هلن گاردنر

هنر در گذر زمان

هورست دلاکروا

ریچارد ج. تنسی

ترجمهٔ

محمدتقی فرامرزی

This is a Persian translation of
Helen Gardner's
Art Through the Ages
Revised by Horst de la Croix & Richard G. Tansey
Harcort Brace Jovanovich, Inc. New York.
Translated by M. T. Farāmarzi
Āgah Publishers, Tehrān, 1986.
Reprinted 1991, 1995, Second edition 2000, 2002

گاردنر، هلن Gardner, Helen
هنر در گذر زمان / هلن گاردنر؛ به تجدیدنظر هورست دلاکروا، ریچارد ج. تنسی؛ ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. ـــــ [تهران]: آگاه، ۱۳۶۵.
۸۴۸ + ۶۴ ص.: مصور (بخش رنگی). ISBN 964-416-024-X
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی: Art Through the Ages = Gardner's Art Through the Ages, 6th ed.
چاپ پنجم: آگاه، نگاه، ۱۳۸۱.
۱. هنر ـــ تاریخ. الف. دلاکروا، هورست Dela Croix, Horst، ویراستار. ب. تنسی، ریچارد ج. Tansy, Richard G، ویراستار. ج. فرامرزی، محمدتقی، ۱۳۲۰ـ ، مترجم. د. عنوان.
۹ هـ ۲ گ / N۵۳۰۰ ۷۰۹
۱۳۷۸
کتابخانهٔ ملی ایران ۷۸-۹۷۱۴ م

هلن گاردنر
هنر در گذر زمان
به تجدیدنظر هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی
ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی
طرح روکش جلد: علیرضا اسپهبد
آرایش صفحه‌ها، اجرای نقشه‌ها و نمودارها مجید اخوان
(چاپ اول پاییز ۱۳۶۵، چاپ دوم زمستان ۱۳۷۰، چاپ سوم زمستان ۱۳۷۴)
چاپ چهارم (با افزودهٔ بخش عکاسی) پاییز ۱۳۷۹، حروفچینی مازیار، لیتوگرافی کوهرنگ
چاپ پنجم پاییز ۱۳۸۱
چاپ نقش‌جهان، صحافی ایران کتاب
شمارگان: ۳۳۰۰ جلد
همهٔ حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است
E-mail:agah@neda.net

شابک X-۰۲۴-۴۱۶-۹۶۴

هلن گاردنر

هنر در گذر زمان

به تجدید نظر
هورست دلاکروا، ریچارد ج. تنسی
دانشگاه ایالتی سان‌خوزه

ترجمهٔ
محمدتقی فرامرزی

مؤسسهٔ انتشارات نگاه مؤسسهٔ انتشارات آگاه

فهرست

پیشگفتار ـــــــــــــــــــ (ص ۱۱)

دیباچه ـــــــــــــــــــ (ص ۱۳)
مبانی تاریخ هنر سبک (ص ۱۳)، پیکرنگاری، زمینهٔ تاریخی (ص ۱۵).
اثر هنری مفاهیم کلی (ص ۱۵) مفاهیم خاص (ص ۱۹).
مسألهٔ بازنمایی (ص ۲۲).

بخش یکم
دنیای کهن ـــــــــــــــــــ (ص ۲۶)

فصل یکم
تولد هنر ـــــــــــــــــــ (ص ۲۸)
عصر دیرینه‌سنگی علیا هنر غارنشینان (ص ۳۰) شبیه‌سازی از انسان (ص ۳۵) کیفیت، کنده‌کاریها و پیکره‌ها (ص ۳۶).
عصر میان‌سنگی نقاشیهای پناهگاهی (ص ۳۸).
عصر نوسنگی درشت سنگها (ص ۳۹)

فصل دوم
خاور نزدیک کهن ـــــــــــــــــــ (ص ۴۲)
مقدمات اریحا، چتل هویوک (ص ۴۵).
سومر (ص ۴۸) کشور ـ شهر و زیگورات (ص ۴۹) پیکرتراشی (ص ۵۱) میثاق‌سازی (ص ۵۳) وحدت عنصر صوری و طبیعی (ص ۵۴)
اکد (ص ۵۵)
بابل (ص ۵۸)

آشور معماری (ص ۵۹) پیکرتراشی برجسته (ص ۶۱) **بابل نوین** (ص ۶۳) **ایران** (ص ۶۴) معماری (ص ۶۵) پیکرتراشی (ص ۶۶) صنایع دستی (ص ۶۷) درآمیختگی هنر ایرانی (ص ۶۸)

فصل سوم
هنر مصر (ص ۷۰)

نخستین دورهٔ سلسله‌ها و پادشاهی کهن لوحهٔ آرایش نارمر (ص ۷۴) معماری (ص ۷۶) پیکرتراشی (ص ۷۹) نقاشی و نقش برجسته (ص ۸۲) **پادشاهی میانه** (ص ۸۳) مقبره‌های تخته‌سنگی، نقاشی و پیکرتراشی (ص ۸۴) **هیکسوسها و پادشاهی جدید** (ص ۸۵) معماری (ص ۸۶) پیکرتراشی و نقاشی (ص ۹۱) **آخناتون و دورهٔ عمارنه** (ص ۹۲)

فصل چهارم
هنر اژه‌ای (ص ۹۶)

هنر مینوسی و هنر سیکلادی (ص ۹۸) **دورهٔ مینوسی پیشین، دورهٔ مینوسی میانه** (ص ۱۰۰) **دورهٔ مینوسی پسین** (ص ۱۰۲). **هنر میسنی** (ص ۱۰۹) معماری (ص ۱۱۱) سفالگری، نقش برجسته و صنایع دستی (ص ۱۱۲)

فصل پنجم
هنر یونان (ص ۱۱۴)

شیوهٔ هندسی و دورهٔ کهن نقاشی روی ظروف سفالی (ص ۱۱۸) پیکرتراشی (ص ۱۲۳) پسر و دختر یونانی (ص ۱۲۴) معماری (ص ۱۲۸) پیکرتراشی در معماری (ص ۱۳۴).
سدهٔ پنجم دورهٔ گذار (ص ۱۳۵) **دورهٔ کلاسیک پیشین**، ساختمانهای اکروپولیس (۱۳۸) پارتنون (ص ۱۳۹) دیگر ساختمانهای اکروپولیس (ص ۱۴۷) پیکرتراشی (ص ۱۴۹) نقاشی (ص ۱۵۱).
سدهٔ چهارم و دورهٔ هلنی دورهٔ کلاسیک پسین، پیکرتراشی (ص ۱۵۲) معماری (ص ۱۵۵) **دورهٔ هلنی**، پیکرتراشی (ص ۱۵۶) معماری (ص ۱۶۰) موزائیکها (ص ۱۶۵).

فصل ششم
هنر اتروسک و هنر رومی (ص ۱۶۶)

اتروسکها (ص ۱۶۸) معماری (ص ۱۶۹) نقاشی (ص ۱۷۰) پیکرتراشی (ص ۱۷۱).
رومیان (ص ۱۷۵) **دورهٔ جمهوری** (ص ۱۷۶) شبیه‌سازی از چهره (ص ۱۷۸) معماری (ص ۱۷۹) نقاشی و موزائیک (ص ۱۸۵) **امپراتوری**

پیشین، معماری و طرحهای عمرانی (ص ۱۹۳) پیکرتراشی و نقوش برجستهٔ ساختمانی (ص ۲۰۳) پیکرتراشی از چهره‌های فردی (ص ۲۰۷) **امپراتوری پسین** (ص ۲۱۱) معماری (ص ۲۱۲) پیکرتراشی و نقش برجستهٔ ساختمانی (ص ۲۱۴)

فصل هفتم

هنر صدر مسیحیت، بیزانس و هنر اسلامی (ص ۲۱۸)

هنر مسیحیت آغازین مقابر دخمه‌ای (ص ۲۲۱) معماری (ص ۲۲۴) موزائیك و نقاشی (ص ۲۲۷) نسخهٔ تذهیب‌کاری شده (ص ۲۲۹) پیکرتراشی و صنایع دستی (ص ۲۳۱).
هنر بیزانسی (ص ۲۳۴) راونا (ص ۲۳۵) بیزانس (ص ۲۴۴).
هنر بیزانسی پسین معماری (ص ۲۴۶) نقاشی (ص ۲۵۰).
هنر اسلامی (ص ۲۵۳) معماری (۲۵۶) ساخته‌ها و بافته‌های دستی (ص ۲۶۳) تذهیب‌کاری (ص ۲۶۴)

بخش دوم

سده‌های میانه (ص ۲۶۶)

فصل هشتم

هنر سده‌های میانهٔ آغازین (ص ۲۶۸)

دورهٔ مهاجرتها (ص ۲۷۰) هنرهای دستی (ص ۲۷۱).
دورهٔ کارولنژیان (ص ۲۷۵) نقاشی و تذهیب‌کاری (ص ۲۷۶) هنرهای دستی، معماری (ص ۲۷۷).
دورهٔ اتونی (ص ۲۸۱) معماری (ص ۲۸۲) پیکرتراشی (ص ۲۸۳) نقاشی و تذهیب‌کاری (ص ۲۸۴)

فصل نهم

هنر رومانسك (ص ۲۸۸)

معماری سبك کلونی ـ بورگونی (ص ۲۹۲) آلمان ـ لومباردی (ص ۲۹۵) سبك نورمان (ص ۲۹۷) توسکان (ص ۲۹۹) آکیتن (ص ۳۰۰).
پیکرتراشی (ص ۳۰۱)
نقاشی و تذهیب‌کاری (ص ۳۰۷)

فصل دهم

هنر گوتیك (ص ۳۱۲).

گوتیك آغازین معماری (ص ۳۱۶) پیکرتراشی (ص ۳۲۱).

گوتیک پیشرفته معماری (ص ۳۲۴) سبک مشعشع (ص ۳۲۸) پیکرتراشی (ص ۳۳۰) شیشهٔ منقوش (ص ۳۳۲)
گوتیک پسین (ص ۳۳۵).
گوتیک غیر فرانسوی انگلستان (ص ۳۳۷) آلمان (ص ۳۳۸) ایتالیا (ص ۲۴۲).

بخش سوم
رنسانس و باروک (ص ۳۴۸)

فصل یازدهم
رنسانس آغازین در ایتالیا (ص ۳۵۲)
پیکرتراشی (ص ۳۵۶).
نقاشی سبک بیزانسی (ص ۳۵۹) دوتچو (ص ۳۶۰) فلورانس: جوتو (ص ۳۶۱) سیمونه مارتینی (ص ۳۶۷) برادران لورنتستی (ص ۳۶۸).

فصل دوازدهم
هنر ایتالیا در سدهٔ پانزدهم (ص ۳۷۲)
نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم پیکرتراشی (ص ۳۷۵) معماری (ص ۳۸۳) نقاشی (ص ۳۸۷).
نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم معماری (ص ۳۹۸) پیکرتراشی (ص ۴۰۲) نقاشی و گراورسازی (ص ۴۰۶)

فصل سیزدهم
هنر ایتالیا در سدهٔ شانزدهم (ص ۴۱۴)
رنسانس پیشرفته لئوناردو داوینچی (ص ۴۱۶) برامانته و محفلش (ص ۴۲۲) رافائل (ص ۴۲۶) میکلانژ (ص ۴۲۹) آندرئا دل سارتو و کوردجو (ص ۴۴۱)
شیوه گزینی (ص ۴۴۲) در نقاشی (ص ۴۴۴) در پیکرتراشی (ص ۴۴۶) در معماری (ص ۴۴۷)
ونیز معماری: بالادیو (ص ۴۴۸) نقاشی: جووانی بلینی و جورجونه (ص ۴۵۱) تینتورتو و ورونز (ص ۴۵۸)

فصل چهاردهم
رنسانس در اروپای شمالی (ص ۴۶۰)
سدهٔ پانزدهم فلاندر (ص ۴۶۳) یان وان آیک (ص ۴۶۷) وان در وایدن، کریستوس و باوتس (ص ۴۷۲) وان درگوس و مملینگ (ص ۴۷۴)

فرانسه و آلمان (ص ۴۷۷).
سدهٔ شانزدهم آلمان (ص ۴۸۰) آلندورفر و کراناخ (ص ۴۸۱) مانیاس گرونوالد (ص ۴۸۲) آلبرشت دورر (ص ۴۸۴) هانس هولباین (ص ۴۸۷) هلند (ص ۴۸۸) فرانسه (ص ۴۹۴).

فصل پانزدهم
هنر باروک (ص ۴۹۸)
سدهٔ هفدهم ایتالیا، معماری و پیکرتراشی (ص ۵۰۱) نقاشی (ص ۵۰۸) اسپانیا (ص ۵۱۴) فلاندر (ص ۵۱۹) هلند (ص ۵۲۳) «استادان کوچک هلندی» (ص ۵۲۹) فرانسه، نقاشی (ص ۵۳۲) معماری و پیکرتراشی (ص ۵۳۷) انگلستان (ص ۵۴۲).
سدهٔ هیجدهم (ص ۵۴۴) قاره اروپا: روکوکو (ص ۵۴۵) انگلستان (ص ۵۵۲).

بخش چهارم
دنیای نوین (ص ۵۵۶)

فصل شانزدهم
سدهٔ نوزدهم (ص ۵۵۸)
رومانتی‌سیسم در معماری (ص ۵۶۰) در پیکرتراشی (ص ۵۶۶) در نقاشی (ص ۵۶۹). (ص ۵۸۹).
رئالیسم و امپرسیونیسم (ص ۵۹۸)
پُست ـ امپرسیونیسم رودن: از امپرسیونیسم تا اکسپرسیونیسم (ص ۶۰۵)
رئالیسم در معماری (ص ۶۰۶)

فصل هفدهم
سدهٔ بیستم (ص ۶۱۲)
نقاشی پیش از جنگ دوم جهانی نمادآفرینی و هنر نوین (ص ۶۱۶) فووها و اکسپرسیونیسم (ص ۶۱۷) کوبیسم و مشتقاتش (ص ۶۲۱) دادا و سوررئالیسم (ص ۶۲۸) رئالیسم اجتماعی (ص ۶۳۴)
پیکرتراشی و نقاشی پس از جنگ دوم جهانی (ص ۶۳۵) از کوبیسم تا کانستراکتیویسم (ص ۶۳۷) دادا و هنرمند وهمگرا (ص ۶۴۳)
معماری پیش از جنگ دوم جهانی (ص ۶۴۵) سبک بین‌المللی (ص ۶۴۹).
پیکرتراشی پیش از جنگ دوم جهانی (ص ۶۵۴) اکسپرسیونیسم: تجسمی و انتزاعی (ص ۶۵۵) رئالیسم (ص ۶۵۹) فورمالیسم انتزاعی

(ص ۶۶۰) هنر پاپ و گرایشهای دیگر (ص ۶۶۵).
معماری پس از جنگ دوم جهانی (ص ۶۷۱)

بخش پنجم
دنیای غیر اروپایی (ص ۶۷۸)

فصل هجدهم
هنرِ هند (ص ۶۸۰)
نخستین دوران هنر هندی (ص ۶۸۲)
معماری و پیکرتراشی آغازین: سلطهٔ آیین بودا (ص ۶۸۴)
پرستشگاه غاری، استوپا (ص ۶۸۵) چهرهٔ بودا (ص ۶۸۶)
رستاخیز آیین هندو معماری و پیکرتراشی (ص ۶۸۷) نقاشی (ص ۶۹۵).
اشاعهٔ هنر هندی (ص ۶۹۶).

فصل نوزدهم
هنرِ چین (ص ۷۰۲)
دورهٔ شانگ (ص ۷۰۴)
دورهٔ چو، سلسله‌های چین و هان (ص ۷۰۶)
از دورهٔ سه پادشاهی تا دورهٔ سوئی (ص ۷۰۹)
دورهٔ تانگ (ص ۷۱۰)
سلسله‌های پنجگانه و سلسلهٔ سونگ شمالی (ص ۷۱۵)
سلسلهٔ سونگ جنوبی (ص ۷۱۶) **یوان** (ص ۷۱۸)
دوره‌های مینگ، چینگ و پس از آن (ص ۷۲۰) **معماری** (ص ۷۲۲)

فصل بیستم
هنرِ ژاپن (ص ۷۲۴)
سنتهای بومی (ص ۷۲۶)
ظهور آیین بودا (ص ۷۲۷)
دورهٔ هیان و دیگر نوآوریهای محلی (ص ۷۳۰)
رئالیسم کاماکورایی (ص ۷۳۳)
آشیکاگا: احیای نفوذ چین (ص ۷۴۳) چای‌خوران، مکتبهای توسا و کانو (ص ۷۳۵).
مومایاما و اِدو: سبک تزیینی (ص ۷۳۶) ناگا و رئالیسم، اوکیونه و گراوورسازی (ص ۷۳۷).
معماری مسکن (ص ۷۴۰)

فصل بیست و یکم
هنر آمریکای پیش از کریستف کلمب (ص ۷۴۲)

آمریکای میانه اولمکها (ص ۷۴۴) مکزیک غربی، مایاها (ص ۷۴۵) تئوتیهواکان (ص ۷۴۷) آزتکها (ص ۷۴۸).
آند مرکزی چاوین (ص ۷۴۸) موچه‌ها (ص ۷۴۹) ناسکاها، تیاهواناکو (ص ۷۵۲) اینکاها (۷۵۳)

فصل بیست و دوم
هنر بومیان آمریکا، افریقا و اقیانوسیه (ص ۷۵۴)

سرخپوستان آمریکای شمالی و اسکیموها دورهٔ پیش از تاریخ (ص ۷۵۸) دورهٔ تاریخی (ص ۷۶۱) دشتهای بزرگ (ص ۷۶۳) جنگلهای شرقی (ص ۷۶۴)
افریقا (ص ۷۶۴)
اقیانوسیه (ص ۷۷۱) پولینزی (ص ۷۷۲) ملانزی (ص ۷۷۳)

بخش ششم
عکاسی از آغاز تا امروز (ص ۷۷۸)

بنیانگذاران عکاسی (ص ۷۷۸)، پرتره (ص ۷۸۰)، روح بی‌قرار (ص ۷۸۱)، عکاسی سه‌بعدی (ص ۷۸۲)، فتوژورنالیسم (ص ۷۸۳)، عکاسی مستند (ص ۷۸۳)، تصویرگرایی (ص ۷۸۴)، عکاسی طبیعت‌گرایانه (ص ۷۸۵)، عکاسان انشعابی، (ص ۷۸۶) عکاسی متحرک (ص ۷۸۷)، عکاسی در قرن بیستم (ص ۷۸۹)، مکتب پاریس (ص ۷۹۰)، مکتب اشتیگلیتس (ص ۷۹۱)، آلمان (ص ۷۹۶)، چکسلواکی (ص ۷۹۷)، عصر قهرمانی در عکاسی (ص ۷۹۹)، خیال‌پردازی و انتزاع (ص ۷۹۹)، عکاسی از ۱۹۴۵ تاکنون (ص ۸۰۱)، عکاسی مستند (ص ۸۰۱)، خیال‌پردازی (ص ۸۰۳)، پست‌مدرنیسم در عکاسی (ص ۸۰۵).

روشهای تهیه نقشه و مقطع (ص ۸۰۸)

واژه‌نامه (ص ۸۰۹)

کتابنامه (ص ۸۱۶)

فهرست راهنما (ص ۸۲۶)

پیشگفتار

کتاب **هنر در گذر زمان** نوشتهٔ خانم **هلن گاردنر** از زمان نخستین نشر خود در سال ۱۹۲۶ به بعد کتاب مورد علاقه و مراجعهٔ چندین نسل از پژوهندگان، دانشجویان و خوانندگان عادی بوده است، زیرا در این فاصله به گستردگی و آگاهی بخش بودن آن پی برده بودند. اشتیاق، دانش، و انسانیت خانم گاردنر، به هنر دوستِ نوپا امکان داده است تا با چگونه دیدن و نفوذ کردن در اسرار ظاهریِ بغرنج‌ترین دستاوردهای هنری آشنا شود. در این کتاب، تمام کوشش ما بر حفظ تازگی بیان و سادگی سبك او و مخصوصاً برخورد مشتاقانه و غمخوارانه‌اش با تك تك آثار هنری و سبکهایی که آثار مزبور بخشی از آنها هستند معطوف بوده است.

خانم گاردنر ویرایش سوم این اثر را کمی پیش از مرگش در سال ۱۹۴۶ تکمیل کرد. ویرایش چهارم این اثر در سال ۱۹۵۹ به وسیلهٔ پروفسور سامنر کراسبی و همکارانش در دانشگاه ییل آماده شد، و ویرایش پنجم آن در سال ۱۹۷۰ به وسیلهٔ ما آماده شد و به چاپ رسید. ویرایش کنونی که ویرایش ششم به شمار می‌رود، به دنبال مواجه شدن آن ویرایش با اقبال عامه و رسیدنِ پیشنهادهای گوناگون برای اصلاح آن به ما، آماده شد و به چاپ رسید.

در این ویرایش علاوه بر آنکه در بخشهای مربوط به هنر مغرب زمین تجدیدنظر به عمل آمده است، بخشهای بزرگی نیز دربارهٔ هنر اسلامی و هنر سرزمینهای آسیا، آمریکای پیش از کریستف کلمب، هنر سرخ‌پوستان امریکای شمالی، هنر افریقا و اقیانوسیه نیز در دسترس خوانندگان قرا دارد. در فصل مربوط به هنر در سدهٔ بیستم، به علت تکامل و گسترش درنگ‌ناپذیر و تفسیرهای متغیّر موضوع آن، تجدید نظر به عمل آمد و بر دامنه‌اش افزوده شد، و در دیباچهٔ عمومی کتاب بر ویرایش کنونی نیز دربارهٔ جنبه‌های صوری هنر بحث می‌شود و اشاراتی نسبتاً موجز به مفاهیم بنیادی هنر در آن به چشم می‌خورد. البته بر تعداد تصویرها و حجم وسایل کمك آموزشی معرفی شده برای پژوهندگان و دانشجویان در ویرایش پنجم، و واژه نامهٔ پایان کتاب، کتابشناسی توصیفی و فهرست راهنمای آن نیز افزوده شده است. این کتاب در حال حاضر دارای دیباچه‌ای نسبتاً متعادل دربارهٔ هنر جهان شده است.

گرچه در مواردی مانند هنر سرخ‌پوستان آمریکای شمالی ذکر تاریخچه یا وقایع نامهٔ تاریخی ممکن نیست، باز ما معتقدیم که ارائهٔ مطالب به ترتیب تاریخی در حال حاضر نیز بهترین روش برای معرفی تاریخ هنر است و تجلی این نگرش جانبدارانهٔ ما استفاده از نمودار خطی وقایع تاریخی در سرآغاز بیشتر فصلها و استفاده از خطوط زمانی ـ بخشهای بسط داده شدهٔ کوتاهی از یك جدول تاریخی یك فصل که در نقاط یا دوره‌های مورد تأکیدشان با متن هماهنگ شده‌اند ـ به شمار می‌رود. همچنین بیشتر فصلها با یك نقشه آغاز می‌شوند که به جدول تاریخی پس از خود مربوط می‌شود؛ تصویرهای کوچکی از یادمانهای بزرگی که در جدول مزبور دیده می‌شوند در این نقشه‌ها نیز ظاهر می‌شوند و بدین ترتیب امکان شناخت آثار گوناگون را از لحاظ زمانی و مکانی فراهم می‌آورند.

دشوارترین جنبهٔ کار در آماده کردن کتابی از این دست، گزینش ـ در واقع محدودیتِ ـ یادمانهایی است که باید مورد بحث قرار گیرند و تصویرشان در اینجا نشان داده شود. با آنکه از مدتها پیش صورتی از یادمانهای ضرور برای بحث در رشتهٔ تاریخ هنر تهیه می‌شده است و با آنکه به نظر می‌رسید میان بیشتر دست اندرکاران این رشته بر سر اجزای تشکیل دهندهٔ صورت مزبور توافق وجود داشته باشد، طبیعتاً تفاوتهایی در گزینش وجود خواهند داشت که از تفاوت در تأکید سرچشمه می‌گیرند. با آنکه تردیدی در درستی این سخن نیست، جدایی بنیادی از صورت مزبور بسیار ساده می‌تواند مرزها و حدود این بررسی را خدشه‌دار کند. برای اجتناب از توزیع تصادفی و بی‌نظامی که احتمال داشت پیش آید، ما در بیشتر موارد به صورت یاد شده وفادار بوده‌ایم و گاهگاه آثاری را معرفی کرده‌ایم که چندان معروف نبوده‌اند یا غالباً در پژوهشهای مشابه مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. هدف ما در سراسر این کتاب، نمایاندن و تفسیر آثار هنری به عنوان بازتابهایی از یك تکامل معنوی بوده است نه اقلام تعلق به یك فهرستنامه یا گلچینی از آثار یاد شده. مخصوصاً کوشیده‌ایم با تأکید بر موضوع شبیه سازی در جریان گذر از مراحل پر شمار تاریخی ـ در توصیفهای مربوط به پیکرتراشی و نقاشی ـ نوعی پیوستگی در گزینش گستردهٔ مطالب پدید آوریم، زیرا در ورای مراحل مزبور، تحولات

بنیادیِ نگرش نوع بشر به خویشتن و جهان، عامل فعال اصلی است.

بررسی موضوعی گسترده مانند تاریخ هنر جهان، بدون مشورت و مشارکت فعالانهٔ کارشناسان رشته‌های دیگر، کاری نیست که هر کسی برعهده گیرد یا بتواند آنرا به پایان برساند. فصلهای مربوط به **هنر هند، چین، و ژاپن** را پروفسور ج. **لروی دیوید سُن** از دانشگاه **کالیفرنیا، لوس آنجلس**، تألیف کرده است؛ فصل مربوط به **هنرهای سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، افریقا، و اقیانوسیه** را پروفسور **هربرت کول** از دانشگاه **کالیفرنیا، سانتاباربارا**، نوشته است؛ و فصل مربوط به **هنر در آمریکای پیش از کریستف کلمب** را پروفسور **رافائل رایچرت** از دانشگاه ایالتی **کالیفرنیا، فرزنو**، آماده کرده است. از جملگی ایشان، و از پروفسور **بروس راد** از دانشگاه ایالتی **سان خوسه** که ما را در بررسی دوبارهٔ فصل مربوط به هنر در سدهٔ بیستم یاری رساند، سپاس گزار هستیم. متخصصانی که بخشهایی از این کتاب را در جریان آماده سازیش مرور کردند، نظارت و پیشنهادهای ارزشمندی ابراز داشته‌اند؛ از جمله: **دکتر ریچارد اتینگهاوزن** رئیس مشورتی بخش **هنر اسلامی در موزهٔ هنری متروپولیتن [نیویورك]**، و **هاگوپ کِوُرکیان** استاد **هنر اسلامی در انستیتوی هنرهای زیبای دانشگاه نیویورك**؛ **جولی جونز** موزه‌دار در **موزهٔ هنرهای ابتدایی نیویورك**؛ **دکتر مارتین لرنر** از **موزهٔ هنری متروپولیتن نیویورك**؛ **دکتر روی سیبر** استاد هنرهای زیبا از **دانشگاه ایندیانا، بلومینگتن**. **ریچارد مکلاناثان** تمام لوحه‌های رنگی را بررسی کرد و تغییرات ضرور برای هر چه نزدیکتر کردن رنگهای این لوحه‌ها به تابلوهای اصلی را پیشنهاد کرد. **پاتریشیا پینکرتون و مارگریت آگرامونت** کمکهای پر ارزشی در تدوین کتابنامه کردند، و **لورن تَنْسی** از **سیتی کالج سان خوسه** نمونه‌های ستونی را اصلاح کرد و نظرات مفید بسیاری پیشنهاد کرد.

فیلیپ رسنر عضو شرکت انتشاراتی **هارکورت بریس جووانوویچ**، ویراستار دو ویرایش اخیر این کتاب بوده است؛ او کارش را با چنان مهارت، پشتکار و اشتیاقی انجام داده است که شایستهٔ حرفه و مؤسسهٔ انتشاراتی‌اش است.

ضمن تشکر از همهٔ کسانی که در جریان آماده سازی و چاپ این کتاب از دادن هیچ گونه کمکی کوتاهی نکرده‌اند، لازم به تذکر است که مسئولیت تمامی نواقص این اثر فقط و فقط بر عهدهٔ ما است.

هورست دلاکروا
ریچارد تنسی

دیباچه

هدف تاریخ هنر یعنی موضوع این کتاب عبارت است از شناخت و ارزیابی هنر، از هر زمان و مکانی که آمده باشد و با هر دستی که ساخته شده باشد. در خارج از عرصهٔ فرهنگ، دو اصطلاح **هنر** و **تاریخ** اینچنین تنگاتنگ در کنار یکدیگر قرار نمی‌گیرند. مردم غالباً تاریخ را سند و تفسیر کارهای گذشتهٔ (بویژه سیاسیِ) انسان، و هنر را ـ بدرستی ـ چیزی موجود در برابر قوای بینایی و لامسه می‌پندارند، که البته رویدادهای از یاد رفته و محو شده‌ای که اجزای تشکیل دهندهٔ تاریخ به شمار می‌روند چنین نیستند. واقعیت این است که اثر هنری، به دلیل مریی و ملموس بودنش، گونه‌ای **رویداد پایداری کننده** است. این اثر در زمان و مکانی خاص و به دست اشخاصی خاص آفریده شده است، حتی اگر ما همیشه آگاهی درستی در بارهٔ زمان و مکان و آفرینندهٔ آن نداشته باشیم. این اثـر با آنـکه آفریـده‌ای متعلـق به روزگاران سپری شده است، در زمان حال به حیاتش ادامه می‌دهد و تا مدّتهای طولانی پس از روزگار خویش باقی می‌ماند؛ **شارلمانی** هزار سال پیش مرده است ولی نمازخانه‌اش در **آخن** پابرجاست.

مبانی تاریخ هنر

سبك

زمان آفرینش هر اثر هنری، پیوندی فشرده با شکل ظاهر آن یا در یك کلام با **سبك** آن دارد. به بیان دیگر، سبك هر اثر هنری تابعی از دورهٔ تاریخی آن اثر است. تاریخ نگاری هنر با تفکیـك آثـار متعلـق به معماری، پیکر تراشی، و نقاشی به چندین سبك بر پایهٔ شباهتهـای موجود میان آنها و زمان یا دوره‌های آفرینش آنها به حیات خویش ادامه می‌دهد. مطابق یکی از فرضهای بنیادیِ تاریخ هنر، آثاری که در یك زمان (و البته در یك مکان) آفریده شده باشنـد، عمـوماً دارای ویژگیهای سبك واحدی خواهند بود. البته کل تاریخ نگاری بر این اعتقاد است که ماهیت رویدادها از همان زمانی نشأت می‌گیرد که در آن به وقوع می‌پیوندند (و شاید از «مردان بزرگ»شان که خود محصول زمانه‌اند)؛ بدین ترتیب می‌توانیم از **عصر پریکلس**، **عصر خرد** یا حتی ـ به تقلید از عنوان یك کتاب جدید ـ از **عصر روزولت** سخن بگوئیم. همچنین اگر بخواهیم از معنی یك اثر هنری یا علت آفرینش آن سر در آوریم باید از زمان آفرینش آن با خبر گردیم. حال اگر اثر هنری از دوران گذشته تاکنون پایداری کرده و در برابر دیدگان ما قرار داشته باشد، آیا همین کافی نیست؟ آیا این اثر به دلیل ماندگاریش، به یك معنی، **مستقل** از زمان نیست؟ آیا یك اثر هنری تا زمانـی که دوام می‌آورد نمی‌تواند انسانهای همهٔ دورانها را مخاطب خویش قرار دهد؟ کلید پاسخ به این پرسش، واژهٔ «مخاطب قرار دادن» یا «سخن گفتن» است. در واقع، اثر مزبور می‌تواند با انسانها سخن بگوید، اما به چه زبانی؟ این اثر در سخنش با ما، چه می‌گوید؟ هنر می‌تواند چیزی بیش از یك نوع ارتباط باشد، ولی مسلماً نوعی ارتباط است؛ و یاد گرفتنِ «زبانهای» هنرِ دورانهای بسیار گوناگون به شکلی که در یادمانهای مربوط به دوره‌های خاص‌شان مجسم شده‌اند وظیفهٔ تاریخ هنر است. می‌توانیم چنین فرض کنیم که هنرمندانِ هر عصـری، در آثارشـان، مفهومی را بیان می‌کرده‌اند که به گونه‌ای برای خود ایشان و دیگران قابل درك بوده است. مفهوم مزبور را **فقط** در صورتی می‌توانیم درك کنیم که اثر مجسم کننده‌اش را با دیگر آثار مشابهی که تقریباً در همان زمان آفریده شده باشند مقایسه کنیم. برای آثاری که بدین طریق طبقه بندی می‌شوند می‌توانیم به گونه‌ای اشتراك معنی و شکل قائل شویم؛ در چنین حالتی است که حدود این یا آن سبك را مشخص می‌کنیم. در سلسله آثاری که به ترتیب تاریخیِ از پی هم آفریده شده و دارای ویژگیهای مشترکی از لحاظ سبك باشند، می‌تـوان به وجـود پاره‌ای تفاوتهـا در سبك آنها نیز پی برد. مورخ هنر، این پدیده را بازتابی از یك تکامل تدریجی یا پیشرفت کیفی می‌داند.

تردیدی نیست که پیش از استنباط چگونگی تکامل سبك باید مطمئن شویم که توالی یا ترتیب تاریخی، درست تشخیص داده شده و تاریخ آفرینش هر اثری به درستـی تعییـن شده اسـت؛ بدون ایـن اطمینان، نظم و قابلیت درك هنری ـ تاریخی ناممکن می‌شود. بدین سان، یکی از ابزارهای ضرور در کار مورخ هنر، **زمان تاریخی** یعنی مقیاس اندازه‌گیری زمان تاریخی است؛ بدون این زمان تاریخی، چیزی

به نام تاریخ سبك نمی‌تواند وجود داشته باشد بلکه فقط ملغمه‌ای از اشیاء غیر قابل طبقه بندی و غیر قابل توصیف در هر زنجیرهٔتحولی در برابرمان وجود خواهد داشت.

فهرست مطالب این کتاب اساساً بازتابی از رشته یا سلسله‌ای از «دوره‌ها» و «زیر دوره‌ها»یی است که به ترتیب تاریخی از پی هم می‌آیند و گونه‌ای توالی تاریخی پدید می‌آورند که توالی سبکهای هنر را نیز در بر می‌گیرد. تاریخ هنر تا اواخر سدهٔ هجدهم، عملاً، گزارشی از هم گسسته دربارهٔ زندگی و آثار هنرمندان منفرد بود. ولی ما امروزه تاریخ هنر را گزارشی از تغییر پویای سبکها در مسیر زمان، و هنر استادان منفرد را «زیر سبکهایی» از سبکهای بزرگ هر دوره در نظر می‌گیریم. با آنکه ما از «تغییر» در تاریخ هنر صحبت می‌کنیم، بدون تردید، خود آثار و اشیاء هنری تغییر نمی‌کنند؛ بلکه همچنان که پیشتر گفته‌ایم این آثار پایداری می‌کنند و ماندگار می‌شوند، البته هر یك از اینها در جریان زمان دستخوش گونه‌ای کاهش یا فرسایش تدریجی می‌شوند. ولی همین که می‌بینیم. آثار هنری متعلق به یك دوره با آثار هنری متعلق به دوره‌های دیگر تفاوت دارند ما را به این نتیجه می‌رساند که **چیزی** دستخوش تغییر می‌شود. این چیز فقط می‌تواند دیدگاههای انسانها یا آفرینندگان آثار هنری نسبت به معنای زندگی و هنر باشد. تاریخ نگاری معاصر شدیداً تحت تأثیر فلسفه‌های جدید تغییر و تکامل تدریجی قرار دارد، و با توجه به وضع و دستاوردهای علوم زیستی می‌توان گفت که تاریخ معاصر هنر راهی جز کمك گرفتن از مفهوم روند پیوسته برای تبیین تغییر تاریخی هنر نداشته است.

در تاریخ هنر نیز مانند علوم و دیگر رشته‌های تاریخی، به محض آنکه موضوعی را طبقه بندی کرده‌ایم به مراتب بر اطلاعاتمان در بارهٔ آن چیز افزوده شده است. مورخان هنر پس از انجام دادن این کار به جهانگردان مجربی شباهت پیدا می‌کنند که طرز بازشناختن «سبکهای» مختلف متعلق به جاها یا نقاط مختلف را یاد می‌گیرند. این جهانگردان می‌دانند که شخص نباید انتظار برخورد با شیوهٔ زندگی واحدی در جنگلهای مِینْ [بزرگترین ایالت از ایالات ششگانهٔ **نیو انگلند** در ایالات متحد آمریکا] و باریکهٔ ساحلی ریویرا [میان کوههای **آلپ و آپنین شمالی و مدیترانه**، از **لاسپتسیا** در ایتالیا تا **ایر** در فرانسه] را داشته باشد، و پس از سیر در آفاق و انفس ـ همچون مورخان هنر که انبوهی از یادمانهای هنری را می‌شناسند ـ به فقط این جاها و ملتها را با خود بیگانه نمی‌پندارند بلکه می‌توان گفت که اینها را به درستی می‌شناسند و درکشان می‌کنند. همگام با گسترش تجربهٔ ایشان، بر قدرت تشخیص و شناخت تفاوتهای متمایز کننده‌شان نیز افزوده می‌شود. همچنان که جهانگردان به این نتیجه می‌رسند که موقعیت جغرافیایی هر شهر نقش بزرگی در ارتقای کیفیت و جذابیت آن دارد، پژوهندگان هنر نیز چون هنر را در ابعاد تاریخی‌اش مورد بررسی قرار می‌دهند، متقاعد می‌شوند که اهمیت، کیفیت و جذابیت ویژهٔ هر اثر هنری تابعی از زمان آفرینش آن است.

ولی آیا «جای شناسی» تاریخی اثر هنری، که اینچنین آشکارا و ملموس در همه جا حضور دارد، موضوعی بی‌ربط با درك آن نیست؟ و آیا اطلاعات هنری ـ تاریخی در بارهٔ یك اثر هنری، چیزی متفاوت با تجربهٔ مستقیم آن نیست؟ لازمهٔ پاسخگویی به این پرسشها توجه به این نکته است که مشتاقان ناآموخته، با همهٔ صمیمیتی که دارند، با پیش فرضهای زیبایی شناختی روزگار خودشان به اثر هنری می‌نگرند نه با پیش فرضهای روزگار آفرینش خود آن اثر. به همین علت، پیش فرضهای ایشان می‌توانند در حکم پاره‌ای پیشداوریها باشند، به‌طوری که شناخت ایشان، حتی اگر اصیل باشد، ممکن است بر دلایلی غلط استوار گردیده باشد؛ به بیان دقیقتر، شناخت ایشان فاقد بصیرت و قدرت تشخیص خواهد بود، به طوری که ممکن است دهها اثر هنری را با یك نظر بنگرند و به اندازهٔ یك نوك سوزن نیز متوجه ارزش و کیفیت خاص تك‌تك آنها نشوند. بدین ترتیب، همچنان که هر اثر هنری برای بینندگانی خاص در زمان و مکانی خاص آفریده می‌شود، **هدف** آن نیز ممکن است خاص باشد، و ضرورتاً جزیی از معنی‌اش گردد. مثلاً تابلوی **مریم ولادیمیر** (تصویر ۳۱۷، ص. ۲۵۵) یك شمایل بیزانسی ـ روسی و نوعی از آفریده‌های هنر است که نه به عنوان اثری متعلق به «هنرهای زیبا» بلکه بیشتر به عنوان شیئی مقدس و دارای نیرویی دینی ـ جادویی تولید می‌شد. گذشته از این، شمایل مزبور مخصوصاً یگانه تصویر مقدس در روسیه پنداشته می‌شد که به طرز معجزه آسایی شهر **ولادیمیر** را از یورش سپاهیان **تیمور لنگ**، شهر **قازان** را از یورشهای بعدی تاتارها، و سراسر روسیه را از یورشهای لهستانیها در سدهٔ هفدهم نجات داد. ممکن است ما این تابلو را به دلیل زیبایی ماهوی خط، شکل و رنگ، گوییایش و مهارتی که در ساختش به کار رفته است بستاییم، ولی تا زمانی که از نقش تاریخی ویژه‌اش به عنوان شمایلی معجزه‌گر اطلاع نداشته باشیم نمی‌توانیم به کُنهٔ آن پی ببریم. می‌توانیم بسیاری از آثار هنری را به دلیل کیفیت، شکل و مضمون‌شان بستاییم، ولی برای این کار به تجربه‌ای بیشتر در زمینهٔ تشخیص این ویژگیها نیازندیم؛ در غیر اینصورت، به ستایش از آثاری برخاسته‌ایم که چیزی از تفاوتهای کیفی موجود میان آنها سر در نمی‌آوریم. در چنین حالتی دچار آشفتگی می‌شویم و قضاوتمان نادرست می‌شود.

با آنکه روش بنیادی طبقه بندی آثار هنری بر تشخیص زمانِ آفرینش آنها استوار است، طبقه بندی بر حسب مکان آفرینش نیز اهمیت دارد. در بسیاری از دوره‌ها یك سبك عمومی مانند سبك **گوتیك**، گونه‌های منطقه‌ای بسیار متفاوتی پیدا می‌کند؛ معماری گوتیك فرانسه، تفاوتهایی چشمگیر با معماری گوتیك انگلیسی و ایتالیایی دارد. تفاوتهای موجود میان آب و هوای این کشورها گوتیك فرانسوی را به یك معماری فاقد دیوارهای حایل (و دارای فضاهای بزرگ برای پنجره‌هایی با شیشه‌های رنگی) و گوتیك ایتالیایی را به یك معماری آفرینندهٔ دیوارهای بزرگ و پهناور و فوق‌العاده مناسب برای نقاشیهای دیواری تبدیل کرد. بنابراین، تاریخ هنر، به انتشار و اشاعهٔ یك سبك از نقطهٔ پیدایش آن نیز توجه دارد. بدینسان، تکمیل کردن زمان آفرینش با مکان آفرینش، بُعد دیگری بر تصویر یادمانهای هنری در روند تکامل سبکها می‌افزاید.

البته هنرمند بُعد سوم را در تاریخ هنر تشکیل می‌دهد. همچنان که گفته شد نخستین «تاریخهای هنر»، که پیش از ظهور مفاهیم امروزی سبك و تکامل سبکها نوشته می‌شدند، چیزی جز زندگینامه‌های تك‌تك هنرمندان نبودند. زندگینامه به عنوان یك بُعد، همچنان اهمیت دارد زیرا با مطالعهٔ آن می‌توانیم تکامل سبکها را در جریان زندگی هنری هنرمندان ردیابی کنیم. از منابع همزمان تاریخی، اسنادی چون قرار دادهای اجرای مأموریتهای هنری، و نوشته‌های نظری و یادگارهای ادبی خود هنرمندان نیز می‌توانیم اطلاعات بسیاری به دست آوریم. تمامی اینها در «تبیین» آثار ایشان به کار می‌آید، هر چند بدون تردید، هیچ «تبیین» کاملی معنی تمام این آثار را نمی‌رساند. رابطهٔ هنرمندان با اسلاف، همعصران، و پیروانشان، با عبارات **تأثیر** و **مکتب** قابل توصیف هستند: همهٔ هنرمندان به احتمال قوی تحت تأثیر استادان خویش بوده‌اند، و پس از ایشان بر شاگردان خویش که تقریباً با همان سبك و در همان زمان و مکان کار می‌کرده‌اند تأثیر گذارده‌اند یا

از ایشان تأثیر گرفته‌اند. ما گروهی از این گونه هنرمندان را با واژهٔ مکتب مشخص می‌کنیم، و منظورمان از این واژه اشاره به یك فرهنگستان نیست بلکه گونه‌ای طبقه بندی بر اساس زمان ـ مکان ـ سبك است. بدین ترتیب می‌توانیم از **مکتب هلندی** در سدهٔ هفدهم، و در درون آن از «زیر مکتبهایی» مانند **هارلم**، **اوترخت** و **لیدن** سخن به میان آوریم.

پیکر نگاری

بدین سان مقولات زمان و مکان، زندگی هنرمند، تأثیرات، و مکتبها ـ تماماً در ترکیب بندی تصویر یا منظرهٔ تکامل سبکها به کار گرفته می‌شوند. گونهٔ دیگری از طبقه‌بندی، یا گونهٔ دیگری از کلید شناخت آثار هنری، پیکر نگاری ـ مطالعهٔ موضوع و نوع نمادپردازی مورد استفاده در آثار هنری است. در این روش، نقاشیها و پیکره‌ها بر حسب موضوع‌شان گروه‌بندی می‌شوند نه بر حسب سبك‌شان، و تکامل موضوع آثار مزبور شدیداً مورد توجه قرار می‌گیرد. مطالعات پیکرنگارانه در تحلیل سبکها نقشی فرعی دارند زیرا غالباً در ردیابی مسیر تأثیرگذاریها و تعیین تاریخ و محل آفرینش آثار به کار گرفته می‌شوند.

زمینهٔ تاریخی

وسیله یا سرچشمهٔ بسیار گستردهٔ بعدی برای شناخت اثر هنری، در خارج از قلمرو هنر قراردارد ولی آن را محاصره کرده است و کنش و واکنشی پیوسته میانشان جریان دارد. این سرچشمه، **زمینهٔ عام تاریخی** یا اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، علمی، فنی، و معنوی است که با رویدادهای اخص مربوط به تاریخ هنر همراه است وبر آنها تأثیر می‌گذارد. سقوط رُم، پیدایش **مسیحیت**، و یورشهای بربرها تماماً بر تحولات سبکهای معماری، پیکر تراشی، و نقاشی در نخستین سده‌های پس از استقرار مسیحیت تأثیر گذارده‌اند. پیروزی علم و تکنولوژی شدیداً بر تحول عظیم سنتهای رنسانس که در هنر مدرن و هنر روزگار خود ما به وقوع می‌پیوندد تأثیر گذارده است. وظیفهٔ هنر، این رویداد مستمرّ، بر روی هم آن است که در حکم یك سند تاریخی متجلّی شود.

اثر هنری

اثر هنری، یك شیء و در همان حال یك رویداد تاریخی است. ما برای توصیف و تحلیل این اثر، از مقولات و واژگانی بهره می‌گیریم که کم و بیش پذیرفته شده‌اند و برای درك مطالب این کتاب نیز ضرورت قطعی دارند.

مفاهیم کلی

شکل، در بررسیهای تاریخ هنر، غالباً به نمای بیرونیِ هر آن چیزی اطلاق می‌شود که «موضوع» یا «برون ذات» هنر باشد؛ در هر شیء ساخته شده، مضمون به صورت همین شکل یا نمای بیرونی بیان می‌شود. البته هنرمندان برای آفریدن شکل یا ساختن اثر هنری، مجبورند با استفاده از ابزارهایی به مواد کارشان شکل دهند. از انبوه

۱ ویلهلم لمبروك. **جوان نشسته**، ۱۹۱۸. مفرغ، موزهٔ ویلهلم لمبروك.

۲ اوگوست رودن. **متفکر**، ۱۸۸۰. مفرغ. بلندی ۶۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك. (هدیهٔ تامس ف. رایان، ۱۹۱۰).

مواد، ابزارها، و روشهای موجود، هر یك تواناییها و محدودیتهایی خاص خود دارند و بخشی از فعالیت خلاقانهٔ هنرمند، گزینش مواد، ابزارها و روشهایی است که بیش از همه برای هدف مورد نظرشان مناسب باشند. ما روشهای فنی و طرز کاربست شخصی و تمایز این روشها توسط ایشان را **تکنیك** یا **اسلوب** هنرمندان می‌نامیم. اگر مادهٔ مورد استفادهٔ هنرمندان را مادهٔ هنر بنامیم، اسلوب عبارت خواهد شد از شیوهٔ انفرادی اینان برای شکل دادن به مادهٔ مزبور. شکل، اسلوب، و مادهٔ کار ارتباط متقابلی درونی با یکدیگر دارند، همچنان که مقایسهٔ مجسمهٔ مرمرین **آپولون** از [معبد زئوس در] **اولمپیا** (تصویر ۱۵۸، ص ۱۳۹) با مجسمهٔ **مرد ارابه ران** از [معبد آپولون در] **دلفی** (تصویر ۱۵۵، ص ۱۳۷) این واقعیت را به راحتی ثابت می‌کند. مجسمهٔ **آپولون** به طرزی محکم و با سطوحی پهن و تعمیم یافته ساخته شده و بازتابی از شیوه‌های شکل دهی به سنگ است که کم و بیش از نوع مادهٔ کار و

ابزار مورد استفاده یعنی قلم حکاکی تبعیت می‌کنند. از سوی دیگر ظرافت جزییات مجسمهٔ **مرد ارابه ران** و تاهای خشك و تندجامهٔ وی بازتابی از کیفیات ماهوی فلز ریختگی یعنی مفرغ هستند. لیکن هر وسیله (یا مادهٔ کار) را می‌توان به طرق گوناگون مورد دستکاری قرار داد. مثلاً اسلوب کار **ویلهلم لمبروك** در آفریدن مجسمهٔ مفرغی **جوان نشسته** (تصویر ۱)، اختلافی چشمگیر با مجسمهٔ مفرغی **متفکّر** (تصویر ۲) آفریدهٔ **اوگوست رودن** دارد. سطوح پیکرهٔ **لمبروك** صاف، روان، و آرام، اما سطوح پیکرهٔ **رودن** شکسته، خشن و پیچاپیچ است. در اینجا تا آن اندازه که اختلاف هدف و اسلوب شخصی هنرمند در تعیین شکل مجسمه‌ها مؤثر بوده است مادهٔ کار یعنی مفرغ مؤثر نبوده است.

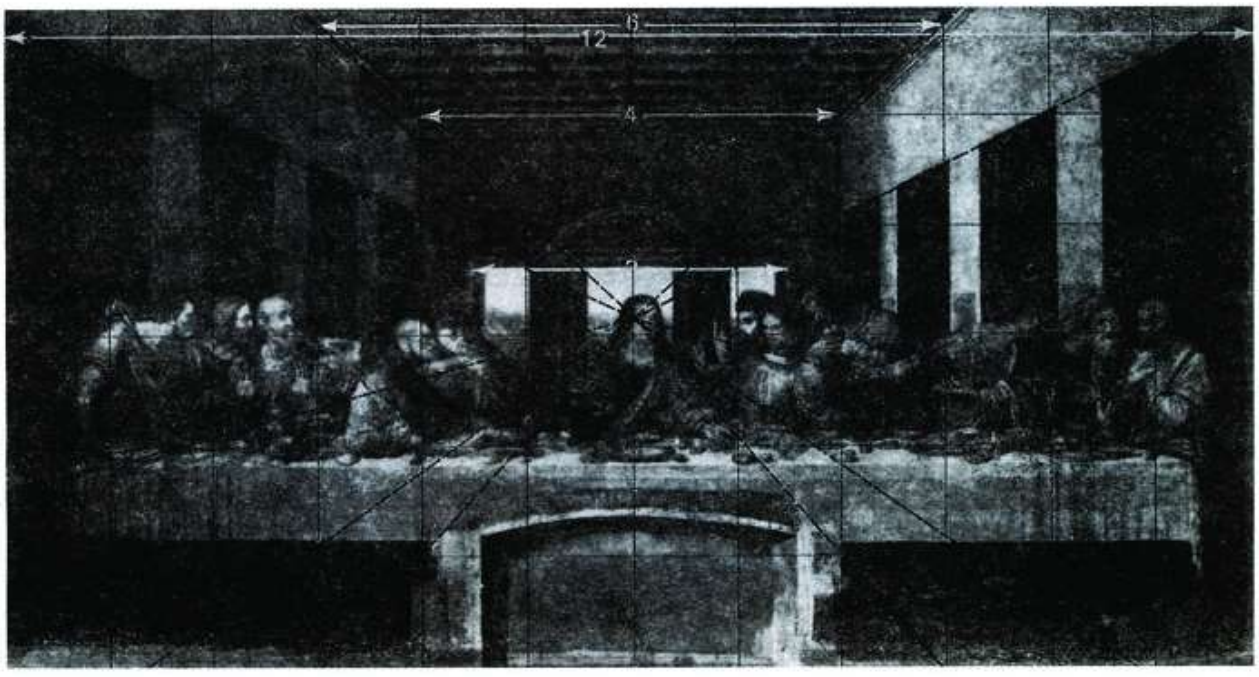
فضا، در تجربهٔ روزمرهٔ ما، «ظرف» محدود یا نامحدود احجام یا اشیاء است. در تحلیل آثار هنری، ما فضا را محدود و قابل سازماندهی هنری و بیانی تلقی می‌کنیم. معماری، تجسم پیش‌پا افتاده‌ترین تجربهٔ ما از دستکاری واقعی در فضا است، لیکن هنر نقاشی غالباً می‌کوشیده است تصویری (یا پنداری) از دنیای سه بعدی پیرامون ما را بر یك سطح دو بُعدی بیافکند.

سطح و سطح محصور، اصطلاحاتی هستند که در توصیف فضای محدود و دو بعدی به کار می‌روند و به رویهٔ کار اشاره دارند. سطح محصور، که با اصطلاحات هندسهٔ مسطحه نیز قابل توصیف است، غالباً به سطح مسطح یا صافی گفته می‌شود که محصور یا محدود شده باشد. **برنینی**، هنگامی که سطح اساساً مسطح مقابل کلیسای **سان پیترو** در رم را با ستونکاریهای منحنی تعیین کرد، در آنجا یك سطح محصور پدید آورد (تصویر ۶۰۵، ص. ۵۰۲).

بدنه و حجم بر خلاف سطح و سطح محصور، در توصیف فضای سه بُعدی به کار می‌روند. در معماری و پیکر تراشی، منظور از بدنه، کل، مقدار، و وزن ماده در فضا است. لیکن، الزاماً نباید پُر باشد؛ می‌تواند شکل بیرونی یك فضای محصور را نیز به خود بگیرد. مثلاً «بدنه» را می‌شود در توصیف یك هرم (تصویر ۷۰، ص. **۷۷**) که اساساً توپُر است، یا در توصیف بنای **ایاصوفیه** (تصویر ۳۰۱، ص. ۲۴۳) که اساساً گنبدی عظیم و دربرگیرندهٔ فضاهایی پهناور و محصور است به کار گرفت. حجم، فضایی است که به وسیلهٔ بدنه سازمان یافته، تقسیم شده یا محصور شده باشد. ممکن است فضاهای درونی یك ساختمان یا فاصله‌های بین بدنه‌های یك ساختمان یا یك تکه مجسمه، چند سرامیك، یا اثاثیهٔ چوبی باشد. بدنه و حجم، در توصیف شکلهای بیرونی و درونی اثر هنری ـ شکلهای مادهٔ تشکیل دهندهٔ اثر و شکلهای فضاهایی که در مجاورت مستقیم آن ماده وجود دارند و بر آن تأثیر می‌گذارند و از آن تأثیر می‌گیرند ـ به کار برده می‌شوند. مثلاً در مجسمهٔ پیشگفتهٔ **لمبروك** (تصویر ۱)، حجمهای حالت انگیز محصور در بدنه‌های باریك شدهٔ نیم تنهٔ پیکره و پاها نقش مهمی در طرح بازِ این اثر ایفا می‌کنند. نبودِ **بدنه‌های محصور** در پیکرهٔ آفریدهٔ **رودن** ـ که به همان اندازه حالت انگیز است ـ طرح اثر را می‌بندد و آن را به حالتی فشرده، سنگین، و دربسته در می‌آورد. (با این حال، هر دو اثر، بیانگر حالت روانی واحدی هستند، و آن درون‌گرایی متفکرانه است). این شکلهای باز و بستهٔ مشهور در تاریخ هنر، وجود رابطه‌ای تنگاتنگ میان بدنه و فضایی را که گرداگرد آن را فراگرفته و در آن رخنه می‌کند، به اثبات می‌رساند.

در تعریف بدنه و حجم، **خط** یکی از مهمترین و در همان حال دشوارترین اصطلاحاتی است که باید کاملاً فهمیده و درك شود. خط را چه در علم و چه در هنر، می‌توان مسیر نقطه‌ای که در فضا حرکت می‌کند، یا مسیر یك حرکت تلقی کرد. از آنجا که حرکتها می‌توانند جهاتی تقریباً بی‌نهایت متفاوت داشته باشند، کیفیت خط نیز می‌تواند به طرزی باورنکردنی گوناگون و ظریف باشد. می‌دانیم که مسیر خط را با واکنشهای روانی مربوط کرده‌اند ـ خط عمودی را مثبت و خط افقی را منفعل، و خط اریب را نشانهٔ حرکت، نیرو و عدم تعادل، و غیره.

۳ لئوناردو داوینچی. **شام واپسین**. حدود ۱۴۹۵ـ ۹۸. نقاشی دیواری. کلیسای سانتاماریا دله گراتسیه، میلان. خطوط پرسپکتیو به صورت خط‌چین؛ و خطوط نمایندهٔ نسبتها به صورت سیاه یا سفید نشان داده شده‌اند.



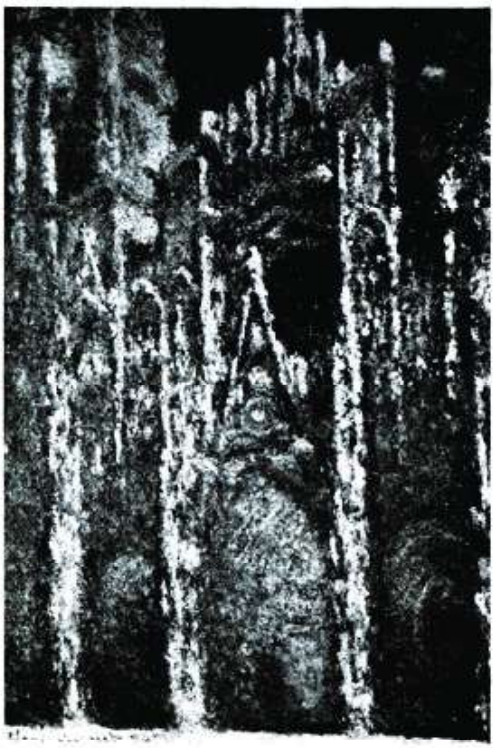
دانسته‌اند. **ویلیام هوگارث** خط مارپیچ یا دو خم‌دار را «خط زیبایی» می‌نامید. واکنش روانی ما به خط، با درك هنری کیفیت آن توسط ما نیز پیوند دارد. خط ممکن است بسیار باریك، سیمگونه و ظریف باشد و احساسی از تردید در ما پدید آورد، همچنان که در تابلوی **ماشین چهچهه زن** (تصویر ۷۵۷، ص. ۶۳۳) اثر **پل کله** چنین می‌کند. یا ممکن است سریعاً نازك و ضخیم شود. اشاراتِ قلم دندانه‌دار و حدود کرانیش شکسته شود، مانند آنچه در تابلوی ۶۰۰ سالهٔ چینی (تصویر ۸۷۰، ص. ۷۱۷) دیده می‌شود. نتیجه، حرکت شدید و برانگیختگی خشونت‌آمیز است. خطی ظریف، مواج ولی محکم مانند آنچه در تابلوی **شستشو کنندگان** (در موزهٔ هنری فاگ، دانشگاه هاروارد) اثر **پابلو پیکاسو** دیده می‌شود حدود بدنه‌ای را تعیین می‌کند که آرام بخش و لذتبخش است. خط کناره نما، به طرز پیوسته وظریفی در بردارندهٔ و تلقین کنندهٔ بدنه و حجم است. در تابلوی پیکاسو، خط مشخص و سیاه بر زمینهٔ سفید کاغذ است. ولی خط را می‌توان همچون عاملی کنترل‌کننده در لبه‌ای سخت، نیمرخ یا حدی احساس کرد که به وسیلهٔ سطح محصوری متضاد ایجاد می‌شود حتی در حالی که شدت رنگش تفاوتی بسیار اندك با سطح محصور شده در آن داشته باشد. نمونهٔ عالی این مورد را می‌توان در پیکرهٔ مرکزی الهه در تابلوی **تولدونوس** اثر **ساندرو بوتیچلی** دید.

وقتی خط در مقام عاملی که شکلها در امتدادش آراسته شده‌اند به کار گرفته شود، آن را **محور** می‌نامند. خود خط محور، الزاماً نباید دیده شود، و ممکن است مانند آنچه در طرح یك شهر دیده می‌شود چندین خط محور (معمولاً با یك خط مسلط) وجود داشته باشند. گر چه ما بیش از همه با محورهای جهت یابی در مجتمعهای شهری آشناییم، این محورها در تمام هنرها وجود دارند. نمونهٔ عالی استفاده از محور در معماری بزرگ ـ مقیاس، نقشهٔ **کاخ ورسای** و باغهای پاشکوه آن (تصویر ۶۵۴، ص. ۵۳۸) است. محور ـ عمودی، افقی، یا اریب ـ نیز عنصر مهمی در ترکیبهای هنر نقاشی است.

پرسپکتیو، بیش از محور، روشی است برای سازماندهی شکلها در فضا، با این حال ما پرسپکتیو را عمدتاً در آفریدن تصور ژرفا یا فضا در سطحی دو بُعدی به کار می‌گیریم. ما که در معرض تأثیرات پرسپکتیو تك نقطه‌ای غربی ـ این اختراع رنسانس ایتالیا ـ هستیم (ن. ك. فصل سیزدهم)، مایلیم پرسپکتیو را شیوه‌ای برای سازماندهی انتظام یافتهٔ فضای تصویری با تکیه بر یك نقطهٔ واحد در نظر آوریم ـ نقطه‌ای که در آن خطوطی به هم می‌رسند که ضمن دور شدن از مرکز، کوچك شدن اندازهٔ شکلها را مشخص می‌گردانند (تصویر ۵۲۹، ص. ۴۲۸). هنرمندان رنسانس و باروك، شاهکارهایی از عمق‌نمایی پرسپکتیو آفریدند. مثلاً در تابلوی شام واپسین (تصویر ۳) اثر **لئوناردو داوینچی** خطوط پرسپکتیو (خط چینها) چنان تنظیم شده‌اند که در چهرهٔ مسیح به هم می‌رسند و در پیشزمینه، فضای تصویر را به اتاقی می‌کشانند که این نقاشی بر دیوارش نقش می‌بندد، و این تصور را در بیننده ایجاد می‌کنند که گویی فضای تصویر و اتاق ممتد و پیوسته‌اند. لیکن نباید فراموش کنیم که پرسپکتیو رنسانس فقط یکی از چندین شیوهٔ نمایش دادن عمق است. در یونان و روم باستان از شیوه‌هایی دیگر، و در مشرق زمین نیز از شیوه‌هایی دیگر استفاده می‌شد. برخی از این شیوه‌های متفاوت، به اضافهٔ پرسپکتیو رنسانس، امروزه نیز همچنان به کار برده می‌شوند. آنچه ما «در واقعیت» می‌بینیم، هیچگاه به طور نهایی یا مطلقاً درست نمایش داده نمی‌شود.

تناسب، به روابط (اندازه‌های) میان بخشهای مختلف اثر هنری مربوط می‌شود. تناسب چیزی است که هر بیننده‌ای تجربه‌اش می‌کند: اگر بینی یا گوشهای تصویر چهرهٔ کسی برای صورتش بسیار بزرگ یا پاهایش برای بدنش بسیار کوتاه باشند، ما ناگهان در می‌یابیم که اندامهای مزبور با چهره یا بدن آن شخص «بی‌تناسب»اند. یك حس غریزی یا قراردادی، سریعاً این تصور را در ما پدید می‌آورد که هر چیز بی‌تناسب را مضحك یا زشت بپنداریم. تناسب به زبان دقیقتر، عبارت است از رابطه‌ای ریاضی میان ابعاد بخشی از یك اثر هنری با بخشهای دیگر و کل اجزای آن؛ وجود تناسب، نشانه‌ای از کاربرد یك

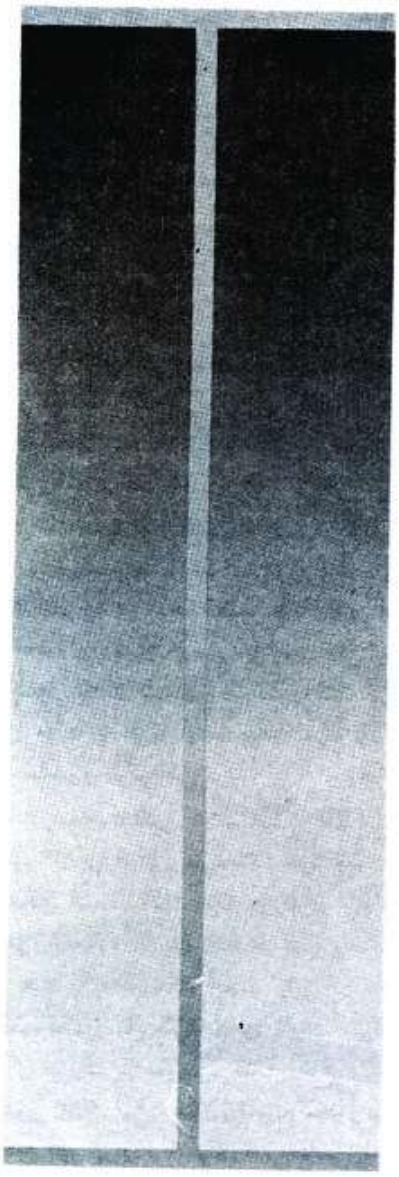
۴ کلودمونه. **نمای کلیسای روئن**، حدود ۱۸۸۰. بالا، نگارخانهٔ ملی هنر، واشنگتن، بخش کولومبیا (مجموعهٔ چستر دیل)؛ پایین، موزهٔ هنرهای زیبا، باستن (موقوفهٔ هانا مارسی ادواردز).



صنعت یا ویژگی خاص برای نمایاندن بخشهای گوناگون یك اثر است. اخیراً ثابت شده است که در تابلوی **شام واپسین** اثر **لئوناردو داوینچی**، تناسبهایی دیده می‌شوند که در نسبتهای هارمونیك موسیقی وجود دارند ـ ۳ : ۴ : ۶ : ۱۲ (تصویر ۳). این ارقام (با در نظر گرفتن بزرگترین عرض سقف تالار به عنوان واحد) به ترتیب، عبارتند از عرضهای تابلوی نقاشی، سقف (در جلو)، دیوار عقب، و سه پنجره (بر روی هم و با احتساب فاصلهٔ درزها)؛ این ارقام در سازماندهی عمودی تابلو نیز درست در می‌آیند. لئوناردو تناسب را در همه جا، «نه فقط در اعداد و مقیاسها، بلکه در اصوات، وزنها، فواصل زمانی، و در تك‌تك نیروهای فعال موجود»[1] می‌دید. یونانیان باستان که زیبایی را به معنی تناسبِ «درست» تلقی می‌کردند، نه فقط در موسیقی بلکه برای پیکر انسان نیز قانونِ (یا قاعدهٔ) تناسبی پیدا کردند. قانون مشهور **پولوکلیتوس** (ص ۱۵۱) که در مجسمهٔ **دورو فوروس** [**مرد نیزه دار**] به نمایش گذارده شده است (تصویر ۱۷۵، ص. ۱۵۰)، مدتهای طولانی، نمونهٔ تناسب درست به شمار می‌رفت. ولی لازم به یادآوری است که قانونهای تناسب از زمانی به زمانی دیگر و از فرهنگی به فرهنگی دیگر فرق می‌کنند و هنرمندان نیز گاهگاهی عمداً به عدم تناسب روی آورده‌اند. بخشی از وظیفهٔ دانشجویان و پژوهندگان تاریخ هنر این است که ضمن تلاش برای شناخت دنیای پهناور شکلهای هنر، این تفاوتها را دریابند و خود را با آنها انطباق دهند. رابطه‌های تناسبی، غالباً بر یك **مدول** یا **واحد** مبتنی است و بخشهای مختلف یك ساختمان یا هر اثر دیگر نیز به عنوان بُعدی از آن، کسرها یا مضربهایش به شمار می‌روند. این واحد ممکن است قطر یك ستون، بلندی قامت آدمی، یا یك واحد انتزاعی اندازه‌گیری باشد. مثلاً نقشهٔ «مطلوب» و مشهور **دیر سن گال سویس** در سدهٔ نهم (تصویر ۳۴۳، ص. ۲۷۹)، یك پی مدولی برابر ۷۵ سانتی متر دارد و تمام بخشهای بنای مزبور مضربها یا کسرهایی از این بُعد هستند.

مقیاس (مانند تناسب) به رابطه‌های بُعدی بخشها یا اجزای یك اثر هنری با کل آن (یا اجزای یك اثر با پیرامونش) اشاره دارد، ولی غالباً با در نظر گرفتن تناسب کاربردی یا عملی. ما هیچگاه تصور نمی‌کنیم که یك خانهٔ شخصی الزاماً به بلندی یك ساختمان اداری باشد یا خانهٔ فیل در باغ وحش به اندازهٔ مرغدانی باشد یا بالعکس. این حس مقیاس، برای پی‌ریزی وساختنِ شکل در تمام هنرها ضرورت دارد. غالباً، اما نه ضرورتاً، آنچه موجب پیدایش مقیاس در شکل می‌شود پیکر آدمی است.

شکل، که بحث کنونی در بارهٔ مفاهیم بنیادی هنر نیز با آن آغاز شد، اساساً با واسطهٔ نور دیده می‌شود. نقش نور در طبیعت چنان همه‌جا گیر است که در نظر ما غالباً پدیده‌ای بدیهی جلوه می‌کند، و تعداد کسانی که متوجه گونه گونیهای خارق العادهٔ ناشی از نور تنها ـ اعم از طبیعی و مصنوعی ـ در محیطهای آشنای ما می‌شوند (مانند نور یا روشنایی خورشید در روز که بر حسب ساعت یا فصل تغییر می‌یابد) بسیار اندك است. تعداد کمی نیز به طور کامل درجهٔ تأثیرگذاری نور بر شکل و نمایان سازی آن را در می‌یابند. یکی از اینان **مونه** هنرمند فرانسوی بود (ن. ك. ص‌ص. ۵۹۴ ـ ۵۹۶) که بازتابهای نور در آبگیر پر از نیلوفرهای آبی را بر حسب تنوعات فصلی آن به روی پرده آورد و در مجموعه‌ای حاوی بیش از بیست پرده از نمای کلیسای جامع **روئن**، جلوهٔ متغیّر نور را از فلق تا شفق در فصلهای مختلف



۵ تأثیر سایه روشن مجاور بر سایه روشن ظاهری. سایه روشن واقعی خط مرکزی ثابت است.

نمایان ساخت (لوحهٔ رنگی ۷۷، و تصویر ۴). نور برای درك شکل به همان اندازه اهمیت دارد که مادهٔ تشکیل دهندهٔ شکل مهم است.

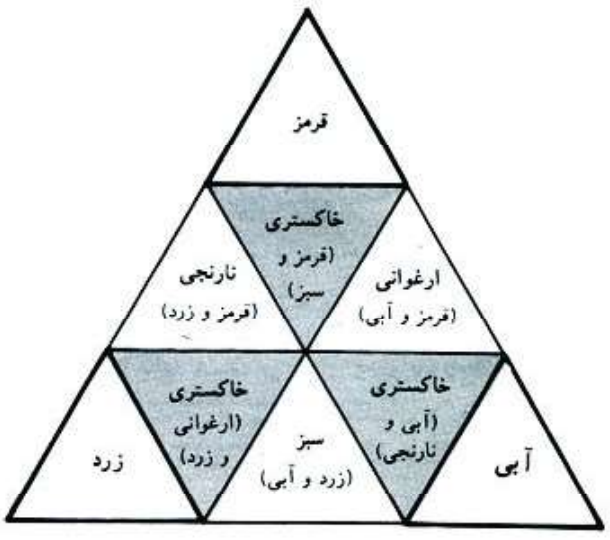
یکی از وظایف نور، ایجاد **سایه روشن** است. در نقاشی، و در هنرهای چاپی [=گرافیك] سایه روشن به روشنایی یا مقدار نوری که از یك سطح منعکس می‌شود (یا چنین به نظر می‌رسد) اشاره دارد. سایه روشن، همچنان که در تصویر ۵ دیده می‌شود، تجربه‌ای ذهنی است. به بیان دقیقتر، خط مرکزی این نمودار، چنانچه مثلاً با یك ابزار فتوالکتریك اندازه‌گیری شود، از لحاظ سایه روشن، ثابت است. ولی وقتی همین خط در مجاورت محیطی تاریك قرار می‌گیرد روشن‌تر، و وقتی در مجاورت محیطی روشن‌تر قرار می‌گیرد تاریك‌تر به نظر می‌رسد. سایه روشن شالودهٔ همان کیفیتی است که به درجات بین روشنایی و تاریکی پدید آورندهٔ تأثیر **برجسته نمایی** یا نور منعکس شده از سطوح سه بعدی اشاره دارد، همچنان که در تابلوی **مریم و کودك به‌همراه قدیسه حنا** (تصویر ۵۱۵، ص. ۴۱۸) اثر استادانهٔ **لئوناردو داوینچی** نشان داده شده است.

در تجزیهٔ نور باید وجه تمایز مهمی برای عرصهٔ هنر قائل شویم: نور طبیعی یا نور خورشید، نور کامل یا افزایشی است، حال آنکه نور

1. In Thomas Brachert, "A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's *Last Supper*," *Art Bulletin*, N.Y. December 1971, LIII, 4, pp. 461-66.

نقاش در هنر ـ نوری که از رنگدانه‌ها و اشیاء منعکس می‌شود ـ نور کاهشی است. نور طبیعی، حاصل جمع تمامی طول موجهای تشکیل دهندهٔ طیف مرئی است ـ که قابل تفکیک یا تجزیه به تك‌تك رنگهای نوار طیفی است. (در آزمایشهای اخیر با اشعهٔ لیزر، رنگ با درخشش و شدتی بی‌مانند خودنمایی کرده و امکاناتی برای ترکیب خود پدید آورده است که تا امروز انتظارش نمی‌رفت. دامنه وشدت رنگی که بدین طریق تولید می‌شود، البته با فاصله‌ای زیاد، به دامنه و شدت رنگ نور خورشید نزدیك است.) هر چند شناخت زیبایی رنگ در عرصهٔ فعالیتها و تواناییهای هنرمند قرار دارد و تجربه و درك اصلیش غالباً فقط در اثر تمرین و آزمایش مستمر امکان می‌یابد، برخی از جلوه‌ها یا جنبه‌های آن را می‌توان تجزیه و طبقه بندی کرد. رنگدانه‌های رنگ (و رنگدانه‌های بدن انسان)، رنگهای خاص خود را با منعکس کردن بخش خاصی از طیف و در عین حال جذب کردن باقیماندهٔ بخشهای آن تولید می‌کنند. مثلاً یك رنگدانهٔ «سبز» کل نور طیف را بجز آنچه به عنوان رنگ سبز می‌بینیم و همین رنگدانه به چشم ما منعکس می‌گرداند، می‌کاهد یا جذب می‌کند. (در مورد نور انتقال یافته به جای نور منعکس شده، مادهٔ رنگی ـ مانند شیشهٔ منقوش ـ جلوی تمام طول موجهای طیف را بجز طول موجهای رنگی که بیننده می‌بیند، می‌گیرد یا پرده‌ای فرا راهشان قرار می‌دهد.) بدین ترتیب، از لحاظ تئوری، مخلوطی از رنگدانه‌هایی که شامل تمام رنگهای طیف می‌شوند نور را تماماً می‌کاهند یا جذب می‌کنند یعنی مخلوط مزبور سیاه می‌شود؛ در عمل، چنین مخلوطی از رنگدانه‌ها، رنگی جز خاکستری تیره تولید نمی‌کند.

نام هر رنگ، از سایه رنگ آن ـ قرمز، آبی، زرد ـ گرفته می‌شود. با آنکه رنگهای طیف با یکدیگر مخلوط می‌شوند، هنرمندان غالباً سایه رنگها را از یکدیگر متمایز می‌پندارند و از همین جاست که شیوه‌های بسیار گوناگونی برای نمایش روابط میان رنگها پدید می‌آید. در هر رنگ، اساساً دو متغیّر وجود دارند ـ مقدار نور منعکس شده و خلوص ظاهری، و تغییر در یکی باید باعث پیدایش تغییر در دیگری شود. برخی از اصطلاحاتی که برای متغیّرهای مزبور پیشنهاد شده عبارتند از (در مورد روشنایی) **سایه روشن** (بالا) و **مایه رنگ ترکیبی**، و (در مورد خلوص) **رنگپایه**، **سیری**، و **شدت**.



۶ مثلث رنگ‌نما، کار جوزف آلبرز و سوئل سیملن، دانشگاه ییل.

یکی از باارزش‌ترین نمودارهای روابط میان رنگها مثلثی است (تصویر ۶) که ابداعش را یك زمانی به **گوته** نسبت می‌دادند؛ در این مثلث رنگهای قرمز، زرد، و آبی (**رنگهای اصلی**) رأسهای سه گانهٔ مثلث را تشکیل می‌دهند، و رنگهای نارنجی، سبز، و ارغوانی (**رنگهای فرعی**، که از مخلوط کردن دو تا از رنگهای اصلی به دست می‌آیند) در میان آنها قرار گرفته‌اند. رنگهایی که در نقطهٔ مقابل یکدیگر قرار دارند (مانند رنگهای زرد و سبز)، **رنگهای مکمل** نامیده می‌شوند، زیرا یکدیگر را کامل یا تکمیل می‌کنند، و هرکدام رنگهایی را جذب می‌کند که دیگری منعکس می‌کند، و چنانچه با نسبتهای درست مخلوط شوند، رنگی خنثی یا خاکستری (از لحاظ تئوری، سیاه) تولید می‌کنند.

رنگ یك بُعد روانی نیز دارد؛ مثلاً رنگهای زرد و قرمز، طبیعتاً به نشانهٔ گرمی و رنگهای سبز و آبی به شنانهٔ سردی به کار برده می‌شوند. غالباً چنین به نظر می‌رسد که رنگهای گرم **پیشروی می‌کنند** و رنگهای سرد **عقب نشینی می‌کنند**.

چگونگی یك سطح ـ زبر، صاف، سفت، نرم، براق، تیره ـ به شکلی که با نور نمایانده می‌شود، متن یا بافت نامیده می‌شود. وسایل، ابزارها و اسلوبهای گوناگونی که در هنر نقاشی به کار گرفته می‌شود آفرینش بافتهای بسیار متنوعی را میسر می‌گرداند. هنرمند می‌تواند از بافت مواد شبیه سازی شده تقلید کند ـ مانند تابلوی **طبیعت بی‌جان** اثر **ویلم کالف** (لوحهٔ ۶۷)، یا تفاوتهایی عمدی در سطح پدید آود، حتی از موادی غیر از پردهٔ نقاشی بهره گیرد، مانند تابلوی **طبیعت بی‌جان با حصیر صندلی** (تصویر ۷۴۵، ص. ۶۲۳)اثر **پابلو پیکاسو**.

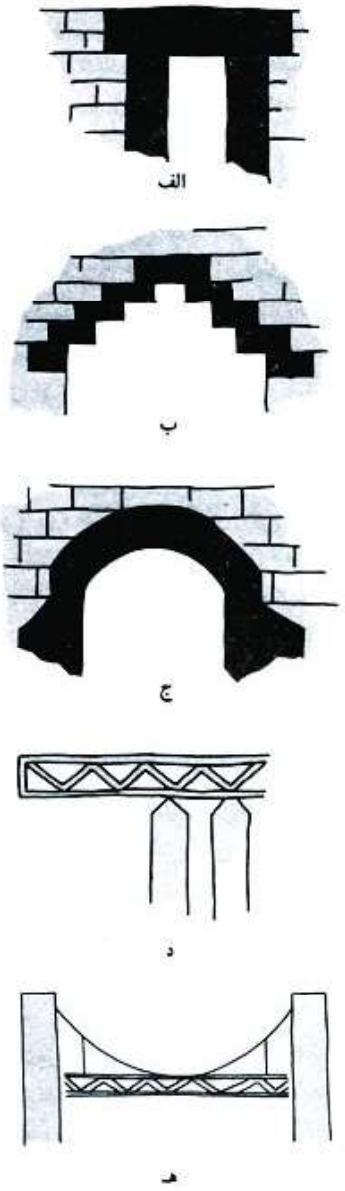
مفاهیم خاص

اصطلاحاتی که تاکنون بررسی کردیم، به گونه‌ای، به همهٔ هنرهای بصری مربوط می‌شوند. لیکن پاره‌ای از اصطلاحات و مفاهیم فقط به مقولهٔ واحدی از تلاش هنری ـ به‌معماری، نقاشی، یا پیکرتراشی ـ مربوط می‌شوند.

در معماری

آثار معماری تا چنان پایه‌ای به جزیی از محیط زندگی روزمرهٔ ما تبدیل شده‌اند که در نظر ما به صورت موهبتی طبیعی تلقی می‌شوند، و تا زمانی که کسی ما را به تماشای آنها فرا نخواند به ندرت متوجه‌شان می‌شویم. مردم از هزاران سال پیش با چگونگی محصور کردن فضایی خاص برای انجام دادن کارهای گوناگون زندگی خویش آشنا بوده‌اند. در میان تمام هنرها فقط در هنر معماری است که مسألهٔ فضا بیش از هر جنبه‌ای توجه ما را به خود جلب می‌کند. مهندس معمار [=آرشیتکت] فضاهای محصور و بدنه‌ها یا دیوارهای محصور کننده را گروه بندی می‌کند و همواره کارکرد بنا، طرز ساختمان و مصالح آن، و البته طرح یعنی عامل پیوند دهندهٔ دو عنصر دیگر را، نیز در نظر می‌گیرد. ما برای آنکه معماری را تجربه کنیم یا به تماشایش می‌رویم یا در درون و اطرافش حرکت می‌کنیم، به طوری که فضا و بدنهٔ هنر یا بنای معماری را یکجا حس و درك می‌کنیم. نمایش جداگانهٔ فضا و بدنه در ساختمان، به شیوه‌های خطی گوناگون صورت می‌گیرد؛ روشهای اصلی به قرار زیرند.

پلان، یا نقشهٔ ساختمانی، نقشهٔ مسطح کفِ بنا است، طرز قرار گرفتن بدنه‌ها یا دیوارهای یك بنا و فضایی راکه دیوارهای مزبور در خود محصور می‌کنند نشان می‌دهد (تصویر ۳۰۴، ص. ۲۴۶). **مقطع**



۷ روشهای بنیادی ساختمان: **الف** تیر و سنگ حمال درگاه یا تیر عمودی و افقی؛ **ب** قوس پیش آمده؛ **ج** قوس؛ **د** تیر سرآزاد؛ **هـ** تعلیق.

یا برش، مانند نقشهٔ عمودی، طرز قرار گرفتن دیوارها یا بدنه‌ها را چنانکه گویی بنای مزبور درامتداد یك سطح بریده شده است نشان می‌دهد (و سطح مزبور غالباً یکی از محورهای اصلی بنا به شمار می‌رود). **نمای قائم**، تصویر عمودی یك دیوار درونی یا بیرونی است، مشخصات و دیگر عناصر آن را که در پشت یا جلوی دیوار دیده می‌شوند نشان می‌دهد (برای آگاهی از جزییات، ن. ك. ص. **۷۷۸** «روشهای تهیهٔ نقشه و مقطع»).

واکنش ما در برابر یك بنا می‌تواند از آرامش خاطر ساده تا شگفتی و احترام آمیخته با ترس در نوسان باشد، و این واکنشها نتیجهٔ تجربهٔ کارکرد بنا، طرز ساختمان، و طرح آن توسط ما است. ما در برابر بنای یك کلیسا، تالار ورزش، و ساختمان اداری، واکنشهای متفاوتی از خود بروز می‌دهیم. یك دلیلش این است که برای آنکه بتوانیم ساختمانی را تجربه کنیم باید حرکاتی در درون یا بیرون آن ساختمان انجام دهیم که با حرکات لازم برای تجربهٔ ساختمانی دیگر، تفاوت فراوان دارند. این حرکات، تابع پیوستگی ـ یا ناپیوستگی ـ نقشهٔ کف بنا یا طرز قرار گرفتن محورهای آن هستند. مثلاً در یك نقشهٔ متراکم در قسمت مرکزی یا نقشه مرکزی ـ که از نقطه‌ای مرکزی انشعاب می‌گیرد، مانند **معبد پانتئون** در رم (تصویر **۲۳۹**، ص. ۲۰۰) ـ کل فضای موجود را یکجا مشاهده می‌کنیم، حال آنکه در نقشهٔ دراز و محوری یك **باسیلیکای مسیحی** (تصویر **۲۹۳**، ص. **۲۳۷**) یا یك **کلیسای جامع گوتیك** (تصویر **۳۹۹**، ص. **۳۲۶**) توجه ما بر نقطه‌ای معین و ثابت ـ مذبح انتهای شرقی صحن کلیسا ـ جلب و متمرکز می‌شود. بدنه و فضا می‌توانند چنان در هم بافته شوند که تأثیراتی بس بغرنج در بیننده بگذارند، مانند کلیسای بیزانسی **کاتولیکون** (تصویر **۳۰۸**، ص. **۲۴۹**) یا کلیسای **لوکور بوزیه** در **رونشان** (تصویر **۸۱۶**، ص. **۶۷۲**). بدین ترتیب، تجربهٔ ما از معماری، از تعداد زیادی عوامل مادی و صوری، از جمله آموزش و اطلاعات و ساخت ذهنی و روانی‌مان که در تجربهٔ هر اثر هنری توسط ما دخیلند نتیجه خواهد شد.

مهندس معمار باید حساسیتهای یك پیکرتراش و یك نقاش را داشته باشد و در تدوین نقشهٔ ساختمانی هر بنا نیز باید بتواند از ابزارهای کار یك ریاضی‌دان بهره گیرد. معماران ضمن حل مسایل ساختمانی، همچون ـ یا همراه با ـ مهندسانی آشنا به اصول بنیادیِ کل معماری (تصویر **۷**) عمل می‌کنند. لیکن مسئولیتهای اصلی ایشان، همان شیوهٔ تفسیر **برنامهٔ** ساختمان توسط ایشان است. وقتی ما از ساختمانی به عنوان یك کلیسا، بیمارستان، تالار فرودگاه، یا خانه نام می‌بریم و توصیفش می‌کنیم، به زبان معماران سخن نمی‌گوئیم. هر ساختمان پیشنهادی، فقط و فقط مسایلی خاص خودش ـ مسائل مربوط به محل ساختمان و فضای اطراف، نیازهای صاحب کار، و مصالح موجود ـ را همراه با کارکرد آن ساختمان، برای مهندس معمار مطرح می‌کند. بنابراین، برنامهٔ کار، به چیزی بیش از کارکرد ساختمان مربوط می‌شود؛ به بیان دقیقتر، تمام مسایل مجسم شده در هر ساختمان خاص را مخاطب قرار می‌دهد.

در پیکرتراشی

پیکرتراشی نیز همچون معماری، در فضای سه بُعدی دنیای فیزیکی ما وجود دارد. اما پیکر تراشی برای تندیس سازی، به نقاشی نزدیکتر است تا به معماری. تا همین اواخر، پیکر تراشی عمدتاً به نمایش شکلهای انسانی و طبیعی با مواد ملموسی محدود می‌شد که در همان فضای شکلهای مورد نمایش وجود دارند. پیکرتراشی، همچنین می‌تواند رؤیاها و آرزوها[ی هنرمند] را مجسم کند، و صورتهای خدایان و انسانها را همواره با قهرمانانه‌ترین و انسانی‌ترین حالتها نمایش داده است (تصویرهای **۵۳۰**، ص. **۴۳۱** و **۱۸۴**، ص **۱۵۷**). امروزه پیکر تراشی غالباً از آفریدن چهرهٔ آدمی به عنوان یك تندیس، حتی از پرداختن به خود تندیس، دست برداشته است و به آفریدن شکلهای جدید با مواد جدید و اسلوبهای جدید روی آورده است (تصویرهای **۸۰۰** تا **۸۰۹**، ص‌ص. **۶۶۲ـ۶۶۷**).

پیکرتراشی ممکن است پیوند تنگاتنگ با معماری داشته باشد، و این پیوند غالباً تا بدان پایه می‌رسد که جدا کردن این دو هنر از یکدیگر غیر ممکن می‌شود (تصویر **۳۹۶**، ص. **۳۲۴**). پیکره را وقتی نقش برجسته (تصویر **۹۸**، ص. **۹۵**) می‌نامند که به یك سنگ چهار گوشه یا لوح پشتی چسبیده باشد؛ اگر پیکره‌ها یا طراحی سطح آن برآمده باشند **نقش تمام برجسته** (تصویر **۱۸۶**، ص. **۵۸**)؛ و اگر کمی از سطح سنگ یا لوح برآمده باشند **نقش نیم برجسته** یا **نقش**

برجستهٔ کم عمق (تصویر ۹۸، ص. ۹۵) نام می‌گیرند.

پیکره‌ای که تنها و از هرگونه چارچوب یا عناصر محیطی مستقل باشد (تصویر ۱۸۳، ص. ۱۵۷) معمولاً پیکرهٔ مجزا ـ ایستاده یا «پیکرهٔ همه جانبی» نامیده می‌شود، هرچند موارد بسیاری در هنر یونان و رنسانس وجود دارد که در آنها پیکرهٔ مجزا ـ ایستاده پیوند تنگاتنگی با معماری پیدا کرده است. در واقع پیکره، چنان عامل نیرومندی در پدید آوردن محیطی فضایی و معنوی است که حضورش در میدانها یا پارکها و باغهای شهر، غالباً عامل کنترل کنندهٔ «فضا» یا تأثیر کلی آنها است (مانند گروه پیکرهٔ **آپولون در میان حوریان**، متعلق به حدود ۱۶۶۶ ـ ۱۶۷۲ ب. م از سنگ مرمر در پارك ورسای).

برخی از مجسمه‌ها را طوری ساخته‌اند که کاملاً دیده شوند یعنی بیننده برای دیدن آنها دورتادورشان بگردد (تصویر ۶۵۹، ص. ۵۴۲). برخی دیگر را چنان ساخته‌اند که از زاویهٔ محدودی دیده شوند. چگونه دیده شدن مجسمه، البته نکته‌ای است که پیکرتراش و کسانی که آن را به نمایش می‌گذارند باید بدان توجه کنند. تصویر ۸، نتیجهٔ نادیده گرفتن این واقعیت را نشان می‌دهد. عکس بالا مستقیماً از روبرو یعنی همچنان که اثر مزبور اکنون در موزه دیده می‌شود گرفته شده است، حال آنکه عکس پایین از زیر یعنی تقریباً از همان زاویه‌ای گرفته شده است که **دوناتلو** می‌خواسته است در تاقچهٔ سردر **کلیسای جامع فلورانس** بدان سان دیده شود.

در پیکر تراشی، شاید بیش از هر تلاش هنری دیگری، بافتها یا سایه‌روشنهای لمس کردنی اهمیت دارند. همیشه نخستین کشش هر بیننده‌ای لمس کردن یك پیکره و انگشت کشیدن بر سطح آن است. پیکر تراش نیز برای این کار برنامه تهیه می‌کند، و سطوح بسیار متنوعی را از سطح زبر ناهموار گرفته تا صاف و صیقل‌دار در آن پدید می‌آورد (تصویرهای ۴۲۵، ص. ۳۴۲ و ۵۰۱، ص. ۴۰۴). البته بافتها از ماهیت درونی هر ماده ناشی می‌شوند، و این بر نوع سنگ، چوب، پلاستیك، گِل رُس، یا فلزی که پیکر تراش برای خود برمی‌گزیند اثر می‌گذارد. اسلوب پیکرتراشی دو مقولهٔ اساسی ـ کاهشی و افزایشی ـ است. مثلاً کنده‌کاری از این لحاظ که شکل نهایی در اثرِ کاسته شدن از جسم یا تودهٔ اصلی ظاهر می‌شود، از نوعِ اسلوبِ کاهشی است (تصویر۹). لیکن پیکرتراشی افزایشی، معمولاً با گِل رس در پیرامون یك میلهٔ فلزی صورت می‌گیرد. پیکره یا اثری که بدین ترتیب ساخته شود در آتش پخته می‌شود و برای ساختن قالبی مورد استفاده قرار می‌گیرد و اثر نهایی نیز با ماده‌ای چون مفرغ در آن ریخته و قالبگیری می‌شود (تصویر ۵۰۲، ص. ۴۰۵). اسلوب ریخته گری فلزی، امروزه مانند ساختن بلاواسطهٔ شکلها با جوشکاری فلزات شکلدار (تصویر ۸۰۱، ص. ۶۶۲) که یك اسلوب افزایشی به شمار می‌رود، رواج فراوان دارد.

سرامیك یا سفال‌سازی و فلزکاری نیز باید جزو اعضای خانوادهٔ پیکرتراشی به شمار آورده شوند؛ و چندین هنر کوچك و وابستهٔ دیگر که تماماً از اسلوبهای بسیار اختصاصی بهره می‌گیرند و زبانهایی مختص خود دارند نیز در این خانواده گنجانده می‌شوند. این هنرها، به تناسب موضوع، تدریجاً در متن کتاب بررسی خواهند شد.

در هنرهای تصویری

شکلهای آفریدهٔ معماری و پیکرتراشی در فضای واقعی سه‌بُعدی وجود دارند ولی شکلهای آفریدهٔ نقاشی (و وابستگانش مانند طراحی، حکاکی و غیره) تقریباً یکسره در یك سطح دوبُعدی وجود دارند؛ و هنرمند، در همان سطح است که صورتی خیالی می‌آفریند ـ چیزی که نسخهٔ دوم آن چیزی است که ما در پیرامون خویش می‌بینیم یا چیزی است مختص قدرت تخیل هنرمند و هیچ تشابهی با آنچه در دنیای بصری دیده می‌شود ندارد. کشف قدرت نمایش صورتهای خیالی دنیای

۸ دوناتلو. قدیس یوحنای انجیل‌نویس، ۱۴۱۲ـ۱۵. مرمر. موزهٔ دل دومو، فلورانس. بالا: به شکلی که در موزه دیده می‌شود. پائین: به شکلی که برای دیده شدن در سردر کلیسای فلورانس در نظر گرفته شده بود.

۹ میکلانژ. بردهٔ اسیر ناتمام، ۱۵۱۹.
مرمر. نگارخانهٔ هنری دله آکادمیا،
فلورانس

سه بُعدی بر سطوح دوبُعدی توسط انسان، تاریخچه‌ای چندین هزارساله دارد و گام بزرگ در مهار کردن و دستکاری کردن در اشیاء مشاهده شده توسط وی به شمار می‌رود. هنرمند برای رسیدن به این صورت خیالی، به تصویرها یا شبیه‌سازیهای برگرفته از دنیای تجربهٔ بصری عادی خویش شکل می‌دهد. در سراسر تاریخ هنر، این پدیده، با تنوعاتی تقریباً نامحدود تفسیر شده است؛ لیکن، تردیدی نیست که مردم بسیاری چیزها را به یك شکل می‌بینند و می‌توانند بر سر آنها با هم به توافق برسند: ماه در شب، پرنده در پرواز، و مانعی یا سنگی فرا راه کسی. اما همینان ممکن است در طرز تفسیر آنچه دیده‌اند با هم تفاوت رأی داشته باشند؛ زیرا دیدن و سپس بازنمایاندن آنچه دیده شده است، موضوعاتی بسیار متفاوت هستند. تفاوت بین دیدن و بازنمایاندن یا نمایش دادن، عامل تعیین کننده‌ای در تغییر پذیری سبکهای هنری ـ اعم از شخصی و فرهنگی ـ به شمار می‌رود. زیرا آنچه ما عملاً می‌بینیم ـ یعنی «واقعیت» بصری ـ الزاماً در آنچه شبیه‌سازی می‌کنیم گزارش یا بیان نمی‌شود. به بیان دیگر، در هنر، توافق چندانی بر سر تشابه اشیاء با بازنماییهای آنها وجود ندارد و ضرورتی هم ندارد که وجود داشته باشد. این، سرچشمهٔ یکی از مسایل ماندگار در تاریخ هنر است: ما تصاویر یا بازنماییهای آنچه را که می‌بینیم چگونه باید تفسیر کنیم یا «بخوانیم»؟ آیا منظرهٔ «درستی» از جهان «واقعی» وجود دارد؟

مسألهٔ باز نمایی

معمای دیدن چیزی و بازنمایاندن آن، به طرزی هنرمندانه در تصویر ۱۰ نشان داده شده است. این تصویر خطی، یك کلاس طراحی از روی مدل زنده را در مصر باستان نشان می‌دهد که **گومبریچ** آن را در سرآغاز کتاب گرانقدر **هنر و خیال** خویش آورده است. این تصویر خطی و نمایش واقعی یك ملکهٔ مصری (تصویر ۱۱) مسایل بسیاری را پیش می‌آورند: آیا هنرمندان مصری، از مدلهای زنده، دقیقاً همان سان که می‌دیدند نسخه برداری می‌کردند؟ (یعنی آیا مصریان در واقعیت، همدیگر را اینگونه می‌دیدند؟) یا آنکه هر چه را می‌دیدند بر طبق فرمولی برگرفته از سنتهای نمایشی مختص فرهنگ خودشان ترجمه می‌کردند؟ اگر آنچه دیده می‌شد و آنچه ثبت می‌شد از لحاظ بصری یکی بودند آیا مجبور خواهیم بود بپذیریم که مصریان در ظاهر چنین

۱۰ آلن. تصویر خطی.

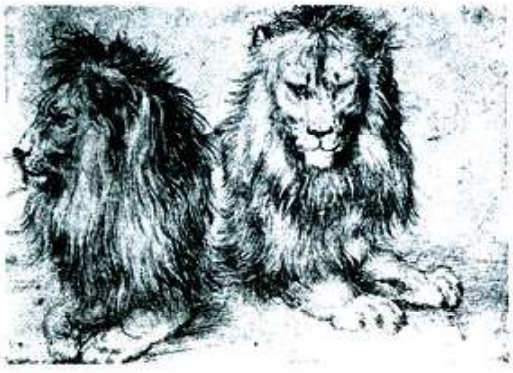
۱۱ ملکه نوفرتاری. از قبر وی در طیبه، حدود ۱۲۵۰ پیش از میلاد. جزئی از یك نقش نیم‌برجستهٔ نقاشی شده.

می‌نموده‌اند؟ یا آنکه آرزو می‌کردند دیگران آنها را چنین ببینند؟ دانشجویان و پژوهندگان تازه‌کار، وقتی متوجه انحراف سبکهای تاریخی از رئالیسم اخیر غربی که خود با آن خو گرفته‌اند می‌شوند، غالباً سؤالاتی از این دست در ذهنشان مطرح می‌شود. آنها خواهند گفت که احتمالاً مصریها یا دیگران مهارت کافی برای انطباق چشم و دست خویش را نداشته‌اند و به بیان دقیق‌تر، نمی‌توانسته‌اند از روی آنچه می‌دیده‌اند نقاشی کنند. لیکن این به‌معنای پذیرفتن این فرض است که هدف هنرمند همیشه انطباق دادن شکلهای ظاهر اشیاء با دقتی در حد دقت دوربین عکسبرداری بوده است. نه، چنین نیست؛ این نیز درست نیست که بگوییم هنرمندان یك دوره «ماهرانه»تر از هنرمندان دوره‌ای دیگر «می‌بینند» و «درست»تر از ایشان شبیه‌سازی یا بازنمایی می‌کنند. بلکه مسأله از این قرار است که هنرمندان آن چیزی را بازنمایی می‌کنند که واقعی بودنش را درك کرده باشند و به مشاهدهٔ تنها اکتفا نمی‌کنند. آنها در جریان آفرینش تصاویر، مفاهیمی را دخالت می‌دهند که فرهنگهایشان به ایشان القا کرده است. آنها دنیای مرئی را به طرق ناآگاهانه و پذیرفته شدهٔ خاصی از لحاظ فرهنگی درك می‌کنند، و بدین ترتیب اندیشه‌ها و مفاهیمی را که از منشأ واحدی سرچشمه می‌گیرند در روند آفرینش هنری دخالت می‌دهند. آنها تا بدان پایه که به ثبت آنچه می‌دانند و آنچه در نظر دارند می‌پردازند، به ثبت آنچه می‌بینند توجّه ندارند. حتی در دورهٔ رئالیسم مسلط بر هنر معاصر اروپای غربی، انحرافهای بزرگی از رئالیسم عکاسانه آغاز شده است. گذشته از این، در زندگی روزمرهٔ ما تصاویری وجود دارند که برای همهٔ ما آشنایند و «واقعیت» بصری را از پایه تحریف می‌کنند: مانند تصاویر معروف به کاریکاتور روزنامه‌ای، که در همهٔ کشورها رواج دارند.

راه‌حلهایی که برای مسأله بازنمایی پیشنهاد شده، تاریخ سبکهای هنری را تشکیل می‌دهند. بررسی برخی از نمونه‌های انحراف شدید در روش بازنمایی، خالی از فایده نیست. مثلاً شیری را که ویلار دو هونکور هنرمند سده‌های میانه ترسیم کرده است (تصویر ۱۲) با شیرهایی که آلبرشت دورر هنرمند عصر رنسانس ترسیم کرده است (تصویر ۱۳) مقایسه کنید. لازم به تذکر است که در شیر آفریدهٔ دو هونکور، که به ادعای هنرمند از روی مدل زنده ترسیم شده، پیکری را می‌بینیم که تماماً برای همانند انگاری مناسب است ولی باز بر اساس فرمولهای زمان خودش از پیش پنداشته و ساخته شده است. شیرهای آفریدهٔ دورر که نزدیك به سیصدسال بعد ترسیم شده‌اند، آشکارا آنچه را که هنرمند می‌بیند یا دیده است به گونه‌ای بس متفاوت گزارش می‌دهند. چنین است وضع شیرهای آشوری در نقوش برجستهٔ صحنه‌های شکار (تصویر ۵۵، ص. ۶۴)، شیری از مسیر رژه روندگان (تصویر ۵۶، ص. ۶۴)، شیر هانری روسو در تابلوی کولی خفته (تصویر ۷۳۰، ص. ۶۰۴)، یا (با مختصر تفاوتی در نوع) پیکرهٔ آفریدهٔ آنتوان لویی باری در ژاگوار خرگوش را می‌درد (تصویر ۶۹۰، ص. ۵۷۱). در هر یك از این موارد، بینش شخصی با سنتهای زمان و مکان در می‌آمیزد و شیوه و تأثیر بازنمایی را پدید می‌آورد. لیکن حتی در یك زمان و مکان ـ مثلاً پاریس در سدهٔ نوزدهم ـ که سبکهای متضاد شخصی، مانند سبکهای ژان اوگوست دومینیك انگر و اوژن دلاکروا دست اندر کار ثبت یك موضوع‌اند، می‌توانیم تفاوتهای شدید و چشمگیری در بازنمایی پیدا کنیم (تصویرهای ۷۰۷ و ۷۰۸ ص. ۵۸۳).

آخرین نمونه‌ای که ذکر می‌کنیم تأکیدی است بر نسبی بودن دید و بازنمایی، که هر دو نتیجهٔ تفاوتهای موجود میان فرهنگهای نوع بشرند. گذشته از این، ما می‌پذیریم که انطباق دقیق شکلهای ظاهر فقط در زمانها و مکانهای خاصی اهمیت داشته است. گر چه هر دو چهرهٔ یك رئیس قبیلهٔ مائوری (تصویر ۱۴)، یکی آفریدهٔ هنرمندی اروپایی و دیگری آفریدهٔ خود رئیس قبیله، طرز خالکوبی چهرهٔ او را نشان می‌دهند ولی چهرهٔ نخست عکس پیش پا افتادهٔ ساده‌ای است که از اُبهَت خالکوبی می‌انداز. در تصویر دوم، رئیس قبیله، اهمیت فوق العادهٔ طرحی را که نمادی از مقامش در میان اعضای قبیله است به نمایش در می‌آورد. آنچه در نظر او چهرهٔ خودش به شمار می‌رود نشانه‌هایی است که با شکوه خاصی ترکیب شده‌اند، و عکس آفریدهٔ هنرمند اروپایی در نظرش اهمیتی ندارد و با مقام او مربوط نیست.

۱۲ ویلار دوهونکور. نمای روبرویی شیر، حدود ۱۲۳۰ـ۳۵. مخزن نسخه‌های خطی، کتابخانهٔ ملی پاریس.



۱۳ آلبرشت دورر. دوشیر، حدود ۱۵۲۱. سیاهقلم. موزهٔ دولتی هنر، برلین.

۱۴ تـوپای کوپا رئیس قبیلـهٔ مائـوری، حدود ۱۸۰۰. چپ: از روی یك سیاهقلـم توسط جان سیلوستر؛ راسـت: تصویـری از خود رئیس قبیلـه. از کتـاب دوران کودکی انسان، لئو فوربنیوس، ۱۹۰۹.

بدین ترتیب، پژوهندگان تاریخ هنر، شیوهٔ بازشناسی آثاری را که پیش روی دارند با دقت و بررسی در بافت زمانی و مکانی پیدایش آنها فرا می‌گیرند. علتهای تغییر سبك در مسیر زمان، اسرار آمیز و پرشمارند؛ و فقط از طریق روند پیوستهٔ پژوهش در تاریخ هنر است که می‌توان امیدوار بود که منظرهٔ مزبور تا حدودی قابل شناخت گردد، زیرا هیچگاه کامل نمی‌شود. این منظره گرچه ناقص است، منظرهٔ گستردهٔ هنر که پیوسته در جریان زمان دگرگون می‌شود پیش روی پژوهندگان هنر قرار دارد؛ و ایشان همزمان با ژرفتر و دقیقتر شدن چشم انداز هنری ـ تاریخی خویش، خواهند توانست استمرار و پیوستگی هنـر گذشـته با هنر زمان حال را دریابند. متوجه خواهند شد که درك گذشته بدون زمان حال میسر نمی‌شود، وشناخت یکی از آنها توسط ما با پیش آمدن تغییراتی در دیگری، پیوسته دگرگون خواهد شد. **ت. س. الیوت** شاعر و منتقد بزرگ آمریکایی این حقیقت را در عبارتی که گویای فلسفه و روش این کتاب است با زبانی رسا برای تمام هنر بیان کرده است:

> ... آنچه در زمان آفرینش یك اثر تازهٔ هنری رخ می‌دهد چیزی است که در همان زمان برای تمام آثار هنری پیش از آن نیز رخ می‌دهد. یادمانهای موجود، نظمی مطلوب در میان خود پدید می‌آورند که با پیدایش اثر جدید (واقعاً جدید) هنری در میان‌شان دستخوش تغییر می‌شود... هر کس که این اندیشهٔ نظم را تأیید کرده باشد.. این سخن را نامعقول نخواهد پنداشت که گذشته را باید با زمان حال دگرگون کرد همچنان که مسیر زمان حال را گذشته تعیین می‌کند[۲].

2. "Tradition and the Individual Talent" in *Selected Essays 1917-1932*, by T.S. Eliot (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1932) p. 5.

بخش یکم

دنیای کهن

برای تمدنهای مسیحی دنیای غرب، گذشتهٔ کهن، خیلی زود از عصر جدید ـ دوران پیش و پس از تولد مسیح ـ مشخص شد. برای این تمدنها، دنیای کهن ـ دنیای کتاب عهد قدیم ـ حالتِ گونه‌ای تدارك را داشت؛ این دنیا با وعدهٔ وفای به عهد، به دوران جدید مربوط شده بود. این نگرش نسبتاً فروتنانه به دنیای کهن در دورهٔ رنسانس دگرگون شد، زیرا در این دوره اندیشمندان و هنرمندان عمیقاً به ستایش از گذشتهٔ اختصاصاً یونانی و رومی خویش برخاسته بودند و غالباً بر سر مسألهٔ برتریِ «دنیای کهن» یا «دنیای نوین» به مشاجره می‌پرداختند. بعدها بر دامنهٔ علاقه به تمدنهای باستانی یونان و روم افزوده شد و تمدنهای بزرگ پیش از آن ـ تمدنهای مدیترانهٔ پیش از یونان، مصر، خاور نزدیك، و فرهنگهای بسیار کهن و پیش از تاریخ غارنشینان اروپای غربی ـ را نیز دربرگرفت. از پایان سدهٔ هجدهم تا کنون باستان شناسان و مورخان هنر، با اصلاح و تکمیل پیوستهٔ روشهای تحقیق خویش، بخشهای بزرگی از گذشتهٔ فراموش شدهٔ ما را شناخته‌اند و تصویری را که ما از گذشته‌های کهن خویش داریم روزبروز با دقت بیشتری کامل کرده‌اند. در طی دو دههٔ گذشته، مدارکی دال بر وجود تمدنهایی پیشرفته در ۷۰۰۰ سال پیش از میلاد به دست آمد و نادرستی نظریهٔ تکاملی که تمدنهای مصر و بین‌النهرین باستانی را همزمان می‌پنداشت ثابت شد، وبه بیان درست‌تر معلوم گردید که قدمت تمدن بین‌النهرین چندین سده از تمدن مصر بیشتر بوده است.

نگرش تاریخی چنان است که احتمالاً موجب تحریف نگرش ما و همانندی آن با نگرش مسلط در نخستین دوران استقرار مسیحیت و خوارشماری دنیای پیش از مسیحیت می‌گردد. تا زمانی که با دنیای کهن آشنا نشده‌ایم، این دنیا در نظر ما با همان شکل، جلوه‌گر خواهد شد ـ دنیای کهن، و فوق العاده کهن ـ و تصور ما از آن بر نوشته‌ها و تصویرهای متون گمشده، ویرانه‌های متروك، بتهای سرنگون شده، و نهادهای منسوخ شده منطبق خواهد بود. گذشته از این، ما باید خودمان را در لباس انسانهای کهن یعنی طوری ببینیم که در آخرین دوره‌های عصری زندگی می‌کنیم که در آغازش، یعنی چندین هزارسال پیش، برخی از اعتقادات، نهادها، شیوه‌ها و سنتهای قومی، علم و هنر پا به میدان گذارده بوده‌اند.

زندگی چند روزه و مخفی شکارگر غارنشین، همزمان با رشد و تکامل روشهای کشاورزی و اهلی شدن برخی از جانوران، جای خود را به زندگی ماندگارتر، قابل پیش بینی‌تر، و سامان یافته‌تر زارعان ساکن روستاها داد. قطع نظر از انقلابهای فنیِ روزگار ما، این جهش از گردآوری خوراك به تولید خوراك، احتمالاً سرچشمهٔ بزرگترین تحول در شیوهٔ زندگی بشر گردید و رسیدن به آنچه را که انسان امروزی دارد امکان پذیر ساخت. در بین‌النهرین، آسیای صغیر، و مصر شکلهای پیچیده‌تری از اجتماعات آدمیان ـ شهرها، کشور ـ شهرها ، و پادشاهیها ـ پدید آمدند. دینهای رسمی و قوانین مدون برای تنظیم روابط میان خدایان و آدمیان، شکل گرفتند. خط، عدد، و هنرِ محاسبه، اختراع شدند. نقشه‌های مسیر ستارگان برای پیش‌بینی فصلها و زمان کشت و برداشت محصول، تهیه شدند. معماری، پیکرتراشی، و نقاشی در خدمت دربارهای پرشکوه پادشاهان و امپراتوران قدرقدرت و دشمنکام نوشته شدند ومیراث فلسطینیان و قوم یهود که نقش مؤثری در شکل‌گیری روحیهٔ غربی داشته است، با همهٔ تلاطمهایی که قوم مزبور را در کام خود فرو برد، همچنان حفظ شد.

آنچه امروزه نبوغ یا هوش مختص غربیان، احترام به عقل، پژوهش علمی، مفهوم مادی طبیعت، و نگرش بشردوستانه به آدمیان نامیده می‌شود، در میان یونانیان پای به عرصهٔ هستی نهاد. کشور ـ شهرهای یونان، چیزی بیش از مراکز داد و ستد و حکومت بودند، و وفاداریهای شهروندان هر یك از این کشور ـ شهرها پایه‌های اجتماعی، تحصیلی، و مذهبی و محلی نیز داشت. در برخی از این کشور ـ شهرها ـ بویژه آتن ـ بود که دموکراسی، هر چند به شکلی محدود، نخستین بار به ظهور رسید. یونانیان پس از دفع تهاجم ایرانیان در سدهٔ پنجم پیش از میلاد، آغازگر نخستین مرحلهٔ معتبر در فرهنگ اروپا شدند؛ این فرهنگ پس از درآمیختن با شیوه‌های زندگی و فکری عبرانیان، تا به امروز نیز وسیعاً در الگوهای زندگی و افکار غربیان به حیات خویش ادامه داده است.

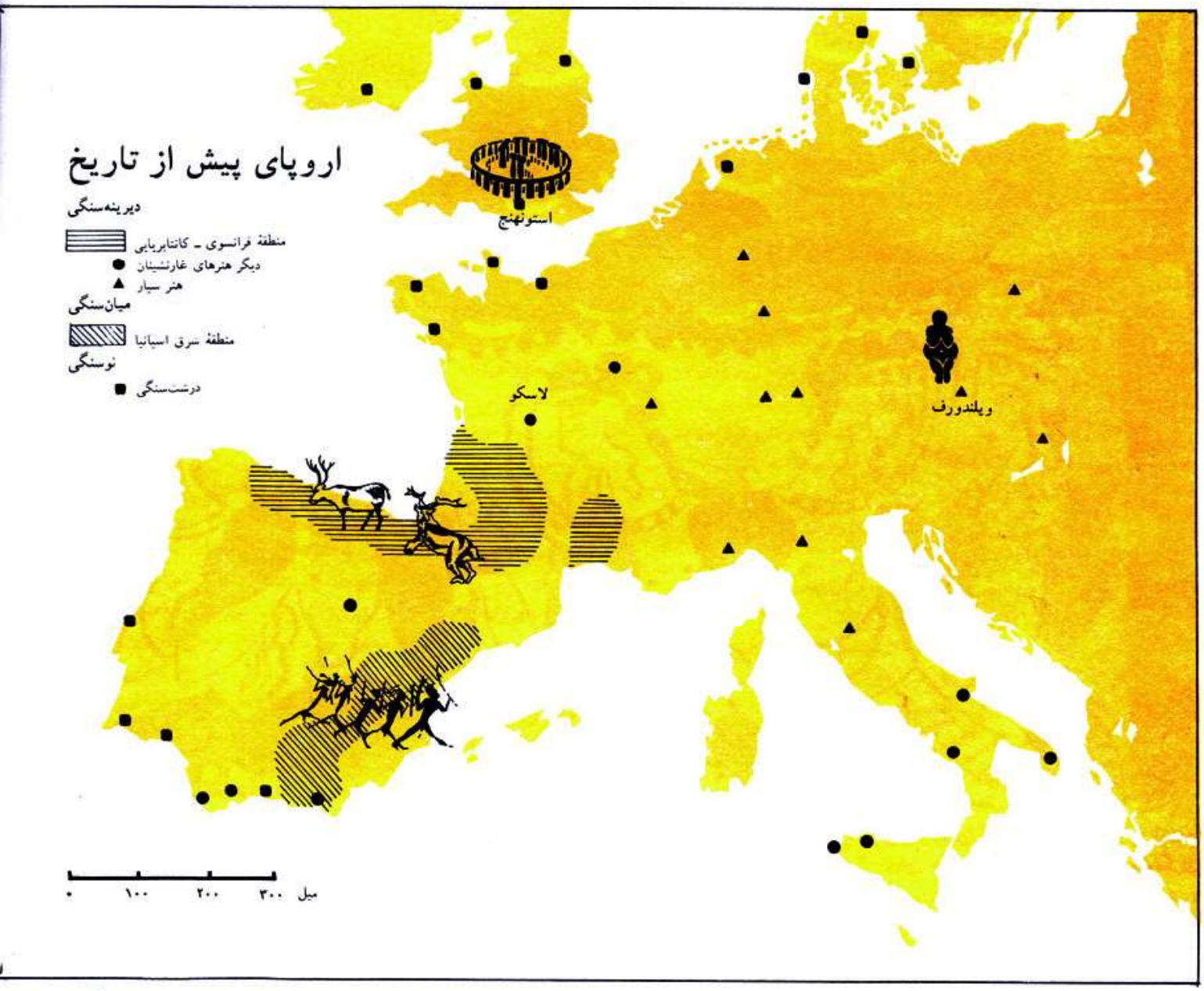
رُم، با آنکه هیچگاه از لحاظ فرهنگ معنوی و هنری به پای یونان نرسید، ولی بزرگترین امپراتوری جهان باستان را پی‌افکند. این شهر در طی هشتصد سال از نخستین مرحلهٔ پیدایشش به عنوان یك مرکز تجارتی تابع پادشاهان اتروسك فراتر رفت و به اوج قدرتش در

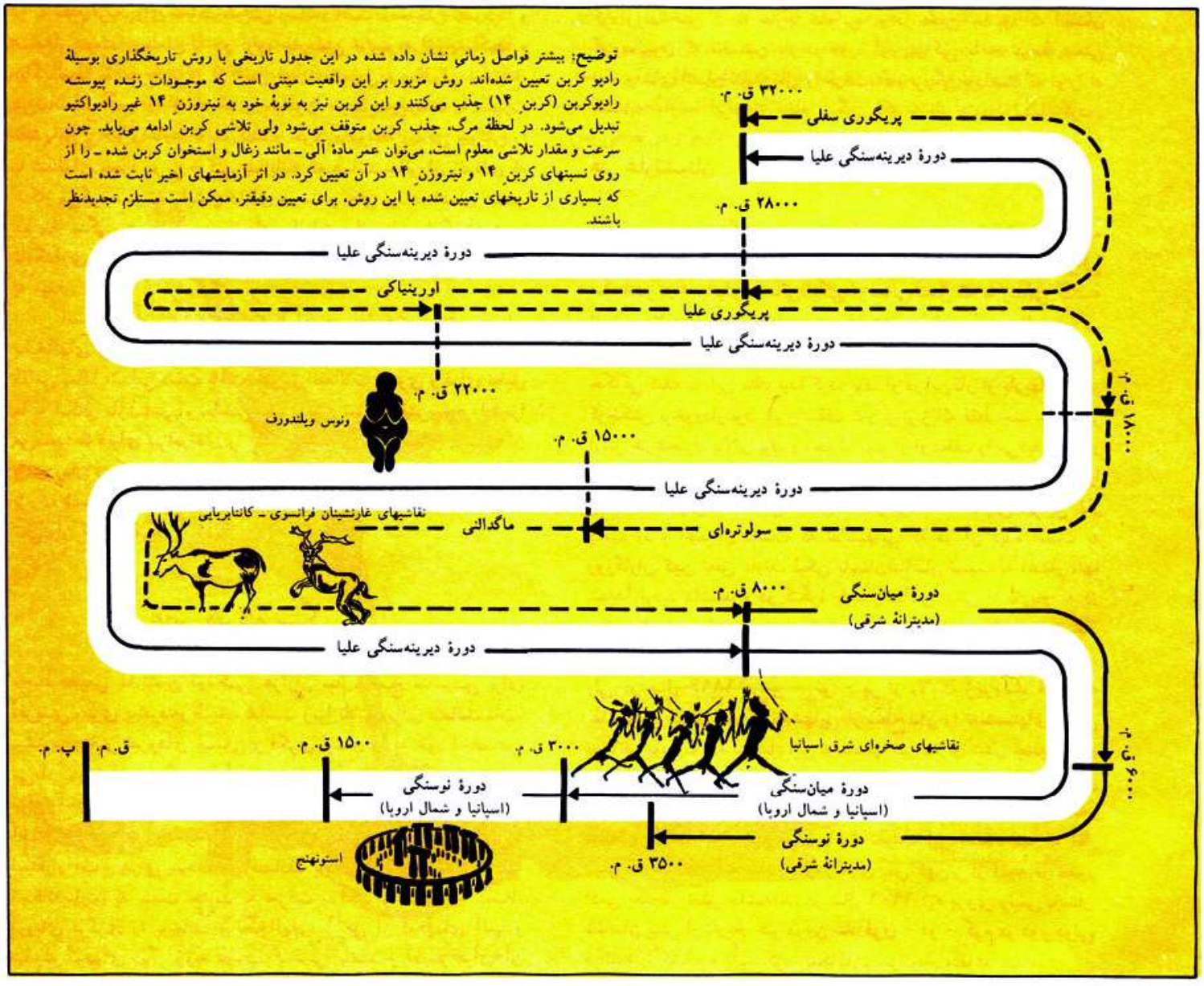
نقاشی دیواری از بانوان درباری کرت در یك جشنواره، از کاخی در کنوسوس. حدود ۱۶۰۰ـ۱۴۰۰ پیش از میلاد. با وجود تشابه مفهومی‌اش با نقاشی مصری، اجرای امپرسیونیستی این نقاشی بر نرمش حرکت و حالت روانی تأکید می‌کند.

مرحلهٔ امپراتوری رسید؛ در این مرحله، مرزهای این امپراتوری از اسکاتلند تا اردن گسترده بود و امپراتورانش بر تعداد کثیری از ملتها و کشورها فرمان می‌راندند. روحیهٔ پرتحرك و پرخاشگرانهٔ رُمی، باعث شکل‌گیری یك دستگاه عظیم نظامی و فنی شد و بر توان خویش افزود، اما تسلط رُم بر ملتهای مختلف به یك اندازه با تشویق ایشان به مشارکت در ادارهٔ امپراتوری و اِعمال بی‌پردهٔ حاکمیت رم بر ایشان تأمین می‌شد. رُمی شدن اروپای غربی ـ به اتکای نبوغ حکومتگری رومیان و «صلح رُمی» ـ همچنان جزیی‌از ماهیت این منطقه است و کمال مطلوب رومیان به ایجاد اجتماع واحد و صلح جویانه‌ای مرکب از همهٔ انسانها، امروزه نیز مورد توجه است.

فصل یکم

تولد هنر




توضیح: بیشتر فواصل زمانیِ نشان داده شده در این جدول تاریخی با روش تاریخگذاری بوسیلهٔ رادیو کربن تعیین شده‌اند. روش مزبور بر این واقعیت مبتنی است که موجودات زنده پیوسته رادیوکربن (کربنِ ۱۴) جذب می‌کنند و این کربن نیز به نوبهٔ خود به نیتروژنِ ۱۴ غیر رادیواکتیو تبدیل می‌شود. در لحظهٔ مرگ، جذب کربن متوقف می‌شود ولی تلاشی کربن ادامه می‌یابد. چون سرعت و مقدار تلاشی معلوم است، می‌توان عمر مادهٔ آلی ـ مانند زغال و استخوان کربن شده ـ را از روی نسبتهای کربنِ ۱۴ و نیتروژنِ ۱۴ در آن تعیین کرد. در اثر آزمایشهای اخیر ثابت شده است که بسیاری از تاریخهای تعیین شده با این روش، برای تعیین دقیقتر، ممکن است مستلزم تجدیدنظر باشند.
۳۲۰۰۰ ق. م.
پریگوری سفلی
دورهٔ دیرینه‌سنگی علیا
۲۸۰۰۰ ق. م.
دورهٔ دیرینه‌سنگی علیا
اورینیاکی
پریگوری علیا
دورهٔ دیرینه‌سنگی علیا
۲۲۰۰۰ ق. م.
ونوس ویلندورف
۱۸۰۰۰ ق. م.
۱۵۰۰۰ ق. م.
دورهٔ دیرینه‌سنگی علیا
نقاشیهای غارنشینان فرانسوی ـ کانتابریایی
ماگدالنی
سولوتره‌ای
۸۰۰۰ ق. م.
دورهٔ میان‌سنگی
(مدیترانهٔ شرقی)
دورهٔ دیرینه‌سنگی علیا
نقاشیهای صخره‌ای شرق اسپانیا
۶۰۰۰ ق. م.
۱۵۰۰ ق. م.
۳۰۰۰ ق. م.
ق. م.
پ. م.
دورهٔ نوسنگی
(اسپانیا و شمال اروپا)
دورهٔ میان‌سنگی
(اسپانیا و شمال اروپا)
استونهنج
۳۵۰۰ ق. م.
دورهٔ نوسنگی
(مدیترانهٔ شرقی)

اهمیتی که کتاب **سفر تکوین** برای تشریح هبوط و رهایی انسان دارد، هنر اولیهٔ غارنشینان نیز در تاریخ هوش، نیروی تخیل، و قدرت خلاقیت وی دارد. در غارهای جنوب فرانسه و شمال اسپانیا که تقریباً در یکصد سال گذشته کشف شدند و کنکاش در آنها تا به امروز ادامه یافته است، می‌توانیم شاهد تولد نیرویی قطعاً انسانی باشیم که انسان را به مقام فرمانروای محیط خویش رسانده است ـ ساختن تصویرها و نمادها. هنرمندان متعلق به دو گروه غارنشین موسم به **اورینیاکیها** و **ماگدالنیها** با بهره‌گیری از این قدرت اصیل و بیکران انتزاع، می‌توانستند آنچه را که در نیای پیرامون خویش می‌دیدند به صورت نقشهایی بر دیوار غارها ثابت کنند و حوادث پیوستهٔ زندگی خویش را با شکلهای مجرّد و بی‌حرکتی بنمایانند که همانند جانوران زنده‌ای که شکار می‌کردند در نظر ایشان دارای هویت و معنی بودند. انسان عصر دیرینه سنگی، همچون حضرت آدم، انواع جانوران را گردآوری و نامگذاری کرد، و در کنار مفاهیمی چون هویت و معنی، نیروی تخیل پا به میدان نهاد.

انسان در آن گذشتهٔ دور که با آخرین پیشروی و عقب نشینی یخچالهای بزرگ طبیعی همزمان‌بود، گامی سرنوشت ساز برداشت و به مقامی تماماً انسانی دست یافت. فعل و انفعالات معنوی و قوای تخیل ما به اتکای بازشناسی و ساختن تصویرها و نمادها نقش خود را اجرا می‌کنند؛ ما دنیای پیرامونمان را بیشتر به‌اتکای بازنماییهای آشنای آن برای زمان و مکان خودمان می‌بینیم و درک می‌کنیم. در اهمیت دستاورد بزرگ انسان عصر سنگ، یعنی نمایش تصویری اشیاء و پدیده‌ها نمی‌توان اغراق کرد.

عصر دیرینه سنگی علیا

محیط طبیعی غارنشین در طی هزاران سال، هیچ مناسبتی برای آفرینش هنری پیشرفته‌و ظریف نداشت زیرا تلاش برای صیانت ذات، بیشترین بخش نیروهای جسمی و فکری ایشان را به خود اختصاص می‌داد. دورهٔ **اورینیاکی** با آنکه در فاصلهٔ بین پیشروی مقدماتی و نهایی آخرین یخچالهای طبیعی آغاز شد و تا مدتی هم معتدل بود، ولی آب و هوا در آخرین مراحل آن سردتر شد. دورهٔ **سولوتره‌ای**، با استقرار آب و هوای سرد قطبی مصادف بود. لایهٔ بزرگ یخ از منطقهٔ اسکاندیناوی به سمت جنوب به حرکت درآمد و دشتهای شمال اروپای مرکزی را پوشاند، و یخچالهای طبیعی از کوههای **آلپ** و سلسله کوههای دیگر روبه جنوب گسترش یافتند و آب و هوای آن مناطق را به چیزی همانند آب و هوای **گرینلند** امروزی تغییر دادند. با آغاز دورهٔ **ماگدالنی**، عقب نشینی نهایی یخها و فرا رسیدن آب و هوای معتدل آغاز شد. (از لحاظ آب و هوا، ما هنوز در دورهٔ مابعد یخبندانها یا به گفتهٔ برخیها در یك دورهٔ ما بین یخبندانی به سر می‌بریم.) در دوره‌های تسلط آب و هوای سرد، انسان شکارگر و گردآورندهٔ خوراك به غارها پناه برد، و در همین جا بود که انسان **کرومانیون** که نخستین بار در دورهٔ **اورینیاکی** پا به عرصهٔ هستی نهاد و جای انسان **نئاندرتال** را گرفت، گام بزرگی برداشت که او را نه فقط به سازندهٔ ابزارهای خام سنگی بلکه به یك هنرمند تبدیل کرد.

هنر غارنشینان

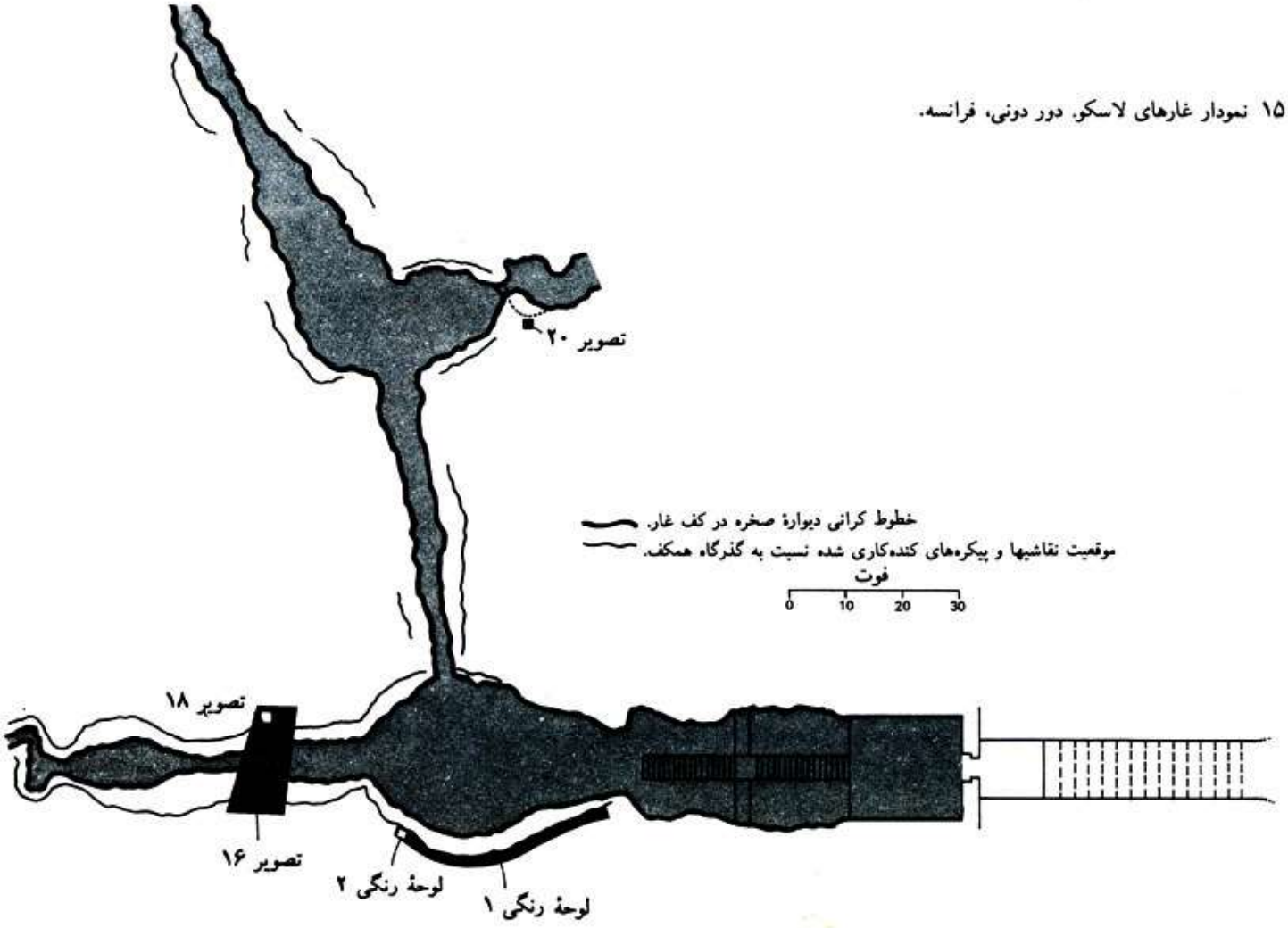
این کهن‌ترین فرهنگ در میان فرهنگهای بشر، دیرتر از بقیه ـ آنهم به وسیلهٔ تفنگداران و به طور تصادفی ـ کشف شد. در سال **۱۸۷۹** حوالی **سانتاندر** در اسپانیای شمالی، یکی از اهالی محل که به زندگی گذشتهٔ انسان علاقه‌مند بود به کاوش در **غارهای آلتامیرا** در ملك خودش پرداخت، زیرا سابقاً نیز نمونه‌هایی از سنگ چخماق و استخوان حکاکی شده در این ملك پیدا کرده بود. او در این‌کار از یاریهای دختر کوچکش برخوردار بود. چون سقف غار پر از زباله فقط چند سانتی‌متر ازسر پدر دخترك بالاتر بود، و دخترك بهتر از او سقف را می‌دید پیش از او توانست شکلهایَ سایه مانندِ جانوران نقاشی شده بر سقف غار را ببیند. دِ **ساتوتولا** نخستین انسان معاصر بود که به کاوش در این غار دست زد و اطمینان داشت که نقاشیهایی که در آن دیده است به روزگاران کهن تعلق دارند. لیکن باستان‌شناسان نسبت به اعتبار آنها شدیداً تردید داشتند و در کنگرهٔ باستان‌شناسی پیش از تاریخ که در سال **۱۸۸۰** در **لیسبون** تشکیل شده بود، نقاشیهای درون غار **آلتامیرا** رسماً به عنوان نقاشیهایی بدلی از بحث کنار گذارده شدند. ولی در سال **۱۸۹۶** در **پر - نو - پر** از ولایت **ژیروند** فرانسه، نقاشیهایی کشف شد که بخشهایی از سطح‌شان را ته‌نشستهای آهکی پوشانده بود و لازمهٔ تشکیل این ته‌نشستها نیز سپری شدن چندین هزار سال از آفرینش نقاشیهای مزبور بوده است. این نقاشیها، نخستین نقاشیهایی بودند که از سوی کارشناسان به عنوان نقاشیهایی معتبر شناخته شدند. اعلام نظر اینان باعث تقویت این اعتقاد شد که آثار بسیار هنرمندانهٔ یافته شده به روزگاری بس کهن‌تر از آنچه در تصور آدمی بگنجد تعلق داشته‌اند. در سال **۱۹۰۱** **آبه بروی** رئیس باستان شناسان پیش از تاریخ، هنر درون غار **فون - دو - گوم** در **دور دونی** فرانسه را کشف و تأیید کرد. شکاکان، سرانجام متقاعد شدند.

غارهای لاسکو، نزدیك مونتینیاك ـ در منطقهٔ دور دونی فرانسه ـ نیز بر حسب تصادف در سال ۱۹۴۱ توسط دو پسر بچه که سرگرم توپ بازی در قطعه زمینی بودند کشف شد. سگ متعلق به این دو که دنبال توپشان می‌رفت ناگهان در سوراخی افتاد و ناپدید شد و پسرها که پارسهای سگ از ته سوراخ به گوششان می‌رسید آنقدر به دنبالش رفتند تا به درون غارها رسیدند. وقتی کبریت روشن کردند متوجه نقاشیهای باشکوهی از پیکره‌های جانوران برروی دیوارها شدند؛ این نقاشیها امروزه عموماً شگفت انگیزترین هنر متعلق به دوران پیش از تاریخ تلقی می‌شوند (لوحه‌های رنگی ۱ و ۲).

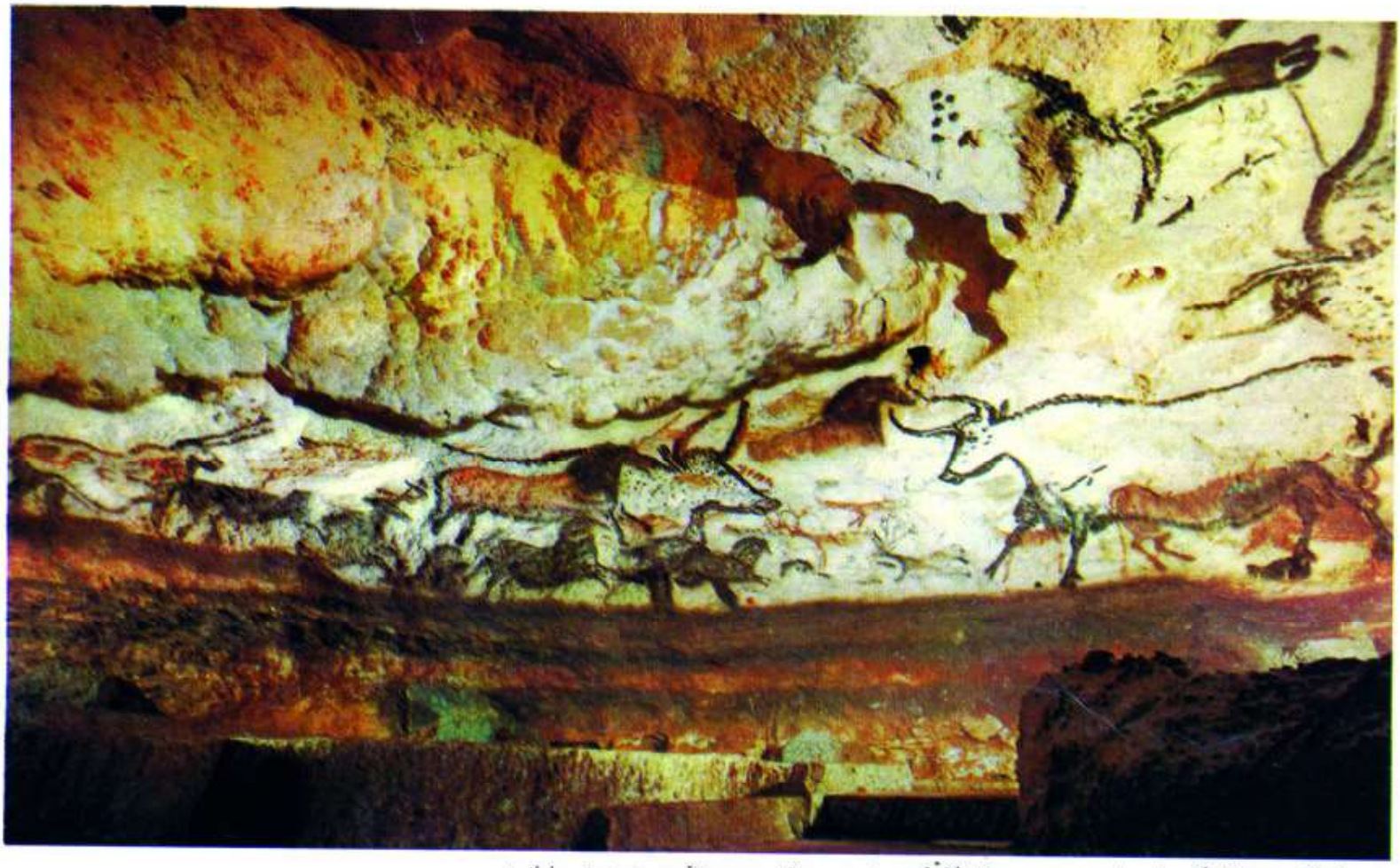
این نقاشیها بیش از ده‌هزار سال در محفظه‌های دربسته و خشك زیرزمینی سالم مانده بودند. در چند ده سال اخیر که غارهای مزبور به روی همگان گشوده شده‌اند بسیاری از آنها سریعاً صدمه دیده‌اند و از میان رفته‌اند. مثلاً در لاسکو معلوم شد که رطوبت (پس از انتقال یافتن به درون غارها توسط انبوه بازدید کنندگان) روی دیوارها می‌نشست و رسوب می‌داد و باعث تشکیل لایهٔ نازکی از آهك بر روی نقاشیها و تار شدن رنگ آنها می‌شد. به همین علت، برای آنکه صدمات بیشتری به این نقاشیها وارد نشود، درهای غار لاسکو به روی مردم بسته شده است.

غارهای لاسکو (تصویر ۱۵) مانند بقیهٔ غارها، آبراههایی زیرزمینی بوده‌اند که طولشان از چند صد متر به چند هزار متر می‌رسیده است. اغلب غارهای مزبور، تقریباً به شکلی غیر قابل عبور توسط گسلهای متعدد یا ته‌نشستهایی چون استالاکتیتها و استالاگمیتها مسدود شده‌اند. انسان شکارگر و هنرمند، در اعماق این غارها و در نقاطی بس دورتر از دهانه‌های آنها که برای سکونتش برمی‌گزید، تصاویر جانورانی چون ماموت، گاو وحشی، گوزن شمالی، اسب، گراز نر، و گرگ را بر روی دیوارها نقاشی یا حکاکی می‌کرد. برای روشنایی، حتماً از چراغهای کوچك سنگی پر از مغز استخوان یا چربی، احتمالاً با فتیله‌ای از خزه، استفاده می‌کرده است. برای طراحی از تکه‌های اخرای زرد یا قرمز استفاده می‌کرد، و برای رنگ‌آمیزی، همین اخراها را می‌سایید و به صورت خاکه‌ای نرم درمی‌آورد و آن را فوت کنان به روی دیوارها می‌پاشید یا پیش از رنگ آمیزی نهایی آن را با ماده‌ای دیگر ـ احتمالاً با چربی حیوانی ـ مخلوط می‌کرد. احتمالاً به جای تخته رنگ از یك تکه استخوان پهن استفاده می‌کرده است؛ از انواع نی یا موهای زبر جانوران قلم مو می‌ساخته است؛ با استفاده از یك نیچه می‌توانسته است خطوط کناری پیکره‌ها را ترسیم کند و رنگدانه‌ها را به سطوح دور از دسترس خویش بپاشد؛ برای صاف و آماده کردن دیوارها از لیسه‌های سنگی و برای کنده‌کاری از سنگ چخماق نوك تیز استفاده می‌کرده است. این، جمع ابزار شکارگر و هنرمند آن روزی بود. این ابزارها با آنکه خام بودند، برای آفرینش هنری که امروزه باعث شگفتی ما می‌شود کفایت می‌کردند.

برخورد هنرمند با پیکره‌ها، همچنان که در غار لاسکو و غارهای دیگر دیده می‌شود، برخوردی ناتورالیستی است؛ او می‌کوشد تا آنجا که از دستش برمی‌آید رفتار و کرداری متقاعد کننده داشته باشد. هر نقاشی، بازتابی از مشاهدهٔ کنجکاوانه و حافظهٔ خارق العادهٔ این شکارگر و هنرمندی است که دقتش در ضبط حالتهای گذرا و لحظه‌ای، بسختی ممکن است چیزی از دوربین عکسبرداری امروز کمتر داشته

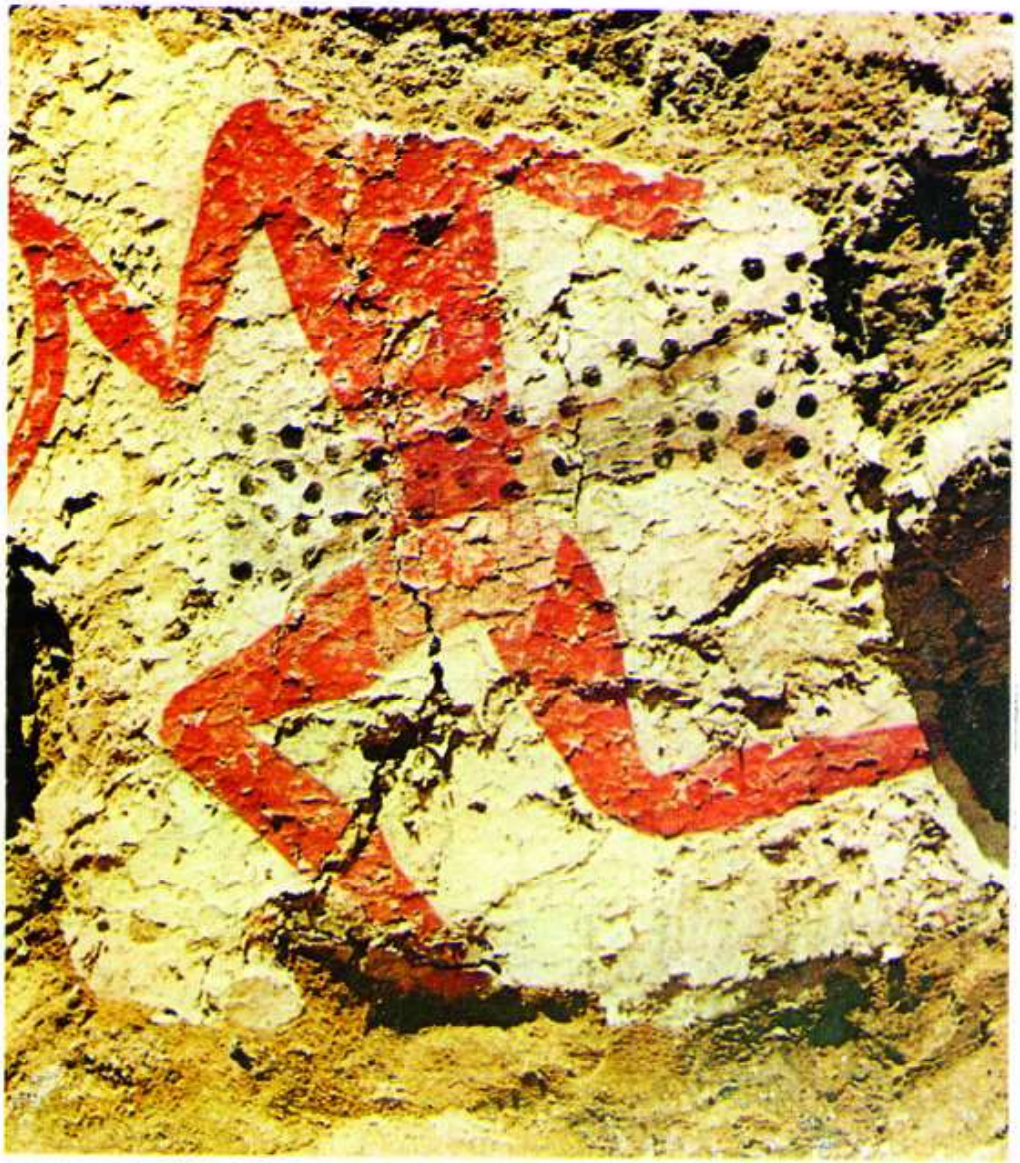


۱۵ نمودار غارهای لاسکو، دور دونی، فرانسه.



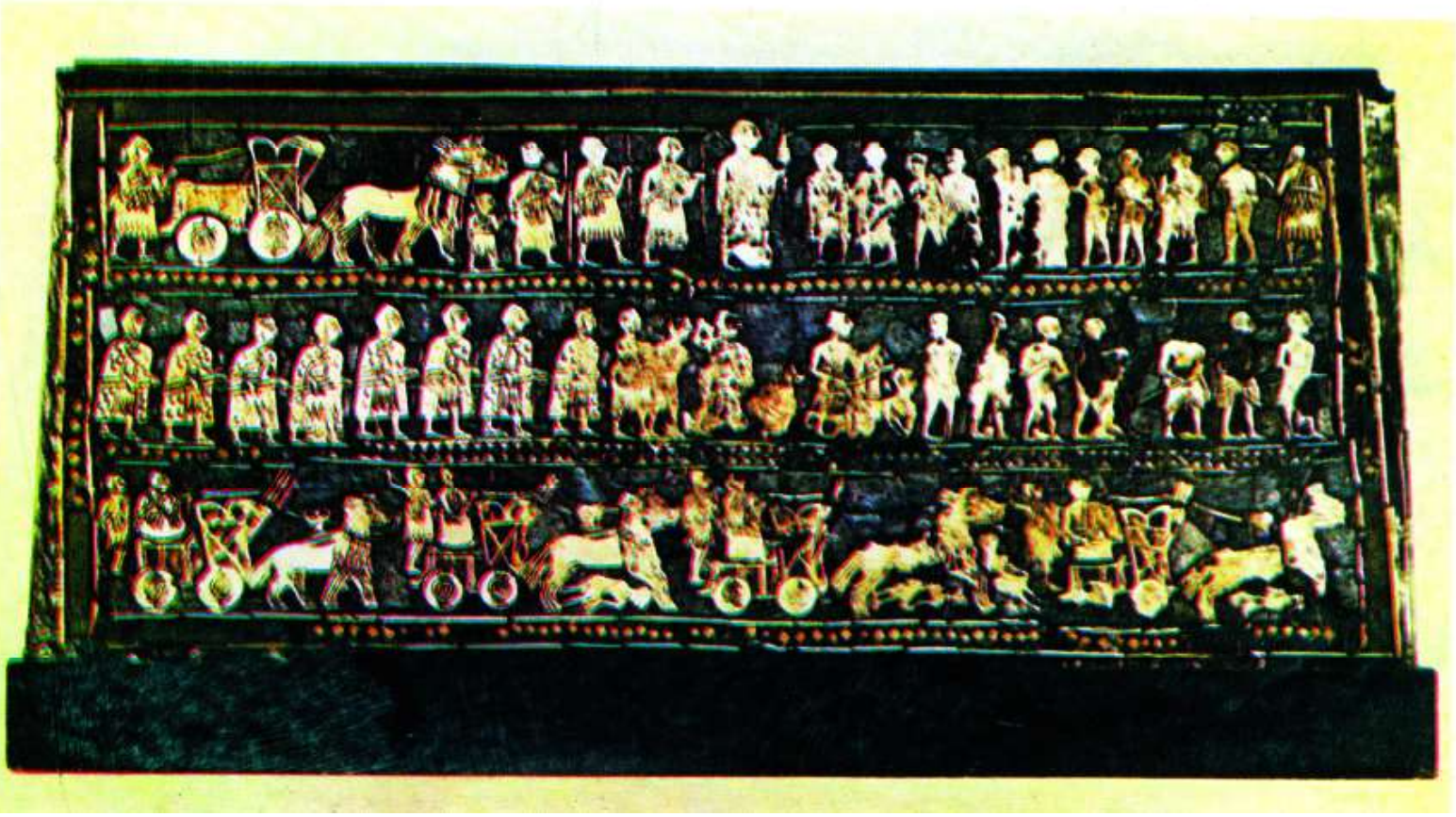
لوحهٔ رنگی ۱. **تالار گاوها**، دیوار سمت چپ غار لاسکو، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ ق. م. دوردونی، فرانسه.

لوحهٔ رنگی ۲. **گاو دوم**، جزیی از لوحهٔ رنگی ۱. طول گاو تقریباً ۳۴۵ سانتی‌متر.



لوحهٔ رنگی ۳. **شکارگرِ رقصان**، جزیی از یک نقاش دیواری، سطح III، چتل هویوک حدود ۵۷۵۰ ق. م.

لوحهٔ رنگی ۴. **صحنه‌های جنگ**، قاب تزیینی از **پرچم اور**، حدود ۲۷۰۰ ق. م. قاب مرصع‌کاری شده با صدف، سنگ لاجورد، و سنگ آهک قرمز. هر قاب تقریباً ۲۰×۴۸ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.



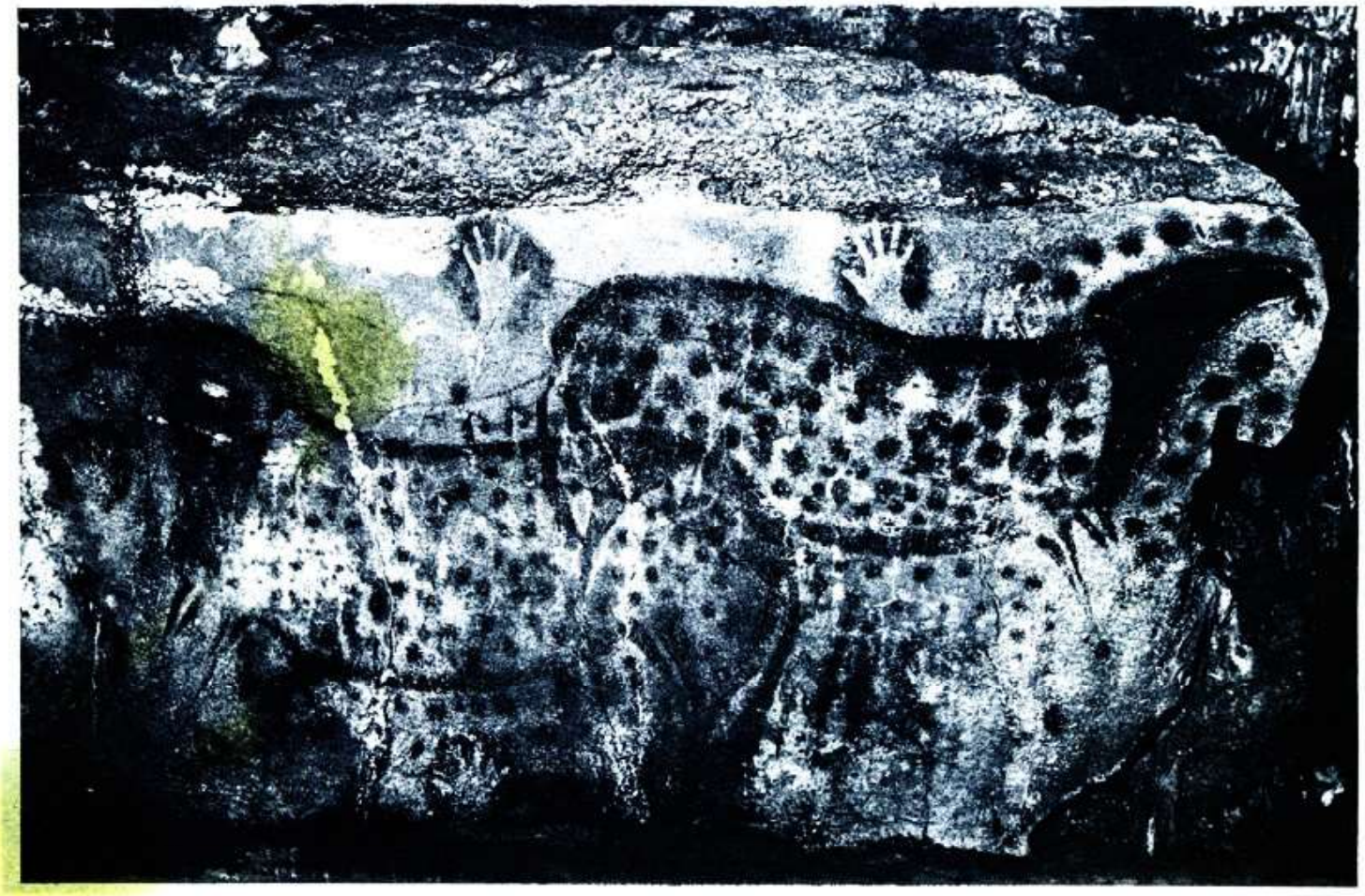
دیوارهای غارها، برجستگیها، فرورفتگیها، شکافها، و لبه‌های تیز آنها برای ایجاد تصور حضور واقعی شکلهای خود در آنجا به طرز ماهرانه‌ای استفاده می‌کرده است. از برآمدگی دیوار می‌توانسته است در چارچوب خطوط کناری یك گاو وحشی مهاجم برای نشان دادن بزرگی بدن این جانور استفاده کند. **اسب خالدار غار پش - مرل** (تصویر ۱۷) فرانسه را می‌توان نتیجهٔ الهامی دانست که از تشابه برجستگی سنگ کوه با سر و گردن اسب (در طرف راست تصویر) به هنرمند دست داده است، هرچند اندازهٔ نهایی سر اسب به مراتب از برجستگی سنگ کوچکتر شده و به صورتی فوق العاده انتزاعی درآمده است. شکلهای طبیعی مانند شاخ و برگ و ابرها، نیمرخ یك کوه یا شکلهای زمین و کوه می‌توانند در نظر بسیاری از ما ـ گاهی بسیار ناگهانی ـ نشانه یا جلوه‌ای از صورت انسان، جانوران یا اشیاء باشند. بدین ترتیب، نخستین تصویرهای آفریدهٔ انسان ممکن است از احساس یا تجربهٔ گونه‌ای تشابه میان ترکیب تصادفی دیوار غار و جانوری بوده باشد که او در همان لحظه دست اندرکار شکارش بوده است. در نتیجهٔ این کار، احتمالاً منظرهٔ ترس آوری از آن جانور در ذهن تشکیل و زندگی محو شده‌اش از نو به طرز معجزه آسا و جادویی ظاهر می‌شده است. او با انگیزهٔ هر چه عینی تر نمایاندن این منظره، می‌توانست شکل را با کشیدن خطی کناری به گرداگرد محل برجستگی و ادامهٔ آن تا ظاهر شدنِ یك نیمرخ سیاه کم و بیش کامل و آشنا «به پایان برساند». افزودن رنگ، دامنهٔ واقع نمایی تصویر را بیشتر می‌کرد.

نقش جادویی

احتمال زیاد می‌رود که هنرمند غارنشین، تفاوت میان خیال و واقعیت را به درستی تشخیص نمی‌داده است و در نظر او گاو وحشی شکار شده توسط خودش با گاوی که روی دیوار بازآفرینی می‌کرد فقط از لحاظ حالت وجودی‌اش فرق می‌کرد. ما دلایل کافی داریم که نشان می‌دهد شکارگر غارنشین، شاید در اثر شوریدگی ناشی از مراسم و رقصهای جادویی، با جانوران نقاشی شده چنان رفتار می‌کرده است که گویی با موجوداتی زنده رفتار می‌کند. شکارگران هنرمند نه فقط قطعه سنگ را به صورتی سوراخ شده با تیرهای خود نقاشی می‌کردند، همچنان که در **اسب چینی غار لاسکو** (تصویر ۱۸) دیده می‌شود، بلکه احتمالاً گاهی چند نیزه به سوی پیکره‌های مزبور پرتاب می‌کرده‌اند ـ همچنان که از تیرهای نوك تیز کنار گاو وحشی در **غار نیو** (تصویر ۱۹) بر می‌آید ـ و بدین ترتیب مرگ جانوران را از پیش مقدر می‌کرده‌اند و تسلطی جادویی بر آنها می‌یافته‌اند. این کار، مشابه آن جادویِ همانندی است که هنوز در بخشهایی از جهان رواج دارد و شالوده‌اش این اعتقاد است که می‌گوید اگر با تصویر بدرفتاری کنیم می‌توانیم به او صدمه برسانیم.

این هنر که در غارهای تاریك اعماق زمین پای به عرصهٔ هستی نهاد، همچنان که بسیاری از پژوهندگان امروزی معتقدند، نقشها یا کارکردهای جادویی ریشه‌داری داشته است. پدیده‌ای آشنا در معماری مذهبی، که هزاران سال پس از عصر غارها آغاز شد، فضاهای غار مانندِ این پناهگاه هستند که مقدس‌ترین و نهانی‌ترین اسرار در آنها

۱۷ اسبهای خالدار و نقشهای منفی دست. پش ـ مرل، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ پیش از میلاد، ۳۴۰ سانتی‌متر طول. ولایت لوت، فرانسه.



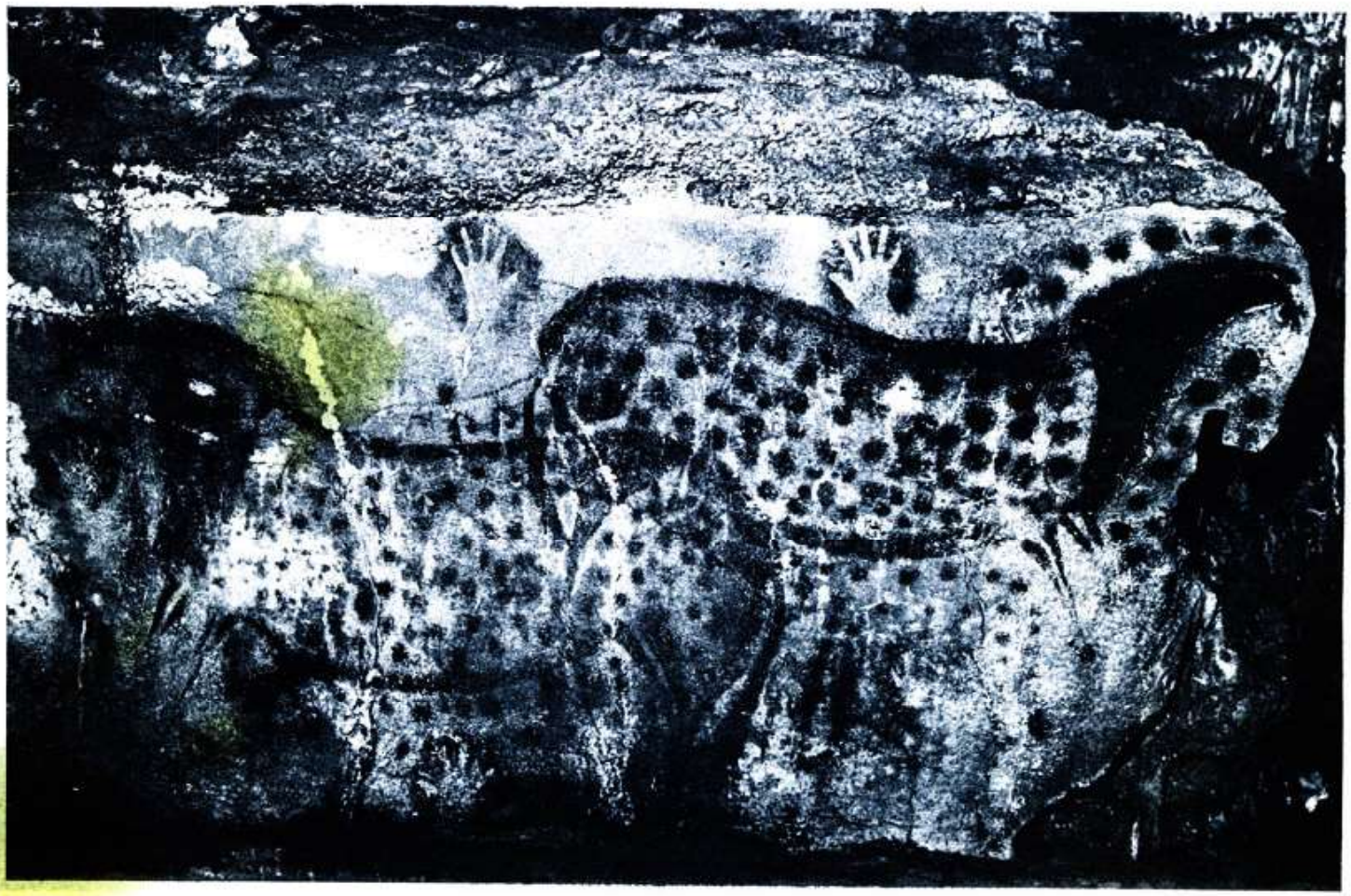
دیوارهای غارها، برجستگیها، فرورفتگیها، شکافها، و لبه‌های تیز آنها برای ایجاد تصور حضور واقعی شکلهای خود در آنجا به طرز ماهرانه‌ای استفاده می‌کرده است. از برآمدگی دیوار می‌توانسته است در چارچوب خطوط کناری یك گاو وحشی مهاجم برای نشان دادن بزرگی بدن این جانور استفاده کند. **اسب خالدار غار پش - مرل** (تصویر ۱۷) فرانسه را می‌توان نتیجهٔ الهامی دانست که از تشابه برجستگی سنگ کوه با سر و گردن اسب (در طرف راست تصویر) به هنرمند دست داده است، هرچند اندازهٔ نهایی سر اسب به مراتب از برجستگی سنگ کوچکتر شده و به صورتی فوق العاده انتزاعی درآمده است. شکلهای طبیعی مانند شاخ و برگ و ابرها، نیمرخ یك کوه یا شکلهای زمین و کوه می‌توانند در نظر بسیاری از ما ـ گاهی بسیار ناگهانی ـ نشانه یا جلوه‌ای از صورت انسان، جانوران یا اشیاء باشند. بدین ترتیب، نخستین تصویرهای آفریدهٔ انسان ممکن است از احساس یا تجربهٔ گونه‌ای تشابه میان ترکیب تصادفی دیوار غار و جانوری بوده باشد که او در همان لحظه دست اندرکار شکارش بوده است. در نتیجهٔ این کار، احتمالاً منظرهٔ ترس آوری از آن جانور در ذهن تشکیل و زندگی محو شده‌اش از نو به طرز معجزه آسا و جادویی ظاهر می‌شده است. او با انگیزهٔ هر چه عینی تر نمایاندن این منظره، می‌توانست شکل را با کشیدن خطی کناری به گرداگرد محل برجستگی و ادامهٔ آن تا ظاهر شدن یك نیمرخ سیاه کم و بیش کامل و آشنا «به پایان برساند». افزودن رنگ، دامنهٔ واقع نمایی تصویر را بیشتر می‌کرد.

نقش جادویی

احتمال زیاد می‌رود که هنرمند غارنشین، تفاوت میان خیال و واقعیت را به درستی تشخیص نمی‌داده است و در نظر او گاو وحشی شکار شده توسط خودش با گاوی که روی دیوار بازآفرینی می‌کرد فقط از لحاظ حالت وجودی‌اش فرق می‌کرد. ما دلایل کافی داریم که نشان می‌دهد شکارگر غارنشین، شاید در اثر شوریدگی ناشی از مراسم و رقصهای جادویی، با جانوران نقاشی شده چنان رفتار می‌کرده است که گویی با موجوداتی زنده رفتار می‌کند. شکارگران هنرمند نه فقط قطعه سنگ را به صورتی سوراخ شده با تیرهای خود نقاشی می‌کردند، همچنان که در **اسب چینی غار لاسکو** (تصویر ۱۸) دیده می‌شود، بلکه احتمالاً گاهی چند نیزه به سوی پیکره‌های مزبور پرتاب می‌کرده‌اند ـ همچنان که از تیرهای نوك تیز کنار گاو وحشی در غار **نیو** (تصویر ۱۹) بر می‌آید ـ و بدین ترتیب مرگ جانوران را از پیش مقدر می‌کرده‌اند و تسلطی جادویی بر آنها می‌یافته‌اند. این کار، مشابه آن جادویِ همانندی است که هنوز در بخشهایی از جهان رواج دارد و شالوده‌اش این اعتقاد است که می‌گوید اگر با تصویر بدرفتاری کنیم می‌توانیم به او صدمه برسانیم.

این هنر که در غارهای تاریك اعماق زمین پای به عرصهٔ هستی نهاد، همچنان که بسیاری از پژوهندگان امروزی معتقدند، نقشها یا کارکردهای جادویی ریشه‌داری داشته است. پدیده‌ای آشنا در معماری مذهبی، که هزاران سال پس از عصر غارها آغاز شد، فضاهای غار مانندِ این پناهگاه هستند که مقدس‌ترین و نهانی‌ترین اسرار در آنها

۱۷ اسبهای خالدار و نقشهای منفی دست. پش ـ مرل، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ پیش از میلاد، ۳۴۰ سانتی‌متر طول. ولایت لوت، فرانسه.



۱۸ اسب چینی. جزئی از تصویر ۱۶. حدود ۱۴۲ سانتی‌متر طول.

۱۹ گاو وحشی با تیرهایی در رویش، نیو، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ ق. م. ۱۸۵ سانتی‌متر. آریژ، فرانسه.

۲۰ منظرهٔ چاه، لاسکو، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ ق. م. بلندی گاو وحشی ۱۴۰ سانتی‌متر. دور دونی، فرانسه.

نگه‌داری می‌شوند و خداوند در خلوتگاهش سکونت دارد. هر مکان مقدس، اسرار آمیز نیز بوده است، و این در بیشتر موارد به معنی محل تاریکی است که فقط با نوری لرزان روشن می‌شود، ودر اوج مراسم مذهبی، سکوت مطلق بر آن حکمفرمایی می‌کند. این ویژگیهای محیط مقدس، پیشاپیش در «معماری» غارها وجود داشته‌اند و موضوع اصلی، علیرغم هزاران تغییری که به خود دیده، هیچگاه به فراموشی سپرده نشده است.

این بسیار مهم است که معجزهٔ انتزاع ـ آفریدن تصویر و نماد ـ الزاماً درست در این گونه غارهای پنهانی و جادویی صورت وقوع یافته است. زیرا انتزاع، همان بازنمایی و تدبیری انسانی با نیرویی بنیادی است که به اتکایش نه فط هنر بلکه علم نیز پای به عرصهٔ هستی می‌نهد و علم و هنر، هر دو، روشهایی برای نظارت بر تجربهٔ انسان و تسلط بر محیط وی هستند. و هدف نهایی انسانِ شکارگر - جادوگر نیز مسلط شدن بر دنیـای جانورانـی بود که خودش شکار می‌کرد. آفریدن تصویر، فی‌نفسه، شکلی از جادو بود؛ شکارگر با ترسیم و رنگ آمیزی تصویر یك جانور، روح او را در چارچوب محبس یك خط کناری تثبیت و مهار می‌کرد، و تمام جادوهای دیگر نیز از همین جادوی اولیه سرچشمه می‌گرفتند. مراسمی که در مقابل تصاویر نقاشی شده اجرا می‌شد، احتمالاً برای مساعد کردن بخت شکارگر با وی بوده است. در همان حال، انسـان دوران پیش از تاریـخ، نگران نگه‌داری از ذخیرهٔ غذایی خویش بوده است و نقاشیهای بسیاری که از جانوران حامله بر جا مانده (تصویر ۱۸) نشان می‌دهـد که ایـن ستونهای جانـوران نقاشی شده می‌تواننـد به طور جادویـی موجـب تضمین بقای رمه‌های جانوران واقعی شوند.

شبیه سازی از انسان

پیکرهٔ انسان در میان انبوه جانوران نقاشی شده بر دیوارها، تقـریباً یکسره از قلم افتاده است. در اینجا دست کم دو مورد استثنایی قابل ذکر وجود دارد. در یك نقاشی بسیار شگفت‌آور در غار **لاسکو** (تصویر ۲۰) مردی لاغر اندام نشان داده شده که در برابر یك گاو وحشی عظیم الجثه و شکم دریده دراز کشده یا احتمالاً به وسیلهٔ کرگدن سمت چپ که از صحنه خارج می‌شود نقش زمین شده است. هر دو جانور با همان دقت ماهرانه‌ای نمایانده شده‌اند که ما عموماً از هنر غارنشینان انتظار داریم؛ کرگدن سنگین و کُند می‌رود، گاو وحشی از خشم برآشفته و موهایش سیخ شده است، و روده‌هایش به صورت کلافی سنگین از بدنش آویخته‌انـد. لیـکن مردی که چهـره‌اش به پرنـده‌ای می‌مانـد (احتمالاً نقاب زده؟) بادست هنرمندی تازه کار و ناماهر در هر مکان و زمانی کشیده شده است. وضعش گنگ است. آیا مرده اسـت یا در حالت خلسه فرو رفته است؟ معنی پرنده و نیزه و چوب پرتاب شده نیز به همان اندازه گنگ است. در اینجا افزودن بر آنچه در بارهٔ معنی این تصویر از ذهن بیننده می‌گذرد ضرورتی ندارد. مهمتر از آن این است که پرسیده شود: «چرا تصاویر انسان و جانور به شیـوه‌ای متفـاوت نمایش داده شده است؟ آیا انسان در این سپیده دمان پیدایش جادو خودش را تا بدان پایه از جانوران وحشی متفاوت می‌داند که نمی‌تواند تصویری مناسب شبیه‌سازی از چهـرهٔ خودش پیـدا کنـد؟ یا آنـکه می‌ترسد آنچنان که جانور را جادو می‌کند،تصویـر خویش را مرئـی گرداند و خودش را نیز جادو کند؟»

در غار **سه برادر** واقع در کوههای پیرنه موجود انسان گونـهٔ

۲۱ جادوگر، غار سه برادر، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ ق. م. بلندی ۶۰ سانتی‌متر. آریژ، فرانسه.

عجیبی دیده می‌شود که بر چهره‌اش نقاب و بر سرش شاخ گوزن شمالی زده است (تصویر ۲۱) ـ و این چهرهٔ احتمالی یك جادوگر است. آیا این تصویر طرح خیالی یك جادوگر بزرگ یا پزشك ساحر است؟ اگر چنین باشد می‌توان در تصور آورد که این تصویر مرکب ترسناك ـ با پنجه‌های خرس، دُم گرگ، ریش انسان، تنهٔ شیر ـ چه هراسی در دل بینندگانش می‌افکنده است. دالانی که این تصویر در آن دیده می‌شود پر از تصاویر جانورانِ وحشی است، و آبه بروی حدس زده است که تصویر مزبور احتمالاً خدای آن جانوران بوده است که به قالب پزشك ساحر درآمده و کالبدش را با نیروی حیوانی خویش انباشته است. همچنین حدس زده‌اند که این فقط تصویر شکارگری است که برای دنبال کردن گوزن شمالی خود را استتار کرده است، ولی باز چنین به نظر می‌رسد که انسان عصر دیرینه سنگی نوع بشر را صرفاً در ردهٔ جانوران قرار نمی‌دهد؛ دست کم باید پیکرهٔ وی دگرگون نمایانده شود ـ شاید برای اجتناب از درگیر شدن با جادو ـ تا به عنوان یك انسان غیر قابل شناخت باشد.

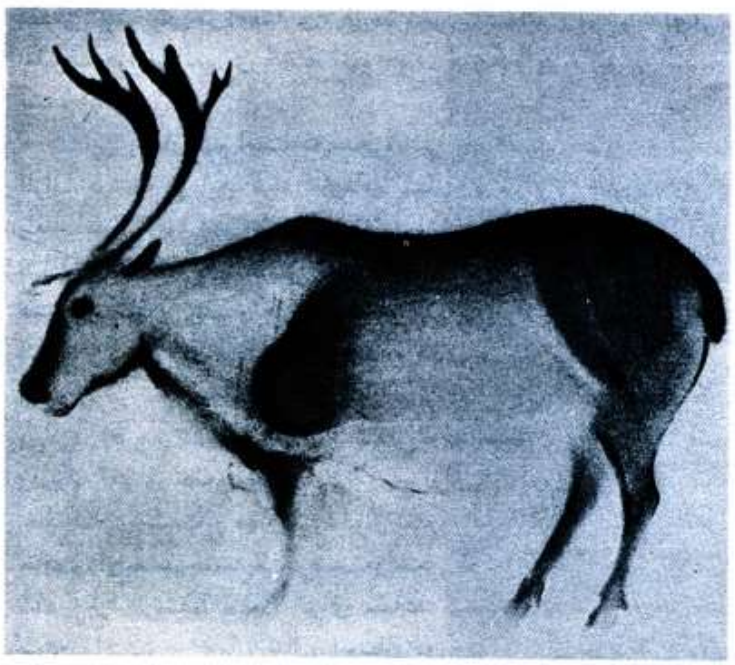
کیفیت

در تبیین دستاورد بزرگ انسان عصر سنگ ـ که جهان را با تصویر مجسم می‌ساخت تا بر آن تسلط یابد ـ نباید از یاد ببریم که هنر وی، به معنی واقعی واژه هنر بوده است. آنچه اهمیت دارد این نیست که او تصویر آفرینی می‌کرد بلکه این است که تصاویر مزبور را ماهرانه و زیبا می‌آفرید. هنر باستانی و نوین، در کنار شاهکارهای خود، تصویرها و پیکره‌هایی گنگ، خسته کننده ودارای کیفیتی بی‌تفاوت نیز آفریده‌اند. هنر غارنشینان، از سطح کیفی فوق‌العاده‌ای برخوردار است. اسب نقاشی شده بر سقف دالان محوری غار لاسکو (تصویر ۱۸) را به این علت اسب چینی نامیده‌اند که سبکش به طرز شگفت‌آوری به نقاشی چینی در بهترین دوره‌های تکاملش شباهت دارد. نه فقط خطوط کناری این نقاشی از قدرت و روانی انعطاف پذیر خطاطی و نقاشی چینی برخوردارند بلکه شدّت رنگ نیز چنان پرداخته شده است که چرخش زیر شکم و تغییر رنگ پوست آن را به بیننده القا کند. در غار فون - دو - گوم یك گوزن شمالی (تصویر ۲۲) نقاشی شده که خطوط کناریش با زیبایی کم‌نظیری مشخص شده و در به کارگیری رنگهایش ظرافتی چشمگیر دیده می‌شود. ظرافت شاخهای جانور، خیلی ساده به خط بالا رونده‌ای تبدیل می‌شود که نمایش شکلهای طبیعی را با قدرت و زیبایی توأم می‌گرداند. آبه بروی ضمن نسخه برداری از آفریده‌های دست اول هنری، به برخی روشهای بسیار بغرنج تصویری پی برد که آدمی انتظار دارد فقط در هنر دوره‌های اخیر با آنها روبرو شود؛ مانند تیره‌تر نمایاندن بخش پیشینِ پای چپ بدین منظور که آن را از پای راست به‌بیننده نزدیکتر گردانند.

تصویرهای گاو وگوسفند در غار لاسکو و غارهای دیگر (لوحهٔ رنگی ۲، تصویر ۱۶)، حکایت از وجود سنتی در نمایش شاخهای این جانوران دارد که پرسپکتیو پیچیده نامیده شده است، زیرا سرهای آنها را به طور نیمرخ ولی شاخهایشان را از زاویه‌ای دیگر می‌بینیم. بدین ترتیب، هنرمند نگرشی دقیقاً یا مستمراً بصری ـ یعنی سازمان یافته بر اساس یك پرسپکتیو دیدگاه ثابت ـ ندارد. بلکه نگرش و هوش وی گویای این واقعیت است که گاو و گوسفند دوشاخ دارند. دو شاخ، بخشی از مفاهیم «گاو ماده» و «گاو نر» می‌شود. در نیمرخ مبتنی بر پرسپکتیو بصری دقیق، فقط یك شاخ دیده می‌شود، ولی نقاشی کردن جانور بدینسان، به توصیف ناقصی از آن خواهد انجامید. واین در نظر هنرمند غارنشین، تصویری ناقص و فاقد جادو به شمار می‌رود. هنگام بحث در بارهٔ هنر خاور نزدیك باستانی و مصر کهن، مجدداً به این ویژگی و اهمیتش اشاره خواهیم کرد.

کنده کاریها و پیکره‌ها

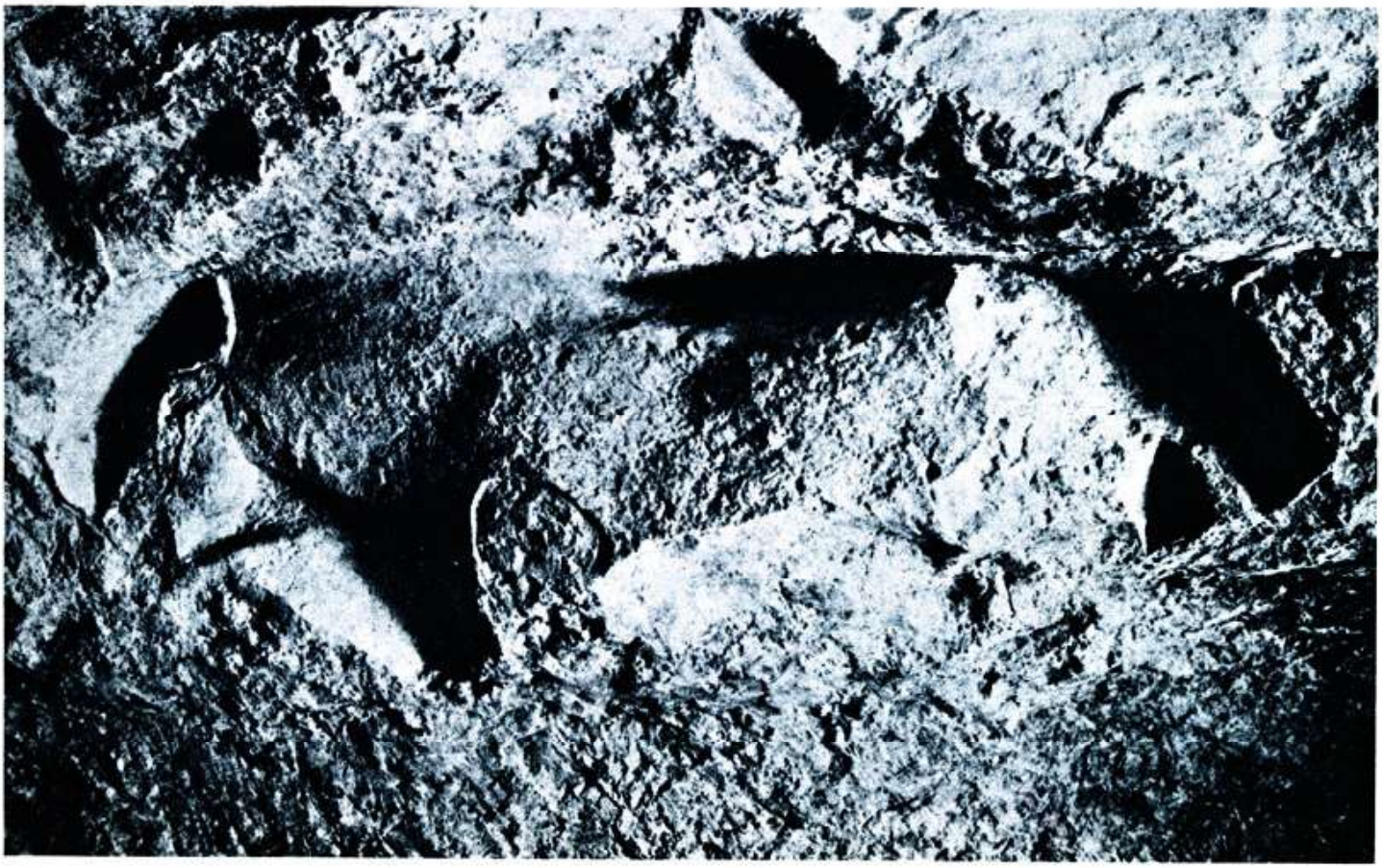
با ارزشترین میراثهای هنرمندان شکارگر که می‌توان عنوان هنر ظریف یا زیبا بدانها داد، نقاشیهای ایشان است. لیکن ایشان گذشته از نقاشیها، پیکره‌ها و کنده‌کاریهای باشکوهی ـ بر روی سنگ، عاج، و شاخ، روی سطوح صاف و منحنی ـ نیز از خود به یادگار نهاده‌اند. با مشاهدهٔ کنده‌کاری موسوم به گاو وحشی با سر برگشته (تصویر ۲۳)، که روی شاخ گوزن شمالی انجام گرفته است آدمی تحت تأثیر نیروی



۲۲ گوزن شمالی، غار فون ـ دو ـ گوم، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ ق. م. دور دونی، فرانسه. (از روی نسخهٔ متعلق به آبه بروی.)

