بخش سوم

رنسانس و باروک

همچنانکه پیشتر گفتیم، زمانی سده‌های میانه را دوره‌ای مرکب از یك هزار سالِ سیاه و تهی می‌پنداشتند که دورانهای «خوب» ــ دوران کلاسیك باستانی و دوران جدید، و دورهٔ رنسانس به عنوان دورهٔ «جدیدِ آغازین» ــ را از یکدیگر مجزا می‌کرد. ولی با آغاز سدهٔ نوزدهم، ذوقی جهانشمول‌تر و شکیب‌تر و روش تاریخیِ بصیرتر و دقیق‌تری این نظر را اصلاح کرد، و در نظر ما سده‌های میانه دیگر آنچنانکه که در گذشته ترسیم می‌شد «تاریك» نیست. به همین ترتیب، رنسانس («نوزایش») که تقریباً از سدهٔ چهاردهم تا سدهٔ شانزدهم را دربرمی‌گیرد، دیگر آنچنانکه در گذشته تصور می‌شد آغاز ناگهانی دنیای جدید نیست که به یکباره در سدهٔ پانزدهم برای روشنی افکندن بر «تاریکی» سده‌های میانه با نور باز افروختهٔ دوران کلاسیك باستانی، درخشیدن آغاز کرده باشد. بخش اعظم دورهٔ رنسانس در دوره‌هایی ریشه دارد که مدتها پیش از سده‌های میانه بوده‌اند، و بخش اعظم آنچه به سده‌های میانه منسوب می‌شود در دورهٔ رنسانس و حتی خیلی پس از آن ادامه پیدا می‌کند. تا اواسط سدهٔ نوزدهم که **یاکوب بورکهارت** کتاب پرنفوذ و گرانمایهٔ **تمدن رنسانس در ایتالیا** را نوشت، خط فاصل دقیق بین سده‌های میانه و رنسانس و حتی مسألهٔ وجود یا عدم وجود دوره‌ای به نام رنسانس، همواره مورد بحث بوده است. بی‌آنکه از نو وارد آن مسائل و مباحث شده باشیم، بی‌فایده نخواهد بود اگر به بررسی آن ویژگیهایی از دورهٔ رنسانس بپردازیم که هر چند از دوره‌ای پیشتر ریشه گرفته‌اند ظاهراً از سده‌های چهاردهم تا شانزدهم مراحل کمال خود را پیموده‌اند و بر ویژگیهای دیگر مؤثر افتاده‌اند.

فئودالیسم در سده‌های میانه، با آن شبکهٔ اختیارات بارونی و حکومتهای عریض و طویل و ناکارآمد محلی‌اش، تدریجاً در برابر رقابت شهرها و کشور شهرهای نیرومندی که پیوسته با شاهان قدرتمند متحد می‌شدند و هر دو از دشمنان سیاسیِ طبیعی بارونهای روستایی بودند تسلیم شد. حدود اختیارات دولت جدید با آن تشکیلات متمرکز اداری، ارتش سازمان یافته، توسعه طلبی خشونت‌بار، و سیاست «واقع بینانه» در این دوره تدریجاً رو به تحکیم نهاد. کشف سرزمینها و دنیای خارج از اروپا، مخصوصاً نیمکرهٔ غربی و افریقا، که خود بازتاب بسیار گویای روحیهٔ توسعه طلبی در دورهٔ رنسانس است، ذخایر سرشاری از طلا و نقره را به اروپا سرازیر کرد و این قاره را به عرصهٔ اقتصاد پولی کشاند: روند گذار به این اقتصاد از سدهٔ سیزدهم به بعد در شهرهای تجاری ایتالیا آغاز شده بود. دین مسیحی، بیش از پیش زیر نفوذ مستقیم روحانیون و شهرهای تابع فرقه‌هایی چون دومینیکیان و فرانسیسیان قرار می‌گرفت؛ ادعاهای پاپها به برتری مادی و معنوی، کنار گذارده شد و ایشان به فرمانروایان صرف ایتالیایی مبدل شدند. سرانجام با آغاز اصلاحات پروتستانی در دین مسیحی، که وحدت دینی سده‌های میانه را ازهم پاشید، دین به صورت شاخه‌ای از دولت در آمد و زمام اختیارش به شاهان و شاهزادگان سپرده شد. رویدادهای بزرگ درعلم، مانند اعلام **نظریهٔ مرکزیت خورشید** در منظومهٔ شمسی از سوی **کوپر نیك** ، عرصه را برای پیشرفت نخستین علم موفق تجربی یعنی فیزیكِ ریاضی آماده کرد. گشوده شدن درهای آسمانها به روی انسان کنجکاو غربی با کاوش و پویش فیزیکیِ نوین کرهٔ زمین و تا همین اواخر، با تبعیت روزافزون آن از ارادهٔ اروپائیان همراه بود. دستاوردهای فنی در رشتهٔ دریانوردی، فلزشناسی و فلزگدازی، مکانیك، و علم جنگ، وسعاً به تحقّق هدف مزبور کمك کرد.

خشك‌اندیشی مذهبی، که برانگیزانندهٔ جنگهای صلیبی یا نخستین تماسهای اروپا با تمدنهای غیر اروپایی بود، در دورهٔ رنسانس جایش را به منافع حساب شدهٔ اقتصادی توأم با کنجکاوی ذاتی و ثمربخش شخص پوینده داد. در واقع، رنسانس همان چیزی بود که بارها بدان متصف شده است، یعنی عصر اکتشاف. اروپا در این عصر، عرصهٔ بی پایانی از امکانات را فراروی همهٔ انسانهایی قرار داده بود که می‌توانستند آن را دریابند و به کار گیرند.

همراه با رویدادهای بزرگی که بین سده‌های میانه و رنسانس فاصله‌انداختند، تغییرات ظریفی در نگرش انسانها نیز به وقوع پیوست. دنیای فکری انسان تدریجاً از ارزشها و اندیشه‌های دارای جهتگیری فوق طبیعی می‌گسست و به اندیشه‌ها و ارزشهای مربوط به دنیای طبیعی و زندگی بشر می‌گروید. تفسیر معنی جهان و زندگی آدمی، از انحصار مفسران دینی خارج شد. روح و اصول جزمی دین در سده‌های میانه ــ حتی رنگ عاطفی آن ــ همزمان با احیای فلسفهٔ دنیویِ سنّت یونانی ـ رومی تا حدودی دگر گون شدند و قدرت تازه‌ای پیدا کردند.

جووانی برنینی، جزیی از **فوارهٔ تریتون**، سنگ تراورتن، میدان باربرینی، رم، ۱۶۴۲ـ۱۶۴۳. در این ترکیب‌بندیِ شکلهای باروک، فواره‌ای که از دهان این مرد ـ ماهی رو به آسمان می‌جهد، تنها عنصر عمودی است.



لیکن روند انسانی شدن همهٔ این تحولات، مدتها پیش از احساس نفوذ کامل سنتهای ما قبل مسیحی آغاز شده بود؛ سدهٔ دوازدهم، نقطهٔ آغاز این گرایش جدید بود. در سدهٔ سیزدهم، تعالیم **قدیس فرانسیس آسیزی**، رنگی انسان دوستانه به دین زد و توجه آدمیان را به جهان و آنچه در آن است جلب کرد؛ اما وی زیبایی طبیعی مورد ستایش خود را واقعاً معنوی می‌پنداشت؛ با وجود این، تأکید وی روشن بود و رسالت فرانسیسیان توجه آدمیان را به زیباییهای خدا ساختهٔ نظام طبیعی جلب می‌کند. این رسالت، اهمیت ویژه‌ای برای ناتورالیسم در هنر رنسانس آغازین دارد. وظیفهٔ انسان سده‌های میانه ـ کانون زندگی وی ــ فراهم آوردن مقدمات رستگاری روح فناناپذیر خویش با وساطت مقامات کلیسا بود. در دورهٔ رنسانس، با آنکه اجبار و علاقه برجا می‌مانند و نهادهای کلیسا قدرتشان را حفظ می‌کنند، طبیعت و روابط میان آدمیان از مسائل الهی جالب‌توجه‌تر می‌شوند. الهیات، همانند مسیحیتِ نهادین، به حیات خویش ادامه می‌دهد؛ فداکاری جانبازانه در راه مسیحیّت نیز چند صدسال چنین بود. ولی تردیدی نمی‌توان داشت که اینان جملگی تحت تأثیر روحیه‌ای جدید ــ روحیهٔ انساندوستی ما قبل مسیحی ــ بودند که از روی کنجکاوی به مکتب انساندوستی مسیحی قدیس فرانسیس آسیزی پیوست و موجب تقویت آن شد. تاریخ فکری و هنری دنیای نوین، تاریخ پیکار آن روحیه با مسیحیت است. به بیان درست‌تر، پیکار و واکنش مزبور، موجب تغییر تدریجی یکدیگر شدند. مناظرهٔ بین دنیای یونانی ـ رومیِ‌پسین و مسیحیت نوخاسته، یکبار دیگر در دورهٔ رنسانس از سر گرفته شد؛ از آن زمان تا کنون، صداهایی دیگر و رساتر، مخصوصاً صداهای علم جدید، آن را تکمیل و تقویت کرده‌اند.

با آنکه چهرهٔ راستین آدمی در جریان گذار از پیکرتراشی رومانسك به گوتیك ظاهر شد هنر دورهٔ رنسانس، انسان را در پدیده‌ای مشابه ظهور پیکرهٔ آدمی در هنریونانیِ سده‌های ششم و پنجم پیش از میلاد، با تمام جزئیاتش می‌نمایاند. رنسانس بر اهمیت تك‌تك انسانها، مخصوصاً انسانهای شایسته، تأکید می‌کند. این تأکید در زندگی و هنر شدیدتر می‌شود؛ ولی سرانجام، انسانهای منفرد، واقعی و حجم‌دار می‌شوند و سایه‌شان روی زمین می‌افتد. انسان سده‌های میانه خود را فاسد و ضعیف‌الاراده می‌پنداشت، و به بیان دقیق‌تر، گمان می‌کرد فقط با وساطت پروردگار دانا قادر به هر کاری است. با آنکه اندیشمندان بسیاری اعم از پروتستان و کاتولیك بر این اندیشهٔ چند صدساله تأکید می‌کردند، اندیشهٔ دورهٔ رنسانس چیز دیگری است: انسان می‌تواند خود را بسازد. چنین پنداشته می‌شود که وی از قدرت کارگزاری یا فاعلیتی خدادادی برخوردار است که در وجود انسانهای بزرگ به صورت موهبت الهیِ «نبوغ» متجلی می‌شود. بدین ترتیب در دورهٔ رنسانس، انسان اندیشمند می‌تواند بر نفرین گناه ازلی فائق آید و برفراز سنگینی بار گناهِ‌ویرانگر آن، خود را چنانچه مایل باشد، به آن پایه‌ای برساند که شایستگی‌اش را دارد. **جووانی‌پیکو دلا میراندولا** فیلسوف نابغه و جسور دورهٔ رنسانس، در کتاب **گفتار درباب مقام انسان** (که عنوانش ادعای تازه‌ای است) خداوندرا درحالی مجسم می‌کند که این اجازه را به انسان می‌دهد و این کار را چنان انجام می‌دهد که تفاوتی چشمگیر با تصور درماندگی طبیعی انسان در سده‌های میانه پیدا می‌کند:

> طبیعتِ همهٔ اموردیگر به دست‌ما، در چهارچوب قوانین مصوب خودمان، تعیین و محدود شده است. تو، که هیچ عاملی محدودت نکرده است، مطابق ارادهٔ آزاد خویش ... حدود طبیعت خود را تعیین خواهی‌کرد. ماتورا
> در کانون عالم نهاده‌ایم ... نه به آسمان متعلق گردانده‌ایمت نه به زمین، نه فانی‌هستی نه جاودانی، تا بتوانی خویشتن را آزادانه و شرافتمندانه ... آنچنان‌که مایلی و ترجیح می‌دهی، بسازی.[1]

چنین گزینشی در سده‌های میانه، غیر قابل تصور است: آیا انسان با آن مقام دقیقاً حساب شده‌اش در «زنجیرهٔ وجود» که خداوند مقرر فرموده بود، می‌توانست از فرشتگان فراتر برود یا می‌بایست خود را در مقامی پائین‌تراز جانوران و طبیعت بی‌جان قرار می‌داد و تحقیر می‌کرد؟

انسان اعم از اینکه می‌توانست عملاً به چنان رفعت یا حضیضی دست یابد، انسانهای بزرگ دورهٔ رنسانس به امکانات تازه‌ای که فراراه استعدادهایشان گشوده شده بود پی برده بودند و از تأیید و غالباً تبلیغ تواناییهایی که تردیدی در وجودش نداشتند کوتاهی نمی‌کردند. تواناییهای گوناگون بسیاری از هنرمندان دورهٔ رنسانس ــ مانند **آلبرتی**، **برونلسکی**، **لئوناردو داوینچی**، و **میکلانژ** ــ ایشان را به تجربه اندوزی و پیشرفت در هنرها و علوم گوناگون هدایت کرد و به مفهوم انسان نابغه در دورهٔ رنسانس یعنی «انسان جامع‌الاطراف» عینیت بخشید. اختلافات طبقاتی و سلسله مراتب اجتماعی از شدت افتاده بود و انسانهای صاحب استعداد و روح‌فزونجوی، می‌توانستند مقامی همطراز دوستان و همقطاران شاهزادگان داشته باشند. اینان می‌توانستند پاداش شهرت جاودانی را نصیب خویش سازند، و آنچه اصطلاحاً «شهرت پرستی» نامیده شده است طبیعتاً درخور تجلیل تازه‌ای بود که از انسان نابغه به عمل می‌آمد. به بیان درست تر، بسیاری از انسانهای بزرگ آن زمان، جاودانگیِ به دست‌آمده از راه شهرت را بیش از جاودانگی معنویِ وعده داده شده از سوی دین آرزو می‌کردند. وقتی **فرافیلیپو لیپی** نقاش در سال **۱۴۶۹** درگذشت، شهر **اسپولتو** اجازه خواست که بقایای جسد او را، بدین بهانه که زادگاهش فلورانس مدفن دهها انسان بزرگ است، درخود نگهدارد.

پترارك شاعر بزرگ ایتالیائی سدهٔ چهاردهم، که به درستی می‌توان گفت نخستین‌بار به تشریح ارزشهای اختصاصی فرد و انسان دوستی از دیدگاه رنسانس به دنبال مطالعهٔ ادبیات کلاسیك‌باستانی پرداخت، کشیش اعظم آئین شهرت پرستی نامیده شده است و بسیاری نیز او را بنیان‌گذار رنسانس دانسته‌اند. او شخصاً به دریافت نشان باستانی پیروزی و شهرت یعنی **برگ غار** [نشان افتخار شعرا] برفراز **تپهٔ کاپیتولینوس** در رم نائل آمد؛ این مراسم برای ستایش از غزلهای نغمه‌وار وی (به ایتالیایی) که سرآغاز عصر رنسانس در ادبیات به شمار می‌روند برگزار شده بود. پترارك با دامن زدن به آئین شهرت پرستی، فرض می‌کرد که مردم هیچگاه یك اثر یا شخصیت بی‌ارزش را نمی‌ستایند و به همین علت، ستایش و افتخار همگانی را دلیل بر ارزش کار می‌دانست. پس از پترارك، طبیعی بود که آثار و مردان بزرگ را با صفت «الهی» توصیف کنند، گویی ایشان به مجمع دینی نوینی تعلق داشته‌اند؛ منظومهٔ مشهور **کمدی‌الهی** اثر **دانته** و کارهای میکلانژ نیز پس از مرگش با همین وضع روبروشدند.

دعوت پترارك از انسانها برای پذیرفتن مفهوم جدید انسان دوستی، به خیزش روح، ادبیات کلاسیك‌باستانی از مدفن نسخه‌های خطی روزگار باستان که مشتاقانه ردیابی و تصحیح شده بودند کمك کرد و در آینده‌ای نه چندان دور موجب انتشارشان به صورت کتابهای

1. Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* (1485), trans., by E.L. Forbes, in Ernst Cassirer and others, eds., The Renaissance Philosophy of Man (Chicago: Univ., of Chicago Press, 1956), pp. 224-25.

چاپی شد. اومانیستهای اواخر سدهٔ چهاردهم و سدهٔ پانزدهم با استفاده از علاقهٔ مردم به زبان و فرهنگ یونانی و آشنائی خودشان (که در پی مهاجرت دانشمندان پناهندهٔ بیزانسی به دنبال سقوط قسطنطنیه به دست ترکها پدید آمده بود) بخش بزرگی از ادبیات و فلسفهٔ یونانی را که در سده‌های میانه از یاد رفته، نادیده مانده یا به پندار بی‌معنی بودنشان کنار گذاشته شده بودند، بازیافتند و زنده کردند. در حالی که ممکن است بزرگترین کمك ایشان احتمالاً ترجمهٔ این آثار بوده باشد، خودشان شرحهایی بر آنها نوشتند و از استخوان‌بندی آنها به عنوان الگویی برای نوشته‌های تاریخی، ادبی، شعری، و فلسفی خویش سود جستند. آنچه اومانیستها با اشتیاق فراوان در نوشته‌های باستانی می‌دیدند فلسفه‌ای بزرگ برای زندگی در این جهان، با تأکیدی انسانی بود که نه فقط از اصول معتبر و سنتی دین بلکه از عقل نیز که گویا به صورت موهبتی در اختیار هر انسان صاحب هوش و ذوق قرار داده شده است، مشتق می‌شد. بدین ترتیب الگوی دورهٔ رنسانس دیگر آن انسان مقدسی نیست که جهان را خوار می‌شمارد بلکه انسانی است این جهانی با روح و عقلی بزرگ.

اندیشمندان سده‌های میانه، انبوهی از اطلاعات به ارث رسیده در بارهٔ فرهنگ روزگار باستان در اختیار داشتند، ولی همین میراث را به شیوه‌ای متفاوت با شیوهٔ اندیشمندان دورهٔ رنسانس نگریسته و مورد استفاده قرار داده بودند. اندیشمند سده‌های میانه که غالباً متألّه بود برای دانش و اطلاعات باستانی به دلیل سودمندیش در استدلال به نفع اصول دین مسیح ارزش قائل می‌شد؛ مثلاً **قدیس توماس آکویناس** از آثار ارسطو به عنوان سندی برای استدلالهای مبتنی بر **کتاب مقدس** بهره می‌گرفت، حال آنکه دیگران می‌توانستند از آثار کلاسیك غیر دینی به عنوان نمونه‌ای نادرست یاد کنند که روح آدمی را به الحاد و شهوت پرستی و تباهی می‌کشانَد. اومانیستهای دورهٔ رنسانس از قهرمانان آثار ادبیات کلاسیك باستان مخصوصاً از چگونگی تشریح زندگی ایشان در کتاب **حیات مردان نامی** اثر **پلوتارك** الهام می‌گرفتند؛ در سده‌های پانزدهم و شانزدهم، حتی زندگانی اندیشمندان برجستهٔ زنده را به عنوان الگوهایی از پیروی هوشمندانه وشرافتمندانه از قانون عقل در زندگی، کافی می‌پنداشتند. در زندگینامه‌های مشاهیر زمانه، دیگر اشاره‌ای به قهرمانان روزگار باستان نمی‌شد و هنرمندان به آفریدن تصاویری از انسانهای کوشای همان روزگار بسنده می‌کردند. لحن مطمئن، تازه و «نوگرایانه» در کتاب **در تصاویر** اثر **لئونه باتیستا آلبرتی** طنین افکن است. وی در باب دستاوردهای این کتاب به معاصران خود چنین بشارت می‌دهد:

> و من بر تو بشارت می‌دهم که اگر برای پیشینیان با آنهمه مواد آموختنی و موارد تقلیدکردنی، دشوار بود که به شناخت هنرهای متعالی دست‌یابند که درکشان امروزه برای ما این چنین رنج‌آور می‌نماید، دراینصورت اگر مابی هیچ آموزگار یا الگویی به هنرها و علومی دست یابیم که تاکنون کسی چیزی در بابشان نشنیده یا ندیده است، شهرت ما نیز به همان اندازه بیشتر و عالمگیرتر خواهد بود.[۲]

آلبرتی به شیوه‌ای تقریباً پیامبرانه مدعی می‌شود که انسانهای مدرن از انسانهای باستانی فراتر خواهند رفت؛ لیکن نمونهٔ انسان باستانی باید نخست به عنوان یك الگو و نقطهٔ عزیمت، در اختیار انسان مدرن قرار داده شود.

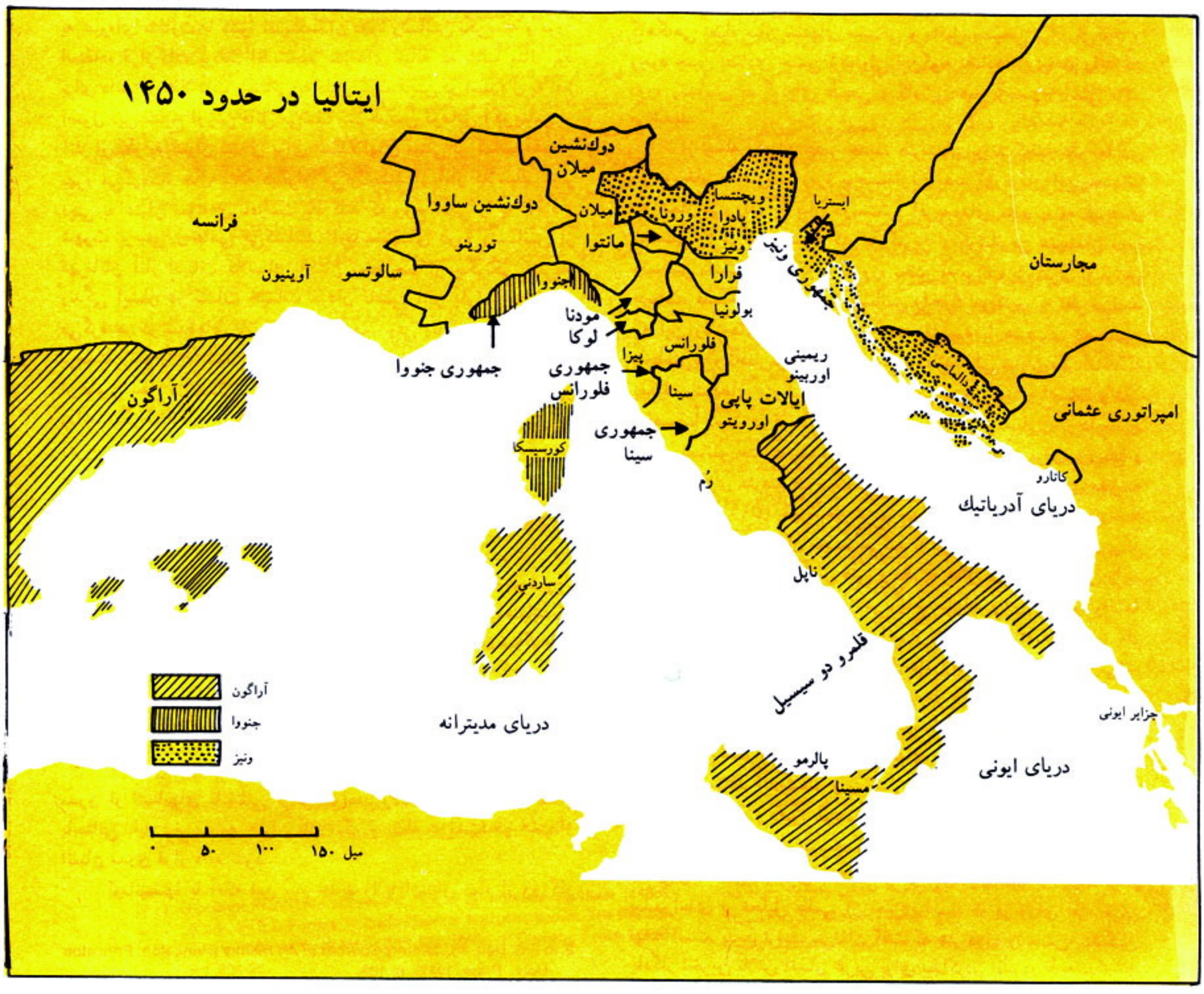
اومانیستها با آنکه این پیام جدید را با اشتیاق تمام از روزگار کلاسیك باستانی و غیر مسیحی دریافتند، ولی خودشان را غیر مسیحی نمی‌پنداشتند. برای **لاورنتیوس والا** اندیشمند سدهٔ پانزدهم این امکان وجود داشت که ساختگی بودن **بخشش قسطنطین** (سندی مربوط به نخستین سالهای سده‌های میانه که گویا شرح به میراث‌نهادن امپراتوری روم برای کلیسا از سوی قسطنطین در آن ثبت است) را به اثبات برساند بی‌آنکه احساس کند ایمان مسیحی‌اش را به مصالحه گذاشته است. دو فرقهٔ مذهبی بزرگ سدهٔ سیزدهم یعنی دومینیکیان و فرانسیسیان، در تعیین گرایش فکری مسیحیّت سده‌های چهاردهم و پانزدهم درست مانند گذشته نقش قاطعی داشتند و همچنان به حمایت‌شان از هنرها ادامه دادند. در داخل فرقه‌های رسمی مذهبی، نه فقط از اعتبار کلیسا نکاستند بلکه پایه‌های آن را محکم‌تر نیز کردند. اومانیستها، گاه در فرقه‌های مذهبی، به مقامات مهمی در حکومتهای شهرها منصوب می‌شدند؛ مثلاً مقام وزارت امور مالی در فلورانس به چند ادیب برجسته سپرده شده بود. از طرف دیگر، سران غیر روحانی مانند **فدریگو دا مونتفلترو** یا **لرد اوربینو** ــ ژنرال ماهر و حاکم سخاوتمند برای مردم، حامی اومانیست هنر و ادبیات، و عاشق پرآوازهٔ کتاب ــ پس از تدارك معنوی طولانی و پارسایانه‌ای، تصمیم گرفت در آغوش کلیسا چشم از جهان فروبندد. گاهگاهی تضاد میان سنتهای مسیحی و ماقبل مسیحی بروز می‌کرد، و وجود چنین تضادی حتمی بود، ولی این‌گونه تضادها روی هم رفته، در دوره رنسانس به گونه‌ای طبیعی و گاه بی هیچ زحمتی، آشتی داده می‌شدند.

از جمله رهبران عصر جدید، هنرمندان بودند که به نظر تعدادی از مورخان معاصر، در زمرهٔ برجسته‌ترین پدید آورندگان این عصر نیز به شمار می‌روند. به بیان درست‌تر، آفریده‌های منسوب به هنرهای تجسمی را می‌توان نتیجهٔ کار بزرگترین و کوشاترین هنرمندان دورهٔ رنسانس دانست. با آنکه ما امروزه بخش به مراتب بزرگتری از ارزش ادبیات، فلسفه، و علوم دورهٔ رنسانس را درك می‌کنیم، به نظر می‌رسد که این رشته‌های خلاقیت انسان در مقایسه با هنرهای تجسمی، نامطمئن‌تر و ناقص‌تر و رشدنایافته‌تر بوده‌اند. ولی شایان ذکر است که تفکیك رشته‌های بزرگ علمی، به روشنی امروز نبود؛ ریاضیات و هنر، مخصوصاً دست در دست یکدیگر پیش می‌رفتند و بسیاری از هنرمندان دورهٔ رنسانس متقاعد شده بودند که یادگیری هندسه برای پرورش و تجربه‌اندوزی هنرمند ضرورت دارد. **رافائل** در نقاشی دیواری **مدرسهٔ آتن** (تصویر ۵۲۹) چهرهٔ خویش و چهره‌های همقطارانش را در جمع ریاضی‌دانان و فیلسوفان مجسم می‌کند نه در جمع شاعران. تمایزی که در سده‌های میانه بین **دانش فنّی** و **نظریّه** قائل می‌شدند جایش را به مفهومی بخشیده است که (از نو رواج می‌یابد و) آن دو را وابستهٔ یکدیگر می‌پندارد. **آلبرشت دورر** اصرار خواهد کرد که هنر بدون علم ـ یعنی بدون یك تئوری برای انتقال دادن مشاهدات هنرمند ـ بی‌ثمر است. مشاهدات دقیق دنیای مرئی توسط هنرمندان دورهٔ رنسانس و یکپارچه شدن مشاهدات مزبور به وسیلهٔ شبکه‌ای ریاضی چون پرسپکتیو، پیشدرآمدی بر فرمول‌بندیهای علوم طبیعی است. **آلفرد نورث وایت‌هد** اندیشمند و ریاضی‌دان سدهٔ بیستم معتقد بود که مشاهدهٔ شکیبانه و دقیق طبیعت توسط هنرمندان دورهٔ رنسانس، طلیعهٔ عادت و خلق و خوی علوم جدید به شمار می‌رود. ادامهٔ اصولی روشی که می‌تواند تجربهٔ بصری دانشمند را در قالب یك نظم در آورد، الزاماً پیشدرآمدی بر تحلیل علمی آن چیزی است که در ورای امور مرئی نهفته است. بدین ترتیب می‌توان گفت که هنر دورهٔ رنسانس، نخستین یادگار آخرین تلاش انسان غربی برای پیداکردن نظم در طبیعت است.

2. In E.G. Holt, ed., *Literary Sources of Art History* (Princeton: Princeton Univ., Press, 1947), p. 109.

فصل یازدهم

رنسانس آغازین در ایتالیا



تولد فردریک II
۱۱۹۴

۱۲۱۵

قدیس توماس آکویناس
(حدود ۱۲۲۵ـ۷۴)

فردریک II (اعجوبهٔ جهان)

قدیس فرانسیس آسیزی (۱۱۸۲ـ۱۲۲۶)

۱۲۵۰ ۱۲۵۲

ن. پیزانو
منبر مرمرین (۱۲۵۹)

۱۲۷۳

فترت بزرگ

راجر بیکن
(حدود ۱۲۱۴ـ۹۴)

دونچیو
(حدود ۱۲۵۵ـ۱۳۱۹)

چیمابونه
جزئی از مریم نشسته بر تخت؛
همراو فرشتگان و پیامبران (حدود ۱۲۸۰)

دانته آلیگیری
(۱۲۶۵ـ۱۳۲۱)

ج. پیزانو
جزئی از تولد مسیح (۱۲۹۷)

۱۳۰۰

پترارک (۱۳۰۴ـ۷۴)

ویلیام آکمی
(حدود ۱۲۸۰ـ۱۳۴۹)

انتقال حکومت پاپی به آوینیون
۱۳۰۹

اسارت بابلی

سیمونه مارتینی
(حدود ۱۲۸۵ـ۱۳۴۴)

آ. پیزانو
درِ جنوبی، تعمیدگاه کلیسای فلورانس (۱۳۳۰)

لورنتستی
جزئی از حکومت صالح
(۱۳۳۹)

۱۳۴۸
مرگ سیاه در اروپا

۱۳۵۰

جوتو
جزئی از دیدار ژواشم و حنا

شورش چومپی
۱۳۷۸

بازگشت حکومت پاپی به رُم
۱۳۷۷

شقاق کبیر بین پاپهای بزرگ

ترانینی
جزئی از پیروزی
مرگ (حدود ۱۳۵۰)

۱۴۰۰

۱۴۱۷

۱۴۰۶
حکومت فلورانس بر پیزا

دی‌بانکو
چهار تن قدیس
(حدود ۱۴۰۸)

توضیح: نامهایی که با تاریخ تولد و مرگ همراهند تقریباً
در اواسط دورهٔ زندگی شخص نامبرده قرار داده شده‌اند.

مورخان هنر از مدتها پیش بر سر چگونگی طبقه‌بندی هنر اواخر سدهٔ سیزدهم و سدهٔ چهاردهم اختلاف‌نظر داشته‌اند. امروزه نیز بخش بزرگی از هنر این دوره، سراپا بیزانسی یا گوتیك به نظر می‌رسد. در سرزمینهای خارج از ایتالیا، سجایای گوتیك تا سدهٔ شانزدهم دوام می‌آورند. ولی در ایتالیای اواخر سدهٔ سیزدهم روح تازه‌ای در هنر دمیده می‌شود. چون این روح جدید همان روح دورهٔ رنسانس نو خاسته است تعریف یادمانهای آن با صفت «گوتیك» ــ هر چند سجایای گوتیك در آنها به روشنی دیده می‌شوند ــ گمراه کننده است. (بدون تردید، خود هنر گوتیك بازتابی از شتاب‌گیری ناتورالیسم ــ اما نه ناتورالیسم دورهٔ رنسانس ــ است؛ ناتورالیسم گوتیك جزء اصلی مجموعهٔ سبکهای هنر در دنیای اواخر سده‌های میانه است.) آنچه در ایتالیای سدهٔ سیزدهم به ظهور می‌رسد، الزاماً سرآغاز عصری نو می‌شود، عصری که تا چند سدهٔ بعد ــ و به بیان درست‌تر تا زمان ما ــ به شکل قابل شناختی ادامه خواهد یافت. برای تأکید بر پیشگامی هنر ایتالیا در این زمان و برای آنکه میان عصر جدید و مقدماتش گسستگی ایجاد نشود، هنر ایتالیا در اواخر سدهٔ سیزدهم و سدهٔ چهاردهم را به عنوان «رنسانس آغازین» مشخص ساخته‌ایم. هر چند هنر رنسانس تا سدهٔ پانزدهم به طور قطع و کامل از هنر گوتیك مجزا نشده بود، در هنر رنسانس آغازین می‌توان پیشرفت گرایشهای نوینی را دید که به پیدایش عصر جدید منجر خواهند شد.

هنر گوتیك فرانسوی با حمایت پادشاهان فرانسه، در مناطق اطراف پاریس شکل گرفته و رونق یافته بود. در ایتالیا، هنر دورهٔ رنسانس از حمایت طبقات مرفه بازرگانانی برخوردار بود که پس از خلع سیاسی اشراف بر شهرها حاکم شده بودند. بازسازی و اشاعهٔ فرهنگ شهری، که ما از اوائل سدهٔ یازدهم شاهدش بودیم، روز به روز موانع فئودالی و کهنهٔ بیشتری را فرو ریخته و امکانات پیشرفت انسانهای مستعد و بلندپرواز متعلق به طبقات گوناگون را فراهم آورده بود. **حکومت کمونی** (جمهوریهای شهرهای ایتالیا **کمون** نامیده می‌شدند) در اختیار اصناف بازرگان و بانکدار قرار گرفت. این حاکمیت پول داران و خاندانهایشان، موروثی نبود بلکه بر اعتبار قدرت تکیه داشت، قدرتی که بیشتر به نفع نهادهای جمهوریخواه عمل می‌کرد؛ مثلاً خاندان مدیچی در فلورانس، نه به شکل عده‌ای مستبد خام بلکه به شکل عده‌ای انسان «طراز نخست در میان برابرها» به حاکمیت رسید. در ورای قدرت ایشان موفقیت اقتصادی خودشان، شهرشان، و مهارتشان در ادارهٔ امور بازرگانی قرار داشت. در دورهٔ رنسانسِ آغازین، افزایش ثروت و قدرت بسیاری از شهرهای ایتالیا با گسترش و رونق‌یابی تجارت پشم در آنها ارتباط مستقیم داشت. فلورانس مخصوصاً به فروش انواع منسوجات در سراسر اروپا شهرت داشت. اصناف، از جمله صنف قدرتمند پشم، همزمان با افزایش ثروتشان، نفوذ سیاسی بیشتری به دست می‌آوردند و اِعمال می‌کردند؛ در نتیجه، کل شهر و حمایت از هنر در آن، در اختیار ایشان بود. موانع یا رقابتهای اقتصادی در چهارچوب ائتلافهای صنفی، حکومتی بسیار ناپایدار پدید آورده بودند که اقتدارش غالباً یکشبه دست به دست می‌شد.

شورش چومپی به سال **۱۳۷۸** در فلورانس که در جریان آن کارگران کوشیدند حکومت را از چنگ اصناف بازرگان خارج کنند، فقط یکی از دهها رویداد اجتماعی در پی فاجعهٔ **طاعون بزرگ** (یا «مرگ سیاه») بود که در سال **۱۳۴۸** تقریباً بخش بزرگی از جمعیت اروپا را به کام نیستی افکند. در سراسر اروپا، روستاها دستخوش قیامهای دهقانی و شهرها دستخوش قیامها و اعتصابات کارگری شده بودند. فرانسه و انگلستان در جنگ بزرگ و ویرانگری گرفتار شدند که تا یك سده ادامه داشت. دستگاه پاپی با چنان حقارتی روبرو شد که پاپها تا حد آلت دست سلطنت فرانسه تنزل یافتند و اقامتگاهشان از رم به آوینیون در جنوب فرانسه منتقل شد. اقامت موقتی پاپها در این شهر به مدت هفتاد سال، به **شقاق کبیر** انجامید و در طی آن سه‌پاپ در یك زمان مدعی تاج و تخت پطرس حواری شدند و یکدیگر را تکفیر کردند. دنیای مسیحی در اثر این فضاحت، پیوسته زیر و رو می‌شد تا آنکه به ظهور نهضت پروتستانی اصلاح دین در سدهٔ شانزدهم انجامید.

لیکن با وجود همهٔ آشفتگیها و ویرانگریها، زندگی با نیروی هر چه تمامتر در جوش و خروش بود و آشفتگی فقط یك جنبهٔ آن تحولات مهم و ثمربخش به شمار می‌رفت. امکان مبارزه جویی در برابر اندیشه‌ها و نهادهای کهن و تا حدودی بی اعتبار کردنشان فراهم آمده بود و در همان حال، انسانهای مستعد، در این عصر پترارك و جوتو، می‌توانستند دریابند که زمانه در پیش‌گرفتن راههای تازه را تشویق می‌کند.

رویدادهای سده‌های دوازدهم تا چهاردهم، در حکم پیشدرآمدی طولانی برای آغاز شبیه‌سازی کامل و ناتورالیستی در هنر اروپا به شمار می‌روند. حال هنر رنسانس آغازین را چه نقطهٔ پایان این پیشدرآمد بدانیم و چه به منزلهٔ بالارفتن پرده برای آغاز نخستین پردهٔ نمایش تلقی کنیم، این رویداد، مخصوصاً در عرصهٔ نقاشی، از برجستگی چشمگیر و بیمانندی برخوردار است. هنرمند سده‌های میانه، چندصد سال برای شبیه‌سازی از پیکر آدمی، عمدتاً وابستهٔ الگوهای اولیه ــ تابلوها یا کنده‌کاریها ــ بود و گاهگاه، زیر چشمی،

به اشیاء و اشخاص دنیای مرئی نیز نظری می‌انداخت. این‌بار دنیای مرئی است که الگوی اولیه و سرچشمهٔ الهام را در اختیار هنرمند می‌گذارد، البته نه به یکباره. «تقلید از طبیعت» تا سدهٔ پانزدهم به عنوان یك هدف، راهنمای هنرمند نشده بود و تا سدهٔ شانزدهم نیز شکل نظریه و آئین پیدا نکرده بود. روش کار هنرمند در دورهٔ رنسانس آغازین جنبهٔ آزمایشی دارد، گویی او به در پیش گرفتن شیوه‌ای حاوی شکلهای ناپایدار و عاری از فرمول‌بندیهای معتبر سنتی تردید دارد. با این‌حال، همچنانکه هنرمند با احتیاط و دقت به آستانهٔ کشف نزدیك می‌شود، کورمالیهای تجربه‌اندوزانهٔ او و روح نسبتاً سامان نایافته و در عین حال پرامید و غالباً مطمئن زمانه مشخص‌تر می‌شوند.

هنرمندانْ فیلسوف نیستند، هرچند در دورهٔ رنسانس وجوه مشترك فراوان با فیلسوفان پیدا می‌کنند. بدون تردید در سدهٔ چهاردهم روزنه‌های تازه‌ای از امکانات تازه و بی‌پایان به روی ایشان گشوده می‌شد و اندیشه و تلاش ایشان را برای شناخت و تکمیل خود برمی‌انگیخت. اوضاع آن روز از جهات بسیار به اوضاع امروزی هنر شباهت داشت: امکانات چنان زیاد و جهات ممکن چنان متنوع بودند که با وجود نتایج سرشاری که می‌توان منطقاً گرفت، راه رسیدن به آنها تیره و تار بود.

همچنان که سده‌های میانه در اروپای مسیحی به دنبال فروپاشی امپراتوری روم آغاز گردید، شیوهٔ نگرش نوین به جهان نیز همانسان در اثر فروپاشی آن چیزی پدید آمد که می‌توان عنوان «سبك یا شیوهٔ تفکر در سده‌های میانه» بدان داد. این نظرات نوین که با شیوهٔ مدرسی قدیس توماس آکویناس متفاوت و در نقطهٔ مقابل آن بودند فقط تا حدودی حاصل اومانیسم مسیحی قدیس فرانسیس و اومانیسم غیر دینی پترارك و اندیشمندان کلاسیك‌گرای به شمار می‌رفتند. حملهٔ مدرسیون ومتألهان اخیر به خردگرایی آکویناس، به بی اعتبار شدن فلسفه به عنوان شکلی از دانش و سلب اختیار از عقل و روش منطقی‌اش به عنوان قوهٔ حاکمی که پدید آورندهٔ آن است منجر گردید. وحدت الهیات و فلسفه، که در اثر تلاشهای آکویناس برای تلفیق اصول دین مسیح با منطق ارسطویی فراهم شده بود، درهم شکست و الهیات در جادهٔ عرفان و ایمان محض در غلتید و فلسفه در برابر شك‌اندیشی و نخستین تجلی ضعیف آن ذهن کنجکاوی که بعدها به علم تجربی مبدل گردید تسلیم شد. اگر شناخت خداوند به کمك فلسفه و خردناب غیر ممکن است، شناخت جهان و طبیعت یعنی آفریدگان خداوند نیز غیر ممکن خواهد بود. بدین ترتیب، خردناب به‌دلیل ناتوانی‌اش در پی بردن به اسرار ایمان یا اسرار جهان و شناساندن این اسرار به انسان، تحقیر شد. در سدهٔ پانزدهم، **نیکولا کوزایی**، ارزش فلسفه را به عنوان «جهل آگاهانه» ناچیز شمرد و در سدهٔ شانزدهم **مارتین لوتر**، عقل را «فاحشه» نامید.

برای شناخت و تبیین طبیعت و خداوند، نگرشی نو ضرورت داشت، و اگر دیده می‌شود ما اکنون تغییرات بزرگ در نگرش غربیها به طبیعت را که در ورای تغییرات بنیادی در هنر نهفته و با آنها همراه بود بررسی می‌کنیم، این نیز ضرورت دارد. **ویلیام آکمی**، یکی از آگاه‌ترین و تیزهوش‌ترین فیلسوفان مدرسی که به خردگرایی قدیس توماس آکویناس تاختند، وقتی در آستانهٔ اشراقی بزرگ بر اهمیت نقش معرفت شهودی و تجربهٔ فردی در روند شناخت تأکید می‌کرد، به نظر می‌رسید که به نگرش یادشده دست یافته بود: «هرآنچه در خارج از روح باشد فردی است...[و] شناختی که ساده و مخصوصاً فردی باشد... شناخت شهودی است... شناخت انتزاعی‌فردی، مستلزم شناخت شهودی است... قوهٔ ادراك‌ما، امور حسی را به طریق شهودی می‌شناسد ... »

اینگونه رودر رو قرار دادن شهود و انتزاع، در نظر منتقدان عرفانی و شك‌اندیش آکویناس در سدهٔ چهاردهم، امری عادی بود و به بیان درست‌تر، شهود انسانی را صریحاً در برابر آن چیزی قرار می‌داد که می‌توانست بشناسد: یا خداوند (برای عارف) یاجهان (برای شك‌اندیش). این ارتقای تجربهٔ مستقیم انسانی، شامل گونه‌ای ستایش از شناختن یعنی عاملی انسانی است. البته از دوران مسیحیت آغازین، مخصوصاً از دوران قدیس آوگوستینوس [مجتهد کلیسا] در سدهٔ پنجم میلادی به بعد، سنت عرفان مسیحی پی برده بود که شناخت خداوند باید جنبهٔ مشخصی داشته باشد؛ شناخت غیراز این، باید نتیجهٔ اشراق الهی باشد. بدین ترتیب، هواداری از شناخت شهودی در سدهٔ چهاردهم، به گونه‌ای، احیای اندیشه‌ای بود که پیش از پذیرش رسمی دین مسیح بر انسانها مسلط بود و آبلار و آکویناس نیز در سده‌های دوازدهم و سیزدهم بدان اعتقاد داشتند: یعنی فقط با پیروی از قوانین اثبات منطقی و به کمك عقل می‌توان به حقیقت دست یافت. حتی در سدهٔ سیزدهم، اهمیت تجربه در شناخت، از سوی راجربیکن فیلسوف انگلیسی نشان داده شده بود. بیکن عقایدش را در این خصوص با کشفیات و اختراعات حیرت‌انگیز بیشمار در رشته‌هایی که امروزه می‌توان عنوان علوم فیزیك و تکنولوژی بدانها داد، اثبات می‌کرد. او ضمن جلب توجه انسانها به وجود و ضرورت علوم تجربی، اصرار می‌ورزید که تجربه‌گر «باید نخست اشیای مرئی را تجربه کند... بدون تجربه، هیچ چیز را به درستی نمی‌توان شناخت... استدلال [یعنی اثبات منطقی و عقلی به‌اشیوهٔ آکویناس] کافی نیست، بلکه تجربه کافی است.» در دانشگاههای سدهٔ چهاردهم (مخصوصاً در دانشگاه آکسفورد) پیروان دانشمندانی چون راجربیکن و ویلیام آکمی دربارهٔ مسائل فیزیك ــ شتابگیری اجسامی که آزادانه سقوط می‌کنند، لختی، مرکز ثقل، و مانند اینها ــ بحث می‌کردند و چند صدسال از عصر گالیلهٔ ایتالیائی جلوتر بودند.

نکتهٔ مخصوصاً شایان تذکر در جمع اندیشمندان عرفانی و شك اندیش اواخر سدهٔ سیزدهم و سدهٔ چهاردهم که بر اشراق و تجربهٔ شخصی در تلاش برای رسیدن به معرفت‌الهی و شناخت طبیعت تأکید می‌کردند این است که اکثریت ایشان پیروان فرقهٔ فرانسیسیان بودند. با توجه به جنبه‌های انسانی که قدیس فرانسیس برای دین در سده‌های میانه قائل شد ــ دین را به موضوع حاد تجربهٔ شخصی مبدل ساخت و توجه انسانها را به زیبائی امور طبیعی یعنی کار دست خداوند جلب کرد ــ طبیعی است که جانشینانش به وارسی دقیق‌تر طبیعت با به‌کار بستن درجه‌ای از کنجکاوی که به پژوهش علمی می‌انجامد رضایت دهند. استقلال رأی و موضع انتقادی قدیس فرانسیس در برابر دستگاه دین به بسیاری از فرانسیسیان انتقال داده شد، که افراطی‌ترینشان از سوی کلیسا به داشتن انجمنی سراپا «بدعت‌گذارانه» متهم شدند. فرانسیسیان ــ مخصوصاً ویلیام آکمی ــ با دستگاه پاپها مخصوصاً ادعای آن دایر بر فرمانروایی دنیوی بر سراسر عالم مسیحیت، مبارزه می‌کردند. در این مبارزات، حال و هوای روحیهٔ آشوبگرانه‌ای طنین افکن است که در جنبش پروتستانیِ اصلاح دین، به مرحلهٔ کمال خواهد رسید.

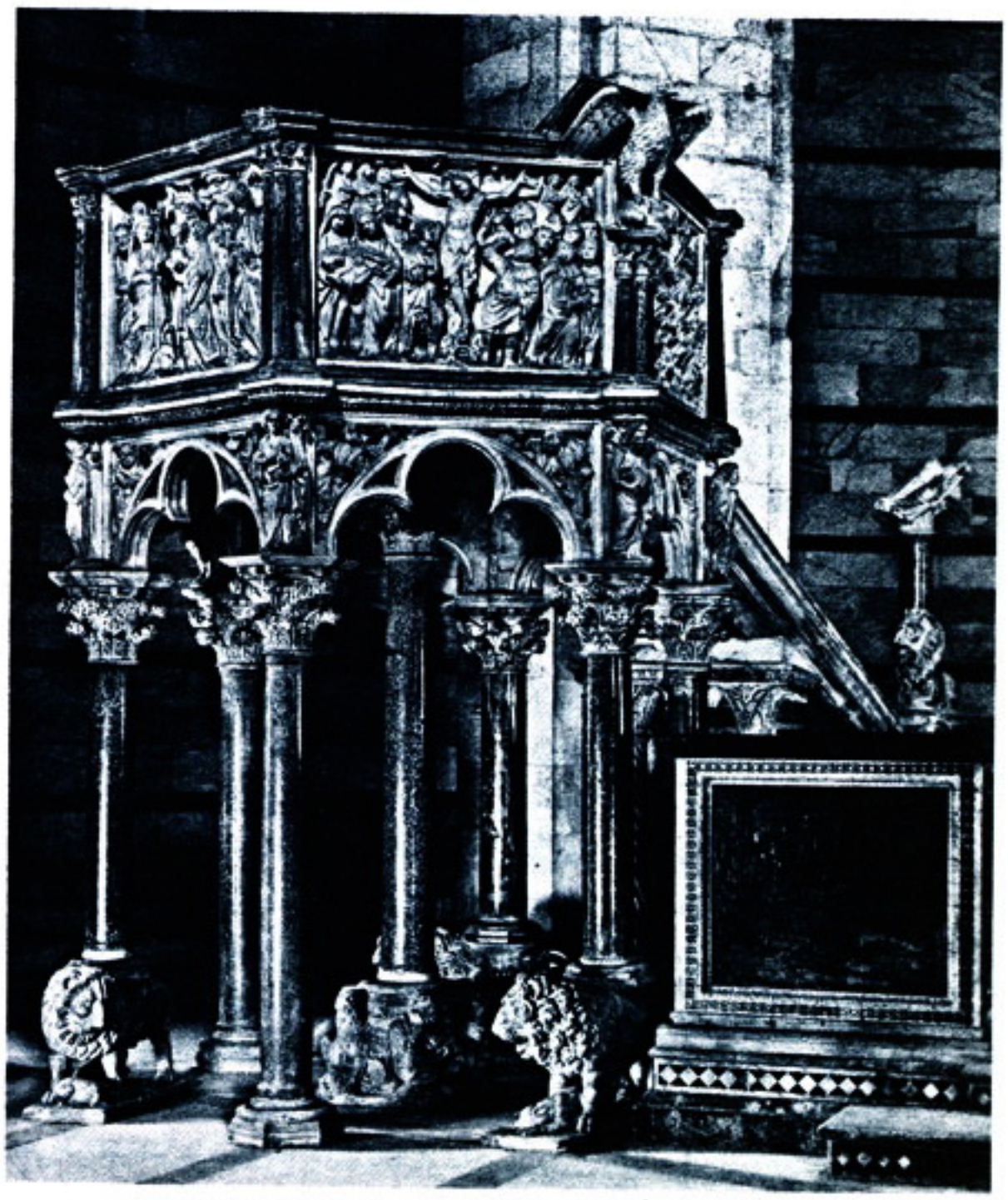
در این صورت، آنچه می‌توان عنوان افراط‌گرایی فرانسیسی نامید، برتقدم تجربهٔ شخصی، حق شخص به شناخت تجربی، بیهودگی فلسفهٔ صوری، و زیبایی و ارزش اشیاء در دنیای برون تأکید می‌کند. نقاشان و پیکرتراشان دورهٔ رنسانس آغازین، تا حدودی در محیط دلگرم‌کنندهٔ معنوی و اجتماعیِ آفریدهٔ فرانسیسیان بود که توانستند

عصرتازه‌ای را آغاز کنند ــ عصری که شمایل حکاکی و نقاشی شده در آن، شکل خود را از اعتبار دنیای مرئی و آنچه از این دنیای مرئی در روزگار کلاسیك باستانی یافت می‌شد به دست آورد. هنرمند منفرد، پس از گسستن از سنتهای صوری یك هزار ساله، وابستهٔ وارسی دنیای مقابل چشمانش شد. او با کاربست اصل بیکنی کشف شخصی به اتکای تجربه ــ در مورد شخص هنرمند، تجربهٔ **دیدن** ــ به تجسم شبکهٔ مرئی بی‌نهایت پیچیده و ناپایداری که به شکل جهان در معرض تجربهٔ ما قرار داد، در قالب نقاشی و پیکرتراشی دست زد.

پیکرتراشی

هر هنردوستی ممکن است با تقلیدهای بسیاری از هنر کلاسیك باستانی ــ در دورهٔ کارولنژیان و اوتونیان، در دورهٔ رومانسك، و گوتیك فرانسوی ــ مواجه شود. پیکره‌های گروه **دیدار مریم از الیصابات** در نمای غربی کلیسای رنس (تصویر ۴۱۰) نشانه‌ای از علاقهٔ بی‌چون و چرا به پیکرتراشی رومیِ پسین هستند، هر چند برجسته‌کاری چهره‌ها از منشأ گوتیك‌شان پرده بر می‌دارد. لیکن پیکره‌های آفریدهٔ **نیکولا پیزانو** (دورهٔ فعالیت از ۱۲۵۸ تا ۱۲۷۸)، همعصر پیکره‌های کلیسای رنس، برخلاف پیکره‌های آفریدهٔ اسلافش، نشانه‌ای از علاقهٔ او به شکلهای کلاسیك باستانی هستند. این، شاید تا اندازه‌ای زائیدهٔ فرهنگ اومانیستی دورهٔ **فردریك II** امپراتور مقدس روم و پادشاه اعجوبهٔ سیسیل باشد، زیرا وی به دلیل استعدادها و تواناییهای بیشماری که داشت در روزگار خودش به «اعجوبهٔ جهان» مشهور شده بود. دلتنگی عظمت‌طلبانهٔ فردریك برای امپراتوری روم، پیش از پایان نیمهٔ نخست این سده موجب تقویت هنر پیکرتراشی و تزیین ساختمانی در سیسیل و جنوب ایتالیا شد.احتمالاً در همین محیط بود که نیکولانخستین آموزشهایش را دید ــ هر چند امروزه در این نکته نیز تردیدهایی پیداشده است. پس از مرگ فردریك II، نیکولا به سوی شمال رفت و سرانجام در پیزا که آن روزها در اوج قدرت سیاسی و اقتصادی به سر می‌برد و محلی بود که هر هنرمند چیره‌دستی می‌توانست مأموریتهای نان و آب‌دار بگیرد، مستقر شد.

هنر پیکرتراشی نیکولا به شیوهٔ خاص ایتالیائی، در تزیین سردرهای بزرگ که خود جزء بسیار هماهنگی از معماری آن به شمار می‌رفت به کار گرفته نشد؛ به همین علت سردرهای مزبور با پیکره‌های فرانسوی این دوره تفاوت اساسی دارند. نیکولا نقوش برجسته و تزیینات مرمری برای منبرهای بزرگ حکاکی می‌کرد؛ و نخستین منبر را در سال ۱۲۶۰ برای **تعمیدگاه کلیسای پیزا** به پایان رساند (تصویر ۴۳۴). برخی از عناصر طراحی این منبر، دنبالهٔ سنتهای سده‌های میانه هستند (مانند شیرهایی که ستونها را نگه داشته‌اند یا قوسهای سه هلالی میان ستونها)، لیکن نیکولا در اینجا آشکارا کوشیده است نوع خاصی از ساختمان متعلق به سده‌های میانه را به شکل



۴۳۴ نیکولا پیزانو، منبر تعمیدگاه کلیسای پیزا، ۱۲۵۹ـ۱۲۶۰ ب م. مرمر، بلندی تقریباً ۴۵۰ سانتی‌متر.



۴۳۵ نیکولا پیزانو، بشارت تولد مسیح به مریم و تولد مسیح، جزیی از تصویر ۴۳۴. مرمر، تقریباً ۸۵×۱۱۲ سانتی‌متر.



۴۳۶ جووانی پیزانو، تولد مسیح، ۱۲۹۷ـ۱۳۰۱، جزیی از منبر سان آندرئا، پیستویا. مرمر، تقریباً ۸۵×۱۰۰ سانتی‌متر.



۴۳۷ آندرئا پیزانو، در جنوبی تعمیدگاه کلیسای فلورانس، ۱۳۳۰ـ۱۳۳۵ ب م. مفرغ مطلا.



۴۳۸ آندرئا پیزانو، دیدار، جزیی از تصویر ۴۳۷. مفرغ مطلا، بلندی تقریباً ۵۰ سانتی‌متر.



۴۳۹ بوناونتوره برلینگیری، **قاب تزیینی از محجر مذبح قدیس فرانسیس**، ۱۲۳۵ ب م. تقریباً ۱۵۰×۱۰۵ سانتی‌متر. کلیسای سان‌فرانچسکو، پشیا.

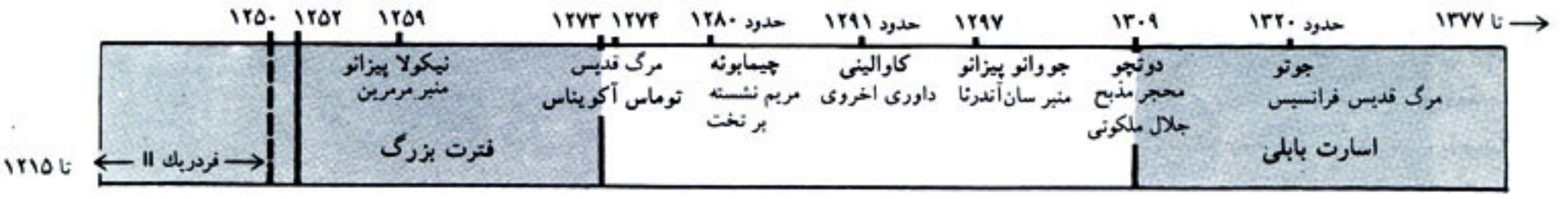
۴۴۰ بوناونتوره برلینگیری، **قدیس فرانسیس برای پرندگان وعظ می‌کند**، جزیی از تصویر ۴۳۹.



کلاسیك مجسم کند. سرستونهای بزرگ و پر شاخ و برگ، دگروارهٔ گوتیكِ سرستونهای کورنتی‌اند؛ و قابهای تزیینی بزرگ و چهارگوش را، اگر مختصر تغییری در تناسبهایشان می‌داد، می‌شد به سطوح جانبی تابوتهای رومی نسبت داد. پیکره‌های درهم فشرده و بزرگ ـ مقیاسِ تك‌تك قابها نیز به نظر می‌رسد که از ترکیب‌بندیهای روی تابوتهای اواخر دورهٔ رومی تقلید شده‌اند.یکی از این قابهای تزیینی، از روی بشارت تولد مسیح به مریم و تولّد مسیح شبیه‌سازی شده‌اند (تصویر ۴۳۵). حضرت مریم در قاب تزیینی تولد مسیح به شیوهٔ باسْتانی عاجکاریها، موزاییکها، و نقاشیهای بیزانس لمیده است. لیکن حالتهای چهره، ریش، موی‌سر، و رداها با الهام از مدلهای کلاسیك شبیه‌سازی شده‌اند و به این نقش برجسته، کیفیتی می‌بخشند که در هیچ یك از نقوش برجستهٔ چند صدسال گذشته سابقه ندارد.

شیوهٔ کلاسیك نیکولا را پسرش جووانی پیزانو (تقریباً از ۱۲۵۰ تا ۱۳۲۰) شدیداً معکوس کرد. نمایش **تولد مسیح** توسط جووانی (تصویر ۴۳۶) در روی منبر **سان آندرئای پیستویائی** که نزدیك به چهل سال پس از منبر مرمرین ساخت پدرش در تعمیدگاه کلیسای پیزا تکمیل شد، تضاد شدیدی با کنده‌کاری ضخیم و شبیه‌سازی آرام و نسبتاً بی‌عاطفهٔ نیکولا دارد. پیکره‌های آفریدهٔ جووانی، به طرزی نا‌آراسته و نا ایستا در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ گونه‌ای حرکت هیجانی، این پیکره‌ها را متوجه یکدیگر کرده یا نگاهشان را به پایین جلب کرده است؛ و حالت حرکت و فعالیتشان با گنجاندن فضاهایی ژرف در میانشان که امکان شتاب و جنبندگی بیشتری به ایشان می‌دهد، با تأکید بیشتری نشان داده شده است. در صحنهٔ **بشارت تولد مسیح به مریم** که به شیوهٔ قاب تزیینی پیشین با واقعهٔ **تولد مسیح** تلفیق شده، حضرت مریم از ظهور ناگهانی فرشته در حیرت می‌شود و به هراسی آمیخته با تواضع پناه می‌برد. همین واکنش غیر ارادی، بدن نرم او را همچنان که در صحنهٔ **تولد مسیح** به پهلو لمیده است جمع و جور می‌کند. بازیگران این صحنه، جملگی هیجان عصبی خاصی دارند، گویی همگی به ناگهان تحت تأثیر یك عاطفهٔ روانی قرار گرفته‌اند؛ فقط چوپانها و گوسفندها به قدرکافی در این حادثهٔ معجزه‌آسا سهیم نیستند. رداهای تند پیچیده و موجدار، و پیکره‌های ظریفی که در میان دارند و حالت عاطفی کل این صحنه، ویژگیهایی هستند که در تفسیر نیکولا یافت نمی‌شوند ولی در هنر گوتیك شمالی در سدهٔ چهاردهم به چشم می‌خورند. (این جریانهای ژرف ناتورالیسم گوتیك و توازنهای خطی، در بخش بزرگی از هنر پیکرتراشی ایتالیا در سراسر سدهٔ چهاردهم به چشم می‌خورند.) بدین ترتیب در هنر نیکولا و هنر جووانی، دو جریان تازهٔ بسیار مهم برای هنر دورهٔ رنسانس، یکی پس از دیگری، دیده می‌شوند: تماسی تازه با روزگار باستان و ناتورالیسم گوتیك نوخاستهٔ بومی.

تا زمانی که **آندرئا پیزانو** (از حدود ۱۲۷۰ تا ۱۳۴۸ و بدون رابطهٔ خویشاوندی با **نیکولا و جووانی**) از سوی کلیسای فلورانس برای ساختن درهای برنزی این کلیسا مأمور نشده بود (تصویر ۴۳۷) به نظر می‌رسید که پیکر تراشی در مراکز دیگر، فعالانه‌تر از فلورانس پیگیری می‌شد. هر لنگهٔ در چهارده‌قاب تزیینی و هرقاب نقشی چون یك گل چهار پره داشت، و این شیوهٔ تزیینی در پیکرتراشی و تذهیب‌کاری گوتیك یافت می‌شد. هنرمند در درون این قابها، همچنان



که در قاب تزیینی **دیدار مریم از الیصابات** می‌بینیم (تصویر ۴۳۸) نقوش نیم‌برجسته‌ای با خطوط ملایم گنجانده بود که با فضای بغرنج این قاب گوتیك تناسب داشتند. پیچش نرم پیکره‌ها و تاهای تیغگونهٔ رداهاشان، تماماً به شیوهٔ گوتیك پسین شبیه‌سازی شده‌اند لیکن مهارت آندرئا در ترکیب‌بندی و فصاحت آرام روایتش او را تا مقام استاد برجسته‌ای در میان پیکرتراشان سدهٔ چهاردهم که از پیزانوهای پیشین پیروی می‌کردند ارتقا داد. سادگی بیانات آندرئا، کثرت شکلها، و جایگزینی نمایانشان در فضای کم‌عمق نیز از نفوذ نقاش بزرگ همعصرش جوتو حکایت دارند.

نقاشی

سبك بیزانسی

نقاشی ایتالیایی در سراسر سده‌های میانه زیر نفوذ سبك بیزانسی بود. این سبك ایتالیایی ـ بیزانسی یا **مانیرا بیزانتینا** در محجر مذبحی که با شبیه‌سازی از قدیس فرانسیس تزیین یافته (تصویر ۴۳۹) و پیکرهٔ وی نیز از اعقاب پیکره‌های بلند و عبوس و منزوی دنیای هنر بیزانسی به شمار می‌رود، نشان داده شده است. این قدیس در حالی که لباس رسمی و کمربستهٔ روحانیون فرقهٔ فرانسیسیان را پوشیده، کتاب بزرگی در دست دارد و روی پاها و دستهایش زخمهای مسیح را که به عنوان نشانی آسمانی بر خود نقش کرده است نشان می‌دهد. در دوسوی وی دو فرشتهٔ بیزانسی و صحنه‌هایی از زندگی شخصی‌اش به چشم می‌خورند، و از این صحنه‌ها چنین برمی‌آید که با تقلید از نسخه‌های خطی تذهیب‌کاری شدهٔ بیزانسی ترسیم شده‌اند. در جزیی از محجر مذبح مزبور، قدیس فرانسیس را در حال موعظه برای پرندگان می‌بینیم (تصویر ۴۴۰). پیکره‌های قدیس فرانسیس و دو همراهش با دقت تمام در برابر یك برج و دیوار کم عمق نمایشی که از عهد مسیحیت آغازین به بعد نشانهٔ شهر و شهرنشینی به شمار می‌رفته است، مجسم شده‌اند. در جلوی قدیس فرانسیس، تصویر نمایشی دیگری از تپه‌های پر آشیان و پر درخت دیده می‌شود که پر از پرندگان هشیار و پر نشاط و گیاهان چشمك‌زن هستند. حالت رسمی و خشك این ترکیب‌بندی ــ که تا حدودی در اثر وجود پرندگان برجسته‌نما و نقطه‌کاریِ روحدار گیاهان از شدتش کاسته شده ــ فضای کم عمق و نمایش مسطحِ شکلها جملگی از صفات سنتی طولانی و بزرگ هستند که این بار به ناگهان جایگزین شده‌اند.

بوناونتوره برلینگیری ، آفرینندهٔ محجرمذبح قدیس فرانسیس،

۴۴۱ دوتچو، خیانت به مسیح، جزیی از پشت محجر مذبح جلال ملکوتی، ۱۳۰۹ـ۱۳۱۱ ب م.



از اعضای یك خانوادهٔ نقاش‌پرور در شهر لوکا از ناحیهٔ توسکان ایتالیا بود. نخستین جوانه‌های جنبش جدید هنری، عمدتاً در شهرهای ناحیهٔ توسکان ــ لوکا، پیزا، سینا، و فلورانس ــ سر از خاك برآوردند. شهر فلورانس همچنان که از لحاظ سیاسی تدریجاً دیگر شهرهای توسکان را جذب کرد و جمهوری فلورانس را تشکیل داد، سرانجام، پیشگامی و رهبری این حرکت بزرگ را برای رسیدن به شیوهٔ تصویری نوین رنسانس نیز به دست آورد. لیکن در سدهٔ چهاردهم، رقیب سرسختش یعنی سینا که مدتی طولانی و پیگیرانه در برابر پیشروی فلورانس ایستادگی کرده بود، ستاد مرکزی یك مکتب مستقل و پرشکوه به شمار می‌رفت.

دوتچو

دوتچو دی بوئونینسنیا (فعال از ۱۲۷۸ تا ۱۳۱۹)، نمایندهٔ سنت یا مکتب سینایی در دوران شکفتگی آن است. از جملهٔ محجرهای مذبح متعلق به وی محجرمذبح جلال ملکوتی است؛ وجه تسمیهٔ این مذبح آن است که مریم عذرا را در هیأت ملکهٔ آسمانها نشسته بر تختی در میان فرشتگان و قدیسان نشان می‌دهد. این مذبح، وجوه اصلی سبك رشد یافتهٔ او را منعکس می‌کند. بخش جلویی قاب نقاشی شده به ارتفاع دویست و ده سانتی‌متر (که هر دو رویش نقاشی شده) وجه صوری، و پر عظمتِ هنر دوتچو را که اساساً بیزانسی است منعکس می‌کند. در روی دیگر، یك سلسله قابهای تزیینی با مضمونِ صحنه‌هایی از زندگی حضرت مسیح نقاشی شده بود. این تصویرهای کوچك، که حکایت از قدرت روایتگری دوتچو دارند، در سدهٔ چهاردهم از جای اولیه‌شان کنده شدند و امروز در موزه‌های مختلف جهان پراکنده‌اند. دوتچو پس از تعیین کردن هدف روایتی این تصویرها ــ قرار بود همانند نقوش پنجره‌های کلیسای شارتر خوانده شوند ــ توانست از حالت رسمی و خشك متناسب با نمایش تمثالی و نمادینِ مذبح جلال ملکوتی بکاهد و تواناییش را به عنوان یك روایتگر و یك تجربه گر در عرصهٔ اندیشه‌های نوین تصویری عیان سازد. یکی از این قابها به موضوع خیانت به عیسی اختصاص دارد (تصویر ۴۴۱). هنرمند در یك پردهٔ کل‌نما، چندین واقعهٔ جزئی مربوط به این رویداد را نمایانده است: خیانت به عیسی بابوسهٔ ریاکارانهٔ یهودا، فرار هراسانِ حواریون، بریدن گوش خدمتکار کشیش اعظم به دست پطرس حواری. گرچه پسزمینهٔ قاب با آسمان زرین و کوههای پنیرگونه‌اش همچنان بافتی سنتی دارد، پیکره‌های نمایانده شده در پیشزمینه، تغییراساسی پیدا کرده‌اند. این پیکره‌ها دیگر آن شکلهای تخت و تمام رخ‌نمای هنر بیزانسی نیستند بلکه پیکره‌های بدن‌دار هستند؛ رنگهایشان از سیر تا روشن در نوسان است و رداهایشان به طرز مشخص و متقاعدکننده‌ای دور تا دورشان را گرفته است. فقط تناسبهایشان بر روی زمینِ زیر پایشان تا حدودی محل تردید است زیرا برخی در آستانهٔ سریدن و لغزیدنند و با گونه‌ای ناپایداری تجریدی، متمایل شده‌اند. حتی شیوهٔ واکنش پیکره‌ها در برابر رویداد اصلی، بدیع‌تر و چشمگیرتر از این حالتها است. این پیکره‌ها به کمكِ حالت بدن و حرکات دست و پایشان ــ حتی به کمك حالت چهره‌شان ــ نوع خاصی از عواطف را بروز می‌دهند، زیرا دوتچو می‌خواهد بین خشم پطرس حواری و بدنیتی یهودا (که از چهره‌های جماعت گرداگرد مسیح خوانده می‌شود)وحواریون فراری فرق بگذارد. این پیکره‌های کوچك که دیگر نمادهای مجردی در هنر بیزانسی نیستند، به صورت بازیگرانی در یك درام مذهبی درآمده‌اند، و این درام را با اجرایی زنده و پرنشاط به زبان کنشها و واکنشهایی سراپا انسانی تفسیر می‌کنند. دوتچو در این قاب و قابهای روایتی مشابه، گامی سرنوشت‌ساز در جهت انسانی کردنِ موضوع مذهبی برمی‌دارد و این روشی بود که در سده‌های بعد به جریانی روز به روز نیرومندشونده در تکامل نقاشی تبدیل شد.

در نقاشی دیواری اعلام مرگ‌مریم عذرا از همان مذبح (تصویر ۴۴۲)، دوتچو نشان می‌دهد که در مطالعهٔ فضای درون، در میان همعصرانش، تالی ندارد. با آنکه پرسپکتیو وی تقریبی است، تصوری



۴۴۲ دوتچو، اعلام مرگ مریم عذرا، جزیی از محجر مذبح جلال ملکوتی.



۴۴۳ پیترو کاوالینی، **حواریون نشسته**، جزیی از **داوری اخروی**، نقاشی دیواری، حدود ۱۲۹۱ ب م.

از یك فضای معماری ایجاد می‌کند که پیکرهٔ یك انسان را در خود محصور کرده است. اگر می‌توانستیم مطمئن شویم که نقاشان چیره دست روم باستان نیز به این نتیجه نرسیده بودند، می‌توانستیم بگوئیم که پیش از این کسی چنین تصوری را ایجاد نکرده بود. بدون تردید در دورهٔ ۹۰۰ سالهٔ پیش از دوتچو چیزی همانند این نقاشی نمی‌توان یافت، و با آنکه ممکن است استادِ آفرینندهٔ تابلوی قدیس فرانسیس در آسیزی چند سال پیشتر آن را پیش‌بینی کرده باشد و جوتو نیز تقریباً در همان زمانی که دوتچو به آفریدن مذبح **جلال ملکوتی** پرداخت آن را در **نمازخانهٔ آرنای کلیسای پادوا** تکمیل کرده باشد، باید آن را دارای اهمیتی دورانساز دانست. در حالی که فرشته در جای نا مشخصی قرار گرفته، حضرت مریم به طرز واضحی در یك فضای مکعب‌وار که از سطح تابلو به عقب می‌رود، قرار داده شده است. به‌هم نزدیك شدن سه‌تیر در سقف، این تصویر را تقویت می‌کند؛ و این پدیده را خود دوتچو مشاهده و ثبت کرده بود. تا اینجا، پرسپکتیو تماماً یکپارچه نشده است و هر یك از سطوح کار دوتچو ظاهراً نقطه همگرائی خاصی برای خود دارند. با این حال، تصویر مزبور به قدر کافی متقاعد کننده است و نخستین گام در ساختمان تدریجی یك فضای پرسپکتیو حقیقی و برخوردار از نظمی هندسی به شمار می‌رود که در سدهٔ بعد تکمیل خواهد شد.

فلورانس:جوتو

دوتچو مسائلش را در چارچوب کلی سبك بیزانسی حل می‌کرد؛ و این سبك را هیچگاه به معنای واقعی نفی نکرد. **جوتو دی بوندونه** (از ۱۲۶۶ تا ۱۳۳۷) همعصر بزرگ فلورانسی وی، با قاطعیت بیشتری، از گذشته گسست. سرچشمه‌های سبك وی امروزه نیز مورد بحث هستند؛ به احتمالی، یکی از این سرچشمه‌ها سبك مکتب رومی در نقاشی بوده که **پیترو کاوالینی** (دورهٔ فعالیتش از حدود ۱۲۷۳ تا ۱۳۰۸) بدان عمل می‌کرده است. همچنان که در جزئی از نقاشی دیواری شدیداً صدمه دیدهٔ **داوری اخروی** آفریدهٔ کاوالینی (تصویر ۴۴۳) در **کلیسای سانتا چچیلیه** در **تراستهوره** از نظر می‌گذرد، این سبك با علاقهٔ شدید به نمایش تندیس‌وارِ شکلْ مشخص می‌شود. کاوالینی، احتمالاً تحت تأثیر نقاشیهای رومی که امروزه از دست رفته‌اند، از عمق نمایی خطی دست بر می‌دارد و به برجسته‌نمایی نرم و ژرف از روشن به تاریك روی می‌آورد و به ترکیب جالبی از مقام کاهنانه با تصور از یادرفتهٔ سختی و قدرت دست می‌یابد. یکی دیگر از سرچشمه‌های مؤثر ــ هر چند کم‌اهمیت‌تر ــ در شکل‌گیری سبك جوتو به احتمال زیاد، کارهای هنرمندی به نام **جووانی چیمابوئه** است که به روایتی استاد وی بود (حدود ۱۲۴۰ تا ۱۳۰۲). **چیمابوئهٔ** فلورانسی، آنچنانکه **دانته** در چکامهٔ **اَعراف** (قطعهٔ XI:ابیات ۹۴-۹۶) از **کمدی الهی** خود می‌گوید، به تعبیری، رقیب سالخوردهٔ جوتو بوده است:

> چیمابوئه می‌اندیشید که میدان‌دار عالم نقاشی است، و امروز جوتو چنین می‌گوید، آنسان که او را از نظرها برده است.

چیمابوئه، همانند کاوالینی، خیلی خوب توانست از مرزهای سبك ایتالیایی ـ بیزانسی بگذرد، و در این راه از همان گرایش جووانی پیزانو به ناتورالیسم الهام می‌گرفت و بی هیچ تردیدی تحت تأثیر سبك گوتیك بود. در یك نقاشی دیواری تقریباً از میان رفته دربارهٔ **تصلیب عیسی مسیح** در **کلیسای سان‌فرانچسکو** در آسیزی می‌توان بعینه مشاهده کرد که وی نیز همانند جووانی، سبکی بسیار برجسته دارد و پیکره‌های آفریدهٔ خودش را چگونه دستخوش توفانی از عواطف کرده است. از طرف دیگر در نقاشی **مریم نشسته بر تخت به همراه فرشتگان و رسولان** (تصویر ۴۴۴) کارش به مراتب رسمی‌تر می‌نماید زیرا مضمون



۴۴۴ چیمابوئه، مریم نشسته بر تخت به همراه فرشتگان و رسولان، حدود ۱۲۸۰ـ۱۲۹۰ ب م. نقاشی روی تخته، ۳۷۸×۲۲۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.

این نقاشی به طور طبیعی، مستلزم گونه‌ای وقار بی حرکت است و از نمایش برجسته می‌گریزد. این مذبح پهناور، با ابعادی بیش از ۳۶۰×۲۱۰ سانتی‌متر، با وجود جلوه‌های مترقیانه‌ای چون شکل سه‌بعدی تخت، آخرین نقطهٔ جمع‌بندی چندین سده هنر بیزانسی پیش از دگرگونی کاملش است.برای آنکه دریابیم این دگرگونی در نخستین مرحله‌اش چه جلوه‌ای داشته است، می‌توانیم به نمایش همان مضمون توسط جوتو نظری بیفکنیم (تصویر ۴۴۵).

هنر چیمابوئه، هنر کاوالینی و نقاشان رومیِ همانندش که احتمالاً خود جوتو ایشان را در حال کار در کلیسای سان‌فرانچسکو دیده است؛ هنر پیکرتراشان گوتیکِ فرانسه، که احتمالاً خود جوتو ایشان را دیده ولی تردیدی نیست که وی آن را از طریق هنر پیکرتراشی جووانی پیزانو دریافت کرده است؛ و هنر باستانی روم، اعم از پیکرتراشی و نقاشی ــ جملگی از عناصر تشکیل دهندهٔ تربیت هنری جوتو بوده‌اند. لیکن برای فراهم آمدن سبك جدید بزرگی که جوتو را در مقام پدر هنر تصویری غرب قرار می‌دهد، درآمیختگی صرف این عناصر کفایت نمی‌کند. او که در روزگار خودش هنرمندی پر آوازه بود، شهرتش را همواره حفظ کرده است. صرف نظر از مصالح گوناگونی که در تربیت وی به کار برده شده‌اند، معلم واقعی وی طبیعت یا دنیای اشیای مرئی بود.

انقلاب جوتو در نقاشی فقط به از میدان به درکردن سبك بیزانسی، تثبیت نقاشی به عنوان هنری بزرگ برای شش سدهٔ بعدی، و احیای شیوهٔ ناتورالیستی ابداعی هنرمندان روزگار باستان و ازیاد رفته در سده‌های میانه محدود نمی‌شد. او بنیان‌گذار روش تزلزل‌ناپذیری در تجربهٔ بصری به کمك مشاهده بود و موافق روحیهٔ فرانسیسیان تجربه‌گر، آغازگر عصری شد که می‌توان عنوان عصر آغازین علم نامیدش. او و جانشینانش با تأکید بر تقدم قوهٔ بینائی در شناختن جهان، جاده‌هائی را آماده ساختند که علم تجربی از همانجا به سوی آینده گام بر داشت؛ دنیای بصری، پیش از آنکه قابل تحلیل و تفهیم شود باید مشاهده گردد. جوتو که در روزگار خود و پس از مرگش به علت وفاداری به طبیعت مورد ستایش قرار می‌گرفت، مقامی بس فراتر از یك مقلد طبیعت داشت؛ او به جای تقلید از طبیعت، از اسرار آن در جریان مشاهده‌اش پرده بر می‌دارد و نظم مرئی آن را پیش‌گوئی می‌کند. در وجود جوتو، انسان غربی با قاطعیت تمام متوجه دنیای مرئی به عنوان سرچشمهٔ شناخت طبیعت می‌شود. این **برون‌نگری** جدید، جایگزین آن درون‌نگری انسان در سده‌های میانه شد که نه در جستجوی اسرار طبیعت بلکه در صدد اتحاد با خالق بود.

جوتو حضرت مریم را تقریباً با همان مقیاس بزرگ نقاشی **مریم نشسته بر تخت** اثر چیمابوئه، به همراه فرشتگان، به صورت نشسته بر تخت مجسم کرده است (تصویر ۴۴۵). این تابلو، اثری است که فرصت ارزیابی بزرگترین و گویاترین کمك او به هنرنمایشی ــ یکپارچگی و سنگینی پیکروار ــ را به ما می‌دهد. حضرت مریم با ثبات تزلزل‌ناپذیر یك الههٔ خارائین متعلق به روزگار باستان، بر تخت خویش نشسته است. تصاویری که دوتچو و چیمابوئه از حضرت مریم می‌کشیدند پیکر او را در زیر امواج ظریف رداهایش باریك و شکننده نشان می‌دادند؛ همین پیکره‌ها در دست جوتو به صورت مادری تنومند و ملکه‌وش نمایانده شده‌اند که حتی از لحاظ برآمدگی سینه‌اش به دنیای مادی تعلق دارد. بدن مریم ناپدید نشده است؛ بلکه با قدرت تمام نشان داده شده است. این هنر نوین، پیش از تمام هنرها، می‌کوشد پیکره‌ای بیافریند که جسم، بُعد، و حجم داشته باشد ــ یعنی همانند پیکره‌ای که به صورت مجسمه درمی‌آید، در معرض نور قرار گیرد و سایه‌اش روی زمین بیفتد یا تصوری را در ما ایجاد کند که مجسمه پدید می‌آورد. به همین علت، در این نقاشی، تختی که حضرت مریم بر آن نشسته، از عمق کافی برای جای دادن به پیکرهٔ عظیم او برخوردار است؛ از کف‌زمین برآمده؛ برجسته شده و پیکرهٔ او را در خود محصور کرده است.

در بررسی کارهای جوتو، لازم به یادآوری است که محققان در انتساب بسیاری از نقاشیهای دیواری به جوتو تردید کرده‌اند، و علاوه بر گونه‌ای ازدحام یا پیچیدگی در ترکیب‌بندی ناسازگار با وضوح و عظمت دیگر نقاشیهای او متوجه ناشیگری مختصری در تکمیل پیکره‌ها و دیگر جزئیات نیز شده‌اند. جملگی این محققان او را



۴۴۵ جوتو، مریم نشسته بر تخت، حدود ۱۳۱۰ ب م. نقاشی روی تخته، ۳۲۰×۲۰۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیستی، فلورانس.

آفرینندهٔ نقاشی دیواری نمازخانهٔ آرنا در پادوا (که احتمالاً به سالهای ۱۳۰۴ تا ۱۳۱۳ مربوط می‌شود)، نقاشیهای دیواری نمازخانه‌های کلیسای سانتاکروچه در فلورانس (در حدود ۱۳۲۰)، و **مریم نشسته بر تخت** (که شرحش گذشت)در **نگارخانهٔ اوفیستی** می‌دانند. جدی‌ترین بحث‌ها بر سر مجموعهٔ بزرگ نقاشیهای دیواری نشان دهندهٔ زندگی قدیس فرانسیس در کلیسای بالایی آسیزی درگرفته است؛ این نقاشیها سنتاً به جوتو نسبت داده می‌شوند و به حدود ۱۳۰۰ میلادی مربوط می‌شوند. از آنجا که مدرک کتبی وجود ندارد، تمام اظهار نظرها بر تحلیل سبك استوار گشته است و به این احتمال دامن زده است که در آینده نیز اختلاف نظر وجود خواهد داشت. محققان امروزی معتقدند که مجموعهٔ نقاشیهای دیواری مربوط به زندگی قدیس فرانسیس در سالهای ۱۲۹۰-۱۲۹۹ آفریده شده است، و با آنکه کسی منکر نفوذ سبك جوتو نیست احساس می‌شود که سبك مزبور در کارهای دیگر بهتر به چشم می‌خورد. محققان امروزی، همچنین معتقدند که نقاشیهای دیواری مربوط به زندگی آسیزی را به احتمال بسیار زیاد هنرمندان فلورانسی متأثر از سبك جوتو یا دارای زمینه‌ای مشابه آفریده‌اند. یکی از این نقاشیهای دیواری به نام **قدیس فرانسیس برای پرندگان وعظ می‌کند** (تصویر ۴۴۶)، بدون تردید از لحاظ سادگی بیان، کاهش تعداد پیکره‌ها تا حداقل لازم برای شرح داستان، و پرداختهای تندروانی ــ مانند حالت گویای قدیس فرانسیس در حالیکه به سوی پرندگان خمیده است و شگفت‌زدگی حواریش ــ به سبك جوتو است. برجسته‌نمایی پیکره‌ها بسیار قوی و نقش برجستهٔ مجسمه‌وارشان بسیار مؤکدانهٔ است. اگر این نقاشی را با جزئی از قاب تزئینی ۴۳۹ آفریدهٔ برلینگیری با مضمونی مشابه مقایسه کنیم (تصویر ۴۴۰)، می‌توانیم ماهیت تغییر بزرگی را که به فاصلهٔ کمتر از یك سده صورت گرفته است دریابیم. انتساب این نقاشی دیواری به «استادِ مجموعهٔ قدیس فرانسیس» بازتابی از موقتی بودن بخش اعظم اطلاعات ما در بارهٔ تاریخ هنر است. با حرکت تاریخ‌هنر به سوی عصر شخصیتهای شناخته شده، مسألهٔ آزارندهٔ انتساب آثار نیز به دفعات بیشتری مطرح می‌شود: وقتی به قدر کافی مدارك مستند در دسترس نباشد و وقتی مدارك درونی (به دست آمده از مطالعهٔ تك‌تك سبکها) مورد توافق نیست، چگونه می‌توان آفرینندهٔ فلان اثر را شناخت؟

القای تصویری از بدنهای یکپارچهٔ متحرك در فضا بر روی سطحی صاف، مسأله‌ای دوگانه را پیش می‌آورد؛ القای تصویر بدن در همان حال مستلزم القای خاصیت فضایی تا بدان اندازه است که بتواند

۴۴۶ استاد مجموعهٔ قدیس فرانسیس، **قدیس فرانسیس برای پرندگان وعظ می‌کند**، نقاشی دیواری، حدود ۱۲۹۶ (؟). تقریباً ۲۷۰×۲۰۰ سانتی‌متر. کلیسای بالایی، سان‌فرانچسکو، آسیزی.



آن بدن را در خود جای دهد. جوتو در مجموعه‌های دیواری خویش ــ وی اساساً یك نقش آفرین دیواری بود ــ پیوسته می‌کوشد این دو جنبهٔ تجسم عمق فضایی را با هم درآمیزد. نقاشی دیواری وی به نام **زاری بر جسد مسیح** از مجموعهٔ نمازخانهٔ آرنا (کاپلا اسکروونی) در پادوا (لوحهٔ رنگی ۳۵)، جای بحث ندارد و ظریفترین چهرهٔ هنر او را به ما می‌نمایاند. موضوع این نقاشی، زاری کردن مادر مسیح، رسولان مسیح، و زنان مقدس بر جسد منجی خویش در لحظات پیش از دفن، آنهم در حضور فرشتگانی است که در اثر اندوهی جنون‌آسا به این سو و آن سو به پرواز در آمده‌اند. جوتو صحنه‌ای کم عمق برای این پیکره‌ها تدارك دیده است؛ دور تا دور این صحنه را پرتگاه سنگی تند و عریضی احاطه کرده است که لبه‌ای افقی در پیشزمینهٔ نقاشی پدید می‌آورد. منظرهٔ صخره‌ای، این صحنه را به صحنهٔ مجاور به نام **رستاخیز و به من دست نزنید** می‌پیوندد. جوتو در تمام کارهایش، همچنان که دانته قطعه‌های شعر حماسی **کمدی‌الهی** را به هم می‌پیوندد، از اینگونه اتصالات برای پیوستن صحنه‌های قاب‌بندی شده‌اش به یکدیگر استفاده می‌کند. این لبه، با آنکه تا اندازه‌ای باریك است، تکیه‌گاهی بصری برای پیکره‌ها فراهم می‌آورد، حال آنکه پرتگاه مزبور نقش نقطهٔ کانونیِ برجستهٔ این نقاشی را در پائین سمت چپ‌آن بر عهده دارد. عادت دیرینهٔ نمایاندن هر شیء در مرکز تصویر و توجه به نمای روبروی آن در هنر بیزانسی، در اینجا کنار گذاشته شده است. پیکره‌ها مجسمه‌وارند ــ یعنی احجامی ساده و سنگین به شمار می‌روند که جسم‌شان جلوی حرکت متناسب‌شان را نمی‌گیرد. در اینجا حالتها و حرکاتی که فقط می‌توانند جنبه‌ای تصنعی و مکانیکی داشته باشند به طرزی متقاعد کننده طیف گسترده‌ای از اندوه ــ از یأس تقریباً تند خویانهٔ مادر تا فورانهای عاطفی مریم مجدلیه و یوحنا ــ کناره‌گیری فلسفی دو رسول در سمت راست، و اندوه خموشانهٔ دو زاری کنندهٔ باشلق‌دار در پیشزمینه را بیان می‌کند. با آنکه دوتچیو کوشیده بود تفاوت میان نَوَسانهای عاطفی رسولان در **خیانت به مسیح** (تصویر ۴۴۱) را بنمایاند، در صحنه‌آرایی از یك تراژدی بزرگ، به پای جوتو نمی‌رسد. جوتو عملاً گونه‌ای صحنه آفریده است که در آینده می‌تواند الگوی صحنه‌هایی شود که درامهای انسانی بسیاری در نقاشی آتی بشر بر روی آنها ترسیم خواهند شد. او در اینجا با جدایی دیرینهٔ حوادث و بازیگران از یکدیگر ــ به گونه‌ای که تا اواخر سدهٔ سیزدهم مشاهده می‌شد ــ بسیار فاصله گرفته است. در نقاشی دیواریِ **زاری بر جسد مسیح**، حادثه‌ای واحد، واکنشی واحد و تند به دنبال می‌آورد که در بطنش درجات گوناگونی از نوسانات عاطفی گنجانده شده‌اند. پیش از جوتو کوششی برای تحقیق این همبستگی ترکیب‌بندی صوری با ترکیب‌بندی عاطفی در هنر به عمل نیامده بود.

نقش ونگار صوری این نقاشی دیواری، و طرز گروه‌بندی پیکره‌ها در محدودهٔ فضای ساختگی آن، در خور مطالعه‌ای موشکافانه است. هر گروه، حدود و تعریف خاصی دارد، و هریك سهمی در پدید آوردن نظم موزون این ترکیب‌بندی دارد. نکته‌ای که پیشتر بدان اشاره شد، خط اریب لبهٔ صخره است؛ این صخره با تنها درخت خشکیده‌اش (درخت شناخت خیر و شر که با هبوط آدم خشکید) توجه بیننده را به گروه گرداگرد سر مسیح که به طرز پویایی در خارج از مرکز تصویر قرار داده شده است جلب می‌کند. هر گونه حرکت در ورای این گروه به هیکل عظیم زاری کنندهٔ نشسته‌ای ختم یا معطوف می‌شود که در گوشهٔ تصویر قرار داده شده است. پیکرهٔ نشسته در سمت راست، با گروه مرکزی رابطه پیدا می‌کند؛ اعضای این گروه با نگاهها و حرکاتشان توجه بیننده را به سر مسیح جلب می‌کنند. پیکره‌هایی که از پشت دیده می‌شوند ــ از خصوصیات تکرار شونده در آثار جوتو ــ بر جلوهٔ پیشزمینه تأکید می‌کنند و از لحاظ بصری موجب می‌شوند که پیکره‌های میانی به فضای عقبتر رانده شوند. این تدبیر، که در نقطهٔ مقابل جبهه‌نمایی یا نمایش تمام‌رخ از روبرو است؛ عملاً بیننده را در پشت پیکره‌های «ناظر»ی قرار می‌دهد که ضمن روبرو شدن با حوادث به عنوان تماشاگر، بر مفهوم صحنه‌آرایی به عنوان الگویی برای نقاشیهای دارای «طرح کلی» انسانی، صحه می‌گذارند. در این عصر اومانیسم طالع، نمایش اسرار مقدس به شیوهٔ سده‌های میانه و کاهنان، تکامل یافت و به صورت درامهایی تمام‌عیار و دارای طرح کلی درآمد. تا سدهٔ سیزدهم، درام مراسم قدّاس گسترش یافته و به صورت تابلوها و صحنه‌های تك پرده‌ای و دو پرده‌ای در آمده بود، و این پرده‌ها نیز به صورت تابلوهایی در آمده بودند که غالباً در سردرهای کلیسا نمایش داده می‌شدند.(از پیکره‌های سردرهای دورهٔ گوتیك چنین بر می‌آید که مباحثه‌ای میان قدیسانِ شبیه‌سازی شده در جریان بوده است و فضای معماری، ایشان را همانسان در خود محصور و محدود می‌کند که صحنه باعث محدودیت حرکت بازیگران می‌شود.) بدین ترتیب هنرهای نقاشی و درام عمق نمایانه به طور همزمان رشد می‌یافتند و چیره‌دست‌ترین هنرمندان دورهٔ رنسانس و دوره‌های بعد، به استادان یك نوع زبانِ صحنه‌ای خاص خویش مبدل می‌شدند. جوتو یعنی نخستین استاد این سنت، یکی از چیره‌دست‌ترین هنرمندان انطباق دهندهٔ شکل و عمل بود؛ به سختی می‌توان در پیشرفت راهگشایانهٔ وی اغراق کرد.

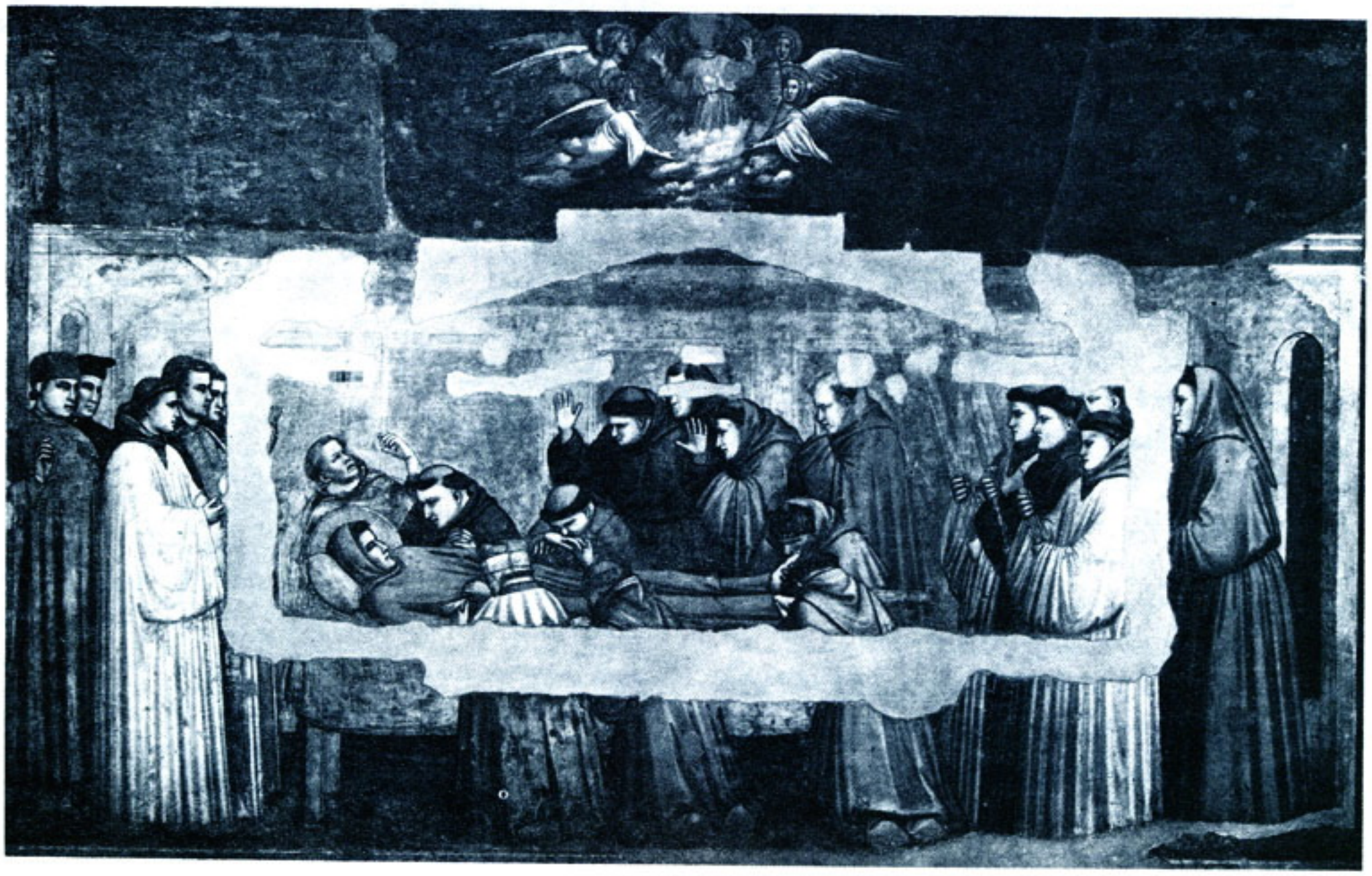
جوتو چندین نقاشی دیواری با موضوع زندگی و مرگ قدیس فرانسیس برای کلیسای فرانسیسی سانتاکروچه در فلورانس کشید. در تصویرهای ۴۴۷ و ۴۴۸ **مرگ قدیس فرانسیس** را به شکلی که در سدهٔ نوزدهم بازسازی شده و سپس نقاط بازسازی شده‌اش از آن بر داشته شده‌اند، می‌بینیم [۱]. خوشبختانه، علیرغم برداشته شدن نقاط بازسازی شده و شکافها و خلأهای پیش آمده در اثر این کار، از نقاشی اصلی مرگ قدیس فرانسیس آن قدر بر جا مانده است که منظره‌ای از آخرین سبك وی را در نظر ما زنده کند. این صحنه در مقایسه با صحنهٔ **زاری بر جسد مسیح**، که از قضا قرابت معنوی قابل توجهی بین ایندو بر قرار است، نمایانگر تغییرات بزرگ و مهمی است. ناآرامی گوتیك به آرامی گرائیده است و در صحنهٔ مزبور چندان اثری از عواطف ناهمگونِ **زاری بر جسد مسیح** دیده نمی‌شود. به بیان درست‌تر، چنین می‌نماید که هنرمند کنار صحنه ایستاده و بر این آئین ختم رسمی نظاره کرده است: قدیس در مرکز نقاشی بر روی تابوتش به خواب مرگ فرورفته و راهبها دور تا دورش ایستاده یا زانو زده‌اند؛ زانوزده‌ها از پشت به شیوهٔ زانوزده‌های نقاشی جوتو هستند. از چپ‌و راست، صفوف متین و اندوهبار فرایارها با نمای نیمرخ (همچنانکه در واقعیت دیده می‌شوند) ظاهر می‌شوند، که برخلاف صف **یوستینیانوس**

۱. این نقاشی جنبهٔ دیگری از مسألهٔ انتساب و اعتبار است که پیشتر متذکر شدیم. تا سالهای پیش از سدهٔ بیستم که دارای حساسیت فوق‌العادهٔ تاریخی است، رسم بر این بود که تابلوها و تصاویر کهن را با نقاشی بر روی قسمتهای صدمه دیده یا محو شده بازسازی یا «ترمیم» می‌کردند. پژوهندگان معاصر که مشتاق شناختن نقاش اصلی‌اند، از عریان کردن آثار مزبور ـ حتی اگر فقط باعث برجا ماندن تکه‌هایی شود که از لحاظ‌هنری خوشایند نیستند ـ دفاع کرده‌اند. مشاجره در خصوص درستی یا نادرستی این روش، همچنان ادامه دارد و مورخ، خبره و کارشناس هنر، و سرانجام انسان کوچه و بازار، همواره با مسألهٔ اعتبار هر اثر معین روبرو هستند.



۴۴۷ جوتو، مرگ قدیس فرانسیس، نقاشی دیواری، حدود ۱۳۲۰ ب م. نمازخانهٔ باردی، کلیسای سانتاکروچه، فلورانس.

۴۴۸ جوتو، مرگ قدیس فرانسیس (تصویر ۴۴۷)، پس از برداشتن بخشهای ترمیم شده در سدهٔ نوزدهم.





۴۴۹ جوتو، دیدار ژواشم و قدیسه حنا، نقاشی دیواری، حدود ۱۳۰۵ ب م.، نمازخانهٔ آرنا، پادوا.

در کلیسای سان‌ویتاله (تصویر ۲۹۹)، از نمای تمام‌رخ دیده نمی‌شوند. پیکره‌ها با دقت تمام در یك فضای معمارانهٔ محصور و صحنه‌مانند که تعریض شده است جا داده شده‌اند، و این دیگر جای تردیدی باقی نمی‌گذارد که پیکره‌ها محل کافی برای حرکت و جابجا شدن دارند. این پیکره‌ها بلندترند و بخشی از جسامتِ جوال‌گونهٔ پیشین‌شان را از دست داده‌اند. در اینجا جوتو میان نقش شکل آفرین رداها و آویختگی‌شان از پیکرهای مجزا و بندبند فرق می‌گذارد. متانت پُر‌ابُهَت صف قدیسان، با حذف زیباییهای تصادفی و پراکندهٔ محیط مادی که شدیداً مورد توجه نقاشان سینائی و گوتیك بودند، دوچندان می‌شود. جوتو، طبیعت را با توجه به بنیادی‌ترین واقعیتهایش می‌بیند و ثبت می‌کند: احجام یکپارچه‌ای که محکم روی سطح صاف و افقی این کرهٔ خاکی قرار گرفته‌اند. این احجام را به صورت گروههایی با معنی در کنار هم می‌گذارد و با عواطف سرکوب شده‌ای که از حرکات آرام و سنجیده سر بر آورده‌اند در هم می‌آمیزد.جوتو با بیشترین صرفه‌جوئی در استفاده از وسائل، به نتایج بی‌مانندی در نمایش عظمت می‌رسد و نقاشیهایش به دلیل سادگی و صراحت بیانشان به گروه ماندگارترین نقاشیها در هنر جهان تعلق دارند.

نقاشیهای دیواری جوتو در نمازخانه‌های **باردی** و **پروتسی** از کلیسای سانتاکروچه برای چندین نسل از نقاشان دورهٔ رنسانس ــ از **مازاتچو** تا **میکلانژ** و پس از او ــ در حکم کتب درسی یا متون معتبر بودند. این هنرمندان متأخرتر، بهتر از پیروان بلافصل جوتو می‌توانستند عظمت هنر وی را دریابند؛ ولی پیروان بلافصل او می‌توانند فقط جزء بسیار کوچکی از نوآوریهای انقلابیش را درك کنند. کوششهای اینان غالباً به تقلید از توصیف تجسمی او محدود می‌شد. یك نمونهٔ عالی در پیروی خستگی ناپذیر از جوتو، **تادئو گادی** (حدود ۱۳۰۰ تا ۱۳۶۶) است، که چندین سال پسرخوانده و دستیار جوتو بود. تفاوت بین کار یك هنرمند بزرگ و کاریك هنرمند شایسته، چنانچه نقاشی دیواری **دیدار ژواشم و قدیسه حنا** در نمازخانهٔ آرنا (تصویر ۴۴۹) را با شبیه‌سازی تادئو از همان موضوع در **نمازخانهٔ بارونچلی** از کلیسای سانتاکروچه (تصویر ۴۵۰) مقایسه کنیم، روشن می‌شود. ترکیب‌بندی جوتو ساده و فشرده است و پیکره‌ها دقیقاً بایگانه درِ ورودی ساختمان یعنی **دروازهٔ طلائی** که در آستانه‌اش والدین حضرت مریم پیروزمندانه در حضور زنان خوش‌لباس دیدار می‌کنند، تناسب دارند. این زنان به خدمتکاری که حاضر نبود بپذیرد حنای پیر بچه‌دار خواهد شد می‌خندند. این داستان که در **آپوکریف** نقل شده، با خودداری و روشنی و فشردگی چشمگیر مختص هنر جوتو به شکل تصویر در آورده شده است. تادئو نقاشی دیواریش را تا حدودی سست و بی‌ساختمان به پایان می‌بَرَد؛ پیکره‌ها ارتباط روشنی با پسزمینه ندارند؛ منظرهٔ باشکوه‌شهر، با آنکه فی‌نفسه لذتبخش است، مستلزم توجه بسیار زیاد است و از صحنهٔ حادثه‌ای که در پیشزمینه جریان دارد فاصله می‌گیرد؛ حرکات، ضعیف و تئاتری شده‌اند؛ و شکارچی که در نقاشی جوتو به طرز بی‌سر و صدایی کنار افتاده بود و توجهی را به خود جلب نمی‌کرد، در اینجا گامی شجاعانه به سوی مرکز تابلو برداشته است و این موضوعی پیش‌پاافتاده است که از قدرت موضوع اصلی می‌کاهد. با آنکه پیکره‌های نقاشی تادئو بیشترین بخش صلابت پیکره‌های نقاشی جوتو را دارند، تادئو با تأکید بر جزئیات تصادفی از شدت تأثیر نمایشی داستان کاسته است. جوتو برنکات بنیادی تأکید می‌کند و ضمن بیان این نکات با استفاده از سادگی بیان و صراحت پرتوانِ مختص خودش، تفسیر به مراتب معنی‌دارتری از این موضوع کرده است. ولی نباید به فکر کم ارزش قلمداد کردن معاصران و پیروان



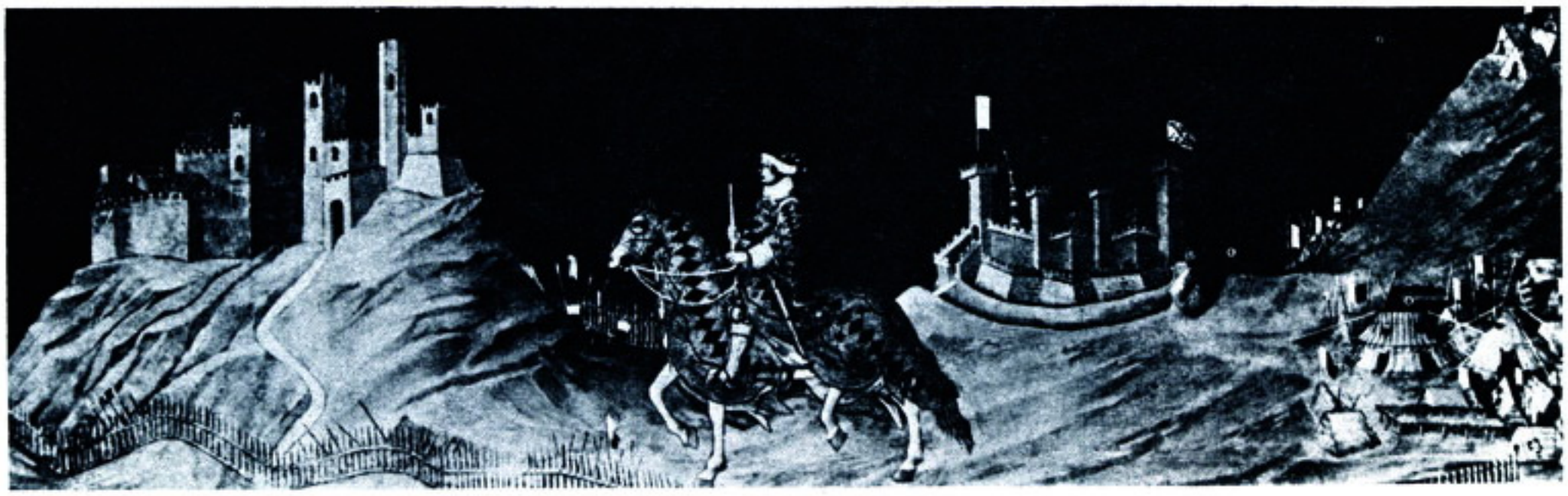
۴۵۰ تادئو گادی، دیدار ژواشم و قدیسه حنا، نقاشی دیواری، ۱۳۳۸ ب م. نمازخانهٔ بارونچلی، کلیسای سانتاکروچه، فلورانس.

جوتو باشیم. تادئو تحقیق در عرصهٔ پرسپکتیو را نیرومندانه دنبال می‌کند ــ همچنانکه از منظرهٔ شهر برمی‌آید ــ و پیکرهٔ پیش‌پاافتادهٔ شکارچی، گواهی بر رشد علاقهٔ شدید او به رئالیسم است.

سیمونه مارتینی

جانشینان دوتچو در مکتب سینا، بانوآوری و اصالتی به مراتب بیشتر به میدان می‌آیند. سیمونه مارتینی (حدود ۱۲۸۵ ـ ۱۳۴۴) شاگرد دوتچو و دوست صمیمی پترارك بود. پترارك او را به عنوان آفرینندهٔ چهرهٔ لائورا می‌ستود. سیمونه در شهرهای ناپل و سیسیل برای شاهان فرانسه کارمی‌کرد؛ در آخرین سالهای عمرش در دربار پاپ واقع در آوینیون به کار مشغول شد و در همانجا بود که توانست مستقیماً با نقاشان شمال اروپا تماس بگیرد. سیمونه با منطبق کردن الگوهای تخیلی اما تجملی و پرشکوه شیوهٔ گوتیك فرانسوی بر هنر سینائی و آشناکردن نقاشان شمالی با سبك سینائی، یکی از عوامل مؤثر در سبك بین‌المللی گردید؛ دامنهٔ این سبك در اواخر سدهٔ چهاردهم و اوائل سدهٔ پانزدهم به سراسر اروپا کشیده شده بود. **سبك بین‌المللی**، سبکی درباری بود که برای تقلید از رنگهای مشعشع، لباسهای فاخر، تزیینات ظریف، و مضامین مستلزم صفوف پر شکوهی که در آنها شهسواران و معشوقه‌هاشان به همراه ملازمان، اسبان، و تازیهای بادپای شکاریشان می‌توانستند خود نمائی کنند، به ذوق و سلیقهٔ اشرافی متوسل می‌شد. سبك خود سیمونه به سبك بین‌المللی در مرحلهٔ کمالش نمی‌رسد. لیکن در نقاشی معروف **بشارت تولد مسیح به مریم** (لوحهٔ رنگی ۳۶) با آن شکلهای ظریف و رنگ آمیزی درخشان، خطوط نرم و مواج، پیکره‌های بی‌وزن و محیط بی‌فضایش، سبکی می‌بینیم که درست در نقطهٔ مقابل سبك جوتو قرار دارد؛ بدون تردید، او براین واقعیت آگاه بوده است ولی هنر جوتو، چندان تغییری در سیمونه ایجاد نکرد. تشریفات عریض و طویل دربارهای شهسوارانهٔ اروپا بر چگونگی شبیه‌سازی سایه افکنده است. جبرئیل فرشتهٔ مقرب، تازه بر زمین نشسته است، بادِ ناشی از عبورش ردایش را به هوا بلند کرده است، بالهای رنگین‌کمانیش هنوز از حرکت نایستاده‌اند، رنگ سفید و طلائی ردای مجللش نشانه‌ای از آن قلمرو ملکوتی‌اند که وی پیامش را از آنجا آورده است. مریم باکره در حالی که کتاب دعایش را زمین می‌گذارد، خود را محجوبانه از حالت زانوزدن جبرئیل به عقب می‌کشد، که این نشانهٔ حضور مقامی والاتر است. او بالاپوش زنانهٔ آبی سیاهگون و سجاف‌دوزی شده‌اش را که نشان می‌دهد وی ملکهٔ آسمان است، به دور خود می‌پیچد. این منظره علیرغم کم‌روئی و تواضع حضرت مریم و اهمیت بیکرانِ پیامِ جبرئیل، درام را تابع مراسم درباری، و تجربه‌اندوزی ساختاری را تابع شکوه ظاهری می‌کند.

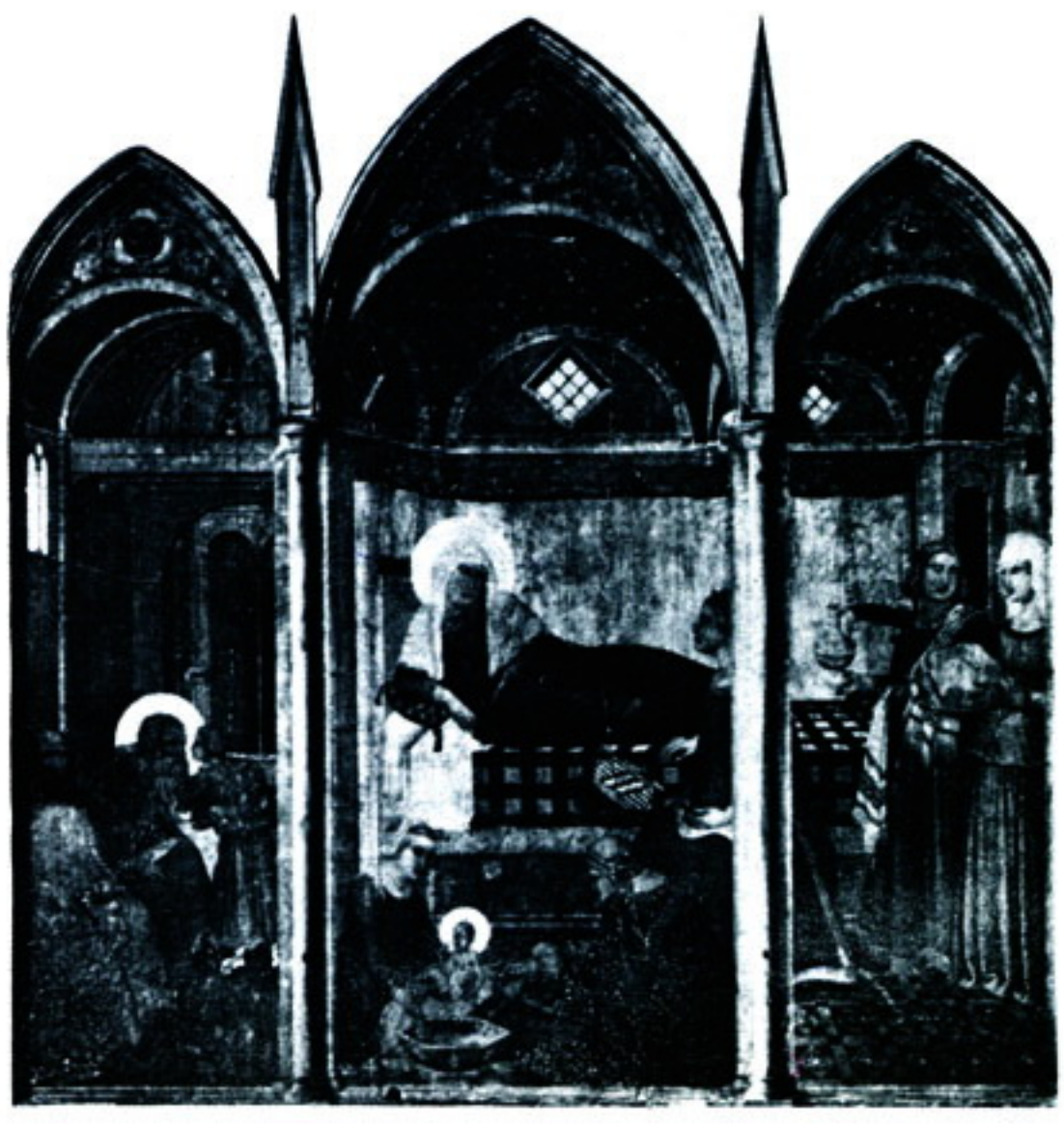
سیمونه برای **کاخ مردم** شهر سینا، ترکیب‌بندی بسیار متفاوتی آفرید که یك نقاشی دیواری بزرگ به ابعاد ۳۳۰× ۹۶۰ سانتی‌متر از سرباز خوش اقبالی به نام **گیدوریتچیو دافولیانو** بود که برای سینا خدمت می‌کرد (تصویر ۴۵۱). این نخستین نقاشی از مجموعهٔ بزرگ نقاشیها و پیکره‌های سوار بر اسب است که برای بزرگداشت خاطرهٔ نظامیان غارتگر و جاه‌طلب حرفه‌ای ایتالیا به هنگام رهبری ارتشهای دولتهای ایتالیائی در جنگهای بزرگ و کوچك بی‌پایان آفریده شده‌اند. اینان در بسیاری از موارد، خود بر مسند قدرت می‌نشستند. گیدوریتچیو دو شهر کوچك متعلق به سینا را از پیزائی‌ها باز پس گرفته بود، و به پاس همین خدمت بزرگش به ایالت سینا بود که سیمونه او را سوار بر اسب، تنها و در سرزمینی لم‌یزرع مجسم کرد. خیمه‌گاهش در سمت



۴۵۱ سیمونه مارتینی، گیدورتچیو دا فولیانو، نقاشی دیواری، ۱۳۲۸ ب م. ۳۳۰×۹۶۰ سانتی‌متر. کاخ مردم، سینا.

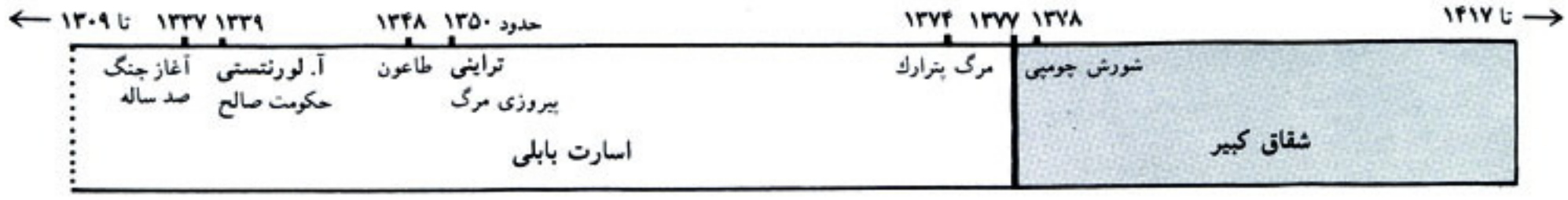
راست تصویر دیده می‌شود، پرچمهایش بر فراز بناهای شهری که به تازگی تسخیر کرده است در اهتزازند، و خودش با گامهائی مصمم و آرام برای فتح شهری کوهستانی که در سمت چپ‌تصویر دیده می‌شود پیش می‌رود. سیمونه، برخلاف جوتو، طرح این نقاشی دیواری را به گِردِ یك رویداد واحد متمرکز نمی‌سازد بلکه آن را به گونه‌ای توصیف پیاپی مبدل می‌کند و پیشرفت این فرماندهٔ نظامی را در مسیر زمان نشان می‌دهد. همچنین، نمی‌کوشد که منظرهٔ واحدی را در برابر دید تماشاگر بگستراند؛ خیمه‌گاه، شهرها، و اسب‌سوار، تماماً از زوایای مختلف دیده می‌شوند. با آنکه این درآمیختگی تا حدودی کهنه می‌نماید، در واقع چیزی از اهمیت آن پیکرهٔ بزرگ سوار بر اسب یراق‌بندی شده نمی‌کاهد. در نقش و نگار الماسیِ اسب و اسب‌سوار، ظرافت هنرمندانه‌ای جلب نظر می‌کند که همراه با موجهای نرم و موزون جامه‌ها، تصور شگفت‌انگیزی از حرکت پیشرونده در بیننده پدید می‌آورد. در سبك گوتیك، تلقی هنرمندان از خط این بود که بیشتر در کارهای تزئینی بدان متوسل شوند؛ در اینجا با مهارت خاصی، خط برای ایجاد حرکت به کار گرفته شده است. موضوع ــ مردی واقعی که در شرایط تاریخی واقعی جای داده شده ــ در نوع خود یك نوآوری است و از پیشرفت مقاومت ناپذیر و نوخاستهٔ علائق این جهانی در قلب زندگی و هنرحکایت دارد.

۴۵۲ پیترو الورنتستی، تولد مریم عذرا، ۱۳۴۲ ب م. تقریباً ۱۸۳×۱۷۸ سانتی‌متر. موزهٔ اوپرای متروپولیتن، سینا.



برادران لورنتستی

برادران لورنتستی نیز که از شاگردان دوتچو بودند در تجربه‌اندوزیهای عمومی رئالیسم تصویری که از ویژگیهای سدهٔ چهاردهم است مخصوصاً در تلاش برای القای خاصیت فضائی، سهیم‌اند. پیترو لورنتستی (فعال از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۸) که از استاد خود بسی جلوتر افتاده بود، با آفریدن قاب تزیینی بزرگی که تولد مریم عذرا را نمایش می‌داد به موفقیتی چشمگیر رسید (تصویر ۴۵۲). قطعات چوبی تقسیم کنندهٔ این قاب به سه‌بخش، چنان شبیه‌سازی شده‌اند که گویی تاژرفای فضای نقاشی شده ادامه می‌یابند و بیننده گمان می‌کند که از بیرون قابی چوبی (که ظاهراً بعدها بر آن افزوده شده است) به درون صحنه‌ای جعبه مانند که عرصهٔ وقوع این حادثه است می‌نگرد. این تصور وقتی تقویت می‌شود که می‌بینیم یکی از قطعات عمودی، جلوی یکی از پیکره‌ها قرار گرفته و بخشی از آن را از دیدما پنهان ساخته است. تا به امروز قطعاً بر کسی ثابت نشده که پیترو لورنتستی در نظر داشته است با استفاده از شیوه‌های معماری، یك چنین پرسپکتیو عمق‌نمایانه‌ای را القا کند؛ به هر حال، ارزش کامل شیوع عمق‌نمایی تصویری با استفاده از قطعات کاربردهٔ معماری، تا سدهٔ بعد بر همهٔ هنرمندان روشن نشده بود. این شیوه هیچ سابقه‌ای در تاریخ هنر غربی نداشت؛ اما در دوره‌های رنسانس و باروك، سابقهٔ تاریخی طولانی و موفقی از اینگونه القاهای خاصیت فضایی که در اثر وصلت معماری واقعی و الگوبرداری شده با پیکره‌های نقاشی شده ایجاد می‌شد، پدیدآمده بود. پیترو در اینجا فقط یك گام ساختاری به جلو بر نداشته است؛ موضوع تابلوی او نیز حکایت از گام بزرگی دارد که در مسیر رئالیسم دنیوی برداشته شده است. حنا[مادربزرگ عیسی] که با حالتی خسته به پهلو لمیده است و ماماها نوزاد را می‌شویند و



زنها هدایا را به درون می‌آورند، نقطهٔ مرکزی حادثه‌ای است که در یك خانوادهٔ طبقه بالای ایتالیائی آن روزگار به وقوع می‌پیوندد. تعدادی از جزئیاتِ دقیقاً مشاهده شده در زندگی خانوادگی و صحنهٔ سمت چپ‌که رواشم را در انتظار شنیدن خبر تولد نوزاد نشان می‌دهد، این صحنه را جزئی از یك خانوادهٔ واقعی می‌گرداند، گویی دیوارها را کنار زده‌ایم و به درون خانواده می‌نگریم. بدین ترتیب، نوآوری ساختاری در القای خاصیت فضائی، با حس کنجکاوی نو پدیدی که به وارسی و ضبط دقیق تمام جزئیات مقابل دیدگانمان در این دنیای مادی می‌انجامد یکی است.

برادرِ پیترو، **آمبروجو لورنتستی** (فعال از ۱۳۱۹ تا ۱۳۴۸) پیشرفتهای مکتب سینا در شبیه‌سازیهای عمق‌نمایانه را به طرز جالب و بی‌مانندی کمال بخشید؛ نمونه‌ای از کارهای وی در کاخ مردم سینا دیده می‌شود که در آن نتایج حکومت صالح و نا صالح را به گونه‌ای رمزی در کنار یکدیگر آورده و مقایسه کرده است. **حکومت صالح** (تصویر ۴۵۳) به شکل پیکره‌ای با شکوه نشان داده شده که بر تخت نشسته است و فرشتگان **عدل، حزم، مدارا، پایمردی، صلح، و راد مردی** نیز در دوسویش به صف نشسته‌اند؛ بر بالای سرش فرشتگان دینیِ **ایمان، امید، و نیکوکاری** به پرواز در آمده‌اند. در پیشزمینه، شهروندانِ سینا را می‌بینیم که برای ادای احترام به حکومت صالح و تمام فرشتگان همراهش به صف ایستاده‌اند. سیاستهای آشفتهٔ اداره کنندگان شهرهای ایتالیا، مبارزات خشونت‌بار گروهی، سرنگونی و بازگشت حکومتها به قدرت، بدون تردید مستلزم آفرینش آثاری برای یادآوری ارزش عدالت در مکانهای باشکوه بود، و تالار شهر نیز بهترین جا برای نمایش تابلوئی چون نقاشی آمبروجو لورنتستی به شمار می‌رفت. در ورای این صحنهٔ تمثیلات و ادای احترام، ثمرات حکومت صالح در شهر و روستا مجسم شده‌اند. شهر آرام (تصویر ۴۵۴) منظرهٔ گسترده‌ای از شهر سینا و کاخها، بازارها، برجها، کلیساها، خیابانها، و دیوارهای آن است. دادوستد به آرامی در شهر جریان دارد، اصناف به خرید و فروش کالاها مشغولند، و گروهی از دختران با لباسهای خوش‌رنگ، رقصی زیبا و حلقه‌وار می‌کنند. هنرمند، زندگی همشهریانش را مشتاقانه تماشاکرده است؛ و معماری شهر سینا فرصتی به وی داده است تا شناخت رشد یابندهٔ مکتب سینا در عرصهٔ پرسپکتیو را عملاً نشان دهد. آمبروجو پس از عبور از دروازهٔ شهر و رسیدن به روستا در پس دیوارهای آن، منظره‌ای هوائی از دشتها و تپه‌های توسکان، ویلاها، قصرها، مزارع شخم خورده، و دهقانانی که به دنبال کشت و کار فصلی خویش می‌روند، در برابر دیدگان ما می‌گستراند (تصویر ۴۵۵). این منظرهٔ هوایی روستای واقعی، نخستین منظره از روزگار باستان به بعد است. تفاوت در این است که این‌بار، منظره ــ و چشم‌انداز شهر ــ در اثر مشاهدهٔ دقیق هنرمند، با جزئیاتش نشان داده شده است و تقریباً همانند چهرهٔ مکان و محیط ویژه‌ای شده است که در اشتیاق کسب اعتبار می‌سوزد. آمبروجو با در آمیختن بخشی از تواناییهای تحلیلی جوتو و استعداد روایتگری دوتچو، توانسته است به نتایجی دست یابد که بمراتب از نتایجی که هر دو استاد پیش از وی به دست آورده بودند فراتر می‌رود.

احتمالاً برادران لورنتستی در اثر طاعون معروف به **مرگ سیاه** چشم از جهان فروبستند؛ پس از سال **۱۳۴۸** یعنی سالی که سراسر اروپای بی‌دفاع را وحشت فرا گرفته بود، هیچ اثری از آن دو دیده نمی‌شود. نقاشی جالبی که تحت تأثیر کشتار ناشی از این طاعون

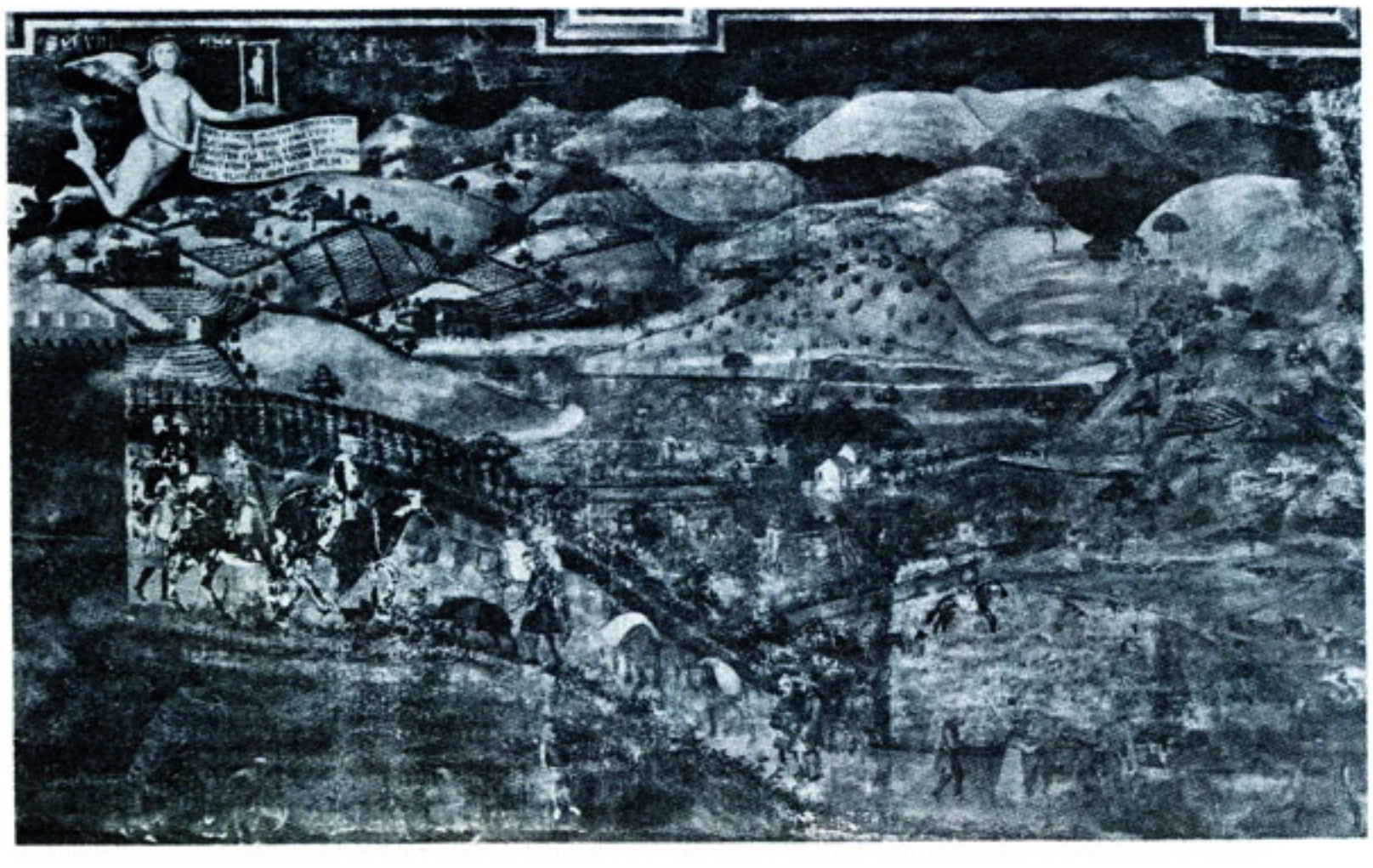
۴۵۳ آمبروجو لورنتستی، **حکومت صالح بر تخت**، نقاشی دیواری، ۱۳۳۹ ب م. کاخ مردم سینا.





۴۵۴ آمبروجو لورنتستی، **شهر آرام**، جزئی از نقاشی دیواری **حکومت صالح**.

آفریده شده است **پیروزی مرگ** نام‌دارد (تصویر ۴۵۶)؛ این اثر به **فرانچسکو تراینی** نسبت داده شده و در بنای مجاور **گورستان کامپوسانتوی پیزا** بر جا مانده است. سه اشراف با جامه‌های فاخر که همراه معشوقه‌هاشان سوار بر اسب به تفریح رفته‌اند، به سه جسد که در مراحل متفاوت پوسیدگی بوده‌اند بر می‌خورند. همچنان که وحشتِ رویارویی با مرگ آنان را به لرزه می‌اندازد، همچنان که زنها با نفرتی زنانه و ملیح از جسدها روی بر می‌گردانند و یکی از سواران در اثر شدت تعفن بینی‌اش را می‌بندد (جانوران، اسبها، و سگها، هیجان‌زده نفس می‌کشند) زاهدی مقدس، طوماری را می‌گشاید که از نابخردانه بودن لذتجویی و اجتناب‌ناپذیری مرگ حکایت دارد. در بخش دیگری، زنها و مردها که می‌خواهند واقعیتهای هراس‌آور را از یاد ببرند، خود را در باغ‌مرکبات با شنیدن نوای موسیقی، تاخت اسبها و سگهای دست آموخته سرگرم کرده‌اند، و در همان لحظات، مرگ و رستاخیز در پیرامونشان جریان دارد و فرشتگان و شیاطین برای تسخیر و تصرف ارواح با یکدیگر رقابت می‌کنند. پیام سده‌های میانه، با قدرت همیشگی‌اش به گوش می‌رسد ولی جوان خوش ظاهر از پذیرفتن آن سرباز می‌زند. در این نقاشی، کل تجربه‌های شبیه‌سازی فلورانسی ـ سینائی به کار بسته شده است تا اینجهانی‌ترین ــ و فانی‌ترین! ــ منظرهٔ ممکن از سدهٔ چهاردهم آفریده شود. طنز تاریخ چنین است که انسان غربی همچنان که خود و جهان پیرامونش را به نقطهٔ کانونی هر چه روشنتری نزدیك می‌کند، با وضوحی دم‌افزون‌تر در می‌یابد که اشیای مادّی فانی‌اند.



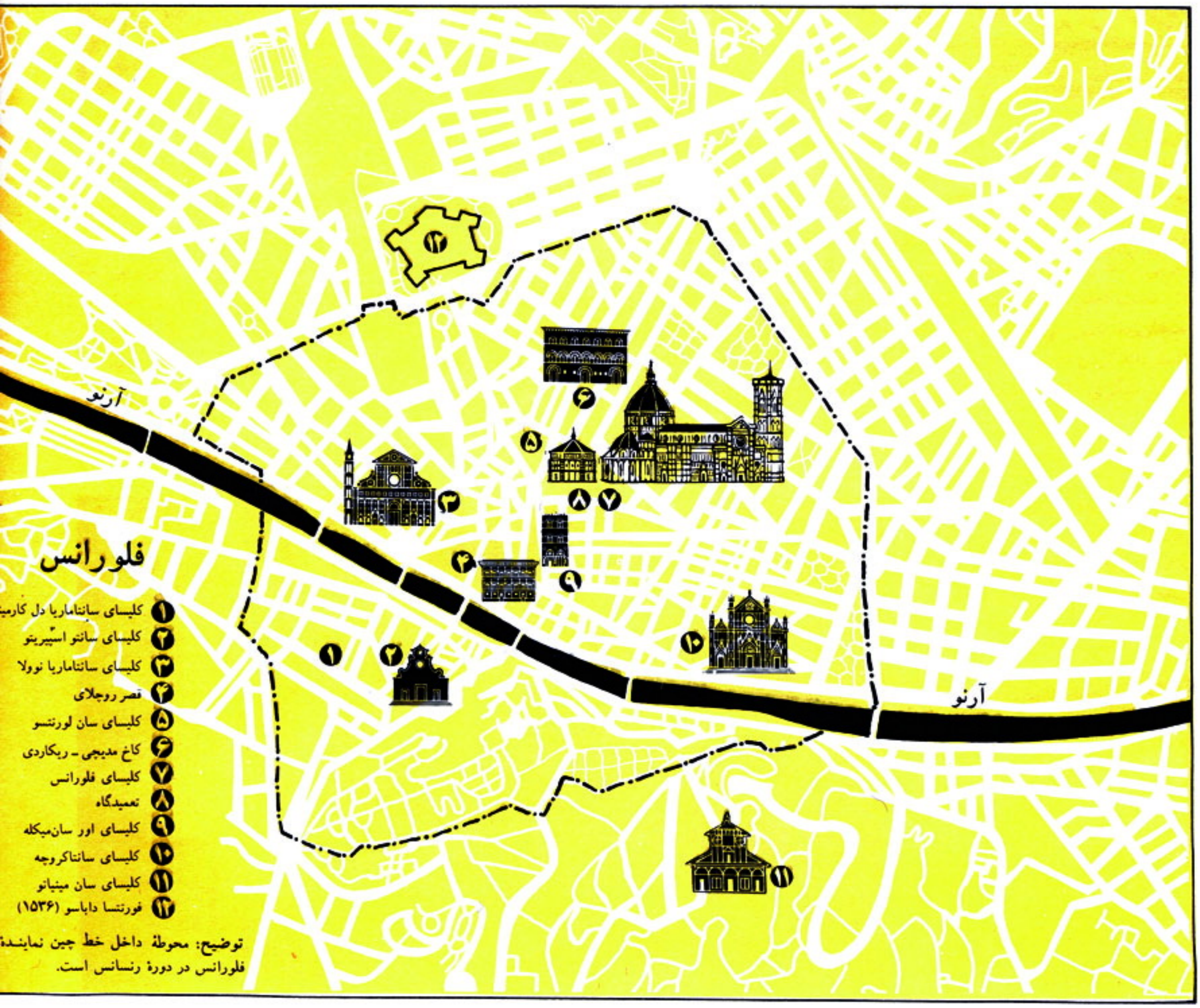
۴۵۵ آمبروجو لورنتستی، **روستای آرام**، جزئی از نقاشی دیواری **حکومت صالح**.



۴۵۶ فرانچسکو ترایینی (؟)، پیروزی مرگ، نقاشی دیواری، حدود ۱۳۵۰، بنای گورستان کامپوسانتو، پیزا.

فصل دوازدهم

هنر ایتالیا در سدهٔ پانزدهم



۱۴۱۷
پایان شقاق کبیر

مازاتچو
(۲۸ـ۱۴۰۱)

فابریانو
جزیی از پرستش مجوسان (۱۴۲۳)

۱۴۰۶
پیزا زیر سیطرهٔ فلورانس

دیبانکو
چهار تن قدیس (حدود ۱۴۰۸)

۱۴۰۰

دلاکوئرچا
(حدود ۱۳۷۵ـ۱۴۳۸)

۱۴۲۵



گیبرتی
دروازه‌های بهشت (۱۴۲۵ـ۵۲)

دوناتلو
دروازه‌های بهشت داود
(حدود ۱۴۳۰)



حکومت کوزیمو دِ مدیچی
بر فلورانس

۱۴۳۴



برونلسکی
گنبد کلیسای فلورانس (۳۶ـ۱۴۲۰)

فرا فیلیپولیپی
(حدود ۱۴۰۶ـ۶۹)

لوکادلاروبیا
(۸۲ـ۱۴۰۰)



میکلوتسو
کاخ مدیچی ـ ریکاردی
(آغاز ۱۴۴۴)

اوچلو
(۱۴۷۵ـ۱۳۹۷)



آلبرتی
قصر روچلای
(۵۱ـ۱۴۴۶)



فراآنجلیکو
جزئی از بشارت تولد
مسیح (حدود ۱۴۴۰)

۱۴۵۰

آلبرتی
رسالات
(۶۴ـ۱۴۳۶)



مانتنیا
(حدود ۱۴۳۱ـ۱۵۰۶)



حکومت لورنتسو دِ مدیچی
بر فلورانس
(۹۲ـ۱۴۶۹)



آلبرتی
نمای کلیسای سانتاماریا نوولا
(آغاز حدود ۱۴۵۶)

ورروکیو
داود (حدود ۱۴۶۵)



دلا فرانچسکا
جزئی از رستاخیز
(حدود ۱۴۶۳)

روسلینو
ماتئوپالمیری
(۱۴۶۸)

ترکها قسطنطنیه را فتح می‌کنند

۱۴۵۳

۱۴۷۵

قاب تزیینی پورتیناری
به فلورانس آورده می‌شود
(حدود ۱۴۷۵)

پیکو دلامیراندولا
(۱۴۹۴ـ۱۴۶۳)



پولایوئولو
هرکول و آنتایوس
(حدود ۱۴۷۵)



بوتیچلی
جزئی از تولد ونوس
(حدود ۱۴۸۲)

نقاشیهای دیواری
نمازخانهٔ سیستین
(۸۲ـ۱۴۸۱)



پروجینو
جزئی از تحویل دادن کلیدها (۱۴۸۱)

۱۴۹۰
تأسیس چاپخانهٔ
آلدینه در ونیز

ماکیاولی
(۱۵۲۷ـ۱۴۶۹)

اخراج مدیچی‌ها از فلورانس
۱۴۹۴

پاپ آلکساندر VI (خاندان بورژیا)
(۱۵۰۳ـ۱۴۹۲)

۱۴۹۶
ساوونارولا در ۱۴۹۶ به قدرت می‌رسد،
در ۱۴۹۸ در آتش سوزانده می‌شود

۱۵۰۰



سینیورلی
جزئی از گناهکاران به دوزخ
سرنگون می‌شوند (۱۴۹۹)

۱۴۹۹
تسخیر میلان توسط فرانسه

فلورانس در اوائل سدهٔ پانزدهم سلطهٔ فرهنگیش را بر ایتالیا قطعی کرد و آغاز گر عصر رنسانس شد. به نوشتهٔ **جان ادینگتن سایمندز** مورخ کارشناس عصر رنسانس در سدهٔ نوزدهم:

> در هیچ شهری جز آتن، تمامی اهالی تا این درجه، مانند اهالی فلورانس تحت تأثیر اندیشه‌ها نبوده‌اند، طبیعتی چنین روشنفکرانه و ادراکی چنین تیزیاب نداشته‌اند و همچون ایشان باهوش و ظریف نبوده‌اند....پیشگامی فلورانسیان در ادبیات، هنرهای زیبا، حقوق، حکمت، علم و فلسفه در سراسر ایتالیا زبانزد مردم بود.[1]

عظمت و شکوه فلورانس از صدها سال پیش پی‌ریزی می‌شد؛ سدهٔ پانزدهم نقطهٔ اوج این تکامل تدریجی بود. شهروندان فلورانس (که گونه‌ای قرابت بین خود و شهروندان آتن احساس می‌کردند) همانند آتنی‌ها در دوران پس از دفع حملات ایرانیان، در برابر دفع حملات دوکهای میلان که برای تسخیر توسکان می‌کوشیدند، با غروری آگاهانه از خود واکنش‌نشان دادند. فلورانسیان نیز همچون آتنیان، فرهنگی را پی‌ریزی کردند که زیر بنا و پشتیبان عمده‌اش ثروتی کلان و برهم انباشته بود؛ ولی در اینجا برخلاف آتن فقط چند خانوادهٔ کوشا تمامی این ثروت را در اختیار داشتند. در میان این خانواده‌ها خاندان مدیچی که بانکداران سراسر اروپا بودند، چنان سخاوتمندانه به‌حمایت از علم و هنر برخاستند که واژهٔ «مدیچی» تا به امروز «حامی سخاوتمند هنرهای زیبا» معنی می‌دهد. تاریخ فلورانس تا چند صدسال، تاریخ خاندان مدیچی است. در نخستین سالهای سدهٔ پانزدهم **جووانی دِمدیچی**، پایه‌های ثروت و رفاه این خاندان را نهاد. پسرش **کوزیمودِمدیچی** که در نزد فلورانسیان به پدر سرزمین فلورانس شهرت دارد، با کارهایش احترام و وفاداری مردم فلورانس را نسبت به اشراف وصاحبان امتیاز برانگیخت؛ و خاندان مدیچی با برخورداری از چنین تضمینی، تدریجاً به دیکتاتورهایی آگاه و خردمند در جمهوری فلورانس تبدیل شدند که قدرت مطلق و استبدادشان را در پس پرده‌ای از خیرخواهی پنهان کرده بودند. به ندرت می‌شد معمار، نقاش، پیکرتراش، فیلسوف یا اومانیستی پیدا کرد که خاندان مدیچی اورا نشناخته باشند. کوزیمو پایه‌های ساختمان نخستین کتابخانهٔ عمومی پس از روزگار باستان را ریخت و گفته می‌شود که او و اعقابش در مدت سی‌سال مبلغی معادل بیست میلیون دلار برای گردآوری نسخه‌های خطی و انواع کتب خرج کردند؛ در ورای تشکیلات اومانیسم عصر رنسانس، یك چنین قدرت مالی بزرگی ایستاده بود. خاندان مدیچی که از بازرگانان محتاط و تیزهوش زمان خویش بودند هیچ حساسیتی نسبت به سرمایه‌گذاری در راه علم و هنر از خود نشان نمی‌دادند؛ کوزیمو اعلام کرد که کارهای خیرش را «نه محض رضای خدا... بلکه برای جاودانه کردن خودش» انجام می‌دهد. لیکن این بازرگان و سیاستمدار تیز هوش جانانه به علم و ادب عشق می‌ورزید، در سنین پیریش آثار افلاطون را مطالعه می‌کرد و برای **مارسیلیو فیچینو** مربی نو افلاطونی خود چنین می‌نوشت: «من چیزی جز شناختن بهترین راه خوشبختی آرزو ندارم». این الگویی از آن عظمت ریشه‌دار اومانیستی است. **لورنتسوی بزرگ**، نوهٔ کوزیمو، همچنان که از نامش بر می‌آید، در راه شکوه و عظمت، از پدربزرگ خویش نیز بسی فراتر رفت. او که خود شاعری صاحب قریحه بود گروه بزرگی از هنرمندان و انسانهای مستعد در همهٔ رشته‌ها را به گرد خویش آورد، کتابخانهٔ عمومی کوزیمو را گسترش داد، روح تازه‌ای به آکادمی خویش برای تربیت هنرمندان داد، آکادمی فلسفهٔ افلاطون را تأسیس کرد، پولهای کلان صرف ایجاد ساختمانهای پرشکوه برای شهر، برگزاری جشنها و اجرای نمایشها کرد. اگرچه او از انگیزهٔ بزرگی چون جلب محبت مردم و قدرتمند کردن خاندان مدیچی برخوردار بود، باز فلورانس را به شهری بس زیبا و پایتخت هنرهای پر رونق جهان مبدل ساخت. مرگ او در ۱۴۹۲ پایان «عصر طلائی» فلورانس بود، و در سالهای پس از مرگش ایتالیائیها شاهد حملات ملتهای فرانسه، اسپانیا، و امپراتوری مقدس روم به سرزمین خویش شدند. خاندان مدیچی از فلورانس رانده شدند؛ **ساوونارولا** مصلح مذهبی و خشك اندیش به موعظهٔ توبه در کلیسای فلورانس پرداخت؛ و رنسانس، پرتو تابانش را همراه با هنرمندانش از فلورانس به رُم منتقل کرد. ولی یکی از برجسته‌ترین حامیان رنسانس در رُم یعنی **پاپ لئوی X** ــ حامی رافائل و میکلانژ ــ خود از خاندان مدیچی و فرزند لورنتسوی بزرگ بود. تا آن زمان در تاریخ جهان، هیچ خاندانی نتوانسته بود چنین پیوند محکمی با یك انقلاب بزرگ فرهنگی برقرار کند. در بارهٔ خاندان مدیچی بی‌هیچ ترسی از خطا می‌توان گفت که اینان تأمین کنندگان هزینه‌های مالی عصر رنسانس بودند.

1. J.A. Symonds, Renaissance in Italy, Vol. 1, (New York: Random House, 1935), p. 125.



۴۵۷ لورنتسو گیبرتی، **قربانی کردن اسحاق**، ۱۴۰۱ـ۱۴۰۲ ب م.
مفرغ مطلا، ۵۲×۴۳ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، فلورانس.



۴۵۷ فیلیپو برونلسکی، **قربانی کردن اسحاق**، ۱۴۰۱ـ۱۴۰۲ ب م.
مفرغ مطلا، ۵۲×۴۳ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، فلورانس.

نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم

پیکرتراشی

روحیهٔ خاندان مدیچی و دوران رنسانس، اگر رقابت آمیز و مشتاق شهرت نمی‌بود، چیزی به شمار نمی‌آمد. لیکن حتی پیش از حاکمیت خاندان مدیچی، رقابت و غرورمدنی، انگیزه‌ای برای تزیین و آرایش فلورانس بود. تاریخ نخستین سالهای هنر دورهٔ رنسانس با گزارشی از یك مسابقه ــ برای تهیهٔ طرح درهای شمالی **تعمیدگاه فلورانس**، که درهای جنوبیش را آندرئا پیزانو در حدود دونسل پیشتر طراحی کرده بود ــ آغاز می‌شود. **لورنتسو گیبرتی** (۱۳۷۸ ـ ۱۴۵۵)، پیکرتراشی که در این مسابقه پیروز شد، پیروزیش را بازبانی که گویای خود پرستی و شهرت‌طلبی مختص آن دوره و خود هنرمند دورهٔ رنسانس است، چنین توصیف کرده است:

> همهٔ کارکشتگان و همهٔ ... کسانی که با من رقابت کرده بودند نشان پیروزی را به من سپردند. همگان، بی‌هیچ استثنائی، افتخار را از آن من دانستند. حاضران جملگی باور داشتند که من بی‌چون و چرا از همه جلوتر بودم، و شورای بزرگ و گروه تحقیق دانشوران نیز این باور را تأیید کردند .. اینان از میان نقاشان، پیکرتراشان، زرگران، نقره‌کاران، و مرمرتراشان چیره‌دست برگزیده شده بودند. سی و چهار داور از شهر و روستاهای اطراف در آنجا حضور داشتند. همگان بر پیروزی من شهادت دادند .... پیروزی از آن من شد و مقرر گردید که درِ مفرغی این کلیسا را من بسازم [۲]....

2. In E.G. Holt, ed., *Literary Sources of Art History* (Princeton: Princeton Univ., Press, 1947), pp. 87-88.

این عبارت، قدر و اهمیت هنر را در آن زمان نیز نشان می‌دهد، زیرا بزرگان هر شهری، سخاوتمندانه برای اجرای طرحهای بزرگ پول خرج می‌کنند و برنامه‌های بزرگ و جدید برای ساختن ابنیهٔ عمومی و خصوصی به اجرا در می‌آیند.

مسابقه‌دهندگان، موضوع تعیین‌شده یعنی **قربانی کردن اسحاق** را در درون قابهای تزیینی چهاربرگی به‌شیوهٔ معمول گوتیك که برای ساختن درهای جنوبی تعمیدگاه توسط آندرئا پیزانو مورد استفاده قرار گرفته بود، شبیه‌سازی کردند. فقط قابهای تزئینی ساخت برونلسکی و گیبرتی تا روزگار ما باقی مانده‌اند. در قاب تزیینی ساخت برونلسکی (تصویر ۴۵۷،چپ)، موضوع به گونه‌ای خشك و محکم نمایانده شده است و اثراتی از هیجان عاطفیِ سنّتِ جووانی پیزانو هم در آن دیده می‌شود. ابراهیم چنان به نظر می‌رسد که گوئی در یك آن شجاعت شوم لازم برای کشتن فرزندش به فرمان خداوند را پیدا کرده است؛ او ناگهان به سوی اسحاق یورش می‌آورد، و در حالی که باد در ردایش افتاده است با خشمی یاس‌آور گردن اسحاق را برای فرود آوردن خنجر آماده می‌کند. فرشتهٔ نجات که قدرتی برابر قدرت ابراهیم دارد از سمت چپ‌پیش می‌تازد و دست او را درست در لحظهٔ عمل می‌گیرد و مانعش می‌شود. برونلسکی پیکره‌های این قاب تزیینی را دقیقاً مشاهده کرده است و عناصری از رئالیسم نوین در آنها به چشم می‌خورد. لیکن این ترکیب‌بندی، آشکارا شلوغ است و پیکره‌های دو خدمتکار والاغ، به قدر کافی از موضوع اصلی تبعیت نمی‌کنند.

این انتقاد وقتی پذیرفته می‌شود که قاب تزئینی برونلسکی را با قاب تزئینی گیبرتی (تصویر ۴۵۷، راست) مقایسه کنیم. در این قاب تزیینی، قوت و قدرت بیان، تابع تلألؤ ابریشمین و زیبایی سطوح شده‌اند؛ اثری از خوفناکی موضوع نیست. ابراهیم با شکوه و زیبایی



۴۵۸ یاکوپو دلا کوئرچا، بیرون راندن آدم و حوا از باغ عدن، حدود ۱۴۳۰ ب م. سنگ از جزیرهٔ ایستریا، ۸۵×۶۸ سانتی‌متر. سردر اصلی، کلیسای سان پترونیو، بولونیا.

خاص انحنای s شکل گوتیك به جلو خمیده است و به نظر می‌رسد به جای آنکه درصدد وارد آوردن ضربه‌ای کاری باشد می‌خواهد به این کار تظاهر کند. پیکرهٔ اسحاق که به حالتی زیبا نمایانده و ازکار در آورده شده است، کلاسی‌سیسم باستانی را به یاد می‌آورد و می‌توان آن را نخستین پیکرهٔ واقعاً برهنه از روزگار باستان به بعد دانست. گیبرتی زرگر و نقاشی چیره دست بود، و سطوح روان و ظریفی که پدید آورده، با آن جزئیات واضح و شیارها و کنده‌کاریهای استادانه‌شان، حکایت از مهارت و چیره‌دستی او در فن زرگری دارند. به عنوان یك نقاش، در علاقهٔ نقاش به تجسم عمق فضایی سهیم است. این منظرهٔ ناهموار را چنان ساخته که گویی از میان قابی فاقد تزئینات به سوی بیننده پیش می‌آید، همچنان که پیکرهٔ فرشتهٔ شدیداً کوته‌نمایی شده چنین تصوری را به‌وی می‌دهد. این خصوصیات تصویری، که گاه با پیکرتراشی بیگانه پنداشته می‌شود، در آفریدهٔ بعدی گیبرتی یعنی درهای شرقی تعمیدگاه که اجرایش مدرکی دال بر مهارت خارق‌العادهٔ او در هماهنگ ساختن ویژگیهای پیکرتراشی و نقاشی است، تکمیل می‌شوند. این بار، در محدودهٔ شکل ناجور قاب تزئینی، گیبرتی چنان ترکیبی پدید می‌آورد که احتمالاً در مقایسه با قاب تزئینی برونلسکی از جسارتی کمتر برخوردار است ولی پیوستگی و یگانگی بیشتری دارد، و گزینش هیأت داوران با وجود اتهاماتی که **مانتی** زندگینامه نویس برونلسکی مبنی بر ساخت و پاخت بر آن وارد کرد، به احتمال زیاد جنبه‌ای تصادفی داشت. یك نتیجهٔ این گزینش، ظاهراً از بین بردن تردید برونلسکی در حضور حرفه‌اش بود: او با دست کشیدن از پیکرتراشی، نخستین معمار بزرگ دورهٔ رنسانس شد. اما در مورد گیبرتی باید گفت که سبك محافظه کارانه‌اش در اثر کشفیات معاصرانش شدیداً متحول شد، و تأثیراینان بر او در درهای شرقی تعمیدگاه که بعدها ساخت به چشم می‌خورد.

هنرمندان فلورانسِ نخستین سالهای رنسانس را گاهی به دو گروه«محافظه‌کار» و «مترقی» نیز تقسیم کرده‌اند، که البته بستگی داشته است به پیروی ایشان از شیوهٔ گوتیك بین‌المللی یا تجربه‌گرایی تصویریِ نوین. لیکن این طبقه‌بندی را همواره نمی‌توان پذیرفت، زیرا برخی از هنرمندان که همچنان از میثاقهای کهن پیروی می‌کنند گاهی آنچه را که می‌توانند به کاربرنداز معاصران مجرب‌تر خویش، در هر جا که با سبکهای خود ایشان سازگار شود، اقتباس می‌کنند. هنرمندان، اعم از محافظه‌کار و مترقی، می‌توانند آثاری با برترین کیفیت ممکن بیافرینند، و ما نباید گمان کنیم که برتری ایشان صرفاً نتیجهٔ «روزآمد» یا «پیشرو» بودن ایشان است. در برخی موارد، تخیل بس بارور و مبتکر می‌تواند از استعداد هنرمند به طبقه‌بندی تلاشهای خود سبقت گیرد و به عاملی زیانبار در راه تکامل وی مبدل شود.

یاکوپو دلا کوئرچا (۱۳۷۵ ـ ۱۴۳۸)، پیکرتراش سینائی که در مسابقه برای ساختن درهای تعمیدگاه شرکت کرده بود، شاید یگانه پیکرتراش طراز نخست غیر فلورانسی در سدهٔ پانزدهم بود. کار کوئرچا در مقایسه با کار گیبرتی، مترقی به شمار می‌رود. موضوع قاب تزئینی او که صحنهٔ رانده شدن آدم و حوا از باغ عدن را شبیه‌سازی کرده و در میان یك رشته نقشهای برجستهٔ دورتا دور سردر **کلیسای سان پترونیو** در **بولونیا** بر جا مانده است، به صورت نقشی کم عمق حکاکی شده و با الگوی فشرده‌ای از خطوط منحنی و مورب در درون قاب جا داده شده است (تصویر ۴۵۸). پیکره‌ها چنان ساخته شده‌اند که بیننده گمان می‌کند می‌توانند چارچوب نقش برجستهٔ مزبور را بشکنند و خود را از قیدش خلاص سازند. نیرویی عظیم، به این هیکلهای پرتوان و عضلانی جان می‌بخشد و خاطرهٔ ورزشکاران کمال مطلوب روزگار باستان را در ذهن بیننده زنده می‌کنند. دیگر از آن باریکی و ظرافت سنتی گوتیك اثری نیست، و هیکلهای جسیم و عظیم آفریدهٔ یاکوپو، فرارسیدن سبك بزرگ رنسانس را بشارت می‌دهند. به بیان دقیق‌تر، با آنکه سبك او تأثیری در فلورانس ندارد، میکلانژ

توانست او را در پایان سدهٔ پانزدهم از نو کشف کند؛ مدیونیت وی به یاکوپو را آشکارا از نقاشی این فلورانسی بزرگ باهمان موضوع در سقف نمازخانهٔ سیستین می‌توان مشاهده کرد.

همزمان با روی آوردن این هنرمند سینائی به مشاهدهٔ مکانیك بدن آدمی، یك هنرمند فلورانسی به نام **نانی دی بانکو** (۱۳۸۰ تا ۱۴۲۱) به کاوش در مسیر پژوهشهای اومانیستی دیگر یعنی روزگار باستان می‌پردازد. پیکره‌هائی که او از چهار قدیس شهید به اندازهٔ طبیعی و به نام **چهارتن قدیس** (تصویر ۴۵۹) ساخته است، قدیسان حامی صنف پیکرتراشان، معماران، و بنایان فلورانس را مجسم می‌سازند. این گروه پیکره که در یکی از تاقچه‌های بیرونی **کلیسای اورسان میکلهٔ** فلورانس کار گذارده شده، راه‌حلی تقریبی برای مسألهٔ به‌هم پیوستن پیکره‌ها و فضا به مقیاس بزرگ در عصر رنسانس به شمار می‌رود. اینجا، ما در نیمه راه رسیدن به راه‌حلهای بزرگ مازاچو و استادان رنسانس پیشرفته قرار گرفته‌ایم. سر برآوردن پیکرتراشی از بطن معماری، که مقدماتش را در آثاری نظیر پیکره‌های نمای غربی کلیسای رنس متعلق به سده سیزدهم (تصویر ۴۰۹) دیدیم، در پیکره‌های آفریدهٔ نانی تقریباً به مرحلهٔ کمال می‌رسد. پیکره‌های او درون تاقچه‌ای ایستاده‌اند که در بطن معماری است ولی گونه‌ای احساس جدائی از آن به تماشاگر القا می‌کند. این عقب نشینی در فضا، امکان تازه‌ای برای نمایش روابط متقابل و درونی پیکره‌ها فراهم می‌آورد. نانی با قرار دادن این پیکره‌ها در درون تاقچهٔ نیمدایره و مربوط کردنشان به یکدیگر به کمك طرز قرار گرفتن، حالتهای چهره، رعایت و تنوع در نمایش رداهایشان، ترکیب‌بندی فضاییِ یگانه و شگفت‌آوری پدید آورده است. این وابستگی پایدار به معماری را می‌توان در تکیه‌گاه دو پیکرهٔ جلویی و قاب‌بندی تاقچه، و طرز قرار گرفتن دو پیکرهٔ عقبی که هر یك در جلوی یك نیم ستون چسبیده به ساختمان ایستاده است، مشاهده کرد. با این حال ، این پیکره‌های زمخت و انعطاف ناپذیر که حالتشان ــ به شیوهٔ هنر رومی و آئین رواقی ــ بیانگر طریقت دست‌یابی انسانهای معتقد و پرشور به نظم و عقل است، با وحدت روانی چشمگیری به یکدیگر متصل شده‌اند. در حالی که پیکرهٔ سمت راست سخن می‌گوید و به سمت راستش اشاره می‌کند، دوپیکرهٔ روبرو به سخنانش گوش می‌دهند و پیکرهٔ مجاورش به آسمان خیره شده است و در بارهٔ معنی واژه‌های وی می‌اندیشد. این شیوهٔ تقویت وحدت صوری یك گروه با ارجاعات روانی، مورد استفادهٔ هنرمندان رنسانس پسین، مخصوصاً لئوناردو دا وینچی، نیز قرار خواهد گرفت.

