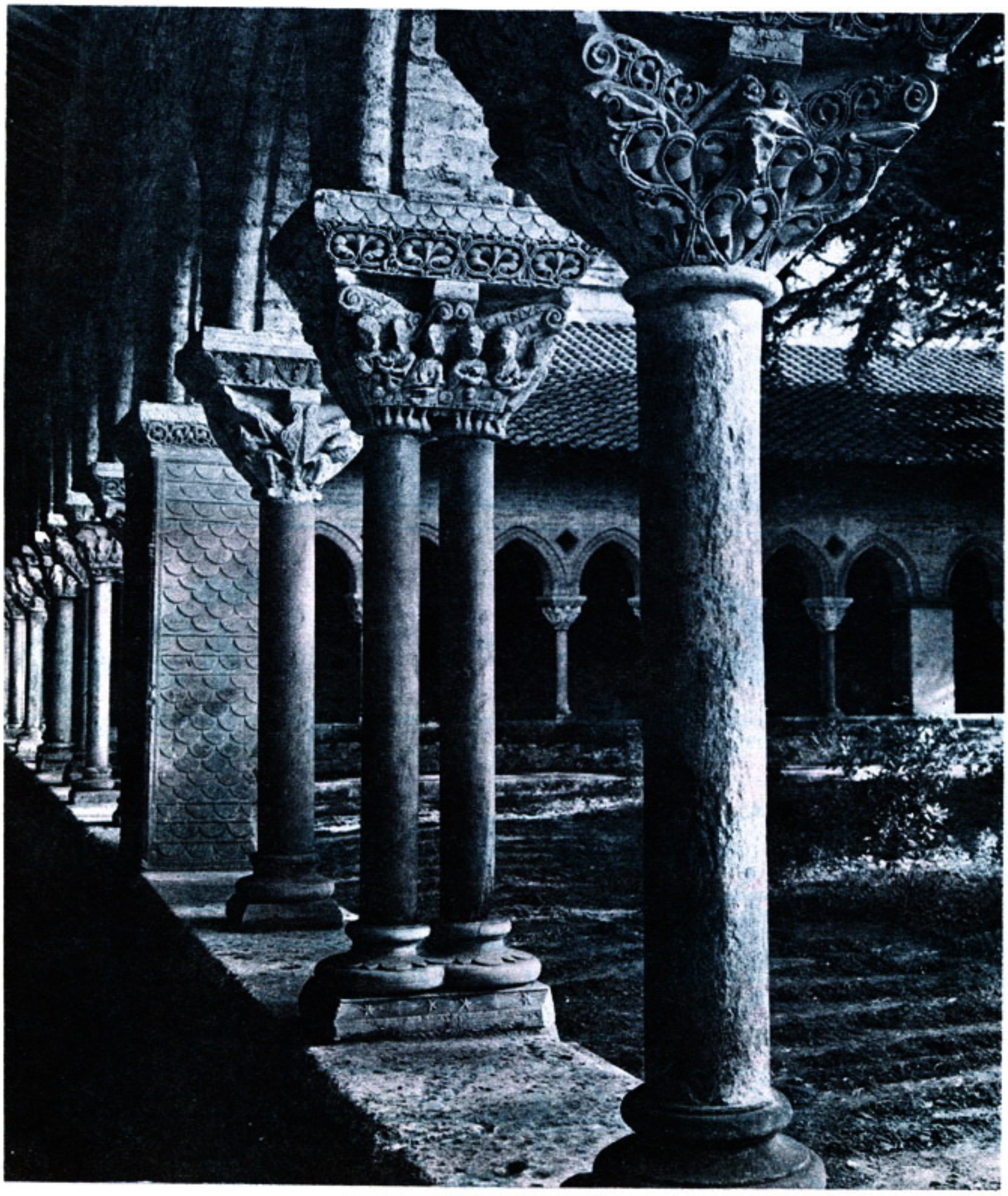
بخش دوم

سده‌های میانه

شاعران عصر اوگوستوس، ترانه‌های «رم ابدی» را زمانی زمزمه می‌کردند که عیسی ناصره‌ای، بنیان‌گذار گمنام دینی که شهر انسان را به شهر خدا مبدل گردانید، متولد شده و چشم از جهان فروبسته بود. مسیحیت در طی سیصد سال به صورت دین رسمی امپراتوری محتضر روم و ایمان ملتهای نوخاسته یا بربرهایی درآمده بود که بقایای آن را به ارث گرفتند. در روزگاری که بیزانس یا پارهٔ شرقی امپراتوری مسیحی شدهٔ روم استقلالش را یکسره حفظ می‌کرد، امپراتوری روم غربی فرو می‌پاشید و تکه‌تکه می‌شد. سرزمینهایی که سابقاً جزو ایالات امپراتوری بودند پاره پاره شدند و به صورت پادشاهیهای ستیزندهٔ بربر ــ متعلق به فرانکها، بورگینیونها، ویزیگوتها، آنگلوـساکسونها، لمباردها، و دیگران ــ درآمدند. تاریخ‌دانان، دورهٔ هزار سالهٔ پس از این فروپاشی را که از ۴۰۰ تا ۱۴۰۰ میلادی دوام آورده است **سده‌های میانه**، **قرون وسطی**، یا **عصر تاریکی** نامیده‌اند. تا صدها سال چنین تصور می‌شد که این فاصله یا وقفهٔ میان فروپاشی امپراتوری روم و تولد دوبارهٔ تمدن آن در عصر رنسانس، پدیده‌ای زمخت و عاری از تمدن ــ در یك کلام، «توحش‌آمیز» ــ است. زندگی در فاصلهٔ روزگار باستان و دنیای نوین، با گونه‌ای خِلأ، ستم و سیاهی درآمیخته بود و چیزی جز یك فضای خالی بین (در وسطِ، میانِ) دو تمدن بزرگ نبود. حتی امروزه عبارت «قرون وسطایی» را گاهی با معنایی اهانت‌آمیز به کار می‌برند. لیکن تاریخ‌دانان از اواخر سدهٔ هجدهم به بعد، در این طرز فکر که هنر سده‌های میانه را خام و بدوی می‌داند، وسیعاً تجدید نظر کرده‌اند. همان عشق رُمانتیك به تمدنهای گذشته که انگیزهٔ انقلاب در باستان‌شناسی و کشف دوبارهٔ گذشتهٔ باستانی شد، دانشمندان را به جستجوی مفهوم فرهنگ سده‌های میانه، و مفهوم یادمانهایی که به تعداد زیاد بر روی زمین و در برابر دیدگانشان وجود داشت، تشویق کرد. با آنکه امروزه ما با دیدی بسیار متفاوت به سده‌های مزبور می‌نگریم و نومایگی و عظمتشان را درمی‌یابیم، دو عبارت «سده‌های میانه» و «قرون وسطایی» همچنان به اعتبار خود باقی‌اند زیرا کاربردشان بسیار آسان است.

تمدن سده‌های میانه، بازتابی از درهمبافتگی مسیحیت، سنن رومی، و روحیهٔ نوخاسته و پرتوان ملتهای سلتی ـ ژرمنی یا بربرها ــ نامی که رومیان به ایشان داده بودند ــ است. مسیحیت، پس از استقرار کامل، حتی در میان هرج و مرج و جنگهای مزمن، به نیرویی متحدکننده تبدیل شد. این دین توانست احساسات تند جنگاوران سنگدل را ملایم‌تر کند؛ یادگیری و شناخت هنرهای سودمند را زنده نگه‌داشت. دین مسیحی با آنکه خود غالباً دچار تباهی می‌شد، به همان اندازه نیز دستخوش اصلاحات می‌شد. در سدهٔ سیزدهم که کلیسا به اوج قدرتش رسیده بود، اروپای غربی به عنوان سرزمین تمدنی بزرگ و اصیل سر بلند کرده بود و پیوسته در معرض تأثیرات گذشتهٔ یونانی ـ رومی و بیزانس و دنیای اسلام قرار داشت ولی همواره این تأثیرات را از راههای گوناگون تازه‌ای مورد استفاده قرار می‌داد. کلیسای مسیحی با در انحصار داشتن آموزش و پرورش، پاره‌ای از آثار رومی را که مستقیماً به دین مسیح مربوط نمی‌شدند نیز نگه‌داری کرد و به نسلهای بعد سپرد: مانند زبان لاتین، حقوق رومی ، شیوه‌های نظری و عملی سازماندهی کشور، اندیشه و آرمان امپراتوری روم ــ و اینها عناصری بودند که تماماً مورد استفادهٔ کلیسا واقع می‌شدند ولی همچنانکه رنسانس نشان داد، کاربرد غیردینی نیز داشتند.

با آنکه روحیهٔ مسیحی متوجه دنیای فوق طبیعت بود و با آنکه تمام دانشهای مسیحی بر محور خداشناسی می‌چرخیدند ــ که هرگونه پرسش دربارهٔ ماهیت دنیای مادی را بی‌ربط با رستگاری آدمی و بی‌حرمتی به مقام انسان می‌دانست ــ در سدهٔ سیزدهم، حتی در درون کلیسا، کنجکاوی تازه‌ای نسبت به محیط طبیعی انسان پدید آمده بود که مخالفت فعالانهٔ کلیسا نیز نمی‌توانست آن را خفه کند. در یك مجموعهٔ مختص اطلاعات بشر در سده‌های میانه ــ دایرةالمعارف متنفذ **اسپکولوم مایوس (آیینهٔ بزرگ)** ــ **ونسان دو بووه**، فصلی به نام «آئینهٔ طبیعت» گنجاند، که خلاصه‌ای از اطلاعات بشر دربارهٔ پدیده‌های طبیعت بود. فصل مزبور به هیچ‌وجه شایستهٔ عنوان تحلیل عینی یا علمی به معنای امروزی نیست بلکه گزارشی توصیفی است دربارهٔ ظواهر اشیاء به عنوان بازتابی از بزرگی و بخشندگی خداوند. در محیط آن‌روزی سده‌های میانه، این فصل با آنکه نگرشی سراپا مذهبی به طبیعت داشت، همچون نبض تازه‌ای بود که در عرصهٔ کنجکاوی فکری در امور جهان به‌تپش درآمد و به‌مراحل کمال علم امروزی رسید.



منظره‌ای از سرسرای کلیسای سن‌پیر، مواساك، سدهٔ دوازدهم ب م. سرستونها از دو نوع روایتی و تزیینی‌اند و پیوسته در سرستونهای پیکره‌دار رُمانسك در جنوب فرانسه ظاهر می‌شوند.

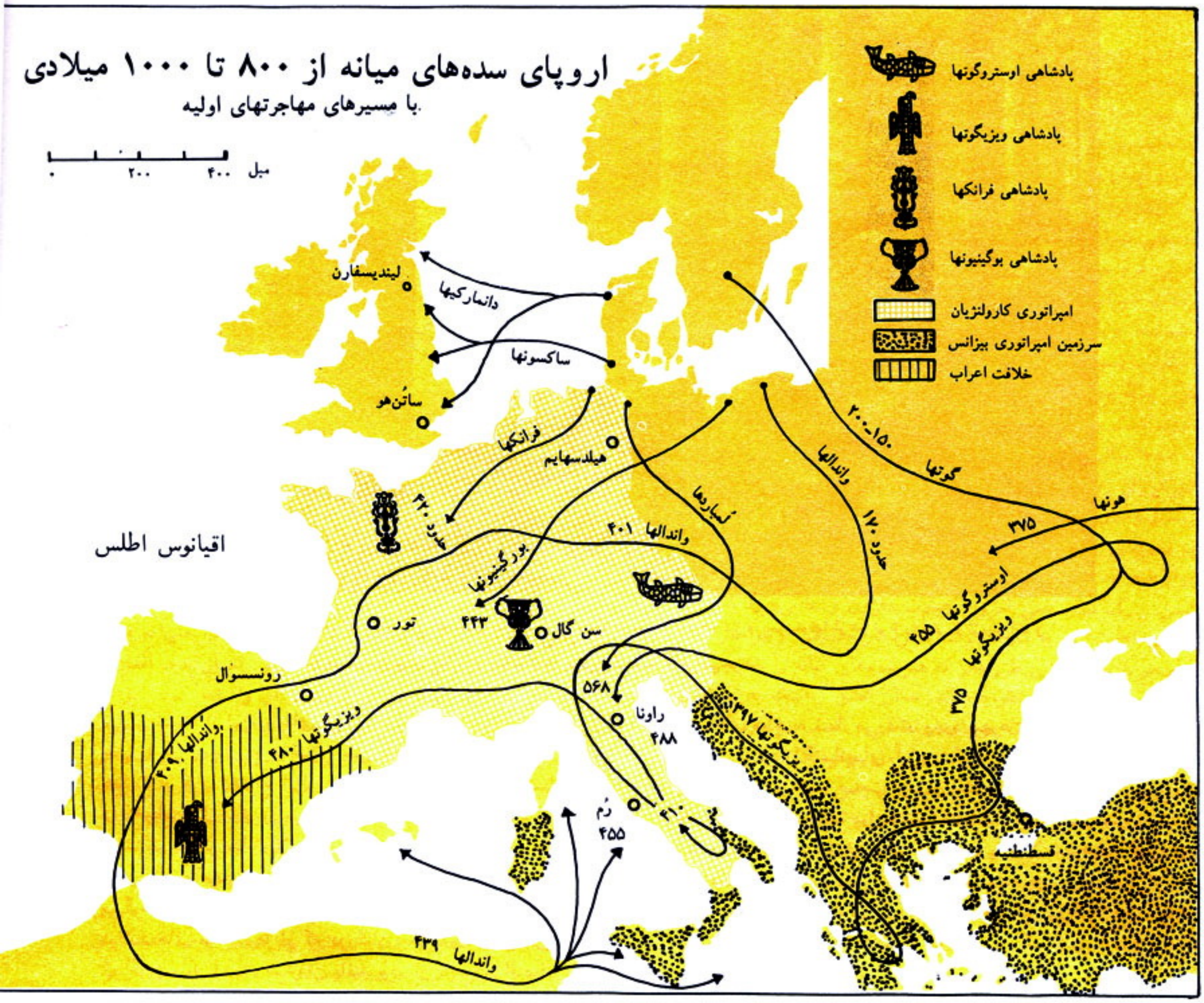
گذشته از این، پاره‌ای پیشرفتهای فنی نیز صورت گرفته بود که بشر را در رسیدن به هدفهایی بس ناشناخته برای جهان باستان، هدایت می‌کرد. اختراع ابزارها و مکانیسمهایی که دامنهٔ تسلط انسان بر محیطش را گسترش می‌دادند و باعث تسهیل تولیدات صنعتی می‌شدند، در اثر مقام والایی که کلیسا برای کار جسمی و مهارت فنی قائل شد و بردگی را محکوم کرد، روز به روز سرعت بیشتری می‌گرفت. صنعتگر آزاد، برخلاف بردهٔ روزگار باستان، عامل فعال تولید در سده‌های میانه بود؛ او که در کنار دیگر همکارانش در صنفهای گوناگون وارد شده و سازمان یافته بود، از پایه‌های اقتصاد شهریِ سده‌های میانه به شمار می‌رفت. وجود شهرهای رشد یابنده، با جمعیتی که اکثریتش را انسانهای آزاد تشکیل می‌دادند، انگیزه‌ای برای گسترش دادوستد و صنعت بود، و بیشتر شهرهای بزرگ و پر رونق امروزی اروپا در سدهٔ دوازدهم ساخته شدند یا در همان سده بازسازی شدند. به بیان درست‌تر، شهر فلورانس یا مادرِ شهرهای امروزی، پایه‌های رفاهش را پیش از آن تاریخ نهاده بود و در سدهٔ پانزدهم امکانات مادی و معنوی لازم را برای هدایت اروپا به سوی عصر آفرینشگر و سرشار از کشفیات، که رنسانس نامیده می‌شود، در اختیار داشت.

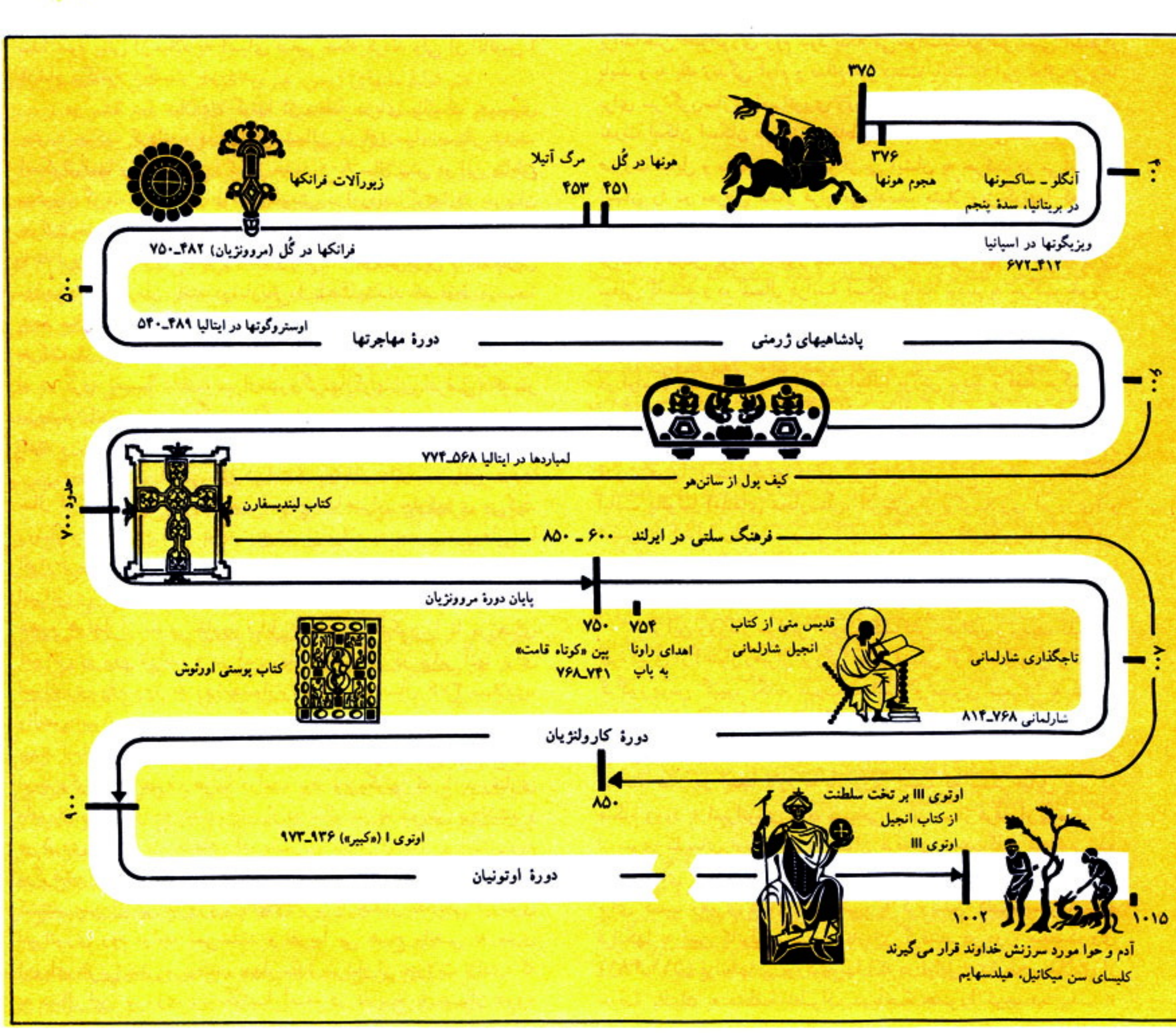
فصل هشتم

هنر سده‌های میانهٔ آغازین

اروپای سده‌های میانه از ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ میلادی

با مسیرهای مهاجرتهای اولیه




۳۷۵
۳۷۶
آنگلو ـ ساکسونها در بریتانیا، سدهٔ پنجم
هجوم هونها
هونها در گُل ۴۵۱
مرگ آتیلا ۴۵۳
زیورآلات فرانکها
ویزیگوتها در اسپانیا ۴۱۲ـ۶۷۲
فرانکها در گُل (مروونژیان) ۴۸۲ـ۷۵۰
۵۰۰
اوستروگوتها در ایتالیا ۴۸۹ـ۵۴۰
دورهٔ مهاجرتها
پادشاهیهای ژرمنی
لمباردها در ایتالیا ۵۶۸ـ۷۷۴
کیف پول از ساتن‌هو
حدود ۷۰۰
کتاب لیندیسفارن
فرهنگ سلتی در ایرلند ۶۰۰ ـ ۸۵۰
پایان دورهٔ مروونژیان
۷۵۰
بین «کوتاه قامت» و به پاپ ۷۵۴
اهدای راونا ۷۴۱ـ۷۶۸
قدیس متی از کتاب انجیل شارلمانی
تاجگذاری شارلمانی
شارلمانی ۷۶۸ـ۸۱۴
کتاب پوستی اورئوش
دورهٔ کارولنژیان
۸۵۰
اوتوی III بر تخت سلطنت
از کتاب انجیل اوتوی III
اوتوی I («کبیر») ۹۳۶ـ۹۷۳
دورهٔ اوتونیان
۱۰۰۲
۱۰۱۵
آدم و حوا مورد سرزنش خداوند قرار می‌گیرند
کلیسای سن میکائیل، هیلدسهایم

دورهٔ مهاجرتها

هزاران سال، امواج بزرگ انسانهای کوچنده، به آرامی از استپهای پهناور اروپا ـ آسیا برای رسیدن به حوضهٔ دریای مدیترانه به حرکت درآمده بود؛ ما این انسانها را با عنوانهایی چون **آخایائیها** و **دوریهای روزگارمیسنی**، و سپس با عنوان **گُلها** در تاریخ شناخته‌ایم. **گُلها** در سدهٔ سوم پیش از میلاد به آسیای صغیر حمله کردند ولی از آتالوس I پادشاه پرگاموم شکست خوردند.

در سدهٔ دوم میلادی، گوتها از منطقهٔ دریای بالتیك به سوی جنوب حرکت کردند و در ساحل شمالی دریای سیاه مستقر شدند، **اسکوتیائیها** و **سرمتیان** را که از حدود ۸۰۰ سال پیش در این مناطق سکونت گزیده بودند به اطاعت خویش درآوردند. گوتها در جریان حرکت خویش با واندالها روبرو شدند و بر ایشان غلبه کردند و ایشان را تا اروپای مرکزی عقب راندند و یکی از طولانی‌ترین و بدنام‌ترین مهاجرتهای سازمان یافته در تاریخ را باعث شدند که فقط در سدهٔ پنجم میلادی به دنبال استقرار **پادشاهی واندال** در شمال افریقا از حرکت باز ایستاد. خود گوتها در نخستین سالهای سدهٔ چهارم میلادی به دو گروه تقسیم شدند ــ **اوستروگوتها**(گوتهای شرقی) که در **سرمتیه** ماندند، و **ویزیگوتها** (گوتهای غربی) که به حرکت ادامه دادند و تا حوضهٔ رود دانوب رسیدند.

وجود قدرت نظامی روم در امتداد رودهای دانوب و راین، صدها سال از به حرکت درآمدن این امواج مهاجران جلوگیری می‌کرد. رومیان با آنکه از سدهٔ نخست پیش از میلاد به بعد برخوردهایی با اقوام بربر پیدا کرده بودند ولی امکان فراتر رفتن از مرزهای شمالی امپراتوری خویش را به آنها ندادند. لیکن در سدهٔ چهارم میلادی، هجوم **هونها** از سوی خاور، قبایل و ملتهای مذکور را تا مرزهای امپراتوری روم تاراند، و در این زمان ایستادگی در برابر آنها برای امپراتوری روم روز به روز دشوارتر می‌شد. در سال ۳۷۶ میلادی، **والنس** امپراتور روم، به ویزیگوتها که شدیداً در معرض فشار هونها بودند اجازه داد در غرب رود دانوب مستقر شوند. در این هنگام، قلمرو اوستروگوتها به تصرف هونها درآمده بود. ویزیگوتها که با بد رفتاری مأموران رومی مواجه شدند، پس از دو سال سر به شورش برداشتند و در نبردی که در نزدیکیهای **آدریانوپل** میان ایشان و ارتش روم درگرفت، شخص امپراتور و نزدیك به دو سوم نفرات ارتش او را کشتند. پس از این پیروزی، ملتهای بربر با چندان مقاومتی از سوی امپراتوری روم مواجه نمی‌شدند و تقریباً بی هیچ مانعی به سوی اروپای غربی پیش می‌رفتند. چهار سدهٔ سرشار از تحولات نژادی، که به دنبال این پیروزی ویزیگوتها آمد، در تاریخ با عنوان **دورهٔ مهاجرتها** مشخص می‌شود.

همچنانکه از عنوان بالا برمی‌آید، هجومهای اقوام بربر به سرزمین روم، در واقع مهاجرت گروههایی نژادی بود که قصدشان برانداختن امپراتوری روم نبود بلکه می‌خواستند در سرزمینی استقرار یابند و به یك زندگی آرام و صلح‌آمیز دست یابند. با این حال، بربرها برای سرنگون‌سازی امپراتوری روم نیز انگیزهٔ کافی داشتند. لیکن، به ندرت امکان اسکان در چنین نقاطی به ایشان داده می‌شد زیرا در آن صورت قبایل و ملتهای دیگر نیز از پی ایشان به حرکت در می‌آمدند و ایشان را در معرض فشار قرار می‌دادند. مثلاً ویزیگوتها که وارد سرزمین ایتالیا شدند و از آن گذشتند و پادشاهی خود را در جنوب فرانسه تأسیس کردند مجبور شدند در اثر فشار فرانکها که از رود راین سفلی گذشته و در شمال فرانسه اسکان یافته بودند به حرکت خویش در سمت جنوب ادامه دهند. خود هونها یعنی نیرویی که علت اصلی به حرکت درآمدن این کنش و واکنش زنجیره‌ای جابجاییهای نژادی بود، در اواسط سدهٔ پنجم به فرانسه و ایتالیا یورش بردند و فقط مرگ رهبر بزرگشان **آتیلا** در سال ۴۵۳ میلادی توانست از تحکیم قدرت ایشان در سرزمینهای پهناور مغلوب جلوگیری کند. همزمان با کاسته شدن از قدرت هونها، اوستروگوتها از زیر یوغ ایشان خارج شدند و نخست به ایالت **پانونیا** (ملتقای مجارستان، اتریش، و یوگوسلاوی امروزی) و سپس به ایتالیا رسیدند، و در آنجا به رهبری **تئودوریك**، پادشاهی خود را برپا داشتند و پس از گذشت یك سده در برابر لومباردها ازپا درآمدند.

در این روزگار سراسر آشوب، کشاکش، هراس و تردید، کلیسا با بهره‌گیری از اعتبار رهبران بزرگی چون قدیس **اوگوستینوس** و قدیس **گرگوریوس کبیر**، یگانه قدرت سیاسی و معنوی متمرکز به شمار می‌رفت؛ پاپها عملاً به جای امپراتوران روم نشسته بودند. در همین زمان بود که پایه‌های اقتدار سازمان یافتهٔ بعدی کلیسا محکم کار گذاشته شد. در اینجا لازم به یادآوری است که بیشتر قبایل بربر در هنگام ورود به امپراتوری روم، مسیحی بودند ــ از **فرقهٔ آریوسی**، که از سوی کلیسای ارتدوکس به عنوان فرقه‌ای بدعت‌گذار محکوم شده بود. پاپهای مستقر در رم، ضمن مبارزه با کلیسای ارتدوکس شرقی برای کسب رهبری دنیای مسیحی، با گرویدن **کلوویس** پادشاه فرانکها به آیین کاتولیك، نیروی تازه‌ای گرفتند. در دورهٔ سلطنت وی (۴۸۱ـ۵۱۱) فرانکها بر بورگینیونها (که در اوایل سدهٔ پنجم میلادی از حوضهٔ بالتیك به منطقهٔ اطراف دریاچهٔ **جنووا** کوچیده بودند)، **ویزیگوتها**، و دیگر گروههای مستقر در سرزمین امروزی فرانسه

۳۳۳ زیورآلات فرانکها، سده‌های پنجم تا ششم ب م. سنجاق سینهٔ طلاکاری شدهٔ مفرغی و نقره‌ای (تقریباً ۹ ۱/۲ سانتی‌متر) با مرصع‌کاری شیشه و خمیر مینـاکاری (چپ) و گل سینهٔ نقشهٔ گل سرخی (قطر ۳ سانتی‌متر) با مرصع‌کاری مفتول منجوقدار نقره‌ای به شیوهٔ خانه‌خانه (راست). موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك (هدیهٔ ج. پیر پونت مورگان، ۱۹۱۷).

مسلط شدند. با به رسمیت شناخته شدن قدرت پاپ در رم از سوی پادشاهـی فرانکهـا و با به پیـروزی انجامیـدن مأموریـت قدیس **اوگوستینوس کنتربری** در انگلستان (سدهٔ ششم) که وی را در آنجا به مقام نخستین اسقف اعظم کنتربری رساند، پایه‌های آیین کاتولیکی و حاکمیت رم در اروپای غربی تحکیم شد.

آنچه دربارهٔ خصایل بربرها نوشته شده، باهم تفـاوت دارنـد. **تاسیتوس** ضمن اشاره به یکی از خصوصیات اخلاقی همعصران رومی خویش شجاعت، جمال نیکو، سیرت پاك، وفاداری، و رفتار شایستهٔ ایشان با زنان را می‌ستاید ولی میخوارگی و زیرکی ایشان در امور پولی را سرزنش می‌کند. برای پی بردن به خصایل ژرمنها بهتر است به حماسه‌ها، آوازها، و افسانه‌های ایشان که سرشار از گونه‌ای بدبینی دلتنگ‌کننده بر بنیان اعتقاد به سرنوشت و مقدرات هستند، توجه کنیم. قهرمانان ایشان، مانند **زیگفرید** و **بیوولف** با دنیای کفرآمیز هیولاهای خوفناك مبـارزه می‌کننـد. لذت درنده‌خویانـه از نبـرد، جایش را به لاف‌زنی و عیاشی می‌دهد؛ و روایتهای مربوط به دلیری پرهیزکارانه، جایشان را به تجلیات یأس‌آور می‌دهنـد. از وفـاداری اشخـاص به یکدیگر، که شالودهٔ روابط و قوانین فئودالی شد، در شعر اینان ستایش به عمل می‌آید، همچنان که در قطعهٔ زیرین از یك حماسهٔ آنگلو-ساکسون در توصیف آخرین مقاومت دسته‌ای از ساکسونها در برابر دانمارکیها، شاهدش هستیم:

> روزگاری را به یاد آور که روی چمن باهم گفتگو داشتیم و لافهایمان را از روی نیمکتها با صدای بلندی به گوش دیگران می‌رساندیم، و قهرمانان در تالار به انتظار پیکاری سرسختانه بودند! ولی بگذار ببینیم چه کسی دلیر است.... بورتیولد لب به سخن گشود؛ او خدمتکاری سالخورده بود... جنگاورانش را با وظایفشان آشنا می‌کرد: «همچنان که از قدرت ما کاسته می‌شود ذهن باید سخت‌تر، قلب تیزتر، و شجاعت بیشتر شود.»

دنیای تخیل این مردمان سرگردان، از انواع موجودات خیالی سرشار بود. شکارگران چادرنشین تمام قبایل، همچون ایشان معتقـد بودند که جنگلهای فشرده و تاریك شمال عملاً سکونتگاه مردمانـی جانورریخت و دیونما است. اژدهایـان، هماننـد **فافنیـرِ** زیگفریـد و **گرندلِ** [= غول دریائی] بیوولف، نمادی از دنیای اسرارآمیز و تهدید کنندهٔ نیروهای درنده‌ای هستند که در دنیای رنسانس با هیبت شیاطین و دیوهای جهنم ظاهر می‌شوند. انسان سده‌های میانه، مدتها پس از آنکه از سرگردانی به درآمد و با وجود گرویـدن به دیـن مسیحـی، همچنان بیش از نیمی از تصوراتش را به اوهام دوران پیش از مسیحیت [دین روم] اختصاص داده بود؛ هراسهایش با تجربه‌های قبیلـه‌ای و خاطرهٔ جنگلهای پر از دیو و آیینهای دیـن روم مربـوط می‌شدنـد. (شارلمانی در جریان سرکوبی ساکسونها فرمانی دایر بر جلوگیری از قربانی کردن انسان صادر کرد.) با چنین زمینه‌ای، تعجب‌آور نیست که می‌بینیم قبایل ژرمنی، شکلی از هنر را پذیرفتند که گرچه نسبت به ایشان بیگانه بود، سازگاری مطلوبی با تخیل ایشان داشت ــ و آن «سبك جانوری» مشرق زمین بود که پیشتر در هنر بین‌النهرین دیدیم.

هنرهای دستی

هنر اولیهٔ ملتهای ژرمن، هنری انتزاعی، تزیینی، و هندسی بود و توجهی به طبیعت زنده نداشت. دامنهٔ کاربست این هنـر به تزییـن اشیای کوچك و قابل حمل ــ سلاح یا زینت‌آلات شخصی ماننـد النگو، آویز، و سگك کمربند ــ محدود می‌شد. شاید چشمگیرتریـن زیوری که تقریباً در میان همهٔ قبایل و به تعداد بسیار زیاد تولید شد، سنجاق سینه یا گل سینه باشد که معمولاً برای بستن یا نگه‌داشتن جامه‌ها بر روی یکدیگر مورد استفاده قرار می‌گرفت (تصویر ۳۳۳). سنجاقهای سینه یا گلهای سینه را از مفرغ، نقره، یا طلا می‌ساختند و سراسرش را تزیین می‌کردند؛ تزیین غالباً با سنگهای گرانبهای اصلی یا بدلی به صورت مرصع‌کاری صورت می‌گرفت. تمامی سطح اشیای کوچك را با طرحهایی تزیینی که بازتابی از **خلاء گریزی** رایج در هنر تمدنهای اولیهٔ بشر است می‌پوشاننـد. لیـکن در عیـن حال متوجـه می‌شویم که طرحهای تزیینی به دقت تمام با شکل کلی شیئی که بر رویش ظاهر می‌شوند سازگاز شده‌اند، شکل و ساختار آن را توصیف و تقویت می‌کنند و جزء لاینفکی از آن شیء می‌شوند.

این گونه طراحی شدیداً انتظام یافته، انتزاعی، و کارکردی، در نخستین سده‌های دورهٔ میانه یا عصرِ تاریکی، با سبك جانوری وصلت داده شد. سبك جانوری، که احتمالاً سرچشمه‌ای پیشتاریخی دارد، در مفرغهای لرستان از سده‌های نهم و هشتم پیش از میلاد خودنمایی کرده بود و عنصر مسلط در گنجینهٔ هنری اسکوتیائیها به شمار می‌رفت. اسکوتیائیها این سبك را در سدهٔ سوم میلادی به اربابان گوتیك خویش تحویل دادند. از آن به بعد، گوتها یگانه انتشاردهندهٔ این سبك که از سوی بسیاری از دیگر قبایل ژرمن نیز پذیرفته شده بود، گردیدند. لیکن کاربست آن، شدیداً تحت تأثیر مفهوم بومی و ژرمنیِ نظم و طراحی بود. عناصر جانور ریخت که تا حد همپیوندی مطلق با نقش و نگارهای شدیداً هندسی به صـورت انتزاعی در می‌آمدند، تقـریباً غیـر قابـل تشخیص می‌شوند و برای آنکه متوجه شویم انتهای فلان سنجاق سینه سرِ یك جانور است (تصویـر ۳۳۳) بایـد غالباً به‌دقـت وارسـی و مشاهده‌اش کنیم.

هنر ملتهای ژرمنی، عمدتاً در کارهای فلزی متجلی شده است. یکی از روشهای تزیین مورد قبول ایشان **کُلُوازون** [یا روش **خانه‌خانه**] نام

داشت، که احتمالاً از بیزانس و در نهایت از خاور نزدیك سرچشمه گرفته بود. در این اسلوب، که در گل سینهٔ مدورِ تصویر ۳۳۳ به کار بسته شده است، نوارهای کوچك فلزی (خانه‌خانه‌ها) ــ غالباً از طلا ــ از سمت لبهٔ برگشتهٔ بالایی به زمینهٔ فلزی دیگری لحیم می‌شوند. یك خمیر میناکاری (که بعداً در آتش پخته می‌شده) یا سنگهای نیمه قیمتی مانند لعل یا تکه‌هایی از شیشهٔ رنگی در خانه‌هایی که بدین ترتیب ساخته می‌شد، ریخته یا کار گذاشته می‌شدند. لبه‌های برجستهٔ خانه‌خانه‌ها در سطح زیور دیده می‌شوند و بخش مهمی از نقش و نگار آن به شمار می‌روند. این زیور خانه‌خانهٔ شخصی، علاقه‌مندان بسیار داشت و از نسلی به نسلی دیگر انتقال داده می‌شد. پراکندگی برخی از گنجهای محافظت شدهٔ شاهان در روزگار کهن باعث شده است که اسلوبها و نقش و نگارهای مشابهی در نقاط بسیار متفاوت پیدا شوند. بدون تردید، زیورهای خانه‌خانه به‌عنوان هدیه و نشان قدردانی به واسالها داده می‌شده‌اند؛ در تمام شعرهای آن زمان از شاهان و اربابان با عنوان «گنج بخش» یاد می‌شود. با گذشت زمان، مجموعه‌ها یا «گنجهای» دیگر نیز فراهم آورده شده‌اند، که می‌تواند گونه‌گونی شکلهای موجود در مجموعهٔ به دست آمده از ساتن هو در سافوك انگلستان را توجیه کند. یکی از آثار مزبور در لوحهٔ رنگی ۲۸ نشان داده شده است.

منطقهٔ ساتُن هو که در سال ۱۹۳۹ حفاری شد، امروزه با کشتی مدفون و مکشوف آنا پادشاه آنگلیای شرقی که در سال ۶۵۴ درگذشت ارتباط پیدا کرده است. جلد کیفی که از نظر گذشت، با وجود ظرافتی که دارد، به هیچ وجه زیباترین اثر در مجموعهٔ یادشده نیست. بر روی این جلد، چهار جفت نقش تزیینی با قرینه‌سازی، دیده می‌شود: در دو جفت پایانی [بالا و پایینِ جفتِ میانی]، مردی را می‌بینیم که بین دو جانور ایستاده است، مرد با نمای روبرو و جانورها با نمای نیمرخ، که ریشه‌هایش را از لحاظ تاریخی، با مختصر تفاوتی، باید در بین‌النهرین باستانی جستجو کنیم (تصویر ۴۱). دو جفت نقش میانی، شبیه‌سازی از دو عقاب هستند که به دو اردك یورش برده‌اند: که این نیز از نقشهای آشنای جانوریِ هنر بین‌النهرین و مصر الهام گرفته است. پیکره‌های جانوران با طراحی ماهرانه‌ای که مشاهده‌اش کل سبك جانوری در طی سده‌های گذشته را به یاد می‌آورد، با یکدیگر تناسب پیدا کرده‌اند؛ مثلاً منقار محدب عقابها با منقار مقعر اردکها متناسب هستند. دو پیکرهٔ عقاب و اردك چنان راحت با هم جور درآمده‌اند که بیننده در وهلهٔ نخست گمان می‌کند به‌یك طرح فشرده و انتزاعیِ واحد می‌نگرد؛ همین نکته در مورد پیکرهٔ مرد ـ جانور نیز صدق می‌کند. در فضای بالای این چهار جفت پیکره سه نقش هندسی دیده می‌شوند که از آن میان دو نقش کناری به سبك روشنِ خطی آفریده شده‌اند و نقش میانی الگویی از نوارهای در هم تابیده است که به آفریده شدن پیکره‌های پر پیچ و تاب جانوری انجامیده‌اند. با آنکه در هم تاباندن نوارهای باریك برای ایجاد نقوش تزیینی در هنر رومی و هنر صدر مسیحیت رواج داشت، ولی درآمیختن آن با پیکره‌های جانوران تازگی دارد. گفته‌اند که شیفتگی بربرها به نقوش درهم تابیده از تجربهٔ بسیار آشنای ایشان در عرصهٔ درهم تاباندن تسمه‌های چرمی سرچشمه گرفته است. به هر حال، نقوش درهم تابیده، با امکانات بی پایانی که برای هرچه بغرنجتر شدن دارد، زرگر ماهر را نیز خیلی طبیعی به‌خود جلب کرد.

فلزکاری و زبان ویژه‌اش در استفاده از الگوهای درهم تابیده و نقشهای دیگر، که به طرز زیبایی با شکل جانور پیوند می‌یابند، بدون تردید، هنر مختص سده‌های میانهٔ آغازین در غرب به شمار می‌رود. علاقه به این شیوهٔ کار چنان زیاد بود که در تزیینات رنگ‌آمیزی شدهٔ نسخ خطی، در پیکرتراشی سنگی، بنّاییِ سنگی کلیساهای اولیه، و پیکرتراشی چوبی نیز از نقشهای آفریدهٔ زرگران تقلید می‌شد. نمونهٔ برجستهٔ آن، سر جانور است که از یك کشتی مدفون متعلق به وایکینگها در حوالی شهر اوسبرگ در نروژ به دست آمده و به اوایل سدهٔ نهم میلادی مربوط می‌شود (تصویر ۳۳۴). سر جانور به دست آمده از اوسبرگ، مانند تعداد انگشت شماری از آثار مکشوف و همعصر خود، درنده‌خویی جانور و نیروی مهارناپذیر و کفرآمیز دریازنان سنگدل شمال اروپا را که از اواخر سدهٔ نهم تا سدهٔ یازدهم میلادی مایهٔ هراس ساکنان مسیحی ـ آلمانی اروپای غربی شده بودند نشان می‌دهد. این سردیس که در قسمت انتهایی تیرك یك کشتی متعلق به وایکینگها نصب شده بود، توصیف واقعنمایانهٔ چشمگیری از پوزهٔ یك جانور غرّان، چشمان برجهیده از خشم، و نقشی از نوارهای درهم‌تابیده را در نقاطی که از فشار بار بیان می‌کاهد ــ گردن و فضای بین منخرین گشاده و دهان خشونت‌بار ــ یکجا متمرکز کرده است. بدین ترتیب، سردیس مزبور نمونه‌ای بسیار قوی از وحدت دو موضوع بنیادی هنر بربرها یعنی نقش جانوری و نوارهای درهم تابیده است.

۳۳۴ سر «آکادمیك» جانور از کشتی مدفون اوسبرگ، حدود ۸۲۵ ب م. چوب، بلندی تقریباً ۱۲ سانتی‌متر. موزهٔ آثار باستانی دانشگاه اسلو، نروژ.

وقتی به یاد می‌آوریم که هنر بربرها اساساً به تولید یکی از اشیای کوچك قابل حمل و بخشی از مجموعهٔ لوازم و ابزارهایی محدود می‌شد که بر روی‌هم «ابزارهای چادرنشینان» نامیده می‌شدند، شگفت‌آور نخواهد بود اگر بگوییم که در آنچه اقوام مهاجر از خود بر جا گذاشته‌اند ــ اعم از معماری، نقاشی، یا پیکر تراشی ــ اثری از هنر با عظمت یا بزرگ مقیاس نیست. شاهکارهای هنر بربرها، که حکایت از درآمیزی سنتهای تزیینی خود با سنتهای تزیینی دنیای حوضهٔ مدیترانه دارد، در تذهیب‌کاری کتابهای آیینی به چشم می‌خورد، زیرا همزمان با گرویدن بربرها به مسیحیت، کتاب نیز به یکی از محملهای مهم انتقال و نمایش هنر ایشان مبدل گردید. این کتابها به راحتی قابل حمل و نقل‌اند، و ما حتی می‌توانیم مسیر حرکت برخی از آنها را از یك نقطه به نقطهٔ دیگر پی‌گیری کنیم زیرا سبك‌شان یا تقلیدی از کتابهای دیگر بود یا خود مورد تقلید قرار می‌گرفت و به همین علت در مراحل گوناگون قابل ردیابی است.

تأثیرات و مبادلات پیچیدهٔ ثبت شده در تذهیب‌کاری نسخ خطی از سدهٔ ششم تا یازدهم میلادی، نه فقط نتیجهٔ مهاجرت بی‌وقفهٔ اقوام جدید بلکه معلول فعالیتهای تبلیغی و اعزام هیئتهای دینی نیز هستند زیرا کلیسا می‌کوشید گروههای سر گردان را در یك جا اسکان دهد و حاکمیت خویش را بر آنها اِعمال کند. در این زمینه، کلیسای ایرلند با سازمان رهبانی‌اش، ازسدهٔ ششم تا روزگار شارلمانی، از بقیهٔ کلیساها پیشتاز تر بود. رهبانیت، شبکه‌ای که گروههایی از اشخاص را جدا از کل اجتماع به خود جذب و نگه‌داری می‌کند و آنان را به زندگی معنوی خو می‌دهد، در شرق توسط **قدیس باسیلیوس کبیر** در سدهٔ چهارم میلادی و در غرب توسط **قدیس بندیکتوس** [مؤسس فرقهٔ بندیکتیان] در سدهٔ ششم میلادی پایه‌گذاری شد. ملتهای ایرلند که در سدهٔ پنجم میلادی به مسیحیت گرویدند، به جای رهبانیت غربی رهبانیت شرقی را پذیرفتند و رابطهٔ محکمی با حاکمیت روم یا دستگاه پاپها نداشتند. استقلال ایشان در اثر خوش‌اقبالی تاریخی‌شان، بیشتر نیز شد: مهاجران ژرمن به سرزمین ایشان یورش نیاوردند. در دورانی که اروپای غربی از سال ۴۰۰ تا ۷۵۰ میلادی تدریجاً در دریایی از ستیزه‌ها، آشفتگیها، و نادانیها فرو می‌رفت، ایرلند عصر طلایی خویش را می‌گذراند. راهبان ایرلندی که سرشار از تعصب و اشتیاق به تبلیغات مذهبی بودند، دست به تأسیس بنیادها یا دیرهائی در جزایر بریتانیا زدند ــ دیر **آیونا** در ساحل اسکاتلند، و دیر **لیندیسفارن** در ساحل **نور ثامبرلند**(شمال شرقی) انگلستانِ آنگلوساکسون. راهبان ایرلندی، از این بنیادها که به مراکز بزرگ علمی برای اسکاتلند و انگلستان تبدیل شدند، با روحی «سرشار از اشتیاق به تبلیغ دین» به حرکت درآمدند و سراسر اروپا را پیمودند و دیرهائی در ایتالیا، سویس، آلمان، و فرانسه تأسیس کردند و دو واژهٔ «اسکات» (اصطلاح قدیمی برای «ایرلندی») و «ایرلند» را در سراسر دنیای مسیحی غرب اروپا به گوش مردم رساندند. گسترش نفوذ ایرلندی ـ مسیحی با مانع کلیسای رم مواجه شد زیرا این کلیسا معتقد بود که ایرلندیها به دنبال جدایی طولانی‌شان از مسیحیت رمی، به بدعت‌گذاری و جدایی خواهی آلوده شده‌اند. دست راست دستگاه پاپ در این مواجهه، **وینفرد آنگلوساکسون**، یا آنچنان که در تاریخ مشهور است **قدیس بونیفاکیوس رسول آلمان** بود.

مواجههٔ بین مسیحیت ایرلندی و آلمانی به طرز شگفت‌آوری در ترکیب اجزا و عناصر طراحی صفحات تذهیب‌کاری شدهٔ کتابهای

۳۳۵ عزرای کاتبْ گزارشهای مقدس را بازنویسی می‌کند، از کتاب پوستی آمیاتینوس، جارو، اوایل سدهٔ هشتم ب م. تقریباً ۲۵×۳۵ سانتی‌متر. کتابخانهٔ مدیچئا ـ لاورنتسیانا، فلورانس.

انجیل ساخت ایرلند و انگلستان در فاصلهٔ سده‌های هفتم و نهم میلادی بازتاب یافته است. در این نسخ «ایرلندی ـ ساکسونی» مضامین ایرلندی و آنگلوساکسون درهم می‌آمیزند و اساساً سبك واحدی دارند ولی جزئیاتشان متفاوت است. یك صفحهٔ تزیینی ــ فقط یك صفحه از چندین صفحهٔ تزیین شدهٔ یك انجیل به نام **کتاب لیندیسفارن** ــ نمونه‌ای از هنر ایرلندی ـ ساکسونی در اوج کمال آن است (لوحهٔ رنگی ۲۹). دراینجا هنر بغرنج نقش‌آفرینی تزیینی پس از پیمودن مسیر تکامل چند صد ساله، در طرحی سخت فشرده متجلی شده است؛ شبکه‌ای از جانوران مارگونهٔ تخیلی را می‌بینیم که به جان یکدیگر افتاده‌اند، یکدیگر را می‌درند، پیچ‌و تاب برمی‌دارند و به روی شکلهای درهم تابیده و نرم خویش می‌پیچند. آهنگ شکلهای منبسط و منقبض شونده، زنده‌ترین تصور حرکت و تغییر را در بیننده پدید می‌آورد، چنانکه گویی به خرده موجهایی در سطح شیبدار رودخانه‌ای می‌نگرد. صلیب تذهیب‌کاری شده که دگرواره‌ای از صلیبهای سنگی و شنای سلتی در ایرلند است، پیچ و تابهای مارها را به شکلی منظم درمی‌آورد، و شاید به علت تضادی که با بی حرکتی سنگینش دارد، به نظر می‌رسد که احساس حرکت را بسط می‌دهد. جزئیات این صفحه، تماماً همراه با وارونه سازیها، برگشتگیها، و تکرارهایی به صورت قرینه جایگزینی شده‌اند که اگر کسی بخواهد به جای گونه‌گونی ظاهرشان به پیچاپیچی

۳۳۶ قدیس متی، از کتاب لیندیسفارن، لیندیسفارن، اواخر سدهٔ هفتم ب م. تقریباً $17\frac{1}{2} \times 22\frac{1}{2}$ سانتی‌متر. کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، لندن.

هزار خم‌شان توجه کند باید ذره‌بین به دست بگیرد و آنها را از نزدیك مطالعه کند. شکلهای جانور ریخت، با انبوه گره خوردگیهای خطوط درهم تابیده‌اند و کل نقش مزبور، همچون یك میدان انرژی الکترو مغناطیسی سوسو می‌زند و می‌تپد. رنگ‌آمیزی، غنی و در عین حال سرد است، و کل طیف نقش صلیب در چهارچوب رنگهای روشن جا داده شده است. شکل و رنگ به طرز ماهرانه‌ای بر یکدیگر منطبق شده‌اند و سطحی صاف و هموار پدید آورده‌اند، و بین هماهنگی کلی و پیوستهٔ رنگ اصلی با حداکثر حرکت پیکره و خط نیز تعادل ایجاد کرده‌اند. چگونگی پرداخت نهایی این صفحه، کار دستِ استادی است که با سنتهای ریشه‌دار و دیرینه‌ای آشنایی دارد؛ لیکن پرداخت یا سنت مزبور باعث خشك‌نمایی خطوط نرمی که راهشان را به طرز خستگی‌ناپذیر و بی پایانی در میان نقش و نگار مزبور می‌پیمایند، نمی‌شود. این گونه لذت بردن از کار به مقیاس کوچك بر روی طرحهای بی‌نهایت بغرنج و پر زحمت ــ که از کارهای مختص زرگران، جواهرسازان، و بافندگان است ــ در ریزه‌کاریهای معماری، کنده‌کاری روی عاج، تذهیب‌کاری، شیشهٔ منقوش، و بالاخره در نقاشی قاب‌بندی شدهٔ تزیینی، در هنر شمالی متعلق به سراسر سده‌های میانه به حیات خویش ادامه خواهد داد. اشتیاق و علاقه به ریزه‌کاریهای پیچاپیچ و دقت‌گیر که در هنر سلتیِ ژرمنهای سرگردان انتشار داده می‌شد، از مرزهای هنر درخواهد گذشت و به تکنولوژی و ساخت ماشینهای جدید مبدل خواهد شد. تاریخ‌دانان معاصر، سخت بر نوآوریهای فنی در سده‌های میانه تأکید و اعلام می‌کنند که نوآوریهای مزبور از دستاوردهای یونانیان و رومیان نیز فراتر رفته‌اند و راه را برای انقلابات فنی عصر حاضر گشوده‌اند.

صنایع دستی بربرها به حیات خویش ادامه دادند ولی سبك تزیینی ایرلندی ـ ساکسونی با شاهکارهایی که در عرصهٔ شکلهای درهم تابیده آفرید، سرانجام جایش را به سبکهای مدیترانه‌ای منشعب از هنر مسیحیت آغازین و هنر باستانی کهن داد. واقعیتهای سیاسی باعث تسریع زوال و مرگ آن شدند. مسیحیت ایرلندی، نفوذش را در انگلستان آنگلوساکسون و قارهٔ اروپا از دست داد؛ هواداران **نظام بندیکتی**، فرقهٔ بندیکتیان، که از جان و دل به دنبال دستگاه پاپی و نسخهٔ رومی مسیحیت می‌رفتند، از لحاظ قدرت و اعتبار به مقام برتر دست یافتند، و با آنکه کلیسای ایرلند تا مدتی از میدان خارج نشد، لیکن سرانجام، شکل رومی را پذیرفت. و حتی زمانی که هنر ایرلندی ـ ساکسونی در ایرلند، اسکاتلند، و نور ثامبرلند رواج داشت، سایر بنیادهای رهبانیت در انگلستان سرگرم تقلید از الگوهای مدیترانه‌ای بودند. طبیعی است که مقام برتر کلیسای رومی درنسخه‌های خطی به دست آمده از حوضهٔ دریای مدیترانه بازتاب یافته باشد و هرگاه که ارتدوکس‌اندیشی رومی پذیرفته می‌شد به دنبالش سبك ارتدوکس در تذهیب‌کاری نسخه‌های خطی رواج پیدا می‌کرد. تصویر **عزرا** از کتاب پوستی **آمیاتینوس** (تصویر۳۳۵) در اوایل سدهٔ هشتم از روی یك نسخهٔ خطی ایتالیایی به نام کتاب پوستی **گراندیورِ کاسیوِ دوروس** توسط تذهیب‌کاری که در یك دیر ،آنگلوساکسون ــ احتمالاً جارو ــ آموزشِ دیده بود، نسخه‌برداری شده است. همان نسخهٔ اصل را احتمالاً چند سال پیشتر، هنرمندی که کاربست شیوهٔ انتزاعی ایرلندی ـ ساکسونی را آموخته بود، دیده و «ترجمه» کرده است؛ نسخهٔ او با نام **قدیس متی** از **کتاب لیندیسفارن** (تصویر ۳۳۶) ظاهرمی‌شود. **عزرا** در کتاب پوستی آمیاتینوس، و معماری اطرافش، پیوند فشرده‌ای با عمق‌نمایی تصویری دورهٔ باستان پسین دارند. سبك کار، اساساً به رنگ و قلم مربوط می‌شود، هر چند در برخی، رنگها به‌نرمی در سطوح پهناور با یکدیگر مخلوط شده‌اند تا گذار تدریجی از نور به تاریکی نمایانده شود. این روش به احتمال فراوان در سراسر سده‌های میانهٔ آغازین در کشورهای حوضهٔ دریای مدیترانه دنبال شده است، گرچه در مورد موزاییکها دیده‌ایم که شکلها با نمای خطی نشان داده می‌شده‌اند. ولی هنرمند ایرلندی ـ ساکسونی **قدیس متیِ لیندیسفارن** که با کاربرد خط خشك و متعادل آشنا بوده، ظاهراً چیزی از اسلوب عمق‌نمایانه و تصویری، و به تبع آن از شبیه‌سازی از پیکرهٔ آدمی نمی‌داند. او با آنکه حالت بدن را به دقت تمام می‌نمایاند، شکل را منحصراً با خط تفسیر می‌کند و طرح رنگیِ نامأنوسِ مدلش را به صورت پیکره‌ای الگوبندی شده ـ مانند آنچه در ورقهای شاه، بی‌بی، و سرباز می‌بینیم ــ درمی‌افکند و«منتزع می‌کند». تاهای ملایم ردای **قدیس عزرا** در تصویر **قدیس متی** به یك رشته خطوط تیز و خمیده با فاصله‌های ثابت تبدیل می‌شود. در اینجا اثری از برجسته‌نمایی، نور و سایه نیست. آموزش طولانی سبك خطی مختص هنر بربرها هنرمند آفرینندهٔ کتاب **لیندیسفارن** را بر آن داشت که شکلهای عجیب مدیترانه‌ای را به زبان خطی آشنای خودش تبدیل کند؛ او در برابر خودش یك **تصویر** رنگی می‌بیند و **الگویی** خطی از آن پدید می‌آورد.

هنرمند سده‌های میانه برای انتخاب مدل، نه به‌طبیعت بلکه به‌یك الگو ــ شمایل یا تندیس دیگر، یا تصویری از یك کتاب ــ مراجعه می‌کرد. نسخهٔ او می‌توانسته است یکی از نسخه‌های فلان مجموعهٔ بزرگ باشد، و دربرخی موارد می‌توانیم این نسخه‌ها را ردیابی کنیم و به نسخه اصلی گمشده‌اش برسیم یا شکل اولیه‌اش را استنباط کنیم. البته

نسخه‌برداری از تصاویر کتب به شیوهٔ هنرمندان سده‌های میانه، ارتباط نزدیکی با نسخه‌برداری از کتب، مخصوصاً کتب مقدسی چون **انجیلها** و کتب مخصوص مراسم نماز دارد. کاتب یا تذهیب‌کار سده‌های میانه (غالباً راهب، البته پیش از سدهٔ چهاردهم میلادی) می‌توانسته است برای خودش چنین استدلال کند: همچنان که باید صادقانه از متن فلان **کتاب مقدس** نسخه‌برداری کنیم تا نسخهٔ دوم نیز مقدس شمرده شود، تصویرها را نیز باید صادقانه نسخه برداری کرد. البته در جریان نسخه‌برداری، اشتباهاتی رخ می‌دهد؛ و در زمانی که ادیبان و پژوهندگان می‌کوشند کتاب را از این «خطاها»ی راه یافته در متن بپیرایند، «خطاها»ی راه یافته در تصویرها موجب پیدایش سبکهای تصویری تازه می‌شوند یا همایش سبکهای مختلف را ــ مانند پیوستگی کتاب پوستی **آمیاتینوس** و **کتاب لیندیسفارن** ــ می‌نمایانند. به هر حال باید توجه داشت که سبك شمایلهای مدیترانه‌ای، چه در پیکرتراشی چه در نقاشی، نتیجهٔ نسخه‌برداری از منابعی بود که دارای اعتبار مذهبی پنداشته می‌شدند، نه نتیجهٔ تقلید از مدلهای طبیعی. بدین ترتیب، شخص، آنچه را که درست بود از منابع یا مقاماتی یاد می‌گرفت ــ مانند **کتابهای مقدس** و **آباء کلیسا** ــ که درستی آن را اعلام می‌کردند، و هنرمند نیز تندیسها یا تصویرهای «درست» را از روی شمایلهای معتبر می‌آفرید. مستقلاً تردید کردن در اعتبار امور و مستقلاً به تحقیق پرداختن دربارهٔ «طبیعت»، به معنی تردید در حقانیت خداوند به گونه‌ای که مقامات مذکور روشن و تفسیر می‌کردند تلقی می‌شد. معنی این کار، کفر و بدعت بود. لیکن این نیز درست نیست که گفته شود وابستگی به اعتبار در هنر، از مشخصات انحصاری هنر در سده‌های میانه است. در عصر رنسانس و پس از آن ــ و مطمئناً امروزه ــ سبکهای جدید، ناگهان دارای اعتبار می‌شوند و در گوشه و کنار جهان کسب احترام می‌کنند و مورد تقلید قرار می‌گیرند، هر چند به دلایلی متفاوت با دلایل مؤثر در سده‌های میانه.

۳۳۷ قدیس متی، از کتاب انجیل شارلمانی، حدود ۸۰۰ ـ ۸۱۰. تقریباً ۲۳×۱۷ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ هنر، وین.

۳۳۸ قدیس متی، از کتاب انجیل اسقف اعظم اِبو دورنس، هوت ویلیه نزدیك رنس، حدود ۸۱۶ ـ ۸۳۵. تقریباً ۲۰×۲۵ سانتی‌متر. کتابخانهٔ ملی، پاریس.

دورهٔ کارولنژیان

اواخر سدهٔ هشتم و اوایل سدهٔ نهم میلادی، شاهد یك پدیدهٔ بزرگ تاریخی بود که امروزه **دورهٔ احیای رُم مسیحی در عصر شارلمانی**، یا رقابت خستگی‌ناپذیر و مشعشعانهٔ هنر و فرهنگ نامیده می‌شود. از درون آشفتگیهای برخاسته از مهاجرتها و اسکان بربرها، پیشتازان بلافصل شارلمانی با تکیه بر قدرت سیاسی و ذکاوت خویش، امپراتوری فرانکها را پی‌ریزی کردند و این امپراتوری توانست بخش بزرگی از اروپای غربی را در خود بگنجاند یا زیر فرمان آوَرَدْ. شارلمانی همانند کنستانتین، که خودش آگاهانه از وی تقلید می‌کرد، در صدد بود مسیحیتی متحد به شکل یك امپراتوری ملموس به وجود آورد. در سال ۸۰۰ میلادی پاپ تاج شاهی را بر سر وی نهاد و او را امپراتور این امپراتوری احیا شده نامید؛ حکومت جدید **امپراتوری مقدس روم** نامیده شد، که تا یکهزار سال بعد گاه بزرگتر و گاه کوچکتر شد و شکافهایی پیدا کرد، ولی تا انهدامش به دست ناپلئون در سال ۱۸۰۶ در اروپای مرکزی به حیات خود ادامه داد.

شارلمانی هوادار و ستایندهٔ صمیمی علم و هنر بود، و برای آنکه امپراتوریش از لحاظ شکوه و عظمت به پای امپراتوری روم برسد (او خود را جانشین سزارهای روم می‌دانست)، بزرگترین اندیشمندان و چیره دست‌ترین هنرمندان و صنعتگران اروپای غربی و بیزانس شرقی را به دربارش در **آخن** دعوت کرده بود. با آنکه خودش بی‌سواد بود و

۳۳۹ مزمور ۱۵۰ از کتاب مزامیر نسخهٔ اوترخت، هوتوبلیه نزدیک رنس، حدود ۸۳۰ ۱۲×۲۳ ۱/۲ سانتی‌متر. کتابخانهٔ دانشگاه اوترخت.

به سختی می‌توانست چیزی بنویسد، زبان لاتین را روان صحبت می‌کرد و از مباحثاتی که با دانشمندان گرد آمده در پیرامونش برگزار می‌کرد لذت می‌بُرد. کارهای با شکوهی را که هنرمندان در دفترخانهٔ پر شکوه درون کاخش می‌آفریدند، می‌ستود. یکی از سنگین‌ترین برنامه‌هایش بازیابی متن حقیقی **کتاب مقدس** بود که در اثر چند صد سال خطاکاری نسخه‌برداران جاهل، تقریباً به طرز مأیوس کننده‌ای مخدوش شده بود. اجرای بخشی از این برنامهٔ بزرگ که در **دیر تور** بر عهدهٔ **آلکوین** دانشمند معروف دربار شارلمانی گذاشته شده بود، تصحیح متن مورد استفاده بود زیرا همین متن به علت دست به دست شدن در میان کاتبان، تقریباً ناخوانا شده بود. در اثر بازسازی متن موروثی و لاتین **کتاب مقدس**، مجموعهٔ خوانا و دقیقی از حروف الفبا به کار آورده شد و حروف امروزی الفبای زبانهای لاتین نیز شکل اصلاح شدهٔ الفبایی هستند که کاتبان تور ابداع کرده بودند.