حیاتیِ چشمگیر و سادگی جاری در طرز بیان زیبایی صوری ـ سادگی و صرفه‌جویی در استفاده از وسایل، که مختص نقاشیهای بزرگ است ـ قرار می‌گیرد. سر گاو چنان پیچیده که تماماً در زمینهٔ تنهٔ بزرگ جانور قرار گرفته است، وبه طرز زیبایی از منحنی و ضد منحنی استفاده شده است و با هاشور زنی تزیینی برای مشخص کردن یال، اختلاف سطح نمایانده شده است. این هنرمند به احتمال قوی، به خوبی با روش نقر کردنِ سطوح آشنا بوده است؛ نقر کردنِ خطوط کناری پیکره بیش از رنگ آمیزی آن، روش معمول نقاشی بود. ولی هنرمندان غارنشین، پا را از نقر کردنِ سطوح نیز فراتر گذاشتند و مجسمه‌هایی با نقش برجستهٔ گود و تمام نما آفریدند. نمونه‌ای از موردِ نخست، اسبی است با نقش برجستهٔ گود (تصویر ۲۴) که در پناهگاه سنگی **کاپ بلان** نزدیك غار **لاسکو** یافت شد. این پیکره بخشی از حاشیهٔ تزیینی پیکره‌های چندین اسب و گاو وحشی است، و گودی برخی از آنها تقریباً به سی سانتی‌متر می‌رسد و در نوع خود از شاهکارهای قالب‌گیری برجسته به شمار می‌روند. این پیکره‌ها باآنکه در معرض فرسایش طبیعی و آب و هوا قرار داشته‌اند ویژگیهای مشخص کنندهٔ هر کدام را به راحتی می‌توان تشخیص داد. در اینجا دیگر صرفاً با خطوط کناری طبیعی و «پر شدهٔ» سنگها سر و کار نداریم بلکه در بعضی جاها هنرمند شدیداً به قالب گیری و برجسته نمایی دست زده است. چشمها را با شیاری تند مشخص کرده است، و همچنان که در مورد گاو وحشی نقر شده بر شاخ گوزن شمالی (تصویر ۲۳) گفته شد، یالها و کاکلها و بخشهایی از سر و پوزهٔ جانور به طرز ماهرانه‌ای با هاشور زنی مشخص شده‌اند.

۲۳ گاو وحشی با سر برگشته، غار لامادلین، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ ق. م. شاخ گوزن شمالی، بلندی ۱۱ سانتی‌متر. دور دونی، فرانسه. موزهٔ عتیقه‌های ملی، سن ژرمن آن‌له.



۲۴ نقش برجستهٔ اسب، کاپ بلان، حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ ق. م. طول ۲۱۰ سانتی‌متر. دور دونی، فرانسه.

مجسمه‌های کوچك نقش برجسته‌ای از پیکر زنان یافت شده (در نزد باستان‌شناسان به پیکره‌های ونوس شهرت دارند)، که استثنایی در قاعدهٔ حذف پیکر انسانی از واژگان شکلهای هنرمند غارنشین به شمار می‌روند. شاید مشهورترین مجسمه از این میان **ونوس ویلندورف** (تصویر ۲۵) باشد که پیکرهٔ کوچك اندام زنی است که از چندین شکل تقریباً گوی مانند ساخته شده است. مبالغه در نمایش اندامها حکایت از این دارد که این پیکرهٔ کوچك اندام و بسیاری از پیکره‌های کوچك اندام دیگر به عنوان بتهای حاصلخیزی و بارآوری مورد استفاده بوده‌اند؛ نیازهای انسان به نسل تازه‌ای از احشام و کودکان در زندگی پر مخاطرهٔ شکارگران، از اهمیتی یکنواخت برخوردار بود. لیکن در اینجا نیز نگرش هنرمند به پیکرهٔ انسان با نگرشش به پیکرهٔ جانوران فرق دارد. تردیدی نیست که در این مورد او به دنبال رئالیسم درخشانی که مختص نمایش پیکره‌های جانوران بود نمی‌رود؛ مثلاً در این پیکرهٔ کوچك اندام خطوط چهره به ندرت نشان داده می‌شوند، و در برخی از نمونه‌ها حتی سرهای آنها نشان داده نشده‌اند. ظاهراً چنین به نظر می‌رسد که هنرمند غارنشین نمی‌خواسته است جنس مؤنث نوع خود را به نمایش بگذارد بلکه در صدد نشان دادن باروری زنانه بوده است؛ آنچه او مجسم می‌کرد زن نبود، باروری بود.

۲۵ ونوس ویلندورف، اصلْ حدود ۱۵۰۰۰ـ۱۰۰۰۰ ق. م. سنگ، بلندی ۱۱ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ طبیعی وین. (ریختگی از روی اصل.)

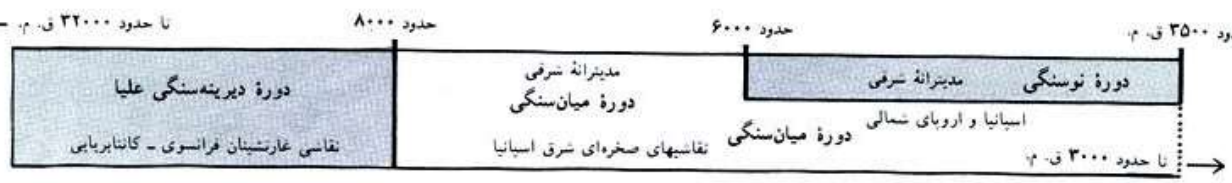
عصر میان سنگی

نقاشیهای پناهگاهی

همچنانکه یخهای دورهٔ **دیرینه سنگی** در اثر افزایش حرارت آب شدند، گوزن شمالی به سوی شمال کرهٔ زمین مهاجرت کرد، ماموت پشمالو و کرگدنها از نظر ناپدید شدند و شکارگران از غارهایشان به در آمدند. پس از پایان عصر یخ، یك دورهٔ انتقالی پیش آمد که به دورهٔ **میان سنگی** معروف است، و در طی آن اروپا از لحاظ آب و هوا، جغرافیایی و زیستی تقریباً همان گونه شد که امروزه ما شاهدش هستیم. در طی این دوره، فرهنگی رونق گرفت که هنرش مکمل هنر غارنشینان است و احتمال می‌رود تا حدودی نیز از آن سرچشمه گرفته باشد. از سال ۱۹۰۳ تاکنون نقاشیهای کوچك و فوق العاده زنده‌نمای جانوران و انسانها در صحنه‌های شکار، جنگ، رقصهای جادویی، و برداشت محصول در روی دیوارهای سنگی پناهگاههای کم عمق سنگی در میان تپه‌های لم یزرع ساحل شرقی اسپانیا (**اسپانیای خاوری**) کشف شده‌اند. این هنرمندان در تجسم پیکره‌های جانوران همان مهارت استادانه‌ای را از خود بروز داده‌اند که اسلاف غارنشین‌شان پیش از آنها نشان داده بودند و احتمال دارد که در اینجا ما با نمونه‌هایی از یك سنت ماندگار یا عادت دیرپایِ دیدن و نمایاندن جانوران مواجه شده باشیم. ولی آنچه به طرز خارق العاده‌ای تازگی دارد ظهور پیکرهٔ آدمی به طور انفرادی و در گروههای بزرگ و همپیوسته در کنار حالتها، موضوعها و محیطهای بسیار متنوع است. پیش از این گفتیم که پیکرهٔ انسان در کارهای هنری غارنشینان تقریباً هیچگاه به چشم نمی‌خورد. انسان افتاده یا از پای درآمده در منظرهٔ چاه (تصویر ۲۰) در غار لاسکو، کاملاً استثنایی است. در نقاشیهای پناهگاهی، تمایل و توجه جدید به موضوعات انسانی و تأکید بر عملی که در طی آن انسان بر جانور مسلط می‌شود، در کانون یا نقطهٔ مرکزی هر اثر هنری قرار دارند. واژگان جدید شکلها ممکن است پس از پیمودن دریای مدیترانه از شمال افریقا که نقاشیهای بسیاری مشابه نقاشیهای یافت شده در اسپانیای خاوری در آن پیدا شده‌اند، به اروپا رسیده باشند. در بارهٔ تعیین تاریخ آغاز این تحول، بحثهای مفصّلی میان دانشمندان صورت گرفته است و امروزه تقریباً نوعی توافق بر سر سال ۸۰۰۰ پیش از میلاد حاصل شده است و در این مورد که سبك مزبور تا سال ۳۰۰۰ پیش از میلاد (با تغییرات بسیار) دوام آورده است نیز توافق شده است.

برخی از ویژگیهای برجستهٔ نقاشیهای پناهگاهی در تصویر سرزنده‌ای مرکب از پنج جنگاور (تصویر ۲۶) که در درهٔ گاسولا یافت شده است دیده می‌شود. تصویر این گروه که عرضش تقریباً ۲۴ سانتی متر است نمونه‌ای از اغراق مرسوم شدید در حرکت، تکرار هماهنگِ شکلِ اصلی، و به طور کلی فدا کردن شکل ظاهر ناتورالیستی در برابر توصیف و وحدت عمل است. حتی اگر چنین باشد، می‌توانیم جزییاتی را مشخص کنیم که در توصیف‌شان صرفه‌جویی شده است ـ تیرها، کمانها، و کلاه پَردارِ سردستهٔ گروه. پاهای از هم گشوده، و ضربدری، نشانهٔ گامی جهش‌وار تلقی شده‌اند و این احتمال وجود دارد که مردان مزبور به میدان جنگ یا رقصی جادویی می‌رفته‌اند.

در نقاشیهای دیگری از این قبیل، وحدت شکل اصلی از این نیز بیشتر است و زاویهٔ خطوط چنان تند و با روح‌اند که حکایت از خط ـ همچنان که پیش از این گفتیم ـ یا حکایت از خط هیروگلیف دارند. و سبکهای نقاشی صخره‌ای پس از گذشت هزاران سال، عملاً انتزاعی‌تر و خلاصه‌تر می‌شوند، در آنها نماد بیش از تصویر دیده می‌شود و می‌توان احتمال داد که این سبکها دست اندرکار ثبت مرحله‌ای از تکامل عنصر نمادی از عنصر تصویری بوده‌اند، تکاملی که در خاور نزدیك به اختراع خط می‌انجامد. بعدها سرزندگی و خودرویی



نقاشیهای پناهگاهی در هماهنگیهای خشك شکلهای تقریباً حرف گونه‌ای ناپدید می‌شود که تکرارشان آدمی را به این نتیجه می‌رساند که گویی از مجموعه یا ذخیرهٔ علامتی محدودی ریشه گرفته‌اند.

نقاشیهای پناهگاهی، احتمالاً مانند نقاشیهای غاری، اهمیتی جادویی - مذهبی داشته‌اند، هرچند برخی از ناظران، آنها را چیزی بیش از ضبط تصویری رویدادهای به یاد ماندنی نمی‌دانند. این نقاشیها در نقاط تاریخی خاصی متمرکز شده‌اند که مدتهای مدیدی مورد استفاده بوده‌اند ولی نقاط مجاور، با آنکه برای نقاشی مناسبتر بوده‌اند، مورد استفاده قرار نمی‌گرفته‌اند. این نشان می‌دهد که نقاط مزبور نه فقط در نزد نقاشان عصر میان سنگی بلکه در نزد کسانی که راهشان را در آن دورهٔ تاریخی می‌گشودند نیز نقاطی مقدس به شمار می‌رفته‌اند. از متون **ایبریایی و لاتین** چنین برمی‌آید که در اواخر دورهٔ حاکمیت رومیان، مردم برخی از این مکانهای مقدس را دارای نیروهای فوق طبیعی می‌پنداشته‌اند.

عصر نوسنگی

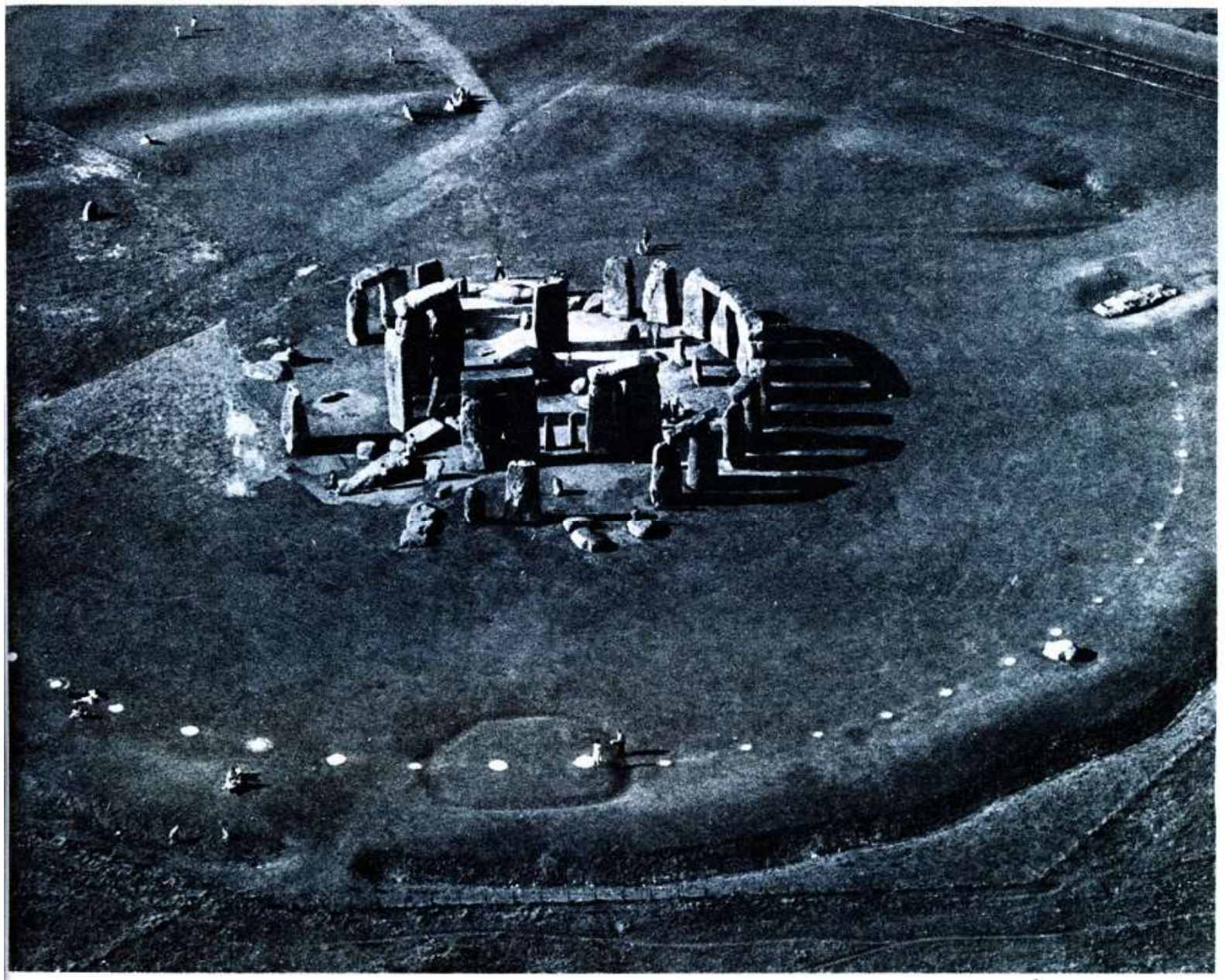
در هنر دورهٔ دیرینه سنگی، انسان که در اوج تعقل به سر می‌بُرد، توانست دنیای خویش را با تصویر بنمایاند وبه صورت انتزاعی درآورد. بدین سان او با تسخیر و نگه داشتن تصویر این جهان، کوشید بر آن مسلط شود. در دورهٔ نوسنگی، انسان با اختراع کشاورزی و اهلی کردن برخی از جانوران وحشی، گامی غول آسا درجهت تسلط واقعی و عملی بر محیط خویش برداشت. پس از آنکه ذخیرهٔ غذایی کافی برای خویش تهیه کرد، ازشکارگری به رمه‌داری، کشاورزی، و احتمالاً در حدود ۷۰۰۰ سال پیش از میلاد به شهرنشینی تغییر حالت داد. شکارگر سرگردان، به اجتماعی سازمان یافته پیوست که در روستاهای محاصره شده با مزارع کشت شده به زندگی خویش ادامه می‌داد. از آن پس مراحل تکاملی طولانی در جهت تسلط فنی باور نکردنی انسان بر محیط طبیعی آغاز شد، که امروزه نیز ادامه دارد.پیش از پایان یافتن عصر سنگ، در اواخر ۱۱۵۰ پیش از میلاد در بخشهایی از اروپا، انساخ خط و اسلوبهای اندازه‌گیری را که از ابزارهای ضرور معنوی برای انتقال و ثبت تجربه‌ها و محاسبه و پیش بینی تغییرات مکان و زمان به شمار می‌روند، اختراع کرد.

در فصل بعد خواهیم دید که به احتمال زیاد این اختراعات، با اهمیت بی‌کرانی که برای پی‌ریزی تمدن داشتند، تدریجاً در خاور نزدیك (آسیای غربی) تحقق یافتند و مورد استفاده قرار گرفتند. رفته رفته، از طریق داد و ستد، کوچ نشینی، و شتاب گرفتن مهاجرت اندیشه‌ها، تأثیر فرهنگ نسبتاً پیشرفتهٔ خاور نزدیك در بخش عقب ماندهٔ اروپای غربی که همچنان در مراحل میان سنگی و نوسنگی تکامل خود به سر می‌برد، احساس شد.

درشت سنگها

لیکن این تأثیر تا آن اندازه که از طریق رسوم جدید مذهبی و مراسم تدفین و شیوهٔ مشخص کردن مکانهای مقدس و مقبره‌ها با سنگ یادبود اِعمال می‌شد از طریق هنرهای جدید اِعمال نمی‌شد. در منتها الیه

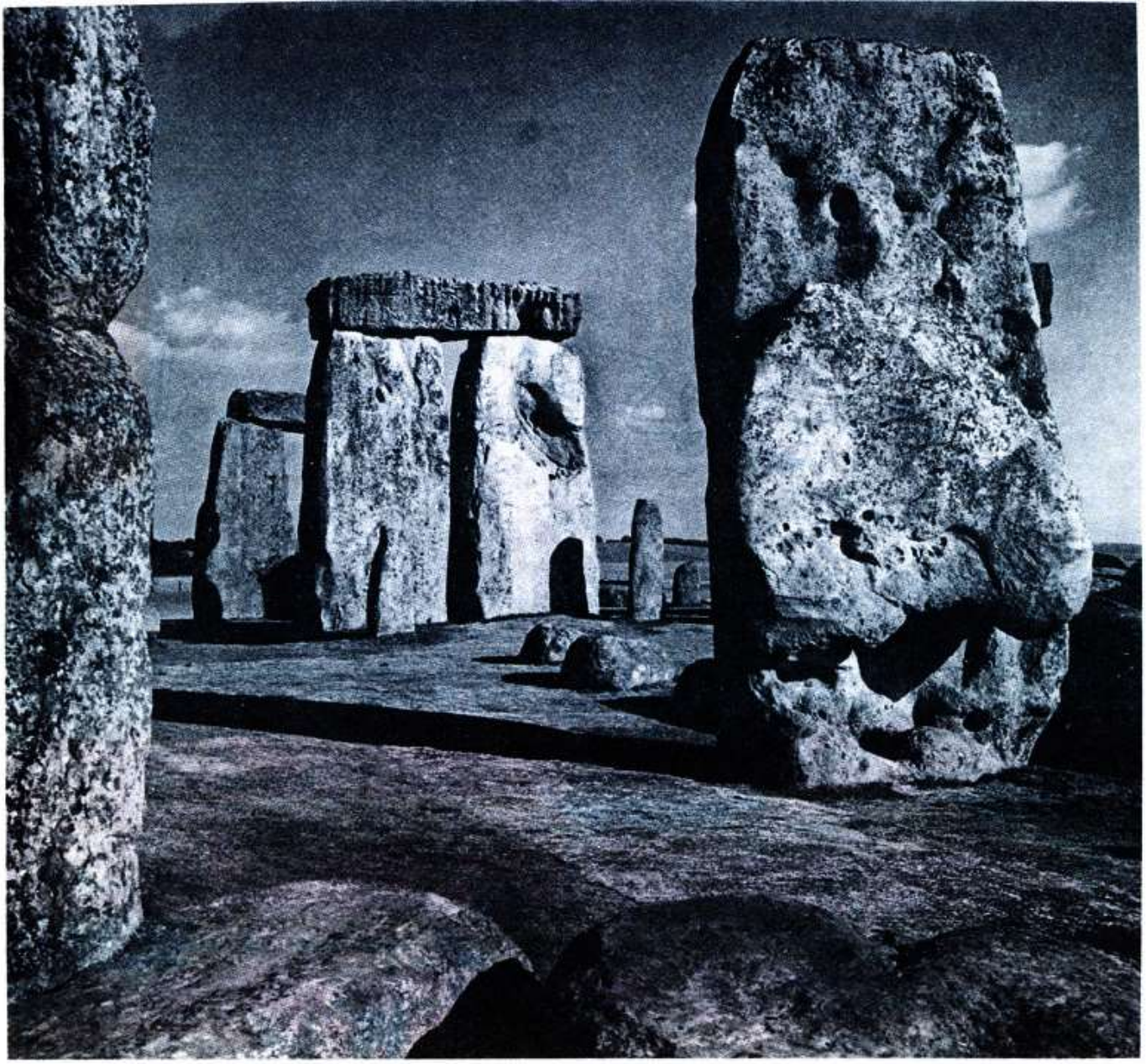
۲۶ جنگاوران راه‌پیما (رقص مذهبی ؟)، درّهٔ گاسولا، حدود ۸۰۰۰ـ۳۰۰۰ ق. م. عرض تقریباً ۲۲/۵ سانتی‌متر. کاستلون، اسپانیا.



۲۷ استونهنج، حدود ۱۶۵۰ ق. م. قطر محیط ۳۰ متر. دشت سالزبری، ولایت ویلْتشیر، انگلستان

غربی اروپا ـ **برتانی**، **ایرلند**، و **انگلستان** ـ ساختمانها یا یادمانهایی از سنگهای عظیم نیمه تراشیده بر جا مانده‌اند که صدها سال مایهٔ حیرت و شیفتگی آدمیان بوده‌اند. ابعاد این سنگها، که در پاره‌ای موارد به بیش از بیست متر می‌رسد و چندین تن وزن دارند، تاریخ دانان را بدین فکر انداخته است که آنها را **درشت سنگها** [به انگلیسی: **مگالیتس**] و فرهنگ پدیدآورندهٔ آنها را فرهنگ **درشت سنگی** بنامند. ساختمانهای درشت سنگ، تقریباً در ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد در اروپای غربی به ظهور می‌رسند. نخستین نمونه‌های این ساختمانها در کنار نخستین دهکده‌های اسکان یافته و استحکامات بندی شدهٔ جنوب اسپانیا و پرتغال یافت شده‌اند. این دهکده‌ها احتمالاً سکونتگاههای کوچ نشینان یا نتیجهٔ گسترش امپراتوری یا اقتصاد از سرزمینهای خاور نزدیك بوده‌باشند، و یگانه فرهنگ دارای تمدن شهر نشینی در دنیای غرب آن روزی به شمارمی‌رفتند. بدین ترتیب، درشت سنگها، مظاهری از آغاز نفوذ فرهنگی یا مذهبی بیگانه به نظر می‌رسند که ساکنان بومی اسپانیا و پرتغال آن را پذیرفتند. این فرهنگ از سرزمینهای یاد شده در امتداد ساحل اقیانوس اطلس به سوی شمال گسترش یافت و تقریباً در سال ۲۰۰۰ پیش از میلاد به میان ساکنان جزایر بریتانیا راه یافت.

ساختمانهای درشت سنگ، چندین نوع دارند. **دولمن** یا ساختمان تخته سنگی، از چند سنگ بزرگ عمودیِ بایك تخته سنگ به جای سقف تشکیل شده است. دولمنها احتمالاً بقایای گورهایی دالانی هستند که کُپه خاك رویشان را آب باران شسته و برده است. گورهای دالانی، یعنی نوع غالب گور درشت سنگ ـ اکنون هزاران گور از این دست در فرانسه و انگلستان وجود دارد ـ دالانی دارد که تخته سنگهای بزرگ منتهی به محفظه‌ای مدور و غالباً دارای طاقی **پیش آمده** در حکم دیوارهایش هستند و در آن هر یك از چند حلقهٔ سنگی از پشت ردیف زیرین به درون کشیده می‌شود تا آنکه حلقه‌ها از بالا مسدود می‌شوند. این گورها را غالباً در شیب تپه‌ها می‌ساختند یا با چند کپه خاك می‌پوشاندند، و احتمالاً با گورهای «لانه زنبوری» **میسنی** که به خوبی نگه داری شده‌اند (تصویر ۱۱۹ و مطالب زیر) ارتباط دارند. در **کارناك** واقع در **برتانی**، تك سنگهای بزرگی به نام **مِنهیر** به طور قائم و در ردیفهای موازی کار گذارده شده‌اند، که برخی از آنها تا چندین کیلومتر امتداد می‌یابند و از چندین هزار تکه سنگ تشکیل می‌شوند. سازندگان این یادمانها ظاهراً هدفی مذهبی داشته‌اند و شاید آنهارا برای پرستش مردگان یا خورشید بر پا می‌داشته‌اند. گاهی این سنگهای بزرگ را دایره وار برپا می‌داشتند و نام **کرو ملِك** بر آنها می‌نهادند؛ از جملهٔ شگفت انگیزترین کرومِلِکها می‌توان به دو کرومِلك در **ایوبری** و **استونهنج** (تصویرهای ۲۷ و ۲۸) انگلستان



۲۸ سه سنگبهای استونهنج (دو سنگ ستونی با یك سنگ حمال در وسط تصویر). بلندی تقریباً ۷۲۰ سانتی‌متر (به اضافهٔ سنگ حمال).

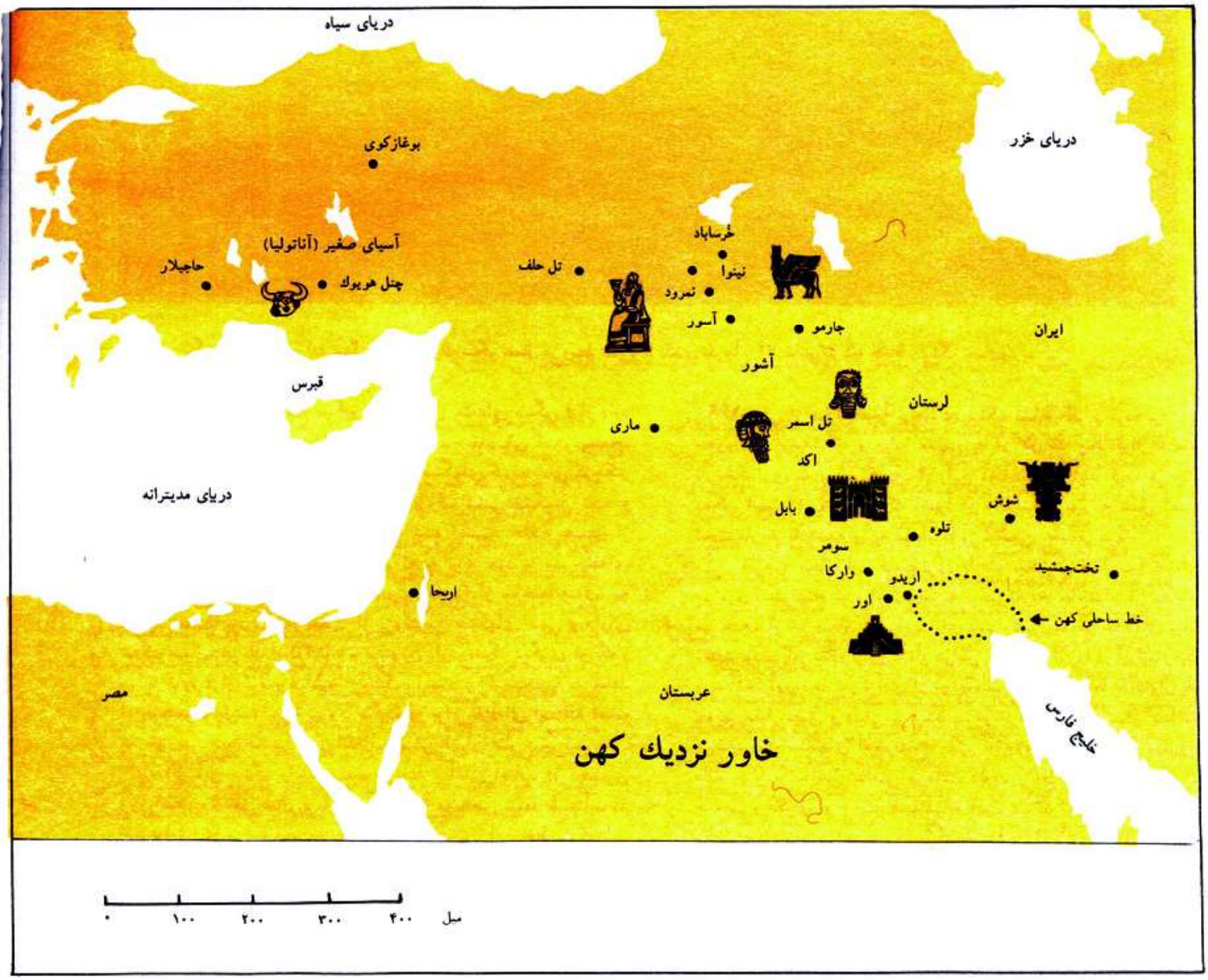
اشاره کرد. ساختمان واقع در **ایو بری** درون حلقه‌ای سنگی قرار دارد که قطرش به بیش از ۱۲۰۰ متر می‌رسد. بقایای **استونهنج**، مجموعه‌ای از سنگهای بزرگ رسوبی و «سنگهای کبود» شنی کوچکتر هستند. حلقهٔ بیرونی از تك سنگهای بزرگ شنی تشکیل شده و رویشان نیز سنگهای حمّال گذاشته شده است. حلقهٔ بعدی از سنگهای کبود شنی تشکیل شده بود که به نوبهٔ خود بر نیم حلقه‌ای نعل اسبی شکل (انتهای باز به سوی خاور) از ساختمانهای سه سنگی محیط بود ـ پنج جفت از بزرگترین سنگهای شنی و دارای سنگ حمال، هر یك از ۴۵ تا ۵۰ تن وزن دارد. سنگ دیگری که تك و رو به خاور قرار گرفته، «پاشنه - سنگ» است، و اگر شخصی در وسط این مجموعه بایستد و به بیرون بنگرد، در برابر نقطه‌ای ایستاده است که خورشید در نخستین روز انقلاب صیفی از آن طلوع می‌کند.

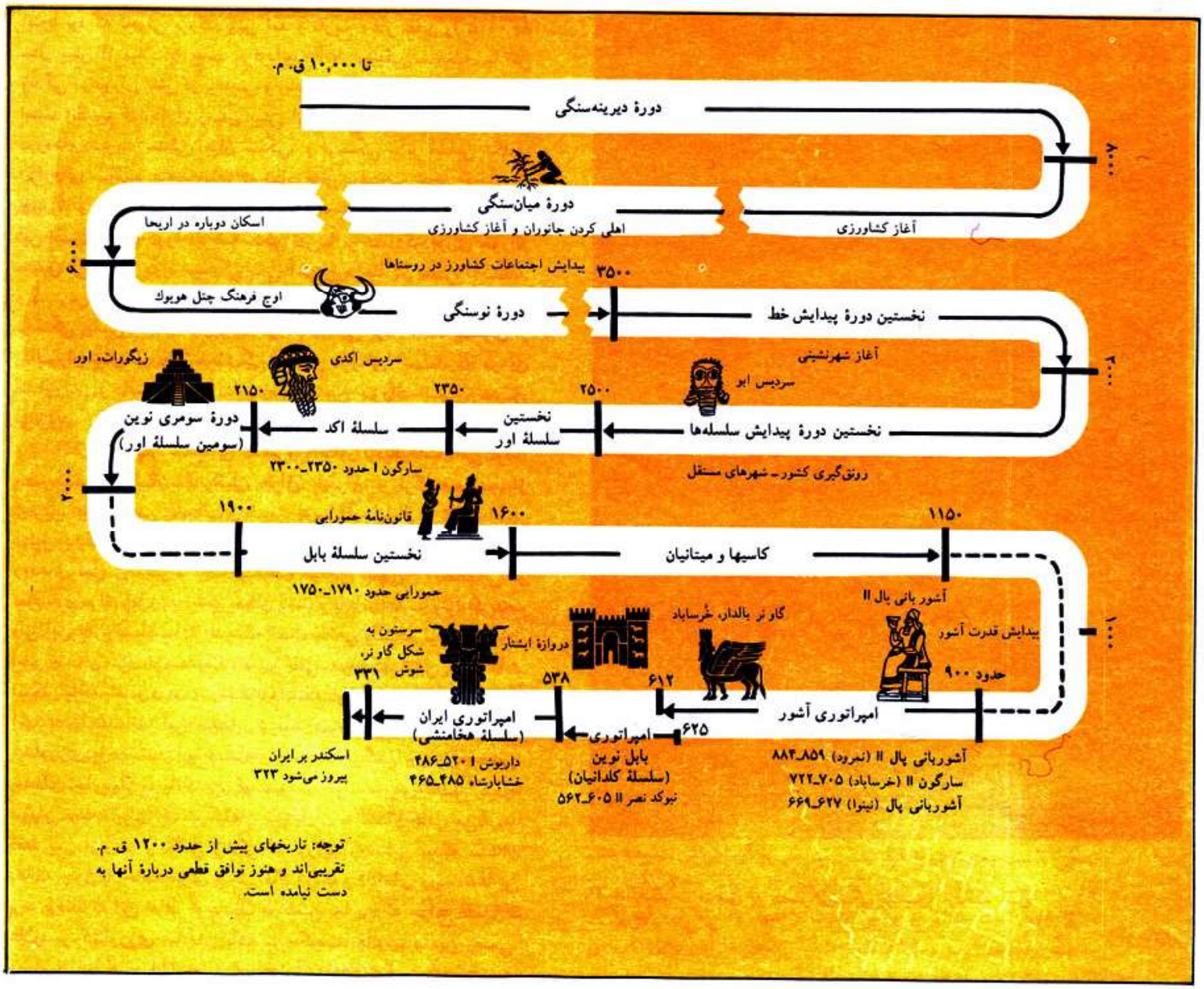
اگر این سنگ را بلند کنیم تا خط برآمدن آفتاب در نخستین روز انقلاب صیفی سال برپا شدنش دقیقاً مشخص شود، طبیعتاً ـ در اثر عوامل نجومی ـ چنین نتیجه می‌شود که مسیر این خط با گذشت زمان، مختصر تغییر پیدا کرده است. مقدار انحراف، برابر خواهد بود با زمانی که از برپاشدن این سنگها گذشته است؛ بدین ترتیب، عمر این ساختمان عظیم معلوم می‌شود. بنابر محاسبه‌ای که در اوایل سدهٔ بیستم به عمل آمد معلوم شد که خورشید در نخستین روز انقلاب صیفی سال ۱۶۸۰ پیش از میلاد دقیقاً بر بالای سنگ نشانه طلوع کرده بود و با محور این پرستشگاه و جادهٔ منتهی به آن در یك خط قرار داشت. تاریخگذاری به روش کربن ۱۴ این محاسبه را تأیید کرد، هر چند ممکن است اصلاحاتی که اخیراً در محاسبهٔ مزبور به عمل آمده است تاریخ یاد شده را به مقدار قابل توجهی عقب‌تر ببرد.

امروزه محاسبات کامپیوتری باعث پیدایش مشاجرهٔ تازه‌ای پیرامون **استونهنج** شده است. اما نه بر سر تاریخ ساختمان آن بلکه بر سر هدف از ساختمان آن. این بنای اسرارآمیز، که در سده‌های میانه معتقد بودند کار جادوگری به نام **مرلین** است که آن را از **ایرلند** ربوده و به آنجا آورده یا کار نژادی از غولهاست، در روزگار ما به عنوان یك تقویم بسیار دقیق و دلیلی بر رشد سریع نیروی عقلی انسان شناخته می‌شود. تك سنگهای **استونهنج**، حتی امروزه که در محیطی مخروبه مانند برپا مانده‌اند، عظمتی بی‌مانند دارند و آفریدهٔ تلاش قهرمانانهٔ جسمی و فکری نوع بشر هستند. در **ایوبری** نیز مانند **استونهنج**، در مجموعهٔ دایره‌های متحدالمرکز با گذرگاهها یا راههای ارتباطی منحنی، گرایش به نظم، تقارن و توازنی احساس می‌شود که نه فقط نشانه‌ای از مراسم پیشرفته و سازمان یافتهٔ جادویی و دینی است بلکه نشان می‌دهد که یك حس رشد یابندهٔ هندسی نیز در اثر مشاهدهٔ حرکت ظاهری ماه و خورشید در انسان آن روز پدید آمده بود.

فصل دوم

خاور نزدیک کهن

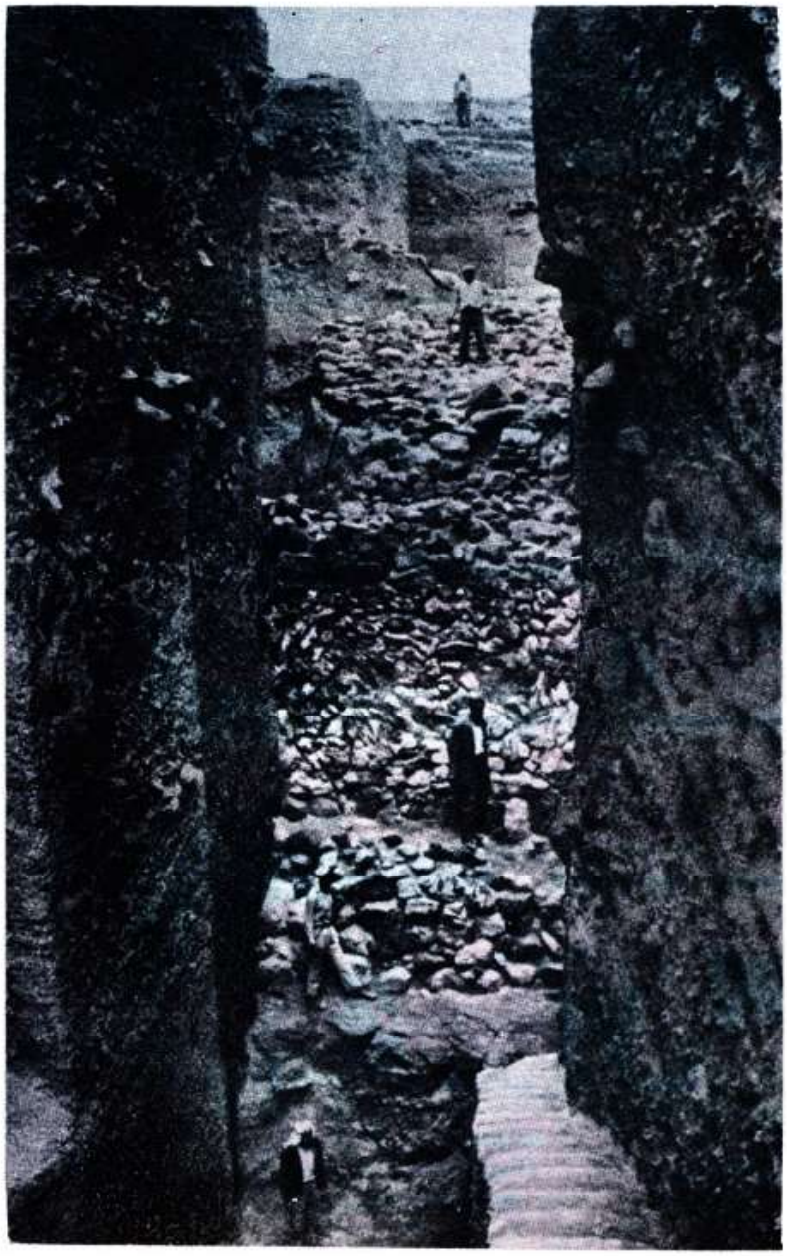




توجه: تاریخهای پیش از حدود ۱۲۰۰ ق. م. تقریبی‌اند و هنوز توافق قطعی دربارهٔ آنها به دست نیامده است.

به درستی بر ما روشن نیست که حالتی از جامعهٔ انسان که امروزه عنوان تمدن بدان اطلاق می‌شود چگونه آغاز گردید؛ آنچه با اطمینان بیشتر می‌توان گفت این است که حالت مزبور در کجا و چگونه آغاز گردید. از پایان جنگ دوم جهانی تاکنون، باستان شناسان دست اندرکار اکتشافات تاریخی دربسیاری از نقاط خاور نزدیك بوده‌اند؛ در اینجا بود که تحولی بزرگ پیش آمد و تاریخ آغاز تمدن را تا ۸۰۰۰ سال پیش از میلاد به عقب برگردانید. آغاز زندگی متمدنانه، با کل زندگی در دوران پیش از پیدایش و رشد کشاورزی، مشخص و متفاوت است. تقسیم قراردادی زمان پیش از تاریخ مدون به سه بخش ـ دوره‌های دیرینه سنگی، میان سنگی، و نوسنگی ـ بر اساس تکامل ابزارهای سنگی، به اندازه‌ای که تمایز قائل شدن بین عصر گردآوری خوراك و عصر تولید خوراك اهمیت دارد، بنیادی و قطعی نیست. در این تقسیم بندی، دورهٔ دیرینه سنگی تقریباً بر عصر گردآوری خوراك منطبق می‌شود، و دورهٔ نوسنگی یعنی آخرین مرحلهٔ آن عصر، با تشدید و گسترش گردآوری خوراك و اهلی کردن سگ مشخص می‌شود. دورهٔ نوسنگی پیشین، دورهٔ آغاز تولید خوراك و اهلی کردن تعداد بیشتری از جانوران پیش از دورهٔ نوسنگی یعنی دوره‌ای است که در آن کشاورزی و دامپروری به منابع اصلی تأمین خوراك انسان تبدیل می‌شوند.

بنا به یك نظر، منطقه‌ای که امروزه خاور نزدیك نامیده می‌شود ـ **مصر، سوریه، لبنان، اسرائیل، عراق، ایران، و ترکیه** ـ پس از آخرین عقب نشینی یخچالهای طبیعی به مناطقی بیابانی و نیمه بیابانی تبدیل شدند و ساکنان خود را وا داشتند به دره‌های حاصلخیز و رسوبی رودهای **نیل** در مصر و **دجله و فرات** در بین النهرین (بخشهایی از سوریه و عراق امروزی) تغییر مکان دهند و در آنجاها سکونت گزینند. ولی این نظر، بسیار ساده اندیشانه است و نمی‌تواند در برابر کشفیات اخیر باستان شناسان، همچنان معتبر تلقی شود. کهن‌ترین اجتماعات اسکان یافته، نه در دره‌های رودخانه‌ها بلکه در ارتفاعات سرسبز مجاور آنها یافت شده‌اند. این مناطق، شرایط ضرور برای پیدایش و رشد کشاورزی را داشتند. انواع گیاهان بومی مانند گندم و جوی وحشی، رمه‌های چارپایان ـ مانند بز، گوسفند، و خوك ـ برای اهلی کردن، فراوان بودند؛ برای کشت گیاهان نیز باران به مقدار کافی می‌بارید. فقط پس از رشد و تکامل زندگی کشاورزی روستایی بودکه ساکنان دهات، چون به حاصلخیزی بیشتر خاك دره‌ها و دلتاهای رودخانه‌ها پی برده بودند، به این نقاط کوچیدند. در همین جا بود که جوامع متمدن ـ علاوه بر کشاورزی سازمان یافته ـ حکومت، قانون، و دین رسمی، همراه با ابزارها و اسلوبهایی چون نوشتن، اندازه‌گیری و محاسبه،



۲۹ استحکامات متعلق به عصر نوسنگی پیشین، اریحا، حدود ۸۰۰۰ـ۷۰۰۰ ق.م.

بافندگی، فلزکاری، و سفالگری، پدید آمدند.

تا مدتهای طولانی چنین تصور می‌شد که این تحولات به طور همزمان در مصر و بین النهرین رخ داده‌اند. ولی در اینجا نیز باستان شناسی ما را بر آن داشته است که در این تصور خود تجدید نظر کنیم. روشن شده است که بین النهرین و مناطق پیرامونش از لحاظ زمانی، بسی از مصر جلوتر بوده‌اند. تاریخ تشکیل اجتماعات کشاورزان روستا نشین، مانند جارمو در عراق و **چتل هویوک** در **آناتولیای جنوبی** (ترکیه) به اواسط هزارهٔ هفتم پیش از میلاد برمی‌گردد، وشهر مستحکم و معروف **اریحا** که هزاران سال بعد یوشع در جلوی دیوارهایش ظاهر شد، از آنها نیز کهن‌تر است. کهن‌ترین روستاهای مصر، در منطقهٔ **فیوم** نزدیك دلتای **نیل**، به نظر نمی‌رسد که پس از سال ۴۵۰۰ پیش از میلاد پی‌ریزی شده باشند، و گذشته از این، به نظر نمی‌رسد که اجتماعی شهرنشین چون اجتماع بین النهرین، در آنجا پدید آمده و تکامل یافته باشد. اختراع خط در بین النهرین چند صد سال پیش از اختراع خط در مصر صورت گرفته بود و احتمال دارد که کل تمدن مصری و تکامل آن پیامد تأثیرات تمدن بین‌النهرین بوده باشد. سنت چنین است که تاریخ هنر دنیای کهن از مصر آغاز می‌شود و سپس به بین النهرین می‌رسد. مطالعات باستان شناسی در مصر، سابقه‌ای طولانی‌تر دارند و باستان شناسی علمی در اواخر سدهٔ هجدهم در آنجا آغاز شده است. گذشته از این، مطالعات باستان شناسی مصر پایه‌ای محکم‌تر دارند و منظرهٔ کلی فرهنگ این سرزمین، کاملتر است. با این حال، به دلیل کثرت یافته‌های حاصل از آخرین تحقیقات باستان شناسی، مجبوریم در این ترتیب سنتی تجدید نظر کنیم: بین النهرین باید در صدر مطالعات تاریخ هنر جهان باستان قرار داده شود.

مقدمات

اریحا

تا سال ۷۰۰۰ پیش از میلاد، دست کم در سه منطقهٔ خاور نزدیك یعنی **اردن**، **ایران**، و **آناتولیا** (ترکیه) کشاورزی به خوبی استقرار یافته بود. با آنکه چیزی از بقایای غلات اهلی شده پیدا نشده است که به دوره‌ای کهن‌تر از تاریخ یاد شده تعلق داشته باشد، کشاورزی پیشرفتهٔ آن روزگار مستلزم تکاملی طولانی بوده است؛ در واقع وجود شهری چون **اریحا**، دلیل محکمی در تأیید این فرض است. در محل تاریخ **اریحا**، که فلاتی است در درهٔ **رود اردن** با سرچشمه‌ای پایان ناپذیر، در اوایل هزارهٔ نهم پیش از میلاد یك دهکدهٔ کوچك وجود داشت. این روستای متعلق به دورهٔ نوسنگی پیشین در حدود ۸۰۰۰ پیش از میلاد دستخوش تحولی شگفت‌آور شد، زیرا در این تاریخ شهری جدید با خانه‌های خشتی بر پی‌های سنگی مدور یا بیضی شکل ساخته شد. همزمان با افزایش ثروتهای این شهر و مستقر شدن همسایگان نیرومند در کنار آن، ضرورت حفاظت از شهر به ایجاد نخستین استحکامات شناخته شدهٔ سنگی در تاریخ بشر انجامید. در اواسط هزارهٔ هشتم پیش از میلاد، جمعیت شهر تخمیناً به ۲۰۰۰نفر می‌رسید، خندقی عریض و سنگی داشت و دیواری به قطر یك و نیم متر به گرداگردش کشیده شده بود. در سمت داخل این دیوار که امروزه تا ارتفاع ۳۶۰ سانتی متر حفظ شده است یك برج سنگی بزرگ و مدور به ارتفاع و قطر ۹متر ساخته شده بود (تصویر ۲۹). هنوز منطقهٔ وسیعی از این محل تاریخی از زیر خاك به درآورده نشده است تا معلوم شود برج مزبور تنها برج

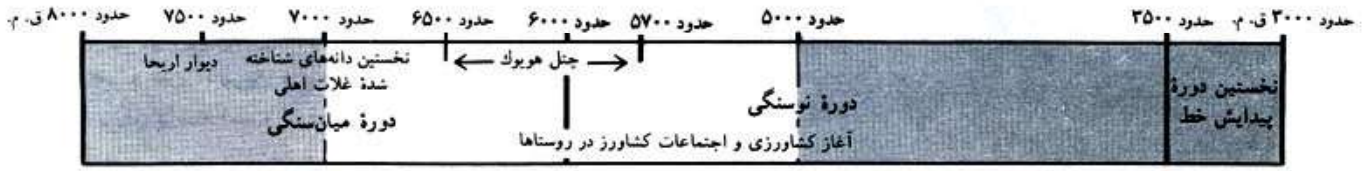
۳۰ جمجمهٔ انسان، اریحا، ۷۰۰۰ـ۶۰۰۰ ق. م.
صورت قالب‌گیری شده با گچ.

شهر بوده است ـ مانند باروهای قصرهای سده‌های میانه [در اروپا] ـ یا یکی از چندین برج همشکلی بوده است که شبکهٔ دفاعی کامل شهر را تشکیل می‌داده‌اند. در هر دو صورت، ساختمانی چون این برج، که فقط با استفاده از ابتدایی‌ترین انواع ابزارهای سنگی ساخته شده بود، بدون تردید، پیشرفت و دستاورد فنی خارق‌العاده‌ای است.

در حدود ۷۰۰۰ پیش از میلاد، ساکنان اولیهٔ شهر آن را تخلیه کردند ولی ساکنان جدید در اوایل هزارهٔ هفتم وارد شهر شدند. اینان خانه‌هایی با خشتهای خام چهارگوش با پی‌های سنگی می‌ساختند و کفها و دیوارهای آنها را استادانه گچکاری و رنگ آمیزی می‌کردند. بسیاری از ساختمانهای حفاری شده، ظاهراً به عنوان زیارتگاه مورد استفاده بوده‌اند و نقشهٔ یکی از آنها تشابه چشمگیری به نقشهٔ تالار بارگاه متأخر یونانی [**مگارون**] دارد (ن. ك. فصل پنجم). این ساکنان، به پیروی از یك کیش باروری، پیکره‌های کوچك اندامی از یك الههٔ مادر و چند جانور می‌ساختند. برجسته‌ترین کارهایشان در این میان، مجموعه‌ای از جمجمه‌های انسان است که برجستگیهای چهره را با گچ روی آنها «بازسازی» کرده‌اند (تصویر ۳۰). پیکره‌های مزبور که به طرز ظریفی قالب‌گیری شده‌اند، در کاسهٔ چشمهاشان صدف دریایی گذارده شده و موی سرشان نقاشی شده است (روی یك نمونه، سبیل نقاشی شده حفظ شده است)، ظاهری فوق‌العاده زنده نما دارند. چون جمجمه‌ها پیش از دفن جسد از بدن جدا می‌شدند و روی زمین به نمایش گذاشته می‌شدند، احتمالاً آنها را «تلهٔ روح» می‌پنداشته‌اند و این به معنی اعتقاد کامل به بقای روح آدمی پس از مردن بدنش بوده است.

چتل هویوك

شاید چشمگیرتر از یافته‌های **اریحا**، کشفیات اخیر در **آناتولیا** باشد.

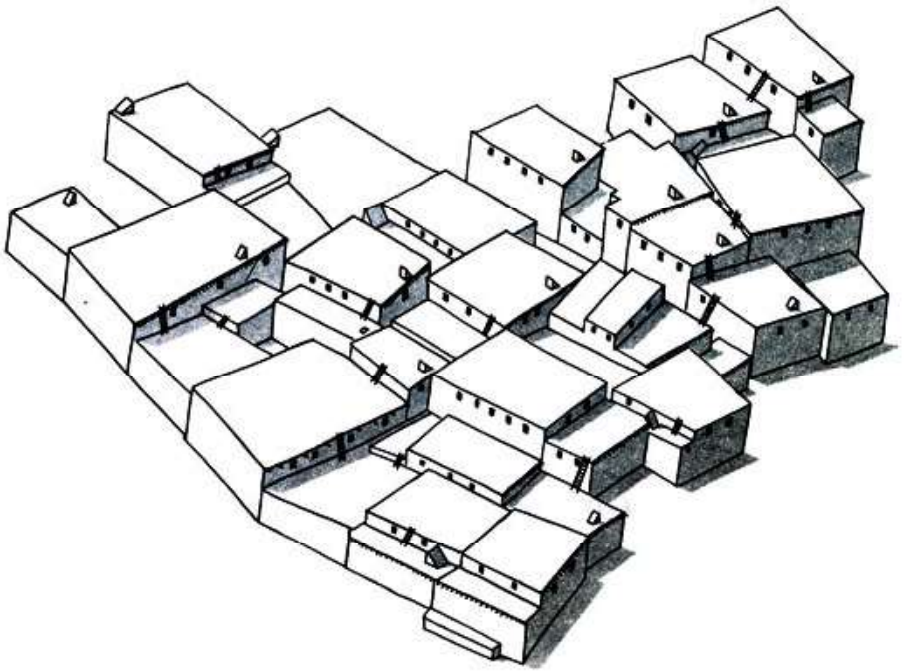


حفریات **حاجیلار** و **چتل هویوک** ثابت کرده است که نه فقط **فلات آناتولیا** در فاصلهٔ ۷۰۰۰ تا ۵۰۰۰ پیش از میلاد محل پیدایش و رشد یك فرهنگ پر رونق نوسنگی بوده است بلکه این احتمال وجود دارد که فلات مزبور از لحاظ فرهنگی پیشرفته‌ترین منطقهٔ آن زمان بوده باشد. دوازده سطح پیاپی ساختمانی که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۶۱ و ۱۹۶۳ در **چتل هویوک** حفاری شدند، از ۶۵۰۰ تا ۵۷۰۰ پیش از میلاد تاریخ گذاری شده‌اند. در یك محل تنها به وسعت ۱۳۰ هزار متر مربع (که فقط چهار هزار متر مربعش حفاری شده است) ردیابی ناگسسته و دوبارهٔ تکامل یك فرهنگ نوسنگی در یك دورهٔ ۸۰۰ ساله ممکن شده است، تکاملی که از اقتصاد متکی بر شکار و گردآوری خوراك به اقتصادی کاملاً کشاورزی منجر شده است.

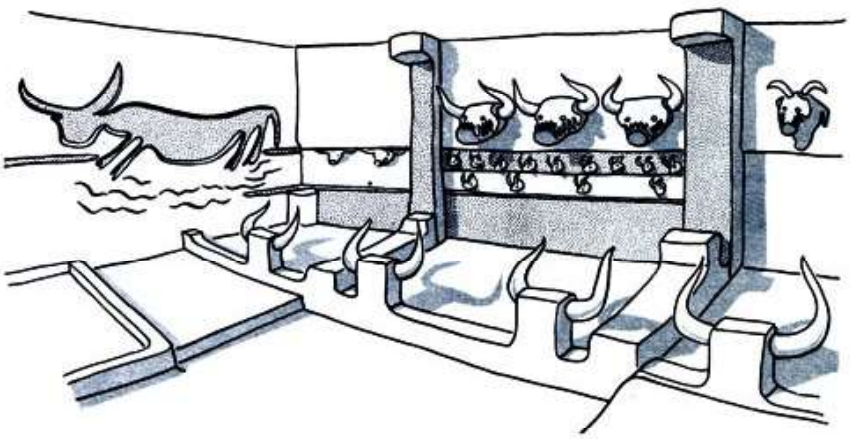
در کنار **اریحا**، **چتل هویوک** را «یکی از نخستین تلاشهای بشر برای پی‌ریزی زندگی شهری» نامیده‌اند. نظم موجود در نقشهٔ شهر نشان می‌دهد که آن را برطبق نقشه‌ای نظری یا غیرتجربی ساخته‌اند. ویژگی این شهر آن است که هیچ خیابانی ندارد، خانه‌ها به یکدیگر چسبیده‌اند و از پشت بام به یکدیگر راه دارند (تصویر ۳۱). این طرز خانه‌سازی با آنکه ممکن است امروزه کاری غیر عملی به نظر آید (هر چند در بخشهایی از **آناتولیای مرکزی** و **ایران غربی** به حیات خود ادامه داد)، امتیازاتی داشت: ساختمانها که حائل یکدیگر بودند استحکامی بیش از ساختمانهای تك ایستاده پیدا می‌کردند، و چون دور تا دور شهر را حلقهٔ پیوسته‌ای از ساختمانهای دارای دیوارهای یکسره و رو به دهکده محاصره کرده بود، دفاع از آن بسیار آسان بود. بدین ترتیب اگر دشمنی می‌توانست دیوار بیرونی را بشکند و از آن بگذرد به جای آنکه داخل یك شهر شود داخل اتاقی می‌شد که مدافعانش روی پشت بام ایستاده بودند و این برای او ملال آور بود.

در پاره‌ای نقاط، فضای باز یا حیاطی در میان انبوه متراکم ساختمانها باز می‌شد که به عنوان آشغالدانی مورد استفاده قرار می‌گرفت. مقادیر کلانی از خاکستر را با زباله‌ها مخلوط می‌کردند و به عنوان کود مورد استفاده قرار می‌دادند، ولی اینکار احتمالاً بوی ناخوشایند آشغالدانی را از میان نمی‌برد. خانه‌ها گرچه به اندازه‌های متفاوت ساخته می‌شدند، نقشه‌ای واحد داشتند، و دیوارهاشان از خشت خام بودند و با کلافهای محکم چوبی تقویت می‌شدند. دیوارها و کف اتاقها را گچکاری و رنگ آمیزی می‌کردند، و از سکوهای کنار دیوارها برای خوابیدن، کارکردن و غذا خوردن استفاده می‌کردند. تعداد زیادی زیارتگاه پیدا شده است که با خانه‌های عادی و یکنواخت درهم آمیخته بوده‌اند. با توجه به تفاوتهای موجود در سطوح گوناگون، به طور متوسط برای هر چهار خانه یك زیارتگاه وجود دارد. البته ممکن است این نسبت برای سراسر شهری که فقط یك سی‌ام آن حفاری شده است درست نباشد.

زیارتگاهها (تصویر ۳۲) را از روی تزیینات سرشار داخل‌شان ـ نقاشیهای دیواری، گچ بریهای برجسته، سردیسهای جانوران، جمجمهٔ گاو، و پیکره‌های کوچك اندام مقدس ـ می‌توان از خانه‌های عادی باز شناخت. شاخ گاو که زینت بخش بسیاری از زیارتگاههاست، گاهی به تعداد بسیار زیاد، روی سردیسهای ساختگی و از نو قالب‌گیری شدهٔ گاو یا بر لبهٔ نیمکتها و ستونها نصب می‌شد، و احتمالاً بدین معنی بوده است که از ساکنان خانه محافظت و شیطان را دفع می‌کند. لیکن هیچ نشانه‌ای دال بر پرستیده شدن گاو یا هر جانور دیگری به عنوان یك خدا به دست نیامده است. از پیکره‌های کوچك اندام مقدسی که در **چتل هویوک** پیدا شده‌اند چنین برمی‌آید که مردم گمان می‌کرده‌اند خدای ایشان، چه مذکر چه مؤنث، شکلی انسانی دارد. وقتی خدایان را در کنار جانوران نشان می‌دادند ـ خدای مؤنث در کنار پلنگ و



۳۱ بازسازی طرح گونهٔ بخشی از سطح ۷۱، چتل هویوك، حدود ۶۰۰۰ـ۵۹۰۰ ق. م. (از روی طرح ج. ملارت.)



۳۲ بازسازی یك زیارتگاه، سطح ۷۱، چتل هویوك، حدود ۵۹۰۰ ق. م. (از روی طرح ج. ملارت.)

خدای مذکر در کنار گاو ـ جانوران همیشه فرمانبردار خدایان هستند.

این پیکره‌های کوچك انـدام از سنگ یا رُسِ پخته ساخته شده‌اند و خیلی کوچکند، طول بیشترشان بین ۵ و ۲۰ سانتی متر و تعداد انگشت شماری ۳۰ سانتی‌متر است. بیشتر پیکره‌های مؤنث، که اکثریت دارند، ظاهراً تجسمی از یك الههٔ مادرنـد ولـی از دیدهـای متفاوت: جوان، پیر، در مراسم ازدواج، در دوران بارداری، در زاییدن،و به عنوان فرمانروای جانوران وحشی. این حالتهـا صریحاً توصیف شده‌اند، و با آنکه شکلهای گوی‌وار **الههٔ نشستهٔ** (تصویر ۳۳) بی‌سر ممکن است پیکرهٔ **ونوس ویلندورف** را به یاد ما آورد (و احتمال دارد که از آن منشعب شده باشد)، برخورد هنرمند با موضوع کارش کاملاً رئالیستی است. پیکرتراش عصر نوسنگی برخلاف پیکرتراش و هنرمند عصر دیرینه سنگی که می‌کوشید مفهوم انتزاعی باروری را به نمایش درآورد، موجودی انتزاعی (الهه) را با پیـکری انسانـی می‌نمایانـد. سینه‌ها به طرزی ظریف قالب گیری شده‌اند، دستها با دقت نمایانده شده‌اند، و اگر بخواهیم از روی نمونه‌های دیگر قضاوت کنیم به درستی می‌توان چنین فرض کرد که سر گم شدهٔ این پیکره حالت سیمای الههٔ مزبور را به خوبی تجسم بخشیده بوده است. این پیکره با نقشهای ضربدریِ گُل مانندی رنگ آمیزی شده اسـت که در رنگ آمیـزی دیوارها نمادهای کشاورزی بوده‌اند و در این جا نیز نقش ویژهٔ خدای کشاورزی را به این الهه واگذار کرده‌اند.

نمادهای باروری و کشاورزی بر هنر سطوح فوقانی (متأخر) **چتل هویوك** مسلط‌اند. ولی شکار نیز نقش مهمی در اقتصاد اولیهٔ نوسنگی ایفا می‌کرد، و مراسم شکار در عصر دیرینه سنگی تا عصر نوسنگی به حیات خود ادامه داد. تعداد بسیار زیادی پیکرهٔ کوچك اندام خام جانوران، که عمداً شکسته و آسیب دیده‌اند و همراه با چند تیر دفن شده‌اند، در **چتل هویوك** پیدا شده است؛ این پیکره‌ها ظاهراً نقش جانشین جانوران در جریان برگزاری مراسم شکار را برعهده داشته‌اند و پس از اجرای این نقش در گودالها دفن می‌شده‌اند. اهمیت شکار به عنوان منبع تأمین خوراك (تا حدود ۵۷۰۰ ق. م.) در نقاشیهای دیواری زیارتگاههای کهن که بیشترین بخش آنها را صحنه‌های شکار تشکیل می‌دهد، نشان داده شده است. صحنهٔ **شکار گوزن** (تصویر ۳۴) از لحاظ سبك و مفهوم، یادآور نقاشیهای پناهگاهی شرق اسپانیاست، ولی پیکره‌های این نقاشیها کاملترند و با واقع‌بینی بیشتری نمایش داده شده‌اند. هنرمند از رنگدانه‌های بسیار متنوعی که غالباً از کانیها گرفته شده‌اند استفاده کرده و با استفاده از یك قلم مو، روی زمینهٔ سفید و خشك گچی نقش آفرینی کرده است. در جزیی از این صحنهٔ شکار، شکارگری در حال رقص (لوحهٔ رنگی ۳) با یك لُنگ، در پوست پلنگ، و کمانی در یـك دست دیده می‌شود، و بر سرعـت حرکتش به طرز مؤثری با نشان دادن طرز پیچیدن پوست پلنگ به دور کمر او تأکید شده است. به محض پایان یافتن نقش این نقاشیها در مراسم مزبور، روی آنها را با لایه‌ای از گچ سفید می‌پوشاندند و سپس نقاشی تازه‌ای با موضوع مشابه یا متفاوت روی آن می‌کشیدند.

در یکی از زیارتگاههای قدیمی‌تر، نقاشـی‌ای پیـدا شد که تا هزاران سال بعد نیز نمونه‌اش دیده نشد. این نقاشی، یك منظرهٔ تمام و کمال است و مطابق تاریخگذاری به روش کربن ۱۴، کمی پس از سال ۶۲۰۰ پیش از میلاد کشیده شده است (تصویر ۳۵). در پیش زمینهٔ آن شهری با خانه‌های چهار گوش که تقریباً کنـار هم ساخته شده‌اند نشان داده شده است، و این احتمالاً همان **چتل هویوك** است: در پشت این شهر، البته کمی دورتر و با مقیاسی کوچکتر، کوهی با دو قله دیده می‌شود؛ خطها و نقطه‌هایی که از قلهٔ بلندتر خارج می‌شوند به معنی فوران مواد آتش فشانی‌اند. این کوه شناسایی شد و معلوم شدکه منظور از آن کوهی است به نام **حسن داغ** با ارتفاع ۳۱۸۰ متر، که از **چتل هویوك** دیده می‌شود، و تنهـا آتش فشـان دوقلـه‌ای (اکنـون

۳۳ **الههٔ نشسته**، چتل هویوك، حدود ۵۹۰۰ ق. م. رس پخته.

خاموش) در **آناتولیای مرکزی** است. چون این نقاشی روی دیوار یك زیارتگاه کشیده شده است فوران آتش فشانی مزبور نیز می‌بایست مفهومی مذهبی پیدا می‌کرد. هنرمند با آنکه این حادثه را با دنیای زیرزمینی پیوند داده و خود با ترسی آمیخته با احترام شاهد آن بوده است، ترسش احتمالاً با سپاس از زمین مادر و پرنعمت در می‌آمیخته است زیرا معروف است که **چتل هویوك** بخش بزرگی از ثروتهایش را از راه فروش ابسیدین به دست می‌اورد. ابسیدین سنگ یا شیشهٔ آتش فشانی بی‌شکل است که براحتی شکسته می‌شد و لبه‌های تیزی پیدا می‌کرد و برای کارهای اسلحه‌سازان و ابزار سازان عصر نوسنگی ارزش فراوان داشت.

آثار فراوانی که از **چتل هویوك** به دست آمده، تصور جامعه‌ای مرفه و منظم را که مردمش با هنرها و صنایع دستی آشنا بوده‌اند در ذهن ما زنده می‌کند. گذشته از نقاشی و پیکرتراشی، بافندگی و سفالگری نیز رونق داشت و حتی فن ذوب کردن مس و سرب به مقادیر کم تا پیش از سال ۶۰۰۰ قبل از میلاد شناخته شده بود. به نظر می‌رسد که جامعهٔ مزبور به دلیل حفظ سنتها و رسمهای عصر نوسنگی تا مدتی طولانی، جامعه‌ای محافظه‌کار بوده باشد، ولی از این لحاظ که گذار انقلابی از اقتصاد مبتنی بر گردآوری خوراك به اقتصاد مبتنی بر تولید خوراك را به طرزی آرام اما پیگیرانه تحقق می‌بخشید، جامعه‌ای مترقی بود. بازتاب این انتقال در هنرها کاستن از تأکید بر رئالیسم و گرایش بیشتر به نماد پردازی انتزاعی‌تر، ناپدید شدن صحنه‌های انسانی، و زوال تدریجی تولید پیکره‌های کوچك اندام خدایان مذکر بود. در همان حال بر تعداد پیکره‌های الههٔ مادر افزوده می‌شود، و این احتمالاً بازتابی است از تغییری مشابه در اهمیت زن (البته نه مقام اجتماعی او). همزمان با غلبهٔ کشاورزی بر شکار، شغلهای زنانه مانند آرد کردن گندم، نان پختن، بافندگی، نگه داری و علوفه رسانی به جانوران خانگی، اهمیت بیشتری پیدا کردند. انتقال به اقتصاد کاملاً کشاورزی در **چتل هویوك** ظاهراً تا سال ۵۷۰۰ پیش از میلاد به مراحل نهایی خود رسیده بود. پس از گذشت کمتر از یك سده، ساکنان **چتل هویوك** از این محل کوچیدند. در نقطه‌ای واقع در ۳۰۰ کیلومتری غرب **چتل هویوك**، فرهنگی پدید آمد که احتمالاً با فرهنگ پیشین مربوط بوده است. ولی تا سال ۵۰۰۰ پیش از میلاد عمر فرهنگ نوسنگی آناتولیا به پایان می‌رسد و صحنه‌های نورانی تمدن به سوی درهٔ بین النهرین در سمت خاور تغییر مکان می‌دهند.

سومر

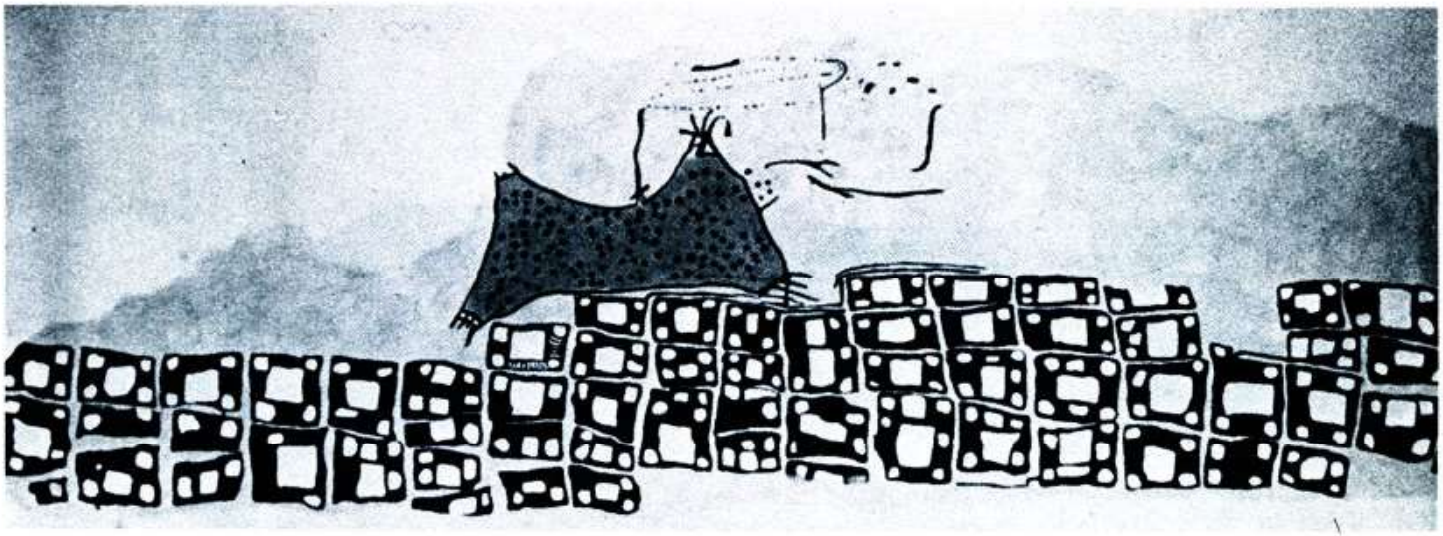
تقریباً در اوایل هزارهٔ چهارم پیش از میلاد، حادثه‌ای عظیم در بین النهرین به وقوع پیوست و آن مسکون شدن دره‌های بزرگ رودخانه‌ها بود. پس از این حادثه بود که نوشتن، هنر، معماری ساختمانی، و شکلهای جدید سیاسی در بین النهرین و مصر، اما با تفاوتهای چشمگیری در کارکردشان، به ظهور می‌رسند. **هنری فرانکفورت** در این باره می‌نویسد:

> کهن‌ترین اسناد مکتوب بین النهرین... شناخت واحدهای بزرگ اقتصادی یعنی اجتماعات کنار معابد را آسانترکرد. نخستین اسناد مکتوب مصری، نوشته‌هایی بر روی ساختمانهای شاهی یا کنده کاریهای مُهر گونه‌ای برای شناسایی مأموران پادشاه بودند. نخستین آثار هنری بین النهرین، غالباً جنبهٔ مذهبی دارند؛ در صورتی که در هنر مصری به ستایش از کارهای پادشاهان مربوط می‌شوند و موضوعات تاریخی را نمایش می‌دهند. معماری ساختمانی در بین النهرین شامل معابد و در مصر شامل آرامگاههای پادشاهان می‌شود. نخستین جامعهٔ متمدن در بین النهرین به صورت هسته‌های جداگانه، چندین شهر مجزا و مستقل ـ حکومتهای مشخص و متکی به‌خود ـ با سرزمینهای قابل کشت در اطرافشان، تبلور یافت. جامعهٔ مصر شکل قلمرو واحد، یکپارچه ولی روستانشین یك پادشاه مستبد را به خود گرفت.

بدین ترتیب، نه یك تمدن بلکه دو تمدن در این نقاط به ظهور رسیدند و هر یك خصلتهای ویژه‌ای برای خود داشت. از آن لحظه به بعد تاریخ جهان به صورت ثبت پیدایش، رشد، و زوال تمدنها و خیزش و سقوط خلقها، دولتها، و ملتها در چارچوب آنها در آمد. با پیدایش همین دو تمدن قدرتمند و متضاد در منطقهٔ ساحل شرقی دریای مدیترانه است که درام بشریت غربی، حقیقتاً آغاز می‌شود.

در درهٔ حاصلخیز سُفلای رودهای **دجله** و **فرات**، بشر احتمالاً چیزی همپای باغ **عدن** که در **سفر پیدایش** از آن ستایش می‌شود و مدتهای مدید بخشی از سنتهای بین النهرین به شمار می‌رفت ساخته بود. به محض آنکه بشر با فنون آبیاری و تا اندازه‌ای مهارکردن سیلها آشنا شد، امکان ایجاد واحه‌ای بزرگ را دریافت. تاریخ پرآشوب بین النهرین ثابت می‌کند که این سرزمین با چشم‌اندازی که برای ایجاد یك زندگی مرفه و بی‌سابقه داشت، انسان را شدیداً به خود جلب می‌کرد.

۳۴ شکار گوزن، جزیی از یك نقاشی دیواری متعلق به سطح III، چتل هویوك، ۵۷۵۰ ق. م.



۳۵ منظره‌ای با فوران آتش‌نشانی، جزیی از یك نقاشی دیواری متعلق به سطح VII، چتل هویوك، حدود ۶۱۵۰ ق. م.

در سپیده‌دمان پیدایش تاریخ مدوّن، درهٔ بین‌النهرین سُفلیٰ به اشغال سومریان در آمد؛ منشأ این قوم همچنان یکی از معماهای بزرگ تاریخ جهان باستان است. سومریان مردمی کشاورز بودند که طرز مهار کردن سیل را آموختند و شهرهایی با دیوارهای حصین ساختند، مانند **اوروك** [**اِرِخ یا اِرِك به روایت کتاب مقدس**] یا **وارکای** امروزی، و **لاگاش** یا **تلوِ** امروزی. پس از گذشت چند سده، شبانان چادرنشین سامی از صحرای غربی به این سو آمدند؛ کشاورزی را همراه با بسیاری از دیگر دستاوردهای فرهنگ سومری فرا گرفتند، و شهرهای خود را در شمال این سرزمین تأسیس کردند ـ **کیش، اکد، ماری، و بابل**. در طی چند صد سال، حاکمیت بین این دو قوم دست به دست می‌شد، ولی سامیان توانستند دو پادشاه قدرتمند به نامهای **سارگون** و **حمورابی** را از میان خود به قدرت برسانند.

از روی مدارك به دست آمده از غارهای عصر دیرینه سنگی چنین برمی‌آید که انسان همواره می‌کوشیده است با توسل به جادوی تصویر بر محیط و طبیعت پیرامون خویش مسلط شود. همزمان با ظهور سومریان و آغاز تاریخ مدون، جادوی کهن جای خود را به دینِ خدایانِ نیکخواه و بدخواهی داد که تجسمی از نیروهای طبیعت بودند و غالباً با طرزی ویرانگرانه با امیدها و نقشه‌های انسان به ستیز برمی‌خاستند. در این دشت حاصلخیز، گرمای طاقت فرسای تابستان و سیلهای بنیان کن، خشکسالیها، آفات، و هجوم ملخها، انسان را به پذیرفتن این اندیشه وا می‌داشت که گویا نیروهایی تسلط ناپذیر و برتر از او وجود دارند و او باید آنها را یا رام کند یا بر آنها غلبه کند. دین رسمی، به صورتِ مجموعه‌ای از داد و ستدهای گوناگون میان انسانها و خدایان، احتمالاً در میان سومریان پدید آمده است؛ و صرف نظر از اینکه تاکنون با چه تغییراتی طبقه بندی و متحول شده است، دین همچنان تدابیر تشفعی خود را که شامل نماز، قربانی، زیارت و ناقص بودن طبیعت آدمی است و وابستگی و اجبارش را در برابر نیرویی برتر حفظ کرده است. دین سومریان و کسانی که از ایشان پیروی می‌کردند بر محور خدایان طبیعت می‌چرخید: **آنو**، خدای آسمان؛ **اِنلیل** (**بِل**)، خالق و فرمانروای زمین و «خدای توفان»؛ **اِئا** (اِنکی)، خدای آبها (خدای شفا دهنده و نیکخواه)؛ **نانار** (**سین**)، خدای ماه؛ **اوتو** (**شمش**)، خدای آفتاب؛ **اینانا** (مربوط به سیارهٔ زهره)، **الههٔ** عشق و باروری، که مانند **ایشتار**، بعدها وظایف الههٔ جنگ نیز به او سپرده شد. (**بل** و **شمش** دو نام اکدی‌اند و **سین** بابلی است.)

کشور ـ شهر و زیگورات

دین پس از غلبه بر زندگی و معنی بخشیدن به آن، شکل جامعه و طرز بیان یا نمایش آن در معماری و هنر را نیز تعیین کرد. کشور - شهر بین النهرین، در زیر حمایت خدای شهر بود؛ پادشاه نمایندهٔ او در روی زمین و مباشر داراییهای زمینی او بود. رابطهٔ پادشاه با خدایان آسمانی و زیردستان زمینی‌اش را می‌توان از دعایی که یکی از نخستین پادشاهان سومری به درگاه **اِنلیلِ** خدا در شهر **نیپور** کرده است، دریافت:

> ای **اِنلیل**، سلطان کشورها، از تو می‌خواهیم به **آنو** بگویی دعای مرا به گوش پدر محبوبش برساند؛ بر زندگی‌ام روحی تازه بخشد، و آرامش را از این سرزمینها دور نگرداند؛ جنگاورانی به من ارزانی دارد که تعدادشان به تعداد علفها برسد؛ از رمه‌های آسمانی چشم برندارد؛ این کشور را غرق نعمت کند؛ نعمتهایی را که خدایان به من ارزانی داشته‌اند تغییر ندهد؛ و من همواره آن چوپانی باشم که بالای سر گوسفندان است.

نقشهٔ شهر، این مرکزیت خدا را در زندگی خود نشان می‌داد، زیرا معبد خدا هستهٔ ساختمانی با عظمت آن را تشکیل می‌داد. این معبد نه فقط کانونی برای دین شهر بلکه مرکز فعالیتهای اداری و اقتصادی آن نیز بود. معبد، در واقع قلمرو خدایی بود که در نزد مردم زمیندار و رمه‌داری بزرگ و ثروتمند و نگهبان شهر به شمار می‌رفت. وظیفهٔ اصلی شهر، خدمت به خدا در مقام یك ارباب بود، همچنان که وظیفهٔ همهٔ شهروندان به‌طورکلی خدمت به خدایان بود. مجتمع گسترده و بزرگ معبد که در نوع خود شهری در دل شهری دیگر بود، وظایف و نقشهای بیشمار داشت. کارمندان معبد شامل کاهنان و کاتبان، امور داد و ستد شهر را می‌چرخاندند و از داراییهای خدا و پادشاه مراقبت می‌کردند. احتمالاً در چنین محیطی بوده است که نوشتن به ابزاری دقیق در دست برخیها تبدیل شد؛ کهن‌ترین نمونه‌های آن به نگه‌داری حسابها، شرح معاملات ساده، و ذخایر موجود مربوط می‌شوند.

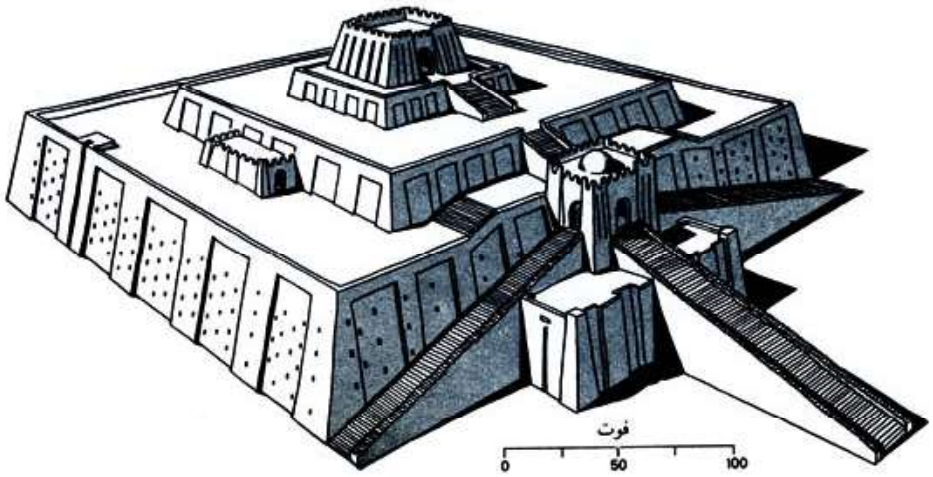
برجسته‌ترین بخش مجتمع معبد و در واقع شناخته‌شده ترین ساختمان در درهٔ بین النهرین، **زیگورات** نامیده می‌شد. از چگونگی پیدایش یا نقش این ساختمانهای عظیم و چند طبقهٔ خشتی اطلاعی به دست نیامده است. بعضی‌ها این ساختمانها را «پلکانهایی از آسمان»

۳۶ زیگورات اور، حدود ۲۱۰۰ ق. م.

یا کوههای ساختگی توصیف کرده‌اند و وجودشان را به این اعتقاد همگانی در جهان باستان که نوك قلل رفیع را جایگاه خدایان می‌دانست مربوط کرده‌اند (مقایسه کنید با **جبال اولمپوس** در دین یونانی). زیارتگاههای بالای این زیگوراتها را «اتاقهای انتظار» یا «اتاقهای گذری» می‌نامیدند و احتمالاً آنها را همچون تالارهایی می‌پنداشته‌اند که انسان مؤمن می‌توانسته است در آنها به انتظار ظهور خدا بنشیند.

بیشتر شهرهای ویران شدهٔ سومر ـ **اور، وارکا، نیپور، لارسا، اریدو**ـ همچنان در پای زیگوراتهای نابود شدهٔ خود قرار دارند. زیگورات اور، نمونهٔ مناسبی از این مورد است که به دورهٔ سومری نوین ـ از سدهٔ بیست و دوم تا سدهٔ بیست و یکم پیش از میلاد ـ مربوط می‌شود؛ در این دوره، معماران می‌کوشیدند بلندترین و کوه پیکرترین بنای ممکن را روی زمین برپا دارند (تصویرهای ۳۶ و ۳۷). در تصویر نخست کوهی از خشت خام را می‌بینیم که در اثر عواملی چون زمان، آب و هوا، و تاخت‌وتاز دشمنان تقریباً به صورتی بی‌شکل درآمده است؛ در تصویر دوم، بازسازی طرح گونهٔ همان بنا دیده می‌شود. بر روی شالوده‌ای عظیم به ارتفاع ۱۵ متر، دو طبقه سوار بر هم قرار دارند که به ترتیب کوچکتر می‌شوند، و از آن دو احتمالاً طبقهٔ بالا در حکم پی زیارتگاه بوده است. سه پلکان خرپشته‌ای، هر یك با یکصد پله، در یك نقطه به دروازهٔ برج‌دار زیگورات می‌رسند و از آنجا احتمالاً پلکان دیگری به زیارتگاه یعنی مرکز نمایشهای آیینی منتهی می‌شود. ساختمان این زیگورات، کوه محکمی از خشت خام با نماسازی ضخیمی از آجر پخته با ملات قیری است. آجر پخته را به این علت با ملات قیر در نماسازی به کار می‌بردند که بر قدرت و استحکام ساختمان در برابر سیلها و اثر دیگر عوامل طبیعی بیفزایند. طبقات زیگورات، احتمالاً در اصل به رنگهای متفاوت با معنیِ نمادینی ساخته می‌شده‌اند و احتمالاً در محوطهٔ پُشتهٔ آنها درختکاری و گیاهکاری نیز می‌شده است. ارتفاع زیاد این بنا و دشواری صعود و دستیابی به نوك زیارتگاه، احتمالاً مانند مذاهب دیگر، نمادی از گونه‌ای تدارك دشوار روح برای روشنایی گرفتن از خدا به شمار می‌رفته است. بدون تردید رفعت زیگوراتهای بزرگ، که ظاهراً به قلب آسمان می‌رسیدند، تأثیر ژرفی بر عبریان کهن داشته است زیرا زیگوراتی در **بابل** به نام **برج بابل** ساختند و به یادگار گذاشتند که نشانه‌ای است از غرور بلندپروازانهٔ نوع بشر.

سه کشف بزرگ سومریان ـ شبکه‌ای از خدایان و روابط میان خدایان و آدمیان، خودِ کشور - شهر، و هنر نوشتن ـ شالوده‌ای برای سازماندهی جدید جامعهٔ بشر پی‌افکند. در کشور - شهر، که به علت حضور خدایِ شهر به صورت موقوفه درآمده بود، انسانها روابط جدیدی با خدا و میان خودشان برقرار کردند و با ثبت این روابط به صورت مکتوب، صورتی رسمی و دایمی به آنها دادند. زندگی دارای نظم شد و وظایفی که پیشتر بر دوش فرد بود بر دوش اجتماع گذاشته شد، مانند دفاع از حملات انسانهای دیگر و نوسانات طبیعت. این دگرگونی به اضافهٔ تقسیم کار (تخصصی شدن کار هر کس)، که هرگاه تعداد زیادی از مردم به صورت یك اجتماع همبسته در جایی متمرکز شوند تشویق و تسریع می‌شود، ساکنان کشور ـ شهر را از رسیدگی به الزامات زندگی روزانه رها کرد به‌طوری که ایشان توانستند مهارتها و



۳۷ طرح بازسازی شدهٔ زیگورات اور. (از روی یك طرح خطی در موزهٔ بریتانیا، لندن.)

استعدادهای خود را به شکلی باور نکردنی در اجتماعات سیّال و چند پارچهٔ آن روزگار بروز دهند و به کار گیرند. حالت نسبتاً ثابت کشور - شهر نیز هویتی پایدار به عنوان یك شهر با خدا و پادشاهی شناخته شده و موجود به این اجتماع داد. این حس هویت، تك‌تك اهالی را نیز شامل شد زیرا اینان نیز به عنوان اعضای اجتماع، هویتی داشتند و متوجه نوع روابط خویش با شهر، خدا، پادشاه، و شهروندان دیگر بودند. زبان مدوّن جدید نیز احتمالاً به این هویت یابی رشد یابنده کمك کرد و فرد خود را با نامی در میان نامهای اشیاء و کارهای دیگر باز شناخت. بدین ترتیب، با پی‌ریزی الگوهای ثابت زندگی توسط سومریان، آن احساس هویت و احساس خودآگاهی تاریخی آدمی آغاز می‌شود که در تمدن یونان بالغ می‌شود و به اوج تکاملش می‌رسد.

پیکر تراشی

دیدیم که در میان نقاشیهای درون غارها تصویر انسان تقریباً هیچگاه دیده نمی‌شود؛ او هنوز به عرصهٔ خودآگاهی گام ننهاده است. گر چه تصویر انسان عملاً در نقاشیهای پناهگاهیِ شرق اسپانیا ظاهر می‌شود، این نمایش جنبه‌ای صرفاً طرح‌گونه دارد و نوعی خط تصویر نگاری به شمار می‌رود. بدین ترتیب، تدارکی برای آفرینش سردیس زیبای زن (تصویر ۳۸) از وارکا دیده نمی‌شود. اصل و نسب این سردیس، ناشناخته است، و چون در نخستین دورهٔ پیدایش خط ساخته شده، سردیس کاملی نیست بلکه چهره‌ای از مرمر است که برای نصب در زمینه‌ای چوبی و احتمالاً گذاشتن گیسوانی زرتار بر آن آفریده شده است. کاسه‌های گود کره‌های چشم و دو چشم این سردیس از صدف یا سنگ رنگی پر شده بود. موضوع یا جنسیت آن (الهه، کاتب زن، ملکه؟) شناخته نیست، ولی بی‌اطلاعی ما از آن و از تاریخچهٔ این سردیس، با وجود شکستگیهای ناشی از گذشت زمان و حوادثی که بر آن گذشته، چیزی از ستایشی که باید از ظرافت نمایش حالت و بیان چهرهٔ مزبور به عمل آوریم نمی‌کاهد. قالب گیری صاف و نرمِ گونه‌ها، احساسْ برانگیز بودن دهان، تردیدی که در تشخیص ملاحت و دلتنگی به بیننده دست می‌دهد، او را نه فقط در نظر ما به شخصی فریبنده و اسرار آمیز تبدیل می‌کند بلکه حکایت از چنان پیشرفت و مهارتی در کار هنرمند دارد که از حد انتظار ما برای آن زمان فراتر می‌رود.

در سردیس متعلق به وارکا، بیننده بیدرنگ متوجه بزرگی بی‌تناسب چشمها می‌شود. این، ویژگیِ گروه بزرگی از پیکره‌هایی است که از **تل اسمر** به دست آمده‌اند (تصویرهای ۳۹ و ۴۰). علت این سنت را، که نه تنها سومری نیست بلکه در سراسر هنر باستانی ظاهر می‌شود، فقط می‌توان حدس زد. احتمالاً مدتها پیش از آنکه **ارسطو** بگوید آنچه آدمی را از جانوران متمایز می‌گرداند عقل اوست و حس بینایی «منطقی»ترین حس است، انسانها متوجه قدرت گیرایی، فریبایی و خواب‌آوری مصنوعی چشم در جهت هدفهای شریف یا پلید شده بودند. مردم در جهان باستان، همچون امروز، از «چشم بد» یا پلید می‌ترسیدند. در اعتقادات مردم و بخشی از فرهنگ عامه آمده است که اگر می‌خواهید به نیات و شخصیت کسی پی ببرید، «یکراست در چشمانش بنگرید»؛ و شاید استفاده از عینك تیره (که وقتی بزرگترش کنید به طرز شگفت‌آوری سومری می‌شود!) وسیله‌ای برای

۳۸ سردیس زن، وارکا، حدود ۳۵۰۰ـ۳۰۰۰ ق. م. مرمر سفید، بلندی حدود ۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ عراق، بغداد.

۳۹ پیکره‌های کوچک اندامی از معبد آبو، تل اسمر، حدود ۲۷۰۰ـ۲۵۰۰ ق. م. مرمر، بلندترین پیکره حدود ۷۵ سانتی‌متر. موزهٔ عراق، بغداد، و مؤسسهٔ شرقی دانشگاه شیکاگو.

دفاع از خود و نشانی از پوشیدگی رمزآمیز و جالب باشد. در نظر هنرمند جهان باستان، چشمها که «پنجره‌های روح» پنداشته می‌شدند، تداعیهای بیشماری داشته‌اند. چشمان بزرگ با نگاه خیرهٔ ثابت، همه‌چیز را می‌بینند و تصویر چهره از روبرو با دو چشم که دیدنِ انسانی را از دیدنِ حیوانیِ صِرف متمایز می‌گرداند، نشانهٔ هشیاری و بینایی مطلق و علم خدایان به همهٔ امور و تضمین عدالت است. در قراردادی شدن چهرهٔ انسان، بینایی به خصلتی انسانی به معنی اخص واژه ـ در معنی جسمانی و معنی پردامنه‌ترِ عقلی، معنوی و خداگرایانه‌اش ـ تبدیل می‌شود. بینایی خداگونه به عنوان شالودهٔ قانون و عدل، آشکارا در روایات قانون گذاران بزرگ دنیای کهن مانند **حمورابی بابلی، موسی، لوکور گوس اسپارتی، و سولون آتنی** دیده می‌شود.

گرچه این امکان وجود دارد که هیچ یك از اندیشه‌های ما به ذهن هنرمند آفرینندهٔ پیکره‌های **تل اسمر** راه نیافته باشد، وجود مختصری ارتباط بینایی با نیروهای فوق طبیعی را از اینجا می‌توان دریافت که چشم‌های دو پیکرهٔ بزرگ که از روی نشانه‌های نقش بسته بر پایه‌هاشان به عنوان خدا شناخته شده‌اند نیز نسبت به سرهاشان از همه بزرگترند. از بقیهٔ پیکره‌ها، کوچك‌اندامها معرف پرستندگان، بزرگ اندامها معرف کاهنان، و کوچك‌ترها معرف انسانهای کوچك اندامند؛ اینان که دستهایشان را به حالت دعا روی سینه‌هاشان بر هم فشرده‌اند، با چشمان درشت خویش چنین می‌نمایند که در حضور خدایان خود حالتی از ترس آمیخته به احترام به ایشان دست داده است. هدف از این پیکره‌های نذری این بود که به نمایندگی از طرف اهدا کنندگان‌شان برای همیشه به درگاه خدایان سپاس بگزارند، و بدین ترتیب، نگاههای خیره و گشاده چشم ایشان را می‌توان نمادی از

۴۰ سردیس آبوی خدا، تل اسمر، حدود ۲۷۰۰ـ۲۵۰۰ ق. م. مرمر. موزهٔ عراق، بغداد.

بیداری و هشیاری ابدی ایشان در صورت تمایل به اجرای وظایفشان تلقی کرد.

میثاق سازی

درست همان طور که دین رسمی و زندگی شهری سومریان درسپیده‌دمان تاریخ مدون گونهٔ جدیدی از تجربهٔ انسانی را پی افکند، همینان با استفاده از خط و هنر پیکری‌نیز شیوهٔ جدیدی را برای بازنمایی آن تجربه ابداع کردند. خط یا نوشتن از طریق ساده و تبدیل کردن تصاویر به علایم یا الفبای میخی با ترکیبهای بیشمار که با قلمی نوك تیز در الواح گلی نقر می‌شد، ابداع گردید. در هنر پیکری، به کمك روند ساده سازی مشابهی، انبوه شکلهای ظاهر اشیاء موجود در دنیای بصری، به چند ویژگی مؤثر و کافی برای نمایاندن پیکرهٔ انسان و عمل انسان تقلیل یافتند. این روند ساده سازی را با اصطلاحات و واژه‌های گوناگونی چون طرح پردازی، سبك سازی، میثاق سازی، تعمیم، و رسمی سازی نامیده‌اند. ساده سازیهای قرار دادیِ پیکرهٔ انسان عام هستند و صرفاً به هنر دنیای کهن تعلق ندارند. در واقع تمام سبکهای هنری، ازاین لحاظ، در جوامعی که مسلطند و به طور ضمنی به عنوان وسیلهٔ شبیه سازی جامعی شناخته شده‌اند، قراردادی یا میثاقی هستند. میثاقها ممکن است پردامنه یا کم دامنه، یا مانند روزگار ما بطئی التغییر یا در معرض بازنگری همیشگی باشند. به هر حال از معیارهایی چون وفاداری به «واقعیت» بصری، نباید در ارزیابی سبك هنری استفاده شود. گرچه از دههٔ ۱۸۸۰ ـ ۱۸۸۹ به بعد گرایشهای اصلی هنر مدرن از «واقعیت» بصری فاصله گرفته‌اند، و گرچه هنرمندان امروزی در بیشتر موارد عملاً «حقیقت» عکس گونه را نادیده می‌گیرند، تصاویری که می‌آفرینند ـ مانند تصاویری که در کارتونهای روزنامه‌ای و هنر تجارتی و آگهیها می‌بینیم ـ برای ما تماما پذیرفتنی هستند.

سومریها که دست اندرکار تدوین الگوها و میثاقهایی بودند که زندگی جدید و در واقع ابداعی خود ایشان را تنظیم می‌کرد، برای ساختن چهره‌های انسان نیز میثاقهایی مقرر کردند. چشمهای درشتِ پیکره‌های وارکا و تل اسمر، تنها جزئیات قرار دادی شده نیستند. در پیکره‌های کوچك یك صندوق مرصع کاری شده با صدف که پرچم اور نامیده می‌شود (لوحهٔ رنگی ۴) چندین روش شبیه سازی می‌بینیم که روایت را ساده‌تر می‌کنند، عمل را شرح می‌دهند، و حتی احساس حرکت را به بیننده القا می‌کنند. این قاب تزیینی تجسمی از یك پیروزی نظامی سومریها و رویدادهای پس از آن ـ پیشروی سربازان پیاده، حملهٔ گردونه، صفوف اسیران و خدمتکارانی را که غنایم جنگی را با خود می‌آورند و در پایان، استراحت کردن پادشاه پس از جنگ، که جامش را همراه با اشراف دربار سر می‌کشد و به نغمهٔ رباب و آواز گوش می‌دهد ـ است. پیکره‌ها با دقت و به صورت باریکه‌هایی بر روی هم، آراسته شده‌اند و هر یك بیننده را به یاد کاریکاتورهای پیاپی روزنامه‌های امروزی می‌اندازد؛ و هدف آن، بدون تردید، با هدف کارتونهای امروز یکی است: بر جا گذاشتن تأثیری روایت گونه و پیوسته. در فاصله گذاری پیکره‌ها دقت شده، و هیچ پیکره‌ای روی پیکرهٔ دیگر نیفتاده است. (این نمایش منظم و رسمی را با جاگذاری تصادفی و ناسنجیدهٔ پیکره در هنر دیرینه سنگی و میان سنگی مقایسه کنید). حالتها، مانند صف سربازان پیاده، تکرار شده‌اند تا معنی کثرت را به بیننده القا کنند. اسبهای گردونه‌های جنگی، و ردیفهای پاهای اسبها که به نشانهٔ وجود دیگر اسبهای گروه و آرایش جنگی آنها تکرار شده‌اند، در جریان حمله از حالت گام زنی به تاخت در حمله تبدیل می‌شوند. پیکره‌ها اصولاً به صورت نیمرخ نمایانده شده‌اند، ولی در خاور نزدیك باستانی، تقریباً در همه جا رسم شده است که چشمها ـ بسیار درشت ـ مانند پیکره‌های نیم تنه، از روبرو نشان داده شوند. هنرمند، بخشهایی از بدن انسان را به ما نشان می‌دهد که شکل آن را در ذهن ما زنده می‌کنند، و از نمایاندن حالتها، نگرشها یا مناظری که باعث پوشیده یا نادیده شدن بخشهای توصیف شده می‌گردند خودداری می‌کند. مثلاً اگر قرار می‌بود پیکره‌ها به صورت نیمرخ کامل و دقیق نشان داده شوند، بدن سربازها با نیمی از پهنای کنونی به نظر می‌رسید

۴۱ کاسهٔ چنگ، اور، حدود ۲۶۰۰ ق. م. مرصع‌کاری با صدف، تقریباً ۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا.

و چشم هیچگاه به صورت یك چشم «دیده» نمی‌شد، زیرا در این صورت شکل بیضی مشخّص‌اش را حفظ نمی‌کرد و مردمك چشم که اینهمه در پیکره‌های تل اسمر اهمیت دارد ظاهر نمی‌شد. این روش را می‌توانیم به جای روش «بصری» روش «مفهومی» بنامیم زیرا هنرمند در این روش کاری به ثبت جلوهٔ آنی و گذرای اشیاء ندارد بلکه مفهومی را که از خواص مشخص کننده و پایدار بدن آدمی دارد به‌نمایش در می‌آورد. آنچه دست او را هدایت می‌کند شکلهای بنیادی اشیاء و اطلاعات وی در بارهٔ آنهاست نه شکل ظاهر تصادفی آنها. ولی این فقط بازتابی از آن فورمالیسم [صورت‌گرایی] کلی است که ضمن تلاش برای پی افکندن نظمی پایدار در آغاز دورهٔ تاریخی بر هنرمند تحمیل شد. این فورمالیسم همچنان در هزاران رسم، میثاق، و آیینهایی که مقدس و لایتغیّر پنداشته می‌شدند، در سراسر تاریخ به‌حاکمیتش بر رفتار آدمی ادامه داد. چند سدهٔ بعد در یونان، افلاطون فلسفهٔ معروف خود در بارهٔ شکل را تدوین کرد و مدعی شد که دنیای شکل ناب، که حقایق نهایی و تغییر ناپذیر ارقام و رابطه‌های ریاضی در آن به هستی خویش ادامه می‌دهند، دنیای واقعی است؛ ولی دنیایی که ما می‌بینیم، یعنی دنیای ظاهرِ صِرف، عرصهٔ عنصر غیرواقعی و توهمی، تغییر و مرگ است.

۴۲ سر گاو از کاسهٔ چنگ. طلا و سنگ لاجورد با چشمان مرصع، بلندی تقریباً ۴۵ سانتی‌متر. موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا.

وحدت عنصر صوری و طبیعی

روی کاسهٔ مرصع کاری شدهٔ چنگ به دست آمده از اور (تصویر ۴۱) در صحنهٔ اول از بالا پیکره‌ای از یك پهلوان سومری که با دو گاو دارای سر انسان کشتی می‌گیرد، و در دو صحنهٔ زیر آن جانورانی واقعی و خیالی دیده می‌شوند که مقدمات یك میهمانی را فراهم می‌آورند. پیکره‌های نخستین صحنهٔ این مرصع کاری با تقارنی اشارتی نمایانده شده‌اند و صرف نظر از اینکه سرها تماماً از روبرو دیده می‌شوند، حالت قرار دادی و قالبی قاب تزیینی پرچم اور را به نمایش در می‌آورند. از طرف دیگر پیکره‌های جانوران در صحنه‌های پایین، با فورمالیسم به‌مراتب تخفیف یافته‌تری نشان داده شده‌اند. سگ دشنه بسته‌ای که یك میزِ چیده شده را با خود می‌آورد و شیری که شراب و ساغر می‌آورد، الاغی که چنگ می‌نوازد، شغالی که سیترن می‌نوازد، خرسی که چنگ را محکم می‌کند (یا شاید می‌رقصد؟)، و آهویی که جامهای شراب به موجود آدم - عقرب سان می‌دهد ـ جملگی با نیمرخی کم و بیش حقیقی دیده می‌شوند. نیم تنه‌های این پیکره‌ها به طور طبیعی مانع دید دستهایی می‌شوند که در سمت بیننده نیستند، و پاهای سمت بیننده مانع دیده شدن پاهای دیگر می‌شوند. کتفها در جای درست خود قرار داده شده‌اند، و خطوط و برجستگیهای چهره با دقت نمایانده و طراحی شده‌اند. پیکره‌های پهلوان مانند انسانها از رسمیتی برخوردارند که در جانوران غیرطبیعی روی نشان نجابت خانوادگی به آن بر می‌خوریم، ولی جانوران صحنه‌های این میهمانی، خیلی راحت‌اند یا دست کم به نظر می‌رسد که از رژهٔ باشکوه خدمتکاران و نوازندگان تقلید می‌کنند. مدتها پیش از ظهور پیکرهٔ آدمی در جهان هنر، هنرمندان دست اندرکار آفرینش پیکره‌های ناتورالیستی در غارهای عصر دیرینه سنگی بودند. و تا مدتی طولانی، گویی به

۴۳ مُهر استوانه‌ای و نقش آن، اور، حدود ۲۷۰۰ ق. م. سنگ، بلندی تقریباً ۴ سانتی‌متر. مؤسسهٔ شرقی دانشگاه شیکاگو

موجب یك قاعده، پیکرهٔ آدمی با رسمیتی خشك به نمایش در می‌آید؛ حال آنکه پیکرهٔ جانور همان‌گونه به اطراف می‌نگرد و می‌جُنبد که به چشم می‌آید. در این مرصع کاری تزیینی، صحنه‌ای شاد به شیوهٔ افسانه‌های ازوپ (که احتمالاً قصد نمایش کمدیش در میان نبوده است) نشان داده شده است که احتمالاً شبیه سازی یکی از اسطوره‌های باستانی است. مطمئناً این یکی از نخستین نمونه‌های آن موضوع در ادبیات و هنر است که در آن جانوران همچون آدمیان رفتار می‌کنند؛ بدین سان از هنرمند آفرینندهٔ این صحنه‌ها به افسانه‌های ازوپ، داستانهای جانوران در سده‌های میانه، و آفریده‌های زیست شناختی **والت دیسنی** در روزگار خودمان می‌رسیم.

روی همان چنگ، سر باشکوه یك گاو نر دیده می‌شود که با ورق طلا ساخته شده است و تزیینات ریش و کاکلش از سنگ لاجورد است (تصویر ۴۲). (به محل اتصال سر گاو نر به چنگ در سومین صحنهٔ تصویر ۴۱ از بالا توجه کنید). گاو نر که تمثیلی از باروری و قدرت است، طبیعتاً جانوری شد که نخستین انسانهای گله دار به پرستشش پرداختند؛ و دعاکنان از او می‌خواستند که دشمنان طبیعی احشام ـ خشکسالی و جانوران درنده ـ را نابود کند. هنرمندِ روزگار باستان، از لحاظ بازنمایی دقیق خطوط و برجستگیهای چهرهٔ جانوران، و به بیان دیگر از لحاظ بازنمایی شخصیت آنها، نبوغی همپای سلف پیش از تاریخ خویش دارد. در سراسر خاور نزدیك باستانی و سرزمینهای اطراف مدیترانه، گاو جانوری بود که به آن احترام گذاشته می‌شد. در این نمونه، ریش ممکن است افزوده‌ای فوق طبیعی به نشانهٔ قدرت گاو نر باشد. ریش و نشانه‌های انسانی دیگری چون سرآدم که در صحنهٔ بالایی کاسهٔ چنگ بر گاوها افزوده شده‌اند، گاوها و شیرهای دارای سر آدم را که مدتها بعد در آشور ساخته می‌شوند تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.

ستیز میان نیروهای طبیعی و فوق طبیعی در دنیای بین النهرینی‌ها به‌شکل مبارزه‌ای میان جانوران و هیولاها نمایانده و بیان می‌شود. چنین مبارزه‌ای را به شکل مینیاتوری بر روی یك مُهر استوانه‌ای به بلندی تقریباً ۴ سانتی متر (تصویر ۴۳) که نقش آن با ظرافتی بیمانند کنده‌کاری شده است می‌بینیم. مُهر از یك تکه سنگ استوانه‌ای معمولاً به بلندی ۳ یا ۴ سانتی متر با سوراخی برای گذراندن نخی از آن، ساخته می‌شد. مُهر که از سنگهای رنگارنگ متفاوت، سخت و نرم، مانند سنگ بلور، عقیق، عقیق سرخ و یشم، سنگ لاجورد، مرمر، و مرمر سفید ساخته می‌شد چنان با یك طرح کنده کاری (نقر شده) تزیین می‌شد که هرگاه آن را روی رُس نرم می‌غلتاندند نقشی برجسته از خود بر جا می‌گذاشت. انسان سومری با استفاده از این وسیله نامه و اسنادش راکه روی الواح گلین نوشته می‌شدند مُهر می‌زد، امضا می‌کرد و هویت‌شان را می‌شناخت. در تصویری که ما آورده‌ایم، خود مُهر و نقش برجستهٔ حاصل از غلتاندنش بر روی رُس نرم دیده می‌شود. پهلوانی با یك گاو نر می‌جنگد، و موجودی نیمه انسان نیمه گاو با یك شیر دست و پنجه نرم می‌کند. نگرشها و دسته بندیهای اشارتی این نقش، بازتابی از روش صوریِ بازنمایی‌اند، ولی حتی در سطح محصور و کوچك این مهر، هنرمند ماهر، شکل جانور را چنان استادانه نشان می‌دهد که بیننده گمان می‌کند غرش شیر و ماغ کشیدن گاو پیکارگر را نیز می‌شنود.

اکد

در حدود سال ۲۳۰۰ پیش از میلاد، گروه پراکندهٔ شهرهایی که در نزد

۴۴ سرِ فرمانروای اکدی، نینوا، حدود ۲۳۰۰ـ۲۲۰۰ ق. م. مفرغ، بلندی تقریباً ۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ عراق، بغداد.

ما به سومو شهرت دارند (منطقه‌ای که گذار پردامنه و بزرگ از دوران پیش از تاریخ به دوران تمدن در آن آغاز شده بود) تحت فرمانروایی یك حاکم بزرگ به نام **سارگون اَکَدّی** قرار گرفت. اکدیها با آنکه اصل سامی داشتند و به زبانی تماماً متفاوت با زبان سومری سخن می‌گفتند، فرهنگ سومری را جذب کرده بودند و در دوران حاکمیت سارگون و پیروانش مفهوم تازه‌ای به قدرت پادشاه دادند و وفاداری تزلزل ناپذیر به پادشاه (نه به کشور - شهر) را شالودهٔ آن ساختند. در دوران فرمانروایی نوهٔ سارگون به نام نارام سین، فرمانداران شهرها را بردگان پادشاه می‌نامیدند، و پادشاه نیز خود را سلطان چهار گوشهٔ عالم ـ و در واقع سلطان سراسر کرهٔ خاکی ـ می‌نامید. چهرهٔ با ابُهتی که از یك پادشاه نینوا بر جا مانده (چهرهٔ نارام سین؟) است این مفهوم جدید پادشاهی مطلق را مجسم می‌کند (تصویر ۴۴). آرایش زیبای موی سر، که به سبك سومری است، دلیلی بر پایداری سنت سومری است و به عنوان تاجی برای این چهرهٔ فراموش نشدنی با آن هیبت شاهانه‌اش به کار گرفته شده است. چشمان درشت، که به علتِ نبودن سنگهای قیمتیِ کار گذاشته شده در حدقه‌هایش درشت‌تر نیز شده‌اند، و ابروهای برجسته و خرپشته‌ایش، ظاهراً از سنتی بس کهنتر یعنی از سنتِ سردیس (زن) وارکایی ریشه می‌گیرد؛ دهان ظریف این سر نیز یادآور دهانِ ظَریف همان سردیس است. در اینجا آن وحدت عنصر صوری با عنصر طبیعی را که در هنر بین النهرین رواج فراوان داشت به شکل خاصی می‌بینیم، تقارن سر و شکلهای سبك‌دار موهای بهم

بافته‌اش با فرافکنی شخصیت او ـ شخصیتی پرتوان و سلطه‌جو، با حالتی متفکرانه و آرام، احتمالاً با مختصر نشانه‌ای از طنز ـ همساز می‌شود. عصر فلزات فرا رسیده است، و این اثر، مهارت بس پیشرفتهٔ هنرمند را در کار ریخته‌گری و کنده کاری جزییات چهره به اثبات می‌رساند.

مقام خداگونه‌ای را که پادشاهان اکد برای خود مدعی بودند، در شاهکار دیگری از هنر اکدی به نام **لوح پیروزی نارام سین** (تصویر ۴۵) نیز می‌توان دید. بر این لوح سنگی، نوهٔ جنگاور سارگون در حال هدایت سپاهیان پیروزمندش از شیبها و لابه‌لای درختان کوهسار و از برابر لشکریان شکست خوردهٔ دشمن که زیر پا له می‌شوند، می‌افتند، می‌گریزند، می‌میرند یا تضرع می‌کنند، نشان داده شده است. پادشاه، با قامتی بس بلندتر از سپاهیانش تنها بر روی اجساد دو سرباز شکست خوردهٔ دشمن ایستاده است. او کلاهخودی شاخدار بر سر نهاده که نشانهٔ مقام خدایی اوست، و دو جرم آسمانی یا «ستاره‌های نیکبختی»اش که نشانه‌های **شمش‌ها** و **ایشتار** هستند، بر فراز این صحنهٔ پیروزی او می‌درخشند. هنرمند، نه فقط در نمایش استادانهٔ موضوع بلکه از لحاظ تنوع حالتها و آرایش صحنه‌ها، اصالتی تقریباً حیرت انگیز از خود نشان داده است. سپاهیان پادشاه، ارتش بزرگی که با هشت پیکره در دو ستون منظم نمایانده شده‌اند، نیزه دارند و پرچمهاشان را به محض مواجهه با سربازان دشمن منهزم (هفت پیکره) که یکی از آنها با سر از پهلوی کوه پرت می‌شود، برافراشته‌اند. پیکره‌هایی که در لوحهٔ رنگی ۴ به نام **پرچم اور** می‌بینیم، در مقایسه با پیکره‌های این لوح سنگی، تا اندازه‌ای ایستا و رسمی به نظر می‌رسند. آفرینندهٔ **لوح پیروزی نارام سین**، مبتکری جسور است و با آنکه از میثاقهای کهن پیروی می‌کند ـ مخصوصاً در نمایش پیکره‌های پادشاه و سربازانش (با نمای نیمرخ و تمام رخ در یکجا) ـ در آفریدن این

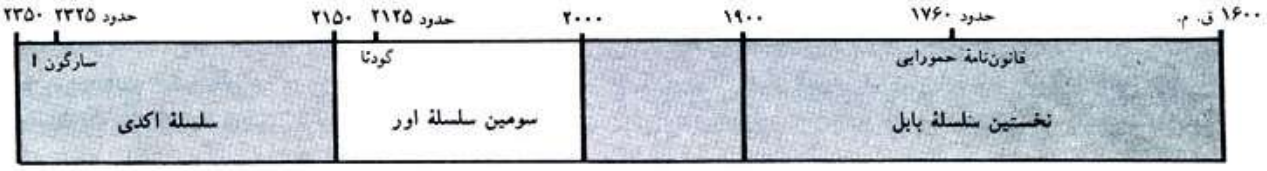
۴۵ لوح پیروزی نارام‌سین، حدود ۲۳۰۰ـ۲۲۰۰ ق. م. ماسه سنگ صورتی، بلندی تقریباً ۲۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

۴۶ گودئا در حال دعا تلوه، حدود ۲۱۰۰ق. م. دولریت، بلندی تقریباً ۱۱۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

نخستین منظره در هنر خاور نزدیک پس از **چتل هویوک** (تصویر ۳۵)، باز بر ادراک حسی خودش تکیه می‌کند.

پیشرفتها و دستاوردهای **اکد** در اثر تاخت و تاز قبایل کوه نشین موسوم به **گوتیان** که نزدیک به شصت سال بر سراسر بین النهرین مرکزی و سفلی تسلط یافتند متوقف شد. در این دوره، شهرهای سومر، به عنوان واکنشی در برابر حضور بیگانگان، از نو خودی نشان دادند و حکومت سومر نوین را به سرکردگی پادشاهان **اور** تشکیل دادند. در این دوره، بیشترین و مهمترین کمك از سوی شهر **لاگاش** [تلوه] به فرمانروایی **گودئا** به شهرهای سومر می‌رسید. از **گودئا** نزدیك به بیست تندیس ایستاده یا نشسته، دستها در هم فشرده، و گاه با کلاهی پشمی بر جا مانده است. تندیسی که در این کتاب آورده‌ایم، از همه مشهورتر است (تصویر ۴۶). **گودئا** که بخت نیك خود و بخت نیك شهرش را به لطف خدایان نسبت می‌داد، مشتاقانه در پی اجرای مراسم و شعائر مربوط به آنها بود؛ تعداد تندیسهایش به این علت زیاد بود که بتوانند جای (نمادین) او را در معابد بگیرند و تا ابد در خدمت خدایان نیکوکار قرار گیرند. تندیس ایستادهٔ **گودئا**، مانند دیگر تندیسهایش، از سنگ دولریت است؛ این سنگ بی‌نهایت سخت است و پیکرتراش برای از کار درآوردن آن نهایت مهارت خویش را به کار می‌گیرد و این سختی را با سطحی نرم، رام می‌کند. این تندیس کلاهدار با نمایی تمام رخ و رسمیِ ایستاده که از عصر **تل اسمر** به یادگار مانده است؛ چشمهای درشت و برجستگیهای ابروانش یادآور سنت هنرمندان بین النهرین است. یك شانه و بازویش لخت است؛ ردا از دور نیم تنه و زیر بغلش کشیده می‌شود و تقریباً به حالتی عمودی از روی بازوی دیگرش به پایین آویخته می‌شود. کل بدنهٔ این تندیس بی‌نهایت ساده است و هیچ گونه برجسته کاری نامنظم یا بغرنج در آن دیده نمی‌شود. تندیس ایستادهٔ **گودئا** از وحدت و فشردگی خاصی برخوردار است که

۴۷ بخش بالایی لوح‌سنگی قانون نامهٔ حمورابی، شوش، حدود ۱۷۶۰ ق. م. بازالت، بلندی تمام لوح تقریباً ۲۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



از تجسم آن توسط هنرمند به صورت شکلی استوانه‌ای یا مخروطی که در تودهٔ این سنگ خوش نقش جای گرفته، سرچشمه می‌گیرد. لغزش آرام خطوط کناری، زیبایی نیمرخ، و غنای دولریت براق، تماماً مکمل یکدیگرند.

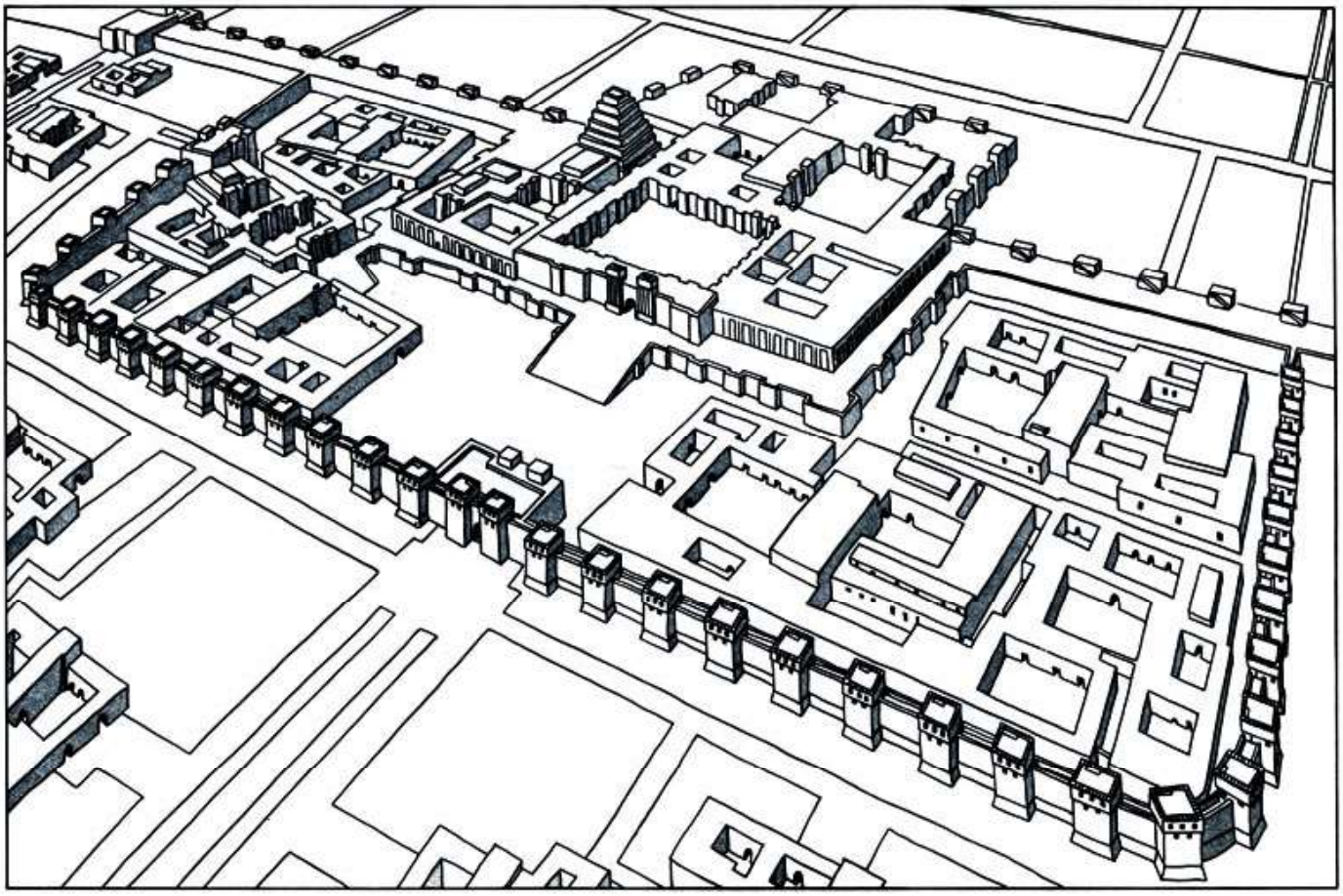
بابل

لاگاش که استقلال خود را در جریان تاخت و تازهای **گوتیان** حفظ کرده بود در دورهٔ کوتاهی از احیای شهر **اور** در اواخر هزارهٔ سوم پیش از میلاد وابستهٔ این شهر شد. سلسلهٔ سوم **اور**، کمی بیش از یك سده بر قلمروی حکومت کرد که زمانی از **اور** یکپارچه‌تر و متحدتر بود. آخرین پادشاه این سلسله در برابر حملات مهاجمان بیگانه سقوط کرد و دو سدهٔ بعدی شاهد بازگشت الگوی سیاسی و سنتی به شیوهٔ بین النهرین شد که در آن چندین کشور - شهر مستقل در کنار یکدیگر به حیات خویش ادامه می‌دادند. یکی از این کشور - شهرها یعنی بابل، تا روی کارآمدن قدرتمندترین پادشاهش یعنی **حمورابی**، توانست دوباره حکومتی متمرکز برپا دارد و بر سراسر کشور فرمان براند. **حمورابی**، که احتمالاً نامدارترین پادشاه در تاریخ بین‌النهرین بود، شهرتش را مدیون تنظیم قوانین آشفته، تناقض‌آمیز، و غالباً نامدون شهرهای بین النهرین است. گر چه **حمورابی** نخستین انسانی نیست که کوشید اوضاعی آشفته را سروسامان دهد، ولی نخستین کسی بود که در این کار به پیروزی رسید؛ بازتابهایی از مجموعهٔ قوانین اورا می‌توان در **شریعت موسیٰ** نیز یافت.

قوانین **حمورابی** به طرزی زیبا روی لوح بلند و ناهمواری از سنگ بازالت سیاه حکاکی شده است، و بر بالای آن پیکرهٔ برجستهٔ او در حالی که الهام تدوین آنها را از شَمَش خدای شعله بر دوش خورشید می‌گیرد (تصویر **۴۷**) کنده شده است. این واقعه بر فراز یك کوه رخ می‌دهد، و این از برجستگیهای دندانه‌ای شکل زیرپای خدای خورشید استنباط می‌شود. شَمَش نشانهای ویژهٔ قدرت خدایی یعنی باتون و حلقه را در دست دارد و قانون را به **حمورابی** که با حالتی از دقت آمیخته به احترام مجسم شده است انشا می‌کند. در اینجا یك بار دیگر با استعداد هنرمند بین النهرینی برای‌آفرینش شکلهای استوانه‌ای روبرو می‌شویم. شَمَش به شیوهٔ مألوس نمای مرکب جانبی و روبرو بازنمایی شده است، حال آنکه **حمورابی** یعنی خدمتکار او در حالتی نزدیك به نیمرخ مجسم شده است. این مواجههٔ خدا و انسان، همچنان که روز به روز بر دامنهٔ خودآگاهی آدمی افزوده می‌شد و (در بابل) شکلی انسانی به خدایان نسبت می‌داد، بازتابی از هر چه انسانی‌تر شدن نیروهای طبیعی و فوق طبیعی است.

امپراتوری **حمورابی** در بابل به‌دست **حتیها** (یا **ختیها**) سرنگون شد. **حتیها** پس از تاراج بابل در حدود سال **۱۵۹۵** پیش از میلاد به

۴۸ دروازهٔ شیران، بوغازکوی، آناتولیا، حدود ۱۴۰۰ ق. م. بلندی شیرها تقریباً ۲۱۰ سانتی‌متر.



۴۹ بازسازی طرح‌گونهٔ ارگ سارگون II، خُرساباد، حدود ۷۲۰ ق. م.

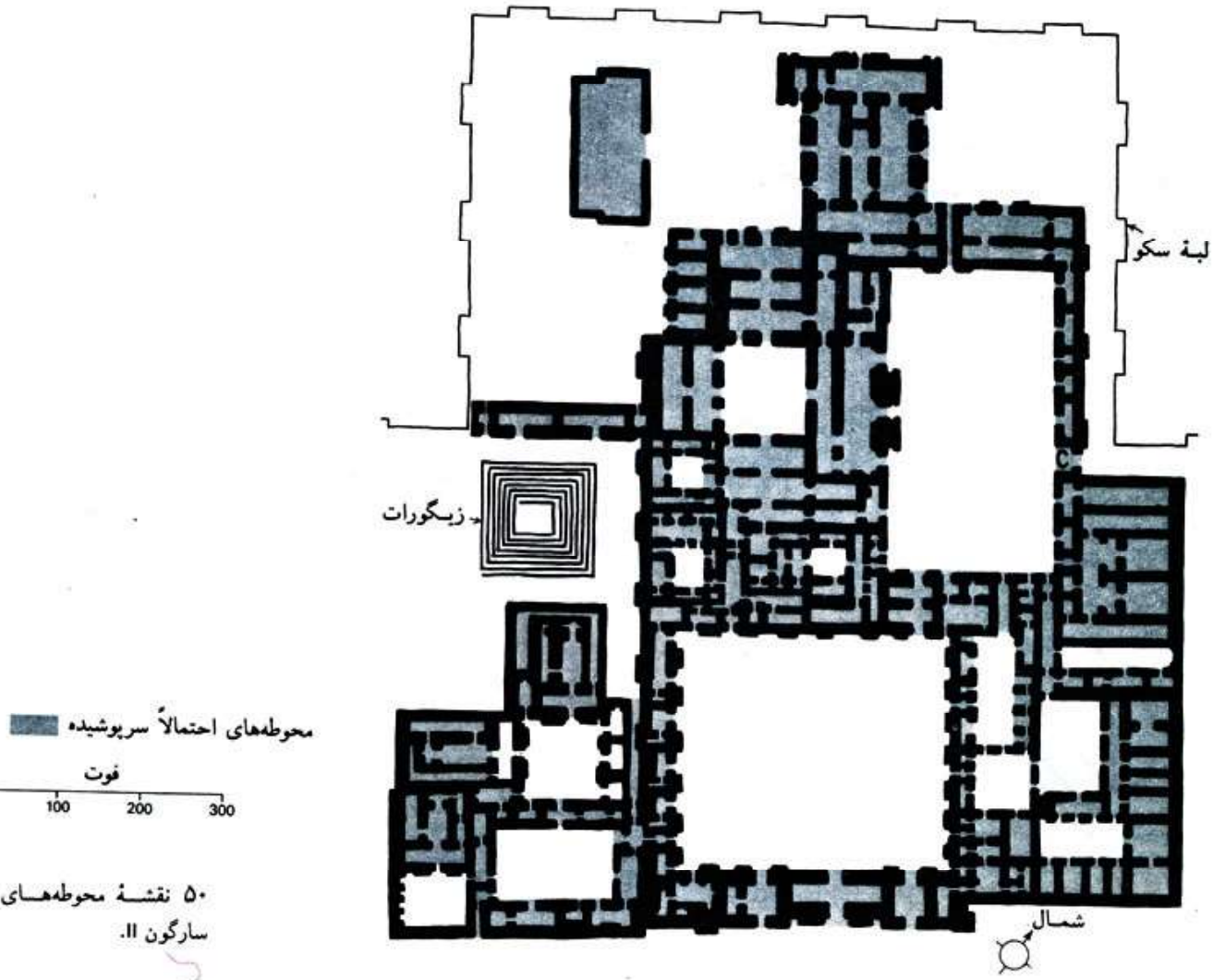
آناتولیا که مقر حکومت‌شان بود بازگشتند و بابل را در برابر کاسیان غارتگر رها کردند. حتیها که به زبانی هندو اروپایی سخن می‌گفتند، هنری با نیرو و اصالت بی‌مانند از خود به یادگار نهادند. پایتخت استحکامات بندی شدهٔ ایشان در حوالی روستای بوغاز کوی امروزی در کشور ترکیه، با دروازه‌های سنگی عظیمی بین دو برج (تصویر ۴۸) حفاظت می‌شد. بر روی سنگهای غول پیکر ـ بر خلاف معماری خشتی بین‌النهرینیها! ـ نقشهای برجسته و رعب انگیز و ناهموار دو شیر کنده کاری شده است. سرچشمهٔ این گونه نگهبان قرار دادن جانوران درنده هرچه باشد ـ بین النهرین، سوریه یا مصر ـ تجسم آن در نزد حتیها اصالتی دیگر دارد زیرا پیکرهٔ شیر نگهبان، شدیداً وابسته و تحت فرمان معماری است و به هیچ وجه مستقل یا به صورت نقش برجستهٔ همه جانبی به نمایش درنیامده است.

آشور

آشوریان، ساکنان بین النهرین شمالی، در تلاش برای استیلا بر سرزمینهای پیرامون خویش، با پادشاهیهای جنوب ـ سومر، اکد، و بابل ـ و میتانیان در شمال غربی برخورد پیدا می‌کردند؛ و خود مدتها وابستهٔ میتانیان بودند. بخت زمانی با ایشان یار شد که ارباب میتانی ایشان از حتیها شکست خورد و پادشاهی ناتوان کاسیان که بر سلسلهٔ پادشاهی بابل غلبه کرده بود نتوانست پایداری لازم را از خود بروز دهد. در حدود سال ۹۰۰ پیش از میلاد، سرنوشت آشور قطعاً روشن شده بود و سرزمین آشور در سیصد سال بعدی به قدرت مسلط در خاور نزدیک تبدیل گردید. پادشاهان آشور، به مقام فرماندهی نظامی رسیدند و خود سرزمین آشور که پایتختش به ترتیب از کَلَخ (نمرود امروزی) به دوُر شروکین (خُر ساباد امروزی)، و نینوا انتقال پیدا می‌کرد دارای دولتی پادگانی با ساختی امپراتوری گونه شد که قلمروش از دجله تا نیل و از خلیج فارس تا آسیای صغیر گسترده بود. آشوریان در پی چند صدسال جنگ بی‌وقفه با همسایگان و غالباً خراجگزاران یاغی خویش آبدیده و به ملتی سخت دل و بی‌رحم تبدیل شدند که از شرارتهایشان در طی جنگهای سراسر دنیای کهن با تلخی یاد می‌شد. آشوریان با آنکه منطقهٔ آشوب زدهٔ جنوب بابل را فرمانبردار خویش ساختند، دین و فرهنگ سومر و بابل را گرامی داشتند و به بیان دقیقتر ـ همچنان که کتابخانهٔ بزرگ آشور با نیپال گواهی می‌دهد ـ وابستهٔ تمدن پیشرفتهٔ آن شدند. (کشف این کتابخانه در سدهٔ نوزدهم، درهای گنجینهٔ اطلاعاتی عظیمی را به روی بشر گشود).

معماری

ارگ ناتمامِ سارگون II پادشاه آشور که در خُر ساباد ساخته شده است، با نقشهٔ بلندپروازانه‌ای که دارد، بازتابی از اطمینان «شاهان بزرگ» به قدرتِ همواره پیروزمندِ خویش است (تصویر ۴۹). این کاخ مساحتی نزدیک به ۴۰۰هزار متر مربع و بیش از ۲۰۰ حیاط و اتاق داشت. شهری که این ارگ - کاخ مُشرف بر آن ساخته شده بود روی تپه‌ای به بلندی تقریباً ۱۵متر قرار داشت و نزدیک به یك و نیم کیلومتر مربع مساحتش بود. شاید کاخ را به این دلیل در سطحی بالاتر



۵۰ نقشهٔ محوطه‌های داخل ارگ سارگون II.

ساخته‌اند که از سطح سیلابها بالاتر باشد، ولی همین بلندی باعث می‌شد که مقرّ پادشاه در نقطه‌ای بین خانه‌های زیردستانش و خدایان واقع شود. با آنکه سازندگان کاخ در صدد ایجاد تقارن بوده‌اند ولی خود کاخ نقشه‌ای آشفته و پرت دارد و مجموعه‌ای از اتاقها و تالارهای چهارگوش را در بر می‌گیرد که خوشه‌وار به گِرد حیاطهای چهارگوش ساخته شده‌اند (تصویر ۵۰). شکل اتاقهای دراز و باریك و جسامت دیوارهای جانبی حکایت از آن دارد که اتاقها با طاقهای گهواره‌ای خشتی پوشانده شده بوده‌اند (ن. ك. فصل ششم)، و این مفیدترین و علمی‌ترین روش سقف زنی در منطقه‌ای بود که نه الوار کافی داشت نه سنگهای مناسبِ کارهای ساختمانی. در پشت حیاط اصلی، که هر ضلعش به ۹۰۰ متر می‌رسد، اقامتگاه پادشاه قرار داشت؛ وی در همین جا مأموران بیگانه را رسماً در اتاق دراز، بلند و پر تلألؤ تاجگذاری خویش به حضور می‌پذیرفت. میهمانان خارجی، از یك حیاط بزرگ دیگر وارد می‌شدند، از دروازهٔ مرکزی بین دیوهای غول آسای نگهبان که نزدیك به چهار متر ارتفاع داشتند می‌گذشتند و به حضور پادشاه تاجدار بار می‌یافتند. میهمانان که در حیاط به انتظار باریافتن می‌ایستادند، وقت کافی برای اندیشیدن دربارهٔ ناچیزی خودشان در مقایسه با قدرت و سطوت پادشاه پیدا می‌کردند، زیرا روی دیوارها با پیکره‌های غول آسایی از پادشاه و درباریانش مزین شده بود.

سارگونII شهر و کاخش را مظهر و بیان عظمت خویش می‌دانست و گمان می‌کرد که پایه‌های این عظمت بر اطاعت و انقیاد دشمنان وی نهاده شده‌اند. او در کتیبه‌ای می‌نویسد: «من شهری را با [زحمت] مردم که به وسیلهٔ دستانم مطیعشان کرده بودم ساختم؛ آشور، نَبو، و مَردوك، ایشان را به تسلیم در برابر من و به گردن گرفتن یوغ من در پای کوه موُسری، بالای نینوا، وا داشتند.» و در کتیبهٔ دیگری می‌گوید: «سارگون، پادشاه جهان، شهری ساخته است. آن را دوُر شروکین نامیده است. در داخل این شهر، کاخی بی‌مانند برپا داشته است.»

علاوه بر مجموعهٔ حیاطها، اتاق تاجگذاری، اتاقهای دولتی، حرم، آبریزگاهها و حمامها، و اتاقهای نگهبانان که کلّ کاخ را تشکیل می‌دادند، معبد اصلی و زیگورات نیز در این ارگ وجود داشتند. زیگورات خُر ساباد احتمالاً هفت طبقه داشته است، که چهار تای آنها تا به امروز حفظ شده‌اند؛ ارتفاع هر طبقه پنج و نیم متر است و هر یك رنگی متفاوت با دیگری دارد. برای دستیابی به این زیگورات، خرپشتهٔ حلزونیِ پیوسته‌ای دورتادور ساختمان از کف پایین‌ترین طبقه تا نوك بالاترین طبقه ساخته شده بود.

نمای کاخ از یك دیوار جسیم کنگره‌دار تشکیل شده بود، و در دو طرف دروازهٔ طاقدارش دو برج چهارگوش دیده می‌شد. دورتادور طاق و روی برجها را با کتیبه‌هایی از کاشیهای لعابدار با رنگهای درخشان پوشانده بودند که نتیجهٔ کلی‌اش ساختمانی مجلل و باشکوه بود. به نظر می‌رسد که شکوه و درخشندگی گیج کننده نیز بخشی از این نقشهٔ پادشاه آشور برای متحیر ساختن میهمانان بوده است. از دروازهٔ اصلی کاخ، دو گاو بالدار غول پیکر با سر آدم پاسداری می‌کردند (تصویر ۵۱). این گاوهای آدم‌سر را می‌توان مشتق شده از پیکره‌های مشابه جانوران در بوغاز کوی حتیها پنداشت. در هر دو مورد از جانور برای دفع دشمن مرئی یا نامرئی و بخشیدن جلوه‌ای پر شکوه و برجسته به

نمای کاخ استفاده شده است. این پیکره‌ها تا اندازه‌ای همه جانبی و تا اندازه‌ای برجسته ساخته شده‌اند، و در آنها دید تمام رخ در حال استراحت با دید جانبی در حال حرکت درهم می‌آمیزد و این درآمیختگی با افزوده شدن یك پای پنجم، به اوج تأثیرگذاری می‌رسد. غول آسایی پیکره، کنده کاری برجسته و گیرا، پیچ و تاب ظریف بالها و الگو بندی سطح پیکره با نمایش سنتی جزییات، بر روی هم، شکوه و قدرتی شگفت انگیز پدید می‌آورند که امروزه نیز از دیدنش حالت ترس آمیخته با احترام به آدمی دست می‌دهد. ولی این پیکره‌های باشکوه بیش از آنچه نگهبانان پادشاه به شمار آیند موجب تقویت مقام سلطنت او می‌شوند. تاجهای شاخدار خدا - شاهان **اکد** و نقابهای درشت چشم و ریشدار شناخته شده از زمان سومر به بعد در آنها جلب توجه می‌کند، بدنهای شیر و گاو گونه‌شان حکایت از قدرت فوق انسانی و درنده خویی پادشاه و بالهای عقابی‌شان حکایت از سرعت عمل او در اجرای عدالت یا انتقام گیری دارند. محسنات پادشاه آشور با حروف درشت بر روی این جانوران دو رگه نوشته شده است. هنر باستانی، بارها بر ترس و ستایش دائمی انسان از جانوران بزرگ که به عنوان استعاره‌هایی برای نمایاندن نیروهای طبیعت و خود خدایان مورد استفاده قرار می‌گرفتند، مُهر تأیید زده است.

پیکر تراشی برجسته

با آنکه پادشاهان آشور قدرتشان را با شکلهایی غیر انسانی مجسم کرده بودند، بیش از همه موجوداتی خاکی بودند و انتظار داشتند که مقام بلندشان در کارهای مورد علاقه‌شان ـ جنگ و شکار ـ با عباراتی دقیق، اشتباه ناپذیر و مشخص ثبت شود. تاریخچه‌ای که از کتیبه‌ها بر ما روشن شده به طرز حیرت انگیزی کامل است، با این حال ماهیت زندگی پادشاهان آشور، مخصوصاً از روی کنده‌کاریهای برجستهٔ پرشماری که در ویرانه‌های **نمرود** و **نینوا** ـ دو پایتخت پر شکوه آشور در دوران ترقی آن ـ بهتر و بیشتر بر ما روشن می‌شود. تاریخ هنر آشور، عمدتاً تاریخ کنده‌کاری برجسته است؛ و تعداد اندکی پیکره با نمای همه‌جانبی از آن زمان به یادگار مانده است. حتی عده‌ای جانوران بالدار بزرگ را نوعی تندیس برجسته می‌دانند که به‌پایه‌های سنگی خود بسته شده‌اند و دارای سه سطح برجسته هستند. برای نقل جشنهای شاهی به کمك تصویر به سطوحی تخت و پیوسته احتیاج بود که امکان تکرار تقریباً بی‌پایانِ نبردها، محاصره‌ها، پیروزیها و آدمکشیها، و کشتار بی‌پایان جانورانِ وحشی در ساعات بیداری پادشاه را به هنرمند بدهند. هنرمندان که در چارچوب یك سطح چهارگوش کار می‌کردند، واژگانی شکلی ابداع کردند که با وجود قراردادی بودنش، شدیداً توصیفی بود. نقشهای برجستهٔ آشوری، بر روی هم، حکایتی هستند که رشتهٔ پیوندشان فقط به وسیلهٔ لبه‌های سنگهای کنار هم نهاده شده گسسته می‌شود. آنچه مدتها پیش با کنده‌کاری **پرچم اور** آغاز شد در اینجا به کمال می‌رسد.

چند گانگی شگفت انگیز نقش برجستهٔ **آشور بانیپال II در جنگ** (تصویر ۵۲)، چنانچه کسی بخواهد جزییات آن را تمیز دهد، مستلزم مطالعهٔ دقیق ترکیب بندی آن است. شاه روی گردونه ایستاده و تیری در کمان نهاده و آماده پرتاب می‌کند. در کنارش افسران او و در آسمان بالای سرش خدای بالدار سرزمین آشور به همان نام آشور، تیری در کمان می‌نهد و او را راهنمایی می‌کند. گروه همراه پادشاه، که افسارهای اسبهایشان محکم کشیده شده، از کنار یك گردونهٔ درهم شکستهٔ دشمن می‌گذرد؛ گردونه رانِ دشمن همراه با یك اسب بر زمین افتاده است. سربازان پیادهٔ آشوری، سرهای زخم خوردگان دشمن را از تن جدا می‌کنند. در بخش میانی بالای تصویر، سرباز آشوری یك سرباز دشمن را به قتل می‌رساند و در همان حال، رفیق آن سرباز می‌کوشد او را نجات دهد. پشت سر آنها، سرباز مرده‌ای بر زمین افتاده است؛ و در سمت راست بالای تصویر، کمانگیران دشمن، جانانه به دفاع از برجهای شهر خویش پرداخته‌اند. آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند، سهولت مشاهدهٔ حوادث است، ولی هیچگونه ترتیب یا ربط منطقی میانشان برقرار نیست. هنرمند، از سطح محدود این تکه سنگ برای نمایاندن میدان جنگ تا آنجا که سهولت روایت و مفهوم خود او از عنصر خبری و نمایشی امکان می‌دهند، استفاده می‌کند. زنده نمایی حالتها و حرکتهای انفرادی به طرزی استثنایی ظریف و متقاعد کننده است و علیرغم رسمیتی که دوشادوش جزییات ناتورالیستی در هنر بین النهرین وجود دارد، طرحهای بغرنج فضایی در سراسر این اثر دیده می‌شود. یکی از این طرحها روی هم افتادن یا تداخل پیکره‌ها برای القای فاصلهٔ بیشتر یا کمتر با بیننده است؛ افتادن پیکرهٔ پادشاه بر روی پیکرهٔ افسران همراهش، بهترین نمونه است.

حالت رسمی هنر آشوری را در اوج آن می‌توان درنقش برجستهٔ دیگری از **آشور بانیپال II** (تصویر ۵۳) مشاهده کرد؛ در این نقش برجسته، پادشاه که کمی به سمت راستِ مرکزْ نشسته است جامش را بالا می‌برد تا سر بکشد، و حضور شخصیتی عالی نصب ـ موجود بالداری فوق طبیعی در انتهای سمت چپ، که آب تبرك می‌پاشد ـ این عمل پادشاه را بخشی از یك آیین مقدس می‌گرداند. حرکات آرام و

۵۱ گاو بالدار با سر انسان، خُرساباد، حدود ۷۲۰ ق. م. سنگ آهك، بلندی تقریباً ۴۱۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

۵۲ آشوربانیپال II در جنگ، نمرود، احدود ۸۷۵ ق. م. سنگ آهك، بلندی تقریباً ۱۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

سیمای باوقار، چیزهایی هستند که انتظار داریم در مراسم باشکوه مذهبی ببینیم؛ این دو را در بیشتر نمازخوانان امروزی می‌توان تشخیص داد. متونی که به خط میخی بر سنگهای نقش برجستهٔ تخت و نازك حك شده‌اند در آن سوی شکاف یا گودی ناچیز میان سنگها ادامه می‌یابند و بر بی‌تفاوتی سطوح تأکید می‌کنند و این احساس را به بیننده القا می‌کنند که منظور از این کنده‌کاری نه آفریدن شکلی سه بعدی (سایه دار) بلکه تهیهٔ گزارشی مصور و مکتوب از یك حادثه بوده است. در اینجا نیز یکی از سنتهای جالب آشوری خودنمایی می‌کند ـ و آن نمایش بدن انسان به شکلی کوتاه و ستبر و سنگین و دستها و پاها با عضلات برآمده بود، همچنان که پای چپ و پیش گذاشته شدهٔ آن موجود بالدار فوق طبیعی و بازوهای پادشاه گواهی می‌دهند. در نمایش عضلات نرمهٔ ساق پا و ساعد اغراق شده است، رگها مانند مفتول نمایانده شده‌اند، و این نمونه‌ای از مشاهدهٔ واقع بینانه است که به نوعی نماد قدرت حیوانیِ انسان تبدیل شده است. همچنین چگونگی تشکیل یك نمای سه چهارم با ترکیب نمای نیمرخ بازوها و نمای روبرویی نیم تنه، جالب است. هنرمند با آنکه تابع میثاقهای روزگار خویش است، با مسایل شبیه سازی از آنچه چشمانش می‌بیند دست و پنجه نرم می‌کند.

دویست سال بعد، در نقش برجسته‌ای از **آشور بانیپال در حال شکار شیران** (تصویر ۵۴) میثاقهای روزگار **آشور بانیپال II** همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند، با این تفاوت که این بار بر عناصر رئالیستی افزوده شده است. در این نقش برجسته، شیرهایی که در محوطه‌ای پهناور و محصور از قفسها رها شده‌اند به پادشاه حمله می‌کنند، و او که بر گردونه‌اش سوار است همراه با خدمتکارانی که مراقب جناحینش هستند، شیرهای غرّان را یکی پس از دیگری با تیرهای خود نقش زمین می‌کند. پادشاه که در اثر جهش درنده خویانهٔ یك شیر از پشت سر تهدید شده، با اقدام سریع دوتا از نیزه دارانش از خطر نجات می‌یابد. در پشت گردونهٔ او ردیف رقت انگیزی از شیرهای

۵۳ آشورباتیپال II جام خود را سر می‌کشد، نمرود، حدود ۸۷۵ ق. م. سنگ آهك، بلندی تقریباً ۲۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

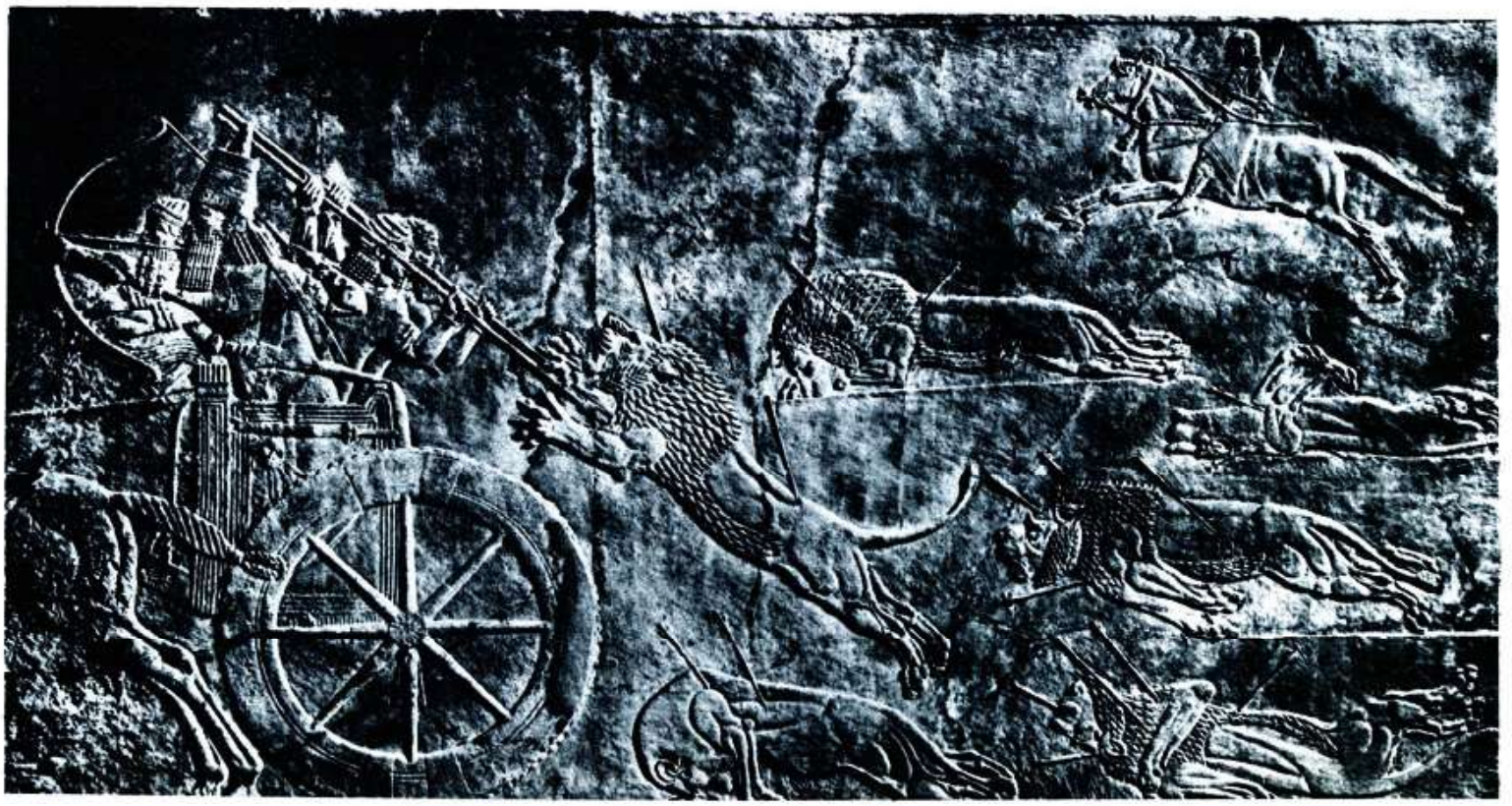
مرده و محتضر که با تیرهایی به مراتب بیش از آنچه برای کشتنشان لازم است سوراخ سوراخ شده‌اند. ماده شیری (تصویر ۵۵) در اثر تیرهایی که ستون فقراتش را سوراخ کرده‌اند پاهایش را روی زمین می‌کشاند. خون از زخمهایش جاری است ـ جزیی که در هنر آشوری تکرار می‌شود و شخصیت توحش آمیز حامیان آن را عیان می‌سازد. هنرمند، عضلات پیچ و تاب گرفته، رگهای برآمده، چینهای پوزه، گوشهای خوابیده را به طرزی بی‌امان نمایانده است ـ این بار نیز رئالیسمی سرسخت زیر نفوذ رسمیتِ سایهٔ نیمرخ نما با نقش نیم برجسته. انسانهای رقیق القلب امروزی، این صحنهٔ خونریزی را یك تراژدی قهرمانانه و شیرها را قهرمانان اصلی آن می‌پندارند؛ ولی این احتمال وجود ندارد که هنرمندانِ پادشاه قصدی سوای بزرگنمایی چهرهٔ او با بر هم انباشتن کشتگان، و نشان دادن پادشاه آدمیان در حال زورآزمایی با پادشاه جانوران و غلبه‌اش بر او، داشته باشند.

بابل نوین

امپراتوری آشور هیچگاه شاهد امنیت و آرامش کامل نبود، و بیشتر پادشاهان آن مجبور بودند با یاغیانی که در بخشهای بزرگی از خاور نزدیك سر به شورش برمی‌داشتند به مقابله برخیزند. سدهٔ هفتم پیش از میلاد، روزگار اوجگیری پیوستهٔ مخالفت با حاکمیت آشور بود، و در آخرین سالهای پادشاهی **آشور بانیپال**، امپراتوری آشور در راه از هم پاشیدگی و زوال گام نهاد. در زمان سلطنت پسر و جانشین وی، امپراتوری آشور در اثر یورشهای همزمان **مادها** از شرق و **بابلیان** برخاسته از جنوب، سقوط کرد. بابل یکبار دیگر به پاخاست و در یك دورهٔ احیای کوتاه مدت (۶۱۲ ـ ۵۳۸ ق. م.) فرهنگِ کهنِ بین النهرین جنوبی، علی الخصوص در دورهٔ حکومت پادشاه افسانه‌ای آن سرزمین یعنی **بُخت‌ُ نَصر** (نِبوکَدْ نَصرْ) که شرح کارهایش را در کتاب **دانیال نبی** می‌خوانیم، رونق گرفت. **بُخت‌ُ نصر**، بابل را یکبار دیگر به شهری افسانه‌ای و «باغهای معلق» مشهور آن را به یکی از عجایب هفتگانهٔ جهان باستان تبدیل کرد. از معبدی که برای **بِل (اِنلیل)** خالق و فرمانروای زمین و «خدای توفان» ـ برج بابلِ عبریان ـ ساخته شده بود، فقط بخش کوچکی از زیگورات بزرگ آن باقی مانده است. لیکن **هرودوت** سیاح یونان باستان و «پدر تاریخ»، گزارش مختصری از بازدیدی که در سدهٔ پنجم پیش از میلاد از مجموعهٔ این معبد به عمل آورده بود، از خود به یادگار نهاده است:

> در یك [بخش شهر] کاخ شاهان بود، که دورتادورش دیواری بزرگ و محکم کشیده بودند؛ در بخش دیگر، صحن مقدس زئوس - **بل** یعنی محوطهٔ محصوری به‌وسعت چهارصد مترمربع با دروازه‌های بزرگی از جنس برنج یکدست دیدم که تا زمان حیات من برجامانده بود. در وسط صحن، برجی از سنگ به درازا و پهنای یك پنجم کیلومتر و روی آن برج دومی، روی آن برج سومی و الی آخر تا برج هشم ساخته شده بود. راه صعود به قلهٔ این برج در بیرون از صحن واقع شده، و آن پلکانی است که دورتادور همهٔ برجها می‌پیچد. وقتی صعود کننده تا نیمهٔ راه برسد یك استراحتگاه می‌بیند و می‌نشیند زیرا اشخاص پیش از رسیدن به قله، خیلی مایلند چند دقیقه‌ای در این استراحتگاه بنشینند. در بالاترین برج، یك معبد وجود دارد و در داخل معبد تختخوابی بس بزرگ، با زیورهای گران و میزی از زر در کنارش دیده می‌شود... اینان نیز مدعی‌اند که خدا شخصاً به این معبد می‌آید و روی تختخواب می‌خوابد، ولی من به این سخن باور ندارم.

راه ورود به مجموعهٔ معبد از مسیری دو دیواره به نام مسیر رژه روندگان با شصت پیکرهٔ پرشکوه از شیرهایی که با آجرهای رنگارنگ لعابی ساخته شده بودند می‌گذشت (تصویر ۵۶). این جانوران پرشکوه، که وقف الهه ایشتار شده‌اند، به نقش برجسته قالب گیری



۵۴ آشوربانیپال در حال شکار شیران، نینوا، حدود ۶۵۰ ق. م. مرمر سفید، بلندی تقریباً ۱۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

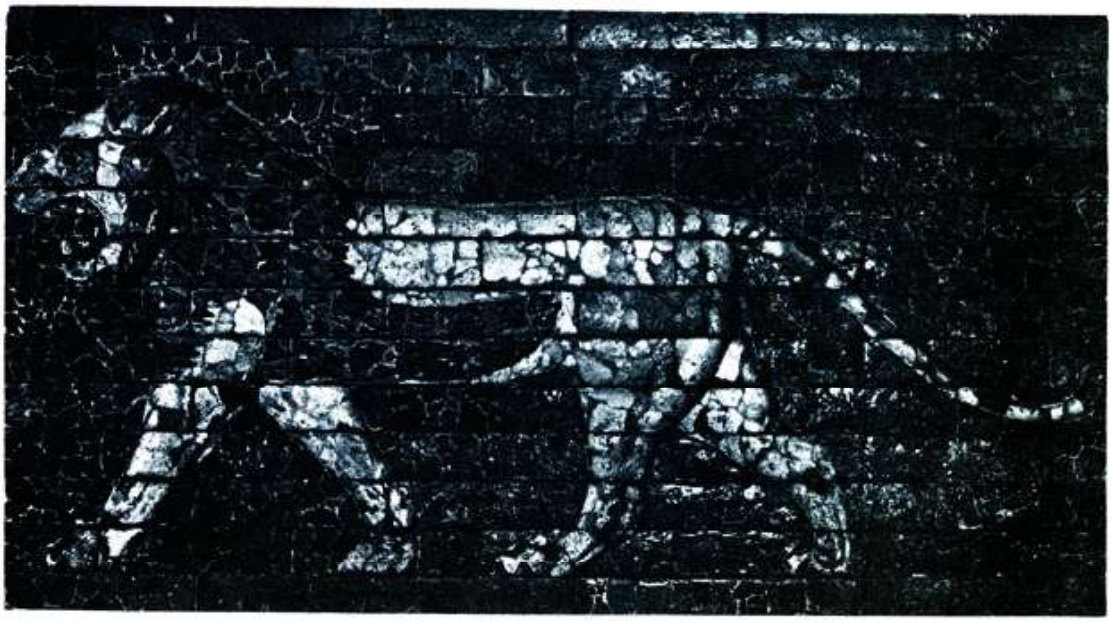
۵۵ ماده شیر محتضر، از نینوا، حدود ۶۵۰ ق. م. سنگ آهك، بلندی هیکل شیر تقریباً ۵۷ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

شده و با لعاب زرد - قهوه‌ای و قرمز بر زمینهٔ فیروزه‌ای یا آبی سیر رنگ شده‌اند. آجرهای لعابی بابلی مات و سخت‌اند؛ احتمالاً هر آجر به طور جداگانه قالب گیری و لعاب داده می‌شد. این احتمال نیزوجود دارد که جانوران مزبور که قدرتمندیشان از پوزه‌های غرّان، دُمهای دراز و پرگوشت، و عضلات دقیقاً نمایانده شده‌شان پیداست، در اثر کاربست این اسلوب، سبك دارتر و تصنعی‌تر از نقشهای برجستهٔ آشوریان در شبیه‌سازی از مراسم شکار است.

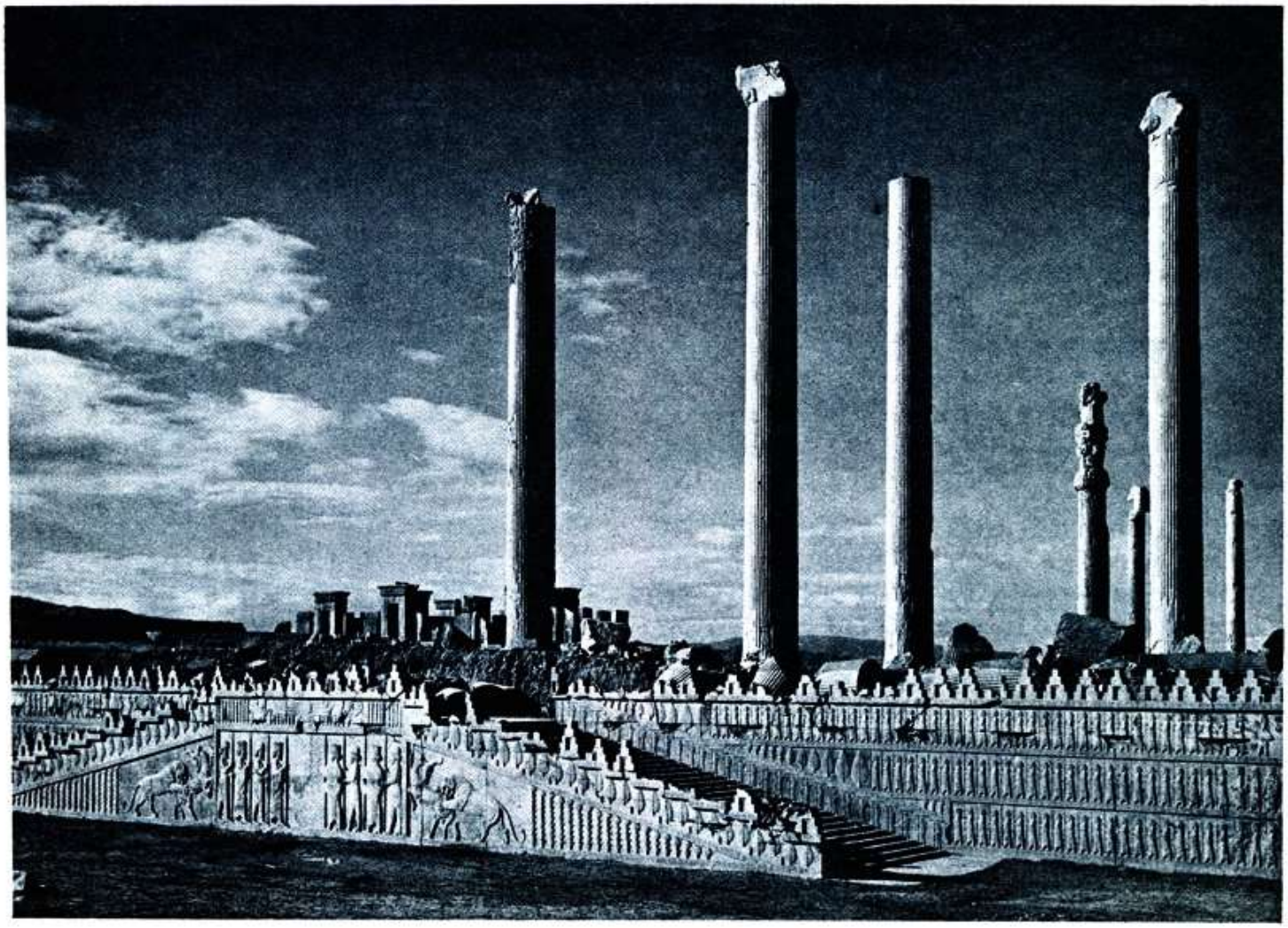
مسیر رژه روندگان از دروازهٔ عظیم **ایشتار** با آجرهای لعابی درخشان (لوحهٔ رنگی ۵) می‌گذشت: طرح این دروازه با برجهای کنگره‌دار جناحینش با نوع دروازهٔ یافت شده در معماری کهنتر بابلی و آشور مطابقت دارد. آجر کاشی یا آجر لعابی از مدتها پیش مورد استفاده بوده است، ولی سطح آجرها حتی سطح آجرهایی که بخشهایی از پیکره‌ها بر آنها ظاهر می‌شد، تخت بود. بر سطوح دروازهٔ **ایشتار** که با زحمات فراوان از نو بازسازی شده، ردیفهایی از پیکره‌های نیمرخ، اژدهای **مردوك** و گاو **اداد** با وقار تمام، یك در میان، نشان داده شده‌اند. در اینجا خصوصیت و رسمیت ویژهٔ هنر بین النهرین به بهترین وجه ممکن به نمایش درآمده است. پیکره‌ها شکوهی چون چاوشان دارند و نام خدایان معابدی را اعلام می‌کنند که این راه مقدس بدانها منتهی می‌شود. روشن است که درسهای پیکرتراشی معمارانهٔ **بوغاز کوی** و **خُرساباد** به خوبی فرا گرفته شده‌اند و انطباق کاملی که بین پیکره و دیوار در جانوران دروازهٔ **ایشتار** دیده می‌شود، قرینه‌ای نداشته است؛ بدون تردید در تاریخ معماری، چند تزیین رنگی و ماندگار دیگر برای سطوحی اینچنین شناخته شده است.

ایران

نبوکد نصر، یا «شاهِ شاهان» به روایت کتاب **دانیال نبی**، لاف زنان می‌گوید: «من دیواری محکم را بر آن داشتم که گرداگرد بابل کشیده شود... تا دشمنی که قصد حمله به ما را داشته باشد نتواند تهدیدمان کند... [و] شهر بابل را به یك دژ مستحکم تبدیل کردم.» لیکن پس از حکاکی این دستخط بر روی دیوار مزبور، شهر به تصرف **کورش** پادشاه ایران درآمد و عمر سلسلهٔ **نبوکد نصر** به پایان رسید. انگیزهٔ گسترش قلمرو امپراتوری ایران، ایرانیان را به نقاطی بس دورتر از بابل کشانید. مصر در سال ۵۲۵ ق. م. در برابر ایرانیان تسلیم شد. در سال ۴۸۰ ق. م. امپراتوری ایران از رود **سند** تا رود **دانوب** گسترده بود و فقط مقاومت پیروزمندانهٔ یونانیان در سدهٔ پنجم پیش از میلاد توانست مانع الحاق اروپای جنوبی به این امپراتوری شود.



۵۶ شیری از مسیر رژه‌روندگان، بابل، حدود ۵۷۵ ق. م. آجر لعابی، بلندی تقریباً ۱۰۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



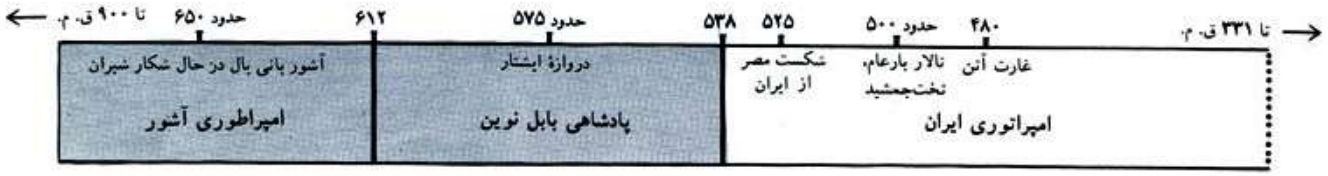
۵۷ پلکانِ تالارِ بار عام شاهی، تخت جمشید، حدود ۵۰۰ ق. م.

معماری

مهمترین منبع اطلاعاتی ما در بارهٔ معماری ایران، **کاخ تخت جمشید** (تصویر ۵۷) است که در فاصلهٔ سالهای ۵۲۰ و ۴۶۰ ق. م. به وسیلهٔ **داریوش** و **خشایار شا** ـ جانشینان **کورش** ـ ساخته شد. این کاخ با استحکامات سنگینی، در فلات مرتفع شرق درّهٔ بین النهرین و روی صفحه‌ای پهناور، رو به دشت مشرف بر غرب، ساخته شده است. **کاخ تخت جمشید** با آنکه به دست **اسکندر کبیر** و به نشانهٔ نابود کردن قدرت امپراتوری ایران به آتش کشیده و ویران شد، ویرانه‌های باشکوه آن امروزه نیز بازسازی کامل آن را ممکن می‌گرداند.

بناهای **تخت جمشید** بر خلاف کاخ آشوری که به طرز فشرده‌ای گرداگرد حیاطها ساخته می‌شد، به طور پراکنده ساخته شده بودند و خیابانها و فضاهای خالی نامنظمی آنها را از یکدیگر جدا می‌کرد (تصویر ۵۸). ساختمان اصلی، تالار ستونداری پهناور به ارتفاع ۱۸متر و مساحت بیش از ۶۰۰ متر مربع است. این تالار بار عام عظیم (آپادانا) که روی سکویی سنگین به ارتفاع تقریبی ۳ متر ساخته شده، «یکی از زیباترین ساختمانهای جهان باستان» نامیده شده است. تالار بار عام از ۳۶ ستون کشیده و خیاره‌دار ۱۲ متری و سرستونهایی مرکب از سر و سینهٔ گاو یا شیر به منظور تعبیهٔ سر ستون یا قرارگاهی برای سر تیرهای سقف تشکیل می‌شد. تصویر ۵۹ نمونهٔ حفظ شده‌ای از همان سرستونهای مرکب است که از تالار بارعام **اردشیر دوم** در شوش به دست آمده است. این سر ستونهای بی‌مانند، ابداع تزیینی خاص ایرانیان بودند که قرینهٔ شناخته شده‌ای پیش یا پس از خود نداشتند. ریشهٔ تکوینی تالار چهارگوش و پرستون نیز که از ویژگیهای کاخ تخت جمشید است، ناشناخته مانده است. عده‌ای از پژوهندگان گفته‌اند تالار مزبور احتمالاً از معماری **مادها** تقلید شده است؛ دربارهٔ این معماری، هنوز پژوهشی از سوی باستان شناسان صورت نگرفته است. **مادها** نخست متحدان شمالی و سپس خراجگزار ایرانیان شدند و گویا نقش عوامل واسطی را داشته‌اند که هنر ایرانی از طریق ایشان گونه‌های بسیاری از عناصر سبك ایرانی خود را به دست آورد.

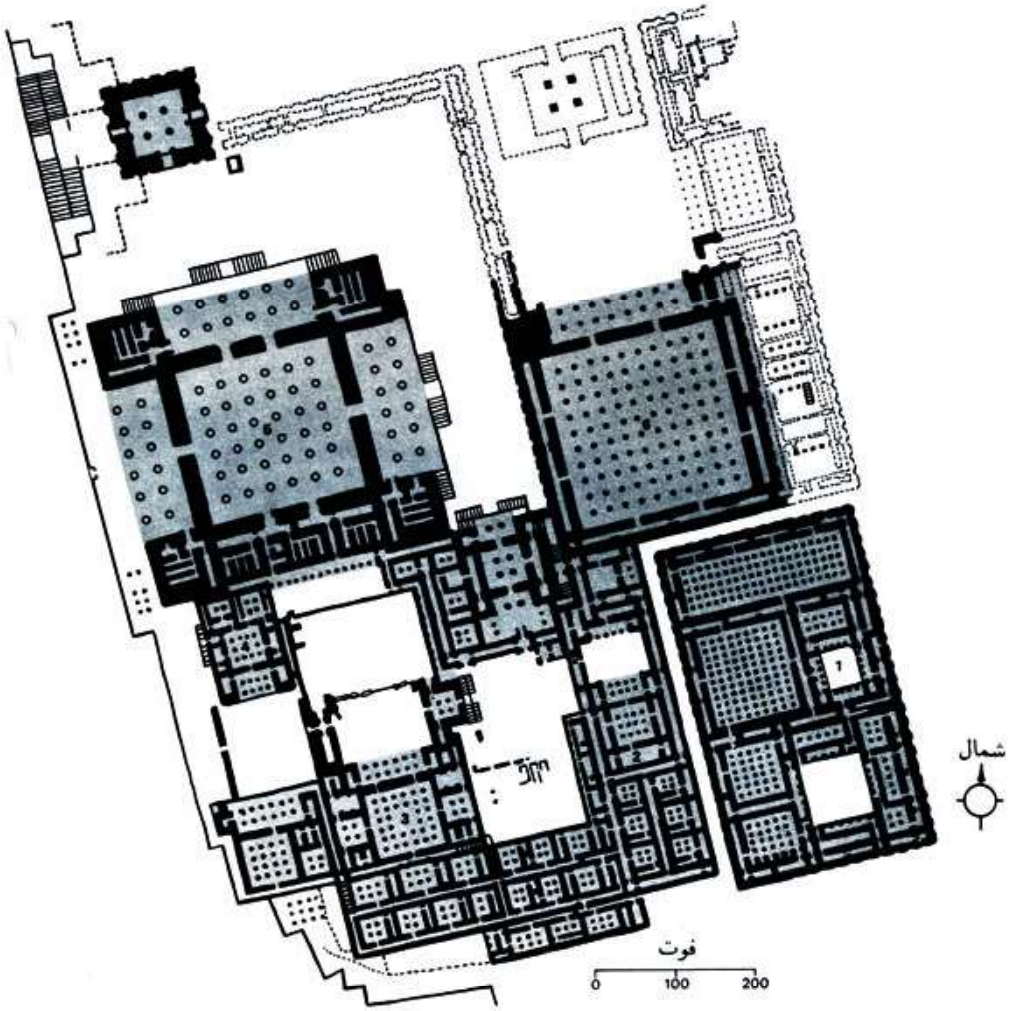
از سنگ، که به وفور در محل ساختمان کاخ یافت می‌شود، آزادانه برای ساختن صُفّه‌ها، دروازه‌ها، پلکانها، و ستونها استفاده می‌شد؛ ولی از آجر برای ساختن دیوارها و از چوب برای ساختن ستونهای کوچکتر و سقفها استفاده می‌شد. ویرانه‌های **کاخ داریوش در تخت جمشید** (تصویر ۶۰) نشان می‌دهد که از سنگ برای ساختن کلافهای در و پنجره نیز استفاده می‌شده است. شکلهای این کلافها از معماری مصری گرفته شده‌اند زیرا **داریوش** تحت تأثیر معماری آن سرزمین قرار گرفته بود، ولی در اینجا ساختمان کلافها به شیوهٔ معمول از سنگ عمودی، سنگ حمال، و سنگ کف درگاهی ترکیب نمی‌شود بلکه به شیوه‌ای اختیاری تراش داده و به عنوان تزیینهای معمارانه به کار برده شده‌اند. به بیان دقیق‌تر، کل مجموعهٔ بناها، مخصوصاً **کاخ**



آپادانا، چنان طرّاحی شده است که تأثیری بصری در بیننده برجا گذارد؛ این مجموعه در حکم نوعی صحنه‌آرایی برای برگزاری جشنهای باشکوه سنتی و بزرگداشت عظمت **امپراتوری ایران** و قدرت پادشاه آن بوده است.

پیکر تراشی

راه دستیابی به **کاخ آپادانا** از دروازه‌ای عظیم با تندیسهایی از گاوهای آدم - سر و عمود بر تالار بزرگ و رفیع می‌گذرد؛ برای صعود و رسیدن به این تالار باید از پلکانی عریض و آراسته با نقشهای برجسته گذشت. دیوارهای مهتابی و پلکان تالار با نقشهای برجسته‌ای از رژهٔ پاسداران کاخ شاهی، نجیب زادگان و بزرگان ایرانی و ماد، بار یافتن نمایندگان ملتهای خراجگزار با هدایا و خراجهایی که برای پادشاه آورده‌اند تزیین شده‌اند (تصویر ۶۱). می‌گویند این نقشهای برجسته، نمایش مختصری از جشنهایی هستند که به هنگام آغاز سال نو در کاخ تخت جمشید برگزار می‌شده است. تکه‌هایی از رنگ که در بناهای مشابهی در دیگر نقاط تاریخی ایران یافت شده حکایت از آن دارد که دست کم بخشهایی از این نقشهای برجسته، رنگی بوده‌اند. تأثیر اصلی این نقشهای برجسته، همچنان که ردیفهای پیکره‌های دارای رنگهای براق و فروزان با آنچه در جشنهای درباری دیده می‌شده است رقابت می‌کنند، می‌بایست از تأثیر امروزیشان به مراتب بیشتر بوده باشد. از طرف دیگر حالت برهنهٔ امروزی این نقشهای برجسته، ارزیابی سبک معماری بسیار پالودهٔ آنها را برای ما آسان می‌گرداند. برش سنگ، چه در سطوح دارای برجستگیهای ظریف چه در جزییاتی که با قلمزنی آفریده شده‌اند، از لحاظ اسلوب، عالی و بی‌مانند است. گرچه ممکن است ایرانیان در این کار از نقشهای برجسته آشوری (تصویرهای ۵۲، ۵۳، و ۵۴) الهام گرفته باشند، سبک نقشه‌های برجستهٔ ایرانی تفاوتی چشمگیر با آنها دارد. شکلها گردتر و برآمدگی‌شان از زمینه، بزرگتر است؛ تأکید بر جزییاتی چون کشیدگی رگ و پی‌ها و برآمدگی عضلات کمتر است؛ و شاید مهمتر از همه این باشد که پیکره‌ها با وحدت ارگانیک بیشتری نمایانده می‌شوند زیرا در اینجا نیم تنه‌ها با نمای طبیعیِ جانبی نشان داده شده‌اند و به همین علت ارتباطشان با



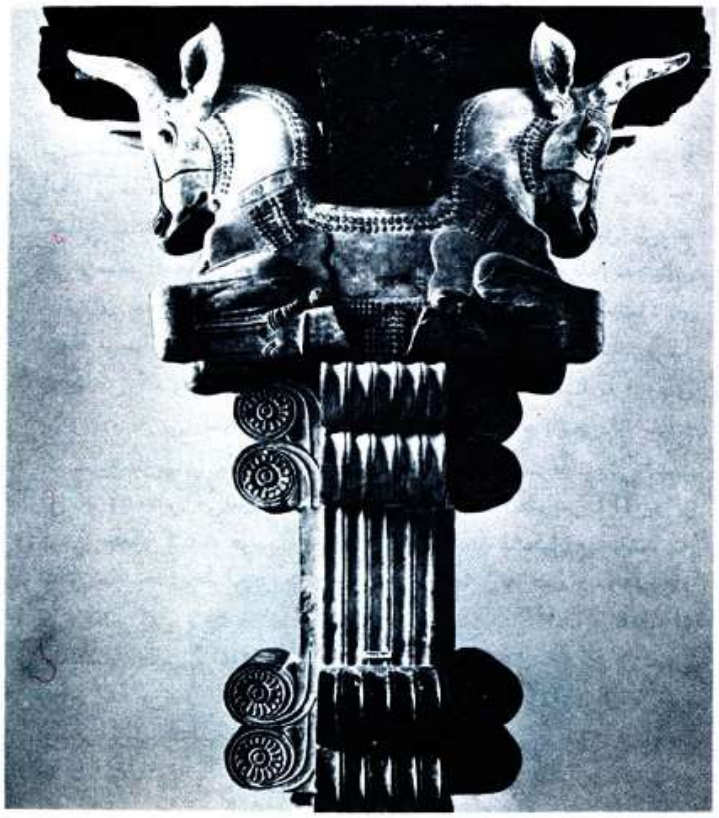
۵۸ نقشهٔ کاخ در تخت جمشید.
۱. خزانه ... حفاری نسبی
۲. حرم سرپوشیده (به حدس)
۳. کاخ خشایارشا
۴. کاخ داریوش ۱
۵. تالار بار عام داریوش ۱
۶. تالار صد ستون (تالار تاجگذاری)

سرها و پاها متقاعد کننده‌تر از گذشته است. این فرض که بیشتر این پیرایشها و اصلاحات در عناصر صوریِ سنتی نتیجهٔ تأثیر پیکرتراشی یونانی (ایونی) است زمانی تقریباً قطعیت پیدا می‌کند که توجه کنیم چگونه جامه‌های این پیکره‌ها موافق شیوهٔ باستانی پیکرتراشی یونانی به شیوهٔ سنتی نمایانده شده‌اند (ن. ك. فصل پنجم). نقشهای برجستهٔ کاخ تخت جمشید علیرغم این پیرایشها نشانه‌ای از پیروزی شیوهٔ رسمی متعلق به خاور نزدیك در هنر به‌شمار می‌روند. هدف و وظیفهٔ این نقشها یعنی ستایش پادشاه به شیوه‌ای تزیینی و باشکوه، به موفقیت آمیزترین وجه ممکن تأمین شده است.