نانی دی بانکو سرمشق پیکرتراشی عصر باستان را رویا روی خویش دارد. اگر پیکره‌های آفریدهٔ او را با پیکره‌های گروه **دیدار مریم از الیصابات** در کلیسای رنس (تصویر ۴۱۰) یا با پیکره‌های نیکولا پیزانو مقایسه کنیم متوجه می‌شویم که کلاسی‌سیسم آثار پیشین گامهایی بی‌اعتبار و در عین حال نا مطمئن و مردد در مسیری بوده‌اند که تردید اندکی در آن می‌شده است. گروه پیکرهٔ **چهارتن قدیس** در موضعی قرار گرفته است که اگر با معیار هنر رومی همپایه نباشد دست کم به آن نزدیك است. هنرمند دورهٔ رنسانس تدریجاً به معنی معیار هنر رومی، با آنکه از شکل هنر رومی نسخه برداری نمی‌کند، پی می‌برد. ولی هدف او نسخه برداری نیست؛ بلکه تفسیر یا تشریح به شیوهٔ اندیشمندان اومانیستِ وارد به متون کلاسیك است.

رئالیسم نوین مبتنی بر مطالعهٔ انسان و طبیعت، ایدالیسم یافت شونده در مطالعهٔ شکلهای کلاسیك، و نیروی بیان شخصی مختص نوابغ، عناصر تشکیل دهندهٔ هنر و شخصیت **دوناتلوی** پیکرتراش (۱۳۸۶ ـ ۱۴۶۶) هستند؛ وی در نخستین سالهای سدهٔ پانزدهم، پژوهش برای یافتن شکلهای جدید و مناسب بیان اندیشه‌های رنسانس اومانیستی آغازین را با تلاشی خستگی ناپذیر و چشمگیر آغاز کرد. عظمت دوناتلو در تنوع و ژرفای خارق‌العادهٔ مهارتی است که او را از میان طیف بزرگی از موضوعات بنیادی و ضرور برای تجربهٔ آدمی و سبکهای گوناگونی که موضوعات مزبور را با ژرفا و نیرویی بی‌سابقه بیان می‌کنند، هدایت کرد.

از ویژگیهای بنیادی عظمت، اعتبار است: این هنرمند بزرگ، اثری می‌آفریند که در نظر معاصران و نسلهای پس از آنها، معتبر به شمار می‌رود؛ اثرش به معیار و محکی برای انتقاد مبدل می‌شود. البته قضاوت در بارهٔ معتبر و «بهترین» بودن هر چیز، برحسب زمان و مکان، متفاوت خواهد بود، ولی به نظر می‌رسد که هنرمندان بزرگ شامل این نسبیتِ قضاوت نمی‌شوند، و این ظاهراً بدان سبب است که ایشان معرف چیزی عمیقاً و همواره حقیقی در بارهٔ انسان و وسیعاً قابل اِعمال در تجربهٔ وی هستند. مثلاً شکسپیر به نظر می‌رسد که به طرز

۴۵۹ فانی دی بانکو، **چهار تن قدیس**، حدود ۱۴۰۸ـ۱۴۱۴. مرمر، تقریباً به اندازهٔ طبیعی. کلیسای اور سان میکله، فلورانس.





۴۶۰ دوناتلو، **قدیس مرقس**، ۱۴۱۱ـ۱۴۱۳ ب م. مرمر، بلندی تقریباً ۲۳۳ سانتی‌متر. کلیسای اور سان میکله، فلورانس.

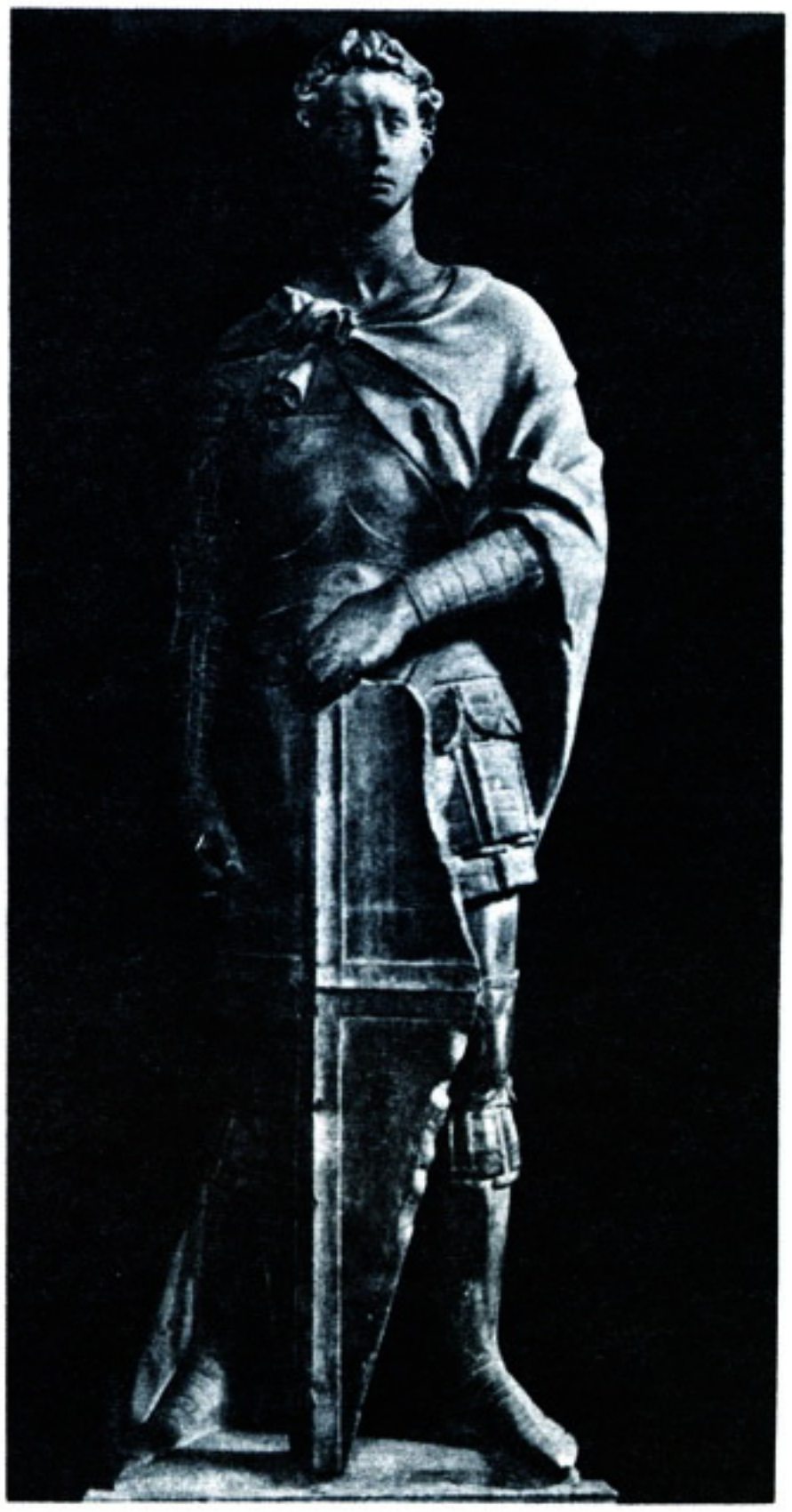
شگفت‌آوری تقریباً با کل دنیای طبیعت آدمی آشنا باشد؛ دوناتلو نیز چون او نه فقط در نمایش عنصر واقعی، معنوی، و روحانی بلکه شکلها و شرایط انسانیِ متنوعی چون کودکی، انسان برهنهٔ کمال مطلوب، انسانهای جدّی و اهل عمل، مستبدان نظامی، قدیسان، مطرانهای وظیفه‌نشناس، و ریاضت کشیهای دوران سالخوردگی، مشکلی ندارد. هنرمندان دیگری که در مکتب فلورانس از دوناتلو پیروی می‌کنند می‌توانند در یك یا چند رشته از این تیپها یا حالتهای روانی صاحب تخصص شوند؛ هیچ کسی چون دوناتلو، سلطه‌ای کامل و بی‌چون و چرا برایشان ندارد. بدین ترتیب دوناتلو در نخستین سالهای سدهٔ پانزدهم، تمامی عرصهٔ هنر ناتورالیستی و اومانیستی را به عنوان قلمرو خودش تعیین کرد و برگزید.

دوناتلو در نخستین سالهای زندگی هنریش نخستین گام بنیادی و ضرور را در جهت تجسم حرکت در پیکرهٔ آدمی ــ یعنی تأیید اصل «انتقال وزن» یا «ایستایی متعادل» ــ برداشت. پیکرهٔ **قدیس مرقس** (تصویر ۴۶۰) را به سفارش کلیسای اور سان میکله ساخت و در سال ۱۴۱۳ به پایان رساند؛ دوناتلو با ساختن این پیکره به دورهٔ یکهزار سالهٔ هنر در سده‌های میانه پایان داد و یك چرخش کوچك تاریخی را به یك عصر تازه مبدل کرد. اهمیت اصل «انتقال وزن» را در جهان باستان دیده‌ایم؛ در آن زمان، پیکرتراشان یونانی در آثاری چون **جوان کریتیوسی** (تصویر ۱۴۱) و **مرد نیزه‌دار** (تصویر ۱۷۵) به این اصل بنیادی پی بردند که بدن آدمی نه یك ساختار خشك بلکه پدیده‌ای انعطاف پذیر است که با انتقال دائمی وزن از یك پا به پای دیگر حرکت می‌کند و اندامهای اصلی بدن نیز هماهنگ با آنها حرکت می‌کنند. برای روشن شدن مسأله می‌توان پیکرهٔ قدیس مرقس آفریدهٔ دوناتلو را با پیکره‌های سردرهای کلیساهای سده‌های میانه، یا تا جایی که به موضوع مربوط می‌شود با پیکره‌های آفریدهٔ نیکولا و جووانی پیزانو یا حتی نخستین پیکره‌های گیبرتی مقایسه کرد؛ اصل انتقال وزن یا ایستایی متعادل در هیچ یك از این پیکره‌ها جز پیکرهٔ دوناتلو به درستی درك نشده است. اما این بار، ناگهان، همچنان که در هنر کلاسیك آغازین یونان باستان به طور ناگهانی ظاهر شد، دوناتلو آن را از نو کشف می‌کند. جانشینان او در رشته‌های پیکرتراشی و نقاشی، تدریجاً شبیه‌سازی از پیچیده‌ترین نوع حرکت بدن را آموختند.

چون بدن «حرکت می‌کند»، ردایش نیز همراه با آن «حرکت می‌کند»، به طور طبیعی از شانه‌ها آویزان می‌شود و در نقاط تکیه‌دار بدن تا بر می‌دارد، به طوری که بیننده گمان می‌کند برهنه‌ای رداپوش در برابرش ایستاده است نه یك ستون یکپارچه با ردای نقرکاری شده. این بر استقلال پیکره از زمینهٔ معماریش دوچندان می‌افزاید. ما احساس می‌کنیم که **قدیس مرقس** می‌تواند و چیزی نمانده است که از ژرفای تاقچه‌اش به حرکت درآید، زیرا عضلات آماده، وزن انتقال یابنده، وردای در حرکتش چنین القا می‌کنند. به سادگی می‌توان تصور کرد که پیکرهٔ مزبور به حالت آزاد ایستاده و دور تا دورش را عناصر معماری نگرفته‌اند، بی‌آنکه ذره‌ای از خصوصیات بنیادیش از دست بروند.

دوناتلو در پیکرهٔ **قدیس گئورگیوس** (تصویر ۴۶۱) نیز که برای کلیسای اورسان میکله (بین سالهای ۱۴۱۵ و ۱۴۱۷) طراحی کرده بود، چهره‌ای از ایدالیسم غرورآمیز دوران جوانی را مجسم می‌کند. این قدیس جنگجوی و زره‌پوش جوان و حامی صنف زره‌ساز، که دوناتلو را مأمور تراشیدن پیکرهٔ خود کرد، با قامتی آماده ایستاده، پاها را از هم گشاده و محکم بر زمین نهاده، بالاتنه‌اش را اندکی پیچانده به طوری که شانه و بازوی چپش با حرکت ظریفی حاکی از آمادگی غرورآمیز و رزمجویانه‌اش در لحظات نزدیك شدن اژدها جلوتر آمده‌اند. این قدیس جنگجو که سری افراشته دارد، اندکی متمایل به چپ‌ایستاده است، خطوط ظریف زیر پیشانی چین‌دارش چنان متمرکز و در عین حال ترکیب شده‌اند که گویای اراده، توان، وهوش او باشند. این پیکره با آن حالت شاهانه و نگرانی شدیدش، تضاد چشمگیری با پیکرهٔ قرینه‌اش **قدیس تئودوروس** از کلیسای شارتر (تصویر ۴۶۲) دارد. تئودوروس، قدیس جنگجو، که اساساً بی‌وزن است، چنین می‌نماید که در اندیشه‌ای واهی غرق شده، از دنیا بُریده و خبری از آنچه در پیرامونش می‌گذرد ندارد. اجزای بدن او با وحدت عملی که در پیکرهٔ **قدیس گئورگیوس** دیده می‌شود هماهنگ نشده‌اند. این پیکرهٔ متعلق به سده‌های میانه، تصویری از شوالیهٔ آن زمان در ذهن ما پدید می‌آورد ولی چیزی در بارهٔ جنگجویی که با دشمن مواجه است نمی‌گوید.

دوناتلو در فاصلهٔ سالهای ۱۴۱۶ و ۱۴۳۵ پنج تندیس برای تاقچه‌های روی برج ناقوس کلیسای فلورانس ساخت.و این پروژه‌ای بود که همانند پیکره‌های کلیسای اورسان میکله، از سدهٔ پیشین ریشه گرفته بود. برجسته‌ترین پیکره از آن میان به پیغمبری تعلق دارد که



۴۶۱ دوناتلو، قدیس گئورگیوس، ۱۴۱۵ـ۱۴۱۷ ب م. از کلیسای اور سان میکله. مرمر، بلندی تقریباً ۲۰۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، فلورانس.



۴۶۲ قدیس تئودوروس، حدود ۱۲۱۵ـ۱۲۲۰ ب م. پیکرهٔ لغازی از سردر جنوبیِ کلیسای شارتر.

عموماً **پیغمبر کله‌کدو** نامیده می‌شود (تصویر ۴۶۳). این پیکره، قدرت شخصیت‌پردازی دوناتلو را در اصیل‌ترین شکلش نشان می‌دهد. تمام پیغمبرهای آفریدهٔ دوناتلو با رئالیسمی تند و صریح شبیه‌سازی شده‌اند و خاطرهٔ چهره‌سازی انفرادی رومیان باستان را در ذهن ما زنده می‌کنند. صورتهاشان استخوانی، آستری‌خورده، آمادهٔ کار است؛ هر صورتی، شدیداً جنبهٔ فردی دارد. و به شیوهٔ دوران جمهوری روم، بی‌ریش است. پیکرهٔ **پیغمبر کله‌کدو** طاس نیز شده است، که عدولی از شیوهٔ مرسوم شبیه‌سازی از پیغمبران به شمار می‌رود. جامه‌ای همچون عبای بی‌آستین به تن دارد که تاهای گود و بزرگی برداشته است. در نظرِ اول، هر بیننده‌ای ممکن است گمان کند که دوناتلو این جامه را بر تن دستیاری بدسیما و لاغراندام پوشانده، او را در حالتی طبیعی نگهداشته، و سپس موضوع را آنچنان که می‌دیده، نمایانده است. لیکن اگر از نزدیك ـ مخصوصاً به سر پیکره ــ بنگریم (تصویر ۴۶۴) متوجه وجود شخصیتی خوفناك خواهیم شد که سرشار از نیرو وحتی خشونتی خام است. چشمان گود نشسته در زیر ابروان شیار مانندش می‌درخشند، منخرینش چون دهانهٔ قیف گشاد شده‌اند و دهان گشادش بازمانده، گویی این پیغمبر در برابر فاجعه‌هایی ایستاده بوده که او را به سخن‌گویی می‌خوانده‌اند. هیچ یك از این اجزاء در نمای کلی پیکره به چشم نمی‌خورند؛ فقط به کمك بزرگنمایی است که می‌توان به پیروزی دوناتلو در رئالیسم روانی و تفسیر شدیداً شخصی وی از موضوع کارش پی برد.

دوناتلو در نقش برجستهٔ مفرغینِ **ضیافت هیرودیس** (تصویر ۴۶۵) برجدار **حوضچهٔ تعمید سان‌جووانی** در تعمیدگاه **کلیسای** سینا، استعداد مجسم‌سازی پیکره‌های منفرد را به عرصهٔ گستردهٔ گروههای نمایشی بسط می‌دهد. **سالومه** در سمت راست، به نظر می‌رسد که همچنان سرگرم رقصیدن باشد، گرچه او سربریدهٔ قدیس یحیی تعمید دهنده را تحویل داده است و جلاد با در دست داشتن آن در برابر هیرودیس شاه زانو می‌زند. بازیگران، وحشت‌زده، به دو گروه می‌شوند؛ در سمت راست، شخصی صورتش را پشت دستش پنهان می‌کند؛ در سمت چپ هیرودیس و دو کودك وحشت‌زده، خود را عقب می‌کشند. انفجار روانی این واقعه، انسانها را از یکدیگر جدا می‌کند و شکافی پدید می‌آورد که بارقهٔ عاطفه از میانش درخشیدن می‌گیرد. این صحنه پردازی استادانه، مانع از روشن شدن این نکته می‌شود که در این صحنه، درام دیگری در حال اجرا است: ظهور **فضای سه‌بعدی**،

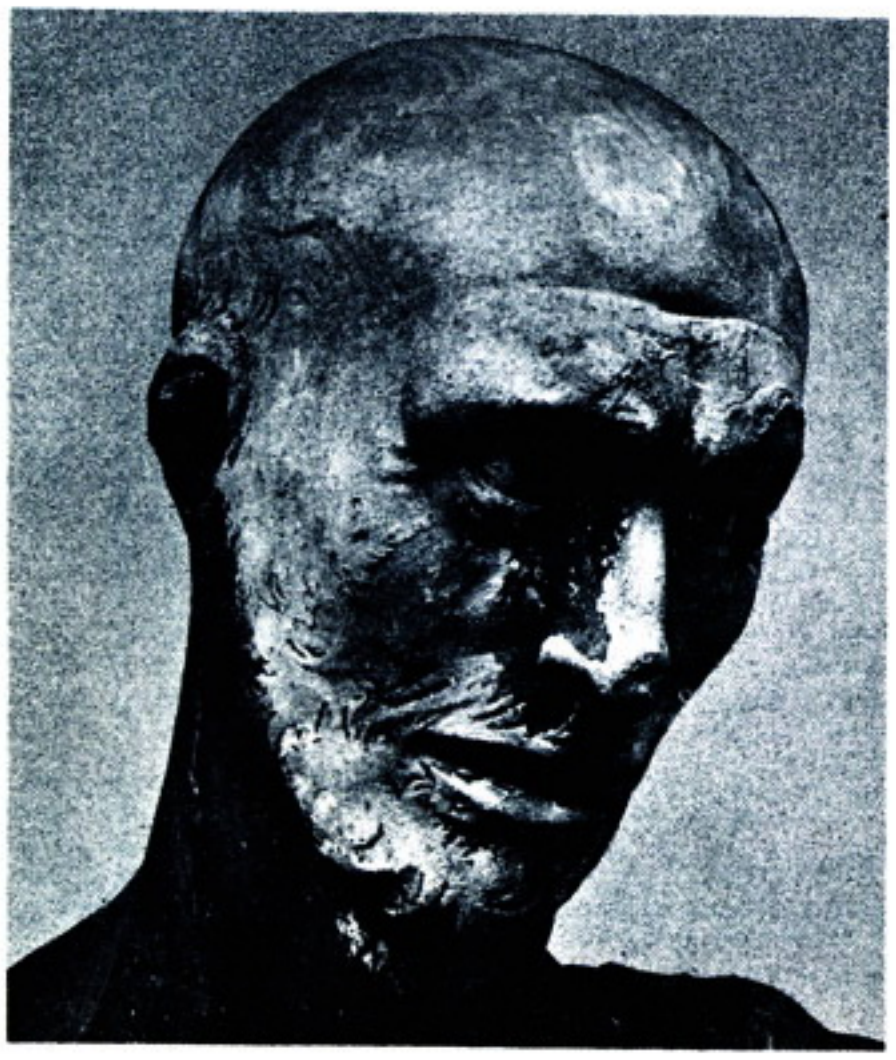
که مقدماتش از سالها پیش در دورهٔ رنسانس آغازین فراهم آمده بود و دوناتلو و همنسلانش نیز آن را همچون وسیله‌ای برای شدت بخشیدن به واقعیت حوادث صحنه و مجسم‌سازی بازیگران پذیرفته بودند.

هنرمندان دورهٔ رنسانس آغازین، همچون دوتچو و برادران لورنتستی، تدبیرهای متعددی برای نمایاندن فاصله در اختیار داشتند، ولی با ابداع عمق نمایی خطیِ «حقیقی»، که عموماً به برونلسکی نسبت داده می‌شود، هنرمندان نخستین سالهای رنسانس روشی به دست آوردند تا تصور فاصله را به صورتی ریاضی و مطمئن در آورند. در اصل، اینان سطح تصویر را همچون پنجره‌ای شفاف می‌دانستند که از پشتش، تماشاگر، از دیدگاهی ثابت، به دنیای ساخته شدهٔ تصویر می‌نگرد، که در آن همهٔ متعامدان (خطوط عمود بر سطح تصویر) در نقطهٔ واحدی بر روی افق (خطی افقی که بر سطح دید بیننده منطبق است) به هم می‌رسند، و همهٔ اشیاء در درون شبکهٔ فضایی واحدی ــ فضای سه‌بعدی ــ وحدت پیدا می‌کنند. این کشف، اهمیتی بیکران داشت و موجب پیدایش آن چیزی شده است که عقلانیت بینایی شده است و احساسهای پراکنده و بی‌نهایت متنوع بصری ما را تحت قاعدهٔ ساده‌ای در آورده که قابل بیان به زبان ریاضی است. به عبارت درست‌تر، ابداع روش سه‌بعد نمایی توسط هنرمندان رنسانس، بازتابی از ظهور خود علم بود، که به زبان ساده، برگرداندن مشاهدات ما از دنیای فیزیکی به زبان ریاضیات است. جالب توجه اینجاست که هنرمندان دورهٔ رنسانس غالباً ریاضیدان بودند، و یك ریاضیدان جدید مدعی شده است که خلاقانه‌ترین کار در ریاضیات سدهٔ پانزدهم را هنرمندان انجام داده‌اند. روحیهٔ تجربی، که در فصل پیش بدان اشاره کردیم و گفتیم که به کار بسیاری از فرانسیسیان نظیر راجربیکن جان تازه‌ای بخشید، این‌بار تماماً به روی زمین آمده و خاکی شده است. به عبارت دیگر، مقالات بیکن دربارهٔ نور، بر بعضی از نظریه پردازان دورهٔ رنسانس مانند آلبرتی شدیداً تأثیر گذاشت. در این باره ذیلاً بحث خواهیم کرد. وضع ناظر یك تابلو، که از «پشت» آن به «دنیای» نقاشی شده می‌نگرد، دقیقاً وضع هر مشاهده‌گر دانشمندی است که نگاهش را دقیقاً بر خط مبنای پژوهش خویش دوخته باشد. البته هنرمند، اصلاً دانشمند نیست؛ بلکه فقط روش سه‌بُعدنمایی را روشی شگفت‌انگیز برای سامان دادن به موضوع کارش و واضح کردن آن یافته است. ولی تردیدی نیست که روش سه‌بُعدنمایی، با اعتبار و قطعیت ریاضی جدیدش، با سنجش‌پذیر و دقیق کردن تصویر، گونه‌ای مشروعیت هنری به نقاشی بخشید. افلاطون گفته است که «برتری زیبایی هر اثر هنری، نتیجهٔ رعایت اندازه است». این زیبایی، بدون تردید، در هنر یونان بیان شده است، و این بار در عصر رنسانس، که افلاطون از نو کشف شده بود و نوشته‌هایش آزمندانه مطالعه می‌شدند، هنرمندان، یك باردیگر به ستایش از اصل اندازه به عنوان شالودهٔ عنصر زیبا در هنرهای زیبا روی آوردند. برجسته‌سازی شکلهای اندازه‌گیری شده بر روی سطوح صاف، این بار در ماهیت نقاشی نیز مؤثر افتاد و تهیهٔ انواع طراحی، نقشه، نمودار، وجدول با مقیاس معین را که از وسایل لازم برای شبیه‌سازی در علم و تکنولوژی معاصر نیز به شمار می‌روند میسر کرد. در این نخستین مراحل شکل‌گیری دنیای جدید، حقیقت ریاضی و زیبایی صوری، در اذهان هنرمندان عصر رنسانس با یکدیگر جوش خوردند. دوناتلو در قاب تزئینی نقش برجسته و مطلای ضیافت



۴۶۳ دوناتلو، **پیغمبر کله کدو**، ۱۴۲۳ـ۱۴۲۵ ب م. روی برج ناقوس کلیسای فلورانس. مرمر، بلندی تقریباً ۱۹۳ سانتی‌متر. موزهٔ کلیسای فلورانس.

۴۶۴ دوناتلو، **پیغمبر کله کدو**، جزیی از تصویر ۴۶۳.



هیرودیس، با کاربست روش عمق‌نمائی تصویری، فضای عمل را تا فاصلهٔ قابل توجهی باز می‌کند و دو حیاط دارای درگاههای هلالی و گروه همراهان حاضر در پسزمینه را نشان می‌دهد. اینگونه نفوذ در سطح قاب تزئینی به کمك القای خاصیت فضائی و عمق‌نمائی، جایگزین نمایش زمینهای صاف و محوطه‌های پسین مختص هنر سده‌های میانه می‌شود. عمق‌نمائی رومیان باستان، به صحنه باز می‌گردد ولی این بار بر اصل محکمی تکیه‌دارد که باستانیان هرگز آن را در اختیار نداشتند.

در اینجا شایسته است قاب تزئینی دوناتلو در **کلیسای سان جووانی** را با قاب تزئینی دیگری متعلق به گیبرتی، از درهای شرقی تعمیدگاه فلورانس مقایسه کنیم. میکلانژ این درها را چنین توصیف کرده است: «آنقدر ظریف‌اند که حقاً می‌توانند بر دروازه‌های بهشت قرارگیرند» (تصویر ۴۶۶). درهای شرقی (۱۴۲۵ ـ ۱۴۵۲)، در مقایسه با درهای شمالی پیشین، ترکیب‌بندی متفاوتی پیدا کردند. (در این تعمیدگاه، سه‌جفت در وجود دارند: جفت نخست را آندرئا پیزانو برای درگاه شرقی ساخت (۱۳۳۴ ـ ۱۳۳۶)؛ این درگاه روبه کلیسا قرار گرفته و مهمترین راه ورود کلیسا به شمار می‌رود. بعدها این درها را بر درگاه جنوبی نصب کردند تا درهائی را که گیبرتی در ۱۴۰۳ ـ ۱۴۲۴ ساخته بود به جایشان نصب کنند؛ این درها نیز بعدها بر درگاه شمالی نصب شدند تا بتوانند دومین جفت درهای ساخت گیبرتی به نام «دروازه‌های بهشت» را بر درگاه شرقی نصب کنند.) پس از ۱۴۲۵، گیبرتی الگوی درهای پیشین را کنار گذاشت و فضا را به ده قاب چهارگوش تقسیم کرد که در داخل هرکدامشان مجموعهٔ نقش برجسته‌ای با برجسته‌کاریهای ساده گنجانده شده بود. این نقشهای برجسته، پس از مطلاکاری، هنگام باز و بسته شدن، منظره‌ای بس زیبا و پرشکوه پدید می‌آوردند.

تك‌تك قابهای تزئینیِ درهای ساخت گیبرتی، مانند **دیدار سلیمان و ملکهٔ سبا** (تصویر ۴۶۷) از لحاظ تجسم فضا و شیوهٔ روایتگری، آشکارا هنرنقاشی را در ذهن بیننده زنده می‌کنند؛ برخی به مراتب کاملتر از نقاشی، تجسم بسیاری از اصولی هستند که بعدها آلبرتی در کتاب **درباب نقاشی** به فرمول‌بندی آنها پرداخت. گیبرتی در نقش برجستهٔ خود، خاصیت فضائی را تا حدی به کمك سه‌بُعدنمایی تصویری و تا حدی نیز به کمك شیوه‌های پیکرتراشی القا کرد. ساختمانها با استفاده از بنای سه‌بعدیِ تك نقطه‌ایِ نقاش شبیه‌سازیِ شده‌اند، در حالی که پیکره‌ها (در بخش پایین نقش برجسته، که عملاً تا اندازه‌ای به سوی بیننده برجستگی دارد) تقریباً به شکل نقشهایِ برجستهٔ همه‌جانبی ظاهر می‌شوند و برخی از سرها تقریباً به طور کاملاً آزاد نمایانده شده‌اند. همچنان که نگاه بیننده از پایین به بالا سیر می‌کند، نقش برجسته تخت‌تر و تخت‌تر می‌شود، به طوری که معماری پسزمینه با خطوطی نشان داده می‌شود که نمی‌توان برجسته‌شان دانست، و بدین ترتیب پدیده‌ای به نام «پرسپکتیو فضائیِ پیکرتراش» ظاهر می‌شود که در آن، شکلها هرقدر در اعماق بیشتری قرار گرفته باشند به همان اندازه از وضوح‌شان کاسته می‌شود. گیبرتی در بارهٔ این اثرش چنین می‌گوید:

> کوشیدم تا آنجا که در توان دارم، و با تمام پرسپکتیوی که می‌توانم برای آفریدن ترکیبهای عالی و سرشار از پیکره پدید آورم، دقیقاً از طبیعت تقلید کنم. در برخی از صحنه‌ها نزدیك به یکصد پیکره، در برخی کمتر، و در برخی بیشتر گنجاندم. این کار را بانهایت پشتکار و بیشترین عشق ممکن به پایان رساندم. بر روی هم ده روایت را بیان کرده‌ام، که جملگی در اعماق قابها فرورفته‌اند، زیرا چشم از فاصلهٔ معینی، صحنه را چنان



۴۶۵ دوناتلو، **ضیافت هیرودیس**، حدود ۱۴۲۵ ب م. مفرغ مطلا، تقریباً ۵۸×۵۸ سانتی‌متر. کلیسای سان جووانی، سینا.

> اندازه‌گیری و تفسیر می‌کنند که گِرد به نظر می‌رسند. صحنه‌ها با کم‌ترین برجسته‌کاری ممکن مجسم شده‌اند و پیکره‌ها بر روی سطوح به چشم می‌خورند؛ پیکره‌هائی که نزدیکترند بزرگ، همچنان که در واقعیت می‌بینیم، بزرگترو پیکره‌های دورتر کوچك می‌نمایند... این اثر که در میان دیگر آثارم با بیشترین بررسی و پشتکار ممکن به پایان رسیده، چشمگیرترین کاری است که تاکنون انجام داده‌ام، آنهم با مهارت، تناسبها و درك درست.[3]

بدین ترتیب، بازتابی از گذشتهٔ باستانی و سده‌های میانه به کمك علم نوین، هماهنگ شد: «تناسب» و «مهارت» با قدرت «درك» تکمیل شدند؛ مهارت فنی با تئوری تکمیل شد؛ گیبرتی چنان احساس عمیقی در بینندهٔ اثرش ایجاد کرد که پیش از آن از هیچ نقش برجسته‌ای ساخته نبود. لیکن لازم به یادآوری است که پیکره‌هایش درست همان فضائی را که وی برایشان ایجاد کرده است اشغال نمی‌کنند؛ بلکه در امتداد دوسطح موازی در جلوی بنای باشکوه و عظیم، جای داده شده‌اند. (به گفتهٔ آلبرتی، در **ده کتاب دربارهٔ معماری**، عظمت این بنا، حکایت از عظمت رویدادی دارد که در پیشزمینه به وقوع پیوسته است.) شکوه جشن و کثرت حاضران در صحنه، از جمله اسب‌سواران، سربازان، و شرقیها، یادآورِرویدادهایی چون تشکیل شوراهای بزرگ کلیسائی در سدهٔ پانزدهم، مخصوصاً شورای فلورانس در ۱۴۳۹ است؛ این شورا می‌کوشید کلیساهای بیزانس (ارتدوکس) و غربی (کاتولیك) را به همدیگر نزدیك کند. در زندگینامهٔ گیبرتی آمده است که او مرمرها، مفرغها، و سکه‌های کلاسیك را می‌ستود و گردآوری می‌کرد و تأثیر این ساخته‌های دست بشر را به روشنی می‌توان در برخی از پیکره‌های سربازان وی و چندین چهرهٔ‌نیمرخ که یادآور جواهرات برجسته‌کاری شدهٔ رومی‌اند مشاهده‌کرد. آغاز گردآوری آثار کلاسیك هنری در سدهٔ پانزدهم، پیوندهای محکمی با ظهور کلاسی سیسم در هنر اومانیستی

3. *Ibid.*, pp. 90-91.

عصر رنسانس داشت.

دوناتلو اندك‌مدتی، تحت تأثیر روم کلاسیك قرار گرفت و رئالیسم اولیهٔ خود را از یاد برد. وی چند سالی را به مطالعهٔ ویرانه‌ها و عتیقه‌های باقی مانده از آن زمان سپری کرد. مجسمهٔ مفرغی **داود** (حدود ۱۴۳۰ ـ ۱۴۳۲) نخستین پیکرهٔ آزاد ایستاده و برهنه بود که از روزگار باستان به بعد ساخته می‌شد، و دوناتلو در اینجا نیز نشان می‌دهد که یك نوآور است (این پیکره که نزدیك به ۱۵۵ سانتی‌متر بلندی دارد در موزهٔ ملی فلورانس نگهداری می‌شود). ساختن یا ترسیم یك چنین پیکرهٔ برهنه‌ای در سده‌های میانهٔ مسیحیت، عملی زشت و بت‌پرستانه‌به‌شمار می‌رفت، و به ندرت، آنهم در متنهای مقدس و اخلاقی مانند داستان آدم و حوا یا توصیف وضع گناهکاران در جهنم مورد استفاده قرار می‌گرفت. دوناتلو تیپ‌کلاسیك را از نو ابداع کرد، هر چند در این مورد نه خدایی درکار است و نه قهرمانی، بلکه داود جوان، کُشندهٔ جالوت، نیا و مصداق مسیح در کتاب مقدس و نماد عشق فلورانسیان به آزادی درکار است. این پیکرهٔ برهنهٔ برخوردار از تناسبهای پیکره‌های برهنهٔ روزگار باستان، نقطهٔ تعادل محورهای متضاد، تنش و آرامش، یادآور کپیه‌های رومیِ پیکره‌های هلنی است و شاید به تقلید از آنها ساخته شده باشد. پیکرهٔ داود با آنکه از درخشندگی مختص پیکره‌های پراکسیتلس برخوردار است و کیفیتی جسمانی دارد که اثری از آن در پیکره‌های متعلق به سده‌های میانه دیده نمی‌شود، ولی در درامِ روانیِ پیچیده‌ای درگیرشده که برای پیکرتراش روزگارباستان ناشناخته بود. نگاه این قهرمان جوان که هنوز سنین نو جوانیش را به پایان نرسانده، یکراست به سربریدهٔ جالوت دوخته نشده است بلکه به اندام زیبا و مواج خودش معطوف است، زیرا چنین می‌نماید که وی در اثر این عمل قهرمانانه‌اش، نخستین‌بار است که به زیبایی، نشاط، و توان اندام خود پی می‌برد. این خود آگاهی، این کشفِ خود، همچنان که تأکید کردیم، مضمون مسلط بر هنر رنسانس است.

دوناتلو در ۱۴۴۳ از فلورانس به شمال ایتالیا رفت تا مأموریت پرارزشی را برای ساختن پیکرهٔ سوار بر اسب **اراسمو دا نارنی** فرمانده لشکریان ونیز عهده‌دار شود؛ این پیکره **گاتاملاتا** نامیده می‌شود و تا امروز در میدان نزدیك کلیسای **سان آنتونیوی** پادوا پابرجاست (تصویر ۴۶۸). دوناتلو با ساختن این پیکره، عظمت رومیِ پیشتاز سوارهٔ آن را به گونه‌ای که در پیکرهٔ سوار بر اسبِ **مارکوس آورلیوس** دیده می‌شد (تصویر ۲۵۷) و خودش نیز احتمالاً آن را در رم دیده بود، از نو زنده کرد. این پیکره بر بالای پایه‌ای بلند و بیضی‌شکل نصب شده تا از محیطش مشخص شود، و تجسمی از نخستین لحظات به استقلال رسیدن پیکرتراشی از معماری به شمار می‌رود. اسب بزرگ، جسیم و پرشکوه، سردار زره‌پوش را آرام بر پشت خود نگهداشته است؛ اسب و سردار، توأماً، منظره‌ای گیرا با نیروی مقاومت‌ناپذیر و قدرت بی‌پایان، در برابر بیننده می‌گسترانند. در کنار پیکرهٔ **گاتا ملاتا**، پیکرهٔ سواره‌ای از سده‌های میانه همچون **اسب‌سوار بامبرگ** (تصویر ۴۲۴) که تا امروز به دیوار چسبیده است، قطعاً جلوه‌ای شکننده و شبح‌گونه‌دارد. این اسب‌سوار ایتالیائی، که هاله‌ای از اراده و بی‌باکی بر چهره‌اش نشسته، چهرهٔ انسان فردگرای عصر رنسانس است: انسان صاحب هوش، شجاعت، و بلندپروازی، غالباً از تباری فرودست، که با



۴۶۶ لورنتسو گیبرتی، درهای شرقی («دروازه‌های بهشت») تعمیدگاه کلیسای فلورانس، ۱۴۲۵ـ۱۴۵۲ ب م. مفرغ مطلا، بلندی تقریباً ۵۱۰ سانتی‌متر.

۴۶۷ لورنتسو گیبرتی، **دیدار سلیمان و ملکهٔ سبا**، جزئی از تصویر ۴۶۶. تقریباً ۷۹×۷۹ سانتی‌متر.



تکیه بر پشتکار و تواناییهای شخصی خویش به مقامی والا در جهان دست می‌یابد.

فعالیت ده‌سالهٔ دوناتلو در پادوا (وی علاوه بر پیکرهٔ یادشده، ساختن پیکره‌ها و نقوش برجستهٔ بیشتر برای مذبح رفیع کلیسای سان‌آنتونیو را نیز پذیرفت) تأثیری ژرف و ماندگار بر هنرمندان این منطقه نهاد و از لحاظ مادی به شکل‌گیری یك سبك رنسانس مختص شمال اروپا یاری رساند. سبك دوناتلو پس از بازگشت وی به فلورانس در ۱۴۵۳ یکبار دیگر دستخوش تحول شد. آخرین مراحل فعالیت وی با شیوهٔ بیانی شدیداً شخصی مشخص می‌شود که در آن، رئالیسم اولیهٔ وی از نو زنده می‌شود؛ لیکن این بار با اغراق هدفمند و تصرف عمدی در شکل همراه است. از زیبائی و عظمت بیان کلاسیك به گونه‌ای از اکسپرسیونیسم روی می‌آورد که به نظر می‌رسد عمداً چنان محاسبه شده است که حساسیتهای بیننده را برانگیزد؛ یعنی عنصر زشت، دردآور و خشونت‌بار را در برابر دید ما زنده می‌کند. او احتمالاً در آخرین سالهای عمرش به علت آفریدن آثاری چون پیکرهٔ **داود**، احساس پشیمانی می‌کرده است و احتمالاً می‌کوشیده است به یك شیوهٔ بیان ضد زیبایی دست یابد؛ پیکرهٔ **مریم مجدلیه** (تصویر ۴۶۹) نمونهٔ برجستهٔ این تلاش است. این قدیسهٔ پشیمان در سالخوردگی، که پس از سالها ریاضت کشی به صورت پوست و استخوان درآمده، دستانش را به حالت دعا روبه آسمان گرفته و ایستاده است. دوناتلو، اینجا، در تلاشی که ظاهراً گونه‌ای بازافروزی چراغ پارسامنشیهای سده‌های میانه است، بدن را به عنوان پوستهٔ فانیِ روحِ جاویدِ آدمی نفی می‌کند. زن زیبا، پژمرده شده است، ولی روحش در اثر نفی زیبایی جسمی نجات یافته است. نوآوری، ناوابستگی، و ژرف‌نگری دوناتلو در معنای تجربهٔ دینی، همچنان که وی به تفسیر موضوع مربوط به سده‌های میانه با زبان و عبارات خودش می‌پردازد، آشکارا نمایانده شده‌اند. ولی پیکرهٔ **مریم مجدلیه** با آنکه به نظر می‌رسد به سده‌های میانه تعلق دارد، اگر خوب در آن بنگریم درمی‌یابیم که آن را هنرمندی تراشیده است که پیکرهٔ داود را تراشیده بود، و دوناتلو، همچنان که پیشتر توصیف کردیم، هنرمندی با استعدادهای بی‌پایان به نظر می‌رسد، و همین، هنرمند بزرگ را از هنرمند خوب متمایز می‌سازد.

معماری

فیلیپو برونلسکی (۱۳۷۷ ـ ۱۴۴۶) یکی از رقیبان ناکام در مسابقه برای ساختن درهای تعمیدگاه فلورانس در سال ۱۴۰۱ بود. او حرفهٔ زرگری را آموخته بود، ولی توانائیش در پیکرتراشی، تا آن زمان به خوبی برهمگان روشن شده بود. گرچه **مانتی** ــ زندگینامه‌نویس وی ــ می‌گوید **فیلیپو** به علت شکست در مسابقه برای ساختن درهای تعمیدگاه به معماری روی آورد، برونلسکی تا چندین سال به پیکرتراشی ادامه داد و در سال ۱۴۱۶ نیز مأموریتهایی برای ساختن تعدادی پیکره پذیرفت. لیکن در این ضمن، علاقه‌اش بیش از پیش به معماری معطوف شد؛ در اثر سفرهای پیاپی به رم (نخستین سفر در ۱۴۰۲ احتمالاً همراه با دوستش دوناتلو) تشدید شد، و او را شیفتهٔ ویرانه‌های بازمانده از روم‌باستان ساخت. این احتمال نیز وجود دارد که برونلسکی به علت مطالعهٔ موشکافانهٔ یادمانهای باستانی روم و تلاش برای ثبت دقیق آنچه می‌دیده، روش انقلابی سه‌بعدنمایی هندسی و خطی را که آنچنان مشتاقانه از سوی هنرمندان سدهٔ پانزدهم



۴۶۸ دوناتلو، پیکرهٔ سوار بر اسب اراسمو دانارنی (گاتاملاتا)، حدود ۱۴۴۵ـ۱۴۵۰ ب م. مفرغ، تقریباً ۳۳۰×۳۹۰ سانتی‌متر. میدان سانتو، پادوا.

پذیرفته شد ابداع کرده باشد.

آشنائی برونلسکی با اصول ساختمان سازی رومی، به اضافهٔ ذهن تحلیلی و مبتکرش، حل مسأله‌ای مهندسی را که هیچ انسان دیگری در سدهٔ پانزدهم نمی‌توانست از عهده‌اش برآید، برای وی ممکن ساخت، و آن طراحی و ساخت گنبدی برای مربع تقاطع عظیم کلیسای ناتمام فلورانس بود (تصویرهای ۴۷۰ و ۴۲۸). این مسأله، تا حدودی گمراه کننده بود زیرا فضائی که می‌بایست زیر گنبد قرار می‌گرفت ۴۲ متر پهنا داشت و این به قدری زیاد بود که ساختن گنبد را با شیوهٔ سنتی چوب‌بست زنی از داخل و پیدا کردن نقطهٔ مرکزی غیرممکن می‌کرد. البته زدن دیوار پشت‌بند بر گنبد نیز به علت نقشهٔ مربع تقاطع، ممکن نبود. برونلسکی تلاش برای حل این مسأله را احتمالاً از سال ۱۴۱۷ آغاز کرده است. در سال ۱۴۲۰ به دنبال مسابقه‌ای دیگر، برونلسکی با گیبرتی روبه رو شد ولی او را شکست داد و مسابقه را برد و مأمور ساختن گنبد شد. برونلسکی با نبوغی استثنائی، نه فقط روشهای سنتی ساختمان‌سازی را کنار گذارد و روشهای نوینی ابداع کرد بلکه بسیاری از دستگاههای مکانیکی لازم برای کار را نیز اختراع کرد. با آنکه او خود ممکن است شکل نیمکره‌وار گنبدهای رومی را ترجیح داده باشد، مرکز گنبد را بالابرد و آن را به گِرد یك مقطع تیزه‌دار طراحی کرد، این مقطع ذاتاً محکم است زیرا از شدت پیشرانهٔ بیرونی گرداگرد قاعدهٔ گنبد می‌کاهد. برونلسکی برای به حداقل رساندن وزن ساختمان، یك پوستهٔ دولایهٔ نسبتاً نازك (نخستین‌بار در تاریخ) به گِرد استخوان‌بندی بیست و چهار رگه‌ای آن که هشت رگهٔ بزرگش از بیرون دیده می‌شوند طراحی کرد. در پایان، به شیوهٔ تقریباً خارق‌العاده، رأس گنبد را با فانوسی سنگین (که مطابق طرح او ولی پس از مرگش ساخته شد) مهار کرد. این فانوس، با آنکه



۴۶۹ دوناتلو، **مریم مجدلیه**، حدود ۱۴۵۴ـ۱۴۵۵ ب م. چوب، بلندی تقریباً ۱۸۵ سانتی‌متر. تعمیدگاه، کلیسای فلورانس.

بر سنگینی گنبد می‌افزاید، به طرز شگفت‌انگیزی باعث تحکیم کل ساختمان می‌شود، زیرا بدون فشار حاصل از سنگینی آن، رگه‌ها به ازهم گسیختن و دورشدن از نقطهٔ مرکزی متمایل بودند.

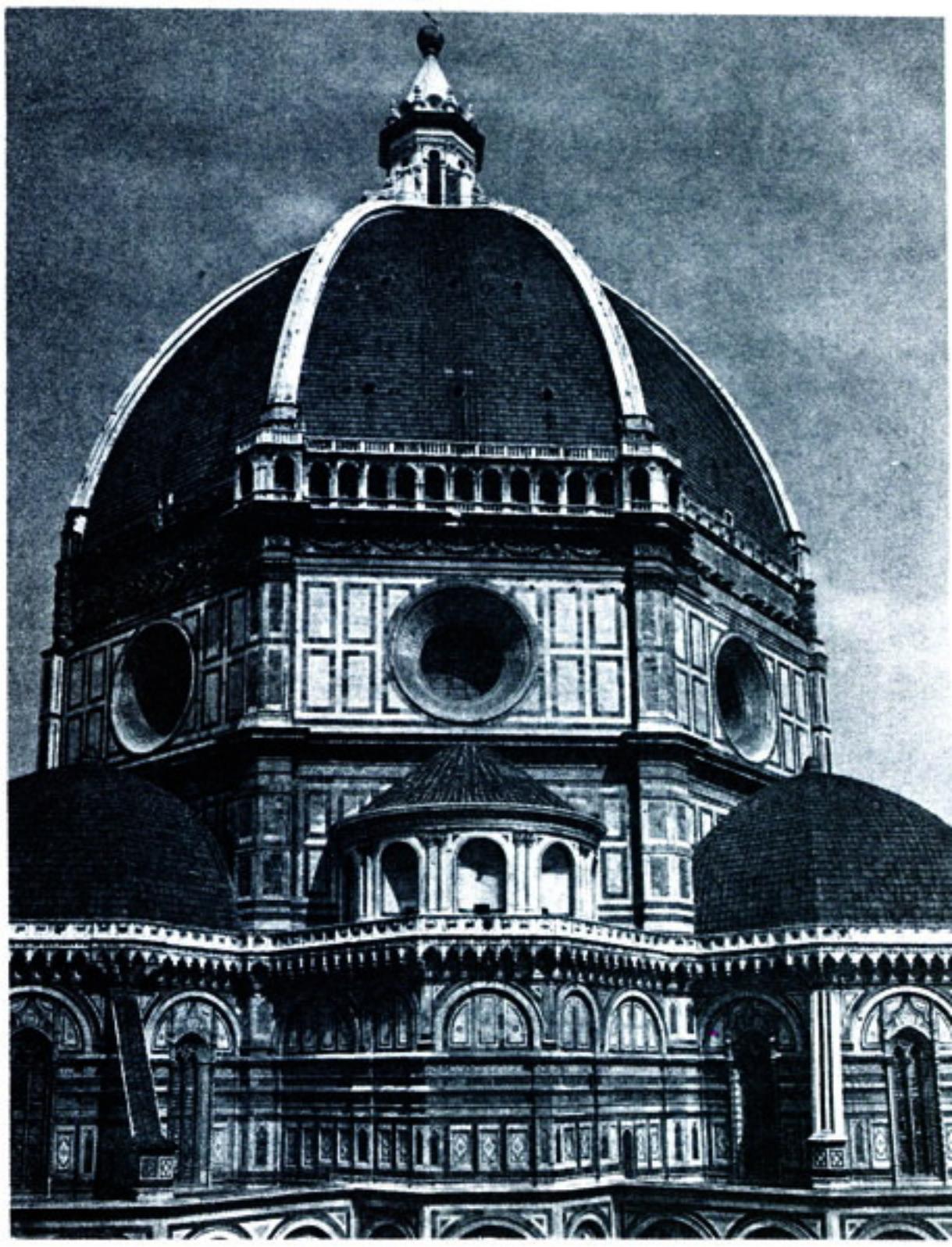
گرچه گنبد کلیسای فلورانس برجسته‌ترین دستاورد برونلسکی است، وگرچه او با اسلوبهای معماری رومیان آشنا بود و آنها را می‌ستود، حل این مسألهٔ بسیار حاد ساختمانی توسط نخستین معمار و استاد مسلّم عصر رنسانس اساساً به کمك اصول معماری گوتیك میسر شد. بدین ترتیب، گنبد مزبور، حقیقتاً بیانگر سبك معماری خود برونلسکی نیست. این سبك، نخستین‌بار در ساختمانی به چشم خورد که کمی پیش از برنده شدن برونلسکی در مسابقهٔ ساختمان گنبد، توسط وی ساخته شد: **بیمارستان کودکان سرراهی** در فلورانس (تصویر ۴۷۱). عنصر بنیادی در طراحی این ساختمان ــ یك رشته قوسهای نیمدایرهٔ متکی برستونهای باریك و محصور در قابی از ستونهای چهارگوش در بدنهٔ نما که زیر اسپری تخت و افقی قرار گرفته‌اند ــ ظاهراً با الهام از کلیسای سان‌مینیاتو (تصویر ۳۷۱) یا تعمیدگاه فلورانس که هر دواز بناهای رومانسك هستند، برگزیده شده است. تعمیدگاه فلورانس را در روزگار برونلسکی، اشتباهاً یك معبد رومی به شمار می‌آوردند. برونلسکی نیز حتی اگر بگوئیم اطلاعات بهتر و دقیق‌تری در اختیار داشت، به احتمال زیاد آن رابا یك ساختمان مسیحیت آغازین متعلق به سدهٔ چهارم یا پنجم اشتباه گرفته است؛ او این سبك را با معماری کلاسیك رومی شدیداً مرتبط می‌پنداشت و اعتباری چون اعتبار آن معماری برایش قائل بود. ولی سبك ساختمان بیمارستان، اساساً با سبك پیشتازان احتمالیش در سده‌های میانه متفاوت است. تأکید بر عناصر افقی، وضوح مفصل‌بندیها، قرینه‌سازی در طراحی آن توأم با به کارگرفتن برخی از عناصر کلاسیك مانند سرستونهای کورنتی و نیم ستونها یا ستونهای چهارگوش در بدنهٔ نما، به اضافهٔ پنجره‌های سنتوری‌دار، تماماً باهم درمی‌آمیزند و چنان جلوه‌ای از عقلانیت و منطق پدید می‌آورند که دست کم از لحاظ روحی، **بیمارستان کودکان سرراهی** را بیشتر به معماری سده‌های میانه مربوط می‌کنند نه معماری کلاسیك.

همین وضوح بیان را می‌توان در دوکلیسای باسیلیکائی دید که برونلسکی در فلورانس ساخت، یعنی **کلیسای سان‌لورنتسو** و **کلیسای سانتو اسپیریتو**. از این دو، کلیسای سانتو اسپیریتو دیرتر ساخته شده و سبك کمال یافتهٔ هنرمند در آن به چشم می‌خورد (تصویر ۴۷۲ و ۴۷۳). این ساختمان چلیپا شکل که در سال ۱۴۲۸ آغاز شد و با مختصر تغییراتی، پس از مرگ برونلسکی به پایان رسید، چنان بر پایهٔ بخشهای چندگانه یا قطعه‌های مربع تقاطعِ گنبددار طراحی شده است که طراحی رومانسك را به یاد می‌آورد. این چند بخش یا قطعه‌قطعه بودن، در صحن که فضائی پیوسته و بی‌گسست به شیوهٔ باسیلیکاهای مسیحیت آغازین است، بازتاب نیافته است. راهروهای جانبی که به مربعهای کوچکتر و دارای مربعهای طاق‌بندی شده تقسیم شده‌اند، دورتادور فضای سقفْ مسطحِ میانی کشیده شده‌اند و تأثیر بصری‌شان فشرده‌تر نمایاندن نقشهٔ طولی و تبدیل آن به نقشهٔ متراکم در مرکز است، زیرا سیماهای گوناگون فضای داخل کلیسا قطع نظر از اینکه ناظر در کجا ایستاده باشد، شبیه یکدیگرند. در آغاز، تأثیر این متمرکزسازی بیشتر بوده است زیرا همچنان که در نقشه نشان داده شده است، برونلسکی امتداد راهروهای جانبی درسمت جلوی صحن را نیز پیش‌بینی کرده بود (تصویر ۴۷۳). به علت ثابت بودن واحد طراحی، به جای گنجاندن سه‌درِ ورودی در نمای ساختمان، که شیوهٔ معمول و سنتی معماری بود، این کار مستلزم گنجاندن چهار دربود؛ این مسأله در دوران حیات خود برونلسکی شدیداً مورد بحث بود و پس از مرگش تغییر داده شد. شکل ظاهر دیوارهای بیرونی نیز، وقتی تورفتگیهای بین نمازخانه‌های نیمدایره و برجسته پر شدند تا سطح اصلاً انعطاف‌پذیر دیوار را به سطحی تخت مبدل گردانند، دگرگون شد. لیکن ویژگیهای اصلی و مهم فضای داخلی کلیسا در بیشتر موارد همانگونه‌اند که برونلسکی طراحی کرده بود. این شکلها در مقایسه با شکلهای **بیمارستان کودکان سرراهی**، دارای حجم بزرگتری شده‌اند: گچبریها با برجستگی بیشتری خودنمائی می‌کنند و تناسبهای ستونها نیز با دقت بیشتری به کمال مطلوب کلاسیك نزدیك می‌شوند. در سراسر ساختمان، تناسبهای یك بر دو با پیگیری هرچه تمامتر مورد استفاده قرار گرفته‌اند: ارتفاع صحن دوبرابر پهنای آن است؛ ارتفاع قوسها و ردیف پنجره‌های زیرگنبد برابر است، بدین معنی که ارتفاع قوسها برابر پهنای صحن است؛ و اِلیٰ آخر. این اطلاعات بنیادی دربارهٔ ساختمان مزبور، با توسل به مفصل‌بندیهای خشك و ترد، برای بیننده ترسیم شده‌اند تا آنکه مانند معادلات ریاضی قابل خواندن شوند. ممکن است منطقِ سردِ طراحی، بخشی ازگرمای ساختمانهای سده‌های میانه را نداشته باشد، ولی روحیهٔ جدید عصر رنسانس را که بر عقل بیش از عاطفه امید بسته است به طور کامل بیان می‌کند.

تلاش علنی برونلسکی برای دادن نقشه و جلوه‌ای متمرکز به فضای داخلی کلیسای سانتواسپیریتو نشان می‌دهد که وی در نهان

تحت تأثیر خصوصیات فشرده و مستقل ساختمانهای قدیمی نقشه ـ مرکزی مانند معبد **پانتئون** و تعمیدگاههای سده‌های میانه بوده است. **مخزن قدیمی**، که وی بر بازویی چپ‌کلیسای سان‌لورنتسو افزود، بیانگر ستایش وی از ساختمانهای نقشه ـ مرکزی است. او باساختن **نمازخانهٔ‌پاتسی** (تصویرهای ۴۷۴ تا ۴۷۶) که تقریباً در ۱۴۴۰ آغاز شد و مدتها پس از مرگش یعنی در دههٔ ۱۴۶۰ پایان یافت، آرمانش را تحقق بخشید. نمای بیرونی ساختمان، به احتمال زیاد مطابق طرح اولیهٔ برونلسکی ساخته نشده است، زیرا هشتی ورودیش با آنکه تحسین‌انگیز است، به نظر می‌رسد که بعدها اندیشیده و برآن افزوده شده است، و شاید کار **جولیانو دا مایانوی** پیکرتراش و معمار باشد. درپشت این هشتی ورودی، نخستین ساختمان مستقل دورهٔ رنسانس بر پاست و می‌توان آن را اساساً یك ساختمان نقشه ـ مرکزی به شمار آورد. با آنکه نقشهٔ این ساختمان مستطیلی است، مربع یا مدور نیست، کل تأکید، بر فضای مرکزی و گنبددار متمرکز شده است؛ قطعه‌های کوتاه و گهواره‌ای که گنبد را از دوطرف مهار می‌کنند، به نظر نمی‌رسد که چیزی بیش از برخی افزوده‌های تصادفی بوده باشند. بلوك‌بندی فضای داخل، با شبه‌ستونهای کارگذاشته شده در دیوارهای بدنهٔ سبك آن، بازتابی از شبکهٔ ظریف و پیچیدهٔ نسبتهای مدولی نقشه و نمای قائم است و شبکهٔ فشرده‌ای از الگوهای هندسی پدید می‌آورد که تمام بخشهای ساختمان را به یکدیگر می‌پیوندد و برتأثیر خودکفائی فشرده می‌افزاید.

اگر می‌بینیم که برونلسکی برای ساختن نمازخانهٔ پاتسی به تهیهٔ نقشهٔ متراکم در مرکز نزدیك شد، در تهیهٔ نقشهٔ ساختمانی **کلیسای سانتاماریادلیی‌آنجلی** (تصویر ۴۷۷) آن را کاملاً تحقق بخشد. این پروژه که در سال ۱۴۳۴ آغاز شده بود، در سال ۱۴۳۷ نیمه‌کاره رهاشد. در این نقشه، یك هشت‌ضلعی متراکم در مرکز می‌بینیم که



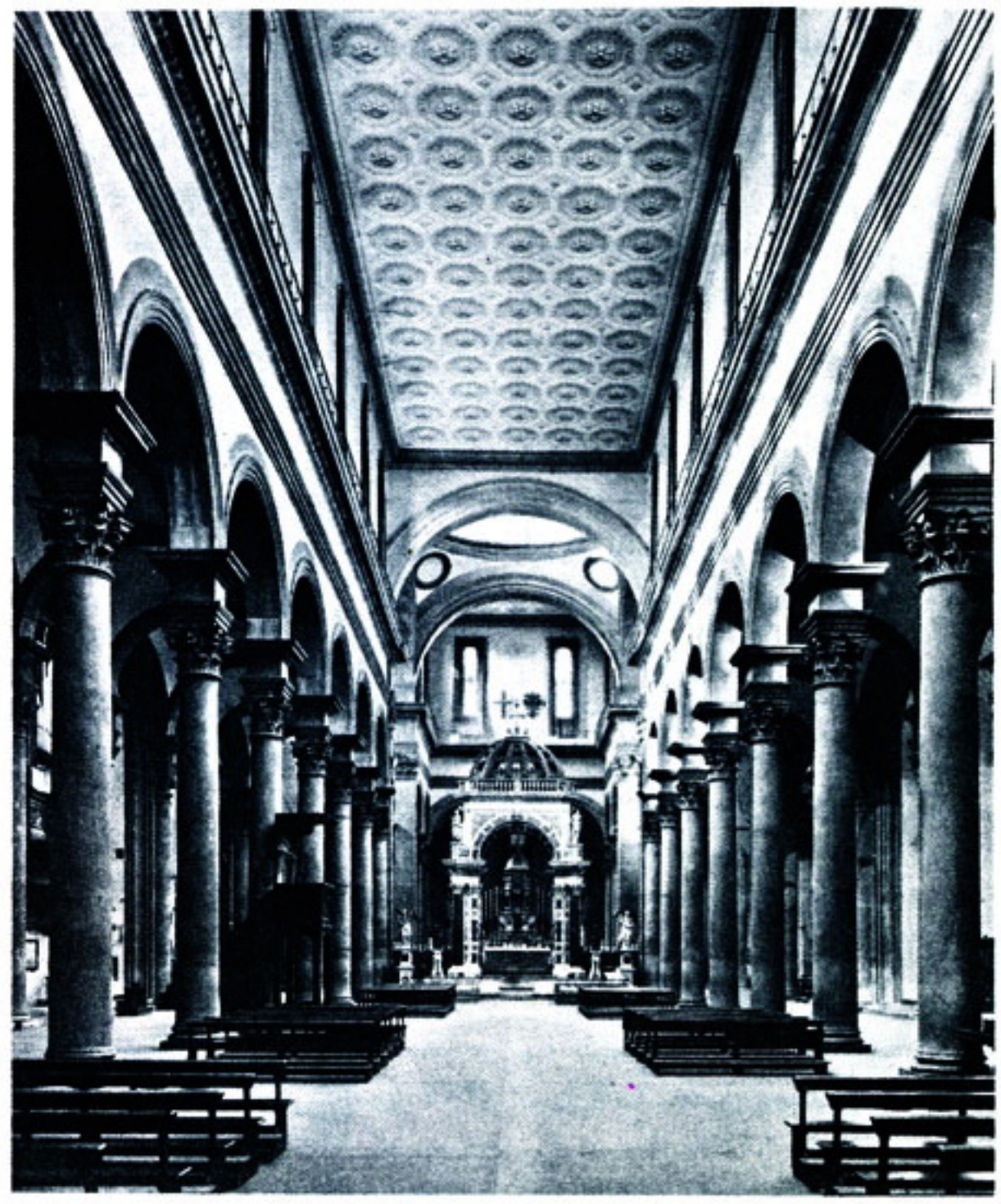
۴۷۰ فیلیپو برونلسکی، گنبد کلیسای فلورانس، ۱۴۲۰ـ۱۴۳۶ ب م.

۴۷۱ فیلیپو برونلسکی، بیمارستان کودکان سر راهی، فلورانس، ۱۴۱۹ـ۱۴۲۴ ب م.

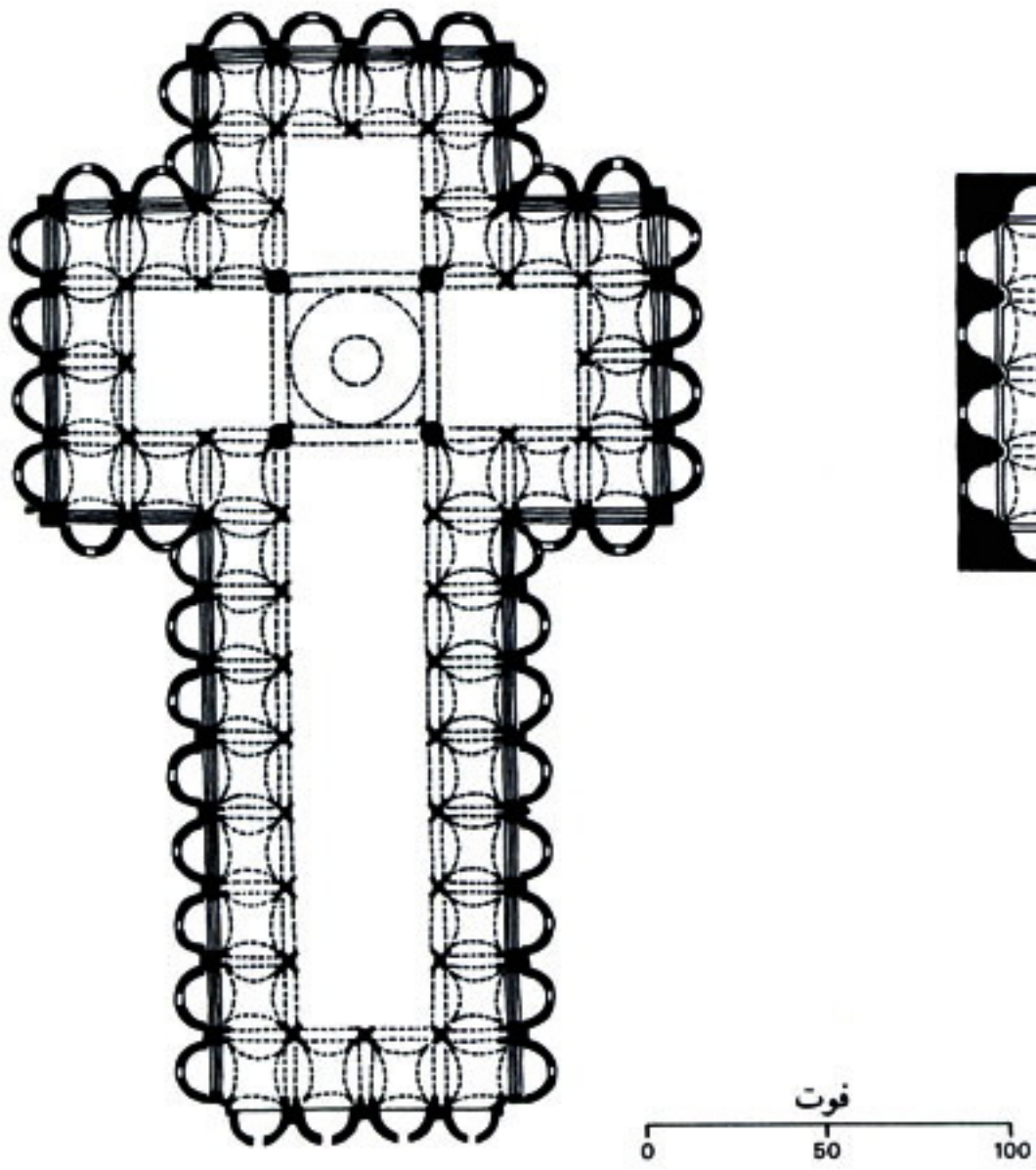


جرزهایش بدون تردید برای قرارگرفتن در زیر یك گنبد در نظر گرفته شده بودند. گرداگرد این هستهٔ مرکزی، هشت نمازخانهٔ همشکل (یکی به عنوان ورودی) دیده می‌شود که ظاهراً از دیوارهای جسیم اطرافشان تراشیده شده بودند. آرایش تجسمی سطوح دیوارهای داخلی و خارجی، اصل کهن شیوهٔ رومی در ایجاد دیوار «پیکرتراشی شده» را احیا کرد و چنان از روزگار خود جلوتر بود که تا آخرین سالهای سدهٔ پانزدهم، هیچ هنرمندی آن را به کار نبست. آلبرتی به احتمال زیاد این ساختمان ناتمام را دیده بود و وقتی در رساله‌اش به ستایش از نقشهٔ متراکم در مرکز پرداخت و به تقویت ذوق معماران نسلهای آتی کمك رساند، تصویر کاملی از آن در ذهن داشت.

به نظر شگفت‌انگیز می‌آید که برونلسکی، پرآوازه‌ترین معمار روزگار خویش، در جنبش کاخ‌سازی فلورانس در اواخر دههٔ چهارم و دههٔ پنجم شرکت نکرده باشد، که این نشانه‌ای از استحکام اقتصاد فلورانس و ثروتمندی و اطمینان خاطر شهروندان بزرگ این شهر بود. تنها تلاش وی در این عرصه، با ساختن مدلی برای کاخ تازه‌ای که **کوزیمو د مدیچی** در نظر داشت بسازد، بی‌نتیجه ماند زیرا مدل مزبور پذیرفته نشد. کوزیمو آشکارا دریافته بود که اجرای پروژهٔ برونلسکی به علت پرهزینه و تجملی بودنش نمی‌تواند از لحاظ سیاسی کاری عاقلانه تلقی شود. به‌جای برونلسکی، **میکلوتسودی بارتولومئو** (۱۳۹۶ ـ ۱۴۷۲) را که معماری جوانتر بود و در اجرای چندین پروژهٔ پیکرتراشی با دوناتلو همکاری کرده بود مأمور اجرای آن کرد. سبك معماری میکلوتسو عمیقاً از سبك برونلسکی متأثر بود، و کاخ مدیچی ـ ریکاردی را تا حدودی می‌توان بازتابی از اصول معماری برونلسکی به شمار آورد (تصویر ۴۷۸). این کاخ که برای خاندان مدیچی ساخته شده بود بعدها از سوی خاندان ریکاردی خریداری شد. اینان در سدهٔ



↑ ۴۷۲ فیلیپو برونلسکی، داخل کلیسای سان اسپیریتو، فلورانس، آغاز بنا در ۱۴۲۸ ب م.



۴۷۳ فیلیپو برونلسکی، نقشهٔ اولیهٔ کلیسای سان اسپیریتو (چپ)، و نقشهٔ اجرا شدهٔ آن (راست).

هجدهم طول نمای کاخ را که ساختمانی ساده و عظیم است و استفاده از سنگ ناصاف یا «روستائی» در طبقهٔ همکف بر قدرتش افزوده، دوبرابر کردند. این ساختمان که در اصل به صورت یك بلوك هندسی است، به طبقاتی تقسیم شده که ارتفاعشان تدریجاً کمتر می‌شود و وجود نوارهای پیوستهٔ افقی (هره‌ها) موجب تقسیم‌بندی و پیوستگی آنها می‌شود. در طبقات بالا به علت استفاده از سنگهای صاف و یکدست، از ناصافی و زمختی طبقهٔ همکف کاسته می‌شود و طبقات و ساختمان از پائین به بالا سبکتر به نظر می‌رسند. این جلوه، در اثر استفاده از قرنیز بی‌نهایت سنگین و کلاسیك‌وار، که به نظر میکلوتسو نه به طبقهٔ بالا بلکه به کل ساختمان ارتباط داشت، به طرز آشکاری معکوس شده بود. این قرنیز، در حکم سرپوشی بسیار مؤثر برای ساختمان است و به طرز روشن و مؤکدی تناسبهای آن را مشخص می‌کند. کاخ، گِرداگِرد حیاطی روباز و ستون‌بندی شده ساخته شده که آشکارا نشان می‌دهد که میکلوتسوتحت تأثیر برونلسکی بوده است (تصویر ۴۷۹). ستون‌بندی قوسدار، با آنکه از لحاظ تناسبهایش جسیم‌تر از ستون‌بندی **بیمارستان کودکان سرراهی** است، اما شباهت بسیار نزدیکی به آن دارد؛ لیکن عدم توانائی میکلوتسو به زدن جرز ونیم‌ستون در بدنهٔ نما برای قوسها (که برونلسکی ممکن بود چنین کند) باعث می‌شود که این بنا در گوشه‌هایش تا حدودی ضعیف به نظر آید. معهذا، این حیاط اندرونی، در نوع خود نخستین بود و در معماری و خانه‌سازی دورهٔ رنسانس، وسیعاً مورد تقلید قرار گرفت.

نقاشی

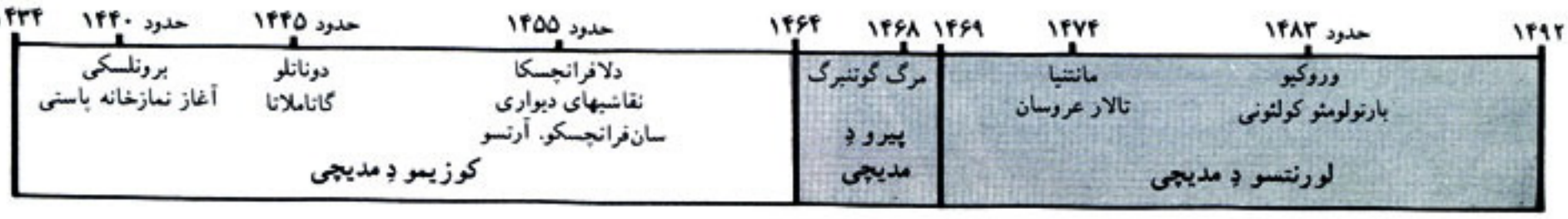
جوانترین هنرمند از میان سه‌نوآور بزرگ نخستین سالهای سدهٔ نوزدهم، در کنار دوناتلو و برونلسکی، **مازاتچو** (۱۴۰۱ـ ۱۴۲۸) بود. برای درك ماهیت شگفت‌انگیز نوآوریهای او باید یکبار دیگر به **سبك بین‌المللی** در نقاشی بنگریم و متذکر شویم که سبك مزبور در حدود سال ۱۴۰۰ سبك مسلط بود و در کنار سبك بزرگ و با شکوه مازاتچو و پیروانش تا سدهٔ پانزدهم به حیات خویش ادامه داد. **جنتیله دافابریانو** (حدود ۱۳۷۰ ـ ۱۴۲۷) که همزمان با مازاتچو در فلورانس دست‌اندرکار بود، اثری به نام **پرستش مجوسان** (لوحهٔ رنگی ۳۷) آفرید که می‌توان آن را شاهکار سبك بین‌المللی دانست. هدف نقاش در اینجا آفریدن سطحی بس پر شکوه و شاداست؛ شاهان، درباریان، میزبانان، و پیشخدمتان ملبس به لباسهای فاخر، همراه با گروهی از جانوران غیر اهلی و تزئینی در سراسر این سطح، گسترده شده‌اند ــ جملگی همچون رنگین‌کمانی زرگون. در اینجاشکوه و شادمانی مختص اخلاق شوالیه‌ها را می‌بینیم و تابلوئی را در برابر خویش داریم که مدعی تقدیس اشراف در حضور مریم عذرا و مسیح نوزاده شده است. لیکن بین سبك جنتیله و آنچه در یکصدسال پس از اتصال نقاشی گوتیك و سینائی مورد استفاده قرار گرفته بود تفاوت بنیادی اندکی وجوددارد.

مازاتچوهمه چیز را دگرگون کرد. با آنکه معلم فرضی وی یعنی **ماسولینو** به سبك بین‌المللی کارکرده بود، مازاتچو فقط در یك دورهٔ کوتاه شش‌ساله به حرکت در آمد و به عرصه‌ای گسترده و ناپوییده گام نهاد. هیچ نقاش دیگری را در تاریخ هنر سراغ نداریم همچون مازاتچو در مدت زمانی کوتاه چنین کمك بزرگی به پیشرفت یك سبك جدید کرده باشد، زیرا سالهای زندگی خلاقانهٔ وی بسیارکوتاه و مرگش در بیست و هفت سالگی بسیار نابهنگام بود. مازاتچو خلف هنری جوتو است، زیرا سبك پرعظمت وی را با استفاده از تدبیرهای نمایشی بسیار، دستخوش تحولی چنان انقلابی می‌کند که چندین نسل از نقاشان دورهٔ رنسانس، مطالعه و تکمیل آن را دنبال می‌کنند. او با نوآوریهای معاصران بزرگش دوناتلو و برونلسکی آشنا بود و کاملاً آنها را درك می‌کرد و امکانات تازه‌ای در عرصهٔ شکل و مضمون بر هنر نقاشی افزود.

با مشاهدهٔ نقاشیهای دیواریش در نمازخانهٔ **کلیسای سانتاماریا دل کارمینه**، فلورانس، می‌توان با پیشرفتهای بی‌مانندش آشناشد. مازاتچو در نقاشی دیواری **نقدینهٔ خراج** (تصویر ۴۸۰) که اندکی پیش از مرگش کشید، سه‌حادثهٔ کوچك را یکجا نشان داده است: در وسط، مسیح که حواریون به دورش حلقه زده‌اند، به پطرس حواری می‌گوید که برای پرداختن مالیات در خواستی مأموری که در پیشزمینهٔ تصویر و پشت به‌بیننده ایستاده، می‌تواند سکه‌ای را از دهان یك ماهی درآورد. در سمت چپ پطرس حواری می‌کوشد سکه را از دهان ماهی خارج کند، و در همان حال، در سمت راست، با حالت اهانت‌آمیز قاطعانه‌ای سکه را در کف دست مأمور مالیات می‌اندازد. پیکره‌های آفریدهٔ مازاتچو از لحاظ عظمت ساده‌شان، پیکره‌های آفریدهٔ جوتو را به‌خاطر می‌آورند، ولی با یك‌چنان خودآگاهی روانی و اخلاقی در برابر ما قرار می‌گیرند که تماماً تازگی دارد. انبوه این پیکره‌ها نه با توسل به شیوهٔ برجسته‌نمایی کلی به کمك نور ساده و خنثی و فاقد سرچشمهٔ قابل تشخیص، همانند آثار جوتو، بلکه با استفاده از نوری نشان داده می‌شود که از منبع خاصی بیرون از صحنهٔ تابلو می‌تابد، بازاویهٔ ثابتی به پیکره‌ها می‌تابد، بخشهایی از اجسامی را که بر سرراهش ایستاده‌اند روشن می‌کند و بقیه را در سایه می‌گذارد. اینگونه رودرروکردن نور و سایه، تصو ر

۴۷۴ فیلیپو برونلسکی، نمازخانهٔ پاتسی، آغاز بنا حدود ۱۴۴۰. کلیسای سانتا کروچه، فلورانس.

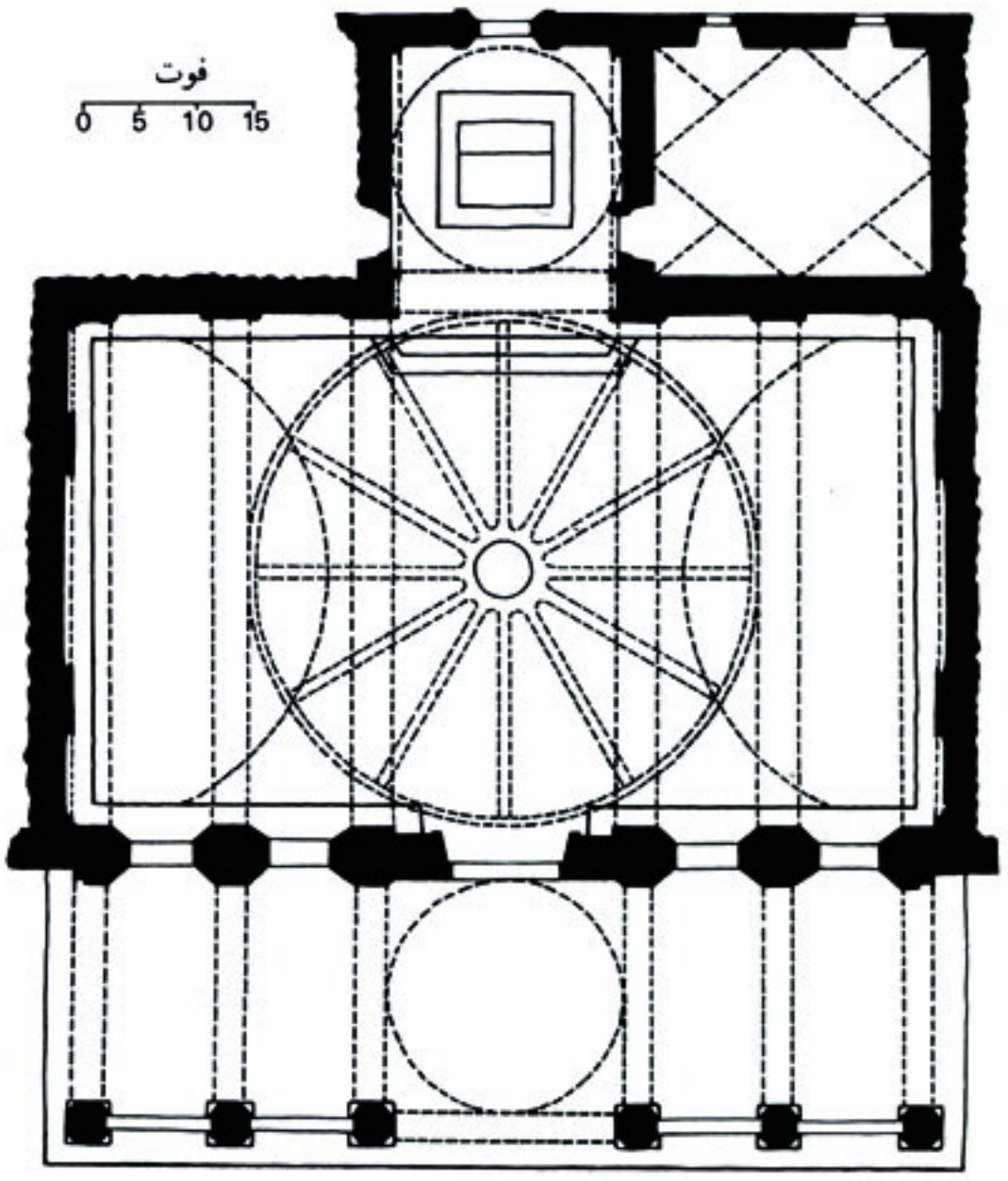




وجود نقشهای برجسته و عمیق پیکرتراشانه را در ذهن بیننده زنده می‌کند. بین دوحد نور و سایه، نور در حکم یك نیروی پیوسته فعال اما نوسان‌دار، مستقل از پیکره‌ها، و جسمی تقریباً ملموس است. همچنان که نسل مازاتچو و دوناتلو با شیوهٔ جدا نمایی بدن و جامعه، و همبستگی آن دو به عنوان بافتهایی مستقل آشنا می‌شود، نور نیز که در آثار جوتو فقط برای برجسته‌نمایی یك حجم به کار گرفته می‌شود، در آثار مازاتچو نقشی خاص خوددارد، و حجمهایی که ما می‌بینیم فقط به علت جهت تابش و شدت نور، مرئی می‌شوند. ما نور را طوری به تصور می‌آوریم که گویی بر روی شکلهاجابجا می‌شود، و برحسب راهنمائی هنرمند، برخی را نمایان و برخی دیگر را پنهان می‌سازد. مازاچیو با آفریدن فضائی سرشار از هوا، به پیشباز دستاوردهای رنسانس پیشرفته شتافته است؛ از مازاچیو تا لئوناردو داوینچی، هیچ هنرمندی با رئالیسمی چنین پرتوان نتوانسته است تصور فضا را همچون جسمی از نورو هوا که در فاصلهٔ بین چشمهای ماو آنچه ما می‌بینیم در بیننده زنده کند. تك‌تك پیکره‌های نقاشی دیواریِ نقدینهٔ خراج، جدی و سنگین‌اند، ولی همانند تندیسهای آفریدهٔ دوناتلو، ساختمان و نقش اندامهای بدن را نیز به نمایش می‌گذارند. بیننده وجود استخوانها، عضلات، و فشارها و کششهای مفصلها را احساس می‌کند؛ هر پیکره، حداکثر انرژی محبوس درونیش را به نمایش می‌گذارد. در اینجا آرامش پرشکوه گروه پیکرهٔ چهارتن قدیس آفریدهٔ نانی دی بانکو و پیکره‌های دارای ایستائی متعادل دوناتلو یکجا گردآمده‌اند. پیکرهٔ مسیح و دوجلوهٔ مأمور مالیات،معنی سخن وازاری نویسندهٔ زندگینامهٔ مازاتچو را برای ما روشن می‌سازند: «مازاتچو پیکره‌هایش را وامی‌داشت که روی پاهای خود بایستند.»

اختراع مهم دیگری که شایستهٔ این عنوان نیز هست، طرز جایگزینی برای پیکره‌ها است. پیکره‌ها دیگر به صورت پرده‌ای سخت در ردیفهای جلو نیستند؛ در اینجا همچون یك نیم‌دایره، گرداگرد مسیح حلقه زده‌اند و کل گروه، به جای قرارگرفتن در فضای محدود و صحنه مانند نقاشیهای دیواری جوتو، در میان منظره‌ای دلگشا و گسترده واقع شده است. فضای پیشزمینه را خود گروه و بنای سمت راست پدید آورده‌اند؛ این فضا در یك پرسپکتیو تك‌زمینه‌ای نشان داده شده است که در آن، نقطهٔ تلاقی خطوط پرسپکتیو بر سر مسیح منطبق می‌شود. پیشزمینه به کمك پرسپکتیو هوائی، که از کاهش نور، کشش به سوی رنگ‌آبی، و گنگ شدن خطوط کناریِ همراهِ فاصله بهره می‌گیرد، با

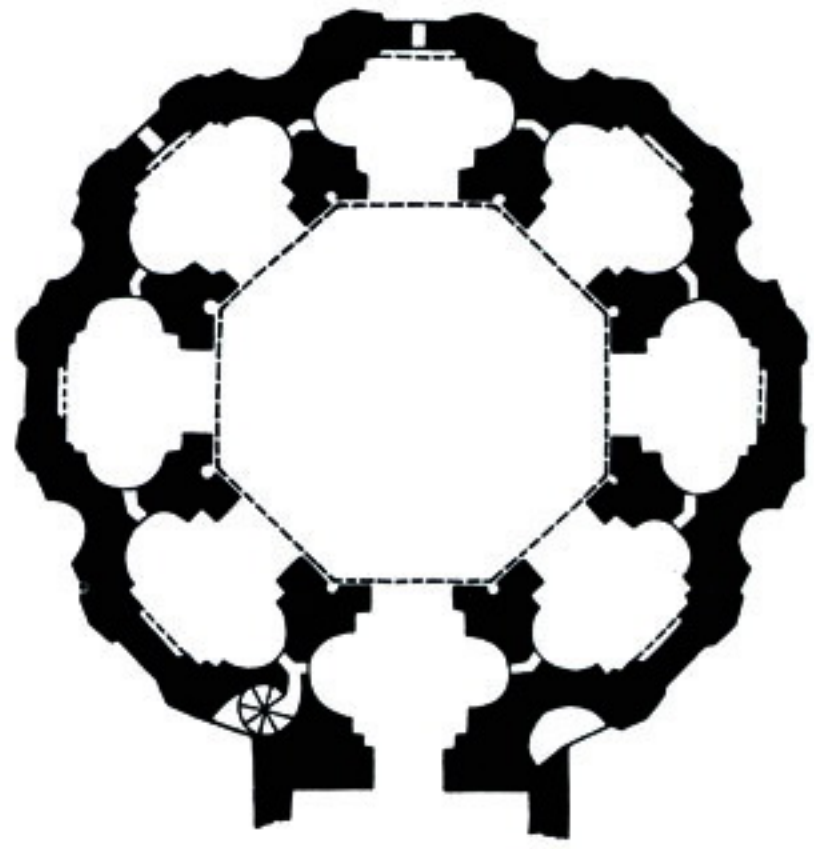
۴۷۵ فیلیپو برونلسکی، نقشهٔ ساختمانی نمازخانهٔ پاتسی.



۴۷۶ فیلیپو برونلسکی، فضای داخلی نمازخانهٔ پاتسی.







۴۷۷ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سانتاماریا دلیی آنجلی، فلورانس، ۱۳۳۴ـ۱۳۳۷ ب م. (تقلید از یك طراحی متعلق به سدهٔ شانزدهم توسط برونللسکی).

۴۷۸ میکلوتسو، کاخ مدیچی ـ ریکاردی، فلورانس، آغاز بنا ۱۴۴۴ ب م.

فاصله یکی می‌شود. این تدبیر که توسط نقاشان رومی به کاربرده شده بود در سده‌های میانه از یاد رفت، و ظاهراً به طور تصادفی توسط مازاتچو از نو کشف شد. مازاتچو متوجه بود که نور و هوای حائل میان ما و آنچه ما می‌بینیم، بخشی از آن تجربهٔ بصری هستند که در نزدما «فاصله» نامیده می‌شود. با یك چنین دانشی، جهان به شکلی که در برابر چشم انسان عادی ظاهر می‌شود، در نظر نقاش می‌تواند به صحنهٔ گسترده و تصویریِ تلاشی آدمی تبدیل شود.

مازاتچو در یك قاب‌تزئینی نسبتاً بدقواره، موضوع رانده شدن آدم و حوا از **باغ عدن** را که در آخرین نقش برجستهٔ **یاکوپو دلا کوئرچا** (تصویر ۴۵۸) دیدیم، در یك نقاشی دیواری مجسم کرده است. این نقاشی نیز **رانده‌شدن آدم و حوا از باغ عدن** نامیده می‌شود؛ در سال ۱۴۲۵، در نمازخانهٔ برانکاتچی، و کلیسای سانتاماریا دل کارمینهٔ فلورانس به روی دیوار نقش بست. در اینجا، بیننده، همهٔ نوآوریهای نمایشی را می‌بیند: نور تندی از یك منبع بیرونی می‌تابد، نقاط روشن و تاریك را در کنارهم می‌گذارد و نقش برجسته‌ای عمیق پدید می‌آورد، و همچون یك عامل وحدت بخش پرتوان عمل می‌کند؛ حرکت درست پیکره‌ها؛ سنگینی بدن و تماس جسمانیشان بازمین؛ پسزمینهٔ مه‌گرفته و پرهوایی که نقطهٔ خاصی را مشخص نمی‌سازد بلکه بر وجود فضائی در اطراف و پشت‌سر پیکره‌ها دلالت دارد. این نقاشی دیواری مازاتچو یکی از شاهکارهای هنر دورهٔ رنسانس و تفسیری از صحنهٔ غم‌انگیز هبوط انسان است که شاید نقاشی سقف نمازخانهٔ سیستین توسط میکلانژ نیز نتواند به پایش برسد. تماس پاهای آدم با زمین دال بر حضور انسان در روی زمین است، و فریادی که از دهان حوا سرداده شده، صدای عذاب انسانها در اثر محروم شدن از دسترسی به خداوند است. آدم و حوا مقاومت نمی‌کنند؛ میان آنها و فرشته هیچ‌گونه تماس جسمی برقرار نیست؛ در برابر این قاب تزئینی هم پیکره‌های بیشماری ازدحام نکرده‌اند. بلکه آدم و حوا راه‌شان را کورمالانه می‌پیمایند، و از ارادهٔ فرشته و یأس خویش اطاعت می‌کنند. این نقاشی، به تمام معنا ساده و پیامش به طرز ناقصی رساست.

مازاتچودر نقاشی دیواری **تثلیث‌مقدس با مریم عذرا و قدیس یوحنا** (تصویر ۴۸۱)، در کلیسای سانتاماریا نوولا، ارزش سازمان دهندهٔ پرسپکتیو برونلسکی را به طرز درخشانی اثبات می‌کند. او تصویر یك نمازخانهٔ چهارگوش را که با طاقهای گهواره‌ای پوشیده شده است (در منشأ و معنیِ نوع نمازخانه هنوز بحث است) نقاشی کرده است. او نقطهٔ تلاقی ساختمان پرسپکتیو را در سطح چشم تماشاگر (یعنی در ارتفاع ۱۵۰ سانتی‌متری سطح زمین و نزدیك به لبهٔ پایینی نقاشی) قرار می‌دهد و بدین ترتیب تصور فضائی واقعی را در او زنده می‌کند که حجم درونیش ادامهٔ فضائی است که تماشاگر در

درونش ایستاده است. این گونه تطبیق‌دادن تماشاگر با فضای تصویر شده، نخستین گام در پیدایش و تکامل نقاشی عمق نمایانه‌ای است که بسیاری از هنرمندان دورهٔ رنسانس و دورهٔ پس از آن ــ باروك ــ را شدیداً شیفتهٔ خود کرده بود. مازاتچو تناسبهای متری را با چنان دقتی رعایت کرده است که حتی می‌توانیم ابعاد عددی نمازخانه را محاسبه کنیم؛ مثلاً عرض دهانهٔ نمازخانهٔ نقاشی شده دویست و ده و عمق نمازخانه دویست و هفتاد سانتی‌متر است. بدین ترتیب او نه فقط در نمایاندن عمق به موفقیت می‌رسد بلکه گونه‌ای پیوستگی متری، منطقی به دست می‌آورد که با حفظ تناسبهای ریاضیِ طراحیِ سطح، باعث وحدت و هماهنگی این ترکیب‌بندی عظیم و پرشکوه می‌شود. نقاشی دیواری **تثلیث‌مقدس**، که در نقطهٔ آغاز تاریخ نقاشی دورهٔ رنسانس جای گرفته، جمع‌بندی دو گرایش عمده است: رئالیسم مبتنی بر مشاهده و کاربرد ریاضیات برای سازمان‌دهی اجزای تصویر.

کشفیات مازاتچو ، همانند کشفیات دوناتلو، معاصران و جانشینانش را که به کسب تخصص در یك یا چند شاخه از علم تصویرگری وی متمایل بودند به آزمایشگریهای بیشتری واداشت. **پائولو اوچلو** (۱۳۹۷ ـ ۱۴۷۵)، نقاش فلورانسی که در سبك بین‌المللی متبحر و کارآموخته شده بود، در طول زندگی‌هنریش، شیوهٔ سه‌بعد نماییِ را کشف کرد و شیفتهٔ آن شد، هرچند در هماهنگ کردن کهنه و نو چندان موفق نشد. او در نقاشی بزرگ **نبرد سان رومانو** (تصویر ۴۸۲) که برای کاخ مدیچی کشیده بود، حالتی خیال‌انگیز پدید آورده که شکوه و عظمت تابلوی **پرستش مجوسان** (لوحهٔ رنگی ۳۷) اثر جنتیله فابریانو را به یادمان می‌آورد. لیکن دنیای تخیلی اوچلو برخلاف تزئین سطحیِ سبك بین‌المللی، از شکلهای یکپارچهٔ بی‌تحرك ــ نیزه‌ها و سپرهای شکسته و یك سرباز افتاده ــ کوته‌نمایی شده‌ای ساخته شده است که با دقت در امتداد متعامدهای همگرایِ پرسپکتیو قرار داده شده‌اند تا سطحی پایه‌ای مانند صفحهٔ شطرنج پدید آورند که بتوان احجام را با فواصل اندازه‌گیری شده رویش گذاشت. کل این ترکیب‌بندی تا زمینهٔ میانی عقب تصویر که سطح افقی در آن به طرزی ناگهانی به سطح شیبدار یك پسزمینه به سبك بین‌المللی برمی‌خورد، حفظ شده است. اما فراتر از آن، شیوهٔ طراحی اوچلو نقصی ندارد. نمایش شکل سه‌بعدی، که نقاشان دیگر نیز برای منظورهای نمایشی یا بیانی از آن استفاده کرده‌اند، به صورتِ یکی از اشتغالات ذهنی اوچلو درآمد؛ در نزد وی، شکل سه‌بعدی جادوی خاصی داشت، که وی برای ارضای نیروی تخیل بس مبتکر و اصیل خویش از آن سود می‌جست. شیفتگی او به سه‌بعد نمایی، با عقلانیت موجود در علاقهٔ مازاتچو به مشخص کردن حالت سه‌بعدی فضا، وجه مشترك اندکی دارد. شیفتگی اوچلو، گونه‌ای اشتیاق غیر منطقی به آراستن شکلهای یکپارچهٔ هندسی در فضا بود، و شاید تعجب‌آور نباشد که او یکی از استادان مطلوب کوبیستهای اوائل سدهٔ بیستم شد.

آندرئا دل کاستانیو (۱۴۲۳ ـ ۱۴۵۷) به شبیه‌سازی از پیکره‌های گیرا، نیرومند، و متقاعد کنندهٔ انسان علاقه‌مند شد. در تابلوی **شام واپسین** که در اواخر سالهای ۱۴۴۰ ـ ۱۴۴۹ روی یکی از دیوارهای سفره‌خانهٔ دیر کلیسای سانتا آپولونیای فلورانس نقاشی

۴۷۹ میکلوتسو، حیاط کاخ مدیچی ـ ریکاردی.





۴۸۰ مازاتچو، نقدینهٔ خراج، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۲۷ ب م.، نمازخانهٔ برانکاتچی، کلیسای سانتاماریا دل کارمینه، فلورانس.

۴۸۱ مازاتچو، تثلیث مقدس با مریم عذرا و قدیس یوحنا، نقاشی دیواری، ۱۴۲۸ ب م. (؟). کلیسای سانتاماریا نوولا، فلورانس.



کرد، جدیت و وضوحی دیده می‌شود که مختص این دوره از رشد نقاشی در فلورانس است (تصویر ۴۸۳). عیسی و حواریون، درحالی که یهودای حواری به شیوهٔ سنتی در جلوی میز نمایانده شده است، به شکل احجام ایستا و پیکره‌وار نقاشی شده‌اند. کاستانیو در اینجا با مسألهٔ گنجاندن پیکره‌هایش در محدودهٔ فضائی خاصی مواجه است؛ این فضا چنان تنظیم شده که ــ مانند فضای **تثلیث‌مقدس** اثر مازاتچو ــ احساس پیوستگی فضای تماشاگر با فضای شاه‌نشین مزین به قاب‌بندیهای مرمرین حواریون را به بیننده القا می‌کند. ولی ساختمان پرسپکتیو با چنان دقتی نمایانده شده است که بیشتر موجب محدودیت عمل می‌شود؛ قاب سخت این نقاشی موجب سخت‌تر نمایاندن پیکره‌های درونش می‌شود؛ و با آفریده‌شدن نسخهٔ مشهور لئوناردو از این موضوع در اواخر سدهٔ پانزدهم، محیط معماری در خدمت بیان عمل قرار می‌گیرد و باعث محدودیتش نمی‌شود.

اوج پیشرفت کاستانیو را می‌توان در گروه پیکره‌هایش از نامدارانی دید که در حدود ۱۴۵۰، در **ویلاپاندولفینی**، نزدیک فلورانس آفرید؛ این گروه پیکره‌ها در حال حاضر به موزهٔ کاستانیو در کلیسای سانتا آپولونیا انتقال داده شده است. یکی از پیکره‌های مزبور که به سرداری به نام «**پیپو اسپانو**» (تصویر ۴۸۴) تعلق دارد، تصویر واقعی این فرماندهٔ خودستا را در حالی نشان می‌دهد که پاهایش را محکم روی زمین نهاده، با قدرت تمام در میان همطرازانش ایستاده است، و با غرور گستاخانه‌ای خودنمایی می‌کند. این پیکره قرار بوده است در یك ایوان داخلی که فضایش با فضای تماشاگر پیوستگی دارد قرار داده شود. پای سنگین، زره‌پوشیده، و کوته‌نمایی شدهٔ این سردار که به نظر می‌رسد از لبهٔ درگاهی بیرون زده، بر شدت عمق نمایی می‌افزاید. اگر مازاتچو نخستین هنرمندی بود که «پیکره‌هایش را واداشت‌که روی پای خود بایستند»، کاستانیو نیز صادقانه از او پیروی کرد و در این پیکرهٔ باشکوه که لبریز از نیروی حیوانی است، این جنبه را مؤکدتر نمایاند. و کاستانیو با نشان‌دادن بخشهایی از پیکرهٔ مزبور که به درون فضای تماشاگر رخنه کرده‌اند، از تابلوی **تثلیث‌مقدس** مازاتچو یك گام فراتر می‌رود و به عمق‌نمائی باروك نزدیك می‌شود.

دومنیکو ونتسیانو (حدود ۱۴۲۰ ـ ۱۴۶۱) که یکزمانی همکار کاستانیو بود، در ونیز به دنیا آمد و تعلیم دید، ولی در اواخر سالهای ۱۴۳۰ ـ ۱۴۳۹ در فلورانس اقامت گزید. وازاری می‌گوید کاستانیو

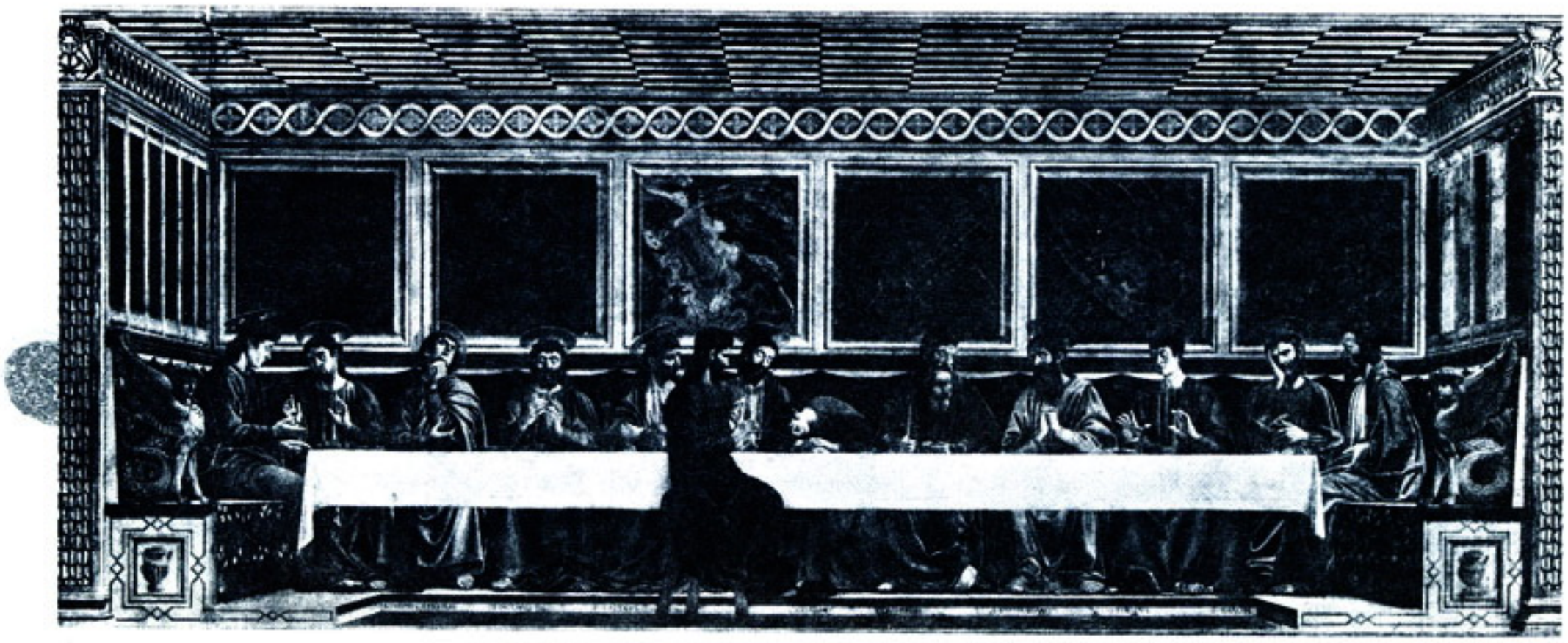
در لحظاتی که دستخوش خشمی حسادت‌بار شده بود با یك میلهٔ آهنی به ونتسیانو حمله کرد و او را کشت؛ به بیان درست‌تر، آندرئا نزدیك به چهار سال پیش از مرگ ونتسیانو، قربانی طاعون شد. وازاری، همچنین ادعا می‌کند که ونتسیانو اسلوب «روغن مخلوط» را در فلورانس رواج داد، ولی به نظر می‌رسد که خود ونتسیانو آثارش را با همان رنگهای سنتی نقاشی کرده است. ونتسیانو با آنکه شکلهای فلورانسی را تماماً درك می‌کرد، برخی از خصائل سبك بین‌المللی را که احتمالاً از نقاشان شمالیِ فعال در ونیز اخذ کرده بود، از دست نداد. احتمالاً حساسیتش در برابر رنگ و نور طبیعی محیط را نیز که از حیطهٔ توانائی معاصران فلورانسی‌اش بسی فراتر می‌رود، از ونیز با خود به همراه آورده بود؛ در همین عرصه است که نقش بزرگش را در کمك به هنر فلورانس در اواسط سدهٔ پانزدهم ایفا کرده است. نقاشی **مریم و کودك با قدیسان** بر روی تخته (لوحهٔ رنگی ۳۸)، یکی از نخستین نمونه‌های «مکالمهٔ مقدس» است که در آن به نظر می‌رسد قدیسان با یکدیگر یا با تماشاگران گفتگو می‌کنند، و این گونه‌ای از نقاشی بود که از آن روز به بعد با محبوبیت فراوان مواجه شد. از روشنی و دقت محیط معماری، نمایش انفرادی و وزن و وقار پیکره‌ها چنین برمی‌آید که ونتسیانو وارث گرانقدر سنتهای مازاتچو و دوناتلو بوده است. ترکیب‌بندی این نقاشی، گروه پیکرهٔ **چهارتن قدیس** اثر نانی‌دی‌بانکو را به یاد می‌آورد؛ لیکن در اینجا آن طاقچهٔ طاقدار به یك سرسرا یا ایوانی تبدیل شده که آسمان نیلگون از درونش دیده می‌شود و نور تابان روز به آن روشنی می‌دهد. رنگهای درخشان محلی و سطوح تزئین شدهٔ سبك بین‌المللی، در برخورد با این نور هدایت شده، که از گوشهٔ راست بالا به درون می‌تابد و صحنه را با درخشش آسمانی خود می‌آراید، لب از سخن فروبسته‌اند. این نور که پس از برخورد به سطح‌بنا منعکس شده، سایه‌ها را روشنتر می‌کند، و برجسته‌نمایی پیکره‌ها در مقایسه با کارهای مازاتچو که جلوه‌های نقش برجسته را مهم‌تر از جلوه‌های رنگ می‌دانست، زمختی و صلابتش را از دست می‌دهد. ته رنگ زرد متمایل به سفیدی که بدینسان بر سراسر تابلو پاشیده شده، از سجایای نقاشیهای ونتسیانو و پیروانش است.

مهمترین پیرو ونتسیانو و دستیارش در فلورانس، در اوائل دههٔ پنجم سدهٔ پانزدهم، **پیرو دلا فرانچسکا** (۱۴۲۰ـ۱۴۹۲) بود. هنر فرانچسکا محصول ذهنی آشنا با ریاضیات و معتقد به این اصل بود که برترین درجهٔ زیبائی را در شکلهائی باید جستجو کرد که دارای وضوح و خلوص شکلهای هندسی‌اند. او که احاطهٔ کاملی بر علم هندسه داشت، نخستین رسالهٔ نظری دربارهٔ سه‌بعدنمایی اصولی را در اواخر زندگانی طولانی‌اش و پس از یك عمر عمل کردن به این هنر با استادی هرچه تمامتر، نوشت. این احتمال وجود دارد که پیوستنش به **آلبرتی** معمار در **فرارا** و **ریمینی** در سالهای ۱۴۵۰ـ۱۴۵۱، توجهش را کاملاً به هنر سه‌بُعدنمایی ــ عملی که آلبرتی از پیشگامان متنفذش بود ــ معطوف کرده و به شکل‌گیری آثار بعدی و مخصوصاً ترکیب‌بندیهای معماری ـ هندسی‌اش یاری رسانده باشد. به درستی می‌توان گفت که ترکیب‌بندیهای فرانچسکا تماماً تحت تأثیر توجه وی به ساختمانهای دقیق و روشنی آفریده شده‌اند که ریاضیات بر آنها حاکم است. در این چارچوب بود که او پیچیدگی موجود در برخورد با نور و رنگ در آثار ونتسیانو را چنان تکامل بخشید که رنگ به قالب شکلهای سه‌بعدی وی تبدیل شد، تراکم تازه‌ای به آنها بخشید و با فضای اطراف، عجین‌شان کرد.

مهمترین اثر پیرو دلا فرانچسکا سلسله نقاشیهای دیواری وی در جایگاه خوانندگان **کلیسای سان فرانچسکو** در شهر **آرتسو** است که ده مجلس از داستان «صلیب راستین» (صلیبی که مسیح بر بالای آن از جهان رفت) را در آنها وصف کرده است. این سلسله نقاشیها که

۴۸۲ پائولو اوچلو، نبرد سان رومانو، حدود ۱۴۵۵. نقاشی روی تخته، تقریباً ۱۸۰×۳۱۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.





۴۸۳ آندرئا دل کاستانیو، **شام واپسین**، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۴۵ـ۱۴۵۰ ب م. کلیسای سانتاآپولونیا، فلورانس.

در فاصلهٔ سالهای **۱۴۵۲** و **۱۴۵۶** آفریده شد، بر نسخهٔ ساده شده‌ای از **کتاب مقدس** در سدهٔ سیزدهم به نام **افسانهٔ طلائی** به دست **یاکوپو دا وُراجینه** مبتنی است. نقاشی دیواری **بشارت تولد مسیح به مریم** از این سلسله (تصویر **۴۸۵**)، شاید شیوهٔ پیرو را به بهترین وجه ممکن بنمایاند. یکی از مسائلی که ذهن وی را در سراسر عمر به خود مشغول کرده بود، پیداکردن راهی برای برقراری رابطه‌ای هندسی ـ معماری بین اشیای جاندار و بی‌جان بود. کلیدی که او به عنوان راه حل در این نقاشی پیدا کرده، ستونِ عمداً کارگذاشته شده‌ای است که بخش پایینی فضای مجسم شده را به دو بخش عمودی مکعب‌وار تقسیم می‌کند. شکل استوانه‌ای ستون، در شکل ساده، رسمی، و بی‌تحرك مریم بازتاب‌یافته است. پیرو برای آنکه پیکره‌هایش را با حالت ایستای معماری پیرامون آنها سازگار کند، هرگونه عمل و حرکت اندامها را به آرامترین و ساده ترین علائم ممکن تقلیل می‌دهد؛ از بیان عاطفه، اثری به چشم نمی‌خورد. ترکیب‌بندی پیکره، اساساً همچون استوانه‌ای است که در خلائی مکعب‌وار نقش بسته باشد، و این ترکیب هندسی شکلها کیفیتی علامتی و انتزاعی به تجسم حادثهٔ مزبور می‌دهد.

در صحنهٔ مرکزی، یعنی **کشف و اثبات صلیب راستین** (تصویر **۴۸۶**)، **امپراتریس هلنا** مادر **کنستانتین**، به همراه ملازمانش، می‌بیند که چگونه صلیب راستین یك مرد مرده (پیکرهٔ برهنه) را از نو زنده می‌کند. گروه‌بندی پیکره‌ها تابع پسزمینهٔ معماری است؛ قابهای مدور، قوسها، و قابهای چهارگوش این معماری، قرینه‌های دوبُعدیِ شکلهایِ تخم‌مرغی، استوانه‌ای و مکعب‌واری هستند که در مقابلش قرار داده شده‌اند.بیننده، وجود نقشه‌ای خاص در ورای جایگزینی برای هر شکل و حجم را احساس می‌کند؛ این تقریباً کاری است که فقط از دست یك معمار می‌آید، یا کار کسی است که قطعاً با پرگار و گونیا آشنا بوده است. همچنانکه گروهبندی شکلهای انتزاعی تابع اصولی هندسی ـ معماری است (مانند **بشارت تولد مسیح به مریم**)، آرامش روانی پیکره‌ها نیز از اصول مزبور ناشی می‌شود، و این حالتِ آرامی است که به کمك چهره‌های غیر فردی و بی‌عاطفه و حرکات آرامی چون حرکات یك کشیش در مذبح کلیسا نشان داده شده است. تأثیر اجتماع همهٔ این شکلهای یکپارچه، احساس اجرای آئینی آنجهانی، عرفانی، و ابدی است که کوچکترین توجهی به واقعیات و

۴۸۴ آندرئا دل کاستانیو، **پیپو اسپانو**، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۴۸ ب م. کلیسای سانتا آپولونیا، فلورانس.





۴۸۵ پیر دلا فرانچسکا، بشارت تولد مسیح به مریم، جزئی از نقاشیهای دیواری، حدود ۱۴۵۵ ب م. کلیسای سان‌فرانچسکو، آرتسو.

رویدادهای گذرای این جهان ندارد. در اینجا ما شاهد اتحاد شکل تغییرناپذیر ریاضی با سکوتهای آرامِ روح اندیشمند و نظاره‌گر هستیم.

البته از این که بگذریم در کار **پیرو** علاقهٔ تزلزل‌ناپذیری به خواص نور و رنگ دیده می‌شود؛ او گمان می‌کند یکی از این دو، تابع دیگری است. **پیرو** معتقد است که رنگها در سایه سرد (آبی‌گون) می‌شوند و با بیشتر شدن فاصلهٔ میان آنها و شخص ناظر، از شدتشان کاسته می‌شود. او ضمن تلاش برای نشان دادن بیشترین تمایز ممکن بین شکلها، تابلوهایش را غرق در نور می‌کند و پرده‌ای از نقره ـ آبی به آنها می‌کشد. برای گریز از سایه‌های سنگین، بخشهای تاریک شکلهایش را با نور منعکس شده روشن می‌کند. او با حرکت دادن تاریکترین رنگهای پیکره‌های برجسته‌نمایی شده‌اش به سمت نقاط مرکزی احجام، آنها را از پسزمینه‌شان مجزا می‌سازد. در نتیجه، نقاشیهای پیرو برخی از سجایای برجسته نمایی نقاشیهای مازاچو را ندارند ولی همچنانکه هرشکل به صورت یك واحد مستقل در می‌آید بر وضوحش افزوده می‌شود، دورتادورش را هاله‌ای از هوا می‌گیرد و مانند مهره‌های شطرنج، به هر نقطهٔ مطلوبی قابل انتقال می‌شود.

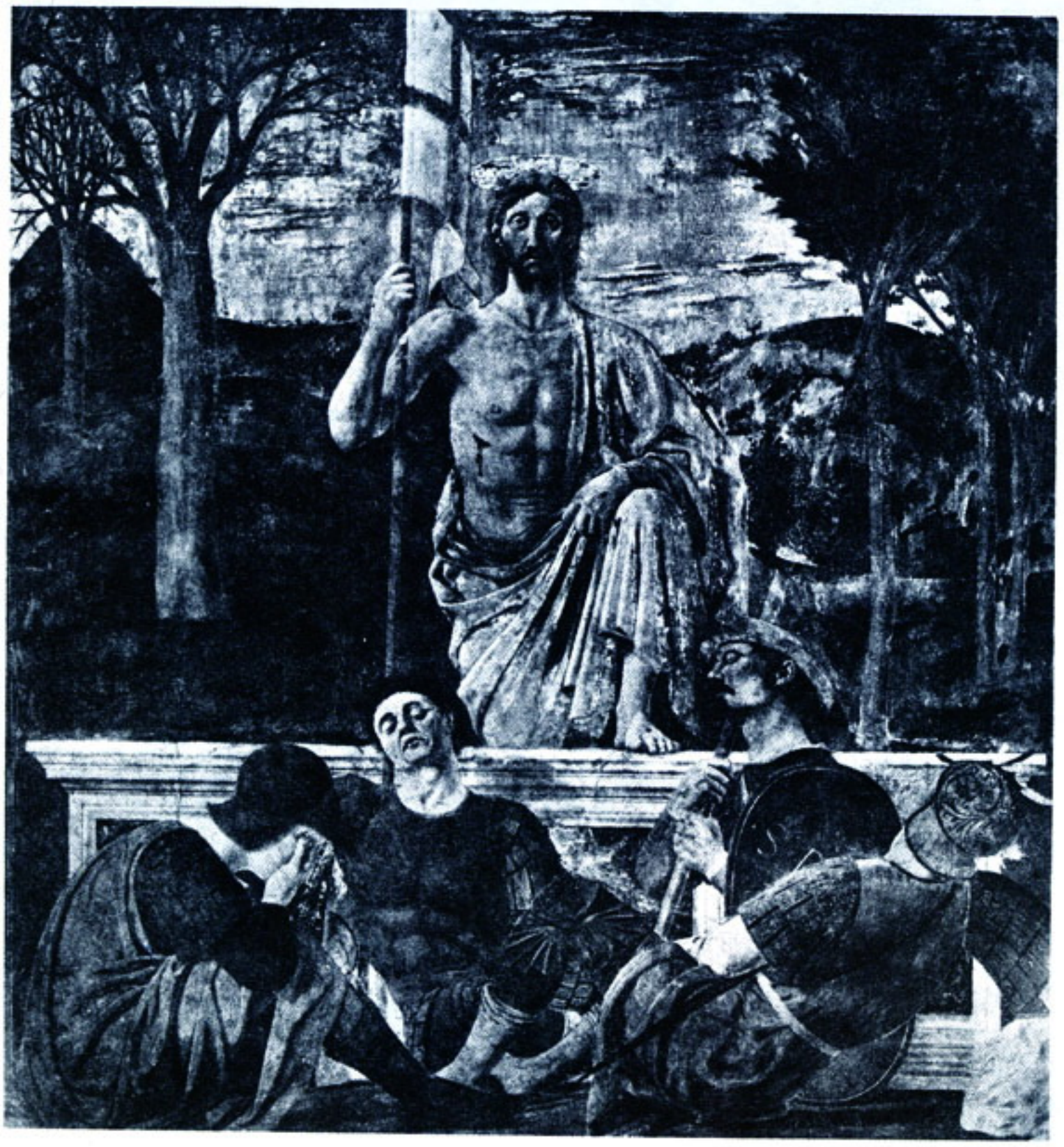
نقاشی دیواریِ رستاخیز در تالار شهر **بورگوسان سپولکرو** (تصویر ۴۸۷) شیوه‌ای را معرفی می‌کند که در نزد نقاشان بعدی دورهٔ رنسانس شدیداً مورد توجه قرار گرفت، و آن «مثلثِ پیکره» نام داشت. پیرو برای تثبیت ترکیب‌بندیش، پیکره‌ها را در گروهی می‌گنجاند که می‌توان با قرار دادن یك مثلث در مرکز تابلو، آنها را محاط کرد. در این مورد، پیکرهٔ مسیحِ به‌پا خاسته، که با قدرتی ستون‌وار و در هیبت یك فاتح ابدی در لبهٔ گور ایستاده، بخش فوقانیِ آرایش مثلث شکل متکی بر قاعدهٔ گستردهٔ متشکل از سربازان خوابیده در پیشزمینه را اشغال می‌کند. این‌گونه انباشتن احجام به گِرد محور مرکزی یك تابلو، استحکام عظیمی به ترکیب‌بندی آن می‌دهد و یکی از کلیدهای قرینه‌سازی و خودکفائی مورد نیاز هنرمندان دورهٔ رنسانس برای آثار خودشان به شمار می‌رود.

از چهره‌های فردی **دوکا** و **دوکسا اوربینو** چنین بر می‌آید که هنرمند با رئالیسم آشنابوده و می‌توانسته است عکسهای دقیقی از صورت انسان بکشد، که در نقطهٔ مقابل نمایش سرهای کلی نمایانهٔ وی بود. کار **پیرو** چکیده‌ای از بیشترین دستاوردهای علمی و سبکهای هنری نقاشی در نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم است: رئالیسم، منظره نگاری توصیفی، پیکرهٔ ساختمان‌وار آدمی، ترکیب‌بندی عظیم، سه‌بعدنمایی، رعایت تناسب، نور، و رنگ.

اما در این دوره، هنرمندان دیگری نیز دست‌اندرکار بودند که سبکشان در سبك عصر پیشین ریشه‌دارد و علاقه‌شان به گرایشهای نو علاقه‌ای فرعی است. یکی از این هنرمندان، **فرا آنجلیکو**، راهبی از فرقهٔ دومینیکیان بود (۱۳۸۷ ـ ۱۴۵۵) که روحیه و آموزشی محافظه‌کارانه داشت. با آنکه او کاملاً از آنچه معاصران تجربه دوستش انجام می‌دادند اطلاع داشت، فقط نوآوریهایی را می‌پذیرفت که بتواند بدون هیچ برخوردی، بر سبك ماهیتاً محافظه‌کارانه‌اش بیفزاید. او ضمن قبول بازنمایی جزئیات رئالیستی در تشریح، جامه‌های آویخته، سه‌بعدنمایی، و ساختمان، برجسته‌نمایی سنگین مازاتچو را که می‌توانست موجب تیرگی رنگ‌آمیزی درخشان وی شود، ردکرد. در نقاشی دیواری **بشارت تولد مسیح به مریم** (تصویر ۴۸۸)، یکی از نقاشیهای دیواری بیشماری که فرا آنجلیکو در فاصلهٔ ۱۴۳۵ و ۱۴۴۵ با آنها دیر سان‌مارکو در فلورانس را تزئین کرد، سرسرای برونلسکی‌وار به طرز ظریفی مطابق قواعد سه‌بعد نمایی خطی طراحی شده است؛ اما پیرودلافرانچسکا نمی‌توانست قوسهای به این کوتاهی را که امکان ایستادن به پیکره‌ها نمی‌دهند بپذیرد. لیکن اینگونه ملاحظات، در نظر فرا آنجلیکو، در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشتند؛ آنچه او در درجهٔ نخست به دنبالش می‌رفت تأکید بر مضمون مذهبی نقاشیهایش بود، و این کار را با استفاده از همهٔ امکانات مناسب، اعم



۴۸۶ پیرو دلا فرانچسکا، **کشف و اثبات صلیب راستین**، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۵۵ ب م. کلیسای سان‌فرانچسکو، آرتسو.



۴۸۷ پیرو دلا فرانچسکا، **رستاخیز**، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۶۳. تالار شهر، بورگو سان سپولکرو.



۴۸۸ فرا آنجلیکو، بشارت تولد مسیح به مریم، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۴۰ـ۱۴۴۵ ب م. کلیسای سان مارکو، فلورانس.

از امروزی و دیروزی، انجام داد. در تصویری که از نظر گذراندیم، سادگی بیان، کارهای جوتو را به یاد می‌آورد؛ شکل زانوزدن فرشته و بال رنگین‌کمانی وی نیز کارهای او را به یاد می‌آورد؛ نمای نیمرخ حضرت مریم با آن حُجب شیرینش، از هنر سینائی الهام می‌گیرد، و باغ محصور و پوشیده ازگل (نماد باکرگی حضرت مریم) تا اندازه‌ای از گوتیك بین‌المللی متأثر است. ولی همهٔ این عناصر با احساسی تغزلی و توجه شدید به جنبهٔ تزئینی، با هم ترکیب شده‌اند، به طوری که هیچ جزئی ناهماهنگ به نظر نمی‌رسد. این نقاشی مانند بیشتر آثار فرا آنجلیکو از گیرائی ساده و لطیفی برخوردار است که کششی تقریباً جهانی داشت و احتمالاً امروز هم دارد و خصائل هنرمند را به طور کامل منعکس می‌کند؛ هنرمندی که به گفتهٔ وازاری، «انسانی ساده و بس مقدس... بس شریف و معتدل بود، محجوبانه می‌زیست، از دنیا و مافیها دل بر گرفته بود... و در تمام این کارها انسانی فروتن و شرمرو بود».

یکی از عاملان نیرومند و تاحدی عجیب در انسانی کردن موضوعات دینی، **فرا فیلیپو لیپی** (حدود ۱۴۰۶ ـ ۱۴۶۹) بود. فرا فیلیپو، همچون فرا آنجلیکو یك راهب بود و شباهت میان این دو در همین‌جا به پایان می‌رسد. از گزارشهای برجا مانده چنین برمی‌آید که وی سرگشته‌ای دوست‌داشتنی و ناسازگار با زندگی رهبانی بود، و در خلافکاریهایی از جعل اسناد و اختلاس گرفته تا ربودن یك راهبهٔ زیبا به نام **لوکرتیا** که همدم او و مادر پسرش **فیلیپینو لیپوی** نقاش گردید، دست داشت. فقط مداخلهٔ خاندان مدیچی به طرفداری از وی در دادگاه پاپی توانست او را از تنبیه شدید و بدنامی نهائی نجات دهد، و با همهٔ این حوادث، باز توانست آثاری مهم و نافذ بیافریند. فرا فیلیپو که طفلی یتیم بود، در دیر مجاور کلیسای سانتاماریا دل کارمینه پرورش یافت و وقتی ۱۸ ساله شد، به احتمال زیاد مازاچیو را در همان جا دید و شاهد تزئین نمازخانهٔ برانکاتچی شد. نخستین کارهای فرافیلیپو فقط به صورت تکه‌تکه باقی مانده‌اند، ولی همین‌ها نشان می‌دهد که او می‌کوشیده است شکلهائی به عظمت شکلهای آثار مازاچیو بیافریند. بعدها، احتمالاً تحت تأثیر پیکره‌های نقش برجستهٔ گیبرتی و دوناتلو، سبکی خطی ابداع کرد که در آن بر خطوط کرانی پیکره‌ها تأکید می‌کند و این امکان را به دست می‌آورد که با به کار گرفتن رداهای بادگرفته و موج‌دار، احساس حرکت را به تماشاگر القا کند. یکی از نقاشیهای نوآورانه و مبتکرانهٔ فرافیلیپو در آخرین سالهای زندگیش، که **مریم و کودك با فرشتگان** نام دارد (تصویر ۴۸۹) مهارت او را در کاربرد خط به بهترین شکل ممکن نشان می‌دهد. گذشته از مشاهدهٔ رنگ و برجسته‌کاری این تابلو، بلافاصله متوجه جریان شگفت‌آور خط در سراسر آن می‌شویم و می‌بینیم که هنرمند با استفاده از آن چه مرزبندیهای مشخصی میان شکلها ــ اعم از کل پیکره‌ها و اجزای درونی‌شان ــ پدید آورده است. حتی بدون برجسته‌کاری تقویتی، شکلها سه‌بعدی و تجسمی به نظر می‌رسند، همچنان که خط در نقش پیکرتراشانه‌اش به کار گرفته شده است نه در نقش دوبعدی‌اش. مهارت **فرافیلیپو** در استفاده از خط، تقریباً سرآمدی ندارد. در آینده‌ای نه چندان دورتر از او، نامدارترین شاگردش یعنی **ساندرو**

بوتیچلی، خط را با ظرافتی بیشتر به کار خواهد گرفت.

فرافیلیپو، موضوع اثرش را به شیوهٔ دنیوی شگفت‌انگیزی تفسیر کرده است. مریم که به صورت مادری زیبا و جوان نشان داده شده، به هیچ‌وجه موجودی معنوی یا ظریف و شکننده نیست، و کودك تپلش یعنی مسیح که روی دستان دو فرشتهٔ کوچك به سوی او آورده می‌شود نیز از آن کودکانی نیست که با ادا و اصول شیطنت‌آمیز پسربچه‌ای که از تن در دادن به این حالت روحانی سر می‌پیچد، به سوی ما برگشته باشد. نکتهٔ مهم در اینجا این است که تمام پیکره‌ها از روی مدلی خاص ساخته شده‌اند (و ممکن است پیکرهٔ مریم از روی مدل لوکرتیا ساخته شده باشد). فرافیلیپو آشکارا از جذابیت جوانی و زیبایی به شکلی که در این دنیا دیده است لذت می‌برد؛ او وجود عنصر واقعی را در منظره ترجیح می‌دهد، و در پسزمینه که از پشت یك پنجره دیده می‌شود، علیرغم پاره‌ای اغراقها، اجزائی از طبیعت درهٔ رود آرنو به چشم می‌خورد. این اثر، در مقایسه با مریمهای پیشین به قلم دوتچیو و جوتو، نشان می‌دهد که انسانی شدن مضمون کار تا کجا پیش رفته است. آرمانهای کمال معنوی در سده‌های گذشته هر معنائی که برای هنرمندان داشته‌اند، در این دوره به شکل زیبایی مادی این‌جهانی مجسم شده‌اند.

نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم

در نخستین سالهای سدهٔ پانزدهم، فلورانس از لحاظ تکامل اومانیسم نوین راهبرو پیشتاز سراسر ایتالیا بود؛ در سالها بعد، شهرهای دیگر نیز در این مقام با فلورانس سهیم می‌شوند. با حمایت حکام محلی، مراکز فرهنگی مهمی در دیگر بخشهای ایتالیا پدید آمدند و هنرمندان و دانشمندان را به خود جذب کردند: اوربینو در دوران حاکمیت خاندان مونتفلتری، مانتوا در دوران خاندان گونتساگا، میلان در دوران خاندان اسفورتسا، ناپل در دوران شاهان آراگون، و اِلیٰ آخر.

این دورهٔ اخیر اومانیسم با علاقهٔ تازه‌ای به زبان و ادبیات ایتالیائی، مقدمات پیدایش نقد ادبی (به موازات تکامل تئوری در هنر و ادبیات)، تأسیس آکادمیها (مخصوصاً آکادمی افلاطون در میلان)، و آغاز بهره برداری از ماشین چاپ ــ همراه با تمامی دیگر عوامل مؤثر در انتشار فرهنگ ــ مشخص می‌شود.

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

در هنر و معماری، یك شالودهٔ تئوریك بر نوآوریهای کم و بیش «اشراقیِ» هنرمندان نسل پیشین، نهاده شد. در اینجا یك بار دیگر باید بر ارزش والائی که هنرمند عصر رنسانس به تئوری قائل بود تأکید کنیم. در نظروی، اگر قرار می‌بود حرفه یا شغلی با ارزش و محترم شمرده شود، می‌بایست شالوده‌ای روشنفکرانه پیدا می‌کرد. این شرط، هنوز به اعتبار خود باقی است؛ هر تلاش «علمی» در عصر ما با بیشترین احترام و ستایش مواجه می‌شود، و به دلایلی تقریباً مشابه، هنرمند «ظریف‌کار» امروز به احتمال زیاد، کارش را برتراز کار هنرمند

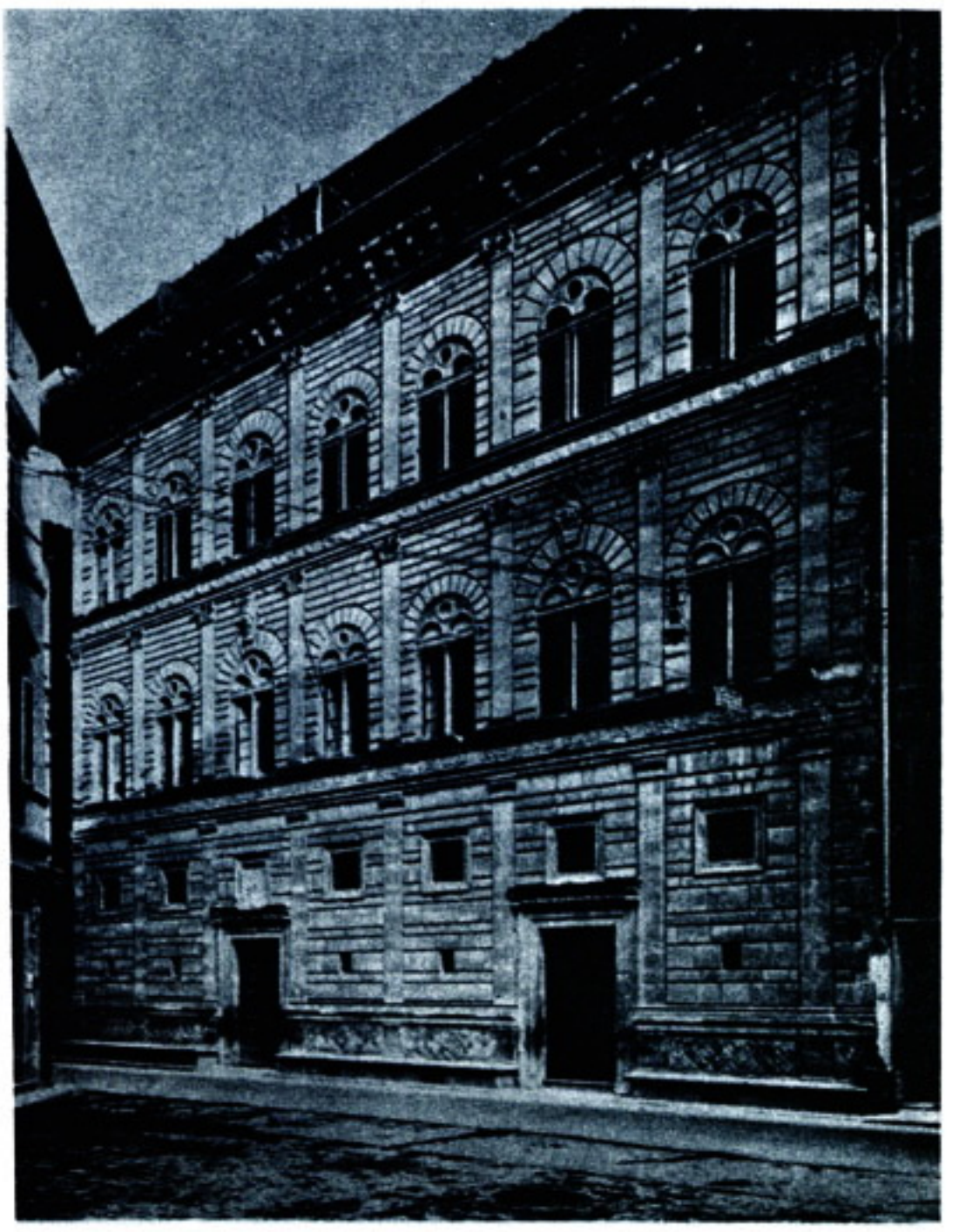


۴۸۹ فرا فیلیپولیپی، مریم و کودك با فرشتگان، حدود ۱۴۵۵ ب م. تقریباً ۹۰×۶۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.

«تجارتی» می‌داند. هنرمند عصر رنسانس می‌کوشید از خودش یك اندیشمند و انسان بزرگ بسازد، با امیران و دانشوران رابطه برقرار کند، خود را از آن دیدگاه محدود روزگار باستان و سده‌های میانه که وی را صرفاً یك صنعتگر می‌پنداشت فراتر قراردهد.

مطالعات تئوریك که با رسالات آلبرتی درِ بارهٔ نقاشی و معماری آغاز شده بود، روز به روز گسترش یافت. مثلاً متن جدید الاکتشافِ ویتروویوس معمار و نظریه‌پرداز روم باستان، موضوع بررسیها و تفسیرهای جامع قرار گرفت، و این تا حدی بدان سبب بود که متن کشف شده نسخهٔ اصل نبود و برخلاف متن اصلی، بی‌تصویر بود. به همین‌علت، بسیاری از عبارات مربوط به تصاویر، گنگ ماندند و دستخوش تفسیرهای گوناگون شدند. ابداع شیوهٔ سه‌بُعدنمایی توسط برونلسکی و رسالات آلبرتی و پیرو دلافرانچسکا در بارهٔ این موضوع، به هنرمند عصر رنسانس امکان دادند تا شالودهٔ علمی هنرهای بصری را به اثبات برساند.

نبوغ و انرژی خلاقانهٔ لازم برای رسیدن به پایگاه اجتماعی و فکری نوینِ مورد ادعای هنرمند، به قدر کافی وجود دارد. آرمان **انسان کامل**، که در دیباچهٔ بخش سوم بدان اشاره شد، در اینجا تحقق می‌یابد؛ به بیان درست‌تر، لئونه باتیستا آلبرتی (۱۴۰۷ ـ ۱۴۷۲) یکی از نخستین تجسمات آن است. آلبرتی ضمن آنکه به زبان سوم شخص دربارهٔ خود نوشته، ما را با ژرفای ذهن درخشان



۴۹۰ لئونه باتیستا آلبرتی، قصر روچلای، فلورانس، ۱۴۴۶ـ۱۴۵۱ ب م.

عصر رنسانس، علائق عام، تواناییهای گسترده، عشق به زیبائی، و امید وی به شهرت، آشنا می‌سازد.

> از لحاظ هر چیز مناسب برای انسانی که آزاد به دنیا آمده و آزادانه پرورش یافته باشد، او از دوران کودکیش چنان تربیت می‌شد که در میان جوانان برجستهٔ هم سن خود، هیچگاه آخرین نفر به شمار نمی‌رفت. زیرا او که در علم و فن کاربرد سلاح و اسب و آلات موسیقی، و فراگیری ادبیات و هنرهای زیبا می‌کوشید، عمرش را وقف شناختن شگفت‌ترین و دشوارترین امور کرده بود. و نهایتاً هرآنچه را که به شهرت مربوط می‌شد با اشتیاق و احتیاط می‌پذیرفت. سوای کارهای دیگر، او چنان برای نامدار شدن در فنِ برجسته‌کاری و نقاشی می‌کوشید که می‌خواست از هیچ کاری که احتمالاً در جلب تحسین انسانهای شایستهٔ زمانه مؤثر بود فروگذار نکند. نبوغ او چنان پرتنوع بود که بیننده گمان می‌کند تمام هنرهای زیبا به او تعلق دارند... او از تماشای چیزهائی که کوچکترین نشانی از زیبائی داشتند لذتی شگفت‌انگیز و بی‌سابقه می‌برد ... هرکاری که انسان از روی نبوغ و با زیبائی مختصری انجام می‌داد، او آن را کاری خدایی می‌پنداشت ....[۴]

شاید تصادفی نیست که این زندگینامهٔ شخصی، همچون یك سخنرانی برمزار متوفائی بزرگ به گوش می‌رسد.

4. In J.B. Ross and M.M. McLaughlin, *The Portable Renaissance Reader* (New York: Viking, 1953), pp. 480.ff.

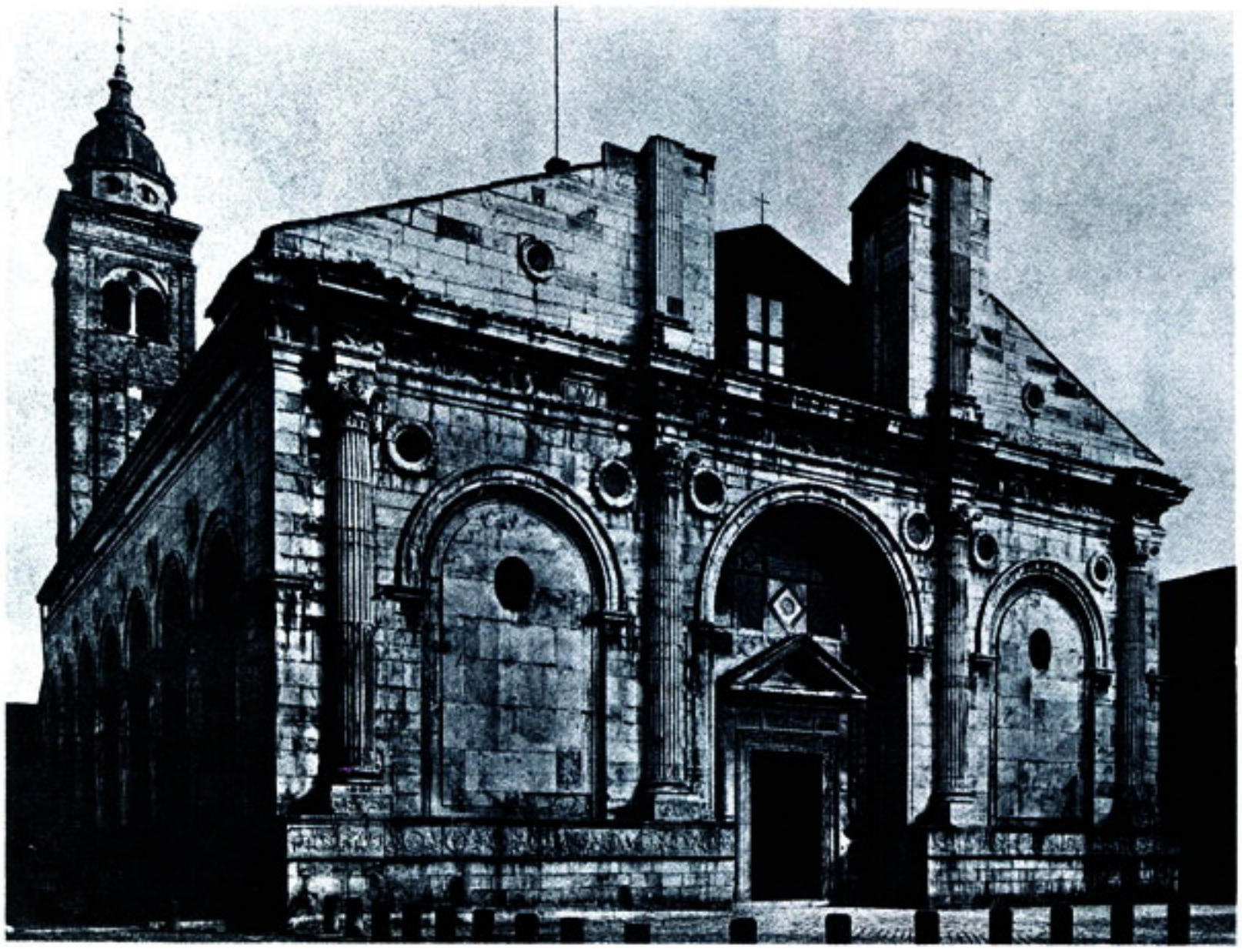
معماری

آلبرتی به ندرت از معماری به عنوان علاقهٔ اصلی‌اش نام می‌برد. او تقریباً در آخرین سالهای عمرش به این حرفه روی آورد، ولی امروزه ما او را اصلاً یك معمار می‌شناسیم. او نخستین کسی بود که متن رسالهٔ باستانی ویتروویوس را جداً مطالعه کرد و اطلاعاتی که در بارهٔ آن به دست آورد، همراه با پژوهشهای باستان شناسانهٔ خودش، او را به مقام نخستین معمار عصر رنسانس رساند که با اعماق معماری روم باستان آشنا شده بود. مهمترین و نافذترین رسالهٔ تئوریك آلبرتی به نام **ده کتاب دربارهٔ معماری**، با آنکه از رسالهٔ ویتروویوس ملهلم بود، دارای مواد و موضوعات جدید و ابتکاری فراوان است. در نظر معماران بعدی، برخی از مهمترین نکات این رساله، ملاحظاتی بودند که آلبرتی در آنها از شیوهٔ تناسبهای آرمانی، نقشهٔ متراکم در مرکز به عنوان کلیسای آرمانی مسیحیان، و کثرت ترکیب ستون و قوس (که از **اسپالاتو** در سدهٔ چهارم تا برونلسکی در سدهٔ پانزدهم دوام آورده بود) به عنوان کاری متناقض، هواداری کرده است. آلبرتی می‌گوید قوس، روزنه‌ای در دیوار است که باید فقط با بخشی از دیوار (جرز) آن را نگه‌داشت نه با یك عنصر مستقل پیکره‌وار (ستون)؛ بجز پاره‌ای موارد استثنائی، قوس‌بندی مختص سده‌های میانه، در بیشتر موارد، بدین ترتیب تا چند صد سال کنار گذاشته می‌شود.

سبك معماری خود آلبرتی بازتابی از کاربست اندیشمندانهٔ عناصر کلاسیك در ساختمانهای معاصر او است. **قصر روچلای** (تصویر ۴۹۰) وی در فلورانس، دوسال بعد از کاخ مدیچی ـ ریکاردی

۴۹۱ لئونه باتیستا آلبرتی، نمای کلیسای سانتا ماریا نوولا، آغاز طراحی حدود ۱۴۵۶ ب م.





۴۹۲ لئونه باتیستا آلبرتی، کلیسای سان‌فرانچسکو، ریمینی، آغاز بنا در ۱۴۵۰ ب.م.

آغاز شد ولی زودتر به پایان رسید، و این احتمال وجود دارد که بسیاری از عناصر این قصر، مانند قرنیز سنگینش، در ساختمان میکلوتسو نیز مؤثر افتاده باشند. لیکن نمای قصر روچلای، سازمانی به مراتب محکمتر از نمای کاخ یادشده دارد. هر طبقه به وسیلهٔ ستونهای چهارگوش متصل به نما که پیشانی کامل آن طبقه را نگه می‌دارند، به چندین بلوك تقسیم شده است. برجسته‌کاری سطوح دیوارهای بین ستونهای صاف مذکور، ملایم و یکنواخت است و استفاده از شیوه‌های مفصل‌بندی متفاوت برای هر طبقه به سبك رومیان باستان، این تصور را به بیننده می‌دهد که هرچه بالاتر برویم از سنگینی ساختمان کاسته می‌شود: شیوهٔ توسکان (مشابه شیوهٔ دوریك) برای طبقهٔ همکف، شیوهٔ مرکب (آمیزه‌ای از طاقهای ایونیك با برگهای کنگر شیوهٔ کورنتی) برای طبقهٔ دوم، و شیوهٔ کورنتی برای طبقهٔ سوم. کاری که آلبرتی در اینجا انجام داده، انطباق شیوهٔ مفصل‌بندی بنای کُلوسئوم (تصویر ۲۳۴) بر یك نمای صاف است، که امکان رخنهٔ عمیق در پیکر اصلی ساختمان را (با همهٔ اهمیتی که در بناهای رومی دارد) به وی نمی‌دهد. آلبرتی با تبدیل ستونهای تجسمی و درگیر شدهٔ الگوهای باستانی به ستونهای چهارگوش متصل به بدنه که به ندرت ممکن است برجسته‌تراز دیوار باشند، شبکهٔ تور مانند بزرگ و خط‌خطی آفریده که گوئی سفت در نمای جلوی این ساختمان کشیده‌اند؛ این شبکه نه فقط باعث هماهنگ و همشکل‌شدن سه‌طبقهٔ ساختمان می‌شود بلکه بر خصوصیات و مختصات صاف و دوبعدی دیوار نیز تأکید می‌کند.

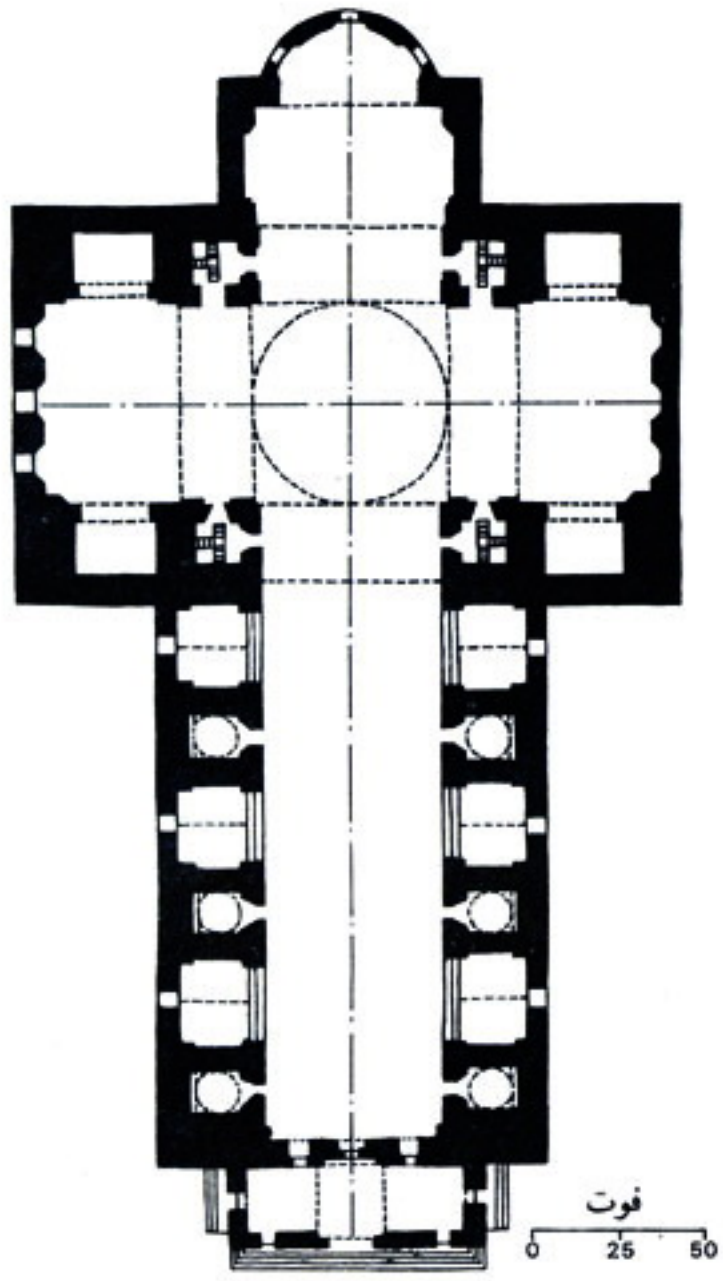
طراحی نمای کلیسای گوتیكِ سانتاماریا نوولا در فلورانس (تصویر ۴۹۱) نیز همراه با مأموریت برای ساختن قصر روچلای به آلبرتی واگذار شده بود. همچنان که گاهی برونلسکی به این روش متوسل می‌شود، آلبرتی طرح کلیسای سان مینیاتو (تصویر ۳۷۰) را که یك طرح ماقبل گوتیك متعلق به سده‌های میانه است، راهنمای خود قرار می‌دهد. او با پیروی از مدل رومانسك خویش، یك رواق کوچك شبه کلاسیك برای بخش فوقانی نمای این کلیسا طراحی می‌کند و یك پایهٔ عریض متشکل از قوسهای محصور در ستونهای درگیر را برای نگه‌داری آن در نظر می‌گیرد. ولی آلبرتی در سازمان‌دهی این عناصر، گام بزرگی بر می‌دارد و از طراحان رومانسك نیز فراتر می‌رود. ارتفاع کلیسای سانتاماریا نوولا (تا نوك سنتوری) با پهنای آن برابر است، به طوری که کل نمای آن را می‌توان در یك مربع گنجاند. بنای فوقانی را، به نوبهٔ خود، می‌توان در مربعی معادل یك‌چهارم اندازهٔ مربع اصلی گنجاند؛ قرنیز پیشانیِ جداکنندهٔ دو طبقهٔ ساختمان، مربع بزرگ یا اصلی را چنان به دونیم می‌کند که بخش تحتانی ساختمان به صورت مستطیلی در می‌آید که پهنایش دو برابر ارتفاعش است؛ و سطوح محدود به ستونها در طبقهٔ تحتانی، مربعهایی هستند که هر ضلعشان تقریباً برابر یك سوم ضلع مربع بزرگ می‌شود. و بدین ترتیب، آلبرتی در سراسر این نما، سطوح را محدود و با چنان تناسبهایی با یکدیگر مربوط می‌کند که می‌توان برای بیانشان از نسبتهای سادهٔ عددی مانند ۱:۱، ۱:۲، ۱:۳، و مانند اینها استفاده کرد. آلبرتی در رساله‌اش، فضای قابل توجهی را به تشریح اینگونه تناسبهای هماهنگ‌کننده برای طراحی ساختمانهای زیبا اختصاص می‌دهد. برونلسکی نیز در این فکر با وی سهیم بود، و همین وابستگی به ریاضیات، اعتقاد به اعتبار ابدی و عام نسبتهای عددی به عنوان عوامل زیبایی‌آفرین است که بنیادی‌تر از هر خصوصیت دیگری، این دو هنرمند را از پیشینیانشان متمایز ساخت.

در کلیسای سان فرانچسکو (تصویر ۴۹۲) در ریمینی، آلبرتی یکبار دیگر یك کلیسای گوتیك را به صورت مدرن در آورد، این بار به امر سیگیسموندو پاندولفو مالاتستا ــ لرد ریمینی ــ یکی از احساساتی‌ترین جباران نخستین سالهای رنسانس. مالاتستا خواستار زیارتگاهی بود که در آن بتواند استخوانهای اندیشمندان اومانیست بزرگی چون جمیستوس پلتون را دفن کند؛ پلتون در اندیشهٔ دین بت‌پرستانهٔ جدیدی بود که جانشین مسیحیت شود؛ بقایای جسد او را مالاتستا از یونان به ریمینی آورده بود. او این معبد را برای جاودانه



۴۹۳ لئونه باتیستا آلبرتی، نمای کلیسای سان آندرئا، مانتوا، طراحی حدود ۱۴۷۰ ب م.

۴۹۴ لئونه باتیستا آلبرتی، نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان آندرئا.

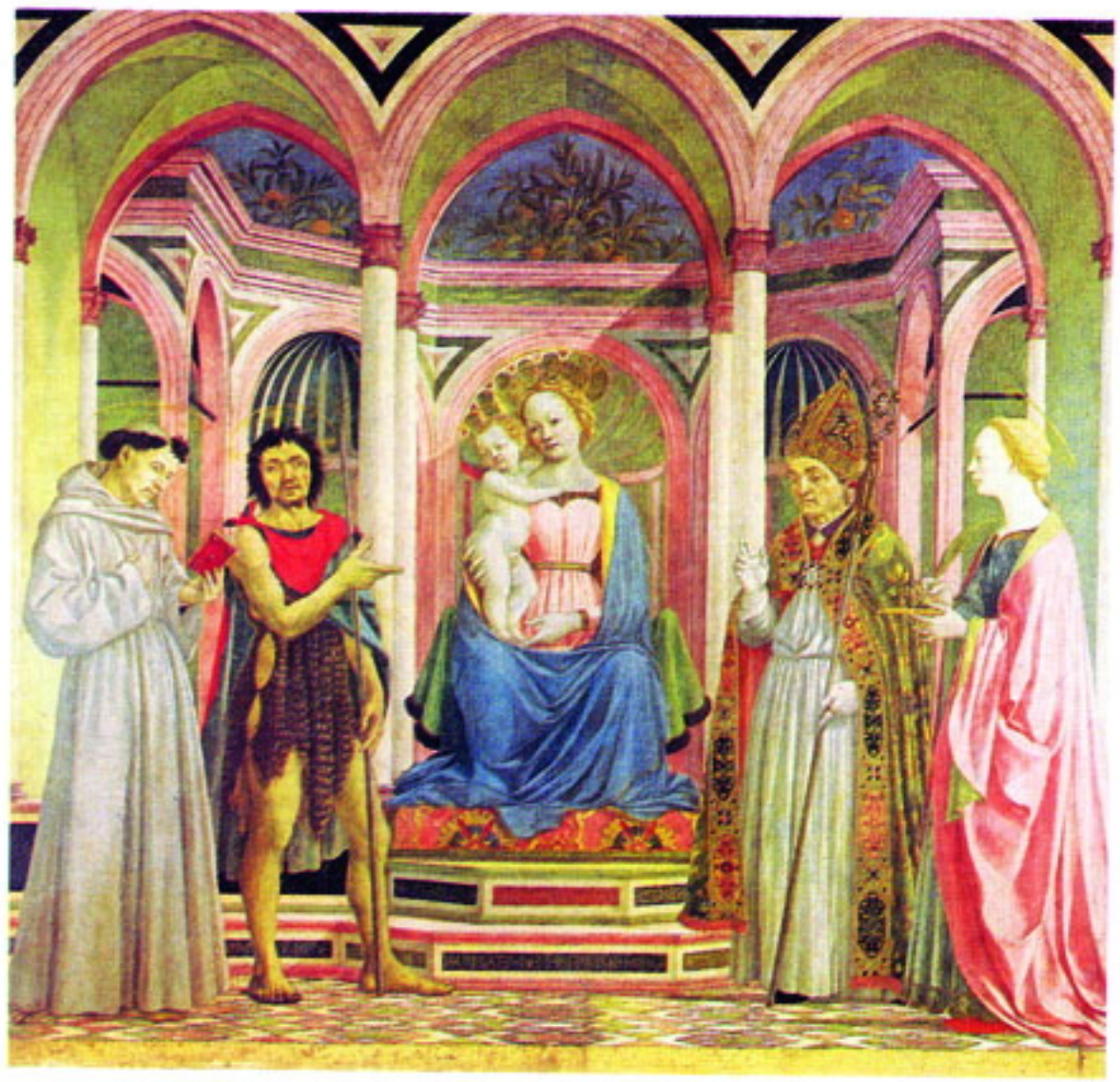




۴۹۵ لئونه باتیستا آلبرتی، فضای داخل کلیسای سان آندرئا.

کردن خاطرهٔ معشوقهٔ پر قدرتش ایزوتا نیز می‌خواست. طراحی سراپا رومی‌وار آلبرتی، یادمانی است همانند عشق این جبار به دانشهای کلاسیك و گرایش پرآوازه‌اش به دین بت‌پرستان. آلبرتی پوستهٔ بیرونی کلیسای سان فرانچسکو را از نو طراحی کرد و ساختمانی مکعب‌وار از آن در آورد که کامل بود، و جبههٔ آن را به شیوهٔ یك طاق نصرت رومی نماسازی کرد. چهارستون بزرگ و درگیر، به صورت قابی برای سه قوس عقب نشسته در آمده‌اند و یك پیشانی تخت بر بالای خود نگهداشته‌اند که در نقطه روی هر سرستون، برجستگی تندی پیدا می‌کند. آلبرتی در نظر داشت برای طبقهٔ دوم که ناتمام مانده است یك پنجرهٔ قوسدار محصور در ستونهای چهارگوش متصل به بدنهٔ بنا کار بگذارد. برجسته‌کاری سنگین این نما سازی، با عناصر تخت و نوار مانند در بیشتر ساختمانهای طراحی شده توسط آلبرتی متضاد است. طاقچه‌های گود و طاقدار که به طرز موزونی در امتداد جناحهای ساختمان ساخته شده‌اند و تابوتهائی برای نگهداری بقایای جسدهای مردان بزرگ و نامدار در آنها قرار داده شده، با این اعتقاد آلبرتی که می‌گوید قوسها را باید روی جرز قرار داد نه ستون، مطابقت دارند. این اجزا، همراه با اجزای نما، ساختمانی به مقیاس بزرگ و پر عظمت را در نظر بیننده زنده می‌کنند که به مقیاس معماری بناهای باستانی روم می‌رسد.

انطباق شیوه‌های کلاسیك بر سطوح نما، تمامی اندیشهٔ آلبرتی را در دوران زندگی هنریش به خود اختصاص داده بود. آلبرتی در سال ۱۴۷۰، یعنی در آخرین سالهای زندگیش، کلیسای سان‌آندرئا

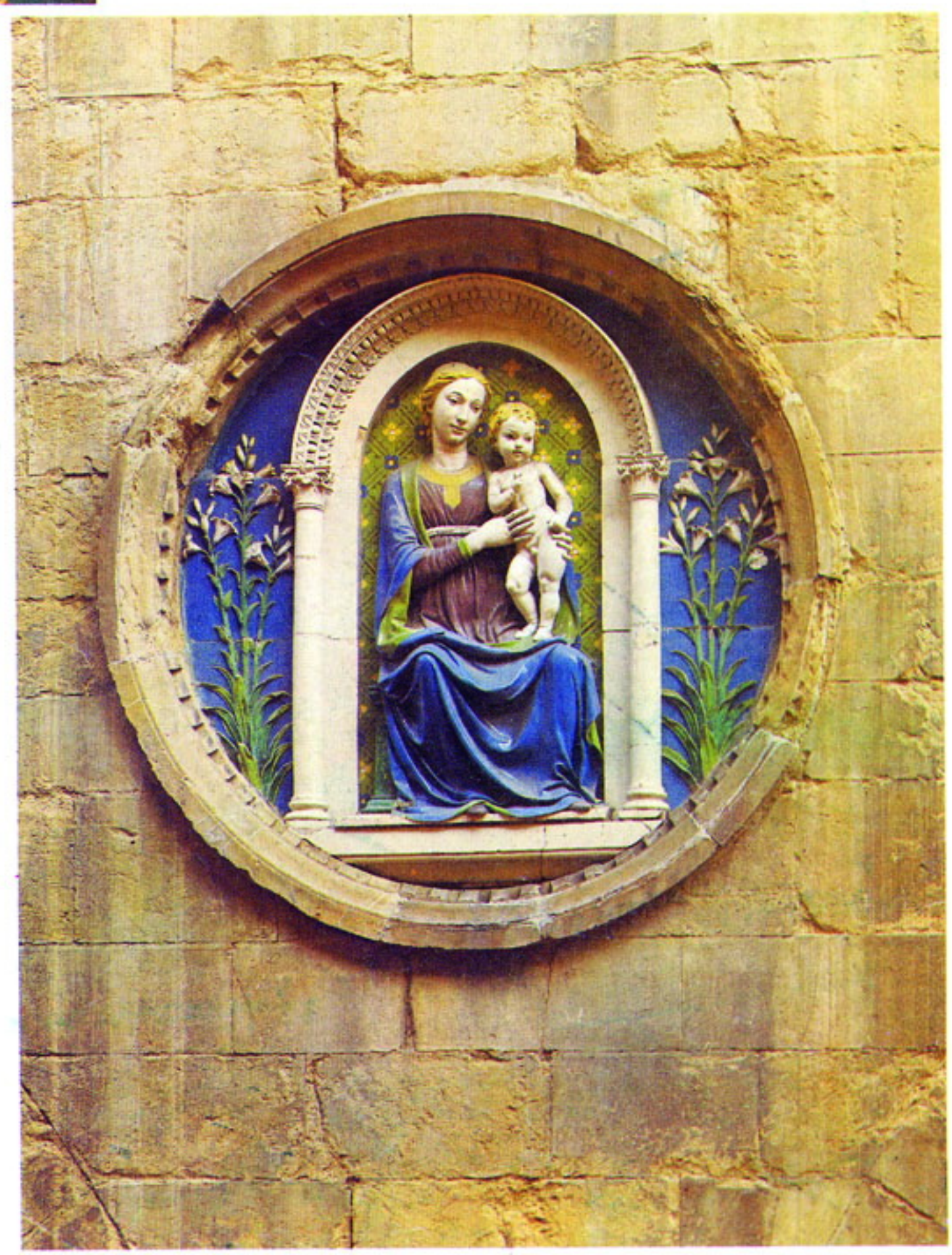


لوحهٔ رنگی ۳۷. دومنیکو و نتسیانو، **مریم و کودک با قدیسان**، حدود ۱۴۴۵. نقاشی روی تخته، تقریباً ۲۱۰ × ۱۹۸ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.