نقاشی و تذهیب‌کاری

شارلمانی و جانشینانش همراه با دانشمندانی که از حمایت ایشان برخوردار بودند، کتابخانه‌های بزرگی را از ایتالیا و بیزانس به آخن بردند. تصاویر رنگ‌آمیزی شدهٔ این کتابها به احتمال زیاد تصویرگران شمال اروپا را که برخی‌شان با شیوهٔ الگوسازی ایرلندی ـ ساکسونی و برخی دیگر با سبکهای ضعیف و نامناسب فرانکها در سدهٔ هفتم و هشتم آشنا بودند، شگفت‌زده کرده‌اند. در اینجا، تصویرگران مزبور با رئالیسم بغرنجی مواجه شدند که تا حدودی، علیرغم همهٔ گرایشهای طبیعت‌زدایانه‌ای که به دنبال داشت، از دورهٔ باستانی پسین بر جا مانده بود. کتاب معروفِ **انجیلهای تاجگذاری (کتاب انجیل‌شارلمانی)** که سابقاً در گنجُ خانهٔ امپراتوری در وین نگه‌داری می‌شده، احتمالا مورد علاقهٔ شخص شارلمانی نیز بوده است: به موجب یك سنت قدیمی، گویا وقتی **اوتوی III** در سال ۱۰۰۰ میلادی دستور داد قبر امپراتور در آخن گشوده شود، انجیل مزبور روی زانوی امپراتور متوفا یافت شد. تصویر **قدیس متی** در حال تصنیف انجیل خود (تصویر ۳۳۷) از تجسمهای باستانی، تندیس‌وار و نقاشانهٔ فیلسوف یا شاعری مشتق شده است که پس از گرفتن الهام، نشسته است و می‌خواهد بنویسد؛ اسلوب کار، به همان روزگار باستان مربوط می‌شود ــ حرکت ماهرانه و عمیق نمایانهٔ قلم که جسامت ردا را در حالی که به دور بدن قدیس پیچیده و آن را در خود گرفته است، با سادگی و دقت تمام مجسم می‌کند. نقش برگ کنگریِ چارچوبِ «پنجرهٔ تابلو» یادآور سبك **چهارم پومپئی** است، و وجود کل این ترکیب‌بندی در شمال اروپا ـ آنهم در سدهٔ نهم میلادی ــ بی ربط به نظر می‌رسد. هنرمندان بومی شمال، چگونه این تأثیر جدید را که با آنچه آموخته بودند بسی بیگانه بود و چنان قدرتی داشت که می‌توانست شیوهٔ کار خود ایشان را از میدان به در کند، پذیرا شدند؟

سبك عیان **انجیلهای تاجگذاری** ظاهراً تنها سبکی نبود که ناگهان در دنیای کارولنژیان ظاهر شده باشد؛ انواع گوناگونی از سبکها در مراحل گوناگون تغییر از الگوهای اولیهٔ باستانی، میان مکتبهای درباری و دیرها توزیع شده بودند ــ به اعتباری می‌توان گفت صف گیج کننده‌ای برای بومیانی بود که این بار می‌کوشیدند با نسخه‌برداری هر چه دقیق‌تر، آنها را به خودشان اختصاص دهند. به همین علت، نقاشی کارولنژی بی‌نهایت گونه‌گون و ناموزون است، و طبقه‌بندی به مسألهٔ دشوارِ تشخیص الگوهای اولیه یا مشتقات الگوهای اولیه تبدیل می‌شود. اگر نقاشی **انجیلهای تاجگذاری** را یك هنرمند فرانکی انجام داده باشد، نه یك نقاش ایتالیایی یا بیزانسی، باید گفت که اثر مزبور شاهکار شگفت‌آوری در نزدیك شدن به واقعیت است زیرا به استثنای نسخه‌بردارِ **جارویی**، چیزی در غرب ایرلند ـ ساکسونی یا فرانکی وجود ندارد که راه را برایش هموار کرده باشد. **قدیس متی** بعدی را در کتاب انجیلی که برای **قدیس ابو دو رنس** ساخته شده بود (تصویر ۳۳۸) می‌توان تفسیری از یك الگوی اولیهٔ بسیار نزدیك به الگوی اولیهٔ مورد استفادهٔ استاد آفرینندهٔ **انجیلهای تاجگذاری** دانست، زیرا از لحاظ حالت و اسلوب کاربرد قلم به آن شباهت دارد. ولی تشابه در همین جا پایان می‌یابد: حتی آرامش و متانت، جایشان را به نیرویی داده‌اند که به جنون می‌انجامد، و قدیس نحیف، در زیر ضربات آن تقریباً از جا می‌جهد. موی سرش سیخ می‌شود، تاهای ردایش پیچ برمی‌دارند و مرتعش می‌شوند و منظرهٔ پشت سرش، زنده‌نما به نظر می‌رسد. گویی برای به روی کاغذ آوردن آنچه فرشتهٔ کوچولوی بالای گوشهٔ سمت راست می‌گوید، شتابی آمیخته با عصبانیت دارد. هر گونه وفاداری به تناسبها یا ساختار بدنی، در تلاش هنرمند برای تمرکز بر عمل نوشتن، از یاد رفته است؛ سر، دستها، دواتِ شاخی، قلم، و کتاب، کانون این ترکیب‌بندی هستند. این، با حالت ثابت **قدیس متی** در **انجیلهای تاجگذاری** با آن تأکید

یکنواختش، شدیداً متضاد است به طوری که هیچ جزیی از این اثر برای آنکه توجه ما را به خود جلب کند برجسته نمایانده نشده است. تردیدی در بومی بودن قدرت بیان نیست، و این نیرو بعدها به یکی از سجایای مشخص‌کنندهٔ هنر سده‌های میانهٔ پسین تبدیل خواهد شد. همچنان که نقاشِ **متیِ لیندیسفارن** چهرهٔ**عزرا** را در کتاب پوستی آمیاتینوس (تصویرهای ۳۳۵ و ۳۳۶) به چیزی اصیل و نیرومند تغییر شکل داد و شیوهٔ کلاسیك آن را به زبان ویژهٔ ایرلندی ـ ساکسونی خودش ترجمه کرد، هنرمند آفرینندهٔ چهرهٔ **اسقف ابو** نیز الگوی اولیه‌اش را به یك زبان بومی کارولنژی ترجمه کرد که جوهر کلاسیك اندکی از خود بر جا نهاد. این چهار تصویر باید دقیقاً و مو به مو مطالعه و مقایسه شوند.

تصاویر روایتی، که در هنر مسیحیت آغازین و بیزانس به درجات عالی تکامل رسیدند، توسط کارولنژیان از نو زنده و کتابهای تذهیب‌کاری شدهٔ بسیاری آفریده شدند که در میانشان چندین کتاب مقدس بزرگ نیز دیده می‌شدند. یکی از بی مانندترین و زیباترین نسخ خطی سده‌های میانه **کتاب مزامیر نسخهٔ اوترخت** است که در حدود ۸۳۰ میلادی در **هوتویلیه** نزدیك **رنس** فرانسه نوشته شده است. متن این کتاب در سه ستون، مزامیر داود را باز می‌گوید و حاشیه‌هایش سرشار از تصاویر قلمی است. نمونه‌ای که در تصویر ۳۳۹ از نظر می‌گذرد، شخصیتهایی را مجسم کرده که مزمور ۱۵۰ را به نمایش گذاشته‌اند: در این صحنه، سرایندهٔ مزمور، ما را به ستایش نام خداوند به آواز و همراه با دایره زنگی، شیپور، و ارگ فرا می‌خواند. در سبك این اثر، گونه‌ای از زنده‌نمایی را می‌بینیم که تقریباً با سبك **قدیس متی** در **انجیلهای متی** یکی است و احتمالاً هر دو در یك مکتب آفریده شده‌اند. بدنها کشیده، شانه‌ها قوز کرده، و سرها به جلو کشیده شده‌اند. خودانگیختگی اعمال ایشان و اسلوب سریع و طرح گونه‌ای که در بازنمایی‌شان به کار گرفته شده، از همان سرزندگی پرتوانِ پیکرهٔ **انجیلهای اِبو** برخوردار است. پژوهندگان با مشاهدهٔ جزییات پیکره‌ها، لباس و ابزارهای ایشان به این نتیجه رسیده‌اند که نقاشِ این اثر از یك یا چند نسخهٔ خطی مربوط به ۴۰۰ سال پیشتر پیروی می‌کرده است؛ لیکن علاقه‌اش به عواطف و کردار سادهٔ آدمی، مهارت در شکلك‌آفرینی با تنوع و توصیف حرکت، تماماً از مختصات هنر سده‌های میانه است ولی همزمان با هنر مسیحیت آغازین پدید آمده است. مثلاً ببینید دو نوازندهٔ ارگ بادی چگونه با صدای بلند به دستیارانشان می‌گویند که هوا را با قدرت بیشتری به درون دستگاه بفرستند. همین مشاهدهٔ صادقانهٔ انسان، آنهم غالباً در لحظاتی که تظاهری در کارش ندارد، باعث حقیقت‌نمایی و گیرایی هنر سده‌های میانهٔ پسین می‌شود.

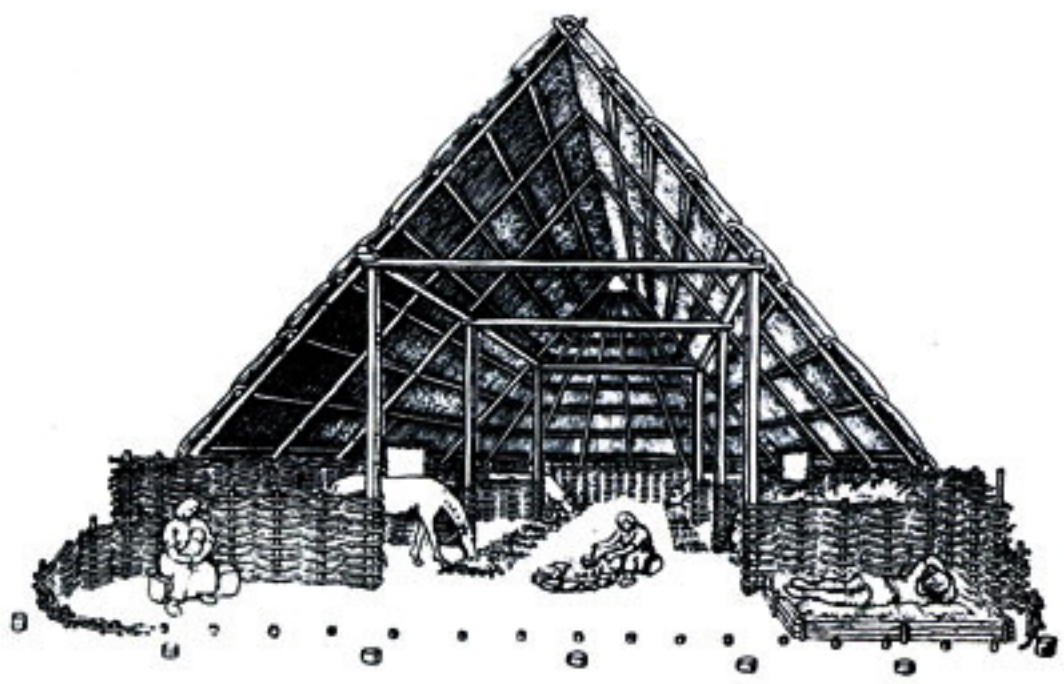
هنرهای دستی

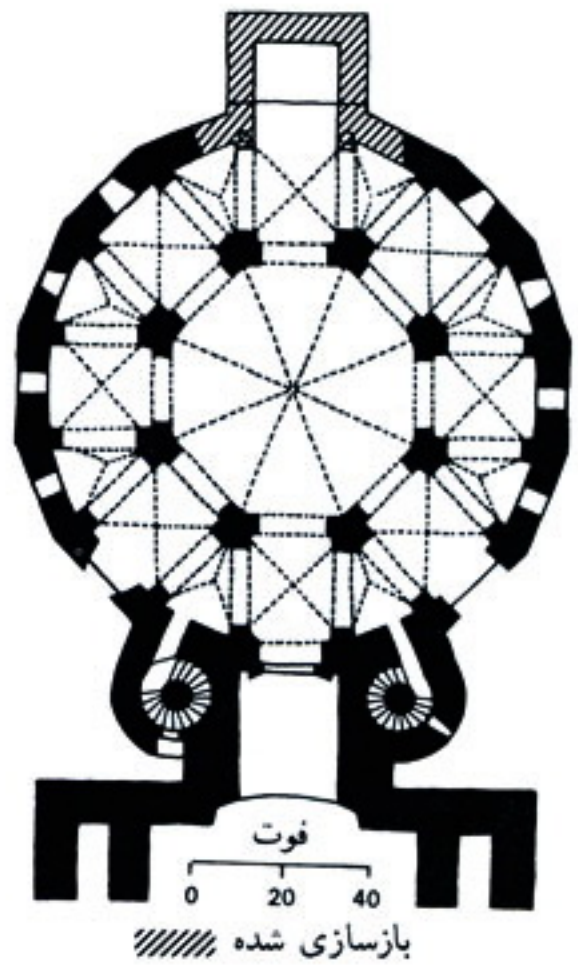
تا جایی که ما اطلاع داریم، در عصر کارولنژیان اثری از پیکرتراشی بزرگ ـ مقیاس نبود یا اگر بود بسیار اندك بود. علاقهٔ سنتی به ساخت اشیای فلزیِ مجلل، کوچك و قابل حمل، که نتیجه‌اش آثار هنرمندان بربری بود که از نظر گذراندیم، در روزگار شارلمانی و جانشینانش نیز ادامه پیدا کرد و به آفرینش چندین اثر گرانقیمت و زیبا مانند جلد **کتاب پوستی اورئوس متعلق به قدیس امرام** انجامید (لوحهٔ رنگی ۳۰). این جلد که به نیمهٔ دوم سدهٔ نهم مربوط‌می‌شود، احتمالاً در دربار **شارل کچل** نوهٔ **شارلمانی** در **سن دنی** یا **رنس** ساخته شده است. سطح طلایی این جلد با دانه‌های مروارید و جواهرات قیمتی پوشانده شده است. درون صلیب کتیبه‌وار و مستطیل‌دار آن، مسیح را با حالتی نه چندان دور از موزاییك‌کاری مذبح **کلیسای سان ویتاله** (لوحهٔ رنگی ۲۴) می‌بینیم. دور تا دورش چهار انجیل نویسِ نشسته، و چهار صحنه از زندگی مسیح دیده می‌شوند. سبك پیکره‌ها بازتابی از سبك **انجیلهای ابو** و **کتاب مزامیر نسخهٔ اوترخت** است، ولی در اثر نفوذ دیگر مکتبهای کارولنژی، مختصر تغییری پیدا کرده است. در اینجا کوچکترین اثری از الگوهای پیچیدهٔ هنر ایرلندی ـ ساکسونی به چشم نمی‌خورد. در مراکز احیای کارولنژیان، سبك ترجمه شده و کلاسیك‌مآب ایتالیا غالب است، و این با ذوق و علاقهٔ این امپراتور بزرگ فرانکها که نگاه ستایشگرش را به فرهنگ جنوب دوخته بود سازگار است.

معماری

شارلمانی ضمن اشتیاقی که به استقرار دوبارهٔ عظمت سپری شدهٔ امپراتوری مقدس روم داشت، احیای اسلوبهای ساختمانی رومیان را نیز تشویق می‌کرد، و در معماری، همانند پیکرتراشی و نقاشی، نوآوریهایی که در تفسیر دوبارهٔ منابع رومی ـ مسیحیِ پیشین به عمل می‌آمد جنبه‌ای ضروری برای طرحهای متعلق به سده‌های میانه پیدا کردند. شاید درست آن باشد که در اینجا به جای «احیا» واژهٔ «واردات» را به کار بریم زیرا سنت مدیترانه‌ای بناییِ سنگی، هیچگاه نمی‌توانست چیزی بیش از یك کنجکاوی ستودنی برای معماران شمالی باشد. با آنکه شهرهای کوچ‌نشینان رومی با ساختمانهای بزرگ و گیرای سنگی‌شان در سراسر شمال اروپا پراکنده بودند، قبایل ژرمن برای تهیهٔ مصالح ساختمانی خویش همواره بر جنگلهای پهناورشان تکیه می‌کرده‌اند؛ معماری شمالی، معماری الواری بود و تا سده‌های میانه، همچنان بر استفاده از الوار تکیه داشت. سکونتگاه نمونه‌وار شمال اروپا ساختمانی با چوب‌بست الواری (تصویر ۳۴۰) بود که کلیات روش ساخت آن در روزگار ما نیز رعایت می‌شود. واحد بنیادی ساختمان در این معماری، بند یا فضای میان الوارها بود که با کار گذاشتن چهار تیر در چهار گوشهٔ یك زمین مستطیل شکل و متصل کردن یا حائل‌بندی آنها به یکدیگر با استفاده از تیرهای افقی و اریب، ساخته می‌شد. چنین واحدی، به خودش تکیه دارد؛ می‌توان رویش سقف زد و حتی با توجه به وسعت و بزرگی مورد نظر، می‌توان تعدادش

۳۴۰ بازسازی حدسی یك خانهٔ متعلق به عصر آهن بر روی پی‌های حفاری شده در ازینگه، هلند. (با اقتباس از و. هورن.)





۳۴۱ نقشهٔ بازسازی شدهٔ نمازخانهٔ کاخ شارلمانی در آخن، ۷۹۲ـ۸۰۵.

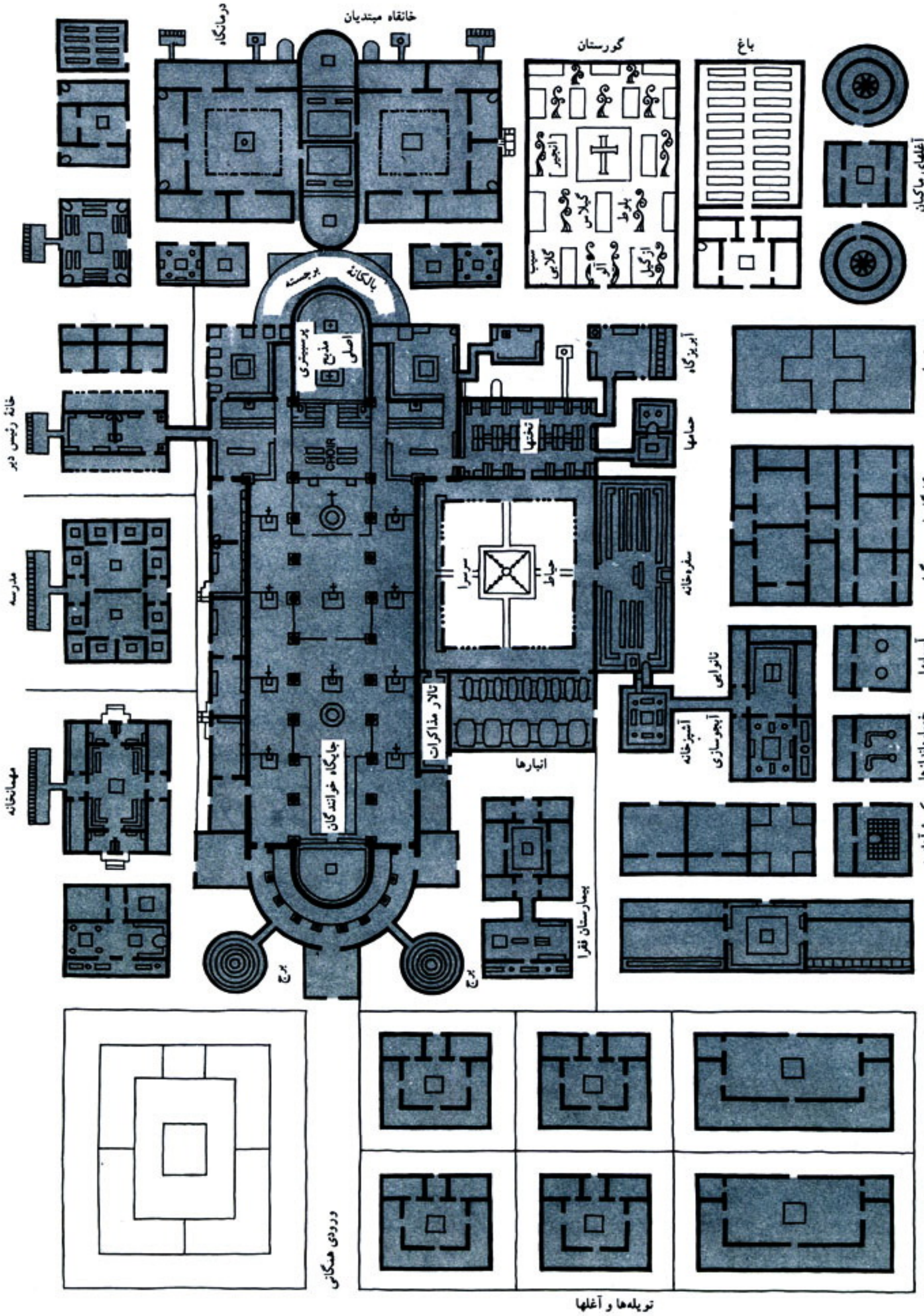
۳۴۲ داخل نمازخانهٔ کاخ شارلمانی.

را بیشتر کرد. بدین ترتیب فضای درونی چنین بنایی با تکرار واحدهایی همشکل مشخص می‌شود که به تدریج در امتداد طول مستطیل بر آن افزوده می‌شوند. نقشهٔ بنای مزبور، از این لحاظ که بند نخست در حکم الگو یا واحد اندازه‌گیری بنیادی و کل ساختمان نیز مضربی از آن واحد است، به اندازه و تناسبهای یکی از بندها بستگی دارد.

اقتباس اصول ساختمان سازی معماران جنوب توسط معماران شارلمانی برای ساختن کاخها و کلیساهای وی، نقشی دورانساز در تکامل بعدی معماری اروپای شمالی داشت. او برای گزینش مدلهایش به رُم و راونا می‌رفت ــ یکی قلب پیشین امپراتوری روم که وی می‌خواست احیایش کند، دیگری آخرین دیدبانی دراز مدت غرب در برابر قدرت و شکوه بیزانس که وی می‌خواست در پایتخت خودش آخن با آن رقابت کند. راونا در سال **۷۵۱** میلادی به تصرف لمباردها درآمد ولی پس از چند سال **پپن کوتاه** پادشاه فرانکها و بنیان‌گذار سلسلهٔ **کارو لنژیان** و پدر **شارلمانی**، آن را از ایشان باز گرفت. پپن، والی‌نشین پیشین بیزانس را به پاپ بخشید و بدین ترتیب پایه‌های قدرت مادی حکومت پاپها را نهاد؛ این حکومت تا اواخر سدهٔ نوزدهم به حیات خود ادامه داد. شارلمانی در **۷۸۹** میلادی از راونا بازدید کرد، و تاریخدانان از مدتها پیش معتقد بوده‌اند که وی یکی از کلیساهای راونا را به عنوان مدلی برای ساختن نمازخانهٔ کاخش در آخن برگزید. گرچه میان نقشهٔ این نمازخانه (تصویر ۳۴۱) و نقشهٔ کلیسای سان ویتاله (تصویر ۲۹۶) مختصر تشابهی دیده می‌شود، در اثر مطالعات اخیر معلوم شده است که هیچ رابطهٔ مستقیمی میان این دو ساختمان وجود ندارد. نقشهٔ نمازخانه کاخ شارلمانی در آخن ساده‌تر است، زیرا امتدادهای مذبح گونه‌ای که از هشت ضلعی مرکزی تا غلامگردش کشیده شده‌اند حذف شده‌اند تا دو واحد اصلی با استقلال بیشتری از یکدیگر خودنمایی کنند. این راه حل ممکن است فاقد پیچیدگی ظریف آن ساختمان بیزانسی باشد ولی وضوح هندسی‌اش از آن بیشتر است. منظره‌ای از فضای داخل نمازخانهٔ کاخ شارلمانی (تصویر ۳۴۲) نشان می‌دهد که کیفیت «شناور» کلیسای سان ویتاله در اینجا به عظمتی زمخت تبدیل شده و در شکل هندسی یکپارچه‌ای گنجانده شده است. تبدیل شکل یك الگوی پیچیده و ظریف بیزانسی به ساختمانی که بیانگر قدرت تناورانه و مفصل‌بندی واضح ساختمانی است پیشدرآمدی بر معماری سده‌های یازدهم و دوازدهم و سبکی است که ما آن را **رومانسك** نامیده‌ایم.

لیکن آنچه شالودهٔ تکامل معماری رومانسك قرار گرفت و نقشی قاطع در این تکامل داشت نقشه باسیلیکایی بود نه نقشهٔ مرکزی. با آنکه در دورهٔ شارلمانی چندین کلیسای از نوع باسیلیکایی در اروپای شمالی ساخته شد، هیچ یك از آنها بر جا نمانده است؛ با این حال بازسازی شکل ظاهر برخی از آنها با دقتی در خور توجه، میسر است. برخی از این کلیساها ظاهراً مو به مو از روی الگوهای دورهٔ مسیحیت آغازین ساخته شده‌اند، مانند **کلیسای دیر فولد** (آغاز ساختمان در ۸۰۲ میلادی) که مستقیماً از روی بنای **سان پیتروی** قدیمی و دیگر باسیلیکاهای بازویی‌دار رومی ساخته شده است. لیکن معماران کارولنژی، در بقیهٔ موارد، پاره‌ای تغییرات نسبتاً مهم در نقشهٔ باسیلیکا دادند و آن را به انداموارهٔ‌ای به مراتب پیچیده‌تر تبدیل کردند.

مطالعهٔ یك سند بسیار شگفت‌انگیز متعلق به دورهٔ کارولنژیان یعنی نقشهٔ کمال مطلوب **دیر سن گال** سویس (تصویر ۳۴۳) می‌تواند



تویله‌ها و آغلها

۳۴۳ نقشهٔ ساختمانی یك دیر در سن‌گال سویس، حدود ۸۱۹ ب. م. (ترسیم شده از روی یك نسخهٔ خطی متعلق به سدهٔ نهم.)

انگیزه‌های طراح کارولنژی را تا اندازه‌ای بر ما روشن سازد. همچنان که می‌دانیم دیرها نقش سرنوشت‌سازی در احیای علم داشتند. رهبانیت معتقد بود که کاملترین شکل زندگی مسیحی را باید در گوشهٔ عزلت و به دور از وسوسه‌های زندگی عادی جستجو کرد. در سال ۵۲۶ میلادی قدیس بندیکتوس مقررات پیشین را موافق نیازهای اروپای غربی اقتباس کرده بود. این «**نظام بندیکتی**» که بر رهبانیت ایرلندی پیروز شد و از جملهٔ شرایطش تعهد فقیر بودن، پاکدامنی، و اطاعت بود، سازمان بنیادی بیشتر دیرهای غربی به شمار می‌رفت. زندگی روزانه شدیداً زیر نظارت بود و هر اجتماع رهبانی به شکلی خودکفا اداره می‌شد. حدود ۸۱۹ میلادی، نقشهٔ کلی یك چنین مجموعه‌ای از روی یك نقشهٔ اصل گمشده ــ که احتمالاً توسط رئیس دیر رایشنو طراحی شده بود ــ نسخه‌برداری شد و به عنوان راهنمای بازسازی برنامه‌ریزی شدهٔ **دیر سن‌گال** برای رئیس دیر مزبور فرستاده شد. در نقطه‌ای نزدیك به مرکز این مجموعه، کلیسای دیر همراه با یك سرسرا (همانند دهلیز سرگشادهٔ ستوندار پیشین) در یك طرف قرار داشت و بر همهٔ ساختمانهای پیرامونش مشرف بود. دور تا دور سرسرا، ضرورترین ساختمانها حلقه زده بودند: تالار مذاکرات، خوابگاه، سفره‌خانه، آشپزخانه، و انبارها. بقیهٔ ساختمانها ــ از جمله یك درمانگاه، مدرسه، مهمانخانه، نانوایی، آبجوسازی، و چند کارگاه ــ گرداگرد این هستهٔ مرکزی کلیسا و سرسرا حلقه زده بودند. کشف اخیر **والتر هورن** با این مضمون که نقشهٔ اصلی دیر احتمالاً بر اساس قاعدهٔ مدولی ۷۵ سانتی‌متر ساخته شده بود و بخشها یا مضربهایی از این مدول نیز به طور پیوسته در سراسر نقشه مورد استفاده بوده‌اند نشان می‌دهد که نقشهٔ مزبور فقط به عنوان یك نقشهٔ کمال مطلوب تهیه نشده بود بلکه عملاً به اجرا درآمد. به همین علت، پهنای صحن، که در نقشه ۱۲ متر پیش‌بینی شده بود برابر شانزده مدول ۷۵ سانتی‌متری می‌شود؛ طول تختخوابهای راهبها ۲/۵ مدول، (۱۸۷/۵ سانتی‌متر)، و پهنای گذرگاههای داخل باغ سبزیکاری نزدیك به ۱/۲۵ مدول است.

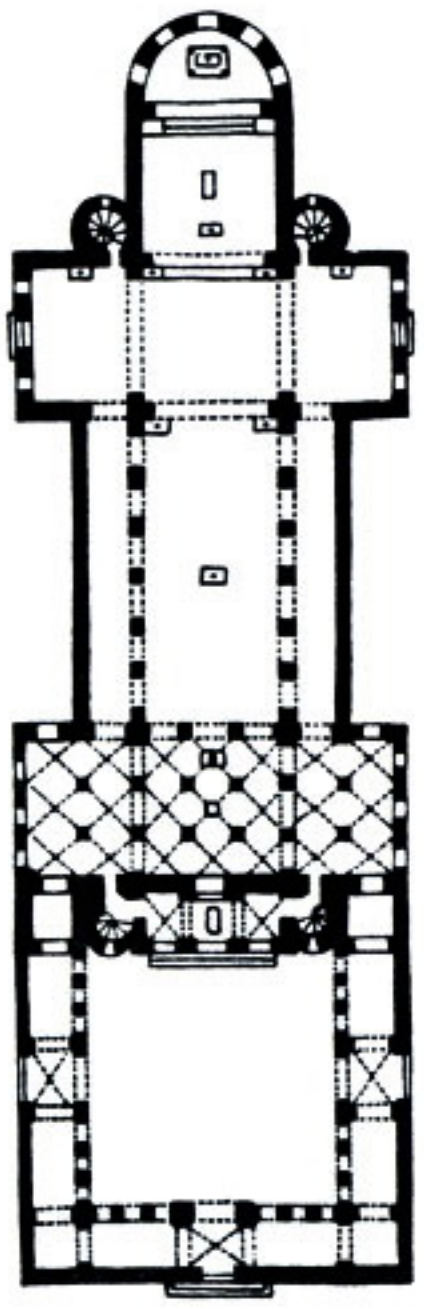
این کلیسا با آنکه باسیلیکای سه راهرویی است، ویژگیهایی دارد که در هیچ یك از کلیساهای دورهٔ مسیحیت آغازین دیده نشده است. شاید آنچه پیش از همه جلب نظر می‌کند، افزوده شدن مذبح دوم در انتهای غربی ساختمان است. سرچشمه و هدف این بخش افزوده هیچگاه به قدر کافی تشریح نشده است، ولی مذبح مزبور تا سدهٔ یازدهم جزو ویژگیهای منطقه‌ای کلیساهای آلمانی بود. با آنکه به یقین نمی‌توان گفت، اما همعرض بودن بازویی و صحن کلیسا از ویژگیهایی است که نقش بسیار مهمی در تکامل بعدی معماری کلیسا در شمال اروپا ایفا کرد. معماران دورهٔ مسیحیت آغازین توجهی به ایجاد تناسب میان بخشهای مختلف ساختمانهای خود نداشتند بلکه فقط به ضروریات اجرای مراسم دعا و نماز توجه می‌کردند. لیکن در نقشهٔ ساختمانی کلیسای دیر سن گال، میان بخشهای مختلف آن تناسبی با یك طرح هندسی برقرار است که بخشهای مزبور را به یکدیگر می‌پیوندد و به صورت واحدی منسجم و همبسته درمی‌آورد. برابر گرفتن پهناهای صحن و بازویی، به خودی خود، نقطهٔ برخورد (تقاطع) آنها را به یك مربع تبدیل می‌کند. این از ویژگیهای مشترك بسیاری از کلیساهای کارولنژیان است. لیکن طراح نقشهٔ کلیسای دیر سن گال، گامهای دیگری نیز برداشته است که نقشی بنیادی در تکامل معماری رومانسك پیدا می‌کنند: او از مربع تقاطع به عنوان یك واحد اندازه‌گیری برای بقیهٔ نقشهٔ کلیسا استفاده کرده است. برآمدگیهای بازویی کلیسا با یك مربع تقاطع برابرند؛ و طول صحن برابر ۴/۵ مربع تقاطع است؛ بین مذبح و بازویی نیز یك مربع فاصله است. پهنای راهروهای جانبی، برابر $\frac{1}{2}$ پهنای صحن است و همین باعث به هم پیوستن تمام بخشهای کلیسا در نقشه‌ای روشن، منطقی، سالم، و بی‌نهایت مرتب می‌شود.

نقشهٔ کلیسای دیر سن‌گال بازتابی از شیوهٔ تفکر غربی است و برای هنر و معماری رومانسك اهمیت دارد. این نقشه به عنوان راهنمای معمار دیر، اقتدار **نظام بندیکتی** را می‌نمایاند و در حکم یك الگوی اولیه مورد استفاده قرار می‌گیرد. لزوم حفظ روشنایی و نظم در ساختمان باعث شده است که **نظام یا حکومت بندیکتی** با دقتی سازمان‌یافته به کار بسته شود. (این کار به موازات اختراع آن شیوهٔ بسیار آسان برای تقسیم کتاب به چند فصل و بخش صورت می‌گرفت.) «مربع‌بندی» ظریفی که متمایز کنندهٔ این نقشه از نقشه‌های دیگر است، همراه با اصل ایجاد تعادل میان واحدهای مجزا و ساده، مخصوصاً بر طرحهای معماری رومانسك غلبه خواهد کرد. اشتیاق ذهن انسان سده‌های میانه به بیان دین مسیحی به صورت یك فلسفهٔ انتظام‌یافتهٔ منطقی برپایهٔ احکام مشخص و استدلالهای پیش‌بینی شده، در نقشهٔ کلیسای دیر سن‌گال به شکل بصری بیان می‌شود.

با آنکه برنامهٔ بازسازی کلیسای دیر سن‌گال به پایان نرسید، بررسی کلیسای **دیر ریکیه** در **سنتولا** شمال شرق فرانسه، می‌تواند به ما کمك کند تا شکل احتمالی کلیسای مزبور را به تصور آوریم (تصویر ۳۴۴). کلیسای دیر نابود شدهٔ **سن‌ریکیه** که روزگاری کلیسایی همچون کلیسای دیر سن گال بود، در اواخر سدهٔ هشتم میلادی ساخته شد و به همین علت نقشه‌اش تقریباً بیست سال پیش از نقشهٔ کلیسای دیر سن‌گال تهیه شده است. تصویر ۳۴۴ که از روی نسخهٔ دوم تصویری به مراتب کهنتر در سدهٔ هفدهم کشیده شده است، خصوصیتی دارد که در نقشهٔ کلیسای سن‌گال دیده نمی‌شود و آن برجهای چند مرحله‌ای و یکپارچهٔ آن است. در نقشهٔ کلیسای دیر سن‌گال فقط دو برج در ضلع غربی کلیسا دیده می‌شوند، ولی به شیوهٔ برج ناقوسهای ایتالیایی، جدا از کلیسا واقع شده‌اند. اگر فرض کنیم که یك برج نیز روی تقاطع وجود داشته، در تصویر نیمرخ کلیسای دیر سن‌گال سه برج بر فراز صحن آن دیده می‌شد. کلیسای دیر سن‌ریکیه شش برج داشت (همهٔ آنها در این تصویر دیده نمی‌شوند) که یا مستقیماً بر روی ساختمان قرار گرفته‌اند یا به صورت جزئی از آن ساخته شده‌اند. این برجها به شکل احجامی تناور، عمودی، مکعب‌وار و استوانه‌ای، بر فراز خط افقی پشت بام کلیسا قد برافراشته و به صورت دو ردیف سه‌تایی در دو انتهای صحن باسیلیکایی قرار داده شده بودند. برجهای پلکان‌دار گِردْ در انتهای غربی، راه ورود به طبقات بالای **بدنهٔ غربی** (ساختمان ورودی) و برج بزرگ و حلزونی که با برج مشابهی بر روی تقاطع شرقی حالت تعادل پیدا می‌کرد، به شمار می‌رفت. اینگونه گروهبندی سه برج در بدنهٔ غربی، که اختصاصاً از ویژگیهای کلیساهای ساخته شده در مناطق تحت حاکمیت کارولنژیانها و جانشینانشان در سرزمینهای آلمانی است، احتمالاً پیشدرآمدی بسیار خام بر نماهای دو برجی است که در معماری رومانسك پسین و گوتیك به معیاری همه‌جاگیر مبدل شدند. بدنهٔ برج‌دارِ غربی، در طبقهٔ دوم، یك نمازخانهٔ کامل با راهروهای جانبی در دو طرف داشت ــ که این در حکم یك کلیسای کوچك فوقانی بود و می‌شد برای ادای مراسم مربوط به اهالی بخش از آن استفاده کرد و طبقهٔ پایین را به روحانیون اختصاص داد. (لازم به‌یادآوری است که کلیسای مزبور یك کلیسایِ دیر بود). یك بالکانه رو به صحن اصلی باز می‌شد و گاهگاهی، امپراتور و همراهانش از آنجا می‌توانستند مراسمی را که در طبقهٔ زیرین جریان داشت تماشا و در آن شرکت کنند. در نقشهٔ

۳۴۴ کلیسای دیر سن ریکیه در سنتولا، فرانسه، حدود ۸۰۰ ب. م. حکاکی از روی یك مینیاتور نابود شدهٔ متعلق به سدهٔ یازدهم.

۳۴۵ نقشهٔ ساختمانی کلیسای دیر سن ریکیه.



ساختمانی کلیسای دیر سن ریکیه به شکلی که بازسازی شده (تصویر ۳۴۵) شاهد تأکید بر مربع تقاطع هستیم، زیرا این بخش با طاقیهای عظیمی از بقیهٔ بخشهای ساختمان جدا شده است. از ابعاد مربع، یکبار برای جایگاه خوانندگان و بار دیگر برای نمازخانهٔ بدنهٔ غربی استفاده شده است. لیکن از این موارد که بگذریم، نقشهٔ مزبور به پای نقشهٔ کلیسای دیر سن‌گال نمی‌رسد. عرض راهروهای جانبی فقط برابر یك سوم عرض صحن، و بازوییها در حدود دوسوم مربع تقاطع هستند، و طول صحن نه با مربع تقاطع متناسب شده است نه با هیچ یك از دیگر اجزای نقشهٔ این ساختمان. لیکن نقشهٔ کلیسای دیر سن‌ریکیه، مخصوصاً نمای نیمرخش با برجهای یکپارچهٔ چند مرحله‌ایش، به ویژه در آلمان، از نفوذ فراوان برخوردار بود.

دورهٔ اوتونی

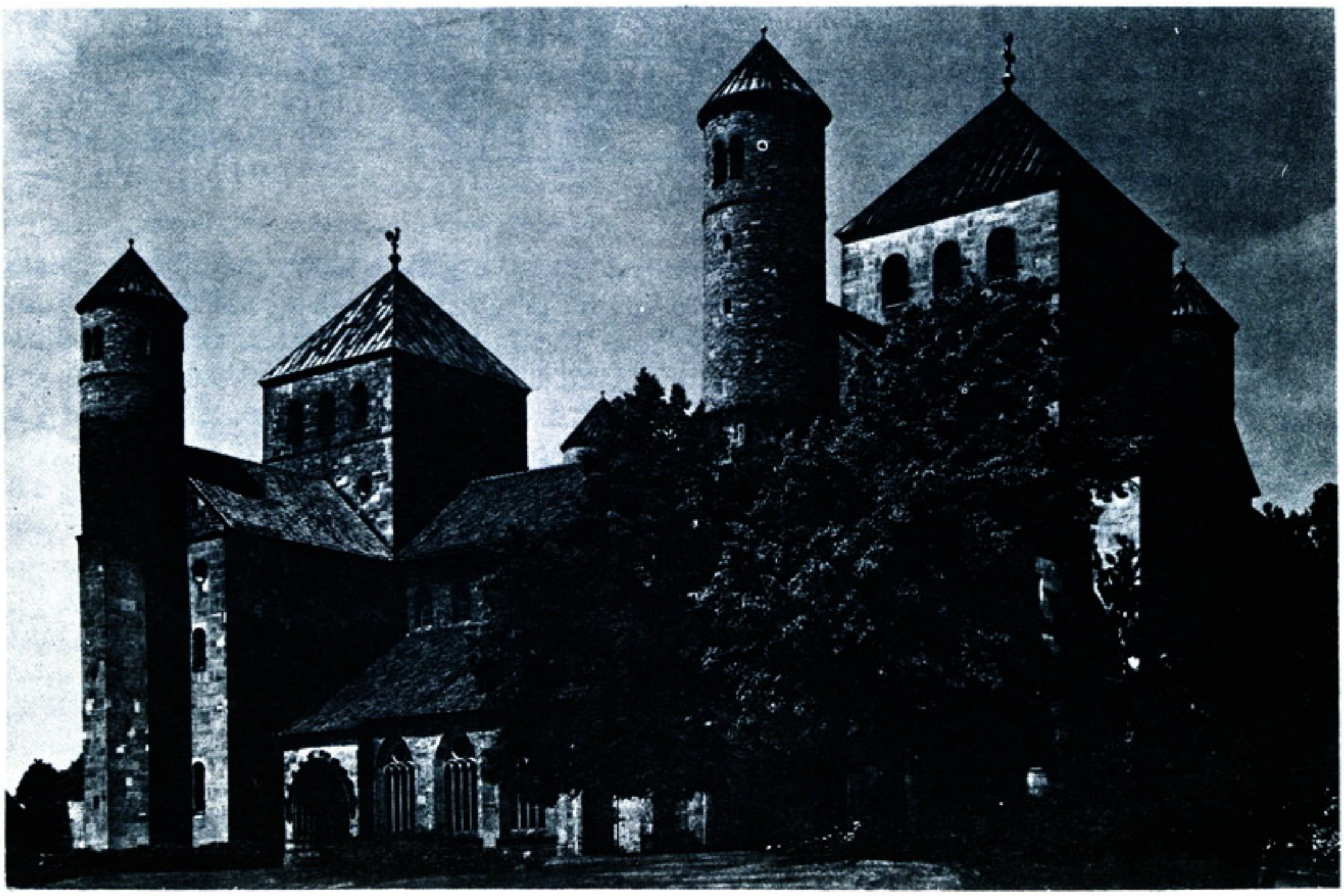
امپراتوری شارلمانی تا مدتی کمتر از سی سال پس از او به حیاتش ادامه داد. تشدید تهاجمات وایکینگها در غرب، زوال کارولنژیان و به تعلیق افتادن تلاشهای فرهنگی ایشان را تسریع کرد. تجزیهٔ امپراتوری به چندین پادشاهی کوچك ناتوان که یارای ایستادگی در برابر تهاجمات مزبور را نداشتند، دورانی از تاریکی و آشفتگی را به‌دنبال آورد که احتمالاً از دورهٔ مشابهش در سده‌های هفتم و هشتم ژرفتر بود. ضربات وایکینگها در سمت غرب با حملات مجارها در شرق و غارتگریها و دریازنیهای ساراسنها در دریای مدیترانه تکمیل می‌شد. فقط در اواسط سدهٔ دهم بود که بخش شرقی امپراتوری، تحت حاکمیت سلسلهٔ جدیدی از امپراتوران آلمان به نام اوتونیان (از نام سه عضو بسیار فعال این سلسله)، توانست خود را تحکیم کند. سه اوتوی مزبور در جلوگیری از مهاجمان شرقی به پیروزیهایی دست یافتند، دست وایکینگها را از قلمرو خویش کوتاه کردند و توانستند حکومتی امپراتوری پدید آورند که ــ دست کم برحسب ظاهر ــ جانشین امپراتوری مقدس رومِ شارلمانی شد. فرهنگ و سنتهای دورهٔ کارولنژیان نه فقط حفظ شدند بلکه گامی فراتر رفتند و غنی‌تر نیز شدند. دستگاه کلیسایی که فاسد و بی‌سازمان شده بود، در سدهٔ دهم تحت تأثیر جنبش عظیم اصلاح دیرها که با تشویق و تصویب امپراتوران و شاهان اوتونی آغاز شده بود، از نو زنده شد. شاهان و

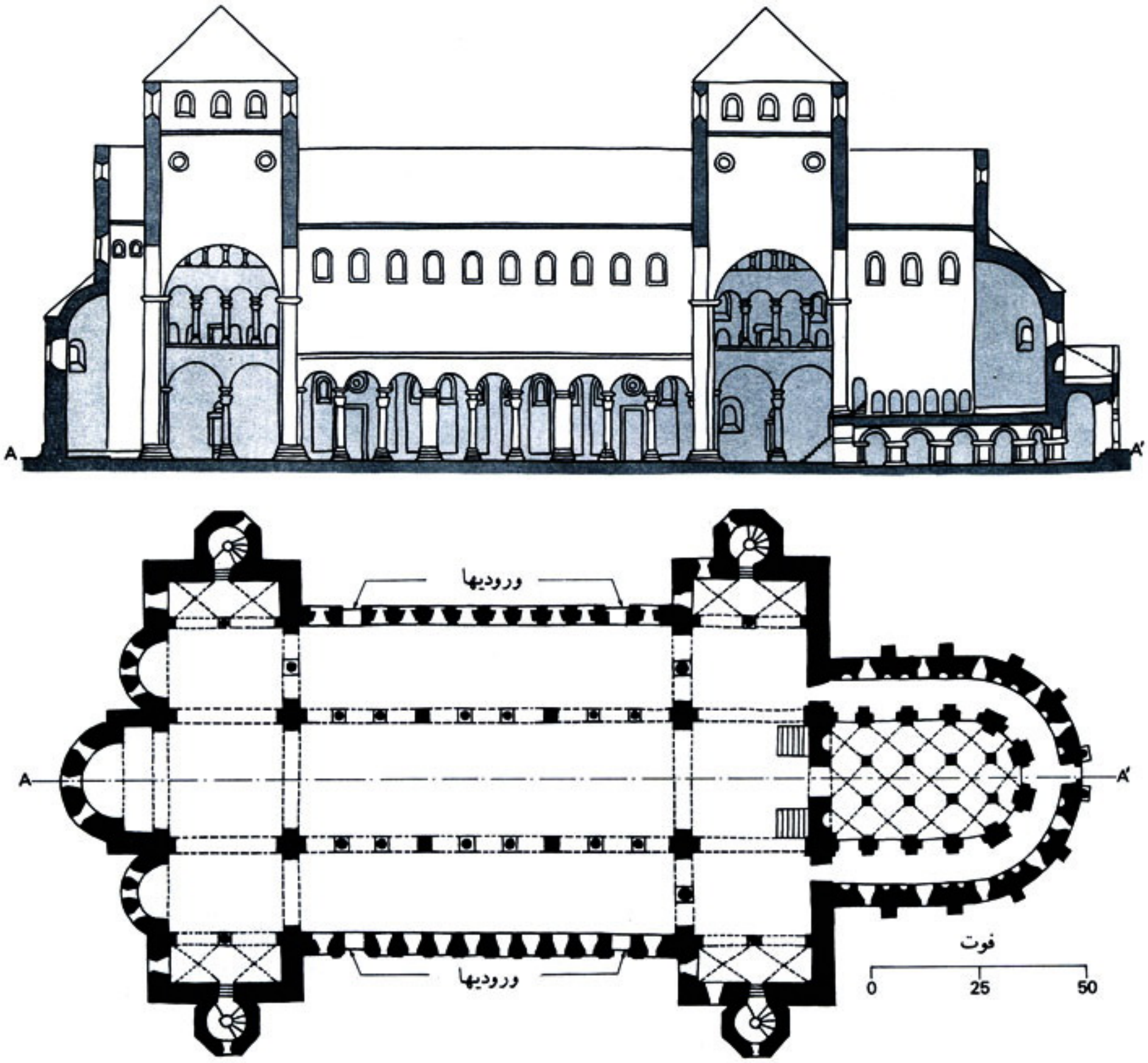
امپراتوران اوتونی، پیوندهایشان را با ایتالیا و حکومت پاپها نیز محکم‌تر کردند. وقتی **هانری III** آخرین عضو سلسلهٔ اوتونیان در اوایل سدهٔ یازدهم درگذشت مهاجمان کافر، مسیحی شده و اسکان‌یافته بودند، اصلاحات کلیسایی به موفقیتهای چشمگیر نائل آمده بود و نشانه‌هایی از یك احیای فرهنگی دیده می‌شد که توانست یادمانهایی به مراتب بزرگتر از آنچه در روم باستان آفریده شده بود برجا بگذارد.

معماری

معماران اوتونی، مسیر اسلاف کارولنژی خویش را دنبال کردند. در **کلیسای دیر سن میکائیل در هیلد سهایم** (تصویر ۳۴۶) که در فاصلهٔ سالهای ۱۰۰۱ و ۱۰۳۱ میلادی ساخته شده است، همان گروهبندی برجها و بدنهٔ غربی کلیسای دیر سن ریکیه، به اضافهٔ دیوارهای جسیم و سادهٔ آن دیده می‌شود. در نقشهٔ ساختمانی و مقطع کلیسای دیر سن میکائیل (تصویر ۳۴۷)، مراکز ثقل شرقی و غربی به روشنی دیده می‌شوند و صحن در حکم تالاری است که این مراکز را به یکدیگر می‌پیوندد. ورودیهای منتهی به راهروهای جانبی در سمت شمال و جنوب، عواملی اضافی‌اند که تقریباً یکسره باعث از میان رفتن جهتگیری سنتی باسیلیکاها به سوی شرق می‌شوند. این بار مربعهای تقاطع، که علامت‌گذاری شده‌اند، و به مراتب ظریفتر و دقیقتر از مربعهای کلیسای دیر سن ریکیه هستند به عنوان مدولی برای ابعاد صحن که طولش برابر سه مربع و پهنایش برابر یك مربع تقاطع است، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. با جای دادن جرزهای سنگین در گوشه‌های هر مربع، از لحاظ بصری بر این واقعیت تأکید شده است. این جرزها به طور متناوب پس از ستونهای زوج و پایه‌های نگه‌دارندهٔ دیوار قرار گرفته‌اند و «شبکهٔ متناوب ستون‌بندی و دیوار نگه‌دارنده»که بدین ترتیب به دست می‌آید، جزو ویژگیهای ثابت بسیاری از کلیساهای رومانسك در اروپای شمالی خواهد شد. شبکهٔ ستون‌بندی متناوب، برخلاف یك نظر، ارتباطی با روشهای طاق‌بندی رومانسك ندارد. این شبکه نخستین بار در ساختمانهای سقف چوبی سدهٔ دهم (مانند **کلیسای سن گیریاکوس** در **گرنرود** که در سال ۹۶۱ میلادی آغاز شد) ظاهر شد و به نظر می‌رسد که نتیجهٔ منطقی این اندیشهٔ القا شده از دورهٔ کارولنژیان باشد که طول هر ساختمان می‌تواند مضربی از مربعهای تقاطع باشد. بدین ترتیب، جور درآمدن شبکهٔ ستون‌بندیِ متناوب با برخی از روشهای طاق‌بندی رومانسك، جنبه‌ای کاملاً تصادفی دارد؛ به نظر می‌رسد که از روش مزبور نه به عنوان یك تدبیر ساختمانی بلکه به عنوان تدبیری استفاده شده است که دلیلی بر سازمان‌دهی هندسی نقشهٔ ساختمان به شمار می‌رود. برخیها گفته‌اند که شبکهٔ ستون‌بندی متناوب جزو شیوه‌های وارداتی از امپراتوری روم شرقی، و شاید از **تسالونیکا** (**سالونیکای** امروزی) است. اگر چنین باشد به نظر می‌رسد عده‌ای از معماران شمالی که (به گفتهٔ برخیها در سالهای اخیر) آن را وسیلهٔ مناسبی برای تبدیل فضایهای درونیِ پیوستهٔ باسیلیکا به واحدهای مدولی که خود ایشان در معماری الواری خویش با آنها آشنا شده بودند (ن. ك. ص ۲۷۷) تشخیص داده‌اند آن را با اشتیاق هرچه تمامتر اقتباس کرده‌اند.

۳۴۶ کلیسای دیر سن میکائیل در هیلدسهایم، آلمان، حدود ۱۰۰۱ـ۱۰۳۱ میلادی. (بازسازی شده.)





۳۴۷ نقشه و مقطع کلیسای دیر سن میکائیل.

در منظره‌ای از داخل کلیسای سن میکائیل (تصویر ۳۴۸)، آهنگ یا نظم تناوبی نور و پایه‌های سنگین دیوار نگه‌دارنده دیده می‌شود. این تصویر، همچنین نشان می‌دهد که نظم مزبور در دیوارهای بالایی صحن منعکس نشده، و به بیان درست‌تر، از خود دیوارهای نگه‌دارندهٔ موجود فراتر نرفته است. با آنکه تناسبهای صحن تغییر پیدا کرده‌اند ــ یعنی صحن در مقایسه با پهنایش، به مراتب از سیلیکای رومی بلندتر شده است ــ شکل ظاهر پیوسته و ناگسستهٔ اسلاف پیشین خودش را که به دورهٔ مسیحیت آغازین تعلق دارد حفظ می‌کند. ما وقتی می توانیم یك فضای کاملاً تکامل یافتهٔ رومانسك را در برابر خود ببینیم که سازماندهی هندسی نقشهٔ این کلیسا در تصویر قائم دیوارهای صحن منعکس شود و از شکل ظاهر و فضای درونی مشخص شود که فضای مزبور از چندین بخش عمودی تشکیل شده است.

پیکر تراشی

کلیسای سن میکائیل، بنای انتقالیِ بسیار مهم و ظریفی است که فضای خالی میان سبکهای کارولنژیان و رومانسك را پر می‌کند. سازندهٔ آن یعنی اسقف برنوارد که هیلدسهایم را به یك مرکز اشاعهٔ علم تبدیل کرد، نه فقط در امور دولت مهارت داشت بلکه ادیبی مشتاق، دوستدار هنرها، و به گفتهٔ زندگینامه نویسش، صنعتگر و مفرغکار خبره‌ای بود. توقفش در رم به عنوان مهمان امپراتورْ اوتوی IIIدر سال ۱۰۰۱ میلادی، که مربی و دوست او نیز بود، احتمالاً باعث آشنایی وی با بناهای عظیمی چون ستون ترایانوس شده و در بر پا کردن شمعدانی ستون مانند مخصوص عید فصح در کلیسای سن میکائیل توسط وی مؤثر افتاده است؛ و احتمالاً مشاهدهٔ درهای چوبی متعلق به دورهٔ مسیحیت آغازین در کلیسای سانتا سابینا، الهامبخش وی برای ریختن درهای با شکوه مفرغی برای کلیسای با شکوه خود بوده است. درها یکپارچه ریخته شده‌اند و در نوع خود از روم باستان به بعد، نظیری ندارند. پیکر تراشی کارولنژی، همچون بخش اعظم پیکر تراشی از روزگار باستان به بعد، به تهیهٔ اشیای کوچك عاجی و فلزی محدود بوده است؛ درهای کلیسای سن میکائیل پیشدرآمدی هستند بر ظهور دوبارهٔ پیکر تراشی بزرگ ـ مقیاس در دورهٔ رومانسك. سبك پیکره‌های رومی درها از تذهیب‌کاری نسخ خطی دورهٔ کارولنژیان سر چشمه گرفته است ولی قدرت بیان ویژه‌ای دارد ــ این

بار نیز با شکلی مواجهیم که از الگویی اولیه مشتق شده و چیزی نو و خود ویژه می‌شود(تصویر ۳۴۹). خداوند، آدم و حوا را پس از هبوط ایشان، سرزنش می‌کند. خداوند در حالی که نفرین فناپذیری یا نخستین محکومیت را خطاب به ایشان به زبان می‌آورد، انگشتش را با تمام نیروی بدنش به پیش می‌برد، نیرویی که در حالت بدنی وی متمرکز شده و کانون روانی کل ترکیب‌بندی مزبور است. زوج هراسان نه فقط قوز کرده‌اند تا شرمگاهشان را بپوشانند، بلکه می‌خواهند خود را از خدنگ خشم خداوند نیز در امان دارند. هر یك تقصیر را به گردن دیگری می‌اندازد، آدم به حوا اشاره می‌کند، و حوا نیز به شیطان فریبکار در روی زمین اشاره می‌کند. محیط این نقش برجسته یعنی زمینِ تخت و یکدست، حالات و سکنات مبین خشم، اتهام، گناه، و ترس را برجسته‌تر می‌نمایاند؛ این بار نیز داستان با تمام سادگی و تأثیر شکلك سازی ماهرانه بیان شده است.

پیشتر دیدیم که علاقه به حالتها و حرکات شکلك سازانه، چگونه از همان آغاز، راهنمای تهیهٔ شبیه‌سازیها و تصاویر روایتی در هنر سده‌های میانه می‌شود. این گونه شکلك سازی، که با اغراقگویی مؤثری مورد تأکید قرار می‌گیرد، در یك نقش کنده‌کاری شدهٔ عاجی که مطمئناً در زمرهٔ شاهکارهای هنر سده‌های میانه به شمار می‌رود، ظاهر شده است (تصویر ۳۵۰). این قاب تزیینی که ابعادش ۱۰ × ۲۳ سانتی متر است، نقشی از دو پیکرهٔ در همبافته را که به طرز زیبایی با فضای پیرامونشان انطباق داده شده‌اند نشان می‌دهد. موضوع، به ترغیب **تومای مردد** مربوط می‌شود. که در آن، مسیح پس از قیام، بر حواریون محزون ظاهر می‌شود. همه بجز تومای شکاك باور می‌کنند که وی به راستی مسیح است و به راستی قیام کرده است. توما خواستار دست گذاشتن بر زخمهای استادی می‌شود که خود شاهد بر صلیب کشیده شدنش بوده است. در این قاب تزیینی، او با کنجکاوی فزاینده و پر خاشگرانه‌ای به دنبال زخمی که در پهلوی مسیح بوده است می‌گردد. مسیح در حالی که بازوی راستش را بلند کرده تا توما پهلویش را ببیند، با حالتی بر بالای سر توما خم می‌شود که ترکیب شگفت آوری از ملاطفت، مهرورزی سالم، حمایتگری، و اندوه را به نمایش می‌گذارد. پیکره‌ها، تماماً در چهار چوبی عاطفی شبیه سازی شده‌اند؛ تمرکز بر یگانه عمل ظاهر شدن مسیح بر تومای مردد، ترس و لرزهای عاطفی ملازم تردید، و ایمان آوردن توما در پی آن، در جزءجزء این شبیه‌سازی مؤثر افتاده است. در اینجا بر ما روشن نیست که سازندهٔ این قاب تزیینی تحت تأثیر یك الگوی اولیه بوده است یانه؛ به نظر می‌رسد که اثری اصیل با قدرتی خارق‌العاده در برابرمان قرار دارد.

نقاشی و تذهیب‌کاری

باید پذیرفت که هنرمندان در دورهٔ اوتونی به قدر کافی با شیوه‌های تجسمی کارولنژیان آشنا شده بودند که بتوانند با استقلال قابل توجهی به کار خویش ادامه دهند و سبك کار کردی و بومی خاصی برای خودشان پی ریزی کنند. مصداق عالی این سخن، یك

۳۴۸ صحن کلیسای سن میکائیل (بازسازی شده).

۳۴۹ اسقف برنوارد، آدم و حوا مورد سرزنش خداوند قرار می‌گیرند، ۱۰۱۵ ب م. از درهای مفرغی کلیسای سن میکائیل، تقریباً ۱۰۸×۵۸ سانتی‌متر.

تذهیب‌کاری در **کتاب انجیل اوتوی III** (تصویر ۳۵۱) است که در آن فرشته‌ای تولد مسیح را به چوپانان بشارت می‌دهد. فرشته، لحظه‌ای پیش بر روی تپه‌ای فرود آمده، هنوز بال می‌زند، و باد بر خاسته از فرود آمدن و بال‌زدنش ردایش را آشفته می‌سازد. چوپانانِ جاخورده و هراسان، او را چندان بزرگ می‌بینند که گویی سراسر آسمان را پوشانده است، و او همچنانکه دستش را به نشانهٔ اقتدار و فرمان دراز می‌کند نگاهی خشمگینانه و تهدید آمیز نیز بر ایشان می‌افکند. آنچه بیش از خود پیام مورد تأکید قرار گرفته، قدرت و عظمت خداوند است. نیروی برقگونهٔ اشارهٔ خشماگین خداوند در نقش روی درهای کلیسای هیلدسهایم در اینجا نیز با همان تأثیر ایمایی دیده می‌شود. با آنکه سبك پیکره ممکن است احتمالاً از مکتب کارولنژیِ تور ریشه گرفته باشد، نقاشان **دفتر کاتبان رایشنو** (جزیره‌ای در دریاچهٔ کنستانس سویس) که **کتاب انجیل** مزبور را آفریدند، اندیشه‌های دریافتی خویش را به چیزی نو و پر توان مبدل کرده‌اند؛ دستی که چگونگی نمایش رداها با خطی خشك و محکم، و تقسیم سطوح به کمك شکلهای روشن و شدیداً الگودار نشانه‌ای از قدرت آن است، با اطمینانی تازه به کار پرداخته است. این اطمینان را در هنر بیزانسیِ میانه و پسین دیدیم، و در واقع پیوند فشرده‌ای میان حوزه‌های نفوذ هنر اوتونی و بیزانسی وجود داشت. لیکن در بیشتر موارد، هنرمندان اوتونی راه خودشان را در پیش می‌گرفتند زیرا آثار نقاشی اوتونی برای در بار و دیرهای بزرگ، امیران دانش دوست، رؤسای دیرها، واسقفها آفریده می‌شدند و به همین علت مخاطبانی اشراف منش داشتند که می‌توانستند شکلهای مستقل و پیچیدهٔ مربوط به مضامین موروثی را در یابند. در حالی که اثر تذهیب کاری شده‌ای چون **بشارت به چوپانان** را به هیچ وجه نمی‌توان کلاسیك نامید؛ نوعی وضوح پیکروارانه، برجستگی و نمای نیمرخ گونه‌ای چون نقش برجستهٔ قوی در آن دیده می‌شود که نه احساس قرابت تردیدآمیز به الگوهای اولیه و ناشناختهٔ روزگار باستان بلکه احساس درك و دریافت مطمئنانه ــ و نا آگاهانهٔ ــ روحیهٔ هنرمندان روزگار باستان را به بیننده القا می‌کند. در همان حال، وسایل بیان پر توان مینیاتور **بشارت** متضمن تشدید معنویت مسیحی است، و شاید با اصلاحات وسیع دیرها در سده‌های دهم و یازدهم ارتباط داشته باشد. همراه این نیروی بیان، شیوهٔ تازهٔ بسیار مهمی برای شکل دادن به پیکر آدمی در هنر پدید می‌آید، شیوه‌ای که برده‌وارانه وابستهٔ الگوهای اولیه ــ حتی موقعی که این الگوها مورد مبادله و مطالعه قرار می‌گیرند ــ نیست. هنر تجسمی اوتونی، بازتابی از ترجمهٔ مواد و موضوعات الگوهای اولیه به یك زبان خاص و حاضر آمادهٔ شکلها و یك شیوهٔ تصویر پردازی یا طراحی بومی است. با وجود پاره‌ای استثناها، پیکره‌های اوتونی، رئالیسم قدیمیِ **انجیلهای تاجگذاری** (تصویر ۳۳۷) را که از روزگار باستان به ارث مانده بود از دست می‌دهند و با حرکتی ناگهانی، گردنده و جهنده به حرکت در می‌آیند که «مطابق طبیعت» نیست ولی از نیروی رسانندگی صریح و توصیفگرانه‌ای بر خوردار است. این شیوهٔ نو به هنرمندان پیکره ساز دورهٔ رومانسك انتقال خواهد یافت. همچنان که زبانهای مکتوب و نا مکتوب اروپای غربی از بطن زبان مخلوط لاتین ـ ژرمنی در سده‌های اولیه سر بر می‌آورند و به زبانهای بومی امروزی تبدیل می‌شوند، هنر تجسمی نیز تدریجاً از بطن همانگونه مخلوط عناصر ژرمنی، لاتین، و سلتی سربر می‌آورد و به یك زبان جدید، نیرومند، و خود کافیِ بومی برای شبیه سازی مبدل می‌شود.