صنایع دستی

عشق به شکلهای منظم، توانی به طراحان بخشید تا زمینه‌ای غنی و یکسان برای جشنهای رسمی، به مقیاسی بزرگ، فراهم آورند. ولی ایرانیان توانایی کار موفقیت آمیز به مقیاسی بس کوچکتر را نیز داشتند. ایرانیان زرگران و نقره‌کارانی چیره دست بودند؛ در نمونهٔ معرفی شده یعنی **دستهٔ تنگ به شکل بز کوهی بالدار** (تصویر ۶۲) تجسمی از این هنر ظریف و ماندگار دیده می‌شود. بز کوهی مزبور که از نقره با مرصع طلا ساخته شده، بر روی یك نقش برگ نخلی که از سر یك ساتیر می‌روید، بالا رفته است. جهشِ بدنِ نرمِ این جانور اوج می‌گیرد و به جهش فوقانی شاخها می‌رسد، و انحناهای ملایم بالهایش بر آرامش این حرکت می‌افزایند. در اینجا هر آنچه می‌تواند نشانهٔ وفاداری به طبیعت تلقی شود وجود دارد و کوچکترین دخالتی در بال گشایی آزادانهٔ نیروی خیال نمی‌کند.

پی جویی مراحل تکوین این بز بالدار، مانند پی‌جویی بیشترِ عناصر هنر ایران، کار دشواری نیست. گرچه بدن این جانور، احتمالاً از طریق تأثیرات هنر بین النهرین، وحدت ارگانیکش را بازیافته است، منبع اصلی الهام آن را باید در میان مفرغهای لرستان جستجو کنیم. لرستان که منطقه‌ای کوهستانی در شرق درّهٔ بین النهرین است و در زمانهای مختلف اقوامی چون کاسیان، مادها، و دیگر قبایل نیمه چادر نشین در آن سکونت داشته‌اند، زادگاه یك صنعت رونق یابندهٔ



۵۹ سرستون به شکل گاو نر از تالار بار عام کاخِ اردشیر دوم، شوش، حدود ۳۷۵ ق. م. مرمری خاکستری. موزهٔ لوور، پاریس.

۶۰ کاخ داریوش، تخت جمشید، حدود ۵۰۰ ق. م.

مفرغ‌گری بود که در سده‌های هشتم و هفتم پیش از میلاد به عالی‌ترین مراحل خود رسید. صنعتگران این سرزمین، انواع اشیاء قابل حمل مانند جام، کاسه، سلاح، دهنهٔ اسب، و دیگر اشیاء زینتی شخصی می‌ساختند که بر روی هم «ابزارهای چادر نشینان» نامیده می‌شوند. با آنکه بر ما دانسته نیست این اشیاء به وسیلهٔ چه کسانی و برای چه کسانی ساخته می‌شدند، مجموعهٔ آنها گروهی همگن تشکیل می‌دهد که در سنتی قدیمی و پردامنه ریشه دارد و پیروانش از آفریدن شکلهای جانوران لذت می‌بردند. این به اصطلاح سبك جانوری، احتمالاً از منطقهٔ لرستان سرچشمه گرفته است؛ به هر حال دامنهٔ نفوذ سبك مزبور به مناطق گسترده‌ای از جهان باستان، از استپهای آسیا تا اروپای مرکزی و غربی رسید. اشیاء مفرغی لرستان با درجهٔ بالایی از انتزاع که شبیه‌سازیهای پیکری از جانوران را به وسایلی صرفاً تزیینی تبدیل می‌کند مشخص می‌شود. در دستهٔ **دیگ ایینی** (تصویر ۶۳) دو بز کوهی صعود کننده، قوسهای درهم قفل شده‌ای تشکیل می‌دهند که شکل سه بُعدی ظرفی را که به آن چسبیده‌اند به صورتی خطی باز می‌تابانند. این بزها با آنکه بال ندارند، حالت، دید، و هدف از ساختشان جایی برای تردید باقی نمی‌گذارد که پیشگامان آن بز کوهی ایرانی‌اند. و تصادفاً سرچشمهٔ الهام گیری برای افزودن بال بر این جانور ایرانی، در تزیین چکش کوبی شدهٔ کاسه دیده می‌شود؛ در اینجا هنرمند لرستانی، با جسارتی هر چه تمامتر از گاوهای بالدار و نشانهای مقدس آشوری (به سبك و اسلوب آشوری) تقلید کرده است.

در آمیختگی هنر ایرانی

هنر ایرانی به قدری از سرچشمه‌های گوناگون سوای آشور و لرستان متأثر بوده است که برخی از هنرشناسان آن را به عنوان هنری آشکارا التقاطی ـ یعنی مشتق از هنرهای دیگر و فاقد اصالت درونی ـ انتقاد کرده‌اند. البته بررسی سطحی هنر ایران، احتمالاً نتیجه‌ای جز این به بار نمی‌آورد. سکوهای کاخهای ایرانی از معماری بین النهرین، و پیکره‌های نگهبان از اصل آشوری گرفته شده‌اند، دقت ماشین گونه‌ای که در حکاکی جزییات پیکره‌ها به کار برده شده یادآور پیکره‌های نقش برجستهٔ آشوری است، تالارهای ستوندار احتمالاً از نمونه‌های معماری مصریان یا مادها متأثر، و خیاره‌دار کردن ستونها از شیوهٔ یونانی (ایونی) گرفته شده است. و با این همه، شیوهٔ درهم آمیزی این عناصر گوناگون، مجموعهٔ واحدی پدید می‌آورد که کاملاً تازگی دارد و با هنر ملتهایی که احتمالاً الهامبخش این عناصر بوده‌اند متفاوت است. ستون ایرانی چیزی نیست که بتوان با ستون مصری یا یونانی اشتباهش گرفت، و در معماریهای پیشین نیز کاخی به شیوهٔ آپادانای ایرانیان دیده نشده است.

هنر ایرانیان پیش از تسخیر خاور نزدیك به دست ایشان، عمدتاً اشیایی با مقیاس کوچك تولید می‌کرد که بر روی هم «ابزارهای چادر نشینان» نامیده می‌شدند. هنر پر سطوت ساختمانی ایرانیان، به عبارتی، «ناگهانی» و زمانی پای به عرصهٔ هستی نهاد که ایشان خودشان را

۶۱ رعایا برای پادشاه هدیه می‌آورند، جزئی از پلکان تالار بار عام شاهی، تخت جمشید، حدود ۵۰۰ ق. م. سنگ آهك.

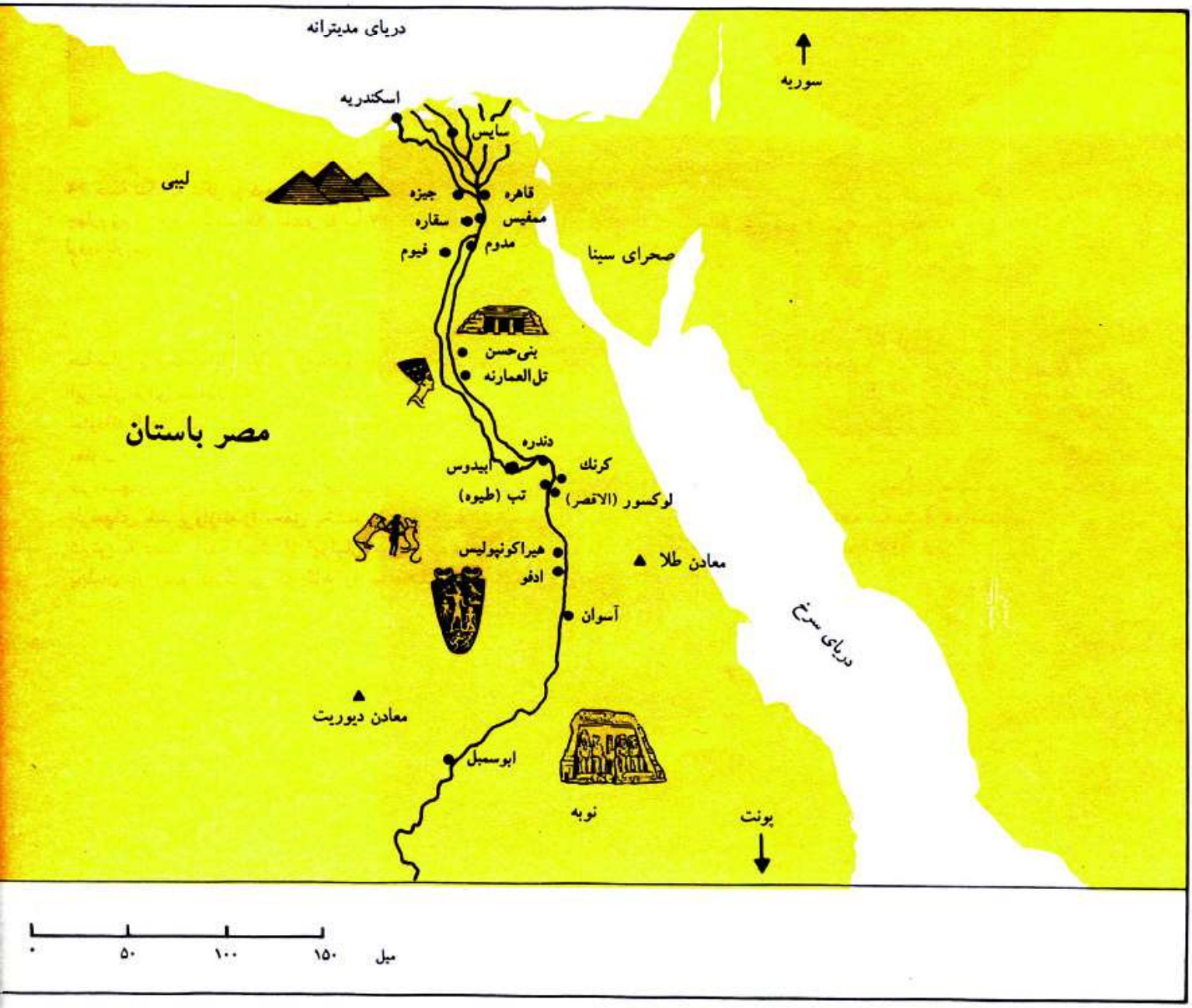
۶۲ دستهٔ تُنگ به شکل بز کوهی بالدار، ایران، سده‌های پنجم تا چهارم ق. م. نقره با مرصع طلا، بلندی تقریباً ۲۷ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

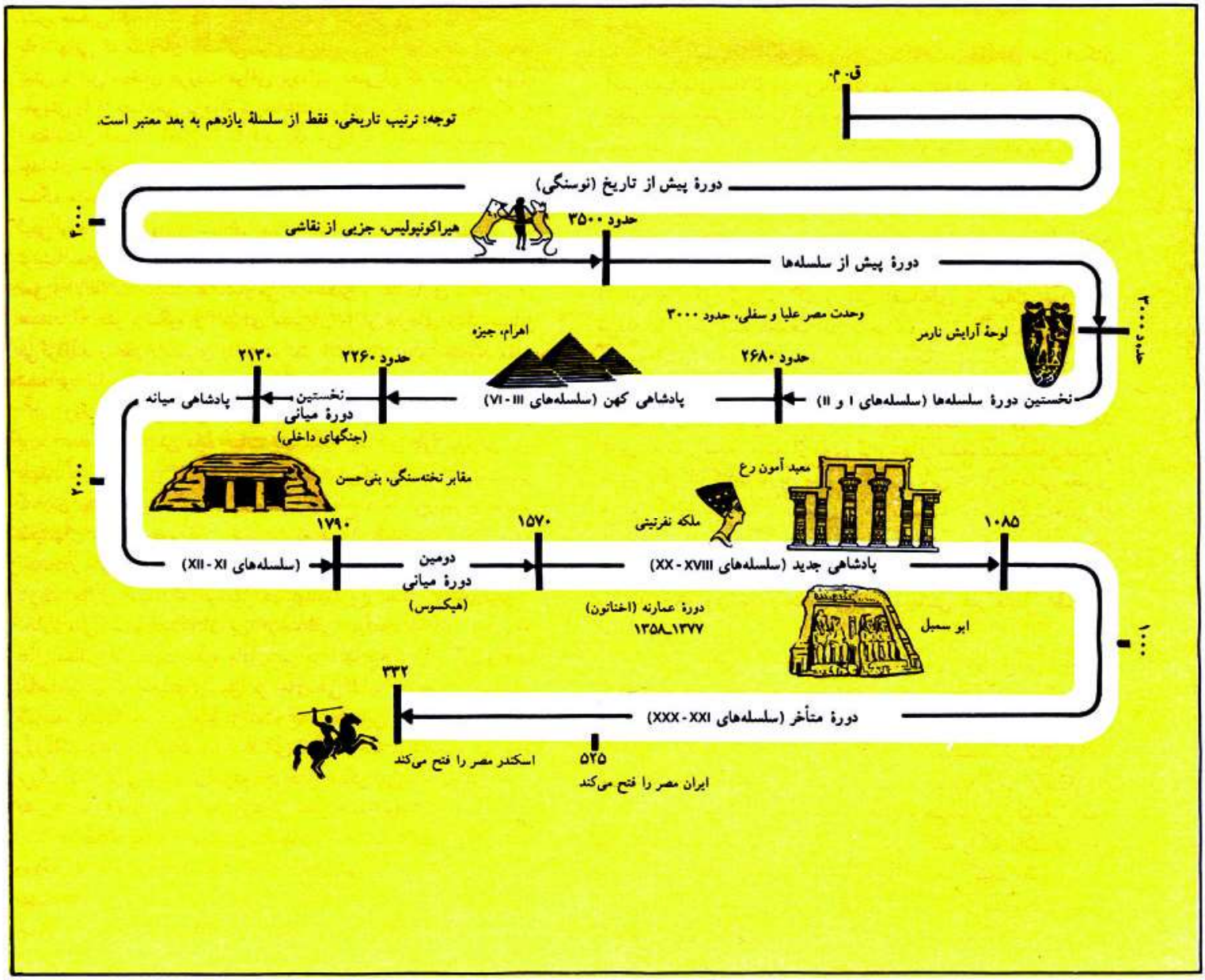
۶۳ دیگِ آیینی، لُرستان، سدهٔ هشتم ق. م. مفرغ، تقریباً ۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنری سینسیناتی، بنیاد مری هانا.

صاحبان و فرمانروایان خاور نزدیك و وارثان فرهنگ غنی آن یافتند. ایرانیان برای ستایش از دستاوردهـای نظامـی و سیاسـی خویش و جاودانه کردن آنها نه فقط ویژگیها و سجایایی از فرهنگهای بیگانه و مغلوب را که در نظرشان به این کار کمك می‌کرد اقتباس کردند بلکه از سرزمینهای مغلوب به همراه خود صنعتگرانی را آوردند که بتوانند این طرحهای بلند پروازانه را تحقق بخشند. در یك کتیبهٔ ساختمانی که از شوش به دست آمده است از **ایونیان**، **ساردیان**، **مادها**، **مصریان**، و **بابلیان** در جمع کارگرانی که کاخ را ساختنـد و آراستنـد نام برده می‌شود. اما این گروه مخلوط با زمینهٔ فرهنگی و هنری بسیار متنوعش به هدایت استادان صاحب نظر ایرانی، سبکی نوین و همبسته آفرید که تماماً برای بیان و نمایش بلندپروازیهای پادشاهان ایرانی مناسب بود. این سبك که یك سبك درباری بود، مانند سبك درباری **لویی چهاردهم** در دو هزار سال بعد، آفرینندگانش را به ساختن ترکیبی واداشت که در دورهٔ پادشاهی ۲۰۰ سالـهٔ **سلسلـهٔ هخامنشـی**، به طرز درخشانـی یگانگی شکلی خود را حفظ کرد.

فصل سوم

هنر مصر




ق.م.
توجه: ترتیب تاریخی، فقط از سلسلهٔ یازدهم به بعد معتبر است.
دورهٔ پیش از تاریخ (نوسنگی)
هیراکونپولیس، جزیی از نقاشی
حدود ۳۵۰۰
دورهٔ پیش از سلسله‌ها
وحدت مصر علیا و سفلی، حدود ۳۰۰۰
لوحهٔ آرایش نارمر
حدود ۳۰۰۰
اهرام، جیزه
۲۱۳۰
حدود ۲۲۶۰
حدود ۲۶۸۰
پادشاهی میانه
نخستین دورهٔ میانی (جنگهای داخلی)
پادشاهی کهن (سلسله‌های III - VI)
نخستین دورهٔ سلسله‌ها (سلسله‌های I و II)
مقابر تخته‌سنگی، بنی‌حسن
معبد آمون رع
ملکه نفرتیتی
۱۷۹۰
۱۵۷۰
۱۰۸۵
(سلسله‌های XII - XI)
دومین دورهٔ میانی (هیکسوس)
پادشاهی جدید (سلسله‌های XX - XVIII)
دورهٔ عمارنه (اخناتون) ۱۳۷۷-۱۳۵۸
ابو سمبل
۳۳۲
دورهٔ متأخر (سلسله‌های XXX - XXI)
اسکندر مصر را فتح می‌کند
۵۲۵
ایران مصر را فتح می‌کند

بیش از دو هزار سال قبل، هرودت ضمن ستایش از مصر نوشت: «دربارهٔ خود سرزمین مصر، توضیحاتم را قدری مفصل‌تر خواهم کرد زیرا هیچ کشوری نیست که اینهمه عجایب داشته باشد، و هیچ کشوری نیست که آثاری به این کثرت داشته باشد که اندر وصف نیایند.» کمی بعد می‌افزاید: «آنان [مصریان] به حد افراط، و بسی بیشتر از هر نژاد نوع بشر، مذهبی‌اند.» انسانهای صاحب نظر، پس از پی بردن به کثرت یادمانهایی که مصریان باستانی برای جهانیان برجا نهاده‌اند، از مدتها پیش با این سخنان هرودت موافق بوده‌اند. مصریان که سکونتگاههای خویش را از مصالحی بی‌دوام می‌ساختند، برای ساختن مقبره‌ها (که به اعتقادشان اجساد آدمی را تا ابد نگه می‌دارند)، معابد مخصوص خدایان جاودانی، و تندیسهای خدا - پادشاه فنا ناپذیر خویش از سنگ ماندگار و سرسخت استفاده می‌کردند. صخره‌های بیابانهای لیبی و عربستان و رود نیل در حد واسط این دو، در نظر مصریان به ترتیب نمایندهٔ فناناپذیری یا بی‌زمانیِ دنیای مصری و گردش بی‌پایان فعل و انفعالات طبیعت به شمار می‌رفتند. دین و ماندگاری ـ عناصری هستند که هنر پرشکوه و نامیرای مصریان را از هنرهای دیگر متمایز می‌گردانند و نظم لایتغیری را که در نظر ایشان از سوی خداوند مقدر شده بود بیان می‌کنند.

رود نیل، حتی بیش از رودهای دجله و فرات، معرف فرهنگهایی بوده است که وجودش مایهٔ حیات آنها شده بود. این طولانی‌ترین رود جهان که از اعماق قارهٔ افریقا سرچشمه می‌گیرد، پس از پشت سر گذاردن چندین آبشار، در خاك مصر به سطح دریا می‌رسید و در اثر طغیانهای سالانهٔ خود گل و لایی را که هزاران کیلومتر با خود آورده است در سواحل هموارش بر جا می‌گذارد. رود نیل در درّه‌ای چنان باریك جاری است که عرضش در پهناورترین بخش از سی‌کیلومتر تجاوز نمی‌کند؛ و گذشته از این، از مناطقی می‌گذرد که گاه در طی ده سال ممکن است یك قطره باران نیز در آنها نبارد. ولی گل و لای حاصلخیزی که طغیانهای نیل بر جای می‌گذارد، همچون روزگاران گذشته، باعث رشد سریع و پرپشت غلات در این دره می‌شود. در آن روزگار، جانوران گوناگون نیز در این منطقه یافت می‌شدند و این رود بزرگ که زندگی را برای مردم اطرافش ممکن می‌ساخت، در شعور مصریان به عنوان خدا و نماد زندگی نقش بسته بود.

در دورهٔ پیش از پیدایش سلسله‌ها، یا در دورهٔ پیش از تاریخ و روزگار فراعنه، رود نیل بستر و حوضه‌ای پهناورتر از امروز داشت. مصر، سرزمین مردابها بود و جزایر برآمده از آنها همچون نقطه‌هایی خشك در سراسر این منطقهٔ مردابی جلب توجه می‌کرد، و آنچه امروزه یك درهٔ خشك و بیابانی است روزگاری سرزمینی سبز و پر درخت و مناسب برای چراندن و شکار جانوران بود. جانوران دوزیست، در مردابها موج می‌زدند و در لابلای بیشه‌های انبوه پاپیروس و نیستانها شکار می‌شدند. حاصلخیزی خاك مصر در همه جا ضرب المثل شده بود و در اواخر دورهٔ تاریخی این سرزمین یعنی وقتی که مصر یکی از ایالات امپراتوری روم شده بود، انبار غلهٔ حوضهٔ مدیترانه نامیده می‌شد.

لیکن پیش از آنکه اجتماعاتی بتوانند در سواحل نیل اسکان یابند، طغیانهای سالانهٔ آن می‌بایست مهار می‌شدند. این کار با ساختن چندین سد عملی شد و کار دستجمعی مردم در اجرای آن زیربنای رشد تمدن مصری را فراهم آورد، همچنان که چندین سده پیش از آن، ایجاد شبکه‌های آبیاری در درهٔ بین النهرین موجب تسریع شکل گیری تمدن در آن منطقه شده بود.

در سده‌های میانه، که تاریخ مصر را بخشی از تاریخ اسلام به شمار می‌آوردند، شهرت باستانی مصر به عنوان سرزمین عجایب و اسرار، به شکل گزارشی کم و بیش افسانه‌ای به حیات خود ادامه می‌داد. تا اواخر سدهٔ هجدهم خط ناخوانده و آثار شگفت آور مصر را گنجینه‌هایی باقی مانده از دوران حکمت سرّی و جادوگری می‌پنداشتند و هیچ کس جز آشنایان به آیینهای اسرار آمیز دینی را امکان دسترسی به آنها نبود. دانشمندان از روی اشاراتی که در عهد عتیق به مصر شده است، از روی گزارشهای مشکوك سیاحان قدیم و جدید، و از یك کتاب تاریخ مصر به زبان یونانی که تاریخدانی مصری به نام مانه‌تو در سدهٔ دوم پیش از میلاد نوشته بود، با گوشه‌هایی از تاریخ مصر آشنا شده بودند. مانه‌تو از پی هم آمدن فراعنه را توصیف و ایشان را به همان گروههایی که ما «سلسله» می‌نامیم تقسیم کرده بود؛ ولی تاریخچهٔ وی بسیار مخدوش و توصیفاتش غیر قابل اطمینان است.

تاریخ علمی، یا دست کم باستان شناسی علمی، زمانی آغاز شد که اروپای نوین در اواخر سدهٔ هجدهم مصر را از نو کشف کرد؛ مصر نخستین موضوع کاوشهای باستان شناسی شد، و پس از آن تمدنهای باستانی دجله و فرات از زیر خاك بیرون آورده شدند. در سال ۱۷۹۹ ناپلئون بناپارت ضمن یك لشکر کشی به مصر، گروه کوچکی از دانشمندان، زبان شناسان، عتیقه شناسان، و هنرمندان را نیز همراه خود برد. کشف تصادفی لوح روزتای مشهور، آنچه را که دانشمندان در پی‌اش بودند یعنی کلید کشف خط ناخواندهٔ هیروگلیف مصری را در اختیارشان گذاشت. روی این لوح، کتیبه‌ای در سه بخش وجود داشت، یکی به یونانی که به راحتی خوانده شد، دومی به خط دموتیك (عامیانه) مصری، و سومی به خط هیروگلیف کاهنان. ناگهان این

۶۴ انسانها، زورقها، و جانوران، نقاشی دیواری از زیارتگاهی در هیراکونپولیس، حدود ۳۵۰۰ ق م.

مسأله برای دانشمندان مطرح شد که هر سه بخش کتیبه به یك موضوع مربوط می‌شوند و اگر خط یونانی را کلید قرار دهند خواهند توانست خط دو بخش دیگر را کشف کنند. پس از گذشت بیش از بیست سال و تلاشهای بی‌نتیجهٔ فراوان، زبان شناس جوانی به نام **ژان فرانسوا شامپولیون** به این نتیجه رسید که هیروگلیفها الفبای تصویر نگار نیستند بلکه علائمی از یك زبان خاموش شده‌اند ـ بقایای آن در زبان قبطی یافت می‌شود ـ که در همین اواخر با حروف الفبای یونانی نوشته می‌شده است. کشف **شامپولیون** او را به گونه‌ای در مقام **کریستف کلمبِ** علمِ باستان شناسی و شاخهٔ خاصی از آن به نام مصر شناسی قرار داد. باستان شناسانی که کار **شامپولیون** را ادامه دادند مانند **اوگوست ماریت** و **گاستون ماسپرو** کوشیدند مجموعه‌های طبقه‌بندی شده‌ای تشکیل دهند و هنر مصری را از یورش سوداگران عتیقه‌ها نجات دهند. باستان شناسان و مصر شناسانی چون **فلیند رزپتری**، اسلوبهای حفاری را ابداع کردند و زمینه را برای پی‌ریزی روشهای معتبر ارزیابی اطلاعات به دست آمده در بارهٔ تمدن مصر آماده کردند.

از لحاظ معنوی، شالودهٔ دانش باستان شناسی، یك ترتیب تاریخی قابل اعتماد است. با این حال، همزمان با افزایش حجم مدارك باستان شناختی و ابداع روشهای جدید تاریخگذاری، این ترتیب تاریخی باید دگرگون شود تا با مدارك مزبور انطباق پیدا کند. گاهی، آنچه نزدیك به یقین پنداشته می‌شد به چیزی پر مسأله تبدیل می‌شود؛ گاهی، آنچه حدس یا تخمین پنداشته می‌شد ناگهان محتمل می‌شود. از آنجا که این وضع غالباً تکرار می‌شود هر قدر از لحاظ زمانی به گذشته‌ای دورتر برگردیم مقدمات تاریخی پیدایش تمدن مصر در دورهٔ پیش از سلسله‌ها، مانند مقدّمات تاریخی تمدن بین النهرین، گنگ می‌شود. احتمال می‌رود که در حدود سال ۳۵۰۰ پیش از میلاد مردمی از نژاد افریقاییان در معرض تأثیرات تمدن بین النهرین قرار گرفته باشند، یا آنکه مانند سومر، وارد شدن مردمی تازه به محیط ایشان، تکامل ناگهانی فرهنگ را باعث شده است. یك نقاشی دیواری متعلق به اواخر دورهٔ پیش از سلسله‌ها، که از زیارتگاهی در **هیرا کونپولیس** مصر علیا به دست آمده است (تصویر ۶۴)، انسانها، جانوران، و زورقها را به طرزی زنده نما و در هم برهم نشان می‌دهد. زورقها که نماد سفر زندگی و مرگ از رود نیل هستند به رنگ سفید نمایانده شده‌اند و به نظر می‌رسند که چندین مقبره را در حالی که زنان بر آنها اشك می‌ریزند با خود می‌برند. همچنین یك گروه اشارتی مرکب از دو جانور (شیر؟) در دو سوی یك پیکرهٔ آدمی، چندین پیکرهٔ غزال، و در گوشهٔ راست پایین آن مردان در حال جنگ نشان داده شده‌اند. گروه اشارتی، تیپی مرکب که غالباً به هنر بین النهرین مربوط می‌شود، حکایت از این دارد که در این زمان نه فقط دامنهٔ تأثیرات تمدن بین النهرین به مصر رسیده بود بلکه مسیر ۱۵۰۰ کیلومتری رود نیل را از جنوب تا شمال نیز پیموده بود. پیکره‌های چوب کبریتی و پراکندگی ظاهراً تصادفی‌شان در این تصویر، بیننده را به یاد نقاشیهای پناهگاهی میانه سنگی از شرق اسپانیا و شمال افریقا می‌اندازد، که سبکش در صحرای مرکزی افریقا نیز رونق یافت و احتمالاً یکی دیگر از عوامل محرك تکامل هنر مصری بوده است.

نقاشی دیواری **هیرا کونپولیس** کهن‌ترین نمایندهٔ شناخته شدهٔ آن سنت هزار سالهٔ نقاشی است که رسمهای تدفین مردگان در نزد مصریان را که تا حد زیادی در مرکز زندگی مصر بوده است بر ما می‌نمایاند. بیشتر نقاشیها در مقبره‌ها یافت می‌شوند و معتبرترین مدرك باستان شناختی برای بازسازی تاریخی تمدن مصر هستند. این در تمامی عرصه‌های آن تمدن جاری و ساری بود. به گفتهٔ **هرودت**، انسان

مصری، «به حد افراط مذهبی» بود، و علاقه‌اش به جاودانگی، او را تا مرز شیفتگی و وسواس فکری پیش می‌بُرد؛ اشتغال و توجه کلی او به زندگی در این جهان فقط برای تأمین سلامت و سعادتش در آن جهان بود. بخش عمدهٔ آثاری را که مصریان از خود به یادگار نهاده‌اند، مدیون همین اشتغال هستیم.

خط فاصل مشخص بین جسم و جان، که از مدتها پیش در دین مسیحی و ادیان دیگر بر همگان شناخته شد، در دین مصریان مطرح نبود. بلکه ایشان معتقد بودند که از نخستین لحظهٔ تولد آدمی، یك خودِ دیگر به نام کا او را همراهی می‌کند، که به محض مردنِ جسم فانی، می‌تواند وارد جسد شود و به زندگیش ادامه دهد. لیکن برای آنکه کا بتواند با آسایش و امنیت زندگی کند، جسد باید تا سر حد امکان سالم و دست نخورده بماند؛ برای این منظور، مصریان اسلوب حنوط کردن را به فنی پیشرفته مبدل کردند، و مومیاییهای سالم ماندهٔ پادشاهان (رامسس II)، امیران، اشراف، و برخی از افراد عادی، مدارك گویای موفقیت‌شان است. مومیایی کردن که نخستین شرط فنا ناپذیر شدن جسد به شمار می‌رفت، با کارهای دیگری دنبال می‌شد: نوشیدنی و خوردنی، به اضافهٔ پوشاك و ظروف و دیگر وسایل زندگی می‌بایست در کنار جسد گذارده شود تا او چیزی از آنچه در روی زمین داشته است کم نیاوَرَدْ. پیکره‌های نقش برجستهٔ همه جانبی شخص متوفیٰ را در گودیهای تاقچه مانندی می‌گذاشتند و این کار را عامل تضمین جاودانگی او و وجود سکونتگاههای جانشین برای کا در صورت متلاشی شدن مومیایی می‌دانستند. در نقاشیهای دیواری (برای استفاده و حظِّ کا) گردش تکرار شوندهٔ فعالیتهای آدمی، مدار «کارها و روزها»یی که همراه با تقویم و فصلهای سال عوض می‌شدند، با زنده نمایی و جزییات کامل نشان داده و ثبت می‌شدند. مصریها امیدوار بودند و انتظار داشتند که پیکره‌ها و وسایلی که در حصار دیوارهای نگهدارنده و جسیمِ مقبره گردآوری و آماده می‌کردند جاودانگی شخص متوفیٰ را تضمین کند؛ لیکن تقریباً از همان نخستین لحظهٔ تدفین باشکوه، غارت تمام و کمال مقبره‌ها به حرفه‌ای بسیار سودآور تبدیل می‌شد. فقط یکی از مقبره‌های پادشاهان دست نخورده مانده و آن مقبرهٔ توت عنخ آمون از سلسلهٔ هیجدهم است؛ کشف این مقبره در سال ۱۹۲۴ شکوه درونی مقبرهٔ یك فرعون را به جهانیان شگفت زده نشان داد.

نخستین دورهٔ سلسله‌ها و پادشاهی کهن

کشور مصر از روزگاران کهن به پادشاهی دو سرزمین معروف بوده است، و این شهرت از تقسیم بندی طبیعی و سیاسی اولیهٔ آن به مصر علیا و مصر سفلیٰ گرفته شده است. مصر علیا سرزمینی خشك و ناهموار با فرهنگی ساده و روستایی بود؛ مصر سفلی سرزمینی پرنعمت، شهری شده و پرجمعیت بود. حتی در دورهٔ پیش از سلسله‌ها یا «دورهٔ پیش از پادشاهی»، به احتمال زیاد این دو با یکدیگر در ستیز بوده‌اند زیرا همچنان که می‌دانیم مصریان باستان، تاریخ این کشور را با اتحاد اجباری دو سرزمین به‌وسیلهٔ منس نامی آغاز کردند.

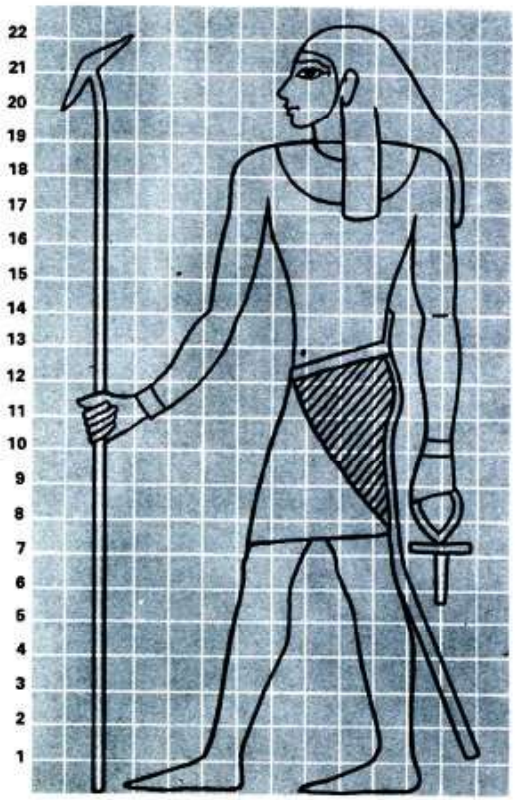
لوحهٔ آرایش نارمر

می‌گویند منس همان نارمر پادشاه است که تصویرش روی یك سنگ لوح در هیراکونپولیس به دست آمده است (تصویر ۶۵). سنگ لوح یا لوحهٔ مزبور در اصل به عنوان لوحی برای تهیهٔ داروی آرایش چشم (برای محافظت چشم از نور خورشید و جلوگیری از سوزش) مورد استفاده قرار می‌گرفت. لوحهٔ آرایش پادشاه نارمر، نمونهٔ عالی و رسمی یك وسیلهٔ کار در دورهٔ پیش از سلسله‌ها است. این لوحه نه فقط به عنوان یك سند تاریخی که وحدت دو بخش مصر و آغاز دورهٔ سلسله‌ها را بر خود ثبت کرده بلکه به عنوان نخستین نمونهٔ فرمولی برای نمایش پیکره که تا ۳۰۰۰ سال بر هنر مصری مسلط بود نیز

۶۵ لوحهٔ آرایش پادشاه نامر، رو و پشت، هیراکونپولیس، حدود ۳۰۰۰ ق م. سنگ لوح، بلندی ۶۲ سانتی‌متر. موزهٔ مصر، قاهره.

۶۶ لوحهٔ تمثال هزی رع، سقاره، حدود ۲۷۵۰ ق م. چوب، بلندی ۱۱۰ سانتی‌متر. موزهٔ مصر، قاهره.

اهمیت بسیار دارد. در پشت لوحه، پادشاه در حالی که تاج دراز و دوکی شکل مصر علیا را بر سر گذاشته، در صدد است دشمنی را به عنوان قربانی بکشد. در برابرش یك شاهین یعنی نماد **هوروس** خدای آسمان و نگهبان پادشاه، تکه زمینِ انسان - سری را که بر سطحش پاپیروس می‌روید (نماد مصر سفلی) به اسارت گرفته است. زیرپای پادشاه، دو تا از نفرات دشمن بر زمین افتاده‌اند و بالای سرش دو سردیس **هاثور**، الهه‌ای که نظر مساعدی نسبت به **نارمر** دارد دیده می‌شوند. در سوی دیگر این لوحه، **نارمر** با تاجی از مار کبرا که مختص مصر سفلی است در حال سان دیدن از انبوه جسدهای بی‌سر شدهٔ دشمن نمایانده شده است. در هر دو مورد، مسألهٔ مهم این است که پادشاه، در جایی بالاتر از زیردستان خود و دشمنانش ـ چون مقامش برتر است ـ وظیفهٔ آیینی‌اش را به تنهایی انجام می‌دهد. روایت تاریخی به شکلی که در نقشهای برجستهٔ بین‌النهرین دیدیم (ن. ك. **لوح پیروزی نارام سین**، تصویر ۴۵)، در این اثر اهمیت درجه اول ندارد؛ آنچه اهمیت دارد تمرکز توجه بر شخص پادشاه به عنوان موجودی خدایی، جدا از همهٔ انسانهای عادی و به مراتب برتر از ایشان است که به تنهایی مسئول و عامل پیروزیهای خویش است. در



۶۷ «قانون متأخر» هنر مصری. (به تقلید از پانوفسکی.)

همان نخستین روزهای ساخته شدن **لوحهٔ آرایش نارمر** (حدود ۳۰۰۰ ق. م.)، مدرکی از این میثاق مصریِ تفکر، هنر، و سیاست دولتی به دست بشر می‌رسد و معلوم می‌شود که مقام پادشاهی، مقامی خدایی است و حیثیت آن با حیثیت خدایان برابری می‌کند.

اگر آنچه به خدایان و به طبیعت تعلق دارد تغییر ناپذیر است و اگر پادشاهی مقامی خدایی دارد، در این صورت صفات وی باید جاودانی باشد. پیش از این در بررسی هنر بین النهرین دیدیم که شکلهای همیشه متغیر با حالتها، رفتارها، و کردارهای ساده‌ای نمایانده می‌شوند. همین وضع را در هنر مصر نیز می‌بینیم، گر چه در اینجا علاقهٔ درونی به میثاق، هنر مزبور را به سوی سبکی نسبتاً متفاوت می‌کشاند. در پیکرهٔ **نارمر**، تقلیدی از والا مقامیِ شاهانه را می‌بینیم که با چندین تغییر جزیی در بازنمایی بعدی پادشاهان مصر بجز **آخناتون** در سدهٔ چهاردهم [ق. م.] تکرار خواهد شد. شاه با پرسپکتیوی مرکب از نماهای نیمرخ سر، پاها، و دستها با نماهای روبرویی چشمها و بالا تنه دیده می‌شود. با آنکه ابعاد و نسبتهای پیکره تغییر خواهد یافت، روش بازنمایی یا نمایش آن به صورتی استاندارد برای کل هنر مصر در سده‌های بعدی درخواهد آمد. **لوحهٔ آرایش پادشاه نارمر** همچون مجموعه‌ای از فرمانهای کهن، قوانینی بنیادی را مطرح کرد که تا هزاران سال بعد بر کل هنر در امتداد رود نیل حاکم شدند. در نقاشی دیواری **هیراکونپولیس** (تصویر ۶۴) پیکره‌ها به طرزی کم و بیش تصادفی در صفحهٔ دیوار پراکنده شده بودند؛ در اینجا سطح سنگ به چند نوار تقسیم شده است، و عناصر صوری به طرزی ظریف و منظم در جای سازمان یافتهٔ خود گنجانده شده‌اند. خطوط افقیِ جدا کنندهٔ نوارها زمینهٔ نگهدارندهٔ پیکره‌ها را نیز مشخص می‌کنند ـ و این روشی است که بعدها در هزاران کیلومتر نقاشی دیواری و نقشهای برجسته به حیات خود ادامه می‌دهد.

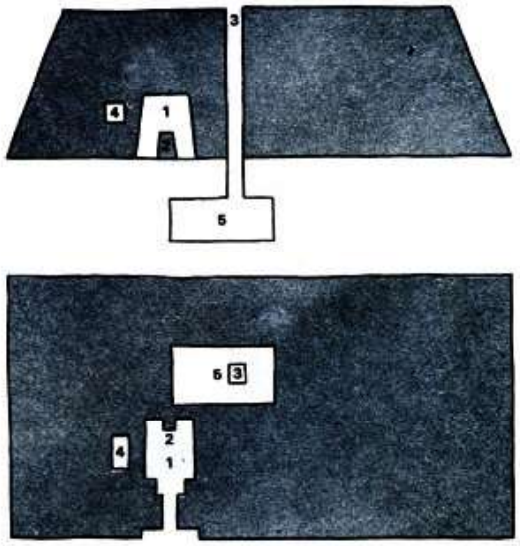
سیصد سال بعد، میثاقهای بنیادی پیکره نمایی مصری را که در **لوحهٔ آرایش پادشاه نارمر** تثبیت شده بودند از نو به شکلی تهذیب و انتظام یافته در پیکرهٔ کنده کاری شدهٔ چوبی **هزی رع** مقام عالی رتبهٔ دربار **پادشاه زوسر** (تصویر ۶۶) می‌بینیم. شکلهای برآمدهٔ این پیکره با ظرافتی بیشتر نمایانده شده‌اند و تناسبهایش بر هم خورده و او را به صورت یك انسان چهارشانه، کمر باریك و کمال مطلوب قهرمانی درآورده است؛ هنرمند در اینجا به جای روش بصری، روش مفهومی (ن. ك. فصل ۲، ص. ۴۷) را به کار می‌گیرد و به جای نشان دادن نمایی تصادفی از موضوع کارش آنچه را که در خصوص موضوع درست می‌داند مجسم می‌کند و برجسته‌ترین و مهمترین بخشهای آن را عمود بر خط دید ما نشان می‌دهد. این روش یا برخورد مفهومی، بیانگر علاقه به نمایش جنبهٔ ثابت و بی‌تغییرِ اشیاء است و برای روشهای انتظام یافتهٔ پیکره سازی مناسب است (تصویر ۶۷). این روش هرچند ممکن است به آن سادگی نباشد که **اروین پانوفسکی** توصیف کرده است، ولی شرح او چنین است:

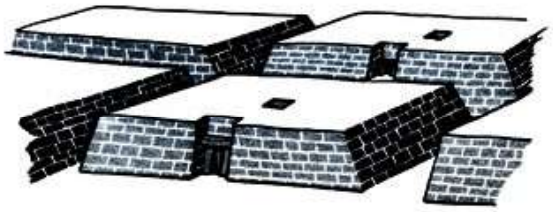
> شبکهٔ [مربعهای متساوی] مصری که خطوط مهمترش در نقطه‌های خاصی از بدن انسان کوبیده شده‌اند بی‌درنگ به چهره نگار یا پیکر تراش مصری نشان می‌دهد که چگونه پیکره را سازمان دهی کند: او از همان آغاز خواهد دانست که قوزك پا را باید روی نخستین خط افقی، زانو را روی ششمین خط افقی قرار دهد... و الی آخر... مثلاً در مورد پیکره‌ای که یك پایش را بلند کرده... توافق شده بود که طول گام... تقریباً باید به $10\frac{1}{2}$ واحد برسد، حال آنکه همین فاصله در مورد پیکره‌ای که به حالت عادی ایستاده باشد $4\frac{1}{2}$ یا $5\frac{1}{2}$ واحد تعیین شده بود. بی‌آنکه اغراق‌گویی کرده باشیم می‌توان گفت که وقتی وظیفهٔ نمایش یك پیکرهٔ ایستاده، نشسته، یا گام برداشته را به هنرمند مصریِ آشنا با این شبکهٔ تناسبها واگذار می‌کردند، نتیجه به محض مشخص شدن اندازهٔ آن، پیشاپیش معلوم می‌شد[1].

لوحهٔ آرایش پادشاه نارمر علاوه بر ثبت یك رویداد مهم تاریخی و وضع قواعدی بنیادی برای هنرهای تصویری، چندین مرحله از تکامل خط مصری را نیز تجسم بخشیده است. داستان پیروزیهای **نارمر** در صحنه‌های مختلف با درجات متفاوتی از نمادپردازی نمایانده شده است. از روایت صریح تصویری برای نشان دادن شاه در حالی که از پی پرچمدارانش در یك رژهٔ پیروزی می‌رود و از جسدهای کشتگان دشمن سان می‌بیند استفاده شده است. این شیوهٔ تصویر نگاری ساده وقتی نمادین می‌شود که در صحنهٔ پایین، پادشاه را به صورت گاوی می‌بینیم که دیوارهای یك دژ دشمن را در هم می‌شکند. نماد پردازی، در نمایش انبوه نفرات بی‌سر شدهٔ دشمن، انتزاعی‌تر می‌شود: در اینجا هر جسد در حالی که سرش با آراستگی و زیبایی خاصی میان دو پا گذارده شده، احتمالاً نمادی عددی برای نمایش تعداد معینی از نفرات کشته شدهٔ دشمن است. سرانجام، در علایمی که نزدیك سرهای پیکره‌های مهمتر ظاهر می‌شوند، علایم تصویرنگار دارای ارزش صوتی می‌شوند، چون اسامی افراد مربوط با هیروگلیفهای حقیقی نوشته شده‌اند.

معماری

در طراحی مقبرهٔ مصری، این نمادِ خانهٔ ابدی و خاموشِ مردگان نیز از اصولِ ماندگاری و نظم مشابهی پیروی شده است. شکل رایج این





۱. نمازخانه
۲. درِ کاذب
۳. میلهٔ منتهی به اتاقك تدفین
۴. اتاقكِ تندیسِ متوفی
۵. اتاقك تدفین

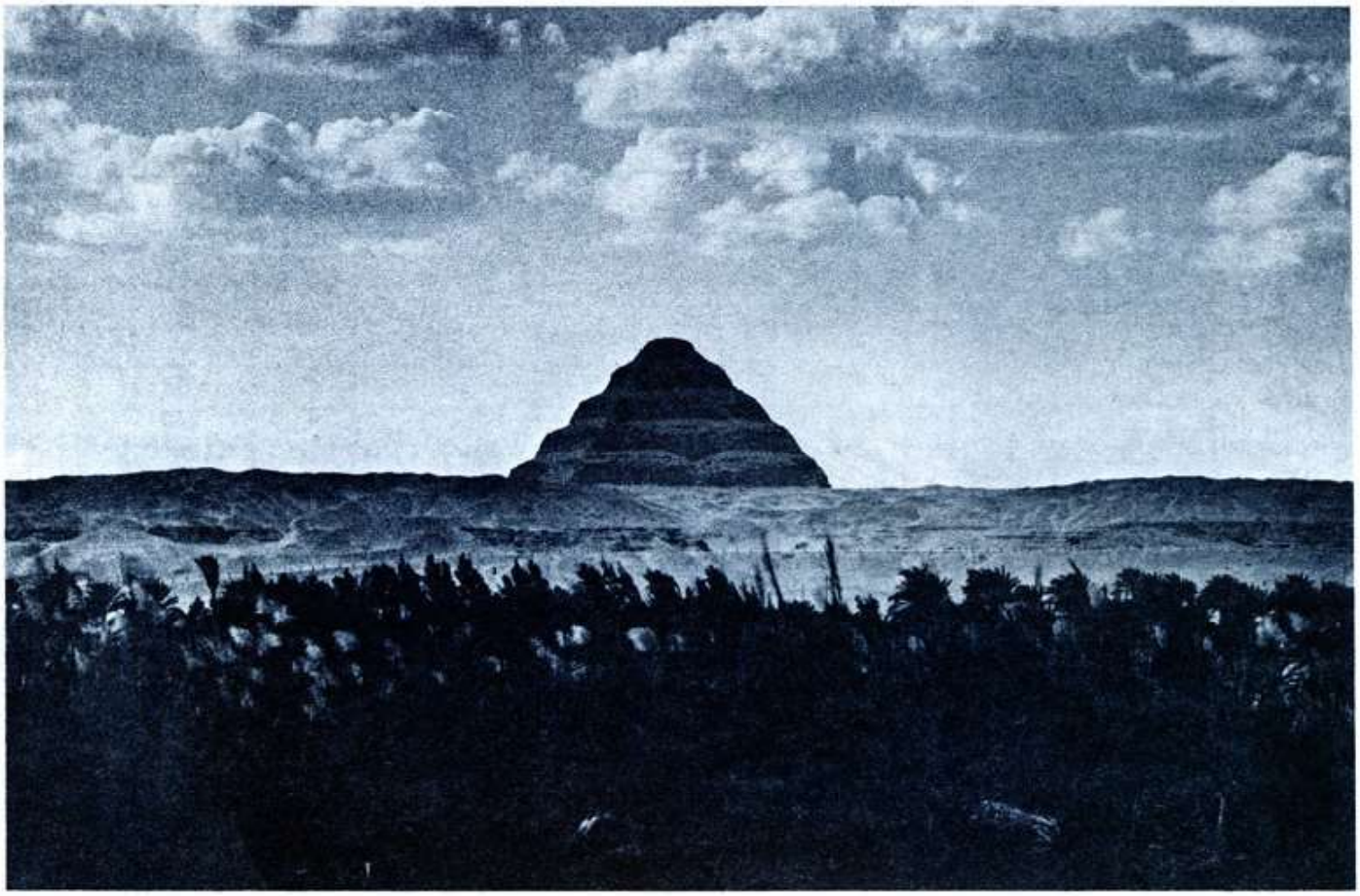
۶۸ چند مصطبه، با نقشه و نمای مقطع آن (بالا).

مقبره، **مصطبه** است (تصویر ۶۸). مصطبه (در عربی: سکو) ساختمان چهار گوشه‌ای از آجر یا سنگ با دیواره‌هایی پر شیب است که بر روی مقبره‌ای زیرزمینی که به وسیلهٔ هواکشی با خارج ارتباط پیدا می‌کرد ساخته می‌شد. شکل مصطبه احتمالاً از تپه‌های خاکی یا سنگی که مقبره‌های پیشین را می‌پوشانید گرفته شده است. لازم به تذکر است که در بین النهرین تقریباً گونه‌ای بی‌تفاوتی به آیین تدفین مردگان و ماندگاری مقبره‌ها وجود داشت، حال آنکه در مصر این گونه مسایل را در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌دهند.

در حدود سال ۲۷۵۰ ق. م. **هرم پله‌دار پادشاه زوسر** از سلسله سوم (تصویر ۶۹) در **سقاره** یا گورستان باستانی (شهر مردگان) **ممفیس** برپا داشته شد. این هرم که احتمالاً کهن‌ترین بنای سنگی مصر است، نخستین مقبرهٔ عظیم پادشاهی بود. شکل هرم مزبور که ظاهراً چیزی در حد واسط بین مصطبه و هرمهای «حقیقی» بعدی در **جیزه** است، در واقع کپه‌ای از چندین مصطبهٔ تدریجاً کوچك شونده است که در پایان کار ساختمانی مشابه زیگوراتهای بزرگ بین النهرین از آب در آمده است. اما هرم زوسر برخلاف زیگوراتها یك مقبره است نه یك معبد، و ارتفاعش از بناهای شهر مردگانی که پیرامونش ترتیب یافته، بلندتر است.

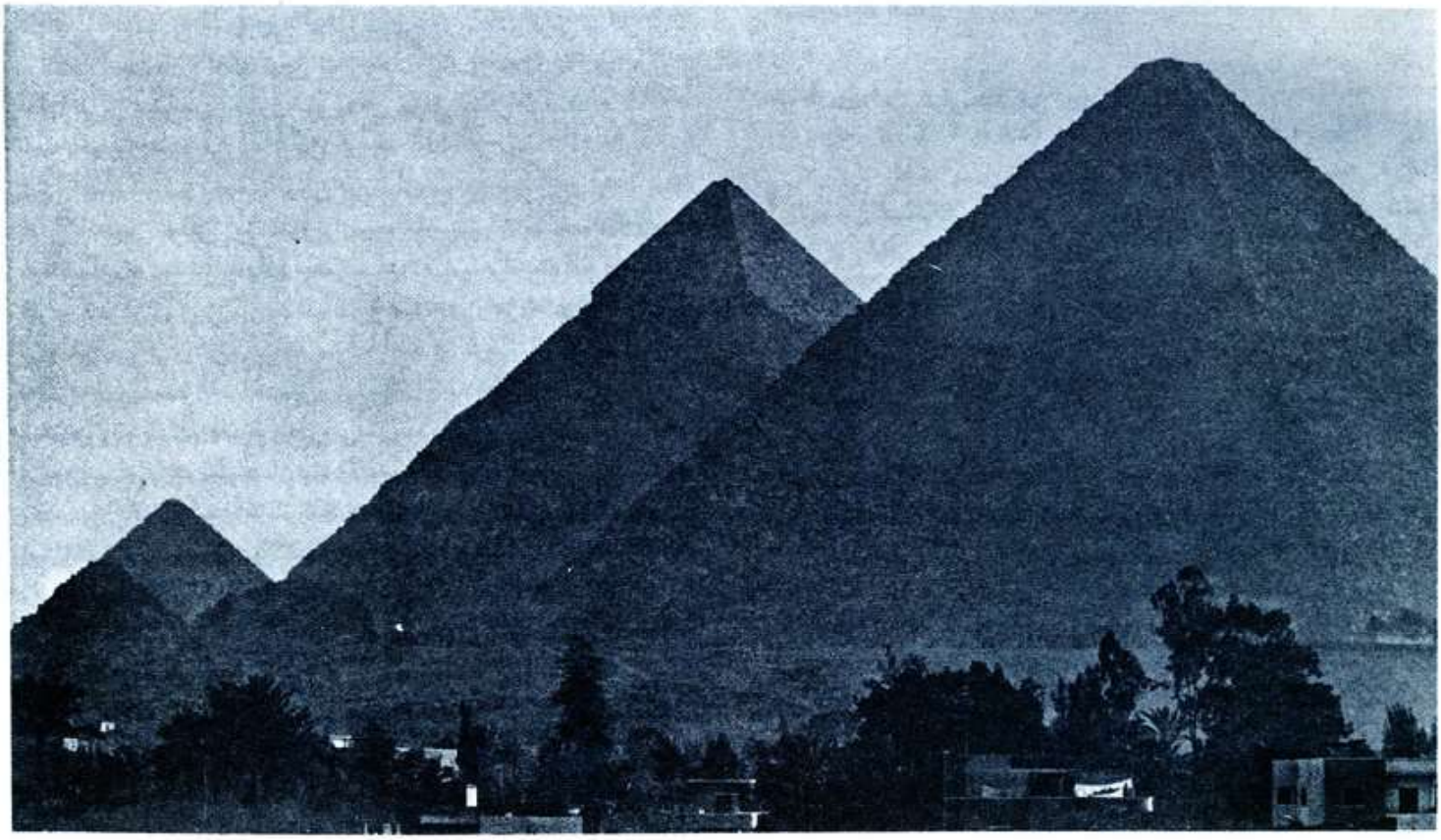
مقبره‌ای چون مقبرهٔ زوسر، وظیفه یا کارکردی دوگانه داشت: حفاظت از پادشاه مومیایی شده و متعلقاتش، و مجسم ساختن قدرت مطلق و خداگونهٔ وی به کمك جسامت و صلابت خویش. این ساختمان، با معبدهایش (امروزه آن را یك زیارتگاه درمانی

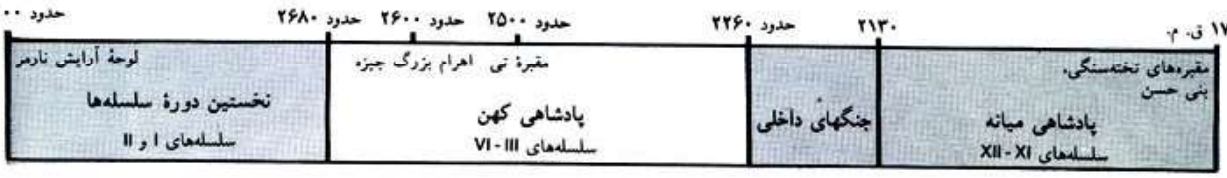
1. Erwin Panofky, *Meaning in the Visual Art* (Garden City, N.Y.: 1955), pp. 58-61.



۶۹. هرم پله‌دار پادشاه زوسر، سقاره، حدود ۲۷۵۰ ق م.

۷۰ هرمهای بزرگ جیزه: منکورع، حدود ۲۵۷۵ ق م.؛ خفرع، حدود ۲۶۰۰ ق م.؛ خوفو، حدود ۲۶۵۰ ق م.



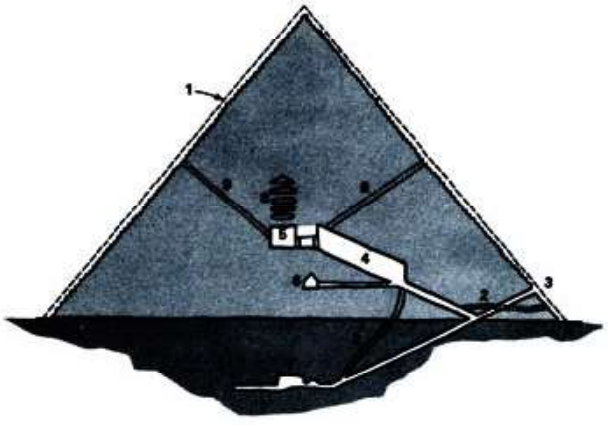


می‌پندارند)، مجموعهٔ مهتابیهای محصور، و حیاط بزرگش آفریدهٔ ایمحوتپ یعنی نخستین هنرمندی بود که نامش در تاریخ مدون آمده است. او که وزیر اعظم پادشاه زوسر و مردی با نیروی افسانه‌ای بود، در جهان باستان نه فقط به عنوان یك مهندس معمار بلکه به عنوان انسانی فرزانه، جادوگر، حکیم («پدر علم پزشکی»)، کاهن، و کاتب ـ گونه‌ای نابغهٔ همه چیزدان که بعدها به عنوان خدا پرستیده شد ـ نیز ستوده می‌شد.

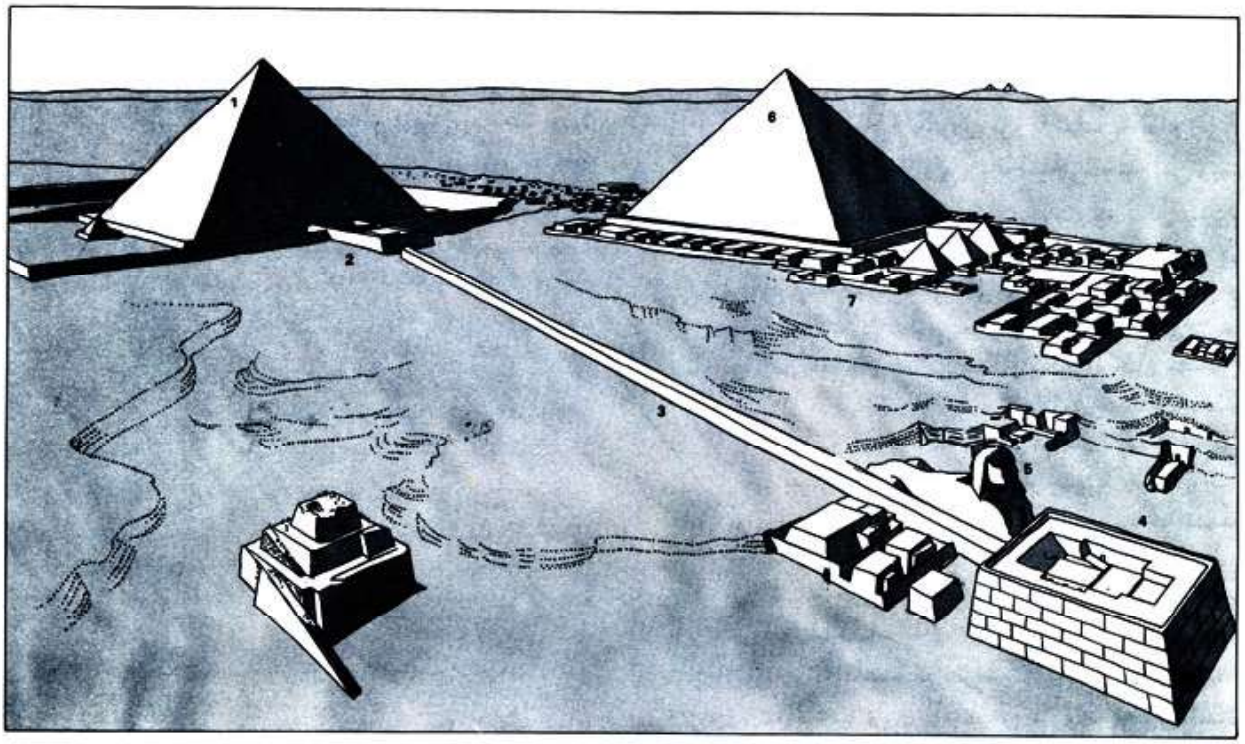
در جیزه، غرب قاهرهٔ امروزی، سه هرم (تصویر ۷۰) از فراعنهٔ سلسلهٔ چهارم ـ خوفو (خئوپس یونانی)، خفرع (خِفرِن یونانی)، و منکورع (موکرینوس یونانی) وجود دارد. این هرمها که پس از سال ۲۷۰۰ پیش از میلاد ساخته شده‌اند، با رمز و علم «پنهانی» ارتباط پیدا کرده‌اند و نمادهای موضوعات بسیار ـ حکمت ازلی، سرزمین مصر، پایداری ابدی، و فنون جادوگری ـ بوده‌اند. اهرام جیزه، نقطهٔ اوجی در تکامل آن شیوهٔ معماری است که با ساختن مصطبه‌ها آغاز شد. ساختمان این اهرام زاییدهٔ ضرورتی خاص نبود؛ پادشاهان می‌توانسته‌اند مصطبه‌ها را تا بی‌نهایت بر روی هم انباشته و مقبره‌هایشان را سنگینتر کنند. بلکه می‌گویند وقتی پادشاهان سلسلهٔ سوم اقامتگاه دایمی خویش را به ممفیس انتقال دادند تحت تأثیر هلیو پولیس که در مجاورتشان بود قرار گرفتند. این شهر مرکز کیش نیرومند رع خدای آفتاب بود که بتش به صورت یك سنگ هرمی شکل به نام بن - بن ساخته شده بود. در دوران سلسلهٔ چهارم، فراعنهٔ مصر، خود را فرزندان رع نامیدند و به همین علت از آن پس کوشیدند او را بر روی زمین مجسم کنند. بنابراین، فراعنه دیگر فاصله‌ای با انتقال از اعتقاد به وجود روح و قدرت رع در سنگ هرمی شکل بن‌بن تا اعتقاد به امکان نگهداری از روح و جسم خداگونهٔ خودشان به همان طریق مشابه در درون مقبره‌های هرمی شکل نداشتند.

در این صورت آیا شکل هرمی، اختراعی است که از یك نیاز دینی الهام شده و نتیجهٔ تکاملی در شکل نبوده است؟ در اینجا نیازی به پاسخگویی قطعی نیست. زیرا توجه ما بیشتر به مشخصات برجستهٔ هرم متعلق به سلسلهٔ چهارم معطوف است. از اهرام سه‌گانهٔ جیزه، هرم خوفو کهن‌ترین و بزرگترین است. به استثنای راهروها و اتاقك تدفین، تودهٔ غول پیکری از بنّایی با سنگ آهك یا کوهی از سنگ است که مطابق همان اصول ساختمانی هرم پله‌دار پادشاه زوسر در سقاره ساخته شده است، فضاهای درونی موجود در کف و بالاتر از آن نسبتاً کوچکند، گویی در اثر فشار تنهای سنگ در نقشهٔ اصلی ایجاد شده‌اند (تصویر ۷۱). سنگ آهك از صخره‌های شرق نیل به دست می‌آمد و با استفاده از طغیانهای سالانهٔ نیل به ساحل غربی آن انتقال داده می‌شد. پس از آنکه سنگ تراشها کار تراش دادن سنگها را به پایان می‌رساندند، برای آنکه جای هر قطعه سنگ را در بنای هرم مشخص کرده باشند آنها را با مرکب قرمز علامت گذاری می‌کردند. آنگاه گروههای بزرگی از کارگران، دست به دست هم می‌دادند و سنگها را از روی خرپشته‌های موقتی بالا می‌کشیدند (چرخ تا آن زمان اختراع نشده بود) و رج‌رج روی هم می‌نهادند. سرانجام، نمای هرم با پوششی از سنگ آهك سفید مروارید رنگ پوشیده می‌شد؛ این سنگها را با چنان ظرافتی می‌تراشیدند که درزهای میانشان را به سختی می‌شد با چشم تشخیص داد. هنوز هم تعدادی از سنگهای قلهٔ هرم خفرع را می‌توان دید که پس از صدها سال کندن و بردن سنگهای اهرام مزبور برای معماران اسلامی قاهره، برجا مانده‌اند. عظمت هرم خوفو را می‌توان از روی برخی از ابعاد آن به عدد درست نشان داد: طول ضلع قاعدهٔ هرم ۲۲۷ متر، طول هر یالش ۲۱۷ متر، ارتفاع کنونیش ۱۳۸ متر است و قاعده‌اش بیش از پنج هکتار زمین را فرا گرفته است. مطابق نظر فلیندرز پتری، این ساختمان از حدود ۲ میلیون و ۳۰۰ هزار قطعه سنگ ساخته شده است که وزن متوسط هر یك به $2\frac{1}{2}$ تُن می‌رسد؛ بنا به یك محاسبه، با این مقدار سنگ می‌شود دیواری کوتاه به گرد سراسر فرانسهٔ کنونی کشید. اما هنر سازندگان این هرم فقط به عظمت کار و مهندسی مُوفقیت آمیزشان محدود نمی‌شود بلکه طراحی صوری ـ تناسبها و ابهت بیکران آن که این چنین با کارکرد تدفینی و مذهبی‌اش سازگار بود و با محیط جغرافیایی‌اش جور در می‌آمد ـ را نیز در بر می‌گیرد. چهار گوشهٔ قاعدهٔ هرم به سوی چهار جهت قطبنماست و مقبره و تودهٔ سادهٔ سنگ، بر چشم انداز گستردهٔ افق مسلط است. نتیجهٔ طنزآلود این تلاش طاقت فرسا را می‌توان از روی مقطع عمودی هرم مشاهده کرد (تصویر ۷۱). خطوط نقطه چین موازی در قاعدهٔ هرم، نقبهایی را نشان می‌دهد که دزدان عصر باستان برای ربودن اشیای گرانبهای داخل مقبره حفر کرده‌اند. دزدها که نتوانسته بودند به راه ورودی بسته و کور شدهٔ مقبره برسند، از نقطه‌ای به ارتفاع تقریباً ۱۰ متر نقب تازه‌ای زدند و آن قدر پیش رفتند تا به راهروی صعودی آن رسیدند. بسیاری از مقبره‌های سلطنتی، تقریباً بلافاصله پس از پایان

۷۱ مقطع هرم خوفو. (اقتباس از ترسیم هولشر.)



۱. نیمرخ سیاه با روکار سنگی اصل
۲. نقبهای دزدان
۳. راه ورود
۴. راهروی بزرگ
۵. اتاق پادشاه
۶. به اصطلاح اتاق ملکه
۷. اتاق کاذب مقبره
۸. سنگهای کمکی
۹. میلهٔ هوا



۱. هرم خفرع
۲. مرقد
۳. راه خاکریز سر پوشیده
۴. معبد دره‌ای
۵. ابوالهول بزرگ
۶. هرم خوفو
۷. هرمهای خاندان شاهی و مصطبه‌های اشراف

۷۲ بازسازی هرمهای خوفو و خفرع. (اقتباس از ترسیم هولشر.)

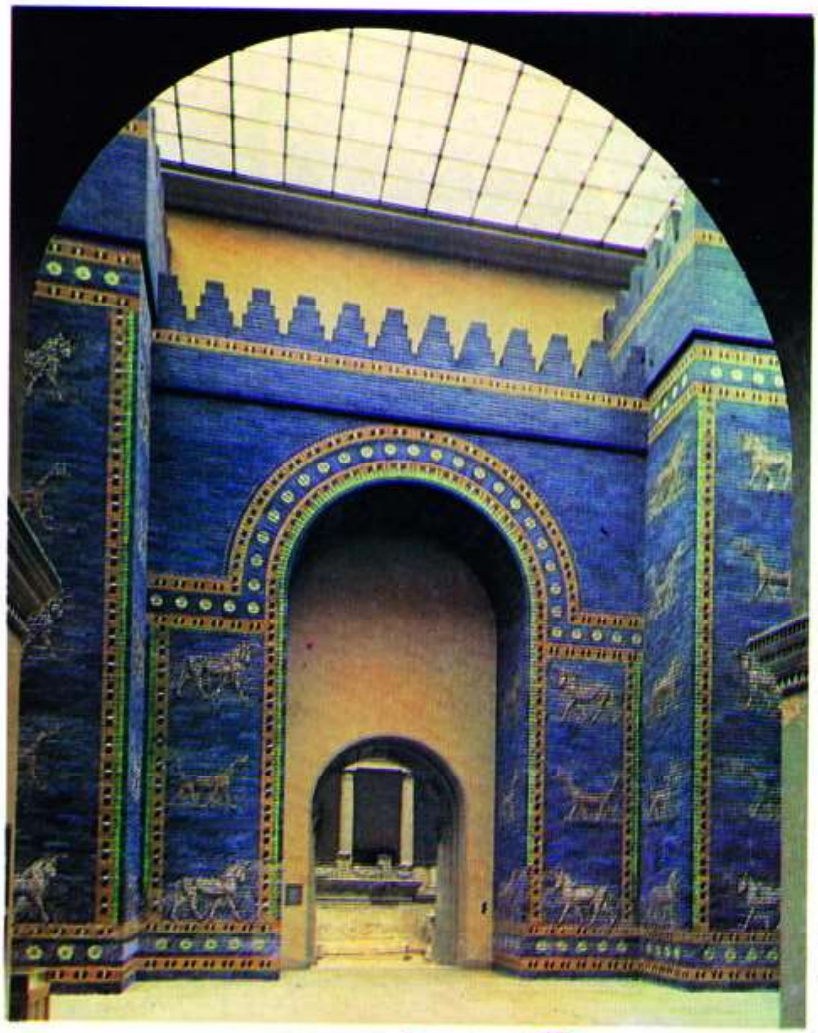
مراسم تدفین غارت شده بودند؛ از همه طرف پیدا بودن هرم، خود انگیزه‌ای بود که دزدان را به یغماگری فرامی‌خواند. جانشینان هرم‌سازان پادشاهی کهن، از این وقایع ناگوار عبرت گرفتند؛ آنها به تعداد کمتری هرم ساختند، که اندازه‌شان کوچکتر بود و از همه طرف دیده نمی‌شدند.

از بقایای برجامانده از هرم میانی جیزه یعنی هرم **خوفو** می‌توان مجموعهٔ کاملی از اهرام را بازسازی کرد (تصویر ۷۲). این مجموعه تشکیل می‌شد از خود هرم **خوفو** با اتاقك تدفین در داخل یا زیرش؛ نمازخانه متصل به یال شرقی هرم یا محل تقدیم قربانیها و اجرای آیینها و جشنهای مذهبی و ذخیره و نگه‌داری پوشاك، خوراك و ظروف مورد استفاده در جشنها و آیینها؛ راه خاکریز سرپوشیدهٔ منتهی به دره؛ و معبدِ دره‌ای، یا دهلیز خاکریز سرپوشیده. در کنار راه خاکریز و مشرف بر **معبد خفرع**، مجسمهٔ **ابوالهول بزرگ** قرار دارد که به نشانهٔ بزرگداشت **فرعون** از یك صخرهٔ طبیعی تراشیده شده بود. سر **ابوالهول** را غالباً تجسمی از چهرهٔ **خفرع** تلقی کرده‌اند، ولی برجستگیها و خطوط سیمایش به قدری عام هستند که فردیت خاصی در آن قابل تشخیص نیست. از لحاظ اندازه، مجسمهٔ **ابوالهول** در پیکر تراشی جهان باستان بی‌مانند است.

معبدِ دره‌ایِ **هرم خفرع** (تصویر ۷۳) مطابق روش «تیر عمودی و تیر حمال» ـ پایه‌های سنگی یا تیرهای ایستاده با سنگهای افقی بر روی آنها ـ ساخته شده بود. پایه‌های عمودی و افقی، عظیم و یکپارچه از خارای سرخ بودند، تناسب ظریفی با یکدیگر داشتند، ماهرانه تراشیده و صیقل کاری شده بودند و تزیینی در آنها به کار گرفته نشده بود. کف این معبد با مرمر سفید پوشانده شده بود و تندیسهای نشسته یعنی تنها پیرایه‌های داخلی آن در امتداد دیوار ردیف شده بودند. مصریها با آنکه با روش طاق زنی و طاقبندی آشنا بودند و در ساختن مقبره‌های مربوط به دورهٔ پیش از سلسله‌ها نیز از آن استفاده کرده بودند، در حدود ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد یعنی آغاز دورهٔ سلسله‌ها به ندرت از طاق استفاده می‌کردند. مهندسان معمار مصری، شکلهای ایستای شیوهٔ تیر عمودی و تیر افقی را ترجیح می‌دادند، زیرا اگر این شکلها در قالبهای سنگین و جسیم **معبد خفرع** ریخته شوند احتمالاً بهتر از هر سبك معماری دیگری، عنصر فناناپذیری و ابدی را بیان می‌کنند.

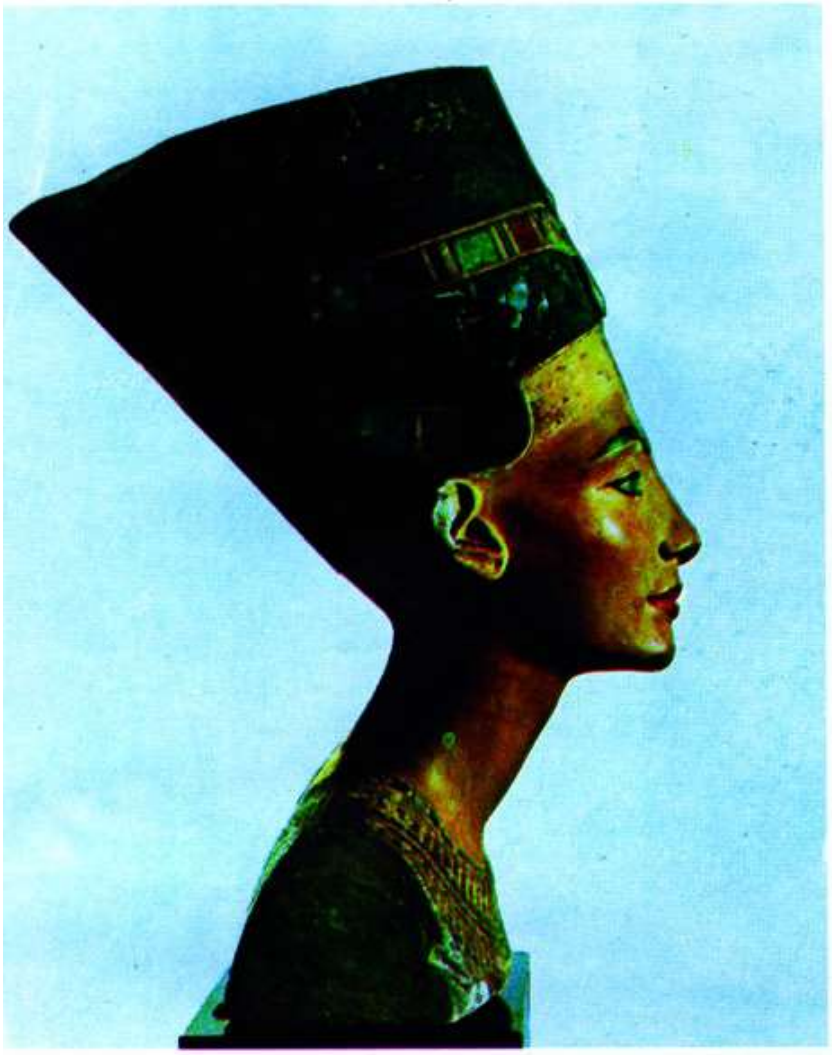
پیکر تراشی

پیش از این دیدیم که تندیسِ نقش برجستهٔ همه جانبی در مقبره‌ها، نقش بسیار مهم ایجاد تصویری از شخص مرده را ایفا می‌کرد تا در صورت متلاشی یا نابود شدن مومیایی‌اش به عنوان منزلگاهی برای کا مورد استفاده قرار گیرد. به همین علت است که در نخستین دوره‌های رشد هنر مصری، علاقهٔ شدیدی به تصویر یا چهره‌نمای مردگان پیدا شد. باز به همین علت بود که ماندگاری سبك و مصالح کار تا بدان پایه اهمیت داشت. با آنکه برای ساختن تصویر یا تندیس افراد غیر وابسته به طبقات اشراف یا خانوادهٔ سلطنتی از مصالحی چون چوب، رُس، و مفرغ استفاده می‌شد، سنگ مادهٔ اصلی این کار به شمار می‌رفت: سنگ آهك و ماسه سنگ از صخره‌های اطراف رود نیل، سنگ خارا از حوضهٔ آبشارهای نیل علیا، و سنگ دیوریت از صحرای مصر استخراج و به محل کار حمل می‌شد.



لوحهٔ رنگی ۵. **دروازهٔ ایشتار** (بازسازی شده)، بابل، حدود ۵۷۵ ق. م. موزهٔ دولتی، برلین.

لوحهٔ رنگی ۶. **صحنهٔ شکار پرنده**، نقاشی دیواری از مقبرهٔ آمنمحب، طیوه، حدود ۱۴۵۰ ق. م. نقاشی روی دیوار گچی خشک. موزهٔ بریتانیا، لندن.



لوحهٔ رنگی ۷. **ملکهٔ نفرتیتی**، تل‌العمارنه، حدود ۱۳۶۰ ق. م. سنگ آهنک. بلندی تقریباً ۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی برلین.

لوحهٔ رنگی ۸. **زن پاریسی**، بخشی از یک نقاشی دیواری، کاخ کنوسوس، حد ۱۵۰۰ ق. م. بلندی تقریباً ۲۵ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، هراکلیون.

پیکرهٔ نشستهٔ خفرع (تصویر ۷۴) یکی از چندین پیکرهٔ مشابه بود که برای معبد ابوالهول خفرع تراشیده شده بودند. این پیکره‌ها که یگانه شکلهای ارگانیك در درون ساختمان خشك و هندسی معبد بودند با تیرهای عمودی و افقی تخت‌شان، فضای گیرایی از ابهت شاهانه به آن می‌بخشیدند. خفرع بر اورنگی نشسته است که بر قاعده‌اش نقش در همبافته‌ای از دو گیاه پاپیروس و نیلوفر آبی مصری ـ نماد مصر متحد ـ حکاکی شده است. بالهای محافظ شاهین ـ نماد آفتاب ـ پشت سر او را پوشانده‌اند و این نشانه‌ای از پایگاه خدایی خفرع به عنوان پسر رع است. او دامن سادهٔ مرسوم در دورهٔ پادشاهی کهن را به تن کرده است و یك روسری کتانی بر سرش دارد که پیشانی او را پوشانده و با چینهای ریز تا روی شانه‌اش رسیده است. چهرهٔ پادشاه از فردیتی نیرومند برخوردار است و در همان حال آرامشی خونسردانه از آن ساطع است که بازتابی از نیروی ابدی **فرعون** و مقام پادشاهی به طور اعم به شمار می‌رود. این تأثیر، که از تمام پیکره‌های سلطنتی کا در بیننده برجا می‌ماند، با استفاده از تدبیرهای شکل آفرینی و اسلوبهایی تحقق یافته است که امروزه نیز تحسین آدمی را برمی‌انگیزد. پیکرهٔ **خفرع**، از فشردگی و یکپارچگی نیرومندی برخوردار است و چند نقطهٔ برآمده و شکستنی نیز دارد؛ شکل، هدف را که ماندن تا ابدیت است بیان می‌کند. بدن خفرع به تخته سنگ پشتی‌اش چسبیده است، دستهایش نزدیك بالاتنه و رانهایش قرار گرفته‌اند، پاها تنگ هم هستند و با پرده‌های سنگی به اورنگ شاهی متصل شده‌اند.

حالت پیکره مانند تندیسهای بین النهرین، از روبرو، جدی، و قرینه‌دار است. این الگوی قابل تکرار، بخشهای بدن را چنان در کنار هم قرار می‌دهد که تماماً با نمای روبرو یا تماماً با نمای نیمرخ نشان داده می‌شوند. در این باره، **اروین پانوفسکی** چنین می‌نویسد:

> ... از دهها قطعهٔ ناتمام می‌توان دریافت که شکل نهایی، حتی در پیکر تراشی، همیشه تابع یك نقشهٔ هندسی بنیادی است که در آغاز کار بر سطوح قطعه سنگ کشیده می‌شده است. روشن است که هنرمند، چهار طرح جداگانه بر سطوح عمودی قطعه سنگ می‌کشید... و سپس با تراشیدن بخشهای اضافی سنگ، پیکره را چنان مشخص می‌ساخت که شکل آن در شبکه‌ای از سطوحی که با زاویهٔ قائمه به یکدیگر می‌رسیدند و چندین شیب پیوسته داشتند ظاهر می‌شد... طراحی عملی پیکر تراش... روش معمارانهٔ این پیکرتراشان را، حتی با وضوحی بیشتر، می‌نمایانند: پیکرتراش چنانکه گویی می‌خواهد خانه‌ای بسازد، نقشه‌های ابوالهول یا مجسمهٔ غول پیکرش را از نمای جلو، نمای کف، و نمای جانبی تهیه می‌کرد... به طوری که حتی امروز، با رعایت نقشهٔ مزبور، می‌توان پیکرهٔ مزبور را ساخت»[2].

این روش کاهنده در «تراشیدن بخشهای اضافی... سنگ» علت اصلی دید «مکعب وار» در تندیس متوسط مصری است، که مثلاً با شکل استوانه‌ای یا مخروطی تندیسهای **گودئا** (تصویر ۴۶) از بین النهرین، شدیداً تفاوت دارد. برای تضمین ماندگاری، از سخت‌ترین

2. Panofsky, *op. Cit.*, pp. 58-59.

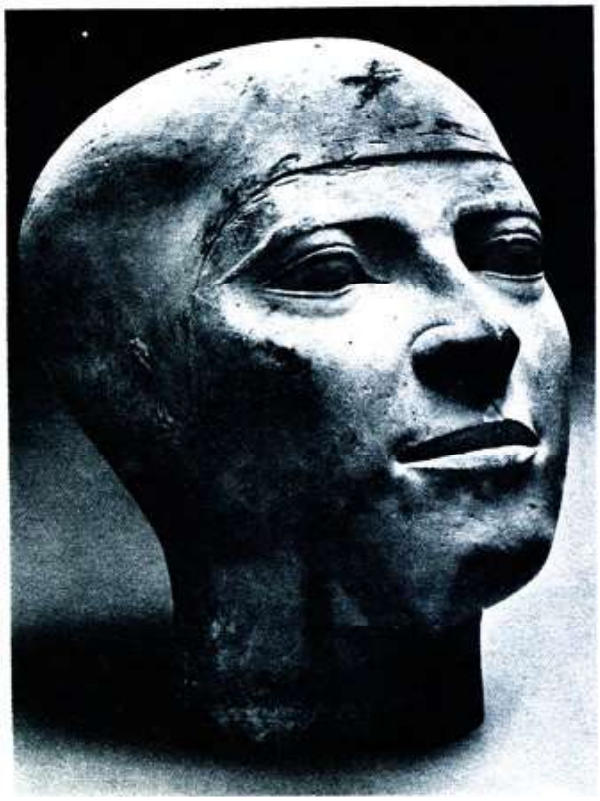
۷۳ راهروی میانی تالار ستونها، معبد دره‌ای هرم خفرع، جیزه، حدود ۲۶۰۰ ق م.

۷۴ خفرع، دید جانبی و روبرو، جیزه، حدود ۲۶۰۰ ق م. دیوریت، بلندی ۱۶۵ سانتی‌متر. موزهٔ مصر، قاهره.

سنگ استفاده می‌شد ـ و مصر، برخلاف بین النهرین، ذخایر سرشاری از سنگ دارد. حتی با وجود این، تراشیدن سنگ خارا و دیوریت با ابزارهای مفرغی (بیشترین بخش پرداختکاری نهایی می‌بایست به روش سایش انجام می‌شد)، بجز ثروتمندان، برای بقیه، بسیار گران تمام می‌شد. سنگهای سخت و گرانقیمت را به ندرت رنگ می‌کردند، مخصوصاً اگر در سنگهای مزبور دانه یا نقشی پیدا می‌شد که با صیقلکاری می‌توانستند نمایانش کنند.

همچنان که پیکره مطابق نقشه تراشیده می‌شد، تناسبهای آن نیز پیشاپیش تعیین می‌شدند. قانون تناسبهای کمال مطلوب، به عنوان قانون مناسبِ بازنماییِ عظمت شاهانه، کاملاً مستقل از واقعیت بصری، پذیرفته و به کار بسته شده بود. نمایش کلی اندامهای بدن در هنر پیکر تراشی مصری حتی تا عصر **بطالسه** دوام آورد، و در آن زمان این احتمال پدید آمده بود که نفوذ پیکرتراشی یونانی بتواند پیکرتراشی مصری را به سوی رئالیسم هدایت کند. پیکر تراش مصری، ظاهراً نسبت به نمایش رئالیستی بدن بی‌تفاوت بوده و ترجیح می‌داده است در جهت وفاداری به طبیعت در هنر چهره‌سازی که مصریان را رقیبی در این رشته نبود گام بردارد.

نمونه‌ای از مهارت ایشان در این زمینه، به اصطلاح سردیس یدکی (المثنیٰ، یا ذخیرهٔ) یك امیر از خاندان خوفو است (تصویر ۷۵). در اینجا فقط به نمایش چهره توجه شده، که جلوه‌ای است از وحدت عنصری صوری با عنصر رئالیستیِ مشخص کنندهٔ بسیاری از پیکره‌های مشابه بالاتنه. سردیسهای ذخیره را در اتاقك **کا** نمی‌گذاشتند و هدف از ساختشان نیز تاکنون روشن نشده است. در این سردیس، ظرافت خارق العادهٔ چهره‌سازی در دورهٔ پادشاهی کهن به نمایش گذاشته شده است. پیکرتراش، با نیروی نافذ و هوادارانهٔ



۷۵ سردیس یدکی یك امیر، جیزه، حدود ۲۶۰۰ ق م. سنگ آهك، به اندازهٔ طبیعی. موزهٔ مصر، قاهره.

خودش توانسته شخصیت بس تیزهوش، سرزنده، و آگاهِ صاحبِ سردیس را چنان «بخواند» که نظیرش در تاریخ پیکرتراشی به ندرت دیده شده است.

در تاریخ هنر، مخصوصاً در تاریخ چهره‌سازی، تقریباً پذیرفته شده است که هرگاه موضوع کار یك شخص پراهمیت نباشد از شدت رسمیت کاسته و بر درجهٔ واقع نمایی افزوده شود. تندیس چوبی معروف به **شیخ البلد** (تصویر ۷۶) یکی از این موارد است. این تندیس، بازنمایی زنده گونهٔ مردی است که وظیفه‌اش خدمت به پادشاه در جهانِ روح ـ مانند خدمت به‌او در جهانِ خاکی ـ بود. چهره به طرز حیرت انگیزی زنده نماست، و چشمان سنگ بلوریش بسی بر قدرت این تأثیر می‌افزاید. شیخ به شیوهٔ سنتی، رو به بیننده ایستاده و پای چپش را جلو گذاشته است. هیکل پُرش فاقد تناسبهای قهرمانانه و مطلوبی است که در شبیه سازی از اعضای خاندان سلطنتی و اشراف به چشم می‌خورد؛ زیرا شیخ مزبور، یك مأمور دون پایه بوده است. چوبی بودن مادهٔ کار، به هنرمند امکان داده است که سنگ تکیه‌گاه پشتی را حذف کند و حالت آزادانه‌تری به این پیکرهٔ ایستاده بدهد. در واقعیت، آنچه ما می‌بینیم، مغز چوبی است که در اصل با پرده یا گچ رنگ آمیزی شده پوشانده شده بود؛ این روش زمانی به کار گرفته می‌شد که پیکرتراش از چوب نرم یا پست استفاده می‌کرد. پیکرتراش مصری که نسبت به زیبایی ذاتی مادهٔ کارش حساسیت نشان می‌داد، چوب سخت را همچون سنگ سخت از کار درمی‌آوُرد. این گونه چوبها را صیقل می‌داد ولی رنگ نمی‌زد.

نقاشی و نقش برجسته

صحنه‌های نقش برجستهٔ رنگینی که زینت بخش دیوارهای مقبرهٔ یکی از مأموران متعلق به پادشاهی کهن به نام **تی** هستند، نمونه‌ای از موضوعات مورد علاقهٔ حامیان هنر به شمار می‌روند؛ بیشتر این صحنه‌ها به کشاورزی و شکار (تصویر ۷۷)، یعنی فعالیتهایی مربوط می‌شوند که معرّف علاقهٔ بنیادی انسان به طبیعت هستند و با تدارك دیدن برای **کا** در آن دنیا ارتباط دارند. **تی**، خدمتکاران، و زورقهایش به آرامی از میان مردابها می‌گذرند و در میان انبوهی از شاخه‌های تناور پاپیروس، اسب آبی شکار می‌کنند. ساقه‌های باریك و نی‌مانند پاپیروسها با شکافهای ظریف مکرری نشان داده شده‌اند که در بالای تصویر به طرز زیبایی به اجتماع آشفته‌ای از پرندگان هراسان و درندگان کمین گرفته تبدیل می‌شوند. در زیر زورقها، آب که با انگاره‌ای‌از خطوط مواج نمایانده شده، پر از اسب آبی و آبزیان دیگر است. اینطور به نظر می‌رسد که شکارچیان **تی** دیوانه‌وار با نیزه‌های خود به اسبهای آبی حمله می‌برند، ولی خود **تی** که هیکلی دوتای هر یك از آنها دارد آرام و برکنار از دیگران به حالتی چنان رسمی ایستاده است که نظیرش را در لوحهٔ تمثال **هزی رع** (تصویر۶۶) دیده‌ایم. درشتی هیکل و تناسبهای مطلوب میان اندامهای بدنش حکایت از مقام **تی** دارد، مانند حالت قراردادی او که با فعالیت واقع نمایانه خدمتکاران دون مرتبه‌اش مخصوصاً با پیکره‌های دقیقاً مشاهده شدهٔ پرندگان و درندگان در میان شاخ و برگهای پاپیروس ناسازگار است.

۷۶ شیخ‌البلد، از مقبرهٔ وی در سقاره، حدود ۲۵۰۰ ق م. چوب، تقریباً ۱۱۰ سانتی‌متر. موزهٔ مصر، قاهره. (بخشی بازسازی شده.)

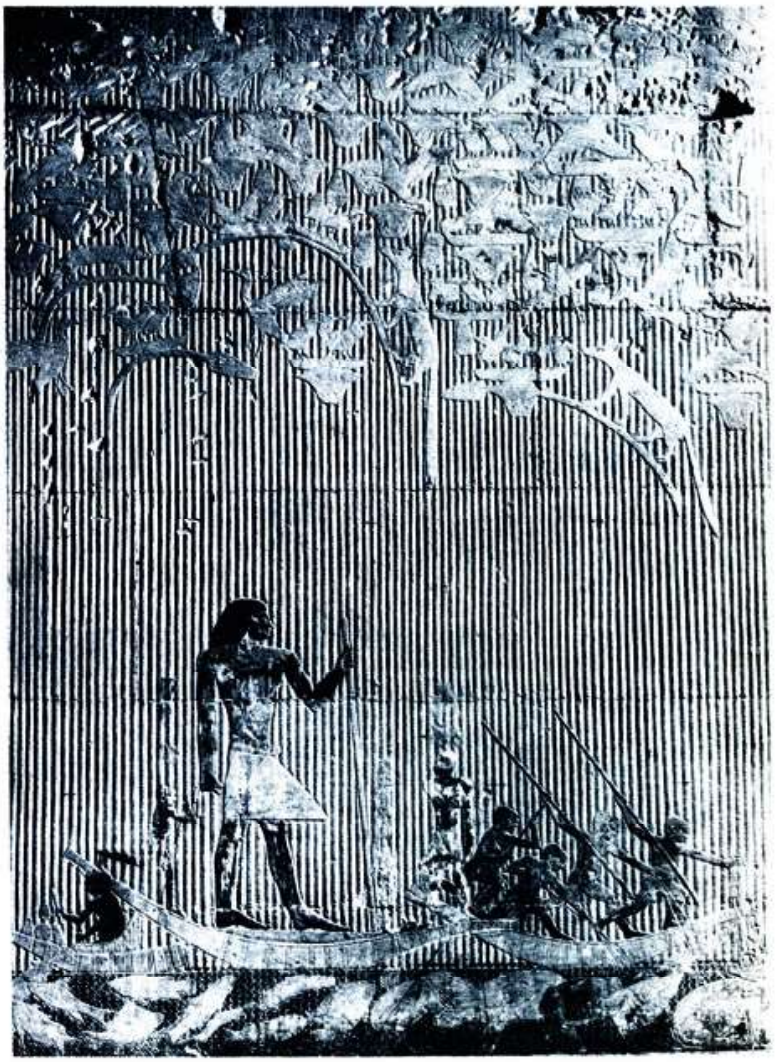
نمونهٔ ظریف و نایابی از نقاشی متعلق به دورهٔ پادشاهی کهن، حاشیه‌ای تزیینی به نام **غازهای مدوم** است (تصویر ۷۸). در نقاشی دوران پیش از تاریخ غارنشینان، نقاشیهای پناهگاهی، و در بین النهرین، حساسیت هنرمندان جهان باستان در نمایش پیکرهٔ جانوران، ستایش ما را برمی‌انگیخت. چنین به نظر می‌رسد که گونه‌ای همدلی میان این هنرمندان و جانوران برقرار بوده است، همان که کیتس عنوان توانایی منفی ـ قدرت سهیم شدن در وجود جانور و احساس کردن به گونه‌ای که او احساس می‌کند ـ بدان داده است.

اسلوب نقاشی روی دیوار خشك، که در آن هنرمند پس از خشك شدن گچ دیوار به نقاشی در روی آن می‌پردازد، برای کار آرام و وسواسی مناسب است و هنرمند حرفه‌ای کارکشته را به تحمل رنج بسیار در تکمیل تصویر و بیان اطلاعات دقیقش در بارهٔ موضوع آن تشویق می‌کند. منقارهای ظریف و گیرندهٔ غازها، نرمی بدن و گام و خرام‌شان با چنان دقت و ظرافتی مجسم گردیده‌اند که تحسین هر پرنده شناسی را بر می‌انگیزد. آفرینش پرتوان و استوار این پیکره‌ها، کار هنرمندی کارکشته با چشم و دستی کارآزموده است که‌احتمالاً خود نیز بر این توانایی‌اش آگاهی داشته و بدان می‌بالیده است. این احتمال نیز وجود دارد که در اینجا انگیزه‌های مذهبی با انگیزه‌های هنری و زیبایی شناختی در آمیخته باشند زیرا پس از مسدود شدن راه ورودی مقبره نمی‌شد انتظار داشت که چشمان فانی کسی بتواند نقاشیهای مزبور را دوباره ببیند. شاید مصریان آن روزگار گمان می‌کرده‌اند که جادوی تصویرها در تاریکی و خاموشی اثر می‌کند و نیرویی پدید می‌آورد که تا ابد در خدمت کا قرار می‌گیرد؛ در اینجا گوشه‌هایی از تأثیر جادویی نقاشیهای غارنشینان به حیات خود ادامه می‌دهد.

هنر دورهٔ پادشاهی کهن، هنر کلاسیك مصر است. میثاقهای قطعاً تثبیت شدهٔ این هنر، بی‌هیچ دگرگونی بزرگی، تا سه هزار سال برجا ماندند. و کیفیت هنر دورهٔ پادشاهی کهن در حد اعلیٰ، گرچه گاهگاه قرینی پیدا می‌کرد، در تاریخ باستانی مصر از کیفیت هنرهای همهٔ سرزمینها برتر بود.

پادشاهی میانه

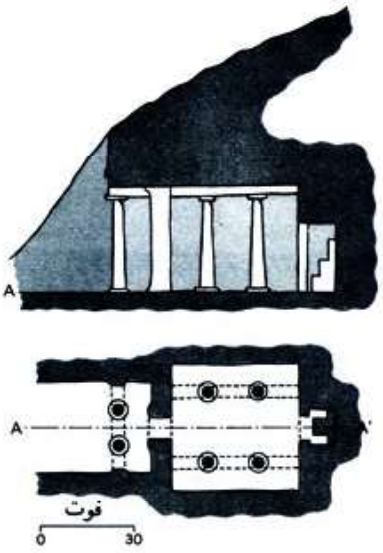
حدود سال ۲۳۰۰ پیش از میلاد، زمینداران جاه طلب به زورآزمایی با قدرت فراعنه برخاستند و کشور مصر را تقریباً تا یك سده در دریایی از ناآرامیها و آشوبهای داخلی گرفتار کردند. سرانجام یکی از امیران طیوه (تِبس) به نام **منتحوتپ ا** توانست مصر را یکبار دیگر متحد کند و تحت فرمان پادشاه واحدی درآوَرَدْ. در دورهٔ حاکمیت سلسلهٔ یازدهم و دوازدهم (که پادشاهی میانه نامیده می‌شود) به دنبال تحول مزبور، هنر از نو احیا شد و ادبیاتی غنی و پرتنوع پدید آمد.



۷۷ شکار اسب آبی، مقبرهٔ تی، سقاره، حدود ۲۵۰۰ ق.م. نقش برجستهٔ رنگین روی سنگ آهك، بلندی تقریباً ۱۲۰ سانتی‌متر.

۷۸ غازهای مدوم، حدود ۲۶۰۰ ق م. نقاشی دیواری خشك، بلندی تقریباً ۴۵ سانتی‌متر. موزهٔ مصر، قاهره.

۷۹ مقابر تخته‌سنگی، بنی حسن، حدود ۱۸۰۰ ق م.



۸۰ نقشهٔ کف و مقطع یك مقبرهٔ تخته‌سنگی. (اقتباس از طرح سِر بانیستر فلچر.)

مقبره‌های تخته سنگی

از جملهٔ مهمترین و مشخص کننده‌ترین بازمانده‌های مربوط به دورهٔ پادشاهی میانه می‌توان از مقبره‌های تخته سنگی در **بنی حسن** نام برد (تصویر ۷۹). یکی از سالم مانده‌ترین مقابر مزبور مقبرهٔ **خنوُم حوتپ** است؛ وی در کتیبه‌ای که در همان مقبره به دست آمده از شکوه و بیمانندی این مقبره به خود می‌بالد و می‌گوید که درهای آن را از چوب درخت سرو به ارتفاع هفت کوبیت (۶ متر) ساخته است. او ضمن بیان طرز فکر مصریان در بارهٔ منزلگاه آخرت، می‌افزاید:

> نجابت اصلی من این بود: مقبره‌ای تخته سنگی ساختم، زیرا آدمی باید از کاری که پدرش انجام می‌دهد تقلید کند. پدرم برای خودش خانه‌ای در خورد **کا** در شهر **مِرْنوفرِت**، از سنگ اعلای **آیان** ساخت تا نامش را علی الابد جاودانی کند و تا دنیا دنیاست برپا نگه دارد.

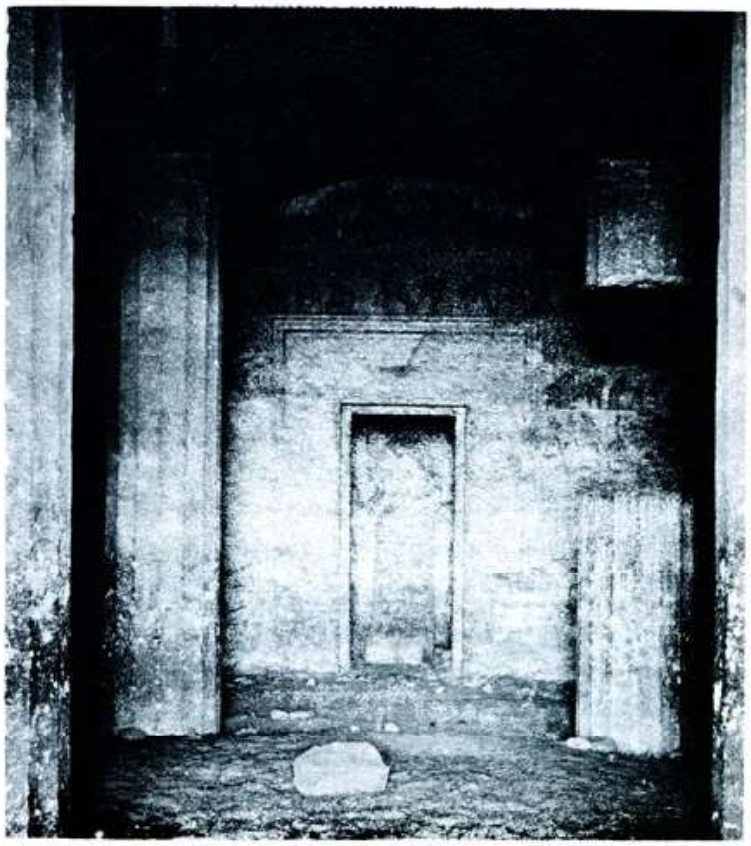
مقبره‌های تخته سنگی دورهٔ پادشاهی میانه، در بیشتر موارد جانشین مقبره‌های هرمی متعلق به پادشاهی کهن شدند. هزینهٔ گزاف و تلاش بیهوده‌ای که صرف نگه‌داری از جسد مومیایی شدهٔ پادشاه در زیر هرمی بزرگ، آشکار و قابل نفوذ می‌شد، موجب پیدایش این رسم جدید تدفین مردگان گردید، که در آن مقبره‌ها را در نقاط دور افتاده از دل تخته‌سنگها می‌کَندَنْد. این مقبره‌ها که در جلوشان یك سرسرای ستوندار کوتاه ساخته می‌شد، واحدهای بنیادی معماری مصر ـ سرسرا یا دهلیز، تالار ستوندار، و اتاقك مقدس ـ را شامل می‌شدند (تصویر ۸۰). در تصویر ۸۱ که از داخل مقبرهٔ تخته سنگی **آمنمحت ۱** گرفته شده، تالاری دیده می‌شود که ستونهایش هیچ نقشی در نگهداری سقف ندارند بلکه مانند ستونهای سرسرا بخشی پیوسته به بافت یکپارچهٔ تخته سنگ هستند. (مخصوصاً به ستون شکسته در انتهای تالار توجه کنید که همچون یك استالاکتیت از سقف آویزان است.) دیوارهای مقبره، همچون روزگاران گذشته، با انواع نقاشی و نقشهای برجستهٔ رنگین با موضوعاتی تقریباً مشابه موضوعات پیشین، تزیین شده بودند.

نقاشی و پیکرتراشی

در یك نقاشی به دست آمده از مقبرهٔ **خنوم حوتپ** (تصویر ۸۲) خدمتکاران را می‌بینیم که به غزالان افریقایی یا جانوران اهلی شده در مصر آن روز، علف می‌دهند. هنرمند در اینجا کوششی جسورانه به خرج داده است تا شانه‌ها و پشت دو خدمتکار مزبور را کوتاهتر بنمایاند. اما چون در چارچوب خشك میثاقهای زمانش کار می‌کرده، فقط نماهای جانبی و روبرویی‌شان را با ترکیبی غیر عادی به هم متصل کرده است. در نتیجه، صحنهٔ نقاشی، کاملاً متقاعد کننده است ولی پیکره‌های دو خدمتکار، هماهنگی بصری لازم را ندارند.

در پیکره‌های شبیه‌سازی شدهٔ متعلق به دورهٔ پادشاهی میانه، ادراك نسبتاً ژرفتری از شخصیت و حالت روانی انسان به چشم می‌خورَدْ، همچنان که شبیه سازی مختصراً صدمه دیدهٔ سر **آمنمحت III** یا سنوسرت III (تصویر ۸۳) گواه این مدعاست. این سر با وجود کوچکی‌اش ـ به بلندی ۱۳ سانتی‌متر ـ و با آنکه در کف دست آدم جا می‌گیرد، تأثیر یك شبیه سازی به اندازهٔ طبیعی را بر بیننده می‌گذارد. این شبیه سازی، از سنگ اوبسیدین تراشیده، ساییده‌و صیقل داده شده است. کلاه یا روسری تجملی، قالب گیری قوی، و تأکید بر سطوح دقیقاً مشخص شده، حکایت از اصل مصری این سر دارند. لبهای برجسته، خطوط کنار بینی و چشمها، و ابروهای سایه‌دار، علایم فرمانروای مصممی هستند که در غم امور جهان نیز هست و سخت به فکر فرو رفته است. این چهره، به طرز عجیبی با چهرهٔ رئالیستی و «عام» متعلق به دورهٔ پادشاهی کهن تفاوت دارد، و از لحاظ عیان سازی آثار نگرانی حاصل از اوضاع آشفتهٔ زمانه در روح یك پادشاه، بسیار شخصی و تقریباً صمیمانه است.

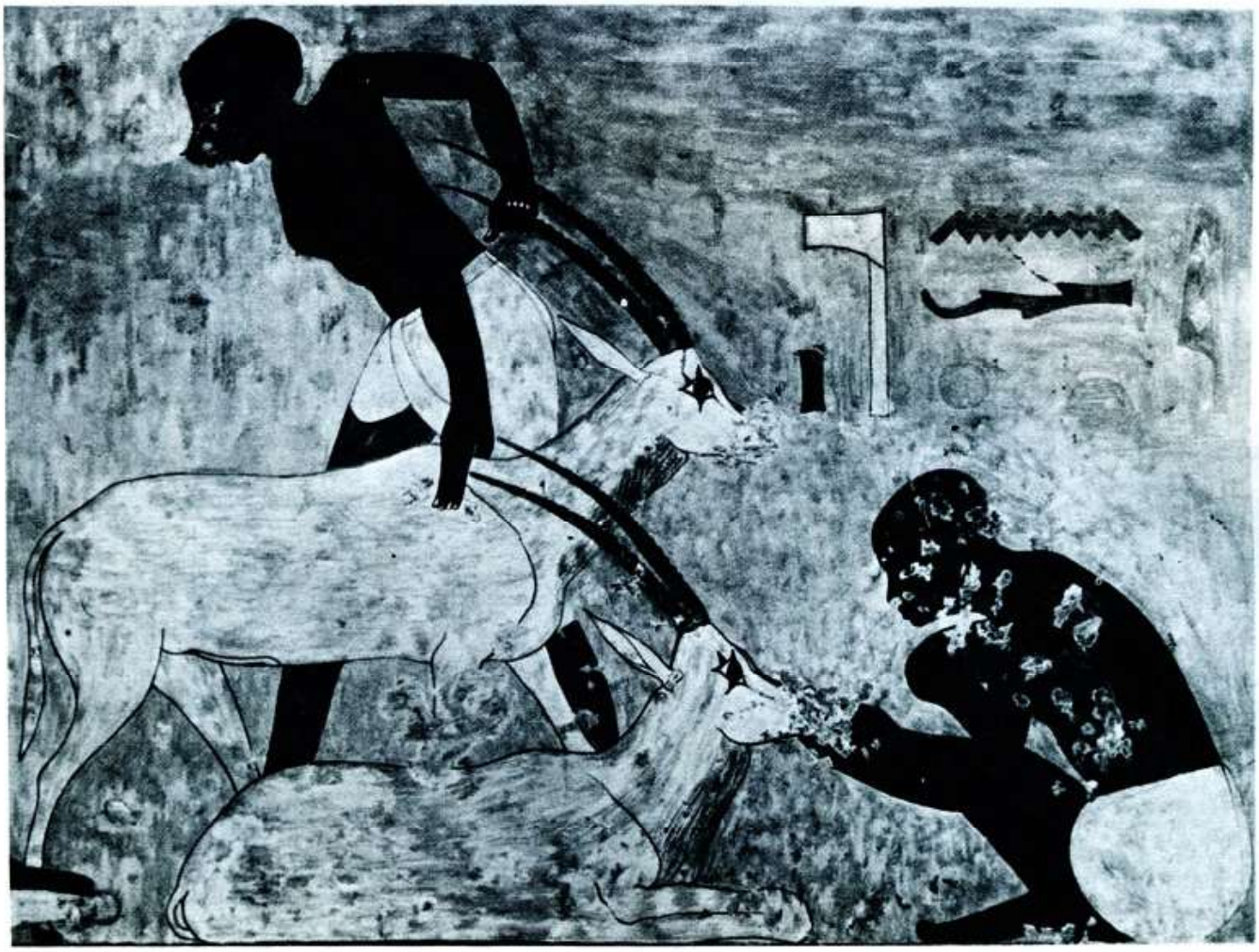
هیکسوسها و پادشاهی جدید



۸۱ داخل مقبرهٔ آمنمحت ا، بنی حسن، حدود ۱۹۷۵ ق م.

این نگرانی ممکن است بازتابی از حس پیش از وقوع یك فاجعه بوده باشد. پادشاهی میانه، مانند پادشاهی کهن، از هم پاشیده و قدرت به دست سلسله‌ای از آسیاییان سامی الاصل افتاد که از دشتهای مرتفع سوریه و بین النهرین برخاسته بودند و هیکسوسها یا پادشاهان چوپان نامیده می‌شدند؛ اینان فرهنگی جدید و متنفذ و یك ابزار بسیار مفید یعنی اسب را نیز با خود آورده بودند. یورش و استیلای هیکسوسها بر مصر که در نزد مردم آن دیار یك فاجعه تلقی می‌شد، بعدها به عنوان نخستین بذرهای نفوذی ارزیابی شد که مصر را در شاهراه فرهنگ عصر مفرغ در مدیترانهٔ شرقی نگه داشت. در هر صورت، یورشهایی که با حملات هیکسوسها آغاز گردید، مخصوصاً از لحاظ سلاحها و اسلوبهای جنگ، به سرنگونی خود ایشان توسط پادشاهان بومی مصر که به سلسلهٔ هفدهم تعلق داشتند، منجر گردید. اَحمُس ا، شکست دهندهٔ نهایی هیکسوسها و نخستین پادشاهِ سلسلهٔ هجدهم، دوران پادشاهی (امپراتوری) جدید را که درخشان‌ترین دوره در تاریخ طولانی مصر به شمار می‌رود، آغاز نهاد. در این دوره، مرزهای مصر در اثر برخی پیروزیها از فرات در غرب تا ناحیهٔ نوبه (سودان) در جنوب گسترده بود. اعزام هیأتهای سیاسی کشورهای دیگر

۸۲ تغذیهٔ غزالان افریقایی، نقاشی دیواری از مقبرهٔ خنوم حوتپ، بنی حسن، حدود ۱۹۰۰ ق م.



به مصر و برقراری روابط جدید و سودآور بازرگانی با آسیا و جزایر دریای اژه، بر دامنهٔ تماسها و روابط خارجی این کشور افزود. غنایمی که در جنگها به دست می‌آمد و خراجهایی که ملتهای زیردست می‌پرداختند ساختن پایتخت جدید یعنی **طیوه** را ممکن ساخت؛ این شهر به زودی به پایتختی بزرگ و زیبا با کاخها، مقبره‌ها و معابد پرشکوه در دو سوی رود نیل تبدیل شد. **تحوطمس III** که در پنجاه و چهارمین سال سلطنتش در نیمهٔ نخستِ سدهٔ پانزدهم پیش از میلاد درگذشت، اگر نگوییم بزرگترین فرعون در تاریخ مصر بود قطعاً بزرگترین فرعون پادشاهی جدید بود و جانشینانش سنتهای پایدار او را دنبال کردند. حالت روانیِ خوشبینانهٔ حاکم بر دورهٔ جدید در کتیبه‌ای که از بالای سر چند رقصنده در یك پردهٔ نقاشی به دست آمده و اینك در موزهٔ بریتانیا نگه داری می‌شود، ثبت شده است:

خدای زمین، زیبایی‌اش را در هر پیکری نهاده است.
آفریدگار، این کار را با دو دست خویش، همچون مرهمی برای دل خویش انجام داده است.
ترعه‌ها از نو لبریز از آب می‌شوند
و زمین را سیلی از عشق او در کام خود فرو می‌برد.

۸۳ سرِ آمنمحت III (؟)، حدود ۱۸۵۰ ق م. اوبسیدین، بلندی تقریباً ۱۳ سانتی‌متر، نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن (مجموعهٔ ك. س. گلبنکیان).

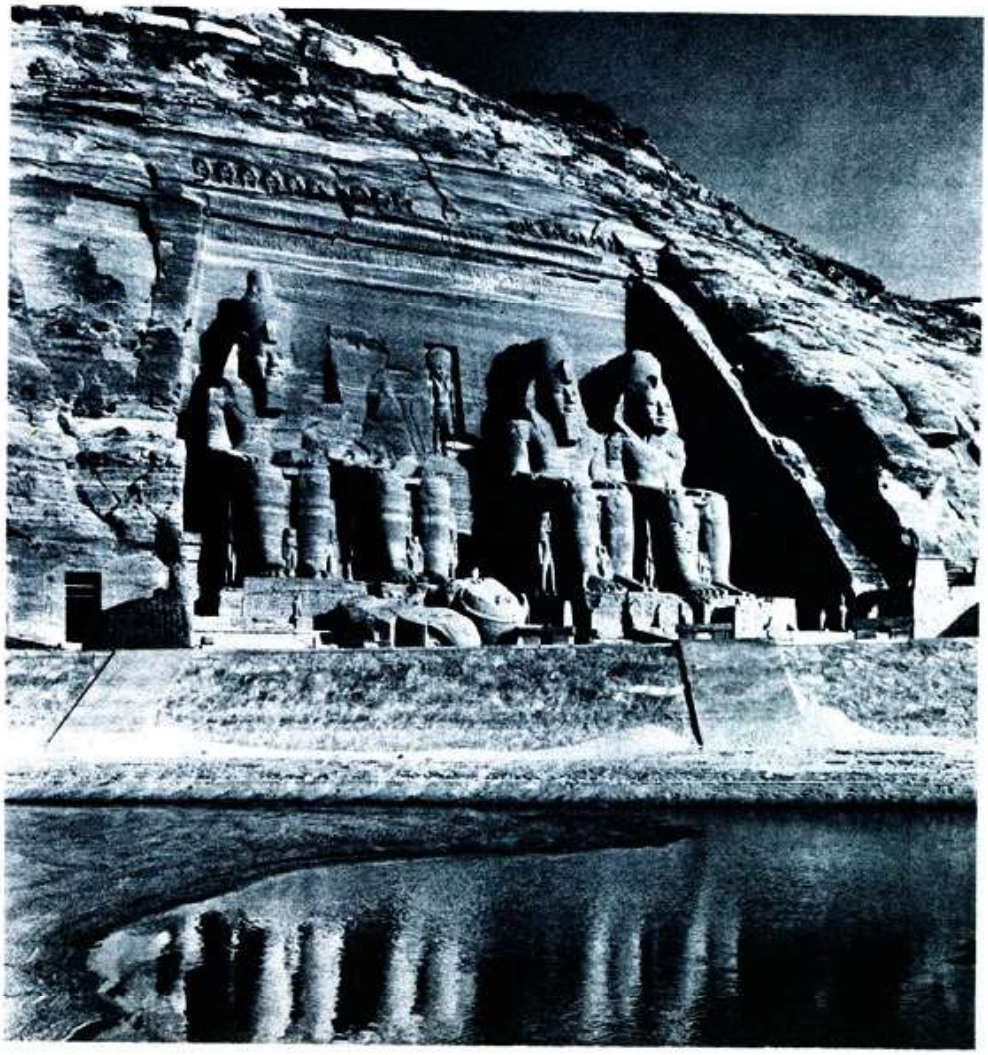
معماری

اگر عظیم‌ترین و گیراترین یادمانهای پادشاهی کهن را هرمهای آن بدانیم، در دورهٔ پادشاهی جدید، معابد باشکوه به‌چنان مقامی می‌رسند. مراسم دفن، همچون گذشته، با دقت و شکوهی بی‌مانند برگزار می‌شد و اشراف و پادشاهان به پیروی از سنت پادشاهی میانه، مرقدها یا اتاقکهای تدفین خویش را از دل صخره‌های غرب نیل می‌تراشیدند و در می‌آوُردَند. در درهٔ شاهان، مقبره‌ها را از دل تخته سنگها تراشیده‌اند، و راه رسیدن به آنها دالانهای درازی است به طول ۱۵۰۰ متر که محل مقبره را تا دامنهٔ کوه می‌رساند. راههای ورود به این اتاقکهای تدفین را با دقت تمام پنهان و گم می‌کردند، و معابد مردگان نیز به فاصلهٔ معینی از این مقبره‌ها در امتداد سواحل رودخانه برپا شده بودند. معبد، جایی که پادشاه در آن به‌پرستش خدای حامی خویش می‌پرداخت و پس از مرگش به عنوان نمازخانهٔ مردگان مورد استفاده قرار می‌گرفت، به ساختمانی پرشکوه و مجلل و در خورد مقام پادشاه و خدا تبدیل شد.

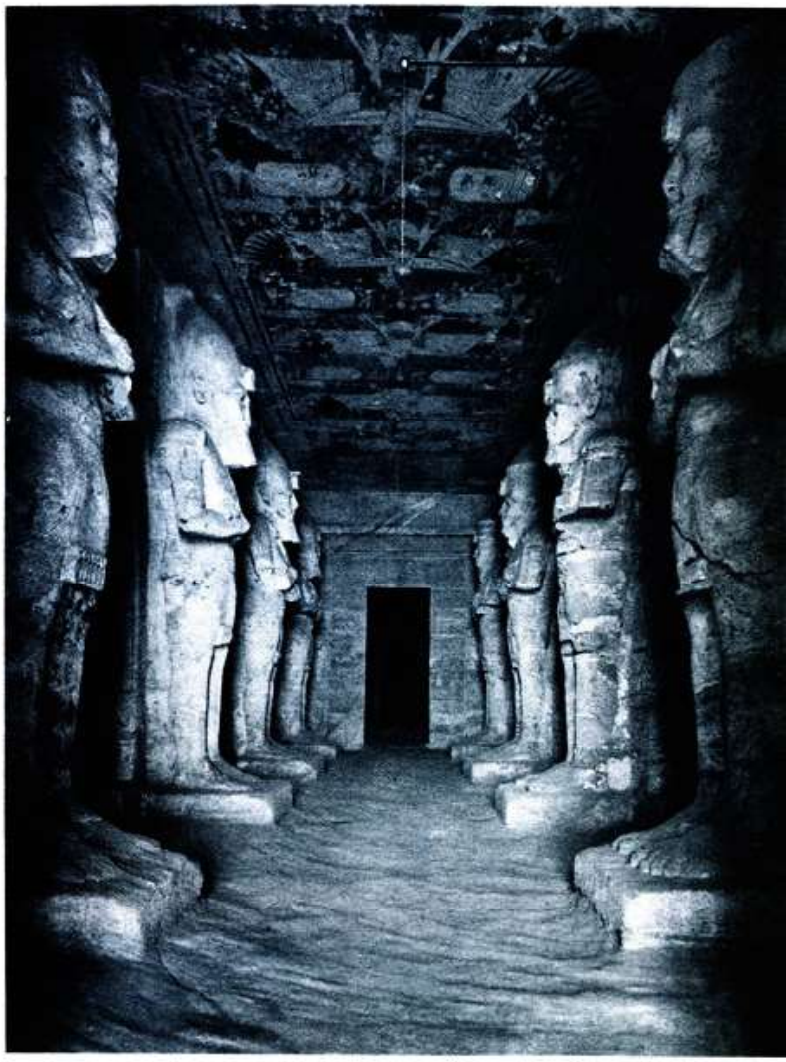
۸۴ مرقد ملکه حتشپ سوت، دیرالبحری، حدود ۱۵۰۰ ق. م.

باشکوه‌ترین مرقد یا معبد مردگان سلطنتی از این میان مرقد **ملکه حتشپ سوت** (تصویر ۸۴) بود که پیش از سرنگونی حکومتش به‌دست **تحوطمس III**، ساخته شده بود. **حتشپ سوت** شاهدختی بود که چون هیچ جانشین ذکور قانونی برای سلطنت وجود نداشت، به خود می‌بالید از اینکه توانسته بود «دو سرزمین مصر را به کار با کمرهای خمیده برای خودش» وا دارد. این معبد که در حدود سال ۱۵۰۰ پیش از میلاد در مجاورت خطوط معبد **منتحوتپ I** از پادشاهی کهن ساخته شد ولی هرم آن را در حیاط جلویی نداشت، از سطح کف دره تا سه طبقهٔ ستوندار با خرپشته‌های اتصالی از پایین به بالا قد برافراشته است. نکتهٔ قابل توجه، تناسب بصری معبد با محیط طبیعی خود است. سنگهای دراز عمودی و افقی ستون بندیها و توالی رنگ سیاه و سفید یا روشن و تاریك، با تقارن انسان - ساخته‌اش، الگوی صخره‌ای پرتگاههای بالا را تکرار می‌کنند. تك‌تك ستونها، که یا چهار گوش ساده‌اند یا به صورت یك شانزده ضلعی پخ‌دار تراشیده شده‌اند، تناسب و فضایی هنری با یکدیگر پدید می‌آورند. تقریباً نزدیك به دویست پیکرهٔ نقش برجستهٔ همه جانبی در ارتباط با معماری این معبد ساخته شده بوده‌اند. نقش‌های نیم برجسته با رنگهای درخشان و خیره کننده‌ای که سراسر دیوارها را پوشانده بودند و بقایایشان را امروزه هم می‌توان مشاهده کرد، به همین علت ساخته شده بودند. این نقشهای برجسته، نمایشی از تولد، تاجگذاری، و کارهای بزرگ **حتشپ سوت** بودند. در روزگار او، مهتابیهای معبدِ، مانند امروز قطعه زمینهایی خشك نبودند بلکه باغهایی پر از درخت کندر و گیاهان نایاب بودند که ملکه به دنبال لشکرکشی به «سرزمین دور افتادهٔ **پونت**» در ساحل **دریای سرخ** با خود آورده بود؛ و شرح این واقعه به طرز نمایانی در تزیینات پیکری معبد به چشم می‌خورد.

معبد تخته سنگی غول آسای **رامسس II**، آخرین فرعون بزرگ و جنگاور مصر، که کمی پیش از خروج **قوم یهود** از مصر به پیشوایی **موسیٰ** از مصر زندگی می‌کرده است، در **ابو سمبل** بر ساحل چپ رود نیل ساخته شده است. **رامسس** که از پیکارهای بسیارش برای زنده کردن امپراتوری مصر برخود می‌بالید، با قرار دادن چهار تندیس شبیه‌سازی شدهٔ غول آسای خودش در نمای معبد (تصویر ۸۵)، به ستایش از عظمت خویش پرداخت و در آن اغراق کرد. در سال **۱۹۶۸**، کل بنای معبد برای آنکه زیر آب دریاچهٔ سد جدید الاحداث **آسوان** نرود، به نقطه‌ای دیگر انتقال داده شد. در دوره‌های بعد، افتخارات شاهان و عظمت امپراتوران را نیز با ساختن بناهای عظیم و پرشکوه گرامی می‌داشته‌اند؛ گویا گرایش به ساختمانها و پیکره‌های غول آسا از مختصات هنر بیشتر امپراتوریهایی است که به اوج اقتدار رسیده‌اند. در اینجا، هنرمندانِ **رامسس** اصل گسترش یا بزرگ نمایی غیر عادی را در اندازه‌ها و تکرار آنها به کار می‌بندند. تندیس‌های جسیم، پالایش تندیسهای دوره‌های پیشین را ندارند، زیرا هرگونه ظریفکاری فدای بزرگتر کردن اندازه‌ها شده است. بزرگی مقیاسها در داخل معبد نیز به اجرا درآمده است (تصویر ۸۶). پیکره‌های غول‌آسای پادشاه که به قالب ستون تراشیده شده‌اند، در دو سوی دالان باریك معبد رو به یکدیگر ایستاده‌اند و جسامت اغراق آمیزشان



۸۵ معبد رامسس II، ابو سمبل، حدود ۱۲۵۷ ق م. تندیسهای غول‌پیکر، بلندی تقریباً ۱۸ متر.



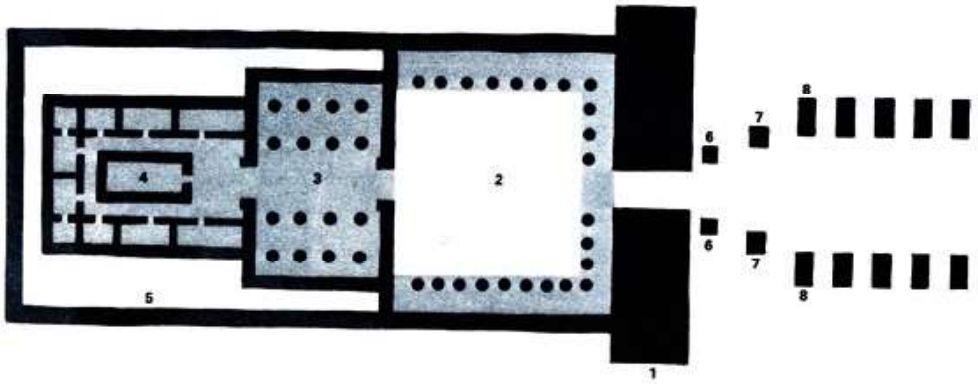
۸۶ داخل معبد رامسس II.

ظاهراً با فضای معماری آن تناسب دارد. ستونها نگه داشته شده‌اند ـ یعنی از دل صخره‌های موجود تراشیده شده‌اند ـ و هیچ نقشی در تحمل فشار سقف ندارند و از این لحاظ مشابه ستونهای مقابر بنی حسن هستند. پیکرهٔ ستونی یا استفاده از پیکرهٔ مرد و زن به جای ستون ـ کاریاتید ـ بعدها در معماری یونان پدید آمد و حضور آن در ابو سمبل را می‌توان نخستین شکل کاربرد آن دانست.

گذشته از معبدهای مردگان، بناهای عظیم دیگری بودندکه برای ستایش از یك یا چند خدا ساخته می‌شدند و غالباً شاهان یکی پس از دیگری بخشهای تازه‌ای بر آنها می‌افزوده‌اند و ابعادی غول آسا به آنها می‌دادند، مانند آنچه در معابد کرنك و الاقصر دیده می‌شود (تصویرهای ۹۰ و ۹۱). تمام این معبدها نقشه‌های اجرایی مشابهی داشتند. نقشهٔ هر معبد سردر دار نمونه (تصویر ۸۷) بر امتداد محور واحد خیابانی که از وسط یك حیاط و تالار ستوندار می‌گذرد و به مرقدی کم نور می‌رسد، از دو سو قرینه سازی شده است. نشان بارز مسیر آراسته به پیکره‌ها، نمای سردر ساده و عظیم آن با دیوارهای شیبدار است. نمونهٔ درشت نمایی شدهٔ سردری که در تصویر ۸۸ دیده می‌شود از معبد هوروس در ادفو گرفته شده است. این معبد در دورهٔ حاکمیت بطالسه ساخته شد و سند برجسته‌ای از ماندگاری سنتهای هنری مصریان است. سطح پهناور سردر مزبور به وسیلهٔ دروازه‌ای به دو بخش می‌شود. در دو سوی این دروازه شکافهای باریك و بلندی برای نگه داشتن میلهٔ پرچم تعبیه شده است. چندین نقش نیم برجسته نیز بر روی دو یال سردر دیده می‌شود. پهلوها و بالای سردر با تعدادی کارهای قالبزنی تکمیل می‌شود. در داخل، حیاطی وجود دارد که سه طرفش ستونبندی شده، پس از آن تالاری است بین حیاط و مرقد یا قدس الاقداس که محور طولانیش به محور کل مجموعهٔ ساختمانی معبد عمود است. این تالار «عریض» یا ستوندار (یعنی تالاری که سقفش روی تعدادی ستون نهاده شده است) پر از ستونهای عظیم است و سقفش از تخته سنگ ساخته شده؛ این تخته سنگها بر تیرهایی افقی نهاده شده‌اند که اینها نیز به نوبهٔ خود روی سنگهای پاطاقی چسبیده به سرستونهای بزرگ قرار گرفته‌اند. در تالار ستوندار معبد آمون رع در کرنك (تصویرهای ۸۹ و ۹۰) ارتفاع ستونها به ۲۰ متر می‌رسد و سر ستونها که قطرشان در بالا ۶ ۱/۲ متر است، آنقدر بزرگ هستند که می‌توانند وزن ۱۰۰ نفر را تحمل کنند. مصریها که از سیمان استفاده نمی‌کردند برای برپا نگهداشتن ستونها، آنها را بزرگ می‌گرفتند تا وزن‌شان بیشتر شود. در بسیاری از اینگونه تالارهای ستوندار، ردیف ستونهای میانی از ردیف ستونهای کناری بلندتر بود و نتیجتاً سقف تالار را در بخش مرکزی بلندتر می‌کرد و در آنجا یك ردیف پنجرهٔ زیرسقفی تعبیه می‌شد. دریچه‌های این ردیف پنجرهٔ زیرسقفی راهی برای تابیدن نور به داخل بنا می‌شدند. این شیوهٔ ساختمان سازی، به شکل ابتدایی در نخستین سالهای حاکمیت پادشاهی کهن در معبدِ درّه‌ایِ هرم خفرع ظاهر می‌شود. این ردیف پنجرهٔ زیر سقفی که ظاهراً اختراع مصریان است، تا روزگار ما به عنوان یکی از عناصر مهم معماری به حیات خود ادامه داده است و مخصوصاً در طراحی کلیساهای سده‌های میانه اهمیت داشت.

نقشهٔ ساختمانی معابد مصری از بطن ضروریات و نیازهای آیینی ایشان سربرآورد. فقط فرعون و کاهن می‌توانستند وارد اتاقك تدفین یا قدس الاقداس شوند؛ عدهٔ اندکی به تالار ستونها پذیرفته می‌شدند؛ تودهٔ مردم را فقط تا حیاط راه می‌دادند و یك دیوار بلند، معبد را از دنیای خارج جدا می‌کرد. مصریان محافظه‌کار، تا چند صد سال از این نقشهٔ بنیادی منحرف نشدند. محور دالان، که بر کل نقشه مسلط است معبد را به جای یك ساختمان، به گفتهٔ اوسوالد اشپنگلر، «به جاده‌ای محصور در میان دو ردیف سنگهای تراشیده» تبدیل می‌کند. این دالان، همچون رود نیل ـ که خود نیز تقریباً نمادی از همین رود است ـ احتمالاً نمایشی از مفهوم زندگی در نزد انسان مصری بوده است. اشپنگلر می‌گوید انسان مصری خودش را در جادهٔ باریك و از پیش تعیین شدهٔ زندگی که در برابر داوران روز رستاخیز به پایان می‌رسید مجسم می‌کرد. کل فرهنگ مصری را می‌توان تجسمی از این مضمون پنداشت.

در تالار ستوندار کرنك (تصویر ۹۰)، ستونهای صاف (در مقابل ستونهای خیاره دار) مصری با دو نوع اصلی سرستون دیده می‌شوند: غنچه‌ای و کاسه‌ای، یا زنگوله‌ای. ستونها با آنکه از ارکان ساختمانی این تالارند، برخلاف «ستونهای» ذخیرهٔ مقابر پادشاهی میانه در بنی حسن و ستونهای پیکره‌ای در ابو سمبل، نقش‌شان به عنوان نگه‌دارندهٔ فشار عمودی، تقریباً به علت وجود باریکه‌ها یا نوارهای افقی مرکب از پیکرتراشی نقش برجسته و نقاشی در سطح تنهٔ آنها به چشم نمی‌آید و بیننده گمان می‌کند که معماران این ساختمان بیش از آنکه خواسته باشند بر نقش کارکردی ستونها تأکید کنند می‌خواسته‌اند از آنها به عنوان زمینه یا سطحی برای تزیین استفاده کنند. این، در نقطهٔ مقابل روش یونانیان در سده‌های بعد است که با خالی گذاشتن سطح تنهٔ ستون از هر گونه تزیین بر خطوط عمودی تأکید می‌کنند و نقش آن را آشکار می‌سازند.

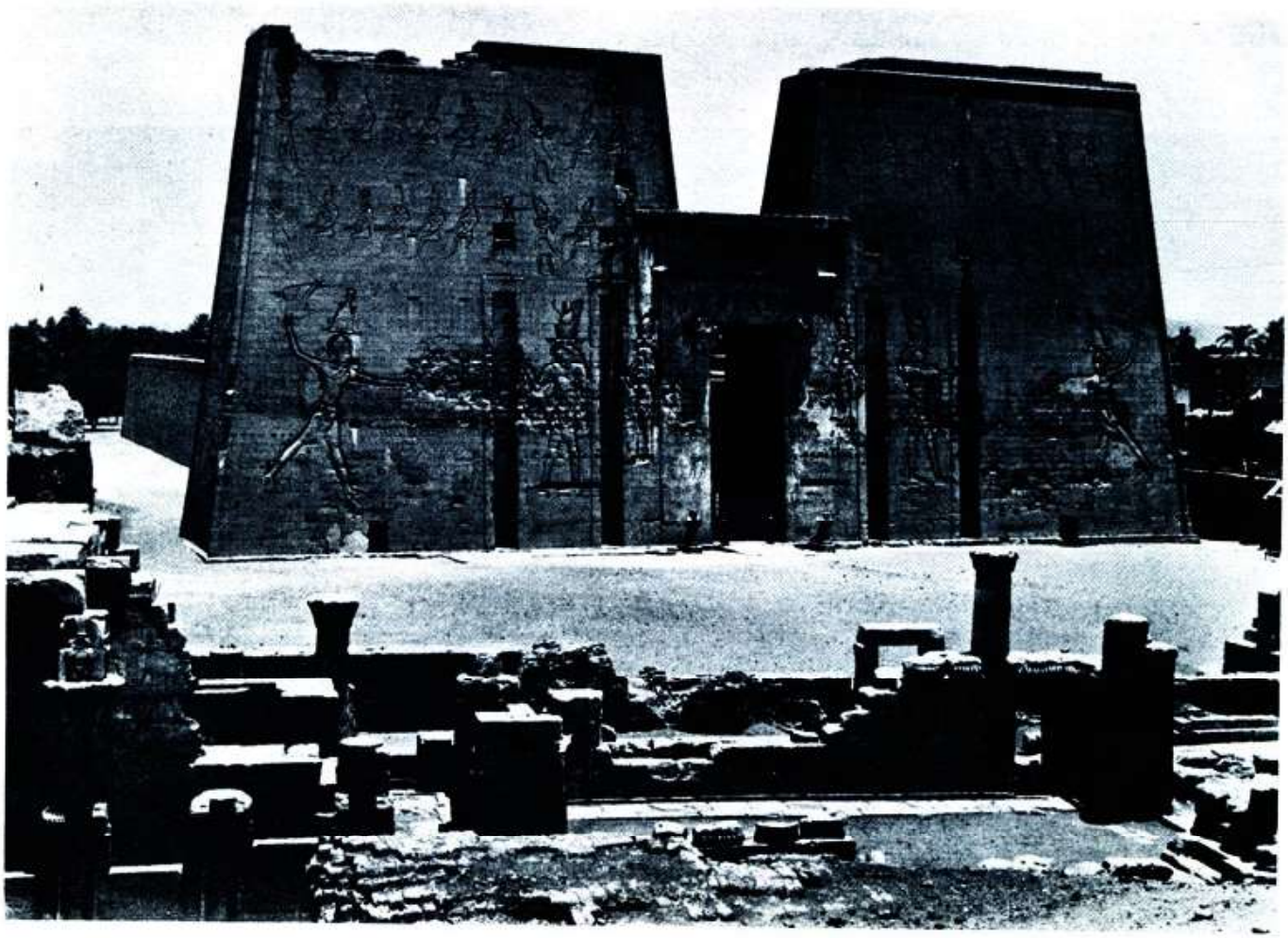


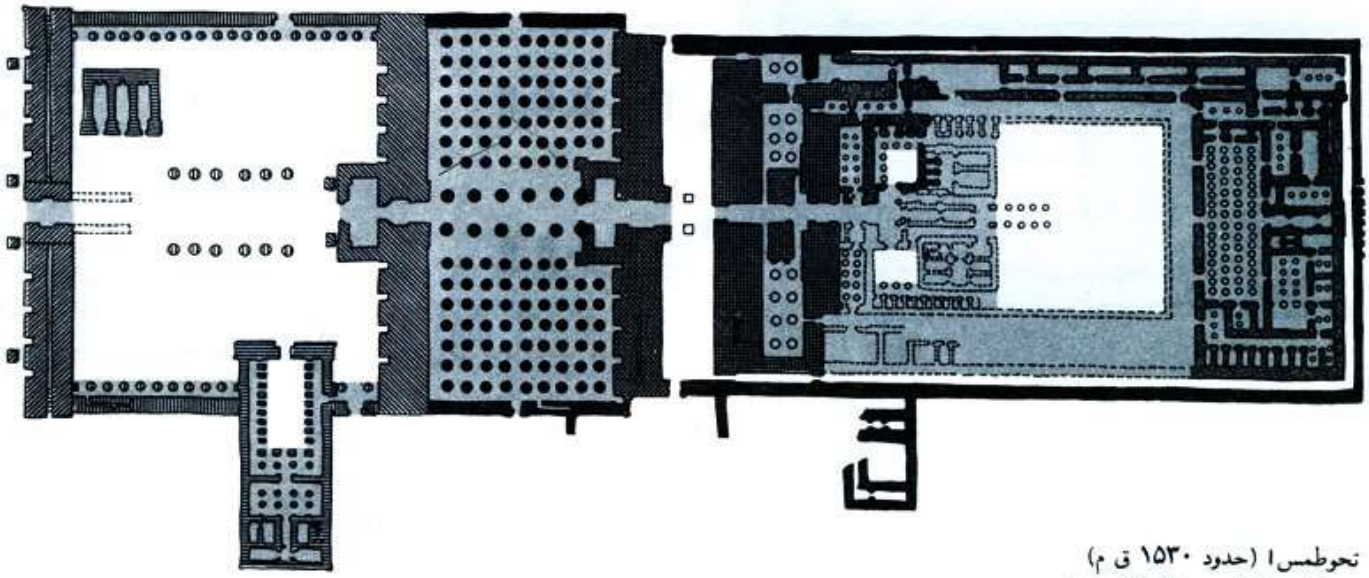
۱. سردر
۲. حیاط
۳. تالار ستوندار
۴. قدس‌الاقداس
۵. دیوار گرداگرد
۶. تندیسهای غول‌آسای فرعون
۷. ستونهای هرمی
۸. ردیف جانوران کنده‌کاری شده
احتمالاً سرپوشیده (به حدس)

۸۷ نقشهٔ ساختمانی یك معبد سردر دار نمونه.

حیاطها و ستونکاریهای معبد **آمون موت خونسو در الاقصر** (تصویر ۹۱)، سبك ستون بندی را به روشنی نمایش می‌دهند. چنین به نظر می‌رسد که ساختمان مبتنی بر تیرهای عمودی و افقی معابد از یك اسلوب کهنه‌تر ساختمانی ریشه گرفته باشد که در آن از بافه‌های تنگ هم بستهٔ نی و گیاهان مردابی به جای تیرهای نگه دارندهٔ سقف در ساختمانهای خشتی استفاده می‌شده است. مدرك این پیوند را می‌توان در خودِ ستونها دید که چنان کنده کاری شده‌اند تا شبیه بافه‌های پاپیروس یا نی بشوند، و سرستونهایی به شکل غنچه یا زنگوله نیز بالایشان کار گذارده شده است. تزیینات رنگین، که آثارشان هنوز هم در روی تنه‌ها و سرستونها به چشم می‌خورد، تأکیدی بر این جزییات طبیعی بودند. به بیان دقیق‌تر، گیاهان درّهٔ نیل، مایه‌های اصلی تزیین در سراسر هنر مصر بوده‌اند. اگر کسی بخواهد به دنبال احتمال تأثیر معماری بین النهرین در اینجا بگردد، لازم به تذکر است که معماران بین النهرین تا پیش از استیلای ایران بر این سرزمین، به ندرت از روش تیر عمودی و افقی استفاده کرده‌اند؛ و ستون، کمتر در ساختمانهایشان دیده می‌شد. گذشته از این، استحالهٔ شکلهای گیاهان به صورت نیمرخهای خشك معماری، دقیقاً همان استحالهٔ پیکر آدمی و عملی است که مصریان با مهارت تمام در نقاشیها و پیکرتراشیهای مقابر خویش بدان دست یافتند.

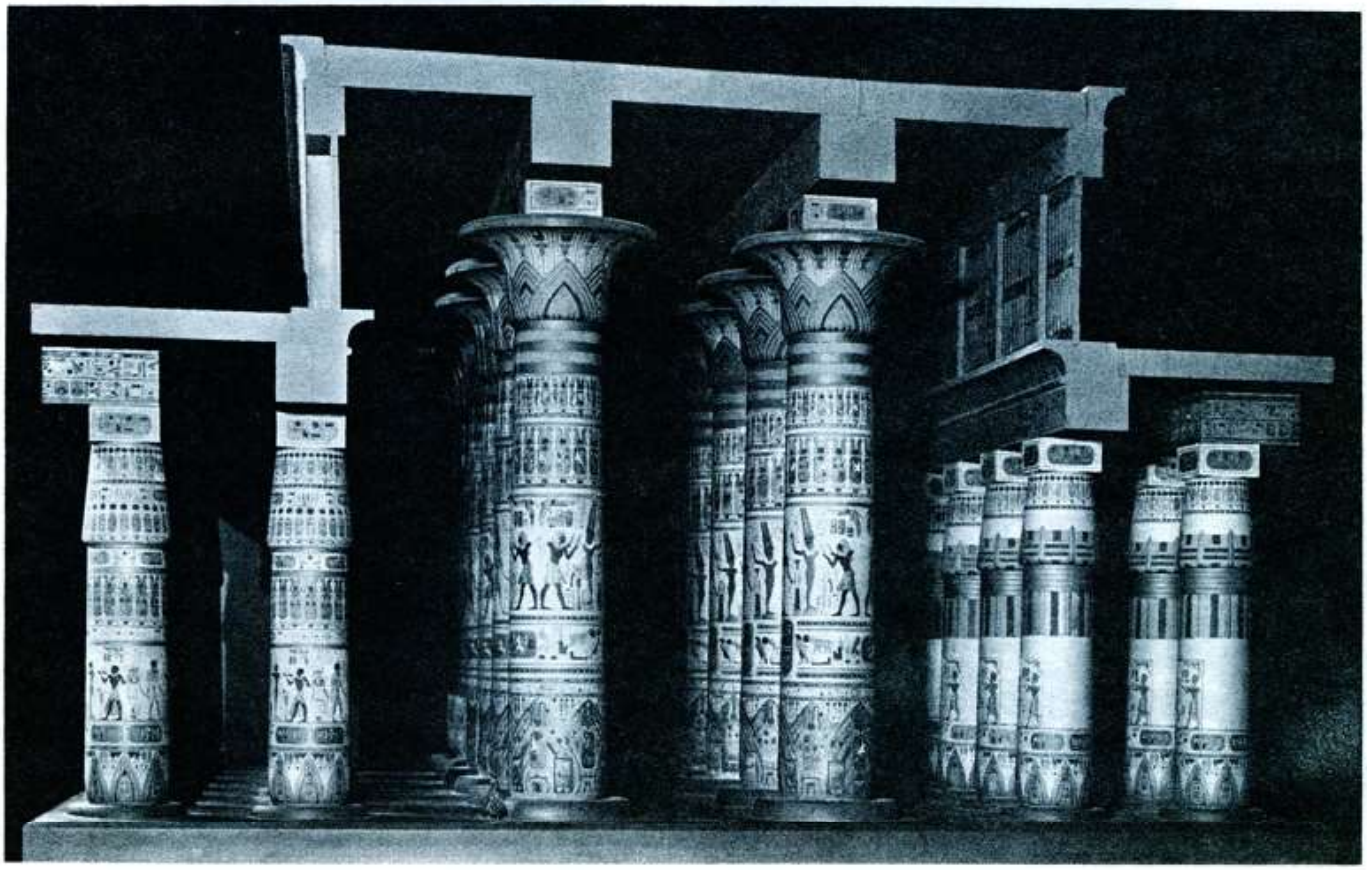
۸۸ معبد سردر دار هوروس، ادفو، حدود ۲۳۷ـ۲۱۲ ق م.

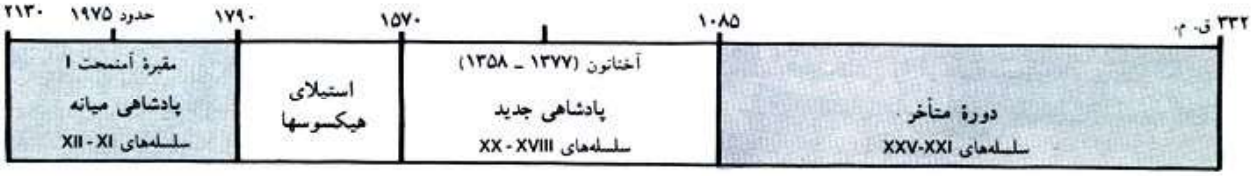




۸۹ نقشهٔ معبد آمون رع، کرنك، تاریخهای داخل هلالین به زمان ساخت مربوط می‌شود. (اقتباس از طرح بانیستر فلچر.)

۹۰ مدل تالار ستوندار، معبد آمون رع، کرنك، حدود ۱۳۰۰ ق م. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك (موقوفه لِوی هِیل ویلارد).





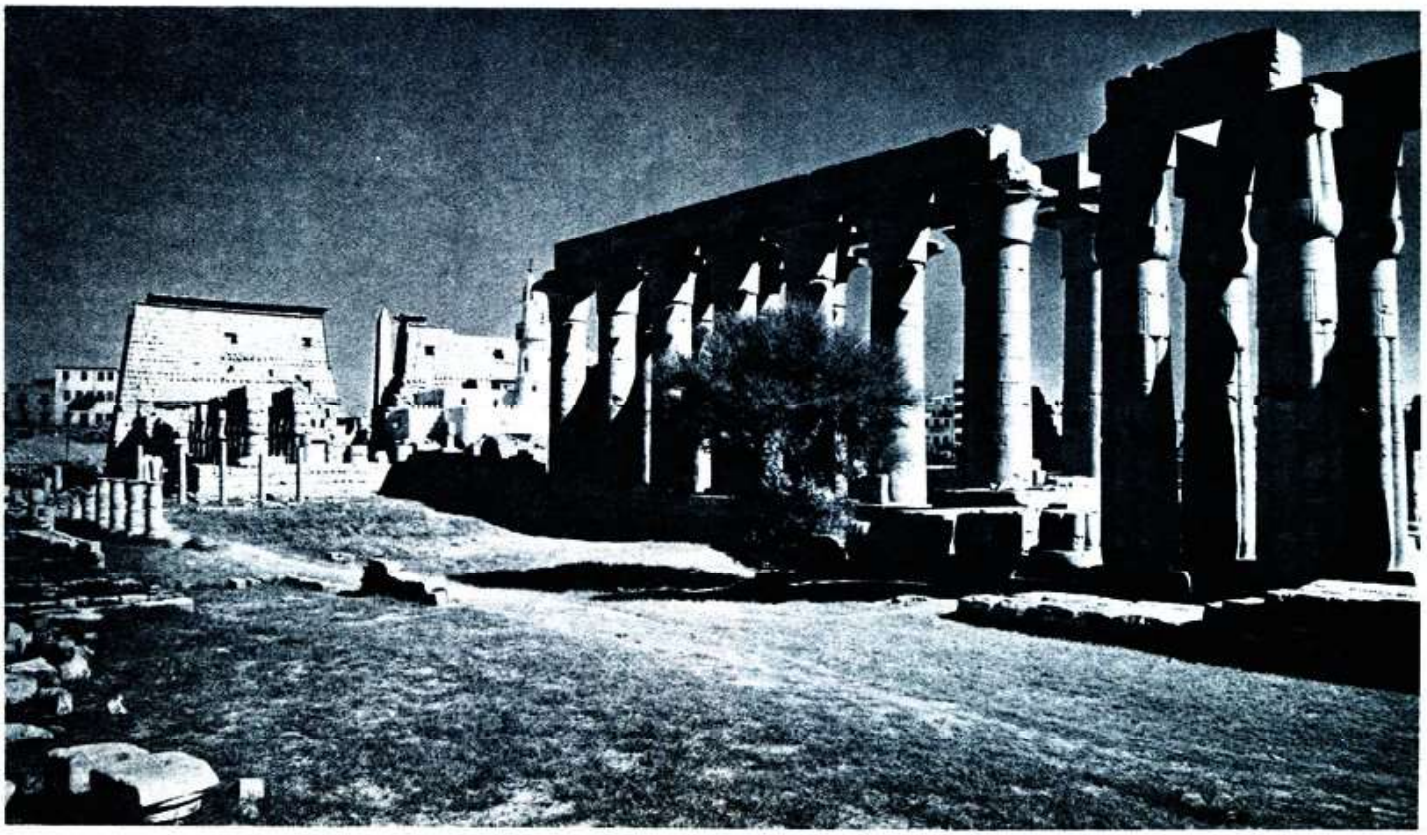
پیکر تراشی و نقاشی

این ساده نمایی بنیادی شکل، که موجب حفظ ماهیت مکعب وار تخته سنگ در پیکره‌های **کا** می‌شود، در پیکره‌ای از **سن موت** (صدر اعظم ملکه **حتشپ سوت** و مهندس‌معمار معبد وی در **دیر البحری**) با **شاهدخت نفروا** (تصویر ۹۲) بهتر به چشم می‌خورَد. در این طرح شگفت‌آور، که ظاهراً در دوران پادشاهی جدید رواج یافته بود، توجه اصلی به سرِ پیکره جلب می‌شود، بدنهٔ آن به شکل تخته سنگی مکعب‌وار باقی می‌ماند و برای حکاکی کتیبه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. این پیکره‌ها با گوشه‌های ملایمی که سطوح کتیبه‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهند، به نظر می‌رسد که نمونهٔ دیگری از شیفتگی مصریان به حجم محصور در سطوح تخت و آشکار باشد. شکل سنگ صیقل داده شده، زیبایی ساده‌ای مختص خود دارد.

پایداری فرمولهای برجسته نمایی یك چهره بر روی سطح تخت را می‌توان در نقاشیهای دیواری مقبرهٔ **آمنمحب** در **طیوه** که به سلسلهٔ هجدهم تعلق دارد مشاهده کرد (لوحهٔ رنگی ۶). شخص متوفیٰ روی زورقش ایستاده است وبا چوب پرت کردنیش پرنده‌ها را از روی مرداب پاپیروس دور می‌کند. در دست راستش سه پرنده‌ای را نگه داشته که شکار کرده است؛ گربهٔ صیادش که روی ساقهٔ یك پاپیروس در جلوی او نشسته است دو پرندهٔ دیگر را با پنجولهایش گرفته و بال پرندهٔ سوم را با دندان چسبیده است. دو همراه وی که احتمالاً همسر و دخترش هستند و پیکره‌هایشان به تناسب مقامشان کوچکتر نمایانده شده است، خوشحالند که چندین نیلوفر آبی چیده‌اند. با آنکه آب و پیکره‌های دیگر با رعایت میثاقهای مرسوم نمایانده شده‌اند، گربه و ماهیها و پرنده‌ها با ناتورالیسمی مبتنی بر ادراك بصری ـ همچنان که در نقاشی دیواری خشك **غازهای مدوم** (تصویر ۷۸) دیدیم ـ مجسم شده‌اند.

اتاقك مقبره، همچنان که در مقبرهٔ باقی مانده از دورهٔ پادشاهی جدید به نام مقبرهٔ **نخت** در طیوه (تصویر ۹۳) دیده می‌شود، شبیه اتاقکهای مقبره در دورهٔ پادشاهی کهن است؛ در نقاشی دیواری آن، روش نمایش، همچنان با جداسازی اکید مناطق عمل همراه است. ولی در برخی جزییات، نوآوریهایی به چشم می‌خورد: گاهگاه، زنده‌نمایی تازه و ژرف‌نگری بیشتری در امور زندگی دیده می‌شود. در جزیی از یك نقاشی دیواری متعلق به مقبرهٔ دیگری از پادشاهی جدید (تصویر ۹۴) چهار زن به تماشای رقصیدن دو دختر زیرك و کوچك نشسته‌اند و خود نیز ظاهراً در نوازندگی آهنگ رقص شرکت دارند. روی هم افتادن تصویرهای دختران که به جهات متضاد می‌نگرند، و چرخشهای نسبتاً پیچیدهٔ این رقص، با دقت و درستی کاملی مشاهده و نمایانده شده است. از چهار زن مزبور، دوتای سمت چپ تصویر به شیوهٔ سنتی شبیه سازی شده‌اند ولی دو تای دیگر چنان رو به ما نشان

۹۱ حیاط و سردر دربار رامسس II، حدود ۱۲۹۰ ق م. و حیاط و ستونکاری دربار آمنحوتپ III، حدود ۱۳۹۰ ق. م.، معبد آمون موت خونسو، الاقصر.



۹۲ سن‌موت باشاهدخت نفروا، طیوه، حدود ۱۴۸۰ ق م. سنگ سیاه، بلندی تقریباً ۱۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین.

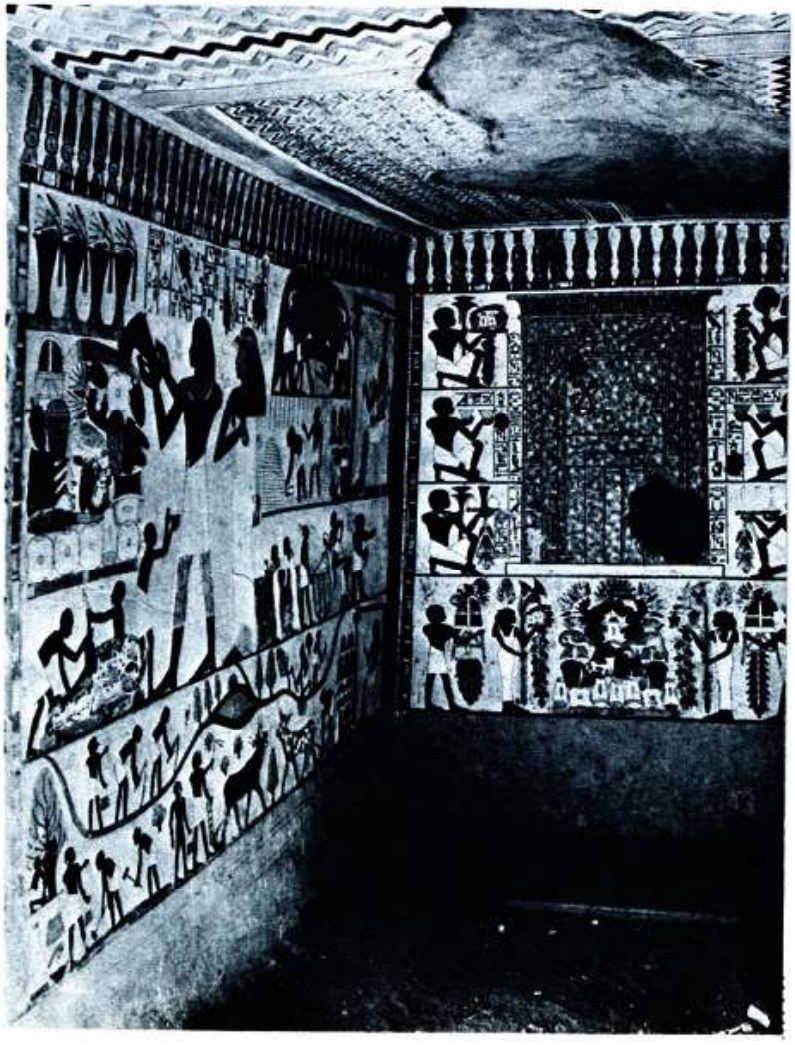
داده شده‌اند که می‌توان آن را غیرعادی‌ترین و نادرترین تلاش برای نشان دادن نمای تمام رخ دانست. اینها ظاهراً به آهنگ رقص، دست می‌زنند؛ یکی از ایشان نی می‌نوازد، و در حالی که جملگی پاها را روی هم انداخته و نشسته‌اند هنرمند بیشترین توجهش را به نمایش کف پای ایشان معطوف کرده است. این دوری از رسمیت، نه فقط می‌تواند به معنی رهایی از قواعد خشک شبیه سازی باشد بلکه حکایت از نوعی فاصله گیری با مضامین ثابتی دارد که برای نقاشی مقبره‌ای مناسب پنداشته می‌شدند. در عین حال، در اینجا می‌توان بازتابی از شیوهٔ زندگی پرتجملتر دورهٔ پادشاهی جدید را مشاهده کرد، و این احتمال نیز وجود دارد که از این زمان به بعد کا نه فقط به وسایل اولیهٔ زندگی در آن دنیا بلکه به سرگرمیها و شادیهای رسمی نیز احتیاج پیدا کرده باشد.

آخناتون و دورهٔ عمارنه

این نوسانهای کوچك در فرمولهای دیرینه سال، آغازگر تحولی کوتاه مدت ولی خشونت آمیز در هنر مصر گردید که یگانه گسست در زنجیرهٔ پیوستهٔ سنت طولانی آن به شمار می‌رود. در سدهٔ چهاردهم پیش از میلاد، امپراتور **آمنوفیس IV** (**آمنحوتپ IV**) که بعدها به **آخناتون** (یا **ایخناتون**) معروف گردید، **دین آتون** خدای همگانی و یگانه خدای آفتاب را رسماً پذیرفت. او بدین ترتیب پرستش **آمون** را که در نزد **طیوه‌ایها** مقدس بود و کاهنان پرقدرت معابدی چون **کرنك** و **الاقصر** و مردم مصر بدان ایمان داشتند، برانداخت و با آن به ستیز برخاست. او نام **آمون** را از همهٔ کتیبه‌ها، حتی از نام خودش و نام پدرش **آمنوفیس III** حذف کرد. معابد بزرگ را تخلیه کرد، کاهنان و مردم عادی را برانگیخت و پایتختش را از **طیوه** به نقطه‌ای که امروزه **تل العمارنه** نامیده می‌شود انتقال داد و در آنجا شهر و زیارتگاههای مخصوصی برای **دین آتون** برپا داشت.

این اقدام **آمنوفیس IV** ـ که دیگر **آخناتون** نامیده می‌شد ـ با آنکه ممکن است بوی روان پریشی یا تعصب گرایی ناشی از گرایش ناگهانی به دین جدید بدهد، پیامد رویدادهایی در شکل‌گیری و گسترش دامنهٔ اقتدار سلسلهٔ بزرگ هجدهم بود. حکومت مصر، نخستین امپراتوری جهان را تشکیل می‌داد. فراعنهٔ فاتح و توسعه طلب مصر که بر سوریه و نوبه حکومت می‌کردند، با **حتیّان** هم مرز بودند و مانع رخنهٔ **میتانیان** می‌شدند، تدریجاً بر قدرت **آمون** خدای پیشین آفتاب افزوده بودند و او را نه فقط خدای مصریان بلکه خدای کل نوع بشر قرار داده بودند. حتی پیش از آنکه مصر به نیروی عمده در منطقهٔ مدیترانه تبدیل شود ـ یا به گفتهٔ **جیمز برستد** پیش از آنکه «برتری مصر از سوی جزایر یونان، سواحل آسیای صغیر، و مناطق کوهستانی رود فرات عِلیا در شمال تا آبشار چهارم نیل در جنوب مورد تردید قرار گیرد» ـ **توتمس I** بنیان‌گذار قدرت و شوکت این سلسله، در بارهٔ خدای آفتاب می‌گفت که دامنهٔ پادشاهی‌اش تا «مدار آفتاب» گسترده شده است. و **تحوطمس III** فرعون نظامی‌گرای مصر دربارهٔ این خدای بزرگ نمایی شده می‌گفت: «او سراسر زمین را ساعت به ساعت می‌بیند.» بدین ترتیب وقتی **آخناتون** خدای امپراتور شدهٔ

۹۳ مقبرهٔ نَخت، طیوه، حدود ۱۴۵۰ ق م. دیوار عقب ۱۴۰×۱۵۰ سانتی‌متر.



۹۴ نوازندگان و رقصندگان، جزیی از نقاشی دیواری متعلق به مقبره‌ای در گورستان طیوه، حدود ۱۴۰۰ ق م.

آفتاب را به مقام یگانه خدای زمین برگزید و هر رقیبی را به عنوان اینکه کفرآمیز است دور انداخت، در واقع از نیروهایی بهره می‌گرفت که تدریجاً فراهم آمده بودند. او خدای جدید و همگانی را به خودش نسبت داد، و خودش را فرزند و پیامبر، حتی یگانه کاردانِ **آتون** اعلام کرد. خدا فقط خطاب به او می‌توانست وحی‌اش را بفرستد. سرود او در وصف **آتون** تا امروز مانده است:

تو در قلب منی
کسی نیست که ترا بشناسد
مگر فرزندت ایخناتون.
تو او را آموخته‌ای.
از طرحها و قدرتت.
جهان در دست توست،
گرچه خود آفرینندهٔ همه چیزی...
تو جهان را برپا داشته‌ای،
همه‌چیز را برای فرزندت فراهم آورده‌ای،
چون او از اندامهای توست،
پادشاه مصر علیا و سفلی است،
زنده است و بر دو سرزمین فرمانروایی می‌کند...

کشور مصر نخستین ذرات ترکیبی ادیان یکتا پرست جهان را در روی زمین پاشیده است. حکومت دین سالارانهٔ کوتاه مدت **آخناتون**، به نظر می‌رسد که بذر تصورات بعدی در بارهٔ خدای واحد، فرزند یا پسری ابدی که پادشاه نیز هست، جهانی که به وسیلهٔ آن خدای واحد آفریده شده است، و وحی درونیِ آن خدا برای یگانه فرزند برگزیده‌اش، را تجسم بخشیده باشد.

یکی از نتایج فلسفهٔ دینی جدید ظاهراً پیدایش وقفه‌ای موقتی در اشتغال مصریان به مسألهٔ مرگ و دنیای پس از مرگ و افزایش علاقه‌شان به زندگی در روی زمین بوده باشد. در هنر، بازتاب این تحول، نگرش متفاوتی است که در شبیه‌سازی از پیکر آدمی پیش آمد. از آن پس هنرمندان کوشیدند مفهوم تازه‌ای از زندگی و حرکت را با به نمایش درآوردن شکلهای دارای سطوح برآمده و خطوط خمیده، بیان کنند؛ و گرایشهای ریشه‌دار ناتورالیستی ایشان که تا آن زمان وسیعاً به شبیه سازی از جانوران محدود شده بود، از این پس نه فقط در شبیه سازی از پیکرهٔ انسانیِ فرو افتادگان به کار گرفته شد بلکه پیکره‌های افرادی از خاندانهای سلطنتی و اشراف را نیز به همان روش شبیه‌سازی کردند. در تندیس عظیمی از **آخناتون** (تصویر ۹۵) که از پایتختش در **تل العمارنه** به دست آمده، همان حالت جا افتادهٔ نمای روبرو حفظ شده است؛ لیکن بدن عجیب و دو جنسی تندیس با خطوط کناری منحنی و چهرهٔ کشیده و تمام لب، چشمهای سنگین پلك و حالت خوابگونهٔ آن نشان می‌دهد که هنرمند موضوع کارش را دقیقاً مطالعه کرده و با همه ناهماهنگیهایی که در قیافه و اندامهای پادشاه دیده و جزیی از نمای واقعی او دانسته، از کار درآورده است. ترجیح خطوط منحنی، تأکیدی است بر نرمی اندامهای شل و بزرگی کفل وی، و این فاصله‌ای بس بزرگ با تندیسهای برخوردار از تناسب قهرمانانهٔ اسلاف **آخناتون** دارد. هنرمند، پس از آنکه جسارت کرده و ناتورالیسم را با سبك پردازی درآمیخته، چهرهٔ غیر رسمی و پرصلابتی از پادشاه آفریده است که از دو عنصر سرزندگی و بغرنجی روانی برخوردار است؛ و آن را به اثری اکسپرسیونیستی مبدل کرده است. در پیکرهٔ معروف سر و گردنِ **ملکه نفرتیتی** (لوحهٔ رنگی ۷) همسر **آخناتون** از سنگ آهك رنگ آمیزی شده نیز درك مشابهی از نگاه خیره و مجذوب با حساسیت و ظرافت تقریباً شیوه گرایانهٔ خط کناریِ خمیده به نمایش درآمده است. این احتمال وجود دارد که پیکرتراش، وقتی در وزنِ سرِ تاجدار و طول گردنِ تقریباً مارگونهٔ او اغراق می‌کند، به گلی سنگین بر ساقه‌ای باریك اشاره کرده باشد. دیدن این پیکره، آدمی را به یاد اعقاب جدید **ملکه نفرتیتی** ـ مدلهای مجلات مُد، با کالبد نحیف و لغزان، چهره‌های نقاب گونه و رنگ پریده، و چشمان درشت و سایه زده‌شان ـ می‌اندازد. همچنان که شیوه‌گرایی نوینْ مدل زنده را مطابق اشارات و دستورالعملهای آن شکل می‌دهد، پیکرتراشان **تل العمارنه** نیز احتمالاً معیاری از زیبایی معنوی داشته‌اند که شبیه سازی عملی از روی موضوعات کارشان را بر آن منطبق می‌کرده‌اند. با وجود این، واقعیت ملکه با مشاهدهٔ نقاب زیبایی پرشکوه او نیز که خود شاهکار هنر آرایش است بر بیننده روشن می‌شود. پیکرهٔ سر و گردن **نفرتیتی**، نمونهٔ دیگری از آن درآمیزی هنرمندانهٔ عنصر واقعی و عنصر صوری است که بارها در هنر خاور نزدیكِ باستانی دیده‌ایم.

در سه سالهٔ پایانی حکومت **آخناتون**، برادر ناتنی‌اش سمنکارع

۹۵ آخناتون، از یك پیكرهٔ ستونی در معبد آتون، تل‌العمارنه، حدود ۱۳۷۵ ق م. ماسه‌سنگ، بلندی تقریباً ۴ متر. موزهٔ مصر، قاهره.

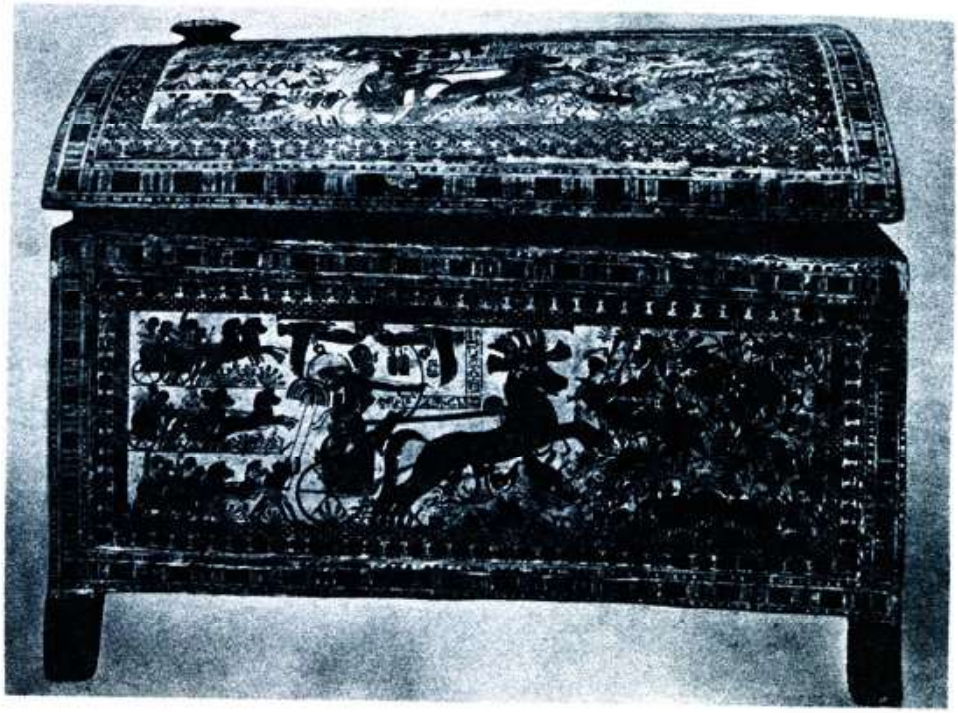
در سلطنت با وی شریك بود. در نقش برجستهٔ به دست آمده از **تل العمارنه**، **سمنکارع** و همسرش **مریتاتن** (تصویر ۹۶) در حالتی غیر رسمی و حتّی خودمانی دیده می‌شوند، که این شدیداً با رسمیّت سنتی رایج در شبیه‌سازی اشخاص عالی مقام مغایرت دارد. خطوط خشكِ پیشین به خطوط خمیدهٔ موجدار تبدیل شده‌اند و حالت **سمنکارع** نیز در هیچ یك از نقشهای برجستهٔ پیشین نمونهٔ مشابهی ندارد. شاهزاده، اندکی به چوب زیر بغلش تکیه داده و یك پایش را راحت نگه داشته است؛ این نما نشان می‌دهد که پیکرتراش از جابه‌جایی انعطاف پذیر اندامهای بدن آگاه بوده است، واین اصلی است که تا پیش از دورانِ کلاسیك در هنر یونان کسی واقعاً درکش نکرده بود. این جزء کاملاً رئالیستی با جزییات دیگری همراه است که جملگی نتیجهٔ بیان آزادانه‌تر چیزهایی که هنرمند مشاهده می‌کرده است به شمار می‌روند: جزییات لباس و دور شدنهای مکرر از رسمیت سنتی، مانند سر دراز و برآمدهٔ **مریتاتن** و شکمهای برجسته که وجه مشخص پیکره‌های متعلق به مکتب **عمارنه** است. تناسبهای پیکره‌ها دیگر به مقام اشخاص بستگی ندارد؛ شاهدخت با همان مقیاس شوهرش، بر اساس تناسبهای طبیعی‌شان مجسم شده‌اند.

دیدیم که حتی پیش از پادشاهی **آخناتون**، گونه‌ای سستی در میثاقهای پیکرتراشی و نقاشی پدید آمده بود. ولی سبك **عمارنه** (و بازگشت مجدد به سنت پیشین) سرآغاز گسستهایی چنان ناگهانی و قطعی است که به ما امکان می‌دهد به این نتیجه برسیم که این سبك فقط یك سبك محلی و بومی بود که به راه شکفتگی گام نهاد. دست کم این احتمال وجود دارد که هنر دنیای پیرامون دریای مدیترانه نیز مختصر تأثیری بر آن داشته است. می‌دانیم که مصر از نخستین روزهای دوران پیش از سلسله‌ها با **جزیرهٔ کرت** روابط بازرگانی داشت، و هنر **مینوسیان** که نیروی حیاتی بیشتری داشت و کمتر در قید میثاقها بود می‌توانسته است الهامبخش و برانگیزانندهٔ هنرمندان دورهٔ **عمارنه** بوده باشد. گر چه عمر فرهنگ درباری **کرت** در حدود سال ۱۴۰۰ پیش از میلاد به‌پایان رسید (ن. ك. فصل چهارم) و **آخناتون** تا سال ۱۳۷۷ (نخست به عنوان شریك پدرش در حکومت) بر اورنگ پادشاهی تکیه نزده بود، فاصلهٔ زمانی مزبور آنقدر زیاد نیست که توانسته باشد مانع چنین تأثیری بشود. شاید در آن زمان تعدادی از هنرمندان **کرت** پس از پناهنده شدن به مصر و مواجه شدن با فضای هنری مطلوب دوران حاکمیت **آخناتون**، سبك **عمارنه** را بارور کرده‌اند.

بقای سبك عمارنه، در صحنهٔ نقاشی شده‌ای بر روی یك صندوق که از مقبرهٔ **توت عنخ آمون** جانشین **آخناتون** به دست آمده است (تصویر ۹۷) دیده می‌شود. در این نقاشی، پادشاه را می‌بینیم که سرگرم شکار چندین گلهٔ هراسان و گریزان جانوری در صحرا است. موضوع جنبهٔ سنتی دارد ولی شکلهای سیال و موج گونه، ترکیب پویا ـ با تأکید بر حرکت و عمل ـ و حالت روانی جانوران شکار شده که از خطوط سنتی زمین رها شده‌اند و بی‌مهابا در عرصهٔ این صحنه به هر سو می‌گریزند، سجایایی هستند که نه فقط سبك **عمارنه** بلکه ناتورالیسم زنده نمای هنر **کرت** را نیز به یاد می‌آورند.

فراعنه‌ای که پس از **آخناتون** بر اورنگ پادشاهی تکیه زدند

۹۶ سمنکارع پادشاه و مریتاتن(؟)، تل‌العمارنه، حدود ۱۳۶۰ ق م. برجسته‌کاری رنگین با سنگ آهك، بلندی تقریباً ۲۴ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین.



۹۸ ستی، ا قربانی پیشکش می‌کند، معبد ستی ا، ابیدوس، حدود ۱۳۰۰ ق م. سنگ آهک رنگ‌آمیزی شده، موزهٔ لوور، پاریس.

۹۷ صحنهٔ نقاشی شدهٔ روی یك صندوق، مقبرهٔ توت عنخ آمون، طیوه، حدود ۱۳۵۰ ق م. طول صحنه تقریباً تقریباً ۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ مصر، قاهره.

آیین و کهانت **آمون** را از نو برقرار کردند، معبدها و کتیبه‌ها را بازسازی کردند، و به شیوه‌های کهن در هنر بازگشتند. بناهای یادبود **آخناتون** از روی زمین محو شدند، بدعتهایش تکفیر شدند، و شهرش خالی‌از سکنه گردید. واکنش محافظه‌کارانهٔ مزبور را می‌توان در نقش برجسته‌ای از فرعون **ستی ا** (تصویر ۹۸) دید. شکلهای خشك و تخت شده، فرمول اجرا شده در **لوحهٔ آرایش پادشاه نامر** (تصویر ۶۵) و رسمیت ایستای هنر دورهٔ پادشاهی کهن را تکرار می‌کند. گویی پانزده سده از تاریخ مصر سپری نشده بود.

با آنکه هنر پس از به قدرت رسیدن پادشاهی جدید به هیچ وجه پژمرده و برچیده نشد، زندگی راکدش در طی چند هزار سال که در طی آن مصر به صورت مردابی برای تمدن مدیترانه درآمد، عملاً ـ دست کم در مقایسه با آنچه در گذشته بوده است ـ رونق و توانی نداشت. **ماسپرو** ضمن جمع بندی هنر دوران پادشاهی جدید و زوال بعدی آن، چنین نوشت:

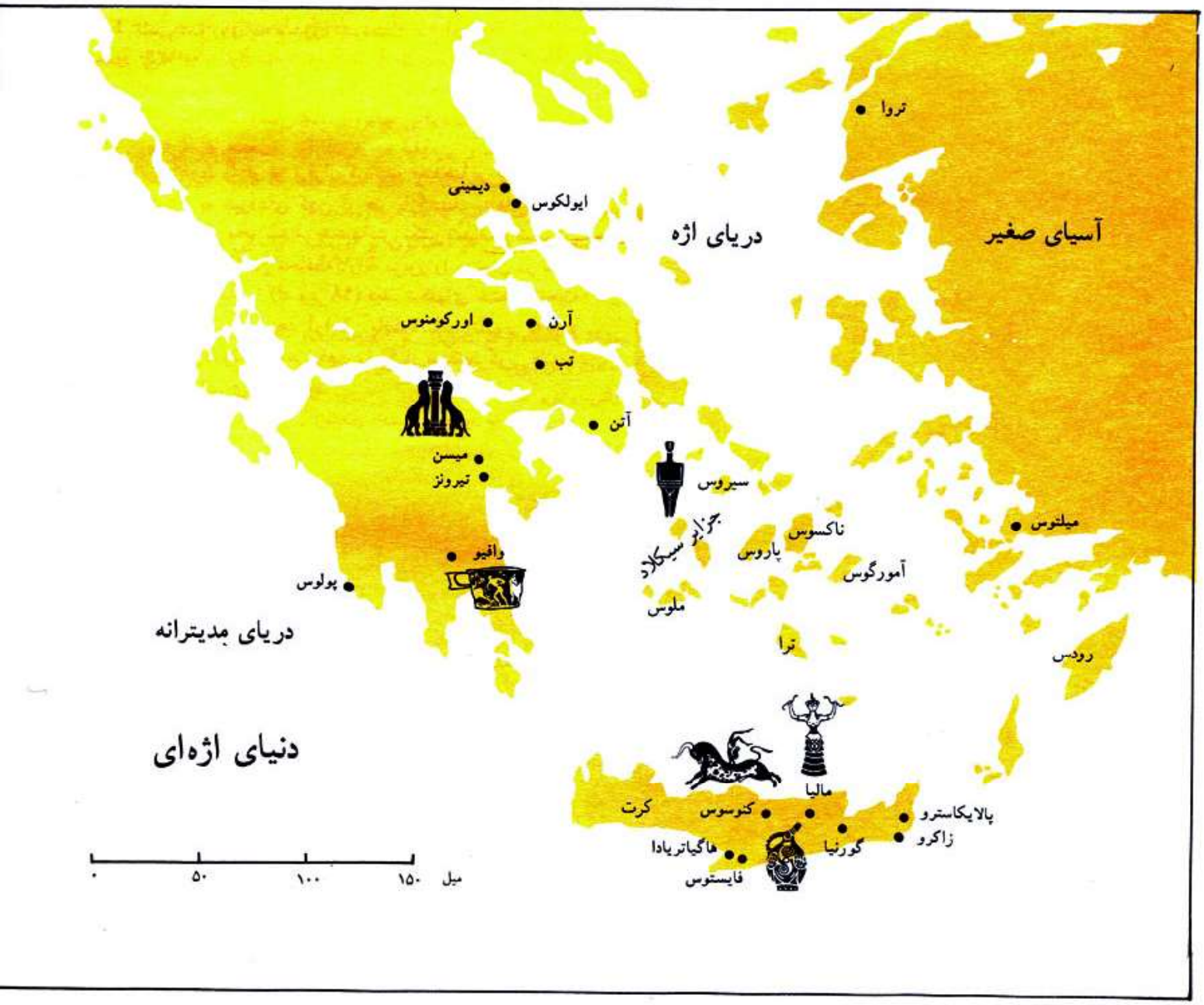
> اینان که همه چیز را با مقیاسی بزرگ می‌دیدند، کوشیدند آفرینندهٔ عظمت شوند، اما نه به شیوهٔ نیاکان هرم سازشان و با استفاده از عظمت اغراق آمیز مصالح کارشان بلکه با استفاده از عظمت منطقی تصوراتشان؛ بدین ترتیب بود که معماران، ستونکاریهای غول آسای **الاقصر** و **کرنك** را و پیکرتراشان، تندیسهای کوه پیکر دشت **طیوه** و **ابو سمبل** را ساختند و به یادگار نهادند. آنان پس از رسیدن به این نقطه، چون نمی‌توانستند از آن فراتر روند، تا مدتی طولانی خودشان را در سطح آن نگه نداشتند...[۳]

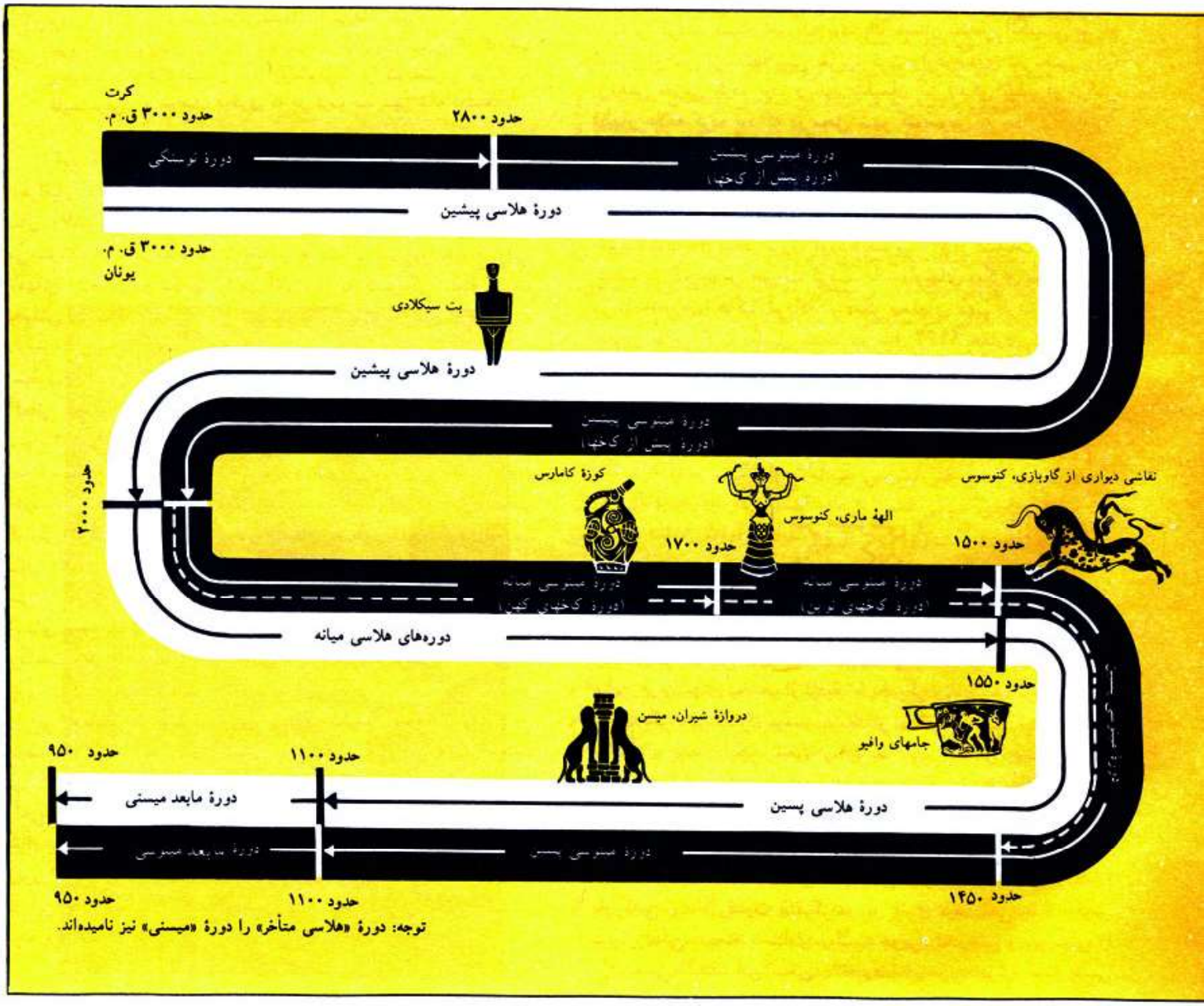
عظمت این تلاش، ظاهراً تمام نیروهای خلاق مصر را رفته رفته تحلیل برد و زوال قدرت نظامی آن پس از **رامسس III** به موازات زوال تدریجی توان هنریش به پیش می‌رفت.