لوحهٔ رنگی ۳۸. جنتیله دافابریانو، **پرستش مجوسان**، ۱۴۲۳ ب. م. نقاشی روی چوب. تقریباً ۲۷۸ × ۲۹۸ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.



لوحهٔ رنگی ۳۹. دومنیکو گیرلاندایو، **جووانا تورنابونی** (؟) ۱۴۸۸، تقریباً ۷۶ × ۵۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ تیسن بورنمیشا، لوگانو.



لوحهٔ رنگی ۴۰. لوکا دلا روبیا **مریم و کودک**، حدود ۱۴۵۵ ـ ۱۴۶۰ ب. م. گل پختهٔ لعابدار چندرنگ، با قطر تقریبی ۱۸۰ سانتی‌متر. کلیسای اورسان میکله، فلورانس.

(تصویرهای ۴۹۳ تا ۴۹۵) در مانتوا را در محل پیشین یك کلیسای متعلق به سدهٔ یازدهم طراحی کرد. در نمای پر ابتکار این کلیسا که نقطهٔ اوج تجربه‌اندوزیهای اوست، آلبرتی دو موضوع کامل معماری رومی ــ جبههٔ معبد و طاق نصرت ــ را باهم در می‌آمیزد. علاقه‌اش به تناسب، او را واداشت تا ابعاد عمودی و افقی نما را باهم برابر کند؛ این کار باعث شده است که نمای مزبور آشکارا کوتاهتر از بقیهٔ کلیسا که در پشت آن واقع شده است به نظر برسد. این تسلیم شدن به الزامات صرفاً بصری رعایت تناسب درنما و نسبت نما به میدان کوچك مقابلش ــ حتی به بهای از دست رفتن تداومش با پیکرهٔ اصلی ساختمان ــ به کرّات در معماری عهد رنسانس که مسائل جذابیت بصری را در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌دهد، به چشم می‌خورد. از طرف دیگر، در کلیسای سان آندرئا برخی تشابهات ساختمانی وجود دارند: ارتفاع ستونهای چهارگوش متصل به بدنه با ارتفاع ستونهای متصل به دیوارهای داخلی صحن کلیسا برابر است؛ پهنای صحن کلیسا با پهنای نمای آن برابر است؛ و طاق گهواره‌ای مرکزی که طاقهای گهواره‌ای کوچکتری عمود بر آن از سمت راست منشعب می‌شوند، (بارعایت تناسب، اما به مقیاسی کوچکتر) شیوهٔ به کار رفته بر روی دیوارهای اندرون را به نمایش می‌گذارد. ستونهای چهارگوش متصل به بدنه در نما، که مجدداً بخشی از دیوار شده‌اند، بلاانقطاع در امتداد سه‌طبقه ادامه می‌یابند و نخستین کاربرد شیوهٔ «عظیم» یا «غول‌آسا»یی هستند که بعدها شیوهٔ محبوب میکلانژ گردید.

از فضای داخلی کلیسای سان آندرئا (تصویر ۴۹۵) چنین برمی‌آید که آلبرتی احتمالاً تحت تأثیر طاقهای متعدد باسیلیکای ویران شدهٔ کنستانتین (تصویر ۲۶۳) بوده است. طاق‌بندی ستوندار به شیوهٔ سده‌های میانه، که این زمان توسط برونلسکی در کلیسای سانتواسپیریتو به کارگرفته شده، در اینجا به فراموشی سپرده می‌شود و طاق گهواره‌ای عظیم ــ بر روی دیوارهای ضخیم، با نمازخانه‌های یك درمیان و گنبد عظیمی بر روی مربع تقاطع ــ [۵] بیننده را به یاد فضاهای گستردهٔ داخلی و احجام یا دیوارهای محصورکنندهٔ توپُر به شیوهٔ معماری رومیان می‌اندازد. آلبرتی در رساله‌اش نقشهٔ باسیلیکای سنتی را که دوسوی صحن مرکزیش به راهروهای جانبی محصور می‌شود، دست و پا گیر می‌داند زیرا در آن ستونها مانع مشاهدهٔ مراسم مذهبی مؤمنان در راهروهای جانبی می‌شوند؛ به همین علت، تالاری تنها و ناگسسته طراحی کرد که نمازخانه‌های مستقلی عمود برآن، در کنارش قرار گرفته‌اند. این قطع رابطه با سنت هزارسالهٔ ساختمان سازی مسیحی، شدیداً در شیوه‌های طراحی و نقشه‌کشی اواخر رنسانس و باروك مؤثر افتاد.

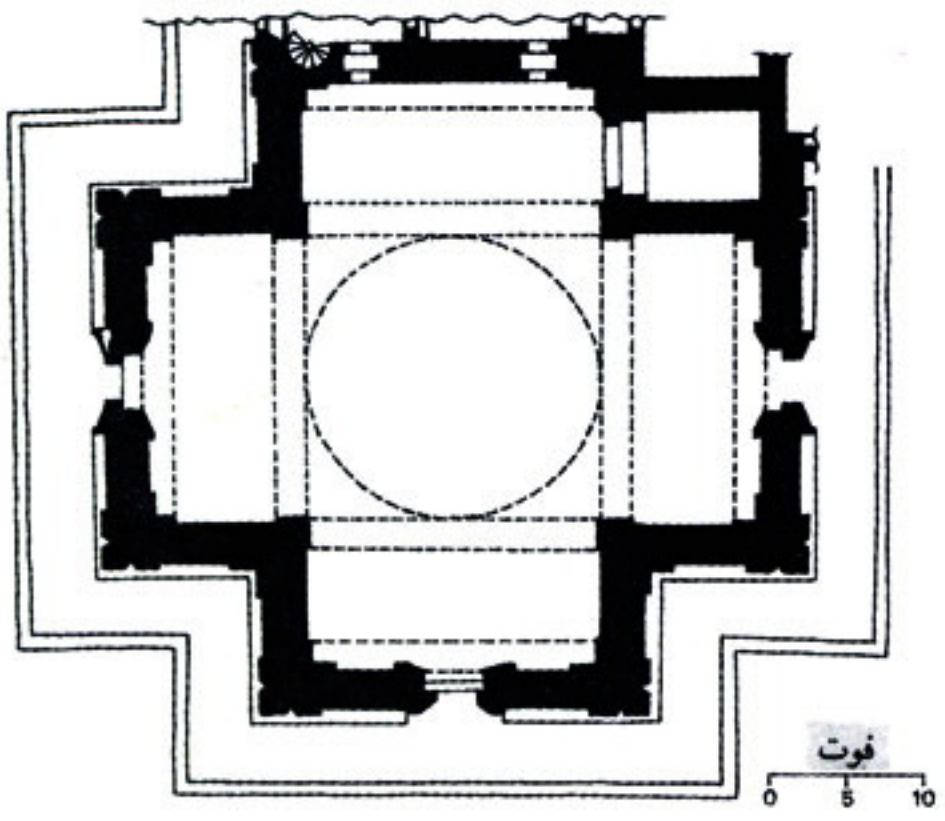
با آنکه آلبرتی برتریهای نقشهٔ مرکزی را در رساله‌اش ستوده است، تنها کوشش وی برای ساختن کلیسائی به این سبك، بی‌نتیجه ماند؛ ساختمان کلیسای سان سباستیانو در مانتوا، که در سال ۱۴۶۰ آغاز شد، هیچگاه به پایان نرسید. دایره در نظر بسیاری از معماران و نظریه‌پردازان عصر رنسانس، شکل هندسی کمال مطلوب بود زیرا این شکل که آغاز و پایانی ندارد و فاصلهٔ تمام محیطش از نقطهٔ مشترك مرکزی ثابت است، به نظر می‌رسید که بازتابی از شکل کائنات باشد.

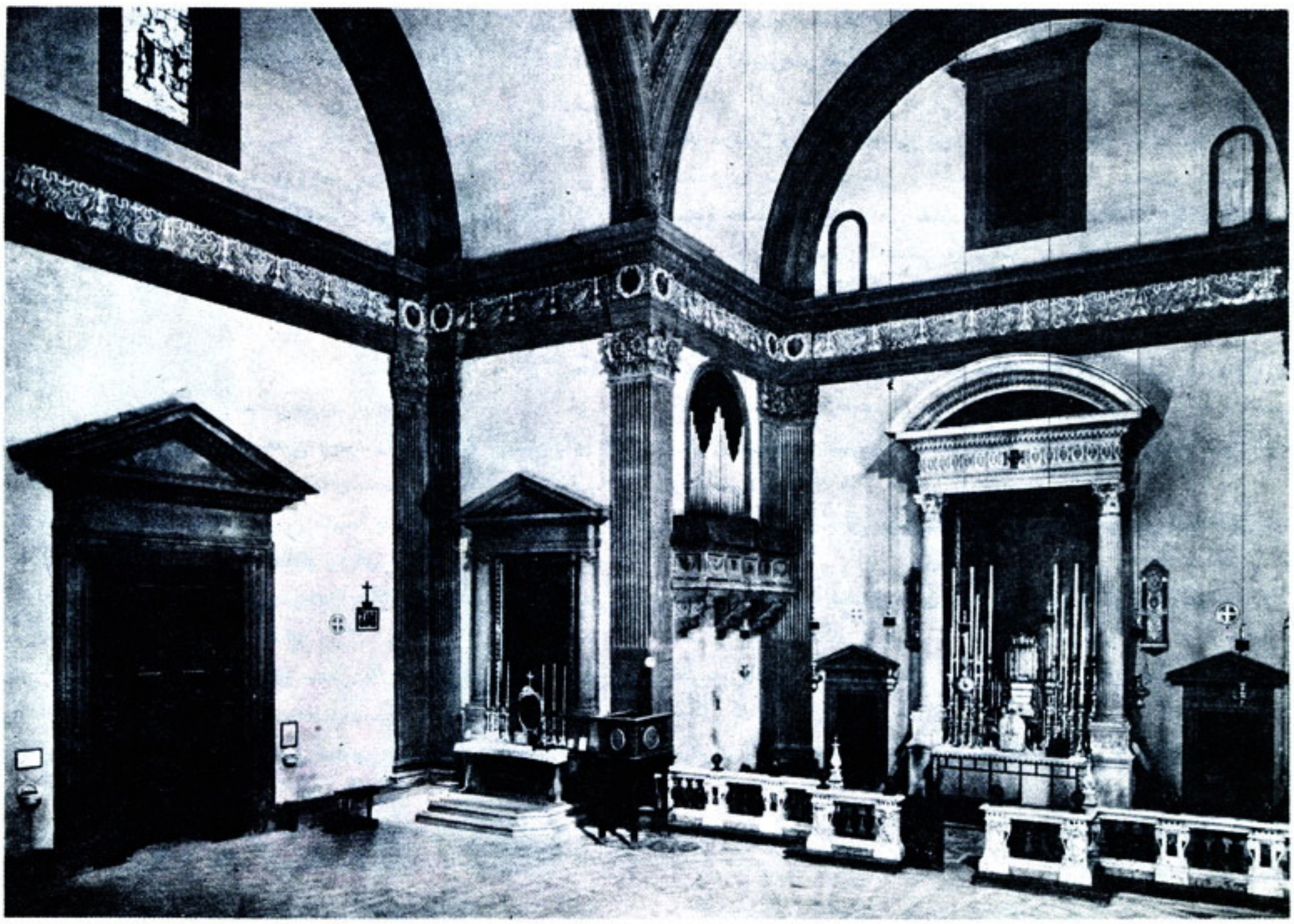
۵. روشن نیست که آلبرتی چه نوع گنبدی برای مربع تقاطع در نظر گرفته بود؛ گنبد کنونی را ایووارا در سدهٔ هجدهم بر آن افزود.



۴۹۶ جولیانو داسانگالو، کلیسای سانتاماریا دله کارچری، پراتو، ۱۴۸۵.

۴۹۷ جولیانو داسانگالو، نقشهٔ ساختمانی کلیسای سانتاماریا دله کارچری.





۴۹۸ جولیانو داسانگالو، داخل کلیسای سانتاماریا دله کارچری.

این یکی از دلایلی انتخاب نقشهٔ مرکزی به عنوان نقشه‌ای مناسب برای معماری مذهبی بود. (شکلهای نزدیك به دایره، مانند انواع چند ضلعی نیز مناسب پنداشته می‌شدند.) اما با وجود همهٔ اعتقادی که معماران به این فکر داشتند، قشر روحانی، سرسختانه طرفدار کلیساهای سنتی دراز بود زیرا اینگونه کلیساها برای برگزاری مراسم مذهبی، بسیار مناسب هستند. علاوه بر مسألهٔ جادادن جماعت مؤمنان در کلیساهای نقشه مرکزی، مسألهٔ انتخاب نقطه‌ای برای مذبح اصلی نیز مطرح بود. بدین‌سان، معماران، در موارد بسیار اندکی اجازه داشتند نقشهٔ کمال مطلوب خویش را اجرا کنند.

راه حل میانه‌ای که نخستین بار در کلیسای سان سباستیانوی آلبرتی در مانتوا مطرح شد، توسط **جولیانو دا سانگالو** (۱۴۴۳ ـ ۱۵۱۶) در کلیسای **سانتاماریا دله کارچری** در **پراتو** به اجرا درآمد (تصویرهای ۴۹۶ تا ۴۹۸). این کلیسا از روی نقشهٔ یك صلیب یونانی ساخته شده است؛ در اینجا بازوهای صلیب به‌قدری کوتاه‌اند که تأکید بر مربع تقاطع و گنبددار مرکزی قرار می‌گیرد؛ به بیان درست‌تر، این ساختمان، شدیداً به کمال مطلوب یك ساختمان نقشه مرکزی نزدیك می‌شود. در این بنای بلوك مانند، ارتفاع با پهنا یکی است، پهنای بازوهای صلیب دوبرابر عمق‌شان است، ارتفاع طبقهٔ دوم (به شیوهٔ ایونیك) دوبرابر ارتفاع طبقهٔ نخست (به شیوهٔ دوریك) است ــ به بیان دقیق‌تر، کل بنا را می‌توان برحسب تناسبهای عددی مورد نظر آلبرتی تشریح کرد. لیکن مفصل‌بندی درونی، شدیداً به سبك کار برونلسکی نزدیك می‌شود و با نمازخانهٔ پاتسی (تصویر ۴۷۶) شباهت پیدا می‌کند. این کلیسا همچون فرزند دورگهٔ دو کلیسای بزرگ پیشین است که به دست جولیانو ساخته شدند؛ و درعین حال، تجسم ظریف و قریب به واقعیتِ یك کلیسای نقشه مرکزی و کمال مطلوب در دورهٔ رنسانس نیز به شمار می‌رود.

پیکرتراشی

همچنان که در مورد کار آلبرتی در نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم دیدیم، پیکرتراشی مکتب فلورانس نیز به پیروزیهای جدیدی در کلاسی سیسم اومانیستی دست یافت. جانشینان دوناتلو هنر نوآورانهٔ او را می‌پالایند، ظریفتر می‌کنند و در نمایاندن بسیاری از شکلها و موضوعهای آن صاحب تخصص می‌شوند. هیچ یك از یادمانهای آفریدهٔ نسل بعدی،این وفاداری به ارزشهای روزگار باستان ماقبل مسیحی را زیباتر و روشن‌تر از **مقبرهٔ لئوناردوبرونی** در کلیسای سانتاکروچه (تصویر ۴۹۹) بیان نمی‌کند. تراشندهٔ این مقبره، **برناردو روسلینو** (۱۴۰۹ ـ ۱۴۶۹)، که یك زمانی ساکن آرتسو بود، همانند مردی که وی مقبره‌اش را ساخته است، با نهایت قدرت می‌کوشید آوازهٔ این همشهری خود را فناناپذیر کند. تاریخچهٔ ساخت مقبرهٔ دیواری تقریباً به سده‌های میانه برمی‌گردد، ولی مقبره‌ای که روسلینو ساخته، نو ونهائی و تجلی‌گاه عصری است که عمداً از سده‌های میانه روی گردانده است.

لئوناردوبرونی یکی از برجسته‌ترین مردان ایتالیا بود، و مرگش مایهٔ اندوه بسیاری از هموطنانش شد. او که ادیبی آشنا به زبانهای یونانی و لاتین، سیاستمدار و منشی چهارپاپ بود و سرانجام عضو دادگاه عالی شهر فلورانس شد، عصارهٔ آرمان اومانیستی را در زندگی خویش مجسم ساخت. فلورانسیان، او را مخصوصاً به علت تألیف کتاب **تاریخ فلورانس** می‌ستودند. به پاس احترامی که مردم برایش قائل بودند، مراسم سخنرانی برمزار متوفایان و سنّت باستانی گل‌نهادن برگور ایشان زنده شد. به احتمال قوی، همین واقعهٔ تاریخی، موضوعی در اختیار روسلینو نهاده است و مقبرهٔ مزبور نیز وسیله‌ای برای جاودانه سازی این صحنهٔ گل‌نهادن بوده است. بدین ترتیب، شکلهای متعلق به روزگار باستان و واقعهٔ تاریخی احیای آنها، در اثر شهرت‌طلبی، در کنارهم قرار داده شده‌اند.

متوفا که ردائی بلند به تن دارد و کتاب **تاریخ فلورانس** را بر سینه نهاده، روی نیمکت آرمیده است و عقابان متعلق به امپراتوری روم، دوسر آن را بر دوش بلند کرده‌اند. فرشتگان بالدار برفراز هلال، نشان نجابت خانوادگی را نگهداشته‌اند؛ در پهلوی مقبره، دو فرشتهٔ دیگر، کتیبه‌ای به خط لاتین در دست دارند که وصف‌اندوه موسی بر مرگ این دانشمند بزرگ بر آن نقش بسته است. در قاعدهٔ طاقچه، دسته گلهای مخصوص مراسم تشییع به شیوهٔ رومیان دیده می‌شوند. یگانه نشان مسیحی در این مقبره، پیکرهٔ نیم‌تنهٔ مریم وعیسی و فرشته‌ها در جبههٔ کلیسا است. در کلیساهای ساخت آلبرتی، کلاسی‌سیسمی اومانیستی و ماقبل مسیحی بر حالت کلی طرح حاکم است و دنیای باستانی یونان و روم را در نظر ما زنده می‌کند.

تعداد اندکی از اندیشمندان می‌توانستند انتظار داشته باشند که مراسم تشییع و مقبره‌ای بسان آنچه برای لئوناردو برونی فراهم آمد، برایشان فراهم گردد. ولی در آن عصر اومانیسم، بسیاری از آدمیان آرزو می‌کردند که اگر شهرتشان ابدی نمی‌شود خاطره‌شان ابدی شود؛ همچنین می‌توان تصور کرد که انسان عصر رنسانس این فرصت را داشت که چندین عکس از خودش را ببیند. در این دوره، پیکره‌سازی از سروگردن به شیوهٔ رومی روز به روز رواج بیشتری می‌یافت، و عصر رنسانس با در اختیار داشتن یك چنین مدلی بود که الزاماً چهرهٔ فردی یا نیم تنهٔ مشابهی آفرید. این شکل پیکره‌سازی، احتمالاً در کارگاه آنتونیو روسلینو (حدود ۱۴۲۷ ـ ۱۴۷۹) برادر جوان برناردو پایه‌گذاری شده است. نمونه‌ای از کار آنتونیو، پیکرهٔ سروگردنِ **ماتئوپالمیری** نمایندهٔ **پاپ سیکستوس IV** است (تصویر ۵۰۰). پالمیری که از بلندپایگان شهر فلورانس به شمار می‌رفت، مردی فرزانه و سرایندهٔ شعر مذهبی «شهرحیات» ــ از لحاظ شکل بر اساس شعرهای دانته ــ بود. پس از مرگش، بخشی از این شعر، بدعت شمرده شد زیرا وی روح انسانها را چنان نمایانده بود که گوئی انسانها اصلاً فرشتگانی سقوط یافته اند. لیکن جنازهٔ پالمیری نیز با همان شکوه رسمی جنازهٔ برونی تشییع شد؛ کتابش را روی سینه‌اش نهادند و خطابه‌ای نیز بر مزارش ایراد کردند. چهره‌ای که روسلینو از پالیمری شبیه‌سازی کرده بی‌نهایت رئالیستی ولی فاقد خشکی چهره‌های دورهٔ امپراتوری روم است: این چهره‌ها بازتاب بی‌جان و مو به موئی از نقاب چهرهٔ متوفائی هستند که از رویش ساخته شده‌اند. چهرهٔ تقریباً دلقك‌گونهٔ ماتئو با آن دماغ بزرگ و دهان گشادش، از روحی درخشان و هوشیار سرشار است، و چشمان قشنگش چنانند که گویی به شخصی درگیرِ گفتگوئی تند و حساس تعلق دارند. رئالیسم به کار رفته در تجسم این چهرهٔ زشت و در عین حال جالب، برای شخصی که چندان مشکلی در ردیابی تملق و نفی آن داشت، شگفت‌آور نیست.

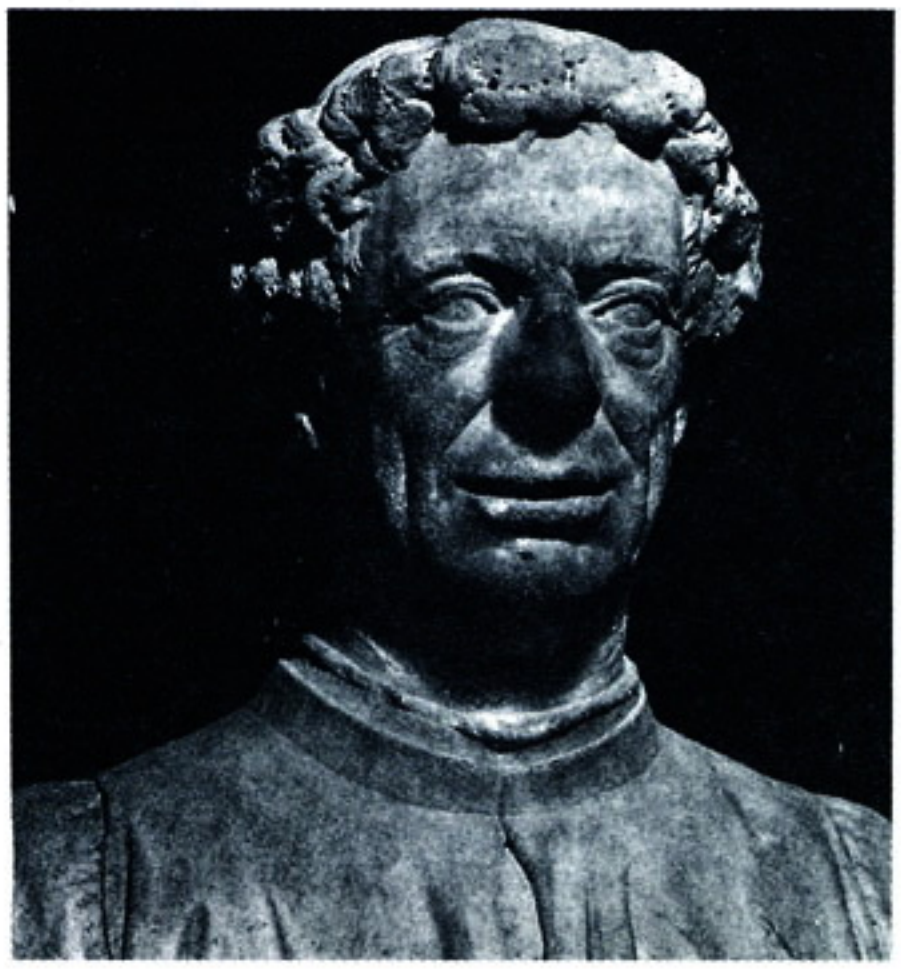


۴۹۹ برناردو روسلینو، مقبرهٔ لئوناردو برونی، حدود ۱۴۴۵ـ۱۴۵۰ ب م. مرمر، بلندی تا بالای هلال تقریباً ۶ متر. کلیسای سانتا کروچه، فلورانس.

دوناتلو عنصر عبوس واقعی و عنصر لطیف آرمانی شده را در آفریده‌هایش نشان داده بود؛ و رئالیسم و ایده‌الیسم عملاً در اواخر این سده دوشادوش یکدیگر پیش می‌روند. **دزیدریو دا ستینیانو** (۱۴۲۸ ـ ۱۴۶۴) در خواندن دقیق چهره‌های زنان و کودکان تخصص داشت، و همچنانکه از **پیکرهٔ سروسینهٔ یك پسربچه** (تصویر ۵۰۱) دیده می‌شود، آنها را بی‌آنکه چیزی از شخصیت و ویژگیهایشان بکاهد به صورت آرمانی مجسم می‌کرد. وی تناسبها و خطوط کرانیِ نرمِ سروصورت پسربچه را به طرز شگفت‌آوری دریافت و مجسم کرده است؛ در نمایش بافت روانی ــ معصومیت حیرت‌انگیز ــ او نیز چنین دریافتی احساس می‌شود: گرفتگی ناگویا و چشمهای درشتی که به



۵۰۰ آنتونیو روسلینو، ماتئو پالمیری، ۱۴۶۸ ب م. مرمر. موزهٔ ملی، فلورانس.



۵۰۱ دزیدریو داستینیانو، پیکرهٔ سر و سینهٔ یك پسر بچه، حدود ۱۴۵۵. مرمر. نگارخانهٔ ملی هنر. واشینگتن، بخش کولومبیا (مجموعهٔ آندرو ملون).

دنیای بزرگترها خیره شده‌اند. این مرمر، برای آنکه نرمی فوق‌العادهٔ سطوح را بنمایاند و نورکمتر دستخوش شدت وضعف شود و بیننده با دیدن آن وجود گوشت و پوستی زنده و لطیف را احساس کند، اینچنین تراش داده شده است. ظرافتِ سطوحِ کارِ دزیدریو و نتیجهٔ آن که دمیدن احساس زندگی در بیننده است از مدتها پیش مورد ستایش ایتالیائیان بوده است. به طوری که در وصفش عبارتی ضرب‌المثل‌گونه بدین مضمون دارند: «دزیدریوی دلفریب، چه زیباییِ دلنشینی دارد!» مکتب کاملی از پیکرتراشان از این شیوه پیروی کرده است، و در استنادهایی که می‌شود غالباً جای تردید است: برخی‌ها آثار مزبور را به دزیدریو و برخی دیگر به لئوناردو داوینچی نسبت می‌دهند. سایه‌های ملایم و مه‌آلود در نقاشیهای لئوناردو، بدون تردید، به شیوهٔ «اسفوماتو» (نور و سایهٔ «دودی») نزدیك می‌شود.

از سده‌های سیزدهم و چهاردهم به بعد، موضوع مریم و کودك، روز به روز حالت انسانی‌تری به خود گرفته بود، تا آنکه در سدهٔ پانزدهم به جائی می‌رسیم که می‌توانیم از چیزی به نام مکتب ملاحت و نور سخن بگوئیم، زیرا بسیاری از پیکرتراشان می‌کوشند مخصوصاً در عرصهٔ برجسته‌کاری و هرچه لطیف‌تر و زیباتر نمایاندن موضوع از یك دیگر سبقت بگیرند. در نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم، رونق گیری بازار تمثالهای وقفی برای نمازخانه‌ها و زیارتگاههای خصوصی ــ به جای کلیساهای بزرگ عمومی ــ موجب این جهانی‌تر شدن موضوع سنتی کلیسائی و مذهبی شد. لوکا دلا روبیا (۱۴۰۰ ـ ۱۴۸۲) از پیکرتراشان هم‌نسل دوناتلو و پیشتاز جنبش گرایش به ملاحت ونور، راهی برای تکثیر تمثالهای مریم کشف کرد، به طوری که اشخاص متوسط‌الحال می‌توانستند از عهده‌اش برآیند. کشف او (حدود ۱۴۳۰) متضمن کاربرد لعابهای شیشه‌ای سفالگران در کار پیکرتراشان بود و به تولید کثیری از نقشهای برجستهٔ گلین توسط وی منجرشد، که شهرتش نیز به همین علت است. از آنجا که آثار مزبور ارزان، بادوام، و تزئینی بودند، بی‌نهایت مورد توجه مردم قرار گرفتند و شالوده‌ای برای رونق صنایع دستی خانوادگی شدند. این سنت به دست برادرزاده‌اش آندرئا که رنگهایش کمی پرزرق‌و برق‌تر می‌شوند، و دوفرزند وی به نامهای جووانی و جیرولامو که فعالیتشان تا سدهٔ شانزدهم کشانده شده و تولید آثار مزبور را به صورت تجارتی درآورد، به حیاتش ادامه داد؛ آثار مزبور را امروزه نیز «سفالینه‌های دلا روبیا» می‌نامند. یکی از آثار ویژهٔ لوکا، پیکرهٔ مریم و کودك است که در دیوار کلیسای اورسان میکلهٔ فلورانس کارگذاشته است (لوحهٔ رنگی ۳۹). پیکره‌ها در داخل قاب مدوری قرار داده شده‌اند که بیشتر پیکرتراشان و نقاشان اواخر سدهٔ پانزدهم، مخصوصاً هنرمندان خاندان دلا روبیا، از آن درکارشان بهره می‌گرفتند. آغاز استفاده از رنگ حساس و روشن در پیکرتراشی، جلوهٔ اینجهانی بیشتری به موضوع می‌دهد، و زمینه‌های سنتی آبی روشن (و در این مورد رنگهای سبز و آبیِ سوسنی و معماری سفیدگون) نشانه‌ای از فصل شادمانی عید فصح و طراوت ماه‌مه، ماه مریم باکره تلقی می‌شود. البته عظمت دلتنگ‌کنندهٔ سبك بیزانسی کهن از مدتها پیش ناپدید شده است. مادران جوانی را که در برابر تمثالهایی چون این به دعا می‌نشستند به سادگی می‌شد با مریم باکره یکی پنداشت و بدون تردید، بسیاری از ایشان چنین پنداشته می‌شدند. فاصلهٔ بین مشاهده‌کننده و مشاهده‌شونده از میان رفته است.

مهمترین پیکرتراش نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم، آندرئا وروکیو (۱۴۳۵ ـ ۱۴۸۸) بود. او که نقاش و پیکرتراش بود و بخشی از استعدادهای گوناگون و ژرف‌اندیشی دوناتلو در آثارش موج می‌زد، کارگاه پررونقی در فلورانس داشت که کارآموزان بسیاری، از جمله لئوناردو داوینچی را به خود جلب کرده بود. وروکیو، همانند دوناتلوی بزرگ، فهرست سرشاری داشت. او نیز پیکره‌ای از داود ساخت (تصویر ۵۰۲)، پیکره‌ای که از لحاظ رئالیسم توصیفی‌اش شدیداً با کلاسی‌سیسم آرام و هنرمندانهٔ دوناتلو متضاد است. داود، شاگرد جوان، خوش‌بنیه، و پرطاقت که پیراهنی چرمین به‌تن دارد، با غروری خود نمایانه ایستاده و سر جالوت را زیر پایش گذاشته است. حالت داود،

درست همانند حالت هر ورزشکاری است که لحظه‌ای از پیروزیش نگذشته، یا همانند حالت شکارگری است که در کنار شکارش ایستاده باشد. ایستایی متعادلِ آسان، عضلات نرم و نسبتاً خامِ او که رگهایش از زیرشان بیرون زده‌اند، نشان می‌دهند که وروکیو باچه دقتی متن [**کتاب سموئیل از عهد قدیم**] را خوانده و تا چه‌اندازه با روحیات جوانان بی‌پروا و متکی به نفس آشنا بوده است. گرچه برای پی‌بردن به تضاد بین این تفسیر و تفسیردوناتلو نیاز به زحمت چندانی نیست، بی‌مورد نخواهد بود اگر به شکلِ «بازِ» کار وروکیو، شمشیر و آرنج نوک‌تیزی که از خط کرانی پیکره بیرون زده‌اند و بر تنش زندهٔ این فاتح هوشیار تأکید می‌کنند، اشاره‌ای بکنیم؛ از طرف دیگر پیکرهٔ **داودِ** دوناتلو خطِ کرانی «بسته» ای دارد که بر آرامش و آسودگی خاطر کلاسیك آن تأکید می‌کند. توصیف کالبد شناسی دوپیکره، که در اولی به صورت اخص است و در دومی شکلی کلی پیدا می‌کند، تأکید دوباره‌ای است برتفاوت میان آن دو. هردوپیکره، جزوشاهکارهایند و نشان می‌دهند که چگونه دو هنرمند ماهر و متفکر می‌توانند از دوزاویهٔ بسیار متفاوت به یك موضوع نزدیك شوند.

وروکیو درساختن پیکرهٔ سواربراسب سرداری از لشکرونیز به نام **بارتولومئو کولئونی** (تصویر ۵۰۳) نیز با دوناتلو رقابت کرده است. بارتولومئو که می‌خواست باشهرت و پیکرهٔ یادبود **گاتاملاتا** رقابت کند، در وصیتنامه‌اش دستور ساختن این پیکره را داده بود. دوناتلو و وروکیو این دوپیکرهٔ سوار براسب را پس از مرگ صاحبانشان ساخته‌اند؛ بنابراین، هیچ یك از ایشان با شخصیت موضوع کار خویش آشنا نبوده است. نتیجه، تفاوتی چشمگیر در تفسیر ــ مانند تفاوت در دوپیکرهٔ داود ــ سردار دولشکر به نظر این هنرمندان بوده است. پیکرهٔ سواربراسب این سردار دلاور لشکرونیز بر پایه‌ای بلندتراز پایهٔ پیکرهٔ **گاتاملاتا** نصب شده تا از پشت بامها، همچون تصویری نقش بسته‌بر صفحهٔ آبیِ آسمان دیده شود و اقتدار خشونت‌آمیز او را از تمام گوشه‌های میدان (**سان جووانی و سان پائولو**) به بینندگان بنمایاند. اسب کولئونی برخلاف اسب گاتاملاتا که حالتی نزدیك به ایستاده دارد، گامی متکبّرانه برداشته و گردن ستبرش را به یك‌سو گردانده است، و به نظر می‌رسد که سردار لشکر ونیزهم در یك لحظه تمام فشارش را به دورکاب منتقل کرده و به علت خشمی که بر او مستولی شده می‌خواهد بدنش را ناگهان بپیچاند و ناگهان از زین برخیزد. این گروه پیکره، از یك نوع سختی و درشتیِ اغراق‌آمیز لبریز است؛ عضلات برآمدهٔ اسب، و قامت راست و سخت کشیدهٔ اسب‌سوار، قدرت و خشونت حیوانی را درهم می‌آمیزند. این سردار، که در حال ایراد خطابهٔ جنگ برای سربازانش پیش از درگیرشدن با دشمن نمایانده شده، خود را دستخوش چنان خشمی کرده که امیدوار است به افرادش نیز منتقل کند. جزئی از پیکرهٔ سوار براسب کولئونی (تصویر ۵۰۴) یعنی سر او، تقریباً به یك کاریکاتور یا نقاب یك عقاب خشمگین شباهت دارد. دوناتلو در پیکرهٔ سواربراسب گاتاملاتا، چهره‌ای از دانائی ترسناك را در برابرما مجسم کرده بود؛ پیکرهٔ سوار براسب کولئونی چهره‌ای از قدرتِ وحشی و بی‌رحم است. ماکیاولی نوشت فرمانروای موفق آن است که آمیخته‌ای از صفات شیرو روباه داشته باشد؛ بیننده احساس می‌کند که گاتاملاتای دوناتلو کمی از صفات روباه و کولئونیِ وروکیو به درجات بیشتر از صفات شیر برخوردار است.

هنرمندی که آثارش از لحاظ سبك به کارهای وروکیو نزدیك می‌شود **آنتونیو پولایوئولو** (حدود ۱۴۳۱ ـ ۱۴۹۸) است. پولایوئولو نیز که نقاش و گراور ساز بزرگی بود حرکت پرتوان و قدرت بیان



۵۰۲ آندرئا وروکیو، داود، حدود ۱۴۶۵ ب م. مفرغ، بلندی تقریباً ۱۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، فلورانس.

عاطفی آخرین سبك دوناتلو را با تحرك خطی، پیچیدگی فضائی، و صراحت نمایشی تازه‌ای در آمیخت. او علاقه‌ای رئالیستی به حرکت باتمامی تنوعاتش، و تلاش و زحمت پیکرهٔ آدمی در جریان عمل خشونت آمیز دارد. نمونهٔ گویای این علاقه، گروه پیکرهٔ کوچك **هرکول وآنتایوس** (تصویر ۵۰۵) است؛ این گروه پیکره که بلندیش با پایه به ۴۵ سانتی‌متر می‌رسد، خشونت و نیروی حیاتیِ ستیزِ عنصری و جسمی را مجسم می‌سازد. این پیکره، افسانهٔ مسابقهٔ کشتی میان آنتایوسِ غول ــ فرزندزمین ــ و هرکول را نمایانده است. (در تصویر ۱۳۲ دیدیم که **اثوفرونیوس** این داستان را روی یك ظرف سفالین متعلق به یونان باستان شبیه‌سازی کرده است.) هربار که هرکول آنتایوس را برزمین می‌انداخت، او برمی‌جهید و قدرتش در اثر تماس با زمین دوچندان می‌شد. سرانجام، هرکول او را از زمین بلند کرد به طوری که او دیگر نتوانست با زمین تماس بگیرد، و سپس خفه‌اش کرد. هنرمند کوشیده است این لحظهٔ دردآور، تقلا و درهم شکستن رگ وپی، دندانهای برهم‌فشردهٔ هرکول، پازدنها و فریادهای گوشخراش آنتایوس را به بیننده منتقل کند. پیکره‌های دوقهرمان، همچون کلافی محکم درهم بافته شده‌اند، و بازتابهای گریزندهٔ نور بر سطح تیره و کنده‌کاری شدهٔ مفرغ، تأثیر این حرکت هیجانی و نمایش سیالِ سطوح را دوچندان می‌کند.



۵۰۳ آندرئا وروکیو، پیکرهٔ سوار بر اسب بارتولومئو کولئونی، حدود ۱۴۸۳ـ۱۴۸۸. مفرغ، بلندی تقریباً ۳۹۰ سانتی‌متر. میدان سان جووانی و سان پائولو، ونیز.



۵۰۴ آندرئا وروکیو، سرِ بارتولومئو کولئونی، جزئی از تصویر ۵۰۳.

نقاشی و گراورسازی

پیچش پیکره‌های آفریدهٔ پولایوئولو در فضا، حکایت از علاقه‌ای رشدیابنده به عمل رئالیستی در میان هنرمندان این نسل دارد. این علاقه، که این بار به اشتیاقی شدید مبدل شده، دریکی از گراورهای او به نام **نبرد مردان برهنه** (تصویر ۵۰۶)، با وضوح بیشتری نشان داده شده است. پولایوئولو به دومین نسل تجربه‌گرانی تعلق دارد که ضمن دنبال کردن رئالیسم، در مطالعهٔ کالبدشکافی نیز غرق شده بودند. او احتمالاً یکی از نخستین هنرمندانی بوده که به شکافتن کالبد آدمی دست زده است. با آنکه تعدادی از هنرمندان پیشین مانند دوناتلو و کاستانیو توانسته بودند مسألهٔ کالبد شکافی آدمی را حل کنند، پیکره‌هایشان غالباً در حالت سکون یا حرکت محدود نشان داده می‌شدند. پولایوئولو، همچنان که از گروه پیکرهٔ **هرکول و آنتایوس** پیداست، از نشان دادن عمل خشونت‌آمیز لذت می‌برد و فرصت را برای به نمایش درآوردن موضوعات مربوط به جنگ و ستیز مغتنم می‌شمارد. او بدن آدمی را همچون ماشینی پرقدرت می‌داند و از نشان دادن مکانیسمهای آن، عضلات گره‌خورده و رگ وپی کشیده‌ای که استخوان‌بندی را همانند ریسمانهای کشندهٔ اهرمها به حرکت درمی‌آورند، خوشش می‌آید. برای آنکه بتواند کارکرد این ماشین را به بهترین شکل ممکن نشان دهد، پیکره‌ای را ابداع کرد و به کاربست که ظریف و عضلانی است، به طوری که بیننده گمان می‌کند پوست یا بافت خارجی ندارد، و برنمایش مفصلهایش در نقاطی چون مچ، آرنج، شانه، و زانو شدیداً تأکید شده است. در کار گراورسازی، او این پیکرهٔ نوعی را با حالتهای گوناگون و از زوایای متعدد نشان می‌دهد. اگر این پیکره‌ها، که بیرحمانه با شمشیرو نیزه و تبر به یکدیگر یورش آورده‌اند، تا اندازه‌ای شق و رق به نظر می‌رسند، بدان سبب است که پولایوئولو تمام مجموعهٔ عضلات ایشان را در نهایت کشیدگی نشان می‌دهد. چند ده‌سال بعد در آثار کالبد شکاف بزرگتری به نام لئوناردو داوینچی می‌بینیم که فقط بخشی از مجموعهٔ عضلات بدن دریك عمل بخصوص درگیر می‌شوند و در همان حال بخش دیگر بی‌حرکت می‌مانند.

نبرد مردان برهنه اثر پولایوئولو یك گراور است ــ یعنی تصویری است که در اثر فشارآوردن با یك سطح منقور و مرکب خوردهٔ فلزی بر یك ورق کاغذ ایجاد شده است. گراورسازی که در حدود اواسط سدهٔ پانزدهم و احتمالاً در اروپای شمالی ابداع شد، ثابت کرد که به مراتب انعطاف‌پذیرتر و با دوام‌تر از شیوهٔ قدیمی کنده‌کاری روی چوب است، و تدیجاً در ربع پایانی همان سده توانست برجای شیوهٔ مزبور بنشیند. چون از روی یك گراور یا لوح می‌شد چندین عکس گرفت، عکسها ارزان تمام می‌شدند و به همین علت، انتشار وسیع‌شان میسر گردید و آفریده‌های هنر را در دسترس انسان عادی قرار داد و اندیشه‌های جدید و تحرك آفرین تصویری را به میان هنرمندان برد. این عکسها که به سادگی می‌شد حملشان کرد، وسیلهٔ آسان وسریعی برای ایجاد رابطه میان هنرمندان نیز بودند. عکسهای ایتالیائی، برهنرمندان شمالی مانند **آلبرشت دورر**، شدیداً مؤثر افتادند و عکسهای گراوری این استاد بزرگ گراورسازی در همه جا با استقبال و ستایش هنرمندان ایتالیا مواجه شدند.

پولایوئولوی پراستعداد، درعرصهٔ نقاشی، مخصوصاً در مسألهٔ

بازنمایی پیکره‌ها در متن یك منظره، دست به آزمایشهایی زد. مسألهٔ ایجاد تناسب میان پیکره‌ها و زمینهٔ معماری، پیشتر توسط پیرو دلافرانچسکا حل شده بود ولی زمینهٔ متشکل از منظره، ضرورتهای نسبتاً متفاوتی داشت که مازاچیو با برخی از آنها روبه‌رو شده بود. تابلوی شبیه‌سازی از **آپولون و دافنه** (تصویر ۵۰۷) که با گروه پیکرهٔ هرکول و آنتایوس همزمان است، نشان می‌دهد که پولایوئولو نه فقط در کالبدشکافی بلکه در منظره نگاری و نورپردازی نیز استاد است.[۰] او در اینجا موضوع اسطوره‌ایِ تعقیب **دافنهٔ** پری توسط **آپولونِ** عاشق را برگزیده است. دافنهٔ گریزان به عنوان اجابت دعای خودش که خواسته بود از چنگ این رب‌رها شود، به محض رسیدن آپولون، به یك درخت غار تبدیل شد. از اواسط سدهٔ پانزدهم به بعد، علاقه به اسطوره‌های پیش از مسیحیت به عنوان موضوعاتِ مناسبِ نقاشی و پیکرتراشی شدت یافت و تاقرن نوزدهم دوام آورد. در اینجا این موضوع اسطوره‌ای چنان زنده تصور شده است که به صورت بخشی از زندگی سدهٔ پانزدهم درآمد و درهٔ رودآرنو درحوالی فلورانس که برجهایش از دوردست پیداست به عنوان محل وقوع آن برگزیده شد. پولایوئولو به جای ایجاد تناسب میان پیکره‌ها و فضا در یك ساختمان پرسپکتیو روشن و انتزاعی، انسان و طبیعت را ناتورالیستی‌تر مشاهده می‌کرد و می‌خواست این دو را در فضائی درخشان و ساکن بایکدیگر ادغام کند. این منظرهٔ جهان، مانند منظرهٔ جهان درکارهای مازاچیو یا پیرودلافرانچسکا ثابت نیست بلکه سیال و متغیر است. تصور حرکت در پیکرهٔ زیبای آپولون، با آن موهای صاف و شال‌گردن شناورش، به طرزی بس‌زیبا آفریده شده است؛ و دوپیکره از چنان زیبایی و ظرافتی برخوردارند که در هنر انفجارآمیز پولایوئولو بی‌سابقه است. گزینش



۵۰۵ آنتونیو پولایوئولو، **هرکول و آنتایوس**، حدود ۱۴۷۵ ب م. مفرغ، بلندی تقریباً ۴۵ سانتی‌متر با پایه. موزهٔ ملی، فلورانس.

۵۰۶ آنتونیو پولایوئولو، **نبرد مردان برهنه**، حدود ۱۴۶۵ ب م. جزئی از گراور. تقریباً ۳۳×۵۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك.





۵۰۷ آنتونیو پولایوئولو، آپولون و دافنه، حدود ۱۴۷۵ ب م. ۲۹×۱۹ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

موضوعی که مستلزم تجسم حرکت (آپولون) و ایستایی (دافنه) است، احتمالاً با توجه به علاقهٔ پولایوئولا به عمل و حرکت بدن آدمی، کاملاً طبیعی بود.

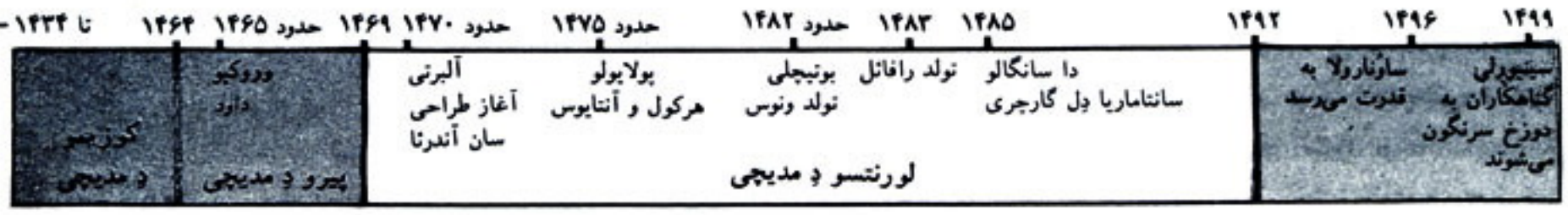
دومنیکو گیرلاندایو (۱۴۴۹ ـ ۱۴۹۴) در مقایسه با پولایوئولو، هنرمندی دیگر است. او نه نوآور است نه آزمایشگر، بلکه تلفیق‌گری است که از هرآنچه پیش از او انجام داده شده بود بهره گرفت و عصاره‌ای از مراحل تکامل هنرفلورانس در اواخر سدهٔ پانزدهم را در کارخود گنجاند. آثار او، تماماً بیانگر روزگارش هستند، و به همین علت او را در میان معاصرانش به محبوبیت فوق‌العاده‌ای رساندند. در این آثار، عشق او به شهر فلورانس، مناظر و ساختمانهای پرشکوه و ثروت و شوکت مادی آن نیز موج می‌زند. برجسته‌ترین آثار او در جایگاه خوانندگان کلیسای سانتاماریا نوولا آفریده شده است؛ این آثار، مجموعه‌ای از نقاشیهای دیواری است که درآنها صحنه‌هائی از زندگی حضرت مریم و قدیس یوحنای معمدان شبیه‌سازی شده است و در اینجا جزئی از آنها به نام تولدمریم (تصویر ۵۰۸) از نظر می‌گذرد. دراندرون پرشکوه یك اتاق کاخی که باتزئینات چوبیِ و پیکره‌های کودکان آراسته است، قدیسه‌حنا مادر مریم استراحت می‌کند و ماماها نوزاد را برای استحمام آماده می‌کنند. از سمت چپ، صف باشکوه بانوان به پیشگامی یکی از اعضای خاندان تورنابونی یعنی بخشندگان این نقاشیها در حرکت است. این بانوی زیبا و ملبس به جامهٔ فاخر، در ترکیب‌بندی این نقاشی، درست‌همان مقامی را دارد (نزدیك به محور مرکزی) که به احتمال قوی در جامعهٔ فلورانس داشته است؛ و ظاهر شدنش در این نقاشی (در هریك از نقاشیهای دیواری این مجموعه یکی از زنان عضو خاندان یادشده ظاهر می‌شود) دلیل آشکاری بر دنیوی شدن موضوعات مقدسی است که در هنر این زمان جنبه‌ای پیش‌پاافتاده پیدا کرده‌اند. اشخاص بلند پایهٔ زنده، این‌بار نه فقط به عنوان اشخاص حاضر در درامهای کتاب مقدس بلکه به عنوان اشخاصی شبیه‌سازی می‌شوند که تمام توجه بیننده را از قدیسان به خود جلب می‌کنند. نمایش زیبائی اشرافی، این تابلوی وقفی را جذب و تابع خود می‌گرداند.

این نقاشی دیواری، چکیده‌ای از دستاوردهای نقاشی در نخستین سالهای رنسانس است: نمایش واضح فضائی؛ پیکره‌های تندیس‌وار و استوار؛ ترتیب معقول و تناسب منطقی میان این پیکره‌ها و اشیا. اگر چیزی از ویژگیهای پیشین مانده باشد، در طرز جایگزینی پیکره‌ها است، که هنوز هم به گونه‌ای خشك به لایه‌های موازی با سطح تابلو چسبیده‌اند.

یکی از بانوان خاندان تورنابونی، احتمالاً موضوع یکی از تابلوهای انفرادی گیرلاندایو بوده است (لوحهٔ رنگی ۴۰). حالت رسمی و سرد این چهرهٔ نیمرخ، تکرار چهرهٔ بانوی نشان داده شده در تصویر ۵۰۸ است و زیبائی غرورآمیز و حساس زنان اشراف را به نمایش می‌گذارد. با آنکه هدف از کشیدن این تصویر نیمرخ نشان دادن شخصیت این بانو نیست، مشاهدهٔ آن نکات بسیاری را دربارهٔ مقام والای فرهنگ انسان در شهر فلورانس، پرورش و ستایش زیبایی در زندگی و هنر، تقویت آداب ورسوم درباری، وثروتهای کلانِ نهفته در ورای آن، برما روشن می‌سازد.

نمایش حالت نیمرخ تقریباً تا سال ۱۴۷۰ در فلورانس معمول بود ولی از آن تاریخ به بعد نماهای سه‌چهارم و چهرهٔ کامل، تدریجاً جای حالت نیمرخ را گرفتند. از ربع پایانی سدهٔ پانزدهم، یك چهرهٔ سه‌چهارم به نام **چهرهٔ یك مردجوان** (لوحهٔرنگی ۴۱)، اثر **ساندروبوتیچلی** (۱۴۴۴ ـ ۱۵۱۰) باقی مانده است؛ نام اصلی این هنرمند **آلساندرودی‌ماریانوفیلیپی** بود و درخشان‌ترین ستارهٔ کهکشان هنرمندان فلورانس در نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم به شمار می‌رفت. در نخستین سالهای این سده، نقاشان اروپای شمالی، اینگونه چهرهٔ سه‌چهارم را عموماً می‌شناختند، سر را تقریباً به شکلی تمام رخ و چشمها را طوری نشان می‌دادند که تقریباً با چشمهای بیننده تلاقی می‌کردند. این‌بار نقاشان ایتالیا به سویش می‌روند زیرا معتقدند که بدین وسیله می‌توان به مقدار قابل توجهی براطلاعات بیننده دربارهٔ چهره و شکل‌ظاهر موضوع تابلو افزود. این چهرهٔ تقریباً تمام رخ به هنرمند نیز اجازه می‌دهد که در شخصیت موضوع کارش جستجو و از آن پرده‌بردارد، هرچند نقاشان ایتالیائی تامدتهای مدید ترجیح خواهند داد ــ تردیدی نیست که به اصرار صاحبان چهره که در برابرشان می‌نشینند ــ حالت رسمی و غیر شخصی به چهره‌های مزبور بدهند که گونه‌ای آرامش و اطمینان در برابر مردم نمایان شود و آن انسان خاص و روحیات خاصش را در پرده نگهدارند. بدینسان، مرد جوانی که در اینجا به تصویر کشیده شده، بیننده را بابی‌قیدی منفعلانه‌ای می‌سنجد، گوئی از او انتظار دارد که فاصلهٔ رسمی لازم را باوی رعایت کند.

بوتیچلی شاگرد فرافیلیپولیپی بود و به احتمال قوی روش «ترسیم» خط کرانیِ مشخص و خالص با سایه‌کاری روشن در داخل خطوط کرانی را از او آموخته بود. تأثیر این روش، به روشنی در چهره دیده می‌شود، زیرا باعث نمایانی و ظرافت شدید شکل می‌گردد. روش مزبور در دست بوتیچلی، بی‌نهایت پالوده می‌شود، و او در جهان هنر به عنوان یکی از استادان بزرگِ «خط» شناخته شده است. یکی از مهمترین کتابهای مربوط به بوتیچلی را یك ژاپنی نوشته است: دنیای



خاورزمین، در وجود بوتیچلی، استاد بزرگ هنرباخترزمین را می‌بیند.

بدون اشاره به محیط مشوق بوتیچلی ــ **محفل لورنتسودمدیچی و آکادمی افلاطون** ــ هیچ بحثی در بارهٔ او نمی‌تواند قابل فهم باشد. در این محیط، او فلسفهٔ افلاطون یا به بیان درست‌تر فلسفهٔ نوافلاطونی را جذب کرد، زیرا اندیشمندان هنوز به چنان مفهوم انتقادی دست نیافته بودند که بتوانند به کمکش افلاطون را از عرفای نوافلاطونیِ اسکندریه که چند صدسال بعد اندیشهٔ افلاطون را در مسیر یك دستگاه مذهبی قرار دادند متمایز سازند. آنچه بوتیچلی جذب کرد همین آئین روحانی و عرفانی شدهٔ افلاطون بود، چون او می‌گفت این آئین، ماهیتاً به مسیحیت نزدیك‌تر است و می‌توان آن دورا با یکدیگر سازش داد یا تلفیق کرد. به احتمال زیاد او با اومانیستهای پیرامون لورنتسو که در یکی از ویلاهای مدیچی در محیطی تفکرانگیز به مناظره می‌پرداختند آشنا شده بود. یك مورخ معاصر چنین می‌نویسد:

> درویلائی مشرف بر برجهای فلورانس، برشیب تند آن تپهٔرفیع که در زیر پیکر شهر قدیمی فیزوله مانده بود، در باغهایی که به احتمال زیاد سیسرون نیز بدان رشك می‌ورزید، او [لورنتسو] درکنار فیچینو، لاندینو، و پولیتیانوس، ساعات عمرش را بابحث در بارهٔ مناظر زیبای فلسفهٔ افلاطونی، که آرامش تابستانی آسمان ایتالیا مطبوع‌ترین مونسش به شمار می‌رود، خوش می‌گذرانید.[6]

بوتیچلی قدرت لازم برای مادیت بخشیدن به «مناظرزیبا» را داشت و این کار را در تعدادی از نقاشیهایی که برای ویلاهای مدیچی می‌آفرید انجام داد؛ و گویا معروفترین نقاشی وی از این میان یعنی تابلوی **تولد ونوس** (روی‌بوم، تقریباً ۱۷۲×۲۷۴ سانتی‌متر، نگارخانهٔ اوفیستی، فلورانس، ۱۴۸۲) با الهام از یك شعر پولیتیانوس در این باره آفریده شده است. بوتیچلی از لحاظ اشتیاقش به موضوعات برگزیده از اسطوره‌های باستانی، و تطبیق‌دادن موضوعات برگرفته از دین رومیان با شکل تدارك‌دیده شده در دورهٔ رنسانس آغازین ــ شکلی رئالیستی و در عین حال متأثر از سده‌های میانه ــ به نسل خودش تعلق دارد. او که در اجرای تمام روشهای شبیه‌سازی استادی و شایستگی دارد، به نظر می‌رسد که این روشها را عمداً در برابر شیوهٔ اصلی خودش کنار می‌گذارد و رئالیسم دورهٔ رنسانس آغازین را تلطیف و به روش تزئینی و خطیِ غیر قابل تقلیدی تبدیل می‌کند که پیکره و فضای خاص خودش را می‌آفریند. ونوس که از دل کف‌دریا متولد

6. Henry Hallam, in J.A. Symonds, op. cit., p. 477.

۵۰۸ دومنیکو گیرلاندایو، **تولد مریم**، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۸۵ـ۱۴۹۰ ب م. کلیسای سانتاماریا نوولا، فلورانس.





۵۰۹ لوکاسینیورلی، گناهکاران به دوزخ سرنگون می‌شوند، نقاشی دیواری، ۱۴۹۹ـ۱۵۰۴. نمازخانهٔ سان بریتسیو، کلیسای اور ویتو.

شده، بریک نیمهٔ صدف دوکپه‌ای شناور شده است و به وسیلهٔ زفوروس مظهر باد مغرب به سوی جزیرهٔ مقدسش قبرس رانده می‌شود که در آن ماده‌خدای پومونا از نسل الههٔ باستانی درختان میوه، با جامه‌ای زربفت به دست، برای دیدار وی می‌شتابد. شبیه‌سازی از پیکرهٔ ونوس برهنه، درنوع خود یك نوآوری بود، زیرا همچنان که دیده‌ایم پیکرهٔ برهنه، مخصوصاً پیکرهٔ زن برهنه، درسده‌های میانه نهی شده بود. ظهور شبیه‌سازی از پیکرهٔ مزبور با یك چنین مقیاسی، و استفاده از تندیس باستانی ونوس در مجموعهٔ مدیچی به عنوان یك مدل، می‌توانسته است اتهام کفر و بی‌وفائی به دین مسیح را به دنبال آورد. ولی در زیر چتر حمایت خاندان پرتوان مدیچی، دنیای تازه‌ای از خیال‌پردازی توانست آزادانه در کنار آئین نوافلاطونی سربرآورد. کشیش اعظم آئین نوافلاطونی (که پردهٔ **تولد ونوس** می‌توانست زینت‌بخش مذبح آن به شمار رود) اومانیستی به نام **مارسیلیو فیچینو** بود که بدون تردید، بوتیچلی او را در محفل لورنتسو دیده بود. فیچینو معتقد بود که روح در اثر نظارهٔ زیبایی می‌تواند به سوی اتصال به خداوند عروج کند؛ چون زیبایی، از دو اصل برتر الهی یعنی عشق و روشنایی، پرده برمی‌دارد و خود مظهر آنها است. اینگونه برخورد عرفانی با موضوع، که شدیداً با تلاشهای اندیشمندان برای شناخت آدمی و طبیعت به کمك یك نظم منطقی و تجربی متفاوت است، در سبك شگفت‌انگیز و زیبای بوتیچلی متجلی می‌شود؛ سبك وی، کل شالودهٔ علمی هنر تجربی را انکار می‌کند یا ظاهراً چنین می‌نماید. این سبك، قرینه‌ای بر نمایشهای تمثیلی در فلورانس است که به شکل مسابقات میان شهسواران به روی صحنه آورده می‌شدند ولی تماماً برمحور اشاراتی به اسطوره‌های کلاسیك می‌چرخیدند؛ همین گرایش در شعر سالهای ۱۴۷۰ تا ۱۴۸۹ نیز به چشم می‌خورَد. هنرمندان و شاعران این دوره مستقیماً از ادبیات کلاسیك تقلید نمی‌کردند بلکه اسطوره‌ها را با استفاده از جنبهٔ خاصی از گیرائیشان به کار می‌گرفتند که رنگی از ادبیات عاشقانهٔ سده‌های میانه نیز داشت. اسطورهٔ کلاسیك در دست بوتیچلی، درونمایه‌ای نو و خیال‌انگیز پیدا می‌کند. پیکرهٔ دوست‌داشتنی ونوس که به طرزی باورنکردنی بی‌وزن و اثیری می‌نماید، جلوهٔ عقلی یا روحانی زیبایی است نه آن ملکهٔ عشق جسمی و مادی که رنسانس ونیزی خواهد آفرید. سبکی و جسمانیت زفوروس، همهٔ پیکره‌ها را بی‌هیچ تلاشی به حرکت در می‌ورد. جامه‌ها به آسانی در برابر وزش بادهای ملایم آکنده با عطر گلهای سرخی که برروی کفهای ناشی از حرکت زفوروس در آب می‌افتند موج برمی‌دارند. در نظر اندیشمندان سده‌های میانه و پیروان مکتب نو افلاطونی، برخلاف اندیشهٔ علمی معاصر، هرچند چیزی در شبکهٔ

۵۱۰ پروجینو، تحویل دادن کلیدهای ملکوت آسمان به پطرس، نقاشی دیواری، ۱۴۸۱ـ۱۴۸۳ . نمازخانهٔ سیستین، واتیکان، رم.



بی‌نهایت پیچیده‌ای از روابط خویشاوندی قرار دارد؛ هرچیزی با چیزهای دیگر ارتباط دارد؛ معانی را می‌توان از روی اشیاء و حوادث استنباط کرد، همچنان که انسان کهن، آینده را پس از مشاهدهٔ ستارگان، اندرونهٔ جانوران، و ظهور اعجوبه‌ها باز می‌گفت. بنابراین، اگر می‌بینیم بشود پرده‌ای چون **تولد ونوس** را با تفسیرهای بسیار گوناگون شرح داد، جای هیچگونه شگفتی نخواهد بود؛ زیرا تردیدی نیست که آفرینندهٔ این پرده، آن را برای رساندن معنی‌های گوناگون نقاشی کرده بود. مثلاً یك دانشمند امروزی در ورای تجسم سادهٔ اسطورهٔ تولد ونوس، تمثیلی از معصومیت و حقیقت روح برهنهٔ آدمی در برابر هواهای نفس و اراده‌اش به مستور شدن در ردای عقل را می‌بیند. ما می‌توانیم اطمینان داشته باشیم که اینگونه تفسیرها و فوق تفسیرهای غامض، همان زمان دربارهٔ نقاشیها و متنها به عمل آمده‌اند؛ این کار از عادت دیرپای اندیشهٔ غربی بوده است.

سبك بوتیچلی، ابزار حساس یك ذهن شدیداً حساس، همراه با رونق خود شهر فلورانس دستخوش دگرگونی می‌شد؛ او همچنان که در برابر اندیشه‌های اومانیستی و نوافلاطونیِ محفل لورنتسودِ مدیچی نشان داد، در برابر سقوط خاندان مدیچی، تاخت و تاز ارتشهای فرانسه، و مخصوصاً در برابر مواعظ ساوونارولا راهب دومینیکی و کشیش و دیکتاتور اصلاح‌طلبی که غیر مسیحی بودن خاندان مدیچی و هنرمندان، فیلسوفان، و شاعران ایشان را پیش‌گویی کرده بود، نیز واکنش نشان داد. ساوونارولا از شهروندان فلورانس خواست که به دلیل بی‌عدالتیهایی که مرتکب شده‌اند توبه کنند و وقتی خاندان مدیچی از شهر گریختند او زوال فلورانس و سراسر ایتالیا را پیش‌گویی کرد و خود فرمانروای روحانی منطقه شد. ساوونارولا همراه با تعداد زیادی از فلورانسیان، معتقد بود که خاندان مدیچی یك قدرت سیاسی، اجتماعی، و مذهبی پرنفوذ و مخرب بودند که فلورانس را تباه کردند و باعث شدند چوب خدا به صورت حملهٔ بیگانه بر پیکر مردم فرودآید. اندیشمندان امروزی، همچنان دربارهٔ اهمیت دورهٔ کوتاه فرمانروایی روحانی ساوونارولا اختلاف نظر دارند. مدافعان این راهب وفادار، منکر این نکته‌اند که اقدامات او نقشی در زوال فرهنگ فلورانس در پایان سدهٔ پانزدهم داشته است. ولی او به اومانیستهای نو افلاطونی به‌عنوان یاوه‌گویان رافضی ناسزا می‌گفت، و تبعید خاندانهای مدیچی، تورنابونی، و دیگر خاندانهای اشرافی به دست او از فلورانس، تعدادی از هنرمندان محلی را از زیر چتر حمایت برخی از حامیان بزرگ بیرون راند و محروم کرد. فلورانس مقام رهبری فرهنگی خویش را در پایان سدهٔ پانزدهم از دست داد و هیچگاه آن را باز نیافت. بدون تردید روح پیرایشگرانه‌ای که ساوونارولا را به حرکت درمی‌آورد، و به فاصلهٔ اندکی در موعظه‌های اصلاح‌طلبانهٔ جنبش اصلاح دینی پروتستانها در سراسر اروپا گسترش یافت، به طرز قابل توجهی مانع تجدید فعالیت معتقدان به دین رومی در فلورانسِ دورهٔ رنسانس آغازین شده است.

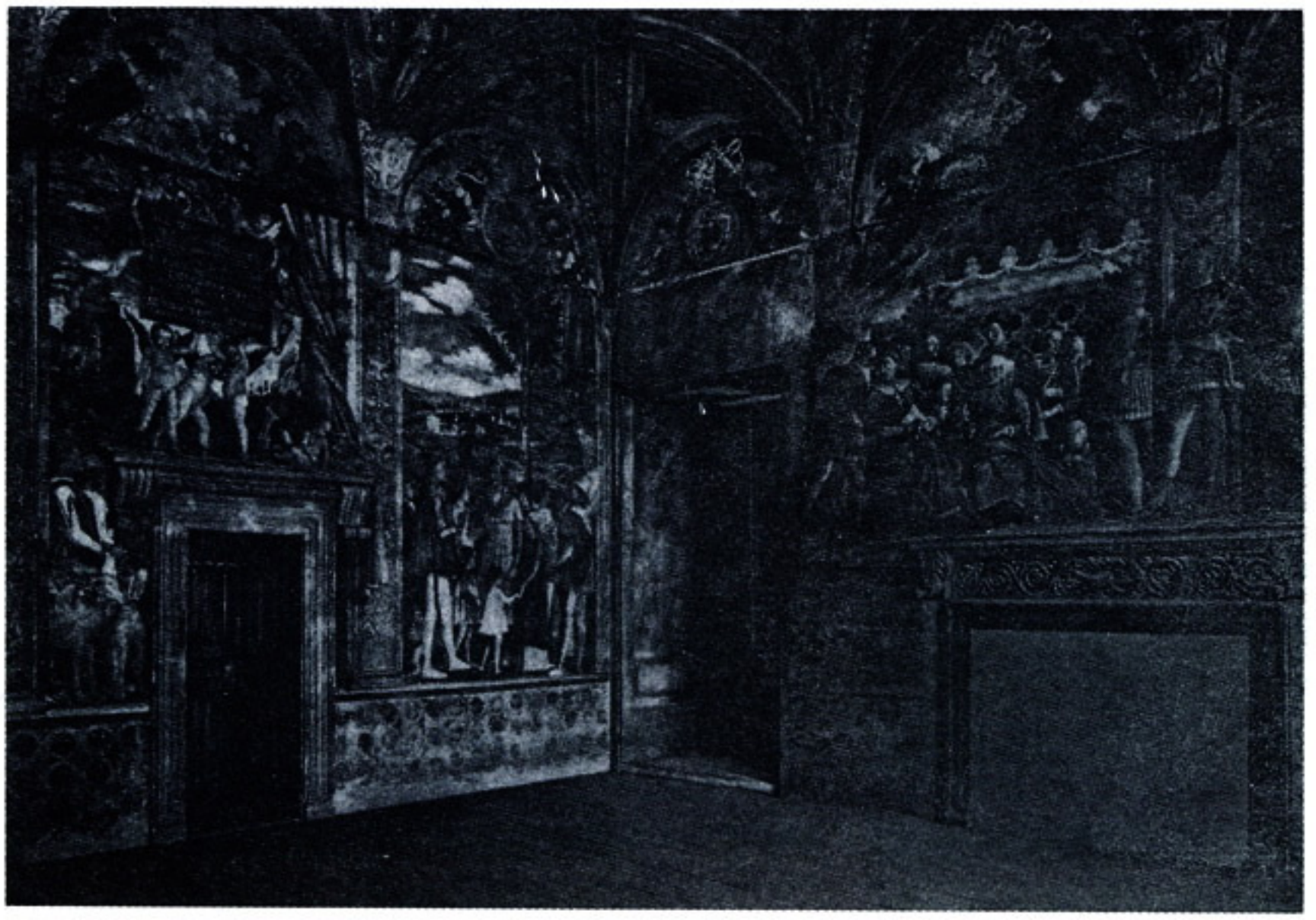
سبك حساس، فوق‌العاده شخصی، و بیگانهٔ بوتیچلی، عصر بزرگِ هنر فلورانس را با آهنگ فوق‌العاده ظریفی به پایان رساند. هنرمندان همعصر وی در خارج از فلورانس، هرچند در مدار نفوذ وی بودند، به آزمایشهای معمول در سدهٔ پانزدهم ادامه دادند و دامنهٔ آنها را گسترده‌تر ساختند. **لوکاسینیورلی** (حدود ۱۴۴۵ ـ ۱۵۲۳) نقاش اومبریائی، با آفریدن حالتها و کوته نماییهای بسیار متنوع، علایق پولایوئولو و وروکیو را (با تجسم بدنهای عضلانی در حین تلاش خشونت‌آمیز) گامی فراتر بردو تکمیل کرد. او در نمازخانهٔ سان بریتسیو، کلیسای اورویتو، صحنه‌هایی از پایان جهان را نقاشی کرد، که



۵۱۱ آندرئا مانتنیا، **قدیس یعقوب در راه شهادتش**، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۵۵ نمازخانهٔ اووتاری، کلیسای ارمیتانی، پادوا (در ۱۹۴۴ ویران شد).

نقاشی دیواری **گناهکاران به دوزخ سرنگون می‌شوند** (تصویر ۵۰۹) یکی از آنها است. در میان ترکیب‌بندیهای پیکره‌ای سدهٔ پانزدهم کمتر صحنه‌ای می‌توان یافت که تأثیر روانیِ چنین سهمگینی بر بیننده داشته باشد. میکائیل فرشتهٔ مقرب و جنود آسمانی، گناهکاران را به درون جهنم می‌افکنند، و در آنجا، آنها به صورت توده‌ای انبوه و درهم پیچان، به دست دیوهای پرزور شکنجه می‌شوند. پیکره‌ها برهنه، لاغر و عضلانی‌اند و تمام حالتهای قابل تصور ناشی از عذاب جهنم از ظاهرشان خوانده می‌شود. مهارت سینیورلی در کوته‌نمایی پیکره، با مهارتش در بازنمائی حرکتِ آن، یکی است؛ و با آنکه هرپیکره، بدون تردید، پس از مطالعه و مشاهدهٔ یك مدل آفریده شده، موضوع کار نقاش به طرزی بسیار متقاعد کننده بر پیکره‌ها منطبق شده است. وحشت و خشونت، همچون توفان از میان پیکره‌های خمیده و تابیده می‌گذرند. دوستان، در حالی که موهایشان شعله‌ور است و بدنهایشان به رنگ گوشت فاسد نشان داده شده‌اند، با شوریدگی دیوانه‌واری به قربانیان خود یورش می‌برند؛ ما می‌توانیم این دیوستان مرگبار را به تصور آوریم. پولایوئولو نیز با دستکاری در کالبد آدمی به منظورهای نمایشی، چنین استعدادی از خود بروز نداده بود. بدون تردید سینیورلی در میکلانژ، که پیکرهٔ برهنهٔ آدمی رایگانه موضوع بیان خویش قرار می‌دهد، مؤثر افتاده بود. پردهٔ **داوری اخروی**، اثر نامبرده در نمازخانهٔ سیستین، نشان می‌دهد که او در مقایسه با سینیورلی، موضوع را با آگاهی به مراتب بیشتری شبیه‌سازی کرده است.

نقاش دیگری که همچون سینیورلی از مکتب اومبریائی به شمار می‌رفت، **پروجینو (پیترودی کریستوفورو وانوتچی**، حدود ۱۴۵۰ ـ ۱۵۲۳) بود؛ وی برخلاف سینیورلی، به شبیه‌سازی از پیکرهٔ



۵۱۲ آندرئا مانتنیا، تالار عروسان، ۱۴۷۴ ب م کاخ دوك‌نشین، مانتوا.

آدمی درحین کارهای خشونت‌آمیز علاقه‌ای نداشت، بلکه به سازمان‌دهی آرام و هندسی فضای تصویر توجه داشت. پروجینو در فاصلهٔ سالهای ۱۴۸۱ و ۱۴۸۳ همراه با چندین هنرمند نامدار دیگر، از جمله بوتیچلی، گیرلاندایو، و سینیورلی به رُم احضار شد تا دیوارهای نمازخانهٔ جدیدالاحداث سیستین را با نقاشیهای دیواری تزئین کند. پروجینو نقاشی دیواری **تحویل دادن کلیدهای ملکوت آسمان به پطرس** را نقاشی کرد (تصویر ۵۱۰)؛ این نقاشی، تصویرگر واقعه‌ای بود که دستگاه پاپی از همان آغاز، آن را شالودهٔ ادعای سلطهٔ بی‌چون وچرایش برکلیسا قرار داده بود. مسیح، کلیدهای ملکوت آسمانی را درمیان گروههای رسمی قدیسان و شهروندانی به پطرس تحویل می‌دهد که خط مقدم فضای صحنه‌ای را اشغال کرده‌اند که به عقب کشیده می‌شود. خطوط موازی سنگفرش آن را به قطعات مساوی تقسیم می‌کنند، و نهایتاً در مقابل درگاهی یك معبد نقشه مرکزی به هم می‌رسند. پیکره‌های میانیِ تصویر، مکمل گروه خط مقدمند و پراکندگیشان تأکیدی بر تراکم و نظم گروه اخیر است. در دوگوشهٔ این میدانِ بزرگ، دوطاق نصرت دیده می‌شود که به طاق نصرت کنستانتین شباهت دارند و زوایای قاعدهٔ مثلث ترکیب‌بندی همین تصویری به شمار می‌روند که رأس‌شان ساختمان مرکزی است. گروه پیکره‌های مسیح و پطرس در امتداد محور مرکزی که از درگاهی معبد می‌گذرد و نقطهٔ تلاقی خطوط پرسپکتیو پیشگفته نیز در آنجا به هم می‌رسند، قرارداده شده‌اند. بدین ترتیب، در این ترکیب‌بندی، فضای دوبعدی و سه‌بعدی درهم بافته شده‌اند، و پیکره‌های مرکزی دقیقاً با مرکز محوری تلفیق شده‌اند. علم فضاشناسی، وسیله‌ای است برای سازمان دهی متقارن عمل. پروجینو در این تابلوی واحد، دانش چندین نسل را به کاربرده و باهم درآمیخته است. سبك منطقی و انتظام یافته و وضوح آراستهٔ ترکیب‌بندیهایش، تأثیری ماندگار بر پرآوازه‌ترین شاگردش یعنی رافائل خواهد گذاشت.

بسیاری از هنرمندان فلورانسی در شمال ایتالیا دست به آفرینشگری زده بودند: دوناتلو در پادوا؛ اوتچلو، کاستانیو، و فرانچسکو دی جورجیو در اورینو. تدریجاً سبك بین‌المللی، که از مدتها پیش در شمال ایتالیا پایداری کرده بود، در برابر هنر جدید فلورانس ازپا درآمد. در اواسط سدهٔ پانزدهم، در ایتالیای شمالی، یکی از درخشان‌ترین استعدادهای سراسر دورهٔ رنسانس یعنی **آندرئا مانتنیا** (حدود۱۴۳۱ ـ ۱۵۰۶) از شهر پادوا برخاست؛ وی به احتمال قوی در اینجا با دوناتلو دیدار کرده بود زیرا نفوذ او در سراسر هنرش احساس می‌شود. با آفریده شدن نقاشیهای دیواری مانتنیا در **نمازخانهٔ اووتاریِ کلیسای ارمیتانی** در پادوا (که در جنگ دوم جهانی ویران شد)، هنر نقاشی شمال ایتالیا با هنر اومانیستی فلورنس در یك صف قرار می‌گیرد. نقاشی دیواری **قدیس یعقوب در راه شهادتش** (تصویر ۵۱۱) از وسعت دانش علمی، ادبی، باستان‌شناسی، و تصویری مانتنیا پرده برمی‌دارد. این طاق‌نصرت با آن طاق گهواره‌ایش، با نقشهایی برگرفته از واژگان تزئینی ادبیات کلاسیك زینت یافته است. لباسهای سربازان، از روی مدلهای باستانی شبیه‌سازی شده‌اند؛ نقاش کوشیده است اعتبار تاریخی موضوع را حفظ کند، همچنان که استادان ادبیات باستانی دانشگاه پادوا چنین کرده‌اند. در پرسپکتیو، مانتنیا مسائل دشواری را برای خود مطرح می‌سازد تا از حلشان لذت ببرد. در اینجا نقطهٔ دید بیننده خیلی پایین قرار داده شده‌است، به طوری که گوئی از پنجرهٔ یك زیرزمین به آن طاق بزرگ می‌نگرد. خطوط ساختمان سمت راست، به طرز برجسته‌ای به پایین کشیده می‌شوند. لیکن انحرافهای مهمی از پرسپکتیو یا سه‌بُعدنمایی حقیقی به چشم می‌خورد، زیرا مانتنیا با استفاده از جواز هنریش، نقطهٔ تلاقی سوم را نادیده می‌گیرد (اگر از پایین بنگریم، ساختمانها باید در بالا به یکدیگر نزدیك شوند). او با نادیده گرفتن واقعیات سه‌بُعدنمایی، ترجیح می‌دهد ترکیبی یکپارچه و همبسته بیافریند که اجزای تصویریش با چارچوب تابلو مرتبط باشند. عدم وجود منطق پرسپکتیو، تا حدودی با گنجاندن خطوط برجستهٔ اریب در پیشزمینه، مانند میلهٔ پرچم، جبران شده است.

مانتنیا که برای خاندان گونتساگا در مانتوا (خاندانی بزرگ و هنر دوست همچون خاندان مدیچی) کار می‌کرد، درکاخ دوك‌نشینی ایشان شاهکاری از عمق نمائی تصویری پدید آورد، و نخستین تزئین سراسر سه‌بعدی یك اتاق کامل را که **تالار عروسان** نامیده می‌شود (تصویر ۵۱۲) به پایان رساند. او با بهره‌گیری از اجزای معماری واقعی، دیوارهای اتاق را چنان نقاشی می‌کند که پیشدرآمدی برتزئینات باروك در آینده به شمار می‌رود. او اعضای خاندان گونتساگا را در حاصل استقبال از فرزندی که از رم به خانه بازگشته و جزو امیران

کلیسا بوده شبیه‌سازی کرده است. اعضای این خاندان، با لباسهای فاخرشان، در محیط خانه و بیرون از خانه‌نشان داده شده‌اند، و این کار با رئالیسمی دقیق صورت گرفته است. حالتهای پیکره‌ها، تماماً تصادفی است و بیننده پس از تماشای آنها احساس می‌کند که یك گردهم‌آیی صمیمانهٔ خانوادگی را دیده است. این نقاشی، نقطهٔ اوجی در نمایش زندگی درباری سدهٔ پانزدهم و تجلیلی از خاندان گونتساگا است. فضاهای درون قوسها با دسته‌های گل و قابهای مدور به شیوهٔ باستانی انباشته شده‌اند، و این از موضوعات ثابت در نقاشیهای شمال ایتالیا به شمار می‌رود.

تجربه‌گرایی جسارت‌آمیز مانتنیا او را به تکمیل تزئین این اتاق با نخستین سه‌بعدنمایی از پائین به بالای یك سقف هدایت می‌کند (لوحهٔ رنگی ۴۲)، و این اسلوبی است که بعدها وسیعاً به دست یکی از نقاشان شمال ایتالیا به نام کوردجو، وسقف آرایان باروك تکامل یافت. بیننده مستقیماً به پیکره‌هایی در آن بالامی‌نگرد که یکراست به وی در این پایین می‌نگرند. کوپیدوهایی که شدیداً کوته‌نمایی شده‌اند حالت عاشقانهٔ موضوع نقاشی را تعیین می‌کنند و در همان حال، ناظران خندان، از بالا به صحنه می‌نگرند. این دستاورد استثنائی سه‌بعدنمایی، نقطهٔ اوج نزدیك به یکصدسال آزمایشگری در عرصهٔ پرسپکتیو است.

یکی از آخرین کارهای مانتنیا یعنی تابلوی **مسیح مرده** (تصویر ۵۱۳)، با آنکه دوپیکرهٔ گریان در سمت چپش به طرزی نامتناسب شبیه‌سازی شده‌اند، اثری با نیروی فوق‌العاده است. این اثر در آن واحد، نمایش جسدی فوق‌العاده کوته‌نمایی شده و تصویر دلخراشی از یك تراژدی آسمانی است. خط تند و خشك، به نظر می‌رسد سطح تابلو را چنان بریده که در اصل یك فلز بوده است، و بالبهٔ ساینده‌اش، احساس جانکاه این موضوع را به بیننده انتقال می‌دهد؛ مشاهدهٔ این تابلو آدمی را به یاد عبارت «سوراخهای دلخراش میخ برپیکر مسیحِ مانتنیا» از ارنست همینگوی می‌اندازد. زیرا تصویری که مانتنیا قلم‌زده، به طرز یکنواختی تلخ و سرزنشی نابخشودنی برای بشریت گناهکار است. آنچه جالب توجه است این است که کل دانش بشر در سدهٔ پانزدهم، اینجا، در خدمت فداکاری قرار گرفته است. حساسیت مذهبی گوتیکی که با ژرفا وشدتی فوق‌العاده همچنان در افول آفتاب سده‌های میانهٔ ایتالیای شمالی احساس می‌شود، در تابلوئی تجسم یافته که با تکیه بردانشی نوآفریده شده است.

مانتنیا در ایتالیای شمالی، مخصوصاً در مکتب فرارا، فوق‌العاده مؤثر بود؛ در ونیز، سبك او در شکل‌گیری هنر جووانی بلینی که می‌توان پیشتاز نقاشی مکتب ونیز نامیدش، شدیداً مؤثر افتاد (ن. ك. فصل سیزدهم). ولی تأثیر او از این نیز فراتر رفت، زیرا او گراورسازی بزرگ بود (خط در تابلوی مسیح مرده، بدون تردید نشانه‌ای از کنده‌کاری است)، و گراورهایش از کوههای آلپ گذشتند و آلبرشت دورر ــ پدر رنسانس شمال اروپا ــ را نیز متأثر ساختند.

تأثیر مانتنیا فی‌نفسه می‌توانسته است موجب از رشدافتادن هنر جووانی بلینی شده باشد، و ورود هنرمندی باسبك بسیار متفاوت با سبك مانتنیا به ونیز، احتمالاً مساعدترین عامل برای رشد هنری جووانی بود. آنتونلو دامسینا (حدود ۱۴۳۰ ـ ۱۴۷۹) شخصیت رازآمیزی است که اطلاعات چندانی در بارهٔ گذشته‌اش به دست نیامده است. او در سیسیل زاده شد (تنها هنرمند بزرگ سدهٔ پانزدهم که در جنوب رم چشم به جهان گشود) و آموزشهای اولیه‌اش را در ناپل دید و به احتمال قوی در همن شهر بود که از نزدیك با نقاشی فلاندری تماس پیدا کرد. تأثیر نقاشان فلاندری در برخی از آثار وی



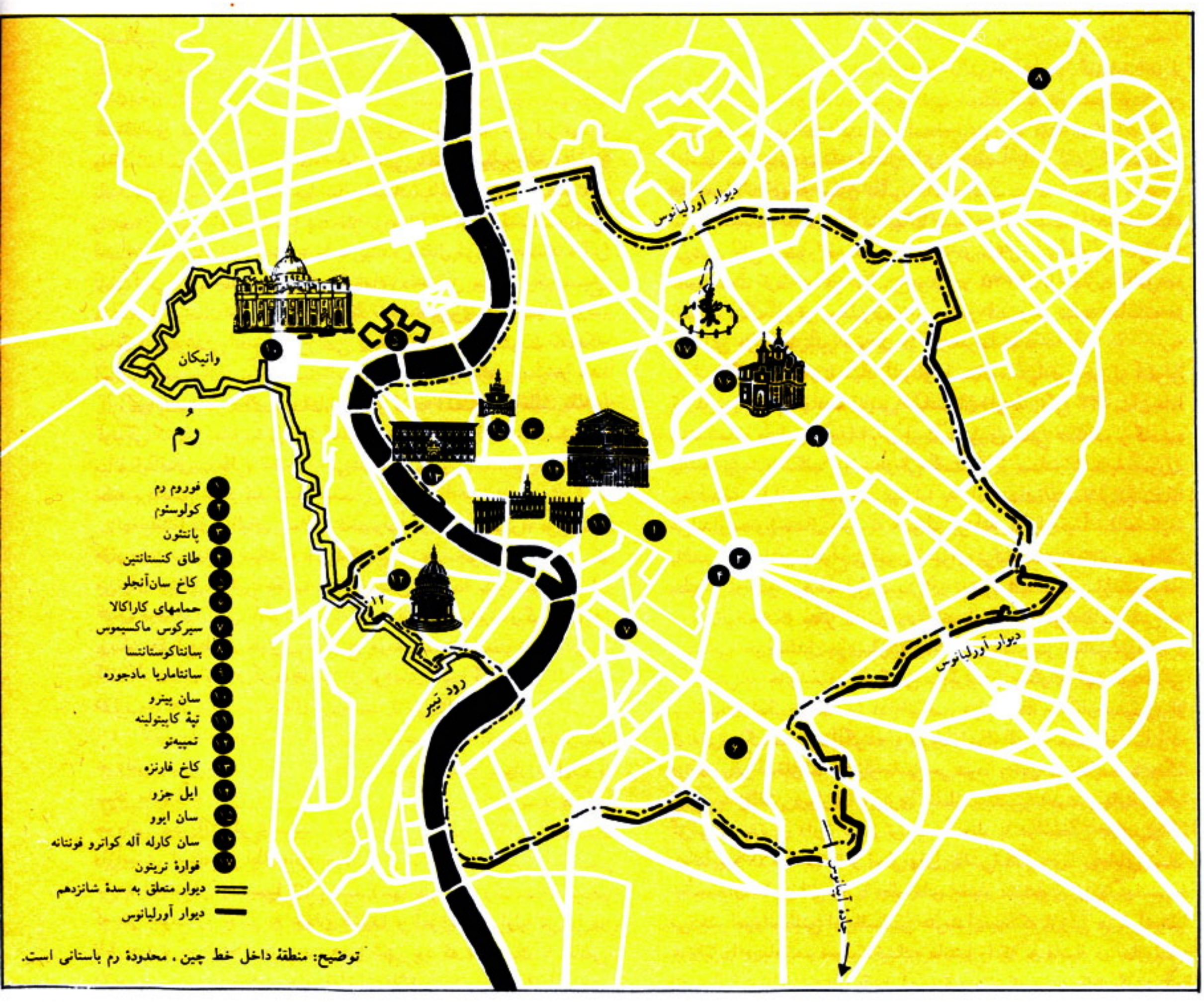
۵۱۳ آندرئا مانتنیا، مسیح مرده، حدود ۱۵۰۱. تقریباً ۶۵×۷۸ سانتی‌متر. نگارخانه برررا، میلان.

به قدری شدید است که از مدتهاپیش برخی از منتقدان گفته‌اند آنتونلو چند صباحی را در فلاندر سپری کرده است، البته نامحتمل بودن این امکان در حال حاضر ثابت شده است. برخی نیز گفته‌اند که آنتونلو در اواسط سدهٔ پانزدهم به احتمال قوی مستقیماً با پتروس کریستوس هنرمند فلاندری در میلان تماس داشته است ــ که این نیز احتمالی بسیار عجیب است زیرا تشابهات بسیار میان سبك دو هنرمند دیده می‌شود. ولی حضور هر یك از این دو در میلانِ آن زمان را نمی‌توان قطعاً ثابت کرد. به هر حال، آنتونلو در ۱۴۷۵، با مهارت کامل در اسلوب رنگِ روغنِ مخلوط، وارد ونیز شد و در مدت اقامت دو ساله‌اش در آنجا تأثیر بسزایی از خود برجا نهاد.

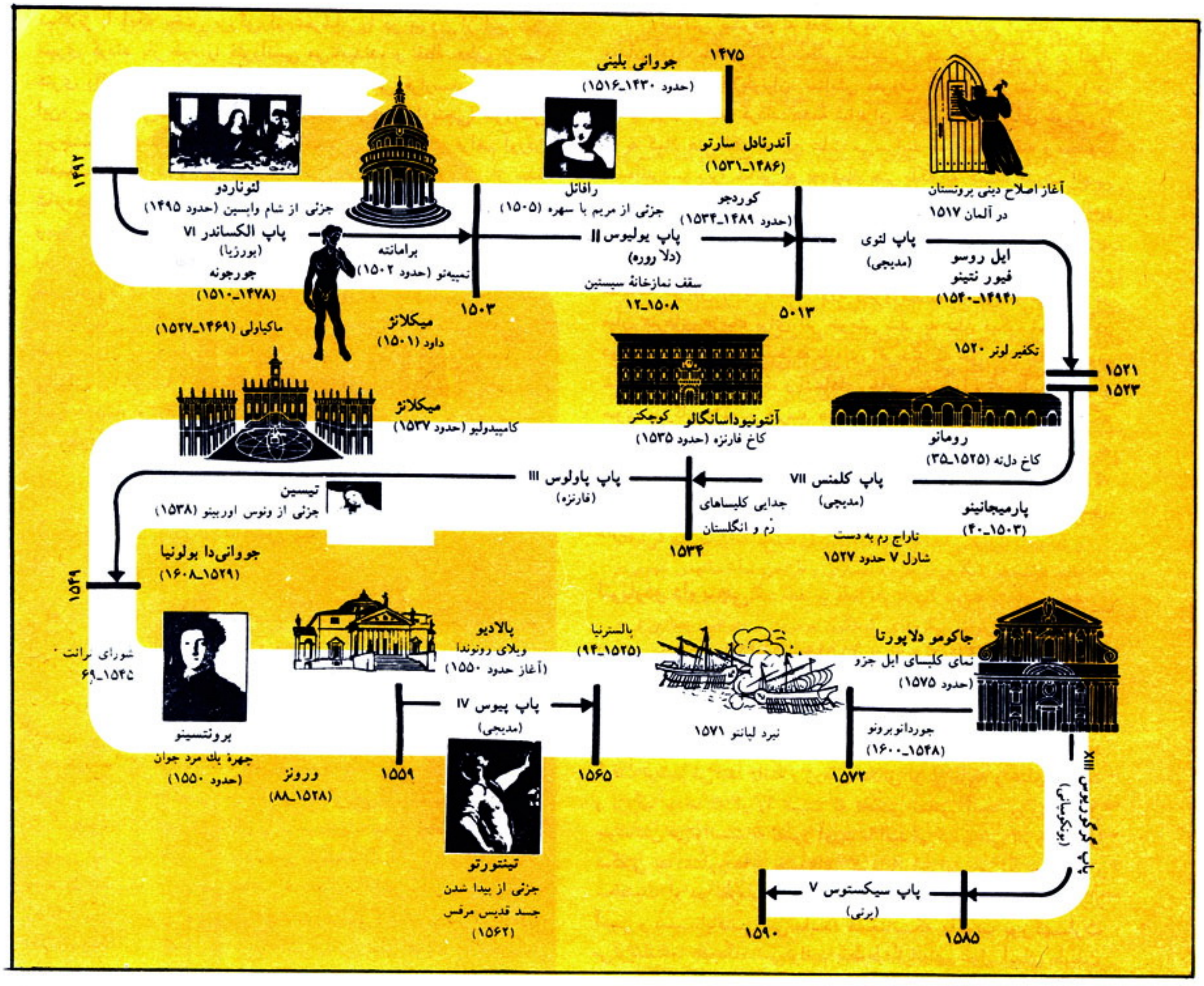
چگونگی تفاوت سبك آنتونلو با سبك مانتنیا در یکی از آخرین کارهایش به نام شهادت قدیس سباستیان (لوحهٔ رنگی ۴۳) نشان داده شده است. در این لوحه، اثری از شبیه‌سازی خطیِ شکننده و گاه تندِ مانتنیا نیست؛ شکلها در سطوحی گسترده و ساده شده به صورت سه‌بعدی نمایانده شده‌اند و مارا به یاد سبك پیرودلافرانچسکا می‌اندازند، و احتمال دارد که آنتونلو نیز آثار او را دقیقاً مطالعه کرده باشد. شبیه‌سازیِ وضوح بی‌چون و چرای ترکیب‌بندی فضائی، عواطف مطیع و آرامش موقرانهٔ این قدیس در تحمل شهادت نیز از شیوهٔ کار پیرودلافرانچسکا متأثر است. ولی آنتونلو در آغشتن نقاشی‌اش به روشنایی خیره‌کنندهٔ جوّی از پیرودلافرانچسکا نیز فراتر می‌رود، و رنگهایش به جای سردی به گرمی می‌گرایند و رنگهای قهوه‌ای طلائی بررنگهای دیگر مسلط‌اند. این نقاشی در مقایسه با آثار پیشین، از گونه‌ای رنگ‌آمیزی «آبگونه» برخورداراست که تا حدی از اسلوب «رنگ‌روغن مخلوطِ» آنتونلو ناشی می‌شود، و این در مقایسه با رنگ لعابی یا نقاشی دیواری، ابزاری انعطاف پذیرتر است و دامنهٔ رنگ گزینی وسیع‌تری دارد. بدین ترتیب، آنتونلو با درآمیختن عناصری از سبك پیرو دلافرانچسکا و اسلوبهای نقاشی فلاندری، سجایای سبك عظمت‌دار ساختمانی را با جلوه‌های بسیار سرشاری از رنگها پیوند می‌دهد. جووانوبلینی از نخستین هنرمندانِ بود که ارزش هدیهٔ آنتونلو به ونیز را دریافت و سبك «خشك» مانتنیا را که به فاصلهٔ ده سال پس از دیدار آنتونلو از ونیز به طرز مأیوس‌کننده‌ای کهنه شد، کنار گذاشت.

فصل سیزدهم

هنر ایتالیا در سدهٔ شانزدهم



توضیح: منطقهٔ داخل خط چین، محدودهٔ رم باستانی است.


۱۴۹۲
لئوناردو
جزئی از شام واپسین (حدود ۱۴۹۵)
پاپ الکساندر VI
(بورژیا)
جورجونه
(۱۵۱۰_۱۴۷۸)
ماکیاولی (۱۵۲۷_۱۴۶۹)
برامانته
تمپیه‌تو (حدود ۱۵۰۲)
۱۵۰۳
میکلانژ
داود (۱۵۰۱)
میکلانژ
کاپیدولیو (حدود ۱۵۳۷)
تیسین
جزئی از ونوس اوربینو (۱۵۳۸)
جووانی‌دا بولونیا
(۱۶۰۸_۱۵۲۹)
۱۵۴۹
شورای ترانت
۶۹_۱۵۴۵
پروتستسینو
چهرهٔ یك مرد جوان
(حدود ۱۵۵۰)
پالادیو
ویلای رونوندا
(آغاز حدود ۱۵۵۰)
ورونز
(۸۸_۱۵۲۸)
پاپ پیوس IV
(مدیچی)
۱۵۵۹
تینتورتو
جزئی از پیدا شدن
جسد قدیس مرقس
(۱۵۶۲)
پالسترینا
(۹۴_۱۵۲۵)
۱۵۶۵
نبرد لپانتو ۱۵۷۱
جاکومو دلاپورتا
نمای کلیسای ایل جزو
(حدود ۱۵۷۵)
جوردانوبرونو
(۱۶۰۰_۱۵۴۸)
۱۵۷۲
پاپ گرگوریوس XIII
(بونکومپانی)
پاپ سیکستوس ۷
(پرتی)
۱۵۹۰
۱۵۸۵
جووانی بلینی
(حدود ۱۵۱۶_۱۴۳۰)
۱۴۷۵
آندرئادل سارتو
(۱۵۳۱_۱۴۸۶)
رافائل
جزئی از مریم با سهره (۱۵۰۵)
پاپ یولیوس II
(دلا روره)
سقف نمازخانهٔ سیستین
۱۲_۱۵۰۸
کوردجو
(حدود ۱۵۳۴_۱۴۸۹)
۵۰۱۳
آغاز اصلاح دینی پروتستان
در آلمان ۱۵۱۷
پاپ لئوی
(مدیچی)
ایل روسو
فیور نتینو
(۱۵۴۰_۱۴۹۴)
تکفیر لوتر ۱۵۲۰
۱۵۲۱
۱۵۲۳
رومانو
کاخ دل‌ته (۳۵_۱۵۲۵)
پارمیجانینو
(۴۰_۱۵۰۳)
تاراج رم به دست
شارل ۷ حدود ۱۵۲۷
پاپ کلمنس VII
(مدیچی)
جدایی کلیساهای
رُم و انگلستان
۱۵۳۴
آنتونیوداسانگالو کوچکتر
کاخ فارنزه (حدود ۱۵۳۵)
پاپ پاولوس III
(فارنزه)

پیش از پایان سدهٔ پانزدهم، فلورانس مقام رهبری هنرها را از دست داد زیرا نوآوریهای هنرمندانش به خصیصهٔ مشترك هنرمندان سراسر ایتالیا مبدل شده بود و مرزهای سیاسی محلی نمی‌توانستند مانعی فراراه گسترش آن پدید آورند. این بدان معنی نیست که گفته شود فلورانس دیگر غولانِ یك نسل پیش را در دامان خود نمی‌پرورانید. لئوناردو و میکلانژ با آنکه بخش بزرگی از عمرشان را در بیرون از این شهر سپری کردند باز خود را فلورانسی می‌نامیدند، و نقطهٔ عطف تربیت هنری رافائل در پی آشنائیش با هنر فلورانسی فرارسید. گذشته از این، پس از آفریده شدن نخستین کارهای لئوناردو داوینچی، فلورانس سرچشمهٔ سبك هنری سدهٔ شانزدهم شده بود و بعدها در فراهم آوردن مقدمات و رشد شیوه‌گزینی ــ سبکی که در بخش بزرگی از سدهٔ شانزدهم بر اروپای غربی مسلط بود ــ سهیم شد. ولی این واقعیت نیز وجود دارد که فلورانس با یك دورهٔ بحرانی مواجه شده بود که با اخراج خاندان مدیچی و استقرار دیکتاتوری کوتاه مدت و توفان‌آسای ساوونارولا آغاز شد و با سرنگونی جمهوری فلورانس به دست اسپانیائیها و بازگشت خاندان مدیچی (شاخه‌ای از خاندان اصلی) در مقام جباران برخوردار از حمایت اسپانیا به پایان رسید. سرانجام در سالهای ۱۵۳۰ ـ ۳۹ استقلال فلورانس، جزئی از گذشتهٔ تاریخی این شهر به شمار می‌رفت، زیرا خاندان هاپسبورگ آن را به صورت یك مِهین‌دوکنشین مطیع در دست گرفته بود.

رنسانس پیشرفته

شهر رم از حدود ۱۴۹۵ تا تاریخ یورش بیگانگان و غارت آن در ۱۵۲۷ جانشین فلورانس شد و مدعی برتری هنری بر آن گردید. تعدادی از پاپهای قدرتمند و جاه‌طلب مانند آلکساندر VI (بورژیا)، یولیوس II (دلارووِرو)، لئوی X (مدیچی)، وکلمنس VII (مدیچی)، قدرتی تازه به نام ایالت پاپی آفریدند و رُم را پایتخت آن قرار دادند؛ و رم در همان زمان پایتخت هنری اروپا شد. پاپها که در کاخهای مجلل و پرشکوه حاکمان این جهانی زندگی می‌کردند، شهر را با آثار بزرگ هنری آراستند، هنرمندان را ازسراسر ایتالیا به آنجا فراخواندند و مأموریتهای جاه‌طلبانه و رقابت‌آمیز بدیشان دادند. رنسانس پیشرفته در مدت زمان کوتاه حیاتش شاهد آفریده شدن آثار چنان معتبری شد که هنرمندان نسلهای بعد نیز از آنها آموزش می‌گرفتند؛ و هنر لئوناردو، رافائل، میکلانژ، و تیسین به هیچ مکتب‌خاصی تعلق ندارد، بلکه هریك ویژگی خاص خود را دارد. این استادان، البته علوم تصویری سدهٔ پانزدهم را به ارث برده بودند و از یکدیگر تجربه می‌آموختند. با این حال، پیوندشان با گذشته را آشکارا گسسته و شالوده‌ای تازه و چنان رفیع پی‌افکنده بودند که جانشینانشان جسارت رقابت با آن را به خود نمی‌دادند.

رنسانس پیشرفته نه فقط گروه بزرگی از نوابغ استثنائی را به میدان آورد، بلکه شالودهٔ منطقی ستایش از هنرمند ـ نابغه را در الهام الهی یافت. نوافلاطونیان، ستایش معروف افلاطون از شاعر را در کتاب یون او پیدا کردند: «همهٔ شاعران خوب، اشعار زیبای خویش را نه به کمك هنر بلکه به این علت می‌سرایند که الهام گرفته و مجذوب شده‌اند .... زیرا شاعر نه به کمك هنر بلکه به کمك قدرت الهی می‌سراید.» و آنچه شاعر می‌توانست ادعا کند، هنرمند دورهٔ رنسانس نیز ادعا کرد و هنر بصری را به پایه‌ای رساند که پیشتر فقط در دسترس شعر بود. بدین ترتیب، هنرمند در آستانهٔ آغاز تاریخ دنیای نوین، مقام شایستهٔ خویش را به دست آورد وپیروزمندانه، مدعی مقامی والا در میان هنرهای «زیبا» برای اثر خویش شد. به بیان دیگر، استادان در دورهٔ رنسانس پیشرفته، حرفهٔ تازه‌ای آفریدند که حق بیان خاص خود، شخصیت محترمانهٔ خود، و ادعاهای خاص خود را برای تأیید شدن از سوی بزرگان داشت. هنرمندِ «زیبا»یی آفرین امروز ــ غالباً بی‌آنکه خود بداند ــ با تکیه بر حیثیت برهم انباشته توسط هنرمندان پیشین به کار خود ادامه می‌دهد، و پیشاپیش ایشان هنرمندانی قرار دارند که نخستین دستاوردهای بزرگ دورهٔ رنسانس پیشرفته به ایشان تعلق دارد.

لئوناردو داوینچی

لئوناردو داوینچی (۱۴۵۲ ـ ۱۵۱۹)، انسانی که الگو و عصارهٔ هنرمند ـ نابغه و «انسان کامل» است، به گونهٔ شگفتی در جهان معاصر تبدیل شده و همچون یك پیامبر و فرزانهٔ روزگار، در نقطهٔ آغاز عصر نوین تاریخی ایستاده و نقشهٔ راههائی را که هنر و علم در پیش خواهند گرفت ترسیم می‌کند. دامنه و ژرفای علائق او بی‌سابقه و چنان گسترده و بزرگ بودند که او را نسبت به تحقّق تمامی آنچه نیروی تخیل جوشانش می‌توانست به تصور آورد، نا امید می‌کرد. حتی امروزه، ما با شگفتی به دستاوردها و نقشه‌های غیرقابل اجرایش می‌نگریم. ذهن و شخصیت او در نظرما پدیده‌ای فوق انسانی و خود او انسانی اسرار آمیز و دست‌نایافتنی می‌نماید؛ همچنانکه یاکوب بورکهارت می‌نویسد:«ما هیچگاه نمی‌توانیم خطوط کرانه‌ای غول آسای طبیعت

لئوناردو را جز به صورتی گنگ و دور از دسترس به تصور آوریم.» گرچه ما در اینجا بیشتر با لئوناردو به عنوان یك هنرمند سروکارداریم، به ندرت ممکن است بتوانیم هنرش را جدا از علمش بشناسیم زیرا طراحیهای علمی او، خود جزو آثار هنری و مدلهائی برای تعیین حدود طبیعت‌اند، که یکی از هدفهای علم است. کنجکاوی مهار ناپذیر لئوناردو به بهترین‌شکل ممکن از یادداشتهای حجیمی احساس می‌شود که طرحهای مربوط به مسائل گیاه شناسی، زمین شناسی، جانورشناسی، هیدرولیك، مهندسی نظامی، اطلاعات جانوری، کالبدشکافی، و جنبه‌هائی از علوم فیزیك شامل مکانیك، پرسپکتیو، مبحث نور، روشنایی، ورنگ در سراسر آنها پراکنده‌اند. هدف بزرگ لئوناردو در نقاشیها و تلاشهای علمی‌اش، کشف قوانین بنیادیِ جریان و فعل و انفعالات طبیعت بود. او بایك چنین هدفی، به مطالعهٔ بدن انسان پرداخت و کمکهای توصیف ناپذیری به رشد اطلاعات ما دربارهٔ فیزیولوژی و روان‌شناسی کرد. لئوناردو معتقد بود که واقعیت به معنای مطلق واژه، برای انسان قابل دریافت نیست و مافقط با مشاهدهٔ جلوه‌های متغیر آن می‌توانیم بشناسیمش. به همین علت، اوچشم را حیاتی‌ترین اندامها و بینایی را ضرورترین کار آدمی دانسته است، چون آدمی به کمك چشم خویش می‌تواند جلوه یا تصویرهای واقعیت را مستقیماً و عمیقاً درك کند. از این رو می‌توان پی‌برد که چرا لئوناردو بارها در یادداشتهایش تأکید کرده است که هدف اصلی تمام پژوهشهای علمی‌اش این بوده است که از خودش یك نقاش ماهرتر و بهتر بسازد.

لئوناردو در فلورانس چشم به جهان گشود و درکارگاه هنری **وروکیو** آموزش دید. ولی در سال **۱۴۸۱** فلورانس را ترك گفت و تواناییش را در خدمت **لودویکو اسفورتسا** دوك میلان به کار گرفت. اوضاع سیاسی فلورانس ناپایدار بود و گرایش نوافلاطونی **لورنتسودمدیچی** و محفل روشنش احتمالاً با روحیهٔ تجربه‌گرای و عملی لئوناردو ناسازگار از آب درآمده است. این احتمال نیز وجود دارد که لئوناردو احساس می‌کرده است در صحنهٔ هنری میلان شاهد رقابت کمتری خواهد بود. او بخش اعظم نامه‌ای را که برای دوك میلان نوشته بود به تبلیغ شایستگی و کاردانی خویش در مقام یك مهندس نظامی اختصاص داده و فقط در پایان به برتری خویش در عرصهٔ نقاشی و پیکرتراشی اشاره کرده بود:

> و خلاصه آنکه، برحسب موارد گوناگون، می‌توانم ابزارها و وسائل تدافعی و تهاجمی بی‌پایانی ابداع کنم .... در زمان صلح، گمان می‌کنم می‌توانم مانند هرشخص دیگری در عرصهٔ معماری و طراحی ساختمانهای عمومی و خصوصی ... و هدایت آب از یك نقطه به نقطهٔ دیگر، کار رضایت بخشی انجام دهم. می‌توانم پیکره‌های گوناگون مرمرین و مفرغین بسازم، و در عرصهٔ نقاشی نیز می‌توانم هرکار ممکنی را، همپای هر نقاش دیگری، با هر شایستگی خاصی، انجام دهم.[1]

این نامه از رابطهٔ جدید میان هنرمند و حامیش، به اضافهٔ شایستگی پردامنهٔ لئوناردو، پرده برمی‌دارد. به علاوه، اینکه وی می‌تواند مهندسی و طراحی نظامی را برای جلب توجه حامیش برگزیند، نشانه‌ای از خطرناکی اوضاع زمانه است. در این دوره، ساخت اسلحه به مراحل پیشرفته‌ای رسیده بود، مخصوصاً در اروپای شمالی، توپ محاصره به صورت تهدیدی برای کاخهای فئودالی کسانی درآمده بود که می‌کوشیدند در برابر شاهان ثروتمند و تجاوزگر ایستادگی کنند. وقتی **شارل VIII** شاه فرانسه در سال **۱۴۹۴** به آسانی توانست استحکامات امیران ایتالیائی را متلاشی کند؛ وقتی در اواخر سدهٔ پانزدهم و اوائل سدهٔ شانزدهم آزادیها و وحدت ایتالیا توسط حکومتهای جاه‌طلب اروپا پایمال شد، نه فقط سربازان و معماران بلکه هنرمندان و اومانیستها نیز به مسألهٔ طراحی و ایجاد شبکهٔ استحکامات جدیدی علاقه پیدا کردند که بتواند در برابر این سلاح مخوف جدید ایستادگی کند.

لئوناردو در نخستین دور اقامت موقتش در میلان، تابلوی **مریم عذرا برکنار صخره‌ها** (تصویر۵۱۴) را کشید. این تابلوی گروهی، از کارهای فرافیلیپو لیپی متأثر است، گامی بزرگ در جهت خارج شدن از سنتهای کهن به شمار می‌رود. تابلوی مثلثی پیشین، در اینجا به صورت سه‌بعدی گسترش می‌یابد و هرمی سنگین پدید می‌آورد. شیوهٔ خطی، با استفادهٔ موسیقائیش از خطوط مواجِ کرانی و لبه‌های خشك و صاف، کنار گذارده می‌شود زیرا لئوناردو پس از پیمودن تجربه‌های

۵۱۴ لئوناردو داوینچی، مریم عذرا بر کنار صخره‌ها، حدود ۱۴۸۵. رنگ روغن روی تخته، تقریباً ۱۰۸×۱۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



1. In E.G. Holt, ed., *Literary Sources of Art History*, (Princeton: Princeton Univ., Press, 1947), p. 170.

چندین نسل از هنرمندان سدهٔ پانزدهم، به کشف بزرگ مازاتچو در عرصهٔ **سایه‌روشن‌کاری** یا استفادهٔ ظریف از روشنایی و تاریکی باز- می‌گردد. آنچه ما می‌بینیم، نتیجهٔ حرکت مشترك و تداخل نورها و سایه‌ها است، و در حالی که شبیه‌سازیهای «طراحی» شده ــ شامل خطوط کرانی و لبه‌ها ــ می‌توانند زیبا باشند، عملاً برواقعیات بصری منطبق نیستند. گذشته از این، تابلوی نقاشی نه فقط سایه روشن فیزیکی بلکه روشنیها و تاریکیهای روان آدمی را نیز باید مجسم سازد. برجسته‌نمایی به کمك نور و سایه و بیان حالات عاطفی در نظر لئوناردو، قلب نقاشی به شمار می‌رفت:

> هر نقاش خوب، دو موضوع اصلی برای نقاشی کردن دارد: انسان و نیت روح او. نقاشی کردن از انسان آسان و از نیت روح، دشوار است، زیرا نیت روح باید به کمك حالات و حرکات اندامهای وی نمایانده شود ... تابلوی نقاشی فقط زمانی برای بیننده شگفت‌آور خواهد شد که آنچه را که برجسته و مجزا از دیوار نیست به نظرش برجسته و مجزا برسانیم.[2]

پیکره‌های تابلوی **مریم عذرا بر کنار صخره‌ها** نه فقط به شکل یك گروه هرموار بلکه به صورت پیکره‌هایی با یکدگر بافته شده‌اند که

2. In Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* (London: Oxford Univ., Press, 1964), p. 34.

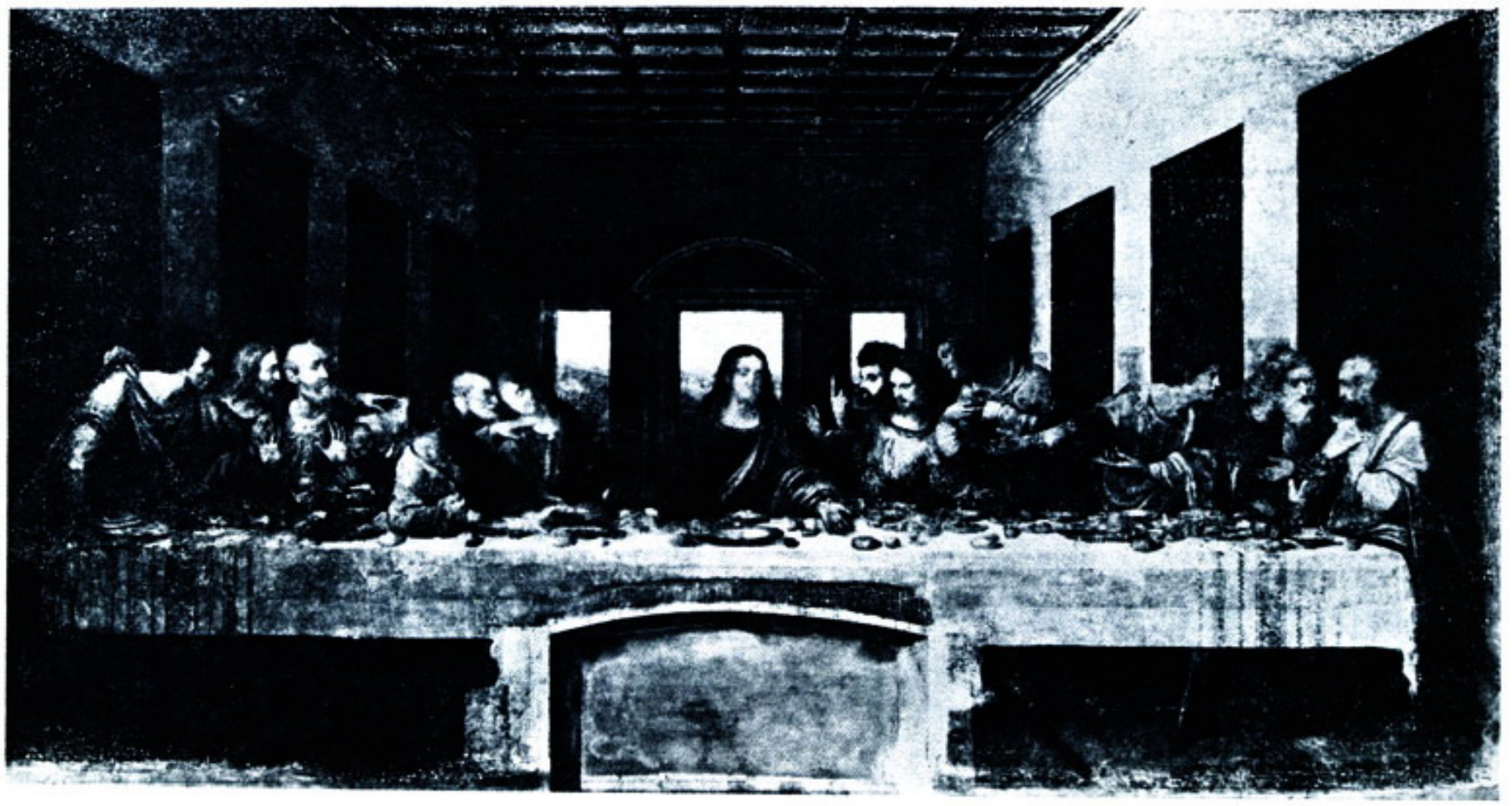
۵۱۵ لئوناردو داوینچی، کارتون برای مریم و کودك در کنار قدیسه حنا و قدیس یوحنای معمدان کودك، حدود ۱۴۹۸. سیاه زغالی با سفید افزوده روی کاغذ قهوه‌ای. تقریباً ۱۳۵×۹۸. نگارخانهٔ ملی، لندن.



در یك جوّ مشترکند، و این روشی برای یکپارچه‌نمایی است که نخستین بار در تابلوی **نقدینهٔ خراج** (تصویر ۴۸۰) اثر مازاتچو دیده شد. مریم، مسیح کودك، و یوحنای معمدانِ کودك، و فرشته از میان چادر لطیف نور و سایهٔ نیمه روشن منظرهٔ غاردار و رؤیاانگیز ظاهر می‌شوند. نور در آن واحد، پیکره‌های حاضر در تابلو را می‌پوشاند و عیان می‌سازد و جملگی را در لایه‌ای ازجوّ در فاصلهٔ میان آنها و چشمان ما غوطه‌ور می‌کند. گنگی نور و سایه ــ که در ناپایداریهای بصری مه رقیق به چشم می‌خورد ــ در خدمت گنگی روانی ادراك حسی قرار گرفته است. این گروه که چنین شگفت‌آورانه در لفاف نور و سایه‌ای ظریف پوشانده شده است، امکان تعریف و تفسیر دقیق را از ما می‌گیرد. پیکره‌ها دعا می‌کنند، اشاره می‌کنند، و تبرك می‌کنند، و این افعال و حرکات با آنکه معنی ثابتی ندارند، موجب یکپارچگی بصری آنها می‌شوند. فرشته، قدیس یوحنای کودك را که مسیح برایش طلب سعادت می‌کند نشان می‌دهد و خود مسیحِ کودك نیز از نوازش دست پرعاطفهٔ مریم عذرا برخوردار می‌شود. مهربانی لطیف این حالت‌ها، که با حضور نور نوازشگر دوچندان می‌شود، خود از حالتهای دیگری ترکیب شده است. آنچه چشم می‌بیند فرّار است، چون حالات روح یا به گفتهٔ لئوناردو «نیتهای» آن هستند.

سبك رنسانس پیشرفته، در **کارتونِ** (یا طرح مقدماتیِ) تابلوئی از مریم و مسیح کودك در کنار قدیسه حنا و قدیس یوحنای معمدانِ کودك (تصویر ۵۱۵) با جلوه‌ای تمام و کمال نمایانده شده است. نور سفید درخشان به آرامی روی شکلهای با عظمت، و شکوه، نظم، و تعادلی آرام نمی‌نشیند. پیکره‌ها درشت و ساختمانی‌اند و با چنان وقاری حرکت می‌کنند که پیکره‌های **فیدیاس** در **پارتنون** را به یاد بیننده می‌آورند. هربخش تابلو با منطقی عقلی و تصویری، سامان یافته و وحدتی مطمئن پیدا کرده است. تجسم اختصاصی پرسپکتیو، کالبد شکافی، نور، و فضا دیگر از این تابلو رخت بربسته است؛ لئوناردو تمامی اطلاعات علمی دویست سال گذشته را جذب کرده است و در اینجا کل اطلاعات مزبور را به شیوه‌ای کلاسیك و کامل به کار می‌بندد. این شیوهٔ رنسانس پیشرفته، به گونه‌ای که لئوناردو در اینجا با قدرت تمام نشانش می‌دهد، ثابت است بی‌آنکه ایستا باشد، پرتنوع است بی‌آنکه آشفته باشد، و با وقار است بی‌آنکه گنگ باشد. این لحظهٔ کوتاه کلاسیك که لئوناردو آغاز کرد، همانند مورد مشابهش در یونان، تجربه‌های متضاد یك فرهنگ پردامنه را متحد و متعادل ساخت. پذیرش این اعتقاد، دشوار است. در دنیایی که دستخوش تحول بی‌درنگ است، هنرمند می‌تواند ترکیب‌بندیها یا شکلهای روزمره را به شیوه‌ای نازا و آکادمیك تکرار کند یا با انکار زمانه یا اغراق در اصول آن علیه‌اش بشورد. به این دلایل، عمر رنسانس پیشرفته بسیار کوتاه، حتی کوتاه‌تر از دورهٔ کوتاه عصر طلائی آتن در سدهٔ پنجم پیش از میلاد بود.

لئوناردو نقاشی دیواری **شام واپسین** (تصویر ۵۱۶) را برای سفره‌خانهٔ **کلیسای سانتاماریا دله‌گراتسیه** در میلان نقاشی کرد. این نقاشی با آنکه تا حدی از میان رفته است و این تا حدی نتیجهٔ کم تجربگی هنرمند در گزینش مواد کارش بوده است، و با آنکه بارها بخشی از آن را ترمیم کرده‌اند، از لحاظ صوری و عاطفی، گیراترین اثر او به شمار می‌رود. این نقاشی، نخستین ترکیب‌بندی بزرگ پیکره‌ای در دورهٔ رنسانس و تفسیر قطعی مضمون آن است. مسیح و دوازده حواریش در اتاقی ساده و جادار، پشت میزی دراز به موازات سطح تصویر نشسته‌اند. صحنهٔ فوق‌العاده نمایشی این نقاشی، با گنجاندن گروه حواریون در محیطی عبوس و آرام، تأکید بیشتری یافته



۵۱۶ لئوناردو داوینچی، شام واپسین، نقاشی دیواری، حدود ۱۴۹۵ـ۱۴۹۸. کلیسای سانتاماریا دله گراتسیه، میلان.

است. مسیح که دستان از هم گشاده‌اش را روی میز گذاشته، لحظه‌ای پیش به حواریون گفته است: «یکی از شما مرا تسلیم دشمن خواهد کرد». موجی از هیجان، گروه را برمی‌آشوبد و هر حواری از خود یا از حواری کنارش می‌پرسد: «آیا این منم؟» لئوناردو رابطهٔ درخشانی بین جملهٔ «یکی از شما مرا تسلیم دشمن خواهد کرد» و آغاز مراسم لیتورژیکِ باستانیِ آئین **قربانی مقدس** یا **افخارستیا** برقرار کرده است که در آن مسیح نان را پاره کرد و گفت «این است بدن من» و شراب را در پیاله ریخت و گفت «این است خون من»: «این آئین را برای یاد آوری من به جاآورید». قدرت و روشنی بیان این لحظهٔ برجسته و حساس، از ساخت انتزاعی این اثر ناشی می‌شود. مسیح در مرکز نقاشی، با آرامش تمام نشسته و چشم آرامِ احساسات جوشان، به او خیره شده است. پیکرهٔ او که مجزا از جواریون نشان داده شده، در درون قاب درگاهی میانیِ پشت سرش قرار گرفته است؛ سنتوری منحنی این درگاهی (تنها خط منحنی موجود دربافت معماری اتاق که در اینجا به یك تاقچهٔ توخالی تبدیل شده) بالای سر مسیح که نقطهٔ کانونی تمام خطوط پرسپکتیو این نقاشی است، واقع شده است. بدین ترتیب کانون آرام و روانی و علتِ حادثه، در عین حال نقطهٔ کانونی پرسپکتیو و مرکز سطح دوبعدی نیز هست؛ می‌توان گفت که کانونهای دوبعُدی، سه‌بعدی، و کانون روان ـ بُعدی، بعدهائی واحد و ثابت‌اند. حواریون آشفته، که واکنشهای منطقاً مرتب، مطلوب، و متناسب از خود بروز می‌دهند و ترس، تردید، اعتراض، خشم، و عشق را با آغوش باز می‌پذیرند، به صورت چهار گروه سه‌نفری درآمده‌اند که حرکات و حالتهای پیکره‌ها، گروهها و تك‌تك حواریون را با یکدیگر متحد می‌سازد. لئوناردو پیکره نگاری سنتی را فدای هماهنگی تصویر و نمایشی می‌کند، چون در اینجا یهودا را با مسیح و حواریون در یك ردیف قرار داده است. یهودا که صورتش در سایه است، کیسهٔ پولی را در دست راستش گرفته و دست چپش را برای اجرای گفتهٔ سرورش به جلو دراز می‌کند: «بنگر، دست آن کسی که مرا تسلیم دشمن می‌کند در کنار من و روی میز است.» دو حواری سرو ته میز از بقیه آرامترند، گویی تمام حرکت را محصور کرده‌اند؛ حرکتی که هرچه به پیکرهٔ مسیح نزدیکتر می‌شود شدت بیشتری می‌یابد زیرا آرامش وی درعین حال باعث آرامی و تشدید حرکت مزبور می‌شود. بامشاهدهٔ مشقهای متعدد برجا مانده از لئوناردو در این‌باره می‌دانیم که لئوناردو هر پیکره را محمل اتهامی خاص و عاطفه‌ای خاص می‌دانسته است. او همچون یك کارگردان کارکشتهٔ تئاتر ــ شاید نخستین کارگردان به معنی امروزی واژه ــ داستان **انجیل** را دقیقاً مطالعه کرده و هنرمندانش را همانسان که در نقشهایشان آمده، با وسواس زیاد برگزیده است. باکارهای لئوناردو ، گونه‌ای از بیان هنرکلاسیك آغاز می‌شود که راهنمای آثار نقاشان چندین نسل تا سدهٔ نوزدهم می‌گردد. سکوت مسیح، یکی از این وسائل نیرومند بیان است. به بیان دقیق‌تر، **هاینریش وولفلین** گفته است که عنصر کلاسیك به تمام معنا در اینجا دیده می‌شود، زیرا در سکوت پس از سخنان مسیح، «انگیزش اولیه و برانگیختگی عاطفی به تك‌تك حواریون سرایت می‌کند و عملی در آن واحد لحظه‌ای، جاودانی، و کامل را سبب می‌شود». [۳] دوگرایش بزرگ نقاشیِ سدهٔ پانزدهم ــ عظمت ساختمانی و فضای برخوردار از نظم ریاضی به بهای از دست رفتن حرکت، و آزادی حرکت به‌بهای از دست رفتن عظمت ساختمانی و فضای کنترل شده ــ در اینجا هماهنگ و متعادل شده‌اند. نقاشی دیواری **شام واپسین** و بخشی از زندگی لئوناردو که به‌آفریدن آن انجامید، بر روی‌هم، آمیزه‌ای از تکامل هنری سدهٔ پانزدهم و نخستین بیان سبك رنسانس پیشرفته در ایتالیای اوائل سدهٔ شانزدهم هستند.

اگر نقاشی دیوار شام واپسین پرآوازه‌ترین تابلوی مذهبی به شمار می‌رود، **تابلوی مونالیزا** (تصویر ۵۱۷) احتمالاً پرآوازه‌ترین شبیه‌سازی از چهرهٔ فردی در جهان است. از سدهٔ نوزدهم یا حتی پیش

3. Heinrich Wolfflin, *Classic Art*, 2nd ed., (London: Phaidon, 1953), p. 27.



۵۱۷ لئوناردو داوینچی، مونالیزا، حدود ۱۵۰۳ـ۱۵۰۵. رنگ روغن

از آن به بعد، این چهرهٔ رمزآمیز، بخشی از فرهنگ عامهٔ غربی شده است. **لاجوکوندا** [ژوکوند] همسر **زانوبی دل جوکوندوی** بانکدار، که پس از بازگشت لئوناردو از میلان به فلورانس نقاشی شده، به حال نشسته در میان دو پایهٔ یك ایوان سرپوشیده شبیه‌سازی شده است. این زن با نمای نیم قدو دستهای روی هم نهاده و چشمان خیره شده به تماشاگر، نشان داده شده است. ابهام و راز این «خندهٔ» پرآوازه، واقعاً نتیجهٔ شیفتگی لئوناردو به سایه روشن جوّ و مهارتش در نمایاندن آن است؛ ما این شیفتگی و مهارت را در آفرینش گروه پیکره‌های نقاشی **مریم عذرا بر کنار صخره و خانوادهٔ مقدس** دیدیم، خصوصیتی که این بار به جای نمایاندن روحیهٔ آدمی باعث پنهان ساختن آن می‌شود. در حالی که نور با ظرافت کافی تنظیم شده، سطوح دقیق و ظریف، گنگ نمایانده شده‌اند (برای روشن شدن موضوع بهتر است تابلوی **مونالیزا** را با چهره‌های فردی آفریدهٔ **دومنیکو گیرلاندایو** و **ساندرو بوتیچلی** که در فصل دوازدهم از نظرمان گذشت مقایسه کنیم) و تعیین هویت حالت بیان چهره نیز دشوار شده است. شاید در سدهٔ رومانتیك پرور نوزدهم، بیش از حد دربارهٔ این «خندهٔ» رازآمیز بحث شد، ولی کسی به علاقهٔ سراپا علمی لئوناردو به ماهیت نور و سایه اشاره‌ای نکرد. از طرف دیگر، به احتمال زیاد خود لئوناردو نیز از تأثیر شگفت‌انگیزی که در این تابلو بر تماشاگر می‌گذارد، لذتها برده است؛ این اثر یکی از تابلوهای محبوبش بود و هیچگاه نمی‌توانست آن را از خودش جدا کند. طراحی بی‌نظیری که در زیر سایهٔ گریزان حاضر است، از لحاظ نمایاندن سر و دستها ــ که استثنائاً فوق‌العاده زیبا هستند ــ یك پیروزی بزرگ به شمار می‌رود. این احتمال نیز وجود دارد که نیت هنرمند، سردرگم کردن بیننده یا شیفتن وی و مجاز ساختنش به تفسیر آزادانهٔ این شخصیت نهفته بوده باشد.

لئوناردو نقاشیهای بسیار اندکی را تکمیل کرد؛ کمال‌جویی، تجربه‌گرایی ناآرام، و کنجکاوی بلندگرایانه، سبب پراکندگی کوششهایش شدند. با این حال، پروندهٔ بزرگی از اندیشه‌هایش در طراحیهای موجود در یادداشتهایش برجامانده است، و یکی از آنها در سالهای ۱۶۶۰ ـ ۶۹ در شهر مادرید کشف شد. علاقهٔ او به علم در آخرین سالهای زندگیش روز به روز فزونی می‌گرفت، و خودش نیز شناخت سراسر طبیعت را (که در برابر دیدگان ما گسترده است) در مرکز علائقش قرار داده بود. پژوهشهایش در عرصهٔ کالبد شکافی، به کشیده شدن طراحیهای فوق‌العاده دقیق و زیبا انجامید ــ که از آن میان می‌توان به طراحی مدادی **جنین در رحم** (تصویر ۵۱۸) اشاره کرد، که علیرغم پاره‌ای خطاها، چنان با واقعیت انطباق دارد که امروزه نیز می‌توان در آموزش پزشکی مورد استفاده‌اش قرار داد. گرچه لئوناردو نخستین دانشمند جهان امروزی ــ دست کم به معنی امروزی واژهٔ «دانشمند» ــ نبود، مطمئناً مبتکر تصویرگری علمی، مخصوصاً در عرصهٔ نمایش اندرون و تك‌تك اجزا و اندامها بوده است. دربارهٔ اهمیت این جنبه از کار لئوناردو، **اروین پانوفسکی** چنین گفته است: «.... کالبدشکافی به عنوان یك علم (و این شامل تمامی دیگر رشته‌های بصری یا توصیفی می‌شود) بدون داشتن روشی برای حفظ مشاهدات در پرونده‌های نموداری و به صورت کامل و دقیق و سه‌بعدی، غیرممکن بود.»[۴]

لئوناردو در روزگار خویش، به عنوان یك پیکرتراش و معمار شهرت کاملی داشت، ولی هیچ یك از مجسمه‌های ساخت وی باقی نمانده است و هیچ ساختمانی وجود ندارد که بتوان ساختش را به وی نسبت داد. از مشاهدهٔ انبوه نقشه‌های وی برای ساختمانهای متراکم در مرکز، چنین برمی‌آید که لئوناردو از لحاظ علاقه به این نوع ساختمان با دیگر معماران دورهٔ رنسانس وجه مشترك داشته است. در میلان، لئوناردو به احتمال زیاد با برامانتهٔ معمار در تماس بوده است و وی نیز به هنگام کشیدن طرحهای اولیه‌اش برای **کلیسای بزرگ سان پیترو** در رم (تصویر ۵۲۱) حتماً یکی از طراحیهای لئوناردو را در نظر داشته است.

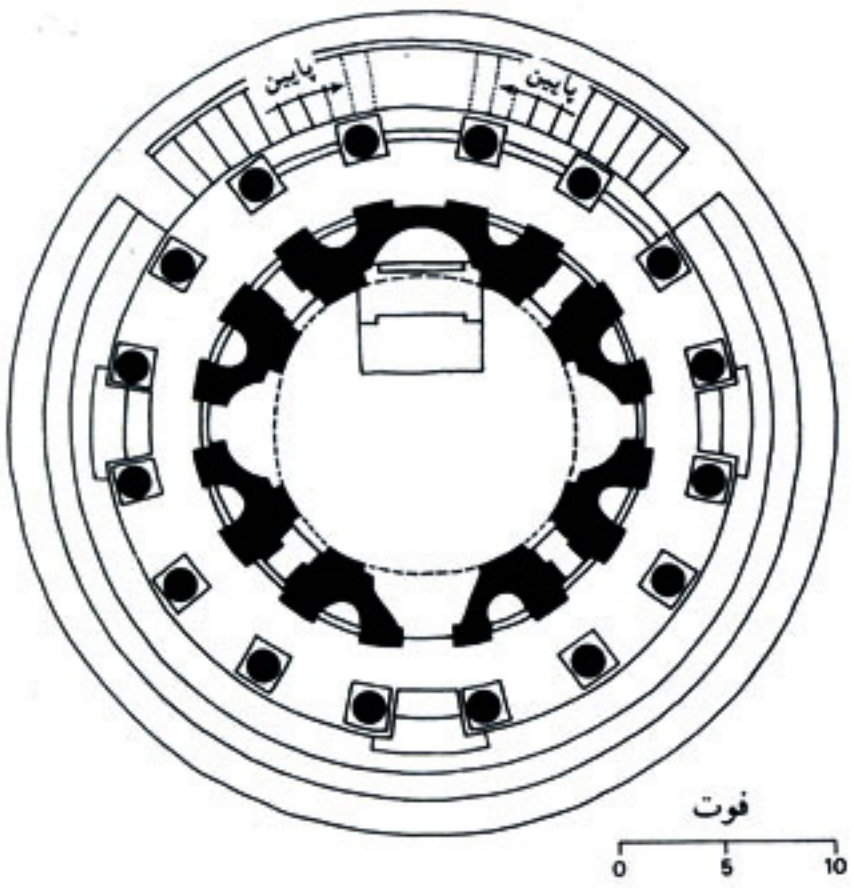
اما در عرصهٔ پیکرتراشی، لئوناردو طراحیهای متعددی از پیکره‌های عظیم سوار براسب از خود برجای گذاشت، که یکی از آنها به مراحل کمال رسید و به صورت مدلی برای یادبود خاندان اسفورتسا درآمد؛ این پیکرهٔ سوار براسب که از سوی فرانسویان به هنگام اشغال میلان در ۱۴۹۹ هدف‌گیری شده بود تکه‌تکه شد. لئوناردو از این رفتار فرانسویان با کارش، برآشفت و از میلان رفت و مدتی به عنوان مهندس نظامی برای **سزار بورژیا** (۱۴۷۶ ـ ۱۵۰۷) در دورهٔ تلاش وی برای تسلیم شهرهای رومانیا به دستگاه پاپها، کارکرد. سرانجام، لئوناردو به میلان بازگشت و به خدمت فرانسویان درآمد. آنگاه به دعوت **فرانسوای i** شاه فرانسه، راهی آن کشور شد و آنجا به سال ۱۵۱۹ در **کاخ کلو**، بی‌آنکه اثری بر هنر آنروز فرانسه گذاشته باشد، چشم از جهان فروبست.

4. Ervin Panovsky, "Artist, Scientist, Genius." in Wallace K. Ferguson and others. *The Renaissance* (New York: Harper & Row, 1962), p. 147.

۵۱۸ لئوناردو داوینچی، جنین در رحم، مداد و جوهر، حدود ۱۵۱۰. مجموعهٔ سلطنتی، کاخ وینزر.



۵۱۹ دوناتو برامانتـه، تمپیه‌تـو، حدود ۱۵۰۲ـ۱۵۰۳.
کلیسای سان پیترو در مونتوریو، رم.



۵۲۰ دوناتو برامانته، نقشهٔ ساختمانی تمپیه‌تو.

برامانته و محفلش

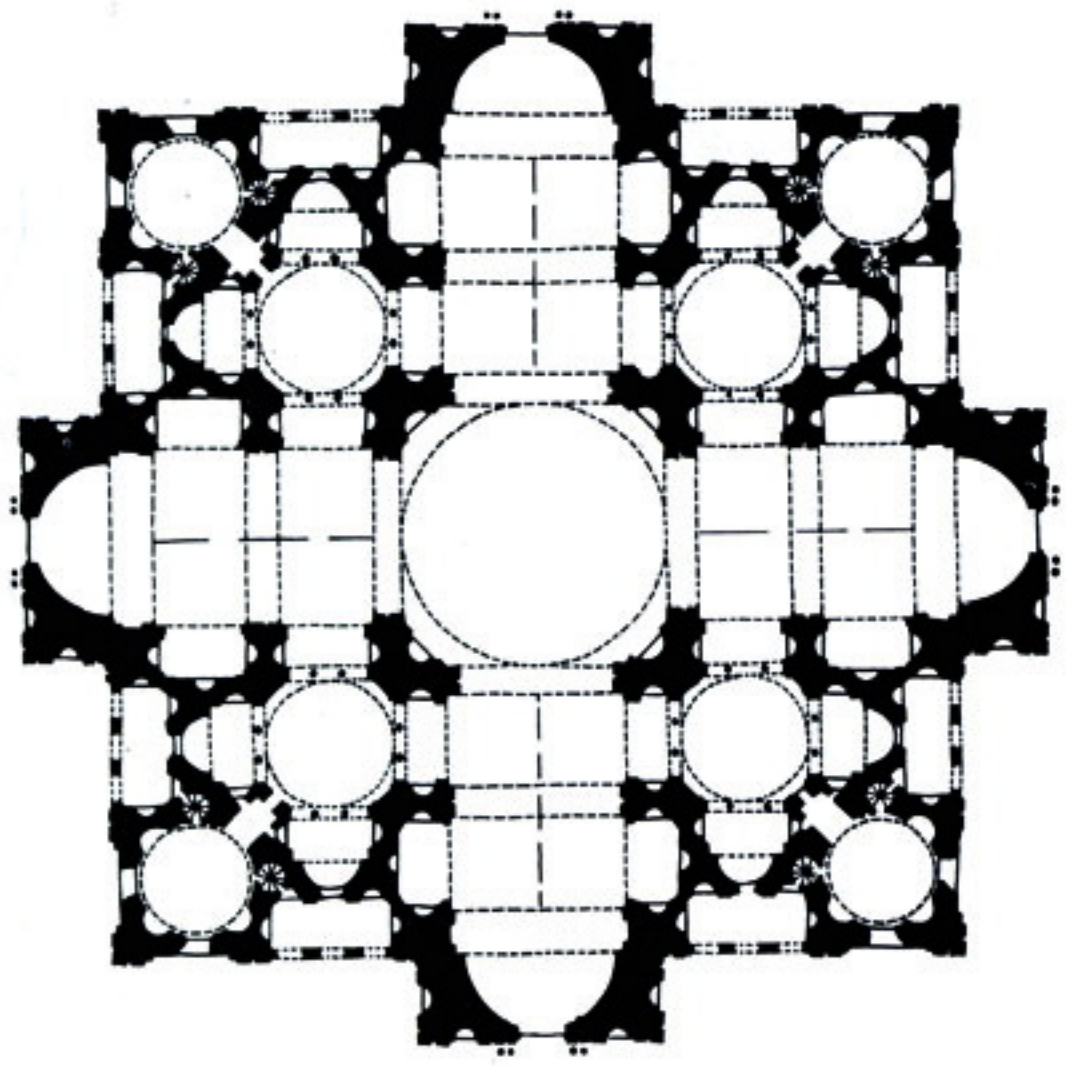
بزرگترین هنرمندی که لئوناردو در میلان باوی تماس گرفت **دوناتو برامانته** (۱۴۴۴ـ۱۵۱۴) بود. برامانته که در اوربینو متولد شده و هنر نقاشی را (شاید از پیرودلا فرانچسکا) آموخته بود، در ۱۴۸۱ به میلان رفت و همانند لئوناردو تا ورود فرانسویان در ۱۴۹۹، آنجا اقامـت گزید. او در میلان نقاشی را کنار گذاشت و بزرگترین معمار نسـل خویش گردید. برامانته تحت تأثیر برونلسکی، آلبرتی، و شاید لئوناردو ــ که جملگی شدیداً تحت تأثیر هنر و ادبیات کلاسیك باستانی بودند ــ شکل مختص رنسانس پیشرفتهٔ کلیسای نقشه مرکزی را طراحی کرد. ولی فقط پس از ورودش به رم در سال ۱۴۹۹ بود که بنائی را ساخت که بعدها به عنوان الگوی کامل معماری کلاسیك و گنبددار برای رنسانس و دوره‌های بعد شناختـه شد ــ ایـن بنـا **تمپیه‌تـو** (تصویرهای ۵۱۹ و ۵۲۰) نامیده می‌شد، و وجه تسمیه‌اش این است که ظاهراً به یك معبد کوچك متعلّق به دوران پیش از مسیحیت شباهت دارد. این ساختمان که برای مشخص ساختن محل به صلیب کشیدن پطرس حواری طراحی شده بود، ظاهراً به یك مخزن توپر اشیای عتیقه شباهت دارد؛ حقیقت هم آن است که در آغاز قرار بوده است به عنوان مخزن اشیای عتیقه در زیر پوشش یك حیاط ستون‌بندی شدهٔ مدور ساخته شود. این ساختمان عاری از تزیینات، تأثیرش را مدیون نمای پیکروار بیرونی خویش است؛ با تماشای این نما، گونه‌ای احساس حجم در حرکت (مانند تأثیـر پیکرتراشـی و نقاشـی دوره رنسـانس پیشرفته) به بیننده دست می‌دهد. بنای تمپیه‌تو در نگاه نخست، با آن شیوهٔ مشخص و سردِ توسکانی و نقشهٔ انتزاعیش که در ستون‌بندی و پله‌های سکویش تکرار شده است، فوق‌العاده فرمایشی و منطقی است. لیکن برامانته توانسته است هماهنگی شگفت‌آوری در میان اجزاءِ ــ گنبد، ساقهٔ گنبد، و قاعده ــ و کل پدید آورد. طارمی‌بندی دور ساقهٔ گنبد، با ضربانهای کوتاه، بر آهنگ ستون‌بندی تأکید می‌کند و مانع صعود سریع چشم به ساقهٔ گنبد می‌شود، و در همان حال، شبه ستونهای متصل به بدنهٔ ساقه موجب تکرار آهنگ صعود چشم می‌شوند و آن را از لبهٔ قرنیز تا رگه‌های گنبد هدایت می‌کنند. حرکت دقیقاً تنظیم شدهٔ نور و سایه به گرد ستونها و طارمی‌بندی و یك در میان آمدن پنجره‌های گود نشسته با طاقچه‌های کم عمق صدف شکل، بر تأثیر این بنا به عنوان یك حجم مفصل‌بندی شدهٔ پیکره‌ای یا استوانهٔ گنبـدداری در درون استوانهٔ بزرگتری از ستونها، می‌افزاید.

اهمیت بنای تمپیه‌تو در سدهٔ شانزدهم به خوبی روشن شده بود. **پالادیوی** معمار و جانشین هنری برامانته، آن را در زمرهٔ معابد باستانی مورد پژوهش خویش گنجانده بود زیرا «برامانته نخستین هنرمندی بود که معماری خوب و زیبارا ــ که از روزگار باستان تا زمان خود او فراموش شده بود ــ در معرض دید همگان قرار داد .....» بنای تمپیه‌تو که نقشه‌ای مدور دارد و بر روی پایه‌ای نهاده شده است که آن را از محیطش مجزا می‌سازد، با توقعات بی‌چون و چرای آلبرتی و پالادیو از یك کلیسای کمال مطلـوب مطابقـت دارد و «یگانـگی، جاودانـگی، وحدت‌شکل، و عدل‌الهی» را مجسم می‌سازد.

برامانته نیز در اجرای مأموریتی که **پاپ یولیوس II** در ۱۵۰۵ برای تهیهٔ نقشـهٔ کلیسـای سان‌پیتـروی جدیـد به‌جـای باسیلیـکای

کنستانتین یا **کلیسای سان پیتروی قدیمی** (تصویر ۲۷۶) بدو واگذارده بود، همین اصل معماری را راهنمای خویش قرار داده بود. این ساختمان شدیداً صدمه دیده بود و به هیچ‌وجه با ذوق عظمت‌طلبانهٔ آن پاپ جاه‌طلب و جنگجو که می‌خواست بر سراسر ایتالیا مسلط شود و رم پاپها را بسی پرشکوه‌تر از رم سزارهاگرداند، جور در نمی‌آمد. کلیسای مزبور، آنچنانکه در آغاز توسط برامانته طراحی شده بود (تصویر ۵۲۱) قرار بود از یك مربع تقاطع با بازوییهای هم‌اندازهٔ منتهی به مذبح تشکیل شود. قرار بود در آنجا مدفن یا شهادتگاه پطرس حواری ساخته شود؛ یولیوس حتی در نظر داشت آرامگاه خودش را در آنجا بسازد. مربع تقاطع می‌بایست با گنبدی بزرگ پوشانده شود، و گنبدهای کوچك روی نمازخانه‌های فرعی می‌بایست روی محورهای اریبِ نقشهٔ چهارگوش را می‌پوشاندند. نقشهٔ جاه‌طلبانهٔ برامانته مستلزم تزئین سراسر دیوارها و جرزهای زیر گنبد با انواع پیکره بود. فضای داخلی، بی‌نهایت پیچیده و سرشار از قرینه‌سازیهایی مشابه قرینه‌های یك بلور است؛ در این نقشه می‌توان وجود ۹ مربع تقاطع درهم‌بافته را که پنج‌تایشان گنبددار هستند تشخیص داد. مقیاس نقشه، غول‌آسابود؛ می‌گویند برامانته دائماً به خود می‌بالیده است از اینکه می‌خواهد گنبد پانتئون را روی باسیلیکای کنستانتین بگذارد. در مدال یادبودی که به همین مناسبت ساخته شده بود، نشان داده شده است که این کار در طرح برامانته چگونه قرار بوده است عملی شود (تصویر ۵۲۲)۰ گنبد، همانند گنبد پانتئون، نیمکره‌وار است، ولی در نمای بیرون، دوبرج و چندین گنبد و رواق، یگانگی عظیم لازم برای این نقشه را از میان می‌برد و نقشه‌ای به جایش عرضه می‌دارد که اساساً به شیوهٔ رنسانس آغازین، مقیاس ابعاد بدن آدمی در آن رعایت شده است. در دوران حیات برامانته، کار ساختمان عملاً از ساختن جرزهای مربع تقاطع و دیوارهای پائینی جایگاه خوانندگان فراتر نرفت. پس از مرگ او، این کار از دست یك معمار به دست معماری دیگر می‌افتاد (و هیچ‌یك پیشرفت چندانی در آن نکردند)، تا آنکه سرانجام **پاپ پاولوس III** در سال ۱۵۴۶ میکلانژ را مأمور تکمیل آن کرد.

از تمپیه‌توی برامانته که بگذریم، ساختمانی که بیش از همه به آرمانهای کلاسیك رنسانس پیشرفته ــ ترتیب، دلگشایی، نورگیری، سادگی، هماهنگی، و تناسب ــ نزدیك می‌شود، **کلیسای سانتاماریا دلاکونسولاتسیونه** (تصویر ۵۲۳) در **تودی** است. با آنکه طراح این کلیسا ناشناخته است، آشکارا معلوم است که وی تحت تأثیر شیوهٔ برامانته بوده است، و به همین علت کلیسای مزبور را **برامانتسك** [=برامانته‌وار] می‌نامند. این کلیسا از لحاظ نقشه، به شکل یك مربع تقاطع گنبددار (تصویر ۵۲۴) است و بازوییهای دالبردار به مذبح‌های چند ضلعی ختم می‌شود. فضای درونی با آن خلوص کلاسیكِ ترتیب اجزایش که نقشه را بیدرنگ در معرض دید قرار می‌دهد، و احجام و فضاهایی که از سازگاری بی‌نظیری در آن برخوردارند، موبه مو در نمای بیرونی بیان می‌شوند. در اینجا هر طبقه‌ای دقیقاً با قرنیزهای برجسته مشخص شده است. از پایین به بالا، افزایش پیوسته‌ای در ریتم احساس می‌شود؛ طبقهٔ بی‌پنجرهٔ اول که با استفاده از چند شبه‌ستون به صورت قابهای توخالی تقسیم شده است، پایهٔ محکمی برای بقیهٔ بنا به شمار می‌رود؛ طبقهٔ دوم پنجره‌دار است و بربالای پنجره‌ها، یك درمیان، سنتوریهای مثلثی و منحنی ساخته شده است. در طبقهٔ زیر سقف، گذار به استفاده از نیم‌گنبد و از نیم‌گنبد به سکوی طارمی‌بندی شده‌ای صورت گرفته است که با رسیدن به ساقهٔ گنبد و خود گنبد باعث جالبتر شدن آنها می‌شود. آهنگ پنجره‌بندی طبقهٔ دوم در ساقهٔ گنبد از نوتکرار می‌شود، ولی این‌بار در اثر واقع‌شدن طاقچه‌های گرد بین پنجره‌ها، مانند شنیده شدن صدای دوم در یك فوگ، شتابِ بیشتری می‌گیرد. این ساختمان از هرطرف که دیده شود، نمایی کاملاً متعادل و متقارن دارد. تمام اجزایش، همانند یك تمبر سه‌بعدی دارای ترتیب منطقی، با یکدیگر و باکل بنا رابطه‌ای هماهنگ دارند و در عین حال، هرجزء، کامل و مستقل است. برای پی بردن به تفاوت عظیم بین تلقی هنرمندان از ماهیت معماری در سده‌های میانه و



۵۲۱ دوناتو برامانته، نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان پیترو، رم، ۱۵۰۵.



۵۲۲ کارادوسو، مدال با نقش طرح ساختمانی دوناتو برامانته برای کلیسای سان پیترو، ۱۵۰۶. موزهٔ بریتانیا، لندن.

دورهٔ رنسانس پیشرفته، فقط کافی است طراحی یك ساختمان گوتیك نمونه را به یاد آوریم. کلیسای سانتاماریا دلاکونسولاتسیونه از لحاظ مقیاس و پیچیدگی، در حد فاصل تمپیه‌تو و نقشهٔ کلیسای سان پیترو قرار دارد. این کلیسا آرمانهای رنسانس پیشرفته را پردامنه‌تر از بنای نخست و خالص‌تر از نقشهٔ اخیر بیان می‌کند. روح این کلیسا، همان روح معماری کلاسیك باستانی است، و با وجود نوبودنش، فقط به زبان کهنه یا کلاسیك سخن می‌گوید.

کاخهایی که برامانته طراحی کرده بود، فقط در میان طرحها و یادداشتهای او حفظ شده‌اند. از این طرحها چنین برمی‌آید که **کاخ فارنزه** در رم (تصویرهای ۵۲۵ و ۵۲۶) که توسط **آنتونیو داسانگالوی کوچکتر** (۱۴۸۳ـ۱۵۴۶) طراحی شده بود، بازتابی از ترتیب، نظم سادگی، و وقار کلاسیك موجود در سبك برامانته است. آنتونیو جوانترین عضو خاندانی از معماران، نخستین آموزشهایش را از عموهای خود **جولیانو داسانگالو** ــ که با نامش در فصل دوازدهم به عنوان طراح کلیسای سانتاماریا دله کارچری آشنا شدیم ــ و **آنتونیو داسانگالوی بزرگتر** فراگرفت. او در حدود سال ۱۵۰۳ به رم رفت و دستیار و نقشه‌کشِ برامانته شد. و به عنوان معمارِ مورد توجه پاولوس III، مأموریتهای بسیاری را که احتمال داشت به میکلانژ سپرده شود، گرفت. او نمونهٔ کامل یك معمار حرفه‌ای است، و اعضای خانواده‌اش روی هم رفته یك شرکت معماری تشکیل می‌دادند که غالباً دست‌اندر کار تهیهٔ نقشه و پیش طرح برای معماران دیگر بود. آنتونیو که بیشتر وقتش را صرف بساز و بفروشی می‌کرد، غالباً به عنوان معمار فاقد نیروی تخیل آفریننده انتقاد شده است؛ ولی این سخن اگر درست باشد، فقط در مقایسه با میکلانژ است. او تقریباً برای سراسر ایالت پاپی استحکامات ساخت و مأموریتهایی که در عرصهٔ معماری نظامی گرفت به مراتب بیش از مأموریتهای غیر نظامی‌اش بودند. او با آنکه مبتکر استحکامات جناغی نبود، ولی در تکامل آن شدیداً مؤثر بود و از این لحاظ نیروی خلاقیت و نوآوریش را اثبات کرد.

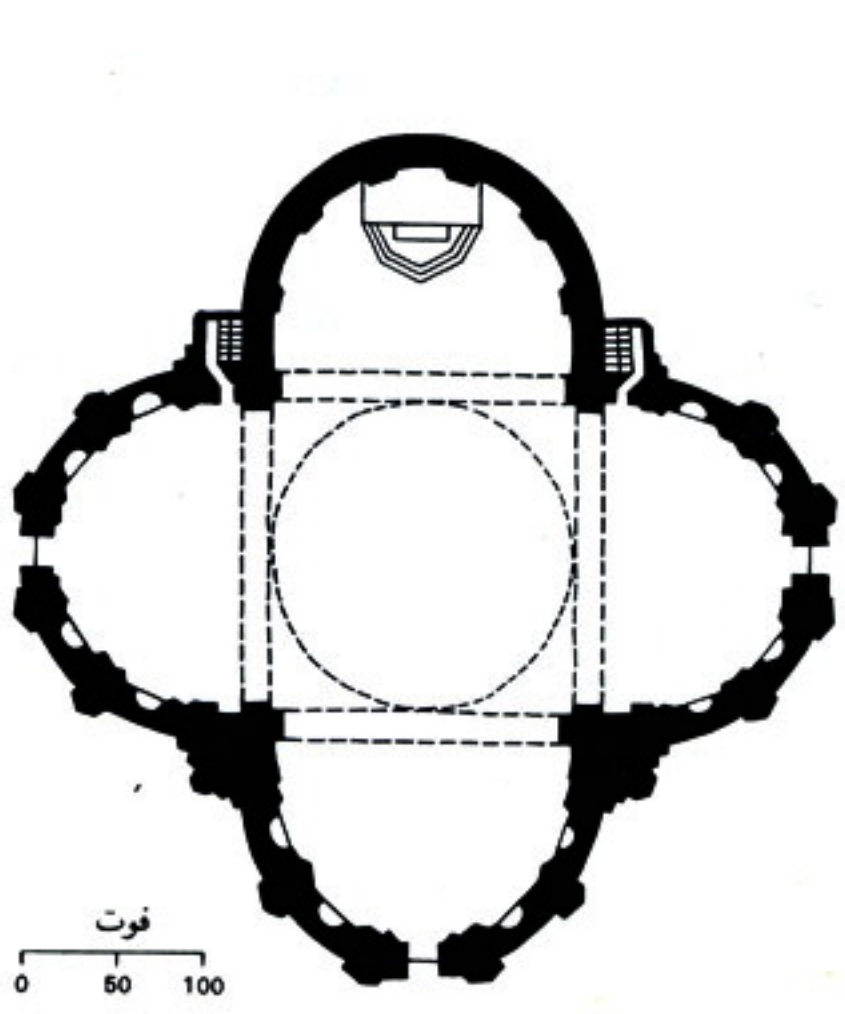
کاخ فارنزه که برای کاردینال فارنزه ــ بعدها پاپ پاولوس III ــ ساخته شده است، معیاری برای کاخ دورهٔ رنسانس پیشرفته از خود برجاگذاشت. سدهٔ شانزدهم شاهد آغاز عصر سلسله‌های بزرگی بود که تا انقلاب فرانسه بر اروپا حکومت می‌راندند. عصر مزبور عصر عظمت شاهانه و امیرانه و پادشاهی استبدادیِ پر شکوه شده به وسیلهٔ هنر بود. این سرآغاز غرورآمیز، نماینده و پیشدرآمد عصر اشراف منشانه‌ای است که پس از خفه شدن دموکراسی نوخاستهٔ طبقهٔ متوسط شهرهای اروپا ــ مخصوصاً ایتالیا ــ به دست شاهان قدرتمند در رأس دولتهای متمرکز آمد. بدین ترتیب روشن می‌شود که این کاخ نسبتاً کوچك اولیه را پس از نشستن پاپ پاولوس III برمسند حکومت در ۱۵۳۴ به شکل کنونیش گسترش دادند تا به جاه‌طلبیهای پاپ برای خانوادهٔ خود و دستگاه حاکمیت پاپی، تحقق بخشیده باشند. فقط طبقات پایین را سانگالو ساخته است؛ پس از مرگ سانگالو در ۱۵۴۶، میکلانژ طبقهٔ بالا و قرنیز آن را تکمیل کرد.

نما، جوهر اصلی عظمت شاهانه در معماری به شمار می‌رود. نمای چهارگوش جبههٔ صاف این بنا که رو به میدان سنگفرش وسیعی قرار گرفته، قاب‌بندی شده و محکم به وسیلهٔ قرنیز و سنگهای نبش مهارشده است، و درهمان حال، خطوط پنجره‌ها (باسنتوریهای مثلثی و منحنی یك درمیان به شیوهٔ برامانته)، تأکید شاهانهٔ مکرری به آن داده‌اند. قابهای پنجره‌ها دیگر مانند آنچه در کاخ مدیچی ـ ریکاردی (تصویر ۴۷۸) دیدیم، بادیوار دریك سطح نیستند بلکه از دیوار بیرون زده‌اند، به طوری که نمای ساختمان به جای آنکه سطحی صاف و

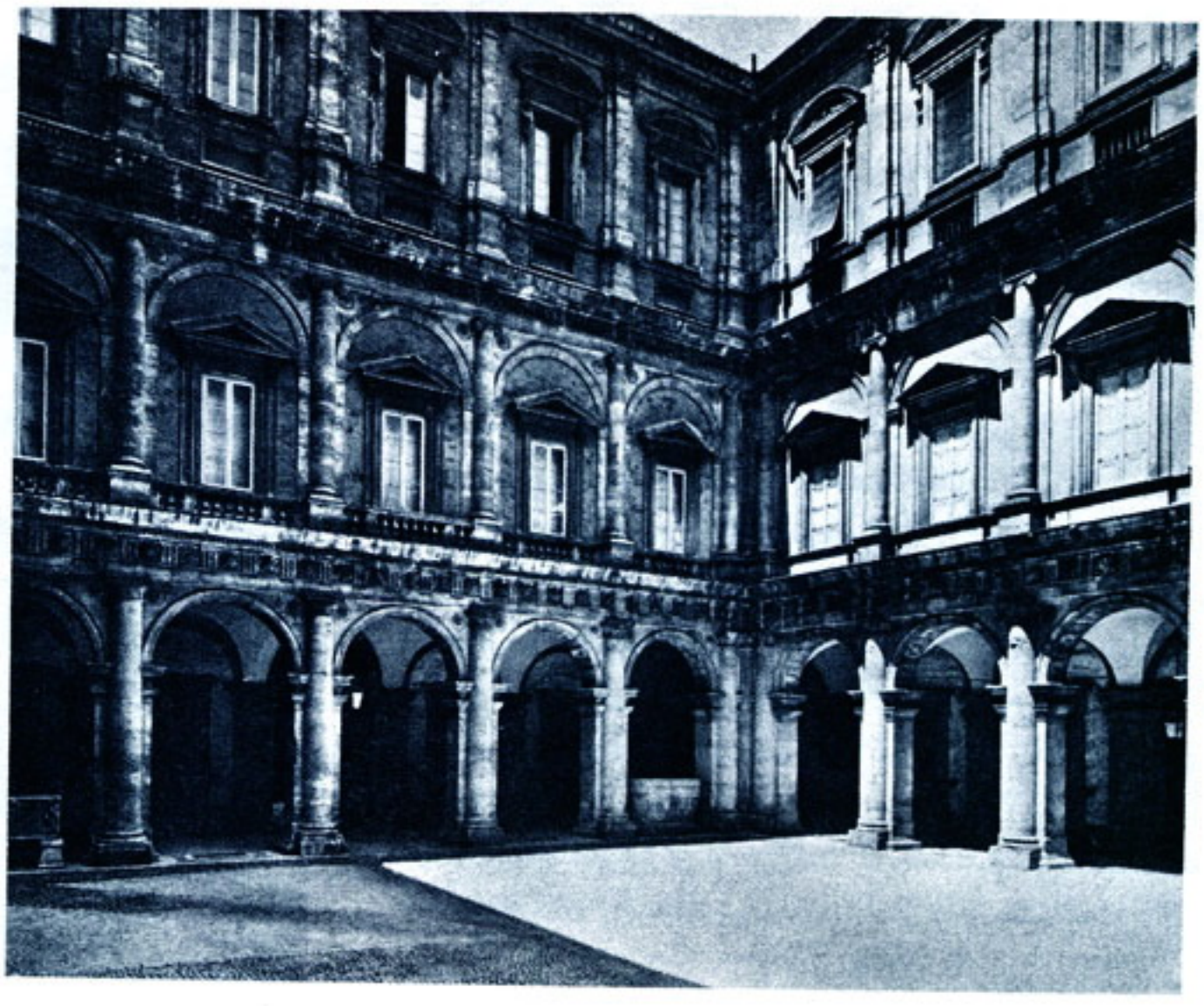


۵۲۳ کلیسای سانتاماریا دلا کونسولا تسیونه، تودی، آغاز بنا در ۱۵۰۸.