در تصویر دیگری از **کتاب انجیل اوتوی III** که شبیه‌سازی از خود امپراتور است (تصویر ۳۵۲)، بخش عمده‌ای از آنچه پیشتر گفتیم جمع بندی شده و آنچه در آینده به وقوع خواهد پیوست پیشاپیش نمایانده شده است. امپراتور در حالتی شبیه سازی شده که زیر یك سایبان نشسته و عصای سلطنتی و گوی صلیب نشانی را که نمایانگر قدرت جهانی وی به شمار می‌رود به دست گرفته است. در دوسویش روحانیون و بارونها ــ کلیسا و دولت ــ ایستاده‌اند، و این حکایت از آمادگی‌شان برای پشتیبانی از امپراتور دارد. این تصویر گر چه از لحاظ سبك با موزاییك کاری یوستی نیانوسی **کلیسای سان ویتاله** فاصله دارد، ولی تشابه سیاسی‌اش با اثر مزبور روشن است. آنچه در دورهٔ اسکان بربرها مختصر وحدتی به اروپای غربی داد، آرمان بر جا ماندهٔ امپراتورانه بود که در وجود شارلمانی زنده شد و تامدتی به وسیلهٔ جانشینان اوتونی او در آلمان به حیاتش ادامه داد. این آرمان امپراتورانه که از روم باستان جان سالم به در برده و در جریان تجربه‌اندوزیهای هنرمندان بیزانس تقویت شده بود، آنقدر به حیاتش ادامه داد که نقش الگوی نظم و قانون را در نظر بربرها پیداکند؛ تا این

درجه، روم باستان تا هزارهٔ بعد از میلاد زنده بود. لیکن امیران محلی در انگلستان، فرانسه، اسپانیا، ایتالیا، و اروپای شرقی در آرزوی دست یافتن به استقلالی در خارج از حیطهٔ تسلط امپراتورانهٔ کارولنژی و اوتونی بودند؛ آنها با به مخاطره انداختن مدعاهایشان، تاریخ منازعات قدرت جویانهٔ سده‌های میانه را که به شکل‌گیری کشورهای امروزی اروپا انجامید پی افکندند. در این تذهیب‌کاری، اوتو در حالی که بین کلیسا و دولت رقابتگر نشسته، مدل یا تجسم آن روحیه‌ای است که بر سده‌های میانه مسلط بود و اروپا را تا چندین سده از یکپارچگی بیرون برد. منازعات امپراتوران امپراتوری مقدس روم با پاپها باعث شکست سنگین و ناگوار جانشینان آلمانی اوتونها در سدهٔ سیزدهم خواهد شد؛ و به دنبال این شکست، اقتدار و اعتبار روم باستان نیز به پایان خواهد رسید. دورهٔ رومانسك که در پی شکست مزبور خواهد آمد، عملاً روحیهٔ امپراتورانهٔ چند صد سالهٔ پیشین را انکار خواهد کرد. عصر نوینی آغاز خواهد شد و رُم، همچون خاطره‌ای با عظمت، از مقام تعیین کننده و سر نوشت‌سازانه‌اش به زیر خواهد آمد.

۳۵۰ استاد اختر ناخ، **تومای مردد**، از تزیین سردر کلیسای ماگدبورگ، حدود ۹۷۰ـ۹۹۰ ب م. عاج، تقریباً ۲۳×۱۰ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین.

۳۵۱ بشارت تولد عیسی به‌چوپانان، از کتاب انجیل اوتوی III، رایشنو یا مدرسهٔ درباری اوتوی III، ۹۹۷ـ۱۰۰۰ ب م. $23\frac{1}{2}\times32\frac{1}{2}$ سانتی‌متر. کتابخانهٔ دولتی باواریا، مونیخ.

۳۵۲ اوتوی III براورنگ شاهی، کرنش چهار رکن امپراتوری را می‌پذیرد (در میان اشراف و روحانیون)، **از کتاب انجیل اوتوی III.** $23\frac{1}{2} \times 32\frac{1}{2}$. کتابخانهٔ دولتی باواریا، مونیخ.

فصل نهم

هنر رومانسک

اروپا در حدود سالهای ۱۱۰۰ میلادی

۱ دورم
۲ کان
۳ ژومیژ
۴ کلن
۵ ماینز
۶ ورمس
۷ اشپایر
۸ پاریس
۹ وزله
۱۰ اوتن
۱۱ کلونی
۱۲ آنگولم
۱۳ مواساك
۱۴ تولوز
۱۵ آرل
۱۶ رونسوال
۱۷ تاهول
۱۸ بورگوس
۱۹ سانتیاگو دِ کومپوستلا
۲۰ کوردووا
۲۱ میلان
۲۲ ونیز
۲۳ پیزا
۲۴ فلورانس
۲۵ رُم
۲۶ ناپل
۲۷ پالرمو

۰ ۲۰۰ ۴۰۰ میل

قلمرو نورمانها
قلمرو فرانسه
امپراتوری مقدس روم
لئون ـ کاستیل
آراگون
سرزمینهای اسلامی
قلمرو نورمانها

—— مسیرهای اصلی مهاجرت

حدود ۱۰۰۰

کلیسای پیزا (۱۰۵۳ـ۱۲۷۲)

کلیسای اشپایر (۱۰۳۰)

۱۰۲۰

دورهٔ رومانسك

۱۰۶۰

فتح جنوب ایتالیا و سیسیل به دست نورمانها

۱۰۶۶ فتح انگلستان به دست نورمانها (نبرد هیستینگز)

۱۰۷۱ فتح اورشلیم به دست ترکها

قدیس جورج و اژدها
از نسخهٔ مورالیادرکار

کلیسای دورم
(۱۰۹۳)

۱۰۸۰

۱۱۰۱

۱۰۹۵ نخستین جنگ صلیبی

ادوین کاتب از
مزامیر ادوین

۱۱۴۷ دومین جنگ صلیبی

رسالت حواریون، وزله (۱۱۲۰ـ۱۱۳۲)

۱۱۲۰

حدود ۱۱۵۰

سالهای میانی سدهٔ یازدهم، یك نقطهٔ عطف در تاریخ اروپاست؛ اروپا به معنی اروپا در آن سالها پدید می‌آید. در گذشته، سراسر اروپا عرصهٔ تاخت و تازها و جا به جاییهای بربرهایی بود که در ماندگاههای گوناگون به یکدیگر پیوستند و به صورت «امپراتوریهایی» چون کارولنژیان و اوتونیان در آمدند، که ریشه‌های معنوی و سیاسی‌شان در خاطرهٔ ایمپر یوم رومی دویده بود. این بار با آنکه فرهنگ وسنتهای لاتینی ایستادگی می‌کنند و همچنان با احترام از سوی مردم پذیرفته می‌شوند، ملتهای سده‌های میانه چندان گذشته نگر نیستند؛ بلکه تجربه‌های تازه اندوخته‌اند و در راههای تازه گام نهاده اند.

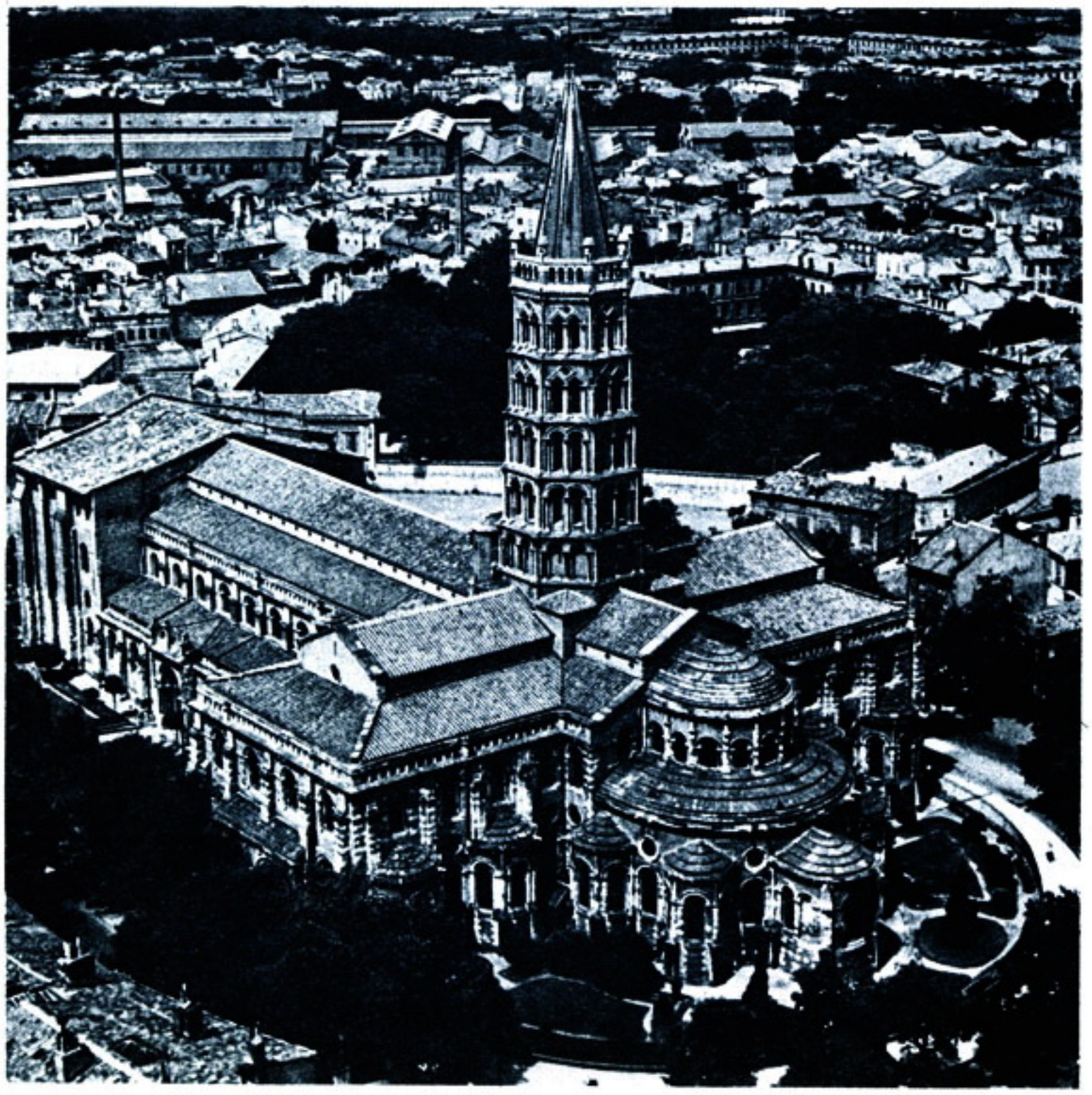
پس از فروپاشی دولت کارولنژیان، زمانی که جانشینان سلسلهٔ امپراتوران اوتونی از دامنهٔ علایقشان به ایتالیا و دوك‌نشینهای آلمان کاستند، گروههای سیاسی بیشمار فئودالی ــ بزرگ و کوچك، در داخل و خارج از حدود «امپراتوریهای» قدیمی فرانکها و ساکسونها ــ به دنبال خواستهای خویش رفتند و راههای مستقلی را در پیش گرفتند. دو نهاد اجتماعی ــ کلیسای مسیحی و فئودالیسم ــ تا حدودی باعث همبستگی آنها شدند. اگر وجه مشترکی میان بازماندگان بربرها وجود داشت، در درجهٔ نخست، مسیحیت یا دین ایشان بود. فئودالیسم که هم از رسمهای بربرها (ن. ك. فصل هشتم) ریشه گرفته بود هم از آخرین نهادهای رومی، ثباتش را تا حدودی حفظ کرد ولی ثبات مزبور تا حدودی جنبهٔ محلی داشت و ماهیتاً با حکومت گستردهٔ متمرکز متضاد بود.

فئودالیسم، ماهیتاً، نظامی اقتصادی و متضمن یك رشته روابط پیچیده میان اشخاص، تعهدات، و خدمات مبتنی بر چگونگی تصرف زمین بود: کسی یك قطعه زمین یا تیول را تصرف می‌کرد و ارزش آن را نه به صورت پول بلکه به صورت کار، آنهم در ارتش، می‌پرداخت. تعهدات فئودالی به ترتیب از ارباب زمیندار به واسالها و از ایشان به صفوف پایین‌تر، و سرانجام به صرف می‌رسید. سرف وابستهٔ زمین و خدمت بی چون و چرا به ارباب بود. اربابها یا اشراف، به شکلهای گوناگون از یکدیگر یا از اربابی بزرگتر مانند پادشاه، تیول می‌گرفتند. بسیاری از ایشان بالضروره زمینداراني بزرگ و چنان نیرومند می‌شدند که دیگر ارزشی به تعهدات خویش قائل نمی‌شدند و با پادشاه به رقابت برمی‌خاستند. روزگار ایشان به جنگ و ستیزهای کوچك برای بسط حدود یا حفظ املاکشان می‌گذشت. قصر که در میان دیوارهای بلند و خندقها محصور بود مظهر و مقرّ قدرت فئودالی به شمار می‌رفت؛ امروزه، تماشای بقایای فروریختهٔ قصرهای مزبور در روستاهای اروپا، روزگاری را در نظر بیننده زنده می‌کند که حکومت کاملاً مرئی بود و شکلی انفرادی، شخصی، و استبدادی داشت.

بارون یا شوالیهٔ دورهٔ رومانسك، که همچنان پای بند سنتهای پهلوانیِ پهلوانان آلمانی بود، شخصی وفادار، رزمجو، و مغرور بود. ولی همو، چون مسیحی بود، اثری از قدرگرایی ژرف ساکسونها و نورسهای پیشین در وجودش دیده نمی شد و آرزو داشت نه فقط در نبرد به افتخاری فنا ناپذیر (که بیشتر در اثر قدرت ایمان مذهبی به دست می‌آمد تا در اثر قدرت و شجاعت شخصی او) دست یابد بلکه امیدوار بود زندگانی جاوید در بهشت نیز نصیبش بشود. این، حالت روحی یا «ساخت» روانی بزرگان اشراف‌منش یا جنگاوری بود که جنگهای صلیبی را هدایت کردند و نظام فئودالی را بر پا نگه داشتند.

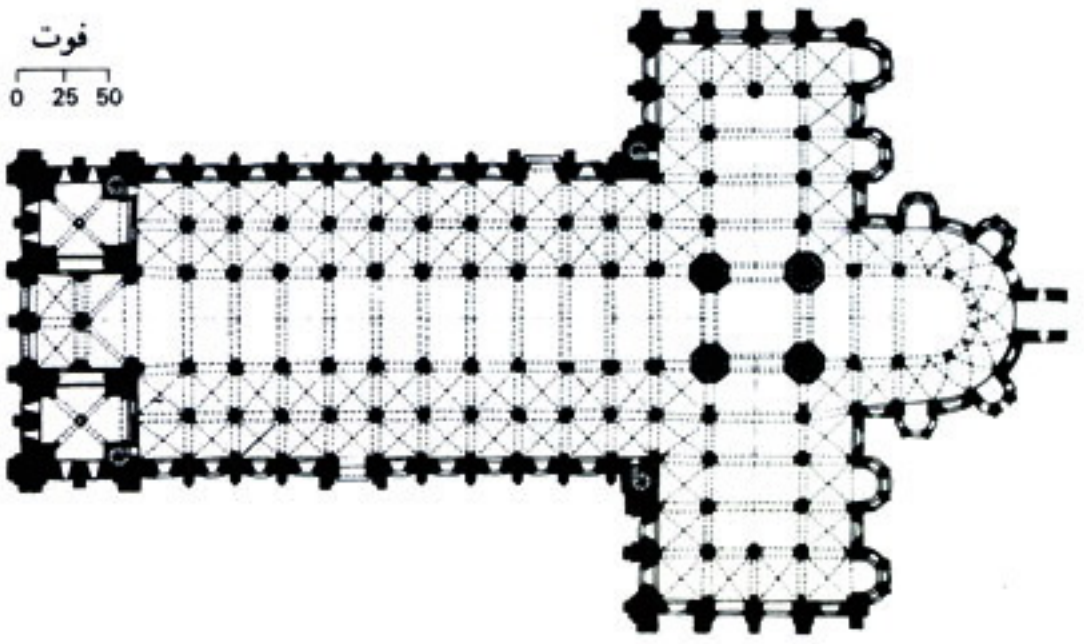
دستگاه رهبانیت نیز که در همان زمان مانند فئودالیسم به اوج تکاملش رسیده بود، جدایی از دنیای مادی و تضمین رستگاری را وعده می‌داد و تقریباً یگانه امکان بهره‌گیری از آموزش و پرورش را در اختیار مراجعه کنندگان قرار می‌داد. تاریخ رهبانیت، همچنان که دیدیم از نخستین سالهای سده‌های میانه آغاز شد، و اساساً عبارت بود از یك رشته جنبشهای اصلاح طلبانه. از آنجا که دادن هدایا و ارثیه به دیرها از وسایل بسیار مؤثر تضمین رستگاری به شمار می‌رفت، دیرها سریعاً ثروتمند شدند. ثروت، تجمل‌گرایی و تن آسانی و اصلاحات مکرر در جهت مبارزه با آن را در پی آورد. این اصلاحات به پیدایش فرقه‌های جدید در میان رهبانان انجامید. دو تا از فرقه‌های بزرگ دورهٔ رومانسك، سیستر سیان و کلونیان بودند. فرقهٔ کلونیان که مخصوصاً مدافع و تقویت کنندهٔ هنرها بود، در نخستین سالهای سدهٔ دهم میلادی در شهر کلونی (نزدیك شهر ماکون) فرانسه پی ریزی شد. این فرقه پس از بر خوردار شدن از حمایت و تشویق امپراتوران اوتونی، وفاداریش را به پاپ مستقر در رم اعلام کرد و با استفاده از شبکهٔ گستردهٔ دیرهایش که در سراسر اروپا پراکنده بودند، تشکیلات متمرکزی ایجاد کرد که درست در نقطهٔ مقابل گرایشهای تمرکز گریزانهٔ فئودالیسم قرار داشت. اصلاحات کلونی، که بر تفسیر آزادمنشانهٔ اصل اولیهٔ قدیس بندیکتوس استوار بود، بر اشتیاقهای روشنفکرانه، مطالعهٔ موسیقی، و اشاعهٔ هنرهای دیگر تأکید می‌کرد. غنا و گستردگی امکانات فرقهٔ کلونی، بلافاصله موجب پیدایش اصلاحات دیگری شد که بر انکار نفس و ارزشهای کار جسمانی تأکید داشت و فرقهٔ سیستر سیان را به دنبال آورد؛ این فرقه نیز سریعاً رشد یافت.

بدین ترتیب با پیروزی دستگاه رهبانیت و فئودالیسم و نشستن‌شان به جای امپراتوران، بارونها و روحانیون وابسته به دیرها ــ که خود غالباً از اربابان زمیندار بودند ــ نقشی مخصوصاً همیارانه بر عهده گرفتند و لایه بندی فئودالی جامعه به طبقات منفصل، با مهر تأیید دینی ممهور گردید. لیکن علیرغم این همیاری، تضاد اصلی زمانه



۳۵۳ منظرهٔ هوایی کلیسای سن سرنن، تولوز، حدود ۱۰۸۰ـ۱۱۲۰ ب م.

۳۵۴ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سن سرنن.



بین فئودالها و پاپها نه بر سر عادلانه یا نا عادلانه بودن نظام فئودالی بلکه بر سر این مسأله بود که بالاخره«بالاترین ارباب فئودال کیست؟ شاه کیست؟»

جا به جایی عظیم جمعیت به صورت مهاجرتهای بی پایان مردم به قصد زیارت زیارتگاهها و شرکت در **جنگهای صلیبی** (که نخستین جنگ صلیبی نیز در همین دوره آغاز شد)، هزاران هزار نفر را از اروپای غربی به سر **زمین مقدس** [**اورشلیم**] کشانید. از جملهٔ مهمترین نتایج مستقیم جنگهای صلیبی تثبیت مقام کلیسا به عنوان رهبر مردم و بازگشایی راههای دادو ستد با مراکز بزرگ تجارت در خاور نزدیك بود.

کشتیهای پر از بارونهای پیزایی به قصد سر زمین مقدس از ایتالیا به راه می‌افتادند و در بر گشت، استخوانهای ایشان را با خود می‌آوردند. پیزاییها همانند شهروندان و شهرهایی که بارونها پشت سر نهاده بودند و در برابر کمك مالی به جنگهای ایشان منشورهای آزادی دریافت کرده بودند، روز به روز رونق بیشتری می‌گرفتند. بدین ترتیب، استقلال، از نتایج جنبی جنگهای صلیبی بود: شهرها منشورهای آزادی خویش را گرفتند، و طبقهٔ متوسط متشکل از بازرگانان و صنعتگران پدید آمد ورشدیافت تا با قدرت بارونهای فئودال و دیرهای بزرگ مقابله کند. فرهنگ رشد یابندهٔ شهری، انگیزه‌های تازه‌ای برای رشد هر چه شتابان، از خارج دریافت کرد. خطوط بازرگانی، که غالباً شریانهای اصلی انتقال اندیشه‌ها نیز بودند، علم جدید را به اروپا رساندند. جنگهای ویرانگر صلیبی، در اثر تماس اروپاییان با جهان اسلام که فرهنگ یونان را بسی پیشتر جذب کرده بود، باعث پیدایش نگرشی نو به علم و فلسفهٔ یونان شدند. به فاصلهٔ یك سده، دانش نسبتاً محدود کارولنژیان و اوتونیان، گسترش یافت و به صورت ذخیره‌ای عظیم در آمد. از همین ذخیره بود که اندیشمندان، مواد و الهامات ضرور برای رنسانسهای پیاپی را به دست می‌آوردند، تا آنکه در سدهٔ شانزدهم توانستند به تمایز بین روزگارباستان مسیحی و ماقبل مسیحی پی ببرند. در چارچوب این دنیای نو پدید و خود ویژه که تا اندازه‌ای تحت تأثیر گذشته‌ای بس بی کران قرار داشت، هنری ظاهر شد که هنر رومانسك [= رومی وار] نامیده می‌شود. این هنر، مطمئن و متکی بخود است، در میان راههای گوناگون دچار تردید نمی‌شود و حتی در بحبوحهٔ دگرگونیهای خویش، با اطمینان گام برمی‌دارد.

۳۵۵ صحن کلیسای سن سرنن.

معماری

«رومانسك» اصطلاحی است که نخستین بار در سدهٔ نوزدهم برای مشخص کردن ساختمانهایی به کار برده شد که ظاهراً در جهت رسیدن به یك گونهٔ تکمیل شده در سدهٔ سیزدهم به نام «گوتیك» سیر می‌کرده‌اند. گویا هلالهای نیم مدور و دیوارهای سنگین و تناور آنها مختصر تشابهی به معماری روم باستان داشته است، همچنان که زبانهای رشد یابندهٔ «رومانس» به زبان لاتین مربوط می‌شدند. با آنکه سبك رومانسك در طی عمر دویست ساله‌اش تغییرات پردامنه‌ای پیدا می‌کند و تنوعات ولایتی بیشماری را شامل می‌شود، امروزه مورخان معماری، آن را سبکی فی نفسه کامل می‌پندارند و معتقد نیستند که پیشدرآمد ناقصی برای سبك گوتیك بوده باشد. بدین ترتیب، معماری رومانسك علیرغم تنوعاتش، به سادگی قابل شناخت است و نخستین معماری حقیقی متعلق به سده‌های میانه به شمار می‌رود. در منظرهٔ هوایی کلیسای سن سرنن تولوز در جنوب فرانسه (تصویر ۳۵۳) ویژگیهایی به چشم می‌خورند که در ساختمانهای رومانسك، قطع نظر از اینکه چه تفاوتی در طرز جایگزینی‌شان وجود داشته باشد، دیده می‌شوند. شکل ظاهر ساختمان مانند یك بلوك با گروهی از احجام هندسی بزرگ، ساده، و قابل تعریف ــ چهار گوشه، مکعب، استوانه، و نیم استوانه ــ است. بخشهای اصلی ساختمان با قرار دادن دیوارهای پشت بند یا ستونهای ریزه در داخل چارچوبهای قاب بندی، به بخشهای کوچکتر تقسیم شده‌اند. سطوح بیرونی دیوارها که در سراسر دورهٔ اوتونی ساده و فاقد عناصر تزیینی بوده‌اند، این زمان بازتابی از چگونگی سازماندهی درونی ساختمان به شمار می‌روند. اینگونه زنده کردن سطوح سابقاً سادهٔ دیوارها پیشدرآمدی است بر نیم شفاف کردن ساختمانها که بعدها از مختصات معماری گوتیك گردید.

خواستهای تازهٔ مردمی با دلایل مذهبی و بازرگانی برای سیرو سیاحت، به معماری جدید شکل بخشید. **رائول گلابر** راهب سدهٔ یازدهم، متوجه انگیزهٔ ساختمان سازی، که تقریباً جزو شیفتگیهای مردم در سده‌های میانه شده بود گردید و چنین نوشت:

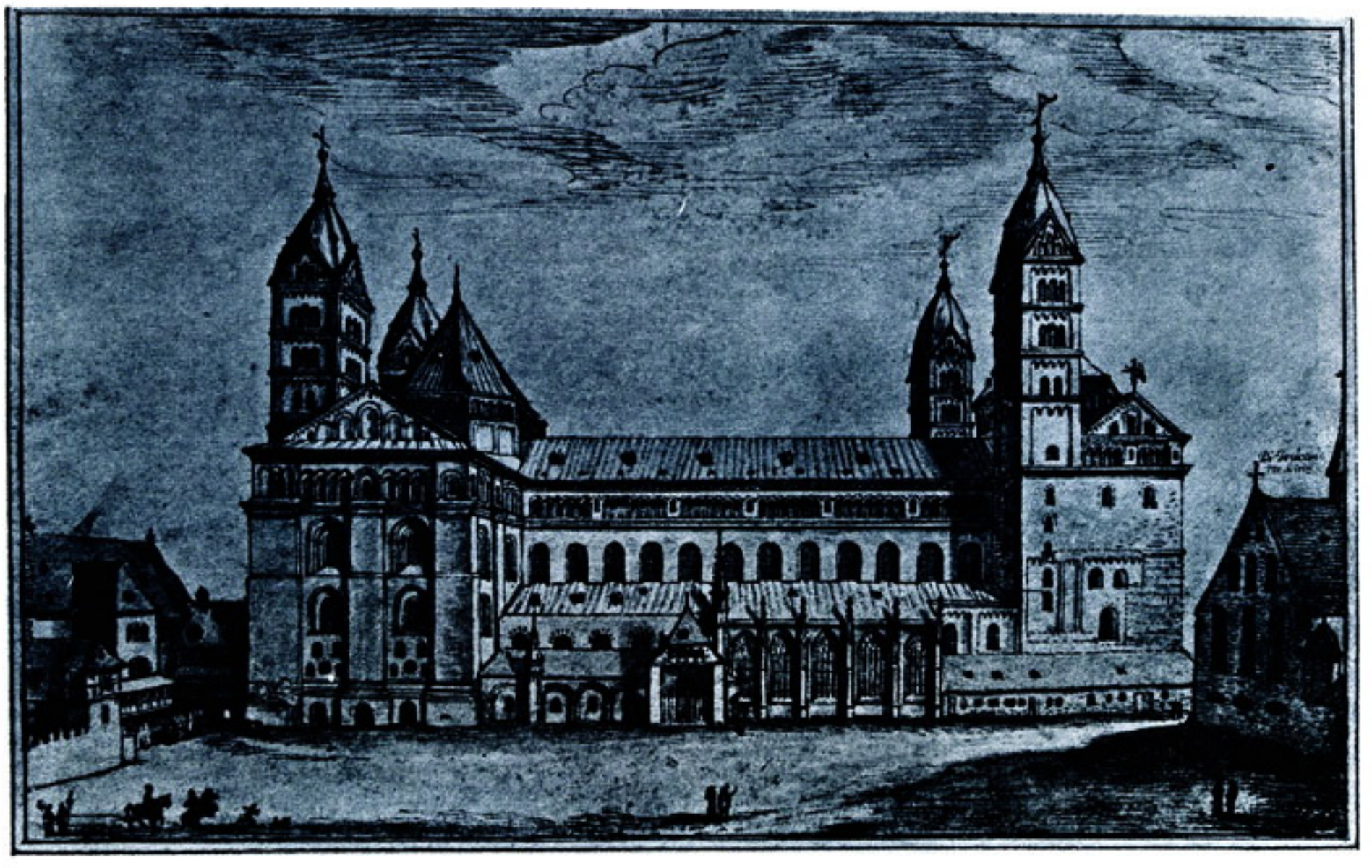
> ...در سراسر جهان، به ویژه در ایتالیا و گُل، بازسازی باسیلیکاهای کلیسایی آغاز شد. با آنکه تعداد کثیری از این کلیساها به خوبی رسمیت یافته بودند و کوچکترین نیازی هم بدانها وجود نداشت، با این حال تك‌تك ملتهای مسیحی در ساختن کلیساهای زیباتر و پر شکوه‌تر، با یکدیگر رقابت می‌کردند. گویی سراسر کرهٔ خاکی، پوستهٔ کهنه‌اش را به دور انداخته است و... در همه جا می‌کوشد ردای سفید کلیسا را به تن کند.(۱)

اجرای برنامه‌ها و تلاشهای پر دامنهٔ ساختمانی نه فقط در اثر مهاجرت زائران و جنگجویان صلیبی و نیازهای شهرهای رشدیابنده بلکه به این علت آغاز شد که (مخصوصاً در ایتالیا و فرانسه) صدها کلیسا در جریان یورشهای تاراجگرانهٔ شمالیها و مجارها ویران شده بودند. به نظر می‌رسد که مسألهٔ بنیادی معماران آن زمان، ساختن چنان بنایی بوده است که فضای کافی برای گردهماییها و حرکت بازدید کنندگان داشته باشد و از یك استخوان بندی محکم، ضد آتش و پر نور نیز برخوردار باشد. البته، همچنان که در مورد روم باستان دیدیم، اینها از ضروریات هر بنای بزرگ مدنی یا مذهبی هستند، ولی این بار به مسألهٔ ضد آتش بودن بنا بیش از هر مسألهٔ دیگری اهمیت داده شد زیرا سقفهای چوبی کلیساهای ما قبل رومانسك ایتالیا، فرانسه، و کشورهای دیگر در سده‌های نهم و دهم که تاراجگران شمالی، شرقی، و جنوبی در آنها آتش می‌افکندند به کلی سوختند. خاطرهٔ این حوادث از ذهن معماران زدوده نشده بود؛ کلیساهای جدید می‌بایست با سنگ تراشیده پوشانده می‌شدند و مسائل ساختمانیِ ناشی از این گونه بنایی یکپارچه و سنگی، به تعیین شکل ظاهر معماری رومانسك کمك کرد.

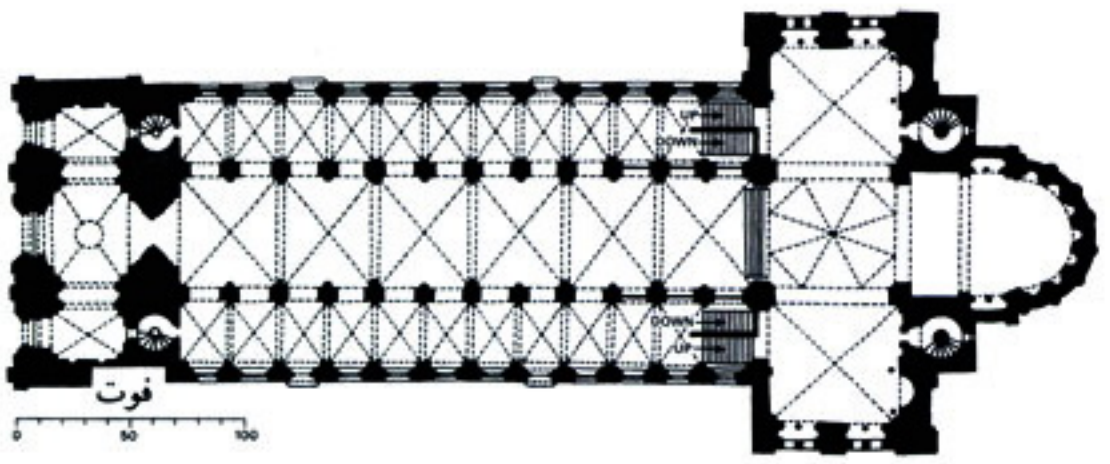
سبك کلونی ـ بورگونی

کلیسای سن سرنن یکی از کلیساهایی بود که به سبك کلونی ـ بورگونی ساخته شد و شرایط لازم برای زدن یك سقف سنگی را با استفاده از طاق گهواره‌ایِ نیم مدور (که یك اطاق سقف چوبی نیز بر رویش قرار می‌گرفت) دارا بود. این گونه کلیساها در بیشتر بخشهای فرانسهٔ جنوبی ساخته می‌شدند و پیوند تنگاتنگی با کلیساهایی داشتند که در امتداد جادهٔ زائران به **سانتیاگو د کومپو ستلا** در اسپانیای شمالی ساخته شده بودند. نقشهٔ ساختمانی کلیسای سن سرنن (تصویر ۳۵۴) از نظم و دقت هندسی فوق‌العاده‌ای برخوردار است. مربع تقاطع که دو سویش را جرزهای عظیم گرفته‌اند و خودش با قوسهای سنگین مشخص می‌شود، به عنوان یك واحد برای سراسر کلیسا مورد استفاده

1. In E.G. Holt, ed., *History Sources of Art History* (Princeton; Princeton Univ., Press, 1947), p. 3.



۳۵۶ کلیسای اشپایر، آلمان، آغاز ساختمان در ۱۰۳۰ ب م. نقاشی با مرکب سیاه توسط ونتسر هولار، حدود ۱۶۲۰ ب م. مجموعهٔ گرافیك، آلبرتینا، وین.



۳۵۷ نقشهٔ ساختمانی کلیسای اشپایر.

قرار گرفته است. در این طرح اندازی مربع وار، هر بند صحن دقیقاً برابر یك دوم مربع تقاطع و هر یك از مربعهای راهروهای جانبی صحن برابر یك چهارم مربع تقاطع است؛ این نسبت در دیگر بخشهای ساختمان نیز رعایت شده است. نخستین نمونهٔ اینگونه طرح اندازی، تقریباً سیصد سال پیشتر در نقشهٔ کلیسای دیر سن گال دیده شده است. با آنکه کلیسای سن سرنن نخستین یا یگانه راه حل (یاحتی راه حلِ کمال مطلوب) نیست، بازتابی از تحقق شکنندهٔ منطقی و شدیداً پالودهٔ نطفهٔ اندیشه‌ای است که نخستین بار در طرحهای کارولنژیان دیده شد. در منظرهٔ داخل کلیسای سن سرنن (تصویر ۳۵۵) می‌بینیم که این نقشهٔ هندسی طبقهٔ همکف به طور کامل در دیوارهای صحن بازتاب یافته است؛ این دیوارها به وسیلهٔ نیم ستونهایی از یکدیگر مجزا شده‌اند که از گوشه‌های هر بند صحن تا آغاز طاق بندی کشیده می‌شوند و در سراسر صحن به صورت قوسهای عرضی ادامه می‌یابند. از نخستین روزهای دورهٔ مسیحیت آغازین، فضاهای باسیلیکایی با زدن دیوارهای دراز و تخت در فاصلهٔ بین ردیف قوسها و ردیف پنجره‌های زیر گنبدی که فضایی واحد، افقی، و ناگسسته را در خود محصور می‌کردند، محدود می‌شدند. این بار، نمای صحن اساساً دگرگون شده است به طوری که ظاهراً به نظر می‌رسد از تعداد بیشماری فضای همانند و عمودی تشکیل شده که یکی پس از دیگری قرار گرفته‌اند و با نظمی پیوسته در سراسر طول ساختمان حرکت می‌کنند. این‌گونه مفصل بندی فضای درونی کلیسای سن سرنن بر سازماندهی هندسی نقشهٔ ساختمان منطبق است و جنبه‌ای بصری به آن می‌دهد، و همچنان که در بالا گفتیم، در مفصل بندی دیوارهای بیرونی ساختمان بازتاب یافته است. نتیجه، ساختمانی است که در آن تمام بخشها چنان به یکدیگر پیوسته‌اند که نمونه‌اش در معماری پیشین مسیحیت دیده نشده است، ساختمانی که نمایندهٔ تمام عیار نخستین سبك معماری اصیل متعلق به سده‌های میانه ــ سبك رومانسك ــ است.

بزرگی مقیاس کلیسای سن سرنن تولوز، به کرات در کلیساهای رومانسك دیده می‌شود. توجه عمومی به مهاجرتهای دینی و کیش پرستش بقایای اجساد قدیسان، جماعات عظیمی را به نقاط نسبتاً دورافتاده کشاند و تشکیل اجتماعات بزرگ را در زیارتگاههای واقع در مسیر راههای مهاجران و شهرهای نو خاسته به پدیده‌ای عادی مبدل ساخت. با افزودن بر طول صحن، دو برابر کردن راهروهای جانبی، و باساختن تریبونها یا بالکانه‌های فوقانی بر بالای راهروی جانبی داخلی برای جای دادن اضافه جمعیت در مراسم ویژه، فضای اضافی تأمین می‌شد. اما گردش عبادت کنندگان در صحن، تا اندازه‌ای پیچیده بود، زیرا گروه خوانندگان متشکل از راهبها غالباً بخش بزرگی از صحن را به خود اختصاص می‌داد. امتداد راهروهای جانبی در اطراف انتهای شرقی برای فراهم آوردن یك غلامگردش، باعث تسهیل گردش آنان شد، و بازشدن درهای غلامگردش (وغالباً بازویی‌ها) به

نمازخانه‌های مجزا (در کلیسای سن سرنن) فضای بیشتری برای عبادت کنندگان و شرکت کنندگان در مراسم نماز و دعا فراهم آورد. اما همهٔ کلیساهای رومانسك به بزرگی کلیسای سن سرنن نبودند، و تك‌تك آنها نیز غلامگردشی با نمازخانه‌های شعاعی نداشتند، ولی همین نمازخانه‌ها مخصوصاً وقتی به صورت واحدهایی مجزا و بر آمده از پیکرهٔ اصلی ساختمان ساخته می‌شوند از ویژگیهای نمونه‌وار کلیساهای رومانسك می‌گردند.

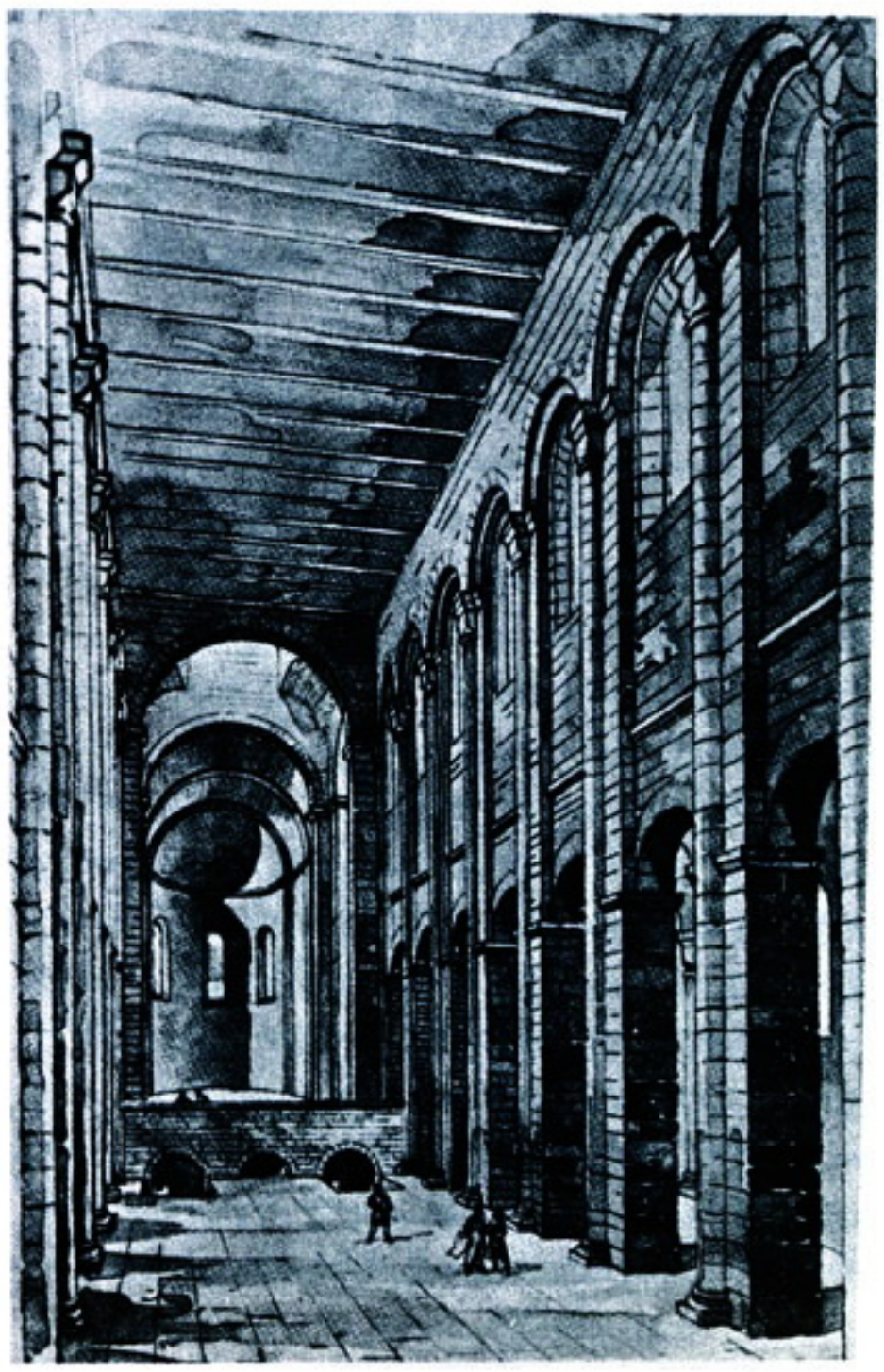
طاقهای گهواره‌ای پیوسته (یاتونلی) از سنگ تراشیده در کلیسای سن سرنن (تصویر ۳۵۵) فشار ثابتی بر کل طول دیوارهای حایل وارد می‌آورند. همچنان که در بیشتر موارد، از جمله در کلیسای سن سرنن (تصویر ۳۵۴) می‌بینیم، اگر در دوسوی صحن راهروهای جانبی در نظر گرفته می‌شد طاقهای اصلی بر ردیف قوسها نهاده می‌شدند و نیروی پیشرانه به وسیلهٔ دیوارهایی که روی راهروهای جانبی قرار داشتند به دیوارهای سنگین بیرونی انتقال داده می‌شدند. در کلیساهای بزرگتر، بالکانه‌های تریبونی و طاقهای آنها (که برش عرضی‌شان غالباً به شکل یك ربع دایره شامل یك قوس نود درجه‌ای است) بخش لاینفکی از کل ساختمان بودند و نقش دیوارهای پشت بند را برای طاقهای بلندِ رویِ صحن داشتند. شیوهٔ دیوار ـ طاق در کلیسای سن سرنن، از لحاظ کارکرد نگه‌دارنده‌اش موفق است؛ بزرگی مقیاس این کلیسا، به تأمین فضای کافی کمك می‌کند و مربع‌بندی آن به صورت بندهای مجزا، به اضافهٔ کاهش فشار دیوار و جرز، تماماً رومانسك هستند. اما شیوهٔ مزبور در یك مورد ــ یعنی از لحاظ تأمین نور ــ موفق نیست. به علت نیروی پیشرانهٔ عظیمی که طاق گهواره‌ای وارد می‌کند، پیش بینی ردیف پنجرهٔ زیر گنبدی میسر نشده است و پنجره‌هایی که در گردهٔ طاق کنده شده‌اند، باعث بی دوامی آن می‌شوند. استفاده از نوع بغرنج‌تر و کار آمدتری از طاق زنی ضرورت داشت؛ می‌توان گفت که مسألهٔ محوری معماری رومانسك از لحاظ ساختمانی، ابداع شیوه‌ای در طاق زنی سنگی بود که نور لازم برای داخل بنا را تأمین کند.

نبوغ معماران رومانسك در جهت رسیدن به این هدف، پیامدهای تجربیِ بسیاری داشت که به شکل انواع گوناگونی از «زیرسبکها»ظاهر می‌شوند. پیشتر متذکر شدیم که یکی از ویژگیهای ظاهراً گیج کنندهٔ معماری رومانسك، تنوع گستردهٔ سبکهای ساختمان سازی منطقه‌ای و محلی است، تنوعی که طبقه بندی، تطابق، و تفسیر را برای دانشمندان بسیار دشوار می‌سازد. فقط در فرانسه می‌توان ده یا بیش از ده نوع را مشخص ساخت که هریك روش طاق زنی ویژه و راه حلهای متفاوتی برای حل مسألهٔ تامین نور داخل بنا دارد. برای پژوهندهٔ آگاهِ معماری رومانسك، درك زیباییهای مشخص کنندهٔ سبکهای محلی آن، چیزی همانند نمونه برداری از گونه‌های بی پایان شرابهای محلی است.

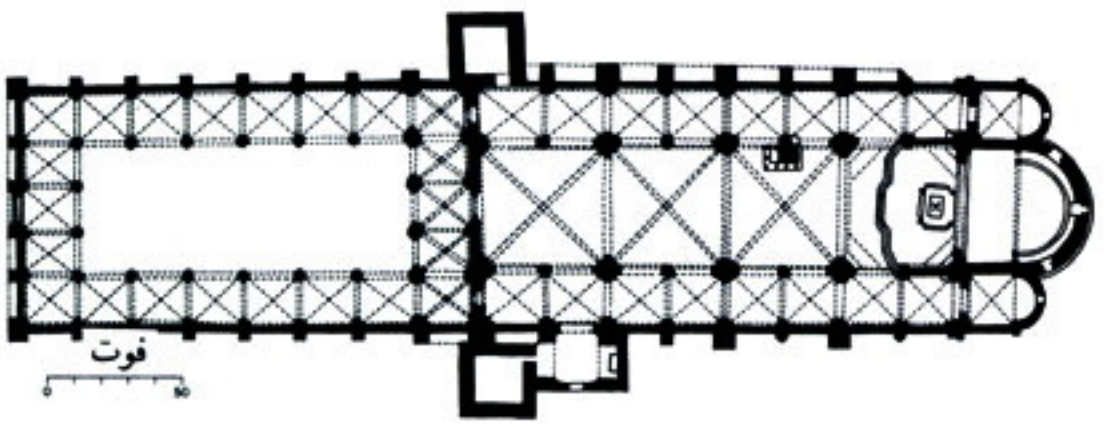
در زمرهٔ راه‌حلهای بیشمار تجربی، طاق متقاطع، کار آمدترین و انعطاف پذیر ترین راه حل از آب در آمد. معماران رومی وسیعاً از طاق متقاطع استفاده می‌کردند زیرا معتقد بودند که متمرکز ساختن نیروهای پیشرانه توسط این طاق در چهار نقطهٔ اتکا، ایجاد ردیف پنجره‌های زیر گنبد را میسر می‌سازد. زدن طاقهای بزرگ رومی، با استفاده از شبکهٔ پیچیدهٔ قوسهای فشار شکن یا طاقهای کمکیِ آجر و سفال، همراه با استفاده از بتون که قابل قالبگیری بود و به صورت یکپارچه‌ای سفت می‌شد، امکان پذیر گردید. ولی اسلوب مخلوط کردن بتون تا سده‌های میانه دوام نیاورد و مسائل فنی بر پاداشتن طاقهای متقاطع از سنگ تراشیده و قلوه سنگهای سنگین با خاصیت چسبندگی بسیار ضعیف، دامنهٔ استفاده از این مصالح را به سطوح کوچك محدود کرد. لیکن در

۳۵۸ داخل کلیسای اشپایر.

۳۵۹ طرح بازسازی شده از صحن اصلی کلیسای اشپایر، حدود ۱۰۳۰ـ۱۰۶۰ ب م.



۳۶۰ کلیسای سان آمبروجو، اواخر سدهٔ یازدهم تا اوایل سدهٔ دوازدهم پ م.



۳۶۱ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان آمبروجو.

جریان سدهٔ یازدهم، معماران رومانسك، با کاربست شیوهٔ سنگچینی با ملاط، طاق متقاطعی با ابعاد بزرگ ابداع کردند که ضمن استفاده از دیوارهای پشت بند، تدریجاً به صورت یك شبکهٔ مستقل و نگهدارندهٔ استخوان بندی ساختمان در آمد.

آلمان ـ لوُمباردی

پیشرفت صنعت طاق‌زنی را در دو منطقهٔ آلمان ـ لومباردی و نورماندی ـ بریتانیا به بهترین شکل ممکن می‌توان مشاهده کرد. **کلیسای اشپایر** در راینلاند آلمان (تصویر ۳۵۶) در سال ۱۰۳۰ میلادی به عنوان یك ساختمان سقف چوبی آغاز شد. وقتی همین کلیسا در فاصلهٔ سالهای ۱۰۸۲ و ۱۱۰۶ میلادی توسط هانری IV بازسازی شد، با طاقهای متقاطع پوشیده شده بود. بدین ترتیب کلیسای مزبور می‌تواند یکی از نخستین کلیساهای تمام طاقدار رومانسك در اروپا به شمار رود. در نمای بیرونی این کلیسا سنّت اوتونی استفاده از گروههای متعادل برجهای شرقی و غربی حفظ شده ولی شیوهٔ مفصل بندی گستردهٔ سطوح دیوارها بر آن افزوده شده است. بسیاری از عناصر تزیینی، مانند ردیف قوسهای زیر قرنیز لب بام، بالکانهٔ پله‌پلهٔ قوسدار زیر شیروانی، و گچبریهای مشخص کنندهٔ طبقات برجها، به احتمال زیاد منشأ لومباردی دارند. طاقهای متقاطع سراسر راهروهای جانبی صحن نیز احتمالاً از منشأ لومباردی هستند زیرا زدن طاقهای متقاطع توسط معماران لومباردی، به مقیاس کوچك در سراسر نخستین سالهای سده‌های میانه رواج داشت. لیکن طاقهای متقاطع بزرگ برای پوشاندن سقف صحن (تصویر ۳۵۸) که احتمالاً از دستاوردهای معماران آلمانی است، بازتابی از جسورانه‌ترین و موفق ترین روشهای طاق زنی آن زمان به شمار می‌روند. (عرض صحن ۱۳½ متر، و ارتفاع بلندترین نقطهٔ طاقها ۳۲/۱۰ متر است.) نقشهٔ ساختمانی کلیسای اشپایر نشان می‌دهد که مذبح غربی و ورودیهای جانبی به شیوهٔ اوتونی، کنار گذارده شده‌اند، درِ ورودی مجدداً به انتهای غربی باز گردانده شده است، و محور حرکت حاضران که به قدس‌الاقداس می‌انجامد از نو تعیین شده است. مربع تقاطع علامت گذاری شده که با یك گنبد هشت ضلعی پوشانده شده، ظاهراً به عنوان واحدی برای تعیین ترتیب اجزای انتهای شرقی ساختمان مورد استفاده قرار گرفته است. چون بندهای صحن مربع شکل نیستند، استفاده از مربع تقاطع به عنوان یك واحد، چندان مسلّم نیست. لیکن واقعیت آن است که طول صحن، تقریباً چهار برابر مربع تقاطع است، و یك دیوار پشت بند از هر سه دیوار پشت بند، فضایی را به اندازهٔ مربع تقاطع در صحن مشخص می‌سازد؛ عرض راهروهای جانبی صحن برابر یك دوم عرض صحن است. با آنکه نقشهٔ مزبور دارای برخی بی قاعدگیهاست و در تهیه‌اش به اندازهٔ تهیهٔ نقشهٔ کلیسای سن سرنن ظرافت و دقت به خرج داده نشده است، نیت معماران برای کاربست الگوی مربع‌وار، کاملاً روشن است. آنچه مایهٔ شگفتی می‌شود این است که شیوهٔ

۳۶۲ داخل کلیسای سان آمبروجو.

ستون بندی متناوب، پس از پیمودن راهی طولانی و رسیدن به طاقها (تصویر۳۵۸)، به نظر می‌رسد تناسبی با واقعیات هندسی نقشه ندارد. این تفاوت را می‌توان چنین تعبیر کرد که ساختمان اصلی متعلق به ۱۰۳۰ میلادی، ساختمانی سقف چوبی بود و دیوارها با استفاده از یك رشته میله‌های همشکل که به طور قدی تا بالا کشیده شده بودند تا ردیف پنجره‌های زیر گنبد را در خود محصور کنند، به صورت بندهای مجزا در آمده بودند (تصویر ۳۵۹). روش ستون بندی متناوب در سالهای ۱۰۸۰ ـ ۱۰۸۹ میلادی (وقتی طاق این ساختمان زده می‌شد) رواج پیدا کرد، شاید تا اندازه‌ای برای تقویت جرزهای واقع در گوشه‌های طاقهای بزرگ و فراهم آوردن پی‌های لازم برای زدن قوسهای عرضی بر روی صحن. اینکه می‌بینیم از هر دو ستون یکی را برای مهار کردن یك طاق صحن برگزیده‌اند شاید صرفاً به این علت بوده باشد که قدرت دیوارها به اندازهٔ قدرت جرزهای عظیم که گنبد تقاطع را نگه داشته‌اند نبود، به طوری که بهتر دیده‌اند به اندازهٔ یك‌سوم از فضایی که می‌بایست طاق زده می‌شد بکاهند. نمای بندبند حاصل، که در آن یك واحد بزرگِ صحن در میان دو واحد کوچك در هر راهروی جانبی قرار گرفته، در معماری رومانسك شمالی تقریباً به صورت استاندارد در می‌آید. در نمای داخل کلیسای اشپایر (تصویر ۳۵۸) همان تلاش برای رسیدن به ارتفاع بیشتر به چشم می‌خورد و مشاهده‌اش همان تصور فضای بندبند کلیسای سن سرنن را در ذهن بیننده زنده می‌کند. توازن صحن کلیسای اشپایر به دلیل کاربست روش ستون بندی متناوب، تا حدودی پیچیده‌تر و شاید تاحدودی غنی تر است، و چون هر بند آن طاق‌بندی جداگانه‌ای دارد، تأثیر توالی بلوکهای عمودی فضا متقاعد کننده‌تر نیز هست.

آلمان (راینلاند) و لومباردی از روزگار کارولنژیان به بعد روابط سیاسی و فرهنگی نزدیکی با یکدیگر داشته‌اند، و اندیشمندان پذیرفته‌اند که این دو منطقه از لحاظ هنری یکدیگر را بارور ساخته‌اند. ولی در این باره که کدامین منبع تأثیرگذاری و الهام هنری ــ شمالی یا جنوبی ــ مسلط بوده‌است، توافقی وجود ندارد. تردیدی نیست که در مسألهٔ مذکور همچنان اختلاف نظر خواهد بود تا آنکه بتوان تاریخ ساخته شدن بنای محوری معماری لومبارد ــ **کلیسای سان آمبروجو** ــ را قطعاً از نو تعیین کرد. تاریخهایی از سدهٔ دهم تا اوایل سدهٔ دوازدهم را برای پی ریزی ساختمان مورد بحث پیشنهاد کرده‌اند (پیش از آن نیز کلیسایی وجود دارد که به سدهٔ چهارم میلادی مربوط می‌شود)، و مورخان معماری امروز نیز ظاهراً اواخر سدهٔ یازدهم و اوایل سدهٔ دوازدهم را در ستتر می‌دانند. کلیسای سان آمبروجو چه یك الگوی اولیه باشد چه نباشد، ساختمانی بر جسته و پر شکوه است. همچنان که در تصویر ۳۶۰ از نظر گذشت، کلیسای مزبور یك دهلیز سرگشاده (یکی از آخرین دهلیزهای سرگشاده)؛ یك هشتی ورودی دو طبقه که در هر دو طبقه با قوسهایی به بیرون راه پیدا کرده، و در انتهای شرقی صحن، یك برج هشت ضلعی دارد که برجهای تقاطعی کلیساهای آلمان را به‌یاد بیننده می‌آورد. از برجهای نما، برج کوتاهتر به سدهٔ دهم مربوط می‌شود، حال آنکه برج بلند تر که در سمت شمال قرار گرفته در سدهٔ دوازدهم ساخته شد. این برج، نمونهٔ پیشرفته و الگوواری از طراحی برجهای لومباردی است؛ به‌کمك شبه ستونهای متصل به بدنه، به صورت بندبند در آمده و با استفاده از لوحه‌های پیش

آمده (برجستگیهای افقیِ متکی به تیرهای سرآزاد) به چندین طبقه تقسیم شده است که فقط بالاترین طبقه (اتاقك ناقوس) با ایجاد قوسهایی به فضای بیرون راه پیدا کرده است. کلیسای سان آمبروجو در نقشه (تصویر ۳۶۱) سه راهروی جانبی دارد و فاقد بازویی است. طرح اندازی مربع‌وار، در مقایسه با کلیسای اشپایر، با هماهنگی و دقت بیشتری عملی شده است، و هر بند از یك مربع کامل در صحن تشکیل می‌شود که درمیان دو مربع کوچك در هر راهروی جانبی محصور شده، و تمامی اینها با طاقهای متقاطع پوشانده شده‌اند. طاقهای اصلی تا حدودی گنبد وارند، از قوسهای متقاطع بالاتر کشیده شده‌اند، و بند آخر به وسیلهٔ یك گنبد هشت ضلعی پوشانده شده است که منبع اصلی تأمین روشنایی برای اندرون کلیسا (تصویر ۳۶۲) به شمار می‌رود (دراینجا اثری از ردیف پنجره‌های زیر گنبد نیست و اگر گنبد مزبور نمی بود، داخل کلیسا بسیار تاریك می‌شد). نظم هندسی نقشهٔ کلیسای آمبروجو به طور کامل در شیوهٔ ستون بندی متناوب آن بازتاب یافته است زیرا در این شیوه، ستونهای سبك در طبقهٔ بالکانه به صورت یك در میان در آمده‌اند ولی ستونهای سنگین بالاتر کشیده شده‌اند تا طاقهای اصلی را نگه دارند. این طاقهای ثقیل، در امتداد تقاطعهایشان قوسهای نگه دارنده دارند و گاهی ادعا شده است که نخستین نمونه‌های طاق زنی جناغی (ن. ك. ص. ۲۹۵) به شمار می‌روند؛ لیکن واقعیت آن است که طاقهای مزبور طاقهای متقاطع مستحکمی هستند که با رگه‌های اریب تقویت شده‌اند.

تاریخ ساخت طاقهای کلیسای سان آمبروجو همچنان از مسائل مورد اختلاف و مشاجره انگیز است. بیشتر محققان معتقدند که طاقهای مزبور تا سال ۱۱۱۷ میلادی که ساختمان کنونی شدیداً در اثر زلزله لطمه دید، ساخته نشده بودند. اگر چنین باشد طاقهای کلیسای اشپایر از طاقهای کلیسای سان آمبروجو قدیمی ترند و به همین علت، چنین می‌نماید که سرچشمهٔ الهام و اطلاعات فنی لازم برای ساختن طاقهای متقاطعی به این بزرگی، در شمال اروپا بوده باشد. ولی این نیز تأثیری در تعیین تناسبهای این کلیسای میلانی، که در صدد رسیدن به قلهٔ رفیع کلیساهای شمالی نیست، ندارد. تناسبهای کلیسای سان آمبروجو، کوتاه و تخت‌اند و به تناسبهای باسیلیکاهای دورهٔ مسیحیت آغازین نزدیك می‌شوند. همچنان که خواهیم دید معماران ایتالیا ــ حتی در اوج دورهٔ گوتیك ــ هیچگاه عمودیت موجود در معماری شمالی را نپذیرفتند.

شهرت معماری آلمان بر دستاوردهایش در سدهٔ یازدهم و اوایل سدهٔ دوازدهم استوار است. این معماری پس از اواسط سدهٔ دوازدهم هیچ کمك بزرگی به شیوه‌های طراحی در معماری نکرد. بیانیه‌های معماری کلیسای اشپایر در کلیساهای ورمس و ماینز و دیگر کلیساهای بعدی تکرار شدند. معماران آلمانی به همین راضی بودند که فورمول موفقیت آمیزشان را پالوده‌تر کنند؛ در ورای این خواست، مایل بودند نورمانها و فرانکهای جسور، ماجراجو و ترقیخواه را سرمشق خویش قرار دهند.