3. G. Maspero, *Art in Egypt* (New York: Scribner's, 1922), pp. 207-8.

فصل چهارم

هنر اژه‌ای





توجه: دورهٔ «هلاسی متأخر» را دورهٔ «میسنی» نیز نامیده‌اند.

هومر در وصف قدرت و شوکت اردوی آخایائیها که برای جنگ با تروا صف آرایی کرده بودند، چنین نوشته است:

> بدین ترتیب طایفه از پی طایفه از کشیتها و پناهگاههای موقت چوبی خویش به دشت رودخانهٔ سکاماندروس سرازیر شدند، و... در مرغزارهای پرگُل دو سوی رودخانه جای گرفتند، همچون برگها و غنچه‌های آن فصل برون از شمارش بودند... لوکریسیها... آتنی‌ها... شهروندان آرگوس و تیرونز با دیوارهای بزرگ... سپاهیانی از دژ بزرگ میسن، از کورنت پرنعمت... از لاکدایمون... از پولوس... از کنوسوس در کرت، فایستوس... و سپاهیان دیگری که در کرتِ صدْ شهر خانه داشتند...

این فهرست آنقدر ادامه می‌یابد که شرحی از تمام مردمان و جغرافیای منطقهٔ دریای اژه با همهٔ جزییات به پایان برسد. تقریباً تا سال ۱۸۷۰ تاریخ‌دانان یونان باستان با آنکه هنر عالی هومر را می‌ستودند، او را در مقام یك تاریخ‌دان به حساب نمی‌آوردند و فراوانی نامهای اشخاص و مکانها را در آثار وی به گستردگی دامنهٔ قدرت تخیلش نسبت می‌دادند. دوران پیش از تاریخ یونان باستان، آنچنان که تاریخ دانان معتقد بودند در پرده‌ای از ابهام مانده و در دنیای ناگشودنی اسطوره‌ها گم شده بود. هاینریش شلیمان باستان شناس تفننکار آلمانی که در فاصلهٔ سال ۱۸۷۰ تا زمان مرگش در بیست سال بعد برخی از شهرهای قهرمانان تروا و آخایا را که هومر در آثارش ستوده است ـ تروا، میسن، اورخومنوس، و تیرونز ـ از زیر خاك بیرون آورد، ثابت کرد که مورخان مزبور جانب عدالت را در بررسی حقیقتِ گزارش هومر و منابع ادبی یونان باستان به طور کلی نگرفته‌اند. در سال ۱۸۷۰ شلیمان که براساس اطلاعات و استنباطات شخصی‌اش پس از مطالعهٔ ایلیاد نتیجه گرفته بود حصارلیق در گوشهٔ شمال غربی آسیای صغیر محل شهر باستانی تروا است، در تل وسیعی به حفاری پرداخت و در آنجا به بقایای چندین شهر مستحکم برخورد که یکی بر روی دیگری ساخته شده بودند و مدارك به دست آمده حکایت از ویرانی آنها در اثر آتش سوزی می‌کرد. شلیمان به حفاریهایش در میسن که در سرزمین اصلی یونان واقع شده بود ادامه داد زیرا معتقد بود که آگاممنون و اخیلس برای گرفتن انتقام اسارت هلن از آنجا راهی دریاها شده‌اند، و در اینجا بود که آثار ارزشمندتری را از دل خاك به در آورد. کاخهای دژ مانند عظیم، مقابر پرشکوه، مقادیر کلانی زیور آلات طلا، جامهای زرین، و سلاحهای مرصع کاری شده‌ای که در این حفاریها پیدا شدند از وجود یك تمدن عالی ما قبل باستانی پرده برداشتند.

ولی کشفیات بعدی ثابت کرد که میسن مرکز این تمدن نبوده است. در یك افسانهٔ مهم یونانی از مینوس پادشاه جزیرهٔ کرت نام برده شده است که چندین دختر و پسر جوان را به زور به عنوان خراج از آتن گرفته بود تا طعمهٔ مینوتور ـ موجودی نیمه گاو و نیمه انسان ـ کند که در هزار خمی پهناور سکونت داشت. آیا این افسانه نیز می‌توانست بر واقعیات تاریخی مبتنی بوده باشد؟ درسی که باستان شناسان از موفقیت شلیمان در اثر مطالعهٔ موشکافانهٔ افسانه‌های باستانی گرفتند بسیار آموزنده بود. یك باستان شناس انگلیسی به نام آرتور اِوانس از مدتها پیش جزیرهٔ کرت را عرصه‌ای ثمربخش برای پژوهش معرفی کرده بود، و خودِ شلیمان نیز اندکی پیش از مرگش اظهار علاقه کرده بود که در محل شهر کنوسوس به حفاری بپردازد. اوانس در سال ۱۹۰۰ عملاً حفاری در جزیرهٔ کرت را آغاز کرد و کمی پس از آن کاخهای پهناور فاقد استحکامات بسیاری را که به پادشاهان دریایی کرت باستانی تعلق داشتند و واقعاً شبیه معابر هزار خم بودند از دل خاك بیرون آورد (تصویر ۱۰۴). کشفیات اوانس که عمدتاً در کنوسوس صورت گرفت، با حفاریهای دیگری در همانجا و در فایستوس، هاگیا تریادا، و دیگر محلهای مهم تاریخی ساحل جنوبی جزیرهٔ کرت تکمیل شدند. در سال ۱۹۶۲ حفاری کاخ دیگری در دماغهٔ شرقی جزیرهٔ کرت در کاتو زاکرو آغاز شد؛ چند سال پس از آن در سال ۱۹۶۶ اتاقك تدفین یك ملکه که قدمتش را تا ۳۴۰۰ تخمین زده‌اند در نزدیکی کنوسوس کشف گردید.

هنر مینوسی و هنر سیکلادی

تمدنهای سواحل و جزایر دریای اژه تقریباً همزمان با تمدنهای حوضهٔ رودهای بزرگ بین النهرین و مصر به ظهور رسیدند. با آنکه تمدنهای مزبور در زمانهای مختلف از نزدیك با یکدیگر ارتباط پیدا کرده و فعالانه بر یکدیگر تأثیر گذارده بودند، هر یك از اصالتی درخشان و خاص خود برخوردار بودند؛ لیکن تمدن اژه‌ای به عنوان پیشتاز نخستین تمدن حقیقتاً اروپایی ـ تمدن یونان ـ اهمیت ویژه‌ای دارد. جغرافیای منطقهٔ محصور در دریای اژه، شدیداً با جغرافیای منطقهٔ خاور نزدیك متفاوت است، همچنانکه آب و هوای این دو منطقه با هم تفاوت دارند. این منطقه در روزگار باستان عرصهٔ رشد یك فرهنگ فعال دریانوردی و بازرگانی بود، از قدرت متمرکز در آن اثری دیده نمی‌شد و مردمش شیوهٔ زندگی آمیخته با شادی و لذت جویی، تندرستی و سرزندگی را دوست می‌داشتند. این سخن، مخصوصاً در مورد جزیرهٔ کرت یعنی

مرکز باستانی تمدن اژه‌ای که نیروهای خلاقش از آنجا ساطع می‌شدند، صدق می‌کند. کرت به عنوان تقاطع بازرگانی دنیای کهن، از لحاظ سوق الجیشی در شرق دریای مدیترانه واقع شده بود و محصولات کشاورزی و صنایع دستی آن به قدری متنوع بودند که به بسیاری از نقاط پیرامون کرت صادر می‌شدند. دریا برای کرت همچون دژی دفاعی در برابر یورشهای پیاپی و ویرانگرانه‌ای بود که تاریخ تمدنهای محصور در خشکی مانند تمدن بین النهرین را به خود اختصاص داده‌اند، و نیروهای دریایی پادشاهان دریانشین از یك امپراتوری مرفه و پیشرفتهٔ دریایی دفاع می‌کردند که عامل انتقال اندیشه‌ها و تأثیرات و کالاها بود. دستیابی کنترل شدهٔ نیروها و عوامل بیگانه مخصوصاً تأثیرات تمدن مصر و بین النهرین به کرت، احتمالاً علت اصلی شکل گیری تمدنی بزرگ در این جزیره بوده است. فرهنگ کرت بر فرهنگ سراسر جزایر دریای اژه تأثیر گذاشت، و دگرگونیهای مختصری که این فرهنگ در سرزمین اصلی یونان و جزایر سیکلاد در شمال کرت پیدا کرد، تشخیص داده شده است. به همین علت هنر جزیرهٔ کرت را به نام مینوس پادشاه، **هنر مینوسی**؛ هنر سرزمین اصلی یونان را **هنر هلاسی**؛ و هنر جزایر بین کرت و یونان را **هنر سیکلادی** نامیده‌اند. فرهنگ مربوط به میسن در سرزمین اصلی یونان ـ یعنی **فرهنگ میسنی** ـ جزو **فرهنگ هلاسی پسین** (حدود ۱۵۵۰ ـ ۱۱۰۰ ق. م.) به شمار می‌آید.

مسایلی که باستان شناسان و پژوهندگان تمدنهای خاور نزدیك فرا روی خویش یافتند به مراتب از مسایل باستان شناسان و کاوشگران منطقهٔ اژه کمتر بود. در اینجا مدارکی چون تاریخچه‌ها و کتیبه‌های مصر و بین النهرین در دسترس نبود که بشود یافته‌های باستان شناسان را به آنها مربوط کرد و هیچ تاریخ «قطعی» و قابل بیان به صورت عددی نیز وجود نداشت. **اوانس** مجبور بود بر اساس دوره‌های مختلف سبك سفال سازی و تزیینی در نقاط گوناگون حفاری شدهٔ **کرت**، **جزایر سیکلاد**، و **میسن**، به یك تاریخگذاری «نسبی» متوسل شود. تقسیم هنر مینوسی به سه بخش پیشین، میانی، و پسین توسط **اوانس**، و در پی آن تقسیم هر دورهٔ بزرگ به سه دورهٔ کوچکتر یا «زیر دوره»، نمونهٔ کلاسیك تاریخگذاری نسبی توسط باستان شناس - تاریخ دان در مواقعی است که هیچ گونه تاریخ قطعی در دست نداشته باشد. وقتی نقاط تماس هنر مینوسی با ترتیب زمانی هنر مصر اثبات شد، ترتیب زمانی هنر مینوسی نیز ثبات بیشتری پیدا کرد. اشیاء صادراتی دارای سبکی معین از یك کشور، در چارچوبهای قابل تاریخگذاری، در کشوری دیگر از زیر خاك درآورده شدند؛ مثلاً بدین طریق معلوم شد که دورهٔ مینوسی میانه تقریباً با پادشاهی میانه در مصر همزمان بوده است.

دو تا از نخستین کتیبه‌های به دست آمده در کرت، چنان تهیه شده‌اند که گویا هنرمندان سازندهٔ این کتیبه‌ها تا حدودی با خط هیروگلیف مصری آشنایی داشته‌اند. از کتیبه‌های بعدی که با خط B و خط A نوشته شده‌اند فقط رمز خواندن خط B مکشوف شده است (در اواخر سال ۱۹۵۳)؛ این خط شکل ما قبل هومری خط یونانی است. ولی الواحی که به خط مزبور نوشته شده‌اند تقریباً بلا استثنا سیاهه‌ها و صورت حسابهای اشیاء هستند و کمکی به شناختن حدود فرهنگ مینوسی نمی‌کنند. بقایای سفالی، تا این زمان، بزرگترین مدارك تاریخ مینوسی بوده‌اند زیرا در اینجا دامنهٔ هنرهای تجسمی بسیار محدود و گاه چنان پراکنده و ناچیز بود که امکان ردیابی یك زنجیرهٔ سبك شناختی را فراهم نمی‌آورد. هر گاه مدارك مستند و ساختمانی پراکنده باشند یا وجود نداشته باشند سفالهای شکسته تکیه‌گاه اصلی باستان شناس می‌شوند. ظروف سفالی (مانند ظروف خوراکپزی)، پس از شکستن، به کپهٔ زباله‌ها انداخته می‌شدند. پس از گذشت سالهای متمادی، مواد پوسیدنی این کپه از میان می‌رفت و فقط تکه‌های سفال آن بر جا می‌ماندند و به صورت لایه‌های محکم روی هم فشرده می‌شدند. با حفاری دقیق و احتیاط آمیز این گونه تل‌ها یا کپه‌ها می‌توان به یك ترتیب زمانی یا تاریخگذاری نسبی دست یافت. با آنکه **اوانس** ترتیب تاریخی سبکهای سفالینه‌های کرتی را دقیقاً تعیین کرده بود، امروزه برخی از باستان شناسان بر این عقیده‌اند که در اثر افزایش اطلاعات بشر در بارهٔ **تمدن مینوسی**، روش تاریخگذاری او کارایی خود را از دست داده است. تاریخگذاری جدیدی پیشنهاد شده که بر ساختمان کاخهای بزرگ کرت مبتنی است. رابطهٔ این تاریخگذاری با ترتیب زمانی سنتی، در صفحهٔ **۹۷** نشان داده شده است.

با وجود این، تعداد تاریخهای قطعی، چندان زیاد نیست و دانش ما در بارهٔ تاریخ و هنر مینوسی همچنان موقتی است و در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. حتی منشأ کرتیها مایهٔ مشاجرات بسیار شده است. عده‌ای معتقدند که اینان احتمالاً در حدود ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد از **آناتولیا** به این جزیره آمده‌اند و فرهنگ نوسنگی پیشرفته‌ای را که مجموعهٔ کاملی از سفالها نیز در آن ساخته می‌شده است با خود آورده‌اند، و عصر مفرغ نیز احتمالاً پس از آمدن موج تازه‌ای از مهاجران (این بار نیز از **آناتولیا**؟) در حدود ۲۸۰۰ سال پیش از میلاد آغاز شده است.

۹۹ بُت سیکلادی، سیروس، حدود ۲۵۰۰ـ۲۰۰۰ ق م. مرمر، بلندی **۲۲** سانتی‌متر.

دورهٔ مینوسی پیشین

ما دورهٔ مینوسی پیشین (دورهٔ پیش از کاخها) را عمدتاً با تعدادی سفالینه و تکه‌های پراکندهٔ چند مجسمه می‌شناسیم. از جمله می‌توان به سفالینه‌های بسیار سخت **موخلوس** (محلی که سفالینه‌های مزبور در آن کشف شدند و ظاهراً از سفالینه‌های مصری متعلق به سلسله‌های اول تا چهارم تقلید شده‌اند)، و ظروف گِلی دست - ساختهٔ مزین به طرحهای نقر شدهٔ هندسی اشاره کرد.

برجسته‌ترین و شاید جالب‌ترین آفریده‌های هنر اژه‌ای در عصر مفرغ پیشین، تعداد بسیار زیادی پیکره‌های کوچك اندام مرمرین از **جزایر سیکلاد** است. بیشتر این پیکره‌ها شبیه‌سازیهای برهنهٔ زنها در حالتی هستند که دستهایشان را در ناحیهٔ شکمشان روی هم گذاشته‌اند. این «بتهای تختِ الوار مانند» که در اندازه‌های متفاوت (از چند سانتی‌متر تا اندازهٔ طبیعی بدن) ساخته شده‌اند اعقاب بسیار ساختگی و طرح یافتهٔ **الههٔ مادر** متعلق به عصر نوسنگی هستند. سبکهای این پیکره‌ها مانند اندازه‌هایشان متفاوت هستند و از پیکره‌هایی با تناسبهای طبیعی تا شکلهایی که بیش از آنکه به پیکر آدمی شباهت داشته باشند به ویلن شباهت دارند، نوسان پیدا می‌کنند. نمونه‌ای که در اینجا آورده‌ایم (تصویر ۹۹) در حد وسط قرار دارد: شکلهای ارگانیك به شکلهای تقریباً هندسی (مثلث، مستطیل، بیضی، و استوانه) تبدیل شده‌اند، ولی اشاره به پیکرهٔ زن همچنان واضح است و شیوهٔ درهم آمیزی بخشهای سبك‌دار گوناگون، گیراییِ هنریِ قابل

۱۰۰ **چنگ نواز**، کروس، حدود ۲۰۰۰ ق م. مرمر، بلندی ۲۳ سانتی‌متر.

۱۰۱ خمرهٔ کوچك، پسورا، حدود ۲۰۰۰ـ۱۸۵۰ ق م. بلندی ۲۸ سانتی‌متر.

توجهی دارد. نشانه‌هایی از رنگ که بر روی برخی از این پیکره‌ها یافت شده، نشان می‌دهد که دست کم بخشهایی از آنها رنگ آمیزی می‌شده‌اند. چشمها غالباً رنگ می‌شدند، و پرداختهای اضافی رنگی را به صورت گردن آویزها و دستبندهای رنگین مجسم می‌کردند.

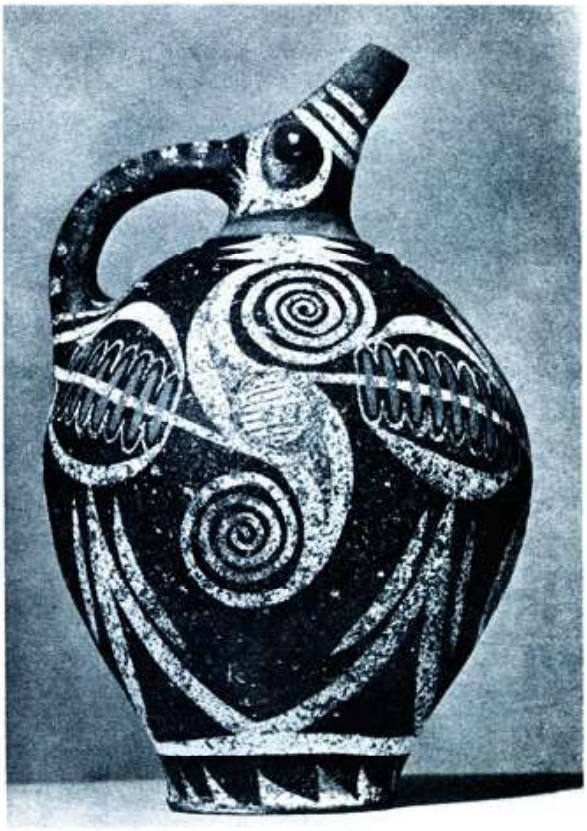
در مجموعهٔ پیکره‌های سیکلادی، گاهگاه پیکره‌های مردان نیز دیده می‌شوند. این پیکره‌ها غالباً به صورت نوازنده ظاهر می‌شوند، مانند پیکرهٔ **چنگ نواز** (تصویر ۱۰۰)، که بین شکلهای تقلیدی صندلی و چنگ قرار گرفته است و مطیعانه سرگرم انجام دادن وظیفه‌ای است که ظاهراً بخشی‌از مراسم تدفین بوده است. سر بشقاب گونه و گردن دراز و لوله مانندِ این پیکره به همان سبك پیکره‌های تخت ساخته شده‌اند، ولی بدنش دارای حجم شده است و در ترکیب بندیش گونه‌ای کیفیت سه بعدی دیده می‌شود که در بتهای تخته الواری وجود نداشت. هر چند تعیین ترتیب تاریخی این پیکره‌های سیکلادی میسر نشده، چنین به نظر می‌رسد که بیشترشان به نیمهٔ دوم هزارهٔ سوم پیش از میلاد تعلق داشته باشند؛ به اعتقاد باستان شناسان، پیکرهٔ **چنگ نواز** به پایان خط مربوط می‌شود و احتمالاً با کاخهای کرتی همزمان بوده است.

دورهٔ مینوسی میانه

دورهٔ مینوسی میانه با تأسیس کاخهای «کهن» در حدود سال ۲۰۰۰ پیش از میلاد مشخص می‌شود. ساختمان سازی در کرت، نه بر مقابر و معابد تأکید می‌کرد نه بر دژها، بلکه به کاخهای مخصوص پادشاه و ملتزمینش توجه داشت و شهرهای پادشاهی نیز گرداگردِ همین کاخها ساخته می‌شدند. عدم وجود استحکامات در جزیرهٔ کرت، در منطقهٔ اژه نیز مشهود است زیرا نقاط استحکامات بندی شده در تمام عرصه‌های جغرافیایی هنر هلاسی و سیکلادی به چشم می‌خورند. این یا دلیلی بر قدرت نیروهای دریایی کرت و صلح پایدار در جزیره (گونه‌ای **صلح مینوسی**) یا هردوی اینهاست. ولی این کاخهای کهن فقط پس از

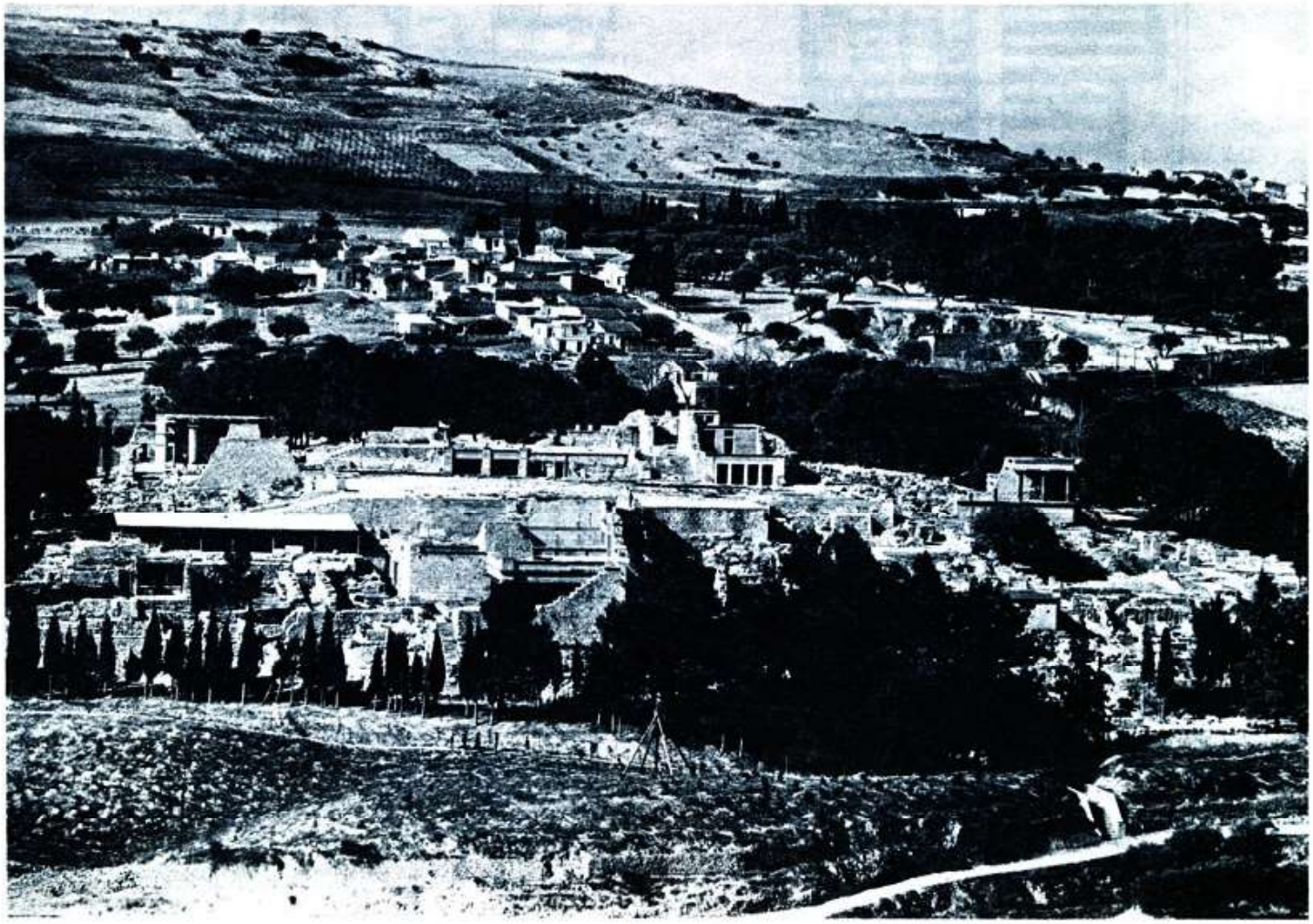
حدود سه سده یعنی در حدود ۱۷۰۰ پیش از میلاد، احتمالاً در اثر یکی از زلزله‌های مکرری که این بخش از منطقهٔ مدیترانه را می‌لرزانند، نابود شدند.

یکی از پیشرفتهای فنی مهم در اوایل دورهٔ کاخهای کهن، ابداع چرخ کوزه‌گری بود که ساختن ظروفی با جداره‌های نازکتر و شکلهای ظریفتر را ممکن ساخت و موجب پیدایش صنعتی پر رونق گردید. هنر سفالگر مینوسی با ساختن سفالینه‌های معروف به پوست تخم مرغی به چنان درجه‌ای از ظرافت رسید که، حتی اگر فقط به ظرافت اسلوب سفالسازی توجه داشته باشیم، شایستهٔ حد اعلای ستایش است. ولی هنرمند کرتی، در همان حال، سبکی تزیینی پی افکند که مکمل ساخت ظریف و شکلهای پیچیدهٔ سفالینه‌هایش بود. او که کارش را با الگوهای نسبتاً ساده و خطوط منحنی با رنگ تیره بر زمینهٔ روشن آغاز کرده بود (تصویر ۱۰۱) به سوی سبك تزیینی چند رنگی پیش رفت که سفالینه‌های پُرشکوه (تصویر ۱۰۲) کشف شده در غار **کامارس** در دامنهٔ **کوه ایدا** نقطهٔ اوج آن به شمار می‌روند. در سطحی برآمده و برخوردار از «احساس» قدرت و نشاط روحی خاص هنر مینوسی، زمینهٔ سیاه براقی را می‌بینیم که طرحی شبه هندسی به رنگ زرد مایل به سفید با خطوط زرد و قرمز پراکنده در رویش نقش بسته است و تزیینی رنگین و هماهنگ تشکیل می‌دهد. در اینجا نیز همچون مصر، مضامین هنری از زندگی طبیعی گرفته می‌شوند؛ با این تفاوت که این بار به صورت نقشهایی حلزونی نمایانده می‌شوند که به طرز زیبایی بر شکل ظرف منطبق و با آن یکی شده‌اند.



۱۰۲ کوزهٔ منقاری شکل، (شیوهٔ کامارِس) فایستوس، حدود ۱۸۰۰ـ۱۷۰۰ ق م. بلندی تقریباً ۲۶ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، هراکلیون.

۱۰۳ کاخ کنوسوس، حدود ۱۶۰۰ـ۱۴۰۰ ق م. (از سوی خاور).



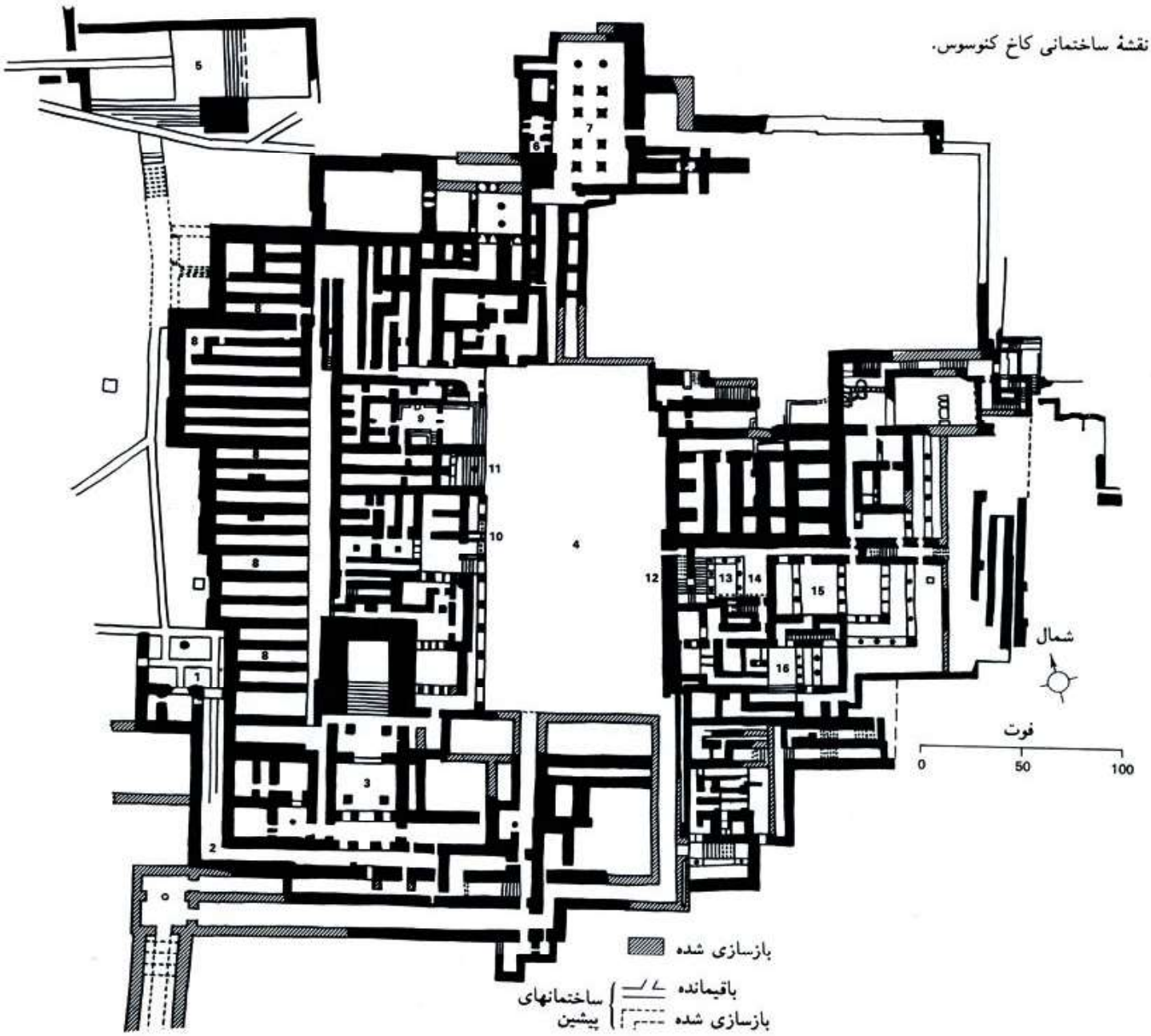
دورهٔ مینوسی پسین

دورهٔ کاخهای «جدید» در فاصلهٔ بین سالهای ۱۶۰۰ و ۱۵۰۰ پیش از میلاد که کاخهای نابود شده بازسازی شدند و **عصر طلایی تمدن کرت** نخستین تمدن بزرگ مغرب زمین را پدید آورد، آغاز شد. بخش اعظم مواد و مصالح باقیماندهٔ باستان شناختی ـ مدارك مربوط به عصر بی‌مانند خلاقیت و پیشرفتهای زودرس هنری ـ به همین دوره مربوط می‌شود، و سال ۱۴۰۰ پیش از میلاد پایان آن است.

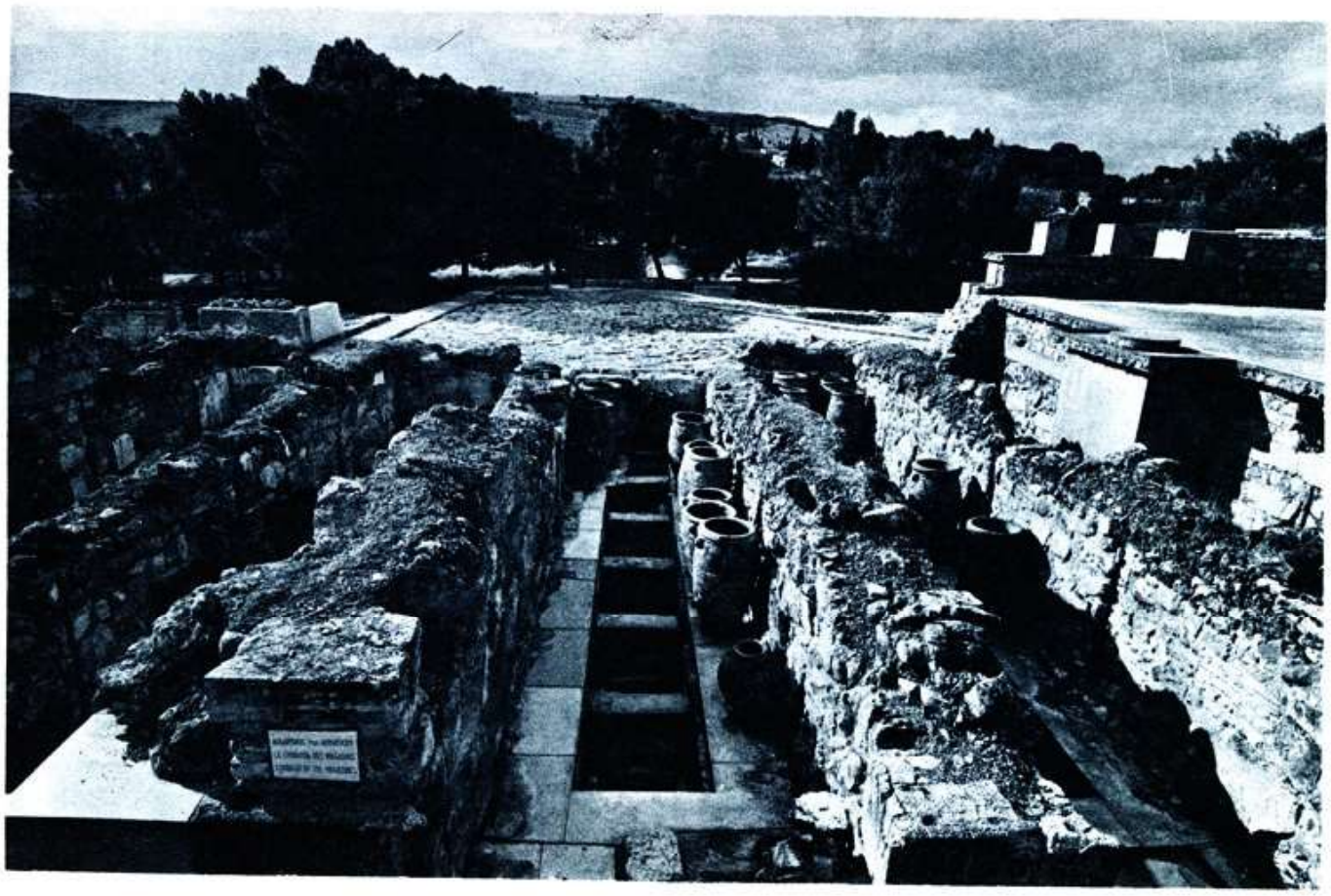
کاخها

این کاخها که برای پادشاهان و خدمهٔ ایشان بازسازی شدند بزرگ، راحت، و زیبا بودند و پلکانها و حیاطهای فراوان برای نمایشها، جشنها، و مسابقات داشتند. بزرگترین کاخ از آن میان یعنی کاخ کنوسوس (تصویرهای ۱۰۳ و ۱۰۴) ساختمانی بی‌نقشه بود که در برابر شیبهای فوقانی و بر بالای تپه‌ای کم ارتفاع در انتهای یك دشت حاصلخیز ساخته شده بود. زمین حیاط بزرگ مستطیل شکلی که تمام واحدهای کاخ گرداگرد آن ساخته شده‌اند در زمان کاخ کهن تسطیح شده بود و شیوهٔ حلقه زدن ساختمانها به دور آن حکایت از این دارد که نقشه‌اش پیشاپیش تهیه نشده بود بلکه چندین هستهٔ مرکزی ساختمانی، همراه با هم رشد می‌کرده‌اند و حیاط مزبور نیز نقش عامل سازمان دهندهٔ اصلی را ایفا می‌کرده است. دومین عامل سازمان دهنده، دو دالان دراز بوده‌اند. یك دالان شمالی - جنوبی در ضلع غربی حیاط، اتاقهای اداری و تشریفات را از انبارها که محل ذخیره سازی شراب، غلات، روغن، و عسل در خمره‌های بزرگ بودند، جدا می‌کرده است. در ضلع شرقی حیاط، یك دالان شرقی - غربی، تالارهای

۱۰۴ نقشهٔ ساختمانی کاخ کنوسوس.



۱. هشتی غربی
۲. راهرو تشریفات
۳. دروازهٔ بیرونی جنوبی
۴. حیاط مرکزی
۵. محوطهٔ تئاتر
۶. دروازهٔ بیرونی شمالی
۷. تالار ستونها
۸. انبارها
۹. تالار تاجگذاری
۱۰ زیارتگاه کاخ و ایوانهای پایینی
۱۱. هشتی پله‌دار
۱۲. پلکان بزرگ
۱۳. نورگیر یا روشنایی
۱۴. تالار ستونها
۱۵. تالار پذیرایی اصلی
۱۶. تالار بارگاه ملکه



۱۰۵ منظره‌ای از انبار غربی، کاخ کنوسوس، با خمره‌های بزرگ در نقطهٔ حفاری.

مخصوص شاه و ملکه و تالارهای پذیرایی (جنوب) را از اتاقهای کارگران و پیشخدمتها (شمال) جدا می‌کند. در گوشهٔ شمال غربی کل مجتمع ساختمان، «میدان» یا «محوطهٔ تأتر» با پله‌ها (صندلی پله‌ای؟) در دو طرف ـ نخستین نسل تأتر یونان در دوره‌های بعد ـ دیده می‌شود. هدف از ساختن این محوطه روشن نیست ولی از ویژگیهایی است که همچون حیاط مرکزی، در دیگر کاخهای کرت نیز ظاهر می‌شود. بغرنجی نقشهٔ ساختمانی این کاخ در نظر یونانیان با آیین پرستش تبر دو سر که در اینجا رواج داشت مربوط بوده است؛ احتمالاً افسانهٔ یونانی مربوط به «معبر هزار خم» («لابیرنت») کرت از همین جا گرفته شده است. تردیدی نیست که بنای این کاخ حاصل وجود ثروت و سلیقهٔ تجمل طلبی و راحت طلبی بود. در زیر کاخ، شبکهٔ کارآمدی برای فاضل آب از لوله‌های سفالی ساخته شده است و به همین علت، احتمال زیاد می‌رود که کنوسوس یکی از بهداشتی‌ترین شهرهای جهان تا پیش از سدهٔ بیستم بوده باشد.

روش ذخیره سازی عملی، در انبارهای یال غربی کاخ (تصویر ۱۰۵) که تعدادی از خمره‌ها تا امروز در جای خود باقی مانده‌اند، به نمایش گذاشته شده است. کف بعضی از اتاقها صاف بود؛ بقیهٔ اتاقها، مانند اتاقهایی که در این تصویر دیده می‌شوند، چالهای سنگی و دراز داشتند. دیوارها بسیار ضخیم بودند و به احتمال قوی سقفهای این انبارها نیز ضخیم بوده‌اند؛ برای آنکه داخل انبارها خنك بماند، روی بنای سنگی را با خاك می‌پوشانده‌اند. در بیشتر بخشهای کاخ، دیوارهای سنگی زمخت بودند و از سنگهای نتراشیده‌ای ساخته می‌شدند که در داخل ملاط کار گذاشته می‌شدند؛ از سنگ تراشیده یا قالبسنگهای تمامتراش، برای ساختن گوشه‌های ساختمان ودور تا دور چارچوبهای در و پنجره استفاده می‌شد.

این کاخ سه اشکوب با پلکانهای داخلی داشت که به گرد روشنایی و هواکشهای آن ساخته شده بودند (تصویر ۱۰۶)؛ روشناییها

۱۰۶ بازسازی یك اشکوب، کاخ کنوسوس.

۱۰۷ بازسازی تالار بارگاه ملکه، کاخ کنوسوس.

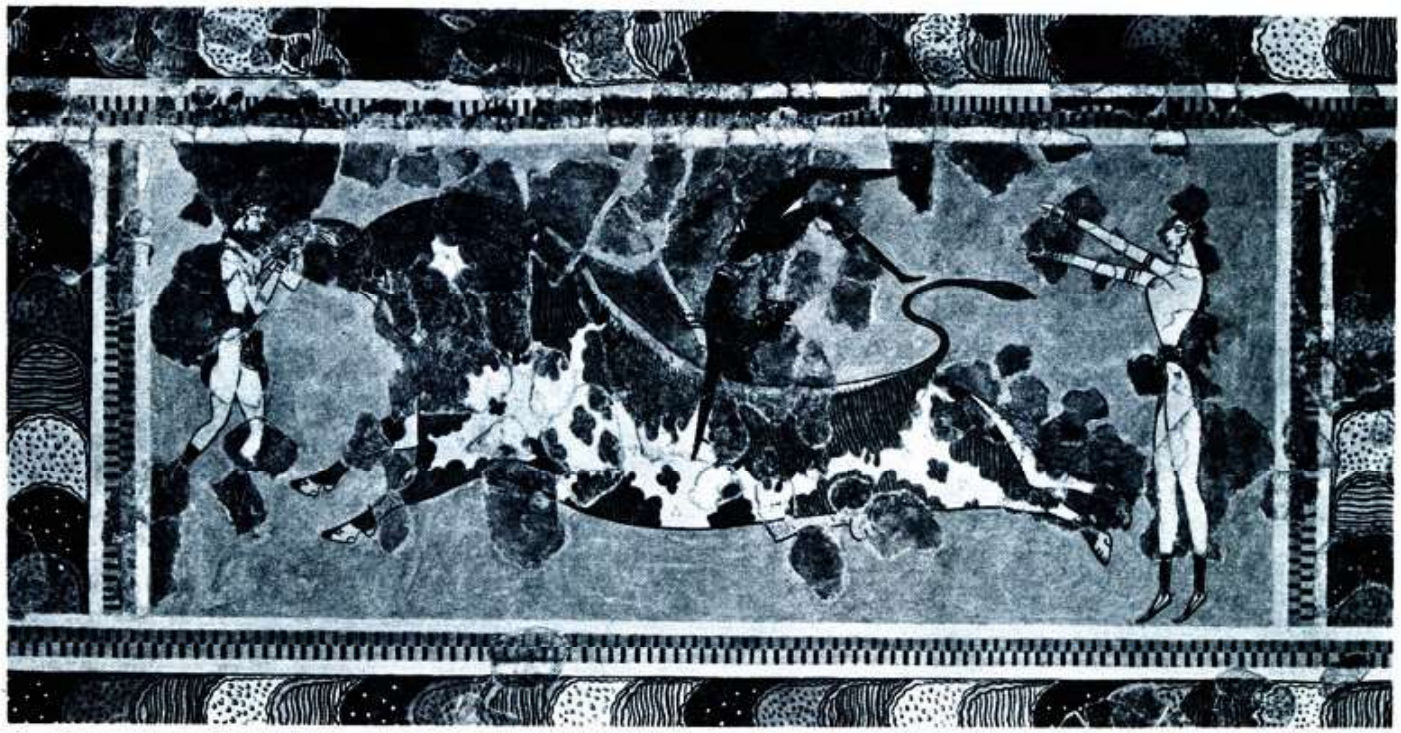
و هواکشهای مزبور نور و هوای لازم را به درون کاخ می‌رساندند. از ویژگیهای مشخص کنندهٔ ستونهای مینوسی، که در آغاز از چوب ساخته شده بودند ولی بعدها با سنگ بازسازی شدند (به اعتقاد امروزیان با تناسبهای نادرست و بزرگتر)، سرستونهای پیازی شکل و بالشتکی و شیوهٔ مخروطی شدن تنهٔ ستون در سمت قاعده و پهن‌تر شدنش در رأس بود. مدرك معتبری که دال بر اهمیت مذهبی این ستون برای کرتیها بوده، موقعیت مرکزی آن در دروازهٔ شیران (تصویر ۱۱۸) در میسن و این واقعیت است که دورتادور قاعدهٔ ستون در یکی از دو طبقهٔ پایینی کاخ کنوسوس را طغاری گرفته بود که برای ساغر ریزی به کار می‌رفته است.

۱۰۸ ساقی، کنوسوس، حدود ۱۵۰۰ ق م. نقاشی دیواری، بلندی تقریباً ۱۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، هراکلیون.

نقاشی

نگاهی به تالار بارگاه ملکه با تالار ستونها و روشنایی آن (تصویر ۱۰۷) شیوهٔ نمونه وار تزیین دیوارهای اتاقهای مهم کاخ کنوسوس را نشان می‌دهد. در اینجا دیوارهای گچ کاری شدهٔ مزین به نقاشیهای دیواری، همراه با ستونهای تنه قرمز یا تنه آبی، تأثیری بس ژرف و فوق العاده در بیننده می‌گذاشته‌اند. در این نقاشیهای دیواری، بسیاری از جنبه‌های زندگی کرتیها (مسابقات گاو بازی، رژه، و مراسم مذهبی) و طبیعت (پرندگان، چارپایان، گلها و ـ همچنان که در اینجا دیده می‌شود ـ زندگی دریایی با دلفینهایی که در میان دیگر جانداران دریایی به جست و خیز پرداخته‌اند) تجسم یافته‌اند.

یکی از به یاد ماندنی‌ترین پیکره‌های به دست آمده از هنر کرت نقاشی دیواری ساقی است که بر دیوار دروازهٔ بیرونی جنوب کاخ کنوسوس نقش بسته است (تصویر ۱۰۸). این یگانه پیکرهٔ باقیمانده



۱۰۹ نقاشی دیواری از گاو بازی، کنوسوس، حدود ۱۵۰۰ ق م. بلندی با حاشیه تقریباً ۸۰ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، هراکلیون.

از یك مجموعهٔ پیاپی است که در دو ردیف نشان داده شده است و احتمالاً بیش از ۵۰۰ پیکره داشته است ـ البته با احتساب پیکره‌های یافت شده از راهروی تشریفات. ساغری (ظرف مخصوص ساغرریزی در مراسم دینی) که جوان به دست گرفته، شکلی اختصاصاً مینوسی دارد و در هیچ جای دیگری یافت نشده است مگر به صورت کالای وارداتی مینوسی. و خود پیکره نیز قطعاً و بی‌هیچ تردیدی مینوسی است. جوان، موهایی بلند و مجعد دارد، لُنگی با حاشیه‌دوزی ظریف و کمربندی با مرصع کاری نقره به میان بسته، و بازوان، گردن، مچ پا، و مچ دستانش را با زیور آلات پوشانده است. با آنکه حالت نیمرخ با چشم تمام نما از میثاقهای آشنای هنر مصر و بین النهرین بود، زیبایی و ظرافت این پیکرهٔ کرتی با آن میان باریك و حالت غرورآمیز و متکی به نفس، و حرکت آزادانه‌اش، او را از تمام سبکهای پیکره سازی پیشین متمایز می‌گرداند. خطوط راست و زاویه‌های سبکهای کهن‌تر، به خط خمیده‌ای تبدیل شده‌اند که حکایت از انعطاف پذیری این موجود زنده و متحرك دارد.

سرزندگی و خودجوشی، سجیّهٔ متمایز کنندهٔ **نقاشی دیواری از گاو بازی** (تصویر ۱۰۹) است. با آنکه فقط تکه‌هایی از این نقاشی دیواری کشف شده‌اند، همین تکه‌ها از لحاظ تجسم حرکات قوی دخترها و مرد جوان که در هوا نشان داده شده و شاید هم شاخهای گاو را گرفته و بر پشتش معلق زده بوده باشد، فوق العاده‌اند. پیشتر دیدیم که گاو در هنر خاور نزدیك، مخصوصاً در هنر بین النهرین، تا چه اندازه اهمیت دارد. تفاوتی که در نقاشیهای مینوسی می‌بینیم در رابطهٔ گاو ـ شاید هم در اینجا حتی در مقام یك خدا نمایانده شده ـ با آدمیان است. در این نقاشی دیواری، انسان و جانور وحشی، در پیکاری خطرناك با یکدیگر درگیر می‌شوند که در این زمان و مکان خاص به وقوع می‌پیوندد، و انسانها نیز همچون گاو در این صحنه به روشنی دیده می‌شوند. در تجسم قوی ماهیت آدمی و جانور وحشی، حالت موازنه و چالاکی گاوبازان در برابر نیروی سرریزندهٔ گاو قرار می‌گیرد. (این صحنه، ما را به یاد گاوهای مهاجم در نقاشیهای غاری دورهٔ دیرینه سنگی می‌اندازد.) در درون چارچوب نقاشی، هرچه دیده می‌شود با خطوط خمیده و جهت دهنده به صحنهٔ عمل نشان داده شده است، و در هیچ موردی آشکارتر و جاندارتر از نیروی گیرای خطی که از سر گاو تا نوك دمش کشیده شده، به چشم نمی‌خورد.

به علت آرایش زیبایی که دختری از یك نقاشی دیواری دیگر دارد ـ حالتی ناشناخته و گونهٔ جدیدی از زنانگی ـ عنوان **زن پاریسی** به آن داده شده است (لوحهٔ رنگی ۸). با چشم درشت نمایی شده‌اش به شیوهٔ سنتی با نمای روبرو، بینی برگشته، لبهای تمام‌سرخ، و سبك زیبای موی سرش، به طرز باورنکردنی و گیج کننده‌ای به زمان ما تعلق پیدا می‌کند، مخصوصاً از این لحاظ که تیپش را در هنر مردمی به شکل یك میثاق درمی‌آوریم. مطمئناً چیزی تماماً مشابه این فریبندگی لبریز از زندگی، شادی و طراوت زندگی در هنر خاورمیانهٔ باستانی وجود ندارد. شیوهٔ به کار گرفته شده در این نقاشی با روحیهٔ پر نشاط و سرزندهٔ مینوسی‌ها تناسب دارد. برخلاف مصریها که نقاشیهای دیواری‌شان را با اسلوب خشك روی دیوار می‌کشیدند، مینوسی‌ها این کار را با اسلوب نقاشی دیواری حقیقی یا دیوار خیس انجام می‌دادند که مستلزم اجرای سریع و آفریدن جلوه‌های آنی و «امپرسیونیستی» بود. اگر نقاش می‌خواست جنبه یا منظری جالب اما گذرا از یك شیء یا منظره را ثبت کند می‌بایست با سرعت هرچه تمامتر، حتی با رها کردن اراده‌اش کار می‌کرد و فرجه‌ای هم برای حوادث شادمانی آور قایل می‌شد. مثلاً چون اسلوب نقاشی دیواری خیس هنرمند را به سریع کارکردن وا می‌داشت، روحیهٔ نقاشی دیواری **زن پاریسی**، در عین حال، نتیجهٔ گرمی دست او نیز هست و ظرافت ساده و روشن این اسلوب دقیقاً با سرزندگی و نشاط موضوع جور در می‌آید. آنچه به عنوان پدیده‌ای نو در جهان باستان و خبردهنده از تغییراتی بزرگ در نگرش انسان به طبیعت جلب توجه می‌کند مفهوم مینوسی زندگی جاری در لحظات و مهارت مینوسی‌ها در ضبط و ثبت آن است.

سفالگری

علاقهٔ مینوسی‌ها به تحرك و سرزندگی طبیعت، که جلوه‌های آن در هنر تجسمی نقاشی دیواری ایشان دیده می‌شود، در کارهای سفالی ایشان نیز که از جمله ظریف‌ترین سفالهای جهان به شمار می‌رود، به همان اندازه جلب توجه می‌کند. در کوزهٔ منقاری شکل (شیوهٔ کامارِس) این علاقه به طبیعتِ جاندار، ناگهان ظاهر نمی‌شود؛ در اینجا نشانه‌ای از سلیقهٔ ترجیحِ شکلهای انتزاعی حلزونی، طوماری، حلقه‌ای و مانند اینها به چشم می‌خورد. با گذشت زمان، گرایش به ناتورالیسم در تزیین، بیشتر شد. موضوعات را از زندگی جانوران و گیاهان دریا مانند دولفین، جلبك، و هشت پا، اقتباس می‌کردند. شاخکهایی که در سطح خمیدهٔ **کوزه با نقش هشت پا** (تصویر ۱۱۰) به هر سو گسترده شده‌اند، سراسر سطح آن را در بر می‌گیرند و بر حجم انعطاف پذیر آن تأکید می‌کنند. این، تجسم استادانه‌ای از درك رابطهٔ بین تزیین ظرف و شکل آن، که مسأله‌ای همیشگی برای سفال ساز است، به شمار می‌رود. از نقش بندی شکلهای روشن انتزاعی بر زمینهٔ سیاه در کوزهٔ منقاری شکل (شیوهٔ کامارس) به نقش بندی شکل تیرهٔ ناتورالیستی بر زمینهٔ سفید می‌رسیم. این شیوه تقریباً از ۱۶۰۰ تا ۱۵۰۰ پیش از میلاد دوام می‌آورد؛ در این هنگام سبك روان، باز، و جاندار ناتورالیستی لحظه به لحظه خشك‌تر و انتزاعی‌تر می‌شود. این سبك اخیر را می‌توان در یك خمرهٔ سه دستهٔ متعلق به حدود ۱۴۲۵ پیش از میلاد از کنوسوس مشاهده کرد (تصویر ۱۱۱). ساقه‌های تزیین پاپیروسی این خمره بطور قرینه بالا می‌روند و گلهای آنها به طومارها وبادبزنهای با تعادل قرینه تبدیل می‌شوند. نوارهای موجدار، دایره‌های متحد المرکز ساده، علامتهای چلیپایی، و دیگر شکلهای اولیه برای پر کردن فضای اثر، به جای آنکه با سطح خمره انطباق یابند و آن را در خود احاطه کنند، سطح آن را اشغال می‌کنند. این گونه برگشت از ناتورالیسم به فورمالیسم و انتزاع را می‌توان بارها در تاریخ هنر جهان مشاهده کرد.

افزایش بی‌وقفهٔ خودآگاهی، که ما شاهد پیدایش تدریجی‌اش در هنر باستانی بوده‌ایم، مستلزم این است که آدمی خودش را بیش از پیش به آن گونه‌ای که هست، در شرایط و موقعیتهای بیشتر و با محدودیتهای کمتری که زاییدهٔ سنت باشند، بنمایاند. **گلدان دروگران** (تصویرهای ۱۱۲ و ۱۱۳) که از سنگ صابون ساخته شده است، منظرهٔ روشن و گویای تازه‌ای از انسان را در حالت طبیعی و عادی نشان می‌دهد. این گلدان تخم مرغی شکل که بخش پایین و تهش گم شده، گروه زیتون چینان شورشی را در حال آواز خواندن و نعره کشیدن نشان می‌دهد. حرکت روبه جلو و شادی نیرومندشان بهتر از همه چیزی بیان شده است. الگوی شانه‌های شاخه‌ای که کارگران بردوش حمل می‌کنند بخش بالای پیکره‌ها را به خود اختصاص داده، و پیکره‌های پایین‌تر از آنها که نقشی برجسته‌تر دارند باعث تنوع در سطح این گلدان می‌شوند. کل طرح این گلدان، همچون هشت پای روی گلدان گورنیا (تصویر ۱۱۰)، شکل را چنان سخت در خود گرفته است که بخش لاینفکی از جدارهٔ گلدان به نظر می‌رسد. ولی خود پیکره‌ها با چنان ذوقی مجسم شده‌اند که با حالت روانی کارگران جور در می‌آید. پیشاپیش ایشان مردی زنگوله به دست حرکت می‌کند که ضرب می‌گیرد و ریه‌اش را چنان پر از هوا کرده که دنده‌هایش بیرون زده‌اند. حالت چهرهٔ دروگران با دقت شگفت‌انگیزی نمایش داده شده است؛ درجاتی از خوشی و آواز خوانی احساس می‌شود، که با کشیدگی یا راحتی عضلات صورت مشخص شده‌اند. این «خواندن» چهرهٔ آدمی به عنوان محملی برای بیان حالتهای عاطفی، در هنر باستانی پیش از مینوسی‌ها بی‌سابقه است.

۱۱۰ کوزه با نقش هشت‌پا، گورنیا، حدود ۱۶۰۰ ق م. بلندی ۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، هراکلیون.

۱۱۱ خمرهٔ سه دسته با تزیین پاپیروس، کنوسوس، حدود ۱۵۰۰ ق م. بلندی تقریباً ۱۳۲ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، هراکلیون.

۱۱۲ گلدان دروگران، هاگیا تریادا، حدود ۱۵۰۰ ق م. سنگ صابون، پهنا تقریباً ۱۲ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، هراکلیون. (ته گلدان گم شده است.)

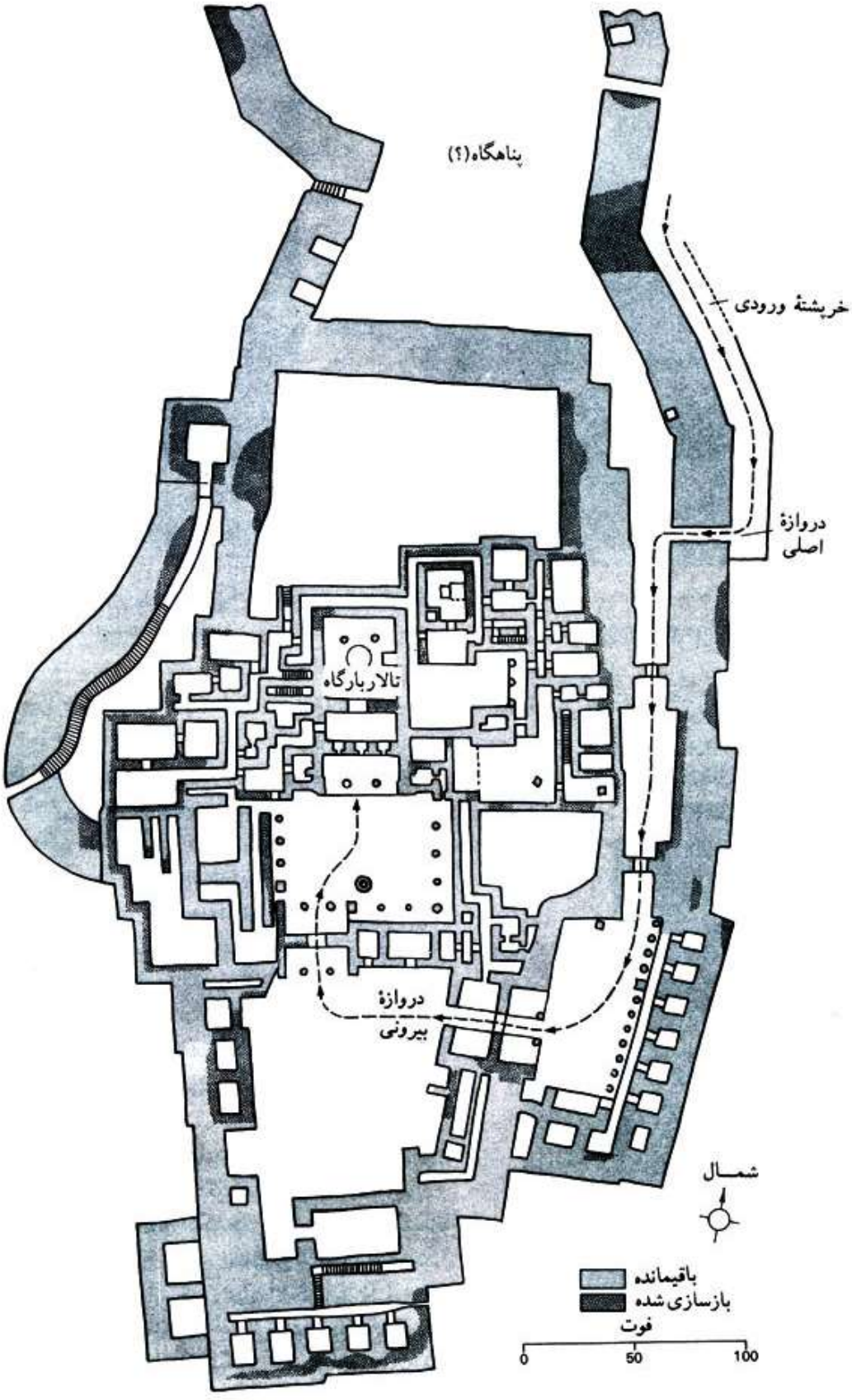
۱۱۳ گلدان دروگران، جزیی از تصویر ۱۱۲.

پیکرتراشی

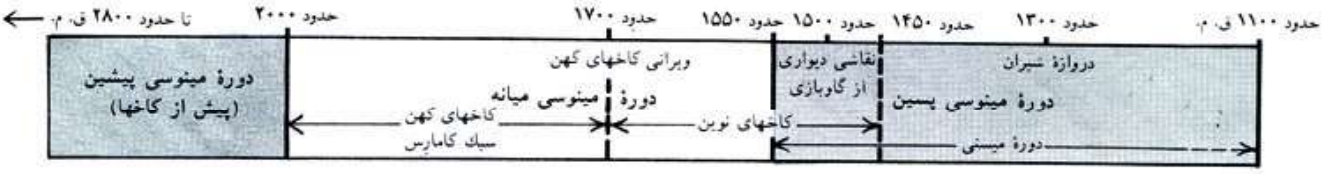
در هنر مینوسی، کمتر به پیکره‌ای با نقش برجستهٔ همه جانبی برمی‌خوریم، و آنچه وجود دارد، بسیار کوچك است؛ هیچ پیکرهٔ عظیمی از خدایان، پادشاهان، و هیولاها به گونه‌ای که در مصر و بین النهرین دیدیم وجود ندارد ـ یا دست کم، یافته نشده است. این نبودِ پیکره‌های درشت اندام می‌تواند بازتابی از نبودِ یك دین انتظام یافته و رسمی باشد ـ هر چند این نیز جنبه‌ای تماماً نظری دارد زیرا ما اطلاعی از دین مینوسی نداریم. پیکره‌های کوچكِ «الههٔ ماری»، مانند پیکرهٔ به دست آمده از **کنوسوس** (تصویر ۱۱۴)، غالباً به قدری کوچکند که فقط به عنوان طلسم و بُت به کار می‌آیند. در اینها بخش اعظم میثاقهای خشك از جمله حالت روبرو یا تمام نما که در هنر مصر و بین النهرین دیده‌ایم به چشم می‌خورد ولی دستهای مارافشان ایشان از پیکرهٔ اصلی رها شده‌اند و رو به جلو یا بالا نگه داشته شده‌اند. بدین ترتیب، خواسته‌اند حالتی از فعالیت را در اینها مجسم کنند و پیکره‌های مزبور نیز تا حدودی سرزنده‌تر از عموزاده‌های مصری یا خاور نزدیکی خویش هستند. کرتیها ظاهراً الههٔ مادری را می‌پرستیده‌اند که در نقاط بسیاری مقدس پنداشته و به شکلهای گوناگون مجسم می‌شده است. امروزه با اطمینان نمی‌شود گفت که این پیکره‌هایِ ریزِ مارافشانْ شبیه سازیهایی از الههٔ مزبورند یا نه، ولی از روی لباسشان ـ سینه‌بند روباز و دامن چین‌دار زنان مینوسی که در بسیاری موارد دیگر دیده‌ایم ـ به عنوان پیکره‌هایی مینوسی شناخته شده‌اند. این پرداخت واقع نمایانه می‌تواند نمونهٔ دیگری از ساختن خدایان در هیأت انسانی باشد.

اینکه تمدن مینوسی در چه اوضاع و احوالی به پایان راه خود رسید، هنوز شدیداً مورد بحث است. مطابق یك تئوری، که ظاهراً هوادارانی نیز پیدا کرده است کاخهای مینوسی حدود سال ۱۴۵۰ پیش از میلاد به دنبال فورانهای سیل گونهٔ مواد آتش فشانی در جزیرهٔ ترا واقع در ۱۲۰ کیلومتری شمال کرت، نابود شده‌اند. فاجعهٔ زلزله، احتمالاً چنان کشتاری از مردم کرد که میسنیها توانستند بی‌آنکه با مقاومت قابل توجهی روبرو شوند وارد جزیره شوند و در **کنوسوس** رحل اقامت افکنند. از کاخ تعمیر شده در **کنوسوس** چنین برمی‌آید که **میسنیها** دست کم مدت پنجاه سال و شاید بیشتر بر این جزیره فرمان رانده‌اند. بخشهایی از این کاخ همچنان تا ویرانی نهایی‌اش در حدود ۱۲۰۰ پیش از میلاد در اشغال بوده است، منتها این بار **دوریها** در آن فرمان می‌رانده‌اند ولی بلافاصله پس از ۱۴۰۰ پیش از میلاد اهمیتش را به عنوان یك مرکز فرهنگی از دست داد زیرا کانون تمدن اژه‌ای به سرزمین اصلی یونان انتقال یافته بود.

۱۱۴ الههٔ ماری، کنوسوس، حدود ۱۶۰۰ ق م. بدل چینی، بلندی تقریباً ۳۵ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، هراکلیون.

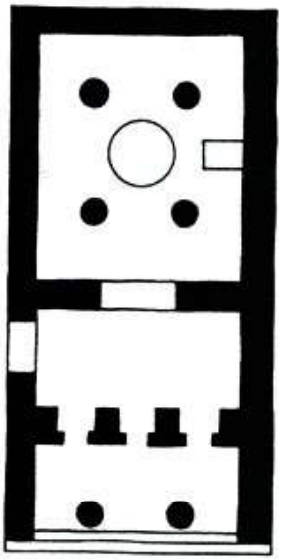


۱۱۵ نقشهٔ ساختمانی ارگ تیرونز، حدود ۱۴۰۰ـ۱۲۰۰ ق م.

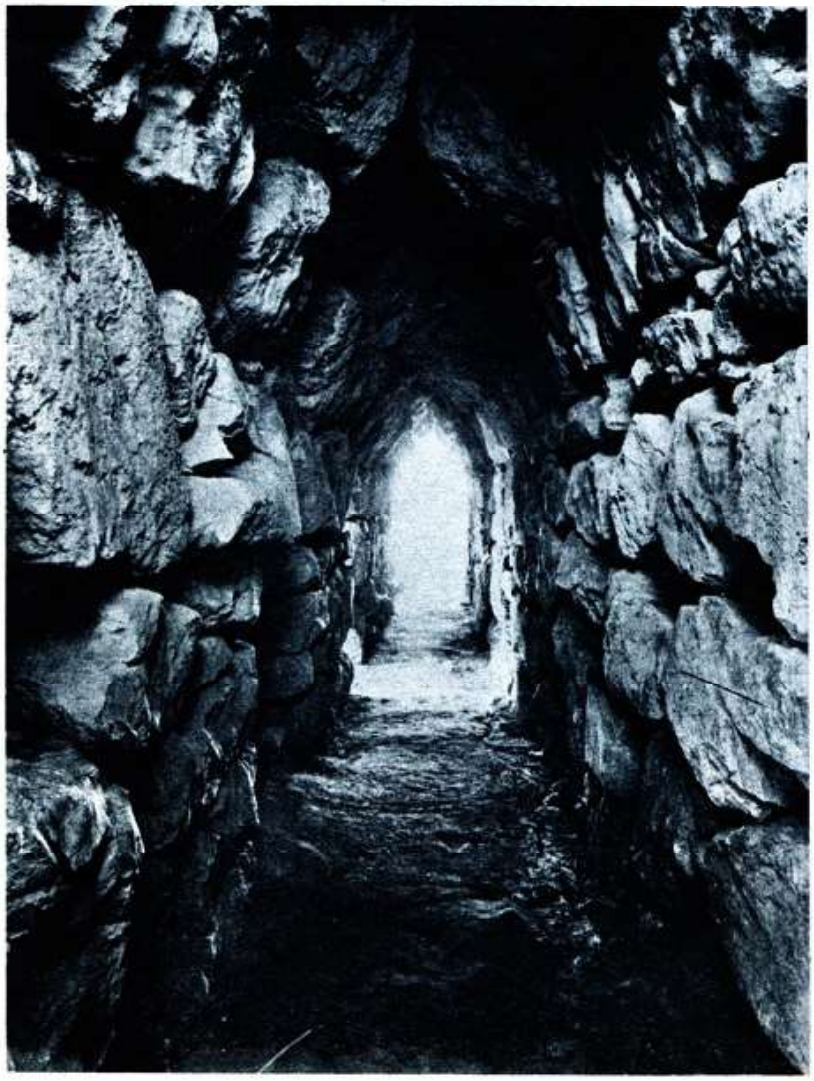


هنر میسنی

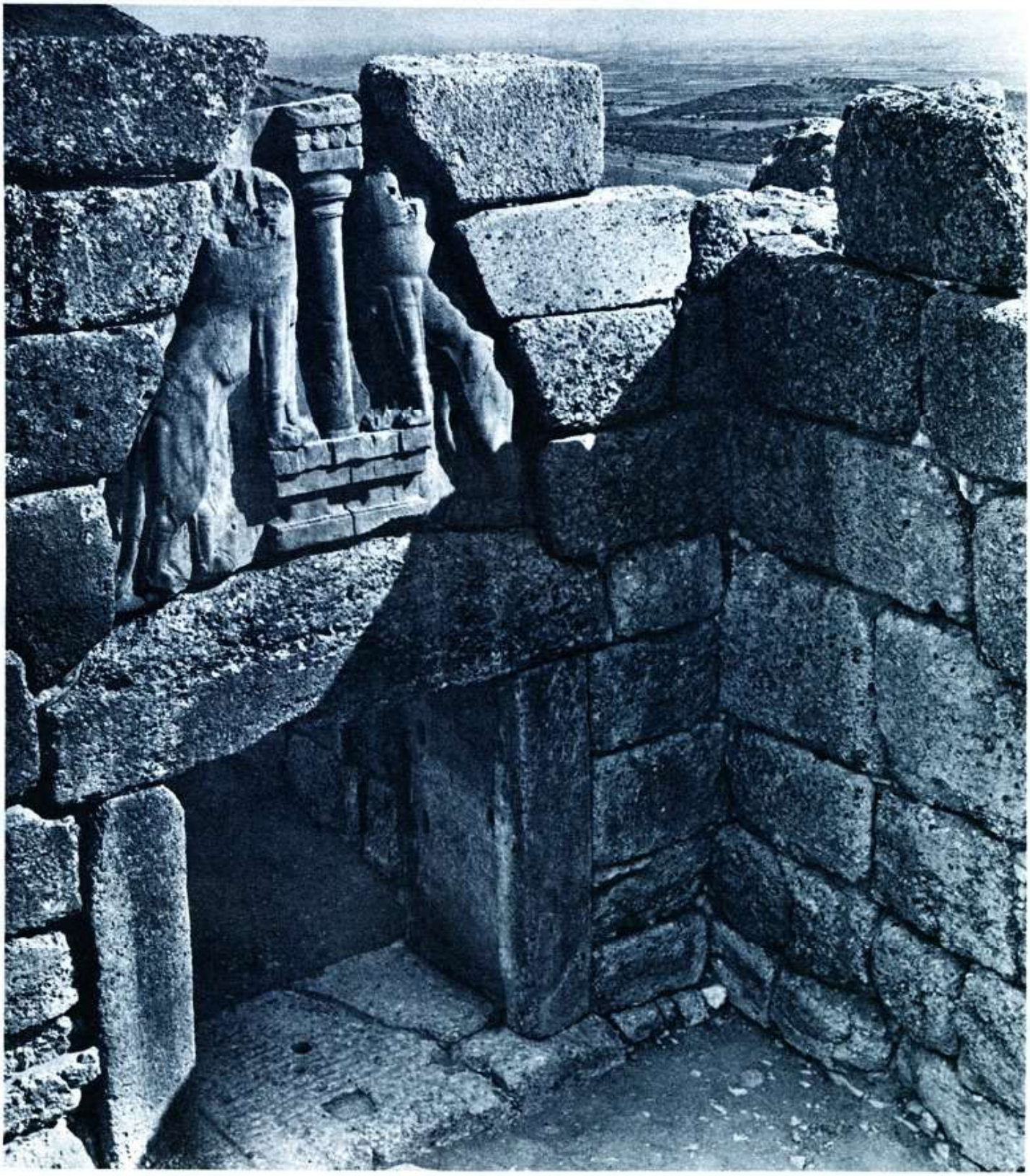
سرچشمه‌های فرهنگ میسنی، همانند پایان فرهنگ مینوسی، همچنان مورد بحث است. احتمال می‌رود که یونانیان اولیه، تقریباً همزمان با ساخته شدن کاخهای کهن در کرت به سرزمین اصلی یونان کوچیده باشند ـ که این با آغاز هزارهٔ دوم پیش از میلاد مقارن است. بدون تردید، حتی در آن زمان، یونانیان از فرهنگ کرت متأثر بوده‌اند و عده‌ای معتقدند که سرزمین اصلی یونان تا مدتی مستعمرهٔ مینوسیها بوده است، هر چند ساکنان سرزمین اصلی یونان سجایای فرهنگی بسیاری خاص خود پدید آوردند و برپا نگه داشتند. در هر صورت، قدرت میسنی مقارن روزگار فرخندهٔ ساختمان کاخهای جدید در کرت، در سرزمین یونان به روی کار آمد و در ۱۵۰۰ پیش از میلاد، فرهنگ باشکوه جدیدی در یونان رونق داشت که ۷۰۰ سال بعد، هومر مجبور شد آن را با صفت «سرشار از زر» توصیف کند. این امکان وجود دارد که میسنیها در این عصر جدید نه فقط با کرت بلکه با مصر نیز ارتباط داشته و در نخستین روزهای پادشاهی جدید با آن علیه حتیها متحد شده باشند؛ و علاقهٔ میسنیها به طلا، با گنجینه‌هایی که داشتند، احتمالاً حاصل خدمت مزدورانه‌شان در مصر بوده است زیرا این کشور در روزگار باستان به ولخرجی و حاتم بخشی فلز مزبور شهرت داشت. بدین ترتیب، بیداری دنیای میسنی، احتمالاً نتیجهٔ پیدایش ارتباطی سه جانبه میان سرزمین یونان با کرت و مصر بوده است. نابود شدن کاخهای کرت، فرهنگ میسنی (سرزمین اصلی یونان) را در قلهٔ برتری قرار داد، ولی امواج تازه‌ای از مهاجرانِ یونانیِ متقدم یعنی دوریها، سرانجام، تمدن میسنی را در کام خود بلعیدند. رخنهٔ پیوستهٔ این مهاجران به یونان، پیدایش معماری دژ سازانه (برخلاف جزیرهٔ کرت) را به یك ضرورت مبدل گردانید و تقریباً در ۱۲۰۰ پیش از میلاد، ارگهای مستحکم سرزمین اصلی یونان به دست مهاجمان نابود شدند. قهرمانان و نبردهای این آخرین سده‌های تمدن اژه‌ای، الهامبخش سنتی شدند که صدها سال بعد، هومر در نخستین منظومه‌های حماسی بزرگ اروپا یعنی ایلیاد و اودیسه آنها را جاودانه ساخت.



۱۱۶ نقشهٔ ساختمانی تالار بارگاه، تیرونز.

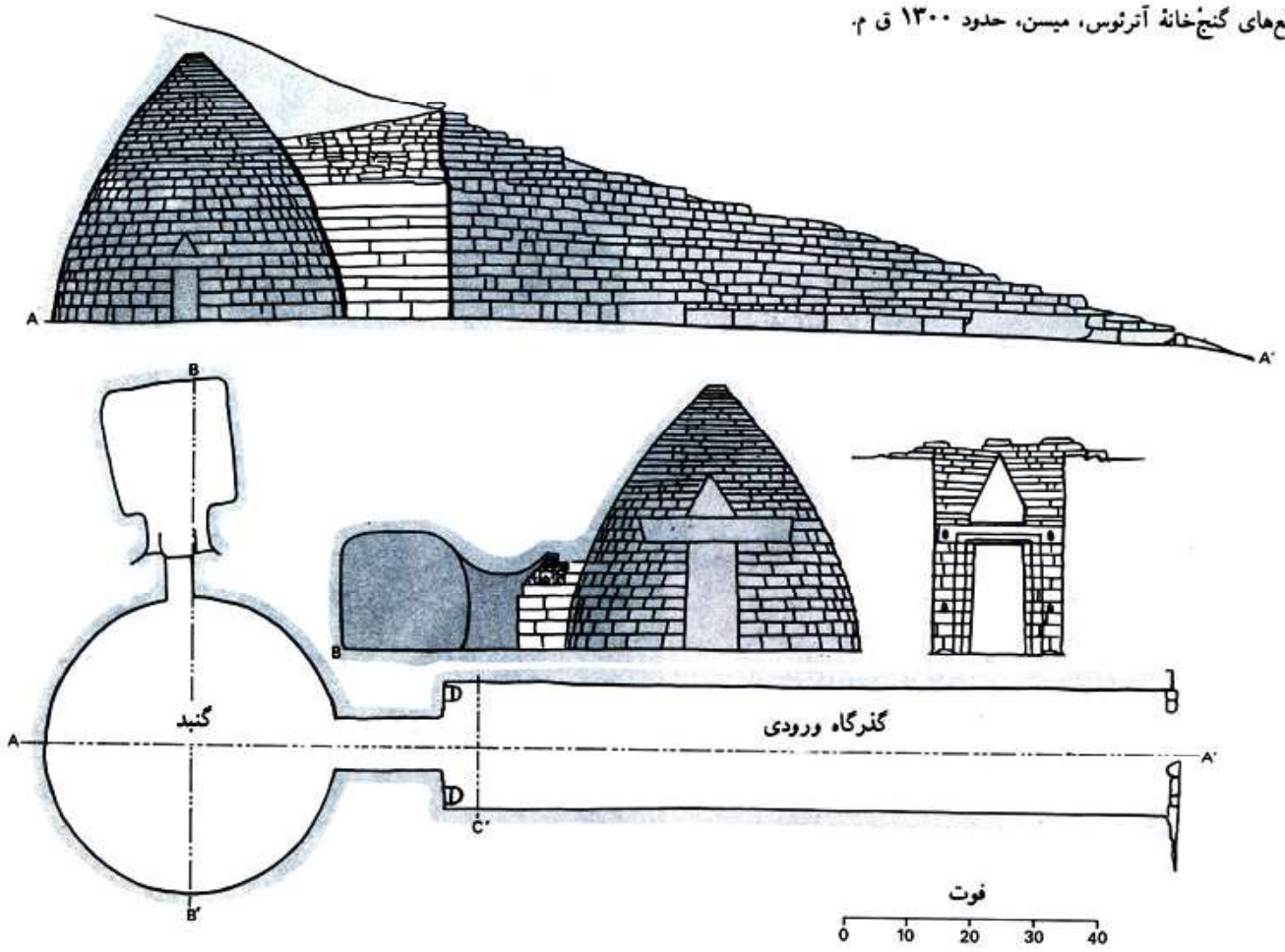


۱۱۷ دالان سنگ‌چین، تیرونز.



۱۱۸ دروازهٔ شیران، میسن، حدود ۱۳۰۰ ق م. نقش برجسته روی سنگ آهك، بلندی تقریباً ۲۸۵ سانتی‌متر.

۱۱۹ نقشه و مقطع‌های گنج‌خانهٔ آترئوس، میسن، حدود ۱۳۰۰ ق م.



با آنکه به نظر می‌رسد **میسن** مرکز فرهنگی سرزمین یونان بوده باشد، بقایای کاخهای بزرگ دیگری در **وافیو**، **پولوس**، **اورخومنوس**، **آرن**، و (اخیراً) در **ایولکوس** کشف شده است. سالم مانده‌ترین و گیراترین بقایای فرهنگ میسنی، آثاری هستند که از کاخهای مستحکم **تیرونز** و **میسن** به دست آمدند. این دو کاخ در آغاز دورهٔ میسنی پسین در حدود ۱۴۰۰ پیش از میلاد ساخته شدند و در فاصلهٔ ۱۲۵۰ و ۱۲۰۰ پیش از میلاد (همراه با کاخهای دیگر) نابود شدند.

معماری

ارگ تیرونز (تصویر ۱۱۵) در فاصلهٔ پانزده کیلومتری **میسن** که هر دو احتمالاً بارها تحت حاکمیت فرمانروای واحدی بوده‌اند، در نزد **هومر** به **تیرونز صد دیوار** و در نزد مردمان روزگار باستان به زادگاه **هرکول** قهرمان پرقدرت افسانه‌ای شهرت داشت. پاو سانیاس سیاح و سفرنامه نویس جهان باستان، دیوارهای تیرونز را به اندازهٔ اهرام مصر جالب و تماشایی می‌دانست. این دیوارهای تنومند در نقطهٔ مقابل کاخ‌های «بی‌حصار» کرتی قرار دارند و آشکارا نشان می‌دهند که جنبه‌ای دفاعی داشته‌اند. ساختمانهای درون محدودهٔ دیوارهایی به ضخامت ۶ متر در یك امتداد واقع شده‌اند و به نظر می‌رسد که از روی نقشه‌ای از پیش تعیین شده ساخته شده‌اند. برخلاف بی‌نقشگی و گاه آشفتگی موجود در کاخهای کرتی، نقشهٔ میسنی نمونه‌ای از ترتیب صریح و سادهٔ قرار گرفتن واحدها در کنار هم به شمار می‌رود. تالار بارگاه (تصویر ۱۱۶)، با نقشه‌ای سه اتاقه در قلب ساختمان و مرکز زندگی ارگ، تجسمی از نخستین نمونهٔ معابد کلاسیك یونان است. این شیوهٔ بنیادی ساختمان سازی، در کاخهای کرت ظاهر نمی‌شود ولی با شگفتی تمام در اوایل سال ۲۰۰۰ پیش از میلاد به‌ظهور می‌رسد. این تالار که تالاری رسمی بود به شکل مستطیل با یك آتشدان در وسط و چهار ستون برای نگه داری سقف ساخته شده بود.

یونانیان دوره‌های بعد، دیوارهای مستحکم و تناور **تیرونز** و دیگر نقاط تاریخی **میسن** را که از سنگ نتراشیده یا نیم تراشیده ساخته شده بودند کار **سیکلوپها** (غولانِ اساطیریِ یك چشم) دانستند و معتقد شدند این بناهای عظیم کار همان نژاد غولان افسانه‌ای است. گاه از میان دیوارهای مزبور دالانهای سنگ چین (تصویر ۱۱۷) عبور داده می‌شد، که احتمالاً به عنوان بخشی از شبکهٔ دفاعی یا بخشی از یك راه نمایشی و تشریفاتی که از طریق یك هشتی و یك دهلیز به تالار بارگاه یا اتاق اصلی کاخ منتهی می‌شد، مورد استفاده بوده است. در دالان سنگ چینی که در اینجا می‌بینیم، همچنان که از نامش پیداست، از سنگهای نتراشیده به حالت طبیعی استفاده شده است. ظاهر زمخت و درشتِ این ساختمانهای سیکلوپی، از لحاظ عظمت خامی که دارد، بیش از هر ساختهٔ دست بشر توجه ما را به خود جلب می‌کند؛ و تحرکی خاکی در آن موج می‌زند که در هیچ یك از دیگر سبکهای پیچیدهٔ معماری روزگار باستان به چشم نمی‌خورد.

نقاشیهای دیواری، حکاکیها، و دست کم پیکره‌های عظیم ساختمانی در میسن ـ **دروازهٔ شیران** (تصویر ۱۱۸) ـ از عبوسی این کاخهای دژ مانند می‌کاست. این دروازهٔ بیرونی دژ که از سمت چپ به وسیلهٔ یك دیوار و از سمت راست به وسیلهٔ یك باروی دوپهلوی برجسته حفاظت می‌شد، از دو تك سنگ عظیم عمودی با یك حمال افقی بر روی آنها ساخته شده است، و ردیفهای فوقانی سنگ به

۱۲۰ درون گنبد. بلندی طاق گنج‌خانهٔ آترئوس تقریباً ۱۳½ متر.

صورت یك تاق برجسته در می‌آیند و روزنه‌ای مثلثی شکل پدید می‌آورند که باعث کاسته شدن سنگینی و فشار قطعات بالایی بر حمال افقی می‌شود. فضای تاق نما با قطعه سنگی پر شده که رویش نقش برجستهٔ دو شیر در دو سوی یك ستون احتمالاً مقدس مینوسی حکاکی شده که رو در روی هم ایستاده‌اند و پایشان را بر قاعدهٔ آن نهاده‌اند. (این ستونِ **دروازهٔ شیران**، نمونهٔ سنگیِ ستونهای چوبی منهدم شدهٔ مینوسی است.) سوراخهای روی چهرهٔ جانوران نشان می‌دهد که سر این شیرها، که دیگر وجود ندارد، از تکه سنگ یا فلز جداگانه‌ای ساخته شده بود. شیران با اندامی ستبر و پرقدرت حکاکی شده‌اند و کل طرح مزبور به طرز ستایش انگیزی فضای سه بعدی بالای تیر حمال را پر می‌کند و از لحاظ ابُهت، قدرت، و مقیاس نوعی هماهنگی با سنگهای کوه پیکر دیوارها و دروازه پدید می‌آورند. گروههای مشابهی از شیران را با نقش ریز بر روی مُهرهای کرتی می‌بینیم، و آدمی به محض دیدن این مُهرها احساس می‌کند که این شیرها فاصلهٔ چندانی با ترکیب بندی اشارتی هنر بین النهرین ندارند.

در درون دروازه و سمت راست آن، دایرهٔ مقبره‌ها واقع شده که محوطه‌ای است مسدود و شامل تعدادی مقبرهٔ سادهٔ چاهکی و گودیهای سنگ چین شده به عنوان مقابر پادشاهان و خانواده‌های ایشان، که رویشان پوشیده و با یك لوح سنگی علامت گذاری شده است. اخیراً دایرهٔ مقابر مشابهی در بیرونِ محدودهٔ دیوارهای میسن کشف شد. هر دو دایرهٔ مزبور به حدود ۱۶۰۰ ـ ۱۵۰۰ پیش از میلاد مربوط می‌شوند. اما در این زمان، مقابر چاهکی تدریجاً جایشان را به مقابر به اصطلاح لانه زنبوری می‌دادند، که بهترین نمونهٔ باقیماندهٔ آن بنایِ پرشکوهِ **گنج‌خانهٔ آترئوس** (تصویرهای ۱۱۹ و ۱۲۰) است که این نام اشتباهاً توسط **شلیمان** بر آن نهاده شد، زیرا او گمان می‌کرد بنای پرشکوه مزبور در میان گروهی از بناهای مشابه، مخزنِ گنجهای **آترئوس** پدر **آگاممنون** و **مِنِلائوس** است. بنای مزبور در دل یك تپه ساخته شده و راه ورودیش از یك گذرگاه طولانی یا **دروموس** می‌گذرد؛ شکل لانه زنبوری اتاقك مدّور یا **گنبد** تدفینی با روی هم چیدن رجهای پیش آمدهٔ سنگ بر قاعده‌ای مدّور به دست آمد، به طرز باشکوهی در انحنای دیوار جا گرفت و باعث پدید آمدن گنبدی مرتفع شد که ارتفاعش در نمونهٔ کنونی به دوازده متر می‌رسد. این، بزرگترین ساختمان تاق بندی شده بدون استفاده از تیرهای داخلی در کل جهان باستان تا پیش از ساخته شدن معبد **پانتئون** رُم در ۱۵۰۰ سال بعد بود.

سفالگری، نقش برجسته، و صنایع دستی

بیشتر مقابر لانه زنبوری، مدتها پیش از کشف دوباره‌شان در روزگار ما، یکسره غارت شده بودند. از طرف دیگر، در مقابر چاهکی میسن آثار گرانبهای بسیاری به دست آمد. چندین خنجر مفرغی با مرصع کاری طلا و نقره که در این مقابر به دست آمده، حکایت از نفوذ سبك پیکره سازی مینوسی دارد (لوحهٔ رنگی ۹). روی بلندترین تیغه از سه تیغهٔ نشان داده شده، سه شکارچی نیز در حال حمله با نیزه،کمان،و سپر به شیری که شکارچی چهارم را نقش زمین کرده و دو شیر دیگر پا به فرار گذاشته‌اند دیده می‌شوند. موضوع از کارهای مشابه هنرمندان بین النهرین الهام گرفته ولی لباسها کرتی‌اند، و حرکات قوی و روح دار شکارچیان، قدرت توأم با نرمش و جهش شیرها حکایت از سلیقه‌ای مینوسی دارند.

در مقبره‌های چاهکی، چندین نقاب چکش کاری شده (یا کوبیده) که به چهره‌های امیران مومیایی شدهٔ میسنی چسبیده بودند (تصویر ۱۲۱) کشف شده است. این نقابها که ویژگیهای چهرهٔ شخص متوفی را به‌طرز رئالیستیِ نیرومندی ثبت کرده‌اند، دلیلی بر جریان طلا از مصر به این سرزمین نیز هستند. این واقعیت و تکمیل مراسم تدفین،

۱۲۱ نقاب تدفینی از مقابر سلطنتی میسن، حدود ۱۵۰۰ ق م. طلای کوبیده، بلندی تقریباً ۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، آتن.

۱۲۲ جامهای وافیو، حدود ۱۵۰۰ ق م. طلا با نقوش برجستهٔ چکش‌کاری شده، بلندی تقریباً ۸ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، آتن.

تأیید محکمی بر این فرض است که انگیزه یا نیروی محرکِ آغاز این مرحلهٔ عالی تمدن میسنی، تا حدودی از مصر و تا حدودی نیز از کرت سرچشمه گرفته است.

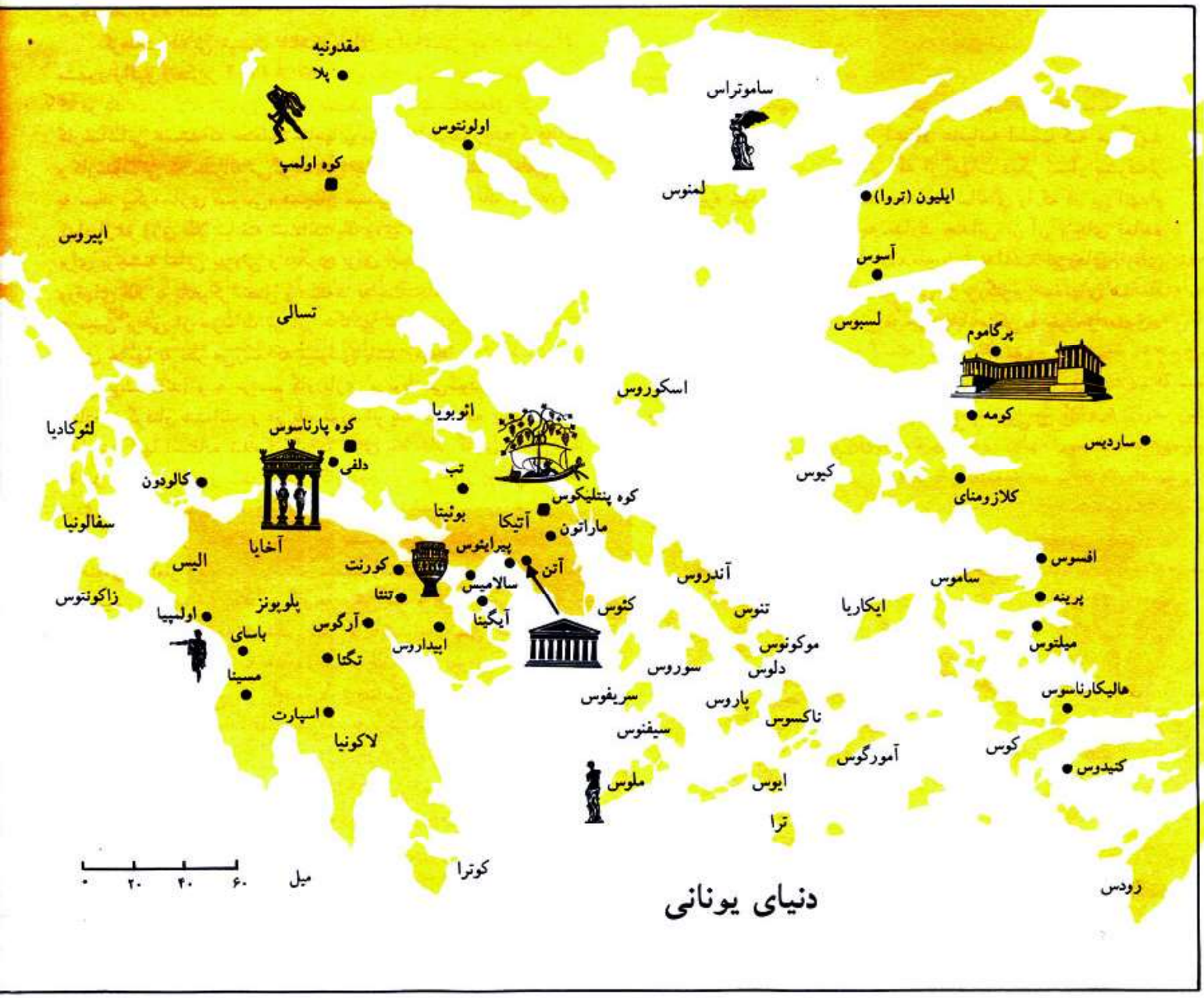
فرهنگ طلایی میسن، شاهکارهای پرارزشی چون جامهای مشهور **وافیو** (تصویر ۱۲۲) از خود به یادگار نهاد. این جامهای زیبا که در یك مقبرهٔ لانه زنبوری کشف شدند هنوز مایهٔ مباحثه‌ای گرم میان کارشناسانی هستند که معتقدند جامهای مزبور از کرت ریشه گرفته‌اند و کارشناسانی که مصرّانه می‌گویند این جامها علیرغم تشابه قطعی‌شان به سبك پیکره‌سازی مینوسی، همچنان میسنی‌اند. جامها یك جفتند، هر کدام از دو ورق طلا ساخته شده‌اند: یك ورق مخصوص چکش کاری برای برجسته نمایی بیرونی و دیگری برای ایجاد سطح هموار داخلی. ورقهای طلا به یکدیگر متصل و دسته‌ها به بدنهٔ جامها پرچ شده بودند، و سپس برخی از جزییات بر آن حکاکی شده بود. موضوع برجسته کاری جامها به نظر می‌رسد که مینوسی باشد (مردها به شیوهٔ مینوسی لباس پوشیده‌اند) و به مراسم گاو بازی مربوط می‌شود؛ گاوها به تله افتاده و گرفتار شده‌اند، و در یك مورد از یك گاو ماده برای به دام انداختن آنها استفاده شده است. در روی یك جام، گاوی را می‌بینیم که در یك تور گرفتار شده است. گاو دوم که دیوانه‌وار یورش آورده، مردی را که دستیارش به کناری افتاده، با شاخهایش سوراخ سوراخ کرده است. گاو سوم دیوانه‌وار از معرکه می‌گریزد. در جام دوم، صحنه‌ای آرامتر دیده می‌شود. در سمت راست، گاو نر به سوی گاو ماده پیش می‌آید؛ در وسط به گاو ماده می‌رسد و کنارش می‌ایستد؛ در سمت چپ، گاو نر که دستگیر شده و پابند به پایش خورده، ماغ می‌کشد. این سه صحنه، با چند درخت و یك مرد به صورتی یکپارچه در می‌آیند و ترکیب طرح کلی آن به طرز ستایش انگیزی در فضای جام می‌گنجد. در هر دو جام، فضاهایی که با پیکره‌های جانور و انسان پر نشده، با موضوعات منظره گونه‌ای از درخت، کوه، و ابر مشابه آنچه در نقّاشیها دیده می‌شود پر شده‌اند. کم عمقی نقش برجسته و نمایش سنتی درختها منظرهٔ سرشاری از نور و سایه همراه با زمینه‌های گوناگون پدید می‌آورد.

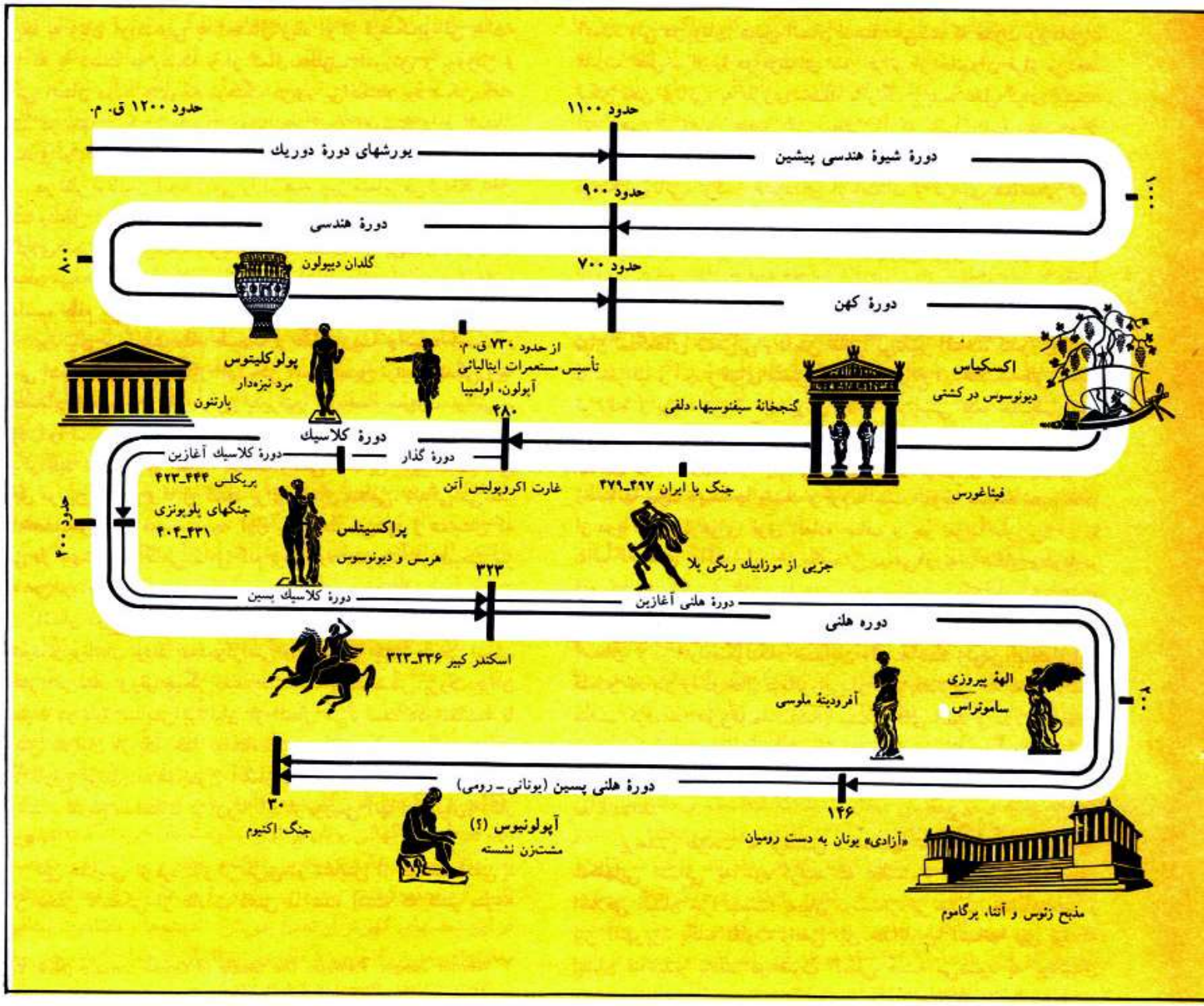
در **گلدان جنگاوران** (تصویر ۱۲۳) صفی از سربازان میسنی دیده می‌شود که از لحاظ لباس، ریخت ظاهر، و ریش‌شان تفاوت چشمگیری با گونه‌های کرتی که در هنر مینوسی دیده‌ایم دارند. این، موجب قوی‌تر شدن استدلال کسانی می‌شود که می‌گویند نژاد میسنی‌ها از پایه با نژاد مینوسی‌ها فرق دارد و ایشان سازندگان اصلی تمدن خویشند. این احتمال نیز وجود دارد که ما در این جا آخرین جنگاوران میسنی را می‌بینیم که برای مقابله با مهاجمان دوری حرکت کرده‌اند؛ پس از حملات همین مهاجمان بو د که تمدن میسنی در حدود ۱۲۰۰ پیش از میلاد سقوط کرد. دوریها با خودشان سلاحهای آهنی آورده بودند که بر سلاحهای مفرغی و نرمتر میسنیها برتری داشتند، و پیروزی ایشان تجسمی از این اعتقاد عامیانه است که می‌گوید تکنولوژی برتر می‌تواند بر تمدنی که از جهات دیگر بسیار پیشرفته‌تر است چیره شود. «عصر ظلمت» چند صد ساله‌ای را که در پی انهدام فرهنگ اژه‌ای آغاز شد، گرچه مدارك چندانی از آن برجای نمانده است، نمی‌توان صرفاً یك دورهٔ خلاء تاریخی پنداشت. نیروهای تازه‌ای برهم انباشته می‌شدند که توانستند یکی از بزرگترین تمدنهای شناخته شدهٔ بشری را پی افکنند: تمدنی نو، بی‌مهابا، متکی به خود، و «مدرن».

۱۲۳ گلدان جنگاوران، میسن، حدود ۱۲۰۰ ق م. بلندی تقریباً ۳۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، آتن.

فصل پنجم

هنر یونان




حدود ۱۲۰۰ ق. م.
حدود ۱۱۰۰
یورشهای دورهٔ دوریك
دورهٔ شیوهٔ هندسی پیشین
۱۰۰۰
حدود ۹۰۰
دورهٔ هندسی
۸۰۰
گلدان دیپولون
حدود ۷۰۰
دورهٔ کهن
از حدود ۷۳۰ ق. م.
تأسیس مستعمرات ایتالیائی
آپولون، اولمپیا
۴۸۰
پولوکلیتوس
مرد نیزه‌دار
پارتنون
اکسکیاس
دیونوسوس در کشتی
گنجخانهٔ سیفنوسیها، دلفی
فیثاغورس
دورهٔ کلاسیك
دورهٔ کلاسیك آغازین
دورهٔ گذار
پریکلس ۴۴۴ـ۴۲۳
جنگهای پلوپونزی
۴۰۴ـ۴۳۱
غارت اکروپولیس آتن
جنگ با ایران ۴۹۷ـ۴۷۹
حدود ۴۰۰
پراکسیتلس
هرمس و دیونوسوس
جزیی از موزاییك ریگی پلا
۳۲۳
دورهٔ کلاسیك پسین
دورهٔ هلنی آغازین
دوره هلنی
اسکندر کبیر ۳۳۶ـ۳۲۳
الههٔ پیروزی
ساموتراس
آفرودیتهٔ ملوسی
۲۰۰
دورهٔ هلنی پسین (یونانی ـ رومی)
۳۰
جنگ اکتیوم
آپولونیوس (؟)
مشتزن نشسته
۱۴۶
«آزادی» یونان به دست رومیان
مذبح زئوس و آتنا، پرگاموم

«چون ما دوستداران زیبایی هستیم، ولی با سادگی، و ذهن را بی‌آنکه مردانگی از دست برود، تربیت می‌کنیم... ما پیروان مکتب یونانیم.» توسیدید در سدهٔ پنجم پیش ازمیلاد که عصر طلایی آتن بود، پریکلس را وا می‌دارد تا ضمن مقایسهٔ جامعهٔ باز و دموکراتیك آتنی‌ها با جامعهٔ بسته و پادگان مانند رقیبشان اسپارت، چنین ادعایی را در ستایش از آتنی‌ها به زبان آورد. ولی به احتمال زیاد او از فرهنگ‌یونانی بدان‌سان که به دست ما رسیده و از کمال مطلوب آموزش و پرورش و زندگی انسان دوستانه‌ای که فرهنگ مزبور پی‌افکنده بود سخن گفته است. در جهان نگریِ «انسان دوستانه»، آنچه اهمیت دارد انسان است، و او به گفتهٔ پروتاگوراس «مقیاس همه چیز» است.

در نظر یونانیان آنچه آدمی را از همه چیز متمایز می‌گرداند عقل است، و عقل آدمی که استدلال کردن را آموخته باشد، برترین پدیده یا کارکردی است که طبیعت آفریده است. گذشته از این، ارسطو به ما اطمینان می‌دهد که «همهٔ انسانها طبیعتاً مشتاق دانستن‌اند». و آنچه ما می‌دانیم، نظام طبیعت است که با نظام عقل آدمی یکی است.

یونانیان می‌گفتند نظام طبیعت و عقل، زیبا و ساده است و زیبایی اشیاء با شناخت ما از آنها یکی است؛ بدین ترتیب زندگی زیبا و «دستیابی به روح زیبا» در پی پذیرفتن آن جملهٔ معروف یونانی ـ «خودت را بشناس!» ـ می‌آید. بدین ترتیب، برای رسیدن به زندگی زیبا و نیکو باید از مسیری عقلی گذشت؛ آدمی «مطابق طبیعت» یعنی مطابق قوانین طبیعی و قابل کشف برای انسان منطقی، زندگی می‌کند. در اینجا «خود» از اهمیت درجه اول برخوردار می‌شود و همچنان که آدمی در جهت خودآگاهی کامل گام برمی‌دارد، ضرورتاً از طبیعت نیز آگاه می‌شود.

انسان در مقام برترین آفریده و بالاترین ارزشِ طبیعت تلقی می‌شود، و یونانیان بودند که دموکراسی را همراه با چهرهٔ طبیعی انسان در هنر آفریدند. ورنر جیگر فقید، دانشمند و متخصص بزرگ یونان کلاسیك در بارهٔ ستایش یونانیان از انسان می‌نویسد: «در مقایسه با ستایش شرقیان از یك خدا - شاه... و سرکوبی تودهٔ عظیم مردم... آغاز تاریخ یونان... همچون آغاز تصور تازه‌ای از فرد به نظر می‌رسد... تاریخ شخصیت در اروپا باید از بررسی آنها [یونانیان] آغاز شود.»[1]

این ستایش از فرد ـ و از طریق او ستایش از طبیعت آدمی ـ چنان بخش لاینفکی از عادات ذهنی ما شده است که کمتر متوجه وجود و منشأش در اذهان یونانیان می‌شویم.

ما تاریخ انسان را از عصر دیرینه سنگی به بعد در جهانی بررسی کرده‌ایم که زیر سیطرهٔ جانوران بزرگ بوده است ـ در معرض تهدید آنها بوده، با آنها می‌جنگیده، وابسته (یا تجسم) آنها بوده، آنها را می‌پرستیده، قدرت آنها وضعف خویش را مسلّم فرض می‌کرده است. ولی در یونان، همین انسان ادعا می‌کند که قدرت ویژه‌اش ـ قدرت عقل ـ او را در مرتبه‌ای بس فراتر از جانوران قرار می‌دهد. لیکن ذهن یونانی، به طرزی خشك یا رنگ پریده، عقل گرای نیست؛ این ذهن، نیروهای عنصر غیر منطقی را که عقل باید پیوسته بر ضدشان پیکار کند، به خوبی می‌شناسد. به بیان درست‌تر، هنر یونانی با فرهنگ یونانی، ترکیب فشرده‌ای از اضداد، و گونه‌ای هماهنگی میان عاطفهٔ عمیق و نظام منطقی تشکیل می‌دهد. روشنی و تقارن این هنر، سرد نیست بلکه خیره کننده است؛ شکلهایش می‌توانند دقیق و مطابق اصول ریاضی، و در همان حال سرشار از زندگی باشند.

یونان، در نقطهٔ مقابل مصر با سطوح کشیدهٔ افقی دشت رسوبی میان جلگه‌های صحرایی و تابش ظاهراً بی‌تغییر آفتاب، کشوری است با جغرافیا و آب و هوای متغیّر. خلیجهای واقع در خط ساحلی عمیقاً تو رفته و بریده بریدهٔ آن، یونان را به سرزمینی نیمه خشکی نیمه دریایی تبدیل می‌کند؛ آب پخشانهای کوهستانها این کشور را به چندین واحد کوچك تقسیم می‌کنند. آب و هوای یونان بسیار تند ـ زمستانها سرد، تابستانها خشك و گرم ـ است. تقریباً همیشه نسیم خنك از دریا می‌وزد. هوای فوقِ العاده صاف و جوّ تقریباً بلورین آن را غالباً لکه‌های پراکندهٔ ابر، از یکدستی در می‌آورند. آسمان و دریا در این کشور، رنگی درخشان دارند. به همین علت شگفت‌آور نیست که یونانیان با علاقه‌ای که به طبیعت داشتند کوهستانها، جنگلها، رودها، آسمان، و دریا را سکونتگاه خدایان دانسته‌اند؛ زئوس، پادشاهِ این قلمرو خدایان را در حال فرمانروایی از فراز بلندترین قله یعنی اولمپ مجسم کرده‌اند؛ موزها را ساکنان بیشه‌زارهای انبوه و سرد دامنه‌های طولانی کوههای پارناسوس و سیترون قرار داده‌اند؛ و آپولون را در حال سخن گفتن از شکافهای رعب انگیز و سنگی معبد دلفی نمایانده‌اند.

پرستش طبیعت به پرستش شخصیتها تکامل می‌یابد. خدایان، شکلهایی انسانی به خود گرفتند که عظمت و نجابت‌شان از ضعف اخلاقی انسان مبرّا نیست؛ به‌بیان درست‌تر، بر خلاف خدایان مصر و بین النهرین، یگانه تفاوت واقعی این خدایان با انسانها این بود که ایشان فناناپذیر بودند. در ضرب المثلی گفته می‌شود که یونانیان خدایان خویش را به صورت انسانها، و انسانهای خویش‌را به‌صورت

1. Werner Jaeger, *Paideia; The Ideals of Greek Culture* (New York: Oxford Univ., Press), Vol. I, P. XIX.

خدایان درمی‌آوردند. انسان پس از استحاله یافتن به مقیاس همه چیز، اگر همه چیز در حالت کمال خویش زیبا هستند، باید به معیار تغییر ناپذیری برای بهترینها مبدل شود؛ آفریدن فرد کامل، کمال مطلوب یونانیان شد.

یونانیان، یا هلنی‌ها ـ نامی که ایشان به خود داده بودند ـ به نظر می‌رسند که حاصل درهم آمیزی مردمان اژه‌ای و مهاجمان هندو ـ اروپایی باشند. این درهم آمیزی، احتمالاً عامل حیات بخشی بوده است که در ریشه‌یابی علتهای نیروی اختصاصاً رقابتگرانه و خلاقانهٔ مردم یونان باید همراه با آب و هوا و سرزمین پُر تنوعِ کوهستانی - درّه‌ای شبه جزیرهٔ یونان، در نظر گرفته شود.

نخستین مهاجمان در حدود ۲۰۰۰ سال پیش از میلاد وارد این منطقه شدند، و پس از ۱۶۰۰ پیش از میلاد، همچنان که دیدیم تمدنِ میسنی را در شبه جزیرهٔ یونان پی‌افکندند. پس از ۱۲۰۰ پیش از میلاد، میسنی‌ها نیز ظاهراً از مهاجمان تازه‌ای که از شمال آمده بودند ـ **دوریها** و شاید **ایونیها** ـ شکست خوردند. **دوریها شبه جزیرهٔ پلوپونز** را مرکز فرمانروایی خویش قرار دادند و احتمالاً **ایونیها** را به سوی شرق در امتداد سواحل دریای اژه عقب راندند و به آسیای صغیر رساندند. در منشأ **ایونیها** امروزه نیز اختلاف هست. برخی از دانشمندان معتقدند که ایونیهای پیشین در روزگار حاکمیت‌میسنی‌ها در آتن به سر می‌برده‌اند و در دورهٔ یورشهای دوریها از آنجا رانده شده‌اند. برخی دیگر معتقدند که اینان در فاصلهٔ سده‌های یازدهم و هشتم پیش از میلاد از در آمیختن تیره‌های نژادی مختلفی پدید آمده‌اند. در هر صورت، به نظر می‌رسد که ایونیها در مقایسه با دوریها که نظامی عشیرتی داشتند و معروفترین شهرشان **اسپارت** محافظه کار بود، مردمانی با خصوصیات فردی قوی‌تری بودند.

در **ایونی** بر ساحل شرقی آسیای میانه، حماسه‌هایی از عظمت فردی در سدهٔ هشتم پیش از میلاد ساخته ورواج یافته بود و در سدهٔ هفتم پیش از میلاد، فیلسوفان خردگرای **میلتوس** به تفسیر جهان موافق اصول عقلی در مقابل تفسیر دینی آن برخاستند و تحول عظیمی چون تبدیل پرستش طبیعت به شناخت یا علم طبیعت را که امروزه نیز ادامه دارد بنیاد نهادند. بین **ایونی** و **پلوپونز**، **آتیکا** واقع شده بود، و آنجا در آتن، یك نظام محافظه‌کار عشیرتی و کوششی فردگرایانه با هم درآمیختند و برومندترین **پولیسها** یا کشور - شهرهای یونان را پدید آوردند و کشور - شهری که **توسیدید** می‌توانست به وجودش ببالد، «**مکتب یونان**» بود.

در سدهٔ هشتم پیش از میلاد، کشورهای جداگانهٔ یونان نخستین مسابقاتِ دوستانه و تشریفاتی میان خود را برگزار کرده بودند: اولمپیاد **۷۷۶** پیش از میلاد، که یونانیان تاریخ پرست نیز همان واقعه را آغاز تاریخ خویش قرار داده‌اند. کشورهای مزبور، از آن زمان به بعد، با وجود رقابتها و جنگهای دیرینه‌ای که میانشان جریان داشت، خود را «هلنی‌ها» نامیدند و در نقطهٔ مقابل «بربرها»ی اطراف‌شان که به زبان یونانی سخن نمی‌گفتند قرار دادند. هلنی‌های کوشا و خستگی ناپذیر با برخورداری از سواحل مضرس و جزایر منزلگاهی سرزمین‌شان، به‌ملتی تجارت پیشه و کوچ نشین مبدل شدند که توانست بر دامنهٔ مرزهای جغرافیایی و فرهنگی یونان بیفزاید. تشکلهای عشیرتی تکامل یافتند و به چندین کشور - شهر مبدل شدند که هرکدام یك واحد مستقل به شمار می‌رفت. ساخت سیاسی هر کشور با کشوری دیگر فرق می‌کرد، ولی در این میان الگوی خاصی به‌ظهور رسید که در آن حق حاکمیت نخست از آنِ پادشاهان، پس از او از آنِ اشراف، و سپس از آنِ «جبّاران» یا «تیرانها»یی بود که قدرت فردی خویش را اِعمال می‌کردند.

سرانجام، در آتن، آن تعادل پویایی که دموکراسی نامیده می‌شود به ظهور رسید.

آتن به طرق گوناگون، مظهر و نماد فرهنگ یونانی شده است؛ بسیاری از ظریف‌ترین آفریده‌های تمدن یونانی به دست آتنی‌ها یا کسانی ساخته شده است که پیوندی تنگاتنگ با آتن و سنتهای آن داشتند. آتن در دوران کوتاه شکفتگی‌اش به دنبال جنگهای ایران و یونان، یك مرکز فعال بازرگانی با جمعیتی در حدود صدهزارنفر بود. **آکروپولیس** یا شهر مرتفع که سابقاً یك دژ مستحکم میسنی بود ولی در این دوره با ساخته شدن معابدی به رنگهای درخشان بر زمینهٔ آسمان شدیداً آبی رنگ شهرت دیگری پیدا کرد، بر بیشه‌های زیتون و پشت بامهای آتن مشرف بود. در زیر ستون بندیهای سرپوشیده‌ای که بازار مرکزی شهر (**آگورا**) را در خود گرفته بود، شهروندان آتنی برای بحث در بارهٔ آخرین تحولات سیاسی یا اندیشه‌های جدید فلسفی، گرد می‌آمدند. بحث فلسفی در میان آتنی‌ها، کار یا تمرینی عمومی و خصوصی بود که هر جا امکانی برای گرد آمدن چند بحث کننده فراهم می‌آمد، در می‌گرفت. این عشق به پیکار عقلی، پیشتاز پرتوانِ علم، به طرز حیرت‌آوری عمومیت داشت و آدمی چه به خانهٔ یك ثروتمند پا می‌نهاد چه به بازار و ورزشگاه شهر می‌رفت و چه در نبش یك خیابان می‌ایستاد، این گونه بحث، دریچه‌های زندگی پرجنب و جوش سیاسی و معنوی کشور - شهر یونانی را به روی افراد می‌گشود. کار یا تمرین بدنی نیز نقش مهمی در تربیت و زندگی روزانهٔ افراد داشت، و هدف آتنی‌ها در جهت ایجاد تعادلی بین عقل و جسم که کمال مطلوب تربیت انسانهاست، در عبارت «عقل سالم در بدن سالم» است بیان شده بود.

تراژدیهای **اشیل** و **سوفوکلس** که در حضور تماشاگران مشتاق آتنی اجرا می‌شدند، فرد را به صورت موجودی موظف در برابر خدایان، و ظهور و سقوط بخت او را به عنوان بازتابی از ستیز میان سرنوشت کور و نیروی نویافتهٔ عقل مجسم می‌کردند.

عناصر ثابت در فرهنگ یونانی عبارت بودند از انسان، طبیعت، و عقل، و یونانیان خوبی را به معنی هماهنگی میان این سه تلقی می‌کردند. آنها بر شالودهٔ این اعتقاد اولیه که برای جهانیان تازگی داشت، دستاوردهای عظیم خویش را در عرصه‌های هنر، شعر، ریاضیات، فلسفه، منطق، تاریخ، و علم بنا نهادند ـ و این میراثی است که تمدن غرب به نوبهٔ خود بر آن بنیاد نهاده شد. یونانیان با کشف انسان، مسألهٔ ثبات و تغییر را کشف کردند و آن را فرا روی خویش یافتند؛ انسانها می‌میرند، ولی بشریت می‌ماند. و یونانیان با آنکه در جهت کمال مطلوبِ بی‌زمان سیر می‌کردند، تغییراتی را که موجب رشد و تکامل می‌شوند پذیرفتند.

بقایای تمدن یونانی به ما امکان می‌دهد که سیر تکامل سبك یونانی در هنر را بازسازی کنیم. اینکه عملاً چیزی به نام سبك یونانی پدید آمد و «تکامل» یافت، فی‌نفسه، مسألهٔ مهمی است. زیرا به عنوان مثال، تکامل در هنر مصر، بسیار جزیی بود؛ الگوی مراسم آیینی و شکل، در هم نشکست. تغییر در هنر مصر، وقتی رخ داد، **برخلاف** الگوی فرهنگ به طور کلی بود. البته نباید فراموش کرد که یك عامل مهم در ظهور ناگهانی یونان بر اوج پیشرفت تاریخی، شالوده‌ای بود که تمدنهای مصر و خاور نزدیك پی افکنده بودند و یونانیان نیز متواضعانه تأیید کردند که کیفیت تمدنهای مزبور را به عاریت گرفته‌اند. یونانیان از این تمدنهای کهن‌تر از تمدن خویش، اندیشه‌ها و مضامین، میثاقها و مهارتهای جدید را جذب کردند. ولی یونانیان از همان آغاز، حتی وقتی شکلهای قدیمی را می‌پذیرفتند و به کار می‌گرفتند، با آغوش باز به

۱۲۴ آمفورا، کهن‌ترین کوزهٔ دو دستهٔ طرح هندسی، گورستان دیپولون، سدهٔ دهم ق م. بلندی تقریباً ۴۲ سانتی‌متر. موزهٔ کرامیکوس، آتن.

سوی آزمایشگری و تجربه اندوزی شتافتند. تغییر و تکامل، جزو ذاتی فرهنگ یونان بودند ـ همچنان که محافظه‌کاری جزو ذاتی فرهنگ مصر بود ـ و تغییر در اینجا، همچنان که در مراحل تکرار شوندهٔ زندگی آدمی از خردسالی تا بزرگسالی دیده می‌شود، شکلهای مشخص و قابل تشخیصی دارد. هنر یونانی در مقایسه با هنر نسبتاً نامتغیّر خاورمیانهٔ باستانی، مراحلی به مراتب مشخص‌تر دارد.

شیوهٔ هندسی و دورهٔ کهن

سفالگری، بهتر از هر وسیلهٔ هنری دیگری، **دورهٔ میسنی پسین** (دورهٔ ما بعد میسنی) را با دورهٔ تاریخی یونان پیوند می‌دهد. پیوستگی میان دورهٔ مابعد میسنی و دورهٔ کلاسیك در سدهٔ پنجم پیش از میلاد را می‌توانیم تماماً با استناد به تزیین پیکری ظروف سفالی یونانی ردیابی کنیم و رویارویی هنرمند با اندیشه‌ها و مسایل اساساً جدید و تفسیرها و راه حلهای اساساً جدید او را نشان دهیم. بدین ترتیب، با اطلاع از این پیوستگی و تصوری که یونانیان از تکامل شکلها داشتند، بجاست مطالعهٔ هنر یونان را از نقاشیهای گلدانی آغاز کنیم، زیرا این نقاشیها روشنگر تغییراتی هستند که عمیقاً بر تاریخ بشر تأثیر می‌گذارند و با ترتیب منطقیِ شگفت‌آوری حادث می‌شوند. پیش از این، در نمونه‌های متعددی، از پیکره‌های افتان و چوب کبریتی که از چاهی واقع در غار **لاسکو** به دست آمد تا مینوسی‌های چابك و چیره‌دست در **جامهای وافیو**، دیدیم که آدمی چگونه از خودش شبیه‌سازی کرده است. اکنون می‌توانیم تغییرات حاصل در شبیه‌سازی پیکر آدمی را که پیامد تفاوتهای تصادفی در میثاق نیستند بلکه زاییدهٔ افزایش تدریجی و دقیقاً انباشته شدهٔ شناخت بشرند، مرور کنیم. این تغییرات به پیکر یك سنت فنی منضم شدند که به گذشته بازگشت نکرد: برخلاف سنت مصری که پس از مرگ **آخناتونِ** نوآور (ن. ك. فصل سوم) به گذشته و شکلهای قدیمی بازگشت. در گلدانها و ظروف سفالی دورهٔ کهن یونان می‌توان دید که انسان، نخستین بار، موضوع مطالعهٔ ژرف تحلیلی شده است. همچنان که فیلسوف پرسشهایی در زمینهٔ طبیعت آدمی و هدف زندگی مطرح می‌کند، هنرمند نیز در این زمینه که آدمی چگونه به همنوعان خویش در دنیای تجربهٔ بصری می‌نگرد، آغاز پژوهش می‌کند. شیوهٔ مفهومیِ قدیمی که در آن هنرمند انسان را در برابر خویش می‌گذاشت و برجستگیها و خطوط چهره‌اش را یك به یك می‌شمرد ـ همچنان که در تمدنهای کهن‌تر دیدیم ـ تدریجاً کنار گذاشته می‌شود و شیوهٔ پر مشقتِ مشاهدهٔ حالت و جنبش بدن در جریان زندگی به جایش می‌نشیند. این تحول، ناگهان به وقوع نپیوست؛ بلکه صدها سال طول کشید، و ترتیب تاریخی ظروف سفالین مزبور، از مراحل متوالی تغییر یاد شده پرده برمی‌دارد. بهتر آن است که این تغییرات را در آغاز بحث کنونی توصیف کنیم زیرا پیکرهٔ آدمی از نخستین روزهای ظهورش بر جدارهٔ این ظروف تاکنون، مضمون و موضوع اصلی هنر بوده است، همچنان که خود انسان محور اندیشه و علاقهٔ هنر یونانی شده است.

نقاشی روی ظروف سفالی

آمفورا (تصویر ۱۲۴) یا کوزهٔ بلندِ دو دسته برای شراب یا روغن، که به حدود سدهٔ دهم پیش از میلاد تعلق دارد، نخستین مراحل شکل گیری سبکی را که سبك هندسی نامیده می‌شود، به ما نشان می‌دهد. این کوزه با آنکه عناصری از روشهای تزیینی سبك ما بعد میسنیِ پیشین را به عاریت گرفته است، ساختی تمیزتر و وقت‌گیرتر دارد.

۱۲۵ **گلدان دیپولون** (کوزهٔ دو دسته به شیوهٔ هندسی)، سدهٔ هشتم ق م. بلندی تقریباً ۱۳۸ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، آتن.

۱۲۶ کوزهٔ مخلوط‌کن دیپولون به شیوهٔ هندسی، گورستان دیپولون، سدهٔ هشتم ق م. بلندی تقریباً ۱۰۲ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک.

همزمان با تکامل سبك هندسی، تیرهٔ مینوسی شکلهای دارای خطوط خمیده، تدریجاً جایش را به شکلهای راست خطی با نوارها یا ردیفهایی فشرده بر هم می‌دهد که بیشترین بخشِ سطح ظرف را اشغال کرده است.

پیکرهٔ انسان، از نو در طرح تزیینی متعلق به دورهٔ اوجگیری سبك هندسی، مخصوصاً در **گلدان دیپولون** (تصویر ۱۲۵) که به سدهٔ هشتم پیش از میلاد تعلق دارد و نامش را از محل کشف خود یعنی **گورستان دیپولون آتن** گرفته است، ظاهر می‌شود. این پیکره‌ها چندان تفاوتی با شکلهای نمادین ندارند، و از شکلهای سه گوشهٔ دراز و کوتاهی ساخته شده‌اند که با ویژگیهای دقیق، منظم، و هندسیِ شکلهایِ میان نوارها یا حاشیه بندیها جور در می‌آیند. پیکره‌های بی‌نهایت انتزاعی در دو نقطهٔ مجاور دسته‌های گلدان به صف آورده شده‌اند، و طرح کلی نقشهای گلدان نیز از پائین به بالا در آن سمت سیر می‌کند، و در سطح گلدان هر قدر رو به بالا می‌رویم بر پهنای نوارها افزوده می‌شود.

نوع دیگری از کوزه‌ها و گلدانهای یونانی که **مخلوط کن** نامیده می‌شد، در مقایسه با آمفورا، بدنه‌ای بزرگتر و دهانه‌ای گشادتر داشت. در مخلوط کنی که از **گورستان دیپولون** به دست آمده (تصویر ۱۲۶) و احتمالاً همزمان با گلدان دیپولون (تصویر ۱۲۵) یا کمی پس از آن ساخته شده است، اندك افتی در ظرافتکاری به چشم می‌خورد؛ زیرا تزیین هندسی در درجهٔ دوم اهمیت قرار داده شده است. پیکره‌ها حکایت از یك تشییع جنازه دارند، و گردونه‌ها را جنگاورانی سپر به دست اشغال کرده‌اند؛ به شیوهٔ مفهومی، دو چرخ هر گردونه نشان داده شده‌اند، اسبها دقیقاً از هم متمایز گردیده‌اند و تعداد پاهایشان درست است. جنگاوران در پشت سپرهای خود، که از دید روبرو نشان داده شده‌اند، ایستاده‌اند. تعداد پیکره‌ها در مقایسه با گلدانی که در تصویر ۱۲۵ دیدیم به طرز چشمگیری افزایش پیدا کرده است، و نشان می‌دهد که هنرمند از کشف دوبارهٔ یك موضوع ـ پیکرهٔ آدمی ـ که تا بیش از ۴۰۰ سال اثری از آن در تزیین سفالینه‌های سرزمین اصلی یونان به چشم نمی‌خورد، سخت در شگفت شده است.

دورهٔ هندسی جای خود را به مرحله یا «شیوهٔ خاور مابی» دورهٔ کهن داد؛ این دورهٔ گسترش پر دامنهٔ بازرگانی و مستعمرات یونانیها ایشان را به تمدنهای باستانی خاور زمین نزدیك‌تر کرد. پیامد این روابط جدید، ظهور پیاپی جانوران و هیولاهای مرکبِ متعلق به خاور زمین در سطح گلدانهای یونانی بود؛ با این مضامین در هنر بین النهرین و مصر آشنا شدیم: شیر، ابوالهول، شیر بالدار، و آدم تنه اسبی (مینوتور). از لحاظ سبك شناسی، کوزه‌ای که از شهر **اِلئوسیس** (تصویر ۱۲۷) به دست آمده و نمونهٔ معرفِ شیوهٔ خاورمابی است، حکایت از گسستی کامل و ریشه‌ای با شیوهٔ منظمِ هندسی دارد. تزیین پیکری، بخش عمدهٔ سطح این ظرف را اشغال می‌کند؛ ترتیب نمایش موضوعها سست و تقریباً از هم گسسته است و شکلها غالباً با خطوط قوسی نمایانده شده‌اند. به طوری که بیننده گمان می‌کند هنرمند می‌خواسته است کُتِ تنگِ شیوهٔ هندسی را به عنوان مانعی ناجور که سر راه علاقه‌ای تازه ـ بازنمایی صحنه‌هایی از داستانها، و برخی از افسانه‌های هومری ـ قرار گرفته است دور بیندازد. در کوزهٔ دو دستهٔ تصویر ۱۲۷ که **پولوفِموس** غول یك چشم به دست **اولیس** کور می‌شود، پیکرهٔ انسان ـ مشابه پیکره‌های دورهٔ شیوهٔ هندسی، ولی به مراتب پُرتر، گردتر، و فعالتر ـ این بار بزرگترین بخشهای سطح ظرف را اشغال می‌کند و تزیین به بخشهای کوچکتری در روی گردن، خمیدگی بالا و قاعدهٔ آن عقب رانده می‌شود. مضامین و موضوعات

۱۲۷ کور کردن پولوفموس و گورگونها (کوزهٔ دو دسته به شیوهٔ آتیکایی پیشین)، الئوسیس، حدود ۶۷۵ـ۶۵۰ ق م. بلندی تقریباً ۱۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ الئوسیس.

هومری، در دورهٔ رونق شیوهٔ هندسی به صورت حماسه‌های بزرگ گردآوری شدند؛ شیوهٔ خاورمابی، سرآغاز درهم آمیزی آنها و کسب محبوبیت همگانی برای‌شان در یونان است. تجسم تصویری حماسه‌ها تا چندین سدهٔ بعد نیز در سطوح گلدانها دیده خواهد شد؛ شاید چنین به نظر برسد که این نخستین بازتاب بزرگ انسان و کردارهایش، در حماسهٔ یونانی، آغازگر کار بزرگِ شبیه سازی از او در هنر بوده باشد.

در دورهٔ شیوه‌های هندسی و کهن، در سراسر منطقهٔ اژه، چندین مرکز سفال سازی تشکیل شدند. این مراکز به دو گروه بزرگ تقسیم شده‌اند ـ مراکز سرزمین اصلی یونان و مراکز یونان شرقی (مناطق واقع در شرق سرزمین اصلی). در سرزمین اصلی، مهمترین مراکز عبارت بودند از **آتن** در **آتیکا** و **کورنت** در **پلو پونز**، و آتن پس از سال ۵۵۰ پیش از میلاد به مرکز اصلی سفال سازی و بزرگترین صادر کنندهٔ ظروف سفالی در حوضهٔ دریای مدیترانه تبدیل شد. در بررسی فشردهٔ کنونی، دامنهٔ بحث را به ظروف سفالی آتنی محدود خواهیم ساخت.

تعداد شکلهای گلدانها یا ظروف سفالی آتیکایی به شش یا هفت می‌رسید، و هر یك چهار یا پنج نوع داشتند. شکلهای مزبور زاییدهٔ موارد استفاده‌ای بود که از این ظروف به عمل می‌آمد (تصویر ۱۲۸).

۱۲۸ شکلهای ظروف سفالی یونانی: الف) **هیدریا** (از واژه‌ای یونانی به معنی «آب»)، تُنگی با سه دسته، دو تا برای از جا بلند کردن و یکی برای حمل کردن؛ ب) **لکیتوس**، روغندانی با گردن باریك برای آرام ریختن روغن، که مخصوصاً در مراسم تدفین به کار می‌آمد؛ ج) **کریتر** یا **مخلوط‌کن** (از واژه‌ای یونانی به معنی «مخلوط کردن»)، جامی برای مخلوط کردن شراب و آب که مشروب عادی یونانیان بود؛ د) **آمفورا** (به معنی «حمل کردن از دو طرف» با اشاره به دو دستهٔ این گلدان)، ظرفی برای ذخیرهٔ مواد غذایی (شراب، ذرت، روغن، عسل)، با دهانه‌ای گشاد و مناسب یك ملافه، و غالباً مجهز به یك روکش؛ هـ) **کولیکس** (از واژه‌ای یونانی به معنی «غلتاندن» با اشاره به چرخیدن این ظرف بر روی چرخ سفالگری)، شکل اصلی آبخوری دو دسته؛ و) **اوئنوخوس** (از واژه‌ای یونانی به معنی «شراب ریختن»)، تُنگ شرابخوری، که لبه‌اش به شکل یك شبدر سه پر تا شده تا ریختن را آسان گرداند.

۱۲۹ **گلدان فرانسوا** (مخلوط‌کن سیاه نقش آتیکایی)، کیوسی، حدود ۵۷۵ ق م. بلندی تقریباً ۶۵ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، فلورانس.

گلدان فرانسوا (تصویر ۱۲۹) که به نام کاشفش نامیده شده و احتمالاً ظریف‌ترین نمونهٔ موجود از یك مخلوط کن متعلق به دورهٔ کهن است، با دسته‌های توماری و شکل فوق العاده نیرومندش، در یك گورستان **اتروسك** پیدا شد. (ما به علت علاقهٔ شدید و حریصانهٔ **اتروسکها** به گردآوری سفالینه‌های یونانی، مدیون ایشانیم زیرا بسیاری از سالم‌ترین ظروف مزبور از گورهای **اتروسکها** به دست آمده‌اند.) این ظرف مخصوصاً اهمیت دارد، نه فقط به دلیل بالا بودن کیفیتش بلکه به این دلیل که هم امضای سفالگر («**ارگوتیموس اِپویسن**») بر آن نقش بسته هم تصویر گر («**کلیتیاس اِگرافسن**»). سفالینه‌های امضا شده، نخستین بار در اوایل سدهٔ هفتم ظاهر می‌شوند و حکایت از آن دارند که سازندگان آنها به حرفهٔ خویش می‌بالیده‌اند و هنرشان دست کم به اندازهٔ هنر پیکر تراش یا تصویرگر دیوار، اعتبار و حیثیت داشته است.

گلدان فرانسوا با بیش از ۲۰۰ پیکره در چندین ردیف به گرد گلدان تزیین شده است. پیکره‌های مزبور که نمایشی از کل پرستیدنیهای یونان هستند، یکی از نخستین جلوه‌های تصویریِ شکلها و شخصیتهای دین یونانی را در معرض دید ما قرار می‌دهند: موضوع، عروسی **پِلئوس** در معیت خدایان است. علاوه بر صحنهٔ خدایان و **پلئوس** ـ پدر **اخیلس** ـ صحنه‌هایی از شکارِ گُرازِ **کالودون** و مراسم تدفین **پاترو کلوس** نیز دیده می‌شوند. روی پایهٔ گلدان، گزارش مصوری از یك نبرد بی‌امان میان دُرناها و کوتوله‌ها داده شده،و شعاع‌های نور بر فراز آن، به طرز ماهرانه و ظریفی سطح برآمدهٔ این مخلوط کن را بزرگتر جلوه‌گر می‌سازند. این صحنه‌های زنده، با دقت زاید الوصفی در شش ردیف با پهناهای متفاوت گنجانده شده‌اند؛ پهن‌ترین ردیف، نزدیك گردن ظرف قرار گرفته و نشانه‌ای است از بازگشت به انضباط و رسمیت شیوهٔ هندسی پس از شیوهٔ سست و از

هم گسستهٔ خاورمایی متعلق به سفالینهٔ پیدا شده از **النوسیس** (تصویر ۱۲۷).

گلدان فرانسوا به شکل ابتدایی اسلوب معروف به **نقش سیاه یا سیاهگون** تزیین شده است، که کامل‌ترین و عالی‌ترین شکل آن را می‌توان در **کولیکس** (آبخوری دو دسته) ساخت سفالگر و تصویرگری به نام **اکسکیاس** (تصویر ۱۳۰) مشاهده کرد. پیکره‌های سیاهگون به صورت سایه‌های نیمرخ نما بر زمینهٔ روشن، طبیعی و سرخگونِ سفال نقش بسته‌اند. خطوطِ ظریف،با استفاده‌از ابزاری نوک تیز در سایه‌های نیمرخ نما نقر شده‌اند و رنگ قرمز طبیعی سفال را عیان کرده‌اند. اشاراتی با رنگهای سفید و ارغوانی، مخصوصاً روی ظروف پیشین، جلوهٔ دیگری به تزیین غالباً تك رنگی آنهامی‌دهند. با آنکه از این گونه نقاط سیاه به عنوان نقاط لعابکاری شده نام برده می‌شود، لازم به یادآوری است که سیاهی روی این ظروف یونانی نه در اثر استفاده از رنگ سیاه ایجاد شده نه لعاب، بلکه با استفاده از روکش یا خاك الك شدهٔ بسیار نرم دانه‌ای که با خاك رُس همرنگ است ایجاد می‌شود. در روش سه مرحله‌ای مورد استفادهٔ یونانیان برای پختن سفال، مرحلهٔ نخست (اکسیداسیون) رنگ ظرف و روکش مزبور را قرمز می‌کند؛ در مرحلهٔ دوم (احیا) از ورود اکسیژن به درون کوره جلوگیری می‌شود و بدین ترتیب ظرف و روکش، هر دو سیاه می‌شوند؛ در مرحلهٔ نهایی (اکسیداسیون مجدد) مادهٔ خشن‌ترِ سفال از نو اکسیژن جذب می‌کند و مجدداً قرمز می‌شود ولی روکشِ ظریفتر و سیلیکا دار قرمز نمی‌شود و به رنگ سیاه می‌ماند. سفالگران یونان پس از آزمایشهای طولانی توانستند نوعی «لعاب» مخمل گونه به رنگ کهربای سیاه بسازند. از رنگهای تزیینی سفید و ارغوانی به شیوه‌ای صرفه‌جویانه استفاده می‌کردند، و این باعث می‌شد که پیکره‌ها با تضاد شدیدتری در زمینهٔ سرخگون خود توجه بیننده را جلب کنند. این تسلط و مهار کردن عالی شکل، چارچوب مناسبی برای انبوه جزییات ناتورالیستی فراهم می‌آوَرَدْ، که برخی‌شان سراپا تازگی دارند.

آبخوری دو دستهٔ **اکسکیاس** با تصویری از **دیونوسوس** که روی کشتی در کنار هدیه‌هایش برای بشریت به پشت لم داده و به همراه دولفینهای بازیگوش به نرمی در آب پیش می‌رود و در حالی که دکل کشتی‌اش را یك درخت شاد انگور در خود پیچانده، سرآغاز سنت نوآورانهٔ تماشایی‌تری است: سنتی که خبر از آغاز یك انقلاب در هنر جهان می‌دهد. **اکسکیاس** در طراحی بادبان این کشتی، از هیچ گونه نماد سنتی و قرار دادی استفاده نکرده است که به معنی «بادبان» «خوانده» شود بلکه بادبان را آن چنان که در واقعیت هست، یعنی در حالی که باد بر پیکرش وزیده و شکم داده، مجسّم ساخته است. در اینجا تصویری از عمل باد را می‌بینیم، بادی که به عنوان یك نیروی طبیعی به صورت ملموس نمایانده شده است، و این به احتمال قوی نتیجهٔ آگاهی جدیدی است که تصویر نسبت به حضور فیزیکی طبیعت پیدا کرده است. این آگاهی، همه جا گیر شد؛ در نظرپردازیهای ایونیها در بارهٔ ترکیب فیزیکی جهان و شعر سرشار از واقعیت هومر نیز هست: «اما بیدرنگ بادی از ساحل وزیدن گرفت که ما را خوش آمد ـ بادی بادبان پر کن... دماغهٔ کشتی به‌درون آب کشیده شد... بادبانها ترق ترق کنان باز شدند...»

با آنکه در آثار هومر خدایان همچنان گردانندگان عناصر طبیعت هستند، آنکه متوجه عوارض این عناصر می‌شود، آنکه زوزهٔ بادهای پرتوان را می‌شنود، بوی نامطبوع را استشمام، طنابهای سفت کشیده‌را لمس و باران خیس کننده را حس می‌کند انسان است. او تجربهٔ آدمی از جهان و خود جهان را تدریجاً به زبان فیزیکی درك می‌کند. یك چنین تحول ژرفی در آگاهی انسان از رابطه‌اش با طبیعت، و نتیجتاً از رابطه‌اش با طبیعت خودش، الزاماً در هنر احساس خواهد شد. هنر یونانی، از زمان آفریده شدن بادبان **اکسکیاس** به بعد، نشان خواهد داد که بر دامنهٔ ادراکش از طبیعت فیزیکی به گونه‌ای که حس بینایی آدمی تشخیص می‌دهد، بسی افزوده شده است.

مهارت و ظریفکاری **اکسکیاس**، یك مسألهٔ دشوار ترکیب بندی را تا حد نزدیك به کمال، حل می‌کند: کشتی را چگونه در قاب مدورش بگنجاند. بخشی از راه حل او خوشه‌های آویزان انگور و بخشی دیگر دلفینهای معکوسِ قلاب مانندی است که به نظر می‌رسد عناصر ترکیب بندی تصویر را به دور قابش بخیه کرده‌اند.

در حدود سال ۵۳۰ پیش از میلاد اسلوب نقاشی جدیدی ابداع شد که عکسِ شیوهٔ نقش سیاهگون بود یعنی زمینه را سیاه می‌کرد و پیکره‌ها را به رنگ قرمز نگه می‌داشت. پیکره‌های انسانها و جانوران، دیگر به رنگ تیره و خاکی و موجوداتی بزرگ بر زمینه‌ای روشن نشان داده نمی‌شوند، بلکه مانند نور و هوا روشنند و درخششان در زمینهٔ سیاه، بیننده را به خود جلب می‌کند. در این اسلوبِ جدیدِ **نقشِ سرخگون**، نشان گذاریهای اصلی درون ظرف را به صورت خطوط برجسته با استفاده از ابزار سرنگ مانندی که مادهٔ سیاه «لعاب» را به طور یکنواخت و صاف در سطح سفال می‌ریخت، اجرا می‌کردند. نشان گذاریهای فرعی مانند موی سر، عضلات، و گاهی حتی سایه را با «لعاب رقیق» (روکش رقیق شده با آب) که با یك قلم موی ظریف قابل استفاده بود، انجام می‌دادند. این سبك در مقایسه با سبك نقش سیاهگون پیشین، آزادتر و روان‌تر است و به‌همین علت در مدت بیست سال توانست در بیشتر موارد جای آن را بگیرد. هنرمند نیازی به بزرگتر کردن طرح محدود رنگهایش احساس نمی‌کرد زیرا قرمز براق مسی بر زمینهٔ سیاه مخملی، تأثیری در بیننده بر جا می‌گذاشت که سرشار از

۱۳۰ اکسکیاس، **دیونوس در کشتی**، داخل یك آبخوری دو دستهٔ سیاه نقش آتیکایی، وولچی، حدود ۵۵۰ـ۵۲۵ ق م. قطر ۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی آثار باستانی، مونیخ.

۱۳۱ آندوکیدس نقاش، **هرکول و آپولون در تلاش برای به چنگ آوردن سه‌پایه**، جزئی از کوزهٔ دو دسته، حدود ۳۵۰ ق م. تصویر خطی سمت راست نسبت کل کوزه را با آنچه باقی مانده مشخص می‌سازد. بلندی بخش باقیمانده تقریباً ۲۸ سانتی‌متر؛ بلندی کل کوزه تقریباً ۵۸ سانتی‌متر.

ظرافت بود. هنرمندی که غالباً افتخار ابداع اسلوب نقش سرخگون را بدو منسوب می‌کنند **آندوکیدس نقاش** است؛ وی نامش را از **آندوکیدس سفالگر** گرفته است و بسیاری از ظروف سفالین ساخت وی را نیز تزیین کرده است. **آندوکیدس نقاش** که گاهی شاگرد **اکسکیاس** پنداشته می‌شود، از شیوه‌هایی تصویری سود می‌جوید که در سبك کار آن استاد کهن ریشه دارند. در کوزهٔ دو دسته‌ای که پیکره‌های **هرکول و آپولون** را در حال تلاش برای به چنگ آوردن سه پایه مجسم کرده است (تصویر ۱۳۱)، او علاقه‌اش را به تزیینات غنی پارچه‌ای به گونه‌ای که در کار استاد فرضی‌اش دیده شده است، بروز می‌دهد. اثر او گرمی و گیرایی اثر **اکسکیاس** را ندارد زیرا وی بیش از استادش در اندیشهٔ بهره گیری از امکانات اسلوب جدید خویش است. و در اینجاست که ابتکار عمل به خرج می‌دهد و به آزمایشگری با جلوه‌های بدیع و گونه‌گونِ رنگ می‌پردازد (رنگهای ارغوانی و سفید را بسیار دوست می‌داشت)، و در اسلوبی که مستلزم استفاده از فن بس دشوار شیار اندازی است، طرحهای تزیینی تازه و بسیار ظریفی می‌آفریند.

در کوزهٔ مخلوط کنی که به دست **اثو فرونیوس** یکی از نیرومندترین نقاشان آفرینندهٔ نقش سرخگون در اواخر سدهٔ ششم پیش از میلاد نقاشی شده است، **هرکول** را در حال خفه کردن **آنتایوس** غول می‌بینیم (تصویر ۱۳۲). **اثوفرونیوس** از جملهٔ نخستین هنرمندانی بود که عمرش را جداً وقف مطالعهٔ تشریحی اندامهای بدن کرد و از این لحاظ در روزگار خود مشهور شد. در اینجا او دو پیکرهٔ مذکر را در حالتی نشان می‌دهد که سخت به هم پیچیده‌اند و گویی کشتی می‌گیرند، یکی از پهلو و دیگری از روبرو دیده می‌شود. او به آزمایشهایی بنیادی مانند تلاش برای نشان دادن دوپای در زیر ماندهٔ **آنتایوس** و سفید نمایاندن چهرهٔ وی به نشانهٔ رنگ پریدگی لحظهٔ پیش از مرگ، دست می‌زند. می‌کوشد اندامهای کشیده و پرتوان **هرکول و آنتایوس** را به تصویر بکشاند و توجهی رنج آور به عضلات ایشان می‌کند، و با آنکه موفق نمی‌شود تصویر درستی از آنان بیافریند، تلاش وی برای به کار بستن دانش به دست آمده از راه مشاهدهٔ حرکت بدن، از همه مهمتر است.

اثوتومیدس، معاصر و رقیب **اثوفرونیوس** و همچون او یك آزمایشگر بود. همچنان که از پیکره‌های شادی کنندگان در روی کوزهٔ دو دسته (تصویر ۱۳۳) آفریدهٔ وی بر می‌آید، **اثوتومیدس** بیش از مطالعهٔ تشریحی اندامهای بدن به مسایل کوتـه نمایی یا تجسم شکل بر سطح محدب و مقعر و نشان دادن آن از نماهای مختلف توجه دارد. رقصندگان نیمه شنگول، که با همهٔ توانشان از این حالت خویش لذت می‌برند، موضوعی نسبتاً رایج در روی ظروف سفالی متعلق به دوره‌های کهنِ پسین و کلاسیكِ پیشینْ به شمار می‌روند و معنی هلنی عنصر کمیك را که همچون وزنه‌ای در برابر اشتیاقش به هنر تراژیك در عرصهٔ درام بود روشن‌تر می‌کنند. در اینجا **اثوتومیدس** فرصتی به دست آورده است و پیکره‌ها را با حرکتی غیر رسمی با موفقیت بی‌مانندی در نشان دادن نماهای سه چهارم پشت و روبرو مجسم کرده است. چرخش و پیچش پیکره‌ها نشان می‌دهد که هنرمند تدریجاً می‌خواهد آنها را همچون احجامی سه بعدی در نظر بگیرد که در فضایی عمیقتر از سطحِ تخت و دو بُعدی روی تصویر، تحرکی آزادانه‌تر دارند ـ و این گسستی معنی‌دار از سنت ما قبل یونانی است. خود آگاهی رشد یابندهٔ یونانیان نه فقط از علاقهٔ ایشان به نمایش پیکره‌های انسان بلکه از آگاهی ایشان بر وجود خودشان در مقام هنرمند نیز آشکارا دیده می‌شود. آنها آثارشان را به نام خودشان امضا می‌کنند و بر این نیز آگاهند که به عنوان همکاران و رقیبانی در یك حرفه به کارهایی تازه و انقلابی دست زده‌اند. **اثوتومیدس** با دستخط خودش روی این کوزهٔ دو دسته (تصویر ۱۳۳)، غرور ساده

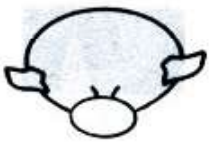
۱۳۲ اثوفرونیوس، **هرکول آنتایوس را خفه می‌کند**، جزیی از ظرف سفالی، چروتری، حدود ۵۱۰ـ۵۰۰ ق م. تصویر خطی سمت راست نسبت کل ظرف را با آنچه باقی مانده نشان می‌دهد. بلندی بخش باقیمانده تقریباً ۳۰ سانتی‌متر؛ بلندی کل کوزه تقریباً ۴۸ سانتی‌متر.

لوحانه‌اش را چنین به زبان می‌آورد: «**اثوفرونیوس** هرگز اثری چون این نیافرید.»

همچنان که **اثو فرونیوس** و **اثو تو میدس** نقاشانی انقلابی بودند، **بروگوسِ نقاش** (هنرمند ناشناخته‌ای که نام سفالگری که ظروفش را وی تزیین می‌کرد به او داده شده است) در حدود سال ۴۹۰ پیش از میلاد، گامی بزرگ برمی‌دارد و از آنها نیز جلوتر می‌رود. این بار نیز موضوع شادی کنندگان با حالت و حرکت موج گونهٔ رقصندگان، فرصتی برای آزمایشگری در اختیار هنرمند می‌گذارد (تصویر ۱۳۴). از ۲۵۰۰ سال پیش یعنی ساخته شدن **لوحهٔ آرایش پادشاه نارمر** در **هیراکونپولیس** (تصویر ۶۵) تا این زمان، پیکره‌های نقاشی شده و نقش برجسته، پای سمت نادیدنی را جلو گذاشته بودند تا گام برداشتن را نشان دهند ـ و این بر روی هم، اگر بخواهیم پیکرهٔ نیم تنه را با نمای تمام رخ و کمترین کژنمایی پیکره نشان دهیم، بهترین شیوه است. **اثوتومیدس** این قاعده را شکسته بود، و پای مرئی پیکره را پیش آورده بود تا آن را با نمای سه چهارم از پشت نشان دهد (تصویر ۱۳۳). ولی **بروگوسِ نقاش**، نخستین بار، پیکره‌ای گام بردارنده رادر حالی که پای مرئی‌اش را جلو گذاشته و شانه‌اش را به طور مورب رو به بیننده برگردانده است، نشان می‌دهد. (دو پیکرهٔ میانی را ببینید.) نتیجه، آفرینش نخستین حالت **ایستایی متعادل** در تاریخ نقاشی است. این بار، پیکره در نظر نقاش، واحدی فعال است، نه مجموعهٔ بر هم سوار شده‌ای از چند قطعه؛ مسألهٔ مهندسی پیکره، تا بدان پایه حل شده است که بتوان آن را با حرکت متقاعد کننده‌ای شبیه سازی کرد. این در وهلهٔ نخست ممکن است مسأله‌ای جزیی باشد، ولی یك جزء ظاهراً سطحی می‌تواند مظهر تحولی دورانساز در مفهوم آن چیزی باشد که انسانها مشاهده می‌کنند.

۱۳۳ اثوتومیدس، شادی کنندگان، جزیی از کوزهٔ دو دسته، وولچی، حدود ۵۱۰ـ۵۰۰ ق م. تصویر خطی سمت راست نسبت کل ظرف را به آنچه باقی مانده نشان می‌دهد. بلندی بخش باقیمانده تقریباً ۳۰ سانتی‌متر؛ بلندی کل ظرف تقریباً ۶۰ سانتی‌متر.

۱۳۴ بروگوس نقاش، شادی کنندگان، جزیی از کولیکس(آبخوری دودسته)، وولچی، حدود ۴۹۰ ق م. تصویر خطی سمت راست نسبت کل ظرف را به آنچه باقی مانده نشان می‌دهد. پهنای بخش باقیمانده تقریباً ۲۵ سانتی‌متر؛ پهنای کل ظرف تقریباً ۳۸ سانتی‌متر. موزهٔ مارتین و. واگنر دانشگاه وورتسبورگ.



پیکر تراشی

گرایشهای تکامل پیکرتراشی در یونان، درست همانند گرایشهایی که در نقاشی سفالینه‌ها ردیابی کردیم مرئی و قابل توصیف‌اند، ولی تعداد پیکره‌های باقی مانده به مراتب از تعداد سفالینه‌ها کمتر است. کهن‌ترین پیکره‌ها به سدهٔ نهم پیش از میلاد مربوط می‌شوند و عبارتند از شبیه سازیهای کوچکی از جانوران (اسب، گاو نر، گوزن، پرنده) و پیکره‌های انسان از مواد گوناگون: مس، مفرغ، سرب، عاج، و گِل پخته. برخی از این پیکره‌ها تزیینِ اشیایی بزرگتر مانند ظروف گوناگون سفالی و سه‌پایه‌های مفرغی بودند؛ برخی دیگر هدایایی نذری بودند که در حوالی جاهای مقدس یا قدس الاقداس باستانی یافت شده‌اند. در اولمپیا، ظاهراً این پیکره‌ها را برای کسانی که به زیارتگاهها می‌آمدند، درجا می‌ساختند و می‌فروختند.

در پیکرهٔ جنگاوری مفرغی از آکروپولیس آتن و متعلق به اواخر سدهٔ هشتم پیش از میلاد (تصویر ۱۳۵)، تمام ساده نماییهای شیوهٔ هندسی به چشم می‌خورد. این پیکره که نوع پسندیده‌ای در هنر هندسی به شمار می‌رود، یکپارچه ریخته شده است. (این با توجه به کوچکی پیکره، روشی منطقی برای ساختن پیکره‌های ریختگی بودزیرا ریختگی میان تهی که آن زمان نیز شناخته شده بود نمی‌توانست با عث صرفه‌جویی قابل توجهی در استفاده از مفرغ شود.) این جنگاور، نخست در دست بالا رفته‌اش یك نیزه و در دست پایینی‌اش یك سپر گرفته بود، ولی در بیشتر نمونه‌های برجای مانده از آن روزگار نه سپری هست نه نیزه‌ای. سر و چهرهٔ نسبتاً خوش پرداخت، با چشمان درشت و صورت پَت و پَهُن که بعدها به عنوان نمونهٔ «خندهٔ کهن» شناخته شد، بر این واقعیت گواهی می‌دهد که این پیکره، نمونهٔ متأخری از نوعی است که نمونه‌های قدیمی‌ترش سرهایی داشتند که چندان تفاوتی میان کلوخهای بی‌شکل با آنها وجود نداشت. گذشته از این، شکلهای بدن صافتر شده‌اند و بخشی از گوشه‌داری و تیزی پیشین را از دست داده‌اند، گویی هنرمند می‌کوشیده است پیش از

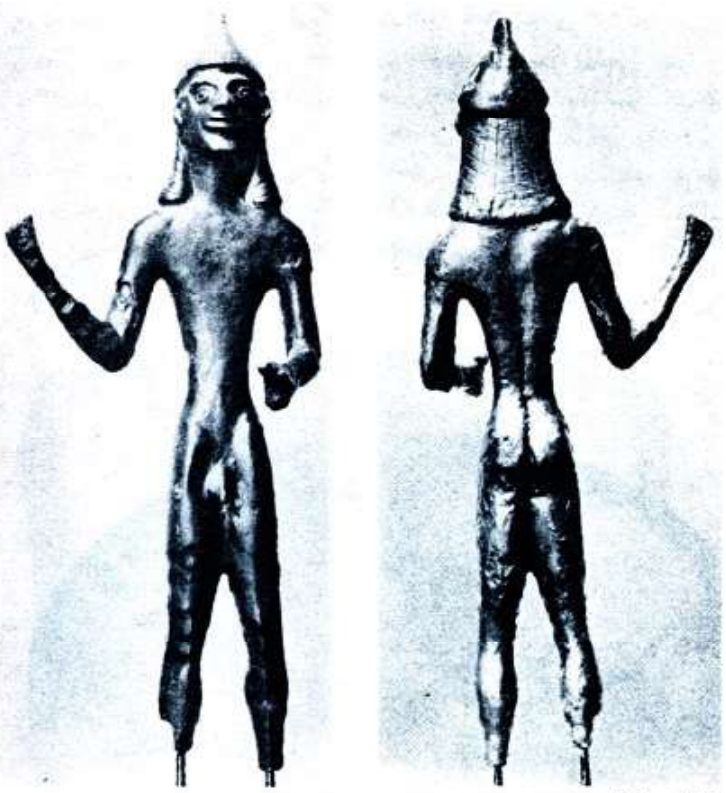
پرداختن به شیوهٔ جدید ـ شیوهٔ بصری ـ خود را از قید میثاقهای چند صد سالهٔ شبیه سازی به شیوهٔ هندسی برهاند. برخی از هنرشناسان بر این باورند که این تندیسهای ریز اندام با الهام از تندیسها ریز اندام سوری ساخته شده‌اند، ولی به یك تفاوت مهم در تکامل پیکرتراشی یونانی باید توجه کرد: پیکره‌های یونانی برهنه ساخته شده‌اند ولی نخستین نمونه‌های پیکره‌های سوری لُنگ به خود بسته‌اند. از همان نخستین روزها، علاقهٔ ذاتی هنرمندان یونانی به زیبایی طبیعی پیکرهٔ انسان ـ که مخصوصاً و به طرز برجسته‌ای هنر یونانی را مشخص می‌سازد ـ در نقطهٔ مقابل سنت تعصب آمیز هنرمندان خاور نزدیك در مخالفت با شبیه سازی پیکر برهنه به صورت نقش برجستهٔ همه جانبی، آشکارا جلب نظر می‌کند.

پسر و دختر یونانی

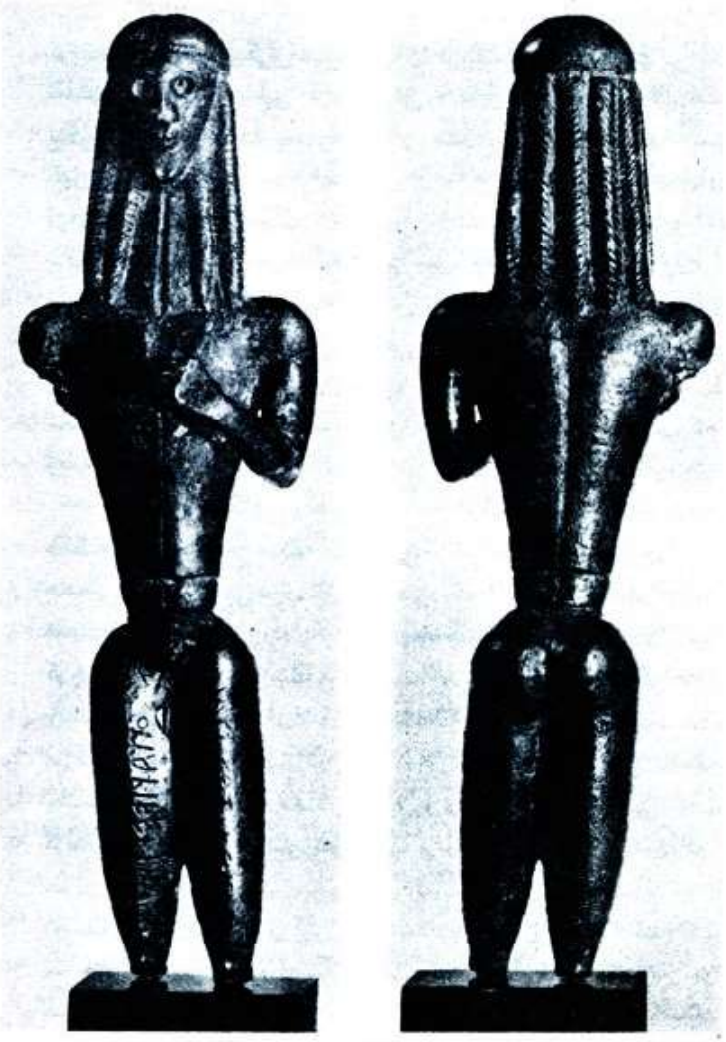
پیکرهٔ مفرغی جوانی که به حدود ۶۸۰ پیش از میلاد مربوط می‌شود (تصویر ۱۳۶) سرآغاز دورهٔ کهن به شمار می‌رود؛ این پیکره، پیشتاز پیکره‌های ایستاده‌ای است که بعدها به نام **کوروس**، **کوره**، و **کروسیوس** ساخته شدند (ن. ك. تصویرهای ۱۳۸ و ۱۳۹). سایه نیمرخ نمای این پیکره‌ها با نیم تنهٔ مثلثی، کمر باریك و کفلهای برآمده‌شان همچنان هندسی است؛ ولی شکلهاشان دارای حجم شده‌اند و قالب گیری عضلات صوری و توصیف دیگر جزییات تشریحی به کمك خطوط شیار مانند، نشانه‌ای از علاقهٔ بنیادی به ساختار بدن است.

تندیس بزرگ، آزاد ایستاده (به اندازهٔ طبیعی یا بزرگتر) نخستین بار در حدود ۶۰۰ پیش از میلاد در مراحل اولیهٔ دورهٔ کهن به ظهور رسید. پیدایش این گونه تندیس با مرحلهٔ خاورمابی در نقاشی سفالینه‌ها همزمان است و احتمالاً از سرچشمه‌های الهامش در خارج از خاك یونان و به ظن قوی از مصر و بین النهرین که در آن روزگار تنها مناطق دارای تندیسهای بزرگ و ساختمانی بودند جوشیده است. یکی از نخستین نمونه‌های این گونه تندیس بزرگ و آزاد ایستاده، پیکرهٔ با اُبهت **هرا از ساموس** (تصویر ۱۳۷) است که بلندیش به بیش از ۱۹۰ سانتی متر می‌رسد و شکلی استوانه‌ای دارد که احتمالاً فقط از بین‌النهرین اقتباس شده است (مقایسه کنید با تصویرهای ۴۶ و ۴۷). این الهه به حالت تمام نما از روبرو دیده می‌شود، پاهایش به یکدیگر چسبیده‌اند، دست راست از پهلوی راست آویخته و دست چپ به روی سینه گذاشته شده است و احتمالاً در اصل چیزی یا نمادی به نشانهٔ قدرت در دست داشته است. او الهه‌ای است به صورت یك ستون غلاف شده (یا اصلاً یك درخت؟)، همچنان که خدایان کرت و میسن بودند، ولی در اینجا هنرمند یونانی، حساسیت فوق العاده‌اش را به تزیین سطح کارش به نمایش می‌گذارد. ایستایی بخشهای پایینی هیکل ـ جایی که شیارهای دامن در کنار سطح سادهٔ شنل قرار می‌گیرند ـ با تحرك بخشهای بالایی در تضاد است، زیرا در آنجا شنل با انحناهای پرشکوهی به گرد برجستگی‌های سینهٔ الهه می‌پیچد و تا بر می‌دارد.

نخستین پیکره‌های موسوم به جوان ایستاده (تصویرهای ۱۳۸ و ۱۳۹) تندیسهای مصری را به یاد ما می‌آورند. برخی از این پیکره‌ها به جوانانی مربوط می‌شوند که به پیشگاه خدای خاصی تقدیم شده‌اند و ظاهراً به حضورش مشرف می‌شوند؛ بقیه، تندیسهایی یادبودی‌اند که بر سر مزار نجیب زادگان نهاده شده‌اند. بدین ترتیب، اینان انسانند و خدا نیستند (یعنی برخلاف آنچه روزگاری تصور می‌شد «آپولون» نیستند)،



۱۳۵ جنگاور مفرغی به شیوهٔ هندسی، نمای پشت و روبرو، آکروپولیس، آتن، اواخر سدهٔ هشتم ق م. مفرغ، بلندی تقریباً ۲۰ سانتی‌متر، موزهٔ ملی، آتن.



۱۳۶ «آپولون» مانتیکلوس، نمای پشت و روبرو، تب، حدود ۶۸۰ ق. م. مفرغی، بلندی تقریباً ۲۰ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای زیبا، باستن (بنیاد فرانسیس بارتلت).

۱۳۷ هرا از سامـوس، حدود ۶۵۰ ق م. مرمر، بلندی تقـریباً ۱۹۰ سانتی‌متـر. موزهٔ لوور، پاریس.

و این تجلیل از انسانها با پیکره‌های عظیمی که به یاد بود پیروزی ایشان ساخته شده‌اند و مقیاس و ابهتی خداگونه به ایشان بخشیده‌اند، قابل فهم است. پیکره‌های (دختران) جوان ایستاده یادآور پیکره‌های مصری با این حالت (پـای چپ به جلو)، با شانه‌های پهن و ستبر، نمای مشخص و متقارن از روبرو هستنـد. هنرمنـدان مصـر و بیـن النهرین، بدن تندیس شدهٔ آدمی را تکه سنگی صاف شده می‌پنداشتند، ولی یونانیها به بخشهای ساختاری یا اجزاء اصلی پیکره و طرز جور آمدن آنها با یکدیگر علاقه داشتند. **کوروس از تنئا** (تصویر ۱۳۸) خصال برجسته و مختص ایـن نوع پیـکره را نشـان می‌دهـد ولـی پیکره‌های ایستادهٔ دخترها با یکدیگر تفاوت دارند. از آنجا که ایـن پیکره‌ها آزاد ایستاده بودنـد و قالـب سنگ نگهدارنـدهٔ مصـری را نداشتند، بیشتر پیکره‌های ایستادهٔ دخترها در حالی یافت شده‌اند که از مچ پا شکسته‌اند. بدون تردید پیکرتراش یونانی، تا آن اندازه که در اندیشهٔ شبیه‌سازی وفادارانهٔ شکل ظاهر هر پیکره بود مانند مصریها به ماندگاری یا جاودانگی آن نمی‌اندیشید، و یکی از نخستین گامهایی که در این راه به پیش برداشت آزاد کردن پیکره از تکه سنگ اصلی بود. در سطوح صافِ پیکره، جزییات تشریحی با دقت قالب گیری شده‌اند، همچنان که در سینه و مفصلهای زانو دیده می‌شود. سر به شیـوه‌ای هندسی ساده شده و به صورت سطوح صاف نمایانده شده اسـت؛ چشمان درشت و بیرون زده، و دماغ، دهان، گوشها و گیسوهـا تماماً جزو صفات بسیار سبك یافتهٔ سرِ تقریباً مکعب‌وار این پیکره هستند. **کوروس از تنئا** با آنکه بیشتر به یك مصری ولایتی شباهت دارد، از لحاظ برهنگی و حالت پویا و نیمه گام زنانه‌اش کاملاً غیر مصـری است. به علاوه، این پیکره باریك اندام و ظریف است و اندامهای زنده و نرمش به اندامهای یك دونده شباهت دارند. نمایش تشریحی اندامها به کمك خط نقر شده، که مختص مدلهای پیشین بود، کنار گذارده شده است و بالا تنه، کفلها، و نرمهٔ ساق پا با تشابهی هرچه دقیق‌تر به حقیقتِ تشریحی، به صورت نقش برجستهٔ همه جانبی قالب گیـری شده‌اند.

در **کرویسوس** (پیکرهٔ جوان یونانی) از **آناووسـوس** (تصویـر ۱۳۹) به مرز تحولی مشابه تحولی که در نقاشی سفالینه‌ها دیدیم نزدیك می‌شویم. این پیکره، مطابق نوشته‌ای که بر پایه‌اش حك شده، یادبودِ تدفینیِ جوانی به نام **کروسیوس** است که با مرگی قهرمانانه در پیکار به شهادت رسیده است. در نقطه یا نقاطی که پیکرهٔ **تنئا** هنـوز تا حدودی کلی نمایانه است، در اینجا به صورت اخصّ و موشکافانه در می‌آید. هنرمند نه فقط با بخشهای ساختاری پیکره و نسبت‌های طبیعی آنها و چگونگی شبیه سازی از سطوح آنها با برجسته کاری روی سنگ آشنایی دارد بلکه می‌تواند آفریده‌ای از خود به یادگار بگذارد که تصویری از بدن یا عکسی از یك کالبد ویژه ـ در این مورد، کالبد کشتی گیری تنومند و ستبر اندام، در نقطهٔ مقابل پیکرهٔ باریك و قبراقِ تنئا ـ است. قابل توجه است که یونانیان ساختن پیکره‌های درشت را نه با شبیه سازی از سر بلکه از بدن انسان آغاز می‌کنند. این «اندام گرایی» پیکر تراشی یونانی، چندیـن سده دوام آورد تا سرانجـام در رئالیسمی غرق شد که هنرمند را به استفاده از شیوه‌هایی بس مناسب‌تر برای نقاشی وادار کرد.

پیکره‌هایی که می‌تـوان از آنهـا به عنـوان پیکره‌هـای همـراهِ پیکره‌های جوان ایستاده (**کورویی**) نام برد پیکره‌های دوشیزه‌هـای یونانی (**کورای**) هستند که با پیکره‌های پیشین همزمان بوده‌اند و به شیوهٔ خاص خود ویژگیهای تصوری و طراحی مشابهی دارند. **دوشیزهٔ یونانی از جزیرهٔ پپلوس** (لوحهٔ رنگی ۱۰) که با پیکرهٔ **کروسیوس** همزمان است، یکی از چندین پیکرهٔ یافت شده در **آکرو پولیس آتن** است؛ زیرا ایرانیان پس از تسخیر شهر آتن در سال ۴۸۰ پیش از میلاد، پیکره‌های مزبور را در این نقطـه ریختنـد. هدف از ساختـن پیکره‌های مزبور روشن نیست ولی احتمالاً پیکره‌هایی نذری بوده‌اند که در نوعی مراسم دایمی و ابدی، خدایان را همراهی می‌کرده‌اند. بر خلافِ نمونه‌های پیشین، چهرهٔ این نمونه از دوشیزهٔ یونانی به طرز گویاتری برجسته‌کاری شده است؛ زنخـدان، گونه‌هـا، و گوشه‌هـای دهانش به طرز ظریفی طراحی و از کار درآورده شده‌اند. چشمهای درشت که در اصل پلکهایی رنگین داشته‌اند، احتمـالاً بدان منظـور چنین طراحی شده بودند که تأثیری خواب‌آور بر بیننده داشته باشند: آدمـی را به یاد **سردیس زن** (تصویر ۳۸) از **وارکا** می‌اندازد. دست افتادهٔ چپ، ادامه یافته بود و این گسستی آشکار از فشردن بازوها به دو پهلو در تندیسهای مصری با نمای روبرو به شمار می‌رود. خود بدن با نرمی ملایمی قالب گیری شده که توجه بیننده را همچون پیکرهٔ **هرا از سامـوس** به اندامهای زیر ردا جلب می‌کند، ولی واقعیت تشریحی این پیکره به مراتب بیشتر است. آثار رنگ را می‌توان در نقاطی از پیکره دید، زیرا یونانیـان تمـام تندیسهـای سنـگی را رنگ آمیـزی می‌کردند، و اینکه گفته می‌شد لایه‌ای از گرد سفید روی تندیسهای دورهٔ کلاسیك می‌پاشیده‌اند اشتباه مفسران معاصر بوده اسـت. ولـی یونانیان تندیسهای خود را به طرز زرق و برق‌دار با رنگهای روشن اندود نمی‌کردند و به محل نصب و تأثیر گذاری آنها نیز بی‌تفـاوت بودند؛ فقط بخشهای مهم مانند چشمها، لبها، موی سر، و لبه‌های جامه را رنگ می‌کردند تا با رنگ مرمر صاف که روغنکاری و براق می‌شد نوعی تضاد پدید آورند و بر این بخشها تأکید کنند. هدف کلـی از اینگونه رنگ آمیزیها هر چه زنده نماتر و هرچه متقاعد کننده‌تر کردن تندیس به عنوان یك نوع آدم بود که در برابر زائر زیارتگاههای آکرو پولیس ظاهر می‌شد. دوام چشمگیر و قابل توجه رنگ را تا اندازه‌ای

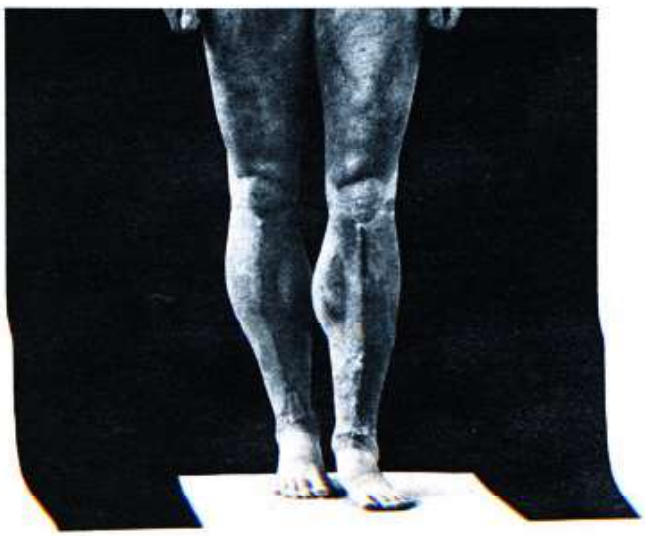
می‌توان به اسلوب **نقاشی با رنگهای مخلوط در موم مذاب** یا **موم رنگ** نسبت داد؛ در این روش، رنگدانه را با موم مذاب مخلوط می‌کنند و داغ‌داغ، در سطح مورد نظر به کار می‌برند. از این روش وسیعاً در نقاشیهای دیواری روزگار باستان و تزیین تندیسها استفاده می‌شد.

سالم ماندن رنگ بسیاری از پیکره‌های دوشیزهٔ ایستادهٔ یونانی، نتیجهٔ استفادهٔ آتنی‌ها از تکه‌های تندیسهای شکسته و قطعات فرو افتاده از معابد به جای خرده سنگ در بازسازی معابد و برپاداشتن دیوارهای آکرو پولیس پس از ویرانی آنها به دست ایرانیان نیز هست. یکی از تندیسهایی که با مصالح یاد شده ساخته شده و توسط باستان شناسان جدید پیدا شده‌اند، تندیس **دوشیزهٔ یونانی از کیوس** (تصویر ۱۴۰) است. جامه‌های بلند و مجلل این پیکره‌ها را می‌توان دلیلی بر ساخته شدن آنها در **ایونی** دانست؛ زیرا در اینجا بود که دولتهای ثروتمند یونانی، سلیقه‌و علاقهٔ خاورمابانه‌به‌تزیینات گرانبها و پر شکوه در زندگی و هنر را رواج دادند. نفوذ سنتهای ایونی در آتنِ دورهٔ کهن بسیار شدید بود، و مدهای ایونی که برای جامهٔ پُرچین و زیبا ابداع شده بود نه فقط زنها بلکه پیکرتراشان را نیز به خود جلب کرد زیرا اینان سخت شیفتهٔ شبیه سازی از بافت و تاهای ظریفِ جامهٔ مزبور شده بودند. تا مدتی به نظر می‌رسد که ایشان از ساختن و برجسته نمایاندن پیچیدگیهای تاها و چینهای پارچهٔ ظریف، نازك، و نرم لذت می‌برند و خوش داشتند که پارچهٔ مزبور را جزو تزیین پیکره به شمار آورند نه جزو ساختمان اصلی آن. اینان گرچه احتمالاً از نمایاندن حرکتِ یك سطح مستقل از اندامهای زیرینش چیزهای بسیار آموخته‌اند، پیکره‌های دوشیزهٔ یونانی (**کوره**) در یك دورهٔ طولانی، نمای روبروی خود را حفظ می‌کنند و تغییری در آنها پدید نمی‌آید. تدریجاً با آنکه تغییراتی بسیار جزیی در پیکره‌های دوشیزهٔ یونانی پدید می‌آید، نقش و نگار این نمونه بارها و بارها تا پایان دورهٔ کهن تکرار می‌شود. مسألهٔ جالب توجه پارچه یا بافت رویی، ظاهراً حواس سازندگان پیکره‌های دوشیزهٔ یونانی را از پرداختن به موضوعات بزرگتر منحرف کرده است.

موضوعات بزرگتر، نه پیکرهٔ جامه پوشیدهٔ زن یونانی بلکه پیکرهٔ برهنهٔ جوان یونانی را که پیش از این توصیف کردیم در پی می‌آورند؛ یعنی دست کم، در اینجاست که گسستن از سنت‌های چند صد سالهٔ پیکرتراشی تحقق می‌یابد. در مجموعهٔ تندیسهای یونان باستان تا سدهٔ

۱۳۸ کوروس (پسر ایستاده) از تنتا، حدود ۵۷۰ ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۱۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی آثار باستانی، مونیخ.

۱۳۹ کرویسوس (جوان یونانی از آناوُوسوس)، حدود ۵۱۵ـ۴۵۰ ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۱۹۰ سانتی‌متر، موزهٔ ملی، آتن.



چهارم پیش از میلاد، پیکرهٔ برهنهٔ زن یا دختر ـ جز چند مورد استثنایی ـ ظاهر نمی‌شود. خواهیم دید که ظهور پیکرهٔ برهنه در هنر یونان با تغییراتی بنیادی در فرهنگ و اخلاق یونانیان همراه می‌شود. اینکه چرا هنرمند یونانی، پیکرهٔ برهنهٔ مرد را ۳۰۰ سال پیش از شبیه سازی از پیکرهٔ برهنهٔ زن شبیه سازی کرده، بر کسی دانسته نیست. همچنان که هر پژوهندهٔ مدل زنده در هنر متوجه شده است، او احتمالاً دریافته بود که پیکرهٔ مرد، ساخت بدن انسان را به مراتب بهتر از پیکرهٔ زن نشان می‌دهد. مدلهای مردانه احتمالاً در میدانهای ورزش و مسابقات در معرض دیدش بوده‌اند؛ می‌دانیم که در دنیای **دوریها** ـ به مرکزیت اسپارت ـ نیز همین هنرمند می‌توانسته است مدلهای زنانه را مشاهده کند، ولی باز به پیکرهٔ مذکر اولویت داده می‌شد. در زمان **افلاطون**، برهنگی در عرصهٔ ورزشهای میدانی یونانیان رواج داشت و هرگونه تعصب و مخالفت با آن را سجیه‌ای مختص بربرها ـ یعنی تعصبی مختص ساکنان مناطق غیر هلنی خاور نزدیک ـ می‌پنداشتند. **سقراط** در کتاب **جمهور افلاطون** می‌گوید:

> نه چندان پیش از این... هلنی‌ها، همچنان‌که بسیاری از بربرها معتقدند، بر این عقیده بودند که دیدن انسان برهنه کاری مضحک و نادرست است... ولی تجربه نشان داد که روباز گذاشتن همه چیز بهتر از پوشیده نگهداشتن آنهاست...