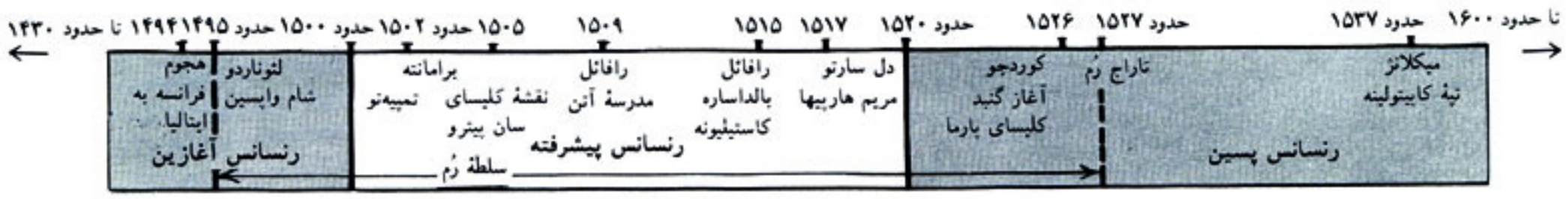
۵۲۴ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سانتاماریا دلاکونسولاتسیونه (اقتباس از نقشهٔ بانیستر فلچر).



۵۲۵ آنتونیو داسانگالوی کوچکتر، کاخ فارنزه، رم، حدود ۱۵۳۵ـ۱۵۵۰. طبقهٔ بالا کار میکلانژ، ۱۵۴۸.



۵۲۶ آنتونیو داسانگالوی کوچکتر، حیاط کاخ فارنزه.



ظریف داشته باشد به یك حجم فعال از لحاظ فضائی و سه‌بعدی تبدیل شده است. هرقاب پنجره، یك واحد کامل معماری است و از یك پاسنگ برجسته، ستونهای متصل به بدنه، پیشانی، و سنتوری تشکیل می‌شود. تنوعات موجود در تکمیل این واحدها، مخصوصاً شیوهٔ کاملاً آزادانهٔ میکلانژ در تکمیل پنجره‌های طبقهٔ سوم، مانع انعطاف‌ناپذیری یا یکنواختی طرح متقارن آن می‌شوند. درگاهی ناهمسطح و بالکن طبقهٔ دوم که با نشان نجابت خانوادگی خاندان فارنزه و تأکید بر محور مرکزی مزین شده‌اند، نیروهای افقی و عمودیِ طرح را هماهنگ می‌گردانند. این ویژگی متمرکزساز، که در کاخهای آلبرتی یا میکلوتسو وجود نداشت، روزنهٔ بیرونی یك محور راهرو ـ مرکزی است که در سراسر ساختمان کشیده می‌شود و در باغ عقبی ادامه می‌یابد؛ در اطراف این محور، اتاقها با نظم دقیقی جایگزینی شده‌اند. حیاط درونی، نمای باشکوهی چون طاق‌بندیهای کولوسئوم به شیوهٔ دوطبقهٔ نخست سانگالو دارد و در طبقهٔ سوم، کار پیچیدهٔ میکلانژ بر همان اساس با شبه‌ستونهای متداخل، جانشین ستونهای سنگین طرح سانگالو می‌شود.

رافائل

نمونه‌وارترین هنرمند دورهٔ رُنسانس پیشرفته، **رافائل سانتسیو** (۱۴۸۳ ـ ۱۵۲۰) است. مراحل رشد وی، چکیده یا بازتابی از ترتیب پیدایش و شکل‌گیری گرایشهای هنری سدهٔ پانزدهم است، و او با آنکه شدیداً تحت تأثیر لئوناردو داوینچی و میکلانژ بود، سبك خاصی پدیدآورد که فی‌نفسه آرمانهای هنر رنسانس پیشرفته را به‌روشنی بیان می‌کند. او ضمن آنکه از هر هنرمند دیگری می‌آموخت، به نیروی ابتکار و اصالت پرتوان خود نیز میدان می‌داد؛ آنچه را که بهتر می‌توانست به کارگیرد جذب می‌کرد، و گرایش کلاسیك روزگار خویش را به قالب شکل می‌ریخت. او چنان خستگی‌ناپذیرانه با روحیهٔ هنر کلاسیك کارمی‌کرد که هنرش را تقریباً می‌توان رستاخیز هنریونان در اوج تکاملش تلقی کرد. گوته، شاعر و منتقدپرآوازهٔ آلمانی، در بارهٔ رافائل گفته است که وی مجبور به تقلید از یونانیان نبود زیرا خودش همچون یونانیان می‌اندیشید و احساس می‌کرد. رافائل که در شهرکِ نزدیك **اوربینو** در ناحیهٔ اومبریا چشم به جهان گشوده بود، احتمالاً مبادی هنر را از پدرش جووانی سانتسیو که نقاشی ولایتی بود و با دربار **فدریگودامونتفلترو** پیوستگی داشت، آموخت. دوران کودکی رافائل به شاگردی در نزد **پروجینو** گذشت که خودش نقاشی را به همراه لورنتسو در کارگاه وروکیو فراگرفته بود. در نقاشی دیواری **تحویل دادن کلیدهای ملکوت‌آسمان به پطرس** (تصویر ۵۱۰) اثر پروجینو دیدیم که مهمترین خصوصیت صوری اثر وی هماهنگی در ترکیب‌بندی فضائی آن است. در زمانی که رافائل همچنان در کارگاه هنری پروجینو بود، وی تابلوی **ازدواج حضرت مریم** را که از لحاظ ترکیب‌بندیش تشابه بسیاری به پردهٔ میانیِ نقاشی دیواریش در **نمازخانهٔ سیستین** دارد، نقاشی کرده بود. این تابلو که اکنون در موزهٔ شهر فرانسوی کان نگهداری می‌شود به احتمال زیاد مدل رافائل در ترسیم تابلوی **ازدواج حضرت مریم** (تصویر ۵۲۷) قرار گرفت. ولی رافائل با آنکه هنوز بیست و یك سالگی را پشت سر نگذاشته بود از نیروی لازم برای تشخیص و معالجهٔ برخی از نقاط ضعف ترکیب‌بندی تابلوی استادش برخوردار بود. او با کاستن از حالت رسمی صحنهٔ پیکره‌های پیشزمینهٔ تابلوی پروجینو و عقب‌تر گذاشتن بازیگران، نه فقط آزادی عمل بیشتری به آنها می‌دهد بلکه فاصلهٔ میان آنها و ساختمان پسزمینه را نیز با موفقیت بیشتری پر می‌کند. نتیجه، تابلوئی است که گرچه شباهت فراوان به مدل خود دارد، سیال‌تر و یکپارچه‌تر از آن شده است.

دورهٔ چهارسالهٔ اقامت رافائل در فلورانس ــ از ۱۵۰۴ تا ۱۵۰۸ ــ سخت در تکامل وی مؤثر افتاد. او در اینجا که زادگاه رنسانس بود، متوجه شد سبکی که با صرف چنان زحمتی در عرصهٔ نقاشی از پروجینو فراگرفته بود کهنه شده است. دورقیب و دوغول

۵۲۷ رافائل سانتسیو، **ازدواج حضرت مریم**، ۱۵۰۴. نقاشی روی تخته، ۱۶۸×۱۱۷ سانتی‌متر. نگارخانهٔ بررا، میلان.



بزرگ زمانه، یعنی لئوناردو داوینچی و میکلانژ، به پیکاری هنری با یکدیگر دست یازیده بودند. انبوه مردم به تماشای طرح زغالی لئوناردو از کارتون پرده برداری شده‌اش برای تابلوی **مریم و کودك در کنار قدیسه‌حنا و قدیس یوحنای معمدان کودك** (تصویر ۵۱۵)، هجوم می‌آوردند. تصویری که در این کتاب از نظر می‌گذرد، اصلی و در حدود ۱۴۹۹ ترسیم شده است. میکلانژ، این کاررا با آفریدن تابلوهای **مریم عذرا** پاسخ گفت. هر دو هنرمند برای تزئین **تالارشورا** در **کاخ وکیو** برای بزرگداشت و جاودانه کردن پیروزیهای گذشتهٔ فلورانس مأمور شدند. با آنکه هیچ یك از آن دو وظیفهٔ خود را به پایان نرساند و با آنکه اثری دال‌برزحمات آن روزی ایشان به دست ما نرسیده است، تأثیر این کار برهنرمندان فلورانس مخصوصاً برهنرمند پراستعدادی چون رافائل، به احتمال زیاد، بسیار شدید و تکان‌دهنده بوده است.

رافائل تحت تأثیر لئوناردو، در شیوهٔ ترکیب‌بندیهای شبیه‌سازی از حضرت مریم به گونه‌ای که در اومبریا آموخته بود، تدریجاً تغییراتی پدید آورد. مثلاً در تابلوی مریم با سهره (**مادونا دل کاردلینو**) به سال ۱۵۰۶ (تصویر ۵۲۸) از ترکیب‌بندی هرم‌وار تابلوی مریم عذرا برکنار صخره‌ها (تصویر ۵۱۴) بهره می‌گیرد. چهره‌ها و اندامها با سایه روشنی ظریف برجسته‌نمائی شده‌اند، و کاربست عمومی این اسلوب توسط رافائل برکارتون لئوناردو برای تابلوی **مریم و کودك در کنار قدیسه حنا و قدیس یوحنای معمدانِ کودك** (تصویر ۵۱۵) استوار است. در عین حال، پیکره‌های اصلی در منظره‌ای قرار داده شده‌اند که به شیوهٔ پروجینو شبیه‌سازی شده است و درختان ریزبرگ مختص کارهای هنرمند سالخورده‌تر در زمینهٔ میانی قرار داده شده‌اند. با آنکه رافائل در عرصهٔ برجسته‌نمایی دودگرفته به شیوهٔ لئوناردو نیز به آزمایشگری و تجربه‌اندوزی دست زد، مایل بود به استفاده از رنگمایه‌های روشنتر در آثار پروجینو بازگردد. رافائل روشنی را برتیرگی ترجیح می‌داد و برخلاف لئوناردو شیفتهٔ رازپردازی و عرفان نبود. مجموعهٔ بزرگ تابلوهایی که با موضوع مریم کشید و تابلوی اخیر یکی از نخستین اعضای آن مجموعه است، جلوه‌گاه وحدت یابی‌اعتقاد به مسیحیت و زیبایی‌پرستی پیش از مسیحیت است. در بازنمائی قاطعانهٔ این موضوع ظریف و متعالِ زیباییِ و وقار، ملاحت و ایده‌الیسم بلندپایه، تاکنون هیچ هنرمندی نتوانسته است با رافائل رقابت کند.

اگر رافائل چیزی جز چهره‌های مریم نقاشی نکرده بود، باز همین شهرت را به دست می‌آورد. ولی او در نقاشی دیواری نیز چیره‌دست بود، و در سبك باشکوهی که جوتو آغاز کرد و مازاتچو و هنرمندان سدهٔ پانزدهم ادامه‌اش دادند، استادی بزرگ به شمار می‌رفت. رافائل در سال ۱۵۰۸ به دربار **پاپ یولیوس II** در رم احضار شد ــ شاید به توصیهٔ برامانته که از خویشان وی بود. در آنجا ضمن رقابتی که بین او و هنرمندان سالخورده‌تری چون پروجینو و سینیورلی پدید آمده بود ، یکی از مأموریتهای زمانه یعنی تزئین اتاقهای پاپها در کاخ واتیکان به وی داده شد. از چندین اتاق (**استانتسه**)، نخستین را که **استانتسادلاسینیاتورا** نامیده می‌شد و احتمالاً کتابخانهٔ شخصی پاپ بوده است نقاشی کرد؛ بقیهٔ اتاقها را شاگردانش از روی طراحیهای وی نقاشی کردند. رافائل بر روی دیوارهای چهارگانهٔ استانتسادلاسینیاتورا زیر عناوین **الهیات، علم حقوق، شعر، و فلسفه**، انبوهی از پیکره‌های باشکوه آورده است که نماد و عصارهٔ دانش دنیای غرب در دورهٔ رنسانس به شمار می‌روند. هدف رافائل نشان‌دادن چهاررشتهٔ علم و حکمت و در همان حال اشاره کردن به فضیلتها و دانشهای شایستهٔ یك پاپ بوده است. طرح پیکرنگاری این



۵۲۸ رافائل سانتسیو، **مریم با سهره (مادونا دل کاردلینو)**، ۱۵۰۵ـ۱۵۰۶، ۱۰۵×۷۴ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.

اتاق، فوق‌العاده پیچیده است و احتمال می‌رود که رافائل در کارش از مشورت گروه روشنفکر دانشمندان کلاسیك در پیرامون **یولیوس II** برخوردار بوده باشد. روی یکی از دیوارها، رافائل، صحنه‌ای آفریده است که فی‌نفسه بازتاب کاملی از شکل هنری و مفهوم معنوی رنسانس پیشرفته است. این نقاشی دیواری، **مدرسهٔ آتن** (تصویر ۵۲۹) نامیده می‌شود. فضای این تابلو نه یك «مدرسه» بلکه تجمع گروهی از فیلسوفان و دانشمندان جهان باستان را نشان می‌دهد که گرداگرد ارسطو و افلاطون جمع آمده‌اند. اینان که دنیای باستان را در روزگار رنسانس پیشرفته از نوکشف کرده‌اند، مجلسی تشکیل داده‌اند و سرگرم تعلیم و تعلم‌اند و الهامبخش عصر نوین شده‌اند. درتالاری بزرگ و پوشیده با تاقهای جسیمی که معماری یونانی را به یاد می‌آورند و گوشه‌ای از جلوهٔ کلیسای سان‌پیترو از آن به چشم می‌خورد، پیکره‌ها به طرزی ابتکارآمیز در اطراف افلاطون و ارسطو نمایانده شده‌اند. درکنار افلاطون، فیلسوفان جهان باستان ایستاده‌اند و دربارهٔ اسرارغائی جهان‌برتر بحث می‌کنند؛ درکنار ارسطو، فیلسوفان و دانشمندانی از جهان باستان ایستاده‌اند که دربارهٔ طبیعت و امورانسانی بحث می‌کرده‌اند. دوگروه، به نرمی و آرامی، با گامها و حالات گویایی که اشاره‌ای از نظر یاتشان در آن دیده می‌شود و بسیارپرتنوعند، حرکت می‌کنند. اطمینان به نفس و وقار طبیعی ایشان، از ماهیت استدلال آرام یعنی از تعادل و حدی حکایت دارد که

اندیشمندان دورهٔ رنسانس آن را به عنوان «قلب‌فلسفه» می‌ستودند. در پایین سمت چپ نقاشی، فیثاغورس را می‌بینیم که سرگرم نوشتن است و خدمتکاری **جدول توافقی** را نگهداشته است. در پیشزمینه، هراکلیتوس را می‌بینیم که به تنهایی، سخت در اندیشه شده است (این تصویر احتمالاً از چهرهٔ میکلانژ شبیه‌سازی شده است). **دیوجانس** فیلسوف کلبی که فضیلت را در ساده زیستن می‌دانست بی‌خیال، روی پله‌ها آرمیده است. درسمت راست، اقلیدس را می‌بینیم که در میان شاگردانش خم شده و یك قضیهٔ هندسی را اثبات می‌کند. این گروه، مخصوصاً جالب توجه است؛ اقلیدس در اینجا به احتمال قوی برامانته در سنین پیری است و در انتهای سمت راست نیز رافائل چهرهٔ خودش را نقاشی کرده است.

جالب توجه است که این هنرمند بزرگ عصر رنسانس، خودش را در جمع ریاضیدانان و دانشمندان دیگر رشته‌های علمی می‌گنجاند، و بدون تردید، علوم تصویری، که تاکنون مسیر تکاملش را بررسی کرده‌ایم، در نقاشی دیواری **مدرسهٔ آتن** به نقطهٔ کمال خویش می‌رسد. در این نقاشی، فضای پرسپکتیو گسترده‌ای آفریده شده است که در آن پیکره‌های آدمیان به نرمی و با حالتی طبیعی، بی‌هیچ تلاش خاصی، و به گفته لئوناردو «هریك موافق نیّت خویش،در رفت و آمدند.» آرایش اجزای صحنه، که تدارکی بس طولانی داشته، نقصی ندارد؛ اینبار، هنرمند غربی نشان می‌دهد که چگونگی ارائهٔ درام انسانی را فراگرفته است. اینکه می‌بینیم این فضای گستردهٔ صحنه مانند برروی یك سطح دوبعدی افکنده شده است، نتیجهٔ درآمیزی ریاضیات با علوم تصویری است و حاصلش هنر پرسپکتیوی است که در اینجا هنرمند تسلطی بی‌چون و چرا بر آن یافته است. ژرف‌نگری روانی هنرمند، همراه با احاطه‌اش برمسائل شبیه‌سازی جسمی، به مراحل بلوغ رسیده است. در اینجا هدف از نقاشی هرشخصیتی، مانند شخصیتهای تام شام **واپسین** اثر لئوناردو، انتقال حالتی است که بازتابی از اعتقادات وی باشد، و هرگروهی با سهیم کردن اعضایش در این حالت روانی به صورت یکپارچه درآورده شده است. تدبیرهای به‌کار رفته در طراحی برای مرتبط کردن افراد و گروهها به یکدیگر و به کل ترکیب‌بندی، به طرز شگفت‌آوری مؤثر افتاده‌اند و مستلزم مطالعه‌ای دقیق هستند. در مرکز نقاشی، جایی که افلاطون و ارسطو با چهره‌ای سایه گرفته در زیر آسمان آبی درون قوس قاب‌بندی عقبی ایستاده‌اند، گروههای پیکره‌ها به طرزی موزون و باحرکتی بیضی‌وار به پیش می‌روند و در اطراف دوگروه جلویی حلقه می‌زنند و دوباره به جای نخست خویش بازمی‌گردند. اگر نگاهمان را از زیر قوس بزرگ پیشزمینه در امتداد پرسپکتیو به عقب بکشانیم، در جمع فیلسوفان نفوذ خواهیم کرد و پس از گذشتن از کنار دیوجانس به رهبران دواردوگاه مخالف و بزرگِ فلسفه در دورهٔ رنسانس خواهیم رسید که اینجا با یکدیگر آشتی داده شده‌اند. در **استانتسادلاسینیاتورا**، رافائل نه فقط افلاطونیان و ارسطوئیان بلکه مسیحیت و دین رومی را نیز با استفاده از همان شیوهٔ ترکیبی تابلوهای مریم، باهم آشتی داده است.

پاپ لئوی X پسر لورنتسو دِمدیچی جانشین یولیوس II و حامی رافائل شد، و در دورهٔ پاپی وی بود که رم به شکوهی بی‌سابقه از

۵۲۹ رافائل سانتسیو، مدرسهٔ آتن، نقاشی دیواری، ۱۵۰۹ـ۱۵۱۱. استانتسادلا سینیاتورا، کاخ واتیکان، رُم.



روزگار باستان به بعد دست یافت. لئو که شاهزاده‌ای دنیوی ولذت دوست بود، مبالغ هنگفتی در راه کارهای هنری صرف کرد زیرا وی به عنوان یك مدیچی زادهٔ اصیل، هنرشناس خبره‌ای نیز بود. رافائل در بالاترین محافل دربار پاپ سیرمی‌کرد و خودش نیز همچون ستارهٔ مجلسی فروزان، جوان و خوش اندام و ثروتمند بود و نه فقط پیروانش بلکه شهروندان رم و هموطنانش در سراسر ایتالیا زبان به ستایشش گشوده بودند. شخصیت او تضادی چشمگیر با شخصیت انزواجو واسرارآمیز لئوناردو یا میکلانژ سرکش و به ستوه‌آمده داشت. رافائل که روحیه‌ای خوش معاشرت، آرام، سخاوتمندانه و والانگرداشت، واقعاً محبوب مردم بود. پاپ، یگانه حامی وی نبود. آگوستینوکیجی، بانکدار ثروتمند و دوست رافائل، که امور مالی ایالت پاپی را نیز سروسامان می‌داد، به او مأموریت داد تا کاخ کوچك باشکوهش یعنی ویلای فارنزینا در کنار رود تیبر را با صحنه‌هایی از اسطوره‌های کلاسیك تزئین کند. از جملهٔ برجسته‌ترین نقاشیهای دیواری رافائل در این ویلا، پردهٔ موسوم به گالاتیا است که مضمونش از شعر ایتالیائی «لاجوسترا» سرودهٔ پولیتسیانو گرفته شده است؛ بوتیچلی نیز مضمون تابلوی تولد ونوس‌اش را از همین شعر گرفت. گالاتیا از دست دلباختهٔ زشترویش یعنی پولوفموسْ سیکلوپِ یك‌چشم به روی صدفی که دولفینهای بازیگوش باخود آورده بودند پناه می‌برد و در میان گروهی از موجودات دریایی و کوپیدهای شوخ قرار می‌گیرد. این نقاشی، از لذت بی‌پایان به شیوهٔ رومیان پیش از مسیحیت سرشار است و آواز رسایی در ستایش زیبایی انسانی و عشق آتشین است. در ترکیب‌بندی این اثر، پیکره‌های ستبر با حرکات جهشگونه و تهاجمی‌شان چنان هنرمندانه دورتادور گالاتیا شبیه‌سازی شده‌اند که هرطور به آنها بنگریم، باز چشممان به سوی گالاتیا به عنوان مرکز مشترك تمامی‌شان کشیده می‌شود. پیکره‌های کوپیدها که به طرز هنرمندانه‌ای کوته‌نمایی شده‌اند، این حرکت دایره‌وار را تکرار می‌کنند. رافائل پیکره‌هایش را همواره مانند تندیس مجسم می‌کرد و بدن نرم، قوی، ستبر و پرحرکت گالاتیا را باید با ونوسِ ظریف، و تقریباً غیرمادیِ بوتیچلی مقایسه کرد. اسطورهٔ متعلق به دین رومیان که به شکلی پرعظمت و باحرکتی پرنشاط و روحیه‌ای سرشار از شادمانی شورانگیز نمایانده شده است، موضوع مهمی را به صحنه باز می‌گرداند که اجزای هنر و شعر ناتورالیستی دنیای کلاسیك از آن ساخته شده بودند. رافائل، خدایان و پهلوانان و دنیای پرنور ایشان را نه برای بزرگداشت ایشان بلکه برای تبدیل ایشان به موضوع هنر، از نوزنده می‌کند. از زمان رافائل تا امروز، موضوع کلاسیك، مقامی در ردیف موضوع مذهبی در هنرداشته است. روحیهٔ جدید تجسم یافته در گالاتیا چنان تسلط بی‌چون و چرایی بر عرصهٔ هنریافته است که به نظرمی‌رسد هرگز دوره‌ای به نام سده‌های میانه وجود نداشته است.

گذشته از اینها، رافائل چهره پردازی بزرگ نیز بود. موضوعهای کار او در این عرصه، دانشمندان و درباریانِ کوشندهٔ پیرامون پاپ لئوی X بودند، که از میان ایشان می‌توان به کنته بالداساره کاستیلیونه دوست صمیمی رافائل و نویسندهٔ فراموش نشدنی کتابی در بارهٔ معیارهای رفتار اشرافی در دورهٔ رنسانس به نام کتاب درباری (۱۵۲۸) اشاره کرد. در این کتاب، کاستیلیونه انسان شجاع، بافراست، حقیقت دوست، ماهر، و فرهیخته‌ای را که نوع کمال مطلوب دورهٔ رنسانس پیشرفته به شمار می‌رفت مجسم کرده است؛ در یك کلام، این انسان، انسان کاملاً متمدن و نقطهٔ اوج آن خطی است که از جنگاوران وحشی و فاتحان امپراتوری روم آغاز می‌شود و به سلحشوران و بارونهای کم سواد سده‌های میانه می‌رسد. کاستیلیونه، سپس به توصیف شیوهٔ زندگی مبتنی برعقلانیت به تقلید ازباستانیان می‌پردازد. کاستیلیونه در چهره‌ای که رافائل از وی کشیده (لوحهٔ رنگی ۴۴) با آن ردای پرشکوه و موقرانه‌اش، یکراست با چشمان روشن و متفکرانه‌اش چنان به ما می‌نگرد که حالت بیان سنگین و سالم یك فیلسوف از آن خوانده می‌شود. این چهره به شیوهٔ نیم قدو سه‌چهارم نمای کامل ــ شیوه‌ای که پس از آفرینش مونالیزا رواج یافت ــ کشیده شده است، و ما درهردو چهرهٔ یادشده شاهد توجه روزافزونی هستیم که هنرمند دورهٔ رنسانس پیشرفته به شخصیت و حالت روانی موضوع کارش کرده است. رنگها گنگ‌اند و از تضاد اندکی برخوردارند، به طوری که با خلق وخو و حالت روانی این مرد بزرگسال و متفکر، جور درمی‌آیند؛ پسزمینه، تماماً خنثی است و اثری از منظره یا بناهای معماری عادی در آن به چشم نمی‌خورد. در ترکیب‌بندی این تابلو برسر و دستها تأکید شده است، و این دو عضو، از لحاظ آنچه در بارهٔ این شخصیت بیان می‌کنند به‌طرز حیرت‌انگیزی گویا هستند؛ خود کاستیلیونه نیز در کتاب درباری‌اش با زبانی گویا از چگونگی رسیدن به روشنفکری با تکیه برعشق به زیبایی، قلم زده است. این عشق، در وجود رافائل و کاستیلیونه، و دیگر هنرمندان معاصر ایشان، روح تازه‌ای می‌دمید، و ماپس از مطالعهٔ اشعار وی در می‌یابیم که میکلانژ نیز به این اندیشهٔ رایج نو افلاطونی اعتقاد داشت که روح باادراك پیوسته تلطیف یافتهٔ عنصر زیبا، به روشنفکری می‌رسد.

میکلانژ

میکلانژ [میکلانجلو بوناروتی] (۱۴۷۵ ـ ۱۵۶۴) شخصیتی به مراتب بغرنج‌تر از رافائل است، و هنرش در نزدیکی به هنرکمال مطلوب دورهٔ رنسانس پیشرفته به هنر رافائل نمی‌رسد. میکلانژ که غالباً آتشین مزاج بود، کوتاهیهای خودش را همچون کوتاهیهای دیگران، تحمل نمی‌کرد. حسادتش به رافائل، نفرتش از لئوناردو، و مشکلات تقریباً بی‌پایانش با حامیانش، تماماً روشن شده‌اند. شاید این مسائل شخصی زائیدهٔ اشتیاق و سرسپردگی شدید وی به هنرش باشد، زیرا او همیشه شیفتهٔ کاری بود که در دست داشت. او تمام وجودش را با آفرینندگی هنریش یکی می‌کرد، و واکنشهایش در برابر رقیبان، غالباً زننده و تناقض‌آمیز بودند. از این لحاظ شخصیت میکلانژ را غالباً با شخصیت بتهوون مقایسه کرده‌اند. ولی از نامه‌های شخصی این دو، علاقه و اشتیاقی ژرف به نزدیکان و دوستانشان احساس می‌شود، و شناخت عمیق بشریت از آثارشان می‌تراود.

صفات فردی میکلانژ هرچه بوده باشد، زندگی هنریش تجسمی از آن آرمانهای دورهٔ رنسانس است که ما در مفاهیم «نابغهٔ الهام گرفته» یا «انسان کامل» می‌گنجانیم. کار میکلانژ، همچنان که در بحث دوناتلو اشاره کردیم، از اعتبار و عظمت برخورداراست. اعتماد او به نبوغ خویش، حدی نداشت؛ خواستهای این نبوغ، در گزینش موضوعات کار او، غالباً برخلاف خواستهای حامیانش، تأثیری مطلقاً تعیین کننده داشت. این اعتقاد او که هیچ کار شایستهٔ نگهداری را نمی‌توان بدون نبوغ انجام داد، با این اعتقادش ملازم بود که هیچ کاری را نیز بدون مطالعهٔ پیگیرانه نمی‌توان انجام داد. گرچه او معمار، پیکرتراش، نقاش، شاعر و مهندس بود، خودش را در درجهٔ نخست یك پیکرتراش می‌دانست و این عنوان را از عنوان نقاش برتر می‌دانست، زیرا پیکرتراش از چیزی مانند نیروی الهیِ «آفریدن انسان» برخوردار است. میکلانژ به شیوهٔ افلاطونیان راستین معتقد بود تصویری که به

دست هنرمند آفریده می‌شود الزاماً از **مثال** [=ایدهٔ] درون ذهنش سرچشمه می‌گیرد؛ **مثال**، واقعیتی است که باید به کمك نبوغ هنرمند مجسم شود. ولی هنرمند، آفرینندهٔ **مثالهائی** که به تصور می‌آورد نیست؛ بلکه آنها را از دنیای طبیعی می‌گیرد، و **مثال** مطلق را که در نظر هنرمند همان **زیبایی** است منعکس می‌سازد. بدین ترتیب، فصاحت بیان شدیداً افلاطونی، نظریهٔ تقلید از طبیعت در دورهٔ رنسانس را به صورت وحی حقایق متعال نهفته در طبیعت درمی‌آورد. نظریه‌ای که راهنمای دست میکلانژ بود، با آنکه هیچگاه کامل یا تماماً منطقی نبود، در این شعر او بیان شده است:

> هر زیبایی که در این دنیای پایین به چشم اشخاص صاحب ادراك دیده شود، بیش از هرچیز دیگری به آن نیروی آسمانی شباهت دارد که ما جملگی از آن می‌آییم...
>
> چشمانم به دنبال چیزهای زیبا می‌گردند
> وهمگام با روح سرگردانم درپی‌نجات،
> نیروی دیگری جز نظارهٔ چیزهای زیبا
> برای عروج به آسمان ندارد.[5]

یکی از معروفترین نظرات میکلانژ این است که هنرمند باید با کشف **مثال** یا چهرهٔ محبوس در سنگ، کارش را آغاز کند، بازدودن سنگ اضافی، این مثال یا چهرهٔ محبوس را «برهاند»، یا مانند **پوگمالیون**، پیکرهٔ بی‌جان را جاندار کند:

> بهترین هنرمند، تصوری ندارد که در درون کالبد هرسنگ مرمری محصور نشده باشد، اما دستی که از مغز فرمان می‌گیرد می‌تواند آن را اجرا کند... تراشیدن سنگ ....پیکره‌ای جاندار را از قلب سنگ سخت و بلند نمایان می‌سازد، که ... همزمان با ادامهٔ تراشیدن سنگ، بزرگتر و بزرگتر می‌شود.... [6]

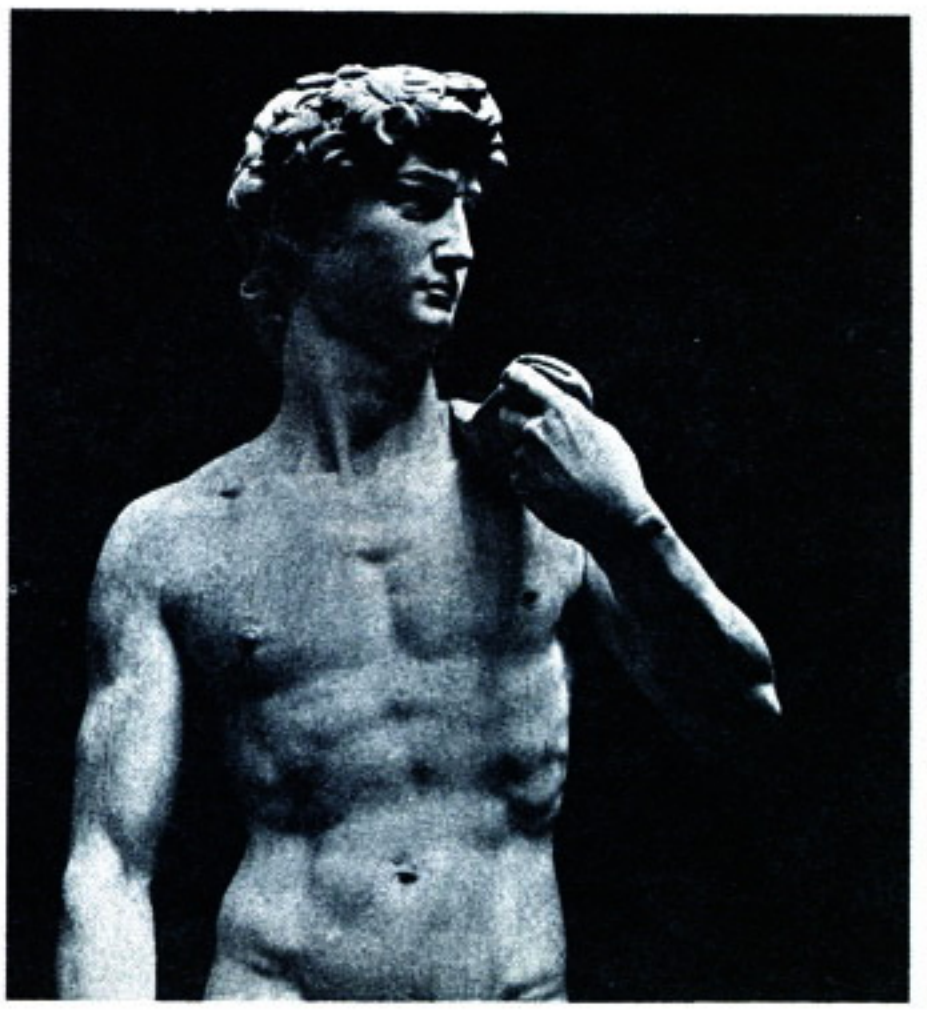
میکلانژ معتقد بود که هنرمند چندین‌سال از عمرش را به کار در این روند پایان‌ناپذیر رهاسازی می‌گذراند و «دیر به کشفیات رفیع و خارق‌العاده دست می‌یابد و... از آن پس، چندین صباحی بیش زنده نمی‌ماند.»

میکلانژ نیز عملاً به «کشفیات رفیع و خارق‌العاده» دست یافت، زیرا در یك جنبهٔ بسیار مهم، بدون کوچکترین تردیدی، با اسلاف و همعصرانش قطع رابطه کرد: او به کاربست روشهای ریاضی به عنوان تضمینهای زیبایی متناسب اعتمادی نداشت. به اعتقاد او اندازه و تناسب «باید در چشم نگهداشته شوند». وازاری به نقل از میکلانژ می‌گوید که «هنرمند باید پرگارش را در چشمانش نگهدارد نه در دستانش، زیرا دست اجرا می‌کند اما چشم داوری می‌کند.» بدین ترتیب، او ویتروویوس، آلبرتی، لئوناردو، آلبرشت دورر، و دیگرانی را که پیگیرانه به دنبال اندازه می‌گشتند کنار گذاشت و متقاعد شد که قضاوت الهام گرفتهٔ هنرمند می‌تواند به تناسبهایی لذتبخش دست یابد، و هنرمند نباید به چیزی جز الزامات تحقق **مثال** مقید باشد. این اصرار به اقتدار شخص هنرمند، از ویژگیهای میکلانژ و پیشدرآمدی است بر نظریهٔ امروزی حق انسان مستعد به بیان خویشتن به گونه‌ای که فقط داوری خودش بتواند محدودش کند. اجازه‌ای که بدین ترتیب به نابغه داده می‌شود تا درآرزوی فرارفتن از «مقررات» باشد، میکلانژ را به آفریدن آثاری در عرصهٔ معماری، پیکرتراشی، و نقاشی هدایت کرد که او را از نظم رایج در دورهٔ رنسانس پیشرفته جدا کرد و به‌جایش سبکی را نشاند که قدرت بیانش بیکران بود و شکلهایی بغرنج، غیر منتظم، و غالباً غول‌آسا داشت که با عظمتی تراژیك در برابر ما عرض‌اندام می‌کنند. انزوای خود خواستهٔ او (رافائل او را «تنها چون جلاد» می‌نامید)، شوریدگیها و خشمهای خلاقانه‌اش، استقلال مغرورانه‌اش، و نوآوریهای گستاخانه‌اش باعث شد که ایتالیائیها خصلت بارز این هنرمند و آثارش را با کلمهٔ **تریبیلیتا** ــ پدیده‌ای متعال در سایهٔ عنصری حیرت‌آور و مخوف ــ توصیف کنند.

میکلانژ سنین جوانی را به شاگردی در نزد گیرلاندایوی نقاش گذراند ولی پیش از تکمیل تعالیم استاد، وی را ترك گفت. بلافاصله به زیر چتر حمایت **لورنتسو ایل مانیفیکو** (۱۴۴۹ ـ ۱۴۹۲) رفت و احتمالاً عضو جوان و اندیشمند محفل پرآوازهٔ نو افلاطونیان شد. او پیکرتراشی را نزد **برتولدو**، از هنرمندان محبوب لورنتسو و همکار پیشین دوناتلو که در ساختن پیکره‌های کوچك مفرغین تخصص داشت، فراگرفت. وقتی خاندان مدیچی در ۱۴۹۴ سقوط کرد، میکلانژ از فلورانس به بولونیا رفت و در آنجا چندین اثر کم اهمیت آفرید و مطالعاتی نیز در شیوهٔ پیکرتراشی **یاکوپودلا کوئرچا** (تصویر ۴۵۸) انجام داد. گذشته از مطالعهٔ کارهای دلاکوئرچا ــ هرچند خودش ادعا می‌کرد که هیچ جزئی از هنرش را مدیون کسی نیست ــ طراحیهای پرزحمتی به شیوهٔ استادان بزرگ فلورانس یعنی جوتو و مازاتچو انجام داد و احتمال زیاد می‌رود که علاقهٔ شدیدش به شبیه‌سازی از مرد برهنه در عرصهٔ پیکرتراشی و نقاشی نیز از مطالعهٔ کارهای سینیورلی (فصل دوازدهم) سرچشمه گرفته باشد.

سیرآفاق و انفس میکلانژ، او را به رُم کشانید، و از آنجا در سال ۱۵۰۱ به فلورانس بازگشت؛ و این تا حدودی به علت امکانی بود که فلورانسیها برای او فراهم آورده بودند تا از تکه مرمر بزرگی که **غول** نامیده می‌شد و هیچ هنرمند دیگری نتوانسته بود مورد استفاده‌اش قرار دهد استفاده کند. میکلانژ با ژرف‌نگری مطمئنی در ماهیت سنگ و شناخت آن، و اطمینان مغرورانه‌ای که در آن سنین نوجوانی به قدرت خویش در ادراك «مثال» یا چهرهٔ آن سنگ داشت، با تراشیدن پیکرهٔ **داود** (تصویر ۵۳۰) که امروز نیز چون گذشته مایهٔ حیرت آدمی است، برشهرت جهانگیر خود افزود. این پیکرهٔ عظیم، موضوعی را که دوناتلو و وروکیو به طرزی موفقیت آمیز اجرا کرده بودند از نوزنده می‌کند ولی بازتابی از تفسیر فوق‌العاده نوآورانهٔ شخص میکلانژ است. **داود** این بار نه پس از پیروزی و پانهاده بر سربریدهٔ **جالوت**، بلکه در حالی شبیه‌سازی شده که سرش را به چپ گردانده و سخت مراقب نزدیك شدن خصم است. سراسر بدن عضلانی و چهرهٔ او، سرشار از نیروی انباشته است. حالت آرام داود که به «فعالیت آرمیده» مشهور است، تا وقتی به آنچه در رگ و پی و رنج و کشمکش روحی ژرف وی نهفته است پی نبرده‌ایم حالتی گمراه کننده خواهد بود. این پیکره، نمونه‌ای از آن شبیه‌سازی مختص نیروی ذخیره است که حالت فشردگی یك فنر پیچیده را به پیکره‌های میکلانژ می‌دهد. در این پیشدرآمد حرکت، کالبد شکافی نقش بزرگی ایفا می‌کند. بالاتنه و اندامهای درشت داود جوان، دستها و پاهای بزرگش که از قدرت یك غول خبر می‌دهند، صرفاً از مجموعهٔ خنثای چندین عضله ساخته نشده‌اند یا با تبدیل‌شان به احجام تخت، به صورتی ساده مجسم نشده‌اند.این عضلات و اندامها با نمایش فعالشان، به حالت روانی و انتظار سخت او جان

5. Reprinted by permission of the publisher from *Michelangelo's theory of Art*, by Robert J. Clements. C 1961 by Robert J. Clements.
6. Ibid., pp. 9, 16, 22.



۵۳۰ میکلانژ، داود، ۱۵۰۱ـ۱۵۰۴. مرمر، بلندی ۵۴۰ سانتی‌متر.
نگارخانهٔ آکادمی، فلورانس.

۵۳۱ میکلانژ، **موسی**، حدود ۱۵۱۳ـ۱۵۱۵. مرمر، بلند ۲۵۰ سانتی‌متر،
سان پیترو در وینوکولی، رُم.





می‌دمند. هررگ برآمده و عضلهٔ کشیده، برارتعاش روانیِ حالتِ پرعظمت این پهلوان تأکید می‌کند. بدون تردید، میکلانژ پیکرهٔ برهنهٔ کلاسیك را در نظر داشته است ــ تندیسهای روزگار باستان که در همه جا یافت می‌شدند به علت شبیه‌سازی ماهرانه و موبه موی بدن انسان توسط سازندگان آنها، شدیداً مورد ستایش میکلانژ و همعصرانش قرار می‌گرفتند ــ ولی اگر پیکرهٔ **داود** را با پیکرهٔ **مرد نیزه‌دار** (تصویر ۱۷۵) مقایسه کنیم متوجه خواهیم شد که نیت او تا چه درجه از کیفیت سنجیده و تقریباً ملایم این پیکرهٔ متعلق به روزگار باستان منحرف شده است. در این صورت، نبوغ میکلانژ از همان نخستین روزهای آفرینش **داود**، برخلاف نبوغ رافائل، صرف نمایش هیجان اوج‌گیرنده و محبوس می‌شود نه زیبائی آرام و کمال مطلوب. تردیدها، سرخوردگیها، و عذابهای روانی خود او، خیلی آسان به پیکره‌های بزرگی منتقل می‌شدند که می‌آفرید یا طراحی می‌کرد.

آرامگاه یولیوس II، بنای عظیمی که می‌توانست فضای لازم برای گنجاندن موجودات فوق بشری و تراژیك میکلانژ را در اختیارش بگذارد، وقتی پاپ مزبور بی‌هیچ دلیلی دلسرد شد و پروژهٔ مزبور را کنار گذاشت، به یکی از نومیدیهای بزرگ زندگی او تبدیل شد، و بازتاب روحیهٔ او را در این دوره به طور خلاصه می‌توان در پیکرهٔ کاملی که از آن زمان برجا مانده است ــ پیکرهٔ **موسی** (تصویر ۵۳۱) ــ مشاهده کرد. پیکرهٔ موسی که قرار بود از پایین دیده شود و باهفت شکل عظیم دیگرکه روحیه‌ای مرتبط با آن داشتند متعادل شده بود، از لحاظ محیط محقرانه‌اش، به سختی می‌تواند تماماً در بیننده تأثیر بگذارد. رهبر بنی‌اسرائیل، به حالت نشسته مجسم شده است، الواح شریعت را زیر یك بازویش گرفته و با دست دیگرش انتهای ریشش را گرفته است. شاید بشود تصوّر کرد که او پس از نازل شدن **احکام عشره** در کوه طورسینا از جانب خداوند به استراحت پرداخته است،

زیرا در همان زمان بنی‌اسرائیل یکبار دیگر به بت‌پرستی روی آورده بودند. در این پیکره نیز میکلانژ، **سرموسی** را (همانند سر پیکرهٔ **داود**) به یك سو گردانده است، و این، خشم رعب‌آوری را که از اندامهای پرتوان و چشمهای غضب‌آلود موسی می‌تراود، در یك نقطه متمرکز می‌کند. برای پی بردن به تناسب و نقش تك‌تك جزئیات بدن و ردای موسی در شکل‌دادن به حالت روانی او، باید از نزدیك به مطالعهٔ این پیکره پرداخت. عضلات برجسته‌اند، رگها برآمده‌اند، و پاهای بزرگش گوئی لحظاتی دیگر به حرکت در خواهند آمد. نویسنده‌ای گفته است اگر غول روی پاهایش برخیزد، جهان از هم می‌پاشد. خشم مقدس موسی به نقطهٔ انفجار می‌رسد ولی باید مهار شود زیرا سیلان آزادانهٔ نیروهای جسمانی برای پیکره‌های هیجان‌زدهٔ میکلانژ، تا ابد ممنوع شده است.

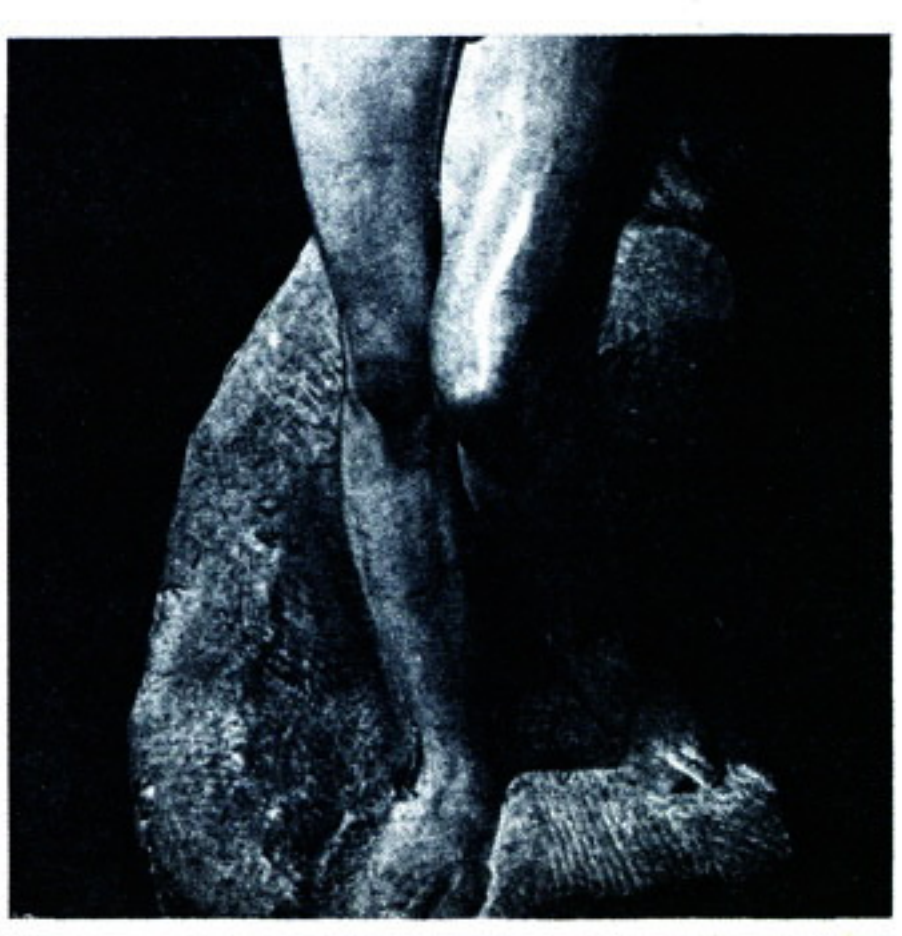
دو پیکرهٔ دیگر یعنی **بردهٔ محتضر** (تصویر ۵۳۲) و **بردهٔ عاصی** (تصویر ۵۳۳)، می‌توانند بازتابی از اسارت روح آدمی در چنگ مادّه در لحظاتی باشند که روح از آسمان به زمین سقوط کرده و در زندان تن گرفتار شده است. به گفتهٔ فیچینو، با به خواب رفتن روح محبوس ما، کارهایمان به «رؤیاهای خفتگان و هذیانهای دیوانگان مبدل می‌شوند». مطمئناً رؤیاها و هذیانهای مزبور در این دوپیکره نمایانده شده‌اند. در آغاز قرار بود بیست برده با حالتهای مختلف عصیان و احتضار برای آرامگاه ساخته شوند. میکلانژ در این دوپیکره، همانند پیکره‌های **داود** و **موسی**، هربدن را به تجسم کلّی **مثال** تبدیل می‌کند، به نحوی که پیکرهٔ انسان به جای آنکه در خدمت شبیه‌سازی از یك

۵۳۲ میکلانژ، **بردهٔ محتضر**، ۱۵۱۳ـ۱۵۱۶. مرمر، بلندی تقریباً ۲۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

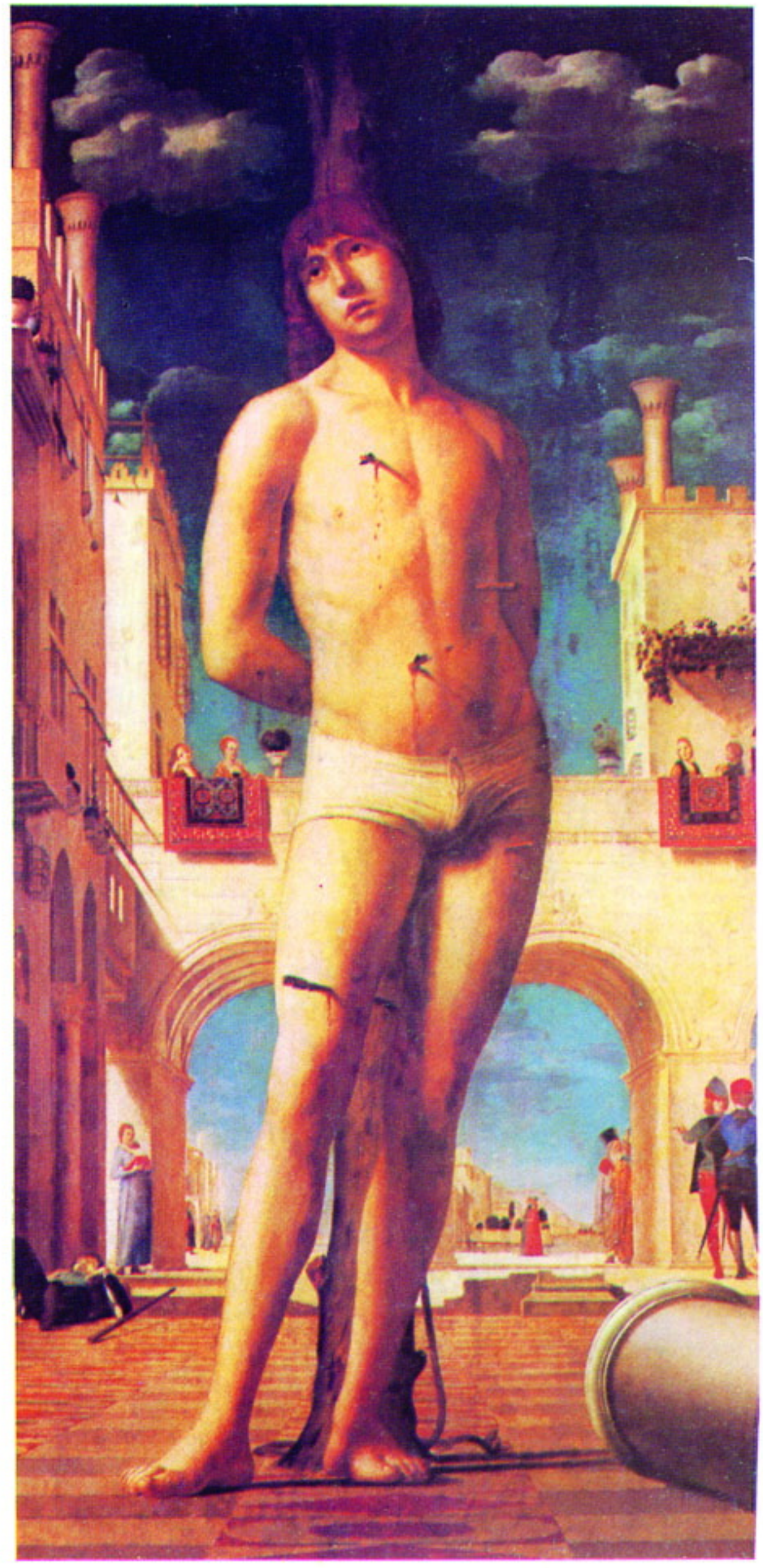
۵۳۳ میکلانژ، **بردهٔ عاصی**، ۱۵۱۳ـ۱۵۱۶. مرمر، بلندی تقریباً ۲۰۷ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.







لوحهٔ رنگی ۴۳. آنتونلو دامسینا، **شهادت قدیس سباستیان**، حدود ۱۴۷۵ـ۱۴۷۷ ب. م. تقریباً ۱۷۰ × ۵۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ دولتی هنر، درسدن.



لوحهٔ رنگی ۴۴. رافائل سانتسیو، **بالداساره کاستیلیونه**، حدود ۱۵۱۴. تقریباً ۷۶ × ۶۷ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.





لوحهٔ رنگی ۴۱. ساندرو بوتیچلی، **چهرهٔ یک مرد جوان**، ۱۴۴۴ـ۱۴۴۵، ۵۸ × ۳۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ سرتامس مرتُن، بارکشر، انگلستان.



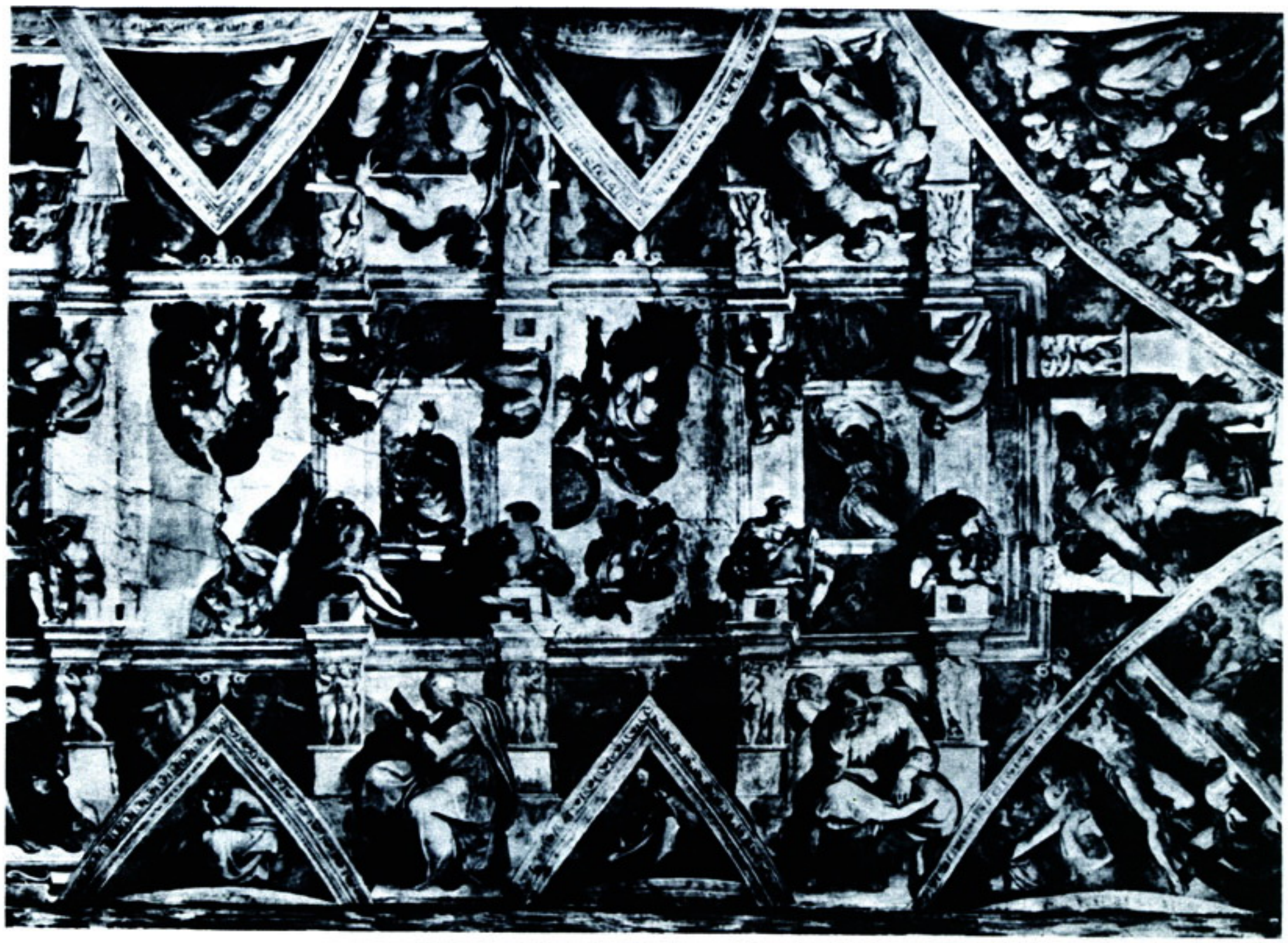
لوحهٔ رنگی ۴۲. آندرئا مانتنیا، **سقف تالار عروسان**، نقاشی دیواری، ۱۴۷۴ ب. م. کاخ دوک‌نشین، مانتوا.



۵۳۴ داخل نمازخانهٔ سیستین،
واتیکان، رم.

مفهوم قرار گیرد ــ مانند تمثیل در سده‌های میانه ــ به صورت تجسمِ عینی یك احساس شدید نمایانده می‌شود. تخیل قدرتمند میکلانژ، عملاً به تك‌تك سطوح و فرورفتگیهای سنگ نیز سرایت می‌کند. خطوط زیبا و پراکسیتلسی اسیر ضعف کرده، با کشش آرام و روبه پایین‌شان سنگینی این احتضار را مجسم می‌کنند؛ ایستایی متعادلِ خشونت‌آمیزِ این بردهٔ مبارزطلب، جلوه‌ای از مبارزهٔ آتشین و بی‌ثمر است. کل هنرمیکلانژ بدین اعتقاد او بستگی دارد که آنچه به کمك پیکرتراشی و نقاشی قابل گفتن باشد باید به کمك پیکرهٔ آدمی نیز چنین باشد.

پس از ناکام ماندن برنامهٔ تزئین آرامگاه، یولیوس II، میکلانژ تلخکام و بی میل را مأمور تزئین سقف نمازخانهٔ سیستین (تصویر ۵۳۴) کرد. میکلانژ بر این نکته پافشاری می‌کرد که نقاشی حرفهٔ اصلیش نیست و به همین علت فقط به شرطی با آغاز طرح مزبور موافقت کرد که روزی بتواند تزئینات آرامگاه را از سرگیرد. او در این راه با مشکلات بزرگی روبرو بود: نارسائی آموزشی‌اش در عرصهٔ هنر نقاشی دیواری؛ ابعاد سقف (چیزی در حدود ۱۷۴۰۰۰ سانتی‌متر مربع) و ارتفاعش از کف نمازخانه (نزدیك به ۲۱ متر)؛ و مسائل پیچیدهٔ پرسپکتیو ناشی از ارتفاع و انحنای طاق نمازخانه. با این حال میکلانژ در مدتی کمتر از چهار سال، به تنهایی، اثری خارق‌العاده و شاهکاری بی‌مانند در تاریخ هنر جهان آفرید (تصویر ۵۳۵). او که موضوع خلقت، هبوط، و رانده شدن انسان ــ پرشکوه‌ترین و جدی‌ترین موضوع ــ را برگزیده بود، طرح تزئینی چنان عظیمی را در صفحهٔ پهناور سطوح این نمازخانه به اجرا درآورد که در آن بیش از ۳۰۰ پیکره در درام بزرگ و نهایی بشریت درهم بافته شده‌اند. دالان درازی حاوی قابهای تزئینی در توصیف خلقت آدم به گونه‌ای که در سفر پیدایش آمده است، در امتداد بلندترین نقطهٔ نمازخانه، با صحنه‌هایی از تفکیك نور و تاریکی توسط خداوند تا مستی حضرت نوح، نقاشی شده است. در هردوسوی این دالان، جائی که سقف روبه پایین انحنا برمی‌دارد، **پیامبران بنی‌اسرائیل و سیبولاها** [ی اساطیری یونان و روم] که ظهور عیسی را پیشگویی کردند، نشسته‌اند. روی طاسچه‌های چهارگانهٔ هرگوشه، چهار چهرهٔ فرضی عیسی براساس عهد قدیم ــ داود، یهودیت، هامان و ماربرنجین ــ نقاشی شده‌اند. دهها پیکرهٔ کم اهمیت‌تر نیز به چشم می‌خورند: نیاکان عیسی در سه‌گوشیهای بالای پنجره‌ها، جوانان برهنه‌ای که برجستگی خاصی به گوشه‌های قابهای مرکزی می‌دهند، و پیکره‌های جفت‌جفت پسربچه‌ها که در آیینه دیده می‌شوند و قرنیز نقاشی شدهٔ دورتادور دالان مرکزی را نگهداشته‌اند. کل این طرح، جلوه‌ای حیرت‌انگیز پیدا کرده است؛ تقسیم بندی آن با جزئیات هزارگانه‌اش، دستاوردی است حقیقتاً فوق انسانی. ولی میکلانژ، انسان بود؛ در نخستین ماههای کارش،

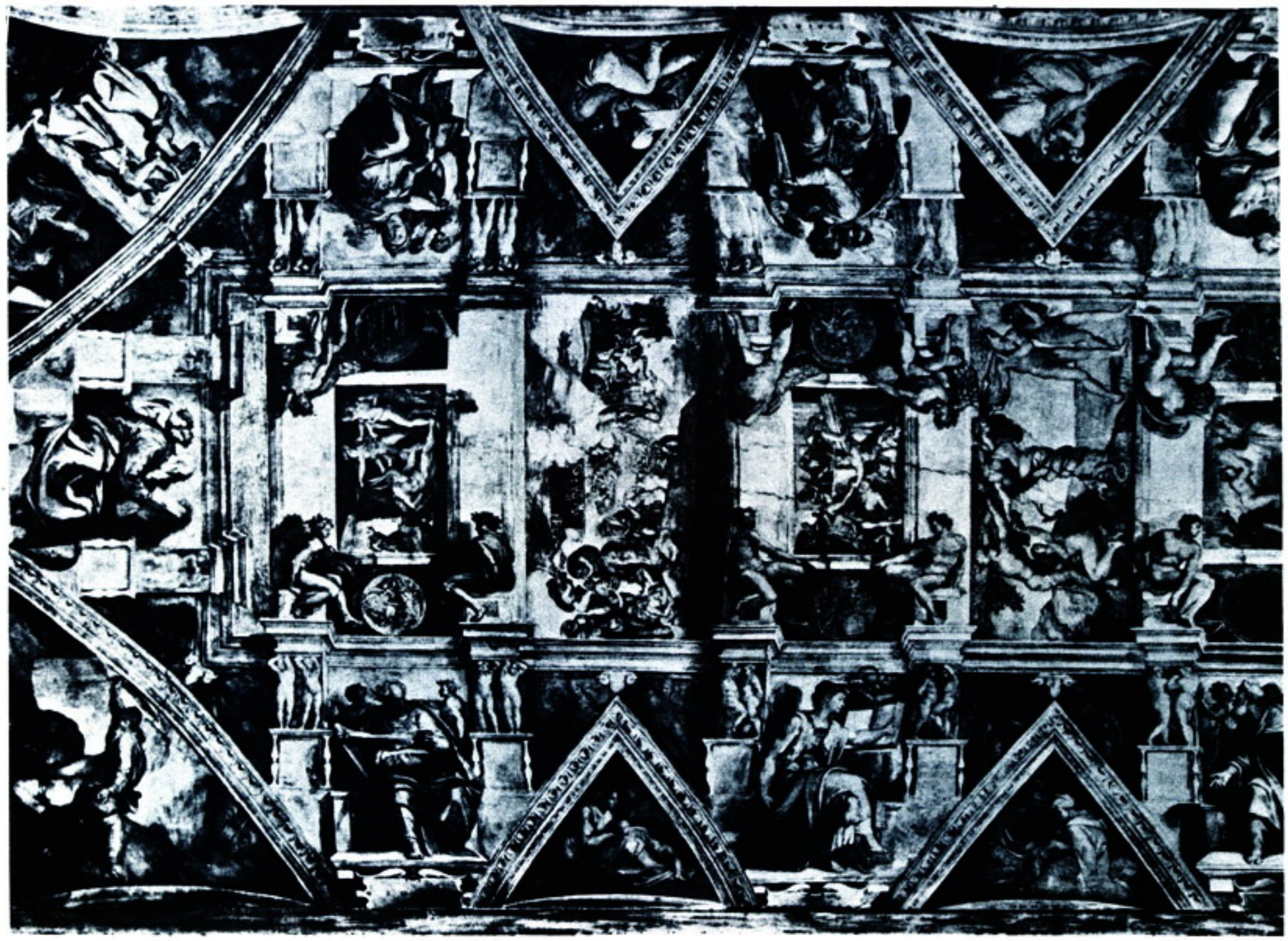


۵۳۵ میکلانژ، سقف نمازخانهٔ سیستین، ۱۵۰۸ـ۱۵۱۲.

مرتکب خطاهایی در کاربست اسلوب نقاشی دیواری شد و همین، تمام کارهائی را که تا آن زمان انجام داده بود ضایع کرد. همچنین در سه‌قاب تزئینیِ نخست، که از محل درِ ورودی با صحنهٔ **مستی حضرت نوح** آغاز می‌شود، مقیاس کارش را به درستی محاسبه نکرده بود، و به همین علت، صحنه‌ها شلوغ شده‌اند و از سادگی قابهایی که با وسوسه و هبوط آدم آغاز می‌شوند تهی هستند.

برخلاف تزئین تالار عروسان (تصویر ۵۱۲) در مانتوا به دست مانتنیا، از چارچوب برجسته و متحدکنندهٔ این دالان برای ساختن «پنجره‌های مشرف» که بشود از میانشان به منظره‌ای در بالای آنها نگریست، استفاده نشده است. بلکه چشم بیننده از یك پیکره به پیکرهٔ دیگر، که هریك به وضوح برزمینهٔ خنثای دیوار یا پسزمینهٔ سادهٔ قابهای تزئینی نقش بسته‌اند، کشیده می‌شود. میکلانژ در اینجا، همانند تندیسهایش، برای بیان مقصودش، بی‌هیچ گذشتی از پیکرهٔ آدمی بهره‌می‌گیرد. در نظر او بدن آدمی نه فقط به علت شکل طبیعی‌اش بلکه به علت ارزش معنوی و فلسفی‌اش زیبا است؛ بدن، فقط تجلی‌گاه روح یا حالتی از ذهن یا شخصیت آدمی است. میکلانژ بدن آدمی را به ساده‌ترین و ابتدائی ترین شکلش شبیه‌سازی می‌کند: به حالت برهنه یا باردائی ساده بر تن، بی‌هیچ پسزمینه یا رنگ‌آمیزی تزئینی، و همواره با احساس پیکرتراشانه که پیکره‌های نقاشی می‌توانند در حکم نقشهای برجستهٔ رنگ‌آمیزی شده یا تندیسهای نقش برجستهٔ همه جانبی تلقی شوند.

یکی از قابهای تزئینی در مرکز سقف نمازخانه، شاهد گویای تسلط میکلانژ بر درام پیکرهٔ آدمی است. صحنهٔ **آفرینش آدم** (لوحهٔ رنگی ۴۵)، شبیه‌سازی سنتی نیست بلکه تفسیری شجاعانه و سراپا انسانی از آن حادثهٔ ازلی است. خدا و آدم که از اعضای نژاد موجودات برترند، در منظره‌ای آغازین و بی‌شکل با یکدیگر روبرو می‌شوند که آدم هنوز جزئی از آن و همانند کرهٔ خاکی سنگین است، حال آنکه خداوند، از آن بالاتر است، در ردای ابرگونه‌اش پیچیده شده و به کمك نیروی نبوغ خودش بدانجا صعود کرده است. در زیر بازوی چپش، **حوا** دیده می‌شود که هنوز آفریده نشده ولی سخت در شگفت است. حیات، همچون جرقهٔ برق، از دست پرتوان خداوند برمی‌تابد و به آدم می‌رسد. ارتباط بین خدایان و قهرمانان، که از موضوعات آشنای اساطیر کلاسیك بود، در اینجا به صورت ملموس نمایانده شده است؛ خدا و انسان، هردو از یك ماده ساخته شده‌اند و هردو غول‌آسایند. این تجسم گستاخانهٔ خداوند در مقام فرمانروای آسمانها به معنی اولمپی یا ما قبل مسیحی‌اش، نشان می‌دهد که هنر دورهٔ رنسانس پیشرفته با چه سهولتی به سنتهای ماقبل مسیحی و مسیحت پیوست؛ ما می‌توانیم آدم و خداوند را به صورت **پرومتئوس و زئوس** در نظر مجسم کنیم. این ترکیب‌بندی به طرز پویایی در خارج از محور قرار گرفته است و نقطهٔ کانونیش دودستی است که دو هیکل بزرگ را



با نیرویی که میان انگشتان ایشان جرقه می‌زند به یکدیگر می‌پیوندند. هیکلها نیز مکمل یکدیگرند: هیکل مقعر آدم بر هیکل محدب خداوند منطبق می‌شود. محورهای مستقیم معمارانه‌ای که در آثار رافائل و لئوناردو دیدیم، در اینجا جای خود را به محورهای منحنی و اریب می‌دهند؛ بدین ترتیب، حرکت نه فقط پیکره‌ها بلکه کل ترکیب‌بندی را هدایت می‌کند. حالتهای لمیده، عضلات ستبر، و ایستایی متعادلِ پیچیده، تماماً جزئی از مواد نمایشی میکلانژ هستند، که یکبار دیگر در پیکره‌های تراشیده شدهٔ آرامگاههای خاندان مدیچی نشان خواهد داد.

پس از مرگ یولیوس II حامی نقاشیهای سقف نمازخانهٔ سیستین، میکلانژ یکبار دیگر به خدمت **لئوی X** و **کلمنس VII** پاپهای خاندان مدیچی در آمد. این اسقفان، میکلانژ را مأمور ساختن نمازخانه‌ای به نام **ساختمان نوبنیاد جایگاه اشیای متبرك** در کلیسای سان لورنتسوی فلورانس کردند. جایگاه اشیای متبرکی که برونلسکی ساخته بود در کنار بازویی چپ کلیسای سان لورنتسو قرار داشت و میکلانژ جایگاه جدید را در کنار بازویی راست ساخت. در این کار، میکلانژ می‌کوشید معماری را با پیکرتراشی درهم آمیزد و به همین علت، طرح کل نمازخانه و آرامگاهها را یکجا تهیه کرده بود. اینگونه ایجاد ارتباط بین دوهنر (و در اینجا به اضافهٔ نقاشی) از مشترکات سده‌های میانه به شمار می‌رفت؛ دیدن این آثار، مارا به یاد سردرهای پیکرتراشی شده و شیشهٔ منقوش کلیسای گوتیك می‌اندازد. ولی ارتباط مزبور در سدهٔ پانزدهم از هم‌گسسته بود زیرا هنر پیکرتراشی، مستقل از محیط معماریش می‌جنگید و استقلالش را ثابت می‌کرد ــ تا جایی‌که برونلسکی می‌تواند گله کند که افزوده‌های معماری و پیکرتراشی دوناتلو به جایگاه قدیمی اشیای متبرکش به خلوص طرح وی لطمه زده است. همپیوستگی جدید به دست میکلانژ، با آنکه در اینجا تکمیل نشده است، راه هنر باروك را که در آن مجموعهٔ معماری ـ پیکرتراشی ـ تصویرگری از نو به صورت معیار درمی‌آید، روشن ساخت.

در دوسوی این نمازخانه، آرامگاههای جولیانو و لورنتسو، به ترتیب پسر و نوهٔ **لورنتسوی باشکوه** قرارگرفته بودند. آرامگاه جولیانو (تصویر ۱ ـ ۵۳۵) از لحاظ ترکیب‌بندی، همزاد آرامگاه لورنتسو است. هردو آرامگاه ناتمام مانده‌اند؛ می‌گویند میکلانژ تندیسهایی برای تاقچه‌های دوسوی تندیس بالای سردر ــ در این مورد تندیس جولیانو ــ طراحی کرده بود و قرار بوده است یك جفت تندیس نیز برای متعادل کردن جفت پیکره‌ای که در دو سطح شیبدار تابوتها نصب شده‌اند در ته آنها کارگذاشته شوند. ترکیب‌بندی این آرامگاهها ازقدیم مورد بحث بوده است: شکل نهایی آنها قرار بوده است چگونه باشد؟ چه رابطه‌ای با یکدیگر دارند؟ در بردارندهٔ کدامین معنی‌اند؟ آرایش کنونی، تماماً ناپایدار به نظر می‌رسد؛ آیا قرار بوده است پیکره‌های لمیده روی یك سطح تخت نصب شوند؟ ما کاری جز پاسخ‌گفتن به بخشی از پرسشهای مزبور از دستمان برنمی‌آید و کوششی برای پاسخگویی



۱ـ۵۳۵ میکلانژ، آرامگاه جولیانو دمدیچی، ۱۵۱۹ـ۱۵۳۴. مرمر، بلندی هیکل میانی تقریباً ۱۷۸ سانتی‌متر. ساختمان نوبنیاد اشیاء متبرک، کلیسای سان لورنتسو، فلورانس.

کامل نخواهیم کرد. گفته‌اند که این آرایش را (که میکلانژ طراحی‌اش کرد ولی هیچگاه تکمیلش نکرد) می‌توان به معنی عروج روح از مدارج یا سطوح افلاك نو افلاطونی تفسیر کرد. پایین‌ترین سطح که با خدایان رود خانه شبیه‌سازی شده است، بردنیای زیرینِ مادّهٔ بی‌روح یا سرچشمهٔ شرارت دلالت دارد. در این صورت دوتندیسِ روی تابوتها نمادی از قلمرو زمان و دنیای مخصوصاً انسانیِ چرخشهای سپیده‌دم، روز، غروب، و شب هستند. وضع انسان در این دنیای زمان، با رنج و اضطراب، یأس و درماندگی همراه است. پیکره‌های شبیه‌سازی شده در این تصویر عبارتنداز پیکرهٔ مادهٔ **شب** در سمت چپ و پیکرهٔ نرِ **روز** در سمت راست. هردو چنانند که گویی بازنجیر به کشاکشهای پایان ناپذیر روحی بسته شده‌اند. هردو پیکره، پیچش عذاب‌آور اندامهای بدن را در جهات مخالف، به گونه‌ای که در تندیس **بردهٔ محتضر** و نقاشیهای نمازخانهٔ سیستین دیدیم، نشان می‌دهند. این ایستایی متعادل، آفریده و اثر انگشت میکلانژ است. روز با هیکلی به ضخامت تنهٔ یك درخت بزرگ و کالبدی چون کالبد هرکول، عضلاتش را بریکدیگر می‌فشارد و صورت ناتمامش را به طرز خوف‌انگیزی از پشت شانه‌اش بالامی‌آورد. **شب**، نماد آرامش، چنان می‌پیچد که گوئی خوابی آشفته داشته است، و پیچش بدنش گویای اضطراب درونی وی است. هنرمند، او را در میان یك جغد، یك دسته‌گل، و نقاب نمادگونه و ترسناکی از یك کابوس قرار داده است.

پیکره‌های لورنتسو و جولیانو از آشفتگیهای قلمرو زمان بالاتر قرار می‌گیرند و حالت دو نوع کمال مطلوب انسانی یعنی انسان متفکر و انسان فعال را پیدا می‌کنند. میکلانژ به ساختن چهره‌های فردی افراد واقعاً موجود تن در نمی‌داد؛ می‌گویند در این باره گفته است هزار سال بعد کسی بدین اندیشه نخواهد بود که بداند شکل واقعی چهرهٔ این افراد چگونه بوده است! آنچه اهمیت داشت حالت متفکرانهٔ پیکره‌ای بود که از قلمرو تباهی زمان فراتر می‌رفت. جولیانو، انسان فعال، که خطوط و حالات سیمایش کاملاً عادی است، زره یك امپراتور رومی را پوشیده است، باتون فرماندهی را به دست گرفته و سرش را به حالت نشسته چنان گردانده است که گویی با عده‌ای مشورت می‌کند (او به تندیس مریم در سوی دیگر نمازخانه می‌نگرد).در طرف مقابل این اتاق، لورنتسو، انسان متفکر، غرق در تفکر و صورتش در سایه‌ای سنگین، به حالت نشسته شبیه‌سازی شده است. میکلانژ در این آثار، همانند بسیاری از دیگر آثارش، نیروهای روانی پرتوانی را نشان داده است که امکان تحقق عملی ندارند ولی تا آستانهٔ آن پیش‌آمده‌اند. حالت روانی غالب در آثارش، حتی در پیکره‌هایی که ظاهراً به سوی عنصر کمال مطلوب، بی‌زمان، کامل، و بی‌حرکت سیر می‌کنند، کشش و تنش روانی است. سبك میکلانژ در محیطی آشفته پای به عرصهٔ هستی نهاد. این سبك، نقطهٔ پایان دورهٔ کوتاه و بی‌سروصدای رنسانس پیشرفته است.

تنشها و ابهامات سبك میکلانژ، که به سبك کلیِ موسوم به **شیوه گزینی** انتقال می‌یابند، شدیداً در کارهای معماریش احساس می‌شوند. فعالیتهای ساختمانی وی برای خاندان مدیچی در فلورانس در درون و پیرامون **کلیسای سان‌لورنتسو** متمرکز شده بود، و ساختمان **کتابخانهٔ لورنتسو** که برای نگهداری از مجموعه‌های بزرگ خاندان مدیچی ساخت در مجاورت این کلیسا قرار دارد. نقشهٔ ویژهٔ این ساختمان از وظیفهٔ خاص کتابخانه و زمین نسبتاً محدودش متأثر بود. میکلانژ می‌بایست در دوفضای متضاد، یکی فضای دراز و افقی کتابخانه و دیگری فضای عمودی دهلیز آن (تصویر ۵۳۶) کار می‌کرد. در فضای دوم، همه چیز عظیم و تجسمی است ولی در فضای نخست، سطوح و برجستگیهای تالار مطالعه، یکنواخت و کم عمقند ــ شاید برای آنکه حواس مطالعه کنندگان پرت نشود.

دهلیز کتابخانه، که ارتفاعش به مراتب از پهنا یا درازایش بیشتر است، تصور یك فضای فشردهٔ عمودی و چاه مانند را در ذهن بیننده زنده می‌کند. پلکان عریضی که تقریباً تمام فضای داخلی دهلیز را پرمی‌کند، شدیداً براین احساس ناهماهنگی می‌افزاید. هنرمندی که در مکتب معماری کلاسیك برامانته و رنسانس پیشرفته تربیت شده باشد از مشاهدهٔ بی‌تفاوتی میکلانژ به معیارهای کلاسیك در کاربست شیوه‌ها یا تناسب، به هراس می‌افتد. او ستونها را جفت‌جفت کار می‌گذارد، آنهم در محفظه‌ای فرونشسته در دل دیوارها. ستونها را در گوشه‌ها ازهم می‌گسلد. در زیر ستونها تیرچه‌هایی کارمی‌گذاشت که هیچ نقشی در نگهداشتن آنها نداشتند. سنتوریها و قرنیزها و هره‌ها را عمداً از وسط می‌شکست. خلاصهٔ کلام آنکه میکلانژ معماری کلاسیك را به گونه‌ای که در دورهٔ رنسانس پیشرفته مطرح بود، عامداً و ناگهانی کنار می‌گذارد. ولی پاره‌ای ویژگیها که غالباً عنوان شیوه‌گزینی به آنها داده می‌شود، زائیدهٔ ضرورتهای ساختمانی بوده‌اند؛ مثلاً اخیراً معلوم شده است ستونهای عقب نشسته‌ای که به نظر می‌رسد نقشی در نگهداری از سقف ندارند و به جائی متکی نیستند، برخلاف شیوه‌های کلاسیكِ استاندارد که صرفاً جنبهٔ تزئینی دارند، نقشی در نگهداری از سقف ایفا می‌کنند. این ستونهای جفت‌جفت وسنگی به علت نیروی فشار عظیم‌شان، عملاً بر وقار دیوارهای نسبتاً باریك آجری می‌افزایند و سنگینی بخشهای فوقانی ساختمان را تحمل می‌کنند. «ابهام» سطح دیواری که بدینسان تشکیل می‌شود، موهوم است زیرا ستونها آشکارا



۵۳۶ میکلانژ، دهلیز کتابخانهٔ لورنتسو، فلورانس، آغاز بنا در ۱۵۲۴. طراحی پلکان ۱۵۵۸ـ۱۵۵۹.

در دل‌دیوار عقب نشسته‌اند. درهرحال، میکلانژ با آن استقلال فکر راهگشایانه‌اش، فضائی ساخته است که تمام کششها و تنشهای مشهود در تندیسهاو پیکره‌های نقاشی شده‌اش را به بیننده منتقل می‌کند. سبك او در هر سه هنر یادشده به طرز شگفت‌انگیزی هماهنگ است. کلید این هماهنگی را می‌توان در کلمات خود او یافت: «عناصر یك ساختمان از قوانین تجسم یافته در بدن آدم پیروی می‌کنند. کسی که ... در شبیه‌سازی از اندام برهنه مهارت نداشته باشد نمی‌تواند اصول معماری را دریابد.» کل الهام هنری وی از زیبایی و شکوه بدن آدم و جنبهٔ مرئی روح وی سرچشمه می‌گرفت.

میکلانژ در آخرین سالهای عمرش بیشتر به معماری روی آورد. در سال ۱۵۳۷ پاپ پاولوس III بازبانی تملق‌آمیز و برانگیزاننده، وی‌را مأمور تجدید بنای **کامپیدولیو** بر بالای **تپهٔ کاپیتولینهٔ** رم (تصویرهای ۵۳۷ و ۵۳۸) در قالب ساختمانی چهار گوش و معظم به فراخور آن مکان ارجمند کرد. پاپ مایل بود این تپهٔ باستانی را که یك زمانی مظهر معنوی و سیاسی رم به شمار می‌رفت به نماد قدرت رم در عهد حاکمیت پاپها تبدیل کند. بدان سبب جسارت عظیمی برای پذیرفتن این مأموریت ضرورت داشت که از میکلانژ خواسته شده بود دو ساختمان موجود ــ یکی **کاخ سناتورها** از سده‌های میانه در شرق تپه، و دیگری **کاخ شهرداری** از سدهٔ پانزدهم در جنوب تپه ــ را در طرحش بگنجاند، و بین ساختمانهای مزبور نیز یك زاویهٔ هشتاد درجه وجود داشت. وجود این شرایط دشوار می‌توانست به شکست هر معمار دیگری در کارش منجر شود، ولی میکلانژ آنچه را که ظاهراً یك مانع به نظر می‌رسید به گیراترین طرح یك واحد شهری در سراسر دورهٔ رنسانس تبدیل کرد.

میکلانژ استدلال کرده بود که معماری باید تا جایی از شکل بدن انسان پیروی کند که اجزای هرساختمان را به طور متقارن در پیرامون یك محور مرکزی و یگانه قرار دهد و تناسبی چون تناسب میان بازوها با بدن یا چشمها با بینی، میان آنها پدید آورد. به احتمال زیاد او بر اساس چنین استدلالهائی، حامیانش را متقاعد کرد که **کاخ شهرداری** باید با ساختن واحد مشابهی در ضلع شمالی میدان به صورت متعادل درآید؛ و می‌خواست طرح تازه‌ای برای نمای آن نیز تهیه کند. میکلانژ برای ایجاد تعادل و تقارن در طرحش، ساختمان جدید (**موزهٔ کاپیتولین**، که در اصل به صورت رواقی با ردیفهای منفردی از دفاتر کار بربالا و پشت آن طراحی شده بود) را در چنان نقطه‌ای برپاداشت که زاویه‌اش با کاخ سناتورها، همان زاویهٔ کاخ شهرداری با کاخ سناتورها بود؛ بدین ترتیب برای میدان، به جای طرح چهارگوش مستطیلی، طرحی ذوذنقه‌ای به دست آورد (تصویر ۵۳۸). بعداً تمامی دیگر اجزای طرح مزبور با این ویژگی غیرسنتی ولی بنیادی انطباق داده شدند.

پیکرهٔ سوار براسب **مارکوس آورلیوس**، یگانه پیکرهٔ سوار براسب از یك امپراتور رومی که از سده‌های میانه برجامانده بود، در نقطهٔ مرکزی کل طرح یاد شده نصب شد. این پیکره به دستور پاپ پاولوس III و برخلاف توصیه‌های میکلانژ به تپهٔ کاپیتولینه انتقال داده شد. احتمالاً میکلانژ ترجیح می‌داده است خودش پیکرهٔ دیگری را بتراشد و در مرکز طرحش قرار دهد. معنی نمادین این پیکره، که ظاهراً رم دوران قیصرها را به دوران پاپها می‌پیوست، احتمالاً پاپ را به خود



۵۳۷ میکلانژ، تپهٔ کاپیتولینه (کامپیدولیو)، رم، تجدید طراحی حدود ۱۵۳۷.

جلب کرده بوده است. میکلانژ برای مرتبط کردن این پیکرهٔ عظیم با ساختمانهای اطراف، پایه‌ای بیضی شکل برایش ساخت و آن را در مرکز یك سنگفرش دارای طرح بیضوی که رئوس دوازده‌گانه‌اش احتمالاً متضمن اشاراتی از احکام نجوم باستانی یا سده‌های میانه بوده‌اند، نصب کرد. انتخاب طرح بیضی‌شکل در اینجا قابل فهم است، زیرا میکلانژ بیضی را یك شکل ناپایدار هندسی می‌دانست و معماران سالخوردتر دورهٔ رنسانس نیز از نزدیك شدن به آن خودداری می‌کردند. ولی طرح بیضوی، که ترکیبی از مختصات مرکزی و محوری در آن دیده می‌شود،به دلیل ذوذنقه‌ای بودن شکل میدان، بهتر از هرشکل دیگری برای پیوستن اجزای گوناگون طرح به یکدیگر متناسب بود. این شکل، شکل هندسی مورد علاقهٔ هنرمندان دورهٔ باروك شد.

دوکاخ جانبی که رو به میدان ساخته شده‌اند، نماهای دوطبقهٔ مشابهی دارند (تصویر ۵۳۹). این کاخها یکبار دیگر شیوهٔ با عظمت و غول‌آسا را که نخستین بار به گونه‌ای نسبتاً متواضعانه‌تر در **کلیسای سان آندرئا** (تصویر ۴۹۳) آفریدهٔ لئونه باتیستاآلبرتی در مانتوا مشاهده کردیم، در نظرمان زنده می‌کنند. میکلانژ این شیوه را با ذوق و قدرت به مراتب بیشتری به کار می‌گیرد. شبه‌ستونهای غول‌آسای چهارگوش و متصل به نما، نه فقط دو طبقهٔ ساختمان را به یکدیگر می‌پیوندند بلکه استخوان‌بندی تناوری پدید می‌آورند که نقش اصلی آن را به عنوان نگهدارندهٔ اصلی این ساختمان، کاملاً بیان می‌کند. دیوارها تقریباً حذف شده‌اند. در طبقهٔ همکف، انتقال از تنهٔ عظیم جرزهای ستون نما به فرورفتگیهای ژرف میان آنها با قراردادن ستونهای میانی، به صورتی ملایم درآمده است. بربالای این ستونها، تیرهای افقی مستقیمی به شیوهٔ مورد پسند آلبرتی کارگذارده شده‌اند، ولی میکلانژ این تیرها را با منطق و هماهنگی به مراتب بیشتری از آلبرتی به کار برده است. در نمای سومین ساختمانِ برمیدان ــ کاخ سه‌طبقهٔ سناتورها ــ از همان عناصر طراحی دوساختمان دیگر، منتها به شیوهٔ تجسمی خفیف‌تر، استفاده شده است. بدین‌ترتیب، ساختمان

محوری، با ارتفاع بیشترش، به صورت تأکیدی مشخص و مسلط برای کل مجموعه درمی‌آید بی‌آنکه یگانگی‌اش از هم بپاشد.

این میدان می‌توانست به صورت یك محوطهٔ اتاق مانند درآید، مانند بیشتر میدانهای دورهٔ رنسانس و مطابق توصیهٔ آلبرتی در این خصوص (در رساله‌اش). ولی این‌بار نیز میکلانژ سنت‌شکنی می‌کند و به آینده چشم می‌دوزد. او به جای محصور کردن میدان با چهاردیوار، با ورودیهایی از نقطهٔ مرکزی آنها، همچنانکه لازمهٔ محوطه‌های اتاق مانند است، ضلع چهارم را باز گذاشت. دیوارچهارم صرفاً با یك طارمی‌بندی و پردهٔ نازکی از تندیسهای کلاسیك که به طرزمؤثری حدود میدان‌را تعیین کند و مانع رؤیت منظرهٔ گستردهٔ سقفهای خانه‌ها از سوی واتیکان نشود، به معمار القا می‌شود. نماد وارگی تصادفی این محور، به احتمال زیاد، درست به اندازهٔ طرح پویای میدان موجبات شادمانی پاپ را فراهم کرده است و چشم‌انداز ملایم و فراگیرندهٔ شهر نیز طراحان بعدی دورهٔ باروك را شاد کرده است.

میکلانژ چندسالی پس از اجرای طراحی تپهٔ کاپیتولینه، نظارت برساختمان کلیسای سان پیترو را برعهده گرفت؛ در زمان مرگ وی، هیچ یك از دو پروژهٔ مزبور تکمیل نشده بود. کاری که او پس از تلاشهای پیاپی معماران به دنبال فوت برامانته در کلیسای سان پیترو انجام داد ظاهراً به گونه‌ای نمایش از خود گذشتگی و کار بی‌تشکر و بی‌مزد تبدیل شد. او در ماه مه ۱۵۵۷ ضمن نامه‌ای به دوستش **وازاری**، چنین گله کرده است:

> خداوند شاهد است که وقتی پاپ پاولوس ده سال پیش مرابه کار در ساختمان کلیسای سان پیتروی رم واداشت چه کار بزرگی برخلاف اراده‌ام انجام داد. اگر کار از همان زمان آغاز به بعد ادامه یافته بود امروز بدانجا می‌رسید که من منطقاً امیدوار بودم برسد....[۷]

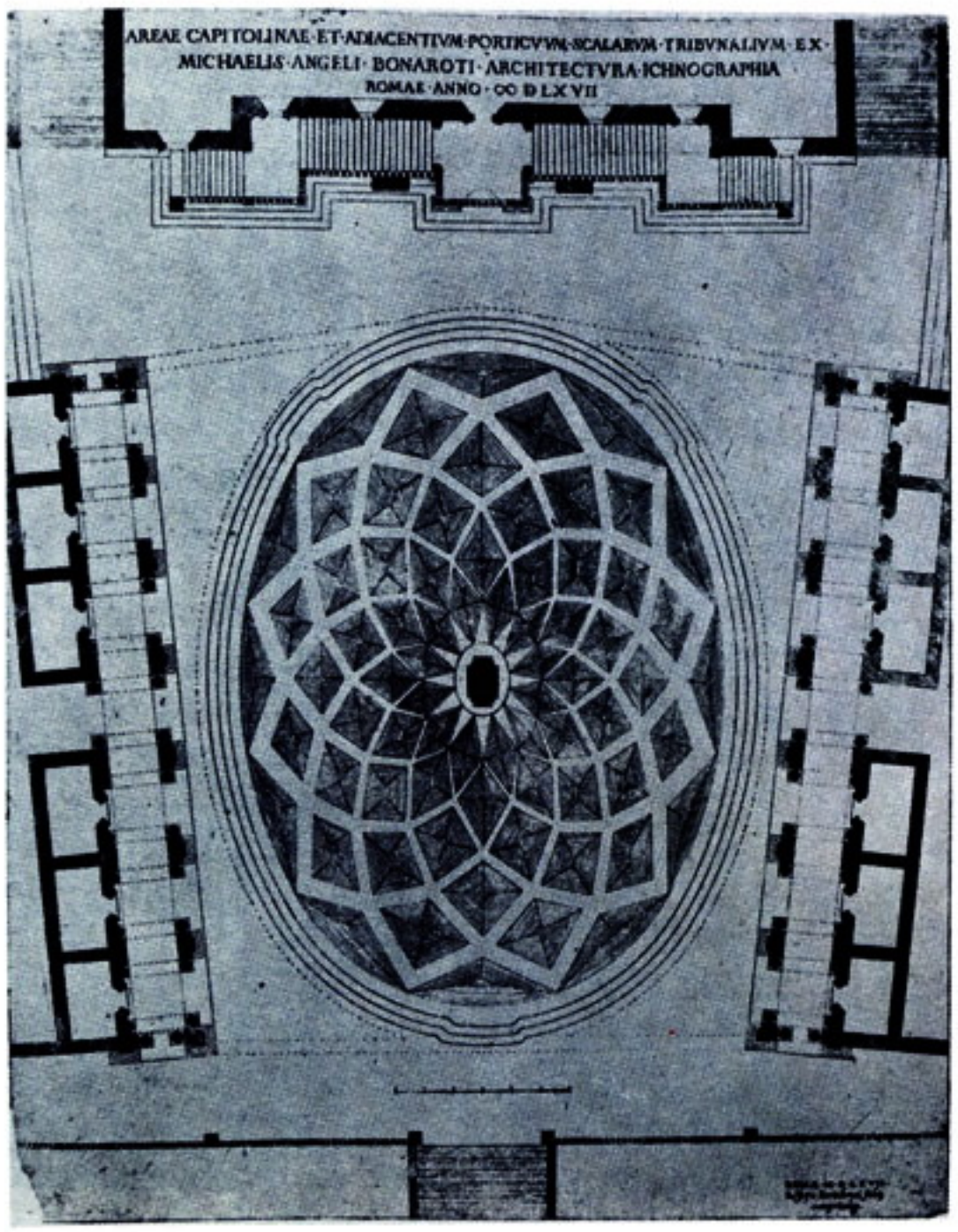
از جمله مشکلات میکلانژ، تلاش وی برای حفظ و تکمیل نقشهٔ اصلی برامانته (بامختصر تغییراتی) بوده است؛ او ضمن تغییردادن نقشه، آن را چنین می‌ستود:

> نمی‌توان انکار کرد که برامانته معماری ماهر بودو از روزگار باستان تا امروز کسی در طراز او به جولانگه این هنر پاننهاده است. هموبود که نقشهٔ اصلی کلیسای سان پیترورا بی‌هیچ آشفتگی و سرشار از روشنی و صراحت تهیه کرد .... این نقشه، بسیار ظریف به شمار می‌رفت و امروزه نیز می‌توان ظریف بودنش را ثابت کرد: عملاً، هرمعماری که از نقشهٔ برامانته روی برتافته ... از راه راست بیرون افتاده است....[۸]

احترام میکلانژ به نقشهٔ درست را در ادامهٔ طرح سانگالو برای کاخ فارنزه با تغییرات بسیار جزئی دیده‌ایم. در نقشهٔ برامانته برای کلیسای سان پیترو، میکلانژ تمرکز مهمی پدید آورد و بافت مرکزی را از تعدادی مربع تقاطع در همبافته به یك صلیب گنبددار یونانی در دل یك مربع تقلیل داد و یك رواق پانتئون مانندِ دوستونی را در برابر کل مجموعه (تصویر ۵۴۰) قرار داد. میکلانژ بدون از میان بردن سجایای نقشهٔ متراکم در مرکز اثر برامانته (صحن کلیسا پس از مرگ میکلانژ امتداد پیدا کرد)، با چند اشارهٔ قلم، پیچیدگی دانه برفی آن را به وحدتی پرعظمت و یکپارچه مبدل کرد.

همین تلاش برای اجرای طرحی واحد و یکپارچه را می‌توان در طراحی نمای بیرونی ساختمان نیز مشاهده کرد. چون نمای جبههٔ کلیسا در سالهای بعد تغییریافت، سبك ونیت او را به بهترین شکل ممکن می‌توان در انتهای غربی (یامذبح) آن دید (تصویر ۵۴۱). این بار نیز شیوهٔ غول‌آسا متواضعانه به خدمت او درمی‌آید و ستونهای چهارگوش و غول‌آسای متصل به بدنه ، دورتادور سطوح مواج دیوار به حرکت درمی‌آیند و بی‌آنکه وقفه‌ای در حرکت پدید آورند باعث محدودیت آن می‌شوند. تندیس‌وار کردن معماری، که میکلانژ از کتابخانهٔ لورنتسو آغاز کرد، در اینجا از طبقهٔ همکف تا طبقات زیرشیروانی بسط می‌یابد و تا ساقهٔ گنبد و خود گنبد می‌رسد و کل بنا از قاعده تا رأس، به صورت یك کل، درهم کشیده می‌شود. معماران باروك، نکته‌ها از این گونه طرح یکپارچه خواهند آموخت؛ طرح مزبور، در نهایت، براین اعتقاد میکلانژ استوار است که معماری بازیبائی جسمانی پیکر انسان یکی است. انتهای گنبددار غربی، با شکوه امروزین و تأثیری که در طی سده‌ها برمعماری داشته، درست همان چیزی نیست که در نظر بوده است. میکلانژ در اصل، گنبدی با نیمرخ برجسته، همانند گنبد کلیسای فلورانس طراحی کرده بود. ولی در طرح نهائیش آن را به یك گنبد نیمکره‌وار تبدیل کرد (تصویر ۵۴۲) تا از حالت عمودی طراحی طبقات پائین بکاهد و بین عناصر پویا و ایستا تعادلی ایجاد کند. ولی وقتی **جاکومو دلاپورتا** اجرای گنبد را پس از مرگ میکلانژ برعهده گرفت، طرح رفیع پیشین را زنده کرد و طرح نهائی میکلانژ را نادیده گرفت. دلایل جاکومو احتمالاً همان دلایلی بود که برونلسکی را به انتخاب مقطعی جناغی برای گنبد کلیسای فلورانس واداشت:استحکام بیشتر و ساختمان آسانتر. در نتیجه، چنین

۵۳۸ میکلانژ، نقشهٔ ساختمانی تپهٔ کاپیتولینه. (گراوور از دوپراك.)



7. In Robert J. Clements, ed., *Michelangelo: A Self-Portrait* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964), p. 57.
8. In E.G. Holt, ed., *op. cit.*, p. 195.



۵۳۹ میکلانژ، موزهٔ کاپیتولین، تپهٔ کاپیتولینه.

به نظر می‌رسد که گنبد از قاعده‌اش به بالاکشیده می‌شود ــ نه آنکه محکم روی آن قرار گرفته باشد ــ و این نتیجه را احتمالاً میکلانژ تأیید نمی‌کرد. بااین حال، گنبد کلیسای سان پیترواحتمالاً گیراترین و زیباترین گنبد جهان است و نسلهای متوالی معماران از آن زمان تاکنون این گنبد را الگوی کار خویش قرارداده‌اند.

در دورانی که میکلانژ محنتهای زمانه و سرخوردگیهای طولانی حاصل از کار هنری را تحمل می‌کرد، روحش در اثر رویدادهایی که اززمان ترك فلورانس به دنبال سقوط خاندان مدیچی در اطرافش به وقوع می‌پیوست، بیشتر زیرفشار قرار می‌گرفت. آزادیهای فلورانس نابود شدند؛ خاندان مدیچی در لباس جباران جدید به فلورانس بازگشته بودند و میکلانژ حتی به هنگام کار برای ایشان، احساس می‌کرد که در تبعید به سر می‌برد. ایتالیا در اثر تاخت وتازهای مهاجمان فرانسوی و اسپانیائی به ویرانه تبدیل شده بود و اصلاح دینی پروتستانها دنیای مسیحیت را به اردوگاههای متخاصم تقسیم کرده بود. جنبش کاتولیکیِ ضد اصلاح دینی قدرت گرفت، و اروپا بیش از یك سده درکام جنگهای مذهبی فرورفت. افتخارات رنسانس پیشرفته زائل شدند و فلسفهٔ اومانیسم در برابر رستاخیز روحیهٔ مذهبی ــ غالباً بدبینانه، اخلاق‌پرستانه، و کوراندیشانه، اعم از پروتستان یا کاتولیك ــ عقب نشینی کرد. میکلانژ نیز از گرایشهای اومانیستی دست شست، به پیشپنداشتهای مذهبی روی آورد و شدیداً به سرنوشت انسان و سرنوشت روح خودش علاقه‌مند شد. این احساس او که گمان می‌کرد دنیا دیوانه شده است و انسان خدارا فراموش کرده و محکوم به فنا شده است، احتمالاً در اثر خاطرهٔ زنده‌ای که از دعوت پیشاپیش گنهکاران به توبه و پس از مطالعهٔ آثار دانته ــ که وی از خبرگان این آثار بود ــ بسی نیرومندتر شده بود. او با چنین روحیه‌ای اجرای نقاشی دیواری **داوری اخروی** را برروی دیوار مذبح نمازخانهٔ سیستین پذیرفت (تصویر ۱ ـ ۵۴۲). تغییر حالت روحی آفرینندهٔ نقاشیهای سقفی متعلق به بیست سال پیش، در اینجا بسیار چشمگیر و تکان دهنده است. انسانِ سقوط کرده، با آمدن نجات دهنده، که دسته‌های مزدحم و درهم فشردهٔ نقاشیهای سقفی درهمه جا اعلامش می‌کردند، می‌بایست تعالی می‌یافت. اما اینبار، بردیوار مذبح، مسیح به راستی آمده است، ولی به صورت داور جهان در سده‌های میانه و غولی که بازوی نیرومند راستش را چنان به حالت لعنت کردن مردم بلند کرده است که گوئی تمام خلقت یا زمین و آسمان را یکسره نابود خواهد کرد. سپاه فرشتگانی که دورادورش را گرفته‌اند، از نگرانی و ترس برخود می‌لرزند. فضاهای پائین‌تر را فرشتگان منادی‌گر، آمرزیدگان صعود کننده و ملعونان نزول کننده پرکرده‌اند. درسمت چپ، مردگان برمی‌خیزند و استخوانهایشان گوشت دار می‌شود و درسمت راست، ملعونان به دست دیوانی عذاب داده می‌شوند که نقابهای جانورگونه و چشمهای سوزانشان دیوهای جبهه‌های کلیساهای دورهٔ رنسانس را در نظرمان زنده می‌کنند. شهیدانی که مرگهای سخت و پرعذاب را تحمل کردند در زیرپای **داور** درهم می‌شکنند. یکی از این شهیدان، **قدیس بارتولومئو** است که پوستش را زنده زنده کنده بودند؛ او در اینجا چاقو و پوست را به دست گرفته است و چهرهٔ عجیبی از میکلانژ نیز بر آن دیده می‌شود (تصویر ۵۴۳). در تمامی اینها، هیچ اثری از گرایش نوافلاطونیِ کهن به زیبائی دیده نمی‌شود. پیکره‌ها به

طرز عجیبی بزرگ‌اند، پیچشی خشن، سرهایی ریز دارند و خطوطی درهم در سیمایشان به چشم می‌خورد. قدرت بیانِ زشتی و هراس در خدمت یك پیام مخوف، بر سراسر این اثر سایه افکنده است.

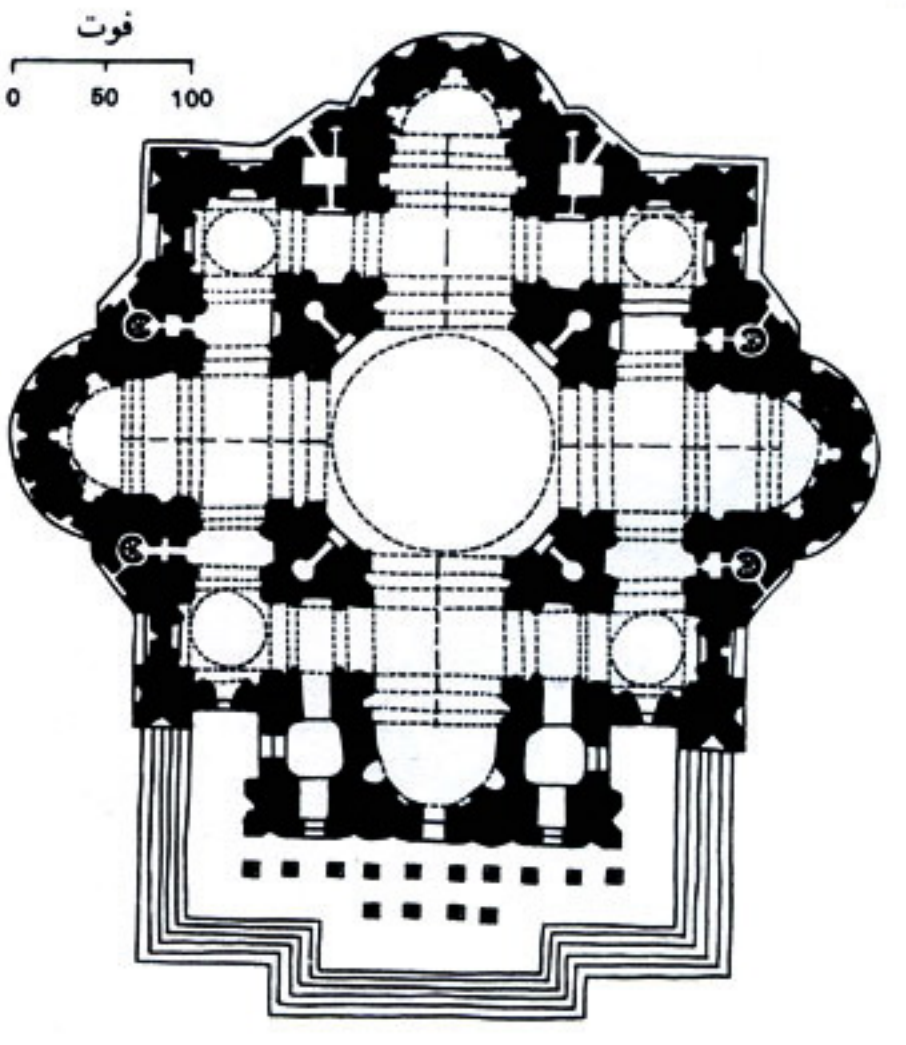
هنرمیکلانژ به شیوهٔ هنر سدهٔ پانزدهم آغاز شد، در دورهٔ رنسانس پیشرفته به اوج کمال مطلوب خود رسید، و در پایان به شیوهٔ باروك گرایش پیداکرد. او همچون غولی افسانه‌ای، سیصدسال را در دورهٔ عمرش می‌پیماید. میکلانژ الگوی برترین نابغه‌ای شد که با بنیادنهادن قوانین تازه، از مرزهای قوانین فراتر می‌رود. کمتر هنرمندی پیدامی‌شد که توانسته باشد از حیطهٔ تأثیر او بگریزد، و گونه‌های برگرفته از سبك میکلانژ تا چند صدسال بعد، پیوسته پدیدار و ناپدید خواهند شد.

آندرئا دل سارتو و کوردجو

دستاوردهای پرشکوه رافل و میکلانژ در رم، همهٔ آثاری را که در دورهٔ حیات ایشان آفریده شده بودند از نظر پنهان می‌سازند. با این حال، صرفنظر از **مکتب‌ونیز** که رونق فراوان داشت، در نخستین سالهای سدهٔ شانزدهم، برخی هنرمندان چیره دست در دیگربخشهای ایتالیا به آفرینندگی خویش ادامه می‌دادند. یکی از اینان **آندرئا دل سارتو** (۱۴۸۶ ـ ۱۵۳۱) نقاش فلورانسی بود که نقاشیهایش با برجستگی و وضوحی در ردیف نقاشیهای رافائل، آرمانهای دورهٔ رنسانس پیشرفته را بیان می‌کنند. درتابلوی **مریم هارپیها** (لوحهٔ رنگی ۴۶) حضرت مریم را می‌بینیم که باشکوه تمام روی پایه‌ای مذبح‌مانند و مزین به پیکره‌های ابوالهول [که وازاری اشتباهاً آنها را **هارپی** (هیولائی با سرزن و بدن پرنده) دانسته و همین نام را نیز بر تابلو نهاده است] ایستاده است. این ترکیب‌بندی، برهرم عظیم و گیرایی از چندین پیکره استوار است، و ایستاییِ متعادل قدیسان دوطرف آنها از شدت خصوصیات ایستایشان می‌کاهد؛ این شیوهٔ شبیه‌سازی از شیوه‌های معمول دورهٔ رنسانس پیشرفته برای ایجاد تنوع در تقارن بوده است. این هرم بالقوه خشك و تغییرناپذیر، با انطباق ماهرانهٔ حالتهای پیکره‌ها بر حرکتی ارگانیك که از **قدیس فرانسیس** در سمت چپ آغاز می‌شود و به **مریم** و **قدیس یوحنای مبشر** و پس از او به تماشاگر می‌رسد، انعطافی دیگر پیدا می‌کند. این حرکت اصلی با چندین حرکت فرعی که در اجرای بی‌نقص تابلو به تعادل صوری کاملی رسیده‌اند، یا تکرار می‌شود یا به حالت تعادل درمی‌آید. برجسته‌نمائی ملایم پیکره‌ها برشیوهٔ لئوناردو استوار است ولی تأثیری بررنگهای سیر و گرم نمی‌گذارد. حس رنگ‌شناسی آندرئا و توانائیش در استفاده از آن، او را از همعصران بزرگ ایتالیائیش متمایز می‌ساخت، و به احتمال زیاد او یگانه هنرمند دورهٔ رنسانس پیشرفته بود که می‌توانست طرحهای غنی رنگ‌آمیزیش را از صفحهٔ تابلو به نقاشیهای دیواری منتقل کند. ترکیب‌بندی آثار بعدی آندرئا بافتی سست‌تر دارد و طرح رنگ‌آمیزیش به گونه‌ای زمختیِ سردمی‌گراید که از ویژگیهای نقاشی شیوه‌گزین بود. آندرئا گرچه در سده‌های شانزدهم و هفدهم مورد استقبال قرار گرفت، شهرتش تدریجاً فراموش شد و امروزه به نظر می‌رسد که از او فقط در مقام مربی **پونتورمو**، **ایل روسو**، و وازاری و یکی از پیشگامان مکتب شیوه گزینی نام برده می‌شود.

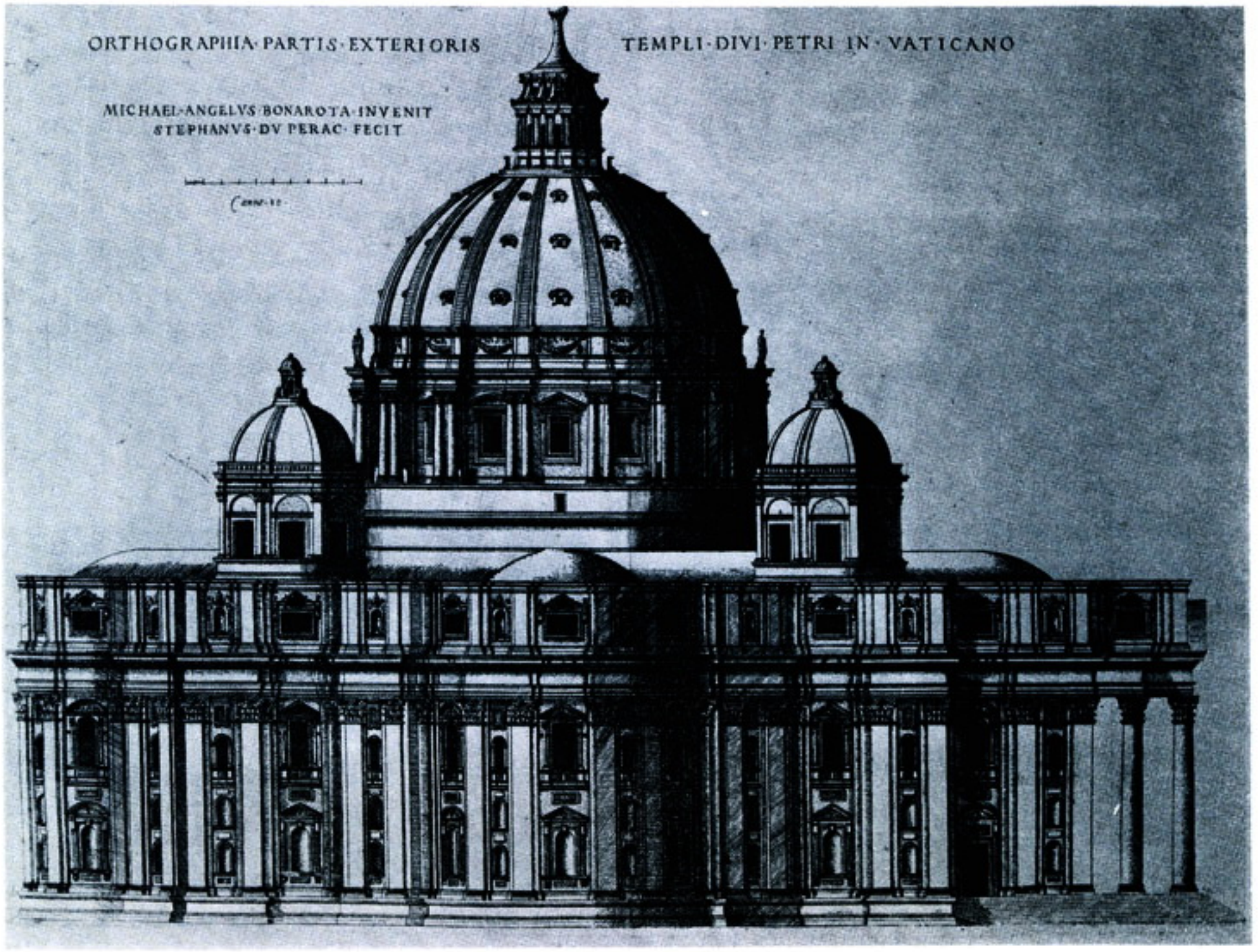
در حالی که آندرئا دل سارتو را می‌توان با اطمینان تمام در اردوی رنسانس پیشرفته قرارداد، همعصر و هموطن شمالیش کوردجو [نام حقیقی‌اش **آنتونیوآلگری** (حدود ۱۴۸۹ ـ ۱۵۳۴)] از شهرپارما را تقریباً به سختی می‌توان طبقه‌بندی کرد. کوردجو که نابغه‌ای تك‌رو بود، گرایشهای هنری متعددی را در وجود خویش گردآورده بود که از آن جمله می‌توان به تأثیراتی از لئوناردو، رافائل، و نقاشان مکتب ونیز اشاره کرد؛ با این حال، او سبك شخصی بی‌مانندی پدید آورد که

۵۴۰ میکلانژ، نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان پیترو، رم.





۵۴۱ میکلانژ، کلیسای سان پیترو (منظرهٔ غربی). گنبد در ۱۵۹۰ توسط جاکومو دلا پورتا تکمیل شد.



۵۴۲ میکلانژ، نمای جنوبی کلیسای سان پیترو. (گراوور از دوپراك، حدود ۱۵۶۹.)

اگر بخواهیم عنوانی برآن بنهیم، باروك پیشین از هرعنوانی مناسب‌تر است. از لحاظ تاریخی، ماندگارترین تأثیر او تکمیل پرسپکتیوهای عمق نمایانه تا نقطه‌ای بود که رقبای وی در دورهٔ باروك کمتر توانستند بدان دست یابند. مانتنیا در مانتوا، یك روزنه در سقف تالار عروسان نقاشی کرده بود؛ نزدیك به پنجاه سال بعد، کوردجو، تمامی فضای داخلی گنبد کلیسای پارما (تصویرهای ۵۴۴ و ۵۴۵) را نقاشی کرد. هنرمند ضمن بالابردن قبهٔ گنبد، منظره‌ای از آسمان را با حلقه‌های پیاپی ابرهایی نشان می‌دهد که هیکلهای پروازکننده در میان آنها به شادی معراج مریم عذرا رقصی گردبادمانند می‌کنند.موجودات فرشته‌وش، درحالی که پنجه‌های گلرنگ پاهایشان را برای تماشاگران پایین تکان می‌دهند، مستأجران جاودانی کلیساهای متعددباروك در سده‌های بعد خواهند شد. کوردجو، صورتگر بزرگ قابهای تزئینی مذهبی نیز بود، و از این لحاظ پیشتاز و مبتکر چندین شیوهٔ ترکیب‌بندی باروك به شمار می‌رود؛ او به عنوان نقاش موضوعات عاشقانهٔ اسطوره‌ای، به تعبیری، بی‌مانند بود. در تابلوی ژوپیتر ویو [که اکنون در موزهٔ تاریخ هنر، وین نگهداری می‌شود] با استفاده از دین رومیان باستان، مناظر عاشقانهٔ لطیفی را مجسم می‌سازد. این تابلو یکی از مجموعهٔ تابلوهای مربوط به عشق ژوپیتر است که کوردجو برای فدریگو گونتساگا دوك‌مانتوا نقاشی کرده بود. ژوپیتر که برای پنهان ساختن روابطش از همسرش یونو خود را به شکلهای گوناگون در آورده بود، در اینجا به صورت ابری درآمده است که حوری دریایی تشنهٔ عشق را به آغوش می‌کشد. برجسته‌نمائی نرم و دودآسا (اسفوماتو) به شیوهٔ لئوناردو،بارنگ درخشان ترکیب شده است و این حرکت شهوانی را با ظرافت تمام مجسم می‌کند. حتی کیفیت شبیه‌سازی تیسین در نقاشیهای برگرفته از موضوعات اساطیری خویش، به ندرت می‌توانست به‌پای حالت شهوانی بیان شده در آثار کوردجو برسد. کوردجو برخلاف آندرئا دل سارتو، چندان مورد ستایش معاصرانش قرارنگرفت؛ فقط در سدهٔ هفدهم بود که نقاشان باروك او را خویشاوند معنوی خود دانستند.

شیوه گزینی

اصطلاح «شیوه گزینی» به برخی گرایشهای مهم در هنر رنسانس پسین یعنی دورهٔ پس از مرگ رافائل (۱۵۲۰) تا پایان سدهٔ شانزدهم مربوط می‌شود. این واژه درکاربرد وسیع به معنی پیروی افراطی یا غیر طبیعی از یك شیوهٔ مشخص، مخصوصاً درهنر و ادبیات است، و نخستین بار که در توصیف گرایشهای مزبور به کاربرده شد، معنی تحقیر آوری که در توصیف رفتار فردی دارد از آن استنباط می‌شد. امروزه ما برای این سبکها عینیت بیشتری قائلیم و هرآنچه را که با مختصر ظرافتی توأم باشد، می‌ستاییم.

رنسانس آغازین و رنسانس پیشرفته، سبکهای مختص خویش را از طریق مشاهدهٔ خستگی‌ناپذیر طبیعت و فرمول بندی علوم تصویری به دست آورده و تکمیل کرده بودند.در سالهای رشد هنرمندان

شیوه گزین، پس از ۱۵۲۰، تمام مسائل شبیه‌سازی تصویری حل شده بودند؛ گنجینهٔ سرشاری از اطلاعات تخصصی فراهم آمده بود و در انتظار مراجعهٔ هنرمندان به قصد بهره‌برداری بود. بعلاوه، درهمان سالها عصر تازه‌ای در علاقه به هنر و ادبیات باستانی و باستان شناسی آغاز شده بودو هزاران اثر متعلق به هنر روم باستان را کشف می‌کرد و در دسترس علاقه‌مندان قرار می‌داد. شیوه گزینان، به جای ادامهٔ پژوهشهای پیشین در عرصهٔ طبیعت و ظاهر طبیعی امور، برای پیداکردن مدلهای کارشان به آثار استادان دورهٔ رنسانس پیشرفته ــ مخصوصاً میکلانژ ــ و پیکرتراشی رومی ــ مخصوصاً پیکرتراشی نقش برجسته ــ روی آوردند. بدین ترتیب، آنان هنر را به جای طبیعت به عنوان استاد خویش برگزیدند. می‌توان گفت با آنکه اسلاف ایشان در طبیعت به جستجو پرداخته و سبك خویش را در آن یافته بودند، هنرمندان شیوه گزین نخست به دنبال سبك گشتند و سپس به یك شیوه رسیدند.

شیوه گزینان با پیروی از سرمشق میکلانژ در یك عرصه، اعلام کردند که هنرمند حق دارد قواعد را مطابق تشخیص خود تفسیر کند و برای الهام‌گرفتن، به دنبال **مُثل افلاطونی** بگردد؛ اینان مُثل مزبوررا **دیسنیو اینترنو** یا **طرح درونی** می‌نامیدند و از همان نیز **الهام** می‌گرفتند. آنها گونه‌ای زمختی در طبیعت می‌دیدند و آن را نیازمند پالایش می‌دانستند، و به جایی روی می‌آوردند که آن نیز در هنر پالایش یافته بود. از دوران باستان و رنسانس پیشرفته به بعد، هرهنرمند به قدر ابتکار و مهارت خود، شکلهایی را به صورت انتزاعی در تصور می‌آورد و جنبه‌ای آرمانی‌تر به آنها می‌دهد، به طوری که تابلو یا تندیس نمونهٔ آفریدهٔ شیوه گزینان همچون تلاشی اصیل به شکل انسانی و با مختصر فاصله‌ای از طبیعت به نظر می‌رسد. از آنجا که مانریا (نام **سبك شیوه گزینی** در نزد نظریه‌پردازان آن) هنری مختص شبیه‌سازی انحصاری از پیکر آدمی است، عادی‌ترین تجلی‌اش در تابلوهای متضمن پیکره‌های پرشماری دیده می‌شود که ظاهری چون رقص و لال‌بازی، ترکیب‌بندیها و حرکات و نگرشهای پیچیده دارند و عمداً پیچیده شده‌اند. دراینجا بیننده به اصول بزرگ نمایش تئاتری در دورهٔ رنسانس پیشرفته نمی‌اندیشد بلکه به ترکیب‌بندی مرتبطی که برای رقص‌آرایی تشریحی طراحی شده است می‌اندیشد؛ حرکات نیز به همین سان سنجیده و ساختگی‌اند. هرجا که هنر دورهٔ رنسانس پیشرفته به دنبال تعادل بگردد، شیوه گزینی به دنبال ناپایداری می‌گردد. تعادل آرام هنر دورهٔ رنسانس پیشرفته جایش را به گونه‌ای بی‌قراری



۱ـ۵۴۲ میکلانژ، داوری اخروی، نقاشی دیواری روی دیوار مذبح نمازخانهٔ سیستین، ۱۵۳۴ـ۱۵۴۱.



۵۴۳ میکلانژ، جزئی از تصویر ۱ـ۵۴۲، با چهرهٔ خود هنرمند.

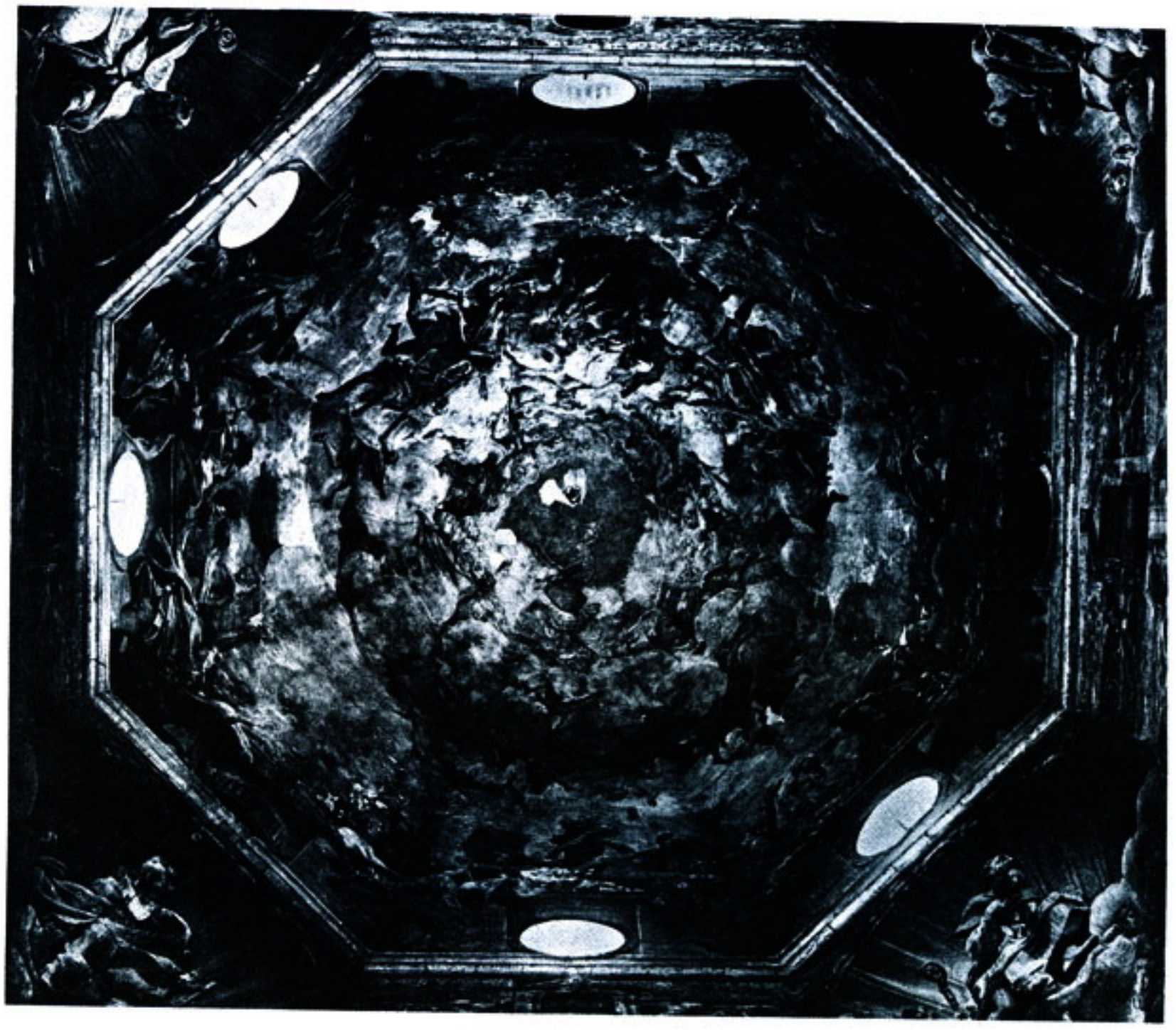
می‌سپارد که از یك طرف به کژنماییها، اغراقها و حالتهای حیرت‌آور، و از طرف دیگر به حالتهایی پرپیچ و تاب و زیبا و غالباً ورزشکارانه می‌انجامد. حالت پیکره‌ها و کارهایشان نیازی به مرتبط بودن با موضوع ندارد. ضرورت «ابداع» در نزد شیوه گزینان، ایشان را به مانریا ــ سبك‌پردازی آگاهانه شامل پیچیدگی، غرابت، خیال‌پردازی شگفت‌انگیز («فریب»)، ظرافت، آب و تاب، و صیقلکاری نهائی ــ هدایت کرد. این هنر، مختص حامیان اشراف منش و ساختهٔ هنرمندانی است که حرفهٔ خویش را شایستهٔ افتخار و ستایش شاهان می‌دانند. در این عصر، شاهان و بزرگان، دست نیاز به سوی رافائل و میکلانژ دراز می‌کنند و چیزی اندك ــ مانند یك طرح ــ از ایشان می‌طلبند. مفاهیم «کلاسیك» و «استادکهن»، پردامنه‌اند و به هنرمندان لقب ربانی داده می‌شود. هنرمند برشخصیت، قدرت تخیل، و مهارت فنی خویش و قوف می‌یابد، صاحب دانش علمی می‌شود و کسب ذوق هنری را هدف خویش قرار می‌دهد. به جای شناخت طبیعت، شناخت پیچیدگیهای هنر را تبلیغ می‌کند.

در نقاشی

در تابلوی **پایین آوردن جسد مسیح از صلیب** (لوحهٔ رنگی ۴۷) اثر **یاکوپو پونتورمو** تقریباً تمام ویژگیهای مشخص کنندهٔ نخستین مرحلهٔ شیوه‌گزینی در نقاشی به چشم می‌خورد. پیکره‌ها در سراسر این تابلو ازدحام کرده‌اند و به سطح جلوی آن یورش آورده و تقریباً تمام آن را از نظر پنهان ساخته‌اند. احجام پیکره‌ها دورتادور قاب تابلو قرارداده شده‌اند و نقطهٔ خلائی درمرکزش پدید آورده‌اند، ولی هنرمندان دورهٔ رنسانس، پیکره‌های اثرشان را درهمین نقطه متمرکز می‌ساختند. این ترکیب‌بندی، نقطهٔ کانونی ندارد و پیکره‌ها دورتادور لبه‌های تابلو سیر می‌کنند بی‌آنکه لحظه‌ای آرامش پذیرند. نمایش فضا درست به اندازهٔ نمایش پیکره، شگفت‌انگیز است. فضای اثر هنرمند شیوه‌گزین ناشناخته است، بیننده هیچگاه به طور قطع نمی‌داند که این فضا به کجا می‌رود یا پیکره‌ها در کجای آن واقع شده‌اند. ما به یقین نمی‌دانیم که فضای مجسم شده تاکجا ادامه می‌یابد؛ حد ظاهریش بالاترین پیکره در تابلو است. ولی ما نمی‌دانیم که این فضا برای آنچه عملاً در آن به وقوع می‌پیوندد فوق‌العاده سطحی و کم‌عمق است. مثلاً در تابلوی پونتورمو برای بدن متعلق به سری که بالای سر مسیح ظاهر شده است جایی وجودندارد. تأثیر مرکز گریز یا دَوَرانیِ حالتهای پیکره‌ها با نگاههای کنجکاوانه و حیرت‌آور شخصیتها به تمام جهات اطراف تابلو، دوچندان تقویت می‌شود. گونه‌ای خمش و پیچش ورزشکارانه، همراه با کژسانی (بالاتنهٔ یك پیکره در نقطه‌ای که بالاتنهٔ پیکرهٔ دیگری در پیشزمینه می‌پیچد امکان خمیدن ندارد)، درازنماییهای کشوار اندامها، و نمایش کله‌ها به صورت بیضیهای کوچك و یکنواخت، به چشم می‌خورد.استفاده از رنگهای درهم شونده، برناهماهنگی تابلو می‌افزاید زیرا این رنگها غیر طبیعی‌اند و کمترین شباهتی به ترکیبهای هماهنگ رنگهای اصلیِ مورد استفادهٔ نقاشان دورهٔ رنسانس پیشرفته ندارند. حالت روانی مسلط برتابلو را به سختی می‌توان توصیف کرد؛ ظاهرش به منظره یك روح بی‌اندازه حساس شباهت دارد که احتمالاً همانند شخصیتها، در اثر هراسهای عصبی، ازهم پاشیده است. ناسازگاری روانیِ ترکیب‌بندی تابلو، در نظر هنرمند کلاسیك، عملاً پدیده‌ای غیر منطقی است.

ایل‌روسو فیورنتینو (۱۴۹۴ ـ ۱۵۴۰) که همانند پونتورمو شاگرد آندرئا دل سارتو بود، برای فشرده‌تر نمایاندن فضا به تدبیرهایی مشابه تدبیرهای پونتورمو متوسل می‌شود ولی آن را از حرکت و فعالیت توفان‌آسا لبریز می‌کند. تابلوی وی به نام **موسی ازدختران یترون دفاع می‌کند** [در نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس] عضلات پرتوان و تلاشهای غول‌آسای پیکره‌های مجموعهٔ نقاشیهای دیواری میکلانژ در سقف نمازخانهٔ سیستین را به یادمان می‌آورد، ولی این اثر بیشتر به نمایش حالتهای پهلوانانه اختصاص دارد تا بیان موضوعی خاص؛ و با آنکه پیکره‌هایش با هدف برجسته‌نمایی یا سه‌بعدنمایی ترسیم شده‌اند، در فضائی محدود گنجانده شده‌اند به طوری که سطح تابلو به عنوان یك الگوی دوبُعدی مورد تأکید قرار گرفته است. در سال ۱۵۳۰ که فرانسوای ا فرمانروای امپراتوری مقدس روم از او برای تزیین کاخش در فونتنبلو دعوت کرد، ایل‌روسو از همه چیز بجز این عشق مفرط به شکلهای ظریف‌تر و درازتر، دست کشیده بود.

پارمیجانینو (۱۵۰۳ ـ ۱۵۴۰) شاگرد کوردجو، در معروف‌ترین اثرش به نام **مریم گردن‌بلند** (تصویر ۵۴۶) به درجه‌ای از ظرافت دست می‌یابد که هدف اصلی شیوه‌گزینی است. او تأثیرات برگرفته از



۵۴۴ کوردجو، معراج مریم عذرا، نقاشی دیواری، ۱۵۳۰ـ۱۵۲۶. گنبد کلیسای پارما.

۵۴۵ کوردجو، جزئی از تصویر ۵۴۴.



استادش و رافائل را بانرمشی خاص در تابلوئی سرشار از ظرافت و ملاحت گرانقدر درهم می‌آمیزد. سرکوچك و بیضی شکل مریم، گردنِ دراز و باریك، دست بلند و ظریفش، و قوارهٔ مواج و بلندش، جملگی نشانه‌هایی از ذوق اشراف منشانه و غیرطبیعی سبك شیوه‌گزینی در آخرین مرحلهٔ آن هستند. در اینجا لئوناردو از صافی کوردجو گذشته است. در سمت چپ تابلو گروهی از موجودات فرشته‌وش را می‌بینیم که از عواطفی نرم و لطیف چون اندامهایشان لبریزند (سمت چپ تابلو تماماً به سبك کوردجو است). در سمت راست، ردیفی از ستونهای بی‌سرستون، و فضائی رمزآمیز برای پیکره‌ای رمزآمیز می‌بینیم که طوماری به دست دارد و فاصله‌اش تا پیشزمینه معلوم نیست.

شیوه‌گزینان، به دنبال سبکی عموماً زیبا می‌گشتند که قواعدی خاص خود داشت ــ ولی این قواعد، همچنان که دیدیم، می‌بایست فرصت کافی برای اِعمال ارادهٔ هنرمند فراهم می‌آوردند. بدین ترتیب با آنکه کل آثار هنرمندان شیوه‌گزین دارای وجوه مشترك فراوان هستند، کار هر هنرمندی با نشانه‌های خاصی شناخته می‌شود. تمام نکاتی که تا اینجا در خصوص ترکیب‌بندی تابلوی هنرمند شیوه‌گزین گفتیم در تابلوی **ونوس، کوپید، حماقت، و زمان** اثر **برونتسینو** (۱۵۰۳ ـ ۱۵۷۲) قابل تشخیص هستند. برونتسینو شاگرد پونتورمو، اهل فلورانس و نقاش **کوزیموی ا** اولین مهیندوك توسکان بود. در این تابلو، او شیفتگی شیوه‌گزینانه‌اش را به تمثیلهای بی‌نهایت عالمانه و بغرنج نشان می‌دهد؛ این تابلو با بیانها و شکلهای ساده و عظیم دورهٔ رنسانس پیشرفته فاصله‌ای بس طولانی دارد. **کوپید** (خدای عشق) ،**ونوس** را نوازش عاشقانه می‌کند؛ **زمان** از این واقعه پرده برمی‌گیرد و درهمان حال، **حماقت**، آنها را گلباران می‌کند؛ بقیهٔ پیکره‌ها نمایندهٔ نفرت و بی‌وفائی‌اند. صورتکهای این پیکره‌ها که از اجزای مورد علاقه

در تابلوهای هنرمندان شیوه‌گزین هستند، نماد خیانت و دورویی‌اند. اندیشهٔ اصلی تابلو از این قرار است که عشق، اگر با ضد خویش نفرت همراه و بابی‌وفائی آلوده شود، احمقانه می‌شود و حماقتش به موقع آشکار می‌شود. پیکره‌ها تقریباً یکسره در سطح پیشزمینه نمایانده شده و سراسر آن را پوشانده‌اند، و در واقع فضای دیگری در پیشزمینه باقی نگذارده‌اند. خطوط کرانی، برجسته و تندیس‌وارند و سطوح پیکره‌ها نرمشی میناگون دارند. در این تابلو دستها، سرها و پاها مخصوصاً جالب توجه‌اند زیرا شیوه‌گزینان، اندامهای فوقانی و تحتانی را حاملان ظرافت و تجسم استادانهٔ آنها را دلیل برمهارت هنرمند در شیوه یا مانریا می‌دانستند.

زیبایی بغرنجی که نقاش شیوه‌گزین به دنبالش می‌گشت، غالباً در چهره‌پردازی یعنی شاخه‌ای از نقاشی به دست می‌آمد که سبك شیوه‌گزینی در آن سرآمد است. تابلوی **چهرهٔ یك مرد جوان** (لوحهٔ رنگی ۴۸) اثر برونتسینو، نمونه‌ای از این جستجو است. موضوع تابلو، جوانی مغرور، کتابخوان و متعلق به جمع روشن‌اندیشان است، نه مردعمل یا تجارت پیشه. رفتار سردش، با دقت تمام به صورت نوعی لاقیدی به دنیای نظاره‌گروی، مجسم شده است. این رسمیت خشك و خاموش، از عناصر ثابت در چهره‌نگاری شیوه‌گزینانه است. این حالت، مرتبه و موضع شخص را می‌نمایاند ولی اشاره‌ای به شخصیتش ندارد. ایستایی تکبرآمیز، دستهای ظریف و انگشتان بلند، کتاب، صورتکها، و معماری پروقار ــ همگی نشانه‌هایی از محیط زندگی یك اشراف زادهٔ تکبرآمیز هستند. رنگ تیره و سیاه پیراهن او (به شیوهٔ لباسهای رسمی اسپانیائیها در دورهٔ رنسانس) و رنگ سبز زیتونی دیوارهای اتاق، ترکیبی بس ساده و زمینه‌ای خفه برای پیکرهٔ شدیداً نمایان و خشك فراهم می‌آورند.

در پیکرتراشی

آثار برونتسینو در واقع نقطهٔ پایان نقاشی شیوهٔ گزینی در فلورانس است. اما او در مقام شخصیتی برجسته که در رفتار و هنرش به یك اندازه شیوه گزین بود، نشانه‌هایی از این سبك مسلط در پیکرتراشی را نیز از خود به یادگار نهاده است. **بنونسوتو چلینی** (۱۵۰۰ ـ ۱۵۷۱) که شهرتش احتمالاً بیشتر زائیدهٔ کتاب **زندگینامهٔ من** اوست، اگر قرار باشد از روی همین کتاب والاقضاوت کنیم، مهارتی احترام‌انگیز به عنوان یك هنرمند، سیاستمدار، نظامی، عاشق، و جز اینها داشت. او در درجهٔ نخست یك زرگر بود. نفوذ میکلانژ، او را به تلاش برای آفریدن آثاری بزرگتر برانگیخت، و او در خدمت فرانسوای ا، پیکرهٔ مفرغین **دیانای فونتنبلو** [تقریباً به اندازهٔ طبیعی، در موزهٔ لوورپاریس] را ریخت. این پیکرهٔ چکیده و مظهر تکامل سبك شیوه گزینی ایتالیائی و فرانسوی است. این پیکره از پیکره‌های آرمیدهٔ سنگ قبرهای نمازخانهٔ مدیچی تقلید شده است، ولی در پاره‌ای موارد، اغراقهایی در آن دیده می‌شود: سر، به طرز آشکاری کوچك، بالاتنه پهن و ستبر، و دستهاو پاها بسی درازترند. حالت ایستایی متعادلش، بیش از آنکه واقعی باشد ظاهری است، زیرا پیکره به صورت صاف درآمده و تقریباً تا خط جلوئی پیشزمینه ادامه یافته است، البته این همان طرح مورد نظر هنرمند شیوه گزین است. این پیکرهٔ تقریباً انتزاعی، در کنار دیگر آثار شیوه‌گزینانهٔ نقاشی متعلق به ایل روسو و دیگر هنرمندان، تأثیر بسزایی در تکامل هنر رنسانس فرانسه، مخصوصاً مکتب فونتنبلو داشت.

هنر ایتالیا، که تدریجاً بر هنرمندان فرانسه تأثیر می‌گذاشت، چنان



۵۴۶ پارمیجانینو، **مریم گردن بلند**، حدود ۱۵۳۵، نقاشی روی تخته، تقریباً ۲۱۳×۱۳۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.

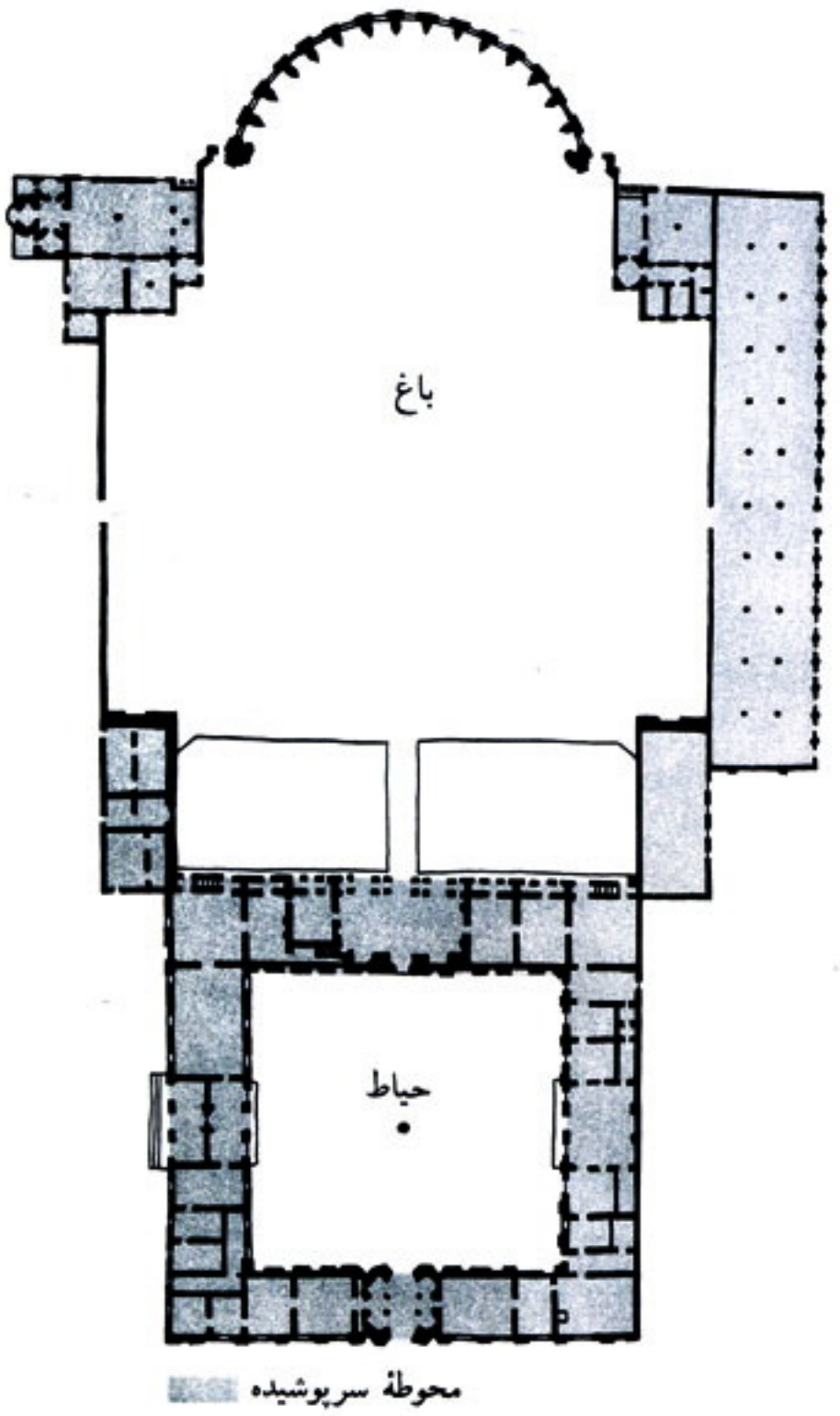
قدرتی داشت که توانست **ژان‌دوبولونی** پیکرتراش جوان و برجستهٔ فرانسوی را به آن کشور جلب کند؛ او در آنجا کارش را با نام **جووانی‌دا بولونیا** (۱۵۲۹ ـ ۱۶۰۸) ادامه داد. هرچند کیفیت و اهمیت کاراو همیشه شناخته نشده است، وی پس از میکلانژ مهمترین پیکرتراش ایتالیاست و حلقهٔ رابط میان سبك آن استاد بزرگ و برنینی ــ پیکرتراش باروك ــ به شمار می‌رود. گروه پیکرهٔ **ربایش زنان سابین** [مرمر، بلندی ۴۰۵ سانتی‌متر، پایان یافته در ۱۵۸۳، لوجادئی‌لانتسی، فلورانس] تجسم شگفت‌انگیزی از اصول شیوه گزینانهٔ در آمیختن پیکره‌هاست، و در عین حال، نشان می‌دهد که هنرمند می‌خواسته است به طرزی ناگهانی از فرمولهای شیوه‌گزینانهٔ شبیه‌سازی سر پیچد. نام این گروه پیکره پس از برپاشدنش بدان داده شد و احتمال می‌رود که جووانی می‌خواسته است فقط یك گروه پیکرهٔ مرکب شامل یك پیرمرد، یك‌نوجوان، و یك‌زن بسازد. داستان این پیکره‌ها که از تاریخ اساطیری روم برگرفته شده است، نشان می‌دهد که رومیها چگونه همسرانشان را از میان سابینهای همسایهٔ خویش برمی‌گزیده‌اند. آماتورها، منتقدان، و ادیبانی که در این عصر شیوه

گزینی گرداگرد آثار هنری حلقه می‌زنند، بانام بردن از گروههایی که به نحوی از انحاء مناسب تشخیص می‌دهند، نشان می‌دهند که هنرهای بصری چه اهمیتی پیداکرده بودند و چگونه ارزش‌گذاری می‌شدنـد. شخص هنرمند با منابع کارش آشناست؛ در اینجا جووانی دوبار از گروه پیکرهٔ **لائوکوئون** (تصویر ۱۸۷) اقتباس می‌کنـد ــ یکبـار در پیکرهٔ خمیدهٔ پیرمرد و بار دوم درحالت ایستایی زن که یك بازویش را به آسمان بلند کرده است. سه پیکره برروی محـوری که حرکتـی حلزونی دارد درهم بافته شده‌اند؛ به همین علت است که پیکره‌ها از این محور حلزونی خارج نمی‌شوند و چنان برجای خود ایستاده‌اند که گویی در داخل استوانه‌ای بسته قرار گرفته‌اند. شکل ظاهر این استوانه برحسب نقطهٔ دیدما دگرگون می‌شود. برای پی‌بردن به این نکته باید دورتادور گروه پیکرهٔ مزبور چرخید و دریافت که پیکره‌هـا علیرغـم محدودیت‌شان، برحسب اینکه بیننده از چه نقطه‌ای به آنها می‌نگرد، جلوه‌ای متفاوت پیدا می‌کنند. یك علت این پدیده نقش فضاهای خالی میان احجام ــ مثلاً فضای میان بازو و بدن ــ است، که چیزی از نقش خود احجام کمتر نیست. پس از سپری شدن عصر پیکرتراشی هلنی، این نخستین بار است که گروه پیکره‌ای بزرگ مقیاس برای دیده‌شدن از نقاط مختلف ساخته می‌شود، و گروه پیکرهٔ **لائوکوئون** را به یاد می‌آورد. ولی در اینجا پیکره‌ها آزادانه با فضا و محیط‌شـان ارتباط نمی‌یابند. «محصور» بودن این پیکره‌ها مانع از آن می‌شود که عنوان باروك به آنها بدهیم. لیکن نیروی بالقـوهٔ میکلانـژوار برای حرکت و فعالیت و انعطاف‌پذیـری ورزشکارانـهٔ عضـلات به چشـم می‌خورد. در دورهٔ باروك، پیکرهٔ تراشیده شده، آزادی لازم برای حرکت و فعالیت را به دست خواهد آورد.

در معماری

شیوه گزینی در نقاشی، به گونه‌ای تقریباً گسترده، از نخستین سالهای سدهٔ بیستم موردمطالعه قرار گرفته است. لیکن فقط در سالهای ۱۹۳۰ ـ ۱۹۳۹ روشن شد که اصطلاح شیوه گزینی را می‌تـوان به بخش بزرگی از معماری سدهٔ شانزدهم نیز اطلاق کرد. لیکن مجموعهٔ آثار معماری شیوه گزینانه‌ای که از آن زمان تاکنون صورت تألیف یافته، به هیچ وجه هماهنگ نیست و شامل آثار بسیاری ــ همچون آثار پالادیو ــ می‌شود که واقعاً درچارچوب اصطلاح «شیوه گزینی» نمی‌گنجند. اگر می‌بینیم میکلانژ عناصر معماری کلاسیك را به شیـوه‌ای بسیـار شخصی و غیر سنتی به کار می‌بست الزاماً او را در ردیف معماران شیوه گزین قرار نمی‌دهد. بدون تردید میکلانژ در طرحهـایش برای کلیسای سان پیترو به دنبال ایجاد جلوه‌هایی از حجم، تعادل، نظم، و ثبات بود که از مختصات طراحی در دورهٔ رنسانس پیشرفته به شمار می‌روند. حتی برخی از مختصات غیـر عادی **کتابخانـهٔ لورنتسـو** (تصویر ۵۳۶)زائیدهٔ ضرورت ساختمانی بودند. میکلانژ هیچگاه عملاً در صدد مغشوش کردن یا برهم زدن طرح کلی پیشین برنمی‌آید، حال آنکه **جولیو رومانو** به هنگام تهیهٔ طرح بنای **پالاتسودل ته** در **مانتوا** چنین هدفی داشت و در ضمن اجرای آن، کل واژگان معماری شیوه گزینی را فرمول‌بندی کرد.

اگر به نوشتهٔ وازاری استناد کنیم جولیو رومانودر ۱۴۹۲ و اگر



۵۴۷ جولیو رومانو، نقشهٔ ساختمانی پالاتسو دل‌ته، مانتوا، ۱۵۲۵ـ۱۵۳۵.

۵۴۸ جولیو رومانو، نمای مشرف به باغِ بنای پالاتسو دل‌ته.



امکان خطا در یك سند را نادیده بگیریم که می‌گوید او به سال ۱۵۴۶ درسن چهل و هفت سالگی در مانتوا فوت کرد، در سال ۱۴۹۹ متولدشد. ولی اگر تاریخ دوم را بپذیریم، باید گفت که جولیو رومانو احتمالاً یکی از پیشرس‌ترین اعجوبه‌های جوان در تاریخ هنرجهان بوده است، زیرا وقتی به عنوان دستیار اصلی رافائل برای تزئین اتاقهای واتیکان برگزیده شد بیش از شانزده سال از عمرش نگذشته بود. پس از مرگ زودرس رافائل در ۱۵۲۰، جولیورومانو پس از تکمیل نقاشیهای ناتمام دیواری و نقاشیهای روی تختهٔ او، ادامه دهندهٔ هنر استادش گردید. جولیو در ۱۵۲۴ به مانتوا رفت و در زیر چتر حمایت فدریگو گونتساگا قرار گرفت و بنای **پالاتسودل‌ته** (تصویر ۵۴۷) را در فاصلهٔ سالهای ۱۵۲۵ و ۱۵۳۵ برایش ساخت و تزئین کرد.

گونتساگا در نظر داشت از این بنا به عنوان یك کاخ تابستانی در حومهٔ شهر و محلی برای تخم‌کشی از حیوانات اصطبلهای مشهور خود استفاده کند. ولی این بنا در چهار طرف حیاط چهارگوش خود دروازه‌ای دارد که روبه غرب باز می‌شود. باغ بزرگی که اصطبلها در سمت جنوبش ساخته شده‌اند به سوی شرق بنا امتداد یافته است به طوری که محور اصلی ساختمانها و باغ برمحور دروازه عمودمی‌شود و این باشیوهٔ رایج در دورهٔ رنسانس پیشرفته که دروازهٔ اصلی را در مرکز ساختمان قرار می‌داد و بدین ترتیب برمحور اصلی ساختمان تأکید می‌کرد، آشکارا تناقض دارد. این انحراف از سنت، پیشدرآمدی برساخته شدن ساختمانی چنان سرشار از شگفتیها و تناقضهای ساختمانی است که کل آن به صورت تقلیدی عظیم از سبك کلاسیك برامانته درمی‌آید. مطمئناً درك این لطیفه مستلزم حضور تماشاگرانی فوق‌العاده با فرهنگ است، و تأیید برخی انحرافهای بسیار ظریف از معیار، مستلزم آشنایی دقیق با قوانین رسمی معماری سنتی است. همینکه می‌بینیم گونتساگا شکل لطیفهٔ معمارانهٔ جولیو را پذیرفت حکایت از پیشرفت فرهنگیش دارد.

در اینجا فقط به تعداد انگشت شماری از بی‌قاعدگیهای ساختمان مزبور می‌توان اشاره کرد. در نمای اصلی، عرض و آهنگ بندهای دوسوی دروازهٔ اصلی برابر نیستند؛ برخی باستونهای تکی و برخی باستونها دوتایی متصل به بدنه، محصور شده‌اند و در پاره‌ای جاهانیز پنجره‌ای، بی‌هیچ عمدی، در خارج از مرکز، تعبیه شده است. ناهماهنگیهای مشابه، با مختصر تفاوتهایی، در دیوارهای روبه حیاط و نمای مشرف به باغ (تصویر ۵۴۸) نیز دیده می‌شود؛ در اینجا، علاوه برفاصله‌گذاری بی‌قاعده، برخی از هلالیها روی ستون، برخی روی جرز و برخی نیز روی هردو قرارداده شده‌اند. بیشترین هرج و مرج در معماری، درنمای مشرف به حیاط دیده می‌شود: کتیبه‌ها چنان کارگذارده شده‌اند که گویی چیزی نمانده است از روی هلالیها بلغزند و بیفتند؛ ستونهای عظیم به شیوهٔ توسکان، به طرز مضحکی در زیر سرستونهای باریك گچبری شده قرار گرفته‌اند (نارسایی ساختمانی این سرستونها از آن جا معلوم می‌شود که در نیمه راه بین ستونها از هم می‌گسلند و ظاهراً قدرت تحمل وزن سه دهانه‌ایهای فوقانی را ندارند)؛ و دیوارها چنان بندبند ساخته شده‌اند که بیننده نمی‌تواند مطمئن شود که به دیواری با سنگهای برجسته می‌نگرد یا به دیواری با سطح عمیقاً شیار خورده.

کوتاه سخن آنکه در بنای پالاتسو دل‌ته، عمداً به هیچ‌یك از قواعد کلاسیكِ نظم، ثبات، و قرینه‌سازی توجه نشده است و تمام کوششهای لازم برای حیرت زده کردن تماشاگر به عمل آمده است. این اشتیاق به ایجاد ناهماهنگی و تناقض، به یك اندازه در کار معماران و نقاشان شیوه گزین احساس می‌شود، و بسیاری از تدبیرهایی که جولیو رومانو برای پالاتسودل‌ته اندیشیده بود جزئی از مختصات ثابتِ گنجینهٔ صوری ساختمان شیوه گزینانهٔ بعدی می‌شوند.

ونیز

در سدهٔ شانزدهم، هنر ونیزی به مکتبی پرتوان، مستقل، و پرنفوذ تبدیل شده بود که نشانه‌ای از تأثیرات سبك شیوه گزینی رایج در سراسر اروپا در آن دیده نمی‌شد. شهر ونیز از مدتها پیش ستارهٔ درخشانی در منطقهٔ مدیترانه شده بود و در مقام دروازهٔ غرب به شرق، «وارث شرق پرشکوه و نگهبان غرب» به شمار می‌رفت. ونیز در اوج قدرت بازرگانی و سیاسی‌اش در طی سدهٔ پانزدهم، شاهد زوال رونق خویش در سدهٔ شانزدهم گردید؛ با این حال، ونیز و ایالت پاپی، یگانه قلمروهای مستقل ایتالیائی بودند که در دورهٔ پرآشوبی که تمام قلمروهای دیگر به فرانسه یا اسپانیا وابسته می‌شدند، توانستند استقلالشان را حفظ کنند. با آنکه علل بنیادی زوال قدرت ونیز اکتشافات اروپائیان در دنیای جدید و انتقال مرکز فعالیتهای اقتصادی از ایتالیا به شهرهای امپراتوری آلمان و هلند بود، علتهای مهمتر و حادتر دیگری باعث زوال قدرت و ثروت این شهر شدند. ونیز پیوسته با ترکها در جنگ و ستیز بود، زیرا اینان پس از فتح قسطنطنیه، برسر تسلط برسواحل مدیترانهٔ شرقی با ونیز به مبارزه و رقابت برخاستند. در نخستین سالهای سدهٔ شانزدهم، ونیز در معرض حملات قدرتهای اروپائی عضو **اتحادیهٔ کامبره** نیز قرار گرفت؛ این اتحادیه را **پاپ یولیوس II** که در آرزوی تصرف مستملکات ونیز در رومانیا بود تشکیل داد و هدایت کرد. با آنکه این جنگ فرساینده در دوجبهه باعث زوال قدرت ونیزشد، اما نتوانست آن را از پادرآورد، به طوری که ونیز در سال ۱۵۷۱ توانست در نبرد دریاییِ بزرگِ **لپانتو** برترکها چیره شود. در این سال، اروپا از ونیز جانبداری می‌کرد.

معماری: پالادیو

استقلال ونیز از گرایشهای آن عصر را می‌توان در کارهای **آندرئا پالادیوی** معمار (۱۵۰۸ ـ ۱۵۸۰) مشاهده کرد. پالادیو که کارش را با سنگتراشی و پیکره‌آرایی ساختمانی آغاز کرده بود، در سی‌سالگی به معماری، مطالعهٔ آثار باستانیان در معماری، مهندسی،نقشه شناسی، و علوم نظامی روی آورد. پالادیو برخلاف **آلبرتی** دانشمند جامع‌الاطراف، بیشتر به تخصص گرایید. چندین بار به رم سفر کرد و مستقیماً به مطالعه و مشاهدهٔ ساختمانهای باستانی این شهر پرداخت. او آثار **ویتروویوس** را که **دانیل باربارو** ویراسته بود (۱۵۵۶) مصور کرد و رساله‌ای به نام **چهار کتاب در معماری** نوشت که نخستین بار در ۱۵۷۰ منتشر شد و وسیعاً در نسلهای بعدی معماران سراسر اروپا مؤثر افتاد. نفوذ پالادیو در خارج از ایتالیا، مخصوصاً در انگلستان و آمریکای مستعمره، احتمالاً از نفوذ هرمعمار دیگری بیشتر و ماندگارتر بود.

شهرت پالادیو بیشتر به علت ویلاهای متعددی است که در ونیز ساخت. نوزده‌تای این ویلاها همچنان تا به امروز پابرجا مانده‌اند؛ این ویلاها مخصوصاً در کار معماران پس از وی مؤثر افتادند. همان روحیهٔ آرکادیائی که رومیان باستان را به ساختن ویلا در روستا و خارج از شهرها ترغیب می‌کرد (فصل ششم) و بافصاحت هرچه بیشتر در هنر جورجونه نقاش ونیزی متجلی خواهد شد، باعث رونق ویلاسازی

لوحهٔ رنگی ۴۵. میکلانژ، **آفرینش آدم**، جزئی از سقف نمازخانهٔ سیستین (تصویر ۵۳۵)، واتیکان، رم، ۱۵۰۸-۱۵۱۲.