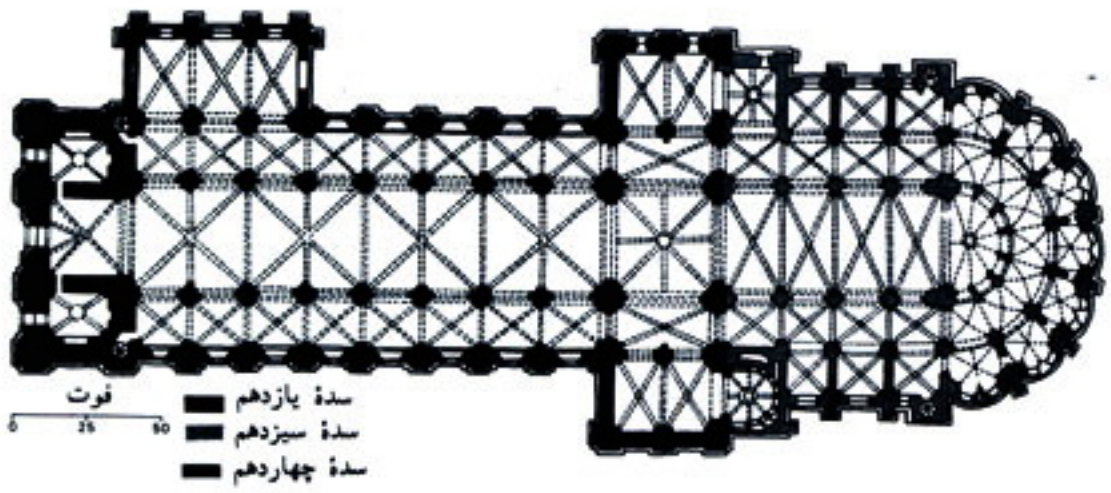
سبك نورمان

وایکینگهای غارتگر غیر مسیحی، پس از گرویدن به مسیحیت در سدهٔ دهم، در شمال فرانسه ماندگار شدند و تقریباً به طرزی ناگهانی نشان دادند که مدیران و معمارانی ماهر و شایسته‌اند. اینان، درسهایی را که می‌بایست از معماری اوتونی آموخته می‌شد، با شتاب حیرت‌آوری فرا گرفتند و دست‌اندرکار تکمیل چندین سبك رومانسك و از جمله تنها سبکی شدند که بعدها به منبع اصلی در تکامل معماری گوتیك مبدل گردید. کلیسای سنت اتین در کان، نورماندی، عموماً به عنوان الگوی جامع معماری رومانسك نورمان معرفی می‌شود. این کلیسا را ویلیام فاتح در سال ۱۰۶۷ میلادی آغاز کرد و احتمالاً هنگام دفن خود وی در آن یعنی در سال ۱۰۸۷ میلادی به پایان رسید. نمای غربی (تصویر ۳۶۳) طرح درخشانی دارد و پیشدرآمدی بر نماهای دو برجی کلیساهای گوتیك بعدی است. چهار دیوار یا جرز پشت‌بند، نمای مزبور را به سه بخش عمودی تقسیم کرده است که جملگی با طرح صحن و راهروهای جانبی در داخل کلیسا مطابقت دارند. برجها نیز در بالای دیوارهای پشت‌بند خود دارای یك تقسیم بندی سه بخشی‌اند و دریچه‌های ایجاد شده در دیوارهای آنها به ترتیب از طبقهٔ پایین به بالا بزرگتر می‌شوند. کلاهکهای برجها ازمختصات بعدی (گوتیك) هستند. تقسیم بندی سه بخشی، چه به صورت عمودی چه به صورت افقی، در سراسر نمای کلیسا مورد استفاده قرار گرفته است و طرحی فشرده و یکپارچه پدید آورده است که حکایت از وجود

۳۶۳ نمای غربی کلیسای سنت اتین، کان. آغاز ساختمان حدود ۱۰۶۷ ب م.

۳۶۴ داخل کلیسای سنت اتین، طاق زده شده در حدود ۱۱۱۵ تا ۱۱۲۰ ب م.

۳۶۵ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سنت اتین.



نقشه‌ای دقیق و اصولی برای سراسر ساختمان دارد. کلیسای دیر سنت اتین، مانند کلیسای اشپایر، در آغاز می‌بایست دارای یك سقف چوبی می‌شد، ولی دیوارها از همان آغاز کار به شیوهٔ تناوبی (نیم ستونهای ساده که یك در میان در مجاورت میله‌های متصل به ستونهای نیمدایره در بدنهٔ نما قرار گرفته‌اند) به صورت بندبند تقسیم شده‌اند و این بازتابی از طراحی مربع‌وار دقیق نقشهٔ ساختمان است (تصویرهای ۳۶۴ و ۳۶۵). این روش ستون بندی متناوب، تامدتها پس از سال ۱۱۱۰ به طرزی مؤثر و نتیجه‌بخش، مخصوصاً پس از ساخته شدن کلیسای اشپایر یا میلان، که تصمیم به پوشاندن صحن با طاق گرفته شد، مورد استفاده بود. لیکن احتمال زیاد می‌رود که نخستین بار در اثر ملاحظات زیبایی شناختی به کار گرفته شده باشد نه نیازهای ساختمانی. به هر حال، جرزهای مرکب یك در میان، یکراست تا نقطهٔ شروع طاق بالا می‌روند و رگه‌های شاخه‌شاخه‌شان بلوکهای بزرگ و چهار گوشهٔ طاق را به شش بخش تقسیم می‌کنند و بدین ترتیب یك طاق شش بخشی به وجود می‌آورند (تصویر ۳۶۴). ارتفاع این طاقها، که قوسهایشان کوتاهتر گرفته شده است تا مانند طاقهای کلیسای سان آمبروجو برجسته به نظر نیایند، به اندازه‌ای است که امکان گنجاندن یك ردیف پنجرهٔ زیر گنبدی را به معماران داده است؛ همچنین، منظرهٔ ظاهرشان به برخی از نخستین طاقهای جناغی شباهت دارد؛ در این گونه طاقها رگه‌های اریب و عرضی تشکیل یك استخوان بندی ساختمانی می‌دهند که تا اندازه‌ای قادر است قابهای تزیینی نسبتاً سنگین بین آنها را تحمل کند. طاق زنی جناغی در سراسر دورهٔ گوتیك به صورت یك روش همگانی در آمد، و تکمیل آن توسط معماران نورمان، احتمالاً بایستی یکی از نو آوریهای بزرگ ساختمانی در سده‌های میانه ارزیابی شود. در کلیسای سنت اتین، عناصر دیگری نیز به چشم می‌خورند که رو به آینده دارند: جرزهای مرکب، که هسته‌های مرکزیشان در زیر ستونهای نیمدایرهٔ متصل به بدنه از نظر پنهان مانده، پیشدرآمدی بر «جرزخوشه‌ای» گوتیك هستند؛ و کاسته شدن از سطوح دیوارهای داخلی در اثر استفاده از دریچه‌های بزرگ قوسی، سرآغازی است بر کاربست دیوارهای روشن پرده مانند در معماری گوتیك. به بیان مختصر، کلیسای سنت اتین درکان، نه فقط دارای نقشه‌ای دقیق است بلکه ساختمان بسیار پیشرفته‌ای است که در آن سبك رومانسك ذره ذره با سبك گوتیك آغازین در می‌آمیزد.

تسخیر انگلستانِ آنگلو ـ ساکسون به دست ویلیام نورماندی در سال ۱۰۶۶ میلادی، سرآغاز عصری نو در تاریخ انگلستان شد؛ در معماری انگلیسی، از همین سال بود که روشهای ساختمان سازی و طراحی نورمانها وارد این کشور شد. **کلیسای دورم** در شمال انگلستان، که در ۱۰۹۳ میلادی آغاز شد، ظاهراً قرار بوده است از همان آغاز یك ساختمان طاقدار شود. این کلیسا نیز مانند بیشتر کلیساهای انگلستان بارها دستخوش تغییر شد، ولی خوشبختانه در این مورد خاص، تغییرات مزبور به نمای بیرونی کلیسا محدود شد؛ فضای داخل کلیسا (تصویر ۳۶۶) ظاهر اصیل، پر صلابت، و رومانسك خود را داراست. این فضای داخلی که با مقیاسی جاه‌طلبانه ــ عریض‌تر و درازتر از کلیسای سن سرنن در تولوز یا سنت اتین در کان ــ ساخته شده است و ۱۲۰ متر طول دارد، به خوبی با کلیسای امپراتورانهٔ اشپایر قابل مقایسه است. یك وجه مشترك دیگر بین این دو کلیسا، تکیهٔ هر دو به دیوارهای جسیم برای تأمین استحکام بنا است. ولی کلیسای دورم بر خلاف کلیسای اشپایر، از نخستین لحظات آغاز ساختمانش، به صورت استخوان بندی کاملی بود که طاقهایش تماسی پیوسته و نزدیك با عناصر عمودی جرزهای مرکب نگهدارندهٔ آنها دارند. در کلیسای دورم شیوهٔ ستون بندی متناوب در مقایسه با هر کلیسای رومانسك دیگر، احتمالاً با قدرت درشت نمایانه و تأکید بیشتری به کار بسته شده است. ستونهای بزرگ ساده بانقش و نگار انتزاعی ــ طرحهای لوزی، جناغی، و مفتولی که از تزیینات فلزی

عصر مهاجرتها گرفته شده‌اند ــ با جرزهای مرکبی که قوسهای عرضی طاقها را بر خود نگه داشته اند، یك در میان قرار گرفته اند. رابطهٔ جرز ـ طاق به ندرت ممکن است مرئی‌تر از این بشود یا منطق ساختمانی آن بهتر از این بیان شود. در نقشهٔ ساختمانی (تصویر ۳۶۷) این کلیسا که از لحاظ تناسبهای دراز و باریك و بازویی بر آمده‌اش نمونهٔ نقشه‌های انگلیسی است، طرح اندازی مربع‌وار، با همان دقت و منطق طرح اندازی کلیسای کان به چشم نمی خورد. لیکن طاقهای جناغی جایگاه خوانندگان (۱۱۰۴) نخستین طاقهای ساخته شده از این نوع در اروپا هستند، و وقتی با قوسهای نسبتاً تیز گوشه در بخشهای غربی صحن ترکیب شدند (پیش از ۱۱۳۰)، دو عنصر تعیین کننده در تکامل ساختمانی معماری گوتیك، نخستین بار در کنار یکدیگر قرار گرفتند. فقط ساختمان نسبتاً جسیم طاقها و تقسیم نا منظم‌شان به هفت بلوك، باعث می‌شود که نتوانیم آنها را به دورهٔ گوتیك آغازین منسوب کنیم.

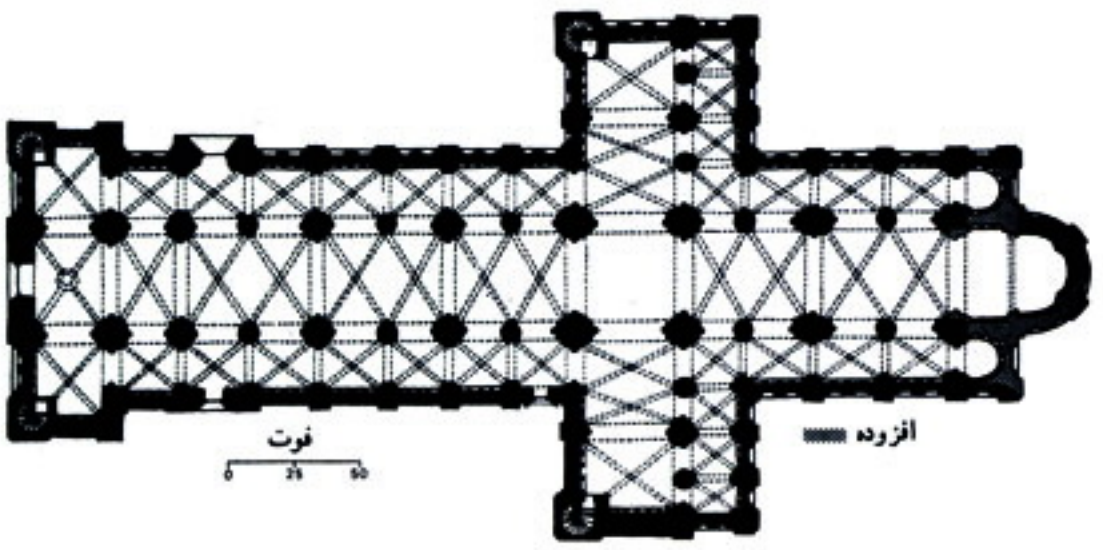
در میان چندین سبك رومانسك محلی در معماری، سبك شمالی ــ مخصوصاً سبك نورمان ــ در مسیر تکامل سبك گوتیك مؤثر خواهد افتاد؛ هیچ سبك دیگری، این چنین زمینهٔ آماده‌ای برای تکامل نداشت.

۳۶۶ صحن کلیسای دورم، انگلستان، آغاز ساختمان حدود ۱۰۹۳ ب م. (رو به شرق.)

توسکان

بخشی از ایتالیا در جنوب منطقهٔ لومبارد، سنتهای کهنش را حفظ کرد و در غالب موارد یك معماری رومانسك محافظه‌کار پدید آورد. ساختمانهای توسکان به نظر می‌رسد که فشرده‌تر از ساختمانهای هر منطقهٔ دیگری به سنتهای باسیلیکای دورهٔ مسیحیت آغازین وابسته هستند. **گروه کلیسای پیزا** (تصویر ۳۶۸)، علاوه بر این خصوصیات محافظه‌کارانه، از سجایای «رنسانس» کلاسیك بزرگ اواخر سده‌های یازدهم و دوازدهم نیز بر خوردار است؛ در این دوره معماران، صنعتگران، شاعران، و فیلسوفان از نو با الگوهای اولیهٔ کلاسیك ـ مسیحی مواجه شدند و آنها را به شیوه‌ای ابتکاری و در عین حال آشنا تفسیر کردند. این کلیسای جامع، بسیار بزرگ است ، پنج راهروی جانبی دارد و یکی از فخیم‌ترین و پر صلابت‌ترین کلیساهای رومانسك به شمار می‌رود. این کلیسا در نگاه نخست به باسیلیکاهای دورهٔ مسیحیت آغازین شباهت دارد، ولی بازویی بر آمده، گنبد بالای مربع تقاطع، غلاف مرمرین غنی، و بالکانه‌های چند قوسی نمای آن، سجایایی هستند که تعلق آن را به سبك رومانسك، بیدرنگ می‌نمایانند. مشاهدهٔ فضای داخل آن (تصویر ۳۶۹) نیز در وهلهٔ نخست با سقف چوبیش به جای طاق (اصلاً شاه‌تیرهای زیر شیروانی به شیوهٔ باسیلیکاهای دورهٔ مسیحیت آغازین، پوشانده نشده بودند)، قوس بندیهای امتداد صحن، و ستونهای کلاسیك (وارداتی) دوسوی صحن که به صورت دو ردیف ناگسسته قرار داده شده‌اند، شکل فضای داخلی باسیلیکا را در ذهن ما زنده می‌سازد. بر بالای این ستونها یك گچبری پیوستهٔ افقی صورت گرفته است و بر روی آن، قوسهای بالکانه قرار داده شده‌اند. البته بالکانه از مختصات باسیلیکا نیست بلکه ریشه‌ای بیزانسی دارد. برخی انحرافهای دیگر نسبت به باسیلیکا صورت گرفته است، مانند عناصر عمودی به مقیاس بزرگ و قوس نوك تیز و آشکارا غیر کلاسیك بر فراز مربع تقاطع که احتمالاً از معماری اسلامی الهام گرفته شده است. غلاف مرمرین نواری شکل، که با کارگذاشتن ردیفهای یك در میان مرمر سبز تیره و کِرِم رنگ پدید آمده، جلوهٔ پر شکوه ورنگانگی به کلیسا می‌دهد که به نشانهٔ عیار سنجی ساختمانهای رومانسك و گوتیك توسکان تبدیل می‌شود. برج متمایل ناقوس (که حتی در زمان ساختش از خط قائم انحراف داشت) و در حال حاضر نیز ۴/۲ متر انحراف از خط قائم دارد، در اثر نشست پی‌اش به این صورت در آمده است. این برج که مانند برجهای کلیساهای راونا مدور است، با ظرافت بیشتری ساخته شده و تك‌تك طبقاتش بالکانه‌های قوس بندی شدهٔ زیبایی دارند که تکرار موضوع

۳۶۷ نقشهٔ ساختمانی کلیسای دورم.



نمایِ کلیسا است و پیوند محکمی میان برج و بنای مادر ایجاد می‌کند. هر چند تعمیدگاه با آن نمای گوتیك نسبتاً باز سازی شده‌اش ممکن است همچون آهنگی ناساز بنماید، کل ترکیب‌بندی سه ساختمان (با **گورستان کامپو سانتو** در مجاورت آنها) یکی از زیباترین مجموعه‌ها را در تاریخ معماری پدید می‌آورد و بیانگر عصر تازه‌ای است که در اثر رفاه و رونق روز افزون شهرهای پر جمعیت و ساحلی حوضهٔ دریای مدیترانه در ساختمان سازی آغاز شده بود.

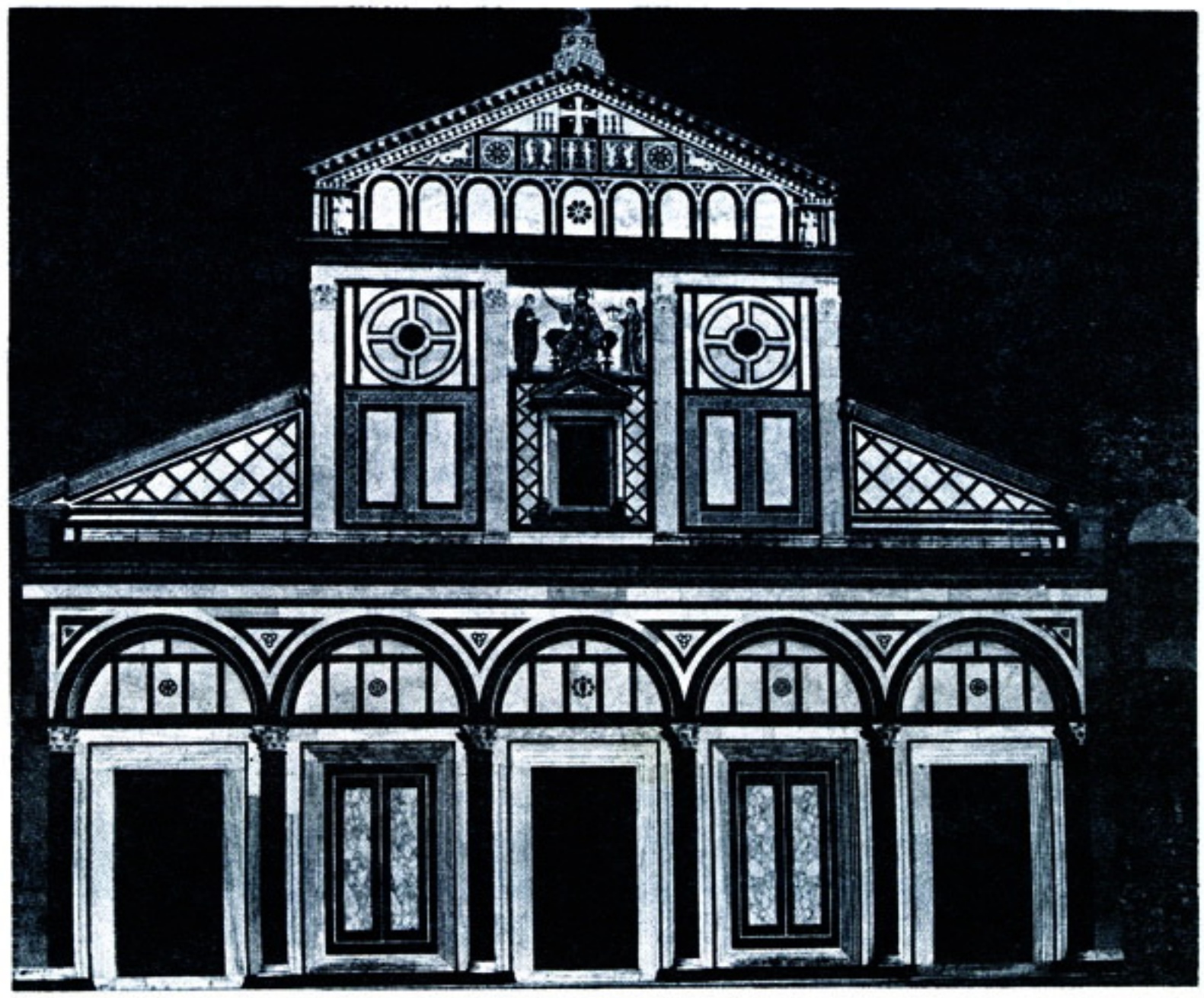
از دیگر کلیساهای توسکان، **کلیسای سان مینیاتو آل مونته** (تصویر ۳۷۰) در فلورانس است که به طرز محافظه کارانه‌ای معماری دورهٔ مسیحیت آغازین را در یادها زنده می‌کند، هر چند قوس‌بندی دیوار و پوشش ظریف و هندسی‌اش از مرمر سبز، چنان جلوهٔ تزیینی زیبایی به آن داده است که با نمای اندوهبار ساختمانهای پیشین فرسنگها فاصله دارد. کلیسای سان مینیاتو با آنکه ممکن است ظاهراً ساختمانی محافظه‌کارانه به نظر برسد، داخلش (تصویر ۳۷۱) دنیای دیگری را نشان می‌دهد. با آنکه سقف این کلیسا مانند سقف بسیاری از کلیساهای رومانسكِ توسکانْ چوبی است، صحنش بازدن **قوسهای دیافراگمی** از بالای جرزهای مرکب، به سه بلوك برابر تقسیم شده است. در میان این جرزها ستونهای ساده‌ای با نظم a-b-b-a کار گذاشته شده‌اند که مشاهده‌شان تصویر فضای درونی **کلیسای سن میکائیل هیلدسهایم** را در ذهن بیننده زنده می‌کند. قوسهای دیافراگمی، که نخستین بار در این کلیسا ظاهر می‌شوند (پیش از ۱۰۶۰ میلادی)، برای چندین منظور، در نظر گرفته شده‌اند: حائلی برای دیوارهای نسبتاً بلند و نازك‌اند؛ امکان کار گذاشتن آجرهای نسوز در لابه‌لای سقف چوبی کلیسا را فراهم آوردند؛ و فضای داخلی باسیلیکاوار این کلیسا را به شیوه‌ای بسیار پسندیده در نزد بیشتر معماران رومانسك تقسیم کردند. موضوعات باستانی یا نو ـ باستانی در سر ستونها و نمای مرمرین کلیسا به چشم می‌خورند، که این نیز از پایداری سنت کلاسیك در توسکان حکایت می‌کند.

آکیتن

معماری رومانسك از هر سو در معرض تأثیرات بود و همین موجب گونه‌گونی و چندرگه شدن آن گردید. مثلاً در منطقهٔ **آکیتن** در جنوب غربی فرانسه، زدن گنبد بر روی کلیساها رسم شد، که خود بازتابی از تأثیر معماری بیزانس یا ارمنستان بود. شگفت‌انگیز این است که بیشتر کلیساهای منطقهٔ آکیتن در نقشه‌ای طولی با گنبد خود جورشده‌اند، و این جورشدن در وهلهٔ نخست، چندان متناسب نمی‌نماید. در کلیسای نمونه‌وار آکیتن، صحن فاقد راهروی جانبی با یك ردیف گنبد پوشانده شده است و گنبدها نیز به نوبهٔ خود معمولاً زیر یك سقف قیراندود چوبی قرار گرفته‌اند. نتیجه، بسیار عملی است زیرا گنبدهای پایه طاسچه‌ای در مقایسه با طاقهای گهواره‌ای پیوسته، به دیوار پشت‌بند بسیار کمتری نیاز دارند. با این روش، ایجاد فضای بلوك‌بندی شدهٔ مذکور در بالا نیز به خودی‌خود آسان می‌شود. معماران کلیساهای گنبددار منطقهٔ آکیتن با آنکه در نظر نداشته‌اند ساختمایی به بلندی ساختمانهای رومانسك شمال فرانسه بسازند، کارشان را نه فقط به صورت درآمیختگی نسبتاً کاملی از نقشهٔ هندسی با ارتفاع در آوردند بلکه از لحاظ بصری نیز آثاری گیرا ساختند که کار کردهای تمام بخشها و عناصر ساختمانی‌شان آشکارا جلب نظر می‌کند (تصویر ۳۷۲).

۳۶۸ منظرهٔ هوایی گروه کلیسای پیزا تعمیدگاه، کلیسا، برج ناقوس)، ۱۰۵۳ـ۱۲۷۲ ب م.

۳۶۹ صحن کلیسای پیزا.



۳۷۰ کلیسای سان مینیاتو آل مونته، فلورانس، تکمیل شده در حدود ۱۰۶۲ ب م.

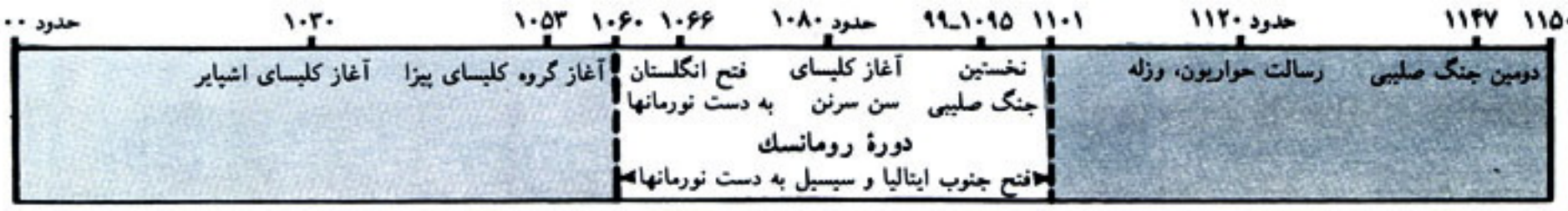
از حدود ۱۰۵۰ میلادی به بعد، وابستگی دیرینهٔ مفاهیم طراحی ماقبل رومانسك ــ کارولنژی و اوتونی ــ بر طراحی کهن‌پسین و مسیحیت آغازین، تدریجاً رو به نابودی می‌نهد ولی یکسره زائل نمی‌شود. معماری رومانسك، چندین ویژگی مشخص پدید می‌آورد: طرح‌اندازی مربع‌وار، روش ستون بندی متناوب، و برجستگی و گودی فزایندهٔ دیوارها و جرزها در جایی که به طاقهای فوقانی می‌پیوندند. معمار دورهٔ رومانسك، ساختمان را به شکل روابط و نسبتهای هندسی میان اجزای آن در نظر می‌آورد، و این از پایه با نظر معمار دورهٔ مسیحیت آغازین تفاوت دارد زیرا وی هیچگاه در اندیشهٔ روابط و نسبتهای هندسی اجزای بزرگ نبود و دیوار را اصولاً یك عنصر ساختمانی نمی‌دانست بلکه سطحی می‌پنداشت که می‌بایست رویش تزیینکاری شود.

پیکر تراشی

نخستین رابطهٔ مشخص میان معماری و پیکرتراشی در سبك رومانسك ظاهر می‌شود. پیکرتراشی تجسمی، که صدها سال به ساخت اشیای ریز هنری محدود بود، بار دیگر در کلیساهای رومانسكِ نوینِ اواسط سدهٔ یازدهم رونق می‌گیرد. از نطق تند و بلند بالای **برنار کلرورویی** که در ۱۱۲۷ میلادی علیه پیکرتراشی ایراد کرد، می‌توان به رواج آن و تاحدودی نیز به ماهیتش پی برد:

> من از ارتفاع زیاد کلیساهای شما، از درازای نامتعادل، پهنای زائد، صیقلکاریهای پر هزینه، و کنده‌کاریها و نگارگریهای کنجکاوانهٔ آنها چیزی نمی‌گویم....چشمها[ی مردم] ازدیدن بقایای جسدها در جعبه‌های

۳۷۱ داخل کلیسای سان مینیاتو آل مونته.



زرین غرق در خوشی می‌گردند و سرکیسه‌هاشان شُل می‌شود. شمایل موقرانه‌ای از فلان قدیس به ایشان نشان داده می‌شود، و ایشان نیز او را تا همان اندازه قدیس به شمار می‌آورند که در شبیه‌سازی از چهره‌اش زرق و برقی به کار رفته باشد. همه برای بوسیدنش هجوم می‌آورند، واز ایشان خواسته می‌شود که همت عالی‌شان را بروز دهند؛ ستایشی که از وقار این تمثال به عمل می‌آید به مراتب از ستایش قداستش بیشتر است. به همین علت است که کلیسا را با شمعدانهای چند شاخهٔ مرصع‌کاری شده و روشن پر کرده‌اند ... که همچون درختان برنجین تناور بر پا ایستاده‌اند، با ظرافت هنری شگفت‌آوری تزیین شده‌اند، و درخشش سنگهای مرصع‌کاری شده‌شان از روشنایی شمعهایشان بیشتر است .... جلوه‌فروشی را بنگر! اما این کار عبث‌تر از دیوانگی نیست! دیوارهای کلیسا پر شکوهند، اما فقرش ظاهری گدامنشانه به آن می‌دهد؛ کلیسا سنگهایش را با طلا می‌پوشاند ولی فرزندانش را برهنه می‌گذارد .... در سرسرا، در جلوی چشمهای برادران سرود خوان، وجود آن هیولاهای مسخره با کژنماییهای پر وقارشان چه سودی دارد؟ آن جانوران آدم ریخت، شیرهای شرزه، کنتاوروسهای هیولاسان، موجودات نیمه‌آدمی، آن ببرهای برهنه، آن شوالیه‌های رزمنده، و آن شکارچیانی که شاخهای این جانوران را می‌پیچانند، با چه منظوری ساخته شده‌اند؟ همانجا برای هر سر چند بدن، یا بر عکس برای هر بدن چندین سر گذاشته‌اند .... خداوندگارا، اگر انسانهااز این نادانیهای خود شرم ندارند چرا دست کم از صرف این هزینه‌ها خود داری نمی کنند؟[۲]

همچنانکه دیدیم، پیکرتراشی سنگی در طی سده‌های هشتم و نهم میلادی، تقریباً یکسره از هنر اروپای غربی رخت بر بسته بود. احیای اسلوب، یکی از مهمترین دستاوردهای رومانسك است. همزمان با رواج تدریجی بناهای سنگی، انگیزهٔ تزیین بخشهایی از ساختمانها با کنده‌کاری برجستهٔ سنگ نیز قوی‌تر شد. انتظار می‌رفت که هنرمندان، پیکره‌های باقی‌ماندهٔ رومی و شکلهایی از پیکرتراشی چون کنده‌کاری روی عاج و فلزکاری را به عنوان سر چشمهٔ الهام خویش برگزینند؛ روشن است که ایشان به پیکره‌های نقاشی شده در نسخه‌های تذهیب‌کاری شده نیز تکیه داشتند. ولی این هنرمندان رومانسك، دیدگاه خاصی در برابر طراحی تزیینی و رابطه‌اش با معماری پیدا کردند. این رابطه در وهلهٔ نخست چیزی تصادفی-و بی نقشه بود؛ پیکره را در همان جایی گذاشتند که به نظرشان جای راحتی برایش وجود داشت. کمی بعد، سردرهای کلیسا، هم به دلایل مذهبی هم به منظور نمایش عملی، زمینهٔ مناسبی تشخیص داده شد. همگام با تبدیل پیکرتراشی رومانسك به پیکرتراشی گوتیك، پیکره آفرینی روی سردرهای کلیسا جزو لاینفکی از طراحی کل سردر ساختمان می‌شود و از خطوط معماری پیروی می‌کند. جایگزینی تصادفی پیکرهٔ مسیح در **پادشاهی**، نمونه‌ای از مورد نخست بود که در دیوار غلامگردش کلیسای سن سرنن در تولوز کار گذاشته شده است (تصویر ۳۷۳). این پیکره آشکارا نشان می‌دهد که منبع الهامش یك الگوی اولیهٔ فلزی یا شاید جلد کتابی همانند جلد کتاب پوستی اورئوس متعلق به قدیس **اِمرام** (لوحهٔ رنگی ۳۰) است. برآمدگی این پیکره، همانند برآمدگی پیکره‌ای فلزی است که از پشت چکش‌کاری شده باشد، و آدمی در اینجا نیز صافی سطح فلز را روی سطح سنگ احساس می‌کند. نشانهای اوانجلیستها در چهارگوشهٔ لوحهٔ مزبور، حدود این طرح جلد مانند را مشخص می‌کنند و تصور پیچهایی را در ذهن بیننده زنده می‌کنند که لوح را به کتاب متصل می‌کنند. با این حال هیچ رابطه‌ای بین نقش برجستهٔ مزبور و زمینه یا محیط معماریش وجود ندارد: این نقش برجسته، همچون یك اثر کوچك هنری، «قابل حمل» است و می‌تواند جایش را روی هر دیواری پیدا کند. در شیوهٔ بعدی، حدود معماری بخشهای سردرهای کلیسا یا شکل سرستون، به عنوان چارچوبهایی که پیکرتراشان اثرشان را با آنها مطابقت می‌دادند، مورد توجه و احترام قرار گرفتند. نمونه‌ای از سردرهای رومانسك را می‌توان در نمای **کلیسای سن تروفیم**، **آرل**، در جنوب فرانسه مشاهده کرد (تصویر ۳۷۹). عناصر معماری چنین سردری عبارتند از: لغازیها، سنگ حمال سردر، جبههٔ نیمدایره (زیر قوسها یا طاقنماهای مطبّق) و در برخی موارد یك جرز یا **میان جرز** در وسط درگاهی.

۳۷۲ داخل کلیسای سن پیر، آنگولم، سدهٔ دوازدهم.

2. Ibid., pp. 17-18.

ناارامیهای ملتها در اروپای عهد رومانسك، جنگهای صلیبی، مهاجرتهای مذهبی، و سفرهای تجارتی، تدریجاً این واقعیت را روشن کرد که اروپاییها با آنکه از نژادی متفاوتند، مذهبشان با دیگران یکی است. به رسمیت شناخته‌شدن مدارك ناشناختهٔ اندیشه و دانش یونانی تا آن زمان، شدیداً بر الهیات تأثیر گذاشت و همراه با درگیریها و چالشهای جدید و ژرف، گونه‌ای نظم و تمرکز به آن بخشید. به ندرت می‌توان در این نکته تردید داشت که موضوعات سردرهای رومانسك را روحانیون تعیین می‌کردند؛ حکاکی کردن موضوع مناسب در جای مناسب، درست به اندازهٔ طرح اصولی و انتظام یافتهٔ استدلالهای دینی در رسالات دینی اهمیت داشت. منظرهٔ مکاشفه‌ای نقاشیهای دیواری **داوری اخروی** که تخیل انسان سدهٔ دوازدهم را به هراس می‌انداخت، به طرز چشمگیری در سردر ورودی غربی شبیه‌سازی شد تا داوری اخروی را در یاد همهٔ مراجعه کنندگان زنده سازد.

بر جبههٔ نیمدایره‌وار سردر **کلیسای سن پیر** در مواساك، بازگشت عیسی مسیح در هیأت شاه و داور جهان نشان داده شده است (تصویر ۳۷۴). مسیح، همچنان که در خور مقام ولایش است، بر تختی مرکزی نشسته است، و این، همان‌طور که دیدیم، بازتابی از آن اصل ترکیب‌بندی است که هنرمندان از دورهٔ مسیحیت آغازین به بعد از آن پیروی کرده‌اند. نشانهای اوانجلیستها در دوسویش دیده می‌شوند: در سمت راستش **فرشتهٔ متی و شیر مرقس**؛ در سمت چپش **عقاب یوحنا و گاولوقا**. در یك سوی هر جفت از این نشانها ، یك فرشتهٔ مقرب دیده می‌شود که طومارهایی به دست دارد و از اعمال آدمیان برای روز قیامت، فهرست بر می‌دارد. پیکره‌های نوازندگان تاجدار به بیست و چهارریش سفید موسیقی‌دانی مربوط می‌شود که به عنوان شاهان سراسر جهان، عیسی را همراهی می‌کنند و آهنگهایی در ستایش از وی می‌نوازند؛ تك‌تك ایشان، درست به شیوهٔ درباریان پادشاهِ عصر رومانسك که به حضور ارباب خویش رسیده باشند، رویشان را به سوی عیسی گردانده‌اند. گروه پیکره‌های مرکزی، که یادآور گروهبندیهای خانوادگی یا اشارتی در هنر بین‌النهرین باستانی است، در میان ریش سفیدانی قرار گرفته که با دو ردیف خط موجی به نشانهٔ ابرهای آسمان، از هم جدا شده و به صورت سه ردیف شبیه‌سازی شده‌اند.

در چار چوب سبك کلی پیکرتراشی رومانسك، درست به اندازهٔ معماری رومانسك، با تنوعات روبرو می‌شویم و پیکره‌های پیشانی کلیسای مواساك در این میان چیزی استثنایی نیستند. معماری سردر این کلیسا از لحاظ لغازیهای دالبر شکل، موضوعات پیچاپیچ نقش گل سرخی سنگ حمال افقی سردر، و نمایش پیچ و خم دار تزیینات طاقنمایش اسلامی و تاحدود بیشتری اسپانیایی است. تأثیرات اسلامی را می‌توان در خود پیکره‌ها، مخصوصاً در پیکره‌های ریش سفیدان، مشاهده کرد؛ ولی در اینجا عناصری نیز دیده می‌شوند که بیننده با آنها در هنر نقاشی و پیکرتراشی رایج در سراسر اروپای غربی سده‌های یازدهم و دوازدهم آشنا شده است. پیکره‌های فوق‌العاده درازِ فرشتگان کاتب، حالت حیرت‌آور، پا در روی پا افتاده و رقصگونهٔ فرشتهٔ متی، و حرکت ناگهانی و محوری‌شان از ویژگیهای مشترك سبك محلی نوپایی هستند که در شبیه‌سازی از پیکر آدمی به کار گرفته شده است. شیوه‌های کارولنژی، اوتونی، و آنگلو ـ ساکسونیِ پیشین با یکدیگر آمیختند و در آمیختند و زبانهای مطمئن و بی تأملِ سبكِ رومانسك موجود را پدید آوردند. خطوط جناغی پیوسته و دُم فاخته‌ای جامه‌ها (شیوه‌های خطی نقاشی بر روی نسخه‌های خطی در همه جا حاضرند)، تا های نوارمانند روی بالاتنه‌ها، پُشتِ خمیدهٔ دستهای چسبیده به بدن، و گونه‌های پَت و پهن (یاد آور صورتکهای دورهٔ باستانی) نیز از ویژگیهای مشترکِ این سبك جدید و جهانْ و طنْ هستند.

یکی از پیروزیهای این سبك، پیکرهٔ با شکوه **ارمیای نبی** است که روی میانْ جرز سردر کلیسای مواساك کنده‌کاری شده است (تصویر ۳۷۵). قرار گرفتن او در جایی پایین‌تر از عیسی به عنوان داور مکاشفه‌ای، معلول پیشگویی پایان جهان توسط وی است ــ طومارش نیز گویای این نکته است ــ زیرا در همان زمان است که «ویرانی از میان ملتی به میان ملتی دیگر سرایت خواهد کرد». او به شکل فشرده‌ای بر سطح میانْ جرزِ پشتِ شیرهای غران و درهم تابیده از نوعی که نمونه‌شان را نه فقط در هنر بربرها بلکه در هنر باستانی ایران و بین‌النهرین و هنر اسلامی اسپانیا نیز دیده‌ایم شبیه‌سازی شده است. (آفریدن این جانور توتمیستی، هیچگاه از طبیعت و نیروی تخیلِ

۳۷۳ مسیح در پادشاهی، اواخر سدهٔ یازدهم، از غلامگردش کلیسای سن سرنن، تولوز.

لوحهٔ رنگی ۲۹. صفحهٔ تزیینی از کتاب لیندیسفارن، لیندیسفارن، اواخر سدهٔ هفتم. تذهیب‌کاری، تقریباً ۲۷/۵ × ۲۵ سانتی‌متر. کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، لندن.

لوحهٔ رنگی ۳۰. **مسیح در پادشاهی، چهار انجیل‌نویس، و صحنه‌هایی از زندگی مسیح**، جلد کتاب پوستی اورئرس متعلق به قدیس امرام، حدود ۸۷۰ ب. م. طلا و جواهرات ۲۳/۵ × ۴۲/۵ سانتی‌متر. کتابخانهٔ دولتی، مونیخ.

لوحهٔ رنگی ۳۱. **پرستش مجوسان**، نقاشی دیواری شاه‌نشین مذبح کلیسای سانتاماریا، تاهول، کاتولونیا، سدهٔ یازدهم.

لوحهٔ رنگی ۳۲. استاد هوگو، **موسی شریعتش را ابلاغ می‌کند**، نخستین تصویر از سفر تثنیهٔ کتاب مقدس بری، دیر بری سنت ادمندز، اوایل سدهٔ دوازدهم. نسخهٔ تذهیب‌کاری شده، تقریباً ۳۵ × ۵۰ سانتی‌متر. کورپوس کریستی کالج، کیمبریج، انگلستان.

۳۷۴ سردر جنوبی کلیسای سن پیر، مواساك، حدود ۱۱۱۵ـ۱۱۳۵ ب م.

هنرمند سده‌های میانه و مطمئناً از انسان سده‌های میانه به طور کلی بعید نیست؛ از شاهان و بارونها غالباً در کنار جانورانی که از همه شجاع‌تر و درنده‌ترند نام برده می‌شود ــ مانند **ریچارد شیردل** ، **هنری شیر**، و **ریچارد III** شاه انگلستان که جانور مشخص کننده‌اش گرازنر بود. بنابراین جای تعجب نیست هنرمند سده‌های میانه با پشت سرگذاشتن هزار سال دانش و تزیین‌کاری جانوری، میان قدرت جانوری با معماری ارتباط برقرار کند و اندامهای جانور را همچون یك پایه یا ستون نگهدارنده و نماد نیروهایی در تصور آورد که در بافت معماری محبوس شده‌اند. پیکرهٔ ابوالهولها و هیولاها بر بالای دروازه‌های کاخهای جهان باستان ــ در بوغازکوی، خُرساباد، تخت‌جمشید، و میسن ــ اجداد شیرهای در هم تابیدهٔ مواساك هستند.) پیکرهٔ **ارمیا** به شیوهٔ فرشتگان پیشانی کلیسا، بسیار کشیده و ظریف شبیه‌سازی شده است، و مانند فرشتهٔ قدیس متی، گامی ضربدری به شیوهٔ گام‌برداشتن شیران بر می‌دارد. تا اینجا هیچ نمایشی از حرکت با توجه به ساختمان واقعی بدن یا تناسبهای طبیعی آن به چشم نمی‌خورد. در این آغاز عصر جدید در تاریخ پیکرتراشی، حَرکت، نوعی رقص عجیب و مکانیکی است. جایگزینی اندامهای بدن تابع زمینهٔ معماری، تفسیر پیکرتراش از مدل کنده‌کاری یا نقاشی شدهٔ خود، یا واژگان سبکهای محلی است؛ و همانند این مورد، نوآوری هنرمند نیز می‌تواند نقشی ایفا کند. چینهای جامه با خطی چنان روان و خطاطانه نقر شده‌اند که سرانجام از تذهیب‌کاری نسخه‌های خطی مشتق می‌شوند و در اینجا به طرز زیبایی در کنار این پیکرهٔ ظریف جلوه‌گری می‌کنند.

در جزیی از سر وشانه‌های ارمیای نبی (تصویر **۳۷۵**) دیده می‌شود که هنرمند با چه دقتی به برجسته‌نمایی موضوع کارش توجه داشته است. طره‌های بلند و مارگونهٔ موی سروریش (که در زبان ویژهٔ جزئیات رومانسك فرانسوی حالت زنانه‌دارند) تصویر گیرایی از این عارف متفکر را در میان خود گنجانده‌اند. ارمیای نبی، ظاهراً از دیدن آنچه به وقوع خواهد پیوست غرق در خلسه شده است، چشمهایش بازند ولی روشنایی روز را نمی‌بینند؛ حالتی نسبتاً اندوهگین، متفکرانه و مصممانه دارد. گوش انسان سده‌های میانه همواره یکی از این دو ندارا می‌شنید: دعوت به زندگی فعالانه، و دعوت به زندگی دیندارانه و معنوی یا پرداختن به خداشناسی سعادت‌آمیز. پیکرتراشِ **ارمیای نبی** در مواساك، منظرهٔ **زندگی معنوی** را در نظر ما مجسم کرده است. گفته‌اند که در پیکر تراشی یونان، بدن انسان پیش از سرش «زنده» می‌شود (همچنان که در پیکرهٔ **جنگجوی محتضر** از سنتوری شرقی معبد آفایا در آیگینا، تصویر **۱۵۳**، می‌بینیم)؛ در عصری که با سدهٔ یازدهم آغاز می‌شود، سر، پیش از آنکه بدن به گونه‌ای حقیقتاً مادی نمایانده شود، به گونه‌ای انسانی بیان کننده می‌شود. **ارمیای نبی** ، مثال برجسته‌ای از این بیان کنندگی است.

پیکرتراشی رومانسك به سردرها محدود نمی‌شود بلکه با تنوعات شادی‌آوری در سرستونهای کنده‌کاری شدهٔ درون کلیسا و امتداد سرسرا نیز ظاهر می‌گردد. از همین پیکرتراشی بود که برنار کلرووی شکایت می‌کرد و می‌گفت راهبان را از فداکاری دور می‌سازد؛ ما نیز شیفتهٔ زیبایی تزیینی و هنرمندی به کار رفته در آن می‌شویم. پنجاه‌تا از سرستونهای سرسرای کلیسای مواساك (تصویر آغاز بخش دوم و

۳۷۵ راست: **ارمیای‌نبی**، از میان جرزِ سردر جنوبی کلیسای سن پیر، مواساك. بالا: جزیی از آن.

تصویر **۳۷۶**) به تجسّمِ روایتی اختصاص دارند و سی‌تای دیگر صرفاً تزیینی‌اند. پیشترین ستون در آن منظرهٔ عمومی، نقش‌ونگاری از برگ و تاك با پیچهای حلزونی دارد و بازتابی از سرستون کورنتی است. روی لوحهٔ چهارگوش نقشهای گل‌سرخی و بر لبهٔ بالاییش طرحی از پولك ماهی آفریده شده است. روی سرستون دوم، پیکره‌هایی دیده می‌شوند که پشت میز نشسته‌اند و منظرهٔ آن احتمالاً نمایشی از جشن عروسی در **کان** است. سرستونهای بعدی (تصویر **۳۷۶**) جلوه‌ای از غنا و گونه‌گونی نیروی تخیل پیکرتراشان رومانسك هستند؛ انواع هیولاها ــ باسیلیسك‌ها، گریفین‌ها، سوسمارها، گارگویل‌ها ــ گرد می‌آیند و درهم می‌تابند و لبخند زنان از برابرمان می‌گذرند. داستانهای اخلاقی سده‌های میانه از زبان جانوران گفته می‌شدند، اینجا بر سنگها نقش بسته‌اند.

خویشان هیولاهای سرستونهای کلیسای مواساك به شکل شیاطین جهنم، در پیشانی هراس‌آور **کلیسای سن‌لازار** در **اوتن**، **بورگوندی** (تصویر **۳۷۷**) ظاهر می‌شوند. در کلیسای مواساك منظرهٔ خداوند داور را پیش از احضار انسان دیدیم؛ در کلیسای اوتن، داوری ادامه‌دارد. در این تصویر، سنجش ارواح را می‌بینیم، در حالی که مردگان، درست روی سنگ‌حمال افقی، بر می‌خیزند و یکی از ایشان را دستانی غول‌آسا از زمین بالا کشیده است. چکیدهٔ ناتوانی رقت‌بار و کوچکی انسان در پیکره‌های این عروسکهای وحشت‌زده و گریان که فرشته‌ای شیپور به دست به داوری احضارشان می‌کند، نمایانده شده است. فرشته‌ها و شیاطین در کنار ترازوی توزین ارواح با یکدیگر رقابت می‌کنند و هر یك می‌کوشد شاهینِ ترازو را بـه نفـع یا زیـان دیگری دستکاری کند. دیوهای مخوف قاه‌قاه می‌خندند و می‌غرنـد؛ بدنهای بدترکیب و ترکه‌ای ایشـان با پاهایـی که به چنـگال ختـم می‌شوند، همانند حشرات لاغر و نفرت‌انگیز، می‌پیچند و خم می‌شوند. شیطانی که از دهان اژدهاوار جهنم سر برآورده است ارواح را به درون می‌کشد و در همان حال، دیوی بالاتر از او، نخست سرهای ارواح را می‌گیرد و به درون کوره فرو می‌کند. منابع خیال‌پردازی رومانسك که از ایمانی خوف‌انگیز گرما می‌گیرند، منظره‌ای هراسناك پدید می‌آورند؛ هر بیننده‌ای می‌تواند هراس ناشی از تماشای پیشانی کلیسای اوتن را در انسان مؤمنی که از زیرش می‌گذشت و داخل کلیسا می‌شد درك کند.

در پیشانی بزرگ‌بعدی، این‌بار متعلق به **کلیسای لامـادلن** در **وزله**، نه چندان دور از کلیسای اوتن، موضوع داوری اخروی به شکل دیگری در آمده و به شبیه‌سازی از **صعود مسیح** و رسالـت حواریون تبدیل شده است (تصویـر **۳۷۸**). همچنـان که در **کتـاب مقدس** گفته شده است (اعمال رسـولان، بابهـای **۴** تا **۹**) مسیـح پیش‌گویی کرده بود که حواریون قدرت **روح‌القدس** را دارا خواهند شد و شاهد عینیِ حقیقت داشتن انجیلها در سراسر جهان خواهند گردید. شعاعهای نوری که از دستان وی ساطع می‌شوند به معنی وعدهٔ آمدن **روح‌القدس** هستند. حواریون که کتابهای انجیل را به دست گرفته‌اند مأموریت معنوی خویش را می‌پذیرند. مسیح سه وظیفهٔ خاص برای حواریون تعیین کرده و قدرت اجرای آنها را به ایشان داده بود: شفاعت کردن یا مکافات دادن؛ موعظه کردن انجیل به همهٔ ملتهـا؛ معالجهٔ بیماران و دفع شیاطین . وظیفهٔ شفاعت کردن یا مکافات دادن، در صحنهٔ مرکزی و چهار صحنهٔ پایینی خانه‌های پیرامون آن نشان داده شده است. وظیفهٔ موعظه کردن انجیل به همهٔ ملتها (که برخی‌شان در

۳۷۶ سرستونهای سرسرای کلیسای سن پیر.

دور افتاده‌ترین نقاط جهانند) روی سنگ‌حمال افقی شبیه‌سازی شده است. وظیفهٔ معالجهٔ بیماران و دفع شیاطین در چهارخانهٔ فوقانی مجسم شده است. در طاقنمای خارجی یك شیوهٔ مکرر تزیینی به کار گرفته شده است وقابهای تزیینیِ طاقنمای داخلی با صورتهای منطقةالبروج، فصلها و کارهای مخصوص هر ماه مشخص شده‌اند.

پیشانی کلیسای وزله، همانند آینه‌ای پهناور، مجموعه‌ای از نوشته‌های دینی و دنیوی و تأثیرات هنر روزگارباستان و بیزانس شرقی را منعکس می‌کند. این پیشانی، منظره‌ای از رسالت کامل و دایرةالمعارف‌گونهٔ حواریون است که در آن رسالت مزبور با قدرت اجرای آن ادغام شده‌اند و به صورت یك موضوع واحد در آمده‌اند. ریشهٔ این موضوع ، اعمال رسولان و انجیلها، پیشگویی‌های اشعیا و نوشته‌های منسوب به روزگازباستان و سده‌های میانه است. در این پیکره‌های ازدحام کرده و هیجان زده، نقصهای فراوان به چشم می‌خورد. افراد با سرسگ، گوشهای بزرگ، موی‌آتش‌گرفته، و بینی‌های پوزه‌مانند مجسم شده‌اند؛ برخی گوژپشت و کرند، برخی کور و شل‌اند ــ انبوهی از نقصها و بیماریهای آدمی را به نمایش گذاشته‌اند. انسان، که همچنان از این نقصها و بیماریها رنج می‌برد، در انتظار نجات است. تمامی جهان از شنیدن خبر صعود عیسی که پیکربزرگش در گردبادی از انرژی معنوی می‌پیچد و برفراز منظرهٔ بدبختیها و نقصهای آدمی ظاهر می‌شود، شگفت‌زده می‌گردد. این بار نیز، مانند لحظاتی که به تماشای پیشانی کلیسای اوتن می‌ایستادیم، عظمت خداوند و کوچکی نوع بشر با تأکید خاصی در ذهنمان زنده می‌شود.

کلیسای وزله، از هر کلیسای دیگری در اروپا به حادثه و موضوع جنگهای صلیبی نزدیکتر است. **پاپ اوبانوس‌II** تصمیم داشت در سال ۱۰۹۵ میلادی یعنی حدود سی‌سال پیش از حکاکی این پیشانی کلیسا برای تحریك‌شدگان به شرکت در نخستین جنگ صلیبی موعظه کند. در سال ۱۱۴۶ میلادی یعنی حدود پانزده سال پس از بر پاداشته‌شدن پیشانی مزبور، **برنار** برای تحریك‌شدگان به شرکت در دومین جنگ صلیبی موعظه کرد و **لوئی هفتم** شاه فرانسه نیز صلیب را بلند کرد. در سال ۱۱۹۰، ریچارد شیردل شاه انگلستان و **فیلیپ اوگوست** شاه فرانسه، جنگ صلیبی سوم را از همین کلیسای وزله آغاز کردند. تردیدی نیست که روح جنگهای صلیبی، نقش تعیین کننده‌ای در گزینش طرز پیکره‌آرایی پیشانی کلیسای وزله داشته است زیرا مردمان آن روزگار باورشان شده بود که جنگهای صلیبی شکلی از رسالت حواریون برای مسیحی کردن غیر مؤمنان است:«وقتی پیشانی مزبور ساخته شد، شرکت‌کنندگان در جنگلهای صلیبی، مهمترین بخش مأموریتشان را انجام داده بودند. ایشان اورشلیم را در ۱۵ ژوئیهٔ ۱۰۹۹ باز پس گرفته بودند. نویسندگان آن روزگار بر این واقعیت تأکید می‌کنند که در همان روز بود که حواریون برای انجام دادن مأموریتشان در سراسر جهان پراکنده شدند.»[۳]

از لحاظ سبك، در پیکره‌های پیشانی کلیسای وزله ویژگیهای مشابه ویژگیهای پیکره‌های مواساك و اوتن به چشم می‌خورد: حرکت ناگهانی و جهش‌وار (که در کلیسای وزله شدیداً با اغراق نمایانده شده)، بازی شتابان خط، لبه‌های بادگرفتهٔ رداها، حالتها و قیافه‌های هیجانی و نیمرخهای سیاه. پیکرهٔ مسیح در پیشانی کلیسای وزله، تلاش پرشکوهی با مضمون و تنوعات خطاطانه و تقریباً چکیده‌ای از مهارت رومانسك در کاربست خط تزیینی است. خطوط ردا به صورت شعاعهایی به بیرون دامن می‌گسترند؛ به تناسبهای تندو جناغی تجزیه می‌شوند؛ درهم بافته می‌شوند و به صورت حلقه‌هایی درمی‌آیند که نور و انرژی معنوی ساطع شده از وجود مسیح را بر پیکر و درون حواریون زنده‌نمایی شده می‌تابانند. تجربهٔ فنی حاصل از چند صدسال کار ظریف هنری ــ تذهیب‌کاری نسخه‌های خطی، عاجکاری، و فلزگری ــ به سادگی در این برگردان عظیم چنین کاری در قالب سنگ، احساس می‌شود.

در پرووانس، منتهاالیه جنوبی فرانسه، سبك خطیِ زنده‌نمای **لانگدوك** (مواساك) و **بورگوندی** (اوتن و وزله)، بعدها در سدهٔ دوازدهم، شدیداً تحت تأثیر هنر باستانی دگرگون می‌شود، و حوضهٔ رود رون (منطقهٔ پرووانس) نیز از بقایای هنر و معماری رومی سرشار

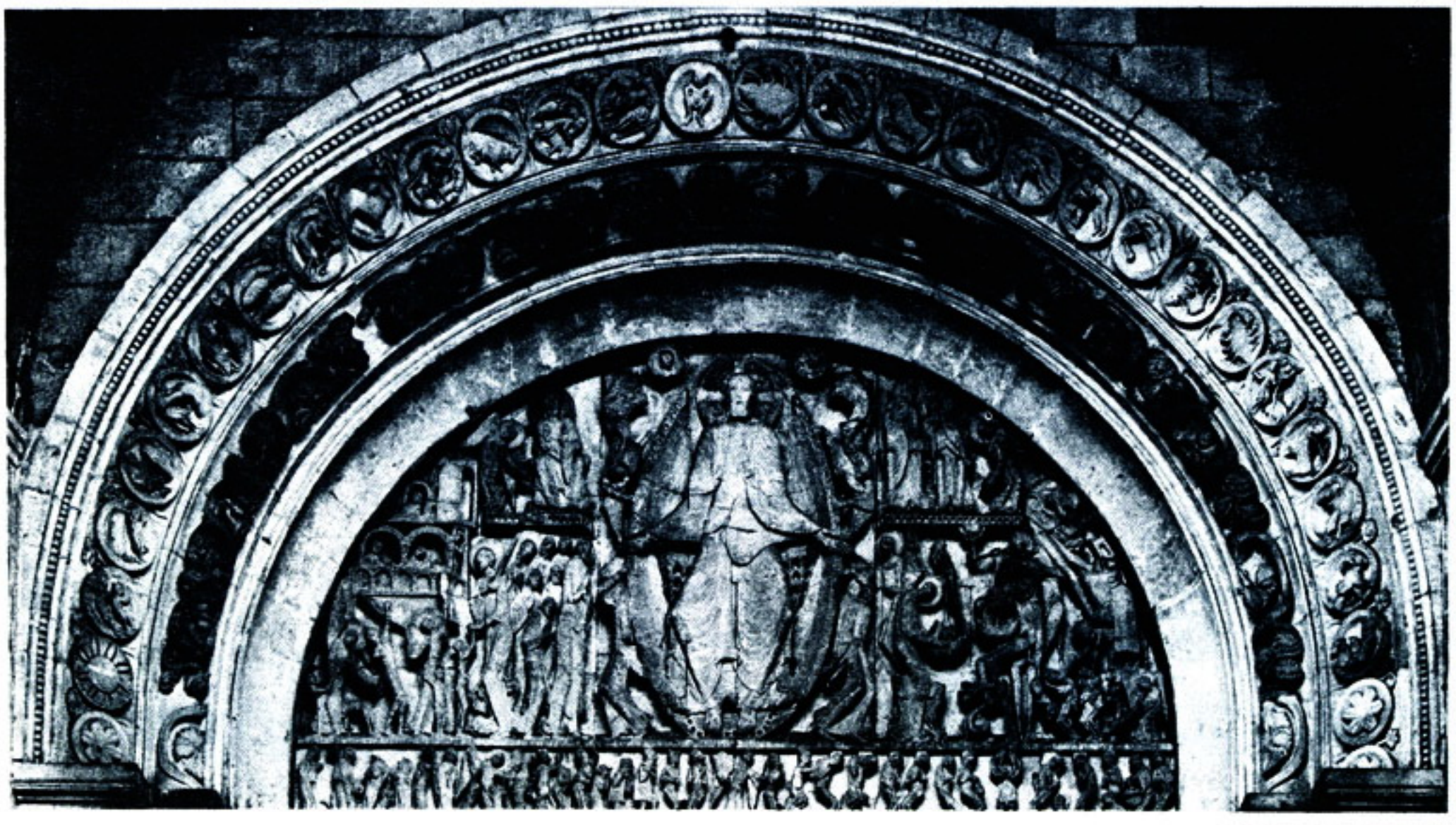
3. Adolf Katzenellenbogen, "The Central Tympanum at Vezelay: Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade," *Art Bulletin*, Vol. 26, No. 3 (Sept. 1944), pp. 141-51.

است. تأثیر آرام‌کنندهٔ این هنر، یکجا در پیکره‌های نمای کلیسای سن تروفیم، آرل، و طراحی سردر آن که حکایت از تجربه و مهارت هنرمند در ساختن یك طاق‌نصرت به شیوهٔ رومی دارد (تصویر ۳۷۹) احساس می‌شود. این پیشانی، مسیح را در حالی نشان می‌دهد که دور تا دورش را اوانجلیستها گرفته‌اند. روی سنگ‌حمال افقی که درست زیر پای او قرار دارد، دوازده حواری در مرکز کتیبه‌ای ظاهر می‌شوند که داوری اخروی را مجسم می‌کند؛ در بخشهای بیرونی این کتیبه، نجات‌یافتگان (سمت راست مسیح) و محکوم‌شدگان (سمت چپ مسیح) در میان شعله‌های آتش جهنم نشان داده شده‌اند. زیرا این کتیبه، در لغازیها و بندهای جلویی سردرها، پیکره‌های فخیمی از قدیسان با ردای کلاسیك ایستاده‌اند، و حالت آرامشان با پیکره‌های درهم تابیده، پیچان، و رقصان کلیساهای اوتن و وزله متضاد است. آراستگی شکنندهٔ پیکره‌های این کتیبه نیز با تجسم زنده نمایانهٔ پیشانیهای بزرگ سبك بورگوندی تناقض دارد و یادآور شیوهٔ «صف‌آرایانه» ای است که در پیکرتراشی بر روی تابوتهای دورهٔ مسیحیت آغازین دیدیم. رداهای آنها نیز مانند رداهای پیکره‌های بزرگ پایینی، کمتر آشفته‌اند و اثری از بازی ماهرانه با خط ــ آنچنان که در کلیساهای مواساك، اوتن، و وزله دیدیم ــ در آنها به چشم نمی‌خورد. خطوط خشكِ معماریِ نما به طور کلی (به جای آنکه مانند یك پیشانی، عاملی محصور کننده باشند) در جایگزینی و شکل ظاهر پیکره‌ها دخالت می‌کنند، و آزادی اجرایِ کارْ متناسب با هنرهای ظریف، فدای انطباق ساده‌تر و عظیم‌تری با معماری شده است. در شمال فرانسه، منطقهٔ اطراف پاریس، نزدیك به سی سال پیش از شکل‌گیری پیکره‌های کلیسای سن تروفیم، شیوهٔ جدیدی از پیکرتراشی برای سردرها رو به کمال نهاده بود. در سردر **شاهی کلیسای شارتر** خواهیم دید که کل طراحی سردر چگونه گسترش می‌یابد و به یك مجموعهٔ باشکوه تبدیل می‌شود که در آن عناصر معماری و پیکرتراشی به تناسب رسیده‌اند و سبك پیکرتراشی شدیداً تابع خطوط ساختمان شده است (تصویر ۳۹۵).

نقاشی و تذهیب‌کاری

نقاشی‌دیواری به مقیاس بزرگ، مانند پیکرتراشی به مقیاس‌بزرگ، یکبار دیگر در سدهٔ یازدهم به مقام شایسته‌اش دست می‌یابد. با آنکه نمونه‌هایی از این‌گونه نقاشی از روزگار کارولنژیان و اوتونیان بر جامانده، و با آنکه سنت ناگسستهٔ این هنر در ایتالیا دنبال می‌شود، دورهٔ شکوفاییش دورهٔ رومانسك است. در این نقاشی نیز همچون معماری و پیکرتراشی، با سبکهای محلی و درجات متفاوت پیشرفت و پیچیدگی روبرو می‌شویم. گاهی یك سبك ولایتی ــ یعنی سبکی که با مختصر فاصله‌ای از منشأش، به جای «معبد» هنر در «ولایت» هنر ظاهر می‌شود ــ می‌تواند عناصر مشترك میان هردورا روشن‌تر از سرچشمهٔ پیشرفته و پیچیده‌اش بنمایاند. چنین است وصف‌حال نقاشی دیواری شاه نشین مذبح **کلیسای کوچك سانتاماریا** در **تاهول کاتالونیا**، منتهاالیه شمال شرقی اسپانیا. این نقاشی (لوحهٔ رنگی ۳۱) را از این لحاظ، مانند بسیاری از نقاشیهای رومانسك، می‌توان نقاشی ولایتی بیزانس نامید. اگر آن را با یك موزاییك بیزانسی مانند موزاییك **کلیسای دیر دافنی** (تصویر ۳۱۳) یا موزاییك مذبح کلیسای **تورچلو** (تصویر ۳۱۴) مقایسه کنیم متوجه می‌شویم که فاصله‌اش از منشأ بیزانسی ــ که از فاصله‌اش با ونیز یا تورچلو یا بیزانس به مراتب بیشتر است ــ نتیجهٔ فقدان ظرافت و ظریفکاری و تا حدودی بدفهمیده‌شدن مضامین سبك اصلی است. از طرف دیگر، نقاشی دیواری تاهول از گونه‌ای صراحت و حتی بی پردگیِ ساده و قوی برخوردار است که نیروی بیان خاصی به آن می‌دهد. یکی از ویژگیهای برجستهٔ این نقاشی، تفکیك پیکره‌های رداپوش به بخشهای تزیین‌یافتهٔ مجزایی است که تقریباً خود پیکره را به بخشهای مستقلی تقسیم می‌کنند. (به تشابه میان این تفکیك و تعدیل و مفصل‌بندی معماری رومانسك توجه کنید.) این تفکیك، مخصوصاً در طرحی که پاهای لوله مانند و تاهای نردبان مانند میان آنها پدید آورده‌اند به خوبی دیده

۳۷۷ پیشانی غربی کلیسای سن لازار، اوتن، حدود ۱۱۳۰ ب م.