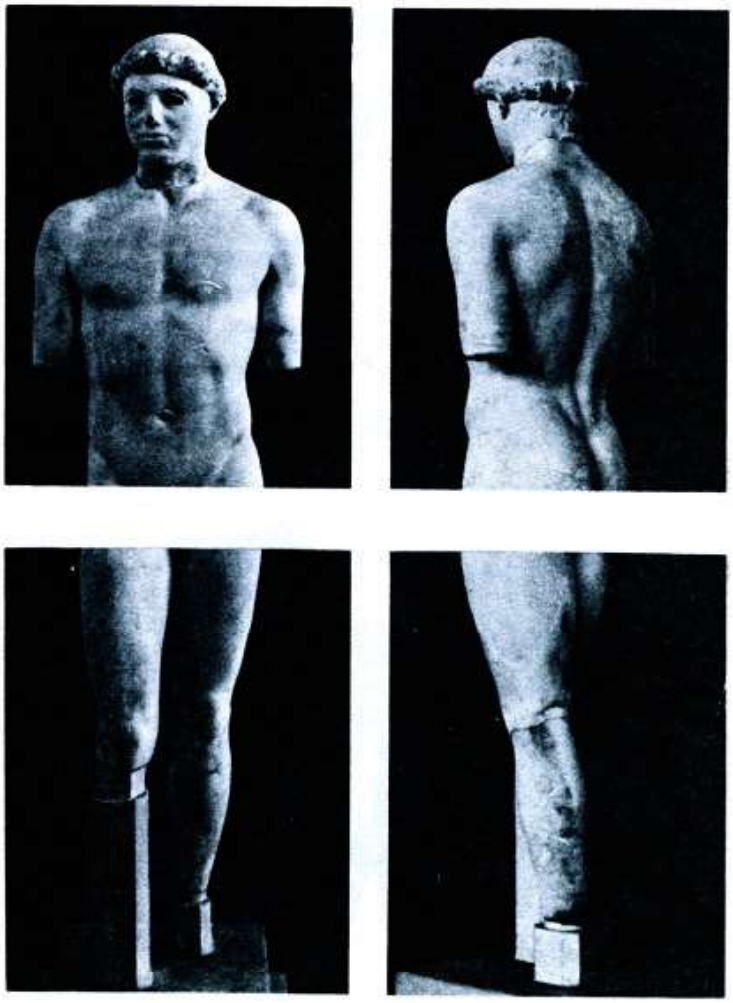
بدون تردید هنرمند یونانی تا سال ۵۲۰ پیش از میلاد آنقدر با مرد برهنه آشنا شده بود که با مشاهده‌اش بتواند تندیسی یا چهره‌ای واقعی و متقاعد کننده بسازد. جا افتادن یك سنت جدید، اخلاقی شدن پیکر برهنه، به معنی کنار گذاشته شدن سنتی سه هزار سالهٔ متعلق به دوران ما قبل یونانی بود که مطالعهٔ ساختمان بدن انسان را به شکلی که به چشم دیده می‌شود ممنوع می‌دانست ـ شاید به این علت که برهنگی نشانهٔ بردگی بود.

در پیکرهٔ **کرویسوس** عناصر مستقل بدن به قدر کافی توصیف شده‌اند. اکنون این پرسش مطرح می‌شود: چگونه این عناصر با هم جور در می‌آیند؟ از زمان **پادشاه نارمر** به بعد که کوششهای کم و بیش موفقیت آمیزی برای شبیه سازی تقریبی از پیکر آدمی به عمل می‌آمد، بخشهای بدن مشخص شد و با حالتهایی عموماً خشك و بی‌حرکت مجسم گردید. چه چیزی می‌تواند این اجزاء را به حرکت درآورد؟ پاسخ را **کوروس** (جوان ایستاده‌ای) ـ اگر بتوان چنین‌اش نامید ـ که از میان زباله‌های **آکرو پولیس** متعلق به چند سالهٔ پیش از حملات ایرانیان به دست آمده، به ما می‌دهد. این تندیس که احتمالاً پیامد تلاشهای ذهن هنرمندی است که به آنچه پیشینیان انجام داده بودند می‌اندیشیده، **جوان کریتیوسی** (تصویر ۱۴۱) نامیده می‌شود، که احتمالاً به نام سازنده‌اش **کریتیوس** منسوب‌است. این تندیس در حال حرکت و عمل نیست بلکه راحت ایستاده است؛ یعنی واقعاً آسوده و راحت ایستاده است و فقط با حالت پاهای‌کشیده یا حالت تکیه زده به یك قید نمایانده نشده است. رمز طبیعی بودن بی‌سابقه و بنیادی آن در آگاهی آفریننده‌اش از اصل **ایستایی متعادل** یا جابه‌جایی حالتِ بخشهای اصلی بدن به گرد محور عمودی ولی انعطاف پذیر ستون فقرات است. جابه‌جایی بدن انسان در زندگی عادی، هرگز به شیوه‌ای خشك و با پاهای کشیده و سفت صورت نمی‌گیرد؛ در واقع، وقتی در برخی از افسانه‌های علمی جدید می‌خوانیم که هیولاها با گامهای سنگین و خشك و ماشینی حرکت می‌کنند، خنده‌مان می‌گیرد یا دچار وحشت می‌شویم. اما وقتی خودمان را جا به جا می‌کنیم وراه می‌رویم

۱۴۰ دوشیزهٔ یونانی از کیوس (؟)، حدود ۵۱۰ ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ آکروپولیس، آتن.

ساختمان نرم عضلات و استخوان بندی بدنمان باعث هماهنگی و نرمی حرکات تمام اجزای خود می‌شود. هنرمندان یونانی نخستین هنرمندانی بودند که متوجه این واقعیت شدند، و آفرینندهٔ **جوان کریتیوسی** نیز نخستین هنرمندی بود که این واقعیت را بازنمایی کرد. این جوان، سرش را کمی از محور مرکزی به سمت راست چرخانده است. در شانه‌ها و کفلهایش شیب یا تمایلی بسیار جزیی دیده می‌شود، که به معنی انتقال سنگینی بدن به روی پای چپ است؛ بر پای راست فشاری وارد نمی‌شود. (هر کس به آسانی می‌تواند به این حالت و حالت متضاد تندیسهای **کوروس** که کف پاهاشان با زمین تماس دارد، بایستد.) به محض آنکه هنرمند اصل ایستایی متعادل یا انتقال سنگینی بدن را دریابد، همه گونه حرکت برای پیکرهٔ آدمی در دنیای شبیه سازی امکان پذیر می‌شود؛ و این صرفاً از لحاظ نشانه‌های حرکت ـ اشارات ساده ـ نیست بلکه از لحاظ حرکت کل بدن به شکلی است که ما می‌بینیم و تجربه می‌کنیم. هنر پیکرتراشی یونانی پس از آفریده شدن پیکرهٔ **جوان کریتیوسی**، سریعاً متوجه می‌شود که پیکرهٔ آدمی اصل فیزیکی ویژه‌ای برای حرکت خود دارد، اصلی که تجربهٔ بصری روزمره به ما نشان می‌دهد و حس فیزیکی حرکت توسط شخص ناظر نیز آن را تأیید می‌کند.

تا اینجا هنر پیکرتراشی را جدا از هنر معماری بررسی کردیم. ولی تزیین ساختمانها مخصوصاً معابد با پیکره‌های گوناگون چه به صورت نقش برجسته و چه به صورت همه جانبی، فرصتی بس بزرگ



۱۴۱ جوان کریتیوسی، آکروپولیس، آتن، حدود ۴۸۰ ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۸۶ سانتی‌متر. موزهٔ آکروپولیس، آتن.

برای آفرینشگری پیکرتراشان یونانی فراهم آورد. از آنجا که پیکرتراشی فقط در نقاط بسیار اخص و محدودی از معابد به کار گرفته می‌شد، لازم است نخست با ساختمان بنیادی معابدی که به‌وسیله پیکرتراشان تزیین می‌شدند آشنا شویم.

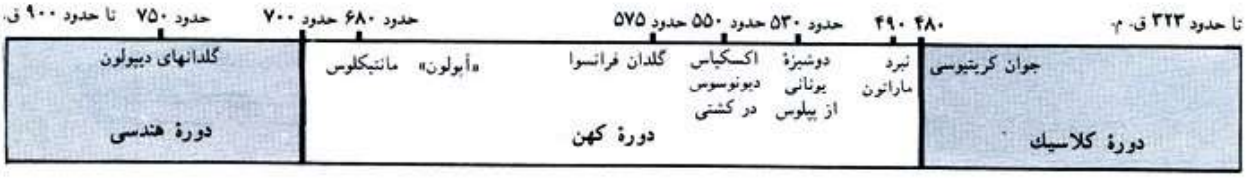
معماری

گذشته از معماری معاصر، معماری یونانی برای ما غربیها ازهر معماری دیگری آشناتر است. «احیای» این معماری به دست مهندسان معمار اروپایی در اواخر سدهٔ هجدهم باعث انتشار پردامنهٔ سبك یونانی شد، و مخصوصاً در بناهای رسمی ـ دادگستریها، بانکها، تالارهای شهر، مجالس قانونگذاری ـ که با توجه به تأثیر گذاری پر اُبهت‌شان طراحی می‌شدند، از معماری دورهٔ کلاسیك که اساساً از معماری یونان ملهم بود تقلید می‌شد. با آنکه خانه‌های یونانیان باستان از هرگونه زیورهای خودنمایانه عاری بود، یونانیان پادشاهی در خور خانه‌های شاهانه نداشتند، و مراسم مذهبی خویش را در فضای باز اجرا می‌کردند، معمارانی کوشا و خستگی ناپذیر بودند. ساختمانهای بسیار مهم ایشان نیز در آغاز به شکل زیارتگاههای ساده برای نگهداری از تندیسهای خدایانشان ساخته می‌شدند. هر روز به ساختن این ساختمانها توجه بیشتری معطوف می‌شد تا آنکه به احتمال قوی تصمیم گرفتند صفات هر خدا را در خود ساختمانها یا زیارتگاهها مجسم گردانند. پیکرتراشی نقش خود را در این تحول ایفا کرد، بدین معنی که تا اندازه‌ای در تزیین ساختمانها، تا اندازه‌ای در بازگویی بخشی از صفات خدایی که نمادش درون معبد گذاشته می‌شد، و تا اندزه‌ای نیز به عنوان یك پیشکش نذری مورد استفاده قرار گرفت. اما یونانیان، خود ساختمان را نیز گونه‌ای پیکره می‌پنداشتند که شکلی انتزاعی دارد و از نیروی پیکره برای مجسم ساختن صفات انسانی برخوردار است. اهمیت نافذ معبد پیکره دار و نقش الهامبخش آن در زندگی همگانی را با برگزیدن نقطه‌ای مرتفع ـ غالباً برفراز تپه‌ای مشرف یا مسلط به شهر (آکرو پولیس) ـ برای ساختمانش، مورد تأکید قرارمی‌دادند. همچنان که ارسطو تأکید کرده است: «محل ساختمان معبد باید نقطه‌ای باشد که از همه طرف دیده شود، و مقام فضیلت را حقاً بالا ببرد و بر پیرامونش تسلط داشته باشد.» و احترامی که یونانیان برای معبد و نبوغ پایه گذارانش قایل می‌شده‌اند، در این سخن افلاطون بازتاب یافته است: «خدایان و معابد، به راحتی پیدا و ساخته نمی‌شوند، و برپا داشتن آنها کار عقلی پرتوان است.»

معابد اولیه از چوب ساخته می‌شدند و با گذشت زمان، شکل چوبی آنها تدریجاً دگرگون شد و مصالحی ماندگار چون سنگ آهك و گاه مرمر به کار گرفته شدند. مرمر گران بود ولی کوههای سنگ مرمر بسیار نزدیك بودند: هومتوس در شرق آتن با سنگ آبی - سفیدش؛ پنتلیکوس در شمال شرق آتن با سنگ سفید براقش که مخصوصاً برای کنده‌کاری مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ و جزایر آیگینا، مخصوصاً پاروس، که مرمرهای دارای کیفیتهای گوناگون را به مقادیر بسیار زیاد در اختیار هنرمندان قرار می‌دادند.

معبد یونانی، از لحاظ نقشه، شباهت نزدیکی به تالار بارگاه میسنی دارد و حتی در پیشرفته‌ترین شکل این معبد، سادگی بنیادی ساختمان تالار مزبور به چشم می‌خورد (تصویر ۱۴۲): یك اتاق تك یا دو اتاق تو در تو (مقصوره) بدون پنجره، با یك در (دو در برای مقصورهٔ تو در تو) و (الف) یك رواق با دو ستون بین دیوارهای پیش آمده (ستونهای بین دو جرز)، یا (ب) ستون بندی خلفی (ستون بندی بی‌دیوار)، یا (ج) ستون بندی خلفی و قدامی، یا هر یك از این نقشه‌ها که به وسیلهٔ (د و ه) یك ردیف یا (و) دو ردیف ستون بندی محاط شده باشند. آنچه پیش از همه در نقشهٔ یونانیها توجه ما را به خود جلب می‌کند، پس از آنچه در معماری خاور نزدیك باستانی دیده‌ایم، نظم و فشردگی و تقارن آن است که مثلاً در نقطهٔ مقابل گروه بندیهای بی‌نقشهٔ معابد مصری قرار دارد. تفاوت در حسّ تناسب توسط یونانیها و کوششان برای رسیدن به شکلهای کمال مطلوب بر حسب رابطه‌های منظم عددی و قواعد هندسه است.

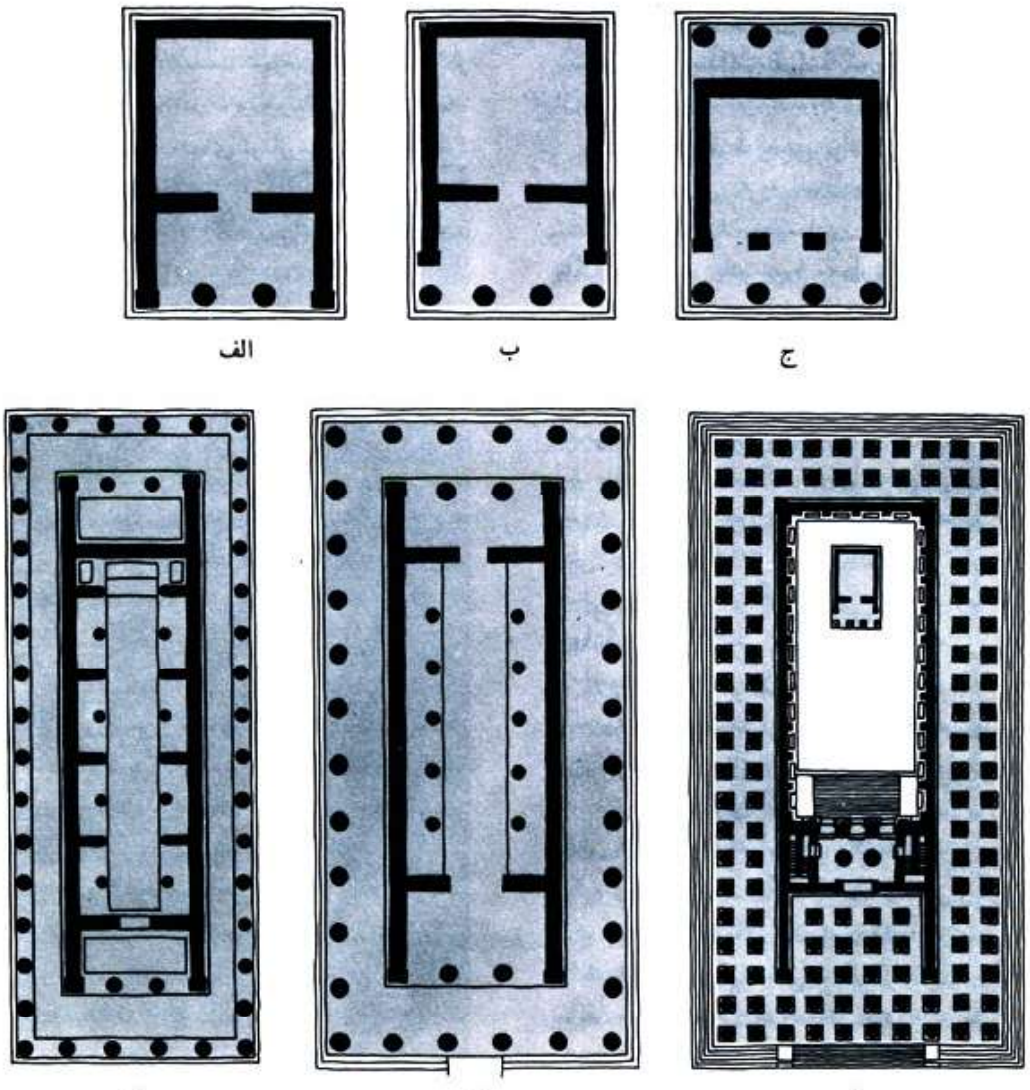
در این نقشه‌ها می‌توان نوعی جهش یا فراورویی از واحدهای بسیار ساده به واحدهای بغرنج‌تر را بدون هیچ گونه تغییر بنیادی در نوع واحدها یا طرز گروه بندی آنها دید. زیرا معماری یونانی، همچون موسیقی کلاسیك، یك تم یا مضمون سادهٔ مرکزی دارد که مجموعه‌ای از شکلهای بغرنج اما همیشه مفهوم‌تر، از بطن آن فرا روییده‌اند. و با مقایسه‌ای دیگر، می‌شود گفت که نقشهٔ معبد، همانند آن اختراع بزرگ دیگر یونانیها یعنی هندسه است که قضایا، و دیگر استنباطات جنبی آن از یك مجموعهٔ اصول متعارف ساده و اولیه استنتاج می‌شوند. پا-فشاری یونانیان بر نظم ریاضی، راهنمای آزمایشگریهای ایشان در دست یافتن به تناسبهای موجود در نقشه‌های معابد شد. معابد پیشین (متعلق به دورهٔ کهن) غالباً دراز و باریك بودند (تصویر ۱۴۲ د)، که نسبت میان دیوارهای خلفی و قدامی با دیوارهای پهلویی تقریباً یك به

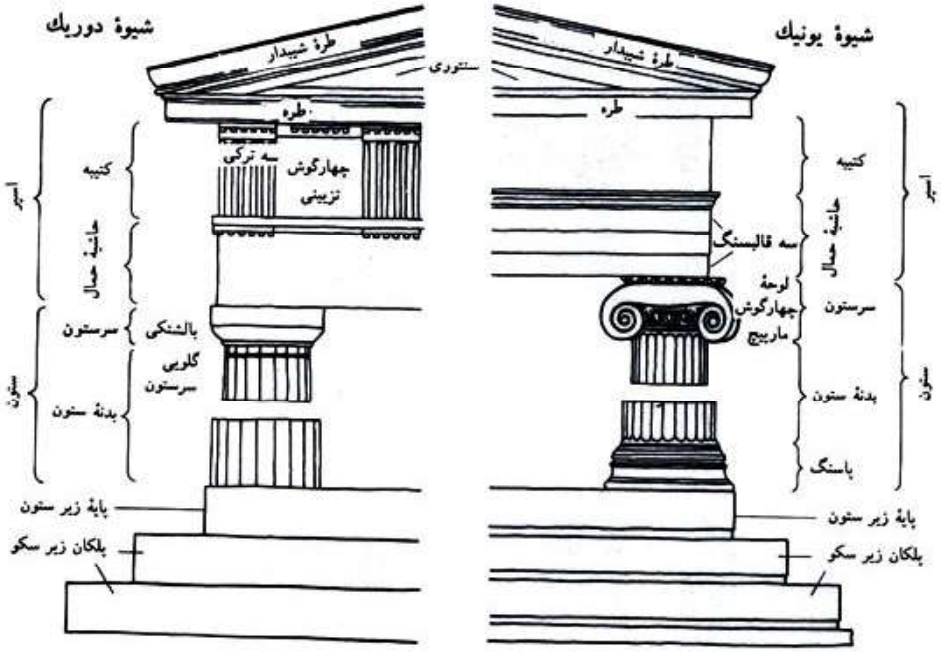


سه بود. نقشه‌های متعلق به دورهٔ کلاسیك پسین و دورهٔ هلنی (ن. ك. زیر) به نسبت یك به دو نزدیك شدند ولی هیچگاه دقیقاً یك به دو نبودند، دیوارهای پهلویی معابد دورهٔ کلاسیك غالباً کمی بیش از دو برابر دیوارهای خلفی و قدامی بودند (تصویر ۱۴۲ ه)، همین نسبت در معابد هلنی کمی کوتاه‌تر می‌شد (تصویر ۱۴۲ و). تناسب در معماری و پیکرتراشی، و هارمونی در موسیقی، در ذهن یونانی تقریباً پدیده‌ای واحد می‌نمودند و به بیان درست‌تر تجسمی از نظم کیهانی بودند، همچنان که «زندگی خوب» و منطقی چنین می‌نمود. توصیف بلندی ساختمان یونانی از پی به بالا با اصطلاحات ستون، سکو، و روبنا یا اسپر بیان می‌شود؛ این گونه ترکیب و روابط میان سه جزء یا واحد را شیوه می‌نامند. سه شیوه‌ای که معماران یونانی پدید آوردند تا اندازه‌ای بر حسب جزییات، ولی عمدتاً بر حسب تناسبهای نسبی اجزاء از یکدیگر متمایز می‌شوند. هر شیوه‌ای برای منظوری خاص به کار گرفته می‌شد و مفاهیم متفاوتی را مجسم می‌کرد. کهن‌ترین شیوه‌های قابل فرمول بندی در معماری یونانی عبارت بودند از **شیوهٔ دوریك** متعلق به سرزمین اصلی یونان، و **شیوهٔ یونیك** متعلق به آسیای میانه و جزایر دریای اژه (تصویر ۱۴۳). **شیوهٔ کورنتی**، بعدها رواج یافت.

ستونها که بر یك سکو یا پایهٔ پله‌دار نهاده شده‌اند، بر حسب نوع

۱۴۲ شش نقشهٔ نمونهٔ معبد یونانی: (الف) گنج‌خانهٔ آتنی‌ها در دلفی، معبدی با ستونهای بین دو جرز، که در آن دو دیوار جانبی پیش آمده و در فاصلهٔ آنها دو ستون برپا داشته شده‌اند؛ (ب) معبد پ در سلینوس سیسیل، معبد دارای ستون‌بندی بی‌دیوار، که در آن ستونها در برابر مقصوره برپا داشته می‌شوند و سراسر پهنای آن را می‌گیرند؛ (ج) معبد آتنا الههٔ پیروزی در آکروپولیس آتن، معبدی دارای ستون‌بندی خلفی و قدامی، که در آن یك ردیف ستون مشابه ستونهای مقابل مقصورهٔ معبد پ به عقب مقصوره افزوده شده است؛ (د) معبد هرا در المپیا و (ه) معبد آفایا در آیگینا، معابدی دور ستونی که در آنها یك ردیف ستون‌بندی دورتادور مقصوره برپا داشته می‌شود؛ و (و) معبد آپولون در دیدوما نزدیك میلتوس، معبدی با دو ردیف ستون دورادور مقصوره. (تصاویر با مقیاس ثابتی ترسیم نشده‌اند.)





۱۴۳ شیوهٔ دوریک و شیوهٔ یونیک

هر شیوه، از دو یا سه جزء تشکیل می‌شوند: **بدنهٔ** ستون که سطحش با شیارهایی عمودی (**قاشقیها**) پوشیده شده است؛ سر ستون؛ و (در شیوهٔ یونیک و کورنتی) پاسنگ یا پایهٔ ستون. ارتفاع بدنهٔ ستون هر قدر بیشتر شود تدریجاً از قطر ستون کاسته می‌شود و انحنای ظریفی در نیمرخ آن پدید می‌آید (**تحدب خوش تناسب**)؛ بالای ستون (در شیوهٔ دوریک) بایك یا چند خط افقی (**گلویی سر ستون**) که مقدمهٔ گذار به سرستون هستند مشخص می‌شود. سر ستون از دو جزء تشکیل می‌شود، که جزء پایینی (**بالشتکی**) بر حسب شیوه، متغیر است: در شیوهٔ دوریك محدّب و بالش مانند است؛ در شیوهٔ یونیك، کوچك است و زیر تکیه‌گاهی قرار می‌گیرد که به مارپیچهای تومار مانندی (مارپیچ) منتهی می‌شود؛ و در شیوهٔ کورنتی بر ارتفاعش افزوده می‌شود و اساساً به شکل تزیینی برگ کنگری در می‌آید و همچون یك ناقوس وارونه کار گذاشته می‌شود. بخش بالایی که در همهٔ شیوه‌ها دیده می‌شود سنگی تخت و چهار گوش (**لوحهٔ چهار گوش**) است که مستقیماً در زیر اسپر یا پیشانی قرار می‌گیرد. اسپر از سه بخش تشکیل می‌شود: **حاشیهٔ حمال** یا تکیه‌گاه و فشار گیر اصلی که مستقیماً بر روی سرستونها گذاشته می‌شود؛ **کتیبه**؛ و **طرّه**، یا لبهٔ برجسته و افقی با م که با دو طرّه شیب‌دار دیگر مثلثی پدید می‌آورد که **سنتوری** را در خود می‌گنجاند. حاشیهٔ حمال در شیوه‌های یونیك و کورنتی غالباً به سه ردیف قالبسنگ روی هم نهاده تقسیم می‌شود. کتیبه در شیوهٔ دوریك به دو بخش **سه ترکیها** و **چهار گوشهای تزیینی** تقسیم می‌شودو در شیوهٔ یونیك روباز می‌ماند تا زمینهٔ یکپارچه‌ای برای نقشهای برجسته گردد.

معابد شیوهٔ دوریك ظاهری تناورانه دارند و ستونهایشان محکم بر سکو یا صفحهٔ پله‌دار نهاده شده‌اند. شیوهٔ یونیك در مقایسه با شیوهٔ سنگین، جسیم و جدیِ دوریك، شیوه‌ای سبك، تشریفاتی و به مراتب تزییناتی‌تر به نظر می‌رسد. ستونها در این شیوه باریکترند و روی پاسنگهای برجسته‌کاری شده‌ای نهاده شده‌اند. خیاره‌ها یا قاشقیهای ستونِ شیوهٔ دوریك با لبه‌های تیز (نبش تند) به هم می‌رسند ولی قاشقیهای ستون شیوهٔ یونیك تخت هستند. البته آشکارترین تفاوتهای موجود بین این سه شیوه در سرستونهاشان است: سرستون دوریك ساده و بی‌تزیین است، و سرستونهای یونیك و کورنتی شدیداً تزیین یافته‌اند.

در روزگار باستان، شیوه‌های دوریك و یونیك به عنوان شیوه‌های مذکر و مؤنث در مقابل یکدیگر قرار داده می‌شدند. شیوهٔ کورنتی تا سدهٔ پنجم پیش از میلاد به وجود نیامده بود؛ و در این زمان به عنوان شکلی طبیعی که در تاریکیِ درونِ معبد رشد یافته باشد به ظهور رسید. لیکن شیوهٔ کورنتی تا روزگار اقتدار رومیان، رواج نیافته بود. از رنسانس به بعد، و تقریباً تا دو نسل پیش [از اواخر نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم] چنین پنداشته می‌شد که معماری دنیای غرب در اصل، نمایشی از زیبایی پالودهٔ این شیوه‌های معماری بوده است.

انتخاب نقاط معینی برای قرار دادن اجزای معماری، احتمالاً از سنتی ساختمانی که به استفاده از اجزای چوبی مربوط می‌شود ناشی شده است. مثلاً بسیاری از بخشهای شیوهٔ دوریك، ظاهراً واگردانهایی از یك شیوهٔ معماری چوبی کهن به معماری سنگی هستند. پاوسانیاس سیاح و جغرافیا دان یونانی سدهٔ دوم پس از میلاد می‌گوید که حتی در معبدی باستانی چون معبد هرا در اولمپیا (تصویر ۱۴۲د) یك ستون چوبی برجا مانده بود؛ بقیهٔ ستونها را با ستونهای سنگی جایگزین کرده بودند.از روی نسبتهای متغیر ستونهای مزبور به این نتیجه رسیده‌اند که ستونهای چوبی در زمانهای مختلف و احتمالاً پس از پوسیده شدن چوبِ ستونهایِ اصلی کار گذاشته شده‌اند. فقط یکی از ویژگیهای شیوهٔ دوریك را می‌توان واگردانِ ستونِ چوبیِ اصلی به ستون سنگی تلقی کرد: سازماندهی و تقسیم کتیبه به چهارگوشهای تزیینی و سه ترکیها. سه ترکیها به احتمال بسیار زیاد از انتهای تیرهای عرضی متکی بر تیر افقی اصلی یا حاشیهٔ حمال منشعب می‌شدند. در این حالت، چهارگوشهای تزیینی بر جاهای خالی بین سرتیرها در بنای چوبی اصلی نقش می‌بستند.

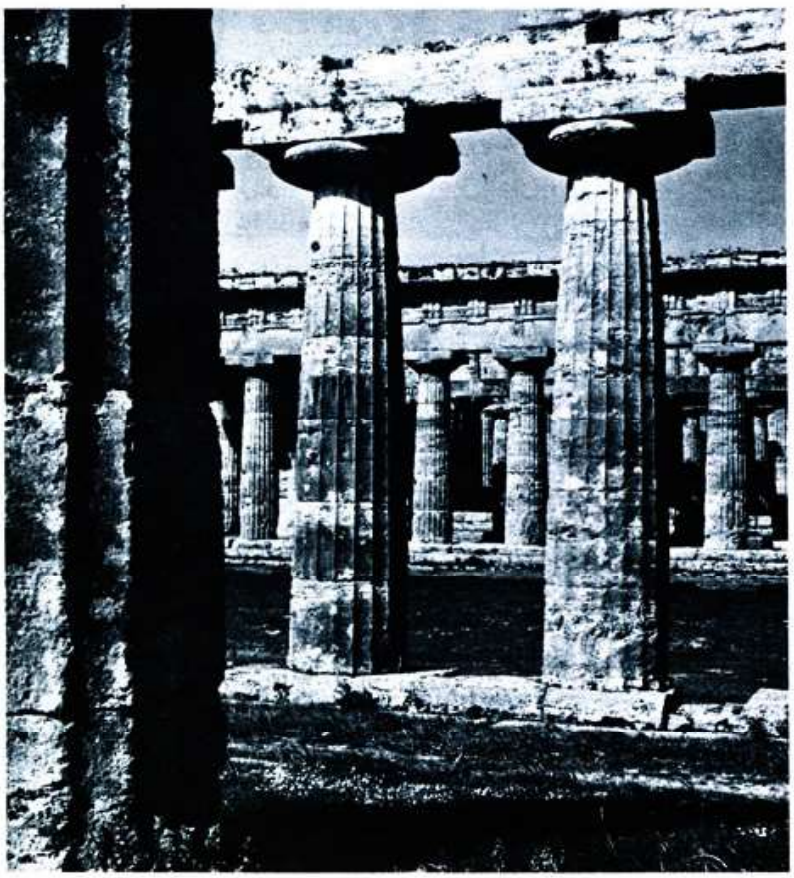
تزیین پیکری، که نقش مهمی در طراحی معبد ایفا می‌کرد، در بخش فوقانی ساختمان یعنی کتیبه و سنتوریها متمرکز شده بود. فقط پیکره‌ای بود که با رنگهای شاد و قرمز و آبی با ریزه کاریهای سبز، زرد، سیاه و احتمالاً طلایی رنگ آمیزی می‌شد و در بخشهایی از ساختمان به کار گرفته می‌شد که کارکرد یا وظیفهٔ ساختمانی نداشتند یا سابقاً مورد مصرف ساختمانی بوده‌اند. این، مخصوصاً در مورد شیوهٔ دوریك صدق می‌کند که در آن از پیکره فقط برای تزیین نقاط «خالی»

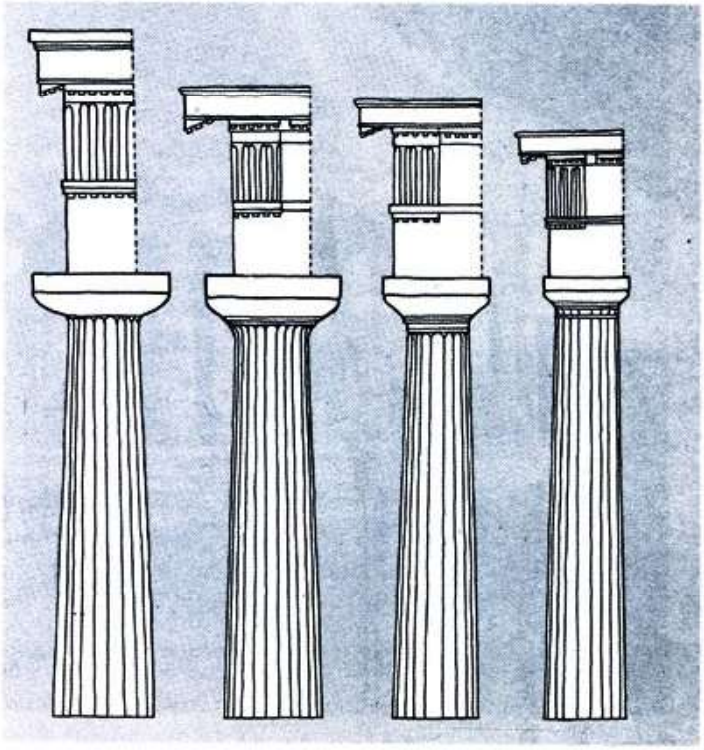
۱۴۴ «باسیلیکا»، حدود ۵۵۰ ق م. پستوم، ایتالیا.

چهارگوشهای تزیینی و سنتوریها استفاده می‌شد. معماران یونیك از این لحاظ زیاد سخت گیری نمی‌کردند و دلشان می‌خواست کل کتیبه و گاهی حتی پاسنگهای ستونها را تزیین کنند. در برخی موارد، پیکره‌های زنان (کاریاتیدها) را به جایِ ستونهای مزبور می‌نشاندند، و این کاری بود که معمار دوریك احتمالاً انجام نمی‌داد. طراح با استفاده از رنگ می‌توانست رابطه‌های میان اجزای ساختمان را روشن‌تر بنمایاند، از شدت برّاقی سنگ در برخی نقاط بگیرد و زمینهٔ مناسبی برای کار گذاشتن پیکرهٔ تزیینی پدید آورد. گرچه حقیقت دارد که از رنگ برای تأکید کردن و کاستن از آن چیزی استفاده می‌شد که می‌توان سادگی عُریانش نامید (در ساختمانهای دوریك و یونیك)، معماری یونانی ـ همچون ریاضیات، علم، و فلسفهٔ یونانی ـ عمدتاً بر تعیین حدود مشخص تکیه داشت. فرض مزبور با این اصل متعارفی آغاز می‌شود که از خودِ حدودِ یاد شده هیچگاه نباید تجاوز شود، همیشه باید چیزی در درون آن وجود داشته باشد، و هیچگاه نباید گنگ باشد. شیوه‌های معماری توصیف شده در بالا، تجسمات حدودی تدوین شده بودند که به عنوان واقعیتهایی کارکردی در برابر دید مردم قرار داشتند. برای هنرمند یونانی، استفاده از سطوح به شیوه‌ی که هنرمند مصری از ستونهای غول آسای خویش ـ همچون میدانهایی برای تزیینات بغرنج ـ استفاده می‌کرد، قابل تصور نبود. خودِ ساختمان، یعنی معبد یونانی به شکلی که در واقعیت دیده می‌شد، می‌بایست از وضوحِ اثبات اقلیدسی برخوردار می‌شد. این را نه فقط نقشه، تصویر قائم، و تزیین کارکرد افزای آن بلکه ساختمان «بی‌ملاط» آن نیز اثبات می‌کند، و ظاهراً گواهی بر این مدعاست که معماران یونانی به معابد ساخت خویش نه به عنوان «ساختمان» بلکه به عنوان تکه‌های عظیمی از یك پیکره می‌نگریستند.

انتخاب محل ساختمان، جنبهٔ پیکری آن‌را تقویت می‌کرد. معابد یونانی بر خلاف معابد مصری، رو به فضای باز ساخته می‌شدند. مراسم دینی در مذبح‌های مقابلِ معبد برگزار می‌شد، و در درون آن نیز پیکرهٔ مورد پرستش و احتمالاً یادگارهای پیروزی، غنایم جنگی و خزانه را نگه‌داری می‌کردند. کیشهای فردی طرد و آیینهای همگانی تشویق می‌شدند. به همین علت، معمار، تمام تلاشها و توجهش را بر نمای

۱۴۵ گوشهٔ ستون‌بندی «باسیلیکا» با منظره‌ای از معبد هرا در پشت آن.





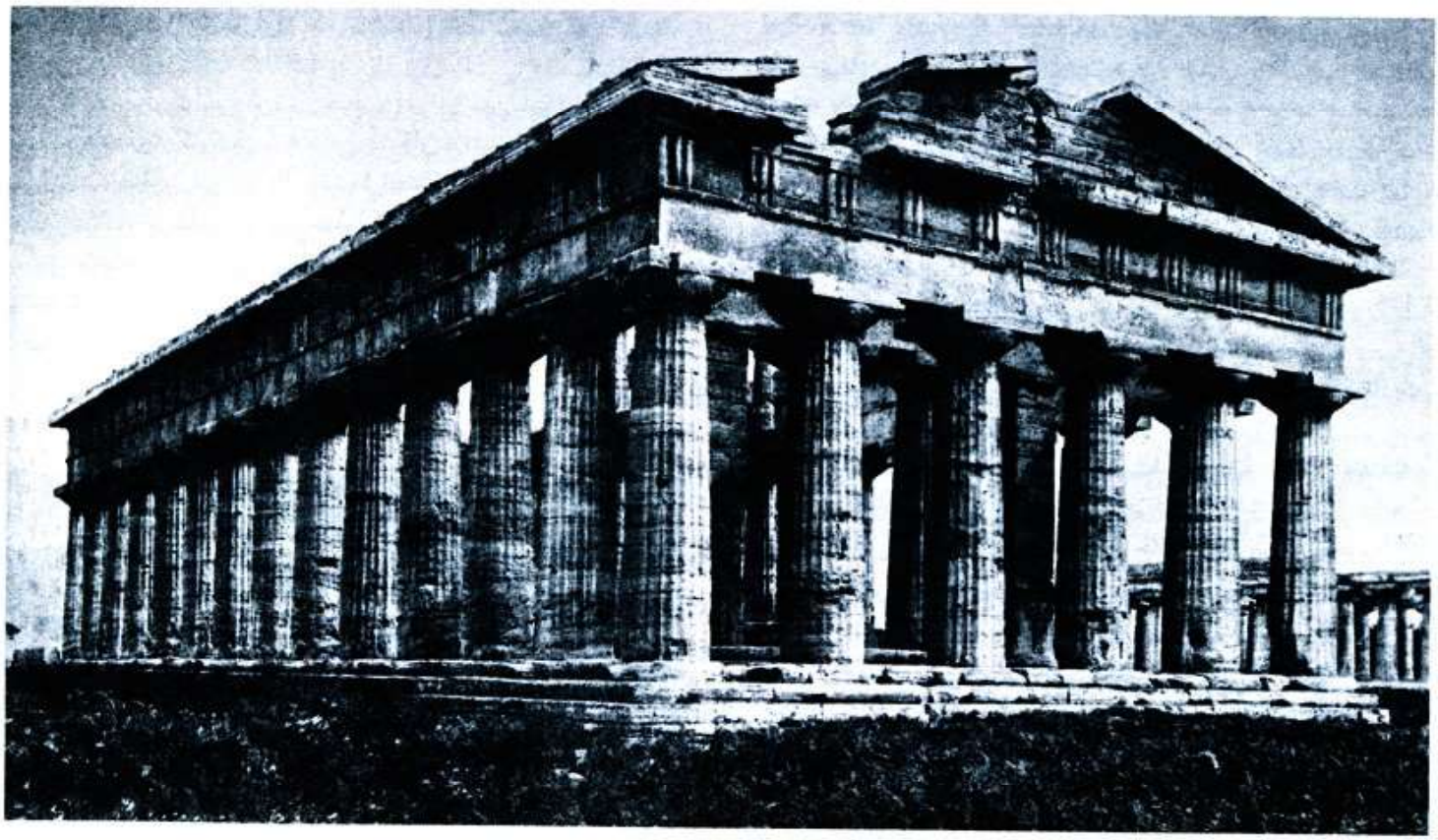
۱۴۶ تغییراتِ نسبتهای شیوهٔ دوریك از کهن به کلاسیك. نمونه‌ها با یك مقیاس ثابت ترسیم نشده‌اند.

بیرونی ساختمان و سطوح آن متمرکز می‌ساخت تا معبد مذکور را به یادگاری شایسته و ماندنی برای خدا تبدیل کند. نسبتهای مورد مطالعهٔ دیوارها و نقاط خالی، نور و سایه در ستون بندی، و تأکیدهای ملایمِ اسپر، شکلی پیکروار از بطن تودهٔ چهارگوش معبد پدید می‌آورد. تاریخ معماری یونانی، تاریخ تلاشهای تزلزل ناپذیر هنرمندان برای نمایاندن شکل معبد با رضایت بخش‌ترین ـ یعنی کامل‌ترین ـ نسبتها و ابعاد است.

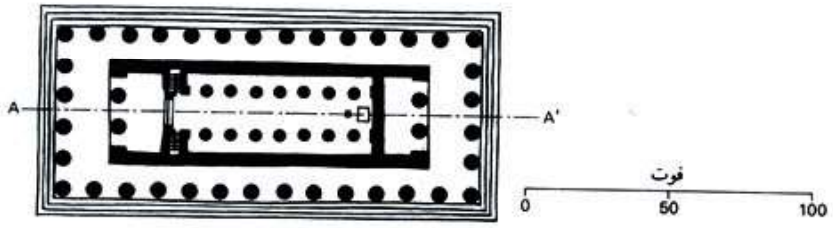
تجربه اندوزی در زمینهٔ نسبتها را، چنانچه کار را از بررسی معماری مستعمرات یونانی به شیوهٔ دوریك کهن ـ مخصوصاً معماری رایج در سیسیل و جنوب ایتالیا ـ آغاز کنیم، تقریباً به سادگی می‌توان ردیابی کرد، زیرا در همین جاست که بهترین نمونه‌های برجا مانده از معابد متعلق به دورهٔ کهن یافت شده‌اند. (در بررسی معماری یونانی، بهتر است تکامل پیکرهٔ آدمی در نقاشی و پیکرتراشی یونانی را نیز در نظر داشته باشیم، زیرا رویدادهای معماری نه فقط همعصرند بلکه بازتابی از علاقه‌ای مشابه به «نسبتهای» حقیقی‌اند.) «باسیلیکا»ی پستوم در جنوب ناپل، به حدود ۵۵۰ پیش از میلاد مربوط می‌شود و نمونه‌ای «نوعی» از سبك دوریك کهن به شمار می‌رود (تصویر ۱۴۴). پژوهندگان اولیه، به دلیل تشابهی که بین این ساختمان و یك نوع ساختمان رومی به نام «باسیلیکا» پیدا کرده بودند آن را «باسیلیکا» نامیدند. «باسیلیکا»ی پستوم معبدی است دور ستونی با ستونهای سنگین و تحدّب خوش ترکیبِ برجسته، فواصل فشرده، سرستونهای بزرگ، جسیم، و بالش گونه در زیر اسپری عظیم که ستونها را به طرز متناسبی کوتاه می‌نمایاند. این اجزای شیوهٔ مزبور تدریجاً دستخوش تغییراتی می‌شوند و سرانجام ترکیبی سبك‌تر، بلندتر، و شکوهمندتر پدید می‌آورند. سنگینی طرح و باریکی فضاهای بین ستونها احتمالاً دلیلی ساختمانی دارد. معماران در این دوره، نمی‌توانسته‌اند به مقاومت مصالح مورد استفاده‌شان اطمینان داشته باشند و به همین علت، منطقاً بر دامنهٔ ضریب اطمینان کارشان افزوده‌اند. در گوشهٔ ستون بندی «باسیلیکا» (تصویر ۱۴۵)، شاهد بزرگتر شدن سر ستونهای بالشتی شکل و افزایش فوق العادهٔ سطح اتکا به نسبتِ فواصلی که به وسیلهٔ قالبسنگهای حمّال پل بندی شده‌اند هستیم. ستونها از قطعه سنگهایی بی‌ملاط ساخته شده‌اند. این قطعه سنگها بامیخها یا گیره‌های زانویی شکلِ فلزی به یکدیگر متصل شده‌اند تا از چرخیدن یا جابه‌جا شدنشان جلوگیری شود. ساختمان کل معبد به همین شیوهٔ نمونه‌وار یونانی بود، قالبسنگها به وسیلهٔ گیره‌هایی فلزی در یك رج افقی به یکدیگر وصل شده بودند، و قالبسنگهای رجهای مختلف که رویهم قرار گرفته بودند به طور عمودی با بستهای میخچه‌ای به یکدیگر وصل شده بودند. از لابه‌لای ستونهای «باسیلیکا» می‌توان معبد هرا را که در مجاورت آن است و نزدیك به هشتاد یا نود سال پس از آن ساخته شده بود و ستونهایش نسبتهایی بس متفاوت با نسبتهای «باسیلیکا» دارند، مشاهده کرد.

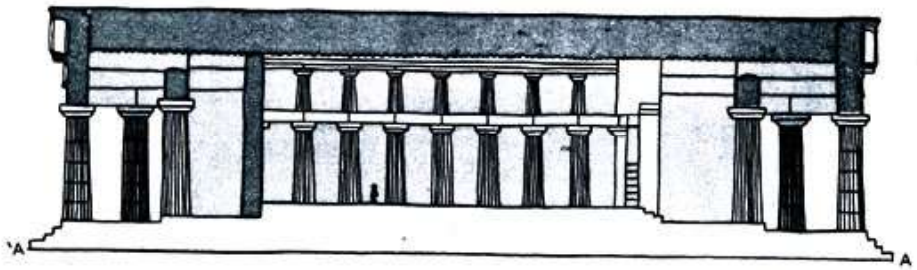
نمودار خطی (تصویر ۱۴۶) که تغییرات نسبتهای شیوهٔ دوریك از کهن به کلاسیك را نشان می‌دهد، تأکیدی است بر این فرض که هنر یونانی چه از لحاظ شکلهای پیکری و چه از لحاظ معماری، به اتکای منطقی خاص تکامل می‌یابد و به سوی نتیجه‌ای پیش می‌رود که در عین حقیقی بودن، رضایت بخش نیز هست. افلاطون ضمن صحبت از هنرهای تقلیدی اعلام داشت که درجهٔ حقیقت یا درستیِ این هنرها از روی متناسب بودن اجزایشان تعیین می‌شود و اصولاً اگر بخواهیم در باره‌شان قضاوتی بکنیم، باید با «معیار حقیقت، و نه معیاری دیگر» به قضاوت بنشینیم. در این نمودار می‌بینیم که معماران در تلاش دست یافتن به نسبتهایی هستند که می‌توان «حقیقی» و قطعی پنداشتشان. برخی از کهن‌ترین ستونها (که در اینجا نشان داده نشده‌اند) بی‌نهایت باریك بودند و بر فرازشان سرستونهایی جسیم کار گذاشته شده بودند. بر قطر بدنهٔ ستونها، در اندك مدتی افزوده شد و آنها را به شکل ستون نوع «باسیلیکا» در آورد، زیرا معماران به دنبال رابطه‌ای درست‌تر و بهتر بین بدنهٔ ستون و سرستون می‌گشتند. از آن به بعد، شکلها پیوسته پالوده‌تر شدند، بدنهٔ ستونها باریکتر، تحدب شیارها ظریفتر، سرستونها کوچکتر، و اسپر سبکتر شدند. نسبتهای نهایی کلاسیك، نسبتهایی کمال مطلوب پنداشته می‌شدند که در ورای آنها هیچ تهذیب یا اصلاح دیگری امکان نداشت.

معبد هرا در پستوم (تصویر ۱۴۷) به حدود ۴۶۰ پیش از میلاد مربوط می‌شود؛ با آنکه اصلاحاتی در شکل ستونهای آن به عمل آمده، ولی ستونها همچنان جسیم‌اند و فاصلهٔ میان‌شان بسیار کم و فشرده است. این معبد زمانی برپا داشته شد که شیوهٔ دوریك در اوایل ۴۹۰ پیش از میلاد در سرزمین اصلی یونان به نسبتهای کلاسیك‌اش ـ در **معبد آفایا** واقع در آیگینا ـ دست یافته بود. بین دستاوردهای معماری در سرزمین اصلی یونان و اقتباس این دستاوردها در ایتالیا و سیسیل یك فاصلهٔ زمانی وجود داشت؛ به طوری که در معماری مستعمرات، محافظه‌کاری ولایتیِ معمول و مختصِ سبکهای دور از منبع الهامشان در پایتخت یا مرکز فرهنگی، خودنمایی می‌کند. در نقشهٔ ساختمانی و مقطع **معبد هرا** (تصویر ۱۴۸) ویژگی چشمگیری در ساختار ستونهای داخلی به چشم می‌خورد، زیرا این ستونها از ستونهای بیرونی یا پیرامونی بلندترند. هر یك از دو ردیف ستونهای کوچك دوریك که سقف بر روی آن قرار می‌گیرد از دو مجموعه ستون تشکیل می‌شود، یك مجموعه بر رجی سنگی نهاده شده که بر مجموعهٔ ستونهای زیرین قرار دارد. این، پایه‌ای بود که ستونهای دوریك برای نگه داشتن سقف بر آن نهاده می‌شدند و دلیلش ظاهراً این بود که



۱۴۷ معبد هرا در پستوم، حدود ۴۶۰ ق م.





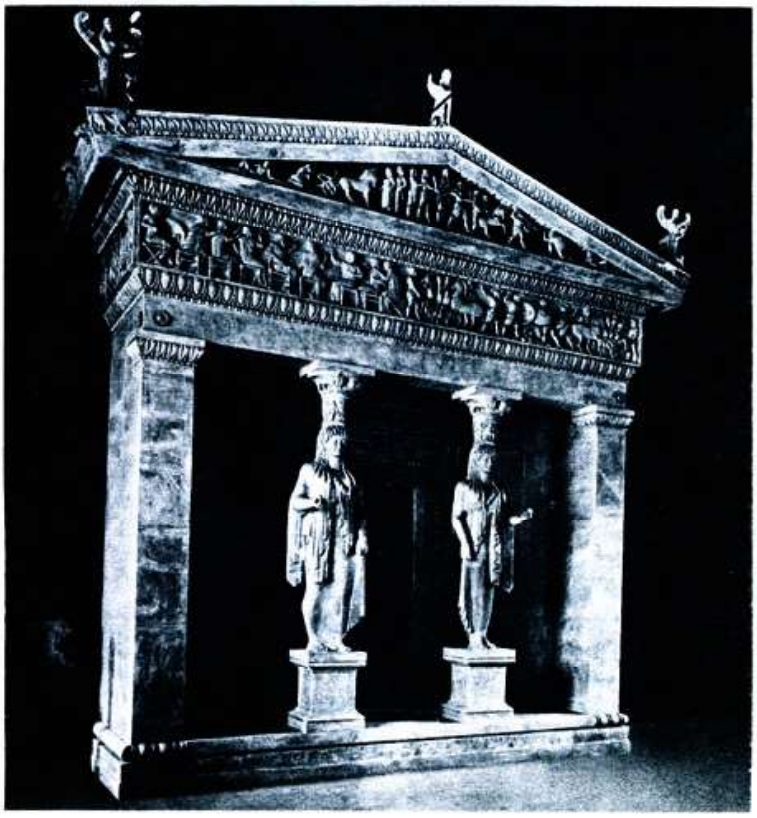
۱۴۸ بازسازی نقشه و مقطع معبد هرا در پستوم. (کار سر بانیستر فلچر.)

ردیف تنهایی از ستونهای بزرگ مانند ستونهای «باسیلیکا»، باعث کژنمایی مقیاس می‌شود و در درون مقصوره‌های نسبتاً کوچک بی‌تناسب و سخت به نظر می‌رسد. بعدها مسألهٔ نگه داشتن سقف با استفاده از ستونهای یونیك یا کورنتی در داخل حل شد، زیرا این ستونهای به نسبت قطرشان، از ستونهای دوریك بلندتر بودند.

یکی از کهن‌ترین بناهای یونیك در یونان، **گنجِ خانهٔ سیفنوسیها در دلفی** است که تقریباً در ۵۳۰ پیش از میلاد ساخته شد (تصویر ۱۴۹). با آنکه این بنا هیچ گونه ستون یونیك ندارد و وظیفهٔ نگه‌داری سقف را پیکره‌های ستونی (کاریاتیدها) انجام می‌دهند، از ویژگی متمایز کنندهٔ شیوهٔ یونیك ـ کتیبهٔ پیوسته ـ که در اینجا به عنوان بخشی از یك اسپر سنگین دورهٔ کهن ظاهر می‌شود، برخوردار است. کاریاتیدها با آن جامه‌های زیبا و نیمرخهای بسیار مضرس‌شان هیچگاه نمی‌توانستند در متن معماری دوریك با آن خطوط خشك و بی‌توجهی‌اش به تزیین، بگنجند. اما همچنان که از **معبد ارختئوم آتن** (تصویر ۱۶۱) بر می‌آید، نیازهای معماری می‌تواند نیمرخهای کاریاتیدها را آرام بنمایاند، و معمار و پیکرتراش می‌توانند برای آفریدن متقاعد کننده‌ترین جلوهٔ ستونی با مضمون پیکرهٔ آدمی به جای پایه یا ستون نگهدارندهٔ عمودی دست به دست یکدیگر بدهند.

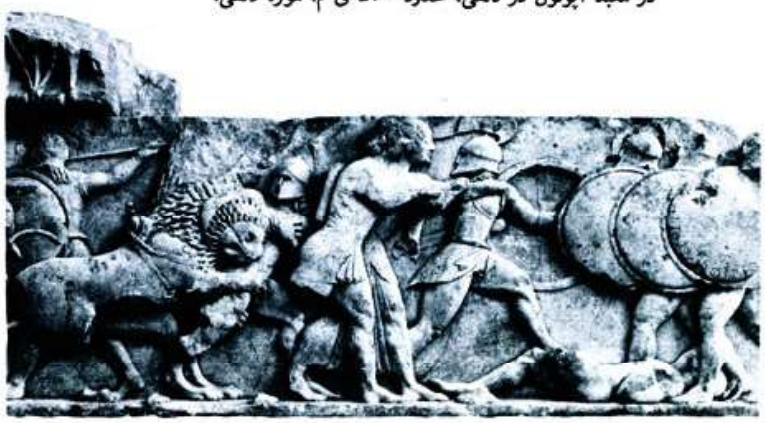
پیکر تراشی در معماری

دیدیم که از پیکر تراشی تزیینی فقط برای آراستن آن بخشهایی از معبد که هیچگونه کارکرد ساختمانیِ آشکار نداشتند ـ یعنی کتیبه و سنتوری ـ استفاده می‌شد. کاریاتیدها استثنا هستند، ولی از اینها به ندرت استفاده می‌شد. به رسم معمول، ستونهای نگه دارنده وزن یا سنگینی و حاشیه‌های حمالِ توزیع کنندهٔ وزن را تزیین نمی‌کردند، هر چند با یك احتمال می‌توان گفت که غنایم جنگی را از حاشیهٔ حمالِ صاف و سادهٔ دوریك می‌آویخته‌اند. در شیوهٔ دوریك فقط چهارگوشهای تزیینی بودند که با پیکره‌های نقش برجسته تزیین می‌شدند. ممکن



۱۴۹ نمای بازسازی شدهٔ گنج‌خانهٔ سیفنوسیها در معبد آپولون در دلفی، حدود ۵۳۰ ق م. موزهٔ دلفی.

۱۵۰ نبرد خدایان و غولان، از کتیبهٔ شمالی گنج‌خانهٔ سیفنوسیها در معبد آپولون در دلفی، حدود ۵۳۰ ق م. موزهٔ دلفی.



است برخیها بگویند که قاشقیهای ستونها خود شکلی از تزیین است، ولی در واقع، قاشقیها صرفاً تبیین و تأکیدی بر شکل و نقش ستون هستند یعنی بر حالت عمودی آن که یگانه بخش عمودی در طرح معبد هستند تأکید می‌کنند. تزیین قاشقی، همچنین، گِردی ستونهای را نمایان می‌سازد زیرا وقتی نور خورشید شدیداً بر بدنهٔ ستون می‌تابد (تصویر ۱۴۵)، قاشقیها سایه‌های متعددی با عرض و تاریکی تدریجاً فزاینده بر روی ستون می‌اندازند که چشم بیننده را از روی چندین پلهٔ مدرج به گِرد ستون هدایت می‌کنند، و جلوهٔ گِردی این ستون را در مقایسه با ستون فاقد قاشقی دو چندان می‌کنند. در ستون اخیر ، نور خورشید خطی واحد و مشخص پدید می‌آورد که دو منطقهٔ تاریك و روشن را از یکدیگر جدا می‌سازد.

پیکرتراش معمار، با مسأله‌ای مشابه مسألهٔ نقاش سفالینه‌ها مواجه بود: چگونه تندیس را در سطحی که گذاشته می‌شود بگنجاند. این جنبه در کتیبهٔ باقی مانده از **گنجْ خانهٔ سیفنوسیها** (تصویر ۱۵۰) به چشم نمی‌خورد، زیرا پیکرتراش در اینجا فقط صفحهٔ پیوستهٔ ساده‌ای در اختیار دارد که رویش برجسته‌کاری کند و می‌تواند پیکره‌ها را به ستون یك پشت سر هم یا رودرروی هم بیاورد، به طوری که سرهایشان در یك سطح قرار گیرند و هر پیکره، فضایی تقریباً با ابعاد ثابت را اشغال کند. این نمونهٔ جالبی از تأثیر شکل دهندهٔ خط معماری بر ترکیب پیکره‌ها است، درست همان‌طور که ظرف سفالی، ضروریات خودش را بر نقاش سفالینه نگار تحمیل می‌کرد و باعث سادگی و زیبایی سبك می‌شد. به بیان درست‌تر، در مورد سبك پیکره‌های سیفنوسی می‌توان گفت که بین آنها و سبك نقاشی معاصرشان مانند نقاشی **آندوکیدس نقاش** (تصویر ۱۳۱) تشابهی وجود دارد. ولی برجسته کاری کردن در فضای نامناسبی چون سنتوریِ سه گوشِ **معبد آرتمیس** متعلق به شیوهٔ کهن (اوایل سدهٔ ششم پیش از میلاد) در **جزیرهٔ کورفو** (تصویر ۱۵۱) بسیار دشوار است. پیکره‌ها به طرزی نمایشی آراسته شده‌اند و ترکیبهایی را در ذهن بیننده زنده می‌کنند که از **دروازهٔ شیران** در **میسن** فراتر می‌روند وبه ترکیبهای متقارنِ انسانْ ـ جانور در بین النهرین می‌رسند. پیکرتراش در تخته سنگِ نازکی که فضای بین طره‌ها یا قرنیزهای سنتوری را پر می‌کند، **گورگونی** را مجسم ساخته که طرفینش را دو پلنگ گرفته‌اند. **گورگون**، هیولای نگهبان، با نیشخندی نفرت انگیز نمایانده شده است، دندانهای گرازیش را نشان می‌دهد (نگاهش می‌تواند انسان را سنگ کند) و وظیفه‌اش را به شکل هیولایی بالدار برای دور کردن هرگونه شرّ و زیان و همهٔ دشمنان از معبد و مصون داشتن پیکرهٔ مقدس الهه در درون آن به انجام می‌رساند. در سمت چپ و راست **گورگون** مرکزی، پیکره‌های **کریزائور** و **پگاسوس** یعنی آن مخلوقات اسطوره‌ای با مقیاسی کوچکتر دیده می‌شود که بنا به روایت، وقتی شمشیر **پرسئوس** به سر **گورگون** اصابت کرد از سروی بیرون جهیدند. در پشت شیرها دو مجموعهٔ دیگر از پیکره‌های کوچکتر به چشم می‌خورد: **زئوس** در حال کشتن یك غول (در سمت راست) و یکی از رویدادهای اوج **جنگ تروا** یعنی کشته شدن **پریام** به دست **نئوپتولموس**. در دو انتهای سنتوری، پیکره‌های خوابیده، به ترتیب به یك **ترواییِ** شکست خورده و یك غول مرده مربوط می‌شوند. همچنان که از کنارهم چیدن تکه‌های باقی مانده روشن می‌شود، هدف توصیفی یا روایتی هنرمند نیازی به توضیح ندارد، ولی شکل نامناسبِ سطحی که کار بر آن صورت بسته، او را مجبور کرده که پیکره‌ها را به شیوه‌ای نسبتاً تصادفی به گرد پیکره‌های مرکزی پخش کند و با مقیاسهای متفاوت بنمایاندشان. با گذشت زمان، هنرمند یونانی می‌کوشد این فضا را به

شیوه‌ای زنده‌تر پر کند، و پیکره‌ها را چنان گروه‌بندی کند که گویی اندازه‌ای واحد دارند و به شیوه‌ای یکنواخت در رویدادی واحد شرکت جسته‌اند.

پیکرتراشان یونانی در اواخر دورهٔ کهن، تدریجاً به راه حلی برای مسألهٔ ترکیب بندی سنتوریها دست می‌یافتند. در تندیسهای سنتوری **معبد آفایا در آیگینا** (تصویرهای ۱۵۲ تا ۱۵۴) می‌بینیم که پیکره‌ها با حالتهای متفاوت ولی با مقیاس واحد در فضای نامناسب و سه گوش سنتوری گنجانده شده‌اند. این پیکره‌ها که عمیقاً پاك شده و در سدهٔ نوزدهم دوباره بازسازی شده‌اند، احتمالاً صحنه‌ای از جنگ میان یونانیها و ترواییها را نشان می‌دهند. الههٔ آتنا در حالی که نیزه و سپر به دست دارد، در مرکز سنتوری بر صحنهٔ جنگ نظارت می‌کند و جنگاوران در دو سوی او می‌جنگند. بیننده، آزادی حرکت و گوناگونی حالتها را به روشنی می‌بیند. پیکره‌ها با چنان نیرو و شناختی از اندام آدمی نمایانده شده‌اند که ـ مانند آنچه در نقاشیهای سفالینه‌ای همین دوره دیدیم ـ حکایت از مشاهدهٔ دقیق طبیعت توسط هنرمند دارند. پیکرهٔ جنگاور افتاده در گوشهٔ چپ سنتوری (تصویر ۱۵۳) نشان دهندهٔ جسارتی است که پیکرتراش در حل مسألهٔ دشوارِ تجسم بخشیدن به حالتی پیچیده از خود بروز داده است. ترکیب بندی برجستهٔ بخشهای پیچیدهٔ بدن، بازتابی از اطمینان نویافتهٔ هنرمند به احاطه‌اش بر علم شبیه‌سازی است. اصول پویاییِ کشیدگی و آسودگی عضلات، درك شده و تا حدی بسیار نزدیك به حالت طبیعی، تجسم یافته‌اند. هنوز هم اشتباهاتی دیده می‌شود، و مسألهٔ گذار از سینه به لگن خاصره، در این حالت بغرنج، تماماً حل نشده است. (به نابجایی ناف توجه کنید.) این ملاحظات نسبتاً فنی نباید ما را از مشاهدهٔ قدرت بیان خارق العادهٔ این پیکره باز دارد. **جنگجوی محتضر**، نجابت زیادی و عظیمِ قهرمانان هومر، و مخصوصاً این تشبیه هومری را به ذهن متبادر می‌کند: «تاریکی بر چشمانش فرود آمد، و او در پیکار، همچون برجی افتان، درهم شکست».

پیکرهٔ **هرکول** کمانگیر (تصویر ۱۵۴) از همان سنتوری، مورد دیگری از غلبهٔ پیکرتراش یونانی بر موانع و دشواریهای دیرینهٔ موجود بر سر راه شبیه سازی است. عده‌ای از هنرشناسان می‌گویند این کمانگیر زبردست مشغول اجرای حرکتی است که انجام دادنش به ممارستی طولانی نیاز دارد ولی از الزامات نمایشهای جنگی یونان و شرکت جستن در جنگهای واقعی است. او که شتابان به‌پیش می‌دویده، ناگهان روی یك پا زانو می‌زند، بر اندامهایش مسلط می‌شود، نشانه گیری می‌کند و ظرف چند ثانیه بارانی از تیر به سوی هدف می‌فرستد. بلافاصله روی دو پایش می‌جهد و دوباره شتابان به پیش می‌دود. قدرت، ورزیدگی و تعادلی که برای انجام دادن این حرکت لازم است به طرز زیبایی در این حالت نرم (ولی سخت از لحاظ ساختمانی)، ضبط و نمایانده شده است. در این پیکره می‌توان جلوه‌هایی از بیان یك روحیهٔ جدید در زندگی و هنر یونانی را «خواند»، روحیه‌ای شناور و خوش بین به سانی که در پیکار بزرگ **ماراتون** با ایرانیان رویارو می‌شود و به آینده‌ای می‌نگرد که خاور نزدیك باستانی هیچگاه نمی‌توانست در تصور آورد و بر آن احاطه یابد.

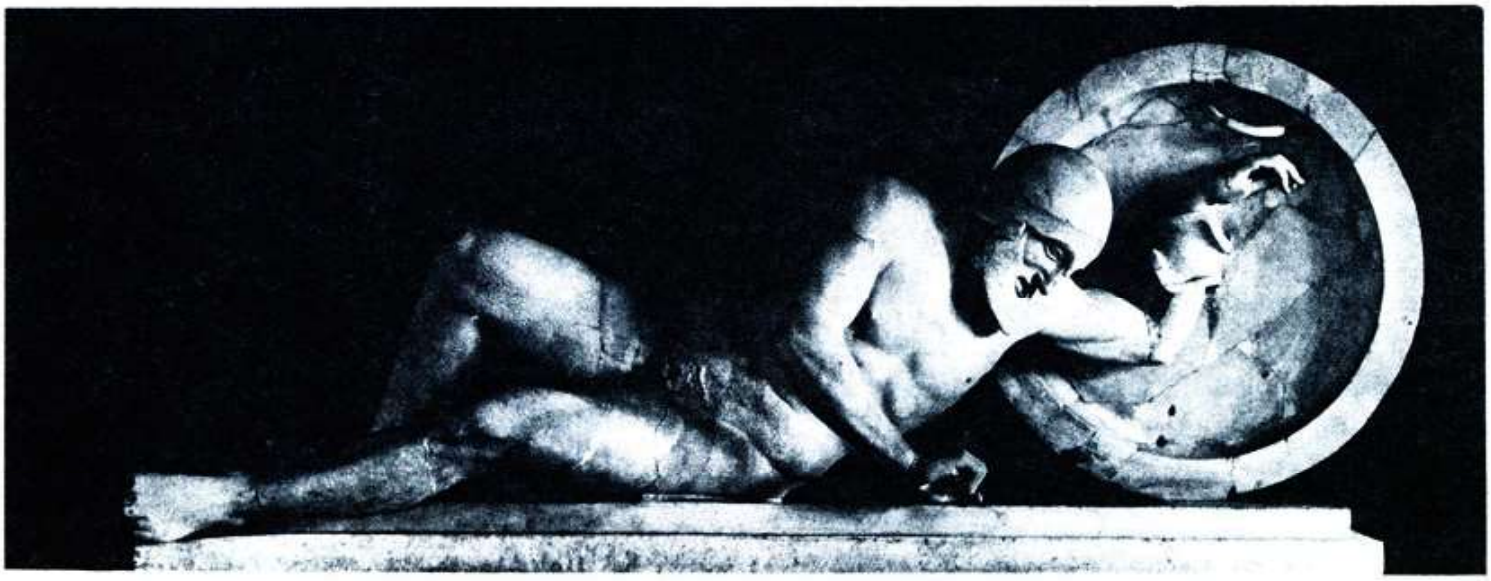
سدهٔ پنجم

دورهٔ گذار

دورهٔ گذار سی و چند ساله، عصر قهرمانانهٔ آتنی‌ها و تمام هلنی‌هایی را تشکیل می‌دهد که با هم متحد شدند و در برابر حملات ایرانیان به یونان ایستادگی کردند. همچنان که آمریکاییها الگوهای قهرمانی و حکمت و فضیلت مدنی را در عصر انقلاب خویش و بنیان گذاران جمهوری آمریکا جستجو می‌کنند، یونانیان اواخر سدهٔ پنجم نیز به جنگاوران ماراتون، **ترموپیل**، و **سالامیس** یعنی نبردهایی احترام می‌گذارند که اردوهای نیرومند آسیا به فرماندهی **خشایارشا** را پراکنده ساختند و سپس به عقب نشینی واداشتند. دنیای جدید یونانیان ـ که در نزد ایشان به جانبازیها و دلاوریهای قهرمانانه‌شان منسوب است ـ از آسیا، بربریت، حکومت استبدادی، و نادانی (که جملگی در نزد یونانیان یك معنی داشتند) روی گردانند و پایه‌های تمدن هلنی را که نوع جدیدی از انسان را به جامعهٔ بشر عرضه داشت، برپاداشتند.

۱۵۱ طرح بازسازی شدهٔ معبد آرتمیس در کورفو که روی عکسِ گرفته شده از تکه‌های باقی‌ماندهٔ سنتوری آن منطبق شده است، حدود ۶۰۰ـ۵۸۰ ق.م.

۱۵۲ طرح بازسازی شدهٔ سنتوری شرقی معبد آفایا در آیگینا، حدود ۴۹۰ ق



۱۵۳ جنگجوی محتضر، از سنتوری شرقی معبد آفایا در آیگینا. مرمر، طول ۱۷۰ سانتی‌متر. پیکره‌خانهٔ مونیخ.

نمونه‌ای ازاندیشه‌های رایج در آن زمان، نظرات **اشیل** نمایشنامه نویس بزرگ بود که در کتاب **اورستئیای** خویش پیروزی عقل و قانون بر جنایت توحش آمیز، جنگهای خونین، و انتقامجویی دیوانه وار را ستود. او که خود از جنگاوران کارآزمودهٔ جنگ ماراتون بود، تمام صفات پست و غیرانسانی طبیعت را که یونانیان در آن روزگار بحرانی مایل بودند به ایرانیان نسبت دهند با شعری پرشکوه رد کرد.

یونانیان بلافاصله پس از تسخیر و غارت آتن در سال ۴۸۰ پیش از میلاد، به پیروزی دریایی بزرگی بر ایرانیان در سالامیس دست یافتند. این سرسختی انعطاف‌پذیر آتنی‌ها حکایت از غروری تازه می‌کرد که تدریجاً رشد یافت و به صورت هویت هلنی چنان نیرومندی درآمد که از آن به بعد تاریخ تمدن اروپا را با وجود تأثیر گذاری متقابل و پیوسته‌اش با تمدن آسیا، از این تمدن متمایز گردانید. دورهٔ پیکار با ایرانیان، که بارها ایشان را به ابراز شجاعت و پایمردی

۱۵۴ هرکول، از سنتوری شرقی معبد آفایا در آیگینا. مرمر، بلندی تقریباً ۷۸ سانتی‌متر. پیکره‌خانهٔ مونیخ.

واداشت، گونه‌ای عظمت سخت ساده ولی با وقار پدید آورد که در هنر آن دوره بازتاب یافته است. این کیفیت در پیکرهٔ مفرغی **مرد ارابه ران** از معبد دلفی (تصویر ۱۵۵) نمایانده شده است. در اینجا جستجوی زیبایی کمال مطلوب توسط یونانیان، همراه با اوج تسلط یابی تدریجی و دیرینهٔ ایشان بر ساختار پیکرهٔ آدمی، به طور کامل نمایانده شده است. این پیکره به گروهی از پیکره‌های دارای گردونه و اسب تعلق داشت که احتمالاً به پاس بزرگداشت پیروزی **پولدزالوس** پادشاه **گلا** در مسابقات سال ۴۷۸ پیش از میلاد برپا شده بود. این پیکره، جوانی اشراف منش را نشان می‌دهد که محکم روی دو پا ایستاده و دهنهٔ اسب را در دست راستش گرفته است. او جامهٔ عادی یك ارابه ران را به تن دارد، حلقهٔ میانی را بالاتر از خط کمرش بسته و در قسمت شانه و پشت، چینها را طوری آرایش داده و نگه داشته است که از افتادن جامه جلوگیری کند. موی سرش را با نواری که دو سرش از پشت به هم رسیده‌اند جمع و جور کرده و محکم نگه داشته است. چشمهایش ازخمیر شیشه ساخته شده و با مژه‌های مفرغیِ مو مانندی سایه‌دار شده‌اند. در این پیکره، روشنی و قطعیت پیکره‌های دورهٔ کهن، مخصوصاً در بخش پایینی آن که تاهای جامه تقریباً حالت یك ستون قاشقی‌دار را پیدا کرده‌اند، در خطوط برجستهٔ پیشانی و آرایش سنتی موی سر، احساس می‌شود. در عین حال، قالب گیری ماهرانهٔ دست و پاها، که نوك انگشتانش به کف ارابه چسبیده‌اند، و چرخش ملایم بالاتنه که احساسی از وجود اندامهای زنده در زیر جامهٔ مزبور را در آدمی زنده می‌کند، نیز جالب توجه است. بیننده در وهلهٔ نخست متوجه این ظرافتها نمی‌شود و حتی ممکن است این پیکره را با پیکرهٔ دیگری که نمونه‌ای از تجسم فرمولهای کهن در نمای خشك از روبروست اشتباه بگیرد. ولی آنچه باعث متانت محکمِ این پیکره می‌شود فقط رسمی بودن حالت آن است نه بی‌خبری هنرمند از اصل توزیع وزن یا «ایستایی متعادل»؛ حالتش همچون حالت سربازی است که به حالت آزاد ایستاده باشد. این پیکره به احتمال زیاد، تندیس شخص معینی است ولی چندان اثری از صفات فردی در آن به چشم نمی‌خورد. این از ویژگیهای بارز بیشتر آثار متعلق به دورهٔ کلاسیك هنر یونان است و تندیسهای چهره نگارانهٔ یونانی را از تندیسهای چهره نگارانهٔ مصری که کارکردی مذهبی داشت متمایز می‌گرداند: حفظ چهرهٔ شبیه سازی شدهٔ شخص متوفا به معنی حفظ کا بود. گرچه در نزد یونانیان انسان

به خودآگاهی کامل می‌رسد («خودت را بشناس!») و گرچه پیکرهٔ انسان به شکل کمال مطلوب نمایانده شده است، خود انسان به عنوان یك فرد، حقیقی یا کامل پنداشته نمی‌شود و در نتیجه موضوع مناسبی برای شبیه سازی به شمار نمی‌رود. به گفتهٔ برونو اسنل:

> اگر بخواهیم تندیسهای سدهٔ پنجم را به زبان همان عصر توصیف کنیم، باید بگوییم که این تندیسها شبیه سازیهایی از انسانهای زیبا یا کامل هستند، یا اگر بخواهیم عبارتی را که در غزلهای کهن برای ستایش از دیگران به کار گرفته می‌شد نقل کنیم باید بگوییم شبیه سازیهایی از انسانهای «خدا گونه» هستند. حتی در نظر افلاطون، معیار داوری، همچنان در نزد خدایان است نه در نزد انسانها[۲].

بدین ترتیب باید آنچه را که در آغاز فصل گفتیم، دگرگون کنیم: گرچه برای **پروتاگوراس** «انسانْ مقیاس» است، برای هنر، خدایان مقیاس انسان هستند، و رسیدن به کمال مطلوب، رسیدن به «خدا گونه» است.

روند شتابانِ رهایی از محدودیتهای دورهٔ کهن در پیکرهٔ **دیسك پران** آفریدهٔ **مورون** پیکرتراش (تصویر ۱۵۶) متعلق به حدود ۴۵۰ پیش از میلاد ادامه می‌یابد. همچنان که بسیاری از پیکره‌های آزاد ایستادهٔ «استادان بزرگ» پیکرتراشی یونانی به صورت کپیهٔ مرمرین رومی باقی مانده‌اند، این پیکره نیز فقط به صورت کپیهٔ مرمرین رومی از روی اصل مفرغی ساخته شده و باقی مانده است (ن. ك. ص‌ص ۱۳۸ ـ ۱۴۰). شبیه سازی **مورون** از ورزشکاری که در حال پرتاب دیسك است، ورزشی که امروزه نیز جزو مسابقات المپیك به شمار می‌رود، به علت حرکت نیرومند و متقاعد کننده‌اش، انقلابی بود؛ این پیکره، چه در جهان باستان چه در جهان کنونی، بارها شبیه سازی شده است. اما حرکت **دیسك پران** به طرز واضحی به یك سطح محدود شده است و این بدان‌معنی است که برای آن فقط دو نمای مشخص می‌تواند وجود داشته باشد. پیکره که در نقطه‌ای بین عقب کشیده شدن بازو و پرتاب دیسك شبیه سازی شده است، با چند تدبیر صوری، بیانِ نیرویی تمرکز یافته می‌شود. ترکیب بندی به شکل دو قوس متقاطع است و دیدنش این احساس را در ما زنده می‌کند که گویی کمانی سخت کشیده شده است و لحظه‌ای دیگر زهش رها و تیرش پرتاب خواهد شد.

سبك «جدی» و اولیهٔ دورهٔ گذار، با روشن‌ترین و گویا ترین بیان ممکن در تندیسهای سنتوری **معبد زئوس** در **اولمپیا** نمایانده شده است (تصویر ۱۵۷). در سنتوری غربی، نبرد **کنتاوروس‌ها** (غولان تنه اسبی) و افراد قوم **لاپیت** را در جشن عروسی **پیریتوس** می‌بینیم. **کنتاوروس‌ها** که موجوداتی نیمه جانور بودند به این جشن دعوت شده بودند ولی در اینجا مست کردند و کوشیدند عروس و دوشیزگان همراهش را بربایند. **پیریتوس** و **تسئوس** مانع ایشان شدند و **آپولون** که بر فراز صحنهٔ نبرد ظاهر شده است، گوشمالی برهم زنندگان این میهمانی توسط قهرمانان را تأیید می‌کند. این صحنه، سه نکته را نمادگونه نشان می‌دهد: پیروزیهای یونانیان بر ایرانیان، ترك مخاصمهٔ مقدس اولمپیا (که هر گونه ستیزه جویی رادر داخل یا حریم معبد غیر قانونی کرده بود)؛ و مسئولیت انسانها، که بر خلاف جانوران، حاکمیت قانون را تصدیق می‌کردند.

در گروه بندی پیکره‌های سنتوریهای **اولمپیا** پیشرفت چشمگیری نسبت به گروه بندی پیشین یعنی **آیگینا** (تصویر ۱۵۲) از لحاظ تنظیم حالتها برای گنجانده شدن در سنتوری سه گوش، دیده می‌شود. در مرکز سنتوری، **آپولون** ایستاده و دستش را به سوی غوغاییان دراز کرده است (تصویر ۱۵۸). این پیکره باید با دو پیکرهٔ جوان یونانی (تصویرهای ۱۳۸ و ۱۳۹) مقایسه شود: از حالت رسمی و کهنه گراییهای ماندگاری چون برخورد خشك و تزیینی با موی سرش پیداست که در آخرین نقطهٔ آن خط بزرگ قرار دارد، هرچند شناخت تازهٔ ساختمان بدن توسط هنرمند از روی برجسته‌کاری پرشکوه و موشکافانهٔ اندامهای این ورزشکار به خوبی دریافت می‌شود. عضله بندی این ورزشکار، دیگر طرح‌وار نیست بلکه از هر گوشه‌اش نیرو و زندگی می‌تراود. گذار از یك گروه عضلات به گروهی دیگر، با نرمی و ظرافت انجام گرفته است، و این سیر آرامِ سطوح و خطوط کناری، شالودهٔ خشکی حالت پیکره است. چهرهٔ **آپولون**، همچون چهره‌های **مرد ارابه ران** و **دیسك پران** با نقاب بی‌بیان زیباییِ منتظمی ساخته‌شده است که مناسب خدایان و انسانهای خداگونه پنداشته می‌شد، حال می‌خواهد از این پیکره‌ها هر عملی سر بزند یا مستعد انجام دادن هر عملی باشند. این نقابِ کمال مطلوب، که مبیّن این اعتقاد در فلسفهٔ یونانی است که می‌گوید عقل باید از احساس برتر و بر آن مسلط باشد، از کژنمایی چهره با هرگونه فشار به احساسات، حتی در صحنه‌های مربوط به خشونت آمیزترین اعمال، جلوگیری می‌کند. در بغرنجی پرپیچ و خم مجموعهٔ پیکره‌های **هیپودامیا** در چنگ **کنتاوروس** (تصویر ۱۵۹) که در آن عروسِ **پیریتوس** می‌کوشد

۱۵۵ مرد ارابه‌ران، از معبد آپولون در دلفی، حدود ۴۷۰ ق م. مفرغ، بلندی تقریباً ۱۸۰ سانتی‌متر. موزهٔ دلفی.

2. Bruno Snell, *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought* (New York: Harper & Row, 1960), p. 24.

۱۵۶ مورون، **دیسك‌پران**، حدود ۴۵۰ ق م. کپیهٔ رومی، مرمر، به اندازهٔ طبیعی. موزهٔ ملی رومانو، رم.

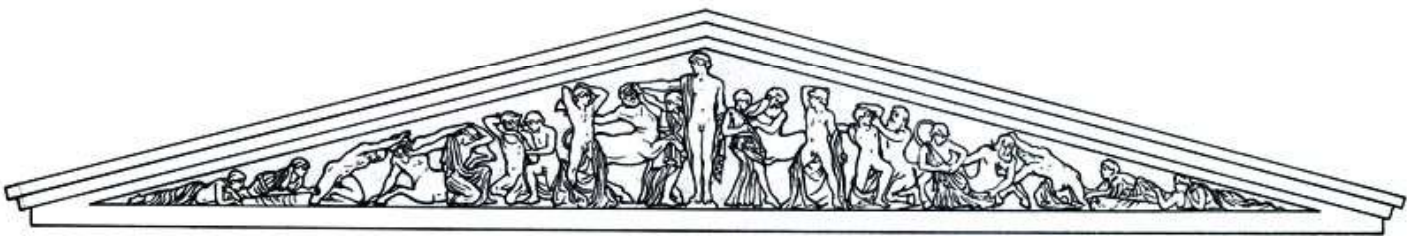
چنگ **کنتاوروس** را از روی سینه‌اش دور کند، چهرهٔ دختر به طرز آرامی بی‌تفاوت مانده است. حالت او ترسناك است، زیرا پیکرتراش چیره دست خواسته است او را چنین توصیف کند؛ و نکتهٔ قابل فهم اینکه در اینجا فقط چهرهٔ **کنتاوروس** دستخوش کژنمایی شده است، و علتش آن است که چنین کاری در خور یك همچو موجود پستی است که خود را تسلیم مستی و شهوت رانی می‌کند. این وجه تمایز بین آرامش مختص نجیب زادگان و شوریدگی موجودی که عنانش را به دست شهوات خویش سپرده، تا چندین سده بر هنر یونان مسلط است. یونانیان پذیرفته بودند و تردیدی نداشتند که هر گاه کسی خودش را به جادوی خدای بی‌نور و پلید مستی و دیوانگی یعنی **دیونوسوس** تسلیم کند فاجعه‌ای هلاکت بار در انتظارش خواهد بود؛ این اعتقاد، در درام و توسل پیگیرانهٔ ایشان به عقل و نظم، چه در هنر و چه در زندگی، بازتاب یافته است. یونانیان می‌کوشیدند پیکرهٔ درخشان **آپولون** خدای روشنایی، زیبایی، و حکمت را در برابر **دیونوسوس** برپا دارند. بدین ترتیب، در سنتوریهای اولمپیا بود که قلمرو هنرهای بصری به فلسفه و درام کشیده شد، و در حضور همین پیکره‌ها بود که ورزشکاران یونانی پیش از آغاز مسابقات المپیك در **مذبح زئوس** سوگند یاد می‌کردند.

دورهٔ کلاسیك پیشین

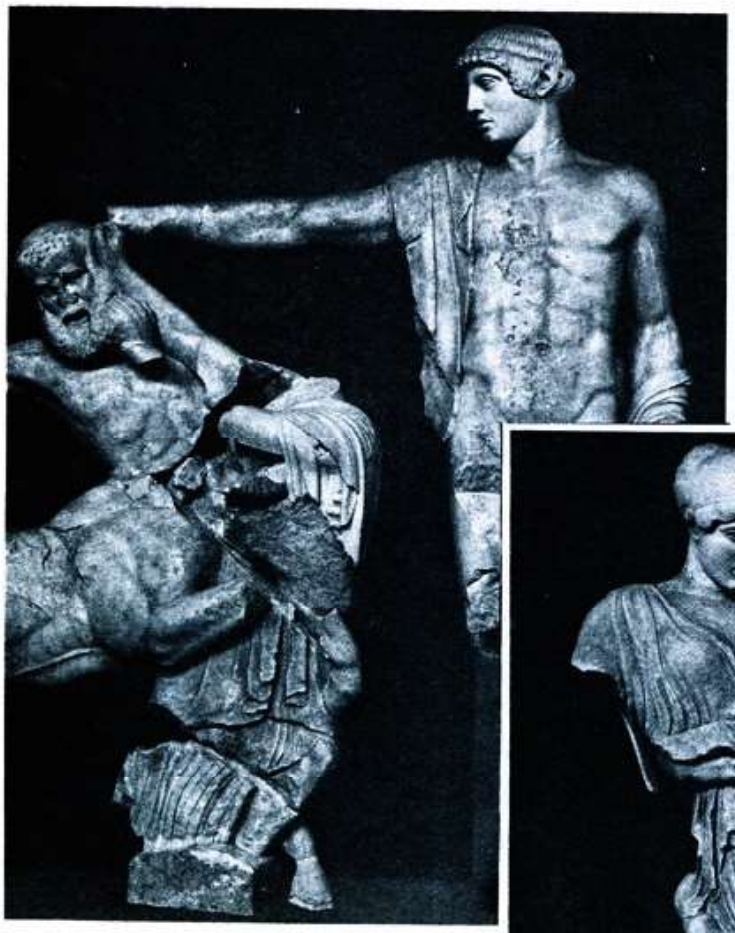
حیثیتی که آتنی‌ها پس از دفع حملات ایرانیان به دست آوردند و با استفاده از ناوگان نیرومندی که در جریان جنگ تشکیل داده بودند، ایشان را به نیروی مسلط و برتر در منطقهٔ یونان مبدل ساخت. آنها بر یك امپراتوری دریایی دست یافتند، اما به شکل یك اتحاد کم‌و بیش دموکراتیك میان کشور - شهرها و جزیره‌های منطقهٔ دریای اژه. اعضای این اتحاد که **اتحادیهٔ دلوسی** نامیده می‌شد، دلایل کافی داشتند تا با تلخی از این واقعیت شکایت کنند که پیش از آنکه متحد آتن باشند اتباع آتن هستند و آتن بخش عمده‌ای از خزانهٔ عمومی را (که برای جنگ علیه ایران گردآوری شده بود) برای مصارف اختصاصی خودش برداشت می‌کند. آتن علیرغم ستیزهای ریشه‌دار بین اعضای «اتحاد» (و بین این اتحاد و اتحادیهٔ رقیبی که اسپارت در رأس آن قرار داشت)، با رهبری **پریکلس** سیاستمداری چیره دست و باهوش، به اجتماعی بس مرفه و مغرور مبدل شد. دوران کوتاه آمیخته با افتخارات به رهبری **پریکلس**، شاهد تمرکز نیروهای خلاق انسانها و پیروزی درام، فلسفه، و هنر به شکلی بود که نمونه‌اش در دنیای غرب در هیچ زمان و مکانی دیده نشده است.

آتنی ها که گردآوری تکه سنگهای پراکندهٔ **آکرو پولیس آتن** را پس از ویرانی شهر در سال ۴۸۰ پیش از میلاد کسر شأن خود می‌دانستند، به رهبری **پریکلس**، نیرو و استقلال جدیدشن را با بازسازی کامل آکرو پولیس، که در واقع یکی از بزرگترین پروژه‌های ساختمانی جهان باستان تا پیش از روزگار رومیان بود، به جهانیان نشان دادند. پیروزی ایشان همچون یك دستاورد نایاب در برابر تاریخ طولانی ناتوانیهای انسان جلوه‌گری می‌کند. زیبایی ساختمانها، که بر فراز سکوی سنگی بلند و صعب‌الوصولی ساخته شده بودند (تصویرهای ۱۶۰ و ۱۶۱) در روزگار باستان نیز چون روزگار ما تأیید و ستوده می‌شد. **پلوتارك**، نزدیك به ۵۰۰ سال پس از بازسازی **آکروپولیس** چنین اظهار نظر می‌کند:

> کارهای **پریکلس** مخصوصاً از این لحاظ ستودنی‌اند که شتابان ساخته شده‌اند برای آنکه مدتهای مدید دوام بیاورند. زیرا هر کار خاصی که او انجام می‌داد بی‌درنگ، حتی در آن زمان که تازگی داشت به عنوان کاری باستانی شناخته می‌شد، و دلیلش زیبایی و ظرافت آن کار بود؛ و با این حال، کار مزبور از لحاظ نیرو و تازگیش، امروزه نیز چنان است که گویی



۱۵۷ طرح بازسازی شدهٔ سنتوری غربی معبد زئوس در اولمپیا، ۴۶۸ـ۴۶۰ ق م. پهنا تقریباً ۲۷۵ سانتی‌متر.



۱۵۸ آپولون، از سنتوری غربی معبد زئوس در اولمپیا. مرمر، اندکی بزرگتر از اندازهٔ طبیعی. موزهٔ اولمپیا. ←

→ **۱۵۹ هیپودامیا در چنگ کنتاوروس**، از سنتوری غربی معبد زئوس در اولمپیا. مرمر، اندکی بزرگتر از اندازهٔ طبیعی. موزهٔ اولمپیا.

تازه انجام شده است. در آن کارها گونه‌ای شکفتگی و تازگی وجود دارد، که غبار گذشت زمان را از چهره‌شان می‌زداید...

اریك مندلسون (۱۸۸۷ ـ ۱۹۵۳) معمار فقید، وقتی شهر آتن را نخستین بار دید، نظری همانند نظر **پلوتارك** ابراز داشت. او که انتظار می‌رفت از مشاهدهٔ آن سرچشمهٔ اصیل کلاسی‌سیسم آکادمیك که نسل آن روز می‌کوشید خود را از چنگش برهاند مأیوس شده باشد، با شگفتی اعلام داشت که **پارتنون** «مدرن» است، بدین معنی که معماری خوب همیشه خوب و نتیجتاً همیشه «مدرن» است.

پارتنون

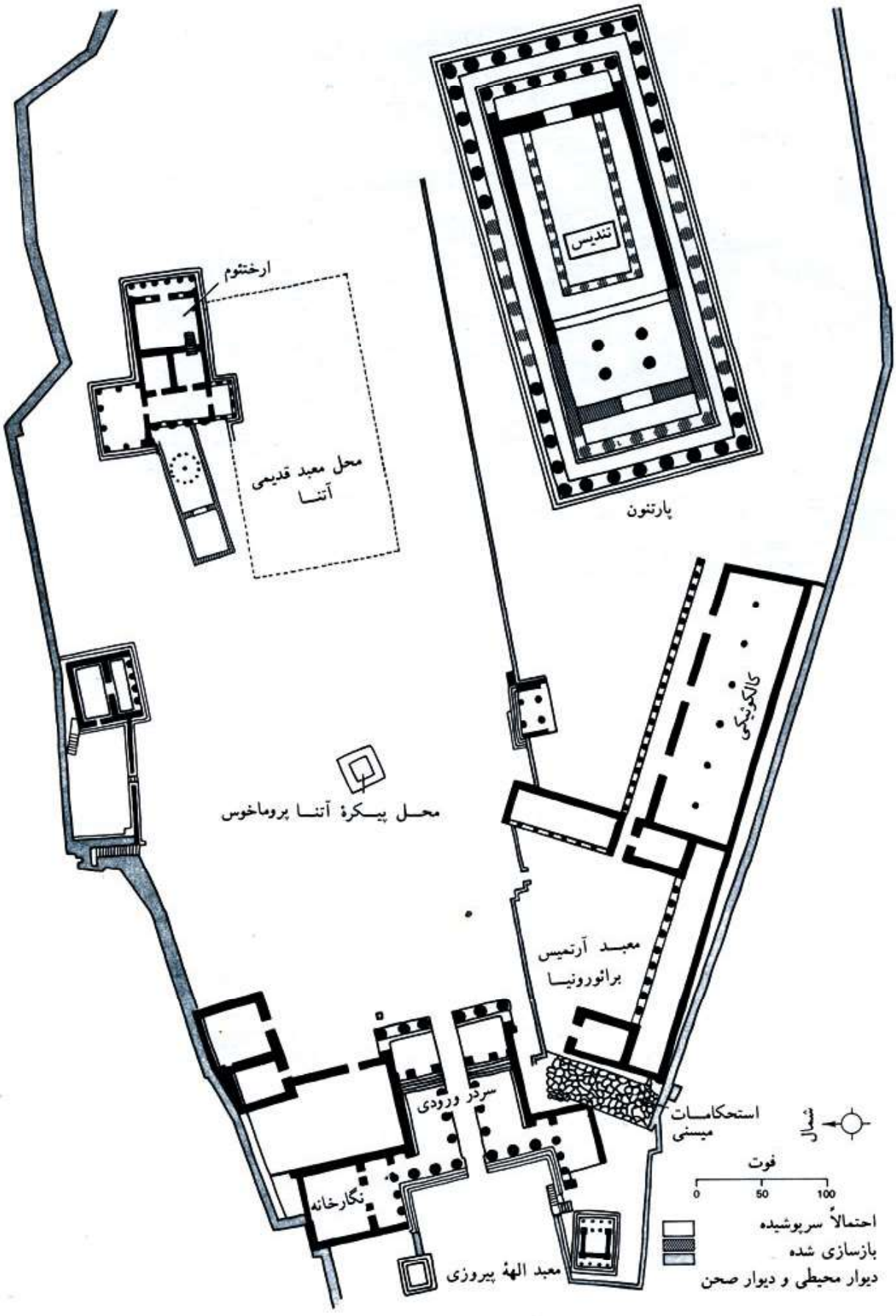
از بناهایی که در **آکرو پولیس** ساخته شد، **پارتنون** (معبد مقدس **آتنا پارتنوس**) نخستین و بزرگترین بنا بود (تصویر ۱۶۲). معماران آن **ایکتینوس و کالیکراتس** بودند، و پیکره‌های تزیینی آن به سرپرستی **فیدیاس** دوست **پریکلس** و یکی از بزرگترین پیکرتراشان جهان ساخته و نصب شدند. **پارتنون** ازلحاظ نقشهٔ ساختمانی (تصویر ۱۶۱) یك معبدِ دورستونی است، و عرض آن اندکی از یك دوم طولش بیشتر است. مقصورهٔ پارتنون به دو بخش تقسیم شده است: در بخش بزرگتر تندیس **آتنا پارتنوس** از عاج و طلا، به بلندی تقریباً دوازده متر و کار **فیدیاس** پیکرتراش قرار گرفته بود؛ بخش کوچکتر به عنوان گنجْ خانهٔ **اتحادیهٔ دلوس** طراحی شده بود، ولی بخش عمدهٔ پولی که اعضای اژه‌ای این اتحادیه به گنجْ خانه سرازیر می‌کردند صرف اجرای پروژه‌های ساختمانیِ جاه طلبانهٔ **پریکلس** می‌شد. درون دو اتاق، به طرق متفاوت آراسته شده بود. خود مقصوره، دو ردیف ستون کوچك برای نگه داشتن سقف دارد؛ هدف از ساختن این دو ردیف، با آنکه مدتها مورد بحث قرار داشته، به گفتهٔ بعضیها ایجاد بالاخانه یا رواقی بوده است تا بازدیدکنندگان از آنجا بتوانند تندیس **آتنا** را که پی‌اش هنوز هم برجا مانده است ببینند. این گنجْ خانه چهار ستون تکی به شیوهٔ یونیك داشت ـ یکی از چندین ویژگی یونیك در ساختمانی که بدون آنها دوریك می‌شد؛ ویژگی بعدی کتیبهٔ پیوستهٔ تندیس است که دورادور دیوار بیرونی و مقصوره می‌چرخد. پارتنون، صرفنظر از این

۱۶۰ نمای غربی آکروپولیس امروزی، آتن.

اجزای یونیك، عصاره‌ای از معبد کلاسیك دوریك است و اوج پالایش این شیوه به شمار می‌رود.

بنای امروزی **پارتنون**، یك رستوران است. پارتنون در جریان تاریخ طولانیش دستخوش تحولات بسیار شده است؛ زمانی یك معبد یونانی بود، زمانی یك کلیسای مسیحی، و زمانی دیگر یك مسجد عثمانی شد. مقصورهٔ **پارتنون** در سال ۱۶۸۷ انبار مهمات ترکهای عثمانی در جنگ با ونیزیها شده بود. یکی از گلوله‌های ونیزیها به هدف خورد و در نتیجه، مرکز ساختمان را منفجر کرد. در طی یکصد سال گذشته، ستون بندیهای **پارتنون** را به حال نخست باز گردانده‌اند ولی مرکز آن همچنان به صورت یك ویرانه برجا مانده است.

پارتنون با وجود خرابی و وضع ناگوارش، احتمالاً بیش از هر ساختمانی در جهان مورد مطالعه و اندازه‌گیری دقیق قرار گرفته است. نتیجهٔ این مطالعهٔ کنجکاوانه کشف این حقیقت بود که سازندگان **پارتنون** می‌خواسته‌اند در همهٔ جزییات کارشان به زیبایی بی‌مانندی دست پیدا کنند؛ «ظریفکاریهای» این ساختمان، به صورت موضوعی درجه دوم در تاریخ معماری یونان درآمده است. اگر چیزی وجود داشته باشد که بخواهیم از شیوهٔ جدی دوریك انتظار داشته باشیم، این است که خطوطش باید به طرزی خشك و هماهنگ مستقیم و شاقول باشند؛ با این حال در بنای **پارتنون**، تعداد خطوط مستقیم بسیار کم است. مثلاً سکوی پله‌دار آن از چنان تحدب ظریفی برخوردار است که انحنایش تقریباً احساس نمی‌شود؛ فقط در صورتی که بیننده در یك انتهای سکو بایستد و از آنجا مستقیماً به انتهای دیگر نگاه کند، انحنای آن را که در سراسر اسپر تکرار شده است خواهد دید. ستونها شیب ملایمی به درون دارند و فاصله‌های میانشان یکنواخت نیست، بلکه در چهار نبش معبد به یکدیگر نزدیکتر می‌شوند. گذشته از این، قطر تمام ستونها ثابت نیست؛ و در دو سوی نبشها قدری بر قطر آنها افزوده می‌شود. تحدب خوش تناسب ستونها، که گونه‌ای شناوری و نرمش کشیده چون عضلات آدمی به نیمرخ آنها می‌بخشد، از همان ظرافتی برخوردار است که در انحنای خفیف سکوی پله‌دار و اسپر دیدیم.



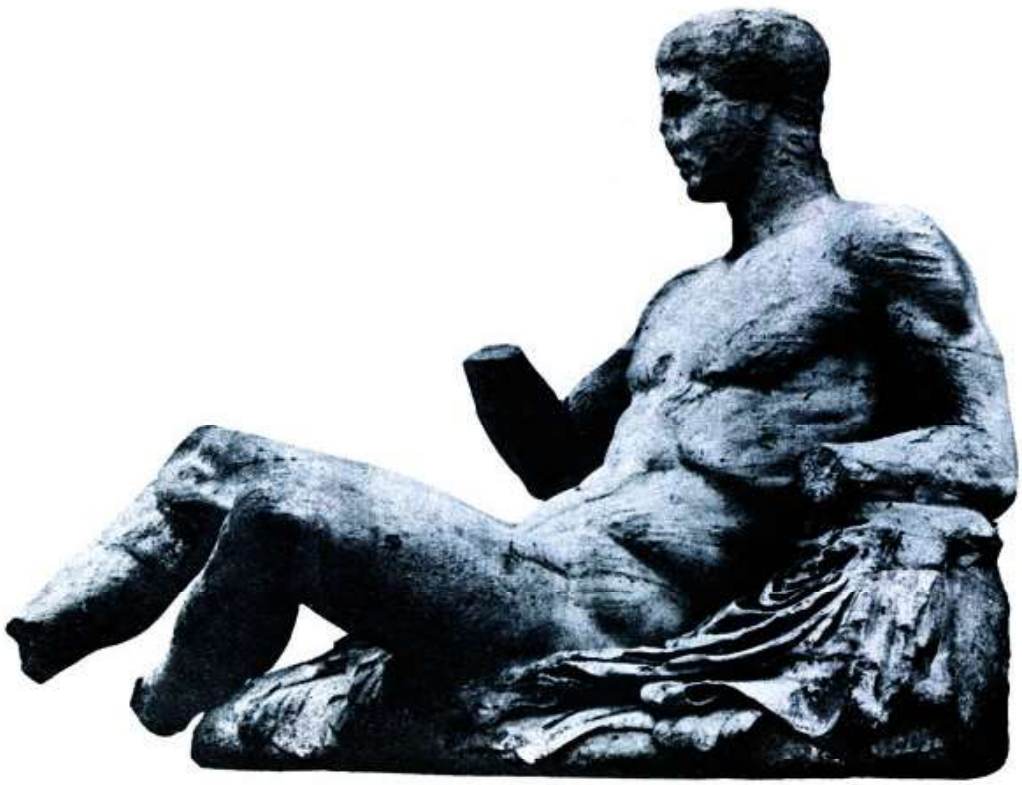
۱۶۱ طرح بازسازی شدهٔ نقشهٔ ساختمانی آکروپولیس آتن در ۴۰۰ ق م.

۱۶۲ ایکتینوس و کالیکراتس، پارتنون، آکروپولیس، آتن، ۴۴۸ـ۴۳۲ ق م. (نمای غربی).

این انحراف از معیار مکانیکی، شاقول و لبه راست، بی هیچ تردیدی، عمداً صورت گرفته است؛ نمونه‌هایی از آن در معابد دیگر نیز یافت شده است؛ ولی تفسیرهایی که از این ظریفکاریها به عمل آمده، با یکدیگر «نمی‌خوانند»؛ برخی گمان می‌کنند که انحرافهای مزبور جنبه‌ای صرفاً کارکردی داشته‌اند و مثلاً انحنای خفیف سکوی پله‌دار باعث تسهیل زهکشی می‌شده یا شاید نوعی پیش بینی برای نشستِ بخش میانی ساختمان بوده است. برخی دیگر معتقدند که هدف از این انحرافات از اصول دقیق فنی، اصلاح خطای دید آدمی بوده است ـ یعنی خطای دید ممکن است ستونهای دارای نیمرخ دقیقاً عمود را متمایل و ناتوان به نظر برساند. مطابق نظر دیگری، ذوق یونانی این ظریفکاریها را برای تکمیل زیبایی ساختمان و یکپارچه نمایاندن آن با محیطش لازم تشخیص می‌داده است؛ مثلاً حد انحنای رو به پایینِ سکوی پله‌دار، زمین است و باعث می‌شود که قاعدهٔ نمای ساختمان از لحاظ بصری محکم و نیرومند به نظر برسد. حدس منطقی می‌تواند چنین باشد که هدف از ساختمان **پارتنون** آفریدن بنایی در ورای منطق مهندسی بوده است، یعنی می‌بایست همچون پیکره‌ای عظیم پنداشته و ارزیابی می‌شد که از نرمش، جهش، و سرزندگی پیکرهٔ آدمی در قالب یك تندیس برخوردار است. بدین ترتیب، جزییات را طوری طراحی می‌کردند که با تناسبی ملایم در کنار یکدیگر و به طرزی زنده‌نما در قالب کل ساختمان بگنجند، که این البته به معنی غلبهٔ خط منحنی بر خط مستقیم است. این مخصوصاً از تحدبهای خوش تناسب ستونهای **پارتنون** پیداست، و نشان می‌دهد که ستونهای مزبور با بزرگتر شدن خطوط کناری فشرده‌شان در برابر بار سنگین از خود واکنش نشان می‌دهند و کارکردشان را نه به طور مکانیکی بلکه به طور ارگانیك بیان می‌کنند.

بخشهایی از ساختمان رنگ آمیزی شده بودند. این رنگ آمیزی، زمینه‌ای پدید می‌آورد که پیکرهٔ آتنا در آن روشن‌تر دیده می‌شود و احتمالاً دارای اهمیت بیشتری به نظر می‌رسید، حدود بالایی ساختمان را در زمینهٔ آسمان درخشان آتن مشخص می‌ساخت به

۱۶۳ گوشهٔ جنوب شرقی پارتنون.



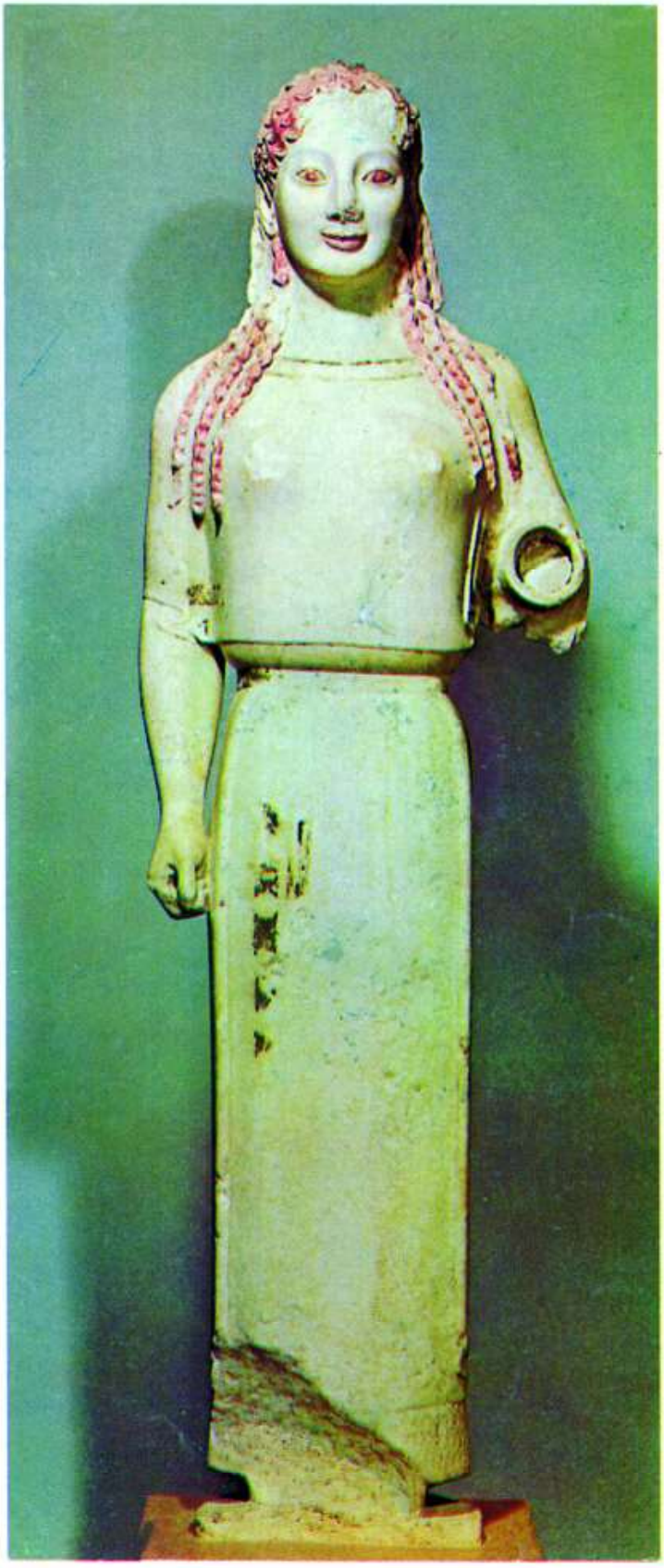
۱۶۴ دیونوسوس (هرکول؟)، از سنتوری شرقی پارتنون. مرمر، بزرگتر از اندازهٔ طبیعی. موزهٔ بریتانیا، لندن.

طوری که نسبتهای اصلی معبد به طرزی شکننده نشان داده می‌شدند و کسی نمی‌توانست آنها را به غلط تفسیر کند. رنگ در عین حال باعث متمایز ساختن و مجزا نمایاندن بخشهای مرئی ساختمان از یکدیگر می‌شد.

اصرار بر وضوح در استدلال، که به اختراع منطق توسط یونانیان انجامید، در «استدلالهای» طرحهای معماری ایشان نیز با همان قدرت وارد عمل می‌شود. متأسفانه آن پیروزی اولیهٔ اندیشهٔ یونانی یعنی قیاس صوری را با سه حکمش که به نتایج درست منطقی می‌انجامند، نمی‌توان مو به مو بر شیوهٔ دوریك منطبق ساخت. همچنانکه بررسی یکی از گوشه‌های **پارتنون** (تصویر ۱۶۳) نشان می‌دهد، معماری یونانی به اندازهٔ منطق یونانی، «منطقی»یا خرد گرایانه نبود. کتیبهٔ دوریك بر طبق سه قاعدهٔ انعطاف ناپذیر سازمان داده می‌شد: (۱) دقیقاً در بالای نقطهٔ مرکزی هر ستون باید چند سه ترکی وجود داشته باشند؛ (۲) در بالای بخش یا نقطهٔ مرکزی فاصلهٔ میان ستونها باید یك سه ترکی وجود داشته باشد؛ (۳) سه ترکی‌های واقع در گوشه‌های کتیبه باید چنان به یکدیگر برسند که فضایی خالی باقی نماند. ولی «استدلال» معماری، درست از آب در نمی‌آید؛ قیاس صوریِ منطقی ناقص است، زیرا قاعدهٔ سوم یعنی «نتیجه» را نمی‌توان با قاعدهٔ نخست هماهنگ کرد: اگر قرار باشد سه ترکی‌های گوشه‌ها به یکدیگر برسند، نمی‌توان آنها را درست بر بالای نقطهٔ مرکزی ستون نبشی قرار داد. این اِشکال، با آنکه چاره‌ای ندارد، ممکن است به نظر ما، حتی در ساختمانی که هدفش رسیدن به کمال در تمام جزییات بود، عیبی کوچك باشد. یونانیها می‌خواستند مطمئن باشند، و در منطق، روشی برای منطبق ساختن چندین عبارت بر یك قاعده ابداع کردند تا آنها را معتبر گردانند. ولی در معماری دوریك، چیزی بر جا مانده بود، یعنی چیزی وجود داشت که در جایی نمی‌گنجید. این احتمالاً در نظر یونانیان مانند اعداد سنجش ناپذیر یا «اصم» (مانند جذر عدد ۲)، چیزی مزاحم بود زیرا هیچ حد یا تعریفی ندارد. (مطابق یك افسانهٔ منحصر به فرد و مهم یونانی، انسانی که نخستین بار به رمز اعداد اصم پی برد در یك حادثهٔ کشتی شکستگی به هلاکت رسید «زیرا چیزی که قابل بیان نباشد و بی‌شکل باشد باید تا ابد از نظرها پنهان بماند»!) درست مانند ریاضی‌دانان و منطق دانان و به شیوه‌ای که ایشان با تناقضی گیج کننده در نتیجه گیریهایشان روبه‌رو می‌شدند، معماران و هنرمندانی نیز که هدفشان دست یافتن به کمال بود احتمالاً این مسألهٔ سه ترکی‌های گوشه‌ای را مایهٔ مزاحمت و حواس پرتی می‌دانسته‌اند. در عمل، این اِشکال، احتمال دارد که به زوال شیوهٔ دوریك ـ که در سدهٔ چهارم پیش از میلاد آغاز شد ـ و به پیدایش شیوه‌های یونیك و کورنتی که با کتیبه‌های پیوسته‌شان این اِشکال را از میان برده‌اند، کمك کرده باشد.

هدف اصلی از ساختن پارتنون، همچنان که پیشتر گفته شد، فراهم آوردن معبدی برای پیکرهٔ مقدس و پرستشیِ **آتنا پارتنوس** بود. از آنجا که تندیس آتنا ـ که شهر آتن نیز نامش را از او گرفته است ـ از عاج و طلا ساخته شده بود، در طی چندین سده تاراج و چپاول آتن نتوانست جان سالم به در برد، گرچه از ظواهر امر چنین بر می‌آید که تا اواخر سدهٔ دوم پس از میلاد بر جایش بوده است. چگونگی چهرهٔ این پیکره فقط از روی توضیحات **پاوسانیاس** و دیگران و کپیه‌های کوچکی از آن که در جزییات با یکدیگر متفاوت هستند بر ما شناخته شده است. پلوتارك در کتاب **زندگی پریکلس** خویش می‌گوید که هنرمند سازندهٔ این پیکره یعنی فیدیاس که احتمالاً قربانی توطئه‌ای ضدپریکلیسی شده بود به دزیدن مقداری از طلای اختصاص داده شده به این پیکره محکوم شد و در زندان چشم از جهان فرو بست (هر چند بر طبق منابع دیگر و کشفیات روشن شده است که وی پس از ترك آتن دست اندرکار ساختن پیکره‌ای از **زئوس** در **اولمپیا** بود و در حال تبعید فوت کرد). از آنجا که کار ساختن پیکرهٔ پرستشیِ **آتنا** برای مقصورهٔ **معبد پارتنون** احتمالاً بخش عمده‌ای از وقت **فیدیاس** را به خود اختصاص داده بود، احتمال زیاد دارد که نقشه و طرحهای مربوط به چندین گروه سنتوری و کتیبه‌ها را آماده کرده بود ولی کنده‌کاری این تندیسهای معماری را به شاگردان و دستیارانش سپرد. با وجود

لوحهٔ رنگی ۱۰. **دوشیزهٔ یونانی از جزیزهٔ پپلوس**، آکروپولیس، آتن، حدود ۵۳۰ ق. م. مرمر، بلندی تقریباً ۱۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ آکروپولیس، آتن.



لوحهٔ رنگی ۹. تیغه‌های مرصع‌کاری شدهٔ خنجر از مقابر شاهی میسن، حدود ۱۶۰۰ ـ ۱۵۰۰ ق. م. مفرغ، طول بلندترین تیغه تقریباً ۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، آتن.

لوحهٔ رنگی ۱۱. فیاله نقاش، **هرمس دیونوسوس کودک را به نزد پاپوسولنوس می‌آورد**، سفالینه محفوظ کن، وُلچی، حدود ۴۴۰-۴۳۵ ق. م. بلندی تقریباً ۳۵ سانتی‌متر. موزهٔ واتیکان، رُم.

لوحهٔ رنگی ۱۲. **شکارچی**، جزیی از موزاییک **شکار شیر**، پلا، حدود ۳۰۰ ق. م. موزاییک قلوه‌سنگی، بلندی تقریباً ۱۶۵ سانتی‌متر.

۱۶۵ سه الهه، از سنتوری شرقی پارتنون. مرمر، بزرگتر از اندازهٔ طبیعی. موزهٔ بریتانیا، لندن.

این، هیچ تردیدی نیست که سنتوریها و کتیبه‌ها بازتابی از سبك او هستند و در زمرهٔ حیرت انگیزترین کارهای باقی مانده در عرصهٔ پیکرتراشی یونانی و از جملهٔ برترین شاهکارهای تاریخ معماری جهان به شمار می‌روند. در گروه سنتوری شرقی، تولد آتنا و در گروه سنتوری غربی، پیکار آتنا با پوسیدون در دفاع از شهر آتن مجسم شده است.

اکنون بیشتر این تندیسها در موزهٔ بریتانیا در لندن نگه داری می‌شوند و به **مرمرهای الگینی** شهرت یافته‌اند. در فاصلهٔ سالهای ۱۸۰۱ و ۱۸۰۳ میلادی که یونان همچنان در قید حاکمیت ترکیه بود، به لُرد الگین سفیر بریتانیا در دربار امپراتوری بریتانیا در قسطنطنیه اجازه داده شد که تندیسهای معبد پارتنون را پایین آوَرَد و سالمترین‌شان را بر کشتی بگذارد و به انگلستان بفرستد. او سرانجام

۱۶۵ ـ الف لاپیت و کنتاوروس، چهارگوش تزیینی اسپر پارتنون. مرمر، بلندی ۱۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

این تندیسها را به دولت بریتانیا فروخت، اما در این معامله، نه فقط سود مادی نبرد بلکه زیان بزرگی دید. با آنکه لُرد الگین را به علتِ «دزدیدنِ» گنجینه‌های آتن شدیداً انتقاد کرده‌اند، امروزه دیگر در انگیزه‌های تمدن دوستانهٔ وی برای حفظ تندیسهای مزبور از نابودی حتمی تردید باقی نمانده است. در روزگار وی که تندیسها در میان انبوهی از خاکروبه افتاده بودند و صدها سال کسی توجهی بدانها نکرده بود، هیچ کس احساس امیدواری نمی‌کرد که این تندیسها روزی نجات داده شوند و بیش از آن نپوسند و صدمه نبینند.

پیکرهٔ **دیونوس** (که اخیراً متوجه شده‌اند که به **هرکول** تعلق دارد) از **پارتنون**، آخرین مراحل از میان برداشته شدن محدودیتهای هنر پیکری دورهٔ کهن را نشان می‌دهد. **فیدیاس** و دستیارانش از دانش و شناخت کافی در بارهٔ اندامهای زنده و هماهنگ آدمی برخوردارند و پیکر آدمی را به راحتی و با هماهنگی متقاعد کننده‌ای در تمام اجزایش مجسم می‌کنند. این وفاداری به طبیعت، حتی در عصری (سدهٔ نوزدهم) که نقطهٔ پایانِ سنت طولانیِ احترام به طبیعت در هنر بود، یك مکاشفه به شمار می‌رفت. بنجامین رابرت هیدونِ هنرمند، در همان زمان، پس از مشاهدهٔ پیکرهٔ لم دادهٔ **دیونوسوس** (هرکول؟) که خودش نام **تسئوس** را بر آن نهاده بود (تصویر ۱۶۴)، واکنش خود را چنین توصیف می‌کند:

> اما وقتی به سوی تسئوس برگشتم و دیدم که شکل تمام اندامهایش در اثر حرکت یا استراحت تغییر یافته‌اند ـ وقتی دیدم که دو طرف پشتش با هم فرق دارند، یك طرفش پهن‌تر بود چون کتفش به جلو کشیده شده بود و طرف دیگرش فشرده شده بود چون کتفش به سوی ستون فقراتش کشیده شده بود، علت هر دو این بود که او به آرنجش تکیه زده بود و چون نشسته بود شکمش به قسمت لگن خاصره‌اش کشیده شده بود و سطحی صاف پیدا کرده بود ـ یعنی به بیان دقیق‌تر وقتی قهرمانانه‌ترین سبك هنری را به صورتی ترکیب شده با تمام جزییات ماهوی زندگی واقعی دیدم، در یك آن، همه چیز برایم روشن شد... و آن اصولی بود که یونانیانِ بزرگ به ظریف‌ترین شکل ممکن اثبات کرده بودند...[۳]

3 .jin F.H.Taylor, *The Taste of Angels* (Boston: Little, Brown, 1948), p. 502.

این اصول، عملاً همان سبك ساختمانی یا قهرمانانه هستند که به نوشتهٔ **هیدون** «با تمام جزییات ماهوی زندگی ترکیب شده‌اند»، عظمت و سادگی آرام یکی به هیچ وجه در اثر منطق تشریحیِ دقیق و پویای دیگری تضعیف نمی‌شود.

پیکرهٔ **سه الهه** از سنتوری شرقی **پارتنون** (تصویر ۱۶۵)، عملکردهای تقویتی و تکمیلیِ اصول عظمت ساختمانی در مقیاس و سادگی حالت را همراه با «جزییات ماهوی زندگی واقعی» حتی بیش از پیکرهٔ **دیونوس (هرکول؟)** نشان می‌دهد. این تندیسها از لحاظ نوع به سبك **فیدیاس** تعلق دارند، یعنی از لحاظ نمایاندن شکل اندامهای استراحت کرده، هم عظمت ساختمانی دارند هم یکسره «واقعی»اند. جامه با آن چینهای نازك و سنگینش، بخشهای اصلی و فرعی اندامهای الههها را، هم نشان می‌دهد هم پنهان می‌سازد، در آن واحد با موجی ترکیبی چنان پیچ و تاب برمی‌دارد که اعضای گروه را به طرزی ظریف با هم متحد می‌سازد، و جدایی و پیوستگی اندامها تنوع شگفت انگیزی در سطح و بازی نور و سایه پدید می‌آورد. سه پیکره نه فقط به طرزی سیال با یکدیگر ارتباط یافته‌اند بلکه با جامه‌ها نیز ارتباط دارند، هر چند بین بدن و جامهٔ پوشاننده‌اش از لحاظ مادی تفاوت وجود دارد. تجسم بدن و جامه به عنوان موادی آشکارا متفاوت که رابطه‌ای کارکردی با یکدیگر پیدا کرده‌اند، از قوانین سراپا منطقیِ شکل ظاهری، که **فیدیاس** و همنسلانش شناخته بودند و بدانها احترام می‌گذاشتند، پرده بر می‌دارد.

تزیینهای پیکری **پارتنون** در سنتوریها (که بعضی از پیکره‌های آنها را توصیف کردیم)، در چهارگوشهای تزیینی اسپر، و در یك کتیبهٔ پیوستهٔ یونیك در بالای دیوار بیرونی مقصوره به چشم می‌خورند. تزیینهای واقع در چهارگوشهای اسپر، مخصوصاً در اثر استفاده از شکلهای اریب در ترکیبهای پیاپیِ پیکره‌های نقش برجستهٔ درهم تابیدهٔ دوتایی که با یکدیگر دست و پنجه نرم می‌کنند ـ **کنتاوروس‌ها** و **لاپیت‌ها**، خدایان و غولان، یونانیان و آمازونها ـ برای تأکید بر حرکت هستند. در چهار گوش تزیینی که اینجا می‌بینیم (تصویر ۱۶۵ ـ الف)،

۱۶۶ ردیف سواران، از کتیبهٔ غربی پارتنون. مرمر، بلندی تقریباً ۱۰۸ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

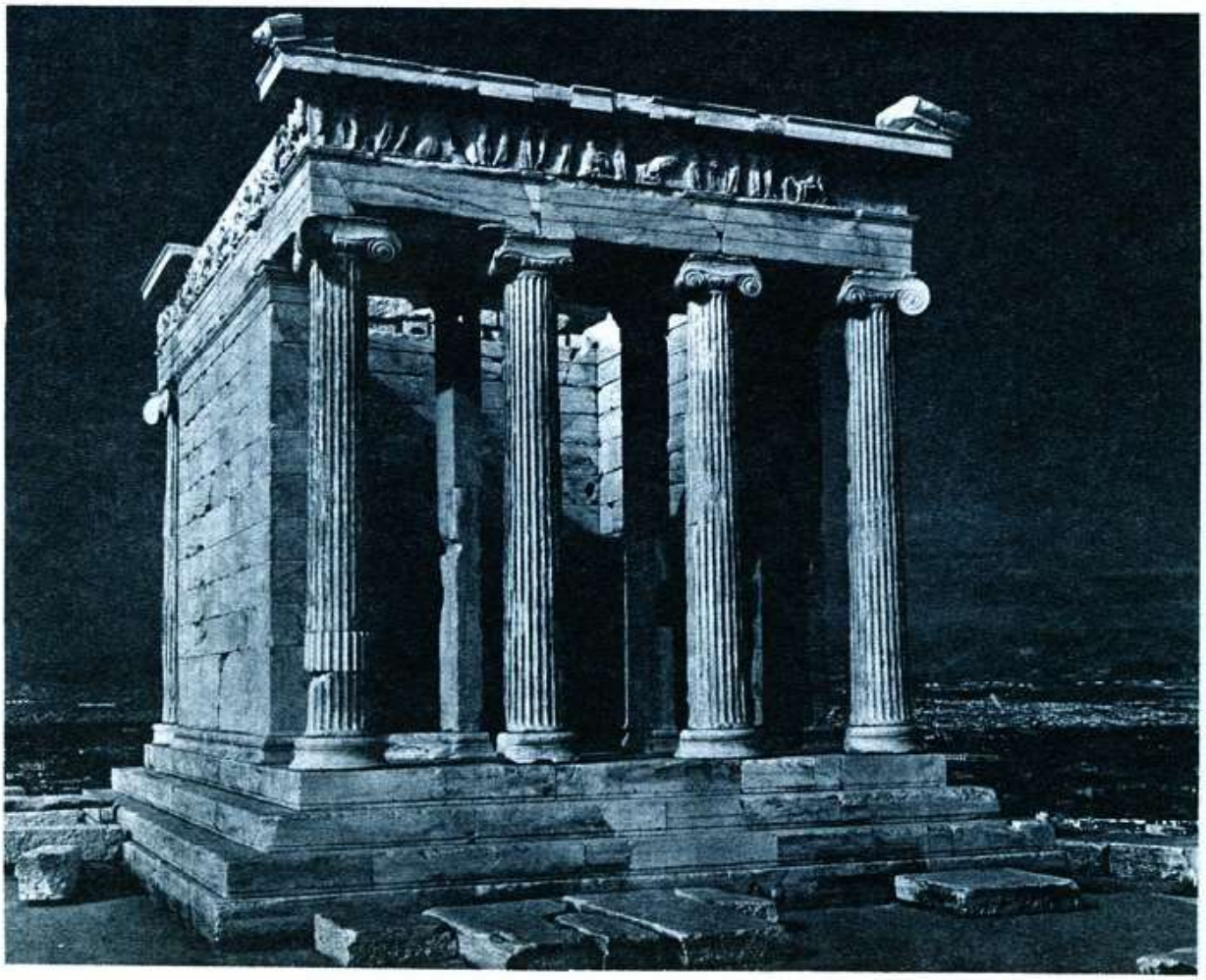
نبردی بین یك **لاپیت** و **کنتاوروس** مجسم شده است، و این موضوعِ سنتوریِ **آپولون دراولمپیا** است (تصویر ۱۵۷). پیکره‌ها با مهارتی بی‌مانند در فضاهای این چارگوش‌های تزیینی گنجانده شده‌اند، و کل مجموعهٔ پیکره‌ها، هنرمندی و مهارت استادان مکتب **فیدیاس** را در متغیر نمایاندن حالتها و گرایشهای پیکره‌ها و اجتناب از گونه‌ای هماهنگی نشان می‌دهد که هر فضای تکرار شوندهٔ منظمی می‌تواند بر هنرمند تحمیل کند. این نیز جالب توجه است که رقابت کنندگان و حریفان از بخت متعادلی برخوردارند، یعنی یونانیان درست به اندازهٔ دشمنانشان بازنده یا برنده به نظر می‌رسند.

کتیبهٔ یونیكِ درونیِ پیکره‌ها (تصویرهای ۱۶۶ و ۱۶۷) از زیر و به کمك نوری که بر زمینه‌ای رنگی می‌تابید، دیده می‌شد. این کتیبه به غنی‌تر جلوه‌گر شدنِ دیوار صاف و ساده کمك می‌کرد و توجه بیننده را به در ورودی معبد جلب می‌کرد. احتمال دارد کتیبهٔ مزبور صحنه‌ای از رژه یا دسته گردانی سراسری آتنی‌ها باشد که هر چهار سال یك بار

۱۶۷ ابتدای دستهٔ راه‌پیمایان، از کتیبهٔ شرقی پارتنون. مرمر، بلندی تقریباً ۱۰۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

۱۶۸ مِنسیکلس، پروپالایا (سردر ورودی)، آکروپولیس، آتن، حدود ۴۳۷ـ۴۳۲ ق م. (نمای شرقی).

۱۶۹ معبد آتنا الههٔ پیروزی، آکروپولیس، آتن، ۴۲۷ـ۴۲۴ ق م.



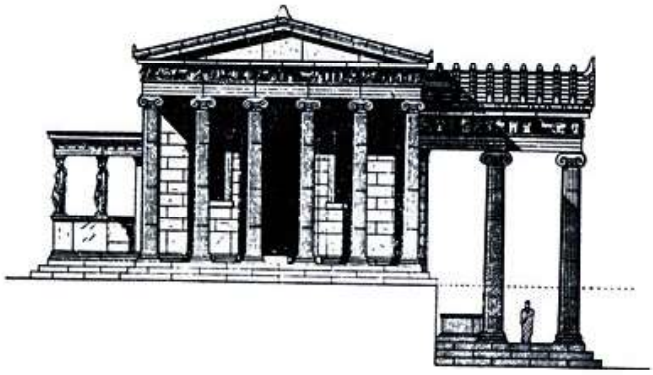
برگزار می‌شد. در این مراسم، همهٔ آتنی‌ها در بازار شهر گرد می‌آمدند و **پپلوس** یا جامه را برای پیکرهٔ **آتنا** تا معبد می‌بردند. اگر چنین بوده باشد، این نخستین موضوع یا نمونهٔ شبیه سازی غیر اسطوره‌ای در نقشهای برجستهٔ معابد یونانی است.

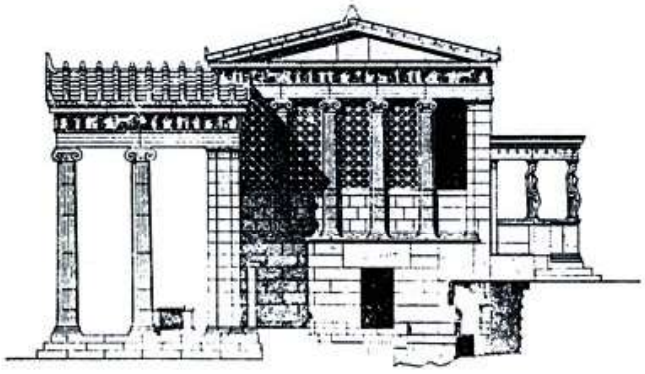
کتیبهٔ سراسری **پارتنون** از لحاظ زنده کردن احساس دقیق گذشت زمان، ولو یك تکهٔ برجسته‌اش، در جهان باستان، نمونه‌ای ندارد. این احساس، با استفاده از چندین پیکرهٔ متوالی در بیننده ایجاد می‌شود که حالت‌شان نمایشی از درجه بندی یا تدریجی بودن حرکت ـ تصویر اولیه‌ای از زمان به شکل افزایش سرعت یا کاهش زمان ـ است. بیننده برای آنکه این احساس را تجربه کند، خودش باید در حال حرکت باشد و کتیبه را گرداگرد ستون بندیهای معبد دنبال کند. در بخشی از کتیبه که ضلع غربی مقصوره را تزیین می‌کرد، بیننده می‌تواند تشکیل شدن گروه دسته گردانان را ببیند: جوانها بندهای کفشهایشان را می‌بندند و افسار اسبهاشان را یا به دست گرفته‌اند یا در حال سوار شدن بر آنها هستند؛ راهنمایانی که اینجا و آنجا مخصوصاً در تقاطعها ایستاده‌اند به آنها اشاره می‌کنند که از سرعت خود بکاهند و اسب سواران را به هنگام پیچیدن راهنمایی می‌کنند. در کتیبهٔ دو ضلع درازِ مقصوره، دستهٔ گرد آمده در صفهای موازی حرکت می‌کند و به دنبالش گروهی از جوانان پر نشاط، ارابه‌ها، بزرگسالان، خمره‌داران و چارپایان نذری راه افتاده‌اند. آنچه در سراسر این دسته گردانی دیده می‌شود تعادل عنصر عظمت‌دار - ساده و عنصر بالفعل، لمسی و بصری، «کمال مطلوب» و «واقعی»، ابدی و موقتی است، که باز مشخصاً یونانی و تمثیل کاملی از آن «همخوانی درونی تضادها» است که **هراکلیتوس** فیلسوف یونانی در سدهٔ ششم پیش از میلاد از آن سخن می‌گفت. چشم بیننده حرکت نور و سایه را در جامه دنبال می‌کند، و در هر نقطه‌ای مکث می‌کند و کانون توجهش را به جاهای عریضِ سطوحی که خطوط کناری برجسته و واضحی دارند معطوف می‌گرداند. حرکت دسته، همچنان که به ظلع شرقی مقصوره نزدیك‌تر می‌شود رو به کُندی می‌گذارد و در اینجا دسته پس از پیچیدن از نبش گذرگاه، به‌خدایان نشسته‌ای نزدیك می‌شود که ظاهراً میهمانان **آتنا** هستند و به جشن بزرگ او دعوت شده‌اند. پیکره‌های ایستاده ـ برای آنکه یکی از تدبیرهای هنرمندان را نام برده باشیم ـ با فواصل پیوسته کاهنده‌تری رو به حرکت کلی ایستاده‌اند و از سرعت حرکت پیشروندهٔ گروه دسته گردان می‌کاهند (تصویر ۱۶۸).

۱۷۰ ارختئوم، آکروپولیس، آتن، ۴۲۱ تا ۴۰۵ ق م. (نمای جنوبی.)

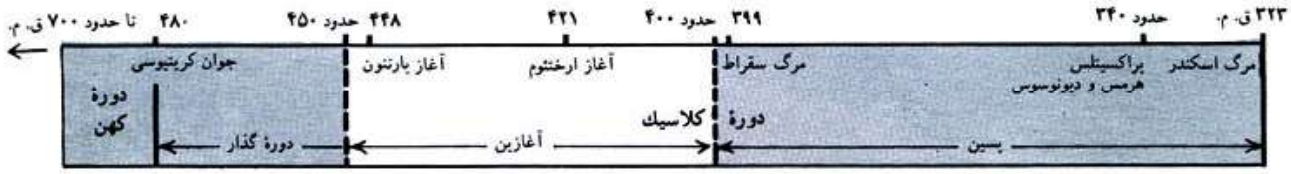
دیگر ساختمانهای آکرو پولیس

دستهٔ راه پیمایان برای رسیدن به **پارتنون**، راهش را از سطح پایینی شهر آتن کج می‌کرد، از شیب آکروپولیس بالا می‌رفت، و از دروازه‌ای فخیم به نام **پروپالایا** («سردر ورودی») که یکی دیگر از بناهای پر خرج و با شکوه طرحِ ساختمانی پریکلس بود می‌گذشت (تصویرهای ۱۶۱ و ۱۶۹). ساختمانِ این سردر ورودی، که در فاصلهٔ سالهای ۴۳۷ و ۴۳۲ پیش از میلاد به دست **مِنِسیکلس** معمار ساخته شد، بلافاصله پس از تکمیل بنای **پارتنون** آغاز شد ولی هیچگاه به پایان نرسید؛ شاید علت آن تاحدودی تحمیل هزینه‌های جنگ پلوپونزی بوده باشد. عده‌ای نیز معتقدند که چون یکی از بالهای آن از معبد **آرتمیس برائورونیا** می‌گذشت ساختمانش متوقف شد. طرح سردر ورودی، شکل تکامل یافته و ظریفِ دروازه‌ای است مشتمل بر بخشی از دیوارِ شهر و تالار دروازه که در دو جناحش ساختمانهایی شامل یك کتابخانه و شاید نخستین تالار نقاشی یا نگارخانه (**پیناکو ثیکی**) در تاریخ





۱۷۱ طرح بازسازی شدهٔ تصویرهای قائمِ نماهای شرقی و غربی ارختئوم.

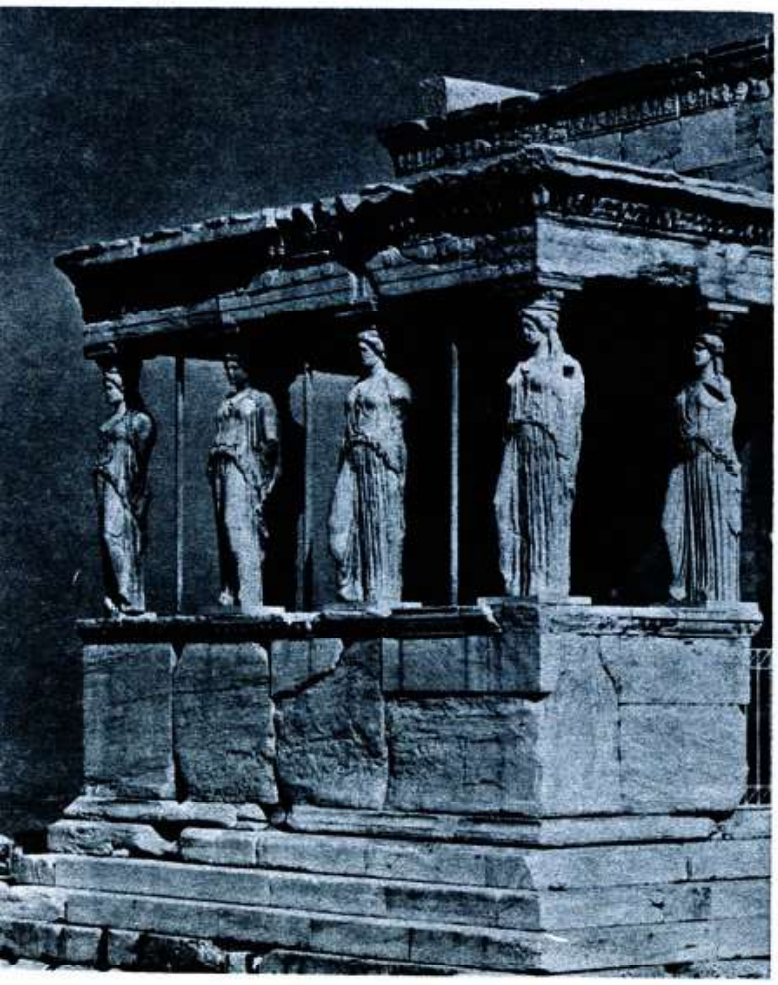


جهان ساخته شده‌اند. در اینجا اشخاص می‌توانستند پس از پیمودن سربالاییهای تند و پیش از راه افتادن به سوی اماکن مقدس واقع بر قلهٔ **تل آکرو پولیس** در محیطی آراسته و زیبا استراحت و نفسی تازه کنند. در ساختمان سردر ورودی، تغییراتی نسبت به نظم شیوهٔ دوریك دیده می‌شود، بدین معنی که فاصلهٔ بین ستونهای مرکزی بیشتر شده است تا در راهرو جای بیشتر و بزرگتری ایجاد شود، و همچون بنای **پارتنون** دارای برخی عناصر یونیك مانند ستونهای داخلی در امتداد راهرو و بلندتر شدن ارتفاع سقف در موارد لازم برای نگه‌داری از سقف بنای مرکزی، است.

معبد کوچك و زیبای **آتنا الههٔ پیروزی** به شیوهٔ یونیك، که در فاصلهٔ سالهای **۴۲۷ و ۴۲۴** پیش از میلاد به سرپرستی **کالیکراتس** معمار ساخته شد (تصویرهای **۱۴۲ ج، ۱۶۱ و ۱۷۰**)، کهن‌ترین بنای تماماً یونیك موجود در **تل آکرو پولیس** است. پیش از آن، شیوهٔ دوریك در ساختمان بنای کامل چند گنجْ خانه در **اولمپیا و دلفی** در سرزمین اصلی یونانی به کار گرفته شده بود (مثلاً در **گنجْ خانهٔ سیفنوسیها، تصویر ۱۴۹**)، و این گنجْ خانه‌ها را جزیره نشینان دریای اژه ساخته بودند نه ساکنان سرزمین اصلی یونان. پس از برقراری حاکمیت آتن بر جزایر مزبور بود که راه نفوذ عناصر معماری یونان شرقی و یونیك بدان گشوده شد.

این معبد کوچك دارای ستون بندی خلفی و قدامی در نقطه‌ای قرار گرفته که سابقاً یك دژ دفاعی میسنی در نزدیکی سردر ورودی بود، و در مقایسه با شیوهٔ جدی دوریكِ آن، این ساختمان ظریف و بسیار متناسب، تضادی آشکار داشت و بر تأثیر گذاری هر دو بنا می‌افزود.

از دیگر بناهای **یونیك** در تل آکرو پولیس معبد **ارختئوم** (تصویرهای ۱۶۱ و ۱۷۰) است، که در پایان برنامهٔ ساختمانی **پریکلس** برپا داشته شد. **ارختئوم** که در فاصلهٔ سالهای **۴۲۱ و ۴۰۵** پیش از میلاد ساخته شد نقشه‌ای بس عجیب دارد و با هر معبد یونانی دیگر متفاوت است. نام این معبد از نام **ارختئوس** قهرمان افسانه‌ای آتن گرفته شد و خودِ معبد نیز تا اندازه‌ای به او اختصاص داشت. ویژگیها و مشخصات غیر عادی بسیاری که در این معبد دیده می‌شود تا اندازه‌ای نتیجهٔ ناهمواری و نامنظمی محل ساختمان و تا اندازه‌ای نیز نتیجهٔ تعداد زیارتگاههایی است که در درونش گنجانده‌اند. به گفتهٔ **پاوسانیاس** جغرافیادان و مورخ یونانی سدهٔ دوم میلادی، **ارختئوم** در محل قدیمی برگزاری رقابت تن به تن بین **پوسیدون** و **آتنا** برای مسلط شدن بر شهر آتن، یعنی موضوع مجموعهٔ تندیسهای سنتوری غربی پارتنون، ساخته شد. در همین نقطه، تخته سنگی وجود داشته که به روایتی نوك نیزهٔ سه شاخهٔ **پوسیدن** بر آن کوبیده شده بود، چشمهٔ آب شوری بوده که در اثر اصابت نیزهٔ سه شاخهٔ **پوسیدن** از زمین جوشیده بود، و درختِ زیتونِ **آتنا** نیز در آنجا روییده بود. آرایش متقارن این بنا نیز که احتمالاً در نقشهٔ اصلی مورد نظر نبوده است، می‌تواند بازتابی از یك از هم گسستگی و «فشار» حاصل از شکست قریب‌الوقوع و نهاییِ آتن در جنگ پلوپونزی به سال ۴۰۴ پیش از میلاد بوده باشد. بدین ترتیب، **ارختئوم** آنچنان که در نقشه پیش‌بینی شده بود تکمیل نشد و می‌توان چنین فرض کرد که در نقشهٔ اصلی پیش‌بینی شده بود که نمای غربی چنان بسط داده شود تا رواقهای شمالی و جنوبی بتوانند در مرکز دیوارهای دراز و خالی از تزیینات واقع شوند. در نماهای قائم بازسازی شده از اضلاع شرقی و غربی (تصویر ۱۷۱) می‌توان دید که در سمت شرقی، سطوح متفاوت کتیبه‌ها به طرز ملایمی تطبیق داده شده‌اند، حال آنکه در مورد سمت غربی چنین می‌نماید که اینجا را شتابان به پایان برده‌اند و دیوار را با نیمه ستونهای چسبیده به آن طوری ساخته‌اند که فاصله‌های میان ستونها را بتوانند با شبکه‌های مفرغی ببندند. از این ستونهای درگیر، به ندرت در معماری کلاسیك یونانی استفاده شده است، ولی همین تدبیر بعدها در معماری رومی رواج و محبوبیت فراوان می‌یابد. اگر کسی با پاره‌ای تصورات خشك دربارهٔ شیوهٔ معماری یونانی به این بنا بنگرد، تأثیر و نتیجهٔ کلی ممکن است مأیوس کننده باشد؛ لیکن قرینه سازی **ارختئوم**، به عنوان عامل مکمل وحدت متقارن پارتنون، بی‌نهایت مؤثر است همچنان که دختران ایستادهٔ **رواق دوشیزگان**، ستونهای دور یكِ پارتنون را تکمیل می‌کنند. گذشته از این، جزییات حکاکی شدهٔ **ارختئوم** از لحاظ زیبایی مهذبشان، بی‌نظیرند.



۱۷۲ رواق دوشیزگان، ارختئوم.

رواق دوشیزگان، رواق جنوبی **ارختئوم** را بدان علت چنین نامیده‌اند که پیکره‌های ستونی‌اش برجسته‌ترین ویژگی آن هستند (تصویر ۱۷۲). این رواق، طرح پیکره‌های ستونی پیشین به شیوهٔ یونیك یعنی **گنجْ خانهٔ سیفنوسیها** (تصویر ۱۴۹) را در نظرمان مجسم می‌کند، و مقایسهٔ این دو نیز مفید است. پیکره‌های ستونی رواق جنوبی **ارختئوم** بر خلاف پیکره‌های ستونی **گنجْ خانهٔ سیفنوسیها** دارای یك اسپر کامل نیستند بلکه اسپری دارند که فقط شامل حاشیهٔ حمال و قرنیز می‌شود، و قالبسنگهای افقی بالای حاشیهٔ حمال نیز با طرحهای تزیینی مدوری به تقلید از کتیبهٔ افتاده تزیین شده‌اند. این به نظر می‌رسد که یك تغییر عمدی در تناسبها به وسیلهٔ پیکرتراشان معبد **ارختئوم** بوده باشد تا از برجای گذاشتن تأثیری مشابه پیکره‌های ستونی **گنجْ خانهٔ سیفنوسیها** در بیننده که با آن اسپرش دارای باریِ سنگین‌تر به نظر می‌رسد جلوگیری کرده باشند؛ پیکرتراشان احتمالاً بر این واقعیت آگاهی داشته‌اند که پیکره‌هایی با حالت و ابعاد پر شکوه به ندرت می‌توانند با روساخت معماری جسیمی‌که قرار بود روی آنها قرار گیرد هماهنگ از آب درآیند. تغییر و تعدیلهای **ارختئوم** دلایل فنی و زیبایی شناختی دارد: با آنکه سنگینی یك اسپر کامل بر دوش پیکره‌های ستونی **گنجْ خانهٔ سیفنوسیها** بود، در این مورد، بار مزبور برای گردنهای این پیکره‌ها که ضعیف‌ترین نقطهٔ آنها هستند بسیار سنگین می‌نمود؛ لیکن ملاحظات هنری و زیبایی شناختی، احتمالاً انگیزهٔ قوی‌تری بوده‌اند. بدین ترتیب، یك بار دیگر با معمار - پیکرتراش کلاسیك روبه‌رو می‌شویم که با قضاوت مدبرانهٔ شگفت انگیزش واقعیتهای ساختمان را با ضروریات زیبایی کمال مطلوب به صورت متعادل در می‌آورد. پیکره‌های مزبور از سختی کافی برای القای حالت ستونی و درجهٔ انعطاف پذیری لازم برای القای حالت اندامهای زنده به بیننده برخوردارند. تلفیق به طرزی عالی صورت گرفته است. پیکره‌های گوشه‌ای، نشان می‌دهند که سنگینی بار سقف بر پای بیرونی آنها افتاده است، و به همین دلیل، دخالتی در طرز ایستادن‌شان ندارد. همین حالت در پیکره‌های میانی تکرار می‌شود یعنی پاهایی که زیر بار نیستند و از نقطهٔ زانو خم برداشته‌اند، عمودیهای ساختمان به شمار نمی‌روند و در حالت طبیعیِ شاقول بودن آنها نیز دخالتی نمی‌کنند. این پیکره‌ها از تمام عظمت ساختمانیِ پیکره‌های آفریدهٔ **فیدیاس** بر روی سنتوریهای پارتنون برخوردارند؛ چین و شکنهای جامه‌های آنها داستان قدرت آرام اندامهایشان را باز می‌گوید، و اجباری که معمار بر آنها تحمیل کرده است فقط به تقویت حالت متعادل‌شان کمك می‌کند.

سبك **فیدیاس** تا پایان سدهٔ پنجم پیش از میلاد بر پیکرتراشی آتنی مسلط بود. به علت آغاز **جنگ پلو پونزی**، مأموریتهای اندکی برای آفریدن پیکره‌های عظیم به پیکرتراشان داده شد، ولی این سبك همچنان در کارهای کوچکتری چون سنگهای مزاری که به تعداد زیاد برای مصارف داخلی و صادرات تولید می‌شدند، به عمر خود ادامه می‌داد. یکی از این آثار کوچك و برخوردار از طرحی هماهنگ، **سنگ مزار هگسو** (تصویر ۱۷۳) است که از قبرستان **دیپولون** به دست آمد. همچنان که در مورد بیشتر نقشهای برجستهٔ به دست آمده از مقابر دورهٔ کلاسیك دیده شده است، پیکره‌های این سنگ مزار در یك چارچوب مختص معماری جا داده شده‌اند. شخص متوفی روی صندلی نشسته، پشت و پاهایش با خمیدگی مختصری نشان داده شده که حکایت از گذاری قطعی از شکلهای منجمد معماری به شکلهای زندهٔ این پیکره‌ها دارد. **هگسو** به گردن بندی (که در اصل با رنگ نشان

۱۷۳ سنگ مزار هگسو، قبرستان دیپولون، حدود ۴۱۰ـ۴۰۰ ق م. مرمر، بلندی ۱۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، آتن.

داده شده بود) که از جعبه‌ای در دست خدمتکارش بیرون آورده است می‌نگرد. نگاههای آرام این خانم و خدمتکارش در روی دست راست **هگسو** با یکدیگر تلاقی می‌کنند زیرا این دست که درست در مرکز لوحه قرار دارد، نقطهٔ کانونی ترکیب بندی مزبور است. این سنگ مزار که در آخرین سالهای سدهٔ پنجم حکاکی شد، حالت احساساتیِ بسیاری از آثار آن روزگار را ندارد؛ گیرایی جدی این صحنه، **سنگ مزار هگسو** را به عظمت ساختمانی تندیسهای پارتنون پیوند می‌دهد.

در نقش برجستهٔ **الههٔ پیروزی کفشش را به پا می‌کند** (تصویر ۱۷۴) که از طارمی ساخته شده در اطراف معبد **آتنا الههٔ پیروزی** در حدود ۴۱۰ پیش از میلاد به دست آمده است، می‌بینیم که چگونه پیکرتراشان پس از رسیدن به کمال کلاسیك در شکل بدن آدمی، استعداد زیبایی شناختی خویش را بروز می‌دهند. کارکرد لبادهٔ سنگین با تاهای متحدالمرکز، که از طرز چسبیدنش به بدن الههٔ پیروزی بیننده گمان می‌کند وی در زیر باران خیس شده است، نشان دادن زیبایی نرم و انعطاف‌پذیر بدن الهه است. تأثیر و تداخل لباده با حرکات پیچیده‌اش و حجمهای نرم بدن به شکلی که در پیکرهٔ سه الهه از سنتوری شرقی پارتنون دیده می‌شود (تصویر ۱۶۵) در اینجا به شکلی ظریفتر نمایانده شده است تا بدن زن را در ورای پرده‌ای پشت نما

قرار دهد؛ بدنی که در اینجا کاملاً از زیر لباس سنتی دختران ایستادهٔ یونانی خارج شده است.

پیکرهٔ **مرد نیزه‌دار** (تصویر ۱۷۵) متعلق به مکتب **آرگوس** و ساختهٔ **پولوکلیتوس** که آوازه‌اش با آوازهٔ **فیدیاس** در جهان باستان برابری و رقابت می‌کرد، در نقطهٔ مقابل عظمت یونیکِ سبك **فیدیاس** قرار دارد. پیکره‌ای که در اینجا می‌بینیم کپیه‌ای رومی است که مدتها پس از پیکرهٔ اصلی ساخته شده است. پیکرهٔ اصلی در فاصلهٔ سالهای ۴۵۰ ـ ۴۴۰ پیش از میلاد ساخته شده بود.

تقریباً تمام آثار باقی ماندهٔ منسوب به **استادان بزرگ پیکرتراشی یونانی**، کپیه‌هایی هستند که اصل‌شان نابود شده است. پیکره‌های اصلیِ کپیه‌های رومی را می‌توان از روی توصیفهای نویسندگان روزگار باستان مخصوصاً از روی نوشته‌های **پاوسانیاس** و **پلینی اکبر**، و گاهی از تصویرهای روی سکه‌های باستانی، باز شناخت. پیکره‌های اصلی، به دلایل گوناگون نابود شده‌اند: در جنگها، پیکره‌های ساخته شده از فلزات گرانبها غالباً به یغما برده می‌شدند و پیکره‌های مفرغی نیز به منظور ساختن اسلحه یا ظروف گوناگون ذوب می‌شدند؛ در دورهٔ هجومهای بربرها مقارنِ زوال **امپراتوری روم**، پیکره‌های مرمرین را خرد می‌کردند و آهك برای ملاط به دست می‌آوردند. پس از تسخیر یونان به دست رومیان در سدهٔ دوم پیش از میلاد، رومیان آثار هنری یونانیان را برای تزیین کاخهای امپراتوران و کوشکهای ثروتمندان به رُم بردند. از برخی پیکره‌ها کپیه‌های متعدد ساخته شده است، که این بازتابی از محبوبیت و شهرت آنها است. بسیاری از کپیه سازها تغییراتی به دلخواه خویش در شبیه سازی از اصل پیکره‌ها داده‌اند؛ این تغییرات بیشتر از جهت پاسخگویی به سلیقهٔ عامهٔ مردم صورت می‌گرفت، به طوری که تعداد انگشت شماری از کپیه‌ها حتی توانستند (احتمالاً) از لحاظ کیفیت و ظرافتکاری به پای پیکره‌های اصلی نیز برسند. وقتی رومیها دست اندرکار کپیه برداری از پیکره‌های مفرغی با مرمر شدند از تدبیرهای نامناسبی برای تقویت نقاط ضعیف استفاده می‌کردند ـ مانند تنهٔ درختی که چسبیده به ساق پای تندیس می‌ساختند یا قید و بستهایی که برای جلوگیری از شکستن دستها و بازوها به کار می‌بردند، همچنان که در پیکرهٔ **مرد نیزه دار** می‌توان دید. با این حال، کپیهٔ پیکرهٔ **مرد نیزه‌دار**، مدرکی است که نشان می‌دهد پیکرهٔ اصلی ظاهراً چه شکلی داشته‌است، و می‌توانیم توپُری یکپارچه و قدرت آن را با زیبایی ظریف سبك **فیدیاس** مقایسه کنیم. با آنکه وحدت و تعادل حاکم بر آثار **فیدیاس** در پیکرهٔ آفریدهٔ **پولوکلیتوس** نیز به چشم می‌خورد، پیکره‌های اصلی چیز دیگری بوده‌اند زیرا هنرمندانی که در پارتنون دست اندرکار بوده‌اند ظاهراً با شبیه سازی ماهرانه و خود رُویانه‌ای به نتایج مورد نظرشان رسیده‌اند ولی **پولوکلیتوس** بر طبق یك قانونِ مناسب کار می‌کرد و اصولی را در آن فرمول بندی کرده بود که موجب وحدت شکل اثر می‌شدند. با آنکه رسالهٔ خود **پولوکلیتوس** در باب قانون مزبور از میان رفته است، **جالینوس** طبیب و فیلسوف یونانیِ سدهٔ دوم میلادی، در کتاب **تعالیم بقراط و افلاطون** آن را به شرح زیر تفسیر می‌کند:

> زیبایی، از تناسبها ساخته می‌شود، نه از عناصر بلکه از بخشها ساخته می‌شود، یعنی از انگشت به انگشت و از همهٔ انگشتها به کف دست و مچ دست، و از جمع اینها به ساعد و از ساعد به بازو، و از تمام دیگر بخشها به یکدیگر، به شکلی که در قانون پولوکلیتوس مطرح شده‌اند.

۱۷۴ الههٔ پیروزی کفشش را به پا می‌کند، از طارمی معبد آتنا الههٔ پیروزی، آکروپولیس، آتن، حدود ۴۱۰ ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۱۰۵ سانتی‌متر. موزهٔ آکروپولیس، آتن.

۱۷۵ پولوکلیتوس، مرد نیزه‌دار، اصل یونانی در حدود ۴۵۰ـ۴۴۰ ق م. کپیهٔ رومی، مرمر، بلندی ۱۹۵ سانتی‌متر، موزهٔ ملی ناپل.

می‌گویند **پولوکلیتوس** پیکرهٔ **مرد نیزه دار** را فقط به عنوان یك پیکره نساخته بود بلکه هنر پیکرتراشی‌را در آن مجسم ساخته بود، و **ارسطو** نیز دو واژهٔ «پیکر تراش» و «پولو کلیتوس» را مترادفاً به کار برده است. یونانیان در پیکرتراشی نیز مانند معماری، تناسب را مسألهٔ محوری می‌دانستند، و **قانون پولوکلیتوس** را تجسم معقولیت آمیخته با تناسب برای پیکرتراشی به شمار می‌آوردند.

در **مرد نیزه‌دار**، حرکت که تدریجاً در نخستین سالهای سدهٔ پنجم پیش از میلاد به طرزی موفقیت‌آمیز به بیان درآمده بود با استفاده از یك شبکهٔ تناسبهای تحمیلی، مهار شده است. بدین ترتیب، بدن نیرومند و چهارشانهٔ مرد نیزه‌دار با آن بالا تنهٔ ستبر و عضلات ورزیده‌اش، به عنوان تجسم کمال مطلوب اسپارتیها از اندام جنگاور یا معادل انسانیِ شیوهٔ دوریك، نظر مارا به خود جلب می‌کند. و این پیکره نیز همچون شیوهٔ دوریك، عقل را مخاطب قرار می‌دهد و باید پیش از آنکه خود را تماماً به بیننده بنمایاند مدتی طولانی مورد مطالعه واقع شود. گام آرام به جلو، یا حالت معیار پولوکلیتوسی، بر اصل «انتقال وزن» یا «ایستایی متعادل» تأکید می‌کند ـ مانووری است که پیش از آنکه ما اصولاً حرکتی بکنیم باید عملی شود و کل پدیدهٔ شبیه سازی از پیکرهٔ جنبندهٔ آدمی نیز از همین جا آغاز می‌شود. آنچه ظاهراً یك حالت تصادفاً طبیعی به نظر می‌رسد در واقع نتیجهٔ سازماندهی بغرنج و ظریف بخشهای گوناگون پیکره است. مثلاً ببینید چگونه نقش پای نگه دارنده در دست آویخته بازتاب یافته است تا پایداری ستونی لازم برای مهار کردن عضلات متحرك و پیچاپیچ سمت چپ را به سمت راست پیکره بدهد. از طرف دیگر اگر بخواهیم این پیکره را به زبان علم تشریح «بخوانیم»، خواهیم دید که عضلات کشیده و آسوده به طور ضربدری رو در روی یکدیگر قرار دارند (یعنی دست راست و پای چپ آسوده‌اند و پای کشیدهٔ نگه دارنده نیز در نقطهٔ مقابل دست راست او قرار دارد که از آرنج خمیده است و در اصل یك نیزه در آن بوده است). بدین سان، تمام بخشهای این پیکره چنان دقیق با هم ترکیب شده‌اند تا حداکثر تنوع ممکن در چارچوب یك کل فشرده و ثابت فراهم آید. هنرمندی بس ملاحظه کار و هوشیار، توانسته است رئالیسم، عظمت ساختمانی، و تنوع را در طرحی یکپارچه با هم درآمیزد، به طوری‌که تیزبین‌ترین منتقد نیز اجازهٔ سرزنش او را به خود نمی‌دهد.

نقاشی

پولوگنوتوس نقاش دیوار در روزگار باستان، از شهرتی همپای معاصرانش فیدیاس و **پولوکلیتوس** برخوردار بود. متأسفانه هیچ یك از کارهای او باقی نمانده است. با استناد به منابع ادبی روزگار باستان، گفته می‌شود که تزیین سفالینهٔ منسوب به **نقاش نیو بید** بازتابی از سبك اوست، و **مخلوط کن آرگونوت** وی (تصویر ۱۷۶) تجسمی است از گسست با سبك تزیین سنتی. تا بیش از دویست سال، پیکره‌ها را به طور هم سطح ـ یعنی تمام سرها در یك سطح ـ در درون ردیفهای افقی می‌نمایاندند، آنهم نه صرفاً در تزیین سفالینه‌های یونانی بلکه در نقاشی‌های عظیم ساختمانی. مدرك این سخن، نقاشیهای دیواری باقی مانده از روزگار **اتروسکها** هستند که به احتمال قوی بازتابی از سبکهای همزمان یا کمی متقدمتر در نقاشی دیواری یونانی به شمار می‌روند (ن. ك. فصل ششم). بر روی **مخلوط کن آرگونوت**، پیکره‌ها در سطوح متفاوت قرار داده شده‌اند و خطوط زمینه‌ای که این پیکره‌ها رویشان ایستاده یا لمیده‌اند تلاشی است برای ایجاد تصور ژرفا در نقاشی، اما یك اندازگی پیکره‌ها این تلاش را خنثی کرده است. همچنین در اینجا «می‌خوانیم» که

۱۷۶ نیوبید نقاش، **مخلوط‌کن آرگونوت**، اور ویتو، ایتالیا، حدود ۴۵۵ـ۴۵۰ ق م. تصویر خطی سمت راست نسبت کل ظرف را با آنچه باقی مانده نشان می‌دهد. بلندی بخش باقیمانده تقریباً ۳۸ سانتی‌متر؛ بلندی کل ظرف تقریباً ۵۳ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

پولوگنوتوس پیکره‌هایش را تاریك و روشن از کار درآورده است، یعنی می‌خواسته است تأثیری سه بُعدی همچون تأثیر مشاهدهٔ تندیسها در بیننده بگذارد. **نقاش نیوبید** این ویژگی را به کار خود راه نداد، زیرا سبك وی همچنان خطی است و آن حالتی را که می‌توانست کیفیت تندیس وار پیکره‌های **پولوگنوتوس** بوده باشد از خود بروز نمی‌دهد. آثار **نیوبید نقاش** با آنکه از لحاظ بازتاباندن شیوهٔ ساختمانی **پولوگنوتوس** ـ هرچند به شکلی تاریك ـ اهمیت فراوان دارند، همچنان نمایشی از زوال نقاشی سفالینه‌ای هستند زیرا در اثر قطع تماس تزیینات پیکری با بدنهٔ سفالینه، پیوستگی پیشینِ پیکره و سطح سفالینه به یك چسبیدگی ظاهری تبدیل می‌شود.

با آنکه این اثر **نیوبید نقاش** می‌تواند تصوری از طرحهای ترکیبی و کلی آثار **پولوگنوتوس** در ما ایجاد کند، چیزی در بارهٔ کاربرد رنگ توسط وی نمی‌گوید. بازتاب کمرنگی از آن را می‌توان در سفالینه‌های باصطلاح زمینه - سفیدِ متعلق به سدهٔ پنجم پیش از میلاد یافت. سابقهٔ آزمایشگریهای مربوط به اسلوب زمینه - سفید به روزگار **آندوکیدس نقاش** باز می‌گردد، و این روش فقط در اواسط سدهٔ پنجم رواج و محبوبیت پیدا کرد. این شیوه، اصولاً دگرواره‌ای است از اسلوب نقش سرخگون، که در آن نخست ظرف را با ورقهٔ بسیار نازکی از گِل سفید می‌پوشاندند که پس از صیقل کاری، به سطحی براق یا مات برای طراحی با رنگ لعابی سیاه یا آب رنگ رقیق قهوه‌ای تبدیل می‌شد. دامنهٔ تنوع رنگها جداً محدود بود ـ ارغوانی، قهوه‌ای، و چند پرده رنگ قرمز ـ زیرا یونانیان تعداد انگشت شماری از رنگها را می‌شناختند که در برابر حرارت کوره دوام می‌آوردند. ورقهٔ سفید مزبور با آنکه به عنوان زمینهٔ مناسبی برای طراحی و رنگ آمیزی بسیار مؤثر و مفید بود، دوام چندانی نداشت و پوسته پوسته می‌شد. این کم دوامی، مخصوصاً در سطح ظروفی چون انواع فنجان و سفالینه‌های ته سوراخ که مورد استفادهٔ روزمرهٔ مردم بودند شدیداً در کیفیت آنها اثر

۱۷۷ پراکسیتلس، جزئی از پیکرهٔ **هرمس و دیونوسوس**، حدود ۳۴۰ ق م. مرمر، بلندی ـ ریباً ۲۱۰ سانتی‌متر. موزهٔ اولمپیا.

می‌گذاشت ولی در مورد ظروف کم مصرف مانند روغندانهای تدفینی که کسی پس از به خاك سپرده شدن‌شان در کنار شخص متوفی به آنها دست نمی‌زد، از این قاعده مستثنی بودند. از اواسط سدهٔ پنجم به بعد، از اسلوب زمینه - سفید انحصاراً برای اینگونه سفالینه‌های تدفینی استفاده می‌شد، و برخی از اینها را به شیوهٔ چند رنگی، پس از پخته شدن سفال، رنگ آمیزی می‌کردند و طبیعتاً این کار بر هزینهٔ دوام دار شدن ظرف می‌افزود.

بر روی ظرفی که در لوحهٔ رنگی ۱۱ می‌بینیم از رنگهای سنتی و محافظه کارانه‌ای استفاده شده است که در برابر آتش دوام می‌آورند. در اینجا **هرمس** را می‌بینیم که **دیونوسوس** کودك را در دره‌های تنگ و تاریك **نوسا** به **پاپو سولنوس** («ساتیر بابای پیر») و حوریان دریایی تحویل می‌دهد. **زئوس**، **دیونوسوس** را که یکی از پسران نامشروعش بود به آنجا فرستاده بود تا پرورش یابد و از خشم احتمالی همسرش **هرا** در امان بماند. هنرمند از رنگهای قرمز، قهوه‌ای، ارغوانی، و سفید برفی مخصوصی استفاده کرده است که آخرین رنگ برای نمایندن پوست بدن حوریان دریایی و جزییاتی مانند موی سر، ریش، و بدن پشمالوی **پاپو سولنوس** است. با وجود این محدودیت نسبی در رنگ، نقاشی مزبور تأثیری گرم و غنی دارد؛ این نقاشی، وقتی با شیوه‌های ترکیبی **نیوبید نقاش** در آمیخته شود، می‌تواند تصوری خیالی از شکل ظاهر آن نقاشیهای دیواری معروف **پولوگنوتوس** که بینندگان روزگار باستان را آنچنان تحت تأثیر قرار داده بود، در ذهن ما پدید آورد.

عظمت عصر **فیدیاس** و **پولوکلیتوس**، یعنی زمانی که سبکهای این دو در دورهٔ معینی بر هنر یونان مسلط بود، همراه با خود ایشان از جهان رفت. آثاری که پس از ایشان آفریده شدند، باوجود استادانه و ماهرانه بودنشان، نزولی از پایگاه بلند ایشان بودند، زیباتر و ظریف‌تر و طبیعی‌تر می‌شدند و از توجه‌شان به موضوعات والا و شکلهای پرشکوه کاسته می‌شد. تندیسهای انسانهای «خداگونه» به تندیسهای انسانهای این جهانی مبدل شدند.

سدهٔ چهارم و دورهٔ هلنی

دورهٔ کلاسیك پسین

جنگ فاجعه بار پلوپونزی، که در سال ۴۰۴ پیش از میلاد با شکست تمام عیار آتن پایان یافت، یونان را به صورت سرزمینی بی‌رمق درآورد. نخست **اسپارت** و سپس **تِب** رهبری یونان را به دست گرفتند ولی هیچ یك در این کار موُفق نشدند. در نیمهٔ دوم سدهٔ چهارم پیش از میلاد، کشورهای یونانی استقلال خویش را از دست دادند و جزو قلمرو **فیلیپ مقدونی** شدند. آتن مقام سرکردگی و پیشتازیش را از دست داد. ساختار کلی زندگی دگرگون شد؛ تعادل سنتی میان کشور - شهر و فرد از میان رفت. ایده‌آلیسم آرام سدهٔ پنجم که از بطن تصور ساده و محکمِ روح و ماده، انسان و دولت زاییده شده بود میدان را به جنگهای داخلی، ناآرامیهای اجتماعی و سیاسی، بدبینی و شك اندیشی همیشگی داد.

فرمان **آپولون** با عبارت «خودت را بشناس»، که **سقراط** به هنگام گفتگو با مردم در نقاط تجمع روزانه‌شان به ایشان می‌آموخت، دیدگاه یونانیان را به طرزی اجتناب ناپذیر به دیدگاهی فردگرایانه متحول ساخت. **اوریپیدس** نیز به نظر می‌رسد که فرد را در بالاترین مرتبه قرار داده است، و درامهایش طیف کاملی از عواطف و بحرانهای انسانی را مجسم می‌سازند. لیکن **آریستو فانس**، **سقراط** و **اوریپیدس** را به علت گسستن‌شان ازشیوه‌ها و آداب و رسوم نیکو و قدیمی روزگار کلاسیك، مخصوصاً به علت تأکیدی که ایشان بر نقش و ارزش فرد داشتند به مسخره گرفت. افلاطون با آنکه شخصاً بر سپری شدن ایام خوش و سنتهای نیکوی گذشته افسوس می‌خورد، و نظریه‌اش دربارهٔ شکلهای جاودانه‌ای چون «فضیلت» ، «عدالت»، و «شجاعت» حکم الگوهایی منطقی را پیدا کردند که فرد می‌توانست مبنای زندگیش را بر آنها بنیاد نهد، استقلال عقلانی انسان در سدهٔ چهارم پیش از میلاد توسط افلاطون تحکیم و تقویت شد. ارسطو که احتمالاً جامع‌الاطراف‌ترین اندیشمند آن روزگار بود، عملکردهای عقل در علم را که امروزه منطق نامیده می‌شود فرمول بندی کرد، و عقل را به صورت ابزاری درآورد که در تمام تجربه‌های آدمی کاربرد دارد. ارسطو توجه خود را به طرزی اصولی به تمام موضوعات و مسایلی که به‌گونه‌ای با زندگی بشر ارتباط پیدا می‌کرد معطوف ساخت، و از جمله خدماتش به عالم بشریت، تنظیم چکیده‌ای از علوم طبیعی است.

بدین ترتیب، انسان یونانی که تدریجاً خود را از تکیه‌گاههای کهن ـ خدایان، سروشان غیبی، و سنتهای دیرینه ـ به عنوان نخستین مفسران معنای زندگی می‌رهانید، به جستجو برای شناختن خویش و رسیدن به مرحلهٔ شناخت جهان و زندگی از طریق مشاهدهٔ تجربی ادامه داد. از وابستگیش بر کشور - شهر کاسته شد، تا جایی که با **دیو جانس** همزبان شد و مغرورانه گفت: «من شهروند جهانم». شناختن واقعیت، به هر دلیلی که باشد، توان و ارزشی آشکارا یونانی می‌شود. یونان در بحبوحهٔ آشوبهای سیاسی در سدهٔ چهارم، درام جسارت آمیزی از اکتشافات بشری را به اجرا درآورد.

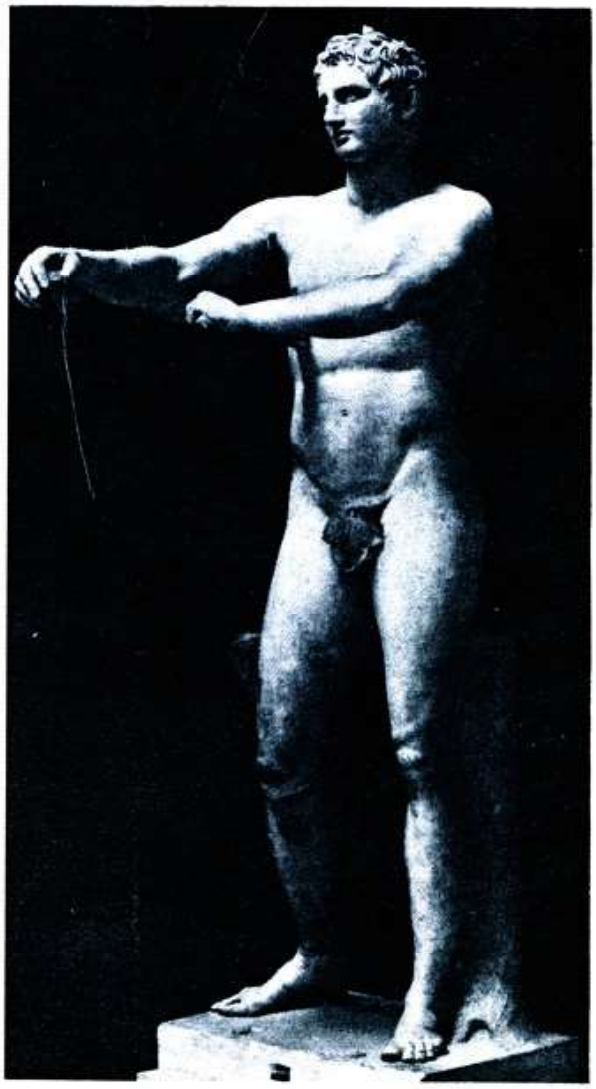
پیکر تراشی

گرایش به انسانی کردن جلوه‌های گوناگون هستی که در سراسر سدهٔ پنجم پیش از میلاد دم به دم نیرو و شدت بیشتری پیدا می‌کرد، در هنر

پیکرتراشی سدهٔ چهارم به طرز برجسته‌ای خودنمایی کرد؛ گرچه موضوعات پیکرتراشی بخشی از عظمت جدی گذشته را از دست می‌دهند و شبیه سازی از خدایان بزرگ جایش را به شبیه سازیِ از خدایان کوچك می‌دهد، نگرش ناتورالیستی به پیکرهٔ آدمی کاملاً در مرکز توجه قرار می‌گیرد. پیکرهٔ **هرمس و دیونوسوس منسوب به پراکسیتلس** (تصویر ۱۷۷) اثری است با کیفیتی چنان عالی که برخی از هنرشناسان مصرّانه می‌گویند این پیکره همان پیکرهٔ اصلی است که **پراکسیتلس** با دستان خودش ساخته است و کپیهٔ رومی آن نیست. این خدا به حالت ایستاده شبیه سازی شده و در آن انتقال سنگینی یا فشار از بازوی چپ (تکیه گاهِ بالاتنه) به پای راست صورت گرفته است، به طوری که توزیع سنگینی دوبار عملی شده و به حالت این پیکره با آن محور سیالش انحنای خفیفی به‌شکل حرف S داده است، که به جزیی از شیوهٔ **پراکسیتلس** تبدیل می‌شود. **هرمس، دیونوسوس** خردسال را روی بازوی چپش نگه داشته است. **دیونوسوس** دستش را برای گرفتن چیزی (احتمالاً یك خوشه انگور) دراز کرده است که **هرمس** در دست راستش داشته است. **هرمس** با حالتی رؤیایی و چهره‌ای نیم خندان به فضای مقابلش می‌نگرد. از کل این پیکره، مخصوصاً از قسمت سر، تخیّلی ژرف می‌تراود و خدای مزبور غرق در خودستایی شده است؛ برجسته‌کاری روی آن از ملایمت و ظرافتی سنجیده برخوردار است و سایه‌هایی مخمل گونه روی بدن خدا می‌اندازد که ضمن تعقیب تقریباً نامریِ یکدیگر، از پستی و بلندی سطوح آن نیز تبعیت می‌کنند. ظرافت برجستگیها در کنار نمایش خشن و امپرسیونیستی موهای سر **هرمس** دو چندان جلوه می‌کند، و تاهای گودِ جامهٔ واقعی نمای زیر دست چپ، با روانی و جلای پیکرهٔ زیبای بی‌حال در تضادی شدید قرار دارند. کافی است پیکرهٔ مرد نیزه دار **آفریدهٔ پولوکلیتوس** را با این پیکره مقایسه کنیم تا دریابیم چه تحول پردامنه‌ای در نگرش و نیّت هنری یونانیان سدهٔ پنجم تا اواسط سدهٔ چهارم پیش از میلاد پدید آمده است. قدرت پرشکوه و طرح عقل گرایانه جای خود را به رخوت عاطفی و شیوه‌ای از زیبایی داده‌اند که چشم آدمی را بیش از مغزش جلب می‌کنند. نمایش زیبا و هنرمندانهٔ اندامهای برهنهٔ آدمی توسط **پراکسیتلس** با تأکید بر قالب گیری نرمی که آهنگ گوشت و پوست زنده را به گوش می‌رساند، طبیعتاً او را به مقام مبتکر و نخستین سازندهٔ پیکرهٔ برهنهٔ زن رسانید. پیکرهٔ **آفرودیتهٔ کنیدوسیهای** او در روزگار باستان به عنوان زیباترین پیکرهٔ جهان شناخته می‌شد و مایهٔ غرور و سربلندی شهر **کنیدوس** یعنی صاحب آن بود. جذابیت این پیکره را نه از روی کپیهٔ رومی‌اش بلکه از روی اثری متأخرتر و متعلق به دورهٔ هلنی به نام **آفرودیتهٔ کورنه‌ای** (مرمرین، موزهٔ ملی رومانو در رم، به تقلید از نوع متعلق به سدهٔ چهارم) می‌توان دریافت، که پس از گذشت دویست سال زیبایی عاطفی و شاعرانهٔ منسوب به آثار **پراکسیتلس** را زنده می‌کند. **پراکسیتلس** برای مرد و زن برهنه، کمال مطلوبی تازه، شخصی‌تر و طبیعی‌تر از زیبایی جسمانی تعیین کرد.

۱۷۸ سردیس جنگاور، از معبد آتنا آلئا در تیگیا، حدود ۳۵۰ ق م. مرمر. موزهٔ ملی، آتن.

۱۷۹ ماوسولوس، از آرامگاه واقع در هالیکارناسوس، حدود ۳۵۵ ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۲۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.



۱۸۰ لوسیپوس، آپوکسومنوس (یا مرد یونانی که تن خویش می‌ساید)، اصل مفرغی حدود ۳۳۰ ق م. کپیهٔ رومی، مرمر، بلندی تقریباً ۱۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ واتیکان، رم.

با آنکه در همه جا از سبك **پراکسیتلس** ستایش به عمل می‌آمد و با آنکه موضوع آفرودیته در حال شستشو (ابتکار شخص وی) تا مدتها پس از مرگش بارها و بارها توسط هنرمندان بزرگ پیگیری شد، در دورهٔ کلاسیك پسین او دیگر یگانه پیکرتراش بزرگ زمانه به شمار نمی‌رفت. **اسکوپاس** همشهری آتنی او به دلیل سبك نیرومند و پرتوان ابداعیش که برای شبیه سازی از جنبش و حرکت آدمی مناسب‌تر بود و احتمالاً از سبك **پولوکلیتوس** تقلید شده بود، شهرت فراوان دارد. سردیس شکسته‌ای که از شهر **تیگیا** در یونان (تصویر ۱۷۸) به دست آمده است سبك **اسکوپاس** را مجسم می‌کند و تنشی را در حالت چهرهٔ او نشان می‌دهد که تا آن زمان به تجسم در نیامده بود: گونه‌ها و پیشانی پهن و ستبر با چشمانی درشت و گِرد که در ژرفای دو کاسهٔ زیر ابروان پیوسته‌اش نشسته‌اند. این سردیس به عنوان بازتابی از نمایش حالات درونی به کمك حالتهای چهره، با سنت کلاسیكِ نمایش حالتهای ملایم، مِهربان و خنثیٰ می‌گسلد و پیشدرامدی می‌شود بر هنرِ هلنیِ پسین که در آن تجسم عاطفه در پیکرتراشی اهمیت بیشتری می‌یابد.

آرامگاه عظیم **ماوسولوس**، یکی دیگر از عجایب هفتگانهٔ جهان باستان، برای **ماوسولوس** و ملکه‌اش **آرتمیسیا** ساخته شده بود. **ماوسولوسُ** پادشاهِ ایالت غیر یونانیِ **کاریا** در جنوب غربی آسیای صغیر و در خدمت پادشاه ایران بود. پیکره‌های عظیم فردی این پادشاه (تصویر ۱۷۹) و ملکه‌اش به حدود ۳۵۵ پیش از میلاد مربوط می‌شوند. به احتمال قوی این پیکره‌ها شبیه سازیهایی خصوصی بوده‌اند؛ پیکرتراش ناشناخته توجه خاصی به موی سر ـ که به طرز شگفت آوریٰ کار هنرمندان دورهٔ کهن را در نظر ما مجسم می‌کند ـ و پیچ و تابهای ردای پادشاه دارد. او به شیوهٔ نمایش جامه‌ها به شکلی که در سدهٔ پیشین آغاز شده بود ادامه می‌دهد و به قدری در بارهٔ نمایش دقیق و واقع گرایانهٔ آنها وسواس دارد که چینها و تاهای ردا را از خطها و چروکهای حاصل از پوشیده شدن آن در زندگی روزمره متمایز می‌گرداند. آن آرامگاه عظیم و این پیکره‌های بزرگ، بازتابی از نفوذ گرایشهای شرقی هستند و در اینجا همان درهم آمیزی شرق و غرب احساس می‌شود که موجب ترکیب و پیدایش سبکهای آخرین سده‌های پیش از میلاد مسیح شد.