لوحهٔ رنگی ۴۶. آندرئا دل‌سارتو، **مریم هارپیها**، ۱۵۱۷. تقریباً ۲۰۵ × ۱۷۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.



لوحهٔ رنگی ۴۸. برونتسینو، **چهرهٔ یک مرد جوان**، حدود ۱۵۵۰. رنگ روغن روی تخته، تقریباً ۹۵ × ۷۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک.



لوحهٔ رنگی ۴۷. یاکوپو پونتورمو، **پایین آوردن جسد مسیح از صلیب**، ۱۵۱۵ـ۱۵۲۸. تقریباً ۳۳۰ × ۱۹۵ سانتی‌متر. نمازخانهٔ کاپونی، کلیسای سانتا فیلچیتا، فلورانس.



۵۴۹ جولیو رومانو، نمای مشرف به حیاطِ بنای پالاتسو دل‌ته.

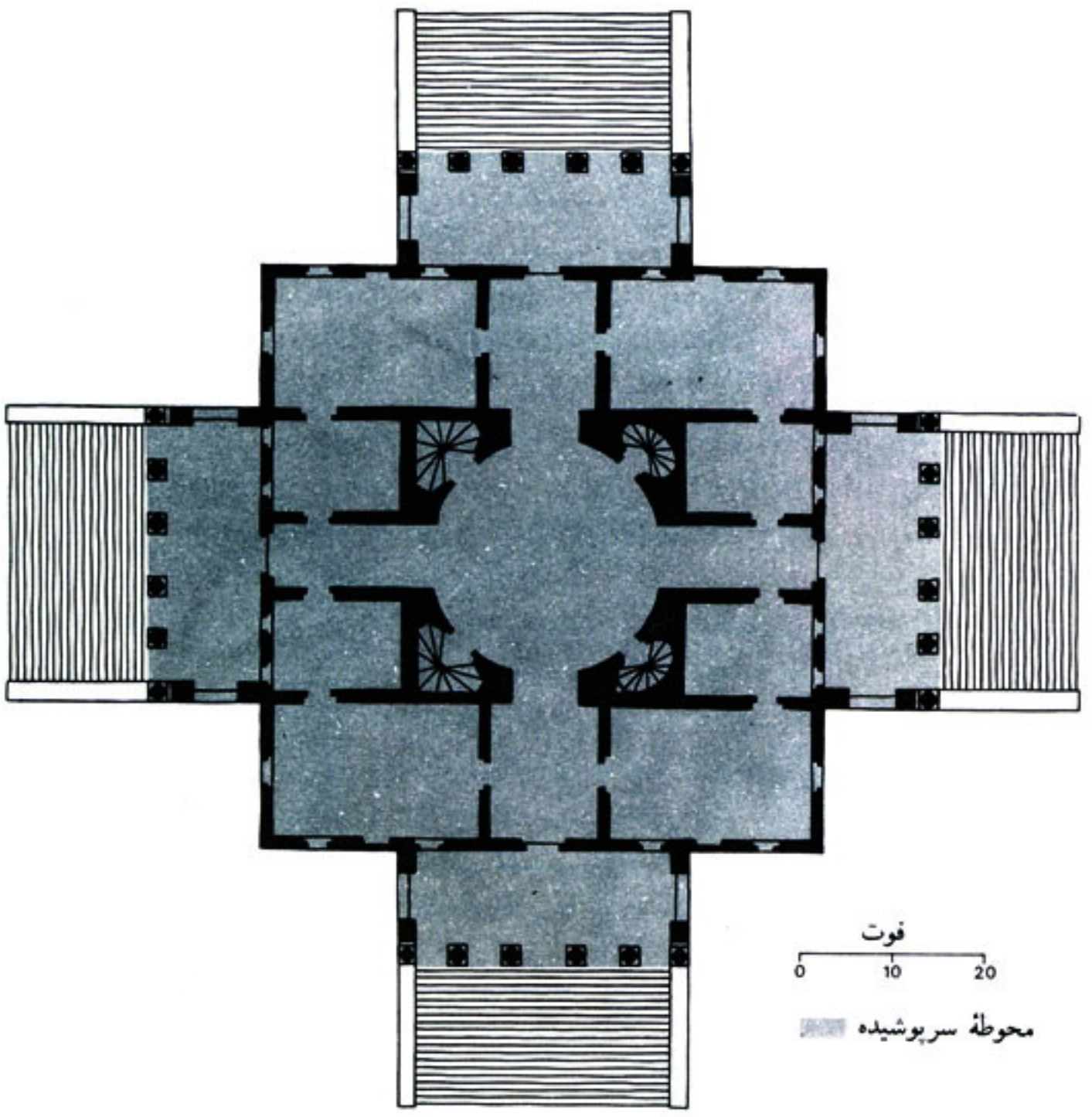
مشابهی در سدهٔ شانزدهم شد. می‌توان تصور کرد که تراکم ساختمانهای ونیز، با آن مساحت محدود خشکی‌اش، از تراکم ساختمانهای هر شهر باستانی دیگری بیشتر بوده است. ولی اشتیاق به زندگی در روستا، یگانه‌انگیزهٔ ونیزیان در این کار نبود: زوال قدرت ونیزیان، ایشان را به معمور کردن مستملکات فراموش شده‌شان ترغیب کرد. شهروندانی که توان این کار را داشتند تشویق می‌شدند تا باتلاقها را بخشکانند و به زمینهای قابل کشت تبدیل کنند و خود به جرگهٔ اشراف کشتگر بپیوندند. خاندانهای ثروتمند، ویلاهای خود را در حکم سرمایه گذاریهایی بموقع می‌پنداشتند. بدین ترتیب، ویلاها مزرعه‌هایی اشراف نشین (مانند کشتداریهای آمریکا،که از لحاظ معماری تحت تأثیر پالادیو بودند) در میان ساختمانهای خدماتی بودند؛ پالادیو این ساختمانها را عموماً به صورت یالهایی بلند و کوتاه و منشعب از ساختمان اصلی طراحی می‌کرد که معمولاً یك حیاط چهارگوش بزرگ در وسطشان تشکیل می‌شد.

ویلاروتوندا (تصویر ۵۵۰) نزدیك ویچنتسا با آنکه مشهورترین ویلا است، نمونه یا الگوی سبك کلی ویلاسازی پالادیو نیست، چون نه برای یك کشتگر اشراف منش بلکه برای **مونسنیور** بازنشسته‌ای ساخته شده بود که می‌خواست برای برگزاری جشنها و دیدارهای اجتماعیش از آن استفاده کند. این ویلا که برفراز تپه‌ای قرار داشت، بدون یالهای فرعی شامل ساختمانهای خدماتی ساخته شده بود، و از لحاظ نقشه و طراحی، گونه‌ای **کلاه‌فرنگی** به شمار می‌رفت. بدین ترتیب، نقشهٔ ساختمانیِ متراکم در مرکز این ویلا (تصویر ۵۵۱)، باچهار نمای همانند و رواق ورودیِ متشابه‌اش، منطقی و مفید به نظر می‌رسند، چون از تك‌تك این رواقها می‌شد در حکم یك سکو استفاده کرد، به اطراف نگریست و منظرهٔ متفاوتی را در برابر خود دید. این کارکرد رواقها، بنای گِرد و گنبددار مرکزی آن را نیز توجیه می‌کند زیرا بیننده می‌تواند از آن به عنوان سکویی گردنده استفاده کند و رو به جهت دلخواه خود بایستد. نتیجهٔ این ترکیب بندی، ساختمانی است که اجزایش از لحاظ تناسبهای محاسبه شدهٔ ریاضی، کارکردی خاص دارند و قرینه‌وار با یکدیگر مربوطند. بدین ترتیب، ویلا روتوندا، مانند **کلیسای سانتاماریا کونسولاتسیونه** در تودی، تمام خصوصیات خودکفایی و کمال صوریِ مطلوب معماران دورهٔ رنسانس را داراست. پالادیو در سالهای شکل‌گیری شخصیت هنریش از آلبرتی، برامانته، و تا اندازه‌ای از جولیورومانو تأثیر پذیرفته بود. لیکن در سال ۱۵۵۰ توانست سبك خاصی از خودش عرضه دارد که از لحاظ روشنی و عدم ابهامش به همان اندازه با سبك شیوه گزینی رایج در آن عصر متفاوت بود که از لحاظ خصوصیات ایستا و کلاسی‌سیسم نسبتاً خشك و «صحیح»اش با سبك پویای میکلانژ تفاوت داشت.

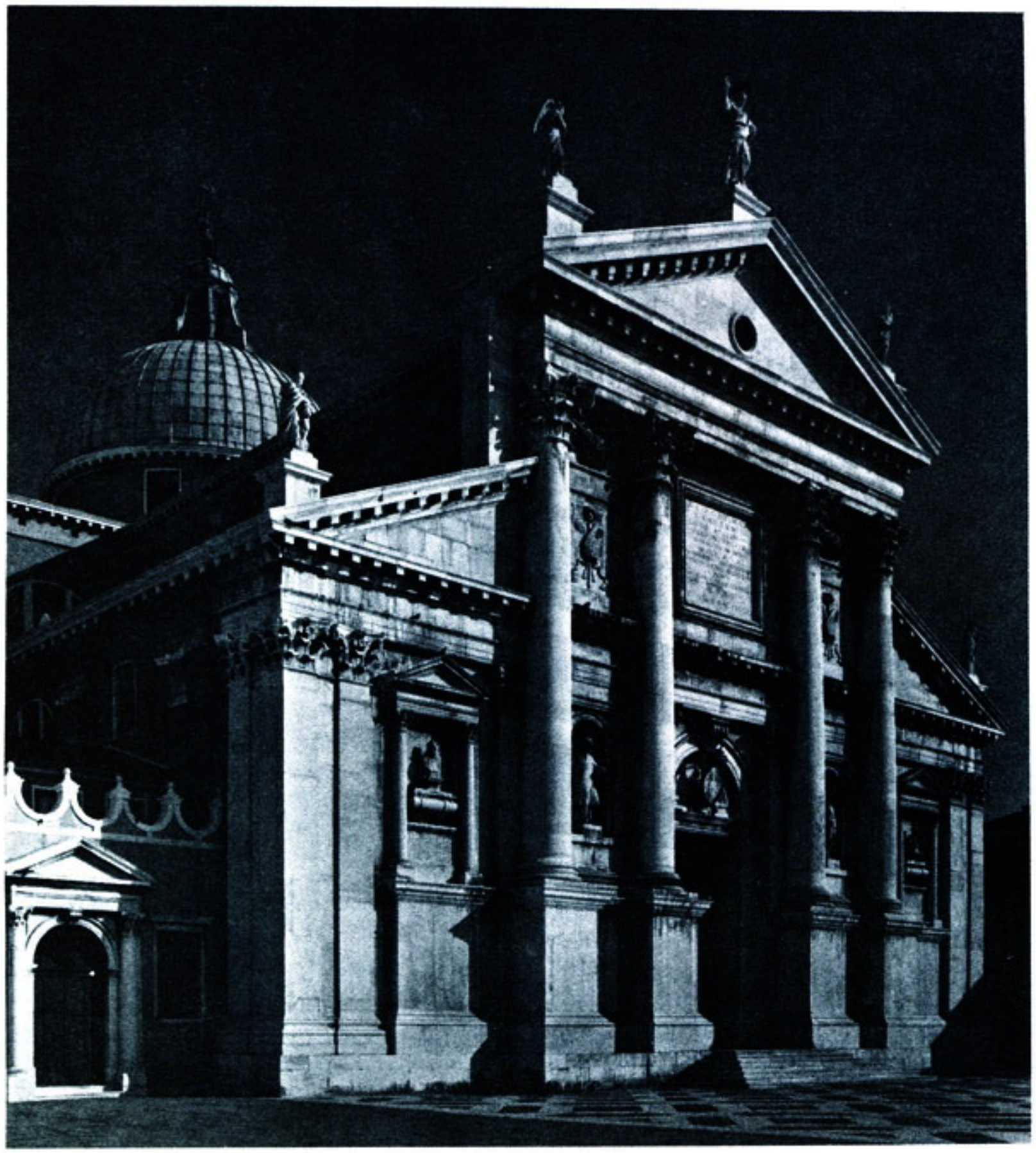
کلیسای سان جورجوماجوره (تصویر ۵۵۲) درست در آنسوی کانال بزرگ منشعب از میدان سان‌مارکو، یکی از مشهورترین ساختمانهای ونیز است. نمای این کلیسا مو به مو به سبك پالادیو است. پالادیو که از چگونگی تلفیق دادن یك صحن مرتفع مرکزی با راهروهای کوتاه جانبی و ایجاد یك طرح متحدالشکل ناراضی بود، این بار مسأله را با قراردادن یك رواق مرتفع، باریك، وکلاسیك برروی یك رواق کوتاه و عریض حل کرد. این راه حل، نه فقط بازتابی از طرز قرارگرفتن اجزای درونی ساختمان است بلکه خاصیت عمق‌نمایی سه‌بعدی را به بیننده القا می‌کند؛ و برجستگی شدید ستونهای مرکزی و سایه‌هاشان نیز بر شدت این تأثیر می‌افزاید. گرچه نتیجهٔ کار در وهلهٔ نخست گونه‌ای فرمالیسم خشك می‌نماید، حرکت سایه در سراسر سطوح ساختمان، انعکاسش در آب، و رنگ سفید تابنده‌اش برزمینهٔ



۵۵۰ آندرئا پالادیو، ویلا روتوندا، ویچنتسا، آغاز ساختمان حدود ۱۵۵۰_۱۵۵۳.



۵۵۱ آندرئا پالادیو، نقشهٔ ساختمانی ویلا روتوندا.



۵۵۲ آندرئا پالادیو، کلیسای سان جورجو ماجوره، ونیز، ۱۵۶۵.

دریا و آسمان آبی، منظره‌ای بس رنگارنگ پدید می‌آورد. فضای داخل کلیسا (تصویر ۵۵۳)، در معرض امواج سیل‌وار نور قرار دارد، و همین باعث نرمتر نمایاندن خطوط کرانی مفصل‌بندیهای فراوان دیوار — پاسنگها، پیها، میله‌های ستونها، سرستونها، و اسپرها — می‌شود؛ تمامی این اجزا نیمرخی زیبا و «صحیح» دارند و نمونه‌ای از سازماندهی «منطقی» اجزای ساختمانی در تئوری معماری کلاسیك به شمار می‌روند.

نقاشی: جووانی بلینی وجورجونه

نور ملایم و سَبُكِ ونیز، که می‌توانست از خشکی خطوط معماری پالادیو بکاهد، به‌کاملترین شکل خود در سبك نقاشی ونیز به حیاتش ادامه می‌دهد. زندگی هنری **جووانی بلینی** (حدود ۱۴۳۰ ـ ۱۵۱۶) تاریخچهٔ این سبك است. بلینی که همواره در برابر هر پدیدهٔ نو از خود واکنش نشان می‌داد، در طی زندگی طولانی و پرثمر خویش، هیچگاه از رشد هنری باز نمی‌ماند و تقریباً دست تنها به آفرینش آن چیزی توفیق یافت که **سبك ونیزی** نامیده می‌شود و نقش بسیار مهمی در مسیر تکامل بعدی نقاشی دارد. جووانی سنتهای سبك بین‌المللی را از پدرش که شاگرد **جنتیله‌دافابریانو** بود فراگرفت، در کارگاه خانوادگی خود به کارپرداخت و سبك خودش را تا اندکی پس از مرگ پدرش در ۱۴۷۰ علنی نکرد. از نخستین کارهای مستقلش چنین برمی‌آید که وی شدیداً تحت تأثیر **مانتنیا** بوده است. ولی در اواخر دههٔ ۱۴۷۰، تحت تأثیر امکاناتی که **آنتونلو دامسینا** به دنبال دیدارش از ونیز در اسلوب جدید رنگ روغن خود (فصل چهاردهم) به سوی نقاشان گشود، بلینی از سبك خشن و خطی پادوا دست برداشت و شیوه‌ای عاطفه‌برانگیز و خوش رنگ ابداع کرد که بعدها مختص سبك نقاشی ونیزی گردید.

جووانی بلینی شهرتش را در درجهٔ نخست مدیون تابلوهائی است که در وصف مریم، هم به اندازهٔ یك دوم ارتفاع اصلی بر روی قابهای تزئینی کوچك، هم در مذبحهای بزرگ و پرعظمت از نوع **مکالمهٔ مقدس** نقاشی کرد. دوتا از این مذبحها یعنی **مذبح سان‌جوبه** (تصویر ۵۵۴) و **مذبح سان‌زاکاریا** (تصویر ۵۵۵) نه فقط پیشرفت

حیرت‌انگیز هنر بلینی را مجسم می‌کنند بلکه تفاوتهای ماهوی بین نمایش همان موضوع در دورهٔ رنسانس آغازین و رنسانس پیشرفته را نیز نشان می‌دهند. دومذبح به فاصلهٔ بیست سال نقاشی شدند، و فضا و گروه‌بندی پیکره‌هایشان متشابه‌اند. در **مذبح سان‌جوبه**، فضا با آنکه بزرگ، پرهوا، و دارای حدود مشخص است، پیکره‌ها ازدحام کرده به نظر می‌رسند؛ به سطح پیشزمینه چسبیده‌اند و در پرسپکتیو تقریباً اجباری و **«از پایین به بالا»** به شیوهٔ مانتنیا دیده می‌شوند. طراحی، مخصوصاً از لحاظ آن علامت تجارتی دلفریب ونیز یعنی گروه فرشتگان نوازنده‌ای که در پای سریر مریم نشسته‌اند، بسیار روشن و دقیق است. پیکره‌ها به شیوهٔ گروه‌بندی هرم‌وار رایج در دورهٔ رنسانس پیشرفته جایگزینی شده‌اند، اما حضورشان بیشتر به عنوان فرد مطرح است نه اجزائی از یك کل پیوسته. **مذبح سان‌جوبه** فی‌نفسه نقاشی مرتب و متعادلی است که می‌تواند با هرنقاشی دیگری در دورهٔ رنسانس آغازین رقابت کند. ولی همین نقاشی در کنار **مذبح‌سان‌زاکاریا** که بعداً کشیده شد، ناگهان تابلوئی پرازدحام و آشکارا متراکم به نظر می‌رسد. بلینی با افزودن سادگی بر ترتیب، تعادل، و وضوح نقاشی نخست، گام بزرگی در مسیر رنسانس پیشرفته برداشته است.

بلینی در **مذبح سان‌زاکاریا** برخلاف شبیه‌سازی سابقش از همین موضوع، نقطهٔ دید بیننده را بالاتر می‌برد و پرسپکتیو را ملایم‌تر و طبیعی‌تر می‌گرداند. در اینجا از تعداد پیکره‌ها کاسته و پیوند میان آنها و فضای گرداگردشان فشرده‌تر شده است. پیکره‌ها به صورت یك کل واحد و یکپارچه با یکدیگر ترکیب شده‌اند، دیگر به سطح پیشزمینهٔ نقاشی نمی‌چسبند؛ بلکه این بار در عمق تصویر قرار گرفته‌اند، به جای ایستادن در جلوی صحنه، به درونش می‌آیند و از آن خارج می‌شوند. حالتهای اینان حرکتی موزون در درون گروه ایجاد می‌کند، ولی تمام حرکتهای علنی حذف شده و ازدحام صحنهٔ سابق به آرامشی موقرانه تبدیل گردیده است. گذشته از این، شیوهٔ نقاشی بلینی، ملایم‌تر و درخشان‌تر شده است؛ خط، دیگر عامل اصلیِ شکل نیست بلکه در دریایی از رنگهای درخشان و درخشش ملایمی غرق شده است که شکلها را با مه‌آبی‌رنگی می‌پوشاند و بروقار پرجلالت‌شان می‌افزاید.

مریم مذبح سان زاکاریا، کار پختهٔ هنرمند سالخورده‌ای است که در طول عمر خویش شاهد و عامل تکاملی شد که سه نسل را در فلورانس تحت تأثیر قرارداد. او با گسستن از سبك گوتیك، رنسانس آغازین را پیمود و حتی پیش از رافائل و میکلانژ به مرحلهٔ رنسانس پیشرفته رسید. این هنرمند مستعد وسالخورده در آخرین سالهای عمر درازش، همچنان مشتاق و آمادهٔ تغییردادن سبك و شیوه‌ای بود که او را با زمانه همگام کرده بود؛ در همین سالها تدریجاً به موضوعات مربوط



۵۵۳ آندرئا پالادیو، داخل کلیسای سان جورجو ماجوره.



۵۵۴ جووانی بلینی، **مذبح سان جوبه**، حدود ۱۴۸۵. ۴۶۰×۳۴۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ آکادمیا، ونیز.



۵۵۵ جووانی بلینی، **مذبح سان زاکاریا**، ۱۵۰۵. تقریباً ۴۹۳×۲۳۳ سانتی‌متر. کلیسای سان زاکاریا، ونیز.

به دین روم روی آورد.

تابلوی **جشن خدایان** (لوحهٔ رنگی ۴۹)، نمونه‌ای از تأثیر یکی از شاگردان بلینی یعنی جورجونه بر استادش است؛ وی پسزمینه‌های منظرهٔ استادش را به صورت خیالبافیهای شاعرانه و آرکادیائی تکمیل کرد. (در این مورد، تیسین یکی دیگر از شاگردان بلینی، احتمالاً پسزمینهٔ درست را تکمیل کرد.) پس از مرگ نابهنگام و زودرس جورجونه، بلینی به علائق شاگردش توجه کرد و در تابلوی **جشن خدایان**، گونهٔ نوینی از اسطوره را تجسم بخشید که در آن **خدایان اولمپ** در لباس دهقانانی ظاهر می‌شوند که در فضای سایه‌دار یکی از جنگلهای شمال ایتالیا به گردشی دستجمعی آمده‌اند. منبع الهام وی کتاب **فاستها** اثر **اووید** (۴۳ ق. م. ـ ۱۸ ب. م.) است که در توصیف ضیافت خدایان نوشته شده بود. پیکره‌ها در سراسر پیشزمینه گسترده شده‌اند: ساتیرها به خدمت خدایان درآمده‌اند؛ حوریان دریایی کوزه‌های شراب می‌آورند، کودکی از بشکه شراب می‌کشد، زنان و مردان به عشقبازی سرگرمند، و از حوری خفته در سمت راست با مهربانی مراقبت می‌شود. نور مطبوع بعد ازظهر طولانی، درخشش ملایمی به محیط ایشان می‌بخشد و جامه‌های رنگارنگ و پوست لطیف پیکره‌ها و ظروف براق فلزی را پرجلوه‌تر می‌گرداند. بلینی در اینجا صورتگر آن نشاطی شده است که مکتب ونیزی از زیبایی زمینهٔ حاصل از استفادهٔ کامل از منابع ظریف و هماهنگ شدهٔ نور در خود احساس خواهد کرد. در ورای رنگهای گرم و پرجلوهٔ پیکره‌ها، پسزمینهٔ سردی از سبزه‌ها و درختهای سبز دیده می‌شود که تا اعماق افق امتداد دارد؛ در سمت راست، پرده‌ای از درخت، پناهگاهی سبز و خرم پدید آورده است. فضا، حالتی روستایی دارد و پسزمینهٔ سبز و پرگل و گیاه، محیطی مناسب برای شادمانی بی‌پایان خدایان جاوید فراهم می‌آورد. شعریونانی و رومی و شعر دورهٔ رنسانس، از این حالت روستایی و شبانی سرشار است، و ونیزیها نیز در شبیه‌سازی از آن تخصص دارند. از عناصر این حالت می‌توان به مناظر خندان، جوانی جاوید، آواز خوانی و خوشگذرانی و توجه به احساسات عاشقانه اشاره کرد.

بدین ترتیب هنر ونیزی در دورهٔ بلینی به صورت مکملی بزرگ برای مکتبهای فلورانس و رُم در می‌آید. ابزارکار ونیزیها رنگ است؛ ابزار کار فلورانسیان و رُمیان، شکل یا صورت پیکره‌وار است. موضوعات کارشان متفاوتند. نقاش ونیزی، لطافت احساسها و خوشیهای حاصل از مشاهدهٔ زیبایی طبیعت و لذت بشریت را مجسم می‌کند. فلورانسیان و رُمیان می‌کوشند موضوعاتی سخت تر و اندیشمندانه‌تر ــ حماسهٔ انسان، فضائل مردانگی، عظمت آرمان، اصول متعال مذهب در کنار موضوعات پهلوانی و متعال ــ را بازنمایی کنند. تاریخ بعدی هنر غرب را می‌توان وسیعاً به صورت گفتگویی بین این دوسنت، درك کرد.

منبع الهام بلینی را در گرایش به موضوعات ساده و روستایی،

را تهی از انسان مجسم نکردند. ارواح باستانی، خدایـان دشتهـا و جنگلها، همچنان در طبیعت حاضرند و منظره ضمن آنکه تجسمی از قدرت زایای ونوس است و در اثر زیبایی او گونه‌ای حالت تقدس پیداکرده است، همچنان سرچشمهٔ الهام شاعر به شمارمی‌آورد و این سرچشمه نیز بدون حضور شاعر، ناقص خواهد بود.

تیسین

گرایش به ساده‌نمایی در کار **جورجونه** نه فقط به استاد سالخورده امّا همواره یادگیرنده‌اش بلینی بلکه به **تیتسیانو وچلی** [صورت ایتالیائی نام **تیسین**، ۱۴۹۰ـ۱۵۷۶] نیز انتقال یافـت. تیسیـن بزرگتریـن و پرکارترین هنرمند در جمع نقاشان ونیزی است. او از جملهٔ بزرگترین نقاشان دنیای غرب، رنگ‌شناس چیره دست، و درمعنای وسیع کلمه،



۵۵۶ تیسین، **عشق مقدس و نامقدس**، حدود ۱۵۱۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۰۵×۲۵۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ بورگزه، رم.



۵۵۷ تیسین، **مریم با اعضای خانـوادهٔ پزارو**، ۱۵۱۹ـ۱۵۲۶. تقـریباً ۴۸۰×۲۷۰ سانتی‌متر. کلیسای سانتاماریا دئی فراری، ونیز.

می‌توان در نقاشیهایی چون **سنفونی شبانی** (حدود ۱۵۰۸، روغنی، تقریباً ۱۰۸×۱۳۵ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس)، اثر شاگرد پرکارش **جورجونه داکاستلفرانکو** (۱۴۷۸ ـ ۱۵۱۰) جستجو کرد. ازمیان غبار رقیق سایه‌ای رنگین، شکلهای پیکره‌ها و منظره ظاهر می‌شوند. موضوع تابلو، درست به اندازهٔ نور آن، اسرارآمیز است. دوزن برهنه، به همراه دو مرد جوان ملبس، منظرهٔ غنی و سرشاری را اشغال کرده‌اند که از میانش یك چوپان می‌گذرد؛ در دوردستها، ویلائی برفراز تپه‌ای خود نمائی می‌کند. حالت روانیِ روستایی، در اینجا چنان فصیحانه بیان شده است که بیننده نیازی به دانستن معنای دقیق تابلو پیدا نمی‌کند (همچنان که این معنا را نمی‌داند). خود این حالـت، گویـا اسـت. چوپان، نماد شاعر است؛ و نی‌لبك و عود نیز نماد شعـر شاعرنـد. دوحوری همراه دو مرد جوان را می‌توان سرچشمهٔ نامرئی الهـام یا موزهای ایشان پنداشت؛ یکی از ایشان به راست چرخیده و با دست چپش از چاه مقدس الهام شاعرانه آب برمی‌دارد. بدنهای بزرگ و طلائی حوریان، که سایهٔ دودآسای منظره نیز به طرز ملایمی تعدیلشان کرده است، الگوی ثابتِ **مکتب ونیزی** گردیدند. همین مکتب ونیزی است که پیکرهٔ **ونوس** را از روزگار باستان به بعد زنده می‌کند و مقام الههٔ پربرکت طبیعت و عشق را به وی می‌دهد. البته شکوه و زیبایی کامل این پیکره‌ها را نباید برطبق اشارات امروزین به اندام زنانـه تفسیر کرد بلکه باید آن را تجسمهای شاعرانه‌ای از قدرت زایـای طبیعت تلقی کرد. جورجونه که خودش یك شاعر دشتـی در عرصهٔ تصویر پردازی و یکی از استادان بزرگ نور پردازی و رنگ‌پردازی بود، زیبایی طبیعت، زن، و لذت‌جویی را می‌ستاید. **وازاری** می‌گویـد که جورجونه عودنواز و خوانندهٔ چیره‌دستی بود و به نظر می‌رسد که الفاظ توصیفی برگرفته از شعر و موسیقی، برای توصیف فضای چوپانی و آکوردهای بی‌آوای نقاشی او مناسب‌تر باشند. او گونـه‌ای خواب و خیال‌گونگی و رؤیازدگی آرام را بر سراسر صحنهٔ تابلـو گستـرده و منظره‌ای از بهشت گم شده ولی فراموش نشده را زنده کرده است. آرامش روستا و موجودات پرنشاط آن در حافظهٔ ناآگاه و خاطرات نوع بشر به حیات خود ادامه می‌دهند. هنرمندان ونیزی در میان هنرمندان سراسر ایتالیا، نخستین هنرمندانی بودند که عشق به طبیعت و تحقـق امکانات بالقوهٔ آن برای نقاش را توصیف کردند، اما هیچـگاه طبیعت



پدرشیوهٔ جدید در نقاشی است. تغییر بزرگی که در روزگار او به وقوع پیوست، پذیرش تقریباً همگانی بوم ــ با آن سطح زبرش ــ به جای قابهای تخته‌ای برای تابلوهای نقاشی بود. با نقاشی تیسین، رنگ روغن به عنوان ابزار نمونه‌وار سنت تصویرگری امروز معرفی می‌شود. یکی از معاصران تیسین، اسلوب او را چنین توصیف می‌کند:

> ...تیسین انبوه عظیمی از رنگ را [به خدمت می‌گرفت]، و همین مبنای آن تصویری می‌شد که می‌خواست روی بوم بیاورد ... من شخصاً حرکات قلم آغشته به رنگ او را دیده‌ام؛ گاه لایه‌ای از رنگ اخرای خالص را (مثلاً) به عنوان زمینهٔ تابلو و گاه یك قلم سفید آب سرب را به کار می‌برد؛ و باهمان قلم آغشته به قرمز، سیاه و زرد، یك نقطهٔ روشن در تابلو ایجاد می‌کرد؛ و با این قواعد اسلوب کار، پیکره‌ای عالی را باچهار لایه رنگ می‌آفرید.
>
> او پس از نهادن این پیها، معمولاً تابلوها را روبه دیوار برمی‌گردانید، و گاهی تاچندین ماه، نگاهشان نمی‌کرد؛ و وقتی تصمیم می‌گرفت دوباره قلمش را روی آنها به‌حرکت درآورد، با دقت‌زیاد وارسی‌شان می‌کرد ... تا ببیند می‌تواند عیبی پیداکند یا متوجه نکته‌ای شود که با ظرافت نیاتش هماهنگ نباشد ... تیسین با یك چنین روشی، و با طراحی دوبارهٔ پیکره‌هایش، تقارنی کامل میانشان ایجاد می‌کرد و می‌توانست زیبایی هنر و طبیعت را به نمایش بگذارد. پس از این کار، به تکمیل تابلوهای دیگر می‌پرداخت تا آنکه تابلوی نخست خشك می‌شد، و با این یکی نیز همانند آن یکی رفتار می‌کرد؛ بدین ترتیب او تدریجاً خطوط کرانی اصلی پیکره‌هایش را با گوشت و پوست زنده می‌پوشانید ... هیچگاه یك پیکره را تماماً در یك وهله نقاشی نمی‌کرد، و معمولاً می‌گفت کسی که فی‌البداهه آواز بخواند نه می‌تواند اشعار ادیبانه بگوید نه زیبا. ولی دستکاری نهایی ... با اشارهٔ انگشتان او، مرزهای نقاط روشن را به یکدیگر می‌پیوست، به طوری که این نقاط به صورت سایه روشن درمی‌آمدند .... گاهی با یك حرکت قلم، لایه‌ای از رنگ تیره را در گوشه‌ای از تابلو پخش می‌کرد؛ و برای تقویت آن، پوششی از قرمز، همچون یك قطرهٔ خون، رویش می‌آورد ... در آخرین مرحله، به جای قلم، بیشتر با انگشتانش نقاشی می‌کرد. [۹]

تیسین که در نزد بلینی و جورجونه تعلیم دیده بود، مهارتهای ایشان را چنان شایسته فراگرفت که امروزه نیز منتقدان دربارهٔ درجهٔ مشارکت وی در آفرینش آخرین آثار آن استادان به توافق کلی نرسیده‌اند. او بسیاری از تابلوهای ناتمام بلینی و جورجونه را به پایان رساند؛ از آن جمله می‌توان به تابلوی **جشن خدایان** (لوحهٔ رنگی ۴۹) اثر بلینی اشاره کرد که همچنان که گفتیم منظرهٔ سمت راست پسزمینه‌اش را او نقاشی کرد. تابلوی **عشق مقدس و نامقدس** [در اینجا بخشی از آن دیده می‌شود] (تصویر ۵۵۶) که از آثار اولیهٔ تیسین است، با آن محیط طبیعی و روستایی، تمثیل، و مفهوم بغرنج و معماگونه‌اش، بیشتر به شیوهٔ کار جورجونه نزدیك است. دوزن جوان، یکی پوشیده و دیگری برهنه، در دوسوی تابوتی نشسته‌اند که یك کوپید دستش را به درون آن برده است. بلافاصله پشت سرایشان، پرده‌ای از درخت و در دوسمت راست و چپ، چشم‌اندازهایی از مناظر افق دیده می‌شوند. این دوپیکره، احتمالاً بازتابی از دومرحلهٔ مختلف و نو افلاطونی عشق هستند: زنی که لباس فاخر به تن‌دارد، گونه‌ای تمثیل جلوه فروشی و عشق به این دنیا است؛ زن برهنه، که چراغش را بادست چپ بلند کرده، احتمالاً نمایندهٔ بالاترین مرحلهٔ عشقی است که انسان می‌تواند بدان دست یابد: عشق الهی (برهنگی به نشانهٔ حقیقت). پیکره‌های تیسین با رنگهای درخشان و اسرارآمیز تابلوهای جورجونه پوشانده نشده‌اند؛ این پیکره‌ها با اراده‌ای قوی نقاشی شده‌اند و دستی پرمهارت و شجاعت رنگ‌آمیزیشان کرده است، و هنرمند نیز علاقهٔ اصلی‌اش را به حرکت نور برروی دبیتهای خوشرنگ و احجام‌نرم و گوشت‌براق بدن معطوف کرده است. دنیایی که در اینجا از برابر دیدگان تماشاگر می‌گذرد، پیش از آنکه دنیای شکلهای یکپارچه و توُپر باشد دنیای رنگ است. و همین حقیقت است که ونیزیها پیش ازهمه، عریانش کردند.

پس از مرگ جووانی بلینی در ۱۵۱۶، تیسین به مقام **نقاش جمهوری ونیز** برگزیده شد. کمی پس از این واقعه، تیسین تابلوی **مریم با اعضای خانوادهٔ پزارو** (تصویر ۵۵۷) را برای **کلیسای**

۵۵۸ تیسین، **مردی با دستکش**، حدود ۱۵۱۹ (؟). تقریباً ۹۸×۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



9. Palma Giovane, as quoted by Boschini (1674). *All the Paintings of Titian* by F. Valcanover. Copyright 1960 by Rizzoli Editore, S.P.e. Published by Hawthorn Books, Inc., 70 Fifth Avenue, New York.

فِراری نقاشی کرد. این اثر بزرگ، که شهرت و سبك شخصیِ تیسین را تثبیت کرده از طرف **یاکوپوپزارو** اسقف شهر **پافوس** [جنوب غرب] **قبرس** و فرمانده ناوگان حکومت پاپها به نشانهٔ سپاسگزاری از لشکرکشی موفقیت‌آمیز (در ۱۵۰۲) برضد ترکها در جنگ ونیزیان و ترکها، به این کلیسا اهدا شد. مریم در زیر نور باشکوه آفتاب، فرمانده را به حضور می‌پذیرد و او نیز درپای تخت وی به زانو می‌افتد. یك سرباز (**قدیس جورج**؟) در پشت سرفرمانده، پرچمی را بانشان خاندان اسپانیائی ـ ایتالیائی **بورژیا** (پاپ آلکساندر VI) حمل می‌کند؛ پشت سراو یك ترك‌عمامه‌دار که به اسارت نیروهای مسیحی درآمده، دیده می‌شود. **پطرس حواری** روی پله‌های تخت ایستاده و **قدیس فرانسیس** نیز دیگر اعضای خانوادهٔ پزارو را معرفی می‌کند، که ایشان نیز به حالت رسمی در سمت راست پیشزمینه زانوزده‌اند. انباشتن پیکره‌های بزرگ، انفرادی و گروهی، در درون یك بنای سنگین و پرشکوه، همچنانکه پیشتردیدیم، از ویژگیهای رنسانس پیشرفته است. ولی تیسین در اینجا پیکره‌ها را به طرز افقی یا متقارن باهم در نمی‌آمیزد، ولی لئوناردو داوینچی در **شام واپسین** (تصویر ۵۱۶) یا رافائل در **مدرسهٔ آتن** (تصویر ۵۲۹) چنین کرده‌اند. او برخلاف این استادان، پیکره‌ها را در یك خط موّرب شیب‌دار قرار می‌دهد و تعادلی پنهانی میانشان ایجاد می‌کند: مریم یعنی کانون تابلو، درخارج از محور مرکزی آن واقع شده است. توجه بیننده به کمك خطوط پرسپکتیو، تمایل پیکره‌ها و خطوط جهت‌دهندهٔ نگاهها و حالتهای ایشان، به سوی مریم جلب می‌شود. پرچم متمایل به چپ، موازنه‌ای زیبا در طراحی تابلو پدید آورده و حرکت روبه بالا و روبه راستِ جهت اصلی را متعادل کرده است. اینگونه ترکیب‌بندی، طبیعتاً از آنچه تاکنون در هنررنسانس پیشرفته دیده‌ایم، پرتحرك‌تر است. نیروهایی که در این ترکیب‌بندی به حرکت درآمده‌اند، نوید دهندهٔ پیدایش گونه‌ای طراحی تصویری‌اند که به جای سکون، برحرکت استوار خواهد بود. تیسین در طراحی و نقاشی زمینه‌های سطح اثر، جلوهٔ خیره‌کننده‌ای از رنگ را باتمام نوسانهایش در برابر بیننده به نمایش می‌گذارد. منظرهٔ انسانی ــ مخصوصاً ونیزی ــ با منظرهٔ آسمانی یکی می‌شود، همچنانکه در اینجا مریم و قدیسان به ستایش از دستاوردهای انسانهای خاصی در این جهان مشغول شده‌اند. معامله‌ای کاملاً این جهانی بین یك ملکه، دربارش و خدمتگذاران باوفایش جریان دارد؛ این تابلو موافق شرایط پروتوکل رنسانس و شکوه در بار، آفریده شده است.

همچنانکه **پراکسیتلس** موضوع زن‌برهنه را در هنریونان باستان رواج داد، جورجونه و تیسین نیز آن را از نو برای هنر جدید دنیای غرب زنده‌کردند. در ۱۵۳۸، تیسین در اوج قدرتش، تابلوی **ونوس اوربینو** [تقریباً ۱۲۰×۱۶۵ سانتی‌متر، نگارخانهٔ اوفیستی، فلورانس] را برای **دوك اوربینو** نقاشی کرد. این تابلو تجسمی است از اصول ترکیب‌بندی برای شبیه‌سازی از موضوعی که تاصدها سال دیگر مورد توجه عموم خواهد بود. ونوس تیسین که برونوسِ پیشتاز دیگری اثر جورجونه استوار است، به الگوئی رسمی برایِ نقاشی از پیکره‌های برهنهٔ لمیده، با تنوعات بی‌پایان، تبدیل شد. ونوس برشیب ملایمی که با قرار دادن بالشهای پرزرق و برق در زیر رختخوابش پدید آمده، لمیده است و نمایش خطی ملافه نیز حجم پیوستهٔ بدنش را مشخص‌تر نمایانده است. نزدیك پای او تصویر قرینه‌ای (متعادل‌کننده) به چشم می‌خورد، که در اینجا سگی است که به خواب رفته است. پشت‌سرش پارچهٔ ساده‌ای آویخته شده که هم پیکراو را با تأکید بیشتری در پیشزمینه قرار می‌دهد هم چشم‌انداز منظرهٔ نیمهٔ سمت راست تابلو را عقب‌تر می‌برد. در این چشم‌انداز، دوخدمتگذار دیده می‌شوند که صندوقی را باز کرده‌اند تا جامه‌ای از آن بردارند و برای بانوی خود بیاورند؛ کمی پس از این دو، چشم‌انداز کوچك دیگری دیده می‌شود که به منظره‌ای در بیرون باز می‌شود. گامهائی که بدین ترتیب به سوی فضا برداشته می‌شود، و تقسیم فضا به واحدهای کوچکتر، با مهارت و زیبایی خاصی در تابلو بایکدیگر ترکیب شده‌اند. سرچشمه‌ها و امکانات شبیه‌سازی تصویری، تمام و کمال در دست تیسین است و او در اینجا از آنها استفاده کرده و به نتایجی اصیل و عالی رسیده است.

قرمزهای متنوع ونیزی برزمینهٔ سفیدهای شیری و خنثایِ کتانو رنگ طلاییِ گرم و عاج‌گونه بدن، در نوسانهای رنگ سرخِ دامنِ زن خدمتگذار، سرخهای خفهٔ پرده‌های دیوارکوب، و سفیدهای خنثایِ آستینهای خدمتگذار و جامهٔ دختری که جلوی صندوق برزانو نشسته، بازتاب یافته‌اند. پیش از آنکه بیننده دریابد کدامین ظرافت در رنگ‌آمیزی، عامل جایگزینی دو رنگ قرمز سیر ــ دربالشهای پیشزمینه و دامن خدمتگذار در پسزمینه ــ است و نقشی چنان مهم در تابلو به عنوان درجهٔ فاصله ایفا می‌کند، باید تابلو را مو به مو بررسی کند. دراینجا از رنگ نه صرفاً برای رنگ‌آمیزی شکلهای پیشین بلکه به عنوان وسیله‌ای برای سازماندهی استفاده می‌شود که جایگزینی برای شکلهای تابع آن است.

۵۵۹ تیسین، گذاشتن تاج خار بر سر مسیح، حدود ۱۵۷۳ـ۱۵۷۵. تقریباً ۲۷۰×۱۸۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ مونیخ.





۵۶۰ تینتورتو، **معجزهٔ برده**، ۱۵۴۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۲۰×۵۴۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ آکادمیا، ونیز.

تیسین می‌توانست تابلوی مریم عذرا یا ونوس برهنه را بااشتیاقی مشابه نقاشی کند. او، همانند خبرگان هنرشناس روزگارش، ازوجود تضاد میان این دو اطلاعی نداشت. لیکن نکتهٔ مهم این است که پیکرزن‌برهنه ازنو با هیأت ونوس ــ الههٔ بزرگ جهان باستان که مسیحیتِ سده‌های میانه مخصوصاً از آن می‌هراسید و ضمن ستایش از بکارت و عفت، محکومش می‌کرد ــ در هنر غرب ظاهر می‌شود. این‌بار، ونوس به صحنه بازمی‌گردد، و شبیه‌سازیهای بزرگ نقاشان ونیزی از پیکر او، تقریباً به تمام مذبحهای پرستشگاههای پیش از مسیحیت اعتبار می‌بخشند. رنسانس ونیزی، به شکل رقیبی شکست‌ناپذیر در برابر قدیسان، قد علم می‌کند.

تیسین نه فقط در عرصهٔ شبیه سازی از موضوعات اسطوره‌ای و دینی پرکار بود بلکه به عنوان یکی از پرارزش‌ترین و بهترین هنرمندان چهره‌نگار نیز شهرت داشت. یکی از نخستین تابلوهایش به نام **مردی بادستکش** (۵۵۸)که از میان بیش از پنجاه چهرهٔ انفرادیِ اثر وی باقی مانده است برای نشان‌دادن سبکش کفایت می‌کند. این چهره، اندکی از یك تابلوی نیم‌قد بزرگتر است. سر، کمی از خط نگاه بیننده به راست چرخیده، دست راستش پاچین شنلش را بالاگرفته، و دست دستکش پوشیدهٔ چپش دستکش دست راستش را نگهداشته است. زاویهٔ شمشیر مانندِ جلوی پیراهن، توجه بیننده را به دست راست جلب می‌کند؛ و نگاه مرد، دست چپ را مهار می‌کند. این جایگزینیهای ماهرانهٔ اجزای تابلو، که گونه‌ای رابطهٔ «سه‌نقطه‌ای» میانِ سر و دستها پدید می‌آورد، از کارهایی بود که لئوناردو داوینچی در تابلوی **مونالیزا** (تصویر ۵۱۷) انجام داده بود. درچهرهٔ سبكِ تیسین، همانند بسیاری از سبکهای بعدی هنرمندان ونیزی، از جلوهٔ روانیِ گویاترین بخشهای بدن ــ سرودستها ــ عموماً به طرز وسیعی استفاده می‌شود. بیننده بیدرنگ متوجه نمی‌شود که این جایگزینهای ظریف چگونه برواکنش مادر برابر موضوع تابلوی انفرادی مؤثر می‌افتند. به بیان درست‌تر، چهرهٔ انفرادی، درست باید با مهارتی که در آفرینش تابلوی مختص پیکره‌های بزرگ به کاربسته می‌شود، نقاشی شود. حالت روانی این چهره، جورجونه‌وار است ــ یعنی اشتغال ذهنیِ رؤیاگونه‌ای از آن خوانده می‌شود. چشمها از بیننده می‌گریزند، گوئی ضمن گفتگو، نکته‌ای را به یاد آورده و همین او را در سکوتی تفکر آمیز فروبرده است. تابلوی **مردی بادستکش**، بازتابی از یك حالت فرهیختهٔ ذهنی و یك فرد خاص است: موضوع تابلو، جوان متفکر و شاعرگونه‌ای است که در عین حال، انسان درباری **کاستیلیونه** است، موازنه‌ای کامل دارد و به خود مطمئن، زیبا، دلاور، خوشخو، «آئینهٔ مدوقالبِ شکل» است. در هیچ چهرهٔ دیگری، مانند این چهره، چنین اطلاعاتی دربارهٔ شیوهٔ رنسانس در یك فرد واحد به دست نمی‌آوریم، مگر در تابلوی **بالداساره کاستیلیونه** اثر رافائل (لوحهٔ رنگی ۴۴).

همزمان باگذشت سالهای عمر تیسین، افتخار و عظمت به او نزدیکتر می‌شدند. تمام بزرگان اروپا او را می‌شناختند و به دنبالش می‌گشتند. او نقاش و دوست صمیمی **شارل۷**بود و توسط وی به مقام **شهسوار امپراتوری مقدس** روم رسید؛ پس از این واقعه، تیسین تابلوهای بسیاری برای **فیلیپ II** شاه اسپانیا و فرزند شارل ۷ کشید، مجموعه‌های بزرگ نقاشیهای متعلق به **خاندان هاپسبورگ**، در پیرامون آثار تیسین متمرکز شده بودند، و شهرت و موفقیت او شهرت و

موفقیت رافائل را به یاد می‌آورد. کار او در آخرین سالهای زندگیش روز به روز به گذشته متمایل‌تر می‌شود و موضوع تابلوئی مذهبی مانند **گذاشتن تاج خاربرسرمسیح** (تصویر ۵۵۹) به نظر می‌رسد که از صمیم قلب مذهبی است و از گرایش دوران جوانی وی به موضوعات مربوط به دین باستانی رومیان، سخت فاصله گرفته است. در این تابلو، او مسیح را در حالی نشان می‌دهد که سربازان **پیلاطس** به آزارش پرداخته‌اند و یك حلقهٔ‌خار را به گِرد سرش می‌چرخانند. این درام به کمك تعداد اندکی پیکره، تمرکز حادثه برگِرد سرمسیح، و سوسوی نور خفیفی که مرکز حادثه را روشن ساخته است، تکمیل می‌شود. طرح رنگ‌آمیزی، تقریباً تك‌رنگی است؛ و نور و رنگ، آزادانه در درون و بیرون خطوط کرانی پیکره‌ها حرکت می‌کنند و مخلوط وصله وصله و آشفته‌ای از روشنائیها و تاریکیها پدید می‌آورند که در آن، تشخیص دقیق شکلها دشوار است. ولی همین‌بررمز حادثه، محیط تیره، و حالت روانی مسلط برشکنجهٔ مزبور می‌افزاید. نیت تیسین در اینجا آن است که بیشتر می‌خواهد واکنش مذهبی و شخصی خودش را در برابر این حادثه به نمایش بگذارد و توجهی به شبیه‌سازی نفس حادثه ندارد. حرکت قلم و لایهٔ رنگی که به کاربرده ــ عریض، ضخیم، و آزادانه ــ از صراحت روش وی حکایت می‌کند. این روش، شکل یکپارچه را چنان ذوب و پراکنده می‌سازد که بتوانـد نورلـرزان و فوق طبیعـی گرداگردِ منظرهٔ روحانی را تولید کند. در اینجا هنرتیسین به هنر نقاشی رامبراند در سدهٔ بعدی می‌نگرد.

تینتورتو و ورونز

تینتورتو (۱۵۱۸ ـ ۱۵۹۴)، با نام اصلی **یاکوپو روبوستی**، خود را شاگرد تیسین می‌دانست و آرزو داشت که روزی شیوهٔ رنگ‌آمیزی تیسین را باشیوهٔ طراحی میکلانژ درهم آمیزد. غالباً از او به عنوان نماینده برجستهٔ ونیز در **سبك شیـوه گزینـی** نام برده می‌شـود. او بسیاری از تدبیرهای شیـوه گزینـان. را به کار می‌گیرد ولـی نیـروی دراماتیك، عمق ژرف‌نگری معنوی، و طرحهای رنگ‌آمیـزی درخشـان ونیزیش به نظر نمی‌رسد که در قالب کلی سبك شیوه‌گزینی بگنجند. دراینجا ما نیازی به حل قطعی مسألهٔ شیـوه گزیـن بودن یا نبـودن تینتورتو نداریم؛ بلکه فقط کافی است متذکر شویم که او پاره‌ای وجوه مشترك با سبك شیوه گزینی متعلق به مرکز ایتالیا دارد و در بقیهٔ موارد، عملاً به باروك متمایل است. هنرتینتورتو، همیشه بی‌نهایت دراماتیك است. در تابلـوی **معجـزهٔ برده** (تصویـر ۵۶۰) بخشـی از نمـایش صحنه‌ای او دیـده می‌شـود. **قدیس مرقس**، برای کمـك به یك بردهٔ مسیحی که لحظاتـی بیش به شهادتش در راه دین نمانده است، شتابان نازل می‌شود و ابزار شکنجه را تکه‌تکه می‌کند. جلاد، تکه‌های ابزار را جلـوی چشـم حیـرت‌زدهٔ قاضـی می‌گیـرد و جماعتـی که دور برده گردآمده‌اند به او خیره می‌شوند. روح پویای تیسین در اینجا سخت شتاب می‌گیرد، و تابلـو از مجموعهٔ حرکات متخالـف و متضاد ساخته می‌شود؛ در برابر هر پیکرهٔ متمایل به یك جهت خاص، پیکرهٔ دیگری در جهت مخالف وجود دارد. در منتهاالیه سمت چپ تابلو، یك گروه ــ دومرد، دوزن، و یك کودك ــ کنترپوان‌وار به گردستون می‌چرخد و به چرخش شیوه گزینانهٔ آخرین در تابلوی **ربایش زنـان سابیـن** اثـر **جووانی دابولونیا** شباهت دارد.گروه اصلی، به فضای عقب تابلـو متمایل است. ولی پویاترین بخش این تابلو به گروه سه‌نفرهٔ مرکز آن یعنی برده، جلاد، و قدیس مرقس وارونه مربوط می‌شود. این سه‌پیکره، دریك منحنی بزرگ و بالاروندهٔ مارگونه به سوی یکدیگر می‌خزند، که حرکت نزولی قدیس مرقس که در جهـت مخـالف به پیش می‌رود، مانعشان می‌شود. کل ترکیب‌بندی این تابلو، گونه‌ای کنترپوان حرکت



۵۶۱ تینتورتو، **پیدا شدن جسـد قدیس مرقس**، ۱۵۶۲ـ۱۵۶۶. رنگ روغـن روی بوم، تقـریباً ۴۲۰×۴۲۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ بررا، میلان.



۵۶۲ ورونز، پیروزی ونیز، حدود ۱۵۸۵.
رنگ روغـــن روی بوم. سقف کاخ دوکه، ونیز.

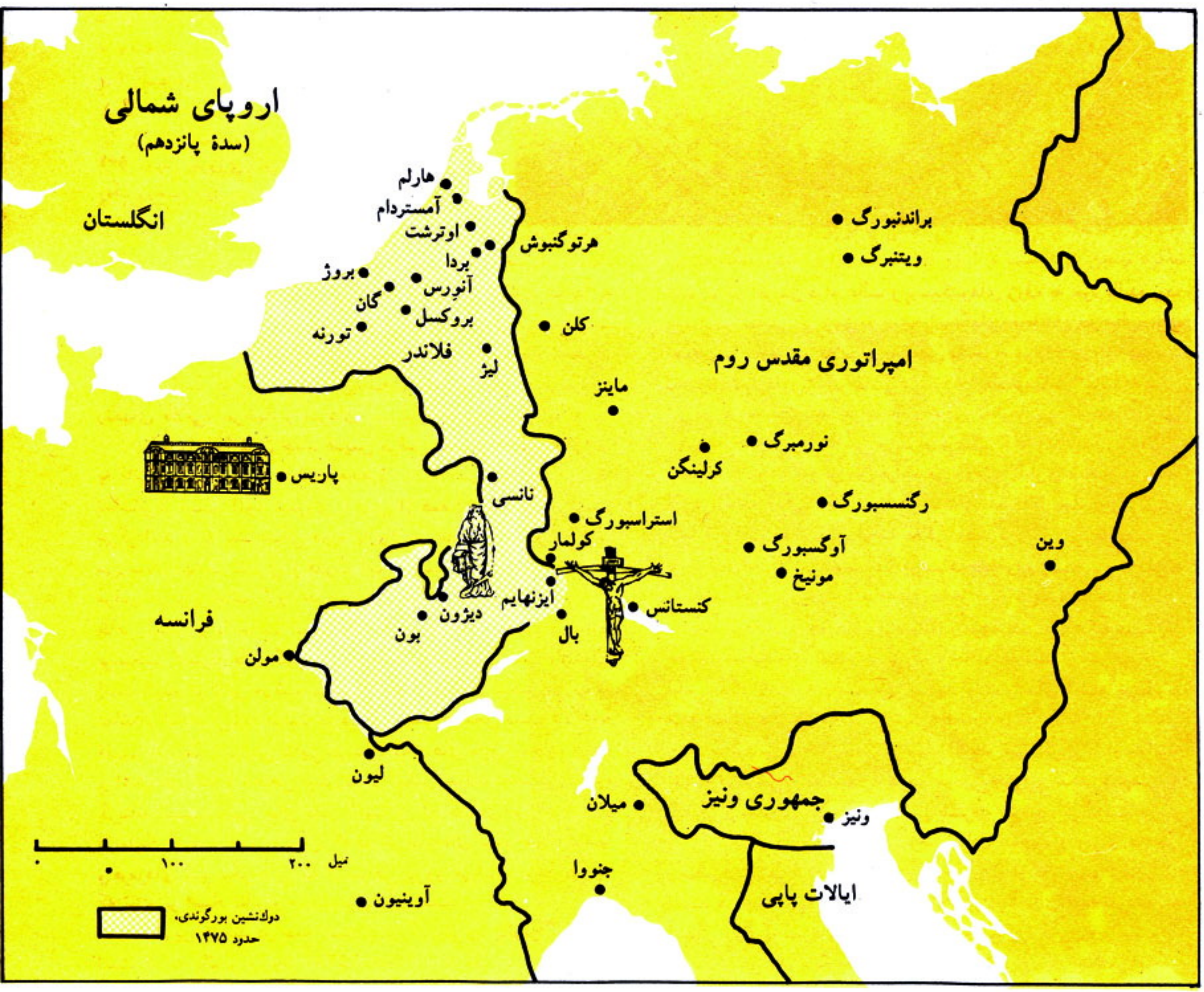
است که مختص سبك شیوه‌گزینی است. لیکن این حرکت، شدیداً به چارچوب تابلو محدود شده اسـت، و درتنومنـدی پیکره‌هـا، ساخـت یکپارچه و حرکت محکم، فضای روشن و عمل همبسته‌شان چیـزی نمی‌توان یافت که بشود شیوه گزینانـه نامیـد؛ و رنگ آمیـزیش ــ رنگهای طلائی، سرخها، و سبزهای سیر ــ موبه مو ونیزی است.

تابلوی **پیدا شدن جسد قدیس مرقس** (تصویر ۵۶۱) که نزدیك به پانزده سال پیش از تابلوی **معجزهٔ برد** نقاشـی شد، از آن نیـز تماشایی‌تر است. آنچه تینتورتو را بیش از همه از شیوه‌گزینان متمایز می‌گردانـد و به پیشاهنـگی دورهٔ باروك ــ عصـر تئاتـر و اوپرا ــ می‌رساند، مهارت تئاتری و قدرت اجرای بسیار روان اوست. قدیس مرقس در برابر چشم گروه حیرت‌زده‌ای که به دنبال مدفن او می‌گردد ظاهر می‌شود و با حالت آمرانه و محکمی، آن جا را فاش می‌سازد. پرسپکتیو گستردهٔ طاق گهواره‌ای، پرسپکتیو موّرب و عقب رونده‌ای است (تینتورتو تأثیر حرکت سریعی را که از دیدن پرسپکتیو مورب در تماشاگر ایجاد می‌شود دوست دارد) که درست در محل دستِ بالا رفتهٔ قدیس به نقطهٔ کانونیش منتهی می‌شود. پیکره‌های مایل، پیچان، و ایما و اشاره‌دار، ابداع مختص تینتورتو بر اساس حالت ایستایـی شیـوه گزینانه اسـت؛ ولـی جای دادن آنهـا در آن فضـای بزرگ و روح دراماتیك آمیخته با رمز و تنش، که در اثر سایه‌های سیاهِ امتداد قوسها و قرمزهای سیرِ پیکره‌هایی که از سیاهی بیرون می‌آیند، نشان می‌دهد که تینتورتو استاد تئاتر و صنعت بیانِ آن است.

آخرین هنرمند در جمع استادان بزرگ ونیزی، **پائولو کالیاری** است که به **پائولو ورونز** (۱۵۲۸ـ۱۵۸۸) معـروف بود. هر جا که تینتورتو در آفریدن درام عظیم و پرسپکتیوهای ژرف به خود بالیده بود، ورونز در نمایش پر زرق و برق با رنگهای درخشان در چارچـوب معماری پرعظمت و کلاسیك تخصص به خرج می‌داد. ورونز، همچون تینتورتو، تابلوهای بزرگ نقاشی می‌کرد و ابعاد بومهایش غالباً به شش متر در نُه متر می‌رسید. موضوعات عادی تابلوهایش، که عموماً برای سفره‌خانه‌های دیرها نقاشی می‌کرد، فرصتی برای نمایاندن گروههای پرشکوه در پشت میز برایش فراهم می‌آوردند. تابلوی **مسیح در خانهٔ لاوی** (لوحهٔ رنگی ۵۰) نمونهٔ برجسته‌ای است. اینجا، در سرسرای گشادهٔ بزرگی که در قابی از سه هلالی عظیم قرار دارد (سبك معماری، تا حدودی به کلاسی‌سیسم پالادیو ــ همعصر ورونز ــ شباهت دارد)، مسیح در میان بزرگانی با جامه‌های فاخر دیده می‌شود که منظره‌ای از عظمت پرجلال و جبروت آفریده‌اند و میهماندار بزرگ به میهمانان خوش آمد می‌گوید. سرسرای بزرگ و جادار، نه فقط از اشراف خوش لباس بلکه از ملازمان، دلقکان، سگها، و کوتوله‌های ایشان نیز لبریز شده است. **سازمان مقدس تفتیش افکار**، ورونز را به دلیل کشیدن چنان مخلوقاتی در کنار حضرت مسیح به کفر متهم کرد و از او خواسته شد که در برخی از نقاشیها به هزینهٔ خودش تغییراتی بدهد. همچنان که پالادیو از معماری کلاسیك رنسانس پیشرفته سرمشق می‌گرفت، ورونز به ترکیب‌بندی دورهٔ رنسانس پیشرفته، تعادل متقارن، و اجزای هندسی و منظم آن بازمی‌گردد. رنگ‌آمیزی درخشان او از کل طیف گرفته شده است، هر چند از به کار بردن رنگهای یکپارچه برای نیمه تاریکها ــ آبیهای روشن، سبزهای دریایی، زردهای لیمویی، گل رُز، و بنفشه ــ خودداری می‌کند، و بسترهایی واقعی و رنگین برای گل پدید می‌آورد.

فصل چهاردهم

رنسانس در اروپای شمالی



۱۳۲۵
شروع جنگ صد ساله
۱۳۳۷
۱۳۶۳
پوسل
کتاب دعای بلویل (حدود ۱۳۲۵)
وان‌آیک
جزیی از جووانی آرنولفینی
و نوعروسش (۱۴۳۴)
فیلیپ جسور دوک بورگونی
اسلوتر
جزیی از چشمهٔ موسی
(۱۳۹۵ـ۱۴۰۶)
برودرلام
(فعال از ۱۳۸۵ تا ۱۴۰۹)
برادران لمبورگ
فوریه (حدود ۱۴۱۳)
ژان بی‌ترس دوک بورگونی
فیلیپ نیکو دوک بورگونی
۱۴۰۴
۱۴۱۹
روبرکامپن
«استاد فلمال» (۱۳۷۸ـ۱۴۴۴)
وان در وایدان
(حدود ۱۴۰۰ـ۶۴)
۱۴۵۰
یایان جنگ صد ساله ۱۴۵۳
شونگاوئر
(حدود ۱۴۵۰ـ۹۱)
مملینگ
(حدود ۱۴۳۰ـ۹۴)
وان درگوس
جزئی از محجر مذبح
پورتیناری (حدود ۱۴۷۶)
بوس
جزئی از باغ خوشبیها
(حدود ۱۵۰۵)
شارل دلیر دوک بورگونی
۱۴۶۷
۱۴۷۷
۱۴۹۳
۱۴۹۸
تسخیر میلان به دست فرانسویان ۱۴۹۹
فوکه (حدود ۱۴۲۰ـ۸۱)
ریمنشنایدر (۱۴۶۰ـ۱۵۳۱)
۱۵۰۰
لسکو
حیاط چهارگوش
لوور (آغاز ۱۵۴۶)
هولباین
کریستینای
دانمارکی
(۱۵۳۸)
دورر
جزئی از چهار حواری
(۱۵۲۶)
گرونوالد
جزئی از محجر مذبح
ایزنهایم (حدود ۱۵۱۰)
لوتر
آگهی ۹۵ اصل
۱۵۱۷
۱۵۱۵
۱۵۴۷
فرانسوای ۱ شاه فرانسه
لوئی XII شاه فرانسه
امپراتور شارل ۷
امپراتور ماکسیمیلیان ۱
۱۵۱۹
۱۵۴۳
کلوئه
(حدود ۱۴۸۵ـ۱۵۴۱)
کوپرنیک نظریهٔ مرکزیت
خورشید و ستارگان
۱۵۵۶
بروگل
جزئی از شکارچیان
در برف (۱۵۶۵)
کراناخ پدر (۱۴۷۲ـ۱۵۵۳)
پاتینیر (حدود ۱۴۷۵ـ۱۵۲۴)
۱۵۵۰
فیلیپ II شاه اسپانیا
۱۵۹۸
۱۶۰۰
دوکهٔ دِ آلوا
در هلند
۱۵۶۷
۱۵۷۳
۱۵۸۱
اعلام استقلال
هلند از اسپانیا
گوژون
(حدود ۱۵۱۰ـ۶۵)
پیلون
(حدود ۱۵۳۵ـ۹۰)

تحولات هنری بزرگی که تاکنون بررسی شد در شمال ایتالیا به وقوع می‌پیوست ولی سرزمینهای واقع در شمال کوههای آلپ همچنان قلمرو شیوهٔ گوتیك بودند و ایتالیا هیچگاه این شیوه را از آنِ خود ندانسته و نپذیرفته بود. سبك گوتیك در معماری، تا سدهٔ شانزدهم در شمال به حیات خود ادامه داد ولی در نقاشی و پیکرتراشی، نیروهای هنری تازه‌ای به حرکت درآمده بودند. هنرمندان شمال اروپا، هیچگاه مانند ایتالیائیها با هنر دورهٔ کلاسیك باستانی آشنا نشده بودند. در ایتالیا بقایای هنر کلاسیك در همه جا به چشم می‌خورد و ایتالیائیها خود را اعقاب رومیان باستان می‌دانستند. **سبك گوتیك مآب بین‌المللی** در سدهٔ چهاردهم، به نظر ایتالیائیها فقط یك مد گذرا بود؛ این سبك که در فاصلهٔ سالهای زندگی **جوتو** تا **مازاتچو** به میدان آمده بود، به ندرت ممکن بود چیزی بیش از وقفه‌ای کوتاه در سبك هنری جدیدی باشد که آیندهٔ هنر اروپا را با خود به همراه داشت. در شمال اروپا نیز **سبك بین‌المللی** از میدان خارج شد و عرصه را برای رئالیسمی پرتوان باز کرد که حتی بدون الهام گرفتن از هنر کلاسیك باستان، با روزگار گذشته قطع رابطه کرد و جهات حرکت خویش را علنی ساخت.

نقاش شمالی، که از حرفهٔ تذهیبکاری سر برآورده است، همانند هنرمندان شمال ایتالیا، حیثیت و مقام تازه‌ای کسب می‌کند. ساختار اجتماعی شمال اروپا، هرچند با گسترش داد و ستد و ثروت به معنای جدید همراه بود، در سدهٔ پانزدهم از نظامهای سلسله مراتبی سده‌های میانه پیروی می‌کرد. اشراف و دین‌پیشگان به حاکمیت‌شان ادامه دادند، هرچند سرچشمهٔ حقیقی ثروت و قدرت، بورژوازی بود. این طبقهٔ متوسط بزرگ، به نوبهٔ خود، همچنان به وسیلهٔ شبکه‌ای از اصناف سازماندهی و اداره می‌شد که در سده‌های میانه شکل گرفته بود. در شمال اروپا، نظام صنفی حتی بیش از ایتالیا، بر زندگی انسان متوسط مسلط بود. هر شخص، برای آنکه بتواند به حرفه‌ای بپردازد، می‌بایست عضو صنف ناظر بر آن حرفه می‌شد ــ مثلاً نقاش مجبور بود عضو صنف **قدیس لوقا** بشود، که زین سازان، شیشه‌گران، و آینه سازان را نیز دربر می‌گرفت. نقاش، برای تضمین عضویتش در صنف، سالهای خردسالیش را به کارآموزی در نزد یك استاد نقاشی می‌گذراند و همچون فرزندی در کنار او زندگی می‌کرد و مبانی هنر نقاشی را از وی می‌آموخت: طرز ساختن ابزارهای نقاشی؛ طرز آماده کردن تخته‌های مسطح با گچ مخصوص؛ و طرز مخلوط کردن رنگها، روغن، و لعابها. وقتی نقاش نوآموز با این روشها آشنا می‌شد و طرز کار به شیوهٔ سنتیِ استادش را یاد می‌گرفت، غالباً چند سالی از عمرش را به شاگردی می‌گذراند و در شهرهای مختلف کار می‌کرد و با تجربه‌ها و اندیشه‌های استادان دیگر نیز آشنا می‌شد. در اینصورت شایستهٔ استادی می‌شد و به عضویت صنف پذیرفته می‌شد. مأموریتهائی که به هنرمندان داده می‌شدند، جملگی پس از تأیید صنف به اجرا درمی‌آمدند؛ صنف بر طرز کار نقاش نظارت می‌کرد تا مطمئن شود که وی از مواد و مصالح مناسب استفاده می‌کند، و سپس حق‌الزّحمهٔ مناسب را برایش می‌گرفت. نتیجه، همان چیره‌دستی است که بهترین آثار نقاشان فلاندر و ایتالیا را از بقیهٔ آثار متمایز می‌گرداند.

این چیره‌دستی شامل آشنائی با شیوهٔ جدید رنگ روغن نیز می‌شد؛ و همچنان که گفتیم، شیوهٔ مزبور تأثیر عظیمی بر نقاشان وِنیز در پایان سدهٔ پانزدهم داشت؛ از چگونگی مهارت تیسین در کار با رنگ روغن، پیش از این سخن گفته‌ایم (ص ۵۲۴). از لحاظ سنتی، یان وان آیك را (یك صد سال پیش از تیسین)، مبتکر نقاشی با رنگ روغن می‌دانند، هر چند اطلاعات مربوط به نخستین سالهای پیدایش این اسلوب، همچنان در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. نقاشان فلاندری، تابلوهایشان را با قرار دادن لایه‌های نیم شفافِ رنگ ــ که لعاب نامیده می‌شد ــ بر روی آستری مات و یك رنگی تکمیل می‌کردند که به نوبهٔ خود بر طراحی دقیقی روی تختهٔ مسطح با زمینهٔ سفید پدید می‌آمد. مادهٔ چسبانندهٔ رنگدانه‌ها روغنی بود که سریعاً خشك می‌شد. این روغن را برخی از نقاشان اواخر سده‌های میانه می‌شناختند و به کار می‌بردند. رمز اسلوب جدید، ظاهراً، افزایش ماده‌ای ناشناخته بر ترکیب معمولی لعابها بوده است. نقاشان با استفاده از این وسیلهٔ جدید، توانستند رنگهائی بیافرینند که ظاهراً از درونْ روشنائی می‌گرفتند و در مقایسه با رنگهای پیشین، سیرتر بودند. نتیجه آنکه نقاشیِ شمال اروپا در سدهٔ پانزدهم با مایه رنگ ترکیبیِ ژرف و سیر، نور خیره کننده، و سطوح سخت و میناگونه‌ای مشخص می‌شود که درست در نقطهٔ مقابل سطوح دارای رنگ کم تضاد، نور شدید، و نسبتاً ماتِ رنگ لعابی ایتالیائی (رنگ آمیخته با آب به اضافهٔ مادهٔ چسباننده‌ای چون سریشم یا زردهٔ تخم مرغ) قرار دارد.

این وسیلهٔ درخشان و پرتوان، دقیقاً همان ابزاری بود که نقاشان شمال اروپا برای اجرای نیات خویش لازم داشتند: هدف اینان نمایاندن جزئیات تمرکز یافته، تماماً آشکار و درخشانِ هزاران شیء از بزرگ و متوسط تا اشیاء تقریباً نامرئی بود. در حالی که نقاشان ایتالیائی، بیشتر شیفتهٔ **ساختمان** موجود در پسِ شکل‌های ظاهری ــ یعنی پرسپکتیو، ترکیب بندی، تشریح، مکانیك حرکت بدن، و تناسب متکی بر اندازه ــ بودند، نقاشان شمال اروپا می‌کوشیدند که خودِ **شکلهای ظاهری** و سطوح درخشان و رنگی اشیائی را نشان دهند که در معرض نور قرار می‌گرفتند. سنت و سابقهٔ ایشان در شیشه کاری



۵۶۴ کلاوس اسلوتر، موسی، جزئی از تصویر ۵۶۳.



۵۶۳ کلاوس اسلوتر، **چشمهٔ موسی**، ۱۳۹۵ـ۱۴۰۶. بلندی هیکلها تقریباً ۱۸۰ سانتی‌متر. دیر شانمول، دیژون.

سدهٔ پانزدهم

فلاندر

منقوش و مینیاتور سازی، رئالیسم‌شان را به جای رئالیسمِ شکلِ تندیس‌وار، به رئالیسمِ رنگِ درخشان و تزئینی مبدل کرد. تفاوتهای موجود بین آثار نقاشان ایتالیا و شمال اروپا، مخصوصاً از اینجا روشن می‌شود که وقتی دامنهٔ نقاشی رنگ روغنی از اوائل نیمهٔ دوم سدهٔ مزبور به ایتالیا کشانده شد، تأثیری بنیادی بر حساسیت هنرمند ایتالیائی در برابر شکل نگذاشت. گرچه رنگ تابلوهای ایتالیا ــ مخصوصاً در ونیز ــ سیرتر شد، این وسیلهٔ جدید که بموقع جانشین رنگ لعابی شد، در جهت هدفهای ساختاری هنر ایتالیا مورد استفاده قرار گرفت. روی هم رفته، تا اوایل سدهٔ شانزدهم، چنین می‌نماید که ارتباط هنری بین شمال و جنوب اروپا به ارتباط بین چند فرد محدود بوده است و هنرمندان هر دو منطقه می‌کوشیده‌اند مستقل از یکدیگر راه تکامل را بپیمایند.

زمینهٔ سیاسی تکامل هنر نقاشی شمال اروپا در سدهٔ پانزدهم، تفاوتی با زمینهٔ سیاسی تکامل هنر نقاشی ایتالیا نداشت. در آغاز سدهٔ پانزدهم، شهرهای آزاد که مراکز داد و ستد بودند، بر عرصه تسلط داشتند، ولی تدریجاً تحت حاکمیت شاهزادگان و امیران قرار گرفتند تا آنکه در آغاز سدهٔ شانزدهم، دولتهای نیرومندی در فرانسه، انگلستان، و خاندان هاپسبورگ شامل اسپانیا، شهرهای آزاد امپراتوری آلمان، و هلند به ظهور رسیدند. در این سرزمینها نیز همانند ایتالیا، ثروت و امکانات لازم برای کمك به رشد هنرها بر تجارت و حمایت امیران قدرتمند و بازرگانان ثروتمند متکی بود.

مهمترین شهر در میان شهرهای پررونق شمال اروپا بروژ بود که همانند فلورانس، ثروتش را از تجارت پشم و کارهای بانکی به دست می‌آورد. تا اواخر سدهٔ پانزدهم، شاخه‌ای از دریای شمال، که امروزه در اثر گل و لای پر شده است، تا بندر شهر بروژ می‌رسید. در اینجا کشتیهای حامل پشم خام انگلستان لنگر می‌انداختند و پس از تخلیه، بافته‌های پشمی مشهور بروژ را با خود به خارج می‌بردند. تجارت پشم، بانکداران بزرگ ــ از جمله نمایندگان **خاندان مدیچی** ــ را به این بندر جلب کرد و آن را به مرکز نقل و انتقالات مالی سراسر اروپای شمالی مبدل ساخت. بازرگانان ایتالیائی و خاورمیانه‌ای در خیابانهای این شهر با بازرگانان روسیه و اسپانیا دیدار و دادوستد می‌کردند. بروژ علیرغم اقتصادیات پررونق شهرهای خواهر خوانده‌اش ــ **گان، لوون، و ایپر** ــ چنان بر فلاندر مسلط بود که دوکِ بورگونی در نخستین سالهای سدهٔ پانزدهم آن را پایتخت خویش قرار داد و دربارش را از **دیژون** به آنجا منتقل کرد.

دوکهای بورگونی احتمالاً نیرومندترین حاکمان اروپای شمالی در سه ربع نخست سدهٔ پانزدهم بودند. اینان باآنکه از عموزادگان شاهان فرانسه بودند، در جریان جنگ صد ساله، غالباً از انگلستان (تکیه‌گاه ایشان برای تأمین مواد اولیهٔ صنعت پشم) پشتیبانی می‌کردند، و در پاره‌ای موارد نیز بر بخش بزرگی از شمال فرانسه، به ویژه پاریس، مسلط شدند. اینان از طریق وصلت با خاندان فلاندر، سرزمینهای پست را به قلمرو خویش منضم کردند و سرزمینهای تحت

حاکمیت‌شان در دورهٔ اوج قدرتشان از رود رون تا دریای شمال امتداد می‌یافت. فقط سیاستهای گستاخانهٔ شارل دلیر آخرین دوك این خاندان و مرگش در نبرد نانسی به سال ۱۴۷۷ به رؤیای بورگینیونها برای تشکیل یك پادشاهی نیرومند بین فرانسه و امپراتوری مقدس روم پایان داد. پس از مرگ شارل، سرزمینهای بورگونی جنوبی از نو به تصرف فرانسه درآمدند و هلند در اثر وصلت دختر شارل یعنی ماری دوبورگونی با ماکسیمیلیان از خاندان هاپسبورگ، جزو امپراتوری مقدس روم شد.

فیلیپ جسور دوكِ بورگونی که از ۱۳۶۳ تا ۱۴۰۴ بر این سرزمین حکومت می‌کرد، و برادرش ژان دوكِ بِری، بزرگترین حامیان هنر روزگار خویش در شمال اروپا بودند. ایشان بیشتر به نسخ تذهیبکاری شده، پرده‌های منقوش آراس، و مبلمان گرانقیمت و سرشارِ کاخها و خانه‌های متعددشان در سراسر دوکنشینهای خویش علاقمند بودند. یگانه کار هنری بزرگی که فیلیپ انجام داد تأسیس دیر شانمول نزدیك دیژون بود. این دیر برای دربر گرفتن مقبره‌های خانوادگی فیلیپ ساخته شد، و چون پول کلانی برای تکمیلش می‌دادند هنرمندان سراسر اروپای شمالی را به خود جلب کرده بود. نمایندهٔ برجستهٔ این مکتب کم دوام بورگینیونی، معماری به نام کلاوس اسلوتر (دورهٔ فعالیتش از ۱۳۸۰ تا ۱۴۰۶) بود.

اسلوتر برای سرسرای دیر شانمول، یك چشمه طراحی کرده بود که در آن موسی و پنج پیامبر دیگر دور تا دور پایه‌ای ایستاده بودند که زمانی در زیر گروه پیکرهٔ تصلیب عیسی قرارداشت. پیامبران این گروه پیکرهٔ چشمهٔ موسی (تصویر ۵۶۳)، پیکره‌های لغازی سردرهای گوتیك را به یاد می‌آورند، ولی پیکره‌های مزبور از لحاظ مشاهده و بازنمایی دقیق جزئیات و کلیات ــ که در غیر این صورت مایهٔ پریشانی حواس می‌شدند ــ به مراتب از رئالیستی‌ترین پیکره‌ها نیز جلوترند. این پیکره‌ها که به اندازهٔ طبیعی ساخته شده‌اند، در میان رداهای سنگین و پُرچین ــ از مختصات سبك اسلوتر ــ پیچیده شده‌اند و هنرمند به طرز چشمگیری توانسته است سطوح دشوار و بغرنج آنها را مانند سطوح اندامهای انسان زنده بنمایاند. این تأثیر وقتی گیراتر می‌شود که بدانیم هنرمند با مهارت تمام، سطوح ردای زبر را از پوست نرم و موی ابریشمین متمایز ساخته است (تصویر ۵۶۴)؛ در این کار از رنگ نیز استفاده کرده است، که آثاری از آن به چشم می‌خورد. این شیفتگی به عنصر اخص و ملموس در دنیای مرئی، به یکی از ویژگیهای بنیادین نقاشی فلاندری در سدهٔ پانزدهم تبدیل خواهد شد. ولی پیکرهٔ موسی، اثر اسلوتر، علیرغم رئالیستی بودنش، اگر با پیکرهٔ مرمرین قدیس مرقس (تصویر ۴۶۰) مقایسه شود، آنچه را که هنوز در تصویر هنرمند شمالی از این پیکره وجود ندارد عیان خواهد ساخت، و آن اصل حرکت درونی یا انتقال وزن یا ایستایی متعادل است.

دیر شانمول به احتمال زیاد چندین محجر مذبح داشت که فقط یکی از آنها باقی مانده است. در این مذبح، پرستش مجوسان شبیه سازی شده است. یالهای نامنتظم این مذبح را ملخیور برودرلام (فعال از ۱۳۸۵ تا ۱۴۰۹)، نقاش فلاندری که جذب دیژون شد، نقاشی کرده است. در داخل یال سمت چپ، دو صحنهٔ بشارت تولد مسیح به مریم و دیدار مریم با الیصابات نقاشی شده‌اند؛ و در یال سمت راست (تصویر ۵۶۵) صحنهٔ معرفی مسیح کودك در معبد و فرار به مصر شبیه سازی شده است. از این نقاشیها چنین برمی‌آید که برودرلام، مفسر بزرگ سبك بین‌المللی در شمال اروپا بوده است. تدبیرهای صورتگرانهٔ او را در برخی از آثار هنرمندان جنوبی مانند پرستش مجوسان (لوحهٔ رنگی ۳۷) اثر جنتیله دافابریانو دیده‌ایم: سطح شیبدار منظره در صحنهٔ معرفی مسیح، با افق بلندش که قصری بر فراز آن دیده می‌شود؛ عقب نشینی مارپیچی به پسزمینه؛ و نیمرخهای سیاه پیکره‌ها که هنر سینائی را به یاد می‌آورند. تلاش متواضعانهٔ برودرلام در عرصهٔ پرسپکتیو و محصور سازی معمارانه و ظریفِ صحنهٔ معرفی مسیح نیز بازگشتی به هنر سینائی به شمار می‌رود. تمامی اینها با موشکافانه‌ترین مشاهده و شبیه سازیِ جزئیات رئالیستی توأم شده‌اند. برای اثبات اینکه برودرلام در برابر تأثیرات اسلوتر مصون نبود کافی است به چگونگی شبیه سازی از تاهای ردای حجیم و حاشیهٔ سمت راستِ تصویر ۵۶۵ بنگریم که پیکرهٔ یوسف را در حال سر کشیدن جرعه‌ای آب از کاسه نشان می‌دهد ــ و همانند پیکره‌ای در تابلوئی از بروگل به نظر می‌رسد که ۱۵۰ سال بعد نقاشی شد.

گاهی گفته شده است که سبك مینیاتورکارانهٔ برودرلام با ابعاد قابهای تزئینی‌اش که ارتفاعشان غالباً به ۱۵۰ سانتی‌متر می‌رسد، تناسبی ندارد. علت این عدم تناسب آن است که این آثار یعنی قدیمی‌ترین نمونه‌های باقی مانده از نقاشیهای روی تخته در اروپای شمالی، هنوز هم پاره‌ای از سنتهای ماندگار نقاشی شمال اروپا را منعکس می‌کنند و خود، گسستی انقلابی از سنتهای مزبور به شمار می‌روند. از چند صد سال پیش، سطح رنگ‌آمیزی شدهٔ مختص اروپای شمالی، یا شیشهٔ منقوش بود یا صفحهٔ تذهیبکاری شدهٔ یك نسخهٔ خطی. معمار گوتیك در اروپای شمالی، دیوارهای یکپارچه را به طرز

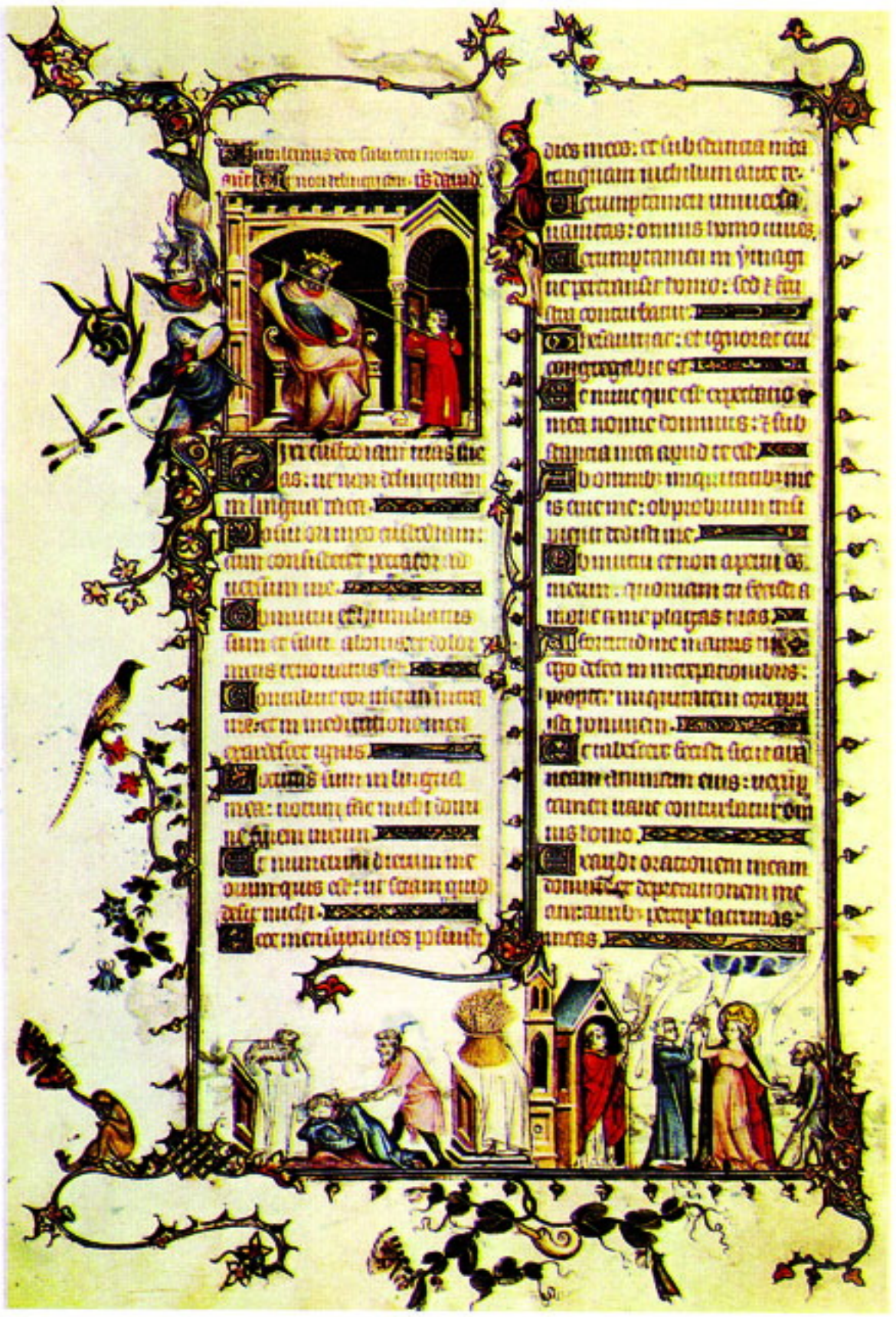
۵۶۵ ملخیور برودرلام. معرفی مسیح کودك در معبد و فرار به مصر، ۱۳۹۴ـ۱۳۹۹. تقریباً ۱۶۰×۱۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، دیژون.





لوحهٔ رنگی ۴۹. جوانی بلینی، **جشن خدایان**. ۱۵۱۴. تقریباً ۱۶۸ × ۱۸۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن، بخش کولومبیا (مجموعهٔ ویدنر).

لوحهٔ رنگی ۵۰. پائولو ورونز، **مسیح در خانهٔ لاوی**، ۱۵۷۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۵۵۵ × ۱۲۷۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ آکادمی، ونیز.



لوحهٔ رنگی ۵۱. ژان پوسل، صفحه‌ای از **کتاب دعای بلویل**، نسخهٔ خطی تذهیب‌کاری شده، حدود ۱۳۲۵. تقریباً ۲۴ × ۱۹ سانتی‌متر. کتابخانهٔ ملی، پاریس.



لوحهٔ رنگی ۵۲. برادران لمبورگ، **ماه‌ماه**، از نسخهٔ خطی **روزگار پربرکت دوک دوبری**، ۱۴۱۳ـ۱۴۱۶. تقریباً ۲۲ × ۱۴ سانتی‌متر. موزهٔ کُنده، شانتیی.



۵۶۶ برادران لمبورگ، **ماه فوریه**، از نسخهٔ خطی روزگار پربرکت **دوك دوبری**، ۱۴۱۳ـ۱۴۱۶. تقریباً ۲۲×۱۴ سانتی‌متر. موزهٔ کنده، شانتیی.

موفقیت‌آمیزی حذف کرد و چنان سطوح پیوسته و سفید اندکی بر جا گذاشت که برخلاف ایتالیا ــ که آب و هوا و ترکیب معماریش برای نقاشی دیواری مناسب بود ــ هنرمند تزئینکار را به خود جلب نمی‌کرد. هنرمند شمالی نه فقط به کار مینیاتورگونه بلکه به کار با رنگ سیر و جواهرگونه نیز خو گرفته بود: این رنگ، مخصوصاً در شیشهٔ منقوش، درخشندگی عمیقی دارد و به نظر می‌رسد که نور در آن باعث تابندگی شکلها می‌شود. بدین ترتیب، هنرمند مزبور در حالی وارد سدهٔ پانزدهم شد که به آفریدن نقشها و الگوهای بی‌نهایت ریز و پیچیده خو گرفته بود. وقتی مینیاتور کار شمالی از طریق سبك بین‌المللی با شکلها و اندیشه‌های ایتالیائی آشنا شد خود را مجبور دید که ابداعات مورد استفاده در تابلوهای استادان نقاشی دیواری و تخته‌ای ایتالیا مانند دوتچو، جوتو، سیمونه مارتینی، و دیگران را تا ابعاد صفحهٔ کتاب یا کوچکتر از آن کوچك کند. این تحول که به گونه‌ای «پرسپکتیو طبیعی» انجامید با هدف اصلی تذهیب کتاب یعنی تزئین کتاب و مصور کردن بخشی از متن مکتوب، ناسازگار بود. در اواخر سدهٔ چهاردهم، تذهیبات، تدریجاً به صورت نقاشیهای مستقل درآمدند و در طول و عرض صفحه گسترش یافتند تا آنکه سراسر آن را اشغال کردند. در حوالی سال ۱۴۰۰، این نیروهای جدید که در مینیاتورها به ظهور رسیده بودند، خواستار سطوحی بزرگتر شدند، و انتقال به نقاشی روی سطح تخته عملی شد.

نخستین گامها در جهت گسترش عرصهٔ تذهیبکاری در چارچوب متن، در کار **ژان پوسل** (دورهٔ فعالیتش از ۱۳۲۰ تا ۱۳۷۰) تذهیبکار پاریسی که جان تازه‌ای به شیوهٔ گوتیك بی‌حرکتِ مکتب پاریس داد، ظاهر می‌شود. در صفحه‌ای از کتاب موسوم به **کتاب دعای بلویل** (لوحهٔ رنگی ۵۱) متعلق به حدود سال ۱۳۲۵ می‌بینیم که تذهیبکار چگونه سراسر صفحه را به عرصهٔ کار خویش مبدل کرده است. خطوط کناری که تا داخل حاشیه‌ها کشیده شده‌اند نه فقط پیچکهای تزئینی و انبوهی از تزئینات پیچاپیچ نوك تیز و گلدار بلکه تعداد زیادی از حشرات، جانوران ریز اندام و موجودات شگفت‌آور را نیز شامل می‌شوند. گذشته از اینها، دامنهٔ سه صحنهٔ روایتی به درون ستونهای متن کشیده می‌شود، و حالتهای پروقار و رداهای بلند پیکره‌ها بازتابی از تأثیر سبك سینائی هستند. بیننده احساس می‌کند که هر یك از این سه صحنهٔ روایتی را می‌شود بسط داد و به یك تصویر تمام صفحه یا حتی نقاشی روی یك تخته مبدل کرد.

یك چنین گسترشی در صفحات سالنامه‌ای کتابی حاوی تصاویر عجیب و موسوم به «کتاب ایام» که برای **دوكِ بری** یعنی برادر شاه فرانسه و فیلیپ جسور دوك بورگونی تهیه شده بود به وقوع پیوسته است. این نسخهٔ خطی که **روزگار پربرکت دوك دوبری** (لوحهٔ رنگی ۵۲) نامیده می‌شود در ۱۴۱۶ به دست برادران لمبورگ ــ به نامهای **پول، هنکن، و هرمن** ــ تکمیل شد. اینگونه کتابهای ایام، در طی سده‌های چهاردهم و پانزدهم از دارائیهای محبوب اشراف شمال اروپا به شمار می‌رفتند. این کتابها به عنوان کتابهای دعا، جایگزین زبورهای سنتی شدند که تا اواسط سدهٔ شانزدهم یگانه کتابهای آداب دین در نزد اشخاص بوده‌اند. این کتابها غالباً حاوی متنهای بسط یافتهٔ **کتاب مقدس** بر اساس یکی از متنهای ساده شدهٔ کتاب مزبور مانند کتاب **افسانهٔ زرین اثر یاکوپود وُراجینه** متعلق به اواسط سدهٔ سیزدهم یا **اندیشه‌هایی در باب زندگانی مسیح** اثر یك راهب ناشناختهٔ فرانسیسی متعلق به ایتالیای اواخر سدهٔ سیزدهم بودند. این کتابها نیز غالباً شامل یك سالنامهٔ مصور بودند.

تصاویر سالنامه‌ای نسخهٔ خطی **روزگار پربرکت دوك دوبری**، احتمالاً مشهورترین تصاویر در تاریخ تذهیبکاری نسخ خطی هستند. در این تصاویر، ماههای دوازده گانهٔ سال به شکل وظائف مرتبط و یك در میانِ اشراف و دهقانان شبیه‌سازی شده‌اند. بالای هر تصویر، یك نیمدایره با نقشی از ارابهٔ خورشید در حال چرخش سالانه در مسیر ماههای دوازده گانهٔ سال و علائم منطقه البروج، به اضافهٔ نمایش عددیِ مدارج پیموده شده در طی سال به چشم می‌خورد. در تصویر مخصوص **ماه فوریه** (تصویر ۵۶۶) در زیر علامتهای صورت **دلو** (یا ساکب الماء) و **حوت** (یا ماهی) منظره‌ای پوشیده از برف، درختان بی‌برگ، هیزم شکنی که شاخ و برگ درختان را می‌زند و مرد دیگری که الاغی را با باری از هیزم به دهکدهٔ دوردست می‌برد، دیده می‌شوند. زنی که انگشتانش را با هوای دهانش گرم می‌کند از میان مزرعه‌ای می‌گذرد و به خانه نزدیك می‌شود؛ در اینجا ارباب کلاه قرمز و زنان خانه‌اش خود را کنار آتش گرم می‌کنند. افق بلند و منظرهٔ شیب‌دار و مرتب، که تمام اجزایش با دقت مجسم شده‌اند، مناظر نقاشیهای دیواری **حکومت صالح** (تصویرهای ۴۵۳ تا ۴۵۵) اثر **لورنتسی** در سینا را به یاد می‌آورند. این احتمال نیز وجود دارد که یکی از برادران

لمبورگ این نقاشیها یا نقاشیهای مشابه اینها را دیده باشد. در هر صورت، تابلوی **ماه فوریه** تجسم سبك بین‌المللی و شکفتگی‌اش در شمال اروپا است. شاید تابلوی **ماه مه** در همان مجموعه (لوحهٔ رنگی ۵۲)، که از تابلوی اخیر نیز خوش رنگ‌تر است، به سبك بین‌المللی نزدیك‌تر شده باشد. در اینجا گروه سواره‌ای از زنان و مردان اشراف‌زاده، به دنبال چند شیپورچی، برای آغاز جشن بهارهٔ ماه مه که در دربارهای سراسر اروپا برگزار می‌شد به راه افتاده است. زنان لباس سبز به رنگ فصل بهار پوشیده‌اند، بر کلاهشان برگهای تازهٔ گل زده‌اند و سراسر وجودشان از زر و زیور می‌درخشد. در پشت سر ایشان یك بیشه‌زار و کاخ ییلاقی ریوم دیده می‌شود. این کرسیهای بزرگ روستائیِ خاندان سلطنتی فرانسه در پسزمینهٔ بیشتر تصاویر سالنامه‌ای به چشم می‌خورند و چنان صادقانه شبیه‌سازی شده‌اند که تصاویر باقیمانده را امروزه به آسانی می‌توان تشخیص داد. این تابلو از روحی **چوسری** (کمتر از یك صد سال از عمر **قصه‌های کنتربری** گذشته است)، پرنشاط، ساختگی، شهسوارانه، و لذّت جویانه سرشار است و البته در نقطهٔ مقابل حالت روانی روستائیان قرار دارد. حدود نیمرخ نما، رنگهای یکدست، و خطوط ظریف تزئینی، در اینجا نیز هنر سینائی را به یاد می‌آورد. تردیدی نیست که تصویرهای **فوریه** و **ماه مه** را دو نقاش متفاوت کشیده‌اند (مخصوصاً به طرز شبیه‌سازی از پیکره‌هاتوجه کنید)، ولی هیچگاه این فرصت یا امکان پیش نیامده است که منتقدی بتواند تابلوهای خاصی را به برادران گوناگون لمبورگ نسبت دهد. با این حال و با آنکه ممکن است سبکهای اینان متفاوت بوده باشند، در علائق اصلی‌شان تفاوتی نبوده است. این هنرمندان در چارچوب سبك بین‌المللی، دنیای واقعی شکلهای ظاهری و فعالیتهای انسان را ــ اعم از دهقان و اشراف‌زاده ــ در محیط طبیعی‌اش و در ایام خاصی از سال با بیشترین دقت ممکن شبیه‌سازی کرده‌اند. بدین ترتیب، عرصهٔ سنتیِ موضوع اثر گسترده‌تر شده است و موضوعات روزمرهٔ زندگی را نیز در برگرفته است و این موضوعات، حتی در یك کتاب مذهبی، مقامی والا پیدا کرده‌اند. موضوعات آسمانی و زمینی، به طرز ظریفی از یکدیگر جدا مانده‌اند، ولی در طول سدهٔ پانزدهم تداخلشان در یکدیگر روز به روز بیشتر خواهد شد و موضوعات آسمانی و مذهبی را به چنان پایه‌ای از کمال خواهند رساند که در هنر ایتالیا شاهدش بودیم.

تذهیبکاری نسخ خطی، با کار برادران لمبورگ، به اوج نهائی خود می‌رسد. تذهیبکاری تا چند ده سال دیگر به حیات خود ادامه می‌دهد تا آنکه اختراع چاپ در اواسط سدهٔ پانزدهم، ضربهٔ نهائی را بر پیکرش وارد آورد؛ البته پیش از اختراع چاپ نیز نقاشی روی تخته، در بیشتر عرصه‌ها، جای آن را گرفته بود.

هنوز ده سالی از آفرینش تابلوی روزگار پربرکت **دوك دوبری** ــ نمونه‌ای از سبك بین‌المللی در بالاترین مرحله‌اش ــ نگذشته بود که اثری با مضمونی کاملاً متفاوت و نو به نام محجر مذبح مرود (تصویر ۵۶۷) به دست استاد فلمال آفریده می‌شود. این هنرمند را امروزه با نام روبرکامپن (۱۳۷۸ـ۱۴۴۴) مشخص می‌کنند، که بزرگترین نقاش شهر تورانی بوده است. ذوق اشراف منشانه، حالت روحیِ رومانتیك، و سبك تزئینی نقاشان پیرو سبك بین‌المللی، کم‌کم زائل می‌شوند و جای خود را به رئالیسمی نسبتاً ساده‌لوحانه و هشیارانه از لحاظ محیط و مشخصات می‌دهند. موضوع قدیمی **بشارت تولد مسیح**، قاب مرکزی تابلوی سه لوحی را اشغال کرده است و در آن، مختصر اثری از سبك بین‌المللی در کاربرد تزئینی خط به چشم می‌خورد. ولی اهدا کنندگان که در قاب تزئینی سمت چپ مجسم شده‌اند، روح کلی این اثر را تعیین می‌کنند. این زن و شوهر، از طبقهٔ متوسط با وقار و آرام برخاسته‌اند؛ رفاهی متواضعانه و لباسی موقرانه دارند، در حیاطی کوچك زانو زده‌اند و از شکاف در، شاهد وقوع حادثه‌ای اسرارآمیز شده‌اند. اینان که آگاهانه از حادثهٔ مزبور جدا نمایانده شده‌اند، آن را واقعیت می‌پندارند و بیان واقعیت، شالودهٔ کل روش هنرمند قرار

۵۶۷ روبر کامپن (استاد فلمال)، **قاب تزئینی محجر مذبح مرود**، حدود ۱۴۲۵ـ۱۴۲۸. رنگ روغن روی تخته، لوح مرکزی تقریباً ۶۳×۶۳ سانتی‌متر و دو لوح جانبی هر یك ۲۸×۶۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك (مجموعهٔ کلویسترز).





۵۶۸ هوبرت و یان‌وان آیك، قاب تزئینی **محجر مذبح‌گان** (با لوحه‌های بسته). پایان کار در ۱۴۳۲. رنگ لعابی و روغنی روی تخته، تقریباً ۳۳۸×۲۱۸ سانتی‌متر. کلیسای سن باوو، گان.

زندگی فردی و اجتماعی، در تمام تجلیاتش، از ایمان الهام می‌گیرد. هیچ شیء یا عملی نیست که با تمام کوچکیش، همواره با مسیح یا رستگاری مربوط نباشد... زندگی تا چنان درجه‌ای از مذهب اشباع شده بود که مردم در خطر دائمی گم کردن وجه تمایز بین امور مادی و معنوی قرار داشتند. اگر از یك طرف تمام جزئیات زندگی عادی را بتوان تا سطح جزئیات دینی ارتقاء داد و از طرف دیگر تمام امور مقدس در اثر آمیختن با زندگی روزانه در ورطهٔ پیش پا افتادگی بغلتند... خط فاصل میان عرصه‌های اندیشهٔ دینی و علائق دنیوی، تقریباً از میان خواهد رفت[1].

به همین علت است که اشیای عادی و پیش پا افتاده‌ای که در یك تابلوی فلاندری به شیوهٔ رئالیستی نقاشی شده‌اند، اهمیتی مذهبی پیدا می‌کنند و ماهیت اشیای مقدس را به خود می‌گیرند. اشیای عادی پیرامون انسان و خود انسان با یك چنین توجیهی برای حضورشان در هنر، به عرصهٔ قدیسان پا می‌نهند؛ و برعکس آنها، قدیسان نیز قلمرو انسان را به اشغال خویش درمی‌آورند. ولی انسان، به اضافهٔ اشیای متعلق به انسان باقی خواهد ماند تا آنکه همزمان با دنیوی شدن هنر، قدیسان و قداست نیز ناپدید شوند.

یان وان آیك

قاب تزئینی محجر مذبح گان (پرستش گوسفند رازآمیز) در **کلیسای سن باوو، شهر گان** (تصویرهای ۵۶۸ تا ۵۷۰)، یکی از بزرگترین نقاشیهای سدهٔ پانزدهم، اثر **یان وان آیك** (حدود ۱۳۹۰ـ۱۴۴۱) و برادر بزرگش **هوبرت وان آیك** (حدود ۱۳۷۰ـ۱۴۲۶) است، هر چند هنوز بر سر چگونگی و درجهٔ همکاری این دو در آفرینش نقاشی مزبور اختلاف نظر وجود دارد. بر روی قابِ چند لوحی بزرگ، به زبان لاتین، چنین نوشته شده است: «نقاش هوبرت وان آیك، که هنرمندی بزرگتر از او یافت نمی‌شد، این نقاشی را آغاز کرد؛ یان، دومین نفر در هنر، پس از به پایان رساندن آن به **هزینهٔ یودوك ویت**، شما را با این نوشته در روز ۶ ماه مه به تماشای آنچه انجام گرفته است دعوت می‌کند.» در آخرین سطر نوشتهٔ مزبور، سال ۱۴۳۲ نیز به عنوان تاریخ ذکر شده است.

از بزرگی محجر مذبح مزبور می‌توان دریافت که گونه‌ای همکاری و شاید تغییرات پیاپی در کل طراحی اثر نیز در میان بوده است. ترتیب کنونی و نسبتاً ناهماهنگِ لوحه‌های قاب تزئینی، ترتیب اولیهٔ آن نیست. برخی از هنرشناسان گفته‌اند که این قابهای تزئینی در آغاز جزئی از یك بقعهٔ بزرگ سه بعدی بوده‌اند که دور تا دورشان را با کنده‌کاریهای ظریف تزئین کرده بودند، و بر حسب معنی نمادینشان در سطوح مختلفی قرار داده شده بودند. گذشته از این، عده‌ای نیز حدس زده‌اند که هوبرت، پیکرتراشِ مقبره و یان نقاشِ آن بوده است؛ ولی این، چیزی بیش از یك حدس نیست. آنچه به یقین می‌توان گفت این است که قابهای تزئینی مزبور در سال ۱۵۶۶ از چهارچوب اولیه‌شان کنده و پنهان شدند تا از دست شمایل شکنان پروتستان که احتمالاً آن

1. Johan A. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1954), p. 156.



۵۶۹ هوبرت و یان‌وان آیك، قاب تزئینی **محجر مذبح‌گان** (با لوحه‌های باز)، تقریباً ۳۳۸×۴۳۵ سانتی‌متر.

را نابود کرده‌اند در امان بمانند. سپس در سال ۱۵۸۷ همین قابهای تزئینی را در چارچوب تازه و به مراتب ساده‌تری نصب کردند.

بر روی هم، قاب تزئینی **پرستش گوسفند رازآمیز** نمونهٔ برجسته‌ای از محجر مذبح بزرگ و تاشوی مختص شمال است، که همزمان با باز شدن و عیان شدن موضوعات متوالی جدید برای بیننده، معانی جدیدی به خود می‌گیرد. شکل محجر مذبح تاشونده حکایت از گرایشی قرون وسطائی به پرده برداشتن از حقایق نهفته در ورای ظواهر امور طبیعی، و پیچاندن اندیشه در لفاف کنایه، و یافتن معنی «ماهوی» پنهان از زیر چندین لایه معنی فرعی دارد. قاب تزئینی **محجر مذبح گان** (تصویر ۵۶۸) در حالت بسته، مراسم بشارت تولد مسیح و پیکره‌های هیجان زدهٔ **قدیس یحیی تعمید دهنده** و **قدیس یحیی انجیل نویس** را در میان هبه کنندگان یعنی **یودوك‌ویت** و همسرش نشان می‌دهد؛ در درون هلالی‌های فوقانی، **زکریای نبی** با **سیبولای اریتره‌ای** و **میخای نبی** با **سیبولای کومه‌ای** دیده می‌شوند. تمامی این صحنه‌ها اشاراتی به ظهور مسیح هستند. پیکره‌های صحنهٔ **بشارت تولد مسیح**، در اتاقی با سقف تیری قرار داده شده‌اند و در آن عناصری از معماری رومانسك و گوتیك نیز نقاشی شده‌اند که احتمالاً به ترتیب نشانه‌ای از **عهد عتیق** و **عهد جدید** هستند. در اینجا نیز همانند **محجر مذبح مرود**، چشم‌اندازی به یك خیابان دوردست باز می‌شود. فرشته و مریم، در ردای سنگین فلانل به سبك بورگونی پیچانده شده‌اند و از این لحاظ به پیکره‌های **چشمهٔ موسی**، کار **اسلوتر**، شباهت دارند. معماری، با آنکه طرحی پرگنجایش دارد، رابطهٔ روشنی با پیکره‌ها ندارد و تناسبی در مقیاسشان به چشم نمی‌خورد؛ تا اینجا، توجه چندانی به فضای متناسب و سازگار با پیکرهٔ آدمی نشده است.

قاب تزئینی مزبور در حالت باز (تصویر ۵۶۹)، شبیه‌سازی پرشکوه و خوش جلوه‌ای از مفهوم قرون وسطائی نجات انسان است. در ردیف بالا، خداوند در حالی که سه تاج پاپی را بر سر نهاده و ردای ارغوانی بر پیکرش درخشیدن گرفته است، در کنار مریم عذرا ــ ملکهٔ آسمانها ــ با «تاجی مرصع به دوازده ستاره بر سر» و قدیس یحیی تعمید کننده دیده می‌شود. در دو سوی این دو، گروه فرشتگان همخوان و در سمت راست، **قدیسه سسیلیا** در حال نواختن اُرگ و در دو قاب آخر، تصاویر آدم و حوا شبیه‌سازی شده‌اند. در نوشته‌های روی هلالیهای بالای سر مریم عذرا و قدیس یحیی تعمید کننده از فضیلت و پاکی مریم و بزرگی یحیی به عنوان پیشتازِ مسیح ستایش شده است. ترجمهٔ نوشتهٔ بالای سر خداوند، که مخصوصاً اهمیت دارد، چنین است: «این خداوند قادر متعال است با عزت و جلال خدائیش؛ خدائی که در بخشایندگی بی‌پایانش از همه برتر است»؛ و روی پلهٔ پشت پاهای خداوند چنین نوشته شده است: «در سرش، زندگی بی‌مرگ. در پیشانیش جوانی جاوید. در سمت راستش لذت بی‌اندوه. در سمت چپش امنیت بی‌ترس.» این، فشرده‌ترین و زیباترین بیانِ تحول از مفهوم خداوند به عنوان داور سختگیر و قرون وسطائی بشریت به

مفهوم فرانسیسی خداوند به عنوان پدر نیکوکار نوع بشر است. در کل محجر مذبح، این موضوع محوری تقویت می‌شود؛ انسان با آنکه گناهکار است ــ مانند آدم و حوا ــ نجات خواهد یافت زیرا خداوند با آن مهر بی‌پایانی‌که دارد فرزندش را در راه این هدف قربانی خواهد کرد.

پیکره‌ها با چنان رنگهای مواج و درخشانی مجسم شده‌اند که تکثیر فنی‌شان بسیار دشوار شده است. هوبرت و وان آیك، هر دو، در مکتب مینیاتور سازی تربیّت شده بودند و به همین علت کوچکترین جزئیات نمی‌توانند از نگاه تیز بین ایشان بگریزند؛ اینان زیبایی مهمترین اشیاء را چنان تقویت می‌کنند که گوئی تقدس و هنر در کار ایشان به یك اندازه موج می‌زند. بافت نرم موی سر، درخشش طلا در پارچه‌های زری دوزی شدهٔ سنگین، تَلألؤ دانه‌های مروارید، و تابندگی سنگهای گران قیمت با وفاداری خستگی ناپذیر به شکل ظاهر اشیاء نمایانده شده‌اند (تصویر ۵۷۰). شیوهٔ جدید نقاشی رنگ روغن، در این نخستین روزهای حیات خود، قدرت جادوئی و شگفت‌انگیزش را نشان می‌دهد.

قابهای تزئینی ردیف پایین، نمادپردازی قابهای ردیف بالا را بسط می‌دهند. در قاب میانی، اجتماع قدیسان از چهار گوشهٔ جهان در نقطه‌ای باشکوه و خوش منظره گرد آمده است. قدیسان به سوی مذبح گوسفند حرکت می‌کنند. خون قلب گوسفند از اینجا به یك جام بادهٔ عشاء ربانی سرازیر می‌شود، به سرچشمهٔ هشت ضلعی حیات می‌رسد که «رودخانهٔ پاكِ آب حیات» با شفافیت بلور به درونش می‌ریزد و از راه تخت سلطنت خداوند و پیکر گوسفند جریان می‌یابد. در سمت راست، دوازده حواری و گروه شهیدان با جامه‌های سرخ به پیش می‌آیند؛ در سمت چپ، چهار انجیل نویس، در معیّت پیامبران کوچك، در حالی که انجیلهای خود را در دست دارند وارد می‌شوند. در پسزمینهٔ سمت راست، باکره‌های مقدس، و در پسزمینهٔ سمت چپ، اعتراف کنندگان مقدس وارد می‌شوند. در یالهای همین ردیف، گروههای دیگری به نشانهٔ چهار فضیلت اصلی، نمایانده می‌شوند: زاهدان، بردباری؛ زائران، دوراندیشی؛ شهسواران، تصادف؛ داوران، عدل. در این محجر مذبح، از کل دایرهٔ دین مسیح، از هبوط تا نجات آدم، ستایش به عمل می‌آید و کلیسا در اورشلیم آسمانی پیروز نشان داده می‌شود. هدف ناتورالیسم اسرارآمیز و دقت بازنمائی، ضمن پیروی از سنت مینیاتورسازان، هر چه عینی و قابل قبول گردانیدن این حادثهٔ بزرگ برای تماشاگر است. اما رئالیسم چنان از نمادپردازی اشباع شده است که می‌توانیم آن را گونه‌ای فراواقعیت یا «سور رئالیسم» بپنداریم، زیرا آنچه در برابر چشمان بیننده قرار می‌گیرد بیش از آن چیزی است که چشم می‌تواند دیدنش را گزارش دهد.

صنعت رنگ‌آمیزی بی‌مانند یان وان آیك در تابلوی **مریم عذرا با کشیش وان در پال** (لوحهٔ رنگی ۵۳) که در سال ۱۴۳۶ آفریده شد، آشکارا دیده می‌شود. پیکره‌ها به شیوه‌ای گروهبندی شده‌اند که دیدنشان نقاشیهای **مکالمهٔ مقدس** را که مقارن با این زمان در فلورانس آفریده شده بودند به یاد می‌آورد. معماری، قالیچهٔ آزین بندی شده، و پیکره‌ها، تماماً چشم بیننده را به سوی مریم و کودك که در شاه‌نشین کلیسا نشسته‌اند هدایت می‌کنند. متن یکدست جامهٔ قرمز رنگ مریم، تضاد شدیدی با ردای کتان کشیش **وان درپال** (نشسته) پیدا می‌کند. تضاد مشابهی در فضای بین درخشش خفیف زره **قدیس جورج** [در مآخذ اسلامی: جرجیس]، قدیس حامی این کشیش، و زری دوزیهای یکدست **قدیس دوناتین** ــ قدیس حامی کلیسائی که این نقاشی برایش آفریده شد ــ به چشم می‌خورد. انتشار رنگ درخشان، دقیقاً مهار شده است تا شکلها با تمام جزئیاتشان آشکارا از یکدیگر قابل تشخیص باشند. نمادپردازی نیز همانند رنگ، در سراسر این تابلو گسترده و مهار شده است، و این بار نیز دور کامل حکایت هبوط و نجات آدم را مجسم می‌سازد. دسته‌های تخت مریم عذرا و سرستونهای روایتی شبه ستونهای پشت او اشاره‌ای به پیش‌بینی بازگشت مسیح در عهد عتیق هستند، که در سده‌های میانه بر همگان روشن بود.

در این تابلو از کاربرد پرسپکتیو توسط وان آیك نیز نشانه‌ای وجود دارد ــ نه یك پرسپکتیو واحد که فضا را یکسره و یکپارچه بنمایاند، بلکه چندین پرسپکتیو. در اینجا نیز روشن می‌شود که نیت هنرمند، غیر مستقیم و از طریق پرسپکتیوهای چندگانه‌ای بیان شده است که توجه بیننده را به پیکره‌های اصلی جلب می‌کنند. مثلاً اگر خط پایهٔ ستون انتهای سمت راست را رو به بیننده امتداد دهیم به سر کشیش خواهد رسید؛ راست گوشه‌های کاشیهای کف تالار در نقطهٔ میانی پیکرهٔ مریم عذرا به هم می‌رسند؛ و قاعدهٔ تخت را می‌توان امتداد داد تا به مسیح کودك برسد. بدین ترتیب، چیزی به نام یگانگی فضائی واقعی وجود ندارد. پیکره‌ها، آن چنان که انتظار می‌رود، با یکدیگر مرتبط نیستند بلکه هر یك فضای خاص خود را با پرسپکتیو خود پر می‌کند. هر چند قدیس جورج کلاهخودش را به نشانهٔ احترام به مریم عذرا از سر برمی‌دارد، جهت نگاهش آشکارا از مریم نیز فراتر می‌رود؛ این آشفتگیِ جهت، در مورد بقیهٔ پیکره‌ها نیز صدق می‌کند. تصوّر یان وان آیك و نقاشان همنسلش از سطح دو بعدی تابلو به شکل، رنگ، و نماد وابسته است؛ اینان هنوز تابلو را همچون دریچه‌ای نمی‌پندارند که



۵۷۰ هوبرت و یان‌وان آیك، خدای پدر، جزئی از تصویر ۵۶۹.

به سوی تصوری ساختگی از بعد سوم باز شده باشد، ولی نقاشان مکتبهای بعدی فلاندر چنین خواهند پنداشت.

در شبیه سازی از سر کشیش وان درپال نیز همین برخورد غیر بنیادی به چشم می‌خورد. چهرهٔ سنگین و چروکدار این کشیش با تمام جزئیات، حتی مسامات پوست صورتش، نمایانده شده است؛ نقاش، موضوع کارش را به یك نقشهٔ نیم‌برجسته تبدیل کرده و ریزترین نوسانهای سطح صورت او را به وضوح نشان داده است. یان وان آیك برخلاف چهره نگاران ایتالیائی که نخست طرح ساختمان سر را می‌ریزند و سپس تصویر را روی آن مجسم می‌کنند، از بیرون به درون می‌آید یعنی از تصویر آغاز می‌کند و سر را تصادفاً شکل می‌دهد. همین است که با وجود تشابه چهرهٔ کشیش به ریخت واقعیش، حالتی صورتك مانند به چهرهٔ او می‌دهد؛ آنچه می‌بینیم سطح است و تصور حجم سه بعدی فقط تلویحاً القا می‌شود.

تاکنون سه اثر دیده‌ایم که چهره‌های هبه کنندگانشان نیز در آنها بوده‌اند: **محجر مذبح مرود** (تصویر ۵۶۷)، **محجر مذبح گان** (تصویر ۵۶۸)، و **مریم عذرا با کشیش وان درپال** (لوحهٔ رنگی ۵۳). این چهره‌ها سرآغاز احیای شاخه‌ای در هنر نقاشی‌اند که از روزگار باستان تا زمان آفرینش آثار یاد شده، ناشناخته بود. چهرهٔ چهارم به نام **مردی با عمامهٔ سرخ** (تصویر ۵۷۱)، سرآغاز مرحله‌ای دیگر در روند انسانی شدن موضوع هنر نقاشی است. در تابلوهای **محجر مذبح مرود و محجر مذبح گان**، هبه کنندگان جدا از قدیسان ترسیم شده بودند. در مورد کشیش وان درپال، هبه کننده با قدیسانی که در کنار تخت مریم عذرا ایستاده‌اند ارتباط پیدا می‌کند. در مورد این تك چهره (که احتمالاً چهرهٔ خود هنرمند است)، باید گفت که تصویر یك انسان زنده ظاهراً برای آنکه باقی بماند نیازی به دلیل دینی ندارد بلکه تصویری شخصی است و نمایشی از حالت و خطوط چهرهٔ شخص است که برای خودش یا دیگری جالب می‌نماید. در این زمان بر تعداد این‌گونه چهره‌های فردی افزوده می‌شود؛ زیرا هنرمند و حامیش، هر دو به واقعیتی که می‌نمایانند علاقه‌مند می‌شوند؛ چون مشاهدهٔ خطوط چهرهٔ انسان از نزدیك توسط هنرمند، درست به اندازهٔ مشاهدهٔ اشیاء دیگر به طور کلی، از اسرار دنیای واقعی پرده برمی‌دارد. انسان زمانی که با چهرهٔ خودش در تابلوی نقاشی مواجه می‌شود به خودش به عنوان یك خود یا یك شخص، عینیت می‌بخشد. در این رویارویی، گمنامی یا ناشناختگی ساختگی سده‌های میانه باید محو شود. موضوع تابلوی **مردی با عمامهٔ سرخ** مستقیماً به تماشاگر یا احتمالاً به چهرهٔ خودش در آئینه می‌نگرد. تا آنجا که ما می‌دانیم این نخستین چهرهٔ نقاشی شده در طی یك هزار سال است که اینگونه مستقیم می‌نگرد. نگاه افقی و ترکیب‌بندی شدهٔ او که با نمای سه چهارم حقیقی به تماشاگر می‌نگرد، احتمالاً بینندگانش را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌داده است. بیننده تصور می‌کند از هر زاویه که به تابلو بنگرد، چشمانش توجه وی را به خود جلب می‌کند. تابلوئی از این دست، اثر نقاشی بزرگ به نام **روخیر وان در وایدن**، احتمالاً الهام بخش **نیکولاس کوزائی** مؤلف کتاب **چهرهٔ خداوند** بوده است. وی در پیشگفتار این کتاب می‌گوید:

> برای آنکه شما را به قلمرو امور الهی برسانم، باید به گونه‌ای مقایسه متوسل شوم. ولی در میان آثار آدمیان، تصویری مناسب‌تر از یك چهرهٔ همه‌سونگر پیدا نکرده‌ام. این چهره را نقاش چیره‌دست چنان آفریده است که گوئی به همهٔ جهات پیرامونش می‌نگرد. این چهره را... روخیر آفریده است، و در خانهٔ فرماندار شهر بروکسل نگهداری می‌شود... من آن را تمثال خداوند نامیده‌ام.



۵۷۱ یان‌وان آیك، **مردی با عمامهٔ سرخ (چهرهٔ خود نقاش؟)**، ۱۴۳۳، تقریباً ۲۶×۱۹ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

او به کسانی که می‌خواهند در لحظات تفکرشان از کتاب وی بهره گیرند توصیه می‌کند که یك چنین «تمثال خدا»یی را در برابر خویش نصب کنند:

> برادران عزیزم، شما این تصویر را در جایی، مثلاً روی یك دیوار شمالی نصب خواهید کرد، و در اطرافش، به فاصله‌ای اندك، خواهید ایستاد و نظاره‌اش خواهید کرد. و تك‌تك شما متوجه خواهید شد که از هر زاویه‌ای که به آن بنگرید چنین به نظر خواهد رسید که او به شما می‌نگرد و به هیچ تماشاگر دیگری نمی‌نگرد... صورت این تابلو، هر قدر که تماشاگران از آن دور شوند یا حتی در جهت مخالفش بروند، تماماً نزدیك پنداشته خواهد شد.

نیکولاس سپس با ستایش از نیروی دید و ژرف‌نگری که به رضایت تماشاگر می‌انجامد، به سخنانش ادامه می‌دهد:

> اما تو، خداوندگارا... مرا بدین سبب دوست می‌داری که چشمانت سخت بر من دوخته شده‌اند... هر جا که چشم باشد عشق نیز هست... من تا آنجا وجود دارم که تو با من هستی، و چون نگاه تو وجود توست، من بدان سبب وجود دارم که تو بر من می‌نگری، و اگر تو نگاهت را از من بگردانی، من دیگر در میان نخواهم بود.
>
> خداوندگارا، جدا از تو، چیزی نمی‌تواند وجود داشته باشد. بنابر این، اگر جوهر تو در همه چیز ساری می‌شود نگاه تو نیز که جوهر توست در همه

چیز ساری می‌شود... خداوندگارا! تو تك‌تك و کل اشیاء را در آن واحد می‌بینی...

نیکولاس کوزائی با نقاشان بزرگ فلاندری همعصر است، و احتمال می‌رود که او چنان صحبت می‌کرده که ایشان منظورش را درمی‌یافته‌اند و حالت روحی‌اش چنان بوده که ایشان خود را با وی همدل می‌دانسته‌اند. ستایش قدرت نگاه تا پایگاه خدائی و طرح این ادعای شگفت‌آور که جوهر خداوندْ بینائی است ــ برخلاف **قدیس توماس آکویناس** که آن را وجود می‌دانست ــ تماماً با ظهور چهرهٔ جدید در هنر نقاشی هماهنگ است. چون بینائی و وجود در خداوند ماهیتاً یکی هستند بینائی هنرمند نیز که ابزار مفید و مهمی در شبیه‌سازی است، به تابلوها هستی می‌بخشد. و چون انسان نظاره‌گر خودش را همانند خدا می‌گرداند و به او می‌رسد، تقلید از اشیاء در جلو دیدگان خداوند ــ و در اثر نگاه او ــ باید عملی مقدس از سوی نقاش تلقی شود زیرا او با دیدن آنچه خداوند می‌بیند، به واقعیت نیروی بینائی خداوند پی می‌برد و آن را برای دیگران عیان می‌سازد. در پرتو نظریهٔ نیکولاس کوزائی است که می‌توان رئالیسم بسیار ظریف نقاشان فلاندری را دریافت. خداوند تك‌تك اشیاء بزرگ و کوچك را می‌بیند، و این نظریهٔ بنیادی نیکولاس که می‌گوید تمام ضدین و تناقضات در وجود خداوند حل و هماهنگ می‌شوند، خداوند را در بزرگترین و خردترین ذرات، در جهان سیارات و ذرات، در کل عالم خاکی و در یك قطرهٔ آب حاضر می‌داند. در کل دنیای مرئی که معلول نگاه خداوند است، هر کاری به صرف وقتش می‌ارزد، زیرا خداوند بر آن ــ حتی بر «خردترین غنچهٔ گلی که می‌شکفد» ــ می‌نگرد. تصدیق قوهٔ بینائی توسط نیکولاس، حکمی است برای نقاشان فلاندری تا در کاوش دنیای مورد نظرشان قوهٔ بینائی را به کار گیرند؛ نقاشان شمال اروپا تا مدتها پس از ناپدید شدن انگیزهٔ اولیهٔ مذهبی به این کاوش ادامه خواهند داد.

مخصوصاً در هلند و ایتالیا عصری آغاز شده بود که در آن انسانها به دلیل آنچه بینائی برایشان مکشوف می‌ساخت، به قوهٔ بینائی خویش می‌بالیدند. در این عصر، هنرمند به انسان غربی نشان می‌داد که «اشیاء چه شکلی دارند» و او نیز از پی بردن به این وحی، بی‌نهایت خوشحال می‌شد. نگاه افقی **مردی با عمامهٔ سرخ** با تمام عینیت آرامَش، فقط «تمثال همه‌سونگر» خداوند نیست، بلکه از لحاظ سرنوشت تاریخی‌اش چهرهٔ بی‌طرف و همواره نظاره‌گر علم نیز هست. مخصوصاً نگاه انسانی است که موافق خواست خودش به رویارویی با طبیعت برخاسته است. این، نقطهٔ اوج روند تدریجی ولی پرتوانی است که نگاه آدمی را از دنیای فوق طبیعی به دنیای طبیعی فرو می‌کشاند؛ این روند در شمال اروپا با اعتقاد و شدتی همانند آنچه در ایتالیا بود بیان شده است.

انسانی شدن موضوعات تصویری در تابلوی دو نفرهٔ **جووانی آرنولفینی و نو عروسش** (تصویر ۵۷۲) اثر یان وان آیك، یك گام دیگر جلوتر می‌رود. بانکدار **لوکائی**، که در شهر بروژ اقامت گزیده،



۵۷۲ یان‌وان آیك، جووانی آرنولفینی و نوعروسش، ۱۴۳۴. رنگ روغن روی تخته، تقریباً ۵۶×۸۲ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

۵۷۳ یان‌وان آیك، **آینه و شمعدانی**، جزئی از تصویر ۵۷۲.



همراهِ زوجهٔ جوانش در مرکز صحنه قرار گرفته‌اند، خبری از قدیسان نیست ولی فضای معنویت بر صحنه حاکم است. تقریباً هر شیئی که در تابلو مجسم شده، به‌گونه‌ای، نمادی از تقدس ازدواج است. عروس و داماد، دست در دست یکدیگر، سوگند ازدواج یاد می‌کنند. عروس و داماد کفش‌شان را درآورده‌اند زیرا آئین ازدواج، این اتاق را به مکانی مقدس تبدیل کرده است. سگ کوچولو نشانه‌ای از وفاداری است. پشت سر زوج جوان پرده‌های تخت ازدواج کنار زده شده‌اند. پیکرهٔ کوچکی از قدیسه مارگارت، قدیسهٔ حامی زایمان، زینت بخش نوك پایهٔ تخت است؛ از همان نوك پایه جارو آویخته شده، که نشانهٔ مراقبت از خانواده است. پرتقالهای روی صندوق زیر پنجره را می‌توان اشاره‌ای به **سیبهای طلائی هسپریدس** دانست، که بازتابی از پیروزی مرگ‌اند. به نظر می‌رسد که به حضور چشم همه‌سونگر خداوند در دو مورد اشاره شده باشد، یك بار در شمع تکی که در شمعدانی مجللی می‌سوزد و بار دوم در آینه‌ای که تصویر تمام اتاق در آن منعکس شده است (تصویر ۵۷۳). در قابهای مدور کوچکی که در قاب آینه ایجاد شده‌اند صحنه‌های ریز شده‌ای از رنجهای مسیح مجسم شده و بازتابی از وعدهٔ همیشگی وان آیك دائر بر نجات پیکره‌های منعکس شده در سطح محدب آینه هستند. این پیکره‌ها نه فقط موضوعات اصلی تابلو یعنی آرنو لفینی و همسرش، بلکه دو نفر دیگر را نیز شاملِ می‌شوند که از لای در به درون اتاق می‌نگرند. یکی از این دو، احتمالاً خود هنرمند است، زیرا از نوشتهٔ پرزیور بالای آینه که می‌گوید «یان وان آیك آنجا بود» معلوم می‌شود که نقاش در آنجا بوده است. بنابر این، هدف این تابلو، جاودانه و مقدس کردن ازدواج دو شخص خاص بوده است. در اینجا است که انسان با محیط خاص خویش مطرح می‌شود؛ عنصر معنوی، حاضر است، اما نه در هیأت نماد بلکه در هیأت تصویر.

تابلوهای وان آیك از رسمیت چنان سنگینی برخوردارند که هرگونه حرکت و عمل در آنها مقید می‌شود. مثلاً گروهبندیهای متقارن وی از سکوت و رسمیت نمادین مراسم **قدّاس** برخوردارند؛ هر شخص و شیئی در جای مقررش واقع شده و چنانکه شایستهٔ این مراسم مقدس باشد، تزئین شده است. در سنت دیرینهٔ تذهیبکاری نسخه‌های خطی، پذیرفته شده بود که **کتاب مقدس** باید ارزشی معادل کلمات خود داشته باشد؛ یان وان آیك که خود یك مینیاتور ساز و تذهیبکار بود، به گونه‌ای غریزی، یك سبك غنی تزئینی برای اعلام پیام خوش‌بینانهٔ خویش دائر بر نجات انسان ابداع کرد. نقاشیهای یان وان آیك نیز به شیوهٔ خاص خود کامل بودند و کسی را یارای فراتر رفتن از آنها نبود. پس از او، هنر نقاشی فلاندری، به جستجوی شیوه‌های جدید پرداخت و رقیبان یان وان آیك، اگر نگوییم هیچ، بسیار اندك بودند.



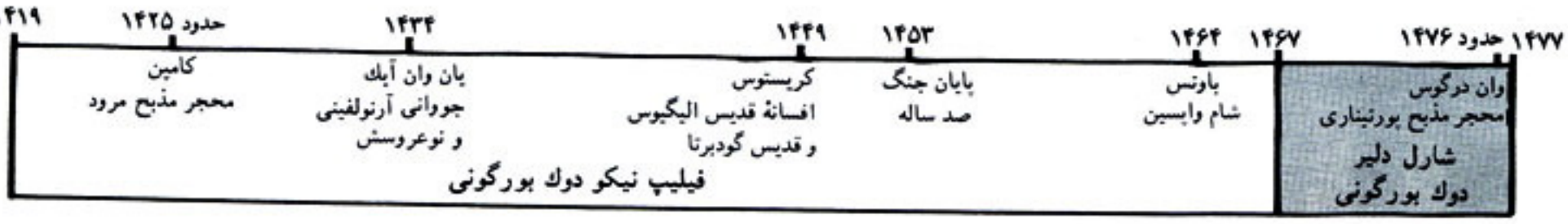
۵۷۴ پتروس کریستوس، **افسانهٔ قدیس الیگیوس و قدیس گودبرتا**، ۱۴۴۹. تقریباً ۹۸×۸۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ لمن، نیویورك.

۵۷۵ دیرك باوتس، **شام واپسین**، ۱۴۶۴ـ۱۴۶۸. تقریباً ۱۸۰×۱۵۰ سانتی‌متر. کلیسای سان پیترو ـ لووَن.



وان در وایدن، کریستوس، و باوتس

هنر **روخیر وان در وایدن** (حدود ۱۴۰۰ـ۱۴۶۴) تأثیر به مراتب بیشتری بر نقاشی شمال اروپا در سدهٔ پانزدهم داشت. روخیر، شاگرد روبرت کامپن، علناً محدودیتهای سبك وان آیك را می‌پذیرفت ولی کارهای اولیهٔ خودش از تأثیر این سبك مبرا نبوده‌اند. روخیر با زدودن بخش بزرگی از نمادپردازیهای فرعی از نقاشیهایش، صحنهٔ تصویرگری خویش را برای ظهور ترکیب‌بندیهای سیال و پویایی که بر عمل و درام انسانی تأکید می‌کنند باز کرد. او بر موضوعاتی چون بر



صلیب کشیده شدن عیسی و پیتا [از صلیب پایین آوردن جسد عیسی و آرمیدنش بر دامن مریم] تأکید می‌کند و می‌تواند بیننده را از تماشای رنجهای عیسی متأثر گرداند. به جای گوسفند یا برهٔ نمادین تابلوی وان آیك، او بدن شکنجه شدهٔ ناجی و مادر رنجدیده‌اش را می‌گذارد. نقاشیهای او از روحیهٔ مذهبی و عاطفهٔ نیرومندی سرشارند، زیرا موضوعات کارش را بیان اشتیاقی عرفانی به سهیم شدن در مصیبت عیسی مسیح می‌داند.

تابلوی بزرگ **پایین آوردن جسد مسیح از صلیب** (لوحهٔ رنگی ۵۴) چکیده‌ای از سبك و مضمون اولیهٔ کارهای روخیر وان در وایدن است. وی به جای آنکه همانند یان وان آیك یك چشم‌انداز خوش منظره و عمیق بیافریند، پیکره‌ها و عمل را در یك صحنهٔ کم‌عمق می‌گنجاند تا توجه تماشاگر را بر یك نقطه متمرکز سازد. در اینجا او از زیارتگاههای بزرگ و تندیس‌وار رایج در سدهٔ پانزدهم، مخصوصاً در آلمان، تقلید می‌کند و این تدبیر، برای مقصود او یعنی بیان نمایش بیشترین حد عمل در چهارچوب یك ترکیب‌بندی منظم، کفایت می‌کند. این نقاشی از لحاظ طراحی شکننده و برجسته یا سه بُعد نمایی دقیقِ شکلهایش به یك کنده‌کاری چند لایهٔ نیم‌برجسته شباهت دارد. گروه در اثر یك سلسله حرکات موجگونهٔ جانبی، گونه‌ای وحدت و همبستگی صوری پیدا کرده است یعنی با یك تدبیر فیزیولوژیك، مورد تأکید واقع شده است: و آن، اندوهِ سنگینِ حاکم بر تمام پیکره‌ها است. نقاشان اندکی توانسته‌اند در شبیه سازی از اندوهی اینچنین، در حالی که پیکره‌ای را به رعشه درمی‌آورد یا چهرهٔ اشك‌آلودی را دگرگونه می‌نمایاند، به پای روخیر وان در وایدان برسند. تجسم اندوهِ از دست دادن یك انسان به دست روخیر، معتبرترین تصویر در هنر مذهبی است، و در تابلوئی چون **پایین آوردن جسد مسیح از صلیب** که از هرگونه نمادپردازی فرعی مبرّاست، تأثیر عاطفی بر تماشاگر، مستقیم و بی‌واسطه است. از همین یك نمونهٔ واحد می‌توان دریافت که چرا هنر روخیر به هنری معتبر برای سراسر سدهٔ پانزدهم در خارج از ایتالیا مبدل شد.

گرچه تردیدی نیست که روخیر به ایتالیا سفر کرده بود، برخی از نقاشیهایش به روشنی نشان می‌دهد که وی با تدبیرها و شیوه‌های تصویری هنرمندان ایتالیا آشنا بوده است؛ ولی صمیمیت مذهبی و علاقه‌اش به گناه و لغزش، تحت‌الشعاع این شیوه‌ها قرار نگرفت. ظهور این تأثیرات مختص اواسط سدهٔ پانزدهم در نقاشیهای روخیر، مورد یا پدیده‌ای منفرد در هنر فلاندری نبود. کار **پتروس کریستوس** (حدود ۱۴۱۰ـ۱۴۷۲) حکایت از چنان علاقهٔ شدیدی به تجسم فضا و شکل مکعب‌وار دارد که گرچه امروزه در بخش عمدهٔ آن تردید می‌شود، غالباً گمان می‌رود که او نیز به ایتالیا سفر کرده باشد. از زندگی او چندان اطلاعی در دست نیست، جز اینکه می‌گویند او احتمالاً شاگرد یان وان آیك بوده است و در شهر بروژ اقامت گزید و کار کرد. او که چندان مورد توجه منتقدان و مورخان هنر نبوده است، هنرمندی «التقاطی» نام گرفته که «کارش به تقلید از استادان بزرگ» محدود می‌شود و کارش «تا حد بی‌هنری، ساده» است. به بیان درست‌تر، سبك پتروس کریستوس بین سبك یان وان آیك و روخیر وان در وایدان نوسان دارد. لیکن علائق او با علائق مدلهایش تفاوت بنیادی دارد. شبیه سازیهای او از **قدیس الیگیوس و قدیس گودبرتا** (تصویر ۵۷۴) در نگاه نخست، تمام خصائل مینیاتوریستی وان آیك را از دوخت جامهٔ زن گرفته تا تمام حالات دقیقاً مجسم شده‌ای که قدیس نشسته را در مقام قدیس حامی صنف زرگر معرفی می‌کند، نشان می‌دهد. حتی به نظر می‌رسد که آینهٔ محدب، از تابلوی **جووانی آرنولفینی و نو عروسش** اثر یان وان آیك تقلید شده باشد، و دو «شاهدی» که در آن منعکس شده‌اند این تصور را در تماشاگر زنده می‌کند که در اینجا مراسم عروسی برگزار بوده است. ولی تصور واقعیت در نزد کریستوس و تلقی وی از آن، با آنچه در کارهای وان آیك دیدیم، اساساً متفاوت است؛ او بیشتر به ساختاری توجه دارد که شالودهٔ شکل ظاهر هر شیء است، و از این لحاظ به شیوهٔ ایتالیائی نزدیکتر است تا شیوهٔ شمالی. به عبارت دیگر، سه پیکرهٔ استوار در چارچوب خلأ مکعب‌وار، که به میز و گوشهٔ اتاق محدود شده‌اند، بازتابی از کوششی ماهیتاً جنوبی در عرصهٔ شکل تصویری هستند که روکشی از رئالیسم سطحی وان آیك بر آن زده شده است. شگفت‌انگیز اینجاست که کریستوس در تلاش برای واضح ساختن ساختمان تابلویش، به همان گونه‌ای از ساده‌نمایی شکلها متوسل می‌شود که در تابلوهای **اوچلو و پیرو دلافرانچسکا** دیده‌ایم (تصویرهای ۴۸۲ و ۴۸۵ و ۴۸۷). شاید تشابه سرهای «حجمی» تابلوهای کریستوس با سرهای «حجمی» تابلوهای **آنتونلو دامسینا** (فصل ۱۲)، از این نیز چشمگیرتر باشد. این نظر که دو هنرمند مزبور احتمالاً در فلاندر یا ایتالیا با یکدیگر دیدار کرده‌اند، به دلیل فقدان مدارك لازم، از حدود حدس و گمان فراتر نمی‌رود.

دیرك باوتس (حدود ۱۴۱۵ـ۱۴۷۵) هنرمندی است جوانتر و دارای خُلق و خوی و علائقِ مشابه، که احتمالاً با پتروس کریستوس نیز تماسهایی داشته است. احتمال می‌رود که روخیر وان در وایدن اطلاعاتی دربارهٔ علم ایتالیائیِ پرسپکتیو خطی نیز داشته است؛ و این احتمال نیز می‌رود که پتروس کریستوس از اطلاعات مزبور بهره گرفته باشد؛ لیکن قاب میانی **محجر مذبح آئین مقدس** اثر باوتس، نخستین تابلوی شمالی است که در آن استفاده از یك نقطهٔ تلاقی واحد برای شکل دادن به فضای داخلی را می‌توان عملاً نشان داد. محیط تابلوی **شام واپسین** (تصویر ۵۷۵) در این محجر مذبح، احتمالاً سفره‌خانهٔ ستاد مرکزی **انجمن اخوت آئین مقدس** در **کلیسای لوون** است، و آفرینش این تابلو نیز به سفارش همین انجمن صورت تحقق یافت. تمام راستگوشه‌های اتاق ترسیم شده به یك نقطهٔ تلاقی واحد در مرکز نمای بخاری بالای سر مسیح ختم می‌شوند. این نه فقط موفق‌ترین شبیه‌سازی از یك فضای داخلی در اروپای شمالی سدهٔ پانزدهم است بلکه نخستین اثری است که مقیاس پیکره‌هایش به طرز رئالیستی با فضای پیرامونشان سازگار شده است. لیکن وحدت پرسپکتیو، تا اینجا، فقط به واحدهای منفرد فضا محدود شده است؛ اتاق کوچك جانبی، نقطهٔ تلاقی خاص خودش را دارد؛ و نه این نقطهٔ تلاقی و نه نقطهٔ تلاقی اتاق اصلی بر افق منظره‌ای که از پشت پنجره‌ها دیده می‌شود منطبق نمی‌شود. روشِ آزمایشی باوتس برای حل مسألهٔ فضا نشان می‌دهد که وی مستقلاً به این راه حل دست یافته است و علم ایتالیائی

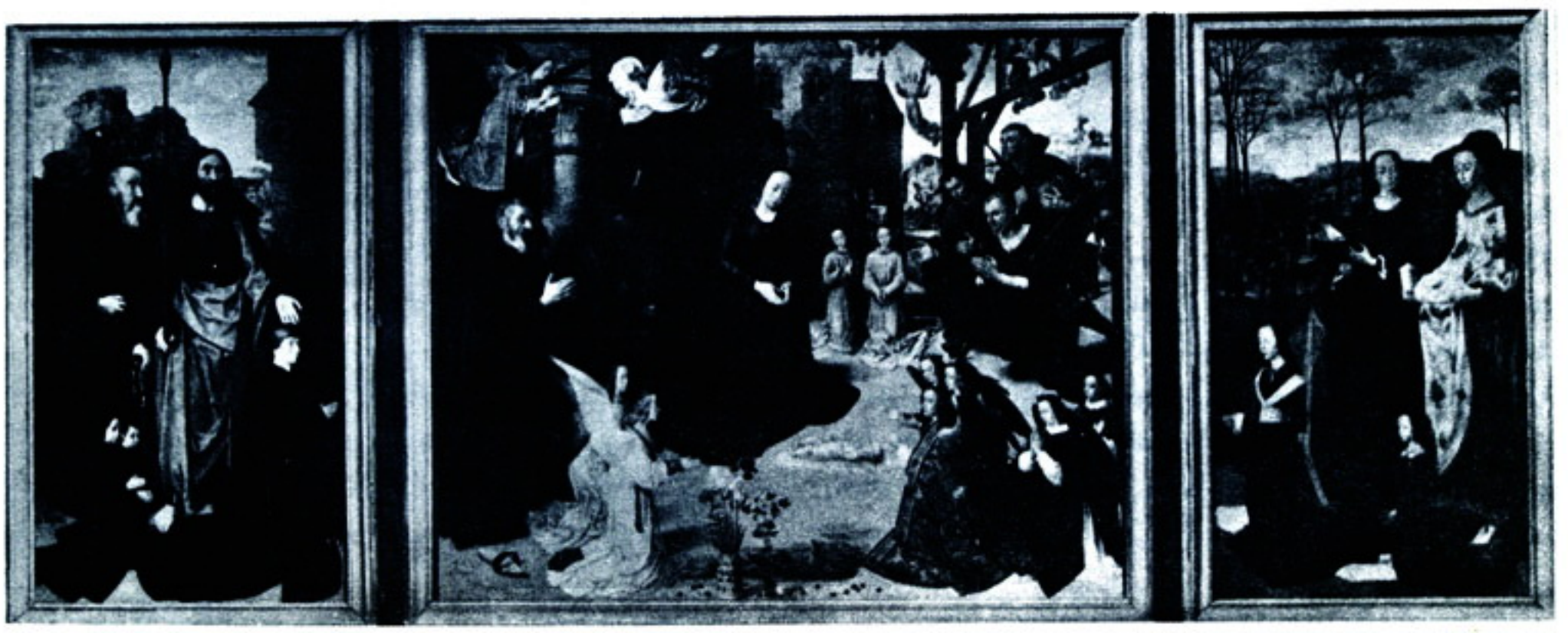
پرسپکتیو خطی، جز گوشه‌هایی از آن، به شمال اروپا نرسیده بوده است. با این حال، از آثار کریستوس و باوتس آشکارا چنین دریافت می‌شود که هنرمندان شمال اروپا در اواسط سدهٔ پانزدهم عمیقاً با همان مسائل علمی و صوری درگیر شده بودند که هنرمندان ایتالیا را در بخش بزرگی از سدهٔ پانزدهم به خود مشغول کرده بود.

حالت روانی حاکم بر شام واپسین اثر باوتس، خنثی است. همایش مذکور با آنکه به قدر کافی جدی است. از حسن تأثیر یا گیرندگی و تنش دراماتیك لازم برخوردار نیست. تقریباً چنین به نظر می‌رسد که هنرمند به تفسیر تصویری این رخداد مقدس ــ اعم از شخصی یا سنتی ــ بیش از حل یك مسألهٔ دشوار صوری توجه داشته است.

وان درگوس و مملینگ

تابلوهای فوق‌العاده ذهنی و درونگرایانهٔ **هوگو وان درگوس** (حدود ۱۴۴۰ـ۱۴۸۲)، به نظر می‌رسند که واکنشی در برابر این حالت غیر شخصی‌اند و نارضایتی از چیزی را بیان می‌کنند که هنرمند احتمالاً آن را فقدان مضمون مذهبی در تابلوهای همعصران سالخوردهٔ خویش می‌پنداشته است. هوگو وان درگوس از ۱۴۶۸ تا ۱۴۷۵ رئیس صنف نقاشان شهر گان و نقاشی بی‌نهایت محبوب بود. او در اوج موفقیت و شهرت خویش به عنوان یك برادر عامی، وارد یك دیر شد. در مدت اقامتش در این دیر، در سال ۱۴۸۱ به یك بیماری روانی مبتلا شد و سال بعد درگذشت. بازگشت هوگو به دیر، بلافاصله باعث قطع جریان زندگی هنری او به عنوان یك نقاش نشد، چون به پذیرفتن سفارشهای هنری ادامه داد و احتمالاً پرآوازه‌ترین اثر خویش یعنی **قاب تزئینی محجر مذبح پورتیناری** (تصویر ۵۷۶) را در چاردیواری همین دیر به پایان رسانید. هوگو این قاب سه لوحی را برای **توماسو پورتیناری** ــ مباشر خاندان مدیچی، که همراه خانواده‌اش و قدیسان حامی ایشان در قابهای جناحی ظاهر می‌شود ــ نقاشی کرد. در قاب مرکزی، صحنهٔ **پرستش چوپانان** (لوحهٔ رنگی ۵۵) شبیه سازی شده است. هنرمند، یك صحنهٔ آمیخته با عظمت رسمی را که طبیعت درون‌گرای وی خفه‌اش کرده است بر سطحی بزرگ به نمایش درمی‌آورد. درام برجستهٔ این لحظهٔ شادی‌آور، به حالت سکون درآمده است و به نظر می‌رسد که مریم عذرا، یوسف، و فرشتگان به جای تأمل در معجزهٔ **تولد مسیح**، نگران عذابی هستند که در انتظارشان است. مریم عذرا با حالتی پروقار و یادماندنی، بر سطحی اریب زانو زده است که نقش اصلی‌اش متمرکز ساختن بازیگران اصلی است. از سمت راست، سه چوپان که حالت تعجب، پارسایی و کنجکاوی عیانشان با رئالیسمی قوی شبیه سازی شده است، وارد می‌شوند. چهره‌های چروك خورده و فقیرانه، دستهای پینه بسته، ردا و ادای ناهنجارشان چنان برجسته نمایانده شده‌اند که تماشاگر را به یاد شخصیتهای آثاری چون **خیشدار روستاها** و **نمایشنامهٔ چوپان دوم** می‌اندازد. این سه لوحه، با یك معماری نمادگونه و یك منظرهٔ پیوسته و زمستانی، مختص اروپای شمالی، به صورت لوحهٔ واحدی درآمده‌اند. نمادها در سراسر این تابلو پراکنده شده‌اند: **ایریس** و **کولومباین**، نماد رنجهای مریم عذرا هستند؛ **بافهٔ گندم**، نشانهٔ اورشلیم است؛ و **چنگ داود** که بر سردر خانهٔ عقبی به نمایش درآمده، نشانهٔ نیاکان مسیح است. هوگو برای آنکه باز هم بر معنی و اهمیت رخدادِ مجسم شده تأکید کرده باشد، شیوه‌های تصویرگری در سده‌های میانه را احیا می‌کند و وحدتهای زمان و عمل را که سخت مورد توجه دیگر هنرمندان دورهٔ رنسانس بود، کنار می‌گذارد: در این شیوه، یك لوحه به تجسم یك رخداد واحد در یك زمان واحد اختصاص داده می‌شود. در صحنه‌های کوچکی که در پسزمینهٔ این قاب تزئینی نشان داده شده‌اند (از چپ به راست، در هر لوحه)، فرار یوسف و مریم به مصر، دیدار مریم و الیصابات، بشارت تولد مسیح به چوپانان، و ورود مجوسان شبیه سازی شده‌اند. نوآوری دیگری که هوگو انجام داده، تغییری است که وی در مقیاس هیکلها داده است تا ایشان را بر حسب اهمیتی که حضورشان در حادثهٔ تولد مسیح دارد، از یکدیگر متمایز گرداند. در عین حال، رئالیسمی قوی و نافذ را در جهتی نو به کار می‌آورد، و آن مشخص ساختن آدمیان بر حسب پایگاه اجتماعی‌شان و نشان دادن انسانیت مشترك میان ایشان است، که بدین ترتیب قاب تزئینی مزبور را به فراخوانی برای پیوستن به **انجمن اخوت آدمیان** مبدل می‌کند. توماسو پورتیناری قاب

۵۷۶ هوگو وان درگوس، **قاب تزئینی محجر مذبح پورتیناری** (باز)، حدود ۱۴۷۶. رنگ روغن روی تختهٔ ۲۵۰×۳۰۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.





۵۷۷ هانس مملینگ، ازدواج اسرارآمیز قدیسه کاترین، لوحهٔ میانی قاب تزئینی محجر مذبح قدیس یوهانس، ۱۴۷۹. تقریباً ۱۷۳×۱۷۳ سانتی‌متر. بیمارستان سن ژان، بروژ.

تزئینی‌اش را در کلیسای سانتا اجیدیوی فلورانس گذاشت و جُنب و جوش عظیمی در میان هنرمندان فلورانس پدید آورد. این تابلو با آنکه به احتمال زیاد در نظر هنرمندان مذکور فاقد ساختمان یك تابلوی آن روزی بود، اسلوب درخشان هوگو و آنچه اینان رئالیسم خارق‌العاده در نمایش جامه‌ها، گلها، جانوران، و مخصوصاً شخصیت و عواطف انسانی می‌نامیدند، تأثیری ژرف بر این هنرمندان نهاد. سرانجام یك هنرمند فلورانسی یعنی گیرلاندایو، چند سال بعد با به کار گرفتن برجسته‌ترین موضوع تابلوی هوگو ــ چوپانان پرستنده ــ در یکی از تابلوهای خویش که برای شبیه سازی از تولد مسیح آفرید، به این استاد شمالی ادای احترام کرد.

هانس مملینگ (حدود ۱۴۳۰ـ۱۴۹۰) هنرمند معاصر هوگو، هر چند مانند وي مورد احترام همگان بود و «بهترین هنرمند عالم مسیحیت» نامیده می‌شد، خُلق و خویی دیگر داشت. او که هنرمندی لطیف طبع و خوش مشرب بود، از آفریدن تابلوهای جاه‌طلبانه و نمایشی به شیوهٔ روخیر وان در وایدن و هوگو وان درگوس خودداری کرد؛ سبك شیرین و نسبتاً اندوهبار خود وی به خوبی با روزگار تاریك و روشن اواخر سدهٔ پانزدهم مطابقت دارد. مهارت خاص وی، آفریدن تابلوهائی از مریم عذرا است، و تعداد بسیاری از این تابلوها را به یادگار نهاده است؛ او در تك‌تك این تابلوها حضرت مریم را به صورت ملکه یا شاهدختی ظریف، زیبا و جوان، و مسیح کودك را به صورت یك عروسك شبیه سازی کرده است. بهترین نمونهٔ کار او لوحهٔ میانی یك قاب تزئینی است که در آن ازدواج اسرارآمیز قدیسه کاترین [با عیسی] را شبیه سازی کرده است (تصویر ۵۷۷). این تابلو، متعادل و آرام است، رنگی درخشان و پرنور دارد و آفریننده‌اش عالی‌ترین درجهٔ مهارت فنی خویش را در آن به کار آورده است. (نقاشیهای مملینگ از جملهٔ بهترین تابلوهای حفظ شده از سدهٔ پانزدهم هم هستند.) احساس غالبِ جدائی و تیپهای ظریف و روحانی انسانها نه فقط با پیکره‌های عظیم، تاریك و دلتنگ کنندهٔ هوگو وان درگوس بلکه با هیکلهای تناور و پرشکوه یان وان آیك نیز متضاد است. این سده که با هنر پرشکوه وانْ آیك و روحیهٔ خوش‌بینی انسان دوستانه آغاز شده بود، با زوال قدرت روح، و فروپاشی اعتماد به قدرت اخلاقی و مذهبی کلیسا به پایان می‌رسد. اشعار شاعران آن روزگار، از بدبینی و پیشگویی وقوع حوادث شوم سرشارند، هبوط دوبارهٔ آدم در آنها پیش‌بینی می‌شود و به نظر می‌رسد که فاجعه‌های عالم مسیحیت در دورهٔ رنسانس را پیشاپیش خبر داده‌اند.

هیرونیموس بوس

در این روزگار تحول و انتقال، یکی از برترین و حیرت‌آورترین هنرمندان تاریخ جهان پای به میدان نهاد. وی هیرو نیموس بوس (حدود ۱۴۵۰ـ۱۵۱۶) بود. دربارهٔ آثار، شخصیت، و شیوهٔ کارش نظرهای گوناگون ابراز شده و تفسیرهای مختلف به عمل آمده است: طنزپرداز بود یا یك ضد دین به شیوهٔ ریشخند کنندگان زمانه؟ پلشت‌نگار بود؟ بدعت گذار بود یا ارتدوکسی متعصب همانند ساوونارولا؟ شیفتهٔ گناهکاری و حاکمیت جهانی گناه و مرگ بود؟ تردیدی نیست که هنر هیرونیموس بوس زائیدهٔ بدبینی سیاه زمانه‌اش بود، بار ترس از سرنوشت انسان بر آن سنگینی می‌کرد، و خود هنرمند باور داشت که چیزی به تحقق این سرنوشت و نابودی انسان نمانده است. اوستاش دشان، شاعر همعصر بوس، چنین می‌نویسد:

کنون جهان، ترسان و تباه و ناتوان است،
فرتوت و حریص است، زبانش را کس نمی‌داند:
آنچه می‌بینم، ابلهان نر و ماده‌اند...
چیزی به پایان کار نمانده است.
جز بدی، هیچ نمی‌بینم.

بوس در یك سلسله قابهای تزئینی نسخه‌برداری شده و تقلیدیِ کوچك با پیکره‌های نیم‌قد، به تشریح رنج و عذاب مسیح پرداخته است. قاب تزئینی **حمل صلیب** (تصویر ۵۷۸) از همین مجموعه، بدون تردید حکایت از قضاوتی تلخ دربارهٔ بشریت دارد. مسیح در محاصرهٔ نفرت و شیطان قرار گرفته است و اعدام کنندگانش از رنج و عذابی که این قربانی می‌برد غرق در لذتی سادیستی شده‌اند. بوس، بی‌توجه به تأثیرات و جلوه‌های فضائی، سراسر این قاب تزئینی را با چهره‌های مسخ شده در اثر نفرت، انباشته می‌سازد. در گوشهٔ راست بالا، تبهکاری با نیش باز، به شیوهٔ کشیشان، به یك دزد پشیمان نصیحت می‌کند؛ گوشهٔ راست پایین، دزد ناپشیمان برای دو تا از همدستانش دهن‌کجی می‌کند و اینان نیز حیرت‌زده به او می‌نگرند و هر سه با هم یك گروه سه نفرهٔ مرکب از **حماقت**، **توحش**، و **نفرت** را پدید می‌آورند؛ در گوشه چپ پایین، **قدیسه ورونیکا** به نشانهٔ کلیسا از مسیح روی برمی‌گرداند و به اسوهٔ جلوه فروشی مبدل می‌شود. به نظر نمی‌رسد که قاب مزبور به تفسیری بیش از این نیازمند باشد، چون بوس نه فقط مقصودش را روشن کرده بلکه با توسل به درنده‌خویی بی‌مانندی بیانش کرده است.

از جمله کارهای بوس که درکشان به مراتب دشوارتر است، قابهای تزئینی سه لوحی و بزرگ وی هستند که جملگی پر از ابهام و نمادپردازی‌اند. با این حال، اگر نتوانیم به تمام معنیهای خیالپردازیهای پرمعنی او در این آثار پی ببریم، می‌توانیم با دامنهٔ گستردهٔ نیروی تخیلی آشنا شویم که او را در مقام شاعر ضمیر نیمه آگاه سدهٔ نوزدهم قرار می‌دهد. دو دنیای خواب و بیداری در نزد بوس به یك دنیا مبدل می‌شوند زیرا وی از سنت جانور و هیولا که از روزگار شکوفایی هنر

۵۷۸ هیرونیموس بوس، **حمل صلیب**، حدود ۱۵۱۰ (؟). تقریباً ۷۵×۸۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، گان.



بین‌النهرین تا پیدایش هنر گوتیك دنبال کردیم بهره می‌جوید.