می‌شود.این یگانگی تزیینیِ سطح‌اثر، باعث تخت‌نمایی پیکره‌ها می‌شود و احساسی از حالت خشك و رسمی به بیننده می‌دهد. ردا، که به شیوه‌ای تزیینی تفکیك شده، به سختی از بدن قابل تشخیص است. حتی دستهای تصویر حضرت مریم، مانند سرها و گردنهای دیگر پیکره‌ها، به چند بخش تقسیم شده‌اند. این اسلوب که تدریجاً در نقاشیهای اوتونی ظاهر می‌شد (تصویر ۳۵۱)، در دورهٔ رومانسك، جنبه‌ای تقریباً همگانی پیدا می‌کند؛ می‌توان آن را در زیر ردا‌های چرخان و خطی پیکره‌های کلیساهای وزله و اوتن و فرشته‌های پیشانی کلیسای مواساك دید. این بار، الگوبندی مشخص پیکره‌ها به کمك رنگ‌آمیزی برجسته صورت می‌گیرد، و تأثیر کلی، حاکی از قدرتی خشن است که حتی یك ذره‌اش از سطوحی که این پیکره‌های الگوبندی شده به طرز استادانه‌ای با آنها انطباق داده شده‌اند سرچشمه نمی‌گیرد.

سبك محلی رومانسك را تقریباً به شکلی اغراق‌آمیز، می‌توان در نسخهٔ خطی تذهیب‌کاری شده‌ای از شمال فرانسه که زندگی **قدیس اودوماروس (اومر)** را تجسم کرده است دید (تصویر ۳۸۰). در اینجا پیکره‌ها با خطوطی خشك به صورت چندین الگوی بریده شده‌اند، و عملی که نشان داده می‌شود حتی تا مرز یك حرکت ارگانیك نمی‌رسد. گویی **قدیس اومر** (که سرش را پایین آورده و به دنبال ریشش کشیده می‌شود) و اسیرکنندگانش سرگرم اجرای نوعی رقص مذهبی هستند. این گروه با آنکه در داخل قاب قرار داده شده، قاب مزبور مانند قابهای نسخه‌های تذهیب‌کاری شدهٔ آنگلو ـ ساکسون و کارولنژیان، هیچ نقش محصورکننده‌ای ندارد چون اندامها و پیکرهای اعضای گروه از چارچوبش خارج می‌شوند و در سطحش حرکت می‌کنند.

تذهیب‌کاری قدیس اومر هر چند از لحاظ محلی با نقاشی دیواری تاهول تفاوت دارد، هردو زبان بنیادی مشترکی دارند.

این زبان که وسیعاً به‌کار گرفته شده و به طرز باشکوهی زیروبم پیداکرده است، در نسخهٔ تذهیب‌کاری شده‌ای ظاهر می‌شود که به **کلیسای دیر بزرگ برنار در سیتو** یعنی زادگاه **فرقهٔ سیسترسیان** تعلق دارد و مطمئناً یکی از شاهکارهای هنر سده‌های میانه است. کلیسای دیر سیتو و دیرخواهرش کلرو، که برنار رئیسش بود، پرشکوهترین نسخه‌های تذهیب‌کاری شده در سراسر سدهٔ دوازدهم را پدید آوردند، که در زمرهٔ آنها می‌توان از نسخهٔ **مورالیا درکار** نام برد که پیش از ۱۱۱۱ میلادی نقاشی شده است. حرف ـ آغازی که در این تذهیب‌کاری که از نمونه‌های بسیار زیبای تذهیب‌کاری سیستر سیان است از نظر می‌گذرد(تصویر ۳۸۱) **قدیس جورج**، خدمتکار او، و اژدهای غرانی را نشان می‌دهد که به طرز شگفت‌آوری بایکدیگر در آمیخته و حرف لاتین R را پدید آورده‌اند. قدیس جورج که پیکری لاغر و شاهوار دارد شمشیر و سپرش را در برابر اژدها که نمایندهٔ برجستهٔ سبك دیرینه و بسیار آشنای جانوری است برگرفته و خدمتکارش در حالی‌که زیر پای قدیس جورج کمر خم کرده، نیزه‌ای را در شکم اژدها فرو می‌برد. سابقهٔ تاریخیِ حرف ـ آغاز تزیین شده به هنر ایرلندی ـ ساکسونی سدهٔ هشتم باز می‌گردد؛ گنجاندن روایتی دردل حرف ـ آغاز، شیوه‌ای است که آیندهٔ درخشانی در تذهیب‌کاری گوتیك خواهد داشت. نمایش نوارگونهٔ بالاتنه، تاهای جداشونده (مخصوصاً به شکلی که در دامن خدمتکار دیده می‌شود)، و تاهای دُم‌فاخته‌ای ــ که همگی بخشی از شیوهٔ رومانسك هستند ــ در اینجا با استفاده از مهارت استادی تحقق پیداکرده‌اند که از تجسم راست‌خطی و گوشه‌دار (از

۳۷۸ رسالت حواریون، پیشانی سردر مرکزی هشتی ورودی کلیسای لامادلن، وزله، ۱۱۲۰ـ۱۱۳۲ ب م.

۳۷۹ سردرِ نمای کلیسای سن تروفیم، آرل، اواخر سدهٔ دوازدهم ب م.

مختصات کاربرد ناشیانهٔ این زبان ویژه) اجتناب می‌ورزد. در عوض، استاد از ضرورتهای سبك، به خوبی استفاده می‌کند؛ با نمایش نوارگونه بر حالت عمودی و ظرافت پیکرهٔ قدیس جورج تأکیدمی‌کند، همچنان که عمل نیزه‌زنی خدمتکارش را مؤکدتر نشان می‌دهد. آستینهای آویختهٔ قدیس جورج جلوهٔ زنده‌ای برحالت او می‌افزاید. این شوالیه که ردایی زیبا به‌تن دارد، به شیوهٔ سواران سده‌های میانه، زرهی نپوشیده و هدفش زدن یك ضربت حاکی از تکبر غرورآمیز است. این مینیاتور می‌تواند تصویر قابل اعتمادی از لباس یا ردای ویژهٔ یك بارون در سده‌های میانه و حال‌وهوای دلاوری سهل‌انگارانه‌ای باشد که او در خودش می‌دمیده است.

تذهیب‌کاری بسیار ظریف دیگری که نمونه‌ای از مصورسازی پر خرج **کتابهای مقدس** بزرگی است که در دیرهای دورهٔ رومانسك ساخته‌می‌شدند نخستین تصویر **سفر تثنیه** از **کتاب مقدس بری** است (لوحهٔ رنگی ۳۲). این اثر که اواسط سدهٔ دوازدهم در **دیر بری سنت ادمندز** آفریده شده، دوصحنه از **سفر تثنیه** را با قاب متساوی مزین به نقش برگی و به رنگهای براق و هماهنگ نشان می‌دهد. در قاب بالایی، موسی و هارون را می‌بینیم که شریعت موسی را به اسرائیلیان ابلاغ می‌کنند؛ در قاب پایینی، موسی جانوران پاك و ناپاك را نشان می‌دهد. حالات پیکره‌ها آرام و لطیف است و وقاری توأم با آرامش دارد؛ پیکره‌های موسی و هارون، چنان‌اند که گویی سُر می‌خورند. این حالت با آنچه به صورت حرکات ناگهانی و جهشی در نخستین آثار دورهٔ رومانسك دیدیم، کاملاً تفاوت دارد. در اینجا، همراه با نرمترشدن الگوبندی، حرکات پیکره نیز همبسته‌تر و نرم‌تر می‌شوند. با اینحال، الگوبندی، همچنان در تقسیمات چندگانهٔ دستها و بازوهای روبه‌پایین باقی مانده و احجام کم‌سایه به خطوط موجی و تاهای نردبانی پیوسته‌اند؛ تصور هنرمند از ردا و بدن انسان، تفاوتی با گذشته پیدا نکرده است. قاب، این‌بار نقش محصورکنندهٔ کاملاً مشخصی دارد و پیکره‌ها به دقت در درون آن گنجانده شده‌اند.

انتقال از سبك رومانسك محلی به سبکی تازه، به نظر می‌رسد که در شبیه‌سازی از چهرهٔ **ادوین کاتب** در **مزمور ادوین** (تصویر ۳۸۲) که تقریباً همزمان با **کتاب مقدس بری** در **کنتر بری** آفریده شد، به نیمه راه تکاملش رسیده‌باشد.مخصوصاً این نکته درخور توجه است که چهرهٔ مزبور شبیه‌سازی از یك انسان زنده یا کشیش کاتب است نه یك شخص مقدس یا **داودشاه** ، که غالباً بر **مزمور** مسلط است. با آنکه درست است در نسخه‌های تذهیب‌کاری شدهٔ کارولنژی و اوتونی نیز از چهره‌های انسانهای زنده شبیه‌سازی شده است، ولی این شبیه‌سازیها به امپراتوران حاکمی تعلق داشتند که حق ظاهر شدنشان در **کتابهای مقدس** ، مانند حق یوستی‌نیانوس و تئودورا و ملازمانشان که در کلیسای‌سان ویتاله شبیه‌سازی شده‌اند، حقی‌الهی بود. در اینجا گنجانده شدن چهرهٔ کاتب، تأییدی برکار او است و تغییر در نگرشی به شمار می‌رود که ظهورآتی هنرمند را به عنوان یك شخص و یك نام، نوید می‌دهد.

۳۸۰ زندگی و معجزات قدیس اودوماروس (اومر)، نسخهٔ خطی تذهیب‌کاری شده، سدهٔ یازدهم. کتابخانهٔ شهرداری، سن اومر، فرانسه.

۳۸۱ قدیس جورج و اژدها، از نسخهٔ تذهیب‌کاری شدهٔ مورالیا در کار، اوایل سدهٔ دوازدهم. ۲۳½×۳۴½ سانتی‌متر. کتابخانهٔ شهرداری، دیژون.

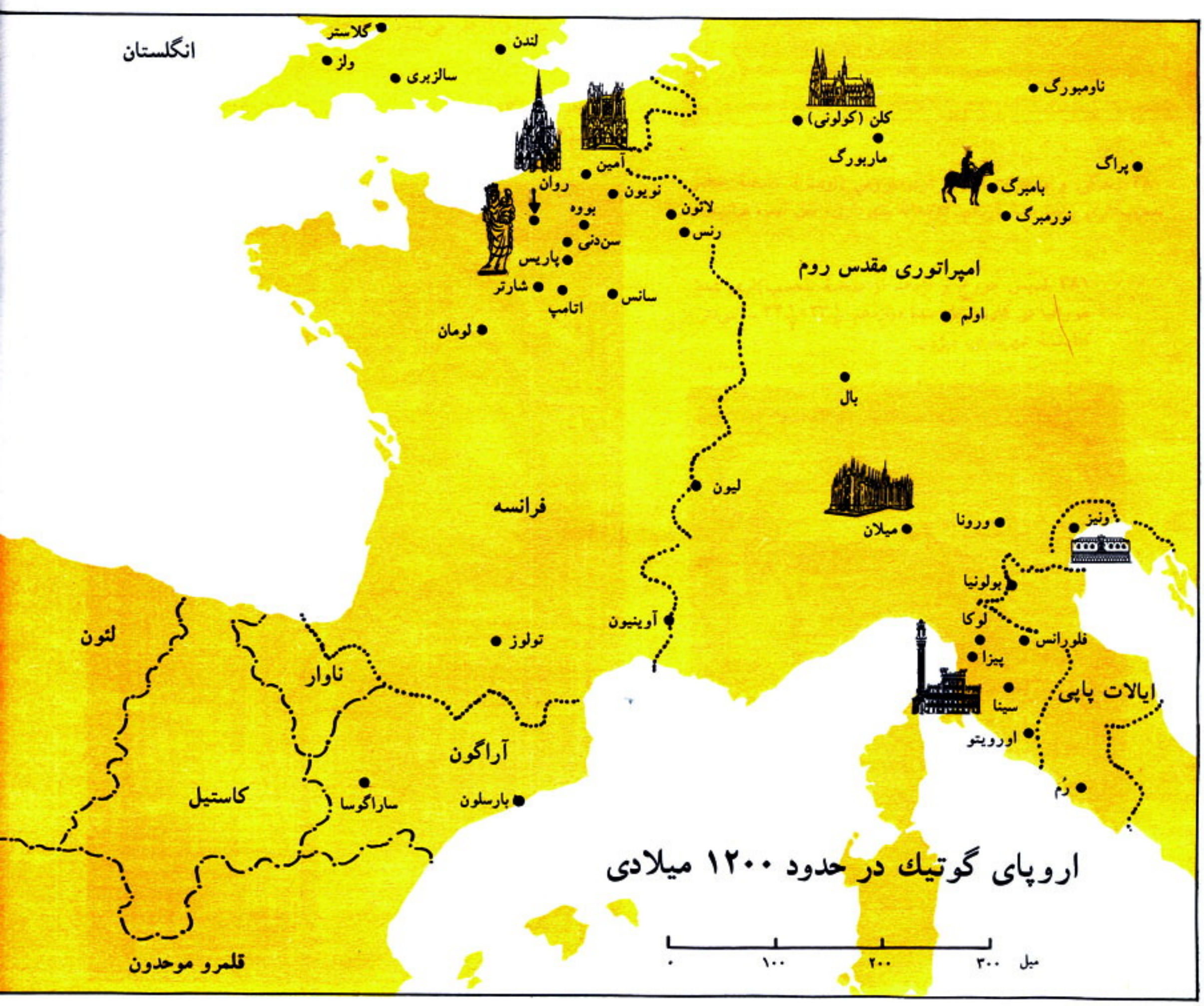
سبك این اثر به سبك **کتاب مقدس بری** مربوط می‌شود ولی، گرچه الگوبندی آن به شیوهٔ اثرهای الگوبندی شدهٔ پیشین است ــ مخصوصاً در ناحیهٔ باشلق و رانها ــ ردای کاتب، با نرمش بیشتری آویخته، برقاب پیچیده، روی بحشهایی از آن افتاده، و از حرکات اندامهای زیرین خود پیروی کرده است. خشکی سبك محلی رومانسك، تدریجاً ولی آشکارا در برخورد با مقتضیات یك شبیه‌سازی ناتورالیستی‌تر، از میدان به در می‌شود. علاقهٔ طبیعی هنرمند به تزیین سطح‌اثر، همچنان که از پیچ و تابهای ردا دیده می‌شود، بر جاست ولی نکتهٔ مهم این است که پیچ و تابهای مزبور با خطوط بسیار نازك نشان داده شده‌اند و با خطوط کار کردی پیرامونشان تناقضی ندارند.

سرانجام با متمایز شدن بدن وردا از یکدیگر در هنر گوتیك سدهٔ سیزدهم، عصری آمیخته با ناتورالیسم فزاینده آغاز خواهد شد. همچنان که نقش سیاه‌بادبانِ کشتیِ دیو نوسوس اثر **اکسکیاس** (تصویر ۱۳۰) یك نقطهٔ عطف بود، پیکرهٔ ادوین کاتب نیز یك نقطهٔ عطف است ــ این بار در تاریخ شبیه‌سازی سده‌های میانه. «نمایش» یا «پرداخت» بدن و ردا به عنوان سطوحی که شدیداً در یکدیگر مؤثرند، به شیوهٔ رومانسك پسین و گوتیك آغازین، نه فقط متضمن احساس مادی بودن آنهاست بلکه احساس ژرفای آنها را نیز می‌رساند. این احساس، تیزتر و ژرفتر می‌شود و به صورت هنر نمایشی رنسانس در می‌آید.

۳۸۲ ادوین کاتب، از مزمور ادوین، حدود ۱۱۵۰ ب م. ۳۲½×۴۷½ سانتی‌متر. ترینیتی کالج، کیمبریج، انگلستان.

فصل دهم

هنر گوتیک



کلیسای لاتون
(حدود ۱۱۶۰ـ۱۲۰۵)

۱۱۴۰

۱۱۹۴

دورهٔ گوتیک آغازین حدود ۱۱۴۰ـ۹۴

قدیس فرانسیس آسیزی (۱۱۸۲ـ۱۲۲۶)

لوئی VII شاه فرانسه ۱۱۳۷ـ۸۰

کشیش سوژر (۱۰۸۱ـ۱۱۵۱)

هنری VI (هوهنشتاوفن) ۱۱۹۰ـ۹۷

فردریک باربا روسا ۱۱۵۲ـ۹۰

سومین جنگ صلیبی ۱۱۸۹ـ۹۲

پیوستن قلمرو نورمانها به امپراتوری مقدس روم در حکومت هانری VI

۱۲۰۰

چهارمین جنگ صلیبی
(قسطنطنیه) ۱۲۰۴

تأسیس فرقهٔ فرانسیسیان ۱۲۱۰

کلیسای آمین
(۱۲۲۰ـ۳۶)

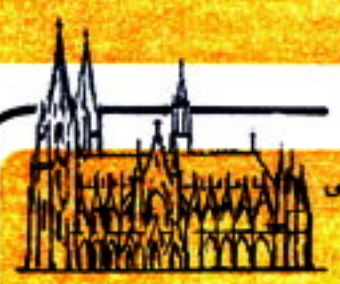
فردریک II (هوهنشتاوفن)
۱۲۱۵ـ۵۰

لوئی IX (سن لوئی) ۱۲۲۶ـ۷۰

دورهٔ گوتیک پیشرفته حدود ۱۱۹۴ـ۱۳۰۰

قدیس توماس آکویناس
(حدود ۱۲۲۵ـ۷۴)

ششمین جنگ صلیبی
۱۲۲۸ـ۲۹



کلیسای کولونی

۱۲۵۰

اسب سوار بامبرگ

شارل دآنژو سیسیل را تصرف می‌کند
(پایان حکومت هوهنشتاوفن در ایتالیا) ۱۲۶۶

مارکوپولو در چین ۱۲۷۱ـ۹۲

کاخ مردم
(۱۲۸۸ـ۱۳۰۹)

۱۳۰۰

کاخ دوگاله
(۱۳۴۵ـ۱۴۳۸)

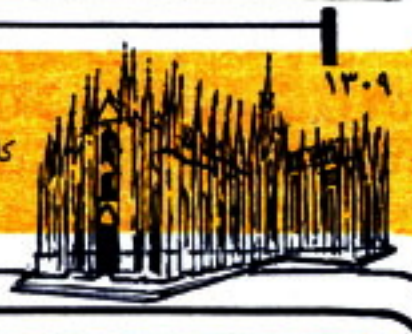
ماشو (حدود ۱۳۰۰ـ۷۷)

مریم عذرای پاریس

اسارت بابلی پاپها در آوینیون

مرگ سیاه ۱۳۴۶ـ۴۸

۱۳۰۹



کلیسای میلان

۱۳۵۰

۱۳۷۷

شقاق کبیر ۱۳۷۸ـ۱۴۱۷

دورهٔ گوتیک پسین حدود ۱۳۰۰ تا سدهٔ شانزدهم

۱۴۰۰

۱۵۰۰

نمای کلیسای سن ماکلو، روئن (حدود ۱۵۰۰ـ۱۴)

۱۴۱۷

واژهٔ گوتیك را نخستین‌بار منتقدان عصر رنسانس که عدم انطباق هنر گوتیك با معیارهای یونان و روم کلاسیك را خوار می‌شمردند، به عنوان یك اصطلاح تمسخرآمیز به کار بردند. یکی از این منتقدان چنین نوشت: «نفرین بر آنکه این واژه را ابداع کرد.»اینان به خطا گمان می‌کردند که گوتها مبتکران این سبك بوده‌اند، و بدین ترتیب مسئولان اصلی نابودی سبك عالی و اصیل نیز همینها هستند. لیکن انسانهای سده‌های سیزدهم و چهاردهم از کلیساهای گوتیك با نامهایی چون «**اوپوس مُدِرنوم** »(«اثر نوین») یا «**اوپوس فرانسیگِنوم** » («اثر فرانکی») یاد می‌کردند. آنان در این کلیساها بناهایی را تشخیص می‌دادند که سبك ساختمانی و تزیینی نوینی را بر شهرهایشان سایه‌گستر کرده بودند. آنان با اطمینان به ایمان خودشان بود که کلیساهایشان را تصویر واقعی **شهر خدا** یا **اورشلیم آسمانی** می‌دانستند و ساختن آنها را بر روی کرهٔ خاکی، امتیاز خویش به شمار می‌آوردند.

بین محیط و دیدگاه گوتیك و رومانسك تضادهای شدیدی وجود دارد. جامعهٔ دورهٔ رومانسك زیر سلطهٔ تردیدهای ذاتی گرایشهای هرج و مرج‌طلبانهٔ فئودالیسم بود. بارونهای بزرگ روستاها و دیرهای بزرگ از استقلالی نسبتاً کامل برخوردار بودند و ستیزهای میان ایشان برای دستیابی به امتیازات بیشتر به جنگ‌دائمی منجر می‌شد. جامعهٔ دورهٔ گوتیك نیز فئودالی بود، اما فئودالیسمی نسبتاً سازمان یافته‌تر بر این جامعه تسلط داشت. در پاره‌ای نقاط، بارونها توانسته بودند خودشان را تا مقام شاهی برسانند و حکومت سلطنتی، مخصوصاً در انگلستان و فرانسه، شدیداً می‌کوشید استقلال اربابهای کوچکتر و کلیسا را محدود کند. حکومت متمرکز، استقرار یافته بود و وجود نظم و قانون، همهٔ گروههای اجتماعی را آسوده‌خاطر و مطمئن می‌ساخت. شهرهای سراپا نوساز یا پی‌ریزی شده بر بقایای شهرهای کهن رومی، تدریجاً رونق می‌گرفتند و قدرتمند می‌شدند؛ این شهرها پس از آنکه به منظور دفاعِ مشترك با یکدیگر متحد می‌شدند غالباً چنان قدرتی پیدا می‌کردند که می‌توانستند از شاهان و امپراتوران نیز سرپیچی کنند. در درون محدودهٔ همین شهرها مردانی که از کشتزارها گریخته بودند، می‌توانستند به آغوش آزادی پناه ببرند: دریکی از شعارهای آن زمان گفته شده بود که «هوای شهر بوی آزادی می‌دهد». زندگی شهری، شکلی بغرنج اما سازمان یافته به خود گرفت؛ اصناف، مشابه اتحادیه‌های نیرومند امروزی، به منظور حمایت از صنعتگران دارای تخصصهای همگون و سود رساندن به ایشان تشکیل شدند. طبقهٔ متوسط مرکب از صنعتگران، بازرگانان، و صاحبان تخصص (حقوق‌دانان، پزشکان، معلمان، و بسیاری دیگر) به نیروی نوخاستهٔ توانایی تبدیل شدند که می‌توانست اشراف فئودال را مهار و متعادل کند. هراس و عدم اطمینان حاکم بر دنیای دورهٔ رومانسك در اثر صف‌آرایی نوین نیروهای اقتصادی و اجتماعی تخفیف یافت و دنیای گوتیك به ظهور رسید.

جامعهٔ رومانسك زیر نفوذ مردان بود. در جامعهٔ گوتیك، زنان اهمیت تازه‌ای پیدا کردند. خنیاگران دوره‌گرد، ترانه‌هایشان را کُمتر در وصف شاهکارهای قهرمانان جنگ و بیشتر در وصف عشق، زیبایی، و بهاران می‌خواندند. **النور دآکیتن همسر لوئی VII** پادشاه فرانسه و هنری دوم از خاندان **پلانتاجنت** در انگلستان و مادر **ریچارد شیردل** و **جان** ، نخستین زنی بود که بر «دادگاه عشق» حکومت کرد: در اینجا احترام به زنان از واجبات بود و قانوننامهٔ شوالیه‌گری که تأثیر عظیمی بر شکل‌گیری روابط اجتماعی اواخر سده‌های میانه داشت از همین دادگاه صادر شد. تعصب کلیسایی در مخالفت با زنان، دیگر مانع شبیه‌سازی از پیکرهای ایشان در عرصهٔ هنرهای تجسمی نمی‌شد. در سدهٔ دوازدهم، خوشگذرانی یا لذت جسمی را در کلیسای مواساك به صورت زنی مجسم می‌کردند که از سینه‌هایش دومار سر بر آورده‌اند؛ در سدهٔ سیزدهم، همین لذت را به صورت دختری زیبا مجسم کرده‌اند که در آینه‌ای می‌نگرد. طبقات بالای جامعهٔ گوتیك تقریباً با خاطری آسوده از **شانسون دوژست** [=اشعار حماسی سده‌های یازدهم تا سیزدهم] دست بر می‌دارند و به ترانه‌ها و داستانهای عاشقانهٔ جدیدی رو می‌آورند که در آنها عاشق در ستایش معشوقش زبان می‌گشاید، و عاشقانی جاودانی چون **تریستیان و ایزولده** نیز در همین شعرها مورد ستایش قرار می‌گیرند. **ماری دوفرانس** ، که خود یك زن اشراف‌زاده بود، افسانهٔ تریستیان و ایزولده را همراه با بسیاری افسانه‌های آرثری دیگر به جامعهٔ فئودالی شمال فرانسه معرفی کرد. شعر این دوره به طرز زیبایی تضاد میان ذوق و روحیهٔ رومانسك و گوتیك را مجسم می‌کند: در حالی که قهرمان رو به مرگِ **ترانهٔ رولان** یا **شانسون دو رولان** در دورهٔ رومانسك روی شمشیرش اشعار رزمی سرمی‌دهد، شاعر غزلسرای آلمانی در دورهٔ گوتیك که رؤیای خلسهٔ سستی‌آور روزگار خویش را به سردارد، «در کلافی از شادی پیچیده شده است».

عشق به زن، که در هنر مورد ستایش قرار گرفت و در زندگی جنبه‌ای رسمی پیدا کرد، با پرستش مریم‌باکره از لحاظ معنوی تصویب شد، زیرا وی به عنوان مادر آسمانها و مسیح و به شکل کلیسای مادر، همهٔ فرزندانش را دوست می‌داشت. آنکه دلسوزانه بین کرسی‌قضاوت و عذابهای جهنم ایستاد و برای همهٔ مؤمنان شفاعت کرد، همین حضرت مریم بود. مردم در اواخر سدهٔ دوازدهم و سراسر سدهٔ سیزدهم سرودهایی در وصف وی سرودند، تمثالش را در همه جا نصب

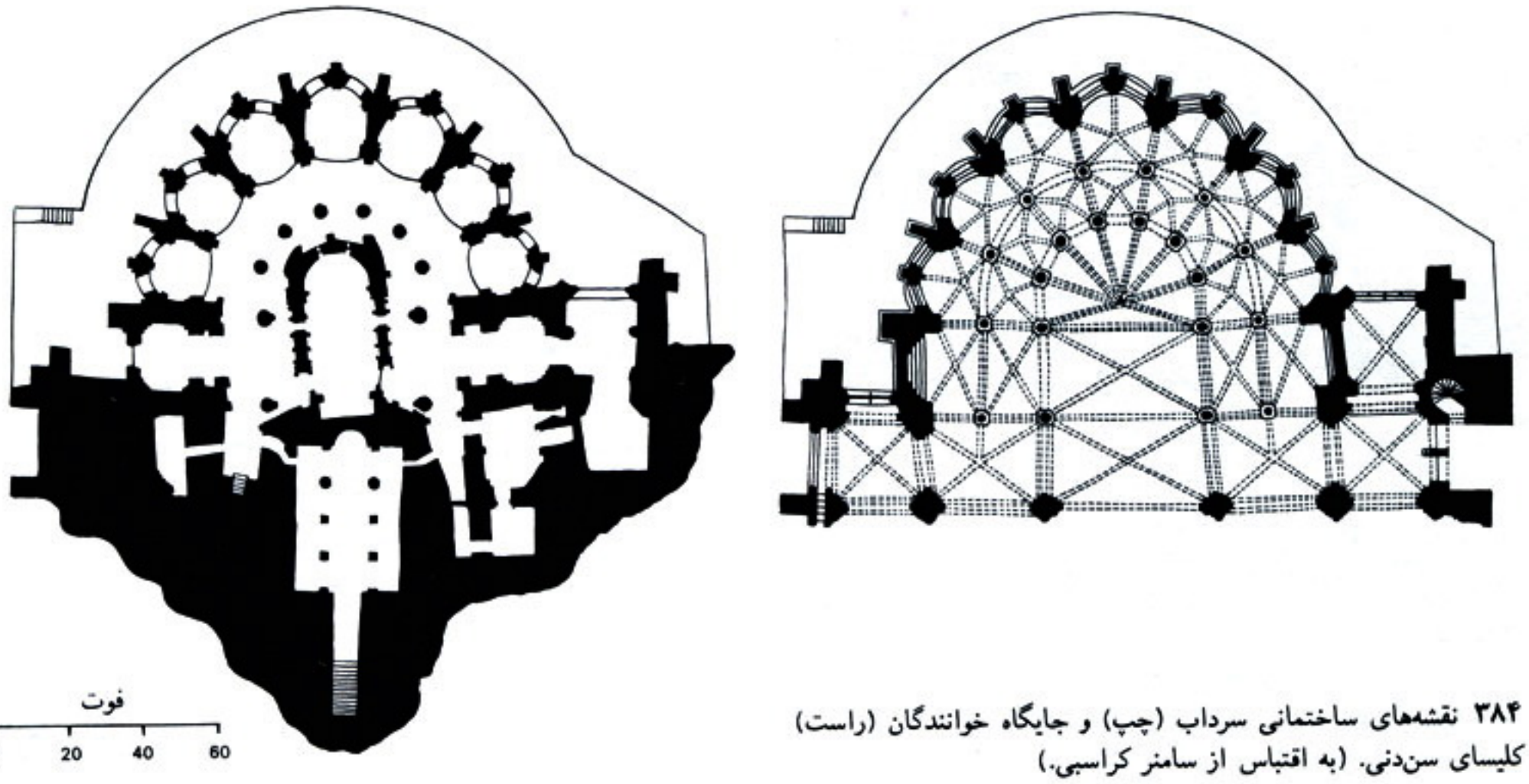
۳۸۳ غلامگردش کلیسای دیر سن‌دنی، نزدیك پاریس، ۱۱۴۰ـ۱۱۴۴
ب م.

کردند، و کلیساهای بزرگی ساختند و وقفش کردند. تمثالش را بر روی پرچمها به رزمگاهها بردند، و نامش در شعارهای جنگی پادشاه فرانسه شنیده شد: «به نام مریم‌مقدس ... سن دنی ... به پیش !» بدین‌ترتیب، حضرت‌مریم، بانوی معنوی شوالیه‌ها شد و شوالیهٔ مسیحی، زندگیش را فدای او کرد. خشکی و سرسختی مضامین رومانسك در تأکید بر داوری اخروی، در برابر لطافت گوتیك ــ که مریم را در بهشت با تاجی که مسیح برسرش نهاده است نشان می‌دهد ــ ازپای در می‌آید.

آنجه باعث تلطیف شیوه‌های خشونت‌بار شد فقط مقام تازه‌زن، ستایش تغزلی و معنوی‌عشق، یا کیش پرستش حضرت مریم نبود. نفوذ یك انسان برجسته به نام **قدیس فرانسیس آسیزی** نیز که مسیح را علاوه برداوری نهایی و بی‌گذشت منجی محبوبی می‌دانست که به میان «انسان‌های مطرود» گام نهاده و خود یکی از ایشان بوده است، با روحیهٔ جدید سازگار بود. سلسله جنبشهای اصلاح‌طلبانه‌ای که رویهم‌رفته تاریخ رهبانیت سده‌های میانه را تشکیل می‌دهند به تأسیس فرقه‌ای دینی توسط قدیس فرانسیس انجامید که به نام خود وی **فرقهٔ فرانسیسیان** نامیده شده است. قدیس فرانسیس احساس می‌کرد که اعضای فرقه‌اش باید از زندگی گوشه‌گیرانه در دیرها بپرهیزند و آزادانه به عنوان درویش یا خانه‌بدوش در خیابانهای شهرهای پرجمعیت قدم بزنند و پیام اصلی مسیح ــ عشق به خود و عشق به همسایه ــ را موعظه کنند. کمی پس از مرگ قدیس فرانسیس و بر خلاف میل او که از پیروانش می‌خواست هرگز ساکن دیرها نشوند، ساختمان باسیلیکای بزرگ آسیزی به نام او آغاز شد. اهمیت تاریخی جنبش فرانسیسیان، تقویت ایمان مذهبی، برانگیختن احساسات مذهبی شهرنشینان، و تضعیف قدرت و نفوذ دیرهای کهن دورهٔ رومانسك در روستاها است. می‌توان گفت که قدیس فرانسیس، گونه‌ای از دموکراسی را به قلمرو دین در سراسر اروپا وارد کرد و به تشکیلات فئودالی آن لطمه زد.

عشق‌درباری، گسترش شوالیه‌گری، کیش پرستش مریم‌باکره، و تعالیم و سرمشق عملی قِدیس فرانسیس، البته نتوانست واقعیتهای ناگوار زندگی در سده‌های میانه را براندازد ولی از سختی و ناگواری آنها کاست. در سالهایی که قدیس فرانسیس همچنان زنده بود، قسطنطنیه در اثر چهارمین جنگ صلیبی ویران و شاهد شرارتهایی شد که نظیرش را در دورهٔ استیلای بعدی ترکان عثمانی نیز به خود ندید. پاپ و پادشاه فرانسه در قلع و قمع اهالی لانگدوك و پروانس در جنوب فرانسه، و آلبیگائیانی که متهم به ارتداد شده بودند ولی در عین‌حال از تحقّق جاه‌طلبیهای پادشاهان فرانسه جلوگیری می‌کردند، بایکدیگر همدستی کردند. در همین منطقه بود که شیوه‌های شاعرانهٔ جدید تروبادورها تقویت شدند و پیکرتراشی رومانسك پیشگفته پای به عرصهٔ هستی نهاد.«جنگ صلیبی» آلبیگائیان، تأسیس نهاد شوم و پربلایی را که برای شکار مرتدان به دست قدیس دومینیك به وجود آمده بود و «سازمان تفتیش‌عقاید» یا «ادارهٔ مقدس» نامیده می‌شد، نیز به دنبال داشت. دومینیکن‌ها که به تمسخر **دومینی کانئی** («سگهای خداوند») نامیده می‌شدند، از جهات بسیار رقبای فرانسیسکن‌ها بودند و گمان می‌کردند که دست‌اندرکار ریشه‌کن سازی نامؤمنان و مرتدانند و از خلوص شریعت پاك خویش پاسداری می‌کنند. علاقهٔ دومینیکیان به الهیات، ایشان را به سوی شغل معلمی هدایت کرد و ایشان یکی از بزرگترین متألهان و فیلسوفان مسیحی یعنی **قدیس توماس آکویناس** را به جهان عرضه کردند که در اواسط سدهٔ مزبور چراغ فروزان دانشگاه پاریس به شمار می‌رفت.

نهاد دانشگاه، ظاهراً در دورهٔ گوتیك آغازین شکل می‌گیرد، و شهر را به عنوان محیط طبیعی خود بر می‌گزیند. مدارس دیرها و کلیساهای نخستین سالهای سده‌های میانه کوشیده بودند تعالیم آبای کلیسا را زنده نگهدارند و این تعالیم را در پرتو اندیشهٔ رشدیابندهٔ مسیحی از نو ارزیابی کنند. از این مدارس، دانشگاهها یا جامعه‌های دانشمندان و شاگردانشان در سده‌های دوازدهم و سیزدهم در شهرهای **بولونیا و پادوا ، آکسفورد و پاریس** سر برآوردند. مهمترین درس دانشگاه، الهیات بود ولی چندین موضوع دیگر از جمله ریاضیات، نجوم، موسیقی، دستورزبان، منطق، قانون، و پزشکی نیز تدریس می‌شدند. فلسفهٔ یونان‌باستان، مخصوصاً ارسطو از طریق ترجمه‌های عربی احیا شد و تأثیر بسیار بزرگی بر الهیات گذاشت. در اینجا بود که یك شیوهٔ بحث‌استدلالی و اصولی و گنجینه‌ای از دانش و مشاهدهٔ پدیده‌های طبیعی فراهم آمد. فیلسوفان برای پیداکردن راهی به منظور انطباق این دانش معتبرجدید با کل مسیحیت دست‌اندرکار شدند؛ به بیان مختصر، کوشیدند دین را با لباس منطق بیارایند. روش ایشان عبارت بود از پیداکردن دلایلی اثباتی برای اصول اعتقادات مسیحی به کمك استدلال یا مباحثه. این روش، که در مدارس و دانشگاهها آموزش داده می‌شد، روش مدرسی و شارحانش مدرسیون نام گرفتند. فلسفهٔ



۳۸۴ نقشه‌های ساختمانی سرداب (چپ) و جایگاه خوانندگان (راست) کلیسای سن‌دنی. (به اقتباس از سامنر کراسبی.)

مدرسی، امروزه نیز فلسفهٔ رسمی کلیسای کاتولیك رومی به شمار می‌رود. بزرگترین شارح و مدافع اصولی این روش، قدیس توماس آکویناس بود. رسالهٔ **خلاصهٔ الهیات** وی که به چندین کتاب، و کتابها به چندین پرسش، پرسشها به چندین ماده، هرماده به چندین اعتراض همراه با تناقضها و پاسخها، سرانجام پاسخها به‌چندین اعتراض تقسیم شده بود، نمونهٔ اجرای این روش است.

در چهارچوب این شیوه، زیرکانه‌ترین و ظریف‌ترین استدلالها در سده‌های میانه مطرح می‌شوند.عادت ذهنی حاصل از اجرای این شیوه تا چند صدسال دوام آورد و به صورت مانعی در راه پیدایش و رشد آن چیزی در آمد که ما اندیشه و علم تجربی می‌نامیم؛ لیکن شیوهٔ مزبور امروزه نیز ارزش فراوان دارد. احتمال بسیار دارد که عادت مباحثهٔ مدرسی در فعل و انفعالات ذهنی معماران گوتیك، همچنان که **اروین پانوفسکی** گفته است، بازتاب یافته باشد.

قدیس توماس آکویناس رسالهٔ **خلاصهٔ الهیات** مسیحی‌اش را زمانی نوشت که کلیساهای بزرگ، گونه‌ای نقطهٔ «اوج» در معماری دنیای مسیحیت را به نمایش گذاشته بودند. در این دوران، پاپها بر سراسر اروپا، از لحاظ مادی و معنوی، تسلط داشتند. در آغاز سدهٔ سیزدهم، **پاپ اینوکنتوس III** که انگلستان را از چنگ **جان** پادشاه این کشور در آورده بود ادعا کرد که: «فرمانروایان تنها، ایالات تنها، و شاهان تنها، قلمروهای تنها دارند؛ ولی **پطرس** بر همهٔ ایشان سر است، زیرا او جانشین پاپی است که کرهٔ‌خاکی و هر چه در آن است، سراسر عالم و ساکنانش، بدو تعلق دارند.»

سدهٔ سیزدهم، نمایندهٔ اوج پیشرفتهای مسیحیت در جهت دستیابی به یگانگی و یکپارچگی است. نمایندهٔ پیروزی وغلبهٔ دستگاه پاپها؛ در آمیختگی موفقیت‌آمیز دین، فلسفه، و هنر؛ و نخستین مراحل شکل‌گیری و تحکیم دولتهایی است که پایه‌های تاریخ عصر جدید را خواهند نهاد. صحنهٔ این تعادل بزرگ ولی کوتاه‌مدتِ نیروها به پشتیبانی از دین، شهرِ گوتیك است؛ در محدودهٔ شهر، کلیسای سر به فلك کشیده «که عواطفش را به رخ آسمان می‌کشد»، ماهیت روحیهٔ گوتیك را به منصهٔ ظهور می‌رساند.

گوتیكِ آغازین

معماری

روز ۱۱ ژوئن ۱۱۴۴ لوئی VI پادشاه فرانسه، النور دآکیتن (ملکهٔ‌وی)، اعضای دربارشاهی، و گروهی از مطرانها از جمله پنج اسقف‌اعظم، همراه با انبوه عظیمی از مردم، در کلیسای **شاهی دیر سن‌دنی**، به فاصلهٔ چند کیلومتری شمال پاریس گرد آمدند تا جایگاه جدید خوانندگان آن را وقف کنند. این جایگاه خوانندگان، با نمازخانه‌های شعاعی و شیشه‌بندی منقوش‌اش، سرمشق نمونه‌ای شد که معمارانِ منطقهٔ حومهٔ پاریس یعنی **ایل دوفرانس** تا پنجاه سال بعد، از آن پیروی کردند.

در شکل‌گیری سبك گوتیك، دوشخصیت برجسته، مخصوصاً مؤثر بودند: **برنار کلروویی** و **سوژر** رئیس دیر سن‌دنی..برنار معتقد بودکه ایمان چیزی عرفانی و اشراقی است نه منطقی. وی در مبارزاتش با آبلار فیلسوف مدرسی آن زمان که نظراتش شالودهٔ شیوهٔ دیالکتیك آکویناس قرار گرفت، با همهٔ گیرایی شخصیت و بلاغت نیرومند و با استفاده از قدسیت نمونه‌وار خودش از این موضع دفاع می‌کرد. معماری سیسترسیان که تحت تأثیر برنار شکل می‌گرفت بازتابی از الهیاتِ وی بود و بر پالودگی خطوط کناری، سادگی، و شکل و نوری تأکید می‌کرد که مخصوصاً انسانها را به تأمل و درون‌نگری وامی‌داشت.

گرچه برنار تزیین افراطی و معماری تجملی را نفی می‌کرد، سبك گوتیك را یك رئیس دیر پایه‌گذاری کرد که ضمن پذیرفتن نصایح برنار برای اصلاح دیرش، کلیسای جدیدش را به سبکی ساخت که از لحاظ شکوهمندی، سبك رومانسك را پشت‌سر می‌گذاشت. این رئیس دیر، سوژر نام داشت و از دودمانی میانه حال تا مقام دست راست **لوئی VI** و **لوئی VII** ارتقایافته بود و در غیاب **لوئی VII** در دومین جنگ صلیبی، نایب‌السلطنهٔ فرانسه شد. سوژر نوشته است که از سالهای جوانی در اندیشهٔ آراستن کلیسایی بوده که او را تغذیه می‌کرده است، یعنی **کلیسای شاهی** فرانسه که شاهان فرانسه از سدهٔ نهم به بعد در

محوطه‌اش دفن می‌شده‌اند. به بیان درست‌تر، نیت او اعتبار بخشیدن به ادعاهای شاهان فرانسه نسبت به سرزمینی بود که ما امروزه آن را فرانسه می‌نامیم زیرا در روزگار سوژر قدرت پادشاه فرانسه، جز در مورد املاك پراکنده، به منطقه‌ای نه چندان بزرگتر از منطقهٔ **ایل دوفرانس** محدود می‌شد. بدین ترتیب نقش سیاسی سوژر با نقش معماریش یکی بود : پی‌ریزی یك سرزمین پادشاهی و تجسم بخشیدن به آن از طریق معماری.وی در سال ۱۱۲۲ به ریاست دیر سن‌دنی منصوب شد و در طی پانزده سال دست‌اندرکار بازسازی این دیر قدیمی بود که تقریباً ۳۰۰ سال از عمرش می‌گذشت. او ضمن آماده‌کردن نقشه‌های ساختمان جدید، احتمالاً بسیاری از کلیساهایی را که در جریان سفرهایش دیده بود به یاد آورد، و هنرمندان و کارگرانی که کلیسا را بر پا داشتند از نقاط گوناگون بدانجا آورده شده بودند. کلیسای دیر سن‌دنی که یکی از آخرین کلیساهای بزرگ است، الهامبخش ساختمان کلیساهای شهرها شد و به عنوان گاهوارهٔ هنر گوتیك معروف گردید.

سوژر، جایگاه جدید خوانندگان در کلیسای دیر سن‌دنی (تصویر ۳۸۳) را چنین توصیف می‌کند:

> گذشته از این، به طرز زیرکانه‌ای مقرر شده بود که ــ با استفاده از ستونهای بالایی و قوسهای میانی که می‌بایست بر روی قوسهای پایینیِ ساخته شده در سرداب کلیسا قرار گیرند ــ صحن مرکزیِ بخش افزودهٔ جدید با استفاده از ابزارهای هندسی و محاسباتی، درست برابر پهنای صحن مرکزی کلیسای [کارولنژی] کهن ساخته شود؛ و باز مقرر شده بود که ابعاد راهروهای جانبی جدید باید با ابعاد راهروهای جانبی کهن برابر باشد، به استثنای آن بخشِ افزودهٔ ظریف و درخورستایش ... حلقهٔ دایره‌وار نمازخانه‌ها، که کل کلیسا به اتکای آنها با نور حیرت‌آور ولاینقطع پنجره‌های تابانش که بر زیبایی درونی آن مسلط است خواهد درخشید.[1]

توصیف این رئیس‌دیر، کلید شناخت معماری گوتیك آغازین است. همچنانکه او می‌گوید، ابعاد اصلی این ساختمان تابع کلیسای قدیمی بودند ولی آنچه این سبك جدید را اعلام کرد «افزودهٔ ظریف و درخورستایش»، «حلقهٔ نمازخانه‌ها» با «پنجره‌های تابان» بودند.

گرچه سرداب کلیسای سن‌دنی شالوده‌ای برای جایگاه خوانندگان ساخته شده بر روی آن گردید، مقایسهٔ نقشه‌ها و ساختمان هر کدام، تفاوتهای مهم ساختمان رومانسك با ساختمان گوتیك را عیان می‌سازد (تصویر ۳۸۴). دیوارهای ضخیم سرداب، یك رشته احجام مجزا ــ «تفکیك» دقیق به شیوهٔ رومانسك، به چندین واحد ــ پدید می‌آورند، حال آنکه نبودِ دیوارها در جایگاه خوانندگان طبقهٔ بالایی، فضایی یکپارچه پدید می‌آورد. سرداب، اساساً یك بنای دیوارکشی شده است، و با طاقهای متقاطع پوشانده شده است؛ از طرف دیگر، جایگاه خوانندگان، ساختمانی با استخوان‌بندی است و طاقهایش از نوع طاقهای جناغی‌اند (تصویر ۳۸۵).

اجداد طاق جناغی گوتیك (در کان و دورم)، پیشتر مورد بحث قرار گرفتند. طاق جناغی، با توجه به وجود قوسهای متقاطع یا اریب در زیر گهواره‌های طاق، خیلی آسان شناخته می‌شود. این قوسها نقش آرماتور یا میلهٔ مسلح کننده‌ای را دارند که به عنوان چهارچوبی برای

۳۸۵ طاقهای غلامگردش و نمازخانه‌های شعاعی جایگاه خوانندگان کلیسای دیر سن‌دنی.

استخوان‌بندی گوتیك ساختمان مورد استفاده قرار می‌گیرد. طاق گوتیك را با توجه به استفاده‌ای که از قوس نوك‌دار یا شکسته به عنوان بخش لاینفکی از آرماتور استخوان‌بندی در آن می‌شود؛ وجود شبکه‌ها یا طاق‌نماهای نازكِ بین قوسها؛ و باتوجه به این نکته می‌توان از دیگر طاقهای جناغی یا قوسی بازشناخت که قطع نظر از فضایی که باید طاق زده شود، ستیغ تمام قوسها تقریباً در یك سطح قرار می‌گیرند و این همان چیزی است که معماران دورهٔ رومانسك با آن قوسهای نیمدایره‌شان نمی‌توانستند بدان دست یابند (تصویر ۳۸۶). بدین ترتیب، انعطاف‌پذیری، امتیاز بزرگِ طاق گوتیك است و زدن طاق بر روی واحدهای مختلف‌الشکل را همچنان که به سادگی می‌توان در نقشهٔ ساختمانی جایگاه خوانندگان کلیسای دیر سین‌دنی و نقشه‌های ساختمانی چندین جایگاه خوانندگان دیگر به شیوهٔ گوتیك مشاهده کرد، میسر می‌گرداند. گذشته از این، آرماتور گوتیك با آنکه تماماً نگهدارندهٔ شبکه‌ها یا طاق‌نماها نیست، پیش‌بینی طرز قرار گرفتن و متمرکز ساختن پیشترانه‌های نیازمندِ دیوار پشت‌بند را ممکن می‌سازد.

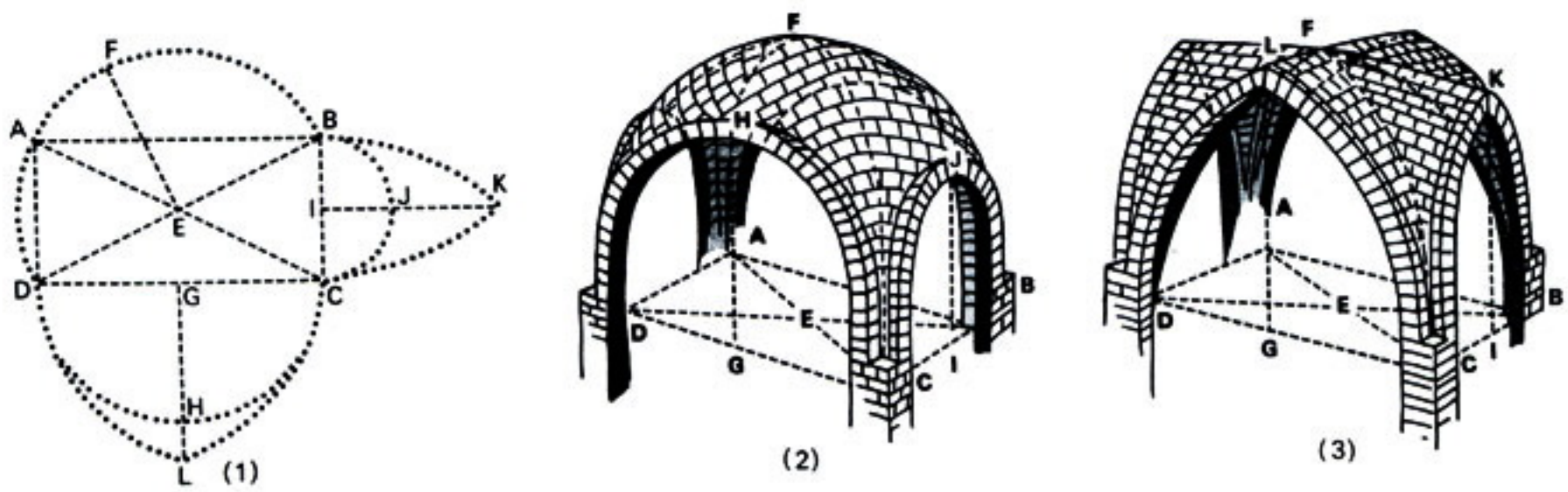
1. Erwin Panofsky, trans., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures* (Princeton, N.J.: Princeton Univ., Press, 1951), p. 101.

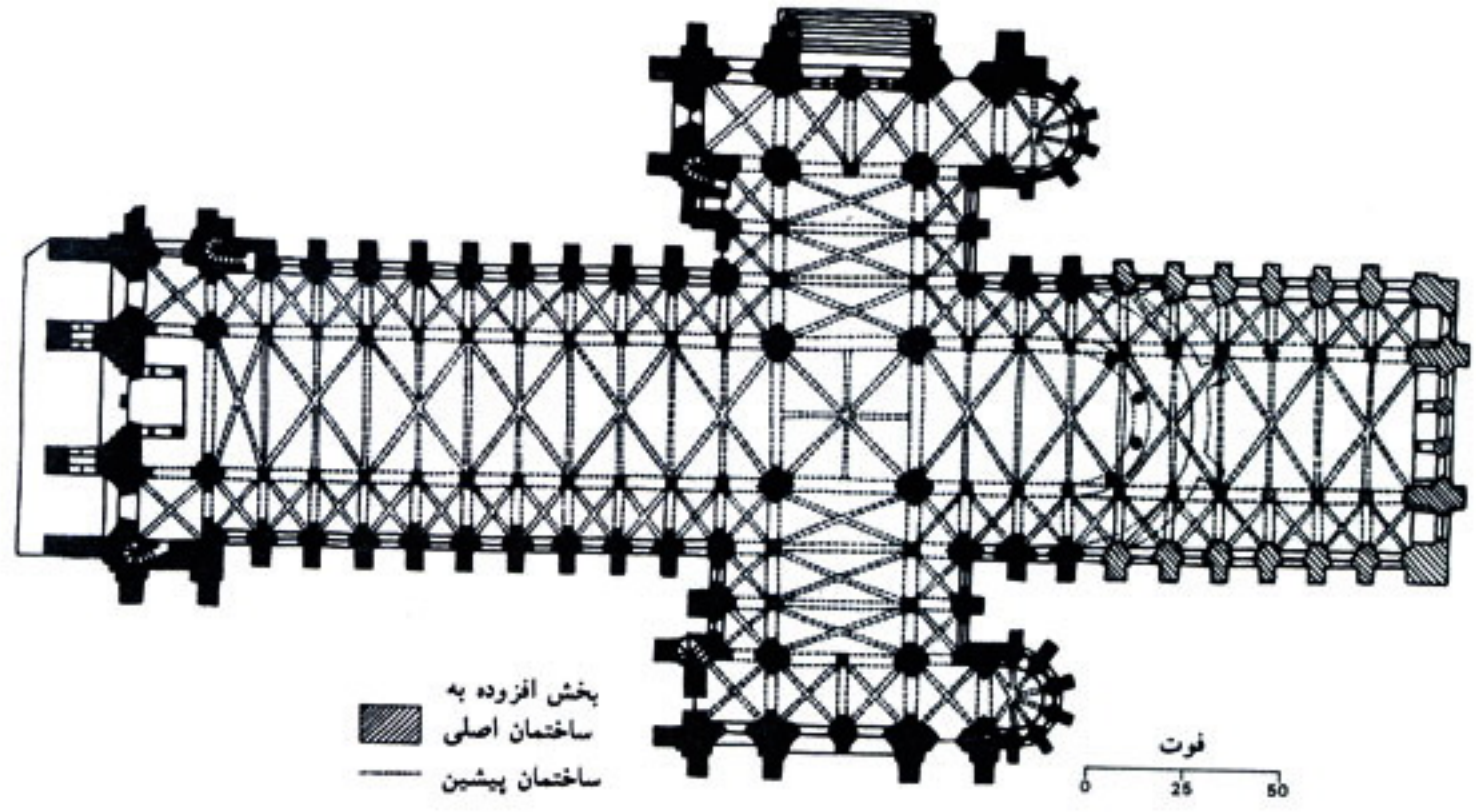
با آنکه تردیدی نیست بنّای سده‌های میانه از این تسلط خویش بر مسایل فنی لذتها می‌برده و احتمالاً در موارد بسیار شیفتهٔ آنها می‌شده، نمی‌گذاشت که مسائل مزبور، فی‌نفسه هدف شوند. غلامگردشها و نمازخانه‌های کلیسای دیر سن‌دنی ثابت می‌کنند که از طاق جناغی استفاده می‌شده است، به طوری که به گفتهٔ سوژر، کل کلیسا «با نوری حیرت‌انگیز و پیوسته می‌درخشید». در سده‌های میانه، این را نظریه‌ای می‌دانستند که انگیزهٔ پی‌ریزی سبك گوتیك گردیده بود؛ و آنچه تحقق این نظریه را میسر گردانید دانش فنی و مهارت عملی بود. تفاوت بین این دو، مشابه تفاوت بین فیزیك و مهندسی مدرن بود؛ وقتی معمار سده‌های میانه از «هنر هندسه» صحبت می‌کرد منظورش نه ماهیت انتزاعی شکلهای هندسی، بلکه کاربردهای عملی فرمول‌بندیهای ریاضی در طراحی یك مجسمه یا پی‌ریزی یك ساختمان بود. لیکن با تلاش برای پی‌بردن به اینکه معماری گوتیك عمدتاً با نظریه سروکار داشته یا با دانش فنی و مهارت عملی، نمی‌توان این معماری را شناخت بلکه باید پذیرفت که کلیساهای گوتیك حاصل کاربست توأمان نظریه و دانش فنی بوده‌اند؛ و روح معماری گوتیك را باید در نفس سنگها و حساسیت فوق‌العادهٔ معمار گوتیك به استفاده از سنگ به عنوان یك مادهٔ ساختمانی کشف کرد. واقعیت این است که روش مزبور غالباً برحسب تصادف یا تجربهٔ سرانگشتی عملی می‌شد؛ ساختمانها غالباً فرو می‌ریختند و با ضریب اطمینان بیشتری بازسازی می‌شدند. در خصوص گزینش روش کار، هیچ راه مطمئنی وجود نداشت و بدون تردید هیچ توافق بنیادی حاصل نشده بود. اطمینانهای مهندسی مدرن ــ که گاهی چندان اطمینان بخش نیز نیستند ــ به فاصلهٔ چندین قرن از دسترس معماری گوتیك خارج بودند. با وجود این، آنچه امروزه از معماری گوتیك بر جا مانده، بنای عظیمی از نهایت مهارت، پایداری، و ژرف‌نگری معماران گوتیك است.

آنچه سوژر را به ابداع ساختمان گوتیك، این ساختمان ظریف که سرازیر شدن سیلی از نور به درون بنا را میسر گردانید هدایت کرد، **نظریهٔ نور** بود. این «نظریه» از نوشته‌های عارفی از سدهٔ پنجم میلادی به نام **دیونوسیوس کاذب آریو پاگوسی** گرفته شده است که می‌گفت همان **دیونوسیوس حقیقی** یعنی **قدیس دیونوسیوس آریوپاگوسی** از پیروان آنتی بولس حواری در سدهٔ نخست میلادی است. این دیونوسیوس با قدیس حامی فرانسه یعنی سن‌دنی اشتباه گرفته شده بود و طبیعی می‌نمود که سوژر همذات پنداری نور با خداوند توسط دیونوسیوس حقیقی را جوازی برای ساختن هر گونه ساختمانی بداند که وقف سن‌دنی خواهد شد. وقتی سوژر در الهیات آریو پاگوسی غرق شد و سن‌دنی جدید را در تصور آورد، آن را به شکل پرتوی عرفانی دید. این نمونهٔ دیگری از اهمیت اعتبار مذهبی در سده‌های میانه است. نه فقط **کتاب مقدس** بلکه آثار **آبای کلیسا** نیز کلید شناخت واقعیت به شمار می‌رفتند و همه چیز می‌بایست در پرتو اعتبار ایشان تفسیر می‌شد.

تکامل معماری گوتیك، انطباق پیوستهٔ مقیاس، تناسب، زدن دیوارهای پشت‌بند، جایگزینی طاقها، و طراحی دیوار و نما به گونه‌ای است که مطابق نظر **پانو فسکی** به پله‌ها یا مراحل یك استدلال پیچیدهٔ مدرسی شباهت دارد. فقط جایگاه خوانندگان کلیسای دیر سن‌دنی در سدهٔ دوازدهم تکمیل شد؛ برای آنکه منظرهٔ نسبتاً کاملی از سبك گوتیك آغازین در نیمهٔ دوم همان سده در نظرمان مجسم شود باید **کلیسای لائون** را بررسی کنیم (تصویرهای ۳۸۷ تا ۳۹۰). این ساختمان که در حدود ۱۱۶۰ آغاز گردید و تقریباً کمی پس از ۱۲۰۰ میلادی تکمیل شد، بسیاری از ویژگیهای رومانسك را در خود حفظ کرده است، ولی همین ویژگیها را با تدبیرهای ساختمانیِ جدید گوتیك ــ طاق جناغی و قوس نوك‌دار ــ در آمیخته است. جایگاه خوانندگان، کمی پس از تکمیل کلیسا توسعه یافت و نقشهٔ کنونی که نسبتاً دراز و باریك و انتهای شرقیش چهارگوش است، حال و هوایی آشکارا انگلیسی دارد. از جمله ویژگیهای رومانسك قابل تشخیص این نقشه، مربع تقاطع علامت‌گذاری شده و شبکهٔ بندهای آن است که از یك واحد بزرگ در قسمت صحن با دو مربع کوچك در هر راهروی جانبی تشکیل می‌شود(تصویر۳۸۷). بندهای صحن با طاقهای جناغی شش بخشی و یك ستون‌بندی متناوب مشخص می‌شوند که وقتی باهم در آمیزند سنتِ رومانسكِ تقسیم فضای داخلی به چندین بلوك را ادامه

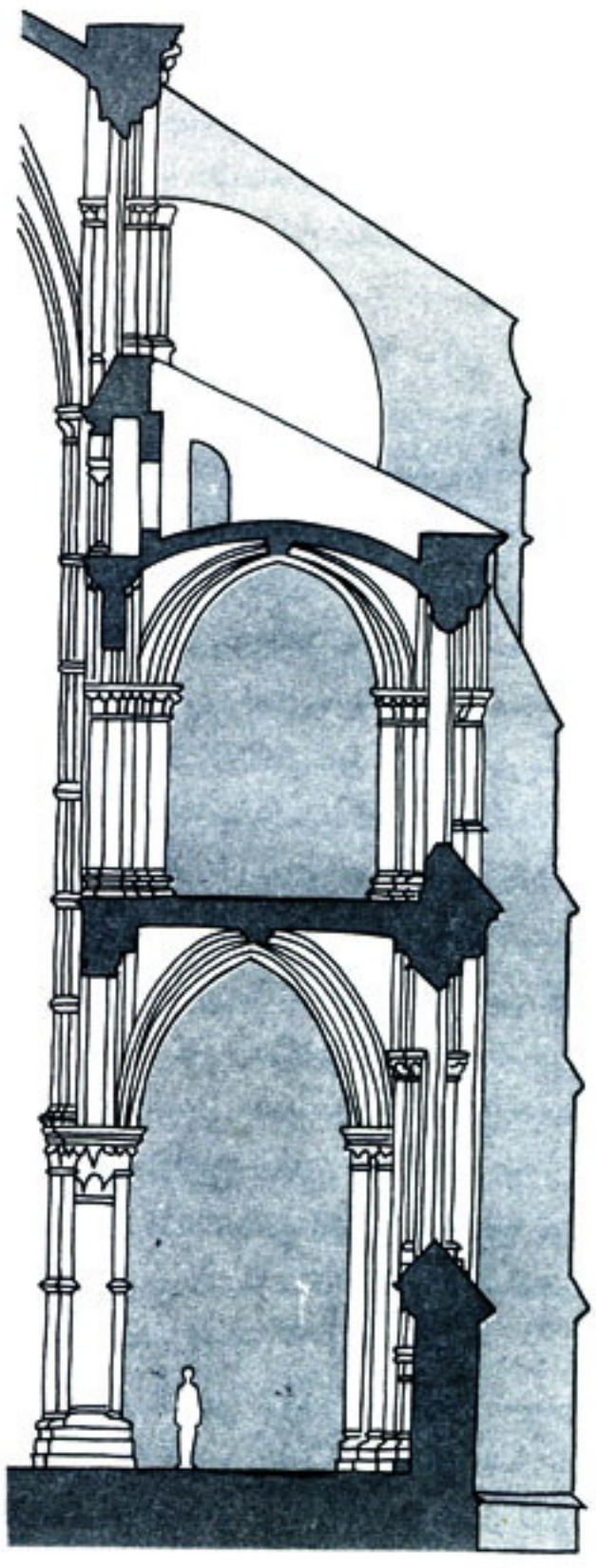
۳۸۶ طاق جناغیِ گوتیك و طاق گنبدی، تفاوتهایی با یکدیگر دارند که علت اصلیش متکی بودن هر دو طاق، به ترتیب، بر قوس نوك‌دار و قوس نیمدایره است. در شکل (۱) چنین می‌بینیم: ABCD بند مستطیل شکلی است که رویش طاق زده شود؛ AC و BD رگه‌های اریب؛ AB و DC قوسهای عرضی؛ و AD و BC قوسهای دیواری آن هستند. اگر از قوسهای نیمدایره (کمانهای نقطه‌چین) استفاده شود، شعاعهای آنها و نتیجتاً ارتفاعهایشان (GH, EF, و IJ) متفاوت خواهند بود. نتیجه، یك طاق گنبدی (۲)، با شکل نامنظم؛ و دشواریهای دیگر در برابر نورگیری خواهد بود. اگر از طاقهای نوك‌دار استفاده شود (نوکها و نتیجتاً رگه‌ها) می‌توانند «هم‌ارتفاع» باشند (IK و GL). نتیجه، یك طاق جناغیِ گوتیك (۳)، شبکه‌ای سبکتر و انعطاف‌پذیرتر از طاق گنبدی خواهد بود و فضای کافی برای پنجره‌های بزرگ زیر گنبدی فراهم خواهد آورد.