نامدارترین پیکرتراش نیمهٔ دوم سدهٔ چهارم پیش از میلاد **لوسیپوس** یعنی پیکرتراش دربار **اسکندر کبیر** بود. با آنکه **لوسیپوس** هنرمندی پرکار بود، فقط کپیه‌هایی از آفریده‌هایش برجا مانده‌اند، که از جمله و مخصوصاً می‌توان به پیکرهٔ **آپوکسو منوس** یا **مرد یونانی که تن خویش را می‌ساید** (تصویر ۱۸۰) اشاره کرد. این پیکره، شبیه سازی از ورزشکار جوانی است که پیش از استحمام یا دوش گرفتن، روغن و گِل روی تنش را پاك می‌کند. پیکرهٔ **آپوکسومنوس** دو نوآوری بسیار مهم را مجسم می‌سازد که می‌توان افتخارشان را به **لوسیپوس** نسبت داد. نوآوری نخست قانون جدیدی برای تناسبها بود که جانشین قانون **پولوکلیتوس** شد و از پیدایش یك دگرگونی جدید در سلیقهٔ هنری زمانه خبر می‌داد. به موجب این قانون جدید، پیکره می‌بایست باریکتر، نرمتر، و کشیده‌تر ساخته می‌شد و این تصوری بود که دیدیم **پراکسیتلس** گامهایی درجهت رسیدن به آن برداشته بود. این نوآوری، یقیناً از نوآوری دوم (که مقدماتش در آثار پیشین به چشم خورده بود) ـ یعنی تجسم کاملِ حرکت پیکره یا اجزایی از آن در فضا، نه به صورت دو بُعدیِ پیکره‌هایی که تاکنون بررسی کردیم (اعم از آثار **فیدیاس**، **پولوکلیتوس**، یا **پراکسیتلس**) بلکه به صورتِ سه بُعدی، نیز متأثر بوده است. بدینسان، به موجب قانون جدید، پیکره در مارپیچ آزادِ فضای پیرامونش به حرکت در می‌آید؛ پیکره چنان ساخته می‌شود که از زاویه‌های گوناگون دیده شود، و با اشیایی غیر از خودش در محیطش مربوط شده است. کهنترین پیکره‌های یونانی با نمای خشك و از روبرو نشان داده می‌شدند و سطوحشان رابطهٔ فشرده‌ای با قطعه سنگی داشتند که خود از دل آن تراشیده می‌شدند؛ این پیکره‌ها فقط از یك یا دو زاویه به بهترین شکل ممکن دیده می‌شدند. شکل در فضا محصور شده بود؛ فضا حدّ و مرز آن بود. حتی وقتی برخوردی ملایم‌تر با پیکره شد، به طوری که بالاتنه و دستها و پاها توانستند در یك منحنی به حرکت درآیند، هنوز هم فقط از یك یا دو زاویه به بهترین شکل ممکن دیده می‌شد. از این لحاظ تشابه پیکرهٔ جوان یونانی از **آناووسوس** (**کروسیوس**، تصویر ۱۳۹) و **هرمس و دیونوسوس** اثر **پراکسیتلس** (تصویر ۱۷۷) به یکدیگر از تشابه **هرمس و مرد یونانی که تن خویش را می‌ساید** اثر **لوسیپوس** با یکدیگر بیشتر است. در دو پیکرهٔ اخیر دستها رو به جلو خمیده‌اند و پیکره، فضا را در میان آنها محصور کرده و در درون آن به پیچ و تاب در آمده است؛ سرِ کوچك با قرار گرفتنِ دستی بزرگ بین آن و بیننده، حالت سه بُعدی قوی‌تری پیدا کرده است. **لوسیپوس** می‌گفت که آرزو می‌کند انسانها را همان

گونه مجسم سازد که چشم می‌بیند، یعنی حوادث ناشی از نمای سه بُعدی را در نظر می‌گرفت و محتمل می‌دانست.

همچنان که **پراکسیتلس** راه را برای نمایاندن رئالیسم بصری در ظرافت کاریهای سطح پیکره‌ها هموار کرد، **اسکوپاس** و **لوسیپوس** نیز مقدمات بهره‌گیری از موضوعات هلنی (ن. ك. زیر) را که مستلزم نیرو، عمل، و عاطفهٔ دراماتیك بود، فراهم آوردند. پیش از آنکه درام جدید بتواند در پیکرتراشی به منصهٔ ظهور برسد، لازم بود هنرمندان به درك تازه‌ای از فضا نایل آیند و آن را فقط حدّ و مرزی برای بدن نپندارند بلکه محیطی تلقی کنند که بدن می‌تواند در درونش آزادانه حرکت کند، همچنان که در طبیعت چنین می‌کند.

معماری

شایان تذکر است که معماری سدهٔ چهارم ضمن نمایش همه جانبهٔ تکامل شیوهٔ کورنتی، «اندامی» آفرید که از هر زاویه‌ای به طور کامل دیده می‌شد. نخستین سرستون کورنتی ـ این شیوه فقط از لحاظ سرستون باشیوهٔ یونیك تفاوت دارد ـ در درون مقصورهٔ **معبد آپولون** در **باسائه** و حدود ۴۵۰ پیش از میلاد ساخته شد. سرستون مزبور بالای ستونی قرار گرفته بود که حد فاصل دو بخش مقصوره به شمار می‌رفت و از تمام جهات دیده می‌شد. احتمالاً آن را برای همین منظور طراحی کرده بودند و راه حلی به مراتب رضایت بخش‌تر از سرستون یونیك برای این مسأله بود، زیرا سرستون یونیك طوری طراحی شده است که فقط از دو جهت به طرزی مؤثر قابل دیدن است. برای ستون‌بندیهای یونیك که دور تا دور گوشه‌های بنا می‌چرخیدند، مانند ستون‌بندیهای بناهای دورستونی، «سرستونهای گوشه‌ای» مخصوصی می‌بایست طراحی می‌شد که از دو سوی رو به بیننده، شکل و نمای مشابهی داشته باشند. لبه‌های تیزی که از برخورد دو مارپیچ یا طوماری پدید می‌آمد هیچگاه معماران کلاسیك را کاملاً خوشنود نمی‌ساخت زیرا اینان نیز احتمالاً احساس کرده بودندکه این راه حل فقط به بهای از دست رفتن منطق ساختمانی سرستون یونیك و با دگرواره نمایاندن بخشها و اجزای کارکردی آن به دست آمده بود. سرستون کورنتی، که از همهٔ جهات یکسان دیده می‌شود، این مسأله را حل کرد. طرح اولیهٔ این سرستون را به **کالیماخوس** پیکرتراش نقش برجسته و فلزکار معروف نسبت داده‌اند که احتمالاً در زمان ساخته شدن معبد **آپولون** در **باسا ئه** بوده‌است و در روزگار باستان، داستانی احساساتی از وی بر سر زبانها بود بدین مضمون که وقتی وی برگهای کنگرِ روییده در اطراف یك سبد نذری پر از خرده سنگهای چهار گوش را بر روی قبر یك دختر دید، طراحی نقش و نگار سرستون مزبور را از آنها الهام گرفت. شاید چنین بوده باشد، ولی شیوه کورنتی که در سدهٔ پنجم پیش از میلاد به ظهور رسید، تقریباً تا یکصدسال فقط و فقط در درون ساختمان معبد به کار بسته می‌شد. تاکنون به طور قطع بر ما مسلّم نشده است که این پدیده را باید به محافظه کاری مذهبی نسبت بدهیم ـ که مایل بود جزء خاصی را که در اثر کارکردش در مرکز معبدْ دارای تقدسی خاص شده بود حفظ کند ـ یا آنکه بگوییم آزمایشگری با شیوهٔ یونیك ادامه می‌یافت و سنت دوریك همچنان پافشاری به خرج می‌داد. به هر حال، ظهور کامل شیوهٔ کورنتی در بیرونِ ساختمان، تقریباً همزمان با آزاد شدن پیکرهٔ تندیس‌وار از حدود دید دو زاویه‌ایش به دست **لوسیپوس**، صورت گرفت.

سر ستون به دست آمده از ساختمان گنبدی شکل شهر **اپیداوروس** (تصویر ۱۸۱)، که یك ستون بندی کورنتی در داخل مقصورهٔ ساختمانی دوریك وجود داشت، حکایت از برداشته شدنِ گامی در امتداد راه سنجیدهٔ شیوهٔ کورنتی دارد، راهی که به تزیینات پر شکوه هلنی و رومی انجامید. در اینجا سرستون زنگوله‌ای با پوشش ضخیمی از برگ کنگر تزیین شده است و همان توجه افزاینده به کنده‌کاری عمیق و دقیق بر سطوح سنگ را که در پیکره‌های تراشیده شده دیدیم از خود بروز می‌دهد.

بنای یادبود **لوسیکراتس** (تصویر ۱۸۲) که در سال ۳۳۴ پیش از میلاد در آتن ساخته شد، نخستین نمونهٔ شناخته شدهٔ کاربست شیوهٔ کورنتی در محیط بیرونی یك ساختمان است. به همین علت است که این نوآوری نه در ساختمانی مذهبی بلکه در ساختمانی یادبودی ظاهر می‌شود. استوانه یا بنای گِردِ زیبایی که ستونهای کورنتی با آن درگیر شده‌اند، خاطرهٔ پیروزی گروه آوازه خوانانی را جاودانه می‌سازد که **لوسیکراتس** حامیش بود و جایزهٔ سه پایهٔ پیروزی در مسابقهٔ پرشورانه و وحشیانهٔ آواز خوانی به افتخار **دیونوسوس** را از آنِ خود کرده بود. از آن پس، شیوهٔ کورنتی بیش از پیش در سطح خارجی ساختمانهای عمومی ظاهر می‌شود تا آنکه در طراحی و نقش و نگارهای معمارانهٔ رومیان، تمام شیوه‌های دیگر را از میدان بیرون می‌کند. شیوهٔ کورنتی علاوه بر حل کردن مسایل آزارنده و مزاحم شیوه‌های دوریك و یونیك ـ معمای سه ترکیبهای گوشه‌ای و مارپیچهای گوشه‌ای ـ با آن آراستگی بی‌بدیلش، سرانجام با سلیقهٔ رشد یابنده در جهت آرایش پر شکوهِ شکل و شبیه سازی واقع بینانه‌ای جور درآمد که نیروی رهبری کنندهٔ تمام فعالیتهای هنری در دنیای هلنی شد.

۱۸۱ سرستون کورنتی از ساختمان گنبدی شکل شهر اپیداوروس، حدود ۳۵۰ ق م. موزهٔ اپیداوروس.

۱۸۲ بنای یادبود لوسیکراتس، آتن، حدود ۳۳۴ ق م.

دورهٔ هلنی

فیلیپ مقدونی، کشور - شهرهای آزاد یونان رابه انقیاد خویش درآورد. پسرش اسکندر کبیر که با فرهنگ یونانی و به دست ارسطو تربیت شده بود، دیدار ایرانیان از یونان را پس از گذشت یکصد و پنجاه سال با بازدید از ایران پاسخ داد، امپراتوری ایران را سرنگون کرد، و سراسر خاور نزدیك از جمله مصر را تسخیر کرد. تسخیر این منطقهٔ پهناور توسط یونان، موجب پیدایش فرهنگ و دوره‌ای به نام **هلنی** در تاریخ شد که ملغمهٔ شگفت انگیزی از اندیشه‌ها، دینها و هنرهای غربی و شرقی‌است،و دوره‌ای طولانی همراه با سلطهٔ فرهنگی ـ و تا اندازه‌ای سیاسیِ ـ یونان را در پی داشت که این کشور را وارث تام الاختیار سومر، بال، مصر، آشور، و ایران ساخت. سرداران اسکندر که تشنهٔ تصرف سرزمینهایی بودند که فرمانده جوانشان مسخّر کرده بود، از وی در بستر مرگش پرسیدند: «امپراتوری خودت را به کدام یك از ما می‌سپاری؟» می‌گویند او نیز به شیوهٔ بدبینانهٔ زمانه، اما با لحنی که حکایت از طنزی قوی داشت، گفته بود: «به نیرومندترین‌تان». این گونه مبادلهٔ قدرت، با آنکه درستی‌اش محل تردید است، سرآغاز تقسیم اجتناب ناپذیر و قریب الوقوع امپراتوری پهناور اسکندر در میان سرداران یونانی او و جذب تدریجی ایشان در میان شرقیانی بود که به انقیاد ایشان درآمده بودند.

مراکز فرهنگ در دورهٔ هلنی، پایتختها یا شهرهای درباری این شاهان یعنی **انطاکیه** در سوریه، **اسکندریه** در مصر، **پرگاموم** در آسیای صغیر، و برخی شهرهای دیگر بودند. فرهنگی بین‌المللی عامل پیوند دهندهٔ دنیای هلنی، و زبانش زبان یونانی بود. امیران یونانی ثروتهای کلانی از راه غارت کشورهای شرق می‌اندوختند، و به کتابخانه‌ها، مجموعه‌های هنری، تلاشهای علمی، و مهارت خویش در مقام منتقد و خبرهٔ هنر و به دانشمندانی که می‌توانستند در دربارهای خویش گردآورند، مباهات می‌کردند. دنیایِ کوچك، ریاضت کشانه و قهرمانانهٔ کشور - شهر یونانی، همراه با قدرت و حیثیت پایتختش آتن ناپدید شد و تمدنی «جهانی»، بیشتر همانند تمدن امروزی، جای آن را گرفت.

پیکرتراشی

گرایشهایی که از دورهٔ کهن تاکنون ردیابی و بررسی کردیم، در اثر این دگرگونی دستخوش تحولی نشدند بلکه به راه خود در جهت کمال پیش بینی شده ادامه دادند. در پیکرتراشی، فضا یا «محیطی» که در پیرامون **آپوکسومنوس** ساختهٔ **لوسیپوس** گشوده شده بود (تصویر ۱۸۰) در پیرامون پیکرهٔ **الههٔ پیروزی ساموتراس** (تصویر ۱۸۳) از آن هم بازتر می‌شود. در اینجا الههٔ پیروزی در حالی که به دنبال نبردی پیروزمندانه از میان جانشینان اسکندر در دنیای یونانیِ حدود سال ۱۹۰ پیش از میلاد باز می‌گردد و بر دماغهٔ یك کشتی جنگی فرود می‌آید، شبیه سازی شده است. پیکرهٔ **الههٔ پیروزی** که یکی از شاهکارهای عصر هلنی است، با وجود بادی تند و در حالی که بال زنان فرود می‌آید، قدرت و شکوه و وقاری ظریف به حالتی متعادل می‌بخشد که آدمی انتظار ندارد کسی توانسته باشد در مرمر تراشیدهٔ سختی چون این بدان دست یافته باشد. ولی این نیز واقعیت دارد که پیکرتراشان در اینجا سنگ را با چنان دستِ آزادی می‌تراشند و از کار درمی‌آورند که با کار نقاشان رقابت می‌کند. آنها با ایجاد نوسانهایی در حکاکی سطح، آن را سایه‌دار نشان می‌دهند، و حتی درجاتی از سایه بر روی آن پدید می‌آورند، گویی این کار را با اشارات قلم کرده‌اند. گستردگی تنزیب گونهٔ پارچه روی شکم الهه و موجهای جامهٔ دورادور بالای رانها و پاهایش نه فقط حکایت از مهارت و ظرافت در سنگتراشی دارند بلکه تلاشی موفقیت آمیز برای واداشتن سنگ به انجام دادن کاری است که شعر و نقاشی انجام می‌دهند ـ یعنی مجسم ساختن اختلاف نماهای جزیی و جوهر جاری و ساری عمل در یك زمان. و بالاخره، هنرمند از ما می‌خواهد که با دیدن این پیکره، وجود بادوزان و دریا را احساس کنیم. از اینجا به یاد بادبان برآمده و باد گرفتهٔ کشتی **دیونوسوس** در تابلوی نقش سیاهگونِ **دیونوسوس در کشتی** (تصویر ۱۳۰) می‌افتیم و به نظر می‌رسد که این فکر اساساً از آنجا آغاز شده باشد.

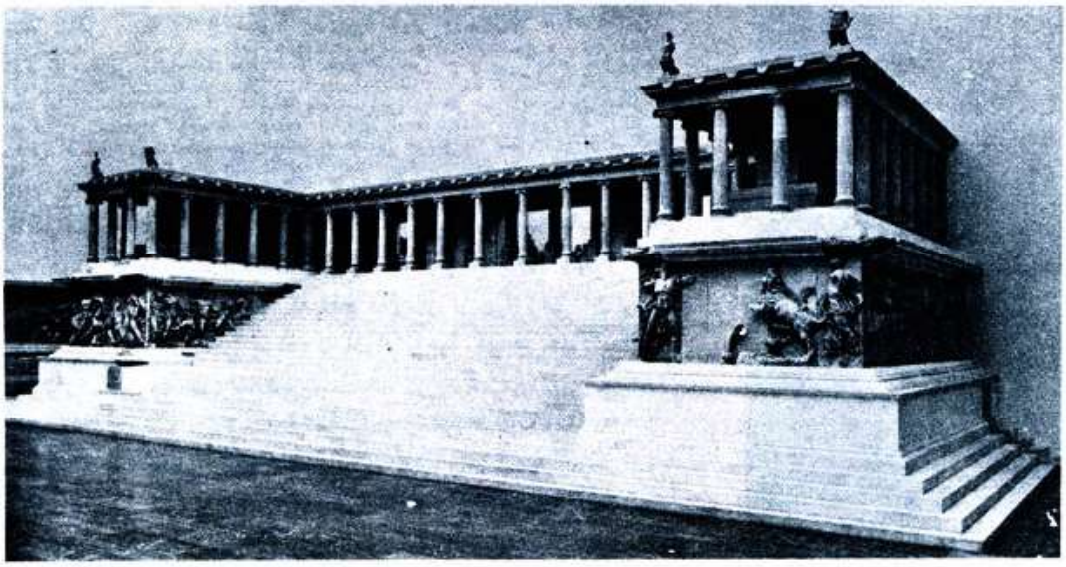
گسترش محیط فضایی پیکره برای ایجاد تصور صحنه‌ای که پیکره بتواند بر رویش دست به عمل بزند و می‌زند، در تندیسهای مربوط به پادشاهی هلنیِ **پرگاموم** و جمهوری جزیره‌ای **رودس** از سدهٔ سوم تا سدهٔ نخست پیش از میلاد ظاهر می‌شود. از گروه پیکرهٔ اهدایی **آتالوس ا** فرمانروای **پرگاموم** (۲۴۱ ـ ۱۹۷ ق. م.) یك پیکره به نام **مردی از اقوام ناحیهٔ گُل می‌میرد**، البته کپیهٔ رومی آن، برجا مانده است (تصویر ۱۸۴). این پیکره روی صحنه، رئالیستی وتاریخی است، زیرا هدف از آن بازنمایی فاجعهٔ وارد شده بر **گُلها** در جنگهایی است که **آتالوس** در همانِ روزها با مهاجمان بربر داشته است. مقایسهٔ **مردی از اقوام ناحیهٔ گُل می‌میرد** و پیکرهٔ **جنگجوی محتضر** از سنتوری شرقی معبد **آیگینا** (تصویر ۱۵۳) نشان می‌دهد که در فاصلهٔ کمتر از دویست سال، اصلِ یکنواختیِ حرکت به خوبی فرا گرفته شده است. مرد گُل، که در اثر زخم خونبار وارد شده بر سینه‌اش به زمین افتاده است، ذره ذره نیرویش را از دست می‌دهد، سنگینی بدنش سریعاً به روی آخرین تکیه‌گاهش که همان دست راستِ لرزان وی

است، منتقل می‌شود؛ با سقوط بدنش، خود او سقوط خواهد کرد. بیننده به محض مشاهدهٔ خطوط و سطوح بدن او و بی آنکه نیازی به تفسیر یا تکمیل معنی آن داشته باشد، این را در می‌یابد. این پیکره، بازتابی از پیروزی رئالیسم است. همچنین می‌تواند نشانه‌ای از تسلیم علایق پیکرتراشی در برابر صحنه باشد، زیرا در اینجا همچنان که می‌دانیم منظره‌های بارقهٔ رنج آدمی که با رئالیسم موشکافانه‌ای به تصویر در می‌آمدند، سنت بزرگ درام را ذره ذره می خشکاندند و عمر انسان را در صحنه‌هایی خونین که فقط جلوه‌ای از بی‌ارزشی آن بودند کوتاهتر می‌کردند. در پیکرهٔ **مردی از اقوام ناحیهٔ گُل می‌میرد** نمایش تندیس‌وار عمل، تا حد نمایشی وحشیانه در صحنه تنزل می‌یابد. رئالیسم، حتی وقتی پیروز شود، نمی‌تواند از این فراتر رود.

در مکتب بعدی برخاسته از **پرگاموم**، رئالیسمی خودنمایی می‌کند که بدین عیانی نیست ولی به سلیقهٔ هلنی تجسم بارقهٔ رنجِ عظیم آدمی تعلق دارد. بخشی از کتیبهٔ بزرگ **نبرد خدایان و غولان از مذبح زئوس و آتنا در پرگاموم** (تصویرهای ۱۸۵ و ۱۸۶) نوع فوق العاده دراماتیک پیکرتراشی تندیس وار را که از **اسکوپاس و لوسیپوس** به‌ارث رسیده بود مجسم می‌سازد. این مذبح در حدود ۱۸۰ پیش از میلاد توسط پسر و جانشین **آتالوس ۱** برای بزرگداشت خاطرهٔ پیروزیهای پدرش ساخته شد. در اینجا هنرمندان با یك شبیه سازی که از لحاظ واقع نمایی به پای پیکرهٔ **مردی از اقوام ناحیهٔ گُل می‌میرد** نمی‌رسد، به شیوهٔ سنتی یونانیان برای نمایاندن رویدادهای تاریخی در قالب اسطوره‌ها رجعت کرده‌اند. عذاب و مرگ، و پیچ و تابهای حاکی از رنج، به شکلی نسبتاً رسمی نشان داده شده‌اند و بیننده آنقدرها احساس نمی‌کند که در برابر عذابی قرار گرفته است که انسانهای عادی ممکن است احساس کنند. در پیکرهٔ **آتنا موی الکوئونیوس جوان را گرفته است** (تصویر ۱۸۶) می‌بینیم که عذاب چهره به سیاق کارهای **اسکوپاس** و پیچیدن پیکره به سیاق پیکره‌های قهرمانانهٔ اسکوپاس و لوسیپوس نشان داده می‌شوند. مضمون تراژیك از روی سبكِ همواره دراماتیك‌تر شوندهٔ سنگ تراشی خوانده می‌شود. منظرهٔ یونانیِ لحظهٔ اوج یا نقطهٔ بزنگاه، هنوز هم بر زمینه‌ای خنثی دیده می‌شود. اما این بار زمینهٔ مزبور را با سایه‌هایی، تقریباً تیره وتار کرده‌اند و پیکره‌ها همچون لکه‌هایی نورانی از دل آن بیرون زده‌اند. این تدبیرها تماماً از نوع «باروك» هستند و پیوند تنگاتنگی با تدبیرهای رایج در اروپای سدهٔ هفدهم دارند. وحدت طرح با دادن سازمانی سیال گونه و در عین حال پیچیده به اجزا ـ همانند پیکره‌های **سه الههٔ پارتنون** (تصویر ۱۶۵) ـ به دست می‌آید. به بیان دقیق‌تر، دو پیکرهٔ اصلی این کتیبه یعنی **زئوس و آتنا**، مستقیماً با الهام از پیکره‌های **پوسیدون و آتنا** از سنتوریهای **پارتنون** ساخته شده‌اند؛ ولی همین یکپارچگی پویای کل ترکیب بندی مزبور، با تناسبهای دقیقاً مطالعه

۱۸۳ الههٔ پیروزی ساموتراس، حدود ۱۹۰ ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۲۴۰ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس.

۱۸۴ مردی از اقوام ناحیهٔ گُل می‌میرد، کپیهٔ رومی از روی اصل مفرغین یونانی، پرگاموم، حدود ۲۴۰ ق م. مرمر، به اندازهٔ طبیعی، موزهٔ کاپیتولینو، رُم.



۱۸۵ مذبح زئوس و آتنا، پرگامـوم، حدود ۱۷۵ ق م. موزهٔ برلین. (جبههٔ بازسازی شدهٔ غربی.)

۱۸۶ آتناموی آلکوئونیوس جوان را گرفته است، ازکتیبهٔ مذبح زئوس و آتنا. مرمر، بلنـدی ۲۳۵ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین.

شدهٔ بخشهای جداگانه‌ای که در پیکره‌های متعلق به دورهٔ کلاسیك پیشین می‌بینیم تفاوت دارد. در این گونه وحدت تصویری، که با حرکت نور و اختلاف سایه حاصل شده است، یك بار دیگر نفوذ بسیار نیرومند نقاشی را می‌توان تشخیص داد.

موضوع عذاب، چنان در دنیای هلنی و هنر آن نفوذ کرده است که می‌توان آن را به عنوان تفسیر زندگی به وسیلهٔ انسانهایی دانست که یأس ملازم با زوال یك نظام کهنتر و منطقی‌تر را در می‌یافتند. یکی از آخرین آثار منسوب به پیکرتراشی هلنی، گروه پیکرهٔ **لائوکوئـون** و محصول مکتبِ همچنان فعال رودس است (تصویر ۱۸۷). در ایـن گروه، **لائوکوئون** کاهن تروایی و پسرانش را می‌بینیم که به وسیلهٔ ماران دریایی در هم فشرده و کشته می‌شوند ـ بعضیها می‌گویند به علت بی‌توجهیش به **آپولون**، و برخی دیگر می‌گویند به این علت که او با فاش ساختـن حیلـهٔ جنـگی اسـب تروا برای هموطنـانش موجـب رنجیدگی و خشم **پوسیدون** (که از یونانیان طرفداری می‌کرد) شد. رنجش او هر چه بوده باشد، **ویرژیل** حال او را با رئالیسمی بی‌امان توصیف کرده است:

> **لائوکوئون** را... آنها [مـاران دریایـی] می‌گیرنـد و با تاهـای شدیـدی می‌پیچند؛ و اکنون که دوبار به دور کمرش پیچیده‌اند و پوستهای فلس دارشان را دوبار به دور گردن او پیچانده‌اند با سر و گردنی برافراشته رو به بالا می‌روند. درست لحظه‌ای که او می‌کوشد گره‌ها را با دستانش از هم بگشاید کمرش غرق در خون و زهر سیاه می‌شود؛ و در این لحظه است که نعره‌های گوشخراش وی همچون نعره‌های گاونر زخـم خورده‌ای که از مذبح گریخته و تبر بد گُهـر را از گردنش دور کرده اسـت به آسمـان برمی‌خیزد.

شکنجهٔ تماشایی **لائوکوئون** و پسرانش با استفاده از شیوه‌های بدیعی توسط هنرمندان و شاعران به توصیف درآمده است: حالتهـای شکنجه بار، کشش و تقلای عضلات، و رگهای برآمده. با این حال گسستهایی از واقعیت بصری به چشم می‌خورد، مانند عدم تناسب میان قد پسرها در مقایسه با قد پدر ـ شاید عمدی بوده باشد ـ که خواسته است این دو را به عنوان دو پسر نشان دهد ولی در واقع مانند دو مرد کوچك به نظر می‌رسند. از این گروه پیکرهٔ بی‌نهایت مورد علاقهٔ مردم بارها شبیه سازی شده است، که گاهی به مقیاس بزرگتر بوده است، و در سدهٔ هجدهم تحلیل آن توسط **گوتهولد لسینگ** بدانجا انجامید که وی هنر پیکرتراشی و شعر را از لحاظ کارکردْ متضاد یکدیگر اعلام داشت و شاخه‌ای از فلسفه را به نام زیبایی شناسی بنیاد نهاد.

پلینی از سه پیکرتراش **رودسی ـ آگساندر، آتنودوروس، و پولودوروس** ـ به عنوان سازندگان گروه پیکرهٔ **لائوکوئون** نام برده است. همین سه نام بر روی عقب بدنهٔ یك کشتی مرمرین (تصویر ۱۸۸) که بخشی از چندین گروه پیکرهٔ تراشیده به شمار می‌رفته و تکه‌هایش از غار بزرگی به نام **اسپرلونگا** در نزدیکی دریـا و ۱۲۰ کیلومتری جنوب رُم به دست آمده است، حکاکی شده‌اند. از این غار که در مجاورت یکی از ویلاهای متعلّـق به اوایل سدهٔ نخست میلادی واقع شده است به عنوان تالار ناهار خوری استفاده می‌شده است. گروه پیکره‌های چند پیکری، ظاهراً در دو تاقچه یا فرورفتگی دیوارهای غار و محوطهٔ دایره‌وار مرکزی آن به نمایش گذاشته می‌شده‌اند. دست کم تعدادی از این پیکره‌ها از جزیـرهٔ **رودس** به غار مزبـور آورده شده‌اند و در حوالی سال ۲۹ میلادی یعنی پس از بازسازی بخش فروریخته‌ای از غار، در آن نصب شده‌اند.

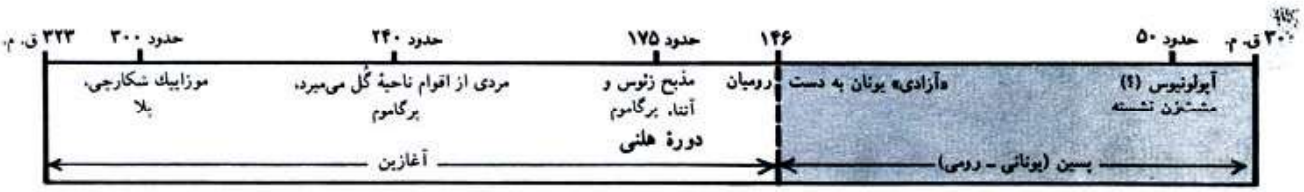
تفسیر قاطعانهٔ صحنه‌های درون غار بسیار دشوار است زیرا فقط تکه‌هایی از این گروه پیکره‌ها یافت شده است و پیکره‌ها را ظاهراً برای به دست آوردن آهك یا به دلیل تعصبات مذهبی، خُرد کرده‌اند. دست کم به نظر می‌رسد که دو صحنه از افسانهٔ **اودیسه** در اینجا شبیه سازی شده‌اند: کور کردن **پولوفموس** (از جملهٔ قطعات یافت شده می‌توان به

پاهای تندیس عظیمی اشاره کرد که بلندیش احتمالاً به شش متر می‌رسیده است) و حمله کردن **اسکولا** به کشتی **اودیسئوس**. در تصویر ۱۸۸ سکاندار هراسانی را می‌بینیم که از عقب کشتی به دریا می‌افتد و در همان حال رفقایش (که در اینجا دیده نمی‌شوند) با هیولایی که وارد عرشهٔ کشتی شده است می‌جنگند. احتمالاً زیباترین و ظریفترین تکهٔ به دست آمده، سردیس **اودیسئوس** (تصویر ۱۸۹) است. این سردیس که ظاهری نامتشنج‌تر و کم هیجان‌تر از سرِ **لائوکوئون** دارد، وحشتی را که این حادثه و ترس از مرگ قریب‌الوقوع در دل **اودیسئوس** انداخته‌اند برجسته‌تر منعکس می‌سازد. این تأثیر ـ بدون استفاده از ادا و اصول یا اغراق در نمایش چشمها و حالت دهان **لائوکوئون** به نشانهٔ شکنجه‌ای که می‌کشد ـ به کمک موهای پریشان و درهم پیچیده و ریشی که صورت این قهرمان **هومری** را پوشانده است به دست می‌آید و حکایت از جرقهٔ وحشتی دارد که در اثر پیکار مخوف مزبور بر عرشهٔ کشتی روشن شده است. با آنکه تاریخ ساخت تندیسهای **اسپرلونگا** بر ما روشن نشده است، احساس می‌شود که باید قدمتشان از لائوکوئون بیشتر باشد زیرا نیروی بیانِ این پیکرتراش رودسی را در اوج آن و پیش از آنکه در برابر نمایش تئاتری مختص گروه اخیر تسلیم شود نشان می‌دهد.

پیکرتراشی هلنی دوشادوش درام درد و بارقهٔ رنج، به سنتِ زیباییِ کمال مطلوب پراکسیتلسی از نوع هلنی آن ادامه داد، همچنان که در **آفرودیته کورنه‌ای** پیشین دیدیم. یکی دیگر از اعقاب هلنی این تیرهٔ پراکسیتلسی، پیکرهٔ آفرودیتهٔ ملوسی (حدود ۱۵۰ ـ ۱۰۰ ق. م. از مرمر، بلندی تقریباً ۱۹۵ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس) یا **ونوس دو میلوی** مشهور است. در این پیکره، همچون پیکرهٔ پیشین، زیبایی کمال مطلوب از درون دنیای فوق العاده حساسِ تناسبهای منطقی به درآمده و در ظاهری از گوشت و پوست زنده گنجانده شده است ـ مانند زنده شدن پیکرهٔ **گالاتیان** در نظر **پوگمالیون**. احساس علاقه به سنگ به عنوان سنگ، در برابر اندیشهٔ بلند پروازانهٔ از کار درآوردن سنگ به گونه‌ای که همچون گوشت و پوست نرم و گرم بدن آدمی به نظر برسد، از پای درآمده است. تأثیراتی از این دست، فقط کار هنرمندی است که سهولت فنی درخشانی در کارش دارد و آن را با این اعتقاد انجام می‌دهد که وظیفهٔ هنرمند در آوردن منظره یا پیکره‌ای زیبا، وفادار به واقعیت بصری و در عین حال چنان تغییر یافته از دل سنگ است که بتواند به عنوان تجلّی بی‌عیب و نقص شکل بدن آدمی، توجه تیزبین‌ترین انسان را به خود جلب کند. وفاداری به واقعیت بصری می‌تواند پیکرتراش را به شبیه سازی صریح و تزلزل ناپذیر از متضادِ زیبایی نیز سوق دهد، مانند **پیرزنی از بازار** (تصویر ۱۹۰). این

۱۸۷ گروه پیکرهٔ لائوکوئون، اوایل سدهٔ نخست پیش از میلاد (؟)، مرمر، بلندی ۲۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ واتیکان، رُم. (بخشی از آن بازسازی شده است.)

۱۸۸ آگساندر، آتنودوروس، و پولودوروس، سکاندار اودیسئوس به دریا می‌افتد، حدود ۱۵۰ ق م. (؟) مرمر، تقریباً به اندازهٔ طبیعی. موزهٔ اسپرلونگا.



موجود خمیده و لنگان، بسته به اینکه بیننده در چه حال و هوایی باشد، به صورت شیئی تحقیرآمیز، رقت آور، یا نفرت انگیز در برابر دیدگانش جلوه می‌کند.

ناهمخوانی موجود در موضوع این دو اثر، بازتابی از دامنهٔ گستردهٔ مضمون و غرابت بصری پیکرتراشان هلنی است. هدف پیکرتراش، برانگیختن بیننده مطابق موضوع یا مضمون اثرش است. گذشته از این، از بیننده انتظار دارد که سجایایی از تندیس مزبور را که در زندگی روزمره دیده است، تأیید کند، به طوری که بخش بزرگی از واکنش به این تندیس نتیجهٔ آشنایی بیننده با مدل یا نوع آن در متن تجربه‌های خود وی است. مثلاً پیکرتراش کلاسیك غالباً جوانان را در اوج رشد جسمانی نشان می‌داد و هنرمند هلنی، دامنهٔ موضوع کارش را بسط می‌داد تا نه فقط خیلی پیرها بلکه خیلی جوانها را نیز در بر گیرد. محتمل به نظر نمی‌رسد که حتی در تصور پیکرتراش متعلق به سدهٔ پنجم پیش از میلاد گنجیده باشد که پسری که غازی را خفه می‌کند (تصویر ۱۹۱) می‌تواند موضوعی در خور شبیه سازی باشد. این پیکره شاید در نگاه اول، چندان خوش آیند به نظر نیاید، مخصوصاً با آن سایه روشنهایش، ولی بدون تردید، آفریننده‌اش در نظر داشته است پیکره‌ای «جذاب» بسازد،و خنده‌هایی آمیخته با ستایشِ هنرمند ـ بوئتوس ـ به دلیل نبوغی که در ابداع یك موضوع شگفت انگیز از خود بروز داده است، بر لبهای بینندگان بنشاند. و باید پذیرفت که بوئتوس از دیدگاه صوری توانسته است موضوعی بی‌اهمیت را به یك اثر بسیار مؤثر و چشمگیر هنری تبدیل کند. شکلهای چرخنده، در یك ترکیب بندی فشرده و هرم گونه‌ای جای داده شده‌اند که در عین بغرنجی، یکپارچه نیز هست و در آن فضاهای خالی همچون فضاهای پُر دقیقاً مورد مطالعه، و به عنوان اجزای کارکردیِ یك کل مورد استفاده قرار گرفته‌اند. اشارات پراکنده به «زوال» هنر یونان در دورهٔ هلنی را مطمئناً نمی‌توان بدین معنا تفسیر کرد که هنرمند مهارت پیشین خود را از دست داد. بدون تردید، منظور از این سخن آن است که بینشهای هنری، از اوج آرمانهای متعال به حضیض زندگی روزمره فرود آورده شدند.

در پیکرهٔ **مشت‌زنِ نشسته** (تصویر ۱۹۲) که از آخرین آثار متعلق به دورهٔ هلنی است (شاید درست آن باشد که یونانی - رومی به شمار آید زیرا به حدودِ یکصد سال پس از الحاق یونان به امپراتوری روم مربوط می‌شود)، مشت زنی را می‌بینیم که پس از پیکاری سخت و خوردن ضربه‌های جانانه از صحنه بیرون آمده است و استراحت می‌کند، شاید هم شکست خورده است و به سرزنش‌های مربی‌اش گوش می‌دهد. این مشت زن، مردی تناور است ولی چهرهٔ درهم کوبیده، بینی شکسته، و زخمهای عمیق روی بدنش، گویای آن چیزی هستند که بر او گذشته است. پیکرتراش در اینجا نه با عقل ما بلکه با عواطف ما سروکار دارد زیرا می‌کوشد ترحم ما را نسبت به پیکر درهم کوبیدهٔ این رزمندهٔ پرتوان برانگیزد. در آخرین مرحلهٔ تکامل پیکرتراشی هلنی که در طی چند صد سال طیفی از امکانات و تجسمات ـ از پیکرهٔ **آپولون** در اولمپیا گرفته تا مشت زن خشنی که دوران قدرتش به پایان رسیده ـ را پشت سر گذاشت بیان داستان، رئالیسم، و علاقه به انسان مورد توجه هنرمند هلنی قرار می‌گیرند.

معماری

گونه‌گونی، پیچیدگی، و پیشرفتگی چشمگیر فرهنگ هلنی، به یك شیوهٔ معماری با مقیاسی بزرگ و تنوعی پردامنه ـ به مراتب فراتر از آنچه کشور - شهر کلاسیك می‌توانست بطلبد ـ نیازمند بود. فعالیتهای ساختمانی از مراکز قدیمیِ واقع در سرزمینِ اصلی یونان به شهرهای پررونقِ پادشاهان هلنی در آسیای صغیر که مرکزیت بیشتری برای دنیای هلنی داشتند انتقال یافت. مقیاس بزرگ و گسترش استادانهٔ فضای درونی بناها ـ که این یکی از مختصات معماری هلنی بود ـ در **معبد آپولون در دیدوما** (دیدومایون) نزدیك **میلتوس**، شهر یونیك کهن بر ساحل غربی آسیای صغیر نشان داده شده است (تصویرهای ۱۴۲ و ۱۹۳). این معبدِ یونیكِ دورِ ستونی بر روی پایه‌ای هفت پله‌ای در ارتفاع تقریباً چهارمتری سطح مقصورهٔ آن که عمداً بی‌سقف و رو به آسمان باز مانده بود ساخته شده است. عرض این معبد پنجاه و یك متر، طولش ۱۰۸ متر و ارتفاع ستونهای دورتادورش ۱۹ ½ متر است. تالار گود و پر از ستون آن مقدم بر یك اتاق کفش کن ساخته

۱۸۹ آگساندر، آتنودوروس، و پولودوروس، **سردیس اودیسئوس**، حدود ۱۵۰ ق م. (؟) مرمر، به اندازهٔ طبیعی. موزهٔ اسپرلونگا.

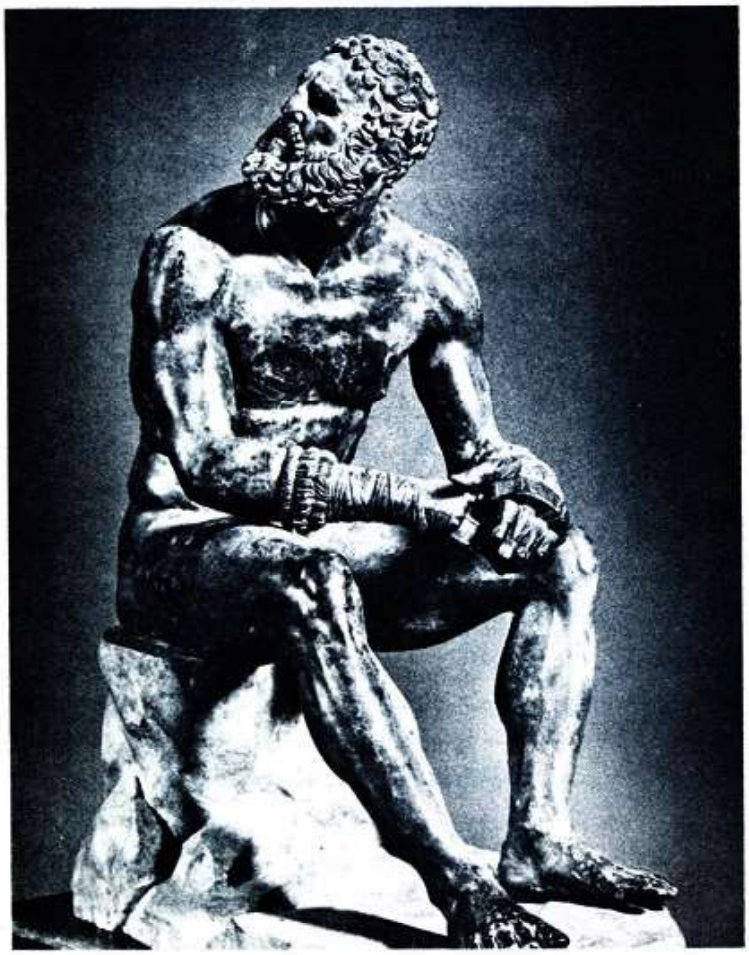
شده است که از آنجا پلکان بزرگی به عرض پانزده متر به سوی حیاط روباز معبد سرازیر می‌شود و راه دسترسی بسیار شکوهمندی برای زیارتگاهِ کوچکِ دارای ستون بندی خلفی که محل نگه داری از پیکرهٔ پرستشی بود و پیهایش را می‌توان در این تصویر دید، فراهم می‌آورد. این طراحی پیچیدهٔ فضای درونی تالارهای بزرگ، مستقیماً به شیوهٔ رومی پس از خود می‌انجامد و گسست چشمگیر و شدیدی از معماری کلاسیك یونان به شمار می‌رود که بر نمای بیرونی ساختمان تقریباً به عنوان یك تندیس تأکید می‌کرد و درون آن را تقریباً ساده رها می‌کرد.

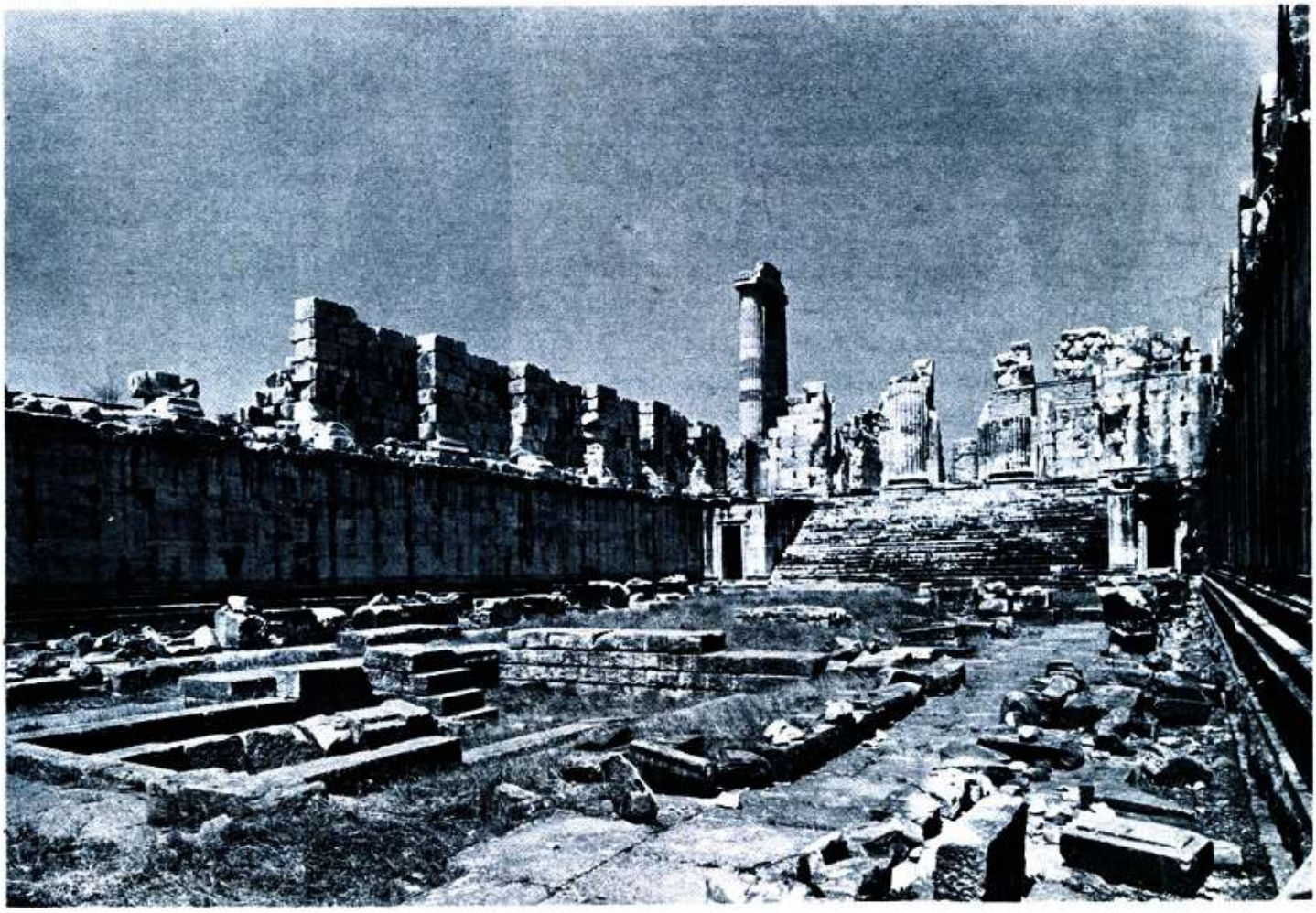
نمونهٔ دیگری از طراحی ماهرانهٔ فضای روباز، تئاتر سرگشادهٔ **اپیداوروس** است که **پاوسانیاس** آن را بهترین تئاتر سرگشادهٔ یونان نامیده بود (تصویرهای ۱۹۴ و ۱۹۵). این ساختمان (متعلق به ۳۵۰ پیش از میلاد) با آنکه به شیوهٔ کلاسیك ساخته شده است نه هلنی و به دوره‌ای تعلق دارد که در آن تئاترها در مراحل نسبتاً اولیهٔ خود به سر می‌بردند، تمام واحدهای کارکردی و ترتیب ظاهری تئاترهای بعدی را داراست. ردیفهای متحدالمرکز نشستگاههای نسبتاً بیشتر از نیمدایرهٔ تماشاگران، در سراشیب یك تپه ساخته شده بود و قطر دایرهٔ بیرونی‌اش تقریباً ۱۲۰متر است. راه پله‌ها یا راهروی میان پله‌ها به صورت چندین شعاع از مرکز دایره که محل **ارکستر** یا اجرای عملیات نمایشی بود تا محیط دایره کشیده شده‌اند، و نشستگاههای سنگی را که با یك راهروی پهن به دو بخش بالایی و پایینی تقسیم شده‌اند از هم جدا می‌سازند. **ارکستر**، پیش صحنه، و صحنه، طوری طراحی شده‌اند که بیشترین درجهٔ سهولت ممکن برای دیدن اجرای نمایشها و آماده شدن

۱۹۰ پیرزنی از بازار، سدهٔ دوم ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۱۲۴ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك (بنیاد راجرز).

۱۹۱ بوئتوس، **پسری که غازی را خفه می‌کند**، سدهٔ دوم ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۸۳ سانتی‌متر، موزهٔ دولتیِ آثار باستانی، مونیخ.

۱۹۲ آپولونیوس (؟) **مشت‌زن نشسته**، حدود ۵۰ ق م. مفرغ، بلندی تقریباً ۱۲۵ سانتی‌متر. پیدا شده در رُم. موزهٔ ملی رومانو، رُم.





۱۹۳ فضای درونی معبد آپولون در دیدوما (دیدومان)، نزدیك میلتوس، آغاز ساختمان در ۳۱۳ ق م.

بازیگران فراهم آید. پارودها (یا گذرگاه بین صحنه و تماشاگران) در هر دو طرف از پهنای کافی برای خروج سریع تماشاگران برخوردار است. این ژرف اندیشی در تهیهٔ نقشهٔ تئاتر و پیش‌بینی راههای راحتیِ تماشاگران، حکایت از توجه روزافزون به نظرات و پاسخهای فردی دارد، همچنان که نمایشنامه‌های کمدی نو در روزگار ما با چنین هدفی اجرا می‌شوند.

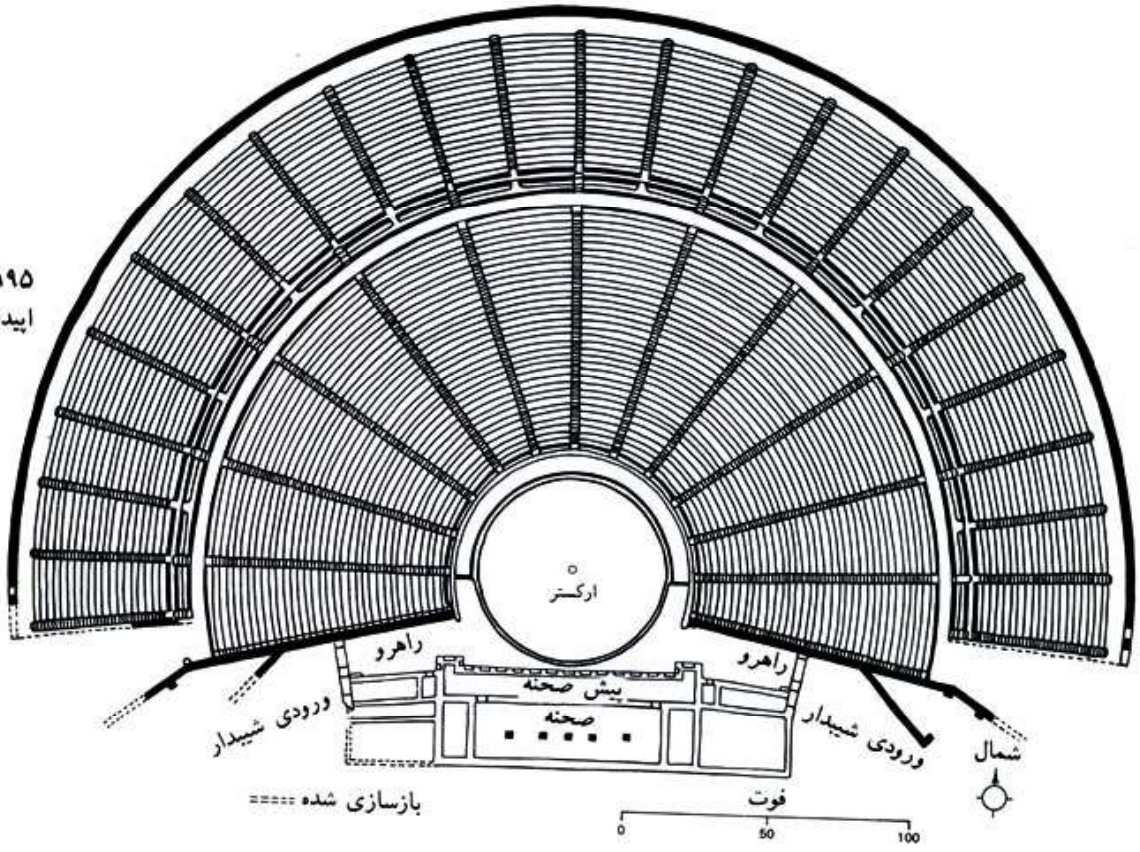
انطباق اندیشمندانهٔ فضا بر نیازهای انسان، نه همچون روزگار باستان برای ستایش از خدایان و ارضای هوسهای شاهان، بخشی از سنت انسان دوستی یونان و کمك آن به تاریخ جهان است. یونانیان هلنی، بر دامنهٔ تصور خویش از طراحی معمارانه افزودند تا شهرهای بزرگ را نیز مطابق آنها بسازند. نقشه‌های منظم خیابانهای شبکه مانند، که به دورهٔ کهن در تاریخ یونان مربوط می‌شوند، در سدهٔ پنجم پیش از میلاد توسط **هیپو داموس** معمار **میلتوسی**، به صورت طبقه بندی شده و انتظام یافته‌ای درآمدند. نام **هیپودا‌موس** با نقشه‌های صفحه شطرنجی شهرهای یونانی، مانند شهر **پرینه** جوش خورده است (تصویر ۱۹۶).[۴] طرح **هیپودا‌موس**، همچنانکه از نقشهٔ **پرینه** برمی‌آید، از شبکهٔ درهم فشردهٔ خیابانهایی تشکیل می‌شودکه یکدیگر را با زوایای قائمه قطع می‌کنند، بی‌آنکه بر محوری خاص به نشانهٔ الگوی مسلط ترافیك در آنها تأکیدی شده باشد. در اینجا، نقشهٔ ساختمانی بر یك منطقهٔ نامنظم و سراشیب، بدون توجه به نوع زمین، منطبق شده است. فقط دیوارهای دفاعی پیرامون شهر دقیقاً با خط الرأسهای جغرافیایی انطباق دارند، و نتیجتاً ارتباط و تناسبی میان دیوارها و نقشهٔ خیابان به چشم نمی‌خورد. از طرف دیگر، شبکهٔ مزبور، بسیار ظریف و منظم است و اثری از تفاوتهای اجتماعی یا اقتصادی در آن دیده نمی‌شود، زیرا شبکه‌ای ماهیتاً دموکراتیك است.

اصل سازمان دهندهٔ اصلی نقشهٔ **هیپو داموس**، میدان بود که در مرکز قرار می‌گرفت و به راحتی برای همهٔ شهروندان قابل دسترسی بود. دورتادور میدان، رواقهای دراز و سرپوشیده پیش‌بینی شده بود که بازارها و ادارات در آنها واقع شده بودند و بیان معمارانهٔ زندگی عمومی در این شهر به شمار می‌رفتند. اینجا مرکز داد و ستد و سیاست بود، شهر از همین جا اداره می‌شد، شایعه‌ها از همین جا ساخته و پراکنده می‌شدند، و آموزش انضباط اخلاقی و منطقی به شهروندان در رواقی متمرکز بود که **فلسفهٔ رواقیون** نیز نام خود را از آن گرفته است.

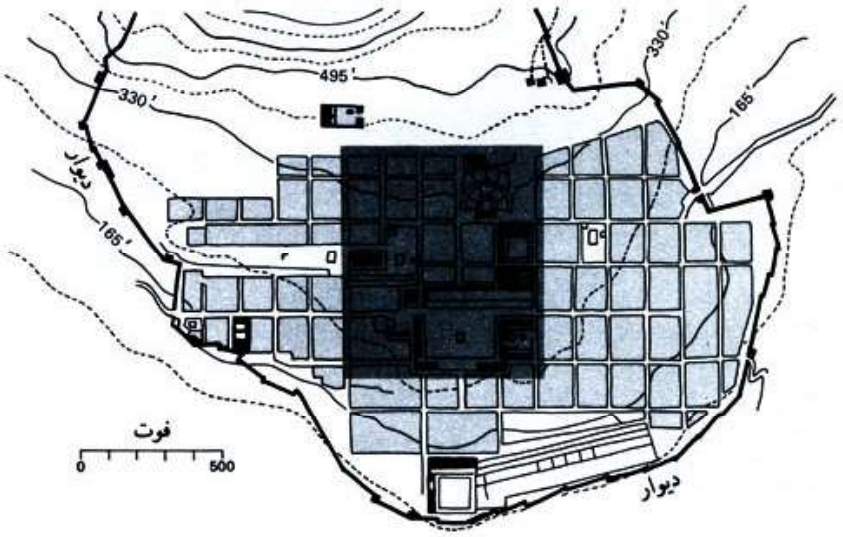
در همین نقطه از تاریخ معماری است که می‌توانیم از خانه‌سازی سخن بگوییم و ظاهر یك سکونتگاه عادی انسانی را که شایستهٔ نهادن

۴. اطلاعات مربوط به شهرنشینی در روزگار باستان بسیار اندك است زیرا باستان‌شناسان غالباً ترجیح می‌دهند در نقاط محدودی حفاری و تحقیق کنند، و از لحاظ‌اقتصادی به ندرت ممکن است بتوانند چندین کیلومتر از خیابانهای شهرها را از زیر خاك به درآورند. لیکن از پاره‌ای مدارك ناقص چنین برمی‌آید که شهرهایی با خیابانهای منظم و معمولاً متقاطع در مصر و بین‌النهرین باستانی وجود داشته‌اند.

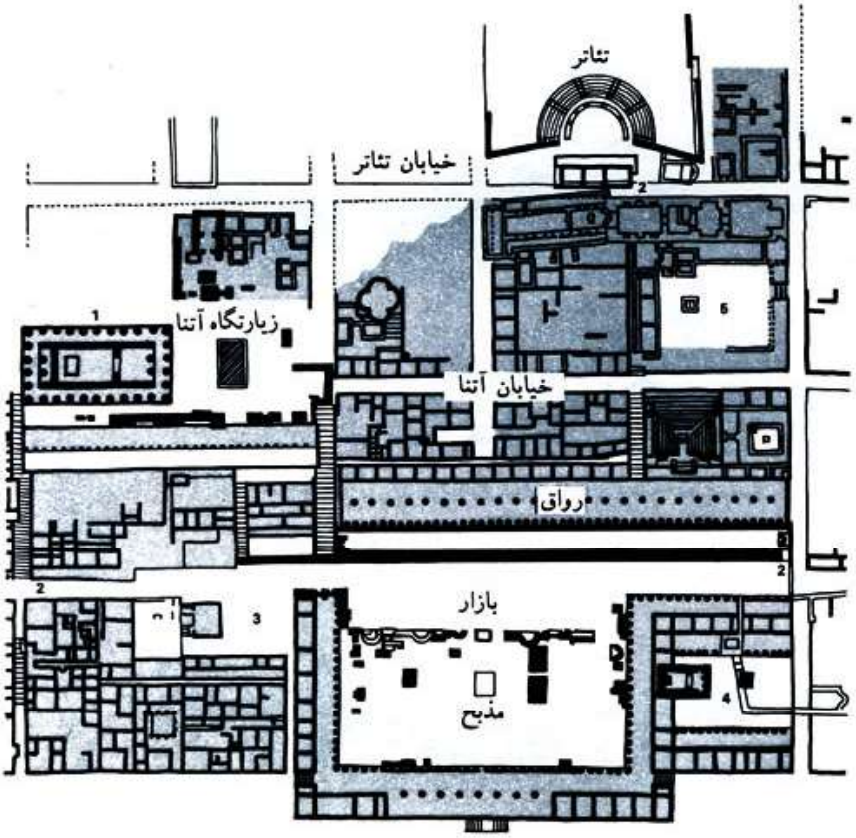
۱۹۴ منظرهٔ تئاتر سرگشادهٔ اپیداوروس،
حدود ۳۵۰ ق م.



۱۹۵ نقشهٔ ساختمانی تئاتر سرگشادهٔ
اپیداوروس.



۱۹۶ نقشهٔ مسطح ساده شدهٔ شهر پرینه. منطقهٔ تیره‌رنگ چهارگوش، در تصویر زیر با جزییات نشان داده شده است.



۱. ویرانه‌های معبد
۲. چاهها
۳. بازار گوشت و ماهی
۴. زیارتگاه آسکلپیوس
۵. مدرسه
احتمالاً سرپوشیده
تخمینی

نام خانه است (تصویر ۱۹۷) کشف کنیم (حتی در پرینه). از لحاظ نوع، قطعه زمینی که خانهٔ هلنی بر آن بنا می‌شد با یك دیوار محصور می‌شد تا گِل و کثافت خیابانِ باریكِ مقابلش در آن ریخته نشوند. یك در به اتاق خدمتکاران باز می‌شد و از آنجا راهروی سرپوشیده‌ای تا حیاط کشیده شده بود و درهای تمام اتاقهای مسقف به این حیاط باز می‌شدند. سکونتگاههای ثروتمندان، علاوه بر جلوخان (مشابه دهلیز سرگشادهٔ رومی) یك باغ ستون بندی شده یا ایوان ستوندار نیز داشتند. خانهٔ پرینه‌ای، در مقیاسی کوچکتر، بازتابی از علاقهٔ عام هلنی به طراحی فضاهای راحت در درون بناها و توجه روز افزونشان به سودمندی و راحتی در زندگی روزانهٔ فرد عادی است.

پرینه یك شهر کوچك بود، و خانه‌هایش نسبتاً متوسط بودند. غنی‌ترین و پرشکوه‌ترین جلوه‌های زندگی در پایتختهای متعلق به پادشاهیهای هلنی ـ اسکندریه در مصر، پرگاموم در آسیای صغیر، و پلا در مقدونیه ـ شکوفا می‌شد. در این شهرها پادشاهان و ملازمانشان خود را در چنان تجملی غرق کرده بودندکه در وصف وضع‌شان ضرب‌المثل‌های فراوان ساخته شد و شیوهٔ زندگی ایشان تا سطحی رسیده بود که فقط امپراتوران روم در دوره‌های بعدی روزگار باستان توانستند به پایشان برسند. از جملهٔ ماندگارترین تجملات هلنی می‌توان به موزاییکهایی اشاره کرد که در تزیین کف اقامتگاههای ثروتمندان این شهرهای درباری به کار می‌رفت.

موزاییکها

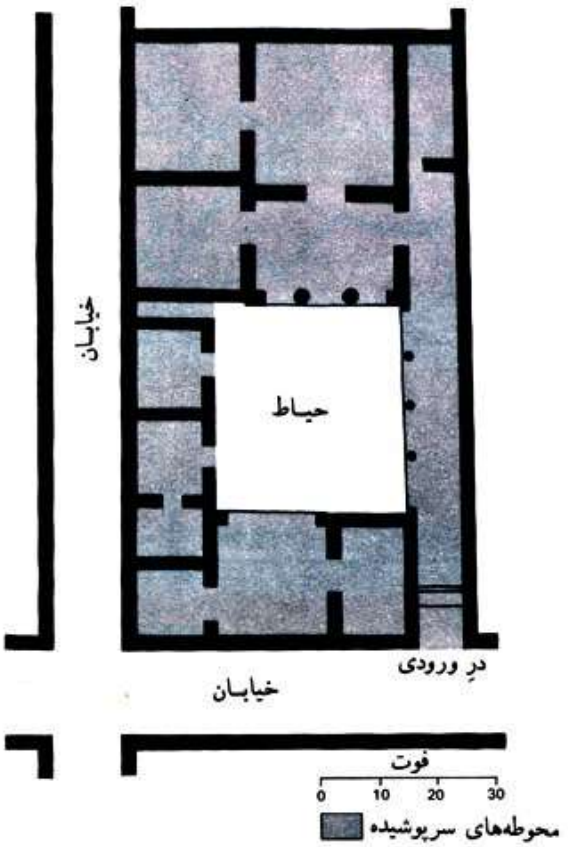
موزاییك به عنوان شکلی از هنر، به گونه‌ای نسبتاً عادی و در جریان کاربردهای روزانه پدید آمد. (رسم سومریها که دیوارها را با مخروطهایی از گِل پخته و مرصع کاری صدفی می‌پوشاندند، به شکلی که در پرچم اور لوحهٔ رنگی ۴ دیده می‌شود، عمری کوتاه داشت.) در منطقهٔ مدیترانه، به نظر می‌رسدکه اسلوب استفاده از موزاییك، در درجهٔ نخست برای ساختن نوعی کف ارزان و ماندگار رواج یافت. در آغاز، قلوه سنگهای ریزی را که از سواحل دریاها و رودها گردآوری می‌کردند در لایهٔ ضخیمی از گچ کار می‌گذاشتند. اما چیزی نگذشت که متوجه شدند می‌توانند سنگها را به صورت طرحهایی تزیینی در کنار هم بچینند. این کار در آغاز بسیار ساده بود و فقط به شکلهای هندسی محدود می‌شد؛ نمونه‌هایی از این گونه طرحهای تزیینی که به سدهٔ هشتم پیش از میلاد مربوط می‌شوند در گوردیوم از آسیای صغیر به دست آمده‌اند. سرانجام سنگها را طوری کنار هم چیدند که طرحهای تصویری پیچیده‌تری به‌دست آوردند، و در سدهٔ چهارم پیش از میلاد، اسلوب مزبور تا جایی تکامل یافته بود که می‌شد موضوعات اسطوره‌ای را به مقیاسی بزرگ و با رنگهای غنی و جالب شبیه سازی کرد.

مشهورترین موزاییکهای قلوه سنگی متعلق به سدهٔ چهارم در اولونتوس که در سال ۳۴۸ پیش از میلاد به دست اسکندر مقدونی ویران شد، و پلا پایتخت مقدونیه در حدود سال ۴۰۰ پیش از میلاد به دوران سلطنت آرخلائوس به دست آمده است. شهر پلا با آنکه تا اواخر دههٔ ۱۹۵۰ـ ۵۹ تقریباً به کلی از یاد رفته بود (حفاریهای باستان شناسی از سال ۱۹۵۷ در این شهر آغاز شد)، ولی گفتنی است که در همین شهر اسکندر مقدونی زاده شد، ارسطو تعالیمش را انتشار داد، و اوریپیدس چشم از جهان فرو بست. پلا در دوران حکومت اسکندر عملاً پایتخت جهان شد، زیرا وی از همین جا بر امپراتوری پهناورش فرمان می‌راند. با آنکه چیزی از اسباب و اثاثیهٔ خانه‌ها، دیوارهای بناها یا دیگر آثار هنری این شهر باقی نمانده است، موزاییکهای روبازِ کف فضاهای مسکونی دلیل محکمی بر تجمل و زیبایی خانه‌های پلا است. در جزیی از یك موزاییك سالم قلوه سنگی که از میان چندین موزاییك دیگر به به دست آمده، تصویری تقریباً به اندازهٔ طبیعی از صحنه‌ای که شبیه سازیِ یك صحنهٔ شکار است (لوحهٔ رنگی ۱۲) دیده می‌شود. سنگهایی که برای ساختن تصویر مزبور درکنار هم چیده شده‌اند تراشیده شده یا شکل یافته نیستند بلکه قلوه سنگهایی طبیعی‌اند. برای آنکه تصویر مزبور رنگارنگ شود از چندین رنگ استفاده شده است ولی تأثیر اصلی این تصویر زاییدهٔ تضاد شدید میان سنگهای تیره و روشن است. بعضی از خطوط کناری و نشانه گذاریهای داخلی با نوارهای باریك از جنس سرب مشخص شده‌اند، و این گونه ظریف کاری است که بر وضوح طرح می‌افزاید، ولی روزگارش چندان طولانی نبود.

موزاییکهای قلوه سنگی از آنجا که بسیار ارزان و با دوام بودند در سراسر دورهٔ حاکمیت رومیان نیز ماندگار شدند؛ به بیان دقیق‌تر، امروزه نیز در کشورهای حوضهٔ دریای مدیترانه از این موزاییکها برای فرش کردن گذرگاهها و پیاده روها استفاده می‌شود. لیکن اشتیاق به واقع نمایی تصویریِ هر چه فزاینده‌تر، به شیوه‌ای ساده ولی انقلابی انجامید که معمار را به تراش دادن سنگ و درآوردنش به شکلهایی واداشت که بتواند آنها را فشرده‌تر از سابق در کنار هم بچیند.

این سنگهای تراش داده، که امکان نمایش جزییات بیشتری را به معمار می‌دادند، درکنار قلوه سنگها و سطوح محدودی به کار برده می‌شدند که به ظریف کاری بیشتری نیاز داشتند. ولی در سدهٔ دوم پیش از میلاد، موزاییك «حقیقی» که تماماً از سنگهای تراشیده شده ساخته می‌شد در پرگاموم و دلوس طراحی‌شد و پس از تکمیل اسلوب مزبور، برای نمایش رنگهای تند مانند آبی، قرمز، و سبز خالص که ندرتاً در طبیعت یافت می‌شوند، از شیشهٔ رنگی استفاده می‌کردند. موزاییك که یکی از بادوام‌ترین ساخته‌های هنری است، در دوران حاکمیت رومیان بر یونان به شکلهایی بسیار زیبا ساخته می‌شد، در همه جا رواج داشت، و به یکی از ابزارهای اصلی بیان تصویری در دست هنرمندان مسیحی و بیزانسی تبدیل شده بود.

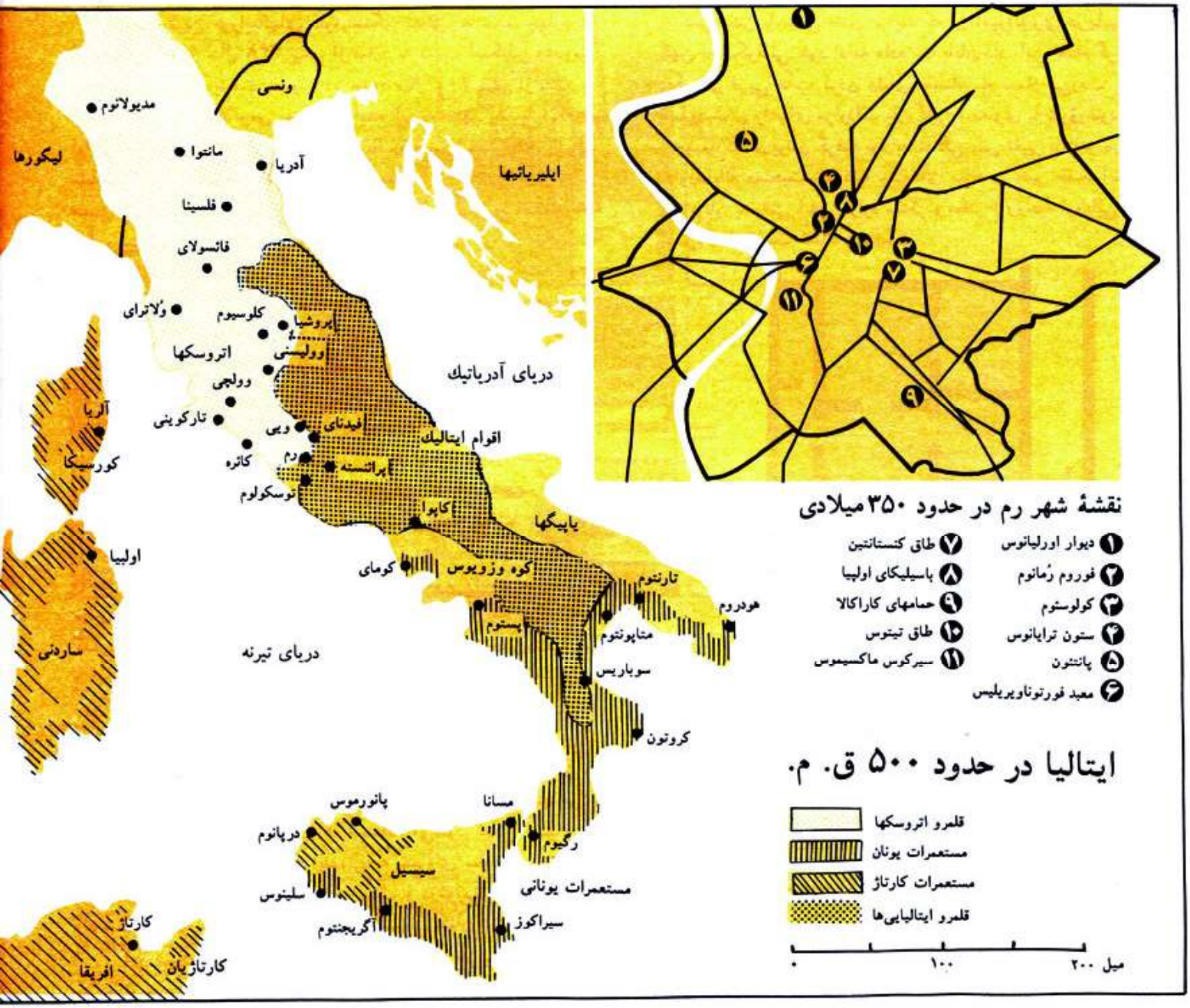
در دورانی که اسکندر و جانشینانش دست اندرکار یونانی کردن سرزمینهای شرقی بودند، قدرتی در مدیترانهٔ غربی به پا می‌خاست که به نوبهٔ خود، همچون یونان، تأثیر تعیین کنندهٔ بزرگی بر تاریخ اروپا و کشورهای اروپایی شده بر جا گذاشت. این قدرت ـ یعنی رُم ـ در سال سرنوشت سازِ ۱۴۶ پیش از میلاد، شهر یونانی کورنت را غارت و دشمن دیرینهٔ خود کارتاژ را نابود کرد، کشورهای کوچك یونانی را به صورت ایالت آخایا در خود جذب کرد و در اطراف ویرانه‌های کارتاژ، ایالت افریقا را برپا داشت. بدین ترتیب رُم با یك تیر دو نشان زد یعنی هم فرهنگ یونان را زیر سپر حمایت خویش آورد هم در غرب مدیترانه به عمر تمدن باستانی خاور نزدیك که در امپراتوری دریایی فنیقیهٔ کهن به شکوفائی خود ادامه داده بود پایان داد. این اقدام گرچه گامی دیگر در غربی مآب کردن دنیای باستان به شمار می‌رفت به معنی مسدود شدن راههای مراودات بازرگانی و معنوی با شرق نبود. زیرا رُم آنچه را که از یونان گرفته بود به شکلی بس تغییر یافته‌تر در اثر پیام خاورمآبانهٔ مسیحیت، به دنیا سده‌های میانه و عصر جدید انتقال داد. اگر یونان به معنی اخص واژه مبتکر و مخترع روحیهٔ اروپایی باشد رُم گسترنده و تقویت کنندهٔ آن است.

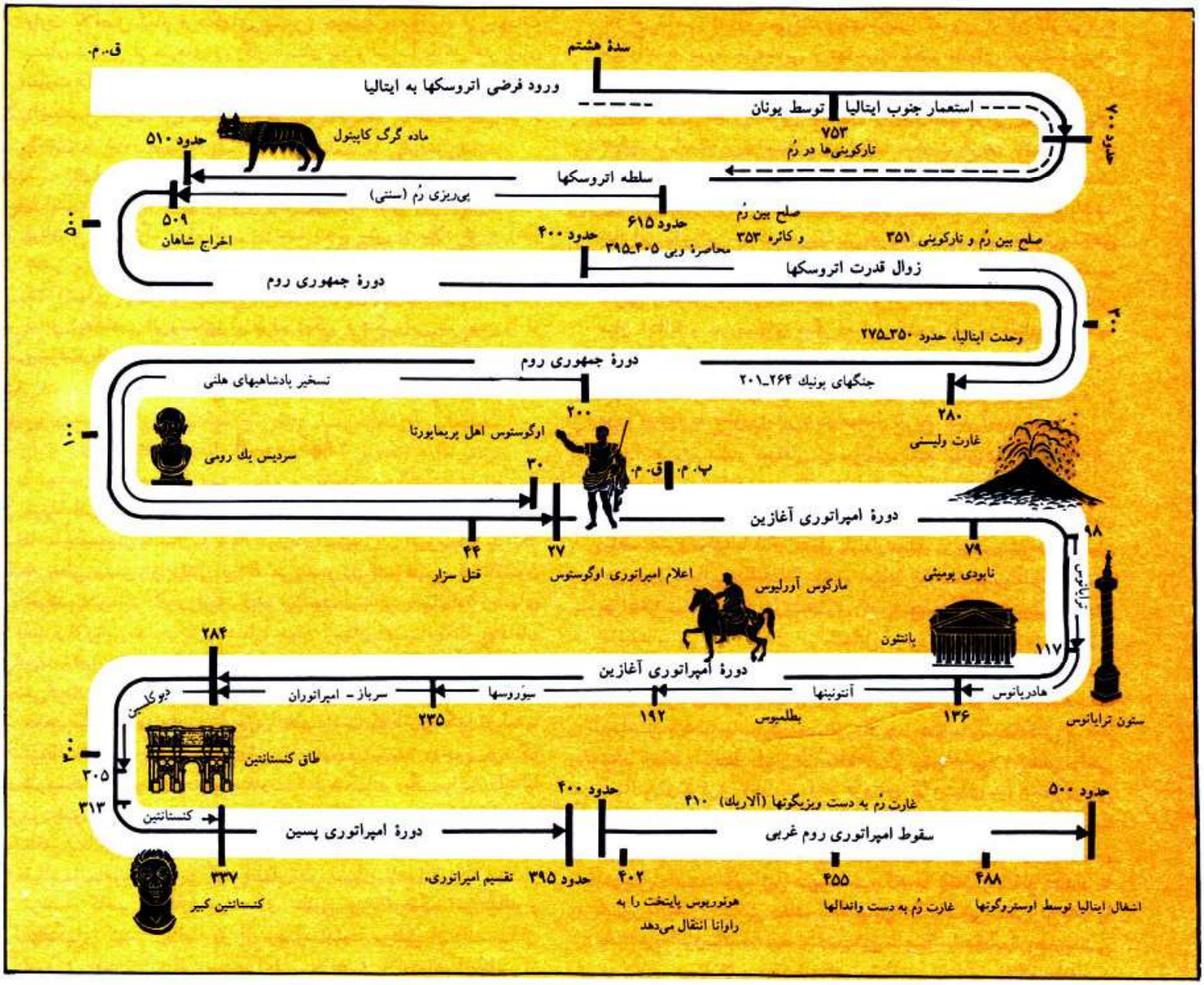


۱۹۷ نقشهٔ خانهٔ شماره XXXIII، پرینه.
(بخشی بازسازی شده.)

فصل ششم

هنر اتروسک و هنر رومی




ق.م.
سدهٔ هشتم
ورود فرضی اتروسکها به ایتالیا
استعمار جنوب ایتالیا توسط یونان
۷۵۳
تارکوینی‌ها در رُم
حدود ۷۰۰ ق.م.
ماده گرگ کاپیتول
حدود ۵۱۰
سلطه اتروسکها
پی‌ریزی رُم (سنتی)
۵۰۹
اخراج شاهان
حدود ۶۱۵
حدود ۴۰۰
محاصرهٔ ربی ۴۰۵ـ۳۹۵
صلح بین رُم و کارتاژ ۳۵۳
صلح بین رُم و تارکوینی ۳۵۱
۵۰۰
زوال قدرت اتروسکها
دورهٔ جمهوری روم
۴۰۰
وحدت ایتالیا، حدود ۳۵۰ـ۲۷۵
دورهٔ جمهوری روم
تسخیر پادشاهیهای هلنی
جنگهای پونیک ۲۶۴ـ۲۰۱
۲۰۰
۲۸۰
غارت ولیسی
۱۰۰
اوگوستوس اهل پریمایورتا
سردیس یك رومی
ب.م.
ق.م.
۳۰
دورهٔ امپراتوری آغازین
۴۴
قتل سزار
۲۷
اعلام امپراتوری اوگوستوس
۷۹
نابودی پومپئی
۹۸
ترایانوس
مارکوس آورلیوس
پانتئون
۱۱۷
۲۸۴
دورهٔ امپراتوری آغازین
دیوکلسین
سرباز - امپراتوران
۲۳۵
سِوِروسها
۱۹۲
آنتونینها
بطلمیوس
۱۳۶
هادریانوس
ستون ترایانوس
۳۰۰
طاق کنستانتین
۳۰۵
۳۱۳
کنستانتین
حدود ۴۰۰
غارت رُم به دست ویزیگوتها (آلاریك) ۴۱۰
حدود ۵۰۰
دورهٔ امپراتوری پسین
سقوط امپراتوری روم غربی
۳۳۷
کنستانتین کبیر
حدود ۳۹۵
تقسیم امپراتوری،
۴۰۲
هونوریوس پایتخت را به راوانا انتقال می‌دهد
۴۵۵
غارت رُم به دست واندالها
۴۸۸
اشغال ایتالیا توسط اوستروگوتها

مردم ایتالیا ضمن آنکه در نخستین دوران حیات خویش از انوار تابان خورشید یونان روشنایی می‌گرفتند خود نیز سجایا و خصوصیات ریشه‌دار و محکمی داشتند. هنر اتروسك (یا اتروریایی) و هنر رومی را مانند هر هنر دیگر، باید همچون آمیزه‌ای از تأثیرات پرخاسته از منابع بیرونی و عناصری از خود این سرزمین در نظر گرفت. هنر رومی، وارث بلافصل تمام فرهنگهای پیشینِ حوضهٔ مدیترانه، از جهات بسیار، ترکیبی از هنرهای روزگار باستان بود و اساساً با کل هنر یونان تفاوت داشت. رُم نیز نقش بزرگی در انتقال تمدن به اروپای غربی داشت. به همین علت در دوره‌های بعد، هنر روم نمادی از هنر روزگار باستان به شمار می‌رفت

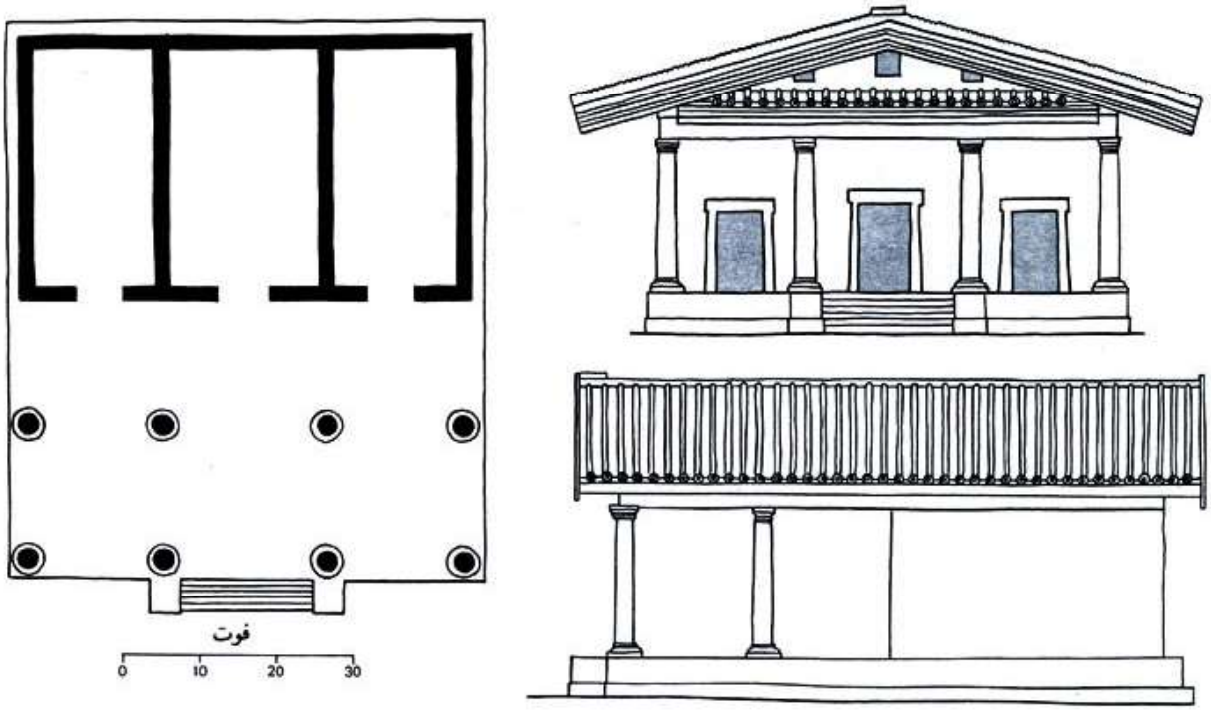
از لحاظ تکامل سیاسی، تاریخ یونان و تاریخ ایتالیای باستانی تا اندازه‌ای به موازات یکدیگر پیش می‌روند، ولی پیشرفتهای عظیم یونان در پی جنگ با ایرانیان در سدهٔ پنجم پیش از میلاد که به آغاز عصر پریکلس انجامید، در ایتالیا قرینه‌ای پیدا نکرد زیرا در اینجا کشاکشهای پایان ناپذیر و تلخ میان خود قبایل ایتالیك از یك طرف و قبایل ایتالیك و اتروسکها از طرف دیگر، فرهنگ این سرزمین را از پیشرفت بازداشت.

اتروسکها

منشأ اتروسکها، مانند منشأ میسنی‌ها، صدها سال یکی از اسرار ناشناختهٔ جهان باستان به شمار می‌رفته است. زبان اتروسکها با آنکه به خطی مشتق از یونانی نوشته می‌شد و در کتیبه‌هایی که تاکنون خوانده نشده‌اند آثاری از آن دیده می‌شود، ارتباطی به‌خانوادهٔ زبانهای هند و اروپایی ندارد. تاریخ دانان جهان باستان که همانند تاریخ دانان جهان امروزی شیفتهٔ حل این معما شده بودند عموماً احساس می‌کردند که اتروسکها از آسیای صغیر به ایتالیا کوچیده‌اند، و مخصوصاً هرودوت «پدر تاریخ» اعلام داشت که اتروسکها از لیدیا برخاسته‌اند. این سنت همچنان دوام آورده است، و چون فرهنگ اتروسك به عنوان فرهنگی متفاوت با فرهنگهای دیگر ساکنان ایتالیا در حدود ۷۰۰ پیش از میلاد به ظهور می‌رسد، از صدها سال پیش تاکنون تاریخ ورود ایشان به سرزمین ایتالیا را سدهٔ هشتم پیش از میلاد دانسته‌اند. اما این گونه اظهار نظر، بسیار ساده اندیشانه است و توضیح کافی در بارهٔ پیوندهای علنی بین فرهنگ اتروسك و فرهنگهای کهنترِ ایتالیا در آن وجود ندارد. برخی از دانشمندان امروزی معتقدند که اتروسکها اعقاب بلافصل مردمی بسیار کهنتر از هند و اروپاییان هستند که از شمال به ایتالیا سرازیر شده بودند. ولی این نظریه نیز به نوبهٔ خود نمی‌تواند علت پیدایش برخی از عناصر فرهنگ اتروسکها مخصوصاً مراسم پیچیده و پرشکوه تدفین ایشان را که ظاهراً با رسوم شرقی پیوند دارد روشن سازد.

در نظریهٔ تلفیقی دیگری گفته می‌شود که هرودوت در آثارش به تاریخ خاصی اشاره نمی‌کند و مهاجرتی که وی از آن نام می‌برد می‌تواند به دورهٔ جابه‌جایی و مهاجرت عظیم ملتهای حوضهٔ مدیترانه مربوط باشد که در حدود ۱۲۰۰ پیش از میلاد به وقوع پیوست و موجب زوال تمدن میسنی شد. در آن زمان، مهاجرانی که از آسیای صغیر می‌آمدند می‌توانسته‌اند در ایتالیا سکونت گزیده باشند، با مردم بومی این سرزمین درآمیخته باشند، و فرهنگ موسوم به فرهنگ ویلانووَنها را که اسلاف بلافصل اتروسکها بودند پدید آورده باشند. بنابراین تغییراتی را که به پیدایش فرهنگ اتروسك به معنی اخص واژه انجامیدند باید ناشی از نفوذ هرچه بیشترِ عناصر خارجی ـ نخست شرقی و سپس یونانی ـ دانست که در اثر بسط داد و ستد و بازرگانی میان ایتالیا و سرزمینهای دیگر به این کشور راه می‌یافتند. در اینجا لازم است گفته شود که اتروسکها به عنوان دریانوردانی ماهر (یا راهزنان بدنامِ دریایی) در روزگار باستان شهرت فراوان داشتند و در دورهٔ موسوم به «خاور مآبی» در صحنهٔ تاریخ پدید آمدند.

امروزه بیشتر محققان بر سر این نکته اتفاق نظر دارند که هنر اتروسك، عمدتاً در سده‌های هفتم و هشتم پیش از میلاد ودر پی مهاجرت و اقامت یونانیان در ایتالیای جنوبی شکل گرفت و تکامل یافت. اتروسکها با آنکه عامل باز دارنده‌ای در برابر پیشرفت یونانیان به سوی شمال در امتداد ساحل دریای تیرنه شدند، و با وجود بی‌اعتمادی و اختلاف ریشه‌داری که با همسایگان جنوبی خویش داشتند ـ بی آنکه ذره‌ای از خصایل بومی خویش دست بردارند ـ مشتاقانه فرهنگ یونانی را جذب کردند. اتروسکها با سرمشق قرار دادن شهرهای کوچ نشینان یونانی، از زندگی در روستاها دست برداشتند و به‌تمدن شهری‌روی آوردند و در شهرهای‌مستحکمی بر فراز تپه‌ها اسکان یافتند. اینان در سدهٔ ششم پیش از میلاد بیشتر نواحی شمالی و مرکزی ایتالیا را از دژهای نیرومندی چون تارکوینی (تارکوینیای امروزی)، کایْره (چِروِتری امروزی)، ویی، پروسیا (پروجای امروزی)، و وُلسینی (اور ویتوی امروزی) در زیر فرمان خویش داشتند. ولی این شهرها هیچگاه با یکدیگر متحد نشدند تا کشور یگانه‌ای تشکیل دهند، و به همین علت سخن گفتن از ملت یا پادشاهی اتروسك درست نیست. این شهرها با یکدیگر همزیستی می‌کردند، مستقلاً و در زمانهای مختلف رونق می‌یافتند یا نابود



۱۹۸ نقشهٔ ساختمانی و نماهای روبرو و جانبی یك معبد اتروسك (به تقلید از ویترو ویوس.)

می‌شدند، و هرگونه وحدت ظاهری میان آنها در درجهٔ نخست بر پیوندهای مشترك زبانی و اعتقادات و مراسم مشترك مذهبی استوار بود. این ناپیوستگی سیاسی، سرانجام، **اتروسکها** را به صیدی سهل‌الوصول در برابر تهاجم رومیان مبدل کرد. مثلاً در دورهٔ دهسالهٔ محاصرهٔ شهر **ویی**، هیچ یك از شهرهای **اتروسك** به کمك این برادرزادهٔ محاصره شدهٔ خویش نیامدند.

معماری

از معماری **اتروسکها** اطلاعات چندانی در دست نیست. شهرهای ایشان یا به دست رومیان ویران شدند یا بازسازی شدند، و شهرهایی که باقی ماندند در چنان جاهای مناسبی برپا شده بودند که امروزه نیز مسکونند و آغاز حفاری توسط باستان شناسان را غیرممکن می‌سازند. از آثار پراکندهٔ به‌دست آمده چنین نتیجه گیری می‌شود که **اتروسکها**، دست کم در دوران تاریخ متأخر خویش، به طرز قابل ملاحظه‌ای از طاق سنگی استفاده می‌کردند، و این از شیوه‌هایی بود که مورد پسند یونانیان واقع نشد ولی رومیان سده‌های بعد، در ساختمانهای خویش اهمیت فوق العاده‌ای به آن دادند.

ما نخستین خانهٔ **اتروسك** را از روی نمونه‌های گِلین که به عنوان خاکستردان مرده به کار می‌رفته‌اند و از روی اتاقکهای تدفینی که در درونشان اتاقها و اندرون خانهٔ شخص متوفی بازسازی می‌شده‌اند می‌شناسیم. اگر بخواهیم از روی اندرون **مقبرهٔ نقشهای** برجسته (تصویر ۲۰۰) متعلق به سدهٔ سوم پیش از میلاد قضاوت کنیم، باید گفت ساختمان مستطیل شکل ساده‌ای با سقف شیب‌دار تدریجاً تکامل یافت و در دهلیزهای سرگشادهٔ خانه‌های **پومپئی** و **هرکولانوم** به اوج تکامل خود رسید. در ساختن دهلیز سرگشاده که تالاری بلند، مربع یا مستطیل شکل در مرکز ساختمان بود و روشناییش از طریق سوراخ بزرگی در سقف تأمین می‌شد و بقیهٔ اتاقها نیز به طور قرینه گِرد همین تالار ساخته می‌شدند، نیروی ابتکار و نوآوری رومیان به کار گرفته شد. این دهلیز سرگشاده کانون زندگی خانوادگی و زیارتگاه خدایان خانگی به شمار می‌رفت. اُطاق باستانیِ دین خانوادگی در حوضهٔ دریای مدیترانه، بیانِ معماری بسیار والایی در دهلیز سرگشادهٔ باشکوه پیدا کرد، زیرا دهلیز سرگشاده اهمیت و مقامی به معماری خانگی داد که بسی بزرگتر از اهمیت و مقامی بود که یونانیان به آن می‌دادند.

اطلاعات ما در بارهٔ معبد **اتروسکها** بر چندین پیِ باقی مانده و شرحی که **ویترو ویوس** معمار و مهندس رومیِ سدهٔ نخستِ پیش از میلاد در بارهٔ معماری داده است (تصویر ۱۹۸) استوار است. اینِ معبد به احتمال زیاد با تقلید از معابد یونانی ساخته شده است. مثلاً نقشهٔ ساختمانی آن تشابه بسیار دقیقی به نقشهٔ رواق یا ستون بندی بی‌دیوار یونانی دارد (تصویر ۱۴۲ ب). لیکن اقتباس **اتروسکها** با آن مُد خاصش، ویژگیهای مستقل و خاصی پیدا کرد. معبد **اتروسکها** که بر پایه‌ای بلند به نام **پودیوم** قرار داشت و فقط از یك طرف پله می‌خورد، در بیشتر موارد از چوب و خشت به روش تیرهای عمودی و افقی ساخته می‌شد و روبنای چوبی سنگینی داشت که بیشترین بخش سطح آن با نقشهای برجسته از گِل پختهٔ خوش رنگ تزیین می‌شد. تأکید **اتروسکها** بر نمای فوق العاده آراسته با تزیین نسبتاً پراکنده و اندكِ جناحین و پشت معبد، توجه بیننده را بر رواق ورودی جلب می‌کرد. سازماندهی محوری معبد **اتروسك**، اساساً با طرز سازماندهی معبد یونانی تفاوت داشت. در پشت رواقِ پیش آمده، زیارتگاه که به سه مقصورهٔ هم اندازه تقسیم شده بود فضاهای تاریك دخمه یا غار مانندی تشکیل می‌داد. هدف از ساختن این معبد آن نبود که، مانند معبد یونانی، از بیرون یا از تمام جهات به صورت یك جسم پیکری دیده شود بلکه **اتروسکها** در درجهٔ اول می‌خواستند از آن به عنوان فضایی اندرونی استفاده کنند. معبد پناهگاهی بود که پیش آویزِ عریض سقفش آن را محفوظ نگه می‌داشت.

در بقایای به دست آمده از گورستانها هنر **اتروسکها** به واضح‌ترین شکل ممکن متجلّی می‌شود. اینان با استفاده از ردیفهای

سرشاری از نقاشیهای دیواری و نقش‌های برجستهٔ رنگین که زینت‌بخش فضاهای اندرونی مقابرشان بود به بازگویی زندگانی پر نشاط، میهمانیها و رقصهایشان پرداخته‌اند، و نرمی و حرارتی که در این نقاشیها و نقشها احساس می‌شود حکایت از منشأ نسبتاً **یونیك** و نسبتاً بربر آنها دارد. **اتروسکها** مسابقات ورزشی و جنگهای خود را نیز بدین طریق مجسم ساخته‌اند. دستیابی ایشان به قدرت و زوال بعدیشان در تغییر تدریجی دیدگاهشان از خوش بینی به بدبینی و انتخاب موضوعات هرچه ناگوارتر و خونخوارانه‌تر به موازات افول ستارهٔ سیاسی‌شان دیده می‌شود. با آنکه شهرت **اتروسکها** به رفتار شقاوتمندانه و غیر انسانی بیشتر بر شهادت یونانیان و رومیان باستانی یعنی دو گروه از دشمنان ایشان استوار است، عناصری از نقاشیهای مقبره‌ای ایشان حکایت از آن دارد که جامعهٔ ایشان خصوصیات و جنبه‌های بسیاری داشته که عملاً با خشونت و افراط همراه می‌شده‌اند. به بیان دقیق‌تر، همین خصوصیات توانستند نقشی سرنوشت ساز در شکل گیری یك فرهنگ پرتوان و آفرینشگر ایفا کنند و جانشینان رومی ایشان را در رسیدن به حاکمیت بر جهان یاری دهند.

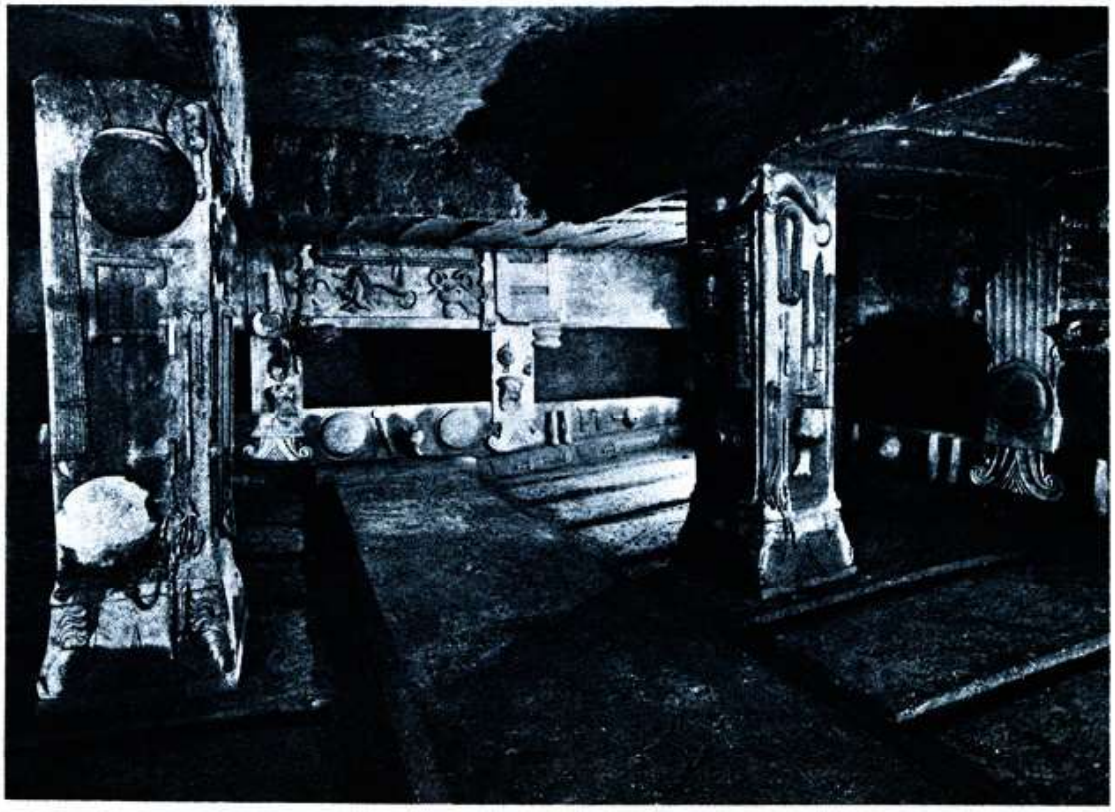
اتروسکها گورستانهای خویش را در نقطه‌ای خارج از شهرهایشان می‌ساختند. از صدها مقبره که به طرز منظم در امتداد شبکه‌ای از خیابانهای متعدد یافت شده‌اند چنین بر می‌آید که **اتروسکها** شهرهایی به معنی کامل واژه برای مردگان می‌ساخته‌اند (**نکرو پولیس**). مقبره‌ها بر حسب منطقه و رسوم محلی، با یکدیگر فرق می‌کردند. در بخش شمالی **اتروریا** مقابر را در سطح زمین می‌ساختند، ولی در جنوب، مخصوصاً در جاهایی که توفای خاك باعث آسانی حفاری می‌شد، مقابر را در دل کوه می‌کندند. توفا که در اصل همان خاکستر سخت فشردهٔ آتش فشانی است، به سادگی کنده می‌شود و پس از تماس با هوا مانند بتون سخت می‌شود. توفا را می‌توان به صورت قالبسنگهای با دوامِ ساختمانی که نیازی به پختن ندارند، نیز برید و در ساختمان به کار گرفت؛ **اتروسکها** و رومیان وسیعاً از توفا استفاده می‌کردند و در ایتالیای امروزی نیز صنعت آجرسازی توفای نسبتاً کوچك و پر رونقی وجود دارد.

رایج ترین نوع مقبرهٔ اتروسکها **تومولوس** یا ساختمان مدوّری است که بخش بسیار اندکش خاکبرداری شده و سپس باخاك پوشانده شده است (تصویر ۱۹۹). این مقبره بیشتر در **چِروِتری** ساخته می‌شد و نظر به شکل گنبدوارش، به نظر می‌رسد که دنبالهٔ یك سنت باستانی برخاسته از حوضهٔ مدیترانه باشد. لیکن بیشتر فضاهای درونی مقابر اتروسکها از جمله **تومولوس‌ها** چهارگوش هستند و به تقلید از شیوهٔ معماری اتاقهای نشیمن شبیه سازی شده‌اند. نمونهٔ برجستهٔ آن **مقبرهٔ نقشهای برجسته** (تصویر ۲۰۰) یا اتاقك زیرزمینی بزرگی در **چِروِتری** است که از ستونهای جسیمی با سرستونهای شبه **یونیك** (**آیولیك**) برای نگه داشتنِ سقف شیبدار آن استفاده شده است. این ستونها **حفظ شده‌اند** ـ یعنی خاك توفا را آنقدر تراشیده‌اند تا شکل ستون از آن درآمده است، مانند مقابر تخته سنگی مصری در **بنی حسن** (تصویر ۷۹). این مقبره، همانند بیشتر مقبره‌های **اتروسکها**، برای تدفینهای چندگانه و به‌عنوان آرامگاه نهایی تمام اعضای یك خانواده به اضافهٔ خدمتکارانش طراحی شده بود. خاکستر دانهای مرده و دیگر وسایل تزیینی مقبره را در تاقچه‌ها یا فرونشستگیهای درون دیوارها و روی برآمدگی نیمکت مانند در پای دیوارها می‌گذاشتند. **تزیینات مقبرهٔ نقشهای برجسته** عبارت است از نقشهای برجستهٔ گچی با تصویرهایی از انواع سلاح، ابزار، و وسایل پخت و پز، و نشان می‌دهد که خانوادهٔ **اتروسك** در زندگی روزانه‌اش از وسایل و امکانات فراوان استفاده می‌کرده است.

نقاشی

تارکوینی‌ها برخلاف **کائره‌ایها**، دیوارهای اتاقکهای تدفینی زیرزمینی خویش را با نقاشیهای خوش رنگ و زندهٔ دیواری تزیین می‌کردند. با آنکه موضوعات نقاشی مقبره‌ای در **اتروریا** گاهی از افسانه‌های یونانی مایه می‌گیرند، غالباً به نمایش صحنه‌هایی از میهمانی و

۱۹۹ نکروپولیس (شهر مردگان) در کائره (چِروِتری)، سده‌های پنجم تا چهارم ق م.



۲۰۰ مقبرهٔ نقشهای برجسته، کائره (چِروِتری)، سده‌های پنجم تا چهارم ق م.

شادمانی اختصاص دارند، همچنان که در **مقبرهٔ پلنگان** در **تارکوینی** دیده می‌رود (لوحهٔ رنگی ۱۳). این اتاقِ تدفینیِ کوچکِ به‌شیوهٔ رایج در **تارکوینی** سدهٔ پنجم پیش از میلاد تزیین شده است: یك صحنهٔ میهمانی بر روی دیوارِ مقابلِ درِ ورودی با گروهی از رقصندگان و نوازندگان بر روی دیوارهای کناری. این تصویرهای زنده نمای شگفت‌انگیز، مخصوصاً همان فراوانی و شادی حیات بخشی را بیان می‌کنند که هنر **اتروسکها** را همانند زندگی **اتروسکها** از خود لبریز کرده است. به نظر می‌رسد سه مرد جوان، که یکی‌شان حمایلی نازك به روی سینه انداخته است و دو تای دیگر ردایی زیبا به تن دارند، شتابان از میان بیشه‌ای انبوه از درختهای غارِ زیبا و کوچك می‌گذرند، سردسته‌شان جام شراب به دست دارد و با دست اشاره می‌کند ، و آندو نیز دو نی لبك و یك چنگ زهی می‌نوازند. از حالتشان برمی‌آید که می‌رقصند و به طرزی موزون به جهات مختلف رو کرده‌اند، گویی رقصی دایره‌وار انجام می‌دهند. حرکات‌شان، مخصوصاً حرکات دو دست و انگشتان بزرگ نمایی شدهٔ نی‌نواز، که ساز خود را با چنان اطمینان و ظرافتی گرفته و می‌نوازد، گونه‌ای اغراقِ رقصِ آرایانه دارند. در نقاشیهای جهان باستان به ندرت دیده شده است که حرکتی سرشار از روح زندگی، این چنین متقاعد کننده تجسم شده باشد، و به سختی می‌توان از میان آثار متعلق به آن زمان به اثری این چنین مناسب بیانِ جوانی، فصل بهار، موسیقی، و رقص برخورد. این اثر، یك نقاشی دیواری روی لایه‌ای نازك بر دیوار تخته سنگیِ طبیعی یا اندود گچی ساخته شده از خاك کوه است. رنگهایش ـ سیاه، آبی، آبی - سبز، و قرمز اُخرایی ـ همچنان بیشترین بخش از تازگی اولیهٔ خود را حفظ کرده‌اند و یك هماهنگی ساده و طبیعی با زمینهٔ زرد کِرِم خود به وجود می‌آورند.

لیکن چنین به نظر می‌رسد که اتروسکهای پسین از روحیهٔ طبیعی پر نشاط و پرتوان خویش دست برداشته و به‌فورمالیسمی آرام‌و متمایل به کلاسی‌سیسم، مانند آنچه در پیکرهٔ زنی از **خانوادهٔ ولچا** از اتاقك تدفینی **مقبرهٔ اورکوس** (**جهان ارواح**) در شهر **تارکوینی** (لوحهٔ رنگی ۱۴) دیده می‌شود، روی آورده است. بیان آمیخته و متفکرانهٔ این نقاشی پرشکوه با مضمون آرام متنش ـ عذاب مرده در جهان ارواح و در میان دیوهای مهیب دنیای زیرین ـ تناسب دارد. در اینجا از احساس خوش‌بینی پیشینِ **اتروسکها** که در اثر نفوذ تدریجی ادیانِ جهانِ وطنِ دنیای هلنی رو به خاموشی گذاشت، اثری نیست زیرا ادیان مزبور نه بر آخرین شادمانی آدمی در جشنهای مراسم تدفین بلکه بر اندوهگینی سرنوشت وی تأکید می‌کردند.

پیکر تراشی

در مقبره‌های **اتروسك**، اسباب و اثاثیهٔ قابل توجهی از گِل و مفرغ به صورت پیکره بر جا مانده است،و حکایت از آن دارد که **اتروسکها** ظاهراً گِل و مفرغ را بر مواد دیگر ترجیح می‌داده‌اند، هر چند خاکستردانهای سنگی بسیاری برای نگه‌داری خاکستر مردگان نیز یافت شده است. شکلهای این پیکره‌ها بیشتر از راه قالبگیری به آنها داده شده است نه از راه کنده‌کاری، و قالبگیری نیز اسلوبی است که با خلق و خوی تند و سبكِ روانِ مختص **اتروسکها** سازگاری داشت. خاکستردانهای مرده با پیکره‌های لمیدهٔ فردی، بخشی ازبهترین نمونه‌های پیکرتراشی **اتروسك** به شمار می‌روند. **خاکستر دان سرپوش‌دار** (تصویر ۲۰۱) از **کلوسیوم** (**کیوسیِ** امروزی)، سرپوشی از گِل پخته به صورت سر آدم دارد و کل این مجموعه روی الگوی مفرغینِ یك صندلی قرار داده شده است؛ بدون تردید، سردیس مزبور به نشانهٔ چهرهٔ شخص متوفیٰ که خاکستر جسدش در درون این خاکستر دان نگه‌داری می‌شود روی آن گذاشته شده است. شکلِ شدیداً کروی این خاکستردان، نیروی حیاتی خامی دارد که به سردیس با آن سیمای خشن و گردن ستبرش نیز سرایت کرده است. تأکید بر فردیت شخص متوفیٰ از مختصات هنرمند **اتروسك** است و به‌بهترین

۲۰۱ خاکستردان سرپوش‌دار از کلوسیوم (کیوسی)، نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم ق م. مفرغ چکش‌کاری شده با سردیس گِلین، بلندی تقریباً ۸۳ سانتی‌متر. موزهٔ اتروسکها، کیوسی.

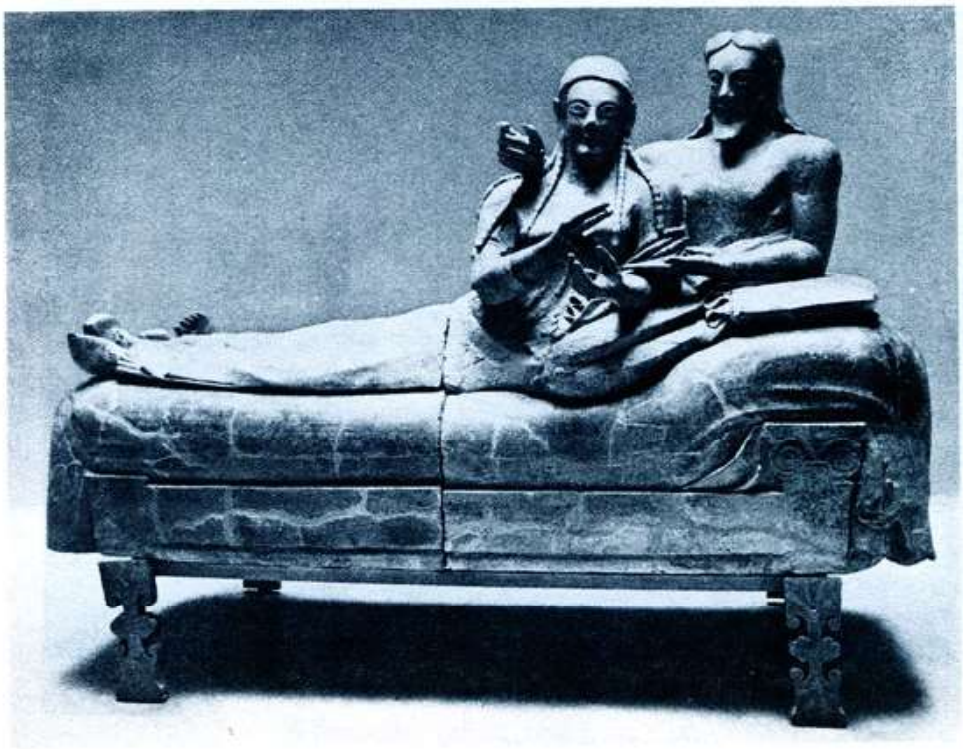
شکل ممکن در پیکره‌های برجا مانده از یك مرد و همسرش بر روی سرپوش تابوت به دست آمده از **چروِتری** دیده می‌شود (تصویر ۲۰۲). این پیکره نوعی تجسم سه بُعدی و شکوهمندنمایی از صحنه‌های پر نشاط میهمانی است که بر دیوارهای مقابر **اتروسك** نقاشی می‌شد تا به پاره‌ای توقعات مربوط به پرستش مردگان که خبری از جزییاتش در دست نیست پاسخی داده شده باشد. ولی در اینجا چیزی از عنصر جدی یا مربوط به رقص مرگ دیده نمی‌شود و اشتیاق طبیعی اتروسکها به زنده نمایی، حفظ شده است. پیکره‌هایی که در این تصویر از نظر می‌گذرند حالتی آسوده و شاد دارند ـ بر خلاف حالت رسمی تندیسهای تدفینی مصریان ـ و ویژگیهای منسوب به دورهٔ کهن که در سبك کار دیده می‌شود باعث شق و رقی یا زمختی اثر نمی‌شود.

پیکرهٔ **آپولون ازویی** (تصویر ۲۰۳) که پیکره‌ای ایستاده بر خط‌الرأس تیر افقی یك معبد **اتروسك** است، دلالت بر آن دارد که **اتروسکها** نیز چون یونانیان از پیکره در معماری استفاده می‌کرده‌اند. ولی عناصر کهن یونانی با آنکه بلافاصله جلب نظر می‌کنند، سطحی‌اند: عضلات و اندامهای زمخت و متمایل این پیکرهٔ پرتوان، نمونهٔ نیرومندی از اسلوبهای قالبگیری گِل رس در نزد **اتروسکها** و استفاده‌ای است که پیکرتراش مطمئن، تیز یاب و سریع العمل می‌توانست از اسلوبهای مزبور بکند. این پیکره برخلاف عظمت و شکوهِ آرام پیکرهٔ **آپولون** در **اولمپیا** (تصویر ۱۵۸)، همچون غولی مهیب گام برمی‌دارد. حضور استیلاجویانهٔ جسمانی وی، بازتابی از توجه اندك به شیفتگی یونانیان به تناسبهای هماهنگ یا انسانیت کمال مطلوب شده است. تجسم استادانه و یونیك خطوط جامه، حکایت از وجود عنصری شرقی در هنر **اتروسك** دارد، ولی نیروی بهیمی، خطوط کرانی بزرگ و برآمده، و حرکت موج گونه‌اش هر چه باشند **یونیك** نیستند و خیلی کم تحت تأثیر عناصر رایج در سرزمین اصلی یونان قرار دارند. **آپولون از ویی** با آن کارکردی که در معماری بر عهده داشته است، طبیعتاً با شکلهای نقاشی شدهٔ **اتروسك** که پیشتر دیدیم تفاوت دارد؛ ولی از لحاظ نیرو، قدرت و هیجانِ اختصاصاً **اتروسکی** خود با آنها وجه مشترك دارد.

جذب عناصر یونانی توسط **اتروسکها** در دوران اوجگیری قدرت **اتروسکها** ـ وقتی کالاهای هنری خودشان را به سراسر حوضهٔ مدیترانه از جمله یونان می‌فرستادند ـ و در دورهٔ چند صد سالهٔ زوال ایشان نیز ادامه یافت. پیکرهٔ معروف به **مارس از تودی** تجسمی از تفسیر سبك کلاسیك یونانی توسط **اتروسکها** (تصویر ۲۰۴) در آغاز سدهٔ چهارم پیش از میلاد است. این پیکره که لباس نظامی آن روزگار را به تن دارد، حرکت خاصی را انجام می‌دهد که به کل بدن مربوط می‌شود، پهلوها و چهار جهتِ حرکت سر، بالا تنه، دستها، و پاها را در بر می‌گیرد بی‌آنکه به نظر برسد می‌خواهد از جای خودش تکان بخورد. پیکرتراش احتمالاً خواسته است در اصلِ انتقالِ وزن یا «ایستایی متعادلِ» **پولوکلیتوس** اغراق کند، ولی بر خلاف حالت سنگینی و تعادل مختص کارهای **پولو کلیتوس**، گونه‌ای مهارت در آن به کار بسته شده است. در اینجا نیز همانند پیکرهٔ خیلی قدیمی‌ترِ **آپولون از ویی** می‌بینیم که تفسیر سبك مسلط یونانی توسط **اتروسکها** صفت بومیِ نیرومند بودن را ـ خواه در حرکت کند و زمخت **آپولون**، خواه در حالت تقریباً سرزنده و با نشاط **مارس** ـ در معرض دید ما قرار می‌دهد.

یکی از پرآوازه‌ترین جانوران در تاریخ هنر جهان یعنی **ماده گرگ از کاپیتول** (تصویر ۲۰۵) شهرتش را نه فقط به قدمت و شکوه خود به عنوان یك اثر هنری مدیون است بلکه قرنها توتم یا نمادِ شهر بوده است. در افسانه‌های باستانی آمده است که قهرمانان بنیان گذار شهر رُم یعنی **رومولوس و رموس** که در دوران کودکی رها شده بودند از پستانهای یك ماده گرگ شیر خوردند. قدمت آیین **رومولوس و رموس** به سدهٔ چهارم پیش از میلاد باز می‌گردد، و می‌دانیم که تندیسی از یك ماده گرگ نیز در سال ۲۹۶ پیش از میلاد بر روی **تپهٔ کاپیتولینه** نصب و به شهر رُم اهدا شده بود. ما امروزه با قاطعیت نمی‌توانیم بگوییم که تندیس ماده گرگ امروزی بر **تپهٔ کاپیتولینه** همان تندیس اصل است (پیکره‌های دو کودك در حال شیر خوردن، در دورهٔ رنسانس به تندیس الحاق شده‌اند). تاریخگذاری این پیکره، شدیداً مورد بحث بوده است ولی در منشأ **اتروسکی** آن دیگر تردید چندانی بر جا نمانده است. قدرتی که در پیکره‌های انسانی ساخت هنرمندان **اتروسك** دیدیم اینجا در بدن کشیده و گوش بزنگ جانور با پهلوهای پهناور، دنده‌های استخوانی، و پاهای ستبر و قویش، تمرکز یافته است. گردن و سر متمایل به پایین، گوشهای تیز، چشمهای خیره، و پوزهٔ درنده و خوفناکش ارتعاشهای روانی این جانور درنده و در عین حال محافظ را به بیننده القا می‌کنند؛ خطوط نقر شده در امتداد گردن جانور، خشمگینی و آمادگیش را برای رویارویی با خطری که دم به دم نزدیکتر می‌شود برجسته‌تر می‌نمایاند. با توجه به آنچه گفته شد حتی جانوران نقش برجستهٔ بزرگ متعلق به آشور نه فقط نمی‌توانند با این نمایش یا «خواندن» ژرفای خلق و خوی جانوری رقابت کنند بلکه به هیچ وجه از آن فراتر نمی‌روند.

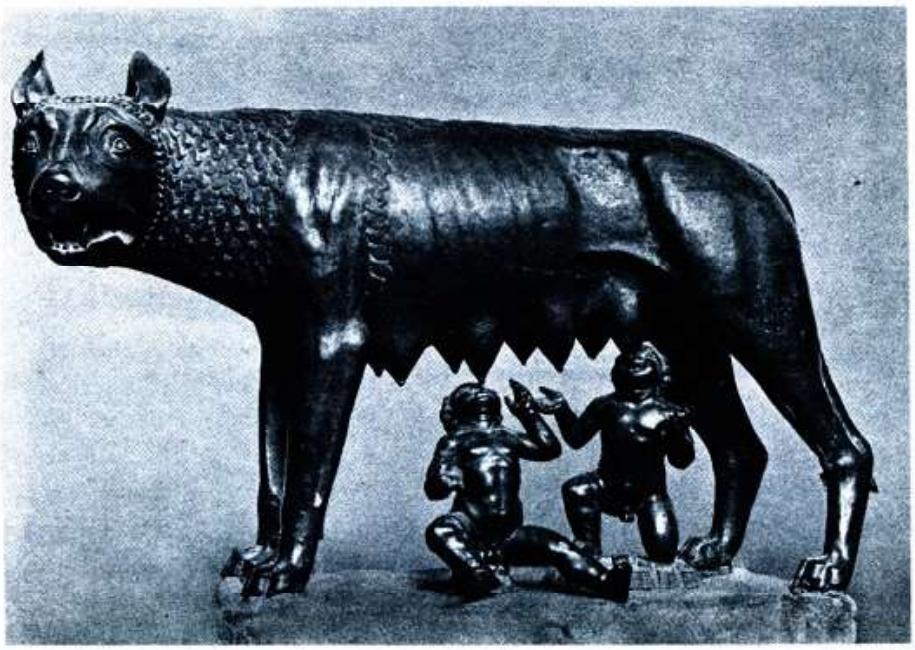
کمی پس از این تاریخ به تندیس **کیمرا** از **آرِتسو** می‌رسیم (تصویر ۲۰۶)، که هیولایی است مفرغین با سر یك شیر شبه آدم، دُمِ مار (که در دورهٔ رنسانس توسط **بِنْ وِنوتو چلینی** مرمت شد)، و سری دیگر ـ سر یك بُز ـ که شاخ راستش را مار به دهان گرفته است. با آنکه



۲۰۲ تابوت از کائره (چِروِتری)، حدود ۵۲۰ ق م. گِل رس پخته، بلندی تقریباً ۱۹۷ سانتی‌متر. موزهٔ ملی ویلا جولیا، رُم.

۲۰۳ آپولون از ویی، حدود ۵۱۰ ق م. گِل رس پخته، بلندی تقریباً ۱۷۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی ویلا جولیا، رُم.

۲۰۴ مارس از تودی، اوایل سدهٔ چهارم ق م. مفرغ، بلندی تقریباً ۱۴۰ سانتی‌متر، موزهٔ واتیکان، رُم.



۲۰۵ ماده گرگ از کاپیتول، حدود ۵۰۰ ق م. مفرغ، بلندی تقریباً ۸۴ سانتی‌متر. موزه‌های کاپیتولینی، رُم.

زخمهای وارد شده بر پیکر کیمرا توسط قهرمانی به نام بلروفون ـ که آن‌را شکار کرد و کشت ـ دیده می‌شود، هدف از ساختن آن فقط تجسم یك حادثه نیست؛ بلکه بی هیچ تردیدی، این پیکره، مفهوم دیوشناسانهٔ دیگری دارد. اتروسکها که بخش اعظم هنرشان به مراسم تدفین مربوط می‌شود، مجموعهٔ بزرگ و کاملی از دیوها و گونه‌هایی از شیاطینی داشتندکه مردگان را در دنیای زیرین می‌آزارند و به ستوه می‌آورند. بر خلاف یونانیان که ترجیح می‌دادند دیوهایشان را در قالب انسان نمایش دهند، اتروسکها که بخشی از ریشه‌هایشان در آسیا دویده بود از نیروی مرسوم بیانشان برای شبیه سازی از آنها به عنوان جانوران چندرگهٔ مخوف استفاده می‌کردند. سابقهٔ نمونه‌هایی از انواع هیولا به ابوالهولهای مصر، گاوهای بالدار و آدم ـ سرِ بین النهرین، و جانوران مفرغی و تزیینی لرستان و سبك اشارتی ـ جانورانهٔ وابسته به‌آن در بخش بزرگی از آثار فلزی آسیای میانه باز می‌گردد. این احتمال وجود دارد که سنتهای مزبور در روحیهٔ اتروسکها پایداری کرده باشند، و تجلّی آنها در شکل نیرومندی چون کیمرا ـ این چنین ضد یونانی و این چنین آسیایی ـ بیش از هر چیزی گواه بر وجود عنصری شرقی در فرهنگ‌اتروسکهاست. تا آغاز سده‌های میانه، جمعیت انبوهی از انواع هیولاها به عرصه‌های هنر مغرب زمین یورش آورده بود.

از دیگر مختصات فرهنگی مشرق زمین که توسط اتروسکها به رومیان انتقال داده شد رسم غیب شناسی یا کهانت بود که به اعتقاد آتروزیان، آینده یعنی حاصل عملکرد نیروهای مرموز (در لباس خدایان و دیوها) را می‌شد تا اندازه‌ای پیش بینی و حوادثش را پیشگویی کرد. غیب شناسی ـ هنر کاهنان ـ با این فرض که کل طبیعت، دنیایی از شباهتهاست، بر چگونگی و حالت احشای جانوران قربانی شده (مخصوصاً وضع جگر سیاه)، پرواز گروهی پرندگان، و رویدادهای غیرمنطقی و غیرعادی استوار بود. در پشت حکاکی شدهٔ یك آیینهٔ مفرغی (تصویر ۲۰۷) ـ با طرحی دل انگیز و قلمی استوار که از مختصات هنرهای دستی اتروسك بود ـ پیرمرد بالداری به‌نام خالخاس، کاهنی که هومر در ایلیاد نام برده، مشغول پیشگویی از روی جگر سیاهی است که به دست گرفته و بدان چشم دوخته است. این پیکره، نشانهٔ کوچك شده‌ای از آن دنیای متشکل از نیروهای مهربان و شومی است که دورادور انسانهای روزگار باستان را گرفته بودند و اینان می‌کوشیدند با توسل به انواع پیشگویی، قربانی، شنیدن پاسخ غیبی، فالگیری، طلسم،و جادو به آنها نزدیك شوند یا آنها را از خود دور کنند. آیین خردگرایی یونانی، در برابر اعتقاد گستردهٔ دنیای باستان به دگرگون سازی جادویی طبیعت، پیشرفت چندانی نکرد.

از جمله اشیاء به دست آمده از پرائنسته (پالسترینای امروزی) خاکستردانهای استوانه‌ای مفرغی هستند که رابطهٔ نزدیکی با آیینه‌های ظریف نقش و کلاسیك متعلق به سدهٔ چهارم پیش از میلاد، مانند آیینهٔ خالخاس، دارند و بدون تردید بازتاب سبکهای استادان بزرگ نقاشی دیواری یونان ـ پولوگنوتوس، اثوفرانور و دیگران ـ در آنها دیده می‌شود. ظروف مفرغی اتروسکها و آیینه‌های ایشان با صحنه‌های حکاکی شده‌ای از اسطوره‌های رایج زمانه، در یونان جزو اشیای مشهور بودند و در همه جا ارزش فراوانی داشتند. شاید برجسته‌ترین عضو این خانواده، خاکستردان استوانه‌ای فیکورونی کار نوویوس پلاوتیوس باشد (تصویر۲۰۸). نکتهٔ قابل توجه این است که هنرمند یعنی نوویوس پلاوتیوس، اتروسك نیست؛ او این اثر را در رُم ساخته و نام خودش را با خط لاتین امضا کرده است. او در اینجا اقتباس ماهرانه‌ای از یك کتیبهٔ پر از پیکرهٔ یونانی به عمل آورده و ناتورالیسم دورهٔ کلاسیك پسین را به طرز وفادارانه‌ای به کار بسته است. نوآوریهای ناتورالیستی نیز در کارش دیده می‌شوند: پیکره‌هایی که تماماً از پشت یا با نمای سه چهارم از پشت دیده می‌شوند، حالتهای پیچیدهٔ نشسته، پیکره‌هایی در چندین سطح به جای پیکره‌های سخت چسبیده به‌یك خط زمینهٔ واحد، جزییات منظره، و گونه‌ای فضای پرسپکتیو تقریبی. هنرمند در این اثر خویش سپری شدن دوران نبوغ اتروسکها و پذیرش تدریجی و مقاومت ناپذیر یونان را بازنمایی کرده است. با این حال، گوشه‌هایی از مفهوم عنصر واقعی در نزد اتروسکها از طریق کلاسی‌سیسم صوری یونان به هستی خویش ادامه خواهد داد و به نوبهٔ خود، تا اندازه‌ای، مسیر هنر روم را مشخص و هدایت خواهد کرد؛ و این مفهوم کهن اتروسکی، دقیق‌تر می‌شود و در اشتیاق مختص رومیان به نمایش عنصر آگاهی بخش در هنر و در امور انسانی استحاله می‌یابد.

۲۰۶ کیمرا، آرِتسو، سده‌های پنجم تا چهارم ق م. مفرغ. بلندی تقریباً ۷۹ سانتی‌متر. موزهٔ باستان‌شناسی، فلورانس.

رومیان

قدرت روم که پس از اتروسکها بر ایتالیا حاکم و جانشین ایشان شد، اقوام ستیزندهٔ ایتالیا را مطیع حکومت واحد روم گردانید و سرانجام ملتهای اروپای غربی، مدیترانه، و خاور نزدیک را در زیر پرچم امپراتوری روم گرد آورد. اوجگیری قدرت و پیروزی روم، و چشم انداز خوفناکِ زوال و سقوط آن، مطابق گفتهٔ حکیمانهٔ مورخ بزرگ تاریخ روم، «انقلابی پدید آورد که تا ابد در یادها خواهد ماند، و امروزه نیز ملتهای جهان آن را احساس می‌کنند.» از دجله و فرات گرفته تا مرزهای اسکاتلند قلمرو دولت واحدی بود که در زیر حاکمیت مقتدر و کارآمدش ـ هر چند غالباً شقاوت و جانور خویی را پیشه می‌کرد ـ مردمانی متعلق به نژادهای گوناگون با اعتقادات، زبانها، سنتها، و فرهنگهای مختلف به سر می‌بردند: که برتونها، گُلها، اسپانیاییها، آلمانیها، افریقاییها، مصریها، یونانیان، سوریان، عربها فقط چندتایی از آنها بودند. اگر در بررسی کنونی‌مان می‌بینیم که نبوغ یونانی با تابشی هرچه بیشتر در عرصه‌های هنر، علم، فلسفه، تاریخ، و ـ به طور کلی ـ در قلمروهای عقل و تخیل می‌درخشد، نبوغ رومی در عرصهٔ فعالیتهای دنیوی ـ حقوق و کشورداری ـ پرتو افکنی می‌کند. یادمانهای رومیان در عرصهٔ هنر و معماری در سراسر دنیای تحت حاکمیت رومیان پراکنده شده‌اند و حیرت‌انگیزترین و پرشمارترین آثار برجامانده از تمدنهای باستانی هستند که تاکنون بررسی کرده‌ایم. ولی یادمانهای رومی دیگری نیز در مفاهیم حقوقی و حکومتی، در تقویم، در جشنها، مراسم مذهبی، زبانها، دینها، در نامگذاری بسیاری از علوم، و مخصوصاً در مفهوم هنر ـ که در بررسی و نقد تاریخ به کار می‌آید ـ برای ملتهای مغرب زمین بر جا مانده‌اند.

نیروهای عمدهٔ روم در جهت کشور گشایی و کشورداری به کار گرفته شده بود، و کشور گشایی، راه را برای اشاعهٔ تمدن رومی باز می‌کرد. شهرهای رومی نه فقط در سراسر حوضهٔ مدیترانه بلکه تا نقاط شمالی رودهای دانوب، راین، و تایمز نیز برپا شدند. هر شهر، مرکزی برای اشاعهٔ حکومت، زبان، و رسوم رومیان بود و از طریق شبکهٔ دقیقاً طراحی شده‌ای از جاده‌ها و بندرگاهها با شهر رُم ارتباط داشت. رُم در سال ۲۰۰ میلادی پایتخت پهناورترین امپراتوری تاریخ نوع بشر بود؛ این امپراتوری با استفاده از شبکهٔ ۸۰ هزار کیلومتری راههای دریایی به طرز کارآمدی اداره می‌شد و در خشکی‌نیز شاهراههایش مهندسی‌ـ ساز و امن برای سیاحت و تجارت بودند. شهر رُم نیز پایتختی جهان‌ـ وطن و پرشکوه بود. وسعت، قدرت، و پیچیدگی این امپراتوری نیازمند چنین پایتختی پرشکوه و گیرا بود و در حالی که نیازهای عملیِ ناشی از ادارهٔ یك امپراتوری عظیم به مهارت مهندسی فوق العاده‌ای برای ساختمان پلها، جاده‌ها، فاضلابها و آبراهها نیاز داشت، آرمان امپراتوری نیز به چنان اماکنی برای کارهای اداری مملکت نیاز داشت که بتواند به قدر کافی گویای عظمت و تنوع کشور باشد. هنر رومی، بخش بزرگی از سجایای خود را مدیون نقش امپراتورانه‌ای است که ایفای آن از دولت روم مطالبه می‌شد.

هنر رومی با آنکه در آغاز تحت تأثیر هنر اتروسکها و هنر یونانی

۲۰۷ پشت حکاکی شدهٔ یك آیینهٔ مفرغی، حدود ۴۰۰ ق م. قطر تقریباً ۱۵ سانتی‌متر. موزهٔ واتیکان، رُم.

۲۰۸ نوویوس پلاوتیوس، خاکستردان استوانه‌ای فیکورونی، پرانسته (پالسترینا) اواخر سدهٔ چهارم ق م. مفرغ، بلندی تقریباً ۵۳ سانتی‌متر. موزهٔ ملی ویلا جولیا، رُم.

بود، ویژگیها و صفات متمایز کنندهٔ خود را به دست آورد. رومیان، تقریباً از نخستین روزهای اقتدارشان، کاملاً از وجود و تأثیر هنر یونانی آگاه بودند ولی فقط بعدها یعنی در عصر جمهوری و عصر اوگوستوس بود که که هلنیسم به مُدی آگاهانه مبدل شد. هوراس می‌نویسد: «یونانِ مغلوبْ، فاتحِ مغرورش را اسیر خویش کرد.» کشتیهای پر از مرمرها و مفرغهای یونانی توسط سرداران و فرمانداران ایالات به سواحل ایتالیا آورده می‌شدند تا محموله‌هایشان در تزیین کاخهای ایشان به کار گرفته شوند، و وقتی ذخیرهٔ آثار مرمرین و مفرغین یونان به‌پایان رسید، رومیان دست به‌ساختن کپیه از روی آثار ایشان زدند یا هنرمندانی را برای آفریدن آثار جدید استخدام کردند. سرانجام، جذب ژرفتری صورت گرفت، و هنر رومی در عصر امپراتوران، که‌حاصل میراث غنی و نبوغ بی‌مانند رومیان بود، پای به عرصهٔ هستی نهاد.

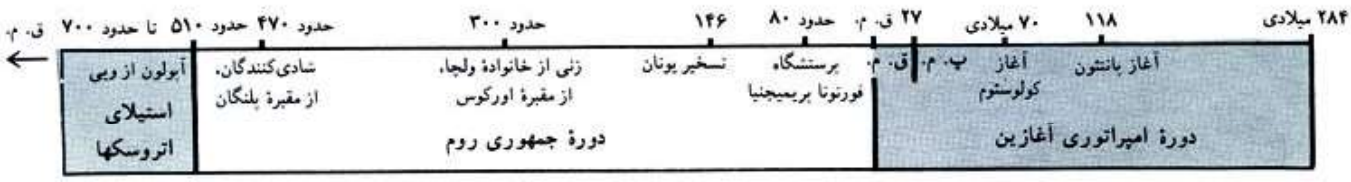
این نگرش هنری - تاریخی به هنر رومی، در مقام مقایسه، تازگی دارد. اندیشمندان، تقریباً تا سال ۱۹۰۰ میلادی، هنر رومی را صرفاً شکلِ منحط، غیر اصیل و فروتری از هنر یونانی می‌دانستند. البته این نیز درست است که هنررومی به دلیل استفادهٔ الزامی از هنر پیشینیان، از لحاظ درجهٔ اصالت و نومایگیِ مشخص‌کنندهٔ سبکهای هنر مصر، بین النهرین، یونان، و حتی اتروریا، به پای هنرهای این سرزمینها نمی‌رسد. این هنر، چیزی است بیش از «انتشار دهنده و حفظ کنندهٔ صِرفِ میراث کلاسیك»؛ «نخستین مرحلهٔ جامعِ هنر اروپای غربی» است. هنر رومی ضمن استفاده از شکلهای کلاسیك، مفاهیم غیر کلاسیك را نیز بیان می‌کند. علاقه به شخصیت فردی را با علاقه به مفاهیمی انتزاعی مانند «قانون»، «دولت»، و «تمدن» درهم می‌آمیزد. مدارك برجا مانده از هنر رومی ـ که در سه قارهٔ جهان به دست آمده و بخش بزرگی از آن ارزیابی نشده و بخش بزرگتری از آن همچنان در دل خاك مدفون است ـ حکایت از کاربست روشهای تولید انبوه دارند. در کاربست این روشها، هنرمند گمنام (بر خلاف نویسندگان و شاعران، تقریباً هیچ نامی از هنرمندان مزبور باقی نمانده است)، خدمتگذارِ شخص حامیِ خویش ـ خصوصی یا عمومی، هنرشناس ثروتمند یا دولت روم ـ می‌شود. بااین‌حال، هنر رومی چه در حالت دستجمعی چه در حالت فردی، به عنوان سبکی پرتوان متجلی می‌شود که راهش را از اواخر دورهٔ جمهوری به بعد پیدا کرده و پیموده است.

دورهٔ جمهوری

جمهوری روم پس از اخراج آخرین پادشاهان (احتمالاً اتروریایی) تأسیس شد. از سدهٔ پنجم پیش از میلاد تا زوال جمهوری و قتل **یولیوس سزار** در سال ۴۴ پیش از میلاد، کار چشمگیر دولت روم در خارج از ایتالیا گسترش قلمرو خود و تحکیم قدرت امپراتوری در دنیای غرب بود. رومیان در یك سلسله جنگهای پیاپی، که خونبارترینشان جنگهای روم و کارتاژ بود، خصایل مشخص ویژهٔ خود را بروز دادند: شجاعت توأم با انضباط، سرسختی، جدیت در عمل، و اطاعت از قدرت حاکم. لیکن ساختار حقوقی جمهوری، که برای یك کشور - شهر کوچك کفایت می‌کرد، نمی‌توانست پاسخگوی نیازهای حکومت امپراتوری روم شود. آتش ستیزهای درونی میان طبقات اجتماعی ـ پاتریسین‌ها و پلبین‌ها ـ در اثر مشاجرات مربوط به تعیین حق مالکیت ثروتهای بی‌کرانی که از سرزمینهای دیگر به دست می‌آمد، شعله‌ورتر می‌شد. وقتی ارتشهای پیروزمند به فرماندهی سرداران مورد علاقهٔ مردم در امور سیاسی جمهوری مداخله کردند، جنگ داخلی آغاز شد. این جنگ که تقریباً صد سال به درازا کشید و در جریانش دیکتاتورهایی چون **ماریوس**، **سولا**، **سزار**، و **پومپیوس** به حکومت رسیدند، دولت روم را از تاب و توان انداخت و قانون اساسی آن را نابود کرد. سرانجام، وقتی **اوکتاویانوس** پسر خوانده و پسر خواهرزادهٔ یولیوس سزار خود را در رأس دنیای تحت فرمان روم تنها یافت (وقتی خود را **اوگوستوس** نامید) جمهوری روم چیزی جز یك خاطرهٔ مقدس مذهبی نبود.

در هیمن دورهٔ بحرانی جمهوری، که با افزایش نفوذ یونان همراه بود، هنر رومی تدریجاً به عنوان پدیده‌ای مجزا و قابل تشخیص از سبك هلنیِ پسین به ظهور رسید. در سال ۱۴۶ پیش از میلاد که یونان با نام **اُستانِ آخایا** به امپراتوری روم ضمیمه شد، سبکی در پیکرتراشی به وجود آمد که ما آن را سبك یونانی - رومی نامیده‌ایم، و این اصطلاح گویای آن است که دو سبك مزبور را به سادگی نمی‌توان از یکدیگر مجزا کرد. بیشترین تعداد پیکره‌های این دوره را هنرمندان مهاجر یونانی آفریدند ـ مانند پیکرهٔ **مشت زن نشسته** (تصویر ۱۹۲). ولی تشدید علاقه و شیفتگی رومیان به صفات فردی شخصیت، در شبیه سازی از چهره دیده می‌شود: در این رشته، رومیان نقشی بنیادی ایفا کردند (معماری و منظره نگاری در مرتبهٔ بعد بودند). و به رئالیسمی کاملاً نمونه‌وار، آشتی ناپذیر، و غالباً تزلزل ناپذیر دست یافتند. لیکن

امپراتوری رُم در سدهٔ دوم میلادی
دریای شمالی
اقیانوس اطلس
بریتانیا
لوندینیوم (لندن)
آلمان سفلی
آلمان علیا
آلمان بزرگ
گالیا (سرزمین گُل)
لوتتیا (پاریس)
تروروروم (تریر)
اسپانیا
گالیا
بریکسیا
آرائوسیو
آرلات (آرل)
نماسوس(نیم)
مارسیلیا (مارسی)
گائسارناآوگوستوس (ساراگوسا)
کارتاژونوا (قرطاجنه)
ایلیریکوم
پانونیا
داکیا
راونا
فلورنتیا
پیزا
تارکوینی
رم
پراتنسته
بنونتوم
هرکولانوم
پومپئی
تارنتوم
اسپالاتوم
ایتالیا
کورسیکا
ساردنی
سیسیل
سیراکوز
دریای سیاه
موئسیا
نایسوس
مقدونیه
بیتینیا
آنکورا
گالاتیا
ارمنستان
بین النهرین
آسیا
آکتیوم
پرگاموم
دلفی
پاترا
کورنت
اپیداروس
اسپارتا
آتن
اسمیرنه
ساموس
میلتوس
دلوس
ساردیس
افسوس
افرودیسیاس
کیلیکیه
طرسوس
انطاکیه
پالمیرا
هلیوپولیس
کنوسوس
کرت
دریای مدیترانه
سوریه
عربستان
اورشلیم
اسکندریه
کروکودیلوپولیس
آنتینوپولیس
فیوم
مصر
سیرنائیک
کورنه
لپتیس ماگنا
کارتاژ
نومیدی
موریتانیا
ولوبیلیس
تامورگادیس (تیمگاد)
میل
۲۰۰
۴۰۰
۶۰۰



آرمان گرایی هلنی سازی، که در نقطهٔ مقابل این رئالیسم سرسختانهٔ رومی در آخرین روزهای حکومت جمهوری دیده می‌شود، دلیلی بر دوگانه اندیشی ویژهٔ رومیان در برخورد با یونانیان مغلوب است ـ ستایش از هنر و شکوه کارهای ایشان و تحقیر زیرکی «نامردانه» و بی‌مهارتی‌شان در ادارهٔ امور خویش به‌عنوان یك ملت. سیسرون این احساسات گنگ رومیان را توصیف و یونانیان را با عباراتی تقریباً مشابه عبارات جهانگردان آمریکایی سدهٔ نوزدهم در توصیف فرانسویان، به داشتن عدم صمیمیت یا دورویی غیر رومی متصف کرده است:

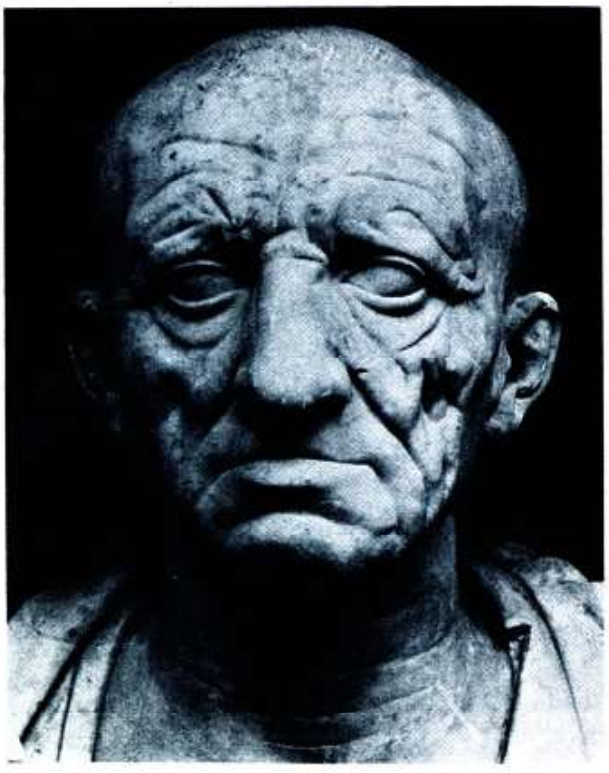
> من ایشان را در ادبیات ممتاز می‌دانم، من ایشان را در شناخت هنرهای گوناگون ممتاز می‌دانم، منکر گیرایی سخن ایشان، تیزی هوش ایشان، و غنای بیان ایشان نیستم؛ سرانجام، اگر ادعاهای دیگری داشته باشند، من منکر ادعاهاشان نیستم. اما حقیقت و شرافت شهادت می‌دهند که این ملت هیچگاه به این دو روی نیاورده است... یونانیها هیچگاه خود را برای اثبات آنچه می‌گویند به زحمت نمی‌اندازند بلکه صحبت کردن را وسیله‌ای برای خودنمایی قرار می‌دهند.

اما آنچه بارها و بارها رومیان را اسیر کرد آرمان گرایی یا ایده‌آلیسم هنر یونانی بود. تندیسهای یونانی به تعداد بسیار زیاد در میدانها و ساختمانهای خصوصی و عمومی رومیان ظاهر شدند؛ ویلاها و حمامهای رومیان موزه‌هایی برای پیکره‌های یونانی ـ اعم از اصل، کپیه، یا اقتباسی مناسب ذوق رومی ـ بودند. در تاریخ آمده است که نرون پس از غارت وحشیانهٔ شهر کورنت در سال ۱۴۶ پیش از میلاد ۲۸۵ تندیس مفرغی و ۳۰ تندیس مرمرین، و ۵۰۰ تندیس مفرغی دیگر از دلفی به رُم بُرد؛ وقتی ذخیرهٔ تندیسهای اصل ته کشید، تقاضا برای تندیسهای یونانی با تهیهٔ کپیه‌هایی از روی آثار یونانی پاسخ داده می‌شد.

شبیه سازی از چهره

چهره‌سازان رومی، حتی وقتی تحت تأثیر فرهنگ یونانی بودند، آثاری آفریدند که قرینه‌ای در هنر یونانی برایشان وجود ندارد. در دورهٔ هلنی، خصوصیت کلی پردازی که از ویژگیهای چهره‌های پیشین به شمار می‌رفت، میدان را در برابر سبکی به مراتب موشکافتر و توصیف کننده‌تر، خالی کرده بود. علاقهٔ رومیان به نمایش بی کم و کاست، و عادت ایشان به نگه داشتن تصاویر (نقابهای مومی) نیاکانشان در خانه و جلوی دیدگان خویش، باعث شد که پیکرتراش بیش از پیش بر نمایش صفات فردی تأکید کند. نفوذ اتروسکها نیز در کار ایشان مؤثر بود، و با آن رئالیسم اکسپرسیونیستی‌اش در هنر پیکرتراشی فردی پایداری کرد. مثلاً **سردیس یك رومی** (تصویر ۲۰۹)، به اتکای «شخصیت»اش که ضمن زنده نمایی، حالتی نقاب گونه نیز دارد، از این لحاظ چشمگیر است. اما شخصیت می‌تواند تصادفی و نتیجهٔ تلاش مشقت بار هنرمند برای نمایاندن هر برجستگی و فرو رفتگی، هر برآمدگی و چین خوردگی در سطح چهره باشد، و چنان به اجرا درآمده است که گویی هنرمند مانند یك نقشه ساز کار می‌کرده و مواظب بوده است که کوچکترین جز در تغییر سطح را بنمایاند. هنرمند، ظاهراً کوششی برای کمال مطلوب جلوه‌گر ساختن موضوع ـ یعنی اصلاح آن بر طبق یك کمال مطلوب، به شیوهٔ یونانیان ـ یا تفسیر شخصیت او به عمل نیاورده است. نمایش درشت و بی‌ملاحتِ اجزای چهرهٔ او، از نوع آنچه در یك نقاب زنده یا مرده دیده می‌شود، به قدر کافی رسا است. بدینسان این «نمایش حوادث روزمره» یا گونه‌ای از سور-رئالیسم، هدف هنرمند است، و تا آنجا که از میثاقهای مذهبی مایه می‌گیرد تحت تأثیر انگیزه‌ای زیبایی شناختی نیست. ما با آن حالت یا عادت ذهنی که این گونه ثبت وفادارانه را می‌طلبد در کنجکاوی خودمان به هنگام نگاه کردن به عکسهای نیاکانمان و دقتی که در تشخیص وفادارانه بودن آنها به خرج می‌دهیم آشنایی داریم.

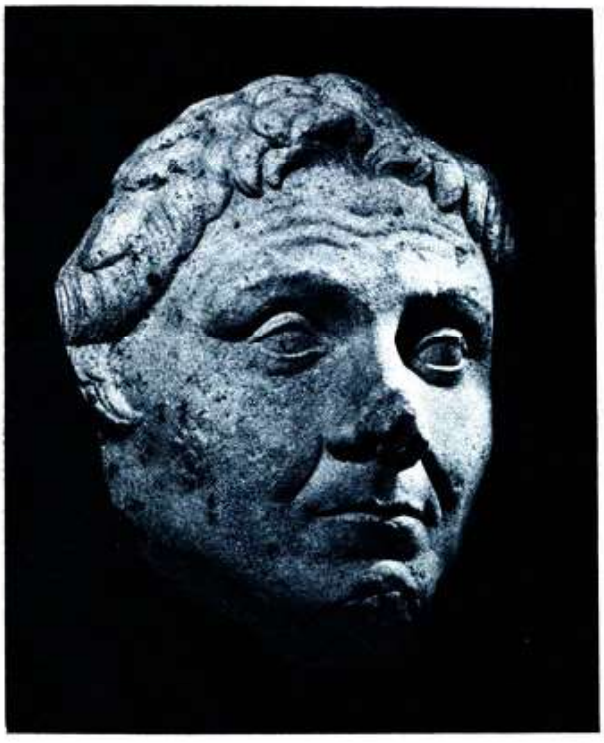
برخوردی کاملاً متفاوت با این را می‌توان در پیکرهٔ نیم تنه **پومپیوس کبیر** (تصویر ۲۱۰) مشاهده کرد. پیکرتراشی که در برابر مردی قدرتمند و نامدار قرار گرفته باشد ممکن است به لزوم کاربست روشی متفاوت با ثبت صِرفِ جزییات آگاهی داشته باشد؛ ممکن است او خواسته باشد موضوع کارش را هم به صورت کمال مطلوب درآورد هم به آن شخصیت بدهد ـ یعنی شخصیت او را تفسیر کند. ما که ۲۰۰۰ سال پس از **پومپیوس** زندگی می‌کنیم هنگام نگاه کردن به او اطلاعاتی را به ذهنمان می‌آوریم که به مراتب بیش از اطلاعاتی است



۲۰۹ سردیس یك رومی، حدود ۸۰ ق م. مرمر، اندازهٔ طبیعی. کاخ تولونیا، رم.

که هنگام نگاه کردن به چهرهٔ یك رومی ناشناس می‌توانیم به ذهنمان بیاوریم. پومپیوس در جنگ داخلی ویرانگرانه‌ای که جمهوری روم را در سدهٔ نخست پیش از میلاد متلاشی کرد، نخست متحد و سپس رقیب یولیوس سزار بود. ما او را به‌عنوان یك سردار بزرگ نظامی می‌شناسیم که در جنگ به پیروزی رسید و تقریباً مالك الرقاب سراسر سرزمینهای شرقیِ تحت حاکمیت روم شد. همچنین او را به‌عنوان یك سیاستمدار نالایق و مردی جاه طلب برخاسته از صفوف طبقهٔ متوسط می‌شناسیم که فریب افراطیون در جناح سناتورها را خورد. او را به عنوان شخصیتی بی‌اندازه مردد می‌شناسیم که حتی نزدیکترین دوستانش را مأیوس می‌کرد زیرا هیچگاه نمی‌توانست تصمیم قطعی بگیرد. می‌دانیم که او در جنگ **فارسالوس** از یولیوس سزار شکست خورد، به مصر گریخت و در حین گمنامی به‌دست یکی از سربازان خودش کشته شد. با این حال او انسان شریفی بود که به دنبال ثروت اندوزی از راه غارت کردن ایالات روم نرفت، و این عملی بود که بیشتر همعصران وی از دست زدن به آن تردیدی به خود راه نمی‌دادند. **سیسرون** در بارهٔ پومپیوس به یکی از دوستانش چنین نوشت: «من او را انسانی شریف، بزرگوار، و بلند اندیش می‌شناسم.»

بدینسان، پومپیوس، ترکیبی از سجایایی است که حوادث روزگار بدو ارزانی داشته‌اند؛ ولی کدام انسانی با اندك استعدادی خوب و بیشتر از او می‌توانسته است بر یولیوس سزار پیشی بگیرد؟ ما با اطلاع از اینکه چه اندیشه‌ای در بارهٔ قدرت و ضعف، پیروزیها و شکست نهایی پومپیوس داریم، طبیعتاً با حالتی به پیکرهٔ نیم تنه‌اش می‌نگریم که به‌پیکرهٔ نیم تنهٔ **واشنگتن** یا **لافایت** می‌نگریم ـ کنجکاو می‌شویم تا دربارهٔ این انسان منفرد و تاریخ زندگیش بیشتر بدانیم. به همین نحو، این احتمال وجود دارد که هنرمند سازندهٔ نیم‌تنهٔ پومپیوس، با آنکه از لحاظ واکنشها و پاسخهای فرهنگیش با ما تفاوت داشته، همچنان در اندیشهٔ آفریدن چهره‌ای بوده باشد که چیزی فراتر از ثبت



۲۱۰ پومپیوس کبیر، حدود ۵۵ ق م. مرمر، به اندازهٔ طبیعی. مجموعهٔ فرانك ا. براون، رم.

حالات چهرهٔ او به شمار برود. این از نیم تنهٔ مزبور احساس می‌شود، زیرا کوچکترین اثری از حالت خشکِ نقاب مرگ در آن دیده نمی‌شود، و سطحش چنان ظریف از کار درآمده است که نور با نرمی خاصی بر آن می‌لغزد. در قالبگیری این چهره، تلاش خاصی به‌کار رفته است تا حالتی تلقینی پیدا کند نه توصیفی. خطوط قوی و درشت پیشانی بزرگ و سطوح نسبتاً پهن صورتش با حالت و بیان گنگ شگفت‌انگیزی که خود چهره دارد، کمی ملایمتر به نظر می‌رسند. آیا اشتباه است اگر نوعی تردید به نفس آمیخته با تظاهر یا لاف و گزاف توخالی در زیر نقاب رسمی اقتدار را در این چهره تشخیص دهیم؟ به هر حال، همینکه وسواس چنین تفسیری را در خود احساس می‌کنیم، گواهی است بر قدرت هنرمند آفرینشگری که ما را در برابر پیکرهٔ نیم تنه‌ای که از مردی بزرگ و ناکام ساخته است به اندیشه وا می‌دارد.

معماری

تجلی چشمگیر اصالت رومیان در شبیه‌سازی ناتورالیستی از چهره، با درخششی بیشتر در عرصهٔ معماری به چشم می‌خورد. در نخستین دورهٔ جمهوری روم، هویت رومی، بخصوص در عرصهٔ معماری و برنامه‌ریزی شهری یا شهرسازی، به نمایش گذاشته شده است. معبد رومی بر خلاف معماری مذهبی تمدنهای پیشین (از جمله یونانی)، نوع ابداعی یا خارق العادهٔ خاصی نبود. بلکه معماران رومی بیشتر نیروی خویش را بر ساختن بناهای ضروری و عظیم و نقشه‌های کارآمد متمرکز کرده بودند، البته اینان نیز معبدهایی به تقلید از نقشه‌هایی که در آنها عناصری از معماری یونانی و اتروسك به شیوه‌ای بی‌مانند ترکیب شده بودند ساختند. **معبد فورتونا ویریلیس** در رُم (تصویر ۲۱۱) مربوط به اواخر سدهٔ دوم پیش از میلاد، در نگاه نخست، مانند یك معبد دورستونیِ یونیك به نظر می‌رسد. این معبد از مقصوره‌ای بزرگ در پشت رواقی عقب نشسته تشکیل شده است (ن. ك. تصویر ۱۹۸). اما ساختمان آن بر یك سکوی بلند اتروسکی بنا شده است، و مقصوره‌اش کل پهنای آن را در بر می‌گیرد. این بدان معنی است که فقط ستونهای رواق معبد آزاد یا مستقل هستند، حال آنکه ستونهای واقع در حد دیوارهای بیرونی مقصوره با دیوارها درگیر شده‌اند و جنبه‌ای صرفاً تزیینی دارند و هیچ نقشی در نگه‌داری از سقف ندارند. اگر از دور به این ستونها بنگریم، ستونهایی مستقل به نظر خواهند رسید؛ به همین علت این گونه ساختمانها را «شبه دور ستونی» نیز نامیده‌اند. الگوی این معبد شدیداً مورد علاقهٔ معماران رومی بود و به همین علت نمونه‌های بسیاری از آن تا امروز باقی مانده که بیشترشان از نمونه‌ای که در اینجا از نظر گذشت بزرگترند و با استفاده از شیوهٔ کورنتی ساخته شده‌اند.

همین تشابه ظاهری با معماری یونانی در **معبد سیبول** در **تیوُولی** (تصویر ۲۱۲) نیز ظاهر می‌شود. این معبد که در نخستین سالهای سدهٔ اول پیش از میلاد ساخته شده، در وهلهٔ نخست مانند یك ساختمان گنبدی شکل کورنتی به نظر می‌رسد. لیکن **معبد سیبول** نیز مانند **معبد فورتونا ویریلیس** بر یك سکو بنا شده که برای رسیدن به آن باید از راه پله‌ای گذشت که به مدخل مقصوره منتهی می‌شود. این آرایش اجزای بنا، مسیر یا امتدادی محوری پدید می‌آورد که در ساختمانهای گنبدی شکل یونانی دیده نمی‌شود و موجب کاهش جدایی ساختمان از فضای پیرامونش می‌شود و از شدت نمای پیکروار و مستقل که مورد توجه شدید یونانیان بود می‌کاهد. با بررسی دقیقترِ **معبد سیبول**، خصوصیات «غیر یونانی» دیگری بر ما روشن می‌شود:

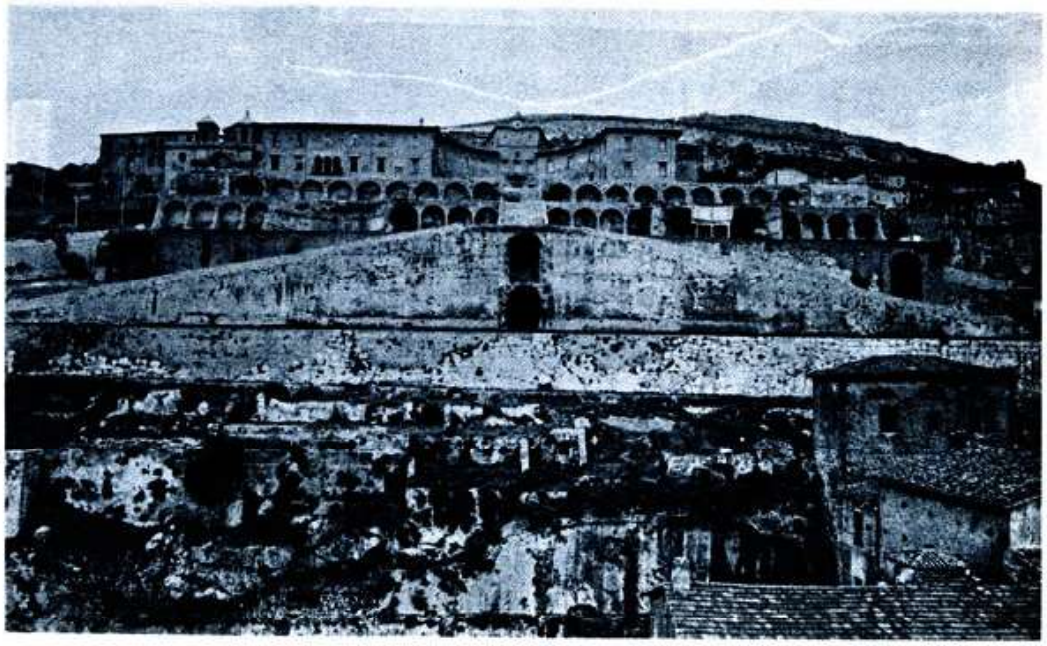
ستونها یکپارچه و یك تکه‌اند و از چندین استوانهٔ ستونی که در یونان بر روی هم می‌چیدند تا ستون کامل ساخته می‌شد درست نشده‌اند؛ رومیان ترجیح می‌دادند در هرجا که امکانی پیش می‌آمد از همین ستون یکپارچه و غالباً عظیم استفاده کنند. کتیبه نه مانند کتیبهٔ یونانی با تندیسهای پیکری بلکه با موضوع تزیینی مورد علاقهٔ رومیان ـ حلقه‌های گل بر روی جمجمهٔ گاو، که احتمالاً نماد بارآوری و توالی مرگ و رستاخیز بود ـ تزیین می‌شد: این مضمون به طرز موزونی در سرتاسر کل کتیبه تکرار می‌شود. سرانجام، دیوار مقصوره، برخلاف روش یونانیان، نه از سنگ تراشیده بلکه از بتون ساخته شده است و قالبسنگهایی از توفا به طور تزیینی درآن نشانده شده‌اند.

این تفاوتهای بنیادی با الگوی یونانی، در **پرستشگاه فورتونا پریمیجنیا** در **پرائنسته** (تصویر ۲۱۳) حتی واضح‌تر دیده می‌شود. این پرستشگاه که به **فورتونا** (الههٔ بخت واقبال) اهدا شده بود در حدود سال ۸۰ پیش از میلاد در دوران حاکمیت **سولا** نخستین دیکتاتور جمهوری روم، آنهم در نقطه‌ای ساخته شده بود که از مدتها پیش غیبگویان در آن به پیشگویی سرنوشت مردم مشغول بوده‌اند. بزرگی بنای این پرستشگاه بازتابی از توجه و علاقهٔ روز افزون معماران به طرحهای هلنی در دورهٔ جمهوری پسین است. هفت ردیف مهتابی که بر کمرکش کوه ظاهر شده، از تقارن محوری دقیقی برخوردارند (تصویر ۲۱۴). مهتابی بالایی، یك ستون‌بندی نیمدایرهٔ دوتایی داشت که کل پرستشگاه را احتمالاً به شکل یك معبد مدّورِ کوچك در بر می‌گرفت. با آنکه گوشه‌هایی از این بنا مورد مطالعه قرار گرفته بوده است، اطلاعات کامل در بارهٔ این معبد بزرگ فقط به دنبال یك جنگ به دست آمد: **پالسترینا**، جانشین امروزی شهری که در سده‌های میانه **پرائنسته** نامیده می‌شد، در سالهای جنگ دوم جهانی بمباران شد و پس از پاکسازی ویرانه‌های برجا مانده، بقایای جالبی از ساختمانهای رومی از زیر خاك سر برآوردند. باستان شناسان دیدند که معماران رومی، سراسر سینهٔ کوه را به صورت طرحی انسان - ساخته درآورده‌اند تا قدرت و تسلط خویش را به گونه‌ای نمادین و تظاهر آمیز به نمایش بگذارند. این مطیع سازی خودخواهانهٔ طبیعت در برابر ارادهٔ آدمی و نظم منطقی، نخستین تجلی تمام عیار روحیهٔ رومیان در عصر امپراتوری است و با تمایل یونانیان که به جای تبدیل خود تپه به یك ساختمان معماری، قلهٔ یك تپهٔ برگزیده را با بناهای مقدس می‌پوشاندند، متضاد است.

زیر ساختهای این مهتابیها (تصویر ۲۱۵) ازبتون ساخته شده بودند، و در همین جاست که می‌توانیم استفاده از این مصالح ساختمانی مورد علاقهٔ رومیان را که در سدهٔ دوم پیش از میلاد کشف شد و چندین سده در سراسر امپراتوری روم به کار برده شد، به مقیاسی بزرگتر ببینیم. بتون (معمولاً از نوع پست) در خاور نزدیك، مخصوصاً برای ساختن دیوارهای استحکامات مورد استفاده بوده است ولی در آمیختن آن با قوس و طاق، اینجا یعنی در **پرائنسته**، جنبه‌ای انقلابی داشت. طاق زنی بتونی به شکلی که در دورهٔ امپراتوری پیشین تکمیل شد، به معماران رومی امکان داد که بدون استفاده از تیر در درونِ بنا، فضاهای چنان بزرگی را به زیر سقف ببرند که تا آن زمان هیچ معماری تصورش را نمی‌کرده است. استفاده از این شیوه به مهندس معمار رومی امکان داد که معماری را در قالبی اساساً متفاوت با تصورات معماران پیشین در تصور آورد ـ به عنوان معماری فضا سازی به جای حجم سازی محض، آن چنان که در هرم مصری یا زیگورات بین النهرین یا حتی شبکه‌های سبکتر ولی مسدود کنندهٔ تیرهای عمودی و افقی در معماری یونانی دیده می‌شود. (ن. ك. بحث

۲۱۱ معبد فورتونا ویریلیس، رم، اواخر سدهٔ دوم ق م.

۲۱۲ معبد سیبول، تیوولی، اوایل سدهٔ نخست ق م.



۲۱۳ پرستشگاه فورتونا پریمیجنیا، پرائنسته (پالسترینا)، حدود ۸۰ ق. م.

پانتئون رُم، ص ۲۰۰ـ۲۰۱). بتون رومی، به‌صورت مخلوطی از ملاط آهك، آب و خاك آتشفشانی، روی لاشهٔ سنگهایی که رج‌رج بین تخته‌های قالب بندی چیده می‌شدند ریخته می‌شد. این بتون لاشه سنگی به محض سفت شدن، چسبنده و پرقدرت می‌شد ولی ظاهری زمخت و ناصاف داشت؛ ولی در همه جا رسم بودکه سطح ناهموار مزبور را با سنگ مرمر، گچ، آجر تزیینی یا نمای سنگی تزیین می‌کردند. در پرائنسته، سطح بتون را با سنگهای ریز، تخت، و نامنظمی نماسازی می‌کردند که ترکیبی به نام **شکل ناشناخته** پدید می‌آورد.

روشهای اصولی ساختمان با بتون، وحدت شکل خاصی به معماری رومی داد. امروزه ویرانهٔ بناهای رومی در هر جا که یافت شود، اعم از فرانسه، اسپانیا، ایتالیا، افریقای شمالی، یا خاور نزدیك ـ معمولاً بدون نمای تزیینی‌شان ـ بلافاصله رومی بودنشان روشن می‌شود.

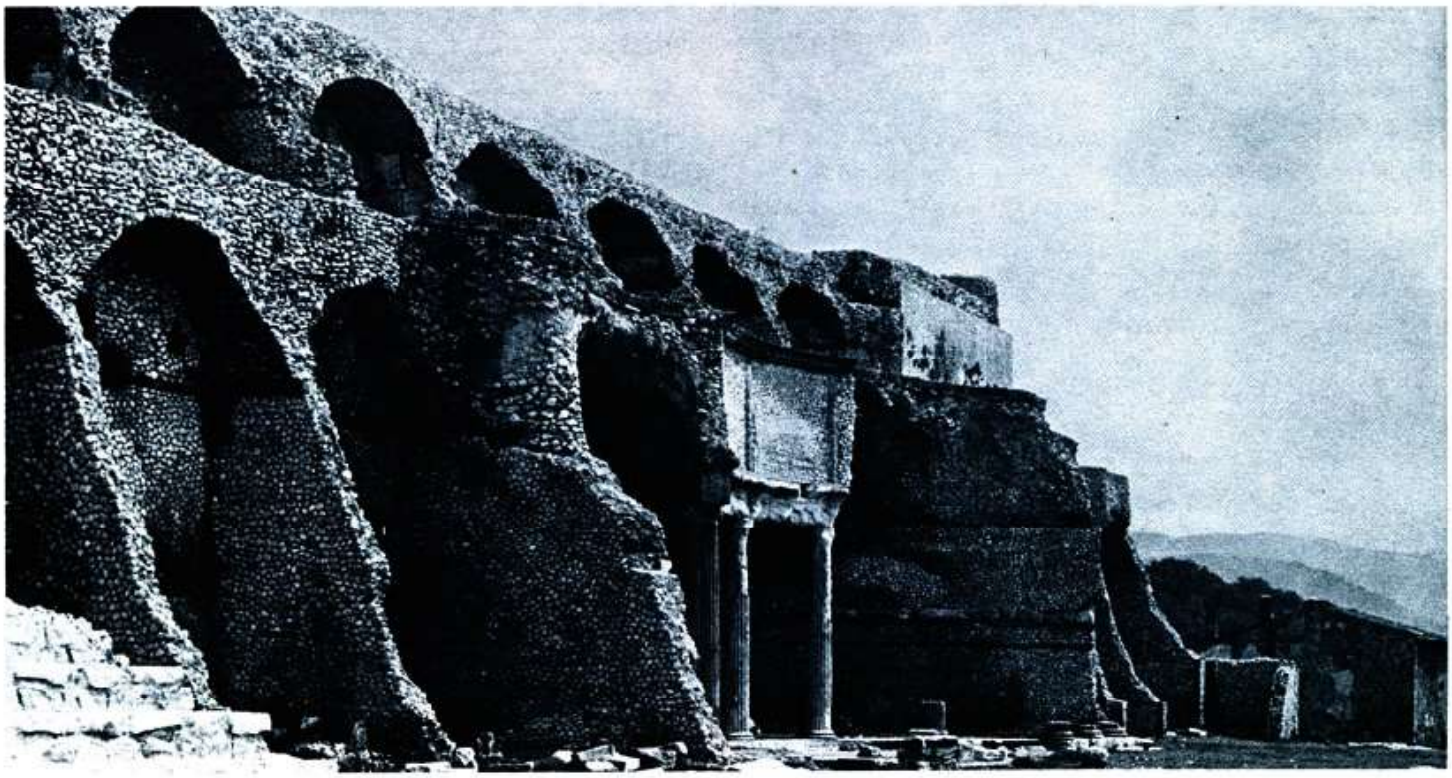
در سدهٔ هجدهم، اروپا از کشف شهرهای مدفون **پومپئی** و **هرکولانوم** که در سال ۷۹ میلادی به زیر لایه‌ای از گدازه‌های آتشفشانی **کوه وزویوس** رفته بودند، شدیداً به هیجان آمده بود. کشف این شهرها، پیش‌از حرکت نخستین گروههای باستان شناسی به مصر، اروپاییان را شیفتهٔ خود ساخت و انگیزه‌ای برای آغاز کنکاشهای جدید باستان شناسی گردید. آنچه این کشفیات را مورد توجه شدید مردم قرار داد ـ کشفیات تازه‌تر، همچنان در جریان حفاریهای این دو شهر ادامه دارند ـ و ارزشی بی‌سابقه در تاریخ علمی برای آنها فراهم آورد، این‌بود که زندگی روزمرهٔ مردم آن زمان و مکان سپری شده، در اثر کشفیات یاد شده، به طور کامل و با تمام جزییات در معرض دید همگان قرار گرفتند. پومپئی، شهری بود با بیست هزار جمعیت که در آن روزگار اهمیت چندانی هم نداشت، و در حالی به زیر گدازه‌های آتشفشانی رفت و در کام مرگ افتاد که جنب و جوش عادی مردم جریان داشت. این شهر از آن زمان تا ۱۶۰۰ سال بعد همچنان در زیر خاکسترهای آتشفشانی بود و کسی چیزی از آن به یاد نمی‌آورد. از روی بقایای شهر می‌توان شیوهٔ زندگی رومی مردم در دورهٔ امپراتوری پیشین را به طرزی به مراتب کاملتر از آنچه در هر حفاری باستان شناسانهٔ دیگر کشف شده است بازسازی کرد. کامل بودن پروندهٔ شهر، جذابیتش برای همدلی ما با حوادث برجسته و وحشت‌آور زندگی، و سودمندیش در تشریح و توصیف محیط هنری و فضاهای معماری و مسکونِ انسانهای عادی در شهری باستانی، توجه ما را شدیداً به خود جلب می‌کند.

پومپئی با آنکه در دورهٔ امپراتوری پیشین نابود شد، ولی تاریخ بنای آن و بیشتر ساختمانهای بزرگش به دورهٔ جمهوری باز می‌گردد. نقشهٔ شهر پومپئی، به شکلی که در بخشهای حفاری شده دیده می‌شود (تصویر ۲۱۶) از نوع نقشه‌های کمال مطلوب قلعه‌های نظامی نیست بلکه از نوع نقشه‌های نامنظم یك شهر رشد یافته است و بارها مورد تجدید نظر و اصلاح قرار گرفته بود. نقشهٔ رومی نوع قلعه‌های نظامی که بر اساس نقشهٔ یك اردوگاه نظامی تهیه می‌شد در مناطق دور افتاده، مرزی، و مستعمراتی به اجرا در می‌آمد و در دورهٔ امپراتوری پیشین بیش از هر زمانی تکامل یافت (ن. ك. تصویر ۲۳۲)، هر چند شکلهای اولیهٔ آن در سدهٔ چهارم پیش از میلاد در **اوستیا** و سدهٔ سوم پیش از میلاد در **پومپئی** به کار بسته شدند. این شهر که نخست سکونتگاهِ کوچك و بی‌نقشه‌ای درمجاورت مستعمرهٔ یونانی **نئاپولیس** (ناپل امروزی) بود در سدهٔ ششم پیش از میلاد به دست **اوسکانها** یا نخستین رقبای محلی رومیان برپا داشته شد. در سال ۴۲۵ پیش از میلاد به تصرف **سامنیتها** ـ رقبای رومیان ـ درآمد؛ اینان تحت تأثیر مفاهیم گسترش یابندهٔ شهر سازیِ منطقیِ یونانیان، آن را مستحکم کردند و مطابق نقشه‌ای نو ساختند. ولی روش شبکه‌ای یونانیان را بدون تخریب بخش بزرگی از شهر نمی‌شد عملی کرد؛ نتیجتاً عناصر سازمان دهندهٔ اصلی ـ گذرگاههای شمالی - جنوبی و شرقی غربی ـ یکدیگر را با زوایای قائمه قطع نمی‌کنندو شکل «جزیره»های بین آنها نامنتظم است. این شهر در دههٔ نهم به دست **سولا** تسخیر و در سال ۸۰ پیش از میلاد از نو به عنوان یك مستعمرهٔ رومی ساخته شد. در سال ۶۲ میلادی زلزله بخشی از آن را ویران کرد؛ و هنوز کاملاً بازسازی نشده بود که هفده سال بعد تماماً و بطور نهایی نابود شد. شهر **پومپئی** مخصوصاً در نظر مورخ معماری رومی اهمیت داشته است زیرا گونه‌های ساختمانی بسیاری که بعدها به صورت الگو درآمدند با شکل اولیهٔ خود در اینجا یافت شده‌اند؛ این ساختمانها شامل کهن‌ترین آمفی تئاتر موجود و کهن‌ترین گرمابه‌های شناخته شدهٔ همگانی می‌شوند.

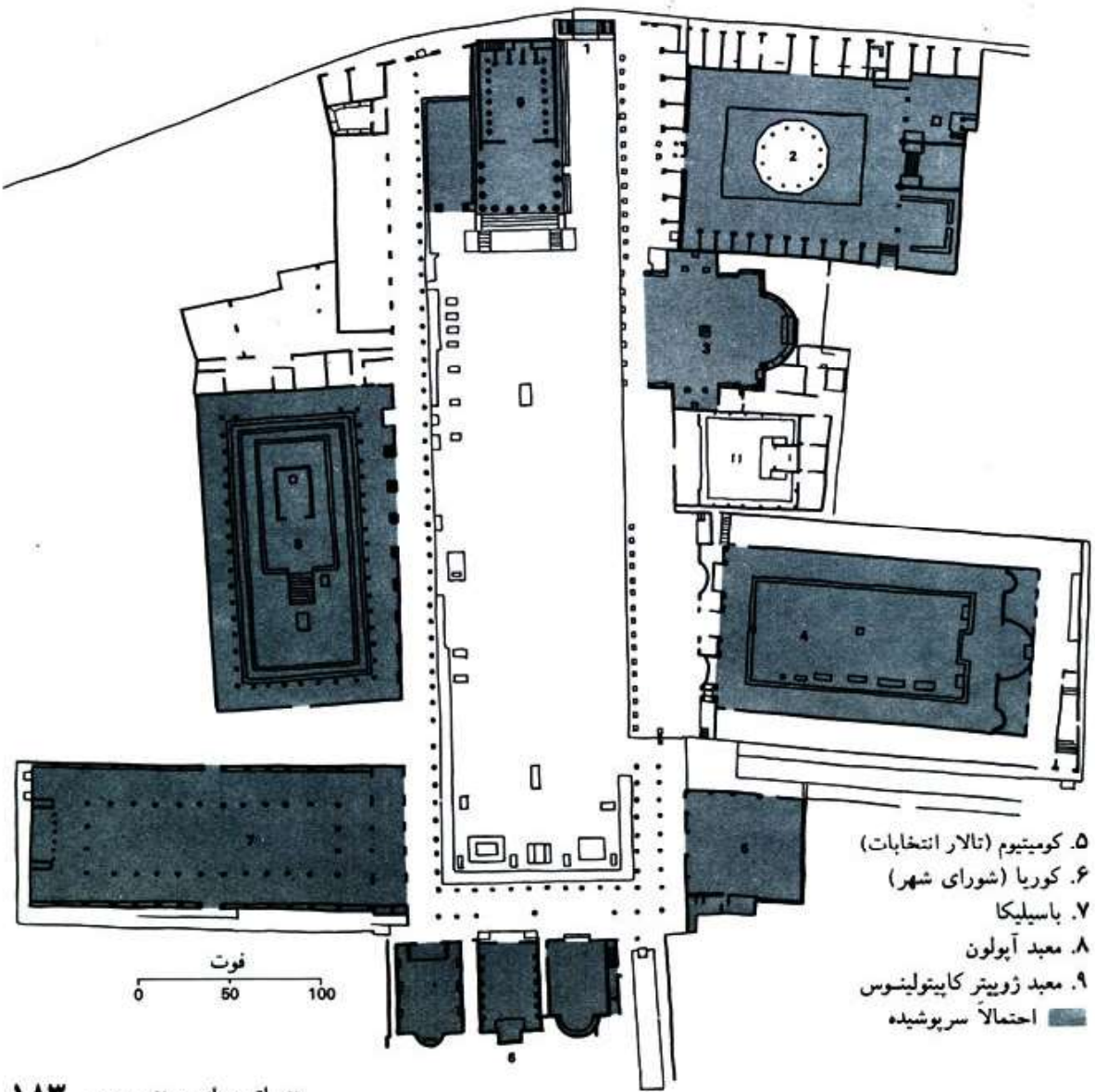
۲۱۴ نمونهٔ بازسازی شدهٔ پرستشگاه فورتونا پریمیجنیا. موزهٔ باستان ـ شناسی، پالسترینا.

پس از فوروم یا میدان شهر رُم، فوروم شهر بومپئی (تصویرهای ۲۱۷ و ۲۱۸) مهمترین نمونهٔ یك مرکز اجتماعات رومی است، ولی نقشه‌اش تا اندازه‌ای با نقشهٔ فوروم رُم تفاوت دارد. فوروم پومپئی محوطه‌ای مستطیل شکل با نسبتهای ۳/۵:۱ است یعنی حدود آن با استفاده از ستون بندی پیوسته در امتداد سه ضلعش مشخص شده و شکلی واحد پیدا کرده است. در نقشهٔ نوع دوم که مختص فوروم رُم است، حدود فوروم با بناهای عظیم ولی پراکنده و منفرد مشخص می‌شود. فوروم پومپئی مانند بیشتر فورومهای رومی، به دور از شریانهای اصلی رفت و آمد ساخته شده است و وسایل ترابری نمی‌توانسته‌اند در آن داخل شوند. بر محور طولانیِ شمالی - جنوبی آن، معبد بزرگ **کاپیتولیوم** مسلط است که بر سکویی بلند قرار گرفته است وبه سه خدای نگهبان شهر رُم و متسعمراتش اهدا شده بود. درامتداد دو ضلع طولانی این فوروم چندین معبد کوچك دیگر نیز ساخته شده بودند. در منتها الیه جنوبی فوروم تالار سه گانهٔ **کوریا** (شورای شهر) به نشانهٔ اقتدار اجتماعی، و **باسیلیکا** یا مقرّ قانون و داد و ستد واقع شده است. (این باسیلیکا که تقریباً در حدود ۱۰۰ پیش ازمیلاد ساخته شده بود، نخستین نمونه از مهمترین و متنفذترین طبقات ساختمانهای رومی است که شکل بنیادیِ ساختمان کلیسای مسیحی در سالهای استقرار مسیحیت از آن مشتق می‌شود.) بدین ترتیب، فوروم مرکز فعالیتهای دینی، بازرگانی، و اداری است و قلب

۲۱۵ جزیی از پرستشگاه فورتونا پریمیجنیا.