مشهورترین اثر بوس نیز که **باغ خوشیها** (تصویر ۵۷۹) نامیده می‌شود، گنگ‌ترین و پرمعماترین اثر وی است و تاکنون هیچ یك از تفسیرهای مربوط به آن مورد قبول همهٔ منتقدان و هنر شناسان قرار نگرفته است. در لوحهٔ سمت چپ، تولد حوّا در **باغ عدن** نمایش داده شده است. حوّا در اینجا، برخلاف آنچه در **قاب تزئینی محجر مذبح گان** اثر یان وان آیك دیدیم مادر نوع بشر نیست بلکه زن دلفریبی است که آدم را به وسوسه می‌اندازد و او را به ارتکاب گناه نخستین یعنی موضوع اصلی لوحهٔ میانی وامی‌دارد. شیطان، حتی در بهشتِ بوس به کمین نشسته است؛ دورتادور چشمهٔ مرکزی حیات را کلاغان به نشانهٔ ناباوران بی‌دین و جادوگران گرفته‌اند و جغدی که در سوراخ تاریك وسط چشمه پنهان شده، نشانهٔ جادوگری و سِحر است. قاب میانی، در محاصرهٔ انبوه پیکره‌های برهنهٔ مردان و زنانی است که به اجرای اعمالی غریب و شهوت‌انگیز در محوطه‌ای گسترده و خوش منظره مشغولند. به نظر می‌رسد که بوس می‌خواهد وسوسهٔ جنسی و ارضای شهوانی را به عنوان یك فاجعهٔ جهانی، و نوع بشر را به عنوان ثمرهٔ گناه نخستین نشان دهد که در برابر پستیها و پلیدیهای طبیعی آن سر تسلیم فرود آورده است. بخشی از موضوعات این قاب تزئینی، از سه منبع اصلی گرفته شده است: قصه‌های اخلاقی سده‌های میانه دربارهٔ جانوران، ضرب‌المثلهای فلاندری، و کتابهای بسیار رایج آن زمان دربارهٔ خوابگزاری، که همگی در دیگ تخیل جوشان بوس در هم بافته و آمیخته شده‌اند. گذشته از این، اشارات فراوانی به جادوگری و کیمیاگری در آن دیده می‌شود، و شکلهای جانوران و گیاهان با ترکیبهای خارق‌العاده و مضحکی با هم درآمیخته شده‌اند. نمادها در سراسر قاب پراکنده‌اند: میوه به نشانهٔ لذت جسمانی، تخم مرغ به نشانهٔ کیمیاگری و شهوت‌رانی، موش به نشانهٔ دروغ و دروغگویی، و ماهی مرده به نشانهٔ خاطرات خوشیهای گذشته. زوجی که زیر یك گوی بلورین رفته‌اند، احتمالاً تجسمی از ضرب‌المثل «بخت نیك، همچون شیشه، آسان می‌شکند» هستند. کلید درك بسیاری از نمادهای آثار بوس امروزه در دسترس نیست ولی می‌توان فرض کرد که معاصرانش این نمادها را به خوبی در می‌یافته‌اند. در لوحهٔ راست (تصویر ۵۷۹)، ثمرات هرزه‌گریها در دوزخ گرد آمده‌اند. در اینجا بشریت گناهکار، برای شنیدن آوای موسیقی شیطانی، دستخوش عذابهای دردناك می‌شود؛ و آتش جهنم از دور پیداست. این سنفونی لعنت، ظاهراً تفسیری است بر شرارت نهفته در آوای موسیقی، چون شیطان نیز به کمك همین آوا روح انسان را می‌فریبد و او را از خداوند جدا می‌سازد. از اینجاست که می‌توان گوشها و سازهای موسیقی را نشانهٔ اندیشه‌های شهوت‌انگیز و ویرانگری دانست که موسیقی در روح آدمی پدید می‌آورد. مردی را بر چنگ به صلیب کشیده‌اند، دیگری را درون طبلی محبوس کرده‌اند. قماربازی را با میخ بر میز خودش کوبیده‌اند. هیولائی عنکبوت‌نما دختری را در آغوش گرفته است و غوکها نیشش می‌زنند. تماشاگر برای پی بردن به جزئیات شگفت‌آور اما زنندهٔ این تابلو باید در چاردیواری دوزخ کراهت‌بار بوس به جستجو بپردازد. **بودلر**، شاعر بزرگ فرانسه در سدهٔ نوزدهم در منظومهٔ **گلهای بدی**، این حالت را چنین بیان می‌کند:

کیست آنکه جز شیطان، افسار ما را بکشد؟
پلیدیها ما را به سوی او می‌کشانند؛
هر روز گام تازه‌ای به سوی دوزخ برمی‌داریم،
در تعفن فرو می‌رویم، امّا هراسی به خود راه نمی‌دهیم...

در افکارمان همچون کرمها درهم می‌لولیم
ارواح پلیدمان، گروه گروه، مستانه شادی می‌کنند...

در این لانهٔ شغالان، بوزینگان، سگان،
عقربان، لاشخوران، افعیان... این فردوسِ
درندگان کثیف که فریاد گوشخراش سر می‌دهند، زوزه می‌کشند، می‌خزند،
می‌نالند ــ در این جایگاه شرارتهای نوع بشر...

بدین ترتیب قاب سه لوحی مزبور را بر روی هم می‌توان تصویری از بهشت دروغین این جهان، جایی بین باغ عدن و دوزخ، دانست. ولی این فقط یك تفسیر است. در تفسیر دیگری گفته می‌شود که بوس عضو فرقهٔ سرّی و بدعت‌گذار **آدمیها** بوده است و لوحهٔ میانی قاب سه لوحی مزبور نیز گونه‌ای قاب تزئینی برای ستایش رمز گونهٔ آئینها و مراسم فرقهٔ مزبور بوده است. هر یك از این دو تفسیر که درست باشد، به نظر نمی‌رسد که بشریت بتواند از هنر هیرونیموس بوس سودی ببرد. نوع بشر که به دنبال هبوط آدم در اختیار شیطان قرار گرفت، شایستهٔ دوزخ است.

بوس، نقاش روایتگری چیره دست بود، و مناظری که در نیروی تخیل جوشان وی شکل می‌گرفتند می‌بایست بی‌درنگ از زندان ذهنش خلاص می‌شدند. اسلوب کارش تا حدودی از شیوهٔ سنتی نقاشان فلاندری آسانتر، سریعتر و خودانگیخته‌تر است. ظاهراً او فرصتی برای پرداختن به تك رنگهای یکنواخت زیر کار یا سه بعدنمایی دقیق پیکره‌ها نداشته است. روش او پیشدرآمدی است بر اسلوب **آلا پریما** [رنگ آمیزی و نقش آفرینی یکباره و بدون طراحی یا رنگ آمیزی زیر کار] در سده‌های هفدهم و هجدهم، زیرا او انبوه موجودات حاضر در قابهای تزئینی‌اش را یکباره با حرکات سریع و دقیق قلم‌مو بر روی صحنه می‌آورد. استفاده‌اش از اسلوب رنگ‌گذاری یا رنگ ضخیم، که مستلزم توسل به روش سنتی و دشوار استفاده از رنگهای متعدد لعابی نبود، به طرز مطلوبی برای رشتن نقشه‌های خیالی و تند او مناسبت داشت. و اگر می‌بینیم او هیچ امیدی به نجات نوع بشر ندارد، این نیز فقط پیشدرآمدی است بر تلقی میکلانژ از آیندهٔ بشر که سی سال پس از وی در تابلوی **داوری اخروی**‌اش به همین نتیجه رسید.

فرانسه و آلمان

بورژوازی فرانسه با بورژوازی ثروتمند، پراکنده در شهرهای مستحکم و علاقه‌مند به تقویت هنرها در هلند، قابل مقایسه نبود. **جنگ صد ساله**، پایه‌های اقتصاد فرانسه را متلاشی کرد و مانع تثبیت اوضاع در این کشور شد. در طی سدهٔ پانزدهم، هرج و مرج ناشی از جنگ و ناتوانی شاهان، به پیدایش گروهی از دوکنشینهای رقیب انجامید. نیرومندترین دوکنشین از این میان، همچنان که پیشتر گفته شد، دوکنشین **بورگونی** بود؛ این دوکنشین در اثر وصلت و اتحاد سیاسی، هلند را اشغال کرد و اساساً به یك سرزمین فلاندری تبدیل شد؛ از این لحاظ، دربار نقش بسیار بزرگی داشت چون هنرمندان بسیاری را مأمور آفرینش آثار بزرگ هنری می‌کرد. در فرانسه، هنرمندان به همراهان و ملازمان اشراف ثروتمند ــ دوکهای **بری**، **بوربون**، و **نمور** ــ و گاه به دربار سلطنتی پیوستند و توانستند به تکمیل و پیشرفت هنری که با وجود تنوعات محلی‌اش مختص فرانسه است ادامه دهند. ولی هیچ یك از هنرمندان سدهٔ پانزدهم در منطقهٔ شمال آلپ نمی‌توانست از تأثیر هنرمندان بزرگ فلاندر در امان باشد؛ هنر



۵۷۹ هیرونیموس بوس، **دوزخ**، لوحهٔ راستِ قاب تزئینی باغ خوشیها، حدود ۱۵۰۵ (؟). ۲۱۷×۹۰ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.

فرانسوی، این تأثیر را پذیرفت و آثاری با کیفیت عالی پدید آورد، هر چند عملاً فقط یك هنرمند بزرگ به میدان فرستاد. **ژان فوکه** (حدود ۱۴۲۰ـ۱۴۸۱) هنرمند برجستهٔ فرانسه در سدهٔ پانزدهم است. او در طول سالهای فعالیت هنریش برای **شارل VII** شاه فرانسه، برای **دوك نمور**، و برای **اتین شِوالیه** وزیر دارائی شارل کار کرد. در تابلوئی که فوکه از اتین شوالیه و **قدیس استفانوس** (تصویر ۵۸۰) کشیده، علاوه بر تأثیر هنر فلاندری، تأثیر دو سال اقامتش در ایتالیا (از ۱۴۴۵ تا ۱۴۴۷) نیز به چشم می‌خورد. هبه‌کنندهٔ زانوزده در کنار قدیسِ ایستادهٔ از موضوعات آشنا در هنر فلاندری است، همچنان که نمای سه چهارم قد و وضوح دقیق چهره‌ها چنین است. لیکن آنچه از مشاهدهٔ سطحی استنباط می‌شود، عام‌تر از آن چیزی است که از آثار فلاندری دریافت می‌گردد، چون هنرمند می‌کوشد شکلهای زیر این سطوح را به شیوهٔ هنرمندان ایتالیائی، شبیه‌سازی کند. پسزمینهٔ معماری و پرسپکتیو آن نیز از هنر ایتالیا الهام گرفته است. گرایش به این‌جهانی کردن موضوع آثار هنری، که با چنان سرعتی در سدهٔ پانزدهم دنبال می‌شد در حالت آشنا و رفیقانهٔ این دو نیز نمایان است؛ در ظاهرشان هیچ نشانه‌ای نیست که تعلقشان را به دو دنیای متفاوت نشان دهد، جز قدیس **استفانوس** که سنگ شهادتش را بر دست گرفته و جامهٔ کشیشان به تن کرده است.

تابلوی سوگواری مریم بر جسد مسیح از شهر آوینیون (لوحهٔ رنگی ۵۶) شاهکار منحصر به فردی است که استادی ناشناخته در منتهاالیه جنوب فرانسه نقاشی کرده و عناصری از هنر ایتالیائی و فرانسوی را در آن با هم آمیخته است. وقتی به تابلوی آفریدهٔ استاد جنوب فرانسه می‌نگریم ناگهان تابلوی بزرگ **پائین آوردن جسد مسیح از صلیب** (لوحهٔ رنگی ۵۴) اثر وان در وایدن در نظرمان زنده می‌شود، هر چند تراکم متعادل و تقریباً متقارن پیکره‌هایش به شیوهٔ رنسانس ایتالیائی است. هبه کننده، که در این رخداد مقدس حاضر و آشناست، در سمت چپ زانو زده است. چهرهٔ او به طرز برجسته‌ای گیراست و صورتی کج و کوله، بلوطی و ریاضت کشانه دارد. گروه پیکرهٔ مسیح و قدیسه‌ها با نمایش هنرمندانهٔ پیکرهٔ مسیح و شکلهای مثلث‌واری که عمداً برای تأکید خطی، ساده نمایانده شده‌اند، در هم بافته شده و به صورت یکپارچه درآورده شده است. همچنان که در هنر ایتالیائی دیدیم، هنرمند، تزئین سطح را کنار گذارده و به شکلهای عظیم توجه کرده است. زمینهٔ درخشان و طلائی رنگی که پیکره‌ها بر آن نقش بسته‌اند و هاله‌ها در آن نقر شده‌اند، از مختصات بس محافظه‌کارانه‌ای است که با منظره‌های تفکیکی نقاشیهای فلاندری تضاد دارد. نقاش، بدون توجه به اینکه از چه منابعی الهام گرفته است، حساسیت شدیدی به موضوع تابلو دارد. تابلوی **سوگواری مریم بر جسد مسیح از شهر آوینیون** در کنار تابلوی **پائین آوردن جسد مسیح از صلیب**، از ماندگارترین آثار در تاریخ هنر مذهبی به‌شمار می‌رود.

تکامل هنر نقاشی در آلمان سدهٔ پانزدهم، به مراتب بیشتر از فرانسه، از دستاوردهای نقاشی فلاندری متأثر بود. در آلمان شمالی، نفوذ یان‌وان آیك به سنّت سبك بین‌المللی پیوست و دنیای لطیف و مزین و فریبندهٔ آثار **استفان بوخنر** (حدود ۱۴۰۰ـ۱۴۵۱)، استاد برجستهٔ **مکتب کولونی**، را پدید آورد. او مخصوصاً به آفریدن تابلوهائی دربارهٔ موضوع سادهٔ **مریم عذرا زیر سایبان گل سرخ** (تصویر ۵۸۱)، که به نظر می‌رسد مخصوصاً با حساسیتهای بغرنج و تهذیب یافته‌اش جور درمی‌آمدند، شهرت داشت. سبك بوخنر که گاهی به علت لطافت زنانه و آهنگ خطوط منحنی‌اش سبك «نرم» نامیده شده است، با سبك تندیس‌وار، سنگوار و «سخت» هنرمندان آلمان



۵۸۰ ژان فوکه، اتین شوالیه و قدیس استفانوس، حدود ۱۴۵۰. ۸۵×۹۲ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین (غربی).

۵۸۱ استفان لوخنر، مریم عذرا زیر سایبان گل سرخ، حدود ۱۴۳۰ـ۱۴۳۵. تقریباً ۴۰×۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ والراف ـ ریشارتس، کولونی.



جنوبی به گونه‌ای که در تابلوی آفریدهٔ **کنراد ویتس** (حدود ۱۴۰۰ـ۱۴۴۷) نقاش سویسی دیده می‌شود، تفاوت اساسی دارد. گرچه در تابلوی **صید معجزه‌آسای ماهی** (تصویر ۵۸۲) اثر این نقاش بزرگ نیز تأثیرات فلاندری ــ مخصوصاً تأثیرات یان وان آیك ــ به چشم می‌خورد، حس پرتوان و اصیل واقع‌بینی کنراد ویتس را نیز می‌توان در آن دید. در اینجا ویتس نشان می‌دهد که چه مهارتی در نمایش آب بر روی پردهٔ نقاشی دارد: رنگ آبی آسمان بر روی سطح نسبتاً کم حرکت و آرام آب دریاچه، تصویرهای بازتابی سرنشینان قایق، و پشت‌نمایی آب کم‌عمق دریاچه در پیشزمینه. این تابلو یکی از نخستین تابلوهای دورهٔ رنسانس است که در آن منظره نه فقط بر پیکره‌ها مسلط است بلکه از جای خاصی ــ ساحل دریاچهٔ ژنو و شهر ژنو در سمت راست و سلسله کوههای آلپ در پسزمینه ــ شبیه سازی شده است.

سبك گوتیك همگام با پیشرفت رنسانس در شمال، به حیاتش ادامه داد. در کارهای **تیلمن ریمنشنایدر** (۱۴۶۰ـ۱۵۳۱) بزرگترین پیکره‌تراش آلمان در سدهٔ پانزدهم، به ندرت می‌توان نشانی از تأثیرات رنسانس ایتالیا دید. سایبان **قاب تزئینی محجر مذبح کرلینگن** (تصویر ۵۸۳)، درهمبافتهٔ ظریف و بغرنجی از شکلهای گوتیك شعله‌آسا است و خط بی‌پایان و بی‌آرام به رداهای پیکره‌ها پیوسته است. بدین ترتیب کل طرح مزبور در حرکت و پیچش است و هیچ عنصری بزکنار از بقیهٔ عناصر در کار نیست. رداها به گرد اندامهایی که درونشان گم شده‌اند شناور و در حرکتند، و نقش‌شان توصیفگری نیست بلکه عنصرهایی از طرح مزبورند که پیکره‌ها را به یکدیگر و به چارچوب تابلو پیوند می‌دهند. حالت روحانی و ظاهر غیرمادی و بی‌وزن پیکره‌ها، به کمك بیان نمایشی ــ از وجوه مشترك پیکره‌های تیلمن و متناسب با عصر آشفتگیها که از راه می‌رسد ــ با چهرهٔ اندوهگین، گویایی دو چندان پیدا می‌کند. پیکره‌ها در اندیشه‌ای اندوهناك فرو رفته‌اند و سگرمه‌هایشان غالباً در اثر نگرانی در هم رفته است. از موضوعات مورد توجه در پیکرتراشی گوتیك پسین آلمانی، «انسان اندوهگین» بود؛ در نظر تیلمن، تمام بازیگرانش «انسانهای اندوهگین» ــ خسته، گرفته، عبوس ــ بودند.

نخستین برخورد بزرگ هنر آلمانی با رنسانس ایتالیائی در کارهای **میخائیل پاخر** (حدود ۱۴۳۵ـ۱۴۹۸) نقاش و پیکرتراش **تیرولی** صورت می‌گیرد. پاخر احتمالاً تا درهٔ رود **پو** سفر کرده و با سبك مانتنیا و مکتب او آشنا شده بود. در لوحهٔ **قدیس وولفگانگ شیطان را مجبور می‌کند کتاب دعایش را نگهدارد** (تصویر ۵۸۴) با سبك سخت و مفتولگونهٔ آثار مانتنیا و ترکیبی از گوتیك پسین با سبك رداهای آثار مانتنیا روبه‌رو می‌شویم. پیکرهٔ **قدیس وولفگانگ**، در اینجا از صلابت و یکپارچگی پیکره‌های ایتالیائی برخوردار شده است. کل این رخداد، در محیطی سراسر متعلق به دورهٔ رنسانس ایتالیا شبیه سازی شده است: از جمله عناصر آشنا در ترکیب‌بندی ایتالیای شمالی و ونیزی، پرسپکتیوی در امتداد یك خیابان ــ راستگوشه‌های تند، محیط معماری مانتنیا را در تابلوی **قدیس یعقوب در راه شهادتش** (تصویر ۵۱۱) به یاد می‌آورند ــ و پیکره‌های ایستاده در بالکنی با نرده‌های ظریف چوبین است که از سرعت عقب‌نشینی پرسپکتیو در افق می‌کاهد. ولی شیطان با اندام انسانی و صورت شیطانی‌اش حکایت از آن دارد که سبك گوتیك مزبور همچنان از محیط شمالی سرچشمه می‌گیرد.

در آلمان که چاپ با حروف قابل انتقال اختراع شده بود، می‌شد انتظار داشت که هنرهای چاپی در عرصهٔ هنر، استادان



۵۸۲ کنراد ویتس، **صید معجزه‌آسای ماهی**، ۱۴۴۴. رنگ روغن روی تخته، تقریباً ۱۲۸×۱۵۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنر و تاریخ، ژنو.



۵۸۳ تیلمن ریمنشنایدر، **صعود مریم عذرا**، قاب میانی از **قاب تزئینی محجر مذبح کرلینگن**، حدود ۱۴۹۵ـ۱۴۹۹. کنده‌کاری روی چوب. کلیسای بخش کرلینگن.

پوست مودار و فلس‌دار ــ فرق گذاشته است. روش توصیف شکلها به کمك هاشور زنی که به دنبال شکلها می‌آید، احتمالاً توسط خود شونگاوئر ابداع گردید و به روش معیار در نزد هنرمندان گراوور ساز آلمان تبدیل شد. ایتالیائیها هاشور زنی موازی ــ نگاه کنید به گراوور **پولایوئولو** (تصویر ۵۰۶) ــ را ترجیح می‌دادند و این روش را که همانند تلقی کلی هنرمندان شمالی از هنر، به جای ساختار بنیادی اشیاء می‌خواهد سطوح آنها را توصیف کند، ندرتاً به کار می‌بردند.

سدهٔ شانزدهم

آلمان

هنر آلمان در طی سدهٔ شانزدهم با بیداری ناگهانی در برابر پیشرفتهای هنر دورهٔ رنسانس ایتالیا و اشتیاق به جذب هر چه سریعتر این سبك نوین مشخص می‌شود. هنرمندان بسیاری برای مطالعه و کسب اطلاعات دست اول دربارهٔ این سبك جدید به ایتالیا سفر کردند؛ برخی دیگر یا مستقیماً با آن در لباس هنرمندان ایتالیائی که به شمال می‌آمدند یا غیر مستقیم از طریق گراوورهای بیشمار ایتالیائی که در سراسر اروپا انتشار یافته بودند آشنا شدند. یکی از پرکارترین حکاکان ایتالیا **مارکانتونیو رایموندی** بود؛ می‌توان گفت که او به ندرت تابلوئی از خودش آفرید بلکه از تابلوهای هنرمندان دیگر، مخصوصاً رافائل، تقلید یا اقتباس می‌کرد. بدین ترتیب، بسیاری از نقاشیهای روی تخته و نقاشیهای دیواری هنرمندان ایتالیا در دورهٔ رنسانس، در



۵۸۴ میخائیل پاخر، **قدیس و ولفگانگ شیطان را مجبور می‌کند کتاب دعایش را نگهدارد**، لوحه‌ای از **قاب تزئینی محجر مذبح آباء کلیسا**، حدود ۱۴۸۱. تقریباً ۹۳×۱۴۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ مونیخ.

شایسته‌ای پیدا کنند. به بیان درست‌تر، **مارتین شونگاوئر** (حدود ۱۴۵۰ـ۱۴۹۱) چیره‌دست‌ترین و ظریف‌کارترین استاد شمالیِ اسلوب جدید گراوور سازی فلزی در این سرزمین بود. چاپ تصویر از قطعات چوبی، حدود سال ۱۴۰۰ میلادی در اروپا ابداع شد (چینیها چند صد سال پیشتر با این روش آشنا شده بودند) و مخصوصاً در عرصهٔ مصور سازی کتابها تا سالهای ۱۵۰۰ـ۱۵۰۹ میلادی رونق گرفت. ولی گراوور سازی یا کنده‌کاری بر سطوح فلزی، همچنان که پیشتر گفتیم در سالهای ۱۴۳۰ـ۱۴۳۹ آغاز شد و تا سال ۱۴۵۰ به مراحل کمال خویش رسید. گراوور سازی، اسلوب به مراتب انعطاف‌پذیری بود و در نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم در بیشتر عرصه‌ها جای کنده‌کاری روی چوب را گرفت. در گراوور فلزی **دیوها قدیس آنتونیوس را عذاب می‌دهند** (تصویر ۵۸۵) اثر شونگاوئر، تنوع پذیری این اسلوب و تسلط هنرمند بر آن به خوبی دیده می‌شود. با آنکه شونگاوئر بیشتر شهرتش را مدیون پیکره‌های ظریفی است که از مریم عذرا به سبکی مشابه به سبك روخیر وان در وایدن آفریده، در اینجا ذوقی را که هیرونیموس بوس در شبیه سازی از صحنه‌های شیطانی داشت از خود بروز داده و **قدیس آنتونیوس** رواقی را در حلقهٔ دیوهای خارداری نگهداشته است که خشمگینانه بر او چنگ می‌زنند و سر و صورتش را می‌خراشند. هنرمند، با مهارت و ظرافتی بی‌مانند، بین تنوع درجات سایه روشن و زمینه‌ها ــ از پوست لطیف تا جامهٔ زبر، از پوست خاردار و پردار تا

لوحهٔ رنگی ۵۳. یان وان آیک، **مریم عذرا با کشیش وان در پال**، ۱۴۳۶. تقریباً ۱۲۰ × ۱۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ شهر بروژ.

لوحهٔ رنگی ۵۴. روخیر وان در وایدان، **پایین آوردن جسد مسیح از صلیب**، حدود ۱۴۳۵. نقاشی روی تخته، تقریباً ۲۱۸ × ۲۵۸ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.



لوحهٔ رنگی ۵۵. هوگو وان درگوس، **پرستش چوپانان**، لوحهٔ میانی از **قاب تزئینی محجر مذبح پورتیناری** (تصویر ۵۷۶)، حدود ۱۴۷۶. رنگ‌روغن روی تخته، تقریباً ۲۴۸ × ۳۰۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.

لوحهٔ رنگی ۵۶. استاد جنوب فرانسه، **سوگواری مریم بر جسد مسیح از شهر آوینیون**، حدود ۱۴۵۵. رنگ روغن روی تخته، تقریباً ۱۶۰ × ۲۱۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



اختیار هنرمندان و هنردوستان سراسر اروپا قرار گرفت. طبیعتاً، تأثیر هنر ایتالیا، بر حسب اینکه آفریدهٔ کدام هنرمند بود، در چه زمان و چه مکانی آفریده شده بود، فرق می‌کرد. بسیاری از هنرمندان، هیچگاه سنتهای محلی را کنار نگذاشتند، حال آنکه برخی دیگر، به همین خوشنود بودند که موضوعات پراکنده یا شکل کلی یك تابلو را از هنرمند دیگری اقتباس کنند. در آلمان، طبقهٔ سوداگران مرفه، روابط بازرگانی گسترده‌ای با ونیز داشت و اومانیستهای آلمانی با آکادمی نوافلاطونی فلورانس در تماس بودند. در نتیجه، هنر **آلبرشت دورر**، غالباً تجسمی است از اندیشهٔ فلورانسی در لباس شکلهای ونیزی و آلمانی.

در طی سدهٔ پانزدهم، هنر نقاشیِ آلمانیِ رایج در شهرهای مرفه جنوب آلمان، در راستای اکسپرسیونیستی خود و تحت تأثیر هنر فلاندری، تکامل یافته بود. در اواخرِ سدهٔ پانزدهم و اوایل سدهٔ شانزدهم، این هنر ناگهان شکفت و به گُل نشست. در ۱۵۲۸ همزمان با مرگ دو تن از بزرگترین نمایندگانش یعنی **دورر** و **گرونوالد**، نیروی هنر نیز رو به تحلیل نهاده بود. بدین ترتیب، درخشان‌ترین دورهٔ حیات این هنر تقریباً بر دورهٔ رنسانس پیشرفته در ایتالیا منطبق است. زوال این هنر در سال ۱۵۳۰، همانند پیدایش و تکاملش ناگهانی است و علتش بر کسی روشن نشده است. جنگهای تقریباً بی‌پایان مذهبی، سرزمینهای آلمان را به ویرانه مبدل کرد و **نهضت پوریتانیسم**، همراه با پیروزی آئین پروتستان در شمال، احتمالاً با الحاد اومانیستی رایج در هنرهای تجسمی تناقض داشته است. به استثنای **هولباین**، نمایندگان اصلی مکتب آلمانی، به فاصلهٔ ۱۰ سال از یکدیگر چشم به جهان گشودند و با میکلانژ، رافائل، جورجونه، و تیسین همعصر بودند.

آلتدورفر و کراناخ

آلبرشت آلتدورفر (حدود ۱۴۸۰ـ ۱۳۵۸)نمایندهٔ بزرگ **دونائوستیل** (سبك دانوب) است که رونقش از شهر **رگنسبورگ** ــ زادگاه آلتدورفر ــ آغاز شد و در امتداد رود دانوب به سمت شرق اتریش گسترش یافت. این سبك بر محور اصل نمایش مناظر می‌گردد و از لحاظ روانی بر حالتی تأکید می‌کند که گاه تا حد هیجان می‌رسد. سبك کار خود آلتدورفر فوق‌العاده شخصی است و فقط در برخی موارد تحت تأثیر دورر قرار گرفته است. او رنگ‌پرداز و مشاهده‌گر مستعدِ جلوه‌های رنگارنگ نور و جوّ بود. از جنگل و خرابه‌های تاریخی خوشش می‌آمد؛ به طوری که گاه پیکره‌های گروهی آثارش را تا نیم‌تنه در آنها فرو برده است. او دست کم یك منظرهٔ بی‌پیکره کشید و همان را به مقام نخستین منظره‌ای رساند که در تاریخ هنر غرب صرفاً به عنوان منظره بودن نقاشی شده است.

در معروف‌ترین اثر آلتدورفر به نام **نبرد ایسوس** (تصویر ۵۸۶)، تشابه چندانی با محیط رود دانوب دیده نمی‌شود ولی منظرهٔ هوائی آلپ در آن به چشم می‌خورد. آلتدورفر در این تابلو، نبرد ایسوس را که به شکست داریوش شاه ایران از اسکندر مقدونی انجامید با تمام جزئیاتش مجسم کرده است؛ کتیبه‌ای که از ابرها آویخته شده، این شکست را اعلام می‌دارد. انبوه جنگاوران دو کشور در دشتی محصور به شهرها، کوهها و دریاها با یکدیگر می‌جنگند و نیروهای متضاد طبیعت، یعنی خورشید و ماه در آسمانِ روشنْ می‌درخشند. این باز شدن ناگهانی آسمان، تبعیت پیکرهٔ آدمی از منظرهٔ کیهانی، حکایت از نگرش تازه‌ای بر طبیعت دارد، نگرشی که انسان را همچون ذره‌ای ناچیز در کائنات لایتناهی خواهد دانست. لازم نیست فرض کنیم که



۵۸۵ مارتین شونگاوئر، دیوها قدیس آنتونیوس را عذاب می‌دهند، حدود ۱۴۸۰ـ۱۴۹۰. گراوور روی فلز، تقریباً ۲۸×۳۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك (بنیاد راجرز، ۱۹۲۰).

هنرمندان آلمانی از کارهای **کوپرنیك** منجم لهستانی باخبر بوده‌اند و می‌دانسته‌اند که او می‌خواهد در نظریهٔ قدیمی ثابت بودن زمین تجدید نظر کند و در عوض اعلام دارد که زمین و دیگر سیارات «ثابت» به گرد خورشید می‌چرخند. جالب توجه اینجاست که این منظره‌های افق ـ بالا و «موضعی» (یا بهتر است بگوییم کیهان شناختی) پیشدرآمدی بر نگرش جدیدی دربارهٔ کیهان هستند که علوم فیزیك و اختر فیزیك به روی دنیای غرب خواهند گشود. اسلوب کار آلتدورفر همچنان اسلوب کار یك مینیاتورساز است ولی محیط طبیعی منظره‌اش نه یك صفحه بلکه یك جهان است ــ جهانی که رزمندگان حشره‌وارش راهی جز ناپدید شدن در آن ندارند. آلتدورفر در این نخستین منظره‌ای که از فضای بیکران و قدرت کیهان می‌آفریند گویا می‌خواهد چیزی را پیشنهاد کند که تمام فیلسوفان، دانشمندان، و کلیسائیان و هنرمندان بعدی با آن روبه‌رو خواهند شد و آن، کوچکیِ انسان است.

نخستین کارهای **لوکاس کراناخ** پدر (۱۴۷۲ـ۱۵۵۳) به سبك دونائوستیل که آدمی را در پهنای طبیعت غرق می‌کند، نزدیك است. در **ویتنبرگ**، که به دعوت سه تن از برگزینندگان ساکس بدانجا رفته بود، با **لوتر** دوست شد و به جمع پیروان او پیوست؛ او را نمایندهٔ برجستهٔ نقاشی پروتستانی آلمان یا نقاش دورهٔ اصلاح دینی نامیده‌اند. کارهای بعدیش با انتقال از موضوع مذهبی به موضوعات اومانیستی، اساطیر، تاریخ و چهره‌نگاری فردی مشخص می‌شوند. معروفترین تابلوهایش را به نمایش پیکره‌های برهنه اختصاص داده و در آنها گیرایی و سادگی



۵۸۶ آلبرشت آلتدورفر، نبرد ایسوس، ۱۵۲۹. رنگ روغن روی تخته، ۱۵۸×۱۱۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ مونیخ.

روستایی را ماهرانه در هم آمیخته است. بهترین نمونه، تابلوی **داوری پاریس** [۱۵۳۰، تقریباً ۳۵×۲۳ سانتی‌متر، موزهٔ دولتی هنر، کارلسروهه] است. در اینجا **پاریس** و **مرکوری** با یکدیگر مشورت می‌کنند و در همان حال سه الههٔ عشوه‌گر، اندامهای برهنه و زیبای خود را به نمایش می‌گذارند: یکی، محجوبانه روی یك پا ایستاده است؛ دومی عشوه‌گرانه، توجه تماشاگر را به خود جلب می‌کند؛ و سومی در کنار آن دو ایستاده و کلاه زیبایی بر سر گذاشته است. کراناخ به هیچوجه مانند نقاشان روزگار باستان در اندیشهٔ لباس پوشاندن به خدایان تابلویش نیست؛ این دو، زرهِ شهسواران آلمانیِ وابسته به دربارهای ولایتیِ را به تن کرده‌اند؛ اینان که در چهرهٔ یکدیگر می‌نگرند، احتمالاً تازه از میدان رزم بازآمده‌اند. آنچه در پسزمینهٔ تابلو دیده می‌شود بازتابی از دونائوستیل اولیهٔ کراناخ در توصیف مو به موی شاخ و برگ درختان است. بدین ترتیب، تا اینجا فقط شیوهٔ دورر در نمایش پیکرهٔ برهنه، در هنر ایتالیائی تعلیم داده شده است.

ماتیاس گرونوالد

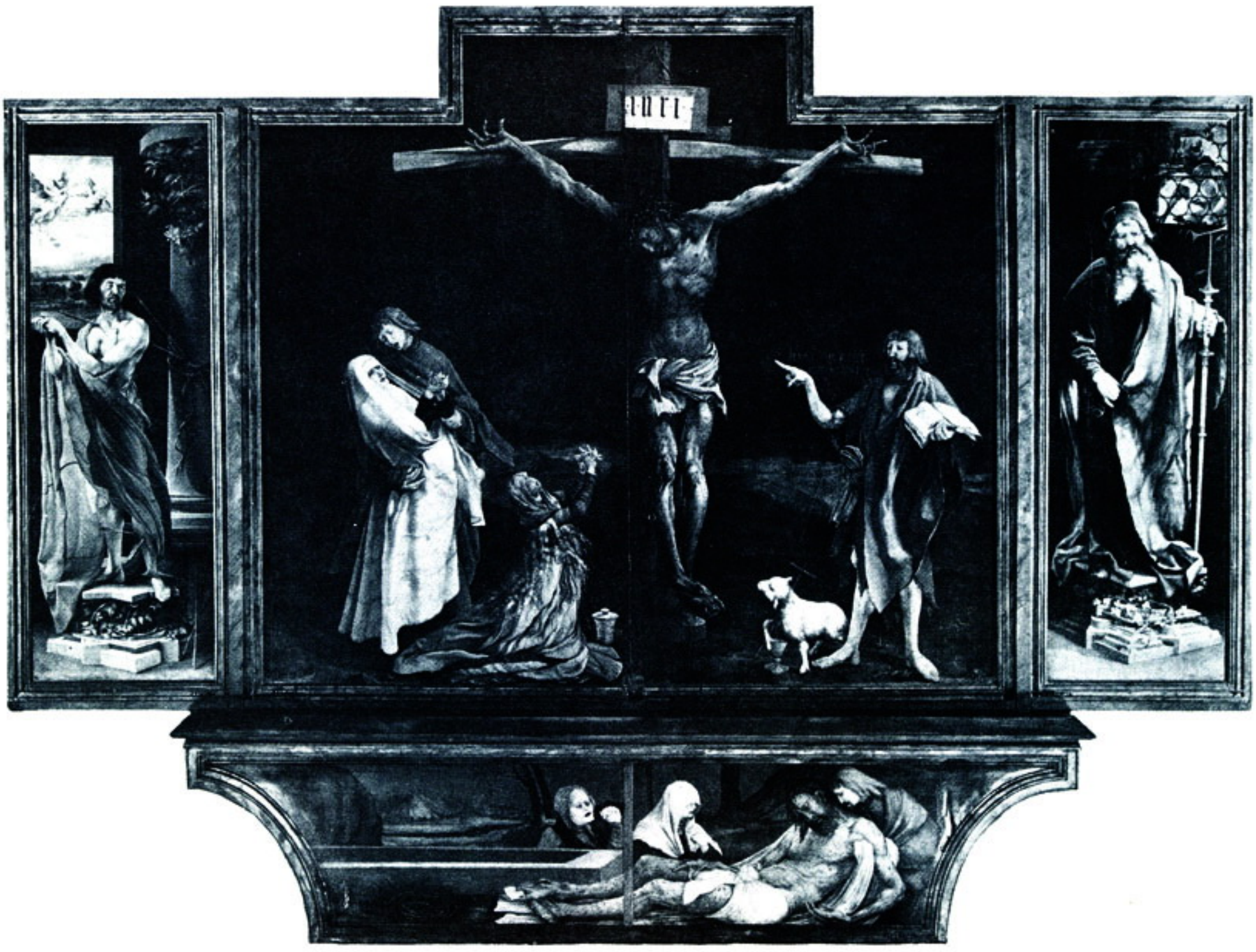
یکی از بزرگترین فردگرایان دورهٔ رنسانس و هنرمندی با نبوغ و نوآوری اصیل، **ماتیس نایتارت** معروف به **ماتیاس گرونوالد** (حدود ۱۴۸۰ـ ۱۵۲۸) بود. او که تا روزگار ما به فراموشی سپرده شده بود، ظاهراً علایق پردامنه‌ای همپای هنرمندان فردگرای دورهٔ رنسانس داشته است. گرونوالد که از ۱۵۱۱ به بعد به عنوان نقاش و تزئینکار درباری برای اسقفان اعظم **ماینز** کار می‌کرد، معمار، مهندس هیدرولیك، و سرپرست کارهای ساختمانی ایشان نیز بود. بدون تردید، تمایلات لوتری نیز داشت. در شورش دهقانی ۱۵۲۵ شرکت جست و پس از شکست این شورش مجبور شد به آلمان شمالی فرار کند و در شهر **هال** از سرزمین ساکس اقامت گزیند. منابع شکل‌گیری سبك گرونوالد دقیقاً معلوم نیستند. احتمالاً او به ایتالیا سفر کرده بود ولی چندان اثری از کلاسی‌سیسم دورهٔ رنسانس در هنرش دیده نمی‌شود. با آثار **دورر** آشنا بود و احتمالاً با آثار هیرونیموس بوس نیز آشنا شد. او که رنگ‌پردازی چیره‌دست بود علاقه‌ای به ساختن پیکرهٔ عظیم و آرمانی به شیوهٔ هنرمندان ایتالیا نداشت. رنگ او با مایه‌های ظریف و هارمونیهای ملایم از یك طرف و دیسونانس گیج کننده از طرف دیگر مشخص می‌شود. گرونوالد که علاقه‌ای به منظره‌های طبیعی نداشت، به نمایش دو دنیای آسمانی و زمینی یا دوزخی روی آورد.

در تابلوی **عیسی بر صلیب** از قابِ تزئینی **محجر مذبح ایزنهایم** (تصویر ۵۸۷)، گرونوالد احتمالاً به یاد ماندنی‌ترین تفسیر ممکن را از این موضوع در تاریخ هنر در برابر ما مجسم می‌سازد. این محجر از یك تابوت حکاکی شدهٔ چوبی با دو لوحهٔ قابل انتقال جانبی ــ یکی در پشت دیگری ــ تشکیل شده است. در این قابها که در فاصلهٔ سالهای ۱۵۱۰ و ۱۵۱۵ برای مذبح **کلیسای دیر رهبانان فرقهٔ قدیس آنتونیوس** در ایزنهایم نقاشی شدند، سه صحنه دیده می‌شود که

عیسی بر صلیب آخرین صحنه است و وقتی لوحه‌ها بسته شوند دیده می‌شود. جنبهٔ اندوهبار این نقاشی را می‌توان تا حدودی ناشی از استقرارش در بیمارستان دانست زیرا با این کار می‌خواسته‌اند به بیماران بگویند که انسان دیگری، بیش از ایشان رنج و درد را تحمل کرد؛ عیسی بر صلیب، یکی از چهار نسخهٔ شبیه سازی شده از این واقعه بود که برخی‌شان در جاهای مشابهی گذاشته شده بودند. لیکن، فقط نیروی تخیل شعله‌آسای گرونوالد بود که توانست چنین تصویر هولناك و اندوهباری از رنجهای عیسی پدید آورد. پیکر مجروح، خونبار و بی‌جان عیسی بر زمینه‌ای از تاریکی و تیرگی که بر طبق نص کتاب مقدس بر سطح زمین چیره شده است، با عضلات و جوارح به هم تابیده و زخمها و پارگیهای بیشمار مجسم شده است. در لحظهٔ مرگ، عذاب فوق طاقت آدمی، پاهای کبودش را می‌پیچاند، زیر بغلش را می‌شکافد، سر را به یك سو می‌آویزد، و انگشتها را کج و کوله می‌کند. برای پی بردن به سفتی و کشیدگی اعصاب و نمایش تك‌تك خطوط پیکر عیسی بر صلیب کافی است بکوشیم انگشتانمان را به حالت انگشتان او درآوریم. هیچ هنرمند دیگری نتوانسته است چنین تصویری از زشتی رنج و درد بشر را به روی تابلوی نقاشی بیاورد. شکلهای گوشه‌دار و تیز ناشی از عذاب در پیکره‌های از حال رفتهٔ مریم و قدیس یحیی و اندوه و حرمان و ماتمزدگی مریم مجدلیه ظاهر می‌شوند. در طرف دیگر، یحیی تعمید دهنده با آرامشی اطمینان‌بخش ایستاده است و با انگشتی به تیزی منقارِ پرنده به جسد عیسی بر صلیب اشاره می‌کند و سرنوشت عیسی را به عنوان رهاننده و سرنوشت خودش را به عنوان یك منادیِ صِرف در کتیبه‌ای لاتینی نشان می‌دهد: «شایسته آن است که فزونتر گردد و من کاسته‌تر شوم.» رنگهای درخشان و تند و ناهمساز ــ سیاه، قرمز جگری، زرد لیموئی، و کبودیِ هولناك لحظهٔ مرگ ــ برای نمایش شکلهای تخت و گوشه‌دار مناسب هستند. این صحنه که در میان کوهی مرتفع و مشرف بر قله‌های پست‌تر و در دل تاریکی به وقوع پیوسته، با تابش ناگهانی نوری که پیکره‌ها را در این حالتِ تأثیرگذاری هولناك نگه می‌دارد، از شدت می‌افتد.

وقتی از صحنهٔ **جعبهٔ خوب** در لوحهٔ **عیسی بر صلیب** به صحنهٔ **یکشنبهٔ عید فصح** در لوحهٔ **رستاخیز** یا **قیام پس از مرگ** ــ لوحهٔ داخلی **قاب تزئینی محجر مذبح ایزنهایم** ــ می‌نگریم، حالت روانی از نزول فاجعه به بروز پیروزی تحول می‌یابد (لوحهٔ رنگی ۵۷). عیسی در هالهٔ فروزانی از نور که خطوط کناره‌نمای سرش را محو می‌کند و نگهبانانش را نقش بر زمین می‌سازد، همچون ستاره‌ای به سوی آسمان پرستاره اوج می‌گیرد. خط لرزان گوتیك بر پیکرهٔ صعودکنندهٔ عیسی سایه افکنده و آثاری از خطوط شکننده و پیکان مانند و شکلهای زاویه‌دار صحنهٔ **عیسی بر صلیب** در پیکره‌های

۵۸۷ ماتیاس گرونوالد، **قاب تزئینی محجر مذبح ایزنهایم** (بسته)، حدود ۱۵۱۰ـ۱۵۱۵. لوحهٔ میانی تقریباً ۲۶۵×۳۰۲ سانتی‌متر. موزهٔ اونتر لیندن، کولمار.





۵۸۸ آلبرشت دورر، چهار سوار کتاب مکاشفات یوحنا، حدود ۱۴۹۸. باسمهٔ چوبی، تقریباً ۲۸×۳۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک (هدیهٔ جونیوس مورگان، ۱۹۱۹).

سربازان در خاك غلتیده دیده می‌شود. نور فوق‌العادهٔ هر دو صحنه، نوری فوق طبیعی است و به روشنایی عادی روز مربوط نمی‌شود. بدون تردید این همان نوری نیست که به تابلوی رستاخیز (تصویر ۴۸۷) اثر **پیرو دلا فرانچسکا** شکل داده است. به بیان درست‌تر، ما شاهد تفاوتهایی بنیادی هستیم که مکتب آلمانی را از مکتب ایتالیائی در دورهٔ رنسانس جدا می‌کند. رستاخیز پیرو دلا فرانچسکا این حادثه را با استفاده از گروه‌بندی ایستای پیکره‌هایی یکپارچه در تابلوئی تماماً متعادل و مقیاس‌دار مجسم می‌کند. پیکر عیسی در وسط تابلو همچون یك ستون توپر ایستاده و یك پایش را روی تابوت گذاشته است. گرونوالد همه چیز را به صورت حرکت جاری نشان می‌دهد؛ عیسیِ او روح بی‌جسم و تقریباً بی‌شکل است و ترکیب‌بندی تابلو نیز از بی‌قاعدگی و شکل آزاد یك ابرِ آتش گرفته برخوردار است. در اینجا رنگ تعیین کنندهٔ اصلی است و برخلاف تابلوی فرانچسکا نقشی به شکل پیکره‌وار و ترکیب‌بندی هندسی داده نمی‌شود. گذشته از این، نیّت گرونوالد مجسم ساختن نیروی فوق طبیعی به شکلی بی‌جسم و متناسب با آن است؛ فرانچسکا عیسی را همانند تابوتِ سنگیِ زیر پایش جسیم و مادی کرده است. از دید ایتالیائیها، تابلوی رستاخیز گرونوالد حتماً اثری خام، بی‌شکل، و سراپا فاقد آن نظمی بوده است که تئوری به اتکای مشاهدهٔ طبیعت و اندازه‌گیری، می‌تواند در اختیار هنرمند قرار دهد.

آلبرشت دورر

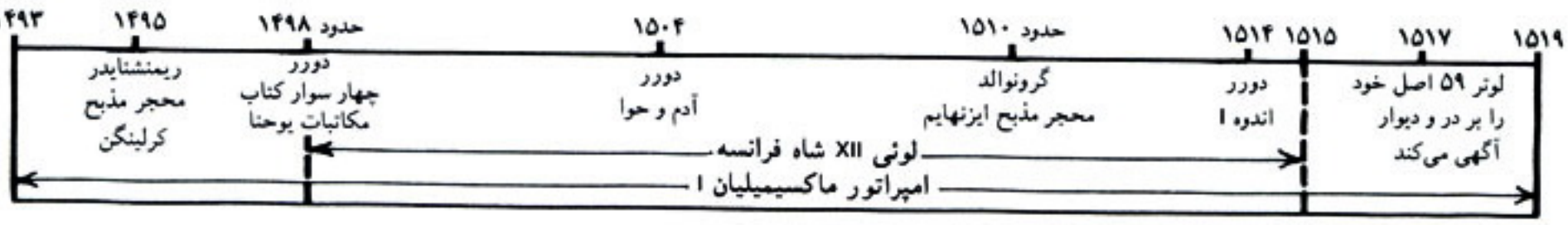
می‌دانیم که **آلبرشت دورر** (۱۴۷۱ـ ۱۵۲۸) معاصر بزرگ گرونوالد، دربارهٔ بخش بزرگی از هنر شمال اروپا چنین اندیشه‌ای داشت و این هنر را در مقایسه با هنر ایتالیائی، کهنه و زمخت و فاقد اطلاعات لازم می‌دانست. دورر در پیشگفتاری بر یك رسالهٔ ناتمام و منتشر نشده دربارهٔ نقاشی، چنین می‌نویسد:

> اما می‌دانم که در میان ملت آلمان در حال حاضر نقاشان بسیاری وجود دارند که نیازمند آموزشند، چون هیچ‌گونه تئوری هنری به معنای واقعی کلمه در اختیار ندارند... و چون تعدادشان بسیار زیاد است، یادگیری اصلاح شیوهٔ کار برایشان بسیار ضروری است. آنکه در جهل به کارش ادامه دهد، در مقایسه با آنکه در دانایی کار می‌کند، رنج بیشتری می‌برد؛ پس همگی بیائید هنر را از این لحظه یاد بگیریم.

دورر در زمانی که روزنامه‌نگاری می‌کرد با گراوورهای مانتنیا و پولایوئولو آشنا شد و به اقتباس از آنها پرداخت. دورر که شیفتهٔ اندیشه‌های کلاسیك انتشار یافته توسط هنرمندان دورهٔ رنسانس ایتالیا بود، نخستین هنرمند شمال اروپا بود که به ایتالیا سفر کرد تا آشکارا به مطالعهٔ هنر ایتالیائی و تئوریهای بنیادی آن در محل بپردازد. پس از نخستین سفرش در ۱۴۹۵ (بار دوم در ۱۵۰۵ـ۱۵۰۶) به ایتالیا، انتقال سبك جدید ــ یعنی سبك رنسانس ایتالیا ــ به شمال اروپا را یکی از هدفهای ثابت زندگی هنری خویش قرار داد. با آنکه دورر همیشه در ادغام سبك آلمانی خودش با سبك ایتالیائی موفق نبود، نخستین هنرمند شمال اروپا بود که هدفهای بنیادی رنسانس جنوبی را تماماً درك می‌کرد.

همچنین دورر نخستین هنرمند در خارج از ایتالیا بود که در محافل هنری جهان به شهرت رسید. او که به کشورهای مختلف سفر کرده و با استقبال گستردهٔ هنرشناسان روبه‌رو شده بود، بسیاری از اومانیستها و هنرمندان بزرگ زمانه از جمله **اراسموس روتردامی** و **جووانی بلینی** را می‌شناخت. دورر به اتکای استعداد و نیروی بی‌پایانش، به مقام «لئوناردوی شمال» رسید و در روزگار خودش شهرتی افسانه‌ای به دست آورد که تا روزگار ما نیز به اعتبار خود باقی مانده است. دورر نیز همانند لئوناردو رسالات تئوریك دربارهٔ موضوعات گوناگونی چون پرسپکتیو، استحکامات، ابعاد مطلوب در شبیه سازی متناسب از اندامهای آدمی نگاشت. او از راه گراوورهایش شدیداً در سراسر اروپا مخصوصاً در فلاندر و تا حدودی در ایتالیا تأثیر گذاشت. گذشته از این، او نخستین هنرمند شمالی بود که به کمك تابلوهای متعددی از چهرهٔ خویش، مکاتبات، و یادداشتهای روزانه‌اش که سالم مانده‌اند، از هم تفکیك شده و قابل مطالعه هستند، خود را به نسلهای بعدی معرفی کرد.

شهرت و نفوذ دورر در روزگار خودش به تسلطش بر هنرهای چاپی (گرافیك) بستگی داشت و ما امروزه باور داریم که بزرگترین کمك او به هنر غربی در همین عرصه بوده است. او که پیش از روی آوردن به نقاشی و گراوور سازی در زرگری مهارت اندوخته بود، مهارت فوق‌العاده‌ای در استفاده از قلم حکاکی یا ابزار کنده‌کاری به دست آورد. این توانایی فنی، توأم با علاقه به امکانات شکل‌آفرینانهٔ خط، او را به آفریدن مجموعه‌ای از کارهای چاپی به شیوهٔ گراوور چوبی و فلزی قادر گردانید که از لحاظ کمیت و کیفیت تاکنون رقیبی نداشته است. دورر، گذشته از تصاویری که برای کتابهای گوناگون



می‌کشید، باسمه‌های تك ورقی انتشار می‌داد و می‌فروخت؛ بیشتر افراد طبقهٔ متوسط می‌توانستند این باسمه‌ها را بخرند؛ به همین علت است که او را «هنرمند مردم» و سرمشقی برای هنرمندان حرفه‌ای دانسته‌اند. البته از این راه، دورر ثروت قابل توجهی نیز به دست آورد.

در یکی از نخستین و موفق‌ترین مجموعهٔ باسمه‌های چوبی، آخرین کتاب از **کتاب مقدس** به نام **مکاشفات یوحنا** در چهارده ورق بزرگ به تصویر درآمده است. دورر با نیروی ابتکار عظیمی به تفسیر مناظر هولناك روز قیامت و علائم وقوع آن پرداخت. در چهارمین گراوور از این مجموعه به نام **چهار سوار کتاب مکاشفات یوحنا** (تصویر ۵۸۸)، از پیشزمینه تا پسزمینه، این شبیه سازیها را می‌بینیم: **مرگ**، که یك اسقف را زیر پا له می‌کند؛ **قحطی**، که ترازویی را به حرکت درآورده است؛ **جنگ**، که شمشیر برکشیده است؛ و **طاعون**، که تیری در کمانش نهاده و می‌خواهد به هدف بزند. نوع بشر در آخرین روزهای حیاتش زیر پای این چهار سوار له می‌شود. از لحاظ فنی، این گراوور و دیگر گراوورهای مجموعهٔ یاد شده، چنان ظرافتی دارند که تاکنون نظیرش در هیچ باسمهٔ چوبی دیده نشده است. دورر با استفاده از «هاشور زنی منطبق بر شکل»، به شیوهٔ گراوورهای شونگاوئر، تضادهای سیاه و سفید میان نقشهای آن گراوورها را به درجهٔ سیالی از سایه روشن تبدیل کرد و به حدی از درخشندگی رسید که نمونه‌اش هیچگاه در باسمه‌های چوبی دیده نشده است. این ترکیب‌بندی پویا، برخی از خصوصیات گوتیك پسین را از لحاظ زاویه‌دار بودن شکلها و گرایش شکلها به ادغام شدن در یکدیگر، داراست. از سوی دیگر، حالتهای نرم و کوته‌نمایی شدهٔ قربانیانی که در پیشزمینهٔ سمت راست بر زیر پای اسبان درغلتیده‌اند و کلهٔ **قحطی**، یادآور تأثیرات مانتنیا هستند. ولی علیرغم این عناصر برگرفته از هنر ایتالیائی، پیچیدگی این ترکیب‌بندی مختص هنر اروپای شمالی است.

از ۱۵۰۰ به بعد، روز به روز بر علاقهٔ دورر به مبانی نظری هنر ایتالیا در دورهٔ رنسانس افزوده شد؛ گراوور **آدم و حوا** [۱۵۰۴، تقریباً ۱۹×۲۵ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای زیبا، باستن]، بازتابی از نخستین کاربست مطالعاتش دربارهٔ نظریهٔ **ویترو ویوس** دربارهٔ ابعاد اندامهای انسان است. پیکره‌های آرمانی آدم و حوا که با خطوط کناره نمای واضحی بر پسزمینهٔ تاریك جنگلی شمالی نمایانده شده‌اند، حالتی دارند که **آپولون بلودره** و **ونوس مدیچی** را به یاد می‌آورند. این آخرین گراوور دورر پس از آفریدن چندین طرح هندسی برای پی بردن به مجموعهٔ تناسبهای مطلوب اندامهای آدمی در حالت ایستایی متعادل، نشان می‌دهد که دورر در سال ۱۵۰۴ چه تصوری از پیکرهٔ «کامل» مرد و زن داشته است. به بیان دقیق‌تر، آدم در اینجا به پیکرهٔ مطلوب هنر جنوبی نزدیك می‌شود ولی اندامهای گوشتالوی حوا پیکر یك زن شوهردار آلمانی را به یاد می‌آورد و مختصات صورتش حکایت از وجود یك مدل برای طراحی آن دارد. نمادهای اجزای مشهود در پسزمینه نیز که به عنوان «یدکهای» دو پیکرهٔ اصلی کشیده شده‌اند، شمالی‌اند: گربهٔ خشمگین، گوزن غمگین شمالی، خرگوش خونگرم، و گاو بی‌خیال، نمایندگان طبایع یا خلطهای چهارگانهٔ بشرند، و رابطهٔ میان آدم و حوا در لحظهٔ حساس هبوط، به کمك اختلاف بین موش و گربه در پیشزمینه نشان داده شده است.

گراوور **آدم و حوا**، ترکیب فشرده‌ای از شکلهای آرمانی و شدیداً ناتورالیستی است که بر حسب تلقی بیننده، می‌توانند مکمل یا دشمن یکدیگر پنداشته شوند. این شکلها از اجزاء تشکیل دهنده و ثابت بسیاری از آثار دورر هستند. چون دورر نیز همانند ارسطو (و منتقدان امروزی رنسانس) معتقد بود که «بینایی، شریف‌ترین حس آدمی است»، و «هر شکلی که در برابر دیدگان ما قرار گیرد همچنان که در آینه دیده می‌شود، بر چشمان ما نیز نقش می‌بندد». دورر می‌گوید: «ما هر شکل و پیکرهٔ طبیعی را با لذتی به مراتب بیشتر می‌نگریم، هر چند خود این شیء الزاماً خوبتر یا بدتر نیست.» این یك اندیشهٔ نو و مهم بود که در جمع هنرمندان آن روز بیان شد. دورر می‌گوید طبیعت، شیء یا شکل زیبا را برای کسی نگه می‌دارد که ژرف‌نگری لازم برای استخراج آن را از دل طبیعت داشته باشد. بدین ترتیب، زیبایی حتی در اشیای نه چندان زیبا و شاید زشت وجود دارد، و شکل کمال مطلوب که توجهی به طبیعت نمی‌کند یا از آن فراتر می‌رود، نهایتاً و الزاماً شکل حقیقتاً موجود نیست. در اینجا به این نکته اشاره شده است که طبیعت دست نخورده و عادی، درست همانند جنبهٔ دستخورده و

۵۸۹ آلبرشت دورر، **کلوخ گُل و گیاه‌دار**، ۱۵۰۳. آبرنگ، تقریباً ۳۲×۴۰ سانتی‌متر. وین.





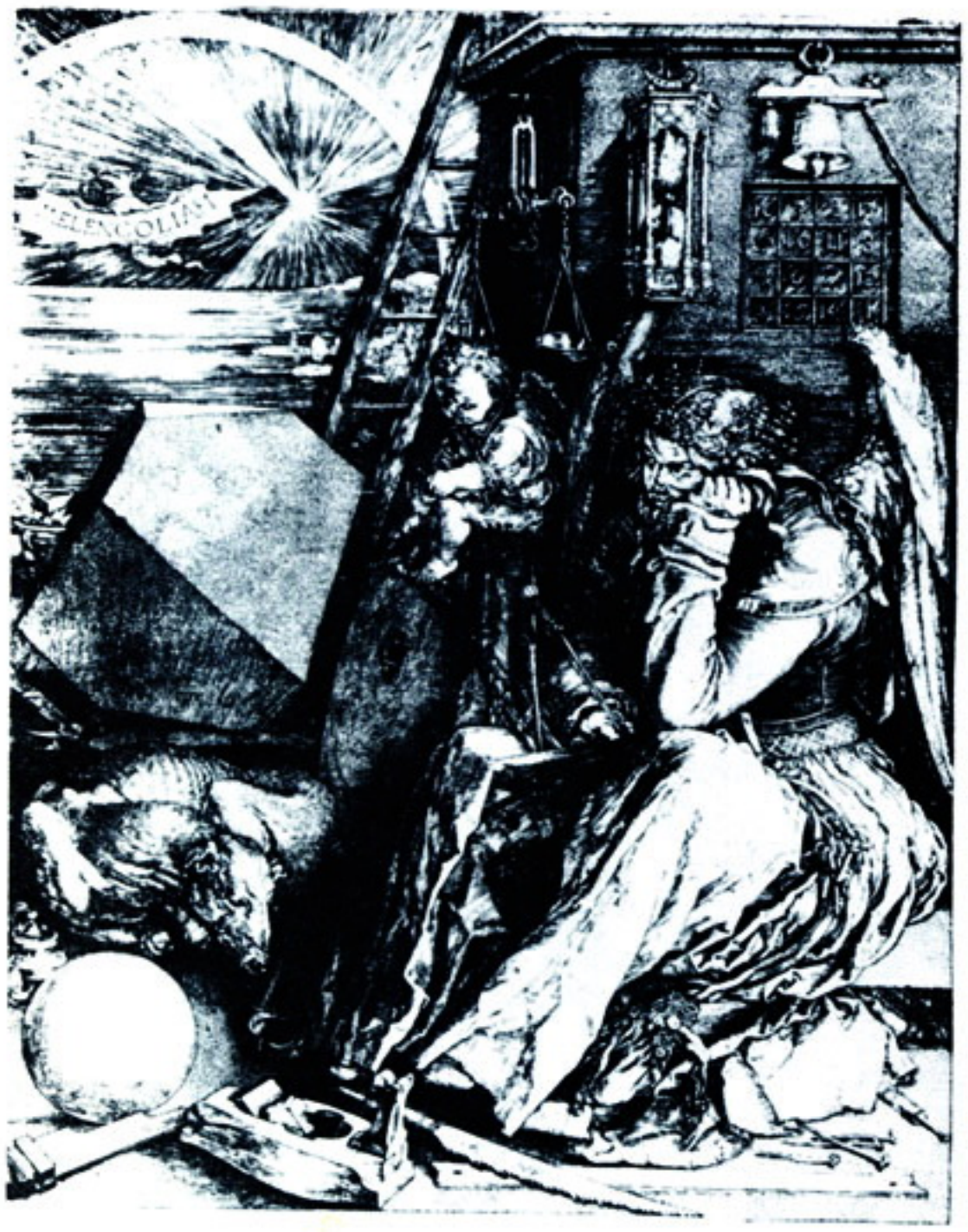
۵۹۰ آلبرشت دورر، **هیرونیموس هولسشوئر**، ۱۵۲۶. تقریباً ۳۵×۴۸ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین (غربی).

اندازه‌گیری شده‌اش، می‌تواند موضوع منطقی و مورد علاقهٔ هنرمند باشد. دورر در تابلوی آبرنگ بی‌نهایت موشکافانه‌اش از یك تکه **کلوخ گُل و گیاه‌دار** (تصویر ۵۸۹) به مطالعات علمی لئوناردو پیوست؛ چون هر دو هنرمند، مشاهده را سرچشمهٔ دستیابی به حقیقت می‌دانند. مشاهده، که توسط عارفانی چون نیکولاس کوزائی و هنرمندانی چون یان وان آیك تأئید شده بود، به ابزار این جهانیِ علم جدید مبدل می‌شود. «آینه »، یعنی «بینایی ما»، بعدها به تلسکوپ، میکروسکوپ، و پردهٔ تلویزیون تبدیل خواهد شد. تابلوی زیبای **کلوخ گل و گیاه‌دار**، همچنانکه از دید شاعرانه دقیق است از دید علمی نیز درست است؛ گیاه شناس می‌تواند تك‌تك گیاهان برآمده و نوع علف روی کلوخ را تشخیص دهد: گلهای زرد، گلهای سفید، بومادران، علف چمنی، و نیهای جگنی. دورر می‌گوید: «در عقایدتان، از طبیعت دور نشوید، و گمان نکنید که می‌توانید چیزی بهتر اختراع کنید... چون هنر، ریشهٔ محکمی در طبیعت دارد و هر کس که بتواند این ریشه را در آنجا پیدا کند خودش نیز چنان ریشه‌ای دارد.» طبیعت بی‌جان زیبائیِ که در نقاشیهای شمالی سدهٔ پانزدهم به چشم می‌خورد، با استفاده از نمادپردازی مذهبی، درخششی دو چندان پیدا کرده است. طبیعت بی‌جان در آثار دورر، از نوع خود و مختص خود است؛ او این طبیعت بی‌جان را در طبیعت یافته است و شبیه سازیش دیگر نیازی به توجیه مذهبی ندارد.

دورر همانگونه که به‌مشاهده و مطالعهٔ گیاهان طبیعت می‌پرداخت، چهره‌های انفرادیش را نیز تجسمی از شخصیت افراد قرار داده است. چهرهٔ انفرادی در سدهٔ پانزدهم، مانند چهرهٔ **مردی با عمامهٔ سرخ** (تصویر ۵۷۱) یا **مریم عذرا با کشیش وان درپال** (لوحهٔ رنگی ۵۳)، توصیف تجسمیِ خطوط سیمای آدمی است؛ چهره‌های انفرادیِ آفریدهٔ دورر، مانند چهرهٔ **هیرونیموس هولسشوئر** (تصویر ۵۹۰)، تفسیرهای گوناگونی دربارهٔ شخصیت آدمی‌اند. لیکن این احتمال نیز وجود دارد که چهره‌های مزبور بازتابهایی از شخصیت خود دورر باشند که به مدل کارش انتقال داده است؛ چون در تمام چهره‌های فردیِ وی مردها طاس و دارای خصوصیات مردانه، چانهٔ چهارگوش، چشمهای براق و جنگ طلبانه هستند. تك‌تك موضوعها در تابلوی مزبور عمداً طوری مجسم شده‌اند که گویی از وجود شخص ناظر آگاهند. این رابطهٔ نیرومند روانی با دنیای خارج، وقتی اجزای سیمای شخص یا مدل به تفکیك نمایانده شود، حضور او را بسی زنده و جاندار می‌گرداند. هولسشوئر که دوست دورر و عضو شورای شهر نورمبرگ بود، تقریباً از نیروی صفراوی و جنگجوئی پر لاف و گزاف شهروندان نورمبرگیش که بارها از این شهر در برابر تمام مهاجمان از جمله خود امپراتور دفاع کرده بودند، سرشار است. هنرمند که جز یك کتیبه چیزی در پسزمینه مجسم نکرده است، به طرز چشمگیری توانسته است توجه بیننده را بر شخصیت قویِ صاحبِ چهره جلب و متمرکز کند. چهرهٔ انفرادیِ ایتالیائی، هیچگاه عملاً چنین رابطهٔ محکمی با بیننده برقرار نمی‌کند.

برای دورر، سازش دادن تمایل شمالی به ناتورالیسم دقیق با علائق تئوریك شخصی خویش و خواستهای هنر دورهٔ رنسانس پیشرفته در جنوب دائر بر رعایت عظمت بی‌پیرایهٔ ساختمانی، همیشه دشوار بود. گویا این معمای بزرگ سراسر عمرش را در گراوور **اندوه ۱** (تصویر ۵۹۱)، یکی از شاهکارهای گراووریش در فاصلهٔ سالهای ۱۵۱۳ و ۱۵۱۴، بیان کرده است. این سه گراوور (دو گراوور دیگر عبارتند از **شهسوار و مرگ و شیطان**، و **قدیس هیرونیموس در اتاق مطالعه**)، که احتمالاً رمزی از فضیلتهای اخلاقی، دینی و فکری بوده‌اند، هنر گراوور سازی را به عالی‌ترین درجهٔ ظرافت و کمال می‌رسانند. دورر از قلم حکاکیش برای نمایش تفاوتهای موجود میان زمینه و سایه روشنهایی استفاده می‌کند که رقابت با آن، حتی با شیوهٔ بسیار ظریف گراوور تیزابی که در اواخر سدهٔ شانزدهم ابداع شد، بسیار دشوار است. مجموعهٔ بغرنج نمادهای گراوور **اندوه ۱**، در درجهٔ نخست بر مفاهیم برگرفته از فلسفهٔ نو افلاطونی فلورانسی مبتنی است. گرداگرد پیکرهٔ بالدار و نشستهٔ **اندوه**، ابزارهای گوناگون هنرها و علوم، ریخته و پاشیده شده‌اند؛ او تجسم دانشی است که اگر الهام آسمانی در کار نباشد، قادر به هیچ کاری نیست. همچنین، مطابق نظریهٔ نجومی رایج در آن زمان، هنرمند یا هر شخص دیگری که دست‌اندر کار فعالیت خلاقانه باشد، تابع سیارهٔ زحل [از سیارات نحس] است. به همین علت، وی با نوعی اندوه نزدیك به دیوانگی مشخص می‌شود که وی را یا غرق یأس و حرمان می‌سازد یا به اوج خلاقیت می‌رساند؛ میکلانژ را تابع همین خلط می‌دانستند. دورر نیز همچون میکلانژ، هنرمند (و خودش) را نابغه‌ای می‌دانست که **اندیشه** یا **مثال** خالص ذهنی‌اش را به مادهٔ ناخالص ولی مرئی مبدل می‌سازد. مثلاً تصویر به یاد ماندنی این نابغهٔ بالدار با چشمان سوزان در چهره‌ای سایه گرفته و بالهایی که وی را به پرواز در نمی‌آورند، به نماد الهامات آسمانی یا به بیان دیگر به «چهرهٔ خود آلبرشت دورر» تبدیل می‌شود که در اثر ناتوانی نوع بشر شکست خورده است.

دورر فقط در آخرین سالهای زندگی و به هنگام آفرینش یکی از آخرین تابلوهایش توانست آن دو گرایش متضادی را که برای چیرگی بر آثارش با یکدیگر در ستیز بوده‌اند ــ ناتورالیسم شمالی و عظمت جنوبی ــ با یکدیگر سازش دهد. او تابلوی **چهار حواری** (تصویر ۵۹۲) را بی‌هیچ حذفی، نقاشی و هر دو قاب را در سال ۱۵۲۶ به پدران کلیسای شهر نورمبرگ تقدیم کرد تا در تالار شهر آویخته شوند.



۵۹۱ آلبرشت دورر، اندوه ۱، ۱۵۱۴. گراوور، تقریباً ۱۸×۲۴. موزهٔ هنری فوگ، دانشگاه هاروارد، کیمبریج، ماساچوست.

این اثر، وصیتنامهٔ سیاسی و مذهبی دورر نامیده شده است؛ چون در اینجا علاقه‌اش به آرمان پروتستانها را بیان می‌کند و همگان را از افتادن در دام مشکلات زمانه‌ای که دین، حقیقت، عدل و فضائل آدمی در معرض تهدید قرار گرفته بودند، برحذر می‌دارد. چهار حواری — یوحنا و پطرس حواری در یك طرف و مرقس و بولس در طرف دیگر — به مراقبت از شهر ایستاده‌اند. نقل قولهایی از کتابهای ایشان به زبان آلمانیِ ترجمهٔ لوتر از کتاب **عهد جدید** بر قابها نوشته شده است. در این نقل قولها هشدار داده می‌شود که روزگار ناگوار و پرمخاطره‌ای در پیش است و پیامبران کاذبی خواهند آمد و خداوند را تحریف خواهند کرد. پیکره‌های این چهار حواری، چکیده‌ای از کل هنر و دانش دورر است. هیاکل مزبور که نمایندگان چهار خلط یا چهار مزاج روح بشر و چهار دورهٔ عمر آدمی، چهار فصل سال و دیگر تقسیمات چهارگانه مانند عناصر اربعه‌اند، توصیفاتی در قالب چهار چهرهٔ انفرادی‌اند که قرینه‌ای در شبیه سازیهای آرمانی قدیسان ایتالیا ندارند. در همان حال، هنر دورهٔ رنسانس ایتالیا در عظمت ساختمانی و صلابت پیکره‌ها که رنگی زنده و نوری تند دارند، نیز احساس می‌شود. دورر در اینجا مفهوم رئالیسم موشکافانه یا دقیق شمالی را با سنت ایتالیائی شکلهای متعادل، جسیم و ساده در هم ادغام کرده است. نتیجه، تأیید کوشش پیگیرانهٔ هنرمند برای رسیدن به درکی تازه و آفریدن اثری است که با بزرگترین آثار استادان هنر ایتالیا برابری می‌کند.

هانس هولباین

آنچه دورر در سراسر عمرش کوشیده بود فرمول‌بندی و پی‌ریزی کند، برای **هانس هولباین کهتر** (۱۴۹۷ـ۱۵۴۳) معاصر جوان وی، تقریباً بی‌هیچ کوششی میسر گردید. تخصص اصلی هولباین چهره سازی انفرادی بود و در همین رشته نشان داد که چه اطلاعات جامعی دربارهٔ ترکیب بندی با عظمت، ساختار بدنی، و شکل پیکره‌وار ایتالیائی دارد. او سنتهای شمالیِ رئالیسم موشکافانه را به گونه‌ای که در هنر فلاندریِ سدهٔ پانزدهم دیدیم، دنبال کرده است چون سطوح رنگی نقاشیهایش همچون مینا می‌درخشند، ریزه‌کاریهایش دقیق و ظریف طراحی شده‌اند و تضاد میان سایه و روشن در کارهایش هیچگاه شدید نیست.

هولباین، نخستین دور فعالیتش را در شهر **بال** آغاز کرد و در همین جا با **اراسموس روتردامی** آشنا شد. به علت قریب‌الوقوع بودن یك جنگ داخلی مذهبی در بال، اراسموس به هولباین توصیه کرد که به انگلستان برود و به هنگام عزیمت هولباین به آن کشور نیز نامه‌ای به وی داد تا به **تامس مور** ــ مُهردار و مشاور **هنری III** پادشاه انگلستان ــ برساند. اراسموس در این نامه، او را به تامس مور معرفی کرده بود. هولباین در انگلستان، به مقام نقاش درباری ارتقا یافت. در اینجا هولباین تابلوئی دو نفره از **سفیران فرانسه** در انگلستان به نامهای **دنتویل و دوسلو** (لوحهٔ رنگی ۵۸) کشید. این دو سفیر، که از اومانیستهای سرسخت بودند، در دو سوی یك میز کنار دیواری مزین به یك رومیزی گرانبها و مجموعه‌ای از اشیای مورد علاقه‌شان ــ مدلها و ابزارهای ریاضی و نجومی، عودی بازه پاره، قطب‌نما، ساعت آفتابی، فلوت، کرهٔ جغرافیائی، و یك سرود نامهٔ باز با ترجمهٔ لوتری سرود



۵۹۲ آلبرشت دورر، **چهار حواری**، ۱۵۲۶. رنگ روغن روی تخته، هر قاب ۷۵×۲۱۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ مونیخ.



۵۹۳ هانس هولباین کهتر، کریستینای دانمارکی، ۱۵۳۸. تقریباً ۱۷۵×۸۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

آمدم، آفرینندهٔ روح و احکام عشره ــ ایستاده‌اند. اشیای متعلق به طبیعتِ بی‌جان، با همان دقت و وسواسِ به کار رفته در شبیه‌سازی از چهره‌های سفیران، طرح دستباف پردهٔ سبز زمرّدی پشت سر این دو، و موزائیك کف اتاق که با پرسپکتیوی بی‌نقص نقاشی شده است، شبیه سازی شده‌اند؛ از ابزارهای نجومی، کوچکترین جزءشان نیز حذف نشده است. این ترکیب‌بندی استوار، متعادل، و متین را فقط شکل خاکستری درازی که به طور اریب از کف اتاق برخاسته، بر هم می‌زند. این شکل، در صورتی که از زاویهٔ درست بدان نگریسته شود، سر یك انسان مرده است؛ چون هولباین نیز مانند دورر به نمادپردازی و پرسپکتیوهای افراطی علاقه‌مند بود. هماهنگی میان رنگها با پیچیدگی همسان و سیریِ یکدست، برقرار شده است. دو چهره ــ موقر و تا حدودی غمگین ــ نشان می‌دهند که هولباین در کارش از سنت چهره‌سازی ایتالیائی پیروی می‌کند یعنی برخلاف دورر که حالتی خشماگین به چهره می‌داد وی حالتی بی‌تفاوت به آن می‌دهد. تابلوی سفیران فرانسه، تجسمی از استعدادهای استثنائی هولباین ــ حس قوی ترکیب‌بندی، نقش و نگار سازی ظریف خطی، توانایی چهره سازی، حساسیت شگفت‌انگیز وی به رنگ، و اسلوب محکم و بی‌عیبش ــ است. این تابلو، احتمالاً نقاشی مورد علاقهٔ شخص هولباین بوده است؛ چون تنها تابلوئی است که نام کامل نقاش در زیر آن امضا شده است.

سبك هولباین در آثار بعدی، دستخوش تحولی تدریجی شد. اشیای بی‌جان را از تابلو حذف و به پسزمینه‌ای ساده و خنثی در پشت سر موضوع، بسنده کرد. این ساده سازی، در چهرهٔ انفرادی **کریستینای دانمارکی** (تصویر ۵۹۳)، شامل خود پیکره، لباس و چهرهٔ او نیز شده است. بیوهٔ زیبا (ی **دوك فرانچسکو ماریا اسفورتسا**)، که **هنری VIII** می‌کوشید به گونه‌ای با وی وصلت کند ولی کوشش‌اش به نتیجه‌ای نرسید، تمام قد نمایانده شده است، و این قطع تابلو مختص مهمترین شخصیتهای سیاسی بود (ولی چهره‌های انفرادی یا تابلوهای نیم‌قد را به بیشترِ بازرگانان و مقامات درباری اختصاص داده بود). چیزی که احتمالاً از ارزش و وقار موضوع تابلو بکاهد در آن نشان داده نشده است. هولباین، با مهارت بی‌عیب یك نقشه‌کش، این پیکره را محکم و توپر آفریده و خط توصیفیش را به طرز ظریفی به کمك سه بُعدنمایی تخت، تقویت کرده است. فقدان کامل فضای پرسپکتیو در اینجا، احتمالاً سبك **شیوه گزینی** را به یاد می‌آورد ولی هیچ‌گونه ابهامی در اینجا احساس نمی‌شود، چون حجم خود پیکره، آشکارا فضائی را که اشغال کرده است تعیین می‌کند. بدین ترتیب، هولباین در آخرین چهره سازیهایش، با بیشترین حد خودداری و ساده سازی، توانسته است تأثیرات عظمت ساختمانیِ سبك دورهٔ رنسانس پیشرفته را بر تماشاگر بگذارد.

هولباین در سال ۱۵۴۳ به مرگی زودرس درگذشت و با مرگ او مکتب بزرگ رنسانس آلمانی نیز از میان رفت. ولی در ۱۵۳۲، وقتی هولباین از بال به انگلستان می‌رفت، این رنسانس را نیز با خودش برده بود. هولباین جانشین معتبری نداشت. پس از او هنر آلمان در غرش یك صد سالهٔ جنگ مذهبی، رخ در نقاب خاموشی نهاد.

هلند

تجدید حیات فرانسه و زوال خاندان بورگونی، مکتبهای فلاندری را از اعتبار و شوکت انداخت. استقبال فوق‌العاده‌ای که در سال ۱۶۲۰ از آلبرشت دورر به هنگام دیدارش از **آنورس** به عمل آمد، حکایت از یك شکست یا پسرفت برای فلاندر می‌کرد؛ آلمان، که سابقاً از شمال پیروی کرده بود، در این زمان پیشگام حوادث و تحولات هنر در شمال شده بود. فروپاشی سنت کهن فلاندری در عرصهٔ شکل و مضمون، خلائی پدید آورد که با ظهور نابسامان اندیشه‌های ایتالیائی ــ که به صورت دست دوم و از راه دورر بدانجا رسیده بود ــ پر شد. همچنان که در مورد هر مد جدید، الهامبخش ولی کج فهمیده شده دیده‌ایم، در این زمان نیز چند سبك یا شیوهٔ متضاد به ظهور رسیدند که یگانه وجه مشترکشان، کج فهمیدن اصول نهفته در ورای شکلهای نوین بود. افراط در تزئین، که در آن اشارات کتابی به کلاسیکها با محیط بیرونی مرکب از تکه‌های بر هم انباشتهٔ تزئینات ادغام می‌شود، سخت مورد استقبال قرار می‌گیرد. شمال، همچنان که گفتیم، زمانی معادل عمر یك نسل یا بیشتر، «نتوانست رنسانس خود را سر و سامان دهد.»

ولی از بطن این همه آشفتگی، حرکات نو و مطمئنی آغاز شدند. در درجهٔ اول بقایای سنت سده‌های میانه می‌بایست به کناری زده

می‌شدند؛ این کار صورت گرفت. سلطهٔ اعتقادات دینی در برابر تجربه‌اندوزیهایی که در عرصهٔ شکل و مضمون به عمل می‌آمد، از پا درآمد؛ موضوع مذهبی با آنکه به حیات خود ادامه داد، ولی دیگر بر سراسر عرصهٔ هنر مسلط نبود. پیش از این دیدیم که این موضوع چگونه در طی یك سده در اثر انسانی شدن هنر دستخوش تغییرات تدریجی شد. از این پس می‌بایست در علاقهٔ هنرمند به چهره سازی، اساطیر، منظره‌آفرینی و نقاشی از حوادث روزمرهٔ زندگی، سهیم می‌شد. شالودهٔ ضرور برای رئالیسم اومانیستی را نقاشان بزرگ آلمان پی‌ریزی کرده بودند. بر همین شالوده بود که هنر بین‌المللی اروپائی با مضمون اصلی علائق انسان، می‌بایست بنیان می‌گرفت.

یان گوسارت (حدود ۱۴۷۸ـ۱۵۳۵)، که برای فیلیپ بورگونی کار می‌کرد، به دانشمندان اومانیست پیوست و از ایتالیا دیدار کرد. در ایتالیا، گوسارت (که نام خود را به تقلید از نام زادگاهش **مابورژ** به **یان د مابوز** تغییر داد) شیفتهٔ تاریخ و هنر و ادبیات روزگار باستان و موضوعات اساطیری آن شد. **جورجو وازاری**، مورخ ایتالیائی و معاصر گوسارت، می‌نویسد: «گوسارت، تقریباً نخستین هنرمندی بود که روش حقیقی شبیه سازی از پیکره‌های برهنه و موضوعات اساطیری را از ایتالیا به هلند آورد»، هر چند تردیدی نیست که بخش بزرگی از کلاسی‌سیسم خود را از آلبرشت دورر اقتباس کرده است. ترکیب‌بندی و حالتهای دو پیکرهٔ تابلوی **نپتون و آمفیتریته** [حدود ۱۵۱۶، رنگ روغن روی تخته، ۱۲۳×۱۸۵ سانتی‌متر، موزهٔ دولتی برلین] از تابلوی **آدم و حوای** آلبرشت دورر برگرفته شده‌اند، با این تفاوت که پیکره‌های تابلوی گوسارت، گوشتالوترند و تماشایشان گونه‌ای احساس سنگینی نامتناسب به بیننده می‌دهد. هنرمند با آنکه می‌توانسته است به حالت ایستایی کلاسیك نزدیك شود، به نظر می‌رسد که علاقه‌اش به برهنگی بیشتر بوده است تا دست یافتن به قانون کلاسیك و کمال مطلوب تناسبها. محیط پیکره‌ها را یك فضای معماری تخیلی اشغال کرده است که خود حکایت از عدم درك و شناخت کامل سبك کلاسیك دارد. ولی تابلو با رنگ و جلای سنتیِ هنر فلاندری اجرا شده است و پیکره‌ها به طرز ماهرانه‌ای طراحی و برجسته سازی شده‌اند. با آنکه گوسارت برخی موضوعات مذهبی به سبك سنتی را نیز نقاشی کرد و بیهوده کوشید استادان سدهٔ پانزدهم فلاندر را تحت‌الشعاع قرار دهد، تابلوی **نپتون و آمفیتریته**‌اش وی را در ردیف رومانیستهایی قرار می‌دهد که شیوه گزینی ایتالیائی در هنر ایشان به تفسیرهای خیالی محلی می‌پیوندد و شیوه‌ای بس ساختگی و گاه تزئینیْ ولی غالباً نامانوس و آشفته پدید می‌آورد.

هنرمند دیگری که نمایندهٔ برجستهٔ یك گرایش بسیار متفاوت هنری در سدهٔ شانزدهم به شمار می‌رود، **یواخیم د پاتینیر** (حدود

۵۹۴ یواخیم دپاتینیر، **دورنما با قدیس هیرونوموس**، حدود ۱۵۲۰ (؟)، ۹۰×۷۵ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.

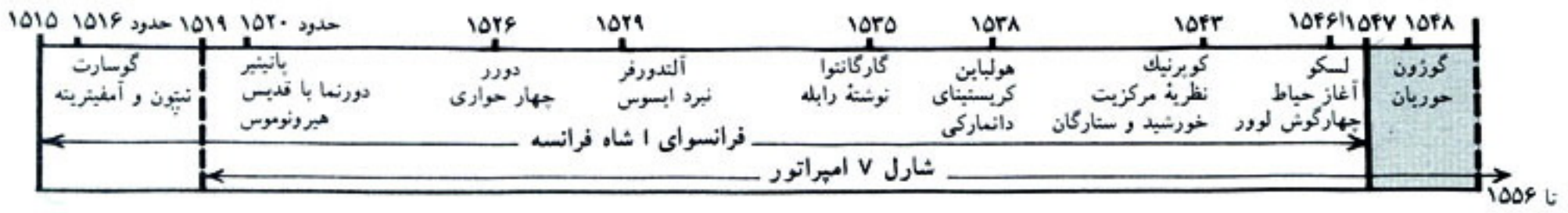




۵۹۵ پیتر بروگل شکارچیان در برف، ۱۵۶۵. تقریباً ۱۱۵×۱۶۰ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ هنر، وین.

۵۹۶ پیتر بروگل، کوری عصاکش کور دگر، ۱۵۶۸. تقریباً ۸۵×۱۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، ناپل.





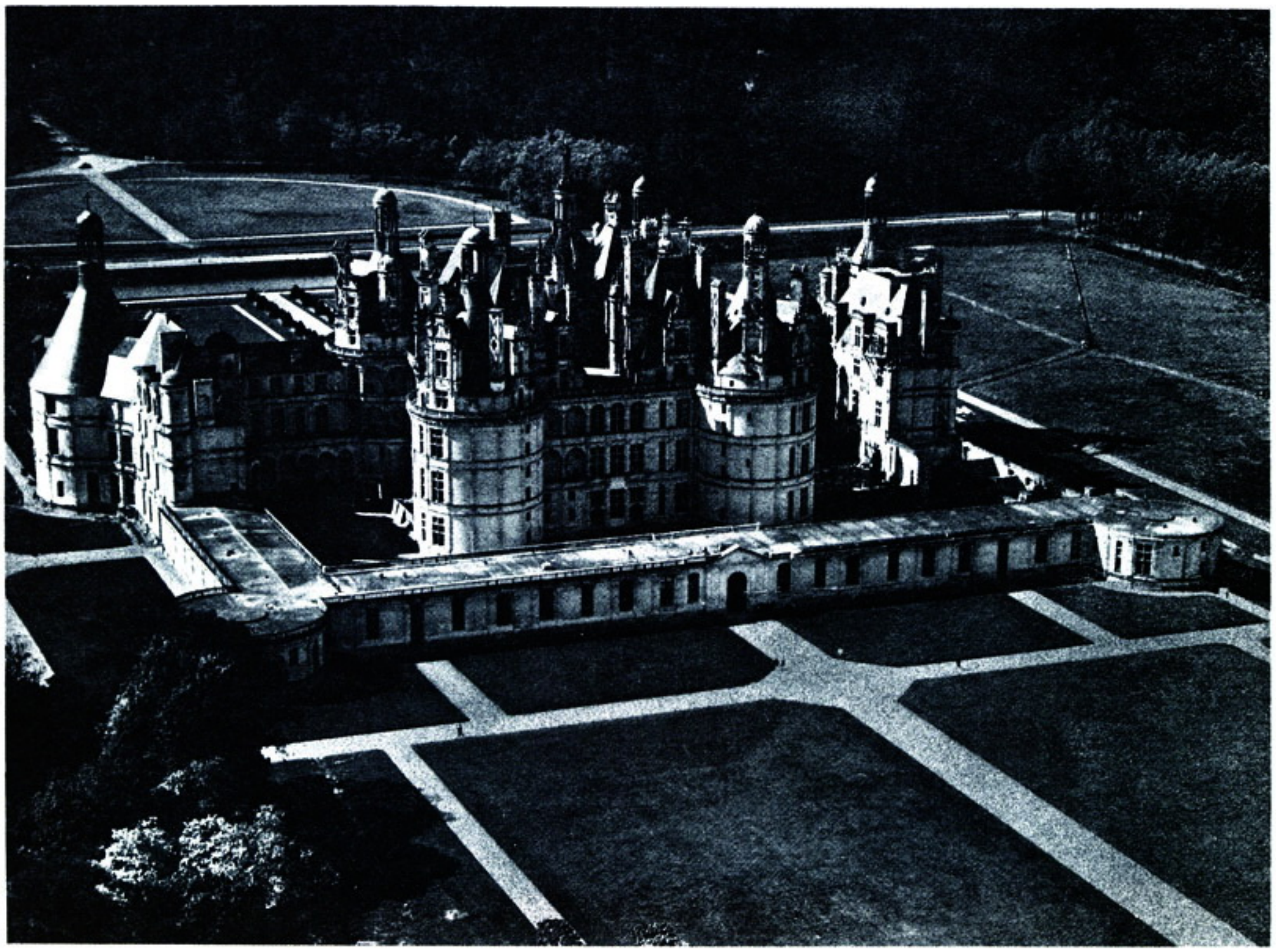
۱۴۷۵ ـ ۱۵۲۴) نام دارد. او نخستین نقاش دورنماساز هلندی، تصویرگر صحنه‌های مذهبی و همتای آلبرشت آلتدورفر آلمانی است. پاتینیر که در عرصهٔ دورنما سازی به شهرت رسیده بود غالباً با هنرمندان دیگر در این رشته همکاری می‌کرد: یا مناظر پسزمینهٔ ترکیب‌بندی پیکره‌هایشان را نقاشی می‌کرد یا به آنها اجازه می‌داد که پیکره‌های لازم برای دورنماهای خودش را نقاشی کنند. از سابقه و گذشتهٔ این هنرمند اطلاع چندانی در دست نیست، و با آنکه هیچ رابطهٔ مشخصی بین او و هیرونیموس بوس به چشم نمی‌خورد، به احتمال قوی، بوس الهامبخش دورنماهای وسیع وی بوده است. لیکن لازم به یادآوری است که دورنما در نقاشیهای بوس در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد و در حکم صحنهٔ پهناوری است که پیکره‌های آثارش می‌توانند حرکات و رقصهای خیالی خویش را در آن اجرا کنند؛ در آثار پاتینیر، دورنما در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد و پیکره‌ها به اجزای کمکی آن مبدل می‌شوند. در تابلوی **دورنما با قدیس هیرونوموس** (تصویر ۵۹۴)، پیکرهٔ بی‌اهمیتی که نامش در عنوان آمده، تقریباً در سمت چپ میانزمینه از نظر پنهان شده است. این دورنمای پهناور از قلهٔ یك کوه دیده می‌شود، و هنرمند همچون نقشه‌برداری است که دورنما را به تدریج در میان نوارها یا لایه‌های موازی با سطح تابلو تکمیل می‌کند. تأثیر عقب نشینی، با کاهش دقیق ابعاد اشیای مأنوسی چون خانه‌ها، درختان، و پیکرهٔ اشخاص و کاربست مؤکدانهٔ **عمق‌نمائی جوّی** ــ که در آن رنگهای عموماً گرم پیشزمینه به رنگهای آبی سرد در پسزمینه استحاله می‌یابند ــ تحقق یافته است. رئالیسم به توصیف جزئیات محدود شده است: گیاهان با دقت یك گیاه‌شناس نقاشی شده‌اند، و درختان صخره‌ها نیز با توجه به تفاوتهای موجود در بافت‌شان مجسم شده‌اند. نقاشیهای پاتینیر از گونه‌ای کثرت لبریز است، در همه جایش حرکت و فعالیت به چشم می‌خورد، ولی همهٔ اینها با یك طرح قوی و نقش و نگار بی‌نهایت مؤثر تاریك و روشن به یکدیگر متصل شده‌اند. پیکره‌های کوچك پراکنده در سراسر این دورنما، به طرز مؤثری، ناتوانی نوع بشر و قدرت طبیعت را رو در روی یکدیگر قرار می‌دهند.

علاقهٔ مشابهی به رابطهٔ میان انسان و طبیعت در آثار بزرگترین و مبتکرترین نقاش سدهٔ شانزدهم فلاندر یعنی **پیتر بروگل مهتر** (حدود ۱۵۲۵ـ۱۵۶۹) بیان شده است. مناظر اولیه و پردامنه و «کیهان نگارانهٔ» بروگل احتمالاً از پاتینیر متأثر بوده‌اند. ولی در نقاشیهای بروگل، صرفنظر از اینکه خواسته باشد چه بخش بزرگی از این جهان را مجسم کند، فعالیتهای بشر، موضوع مسلط هستند. بروگل از یك «رومانیست» به نام **پیتر کوك** تعلیم گرفت و همچون بسیاری از معاصرانش به ایتالیا سفر کرد؛ به نظر می‌رسد که نزدیك به دو سال از عمرش را در اینجا گذراند و سفرش را تا جنوبی‌ترین نقطهٔ ایتالیا یعنی جزیرهٔ سیسیل ادامه داد. ولی برخلاف معاصرانش تحت‌الشعاع هنر کلاسیك قرار نگرفت، و تجربه‌هایی که در ایتالیا اندوخته بود به طور پراکنده و غالباً به شکل اجزائی از مناظر ایتالیا یا آلپ که در طراحیهای بیشمار سفر دو ساله‌اش ثبت کرده بود به چشم می‌خورند. بروگل به محض بازگشت از ایتالیا با آثار هیرونیموس بوس آشنا شد و تأثیر این استاد شگفت‌انگیز که شدیداً در نقاشیهای اولیهٔ بروگل احساس می‌شود، به احتمال قوی تمام تمایلات «رومانیستی» سابقش را از میدان به در کرده است.

تابلوی **شکارچیان در برف** (تصویر ۵۹۵) یکی از نقاشیهای باقی مانده از یك مجموعهٔ پنج‌تائی است که بروگل ماههای سال را در آنها مجسم کرده بود. در این نقاشی، انسان و منظره، در سرمای زمستان با یکدیگر جوش خورده‌اند. شکارچیان خسته، همراه تازیهای خود بازمی‌گردند، همسرانشان آتش روشن می‌کنند، اسکیت‌بازان روی آبگیر یخ بسته می‌سرند، شهر و کلیسای شهر در زیر پوششی از برف پنهان شده‌اند؛ و در ورای این منظرهٔ زمستانی مختص فلاندر، گوشه‌ای از مناظر آلپ دیده می‌شود. اما از این گوشهٔ خیالی در دورنمای بالا که بگذریم، کل اثر رئالیستی است و با دورنمای پاتینتر قابل مقایسه نیست؛ این دورنما به آرامی از پیشزمینه به پسزمینه سیر می‌کند و بیننده را اریبی به ژرفای خود می‌کشاند. مهارت فوق‌العادهٔ هنرمند در استفاده از خط و شکل و ظرافتش در ایجاد هماهنگی میان رنگها، این تابلو را به یکی از دورنماهای بزرگ در تاریخ هنر و همتای غربی شاهکارهای

۵۹۷ ژان کلوئه، فرانسوای ۱، حدود ۱۵۲۵ـ۱۵۳۰. رنگ روغن و لعابی روی تخته، تقریباً ۷۳×۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

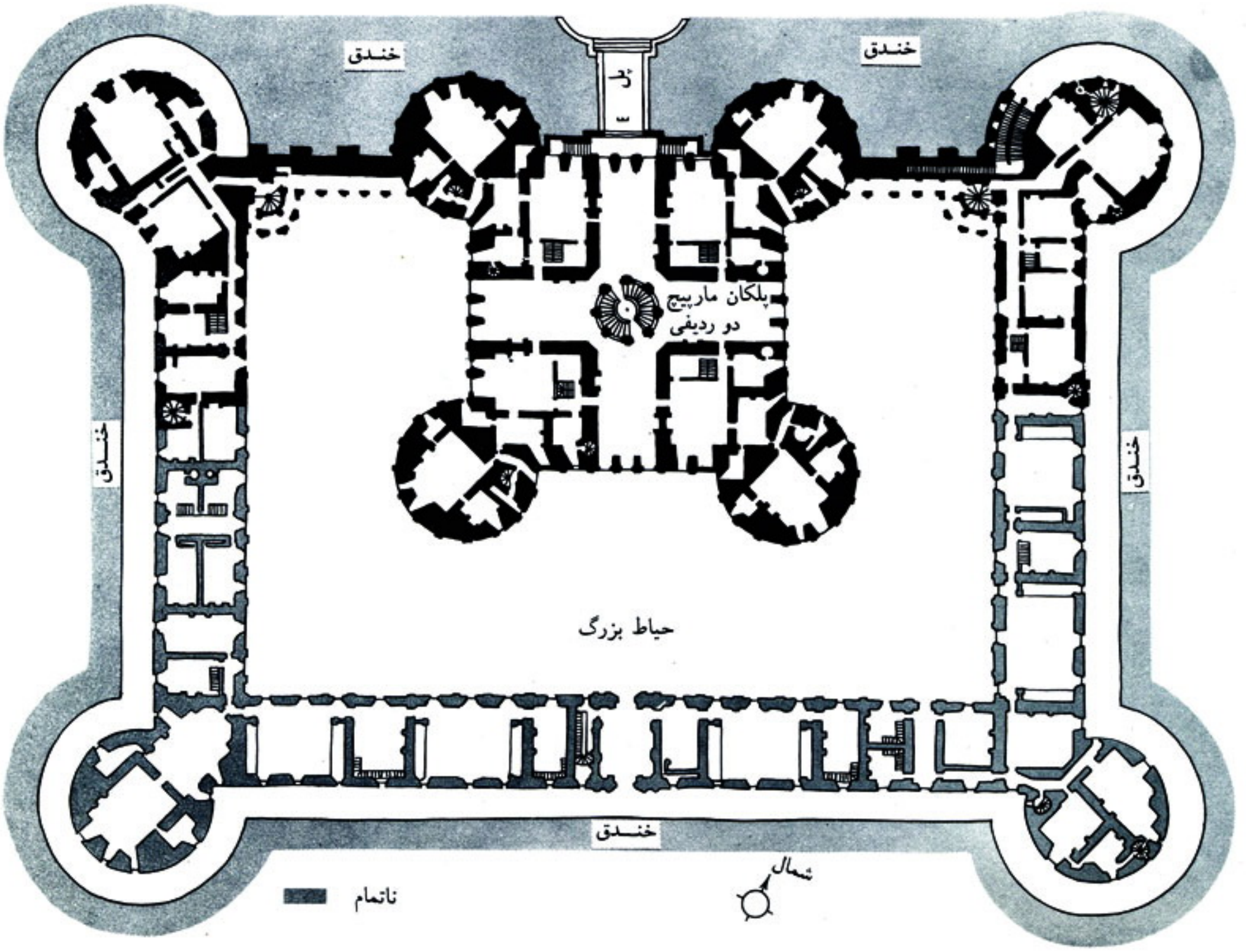




۵۹۸ منظرهٔ هوائی کاخ شامبور، آغاز بنا در ۱۵۱۹.

کلاسیك هنر دورنما سازی چینی مبدل می‌کند.

البته بروگل فقط یك دورنما ساز نیست. او در مجموعهٔ تابلوهای مربوط به ماههای سال، به روشی بی‌مانند که گاه به طنز هم آلوده شده، فعالیتهای انسان را در زمانهای مختلف سال مجسم می‌کند. ولی تفسیر بروگل، غالباً بسیار شخصی است چون گاهی وضع ناپایدار نوع بشر را به طنز می‌گیرد. مفهوم آثارش در موارد خاصی، غالباً مانند مفهوم آثار هیرونیموس بوس گنگ است و گویا از اینکه بیننده را از راههای غیر مستقیم به درون نقاشیهایش هدایت و وی را گاه با رمز و راز و گاه با پرده‌دریهای دهشتبار مواجه سازد بسی لذت می‌برد. او دهقان را به عنوان محملی برای طنز پردازیش برمی‌گزیند، چون وی را نمایندهٔ صاف و سادهٔ بشریت و عضوی از اجتماع می‌داند که اعمال و رفتارش عیان و صریح است و به رنگ و لعاب ساختگی فرهنگی که تمایلات طبیعی انسان شهرنشین را به لباس مبدل درمی‌آورد ولی دگرگون نمی‌کند، آلوده نشده است. این دهقانان نیکو سرشت در تابلوی **رقص دهقانی** (لوحهٔ رنگی ۵۹) آن‌چنان که از لحظات عمرشان لذت می‌برند، مجسم شده‌اند؛ این رقص نه یك رقص پر ناز و ادای گروهی بلکه یك رقص پرهیجان و پر پیچ و تاب محلی است که رقصندگان را خیس عرق می‌کند. اگر خوب بنگریم، احساس خواهیم کرد که کوبیده شدن صدای پای رقصندگان با آهنگ نی انبانْ را می‌شنویم. هنرمند با چشمی به مراتب تیزبین‌تر از هر دوربین عکاسی، کل صحنه را با تمام ویژگیهایش می‌بیند و با اسلوبی کلی ثبت می‌کند، و نتیجتاً بخش بزرگی از علاقهٔ سنتی هنرمندان فلاندری به نمایش جزئیات را نادیده می‌انگارد. برجسته‌نمایی خفیف موجب تأکید بر نیمرخهایی شده است که ضمن ترکیب با رنگهای تند در گوشه و کنار، نیرومندی عامیانهٔ متناسب با موضوع تابلو را بدان داده است. بروگل از فراز قله و کنار **شکارچیان در برف** پائین آمده است تا به درون روستا برود و زندگی و سرگرمیهای مردم را از نزدیك نظاره کند. در اینجا پی می‌برد که در این بهشت روستایی، همه چیز خوب و مطلوب نیست. در کنار میز سمت چپ، زد و خوردی در شرف وقوع است؛ همه به کلیسای انتهای خیابان پشت کرده‌اند؛ هیچ کس کوچکترین توجهی به تمثال کوچك مریم عذرا بر تنهٔ درخت سمت راست ندارد؛ و مردی که از کنار نوازندهٔ نی‌انبان می‌گذرد یك پر طاووس ــ نشانهٔ خودنمایی ــ به کلاهش زده است. اما دربارهٔ زوج جوانی که یکدیگر را بی‌شرمانه در میانزمینهٔ سمت چپ می‌بوسند چه می‌توان گفت؟ آیا بروگل نیز همچون هیرونیموس بوس در تابلوی **دوزخ** (تصویر ۵۷۹) می‌خواهد بگوید که موسیقی از آفریده‌های شیطان و موجب فساد اخلاقی است؟ خلاصه آنکه اگر از نزدیك به این نقاشی بنگریم درمی‌یابیم که بروگل چیزی به مراتب بیشتر از داستان یك جشن



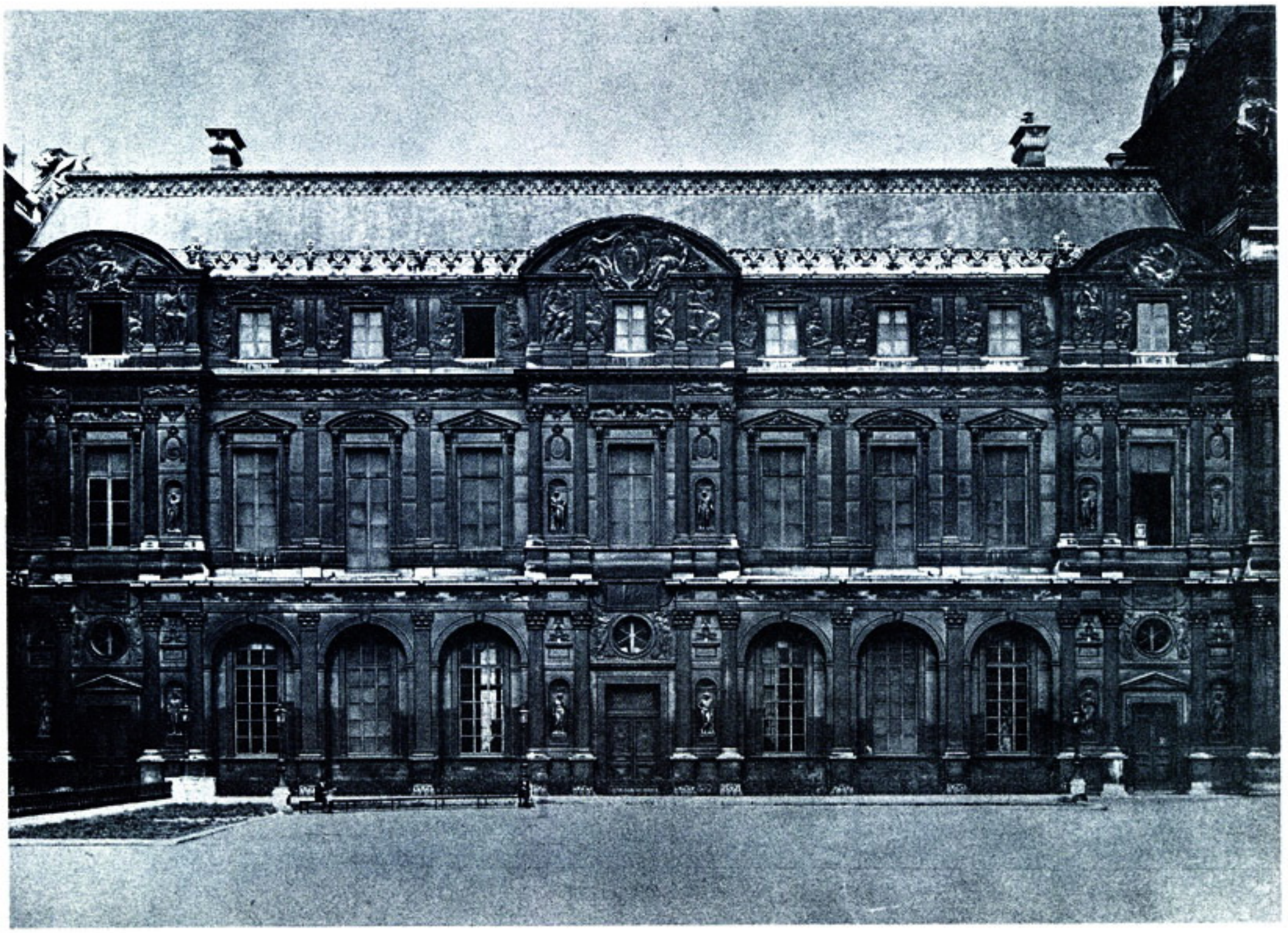
۵۹۹ نقشهٔ ساختمانی کاخ شامبور.

روستایی را شرح می‌دهد. او نشان می‌دهد که **کرمس** یا جشن سالیانهٔ بزرگداشت یك قدیس، بهانه‌ای به دست انسان داده است تا عنان شهوت، خشم، و شکمبارگی خویش را رها کند.

تفسیر بروگل دربارهٔ انسان، در آخرین سالهای عمرش، روز به روز تلخ‌تر می‌شود. هلند که در شعله‌های اختلافات مذهبی می‌سوخت، به مرکز شرارتهای حیوانی تبدیل شد و دخالت قدرت اسپانیای کاتولیك برای سرکوبی **جنبش اصلاح دینی** نیز موجب تشدید این شرارتها گردید. بر ما روشن نیست که بروگل در این حادثه بی‌طرف ماند یا موضع خاصی گرفت؛ او که روحیه‌ای همانند دیگر هنرمندان بزرگ داشت به احتمال قوی‌تر ترجیح می‌داد که تمام بشریت را موضوع تفسیر خویش قرار دهد نه جنگاوران صرف را. وجود پاره‌ای مفاهیم رمزی را در آثارش می‌توان نتیجهٔ ترس از خطر صراحت زیادی دانست. **کارِل وان ماندر** (۱۵۴۸ـ۱۶۰۶) نویسندهٔ زندگینامهٔ وی می‌گوید:

> بسیاری از تابلوهای عجیب و موضوعات خنده‌آوری که در میان گراوورهای مسی او به چشم می‌خورند... با توضیح یا شرحی همراه بودند که در زمان خود بسیار گزنده و تند بودند، و او در جریان آخرین بیماری خود، همسرش را مجبور کرد که آنها را بسوزاند، چون... می‌ترسید که برایش عواقب ناگواری به بار آورند.

بروگل نیز همچون دورر، چون نگران تفسیرهای عنان گسیختهٔ پیامبران دروغین برای گمراه ساختن بشر از **کتاب مقدس** بود، این هشدار مسیح را (**انجیل متی**) به یاد آورده است که می‌گوید «و اگر کوری عصاکش کور دگر شود هر دو به چاله خواهند افتاد». در تابلوی **کوری عصاکش کور دگر شود** (تصویر ۵۹۶) صف لغزانی از گدایان کور که کاسه‌های خالی چشمانشان در صورتکهای حیوانی یا حماقت‌بار ایشان فرو نشسته است و هر یك در حالتی از درغلتیدن به روی زمین نمایانده شده‌اند، به دنبال پیشوای کور خویش می‌روند تا به چاله بیفتند. در پسزمینه، منظره‌ای شاد با یك کلیسا دیده می‌شود؛ وپیشزمینه، همچون صحنه‌ای است که در آن پستی و نادانی بشر به وسیلهٔ بازیگرانی به نمایش گذاشته شده است که کارگردان، چهره‌های ایشان را عمداً زشت کرده است. بروگل خیلی خوب می‌دانست که چگونه نیت خودش را در لباس دیگری بیان کند ــ به گونه‌ای که وی را در روزگار خودش «بروگل دهاتی» می‌نامیدند، چون همچنان که کارل وان ماندر نوشته است «در میان آثار او کمتر ممکن است اثری یافت شود که بیننده به حالت جدی در آن بنگرد و نخندد.»



۶۰۰ پیرلسکو، حیاط چهارگوش لوور، پاریس، آغاز بنا در ۱۵۴۶.

فرانسه

فرانسه که در طی سدهٔ پانزدهم تکه‌تکه و غارت شده بود، در اواخر همان سده و در دوران حکومت شاهان نیرومند، خود را از نو سر و سامان داد و توانست سیاستی تجاوزگرانه در قبال همسایگانش اتخاذ کند. در دورهٔ **فرانسوای ا**، فرانسویان جای پای محکمی در میلان و حومهٔ آن داشتند. این پادشاه، رنسانس را مشتاقانه به فرانسه راه داد و لئوناردو داوینچی و آندرئا دل‌سارتو را به دربار خویش پذیرفت. ولی اینان هیچ تأثیر ماندگاری بر هنر فرانسوی نداشتند بلکه شیوه‌گزینانی چون **ایل روسو** و چلینی توانستند سبك ایتالیائی را جانشین سبك گوتیك سازند. کوشش فرانسوای ا برای پرشکوه نمایاندن دولت و شخص خودش بدین معنا بود که هنر مذهبی سده‌های میانه سرانجام از پا درآمده بود زیرا این بار قدرت نه در دست کلیسا بلکه در دست پادشاه بود. چهرهٔ انفرادی **فرانسوای ا** (تصویر ۵۹۷) اثر **ژان کلوئه**، به سبك فرانسوی ـ ایتالیائی، شاهزاده‌ای دنیادار را نشان می‌دهد که خود را به طرز باشکوهی با جامهٔ ابریشمین و زربفت آراسته است، زنجیر طلائی به گردن آویخته است، و قبضهٔ شمشیرش را نوازش می‌کند. هیچ کس انتظار ندارد که پادشاه تمام استعدادش را متوجه موضوعات معنوی کند. بنابر افسانه‌ها، این پادشاه «خوش‌گذران»، عاشقی بزرگ بود و در صدها حادثهٔ «خطیر» به اعمال قهرمانانه دست زده بود. نور یکدست و عدم وجود برجسته‌نمایی، به یك اندازه موجب تأکید بر سر و لباس پادشاه شده است و چهرهٔ او را همانند جامهٔ زرق و برق‌دارش بر عرصهٔ عظمت شاهانه وارد کرده است. با این حال، علیرغم کاربست این فرمول شیوه‌گزینانه در چهره‌سازی، خطوط سیمای وی تماماً بی‌حرکت نیستند؛ مختصراً اشاره‌ای از حرکت در آن به چشم می‌خورد که می‌توان به «دانستن» تعبیرش کرد.

ذوق و سلیقهٔ شخصی فرانسوای ا و درباریانش به احتمال قوی به سوی هنری ملایم، ساختگی، ظریف و شهوت‌انگیز جلب شده است. پیکرتراشان و نقاشانی که به سرپرستی دو هنرمند فلورانسی به نامهای **ایل روسو** و **پریماتیتچو** مشترکاً برای تزئین کاخ جدید سلطنتی در **فونتنبلو** کار می‌کردند، عموماً به **مکتب فونتنبلو** شهرت یافته‌اند. **ایل روسو فیورنتینو**، که در فصل سیزدهم از آفرینشگریهایش در ایتالیا نام بردیم، اندکی پس از سال ۱۵۳۰ به مقام نقاش دربار فرانسوای ا رسید. در فرانسه، سبك او دیگر از آن صلابت خشونت‌بار تابلوی **موسیٰ از دختران تیرون دفاع می‌کند** [نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس] برخوردار نبود بلکه روز به روز ظریفتر و زیباتر می‌شد. ایل روسو وقتی نگارخانهٔ فرانسوای ا در فونتنبلو را تزئین می‌کرد نقاشی روی بوم، نقاشی دیواری، موزائیك‌کاری تقلیدی، و پیکره‌های گچ‌بری شدهٔ برجسته و نیم‌برجسته را با هم ادغام کرد. تغییر ناگهانی مقیاس و پیکره‌های زمینهٔ تابلوی **ونوس عشق را سرزنش**

می‌کند [حدود ۱۵۳۰ـ۱۵۴۰، نگارخانهٔ فرانسوای ۱، فونتنبلو] همچون ترکیب‌بندی نقاشی میانی‌اش که ونوس را تمام قد و با حالتهای شیوه‌گزینانه‌اش به هنگام سرزنش کردن عشق در فضای فشردهٔ مختص نقاشان شیوه‌گزین نشان می‌دهد، مخصوصاً از این سبك پیروی می‌کند. همین زیبایی ساختگی را می‌توان در پیکره‌های ستونی جناحین مشاهده کرد، ولی همین تغییر ناگهانی در مقیاس بین پیکره‌های نقاشی شده و گچ‌بری شده، اثر نامطلوبی بر بیننده می‌گذارد. لیکن ترکیب تزئینات نقاشی شده و گچ‌بری شده، از این زمان به بعد شدیداً مورد توجه قرار گرفت و در سراسر دوره‌های باروك و روکوکو اسلوب پسندیدهٔ تزئین به شمار می‌رفت.

دربارهٔ فرانسوای ۱ گفته‌اند که دومین سرگرمیش پس از خوش گذرانی با زنان، پرداختن به امور ساختمانی بود. در دورهٔ سلطنت وی (۱۵۱۵ـ۱۵۴۷) ساختمان چندین کاخ بزرگ، از جمله **کاخ شامبور** در ۱۵۱۹ (تصویر ۵۹۸) آغاز شد. این کاخهای بزرگ که بازتابی از یك دوران صلح و آرامش در آنها دیده می‌شد، شکلهای تکمیل شدهٔ دژهای مستحکم روستایی بودند و به عنوان خانهٔ ییلاقی خاندان سلطنتی مورد استفاده قرار می‌گرفتند. بیشتر کاخهای مزبور را نزدیك جنگل می‌ساختند تا در هنگام شکار بتوانند در آنها استراحت کنند. نقشهٔ ساختمانی **کاخ شامبور** (تصویر ۵۹۹) اصلاً توسط یکی از شاگردان **جولیانو دا سانگالو** تهیه شده بود و در آن مفاهیم تعادل و تقارن به شیوهٔ ایتالیائی بر شکل بیقاعدهٔ دژهای کهن فرانسوی غلبه کرده‌اند. یك تودهٔ مربع مرکزی با چهار راهرو به شکل صلیب، از راه یك پلکان عریض مرکزی به مجموعهٔ اتاقهائی منتهی می‌شود که شکل اولیهٔ آپارتمانهای امروزی را دارند. این نقشهٔ چهار گوش به وسیلهٔ برجهای مدوری در چهار گوشهٔ خود، مورد تأکید بیشتری واقع شده و کل این مجموعه را یك خندق محاصره کرده است. کاخ شامبور، از بیرون که بنگریم، به صورت سه طبقهٔ مجزا دیده می‌شود که هر طبقه به وسیلهٔ گچ‌بریهای پیوسته‌ای از طبقهٔ دیگر جدا شده است. پنجره‌ها دقیقاً روی یکدیگر نصب شده‌اند. البته این تناسب اجزای افقی و عمودی از شیوهٔ بنای کاخهای ایتالیائی اقتباس شده است. ولی بالای طبقهٔ سوم، خطوط افقی به طرز آشفته‌ای درهم می‌شکنند و به شیروانیهای بلند پنجره‌دار، دودکشها و گلدسته‌هایی مبدل می‌شوند که شیوهٔ گوتیك را به یاد می‌آورند.

با این حال هسته اصلی معماری کاخ شامبور، فرانسوی است. لیکن در دورهٔ سلطنت **هانری ۱۱** (۱۵۴۷ـ۱۵۵۹) جانشین فرانسوای ۱، رسالات و کتابهای معماران ایتالیائی به زبان فرانسه ترجمه شد و معماران ایتالیائی برای کار به فرانسه آمدند و در همان حال، فرانسویان برای مطالعه و جهانگردی، به ایتالیا روی‌آور شدند. این رفت و آمدها و داد و ستدهای فرهنگی، باعث انقلابی پردامنه در سبك شد ولی هیچگاه نتوانست پاره‌ای از عناصر فرانسوی را که از سنت گوتیك باقی مانده بودند یکسره از میان بردارد. فرانسوای ۱ به منظور پی‌افکندن یك کاخ جدید سلطنتی در محل قدیمی **لوور پاریس** (تصویر ۶۰۰)، برنامهٔ ساختمانی تازه‌ای را به اجرا درآورد، ولی پیش از آنکه به مراحل جدّی برسد درگذشت. معمار این کاخ یعنی پیر **لسکو** (۱۵۱۰ـ۱۵۷۸)، کارش را در دورهٔ سلطنت هانری ۱۱ ادامه داد و با کمك **ژان گوژون** (حدود ۱۵۱۰ـ۱۵۶۵) پیکرتراش، سبك کلاسیك رنسانس فرانسوی را پی افکند. در کاخ شامبور مجموعه‌ای از لغات زبان هنری رنسانس آغازین، مخصوصاً از لُمباردی، به بیان درآمده است، لسکو و همکارانش با رنسانس پیشرفتهٔ برامانته و مکتب وی آشنا بودند. هر طبقه یك شیوهٔ کامل معماری را تشکیل می‌دهد، و



۶۰۱ ژان گوژون، حوریان، نقشهای برجسته از فونتن دزینوسان، پاریس، ۱۵۴۸ـ۱۵۴۹.

قرنیزها تا حد لازم برای تأکید افقی جلو آمده‌اند. ردیف طاق‌بندی طبقهٔ همکف، بازتابی از شیوهٔ طاق‌بندی در معماری روم باستان است و به قدری در بدنهٔ دیوار عقب نشسته است که در مقایسه با طبقات بالاتر سایهٔ بیشتری داشته باشد و قدرت ظاهری بیشتری به پی‌های بنا بدهد. در طبقهٔ دوم، شبه ستونهای متصل به بدنه و سنتوریهای قوسی و مثلثی متکی به تیرهای حمال، اسلاف بلا فصلی در چندین کاخ رومی دورهٔ رنسانس پیشرفته دارند. از طرف دیگر، کاهش ارتفاع طبقات، پنجره‌های به مراتب بزرگتر و متناسب (البته در آب و هوای فرانسه!). و سقف شیب‌دار، جملگی از مختصات معماری شمالی‌اند. کلاه فرنگیهائی که از دیوار بیرون زده‌اند، مخصوصاً فرانسوی‌اند. بر این اجزاء، با یك ویژگی که تا مدتها مورد توجه فرانسویان خواهد بود یعنی ستونهای دوگانهٔ دو طرف هر تو رفتگی، تأکید شده است. خطوط عمودی ساختمان همچنان عیان است، دیوارها عمیقاً تحت تأثیر روزنه‌ها هستند و با پیکره‌های بسیار ــ به شیوهٔ ایتالیائی ــ تزئین شده‌اند. از این شیوهٔ کلاسیك فرانسوی ــ کلاه فرنگیهای دو ستونه، پنجره‌های بلند و عریض، پیکره‌های بسیار، و سقفهای شیبدار ــ در دیگر کشورهای شمالی نیز با مختصر تغییراتی موافق اوضاع محلی، تقلید به عمل خواهد آمد. کلاسی‌سیسم شیوه‌گزینانه‌ای که فرانسویان ابداع کردند، تنها کلاسی‌سیسمی خواهد بود که در بخش بزرگی از سدهٔ شانزدهم به عنوان یك مدل، مورد استفادهٔ معماران قرار خواهد



۶۰۲ ژرمن پیلون، پائین آوردن جسد مسیح از صلیب، ۱۵۸۳. ۴۸×۸۲ سانتی‌متر. نقش برجستهٔ مفرغی. موزهٔ لوور، پاریس.

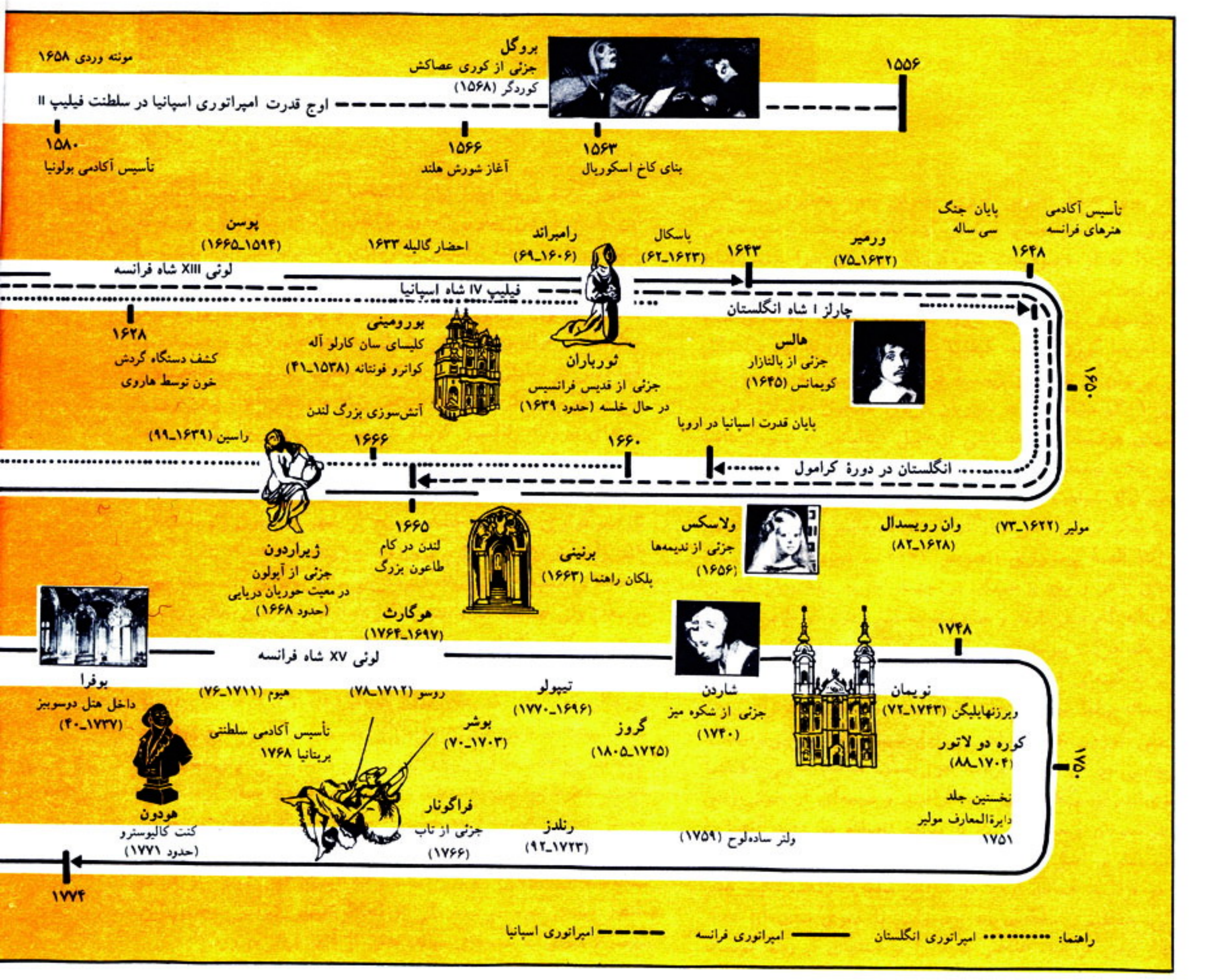
گرفت. **نمای حیاط جنوبی لوور**، بهترین نمونهٔ معماری رنسانس فرانسوی است؛ سرانجام، فرانسویان، کلاسی‌سیسم بومی خاص خویش را که از خصوصیات شیوه‌گزینانهٔ ایتالیائی مبرا باشد ابداع خواهند کرد.

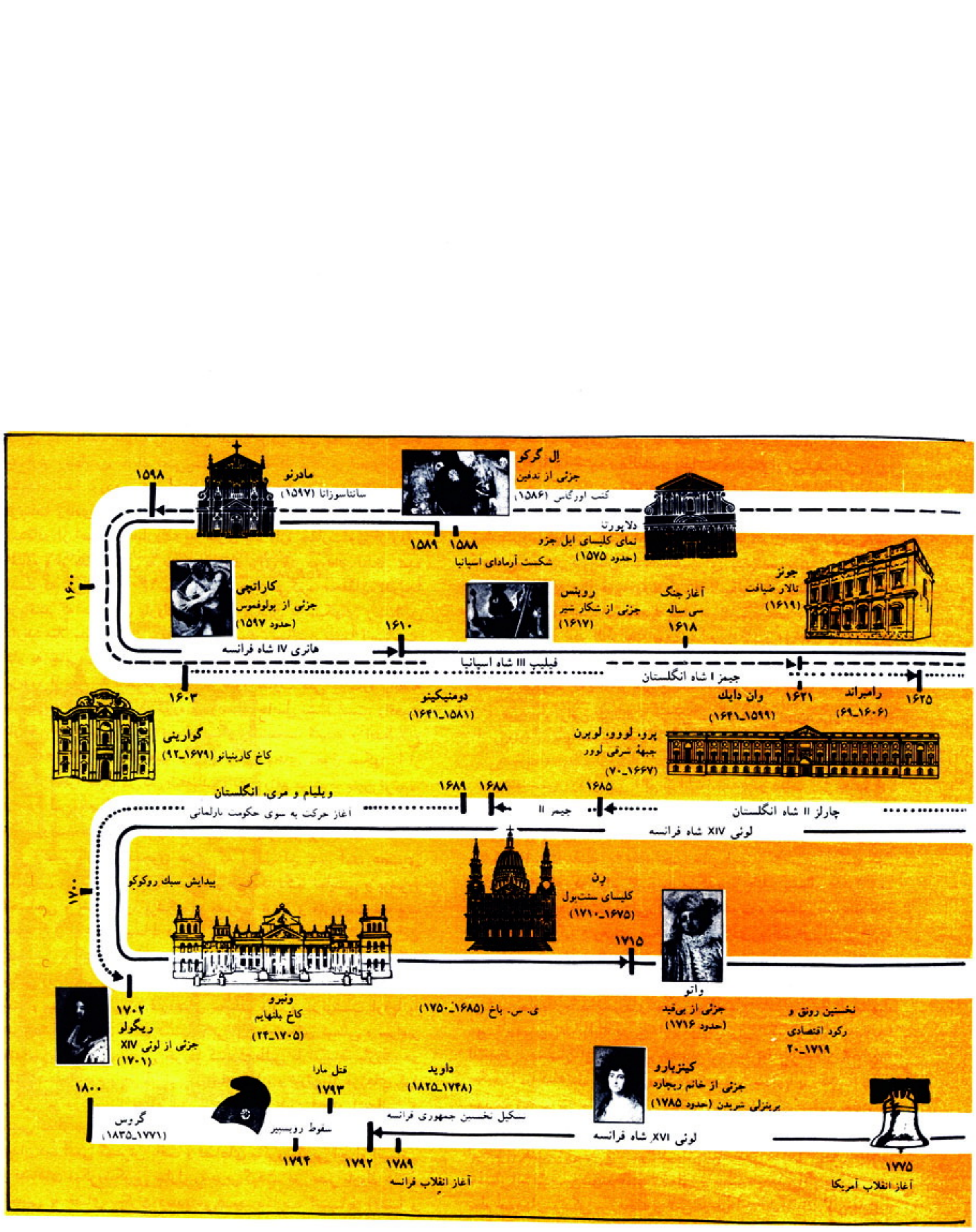
تندیسهای نمای حیاط لوور، که اکنون عمدتاً بازسازی شده است، آفریدهٔ گوژون بودند. کیفیت سبك گوژون را به بهترین شکل ممکن می‌توان در نقشهای برجستهٔ **فونتن دزینوسان** به نام **حوریان** (تصویر ۶۰۱) مشاهده کرد. حوریان مزبور، همچون معماری لوور، اقتباسهای هوشمندانه و حساسی از اصل ایتالیائی و شیوه‌گزینانهٔ طراحی پیکره توسط فرانسویان هستند. حالت ایستاییِ متعادل آنها که به رقص باله شباهت دارد، و جامهٔ موّاج و چسبانشان که جامه‌های «خیس» پیکر تراشی هلنی روزگار باستان ــ مانند پیکره‌های طارمی **معبد آتنا الههٔ پیروزی** (تصویر ۱۷۴) ــ شیوه‌گزینانه است. پیکره‌های لاغر و پیچ و خم‌دار، در چهار چوب ساختمان فضای شیوه‌گزینانه گام برمی‌دارند و جالب توجه این است که ظاهراً سرگرم اجرای یك حرکت پیوسته‌اند، و این تصور البته نتیجهٔ معکوس نمایی حرکات به گونه‌ای است که در آینه دیده می‌شوند. سبك فونتنبلو، و نهایتاً سبك پریما تیتچو و چلینی، در اینجا راهنمای پیکرتراش بوده است ولی گوژون چنان تسلطی بر این سبك دارد که می‌تواند به نوآوریهایی در آن دست بزند. **حوریان**، شاهکارهایی حقیقتاً فرانسوی‌اند، از سَبُکی، سهولت، ظرافت، و درجه‌ای از خوش‌پوشی بومی فرانسویان برخوردارند که به بیننده اجازه نمی‌دهد آنها را مشتقات مفلوجِ اصل شیوه گزینانهٔ ایتالیائی بپندارد.

در فرانسه، همانند اروپا در سراسر سدهٔ شانزدهم، تأثیر هنر ایتالیائی، مستقیم و سلطه‌جویانه بود. ولی با سپری شدن آن سده، هنرمندان بومی فرانسه، عناصر جدید را بر سنتهای نیرومند گوتیك منطبق کردند و یك شیوهٔ بیان اختصاصاً فرانسوی آفریدند. مثالی از این بلوغ، **ژرمن پیلون** (حدود ۱۵۳۵ـ۱۵۹۰) پیکرتراش است که شهرتش را در عرصهٔ تراشیدن پیکره‌های باعظمت مقبره‌ای، مخصوصاً پیکرهٔ بنای یادبود **هانری II و کاترین دو مدیسی** در **ولایت سن دنی** [حومهٔ شمالی] پاریس، به دست آورد. او نیز همچون گوژون و دیگر پیکرتراشان فرانسوی، کارش را با سبك فونتنبلو آغاز و همواره بر استادیش در نمایش حالت و حرکت و خطوط کناره نمای ظریف و پر پیچ و خم تأکید کرده بود. با گذشت زمان و در اثر آشنا شدن وی با سنتهای نیرومند رئالیسمِ گوتیكِ پسین، سبکش تدریجاً دگرگون شد. نقش برجستهٔ مفرغی **پایین آوردن مسیح از صلیب** (تصویر ۶۰۲)، ترکیب‌بندیهای پرعظمت روخیروان در وایدان و استاد جنوب فرانسه به نام **سوگواری مریم بر جسد مسیح از شهر آوینیون** (لوحهٔ رنگی ۵۶) را به یاد می‌آورد. پیلون برخلاف آن استادان، در پیکر تناور، دراز، و عضلانی مسیح، تأثیر سبك شیوه‌گزینی را در معرض دید بیننده قرار می‌دهد؛ ولی همانند آنان، حسن تأثیری آرام و در عین حال ژرف بر بیننده می‌گذارد که از سبك شیوه‌گزینی ساخته نبود. عنصر رئالیستی، در همان به صحنه آمدن حادثه، به نمایش گذاشته می‌شود: مریم عذرا در حالی که بانوی مقدسه‌ای دلداریش می‌دهد، از مرکز صحنه برداشته شده است؛ صاحبان قدرت، در بالای سر و پیش پای مسیح نمایانده شده‌اند. عواطف حاضران به شیوه‌ای آرام و تقریباً خاموش بیان شده است. خطوط مواج رداها، حالت گوشه‌داری خطوط سبك گوتیك را از دست داده‌اند ولی به شیوهٔ نقشهای استادانهٔ سبك شیوه‌گزینی مرتب نشده‌اند. پیلون در اثر ادغام سنتهای کهن با مد جدید، به شیوهٔ بیان شجاعانه‌ای مختص خویش دست یافته است؛ این شیوه از هر دو عنصر پیشین بهره می‌گیرد ولی از لحاظ تفسیر گیرا و شخصی این موضوع متعلق به سده‌های میانه، بسی از آنها فراتر می‌رود.

فصل پانزدهم

هنر باروک



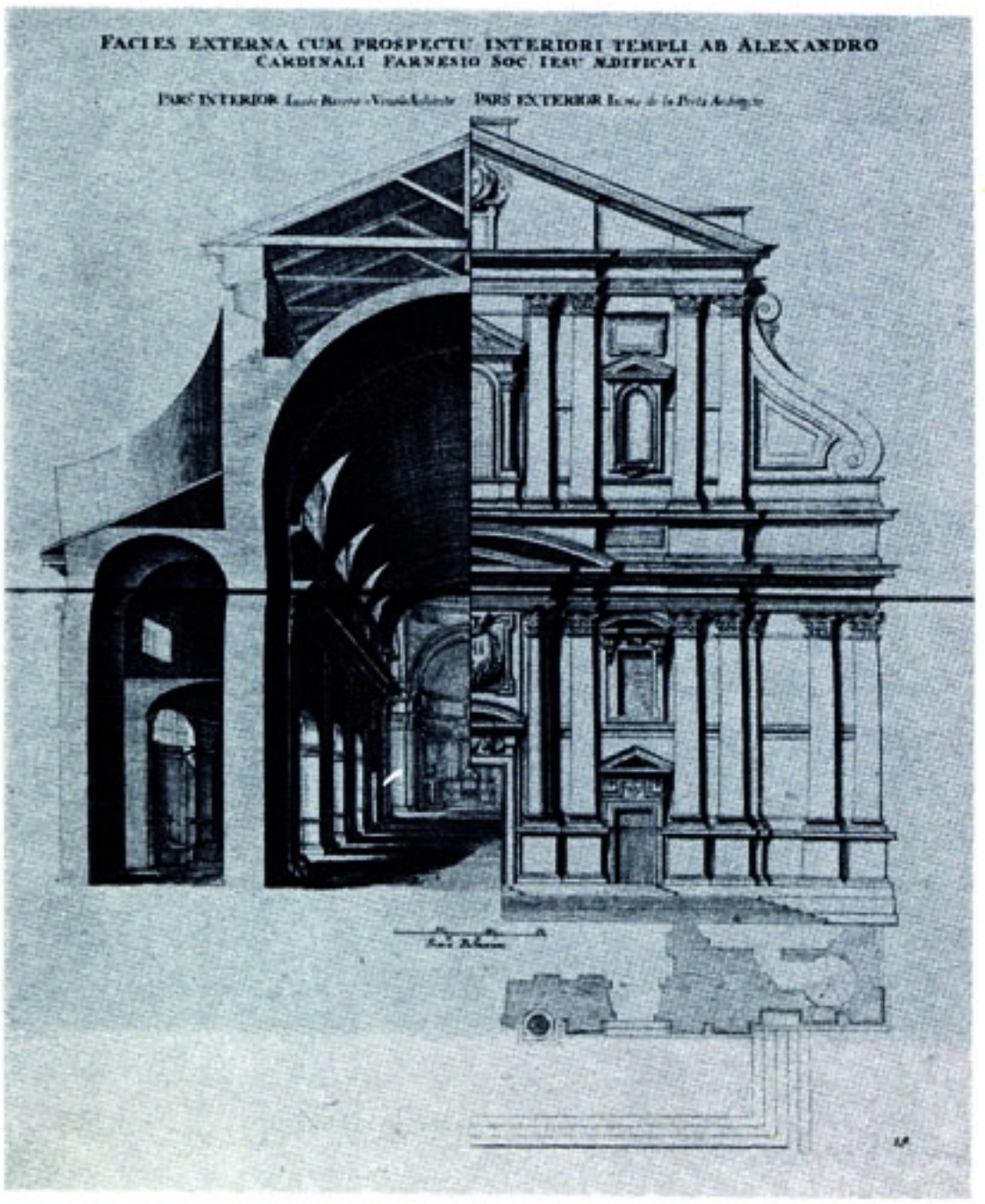

۱۵۹۸
مادرنو
سانتاسوزانا (۱۵۹۷)
اِل گرکو
جزئی از تدفین
کنت اورگاس (۱۵۸۶)
۱۵۸۹
۱۵۸۸
شکست آرمادای اسپانیا
دلاپورتا
نمای کلیسای ایل جزو
(حدود ۱۵۷۵)
جونز
تالار ضیافت
(۱۶۱۹)
۱۶۰۰
کاراتچی
جزئی از پولوفموس
(حدود ۱۵۹۷)
روبنس
جزئی از شکار شیر
(۱۶۱۷)
آغاز جنگ
سی ساله
۱۶۱۸
۱۶۱۰
هانری IV شاه فرانسه
فیلیپ III شاه اسپانیا
جیمز I شاه انگلستان
۱۶۰۳
دومنیکینو
(۱۶۴۱_۱۵۸۱)
وان دایک
(۱۶۴۱_۱۵۹۹)
۱۶۲۱
رامبراند
(۶۹_۱۶۰۶)
۱۶۲۵
گوارینی
کاخ کارینیانو (۹۲_۱۶۷۹)
پرو، لووو، لوبرن
جبههٔ شرقی لوور
(۷۰_۱۶۶۷)
۱۶۸۹
۱۶۸۸
۱۶۸۵
ویلیام و مری، انگلستان
آغاز حرکت به سوی حکومت پارلمانی
جیمز II
چارلز II شاه انگلستان
لوئی XIV شاه فرانسه
۱۷۰۰
پیدایش سبک روکوکو
رِن
کلیسای سنت‌پول
(۱۷۱۰_۱۶۷۵)
۱۷۱۵
واتو
جزئی از بی‌قید
(حدود ۱۷۱۶)
نخستین رونق و
رکود اقتصادی
۲۰_۱۷۱۹
ونبرو
کاخ بلنهایم
(۲۴_۱۷۰۵)
ی. س. باخ (۱۷۵۰_۱۶۸۵)
۱۷۰۲
ریگولو
جزئی از لوئی XIV
(۱۷۰۱)
کینزبارو
جزئی از خانم ریچارد
برینزلی شریدن (حدود ۱۷۸۵)
قتل مارا
۱۷۹۳
داوید
(۱۸۲۵_۱۷۴۸)
۱۸۰۰
گروس
(۱۸۳۵_۱۷۷۱)
سقوط روبسپیر
۱۷۹۴
سکیل نخستین جمهوری فرانسه
۱۷۹۲
۱۷۸۹
آغاز انقلاب فرانسه
لوئی XVI شاه فرانسه
۱۷۷۵
آغاز انقلاب آمریکا

دوره‌ای که با نام رنسانس مشخص کرده‌ایم بی‌هیچ گسستی در سبکها، تا سده‌های هفدهم و هجدهم ادامه می‌یابد. ما هنر این دورهٔ اخیر را باروك می‌نامیم، هر چند سبك باروك واحد یا مجموعهٔ اصولی به نام اصول سبك باروك وجود ندارد. منشاءِ این واژه بر کسی روشن نیست. احتمال دارد که از واژهٔ پرتغالی barroco به معنی مروارید نامنتظم مشتق شده باشد. بدون تردید، این اصطلاح در آغاز، مخصوصاً دربارهٔ معماری رنسانس، با یك معنی حقارت‌آور به کار برده می‌شد و از نظر منتقدان سدهٔ نوزدهم، به معماری کلاسیك منحط ــ بی‌ساختار، دارای تزئینات زیادی، نمایشی، و عجیب و غریب ــ اطلاق می‌شد. ولی استفاده از اصطلاح «باروك» به عنوان یك واژهٔ حقارت‌آور، از رواج افتاده و از مدتها پیش به صفتی مشترك برای هنر دوره‌ای تبدیل شده است که تقریباً از ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰ را دربر می‌گیرد. محققان، تدریجاً دریافتند که سبکهای باروك تفاوتهای بنیادین با سبکهای رنسانس دارند؛ مثلاً سبك باروك پویاست ولی سبك رنسانس، نسبتاً ایستاست. کار به جایی رسید که برخی از هنرشناسان ادعا کردند که دو سبك مزبور، از پایه با یکدیگر متفاوتند. هنوز تفاوت کلی دربارهٔ رابطهٔ تاریخی و صوری این دو دوره و دو سبك حاصل نشده است. واقعیت تاریخی را باید در مسیر تحول سبکها جستجو کنیم، و اصطلاح «باروك» نیز هرگاه بخواهیم گرایشها و برآیندهای تحول سبکها را از یکدیگر مجزا کنیم، در کار طبقه‌بندی، مفید واقع می‌شود. بدین ترتیب، از این پس، اصطلاح باروك را در بیان خصوصیات مشترك سبکهای رایج در سده‌های هفدهم و هجدهم به کار خواهیم برد.

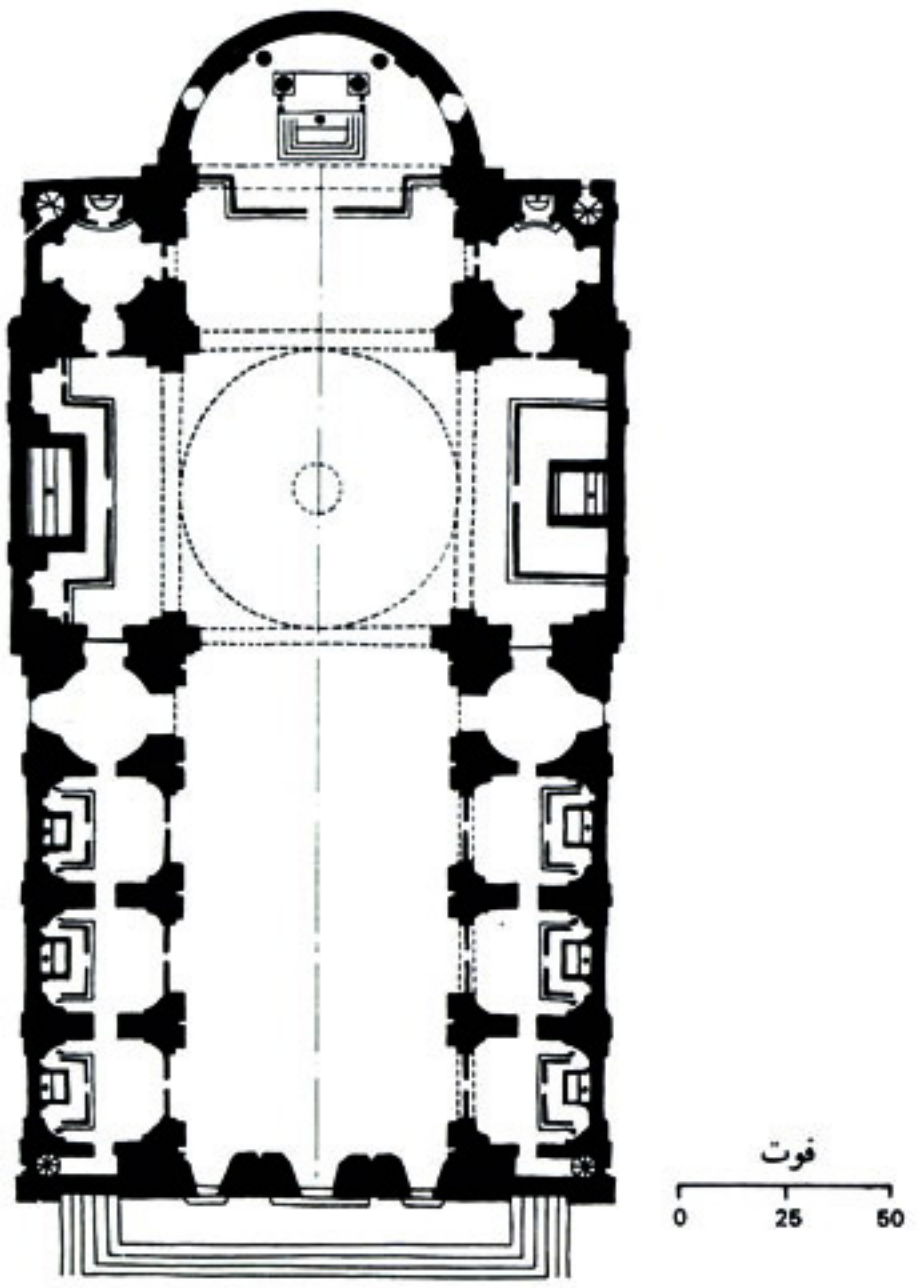
عصر باروك، همچون هنری که از دل آن پدید آمد، عصری گونه‌گون ــ پردامنه و پویا، درخشان و رنگارنگ، نمایشی و پرشور، احساسی و خلسه‌آور، پرشکوه و مسرف، نوجو و هنردوست ــ بود. عصر باروك، عصر انبساط در پی عصر اکتشافات بود، و انبساط این عصر نیز به کشفیات باز هم بیشتر انجامید. نیروهای بالندهٔ ملی، کرهٔ خاکی را تسخیر کردند. جنگ بین شهرهای دورهٔ رنسانس جایش را به جنگ بین امپراتوران قاره‌های مختلف داد، و سرنوشت اروپا با سرنوشت نبردهایی که در دشتهای بی‌پایان آمریکای شمالی و سراسر هند جریان داشتند جوش خورد. گسترش‌طلبی یا انبساط باروك، در مفاهیم علم نجوم و فیزیك نوین گالیله، کپلر، و نیوتن از مرزهای کرهٔ خاکی نیز درگذشت. معلوم شد که حرکت شتابان اجرام آسمانی و سیبی که از درختی به زمین می‌افتد، تابع قوانین مکانیك ثابتی هستند. میدان دید آدمی گسترش یافت و فضاهای ماکروسکوپی اجرام آسمانی و فضاهای میکروسکوپی سلول را دربر گرفت. در عصر باروك علاقهٔ عجیبی به فضای بیکران دیده می‌شود. دکارت، انبساط (فضا و محتویاتش) را یگانه صفت فیزیکی وجود می‌نامد؛ آنچه وجود دارد ذهن است و انبساط، و ذهن، وجود یا واقعیت انبساط را اثبات می‌کند ــ در عبارت معروف دکارت: **کوگیتو ارگو سوم** (می‌اندیشم پس هستم). پاسکال اعتراف می‌کند که «سکوت این فضاهای بیکران، مرا به هراس می‌اندازد». نور نیز به همین اندازه ذهن انسان عصر باروك را به خود جلب می‌کند. نور، که هزاران سال به عنوان خورشید خدای‌گونه یا حقیقتِ روح‌القدس پنداشته و پرستیده می‌شد، این زمان پدیده‌ای فیزیکی می‌شود که به صورت امواج در «فضاهای نامتناهی» پاسکال انتشار می‌یابد و با استفاده از یك منشور می‌توان آن را شکست و رنگهایش را دید. با آنکه از شدت و قدرت معنی مذهبی نور کاسته شد، نور همچنان استعاره‌ای برای حقیقت به شمار می‌رفت. عصر علم جدید را عصر «روشنگری» نامیدند، بدین معنی که شیوهٔ کهن، تاریك، و افسانه‌ایِ تفسیر جهان برافتاده و عصر تازه‌ای در پرتو علم آغاز شده بود. **الگزاندر پوپ** شاعر انگلیسی [۱۶۸۸ـ۱۷۴۴]، ضمن بیان اشتیاق مردمان زمانه‌اش به کشفیات نیوتن، این کشفیات را همچون گونه‌ای مکاشفات ثانی دانسته است:

> طبیعت، و قوانین طبیعت، در سیاهی شب نهفته‌اند. خداوند فرمود: «اینك نیوتن آمد!» و همه جا منور شد!

باز شدن درهای دو عالم کرات آسمانی و ذرات ریز به روی آدمی، وی را از کنکاش در عرصهٔ دیرینهٔ خودشناسی‌اش باز نداشت؛ چون آدمی با طبیعت یکی است، شناخت خودش باید جزئی از شناخت طبیعت باشد. باروك، عصر تئاتر است، عصری است که شکسپیر «آینه‌ای در برابر طبیعت» می‌گیرد تا طیف اعمال و عواطف آدمی را با همهٔ درجات روشنی، تاریکی، و شدت و ضعفش بنمایاند. در این عصر بزرگ هنرهای صحنه‌ای، تراژدی و کمدی از نو زاده می‌شوند. در همان حال بر دامنهٔ منابع و توانائیهای موسیقی افزوده می‌شود، و به پیدایش اوپرا و پالایش سازهای ارکستر امروزی یاری می‌کند. تمام هنرها بر یافته‌های حواس و لذتهای ناشی از تجربهٔ حسی مُهر تأیید می‌زنند. البته در پاره‌ای موارد، ترس نکبت‌بار از لذت و لذتجوئی، همچنان از دوران هیرونیموس‌بوس به بعد، بر اذهان انسانها حکومت می‌کند؛ در تمام کشورها، شعر و ادبیات، زبانی غنی و رسا پیدا می‌کنند و می‌توانند به بیان موضوعاتی متضمن توصیف، نمایش، برخورد، و تلطیف عواطف آدمی بپردازند. در کشورهای کاتولیك از تمام امکانات هنر برای تحریك عواطف مذهبی، گاهی تا حد ایجاد حالت خلسه، استفاده می‌شود. ظاهر تجملی و عظمت و شکوه بی‌پایان، بر تمام جنبه‌های زندگی پر ریخت و پاش دربارها حاکم است و هزینه‌های



۶۰۳ جاکومو دلا پورتا، نمای کلیسای ایل جزو، رم، حدود ۱۵۷۵ـ۱۵۸۴. فضای داخلی، کار جاکومودا وینیولا، ۱۵۶۸.



۶۰۴ جاکومودا وینیولا، نقشهٔ ساختمانی کلیسای ایل جزو.

سنگین بر صاحبان خود تحمیل می‌کند؛ لباسها از نوع پر زیورترین و بی‌فایده‌ترین لباسهائی هستند که بشر تا آن زمان طراحی کرده و دوخته بود. یعنی در ظواهر نیز، تجمل نمایشی و احساساتی، کردار غالب است. لیکن آنچه انسانها می‌پوشند باید به حد کمال برسد، با این تفاوت که تن‌آسائی نیز از دستش گرفته نشود. نه فقط درباریان که در یك طرف جامعهٔ باروك بودند و راهزنان و دریازنان در طرف دیگرش، بلکه انسانهای هنرآفرین و صاحبان علم نیز اجرا کنندگان چیره‌دستی هستند. اینان هنردوستانی‌اند که به اسلوب خویش می‌بالند و می‌توانند انبوه حیرت‌آوری از آثار هنری بیافرینند.

سدهٔ هفدهم

ایتالیا

عصر باروك را با عصر واکنش کاتولیکی در برابر پیشرفت آئین پروتستان یکی دانسته‌اند. هنر باروك با آنکه از لحاظ زمانی و مکانی از ایتالیای سدهٔ هفدهم به مراتب فراتر می‌رود، و با آنکه به هیچوجه بازتاب صرف تحولات مذهبی نیست، تردید نمی‌توان داشت که شهر رم در دورهٔ حکومت پاپها زادگاهش بوده است. در فاصلهٔ دورهٔ پاپی **پاولوس III** (از خاندان فارنزه) از ۱۵۳۴ تا ۱۵۴۹ و دورهٔ پاپی **سیکستوس ۷** (فلیچه پرتی) در سالهای ۱۵۸۰ـ۱۵۸۹، پاپها به پیکار نظامی، سیاسی، و دینی موفقیت‌آمیزی علیه نهضت پروتستان دست زدند و بسیاری از دستاوردهای آن را در اروپای مرکزی و جنوبی نابود کردند. برنامه‌های ساختمانی آغاز شده در دورهٔ پاپی پاولوس III (با طرح میکلانژ برای تپهٔ کاپیتولینه) توسط پاپ سیکستوس ۷ که خزانهٔ پاپی را پر کرده بود و تصمیم داشت رم را از نو و با شکوهی بی‌مانند بسازد و به صورت همان «شهر امپراتورانه‌ای» درآورد که با مسیح بیعت کرده و از عوارض دین روم تطهیر شده بود، از نو به جریان افتاد. پس از سیکستوس چندین پاپ قدرتمند و جاه‌طلب ـ **پاولوس ۷** (از خاندان بورگزه)، **اوربانوس VIII** (باربرینی)، **اینوکنتوس X** (پامفیلی)، و **آلکساندر VII** (کیجی) ــ حامیان برنینی و بورومینی و سازندگان این شهر جدید که نشان باروك خود را در همه جایش به یادگار نهادند، به قدرت رسیدند. نیروی جنبش ضد اصلاح دینی، که به هنر منتقل شده بود در تمام کشورهای کاتولیك احساس شد و حتی به کشورهای پروتستان رسید و هنرمندان این کشورها هنرشان را حاوی پاسخی به این نیرو تشخیص دادند.

معماری و پیکرتراشی

فرقهٔ یسوعیان که جدیداً تأسیس شده بود (سال ۱۵۳۴، دورهٔ پاپی پاولوس III)، به ساختمانی پرشکوه و گیرا برای «کلیسای مادر» خویش احتیاج داشت. چون میکلانژ در تهیهٔ نقشه‌ها تأخیر کرده بود، این کلیسا که **کلیسای ایل جزو** (کلیسای عیسی) نام گرفت، در فاصلهٔ سالهای ۱۵۶۸ و ۱۵۸۴ توسط **جاکومودا وینیولا** (۱۵۰۷ـ۱۵۷۳) طراحی و ساخته شد (تصویر ۶۰۳). وینیولا نقشهٔ طبقهٔ همکف کلیسا را تهیه کرد و **جاکومو دلاپورتا** (۱۵۳۷ـ۱۶۰۲) مسئولیت تکمیل نمای آن را عهده‌دار شد. نمای این کلیسا به عنوان مدلی برای نماهای کلیساهای باروك رُمی تا دویست سال بعد اهمیت پیدا می‌کند، و طرح بنیادیش بارها و بارها در کشورهای کاتولیك، مخصوصاً در

۶۰۵ منظرهٔ هوائی کلیسای سان پیترو، رم.

۶۰۶ کارلو مادرنو، کلیسای سانتاسوزانا، رم، ۱۶۰۳ـ۱۵۹۷.

آمریکای لاتین، تکرار می‌شود. البته این نما تماماً تازگی ندارد؛ سابقهٔ اتصال طبقات بالا و پائین به کمك دیوارهای پشت‌بند تومـاری، به کلیسای **سانتاماریا نوولا** (تصویر ۴۹۱) اثر لئونه باتیستـا آلبرتـی بازمی‌گردد، و نمونهٔ سنتوری کلاسیك آن نیز در آثار آلبرتی و پالادیو دیده شده است؛ ستونهای مزدوج متصل به بدنـهٔ آن نیـز در طرح میکلانژ برای کلیسای سان پیترو ظاهر شده‌اند. ولی کل نمای مزبور ترکیب ماهرانه‌ای از موضوعات پیشین است؛ دو طبقهٔ اول و دوم، به خوبی با یکدیگر وحدت دارند و حرکت افقی ستونهای متصل به بدنه و ستونهای آزاد در بلوك مرکزی به اوج می‌رسد و بلوکهای نما بی‌هیچ تباینی با شبکهٔ صحن و نمازخانهٔ پشت سرشان جور درمی‌آیند. نماهای پـرشکوه کلیسـاهای متعدد رم به سبك باروك، دگروارههایی از همین طرح بنیادی خواهند شد. نقشهٔ ساختمانـی کلیسـا (تصویـر ۶۰۴)، گسترش پرعظمتی از طرح آلبرتی برای **کلیسای سان‌آندرئا** در مانتوا (**تصویر ۴۹۴**) است و صحن آن حجم اصلی فضا را اشغال می‌کند، به طوری که کل بنا به صورت تالاری بزرگ با نمازخانه‌های جانبـی درمی‌آید و وجود گنبد بر بالای مربع تقاطع نیز بر نزدیك شدن حاضران به مذبح تأکید می‌کند. استقبال پردامنه از نقشهٔ ساختمانی **کلیسای ایل جزو** در کشورهای کاتولیك، حتی تا روزگار ما، گویای آن است که نقشهٔ مزبور برای برگزاری آیینهای مسیحیان مناسب اسـت. باز شدن ساختمان کلیسا به محوطهٔ یك تالار بزرگ، عرصه‌ای همچون یك میدان برای حرکت گروههایی فراهم می‌آورد که ظاهـراً می‌خواهنـد وظایف دینی را با مراسم اجتماعی درآمیزند.

بزرگترین طرح باروك در رم، تکمیـل **کلیسـای سان پیتـرو** (تصویر ۶۰۵) بود. نقشهٔ متراکم در مرکز، آن چنانکه بـرامانته و میکلانژ تهیه کرده بودند، با رضایت خاطر روحانیان سدهٔ هفدهم روبه‌رو نشد، چون می‌گفتند تهیه‌کنندگانش از دین رومی متأثر بوده‌انـد، و آن را مناسب گنجاندن اجتماعات بزرگ آتی نمی‌دانستند. **کارلو مادرنـو**

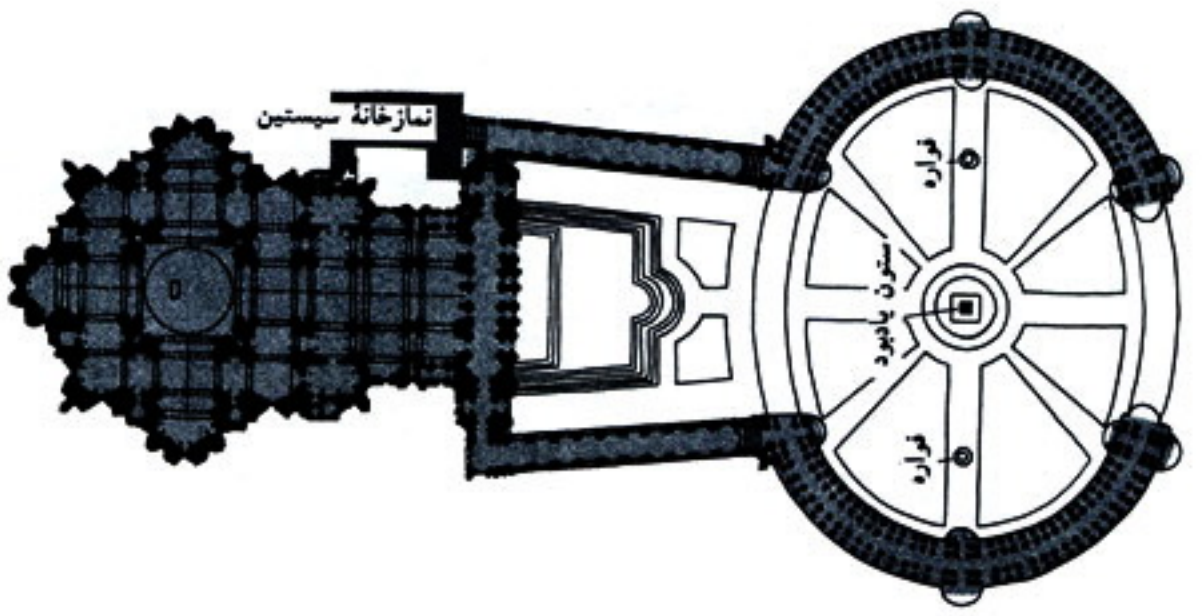


۶۰۷ کارلو مادرنو، نمای کلیسای سان پیترو، ۱۶۰۶ـ۱۲.

(۱۶۲۹ـ۱۵۵۶) در دورهٔ پاپی پاولوس ۷ مأمور شد که سه بلوك از یك صحن را به هستهٔ مرکزی سابق کلیسا بیفزاید و نمای تازه‌ای برای ساختمان کلیسا بسازد. مادرنو پیش از برعهده گرفتن این مأموریت، نمای **کلیسای سانتا سوزانا** (تصویر ۶۰۶) را طراحی کرده بود و در آن ویژگیهای نمای کلیسای ایل جزو را متمرکز و برجسته کرده بود. سایه‌های تند ستونهای آزاد و متصل به بدنهٔ کلیسای سانتا سوزانا، به طرز برجسته‌ای در جهت محور مرکزی صعود می‌کنند و وجود تورفتگیهای عقب‌نشسته با پیکره‌های درونشان بر تأثیر پیکره‌آرایی وی می‌افزاید.