۳۸۷ نقشهٔ ساختمانی کلیسای لائون، حدود ۱۱۶۰ـ۱۲۰۵ ب م. جایگاه خوانندگان پس از ۱۲۱۰ ب م. توسعه یافت. (به اقتباس از ا. گال.)

۳۸۸ برش عرضی راهروی جانبی، بالکانه، سه دهانه، و ردیف پنجرهٔ زیر گنبدی کلیسای لائون. (به اقتباس از ا. گال.)

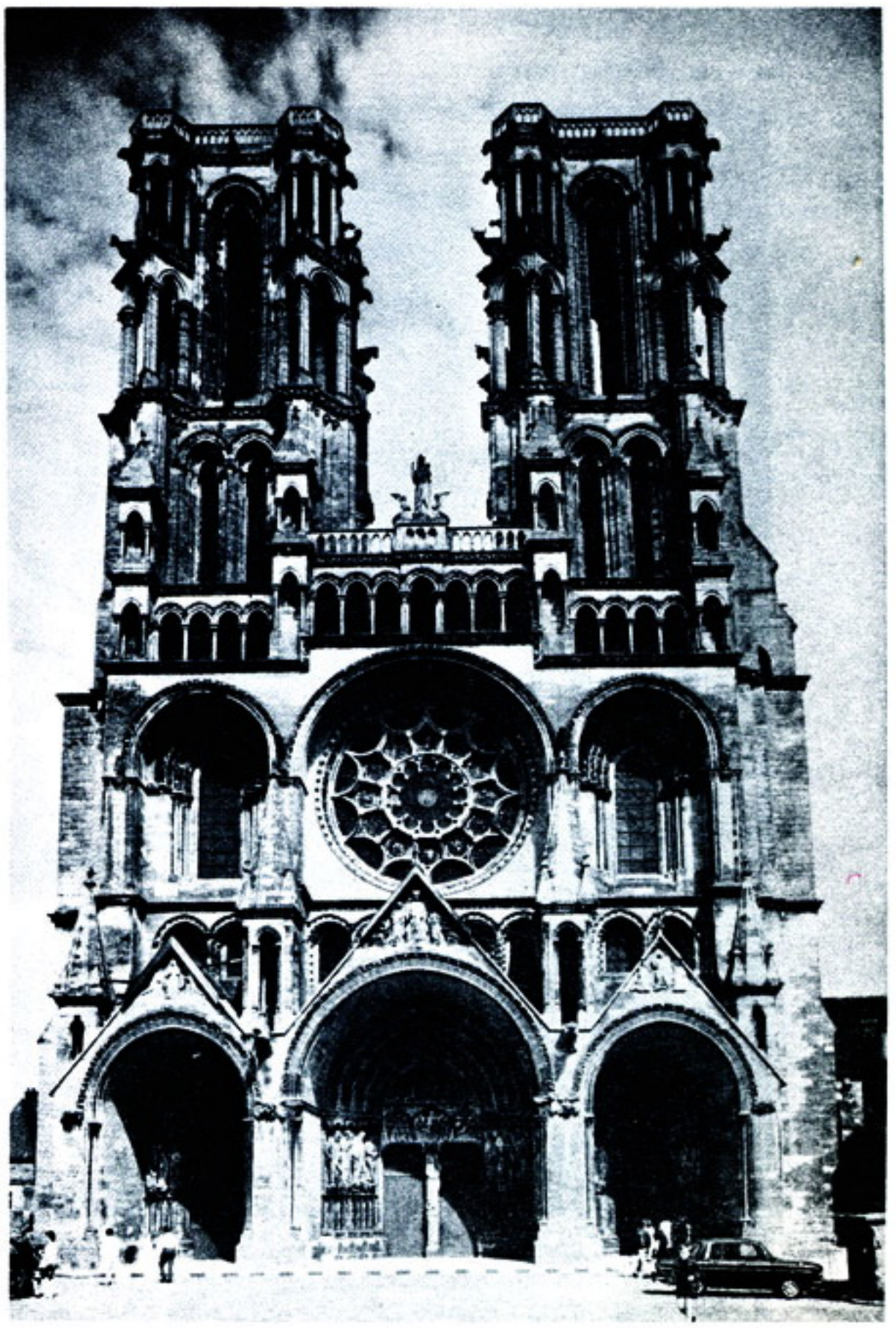


۳۸۹ صحن کلیسای لائون.

می‌دهند.این دو ویژگی، به اضافهٔ بالکانهٔ روی راهروهای جانبی، از معماری رومانسکِ نورمان که در سراسر سدهٔ دوازدهم در شمال فرانسه از اعتبار عظیمی برخوردار بود گرفته شده‌اند (تصویرهای ۳۶۴ و ۳۶۵). ولی یکی از ویژگیهای جدید فضای داخلی، وجود **سه‌دهانه** یا باریکهٔ قوسهای زیر ردیف پنجرهٔ زیر گنبدی است که فضایی مشابه باریکهٔ بیرونی دیوار پوشیده شده با سقف شیبدار چوبی بالای بالکانه‌ها را اشغال می‌کند. سه‌دهانه، مبیّن اشتیاقی فزاینده به از هم گسیختن و حذف‌کردن تمام سطوح پیوستهٔ دیواری است. افزایش آنها، نمای چهار بخشی دیوار صحنهای مختص گوتیك آغازین را پدید می‌آورد: قوس‌بندی صحن، بالکانه، سه‌دهانه، وردیف پنجره‌های زیر گنبد (تصویرهای ۳۸۸ و ۳۸۹).

در کلیسای لائون، روش ستون‌بندی متناوب، در مقایسه با دیگر کلیساهای دورهٔ گوتیك آغازین (مثلاً کلیساهای **سن**، و **نویون**) با تأکید کمتری به کار بسته شده است. این شیوه در قوس‌بندی صحن بازتاب نیافته است (هر چند به عنوان تدبیری ثانوی، ستونچه‌هایی را بر تعدادی از ستونها افزودند)، زیرا تنهٔ ستونهای متناوب سه‌تایی و

۳۹۰ نمای کلیسای لائون، آغاز ساختمان حدود ۱۱۹۰ ب م.



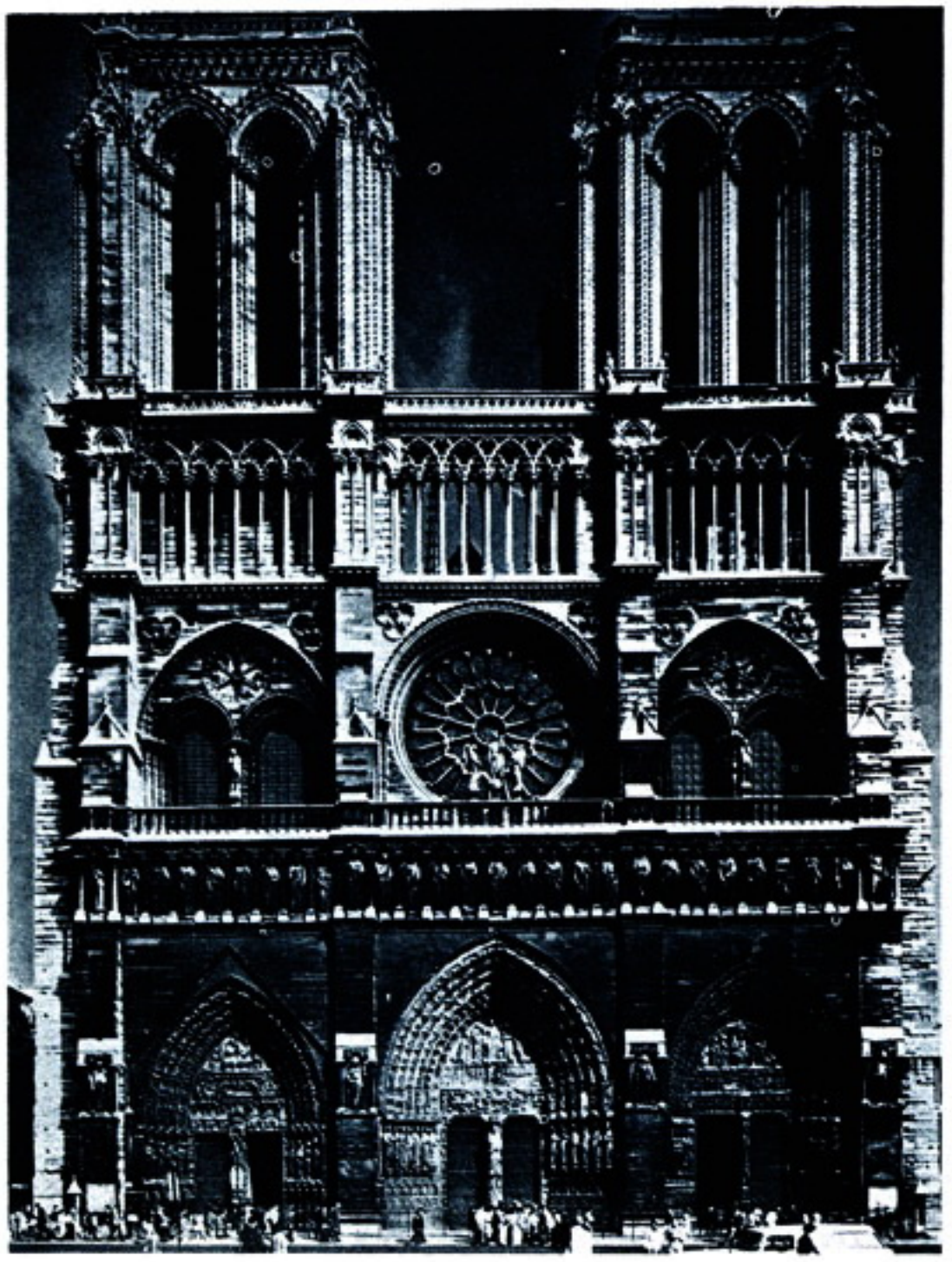
پنج‌تایی، از سطح پایه‌های دیوار اصلی آغاز می‌شوند (تصویر ۳۸۹). به نظر می‌رسد که معمار کلیسای لائون دیگر یکسره از بلوك‌بندی فضاهای داخلی رومانسك خوشنود نبوده است، زیرا فضاهای مزبور بیننده را در حالی که از بلوکی به بلوك دیگر می‌رود از حرکت بازمی‌دارند.

تغییرات مهم در طراحی نمای کلیسا نیز بخشی از تجربه‌اندوزیهای معماری گوتیك آغازین بودند. در کلیسای لائون، درگاههای ورودی زیر هشتیهای نگهدارنده قرار گرفته‌اند، و برجها به عنوان اجزای لاینفك حجم کلی ساختمان به شمار رفته‌اند (تصویر ۳۹۰). طبقات درونی، در سطوح تقسیم شدهٔ نمای کلیسا بازتاب یافته‌اند. (گسستگی چشمگیر بین بخشهای مرکزی و جانبیِ نمای این کلیسا در طراحیهای بعدی اصلاح شد.) از جمله عناصر نمونه‌وار گوتیك می‌توان به پخ درگاهها و پنجره‌ها و ساختمانِ باز و نورگیر برجها اشاره کرد. مقایسهٔ نماهای دو کلیسای **لائون** و **سنت اتین درکان**(تصویر ۳۶۳) نشان می‌دهد که نفوذ بدنهٔ دیوار تا چه اندازه عمیق شده است. در اینجا، همانند سبك گوتیك به طور کلی، گونه‌ای اصل کاهش حجمِ صِرفْ از طریق جایگزینی آن با فضاهای خالیِ دارای قاب‌بندیهای درهم پیچیده، در کار است.

کلیسای لائون دو برج در دوسوی هریك از بازویی‌ها (فقط دو تا از برجهایش تکمیل شدند) و یك برج گلدسته بر روی مربع تقاطعش دارد، که تعدادشان همراه با دو برج غربی به هفت (عدد کامل عرفانی) می‌رسد. (این کلیسا که به ترتیب دارای ۳ و چهار برج است، معرف تثلیث و اوانجلیستها یا انجیلها به‌شمار می‌رود.) این عدد کامل برجها مطلوبِ معماری گوتیك آغازین بود و سنت ایجاد برجهای چندگانهٔ یکپارچه را که مختص رومانسك آلمانی است دنبال می‌کند.اما بودجهٔ ساختمان کلیساها معمولاً به‌ندرت ممکن بود کفاف تکمیل همهٔ برجها را بدهد. حتی برجهای نمایِ کلیساهای فرانسوی به ندرت تکمیل می‌شدند و بیشترشان، از جمله برجهای کلیسای لائون، فاقد کلاهکهای پیش‌بینی شده در نقشه هستند. سرانجام، برجهای انبوهِ انتهای غربی از نقشه‌های ساختمانی حذف شدند و نمایِ دو برجی نورمانْ به صورت استانداردی برای گوتیك پیشرفتهٔ فرانسوی درآمد.

برجهای بازوییها جزیی از نقشهٔ **کلیسای پاریس** یا **کلیسای مشهور نوتردام** نبودند (تصویر ۳۹۱). بدین ترتیب این ساختمان متعلق به سبك گوتیك آغازین، نیمرخی متعلق به گوتیك پیشرفته دارد که در آن فقط کلاهك باریك و ظریفِ روی مربع تقاطعْ، خطدراز و افقی سقف را که از پشت برجهای جسیمِ نمای آن روبه غرب کشیده است قطع می‌کند (تصویر ۳۸۲). ساختمان کلیسای نوتردام پاریس در ۱۱۶۳ یعنی فقط چند سال پس از آغاز ساختمان کلیسای لائون آغاز شد، و تجسمی‌از درآمیزی حیرت‌انگیز آرمانهای محافظکارانه و ترقیخواهانه است. جایگاه خوانندگان و بازویی کلیسا در ۱۱۸۲، صحن در ۱۲۲۵، و نمای آن در ۱۲۵۰ تکمیل شدند. در نقشهٔ این کلیسا ساختمانی با مقیاس بلند پروازانه و پنج راهرویی می‌بینیم که در آن شیوهٔ بلوك‌بندی رومانسك با شیوهٔ طاق‌زنی شش‌بخشی صحن در دورهٔ گوتیك آغازین ترکیب شده است. بازویی اصلی، کوتاه بود و از حد راهروهای جانبیِ بیرونی فراتر نمی‌رفت. صحن اصلی، به شیوهٔ گوتیك آغازین، چهار بخشی بود و یك سه‌دهانه به شکل یك رشته نقشهای گل‌سرخی داشت.

این ساختمان، پیش از آنکه تکمیل شود، دستخوش تغییرات وسیع شد. در فاصلهٔ سالهای ۱۲۲۵ و ۱۲۵۰ نمازخانه‌ها را در فضاهای بین دیوارهای پشت‌بند ساختند و در ۱۲۵۰ بر طول یالهای



۳۹۱ نمای کلیسای نوتردام، پاریس، ۱۱۶۳ـ۱۲۵۰ ب م.

بازویی افزودند. در همان زمان، شاید در اثر یك آتش‌سوزی (به گفتهٔ **ویولت ـ لو ـ دوك** ، تعمیرکار این کلیسا در سدهٔ نوزدهم)، ولی احتمالاً برای رساندن نور بیشتر به درون صحن، تغییراتی در دیوار صحن داده شد، هرچند شکل اولیهٔ بندها یا بلوکهای مجاورِ مربع تقاطع حفظ شد (تصویر۳۹۴). در این زمان، ساختمان صحن کلیسای شارتر تکمیل شده و بالکانه‌ها و نمای چهار بخشیِ دیوارهای مختص معماری دورهٔ گوتیك آغازین را به عناصری منسوخ تبدیل کرده بود. از زمانی که این بالکانه‌ها در پاریس ساخته شده بودند، «نوآوری» در صحن کلیسا می‌بایست به صورت توافقی، پذیرفته می‌شد. ردیف پنجره‌های زیر گنبدی با پایین آوردن نقشهای گل‌سرخی سه‌دهانه تا حد بالای بالکانه، پایین‌تر آورده شدند. این کار به نوبهٔ خود مستلزم پایین‌تر آوردن سقف بالکانه و از نو طراحی کردن آن بود. این راه‌حل، که نتیجه‌اش سقفی شیبدار بود که یکی از شیبهایش رو به دیوار صحن بود، مشکلی در زهکشی ایجاد کرد که فقط در سدهٔ نوزدهم حل شد، و این در زمانی بود که **ویولت ـ لو ـ دوك** توانست سقفی یك شیبی طراحی کند که آب را به سوی بیرون هدایت می‌کرد.

نمای این کلیسا نیز همچون فضای داخلش، به نظر می‌رسد که در نقطه‌ای بین کهنه و نو نوسان دارد (تصویر ۳۹۱). نمای مزبور که پس از تکمیل نمایِ کلیسای لائون آغاز شد به نظر می‌رسد که به مراتب محافظه‌کارانه‌تر و از لحاظ حفظ «حضور دیواریش» به نماهای رومانسك نزدیکتر است تا به نماهای گوتیك پیشرفته . از دیدگاه تماشاگرامروزی، این را می‌توان یکی از سجایای برجستهٔ آن دانست. نمای کلیسای نوتردام که کم روزنه‌تر و منظم‌تر از نمای کلیسای لائون است، چنان احساسی از قدرت و پایداری به بیننده القا می‌کند که بیشتر طرحهای آن روز یا طرحهای بعدی قادر به القایش نبودند و نیستند. ایجاد تعادل سنجیده میان عناصر عمودی در برابر عناصر افقی، به حالت ثبات آرامش‌بخشی رسیده است که این نما را به یکی از متقاعد کننده‌ترین و به یادماندنی‌ترین نماهای معماری گوتیك مبدل می‌کند.

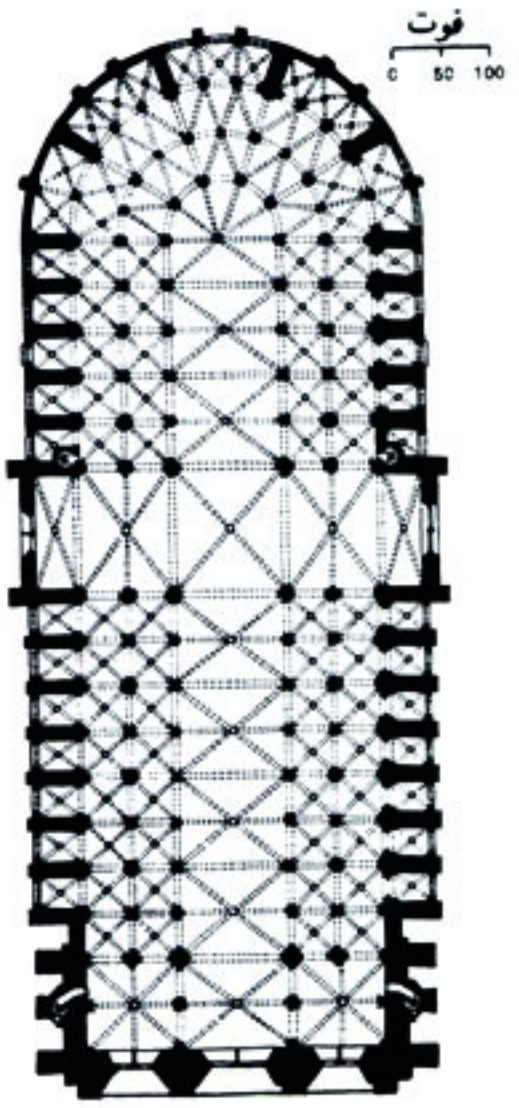
پیکر تراشی

پیکرتراشی گوتیك، نخستین بار در منطقهٔ ایل ـ دو ـ فرانس و اطراف آن، و احتمالاً در همان نقطه یعنی کلیسای دیرسن دنی، همانند معماری گوتیك، به طرزی ناگهانی و خیره‌کننده به ظهور می‌رسد. امروزه تقریباً چیزی از پیکره‌های نمای غربی کلیسای سن‌دنی بر جا نمانده است که مورد مطالعه قرار گیرد، ولی دقیقاً در همین جا بود که پیکرتراشی گوتیك، به طور تمام و کمال از فضای داخل کلیسا سر برآورد و بر ورودیهای غربی که «دروازه‌های ورود به اورشلیم بهشت‌آسا» و «سردرهای شاهی» پنداشته می‌شدند، چیره شد. این سردرهای شاهی، که به علت وجود تندیسهای شاهان و ملکه‌ها بر روی پخ درگاهیهای دوسوی سردرها چنین نامیده شده‌اند، با سردرهای غربی کلیسای شارتر (تصویر ۳۹۵) که در فاصلهٔ سالهای ۱۱۴۵ و ۱۱۷۰ حکاکی شده‌اند، مشخص و معرفی می‌شوند. این نمای غربی و سردرهایش، یگانه بخشهای باقی مانده از یك کلیسای دورهٔ گوتیك آغازین هستند که در ۱۱۹۴ پیش از آنکه تکمیل شود طعمهٔ حریقی سنگین شد و از میان رفت. کلیسا بیدرنگ بازسازی شد، اما به سبك گوتیك پیشرفته (ن. ك. صفحات بعد). لیکن سردرها، گیراترین و کاملترین مجموعهٔ پیکرتراشی گوتیك آغازینَ را تشکیل می‌دهند.

سه سردر غربی کلیسای شارتر که به صورت یکپارچه از کار در آورده شده‌اند، عظمت و قدرت بیکران مسیح را اعلام می‌دارند. تولد، معرفی مسیح در معبد، و مسیح کودك بر دامن مریم عذرا در سردر سمت راست و معراجش به آسمان در سردر سمت چپ نشان داده شده‌اند. صحنه‌هایی از زندگی و رنجهای او به طرز زنده‌ای بر روی سرستونهایی که به شکل کتیبه‌ای از یك سردر به سردر بعدی امتداد می‌یابند حکاکی شده‌اند. در سردر مرکزی، بازگشت مسیح همراه با نمادهایی از چهار انجیل‌نویس و حواریون در مرتبه‌ای پایین‌تر، که به نشانهٔ یکپارچگی پیکر کلیسای مسیحی روی زمین نشسته‌اند، مجسم شده‌اند. بازگشت مسیح، که در اصل همان موضوع داوری اخروی است، همچنان که در آثار متعلق به دورهٔ رومانسك از نظر گذشت (و فقط در حدود بیست سال از سردرهای غربی کلیسای شارتر کهن‌ترند)، اهمیت مرکزی خود را حفظ می‌کند. لیکن موضوع داوری اُخروی در اینجا به جای آنکه نماد کیفر باشد نماد رستگاری شده است. بعلاوه، با صحنه‌ها و پیکره‌های نمادینِ دیگر به عنوان بخشی از یك موضوع بزرگتر ــ نه نمادِ خودِ شریعتِ عیسی ــ درهم آمیخته است. در طاقنماهای سردر سمت راست، هنرهای آزاد هفتگانه یعنی هستهٔ مرکزی دانش بشر در سده‌های میانه نشان داده شده‌اند که چون نمادی از دامنهٔ شناخت وی هستند او را به سوی ایمان حقیقی هدایت خواهند کرد. علائم منطقةالبروج و صحنه‌های شبیه‌سازی شده از وظایف انسان در طول ماههای سال، به عنوان نمادهای دو دنیای کیهانی و خاکی، روی طاقنماهای سردر سمت چپ کنده‌کاری

۳۹۲ منظرهٔ یال جنوبی کلیسای نوتردام.

۳۹۳ نقشهٔ ساختمانی کلیسای نوتردام. (به اقتباس از فرانکل.)



۳۹۴ انتهای شرقی و بخشی از صحن کلیسای نوتردام، آغاز ساختمان حدود ۱۱۸۰ ب م. تغییر داده شده در سالهای ۱۲۲۵ـ۱۲۵۰ ب م.

۳۹۵ سردرهای غربی («شاهی») کلیسای شارتر، حدود ۱۱۴۵ـ۱۱۷۰ ب م.

شده‌اند؛ و دور تا دور پیشانی مرکزی را مشایخ بیست و چهارگانهٔ مکاشفهٔ یوحنا که مسیح را در بازگشتش همراهی می‌کنند، گرفته‌اند. پیکره‌های زینت‌بخش لغازیهای چندگانهٔ دوسوی هر درگاهی، چشمگیرترین و بزرگترین تندیسهای شاهان و ملکه‌های نامبرده شده در عهد عتیق یعنی نیاکان مسیح در خاندان شاهی هستند (تصویر ۳۹۶). تقریباً تردیدی نیست که تماشاگر این آثار در سده‌های میانه نیز آنها را پیکره‌های مربوط به شاهان و ملکه‌های فرانسه و نمادهای قدرت دنیوی و روحانی می‌پنداشته‌اند. یکپارچگی این سردر سه‌بخشی از لحاظ پیام و ترکیب‌بندیش، یکپارچگی خود کلیسا را که در فضای جاری، ناگسسته، پهناور و رفیعش زمین و آسمان را به صورت نمادی از دنیای معنوی کامل آینده مجسم می‌سازد، تکمیل کرده است.

تندیسهای لغازیها از جملهٔ چندین شکل اصیل پیکرتراشی ساختمانی‌اند که تاکنون در اعصار تاریخ بشر پدید آمده‌اند. چنین به نظر می‌رسد که تندیسهای مزبور در نگاه نخست ــ از لحاظ بی توجهیشان به تناسبها و چسبیدگی سخت و سفتشان به یك چارچوب معماری ــ از بیشتر اصول پیکرتراشی ساختمانی رومانسك پیروی می‌کنند . با این حال، تفاوت، چشمگیر و مهم است. پیکره‌ها به شکلی برجسته در سطح دیوار قرار گرفته‌اند؛ یعنی پس از کنده‌کاری، برآن افزوده نشده‌اند. بلکه به صورت احجامی سه‌بعدی در تصور آورده شده و از کار در آمده‌اند. این احجام به درون فضای متعلق به تماشاگر راه می‌یابند و با او در این فضا شریك می‌شوند. از همه مهمتر، نخستین رگه‌های یك ناتورالیسم جدید است: تاهای رداها دیگر، کارهایی خطاطی‌وار نیستند که در سنگ تجسم یافته باشند؛ بلکه این بار به طور عمودی سقوط می‌کنند یا به طور طبیعی از نقاط تعلیقشان همچون نور ساطع می‌شوند. این تاها با آنکه دقیقاً با الگوهای منظمی آراسته شده‌اند نشان می‌دهند که هنرمند دیگر در پی نسخه‌برداری از تمثالهای نقاشی شده نیست بلکه مدلهای زنده و واقعی را راهنمای خویش قرار داده است. این سخن، مخصوصاً در بارهٔ پیکره‌های جانبی درگاه مرکزی (پیشزمینهٔ چپ در تصویر ۳۹۵) که کار سراستاد ناشناس یعنی هنرمند مسئول طراحی و تزیین کلی سردرها است، صدق می‌کند. ماهیت پیشرفتهٔ سبك او مخصوصاً زمانی برجسته و قابل توجه می‌شود که پیکره‌های آفریدهٔ او را با پیکره‌های روی لغازی خارجی سردر جانبی (پسزمینهٔ راست در تصویر ۳۹۵) که قطعاً به وسیلهٔ هنرمندی دیگر و احتمالاً پیرتر و محافظه‌کارتر کنده‌کاری شده‌اند، مقایسه کنیم. روش کار هنرمند اخیر، ریشه‌های عمیقی در سنت رومانسك دارد. پیکره‌های آفریدهٔ او آشفته‌تر و خطوط نیمرخهای سیاهشان منحنی‌تر و منکسرتر هستند. تاهای رداها به گونه‌ای تزیینی نشان داده شده‌اند و در پاره‌ای نقاط با پیچشهایی انتزاعی به چرخش خود ادامه می‌دهند. فقط لبه‌های باد گرفته و پایینی رداها، تدریجاً از حالت آشفته خارج شده‌اند، که این از مختصات بیشتر تندیسهای دورهٔ رومانسك است ــ و ظاهراً این به درخواست صاحبان تندیسها نبوده بلکه در اثر اصرار سراستاد چنین شده است. با وجود این، پیکره‌های مزبور نمی‌توانند خود را با ظرافت و ترتیبی همانند پیکره‌های آفریدهٔ سراستاد، با محیط معماریشان انطباق دهند. تندیسهای آفریدهٔ سراستاد، با آنکه یك گام از دیوار جلو آمده و به موجوداتی مادی مبدل شده‌اند، از انظباطی سخت پیروی می‌کنند و شدیداً تابع پسزمینهٔ معماری خویش هستند. اگر از دور به این تندیسها بنگریم متوجه خواهیم شد که چیزی بیش از تأکیدهای عمودیِ تزیینی در چهارچوب طرحهای بزرگتر سردرها و

۳۹۶ جزیی از پیکره‌های لُغازی، سردر شاهی، کلیسای شارتر.

نمای کلیسا نیستند. با وجود این، ناتورالیسم نوپای یادشده در چارچوب و برخلاف ردای تنگ معماریش، موجب تلطیفِ ظاهر پیکره‌ها شده است. این، مخصوصاً در چهره‌های پیکره‌ها که خطوط نقاب‌گونهٔ رومانسك‌شان تدریجاً به عکسهایی از چهرهٔ آدمی تبدیل می‌شوند، توجه ما را به خود جلب می‌کند. این، سرآغاز ناتورالیسم تجسّمی ضعیفی است که نخست به صورت چهره‌های کمال مطلوب شدهٔ انسانِ مسیحی کامل در می‌آید و سرانجام به هنر چهره‌نگاری از افراد ویژه مبدل می‌شود.

در این زمان یعنی نخستین سالهای سدهٔ دوازدهم، تغییرات بزرگی در نگرش انسان غربی نسبت به خویشتن، مخصوصاً نسبت به رابطهٔ جسم و روح، به وقوع می‌پیوست. پیشتر، نگرش **قدیس آوگوستینوس هیپوئی** بر هنر مسلط بود: بدین معنی که جوهر روح، یکسره با جوهر جسم مغایرت دارد، روح غیر مادی و جاودانی، و جسم مادی و فناپذیر است. با کشف دوبارهٔ آثار اصلی ارسطو، تدریجاً پذیرفتند که روح و جسم پیوند فشرده‌ای با یکدیگر دارند، روح شکل جسم را دارد، و به همین علت، دیگر نمی‌شد جسم را صرفاً به عنوان محبس فناپذیر روح‌خوار شمرد، و چنین پنداشت که روح به محض مُردن جسم از آن خلاص می‌شود. یك فیلسوف مدرسی، روح و جسم را میهمان یکدیگر، و ترکیب آنها رامسئول پیدایش شخصیت فرد می‌دانست. فیلسوف دیگری روح را بر بدن مسلط می‌پنداشت ولی از محبس روح نیز ستایش می‌کرد. این نظرات، که جسم آدمی در آنها به مقام شایسته‌اش دست می‌یابد، بازتابی از جهان نگری تازه‌ای است که سراپا دستخوش دگرگونی است. **جان آوسالزبری**، حکیم مدرسی و اومانیست بزرگ انگلیسی، احتمالاً بر این اعتقاد افراطی بود که روح در اثر تأثیرات حسی محیطی برانگیخته می‌شود و به حرکت در می‌آید ولی مستقیماً از اصول معنوی تأثیر یا الهام نمی‌گیرد. او حتی اعلام داشت که برخی از مسایل بنیادی فلسفهٔ مدرسی را می‌توانیم با بررسی روانی ـ منطقی شیوهٔ تفکرمان حل کنیم. در این زمان، غرب با صدای تازه‌ای لب به سخن گشوده بود: روح باید با وساطت جسم یعنی بدنهای تك‌تك مردان و زنان، بر ما متجلی شود. بدین ترتیب، سرهای فردیت یافتهٔ کلیسای شارتر، منادی دورانی از علاقهٔ هنری به تحقّق شخصیت و فردیت‌اند که فقط امروز یعنی در روزگار ما، می‌تواند به پایان خویش برسد. پیکره‌های سردرشاهی، مقامی مشابه آثار هنرمندان یونانی در اواخر سدهٔ ششم پیش از میلاد دارند؛ و این مکان مقدس را به گذرگاهی تاریخی با امکانات بیکران تبدیل می‌کنند.

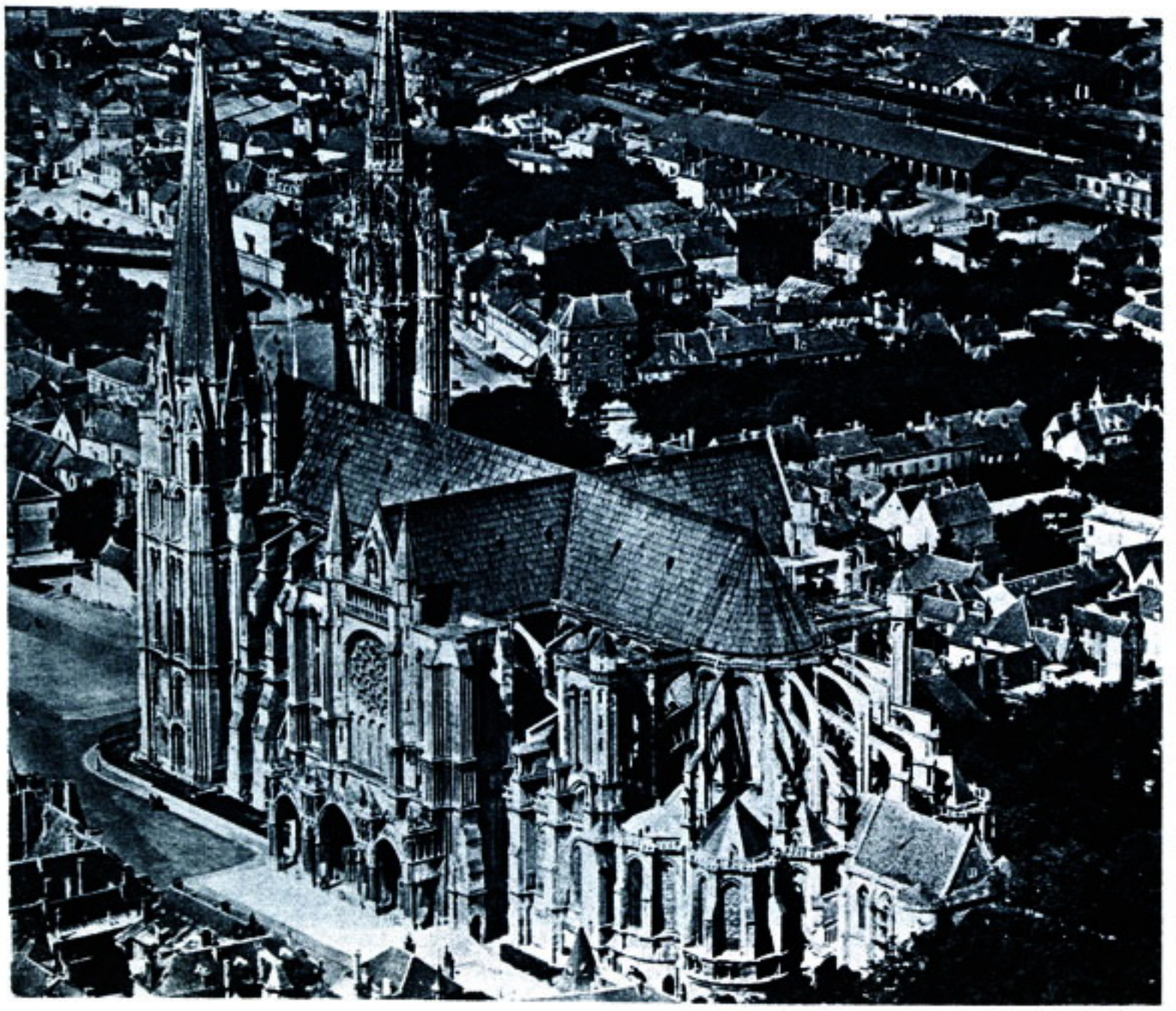
گوتیك پیشرفته

معماری

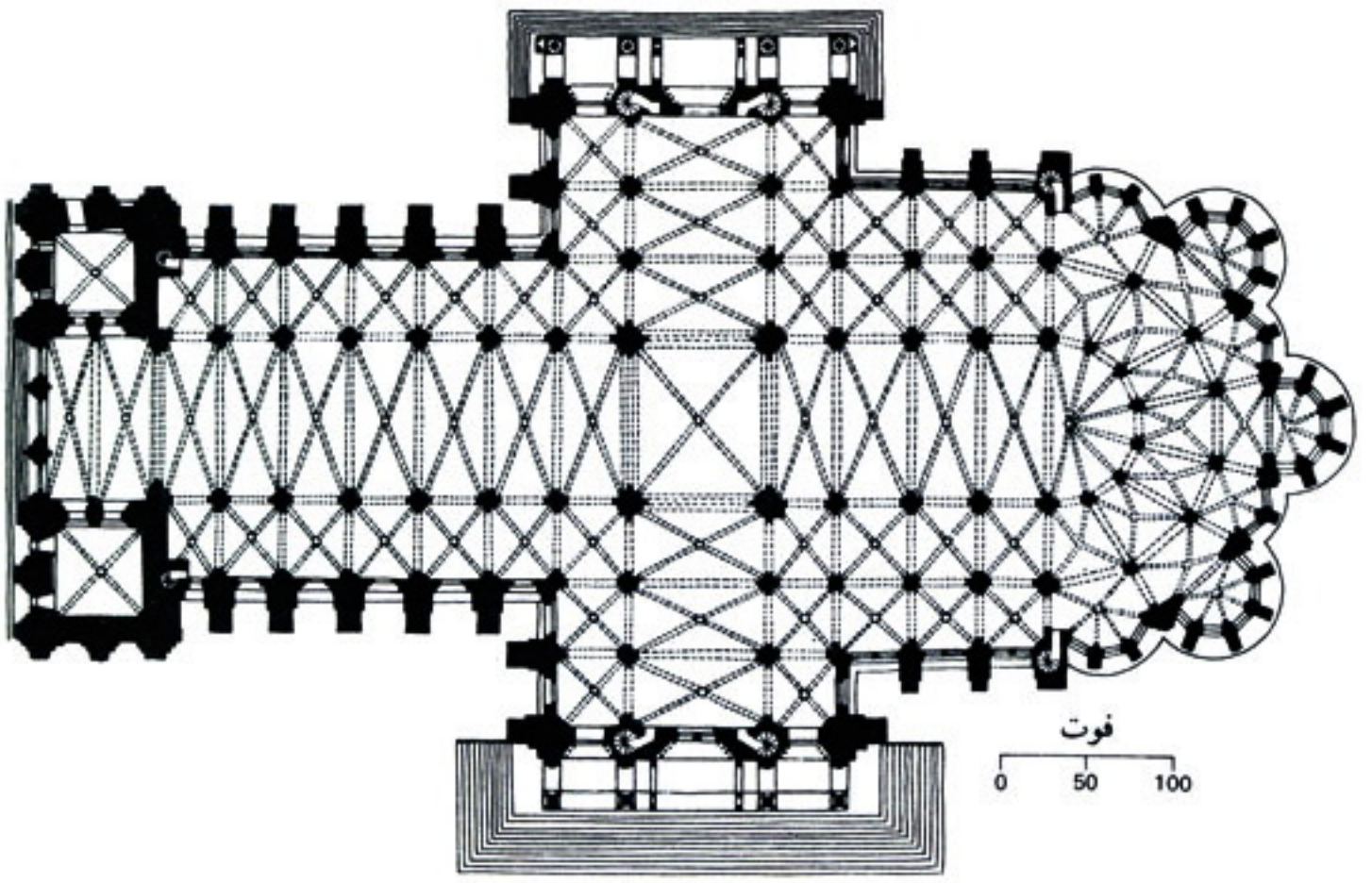
روز ۱۰ ژوئن ۱۱۹۴ آتش‌سوزی بزرگی شهر شارتر را ویران کرد. کلیسای این شهر که تقریباً مدت کوتاهی پیش از این واقعه تکمیل شده بود، بجز سرداب، برجهای غربی، و سردرشاهیِ بین آنها، یکبار دیگر ویران شد. کلیسای جدید، بلافاصله آغاز شد و بخش بزرگی از آن تا سال ۱۲۲۰ به پایان رسید. این کلیسای جدید شارتر را معمولاً نخستین نمونهٔ ساختمانهای گوتیك پیشرفته و نخستین کلیسایی می‌دانند که استفاده از پشت‌بندهای معلق یا بازویی در آن پیش‌بینی شده بود.

پشت‌بند معلق، این تدبیر ساختمانیِ بی‌نهایت مفید و مشخص کنندهٔ گوتیك، به نظر می‌رسد که در سال ۱۱۸۰ برای حائل‌بندی دیوارهای صحن **کلیسای نوتردام** پاریس و کمی پس از آن برای **کلیسای لائون** مورد استفاده قرار گرفته باشد. برش عرضی کلیسای مزبور (تصویر ۳۸۸) نشان می‌دهد که پشت‌بند معلق چگونه به طاقهای پایینی راهروی جانبی و بالکانه می‌رسد و مستقیماً نقاطی به دیوارهای صحن متصل می‌شود که طاقها بیشترین نیروی پیشرانهٔ خود را وارد می‌آورند. از روشهای مشابه این برای تقویت دیوارهای صحنهای طاقدار، در معماری رومانسك استفاده شده بود ولی در آنجا پشت‌بندها در زیر سقف راهروی جانبی از نظر پنهان می‌ماندند. اما در اینجا به گونه‌ای در معرض دید قرار داده شده‌اند که یا به عنوانِ «ناشیگری در معماری» محکوم شده‌اند یا به عنوان «صداقت در ساختمان سازی» مورد ستایش واقع شده‌اند. منظرهٔ هوایی **کلیسای شارتر** (تصویر ۳۹۷) نشان می‌دهد که یك رشته از این ابزارهای بسیار برجسته دورتادور انتهای شرقی کلیسا کار گذاشته شده‌اند، و با بازوهای ثابتشان ــ همچون چوب‌بستی که بر جا مانده باشد ــ طاقها را نگه‌می‌دارند. با تسلط معماران بر این شکل ساختمانی، زبان فنیِ معماری گوتیك تکمیل می‌شود. پشت‌بند بازویی، نیاز به دیوارهای رومانسك را از بین می‌برد و ساختن بنایی استخوان‌بندی‌دار، مستقل و متکی بخود را میسر می‌گرداند. معمار کلیسای شارتر نخستین معماری بود که به این نتیجه رسید و ساختمان کلیسای مزبور را موافق آن طراحی کرد.

در کلیسای شارتر، پس از آن آتش‌سوزی بزرگ، ابعاد کلی ساختمان جدید با در نظر گرفتن برجهای باقی مانده در بخش غربی و نقشهٔ سرداب در بخش شرقی که به دلیل صرفه‌جویی در هزینه‌ها به عنوان پی مورد استفاده قرار گرفت، تعیین شدند. لیکن شکلهای



۳۹۷ منظرهٔ هوایی کلیسای شارتر، آغاز ساختمان ۱۱۹۴ ب م.



۳۹۸ نقشهٔ ساختمانی کلیسای شارتر (به اقتباس از فرانکل).

پیشین، محدودیتی در نقشه پدید نیاوردند (تصویر ۳۹۸)، و تعادلی استثنایی بین انتهای شرقی، بازویی، و صحن کلیسا که ابعادشان تقریباً با یکدیگر برابرند، در آن به چشم می‌خورد؛ و شاید مهمتر از همه این باشد که در کلیسای مزبور با سازماندهی جدیدی مواجه می‌شویم. آخرین بقایای طراحی مربعی، که همچنان در کلیساهای گوتیك آغازین به کار بسته می‌شدند، جایشان را به یك «شبکهٔ بلوك‌بندی چهارگوش» داده‌اند که در آینده به اصل معماری گوتیك پیشرفته تبدیل خواهد شد. این بار هر واحد چهارگوش در صحن، که از روی طاقش مشخص می‌شود، در هر راهروی جانبی یك مربع تنها دارد. این روش بلوك‌بندی جدید با تغییری در طراحی طاق همراه است. طاق جدید گوتیك پیشرفته، که در مقایسه با اسلاف گوتیك آغازینش محوطهٔ نسبتاً کوچکتری را اشغال می‌کرد و حائل‌بندیش آسانتر بود، فقط چهار قاب دارد. تأثیر بصری این تغییرات، متعلق به فضایی داخلی است که از حالت بلوك‌بندی خارج شده است (تصویر ۳۹۹)، واحدهای همانندش چنان در امتداد یکدیگر قرار داده شده‌اند که سرعت مشاهده‌شان نمی‌گذارد در نظر بیننده به‌صورت حجمهای جداگانه‌ای از فضا مجسم شوند. البته دیگر اثری از روش ستون‌بندی متناوب نیست و صحن با آنکه مفصل‌بندی سرشاری دارد، به یك تالار

۳۹۹ صحن کلیسای جامع شارتر.

وسیع و پیوسته تبدیل شده است.

«پیوستگی» و جریان ارگانیك فضای داخل در شیوهٔ گوتیك پیشرفته، با طرح تازه‌ای که به دیوار جدید صحن داده شد و در نتیجه نور بیشتری از طریق ردیف پنجره‌های بزرگتر شدهٔ زیر طاق به درون صحن راه یافت، با تأکید بیشتری در معرض دید بینندگان قرار گرفت. استفاده از پش‌بندهای بازویی، حذف بالکانهٔ خطابه را از بالای راهروی جانبی میسر ساخت؛ این بالکانه در سبکهای رومانسك و گوتیك آغازین تا حدودی نقش حایل نگهدارندهٔ صحن را ایفا می‌کرد. در دیوار سه‌بخشی و جدید گوتیك پیشرفته مرکب از یك ردیف قوس، سه‌دهانه، و ردیف پنجره‌های زیر طاقی، بر پنجره‌های بزرگ زیر طاقی تأکید می‌شود؛ ارتفاع پنجره‌های کلیسای شارتر، درست به اندازهٔ ارتفاع قوسهای اصلی است. مقایسهٔ نمای قائم دیوارهای کلیسای لائون و شارتر (تصویر ۴۰۰) نشان می‌دهد که با کاربست منطقی این تدبیر جدید ساختمانی ــ پشت‌بند بازویی ــ که فقط به طور آزمایشی در کلیسای لائون مورد استفاده قرار گرفته بود، چه تغییرات بنیادی مهمی می‌شد در معماری پدید آورد.

فضاهای درونی برخی از کلیساهای دورهٔ گوتیك پیشرفته؛ علیرغم افزایش چشمگیر ابعاد پنجره‌های زیرطاقی‌شان، نسبتاً تاریکند و این بیشتر معلول رنگی بودن شیشه‌های پنجره‌های مزبور است که جلوی نور را می‌گیرد. در کلیسای شارتر تقریباً تمامی شیشه‌های رنگی اولیهٔ آن حفظ شده است، و رنگی بودن این شیشه‌ها گرچه باعث تاریکتر شدن فضای داخلی می‌شود، نور رنگین زیبایی به درون می‌تاباند که این کلیسا را به کلیسای محبوبِ عاشقان معماری گوتیك مبدل کرده است.

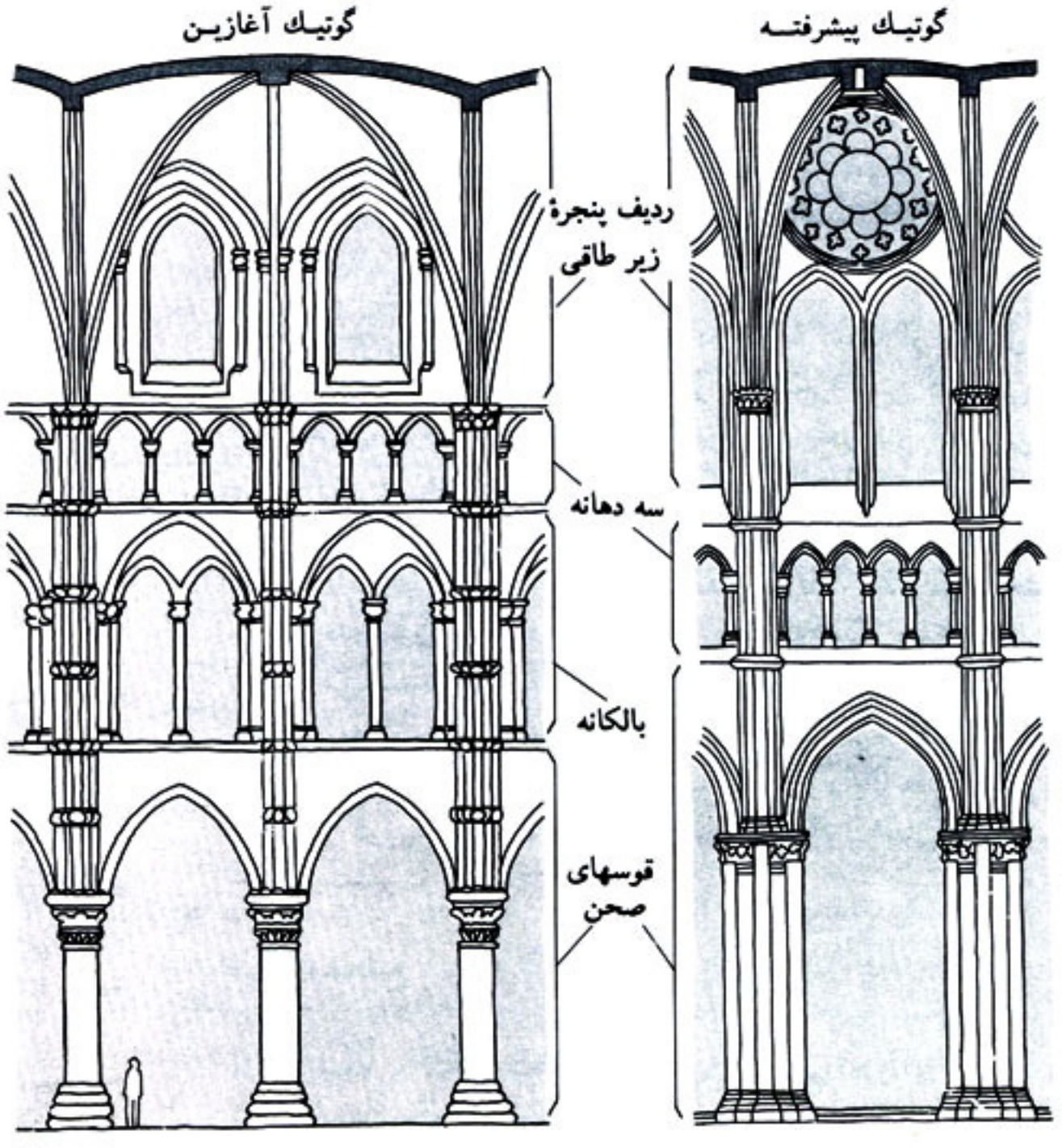
در **کلیسای آمین** (تصویرهای۴۰۱ تا ۴۰۴)، شیوهٔ کلیسای شارتر با ظریفکاریهای بس شکوهمندتری دنبال می‌شود. کلیسای آمین بر طبق نقشه‌های **روبر دو لوزارشه** در سال ۱۲۲۰ آغاز شد. صحن کلیسا در ۱۲۳۶ و نمازخانه‌های شعاعی در ۱۲۴۷ تکمیل شد ولی کار جایگاه خوانندگان آن تقریباً تا ۱۲۷۰ ادامه یافت. نمای کلیسا (تصویر ۴۰۱) که در اثر بلند وکوتاه بودن برجها تا اندازه‌ای بدشکل شده است (برج‌کوتاهتر به سدهٔ چهاردهم و برج‌بلندتر به سدهٔ پانزدهم مربوط می‌شود)، همزمان با ساختمان صحن کلیسا (۱۲۲۰) آغاز شد. به نظر می‌رسد که بخشهای پایینی آن از لحاظ فاصله گذاری میان سردرهای قیفی‌شکل و شیروانی‌دارش تحت تأثیر نمایِ کلیسای لائون ساخته شده‌اند. سردرهای کلیسای آمین برخلاف سردرهای کلیسای لائون، از سطح نما بیرون نزده اند بلکه از پشت سطح جبههٔ محدود به دیوارهای پشت‌بند ساختمان عقب نشسته‌اند. از طرف دیگر بخشهای بالایی نما، به نظر می‌رسد که تحت تأثیر **کلیسای نوتردام** پاریس ساخته شده‌اند و پنجرهٔ نقش گلسرخی (با نقش و نگار متعلق به سدهٔ پانزدهم) بالای (بالکانهٔ شاه) و بین پنجره‌های دوقوسی در برجها کار گذاشته شده‌اند. ولی نمای کلیسای آمین از لحاظ سرشاری و بغرنجیِ تزیینات سطحش از مدلهای ظاهری خود فراتر می‌رود. ظاهراً چنین به نظر می‌آید که تورفتگیهای عمیق دیوارها و برجها سطوح پیوستهٔ چنانی برای تزیینکاری باقی نگذاشته‌اند. ولی سطوح باقیمانده با شبکه‌ای از ستونکهای جداکننده، قوسها، سرمناره‌ها، نقشهای گل‌سرخی و دیگر تزیینات سنگی پوشانده شده‌اند که هستهٔ یکپارچهٔ این ساختمان را از لحاظ بصری مجزا و تقریباً محو می‌کنند. نمای این کلیسا علیرغم پیچیدگی و ظرافت تزیینی‌اش، عظمت ساختمانی خود را حفظ می‌کند و یکی از نخستین نماهایی است که به طور کامل با ساختمان پشتش همپیوندی دارد. این سردرهای گشاد از لحاظ پهنا و جاگذاری، به صحن و راهروهای جانبی شباهت دارند و نمای سه‌بخشیِ آن، هرچند با ابعادی نسبتاً متفاوت، بازتابی از نمای سه‌بخشی دیوار صحن است و پنجرهٔ نقش گل‌سرخی، بر ردیف پنجره‌های زیر طاقی منطبق است.

نقشهٔ ساختمانیِ کلیسای آمین (تصویر ۴۰۲)، همانند نمای آن، نمونه‌ای از سبكِ گوتیكِ پیشرفتهٔ پر عظمت است. این نقشه که از نقشهٔ کلیسای شارتر بر گرفته شده و احتمالاً ابعادی ظریفتر از آن نیز دارد، بازتابی از کاربرد شکیبانه و مطمئنانهٔ واژگان ساختمانیِ کامل گوتیك به شمار می‌رود: شیوهٔ بلوك‌بندی چهارگوش، طاقِ جناغی چهار قابی، و شبکهٔ پشت‌بندهایی که تجزیهٔ تقریباً کامل احجام سنگین و دیوارهای حایلِ ضخیم رومانسك را میسر می‌گرداند. مفهوم معماریِ استخوان‌بندی‌دارِ مستقل، به بلوغ کامل رسیده است؛ آنچه از دیوارها باقی مانده همچون پوستی بین جرزها کشیده شده است و به نظر می‌رسد که نقشی جز تأمین یك پردهٔ عایق هوا برای فضای داخل نداشته باشد (تصویر ۴۰۳). خطوط تند و برجستهٔ رگه‌های طاق از یك ارتفاع ۴۳ متری به یکدیگر نزدیك می‌شوند، به ستونکها می‌رسند و از دیوارهای پوسته‌مانند به سوی جرزهای مرکب کشیده می‌شوند، و تقریباً تك‌تك بخشهای روبنا نیز عنصری مشابه خود در پایین دارند ــ و تنها استثنای آن رگه‌های دیوار (در نقطهٔ اتصال طاق و دیوار) است. ظاهر، حاکی از قدرت انفعالی (که با سنگینی وزن مغایرت دارد) و کم‌وزنی شناوری است که ماهیچگاه ارتباطی بین آن و مادیت سرسختانهٔ سنگ بر قرار نمی‌کنیم. طاقهای جایگاه خوانندگان، چنانچه مستقیماً از زیر مشاهده شوند، مانند آسمانه‌ای به نظر می‌رسند که همچون سقف چادر از تیرکهای دسته‌دسته شده، آویخته شده باشند

(تصویر ۴۰۴). نوری که سیل‌وار از پنجره‌های زیر طاق به درون می‌تابد، باعث «بلند»تر نمایاندن طاق می‌شود و در همان حال، خطوط کرانی ساختمان را محو می‌کند. نتیجه، چیزی خیالی است و ساختمان بزرگ دیگری را در نظر می‌آورد که سراپا با کلیسای آمین تفاوت دارد و نور در آن نقش مشابهی بازی می‌کند ــ یعنی ساختمان **ایا صوفیه** در قسطنطنیه. نه فقط حجم مادی ساختمان در اثر نبوغ و جسارت نوآورانهٔ ساختمانی کاهش می‌یابد بلکه آنچه بر جای می‌ماند از لحاظ بصری به وسیلهٔ نور، حالتی غیر مادی پیدا می‌کند. همچنان که در فلسفهٔ مدرسی دیدیم، اینجا نیزمنطق ساختمان در خدمت رمز است. در حالی که فلسفه می‌توانست وجود پروردگار را به اتکای استدلال ثابت کند تجربهٔ تخیل سعادت‌آمیز، دلیلی رمزگونه در اختیار انسان مؤمن قرار داد، مانند تجربهٔ **دانته** در بهشت به هنگامی که شیفته‌وار به درون «قلبِ نور و قلب سکوت» می‌نگریست.

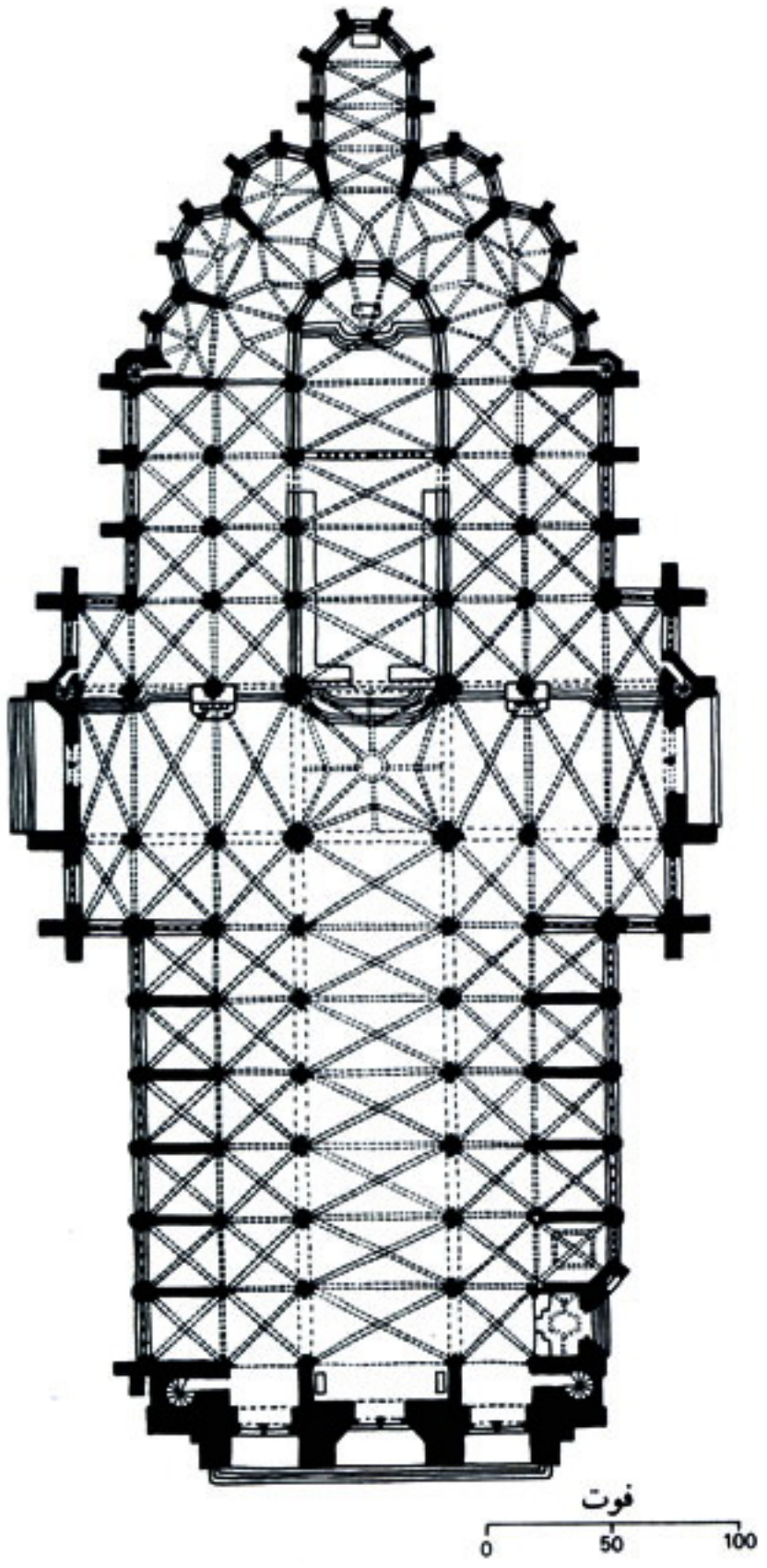
در بررسی فضای داخل کلیسای آمین، بی‌فایده نخواهد بود که نظر پیشگفتهٔ **پانو فسکی** دربارهٔ وجود رابطه میان معماری گوتیک و فلسفهٔ مدرسی و توصیف روش را به گونه‌ای که در کتاب **مدخل الهیات** اثر توماس آکویناس آمده است، از نو بررسی کنیم. برجسته‌ترین جنبه در احکام آکویناس و ساختمان کلیسای آمین، پافشاری بر یك نظم و وحدتی است که از اجزای کاملاً متمایز و دارای روابط روشن پدید آمده است؛ در این وحدت، فیلسوف یِ هماهنگی منطقی و معمار بر پیوستگی ساختمانی تأکید می‌کند. در هر یك از این دو مورد، کمال مطلوب آن است که نظم مزبور به کاملترین درجه برسد. **مدخل الهیات** اثر آکویناس برای تشریح و پاسخگویی به تمام سئوالاتی تألیف شده بود که عقل و ایمان در آنها وجه مشترك دارند؛ در کلیسای آمین تمام عناصر منفرد تابع کل هستند ــ برخلاف عناصر شدیداً تفکیك شده و غالباً متضادِ طراحی رومانسك. این اصل «تجلی»، همچنان که به ظاهر کلیسا شکل می‌دهد، به ظاهر دستگاه فلسفی نیز شکل می‌دهد. به گفتهٔ پانوفسکی:

> انسانی که به شیوهٔ تفکر مدرسی خو گرفته... همان گونه که بر شیوهٔ نمایش ادبی می‌نگرد بر شیوهٔ نمایش معماری نیز از دیدگاه **تجلّی** خواهد نگریست. او مسلّم خواهد پنداشت که هدف اصلی عناصر متعدد تشکیل‌دهندهٔ یك کلیسا تضمین استحکام است، همان سان که مسلّم می‌پنداشت هدف اصلی عناصر متعدد تشکیل‌دهندهٔ کتاب **مدخل الهیّات**، تضمین اعتبار است. لیکن اگر مفصل‌بندی این بنای عظیم به او اجازه ندهد که فعل و انفعالات ترکیب‌بندی معماری را درست به گونه‌ای تجربه کند که مفصل‌بندی کتاب **مدخل الهیّات** به او امکان می‌دهد فعل و انفعالات تفکر را از نو تجربه کند، هرگز خوشنود نمی‌شد. در نظر او پوشش کامل بدنهٔ ستونها، رگه‌ها، پشت‌بندها، نقش و نگار گوتیك،



۴۰۰ نماهای قائم دیوارهای دو کلیسای لائون (چپ) و شارتر (راست). نمای دیوار کلیسای شارتر با مقیاسی کوچکتر از نمای دیوار کلیسای لائون ترسیم شده است.