۲۱۶ منظرهٔ هوایی بخش حفاری شدهٔ شهر پومپئی. منطقهٔ داخل چهارگوش، در تصویر زیرین بزرگنمایی شده است.



۲۱۷ نقشهٔ فوروم پومپئی.

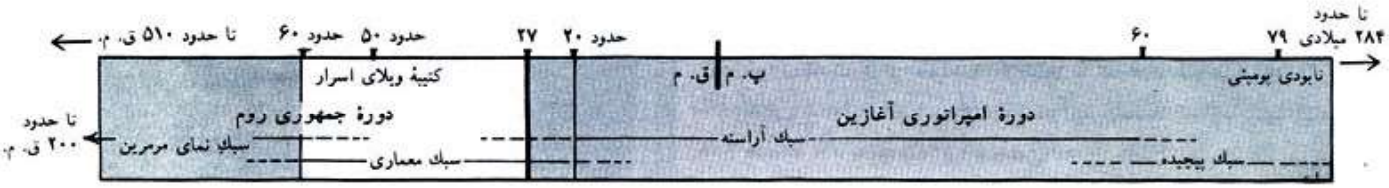
۱. طاق تیبریوس.
۲. بازار
۳. پرستشگاه
۴. ساختمان ائوماخیا (مورد استفادهٔ پارچه‌بافان و رنگرزان)
۵. کومیتیوم (تالار انتخابات)
۶. کوریا (شورای شهر)
۷. باسیلیکا
۸. معبد آپولون
۹. معبد ژوپیتر کاپیتولینوس
احتمالاً سرپوشیده

۲۱۸ فوروم پومپئی.

تپندهٔ شهر به شمار می‌رود. گذشته از این، شکل کوچك شده‌ای از مراکز امپراتوری است و این درآمیختگی وظایف، به گونه‌ای که در معماری فوروم رُم متجلی شده است در سالهای بعد بیانگر علایق اصلی و کانون کلّ امپراتوری روم می‌شود.

آدمی انتظار ندارد که عظمت و رسمیت یك مرکز مدنی را در خیابانها و گذرگاههای اطراف آن ببیند. این خیابانها کوچکترو نامنتظم‌ترند و فضاهایشان ناکافی ـ حتی باریك وپیچاپیچ ـ است. خیابانها با سنگهای سنگین فرش شده‌اند و دو طرفشان پیاده‌رو کشیده شده است. سنگهای مخصوص عبور پیادگان از عرض خیابانها را با چنان فواصلی کار گذاشته‌اند که چرخهای ارابه‌ها از میانشان بگذرند. در بیشتر تقاطعها لوله‌های آب کار گذاشته شده بود که همیشه آب نوشیدنی از آنها جاری بود. مسألهٔ راحتی انسان در یك اجتماع شهری، هر چند به مقیاس گستردهٔ امروزیش مطرح نمی‌شد، در شهر پومپئی چنان جدی گرفته شده بود که می‌توان گفت پاسخگوی نیازهای مردم بوده است. شهر برای خودش چندین بخش تجاری داشت که در دو سوی خیابانهایش ردیفهای مغازه، دفتر کار، میخانه، نانوایی و مانند اینها ساخته شده بود و هنوز هم آگهیهای تبلیغاتیِ نقاشی شده بر روی دیوارهای آنها را می‌توان دید. به فواصل معینی در بین ردیف مغازه‌ها دروازه‌ای باز می‌شد که به اقامتگاه خصوصی منتهی می‌شد. این اقامتگاه در محوطهٔ پشت مغازه‌ها واقع شده بود و وجود مغازه‌ها مانع رسیدن سر و صداها و گرد و غبار خیابان به آن می‌شد.

خانهٔ خصوصی، احتمالاً ارزشمندترین و سالم مانده‌ترین سندی است که از زندگی شهری اهالی پومپئی برجا مانده است. خانه‌های شهرنشینان مرفه، مانند نوعِ خانهٔ پانزا (تصویر۲۱۹) که از نوع دهلیز سرگشاده است و در پومپئی و هرکولانوم در زیر خاکسترها و گدازهٔ آتشفشانی مدفون شده و محفوظ مانده‌اند، به طرز خارق العاده‌ای سالم مانده‌اند، تزیینات و نقشهای دیوارشان همچنان تازگی دارد و در برخی موارد وسایل و لوازم خانگی ساکنانشان نیزدست‌نخورده و سالم مانده است. این گونه خانه‌ها درست در کنار پیاده‌رو ساخته می‌شدند. راه ورود به خانه از دری باریك آغاز می‌شد و پس از گذشتن از یك دالان به دهلیز سرگشاده می‌رسید. دهلیز سرگشاده، سوراخی در وسط سقف و گودالی در زیر همان سقف برای جمع شدن آب باران داشت. در دو سوی این دهلیز چندین اتاق کوچك پیش‌بینی و ساخته شده بودند؛ در بخش انتهایی، که دهلیز سرگشاده عرض کامل ساختمان را شامل می‌شد، دو یال یا جناح ساخته شده بود. در پشت دهلیز سرگشاده، اتاقی به نام شاه نشین برای نگه داری آرشیوها و تندیسهای خانوادگی ساخته شده بود. شاه نشین را گاهی از دهلیز جدا می‌کردند گاهی نیز از میانش راهی به محوطهٔ ستونها که حیاط ستون بندی شدهٔ بزرگی به شیوهٔ هلنی بود می‌کشیدند. در این حیاط چندین فوارهٔ آب و یك باغچه ساخته شده بود و دور تا دورش آپارتمانهای خصوصی اعضای خانواده قرار گرفته بودند. در انتهای حیاط، گاهی یك باغ سبزیکاری یا باغ میوه وجود داشت. در امتداد اضلاع یا بَرهای خارجی ساختمان، مغازه‌هایی رو به خیابان ساخته شده بودند. بدین ترتیب، خانه رو به داخل ساخته می‌شد و برای تأمین نور وهوا به حیاطهای پیشگفته وابسته بود. همچنان که در مورد دهلیز سرگشاده اتروسك گفته شد، اجزای ساختمان، قرینه‌وار در امتداد محوری ساخته می‌شدند که از خیابان تا انتهای باغ بزرگ کشیده شده بود و وقتی همهٔ درهای واقع در این مسیر را باز می‌کردند منظرهٔ دل‌انگیزی مرکب‌از



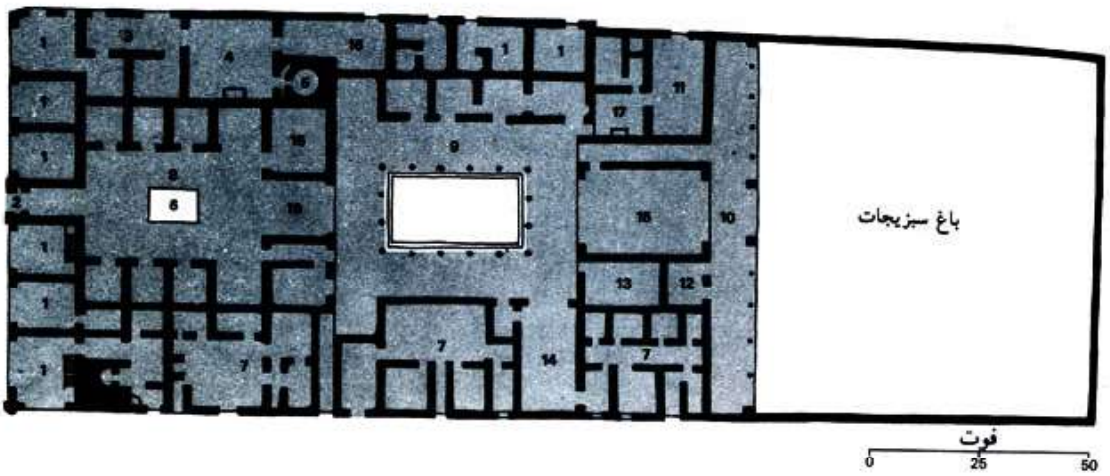
یك حیاط، باغ و باغچه، چشمه‌های آب، تندیسها، مرمرهای رنگین، موزاییکها و دیوارهایی به رنگهای درخشان در برابر چشمان بیننده گسترده می‌شد. برخی از بزرگترین خانه‌های دهلیز سرگشاده دار مزبور در پومپئی، اگر نگوییم سرآمدِ کاخهای شاهان هلنی بودند، با آنها رقابت می‌کردند؛ **خانهٔ فائون** که در آن موزاییك **نبرد اسکندر** (تصویر ۲۲۹) برای تزیین کف اتاقها به کار برده شده بود تقریباً ۹۰۰۰ متر مربع مساحت داشت. البته این خانه‌ها به پاتریسینها و بازرگانان ثروتمند تعلق داشتند؛ هنرمندان، صنعتگران و مغازه‌داران در خانه‌های بسیار محقر و گاه در اتاقهای تکی بر روی مغازه یا پشت آن زندگی می‌کردند.

در خانه‌های باشکوه و مهندسی‌ساز و نقشه‌دار بزرگان شهر به هنگامهٔ اوج تکاملشان در جمهوری روم، هستهٔ مرکزی ایتالیك با خصوصیات خانهٔ هلنی ترکیب می‌شود و پیشرفتهای معماری در بناهای مسکونی روزگار باستان را منعکس می‌کند. اینکه گفته می‌شود معماری در عرصهٔ بناهای مسکونی از مقام برجسته‌ای در تمدن رومی برخوردار بود در تمام بخشهای امپراتوری به چشم می‌خورد. ماهیت دینِ خانگیِ رومیان، که احترام سنتی خاصی برای خانه، خانواده، و اجاق به عنوان آتشگاه مقدس قائل بود، به توصیف شکل گیری و تکامل معماری در عرصهٔ بناهای مسکونی یاری می‌رساند.

نقاشی و موزاییك

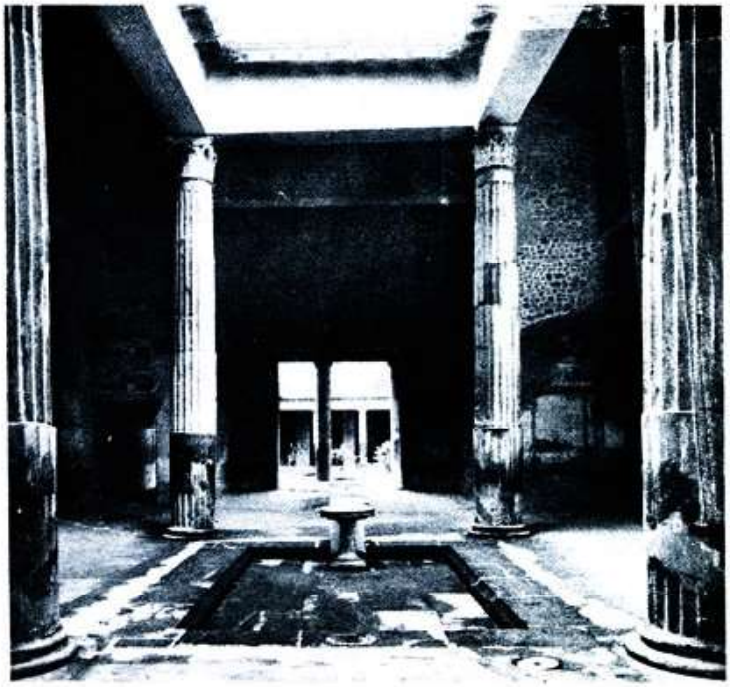
طراحی فضاهای درونی، با آرایش باز و مستقل واحدها، خلوت و آسایش کامل را برای ساکنان خانه‌ها تضمین می‌کرد. به علت کم بودن تعداد درها و پنجره‌ها، سطح وسیع دیوارها را نیز به صورت فضاهای مناسبی برای تزیین در می‌آورد، همچنان که دهلیز سرگشادهٔ **خانهٔ بیست و پنجمین سالگرد ازدواج** در پومپئی (تصویر ۲۲۰) این گفته را به روشنی ثابت می‌کند. دامنهٔ تزیینی که بیشتر رواج داشت از انواع تزیینهایی که بر دیوار به عنوان یك مانع تأکید می‌کردند و تزیینهایی که دیوار را از جلوی دید برمی‌داشتند و با گشودن راهی تازه بر فضای اتاق می‌افزودند در نوسان بود. رنگها گاهی سبز و خرمایی خوشرنگ بود گاهی قرمز و سیاه (برای برجسته نمایی قابهای تزیینی یا پیکره‌ها)، و حاشیه‌ها را با سفید شیری تندی مشخص می‌ساختند. رومیان دیوار را با چنان دقتی آماده می‌کردند که سطح آن تا اندازه‌ای برّاق می‌شد. نخست گچی را که با گرد مرمر ساخته می‌شد چندین بار روی دیوار می‌کشیدند، سپس آنرا با چمچمه‌ای صاف می‌کوبیدند تا آنکه به‌قدر کافی فشرده می‌شد؛ آنگاه سطح گچکاری شده را چندان صیقل می‌دادند که همچون مرمر صاف و براق می‌شد.

گذار تدریجی از تزیین دیوار تخت به دیوار فضا سازی شده در پومپئی و هرکولانوم به طرزی تقریباً قراردادی به چهار سبك متوالی و در عین حال متداخل تقسیم شده است. سبك نخست (از حدود ۲۰۰ تا ۶۰ پیش از میلاد) که **نمای مرمرین** نامیده می‌شد. دیوار را به قابهای چند رنگ درخشانی از رنگهای یکدستِ متضاد که حالت طراحی داشتند تقسیم می‌کرد (تصویر ۲۲۱). این سبك دنبالهٔ شیوهٔ هلنی است ونمونه‌هایش در خانه‌های **پرینه** و **جزیرهٔ دلوس** یافت شده‌اند. در نقاشی دیواری دیگری که از ویلایی در **بوسکو رئاله** نزدیك پومپئی به دست آمده (تصویر ۲۲۲) سبك دوم یا **سبك معماری** (از حدود ۶۰ تا ۲۰ پیش از میلاد) دیده می‌شود که در آن، تزیین دیگر به یك سطح مرئی واحد محدود نمی‌شود. فضای اتاق را چنان آراسته‌اند که با شبیه سازی از شکلهای معماری در یك پرسپکتیو متقاعد کننده از لحاظ بصری اما واقعاً نامتقارن، گویی از خود اتاق



۲۱۹ نقشهٔ خانهٔ پانزا، پومپئی، سدهٔ دوم ق م. (به تقلید از سر بانیستر فلچر.)

۱. مغازه‌ها
۲. درِ ورودی اصلی
۳. مغازهٔ نانوا
۴. محل پخت
۵. تنور
۶. سوراخ مرکزی سقف
۷. خانهٔ جداگانه
۸. دهلیز سرگشاده
۹. ستون‌بندی دورتادور
۱۰. هشتی
۱۱. انبار گاری
۱۲. آلونك باغبان
۱۳. ناهار خوری زمستانی
۱۴. تالار غذاخوری
۱۵. تالار پذیرایی
۱۶. دفتر کار
۱۷. آشپزخانه
۱۸. شاه‌نشین
احتمالاً سرپوشیده



۲۲۰ دهلیز سرگشادهٔ خانهٔ بیست و پنجمین سالگرد ازدواج، پومپئی، سدهٔ دوم ق م.

نیز فراتر رفته و امتداد یافته است. ستونها، شبه ستونها و قابهای پنجره‌ها که روی دیوار نقاشی شده بودند، به صورت قابهایی برای دورنماهایی ازشهرها و منظره‌ها درمی‌آمدند. در **پرسپکتیو گرده ماهی** مورد استفاده، راست گوشه‌ها یا خطوط طرح‌ریزی پرسپکتیو در یك نقطهٔ محو شوندهٔ واحد در افق به یکدیگر نمی‌رسند (مانند پرسپکتیو دورهٔ رنسانس) بلکه بر روی محوری که به طور عمود از مرکز قاب می‌گذرد به یکدیگر می‌رسند. با آنکه این روش پیگیرانه مورد استفاده نبوده است، تصویری نسبتاً متقاعد کننده ازاشیایی که در فضا عقب نشینی می‌کنند در ذهن بیننده ایجاد می‌کند.

در یك نقاشی دیواری متعلق به سبك دوم از **کتیبهٔ ویلای اسرار** نزدیك پومپئی (حدود ۵۰ پیش از میلاد) پیکره‌های رنگینی به نمایش گذاشته شده‌اند که از جمله ظریف‌ترین پیکره‌هایی هستند که از دنیای باستان به دست ما رسیده‌اند (لوحهٔ رنگی ۱۵). در حالی که بقیهٔ اتاقهای این ویلا با سبکی بسیار شبیه به سبك معماری خالص ویلای بوسکورئاله تزیین شده‌اند، عمق نمایی در اینجا به یك طاقچهٔ رنگ شده محدود می‌شود که همچون امتداد نه چندان عمقی خود اتاق به نظر می‌رسد و حکم یك نوع سکوی نگه دارنده را برای پیکره‌ها پیدا می‌کند. پیکره‌ها که بر زمینهٔ قابگونهٔ قرمزی به سبك یك نقش برجسته ترسیم شده‌اند، بخشی از یك ترکیب بندی بزرگ هستند که روزگاری دور تا دور دیوارهای اتاقی می‌چرخیده که احتمالاً به عنوان اتاق میهمانی یا محلی برای برگزاری آئینی اسرار آمیز ـ شاید آیین پرستش **دیونوسوس** ـ مورد استفاده بود و به صورت تو در تو ساخته شده بود. معنی این صحنه‌ها هنوز مورد بحث است؛ اما شاید با مختصر اطمینانی بشود گفت که گروه مزبور نمایندهٔ پیوستن نوآموزی جوان به آیین مزبور است. او که از یك فرشته یا الههٔ بالدار شلاق می‌خورَد، دولا می‌شود و برای تسلی به دامن زنی سالخورده‌تر و دل واپس پناه می‌برد و در همان حال یك برهنهٔ رقصان که با شکوه خاصی نقاشی شده است [در اینجا دیده نمی‌شود]، در حالت شیدایی **باکوس** وارانه‌ای به او نزدیك می‌شود. آیینهای اسرار آمیز، که بعداً در ارتباط با مسیحیت مورد بحث قرار خواهند گرفت، با تعداد و تنوعی روزافزون از شرق هلنی شده به امپراتوری روم سرازیر شدند. تمام آیینها شامل اسراری هستند که هیچگاه بر شخص محرمْ فاش نمی‌شوند، و پس از آنکه شخص مزبور مراحل دشوار راه یابی به مراسم سرّی را پیمود و معنی آنها را فهمید، در اثر اتصال اسرار آمیز وی به یك خدا، مایهٔ نجاتش می‌شود. مراسمی که از **ویلای اسرار** مجسم شده نه فقط یك اثر هنری طراز بالاست بلکه مهمترین سند مربوط به استحالهٔ گام به گام مذهبیِ امپراتوری روم در پی مهاجرت آیینهای روح گرای شرقی به سوی غرب نیز به شمار می‌رود. همچنان که در مورد تمام نقاشیهای درجه اول رومی مطرح شده است در اینجا نیز این پرسش مطرح می‌شود که آیا نقاشی مزبور یك نقاشی اصل رومی است یا از یك اصل هلنیِ یونانی در معبدی نابود شده بر گرفته شده است؟ به این پرسش نمی‌توان هیچ گونه پاسخ قطعی داد.

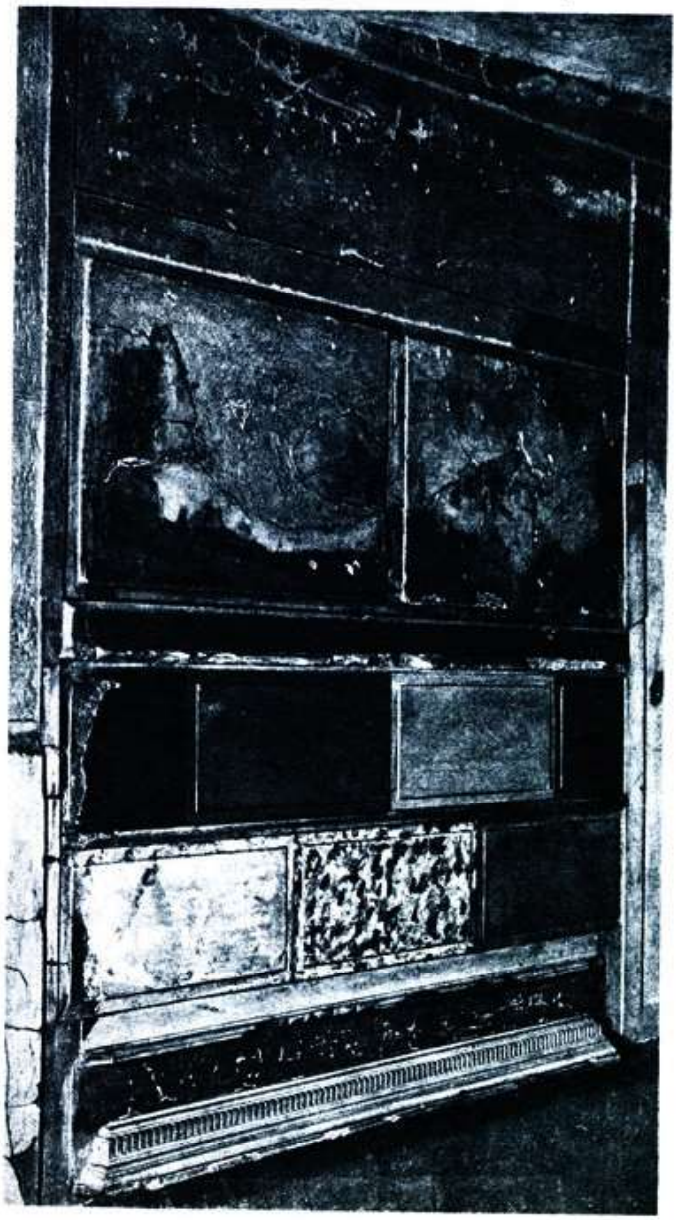
پرسش بعدی، با پافشاری بیشتر، زمانی مطرح می‌شود که بایستیم و به **مناظر مسافرتهای اودیسئوس** (تصویر ۲۲۳) از خانه‌ای بر تل **اسکویلینه** در رُم که به سبك دوم تعلق دارد بنگریم. در این مناظر که به اواخر سدهٔ نخستِ پیش از میلاد مربوطند و امروزه در **واتیکان** نگه‌داری می‌شوند، ستونهایی رنگین و چهارگوش در فواصل معینی نقاشی شده‌اند که کل منظره را به هشت قاب مساوی تقسیم می‌کنند که در هر کدام صحنه‌هایی از حماسهٔ هومر شبیه سازی شده است. این مناظر تابان، در سراسر فضای اتاق کشیده شده‌اند و به دلیل همین تابندگی و پرنوری خود، پیکره‌های کم اهمیت و طرح گونه را تقریباً به خود جذب می‌کنند. در عین حال به نظر می‌رسد که این مناظر به طرزی جادویی به درون اتاق آورده شده‌اند. حرکت نوسان‌دار رنگ و نور و مخصوصاً لبه‌های سایه‌دارِ احجامْ، تیرهایی جابه‌جا شونده در صحنه را در برابر دید بیننده زنده می‌کند که احساس فاصله و حرکت مجزا را به وی القا می‌کند. سبك دوم با آنکه «سبك معماری» نامیده شده است در اینجا گونه گونی‌اش را به نمایش می‌گذارد زیرا یگانه هدف از ترسیم قابهای مشخص، ایجاد تصور منظرهٔ باز و نامحدود در ذهن بیننده است. بنابراین اگر بشود ثابت کرد که تصور فضای «فراگیرنده» در آثاری چون **مناظر مسافرتهای اودیسئوس** از ابتکارات رومیان است، در اینجاست که بر یکی از کمکهای برجستهٔ رومیان به تاریخ هنر صحّه گذاشته‌ایم.

خصوصیت معمارانهٔ سبك دوم در اواخر آن تدریجاً زایل می‌شود، و پیروزی عمق نماییِ نزدیك شونده در **مناظر مسافرتهای اودیسئوس** را می‌توان در جزئی از یك نقاشی دیواریِ به دست آمده از **خانهٔ لیوبا** در **پریما پورتا** نزدیك رُم مشاهده کرد که در اواخر سدهٔ نخست پیش از میلاد ساخته شده است (لوحهٔ رنگی ۱۶). گسترش فضای اتاق ـ با نتیجهٔ تکمیلی‌اش یعنی آوردن منظره به درونِ اتاق ـ تصور باغی را درست در بیرون از حدود اتاق در ذهن بیننده پدید می‌آورد. (این، پیش درآمد شگفت انگیزی بر «پنجرهٔ منظره نما» در معماری معاصر است که در آن شخص با قرار دادن منظره در یك قاب، از دیدن منظره لذت می‌برد و در عین حال تصور می‌کند که نوعی پیوستگی بین اتاق و باغ وجود دارد.) در اینجا پرسپکتیوهای «عمیق» و مناظر دوردست توصیف نشده‌اند، بلکه صفا و تازگیِ زیباییِ طبیعی در دسترس بیننده قرار داده شده است. شاید گمان کنیم که در سبكِ دوم، همزمان با تکاملش، «منظره» همواره به بیننده نزدیکتر می‌شود تا آنکه بیننده گمان می‌کند این باغ به خودش تعلق دارد، هیچ انسان دیگری نمی‌تواند در آن داخل شود، با حدود رنگ آمیزی شدهٔ پرچین و مانع

دیوارمانند شاخ و برگ درختها که سطحی نزدیك به بیننده را اشغال کرده و فاصله را از بین برده است محصور و مستقل به نظر می‌رسد.

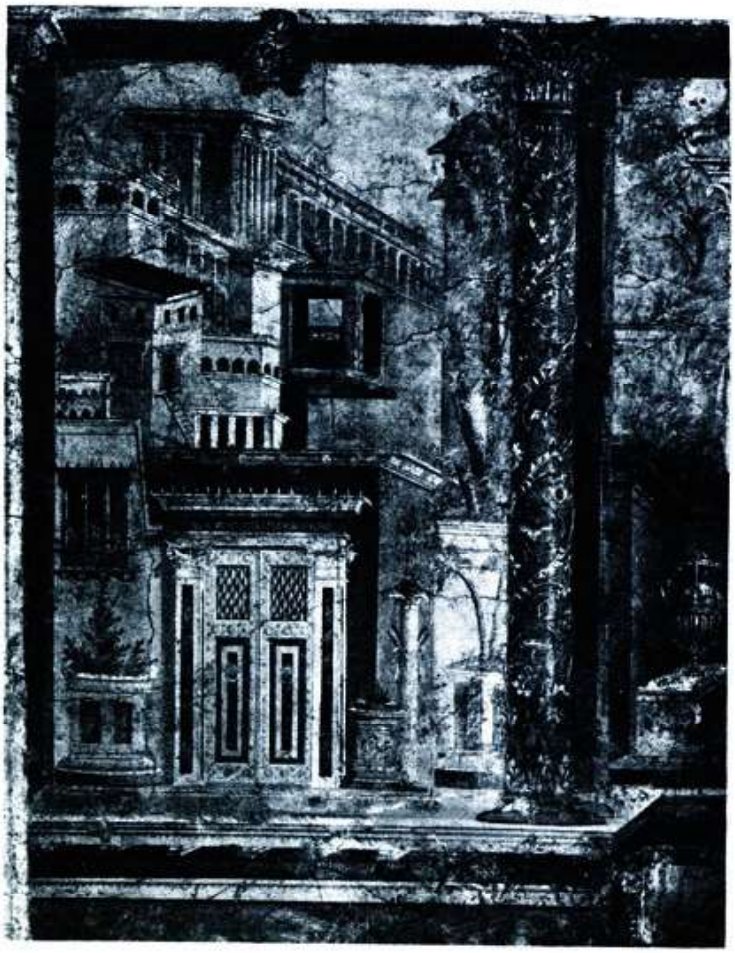
تغییر تدریجی دیوار از حالت یك منظرهٔ قاب گرفتهٔ رو به طبیعت به حالتی که در آن فقط نگه دارندهٔ منظره‌های قاب گرفتهٔ کوچکتر می‌شود در سبك سوم یا سبك آراسته (حدود ۲۰ پیش از میلاد تا ۶۰ میلادی) یعنی در دورهٔ استقرار امپراتوری پیشین تحقق می‌یابد. دراین سبك، مختصر درجه‌ای از عمق نمایی باقی مانده است، همچنان که در یك نقاشی دیواری به دست آمده از پومپئی دیده می‌شود (تصویر ۲۲۴)، ولی عناصر یا اعضای جدا کنندهٔ معماری، ظاهر کارکردی خود را از دست می‌دهند. ستونها و شبه ستونها نازکتر می‌شوند و گاه جنبه‌ای صرفاً تخیلی پیدا می‌کنند، مانند ستونهای مرکزی تصویری که از نظر گذراندیم؛ و غالباً در میان حلقه‌های گل یا پیچك نمایانده شده‌اند. عناصر نقاشی شدهٔ معماری، ظاهراً دیگر برای نمایاندن معماری واقعی ساخته نمی‌شوند بلکه در درجهٔ نخست به عنوان عوامل تقسیم کننده و مشخص‌کنندهٔ حدودِ قاب مانند صفحاتی از دیوار مورد استفاده قرار می‌گیرند که بر رویشان نقاشیهای کوچك و مجزایی صورت می‌گیرد که هیچ رابطه‌ای با طرح کلی دیوارندارند. این صحنه‌ها به تابلوهایی شباهت دارند که از دیوار آویخته شده باشند، جایگزینی‌شان با دقت و ظرافت بی‌مانندی عملی شده است.

چهارمین سبك نقاشی دیواری در پومپئی که **سبك پیچیده** نامیده شده است به سالهای ۶۰ تا ۷۹ میلادی مربوط می‌شود و به وضوح تمام در **اتاق ایکسیون** از خانهٔ ویی دیده می‌شود (تصویر ۲۲۵). در اینجا نقاشان که تحت تأثیر طراحی تئاترهای آن روز رومی بوده‌اند به استفاده از قابهای معماری و چشم اندازهای باز رجعت کرده‌اند. لیکن سطوح رنگ آمیزی شدهٔ سرشار از نمای نور و هوا به جای پرسپکتیو خطی، پرسپکتیوی فضایی به منظره‌ها بخشیده است. این پرسپکتیو، عناصر دیوار را به طرز پیچیده‌ای متحد می‌سازد و تمام درسها و تجربه‌های پیشین در زمینهٔ خطای دید یا توهم بصری را یکجا به کار می‌بندد. سبك چهارم، به بیان درست‌تر، چکیده‌ای از مجموعهٔ سبکهای پیش از خود است: شیوهٔ نمای مرمرین در امتداد پایین دیوارها ظاهر می‌شود، و نقاشیهای تزیینی متعلق به سبك معماری در قاب بندیهای مجزای متعلق به سبك سوم جا داده شده‌اند، و سبك سوم نیز در نقاشیهای قاب‌بندی شدهٔ مجزا بازتاب یافته است. با آنکه پرسپکتیو فضایی نوعی تأثیر متحدکننده در بیننده دارد، هیچ نقطهٔ دید واحدی وجود ندارد که از آنجا بتوان دیدنِ طرحها را آغاز کرد یا آنهارا به آن ارتباط داد؛ بدون تردید، هدف این بوده است که ما این نقاشیها را به شیوهٔ تماشای تابلوهای یك نگارخانه تماشا کنیم، یعنی لحظاتی در برابر هر یك بایستیم و بدین نکته نیز واقف باشیم که هر تابلو نباید



۲۲۱ نقاشی دیواری متعلق به سبك نخست («نمای مرمرین») از یك خانهٔ منسوب به سامنیتها، سدهٔ دوم ق م.

۲۲۲ نقاشی دیواری متعلق به سبك دوم («سبك معماری») از خوابگاه ویلای بوسکو رتاله، نزدیك پومپئی، سدهٔ نخست ق م. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك.



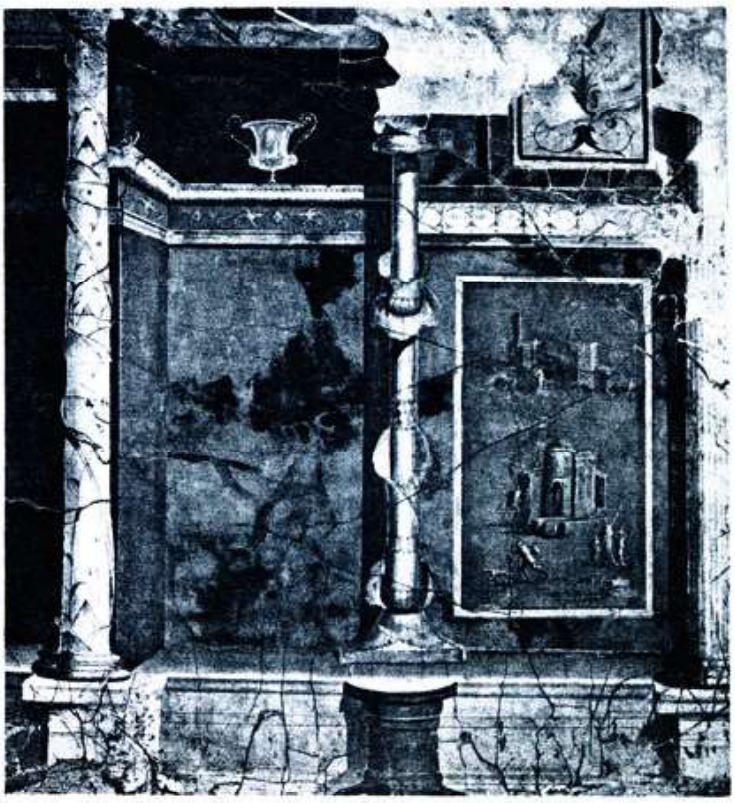
۲۲۳ اولیس در سرزمین لستروگون‌ها، بخشی از **مناظر مسافرتهای اودیسئوس**، نقاشی دیواری متعلق به سبك دوم («معماری») از خانه‌ای در رُم، اواخر سدهٔ نخست ق م. بلندی تقریباً ۱۵۰ سانتی‌متر. کتابخانهٔ واتیکان، رم.

الزاماً از لحاظ موضوع یا سبك ارتباطی به تابلوی مجاور داشته باشد.

در نقاشیهای قاب بندی شدهٔ کوچك، موضوعات متنوعی از طبیعت بی‌جان گرفته تا حوادث روزمرهٔ زندگی، موضوعات اساطیری تا منظره‌های گوناگون، مجسم شده‌اند. در یك نقاشی از **طبیعت بی‌جان با چند هلو و یك تنگِ بلورین** (لوحهٔ رنگی ۱۷) متعلق به حدود ۵۰ میلادی، می‌بینیم که نقاش رومی با نشان دادن اشیاء کوچك، درست مانند نشان دادن شکلهای معماری و فضاهای منظره‌دار، کوشیده است به نوعی عمق نمایی دست یابد. در اینجا روش او شامل استفاده از نور و سایه با توجهی وسواسی به سایه‌های کرانی و نقاط روشن می‌شود؛ بدون تردید او مستقیماً از روی طرحی که آماده کرده بود کار کرده است، و میوه، ساقه و برگها، و تنگ شفاف را روی قفسه‌ها گذاشته تا تصوری از رابطهٔ تصادفی و تقریباً پر مخاطرهٔ میان اشیای داخل گنجه در بیننده ایجاد کند. اما این نقاشی نه از لحاظ طراحی دقیق است و نه پرسپکتیو یا عمق نمایی، و نور و سایه نیز تقریبی‌اند. با این حال، تصوری که نقاش می‌کوشد در بیننده ایجاد کند نمایانگر آخرین مرحلهٔ پیشرفت باستانیان در اسلوب شبیه سازی است. به نظر می‌رسد که نقاش در اینجا نتوانسته است خود را از وسوسهٔ این پندار برهاند که نمایش شکل ظاهر اشیاء از وظایف نور است، و به همین علت می‌کوشد نور را همان گونه رنگ‌آمیزی کند که شیء ملموسِ بازتاباننده و جذب کنندهٔ آن را رنگ آمیزی می‌کند. نکتهٔ جالب توجه این است که نقاشانی چون **پل سزان** ـ که غالباً بنیان گذار هنر مدرن شناخته می‌شود ـ ضمن کنار گذاشتن شیوه‌های اصولیِ پرسپکتیو و سایه روشن، کژنماییها و بی‌نظمیهایی در اشیای رنگ آمیزی شده پدید می‌آورند که بی‌شباهت به این تابلوی باستانی اشیای بی‌جان نیست.

نقاشی کشف شده از **خانهٔ دیوسکوری** در **پومپئی** (تصویر ۲۲۶) مدرکی است که از عمق نماییِ ماهرانه و عالیِ نقاشانِ سبك چهارم سخن می‌گوید. موضوع این نقاشی می‌تواند صحنه‌ای از یك اسطوره یا صحنه‌ای از حوادث زندگی روزمره باشد. زنی در جلوی ساختمانی سنگی و کلبه‌ای کوچك نشسته و جامی را از دست مردی که خم شده است می‌گیرد ـ یا شاید دستش را دراز کرده و جام را به او می‌دهد؟ به طور قطع نمی‌توان گفت کدام نظر درست است. تفسیر هرچه باشد، اسلوب قلمی، حکایت از امپرسیونیسم استادانه دارد، اشارات قلم محکم و از روی تجربه صورت گرفته است؛ و نقاش نیز تماماً به حالتها و رابطهٔ متقابل پیکره‌ها در فضا اطمینان دارد. مسایل مربوط به نگرش پیکری، تشریح اندامها، حرکت، و تناسب که ظاهراً هزاران سال هنرمند روزگار باستان را به خود مشغول کرده بودند، در اینجا چنین می‌نماید که راه حلهایی آشنا پیدا کرده‌اند. به طوری که هنرمند آفرینندهٔ این اثر، کارش را به راحتی و آسانی دنبال می‌کند و قلمش بی هیچ درنگی دانش و اطلاعاتش را بیان می‌کند.

با توجه به نقاشی به دست آمده از **هرکولانوم** که مختص بازنمایی صحنهٔ پیدا شدن **تِلِفوس** کودك در **آرکادیا** به دست **هرکول** است (تصویر ۲۲۷) به یقین می‌توان گفت که سبكِ نقاشی **خانهٔ**



۲۲۴ نقاشی دیواری متعلق به سبک سوم («سبک آراسته»)، پومپئی، سدهٔ نخست ب م. موزهٔ ملی، ناپل.

۲۲۵ نقاشی دیواری متعلق به سبک چهارم («سبک پیچیده») از اتاق ایکسیون، خانهٔ ویی، پومپئی، سدهٔ نخست ب م.

دیسکوری با دیگر سبکهای اساساً متفاوت، همزمان بوده است. موضوع اثر نشان می‌دهد که این نقاشی کپیه‌ای از یك اصل ـ یا چندین اصل ـ هلنی است، زیرا هنرمند کارش را طوری پیش می‌برد که گویی پیکره‌ها را از منابع مختلف برمی‌دارد و با ایجاد رابطه‌ای بسیار اندك میانشان آنها را کنار هم می‌چیند. به همین علت، تجسم **آرکادیا** یعنی بزرگترین پیکرهٔ نشسته با **هرکول** تناسب ندارد و طرز از کار درآوردن اینها نیز یکنواخت و همانند نیست: **آرکادیای** تندیس‌وار، چنان رنگ پریده و سخت قالبگیری شده است که هنر پیکرتراشی را در ذهن ما تداعی می‌کند، حال آنکه تأثیر نور و نقاط روشن بر سطوح نرم پیکرهٔ **هرکول** دقیقاً به تأثیراتی مربوط می‌شود که ما از عمق نمایی تصویری انتظار داریم، هر چند این اسلوب به هیچ وجه همان اسلوب «نقاشانهٔ» آزاد نیست که در نقاشی **خانهٔ دیسکوری** می‌بینیم. تمام پیکره‌ها به طرز موشکافانه‌ای برجسته نمایی شده‌اند و خطوط کناری مشخصی دارند. هنرمند در اینجا عمدتاً به احجام توپُر بدنها توجه دارد نه به نور یا فضایی که کل گروه اشغال می‌کند. هر پیکره‌ای در فضای مختص خودش یعنی فضایی که پیکره در آن «می‌گنجد»، قرار داده شده است. تجسم فضا به عنوان عاملی دربرگیرنده و متحد کننده در طراحی تصویری، نمی‌تواند از مختصات هنر یونانی باشد، و این نقاشی همچنان که گفتیم کپیه‌ای از یك اصل یا مدل یونانی است. از طرف دیگر نقش ویژهٔ رومیان را در نقاشی می‌توان شبیه سازی یا نمایش فضایی دانست که گروهی از اشیاءو پیکره‌ها را با هر ترکیب معینی در بر گرفته است و صرفاً در میان آنها واقع نشده است.

هنوز هم چنین احساس می‌شود که بیشتر هنرشناسان مایلند منکر هرگونه اصالت یا نومایگی برای نقاشیهای رومی شوند و اصرار ورزند که نقاشیهای مزبور مستقیماً از نقاشیهای اصل هلنی کپیه‌برداری شده‌اند یا آفرینندگان این آثار در کارشان مو به مو از آثار

۲۲۶ منظره‌ای از زندگی روزانه (؟)، جزیی از یك نقاشی دیواری تبدیل شده به قاب تزیینی، از خانهٔ دیسکوری، پومپئی، سدهٔ نخست ب م. اندازهٔ تابلوی کامل تقریباً ۴۲/۵×۳۲/۵. موزهٔ ملی، ناپل.

هلنی الهام گرفته‌اند. بدون تردید، از ظاهر بسیاری از نقاشیهای **رومی** پیداست که مستقیماً کپیه شده‌اند ـ مانند نقاشی **هرکول و تِلِفوس** که بحث آن گذشت و موزاییك نبرد **اسکندر** که در شکل **۲۲۹** خواهیم دید. به بیان درست‌تر، بسیاری از این نقاشیها را هنرمندان یونانی که به روم انتقال داده شده بودند کشیده‌اند، و حتی می‌توانیم فرض کنیم که سبك مشتق از سبك یونانی، سبك مسلط بر کار ایشان بوده است. ولی در منظرهٔ رومی، مخصوصاً در بیان مفهومی از فضا که به این سادگیها در هنر یونانی به چشم نمی‌خُورَد، نگرش و سبك دیگری احساس می‌شود و تمام تلاشهایی که برای مشتق کردن منظره‌نگاری رومی از یونان **هلنی** به عمل می‌آید به نظربافی بسیار بی‌پایه‌ای بر اساس نمونه‌های اولیه یا الگوهای ناشناخته (یا ناموجود) یونانی خواهد انجامید. از تمام آثار باقی‌ماندهٔ یونانی چنین برمی‌آید که هنرمند یونانی دربارهٔ احجام توپر، مانند پیکره‌های آدمیان ـ همچنان که در نقاشی **هرکول** دیدیم ـ می‌اندیشیده و فضا را فقط عاملی جداکننده می‌پنداشته است نه عاملی محیط و دربرگیرنده. بدین ترتیب، اگر پی‌ریزی مفهومی تازه در نقاشی ـ یعنی در انداختن حجم فراگیرنده و متحدکننده‌ای از فضا بر یك سطح صاف ـ را به‌رومیان نسبت دهیم، مسأله به مراتب آسان‌تر می‌شود. این ظرافتِ انتزاع ـ که در آن فضا پر از هوا و نور شده و درست همانند اشیایی که در آن محاط و محصور شده‌اند به صورت واقعی شبیه‌سازی شده است ـ سنت طولانی تکامل شبیه‌سازی را که از نیمرخهای سیاه در مصر و بین‌النهرین باستانی و حتی پیش از آن آغاز می‌شود به پایان می‌رساند. به هر حال، امروزه بسیاری از هنرشناسان این نظر را می‌پذیرند که عمق‌نمایی معمارانهٔ سبك دوم، پدیده‌ای رومی است، و عمق‌نمایی یاد شده گامی در انتقال به فضاهایی بود که در منظره‌های قاب‌بندی شدهٔ کوچکتر ترسیم و مجسم می‌شدند (تصویر **۲۲۸** و لوحهٔ رنگی **۱۸**). در نظر هنرمندی که سطح دیوار را گونه‌ای امتداد فضای اتاق می‌داند (مانند آنچه در عمق‌نمایی معمارانه دیدیم)، گام بعدی این است که بخشی از دیوار را برگزیند و آن را همچون یك پنجره به فضای چارچوب‌داری تبدیل کند

۲۲۷ هرکول و تِلِفوس، نقاشی دیواری، هرکولانوم، حدود ۷۰ ب م. تقریباً ۱۸۵×۲۱۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، ناپل.

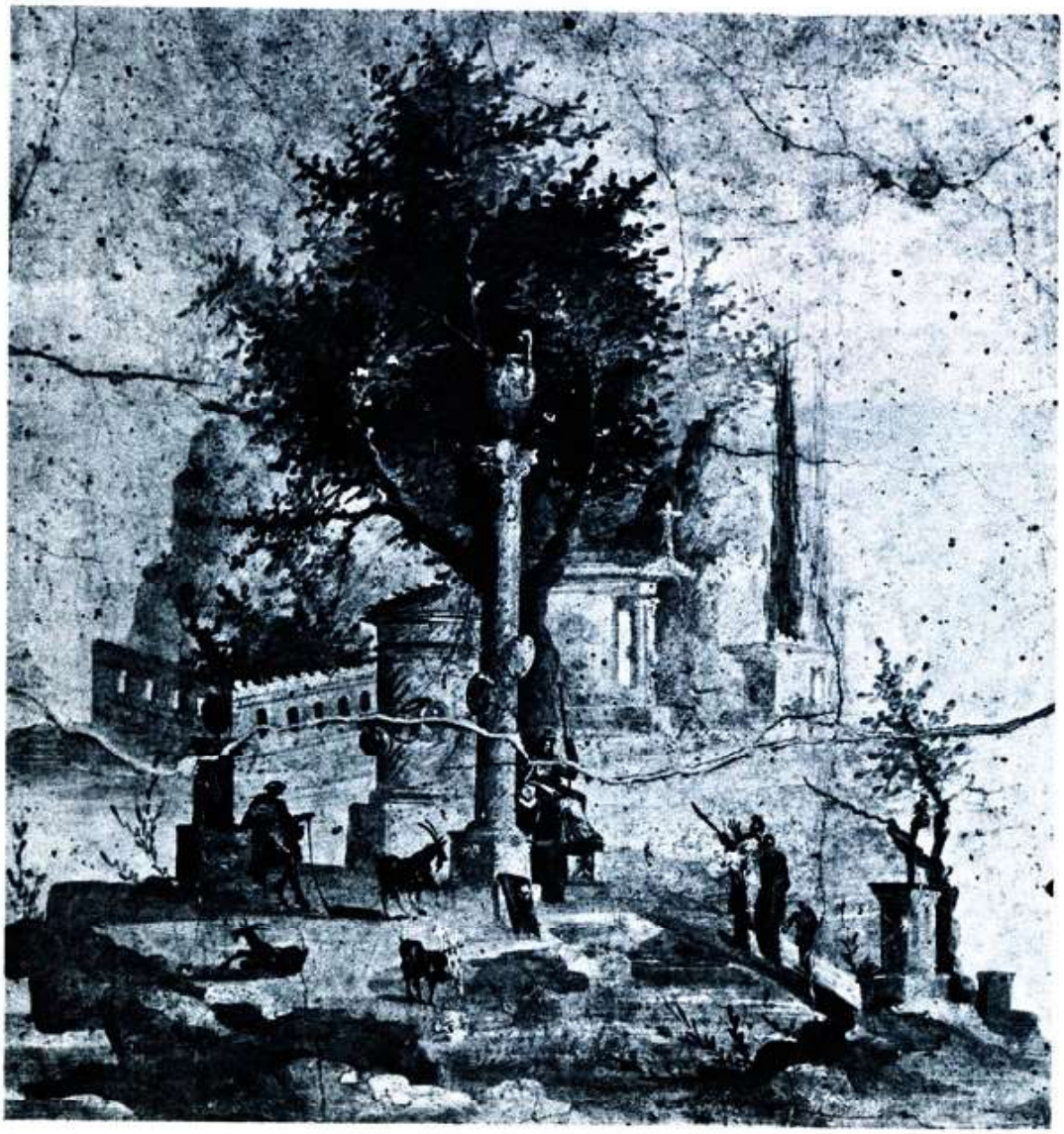
که از طریق دیوار امتداد می‌یابد و دنیای کوچك سرشار از اشیای ترسیم شده‌اش را دربر می‌گیرد.

به هر حال، هنرمند سبك چهارم که عمدتاً به بازنمایی فضا توجه دارد، اشیاء را تا سرحد امکان کوچك نشان می‌دهد و ترکیب‌بندی کلی را همچنان که دیدیم، با نور و هوا، به هم می‌پیوندد و متحد می‌کند. البته عقب‌نشینی در عمق، چیزی است که القا می‌شود نه آنکه دقیقاً طراحی شده باشد. همچنان که پیشتر گفتیم، رومیان هیچگونه روش پرسپکتیو ریاضی نداشتند بلکه (به طرزی نتیجه‌بخش، هر چند فاقد روشی منظم) از کوچك‌نمایی پیکره‌ها و اشیاء و مخصوصاً پرسپکتیو فضایی با آن خطوط کرانیِ گنگ و طرح گونه‌اش، گذار از رنگ در یك نقطه به آبی، و تیره ساختن خطوط دوردست کرانی استفاده می‌کردند (مقایسه کنید با تصویر ۲۲۳).

عشق به زندگی روستایی و کمال مطلوب پنداشتن طبیعت ــ آنچه می‌توان **روحیهٔ آرکادیایی** نامید ــ در این منظره‌ها ساری است. به عنوان یك خصوصیت متمایزکننده، در اینها تصاویری از چوپانان، چند بز، **فاون** [ملازمِ **فاونوس** خدای جنگل و حامی برزگران، گله‌ها، و محصولات، که نیمی آدم نیمی بز بود]، معابد کوچك، ستونهای گل‌آذین، بیشه‌های کوچك، و اجزای دیگر دیده می‌شود، که به دلیل حالت خاص‌شان ــ بخشی مذهبی، بخشی روستایی ــ صحنه‌های روحانی ـ روستایی نامیده شده‌اند. روحیهٔ آرکادیایی زمانه به زبان شعر صوری و چوپانی **ویرژیل** سخن می‌گوید، و **هوراس** در یکی از شعرهایش ضمن اعلام راحتیهایی که انسان شهرنشین در ویلای روستاییش دارد و از زندگی زیبا، ساده، و طبیعیِ آن در مقابل حرص شهریها به طلا و قدرت لذت می‌برد، پرسیده است: «چرا باید زندگی در درهٔ کوچك سابینها را به شکوه پرعذاب بفروشم؟»

طرز فکری که فضایل زندگی سادهٔ روستایی را می‌ستاید پیوندی با پدیده‌ای اصیل و رومی در معماری دارد. بسیاری از مناظر آرکادیایی در ویلاها پیدا شده‌اند. ویلا خانه‌ای روستایی بود که وقتی بر تراکم جمعیت در شهرها افزوده شد ــ مانند پومپئی در سدهٔ نخست پیش از میلاد ــ ساختند. ویلاها معمولاً در نزدیکی شهرها (تقریباً در حومهٔ آنها) ساخته می‌شدند، و صاحبان ثروتمند آنها می‌توانستند از مزایای زندگی شهری و آرامش روستایی لذت ببرند. وسعت منظرهٔ پیرامون ویلا، موضوع بسیاری از نقاشیهای دیواری سده‌ای بود که تاکنون بررسی کردیم. اشتیاق شهرنشینان امروزی به گریز از تنشهای زندگی شهری و بازگشت به آغوش طبیعت، از لحاظ بیان معماری و تصویرش ــ تازه اگر به ظهورش در ادبیات اشاره‌ای نکنیم ــ اشتیاقی باستانی است. اگر تاریخ غرب را مطالعه کنیم بارها و بارها به این روحیهٔ آرکادیایی برمی‌خوریم ــ در دورهٔ رنسانس و در سده‌های نوزدهم و بیستم، که فشارهای زندگی شهری، آرامش عصبی را از آدمیان ربوده است.

کف و دیوارهای ساختمانهای رومی غالباً با موزاییك تزیین می‌شدند. ساختن موزاییك، نخستین بار در خاور نزدیك باستانی آغاز

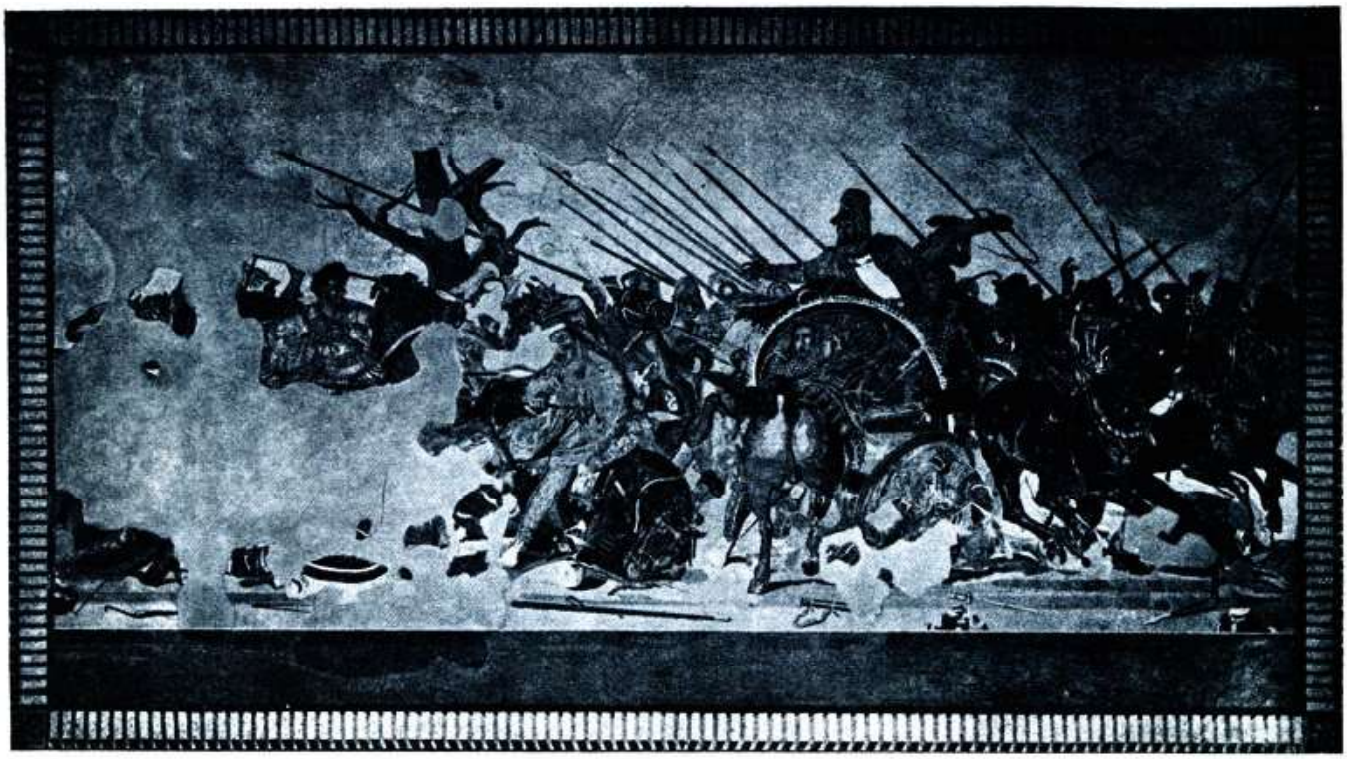


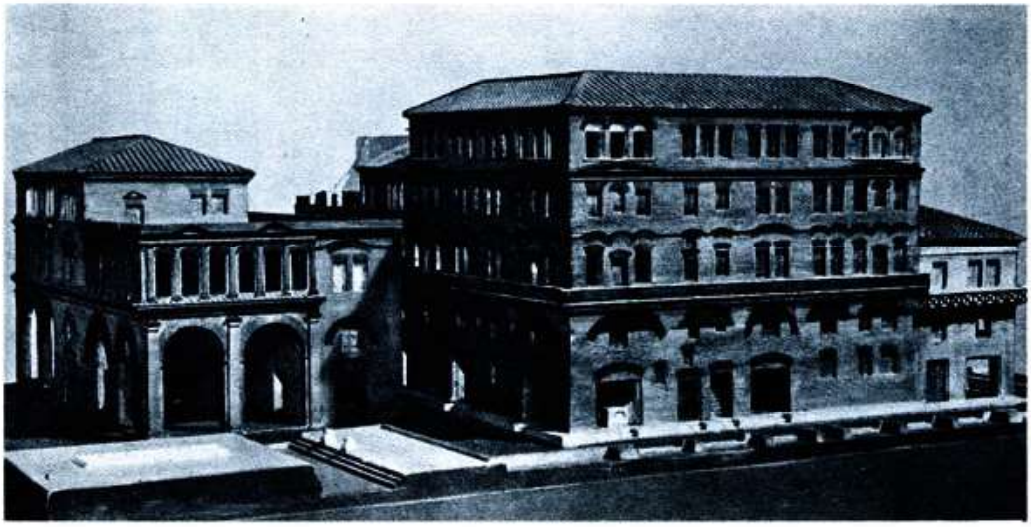
۲۲۸ منظرهٔ روحانی ـ روستایی، نقاشی دیواریِ تبدیل شده به قاب تزیینی، از ویلای آگریپا پوستوموس، نزدیك پومپئی، اواخر سدهٔ نخست ق م. بلندی بخش نشان داده شده تقریباً ۶۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، ناپل.

شد (ن. ك. فصل پنجم). یونانیان از موزاییك به جای فرش استفاده می‌کردند، و غالباً برای این منظور موزاییکهایی با طرح هندسی می‌ساختند. رومیان به این روش ادامه دادند و موزاییك را حتی در روی دیوار به کار بردند، هر چند این تنها مورد استثنایی بوده است. جنبهٔ چشمگیری از موزاییکهای رومی، کوششی است که سازندگان آنها پیوسته در جهت کپیه‌برداری از موضوع نقاشی و اسلوب نقاشان در برجسته‌نمایی، سایه‌دهی و مانند اینها به عمل می‌آوردند. این کار در صورتی میسر می‌شد که از خرده‌سنگ یا خرده‌شیشهٔ بی‌نهایت ریز در ساختن موزاییك استفاده می‌کردند، همچنان که در موزاییك مشهور نبرد **اسکندر** از **خانهٔ فاون** در **پومپئی** دیده می‌شود (تصویر ۲۲۹). این موزاییك احتمالاً از یك موزاییك اصل هلنی کپیه‌سازی شده است و شاید بهتر باشد آن را به جای موزاییك رومی، موزاییك هلنی تلقی کنیم. این موزاییك که **هزیمت داریوش** پادشاه ایران و سپاهیانش را به دست اسکندر مقدونی نشان می‌دهد، همان ویژگیهای سبك یونانی را دارد که پیشتر متذکر شدیم: تأکید اساساً تندیس‌وار بر شکلهای توپُرِ به هم پیوسته، تابعیت فضای اثر از خود شکلها، و خودداری از کوشش برای نمایاندن فضای فراگیرنده. با اینحال در جزییاتِ عمل، اشتیاق چشمگیری برای نمایش وفادارانهٔ شکل ظاهر نشان داده شده است. اسبها با زوایایی تند و جسارت‌آمیز به سوی داخل و خارج تصویر کشیده می‌شوند و حالت پیکره‌های آدمیان با چنان تنوعی در برخورد توصیفی نشان داده شده که بیننده را متقاعد می‌کند که هنرمند در صدد دستیابی به حد اعلای رئالیسم بوده است. در کنار این تلاش، می‌توان به کیفیت عالی و صافی آهنگینی اشاره کرد که رومیان با کار گذاشتن خرده سنگها و خرده شیشه‌های بسیار ریز که پنجاه تایشان در ساختن یك چشم به عرض ۳/۵ سانتی‌متر به کار برده می‌شد بدان دست می‌یافتند. رومیان ظاهراً ذوق خاصی در این‌گونه ریزه‌کاری ظریف به دست آورده بودند و کیفیت فنی موزاییکها به احتمال زیاد از روی اندازهٔ خرده سنگها تعیین می‌شده است ــ و هر چه ریزتر، همانقدر بهتر. از آنجا که موزاییکها بر روی هم از یك فاصلهٔ یك و نیم یا دو متری (به هنگام راه رفتن روی آنها) دیده می‌شدند، به نظر می‌رسد که معیار مزبور به قدر کافی طبیعی باشد. تغییرات منظمی که در دورهٔ **مسیحیتِ پیشین** ــ زمانی که موزاییکها در دیوارهای بلند و طاقهای محراب کلیساها ظاهر شدند ــ به عمل آمد این‌گونه تفاوتهای جزیی را تقریباً از نظرها دور ساخت و این اسلوب پرمشقت را بی‌معنی کرد.

دربارهٔ کیفیت نقاشی قاب‌بندی شده می‌توان از روی یك چهرهٔ نقاشی شده در **فیوم مصر**، در ۱۰۰ کیلومتری جنوب **قاهرهٔ** امروزی قضاوت کرد (لوحهٔ رنگی ۱۹). **فیوم** در روزگار حاکمیت یونانیان و رومیان، ایالتی شلوغ و پرجمعیت بود و از گورستانهایش نزدیك به ۶۰۰ چهرهٔ فردی نقاشی شده بر روی چوب و نصب شده بر جعبه‌های حاوی مومیایی شخص متوفی به دست آمده است. ساختن این‌گونه چهره‌های فردی، احتمالاً یك رسم محلی بوده است، زیرا مشابه آنها در جاهای دیگر کمتر یافت شده است؛ این چهره‌ها که بزرگترین نگارخانهٔ متعلق به مردم عادی دنیای پهناور امپراتوری روم در اوج اقتدارش هستند، امروزه در اختیار ما قرار دارند. گرچه از روی برخی از نقاشیهای دیواری **پومپئی** می‌توان دریافت که نقاشیهای دیواری یونانی دارای چه شکل ظاهری بوده‌اند، چهره‌های فردی **فیوم**، بهترین تصور ممکن را از اسلوبهای نقاشی یونان هلنی در ذهن ما زنده می‌کنند. بیشتر این نقاشیها با استفاده از اسلوب **موم مذاب** (رنگ مخلوط با موم مذاب، ن. ك. ص ۱۳۶) یا **مومرنگ** کشیده شده‌اند **ولی رنگ لعابی** (رنگ مخلوط با زردهٔ تخم‌مرغ) نیز گاهگاهی مورد استفاده قرار می‌گرفت. نقاشی سه‌پایه‌ای بر روی تخته‌های کوچك و قابل حمل و نقل، در یونان شدیداً موردتوجه و احترام بود زیرا اسلوب نقاشی با مومرنگ، سنتی طولانی داشت. **پولوگنوتوس** در روزگار باستان با این اسلوب کار کرده بود و همچنان که پیشتر گفتیم در تزیین

۲۲۹ **نبرد اسکندر**، از خانهٔ فاون، پومپئی سده‌های سوم تا دوم ق م. موزاییك، تقریباً ۵۰۳×۲۶۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، ناپل.





۲۳۰ نمونهٔ بازسازی شدهٔ یك بلوك آپارتمانی، شهر اوستیا.

معماری ساختمانهایی چون **پارتنون** نیز مورد استفاده قرار گرفته بود. در نمونه‌ای که اینجا از نظر می‌گذرد، بالاترین درجهٔمهارت ـ حرکات ظریف قلم، قالب‌گیری نرم و ظریف، و ظریف‌ترین نمایش ممکنِ یك موضوع حساس ـ را می‌بینیم. چهره‌های فردی فیوم، احتمالاً از روی مدلهای زنده نقاشی شده‌اند، و در این مورد، هنرمند تیزهوش با موضوعی روبرو می‌شود که نمایاندنش مستلزم به آزمایش گذاشتن تمامی مهارت وی است. متانت، چشمهای اندیشمندانه و متفکرانه، و آرایش هلنی موی سر، از عناصر آشنای چهره‌هایی هستند که در دورهٔ **مارکوس آورلیوس** امپراتور رواقی مسلك (حدود ۱۶۰ میلادی) به اضافهٔ چهره‌های فردیِ شخص امپراتور، نقاشی می‌شدند. سلوك آرامِ موضوع نقاشی و نگاهی که «جهان را پیوسته و یکجا می‌بیند»، فلسفهٔ خود امپراتور را به شکلی که در کتاب **اندیشه‌هایش** مطرح شده است در نظر بیننده مجسم می‌کند. همچنان که پیش از این پیکرهٔ نیم‌تنهٔ **پومپیوس** را ضمن آشنایی با تاریخ زندگیش مشاهده کردیم، در مشاهدهٔ این تصویر مربوط به عصر **آنتونینها** نیز اگر نوشتهٔ این امپراتور فیلسوف را همان‌گونه بخوانیم که خطوط چهرهٔ موضوع نقاشی را می‌خوانیم، کمکی به خودمان خواهد بود:

> در هر لحظه‌ای همواره مانند یك رومی و یك انسان به این اندیشه باش که کاری را که در دست داری با متانت کامل و صاف و ساده‌ای انجام دهی.... تمام کارهای زندگیت را طوری انجام بده که گویی این آخرین کار توست، هرگونه بی‌قیدی و نفرت احساساتی از فرمانهای عقل، هرگونه دورویی، خودپرستی، و نارضایی از سرنوشتی را که برایت مقدر شده است کنار بگذار.

تاریخ، ما را از دورهٔ جمهوری تا دورهٔ امپراتوری کشانده است تا به ما نشان دهد که رُم چگونه شبیه‌سازی از منظره‌ها و فردیت انسانی در روزگار باستان را ــ که در بین‌النهرین و مصر آغاز شده بود ــ به کاملترین شکل بیان خود رسانده است.

امپراتوری پیشین

وقتی **اوکتاویانوس** سزار پسر خواهرزاده و وارث **یولیوس سزار** نیروهای **آنتونیوس** و **کلئوپاترا** را به سال ۳۱ پیش از میلاد در **آکتیوم** قلع و قمع کرد به جنگ داخلی طولانی و نودساله‌ای که جمهوری روم را به لرزه درآورده بود پایان داد. **اوکتاویانوس** با آنکه خود را احیا کننده و حامی قانون اساسی و سنتهای جمهوری روم می‌دانست و چنین اعلام کرده بود، عملاً نخستین امپراتور روم شد و با قدرت تمام بر سراسر امپراتوری روم فرمانروایی کرد و لقب افتخارآمیز **اوگستوس** [=محترم] را از سنای خرسند دریافت کرد. صلحی که با آغاز امپراتوری **اوگوستوس** بر روم سایه افکند، **پاکس‌رومانا** [دورهٔ صلح و آرامش روم] نامیده می‌شود، زیرا تا مدتی طولانی در اثر توجهات امپراتوران رومی، تا ۱۵۰ سال بعد صلح و آرامش در دنیای رومی برقرار شد، که در تاریخ جهان بی‌سابقه است.

اوگوستوس که تصمیم گرفته بود حکومتی تزلزل ناپذیر برپا دارد، فرماندهی ارتش و ادارهٔ امور مالی امپراتوری را شخصاً عهده‌دار شد و عمداً ساختمان جدید و باشکوه شهر رُم را آغاز کرد تا چهره‌ای پرشکوه به واقعیت امپراتوری ببخشد. جانشینان **اوگوستوس** ــ امپراتوران سلسلهٔ **یولیوس ـ کلاودیوس** یعنی **تیبریوس**، **کالیگولا**، **کلاودیوس**، و **نرون** ــ در سدهٔ نخست میلادی به سیاست پر شکوه‌سازی ظاهراً مرئی امپراتوری با استفاده از معماری و هنر و انجام دادن یك رشته کارهای عام‌المنفعه، گاهی به حد افراط، ادامه دادند. امپراتوری روم در سدهٔ دوّم ــ دوران حکومت **ترایانوس**، **هادریانوس**، و **آنتونیتها** ــ از هر زمانی پهناورتر شد و به اوج قدرت خود رسید (ن. ك. نقشهٔ ص. ۱۷۷)، قدرت و نفوذ روم را در دنیای غرب رقیبی نبود، ولی قبایل جدید **ژرمنی** پیوسته از مرزهای شمالی و **پارتیهاو ایرانیان** نوخاسته از مرزهای شرقی، آن را زیر فشار قرار می‌دادند. این فشارها در سدهٔ سوم شدت گرفتند و توأم با زوال قدرت امپراتور در داخل امپراتوری، از هم پاشیدگی استخوان‌بندی اقتصادی و اداری، و آغاز هرج و مرج نظامی، امپراتوری را تقریباً تا نقطهٔ سقوط رساندند. در سال ۲۸۵ میلادی، امپراتوری روم موقتاً احیا شد ــ به دست آخرین امپراتور مسیحی نشده یعنی **دیوکلسین** که تعقیب و کشتار وحشیانهٔ فرقه‌ای از مسیحیان نیز در دورهٔ حکومت وی به وقوع پیوست. به فاصلهٔ سپری شدن عمر یك نسل، پیروزی همین فرقه، نقطهٔ عطفی در تاریخ جهان پدید آورد.

معماری و طرحهای عمرانی

طرحهای بلندپروازانهٔ امپراتوری در دورهٔ **امپراتوری پیشین**، در معماری آن، البته چشمگیرتر از هر عرصهٔ دیگری بازتاب یافته‌اند. شرایط نسبتاً ماندگارِ دورهٔ صلح و آرامش روم، رومی کردن ایالتها را امکان پذیر ساخت، و شهرنشینی ــ برنامه‌ریزی و ساختمان شهرها ــ

۲۳۱ آبگذر میان‌دره‌ای پون‌دوگار، نزدیك شهر نیم، فرانسهٔ جنوبی، سدهٔ نخست ق م.

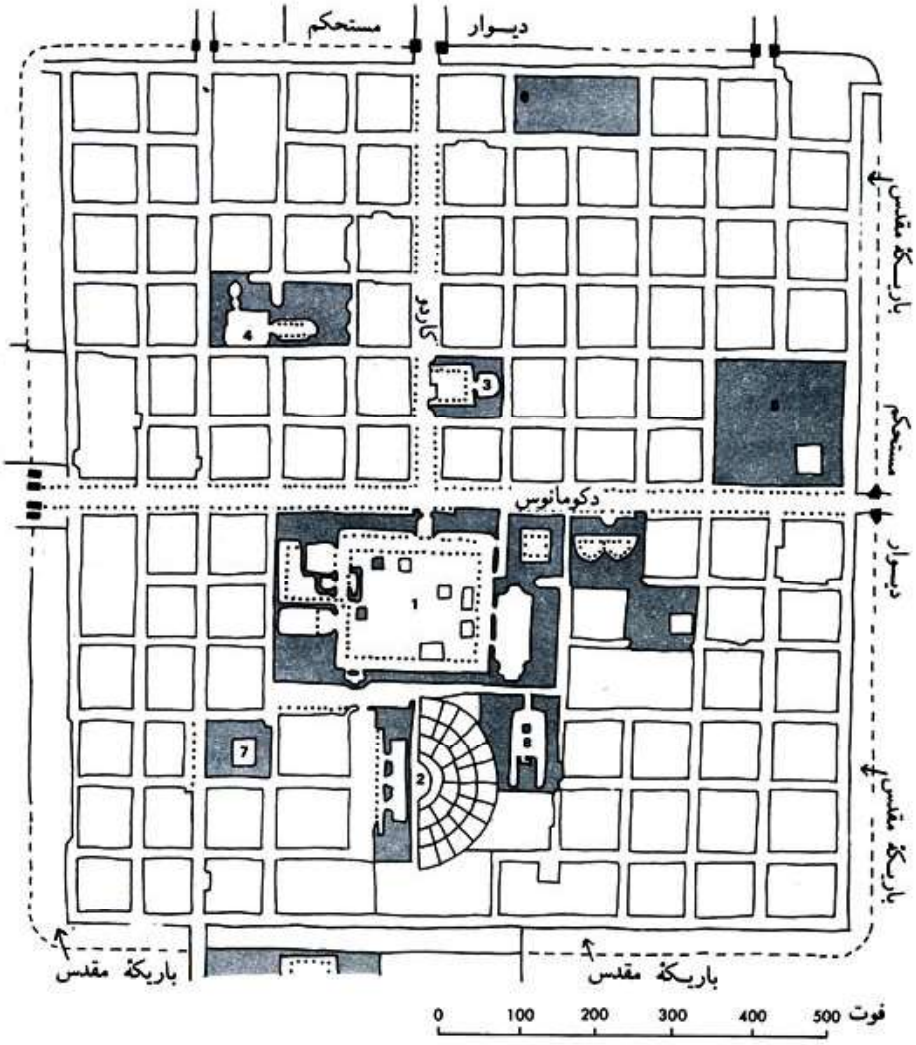
در این روند، نقش اصلی را ایفا کرد. پیش از این، رشد سریع جمعیت مخصوصاً جمعیت شهری را علت گریز مردم به ویلاهای حومهٔ شهرها ذکر کردیم. فشار جمعیت در خود شهر، ساختن خانهٔ گِل و گشاد و دهلیزِ سرگشاده‌دار رومی ــ لبریز از فضای مسکونی ــ را از رواج انداخت. در شهر رُم جمعیتی نزدیك به یك میلیون نفر می‌بایست در واحدها یا بلوکهای چند طبقهٔ آپارتمانی جا داده می‌شدند. چیزی نزدیك به ۹۰ درصد جمعیت شهر رم در ۴۵۰۰۰ بلوك آپارتمانی ــ با حداکثر ارتفاع قانونی یعنی در پنج طبقه (به بلندی ۱۸ تا ۲۱ متر)ــ از نوع مذکور سکونت گزیده بودند. بیشترِ جمعیتِ تقریباً پنجاه هزار نفری شهر اوستیا، بندرگاه شهر رُم، در اینگونه خانه‌های آپارتمانی جا داده شده بود. برخی از خانه‌های مزبور تا کفِ طبقهٔ سوم، همچنان برجا مانده‌اند. بیشتر این خانه‌ها از آجر، و برخی نیز از بتون ساخته شده بودند. طبقهٔ همکف به مغازه‌ها اختصاص داده می‌شد، آپارتمانها در بالای مغازه‌ها ساخته می‌شدند و هر یك پلکان جداگانه‌ای داشته‌اند. بیشتر آپارتمانهای آنروز، در مقایسه با آپارتمانهای امروزی ما، بسیار جادارتر بودند و آپارتمانهای دو طبقه گاهی تا دوازده اتاق داشتند. در نمونهٔ بازسازی شدهٔ یك بلوك آپارتمانی شهر اوستیا (تصویر ۲۳۰) می‌بینیم که بلوکهای آپارتمانی به گرد حیاطی مرکزی ساخته می‌شدند که با مناظری آراسته می‌شد و گاه یك زیارتگاه کوچك نیز داشت. ظاهراً بیشتر آپارتمانها بالکن داشتند، که امروزه نیز از ویژگیهای ثابتِ خانه‌های ایتالیاست. فقط در آپارتمانهای بسیار مجلل توالت خصوصی ساخته می‌شد؛ ساکنان بقیهٔ آپارتمانها از آبریزگاههای مشترك یا عمومی در طبقهٔ همکف استفاده می‌کردند. در بلوکهای آپارتمانی حمام خصوصی نبود ولی حمامهای عمومی در نقاط سهل‌الوصول شهر پراکنده بودند و به شبکه‌های گرمایش پیشرفته‌ای مجهز بودند که در خانه‌ها و آپارتمانهای خصوصی اثری از آنها نبود. (این وضع در بخشهایی از ایتالیای امروزی، همچنان پابرجا مانده است.) تراکم جمعیت در شهرها باعث افزایش بی‌وقفهٔ کرایه خانه و روییدن خانه‌های سر هم بندی شدهٔ ارزان قیمت در همه جا شد. کمبود مصالح غالباً با طراحی بد توأم می‌شد ــ مثلاً پی ساختمان را نسبت به ارتفاع آن بسیار کوچك می‌گرفتند و از فضای محدودموجود در ساختمان مزبور نیز حداکثر استفادهٔ ممکن را به عمل می‌آوردند. جوونال شاعر، با طنزی تلخ دربارهٔ ساختمانهای محقر و بدساخت شهر چنین گله می‌کند:

> ...ما ساکنان شهری هستیم که بیشتر دیوارها و سقفهایش توفال‌کوبی شده‌اند: چون صاحب‌خانه، ترکهای دیوار کهنه را اینطوری وصله می‌کند و به‌ساکنان خانه اجازه می‌دهد تا در زیر خرابه‌ای که بالای سرشان آویخته است، با خیال راحت بخوابند.

آسایش شهروند متوسط‌الحال و فقیر روم باستان، تا اندازه‌ای بیش از آنچه بر ما دانسته است، به امکاناتی بستگی داشت که دولت ــ در پایتخت، ایالتها و شهرها ــ تأمین می‌کرد. دولت وظیفهٔ توزیع مواد غذایی، تأمین آب، بهداشت، جاده و پل برای استفادهٔ میلیونها انسان را بر عهده داشت؛ مردم از خدمات حفاظتی نیروهای پلیس و آتش‌نشانی نیز برخوردار بودند. ادارهٔ این خدمات در روزگار پرشکوه امپراتوری روم، در مقایسه با معیارهای امروزی نیز کارآمد بود، البته با در نظر گرفتن محدودیتهای ناشی از تکنولوژی و شبکهٔ گسترش نیافتهٔ ارتباطات در آن روزگار، مسألهٔ تأمین آب کافی برای جمعیت شهرهای پر ازدحام، پس از مسألهٔ توزیع مواد غذایی، در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشت. رومیان نخستین ملتی بودند که برنامه‌ای منظم برای گسترش شبکه‌های آبیاری در کارهای شهرسازی خویش داشتند. شهر رُم در نخستین سالهای سدهٔ چهارم پیش از میلاد دست‌اندر کار ساختمان چندین آبگذر میان دره‌ای برای خود شد، و آبگذرهای رومی یا ویرانه‌های آنها هنوز در بسیاری از شهرهای رومی، چه در ایتالیا و چه در ایالات آن، برجا مانده است. آب را از سرچشمه‌اش با استفاده از جریان ثقل که مستلزم ساختن کانالهایی با شیب کاهش‌یابندهٔ تدریجی، گاه به طول بیش از هفتاد و پنج کیلومتر بود تا شهر نهرکشی می‌کردند و می‌رساندند؛ این کار، حتی با معیارهای امروزی، از دستاوردهای چشمگیر مساحی و مهندسی به شمار می‌رود. آبگذر میان دره‌ای پون دوکار نزدیك شهر نیم (تصویر ۲۳۱) در فرانسهٔ جنوبی،

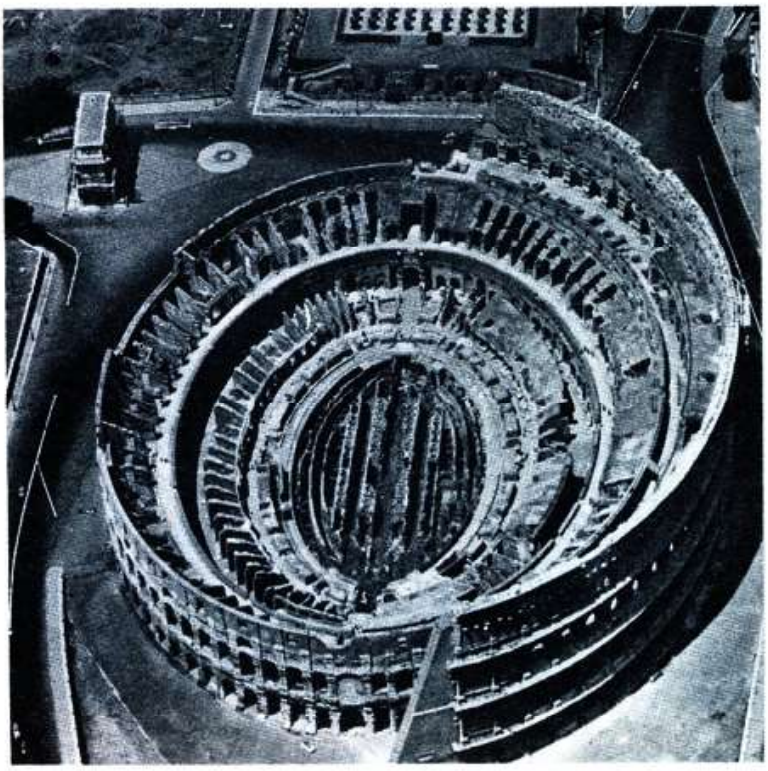
یکی از زیباترین و جالب‌ترین نمونه‌های مهارت رومیان در کارهای مهندسی است. عرض هر دهانهٔ بزرگِ به ۲۵ متر می‌رسد، و از بلوکهای سیمانکاری شده‌ای که هر کدام دو تن وزن دارد، ساخته شده است. آهنگ شتابان قوسهای کوچك بالایی (محل انتقال کانال) که سه تا سه تا روی قوسهای بزرگتر ساخته شده‌اند، گواهی است بر حس تشخیص زیبایی و کاربرد عملی آن توسط مهندس رومی. آبگذر تکمیل شده، آب را پس از طی مسافتی در حدود ۴۵ کیلومتر به شهر نیم می‌رساند و روزانه نزدیك به ۱۰۰ گالن آب در اختیار هر یك از ساکنان آن قرار می‌داد. خدماتی از این قبیل، و ساختمانهای عظیمی که برای تحقّق آنها مورد استفاده قرار می‌گرفتند ملتهای گوناگونی را که در زیر حاکمیت روم قرار گرفته بودند متقاعد می‌کرد که تن در دادن به قدرتی چنین کاردان و استفاده از مزایای آن، از عواقب رومی شدن ایشان خواهد بود.

اگر ساختن آبگذر می‌تواند ارزش احترام به رم را نشان دهد، ساختن یك شهر چه احترامی برخواهدانگیخت! در **تیمگاد (تاموگادیس)** شمال افریقا (تصویر ۲۳۲)، در حدود سال ۱۰۰ میلادی، رومیان شهری ساختند که تا انهدام نهایی‌اش توسط مورها در سدهٔ ششم میلادی پابرجا مانده بود. این شهر که ــ به فاصلهٔ ۱۵۰ کیلومتری دریا و در امتداد یك جادهٔ نظامی ساخته شده بود، اختصاصاً برای استقرار یك پادگان نظامی به منظور آرام نگه‌داشتن قبایل محلی در نظر گرفته شده بود. ولی این نقش اولیه، بلافاصله دگرگون شد و دولت از صرف هیچ هزینه‌ای در جهت هر چه جالبتر کردن این شهر کوچك ایالتی برای ساکنان محلی‌اش فروگذار نکرد. در اینجا افریقاییها حضور جسمانی امپراتوری روم را احساس می‌کردند، و این شهر نیز نمایندهٔ اقتدار امپراتور و تمدن رُم به شمار می‌رفت. شهر تیمگاد مانند بسیاری از دیگر سکونتگاههای مستعمراتی، کلید سیاست رومی سازی بود. نقشهٔ این شهر با دقتی بی‌مانند تهیه شده بود، و طرحش بر نقشهٔ اردوگاههای نظامی رومیان (**دژ مستحکم یا کاستروم**) استوار بود. شهر نمونهٔ رومی در ایالات به شکل یك مربع تقسیم شده به خانه‌های مساوی از طریق دو شاهراه یا شریان ارتباطی اصلیِ عمود برهم ساخته می‌شد، که محور شمالی ــ جنوبی آن را **کاردو** و محور شرقی ـ غربی‌اش را **دکومانوس** می‌نامیدند؛ فوروم شهر، نزدیك محل تقاطع این دو جاده قرار می‌گرفت. محلات شهر به بلوکهای چهارگوش تقسیم می‌شدند، و فوروم و ساختمانهای همگانی مانند تئاتر، حمامها، و کتابخانه در زمینهایی به مساحت چندین برابر مساحت بلوکهای مزبور ساخته می‌شدند. در **تیمگاد** چندین دروازهٔ عظیم به درون شهر گشوده می‌شدند و دورتادور خیابانهای شهر نیز ستون‌بندی شده بودند. این شهر در حدود یکصد و بیست‌هزار متر مربع مساحت داشت و جمعیت دوهزار نفریش در آغاز ساختمان، سریعاً پس از تکمیل آن به پانزده‌هزار نفر رسید. نقشهٔ کلی شهر، دگرواره‌ای از نقشهٔ **هیپودراموس** بود (ن. ك. ص. ۱۶۲) ولی نظم و طبقه‌بندی دقیق‌تری داشت و بین فوروم آن با مرکز اصلی ترافیك نیز فاصله انداخته شده بود. اینکه دیده می‌شود بیشتر این سکونتگاههای استعماری مطابق نقشهٔ مشابهی طراحی می‌شدند ــ چه در شمال



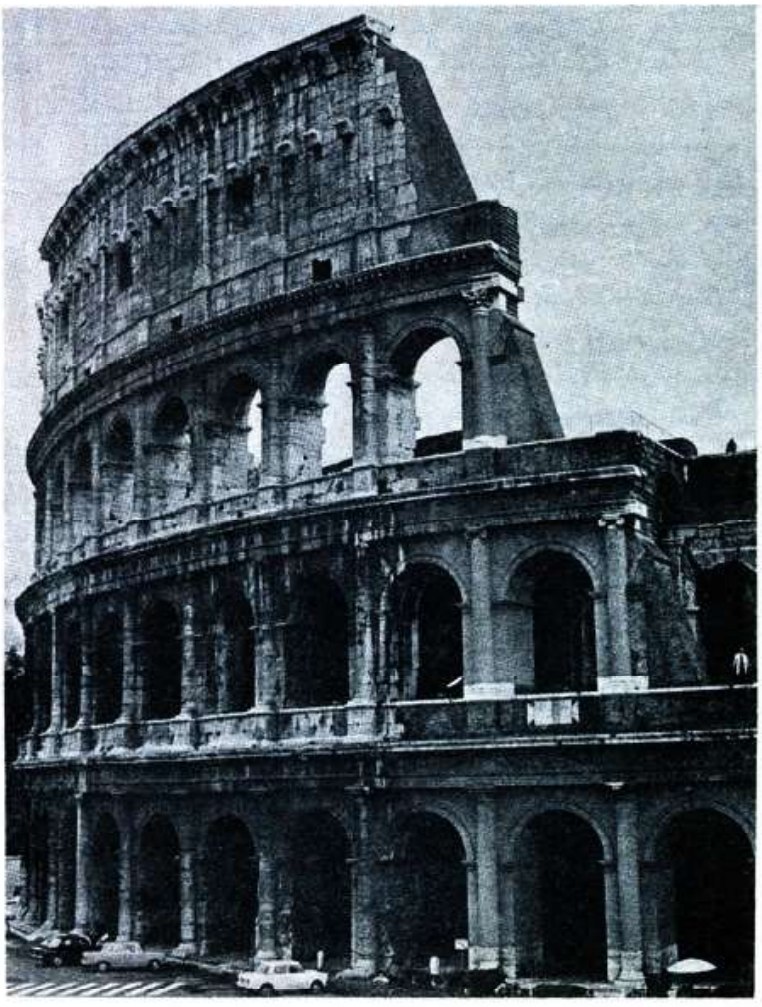
۲۳۲ نقشهٔ شهر تیمگاد، شمال افریقا، پی‌ریزی حدود ۱۰۰ ب م.

۱. فوروم
۲. تئاتر
۳. کتابخانه
۴. تعمیدخانه
۵. حمام شرقی
۶. حمام شمالی
۷. حمامهای کوچك
۸. معبد سرس



۲۳۳ منظرهٔ هوایی و فضای داخلی کولوسئوم، رم، ۷۰ـ۸۲ ب م.

۲۳۴ دیوار بیرونی کولوسئوم.



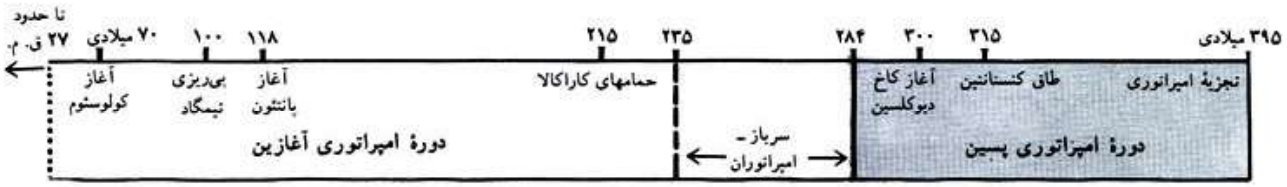
افریقا، چه در خاور نزدیك، و چه در انگلستان ــ به‌گونه‌ای مشخص‌تر از هر ساختمان یا پروژهٔ ساختمانی، یکپارچگی و نیروی متمرکز امپراتوری روم را در اوج اقتدارش بیان می‌کند.

بناهایی که در اقصیٰ نقاط روم به شیوهٔ رُم برپا می‌شدند، معادلهای عظیمتری در خود شهر رُم داشتند. وقتی تمام راهها عملاً به رُم منتهی می‌شدند، بناهای مزبور نیز می‌توانستند ایستگاههای نمادین باشکوهی چون کولوسئوم (تصویرهای ۲۳۳ و ۲۳۴) برای خود پیدا کنند، که در نظر انسانهای امروزی بیش از هر ساختمان دیگری مظهر رُم به شمار می‌رود. هویت این بنای عظیم، در گذشته چنان با هویت رُم و امپراتوری روم یکی شده بود که در یکی از کلمات قصار رایج در سده‌های میانه گفته می‌شد: تا زمانی که کولوسئوم برپاست، رُم برپا خواهد بود؛ وقتی کولوسئوم سقوط کند رُم سقوط خواهد کرد؛ و وقتی رُم سقوط کند جهان سقوط خواهد کرد!

کولوسئوم را گاهی آمفی تئاتر فلاویوس نیز می‌نامند زیرا ساختمان آن توسط وسپاسیانوس نخستین امپراتور از سلسله امپراتوران فلاوین آغاز شد. جانشین وی تیتوس که در ساختمان آن از اسیران استخدام شده در جنگهای خود با یهودیان استفاده کرده بود، در سال ۸۰ میلادی، آن را به مردم اهدا کرد (ن. ك. تصویر ۲۴۸). نوع ساختمان کولوسئوم از ابتکارات رومیان است زیرا ایشان بودند که «تئاتر» [نیم‌دایره] را به «آمفی تئاتر» تبدیل کردند، یعنی دو تئاتر را به شکل یك فضای بستهٔ بیضی شکل یا میدان ورزش، رودرروی یکدیگر قرار دادند. کولوسئوم رُم بزرگترین کولوسئوم در نوع خویش است، ولی غالب شهرهای بزرگ در روم باستان یك آمفی‌تئاتر یا نمایشخانه داشتند. از برخی کولوسئومها مانند کولوسئوم ورونا، امروزه نیز برای اجرای برنامه‌های تئاتری یا مسابقات استفاده می‌شود. جنگهای اسطوره‌ای میان جانوران و انسانها، آن چنانکه در هنر بین‌النهرین دیدیم، در اینجا تحققی خونین پیدا می‌کنند. نمایشهای فوق‌العاده توحش‌آمیز به بهای از دست رفتن جان هزاران انسان، از جمله مسیحیان، تمام می‌شد و کولوسئوم هرگز نتوانسته است این بدنامی را از خود بزداید. امپراتوران بر سر ایجاد تماشایی‌ترین منظره‌ها در این میدان با یکدیگر رقابت می‌کردند. در مراسم افتتاحیهٔ کولوسئوم به سال ۸۰ میلادی، میدان را پر از آب کردند و یك جنگ دریایی کامل با بیش از سه‌هزار شرکت‌کننده، تکرار شد.

میدان بیضی شکل کولوسئوم (تصویر ۲۳۳) در میان ردیفهایی از نشستنگاههای مارپیچ که گنجایش پنجاه هزار تماشاگر را داشتند قرار گرفته است. در زیربنای این ساختمان شبکهٔ پیچیده‌ای از راهروهای شعاعی و متحدالمرکز با طاق‌بندی بتونی برای نگه‌داشتن نشستنگاههای ردیف ردیف بالایی ساخته شده است. در آغاز، تیرهایی عمود بر لبهٔ بالایی بنا برای نگه‌داری ریسمانهایی نصب شده بود که رویشان چادر می‌انداختند و بدین‌ترتیب سایبانی سراسری برای تماشاگران درست می‌شد. زیرزمینهای واقع در زیر میدان، محل نگه‌داری قفسهای جانوران، پادگان گلادیاتورها و دستگاههای برافراشتن و پایین آوردن تزیینات صحنه و انسانها و جانوران ستیزنده بود. در اینجا نوآوریهای فنی بیشماری به کار بسته شده بود، مانند استفاده از طناب و قرقرهٔ بالابر برای آنکه جانوران گرسنه را در یك آن از دخمهٔ تاریك به فضای روشن میدان بکشانند.

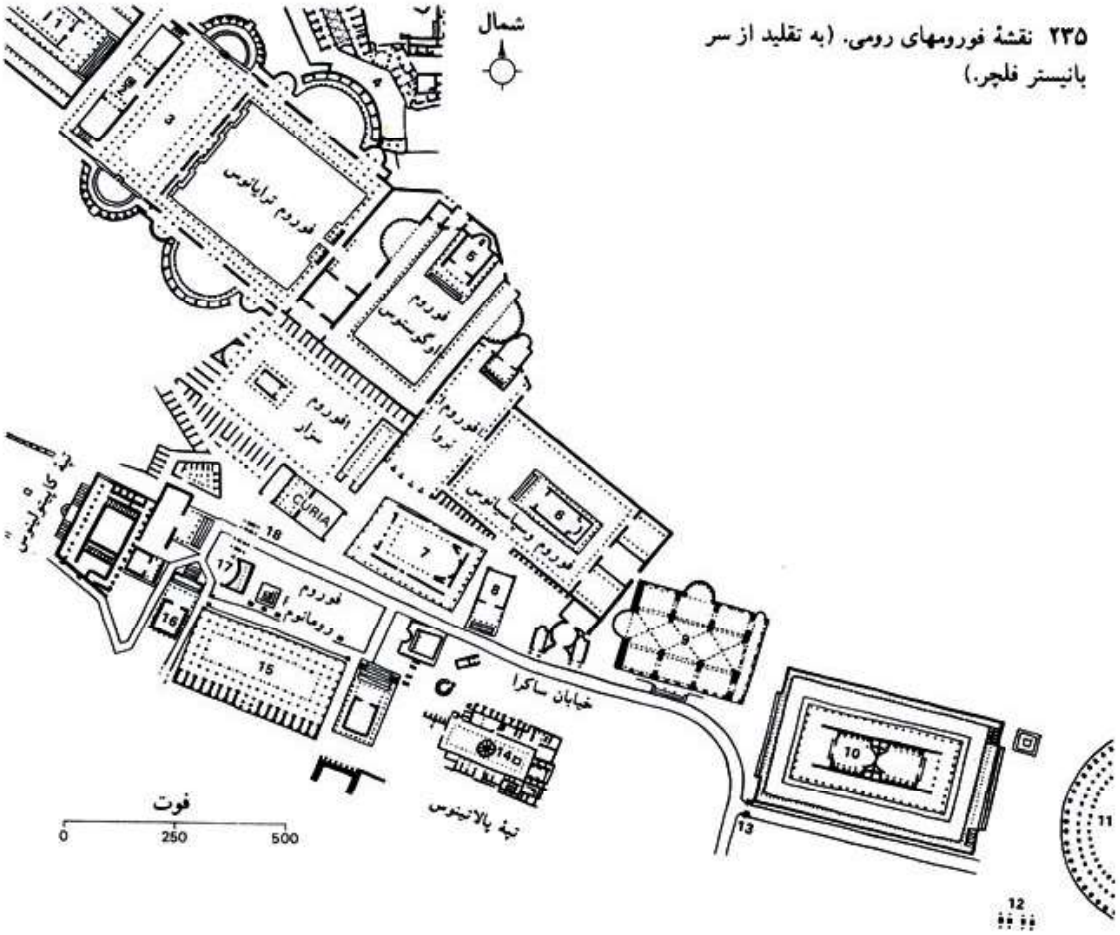
خلاقیت رومیان را در تقسیم‌بندی فضای معماری به‌طوری که درخور کاربردی بغرنج شود، حتی می‌توان از نمای بیرونی کولوسئوم مشاهده کرد: یعنی طاقبندیهای ورودی ـ خروجی که امکان عبور و مرور سهل و سریع تماشاگران و تخلیهٔ فضای درونی بنا را فراهم



می‌آورده است. رابطهٔ این راههای ورودی ـ خروجی با جرزهای نشستنگاههای درونی به‌دقت محاسبه شده بود، و در واقع، بازتابی از آن را می‌توان در استادیوم فوتبال امروزی مشاهده کرد. کولوسئوم، تجسمی است از استعداد رومیان به تلفیق آسایش عمومی و خصوصی در بناهای بزرگ خدماتی که مستلزم محصورسازی و طاق‌زنی در فضاهای بزرگ است.

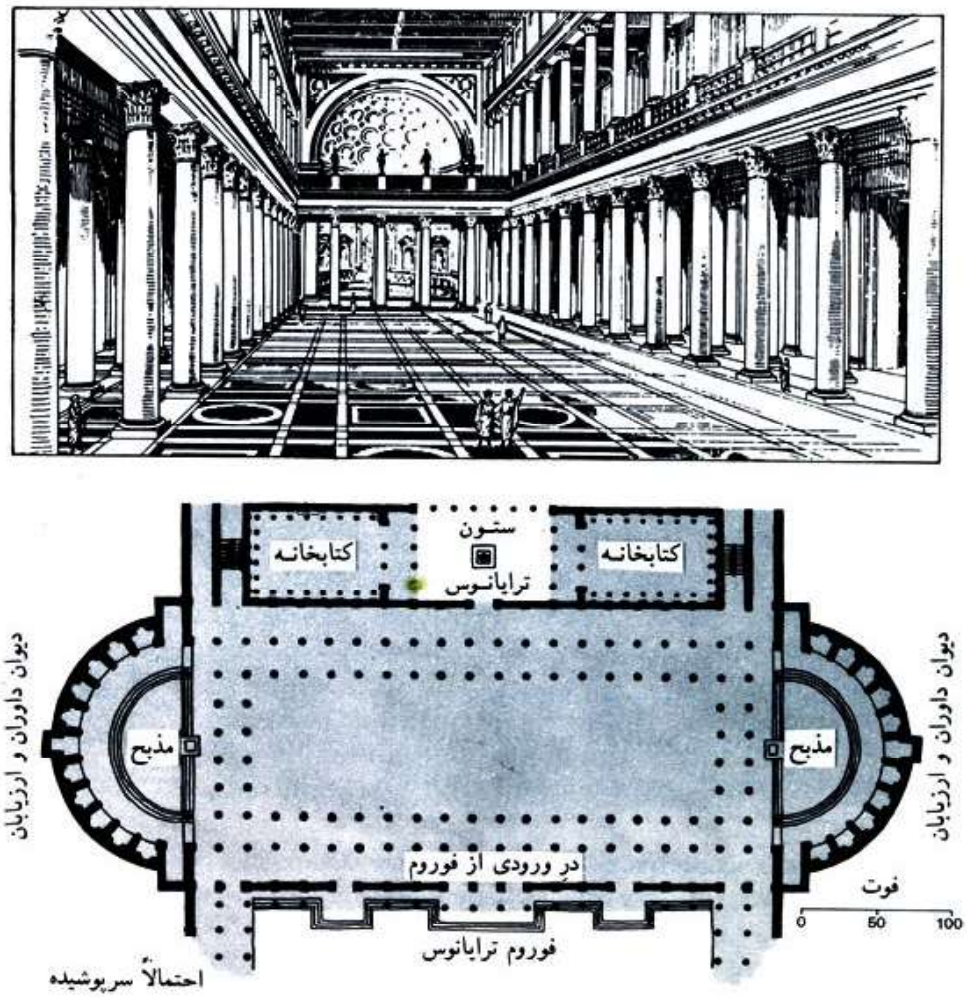
نمای بیرونی کولوسئوم (تصویر ۲۳۴) با دهها هلال و دهانهٔ قوسی، از قطعه سنگهای بریده شدهٔ چهارگوش ساخته شده است. این سنگها، همچنان که در مورد معماری یونانی دیدیم، با بستها و قیدهای فلزی به یکدیگر چفت شده‌اند و درزشان فاقد ملاط است. نمای آبله‌گون کنونی کولوسئوم (گویی با یك بمب ساچمه‌ای بزرگی منفجرش کرده‌اند) نتیجهٔ آن است که در سده‌های میانه، به دلیل دشواریهای موجود در به دست آوردن فلز، بستهای فلزی میان سنگها را یکی یکی با اهرم کنده‌اند. با کنده شدن بستهای فلزی مزبور، ارتعاشهای ناشی از رفت و آمد وسائل حمل و نقل جدید باعث جابه‌جا شدن سنگها شده و کل بنا در معرض سقوط قرار گرفته است. ارتفاع دیوارهای بیرونی ۴۸/۵ متر است و در هر یك از طبقات سه‌گانهٔ آن ترکیب ویژه‌ای از هلالها و طاقهای قوسی رومی با یکی از شیوه‌های تزیینی یا ستون‌بندی یونانی به چشم می‌خورد. این ترکیب، که در آن یك هلالی در میان دو ستون درگیر یا مقید و حامل یك تیر افقی قرار گرفته، شیوهٔ طاق‌زنی رومی نامیده می‌شود. این شیوه در طاقهای نصرت و دیگر بناهای رومی ظاهر می‌شود، و پس از تجدید حیات در رنسانس ایتالیا، دارای تاریخی طولانی و برجسته در معماری کلاسیك شده است. در این لحظه کافی است اشاره کنیم که این بافت بیرونی باآنکه هیچ نقشی در استخوان‌بندی ساختمان ندارد ولی از لحاظ زیبایی شناختی یعنی یکپارچه کردن اجزای نمای آن با تکرار آهنگین عمودی و افقیِ طاقِ ستون‌بندی شده، نقش مهمی دارد. باآنکه ترتیب در کنار هم قرار گرفتن شیوه‌های مزبور هیچ قرینهٔ کارکردی در داخل کولوسئوم ندارد، قاعدهٔ عمل، دقیق است و از اصل توالیِ عمودی رومی برای ساختمانهای چند طبقه پیروی می‌کند: شیوه‌های دوریك ــ یونیك ــ کورنتی به ترتیب از پایین به بالا. این توالی بر تناسبهای شیوه‌های مزبور استوار است، و چون شیوهٔ دوریك سنگین‌ترین شیوه است، به همین علت از لحاظ بصری نیز تنها شیوه‌ای است که احتمالاً می‌تواند سنگین‌ترین بار را تحمل کند.

فورومهای دورهٔ امپراتوری به عنوان مظاهر پرشکوهی از آرمان امپراتوری، با کولوسئوم رقابت می‌کردند. فورومها را تا آنجا که به عنوان مظاهر افتخارآمیز قدرت امپراتوری برپا می‌داشتند، به عنوان واحدهای بنیادی اجتماعی در جهت خدمت مستقیم به مردم به



۲۳۵ نقشهٔ فورومهای رومی. (به تقلید از سر بانیستر فلچر.)

۱. معبد ترایانوس
۲. ستون ترایانوس
۳. باسیلیکای اولپیا
۴. بازار ترایانوس
۵. معبد مارس اولتور
۶. معبد صلح
۷. باسیلیکای آئمیلیا
۸. معبد آنتونیوس و فائوستینا
۹. باسیلیکای کنستانتین
۱۰. معبد ونوس و رُم
۱۱. کولوسئوم
۱۲. طاق نصرت کنستانتین
۱۳. طاق نصرت تیتوس
۱۴. خانهٔ باکره‌های وستال
۱۵. باسیلیکای ژولیا
۱۶. معبد ساتورن
۱۷. روسترا
۱۸. طاق نصرت سپتیمیوس سه‌وروس



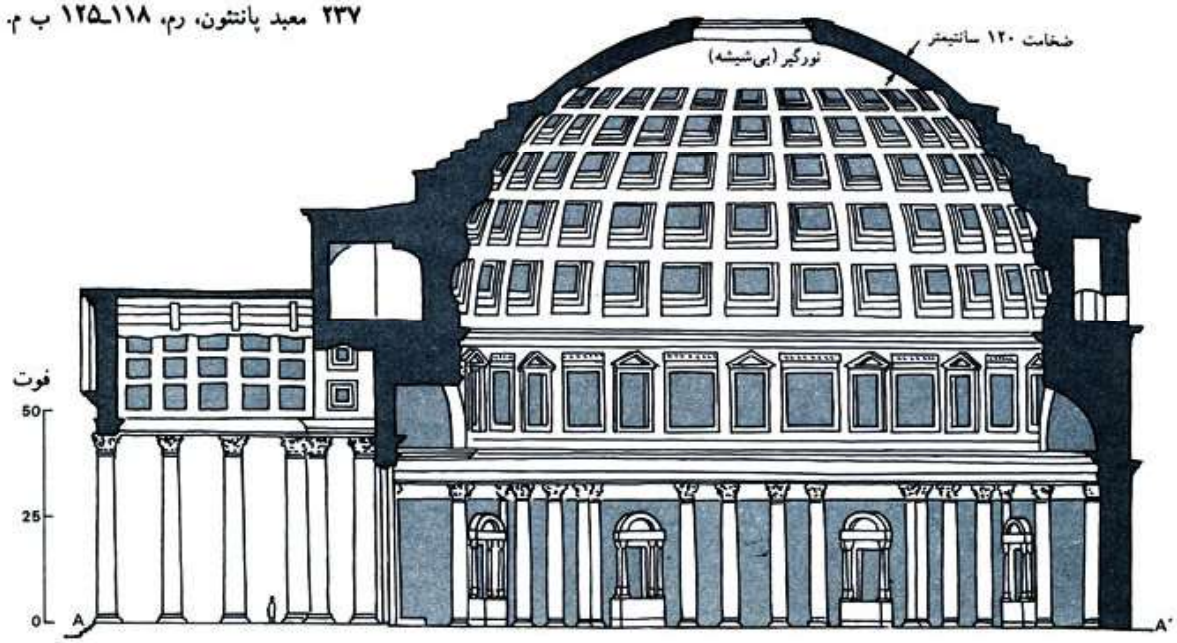
۲۳۶ طرح بازسازی شده و نقشهٔ باسیلیکای اولپیا، رم، حدود ۱۱۲ ب م. (به تقلید از سر بانیستر فلچر.)

ساختن‌شان توجهی نمی‌شد. این بناها، گواهی بودند بر «دینداری، قدرت، نیکبختی، بزرگواری و خوشبختی» امپراتورانی که از پی هم می‌آمدند و آنها را می‌ساختند. صفات بالا، غالباً بر کتیبه‌های دورهٔ برگذاری جشنهای پیروزی در فورمها نقش بسته‌اند. نقشهٔ فورومها به عنوان واحدی یکپارچه تهیه نمی‌شد، بلکه هر فوروم به فوروم دیگر افزوده می‌شد، و وحدت آنها از خط ممتد محوریشان نتیجه می‌شد (تصویر ۲۳۵). بیشتر فورومها از چند حیاط ستون‌بندی شدهٔ بزرگ با طرحی مناسب جای دادن معبدی که به‌یکی از خدایان نگهدارندهٔ ویژهٔ امپراتور اهدا می‌شد، تشکیل می‌شدند. الزامات ناشی از بزرگی مقیاس و چشم‌اندازهای گسترده و بی‌مانع، گاهی به تغییرات پردامنه‌ای در محیطهای اطراف فورومها می‌انجامید. ساختمان فوروم ترایانوس، تغییر مکان و تجدید بنای منطقهٔ بازار و ایجاد تغییرات بسیار در دامنهٔ یك تپه را الزامی می‌کرد.

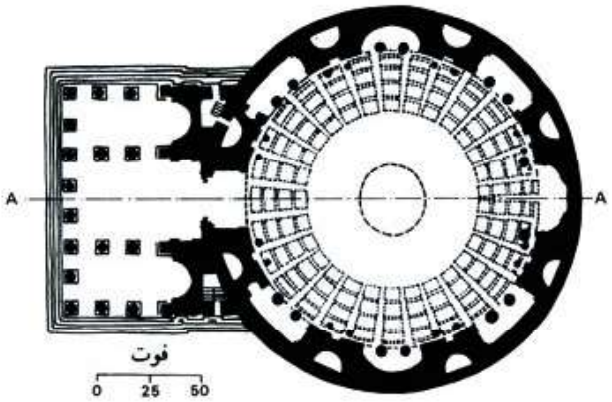
از بناهای مشرف به فوروم ترایانوس، با سیلیکای عظیم **اولپیا** متعلق به حدود ۱۱۲ میلادی بود (تصویر ۲۳۶). این باسیلیکا که از نسل باسیلیکای پومپئی است، احتمالاً یگانه نوع ساختمانی است که ویژگیهای معماری رومیان به چشمگیرترین وجه ممکن در آن دیده می‌شود. **باسیلیکای اولپیا** ساختمانی بزرگ بود و در موارد گوناگون می‌توانست انبوهی از مردم را در خود جای دهد: محل معاملات ارزی، دادگاهها، دفاتر تجاری، و ادارات دولتی بود و احتمالاً مرکزی برای خدمات شهری ــ مانند مراکز چند طبقه و بزرگ خدمات شهری امروز ــ بوده است. بعدها، مسیحیان، این باسیلیکا را موافق مقاصد دین مسیح تا حدودی تغییر دادند و ساختمان نمونه‌وار کلیسای مسیحی را از دل آن به‌درآوردند. نقشهٔ باسیلیکا مستطیل بود و دو یا چند مذبح نیمدایره داشت. در یکی از مذبحهای **باسیلیکای اولپیا زیارتگاه آزادی** ساخته شده بود؛ بردگان را برای آزاد کردن به این زیارتگاه می‌آوردند؛ مذبح بعدی احتمالاً به هنگام برگزاری جشنهای مربوط به کیش پرستش امپراتور مورد استفاده قرار می‌گرفته است. درِ ورودی در یکی از اضلاع طولی باسیلیکا واقع شده بود ولی مسیحیان این‌گونه جایگزینی برای در ورودی را تغییر دادند. عمارت باسیلیکا بسیار پهناور بود ــ ۴۲×۱۳۰ متر؛ روشنایی لازم برای این فضای عظیم درونی از طریق ردیف پنجره‌های زیر گنبدی که با برپاداشتن صحن سقف چوبی برفراز ستون‌بندیهای راهروهای جانبی ایجاد می‌شدند، تأمین می‌شد. در **باسیلیکای اولپیا**، مجدداً به علاقهٔ ذاتی رومیان به فضاهای وسیع، پیوسته و بستهٔ معماری برای تسهیل مراودات انسانی برمی‌خوریم. در اینجا آنچه اهمیت دارد فضای درونی است، و فضای مزبور با آنکه ستون‌بندی شده است تأثیرش همانند تأثیر مشاهدهٔ ستون‌بندیهای بیرونی معبد یونانی نیست بلکه همانند تأثیر مشاهدهٔ یك معبد دورستونی یونانی است که وارونه شده باشد: این فضا را باید از درون تجربه کرد نه از بیرون.

یکی از بهترین و سالم‌ترین یادمانهای رومی، خود شهر رُم است؛ و یکی از پرآوازه‌ترین و پرنفوذترین بناها در تاریخ معماری، **معبد پانتئون** است (تصویرهای ۲۳۷ تا ۲۳۹)؛ این معبد در حدود ۱۲۵ میلادی ساخته شد، و تأثیر فضای درونیش بسیار پرمخافت است. مخصوصاً به این علت که از نمای بیرونش چنین مخافتی احساس نمی‌شود. **پانتئون** معبدی گِرد و گنبددار است، در جلویش رواقی

۲۳۷ معبد پانتئون، رم، ۱۱۸ـ۱۲۵ ب م.



۲۳۸ نقشه و مقطع معبد پانتئون. (به تقلید از سر بانیستر فلچر.)

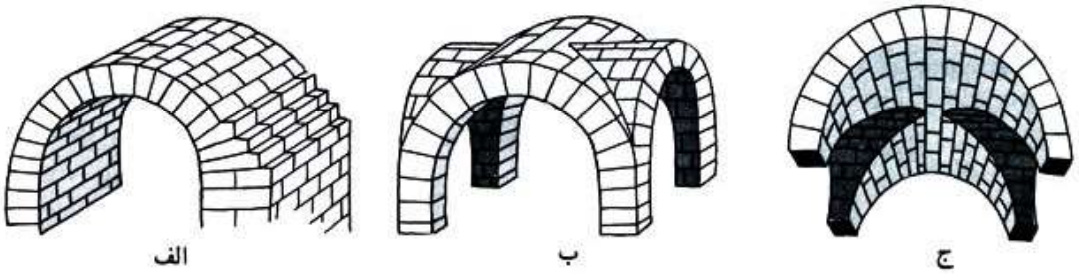


۲۳۹ اندرون پانتئون، اثر جووانی پانینی، حدود ۱۷۵۰ ب م. نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن، بخشِ کولومبیا (مجموعهٔ سمیوئل هـ. کِرس).

بنای **پانتئون** از گونه‌ای سادگی پرهیبت در مقیاس بزرگ برخوردار است. برفراز اندرونِ مدورش گنبدی نیمکره‌وار به قطر ۴۳ متر زده‌اند که فاصلهٔ نوک گنبد از کف **پانتئون** نیز ۴۳ متر است. بدین‌ترتیب، طرح **پانتئون** بر تقاطع دو دایره ــ یکی عمودی، دیگری افقی ــ قابل تصور به صورت مقاطعی از یك کرهٔ «فضا» که در درون بنا محاط شده‌اند استوار گشته است. گنبد **پانتئون**، پوسته‌ای بتونی دارد که تدریجاً در سمت قاعده بر ضخامتش افزوده می‌شود تا در جای لازم بر قدرت آن بیفزاید. در مرکز گنبد، سوراخی گرد (به نام «چشمهٔ نور» یا «نورگیر») به قطر ۹ متر تعبیه شده که شیشه‌ای ندارد، رو به آسمان باز شده و تنها منبع نور برای تأمین روشنایی اندرون بنا است. دیوارهای نگه‌دارندهٔ گنبد بسیار ضخیمند و در سطحشان فرونشستگیهای مستطیل و نیمدایرهٔ یك‌درمیان ایجاد شده است، که بر بالای هر کدام طاقی هلالی زده شده تا فشار حاصل از گنبد را به جرزهای عظیم سنگی منتقل کنند. گنبد **پانتئون** از درون قاب‌بندی شده تا آنکه هم جلوهٔ هندسی زیبایی از مربعهای کوچك در درون دایره‌ای عظیم را پیدا کند هم از فشار و سنگینی کل گنبد بکاهد بی‌آنکه صدمه‌ای به قدرتش زده باشد. کف **پانتئون**، مختصر تحدبی دارد و زهکشهایش به صورت خطوطی کم عمق در مرکز (مستقیماً در زیر نورگیر) ایجاد شده‌اند تا هر آبی را که از آن بالا می‌ریزد به سوی خود سرازیر گرداند.

تابلوی **اندرون پانتئون** اثر **جووانی‌پانینی** (تصویر ۲۳۹) بهتر از هر عکسی، وحدت شکل و مقیاس طرح، سادگی نسبتها، و عظمت پرهیبت آن را نشان می‌دهد. در این تابلو تقریباً تجربهٔ هر تازه‌وارد به این فضای عظیم مدوّر به نمایش گذاشته شده است، و آن نه احساس سنگینی دیوارهای گرداگردِ بنا بلکه حضور ملموس خود فضاست، زیرا معماریِ نمایانده شده در این تابلو، قبل از هر چیز یك معماری مختص فضا سازی است. در معماریهایی که پیشتر مطالعه کردیم، شکل فضای محصور شده، تقریباً به طرزی تصادفی از طرز قرارگرفتن دیوارها و احجام تبعیت می‌کرده است و این عناصر نیز به اندازه‌ای که در شکل فضای مزبور گسستگی ایجاد می‌کنند باعث شکل دادنش نمی‌شوند. دیوارها و احجام در معماری مصر و بین‌النهرین به قدری اهمیت دارند که آنچه دیده می‌شود همینها هستند؛ فضا فقط به شکل «منفی» وجود دارد یعنی تصادفاً بین احجام ظاهر می‌شود. این‌گونه معماری را **معماری احجام** می‌نامند. معماری یونانی نیز که مخصوصاً به احجام، نسبتهای میان احجام، و شکل دادن به عناصر حجمی توجه داشت، با صفت **معماری استخوان‌بندی یا ساختاری** متمایز شده‌است. نخستین بار رومیان هستند که معماری را به شکل واحدهایی از فضا در تصور مستطیلی دارد که به نظر می‌رسد آنچنان که باید و شاید با ساخت گردوار اولیهٔ آن تناسبی ندارد و احتمالاً بعدها بر آن افزوده شده است. تأثیر اولیهٔ حاصل از مشاهدهٔ این بنا احتمالاً با تأثیر امروزیش متفاوت بوده است، زیرا **پانتئون** در آغاز یك بنای مستقل نبود بلکه به یك **باسیلیکای** قدیمی‌تر متصل بود و امتداد آن یالهای جانبی **پانتئون** را می‌پوشانده است. گذشته از این، در جلوی رواق معبد یك حیاط ستون‌بندی شده قرار داشت که بخشی از رواق نیز جزو آن بود و در آغاز تنها بخش قابل رؤیت ساختمان از روبرو بود. این حیاط که در دورهٔ **هادریانوس** ساخته شد، احتمالاً از طرحهای همین امپراتور تنوع طلب بوده است.

۲۴۰ روشهای طاق‌زنی رومی: (الف) طاق گهواره‌ای؛ (ب) طاق گهواره‌ای متقاطع یا مرکب از بالا؛ (ج) طاق گهواره‌ای متقاطع از زیر.



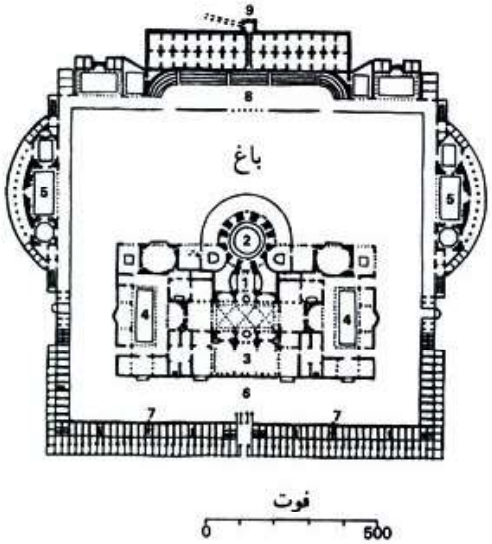
می‌آورند که با استفاده از دیوار بستهایی قابل شکل دادن هستند. اندرونِ پانتئون، مطابق این علاقهٔ معماران رومی، یك کل واحد، همشکل، و متکی به خود است که احجام یا دیوارهای نگه‌دارنده هیچ گسستی در آن پدید نمی‌آورند؛ کلی است که بازدیدکننده را در خود جا می‌دهد بی‌آنکه او را محبوس کند؛ جهان کوچکی است که از طریق نورگیرش به سوی ابرهای گریزپا، آسمان آبی، خورشید، طبیعت کیهانی، و خدایان راه می‌یابد. گریختن از سر و صدا و گرمای سوزان یك روز تابستانی رُم و پناه آوردن به محیط خنك و عظمت آرام پانتئون، تجربه‌ای است که تقریباً در وصف نمی‌گنجد و هر کسی باید خود شخصاً آن را بیازماید. از همه چیز که بگذریم، این کار یك تجربهٔ معماری نیز هست.

نباید از یاد برد که نیروی ابتکار رومیان در ساختن فضاهای بزرگ درونی به شناخت و اطلاعات مهندسی ایشان از خواص احجام و ایستایی احجام خنثی بستگی داشت. قوس، طاق، و گنبد، واحدهایی ساختمانی بودند که رومیان با مهارتی بی‌مانند در جهان باستان و کم‌نظیر در جهان معاصر، ابداع و تکمیل کردند. اساساً، مسأله به شکلی که رومیان می‌دیدند، چنین بود: چگونه باید فضایی پهناور را محصور کرد و برفرازش سقف زد و چگونه نور کافی به این فضای بزرگ رساند و در عین حال آن را باز و بدون تیرها یا ستونهای نگه‌دارندهٔ لازم برای یك سقف تخت نگه‌داشت. (این نگرش را با نگرش تجسم یافته در تالارهای ستون‌دار مصری، تصویر ۹۰، مقایسه کنید.)

ساده‌ترین طاق مورد استفادهٔ رومیان طاق گهواره‌ای (تصویر ۲۴۰ الف) بود ــ در واقع، قوس عمیقی بود که سقفی نیمه‌استوانه‌ای بر بالای یك فضای دراز مستطیل شکل تشکیل می‌داد، و لبه‌های سقف نیمه استوانه‌ای مستقیماً بر دیوارهای جانبی قرار می‌گرفتند؛ این دیوارها برای آنکه در زیر وزن سقف ایستادگی کنند یا باید بسیار ضخیم باشند یا با زدن دیوارهای پشتبند تقویت شوند. این طاق را می‌توان از بتون و با استفاده از یك قالب‌بندی موقت چوبی (که محور نامیده می‌شود) ساخت که با گنبد نهایی همشکل و هم‌اندازه است و بتون سیال را تا سفت شدنش در خود نگه‌می‌دارد. طاق‌بندی تالار مرکزی حمامهای کاراکالا (تصویر ۲۴۱) و باسیلیکای کنستانتین (تصویر ۲۶۳)، بدین‌گونه ساخته شد که چندین طاق گهواره‌ای را در فواصل ثابتی عمود و متداخل بر طاق گهواره‌ای اصلی ساختند و بدین‌ترتیب به آن چیزی دست یافتند که طاق مرکب نامیده می‌شود (تصویر ۲۴۰ ب و ج). اگر ارتفاع طاقهای گهواره‌ای متداخل و اصلی یکی باشد، نتیجه را طاق متقاطع می‌نامند، و خط برخورد دو طاق نیز خط تقاطع نامیده می‌شود (خطوط تقاطع را در تصویر ۲۴۱ به آسانی می‌توان تشخیص داد). طاق مرکب یا متقاطع علاوه بر آنکه ظاهراً از طاق گهواره‌ای سبکتر است به پایهٔ اتکاء یا جرز نگهدارندهٔ کمتری نیاز دارد: در طاق گهواره‌ای، پیشرانه ــ یعنی نیروهایی که طاق در جهت پایین و به سمت خارج وارد می‌کند، مانند نیروهای قوس ــ در امتداد طول کل دیوار وارد می‌شود و به‌جرزِ نگه‌دارندهٔ مشابهی نیاز دارد؛ این پیشرانه در طاق متقاطع در نقاطی وارد می‌شود که خطوط تقاطع به یکدیگر می‌رسند و فقط در همین نقاط است که جرزهای نگه‌دارنده باید کار گذاشته شوند. بدین‌ترتیب فضای درونی را می‌توان از وجود دیوارهای نگهدارنده خلاص کرد، و با کار گذاشتن ردیف پنجره‌های زیر گنبدی در فضای آزادی که نیاز به دیوار پشتبند ندارد (یعنی در نقاط پایانی طاقهای مرکب) به نور بیشتری امکان ورود داده می‌شود. دیوارهای پشتبند را می‌توان با زدن دیوارهای سنگینِ عمود بر

۲۴۱ تالار مرکزی حمامهای کاراکالا، رم، حدود ۲۱۵ ب م. (نقاشی از طرح بازسازی شده، کار گ. ایبل بلونت.)

۲۴۲ نقشهٔ ساختمانی حمامهای کاراکالا. (به تقلید از سر بانیستر فلچر.)



۱. تالار مرکزی (تپیداریوم)
۲. حوض گرد آب گرم (کالیداریوم)
۳. حوض آب سرد (فریجیداریوم) با استخر شنا
۴. تالارهای روباز ستوندار
۵. تالارهای سخنرانی و کتابخانه‌ها
۶. گردشگاه
۷. مغازه‌ها
۸. ورزشگاه
۹. آبگذر و آب‌انبارها

دیوار اصلی و دارای قوسهای طاق‌نما تامین کرد؛ بدین‌ترتیب راهروهای جانبی در امتداد طول صحن یا تالار بزرگ نیز ساخته می‌شوند (تصویر ۲۶۴). گذشته از این، دیوارهای کوتاهی نیز در روی سقف راهروهای جانبی صحن می‌زدند تا بخشی از پیشرانهٔ طاقها را به طاقهای بیرونی هدایت کنند.

۲۴۳ اوگوستوس اهل پریماپورتا، حدود ۲۰ ق م. مرمر، بلندی تقریباً ۲۰۰ سانتی‌متر. موزه‌های واتیکان، رم.

آنچه گفته شد از مبانی کار سازندگان حمامهای غول‌آسای **کاراکالا** (تصویرهای ۲۴۱ و ۲۴۲) بود که در حدود سال ۲۱۵ میلادی چنین بناهایی را بر پا داشتند. محصور کردن فضاهای بزرگ با طاق‌زنی، شیوه‌ای رایج در آن زمان بود. با آنکه چیزی از پوشش این بناها بر جا نمانده، از مشاهدهٔ آنها می‌توان به وجود طاقهایی پی برد که از خط‌الرأس دیوارهای ضخیم تا ارتفاع بیست و هفت متر بالا رفته بودند؛ در زیر این طاقها که با تنوعی بی‌پایان بسط می‌یافتند، فضاهایی برای استراحت و شادی روحی و جسمی هزاران رومی فارغ‌البال ــ تماماً به خرج دولت ــ طراحی شده بود. فقط ساختمانهای مرکزی این مجتمع عظیم که امپراتوران روم امیدوار بودند جمعیتی سرکش و تهیدست را در آن به خوشگذرانی مشغول کنند، مساحتی معادل ۱۰۸×۲۱۶ متر مربع را به خود اختصاص داده بود؛ و خود حمامها که مرکز توجه و مرکز معماری این طرح بودند، گنجایش ۱۶۰۰ نفر را داشتند. کاربرد بخشهای گوناگون این مجتمع عظیم همچنان مورد بحث و اختلاف است. نقشهٔ بنا طرحی قرینه‌وار بر امتداد محور مرکزی حوضهای پر از آب با دماهای متفاوت داشت: **فریجیداریوم** یا حوض آب سرد؛ **تپیداریوم** یا تالار مرکزی مخصوص حوضهای کوچك آب گرم؛ **کالیداریوم** یا حوض گِردِ مخصوص آب داغ در یك تالار گنبددار. ساختمانهای مرکزی شامل حمامهای بخار، اتاقهای رخت‌کن، اتاقهای استراحت، تالارهای سخنرانی، و اتاقهای ورزش نیز می‌شدند. دور تا دور این مجتمع عظیم محوری را با منظرهٔ باغهای زیبا به محیطی دلپذیر تبدیل کرده بودند که گرداگرد آنها نیز ردیف دیگری از چند ساختمان شامل چندین مغازه، رستوران، کتابخانه، سالنهای ورزش و (شاید یك) میدان ورزش ساخته شده بود. طول کل این مجتمع تقریباً ۴۰۰ متر می‌شد. زیر مجتمع مزبور دنیایی زیرزمینی شامل راهروها (با عرض کافی برای عبور و مرور گاریها و گردونه‌ها)، انبارها، و اتاقهای گرم لبریز از بردگان و تون‌تابها می‌شد: تالارها و آب مورد نیاز حمامها را با استفاده از شبکه‌ای گرم می‌کردند که در آن هوای گرم از درون لوله‌ها و آجرهای مجوف زیر کف، داخل دیوار، و گاهی داخل طاقهای بنا عبور داده می‌شد. آب به مقدار کافی از طریق یك آبگذر اختصاصی تأمین می‌شد.

۲۴۴ آراپاکیس آوگوستانه (مذبح صلح اوگوستوس)، رم، ۱۳ـ۹ ق م. مرمر، پهنا تقریباً $10\frac{1}{2}$ متر. (با قرنیز بازسازی شده.)

به راستی برای تأمین آسایش انسان چه نبوغ و مهارتی به کار گرفته شده بود! هر کس با پرداختن ورودیه‌ای ناچیز می‌توانست یك روز تمام در حمامهای واقع در قلب محیطی زیبا و پرشکوه استراحت کند. به بیان درست‌تر، این حمامها به قدری زیبا، آراسته، و مجلل بودند که اخلاقیون زمانه از هزینه‌ای که صرف آرایش ظاهری آنها شده بود گله می‌کردند. **سِنِکا** فیلسوف و نمایشنامه‌نویس رومی ضمن مقایسهٔ روزگار فاسد خودش با روزگار خاندان دانش‌دوست و قهرمان پرور **سکیپیو** که در محیطی بس ساده و محقر استحمام می‌کردند، چنین گله می‌کند:

> ولی امروزه چه کسی جرأت دارد مانند آنها استحمام کند؟ اگر دیوارهای خانه‌مان با آیینه‌های درخشان و گرانقیمت آراسته نشوند؛ اگر مرمرهای اسکندرانی ما در کنار موزاییکهای ساخته شده با سنگ نومیدیا کار گذاشته نشوند، اگر حاشیه‌های آنها از چهار طرف با الگوهای پیچاپیچ نماسازی نشوند و جلوه‌ای رنگارنگ همچون تابلوهای نقاشی پیدا نکنند؛ اگر سقفهای هلالی ما غرق در شیشه نشوند؛ اگر استخرهای شنای ما با مرمرهای تاسوسی که سابقاً دیدنش در هر معبدی مایهٔ حیرت آدمی می‌شد ساخته نشوند، خود را خسیس و تهیدست می‌پنداریم... اینهمه تندیس و اینهمه ستون که به هیچ کاری نمی‌آیند، ولی فقط برای تزیین و صرفاً برای خرج کردن پول ساخته شده‌اند! و دریایی از آب، هر روز غرش‌کنان از سطحی دیگر فرو می‌ریزد! ما چنان تجمل‌پرست شده‌ایم که در آینده روی چیزی جز سنگهای قیمتی گام برنخواهیم داشت.

البته حمامهای کاراکالا علاوه بر آنچه گفته شد مراکزی اجتماعی بودند که هرکسی می‌توانست تمام روز را «بی‌آنکه کاری کرده باشد» شادمانه در آن بگذراند. حمامها مراکز فرهنگی نیز بودند، چندین کتابخانه و دنیایی از پیکره‌های گوناگون داشتند. تعداد زیادی از پیکره‌های کپیه شده از روی پیکره‌های اصل یونانی، در حمامهای عمومی و تعدادی از مهمترین کپیه‌های مزبور از حمامهای کاراکالا به دست آمدند.

پیکرتراشی و نقوش برجستهٔ ساختمانی

پیکرتراشی در امپراتوری روم تحت تأثیر ستایش از فرهنگ هلنی در دوران حاکمیت **اوگوستوس** و تصمیم ظاهری امپراتور به استوار گردانیدن تجدید حیات فرهنگی روم بر فرهنگ هلنی آغاز می‌شود. بدون تردید، این سخن درست است که تجلیل و ستایش از امپراتوری روم به شیوهٔ هلنی، انگیزه‌ای سیاسی داشت؛ در عرصهٔ معماری دیدیم که ساختمان را چگونه با هدف متجلّی ساختن قدرت امپراتوری روم قالب‌گیری می‌کردند. ولی انگیزهٔ سیاسی، این پیامد هنری را داشت که آثار هنری در همهٔ رشته‌ها با مُهرِ روحیهٔ هلنی تولید و عرضه شدند. پیکرهٔ **اوگوستوس اهل پریماپورتا** (تصویر ۲۴۳) که در حدود ۲۰ سال پیش از میلاد ساخته شد، بیش از داستان حماسی **انئید** اثر **ویرژیل**، نمونه‌ای از شیوهٔ متین و کمال مطلوبی است که در نزد ما شیوهٔ **اوگوستوسی** نامیده می‌شود. این پیکره یك زمانی جلوی ویلای امپراتور در **پریماپورتا** ــ نقطه‌ای در ۱۵ کیلومتری شمال رُم ــ برپا شده بود، **اوگوستوس** را در حال اعلام یك پیروزی به مردم نشان می‌دهد. این پیکره از عالیترین کیفیت هنری برخوردار است و احتمالاً به دست یك هنرمند یونانی ساخته شده است. در نگاه نخست، به نظر می‌رسد که به شیوهٔ رئالیستیِ پیکره‌های دورهٔ جمهوری ساخته شده است، ولی در نگاه دوم متوجه می‌شویم که پیکره‌ای شدیداً کمال

۲۴۵ ملازمان امپراتور، بخشی از کتیبهٔ مذبح صلح اوگوستوس. مرمر، بلندی تقریباً ۱۶۳ سانتی‌متر.

مطلوب شده است و برطبق تناسبهای **پولوکلیتوسی** ساخته شده است و حتی پیکرهٔ **مرد نیزه‌دار** (تصویر ۱۷۵) ــ مخصوصاً حالت گام برداشتنش ــ را به یاد می‌آورد. نقشهای برجستهٔ روی لوح سینهٔ امپراتور، از لحاظ‌موضوع، رومی‌اند و به حوادث روز مربوط می‌شوند ــ دست کم موضوع مرکزیش: پس دادن پرچم روم از طرف یك پارتی به یك سرباز رومی. ولی دور تا دور این اشارات تاریخی را پیکره‌های اسطوره‌ای و رمزی به نشانهٔ خدای آسمان، الههٔ زمین، و ایالتهای آرام‌شدهٔ **اسپانیا** و **گُل** گرفته‌اند. این پیکره‌ها بر روی هم نمادی از نعمات **عصر طلایی** جدیدی هستند که گویا در پیِ دورهٔ پر از صلح و آرامش حکومت **اوگوستوس** از راه خواهد آمد. این پیکره‌ها در عین حال گرایشهای کمال مطلوب‌جویانه و رئالیستی هنر رومی را که در سراسر دورهٔ امپراتوری متوالیاً از پی یکدیگر می‌آیند و با یکدیگر در می‌آمیزند، در کنار یکدیگر مجسم کرده‌اند.

این گرایشها در پیکره‌های تراشیده شدهٔ **آراپاکیس آوگوستائه** (**مذبح صلح اوگوستوس**) با هم ادغام می‌شوند ولی باز قابل تشخیص هستند (تصویر ۲۴۴). این مذبح که در ژانویهٔ سال ۹ پیش از میلاد به یادبود آرام‌سازی ایالتهای **اسپانیا** و **گُل** در سال ۱۳ پیش از میلاد ساخته و اهدا شده است، می‌تواند نشانهٔ آرام‌سازی کل امپراتوری روم در سالهای حاکمیت **اوگوستوس** پس از استقرار حکومت جدید در سال ۲۷ پیش از میلاد تلقی شود. مذبح اصلی بر روی سکویی درونی کار گذاشته شده و حصاری تقریباً مربع شکل به مساحت ۱۱/۷۰×۱۰/۶۵ متر دورتادورش کشیده شده است. نماهای بیرونی و درونی دیوار حصار با نقشهای برجسته تزیین شده‌اند. روی دیوارهای درونی، حلقه‌های گل دیده می‌شود که از شاخهای تزیینی گاو آویخته شده‌اند (مقایسه کنید با کتیبهٔ **معبد سیبول** در **تیوولی**، تصویر ۲۱۲). روی دیوارهای بیرونی، بخش پایینی را به طرز ظریفی با الگوی برگ کنگری در طرحهای مارپیچی کنده‌کاری و تزیین کرده‌اند. در بخش بالایی همین دیوارها ردیفی از مردان، زنان، و کودکان، و در روی قاب‌بندیهای جداگانه نیز موضوعات رمزی مجسم شده‌اند. سطوح

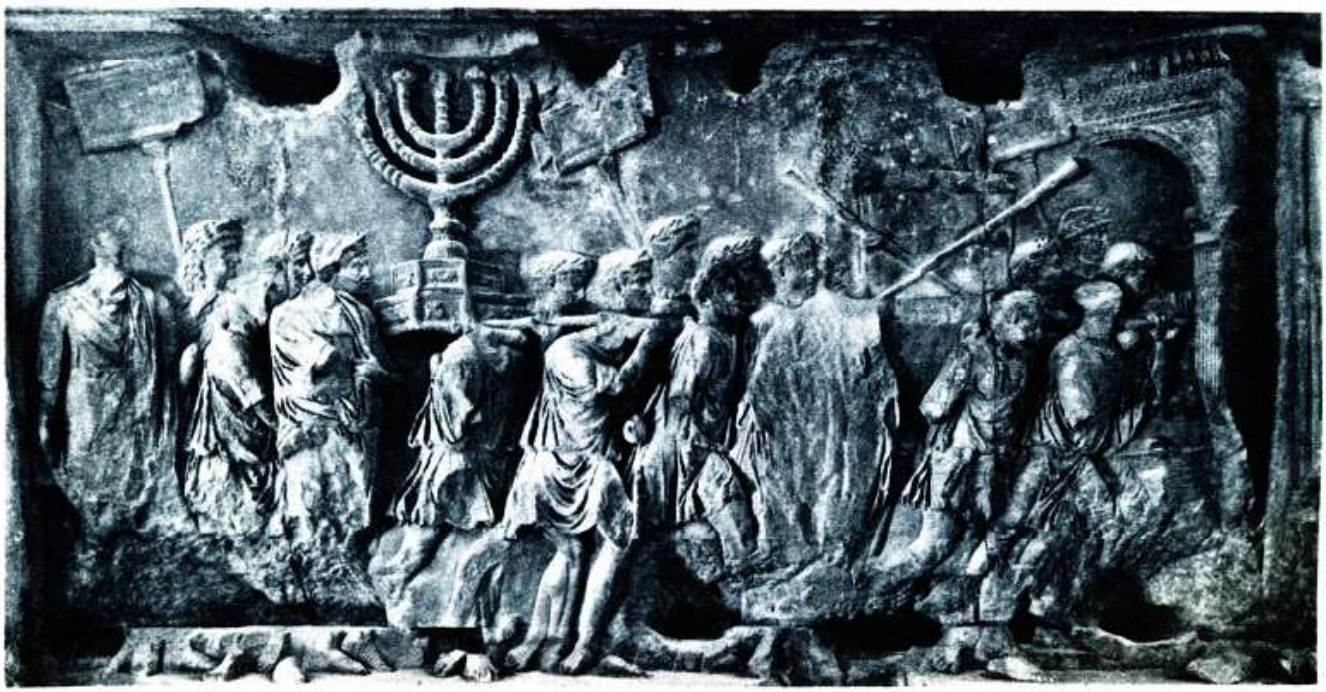
۲۴۶ طاق تیتوس، رم، ۸۱ ب م.

دیوارها با ستونهای چهارگوش و مصنع کورنتی و با ترکیبی که یادآور سبك دوم نقاشیهای دیواری پومپئی است قاب‌بندی و آراسته شده‌اند.

نقش برجستهٔ تِلوس (از قابهای تزیینی مذبح صلح اوگوستوس)، تلوس «مام زمین» در روم باستان را نشان می‌دهد و در دو سویش عناصر شخصیت یافتهٔ طبیعت، در حالی که زیر جامه‌هایشان باد افتاده و جامه‌ها را در اطراف سرشان بلند کرده است دیده می‌شوند؛ اینان در منظره‌ای زیبا و حاصلخیز بر زمینه‌ای از ابرهایی که با نقش نیم‌برجسته نشان داده شده است نشسته‌اند. گرچه بیننده به این نتیجه می‌رسد که علاقه به تصور منظره جزو خصوصیات رومی است، حالتها، سبك جامه‌ها، و جایگزینی جانبی پیکره‌ها در یك سطح واحد، دال بر نفوذ شیوهٔ یونانی است. در سراسر این تابلو از **دورهٔ صلح و آرامش** روم در روزگار حاکمیت **اوگوستوس** به عنوان منبع سخاوتهای جدید طبیعت و غنا و حاصلخیزی جدید زمین به نشانهٔ پایه‌های ثروت و قدرت روم ستایش شده است.

ملازمان امپراتور (تصویر ۲۴۵) بر روی **مذبح صلح اوگوستوس**، به پیشگامی خود امپراتور را می‌توان نمایشی از تشریفات و مراسم مربوط به اهدای این مذبح دانست. ویژگی تاریخی این کتیبه گویای علاقهٔ رومیان به بیان اخبار و جنبه‌های درست است، مخصوصاً به شکلی که نمایش آن را در نیم‌تنهٔ فردی، در معماری عملی، و تا اندازه‌ای نیز در منظره‌نگاری دیدیم. این ویژگی در نقطهٔ مقابل شیوهٔ یونانیان در آراستن رویدادهای تاریخی با لباس اسطوره‌ای به شکلی که در کتیبهٔ بزرگ **پرگاموم** دیده می‌شود، قرار داد: در این کتیبه، جنگ تاریخی بین **یونانیان و گلها** به مبارزه‌ای بین خدایان و غولان تبدیل می‌شود. از برخی جهات، اشتیاق **رومیان** به روایتِ وابسته به رویدادهای واقعی، بیشتر به روش **آشوریها** شباهت دارد تا **یونانیها**. لیکن سبك پیکره‌های **ملازمان امپراتور**، هلنی است و می‌توان گفت که مستقیماً از کتیبهٔ سراسری معبد **پارتنون** الهام گرفته است (تصویرهای ۲۴۱ و ۲۴۲). **ملازمان امپراتور** در **مذبح صلح اوگوستوس** به صورت چندین صف حرکت می‌کنند. اختلاف در فاصله با اختلاف در درجهٔ برجستگی نقشِ برجسته نشان داده شده است ــ

۲۴۷ غنایم معبد اورشلیم، نقش برجسته از طاق تیتوس. مرمر، بلندی تقریباً ۲۱۰ سانتی‌متر.



هر قدر شخص نزدیکتر بوده، نقش او همان‌قدر برجسته‌تر شده است. تفاوتهای بین اشخاص مختلف در اینجا مورد مطالعه قرار گرفته است؛ سرها به طرز ملایمی همچون چهره‌های فردیِ کمال مطلوبی نمایانده شده‌اند؛ و اشاراتی از «علایق انسانی» ــ بچه‌های بی‌قراری که به والدینشان چسبیده‌اند و آنها می‌کوشند آرامشان کنند ــ نیز به چشم می‌خورد. رفتار کلی، همچنان که از چنین مراسمی انتظار می‌رود، جدی است و بیننده به محض مشاهدهٔ آن، اجتماع آرامِ شرکت‌کنندگانی را در نظر می‌آورد که رفتاری در خور مراسمی شبه مذهبی دارند. جامه‌ها، وقار آرام، وصف‌بندی منظم در یك سطح کم عمقِ فضا، سبك کلاسیك پیشین را منعکس می‌کند، و **مذبح صلح اوگوستوس** با درآمیختن عنصر واقعی و آرمانی، بر دورهٔ اوگوستوس و سبك رایج در سراسر امپراتوری دلالت دارد.

جاودانه‌سازی رویدادهای واقعی با شکلهای عظیم ساختمانی، به برجسته‌ترین شکل ممکن در طاق نصرت امپراتوری، که یکی از رایج‌ترین انواع یادمانها و بناهای عظیم یادبود به شمار می‌رفت، بیان شده است. طاق نصرت، اساساً، نمونهٔ تزیینی دروازهٔ شهر است که به مرکز شهر انتقال داده شده است تا ورود ملازمان امپراتور را به درون فوروم میسر گرداند. **طاق تیتوس** (تصویر ۲۴۶) مربوط به سال ۸۱ میلادی، در نقطهٔ ورود خیابان ساکرا به فوروم رُم واقع شده است. طاق نصرت به عنوان یك نوعِ ساختمانی، تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر معماری دورهٔ رنسانس داشت. این طاق که پیوند فشرده‌ای با شیوهٔ طاق‌بندی **کولوسئوم** دارد، از یك طاق واحد با پایه‌های سنگی عظیمی تشکیل می‌شود که تزییناتش را به شیوهٔ **کورنتی** منسوب می‌دانند. بر سطح روساخت نمونه‌وار این طاق، یا اتاقك زیر سقفش، کتیبهٔ یادبود کنده‌کاری شده است. گاهی، در داخل پایه‌های سنگیِ دو طرف طاق نیز طاقهای کوچکی زده شده‌اند و بدین‌ترتیب طاقی سه‌گانه همچون **طاق کنستانتین** (تصویر ۲۶۷) پدید آورده‌اند. دیوارهای گذرگاه **طاق تیتوس** با قابهای تزیینی نقش برجسته حاوی شبیه‌سازیهایی از بازگشت پیروزمندانهٔ **تیتوس** از تسخیر اورشلیم در جنگ با یهودیان (از ۶۶ تا ۷۰ میلادی) آراسته شده‌اند. در طاقهای بعدی، تزیین پیکری را به سطوحِ بیرونی بنا انتقال داده‌اند، مانند طاق کنستانتین.

در یکی از قابهای برجسته‌کاری‌شدهٔ گذرگاه طاق، سربازان ارتش روم در حال حمل غنایم تاراج‌شده از اورشلیم، از جمله شمعدانی هفت شاخهٔ معروف از **قدس الاقداس**، مجسم شده‌اند (تصویر ۲۴۷). این قاب شدیداً آسیب دیده است. سوراخهای واقع در بخش بالایی در سده‌های میانه یعنی زمانی ایجاد شده‌اند که خانوادهٔ **فرانگیپانی** این طاق را به یك دژ خصوصی تبدیل کرد و طبقهٔ دومی بر روی هلال آن ساخت ــ که این فقط یکی از دهها مورد بی‌تفاوتیِ مردم در برابر ارزش زیبایی شناختی و تاریخی آثار مزبور است که در سالهای اخیر از ویرانه‌های شهر رُم به دست آمده‌اند. ولی هنوز خیلی مانده است تا بتوانیم نشان دهیم که تأثیرات و جلوه‌های فضاییِ مورد نظر در **مذبح صلح اوگوستوس** در اینجا به اوج تکامل خود رسیده‌اند. تصور حرکت، کامل و متقاعدکننده است. صفوف راه‌پیمایان، خود را با تلاش از پسزمینهٔ چپ به مرکز پیشزمینه می‌رسانند و درون طاق نصرتی که نسبت به سطح پسزمینه اریب قرار گرفته، در پسزمینهٔ چپ از نظر ناپدید می‌شوند. نیرو و جنبش ستون، حکایت از نواخته شدن آهنگ رژه و خوانده شدن سرود پیروزی دارد. کنده‌کاری، بی‌نهایت عمیق است. سرهای پیکره‌های جلویی شکسته شده‌اند، احتمالاً به این علت که به طرزی آسیب‌پذیر از صفحهٔ زیرین قاب بیرون آمده بودند؛ این، تأکیدی بر جایگزینی فضاییِ متفاوتِ آنها در مقایسه با سرهای نیم‌برجسته‌ای بوده است که سالم مانده‌اند. نقش برجستهٔ گود، سایه‌های نمایشیِ شدیدی ایجاد می‌کند؛ و نور و سایه نیز حرکت را تسریع می‌کنند و به طرز برجسته‌ای «خطور آنی یك رژهٔ گذرا» را به ذهن بیننده القا می‌کند. این اثر، تجربه‌اندوزی نقاشان و معماران رومی در عرصهٔ نور و فضا را به یاد ما می‌آورد.

در سوی دیگر گذرگاه طاق، نقش برجستهٔ **پیروزی تیتوس** دیده می‌شود (تصویر ۲۴۸)، که با گامی کندتر حرکت می‌کند و از حرکت پیشروندهٔ سربازان رژه دهندهٔ حامل غنایم به دست آمده از معبد و تجربه‌اندوزیهای فضاییِ آن خبری نیست. لایه‌های متعدد هیاکل این نقش برجسته، تصوری از عمق در بیننده ایجاد می‌کنند، و

۲۴۸ **پیروزی تیتوس**، نقش برجسته از طاق تیتوس. مرمر، بلندی تقریباً ۲۳۵ سانتی‌متر.

۲۴۹ ستون تِرایانوس، رم، ۱۱۳ ب م.

کوشش بی‌مهابا برای نمایاندن اسبهای همردیفی که به سمت جاده می‌چرخند و گردونهٔ تیتوس را با خود می‌کشند، این تصور را به بیننده القا می‌کند که پیکرتراش در هر دو قاب نقش برجستهٔ مذکور به دنبال نیات ثابتی بوده است. تشابه تنگاتنگ میان رویدادهای نشان داده شده در این دو قاب تزیینی و توصیف آن توسط **ژوزفوس** (سرباز، سیاستمدار، و مورخ یهودی)، اشارهٔ دیگری است به اشتیاق رومیان به بیان خبری و درستِ رویدادها:

> بیشتر غنایمی که به تاراج برده شد، یکسره بر روی هم ریخته شدند ولی از همه مهمتر غنایمی بود که در معبد اورشلیم به تاراج بردند ــ یك میز طلایی به وزن دهها کیلوگرم، و یك پایهٔ چراغ طلایی.... میلهٔ وسطی به یك پایه وصل شده بود، و از پایه چندین شاخهٔ باریك مانند نیزهٔ سه‌شاخه بیرون زده بود و انتهای هر کدام به صورت یك چراغ در آمده بود: از این پایه‌ها هفت‌تا وجود داشت، که خود بر احترام یهودیان به عدد هفت دلالت دارد. پس از اینها قانون یهود یعنی آخرین غنیمت جنگی، به رُم برده شد. در پی این عده، گروه بزرگی با تندیسهای پیروزی، تماماً آراسته به عاج و طلا، رژه رفتند. در پشت این عده، نخست وسپاسیانوس و پس از او تیتوس آمدند: دومیتیانوس که خود را به طرز باشکوهی آراسته بود و اسبش نیز منظره‌ای جالب داشت، دوشادوش اینان پیش می‌رفت.

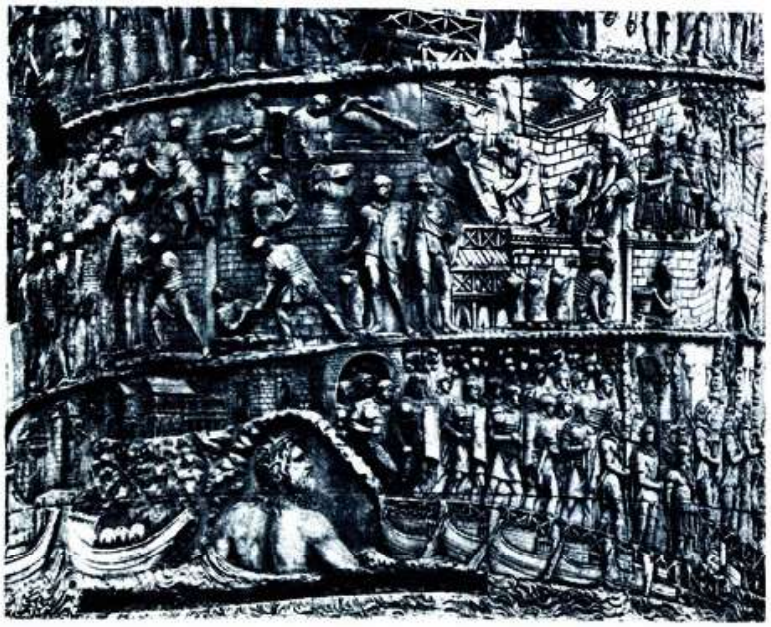
ستون ترایانوس، نوع دیگری از بناهای یادبود، که در سال ۱۱۳ میلادی ساخته شده بود، در فوروم ترایانوس و جلوی معبد خدایان ترایانوسی نصب شده بود (تصویرهای ۲۴۹ و ۲۵۰). از این ستون که به دست **آپولودوروس دمشقی** معمار و مهندس نظامیِ مورد علاقهٔ ترایانوس ساخته شد، بارها کپیه‌برداری شد: آخرین بار در سدهٔ نوزدهم، به نشانهٔ بزرگداشت پیروزیهای ناپلئون یك ستون ترایانوسی در **میدان واندوم** پاریس برپا داشتند. ارتفاع ستون اصلی ۳۸/۵ متر است. روزگاری بر تارك این ستون، پیکرهٔ ترایانوس نصب شده بود، که در سده‌های میانه ناپدید شد و در سدهٔ شانزدهم پیکرهٔ **پطرس حواری** را به جایش نصب کردند. قاعدهٔ مربع شکل این ستون در حکم آرامگاه ترایانوس بود، و خاکستر جسد وی در سال ۱۱۷ میلادی در داخل خاکستردانی طلایی ریخته و در آنجا دفن شد. نقشهای برجستهٔ این ستون در وصف دو نبرد پیروزمندانهٔ ترایانوس با **داکیان‌ها** [ساکنان رومانی امروزی] بود که در نتیجهٔ آنها قلمرو امپراتوری روم از رود دانوب نیز فراتر رفت و به سرزمینی که امروزه مجارستان و رومانی نامیده می‌شود رسید. در روزگار حاکمیت ترایانوس حدود امپراتوری روم از هر زمانی گسترده‌تر شد. نقشهای برجسته بر روی نواری ۱۹۸ متری که دورتادور ستون می‌پیچند و به تارك آن می‌رسند، سیر پیوستهٔ جنگها را به صورت ۱۵۰ حادثهٔ کوچك مجزا و هزاران پیکرهٔ ریز و درشت بازنمایی می‌کنند. نوار هر چه بالاتر می‌رود بر پهنایش افزوده می‌شود (از ۹۰ به ۱۲۵ سانتی‌متر) تا از پایین بهتر دیده شود. ولی تشخیص پیکره‌های بالایی، احتمالاً همواره دشوار بوده است، هر چند این ستون در روزهای نخست در داخل حیاطی محصور در میان ساختمانهای دو طبقه قرار داشت و نقشهای برجستهٔ بالایی از پشت بام آنها به راحتی قابل تشخیص بوده است.

کنده‌کاری ستون از کمترین برجستگی ممکن برخوردار است تا سایه را به حداقل ممکن برساند زیرا سایه به خوانایی و روشنایی کل این اثر لطمه می‌زند. این نقش برجستهٔ کم‌عمق، شامل کاهشی چشمگیر در ژرفای تجسم فضایی یا عمق‌نمایی است؛ نقوش برجستهٔ بعدی، از این نیز تخت‌تر می‌شوند. روایت کنده‌کاری شده، بیشتر بر معماری نظامی، استحکامات، پلها، و مانند اینها تأکید دارد تا برتری فنی رومیان بر دشمن بربرشان را اثبات کند. در پایین‌ترین نقطهٔ ستون، پل موقتی معروفی را می‌بینیم که **آپولودوروس** بر روی رود دانوب ساخت، و **دانوب** در مقام خدای رودخانه، ایستاده است و با حیرت به این دستاورد بزرگ می‌نگرد. در نوار چهارمِ ستون، ترایانوس در حال سخنرانی برای سربازانش دیده می‌شود. پیکرهٔ امپراتور بارها و بارها در سراسر این روایت به چشم می‌خورد و همچون گونه‌ای موضوع پراهمیت ظاهر می‌شود. داستان جنگهای ترایانوس در سراسر ستون با عینیت کامل بازگویی شده است؛ دشمن کوچك جلوه داده نشده، و پیروزیهای رومیان با دشواریهای عظیم به دست آمده است.

نقشهای برجستهٔ ستون ترایانوس برخی از ویژگیهای پراهمیت برای هنر سده‌های میانه را مجسم می‌کنند. یکی از این ویژگیها را که تخت‌تر شدن نقشهای برجسته بود پیش از این نام برده‌ایم و علت کارکردی آن ــ بهتر دیده شدن ــ را نشان داده‌ایم. ولی صرف‌نظر کردن از عمق‌نمایی شدید در نقوش برجستهٔ **طاق تیتوس**، حتی نقوش برجستهٔ **مذبح صلح اوگوستوس** احتمالاً دلیل دیگری دارد: اشتیاق به کامل بودن توصیف روایت، که لازمه‌اش آن است که تعداد زیادی از کارها در فضایی محدود نشان داده شوند. بدین ترتیب، آنچه ضرورت می‌یابد واقعیت روایتی است نه واقعیت بصری، و از وفاداری به شکل ظاهر («عمق‌نمایی»، «رئالیسم»)، به درجات کم و زیاد، می‌توان

صرف‌نظر کرد. یك همچو قربانی کردنِ منفرد و مهمی در ترکیب‌بندیهای ستون ترایانوس صورت گرفته، و آن، نمایش فضا است. در **مذبح صلح اوگوستوس** و **طاق تیتوس**، پیکره‌ها در حالت ایستاده و حرکت در یك خط زمینهٔ ثابت شبیه‌سازی شده‌اند؛ به‌همین علت، تمام سرها تقریباً در امتداد یك خط قرار گرفته‌اند. لیکن پیکره‌های ستون ترایانوس در ردیفهایی بر روی یکدیگر قرار داده شده‌اند و این شیوه‌ای است بر روی هم متفاوت با پرسپکتیو تقریبی عمق‌نمایی. از دیدگاه پرسپکتیو، پیکره‌ها و معماری ستون، ترتیبی تماماً تصادفی دارند؛ و از دیدگاه روایت، هر جا داستان ایجاب کند، پیکره‌ها ظاهر می‌شوند. تناسبهای نسبی نیز غالباً فدا شده‌اند: سربازها با دیوارهای مورد هجومشان هم‌اندازه نشان داده شده‌اند، و سربازان سواره با آنکه در این تصویر دیده نمی‌شوند با اسبهای خود هم‌اندازه‌اند یا حتی از آنها بزرگترند. می‌توان گفت که میثاقهای هنر سده‌های میانه، پیشاپیش، در پیکره‌های ستون ترایانوس ظاهر می‌شوند.

این ویژگیها بلافاصله اقتباس و به کار بسته نشدند. در **ستون مارکوس آورلیوس**، که در سالهای بعد ساخته شد، ویژگیهای مزبور ظاهر می‌شوند؛ ولی در نقش برجستهٔ **مارکوس آورلیوس قربانی می‌دهد** (تصویر ۲۵۱)، یکی از سه قاب تزیینی باقی‌مانده از طاق نصرتی که به این امپراتور اختصاص داده شده و در سال ۱۸۰ میلادی کنده‌کاری شده بودند، عمق‌نمایی کهن همچنان پایداری می‌کند، اما نه به آن شدتی که در **طاق تیتوس** دیدیم. در این نقش برجسته، ردیف رژه‌دهندگان به چندین قاب تقسیم شده است (هر کدام بخشی از یك کل بزرگترند که بیننده باید در تصور آوَرَدْ)، زیرا مقتضیات روایت چندان قطعی و لازم‌الاجرا نیستند. در حالتهای پیکره‌ها و جامه‌هایشان عناصر بسیاری از کلاسی سیسم هلنی به چشم می‌خورد. (جامهٔ پیکرهٔ سمت چپ، بازتابی از **الههٔ پیروزی** بر طارمی معبد **آتنا الههٔ پیروزی** بر **آکروپولیس آتن** است که در تصویر ۱۷۴ از نظر گذشت، و سر همین پیکره اشارهٔ آشکاری است به سنتوری غربی **معبد زئوس در اولمپیا** ساختهٔ **فیدیاس**، تصویر ۱۵۷.) **هادریانوس**، **آنتونینوس پیوس**، و **مارکوس آورلیوس** جملگی امپراتورانی یونان دوست بودند، و در دورهٔ حاکمیت همینهاست که احتمالاً آخرین تأثیرگذاری نیرومند یونان بر عرصهٔ هنر و تمدن روم احساس شد. پیکره‌های این نقش برجسته مطابق تناسبهای کمال مطلوب کنده‌کاری شده‌اند، ولی در جزییات و تدبیرهای عمق‌نمایانه‌ای چون پرسپکتیوِ معماریِ پسزمینه و عمق متغیر نقش برجسته برای نمایاندن فاصله، رئالیسم رومیِ چشمگیری ظاهر می‌شود. از متانت ملایم چهره‌های **مذبح صلح اوگوستوس** در اینجا اثری نیست؛ زمانه دگرگون شده، و عمر **عصر طلایی** به سر آمده است. همچنانکه این امپراتور ــ فیلسوف بزرگ ــ که پیکرتراش چهرهٔ فردیش را ساخته است ــ قربانی را آماده می‌کند تا شاید بتواند نشانه‌های آیندهٔ آشوبگرفتهٔ امپراتوری را پیش‌گویی کند، یك نوع هیبت آمیخته با نگرانی بر پیکره‌ها مسلط می‌شود.



۲۵۰ جزیی از دو نوار پایینی ستون ترایانوس. مرمر، بلندی نوارها تقریباً ۹۰ سانتی‌متر.

۲۵۱ مارکوس آورلیوس قربانی می‌دهد، از طاق منسوب به مارکوس آورلیوس، اواخر سدهٔ دوم میلادی. مرمر، بلندی تقریباً ۳۱۵ سانتی‌متر. کاخ کونسرواتوری، رم.

پیکر تراشی از چهره‌های فردی

از دو پیکرهٔ نیم‌تنهٔ فردی متعلق به دورهٔ جمهوری، گرایش رومیان به این هنر و مهارتشان را در این زمینه مشاهده کردیم، و متوجه شدیم که این بیانی است از علاقهٔ طبیعی و آشنای رومیان به نمایاندن جنبه‌های خبری و درست. تصادفی نیست که در نقوش برجستهٔ تاریخی مورد بحث ما نیز پیکره‌هایی از نیم‌تنهٔ فردی دیده می‌شد. به بیان درست‌تر، هزاران نیم‌تنهٔ فردی متعلق به دورهٔ جمهوری و دورهٔ امپراتوری پیدا

۲۵۲ سر اوگوستوس، جزیی از تصویر ۲۴۳.

۲۵۳ لیویا، همسر اوگوستوس، حدود ۲۰ ب م. مرمر، بلندی سر تقریباً ۳۷½ سانتی‌متر. آنتیکواریو، پومپئی.

شده است، و باید اذعان کرد که بهترین پیکره‌های مزبور از مهمترین مدارك اثبات کنندهٔ نقش رومیان در تکامل هنر چهره‌سازی یا شبیه‌سازی از چهره هستند. در آفرینش تندیسهای چهرهٔ فردی، دو سبك مشخص به چشم می‌خورد ــ پرداختن به موضوعات زندهٔ روز در دورهٔ جمهوری، و کمال مطلوب‌گرایی هلنی در دورهٔ امپراتوری؛ در دورهٔ بعد، این دو گرایش گاه متوالیاً ظاهر می‌شوند و گاه با هم یکی می‌شوند. لازم به تذکر است که از اعضای طبقات پایین جامعه در همهٔ دوره‌ها عموماً به طرزی رئالیستی چهره‌سازی شده است، حال آنکه چهره‌های مقامات رسمی (یعنی چهره‌های متعلق به طبقهٔ حاکم) بین رئالیسم و کمال مطلوب‌گرایی در نوسان بوده‌اند و این به سبك کلی آن دوره، اصرار شخصی که چهره‌اش ساخته می‌شده، یا هر دوی اینها بستگی داشته است.

چهرهٔ امپراتور **اوگوستوس** (تصویر ۲۵۲)، جزیی از پیکرهٔ **اوگوستوس اهل پریماپورتا** (تصویر ۲۴۳) که به طرز شگربخشی قابل مقایسه با چهره‌های پیشینِ متعلق به دورهٔ جمهوری است (تصویرهای ۲۰۹ و ۲۱۰)، به طرز بسیار ظریفی به صورت کمال مطلوب ساخته شده است بی‌آنکه ذره‌ای از شباهتش را از دست داده باشد. موی سر اوگوستوس که سخت به کاسهٔ سرش چسبیده، سبك یونانیِ سدهٔ پنجم پیش از میلاد را به یاد می‌آورد و از سلیقهٔ کلاسیك اوگوستوس که بر رئالیسم هلنی غالب آمده است سخن می‌گوید. با کلاسی سیسم عصر اوگوستوس در **مذبح صلح اوگوستوس** آشنا شدیم و متذکر شدیم داستان حماسی **آنئید** اثر **ویرژیل** که به تقلید عمدی از **هومر** و به سفارش شخص **اوگوستوس**، نوشته شده بود از لحاظ شکل، همان روحیهٔ کلاسیك را بروز می‌دهد. **لیویا** همسر دوم **اوگوستوس** و مادر **تیبریوس** امپراتور، در نیم‌تنه‌ای شخصی، همچنان که مشهور بوده به صورت زنی متین، مدبر، خوش سلیقه و زیبا نشان داده شده است (تصویر ۲۵۳). در اینجا نیز همان کمال مطلوب‌گردانی اوگوستوسی و همان حفظ شباهت به چشم می‌خورد. کیفیت زنده‌وار چهره، با استفاده از رنگ ــ که بیشترش روی موی سر، چشمها، و لبها حفظ شده است ــ دو چندان می‌شود.

امپراتور **وسپاسیانوس** جانشین **نرون** و آخرین امپراتور متعلق به سلسلهٔ **یولیوس ـ کلاودیوس** که با حکومت **اوگوستوس** آغاز شده بود، از سال ۶۹ تا ۷۹ میلادی حکومت کرد. سردیس یا چهرهٔ فردی وی (تصویر ۲۵۴)، به طرز نیرومندی به ما می‌گوید وی سرداری کارکشته بود و از جنگهای سراسر امپراتوری پیروزمندانه به رُم باز می‌گشته است. وسپاسیانوس مردی ساده، از خانواده‌ای ساده و دارای سلیقه‌ای ساده بود و می‌خواست پس از سپری شدن حاکمیت پرتجمل و ریخت و پاش **نرون**، به زندگی سادهٔ دورهٔ جمهوری بازگشت کند. او مدیری شایسته بود و سجایایی چون صداقت، تیزهوشی و شوخ‌طبعی، جملگی از چهرهٔ فردیش می‌تراوند. هنرمند در آفریدن این چهره کوششی برای تملق‌گویی به خرج نداده است؛ به احتمال خیلی زیاد، وسپاسیانوس شخصاً او را از کمال مطلوب‌نمایی چهره‌اش برحذر داشته است زیرا ترجیح می‌داد همیشه با ظاهر درشت و زمخت یك سرباز شناخته شود. این چهره، مردی فعال را به نمایش می‌گذارد که همواره در اندیشهٔ احیای امپراتوری بود و معروف است که در بستر مرگ گفته است «امپراتور باید ایستاده بمیرد.» این چهره، با آنکه حالات وسپاسیانوس را کمی ظریف‌تر از خود وی نمایانده، از لحاظ صراحتش، به چهره‌های فردی دورهٔ جمهوری نزدیك است.

پیکرهٔ نیم‌تنه یا **چهرهٔ یك بانو** متعلق به دورهٔ فلاویـن ــ وسپاسیانوس، تیتوس، و دومیتیانوس ــ (تصویر ۲۵۵) نشانهٔ گسستی تازه از چهره‌های نسبتاً عبوس زنان رومی است. این چهره از لحاظ وحدت تقلیدناپذیر زیباییِ لطیف، ظرافت دلنشین، و هوش روشن،

شاهکاری نایاب است. جعدهای مارپیچ موی سر وی تضادی آشکار با نرمی ابریشمین پوست صورت و لبان لطیفش دارند، و اسلوب و تلاشی که برای شبیه‌سازی از روشنی و درخشش پوست اصلی به کار بسته شده، هنر **پراکیستلس** را به خاطر می‌آورد. این اثر حقیقتاً شاهوار را که نمونه‌ای از آفریده‌های هنر پیکر تراشی رومی در اوج تکاملش است، می‌توان با سردیس **ملکه نفرتیتی** (لوحهٔ رنگی ۷) که به سبك ظریف **تل‌العمارنه** در مصر ساخته شده است، مقایسه کرد.

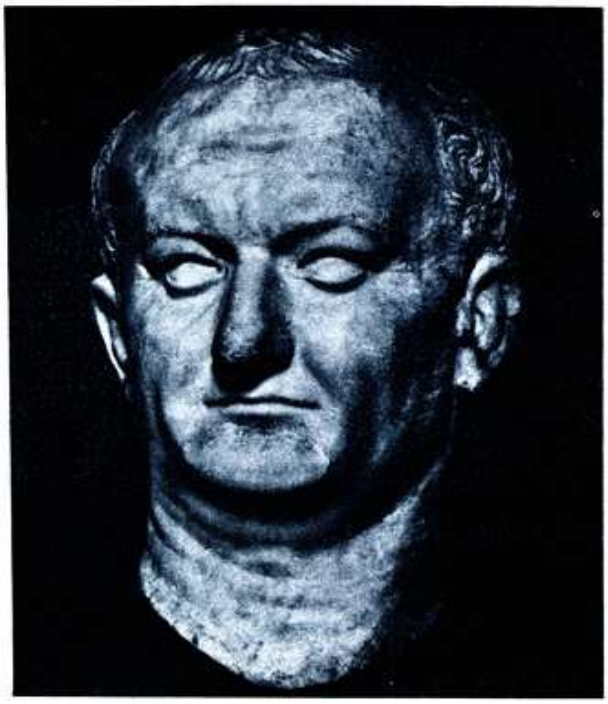
شخصیتهای بزرگ و دارای خصوصیات دوگانه، برای ما مخصوصاً جالبند، و همین چهره‌های ایشان ــ مانند چهرهٔ **پومپیوس** (تصویر ۲۱۰) ــ را احتمالاً از چهره‌های شخصیتهای دارای خصوصیات همگن، جالبتر می‌گرداند. این دوگانگی شخصیت، مخصوصاً در مورد **هادریانوس** امپراتور (تصویر ۲۵۶) صدق می‌کرد. می‌توانیم با خواندن آنچه **اسپارتیانوس** زندگینامه‌نویس باستانی وی دربارهٔ شخصیتش گفته است، به مشاهدهٔ چهره‌اش بپردازیم. **هادریانوس** که بیشتر از تمامی امپراتوران دیگر دوستدار فرهنگ و هنر یونان و خودش هنرمند، معمار، شاعر، دانشمند، و نویسنده‌ای ماهر بود، چنین توصیف شده است:

> او بزرگ و خوشدل، مهربان و بزرگوار، سنگدل و رقیق‌القلب، خسیس و سخاوتمند، تشنهٔ شهرتِ بجا، بی‌مهابا و محتاط، راز دار و رُك‌گو بود. از سجایای برجسته در وجود دیگران نفرت داشت ولی پرآوازه‌ترین سیاستمداران زمانه را به گرد خویش فراخوانده بود؛ گاهی با دوستانش مهربان بود و گاهی به ایشان بدبین می‌شد و راهی گورستانشان می‌کرد. سخن درست آن است که بگوییم او در ناپایداری شخصیتش پایدار بود. با آنکه می‌کوشید نظر مساعد مردم را به خود جلب کند، مردم بیش از آنکه دوستش داشته باشند از وی می‌ترسیدند. او که مردی با عواطف غیرطبیعی و فوق‌العاده خرافه‌اندیش بود، طبیعت را دیوانه‌وار دوست می‌داشت. ولی با همهٔ عیبهایش، خود را به طرز خستگی‌ناپذیری وقف خدمت به دولت کرده بود به طوری که می‌توان روزگار حاکمیتش را «عصر طلایی» نامید.

هنگام نظارهٔ چهره‌اش، می‌توانیم شعر بسیار معروفی را که در آخرین سالهای عمر برای روحش نوشته بود، بخوانیم:

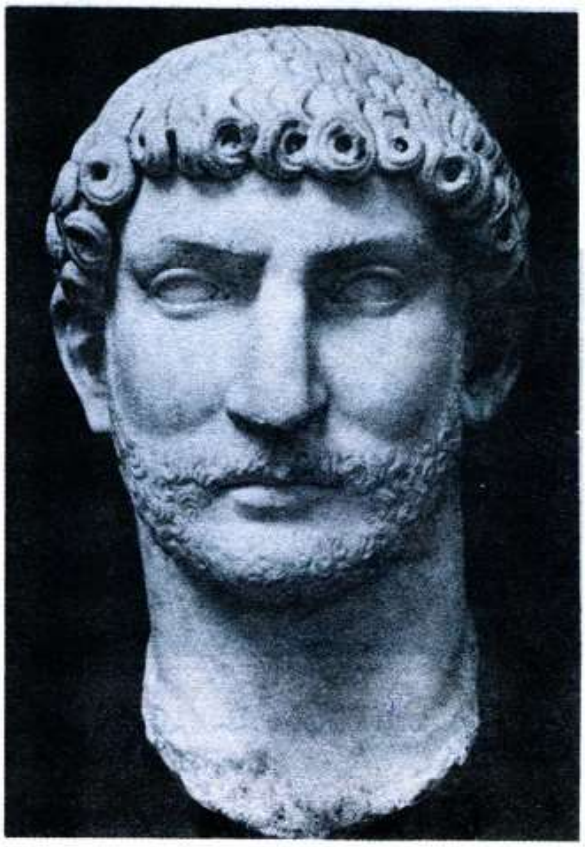
> ای روح فریبای کوچك و گریزپا،
> ای میهمان و یار تنم،
> حال کجا خواهی رفت
> برهنه، نزار، و بی‌حرکت
> چو دیگر راه بازیت بسته است؟

در این چهرهٔ فردی، **هادریانوس** به داشتن موی مجعد یونانی، که ظاهراً شباهت بسیاری به حلقهٔ زلف **آپولون** از سنتوری غربی **معبد زئوس در المپیا** دارد (تصویر ۱۵۸)، تظاهر کرده است. او ریش یونانی را نیز می‌پذیرد، و سنت دیرینهٔ صورت تراش رومی را از یاد می‌برد. (این را احتمالاً از چهره‌های فردی **پریکلس** تقلید کرده‌است.) به هر حال، از این زمان به بعد، بیشتر امپراتوران رومی با چهرهٔ ریشدار شبیه‌سازی می‌شوند. سر امپراتور با مختصر احتیاطی به صورت کمال مطلوب جلوه داده شده، و صورتش احتمالاً تا اندازه‌ای منظم و طوری دستکاری شده است که لطمه‌ای به شباهتش با امپراتور وارد نشود. بر چهره‌اش ابهام و رمز ناشناختنی خاصی سایه افکنده است. ولی اینهمه را در صورتی می‌پذیریم که اطلاعاتمان دربارهٔ وی اندك باشد.



۲۵۴ وسپاسیانوس، حدود ۷۵ ب م. مرمر، به اندازهٔ طبیعی. موزهٔ ملی رومانو، رم.

۲۵۵ چهرهٔ یك بانو، حدود ۹۰ ب م. مرمر، به اندازهٔ طبیعی. موزه‌های کاپیتولینه، رُم.



۲۵۶ هادریانوس، حدود ۱۲۰ ب م. مرمر، بلندی تقریباً ۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ اوستینس، اوستیا.

آخرین امپراتور متعلق به عصر بزرگ امپراتوران که با حاکمیت اوگوستوس آغاز شد، مارکوس آورلیوس رواقی است. ضمن تماشای چهرهٔ نقاشی شدهٔ مردی از فیوم مصر در روزگار وی، مردی که چهرهٔ آرام، باصفا و متفکرانه‌اش جلوه‌ای از فلسفهٔ این امپراتور است، به فلسفه آورلیوس اشاره کرده‌ایم. پیکرهٔ مفرغی بزرگ و سوار بر اسب مارکوس‌آورلیوس (تصویر ۲۵۷) از جهان باستان بر جای مانده است و از این لحاظ که سالم مانده بی‌نظیر است زیرا هیچ نمونهٔ دیگری از نوع تندیسهای محبوبِ امپراتورانِ رومی باقی نمانده است. (مسیحیان سده‌های میانه، احتمالاً این پیکره‌ها را ذوب می‌کردند تا از مفرغشان استفاده کنند، و در عین حال پیکره‌های مزبور را به دنیای بی‌دین و شیطانیِ سزارها متعلق می‌دانستند. برخی گمان می‌کنند که مسیحیان، پیکرهٔ سوار بر اسب مارکوس آورلیوس را اشتباهاً به نخستین امپراتور مسیحی یعنی کنستانتین نسبت داده‌اند، و به همین علت است که پیکرهٔ مزبور جان سالم به در برده است.) این امپراتور که پیشتر در هیئت رییس شورای اسقفان ظاهر شده است، اینجا در حالی تجسم شده که عبای بی‌آستینش را بردوش کشیده است و در مقام فرماندهی لژیونها انجام وظیفه می‌کند و احتمالاً از برابر مردم می‌گذرد. حالت قیافهٔ او که در اینجا آمرانه و از اقتداری ملاطفت‌آمیز برخوردار است و بیشتر به حالت دعا کردنِ پاپها شباهت دارد، مقام پرمهابت و جهانیِ ایمپریوم یا نظارت خداگونهٔ امپراتور بر سراسر جهان را القا می‌کند. ولی اگر از نزدیک در آن دقت کنیم باز همان ویژگیهای قاب تزیینی مارکوس‌آورلیوس قربانی می‌دهد را خواهیم دید: ویژگیهای مردی نسبتاً آرام و برکنار از دیگران، متفکر، و تا حدودی تن به قضا و قدر سپرده. مرکب باشکوه و پا بلند کرده، مرکب جنگ دیده‌ای که از رامی مردم به خشم آمده و ناشکیبا شده، تند تند از منخرین گشاده و بادکرده‌اش نفس می‌کشد. این پیکرهٔ مفرغی بی‌نظیر، گاه مایهٔ الهام و گاه مایهٔ یأس پیکرتراشان دورهٔ رنسانس پسین می‌شد. امروزه بر فراز تپهٔ کاپیتولینوس، که نقطهٔ مرکزی طرح بزرگ معماری میکلانژ به شمار می‌رفت (ن. ك. فصل سیزدهم) نصب شده است و بهتر از هر اثر واحدی اقتدار از دست رفتهٔ امپراتوری را متجلی می‌گرداند.

پس از مارکوس آورلیوس، سیر نزولی امپراتوری روم شتاب بیشتری گرفت؛ ولی پدیده‌ای ناگهانی نبود. سپتیموس سه‌وروس، تاحدی توانست از شتاب آن بکاهد. پسرش کاراکالا (تصویر ۲۵۸)، که در دورهٔ حاکمیتش ساختمان حمامهای بزرگ کاراکالا تکمیل شد، مردی سنگدل بود و حتی برادر خودش را به قتل رساند. او مدتی کوتاه از ۲۱۱ تا ۲۱۷ میلادی حکومت کرد و قتلش موجی از شادی در میان مردم پدید آورد: «کاراکالا دشمن مشترك بشریت بود.» پیکرتراش برای نمایاندن خصلتهای خشونت‌بار وی، مجبور شده است به رئالیسم روی آورد. در تندیس او چهرهٔ مردی را می‌بینیم که بیشتر به یك آدم گردن کلفت، بدبین، عبوس و غرغرو شباهت دارد تا به یك امپراتور، مردی که به ندرت می‌تواند در جایی جز نقطهٔ مقابل مارکوس آورلیوس قرار گیرد. کاراکالا پس از پی بردن به اینکه باید از چه چیزی پیروی کند ــ در دورهٔ پر هرج و مرج سدهٔ سوم که «سرباز ـ امپراتوران» به دست ارتش روی کار آورده و از کار برکنار می‌شدند ــ سیاست حاکمان مستبد را که معتقدند اگر وفاداری ارتش تأمین شود نیازی به جلب رضایت مردم نیست، پیش گرفت. لیکن سربازان وی به قدر کافی هوشیار و مراقب نبودند تا بتوانند او را از یورش دشنهٔ یك قاتل در امان نگه دارند، و مرگ او، مرگ نمونه‌وار یك حاکم مستبد بود و شکلش بارها و بارها در سراسر سدهٔ دهشتبار سوم تکرار شد. گیبون می‌نویسد: «چنین بود عاقبت هیولایی که به طبیعت بشر بی‌حرمتی می‌کرد. با این حال، در سده‌های بعد، میکلانژ نیم‌تنهٔ بروتوس را براساس همین نیم‌تنهٔ کاراکالا ساخت.