نمای کلیسای سان پیترو (تصویر ۶۰۷)، گسترش غول‌آسای عناصر معماری طبقهٔ اول کلیسای سانتاسوزانا را در برابر دیدگان ما به نمایش گذارده است. ولی مادرنو در اینجا موضوع کارش را فوق‌العاده گسترش داده و تراکم نمای کلیسای سانتا سوزانا را از میان برده است. عناصر معماری، در پهنای بیشتری گسترش یافته‌اند و آهنگ ستونهای متصل به بدنه و ستونهای آزاد از طرفین به مرکز، شتاب کمتری پیدا کرده است. پهنای زیادِ نما، نقش سنتوری مرکزی را تقریباً زایل کرده است. برای آنکه جانب عدالت را در مورد مادرنو رعایت کرده باشیم باید گفته شود که طرح وی برای نمای کلیسای سان پیترو هیچگاه تماماً به اجرا درنیامد. دو بند یا دو بلوك خارجی، نخستین مراحل دو برج مجاور هستند که هیچگاه ساخته نشدند ولی اگر ساخته می‌شدند تأکیدهای عمودیشان، از لحاظ بصری، به خوبی می‌توانست موجب فشرده‌تر نمایانده شدن بخش مرکزی نمای کلیسا شوند. این نمای ناتمام و باران‌خورده، تقریباً مورد انتقاد هنرمندان و تاریخ‌دانان سراسر جهان قرار گرفته و متأسفانه به ویژگی مسلط نمای خارجی کلیسا تبدیل شده است. طولانی‌تر کردن صحن باعث شد که نمای کلیسا جلوتر قرار گیرد و بر فاصله‌اش از گنبد افزوده شود، و منظره‌ای که میکلانژ می‌خواست بیافریند یعنی ساختمانی جمع و جور و زیر سیطرهٔ گنبد پدید آورد، با مانع روبه‌رو شده است. گنبد، چنانچه از نزدیك نگریسته شود، به نظر نمی‌رسد که بر فرازِ نمایِ رفیع کلیسا قرار گرفته است، و اگر از دور نگریسته شود، به نظر می‌رسد فاقد ساقه یا کمربند است؛ بیننده برای دیدن گنبد و ساقهٔ گنبد باید به قدری عقب برود که از میدان مقابل کلیسا خارج شود و منظرهٔ مورد نظر میکلانژ را ببیند. امروزه برای آنکه کسی بتواند این کلیسا را همانسان که نیت معمارش بوده است ببیند، فقط باید به قسمت پشت آن برود (تصویر ۵۴۲).

طرح کلیسای سان پیترو که در روزگار برامانته و میکلانژ پی‌ریزی و تهیه شد و تمام معماران پیشتاز و بزرگ دورهٔ رنسانس و باروك را به خود جلب کرد، به دست **جووانی لورنتسو برنینی** (۱۶۸۰ـ۱۵۹۸) تکمیل شد (البته بجز ریزه‌کاریهای معماری). برنینی معمار، نقاش، پیکرتراش، یکی از درخشان‌ترین و مبتکرترین هنرمندان دورهٔ باروك، و اگر نگوئیم مبتکر سبك باروك بود احتمالاً شاخص‌ترین و الهامبخش‌ترین روح این سبك به شمار می‌رفت. بزرگترین و گیراترین اقدام انفرادی وی تهیهٔ طرح یك میدان عظیم در مقابل کلیسای سان پیترو بود (تصویرهای ۶۰۵ و ۶۰۸). برنینی نیز همانند میکلانژ به هنگام تهیهٔ طرح تپهٔ کاپیتولینه، مجبور بود طرحش را بر چند ساختمان از پیش موجود در محوطه منطبق کند: ستون یادبودی که از مصر آورده شده بود و فواره‌ای که کارلو مادرنو طراحی کرده بود. او از این اجزاء برای تعیین محور طولانی یك میدان بیضی شکل محصور به ستون‌بندیهایی استفاده کرد که از طریق دو یال همگرا به نمای کلیسای سان پیترو متصل می‌شوند. ستون‌بندیهای دو سوی میدان از چهار ردیف ستون عظیم به شیوهٔ توسکانی تشکیل شده‌اند و به جبهه‌های معبدوار کلاسیك ختم می‌شوند. حالت نمایشی احاطهٔ میدان توسط این ستون‌بندیها، نمادی از استقبالی است که کلیسای کاتولیك رومی از پیروان خویش به عمل می‌آورد. بدین ترتیب، نقشه‌های



۶۰۸ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان پیترو و میدان متصل به آن.

متراکم در مرکز ــ آفریدهٔ برامانته و میکلانژ ــ با یك تغییر باروك به صورت مجموعهٔ پویایی از عناصر دارای ترتیب محوری درمی‌آیند و امتدادشان فضاهای وسیعی را در خود محصور می‌سازد. در جایی که ساختمان دورهٔ رنسانس به صورت منفرد و مستقل ایستاده بود، طرح باروك باعث گسترش و اتصالش با محیط می‌شود.

یالهایی که نمای کلیسای سان پیترو را به میدان مقابلش متصل می‌کنند دو سوی فضای ذوذنقه شکلی را احاطه کرده‌اند که تپهٔ کاپیتولینه را به یاد می‌آورد. ولی در اینجا منظرهٔ ظاهری تپهٔ مزبور معکوس شده است؛ اگر از میدان بنگریم، یالهای همگرا، پرسپکتیو طبیعی را خنثیٰ می‌کنند و از فاصلهٔ نمای کلیسا تا بیننده می‌کاهند. برنینی که بدین‌سان بر ارتفاعِ نمای کلیسا تأکید کرده است به طرز ظریف و مؤثری توانسته است از پهنای اضافی آن بکاهد.

علاقهٔ هنرمندان باروك به شیوه‌های عمق‌نمایانه، یك بار دیگر در **پلکان راهنما** (تصویرهای ۶۰۹ و ۶۱۰)، پلکان عظیمی که به آپارتمانهای پاپی در واتیکان منتهی می‌شود، متجلی شده است. در اینجا، برنینی، راهروی صعودی را در قسمت بالا باریکتر کرده است و با ایجاد مختصر زاویه‌ای به منظور نزدیکتر کردن دیوارها به یکدیگر، بر جنبه پرسپکتیوی کارش تأکید کرده است و پلکان دراز را درازتر نمایانده است. آنگاه، برای کشاندن تماشاگر به طبقهٔ بالا از درون این تونل دراز، برنینی به یك تدبیر بسیار ظریف روانی متوسل می‌شود که در طرحهای باروك از محبوبیت فراوان برخوردار شد: با استفاده از تمایل طبیعی آدمی به حرکت از تاریکی به روشنائی، یك منبع نور درخشان در انتهای پلکان قرار داد؛ و برای آنکه این صعود طولانی را تحمل‌پذیرتر سازد، یك هدف میانجی به شکل یك پاگرد روشن، پیش‌بینی کرد که نوید رسیدن به استراحتگاهی در میان راه را به تماشاگر می‌دهد. نتیجه، طرحی بس پیچیده، پویا و برجسته است که ترتیب حرکت شرکت‌کنندگان در آیینهای کلیسایی در درون سان پیترو را به مقیاسی کوچکتر ولی احتمالاً مؤثرتر، تکرار می‌کند.

برنینی مدتها پیش از تهیهٔ طرح میدان مقابل سان پیترو و تکمیل **پلکان راهنما**، دست‌اندرکار تزیین فضای داخل کلیسای سان پیترو بود. نخستین مأموریتش، یعنی طراحی و برپا داشتن **خیمهٔ مقدس** یا سایبان بزرگ و مفرغین را برای مذبح اصلی زیر گنبد کلیسا (تصویر ۶۱۱) آغاز کرد. این سایبان که تقریباً ۳۰ متر ارتفاع دارد (برابر ارتفاع متوسط یك ساختمان هشت طبقه) با ابعاد عظیم کلیسای جدید سان پیترو متناسب است و کانون جلال و جبروت آن به شمار می‌رود. چهار ستون مارپیچ آن که شیارهایی کم‌عمق دارند و با دسته‌های گل و پیچك تزئین شده‌اند، چنان می‌نمایند که گویی می‌خواهند سنگینی وزن سکوب مفرغین را که بر بالایشان قرار گرفته است منکر شوند. این ستونها در عین حال، نیروی باروك خویش را به چهار فرشتهٔ غول‌پیکری که در چهار گوشهٔ سکوب به نگهبانی ایستاده‌اند و به چهار بازویی تومارگونه‌ای که گوی و صلیب یا نمادهای پیروزی مسیحیت بر عالم شرك را در بالای سایبان نگاه داشته‌اند منتقل می‌کنند.

به بیان درست‌تر، نمادهای معماری و پیکرتراشی فضای داخل و خارج کلیسای سان پیترو نیز تابع همین موضوع پیروزی است. محور اصلی این مجموعه، که حرکتی رژه‌وار و رسمی را القا می‌کند، میدان مقابل کلیسا را می‌پیماید، به ستون یادبود وسط میدان برمی‌خورد و از سرعتش کاسته می‌شود، و سپس وارد صحنی می‌شود که مادرنو طراحی کرده است. در مذبح زیر **خیمهٔ مقدس**، وقفه‌ای موقتی پیدا می‌کند؛ ولی به راه خود در جهت مقصد نهاییش در مذبح بزرگ بعدی یعنی سریر **قدیس پطرس** (لوحهٔ رنگی ۶۰، کار برنینی) در شاه‌نشین کلیسا ادامه می‌دهد. در این ترکیب‌بندی درخشان، از **سریر قدیس پطرس** با انفجاری از نور آسمانی (از میان پنجره‌ای واقعی با شیشه‌کاری منقوش) که توده‌ای از ابرها و فرشتگان را به سوی تماشاگر می‌پراکند و **کبوتر روح‌القدس** نیز از میانش ظاهر می‌شود، ستایش به عمل می‌آید. چهار پیکرهٔ عظیم از مفرغ مطلا، به نظر می‌رسد که سریر مزبور را به طرز معجزه‌آسایی نگاه داشته باشند، چون هیچ‌یك از ایشان آن را با دست خودش بلند نکرده است. دو پیکرهٔ جلویی، از آباء لاتینی کلیسا ــ **قدیس آمبروسیوس و قدیس آوگوستینوس** ــ هستند. پشت سر ایشان، **قدیس آتاناسیوس و قدیس یوحنای زرین دهن**، به نشانهٔ کلیسای یونانی ایستاده‌اند و جلوهٔ خفیف‌تری دارند؛ این‌گونه گروه‌بندی پیکره‌ها حکایت از طلب وحدت در عالم مسیحیت است، و در عین حال نشان می‌دهد که کلیسای شرقی از کلیسای غربی تبعیت می‌کند. **سریر قدیس پطرس** چکیده‌ای از جوهر ترکیب‌بندی باروك است. آفرینش و گروه‌بندی شکلهای این ترکیب‌بندی تابع خطوط مشخصِ ساختمان نیست بلکه تابع نیروهایی است که از نقطهٔ مرکزی نیروی فورانی سرچشمه می‌گیرند. در اینجا همهٔ عناصر در حرکت‌اند، هیچ چیزی مشخص نیست، صلابت نور از میان رفته و منظره‌ای رؤیایی پدید آورده است. این منظره مدعی القای معنی پیروزی مسیحیت و ادعای تسلط و برتری عقیدتی پاپها است.

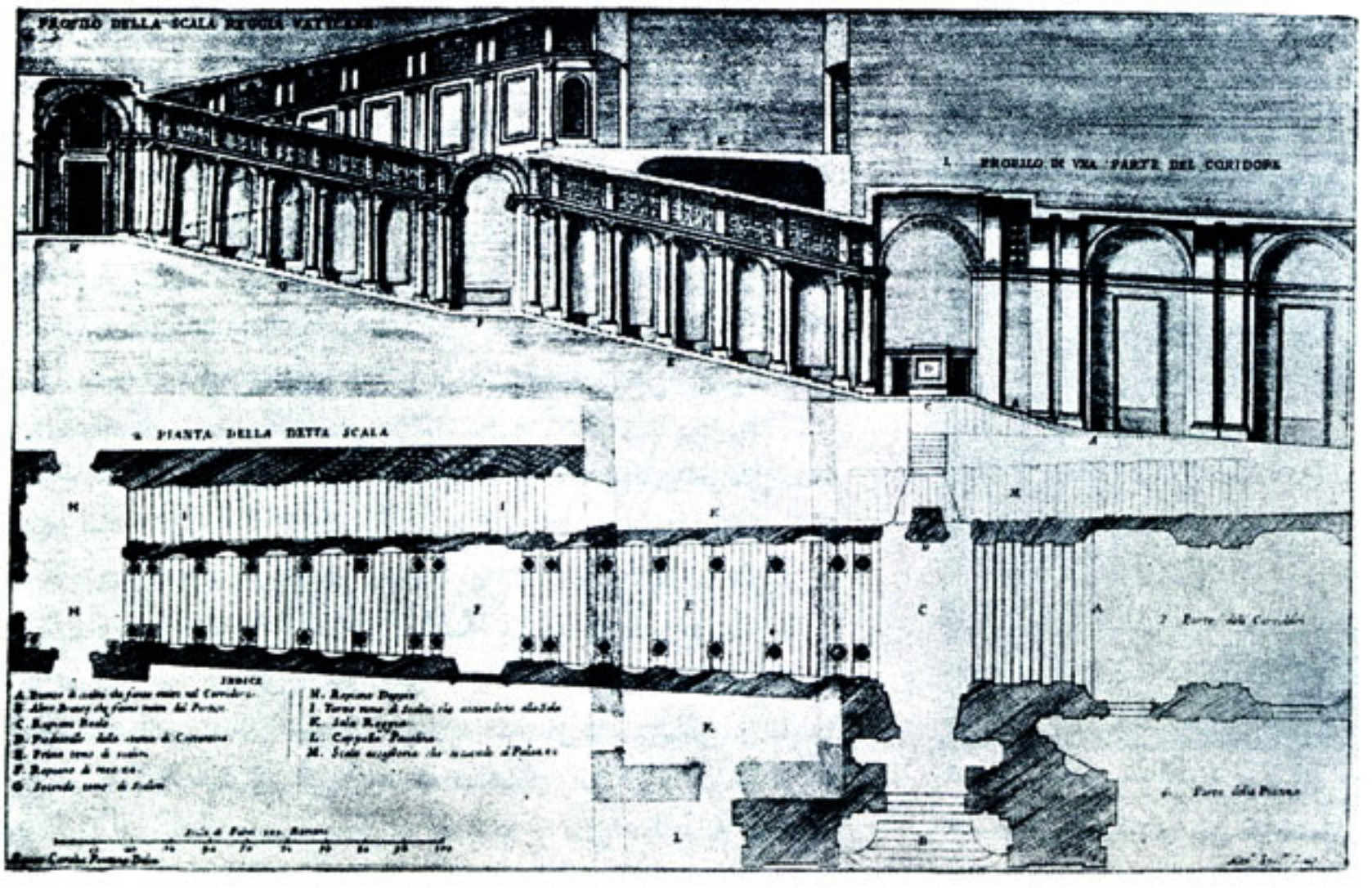
بخش بزرگی از زندگی هنری پربار برنینی به تکمیلِ **سریر قدیس پطرس** گذشت. او در این اثرش پیکرتراشی را با معماری درآمیخته است. با آنکه برنینی یك معمار بزرگ و متنفذ بود، شهرتش در درجهٔ نخست زاییده کارهایی است که در عرصهٔ پیکرتراشی انجام داد و توانست روح باروك را به کاملترین وجه ممکن در آنها بدمد و



۶۰۹ جووانی برنینی، پلکان راهنما، واتیکان، رُم، ۱۶۶۳ـ۱۶۶۶.

بیان کند. پیکرتراشی برنینی فراگیرا و نمایشی است، و عنصر زمان، معمولاً نقش مهمی در آن ایفا می‌کند. برخلاف حالتهای آرامش و تشنجی که در پیکره‌های **داود** اثر **دوناتلو** (حذف شد)، **وروکیو** (تصویر ۵۰۲)، و **میکلانژ** (تصویر ۵۳۰) می‌بینیم، در پیکره‌ای که وی از **داود** آفریده، (تصویر ۶۱۲)، می‌خواهد حالت او را در لحظه‌ای پیش از اقدام نشان دهد. **داود** در حالی که پاهای عضلانی‌اش را از هم گشاده و محکم بر زمین نهاده، حرکت تند و چرخنده‌ای را آغاز می‌کند که به پرت شدن سنگ از فلاخن وی خواهد انجامید. بدنش لحظه‌ای پیش یك حالت داشت و لحظه‌ای دیگر حالتی سراپا متفاوت پیدا خواهد کرد. برنینی، برجسته‌ترین حالت را از جمع یك رشته حالتهای متوالی برمی‌گزیند، به طوری که تماشاگر مجبور می‌شود در یك زمان به زنجیرهٔ حرکات مزبور و این لحظهٔ کوچك از آن میان بیندیشد. زنجیرهٔ فرضی مزبور، خصوصیتی پویا به این پیکره می‌دهد و حالت انفجار نیرویی را در ذهن تماشاگر زنده می‌کند که در پیکره‌های آفریدهٔ میکلانژ به قید کشیده شده است. و چون به نظر می‌رسد که این پیکره در مسیر زمان حرکت می‌کند، تماشاگر، حرکتی در مکان نیز برایش قائل می‌شود. این از آن‌گونه پیکره‌هایی نیست که بشود در یك تخته سنگ حکش کرد یا در درون یك تورفتگی نصبش کرد. در عین حال، خودبسنده یا مستقل به معنی دورهٔ رنسانس هم نیست، زیرا حالت و طرز نگاهش توجه تماشاگر را به نقطه‌ای فراتر از خود وی جلب می‌کند، که در این مورد، نقطهٔ مزبور، همان **جالوت** نامریی است. پس از سپری شدن دورهٔ هلنیستی، این نخستین‌بار است که پیکرهٔ تراشیده شده‌ای به درون فضای مادی پیرامون تماشاگر راه می‌پوید و با او در این فضا سهیم می‌شود.

خصوصیت فراگیری و نمایشی بودن هنر باروك و خودداریش از بسنده کردن به محیط محدودِ فضایی، یك بار دیگر در گروه پیکرهٔ مرمرینِ **جذبهٔ روحی قدیسه ترز در نمازخانهٔ کورنارو از کلیسای سانتاماریا دلا ویتوریا** (تصویر ۶۱۳) متجلی می‌شود. در این نمازخانه، برنینی برای آنکه سراسر فضا را با جریانهای متداخلی از تنش نمایشی انباشته سازد، از تمام امکانات معماری، پیکرتراشی و نقاشی بهره می‌گیرد. **قدیسه ترز** یا **ترسای آویلائی** راهبه و



۶۱۰ نقشهٔ ساختمانی و مقطع پلکان راهنما. (حکاکی توسط کارلو فونتانا.)



۶۱۱ جووانی برنینی، خیمهٔ مقدس، برای مذبح اصلی زیر گنبد کلیسای سان‌پیترو.

نویسنده‌ای اسپانیائی، اصلاح‌کنندهٔ فرقهٔ کرملی و یکی از بزرگترین قدیسه‌های اسپانیائی عضو نهضت ضد اصلاح دینی بود. او پس از مرگ پدرش، دستخوش پاره‌ای حالات روحی شد، رؤیاهایی دید و صداهایی شنید، به فرقهٔ کرملی گروید. او که درد شدید و ماندگاری در پهلوی خویش احساس می‌کرد معتقد شد که علت آن، ضربه‌ای است که فرشته‌ای با پیکان زرین و شعله‌ورِ عشق الٰهی بر قلبش زده و وی را به جذبه‌ای آمیخته با عذابی شادی‌بخش گرفتار کرده است. سراسر نمازخانه به صورت تئاتری برای اجرای این نمایشنامهٔ عرفانی درآمده است. فرو رفتگی محل وقوع این حادثه، پیش‌صحنه‌ای است مزین به یك سنتوری شکستهٔ باروك با مرمر رنگارنگ. در دو سوی نمازخانه، اتاقکهای برجسته‌کاری شده‌ای مخصوص اوپرا دیده می‌شود که در آنها تصاویری از خاندان کورنارو به عنوان تماشاگرانی که با پرهیزگاری مشتاقانه‌ای به تماشای سیر این حادثهٔ ملکوتی نشسته‌اند نصب شده‌اند. برنینی قدیسه ترز را در حال جذبهٔ روحی، یعنی تجسمی از درآمیختگی اشتیاق روحانی و جسمانی، و تکیه‌زده بر ابرها نشان داده است؛ فرشته نیز در همین حال، قلب او را با پیکان خویش نشانه گرفته است (تصویر ۶۱۴). این گروه پیکره از مرمر سفید تراشیده شده است، و هنرمند نیز در نمایش زمینه‌ها نهایت ذوق و مهارت خویش را به کار آورده است: ابرها، ردای قدیسه، پارچهٔ ظریف، پوست لطیف، بالهای پَردار ــ جملگی با منظره‌ای دیدنی و رؤیایی، دقیقاً از یکدیگر متمایز و در عین حال هماهنگ شده‌اند. نور از پشت پنجره‌ای ناپیدا، اشعهٔ زرینی را به درون می‌تاباند که تماشاگر باید آن را نتیجهٔ فوران نور از تابلوی نقاشی شدهٔ ملکوت خداوند بر طاق نمازخانه بداند. به نظر می‌رسد که هزاران کیلو مرمر در میان ابری از نور شناور شده است، و بادهای آسمانی، همزمان با صعود ابرها، رداها را به آسمان می‌برند. رازهای نهفتهٔ دین، که در اینجا شکلی فهمیدنی به خود گرفته‌اند، از آسمان فرود می‌آیند تا در چارچوب میثاقهای هنر و تئاتر باروك با دنیای آدمی در نیمهٔ راه دیدار کنند. برنینی در تدوین و استقرار اصول عمق‌نمائی بصری که راهنمای هنر و تئاتر باروك بود، نقش مؤثری ایفا کرد.

اشتیاق بارز زمانه به القای خصوصیات و حالات پویا به طرحهای معماری و پیکرتراشی، در طراحی فواره‌های بزرگ ساختمانی متجلی می‌شود. تلاش برای استفاده از عنصری که عملاً در حرکت است، هنرمندان باروك را به خود جذب کرد و جای تعجب نخواهد بود اگر گفته شود که برنینی یکی از مبتکرترین هنرمندان در این عرصه بود و مقلدانی به مراتب بیش از هنرمندان دیگر داشت. در اثر کارهای مبتکرانهٔ او در این عرصه بود که شهر رم را «شهر فواره‌ها» نامیدند. یکی از جالبترین ابتکارات او فوارهٔ تریتون (تصویر آغاز بخش دوم) است که در آن، برنینی، همتای مذکرِ ماهی‌بانو را در حالی نشان می‌دهد که بر روی یك صدف نشسته است، دولفینها حملش می‌کنند، و او نیز آب را با فشار به سوی آسمان می‌فرستد. فوارهٔ آب به درون صدف برمی‌گردد و از لبهٔ ناودانی آن به حوضچه‌ای در پائین صدف سرازیر می‌شود. این گروه پیکرهٔ دریایی، که از اعماق اقیانوس برخاسته، در رشحات افتان و خیزانِ آب غرق شده است. نور آفتاب به سطح همواره ناآرام حوضچهٔ زیر فواره که دورتادور این بنای عظیم را گرفته است برمی‌خورد و منعکس می‌شود، و در سطوح سنگی این گروه پیکرهٔ تراشیده شده موجِ برمی‌دارد؛ و نقش‌ونگار همواره متغیرش باعث زنده‌نمایی این تریتون (آدم دریایی) می‌شود و سینهٔ او را همچون دَمی نشان می‌دهد که می‌کوشد درونش را از هوا پر کند. چند صد سال است که این تریتون به ادای وظیفه‌اش برای اوربانوس VIII یا پاپ باربرینی که نشان ویژه‌اش (زنبوران) زینت‌بخش قاعدهٔ حوضچه شده، مشغول است.

شگفت‌انگیز اینجا است که برنینی ــ که شیوهٔ پیکرتراشی‌اش چکیدهٔ روح باروك بود ــ در عرصهٔ معماری، تا حدودی محافظه‌کار بود. برنینی که غالباً طراحیهایی با مقیاس بزرگ تهیه می‌کرد و تدبیرهای عمق‌نمایانهٔ برجسته‌ای را به کار می‌گرفت، همواره از شیوه‌های کلاسیك با روشی اعتدالی و سنتی بهره گرفت. سبك معماریش را، در مقایسه با شیوهٔ عجیب و سراپا انقلابی فرانچسکو بورومینی (۱۵۹۹ـ۱۶۶۷)، می‌توان آکادمیك نامید. در کلیسای کوچك سان کارلو آله کواترو فونتانه (تصویر ۶۱۵)، که برنینی در طراحی تجسمی و ساخت انعطاف‌پذیر آن از تمام اسلاف یا معاصرانش فراتر می‌رود، پویایی سراپا تازه‌ای ظاهر می‌شود. نماهایی که کارلو مادرنو برای کلیساهای سانتا سوزانا و سان پیترو طراحی کرد، عمیقاً تندیس‌وارند ولی در امتداد سطوحی صاف و افقی گسترش می‌یابند. بورومینی، که احتمالاً در اندیشهٔ دیوار شاه‌نشین مذبح کلیسای سان پیترو اثر میکلانژ (تصویر ۵۴۱) بوده است، کل نمای این کلیسا را به صورت حرکتی مارپیچی به عقب و جلو درمی‌آورد، کنتر پوانی از محدب و مقعر در دو مرحله پدید می‌آورد (به موج قرنیز توجه کنید)، و با ایجاد تورفتگیهای عمیق بر جلوهٔ پیکره تأکید می‌ورزد. این دیگر آن نمای تختِ سنتی که حدود خارجی یك ساختمان را تعیین می‌کند نیست بلکه غشاء یا پوستهٔ زنده‌ای است که نه برای جدا کردن داخل و خارج بلکه فراهم آوردن امکان انتقال سیّالگونه بین آن دو در آنجا گنجانده شده است. این همبستگیِ کارکردی بین ساختمان و محیطش، از اینجا تأیید می‌شود که بنای مزبور نه یك نما بلکه دو نما دارد؛ نمای دوم، دهانه یا بلوك

باریکی مزین به یك برج کوچك، از نمای اصلی فاصله می‌گیرد و به تبعیت از انحنای خیابان، به یك تقاطع می‌نگرد.

داخل کلیسا، اقتباس گیرایی از یك کلیسای دارای نقشهٔ متراکم در مرکز است. نقشهٔ ساختمانی این کلیسا (تصویر ۶۱۶)، ترکیبی از صلیب یونانی و یك بیضی است و محور درازش بین درِ ورودی و شاه‌نشین مذبح واقع شده است. دیوارهای جانبی، با حرکتی در خلاف جهت موجهای نمای آن، موج برداشته‌اند. ستونهای برجسته، فضایی را که خود به میانش راه گشوده‌اند همچون دیوارهای متصل به خودشان، به چندین بند تقسیم می‌کنند. این فضای برجسته‌کاری شدهٔ داخلی، در زیر یك گنبد بیضی صندوقی قرار گرفته است؛ پنجره‌های ناپیدای واقع در قاعدهٔ گنبد، نوری به داخل می‌فرستند که به نظر می‌رسد کاسهٔ گنبد را در دریایی از نور شناور می‌کند. اقتباسهای عالی از شکل بنیادیِ بیضی، یعنی خویشاوند پویای دایرهٔ ایستا، فضایی پدید می‌آورد که فاصلهٔ در ورودی تا مذبح را بی‌آنکه مانعی همچون تقسیم‌بندیهای مختص ساختمانهای دورهٔ رنسانس فرا راهش ظاهر شود، در برمی‌گیرد.

یگانگی ظاهری فضای داخل، در نمازخانهٔ **کلیسای سان‌ایوو**، ساختهٔ بورومینی در **کالج یسوعی ساپینتسا (حکمت)** در رم (تصویر ۶۱۷)، گامی فراتر می‌رود. بورومینی به شیوهٔ خاص خویش، در نمای بیرونی این نمازخانه نیز شکلهای مقعر را در برابر شکلهای محدب به کار می‌گیرد. بر فراز انحنای درونیِ نمای کلیسا، که طرحش با طاق‌بندیهای قدیمی دورتادور حیاط منطبق شده است، ساختمان محدب و استوانه‌ای شکلی طراحی شده که اجزای پایینی گنبد بر آن تکیه دارند. نیم‌ستونهای قوی، نیروهایی را مهار می‌کنند که به نظر می‌رسد می‌خواهند به دیوارهای کلیسا فشار بیاورند و آن را از هم بگسلند. پشت‌بندهای روی نیم‌ستونهای گوشه‌ها رو به بالا انحنا پیدا می‌کنند تا فانوسی بلند و انعطاف‌پذیر را نگاه دارند که به نظر می‌رسد مارپیچِ انتهایش همچون یك پیچ، کل ساختمان را به سطح آسمان چسبانده است. این نقشهٔ متراکم در مرکز، شکل یك ستارهٔ شش پر را دارد که اضلاعش انحنا پیدا کرده باشند (تصویر ۶۱۸). تو رفتگیها و بیرون‌زدگیهای امتداد دیوارهای گوشه‌دار و منحنی، حالت فوق‌العاده پیچیده‌ای به نقشهٔ مزبور می‌دهد، زیرا تمام اجزای آن در نمای داخلی کلیسا انعکاس یافته‌اند. دیوارها از کف بنا تا فانوس، با حرکت بالارونده پیوسته‌ای اوج می‌گیرند و فقط یك قرنیز تنهای افقی، وقفه‌ای لحظه‌ای در آن پدید می‌آورد (تصویر ۶۱۹). بدین ترتیب، گنبد این کلیسا برخلاف گنبد کلیساهای دورهٔ رنسانس، واحد مجزایی نیست که بر فراز پایه‌های نگهدارنده ساختمان نهاده شده باشد بلکه جزءِ طبیعی و لاینفك دیوارها است، از بطن آنها سر برمی‌آورد و صفات آنها را دارد. حرکت افقی و پیچیدهٔ دیوارها به طور کامل به نمای درونی ساختمان منتقل می‌شود و پوسته‌ای پویا و همبسته پدید می‌آورد که بخشی از فضای کیهانی را محصور می‌کند و به شکل کنگره یا دالبر دالبر درمی‌آورد. تعداد انگشت‌شماری از معماران توانسته‌اند در عرصهٔ تبدیل طرحهای فوق‌العاده پیچیده به ساختمانهایی یکپارچه و همبسته چون ساختمان کلیسای سان‌ایوو به پای بورومینی برسند.

گوارینو گوارینی (۱۶۲۴ـ۱۶۸۳) وارث سبك معماری پیکره‌وار بورومینی بود. گوارینی کشیش، ریاضیدان، و معماری بود که هفده سالِ پایانی عمرش را در شهر تورینو گذراند و این شهر دورافتاده را به زادگاه و سرچشمهٔ تئوریهایی در عرصهٔ معماری تبدیل کرد که دامنهٔ نفوذشان سراسر اروپا را دربر گرفت. گوارینی در **کاخ کارینیانو** (تصویر ۶۲۰)، به طرز مؤثری، اصلِ نماهای مواج



۶۱۲ جووانی برنینی، داود، ۱۶۲۳. مرمر، به اندازهٔ طبیعی. نگارخانهٔ بورگزه، رم.



۶۱۳ جووانی برنینی، فضای داخل نمازخانه کورنارو، ۱۶۵۲ـ۱۶۴۵. سانتاماریا دلا ویتوریا، رم. نقاشی معلق به سقف هجدهم، موزهٔ دولتی، تورین.



۶۱۴ جووانی برنینی، **جذبهٔ روحی قدیسه ترز، ۱۶۴۵ـ۱۶۵۲**. مرمر، به اندازهٔ طبیعی، نمازخانهٔ کورنارو، کلیسای سانتاماریا دلا ویتوریا، رم.

بورومینی را به کار می‌بندد. او نمای طولانی کلیسا را به سه بخش می‌کند ــ که بخش مرکزیش همانند نمای **کلیسای سان‌کارلو آله‌کواترو فونتانه** (تصویر ۶۱۵) انحنا برمی‌دارد و در جناحینش دو ساختمان بکوك مانند ظاهر می‌شوند. این‌گونه تقسیم‌بندی جانبی و سه بخشیِ نمای ساختمانها از ویژگیهای بیشتر کاخهای دورهٔ باروك‌است و احتمالاً بر این اعتقاد استوار است که هر انسان متوسط به طور غریزی می‌تواند سه شیء را به صورت یك واحد تشخیص دهد ولی اگر تعداد شیئها از سه تا بیشتر شود مستلزم آن خواهد شد که شخص مزبور آنها را جدا از یکدیگر شمارش کند. همچنین در این حالت می‌تواند تأکید بیشتری بر محور مرکزی بگذارد، همچنانکه گوارینی در اینجا با ایجاد حفره‌های عمیق در وسط بلوك محدب مرکزی، چنین کرده است. سطوح پر نقش‌ونگار (همگی با آجر) و شبه‌ستونهای متصل به بدنه که هر یك از بلوکهای مزبور را به سه بند جداگانه تقسیم می‌کنند، تنوع طرح گوارینی را دو چندان می‌کنند. نقشهای تمام برجسته و نیم‌برجسته، سایه‌هایی با درجات متفاوت بر سطح ساختمان می‌اندازند و ترکیب تازه‌ای بر آن می‌افزایند که نمای آن را به یکی از ظریفترین نماهای اواخر سدهٔ هفدهم تبدیل می‌کنند.

گوارینی به هنگام طراحی گنبد فوق‌العاده پیچیدهٔ **نمازخانهٔ کفن مقدس** (تصویر ۶۲۱) ــ ساختمانی گِرد، کوچك، و متصل به کلیسای تورینو ــ احتمالاً از استعداد ریاضی خویش کمك گرفته است. اگر سطح داخلی گنبد را از پایین نگاه کنیم منظرهٔ حیرت‌آوری از شکلهای هندسی را خواهیم دید که به گِرد یك دایرهٔ مرکزی اوج می‌گیرد و به کبوتر نورانی **روح‌القدس** می‌رسد. گنبد سنتی در اینجا به صورت یك سلسله شکلهای غیر مادیِ هندسی درآمده است که ظاهراً با حرکتی متضاد به گِرد یکدیگر می‌پیچند؛ این شکلها ضمن آنکه مرزهای داخلی گنبد را تعیین می‌کنند به هیچ وجه باعث محدودیت فضای داخلی نمی‌شوند. مقایسهٔ طرح این گنبد با طرح گنبد کلیسای **سانتا الیجو دلی اوریفیچی** (تصویر ۶۲۲)، اثر رافائل در رم، نشان می‌دهد که تغییری بنیادی به وقوع پیوسته است: «گنبد ایستای آسمان» در معماری و فلسفه به گنبدی ریاضی با حرکات محاسبه‌پذیر و ظاهری پویا تبدیل شده است.

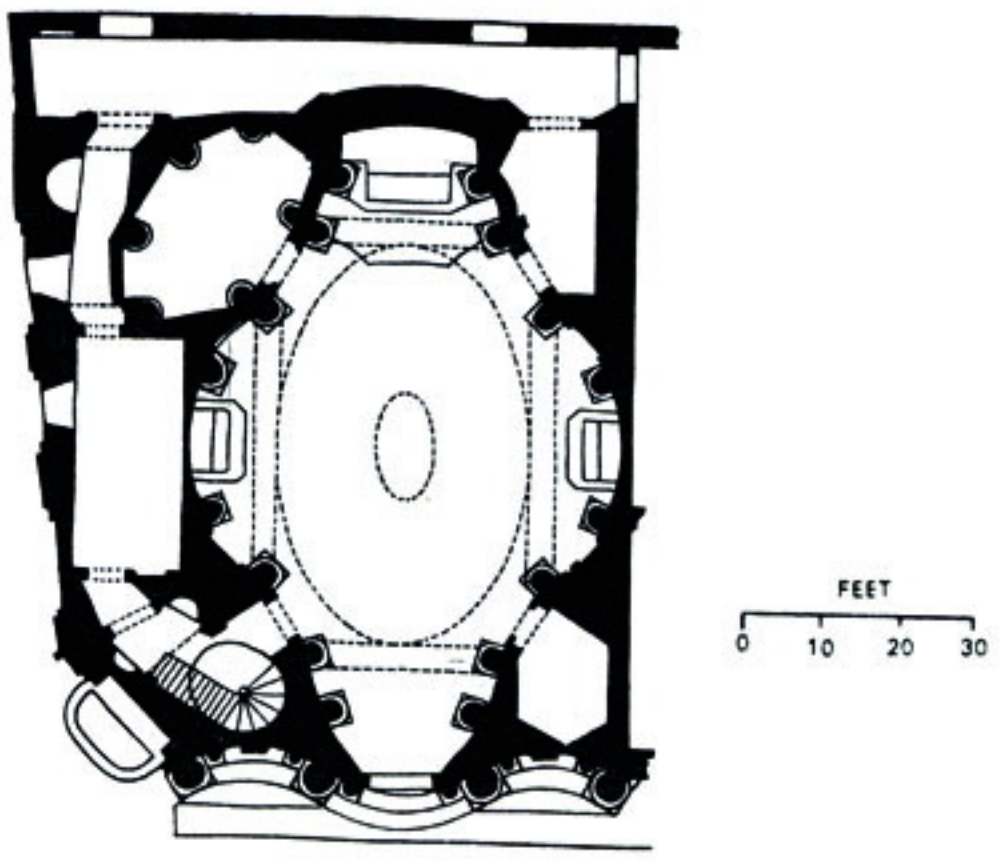
تأثیر سبك معماری بورومینی و گوارینی، از کوههای آلپ نیز فراتر رفت و الهامبخش معماران اتریش و جنوب آلمان در اواخر سدهٔ هفدهم و اوائل سدهٔ هجدهم گردید. این سبك که در مناطق کاتولیك‌نشین اروپا و دنیای جدید (مخصوصاً برزیل) با استقبال شایانی مواجه شده بود، در فرانسه که عرصهٔ سبك نسبتاً محافظه‌کارانهٔ برنینی بود، چندان تأثیری برجای نگذاشت.

نقاشی

نقاشان ایتالیا در سدهٔ هفدهم، احتمالاً به استثنای **کاراوادجو** و تزئینگران بعدی، در ماجراجویی به پای معماران و پیکرتراشان نمی‌رسیدند. نقاشان دورهٔ رنسانس پیشرفته، سنتی را برای ایشان به ارث گذاشته بودند که از اعتباری به عظمت هنر کلاسیك روزگار باستان برخوردار بود. هنرمندان اروپا، پس از سدهٔ شانزدهم، از هر دو سنت مزبور بهره گرفتند، و تاریخ هنر نقاشی از آن زمان تا سدهٔ نوزدهم ــ یعنی تا عصر جدید ــ تاریخ تفسیر، تکامل، و دگرگونی این سنتها بوده است. سه میراث بزرگ و متنفذ دورهٔ رنسانس پیشرفته



۶۱۵ فرانچسکو بورومینی، نمای کلیسای سان‌کارلو آلـه کواتـرو فونتانه، رم، ۱۶۶۵ـ۱۶۶۷.



۶۱۶ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان کارلو آلـه کواتـرو فونتانـه، ۱۶۴۱ـ۱۶۳۸.

عبارت بودند از سبکهای رافائل، میکلانژ، و تیسین، به اضافهٔ یك جریان فرعی دیگر که از **کوردجو** الهام می‌گرفت. نقاشی باروك، پیامد تغییرات و تأثیرات بسیار و بیشمارِ همین سبکها است، و هنر کلاسیك روزگار باستان نیز گاه تکمیل کننده و گاه مخالف آنها بوده است. در خارج از قلمرو هنر روزگار باستان و دورهٔ رنسانس، آن چیزی سر برافراشت که می‌توان ناتورالیسم بومی نامیـدش: سبـکی که ظاهـراً دشمن بزرگان هنر است و بر این فرض تکیه دارد که هنرمند باید آن چیزی را نقاشی کند که می‌بیند و توجهی به استادان کلاسیك و دورهٔ رنسانس نداشته باشد. این ناتورالیسم بومی، در ایتالیا و فرانسه به عنوان یك سبك اقلیت ظاهر می‌شود ولی در اسپانیا نقش مهمی ایفا می‌کند و در هلند به بالاترین درجهٔ اعتبار می‌رسد.

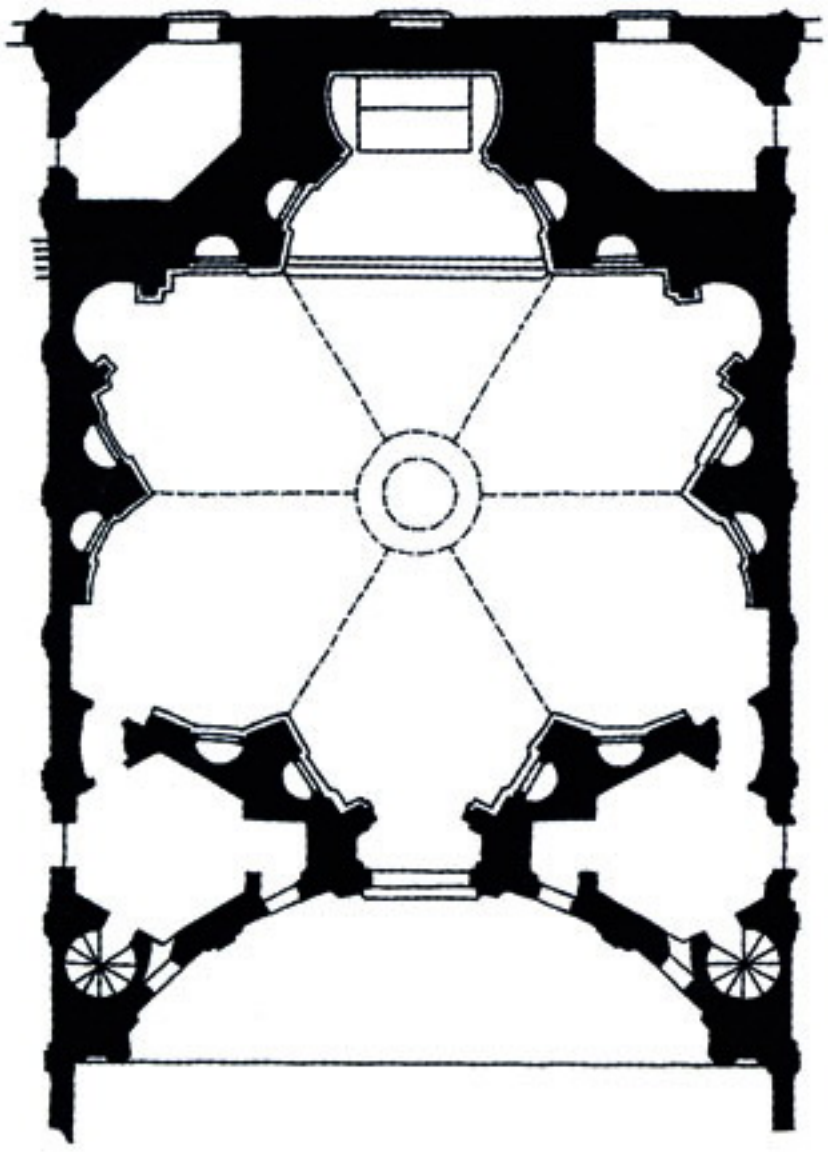
سبك باروك، در حدود ۱۶۰۰ میلادی، با تزیین تالار **کاخ فارنزه** توسط **آنیباله کاراتچی** (۱۵۶۰ـ۱۶۰۹)، هنر نقاشی ایتالیائی را تماماً زیر نفوذ خود می‌آورد. نسل کاراتچی، که از مهارتِ ساختگیِ استادان سبك شیوه‌گزینی خسته شده بود، به تماشای دگربارهٔ طبیعـت روی آورد، البته پس از مطالعهٔ دقیق آثار استادان دورهٔ رنسانس. آنیباله، تعلیمات هنری را در آکادمی هنر زادگاه خود یعنی شهر بولونیا فرا گرفته بود. آکادمی بولونیا که توسط عموزادهٔ آنیباله یعنی **لودوویکو** تأسیس شده بود، در تاریخ هنر مغرب‌زمین، نخستین مؤسسه در نوع خود به شمار می‌رود. نخستین رکن فعالیت آکادمی بولونیا این بود که هنر را می‌توان یاد داد ــ شالودهٔ هرگونه فلسفهٔ آکادمیك هنـر ــ و موضوعات تدریس باید شامل سنتها، هنر کلاسیك و دورهٔ رنسانس به اضافهٔ مطالعهٔ اندامهای بدن و نقاشی از روی مدل زنده باشد. نقاشان بولونیائی از مدتها پیش با لقب آکادمیك‌ها و گاه با لقب التقاطیون مشخص می‌شدند، زیرا به نظر می‌رسید که معتقدند پیدایش و تکامل یك سبك درست در نقاشی را می‌توان یاد داد. به هر حال، با مشاهدهٔ تالار کاخ فارنزه می‌توان گفت که آنیباله با آثار میکلانـژ، رافائـل، وتیسین آشنا بوده و گذشته از اینهـا می‌توانسته اسـت نقاشیهـای عمق‌نمایانهٔ استادانه‌ای بکشد. موضوع اصلی نقاشیهای سقف تالار کاخ فارنزهِ عشقهای خدایان است. صحنه‌ها در قابهایی نقاشی شده‌اند که بیننده، پس از دیدنشان، گمان می‌کند به تابلوهایی می‌نگرد که در درون چهارچوبهای گچ‌بری شده نصب شده‌اند. در دو سوی تابلوها جوانهای برهنهٔ نشسته و غولان ایستاده نقاشی شده‌اند (تصویر ۶۲۳)؛ این موضوعها تماماً از نقاشیهای میکلانژ در سقف نمازخانهٔ سیستین گرفته شده‌اند. در اینجا **پولوفموس** سیکلوپ پس از آنکه عشقش از سوی **گالاتیا** رد می‌شود، تخته سنگی را برداشته و به سوی **آکیس**، عاشق گالاتیا، پرتاب می‌کند. پیکرهٔ پولوفموس غول یك‌چشم، بدون تردید، با الهام از پیکره‌های پر عظمت صحنهٔ **داوری اخروی** بر سقف نمازخانهٔ سیستین اثر میکلانژ (تصویر ۱ـ۵۴۲) نقاشی شده است. جالب توجه اینجاست که سایه‌روشن‌کاری تابلو با پیکره‌هایِ نقاشی شدهٔ دورتادورش یکی نیست. پولوفموس، با نوری یکنواخت، همچون یك تندیس نمایانده شده است؛ پیکره‌های بیرونِ تابلو، از زیر روشنی گرفته‌اند و به تندیسهایی سه‌بعدی شباهت پیـدا کرده‌انـد که از نور مشعلهای روشنِ تالار، روشنی گرفته باشند. این‌گونه مشخص‌سازی دقیق «واقعیتهای» تصویری به منظور عمق‌نمایی، سراپا به شیوهٔ باروك است. در بالاترین نقطهٔ طاق، قاب تزیینی درازی با صحنهٔ پیروزی باکوس دیده می‌شود که ترکیب خلاقانهٔ بی‌نظیری از سبکهای رافائل و تیسین است و نشان می‌دهد که کاراتچی با چه مهارتی می‌توانسته است سبکهای معتبر را با هم بیامیزد و سبکی مختص خویش بیافریند.

گویدو رنی (۱۵۷۵ـ۱۶۴۲) هنرمند دیگری است که در **آکادمیا**



۶۱۷ فرانچسکو بورومینی، کلیسای سان ایوو، آغاز بنا در ۱۶۴۲.

الهام‌بخش موج تازه‌ای به هواداری از نقاشیهای عمق‌نمایانهٔ سقفی شد و به پیدایش برخی از حیرت‌آورترین تزئینکاریها در تاریخ هنر انجامید.



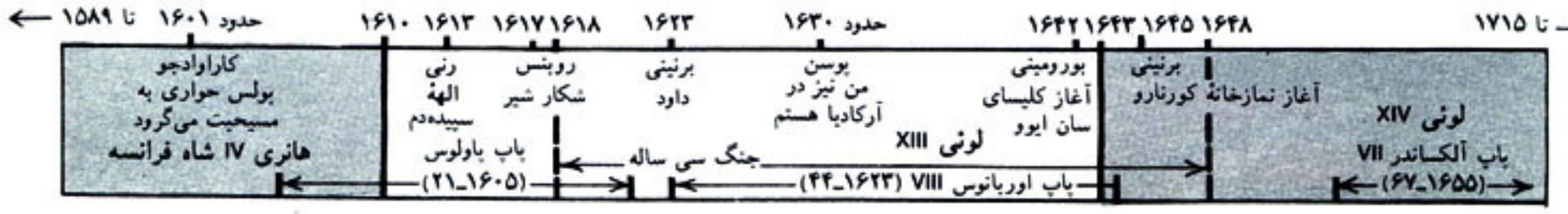
۶۱۸ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان ایوو.

۶۱۹ منظرهٔ داخل گنبد کلیسای سان ایوو.



بولونیا پرورش یافت و در کارهایش، همچنان که از نقاشی سقفی **الههٔ سپیده‌دم** (تصویر ۶۲۴) پیداست، از رافائل الهام می‌گرفت. **اورورا** ــ **الههٔ سپیده‌دم** ــ **ارابهٔ آپولون** را هدایت می‌کند و در همان حال، الاهگان فصلهای سال، گرداگردش می‌رقصند. در برابر بیننده، حرکتی ملایم و شناگونه، همراه با برجسته‌نمایی خفیف و ترکیب‌بندی مطمئن جریان می‌یابد اما از نیروی پیکره‌وار آثار رافائل در آن خبری نیست. **الههٔ سپیده‌دم**، تفسیر روشنگرانه‌ای از سبك استاد است، اما روحیهٔ دانشوری ــ یعنی «آکادمیك» ــ از تمام اجزایش ساطع است. و با توجه به اینکه گویدو یکصد سال پس از رافائل کار می‌کرد و کل تکامل پرسپکتیو عمق‌نمایانه در نقاشی سقفی را نادیده گرفت، محافظه‌کارانه هم هست زیرا کاری که می‌کند انتقال نقاشی دیواری به سقف است.

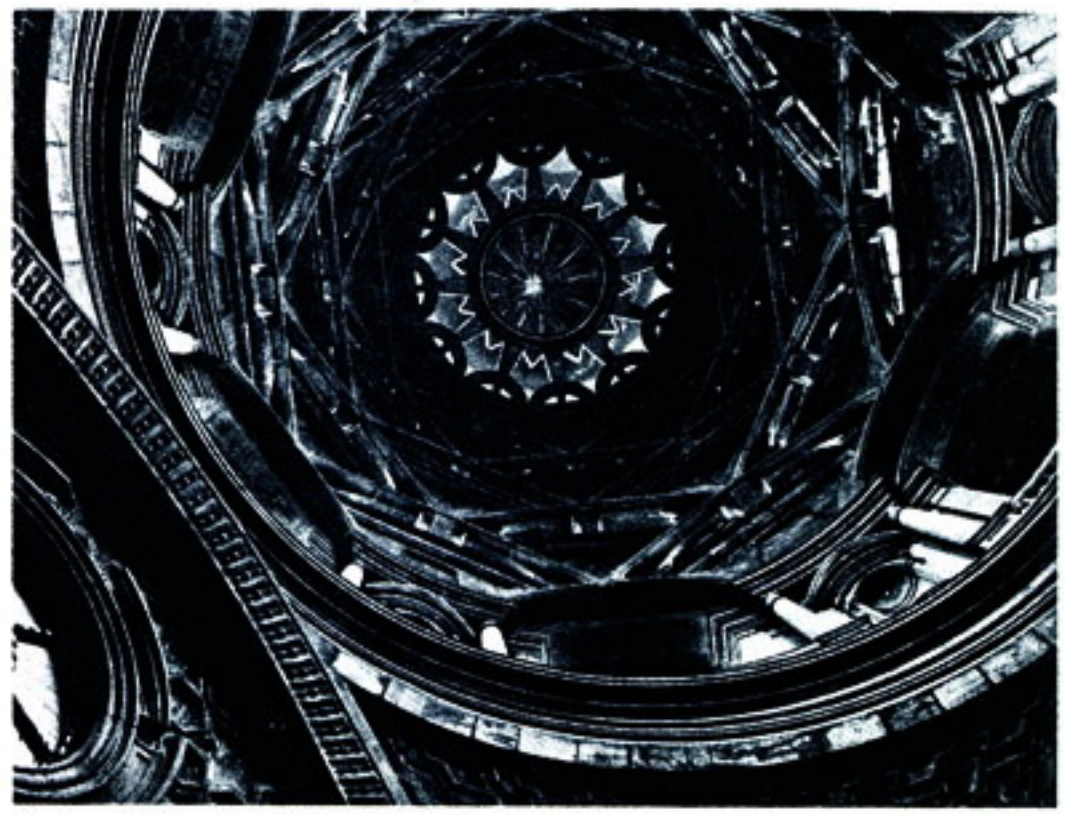
جووانی گوئرچینو (۱۵۹۱ـ۱۶۶۶) نیز که در مکتب بولونیا پرورش یافته بود، به هنگام تفسیر همان موضوع، از پرسپکتیو سقفی بهره می‌گیرد و به نتیجهٔ بسیار متفاوتی می‌رسد (تصویر ۶۲۵). او که پیکره‌های عمق‌نمایانهٔ تالار فارنزه و قاب تزئینیِ مرکزی آن را راهنمای خویش قرار داده است، سقف را به فضای بیکرانه‌ای مبدل می‌کند که عرصهٔ رژهٔ پیکره‌ها است. چشم بیننده، در اثر امتداد یافتن عناصر معماریِ همگرای و رنگ شدهٔ اتاق، به سوی این رژهٔ آسمانی هدایت می‌شود. با آنکه پرسپکتیو پیکره‌های این نقاشی سقفی ممکن است تا حدودی ساختگی به نظر برسد، **الههٔ سپیده‌دمِ** گوئرچینو



گرچه نقاشان آکادمی بولونیا قلباً مایل بودند تا سرحد امکان، مستقیماً از طبیعت تقلید کنند، معتقد بودند که هنرمندان دورهٔ رنسانس و روزگار باستان توانسته بودند بخش بزرگی از جوهر طبیعت را جذب کنند و هنرمندان با آماده شدن برای مطالعهٔ طبیعت، می‌بایست از آنها می‌آموختند. **میکلانجلو دِ مریزی (۱۵۷۳ـ۱۶۱۰)**، که خود را به تقلید از نام زادگاهش در شمال ایتالیا **کاراوادجو** نامید، اندیشه‌ای بس متفاوت داشت و مغرورانه اعلام می‌کرد که مردم کوچه و بازار، یگانه آموزگارانش هستند یعنی نقاشی از چهره‌ها و زندگی ایشان، اطلاعات کافی دربارهٔ طبیعت به وی می‌دهد. اهانت علنی او به استادان کلاسیك (احتمالاً بیشتر هیاهو بود تا واقعیت) با انتقادهای تلخ بسیاری از نقاشان روبه‌رو شد و یکی از ایشان وی را هنرمند ضد مسیح در عالم نقاشی نامید. ولی بسیاری از هنرمندان، با عاریت گرفتنِ نوآوریهایش، زحماتش را ارج نهادند. وقتی به تابلوی **پولس حواری به مسیحیت می‌گرود** (لوحهٔ رنگی ۶۰) که برای کلیسای سانتاماریا دل‌پوپولو نقاشی کرد بنگریم خواهیم دید که این نوآوریها چه حیرتی در بیننده ایجاد می‌کرده‌اند. قدیس پولس در حالی نشان داده شده که با پشت بر زمین افتاده، دو دستش به آسمان بلند شده و در همان حال مهتری در آنجا حاضر شده است تا اسب را از روی صاحب افتاده‌اش کنار بکشد. بسیاری از آثار کاراوادجو به دلیل تهی بودن از اصول ادب ــ یعنی مناسبت و رعایت آداب ــ طرد شدند، که البته، این تابلو می‌تواند یکی از آنها باشد. در اینجا بیننده در برابر خویش قدیس بزرگی را که در چنگال معجزه‌ای بزرگ اسیر شده باشد نمی‌بیند بلکه حادثه‌ای را می‌بیند که صرفاً در اصطبل ممکن است رخ دهد. جوانی که در میگساری به راه افراط رفته، از اسب خویش به زیر افتاده و چیزی نمانده است که اسب لهش کند. هیچ علامتی نیست که او را به بیننده بشناساند؛ او می‌تواند هر کسی باشد. مهتر، پیرمردی گندمگون و ریشدار است که به خوبی با اصطبل و اسب آشنایی دارد. و اسب، صحنه را چنان پر کرده که گویی قهرمان اصلی است، و وضوح و زاویهٔ غیر عادیِ انتخاب شده برای نمایش آن، احتمالاً هدفی جز به ریشخند گرفتن روحانیان نداشته است. کاراوادجو هیچ توجهی به اهمیتی که غالباً به صحنه‌های برگرفته از **کتاب مقدس** داده می‌شود نکرده است. او آشکارا تمام زیباییهای صوریِ پیکره‌سازی، ترکیب‌بندی، و رنگ‌آمیزی مختص دورهٔ رنسانس را نادیده می‌گیرد. نور تندی که همچون اخگر بر تاریکیهای تابلو تابانده است، واقعیتِ صحنه را با نور خیره‌کنندهٔ فلاش دوربین یك مأمور پلیس، ضبط کرده است. همین ویژگیِ تضاد شدید بین روشنایی و تاریکی است که معاصران کاراوادجو را نخست مبهوت و سپس شیفتهٔ وی کرد. برجسته‌نماییِ تند و ناگهانیِ شکلها و جزییات شکل در اثر تاباندن این نور، چنان بر واقعیتِ آنها تأکید می‌کند که از نور یکنواخت یا مواج، هیچگاه چنین کاری ساخته نیست. تاریکی، دوشادوش روشنی،



۶۲۰ گوارینو گوارینی، کاخ کارینیانو. تورینو، ۱۶۷۹ـ۱۶۹۲.



۶۲۱ گوارینو گوارینی، نمای داخل گنبد نمازخانهٔ کفن مقدس، تورینو، ۱۶۶۷ـ۱۶۹۴.



۶۲۲ رافائل سانتسیو، کلیسای سانتا الیجو دلی اوریفیچی، رم، حدود ۱۵۰۹ (منظرهٔ داخل گنبد).

جلوه‌ای طبیعی پیدا کرده است؛ برای پی بردن به این جنبه، نیازی به کارگردان یا نورپرداز صحنه نیست. شیوهٔ کاراوادجو، که تأثیر ژرفی بر هنر اروپا داشت، **تنبریسم** یا «شیوهٔ تاریك» نامیده شده است. این شیوه، با موضوعی که رئالیستی باشد، به خوبی جور درمی‌آید. شیوهٔ تاریك، روش دیگری در عمق‌نمایی باروك است که چشم بیننده را به تصدیق و تأیید واقعیت بصریِ آنچه می‌بیند، وادار می‌کند. این شیوه با آنکه وسیعاً در میان هنرمندان دورهٔ باروك رواج یافته بود، در اسپانیا و هلند بزرگترین نتایج را به بار آورد.

آدمی گمان می‌کند که آنیباله کاراچی، لودوویکو کاراچی، و همکارانشان در آکادمی مزبور، با دقت و احتیاط، از افتادن در دام هنر مخاطره‌آمیز کاراوادجو اجتناب می‌ورزیده‌اند. اما چنین نیست؛ همهٔ اینان عناصری از هنر مزبور را به عاریت گرفتند ــ برخی بیشتر و برخی کمتر ــ و نادانسته، آن را با سنتها و کار خودشان پیوند دادند.

تابلوی **آخرین تناول عشای ربانی توسط قدیس هیرونیموس** (تصویر ۶۲۶) که توسط **دومنیکینو** (۱۵۸۱ـ۱۶۴۱)، یکی دیگر از پیروان آکادمی بولونیا نقاشی شد، چنان بیانگر روحیات باروك، جنبش ضد اصلاح دینی و آرمانهای آن است که به سختی می‌توان قرینه‌ای به عنوان سندی از آن روزگار برایش پیدا کرد. قدیس هیرونیموس در یك سرسرای متعلق به دورهٔ رنسانس نشسته است که پسزمینه‌اش منظره‌ای به شیوهٔ ونیزی است؛ دوستانش دورتادورش را گرفته‌اند و یکی از آنها او را طوری نگاه داشته است که بتواند نان و شراب آخرین عشای ربانی را بخورد. رئالیسم کاراوادجو، مُهر خود را بر اندامهای چروکیدهٔ این پیرمرد زده است؛ این اندامهای ضعیف، یك زمانی ستبر و پرتوان بودند؛ این مُهر، دست‌کم بر چهره‌های سه تا از همراهان هیرونیموس و آن کشیشِ پیرِ موقر نیز زده شده است. سایه‌ها و روشنهای تند نیز نشانه‌هایی از کاراوادجو هستند، در حالی که ترکیب‌بندی کلی، معماری، پسر بچه‌های شناور، و تماشاگر عمامه به سر، یادآور تیسین، کوردجو، و حالت روانی هنرمندان دورهٔ رنسانس پیشرفته هستند. یك چنین تابلویی، الزاماً یك تقلید آکادمیك به نظر می‌رسد؛ ولی تمام عناصر عاریتی‌اش، پیروزمندانه درهم آمیخته شده و وحدتی نایاب مؤثر پدید آورده‌اند. تابلوی **آخرین تناول عشای ربانی توس قدیس هیرونیموس**، یك نقاشیِ موفقِ «مکتبی» است و همچنان می‌بینیم، هنرمند در تهیهٔ آن از همهٔ منابع موجود ــ اعم از سنتی معاصر ــ سود جسته است.

مکتبهای ایتالیا در سدهٔ هفدهم، پس از کاراتچی و کاراواد جز در یك عرصه ــ تزیین سقف ــ در تمام حوزه‌ها رو به خامو نهادند. سابقهٔ تاریخی و سنت این کار از مانتنیا آغاز می‌شود. میکلانژ، کوردجو، و ورونز می‌گذرد و به آنیباله کاراتچی و لودوو کاراتچی می‌رسد. کلیساهای بزرگ و جدید رُم در دورهٔ باروك، علاقهٔ مسائل نقاشی سقفی را از نو در هنرمندان برانگیخت. البته این مس از نوع خاصی‌اند: بالا نگریستن برای تماشای یك نقاشی با نگری ساده به هر تابلویی فرق دارد، زیرا هنگام نگریستن به آنچه در با سرمان است، مخصوصاً اگر در ارتفاع زیاد باشد، گونه‌ای هیب عظمت بر ما چیره می‌شود. گوئرچینو این عظمت را در نقاشی س **الههٔ سپیده‌دم** خویش احساس کرد، ولی گویدورنی در تابلوی خو به همان نام، احساس نکرد. هنرمند دورهٔ باروك، سطح سقف مرتف عرصه‌ای طبیعی برای به روی صحنه آوردنِ عمق‌نمایی بص می‌داند. مسیحیِ عابد، که بهشت را در «بالا» یا آسمان مجسم می وقتی رو به بالا بنگرد و منظرهٔ آن را به چشمان خود ببیند، شدید هیجان خواهد آمد. میکلانژ در نقاشی سقفیِ نمازخانهٔ سیست کوششی برای نمایشِ باز شدن درهای آسمان به بهشت نکرد حماسه‌ای را بازنمایی کرد که از رویدادهایی بی‌زمان و بی‌مکان س می‌گفت و بیننده، چه بر دیوار چه بر سقف، می‌توانست آن را در نمایش پیکره‌هایی که به آسمان صعود می‌کنند، چندان او را به جلب نمی‌کرد. در درستی برخی از رویدادهای تاریخ سفر پید جای تردیدی وجود نداشت، و این رویدادها و پیکره‌ها را می‌ش اتاقکهای مخصوص خودشان محبوس کرد. ولی **فراآندرئا پوت** (۱۶۴۲ـ۱۷۰۹)، یکی دیگر از استادان نقاشی سقفی در دورهٔ با



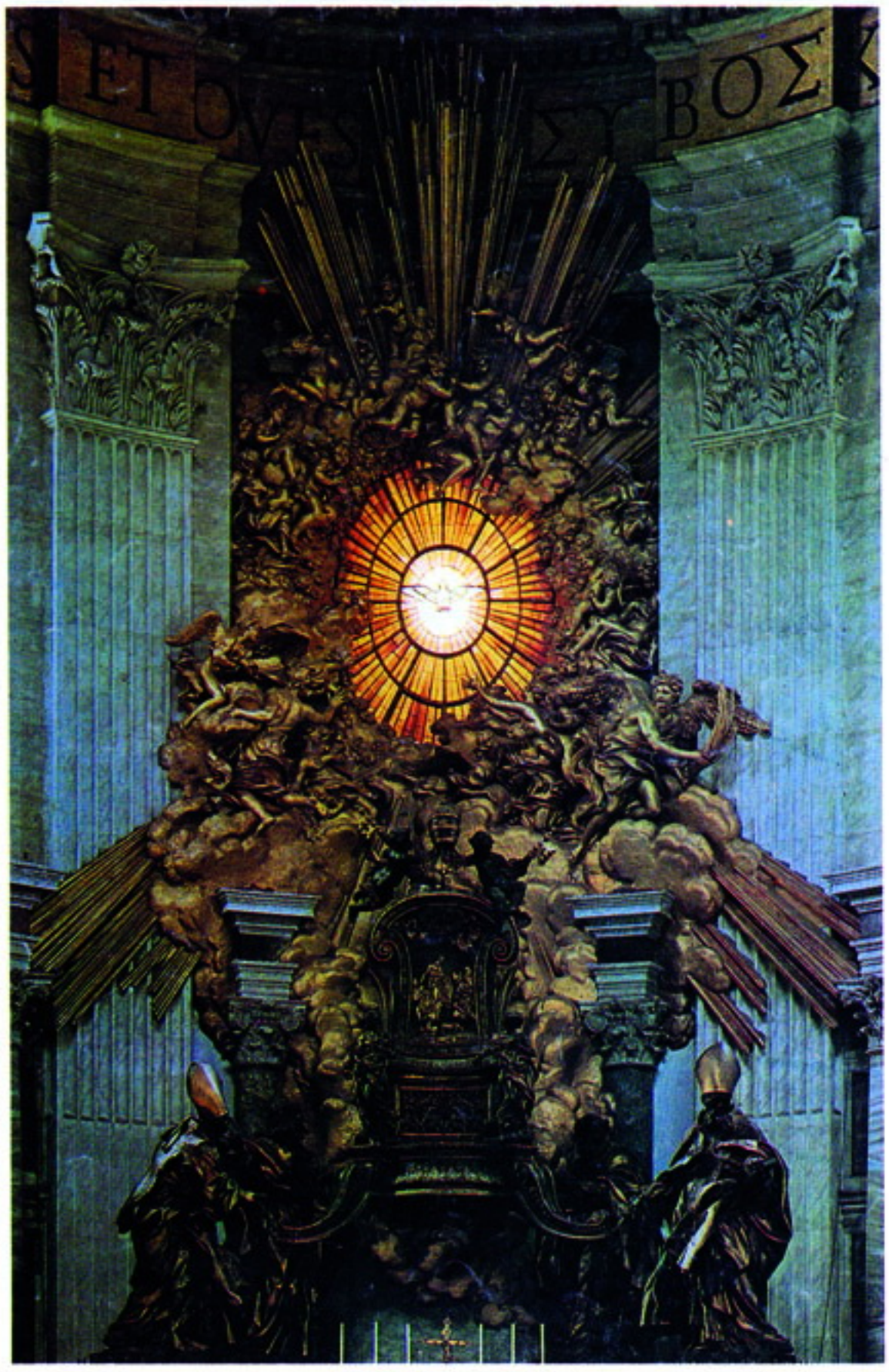
لوحهٔ رنگی ۵۷. ماتیاس گرونوالد، **قیام پس از مرگ**، جزئی از لوحهٔ راست **قاب تزئینی محجر مذبح ایزنهایم** (باز)، حدود ۱۵۱۰-۱۵۱۵. تقریباً ۲۶۵ × ۱۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ اونتر لیندن، کولمار.



لوحهٔ رنگی ۵۸. هانس هولباین کهتر، **سفیران فرانسه**، ۱۵۳۳. رنگ‌روغن و لعابی روی تخته، تقریباً ۲۰۰ × ۲۰۴ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.



لوحهٔ رنگی ۵۹. پیتر بروگل، **رقص دهقانی**، حدود ۱۵۶۷. تقریباً ۱۱۳ × ۱۶۳ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ هنر، وین.



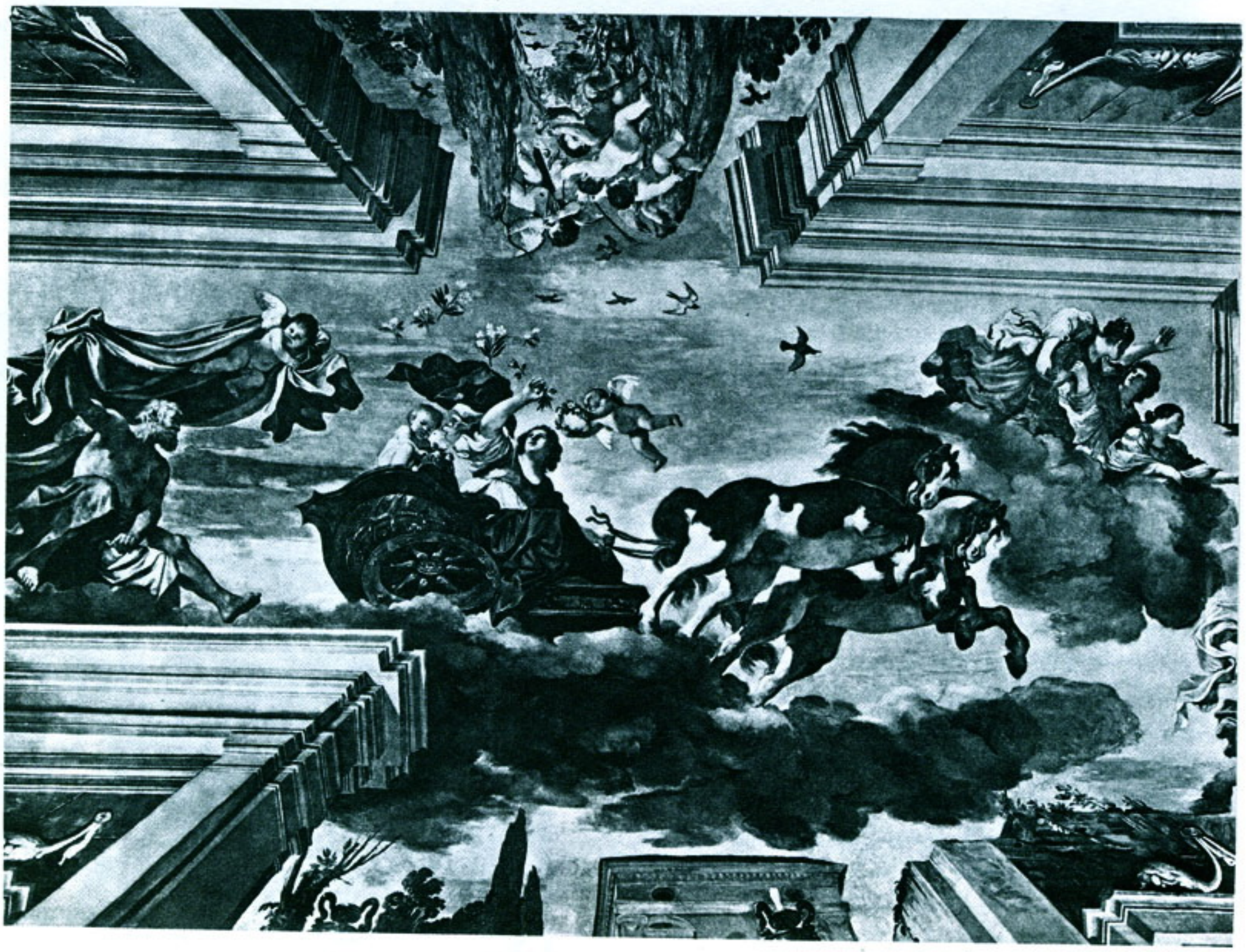
لوحهٔ رنگی ۶۰. جووانی برنینی، **سریر قدیس پطرس**، ۱۶۵۶ـ۱۶۶۶. مفرغ مطلا، مرمر، و گچکاری. کلیسای سان پیترو، رم.



۶۲۳ آنیباله کاراتچی، **پولوفموس**، ۱۵۹۷ـ۱۶۰۰. جزئی از نقاشیهای سقف تالار فارنزه، کاخ فارنزه، رم.



۶۲۴ گویدو رنی، جزئی از تابلو **الههٔ سپیده‌دم**، ۱۶۱۳ـ۱۶۱۴. نقاشی روی سقف، در کازینو روسپیلیوزی، رم.



۶۲۵ جووانی گوئرچینو، **الههٔ سپیده‌دم**، ۱۶۲۱ـ۱۶۲۳. نقاشی روی سقف، در ویلا لودوویزی، رم.

شیوه‌ای کاملاً متفاوت دارد. او که از برادرانِ عامیِ فرقهٔ یسوعیان و استاد پرسپکتیو بود و رسالهٔ معتبری در آن زمینه نوشت، طراحی و اجرای پردهٔ بزرگ نقاشی سقفیِ کلیسای سان‌ایگناتسیو را به نشانهٔ تجلیل از قدیس ایگناتیوس لویولائی، بر عهده گرفت (تصویر ۶۲۷). هنرمند می‌خواهد تجسم فضاییِ باز شدن درهای آسمان در بالای سرهای اجتماع ــ یا به بیان درست‌تر، اجتماعی که فضای داخل کلیسای سان‌ایگناتسیو را پر کرده است ــ را نشان دهد. زیرا در تجسم عمق فضایی، معماری کلیسا را تا پای طاق ادامه می‌دهد، به طوری که بیننده گمان می‌کند سقف کلیسا در نقطهٔ تلاقی زمین و آسمان برداشته شده است و قدیس ایگناتیوس در برابر چهار رکن جهان، به آسمان برده می‌شود تا به حضور مسیح که منتظر اوست برسد. یك صفحهٔ فلزی در کف صحن کلیسا، نقطهٔ دید پرسپکتیو عمق فضایی را مشخص می‌کند. تماشاگر، چنانچه از این نقطه به بالا بنگرد صحنهٔ آسمان و زمین را یکپارچه می‌بیند، زیرا پوتسو در طرحش خواسته است این دو را بدون هیچ مرزی با هم ادغام کند. هنرمند برای آنکه تأثیرات بصری مورد نظرش را بر بیننده بگذارد، از تمام امکانات معماری، پیکرتراشی، و نقاشی بهره می‌گیرد و این همه را چنان درهم ادغام می‌کند که حتی درآمیختگی و یکپارچگی کلی منظره‌های گوتیك به پایش نمی‌رسد.



۶۲۶ دومنیکینو، آخرین تناول عشای ربانی توسط قدیس هیرونیموس، ۱۶۱۴. تقریباً ۴۱۳×۲۵۳ سانتی‌متر. موزه‌های واتیکان، رم.

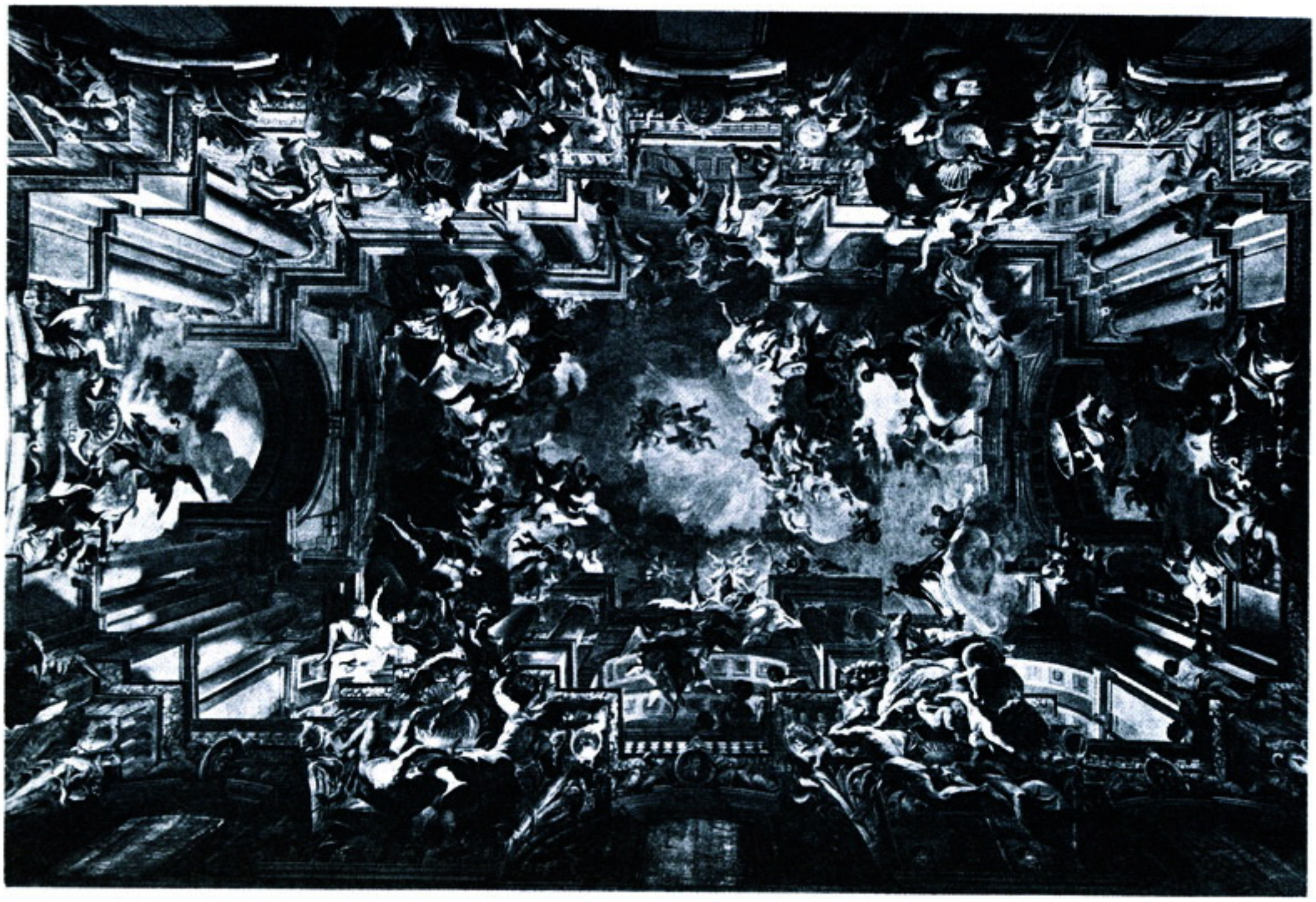
بر نور به عنوان محمل جذبه و ژرف‌نگری به معنای باروك، می‌توان صوت را هم افزود زیرا می‌دانیم که کلیساها در آن زمان با توجه به واضح شنیده شدن اصوات طراحی و ساخته می‌شدند. به راحتی می‌توان تصور کرد که نیروی نور و صوت در کلیسای باروكِ سرشار از موسیقی باروك، چگونه تقویت می‌شد. انسان مؤمن در اثر تحریك همزمان حواس بینایی و شنواییِ، احتمالاً به چنان حالت خلسه‌ای فرو می‌رفت که به گفتهٔ میلتن «تمام کائنات را در برابر دیدگانش مجسم می‌کرد.» ولی این حال به حال شدن، همواره می‌بایست به کمك ابزارهای فیزیکی تحقق می‌یافت زیرا انسانها با آنکه در سده‌های میانه می‌توانستند به رؤیاهای درونی برسند، در دورهٔ باروك اصرار داشتند که هر رازی را آشکارا در برابر دیدگان خویش ببینند. بدین ترتیب، آسمان یا بهشت، برای آنکه معتبرتر و پذیرفتنی‌تر شود، باید از لحاظ بصری تشابه بیشتری به عرصهٔ عالم خاکی داشته باشد؛ دانته می‌توانست بهشت را در عالم رؤیا ببیند، ولی پوتسو می‌خواست آن را در ساعات بیداری و هنگام قدم زدن در کلیسا، بالای سر خویش ببیند. انسان سده‌های میانه، آرزوی رسیدن به آسمان را داشت؛ انسان دورهٔ باروك می‌خواست که آسمان را تا حد خودش به زمین آورد و در همانجا بتواند آن را ببیند، حتی وارسی‌اش کند. بینایی، در هنر و علوم سدهٔ هفدهم، برترین قوهٔ آدمی به شمار می‌رود.

گستردگی فضای نمایشی هنر باروك نه فقط با حرکت به سوی خط نامتناهی افقی بلکه با حرکت بر روی خط عمودی نیز بیان شده است. آسمان بیش از پیش در دسترس آدمی قرار گرفته است؛ نیوتن برای کشف قوانین اجرام آسمانی، به آسمان رخنه خواهد کرد. ابرهای آسمان دیگر کرسی یا تخت فرشتگان نیستند؛ در سدهٔ هفدهم، دانشمندان پی می‌برند که ابر، چیزی جز بخار آب نیست. هوای روشنی که نور به کمکش انتشار می‌یابد، چگالی و وزن دارد. همزمان با مادی شدن آسمان، آدمی به این فکر می‌افتد که روزی به کمك پرواز، خواهد توانست آن را تسخیر کند؛ البته نه با پرواز روح بلکه با پرواز جسم. دورهٔ باروك، همچنان که در نقاشی سقفی فراآندرئا پوتسو می‌بینیم، روح را به مادهٔ در حرکت تبدیل می‌کند.

اسپانیا

در اسپانیا، همچون دیگر کشورهای اروپا، سبك شیوه‌گزینی ایتالیائی، در سدهٔ شانزدهم پذیرفته و در دورهٔ باروك کنار گذاشته شد. ولی اسپانیا، همراه با سبك شیوه‌گزینی، به نظر می‌رسید هر آنچه را که رنسانس ایتالیائی به میدان آورده بود رد می‌کند، همچنان که انقلاب علمی و نهضت روشنگری را نیز تا مدتی طولانی رد کرد. از سده‌های میانه به بعد، اسپانیا خود را مغرورانه از حوادث اروپا برکنار نگاه داشته بود؛ این برکناری، امروز هم تماماً پایان نیافته است.

در دورهٔ جنبش ضد اصلاح دینی و دورهٔ باروك، ما با دو جنبه از نبوغ اسپانیائی روبه‌رو هستیم: اعتقاد سرسختانهٔ دینی و عرفان پرشورانه از یك طرف و رئالیسم آهنین از طرف دیگر؛ قدیسه ترسای آویلائی و قدیس یوهانس صلیبی را می‌توان نمایندهٔ جنبهٔ نخست، و قدیس ایگناتیوس لویولائی مؤسس فرقهٔ یسوعیان را نمایندهٔ جنبهٔ



۶۲۷ فرا آندرئا پوتسو، در ستایش قدیس ایگناتیوس، ۱۶۹۱ـ۱۶۹۴. نقاشی بر سقف صحن کلیسای سان ایگناتسیو، رم.

دوم دانست. می‌توان در اشخاص و آثار هنریِ واحدی، این دو خلق و خوی را پیدا کرد ولی رایجتر از همه این است که خلق و خویهای مزبور را جدا از یکدیگر می‌بینیم. جالبتر از همه این است که نقاشی از تبار بیگانگان توانست این دو خلق و خوی را در یك تابلوی واحد درهم آمیزد. **دومنیکوس تئوتوکو پولوس** (حدود ۱۵۴۷ـ۱۶۱۴)، معروف به **ال گرکو**، در جزیرهٔ کرت زاده شد ولی در سنین جوانی به ایتالیا مهاجرت کرد. او در همان سالهای جوانی با سنتهای بر جای مانده از سازندگان نقاشیهای دیواری و موزائیکهای مربوط به دورهٔ بیزانس پسین آشنا شد. در نخستین سالهای ورودش به ایتالیا، راهیِ بندر ونیز شد و در آنجا به کارگاه هنری تیسین پیوست. البته به نظر می‌رسد که نقاشیهای **تینتورتو** تأثیر بیشتر و ماندگارتری در او داشته‌اند. هنردوست مشتاق اگر سری به رم بزند، تأثیرات سبك شیوه‌گزینی رُمی و فلورانسی بر آثار او را خواهد دید. در سال ۱۵۷۷ ونیز را ترك گفت و به اسپانیا رفت تا بقیهٔ عمرش را در شهر **تولدو** [طلیطه] بگذراند. هنر ال‌گرکو ترکیب شخصیِ نیرومندی از عناصر هنر بیزانس پسین و سبك شیوه‌گزینیِ پسین در ایتالیا است. رنگ عاطفیِ تندِ نقاشیهای او، که طبیعتاً با روح زاهدانه و دیندارانهٔ اسپانیائیها جور درمی‌آمد، و غیر مادی شدنِ شکل در کنار اطمینان فوق‌العاده به رنگ، او را به کاروان هنر سدهٔ شانزدهم ونیز و سبك شیوه‌گزینی متصل می‌کند. لیکن توجه شدیدش به حرکت و استفاده‌اش از نور، به دورهٔ پیش از باروك تعلق دارد. هنر ال‌گرکو به تمام معنا اسپانیائی نیست، ولی برخی از قشرهای اجتماع آن کشور را به خود جلب کرد، چون اسلافش اسپانیائی نبودند و تأثیر اندکی بر نقاشی اسپانیائی در سده‌های بعد داشت.

لیکن همین نابغهٔ دورگه، نقاشیهایی کشید که اسپانیا را با آن تعصب کاتولیك و معنویت لطیفش برای ما تفسیر می‌کنند. یکی از این نقاشیها پردهٔ **تدفین کنت اورگاس** (لوحهٔ رنگی ۶۲) است که در ۱۵۸۶ برای **کلیسای سانتو تومه** در تولدو کشید. در این پرده، داستانی مجسم شده است که بر طبق آن کنت اورگاس که سیصد سال پیش مرده بود و از بانیان بزرگ کلیسای سانتو تومه به شمار می‌رفت، به دست **قدیس استفانوس** و **قدیس آوگوستینوس** که به طرز معجزه‌آسایی از آسمان به زمین آمده‌اند تا جسد را در تابوت بگذارند، در آن کلیسا دفن می‌شود. این منظرهٔ زمینی با نور درخشنده‌ای که از بالا می‌تابد روشن شده است و ال‌گرکو نیز دو عرصهٔ زمینی و آسمانی را دقیقاً متمایز از یکدیگر نمایانده است. عرصهٔ زمینی با رئالیسمی محکم، و عرصهٔ آسمانی به شیوهٔ کاملاً شخصی ال‌گرکو، با پیکره‌هایی دراز و مواج، جامه‌های بادگرفته، رنگهای برّاقِ سرد، و نوع خاصی از ابر شفاف و شناور مجسم شده است. در پایین، دو قدیس، پیکر زره پوشیدهٔ کنت را اندوهگینانه به سوی تابوت می‌برند؛ زرهِ کنت و رداهای سنگین قدیسان با تمام غنای عاطفی مکتب ونیزی نقاشی شده‌اند. پسزمینه با صف پیوسته و موقری از بزرگان سیاهپوش اسپانیائی پر شده است. با مشاهدهٔ چهره‌های اینان، می‌توان دریافت که ال‌گرکو چهره‌نگار بزرگی هم بوده است. این چهره‌ها همانهایی هستند که وقتی اسپانیا بزرگترین قدرت اروپا بود از عظمت و افتخار

آن بر خود می‌بالیدند؛ اینان **کونکویستادورها** یا فاتحانی هستند که **دنیای جدید** را نصیب اسپانیا کردند، و دو سال پس از تکمیل این پرده، آرمادای بزرگ [جهازات شکست‌ناپذیر] اسپانیا را برای حمله به انگلستان و پرتغالِ پروتستان گسیل داشتند.

دو عرصهٔ زمینی و آسمانی با نگاههای رو به بالای پیکره‌های پایینی و پرواز فرشته‌ای که روح کنت اورگاس را در آغوش گرفته است و قدیس یوحنا و مریم عذرا نیز در پیش پای مسیح به شفاعتش آمده‌اند، به یکدیگر مربوط شده‌اند. تغییر سبکِ عمدی ال‌گرکو برای متمایز ساختن دو سطح یا مرتبهٔ واقعیت از یکدیگر در این نقاشی، به بیننده فرصت می‌دهد تا دو شیوهٔ متفاوت کار ال‌گرکو را در یك پردهٔ واحد ببیند. نمایش نسبتاً مجلل و رئالیستیِ عرصهٔ زمینی، حکایت از ریشهٔ همچنان نیرومند هنر ونیزی در کار ال‌گرکو دارد. ولی برای نشان دادن ماهیت غیر مادی عرصهٔ آسمانی، که صفت مشخص‌کنندهٔ سبك بعدی ال‌گرکو خواهد شد، همو به تجرید و تحریف شکل روی می‌آورد. او با به زیر آوردن آسمان، ساکنان زمینی را با همان شیوهٔ تجریدی به کار رفته در نمایش ساکنان عرصهٔ آسمانی نقاشی خواهد کرد. پیکره‌های دراز او در فضاهای نامتناهی به حیات خویش ادامه خواهند داد و خود را در امواج نوری که از منبعی ناشناخته می‌تابد غرق خواهند کرد. به همین علت است که ال‌گرکو را آخرین و بزرگترین هنرمند شیوه‌گزین نامیده‌اند. ولی این عنوان را نمی‌توان بی‌هیچ قید و شرطی به وی داد. ال‌گرکو با آنکه از اسلوبهای صوری شیوه‌گزینان استفاده می‌کرد، هنرمندی طغیان‌گر نبود و در کارش نیز به دنبال ظرافت بیان نمی‌گشت؛ او در درجهٔ نخست به عواطف و کوشش برای بیان شور و اشتیاق مذهبی خویش یا برانگیختن شور و اشتیاق مذهبی تماشاگر علاقه‌مند بود. برای آنکه بر قوت معنیِ نقاشیهایش بیفزاید، سبکی فوق‌العاده شخصی ابداع کرد و پیکره‌های لاغر و نحیف تابلوهایش را با امواج متحرك نور و رنگِ غیر زمینی، به حالتی اثیری درآورد. با آنکه ممکن است گنگی مختصری در پیکره‌های آثار ال‌گرکو دیده شود، در معنی و مقصود کارش که بیان عرفان و معنویتی پارسایانه و ناشی از خلسه است، اثری از این گنگی به چشم نمی‌خورد.

رئالیسم خشك و سختی که روی دیگر خصلت اسپانیائیها است، در یکی از آثار **خوسه دِ ریبرا** (۱۵۹۱ـ۱۶۵۲) دیده می‌شود. ریبرا که در نخستین سالهای جوانیش به ایتالیا مهاجرت کرد و در همانجا ماندگار شد، در برخی موارد با لقب ایتالیائی **لو اسپانیولتو** یعنی «اسپانیائی کوچولو» شناخته می‌شود. رئالیسم جاری در سبك وی، که مخلوطی از شیوهٔ بومی اسپانیائی و «شیوهٔ تاریك» کاراواجو است، به موضوعات غالباً خشونت‌آمیز آثارش که بازتابی از روزگار سخت و ناگوار جنبش ضد اصلاح دینی و سلیقهٔ خاص اسپانیائیها به شبیه‌سازی از مقاومت دلاورانهٔ آدمی در برابر درد و رنج هستند، حالتی از ناگواری و تلخی می‌دهد. تابلوی **شهادت قدیس بارتولومئو** (تصویر ۶۲۸) وی، از لحاظ موضوع و شکل، گرفته و تاریك است. در اینجا قدیس بارتولومئو، که پوستش زنده‌زنده کنده شد، با دستان بسته بر چوبه دار، بالا کشیده می‌شود. بدن زمخت و سنگین و چهرهٔ گندمگون و عامیانهٔ این قدیس، از گونه‌ای قرابت بین او و شکنجه‌دهندگانش حکایت دارند؛ اینان ترکیبی از خصلتهایی هستند که در تابلوی کاراواجو و آثار هنرمندان مکتب ناپل دیدیم. البته ریبرا هرگونه آرمان‌گرایی را تحقیر می‌کند، و تماشاگر، ناخواسته به این نتیجه



۶۲۸ خوسه دِ ریبرا، **شهادت قدیس بارتولومئو**، حدود ۱۶۳۹. تقریباً ۱۸۰×۱۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.

می‌رسد که هنرمند به جای در تصور آوردن آن صحنهٔ دلخراش، دست‌اندرکار ثبت آن است. در آن روزگار کوردلیها و قساوتهای دو جانبهٔ مذهبی، شکنجه به عنوان وسیله‌ای برای نجات ارواح سرسخت، منظره‌ای عادی و همگانی بود.

فرانثیسکو دِ ثورباران (۱۵۹۸ـ۱۶۶۴)، رئالیسم را با آمیزه‌ای از عرفان، ملایمتر کرد. موضوعات اصلی آثار وی قدیسان ریاضت‌کشی هستند که به تنهایی در حال دعا شبیه‌سازی شده‌اند و غالباً نور شدیدی از یك طرف بر ایشان می‌تابد. او **قدیس فرانسیس آسیزی** را زانوزده (تصویر ۶۲۹)، در حالی که تقریباً تمام چهرهٔ بالا گرفته‌اش در سایهٔ باشلقش واقع شده و جمجمهٔ یك انسان را سخت بر خود می‌فشارد تا فناپذیری نوع بشر را گوشزد کند، شبیه‌سازی کرده است. روشنایی کامل و تاریکی کهربایی، و زمینهٔ لخت و بی‌اثاثیه، محیط خشك و مردهٔ روح در حال خلسهٔ او را تشکیل می‌دهند. آنچه تماشاگر می‌بیند کافی است تا بپذیرد که در این تابلو، چهرهٔ یك قدیس در حال جذبه نقاشی شده است ــ لبهای از هم گشوده، انگشتان درهم قفل شده، سیمای مؤمنی خشك و سرسخت که هیچ از پیرامونش خبر ندارد و رابطه‌ای عرفانی میان او و خداوند برقرار است. در اینجا ثورباران تجسمی از اعتقاد فداکارانهٔ اسپانیائیهای کاتولیك را در معرض دید بیننده می‌گذارد.



۶۲۹ فرانثیسکو د ثورباران، **قدیس فرانسیس در حال خلسه**، حدود ۱۶۳۹. رنگ روغن روی بوم، ۹۸×۱۵۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

در دورهٔ باروك، تصورات درونی یا درون‌بینی و منظرهٔ آن، با هم جور درمی‌آیند. احتمالاً **دیگو ولاسکس** (۱۵۹۹ـ۱۶۶۰)، که تصورات درونی را در مقابل آنچه به‌چشم جان دیده می‌شود کنار گذاشت، از جملهٔ بزرگترین استادان رئالیسم بصری سراسر تاریخ است. او با آنکه چندین تابلوی مذهبی نقاشی کرد، توان پرداختن به ایدالیسم یا بیان ظریف و فصیحانه را نداشت و موضوعات مذهبی تابلوهایش شدیداً واقعی‌اند. ولاسکس که در **سویل** تربیت شده بود، در نخستین سالهای زندگیش مورد توجه **فیلیپ IV** پادشاه اسپانیا قرار گرفت و نقاش دربار شد و جز چند سفر کوتاه‌مدت به خارج از مادرید، تمام عمرش را در آنجا سپری کرد. رابطهٔ شخصیِ نزدیك او با فیلیپ و مقام عالی ریاست تشریفات کاخ سلطنتی، اعتبار و فرصتی بی‌نظیر برای تحقق آرزوها و بروز نبوغش در جریان اجرای مأموریتهای گوناگون به او داد. ولاسکس در یکی از نخستین تابلوهایش به نام **میگساران** (تصویر ۶۳۰)، با به نمایش گذاردن ناتورالیسمی خام که گوشه‌ای از قدرت و زیبایی ناتورالیسم کاراوادجو را داراست، استقلالش را از آرمانهای ایتالیای دورهٔ رنسانس و باروك نشان داده است. وُلاسکس که مأموریت داشت چهرهٔ باکوس را در میان پیروانش نقاشی کند، میثاقهای کلاسیك را از دو جنبهٔ شکل و مضمون به ریشخند می‌گیرد. او از صحنه‌های کلاسیكِ آشکارا باکوسی تقلید می‌کند و از این خدای روزگار باستان یك جوان بی‌مهابا ترسیم می‌کند که تا نیم تنه‌اش لخت است و تاج بر سر میگسار مستی می‌گذارد که تلوتلوخوران به نزد او آمده و پیش پایش زانو زده است. بقیهٔ اعضای گروه نیز فرقی با یکدیگر ندارند ــ مشتریان آفتاب سوخته و ژنده‌پوش میخانه‌ها که می‌گویند و بر این حادثهٔ شگفت می‌خندند و از نفس ماجرا لذت می‌برند. ولاسکس با ترسیم پیکره‌های خام در زیر نور و سایهٔ شدیدی که چنان انتشار یافته است تا آنها را از دیده پنهان ندارد، شخصیت هر یك را واضح به نمایش درمی‌آورد و نشان می‌دهد که نه فقط از غریزهٔ چهره‌نگاری انفرادی برخوردار است بلکه گونه‌ای اشتیاق خاص هنرمندان باروك به «تیپهای» انسانی نیز در وجودش زنده است. و او که نمونهٔ بارز هنرمند اسپانیائی است، موضوعی را که ظاهری ایتالیائی دارد و غالباً به صورت آرمانی نمایانده می‌شود، با استفاده از رئالیسم، کاریکاتوروار تقلید می‌کند. **انریکه لافوئنته** منتقد معاصر، دربارهٔ این روحیهٔ اسپانیائی چنین اظهارنظر می‌کند:

> اسپانیا از پذیرفتن آرمانهای بنیادینی که الهام‌بخش رنسانس ایتالیاست خودداری می‌کند چون با مفهومی که رنسانس مزبور از زندگی انسان اسپانیائی دارد مغایر است. اسپانیائی می‌داند که واقعیت، پندار نیست بلکه... زندگی است. برترین ارزش زندگی، با تجربه و ارزشهای اخلاقی مبتنی بر شخصیت آدمی پیوند دار د. پندار، زیبایی، کمال صوری، چیزی جز پاره‌ای انتزاعات نیستند. هنر، به نوبهٔ خود، ملزم است به واقعیات روی آورد نه رؤیاها

1. Enrique Lafuente, *Velasquez* (New York: Oxford Univ. Press, 1943), p. 6.

سبکهای آکادمیك ایتالیای دورهٔ باروك در نظر ولاسکس، همانند بسیاری از هنرمندان اسپانیائی، اگر نگوئیم کفرآمیز، ظاهرفریب و بی‌روح بوده‌اند.

البته ولاسکس از پیشرفتها و دستاوردهای استادان بزرگی چون میکلانژ، تیسین، و تینتورتو مطلع بود. او در اثر مطالعهٔ مجموعه‌های پادشاه با آنها آشنا شده بود، در ونیز و رُم نیز به این مطالعاتش ادامه داد. نقاش بزرگ فلاندر یعنی **پترپول روبنس** وقتی از آثار هنرمندان ونیزی در میان مجموعه‌های دربار اسپانیا نسخه‌برداری می‌کرد با ولاسکس آشنا شد و به او پیشنهاد کرد که به شهرهای یاد شده سفر کند. ولی مطالعات ولاسکس در رم، از وی یك هنرمند رُمانیست نساخت. چشمگیرترین تأثیر این مطالعات، ملایمتر شدن رئالیسم اولیه و نسبتاً سنگین، و روشنتر شدن رنگهای تخته رنگش بود که مایه‌ای روشنتر و ظریفتر به تابلوهایش بخشید.

وقتی به شاهکار ولاسکس به نام **ندیمه‌ها** (تصویر ۶۳۱) می‌نگریم، باید او را یك استاد رئالیسم درخشان بصری در نظر آوریم که به ندرت هنرمندی پیدا شده است که به مقام او نزدیك شده باشد و هیچ هنرمندی بر او پیشی نگرفته است. هنرمند، خودش را در برابر پردهٔ نقاشی بزرگی در کارگاهش شبیه‌سازی کرده است که احتمالاً همین تابلو یا چهره‌های شاه و ملکه را که تصویرشان بر آینهٔ روی دیوار عقبی افتاده است، بر آن نقاشی می‌کرده است. دختر کوچولو یعنی شاهزاده خانم مارگاریتا، در حالی که دو کوتولهٔ سوگلی یا ندیمه‌هایش در کنار سگی بزرگ انتظار او را می‌کشند در پیشزمینهٔ تابلو ایستاده است. در زمینهٔ مرکزی تابلو، یك زن و یك مرد محافظ مارگاریتا دیده می‌شوند؛ و در پسزمینه، مردی را می‌بینیم که در میان چارچوب روشن یك در ایستاده است. بر دیوار بالای درگاهی، تابلوهایی از **روبنس** و **پیترو داکورتونا** آویخته شده‌اند که به زحمت می‌توان تشخیص‌شان داد. نخستین تأثیری که مشاهدهٔ تابلوی **ندیمه‌ها** بر تماشاگر می‌گذارد این است که گمان می‌کند یك گروه غیر رسمیِ خانوادگی را در برابر خود می‌بیند (پادشاهان اتریشی اسپانیا، تا مدتها این تابلو را «خانواده» می‌نامیدند) که تصادفاً این چنین ایستاده‌اند و به طرز معجزه‌آسائی طبیعی به نظر می‌رسند؛ حتی می‌توان آن را به جای یك چهره‌نگاری دستجمعی، صحنه‌ای از زندگی روزمره ــ «بازدیدی از کارگاه هنرمند» ــ دانست. ولی با آنکه ولاسکس می‌خواسته است این حادثه را با تمام جزییاتش به صورت نقاشی مجسم سازد، به نظر می‌رسد که در عین حال می‌خواسته است یك چکیدهٔ تصویری از انواع صورتها در مدارج و سطوح مختلف «واقعیت» ــ «واقعیت» تصویر بر روی بوم، واقعیت تصویر آینه‌ای، بصری، و دو نقاشی تخیلی ــ را به نمایش بگذارد. این تابلو با تضادهای ظریفی که بین فضاهای منعکس شده در آینه، فضاهای «واقعی» فضاهای تصویر، و تابلو در تابلو در آن دیده می‌شود، به نظر می‌رسد از روی صحنهٔ منعکس شده بر روی یك آینهٔ بزرگ نقاشی شده است، و این بدان معنی است که هنرمند، شاهزاده خانم و لباسش را نقاشی نکرده بلکه خودش را در جریان نقاشی آنها نقاشی کرده است. البته نباید تعجب کرد که در دورهٔ باروك یعنی زمانی که هنرمندان گفتهٔ لئوناردو داوینچی را مبنی بر اینکه «آینه استاد ما است» بسیار جدی تلقی می‌کردند، از آینه و وسایل اولیهٔ دوربین مانند برای رسیدن به بیشترین حد ممکن واقع‌نمایی در نقاشی استفاده می‌شده است. تابلوی **ندیمه‌ها**، هم چکیده‌ای تصویری است هم تفسیری است بر راز بنیادین دنیای بصری و ابهامی که در اثر آشفته شدن حالات یا سطوح آن پیش می‌آید.

ولاسکس چگونه به این عمق‌نمایی حیرت‌آور دست یافته است؟ او طیف نور و پرده رنگهای تشکیل دهندهٔ آن را باز می‌کند. به جای آنکه رنگهای روشن را ناگهان در کنار رنگهای تاریك قرار دهد ــ کاری که کاراواجو، ریبرا، و ثورباران می‌کردند یا خود او در آثار اولیه‌اش مانند **میگساران** کرده بود ــ پرده رنگهای میانجی بیشماری از خاکستری را بین رنگهای متضاد به کار می‌گیرد. بدین ترتیب، درجات ظریف رنگ را دقیقاً مشاهده و ثبت می‌کند و آنچه را که در گسترهٔ مریی روشن ـ تاریك می‌بیند با رنگهای درجه‌بندی شده جور می‌کند، و برای جان دادن به رنگهای خنثی در وسط خط درجه‌بندی از



۶۳۰ دیگو ولاسکس، **میگساران**، حدود ۱۶۲۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۶۵×۲۲۵ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.



۶۳۱ دیگو ولاسکس، ندیمه‌ها، ۱۶۵۶. رنگ روغـن روی بوم، تقـریباً ۳۱۳×۲۷۰ سانتی‌متـر. موزهٔ پرادو، مادرید.

رنگهای تیره و روشن استفاده می‌کند. این‌گونه نمایش سرد و میانیِ رنگها، همان چیزی است که جلوهٔ شگفت‌انگیز نور روز و روشنایی آسمان را به عرصهٔ تابلو می‌آورد. جور کردن درجـات رنگ توسط ولاسکس، به آفریدن جلوه‌هایی نزدیك می‌شود که بشر بعدها در عصر عکاسی بدان دست خواهد یافت. روش کار ولاسکس، شکل بی‌نهایت پالودهٔ روشی است که تیسین ابداع کرده بود. ولاسکس دیگر به این فکر نیست که پیکره‌ها را نخست طراحی، سپس همچون تندیس‌هایی برجسته‌نمایی، و پس از آن رنگ‌آمیزی کند. او رنگ و پرده رنگ یا درجات رنگ را جوهر اصلی نقاشی می‌داند، شکلهای یکپارچه را **القا** می‌کند و هیچگاه به شکل واقعی نمی‌نمایاند (لوحهٔ رنـگی ۶۳). با مشاهدهٔ این‌گونه استحاله شکلهای یکپارچه و توپُر به احساسهایـی صرفاً بصری در کلاف شناور و ناپایداری از پرده رنگها، می‌توان گفت که شکل تندیس‌وار قدیمی از عرصهٔ نقاشی رخت بر بسته است. نازکی و ظرافت فوق‌العادهٔ رنگ و نور در کار ولاسکس، با پراکندگی تقریباً تصادفی رنگدانه‌های ضخیم در اینجا و آنجا، جایی برای هیچ‌گونـه ترکیب یا ساختار مرئی باقی نمی‌گذارد؛ اگر تابلو را از نزدیك وارسی کنیم، تمام اجزایش محو می‌شوند و به صورت جریان ناسنجیده‌ای از رنگ جلوه می‌کنند. یك نقاش حیـرت‌زده ایتالیائـی دربـارهٔ نقاشـی ولاسکس گفته است: «از هیچ ساخته شده است، اما هست!» سیصد سال بعد، نقاشان در خواهند یافت که رئالیسم بصری ولاسکس، حدی داشته است. کوششهای ایشان برای تجزیه و تکمیل آن، ایشان را در جهتی مخالف جهت حرکت این استاد بزرگ اسپانیائی یعنی در جهت هنر انتزاعی روزگار ما هدایت خواهد کرد.

فلاندر

در سدهٔ شانزدهم، هلند تحت حاکمیت **خاندان هاپسبورگ** حاکم بر اسپانیا قرار گرفت و در همین زمان بود که **شارل ۷** امپراتور اسپانیا از سلطنت کنار رفت و تاج و تخت اسپانیا را همراه با ایالات هلند به یگانـه پسـرش **فیلیپ II** سپرد. اقدامـات سرکوبگرانـهٔ فیلیپ علیـه پروتستانها به گسستن روابط ایالات شمالی از اسپانیـا و تأسـیس **جمهوری هلند** با حاکمیت **خاندان اورانژ** انجامید. ایالات جنوبـی همچنان از اسپانیا تبعیت کردند و مذهب رسمی‌شان همـان مذهـب کاتولیك باقی ماند. جدایی سیاسی هلند و بلژیك امروزی نیز کم‌وبیش بازتابی از همان جدایی است، که در دورهٔ باروك بازتابی از اختلافات مذهبی و تفاوتهای هنری بود. هنر فلاندر در دورهٔ باروك (هلند در دورهٔ حاکمیت اسپانیا) پیوندهای فشرده‌ای با هنر باروك کشورهای کاتولیك داشت، حال آنکه مکتبهای نقاشی هلندی، موضوعـات و سبکهـای خویش را هماهنگ با دین اصـلاح شدهٔ خویش و ساخـت جدیـد

سیاسی، اجتماعی، و اقتصادیِ عامهٔ طبقهٔ متوسط هلند ابداع و تکمیل کردند.

پترپول روبنس (۱۵۷۷ـ۱۶۴۰)، استاد درخشان و برجستهٔ فلاندری، در تکامل و انتشار سبك باروك با برنینی سهیم بود. نفوذ روبنس جنبه‌ای بین‌المللی داشت، و همو بود که شیوه‌ها و دستاوردهای استادان دورهٔ رنسانس ــ میکلانژ و تیسین ــ و استادان باروك ــ کاراتچی‌ها و کاراوادجو ــ را با هم درآمیخت و نخستین شیوهٔ حقیقتاً اروپائی را در سبك خویش گنجانید. بدین ترتیب، او کاری را تکمیل کرد که یکصد سال پیشتر، **آلبرشت دورر** آغاز کرده بود. هنر روبنس، با آنکه حاصل مطالعهٔ همه جانبهٔ آثار بسیاری از استادان است، گزینشی ضعیف نیست بلکه تلفیق یا ترکیبی بدیع و پرتوان است. او از نخستین روزهای کارش می‌کوشید خود را از قید تعصبات محلیِ سبك قدیمیِ شیوه‌گزینی فلاندری برهاند و در سرزمینهای دیگر به دنبال اندیشه‌ها و روشهای نو بگردد. تعلیم و تربیت اشراف‌منشانه، منش، دیپلماسی، و چیره‌دستی‌اش، به اضافهٔ اطلاعات کلاسیك‌اش، او را در نخستین سالهای فعالیت هنریش همدم شاهزادگان و ادیبان کرد. روبنس نقاش درباریِ **دوکهای مانتوا** (نوادگان حامیانِ مانتنیا)، دوستِ پادشاهِ اسپانیا و مشاور او در گردآوری آثاری هنری، نقاش **چارلز ۱** پادشاه انگلستان و **ماری دومدیسی** ملکهٔ فرانسه، و نقاش دائمی دربارهای حاکمان اسپانیائی فلاندر بود. روبنس در امور کشوری نیز اطمینان حامیان سلطنتی خویش را جلب کرده بود، و غالباً مأموریتهای دیپلماتیك بسیار مهمی به او داده می‌شد. او در جریان آفرینش آثار هنریش از یاری دهها همکار و شاگرد برخوردار بود و آثار بیشماری برای مخاطبان بین‌المللی‌اش می‌آفرید. گذشته از همهٔ اینها، او دلال هنری بود یعنی آثار هنری معاصران خویش و اشیاء عتیقهٔ باقی‌مانده از نسلهای پیشین را می‌خرید و می‌فروخت. همین تعدد فعالیت، بر ثروت و مکنتش افزود، به طوری که توانست یك خانهٔ باشکوه در شهر بخرد و کاخ مجللی در خارج از شهر بسازد. ولی ثروت و شهرت، شخصیت دوست داشتنی، موقر، و منضبط او را ضایع نکرد. در وجود روبنس، همچون رافائل، چهرهٔ نقاشی موفق و مشهور، همدم شاهان و انسان زیرکِ زمانه را می‌بینیم که در عین حال یك فیلسوف متعادل نیز هست. ادعای اندیشمندان دورهٔ رنسانس دایر به برتری هنرمند در اجتماع، در شخصیت روبنس، تحققی شایسته پیدا کرده است.

روبنس در سال **۱۵۹۸** به استادی رسید و دو سال بعد به ایتالیا رفت و قصد داشت تا سال **۱۶۰۸** در آنجا بماند. در همین سالها بود که شالوده‌های سبك خویش را نهاد. کمی پس از بازگشت از ایتالیا، تابلوی **برافراشتن صلیب** (تصویر ۶۳۲) را برای **کلیسای آنورس** کشید. این تابلو، بازتابی از مطالعات طولانی هنر ایتالیائی مخصوصاً هنر میکلانژ، تینتورتو، و کاراوادجو توسط وی است. این تابلو، صحنهٔ تمرکز نیروها و ضد نیروهای بیکران است و غولانی را نشان می‌دهد که به کمك نیروی عضلات سنگین‌شان می‌کوشند صلیب را برافرازند. هنرمند در اینجا فرصتی برای نشان دادن اندامهای کوته‌نمایی شده و پیچ و تابهای صحنهٔ عمل خشونت‌آمیز ــ نه صحنهٔ عملِ مقیدِ سبك شیوه‌گزینی، بلکه پیچ و تاب بدنهای نیرومندی که با نیروی مقاومتی در خارج خودشان روبه‌رو شده‌اند ــ پیدا کرده است. بدن بزرگ مسیح به صورت اریب با رنگی درخشان کشیده شده است و کل تابلو را از میانه به دو نیم می‌کند و در عین حال خودش به ژرفای آن کشیده می‌شود. در سراسر این تابلو نیرویی می‌جوشد و می‌خروشد که بیننده گمان می‌کند از درون کشاکش جسمانی و رگ و پی‌های سخت کشیدهٔ آدمی می‌تراود. برجسته‌نمایی قوی با اسلوب روشن و تاریك، از ویژگیهای مشخص‌کنندهٔ شیوهٔ کار روبنس در این مرحله از زندگی هنریش است؛ تدریجاً سبکی ظریف‌تر و به مراتب رنگارنگتر به جای آن خواهد نشست.

نیروی جسمانی و شور عاطفی جاری در نخستین کارهای روبنس هیچگاه از نقاشیهایش رخت برنمی‌بندد، هر چند نیروی زیستش دگرگون می‌شود و بر حسب موضوع به شکلهایی با پیچ و تاب کمتر و ظرافت بیشتر مبدل می‌گردد. اما روبنس بر روی هم یك موضوع کلی دارد و آن بدن انسان است: پوشیده یا عریان، مؤنث یا مذکر، در تلاش آزاد یا آزاد برای تلاش در محیط سرشار از نیروهای فیزیکی یا دیگر اجسام متقابلاً مؤثر در یکدیگر. در تصور روبنس از صحنهٔ فعالیت آدمی، چیزی عمیقاً تراژیك وجود ندارد یا چیزی دیده نمی‌شود که جنبه‌های عقلی و رمزی از آن احساس شود یا پیچیده باشد. هنر اصلی یا شاهکار روبنس کشیدن بدن نیرومند جانوران با حرکات پرنشاط طبیعی‌اش است. تابلوی **ربایش دختران لئوکیپوس** وی [۱۶۱۷، رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۰۵×۲۱۸ سانتی‌متر، نگارخانهٔ مونیخ] توصیفی است از ربوده شدن دو دختر فناپذیر به دست **کاستور** و **پولوکس** [دو خدای حامی دریانوردان] که دل در گرو عشق آندو



۶۳۲ پترپول روبنس، برافراشتن صلیب، ۱۶۱۰. نقاشی روی تخته، ۳۳۵×۴۵۵ سانتی‌متر. کلیسای آنورس.



۶۳۳ پتـرپول روبنس، شکار شیـر، ۱۶۱۷ـ ۱۶۱۸. تقـریباً ۲۴۵×۳۶۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ مونیخ.

نهاده‌اند. توصیف این موضوع عشقی به هنرمند امکان داده است که پا را از حدود رئالیسم، مخصوصاً در شبیه‌سازی از حرکت و اِعمال نیروی جسمانی، فراتر بگذارد. کاستور و پولوکس تلاشی برای از زمین کندن دختران درشت‌پیکر ــ اعقاب ونوسهای خوش‌اندام جورجونه و تیسین ــ به خرج نمی‌دهند و دختران نیز مقاومت سختی از خود بروز نمی‌دهند. این پیکره‌ها بخشی از یك ترکیب‌بندی فوق‌العاده پویا هستند، چرخشی آرام دارند و به نظر می‌رسد که بر روی یك محور می‌چرخند، و گروه پیکرهٔ الماس‌گونه‌ای تشکیل داده‌اند که در برابر سکون و منطق ایستا مقاومت می‌کند. الگوی بیرونی این تابلو که با استفاده از خطوط متقاطع مورب و عمود سازمان یافته است، از چندین نقطه با زمینه‌های دارای رنگ سیر و متضاد تشکیل می‌شود ــ اندامهای لطیف و شفاف دختران، پوست آفتاب‌سوختهٔ مردان درشت‌اندام، دبیت درخشان، زره براق، و پوست سفت و خوش‌جلوهٔ اسبها. و بر گرداگرد این الگوی بیرونی، احجامی درهم بافته شده‌اند که در فضا حرکت می‌کنند، و شکلهای یکپارچه دیگر فقط با استفاده از رنگهای تیره و روشن به شیوهٔ هنرمندان فلورانسی توصیف نمی‌شوند بلکه با رنگ تکمیل می‌شوند و حدودشان، به شیوهٔ نقاشیهای ونیزی، با نور تعیین می‌شود.

اهمیت تابلوهای روبنس با مضمون صحنه‌های شکار، در چگونگی تجسم عمل خشونت‌آمیز و نیروی جسمانی است. در تابلوی **شکار شیر** (تصویر ۶۳۳) او، شیری که سه نیزه بر پیکرش فرود آمده و راه فرارش را بسته‌اند، یك شکارچی بربر را از اسبش به زیر کشیده است و می‌خواهد از هم بدرد. مرد افتاده‌ای، همچنان شمشیرش را در دست نگاهداشته است و در پیشزمینهٔ سمت چپ، مرد افتادهٔ دیگری شمشیرش را در دهان گربهٔ وحشی غرّانی فرو می‌برد. سواران، به عرصهٔ این صحنه وارد و از آن خارج می‌شوند، و شکارچی بربر که در حال سقوط است، خط اریبی چشمگیر در تابلو ایجاد می‌کند. این زدوخورد و فرود آوردن نیزه‌ها و شمشیرها، پیش‌رفتنها و عقب کشیدنهای دیوانه‌وار، تقریباً توصیفی از کشاکشهای مقیّد سبك شیوه‌گزینی است که فوران کرده و به صورت تلاش افراطی در هنر باروك متجلی شده است.

روبنس از صمیم قلب در اشتیاق هنرمندان باروك به نمایش شکوه و عظمت، مخصوصاً شکوه و عظمت خاندانهای سلطنتی ــ که خود او نیز در میان‌شان چشم به جهان گشوده بود و اعتقادی قلبی به ایشان داشت ــ سهیم بود. دوران باروك شاهد نمایشها و جشنهای پرشکوه بی‌پایانی بود که به هنگام جابه‌جایی شاهان بزرگ یا کوچك برپا می‌شدند. اقتدار و حق حاکمیت این شاهان، تا ابد در نمایشهای گزاف به این و آن نشان داده می‌شد؛ پیشتر دیدیم که خود پاپها، یا امیران کلیسا، ساختمان کلیسای سان‌پیترو را به یك بنای یادبود همیشگی برای بزرگداشت قدرت پاپها تبدیل کردند. ماری دومدیسی به روبنس مأموریت داد تا یك رشته تابلو در جاودان‌سازی و تجلیل از زندگی وی و شوهر فقیدش **هانری IV** نخستین شاه **خاندان بوربون** بکشد. پیشطرحِ رنگی کوچکی از این مجموعهٔ بزرگ را که **پیاده شدن ماری دومدیسی ملکه فرانسه در مارسی** نام دارد، (تصویر ۶۳۴) می‌توان نمونه‌ای از روح و سبك حاکم بر آن دانست. در این مجموعه، تصور محکمی که روبنس از عنصر دراماتیك دارد، زندگی

نسبتاً تیره و یکنواختی را به صورت یك داستان پرحادثه درمی‌آورد. ماری، عضو خاندان فلورانسی و مشهور مدیچی [در زبان فرانسه = مدیسی] پس از سفری دریایی، از ایتالیا به فرانسه رسیده است. ماری در میان بانوان والامقام درباری قدم بر روی پل گذارده است، و تمثیل کشور فرانسه با ردای خاندان سلطنتی بر تن، به استقبال وی می‌شتابد. دریا و آسمان از ورود بی‌مخاطرهٔ او به وجد آمده‌اند؛ **نپتون** و **نرئیدها** از دریا سر برآورده‌اند و به او سلام می‌کنند، و **الههٔ شهرت** با شیپورش، بال‌زنان بر فراز سر او به پرواز درمی‌آید. این تهنیت‌گوییهای بی‌پایان و پرشکوه، که زمین و آسمان را به شور و شادی آورده‌اند، جزیی از شیوهٔ نمایشی باروك هستند، که در آن احترام خاصی برای خاندانهای سلطنتی قائل می‌شوند: پیش از این، در هنر باروك ایتالیائی، همگامی دو عرصهٔ زمینی و آسمانی را در ستایش از موضوعات مذهبی دیده‌ایم. هنرمند، سطوح اثرش را با چنان عظمتی می‌آراید که تمام عناصر را به هم نزدیك می‌کند؛ وهمان نیروی سرسختی که غالباً به پیکره‌های آثار روبنس جان می‌دهد و با موجودات عظیم و پیچان دریایی آغاز می‌شود، در سراسر این ترکیب‌بندی موج می‌زند. پیکره‌آراییهای عظیم و پرتوان، یگانه دستاورد روبنس نبودند. او مناظر غنی، چهره‌های پرسپکتیو انفرادی، و تمثیلهای اندیشمندانه‌ای آفریده است. تنوع و گستردگی دامنهٔ کار او با تنوع کار برنینی رقابت می‌کند.

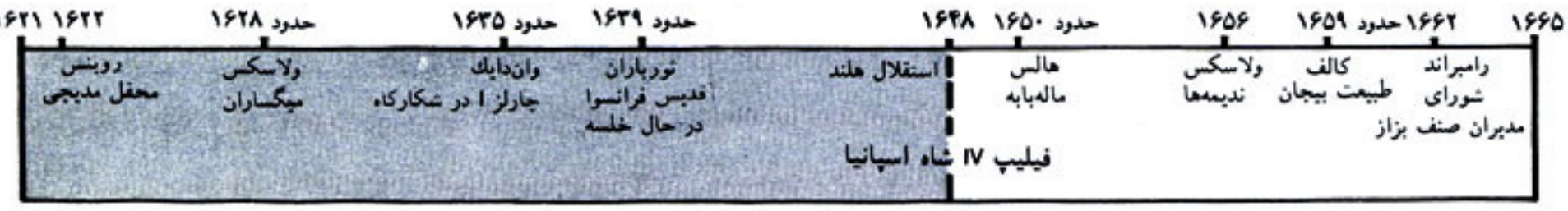
بیشتر جانشینان روبنس در فلاندر، دستیاران خود وی بوده‌اند. نامدارتر از همه **آنتونی وان دایك (۱۵۹۹ـ۱۶۴۱)** بود که احتمالاً در تکمیل تابلوی **ربایش دختران لئوکیپوس** با استادش همکاری کرده بود. این هنرمند جوان، در نخستین سالهای فعالیت هنریش، چون نمی‌خواست تحت‌الشعاع شهرت و اعتبار بی‌چون و چرای روبنس قرار گیرد، آنورس را به قصد جنووا و سپس لندن ترك کرد و در شهر اخیر به مقام چهره‌نگار درباری چارلز ۱ رسید. با آنکه وان‌دایك می‌کوشید تابلوهایی با موضوعات نمایشی بیافریند ولی در عرصهٔ چهره‌نگاری فردی تخصص پیدا کرد و شیوه‌ای آمیخته با زیبایی و ظرافتی پرعظمت و درخور دربار شاه انگلستان ابداع کرد که بعدها در هنر بین‌المللی مؤثر افتاد. تأثیر سبك او در هنر چهره‌نگاری انگلیس تا سدهٔ نوزدهم احساس می‌شود. یکی از ظریفترین تابلوهای وان‌دایك **چارلز ۱ در شکارگاه** (تصویر ۶۳۵) نام دارد، که در آن این پادشاه نگون‌بخت **خاندان استوارات** را در پیشزمینهٔ یك منظرهٔ ونیزی (با رودخانهٔ **تمز** در پسزمینه!)، کنار اسب و دو خدمتکارش نشان داده است. گرچه پادشاه در اینجا شخصیت یك اشرافزاده را به خود گرفته است که می‌خواهد در پارك خویش به گردش و شکار برود، در حالت شاهانه و قدرت‌طلبی مستبدانه‌اش که در اندك مدتی پارلمان را علیه وی به شورش واداشت نمی‌توان تردیدی کرد. این تابلو از لحاظ گزینش نقطهٔ ایستادن پادشاه ــ که کمی خارج از مرکز پیشزمینه ایستاده است ولی با یك نگاه تیز به تماشاگر باعث ایجاد تعادل در آن می‌شود ــ اثری استادانه است. پیکره‌های تمام‌قد تیسین و ترکیب‌بندی سرد و آرام شیوه‌گزینان نیز در این انتخاب حالت و جایگزینی پیکره‌ها و جزییات دیگر توسط وان‌دایك مؤثر بوده‌اند. تا چند صد سال دیگر، هنرمندانی که به چهره‌سازی از بزرگان می‌پردازند، وان‌دایك را خوب به یاد خواهند داشت.



۶۳۴ پترپول روبنس، **پیاده شدن ماری دو مدیسی ملکهٔ فرانسه در مارسی**، ۱۶۲۲ـ۱۶۲۳. تقریباً ۵۰×۶۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ مونیخ.



۶۳۵ آنتونی وان‌دایك، **چارلز ۱ در شکارگاه**، حدود ۱۶۳۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۱۰×۲۷۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



هلند

سبك پترپول روبنس، از هر جهت، سبك هنرمندان فلاندری در دورهٔ باروك است؛ رقبای بزرگ او اندك بودند و خودش نیز تمام مأموریتها را در انحصار داشت. وضع در هلند چنان با کشورهای دیگر تفاوت دارد که به سختی می‌توان در تصور آورد که چگونه در سرزمینی به آن کوچکی، دو فرهنگ متضاد هنری توانستند رونق یابند. هلندیها و فلاندریها، پس از سدهٔ شانزدهم، هر یك راه خویش را درپیش گرفتند ــ هلندیها پروتستان و فلاندریها کاتولیك بودند. از لحاظ نژادی، هلندیها به آلمانیها نزدیکتر بودند، حال آنکه فلاندریها به فرانسویها وصل می‌شدند. در دوران زندگی روبنس یك فرهنگ کاتولیك‌مآب، اشرافی، و سنتی بر فلاندر مسلط بود. در هلند آیین پروتستان کالونی، موضعی سختگیرانه در قبال هنر مذهبی اعم از پیکرتراشی و نقاشی داشت. کلیساها از هرگونه تصویر و تمثال تهی شده بودند و گردآوری مجدد اسطوره‌های پیش از مسیحیت، موضوعات مربوط به هنر و ادبیات کلاسیك یا حتی موضوعات تاریخی در عرصهٔ هنر حرام شده بود. موضوعات مذهبی، یا بعدها موضوعات کلاسیك و تاریخی، در طی سده‌های میانه و دورهٔ رنسانس، انگیزه‌های اصلی آفرینش هنری و فعالیتهای هنری بوده‌اند. دنیای هنر که از این سرچشمه‌ها محروم شده بود، دیگر چه چیزی برای غنی کردن زندگی هلندیهای ثروتمند در اختیار داشت؟ زیرا هلندیها به راستی ثروتمند بودند! هلندیها در نخستین سالهای حاکمیت اسپانیا بر سرزمین‌شان، همانند فلاندریها، گامهای بزرگی در جهت رفاه و ثروت برداشته بودند. **شرکت هند شرقی** [هلند] تشکیل شده بود و **کشف دنیای جدید** [قارهٔ آمریکا] فرصتهای تازه‌ای برای گسترش بازرگانی و استعمارگری برای ایشان فراهم آورده بود. جنگهای استقلال هلند از اسپانیا، این کشور را به بزرگترین قدرت دریایی اروپا مبدل کرد و انگلستان، نزدیکترین رقیب آن نیز بزرگترین پروتستان بعدی در روزگار زوال اسپانیا به شمار می‌رفت. شهرهای تجاری بزرگ هلند، مانند هارلم و آمستردام، به حرکت درآمدند، بر دامنهٔ ثروتشان افزوده شد، و غرور اجتماعی مردم بالا گرفت. با آنکه استقلال هلند تا امضای پیمان صلح ۱۶۴۸ در وستفالی در جهان به رسمیت شناخته نشده بود، این کشور استقلالش را عملاً از حدود ۱۵۸۰ به دست آورده بود و از بابت این آزادی صعب‌الحصول بسی به خود می‌بالید. در چنین شرایطی

> نقاشی هلندی... تنها جلوه‌گاه یا تصویر صادق، دقیق، بی‌کم و کاست، و بی‌شیله پیلهٔ کشور هلند بود و جز این نمی‌توانست باشد. چهره‌ها و تابلوهای انفرادیِ انسانها و مکانها، عادات افراد، میدانها، خیابانها، روستاها، دریا و آسمان ــ چنین بود برنامهٔ مکتب نقاشی هلندی، و از نخستین روز تا آخرین لحظهٔ زوالش نیز همین برنامه را دنبال کرد.[۲]

2. Eugéne Fromentin, *The Masters of Past Time: Dutch and Flemish Painting From Van Eyck to Rembrandt*, trans. by A. Boyle (London: Phaidon, 1948), p. 130.

بدینسان و با چنین مقدماتی بود که نقاشان هلندی به عرصهٔ امکانات تصویری زندگی روزمرهٔ مردم سرکشی کردند، و به خواستهای خریداران آثارشان یعنی شهرنشینان طبقهٔ متوسط نیز که خواستار تابلوهایی برای آویختن از دیوارهای خانه‌شان به نشانهٔ ثروت و موضع فراروندهٔ اجتماعی خویش بودند همواره توجه می‌کردند.

تا اینجا زمینی شدن و انسانی شدن هنر مذهبی را از سدهٔ سیزدهم به بعد، بررسی کردیم. در نقاشی مکتب هلندیِ سدهٔ هفدهم، این روند تکمیل می‌شود. یك ملت اروپائی، با کنار گذاردن هزار سال پیکره‌نگاری مذهبی، خواستار منظره‌ای از جهان می‌شود که فرشتگان، قدیسان، و خدایان از آن رخت بربسته باشند. رئالیسم کهنِ هلندی بر جای می‌ماند، ولی دیگر در خدمت مقاصد مذهبی قرار نمی‌گیرد. هنرمندان هلندی، خوب از عهدهٔ کار برمی‌آیند و در برابر جامعهٔ باز و رقابت‌آمیز هلند که یکسره از انسانهای متعلق به طبقهٔ متوسط تشکیل شده است جامعه‌ای به همان اندازه آزاد می‌آفرینند که در آن نقاش نه برای حامی خصوصی‌اش بلکه برای بازار کار می‌کند. او در هر یك از موضوعات گوناگون نقاشی ــ نقاشی از موضوعات روزمرهٔ زندگی، منظره‌نگاری از خشکی، دریا، احشام و اسبها، طبیعت بی‌جان بر روی میز، گلهای بی‌جان، فضای درونی، و مانند اینها متخصص می‌شود. به بیان مختصر، او موضوعاتی را نقاشی می‌کند که به گمان خودش عامهٔ مردم را جلب خواهد کرد و قابل فروش در بازار خواهد بود. این استقلال از حامی خصوصی، آزادی مختصری به نقاش هلندی می‌دهد، حتی اگر این آزادی برای مردن از گرسنگی در بازار آزادِ تابلوفروشی باشد. در مورد رابطهٔ هنرمند و بازار هنر، تضاد بین فلاندر و هلند به طرز چشمگیری در زندگی و فعالیتهای هنر روبنس و رامبراند بازتاب یافته است: اولی، در حکم بازار فلاندر است و نبوغش آن را هدایت می‌کند؛ دومی، پس از آنکه جایی در بازار پیدا می‌کند، وقتی خریداری برای نبوغش پیدا نمی‌شود، از آن کنار زده می‌شود.

رئالیسم هنر هلندی تشکیل شده است از سنت کهن، که به دورهٔ وان‌آیك بازمی‌گردد، و «رئالیسم نوینِ شیوهٔ تاریك و روشن» که توسط هنرمند آشنا شده با کارها و سبك کاراوادجو در ایتالیا، به این سرزمین بازگردانده شد. یکی از این نقاشان شب، به قول آن روزیها، **خرارد وان هونتهورست** (۱۵۹۰ـ۱۶۵۶) اوترشتی است، که چندین سال از عمرش را در ایتالیا گذراند و سبك کاراوادجو را تماماً جذب کرد. او بیشتر به آفریدن صحنه‌های شادِ زندگی روزمره، مانند تابلوی **مهمانی شام** (تصویر ۶۳۶) معروف است؛ در این تابلوها او تیپهای غیر آرمانی انسانها را در تجمعات خودمانی نشان می‌دهد. هونتهورست که شیفتهٔ امور شبانه بود، غالباً یك منبع نور پنهانی (در اینجا دو منبع) در تابلوهایش پدید می‌آورد و آن را بهانه‌ای برای تأثیرات نمایشی و شدیداً متضاد سایه ـ روشن قرار می‌دهد. ولی هونتهورست بی‌آنکه درون‌نگری نافذ کاراوادجو را داشته باشد در استفاده از جلوه‌های تاریك و روشن می‌تواند به پای او برسد و گاه او را نیز پشت سر بگذارد.

تنوع مکتبهای نقاشی هلندی همچون تنوع شهرهای ایشان ــ اوترشت، هارلم، لیدن، آمستردام ــ بود، ولی وجه مشترك همگیشان،



۶۳۶ خرارد وان هونتهورست، **مهمانی شام**، ۱۶۲۰. تقریباً ۱۴۰×۲۱۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ اوفیتسی، فلورانس.

مطابق تفسیر پیروان هلندی کاراوادجو، سرمشقی بود که از او گرفته بودند. **فرانس هالس** (حدود ۱۵۸۰ـ۱۶۶۶) نقاش پیشتاز مکتب هارلم و یکی از بزرگترین نقاشان رئالیستِ سنت غربی، آنچه را که از این شیوهٔ نوردهی برای تبدیل چهره‌سازی ــ رشتهٔ تخصصی خودش ــ به هنری با قدرت ادراك ظریف روانی و نوعی شبیه‌سازی خنده‌آور از صحنه‌های زندگی روزمره لازم دارد، برمی‌گیرد و به خود اختصاص می‌دهد. هنرمند، شیوهٔ حرکت شناورانهٔ نور در چهره و تلاقی‌اش با سایه را، همچنان که قیافه و جزییات لباس و حالت صورت را سر و سامان می‌دهد، می‌تواند سامان بدهد. فرانس هالس ثابت کرده است که بر تمام شیوه‌های کار نقاش چهره‌ساز تسلط دارد؛ این نقاش دیگر به رعایت فاصلهٔ لازم برای شبیه‌سازی از یك چهرهٔ رسمی نیازی ندارد. رابطهٔ طبیعی بین نقاش چهره‌ساز و موضوع کارش، از چهرهٔ جذاب **بالتازار کویمانس** (لوحهٔ رنگی ۶۴) که در سال ۱۶۴۵ آفریده شد، احساس می‌شود. با آنکه موضوع این تابلو مرد جوانِ نسبتاً متشخص و بزرگ‌منشی است، به نظر می‌رسد که هنرمند در شبیه‌سازی از چهره‌اش از آزادی کامل برخوردار بوده است. مرد جوان به بازوی چپش تکیه داده است، با حالتی حاکی از گستاخی به بیننده می‌نگرد، کلاهش را عمداً با زاویهٔ مختصری بر سر گذاشته است و نگاهی آمیخته با لودگی حقارت‌آمیز از چشمانش خوانده می‌شود. زندگی در اینجا چنان عمق‌نمایی شده است که سرنخهای حالت این چهره به بیننده چنین می‌قبولاند که با خود آن جوان رودررو شده است. نبوغ فرانس هالس در ثبت همین حرکات ظریف صاحب چهره است، که ما در زندگی روزمرهٔ خویش، با توجه به فاصله‌ای که بین‌مان است، او را می‌ستاییم یا ارزیابی می‌کنیم. اینگونه مواجههٔ صمیمانه، هرگز در هنر نقاشی دیده نشده بود. این مواجهه، گونه‌ای ستیز بین صورتکهای چهره‌نگاری رسمی است که در دورهٔ رنسانس آفریده شد. بیننده در برابر فردی قرار دارد که فاقد معرفی رسمی است؛ از فاصلهٔ بین بیننده و فرد مزبور پیوسته کاسته می‌شود تا جایی که ما تقریباً جزیی از محیط مادی و روانی او می‌شویم. بافت اجرایی این نقاشی، حالت غیر رسمی، ناگهانی و صمیمانهٔ موضوع را دو چندان کرده است: حرکت قلم‌موی نقاش، درست همانند لحظهٔ ثبت حالتِ چهره، سُبك و گریزپاست؛ حالت پیکره، نوری که بر آستین افتاده، نورهای منعکس شده از صورت و دست، کمانگونگی ابروان ــ همگی حکایت از لحظه‌ای بودن ثبت این مشخصات دارند. بدین ترتیب، گذر سریع زمان ــ آنسان که برنینی در پیکرهٔ **داود** (تصویر ۶۱۲) ضبط کرده ــ چند سال بعد، در شمال، بسی دورتر از او، در موضوع و محیطی متفاوت ضبط شده است. هر دو به شیوهٔ باروك کار کرده‌اند.

فرانس هالس، نابغهٔ شبیه‌سازی از حالتهای کمیك است. سابقهٔ کار او را باید در ساختن ناودانهای مزیّن به سر آدم یا موجودات شگفت‌انگیز دیگر در اروپای شمالی سده‌های میانه، و بعدها در آثار هنرمندانی چون **هیرونیموس‌بوس** و **بروگل** جستجو کرد. ولی کمدی‌پردازی هالس در شخصیت است نه در موقعیت؛ او ــ آنچنانکه ارسطو از شروط کمدی می‌دانست ــ انسانها را آنچنانکه هستند و تا حدی کمتر از آنچه هستند به ما نشان می‌دهد؛ این کار، ما را آسوده می‌سازد و از حالت برتری به‌درمی‌آورد، به طوری که می‌توانیم به دیگران بخندیم. هالس، همانند شکسپیر نویسندهٔ بزرگِ معاصرش، شخصیتهای آثارش را از ژرفای اجتماع برمی‌گزید. **ماله بابه** یا **بابهٔ دیوانه** (تصویر ۶۳۷) با آن جغد و تنگ فلزی براقش، وجود حرافش را به گفتگو با شخصی مشغول کرده که بدون تردید در یك میخانهٔ زیرزمینی حضور دارد. در دورهٔ باروك، همچنانکه آسمانها به زمین



۶۳۷ فرانس هالس، مالـه بابـه، حدود ۱۶۵۰؟ تقـریباً ۶۳×۷۵ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین (غربی).

فرود می‌آیند، جهنم نیز ارتقاء درجه می‌یابد و به چهره‌ای آشنا در جمع شکلهای انسانی تبدیل می‌شود؛ تمـام عرصه‌هـا تدریجاً به یکدیـگر می‌گرایند. رنگ‌آمیزی و نقش‌آفرینی بی‌طراحی هالس (شاید بیش از آنچه به نظر می‌رسد مورد مطالعه قرار گرفته باشد) چنین می‌نماید که این فوران شتابان را درست لحظـه‌ای که بایـد شنیـده شود، ضبط می‌کند. این گزارش آنی، دستاوردی الهام گرفته از شیوهٔ سنجیده و تقـریباً ایستـای کاراوادجـو اسـت. هیـچ نقاشـی، حتـی از جمـع امپرسیونیستها، به اندازهٔ هالس خواستار به نمایش درآوردن چهـرهٔ زندگی در برابر دیدگان ما نشده است.

پرده‌های بزرگی که هالس از یگانهای گارد شهری هلند ــ که نقش مهمی در آزادسازی این کشور داشتند ــ آفریده، از گونه‌ای نمایش خوشدلانهٔ تئاتری نور گرفته است. این یگانهای کمانداران و تفنگداران، در ایام بزرگداشت قدیسان خویش با لباس همشکل در یك میهمانی بزرگ جمع می‌شدند و فرصتی به هالس می‌دادند تا مشکل شبیه‌سازی موشکافانهٔ هر چهره را در آن تصویر جمعی حل کند و در همان حال، حالت عمل و تنوع موجود در آن را حفظ کند. در تابلوهای گروهیِ پیشین، هنرمندان هلنـدی، موضوعـات کارشـان را همچـون پارچهایی نشان می‌دادند که مرتب روی قفسهٔ فلان مغازه چیده شده باشد؛ هالس بر آن می‌شود که این نقیصه را برطرف سازد، و در جریان این کار، راه‌حلهای جالبی پیدا می‌کند که یکی از آنها را می‌توان در پردهٔ **همایش افسران و درجه‌داران گارد شهری قدیس آدریان در هارلم** (تصویر ۶۳۸) مشاهده کرد. مهمانی نظامیان پایان یافته، همگی آب آتش‌افروز در کاسهٔ سر ریخته‌اند، و هر یك به طرز خاص خویش، روحیهٔ بلند خود را بروز می‌دهد. هالس به عنوان یك کارگردان تئاتر، همتایی ندارد. او درست به شیوهٔ هنرمندان باروك، جهات نگاه، تمایل هیکلها، و حالت چهره را متعادل می‌گرداند و از یقه‌هـای چیـن‌دار، کلاههای لبه‌پهن سیاه، و بیرقها به عنوان عناصر ترکیب‌بندی استفاده می‌کند. البته با آنکه این تأثیر آنی، حفظ تك‌تك اجزاء و حالت گویای چهره‌ها نتیجهٔ یك برنامه‌ریزی سنجیده است، به نظر می‌رسد که قلم پرنشاط هالس به طرزی خودانگیخته حرکت کرده است و نقشه‌ای که هنرمند در ذهن خویش داشته راهنمای آن بوده است، ولی رد این مسیر را در هیـچ طرح تدارکاتـی بر روی پردهٔ مزبـور نمی‌تـوان یافـت. خوش‌بینی درخشانِ این نخستین دورهٔ آزادی هلند در این همایش پرنشاط خودنمایانهٔ شخصیتها ــ که هر یك نقش ویژهٔ خود را در این حالت روانی مشترك ایفا می‌کند ــ ضبط شده است. این همان نشاطی است که با دموکراسی جدید و روحیهٔ رفاقتی که در اثـر احسـاس همگانی خطر پدید می‌آید، ملازمت دارد.

با آغاز فعالیت هنـری فرانس هالس، رئالیسـمِ باروك توجـه خویش را چنان صمیمانه بر موضوع انسـان معطـوف می‌دارد که ما [بیننده] مجبور می‌شویم موضوع مزبور را به خودمان مربوط کنیم. ما و موضوعِ تابلو به یکدیگر می‌نگریم، گوئی حالت روانی مشترکی داریم؛ به بیان درست‌تر، در اینجا، هنرمند، شخصیتها را با یکدیگر رودررو می‌کند. با اینحال، آنچه موضوع تابلو می‌خواهد بنمایاند، در درجـهٔ نخست، یك چهرهٔ همگانی است؛ از این لحاظ، هالس پیوند خود را با سنت چهره‌نگاری رسمی که از سدهٔ پانزدهم آغاز می‌شـود یکسـره نگسسته است. نخستین نقاشی که نگاه ژرف خویش را متوجه انسان خصوصی ساخت، **رامبراند وان‌راین** (۱۶۰۶ـ۱۶۶۹) هنرمند جوان و معاصر هالس بود.

راه آتی رامبراند، از لحاظ معنوی به وسیلهٔ جنبش اصلاح دینیِ پروتستان و اشتیاق هلندیان به آزادی، و از لحاظ صوری به وسیلهٔ نقاشان ونیزی، روبنس و کاراوادجو، و مقلدان هلندیش کوبیده و هموار شده بود. لیکن سرشاریِ این میراث به تنهایی نمی‌تواند علت پیشرفت خارق‌العادهٔ این هنرمند بزرگ و یکی از بزرگترین نوابغی که دنیای درون انسان غربی را در برابرش گستردند، به شمار آید. رامبرانـد نقاشی را به وسیله‌ای برای کنکاش در حالت روانی انسان، چه در چهره‌نگاری انفرادی چه در مصورسازی فوق‌العاده شخصی و معتبر متون مقدس به دست خود، مبدل ساخت. نفی هنر دینی به وسیلهٔ کلیسای اصلاح شده در هلند، وی را از آفریدن یك رشته نقاشیهای دینی وگراوورهایی‌که **کتاب مقدس** را از یك دیدگاه واحد یا دیدگاه مسیحی مؤمن و شاعر روح آدمی، که معتقد است پیام این کتاب باید به زبان انسان برای انسانها تفسیر شود ــ باز نداشت. انسانی شدن دینِ متعلق به سده‌های میانه، در نزد رامبراند، در چهره یا منظرهٔ یك مؤمن واحد به کمال رسیده است. در این عصر باروك، داشتن چنین اعتقادی، تقریباً برابر است با دیده شدن سیاره‌ای تازه به وسیلهٔ یك «نگرندهٔ تنهای آسمانها».

شیوهٔ تصویرگری رامبراند، شامل پالایش نور و سایه تا رسیدن به پرده‌ها و تفاوتهای ظریفتر و ظریفتر و نهایتاً ادغام آنها در یکدیگر بود. (نور مطلق کاراوادجو، اگر دقت کنیم، سایه‌های بسیار و سایه‌های مطلقش روشنیهای بسیار دارد.) پیشتر دیدیم که ولاسکس متوجه این نکته شده بود و واقعیت بصری را به صورت یك رشته مقادیر کمّی یا درجاتی از روشنی و تاریکی درمی‌آورد. بدین ترتیب، استفاده از نورها و سایه‌های ناگهانی در کار هنرمندانی چون رامبرانـد و وَلاسـکس، جایش را به سیر تدریجی از روشنی به تاریکی می‌دهد و با آنـکه احتمال دارد اثرات نمایشی سایه‌روشنِ تند از میان برود، هنرمند بخش



۶۳۸ فرانس هالس، **همایش افسران و درجه‌داران گارد شهری قدیس آدریان در هارلم**، حدود ۱۶۳۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۰۳×۳۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ فرانس هالس، هارلم.

بزرگی از واقعیتِ شکلهای موجودِ بالفعل را بازنمایی می‌کند زیرا نور و سایه به دید ما پدیده‌هایی ایستا نیستند بلکه دستخوش تغییری پیوسته و آهسته‌اند. نور و سایهٔ متغیّر می‌تواند نشانهٔ حالت روانیِ متغیّر آدمی تلقی شود؛ می‌توان گفت که **حرکت** نور در یك فضا و عبورش از کنار سیمای آدمی می‌تواند بیانگر **عاطفه** و حالات متغیر روان آدمی باشد.

هنرمندان دورهٔ رنسانس، شکلها و چهره‌ها را با نوری تخت، خنثی و برجسته‌نما (حتی سایه‌کاری لئوناردو از یك نوعِ استاندارد است) شبیه‌سازی می‌کردند، همچنانکه حرکت و عمل را به صورت یك رشته حالتهای استاندارد یا ثابت شبیه‌سازی می‌کردند. هنرمند دورهٔ رنسانس، **تصور نور و تصور عمل و حرکت** را شبیه‌سازی می‌کرد، و کاری به نمای ظاهر واقعی آن دو نداشت. نور، هوا، تغییر و حرکت، همگی از مسائل مورد توجه هنر باروك، و ریاضیات و فیزیك باروك (همچنانکه پیشتر گفته شد) هستند. تفاوت در اینجا، با آنچه پیشتر گفته شد، در اشتیاق تازه‌ای است که برای سنجش این نیروهای فیزیکی پدید آمده است. مثلاً، همچنانکه فیزیکدان سدهٔ هفدهم نه فقط به حرکت بلکه به شتابگیری و سرعت ــ یعنی درجات حرکت ــ نیز توجه دارد، نقاش دورهٔ رنسانس نیز درجات نور و سایه، تفاوت در قیافه‌ها، حرکات عضلات صورت، و حالتهای روانی را کشف می‌کند. او این تفاوتها را از لحاظ بصری درمی‌یابد، نه از لحاظ تصوری یا فلان کمال مطلوب دور و دراز. رامبراند متوجه شد که با تغییر دادن جهت و شدت نور و سایه، و فاصله و بافت سطح زیر کار، می‌تواند ظریفترین تفاوتها را در شخصیت و حالت روانی یك شخص یا صحنه‌های بزرگ شبیه‌سازی کند. رامبراند برای دنیای جدید کشف کرد که چنانچه دستکاری ظریفی در تفاوتهای نور و سایه به عمل آوریم، می‌توانیم تفاوتهای عاطفی موجود بین افراد را به نمایش درآوریم. در دنیای مریی، نور و سایه و طیف گستردهٔ درجات بین آنها، بارِ معنایی و احساسیِ خاصی دارند که گاهی از شکلها و پیکره‌هایی که به وسیلهٔ اینها تغییر می‌یابند مستقل هستند. در صحنه‌آرایی با نور و در هنرهای عکاسی، از مدتها پیش، این نکته به عنوان نخستین فرض بنیادی برای هرگونه آفرینشی پذیرفته شده است. آنچه مازاتچو و لئوناردو آغاز کرده بودند در عصر رامبراند به کمال می‌رسد.

کار رامبراند در نخستین سالهای فعالیت هنریش در آمستردام، از شیوهٔ کار روبنس و دیگرِ نقاشان هلندیِ پیروِ کاراوادجو مانند هونتهورست متأثر بود. مثلاً در تابلویی چون **شام در اماثوس** (تصویر ۶۳۹) که به حدود ۱۶۳۰ مربوط می‌شود، موضوع را با درام برجسته‌ای ــ با ایجاد تضادی شدید میان نور و سایه ــ شبیه‌سازی می‌کند، و حتی از شیوهٔ مأنوس نقاشان همعصرش استفاده می‌کند و منبع نور را پشت یك شکل مانع قرار می‌دهد، که در اینجا کلهٔ مسیح است. (با این کار، تاریك‌ترین سایه در مقابل روشن‌ترین نور قرار می‌گیرد و تأثیر دراماتیك مسلّمی بر تماشاگر می‌گذارد.) حالت دو حواری هراسان نیز که مسیح بپاخاسته خودش را برایشان عیان می‌کند، یك مانوور سنجیدهٔ صحنه‌ای است. نزدیك به هیجده سال بعد، در تابلوئی با همان موضوع (تصویر ۶۴۰)، رامبراند از محیط ملودراماتیك پیشین دست برمی‌دارد و محیطی جدّی و آرام را مجسم می‌کند.او در اینجا به کمك استعداد فوق‌العاده رشد یافته‌اش برای استفاده از نور و سایه، دیگر آن تضاد انفجارگونه را در برابر تماشاگر قرار نمی‌دهد؛ بلکه کل فضای داخل را با انتشار نور ملایمی روشن می‌سازد که فقط مختصر تمرکزی در اطراف سر مسیح پیدا کرده است تا هاله‌ای پدید آورد. حواریون

کم‌کم متوجه آنچه در شرف وقوع است می‌شوند؛ خدمتکار، خبری از ماوقع ندارد. این مسیح، تفسیر شخصی رامبراند از چهرهٔ این ناصره‌ای متواضع در **کتاب مقدس** ــ متین، با چهره‌ای دوست داشتنی و اندوهگین ــ است.

سکوت روحیِ نقاشی مذهبی رامبراند زاییدهٔ تفکر درون‌نگرانهٔ وی است؛ این سکوت با خوانندگان و شیپورها و همهمهٔ آسمانی تابلوهای برنینی یا فراپوتسا فرسنگها فاصله دارد. رامبراند، نه پیروزی آسمانی کلیسا بلکه انسانیت و تواضع مسیح را مجسم می‌کند. درون‌نگری روانی و همدردی ژرفش با عواطف انسانی، در آخرین سالهای زندگیش، به آفرینش یکی از گیراترین تابلوها در عرصهٔ هنر مذهبی می‌انجامد، که **بازگشت فرزند متلف** (تصویر ۶۴۱) نام دارد. پسرك که به نرمی در آغوش پدر بخشاینده‌اش جای گرفته، با پشیمانی توبه‌کارانه‌ای در برابرش زانو زده است و در همان حال، سه پیکره که در درجات متفاوتی از سایهٔ ملایم غرق شده‌اند، از این واقعه درس رحمت و گذشت می‌گیرند. این صحنه، یکسره تابع تصور درونی هنرمند از معنای آن است. نور که همه جا با سایه درآمیخته، محل قرار گرفتن پیکره‌ها را تعیین می‌کند، بر پدر و پسر روشنایی می‌دهد و شهود را عمدتاً در تاریکی نگه می‌دارد. کانون تابلو، چهرهٔ زیبا و روحانی پیرمرد است؛ در درجهٔ دوم، به چهرهٔ بس متفاوت و عبوسِ اولین شاهد برمی‌خورد. اثری از تابش برق‌آسا یا سوسوی نور یا رنگ دیده نمی‌شود؛ جامه‌ها به اندازهٔ شخصیتها جدی و موقرند. بیننده گمان می‌کند که رامبراند سبك رسمی باروك را از خودش بسی دور کرده و سبکی شخصی ابداع کرده است که تماماً با فصاحت سادهٔ این عبارت **کتاب مقدس** جور درمی‌آید. وقتی شخص با تفسیرهای تصویری و معتبر رامبراند از **کتاب مقدس** روبه‌رو شود چاره‌ای نخواهد داشت جز آنکه **کتاب مقدس** را به شیوه‌ای دیگر بخواند.

رامبراند حالت روحانی آثار مذهبی‌اش را به چهره‌های انفرادی که بعدها با استفاده از همین ابزار کشید، منتقل کرده است. این شیوهٔ او را می‌توان روانشناسیِ نور نامید. در چهره‌های انفرادی رامبراند، نور و سایه با یکدیگر سر ستیز ندارند؛ بلکه آشتی می‌کنند و به آرامی و ظرافت با هم ادغام می‌شوند تا معادلِ بصری سکوت را پدید آورند. حالت روانی غالب، تفکر آرام، رضای خاطر فیلسوفانه، و بازاندیشی در خاطره‌ها است ــ یا به بیان دیگر مجموعه‌ای از آهنگهای عاطفی است که فقط در حالت سکوت به گوش جان شنیده می‌شود. او ناگواریهای زندگی شخصی خویش و تلخکامیهای دیرینهٔ یهودیان (او دوستان بسیاری در محلهٔ یهودی‌نشین آمستردام داشت) را در چهره‌های فرسودهٔ انسانهای سالخورده و ساکت ثبت می‌کند. تمرین و مطالعهٔ او در بازنمایی تأثیر زمان بر سیمای آدمی با تمرینش در عرصهٔ نور یکی بود؛ حالت تفکر عمیق که از حرکت آرام نورها و سایه‌ها استنباط می‌شود، ظهور چهرهٔ سالخورده را در میان نور مایل ــ زمینی گود که خطوط عمیقی از هر سو قطعش کرده‌اند ــ تکمیل می‌کند. رامبراند در یك سلسله تابلو که از چهرهٔ خود کشید، تاریخچهٔ روانی خویش را ــ از خوشبینی درخشان و هشیارانهٔ دوران جوانی تا فرسودگی رضایت‌آمیز دوران سالخوردگی ــ ضبط و حفظ کرد. رامبراند در آخرین سالهای عمرش، که به اوج قدرت هنریش رسیده بود، اگر از روی دو چهرهٔ انفرادی که به فاصلهٔ هشت سال کشیده شدند قضاوت کنیم، هزینه و فشار جسمی سنگینی متحمل شد. چهرهٔ نخست (تصویر ۶۴۲)، هنرمند را در سالهای کمال نشان می‌دهد ــ مطمئن، و حتی مبارزطلب، و چنان در بیننده می‌نگرد که گویی می‌خواهد استوارنامهٔ او را ببیند. رامبراند انگشتان شقش را در کمربند روپوش کارگاهی‌اش حلقه کرده، بی‌هیچ تکلفی ایستاده، و منتظر بیننده است تا خود را به او معرفی کند. این چهره از لحاظ آشنایی و بی‌تکلفی، گسستی افراطی از یك سنت متعلق به دورهٔ رنسانس است که همچنان در وجود وان‌دایك به حیاتش ادامه می‌داد. چهرهٔ دوم (تصویر ۶۴۳) تضادی حیرت‌انگیز با چهرهٔ نخست دارد. نوری که از بالا و سمت چپ هنرمند می‌تابد، بی‌هیچ ترحمی، از چهرهٔ نگران و محتاط او پرده برمی‌دارد. حالت، همان حالت **بالداسارکاستیلیونه** (لوحهٔ رنگی ۴۴) است که رامبراند در هلند دیده بود و در یکی از نخستین چهره‌های فردی خویش از آن تقلید کرده بود. تفاوت بین چهره‌های انفرادی رافائل و رامبراند، می‌تواند حقایق بسیاری را در خصوص تفاوت بین روشهای دو هنرمند و بین فلسفه‌های روزگار ایشان بر ما روشن کند. در موضوع تابلوهای رافائل، عنصر آرمانی، عنصر واقعی را دگرگون ساخته است؛ رامبراند خودش را همانگونه که در برابر نگاه جستجوگر و سرسخت خویش می‌دید، نشان می‌داد. در اینجا یك مرد سالخورده، دارای قیافه‌ای آرمانی نمی‌شود و به صورت یك فیلسوف درباری مجسم نمی‌شود: او همچنانکه هست، همچون انسانی در جریان فروپاشی و زوال تدریجی، نمایانده می‌شود. در نظر عده‌ای، کشیدن چهرهٔ انفرادی دیگران و خود هنرمند، که به عنوان وسیله‌ای برای ضبط تصویر یا عکس اشخاص پدید آمد، انگیزه‌ای جز خودنمایی نداشته است؛ در نزد رامبراند، این کار، بیان تاریخچهٔ سفر دردناك آدمی در پهنهٔ گیتی است.

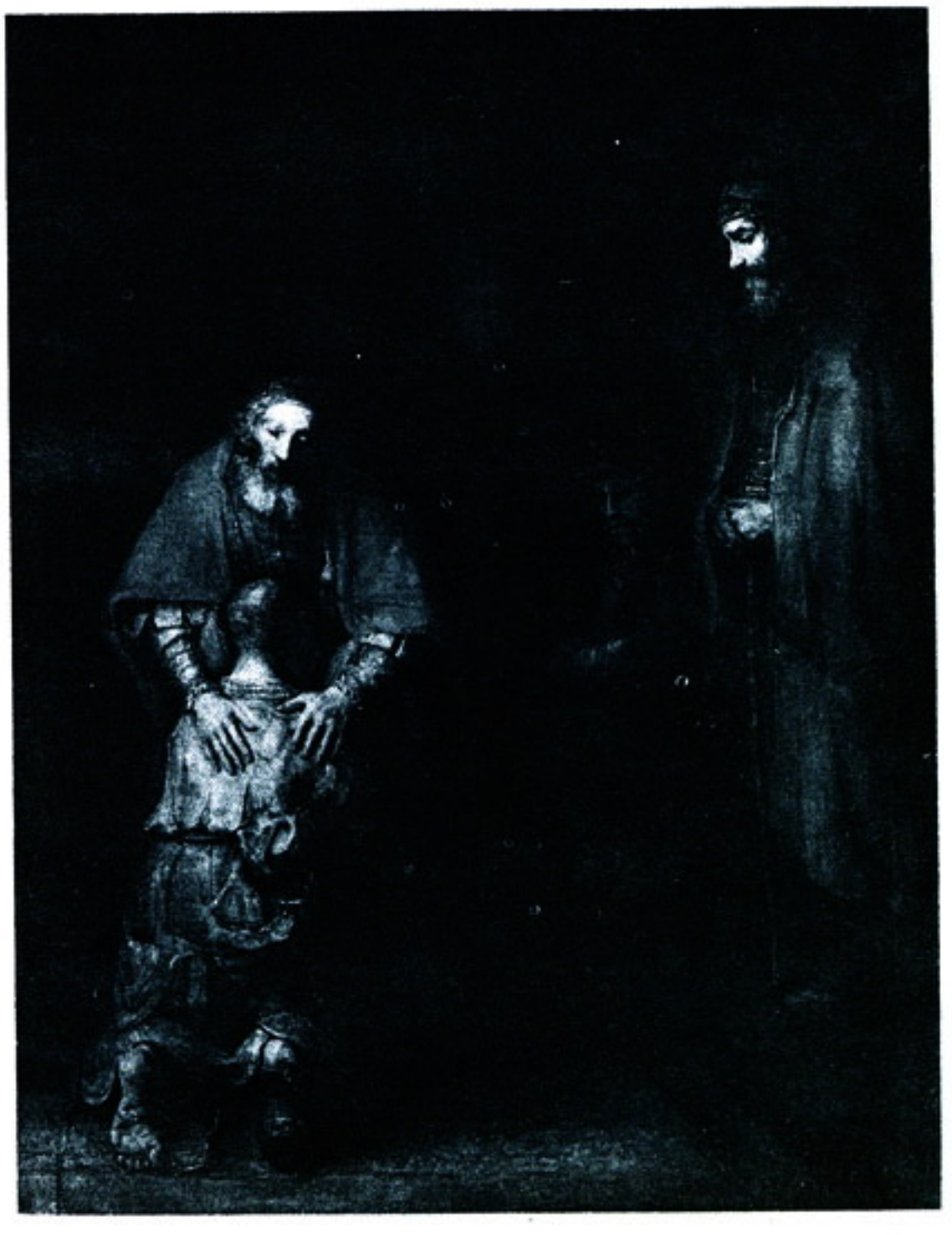
در چهره‌نگاری گروهی، که قلمرو بی‌رقیب فرانس هالس بود، رامبراند نشان داد و ثابت کرد که استادی بی‌بدیل است. رامبراند در تابلوی **شورای مدیران صنف بزاز** (لوحهٔ رنگی ۶۵) که یکی از نخستین تابلوهای شبیه‌سازی شده از سوداگران جدید است، هر آنچه را که دربارهٔ اصول حرکت و روانشناسی نور، تلقین بصری زمان، و هنر قیافه‌سازی و حالت بیان چهره می‌دانست به کار بست. اعضای شورا می‌خواهند به دفترهای صنف رسیدگی کنند. تماشاگر وارد شده است، و اینان درست در لحظهٔ وقوف بر ورودش هستند و هر کدام سر خود را به سوی او گردانده‌اند. در اینجا رامبراند واقعیت زندهٔ جلسهٔ مشاورهٔ



۶۳۹ رامبراند وان‌راین، **شام در امائوس**، حدود ۱۶۲۸ـ۱۶۳۰. ۴۰×۳۶ سانتی‌متر. موزهٔ ژاکمار ـ آندره، پاریس.