۴۰۱ نمای کلیسای آمیـن، حدود ۱۲۲۰ـ۱۲۳۶ ب م.



۴۰۲ نقشهٔ ساختمانی کلیسای آمین. (به تقلید از فرانکل.):

سرمناره‌ها و تزیینات نقش گلدار، گونه‌ای تحلیل نفس و تبیین نفسِ ... معماری جلوه‌گر خواهد شد، همـان سان که دستـگاه مرسومِ کتابها، تناقضها، پرسشها و ماده‌ها، در نظر او گونه‌ای تحلیل نفس و تبیین نفسِ عقل جلوه‌گر می‌شد ... ذهن مدرسی، بیشترین حد صراحت را می‌طلبید. این ذهن، توضیح و تشریح تصادفی وظایف را به اتکای شکل می‌پذیرفت و بر آن پافشاری می‌کرد، همچنان که توضیح و تشریح تفکر به اتکای زبان را می‌پذیرفت و بر آن پافشاری می‌کرد.[2]

اصل دیگری که پانوفسکی به صورت وجه مشترك میان فلسفه و معماری می‌دید اصل «هماهنگی» است، که به وسیلهٔ آن ، امکانات متضاد پذیرفته و نهایتاً با یکدیگر سازش داده می‌شوند. این هماهنگی از طریق **مباحثه‌ای** احتیاط‌آمیز به دست می‌آید؛ در این مباحثه، یك امکان بیان می‌شود، یك نظر معتبر نقل می‌شود، نظر معتبر دیگری به عنوان اعتراض نقل می‌شود، راه حل (سازش قضایا) داده می‌شود، و در پایان به هر یك از استدلالهای نو آورانه‌ای که رد شده‌اند پاسخ

2. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism* (Latrobe, Pa.. Archaabbey Press, 1951), pp. 58-60.

گفته می‌شود. پانوفسکی این روند را در راه‌حل سه‌تا از مسائـل در معماری گوتیك می‌دید: جایگزینی و طراحی پنجرهٔ نقش گلسرخی در نمای غربی، طراحی دیوار داخلی در زیر ردیف پنجره‌های زیرطاقی، و برابرسازی جرزها. (به احتمال زیاد، تکمیل و رشد نقشهٔ ساختمانی گوتیك را نیز می‌توان «راه‌حل» تکامـل یافتـه‌ای برای یك «مسألـه» دانست.) مدرك یا دلیل اینکه عادت ذهنی بازتاب یافته در **مباحثـه** مختص مدرسیون حاضر در دانشگاهها نبود بلکه تعداد بیشتری در آن شرکت می‌جستند، در صفحـه‌ای از «آلبـوم» طراحیهـای ویـلار دو **هونکور** معمار سدهٔ سیزدهم یافت می‌شود. مطابق شرح اهدائیه، نقشهٔ کمال مطلوب برای انتهای شرقی کلیسا را ویلار و یك معمار دیگر به نام **پیردو کوربی** کشیدند و طرح آن پس از گفتگو ــ یعنی **مباحثه** ــ به تصویب هر دو رسید.

سبك مشعشع

از دل سبك با شکوهِ نیمهٔ نخست سدهٔ سیزدهم، دوره‌ای آمیخته با ظرافتکاریهای بزرگ پدید آمد که سبك «مشعشع» نامیده می‌شود. این

۴۰۳ صحن کلیسای آمین.

۴۰۴ جایگاه خوانندگان کلیسای آمین.

سبك بر نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم مسلط بود و با در بار **لوئی IX**(سن‌لوئی) در پاریس که آوازهٔ عدل‌گستری، سلحشوری، و دینداریش در سراسر اروپا پیچیده بود و تصور کمال مطلوب «قدیس ـ شاه» در سده‌های میانه به شمار می‌رفت، ارتباط داشت. فرانسه در عصر شاهان، که دم به دم بر ثروت، قدرت، و حیثیت‌اش افزوده می‌شد، انوار هنر و فرهنگش را به سراسر اروپا گستراند. شاه، با دست و دلی باز به آراستن قلمرو خویش ــ مخصوصاً با معماری مذهبی ــ ادامه می‌داد.

نمونهٔ زیبا و متمایز کنندهٔ سبك مشعشع نوین، **کلیسای سنت شاپل** در پاریس است (تصویرهای ۴۰۵ و ۴۰۶). قرار بود این ساختمان متصل به کاخ‌شاهی، محل دفن بقایای عذاب مسیح شود که پس از ششمین جنگ بدفرجام صلیبی توسط لوئی IX به فرانسه آورده شده بود. در اینجا تحلیل رفتن دیوار و کوچك شدن تنهٔ ستونها تا نقطه‌ای ادامه یافته است که بیش از سه‌چهارم کل بنا را شیشهٔ منقوش تشکیل می‌دهد. عناصر نگهدارنده را چنان کوچك کرده‌اند که به سختی می‌توان آنها را چیزی بیش از جرزهای میانی بزرگی پنداشت که پنجره‌های غول پیکر به ابعاد تقریبی ۱۴/۵ و ۴/۵ متر را از یکدیگر جدا می‌کنند؛ این پنجرها در نوع خود تا آن روز بزرگترین پنجره‌های طراحی شده بودند. با آنکه بیشتر بخشهای کلیسای مزبور در سدهٔ نوزدهم بازسازی شد (پس از صدمه دیدن در جریان انقلاب فرانسه)، بخش عمده‌ای از شیشهٔ منقوش اولیه‌اش (از سدهٔ سیزدهم) که نور را تصفیه می‌کند و فضای داخل را با هوای گلسرخ و بنفش غیر زمینی می‌آکند، سالم مانده است. در میان سطوح رنگارنگِ سنگی و باریکه‌های درخشانِ موزاییك تزیینی، تندیسهای حواریون کار گذاشته شده‌اند. این تندیسهای چند رنگ، روی سقفهایی تقریباً مستقل از معماری قرار گرفته‌اند، و حالتهای مربوطِ هر یك با محورهای چندگانه‌شان، حکایت از آهنگهای زیبای پیکرتراشی اواخر سدهٔ سیزدهم و اوایل سدهٔ چهاردهم دارند. در اینجا با ظرافتکاریهایی فنی و هنری رو در رو هستیم که هماهنگیهای جدی و عظمت ساختمانیِ هنر نخستین سالهای سدهٔ مزبور را زیر و رو می‌کند. تأکید بر نازکی و ظرافت هرچه بیشترِ عناصر معماری و نمایش خطی به طور کلی، با رنگ‌آمیزی دلپسند و کنده‌کاری ظریفِ جزئیات، جعبه‌های تزیینیِ اشیاء عتیقه در آن زمان را به یاد می‌آورد؛ برخی نیز گفته‌اند که کل این ساختمان برای یاد آوری طراحی شده است.

شیوهٔ مشعشع را مخصوصاً می‌توان در بازوییهای کلیسای نوتردام پاریس (تصویر ۳۹۲) مشاهد کرد، به ویره آنکه اگر بازوییهای مزبور را با بخشهایی از ساختمان که نزدیك به شصت سال قدیمی‌ترند مقایسه کنیم. کل دیوار چنان است که گویی به درون زمینه‌ای شیشه‌ای باز می‌شود؛ در بازویی جنوبی، پنجرهٔ باشکوه نقش گلسرخی که نمونهٔ کوچکترش در سرپناه سه‌گوش میان دو شیروانی تکرار شده است، شدیداً با نقش گلسرخی پیشین در نمای غربی ــ که همچنان با دیواری جسیم احاطه شده ــ متضاد است. پنجرهٔ نقش گلسرخی روی بازویی جنوبی، دیوار شفاف شده یا ملیله‌دوزی با نقش و نگار مفتولی است که همانند توری ظریف، شکننده و سست‌بنیاد به نظر می‌رسد.

جایگاه خوانندگان کلیسای نا تمام بووه (تصویر ۴۰۷)، نمونه‌ای از «یورش»گوتیك به درون آسمانها است. آن حرکت رو به آسمان که نخستین‌بار در بلندی صحن کلیسای سنت‌شاپل پاریس دیده شد (در اواخر سدهٔ سیزدهم و اوایل سدهٔ چهاردهم)، معماران گوتیك را سخت مجذوب خویش کرد. اینان به کمك استخوان‌بندی سنگی جدید، کوشیدند به هدفهایی بس دور از دسترس برسند، با استفاده از پایه‌های هر چه ظریفتر به ارتفاع‌های تازه دست یابند، و هدفشان همواره پدید آوردن تصوراتی واهی بود که از دسترس آدمی بسی فراتر می‌رفت. طاقهای صحن کلیسای لائون، تقریباً تا ارتفاع ۲۴ متری؛ در کلیسای سنت شاپل تا ارتفاع سی‌و دو متری؛ در کلیسای شارتر تا ارتفاع ۳۵ متری؛ و در کلیسای آمین تا ارتفاع ۴۳ متری بالا برده شده بودند. در سال ۱۲۷۲، معماران جایگاه خوانندگان کلیسای بووه ، سنگ را تا آنجا که در توانش می‌گنجید ــ تا ارتفاع ۴۷ متری ــ عذاب دادند. در سال ۱۲۸۴ طاقهای کلیسای بووه فروریختند. فاصلهٔ میان جرزها بسیار زیاد و دیوار پشت‌بند اصلی بسیار ظریف بود؛ جایگاه خوانندگان، که با ضریب اطمینان بیشتری بازسازی شد، دارای جرزهای میانی و طاقهای شش‌بخشی به شیوهٔ قدیم است. جرزهای دور از هم و پشت‌بندهای ظریف، دقیقاً همان ویژگیهایی بودند که معماران پیرو سبك مشعشع ضمن تلاش برای بیرون آوردن معماری از دل هیچ و پوچ ــ به استثنای خط و نور ــ از آنها دفاع کرده بودند. این کار را با مقیاس کلیسای سنت شاپل می‌شد انجام داد ولی با مقیاس کلیسای بووه نمی‌شد. به همین علت است که نوآوریهای ساختمانی و بزرگِ سبك گوتیك پیشرفته و مقیاس عظیم تدوین و تکمیل آنها، به گذشتهٔ تاریخی تعلق پیدا کرده بودند. معماری گوتیك پسین، که از دل سبكِ مشعشع خطی سر برآورده بود، به ساختمانهای کاملاً متوسط، با ساختار محافظه‌کارانه و تزیینی از طرحهای بی‌قرارِ موضوعات برجسته و سخت درهم پیچیده محدود شد.

پیکرتراشی

پیکرتراشی، همچنان که از دورهٔ رومانسك به بعد تابع معماری بود، در دورهٔ گوتیك پیشرفته نیز چنین بود. ولی تغییرات سریعی به وقوع

۴۰۵ کلیسای سنت شاپل، پاریس، ۱۲۴۳ـ۱۲۴۸ ب م. پنجرهٔ نقش گلسرخی پس از ۱۴۸۵ افزوده شد.

۴۰۶ داخل کلیسای سنت شاپل.

می‌پیوست. وحدت اندیشه‌ای که عامل تعیین کنندهٔ نقش و نگار سردر شاهی کلیسای شارتر است، گسترش یافت و کل کلیسا را در بر گرفت(ن. ك. نمای کلیسای آمین، تصویر ۴۰۱). برنامهٔ پیکره‌سازی، نه فقط سردرهای بزرگ بلکه سطوح فوقانی ساختمان را نیز در بر گرفت. این به دورهٔ اوج هنر گوتیك یعنی عصر کلیساسازی و کلیساآرایی مربوط می‌شود و از ۱۲۱۰ تا ۱۲۶۰ را شامل می‌شود. دامنهٔ پیکرـ نگارانهٔ تندیسها به اندازهٔ خود ساختمانْ گسترده و بغرنج است. بیشتر پیکره‌های حکاکی‌شده، نمادین‌اند. اما بسیاری از آنها مخصوصاً پیکره‌های عجیبی که به عنوان ناودانی مورد استفاده قرار گرفته‌اند، و دیگر جزئیاتِ بخشهای فوقانی، صرفاً تزیینی‌اند و سر زندگی و گیرایی روحیهٔ انسان سده‌های میانه را در این لحظه از تاریخ ــ که به ایمان خویش اطمینان داشتــ نشان می‌دهند. برنامهٔ پیکرنگاری، که دیگر (برخلاف هنر رومانسك) تقریباً مو به مو تابع شریعت عیسی نیست، چنان گسترده است که تمام مقوله‌های اندیشهٔ انسان در سده‌های میانه را در بر می‌گیرد. به بیان درست‌تر، **امیل مال** نشان داد که بسیاری از برنامه‌های پیکرنگاری بر اصل **اسپکولوم مایوس** (آیینهٔ بزرگ) **ونسان بووه** استوارند و چنان چکیدهٔ جامعی از دانش بشر در سده‌های میانه به شمار می‌روند که در آن گزارشهایی از پدیده‌های طبیعی، مضامین **کتاب مقدس** ، و فلسفهٔ اخلاقی در خدمت یك هدف آموزشی مذهبی قرار می‌گیرند.

طبیعت به عنوان موضوعی مهم مطرح می‌شود و انسان نیز همراه طبیعت پا به میدان می‌گذارد. دو پیکره از رواق معترفان در بازویی جنوبی کلیسای شارتر، نشان می‌دهند که رئالیسم نوخاستهٔ این سردر شاهی تا کجا پیش رفته است (تصویر ۴۰۸). این پیکره‌ها، **قدیس مارتین و قدیس هیرونیموس** را نشان می‌دهند، و به سالهای ۱۲۲۰ ـ ۱۲۳۰ مربوط می‌شوند. و با آنکه به زمینهٔ معماری خود چسبیده‌اند، حالتهاشان به اندازهٔ حالتهای پیکره‌های مشابه پیشین تابع زمینهٔ مزبور نیست. زمینه، این بار به پیکره‌ها امکان می‌دهد که آرام با یکدیگر رابطه بر قرار کنند؛ همانند مقاماتی که به انتظار آغاز مراسم رژه ایستاده‌اند؛ پیچی مختصر به طرف یکدیگر دارند و خطوط عمودی خشکی را که باعث بی حرکتی پیکره‌های سردر شاهی شده‌اند، می‌شکنند. رداهای این قدیسان دیگر با خطوط خشك و نی‌مانندِ پیکره‌های سردر شاهی توصیف نمی‌شوند؛ بلکه با تاهایی نرم ــ هر چند منظم ــ آویخته‌اند و روی بدنهای قدیسان را می‌پوشانند.

چهره‌های قدیسان، از همه جالب‌ترند؛ در این چهره‌ها، نخستین‌بار از روزگار باستان به بعد با ویژگیهای انسان غربی به معنی اخص واژه روبرو می‌شویم، بی آنکه نقاب غیر انسانیِ بازمانده از هزار سال پیش بر آنها افزوده شده باشد. گذشته از این، به نظر می‌رسد که چهره‌های مزبور از اشخاص خاصی در مقام مدل تهیه شده‌اند، و می‌توانیم بی‌هیچ مشکلی به هویت‌شان پی ببریم. **قدیس مارتین** ، کشیشی است بالا بلند، ریاضت‌کش، و جدی با چهرهٔ لاغر انسان غیر واقعی گوتیك (مقایسه کنید با چهرهٔ پر روح ولی جزء به‌جزء نمایانده نشدهٔ **ارمیای نبی** در کلیسای مواساك، تصویر ۳۷۵)؛ صاحب این چهره ممکن است یك روحانی شاغل در کلیسای شارتر بوده باشد که برخلاف خواست خودش اسقف شده است؛ در هر صورت، لباس رسمی او ــ که نشانهٔ دیگری از پرداخت رئالیستی است ــ لباس نماز رسمی زمانه است. همراهش، قدیس هیرونیموس در هیبت مدیر و ادیبی شوخ‌طبع، مهربان و جدی ظاهر شده که نسخه‌ای از **کتاب مقدس** ترجمه شده توسط وولگات را در دست گرفته است. بدین ترتیب، دو روحانی مزبور نه فقط با حالات، حرکات، و صفات متضادشان در برابر

۴۰۷ جایگاه خوانندگان کلیسای بووه، **۱۲۷۲** ب م. طاقها پس از **۱۲۸۴** بازسازی شدند.

یکدیگر قرار داده شده‌اند، بلکه مخصوصاً و مؤکداً به عنوان اشخاص، رو یا روی یکدیگر واقع شده‌اند به طوری که شخصیت آدمی پس از متجلی شدن در چهره‌های انسانی، تفاوت اصلی را پدید می‌آورد ــ همان چیزی که حتی در هنر کلاسیك، به ندرت دیده می‌شد. پس از گذشت صدواندی سال دیگر، چهرهٔ قابل تشخیص به ظهور خواهد رسید.

سبك تماماً رشد یافته و کامل شدهٔ گوتیك در سردرهای غربی **کلیسای رنس** (تصویر ۴۰۹) که در اواسط سدهٔ سیزدهم ساخته شد، ظاهر می‌شود. در نگاه نخست، تندیسهای روی لغازی، یکسره از زمینهٔ معماریشان جدا به نظر می‌آیند. ستونهایی که این تندیسها بدانها چسبیده‌اند به قدری کوچك شده‌اند که بیننده دیگر اهمیتی به آنها نمی‌دهد و خود ستونها نیز به هیچ وجه مانع حرکت آزادانه و آسانِ پیکره‌های تمام قد نمی‌شوند، (ستونهای پسزمینه در سردر شاهی کلیسای شارتر، حجمی معادل حجم پیکره‌ها را اشغال می‌کنند. ن. ك. تصویر ۳۹۶) لیکن دو تدبیر معماری، حوزهٔ فعالیت پیکره‌ها را محدود و خود پیکره‌ها را به طراحی بزرگِ سردر متصل می‌کنند ــ یکی پایه‌های نگهدارندهٔ تندیسها و دیگری سایبانهای بالای سرشان. این پیکره‌های متعلق به کلیسای رنس که از اسلافشان در سردرشاهی

۴۰۸ قدیس مارتین و قدیس هیرونیموس، حدود ۱۲۲۰ـ۱۲۳۰ ب م. از رواق معترفان، کلیسای شارتر.

کلیسای شارتر سرکش‌ترند، حالت تنشی سریع در چهارچوب طرح کلی سردر پدید می‌آورند؛ ولی پیکره‌های مزبور فقط برای این سردر طراحی شده بودند و اگر در زمینهٔ دیگری کار گذاشته شوند، ناهمساز خواهند شد. پیکره‌های سردر کلیساهای گوتیك که برای حفاظت از تأثیرات باد و باران در موزه‌ها نگهداری می‌شوند، بدون استثنا، پریشان و نابجا به نظر می‌رسند.

روی لغازی سمت راستِ سردر مرکزی، چهار پیکره (تصویر ۴۱۰) کار گذاشته شده‌اند که **معرف بشارت تولد مسیح به مریم** (چپ) **و دیدار مریم از الیصابات** (راست) هستند. این پیکره‌ها با آنکه به سبکهای مختلف ساخته شده‌اند، اثر دستهای ماهر چندین استاد گمنام را بر خود دارند. استادِ سازندهٔ گروه پیکره‌های **دیدار مریم از الیصابات** که شیوه‌ای کاملاً نوآورانه داشته، گرایشی کلاسیك را به نمایش گذاشته که به طرز حیرت‌آوری باهر آنچه از روزگار هنر رومی به بعد دیده‌ایم تفاوت دارد. این گروه پیکره، یا تأثیر پیکره‌های کلاسیك واقعی را که استاد حکاك دیده بود مجسم می‌سازد یا تأثیر نسخه‌های تذهیب‌کاری شده یا عاجکاریهای متعلق به روزگار باستان پسین یا بیزانس را عینیت می‌بخشد. منبع الهام هنرمند هر چه بوده باشد، شبیه‌سازی از نوع چهره‌ها، لباسها، و رداها به طرز حیرت‌آوری به ویژگیهای سبك طبیعی هنر پیکرتراشی روزگار باستان نزدیك می‌شود. او حتی کوشیده است حالت «ایستایی متعادلِ» کلاسیك را بازسازی کند، هر چند نتیجهٔ نسبتاً موفقیت‌آمیزی که گرفته است نشان می‌دهد که پیکرتراش مزبور اطلاعی از علم تشریح اندامهای انسان ندانشته است. دو پیکرهٔ گروه **بشارت تولد مسیح به مریم**، مسلماً به وسیلهٔ دو استاد حکاکی شده‌اند. حضرت مریم را پیکرتراشی ساخته که احتمالاً پیش از اشتغال در کلیسای رنس در کلیسای آمین کار کرده و سبك کارش با گونه‌ای سنگینی و جسامت مشخص می‌شود. ردای شبیه به پارچهٔ ضخیم و مخملی، به طرز سنگینی از شانه‌ها تا پای پیکره آویخته و به علت تأکید بر حجم و عمودیت، ظاهری حاکی از جدیت بزرگورانه به آن داده است.

فرشته در گروه پیکرهٔ **بشارت تولد مسیح به مریم**، تفاوتی چشمگیر با **حضرت مریم** دارد. این پیکره، بالابلند و لاغر است و چون گونه‌ای انحنای نوسان یافته دارد زنده به نظر می‌رسد، سرش بسیار کوچك و چهره‌اش از خنده‌ای دلکش شیرینی گرفته است. این پیکرهٔ تقریباً ظریف که در نقطهٔ مقابل حالت آرام و جدی حضرت مریم قرار دارد، نمایندهٔ سبك جدید در باری ــ مشابه سبك مشعشع در معماری ــ است که همراه با سلطنت لوئی IX و سلطهٔ فرهنگی منطقهٔ ایل ـ دو ـ فرانس در نیمهٔ دوم آنِ سده رواج می‌یابد. نفوذ این پیکره‌های بزرگ کلیسایی را احتمالاً کسانی بیشتر احساس کرده‌اند که به تماشایشان می‌ایستاده‌اند. **جان آوگارلند** ضمن نوشتن مطلبی در سدهٔ سیزدهم برای راهنمایی دانشجویان در زمینهٔ چگونگی رفتارشان، توصیه می‌کند که :«... پیکره‌های تراشیده شدهٔ درون کلیساها را، که باید به عنوان تصویرهایی زنده و محوناشدنی در ذهنتان حمل کنید، همچون الگوهای رفتار خویش در نظر آورید.»

شیشهٔ منقوش

کمال‌یابی گوتیك در معماری و پیکرتراشی با هنر پرشکوه منقوش کردن شیشه در همان دوره متقارن است. این وسیلهٔ جدید، تقریباً با سبك گوتیك مترادف است؛ در هیچ عصر دیگری شیشه را با یك چنین زیبایی و مهارتی منقوش نکرده‌اند. عرفان نوری که سوژر را به پی‌ریزی بنایی با بیشترین امکان برای گنجاندن پنجره‌های بزرگ واداشت، در الهیات گوتیك رواج فراوان دارد. **هوگو دِسن ویکتور** می‌نویسد: «پنجره‌های دارای شیشهٔ منقوش، همان **کتاب مقدس**‌اند ... و چون درخشندگی آنها به‌نور راستین امکان راه‌یابی به درون کلیسا را می‌دهد، باعث روشن شدن حاضران در کلیسا می‌شوند.» سن برنار شیوهٔ رنگ گرفتن نور در اثر منقوش شدن شیشه را با روند تجسّد و تولد عیسی از مریم‌باکره مقایسه می‌کند. حالت روانی گوتیك، به نظر می‌رسد که کل الهامش را از انجیل یوحنا گرفته باشد: «حیات در او بود؛ و حیاتِ نور انسانها بود. و نور در تاریکی می‌درخشد.»

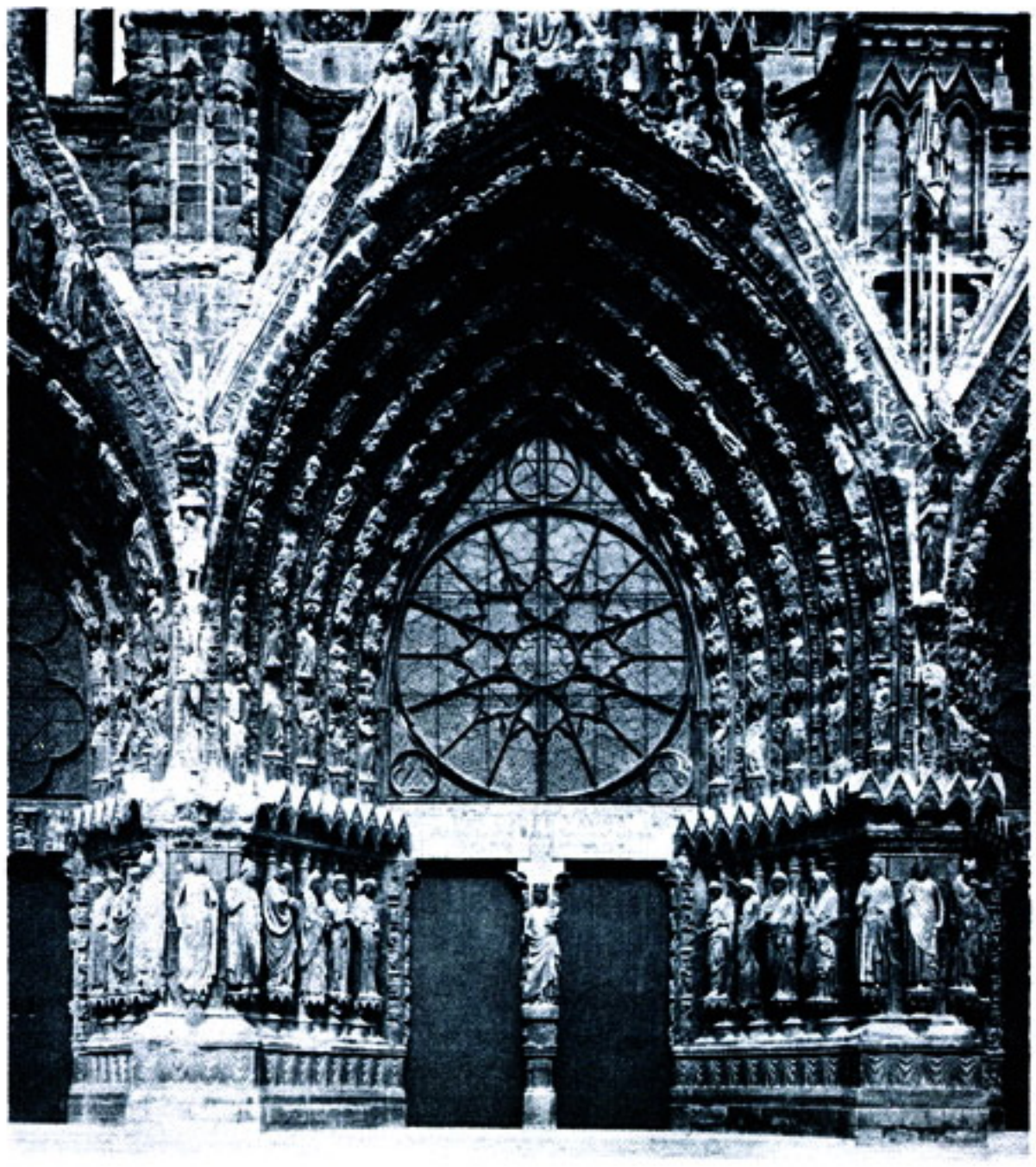
تفاوت بین این کلمات و اشعار قُلنبهٔ وحی که برنامهٔ «داوری اخروی» دورهٔ رومانسك است، بازتابی است از تفاوت بین دیوارهای درخشانِ در اثر نور رنگی ــ که با گذشت هر ساعت یا کنار رفتن هر تکه ابر دگرگون می‌شود ــ و دیوارهای رنگ‌آمیزی شدهٔ کلیساهای رومانسك‌یا موزاییك‌های براق بیزانس.

از شیشهٔ رنگی در نخستین سالهای سدهٔ چهارم برای آراستن پنجره‌های کلیساها استفاده شد. تکمیل این اسلوب، به احتمال زیاد، تدریجی بوده و بزرگترین پیشرفتهای آن در سده‌های دهم و یازدهم صورت گرفته است. در نخستین پنجره‌هایی که دقیقاً تاریخ‌گذاری شده‌اند یعنی پنجره‌های جایگاه خوانندگان کلیسای سن‌دنی متعلق به ۱۱۴۴، مهارت بسیار پیشرفته‌ای به کار بسته شده است؛ سوژر می‌گوید که پنجره‌های مزبور را دستهای چیره و پرتوان «استادان بسیار از نقاط مختلف» به صورت منقوش در آوردند. بدین ترتیب، سخن

سوژر ثابت می‌کند که اسلوب منقوش کردن شیشه در آن زمان اسلوب بسیار شناخته شده‌ای بوده است. با این حال، می‌توان گفت که پیدایی پنجرهٔ دارای شیشهٔ منقوش، ویژگی مشخص کنندهٔ سبك گوتیك مخصوصاً در اروپای شمالی بوده است؛ چون در آنجا حذف تدریجی و یکسرهٔ دیوارها سطح چندانی باقی نگذاشت که مناسب تزیین با نقاشیهای دیواری باشند.

معایب یا نتایج نامنتظره در ساختن شیشهٔ رنگی، بسیار زیاد بود. با این حال، ساختن شیشهٔ رنگی، تماماً در معرض قضا و قدر نبود. خواص گوناگون رنگها به خوبی شناخته شده بودند و هنرمندان تسلطی بی‌چون و چرا بر آنها داشتند. شیشه را نخست با عمل دمیدن شکل می‌دادند، یا به درون قالبی با ضخامت متغیر «می‌فشردند» یا از میان غلطکهایی می‌گذراندند و شیشهٔ ورقی یا شیشهٔ لوحی به دست می‌آوردند؛ شیشهٔ لوحی را می‌بریدند و به صورت قطعات چهارگوش در می‌آوردند. آنگاه قطعات مزبور را می‌شکستند یا به قطعات ریزتری تبدیل می‌کردند و روی میز صافی که یك طرح خاص با استفاده از گچ بر آن کشیده شده بود مونتاژ می‌کردند. بسیاری از این قطعات را عملاً با رنگدانه‌های تیره‌ای «رنگ‌آمیزی» می‌کردند به نحوی که مثلاً جزئیات یك چهره یا یك تکه پارچه، قابل تجسم گردند. آنگاه میان این قطعات را با استفاده از سُرب چنان فاصله‌گذاری می‌کردند که رنگها از یکدیگر مجزا می‌شدند و بر تأثیرگذاری نقش و نگار مزبور به طور کلی افزوده می‌شد (لوحه‌های رنگی ۳۳ و ۳۴). پنجرهٔ تکمیل شده، با بستی از میله‌های آهنی تقویت شد، که در سدهٔ دوازدهم شکل شبکه‌ای را داشت که روی کل طرح کشیده می‌شد (لوحهٔ رنگی ۳۳)، ولی در سدهٔ سیزدهم، طوری شکل داده شد که بر خطوط کناری قابهای مدور و نقاط پیرامون آنها منطبق گردد (لوحهٔ رنگی ۳۴).

دشواریهای فنی سوار کردن پنجرهٔ دارای شیشهٔ منقوش و محکم نگهداشتنش در داخل قاب آن با مسائل ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون همراه بود. نسخه‌های تذهیب‌کاری شده، که در نخستین سالهای سده‌های



۴۰۹ سردر مرکزیِ نمایِ کلیسای رنس، حدود ۱۲۲۵ـ۱۲۹۰ ب م.

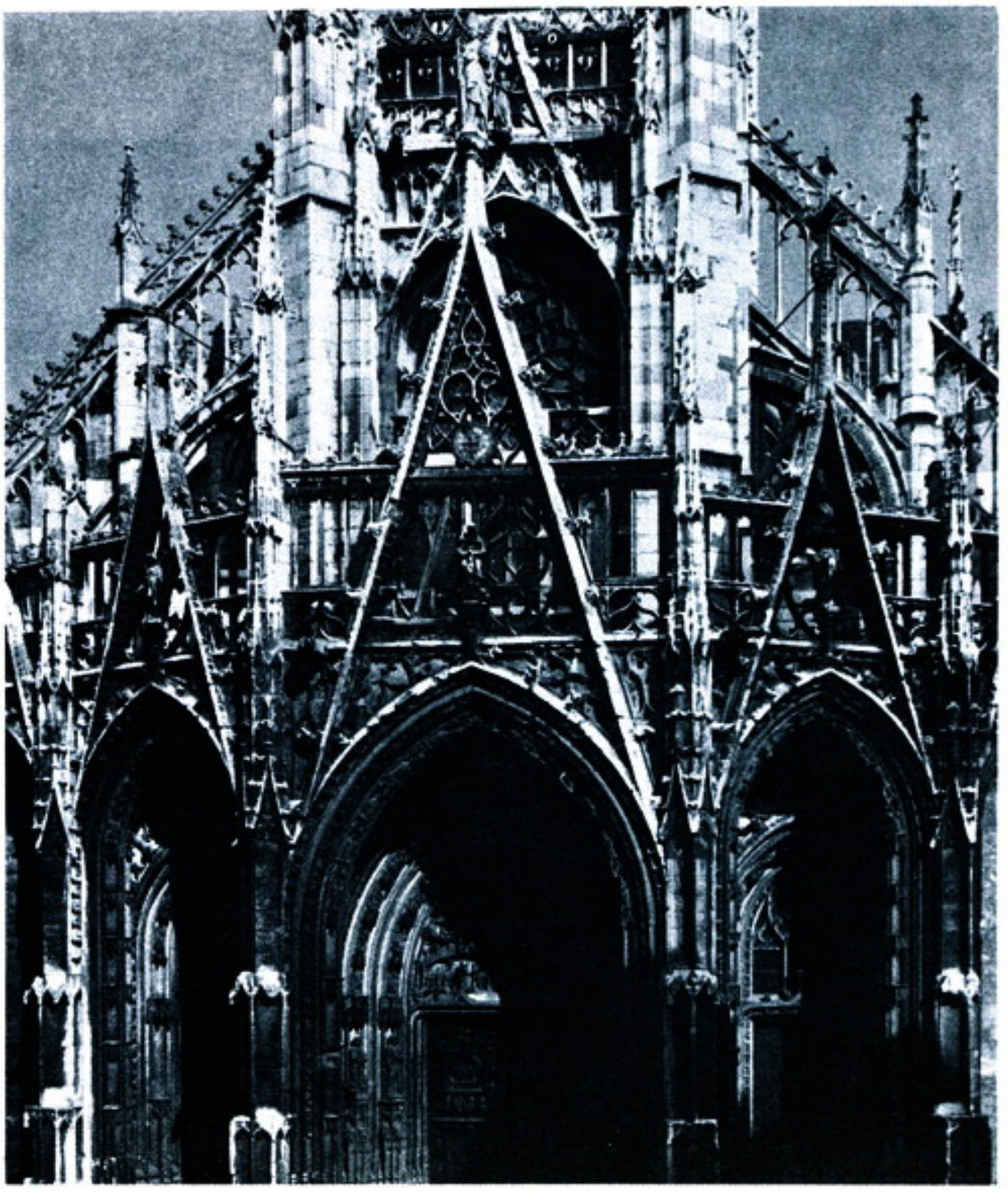
۴۱۰ بشارت تولد مسیح به مریم و دیدار مریم از الیصابات، جزیی از تصویر ۴۰۹.

۴۱۱ ویلاردو هونکور، صفحه‌ای از دفتر یادداشت، حدود ۱۲۴۰ ب م. کتابخانهٔ ملی، پاریس.

میانه وسیلهٔ بیان اصلی هنرمند به شمار می‌رفتند، برای هنرمندانی که نه فقط مجبور بودند روی سطحی با مقیاس بی‌سابقه کار کنند بلکه مجبور بودند طرحهایشان را با کل بزرگترِ ساختمان کلیسا و معماری آن انطباق دهند ارزش آموزشی اندکی داشت. البته پیکرتراشان این مسائل را حل کرده بودند و دیگر جای تعجّبی نخواهد بود اگر ببینیم نقاشان برای تعلیم‌گیری به ایشان روی آوردند. بدون تردید قدیسانی که در دوسوی صلیب پنجرهٔ کلیسای رنس ایستاده‌اند (لوحهٔ رنگی ۳۳) به طرز مبهمی آشنا به نظر می‌آیند. حالتهای قائم، و خطوط کرانی تقریباً پیوسته و سیاهشان، همراه با شیوهٔ نسبتاً لرزانِ فرود آمدنشان بر نوك قله‌ها که در حکم پایه‌ای برای ایشان هستند ثابت می‌کند که این پیکره‌ها از خویشان نه چندان دور پیکره‌های لغازی متعلق به سردرشاهی کلیسای شارتر هستند. در اینجا، روند تحول رومانسك معکوس شده است و پیکرتراشان یا نو آموزان سابق که از نقاشیها الهام گرفته بودند، این بار در مقام معلم ظاهر شده‌اند.

هنرمندانِ سازندهٔ شیشه‌های منقوش، همانند معماران و پیکرتراشانی که از نزدیك با ایشان همکاری می‌کردند، در طراحیهایشان شدیداً بر دانش هندسی، صحنه‌آرایی و طرز سوار کردن قطعات متکی بودند. دفتر تمرینهای ویلاردو هونکور ، این معمار اواسط سدهٔ سیزدهم که قبلاً ذکرش گذشت، قرار بود به عنوان متن درسی برای شاگردان ویلار مورد استفاده قرار گیرد. ولی او تعالیمش را صرفاً به معماری محدود نمی‌کند. وی گذشته از جزئیات ساختمانها، نقشه‌های ساختمانیِ جایگاههای خوانندگان با نمازخانه‌های شعاعی، و برجهای کلیساها اطلاعاتی نیز در بارهٔ وسائل بالابر، ماشین اره، و پنجره‌های شیشه منقوش در اختیار ما می‌گذارد. آنچه آزادانه در صفحات مختلف پراکنده شده، طراحیهایی از پیکره‌های مذهبی و غیر مذهبی و جانوران است ــ برخی به طرز شگفت‌آوری رئالیستی و برخی دیگر صرفاً تخیلی‌اند. در صفحه‌ای که اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۴۱۱) ویلار ظاهراً اطلاعاتی در بارهٔ سودمندی دانش هندسی در طراحی سر انسان و جانور در اختیار شاگردانش قرار می‌دهد. در پاره‌ای موارد، ویلار ادعا می‌کند طرحهای جانوران را از طبیعت تقلید کرده است، ولی حتی همین طرحها به نظر می‌رسد که نه بر محور چوب‌بستی استخوانی بلکه بر محور پیکره‌های انتزاعیِ هندسی شکل گرفته‌اند. به احتمال بسیار، طراحان پنجره‌های شیشه منقوش از شیوهٔ مشابهی پیروی کرده‌اند. تأثیر این نقاشیهای شفاف و پشت‌نما که غالباً به نظر می‌رسد در فضا معلقند، قطع نظر از اینکه چگونه فراهم آمده باشند، انسان امروزی را درست به اندازهٔ انسان مؤمنِ سده‌های میانه مجذوب خود می‌کند. هنر نقاشی، نخستین‌بار پس از گذشت چند صد سال، در اختیار انسان کوچه و بازار قرار گرفته بود ــ نقاشی با شکلی چنان برانگیزاننده که اشتیاق به تصاحب هر چه بیشتر آن، از سنگفرش پیاده‌رو گرفته تا طاق کلیسا،

۴۱۲ مریم عذرای پاریس، کلیسای نوتردام، اوایل سدهٔ چهاردهم ب م.



۴۱۳ بالا: کلیسای سن ماکلو، روان، حدود ۱۵۰۰ـ۱۵۱۴ ب م. راست: جزیی از نمای کلیسا

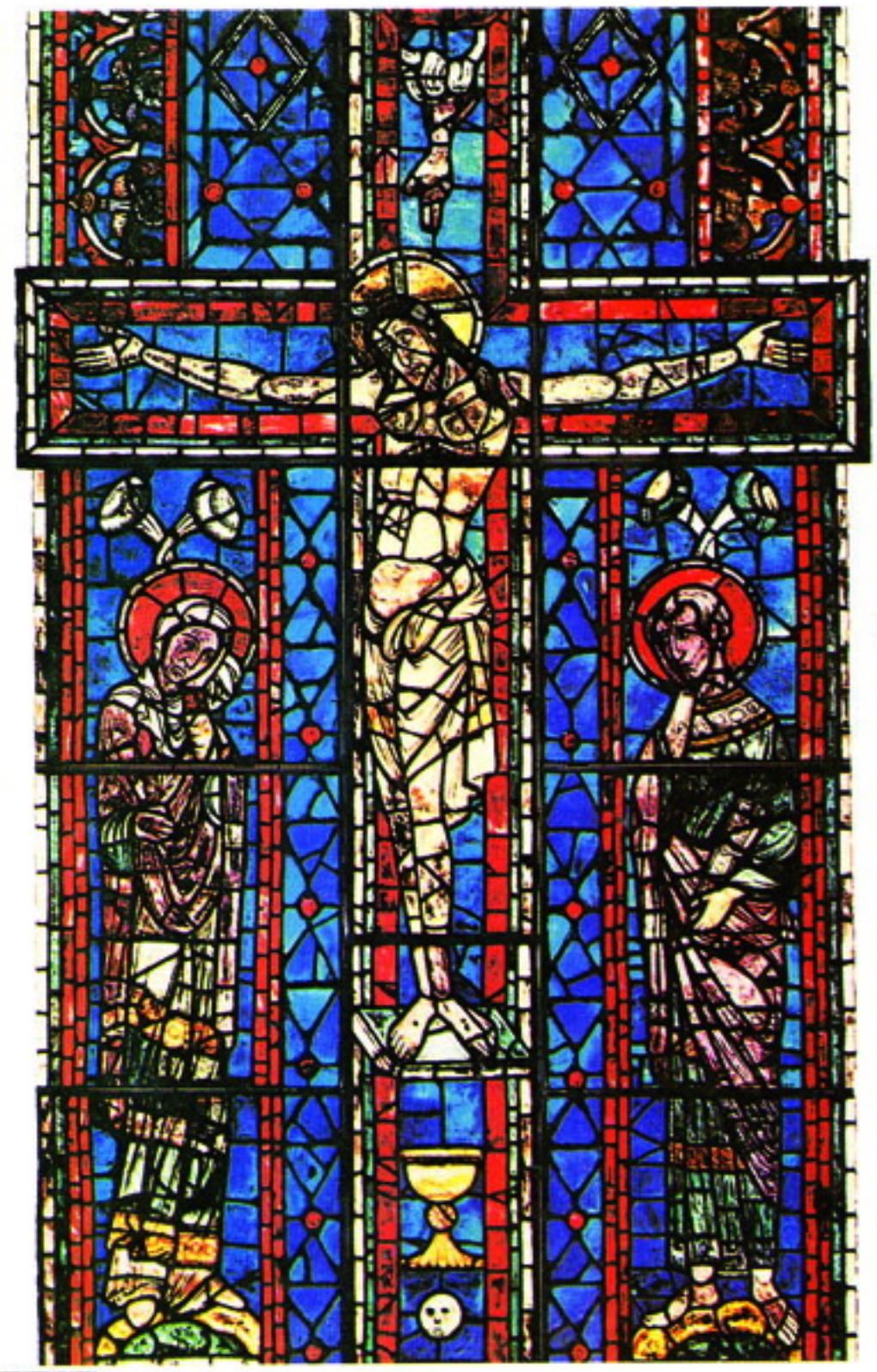
به احتمال زیاد در تکامل معماری گوتیك مؤثر بوده است. اسلوبهای معماری تا اواسط سده‌های میانه چنان پیش رفته بودند که به نظر می‌رسد حدود فضای داخلی کلیساها با نور سوزان و تند پنجره‌های شیشه منقوش تعیین می‌شده است نه با ساختمانهای سنگی.

گوتیك پسین

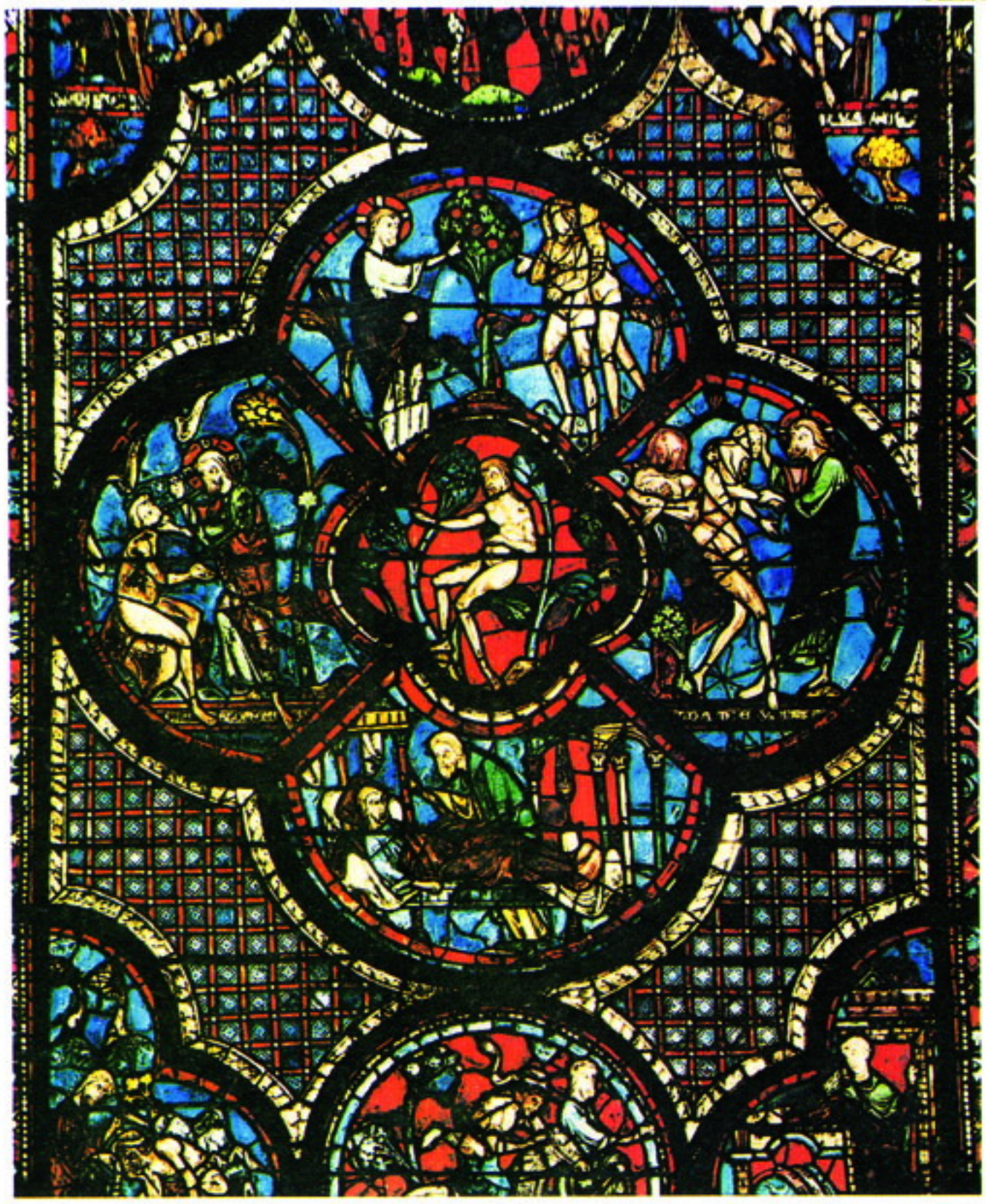
فروریختن طاقهای کلیسای بووه ظاهراً پایا ن بی‌چون و چرایی بود بر مباحثات بزرگ معماران سدهٔ سیزدهم. پیروان قدیس آکویناس نیز معتقد شدند که تطابق عقل و ایمان به شیوهٔ وی غیر ممکن است و این دو باید از راههای جداگانهٔ خودشان بروند. آنچه به انهدام نهایی وحدت مسیحیت انجامید آغاز فروپاشی ترکیب یا سنتز سده‌های میانه بود. حل تضادها میسر نبود؛ در این زمان، ستیزه‌ای می‌بایست آغاز می‌شد که بتواند اروپای غربی را از نو شکل دهد.

ویلار دو هونکور، در بارهٔ این سالها که مردم انتظارهای فراوان از هنر داشتند ــ چون دستاورهای هنر فراوان بود ــ گزارشی از خود بر جا گذاشته است. تلاش به منظور پیداکردن راه حلی برای یك ساختمان، و طبقه‌بندی روشهای هنری و فلسفی، ماهیتاً از روحیه‌ای آکادمیك سرچشمه می‌گرفت و ارزیابی آگاهانهٔ سبکی بود که به مرحلهٔ تعریف کامل خود رسیده و آن را پشت سر گذاشته بود. عمل هنری و روش مدرسی، مدت مدیدی را صرف گام برداشتن در زمینه‌ای کردند که پیموده شده بود، اما دیگر جرأت بلندپروازی به خود نمی‌دادند. این دو، بیشتر به تکمیل شکلهای سطحی توجه داشتند و در پی نوآوری در ساختمان نبودند.

در اوائل سدهٔ چهاردهم، پیکرتراشی ساختمانی و جدی سردرهای سبك گوتیك پیشرفته جایش را به سبکی درباری داد که از فرشتهٔ کلیسای رنس (تصویر ۴۱۰) بر گرفته شده بود؛ نمونهٔ کاملاً پالودهٔ این فرشته را می‌توان در پیکرهٔ مریم عذرای پاریس در کلیسای نوتردام پاریس مشاهد کرد (تصویر ۴۱۲). ایستایی خمدار یا انحنای آرام این پیکره، همراه با تأکید ناشی از تاهای ردایش که تا زیر پاهای کودك به یکدیگر نزدیکتر می‌شوند، از زیبایی و ظرافت شیوه‌داری برخوردار است که پیکرتراشی گوتیك آغازین را به طور کلی متمایز خواهد ساخت. این همان انحنای S شکل مشهور گوتیك پسین است که بارها و بارها در سده‌های چهاردهم و پانزدهم با آن روبرو می‌شویم. اگر از روی ظاهر امر قضاوت کنیم، احتمالاً آن را به انحنای S شکل دیگری تشبیه خواهیم کرد که مدتها پیش دیده‌ایم ــ یعنی انحنای موجود در آثار پراکسیتلس که به سدهٔ چهارم پیش از میلاد تعلق دارند. ولی انحنای S شکل گوتیك پسین برخلاف اسلاف کلاسیکش، ارگانیك نیست که از درون پیکره تراویده باشد؛ نتیجهٔ سازماندهی منطقی یا دلپذیر بخشهای تشریحی پیکره نیز نیست؛ بلکه شکلی مصنوعی است که بر پیکره تحمیل شده است، تدبیری تزیینی است که نتیجه‌اش می‌تواند ایجاد احساس زیبایی مطلوب باشد، ولی هیچ ارتباطی با ساختمان پیکره ندارد. به بیان درست‌تر، در تصویر مورد



لوحهٔ رنگی ۳۳. **عیسی بر صلیب**، شیشه‌بندی منقوش کلیسای سن رمی، رنس، حدود ۱۱۹۰ ب. م. ارتفاع شیشه‌بندی منقوش تقریباً ۲۶۰ سانتی‌متر.

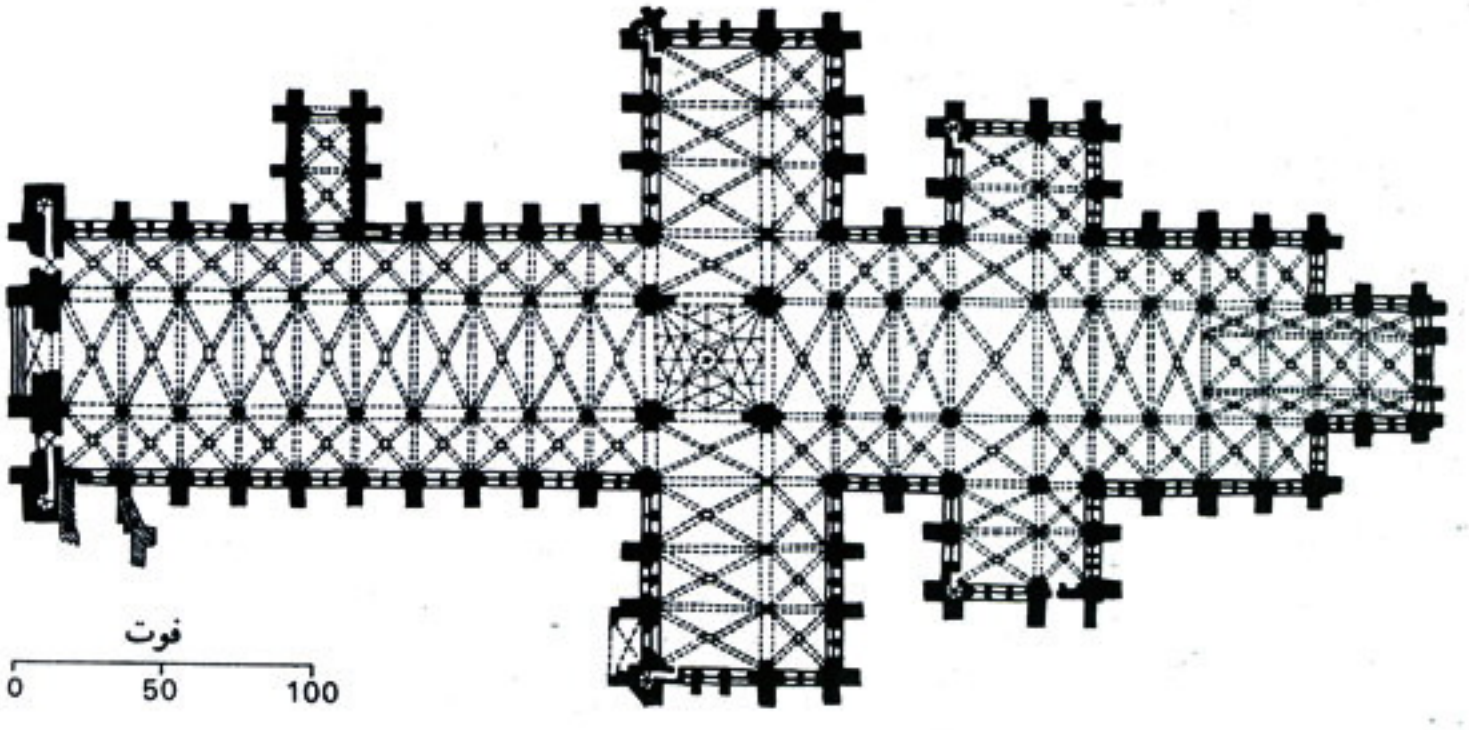


لوحهٔ رنگی ۳۴. جزیی از پنجرهٔ **سامری خوب**، کلیسای شاتر، اوایل سدهٔ سیزدهم. شیشه‌بندی منقوش.

لوحهٔ رنگی ۳۵. جوتو، **زاری بر جسد مسیح**، نقاشی دیواری، حدود ۱۳۰۵ ب. م. نمازخانهٔ آرنا، پادوا.

لوحهٔ رنگی ۳۶. سیمونه مارتینی، **بشارت تولد مسیح به مریم**، ۱۳۳۳ ب. م. نقاشی روی تخته، تقریباً ۳۰۳ × ۲۶۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.

۴۱۴ نمای غربی کلیسای سالزبری، آغاز ساختمان حدود ۱۲۲۰ ب م.



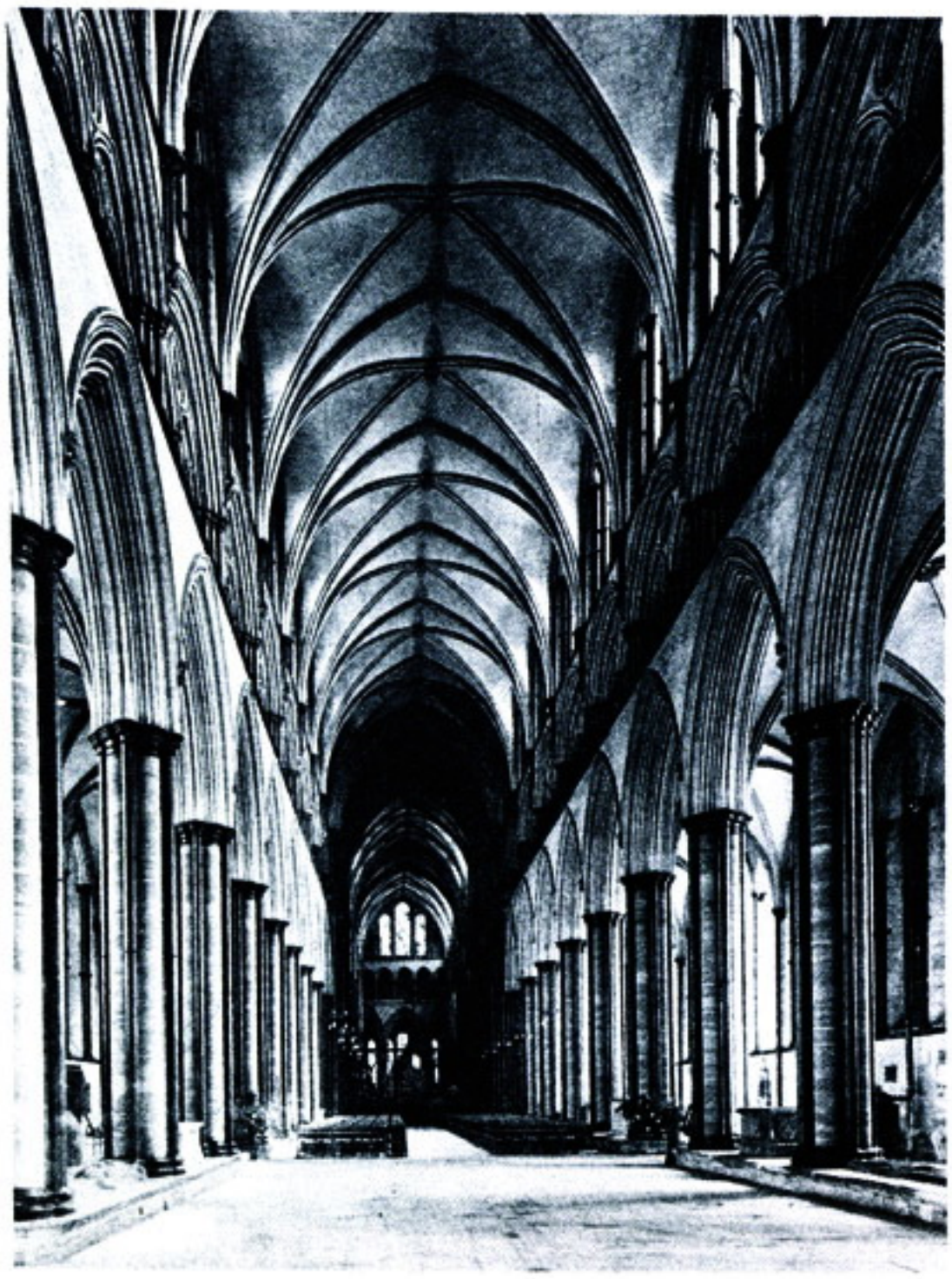
۴۱۵ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سالزبری.

بحث، بدن، تماماً در پس ردای سنگین گم می‌شود: ردایی که برشهایی سنگین یافته و در پاره‌ای نقاط شدیداً گود شده است و به همین علت نمی‌گذارد تصویر یکپارچه‌ای از آن در ذهن بیننده تشکیل شود. خط تزیینی حاصل از نسج انعطاف‌پذیر، با نقش و نگار پیچاپیچ و بی‌قرار سبك شعله‌آسا در معماری که در سده‌های چهاردهم و پانزدهم بر اروپای شمالی مسلط بود شباهت دارد؛ و تأکید بر تزیین به صرف تزیین، با آن زیبایی مصنوعی که هنرمند به چهرهٔ عروسك مانند، درشت چشم و ریزدهانِ مریم در زیر تاج سنگین و مرصع‌نشان وی داده است مشابهت داشت.

گذار از معماری مشعشع به گوتیك‌پسین یا شعله‌آسا (به علت نقش و نگارهای نوك‌تیزش چنین نامیده شد) در سدهٔ چهاردهم به وقوع پیوست؛ این سبك در اواخر سدهٔ پانزدهم به اوج شکوفائی رسید. این دوره، از دوره‌های دشوار در تاریخ فرانسهٔ عصر شاهان بود؛ جنگهای طولانی علیه انگلستان و بورگوندی، نیروی اقتصادی و فرهنگی این سرزمین را تحلیل برد و برنامه‌های ساختمانی در قلمرو پادشاهی فرانسه، یا متوقف شدند یا آغاز نشدند. و بدین‌ترتیب، سبك جدید، حاصلخیزترین زمینها را برای رشد خویش در خارج از ایل دوفرانس یافت. سرزمین نورماندی، مخصوصاً سرشار از آثار معماری به سبك شعله‌آسا است، و وجود پیوندهای نزدیك میان نورماندی و انگلستان نشان می‌دهد که مکتب انگلیسی ـ نورماندیِ معماریِ «تزیین یافته»، به احتمال زیاد، تأثیر بسیاری در تکامل سبك شعله‌آسا داشته است. کلیسای **سن ماکلو** (تصویر ۴۱۳) در **روان** پایتخت نورماندی، نمایی بسیار متفاوت با نماهای کلیساهای سدهٔ سیزدهم دارد. کلیسای سن‌ماکلو، با درازایی نزدیك به ۵۴ متر و ارتفاعی نزدیك به ۲۲/۵ متر، در مقایسه با کلیساهای بزرگ، تقریباً کوچك است. پنج سردر، که دوتایشان مسدود هستند، بایك قوس به سمت بیرون انحنا پیدا می‌کنند و بر بالای هرکدامشان یك سرپناه سه‌گوش سوراخ سوراخ ساخته شده است که درونش با نقش و نگارهای پر پیچ و خم و سیمگونهٔ شعله‌آسا پر شده است. بالکانه‌های سوراخ سوراخ قوس‌بندیهای تارعنکبوتی، با شیب آرامی به واحد یا بلوك مرکزی می‌رسند و از پشت سرپناههای سه‌گوشِ پشت‌نما ادامه می‌یابند. روی هم افتادن تمام عناصر، و سوراخ سوراخ بودنشان، باعث آشفتگی خطوط ساختمانی می‌شود و مناظره پیچیدهٔ گیج‌کننده‌ای پدید می‌آورد. به نظر می‌رسد که علاقهٔ طبیعیِ سلتی ـ ژرمنی به خط پیچیده و درهم‌بافته که در آثاری چون **کتاب لیندیسفارن** متجلی شده است، یکبار دیگر بر زمینهٔ شکل و منطقی متجلی می‌شد که جدیداً از سنتهای مدیترانه منتزع شده بودند. با این حال، دیگر چندان راهی تا رنسانس نمانده است و سرزمین فرانسه به فاصلهٔ یك یا دو نسل پس از ساخته شدن کلیسای سن‌ماکلو، سبك کلاسیك جدیدی را از ایتالیا اقتباس خواهد کرد.

گوتیك غیر فرانسوی

حدود ۱۲۶۹ بود که رئیس یك دیر آلمانی «معمار ماهری را که تازه از شهر پاریس آمده بود» استخدام کرد تا کلیسای دیرش را بازسازی کند. معمار، کلیسا را به **شیوهٔ فرانکی** ــ یعنی به شیوهٔ گوتیكِ ایل دوفرانس ــ از نو ساخت. در ۱۲۶۸ پاپ **کلمنس IV** ضمن تصریح بر ساختن کلیسای جدیدی در **ناربون** نوشت که این ساختمان باید «تقلیدی از کلیساهای پرشکوه و عظیمی باشد که در سرزمین پادشاهی فرانسه ساخته می‌شوند ....» انتشار سبك گوتیك فرانسوی مدتها پیش



۴۱۶ صحن کلیسای سالزبری.

از این آغاز شده بود، ولی این سبك جدید فقط در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم بود که بر سبکهای دیگر چیره شد و معماری اروپایی، به طرق بسیار گوناگون، به سبك گوتیك روی آورد. از آنجا که سنتهای رومانسك کهن در نقاط بسیار به حیات خویش ادامه می‌داد، هر منطقه‌ای ضمن وصلت دادن رومانسك محلی خویش با سبك جدید، شیوهٔ خاص خودش را در معماری گوتیك پی‌ریزی کرد.

انگلستان

ویژگیهای معماری گوتیك انگلستان به طرز تحسین‌آمیزی در **کلیسای سالزبری** (تصویرهای ۴۱۴ تا ۴۱۷) که در فاصلهٔ سالهای ۱۲۲۰ و ۱۲۶۰ ساخته شد، تجسم یافته‌اند. محل ساختمان آن در یك پارك یا زمین محصور در چمنزارها و درختزارهای دولتی، تضادی چشمگیر با کلیساهای واقع در سرزمین اصلی اروپا دارد؛ زیرا در آنجا خانه‌های شهرنشینان، تنگ‌هم، دورتا دور کلیسا را گرفته‌اند. نمای غربال مانند، بسی از آنچه هست فراتر می‌رود و بر نمای داخل کلیسا منطبق نیست؛ این کلیسا با آن برجهای کوتاه، جرزهای افقیِ تورفتگیها، و سردرهای کوچك ورودی، به طرز مؤکدی با نماهای دو کلیسای پاریس یا آمین تفاوت دارد. تاکید معمار این کلیسا بر برج بزرگ مربع تقاطع نیز که بر نیمرخ سیاه مسلط است، با آن دو تفاوت دارد. ارتفاع کلیسای

۴۱۷ نمازخانهٔ بانوی ما، کلیسای سالزبری، حدود ۱۲۲۵ ب م.

سالزبری در مقایسه با ارتفاع کلیسای تقریباً همزمانِ آمین، در حد میانه قرار دارد؛ و چون ارتفاع در ساختمان‌سازی انگلیسی یك عامل سرنوشت‌ساز نیست، از پشت‌بند معلق یا بازویی نیز با احتیاط ــ آنهم به عنوان یك حائل محکم نه به عنوان بخش لاینفکی از آرماتوربندی قوسها ــ استفاده شده است. نمای بیرونی ساختمان، اگر به خاطر عناصر نوك تیزش نبود، بیشتر به شکل یك ساختمان گوتیك منسوب به شیوهٔ رومانسك افزایشی ــ یعنی اگر بپذیریم، «گوتیك» با عنوانی صرفاً فرانسوی ــ شباهت پیدا می‌کرد.

نقشهٔ دراز و راست خطی کلیسای سالزبری (تصویر ۴۱۵) نیز با بازویی دوگانه و انتهای شرقی پهن‌ترش که از ویژگیهای کلیساهای سیسترسیان بود و از دورهٔ رومانسك به بعد در انگلستان مورد توجه بود، به همان اندازه برجسته است. فضای داخل این کلیسا (تصویر ۴۱۶) با آنکه از لحاظ نمای قائم سه‌طبقه، قوسهای نوك‌تیز و طاقهای جناغیش و جرزهای مرکبش گوتیك به شمار می‌رود، تفاوتهای چشمگیری با گوتیك فرانسوی دارد. ستونکهای جرزها برای پیوستن به رگه‌های طاقهای جناغی تازیر طاق کشیده نمی‌شوند؛ در عوض، رگه‌های طاقها از برآمدگی سه‌دهانه‌ای‌ها خیز بر می‌دارند و موجب تاکید افقی نیرومندی می‌شوند. در برجسته‌سازی قوسها و نقش و نگار سه‌دهانه‌ایها جزئیات بسیار سرشاری دیده می‌شود که در اثر تضادهای حاصل از کاربرد سنگ رنگی بر شدتش افزوده می‌شود و درخششی تند و زنده به فضای داخل کلیسا می‌دهد. صنعت ساختمان‌سازی استاد بنای سنگ کار انگلیسی را به بهترین شکل ممکن می‌توان در **نمازخانهٔ بانوی‌ما** (وقف شده به مریم باکره) در کلیسای سالزبری مشاهده کرد (تصویر ۴۱۷). چنین به نظر می‌آید که جرزهای بی‌نهایت ظریف مرکب از میله‌های مجزای مرمر پربك ، به جای آنکه افسار طاقهای مواج را نگهدارند، آنها را به زمین بسته‌اند. این کلیسا نه فقط بنایی جسارت‌آمیزاست بلکه راست‌خطی بودن و عناصر بسیار ظریف آن را نیز بی‌هیچ تردیدی می‌توان پیشگامان سبك مشعشع در قارهٔ اصلی اروپا دانست.

معماری انگلیسی، در نخستین روزهای شکل گیریش به زبان بومی خود برای تدوین الگوی معماری مورد نیازش، دسترسی پیدا می‌کند؛ منطق ساختمانی، که در نسج ساختمان به نمایش گذاشته شده، در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. جرز، دیوار، و عناصر طاق در سدهٔ چهاردهم، دم به دم بغرنجتر و تزیینی‌تر می‌شوند و گوتیك انگلیسی آن دوره را با واژهٔ «تزیین‌یافته» توصیف کرده‌اند. جایگاه خوانندگان **کلیسای گلاستر** (تصویر ۴۱۸) که نزدیك به صد سال پس از کلیسای سالزبری ساخته شده، گذار از سبك «تزیین‌یافته» به آخرین سبك گوتیك انگلیسی یعنی سبك «عمودی» را مجسم می‌سازد.

انتهای شرقی پهنِ کلیسای گلاستر به یك پنجرهٔ بزرگ ختم می‌شود که به چندین ردیف پنجرهٔ افقی همشکل و هم‌اندازه تقسیم شده است و نمای غربال مانند کلیسای سالزبری را به یاد می‌آورد. لیکن در دیوار صحن کلیسا دیگر اثری از تأکیدهای شدید و افقی سالزبری مانند عناصر عمودی دیوار یا ستونکهایی که یکراست از کف تا طاق کشیده شده‌اند و کل نمای قائم دیوار را به وحدتی روان هدایت می‌کنند بر جا نمانده است. رگه‌های طاق، که تعدادشان بلافاصله پس از ساخته شدن کلیسای سالزبری چندبرابر شده بود در اینجا به لایهٔ ضخیمی از رگه‌های تزیینیِ فاقد هرگونه کارکرد ساختمانی تبدیل شده‌اند. به بیان درست‌تر، این طاق دیگر یك طاق جناغی نیست بلکه طاق گهواره‌ای پیوسته‌ای با تزیینات کاربردی است.

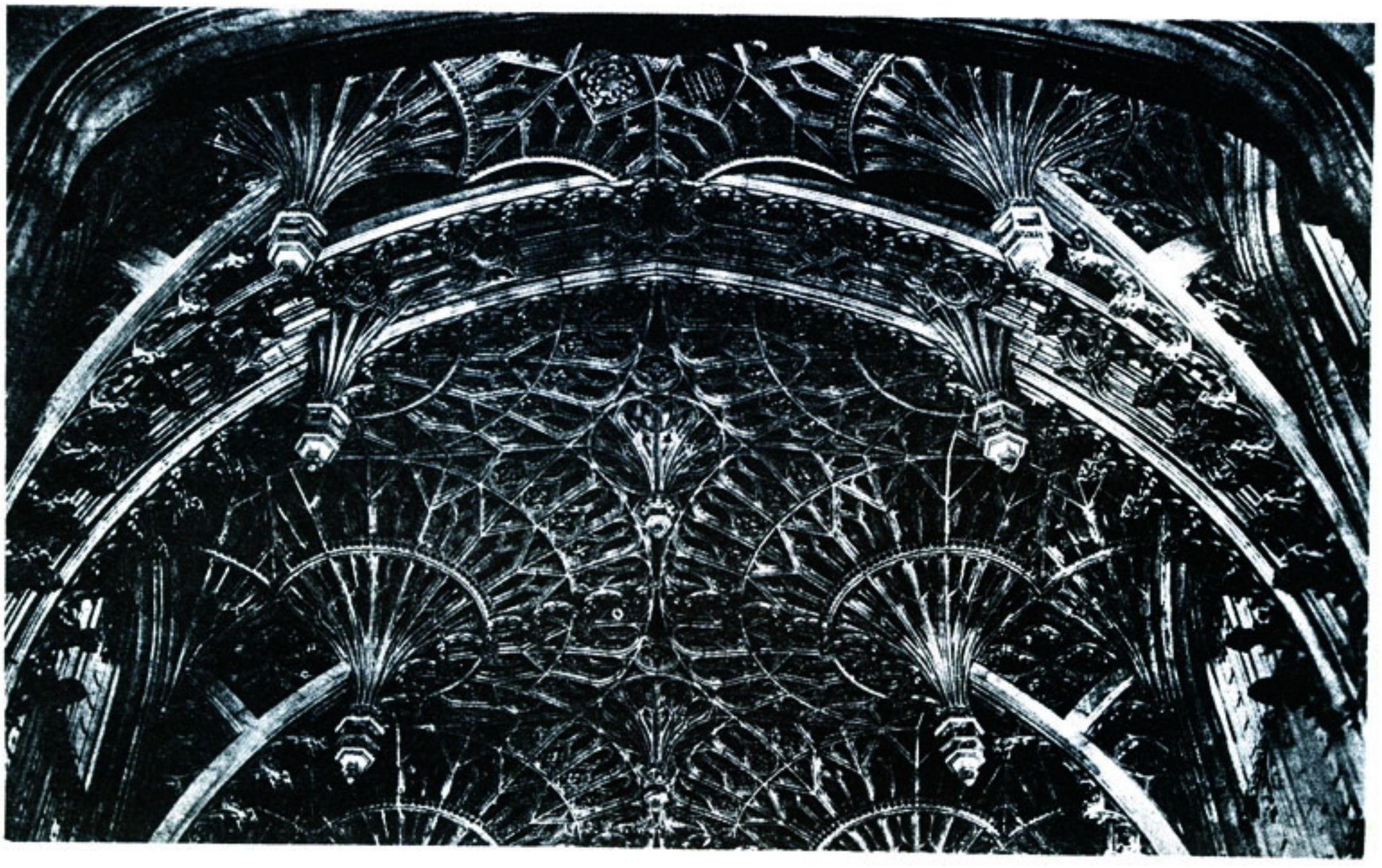
اوج تکامل سبك عمودی انگلیسی را می‌توان در طاق **نمازخانهٔ هنری VII** دید که به **وستمینستر ابی** (تصویر ۴۱۹) متصل است و در بیست سال اول سدهٔ شانزدهم ساخته شد. حرکت خطی رگه‌ها به گونه‌ای گل وبُته‌دوزی معماری تبدیل شده است که به درون شکلهای «طاق پنکه‌ای» کشیده شده باشند و کتیبه‌هایی معلق مشابه استالاکتیت دارند. این طاق، به چیزی ارگانیك شباهت دارد که در جریان ذوب شدن به سنگ تبدیل شده باشد. این نمازخانه بازتابی از فروغلتیدن تدریجی گوتیك ساختمانی در مغاك خیال‌پردازی است، و خطوط اصلی‌اش از فشار هر وظیفه‌ای خلاصی یافته‌اند تا پس از تکثیریافتن، متنوع شدن، و شکوفاگشتن، به عرصهٔ زیبائی و فنون تئاتری گام نهند. سبك «عمودی» در این بنای متعلق به عصر تو دورها (در دورهٔ سلطنت هنری VII، هنری VIII، و ماری تودور)، به خوبی، شیوهٔ زندگی گران، متأثر، حتی قشنگی را که در آداب میرندهٔ سلحشوران اواخر سده‌های میانه به صورت قانون در آمده بود، بیان می‌کند. البته زندگی همچون گذشته، خشونت‌بار بود ولی توصیف و تبیین آن در هنر، شکلهایی به خود می‌گیرد که از نوعی ظرافت برخوردارند و از درشتی می‌گریزند.

آلمان

معماری آلمان تا سدهٔ سیزدهم، به طرز محافظه‌کارانه‌ای رومانسك بود. نقشهٔ ساختمانی و دیواربندی کلیساهای آلمانی شامل شیوهٔ آشنای کلیسای دوبازویی رایج در منطقهٔ راین با برجهایی در دوسوی بازوییها می‌شود و یگانه خصیصهٔ گوتیك در بسیاری از کلیساهای مزبور طاق

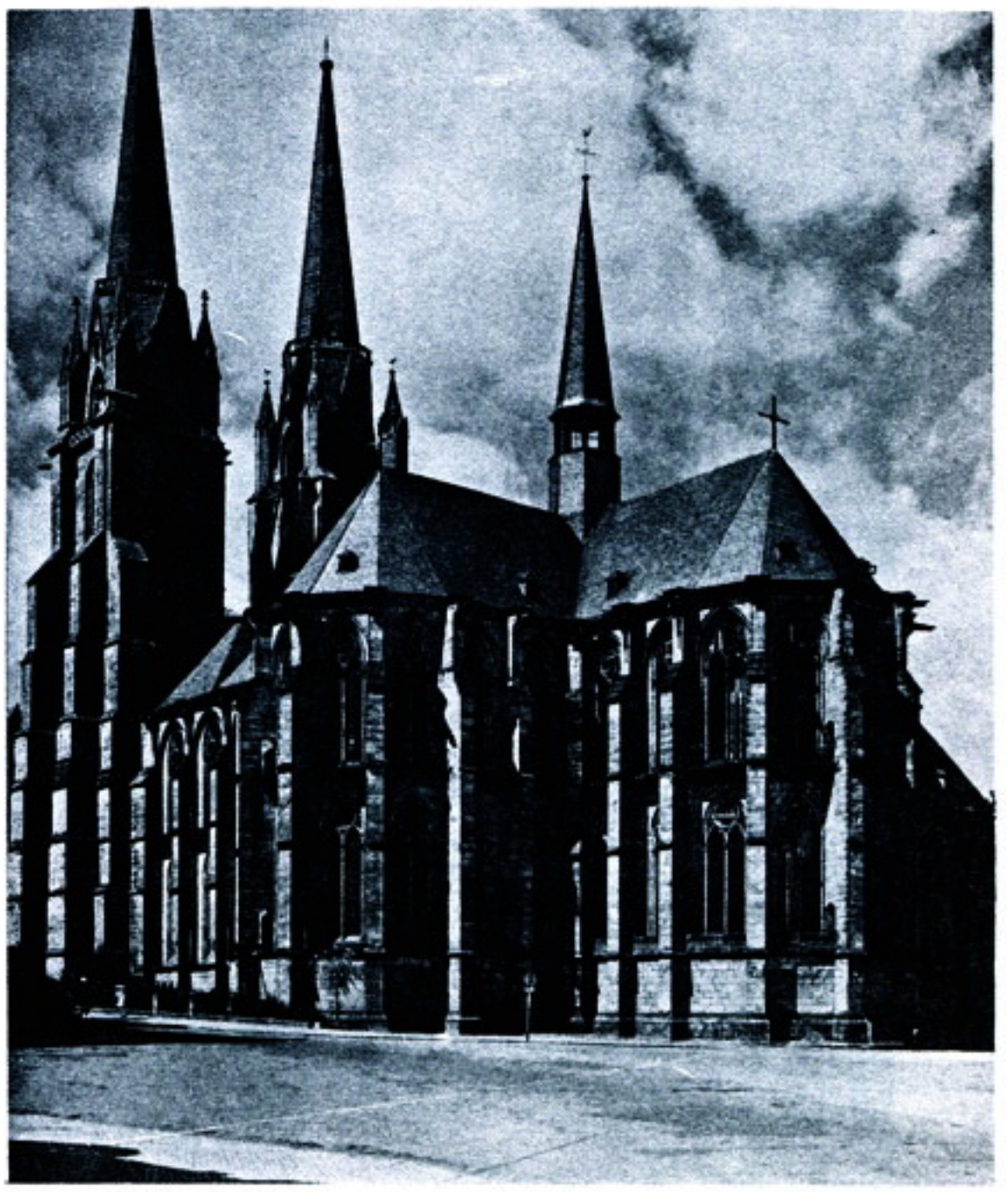
۴۱۸ جایگاه خوانندگان کلیسای گلاستر، ۱۳۵۷ـ۱۳۳۲ ب م.

۴۱۹ جزیی از طاق نمازخانهٔ هنری VII، ۱۵۰۳ـ۱۵۱۹ ب م. وسمینسترابی، لندن.



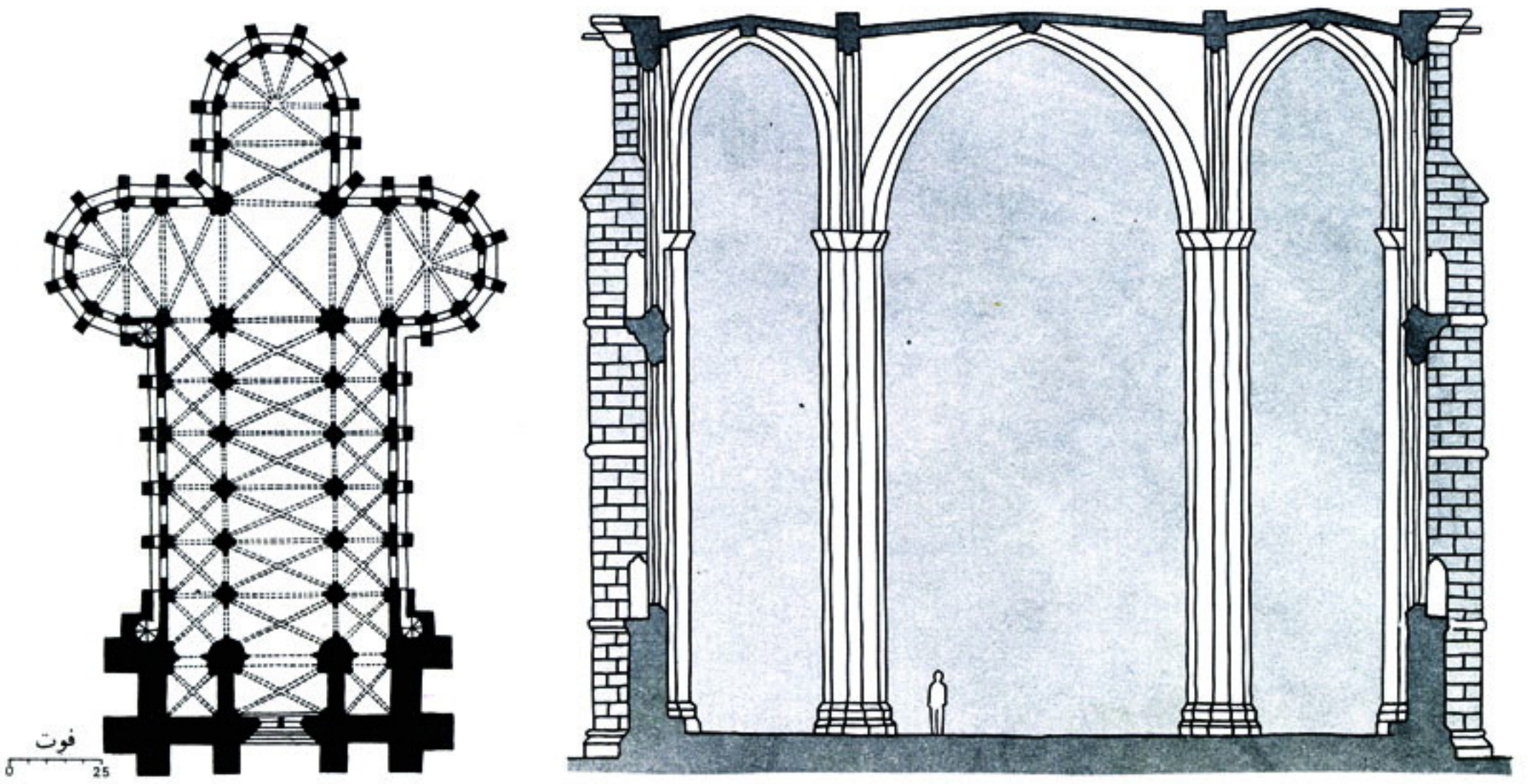
جناغی است، که آنهم با دیوارهای سنگی حجیمی پشت‌بندی شده است. اما در اواسط این سده، تأثیر معماری فرانسوی شدیداً احساس شد و جایگاه بزرگ خوانندگان **کلیسای کولونی** به ارتفاع ۴۵ متر (تصویر ۴۲۶) که در صفحهٔ ۳۱۸ مورد بحث قرار گرفت، تفسیر ماهرانه و پر توانی از کلیسای آمین است. طرحی که احتمالاً ریشهٔ فرانسوی دارد و با استقبال فراوان مواجه شد و در آلمان نیز تکمیل گردید، طرح **کلیسای هالنکیرکه** یا **کلیسای تالاردار** است. این اصطلاح کلیساهایی را در بر می‌گیرد که ارتفاع راهروهای جانبی‌شان به ارتفاع صحن می‌رسد (تصویر ۴۲۱). از نخستین و موفق‌ترین نمونه‌های این نوع ، **کلیسای سنت الیزابت در ماربورگ** (تصویرهای ۴۲۰ تا ۴۲۲) است که در فاصله سالهای ۱۲۳۳ و ۱۲۸۳ ساخته شد. چون راهروهای جانبی بخش‌عمده‌ای از نقش حائل‌بندی لازم برای طاق مرکزی را انجام می‌دهند، در نمای بیرونی کلیسای سنت الیزابت اثری از آنهمه پشت‌بندهای معلق دور تا دور انتهای شرقی کلیساهای گوتیك فرانسوی به چشم نمی‌خورد و تا اندازه‌ای عاری از تزیین به نظر می‌رسد. لیکن فضای داخل کلیسا (تصویر ۴۲۲) که نور بیرون از شیشه‌های دو ردیف پنجرهٔ قدیش داخل می‌شود و آن را روشن می‌کند، یکنواخت‌تر و روانتر، پهن‌تر و یکپارچه‌تر از فضای داخلی دیگر کلیساهای گوتیك است. کلیسای تالاردار، که معماران دورهٔ گوتیك پسین در بیشتر نقاط می‌ساختند، سرآغاز فصل اصلاح دینی در آلمان است. در این عصر، آئین قدیمیِ تکیه بر مذبح، تدریجاً در اثر تأکید تازه بر موعظه که توجهش را بر منبر متمرکز خواهد کرد، دگرگون خواهد شد.

پیکرتراشی فرانسوی، همانند معماری فرانسوی، در خارج از سرزمین فرانسه نیز مؤثر بود. در دو پیکرهٔ باشکوه متعلق به جایگاه خوانندگان **کلیسای آلمانی ناومبورگ** (تصویر ۴۲۳)، حالت آرام و شاهانهٔ پیکره‌های فرانسوی سردرهای متعلق به دورهٔ گوتیك پیشرفته تجسم یافته‌اند، اما رنگ رئالیستی‌شان بسی تندتر است. **اکهارت و اوتا** تجسمی از نجبایی هستند که در روزگاران گذشته، حامیان این کلیسا بوده‌اند؛ ویژگیهای لباس و سیما، این دوپیکره را تقریباً به پیکره‌هایی فردی مبدل می‌سازد، هر چند اشخاص مزبور مدتها پیش از



۴۲۰ کلیسای سنت الیزابت، ماربورگ، ۱۲۳۳_۱۲۸۳ ب م.

۴۲۱ نقشهٔ ساختمانی و برش عرضی (از صحن) کلیسای سنت الیزابت.



روزگار پیکرتراش می‌زیسته‌اند. **اکهارت** با آن قیافهٔ کودن‌و توتونیکش تضاد آشکاری با **اوتای** دلربا دارد که با حالتی بس زیبا بخشی از یقهٔ ردایش را به صورتش می‌کشد و با دست انگشتری‌دار و ظریف دیگرش تای نرمی از ردا را بالا آورده و نگه می‌دارد. ردا و بدنی کـه در آن پیچانده شده، در این دوره به عنوان دو عنصر مجزا و مستقل شناخته می‌شوند. شکل بازویی که یقهٔ ردا را تا زیر چانه بالا آورده، همانند انحنای کامل سینه، به طرز زیبا و دقیقی در زیر ردا مجسم شده است. تاهای ردا با چنان دقتی نمایانده شده‌اند که نشان می‌دهد هنرمند در کارش از یك مدل بهره می‌گرفته است. این پیکره‌ها تصویر گویایی از مردمان سده‌های میانه ــ یك بارون فئودال و همسر زیبایـش ــ را همچنانکه در زندگی روزمره ظاهر می‌شده‌اند، در برابر ما گسترانده‌اند. تا اواسط سدهٔ سیزدهم نه فقط تمثالهای قدیسان بلکه تصاویری از شخصیتهای غیر روحانی نیز به کلیسا راه یافته بودند.

پیکرهٔ سوار بر اسب یك نجیب‌زادهٔ دورهٔ گوتیك که در برابر جرز دیوار **کلیسای بامبرگ** ایستاده است (تصویر ۴۲۴)، به طرز مأنوسی **اسب‌سوار بامبرگ** نام‌گذاری شده اسـت. ایـن پیـکره نیـز ماننـد پیکره‌های **اکهارت** و **اوتا** به پیکره‌ای فردی شباهـت دارد؛ برخـی می‌گویند این پیکره از روی **کونراد III** امپراتور آلمان شبیه‌سازی شده است. هنرمند، ردای اسب‌سوار، رکاب‌بلند، و یراق اسب را با دقت بیمانندی توصیف کرده است. تناسبهای اسب و اسب‌سوار واقعی‌اند، هر چند اندامهای اسب به طرز جامع نشان داده نشده‌اند و به همین علت ریخت‌اش تا حدودی خشك و مصنوعی به نظر می‌رسد. یك پایه و آسمانهٔ ثابت، شدیداً بر وابستگی این‌گروه پیکره بر محیط معماریش تأکید می‌کنند و باعث می‌شوند که اسب با نیمرخ کاملی دیده شود. اما اسب‌سوار، خیلی ساده به سوی بیننده می‌چرخد، گویی بر رژهٔ سپاهیان نظارت می‌کند و چیزی نمانده است که خوذش را از چنگ دیـوار برهاند. به نظر می‌رسد که حرکت و چرخش این پیکره بازتابی از همان ناشکیبایی تندیسهای سردر کلیسای رنس در تبعیت‌کردن از معماری باشد.

همراه با رشد تدریجی ناتورالیسم در طی سدهٔ‌سیزدهم، شاهد تغییر تدریجی این معماری در طی سدهٔ چهاردهم با انگیزهٔ ایجاد صحنه‌های گیرای تزیینی و میثاقهای درباری، به گونه‌ای هستیم که در پیکرهٔ **مریم عذرای پاریس** (تصویر ۴۱۲) از نظر گذشت. روش جدید دیگری نیز در بیان هنری پدیده‌آمده بود که بر مضامینی چون تصلیـب، انسـان غمها، و غمهای مریم‌باکره تأکید می‌کرد. در سر **مردی بر صلیب** در کلیسای **سانتاماریاایم کاپیتول** ، کولونی (تصویر ۴۲۵)، چهرهٔ این مرد که در اثر درد و اندوه به هم پیچیده است، ترجیح جدیدی را که برای تفسیرهای داستان مقدس موافق احساسات آدمی و به دور از هر گونه جزم‌اندیشی و رازپردازی پدید آمده، نشان می‌دهـد. شخصیـت انسانی دادن به مفاهیم گوناگون که در سدهٔ دوازدهم آغاز شده بود، در اینجا شتاب گرفته است. عذاب عیسی با چنان نیرویی شبیه‌سازی شده است که احساسات و عواطف بیننده را شدیداً تکان می‌دهد و

۴۲۲ داخل کلیسای سنت الیزابت.

۴۲۳ اکهارت و اوتا، حدود ۱۲۵۰ـ۱۲۶۰ ب م. کلیسای ناومبورگ.

۴۲۴ اسب‌سوار بامبرگ، اواخر سدهٔ سیزدهم، کلیسای بامبرگ.

همدردی ژرفی در او پدید می‌آورد. همچنان که حرکت به پیکره‌های سردرها راه می‌یابد، حرکتی که معنی‌اش عاطفه است چهرهٔ آدمی را به فعالیت و حرکت در می‌آورد. هر روز چهره‌های بیشتری در معرض دید بیننده قرار می‌گیرند و نه فقط فضای فیزیکی او بلکه عواطفش را نیز به حرکت در می‌آورند. هنرمند می‌خواهد کاری بیش از تجسم صاف و سادهٔ اصول دینی به کمک نمادهای غیر شخصی انجام دهد؛ راز، دوباره به زمین بازگردانده می‌شود و در چهرهٔ عذاب جسمی و روحی حلول می‌یابد.

ایتالیا

تعداد اندکی از معماران ایتالیایی، سبک گوتیک شمالی را پذیرفتند، و این سؤال مطرح شده است که آیا می‌توان ساختمانهایی چون **کلیسای فلورانس** (تصویر ۴۲۷ تا ۴۲۹) را ساختمانهای گوتیک نامید یاخیر. این کلیسا که ساختمانش در ۱۲۹۶ توسط **آرنو لفو دی کامبیو** آغاز گردید و چنان بزرگ بود که به نظر **آلبرتی** «سایه‌اش تمام توسکان» را می‌پوشانید، کوچکترین تشابهی به کلیسای گوتیک ندارد. بسیاری از مختصات سبک گوتیک در این کلیسا دیده نمی‌شوند: اثری از پشت‌بندهای معلق و پنجره‌های پرشکوه زیر گنبدی نیست و روی دیوارها فقط در نقاط پراکنده‌ای، پنجره‌های روزنه مانند کوچکی تعبیه شده‌اند. سطوح این ساختمان نیز مانند سطوح کلیسای **سان مینیاتو آل‌مونته** (تصویر ۳۷۰)، به شیوهٔ قدیمی توسکان، با طرحهای هندسی مرمرنشان تزیین شده‌اند تا آن را با تعمیدگاه رومانسک متعلق به سدهٔ یازدهم در مجاورت خود کلیسا در یک ردیف قراردهند. صرفنظر از یک پنجرهٔ قوس جناغی و پوشیده بودن صحن کلیسا با طاقهای جناغی، عناصر بسیار اندکی می‌توان یافت که این ساختمان را ساختمانی گوتیک گردانند. شکاف بزرگی که این کلیسای بزرگ ایتالیایی را از برادرزاده‌های خود در اروپای شمالی متمایز می‌سازد زمانی چشمگیر می‌شود که آن را با کلیسای آلمانیِ معرّف سبک گوتیک پیشرفته یعنی **کلیسای کولونی** مقایسه کنیم (تصویر ۴۲۶).

کلیسای کولونی دارای یکی از طولانی‌ترین پرونده‌های ساختمانی است. این کلیسا که در ۱۲۴۸ آغاز شد، بی آنکه صحنی داشته باشد فقط با یک انتهای شرقی، بازویی، و بخشهای پایینیِ برجهای نما، پس از نزدیک به پانصد سال تکمیل شد. فقط در اوایل سدهٔ نوزدهم یعنی وقتی طرحهای اولیهٔ ساختمان کشف شد، تصمیم به اتمام نهایی ساختمان آن گرفته شد. تأکید این کلیسا بر عناصر عمودی، احساس حرکت بالارونده‌ٔ خوف‌انگیزی با نیرو وشدت خارق‌العاده در بیننده ایجاد می‌کند. این ساختمان به گیاهی می‌ماند که رو به آسمان شاخه دوانده باشد، و بخشهای دندانه دندانهٔ بالارونده‌اش با آسمان دست به گریبان شده‌اند، و نقش و نگار سوراخ سوراخ و پشت‌نمای کلاهکهای آن به فضای کیهانی پیوسته‌اند.

کلیسای فلورانس به زمین چسبیده است و تمایلی به برجهیدن به ارتفاعات زیاد ندارد. تمام تأکیدها در اینجا بر عناصر افقی طرح گذاشته شده‌اند و کلیسا، محکم و با عظمت، بر کرهٔ خاکی تکیه زده است. حدود حجمهای سادهٔ هندسی، آشکارا مشخص شده است و تمایلی به درهم آمیختن یا درآمیختن با آسمان در آنها دیده نمی‌شود. گنبد، با آنکه ممکن است به نظر برسد که به علت برش قوس جناغی‌اش روبه بالا سیر می‌کند، سایهٔ نیمرخِ تند و مسدودی دارد که آن را با تأکید هرچه بیشتری بر زمینهٔ آسمان آبی پشت‌سرش نقش می‌زند. اما چون این گنبد بنای یادبودی است که مورخان معماری، غالباً با استفاده از آن دورهٔ رنسانس را معرفی می‌کنند (این گنبد را **برونلسکی** در فاصلهٔ ۱۴۲۰ و ۱۴۳۶ ساخت)، مقایسهٔ برج ناقوس آن

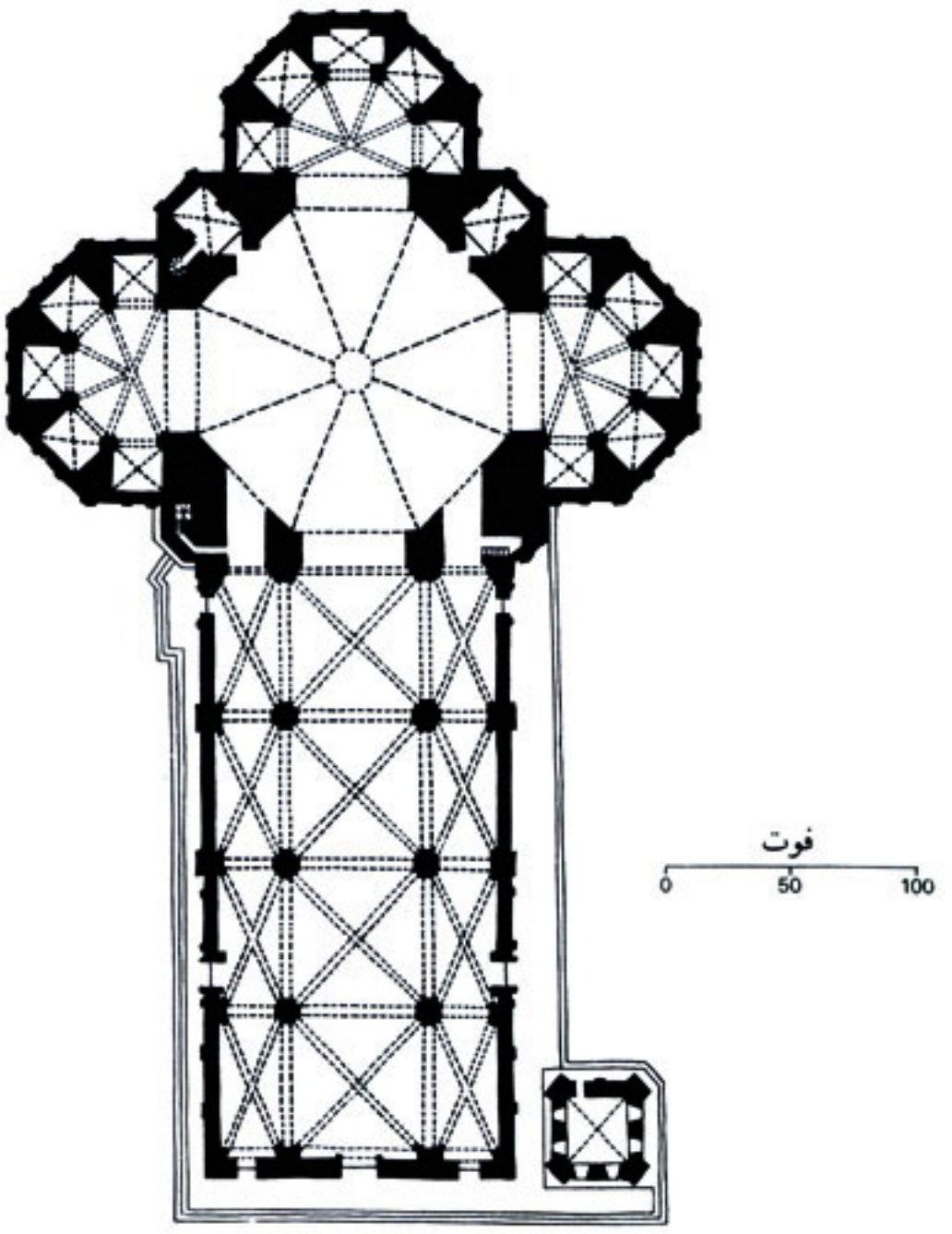
۴۲۵ سرمردی بر صلیب، ۱۳۰۱ ب م. چوب. کلیسای سانتاماریا ایم‌کاپیتول، کولونی.

۴۲۶ کلیسای کولونی، ۱۲۴۸ تا سدهٔ نوزدهم.

۴۲۷ یال جنوبی کلیسای فلورانس، ۱۲۹۶ـ۱۴۳۶ ب م.

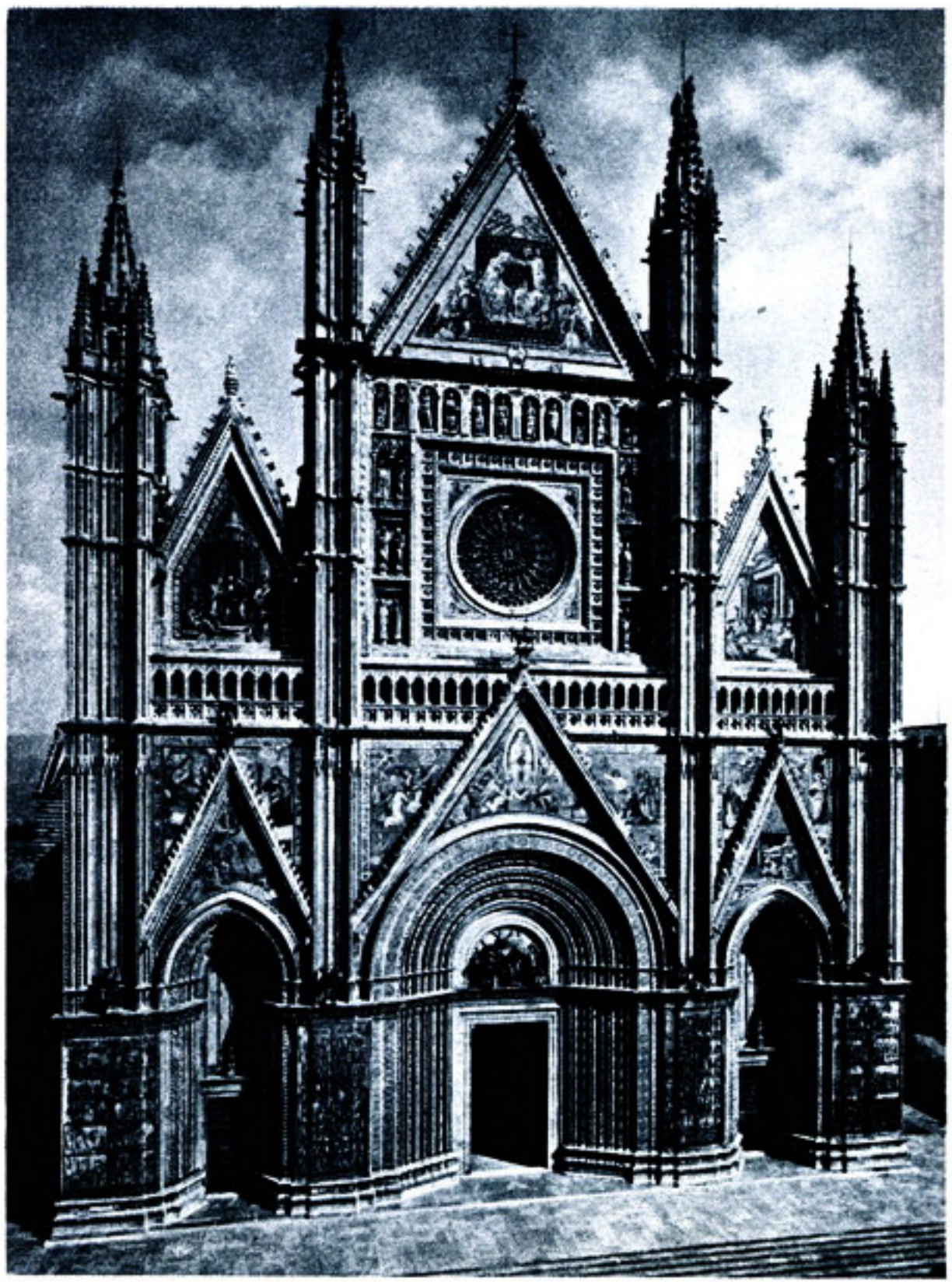
با برجهای کلیسای کولونی ممکن است تا اندازه‌ای درست‌تر باشد. برج ناقوس کلیسای فلورانس که در ۱۳۳۴ توسط جوتوی نقاش طراحی شد (و با مختصر تغییراتی پس از مرگش تکمیل شد)، به شیوهٔ ایتالیایی، جدا از کلیسا قرار گرفته است. به بیان درست‌تر برج مزبور می‌توانست در هر جای فلورانس قرار گیرد بی‌آنکه پرت به نظر برسد؛ این برج از پایه، مستقل است. ولی این سخن را به ندرت می‌توان دربارهٔ برجهای کلیسای کولونی به زبان آورد؛ برجهای مزبور جزو عناصر ضرور ساختمان پشت سرشان هستند و جداکردن یکی از آنها و قرار دادنش در جایی دیگر، غیرقابل تصور است. **هاینریش وولفلین**، اینگونه ساختمانها را به شعله‌ای تشبیه کرده است که حتی یك زبانه‌اش را نمی‌توان از آن جدا کرد. این گفته در بارهٔ تمام بخشهای ساختمان، از بزرگترین تا کوچکترین جزئیاتش، صادق است؛ به نظر نمی‌رسد که هیچ عنصر تنهایی، بتواند مستقلاً به حیاتش ادامه دهد؛ یك شکل در شکل بعدی ادغام می‌شود و سلسلهٔ بی پایانی از حرکات بالارونده پدید می‌آورد که چشم بیننده را بالاتر و بالاتر می‌کشاند و لحظه‌ای فرصت درنگ بدان نمی‌دهد تا آنکه به آسمان برساندش. زیبایی این ساختمان، از نوع زیبایی صوری نیست بلکه از نوع زیبایی بی‌شکل است؛ زیبایی‌ای است که با دل سخن می‌گوید نه با عقل.

اما براستی چه تفاوتی هست میان این ساختمان و برج ناقوس ایتالیایی ! برجی که جوتو طراحی کرده، با تقسیم‌بندی ظریفی به چندین طبقهٔ مکعب‌وار تقسیم شده است و مجموعه‌ای از بخشهای کاملاً مجزای آن به شمار می‌رود. این برج را نه فقط می‌توان بی آنکه نتایج ناگواری به بار آورَدْ از پیکر اصلی کلیسا جدا ساخت بلکه به



۴۲۸ نقشهٔ ساختمانی کلیسای فلورانس. (به اقتباس از سر بانیستر فلچر.)

۴۲۹ صحن کلیسای فلورانس.



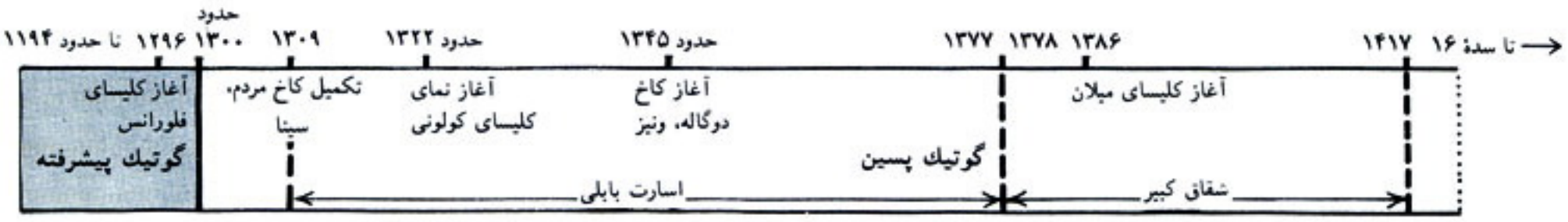
۴۳۰ نمای کلیسای اور ویتو، آغاز ساختمان حدود ۱۳۱۰ ب م.

نظر می‌رسد هر یك از بخشهای سازندهٔ آن که با برجسته کاریهای پیوسته و ناگسسته‌ای از یکدیگر جدا شده‌اند می‌توانند به عنوان شیئی با جذابیت فوق‌العادهٔ هنری به حیات مستمرّ و مستقل خویش ادامه دهند. این‌گونه بلوك‌بندی، یادآور معماری رومانسك و در همان حال پیشدرآمدی بر کمال مطلوب معماری رنسانس است، که می‌کوشید خود را در تناسبهای روشن و منطقی اجزای سازندهٔ ساختمان بیان کند و هدفش آفریدن آثاری بود که مستقل باشند و بتوانند بدون وابستگی به آثار دیگر به حیات خویش ادامه دهند. برج ناقوس جوتو در مقایسه با برجهای کلیساهای شمال اروپا، حالتی سرد و منطقی دارد که عقل آدمی را بیش از عواطفش به خود جلب می‌کند.

از نقشهٔ ساختمانی کلیسای فلورانس (تصویر ۴۲۸) چنین بر می‌آید که صحن آن بعدها بر مربع تقاطع افزوده شده است؛ به بیان درست‌تر، صحن کلیسا نخست بر طبق نقشه‌های اصلی **آرنولفو** ساخته شد، و مربع تقاطع در اواسط سدهٔ چهاردهم از نو طراحی شد تا بر فضای داخلی کلیسا افزوده شود. محوطهٔ زیر گنبد، در شکل کنونیش، نقطهٔ کانونی این طرح به شمار می‌رود و همچنانکه **پُل فرانکل** گفته است صحن کلیسا «همچون آغاز تدریجی [آهنگ] با آکوردهای آرام، برای رسیدن به هدفی بیکرانه»، به نقطهٔ مزبور می‌پیوندد. در نظر بیننده‌ای که از سمت شمال بنگرد، صحن مزبور همانند نقشهٔ کلیسا عجیب می‌نماید؛ این صحن در اروپای شمالی نیز قرینه‌ای ندارد. ابعاد کلیسای فلورانس تقریباً با ابعاد کلیسای آمین یکی است ولی تشابه دو کلیسا به همینجا پایان می‌گیرد. عمق بلوك‌بندی صحن کلیسای فلورانس (تصویر ۴۲۹) سه برابر عمق بلوك‌بندی صحن کلیسای آمین است؛ قوسهای عریض این امکان را به وجود آورده‌اند که راهروهای جانبی، جزیی از صحن مرکزی بشوند؛ در نتیجه، فضای داخل کلیسا از لحاظ گنجایش، بی‌مانند شده است. در اینجا نیز همانند نمای بیرونی، تأکید بر عناصر افقی گذاشته شده است. سرستونهای بزرگِ جرزها مانع از رسیدن ستونها به طاقها می‌شوند و بر نقش نگهدارندهٔ آنها تأکید می‌ورزند. این فضای داخلی با آنکه ممکن است فاقد حالت اسرارآمیز صحنهای کلیساهای اروپای شمالی باشد، سکوت و روشنی آسمانگونه‌اش به بیننده می‌گویند که معماران توسکان هیچگاه میراث کلاسیك خویش را تماماً نفی نکرده یا از یاد نبرده بودند، و به بیان درست‌تر فقط اینجا یعنی در ایتالیای مرکزی است که رنسانس می‌توانسته است پا به عرصهٔ هستی بنهد.

نمای کلیسای فلورانس تا سدهٔ‌نوزدهم تکمیل نشده بود و در این زمان که تکمیل شد، تفاوت بسیار با آنچه در آغاز بود پیدا کرد. واقعیت این است که معماران ایتالیایی چندان توجهی به نماهای کلیساهای خویش نداشتند و دهها کلیسا تا به امروز نا تمام رها شده‌اند. یکی از دلایل این بی‌علاقگی ممکن است این باشد که نمای کلیسا در نزد معماران یاد شده بخش لاینفکی از ساختمان کلیسا به شمار نمی‌رفت بلکه آن را در حکم تیغه‌ای می‌دانستند که هر زمانی می‌توانند بر بافت اصلی ساختمان بیفزایند. نمای **کلیسای اورویتو** (تصویر ۴۳۰) نمونهٔ بارز و زیبایی است. این نما که در اوایل سدهٔ چهاردهم آغاز شده، تکمیل بسیاری از اجزای خود را مدیون تقلید از پاره‌ای روشهای تزیینی گوتیك فرانسوی است، مخصوصاً در مورد چهار سرمناره‌ای که نمای مزبور را به سه بلوك تقسیم کرده‌اند؛ اما این سرمناره‌ها ــ که مناره‌های بیرونی در نقش جانشینان ریز نقش برجهای بزرگِ شمالیِ جبههٔ غربی ظاهر می‌شوند ــ از یك نمای قدیمی توسکان و سرانجام از یك نمای منسوب دورهٔ مسیحیت آغازین سرچشمه گرفته و تقلید شده‌اند. نمای مرمرین راست خطی و راست گوشهٔ توسکان قدیم که در اینجا دور تا دور پنجرهٔ ظریف نقش گل‌سرخی را گرفته است، به روشنی در پس روکش شفاف گوتیكِ دیده می‌شود. تأثیر کلی مشاهدهٔ نمای کلیسای اورویتو بر بیننده همانند تأثیر مشاهدهٔ یك تیغهٔ بزرگ پشت مذبحی است که یگانه سطحش با تزیینات دقیقاً جایگذاری و رنگ‌آمیزی شده پوشانده شده باشد. در اصل، کلیسای اورویتو به کلیسای سان‌مینیاتو آل‌مونته یا کلیسای پیزا تعلق دارد نه کلیسای آمین یا سنت الیزابت.

از دورهٔ رومانسك به بعد، تأثیرات ناشی از اروپای شمالی در لومبارد با شدتی به مراتب بیشتر از ایتالیای مرکزی احساس شده بود. وقتی شهروندان میلان در ۱۳۸۶ تصمیم به ساختن کلیسای خاصی برای خودشان گرفتند (تصویر ۴۳۱) نه فقط کارشناسان ایتالیایی بلکه کارشناسان فرانسوی، آلمانی و انگلیسی را نیز دعوت و از ایشان نظر خواهی کردند. این کارشناسان، احتمالاً **استدلال** خامی را در بارهٔ قدرت پی‌ها و ترکیب‌بندی و کفایت جرزها و طاقها ــ کاربست **نظریهٔ** هندسی راستین در تدوین نقشهٔ ساختمانی و نمای قائم ــ با خود به ایتالیا آورده‌اند. نتیجه، حدوسط یا مصالحه‌ای تازه بود؛ تناسبهای این کلیسا، مخصوصاً تناسبهای صحن، ایتالیایی (یعنی عریض در مقایسه با ارتفاع)، و تزئینات و جزئیات سطح، گوتیك شدند. ولی حتی پیش از آنکه نیمی از کار کلیسا به انجام رسیده باشد سبك کلاسیك جدید



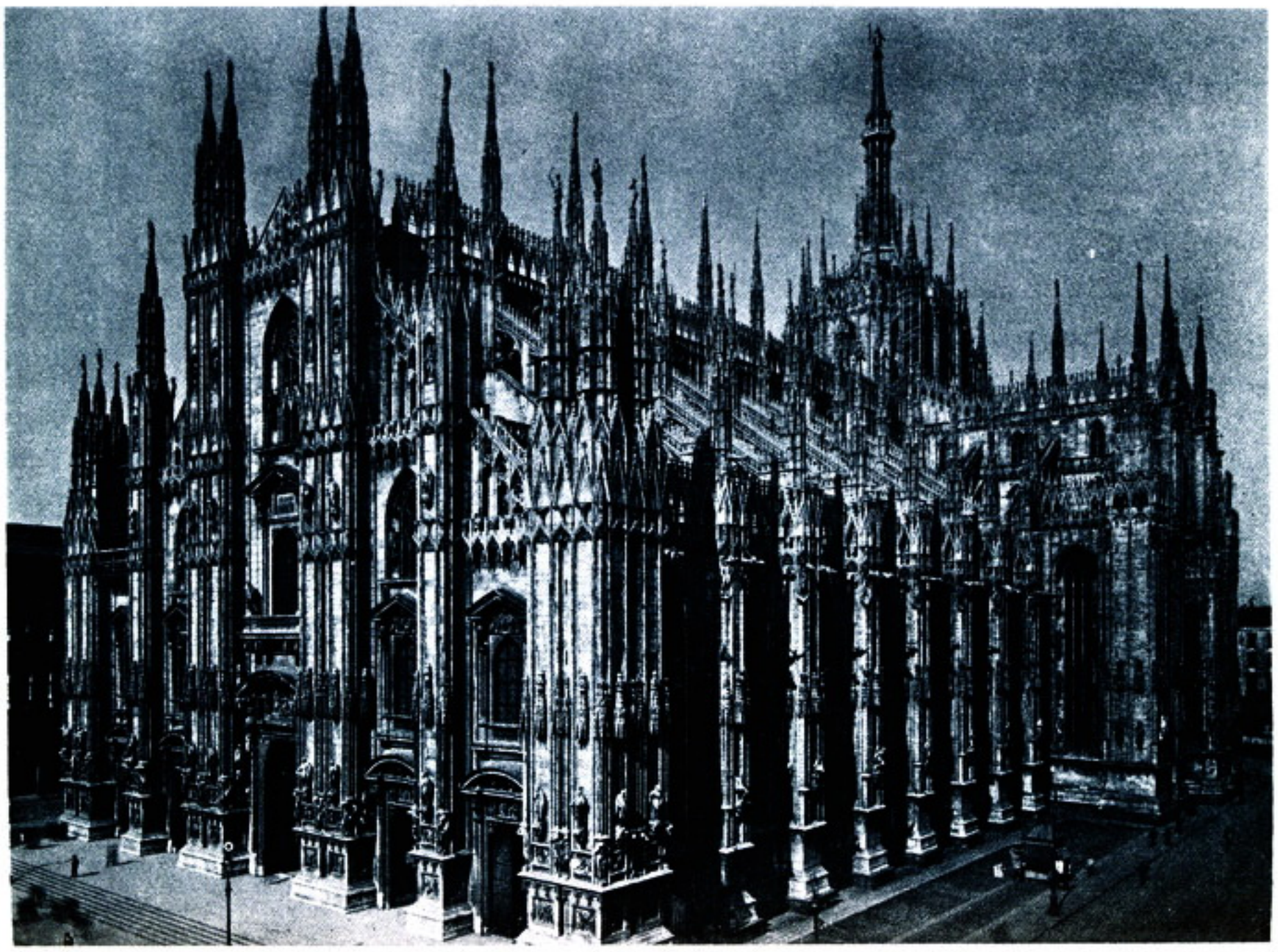
رنسانس راه خود را باز کرده بود و طرح **کلیسای میلان** از تازگی افتاده بود. نمای باشکوه این کلیسا مظهری از درآمیختگی آشفتهٔ عناصر گوتیك پسین با عناصر کلاسیك است و در مقام نماد زوال سبك گوتیك بر پا مانده‌است.

کلیساهای شهرهای دورهٔ گوتیك، یادمانهایی از غرور شهری مردم به‌شمار می‌رفتند، و به همان اندازه در مقام معبدها یا نمادهای دنیای معنوی یا طبیعی خودنمایی می‌کردند. هر شهر برای آنکه بتواند عهده‌دار ساختمان کلیسایی بزرگ شود می‌بایست ثروتمند و صاحب تجارتی پررونق می‌بود؛ و انتشار کلیساهای بزرگ در دورهٔ گوتیك گواه بر فراوانی تعداد معمارانی است که چنین بناهایی را می‌ساختند و تعمیر و نگهداریش را انجام می‌دادند؛ و نشان می‌دهد که اقتصاد اروپا در سدهٔ سیزدهم دستخوش تحول و احیایی سراسری بوده است.

مرکز دنیوی اجتماع یعنی تالار شهر نیز تقریباً به اندازهٔ کلیسای شهر، موضوع غرور شهر مردم به‌شمار می‌رفت. ساختمانی مانند **کاخ مردم**، در سینا (تصویر ۴۳۲)، رقیب مغرور سیاسی و تجاری فلورانس، حتماً ستایش شهروندان سینا و بازدیدکنندگان بیگانه را بر می‌انگیخته و روح احترام به قدرت و موفقیت شهر را در ایشان می‌دمیده است. طرح این ساختمان که در مقایسه با طرح بیشتر ساختمانهای مشابه و همدوره‌اش به مراتب متقارن‌تر است، در یك طرفش برج رفیعی دارد که همراه با برج ناقوس کلیسای فلورانس، یکی از نخستین برجهای ناقوس در ایتالیا به شمار می‌رود. این برج در حکم برج دیدبانی برای شهر و روستاهای اطرافش، به عنوان برج ناقوسی مورد استفاده قرار می‌گرفت که انواع علائم خبری از آنجا به صدا در می‌آمد و به گوش مردم رسانده می‌شد. شهر در سده‌های میانه، که واحد سیاسی مستقلی به شمار می‌رفت، مجبور بود در برابر هجوم همسایگان و غالباً هجوم شاهان و امپراتوران از خود دفاع کند؛ اما گذشته از این، می‌بایست در برابر آشوبهای داخلی نیز که تاریخ تمام جمهوریهای شهری ایتالیا را در برگرفته بود ایستادگی می‌کرد. زد و خوردهای میان خانواده‌های ثروتمند و نیرومند، مبارزات طبقاتی، به اضافهٔ قیام تمام جمعیت علیه پدران شهرها، از جمله عواملی بودند که امنیت داخلی شهرها را تهدید می‌کردند. دیوارها و برج و باروهای سنگینِ شهرِ ایتالیایی، بازبانی گویا، نیاز همیشگی حاکمان شهر را به دفاع از خویش در برابر شهروندان خودشان باز می‌گویند. برج بلند، که از تیررس بسیاری از پرتابه‌ها خارج بود، با ایجاد بالکانه‌هایی کنگره‌دار و مزغل‌دار که بر روی سر تیرهای فوقانی دور تا دور این بنا ساخته می‌شد تا امکان دفاع از محوطهٔ قاعدهٔ برج را فراهم آورد، دارای نیروی حفاظتی بیشتری می‌شد.

در معماری اینجهانی بخشهای درونی ایتالیا نیز این ظاهر استحکامات‌بندی شده به چشم می‌خورد. اما شهر ونیز که چند کیلومتر دورتر در دریاچهٔ ونیز واقع شده بود از حملهٔ زمینی در امان بود و می‌توانست برای دفاع از خود در برابر مهاجمان دریایی به نیروی دریایی قدرتمندش تکیه کند. از لحاظ داخلی، شهر ونیز مجموعهٔ فشرده‌ای از خاندانهای حاکم بود که در طی چندین سده، تشکیلاتی تزلزل ناپذیر و کارآمد و عاری از هرگونه آشوب ویرانگر داخلی پدید

۴۳۱ کلیسای میلان، آغاز ساختمان در ۱۳۸۶ ب م.



آورده بودند. این تشکیلات مستحکم‌داخلی، شکل‌گیری یك معماری «باز» و فاقد استحکامات را میسر ساخت: معماری **کاخ‌دوگاله** (تصویر ۴۳۳) مقردولت جمهوری ونیز. این کاخ که پرشکوه‌ترین ساختمان عمومی در ایتالیای سده‌های میانه است، به نظر می‌رسد که هر گذرنده‌ای را به درون خود فرا می‌خواند و کسی را از خود نمی‌راند. ستونهای کوتاه و سنگین طبقهٔ‌نخست، در ردیفی شکوهمندانه، قوسهای تخت کوتاه را بر روی خود نگهداشته‌اند و به قدرکافی برای تحمل سنگینی بخشهای فوقانی ساختمان قدرت دارند. تعداد این ستونها در قوس‌بندی فوقانی که در آنجا ستونهای درازتر و باریکتری قوسهای نوك‌تیز را بر روی خود نگهداشته‌اند و در فاصلهٔ میان قابهای مدور با نقش چهارگلبرگ به زبانه‌هایی شعله‌آسا منتهی می‌شوند، دوبرابر می‌شود. هر طبقه از طبقهٔ پائین بلندتر است و ارتفاع بالاترین طبقه به اندازهٔ ارتفاع دوقوس‌بندی زیرین بر روی‌هم است. با اینحال، قسمت بالای ساختمان سنگین به نظر نمی‌رسد، و این تا اندازه‌ای معلول فقدان کامل بلوك‌بندی در طبقهٔ بالا و تا اندازه‌ای نقش و نگار ظریف مرمرهای کِرِم و قرمزرنگ دیوارهای آن است که ظاهری به نازکی کاغذ به آنها داده است. **کاخ‌دوگاله** نمونهٔ عظیمی از یك ساختمان شاد و دلربای دورهٔ گوتیك پسین است. سبك نسبتاً مرموز آن، موقعیت استراتژیك ونیز را در تقاطع شرق و غرب به یاد می‌آورد؛ در این جا ونیزمی‌توانست تمام محرکهای هنری دریافت شده از هر دوسو را با هم درآمیزد. سبك گوتیك ونیزی که ظاهری رنگارنگ، تزئینی، سبك و نازك دارد و هیچگاه بارش سنگین نیست، به طرز مطلوبی برای این شهر دریاچه‌ای که بین آب و هواشناور است، مناسبت دارد.

۴۳۲ کاخ مردم، سینا، ۱۲۸۸ـ۱۳۰۹ ب م.

۴۳۳ کاخ دوگاله، ونیز، حدود ۱۳۴۵ـ۱۴۳۸ ب م.