۶۴۰ رامبراند وان‌راین، **شام در امائوس**، حدود ۱۶۴۸. تقریباً ۶۵×۶۷½ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



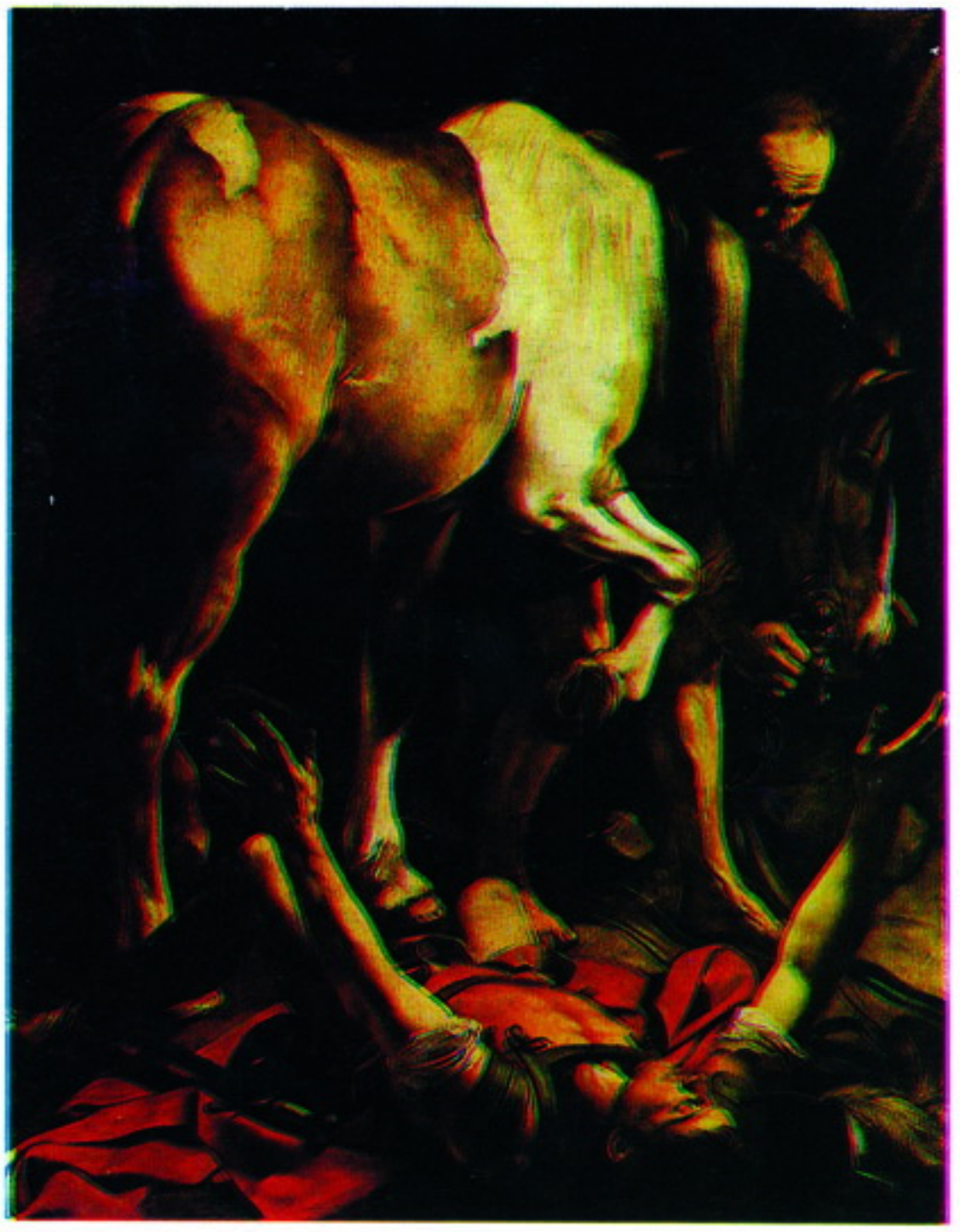
۶۴۱ رامبراند وان‌راین، **بازگشت فرزند متلف**، حدود ۱۶۶۵. تقریباً ۲۰۲×۲۶۰ سانتی‌متر.

سوداگران را در لحظهٔ توقف لحظه‌ایش در برابر ما مجسم می‌کند؛ با اینحال، او تک‌تک چهره‌ها را با دقتی یکسان مجسم می‌کند و چنان توجهی به شخصیت آنها کرده است که آدمی گمان می‌کند فقط با ساعتهای طولانی نشاندن هر یك از اعضای مزبور در کارگاه خویش توانسته است از عهدهٔ این کار برآید. با آنکه ما نمی‌دانیم رامبراند کارش را چگونه ادامه داده است، این‌گونه هماهنگ‌سازیِ عملِ لحظه‌ای با شباهت یا تصویری ماندگار، همچون گونه‌ای کارگردانی عالی تئاتری به نظر می‌رسد که به تمرینی طولانی نیاز داشته است. هماهنگیهای حیرت‌آور نور، رنگ، حرکت، زمان، و قیافهٔ اعضا، رقبای انگشت‌شماری در تاریخ هنر نقاشی دارند.

ذوق هنری رامبراند شیوه‌های گرافیك، از جمله گراوور تیزابی را نیز دربرمی‌گیرد.. در اینجا نیز او در میان سرآمدان قرار می‌گیرد و شانه به شانهٔ آلبرشت دورر، استاد بزرگ و گراوورساز اصیل می‌ساید. گراوور تیزابی که در نخستین سالهای سدهٔ هفدهم تکمیل شده بود سریعاً دنبال گردید، چون در مقایسه با حکاکی، به مراتب سر و سامان‌پذیرتر بود و در کشیدن طرح، آزادی بیشتری به هنرمند می‌داد. در گراوورسازی تیزابی، یك لوح مسین را با لایه‌ای از موم یا روغن شفاف می‌پوشانند و سپس طرح یا تصویر را با یك سوزن یا قلم گراوورسازی یا هر ابزار نوك‌تیز دیگر روی آن می‌کشند و لایهٔ روغنی مزبور را در نقاطِ پیوستهٔ طرح یا تصویر از روی لوح مسین می‌زدایند ولی برشی در سطحش ایجاد نمی‌کنند. این لوح، آنگاه در ظرفی پر اسید فرو برده می‌شود؛ اسید، بخشهای بی‌روغن شدهٔ فلز را می‌خورد و به بیان دیگر، همان کاری را انجام می‌دهد که قلم کنده‌کاری در شیوهٔ حکاکی انجام می‌دهد. نرمی لایهٔ روغن، به هنرمند گراوورساز، در مقایسه با هنرمند حکاك چوب یا فلز که مستقیماً روی سطح مقاوم چوبی یا فلزی کار می‌کند، آزادی بیشتری می‌دهد. بدین ترتیب، پیش از اختراع لیتوگراف (در سدهٔ نوزدهم)، گراوورسازی تیزابی، آسانترین شیوه در هنرهای چاپی و شیوه‌ای بود که طراحی و چاپ ظریفترین خط و رنگ را میسر می‌ساخت.

اگر رامبراند هیچگاه نقاشی نکرده بود باز به علت باسمه‌هایی که چاپ کرده بود هنرمندی نامدار می‌شد، همچنان که در دوران زندگی خود چنین بود. چاپ و فروش باسمه از منابع اصلی درآمدش بود و او غالباً در لوحهای فلزیش تجدیدنظر می‌کرد تا بتواند ویرایش یا نسخهٔ تازه‌ای از هر باسمه یا گراوور به بازار هنر برساند. تصویری که در این کتاب از نظر می‌گذرد، مرحله یا نسخهٔ چهارم گراوور **سه صلیب** (تصویر ۶۴۴) او را نشان می‌دهد. در نسخه‌های پیشین، او تپهٔ کالواری را به شکلی بسیار زیبا و تاریخی، با انبوه سربازان و تماشاگران، تماماً با شیوه‌ای توصیفی و بسیار پرزحمت، شبیه‌سازی کرده بود. در این آخرین نسخه، آنچه مطرح می‌شود نه اهمیت تاریخی بلکه اهمیت نمادین تپهٔ مزبور است. رامبراند که گویی حوصله‌اش از جزییات پیشین سر رفته بود، بیشترین بخش آن را با ضربات سخت و رو به پایین سوزن گراوورسازیش حذف کرد تا آنکه به نظر می‌رسد آنچه به توفانی از خطوط سیاه شباهت دارد از آسمان به‌زمین می‌بارد، و بخشی از صحنه را بر فراز سر مصلوبان روشن نگاه داشته است. در اینجا آشکارا چنین استنباط می‌شود که رامبراند می‌خواسته است بگوید که «کل داستان کتاب مقدس، برای آن است که آدمی را به سوی صلیب هدایت کند».

هنر رامبراند در آخرین سالهای زندگیش، عملاً از سوی معاصرانش پذیرفته نمی‌شد، هر چند گاهگاه مأموریتهای مهمی چون کشیدن تابلوی **شورای صنف بزاز** نیز به وی واگذار می‌شد. هنر



لوحهٔ رنگی ۶۱. کاراوادجو، **پولس حواری به مسیحیت می‌گرود**، حدود، ۱۶۰۱. رنگ‌روغن روی بوم. تقریباً ۱۷۳ × ۲۲۵ سانتی‌متر. کلیسای سانتاماریا دل پوپولو. رم.

لوحهٔ رنگی ۶۲. ال گرکو، **تدفین‌کنت اورگاس**، ۱۵۸۶. رنگ روغن روی بوم. تقریباً ۳۶۰ × ۴۸۰ سانتی‌متر. کلیسای سانتوتومه. تولدو.





لوحهٔ رنگی ۶۳. دیگو ولاسکس، جزئی از پردهٔ **ندیمه‌ها** (تصویر ۶۳۱)، ۱۶۵۶، رنگ‌روغن روی بوم. اندازهٔ کل تابلو تقریباً ۲۷۰ × ۳۱۳ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید



لوحهٔ رنگی ۶۴. فرانس هالس، **بالتازار کویمانس**، ۱۶۴۵. تقریباً ۶۳ × ۷۵/۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن، بخش کولومبیا.

رامبراند در این سالها بسیار شخصی و بسیار خودمدارانه بود؛ بسیاری از هنرشناسان، مانند **بالدینوتچی** زندگینامه‌نویس ایتالیائی، معتقد بودند که رامبراند نقاش بی‌ذوقی بود که به شکلهای زشت توجه داشت و رنگ را از یاد برده بود. این پیشداوری تا سدهٔ نوزدهم نیز به اعتبار خود باقی بود، تا آنکه در این دوره نبوغش مورد تأیید و تصدیق قرار گرفت. امروزه او به عنوان یکی از بزرگترین استادان سنت نقاشی و گراوورسازی، نقاشی پرتوان، و مفسر بی‌مانند مفاهیم پروتستانی **کتاب مقدس** شناخته می‌شود. در روزگار ما، او الگویی برای هنرمند معاصر، و استادی منزوی و شجاع تلقی می‌شود که راه خویش را بدون ترس از سوءِتفاهماتی که احتمالاً فراراهش قرار خواهند گرفت به سوی قله‌های تازه می‌گشاید.

«استادان کوچك هلندی»

نبوغ تصویری استادان هلندی در سدهٔ هفدهم از لحاظ جامعیت موضوع، سرآمد بود و هر آنچه را که در میدان دید هنرمند واقع می‌شد جذب می‌کرد. کل دنیای مریی، مخصوصاً امور مربوط به انسان در جریان زندگی روزمره و جنبه‌های عادیشان، کاویده می‌شد. در پاره‌ای موارد، سنتِ هلندیِ دیرینه سالِ **یان‌وان آیك** در شبیه‌سازی از اشیاء در محیط مریی‌شان با رعایت عاشقانه و موشکافانهٔ شکل ظاهر، به حیات خویش ادامه می‌دهد. نقاشان هلندی در عرصهٔ چهره‌نگاری، نقاشی از مناظر روزمرهٔ زندگی، فضای داخل، طبیعت بی‌جان، منظره‌نگاری از خشکی و دریا، و حتی در شاخه‌های اختصاصی‌ترِ این رشته‌ها تدریجاً تخصص پیدا می‌کنند. در نزد بسیاری از ایشان، محدود کردن علاقهٔ حرفه‌ای، تماماً مفید و ثمربخش است؛ با آنکه اینان آثاری با محتوای غنی نمی‌آفرینند، در حلقهٔ خودشان، هنری درخشان به جهان عرضه می‌دارند.

معروف‌ترین و گرانقدرترین نقاش از این میان، که زمانی به «استادان کوچك هلندی» شهرت داشتند، **یان ورمیر** (۱۶۳۲ـ۱۶۷۵) **اهل دلفت** است که در سدهٔ بیستم، ارزش و هنرش از نو کشف شد. تابلوهای ورمیر کوچك، انگشت‌شمار، و از لحاظ دامنهٔ موضوعی کامل هستند. در حالی که نقاشان سدهٔ پانزدهم هلند تابلوهایی از فضاهای درونی خانه‌های انباشته از شخصیتهای مهم مذهبی می‌کشیدند، ورمیر و معاصرانش تابلوهایی از فضاهای درونی خانه‌های تمیز و باشکوه متعلق به بازرگانان طبقهٔ متوسط هلند می‌کشیدند و مردان، زنان، و کودکانی را در آنها مجسم می‌کردند که به کارهای خانه رسیدگی می‌کنند یا به تفریحات کوچك مشغولند ــ این کارها با وجود پیش‌پا افتادگیشان، بازتابی از ارزشهای زندگی آرامی است که زیبایی ساده‌ای دارد. ورمیر تابلویش را غالباً با یك پیکره، و گاه با دو یا چند پیکره می‌آراست. تابلوی **زن جوان با تُنگ آب** (تصویر ۶۴۵) را می‌توان نمونه‌ای از این شیوهٔ کار دانست. زنِ جوان، پنجره را باز می‌کند تا به گلهای گلخانهٔ کوچك پشت پنجره آب دهد. این کار، به خودی خود اهمیتی ندارد و فقط یکی از صدها کاری است که در جریان زندگی روزمره انجام داده می‌شود. ولی ورمیر، با نورپردازی و ترکیب‌بندی صحنه، این کار را به سطح یك عمل مقدس می‌رساند. از نمادپردازی دیرینهٔ هلندی، که هر شیئی را به یك نماد یا نشانهٔ مذهبی مبدل می‌ساخت، دیگر اثری نیست؛ ولی حرکت آرام و ملایم این زن جوان، تفاوت چندانی با کارهای مراسم مذهبی ندارد. زیبایی تقدس متواضعانه، که رامبراند در چهره‌های آدمیان کشف می‌کند، در اینجا به زمینهٔ کاملاً متفاوتی گسترش یافته است. دنیای پروتستان،که از ساختن

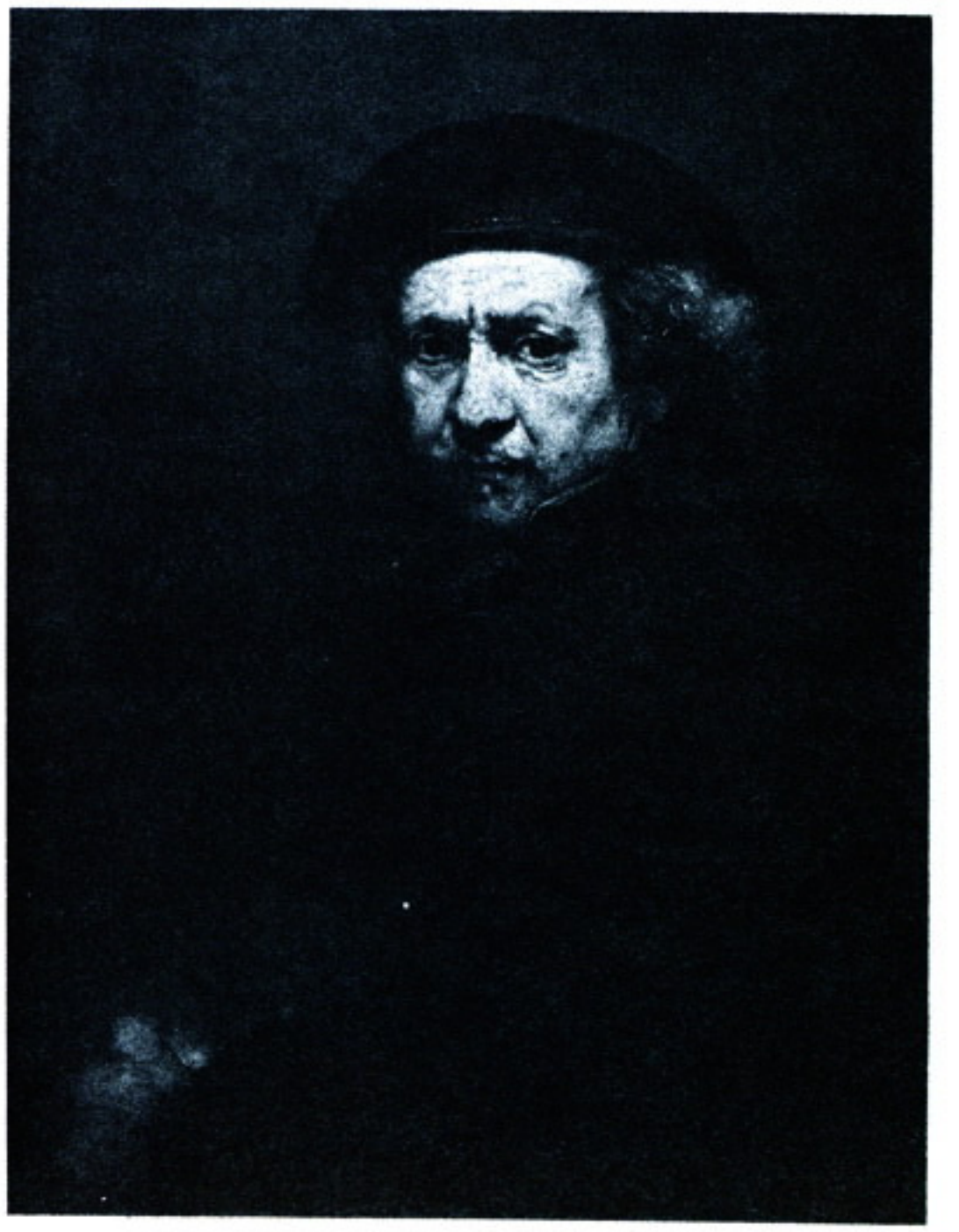


۶۴۲ رامبراند وان‌راین، چهرهٔ خود نقاش، ۱۶۵۲. تقریباً ۸۰×۱۱۳ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ هنر، وین.

کلیساهای بزرگ دست برداشته بود، اتاق کوچکی را که از خورشید غروب روشنی می‌گیرد، کلیسا یا قدس‌الاقداس خود قرار می‌دهد. اما این نور، آن نور اسرارآمیز معنوی نیست که در تابلوهای رامبراند، همچون تجلی بیرونی «نور درونی» وجاهت و وقاری که در آیین رازوری یا عرفان پروتستان بر آن تأکید می‌شود، بر فلان چهره می‌تابد؛ بلکه نور عادی روز است، که هنرمند با تیزبینی بی‌مانند در تاریخ هنر ــ شاید بتوان گفت به استثنای ولاسکس ــ به مشاهده‌اش پرداخته است. ورمیر استاد نورپردازیِ تصویری است و وظایف آن را چنان درك می‌کند که می‌تواند کاملاً به خدمت نیّات هنرمند درش آورد؛ ژرفای نور گرفته را چنان صادقانه شبیه‌سازی می‌کند که سطح تابلو به شیشه‌ای نامریی تبدیل می‌شود که ما از پس آن به درون تصویر ساخته شده می‌نگریم. ما می‌دانیم که ورمیر از آینه و اتاق تاریك استفاده می‌کرده است؛ در این دستگاه که جدّ دوربین امروزی به شمار می‌رود، سوراخ کوچکی ایجاد شده بود تا نقش عدسی را ایفا کند، و از همین سوراخ، تصویری بر روی پرده یا دیوار اتاق، و بعدها بر جدارهٔ مات جعبه‌ای شیشه‌ای، که سوراخ نیز در دیوار یا جدار مقابلش ایجاد شده بود، می‌افتاد. این بدان معنی نیست که ورمیر از تصویرها نسخه‌برداری می‌کرد؛ او با استفاده از این وسایل کمکی به نتایجی می‌رسید و می‌توانست از لحاظ ترکیب‌بندی، دستکاریهایی در آن بکند و پیکره‌ها و اسباب و اثاثیهٔ اتاق را چنان در میان شکلهای ثابت و زیبای چهار

ضلع آن قرار دهد که آرامش و شکوه کلاسیك بی‌مانندی در طرحهایش پدید آورد. این خصوصیت با استفاده از رنگی بس نزدیك به اشیای مریی، تأثیری دوچندان بر بیننده می‌گذارد، زیرا دستکاری ظریف او در رنگها نشان می‌دهد که او در علم رنگ‌شناسی، به مراتب از هنرمندان زمانه‌اش جلوتر بوده است. مثلاً در جزیی از تابلویی که از نظر گذشت (لوحهٔ رنگی ۶۶)، می‌بینیم که ورمیر می‌دانسته است که سایه‌ها بی‌رنگ و تاریك نیستند، رنگهای متصل به یکدیگر در هم تأثیر می‌گذارند[۳]، و نور از رنگهای مختلف ترکیب شده است؛ بدین ترتیب، جامهٔ آبی در کنار تنگ برنجی به رنگ آبی سیر ثبت می‌شود و رنگ قرمزِ فرش در مجاورت رنگ طلایی خفیف لگن، روشن‌تر می‌شود. اخیراً گفته‌اند که ورمیر به پدیده‌ای که در نزد عکاسان **دوایر محو کننده** نامیده می‌شود پی برده بوده است. این دوایر در عکسهایی که بدون دقت لازم و رعایت فاصلهٔ دقیق گرفته شده باشند به چشم می‌خورند، و ورمیر نیز می‌توانسته است آنها را در تصویرهایی که عدسیهای اولیهٔ اتاق تاریك روی دیوار می‌انداختند مشاهده کند. او با حرکات تند و کند قلمش به این پدیده‌ها نزدیك می‌شود، و اگر از نزدیك به تابلوهایش بنگریم گمان خواهیم کرد که کل ترکیب‌بندی تا حدودی فاقد تنظیم فاصله‌ای است؛ ولی وقتی یك گام عقب‌تر بیاییم، چنانکه گویی عدسی را تنظیم می‌کنیم، لکه‌های رنگ به یکدیگر می‌چسبند و تصور فوق‌العاده دقیقی از یك بُعد سوم در ذهن‌مان ایجاد می‌کنند. تمامی این ملاحظات فنی بازتابی از روح علمی آن روزگارند ولی از توصیف یا تبیین ظرافت شعریِ شکل و سطح، و رنگ و نوری که فقط می‌تواند زاییدهٔ حساسیت هنرمندی بزرگ باشد، عاجزند. مارسل پروست در نخستین جلد داستان مسلسل **در جستجوی زمان از دست رفته** به نام **راه سوان**، قهرمان خبره‌ای که بیهوده می‌کوشد کتابی دربارهٔ ورمیر بنویسد، می‌پذیرد که با هیچ واژه‌ای نمی‌توان نوری را که

۳. مثلاً در اثر پدیدهٔ **تأثیر تکمیلی**، که چشم ما تا لحظاتی تأثیراتی را که از یك عامل محرك سبز رنگ گرفته است حفظ می‌کند؛ بدین ترتیب، رنگ سفیدی که به رنگ سبز متصل شده است «کرم» (مایل به صورتی)، و رنگ آبی متصل به همان رنگ سبز، به سوی بنفش حرکت خواهد کرد (آبی به اضافهٔ قرمزِ تأثیر تکمیلی).



۶۴۳ رامبراند وان‌راین، **چهرهٔ خود نقاش**، حدود ۱۶۶۰. تقریباً ۶۵×۸۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر، واشنگتن، بخش کولومبیا (مجموعهٔ ملون).



۶۴۴ رامبراند وان‌راین، **سه صلیب**، ۱۶۵۳. گراوور نسخهٔ چهارم، تقریباً ۴۵×۳۷٫۱ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

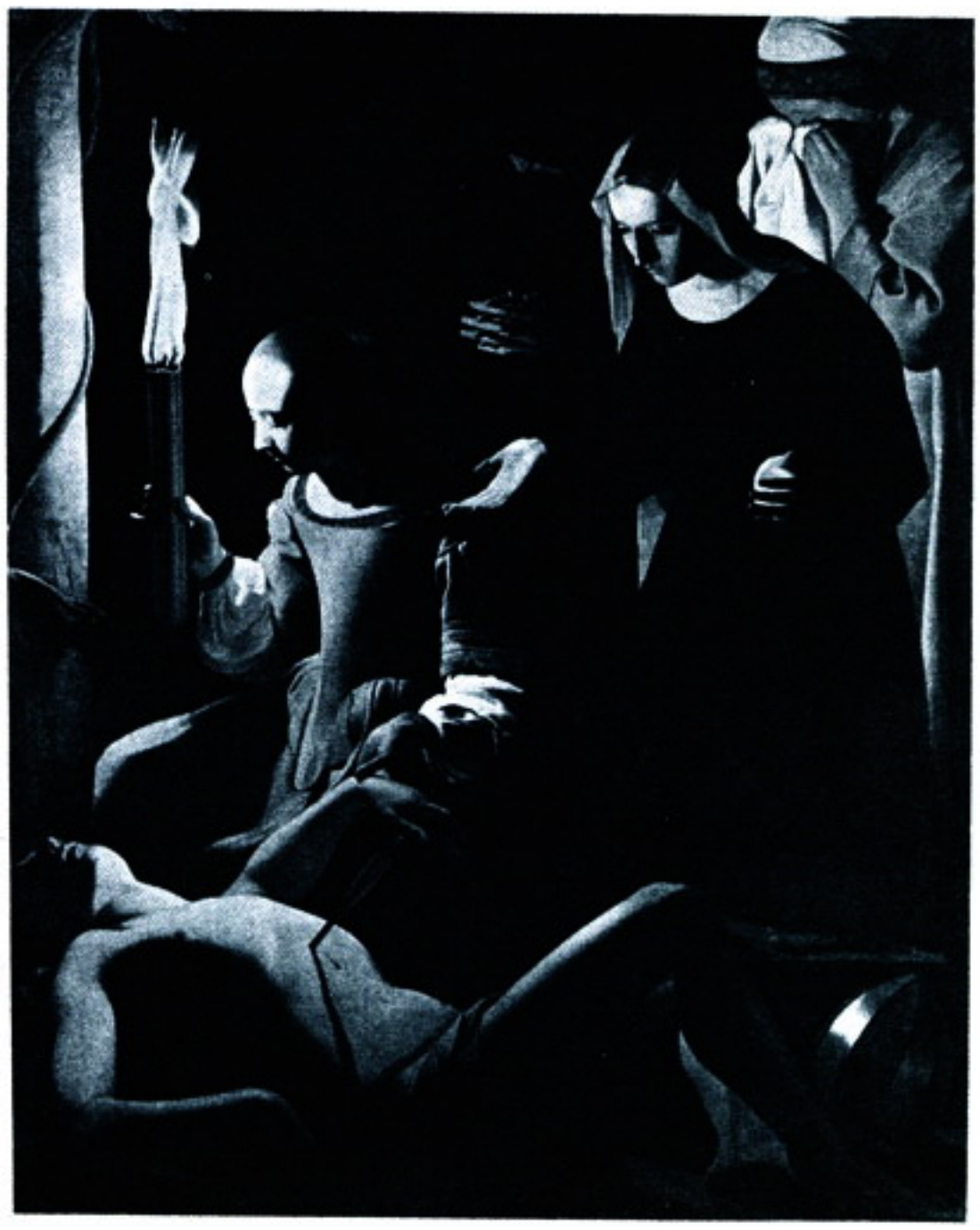


۶۴۵ یان ورمیر، زن جوان با تُنگ آب، حدود ۱۶۶۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۰×۴۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک.

بر یکی از دیوارهای نقاشی شده در تابلوهای ورمیر افتاده است توصیف کرد.

نقاشان موسوم به «استادان کوچك هلندی»، کوچکترین و کم‌ارزشترین اشیایی را که فقط در کنار انسانها یا در زندگی انسانها معنی پیدا می‌کنند چنان متواضعانه و محترمانه شبیه‌سازی کرده‌اند که بیننده گمان می‌کند به تماشای پاره‌ای اشیای مقدس ایستاده است. نقاشان هلندیِ طبیعت بی‌جان، این اشیاء را به عنوان اشیایی فی‌نفسه جالب از یکدیگر جدا می‌کنند و به‌صورت تمرینهایی علمی و شعری برای پرده برداشتن از وظایف و زیباییهای نور درمی‌آورند. نمونه‌های ظریفِ بسیاری از تابلوهای هلندیِ طبیعت بی‌جان وجود دارند که جملگی با استفاده از مهارتِ هنرمند متخصص در مشاهدهٔ تحلیلی آفریده شده‌اند. تابلویی را که **ویلم کالف** (۱۶۱۹ـ۱۶۹۳) از یك طبیعت بی‌جان کشیده است (لوحهٔ رنگی ۶۷) می‌توان نمونه‌ای از تابلوهای متعلق به این مکتب به شمار آورد. هنرمند، گیلاسهای پایه‌دار، میوه، سینی نقره‌ای، و یك فرش ترکی را در زمینه‌ای تاریك کنار هم آراسته و کنترپوانی بسیار غنی از متنهای جذب‌کننده و منعکس‌کننده پدید آورده است. بدنه‌های براق و شفاف گیلاسها، همچون آسمان شب که پر از ستارگان کوچك و رشته‌های نورانی است، می‌درخشند و با رنگهای نسبتاً تیرهٔ لبهٔ سینی، تضاد پیدا می‌کنند. از رنگ شیشه تا سینی نقره‌ای، از رنگ لیمویی تا سرخ اناری و تابش خفیف فرش جاذب نور، گونه‌ای درجه‌بندی وجود دارد. گوشت درخشانِ لیموی پوست‌کنده، چنان نورافشانی می‌کند که گویی از درون روشن شده است. (پرتقال، نشان رسمی خاندان حاکم اورانژ، در طبیعت بی‌جان هلندی، بیش از لیمو دیده می‌شود.) این شاهکار کوچك نشان می‌دهد که هنرمندان این عصرِ مشاهده‌گری چگونه از تنوع بی‌پایانِ جلوه‌های نور در جهان خُرد و کلان لذت می‌برده‌اند. این، تقلید گنگ نیست؛ بلکه عیان شدن آن چیزی است که چشم، اگر بخواهد مشاهده‌اش را بیاموزد، می‌تواند ببیند.

دنیای باروك، بی‌نهایت را ــ اعم از بی‌نهایت خُرد و بی‌نهایت کلان ــ کشف می‌کند. جرقهٔ نوری که محیط یك لیوان را در تاریکی بر ما می‌نمایاند، در صورت انبساط، آسمانی می‌شود که از نور خورشید روشنی گرفته است. قطرهٔ شبنم بر روی یك برگ در تابلوهای نقاشی گلِ هلندی، به کرهٔ پرآب زمین مبدل می‌شود. فضایی که تدریجاً در پس پیکره‌های جوتو گشوده می‌شد، در منظره‌نگاری هلندی، ابعادی بیکران پیدا می‌کند و انسان تا حد موجودی بی‌اهمیت تنزل می‌یابد ــ «زمانش یك لحظه و مکانش یك نقطه.» در برخی از آثار **یاکوب وان‌رویسدال** (۱۶۲۸ـ۱۶۸۲)، پیکرهٔ آدمی یا ظاهر نمی‌شود یا اگر ظاهر شود بسیار کوچك است. در تابلوی **منظرهٔ هارلم از تلماسه‌های اوور وین** (لوحهٔ رنگی ۶۸)، تقریباً منظره‌ای از جهان بی‌پایان جدیدالاکتشاف را در برابر خویش می‌بینیم، که در آن آسمان تقریباً دو سوم کل فضای تابلو را اشغال کرده است. رویسدال، یکی از بزرگترین منظره‌سازان جهان، آسمان گسترده و دل‌انگیزی را که بر فراز سرزمین ماسه‌زار هلند سایه افکنده است موضوع کار خویش قرار داد. ابرهای دلتنگ‌کنندهٔ تابلوهایش، به صورت توده‌های عظیمی که آفتاب هیچگاه



۶۴۶ ژرژ دولاتور، زاری بر جسد قدیس سباستیانوس، ۱۶۳۰ـ۱۶۳۹. تقریباً ۱۵۸×۱۲۸ سانتی‌متر. نگارخانهٔ دولتی برلین (غربی).

آنها را یکسره از هم نمی‌پراکند، در اثر وزش بادهایی برهم انباشته می‌شوند که از آیندهٔ پرشکوه ناوگان هلند و فاجعهٔ دریاهای مهاجم به این سرزمین خبر می‌دهند. توفانها، همواره یا درهم می‌شکنند یا قدرت توفندهٔ خویش را ذره‌ذره باز می‌یابند؛ زمین همواره خیس یا در حال خیس شدن نمایانده می‌شود. همچنانکه رامبراند با مشاهدهٔ چهرهٔ اشخاص به روحیهٔ ایشان پی می‌بُرد، رویسدال نیز به ژرفای آسمانها پی می‌برد. بر عرصهٔ آسمانِ تابلوهای او یا بر کرسی ابرهایش هیچ فرشته‌ای نمی‌نشیند، زیرا در این روز و روزگار معلوم شده است که ابرها چیزی جز بخار آب نیستند. آنچه او در طبیعت می‌خواند، همانند تفسیرهای رامبراند، «پروتستانی» است. با مقایسهٔ **تجلیل از قدیس ایگناتیوس لویولائی** (تصویر ۶۲۷) اثر **فراپوتسو** و **منظرهٔ هارلم از تلماسه‌های اوور وین** اثر رویسدال، تفاوت بین باروك شمالی و جنوبی بیدرنگ و تماماً بر ما روشن می‌شود. این تفاوت، از نوع تفاوت بین آسمانِ درون‌نگرِ یسوعیان و آسمان نیوتن و لایبنیتس است.

فرانسه

در نیمهٔ دوم سدهٔ هفدهم، ستارهٔ اقبال هلند و اسپانیا پیش از ستارهٔ اقبال فرانسه افول کرد؛ چون **لوئی XIV** یا «پادشاه آفتاب» این سرزمین بر دوره‌ای از تاریخ فرانسه از ۱۶۶۰ تا ۱۷۱۵ مسلط بود. عصر لوئی XIV، شاهد اعتلای قدرت سیاسی و فرهنگی فرانسه در اروپا و دست‌یابی این کشور به درجه‌ای از نفوذ در ذوق و سلیقهٔ جهانیان بود که فرانسهٔ امروز نیز آن را تماماً از دست نداده است. فرانسویان، این عصر را عصر طلایی تاریخ کشور خویش می‌دانند، چون در همین عصر بود که پاریس تدریجاً در مقام مرکز هنری اروپا جانشین رم شد؛ زبان فرانسوی به ابزار صیقل‌خوردهٔ گفتگوهای دیپلماتیك و درباریان سراسر اروپا تبدیل شد؛ و از هنر و نقد هنری، مد و اخلاقیات فرانسوی در سراسر جهان تقلید شد. هنر و معماری، همچنان که روزگاری در خدمت کلیسا بودند به خدمت پادشاه درآمدند؛ و وحدت سبك چنان چشمگیری که بین این دو دیده می‌شود نتیجهٔ ذوق و سلیقهٔ شخص لوئی XIV است که از طریق نخست‌وزیر کاردانش **کولبر** و فرهنگستانهای تازه‌ای که کولبر برای هماهنگ‌سازی سبکها در تمام هنرها دایر کرده بود بر تمام ملت فرانسه تحمیل می‌شد.

ذوق و سلیقهٔ شاه، و نتیجتاً ذوق و سلیقهٔ ملت فرانسه، به جای باروك تجملی و عاطفی ایتالیا و بخش بزرگی از اروپا، خواستار یك کلاسی‌سیسم شکوهمند و خوددار بود. شکل خشك و کلاسیك نمایشنامه‌های **پیر کورنی** و **راسین**، ستون‌بندیهای کورنتی **موزهٔ لوور** (تصویر ۶۵۳) و نقاشیهای **پوسن** (تصویرهای ۶۴۸ تا ۶۵۰)، در عصر باروك، موردی استثنایی است. با آنکه در آثار «کلاسیك» دورهٔ **پادشاه آفتاب** می‌توان عناصر باروك بسیاری پیدا کرد، فرانسویها تا چند سدهٔ بعد، کلاسی‌سیسم را معیاری ثابت و محوری می‌پنداشتند.

نقاشی

نخستین سالهای سدهٔ هفدهم، دورهٔ خروج تدریجی این سرزمین از هرج و مرج جنگهای مذهبی بود. با آنکه کاردینالهایی چون **ریشلیو** و **مازارن** با تلاشهای بسیار به بازسازی قدرت و حیثیت تاج و تخت فرانسه نائل آمدند، هنر فرانسه همچنان زیر نفوذ ایتالیا و فلاندر به‌سر می‌برد. حتی در چنین اوضاعی، هنرمندان نوآور پا به میدان نهادند ــ مانند **ژرژ دولاتور** (۱۵۹۳ـ۱۶۵۲)، نقاشی که احتمالاً از طریق مکتب هلندی اوترشت با شیوهٔ **کاراوادجو** آشنا شد. با آنکه دولاتور از بیشتر شیوه‌های نقاشان شمالی پیرو کاراوادجو بهره می‌گیرد، به نتایجی آشکارا متفاوت با ایشان می‌رسد. در تابلوی **زاری بر جسد قدیس سباستیانوس** (تصویر ۶۴۶) نوع صحنهٔ شبانهٔ مورد علاقهٔ مکتب مزبور، همچنان که در تابلوی **مهمانی شام** (تصویر ۶۳۶) اثر خرارد وان هونتهورست دیدیم، مشاهده می‌شود. لیکن او منبع روشنایی ــ مشعل شعله‌ور ــ را در متن تصویر قرار می‌دهد و هیچ پوششی جلویش نمی‌گذارد. نور شدید، بر شکلهایی که بسیار ساده و تقریباً انتزاعی شده‌اند می‌افتد؛ اثری از بغرنج‌نمایی سطح، جامه‌ها، یا زمینهٔ تابلو برای منحرف کردن یا پخش کردن نور و سایه به چشم نمی‌خورد. این سادگی هندسی نور بر احجام صاف، گونه‌ای ثبات کلاسیك و سکوتی موقرانه پدید می‌آورد که ــ در زمان و مکانی دیگر ــ مخصوصاً به هنر **پیرو دلافرانچسکا** تعلق داشت. در تابلوی **زاری بر جسد قدیس سباستیانوس**، فقط نور جنبهٔ نمایشی و برجسته دارد؛ به حرکات و حالات پیکره‌ها، با سردی، کم اهمیت داده شده است.

لوئی لونن (حدود ۱۵۹۳ـ۱۶۴۸)، همراه با نقاش همعصرش ژرژ دولا تور، شایستهٔ مقایسه با نقاشان هلندی است: موضوعاتی که در نقاشی هلندی به صورت فرصتی برای نمایش خوش‌خلقیهای جنجالی درآمده‌اند در دست نقاشان فرانسوی با آرامشی سرد، به کار گرفته می‌شوند. تابلوی **خانوادهٔ روستایی** (تصویر ۶۴۷)، بزرگی مقام خانواده‌ای را نشان می‌دهد که روی زمین کار می‌کند و در اثر سختیها



۶۴۷ لوئی لونن، خانوادهٔ روستائی، حدود ۱۶۴۰. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۱۰×۱۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

تن به تسلیم و رضا داده و آبدیده شده است. بدون تردید، لونن با موضوعهای تابلویش همدردی می‌کند و در اینجا به نظر می‌رسد که می‌خواهد به دور از شکوه و جلال ساختگی دربارها بر فضیلت روستایی بودن ایشان تأکید کند. تأکید بر صداقت، یگانگی، و حتی معصومیت روستاییان پاکدل و ناآلوده، در سدهٔ بعد جنبه‌ای احساساتی به‌خود خواهد گرفت. لیکن عینیت‌گرایی لونن به‌وی امکان می‌دهد چنان گروه اصیلی از انسانها را به روی تابلو بیاورد که تابلو را از سطح بیان حادثه و تجسم تصویری امور زندگی روزمره بسی فراتر می‌برد.

با آنکه در آثار دولاتور و لونن در مقایسه با دیگر نقاشان شمالیِ ملهم از شیوهٔ کاراوادجو به گونه‌ای سادگی آرامش‌بخش برمی‌خوریم، و با آنکه این خصوصیات حکایت از وجود عنصر کلاسیك در آثار ایشان دارد، آنکه توانست نقاشی کلاسیك را به عنوان وسیلهٔ بیان ذوق و نبوغ فرانسویان در سدهٔ هفدهم تثبیت کند **نیکولا پوسن** (۱۶۶۵ـ۱۵۹۴) یکی دیگر از هنرمندان همعصر ایشان بود. پوسن که در نورماندی متولد شده بود بیشترین سالهای عمرش را در رُم سپری کرد. در آنجا با الهام گرفتن از یادمانهای بزرگ معماری و هنری و مناظر ناحیهٔ کامپانیا، تابلوهای بزرگ و جدیش را آفرید و به تبیین دقیق و موشکافانهٔ تئوری شیوهٔ کار خویش پرداخت. او مدت زمانی زیر نظر **دومنیکینو** کار کرد ولی به شیوهٔ باروك پر زرق و برق ایتالیا تن در نداد؛ او نخست تیسین و سپس رافائل را سرمشق خویش قرار داد. از دو تابلویی که دربارهٔ یك موضوع واحد آفریده است، تابلوی نخست



۶۴۸ نیکولا پوسن، من نیز در آرکادیا هستم، حدود ۱۶۳۰. تقریباً ۸۰×۱۰۰ سانتی‌متر. بنیاد چتسورث، چتسورث.

آشکارا به شیوهٔ تیسین است (تصویر ۶۴۸). این تابلو **من نیز در آرکادیا هستم** نام دارد و نامش از سنگنوشتهٔ روی گوری که دو مرد و یك زن چوپان به خواندنش مشغولند گرفته شده است. تمام شیوهٔ رنگ‌آمیزی گرم و تند آن استاد ونیزی و پیکره‌های مختص نخستین دورهٔ کار او در این تابلو به چشم می‌خورد. در سر متمایلِ زن چوپان، جلوه‌ای از عشق مقدس در تابلوی **عشق مقدس و نامقدس** (تصویر ۵۵۶) دیده می‌شود؛ و چوپانها و **آلفئوس** نشسته، خدای رودخانه، با سایه‌روشن متناوب و پرده‌ای از درختها و آسمان صاف، تماماً از عناصر آشنای «میگساران» روستایی در تابلوهای تیسین هستند. ولی سرانجام، نظم و ثبات منطقی کارهای رافائل، پوسن را بیش از همه به خود جلب کرد. دومین نسخهٔ تابلوی **من نیز در آرکادیا هستم** (تصویر ۶۴۹) آنچه را که او از رافائل و هنر پیکرتراشی آموخته است مجسم می‌سازد؛ منظره، که پوسن روزبه‌روز بدان علاقمندتر می‌شد، در این تابلو دامنهٔ گسترده‌تری می‌یابد و تیسین را به یاد می‌آورد و در عین حال نشان می‌دهد که خود پوسن چگونه به مطالعهٔ طبیعت پرداخته بود. این موضوع تا حدودی گنگ است و به همین علت توجهِ هنرشناسان معاصر را به خود جلب می‌کند. در حالی که سه چوپان ساکن سرزمین روستایی و خوش‌منظرهٔ آرکادیا حروف حك شده بر روی سنگ قبر را حجی می‌کنند، پیکرهٔ پرشکوهِ زنی، دستش را به آرامی بر شانهٔ یکی از ایشان می‌نهد. او احتمالاً روح یا فرشتهٔ مرگ است و همانند سنگنوشتهٔ مزبور به این آدمیان فانی گوشزد می‌کند که مرگ حتی در آرکادیا یعنی سرزمینی که جز حضور خوشبختی تام، انتظاری از آن نمی‌توان داشت، آدمی را خلاص نمی‌کند. گروهبندی فشرده و متوازن پیکره‌ها؛ نور یکنواخت؛ و حالت متفکرانه و خوددارانه و اندوهبار، زمینهٔ هنر پوسن در دورهٔ کلاسیك فعالیت ویِ را تشکیل می‌دهند.

پوسن در یادداشتهایی که احتمالاً برای تکمیل رساله‌ای در باب نقاشی از خود بر جای گذاشته، «شیوهٔ بزرگ» کلاسی‌سیسم را ــ که خود مدافع پیشتاز و بزرگ آن در رم گردید ــ مختصراً توضیح داده است. هنرمند، در درجهٔ نخست باید موضوعات بزرگ را برگزیند: «... نخستین شرط لازم، آن است که موضوع و روایت، بزرگ باشند مانند نبردها، کارهای قهرمانان، و موضوعات مذهبی.» از پرداختن به جزییات بی‌اهمیت و موضوعات کوچك، مانند حوادث روزمرهٔ زندگی باید خودداری کند: «آنانکه موضوعات کوچك را برمی‌گزینند، به علت ضعف استعدادهایشان به این موضوعها پناه می‌برند.» از اینجاست که بخش بزرگی از هنر تزئینی و رئالیستی باروك کنار گذارده می‌شود؛ و سرانجام به گونه‌ای تنگ‌نظری در خصوص تلاشهای هنری و آزمایشگری با مقررات فرهنگستان فرانسه که پوسن را بزرگترین هنرمند معاصر خویش قرار داده بود منجر گردید. با آنکه پوسن در چارچوب اصول نسبتاً جدی خودش می‌توانست آسان دست به آفرینندگی بزند، شیوهٔ کارش در دست پیروان آکادمیکش می‌توانست حالتی خشك و مصنوعی پیدا کند.

پوسن نمایندهٔ سنتی نظری در هنر غرب است که سابقه‌اش به رنسانس آغازین بازمی‌گردد و مدعی است که هر هنر خوب باید نتیجهٔ قضاوت خوب ــ یعنی قضاوت مبتنی بر شناخت اطمینان‌بخش ــ باشد. بدین‌ترتیب، هنر می‌تواند به‌**درستی** و **تناسب** یعنی دو مقولهٔ مطلوب هنرمند یا معمار کلاسی‌سیست دست یابد. پوسن یونانیان باستان را به علت «مدها»ی موسیقی‌شان می‌ستاید و می‌گوید که آنان به کمك این «مدها، نواهای شگفت‌انگیزی می‌آفریدند». او معتقد بود که این واژهٔ «مد در اصل به معنی قاعده یا مقیاس یا شکلی است که در جریان آفرینش به کمك ما می‌آید. این قاعده ما را بر آن می‌دارد که در همهٔ موارد با مختصر احتیاط و تعادلی عمل کنیم و از افراط و اغراق برکنار بمانیم.» «احتیاط» و «تعادل»، جوهر و چکیدهٔ نظرات هنر کلاسیك فرانسه را بیان می‌کند؛ در دوران لوئی XIV همین هنر را می‌بینیم که به یك اندازه در دفاع از ادبیات و موسیقی از یك طرف و هنر و معماری از طرف دیگر موعظه می‌کند. بعدها پوسن می‌گوید:

> مدهای باستانیان، آمیزه‌ای از چندین عنصر... با چنان ابعادی بود که برانگیختن روح تماشاگر در برابر احساسات گوناگون را میسر کرده بود... فرزانگان عصر باستان، تأثیرات هر سبك را به خود آن سبك نسبت می‌دادند. به همین علت، مُدِ دوریك را پایدار، باوقار، و جدی می‌نامیدند و به موضوعاتی منسوبش می‌کردند که با وقار و جدی و سرشار از حکمت باشند.[۴]

ظریفترین آثار پوسن، همچون **تدفین فوسیون** (تصویر ۶۵۰) مواردی از ارجحیتی هستند که وی برای مُدِ «دوریك» قائل می‌شده است. موضوعات تابلوهای او از میان آثار ادبیات باستانی برگزیده شده‌اند زیرا هنردوستان روزگار او طبیعتاً در میان همین آثار به دنبال «عظمت» می‌گشتند، و هنرهای بصری نیز در آثار پوسن از هر زمانی به ادبیات نزدیکتر می‌شوند. در اینجا پوسن موضوع تابلو را از شرح پلوتارك دربارهٔ زندگی فوسیون قهرمان آتنی که ظالمانه به دست هموطنانش اعدام شد ولی یك تشییع‌جنازهٔ همگانی و بزرگداشت رسمی از سوی دولت برایش ترتیب داده شد، برگزیده است. در پیشزمینه، پوسن، جسد قهرمان را نشان می‌دهد که به خارج از آتن برده می‌شود، چون دفن آن در خاك آتن ممنوع شده بود. دو جنازه‌کش تناور و تابوتی که حمل می‌کنند، در منظرهٔ پهناوری‌که تنهایی ایشان را برجسته‌تر و تك‌افتادگی قهرمان را در لحظهٔ مرگش گویاتر می‌گرداند، به کلی جدا از دیگر اجزای تابلو دیده می‌شوند. این منظره از سطوح درهمبافته‌ای تشکیل شده است که فرازای شیب‌شان تا آسمان درخشانِ سمت چپ، زمینهای مسطح و همواری که جویهای آرام را در دل خود گرفته‌اند، چوپانها و گله‌شان، و در آن دوردستها، انبوه ساختمانها و شکلهای توپُر هندسی ــ معابد، برجها، دیوارها، و ویلاها ــ کشیده می‌شود. آسمان آرام، و نورْ یکنواخت و برجسته‌نماست. درختها اندك ولی مرتب‌اند و به پرده‌هایی شباهت دارند که برای نشان دادن طبیعتی که به عنوان زمینه‌ای برای یك عمل انسانی کاشته و آماده شده است، کنار زده شده باشند. زیرا این منظره برخلاف **منظرهٔ هارلم** (لوحهٔ رنگی ۶۸) اثر رویسدال، به یك مکان یا زمان خاص تعلق ندارد و آن دو را منعکس نمی‌کند؛ بلکه بازسازی تصور یك منظرهٔ شریف برای شکل دادن به یك موضوع شریف و به قاب محدود ساختن آن است. **منظرهٔ فوسیون**، طبیعتی است که از نقشه‌ای منطقی پیروی می‌کند، درست مانند **باغهای ورسای** (ن. ك. صفحات بعد)؛ این منظره، آشکارا به «عصر خرد» تعلق دارد.

هنر منضبط و منطقی پوسن، با نمایش پیچیدگیهای هندسی منظره، در سبك بمراتب ملایمتر **کلود ژله**، معروف به **کلود لورن** (۱۶۰۰ـ۱۶۸۲) و گاه **کلود**، دستخوش تحول شده است. تابلوهای کلود برخلاف تابلوهای پوسن، «دوریك» نیستند، پیکره‌های درون منظره‌هایش هیچ حکایتی نمی‌گویند، به هیچ نکتهٔ اخلاقی اشارتی ندارند، و هیچ قهرمانی را نمی‌ستایند؛ به بیان درست‌تر، گاه به نظر می‌رسد که افزودنشان بهانه‌ای برای کاستن از فروزندگی خود تابلو (تصویر ۶۵۱) بوده است. زیرا کلود اساساً با یك موضوع سر و کار دارد و آن زیبایی آسمان پهناور و لبریز از نور زرین بامدادی یا

4. In E.G. Holt, ed., *Library Sources of Art History* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1947), p. 380.



۶۴۹ نیکولا پوسن، **من نیز در آرکادیا هستم**، حدود ۱۶۴۰. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۸۵×۱۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

۶۵۰ نیکولا پوسن، **تدفین فوسیون**، ۱۶۴۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۱۸×۱۷۵ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس.





۶۵۱ کلود لورن، عروسی اسحاق و رفقه (آسیاب)، ۱۶۴۲. تقریباً ۱۹۳×۱۴۸ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

۶۵۲ فرانسوا مانسار، جبههٔ اورلئان شاتودو بلوا، ۱۶۳۵ـ ۱۶۳۸.



شامگاهی به هنگام ره گشودن از لابه‌لای هوای مه‌آلود است. محیط منظره ممکن است یك دریا بندر، درهٔ پوشیده از درخت، یا دشتهای پر آب باشد؛ غالباً پرده‌هایی از درختان تیره رنگ در سمت چپ یا راست و گاه در مرکز تابلو به چشم می‌خورند و جلوه‌ای نمایشی به آن می‌دهند و بر شدت نور مرکزی می‌افزایند. گاه یك معبد کلاسیك از میان سایه‌ها سر برمی‌آورد، و منظرهٔ روستایی کوچکی از پس آن خودنمایی می‌کند. به بیان درست‌تر، کلود می‌کوشد حالت روانی منظره‌های ایتالیائی را بر روی تابلو مجسم کند؛ او نیز همچون پوسن، جلای وطن کرده و از فرانسه به ایتالیا آمده بود و همچون او، دشت پهناور و زیبای کامپانیا در جنوب ایتالیا را می‌ستود و شیفتهٔ ویرانه‌های تاریخی آن بود. حالت متفکرانه و غربت‌زدهٔ خود کلود نیز با این محیط درمی‌آمیزد، و آنچه باعث محبوبیت فراوان آثارش در نزد رومانتیکهای اولیهٔ پایان سدهٔ هیجدهم می‌شود تأکیدش بر جنبهٔ درونخودی یا ذهنی طبیعت است.

معماری و پیکرتراشی

فرانسه در عرصهٔ معماری نیز همچون عرصهٔ نقاشی، با نگرشی متأثر از گزینش احتیاط‌آمیز، به باروك ایتالیا نزدیك شد. تمایل کلاسیك، در نخستین مراحلش، در آثار **فرانسوا مانسار** (۱۵۹۸ـ۱۶۶۶) آشکار شد؛ مثلاً کافی است نگاهی به جبههٔ اورلئانِ **شاتو دوبلوا** [= قلعهٔ بلوا] که در فاصلهٔ سالهای ۱۶۳۵ و ۱۶۳۸ ساخته شد (تصویر ۶۵۲) بیندازیم و به این واقعیت پی ببریم. در اینجا با وقار پالایش یافته و بینش هوشیارانه‌ای مواجه می‌شویم که در آینده به عیارهای «باروك کلاسیك» فرانسوی تبدیل می‌شوند و در نقطهٔ مقابل سبکهای جسارت‌آمیز، پرهیجان، و تخیل‌آمیز باروك ایتالیا و سرزمینهای دیگر قرار می‌گیرند. سازمان راستخطی و تمایل به طراحی بر حسب واحدهای مکرر، معماری دورهٔ رنسانس ایتالیا را به یاد می‌آورد، همچنانکه پافشاری بر خلوص خط و برجسته‌کاری روشن و مشخص مفصل‌بندی دیوارها این معماری را به یاد می‌آورد. لیکن تأکید بر نقطهٔ مرکزی که با استفاده از ستون‌بندیهای نیمه‌مستدیر، تغییر سطوح دیوارها، و متمرکز ساختن تزیینکاری در پیرامون سردر ورودی میسر شده است، به طور کلی از ویژگیهای تفکر معماری باروك به شمار می‌رود.

شکل‌گیری سبك کلاسیك فرانسوی با تأسیس **آکادمی سلطنتی نقاشی و پیکرتراشی** در ۱۶۴۸ شتاب بیشتری گرفت. پوسن رئیس این آکادمی بود و هدف لوئی XIV و کولبر از تأسیس آن، سازمان دادن هنر و معماری در جهت منافع دولت بود. برای آنکه نشانه‌ها و بناهای بزرگ تا حد قدرت مطلق پادشاه ارتقاء یابند و ذوق هنری مردم با نظارت آکادمیها شکل ثابتی پیدا کند از هیچ کوششی فروگذار نمی‌شد. نخستین پروژه‌ای که لوئی XIV جوان و کولبر پذیرفتند، بستن ضلع شرقی حیاط لوور بود؛ این ضلع را **لسکو** در سدهٔ شانزدهم نیمه‌تمام رها کرده بود. برنینی، نامدارترین معمار آن روزگار، از رُم به پاریس احضار شد تا نقشه‌هایش را تسلیم کند. ولی در نقشهٔ او یك کاخ عظیم ایتالیائی پیش‌بینی شده بود که اجرایش مستلزم تخریب تمام کارهای سابق بود. وقتی نقشهٔ برنینی رد شد او با خشم بی‌پایانی به رم بازگشت. جبههٔ شرقی لوور (تصویر ۶۵۳)، نتیجهٔ همکاری میان **کلود پرو** (۱۶۱۳ـ۱۶۸۸)، **لوئی لووو** (۱۶۱۲ـ۱۶۷۰)، و **شارل لوبرن** (۱۶۱۹ـ۱۶۹۰) است، و نمونهٔ درخشانی از تلفیق عناصر کلاسیك فرانسوی و ایتالیائی بر اساس یك فرمول جدید و قطعی به شمار می‌رود. شیوهٔ کلاه فرنگی‌سازی فرانسوی حفظ شده است، و کلاه فرنگی مرکزی به صورت جبههٔ یك معبد کلاسیك درآمده است؛ ستون‌بندی غول‌آسایی از ستونهای دوتایی، مشابه جبههٔ ستون‌بندی شدهٔ معبدی که همچون دوبال از هم باز می‌شوند، در میان دو کلاه فرنگی در دو انتهای جبهه، محصور شده است. کل مجموعه روی پایه یا سکویی پرشکوه قرار داده شده است، و یك خط سقف یا خط همباد موزون، که فقط سنتوری مرکزی باعث گسست آن شده است، جایگزین سقف هرموار سنتی معماری فرانسه می‌شود. در حرکت مؤکداً افقی این جبهه، تمام آثار و خاطرات حرکت عمودی کنار گذاشته شده است. تناسبها و عظمت پرشکوه این بنا بازتابی از ذوق و سلیقهٔ رسمی و جدید فرانسویان و نمادی از اعتبار و اقتدار نقشهٔ متراکم در مرکز است.

ساختمان مجموعهٔ لوور تازه آغاز شده بود که لوئی XIV تصمیم گرفت در یکی از شکارگاههای سلطنتی به نام ورسای ــ چند کیلومتری پاریس ــ کاخی عظیم برپا دارد. سپاه بزرگی از معماران، تزیینکاران، پیکرتراشان، نقاشان، و معماران فضای باز، به سرپرستی کلی یکی از شاگردان پیشین نیکولا پوسن به نام شارل لوبرن، مشاور هنری و رئیس آکادمی سلطنتی نقاشی و پیکرتراشی، دست به کار شدند. تبدیل شکارگاه سادهٔ سلطنتی به یك کاخ، در دست اینان، به بزرگترین پروژهٔ ساختمان آن عصر مبدل شد (تصویرهای ۶۵۴ و ۶۵۵).

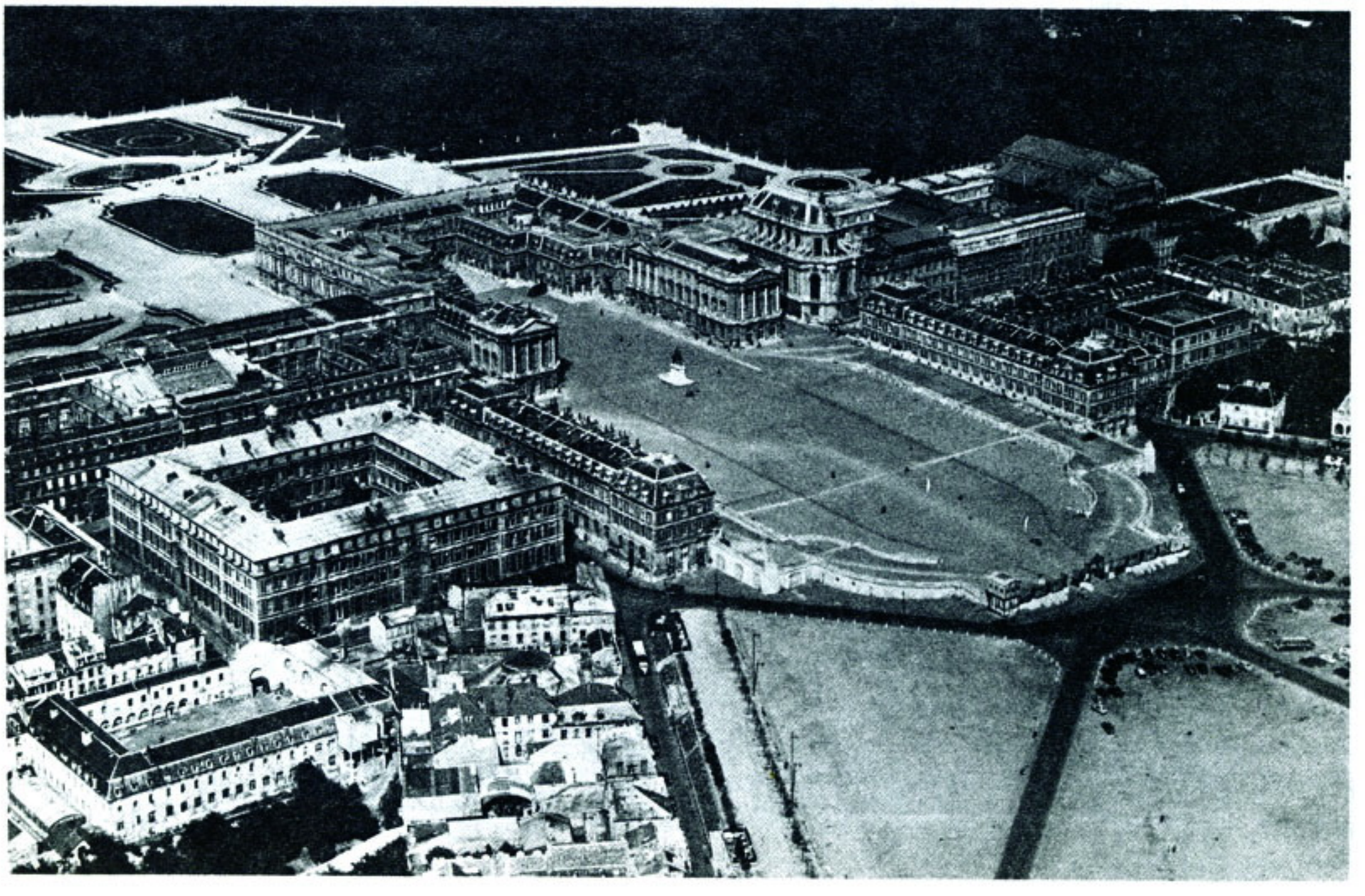
این پروژه، که مقیاسی غول‌آسا داشت، مستلزم ساخته شدن کاخی بزرگ در برابر پارکی پهناور و ایجاد یك شهرك اقماری برای سکونت درباریان، کارمندان، دسته‌های نظامی و نگهبانان و خدمتکاران نیز بود. این شهرك در شرق کاخ و در امتداد سه خیابان شعاعی که در ساختمان کاخ یا نقطهٔ محورشان به هم می‌رسند واقع شده است. سه خیابان مزبور که جلوه‌ای از قدرت مطلق پادشاه به شمار می‌روند در اتاق خواب پادشاه، یکدیگر را قطع می‌کنند. (این اتاق خواب، به عنوان محل بارعام، اتاق پذیرایی دربار و تالاری دولتی بود.) خود کاخ با طول بیش از چهارصد متر، عمود بر محور شرقی ـ غربی که از میان شهر و پارك می‌گذرد، قرار گرفته است. گیراترین جزو بنا، نمای رو به باغ آن (تصویر ۶۵۶) است که توسط لوئی لووو آغاز شد و **ژول آردوئن مانسار** (۱۶۴۶ـ۱۷۰۸) نوهٔ خواهری فرانسوا که پس از مرگ لووو در ۱۶۷۰ عهده‌دار اجرای پروژه شد، با پیروی از سبك او، پس از وی، کار را ادامه داد. امتداد پهناور جانبیِ نمای کاخ، به سبك باروك، به چندین بند و پاره‌بندِ سه‌پنجره‌ای تقسیم شده است و این از شیوه‌هایی است که با یك چنین مقیاس بزرگ نیز بر بیننده تأثیر می‌گذارد.

به تزیین بی‌نهایت زیبایِ فضای داخل کاخ نیز توجه فوق‌العاده‌ای شده است؛ همه چیز، از رنگ‌آمیزی دیوارها تا کوبهٔ درها، با در نظر گرفتن تناسب کلی‌شان طراحی شده‌اند و در اجرایشان، نهایت مهارت و ظرافت به کار برده شده است. عملاً از صدها اتاق این کاخ، **تالار آینه‌ها (گالری دِ گلاس)** که از طبقهٔ دوم به پارك مشرف است و بخش بزرگی از پهنای بلوك مرکزی را به خود اختصاص می‌دهد، از همه معروفتر است (تصویر ۶۵۷). این تالار با آنکه امروزه فاقد اسباب و اثاثیهٔ پرشکوه اولیه، از جمله صندلیهای طلایی و نقره‌ای و درختهای جواهربار است، جلال و زیباییش را همچنان حفظ کرده است. وجود صدها آینه، که در دیوار روبه‌روی پنجره‌ها کار گذارده شده‌اند و به طرز عمق‌نمایانه‌ای بر پهنای تالار می‌افزایند، از کیفیت تونل مانند آن می‌کاهند. آینه، این منبع نهایی عمق‌نمایی، از عناصر مطلوب در طراحی فضای داخل به شیوهٔ باروك



۶۵۳ کلود پرو، لونی لو وو، و شارل‌لو برن، جبههٔ شرقی لوور، پاریس، ۱۶۶۷ـ۱۶۷۰.

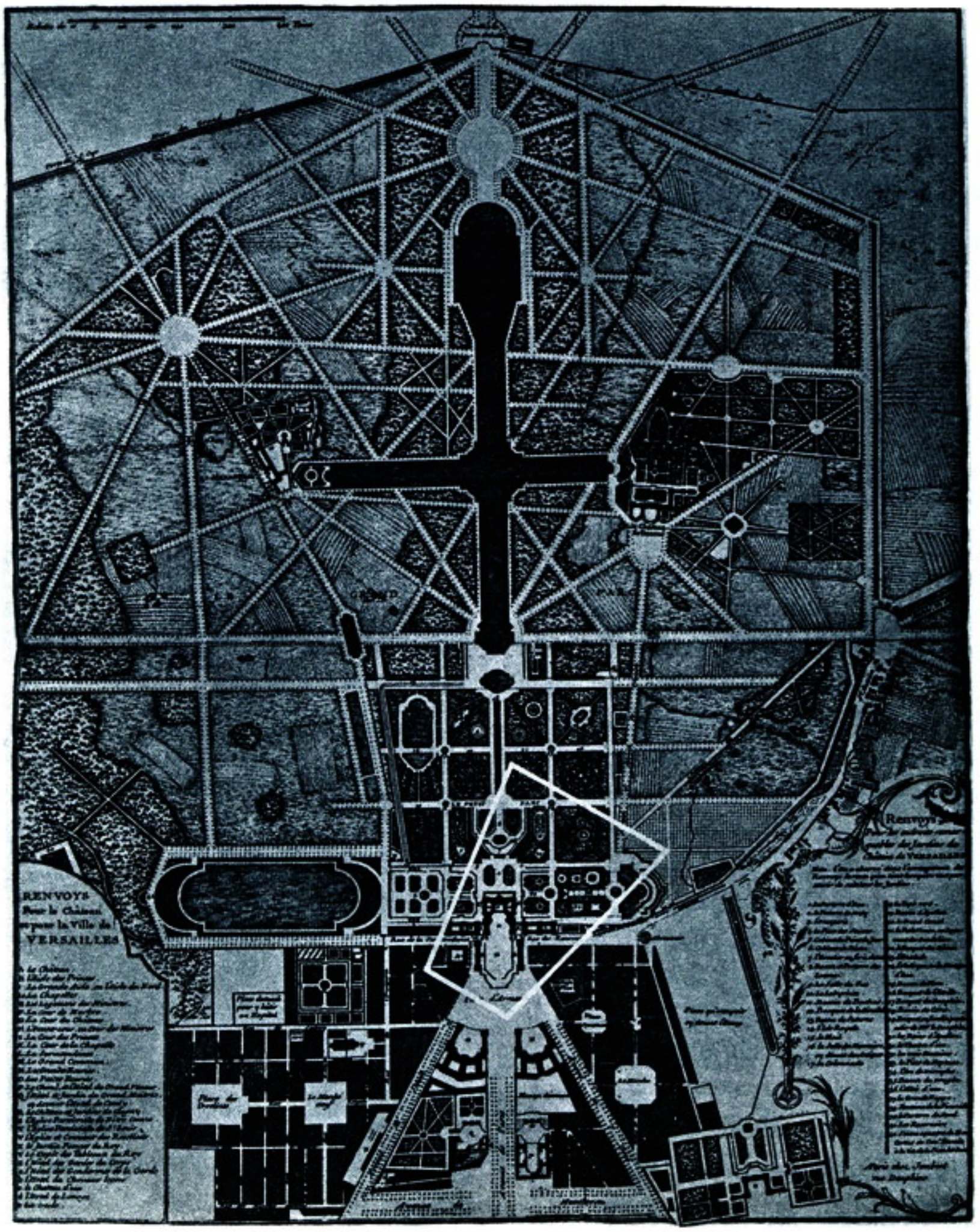
۶۵۴ کاخ ورسای و بخش کوچکی از پارك پیرامون آن. ذوذنقه سفیدِ پائین تصویر ۶۵۵، حدود این منطقه را نشان می‌دهد.



بود؛ در اینجا، ضمن آنکه بر شکوه و درخشندگی جشنهای مورد علاقهٔ لوئی XIV می‌افزود، موجب هماهنگی آنها نیز می‌شد.

این کاخ عظیم، اگر در کنار پارك پهناوری که تقریباً چسبیده به آن است قرار نمی‌گرفت، به طرز تحمل‌ناپذیری غول‌آسا به نظر می‌رسید. تالار آینه‌ها، که خود پرسپکتیو غول‌آسایی دارد، در کنار چشم‌انداز گستردهٔ محور سه‌خطی پارك، و از فراز تپه‌ها، چمنزارها، استخرها، و دریاچه‌هایی که در افق به چشم می‌خورند (و از پنجره‌های کاخ دیده می‌شوند)، کوتاه و کوچك به نظر می‌آید. پارك ورسای که توسط آندره لونوتر (۱۶۱۳ـ۱۷۰۰) طراحی شد، نه فقط از لحاظ مقیاس بلکه از لحاظ معنوی نیز احتمالاً در ردیف یکی از بزرگترین کارهای هنری بشر قرار دارد. در اینجا یك جنگل بزرگ به یك پارك مبدل شده است. با آنکه نقشهٔ هندسی آن ممکن است خشك و رسمی به نظر برسد، خود پارك، عملاً چشم‌اندازهای بی‌نهایت متنوعی دارد، زیرا لونوتر نه فقط از انبوه شکلهای طبیعی بلکه از خطوط کرانی تقریباً پیوستهٔ سطح زمین نیز با زیرکی و هوشیاری حیرت‌آوری بهره گرفت. باغهای هندسی نزدیك کاخ، گذار منطقی از شکلها و قالبهای منجمد معماری به شکلها و قالبهای زندهٔ طبیعت را میسر گردانیده‌اند. در اینجا واحدهای دارای طرح خشك هندسی در مرز طرحهای زیبای گلها و گیاهانی قرار گرفته‌اند که هر یك با دیگری متفاوت است و هر یك نقطه‌ای کانونی به شکل یك گروه پیکره، کلاه فرنگی، استخر آب، یا شاید یك فواره دارد. از کاخ که دورتر شویم، از خشکی و رسمیت طرح مزبور کاسته می‌شود زیرا درختها به صورت متراکم درمی‌آیند، نقش پرده یا قابی را پیدا می‌کنند که بخشهایی از فضای باز پیرامون را در خود گرفته باشند؛ تمام منظره‌ها با توجه به حداکثر تأثیرشان طراحی

۶۵۵ نقشه‌ای از کاخ ورسای (اقتباس از یك گراوور متعلق به سدهٔ هفدهم، کارِ بلوندل). پارك پیرامونی لونوتر (۱۶۶۱ـ ۱۶۶۸)،و بخشی از شهرك ورسای. بخش محدود به ذوذنقهٔ سفید (پایین) در تصویر ۶۵۴ نشان داده شده است.





۶۵۶ لوئی لو وو و ژول آردوئن مانسار، نمای رو به باغ کاخ ورسای، ۱۶۶۹ـ ۱۶۸۵.

شده‌اند. سایه و روشن، رسمی و غیر رسمی، فضای پر درخت و چمنزارهای سرسبز، با ترکیبات و تنوعات بی‌پایان، یکی پس از دیگری قرار گرفته‌اند. هیچ عکس تنها یا مجموعه‌ای از عکسها نمی‌تواند مضمون کامل و سرشار این طرح را بنمایاند؛ منظرهٔ پارك فقط بر کسی عیان می‌شود که شخصاً در آن قدم می‌زند. از این لحاظ، پارك ورسای، یك اثر هنری مادی است که جنبه‌ها و ظواهرش بر حسب زمان و موضع نسبی تماشاگر تغییر می‌کنند.

کاخ ورسای به عنوان نمادی از حکومت و قدرت مطلق، قرینه یا سرآمدی ندارد. این کاخ، در همان حال، با ماندگارترین اصطلاحات آن روزگار، این اعتقاد منطقی را بر پایهٔ فلسفهٔ ریاضی **دکارت** بیان می‌کند که هرگونه شناخت یا دانشی باید انتظام یافته و هر عملی باید حاصل تحمیل عقل بر ماده باشد. طرح پرشکوه ورسای، مغرورانه، تسلط عقل آدمی بر آشفتگیهای طبیعت را اعلام می‌دارد.

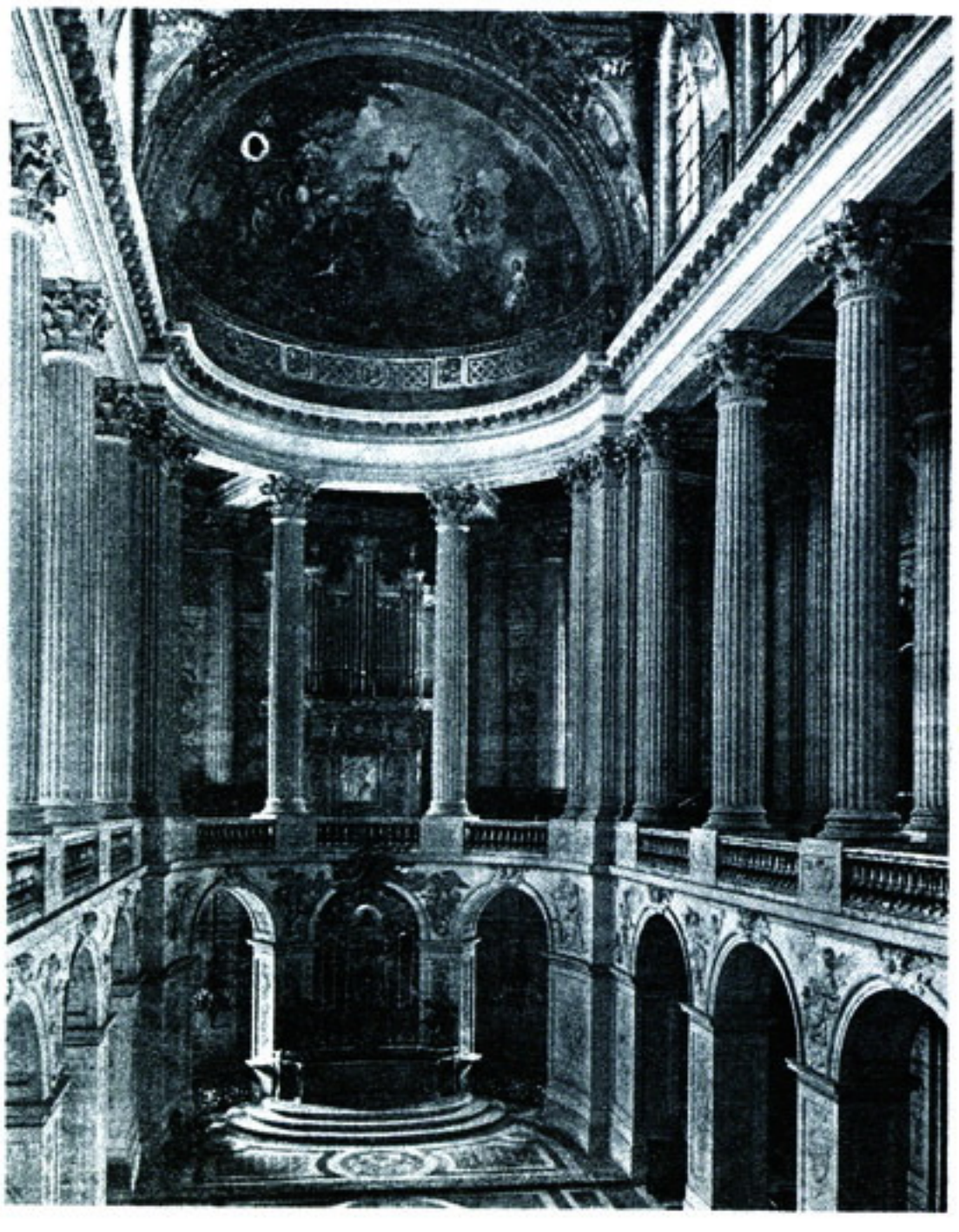
در نمای رو به‌باغ ورسای، مانسار از سبك سلفش **لووو** پیروی کرده است. وقتی در سال ۱۶۹۸ مأمور شد که یك نمازخانهٔ سلطنتی به کاخ بیفزاید، در چنان حال و هوایی بود که می‌توانست تمام استعدادش را به منصهٔ ظهور برساند. فضای داخل نمازخانه (تصویر ۶۵۸)، ترکیب استادانه‌ای از عناصر کلاسیك و باروك است. این نمازخانه، اساساً یك بنای چهارگوش، با شاه‌نشینی به بلندی صحن مرکزی است و به همین علت، حالت باروك منحنی‌واری به فضای مرکزی می‌دهد. ولی نوری که از ردیف پنجره‌های بزرگ زیرگنبدی وارد نمازخانه می‌شود تأثیر هدایت شده و برجسته‌نمایانهٔ باروك ایتالیائی را ندارد و برجسته‌کاریهای ظریف فضای داخلی را یکنواخت روشن می‌کند. قوسهای متکی به جرز، ردیف عظیمی از ستونهای کورنتی را که دورتادور نگارخانهٔ سلطنتی کشیده شده است، روی خود نگاه داشته‌اند؛ پشت نگارخانهٔ سلطنتی، نیمکتهای خانوادگی اعضای خاندان سلطنت قرار گرفته بود و افراد می‌توانستند از آپارتمانهای سلطنتی بدانجا بیایند. تزیینات فضای داخلی نمازخانه محدود است و به عبارت دیگر فقط تزیینات عمق‌نمایانهٔ سقف آن را (۱۷۰۸ـ۱۷۰۹) که توسط **آنتوان کویپل** اجرا شده است می‌توان بی‌هیچ ملاحظه‌ای باروك نامید. گرایشهای باروك، در سراسر عرصهٔ معماری، همواره به مانع کلاسی‌سیسم برخورده‌اند.

گفتگوی میان دو سبك کلاسی‌سیسم و باروك ایتالیائی در پیکرتراشی سدهٔ هفدهم فرانسه نیز بدون پیروزی کلاسی‌سیسم به‌پایان می‌رسد. ویژگیهای شدیداً دراماتیك و عاطفی آثار **پیر پوژه** (۱۶۲۰ـ۱۶۹۴) به هیچ وجه با ذوق و سلیقهٔ دربار جور درنمی‌آمد. گروه پیکرهٔ **پهلوان کروتونا** (تصویر ۶۵۹)ی او، این پهلوان روزگار باستان را در حالی که انگشتان دستش در شکاف کندهٔ درخت گیر کرده و او را در برابر شیر مهاجم درمانده ساخته است نشان می‌دهد. در اینجا کوچکترین اثری از ایده‌الیسم پهلوانی نیست؛ پوژه با بهره‌گیری از رئالیسم جسمی و روانی، نمونه‌ای از تلاش برای نمایاندن عذاب آنی و درد جسمانی را در برابر دید ما قرار می‌دهد. این کار با سلیقهٔ رسمی

۶۵۷ ژول آردوئن مانسار و شارل لوبرن، تالار آینه‌ها، کاخ ورسای، حدود ۱۶۸۰.

شاه و لوبرن مغایرت داشت، و پوژه به عنوان بزرگترین پیکرتراش سدهٔ هفدهم فرانسه با آنکه مدت کوتاهی مورد توجه قرار داشت، هیچگاه مقبول دربار واقع نشد.

فرانسوا ژیراردون (۱۶۲۸ـ۱۷۱۵) که سبکش با سلیقهٔ حامیانش سازگارتر بود و ستایش ایشان را برمی‌انگیخت، هنرمندی به مراتب خوش‌اقبالتر نیز بود. او **آپولون در میان حوریان** [حدود ۱۶۶۶ـ۱۶۷۲، مرمر، به اندازهٔ طبیعی، پارك ورسای] را به عنوان تابلویی گروهی برای **غار تتیس** در باغهای ورسای طراحی کرده بود. (وقتی گروه پیکرهٔ مزبور در سدهٔ هیجدهم به غار دیگری انتقال یافت، در ترتیب قرار گرفتن پیکره‌ها نیز مختصر تغییری داده شد.) سبك پیکره‌ها شدیداً از مطالعهٔ دقیق پیکرتراشی هلنیستی توسط هنرمند، متأثر است؛ ترتیب قرار گرفتن پیکره‌ها نیز از ترکیب‌بندیهای آثار پوسن تقلید شده است؛ و اگر این ترکیب نیز کفایت نمی‌کرد، اشارهٔ نسبتاً ظریف و مصنّع این گروه به لوئی XIV به عنوان خدای آفتاب، حتماً موفقیتش در دربار را تضمین می‌کرد. سبك و نمادپردازی ژیراردون، سرانجام، برای تجلیل از عظمت خاندان سلطنتی مناسب و مطلوب تشخیص داده شد.



۶۵۸ ژول آردوئن مانسار، نمازخانهٔ سلطنتی کاخ ورسای، ۱۶۹۸ـ۱۷۱۰.

انگلستان

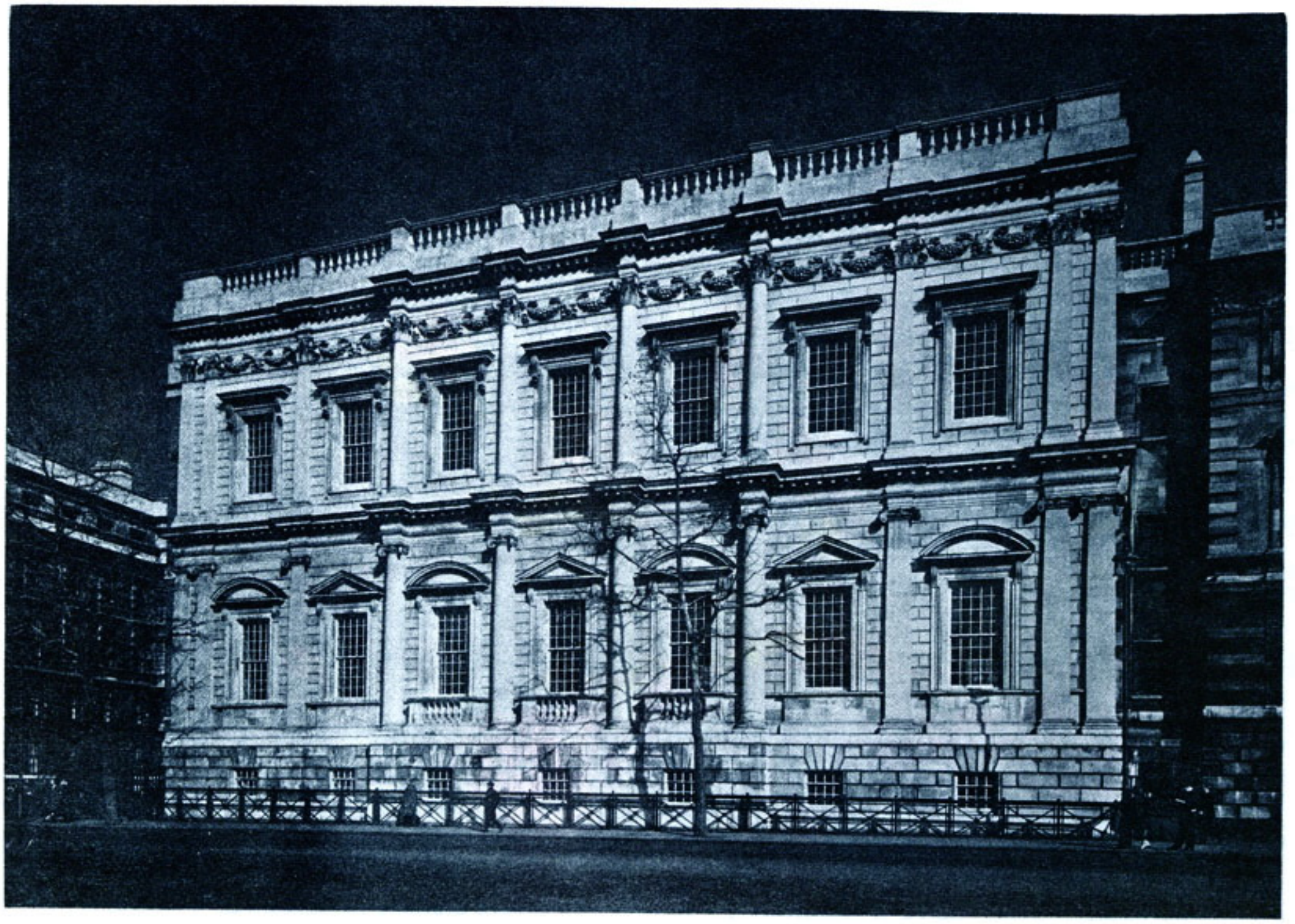
پس از بررسی هنر در سده‌های میانه، کمتر به هنر انگلستان اشاره کرده‌ایم زیرا هنر این سرزمین، سوای معماریش، در خارج از جریانهای اصلی هنر دورهٔ رنسانس و باروك قرار می‌گیرد. چنین به نظر می‌رسد که نبوغ انگلیسی، به قدر کافی با آفرینش اعجاب‌انگیز در عرصهٔ ادبیات نمایشی، شعر غنایی، و موسیقی مشغول بوده است و مخصوصاً برای هنرهای بصریِ محض مناسب نبوده است. انگلستان تا پیش از سدهٔ هیجدهم دارای یك مکتب مهم و بومی در نقاشی نبود و از سنتهای برجسته و شناخته شدهٔ معماری خود فراتر نرفت.

سالها پس از آنکه معماران پیرو سبك رنسانس در ایتالیا در مسیرهای جدید گام نهاده بودند، شیوه‌های گوتیك در ساختمانهای انگلیسی (و ساختمانهای فرانسوی) به حیات خود ادامه دادند. انگلیسیها در طی سدهٔ شانزدهم، حاضر شدند مختصر امتیازی به اندیشه‌ها و نظریه‌های معماری ایتالیائی بدهند و اندکی عقب‌نشینی کنند. تزیینات کلاسیك، بارها و بارها در ساختمانها ظاهر می‌شدند، و گرایش مشخصی به طراحی خشك هندسی و متقارن پدیدار می‌گردید. ولی اصول حاکم بر اندیشهٔ معماران ایتالیائی تا اوائل سدهٔ هفدهم، تمام و کمال، مورد پذیرش واقع نشده بود. انقلاب در شیوه‌های معماری ساختمانی انگلستان، اساساً کار یکنفر یعنی **اینیگو جونز** (۱۵۷۳ـ۱۶۵۲)، معمار خصوصی **جیمز I** و **چارلز I** بود. جونز سالهای چندی از عمرش را در ایتالیا سپری کرد. او از کار میکلانژ به همان اندازه بیزار بود که کار پالادیو را می‌ستود و رساله‌ای را که وی دربارهٔ معماری نوشته بود حریصانه مطالعه می‌کرد. از میان ساختمانهای بزرگ و باشکوهی که پالادیو ساخته بود، جونز برخی موضوعات و شیوه‌های تناسب‌بندی را برگزید و به عنوان شالودهٔ طراحیهای معماریش مورد استفاده قرار داد. نتیجه یا دستاورد این ابتکار را می‌توان در بنای **تالار ضیافت در وایتهال** (تصویر ۶۶۰) مشاهده کرد. این بنا مجموعهٔ متقارنی پرشکوه و باوقار است که در آن دو شیوهٔ معماری با استفاده از ستونهای مستقل در بخش مرکزیِ نما و نیم‌ستونهای متصل به بدنه در دو انتهای آن، روی هم قرار داده شده‌اند. خط پیوسته و طارمی‌بندی شدهٔ پشت‌بام، پنجاه سال پیش از ساخته شدن نمای ساختمان لوور توسط پرو طراحی و ساخته شده است. در اینجا هیچ عنصری نیست که برای پالادیو آشنا نباشد یا مورد تأیید او واقع نشود، ولی این ساختمان به طور کلی نسخه‌برداری از کارهای او نیست. جونز ضمن آنکه در چارچوب صرف و نحو این معمار محبوب ایتالیائی‌کار می‌کرد، استقلال خویش را به‌عنوان یك طراح حفظ کرد و به همین علت نفوذ او در معماری انگلیسی، همچون نفوذ پالادیو، تا دویست سال بعد بی‌چون و چرا و قطعی بود. لازم به تذکر است که فضای داخلی این تالار در وایتهال با نقاشیهای روبنس تزیین شد، و این همکاری ثمربخش یادآور ترکیب نقاشی **پائولو ورونزه** با معماری پالادیو در ویلاهای شمال ایتالیا است.

تقریباً تا روزگار ما، آنچه در خط افق آسمان لندن به چشم می‌خورد، گنبد پرشکوه **کلیسای سنت پول** (تصویر ۶۶۱) بوده است. این کلیسا را **کریستوفر رن** (۱۶۳۲ـ۱۷۲۳) نامدارترین معمار انگلستان ساخت. رن، ریاضیدانی نابغه و مهندسی ماهر و ورزیده بود که کارش **آیزك نیوتن** را به ستایش واداشت؛ او نخست در مقام استاد اخترشناسی به کار پرداخت و در جریان کارش علاقه‌ای تفننی به معماری نشان می‌داد. وقتی **چارلز II** از او خواست که نقشه‌ای برای بازسازی کلیسای گوتیك قدیمی **سنت پول** تهیه کند، او به جای «پیروی از زمختی گوتیك طرح قدیمی» پیشنهاد کرد که می‌خواهد این ساختمان را با «پیروی از یك مدل خوب رومی» بازسازی کند. به فاصلهٔ چند ماه، حادثهٔ آتش‌سوزی بزرگ لندن در ۱۶۶۶ که ساختمان قدیمی کلیسای **سنت پول** و بسیاری از دیگر کلیساهای شهر را نابود کرد، فرصت لازم را برای **رن** فراهم آورد. او نه فقط بنای جدید کلیسای سنت پول بلکه چندین کلیسای دیگر را ساخت. رن یکی از آن هنرمندان پراستعداد دورهٔ باروك بود، که سرسلسلهٔ ایشان را در وجود برنینی دیده‌ایم. او شدیداً تحت تأثیر کارهای جونز بود، ولی او نیز در فرانسه به سیر و سیاحت پرداخت و به احتمال زیاد تحت تأثیر کاخها و ساختمانهای دولتیِ باشکوه و عظیمی قرار گرفت که در دوران رقابت برای تهیهٔ ساختمان لوور در داخل و حومهٔ شهر پاریس ساخته می‌شدند. رن، گراوورهای مجسم‌کنندهٔ معماری باروك در ایتالیا را نیز مطالعه کرد، زیرا ویژگیهای باروكِ پالادیوئی، فرانسوی، و ایتالیائی در بنای سنت پول با یکدیگر هماهنگی یافته‌اند. این کلیسا، با توجه به بزرگیش، با سرعتی چشمگیر یعنی در اندك زمانی بیش از چهل سال ساخته شد و خود رن نیز در روز تکمیل و تحویل آن زنده بود. شکل



۶۵۹ پیر پوژه، **پهلوان کروتونا**، ۱۶۷۱ـ۱۶۸۲. مرمر، بلندی تقریباً ۲۶۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



۶۶۰ اینیگو جونز، تالار ضیافت در وایتهال، لندن، ۱۶۱۹ـ۱۶۲۲.



۶۶۱ کریستوفر رن، کلیسای سنت پول، لندن، ۱۶۷۵ـ۱۷۱۰.

ساختمان، همراه با بالا رفتن اجزای آن ظریفتر و مشخصتر می‌شد، به طوری که شکل قطعی برجها تا سال ۱۷۰۰ تعیین نشده بود. ترکیب‌بندی پرشکوه خط افق، با دو برج پیشزمینه که همچون قرینه‌ای برای گنبد بزرگ در نظر گرفته شده‌اند، احتمالاً حاصل مطالعهٔ طرحهای مشابهی است که رن در کار معماران ایتالیائی برای حل مسألهٔ رابطهٔ نما ـ گنبد در **کلیسای سان پیتروی** رُم دیده بود. شاید او تحت تأثیر راه حلی بوده است که بورومینی برای این مسأله در **کلیسای سان آنیزه در میدان ناوونا** پیدا کرده بود. بدون تردید، طبقات بالا و گلدسته‌های برجها به سبك بورومینی و طبقات پایین به سبك پالادیو ساخته شده‌اند، و سرسراهای دو ستونهٔ روی هم نیز کار پرو را در نمای لوور به یاد ما می‌آورند. شیوهٔ التقاطی ماهرانه‌ای که رن در اینجا به کار بسته است، تمام عناصر بیگانه را در بنایی عظیم به وحدت رسانده است.

طرحهای رن برای کلیساهای شهر لندن، شاهکارهای نبوغ طراحی باروك به‌شمار می‌روند. کار او همواره دشوار بود، زیرا همیشه مجبور بود این کلیساها را در قطعه زمینهایی کوچك و بدقواره بگنجاند. رن مجموعه‌ای از طرحهای گوناگون برای قواره‌های ناجور تهیه کرد. او در طراحی نمای خارجی کلیساها توجهش را بر برجها یعنی تنها جزوی از ساختمان که آن را از انبوه ساختمانهای مجاور متمایز می‌گرداند متمرکز ساخته بود. خط افق آسمانی لندن به گونه‌ای که از روزگار رن برجای‌ماند، با اینگونه برجها سوراخ‌سوراخ شده بود. این برجها در ساختمانهای انگلستان و آمریکای دوران استعماری نیز الگوی معماران قرار گرفتند.

سدهٔ هیجدهم

در نگاه نخست، ممکن است چنین به نظر برسد که سدهٔ هیجدهم چیزی غیر از ادامهٔ خشكِ دورهٔ باروك، پختگی و پالایش آن نیست و نمی‌توان بین ان دو از لحاظ تاریخی یا معنوی تفاوت اشکاری قائل شد. ولی بدون تردید، تفاوتهایی میان این دو دوره وجود دارد که گرچه شدید نیست ولی چنان است که هنگام صحبت از سدهٔ هیجدهم، ویژگیهای متمایزکننده‌ای را در ذهن ما زنده می‌کند.

جهان سیاسی، شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. در این سده، امپراتوری دریایی بریتانیا که بر سر قارهٔ آمریکای شمالی و شبه قارهٔ هند با فرانسه کشمکش دارد، به قدرتی عظیم مبدل می‌شود. در مقابل امپراتوری لرزان و فرسودهٔ مقدس روم، دولت کوچك ولی تجاوزگر **پروس** سر برمی‌آورد و در اندك مدتی به یك قدرت مهم نظامی تبدیل می‌شود. از سوی خاور، قدرت بی‌چون و چرای روسیهٔ نیمه‌آسیایی خودنمایی می‌کند و در دوران حاکمیت **پطر کبیر** به چرخش کندش به سوی غرب شتاب تازه‌ای می‌دهد. اسپانیا غرق در انحطاط و فساد است، و ایتالیا سرزمین پاره‌پاره‌ای است که قدرتهای بزرگ بر آن چنگ انداخته‌اند. قلمرو واقعی کلیسای جهانیِ سابق، به منطقهٔ باریکی در ایتالیا محدود شده است که **ایالات پاپی** نامیده می‌شود؛ در سرزمینهای دیگر، دولت بر اوضاع مسلط است و کلیسا از پادشاه اطاعت می‌کند. اندیشه‌های جدیدی انتشار می‌یابد که سرانجام به کلیسا و دولت خواهد تاخت، و آن اندیشه‌های دموکراتیكِ آزادی و برابری همهٔ انسانها است. پادشاهان «روشنفکر»، مردان برجسته‌ای

۶۶۲ یاسنت ریگو، **لوئی XIV**، ۱۷۰۱. رنگ روغن روی بوم. تقریباً ۲۷۵×۱۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

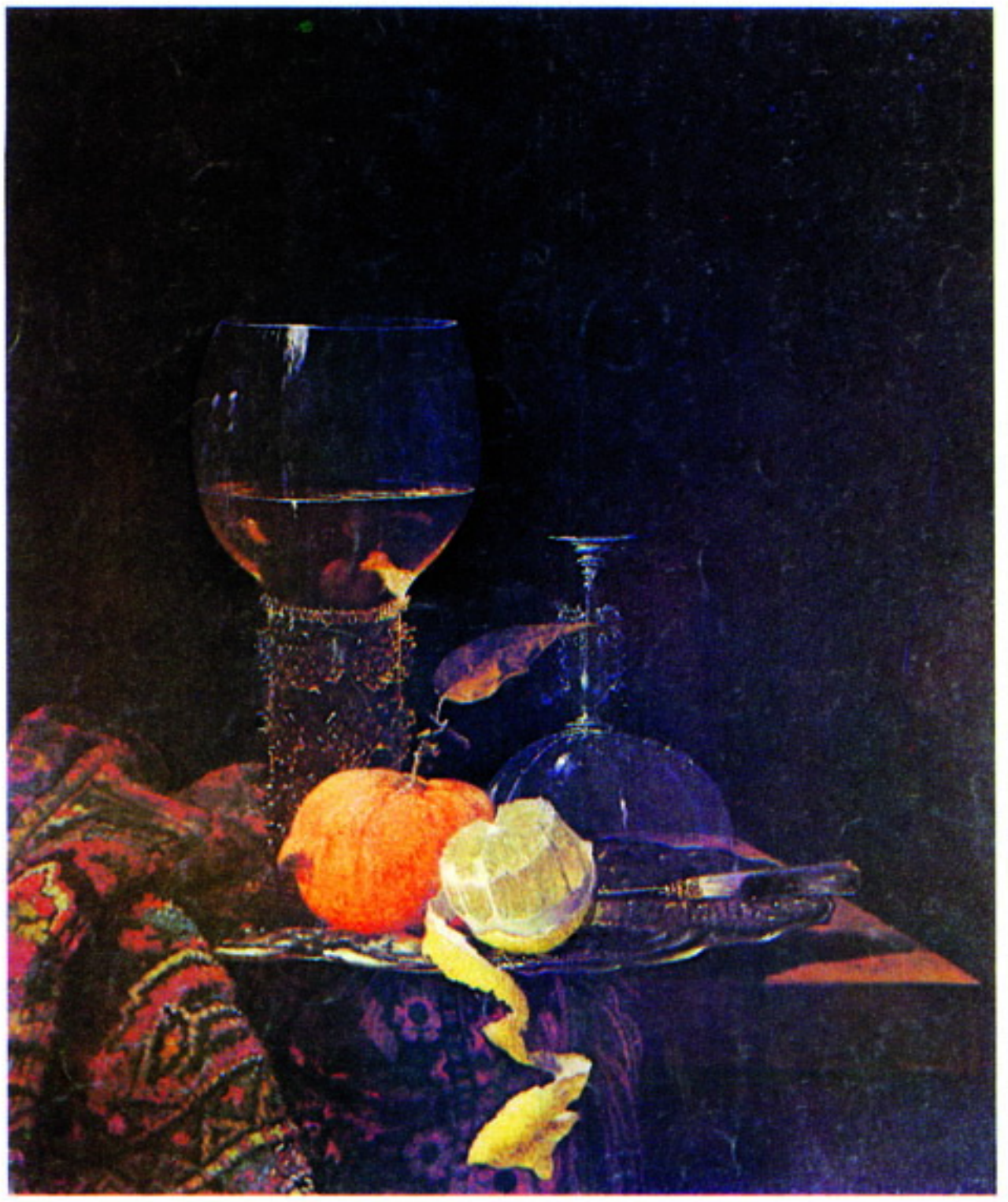


۶۶۳ آنتوان واتو، **بی‌قید**، حدود ۱۷۱۶. تقریباً ۲۵×۱۷/۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



لوحهٔ رنگی ۶۵. رامبراند وان راین، **شورای مدیران صنف بزاز**، ۱۶۶۲. تقریباً ۲۱۵ × ۱۸۵ سانتی‌متر. موزهٔ رایکس، آمستردام.

لوحهٔ رنگی ۶۶. یان ورمیر، جزئی از **زن جوان با یک تُنگ آب**، حدود ۱۶۶۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۰ × ۴۵. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک.



لوحهٔ رنگی ۶۷. ویلم کالف، **طبیعت بی‌جان**، ۱۶۵۹. تقریباً ۴۲ × ۵۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ سلطنتی (ماریتسهویس)، لاهه.

لوحهٔ رنگی ۶۸. یاکوب وان رویسدال، **منظرهٔ هارلم از تلماسه‌های اوور وین**، حدود ۱۶۷۰. تقریباً ۵۵ × ۶۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ سلطنتی، لاهه.





۶۶۴ تالار شاهزاده خانم، هتل دو سوبیز، پاریس، ۱۷۳۷ـ۱۷۴۰. تزیینات داخلی از ژرمن بوفران.

چون ولتر را که خواستار اصلاحات، جلوگیری از سوءاستفاده‌ها، و محدود شدن اختیارات پادشاه، اشراف، و روحانیان هستند، در دربار خویش می‌پذیرند. توسل به منطق و عقل سلیم به عنوان علاجهای واقعی بیماریهای نوع بشر تشویق می‌شود و اندیشمندان ادعا می‌کنند که ترقی، قانون تکامل انسان و اجتماعات وی است. در سدهٔ هیجدهم اوضاع چنان است که گویی اروپا از نفس افتاده و به انتظار انقلابهای پردامنهٔ آتی نشسته است.

در فاصلهٔ بین مرگ **لوئی XIV** (۱۷۱۵) و آغاز جنگ استقلال یا انقلاب امریکا (۱۷۷۵)، پس از جنگهای ویرانگر و «جهانی» پادشاهان بزرگ، یك دورهٔ آرامش نسبی فرا می‌رسد؛ با آنکه جنگها همچنان ادامه می‌یابند، ولی ماهیت مانوورهای متعادل کننده در میان دولتهای مختلف را دارند و پیشبرندهٔ آنها جنگجویان یا فرماندهانی حرفه‌ای هستند که در کارشان از فرمولهای بازی شطرنج بهره می‌گیرند. حکومتهای اشرافیِ حاکم، چنانکه گویی بر زوال نقش و اهمیت تاریخی خویش آگاهی یافته‌اند، تدریجاً وظایف اداری و تشکیلاتی و حتی اجرایی خویش را به افرادی از «طبقهٔ سوم» فزونخواه یا طبقهٔ متوسطی که روزبه‌روز بر دامنهٔ ثروت و نفوذش افزوده می‌شود، می‌سپارند. پادشاهان و اشراف، بی‌آنکه متوجه شوند، تدریجاً قدرت و اعتبار خویش را از دست می‌دهند. با این حال، در همین دوره، همچنان از هنر حمایت می‌کنند؛ و هنرها به طرز چشمگیری، فلسفهٔ اشراف رو به زوال را بیان می‌کنند. زندگی طبقهٔ اشراف، چیزی جز لذتجویی و گریز از خستگی نیست؛ هنر، ماهیتی تجملی، پوچ، شهوانی، و زیرکانه پیدا کرده است؛ موضوعات بزرگ هنر باروك اعم از کلاسیك و مذهبی، که در سبك بزرگ استادان زمانه متجلی می‌شد، از یاد رفته‌اند. هدف هنرمند در تمام هنرها ــ درام، موسیقی، نقاشی، و پیکرتراشی ــ توسل به تعقید و مهارت ساختگی است.

قارهٔ اروپا: روکوکو

در پی مرگ **لوئی XIV** تمام اروپائیان نفسی به راحتی کشیدند. دربار ورسای، ناگهان در برابر خوشیهایی که در اجتماع شهر پدید آمده بود به صورت متروك درآمد و هتلهای [خانه‌های شهری] پاریس به مراکز سَبُکی تبدیل شدند که روکوکو نامیده می‌شد و به عنوان واکنشی در برابر سبك لوئی XIV پای به میدان نهاده بود. دربارهٔ این تحول، به درستی گفته‌اند که سدهٔ هفدهم با چهرهٔ فردیِ یك پادشاه به پایان می‌رسد و سدهٔ هیجدهم با چهرهٔ فردیِ یك دلقك آغاز می‌شود. چهرهٔ فردی لوئی XIV (تصویر ۶۶۲) اثر **یاسنت ریگو**، چنانچه در کنار تابلوی **بی‌قید** (تصویر ۶۶۳) اثر **آنتوان واتو** قرار داده شود، تضاد بین این دو دوره را دقیقاً مجسم می‌کند. در یك طرف، پادشاهی پرشوکت را می‌بینیم که چنان آرام و سنگین گام برمی‌دارد که گویی از انبوه درباریان تعظیم کرده در ورسای سان می‌بیند؛ در طرف دیگر یك



۶۶۵ بالتازار نویمان، کلیسای زیارتی ویرزنهایلگن، نزدیك بامبرگ، ۱۷۴۳ـ۱۷۷۲.

رقصندهٔ بی‌قید و سبکبالِ باله را می‌بینیم که رقص مینوئهٔ پرناز و خرامش می‌تواند تقلیدی از حرکت جدی و رسمی پادشاه تلقی شود. در تابلوی نخست، معماری ستبر، پرده‌های بیرق‌مانند، جامهٔ خز قاقم پادشاه، و نشان سلطنتی فرانسه، همگی از پادشاه ستایش می‌کنند و در همان حال، شیپورها به آرامی می‌نوازند؛ در تابلوی دوم، رقصنده، به آهنگ نرم سازهای زهی، از میان تابش رنگین‌کمان‌گونهٔ رنگهایی که از جناحین تا صحنهٔ اوپرا کمیك کشیده شده است می‌گذرد. چهرهٔ فردی پادشاه بسیار بزرگ و چهرهٔ فردی دلقك بسیار کوچك است؛ یکی به سبك باروك و دیگری به سبك روکوکو است.

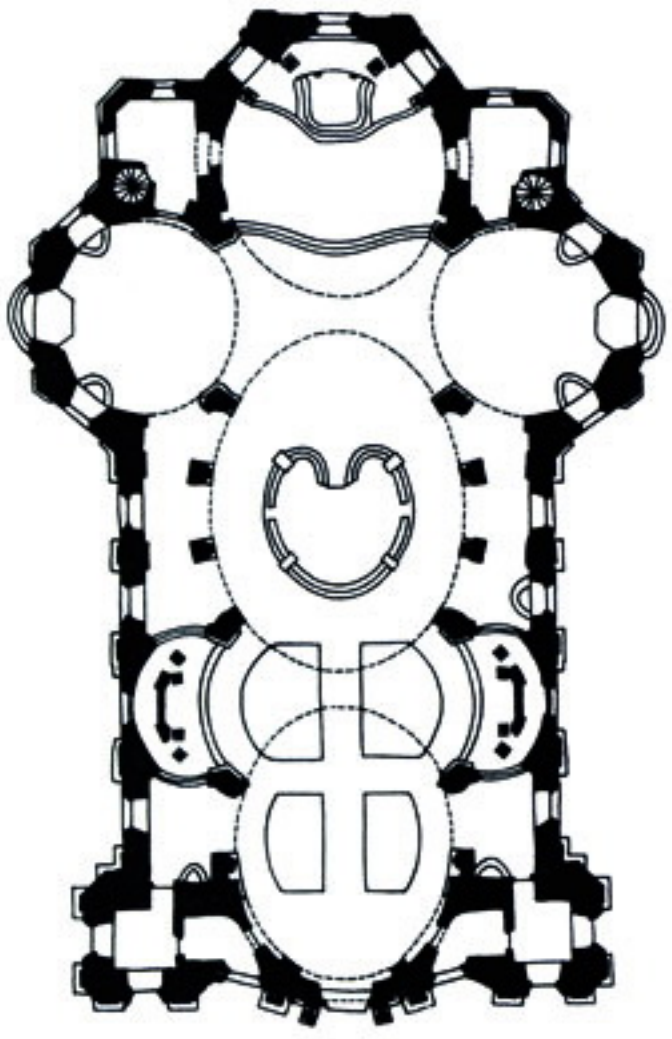
جلال و شکوه پرتلئلوِ عصر جدید، همراه با دوران نیابت سلطنت در پی مرگ لوئی XIV و سپس با آغاز سلطنت **لوئی XV**، با هماهنگی کاملی در هنر روکوکو بیان شده است. واژهٔ روکوکو [Rococo] از واژهٔ فرانسوی روکای [rocaille] به معنی «سنگ‌ریزه» گرفته شده است. این واژه مخصوصاً به سنگ‌ریزه‌ها و صدفهایی اطلاق می‌شود که برای تزیین فضای داخل غارها و سردابهای مصنوعی به کار برده می‌شوند. استفاده از این‌گونه صدفها یا شکلهای صدفگونه، از ویژگیهای اصلی تزیینکاری روکوکو است. روکوکو اصولاً سبکی مختص فضای داخلی است؛ سبکی است در درجهٔ اول مناسب هنرهای کوچك مقیاس، اثاثیهٔ چوبی، ظروف، و لوازم کمکی؛ انواع گوناگون اشیاء، اعم از مفید و غیر مفید، به طرز بسیار ظریفی با خط پر اعوجاج و موجگونهٔ مختص روکوکو، تزیین می‌شوند. از تالارهای نمونهٔ روکوکو **تالار شاهزاده خانم** (تصویر ۶۶۴) در **هتل دوسوبیزِ** پاریس است که توسط **ژرمن بوفران** (۱۶۶۷ـ۱۷۵۴) تزیین شده است. اگر این تالار را با **تالار آینه‌ها** در ورسای (تصویر ۶۵۷) مقایسه کنیم، بی‌درنگ به تفاوت بنیادی میان آن دو پی خواهیم برد. خطوط خشك و یکپارچه و قابهای معماری در سبك پیشین به صورت منحنیهای موجدار و نرم درآمده‌اند؛ دیوارها در طاق حل می‌شوند؛ جای قرنیزها را شکلهای نامنتظمی گرفته‌اند که نقاشی شده‌اند و رویشان پیکره‌هایی نصب شده‌اند، و با صدفهای مختص روکوکو از هم مجزا شده‌اند. نقاشی، معماری، و پیکرتراشی در اینجا به صورت یك مجموعه درآمده‌اند. انبوه پیچکهای پر انحنا و گل و بتهٔ گیاهان با شکلهای صدفگونه درهم می‌آمیزند و منظره‌ای از طبیعت آزاد و رشدیابنده پدید می‌آورند و به بیننده تلقین می‌کنند که اتاق روکوکو همواره برای برگزاری یك جشن، آراسته و آماده است. اینگونه اتاقها با آن گچبریهای طلایی رنگ یك‌درمیان، پیکره‌های تمام برجستهٔ پرنشاط، و گل‌آذینهای خوشرنگ‌شان، به احتمال زیاد با موسیقی مجلسی که در داخلشان اجرا می‌شد، با جامه‌های دبیت و زربفت پر زرق و برق، و آداب معاشرت و رفتار ظریف و ذکاوت هنرمندانی که تزیینکار آنها بودند، هماهنگی کاملی داشته‌اند.

تالار روکوکو، محل اجتماعات پاریسیها است و پاریس، پایتخت اجتماعات اروپا در سدهٔ هیجدهم به شمار می‌رود. زنان ثروتمند، جاه‌طلب، و زیرك برای جلب نامدارترین، تیزهوشترین و کامیاب‌ترین مردان به تالارهایشان با یکدیگر رقابت می‌کردند. وسیلهٔ معاشرت اجتماعی، گفتگو با چاشنی تیزهوشی و حاضرجوابی و چابکی در حرکت، همچون شمشیربازان رقیب، بود. از ظاهر زن‌پسند سبك روکوکو چنین می‌آید که آن روزگار زیر سیطرهٔ ذوق و پیشگامی اجتماعی زنان بوده است؛ و تا حدی زیاد، چنین نیز بود. زنان در اروپا صاحب بالاترین مقامات بودند ــ **مادام دوپامپادور** در فرانسه، **ماری ترز** در اتریش، **الیزابت و کاترین** در روسیه ــ و نفوذ زنان در بسیاری از دربارهای کوچکتر نیز احساس می‌شد. در این عصر، قهرمانیهای مردسالارانه و سخنپردازیهای دوران باروك جای خود را به زن‌نوازیهای لطیف و لطیفه‌گوئیهای ظریف و تیزهوشانه داده بود. توسل به ظاهرسازی در همه جا به چشم می‌خورَد، و توجه به هر چیز «اصیل» یا «صادق» یعنی ابتکار شخصی و ابراز صمیمیت به دیگران، بی‌سلیقگی به شمار می‌رود. بازتاب کامل روحیهٔ زمانه را می‌توان در کتاب **نامه‌هایی به پسرش** اثر **لُرد چستر فیلد** مشاهده کرد که در آنها وی را برای حضور در تالارهای دورهٔ روکوکو آموزش می‌دهد و آماده می‌کند. **دکتر جانسن**، وقتی صادقانه اعلام کرد که در این نامه‌ها «منش یك استاد رقاص و اخلاق یك فاحشه تعلیم داده می‌شود»، به همین روحیه اشاره داشت.

روکوکو در معماری، در نخستین سالهای سدهٔ هیجدهم، سریعاً به یك سبك بین‌المللی تبدیل شد. حیثیت بی‌مانند فرانسه، به این تحول شتاب بیشتری داد، و در سراسر اروپای سدهٔ هفدهم نشانه‌هایی از یك حرکت عمومی به سوی یك شیوهٔ بیان سبکتر، شادتر، و



۶۶۶ فضای داخلی کلیسای زیارتی ویرزنهایلگن.



۶۶۷ نقشهٔ ساختمانی کلیسای زیارتی ویرزنهایلگن.

تزیین‌یافته‌تر به چشم می‌خورد. یکی از مشخص‌ترین و شناخته شده‌ترین گونه‌های معماری روکوکو در آلمان جنوبی و اتریش یعنی ناحیه‌ای به ظهور رسید که در طی سدهٔ هفدهم از لحاظ هنری به خواب رفته بود ولی در سدهٔ هیجدهم صحنهٔ بزرگ فعالیتهای کلیساسازان بود. در اینجا سبك جدید فقط به فضای داخلی محدود نمی‌شد بلکه در فضای خارجی و نقشه‌های ساختمانی نیز خودنمایی کرد. گذشته از این، نفوذ اصلی، ریشهٔ فرانسوی نداشت بلکه از معماری بورومینی و گوارینی سرچشمه می‌گرفت، به نحوی که شاید درست‌تر باشد این سبك معماری را باروك پسین با پیوندهای شدید با سبك روکوکو بدانیم. یکی از باشکوهترین بناهای آلمانی، **کلیسای زیارتی ویرزنهایلگن** (چهارده قدیس) ساختهٔ **بالتازار نویمان** (۱۶۸۷ـ۱۷۵۳) است. گوشه‌های گِرد و میانهٔ مواجِ نمای ساختمان (تصویر ۶۶۵)، معماری بورومینی را به یاد می‌آورد، بی‌آنکه از لحاظ شدت برجسته‌نمایی به پای آن برسد. پنجره‌های بزرگ متعدد در دیوارهای مفصل‌بندی شده ولی پیوسته، نوری یکنواخت، درخشان، و شادی‌آور به درون کلیسا سرازیر می‌کنند. فضای داخلی کلیسا (تصویر ۶۶۶) نمایش سرزنده‌ای از خیالپردازیهای معمارانه است که خصوصیات پویای باروك ایتالیائی را حفظ می‌کند ولی تمام ویژگیهای برجسته و نمایشی آن را کنار می‌گذارد. اجزای این فضای درونی چنان ضربان و جریانی دارند و چنان درهم می‌آمیزند که گویی حالتی خمیری دارند و روند بی‌پایان قالبگیری و ساخته شدن را پشت سر می‌گذارند. روانی تمام خطوط، و سطوح شناور و مواج، ما را بر آن می‌دارد که به قیاسی با موسیقی متوسل شویم؛ و به بیان درست‌تر، فضاهای درهمبافته و احجام غیر مادی شدهٔ ساختمانی که تصویری از «موسیقی منجمد» به شمار می‌رود، پیچیدگی اصوات در یك فوگ اثر باخ را در ذهن زنده می‌کند. پیچیدگی ساختمان کلیسای ویرزنهایلگن با مشاهدهٔ نقشهٔ ساختمانیِ طبقهٔ همکف (تصویر ۶۶۷) از میان می‌رود؛ این نقشه را «یکی از بدیع‌ترین طراحیهای تاریخ معماری» دانسته‌اند. به نظر می‌رسد که طراح در اینجا عمداً از خط راست استفاده نکرده است؛ ترکیب‌بندی، از دایره‌ها و بیضیهای مماس ساخته شده است، به طوری که در چهارچوب کلیسای سنتی گوتیك (مذبح، صحن، و برجهای غربی) فضایی داخلی از نوعی اساساً متفاوت ساخته شده است ــ فضایی مواج با حرکت پیوسته، که چشم‌اندازهای نامحدود پدید می‌آورد و از لحاظ تنوع و شگفت‌انگیزیش بیننده را گیج می‌کند. این‌گونه کلیسا را باید مجموعهٔ درخشانی از معماری، پیکرتراشی، موسیقی، و نقاشی بدانیم که در آن مرزهای هنرها به شکل یك وحدت



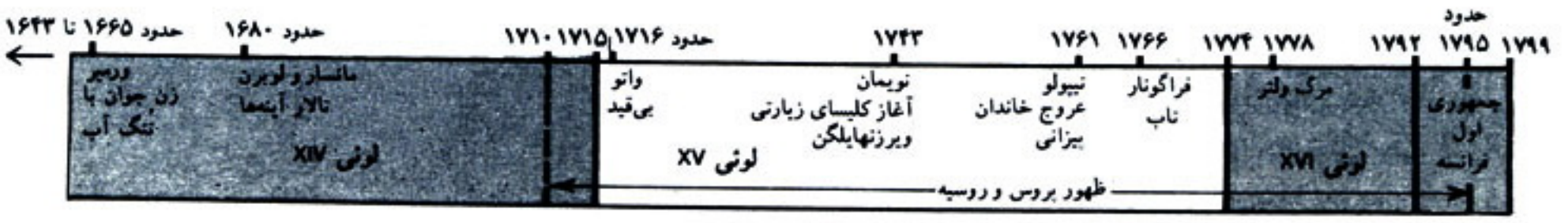
۶۶۸ جامباتیستا تیپولو، **عروج خاندان پیزانی**، ۱۷۶۱ـ۱۷۶۲. نقاشی سقفی در ویلا پیزانی، استرا.

بصری درهم می‌ریزند.

تزیینات سقفی کلیسای ویرزنهایلگن، همانند تزیینات بیشتر کلیساهای دورهٔ روکوکو در آلمان، از آخرین نقاش بزرگ ایتالیائی یعنی **جامباتیستا تیپولو** الهام گرفته است؛ سبك وی بر معماری بیشتر کشورها تأثیر داشت. تیپولو که اصلاً ونیزی بود، برای حامیان اتریشی، آلمانی، اسپانیائی، و ایتالیائی کار می‌کرد و به هر جا که می‌رفت همانجا را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌داد. رنگهای درخشان و پرنشاط و ترکیب‌بندیهای آرام او تناسب مطلوبی با معماری روکوکو داشت. در تابلوی **عروج خاندان پیزانی** (تصویر ۶۶۸) انبوهی از انسانهای خوشدل را می‌بینیم که در آسمانِ روشن و پهناور شناورند و از میان ابرهای پشمگونه می‌گذرند و در این حال همچون لکه‌هایی سیاه در قلب روشنایی نیمروز دیده می‌شوند. تیپولو ضمن حفظ گرایشهای عمق‌نمایانهٔ سدهٔ هفدهم، هرگونه مبالغهٔ نمایشی را کنار می‌گذارد و طرحهای تصویری شاد و روشنی با حداکثر ظرافت و وقار می‌آفریند، که فقط از لحاظ تزیین محض و تأثیر بر تماشاگر، بی‌نظیرند.

نقاشان فرانسه در سدهٔ هفدهم، محیطی خاکی ــ سالن یا تالار، تئاتر، و خلوتسرای زنان ــ برای روکوکو فراهم آوردند و حالات احساسی و صمیمیت انسانی را در آن دمیدند. نقاشی که در نزد ما بیش از همه با روکوکو مربوط می‌شود **آنتوان واتو** (۱۶۸۴ـ۱۷۲۱) نام دارد. پیش از این به تابلوی **بی‌قید** او اشاره کردیم و گفتیم که این تابلو نمونه‌ای از مختصات سبك روکوکو در نقاشی است. شاهکار او (که به دو گونه تهیه کرد) **سفر زیارتی به جزیرهٔ الههٔ عشق** (لوحهٔ رنگی ۶۹) نام دارد، که وی در فاصلهٔ سالهای ۱۷۱۷ و ۱۷۱۹ نقاشی کرد و با تحویل آن به فرهنگستان فرانسه، به عضویت در آن پذیرفته شد. واتو اصلاً فلاندری است، و سبك کارش انشعاب ظریف و زیبایی از سبك کار روبنس و شکل تلطیف شده و پالایش یافته‌ای از آن است. فرهنگستان فرانسه در اواخر سدهٔ هفدهم و اوایل سدهٔ هیجدهم، تقریباً به ناگهان، به دو گروه تقسیم شد: یك گروه، همان چیزی را می‌گفت که لوبرن از هنر و نوشته‌های پوسن استنباط کرده بود ــ یعنی شکل، مهمترین عنصر در نقاشی است، و همچنان که پوسن ادعا کرده بود «رنگها در تابلوها، نوازشگرهایی برای فریفتن چشمان ما» و چیزهایی هستند که صرفاً برای تأثیرگذاری بر ما بدانها افزوده می‌شوند ولی قطعاً ضرورت ندارند؛ گروه دوم، برتری رنگ را پدیده‌ای طبیعی و سَبْك رنگی را راهنمای معتبری برای هنرمند می‌دانست. اعضای فرهنگستان، با توجه به اینکه از کدام گروه و نظر جانبداری می‌کردند «پوسنیستها» یا «روبنیستها» نامیده می‌شدند. با پیوستن واتو به فرهنگستان، گروه دوم پیروز شد و سبك روکوکو در نقاشی بر سیاق رنگ‌گزینی روبنس و نقاشان ونیز تثبیت شد.

تابلوی **سفر زیارتی به جزیرهٔ الههٔ عشق**، گروه عاشقانی را نشان می‌دهد که برای حرکت به (یا به نظر پاره‌ای از هنرشناسان امروزی، برای عزیمت از) جزیرهٔ جوانی و عشق جاودانی، که به **آفرودیته** وقف شده بود، آماده می‌شوند. اعضای جوان و خوش‌لباس



گروه، به‌رقصی زیبا، ظریف و باوقار مشغولند و از سایهٔ محفوظ یك پارك جنگلی سرشار از کوپیدهای عشق‌پیشه و پیکره‌های شهوت‌انگیز خارج می‌شوند، از شیب سرسبز می‌گذرند و به قایقی طلایی که به انتظارشان متوقف شده است می‌رسند. حالت روانی پیکره‌ها با دقت بررسی و نمایانده شده است؛ واتو، از لحاظ تجسم حالتهای متمایزکننده، که ترکیب زیبایی از ظرافت و ملاحت هستند، هرگز همطرازی نداشته است. واتو نقاشیهای عموماً کوچکش را از آلبومهای طراحیهایی عالی برمی‌گزید که تا امروز نیز نگهداری شده‌اند و فرسودگی و پوسیدگی بدانها راه نیافته است. در این تابلوها می‌بینیم که واتو حرکت آرام را از زوایای دشوار و غیر عادی می‌نگرد و بدون تردید قصدش پیدا کردن و مجسم ساختن لطیف‌ترین، متعادلترین و پالوده‌ترین حالت بوده است. واتو همچنان که می‌کوشد کوچکترین نوسانهای حرکت و موازنهٔ بدنی را مجسم کند، می‌کوشد ظریفترین تفاوت در رنگ را نیز نشان دهد و با یك حرکت قلم، درخشش جامهٔ ابریشمین را در خم زانو یا بازتاب نوری را که از سایه به یك سطح براق می‌تابد بنمایاند. در اینجا هنر رنگ‌آمیزی نقاشان ونیزی و روبنس، در دست این استاد رنگ‌گزین، شکلی تخصصی به خود گرفته است. از مدتها پیش بر هنرشناسان معلوم شده است که موضوع عشق و شادمانی روستایی (که از زمان جورجونه به بعد شاهدش بوده‌ایم و واتو نیز احتمالاً در آثار روبنس دیده است) تا حدودی تحت‌الشعاع تیزهوشی و حتی اندوه قرار گرفته است، چنانکه گویی واتو در زندگی کوتاه خویش فرصتی برای اندیشیدن دربارهٔ گذشت بی‌درنگ جوانی و لذایذ آن به دست آورده بود. با آنکه حالت روانی واتو هیچگاه به زبان ساده‌ای بیان نشده است، در یکی از کتابهای روزگار ما به قلم **پوپ**، که به شعر مربوط می‌شود (نه به نقاشی)، این کار صورت گرفته است. این کتاب **ربایش بخت** نام دارد، و عبارت ذیل نشان می‌دهد که سبك روکوکو تا چه اندازه در عرصهٔ هنرها رواج داشته است:

اما کنون قایق رنگین، مطمئنانه می‌خرامد،
شعاعهای خورشید بر عرصهٔ امواج شناور می‌لغزند؛
نوای میرای موسیقی در آسمان می‌گسترد،
و اصوات لطیف بر پهنهٔ دریا می‌میرند...
گروه نشستگان به زیر بادبانها پناه می‌برند:
نجوای بادها از فراز طناب بادبانها برمی‌خیزد،
نشستگان به این گمان که صدای نسیم به گوششان می‌رسد،
برخی بالهای شفافشان را در برابر خورشید از هم می‌گشایند
یا بر بال باد می‌نشینند یا در ابرهای زرگون غرق می‌شوند؛
شکلهای شفاف و بس ظریفتر از چشمان فانی ما،
که نیمی از اندامشان در امواج نور حل شده است،
جامه‌های سبکشان را بر پشت باد به نوسان درآورده‌اند،
پیکر نازك و شفاف شبنم ریزه‌ریزه،
آغشته به رایحهٔ دلنواز آسمانها،
این عرصهٔ شادی‌آور رنگهای بی‌پایان،
که هر شعاع نور رنگهای ناپایدار در آن می‌شتابد،
و رنگها با تکان بالهای این شعاعها جلوه‌ای دیگر می‌یابند.

در اینجا زبان شاعر و زبان نقاش، به هماهنگی کامل می‌رسد. مه‌آلودگی رنگ، شکلهای برجسته‌نمایی شده، حرکت خرامان، و هوای لطیف ــ همگی از هدفها و دستاوردهای هنرمند روکوکو هستند و همگی با ذوق حامی اشراف وی در آخرین دوران حیاتش تناسب دارند.

جانشینان واتو هیچگاه از لحاظ ذوق و ظرافت به وی نمی‌رسند. موضوعات آثار ایشان به عشق زیرکانه و موذیانه، هرزگی و شهوترانی و حقه‌بازی مربوط می‌شود. پس از مرگ نابهنگام واتو، **فرانسوا بوشه** (۱۷۰۳ـ۱۷۷۰) پیرو وی و نقاش مادام دوپومپادور به مقام برتر در عرصهٔ نقاشی فرانسه دست یافت. با آنکه بوشه نیز در چهره‌نگاری بی‌رقیب بود، شهرتش در درجهٔ نخست از تابلوهای روایتیِ شاد و زیبایی ناشی می‌شود که در آنها چوپانها، حوریان و الاهگان آرکادیایی را به هنگام نوازش عاشقانهٔ یکدیگر در آغوش دره‌های پر درخت و در زیر انوار آفتاب درخشان و آسمان صاف نشان می‌دهد. تابلوی **کوپید اسیر** (تصویر ۶۶۹) هرم گلگونی از اندامهای زیبای زنان و کودکان را بر زمینه‌ای سرد و پوشیده از گل و گیاه نشان می‌دهد که در آن، برهنگی پیکره‌ها در اثر نوسان جامه‌ها هم پوشیده می‌شود هم عیان. بوشه برای آفریدن این ترکیب‌بندی استادانه، از تمام تدابیر باروك بهره می‌گیرد: حرکت پویای خطوط مورب، شکلهای منحنی‌الخط، و فرو رفتگیهای شیبدار. ولی منحنیهای پرتوانِ باروك، به تعداد کثیری نقوش پیچ و



۶۶۹ فرانسوا بوشه، جزئی از کوپیداسیر، ۱۷۵۴. تقریباً ۸۵×۱۶۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ والاس، لندن.

خم‌دار تزیینی تقسیم شده است و درام باروك نیز به صورت جذابیت شهوت‌انگیز درآمده است. خیالپردازیهای شاد و سطحی و استادانهٔ بوشه، در حکم آینه‌هایی بودند که حامیانش یعنی اشراف فرانسوی، تصویر مطلوبِ دوران انحطاط تزیین‌شدهٔ خویش را در آنها می‌دیدند.

ژان اونوره فراگونار (۱۷۳۲ـ۱۸۰۶)، نقاش رنگ‌پرداز درجه اولی بود که مهارتش در تزیینکاری، از مهارت استادش نیز فراتر می‌رفت. نمونه‌ای از شیوهٔ کار وی را می‌توان نمایندهٔ خود وی و روکوکوی پسین به طور کلی دانست. **تابلوی تاب**، (لوحهٔ رنگی ۷۰) نمونه‌ای از یك تابلوی مربوط به عشقبازی نهانی است. یك مرد جوان، ترتیبات لازم را چنان فراهم آورده است که یك اسقف ناشناختهٔ پیر، دختر دلخواه او را تاب می‌دهد و هر لحظه بر شتاب و ارتفاع تاب می‌افزاید ولی خود او طوری نشسته است که از لذت نظربازی بی‌نصیب نماند. دختر جوان که از حضور آن مرد جوان باخبر است جسورانه کفشش را به سوی پیکرهٔ کوچك خدای بصیرت که انگشتانش را بر لبانش نهاده است، پرت می‌کند. محیط منظره، از منظره‌های واتو متأثر است ــ خلوتسرای عطرآگین و پرتجمل یك زن در پارکی که بیشتر به صحنهٔ اجرای اوپرا کمیك شباهت دارد. رنگهای درخشان و نور لطیف، حال و هوای شهوت‌انگیزی به تابلو داده‌اند.

در کنار این سبك روکوکوی درباری که از سوی «بانوان اول» یا معشوقگان لوئی XV همچون **مادام دوپومپادور** و **مادام دوباری** حمایت می‌شد، ذوق دیگری به میدان آمد که به احتمال زیاد اعضای طبقهٔ متوسط پاریس را به خود جلب می‌کرد، زیرا اینان از زن‌نوازیهای شهوترانانه به سبك تابلوهای فراگونار بیزار بودند. **ژان باتیست سیمئون شاردن (۱۶۹۹ـ۱۷۷۹)** که مدت زمان کوتاهی معلم فراگونار بود، در شبیه‌سازی از فضای داخلی ساده و اشیای بی‌جان مهارت اندوخت و به‌طرز استادانهٔ خاص خودش آنها را مجسم ساخت و با استادان هلندیِ سدهٔ پیش به رقابت برخاست. شاردن در **آداب غذاخوری** (تصویر ۶۷۰)، اتاق ساده‌ای را نشان می‌دهد که مادری به همراه دو دخترش می‌خواهند در آن غذا بخورند. دقت و آرامش پیکره‌ها با نورپردازی مختصر و رنگ زرد و اشیای بی‌جانِ کمکی که فرسودگی ظاهریشان حکایت از تاریخچهٔ طولانی آنها دارد، یکی است. شاردن به شیوهٔ خاص خود، شاعر امور پیش‌پا افتاده و استاد نمایش نوسانهای جزیی آنها است. در تمام تابلوهای او، احساسی لطیف موج می‌زند که ساختگی و غیر واقعی نیست بلکه از صداقت، ژرف‌بینی، و نوعدوستی نقاش سرچشمه گرفته است.

حالت غیر رسمی سبك روکوکو پس از شکوه و جلال عصر لوئی XIV، در چهره‌نگاری یا صورتسازی آشکار می‌شود؛ در این عرصه، با آنکه موضوع تابلو یعنی صاحب چهره، جنبهٔ یا قیافهٔ همگانیش را به تماشاگر نشان می‌دهد ولی حالت یك صورتك ترکیبیِ سرد و بی‌بیان را به آن نمی‌دهد. برعکس این، چهرهٔ نوع سدهٔ هیجدهم به گونه‌ای که در نقاشیهای باقی مانده از این دوره برمی‌آید، گشاده‌رو و زنده است و نگاهی حاکی از روحیه‌ای دوست داشتنی و فعال دارد. کانتن دولاتور (۱۷۰۴ـ۱۷۸۸)، نقاشی که صورتسازیهایش با مداد رنگی خواستاران بیشمار داشت، تابلوئی از چهرهٔ خود (تصویر ۶۷۱) بر جای گذارده است که می‌توان آن را تصویری از روحیهٔ عصر روشنگری دانست. به بیان دقیق‌تر، تماشاگر در اینجا، همچون بسیاری از دیگر چهره‌های فردی زمانه، آن چیزی را می‌بیند که «خندهٔ سدهٔ هیجدهم» ــ مطمئن، جالب، علاقمند، و مختصر خندان ــ را می‌بیند و این همان خنده‌ای است که شخص برای روبه‌رو شدن با اجتماع پر زرق و برق شیك‌پوشان به چهره می‌آورد.



۶۷۰ ژان باتیست سیمئون شاردن، **آداب غذاخوری**، ۱۷۴۰. تقریباً ۳۸×۴۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



۶۷۱ کانتن دولاتور، **چهرهٔ خود نقاش**، حدود ۱۷۵۱. تقریباً ۵۳×۶۳ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

اما بزرگترین و مؤفقترین صورتساز آن زمان نه یك نقاش بلكه یك پیكرتراش به نام **ژان آنتوان اودون** (۱۷۴۱ـ۱۸۲۸) بود. اودون در طی عمر طولانیش، این فرصت را داشت كه برخی از مردان بزرگ زمانه را به عنوان موضوع كار خویش برگزیند: ولتر، روسو، فرانكلین، واشینگتن، جفرسن، لافایت. هنر او، بین روكوكوی شیوه‌گزینانه و نئوكلاسی‌سیسم شیوه‌گزینانهٔ دورهٔ ناپلئون واقع می‌شود. رئالیسم اودون، قوی و ادراكی است و در یك آن بر شخصیت اثر می‌گذارد و ظریفترین گوشهٔ آن را نیز تسخیر می‌كند. بزرگی موضوع تندیس **كنت كالیوسترو** (تصویر ۶۷۲)، به شهرتش نمی‌رسید. كالیوسترو (نام عاریتی **جوزپه بالسامو**)، یكی از مؤفقترین جادوگران و كیمیاگران تاریخ بود و در دربار لوئی XIV، جامعهٔ اروپائی (مخصوصاً زنان) را شیفتهٔ خویش كرد. اودون، این مدعی كشف حجرالفلاسفه و آگاه به اسرار خواب مغناطیسی و هیپنوتیسم را با لباس یقه‌باز و رومانتیك خانگی، در حالی مجسم كرده كه چشمان درشت و بی‌گناهش را به آسمان دوخته است، گویی به پاكیزگی انگیزه‌های خویش و عشق و دلسوزیش به بشریت ساده‌لوح اعتراض دارد. تندیس كالیوسترو، همچون كتاب **تارتوف** اثر مولیر، ماهیت ریاكاری زاهدنمایانه را با دقت بی‌نظیری نشان می‌دهد.

در آثار یك نقاش جوان دیگر، كه همزمان با زوال تدریجی سبك روكوكو در دهه‌های ششم و هفتم سدهٔ هیجدهم بر شهرتش افزوده می‌شد، احساس اصیل به احساس ساختگی مبدل شده است. **ژان باتیست گروز** (۱۷۲۵ـ۱۸۰۵)، تحول ذوق هنری از روكوكو به كلاسی‌سیسم سدهٔ نوزدهم را بی‌كم و كاست در آثارش بیان كرده است؛ سبك خود وی بین این دو قرار می‌گیرد، كه گاهی عصر حساسیت نیز نامیده شده است. فرانسه ــ و اروپا ــ تقریباً یكشبه از پوچیها و تجمل‌گراییهای آلودهٔ روكوكو دست برداشت و جدی و اخلاق‌گرای ــ مخصوصاً «حساس» و «احساس‌دار» ــ یعنی **عاطفی** شد. روسو، یكی از متنفذترین نویسندگان عصر جدید، در برابر آنچه كه

۶۷۲ ژان آنتوان اودون، **كنت كالیوسترو** (جوزپه بالسامو)، ۱۷۷۱ـ۱۷۸۹. مرمر، بلندی، بدون پایه، تقریباً ۶۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن، بخش كولومبیا (مجموعهٔ سمیوئل ه. كرس).





۶۷۳ ژان باتیست گروز، **بازگشت فرزند متلف**، ۱۷۷۷ـ۱۷۷۸. تقریباً ۱۶۳×۷۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



۶۷۴ جان ونبرو، کاخ بلنم، آکسفردشر، ۱۷۰۵ـ۱۷۲۲.

فرهنگ سرد و بیروح و خودخواهانهٔ درباری می‌نامید، خواستار بیان صمیمانهٔ عواطف نوعدوستانه و لطیف شد. او زندگی سادهٔ دهقان را به عنوان «طبیعی»ترین شکل زندگی می‌ستود و همچون الگویی برای تقلید معرفی می‌کرد. شادیها و غمهای مردم ناآلودهٔ «طبیعی» که در هر داستانی به توصیف درمی‌آمد، سراسر اروپا را در دریایی از اشك غرق کرد؛ گریه کردن، به زانو افتادن، ضعف کردن و از خود بیخود شدن در راه عشق ناکام و بی‌امید، همه جا رایج شده بود. اینگونه عاطفهٔ طبیعی و ملودراماتیك، اینگونه احساساتیگری، از زمان پیدایش هنر عامه‌پسند در سدهٔ هیجدهم تا روزگار ما جزو لاینفك آن بوده است. ژان باتیست گروز با آفریدن تابلوهای **پدر خانواده برای فرزندانش کتاب مقدس می‌خواند، عروس دهکده، و نفرین پدر** به شهرت رسید و در تمامی آنها به یك نکتهٔ اخلاقی اشاره کرد و حالتی احساساتی به موضوعهایش داد. در تابلوی **بازگشت فرزند متلف** (تصویر ۶۷۳)، موضوع، به‌قدر کافی ساده و عمل تا حدی روشن است. لیکن جنبهٔ اخلاقیِ کار گروز به کارهای داوید و «نئوکلاسی‌سیسم» گرایش دارد، و می‌توان او را پیشاهنگ و مبتکر عملی دانست که امروزه پس از وارد شدن لطمات سنگین به شهرتش در اثر ایراد انتقادات گوناگون دوباره تا حدودی به شهرت رسیده است، و جهتگیریش از نو زنده شده است.

لازم به تذکر است که **دیدرو** فیلسوف و دانشمند بزرگ، تا مدت زمانی از آرمان گروز دفاع کرد ولی بعدها به ماهیت آن پی برد. دیدرو، کار (نه طرح، نه نقاشی) را بدین‌سان توصیف کرده است:

این نگاهی است که با چشمان فرزند ناسپاس تلاقی می‌کند. او به پیش می‌آید، به آستانه رسیده است... مادرش در درگاه با وی دیدار می‌کند: مادر خاموش است، ولی با دستش به جسد اشاره می‌کند، گویی می‌خواهد بگوید: «ببین چه کرده‌ای!»

فرزند ناسپاس از شگفتی جا می‌خورد؛ سرش به جلو خم می‌شود و او با کف دستش به پیشانیش می‌زند. در اینجا چه درسی برای پدران و فرزندان صورت تجسم پیدا کرده است!... نمی‌دانم این توصیف کوتاه چه تأثیری بر دیگران خواهد داشت، ولی تا جایی که به خودم مربوط می‌شود باید بگویم که نمی‌توانستم بی‌توسل به عاطفه بنویسمش.[۵]

امروزه ما احساس می‌کنیم که حالات و حرکات پیکره‌های آثار گروز تا حدودی ساختگی و نامعتبرند؛ به بیان درست‌تر، این حالات و حرکات از گنجینهٔ واژگان و زبان سنت آکادمیك برگرفته شده‌اند و در سراسر سدهٔ نوزدهم در نمایشنامه‌های ملودراماتیك، بیش از پیش، تکرار خواهند شد.

انگلستان

با آغاز گسترش دامنهٔ نفوذ انگلستان در قاره آمریکا، به‌ویژه پس از بازگشت خاندان استوارت به سلطنت، در نیمهٔ دوم سدهٔ هفدهم نیاز به کاخهای زیبا و پرشکوه در املاك بزرگ نیز مطرح شد و خانه‌های روستایی انگلستان در سدهٔ هیجدهم چه از لحاظ کمیت چه از لحاظ کیفیت طراحی، سرآمد معماری اروپا به شمار رفتند. باروك در دست

5. E.G. Holt, *Literary Sources*, p. 520.



۶۷۵ ویلیام هوگارث، **صحنهٔ صبحانه‌خوران**، از مجموعهٔ روایتیِ **ازدواج مد روز**، حدود ۱۷۴۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۰×۹۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

گروه کوچکی از معماران پیوسته به سرکریستوفررن، مدت زمانی کوتاه بر سبك پذیرفته شدهٔ پالادیو چیره می‌شود. شناخته شده‌ترین عضو این گروه، **جان ونبرو** (۱۶۶۴ـ۱۷۲۶) بود که کارش را به عنوان نویسندهٔ تیزهوش و محبوب کمدیهای مردم‌پسند و طراح تئاتری برای اجرای آنها آغاز کرد. بدون تردید، معماری وی به سوی معماری تئاتری با مقیاس بزرگ و اغراق‌آمیز کشیده می‌شود. این گرایش در کاخی که ونبرو برای **دوك مارلبره** در **بلنم** (تصویر ۶۷۴) ساخت نشان داده شده است. این کاخ به دستور دولت بریتانیا به نشانهٔ یادبود و بزرگداشت پیروزی دوك در برابر نیروهای پرقدرت لوئی XIV برپا شده است، و نیمرخ خوش‌منظره، دیواربندی و نوآوریهایی که در اجزاء معماری آن به چشم می‌خورد، تماماً به شیوهٔ باروك هستند. در این طرح، عشق به تنوع و تضاد، با مایهٔ اشتیاق به تمرکز ــ همانند آنچه در معماری ایتالیای سدهٔ هفدهم دیده می‌شد ــ موج می‌زند. جلوخان وسیع، کلاه‌فرنگیهای برجسته، و ستون‌بندیهای ممتد، کلیسای بزرگ سان پیترو و بنای ورسای را به یاد می‌آورند. ونبرو از لحاظ فدا کردنِ آسایش در قبال تأثیر دراماتیك، در دورهٔ باروك تنها نیست: مثلاً آشپزخانه‌های کاخ بلنم را در فاصلهٔ ۳۶۰ متری تالار غذاخوری ساخته است. ولی روی هم انباشتن این همه سنگ و خاك، در زمان خود ونبرو نیز باعث تمسخر وی می‌شد. ولتر با دیدن کاخ بلنم، که به عظمت هنرهای صحنه‌ای می‌رسد، گفت اگر پهنای اتاقهایش به ضخامت دیوارها می‌رسید، می‌شد گفت که به قدر کافی موجب آسایش آدمی است. معماری باروكِ ونبرو تا مدتی طولانی مورد پسند حامیان وی قرار نگرفت؛ پیش از آنکه کاخ بلنم تکمیل شود انتقادهایی دربارهٔ سنگینی و بدقوارگی احجام آن به گوش می‌رسید.

انگلستان در سدهٔ هفدهم هیچ نقاش قابل مقایسه با معمارانش در آن سده نداشت. کار درجه دوم نقاشان بومی، تحت‌الشعاع کار نقاشان نامدار بیگانه‌ای قرار می‌گرفت که به این سرزمین دعوت شده بودند: هولباین، که در روزگار **هانری VIII** به انگلستان آمده بود؛ روبنس و وان‌دایك در دوران سلطنت جیمز I و چارلز I آمدند؛ و **پیتر لیلی** نقاش صورتساز هلندی که در دوران بازگشت خاندان استوارت به این سرزمین آمد. این هنرمندان، سبکهای صورتسازیِ مورد قبول خاندان سلطنتی و طبقهٔ اشراف را پی‌ریزی کردند.

در ربع دوم سدهٔ هیجدهم، یك سبك انگلیسی اصیل در نقاشی، همراه با کارهای **ویلیام هوگارث** (۱۶۹۷ـ۱۷۶۴) پدید می‌آید. هوگارث در سراسر زندگی هنریش، با احساس وابستگی هنرمندان انگلیسی به هنر اروپای برّی و فروتریشان از هنرمندان آن دیار، جانانه پیکار کرد. هر چند هوگارث ممکن است آخرین فردی باشد که این سخن را بپذیرد، نقاشی خود او شدیداً مدیون کارهای معاصرانش در آنسوی دریای مانش یعنی فرانسه و نقاشان دورهٔ روکوکو است. او نیز همان رنگهای روشن و ماتِ ایشان را با جسارت و مهارت خاص خودش به کار می‌برد. لیکن موضوع کارش، که غالباً اخلاقی بود و حال و هوای طنزآلود داشت، آشکارا انگلیسی است. زمانهٔ هوگارث، عصر طنزنویسی در ادبیات انگلیس بود، و هوگارث که این شاخهٔ ادبی را می‌شناخت و می‌ستود و **هنری‌فیلدینگ** نویسندهٔ داستان معروف تام جونز را از نزدیکترین دوستان خود می‌دانست، بر این پندار بود که طنز را به زبان هنرهای بصری ترجمه می‌کند. او می‌گوید: «بدین ترتیب،



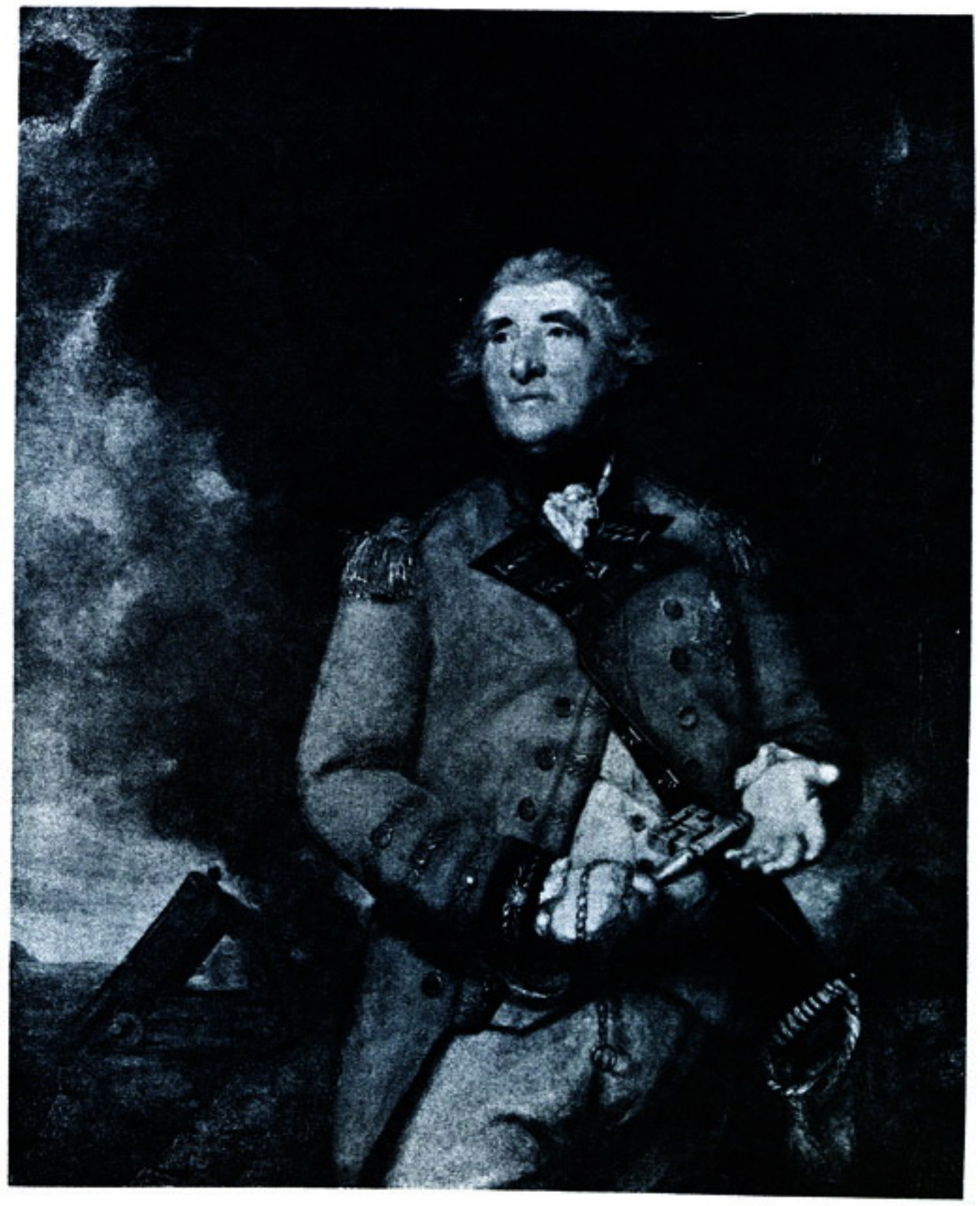
۶۷۶ تـامس گینزبـارو، **بانـو گراهـام شریف**، ۱۷۷۵. تقریباً ۲۳۵×۱۵۲ سانتی‌متـر. نگارخانـهٔ ملی اسکاتلند، ادنبورگ.

اندیشه‌هایم را به... نقاشی و گراوورسازی از موضوعات جدید اخلاقی معطوف کردم... کوشیده‌ام در تجسم موضوعـات آثـارم همچـون یك نمایشنامه‌نویس عمل کنم؛ تابلـو، صحنـهٔ کار من و زنـان و مردان، بازیگران من هستند، که با پاره‌ای حرکات و حالات، می‌خواهند یك نمایش صامت اجرا کنند...»[۶]

شیوهٔ مطلوب هوگارث عبارت بود از ساختن یك رشته تابلوها و گراوورهای روایتی، که یك شخصیت یا گروهی از شخصیتها را در جریان برخورد با فلان شرارت اجتماعی، با ترتیبی متوالی همچون فصلهای یك کتاب یا صحنه‌های یك نمایشنامه، مجسم می‌سـازد. در تابلوئی چون **صحنهٔ صبحانه‌خوران** (تصویر ۶۷۵) از مجموعهٔ روایتیِ **ازدواج مد روز**، هوگارث نهایت درجهٔ هنرمندیش را به کار آورده و ازدواج وایکاونت جوانی را که در اثر آرزوهای اجتماعی خانوادهٔ یك طرف و نیاز خانوادهٔ طرف دیگر به پول میسر شده است، درست در لحظات آغاز فروپاشی‌اش نشان می‌دهد. شخصیت شاد و بشاش سبك روکوکو به طرز تحسین‌انگیزی با این موضوع و لحظه تناسب دارد. لیکن تماشاگر اگر بخواهد از این موقعیت لذت ببرد باید با توجه به کثرت جزییاتش، تمام آن را بخواند. لحظاتی از ظهر گذشته است. زن و شوهر، پس از گذراندن شبی طولانی در حضور شخصی دیگر، بسیار خسته شده‌انـد. اشـراف‌زادهٔ جوان کلاهش را در حضـور همسـرش برنداشته است؛ دستهایش را در جیبهای شلوارش که در اثر قماربازی خالی شده‌اند فرو برده است؛ و سگ کوچولو، کلاه توری را که از جیب کت مرد جوان بیرون آمده است، مرددانه بو می‌کشد. شمشیر شکسته حکایت از آن دارد که صاحبش درگیر پیکار نیز بوده است. صندلی واژگون، نشانهٔ آن است که شب پیش در اینجا محفل شادی برقرار بوده است. مباشر اشراف‌زاده، با دستهای پر از صورتحسابهای پرداخت نشده و دفترهای محاسبات در زیر بغلش، چشمانش را به نشانهٔ حیرت از آنچه بر سر این خانواده خواهد آمد به آسمان دوخته است. محیط حادثه، آشکارا پرشکوه است: هوگارث در اینجا سبك تزیینات داخلی را به همراه ذوق کلاسیك با گذاشتن پیکرهٔ بالاتنـه روی نمای بخاری، به ریشخند گرفته است. به جزییات بیشتر نیـز می‌توان اشاره کرد؛ مخصوصاً از این لحاظ که هوگارث همچون یك داستان‌نویس به کارش ادامه می‌دهد و موضوع را با جزییات دقیقاً برگزیده‌ای تشریح می‌کند که گام‌به‌گام، بر شدت کمدی می‌افزاید.

هوگارث معتقد بود که آنچه شاهکار مکتب نقاشی انگلیسی به شمار می‌رود نه شیوهٔ خاص وی بلکه هنر چهره‌نگاری یا صورتسازی است. ثروت و اقبال فزایندهٔ اشراف و بازرگانان انگلیسـی در سدهٔ هیجدهم، یعنی در نخستین روزهای شکل‌گیری امپراتوری انگلیس، نه فقط به ایجاد تقاضا برای ساختمانهای زیبا بلـکه برای چهره‌هـای زیبای فردی نیز انجامید. سنت **وان‌دایك**، همچنان رونق داشت و یکبار دیگر، گروه بزرگی از نقاشان به پیـروی از آن روی آوردنـد ولـی سرانجام تغییراتی در آن وارد کردند تا با ذوق انسان عصـر جدیـد سازگار شود. **تامس گینـز بارو (۱۷۲۷ـ۱۷۸۸)** که کارش را با

6. In Peter and Lind Murray, "Hogarth," in *A Dictionary of Art and Artists* (Baltimore: Penguin, (1959), pp. 152-53.



۶۷۷ جاشوا رنلدز، لُرد هیثفیلد، ۱۷۸۷. تقریباً ۱۱۳×۱۴۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

منظره‌سازی آغاز کرد و همیشه منظره‌سازی را بر صورتسازی ترجیح می‌داد، در تابلوی **بانو گراهام شریف** (تصویر ۶۷۶) جوهر سبك اولیهٔ وان‌دایك را به نمایش می‌گذارد. این بانوی جوان که جامه‌ای سرخ و نقره‌ای، پَردوزی و زردوزی شده به سبك شعله‌آسای روکوکو پوشیده، متکبرانه در کنار ستونی بزرگ و در برابر یك پسزمینهٔ حنایی تیرهٔ متمایل به قرمز به سبك ونیزی، ایستاده است. غرور خاندانی و طبقاتی، از هر ذرهٔ وجودش می‌تراود. تابلوهای تمام‌قد طبیعی از این قبیل، برای تزیین راهروهای خانه‌های بزرگ و اشرافی انگلستان آفریده می‌شدند. ولی گینز بارو با کشیدن چهرهٔ **خانم ریچارد برینزلی شریدن** (لوحهٔ رنگی۷۱) نیت و هدف دیگری را دنبال می‌کرد. این بانوی دوست‌داشتنی، لباسی غیررسمی به تن کرده و در میان منظره‌ای روستایی نشسته است که تا اندازه‌ای کارهای پرنور و روشنرنگ واتو را به یاد می‌آورد. (هنرمند می‌خواسته است «حال و هوایی روستایی‌تر از آنچه تابلوی مزبور در حال حاضر دارد به آن بدهد»، و آن با افزودن چند گوسفند میسر می‌شده است که عمر هنرمند کفاف نداد تا آنها را در تابلو نقاشی کند.) گینز بارو می‌خواهد زیبایی طبیعیِ موضوع تابلو را در مقابل زیبایی دست‌نخوردهٔ مناظر طبیعی قرار دهد؛ به همین علت است که می‌بینیم موهای خرمایی تیرهٔ خانم ریچارد برینزلی شریدن در برابر نسیم ملایم به حرکت درآمده است و سیمای معصوم «انگلیسی» و ملاحت بی‌ریایش در نقطهٔ مقابل پیچیدگی گستاخانهٔ چهره‌های روکوکوی اروپای برّی قرار گرفته است. نظریهٔ رومانتیك زندگی و طبیعت، آنسان که در «عصر انتقالیِ حساسیت» دیدیم، تقریباً آفریدهٔ انگلیسیان است. ریشهٔ این نظریه در مفهوم طبیعی بودن است و در نقطهٔ مقابل «ساختگی بودن» باروك و روکوکو ــ هیچ نباشد با ظاهر رسمی‌شان ــ قرار دارد.

سِر جاشوا رنلدز (۱۷۳۲ـ۱۷۹۲)، رقیب گینز بارو و رئیس آکادمی شاهی هنر از تأسیس آن در ۱۷۶۸، همچنان که از مطالعهٔ کتاب **مباحثات** او می‌توان دریافت، از لحاظ نظری، بسیار به باروك آکادمیك نزدیك شده بود. در این کتاب، او به تشریح نظریه‌ای می‌پردازد که خوشبختانه خودش نیز غالباً در عمل از آن منحرف شده است ــ یعنی طبیعت «اعم»، آنسان که نقاشان مکتب بولونیا، کاراتچی، و دیگران شبیه‌سازی کرده‌اند، همیشه از طبیعت «اخص»، آنسان که نقاشان هلندی به روی تابلو آورده‌اند، برتر است. با این حال او نشان داد که می‌تواند چهره‌هایی درشت و راسخ چون چهرهٔ **لرد هیثفیلد** (تصویر ۶۷۷) بیافریند. رنلدز که به آفریدن چهره‌هایی فوق‌العاده رسمی به شیوهٔ وان‌دایك خو گرفته بود، وقتی می‌تواند به موضوعی چون این افسر ستبر و گلگون چهرهٔ انگلیسی و فرمانده دژ جبل‌الطارق در چریان انقلاب آمریکا روی آورد، ظاهراً احساس آرامش می‌کند. لُرد هیثفیلد، سرسختانه از این دژ بزرگ در برابر اسپانیائیها دفاع کرد، و نشانهٔ پیروزیش همان کلید دژ است که وی اینچنین بی‌خیال در دست دارد. چهرهٔ سنگین، صادق، و عادی او به دنیایی متفاوت با چهرهٔ دلاتور (تصویر ۶۷۱) تعلق دارد. دنیای لرد هیثفیلد دنیای پیکارها، نبردها، جنگها، و انقلاباتی است که در این دوران فروپاشی رژیم کهن با هنر ساختگیش، در شرف تکوین هستند.