آشوبهای درونی با حملات شاهان ساسانی ایران به مرزهای شرقی امپراتوری و حملات قبایل ژرمن از شمال، امپراتوری روم را به لبهٔ پرتگاه رساند. به فاصلهٔ پنجاه سال، نزدیك به بیست سرباز ـ امپراتور توسط جناحهایی از ارتش به قدرت رسیدند و توسط جناحهای دیگری کشته شدند. به دنبال این وضع، دلهره و هراس بر سراسر امپراتوری سایه‌افکن شد، و به طرز شگفت‌آوری در دهها چهرهٔ فردی مانند نیم‌تنهٔ یکی از سرباز ـ امپراتوران یعنی فیلیپ عرب (تصویر ۲۵۹)انعکاس پیدا کرد. فیلیپ پس از اعدام کردن امپراتور سلفش، امپراتور روم شد. در بررسی چهرهٔ وی، بد نیست که به نکاتی از چگونگی پایان یافتن عمرش اشاره کنیم. او که خود یك ماجراجو بود، خوب در میان ماجراجویانی ــ مخصوصاً در ارتش ــ محاصره شده است که آماده‌اند از سرمشق وی پیروی کنند. فیلیپ وقتی با شورشی در ارتش روبرو شد یك آریستوکرات شجاع و تیز هوش را به نام دکیوس مأمور سرکوبی شورش و آرام‌سازی ارتش کرد. ارتش دکیوس را به فرماندهی خود پذیرفت، با این شرط که یا با سرنگون کردن فیلیپ موافقت کند یا خود اعدام شود. در اینجا بود که دکیوس بهترین نفرات ارتش را برای جنگ با فیلیپ هدایت کرد، و نتیجتاً فیلیپ کشته شد؛ دکیوس به مقام امپراتوری رسید. بدین‌ترتیب، در نیم‌تنهٔ فیلیپ چهرهٔ مردی را می‌بینیم که می‌داند ذره‌ای امنیت ندارد. ترس، بی‌اعتمادی، و بدگمانی، چهرهٔ او را به نقابی از گناه و نگرانی تبدیل کرده‌اند. پیشانی‌اش چین‌خورده است. چشمانِ گود نشسته‌اش

۲۵۷ پیکرهٔ سوار بر اسب مارکوس آورلیوس، حدود ۱۶۵ ب م. مفرغ، بزرگتر از اندازهٔ طبیعی، موزهٔ تپهٔ کاپیتولینوس، رُم.

به حالتی نگران به اطراف می‌نگرند مردمکهای چشمانش کنده‌کاری شده‌اند، که این یك نوآوری به نشانهٔ تأکید بر حالت روانی شخص است. موی سرش کوتاه، و ریشش سیخ‌سیخ است. ضربه‌های کوتاه و پرقدرت قلم حکاکی، با حالت عصبی فیلیپ مطابقت دارند. (در کارهای پیکرتراشان بعدی، این ضربه‌ها دم‌به‌دم تندتر و خلاصه‌تر می‌شوند و به طرحهای هندسی سدهٔ چهارم می‌انجامند.) و آنچه پیش از این به ندرت در تاریخ هنر دیده شده، چهرهٔ نیم‌تنه با تنشهای وحشت‌آورش است. سرانجام از نقابهای متعلق به دورهٔ کهن در سدهٔ سوم میلادی به چهره‌ای می‌رسیم که از لحاظ بازتاباندن هراسی که در نزد ما ضربهٔ آگاهی نامیده می‌شود، بسیار «مدرن» است. در اینجا دو عنصر کمال مطلوب و رئالیستی در پیکرتراشی رومی، جای خود را به چیزی تازه یعنی بیان می‌دهند که در آن، هنرمند قبل از هر کاری به بیان حالت عاطفیِ موضوع کار یا حالت عاطفی خودش، یا هر دوی آنها توجه دارد.

امپراتوری پسین

هرج و مرج در سدهٔ سوم ــ که در یك آن هجده مدعی تاج و تخت با یکدیگر مبارزه می‌کردند و چنین به نظر می‌رسید که امپراتوری روم به چندین کشور کوچك و ناتوان تقسیم خواهد شد ــ در سال **۲۸۵** میلادی به دست رهبری توانا به نام **دیوکلسین** پایان یافت. **دیوکلسین** می‌دید که با وجود ادامهٔ حملات آلمانیها و ایرانیها از شمال و شرق کشور و شورشهای بیشمار در ایالتهای روم، حکومت بر این امپراتوری پهناور غیر ممکن است. او با تقسیم قدرت در میان چهار نفر، از جمله خودش به عنوان سکاندار اصلی، نظم سیاسی را به امپراتوری بازگرداند. **دیوکلسین**، یك فرمانده همطراز خودش را با لقب مشترك «**اوگوستوس**» به حکومت برگزید، و آنگاه هر یك از این دو «**اوگوستوس**» دستیارانی با لقب «**سزار**» برای خود برگزیدند که از لحاظ رتبه، اندکی از ایشان فروتر بودند. یك اوگوستوس و یك سزار در شرق، و اوگوستوس و سزار دوم در غرب قدرت را به دست گرفتند. باآنکه نظم سیاسی تأمین شده بود، سرمشق بدی نیز داده شد و آن تقسیم قدرت در درون امپراتوری بود.

در دورهٔ حاکمیت **کنستانتین** که دستگاه حکومت **دیوکلسین** را برانداخت و تنها به حکومت پرداخت، سنت تقسیم امپراتوری مانند تقسیم داراییهای شخصی در میان فرزندان امپراتور آغاز شد ــ سنت ویرانگرانه‌ای که تا سده‌های میانه دوام آورد. از این بدتر و متلاشی‌کننده‌تر، تأسیس شهری به نام **کنستانتینوپل** به معنیِ شهر **کنستانتین** (**قسطنطنیهٔ** سابق و **استانبول** امروزی، در محل شهر باستانی **بیزانس** در دورهٔ حاکمیت یونانیان) به دستور شخص **کنستانتین** بود، که به طرز اجتناب‌ناپذیری به زوال اعتبار شهر رُم و انتقال تکیه‌گاه قدرت امپراتوری به شرق انجامید. بدین‌ترتیب، **بیزانس** نامش را به تمدنِ پسینِ امپراتوری روم شرقی داد.

پس از سلطنت **تئودوسیوس** در پایان سدهٔ چهارم، امپراتوری روم به طرز برگشت‌ناپذیری تقسیم شده بود، گرچه امپراتوران بخش شرقی در **قسطنطنیه**، ادعای حاکمیت بر بخش غربی را نیز داشتند. این ادعاها بیهوده بود، زیرا بربرها در سدهٔ پنجم در غرب به قدرت رسیدند ــ **اوستروگوتها** در ایتالیا، **واندالها** در افریقا، **ویزیگوتها** در اسپانیا، **فرانکها** و **بورگونیها** در گُل، **انگلها** و **ساکسونها** در بریتانیا. این خرده‌پادشاهیهای رومی ـ ژرمنی جانشین قدرت متمرکز و جهانگیر رُم شدند و اسلاف ملتهای امروزی اروپا گردیدند. نیمهٔ شرقی امپراتوری روم با نام **امپراتوری بیزانس**، نزدیك به هزار سال یعنی تا فتح **قسطنطنیه** به دست ترکها در سال **۱۴۵۳** دوام آورد.

۲۵۸ کاراکالا، حدود ۲۱۵ ب م. مرمر، اندازهٔ طبیعی، موزه‌های واتیکان، رم.

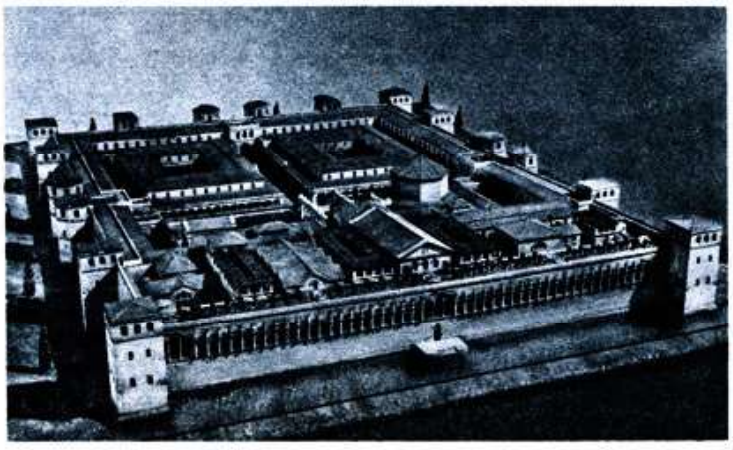
۲۵۹ فیلیپ عرب، ۲۴۴ـ۲۴۹ ب م. مرمر، به اندازهٔ طبیعی. موزه‌های واتیکان، رم.

معماری

تحولات معماری، به طرز نیرومندی، آغاز زوال قدرت امپراتوری روم را مجسم می‌کنند. در روزگار حاکمیت **اوگوستوس** و **ترایانوس**، «دیوارهای» امپراتوری، قدرت لژیونها در مرزهای دورافتادهٔ آن بودند؛ در پشت دیوار ساحلیِ لژیونها، امپراتوری می‌توانست در امان باشد. لیکن در اواخر سدهٔ سوم، **آورلیانوس** امپراتور روم در اثر شرایط و اوضاع زمانه مجبور شد دورتادور شهر رُم را دیوار بکشد و آن را به یك دژ مستحکم تبدیل کند؛ رُم همان شد که در آغاز بود: شهری محصور در دیوارها که تدریجاً از قدرتش کاسته می‌شد و به صورت شبح امپراتوری در می‌آمد. **دیوکلسین** نیز در احساس عدم امنیتِ **آورلیانوس** سهیم بود، زیرا برخلاف **تیبریوس** در سدهٔ نخست پیش از میلاد، نتوانست به بهشتِ بی‌دفاع **کاپری** بازگردد بلکه در حدود ۳۰۰ میلادی، کاخ مستحکمی بر ساحل **دالماسی** در **اسپالاتو** (**اسپلیت** امروزی در **یوگوسلاوی**) برای خود ساخت (تصویر ۲۶۰). این مجتمع، با مساحتی نزدیك به ۴۰ هزار متر مربع، نقشه‌ای همانند شهرهای مستعمرهٔ روم دارد. نقشهٔ مزبور تقریباً با نقشهٔ شهر **تیمگاد** (تصویر ۲۳۲) که مانند یك اردوگاه نظامی ساخته شده بود، یکی است. این رابطه را می‌توان در ایوان ستو ندار جلوی درِ ورودی کاخ که با فوروم **تیمگاد** مطابقت دارد، مشاهده کرد.

یکی از ویژگیهای بسیار مهم برای تاریخ معماری سده‌های میانه در حیاط ستو ندار کاخ **دیوکلسین** ظاهر می‌شود (تصویر ۲۶۱). سنتوری انتهایی با زدن طاقی که اسپر را بر خود نگه‌داشته، از وسط گسسته است؛ یا شاید بهتر است آن را همچون اسپری توصیف کنیم که ناگهان در نمای سنتوری به صورت طاق در می‌آید. ویژگی سنتوری شکسته، پیشتر ظاهر شده بود: بیشتر در ایالتهای شرقی امپراتوریِ ــ مانند سر دریانمای معابد بزرگ **بعلبك** سوریه. این یك تدبیر کاملاً غیر کلاسیك ــ و به سختی قابل تصور در ساختمانی چون **پارتنون** ــ است و نمایندهٔ مرحله‌ای انتقالی بین اسپر کلاسیك، متکی به ستون، و افقی، و برجهیدنِ مستقیمِ طاقها از سر ستونها به شمار می‌رود، همچنان که ستون‌بندیهای جناحی همین ایوان ستوندار چنین است. در اینجا ما با روند تغییر از معماری تیر عمودی و افقی متعلق به یونان و روم باستان (و پیش از آن) به معماری طاق ـ ستونی سده‌های میانه روبرو هستیم. پیشدرآمدهای این ویژگی نوین، قبلاً به چشم خورده بود ولی طاق‌بندی **اسپالاتو** نخستین جایی است که ویژگی مزبور به شکل و با مقیاس بزرگ ظاهر می‌شود. مشاهدهٔ ظهور تدریجی این ویژگی از شیوهٔ طاق‌زنی رومی (تصویر ۲۶۲) و عدم تمایل معمار رومی به دست کشیدن از تقسیم‌بندیِ سه بخشیِ اسپر حتی وقتی اسپر به یك تکهٔ قالبسنگ‌گونه تبدیل شده بود ــ مانند سر ستونِ به‌دست آمده از حمامهای **کاراکالا** ــ بسیار جالب است. بعدها معماران بیزانسی، اسپر ـ قالبسنگ را حفظ می‌کنند، ولی ویژگیهای کلاسیك کهن را از آن می‌زدایند و شکل هندسی یك قالبسنگِ پهلوتخت و «پاطاقیِ» ذوزنقه‌وار را به آن می‌دهند (تصویر ۲۹۸).

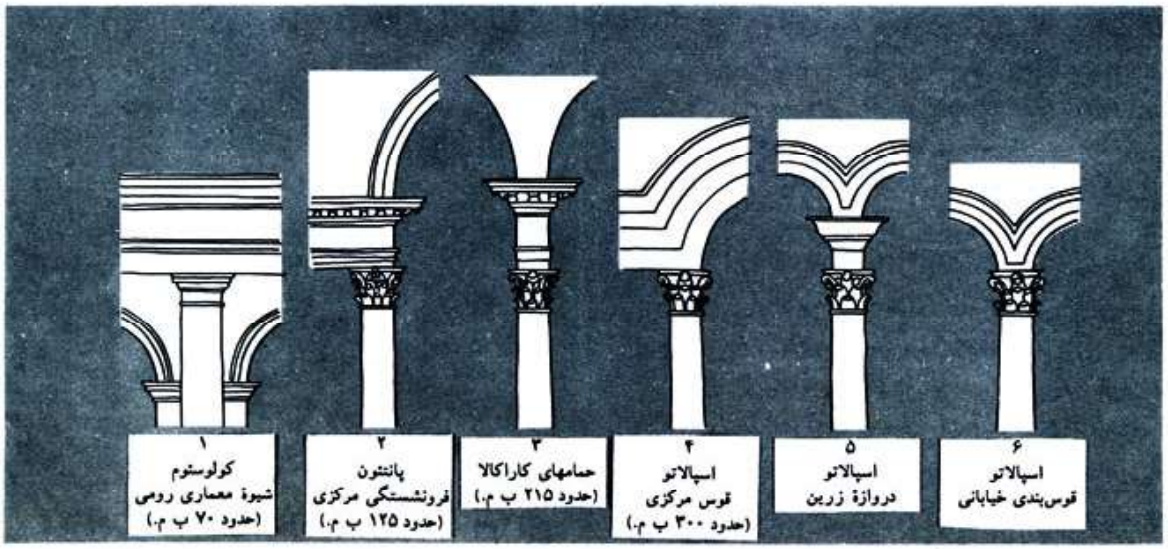
باآنکه کنستانتین مرکز امپراتوری را به شهر جدید در محل شهر باستانی بیزانس انتقال داد، ولی پیش از ترك نهایی رُم چندین طرح مهم ساختمانی را به پایان رساند. یکی از این طرحها باسیلیکای پهناوری بود که در فاصلهٔ سالهای ۳۰۶ و ۳۱۰ میلادی توسط **ماکسنتیوس** رقیب کنستانتین آغاز گردید و پس از سال ۳۱۳ میلادی توسط کنستانتین به پایان رسانده شد (تصویرهای ۲۶۳ و ۲۶۴). آنچه از این ساختمان باقی مانده سه بند طاق گهواره‌ای از جناح شمالی و دیوارهای بتونی با نمای آجری و ضخامت ۶ متر برای نگه‌داشتن طاق قاب‌بندی شدهٔ آن است. اندرون این ساختمان، همچون اندرونِ **حمامهای کاراکالا**، به طرز سخاوتمندانه‌ای با مرمر و گچ‌بریهای زیباً تزیین شده بود. ویرانه‌های بر جا مانده، به دلیل اندازه و حجمشان بسیار چشمگیرند ولی در همان حال فقط بخشی از بنای اصلی‌اند، که ابعادش ۶۵×۹۰ متر بود و یك تالار مرکزی با طاق متقاطع به ارتفاع ۳۴ متر داشت. در طرح بازسازی شدهٔ این بنا (تصویر ۲۶۴) یك طاق متقاطع (بر بالای تالار مرکزی) دیده می‌شود که روشنایی درون تالار را از دریچه‌های انتهایی طاقهای چهار بخشی که به تقلید از شیوهٔ ردیف پنجره‌های زیر گنبدی باز گذاشته شده بودند تأمین می‌کرد. دیوارهای پشت بند برای تقویت طاق (در جایی که خطوط تقاطع به پایه‌های نگه‌دارندهٔ عمودی می‌پیوندند) ساخته شده که بخشی از فشارهای حاصل از سنگینی طاق راهروهای جانبی را هدایت و به



۲۶۰ کاخ دیوکلسین، اسپالاتو (اسپلیت امروزی)، ۳۰۰ـ۳۰۵ ب م. (بازسازی توسط ا. هبرارد.)

۲۶۱ حیاط ستوندار، کاخ دیوکلسین.

۲۶۲ تکوین و تکامل معماری قوسی از بطن معماری تیر افقی. (به تقلید از کیمیال و ادگل.)

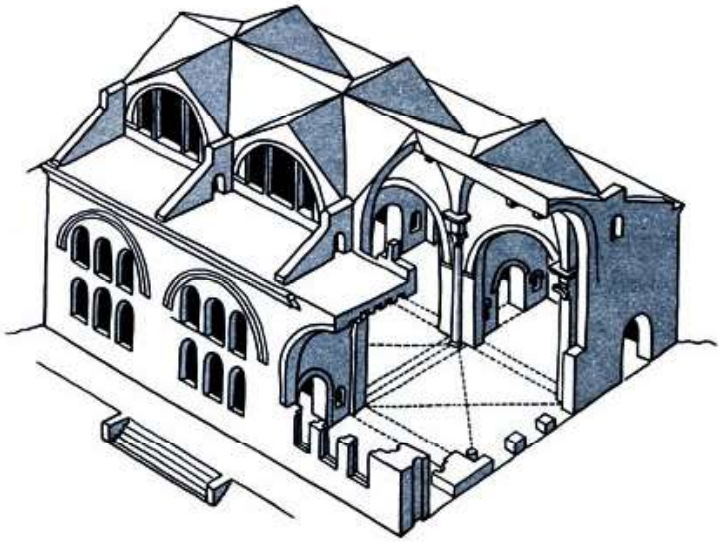


۲۶۳ باسیلیکای کنستانتین، رُم، حدود ۳۱۰ـ۳۲۰ ب م.

دیوارهای بیرونی منتقل می‌کنند. بقایای سنگهای پاطاقیِ طاق مرکزی و دیوارهای پشت‌بند در تصویر ۲۶۳ دیده می‌شوند. این روش ساختمانی، پیشدرآمدی است بر پشت‌بندهای بازویی که معماران گوتیك ابداع کردند. باسیلیکای کنستانتین به عنوان آخرین ساختمان بزرگ متعلق به جهان باستان، یادبودی از نبوغ و نیروی ابتکار معماران رومی است. این بنا که نمونه‌ای از کاربست معماری برای فضاسازی است، به مقیاسی عظیم و امپراتورانه طراحی شده است ــ پرگنجایش، پرنور، فاقد ردیف ستونهای نگه‌دارنده در تالار مرکزی، و ساخته شده از مصالحی بسیار شکل‌پذیر، متنوع، و نسوز. از این لحاظ، با نیازها و مقتضیات معماری در دوره‌های اوج تمدن سازگار است؛ تا هشتصد سال بعد، پاسخی چنین جانانه به این نیازها داده نشد.

پیکرتراشی و نقش برجستهٔ ساختمانی

در شاه‌نشین غربی **باسیلیکای کنستانتین**، پیکرهٔ نشستهٔ بزرگی از امپراتور به ارتفاع تقریبی ۹ متر وجود داشت، که فقط سرش از حوادث روزگار جان سالم به در برده است (تصویر ۲۶۵). این پیکره از یك مغزی آجری، نیم‌تنهٔ چوبی با پوشش مفرغ، و سر و دستها و پاهای مرمرین ساخته شده بود. فقط بلندی سرِ پیکرهٔ مزبور به ۲۵۵ سانتی‌متر می‌رسد و وزنش بیش از هشت تن است. ویژگیهای نیم‌تنه‌هایی که پیشتر توصیف کردیم و نشان دادیم که در آنها دو عنصر واقعی و کمال مطلوب یا یکی از پی دیگر می‌آید یا هر دو با یکدیگر ترکیب می‌شوند، در اینجا دیگر جزو عناصر مسلط نیستند. بلکه در اینجا به نخستین جلوه‌های صفات آشنای دورهٔ پیشین یعنی دورهٔ کهن برمی‌خوریم: ساده‌نمایی جزییات، همراه با منتظم‌نمایی خطوط و بخشهای چهره، و تخت‌گردانی چهره به طوری که آن را دارای حالتی نقاب‌گونه و با نمایی از روبرو در معرض دید قرار می‌دهد. چشمها نسبت به بقیهٔ بخشهای چهره بی‌نهایت بزرگ جلوه می‌کنند، لیکن در سردیس **کنستانتین**، به شیوهٔ برخی از چهره‌های فردی متعلق به سدهٔ سوم مانند چهرهٔ **فیلیپ عرب**، چشمها کمی به یك طرف و رو به بالا نمایانده شده‌اند (تصویر ۲۵۹). ویژگیهای تغییرناپذیر شکلِ ثابت، به‌گونه‌ای که در بررسی هنر مصر و بین‌النهرین ــ مخصوصاً در شبیه‌سازی از پادشاهان ــ از نظرمان گذشت، یکبار دیگر در اینجا ظاهر می‌شوند. شخصیت امپراتور، تندیس عظیم و برخوردار از اقتدار ابدی، گم می‌شود. آنچه پیکرتراش به نمایش می‌گذارد اقتدار او است نه شخصیت و حالت روانیش. غول‌آسایی ابعاد، انعطاف‌ناپذیریهای منسوب به دورهٔ کهن، و چشمانش که به چیز یا شخص این جهانی خیره نشده‌اند ــ جملگی با هم درمی‌آمیزند تا فرمولی برای نمایش قدرت سلطه‌جویانهٔ متناسب مقام شامخ کنستانتین به عنوان امپراتور مستبد ــ که در اوایل سدهٔ چهارم مطمئناً به این مقام نیز رسیده بود ــ فراهم آورند. پس جای شگفتی ندارد که امپراتوران مسیحی، که از لحاظ قدرتشان معادلهای اروپاییِ **رامسس II** بودند، به شکلی غول‌آسا مانند تندیسهای غول‌پیکر پادشاهان مصر در شهر **الاقصر** و (پیش از آن) **ابوسمبل**، مجسم شده‌اند.

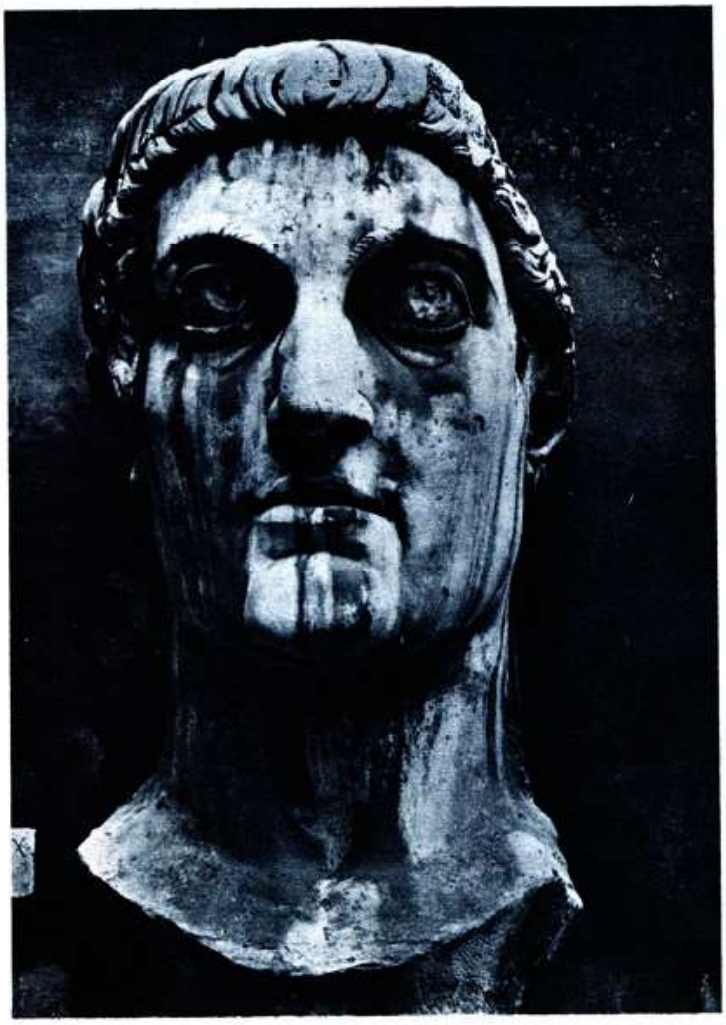


۲۶۴ طرح بازسازی شدهٔ باسیلیکای کنستانتین.

تغییرات ژرف در سبك، که با سرعتی هر چه بیشتر در سدهٔ چهارم به وقوع می‌پیوندند و آغازگر دورهٔ هنر سده‌های میانه می‌شوند، به بهترین شکل ممکن در گروه پیکره‌های موسوم به **والیان چهارگانه** مربوط به حدود ۳۰۵ میلادی دیده می‌شوند (تصویر ۲۶۶). این اثر باآنکه از چهرهٔ کنستانتین قدیمی‌تر است، گرایش آغاز شده در جهت کهنه‌گرایی را با برجستگی به مراتب بیشتری منعکس می‌کند. گروهِ پیکرهٔ مزبور که از سنگ سُماق در یکی از ایالتهای شرقی (احتمالاً مصر) تراشیده شده، تجسمی از چهار حاکمِ همیار در امپراتوری روم است: **دیوکلسین و ماکسیمیانوس** (در مقام اوگوستوس) و **گالریوس و کنستانتیوس** «کلوروس» پدر **کنستانتین** (در مقام سزار). آنها یکدیگر را به نشانهٔ وحدت مطلوب امّا تحقق نایافته‌شان، در آغوش گرفته‌اند. و با آنکه یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند به نظر می‌رسد که در نگرانی از آینده‌ای ناگوار غرق شده‌اند و در برابر فاجعه‌ای قریب‌الوقوع قرار گرفته‌اند، که خود بازتابی است از نگرانی مسلط بر آن دوره که شرحش گذشت. ویژگیهای کلاسیك ناپدید شده‌اند؛ تناسبها بسیار ناجورند و کمتر رعایت شده‌اند؛ سرها بزرگند و بر اندامهایی چاق و خپل قرار گرفته و ظاهری دیو مانند به پیکره‌ها داده‌اند. جامه‌ها تصنعی و بدنها بی‌شکل‌اند. در اینجا هفتصد سال ایده‌الیسم و ناتورالیسم یونانی و رومی به نقطهٔ پایان می‌رسد. هنرمند هیچ تلاشی برای ساختن چهره‌هایی شباهت‌دار به خرج نداده است؛ ظاهر چهره‌ها در هر چهار پیکره، یکی است. فردیت و شخصیت، دیگر به روزگار گذشته تعلق پیدا کرده‌اند.

نیروی آفرینشگر و مهارت فنی زایل‌شوندهٔ روم در غرب را می‌توان در **طاق کنستانتین** (۳۱۲ ـ ۳۱۵ میلادی) در شهر رُم مشاهده کرد (تصویر ۲۶۷). این آخرین طاق نصرت بزرگی است که از آن شهر زوال‌یابنده بر جا مانده است. طاق مزبور که از سوی فرمانده پوشالی کنستانتین یعنی مجلس سنا به وی اهدا شده بود به نشانهٔ بزرگداشت پیروزی کنستانتین بر رقیبش **ماکسنتیوس** که وی را به مقام پادشاهی مطلق‌العنان امپراتوری روم رسانید ساخته شده بود. ولی این حادثه، به عامل محرکی برای برانگیختن نیروی تخیل معماران طاق مزبور مبدل نگردید. طرح این طاق از طرح طاق پیشینِ متعلق به **سپتیمیوس سه‌وروس** در اوایل سدهٔ سوم تقلید شده، و بیشتر تندیسهای تزیینی‌اش از بناهای عظیم منسوب به فرمانروایانی چون ترایانوس، هادریانوس، و مارکوس‌آورلیوس برگرفته شده است.

در زیر دو قاب مدور متعلق به روزگار هادریانوس، نقشهای برجستهٔ متعلق به روزگار خود کنستانتین (تصویرهای ۲۶۸ و ۲۶۹) دیده می‌شوند، که مشاهده‌شان فرصتی برای ارزیابی درجهٔ دگرگونی سبك عصر **امپراتوری پیشین** و تبدیلش به سبکی نوین که در خور عنوان **سبك سده‌های میانه** هم نیست در اختیارمان می‌گذارد. کنستانتین در حالی که درباریانش او را در میان گرفته‌اند بر بالای سکوی خطابه‌ای در میدان عمومی شهر ایستاده و برای عامهٔ مردم سخنرانی می‌کند. حالت مرکزیت وی در اینجا با نمای روبروی پیکرهٔ عظیمش مشابهت دارد و از رسمیتی نو و انعطاف‌ناپذیر در ترکیب‌بندی سخن می‌گوید که بیش‌ازپیش بر نمایش حالتهای ثابتِ پیکره‌ها متکی خواهد شد نه بر بازنمایی عمل و حرکت. پیکره‌ها از لحاظ عدم وجود تناسب در اجزایشان، غیرکلاسیك‌اند؛ و به همین علت با گروه پیکرهٔ **والیان چهارگانه** شباهت دارند. گذشته از این، هیچ‌گونه حرکتی در جهت یکی از اصول جنبش کلاسیك ـ ناتورالیستی در آنها دیده نمی‌شود بلکه ترکیب‌شان بر حالتهای مکانیکی و تکراری عروسکهای خیمه‌شب‌بازی استوار است. این نقش برجسته، در زمینهٔ خود تخت‌تر و با قالبسنگ یکی می‌شود، شکلها برجستگی کاملشان را از دست می‌دهند، و جزییات با توسل به کنده‌کاری مجسم می‌شوند. خطوط پیکره‌ها روی یکدیگر افتاده‌اند (اسلوبی که در ستون ترایانوس دیده شده است)؛ جایگزینی فضایی، همچنان که گفته شد، تصادفی نیست



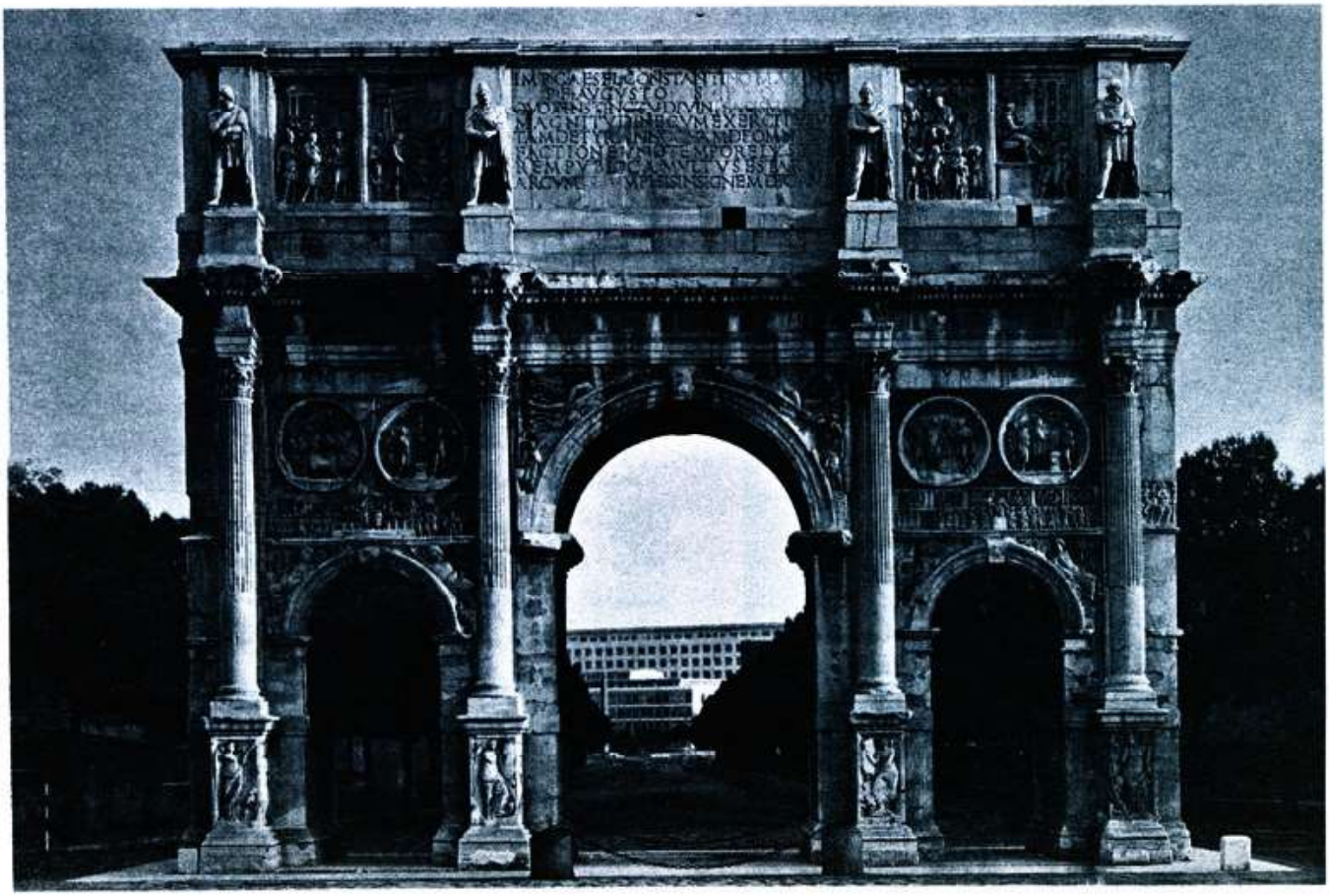
۲۶۵ کنستانتین کبیر، حدود ۳۳۰ ب م. مرمر، بلندی تقریباً ۲۵۵ سانتی‌متر. کاخ کونسرواتوری، رم.

۲۶۶ والیان چهارگانه، حدود ۳۵۰ ب م. سنگ سماق، بلندی تقریباً ۱۲۸ سانتی‌متر. میدان سان‌مارکو، ونیز.

بلکه بر صف‌بندی قابل سرشماری تکیه دارد. حالتهای پیکره‌ها از تعداد انگشتها بیشتر نیست، و سرهای همشکل، پشت سر هم تکرار شده‌اند. در اینجا شرح تاریخی چندانی از یك عمل تاریخی به عنوان برچسب حادثه‌ای که در تابلویی به‌صورت منجمدنمایانده شده است به چشم نمی‌خورد؛ به‌همین علت، گروههای منظم را سریعاً می‌توان با عنوان «عامهٔ مردم» ، «امپراتور»، و «خدمتگزاران امپراتور» مشخص ساخت؛ هنرمند می‌خواسته است تمام شرکت‌کنندگان اصلی در این مراسم را بدون ابهاماتی که غالباً در توصیف جزییات پیش می‌آید، در تابلو بگنجاند.

کهن‌گرایانه شدن هنر تجسمی رومی و یونانی در نقشهای برجستهٔ کنستانتین بازتابی است از تحولی که در چگونگی تفسیر ترکیب و ساختمان ظاهری پیکره‌ها در نزد ملتهای دورهٔ پسین امپراتوری روم پیش آمده بود. شالودهٔ این تحول در تفسیر، یك تحول بزرگ روحی است: جذب شدن مسیحیت در تمدن یونانی ـ رومی؛ و تأثیر این تحول به قدری پردامنه و مهم بود که روحیات ملتهای متعلق به دوهزارهٔ یونان ـ روم و هزارهٔ مسیحیت سده‌های میانه را از یکدیگر جدا کرد. به گفتهٔ **فردیناندلات** متخصص تاریخ سده‌های میانه:

۲۶۷ طاق کنستانتین، رم، ۳۱۲ـ۳۱۵ ب م.



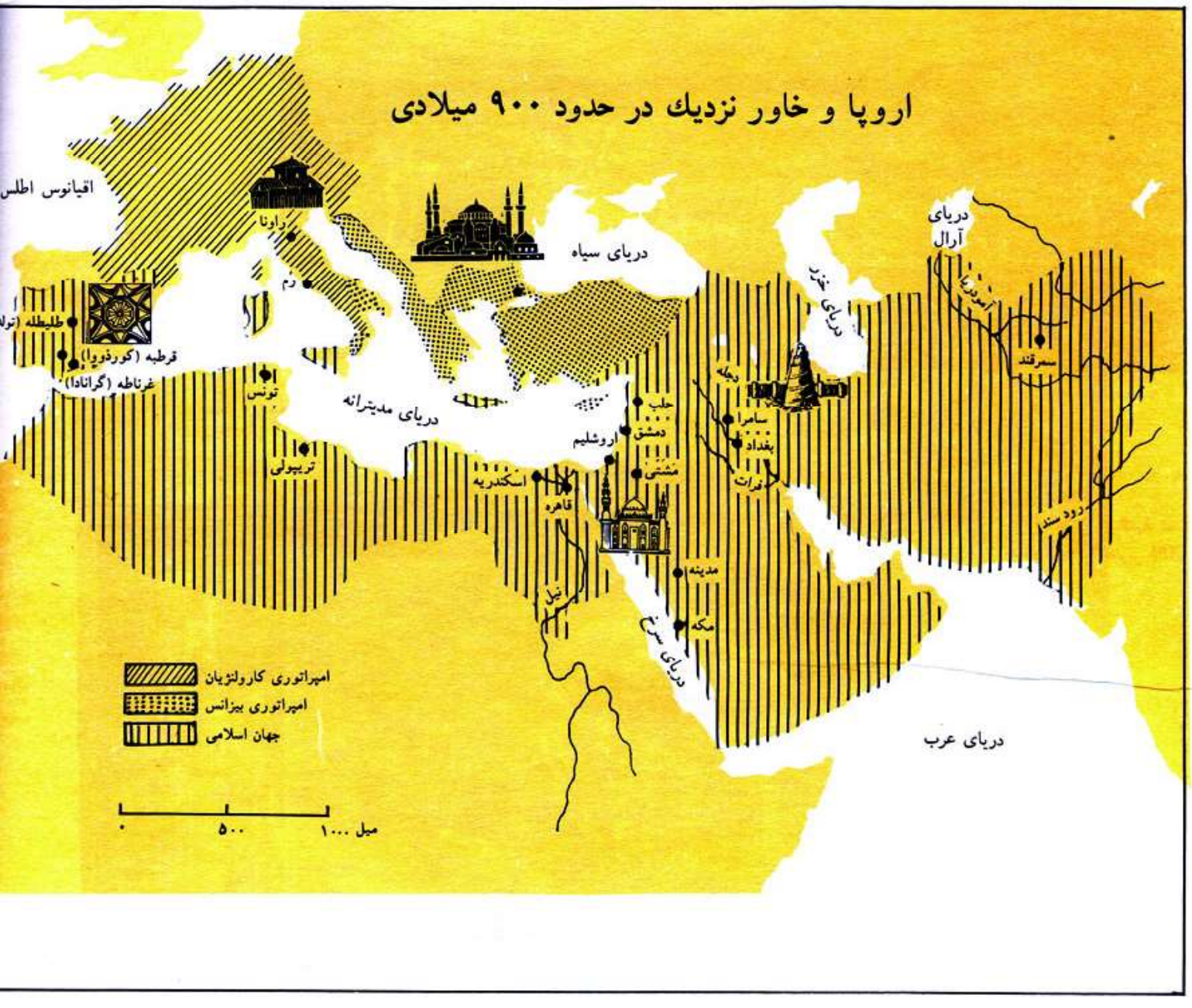
خدایان مرده‌اند، به دست تنها خدایی کشته شده‌اند که فرمانهایش چنان اصل تازه‌ای را بر زندگی مردم تحمیل می‌کند که از آن پس این دنیا در نقشی درجه دوم ظاهر خواهد شد؛ حکمت آمیخته به «فلسفهٔ جدید»، موضوع آرزوها و خواستهای او را در عرصهٔ دنیای دیگر قرار خواهد داد. میان انسانهای عصر جدید و انسانهای روزگار باستان، دیگر فکر مشترکی وجود نخواهد داشت.

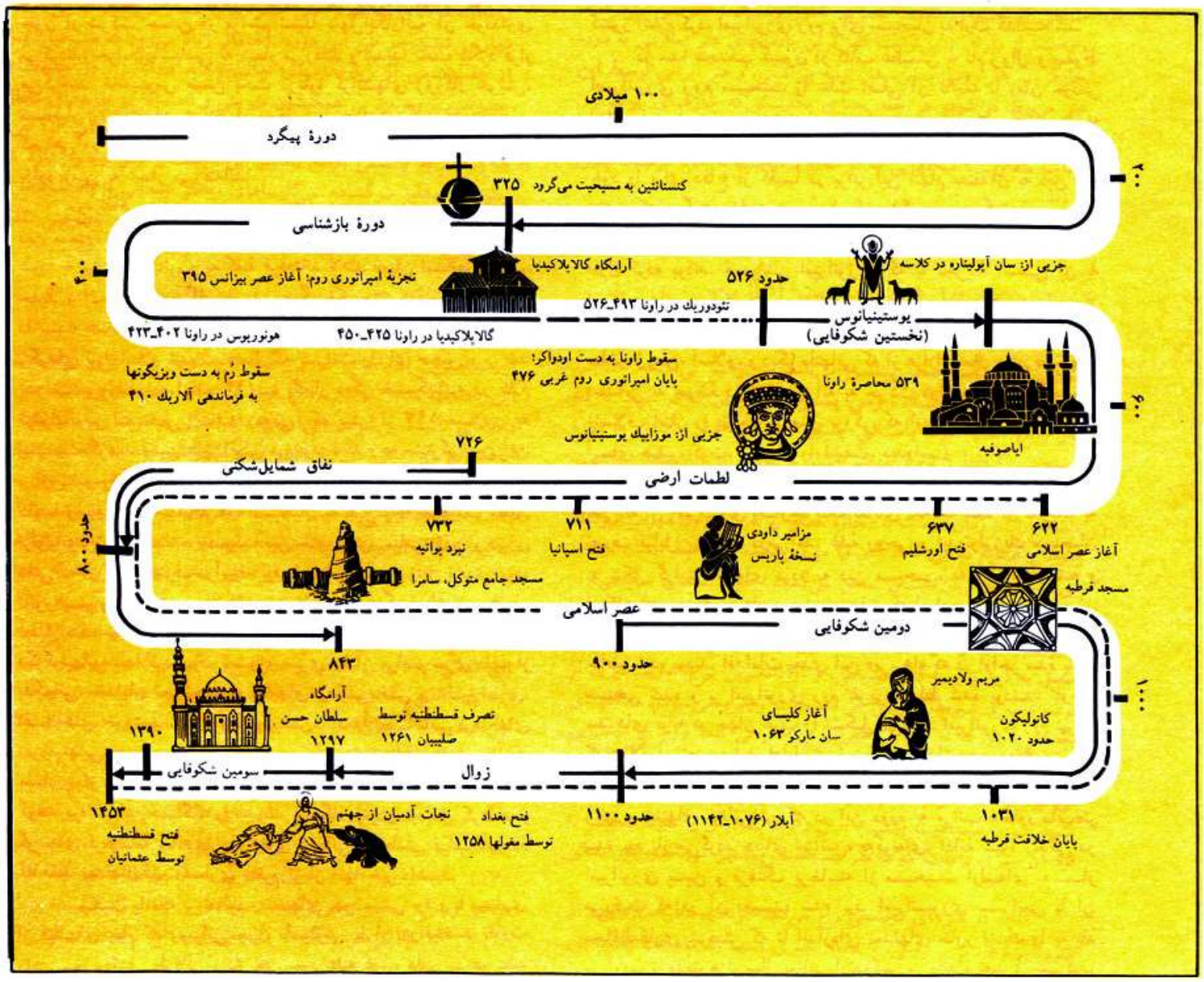
۲۶۸ نقشهای برجسته از طاق کنستانتین: قابهای مدور، ۱۱۷ـ۱۳۸ ب م. کتیبهٔ متعلق به سدهٔ چهارم ب م. مرمر، بلندی کتیبه تقریباً ۱۰۰ سانتی‌متر.

۲۶۹ جزیی از کتیبهٔ نشان داده شده در تصویر ۲۶۸.

فصل هفتم

هنر صدر مسیحیت، بیزانس و هنر اسلامی




۱۰۰ میلادی
دورهٔ پیگرد
۳۲۵ کنستانتین به مسیحیت می‌گرود
دورهٔ بازشناسی
آرامگاه گالا پلاکیدیا
تجزیهٔ امپراتوری روم؛ آغاز عصر بیزانس ۳۹۵
حدود ۵۲۶
جزیی از: سان آپولیناره در کلاسه
تئودوریك در راونا ۴۹۳_۵۲۶
یوستینیانوس (نخستین شکوفایی)
هونوریوس در راونا ۴۰۲_۴۲۳
گالا پلاکیدیا در راونا ۴۲۵_۴۵۰
سقوط رُم به دست ویزیگوتها به فرماندهی آلاریك ۴۱۰
سقوط راونا به دست اودواکر؛ پایان امپراتوری روم غربی ۴۷۶
۵۳۹ محاصرهٔ راونا
جزیی از: موزاییك یوستینیانوس
ایاصوفیه
۷۲۶
نفاق شمایل‌شکنی
لطمات ارضی
حدود ۸۰۰
۷۳۲ نبرد پواتیه
۷۱۱ فتح اسپانیا
۶۳۷ فتح اورشلیم
۶۲۲ آغاز عصر اسلامی
مسجد جامع متوکل، سامرا
مزامیر داودی نسخهٔ پاریس
مسجد قرطبه
عصر اسلامی
دومین شکوفایی
۸۴۳
حدود ۹۰۰
آرامگاه سلطان حسن
تصرف قسطنطنیه توسط صلیبیان ۱۲۶۱
آغاز کلیسای سان مارکو ۱۰۶۳
مریم ولادیمیر
کاتولیکون حدود ۱۰۲۰
۱۳۹۰
۱۲۹۷
سومین شکوفایی
زوال
۱۴۵۳ فتح قسطنطنیه توسط عثمانیان
نجات آدمیان از جهنم
فتح بغداد توسط مغولها ۱۲۵۸
حدود ۱۱۰۰
آیلار (۱۰۷۶_۱۱۴۲)
۱۰۳۱ پایان خلافت قرطبه

مسیحیت، همانند بسیاری از کیشهای خاورزمین، دینی بود که مخصوصاً ادعای نجات بشریت را داشت، توفیق بی‌مانند این دین در گرواندن جمعیتهای انبوه شهرهای بزرگ روم در عصر امپراتوان به خود، توجه مقامات رومی را به آن جلب کرد. مسیحیان چون از به رسمیت شناختن دین دولتی یا کیش پرستش امپراتور سر باز می‌زدند، و چون از شرکت جستن در مراسم نسبتاً سهل‌انگارانهٔ آن خودداری می‌کردند، خرابکار سیاسی به شمار می‌رفتند و شدیداً تحت پیگرد قرار می‌گرفتند. **تاسیتوس** ضمن بحث دربارهٔ گرایشهای روزگار خویش، مسیحیان را معتقدان به یك آیین فاسد و عمل‌کنندگان به مراسمی گمراهی‌آور و زشت می‌نامید، که به گمان وی از مختصات کیشهای خاور زمین به شمار می‌رفته‌اند.

سوء تفاهم بنیادی میان رومیِ معتقد به دینِ روم و رومیِ معتقد به دین مسیح، می‌تواند بازتاب ژرفتری از جهان‌نگریهای ایشان پنداشته شود؛ به بیان درست‌تر، و به گفتهٔ **فردیناند لات**: «میان انسانهای عصر جدید و انسانهای روزگار باستان، دیگر فکر مشترکی وجود نخواهد داشت.» تضاد بنیادی بین روح شرقی و غربی آنچنان که در **کتاب زکریای نبی** اعلام شده ــ «حال که پسرانت را، ای صهیون، بر ضد پسرانت پرورانده‌ام» (باب ۱۳) ــ یك‌بار دیگر خشمگینانه در کلام **ترتولیانوس** مسیحی [متأله رومی] که پیش از ۱۹۷ میلادی به مسیحیت گروید چنین طنین‌افکن می‌شود: «چه وجه مشترکی بین آتن و اورشلیم وجود دارد؟ چه وجه مشترکی بین آکادمی [افلاطون] و کلیسا وجود دارد؟» باآنکه همهٔ مسیحیان به هیچ وجه خصومتِ مطلق ترتولیانوس را نداشتند، خصومت بین خاورزمینِ سامی کهن و دنیای هلنی که آن را به تصرف درآورده بود، اجتناب‌ناپذیر و زایل نشدنی بود. ناتورالیسم و خردگرایی یونانی به جزء لاینفك فرهنگ دنیای روم غربی تبدیل شده بود و در همان حال ضمن تماس با تمدن کهن خاورمیانه دگرگونیهایی پیدا کرده بود. کیشهای سرّی، با آن مراسم سرّی ملهم از بدگمانی، خدایان نجات‌دهنده، پیامهای رهایی‌بخش و علوم سرّی، افسانه‌های خورشید ـ مدار و باروریشان، شدیداً تحت تأثیر فرهنگهای سرزمینهایی چون مصر، بابل، ایران، و حتی هندوستان بودند؛ و باآنکه بسیاری از عناصر خود را از دستگاه فکری فلسفهٔ هلنی به عاریت گرفته بودند، این دستگاه را به یك دستگاه رمزی تبدیل کردند و گو نه‌ای فرمولنامهٔ جادویی و رازهای عرفانی از بطنش فراهم آوردند که فقط تعداد انگشت‌شماری محرم‌راز از آنها خبر داشتند.

مسیحیت باآنکه بر تعالیم و سنتهای یهود مبتنی بود و با بسیاری از کیشهای خام که رومیانی چون تاسیتوس با آن درآمیختند تفاوت داشت، در واکنش طولانی و تاریخی خود علیه غرب هلنی ــ هم علیه جهان‌نگری آن، هم علیه مظهر مادی آن یعنی امپراتوری پیوسته ستمگرتر شوندهٔ روم ــ با همان کیشها متحد شد. در نظر مسیحیان، امپراتوری با آن اخّاذیها، قساوتها، ماده‌پرستیها، جنگها، و خدایان دروغینش، «قلمرو امپراتور، یا قلمرو شیطان» نامیده می‌شد. ولی وقتی کنستانتین در سال ۳۲۵ میلادی به مسیحیت گروید و آن را دین رسمی کشور اعلام کرد، امپراتوری روم برای مسیحیان به ارث گذاشته شد.

در سدهٔ هجدهم، **گیبون** در کتاب عظیمش به نام **زوال و سقوط امپراتوری روم** مسیحیت را علت اصلی آن فاجعه تا زمان خودش اعلام کرد. امروزه ما معتقد نیستیم که مسیحیت چنین نقشی داشته است، بلکه در اوایل سدهٔ پنجم میلادی، **اوگوستین** کتاب **شهر خدای** خود را برای دفاع از کلیسا در برابر این اتهام معتقدان به دین روم نوشت که می‌گفتند غارت شهررُم (سال ۴۱۰ به دست **گوتها**) مجازاتی بوده است که خدایان باستانی به دلیل مسیحی شدن این شهر بر آن نازل کرده بودند. فروپاشی امپراتوری، که با تجزیهٔ اسمی آن به امپراتوریهای شرقی و غربی در اواخر سدهٔ سوم آغاز شد، پدیدهٔ بسیار بغرنجی بود و نمی‌توان گناهش را به پای مسیحیان یا بربرها ــ **قبایل سلت، ژرمن، اسلاو**، و دیگر ملتهایی که از هزاران سال پیش در جهت دستیابی به حوضهٔ دریای مدیترانه به حرکت درآمده بودند ــ نوشت. (اسلاف اینان را در مهاجرتهای بزرگی که اوضاع مصر، بین‌النهرین، آسیای صغیر، کرت، و یونان را آشفت، دیده‌ایم.)

به هر حال، از اواخر سدهٔ سوم به بعد، بخشهایی از امپراتوری، یعنی نه آن امپراتوری یکپارچه بلکه بقایای تکه‌تکه شدهٔ آن تدریجاً به تصرف قبایل پیشگفته درمی‌آمد. غلبهٔ روحی و ایده‌ئولوژیك مسیحیان به شکل گرایش توده‌ای مردم به دین مسیحی، به موازات رخنه و اسکان تدریجی «بربرها»یی پیش می‌رفت که از این لحاظ، مدتها پیش در ساخت اداری و نظامی و تصرف رسمی سرزمینهای امپراتوری حاضر شده بودند. اقدامات بعدی این «بربرها» که در اواخر سدهٔ پنجم مسیحی شده و بر امپراتوری روم غربی مسلط شده بودند، تاریخ سده‌های میانه در جهان غرب را تشکیل می‌دهد. امپراتوری روم شرقی که عملاً ولی نه رسماً در اوایل سدهٔ پنجم از امپراتوری روم غربی جدا شد، با نام امپراتوری بیزانس به راه ناگسستهٔ خویش ادامه می‌دهد و به زبان و سنتهای یونانی‌اش که در این دوره به مراتب «خاور مآب»تر شده بود باز می‌گردد. دنیای بیزانس، به‌گونه‌ای، ادامهٔ شیوهٔ زندگی در امپراتوری پسین و فرهنگ برخاسته از مسیحیت اولیه‌ای به‌شمار می‌رفت که در آن دمیده شده بود. امپراتوری بیزانس با آن محافظه‌کاری شرقیش که تا اندازه‌ای تمدنهای خاور نزدیك را به یاد می‌آورد، تا مدت هزار سال یونانی ارتدوکس می‌ماند و تغییری نمی‌کند،

شکلهای پیدایشش را حفظ می‌کند، عنصر نوین را به طاق نسیان می‌سپارد و از آن جدا می‌افتد.

در سدهٔ هفتم، دین اسلام به صورت یك نیروی معنوی جدید از عربستان برمی‌خیزد و با شتابی درنگ‌ناپذیر و حیرت‌آور سراسر خاورنزدیك و حوضهٔ دریای مدیترانه را درمی‌نوردد. اسلام تمدن نوینی پی‌افکند که با مسیحیت رقابت کرد و شدیداً در اروپای سده‌های میانه مؤثر افتاد. ترجمه‌های عربی آثار ارسطو و دیگر نویسندگان یونان باستان، مشتاقانه از سوی اندیشمندانِ مسیحی سده‌های دوازدهم و سیزدهم مورد مطالعه قرار می‌گرفت؛ غزلهای عاشقانه و توصیفات شاعرانهٔ طبیعت به زبان عربی، الهامبخش نخستین تروبادورها [شاعران و خنیاگران دوره‌گرد] فرانسوی شدند؛ دانشمندان عرب و مسلمانان دیگر، پایه‌های حساب و جبر را به شکلی که در مدارس امروزی تدریس می‌شود، نهادند و کمکهای ایشان به نجوم، پزشکی، و علوم طبیعی، تأثیری جاودانه بر فرهنگ و تمدن غربی کرده است. با آنکه هنر اسلامی را نمی‌توانیم دقیقاً در چهارچوب هنر غربی به مفهومی محدودتر بگنجانیم، شایستگی آن را دارد که در این مرحله از پژوهشمان توجهی بدان بکنیم، مخصوصاً از این جهت که یادمانهای اولیهٔ این هنر با یادمانهای اولیهٔ هنر مسیحی و هنر بیزانسی به عنوان مشتقی از سنتهای کهنترِ هنریِ خاور نزدیك و حوضهٔ مدیترانه، وجه‌مشترك دارند. بدین‌ترتیب کهن‌ترین یادمانهای هنر اسلامی به دورهٔ جایگزینی هنر رومیِ پسین، هنر اولیهٔ بیزانسی، و هنر ایرانی توسط این هنر مربوط می‌شود، هر چند چیزی نگذشت که نیازهای گوناگون اجتماعی و دینی، نخستین الگوها یا نمونه‌های مشابه را به شکلهایی اساساً متفاوت با شکلهایی که در عالم مسیحیت به خود گرفتند، تبدیل کردند.

هنر مسیحیت آغازین

سبکی را که مسیحیت پیشین می‌نامیم می‌توانیم بی‌آنکه خطایی مرتکب شده باشیم سبك رومیِ پسین، یا آنچنان که در عرف تاریخ هنر رایج است سبك باستانیِ پسین بنامیم. آثار متعلق به دورهٔ مسیحیت را فقط از روی موضوع‌شان می‌توانیم از آثار متعلق به دورهٔ رواج دین روم تشخیص دهیم نه از روی سبك‌شان. بر روی هم، مسیحیان آن زمان درست به اندازهٔ معتقدان به دین روم، «رومی» بودند؛ هنرها و صنایع دستی گذشتگان را می‌آموختند، در محیط ایشان تربیت می‌شدند و به زبان ایشان سخن می‌گفتند. خود کلیسای مسیحی، از لحاظ سازمان و فلسفه‌اش، شدیداً به ساختار زندگی یونانی ـ رومی مدیون بود؛ و در هنر مسیحیت آغازین، با تحول ساده‌ای از مضامین متعلق به دین روم به دین مسیحی، و آزادانه‌ترین نوع عاریت‌گیری از موضوعات و شیوه‌های پیش از مسیحیت روبرو می‌شویم. شکلهای مختلط یا دورگه در سراسر امپراتوری مسیحی شدهٔ روم، به بیشترین تعداد ممکن و با بیشترین حد درآمیختگی سبکهای محلی تولید می‌شوند و تشخیص یك سبك واحد ــ یا چندین سبك ــ را که قطعاً بشود عنوان مسیحیت پیشین بدان داد یا بشود آن را نمونهٔ منحصر به فردِ آن چیزی دانست که ما هنر مسیحیت پیشین می‌نامیم، غیر ممکن می‌سازد.

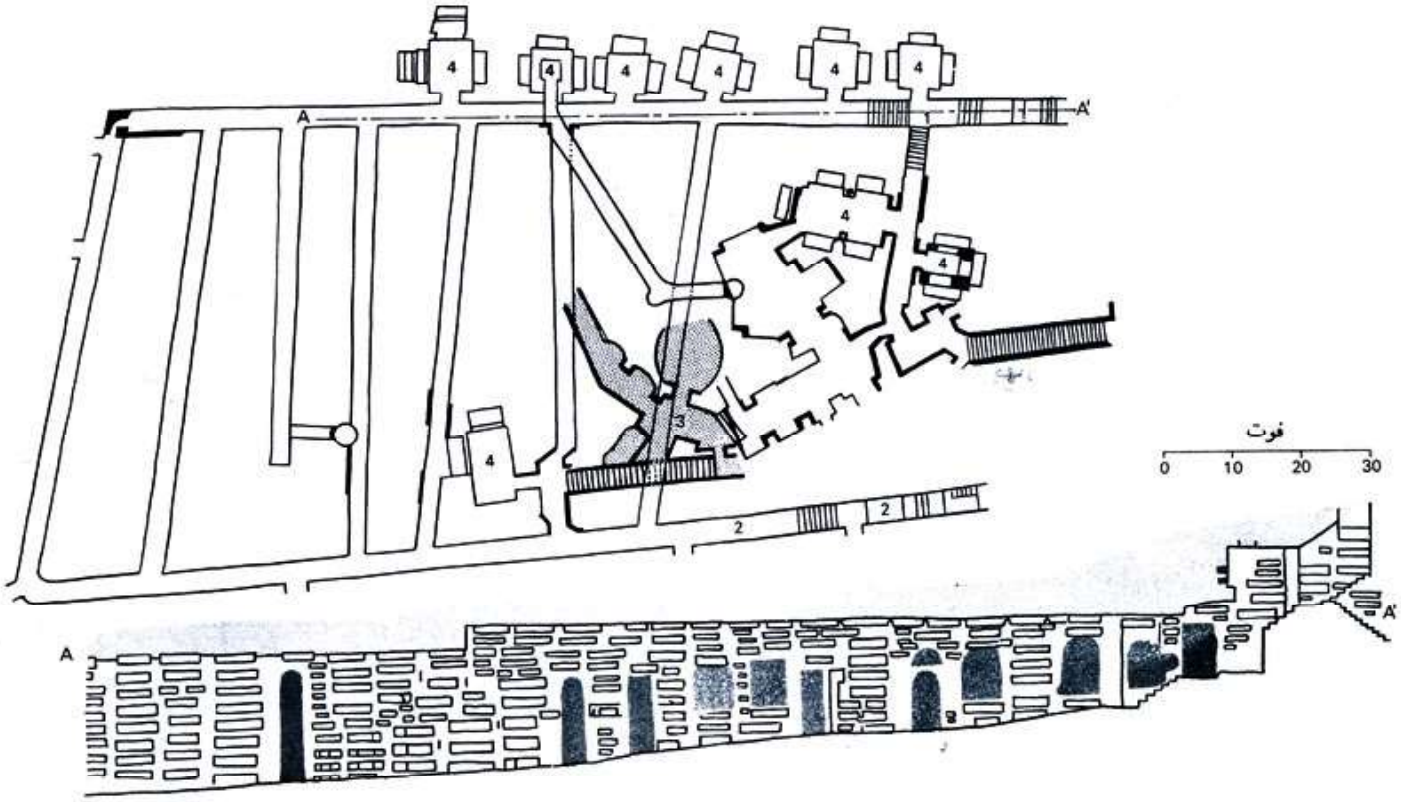
آنچه در هنرهای تجسمی رخ می‌دهد کونه‌ای «طبیعت‌زدایی» از ناتورالیسم یونانی ـ رومی، یا همان چیزی است که مقدمات پیدایشش را در ستون ترایانوس و پیشرفتش را در نقشهای برجستهٔ طاق کنستانتین از نظر گذرانده‌ایم. شیوه‌های کهن‌گرایانه، به ناگاه در مسیر ناتورالیسم قدیمی ظاهر می‌شوند و شباهت آفریده‌های هنری به الگوهای اولیه یونانی ـ رومی که منشأ نهایی این آثار هستند، رفته‌رفته کمتر می‌شود. این روند طبیعت‌زدایی، که به درجات متفاوت تحت تأثیر سبکهای بربرها بود، تا دورهٔ سده‌های میانه در دنیای غرب ادامه پیدا می‌کند. این پدیده به هیچ وجه نباید صرفاً به معنی نفی سبك یونانی ـ رومی یا مُثله‌سازی ناشیانهٔ آن توسط انسانهایی تلقی شود که حس تشخیص آن و مهارت دستی لازم برای آن را از دست داده بودند. بلکه پدیدهٔ مزبور حاصل جهان‌نگری سرا پا تازه‌ای بود که باعث دگرگونی سنت ناتورالیستی می‌شود. هنر مسیحیت پیشین، بازتاب این دگرگونی در جریانِ عمل است.

دورهٔ مسیحیت آغازین، به طرز ساده‌ای به دورهٔ پیگرد ــ از تأسیس نخستین اجتماعات در سدهٔ نخست میلادی ــ و دورهٔ بازشناسی ــ از ۳۲۵ میلادی یعنی وقتی کنستانتین مسیحیت را دین رسمی امپراتوری روم قرار داد، تا حدود ۵۰۰ میلادی یعنی وقتی ایالتهای غربی امپراتوری زیر سیطرهٔ شاهان بربر قرار گرفته بودند تقسیم می‌شود. در دورهٔ آغازین، همچنان که دیده‌ایم، مسیحیان در نظر رومیان، فرقه‌ای مزاحم و حتی خطرناك به شمار می‌رفتند که می‌بایست مهار می‌شدند. در طی این دوره، احتمال زیاد می‌رود که مسیحیان پس از عقب‌نشینی از زیارتگاههای جالب‌توجه همگانی، در خانه‌های خصوصی ثروتمندترین همکیشان خویش و احتمالاً در خانه‌های مجلل و دهلیز سرگشاده‌دار ــ از نوع آنچه در پومپئی دیدیم (ن. ك. ص. ۲۰۴) ــ به پرستش ادامه دادند. این احتمال نیز وجود دارد که جلوخانِ دهلیز سرگشاده در کلیساهای متأخر همگانی یا باسیلیکاها از رابطهٔ آیینی این کلیساها با دهلیز قدیمی در خانه‌های خصوصی تقلید شده باشد.

مقابر دخمه‌ای

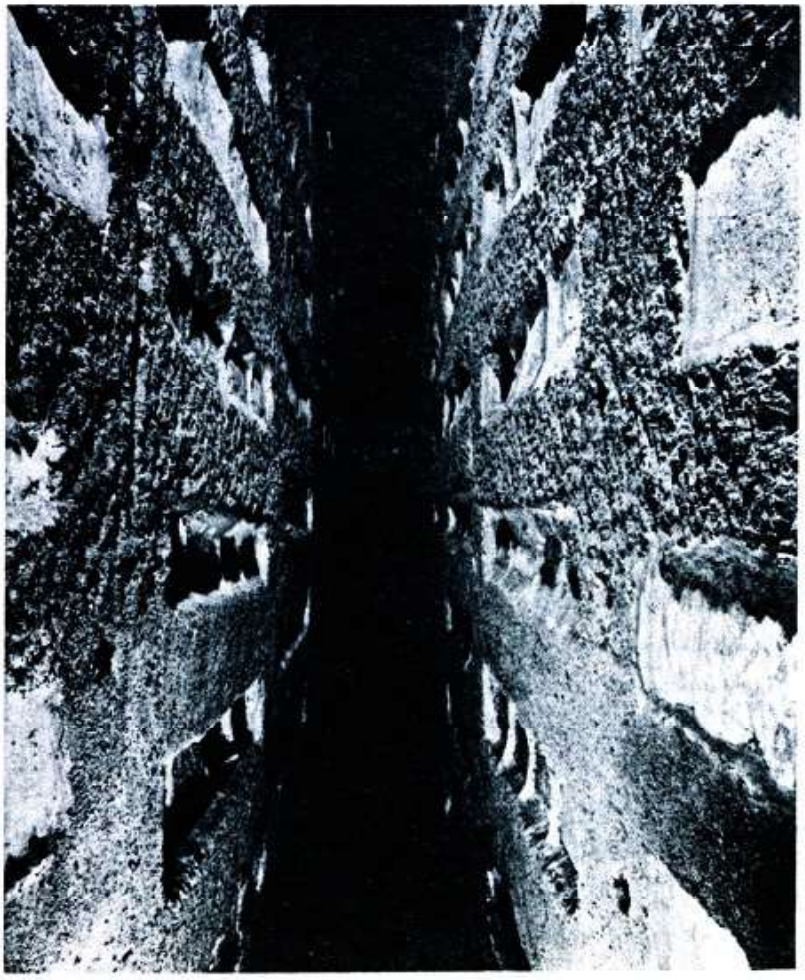
ارزشمندترین یادمانهای دورهٔ پیگرد، ناپیداترین یادمانهای رُم هستند؛ این یادمانها تماماً در زیرِ زمین قرار گرفته‌اند و به همین علت، مقابر دخمه‌ای نامیده می‌شوند. این مقابر، شبکه‌های گسترده‌ای از دالانها و اتاقکهای زیرزمینی در زیر شهر رُم و شهرهایی هستند که به عنوان گورستانهایی پنهانی برای دفن مردگان مسیحی ــ که بیشترشان در ردیف شهدای اولیهٔ مسیحیت به شمار می‌روند ــ طراحی شده بودند. مقابر دخمه‌ای از سدهٔ دوم تا سدهٔ چهارم پیوسته مورد استفاده بوده‌اند، و تخمین زده می‌شود که فقط در مقابر دخمه‌ای رُم نزدیك به چهار میلیون جسد دفن شده باشد. این مقابر در روزهای پیگرد به عنوان مخفیگاهی برای پناهندگان مورد استفاده قرار می‌گرفتند؛ مدرك اثبات این سخن، پلکانهای مسدود و مجزا، تورفتگیها و گذرگاههای مخفی، و درهای مخفی نگه‌داشته‌شدهٔ ورودی و خروجی است. بدون تردید در این دخمه‌ها آیینهای سرّی مسیحی نیز اجرا می‌شده است و نقش اصلی آنها جای دادن مردگان بوده است.

در رُم، مقابر دخمه‌ای به صورت تونلهایی در دل لایهٔ متخلخل خاك توفا که سازندگانِ قدیمی شهرهای مردگان در دورهٔ اتروسکها از خواص عالیش بهره‌ها گرفته بودند، ساخته می‌شدند (ن. ك. ص. ۱۷۰). پس از آنکه قطعه زمینی برای گورستان برگزیده می‌شد (مطابق قوانین رومی، مسیحیان می‌توانستند مالك زمین باشند) دالانی به پهنای ۹۰ تا ۱۲۰ سانتی‌متر و فاصلهٔ مناسبی از سطح زمین، دورتادور آن



۲۷۰ نقشهٔ مقابر دخمه‌ای کالیکستوس، رُم، سدهٔ دوم ب م.، و مقطع دالان اصلی کهن‌ترین منطقه.

۱ و ۲. دالانهای اصلی
۳. طبقهٔ فرو ریخته پایینی
۴. کوبیکولوم (نمازخانهٔ تدفینی)
توضیح: چهارگوشهای باز، لوکولوس هستند.

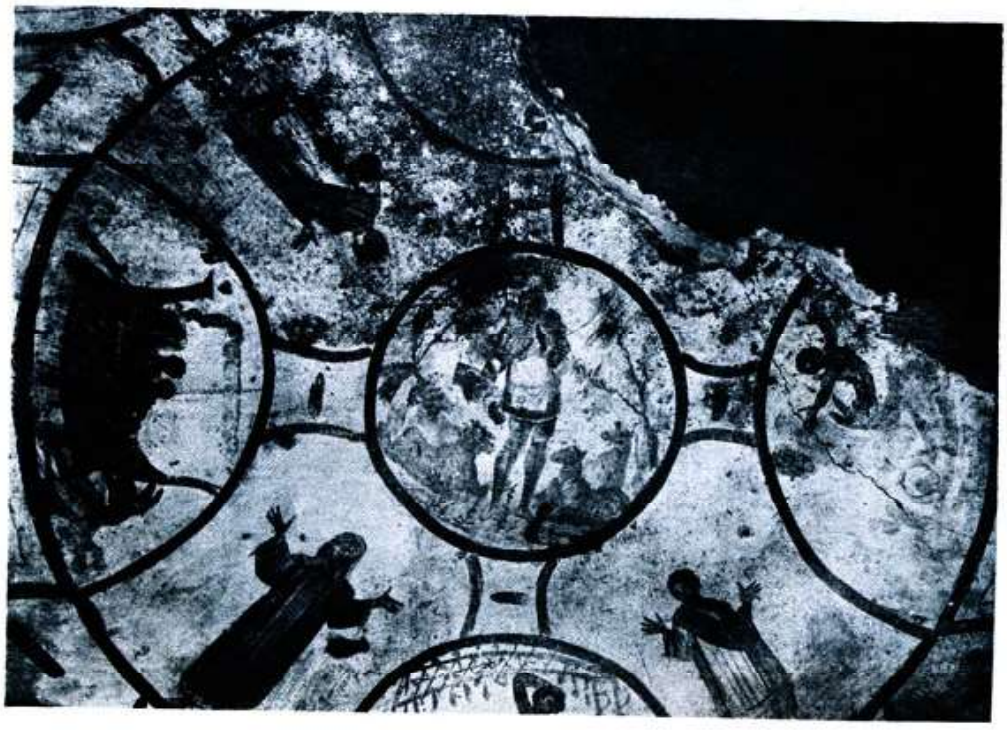


۲۷۱ دالان و لوکولوس‌های مقبرهٔ دخمه‌ای پامفیلیوس، رُم، سدهٔ سوم ب م.

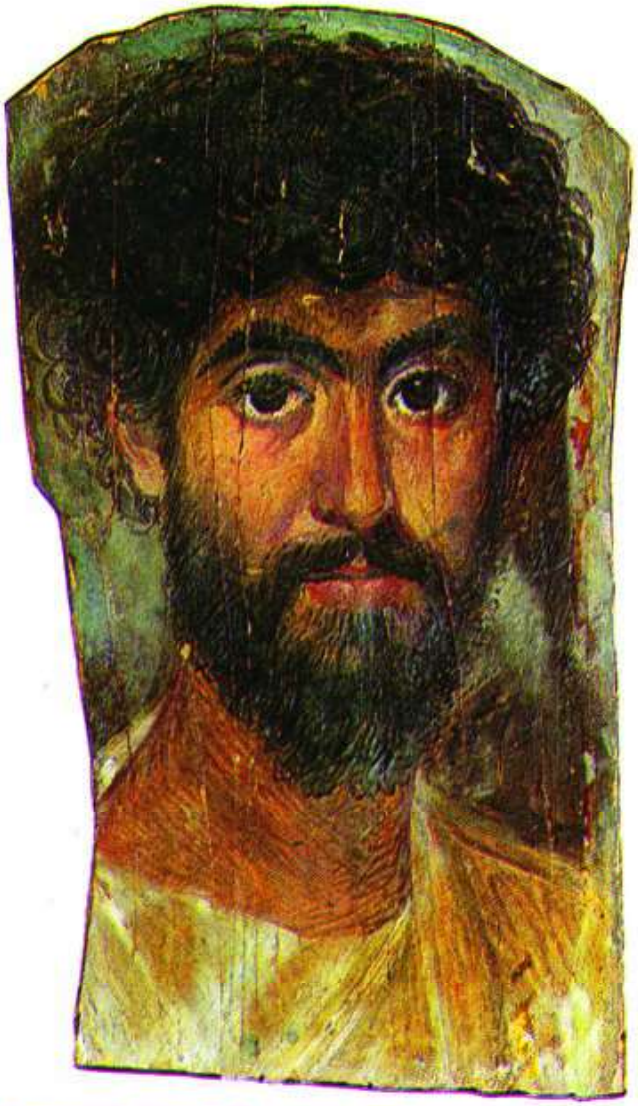
حفر می‌کردند (تصویر ۲۷۰). در سطح دیوارهای جانبی این دالانها، تورفتگیهایی به موازات محور دالان برای نگه‌داری از اجساد مردگان گشوده می‌شد؛ این تورفتگیها که **لوکولوس** نامیده می‌شدند، مانند تاقچه‌هایی بر روی یکدیگر کنده می‌شدند (تصویر ۲۷۱). غالباً اتاقکهای کوچکی به نام **کوبیکولوم** به عنوان نمازخانهٔ تدفینی در دیوارها ساخته می‌شدند و طاق‌بندی متفاوتی داشتند. وقتی دالانهای پیرامونی اولیه پر از لوکولوس و کوبیکولوم می‌شدند دالانهای دیگری عمود بر آنها حفر می‌کردند، و این روند تا جایی که فضای جانبی اجازه می‌داد ادامه پیدا می‌کرد. آنگاه سطوح یا لایه‌های پایین‌تر را حفاری و از طریق پلکانهایی به یکدیگر متصل می‌کردند و تعداد لایه‌های مزبور در بعضی از شبکه‌ها تا پنج طبقه می‌رسید. وقتی محوطه‌های تدفینیِ مجاورِ متعلق به اعضای یك **انجمن اخوت مسیحی**، یا اهدایی یا خریداری شده در اختیار عدهٔ واحدی قرار می‌گرفت، میان گورستانهای مربوط راههای ارتباطی گشوده می‌شد و گورستانهای مزبور بدین‌طریق از جناحین گسترش می‌یافتند و تدریجاً بر وسعتشان افزوده می‌شد. پس از اعلام رسمیت دین مسیحی، ساختن مقابر دخمه‌ای از رواج افتاد و از آنچه ساخته شده بود به عنوان مکانهای مقدس، یادگار شهدای بزرگ، و زیارتگاهی برای دینداران استفاده می‌شد.

بسیاری از کوبیکولومها را با نقاشیهای دیواری به شیوهٔ **باستانیِ پسین** (دین روم)، حتی از لحاظ موضوع، تزیین می‌کردند، و در تفسیر این نقاشیها می‌گفتند که با اعتقادات ایشان سازگار هستند. طرحهای هندسی سقف نقاشی‌شدهٔ مقبرهٔ دخمه‌ای دو قدیس به نامهای **سان‌پیترو و سان‌مارچلینو** در رُم (تصویر ۲۷۲) به معنی **قبهٔ فلك** (دایرهٔ بزرگ) به کار گرفته شده و درونش را نقش صلیب یعنی مظهر اصلی ایمان مسیحی فراگرفته است. بازوهای چلیپا به نیمدایره‌هایی ختم می‌شوند که در درونشان صحنه‌هایی برگرفته از کتاب **عهد عتیق** دربارهٔ زندگی **یونس** شرح داده شده که در سمت چپ به دریا پرتاب می‌شود و در سمت راست از کام نهنگ بیرون می‌آید و در قسمت پایین بار دیگر سالم و تندرست بر زمین خشك دیده می‌شود که از معجزهٔ نجات خودش و رحمت خداوندگاری غرق در اندیشه شده است. فضاهای بین این نیمدایره‌ها با پیکره‌های **اورانس** یا اعضای انجمن مسیحی که دستهایشان را به نشانهٔ نیایش به آسمان بلند کرده‌اند اشغال شده است؛ این حالت کشیش‌وار امروزه نیز در مراسم عشای ربّانی کاتولیکهای رومی تکرار می‌شود و احتمالاً به همان گذشته‌های دور و دراز مربوط می‌شود. در قاب مدّور میانی، مسیح را در لباس چوپانی نیکوکار و جوان می‌بینیم که حضورش در صحنهٔ **داستان یونس** حکایت از منجی بودنش دارد. موضوع چوپان نیکوکار را می‌توان پی‌گیری کرد و به هنر کهن یونانی و مصری رسید، ولی در اینجا چوپان نیکوکار به نگهبان وفادارِ گوسفندان مسیحی تبدیل می‌شود که به حواریون خویش می‌گوید «بره‌هایم را تغذیه کنید، گوسفندانم را تغذیه کنید.» در اینجا شایان تذکر است که در مقابر دخمه‌ای متعلق به دورهٔ **پیگرد**، مسیح تقریباً همیشه یا در لباس چوپان نیکوکار شبیه‌سازی می‌شد یا در لباس یك آموزگار. بعدها یعنی وقتی مسیحیت دین رسمی امپراتوری روم گردید، مسیح خصوصیاتی امپراتورانه چون هالهٔ گردسر، ردای ارغوانی، تاج، و نشانه‌های دیگری حاکی از سرکردگی خود پیدا کرد.

سبك نقاشان مقابر دخمه‌ای، غالباً همان امپرسیونیسم شتابان و طرح گونه‌ای است که در نخستین نقاشیهای رومی متعلق به آخرین دورهٔ پومپئی از نظر گذرانده‌ایم، و اجرای آن از خوب تا بد، و غالباً بد، در نوسان است. باید در نظر داشته باشیم که مقابر دخمه‌ای، مکانهایی بد یُمن برای هنر زینتگر دیواری بودند. هوا از تعفن اجسادِ فاسد شده سنگین بود، رطوبت زیاد بود و روشنایی که عموماً از طریق چراغهای روغنی تأمین می‌شد به هیچ وجه برای آفریدن نقاشیهای ظریف و اجرای طاقت‌فرسای چنان کاری کافی نبود. برای کشیدن طرحهای سقفی و طرحهای روی طاقها و نیمدایره‌ها، نقاش می‌بایست بدنش را به حالتهای دشوار و خسته‌کننده‌ای در می‌آورد، و به‌همین علت جای شگفتی نیست که کارش را چنان شتابان به پایان می‌رسانده و نتایجی چنان کم‌ارزش می‌گرفته است.

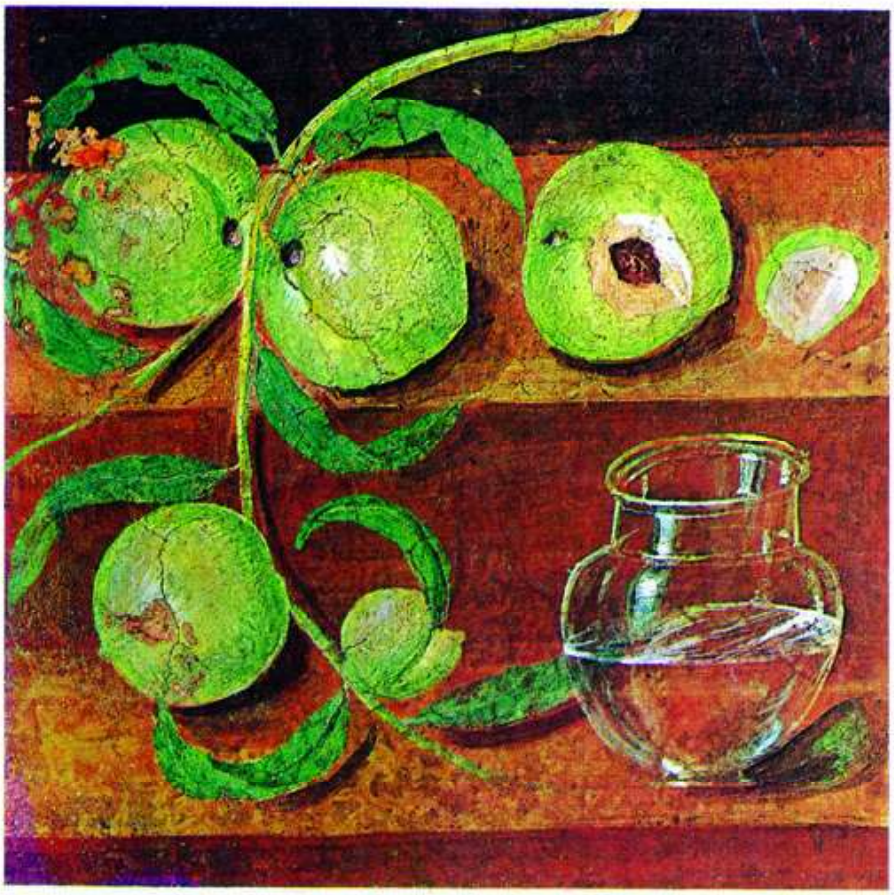


۲۷۲ سقف نقاشی شدهٔ مقبرهٔ دخمه‌ای دو قدیس به نامهای سان پیترو و سان مارچلینو، رم، سدهٔ چهارم ب م.



لوحهٔ رنگی ۱۹. **چهره مومیایی یک مرد**، فیوم، سدهٔ دوم ب. م. نقاشی مومرنگ روی چوب، تقریباً ۲۰ × ۳۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری آلبرایت ـ ناکس، بوفالو (بنیاد چارلز کلیفتون).

لوحهٔ رنگی ۲۰. **مسیح در هیئت چوپان نیکوکار**، موزاییکی از دیوار درِ ورودی آرامگاه گالاپلاکیدیا، راونا، ۴۲۵ ـ ۴۵۰ ب. م.



لوحهٔ رنگی ۱۷. **طبیعت بی‌جان با چند هلو و یک تنگ بلورین**، نقاشی دیواری تبدیل شده به قاب تزیینی، هرکولانوم، حدود ۵۰ ب. م. تقریباً ۳۳/۵ × ۳۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، ناپل.

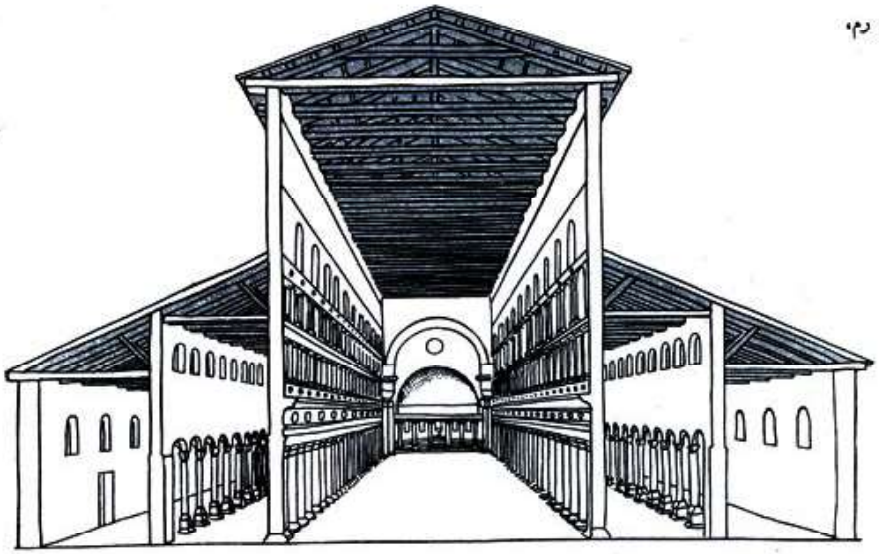
لوحهٔ رنگی ۱۸. **صحنهٔ چوپانی**، جزیی از یک نقاشی دیواری تبدیل شده به قاب تزیینی، پومپئی، سدهٔ نخست ب. م. بلندی تقریباً ۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، ناپل.

باآنکه پاره‌ای از جشنها و مراسم در مقابر دخمه‌ای برگزار می‌شد، به احتمال زیاد عبادات منظم در خانه‌هایی خصوصی که به ترتیبی برای تبدیل شدن به خانه‌های «انجمنی» یا تالارهای ستوندار ساده تغییراتی در آنها داده شده بود به جای آورده می‌شدند. خانه‌های اخیر سالم برجا مانده‌اند زیرا در آخرین پیگرد بزرگ در دورهٔ **دیوکلسین** تمامی آنها ویران شدند؛ بقایای یکی از این خانه‌ها که به گونه‌ای باسیلیکای اولیه شباهت دارد و به ۳۱۱ میلادی مربوط می‌شود در زیر کلیسای **جامع آکویلیا** به دست آمده است. وقتی مسیحیت در سراسر امپراتوری روم از سوی کنستانتین به عنوان دین رسمی پذیرفته شد ناگهان ساختن بناهایی مناسب برگزاری مراسم مذهبی و آداب نماز مسیحی ضرورت پیدا کرد و بر اهمیت کیش مسیحی بسی افزود. تمام اجزای معماری این کار وجود داشتند: خانهٔ دهلیز سرگشاده‌دار، نمازخانهٔ دخمه‌ای، باسیلیکای رومی. چگونه این اجزا با یکدیگر به طرز استادانه‌ای ترکیب شدند و یکی از نخستین بناهای کلیسای مسیحی در عصر جدید یعنی کلیسای قدیمی **سان‌پیترو** در رُم را پدید آوردند بر ما دانسته نیست (تصویرهای ۲۷۳ تا ۲۷۶)؛ بحثهای مربوط به منشأ باسیلیکای مسیحی همچنان ادامه دارد. کلیسای **سان‌پیترو** که در سال ۳۳۰ وقف شده، احتمالاً از مهمترین طراحی در تاریخ معماری کلیسا برخوردار است. اهمیت این کلیسا وقتی بیشتر شد که گفتند اینجا محل فرضی دفن **پطرس‌حواری** مقرب عیسی مسیح بوده است. تشخیص ابعاد آن از روی طراحیهای قدیمی دشوار است؛ طول و ارتفاع صحن یا تالار مرکزی آن دوبرابر صحن یك کلیسای جامع بزرگ بوده است. فضای درونی این کلیسا «یکی از جادارترین، مجلل‌ترین و هماهنگ‌ترین فضاهای ساخته شده تا آن زمان... بود که به طرزی شاهانه از انواع مرمر و موزاییك سرشار بود، پرعظمت و در عین حال ساده، و بزرگ به بهترین معنی رومی این واژه بود.»[1]

از نقشهٔ کلیسای **سان‌پیترو** (تصویر ۲۷۳) چنین برمی‌آید که کلیسای مزبور ساختمانی مستطیل شکل بود که راه ورودش از یك حیاط ستون‌بندی‌شده می‌گذشت و به دهلیز سرگشادهٔ منتهی به **هشتی ورودی** یا دهلیز سرپوشیده می‌رسید؛ پیکر اصلی کلیسا از صحن یا تالار مرکزی، راهروهای کوتاه جانبی، مذبح یا شاه‌نشین، و تالار عرضی یا بازویی که بین تالار مرکزی و مذبح قرار گرفته و اندکی از دیوارهای تالار مرکزی و راهروهای جانبی بیرون زده است تشکیل می‌شد. ترتیب و جایگزینی بنیادی این اجزا در معماری مسیحی دوره‌های بعد نیز مورد استفاده قرار گرفت، گرچه اشتباه است اگر تصور کنیم که باسیلیکا طرح انعطاف‌پذیر و استاندارد شدهٔ ثابتی دارد؛ مثلاً تالار بازویی که از ویژگیهای متغیر کلیسای شهر رُم است، غالباً در کلیساهای شهرهای دیگر، مخصوصاً کلیساهای مشابه، به چشم نمی‌خورَد.

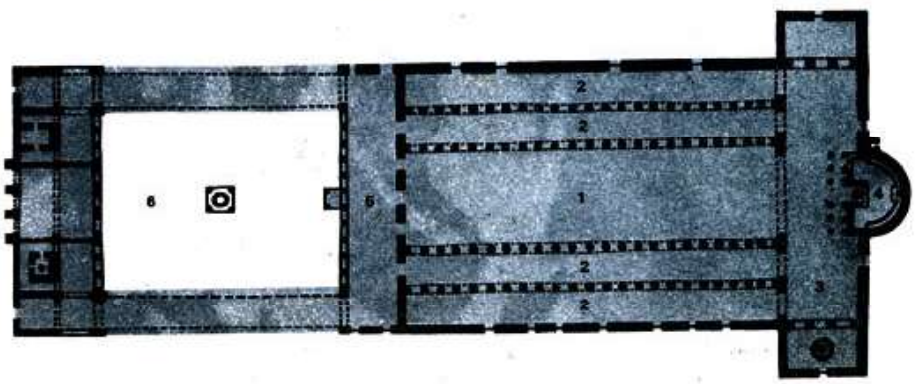
در نقشهٔ مقطع، تالار ستون‌بندی شدهٔ بزرگی را می‌بینیم که آشکارا با باسیلیکاهای غیرکلیسایی رومی نظیر **باسیلیکای اولپیا** در **فوروم ترایانوس** ارتباط دارد (تصویر ۲۳۶). باسیلیکای **سان‌پیترو** برخلاف باسیلیکای نسبتاً قدیمی‌ترِ کنستانتین، طاق نداشت بلکه سقف

1. Kenneth Conant. *Early Medieral Church Architecture* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1924), p. 6.



۲۷۳ طرح بازی شدهٔ نقشه و مقطع کلیسای قدیمی سان پیترو، رم، حدود ۳۳۳ ب م. پهنا تقریباً ۶۵ متر.

۱. صحن
۲. راهروهای جانبی
۳. بازویی
۴. شاه‌نشین
۵. هشتی ورودی
۶. دهلیز سرگشاده



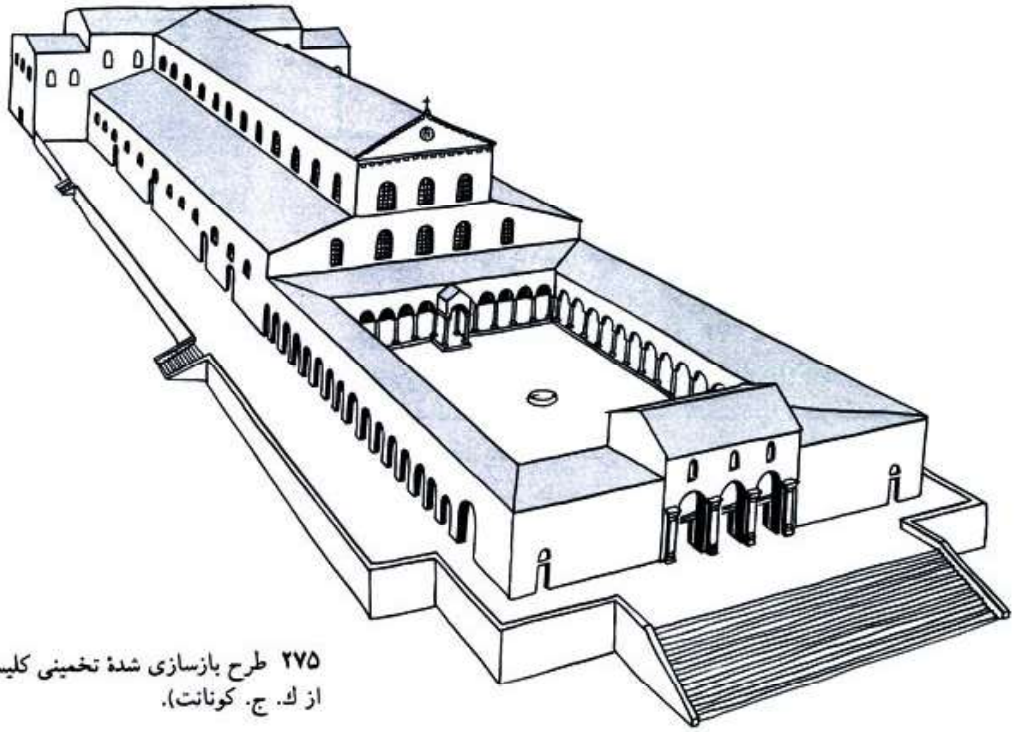
چوبی داشت؛ ساختمانهای بتونی و طاق‌دار گران تمام می‌شدند، و احتمالاً بر حسب ضرورت و مناسب بودن مصالح سبك برای برگزاری مراسم دینی، در بناهای مسیحی از اینگونه مصالح سبك استفاده می‌شده است. درِ ورودی باسیلیکای پیش از مسیحیت که از قسمت طولیِ بنا باز می‌شد در کلیسای مسیحی به قسمت عرضی آن انتقال داده شده است. فقط یکی از چند مذبح باسیلیکای مزبور در اینجا حفظ شده است، که آنهم در آخرین نقطهٔ مقابل درِ ورودی قرار داده شده است. ستونهایی که با فواصل مساوی دورتادور صحن کار گذاشته می‌شدند به ستونهای جناحی تبدیل شده‌اند، و برفراز همین ستونها در کلیسای **سان‌پیترو** یك اسپر افقی به شیوهٔ کلاسیك کار گذاشته شده بود (تصویر ۲۷۴). در ساختمانهای کلیسایی دوره‌های بعدی، ستونها به شیوهٔ ایوان ستوندارِ **کاخ دیوکلسین** در **اسپالاتو** (تصویر ۲۶۰) بیش از پیش در زیر قوسها قرار می‌گیرند. تمام این تغییرات در باسیلیکای دورهٔ پیش از مسیحیت، پرسپکتیوی گسترده پدید می‌آورد که در زیارتگاه به عنوان کانون کل طرح و محل راز اصلی ایمان مسیحی متمرکز می‌شود. «روحانی شدن» طرح غیر کلیسایی رومی، نه فقط در تجدید آرایش محور ساختمان (برای متمرکز ساختن تمامی تجربهٔ مشخص بر نقطهٔ مرکزی) بلکه در ساختمان بی‌نهایت ساده و سبُکی دیوارهای حایل و ستونهای آن نیز بیان شده است. بنای رومی ــ با دیوارهای عظیم و وزن سنگین، سطوح پیکره‌بندی شده با نقشهای برجسته و گود و انبوهی از مجسمه‌ها ــ به شکلی سبکتر، ظریفتر، و صافتر در آمده است؛ می‌توان گفت که «غیر مادی» شده است تا با جهتگیری جدید به سوی دنیای معنوی در برابر دنیای مادی، جور درآید.

در منظرهٔ هوایی طرح بازسازی شدهٔ تخمینی کلیسای **سان‌پیترو** (تصویر ۲۷۵) باآنکه تا اندازه‌ای بر حدس و گمان استوار است، همان سکوی پله‌دار رومی دیده می‌شود که پیشتر در **معبدفورتوناویریلیس** (تصویر ۲۱۱) از نظرمان گذشت و چندین سَلَفِ اتروسك نیز دارد؛ یك مدخل باشکوه یا پروپولایا و فوروم مبدل شده به دهلیز سرگشاده از دیگر عناصری هستند که نه فقط اسلاف رومی بلکه اسلاف باستانی نیز دارند. به اعتقاد ما نمای بیرونی بنا مانند نمای بیرونی باسیلیکاهای مسیحی به طور کلی، بی‌زینت بود و هرگونه تلاش برای تزیین بنا را در داخل آن به کار می‌بستند. آدمی با دیدن این بنا گمان می‌کند که آن را به تقلید از کمال مطلوب مسیحی ساخته‌اند، که نمای بیرونش عظیم و ساده است و درونش روح‌افزا و زیباست.

طرح کلیسای باسیلیکاییِ مستطیل شکل، سالهای طولانی مورد توجه دنیای مسیحی بود. ولی مسیحیان اولیه، الگوی ساختمانیِ کلاسیك دیگری را نیز اقتباس کردند که ساختمان متراکم در قسمت مرکزی (نقشه ـ مرکزی) یا ساختمان گنبددارِ گِرد یا چندضلعی بود؛ بعدها این نقشه در خاورزمین مورد توجه قرار گرفت و معماران بیزانسی ابعاد عظیمی به آن دادند و موضوعش را به شکلهای مبتکرانهٔ گوناگونی تکمیل کردند. در غرب از الگوی ساختمان نقشه ـ مرکزی عموماً برای بناهای کوچك در مجاورت و در خدمت باسیلیکاهای اصلی مانند آرامگاهها، تعمیدگاهها، و نمازخانه‌های خصوصی استفاده می‌شد. نمونهٔ بسیار ظریف این طرح نقشه ـ مرکزی، **کلیسای سانتا کوستانتسا** در رُم است (تصویرهای ۲۷۶ تا ۲۷۸)، که در اواسط سدهٔ چهارم ساخته شده بود. این کلیسا که احتمالاً در آغاز یك تعمیدگاه بوده، به فاصلهٔ اندکی به آرامگاه **کنستانتیا** دختر کنستانتین امپراتور مبدل گردید. پیشینیان این کلیسا را می‌توان تا رسیدن به مقابر لانه‌زنبوری میسنی‌ها ردیابی کرد، هر چند این احتمال وجود دارد که سازندگانش مستقیماً از **پانتئون** یا بنای مدور گنبدی بر بالای حوضچهٔ برخی از حمامهای عمومی مانند **حمامهای کاراکالا** الهام گرفته باشند. لیکن پیکر اصلی **پانتئون** دستخوش دگردیسی شده است، همچنان که باسیلیکای رومیان پیش از مسیحیت به باسیلیکای مسیحیتِ آغازین جهش پیدا کرد. در **کلیسای سانتا کوستانتسا** دایرهٔ ستونهای دوتایی که استوانه‌های گنبددار را نگه‌می‌دارد، از فشار دیوارهای بیرونی خلاص شده و به قدر کافی آزاد است تا فضایی برای دالان طاق گنبدی یا **غلامگردش** بگشاید. به بیان درست‌تر، چنین به نظر می‌رسد که طاق‌بندی دیواری باسیلیکا به گرد دایره‌ای چرخیده، غلامگردش بر راهروهای جانبی باسیلیکامنطبق شده و مانند آنها یك ردیف پنجرهٔ بلند و پرتعدادِ زیرگنبدی پیدا کرده است. ناتورالیسم پرجلوهٔ موزاییکهای تجمّلی طاق غلامگردش (تصویر ۲۷۸)، حکایت از ادامهٔ نفوذ روحیهٔ ناشی از دین روم دارد.

تمام بناهای مهم سدهٔ چهارم، از جمله سانتا کوستانتسا و باسیلیکاهای بزرگِ طولی، ارتباط تنگاتنگی با کنستانتین و خویشان نزدیکش دارند زیرا در اثر حمایت و نظارت ایشان و به عنوان کمال

۲۷۴ اندرون کلیسای قدیمی سان پیترو در مینیاتوری از فوکه برای نمایش مراسم تاجگذاری شارلمانی.

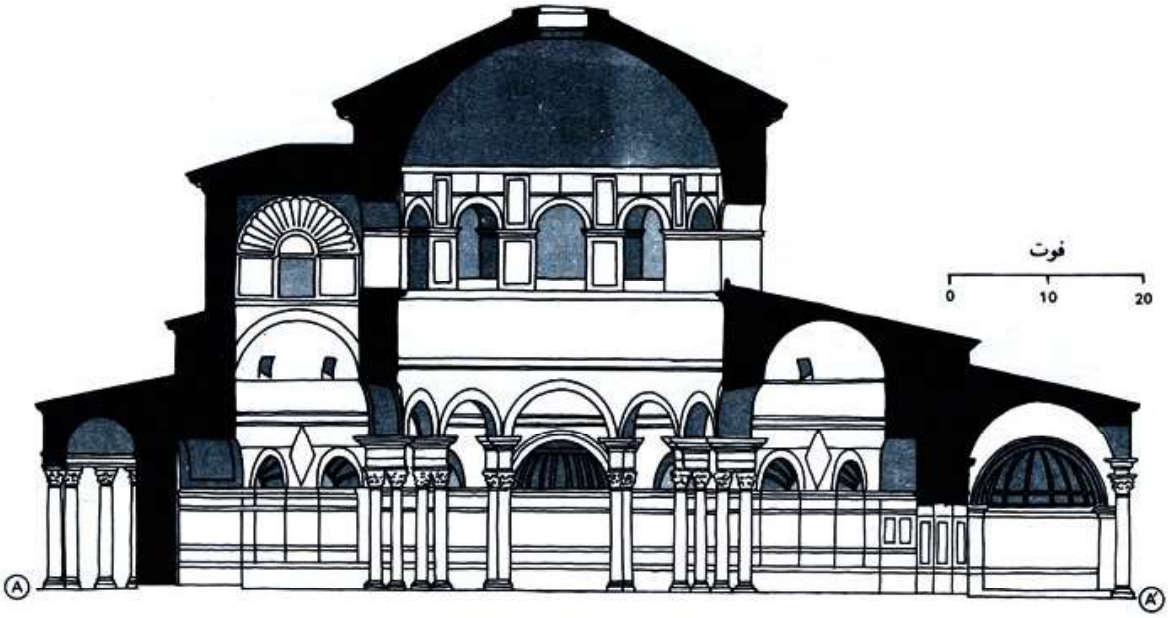


۲۷۵ طرح بازسازی شدهٔ تخمینی کلیسای قدیمی سان پیترو (به تقلید از ک. ج. کونانت).

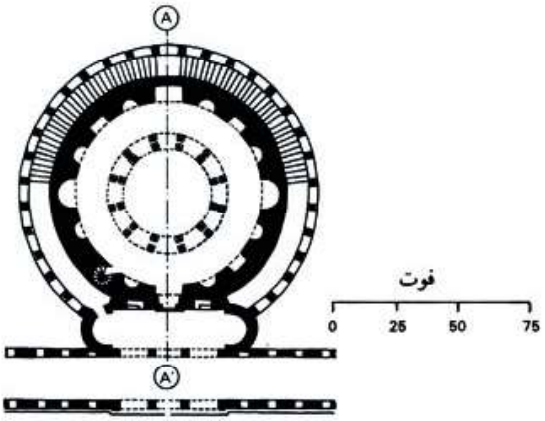
مطلوب جدید ایمپریوم مسیحی بود که این ساختمانها به وجود آمدند. این پیوند تنگاتنگ میان خویشان کنستانتین و معماری کنستانتینی می‌تواند بیانگر پایداری مشخصی در طرح باسیلیکاهای ظاهراً متفاوت سده‌های چهارم و اوایل سدهٔ پنجم باشد. همچنین می‌تواند تااندازه‌ای بیانگر این نکته باشد که چگونه طرحهای ظاهراً متضاد و مخالفی چون کلیسای دراز و کلیسای مرکزی را در پاسخگویی به نیازهای اعتقاد و مراسم مذهبی مسیحی را در تصورشان در کنار هم قرار داده‌اند. کنستانتین با در اختیار داشتن سنتی چندصد ساله، خیلی طبیعی بود که محل فوت و دفن عیسی مسیح را با ساختمان سنتیِ عظیمیِ به نام بنای مدور گنبدی، جاودانه سازد. در عین حال به نظر می‌رسیده است که طرح باسیلیکای موجود می‌توانسته است فضای کافی و لازم برای اجتماعِ زائرانی را که به مقدس‌ترین مکان در عالم مسیحیت سرازیر می‌شدند در اختیار ایشان بگذارد. از آن زمان تا چندصد سال بعد، مسألهٔ معماری ــ باآنکه هیچگاه علناً به زبان آورده نشد ــ این بود که چگونه نقشهٔ دراز را با نقشهٔ مرکزی یا مدور یکی کند.

گونه‌های آرامگاهی و باسیلیکایی، طرحهای مرکزی و دراز، یکی برای جاودان‌ساختن کسی و دیگری به منظور گردهم‌آیی، نخستین‌بار به شکلی نسبتاً ازهم‌گسسته در طرح بازسازی شده و حدسیِ **کلیسای مزار مقدس (قیامت)**(تصویرهای ۲۷۹ و ۲۸۰) مورد بررسی قرار گرفته‌اند. امپراتور در نامه‌ای به اسقف اورشلیم قاطعانه می‌گوید که مایل است این باسیلیکا «زیباتر از تمام باسیلیکاهای دیگر در جاهای دیگر» بشود. از ساختمان اصلی این باسیلیکا چیزی برجا نمانده است. ساختمان باسیلیکای **مزار مقدس** پیش از ۳۳۳ میلادی آغاز شده بود، و در سال ۶۱۳ میلادی به دست ایرانیان ویران گردید و در سالهای بعد نیز بارها ساخته و باز ساخته شد. آنچه می‌توانیم بازسازی کنیم، باسیلیکای نسبتاً کوچکی است‌که دهلیز سرگشادهٔ کوچکی در ابتدایش قرار گرفته و به رواق واقع در خیابان رومی منتهی می‌شود. در حیاطِ پشتِ باسیلیکا دوتا از محترمترین نقاط واقع شده‌اند: صخرهٔ تصلیب در

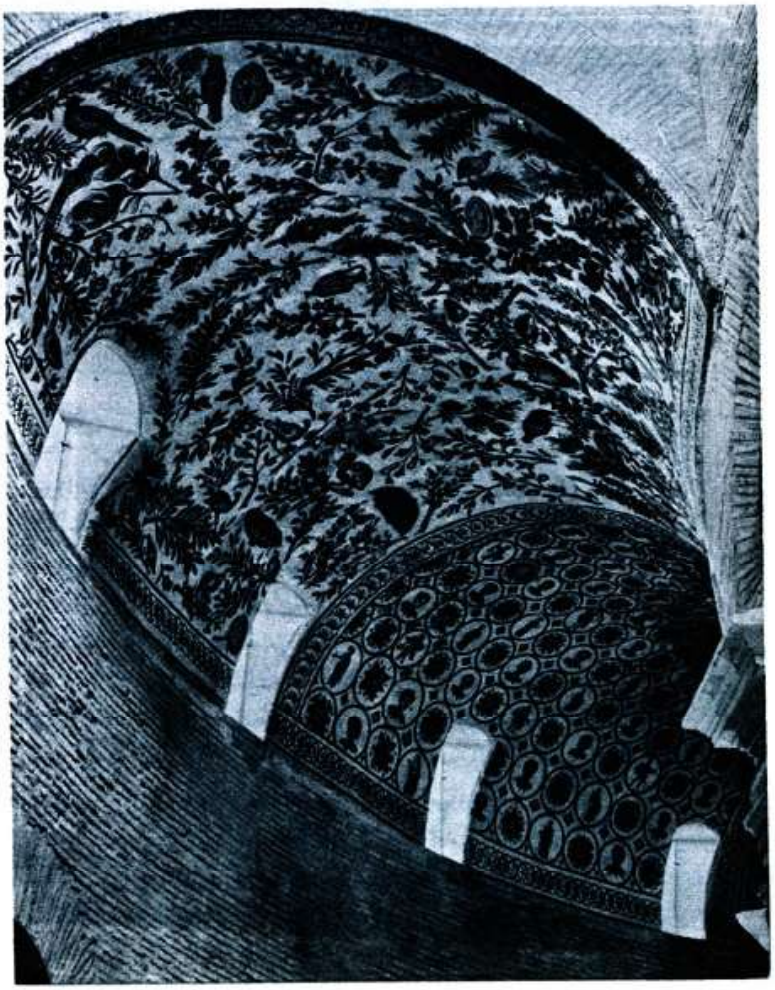
۲۷۶ اندرون کلیسای سانتا کوستانتسا، رم، حدود ۳۵۰ ب م.



۲۷۷ نقشه و مقطع کلیسای سانتاکوستانتسا.



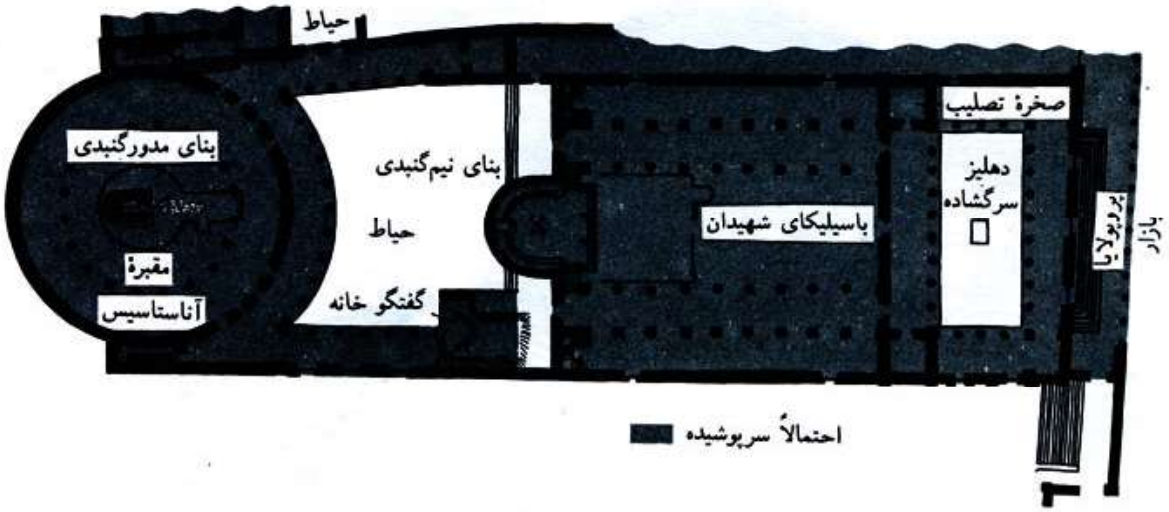
۲۷۸ جزیی از موزاییکهای کار گذاشته شده در طاق غلامگردش کلیسای سانتاکوستانتسا.



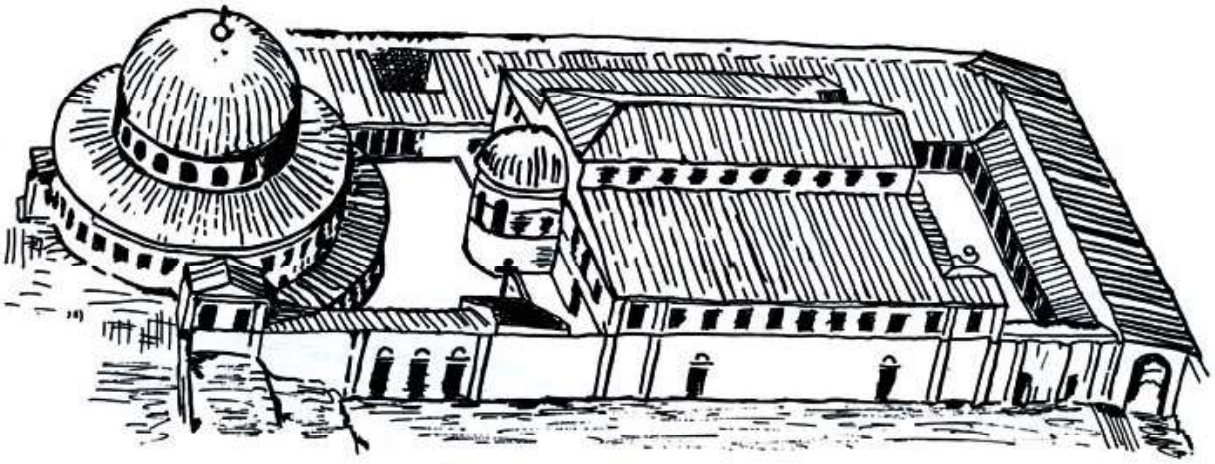
یك طرف، و **مزار مقدس** با پوششی از بنای گنبدی در عقب. این ساختمانها از طریق کارکرد آیینی‌شان به یکدیگر مربوط می‌شوند و از لحاظ معماری، یك دیوار پیرامونی آنها را با هم مربوط می‌کند. بنای گنبدی **کلیسای مزار مقدس** باآنکه ظاهراً به بنای گنبدیِ **سانتا کوستانتسا** با آن گنبد مخروطیِ احتمالاً چوبی‌اش شباهت دارد، احتمالاً به ساختمانهای مدوری همچون ساختمان گنبدی در **اپیداوروس** که سقف‌شان چوبی بود، باز می‌گردد. به هر حال، کلیسای **مزار مقدس**، گونه‌های ساختمانیِ نقشه مرکزی و نقشه دراز را در روابط میان اجزای معماری، حتی اگر سُست و بی‌نقشه باشند، در یکجا گنجانده است. وحدت کامل جزء گنبددار مرکزی و باسیلیکا دویست سال بعد در وجود کلیسای بزرگِ **ایاصوفیه** در قسطنطنیه تحقق خواهد یافت. پس از ترکیب مزبور، دوگونهٔ ساختمانی به راههای جداگانهٔ خویش ادامه خواهند داد، کلیسای دراز (غالباً با چلیپابندی گنبددار) در غرب، و کلیسای مرکزی در شرق.

موزاییك و نقاشی

همچنان‌که کارهای کلیساسازی در دورهٔ کنستانتین و جانشینانش به منظور برآوردن نیازهای فوری مسیحیان برای برگزاری مراسم دینی



۲۷۹ طرح بازسازی شدهٔ نقشهٔ کلیسای مزار مقدس، اورشلیم، حدود ۳۴۵ ب م. (به تقلید از ك. ج. كونانت.)



۲۸۰ بازسازی تخمینی کلیسای مزار مقدس. (به تقلید از ك. ج. كونانت.)

آغاز می‌شود و ناگهان جنبه‌ای رسمی و همگانی پیدا می‌کند، برنامه‌های گستردهٔ تزیین کلیساها نیز ضروری می‌شود. برای تبلیغ تمام جنبه‌های متنوع دین جدید ــ شریعت، روایتهای نقلی، و نمادهای آن ــ و برای آموزش‌دادن و تهذیب‌کردن معتقدان، صدها مترمربع دیوار در دهها کلیسای نوساز می‌باسیت با سبك و نمایی آراسته می‌شد که این پیام را به مؤثرترین شکل ممکن به مردم برسانند. موزاییکهای زیبای تزیینی ــ با خرده‌شیشه‌های براق به جای خرده‌مرمرهای ماتی که رومیان ترجیح می‌دادند در موزاییکهایشان به کار ببرند ــ تقریباً به طرزی ناگهانی، وسیلهٔ بیانِ پذیرفته شده‌ای گردید. موزاییك، مخصوصاً برای سطوح تخت و نازك باسیلیکاهای جدید مناسب بود و به جزء محسوس و بادوام دیوار یا گونه‌ای پردهٔ منقوش معماری تبدیل شد. نوری که از ردیف پنجره‌های زیر گنبد به درون می‌تابید به صورت بازتابهای لرزانی به موزاییکها می‌رسید و چنان جلوه‌ها و تضادها و تمرکزهای ناگهانی در رنگ پدید می‌آورد که می‌توانست توجه بیننده را به ویژگیهای اصلی و مربوطِ آن ترکیب‌بندی جلب کند. موزاییك که به شیوهٔ مسیحیت آغازین تهیه می‌شد، برای تغییراتِ ظریف رنگ، آنچنان‌که در شیوهٔ کار یك نقاش ناتورالیست ضرورت می‌یابد، در نظر گرفته نمی‌شود؛ ولی همچنان که در بررسی موزاییکهای رومی گفته شد، رنگ‌بندی به راحتی در دسترس موزاییك‌ساز است. در موزاییك‌سازی، رنگ را در جایی می‌گذارند ولی مخلوط نمی‌کنند؛ و بافت روشن، سفت، و براق که در چارچوب الگویی مشخص و ساده شده قرار گرفته، اصل می‌شود. همچنان که پیشتر گفتیم، برای موزاییکهایی که در ارتفاعات بالای دیوار و برفراز سر بیننده کار گذاشته می‌شوند، استفاده از خرده سنگهای ریز به شیوهٔ موزاییکهای رومی، کاری بی‌معنی می‌شود. در موزاییکهای دورهٔ مسیحیت آغازین، که برای دیده شدن از فاصله‌ای قابل توجه طراحی می‌شدند از سنگهای بزرگتر استفاده می‌شود؛ سطوح موزاییکها را زبر رها کرده‌اند تا لبه‌های تیز خرده شیشه‌ها بتوانند نور را جذب و منعکس کنند، و برای آنکه به بهترین شکل ممکن مفهوم شوند طرحهایی ساده دارند. موزاییك در جریان چند صد سال خدمت به الهیات مسیحی، وسیلهٔ بیان برخی از عالیترین شاهکارهای هنر جهان بود.

مضمون و سبك، وسیلهٔ بیان خود را می‌یابند؛ مضمون دین مسیحی، در طی چندین سده شکل گرفت و تا مدتی طولانی، حتی در شیوهٔ درست شبیه‌سازی از پیکر و چهرهٔ بنیادگذار مسیحیت، بحث و تردید بود. وقتی مسیحیت دین رسمی گردید، مقام عیسی مسیح نیز دگرگون شد. در آثار اولیه، او را در هیئت آموزگار و فیلسوف مجسم

کرده‌اند و در آثار بعدی، حالتی امپراتورانه همچون فرمانروای آسمان و زمین به چهره‌اش داده می‌شود. در سده‌های چهارم و پنجم، هنرمندان همچنان در چگونگی شبیه‌سازی از وی تردید داشتند و به همین علت چهره‌های گوناگونی آفریدند. پس از آنکه برخی از مسایل مشاجره‌آفرینِ دینیِ مربوط به ماهیت عیسی مسیح حل شدند، فرمول کم‌وبیش ثابتی برای تجسمش به دست آمد.

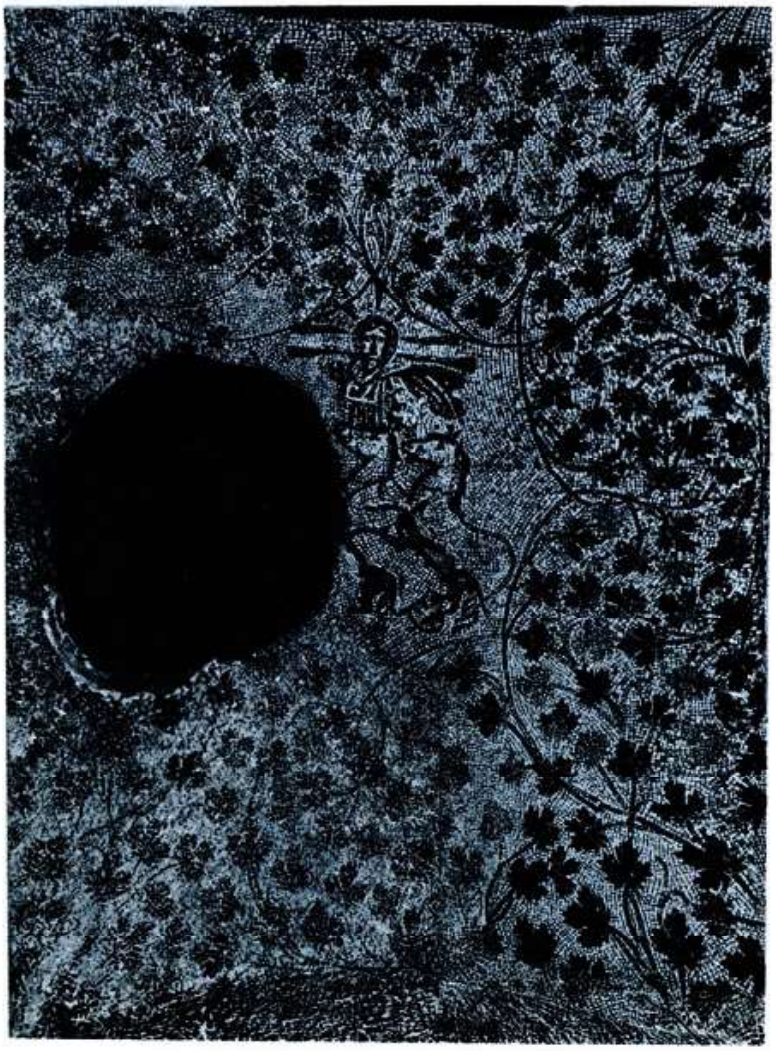
در اذهان مسیحیانِ ساده‌اندیشی که تازه به مسیحیت گرویده بودند، عیسی مسیح را به سادگی می‌شد با خدایان آشنای حوضهٔ دریای مدیترانه، بخصوص **هلیوس (آپولون) خدای آفتاب**، یا صورت رومی‌شدهٔ شرقیش **آفتاب شکست‌ناپذیر**، یکی گرفت. در موزاییک طاقی متعلق به اواخر سدهٔ سوم از یك آرامگاه کوچك مسیحی در گورستان متعلق به پیروان دینِ روم که در حفاریهای سالهای ۱۹۴۰ ـ ۴۹ در زیر کلیسای **سان‌پیترو** در رم به دست آمد (تصویر ۲۸۱) **عیسی** در هیئت **آپولون** دیده می‌شود که اسبهای گردونهٔ آفتاب را در آسمانها بتاخت می‌برد ــ تصوری که بسی بزرگنمایانه‌تر از تصور **چوپان نیکوکار** است.

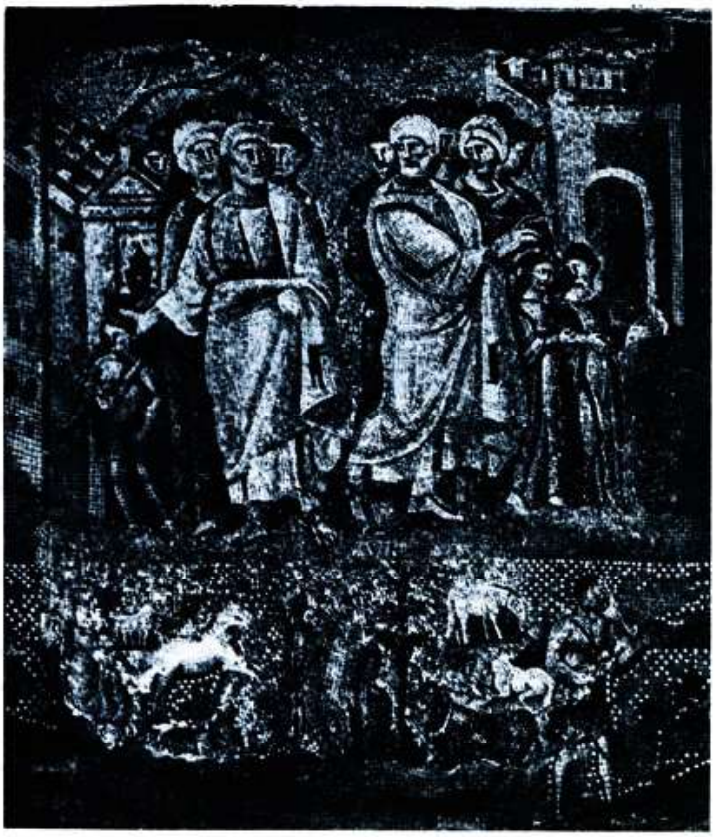
سبك یا سبکهای هنر رومی در اثر استحاله و تبدیل ماهیت هنر یونانی ـ رومی به دست آمد؛ نقطهٔ حرکت موزاییك‌سازان، عمق‌نمایی رومی بود. در سلسله تصویرهای روایتی و بزرگ موزاییکی، مانند موزاییك‌کاری **جداشدن لوط و ابراهیم از یکدیگر** که در کلیسای **سانتاماریاماجوره** متعلق به رُم در سدهٔ پنجم اجرا گردیده، می‌توانیم شاهد وحدت ناتورالیسم کهن و نمادپردازی نوین گردیم. قابِ تزیینیِ نشان‌دهندهٔ جدایی **لوط و ابراهیم** (تصویر ۲۸۲)، داستان این حادثه را به طور مختصر بازمی‌گوید (سفر پیدایش، باب ۱۳): **لوط** پس از پذیرفتنِ مخالفت، اعضای خانواده و طایفه‌اش را به سوی راست یعنی به سوی شهر سدوم هدایت می‌کند، حال‌آنکه **ابراهیم** به سوی ساختمانی (کلیسا؟) در سمت چپ حرکت می‌کند. آنچه **لوط** برمی‌گزیند گزینشی شیطانی است و ابزارهای شیطان یعنی دو دختر وی، در جلوی او نشان داده شده‌اند، حال‌آنکه پیکرهٔ **اسحاق** ــ فرزند نازاده ــ که ابزار خداوندگار است در جلوی پدرش **ابراهیم** قرار داده شده است. شکاف بین دو گروه جنبه‌ای تأکیدی دارد و هر گروه به شیوهٔ «خلاصه‌نگارانه»ای نشان داده شده که می‌توان اصطلاح «خوشه‌ای از سرها» را در موردش به کار برد. این «خوشه» در آیندهٔ هنر مسیحی، دارای تاریخی طولانی خواهد شد. پیکره‌ها چنان که گویی مشاجره‌ای شدید با یکدیگر داشته‌اند با نگاه و حالت خاصی از یکدیگر جدا می‌شوند و ما در اینجا شاهد دور شدن هنرمند از ناتورالیسم انعطاف‌پذیر و گرایشش به نمایش حالات معنی‌دار بدن و آن شیوهٔ اولیهٔ شبیه‌سازی سده‌های میانه یعنی **شکلك‌نمایی** هستیم که هرگونه مفهومی را خلاصه می‌کند و با حرکت و حالت بدنی نشان می‌دهد. چشمان گشاده‌ای که در حدقه چرخیده‌اند، اشارات گستردهٔ دستهای بزرگنمایی شده، و حرکات متضاد دو گروه، یادآور هماوایی خاموش و گویای گروهی است که فقط با اشارات دست و سر دربارهٔ حوادث این درام اظهار نظر می‌کند. بدین‌ترتیب، عصارهٔ رویدادهای بغرنج هنر رومی، به صورت حرکت ساده یا نمایش لال‌بازی نمایانده می‌شود، که قدرت پیام‌رسانی عظیمی به دور از هرگونه ابهام دارد و در سراسر مسیر هنر سده‌های میانه، تنوعات بیشماری پیدا خواهد کرد. از دیگر پیشدرآمدهای هنر مسیحی این واقعیت است که پیکره‌های قاب تزیینی مزبور به پیشزمینه انتقال داده شده‌اند و هنرمند برای مشخص‌کردن فضا یا محیط و منظره زحمت چندانی به خود نمی‌دهد. شهر و ساختمان پشت سر دو گروه، جنبه‌ای نمادین دارند و برای توصیف و تشریح نیستند. ولی در همین محیط نسبتاً انتزاعی، خود پیکره‌ها با جسامت عظیمی به چشم می‌خورند. سایه‌هاشان به روی زمین افتاده، و به صورت تاریك و روشن نمایانده شده‌اند تا از آن ظاهر سه‌بُعدی که دال بر ارث‌گیری شیوهٔ عمق‌نمایی تصویری رومیان توسط هنرمند است، برخوردار شوند. برای آنکه هنرمندانی چون او بتوانند پیکره‌های تابلوهایشان را همچون نمادهایی صرف در نظر بگیرند نه اندامهای نرم و شکل‌پذیر، باید یك سدهٔ دیگری سپری شود و شیوه‌های کارشان عمیقاً از شیوه‌های هنرمندان خاورزمین متأثر گردد.

نسخهٔ تذهیب‌کاری شده

کلیسای سانتاماریاماجوره نمونهٔ پیشرس و برجسته‌ای از جنبهٔ تکمیلی معماری نوینِ باسیلیکاها و موزاییکها و نقاشیهای سرشار از ریزه‌کاری برای آنها است. لیکن هنر کهن‌تری که در مقابر دخمه‌ای دیدیم، نمی‌توانست منابع لازم برای روایتهای جالبی چون سلسله تصاویر روایتی کلیسای سانتاماریاماجوره را فراهم آورد؛ دامنهٔ موضوعی نقاشی مقابر دخمه‌ای به مراتب محدودتر بود و سبك و اسلوبی به مراتب خامتر داشت. اما نقاشان زینتگر کلیساها به احتمال قوی از سنت طولانی تصاویر نسخه‌های خطی که در مصر زمان فراعنه

۲۸۱ جزیی از موزاییك طاقی آرامگاه پیروانِ دین روم، رم، ۲۵۰ـ۲۷۵ ب م.





۲۸۲ جدا شدن لوط و ابراهیم از یکدیگر، موزاییکی از کلیسای سانتاماریا ماجوره، رُم، حدود ۴۳۰ ب م.

۲۸۳ مینیاتوری از نسخهٔ ویرژیل موزهٔ واتیکان، اوایل سدهٔ پنجم ب م. تقریباً ۳۱½×۳۰ سانتی‌متر. کتابخانهٔ واتیکان، رم.

تهیه شده بودند و یونانیان هلنی اسکندریه آنها را بسی کاملتر کردند، سودها جسته‌اند؛ هنرمندان کنستانتینی، احتمالاً هزاران متن سرشار از موضوعات مصور به شیوهٔ عبریان، یونانیان، و مسیحیان یا هر سهٔ اینها را در اختیار داشته‌اند. می‌دانیم که **کنستانتین** دانشمندان و ادبای بسیاری را از اسکندریه به رُم آورد و کتابخانه‌ای تشکیل داد که این دانشمندان و ادبا در آن تدریس می‌کردند؛ همچنین می‌دانیم که او بخشندهٔ سخاوتمند نسخه‌های خطی بسیاری به کلیسا بوده است. به همین علت جای شگفتی نیست که قسطنطنیه به مرکز علوم سنتی و مسیحیِ انتقال یافته از طریق نسخه‌برداری و نسخه‌برداریهای مکرر از نسخه‌های خطی در طی صدها سال تبدیل شد. انتشار و نگه‌داری نسخه‌های خطی، در نخستین سالهای امپراتوری پیشین، از کمکها و از تسهیلات یك اختراع مهم برخوردار شد. نسخهٔ طوماری و بلند مورد استفادهٔ مصریان، یونانیان، و رومیان که از پاپیروس شکنندهٔ مصری ساخته می‌شد جایش را به‌**کتاب پوستی** یا **کودکس** داد، که تقریباً همانند کتاب امروزی از صفحات جداگانه که از یك طرف به هم چسبیده بودند و جلد نیز داشتند تشکیل می‌شد. پاپیروس جایش را به **ولوم** (پوست گوساله) و **کاغذ پوستی** (پوست بره) داد که سطح‌شان برای نقاشی از سطح پاپیروس مناسب‌تر بود. این تغییرات در دوام، تکثیر، و قطع متون، شدیداً مؤثر بودند و امکان نگه‌داری مدارك تمدن باستانی را فراهم آوردند، و می‌شد متون مزبور را، حتی اگر تعدادشان کم می‌بود، صدها سال در بایگانی گذاشت و به دست فراموشی سپرد.

از متون مقدس و از عکسهای آنها به صادقانه‌ترین شکل ممکن نسخه‌برداری می‌شد. پس از آنکه **آباء بزرگ کلیسای شرقی** استفاده از جنبهٔ آموزشی تصاویر در کتابها و کلیساها را توصیه کردند، اهمیت عکس در مقایسه با متن مربوط به خودش، چندان کمتر به شمار نمی‌رفت. گذار از تومار به کتاب پوستی ــ یعنی از سلسلهٔ تصویرهای روایتی به یك سلسله عکسهای مجزا ــ را می‌توان در دو نسخهٔ متعلق به دو تاریخ متفاوت، که نسخه متأخر همچنان بازتابی از مراحل کار و تهیهٔ تومار است، مشاهده کرد. مینیاتوری از نسخهٔ **ویرژیل موزهٔ واتیکان** (تصویر ۲۸۳) از اوایل سدهٔ پنجم و کهن‌ترین متن نقاشی شدهٔ شناخته‌شده، از لحاظ موضوع به دورهٔ پیش از مسیحیت تعلق دارد و صحنه‌ای از **گئورگیکس** یا **شعرهای دهقانی** اثر **ویرژیل** را شبیه‌سازی کرده است؛ در این صحنه، برزیگری نشسته را در سمت چپ می‌بینیم که هنر کشاورزی را به بردگانش می‌آموزد، و در همان حال، **ویرژیل** که در سمت راست ایستاده است به تعالیم وی گوش می‌دهد و آنها را یادداشت می‌کند. (آدمی به یاد کمال مطلوب‌گردانی زندگی روستایی و طبیعت توسط رومیان می‌افتد.) سبك کار به دورهٔ **باستانی پسین** مربوط می‌شود و منظره‌های پومپئی را در نظر زنده می‌کند. اشارات تند و امپرسیونیستی که وجود فضا و هوا را به بیننده القا می‌کنند، ویلای کوته‌نمایی شده در پسزمینه، پیکره‌های کوچك و پر جنب و جوش در محیط باز و بزرگ ــ جملگی از ویژگیهای آشنای نقاشی عمق‌نمایانهٔ رومی هستند. قاب سیاه و سنگینی را که یك حادثهٔ تنها را مجزا می‌کند در سبکهای پومپئی دیدیم؛ این شیوه، متضاد نسخهٔ **سفر آفرینش موزهٔ وین** (تصویر ۲۸۴) است که در آن از پیوستگی یك کتیبه ــ در این مورد از یك تومار ــ استفاده می‌شود. در حادثه‌ای که از **سفر پیدایش** نمایانده شده، یوسف را می‌بینیم که از برادرانش (که او را به جا نمی‌آورند) در مصر یعنی کشوری استقبال می‌کند که خودش به مقام عزیز یا فرمانروای آن رسیده است. آنها با حالی نزار و گرسنه از اسرائیل آمده‌اند و یوسف که سنگدلی برادرانش را از یاد برده است به ایشان اجازه می‌دهد به گردآوری غذا بپردازند. او که

غرق عواطف شده، به پشت پرده‌ای رفته است تا بگرید. در این جا سه حادثهٔ مجزا شبیه‌سازی شده‌اند و یوسف در دو تای آنها حاضر است. احتمال زیاد می‌رود که این تصویر از یك تومار پیوسته بریده شده باشد زیرا چنین به نظر می‌آید که از سمت چپ و راست نیز ادامه خواهد یافت. (باآنکه در اینجا چنین کاری صورت نگرفته است، غالباً تصویرهارا از تومارها می‌بریدند و به صفحات کتاب پوستی می‌چسباندند.) پیکره‌ها از نوع پیکره‌های کوچك‌شدهٔ هلنی‌اند و در فضایی خنثی و فاقد هرگونه منظره در تلاشند و به شیوهٔ تصاویر نیمرخ‌نمایی کار می‌کنند که داستان را با اختصار هر چه تمامتر باز می‌گوید. باآنکه تصاویر مزبور فقط از لحاظ روایتی اهمیت دارند، خود صفحه بسیار پرشکوه است و زمینه‌ای از ارغوانی سیر با حروف نقش‌نقره‌ای دارد. تجملی بودن تزیینی که بیش‌ازپیش در کتابهای مقدّس ظاهر خواهد شد، پیکره‌های آدمیان را در خود جذب می‌کند یا نقش و مقامی درجه دوم به آن می‌دهد. آنچه بیش از همه اهمیت پیدا خواهد کرد زیبایی معنوی متن و زیبایی مادی وسیله‌ای است که در خدمت آن قرار می‌گیرد و بر شدت و قدرتش می‌افزاید. تلألؤ اشیاء مقدس ــ «فرزانگانی که در میان آتش مقدس خداوند ایستاده‌اند» ــ هدف و مضمون هنر بیزانسی می‌شود.

پیکرتراشی و صنایع‌دستی

دگرگونیهایی که در دورهٔ مسیحیت آغازین در معماری به وقوع می‌پیوندند ــ و از آن طریق باسیلیکای چندکارهٔ ماقبل مسیحی به خدمت مراسم دینی مسیحیان درمی‌آید و مادیت سنگین ساختمانهای رومی در لطافت و سبُکی تورمانند ساختمان مسیحی «مادیت‌زدایی» می‌شود ــ به موازات دگرگونیهای هنر پیکرتراشی همان زمان صورت می‌گیرد. پیشدرآمدهای این تغییر را در اوایل سدهٔ دوم در ستون ترایانوس (تصویر ۲۴۹) دیده‌ایم، و خود این تغییر را تقریباً به طور کامل در نقشهای برجستهٔ اوایل سدهٔ پنجم از طاق کنستانتین دیده‌ایم (تصویرهای ۲۶۸ و ۲۶۹). یك نقش برجستهٔ متعلق به سدهٔ سوم از قاب تزیینی موسوم به تابوت نبرد لود و ویزی (تصویر ۲۸۵) باید در نقطه‌ای میان این دو گنجانده شود. این شبیه‌سازی از جنگ میان رومیان و بربرها گویاترین نمونهٔ «نقش برجستهٔ تخت‌شده» و پرسپکتیو «برهم‌انباشتهٔ» متمایزکنندهٔ ناتورالیسم طبیعت‌زدای یونانی ـ رومی و ظهور سبك مختص سده‌های میانه است. باآنکه رئالیسم توصیفی نیرومندی در نمایش جزییات بدن، لباس، عمل، حرکات، و وسایل و ابزارها به کار بسته شده، الگوی کار از ترکیب‌بندی پیکره‌ای جلوتر است. پیکره‌های درهم‌پیچیده، جملگی در یك سطح قرار دارند؛ در همان حال، پیکره‌های «پسزمینه» در بالای تصویر از همه بزرگترند. این پرسپکتیو معکوس، سطح اثر را تقویت و به انبوه فشرده‌ای مبدل می‌کند که وجود هیچگونه فضایی در ورای (پشتِ) آن را نمی‌شود تصور کرد. نقش کنده‌کاری بسیاربسیار ناچیز است، و جلوه‌های شتابان روشنی و تاریکی با کندن، کوبیدن، و سوراخ‌کردن سطح اثر ایجاد شده‌اند. تاکفون، محل صوری پیکره‌هایی که در طاق کنستانتین می‌بینیم بر ما روشن نشده است، البته موضوع نیز چنین ایجاب نکرده است و ترکیب‌بندی تابوت، بیشتر بازتابی است از فروپاشی سبك نقشهای برجسته به شیوهٔ ستون ترایانوس تا ظهور فرمالیسم کنستانتینی. ولی الگوبندی سطح، فداکردن رئالیسم در نمایش فضا و تناسب، جملگی به چشم می‌خورند و به عنوان عناصر سبك سده‌های میانهٔ پیشین قابل تشخیص‌اند.

در اواخر سدهٔ چهارم، ما شاهد پیشرفت هر چه بیشتر روند «تخت‌گردانی» و الگوسازی یا طرح دارکردن آثار هنری هستیم. قاب تزیینی دیگری به نام تابوت چوپانِ نیکوکار (تصویر ۲۸۶) سطح ضخیم و بی‌فضایی دارد که به جای کنده‌کاری، سوراخ‌سوراخ شده و

۲۸۴ یوسف برادرانش را به جا می‌آورد، از نسخهٔ سفر پیدایش موزهٔ وین، اوایل سدهٔ ششم ب م. تقریباً ۱۰×۱۹ سانتی‌متر، کتابخانهٔ ملی اتریش، وین.

۲۸۵ نبرد میان رومیان و بربرها، از قاب تزیینی موسوم به **تابوت نبرد لود و ویزی**، سدهٔ سوم ب م. مرمر، بلندی تقریباً ۱۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، رم.

گونه‌ای شبکهٔ سخت از سایه‌ها و نورهای تخت پدید آورده است. این تابوت نیز به دلیل چیزی که از اقتباس موضوعات غیر مسیحی توسط مسیحیان بر ما روشن می‌گرداند جالب‌توجه است. دیده‌ایم که موضوع چوپان نیکوکار، بارها در دورهٔ پیش از مسیح ظاهر می‌شود و مسیحیان آن را نشانهٔ مسیح تلقی می‌کنند. در اینجا موضوع مزبور سه‌بار ظاهر می‌شود، که احتمالاً اشاره‌ای است به تثلیث. دورتادور چوپان نیکوکار را یك تاك پربار گرفته، که پسرکان بالدار زیبارو یا **کوپیدها** از شاخه‌هایش بالا رفته‌اند و محصولش را می‌چینند و پایین می‌آورند. سه‌تا از آنها انگورها را به دستگاه شرابگیری می‌ریزند و شراب آنها که یك زمانی برای **باکوس** مقدس بود این‌بار نماد خون مسیح شده است؛ خود **کوپیدها** که یك زمانی با عشق و شهوات جنسی مربوط می‌شدند (کوپید پسر **ونوس** است)، پیشگامان **کروبیان** مسیحی‌اند. بدین‌ترتیب، موضوعی صرفاً ماقبل مسیحی با مایه‌های عیاشانه، با نیتی مسیحی به نماد رهایی به کمك خون مسیح استحاله یافته است. سبك پیکره، با تناسبهای کوتاه و کنده‌وارش، نمای روبرو، و کلیشه‌سازیش از عمل، نمونهٔ کهنتری در نقشهای برجستهٔ **طاق کنستانتین** داشت و (با تنوعات بسیار) در بسیاری از تابوتهای به‌دست آمده از سده‌های چهارم، پنجم، و ششم دیده می‌شود.

زوال پیکرتراشی ساختمانی در سدهٔ چهارم آغاز می‌شود و تا سدهٔ دوازدهم دیگر مقام پیشینش را در تاریخ هنر به‌دست نمی‌آورد. مسیحیان به پیکرهٔ آزاد ایستاده بدگمان بودند و آن را به خدایان دروغین پیروان دین روم نسبت می‌دادند. **ژوستین شهید** واعظ کلیسایی سدهٔ دوم باتوجه به حکم اول در باب اخطار برای پرهیز از ساختن تندیسهای کنده‌کاری شده، در کتاب **مدافعات** خود رومیان را

۲۸۶ تابوت چوپان نیکوکار، از مقبرهٔ دخمه‌ای پرایتکستوس، رم، اواخر سدهٔ چهارم ب م. موزه‌های لاترانو، رم.

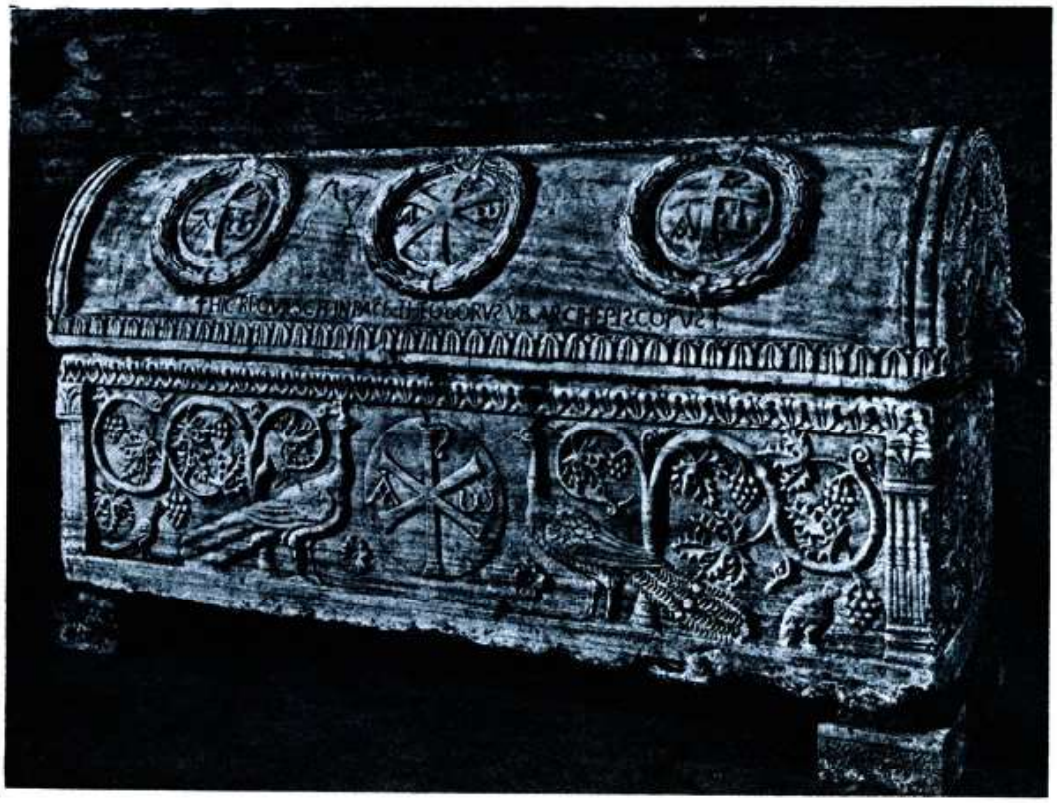
به پرستیدن تندیسها به جای خدایان متهم می‌کند. لیکن تجربهٔ یونانی ـ رومی، همچنان بخش زنده‌ای از ذهنیت مدیترانه‌ای به شمار می‌رفت، و دست‌کم در دنیای غرب، نهی سامیِ نصب تندیس در مکانهای مقدس، نمی‌توانست پذیرفته شود. استدلال **آباء کلیسای کهن** ــ استفاده از عکس و تندیس در صورتی مجاز است که اسرار و داستانهای دین جدید را به بیسوادان بیاموزند ــ بعدها با این استدلال دینی تکمیل شد که چون مسیح نیز «گوشت و خونی چون ما دارد و در میان ما زندگی می‌کند»، طبیعتی انسانی و شباهتی انسانی دارد که می‌توان بااستفاده از هنر، شبیه‌سازیش کرد.

به هر حال، و شاید به دلایل گوناگون، پیکرتراشی رفته‌رفته به صنایع دستی و کارهای کوچك ــ نقشهای برجستهٔ روی تابوتها، لوحه‌های یادبود یا قابهای تزیینی از جنس عاج، میز و صندلی و نیمکت‌چوبی برای کلیسا، جلد کتاب، و مانند اینها ــ استحاله پیدا کرد. نمونهٔ بسیار ظریف کیفیتی که عاج‌تراشان امپراتوری روم‌شرقی می‌توانستند بدان دست یابند، لوحه‌ای از یك قاب دولوحی متعلق به اوایل سدهٔ ششم میلادی است که **میکائیل ملك مقرب** بر روی آن کنده‌کاری شده است (تصویر ۲۸۷). این مدرك نشان می‌دهد که روحیه و شکل کلاسیك به هیچ‌وجه نابود نشده یا تماماً قلب ماهیت پیدا نکرده بودند. الگوی اولیهٔ **میکائیل** احتمالاً یکی از پیروزیهای رومیان پیش از مسیحیت بوده است؛ جامهٔ ژولیدهٔ کلاسیك و در عین حال ناتورالیستی، بالهای کنده‌کاری شدهٔ ظریف، نوع چهره و آرایش موی‌سر به سنتهای ماقبل مسیحی مربوط می‌شوند. ولی گسستها یا انحرافهای چشمگیری از سنت مزبور نیز به چشم می‌خورد ــ تفسیرهای نادرست یا درك نادرستِ قواعد شبیه‌سازی ناتورالیستی. ابهامات ظریف در رابطهٔ پیکره با محیط معماریش در جزییاتی چون طرز جایگزینی بالها (یکی جلوی ستون سمت چپ، دیگری پشت ستون سمت راست)، طرز جایگزینی عصای اقتدار، و حرکت پاها بر روی پلکان بی‌آنکه واقعاً با آن ارتباط داشته باشد، ظاهر می‌شوند. البته این موضوعات ارتباط چندانی با زیبایی چشمگیر شکل پیکره ندارند؛ بلکه فقط مسیری را که تغییر سبك در پیش گرفته است، همزمان با پیوستن دنیای یونانی ـ رومی به گذشتهٔ تاریخی و آغاز عصر سده‌های میانه، نشان می‌دهد.

این تغییر را تقریباً به شکلی تکمیل شده در **قاب دولوحی آناستاسیوس** (تصویر ۲۸۸) می‌بینیم که امپراتور **آناستاسیوس ۱** را در مقام کنسولی نشان می‌دهد که چیزی نمانده است **دستمال** را به نشانهٔ اجازهٔ آغاز مسابقات پرتاب کند. با این قاب دولوحی که در سال ۵۱۷

۲۸۷ میکائیل ملك مقرب، لوحه‌ای از یك قاب دو لوحی، اوایل سدهٔ ششم ب م. عاج، تقریباً ۱۲½×۴۲½ سانتی‌متر، موزهٔ بریتانیا، لندن.

۲۸۸ قاب دو لوحی آناستاسیوس، ۵۱۷ ب م. عاج، هر لوحه ۱۲½×۳۵ سانتی‌متر. کتابخانهٔ ملی، پاریس.



۲۸۹ تابوت اسقف اعظم تئودور، سدهٔ هفتم ب م.
مرمر، کلیسای سانتا آپولیناره در شهر کلاسه، راونا.

میلادی ساخته شده و با لوحهٔ عاجی **میکائیل** تقریباً همزمان است، ناتورالیسم کلاسیك گام بزرگی به پیش نهاده است (و حکایت از آن دارد که روند مزبور بطور موزون در یك جبههٔ تاریخی یا با آهنگی ثابت ادامه نمی‌یابد). پیکرهٔ امپراتور در هر دو قاب تزیینی، بر روی صحنه‌های زنده‌ای که در میدان اجرا می‌شود قرار داده شده است. او از نمای روبرو بر تخت سلطنت نشسته و حالتی ایستا و معلق‌گونه به خود گرفته است که تماماً نماد انتزاعی اقتدار وی در مقام کنسولی است. اندامهای چهره‌اش نقابگونه‌اند، و هالهٔ گرد سرش مقام شبه‌خدایی او را اعلام می‌کند. این هاله که به شکل صدف ساخته شده، در اصل یك عنصر معماری و بخشی از سنتوریِ بالای تورفتگی دیوار بوده است؛ اینجا ــ در نمونهٔ درخشانی از درك نادرستِ یك نمونهٔ اولیه ــ پوستهٔ صدف به جای خودش در پشت سر امپراتور مهاجرت کرده است. جزییات معماری درهم‌آمیخته شده و معنی یا ارزش معماری اصلی خود را از دست داده‌اند، و تخت‌نمایی و تزیین سطح همان‌گونه است که پیشتر با مراحل تکاملش آشنا شدیم. این قاب دولوحی، تماماً تزیینی و نمادین است؛ انسان زنده، در میان مفهوم ــ در این مورد مفهوم قدرت متعال و فوق انسانی ــ گم شده است. یك‌صد سال پس از ساخته شدن **قاب دولوحی آناستاسیوس**، اثری به نام **تابوت اسقف اعظم تئودور** (تصویر ۲۸۹) ساخته می‌شود که نه فقط با آن شکلهای نمادینش تزیینی است بلکه پیکرهٔ انسان نیز به طور کلی از آن رخت بربسته است. طاووسها که نماد ابدیت‌اند در دو سوی رمز حرفی xp (در الفبای یونانی دو حرف اول واژه «مسیح») ظاهر شده‌اند. دو حرف xp در این رمز حرفی با دو حرف آلفا (A) و اُمگا (Ω) یعنی نخستین و آخرین حروف الفبای یونانی به نشانهٔ سخن مسیح که گفته بود «من آغاز و پایانم»، تکمیل شده‌اند. تاکهای پربار در پشت سر طاووسها، همچنان که پیشتر دیدیم، معرف سرچشمهٔ خون رهایی‌بخش مسیح هستند. رمز حرفی xp که در داخل حلقه‌های گل بر روی سرپوش تابوت قرار گرفته، سه‌بار ظاهر می‌شود، و نشانی از لاباروم یا پرچم نظامی کنستانتین کبیر است که برفراز پرچمهای ارتش مسیحی امپراتوری روم حمل می‌شد. بدین‌ترتیب امید اسقف اعظم متوفی و تضمین رستگاریش تماماً به شیوه‌ای نمادین بیان شده‌اند: ابدیت؛ رهایی به کمك خون مسیح که در آغاز و پایان زمان قرار دارد؛ و پیروزی مسیحیت. حوادث و بی‌نظمیهای شبیه‌سازی پیکری، و شلوغی روایت، جای خود را به نشانه‌های جاودانی رستگاری و فناناپذیری داده‌اند.

هنر بیزانسی

گذار هنر مسیحیت آغازین به هنر بیزانسی، نه ناگهانی است نه قطعی، و به بیان درست‌تر، تعریف دقیق آن میسر نیست. قابهای دولوحیِ تقریباً همزمانِ **میکائیل** (تصویر ۲۸۷) و **آناستاسیوس** (تصویر ۲۸۸) هر دو آفریدهٔ کنده‌کاران شرقی‌اند و می‌توان آنها را بی‌هیچ مشکلی در ردیف آثار بیزانسی طبقه‌بندی کرد. ولی **میکائیل** همچنان ریشه‌ای محکم در سنت یونانی ـ رومی دارد، حال‌آنکه در قابهای **آناستاسیوس** با تأکید قرون وسطایی بر خود حادثه به جای شکل ظاهر آن روبرو می‌شویم. در این شیوهٔ اخیر که اساساً به خاور نزدیك یا فرهنگ سامی تعلق دارد، شکلها به نمادهایی تزیینی استحاله یافتند و در جلوی پسزمینه‌ای کم‌عمق و غالباً خنثی قرار داده شدند که کمتر یا هیچ اشاره‌ای به فضای بصری نمی‌کند.

یکی از نقاط عزیمت هنر انتزاعی و نمادینِ خاورزمینِ مسیحی شده را می‌توان یك نقاشی دیواری دانست که از شهر نظامی و کوچك **دورا ـ اوروپوس** بر ساحل غربی رود فرات در قلب بین‌النهرین باستانی و مرز شرقی امپراتوری روم به دست آمده است (تصویر ۲۹۰). این نقاشی دیواری به سدهٔ دوم تا سوم میلادی یعنی دوره‌ای که این مناطق در اشغال رومیان بوده است مربوط می‌شود. جزیی که در

اینجا از نظر می‌گذرد می‌تواند تجسم یك خدمتکار و کاهنان کیش فراموش‌شده و ماقبل مسیحیِ پارت یا پالمورا (تدمُر امروزی) باشد. پیکره‌ها با نمای روبرو و به حالتی رسمی، جلوی (داخلِ؟) یك پسزمینهٔ معماری ایستاده‌اند. جامه‌هایشان به کمك خط نشان داده شده نه رنگ، و حرکاتشان آرام، تشریفاتی و موقرانه است. هر پیکره، فی‌نفسه یك کل طرح‌گونهٔ عمودی است که از پیکرهٔ مجاورش مستقل است. اندامها سبك و شناور، پاهایشان دارای رابطه‌ای گنگ با زمین و محیط معماری نشان داده شده‌اند و قاب عاجی میکائیل را که چندصد سال پیش کنده‌کاری شده بود به یادمان می‌آورند. باآنکه چیزی از معنی این مراسم تجسم‌یافته دستگیرمان نمی‌شود، احتمالاً آن را با بیشترین وضوح ممکن برای محارم راز ترسیم کرده‌اند زیرا اینان می‌توانستند نمادها و حرکات ترسیم‌شده را مانند یك تومار مصور بخوانند، تومارى که به طور افقی بر سطح دیوار رنگ‌آمیزی شده حرکت می‌کرد و تدابیر پرسپکتیوی یا عمق‌نمایانه نیز مانع حرکتش نمی‌شدند.

همزمان با شکل‌گیری شریعت مسیحی، این‌گونه تفسیر نمادین واقعیت نیز بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت و یك سبكِ ساده، تزیینی، و انتزاعیِ «بیزانسی» که در آثاری از هنرمندان خاور نزدیك مانند نقاشیهای دیواری دورا ـ اوروپوس ریشه داشت تدریجاً بر هنر مسیحی چیره شد. و باآنکه عمق‌نمایی غربی بسیار سخت‌جان بود و بارها از نو زنده شده بود، این گذار در اواسط سدهٔ ششم تقریباً تکمیل شده بود. اگر به یادمانهای یك شهر یعنی راونا بنگریم، تحول مزبور را به راحتی خواهیم دید.

راونا

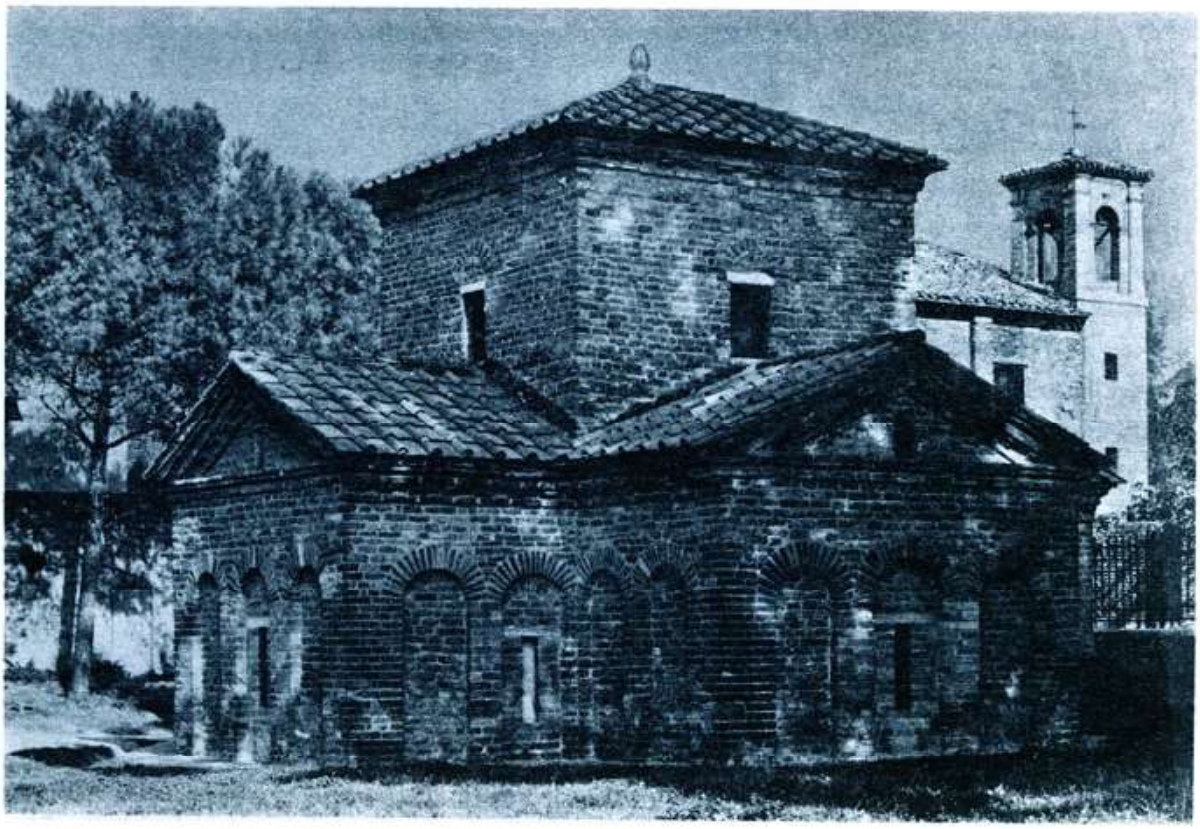
وقتی **ویزیگوتها** در اوایل سدهٔ پنجم به رهبری پادشاهشان **آلاریك**، ایتالیا را در معرض تهدید حملات خویش قراردادند، امپراتور **هونوریوس**، پایتخت امپراتوری تکه‌تکه‌اش را به **راونا**، بندرگاه باستانی رومیان بر ساحل دریای آدریاتیك و در ۱۲۰ کیلومتری جنوب ونیز انتقال داد. در این شهر که دورتادورش باتلاق و به همین علت دفاع از آن بسیار آسان بود، قدرت امپراتوری وی تا سال ۴۱۰ میلادی یعنی سقوط رم به دست **آلاریك** دوام آورد. **هونوریوس** در سال ۴۲۳ میلادی درگذشت و زمام امور حکومت را خواهر ناتنی‌اش **گالاپلاکیدیا** به‌دست گرفت. زندگینامهٔ این زن، یك داستان سراپا خشونت و ماجراجویی است. **گالاپلاکیدیا** در سال ۴۵۰ میلادی یعنی نزدیك به بیست‌وپنج سال پیش از آنکه آخرین جانشین از میان جانشینان ناتوان وی به زیر آورده شود، فوت کرد. راونا در سال ۴۷۶ به‌دست **اودواکر** افتاد و سرانجام **تئودوریك** بزرگترین پادشاه **گوتها** آن را در سال ۴۹۳ پایتخت پادشاهی **اوستروگوتها** که بیشتر کشورهای منطقهٔ بالکان و سراسر ایتالیا را در بر می‌گرفت، قرارداد. اهمیت این شهر در دورهٔ تاریخ بسیار کوتاهِ جانشینان تلخکام او رو به زوال نهاد. ولی در سال ۵۳۹ میلادی، **بلیزاریوس** سردار بیزانسی، راونا را برای امپراتور خویش یوستی‌نیانوس فتح کرد و آن را به سومین و مهمترین مرحلهٔ تاریخیش هدایت کرد. راونا پس از اتحاد دوباره با «امپراتوری» (شرقی)، «دژ مقدس» بیزانس گردید و تا دویست سال بعد جای پایی برای این امپراتوری در خاك ایتالیا شد؛ پس از این دوره، متوالیاً به دست **لمباردها** و **فرانکها** افتاد. شکوفاترین روزگار رفاه و رونق فرهنگی و اقتصادی راونا سالهای حکومت یوستی‌نیانوس یعنی زمانی بود که «شهر ابدی» رُم در اثر محاصرات، دست‌اندازیها، و غارتهای پیاپی در آستانهٔ خاموشی کامل قرار داشت.

این کرسیِ قلمرو بیزانس در ایتالیا که زیر فرمان حکام بیزانسی یا والیان رومی بود، همراه با فرهنگش، به تقلید از قسطنطنیه شکل می‌گرفت، و فرهنگ راونا بیش از فرهنگ پایتخت بیزانس (که در آن جز آثار معماری تقریباً چیزی برجای نمانده)، گذار از سبك مسیحیت آغازین به سبك بیزانسی را به روشنی در معرض دید قرار می‌دهد.

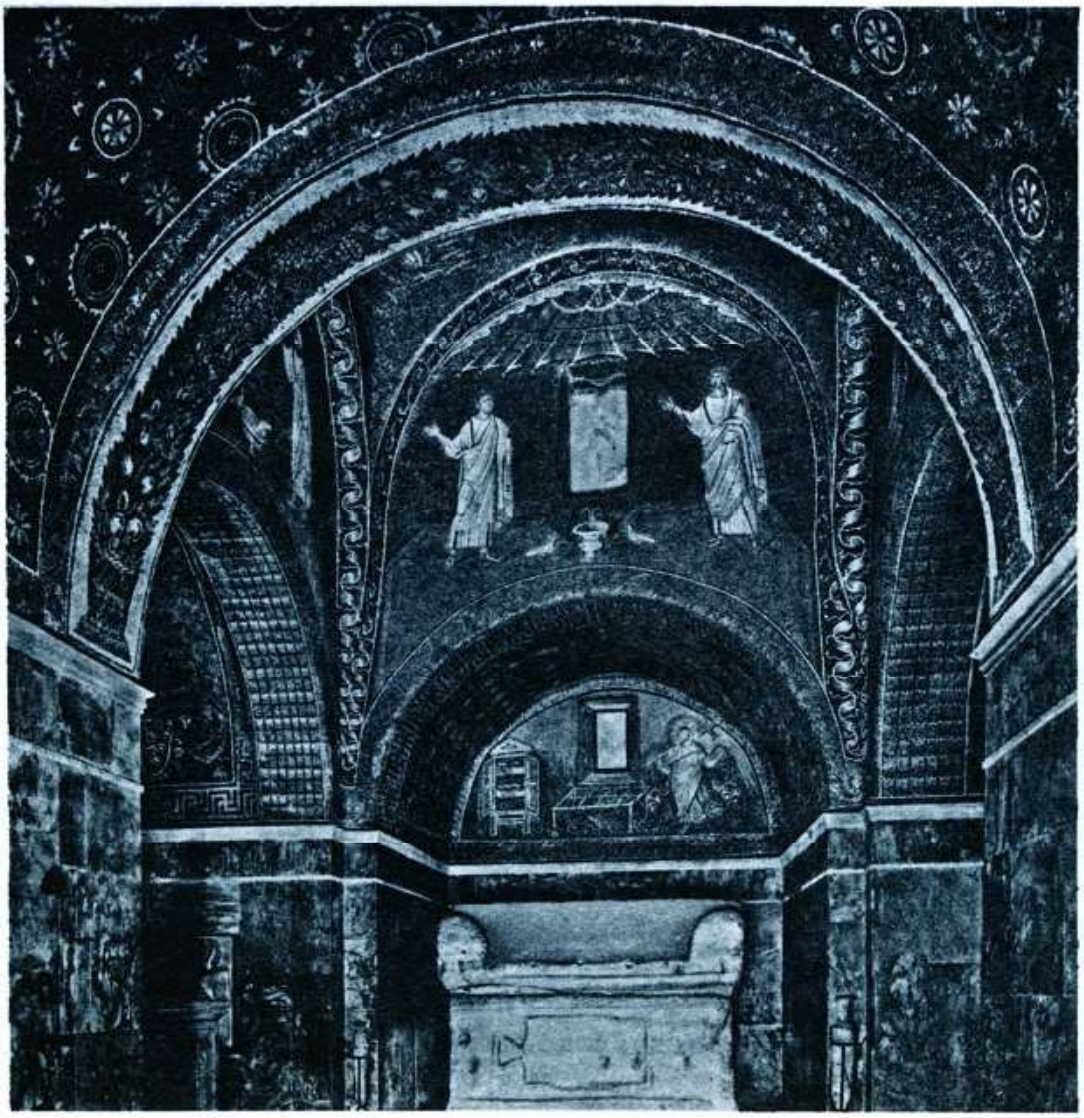
نقاط اوج و بحرانیِ تاریخ راونا پیوندی تنگاتنگ با شخصیتهای گالاپلاکیدیا، تئودوریك، و یوستی‌نیانوس دارند. هر یك از این سه، با ساختن بناهایی که تا امروز باقی مانده‌اند (شاید از معجزات باشد، زیرا راونا در جنگ دوم جهانی شدیداً بمباران شد) و راونا را به‌یکی از کاملترین گنجینه‌های موزاییکهای سده‌های پنجم و ششم در ایتالیا تبدیل کرده‌اند، مُهر خود را بر این شهر زدند. ساختمانهای عظیم راونا، مخصوصاً ساختمانهایی که یوستی‌نیانوس ساخت، بازتاب اندیشه‌هایی هستند که سرانجام شکل فرهنگ و (مطمئناً) هنر سده‌های میانه را تعیین خواهند کرد.

آرامگاه خود گالاپلاکیدیا(که اخیراً در درستی انتسابش به وی تردیدهایی ابراز شده است) یك ساختمان صلیب‌گونهٔ کوچك با گذرگاهی سقف‌گنبدی است (تصویرهای ۲۹۱ و ۲۹۲). این ساختمان که اندکی پس از ۴۲۵ میلادی ساخته شد، در اصل به هشتی ورودی کلیسای کاخی و باسیلیکایی **سانتاکروچه** که تغییرات بزرگی پیدا کرده، متصل بوده است. باآنکه نقشهٔ آرامگاه از روی صلیب لاتینی

۲۹۰ کاهنان در معیت خدمتکار، جزیی از نقاشی دیواری متعلق به معبد خدایان پالمورایی، دورا ـ اوروپوس، سده‌های دوم تا سوم ب م.



۲۹۱ آرامگاه گالاپلاکیدیا، راونا، ۴۲۵ـ۴۵۰ ب م.



۲۹۲ اندرون آرامگاه گالاپلاکیدیا.

گرفته شده، بازوهای صلیب بسیار کوتاهند و ظاهراً اندکی از امتداد بازوی مذبح یك مربع بیشتر به نظر می‌رسند. به همین علت، تمامی تأکید بر گذرگاه دراز و سقف‌گنبدی نهاده شده و آرامگاه را به یك ساختمان نقشه ـ مرکزی تبدیل کرده است. از طرف دیگر، این ساختمان کوچك و ساده، در عین حال، معرف یکی از کهن‌ترین درآمیختگیهای موفقیت‌آمیز دو نقشهٔ اولیهٔ کلیسا یعنی نقشهٔ طولی و نقشهٔ مرکزی است و ما را در مقیاسی کوچك با نوعی ساختمان آشنا می‌کند که در آینده دارای تاریخی طولانی در معماری مسیحی خواهد شد: نقشهٔ باسیلیکایی با گذرگاه سقف‌گنبدی.

پوستهٔ آجریِ ساده و تزیین‌نشدهٔ این آرامگاه، یکی از غنی‌ترین مجموعه‌های موزاییکی متعلق به هنر مسیحیت آغازین را در خود جای داده است. تمام سطوحِ داخلی بالای دیوار مرمرنما، ریزبه‌ریز، با تزیینات موزاییکی پوشانده شده است: طاقهای گهواره‌ای صحن و بازوهای صلیب با حلقه‌های گل و قابهای مدور تزیینی، چنان آراسته شده‌اند که منظرهٔ دانه‌های برف بر یك زمینهٔ آبی‌سیر را در نظر بیننده زنده می‌کنند؛ گنبد با صلیب طلایی بزرگی بر زمینه‌ای از آسمان پرستاره؛ بقیهٔ سطحها با شبیه‌سازیهایی از قدیسان و حواریون؛ و نیمدایرهٔ بالای درِ ورودی با تصویر شبیه‌سازی شده‌ای از مسیح در هیئت چوپان نیکوکار (لوحهٔ رنگی ۲۰). پیش از این نمونه‌هایی از شبیه‌سازی چوپان نیکوکار را دیده‌ایم، ولی هیچ یك این چنین شاهانه و شکوهمند نبوده‌اند. مسیح دیگر بره‌ای بر دوش نمی‌کشد بلکه با حفظ فاصلهٔ مشخصی در میان گروه گوسفندان نشسته، هاله‌ای به گرد سر و ردایی زرین و ارغوانی به تن دارد. گوسفندان در سمت چپ و راستش به طرزی هماهنگ، سه‌تاسه‌تا، پراکنده شده‌اند. ولی آرایش گروهی گوسفندان تا حدودی سست و غیررسمی است (مقایسه کنید با لوحهٔ رنگی ۲۲)، و در منظره‌ای دقیقاً تشریح شده که از پیشزمینه تا پسزمینه امتداد دارد و آسمان آبی بر بالایش دیده می‌شود، گنجانده شده است. تمام شکلها با پرده‌های متنوع ترسیم شده‌اند؛ جسمی سه‌بعدی دارند، سایه‌هاشان بر زمین افتاده، و در عمق قرار داده شده‌اند. خلاصه، این قاب تزیینی، سرشار از تدبیرهای عمق‌نمایی به شیوهٔ رومیان است و آفریننده‌اش همچنان ریشه‌های ژرفی در سنت هلنی دارد. پس از پنجاه سال، جانشینان این هنرمند، به شیوه‌ای به مراتب انتزاعی‌تر و رسمی‌تر از وی کار خواهند کرد.

تئودوریك در حدود سال ۵۰۴ یعنی کمی پس از آنکه در راونا مستقر شد، دستور آغاز ساختمان کلیسای کاخیِ مختص خودش را که یك باسیلیکای دارای سه راهروی جانبی بود و به عیسی منجی اهدا شده بود، صادر کرد. در سدهٔ نهم، بقایای جسد قدیس **آپولیناریس** را به این کلیسا انتقال دادند، و آن را از نو اهدا کردند؛ از آن به بعد کلیسای سانتاآپولیناره‌نوو نامیده شده است. تزیینات سرشار موزاییکی دیوارهای درونی صحن (تصویر ۲۹۳) در سه منطقه صورت گرفته، که دو منطقهٔ بالایی به روزگار تئودوریك مربوط می‌شوند. در فاصلهٔ بین ردیف پنجره‌های زیرگنبدی، شبیه‌سازیهایی از مطرانها و پیامبران مذکور در **عهد عتیق** دیده می‌شود و بالاتر از آنها صحنه‌هایی از زندگی مسیح و قابهای تزیینی، یك‌درمیان مجسم شده‌اند. پایین‌ترین منطقه، با موضوعاتی اصلاً آریوسی یا سیاسی تزیین شده بود. تئودوریك و گوتهای پیروش گرچه مسیحی شدند، ولی آریوسی ــ پیرو تعالیم اسقف اعظمُ آریوس ــ بودند و در نظر کلیسای ارتدوکس، رافضی به شمار می‌رفتند. پس از تسخیر راونا توسط حکام بیزانس،

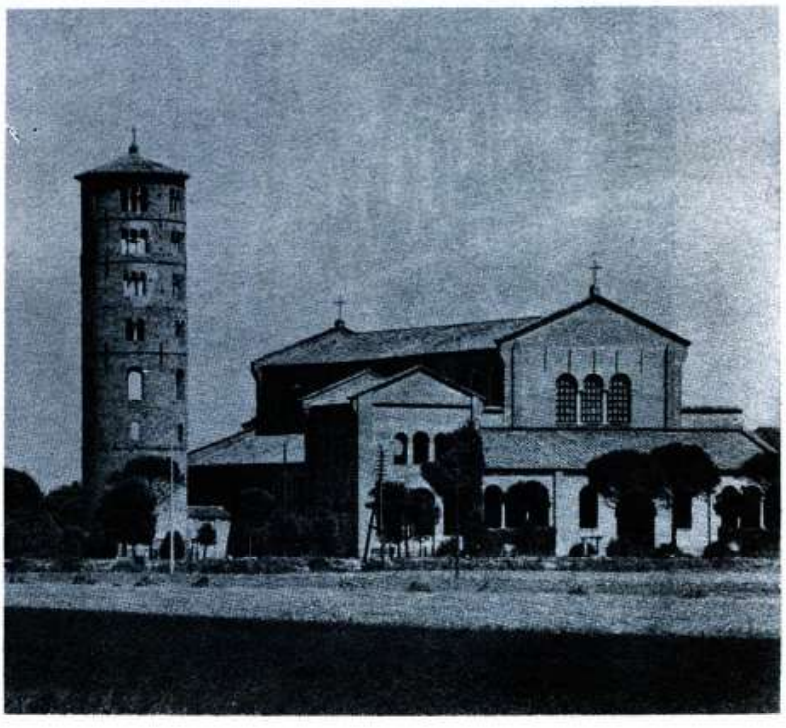
۲۹۳ صحن کلیسای سانتا آپولیناره نُوو، راونا، حدود ۵۰۴ ب م.

اسقف اعظمْ انیلوس دستور داد که تمام موزاییکهای حاوی اشاراتی به تئودوریك یا آیین آریوس برچیده شوند و ردیف طولانی قدیسان ارتدوکس به‌جای آنها کار گذاشته شود، البته ماده‌ها در یك طرف و نرها در طرف دیگر. چون انیلوس با موضوعات دو ردیف بالا مخالفتی نداشت، آنها را سالم رها کرد، و موزاییك مورد بحث ما که **معجزهٔ قرصهای نان و ماهیها** را نشان می‌دهد (لوحهٔ رنگی ۲۱) احتمالاً به سال ۵۰۰ میلادی مربوط می‌شود. این موزاییك، تغییر سبك را همچنان که از تزیین آرامگاه گالاپلاکیدیا به‌بعد رخ داده است، به خوبی مجسم می‌کند. مسیح، بی‌ریش و در ردای شاهانهٔ زرین و ارغوانی، همچنان که به حواریونش دستور می‌دهد ذخیرهٔ نان و ماهیِ افزایش‌یافتهٔ اعجازآور را در میان جمعیت انبوه مخاطب موعظه‌هایش تقسیم کنند، مستقیماً رو به بیننده ایستاده است. هنرمند کوششی برای افزودن جزییاتی بر این حادثه به خرج نمی‌دهد. بلکه بیشتر بر جنبهٔ آیینی آن و این واقعیت تأکید می‌کند که مسیح، یا عضو برجستهٔ این گروه، با یاری‌گرفتن از قدرت الهی، معجزه می‌کند. اصل موضوع معجزه، این موزاییك را در خارج از حدود زمان و حادثهٔ مزبور قرار می‌دهد، زیرا در این صحنه آنچه اهمیت دارد، حضور قدرتی برتر است که لازمهٔ نمایاندنش چیزی جز نمایش تغییرناپذیر جنبهٔ رسمی و نامتغیر نیست. این داستان با کمترین تعداد پیکرهٔ لازم برای روشن ساختن معنی بیان شده است، و پیکره‌ها در دو سوی مسیح قرار داده شده‌اند، به پیشزمینه نزدیکتر شده‌اند، و در یك قاب‌عکس کم‌عمق گذاشته شده‌اند که به وسیلهٔ پرده‌ای زرین درست در پشت سر پیکره‌ها از آنها جدا شده است. محیط منظره، که با وضوح تمام توسط هنرمندی که برای گالاپلاکیدیا کار می‌کرد توصیف شده بود، در اینجا فقط با چند سنگ و بوته نشان داده شده است که پیکره‌ها را مانند دو پرانتز در خود گرفته و محاصره کرده‌اند. اشارهٔ پیشین به دنیای مادی یعنی آسمان آبی، این بار جایش را به یك زمینهٔ طلایی خنثی داده است که از این زمان به بعد رنگ ثابت و رسمی پسزمینه می‌شود. بقایای عمق‌نمایی پیشین فقط در تجسم پیکره‌های فردی ــ که همچنان سایه دارند و بخشی از حجم پیشین خود را حفظ کرده‌اند ــ دیده می‌شود. ولی سایهٔ چینهای ردای آنها باریکتر شده و به صورت خطوط نازکی درآمده است و به زودی ناپدید خواهد شد.

عصر راونا با کلیسای **سانتاآپولیناره** در شهر کلاسه به پایان می‌رسد؛ چون موزاییك‌کاری بزرگ مذبح آن، نقطهٔ اوج تکامل سبك بیزانسی است. جسد قدیس **آپولیناریس** تا سدهٔ نهم (یعنی زمان انتقالش به راونا، همچنان‌که پیشتر گفتیم) در اینجا آرمیده بود، چون او در شهر **کلاسه**، شهر بندری راونا، به شهادت رسیده بود. ساختمان کلیسای **سانتاآپولیناره** (تصویر ۲۹۴) از نوع ساختمانهای مربوط به معماری مسیحیت آغازین و باسیلیکای سه‌راهرویی است و نقشه‌ای تقریباً همانند نقشهٔ **کلیسای کاخی تئودوریك** در راونا دارد. طراحی ویژهٔ مذبح، که ترکیبی از یك اندرون نیمدایره با نمایی چندضلعی از بیرون است، مختص کلیساهای راوناست و احتمالاً ریشهٔ بیزانسی دارد. نمای بیرونی ساختمان، به رسم زمانه، ساده و بی‌تزیین بود. (برج استوانه‌ای ناقوس کلیسا بعدها ساخته شد.) تزیین درونی در این مورد به طاق نصرت و مذبح پشت آن خلاصه می‌شود. از این موزاییکها، آنکه برای تزیین نیم‌طاق بالای مذبح ساخته شده (لوحهٔ رنگی ۲۲) احتمالاً در سال ۵۴۹ میلادی یعنی تاریخ اهدای کلیسای مزبور، تکمیل شده بوده است. در این موزاییك، قاب مدور آبی‌رنگ بزرگی با یك صلیب جواهرنشان ــ نماد تبدّل مسیح ــ دیده می‌شود. درست بر بالای این قاب، دست خداوند و کبوتر از میان ابرهایی که با صلیب در یك محور قرار گرفته‌اند ظاهر می‌شوند و هر سه با هم، نماد تثلیث می‌شوند. در دو سوی ابرها پیکره‌های موسیٰ و ایلیا که در دورهٔ عید تبدّل عیسی مسیح بر وی ظاهر شده بودند، ظاهر می‌شوند؛ در زیر این پیکره‌ها سه گوسفند ــ سه حواری که مسیح را تا پای کوه تبدّل همراهی کردند ــ نمایانده شده‌اند. پایین‌تر از آنها، در میان چمنزارهای سرسبز پر از درخت، گل، و پرنده، **آپولیناریسْ قدیسِ** حامی کلیسا با دستانی گشاده ایستاده است و در دو سویش دوازده گوسفند به نشانهٔ دوازده حواری مجسم شده‌اند و همچنان‌که در صف منظمی پیش می‌روند، قاعدهٔ تزیینی شگفت‌آوری در پایین‌ترین بخش نیم‌طاق مزبور پدید می‌آورند.

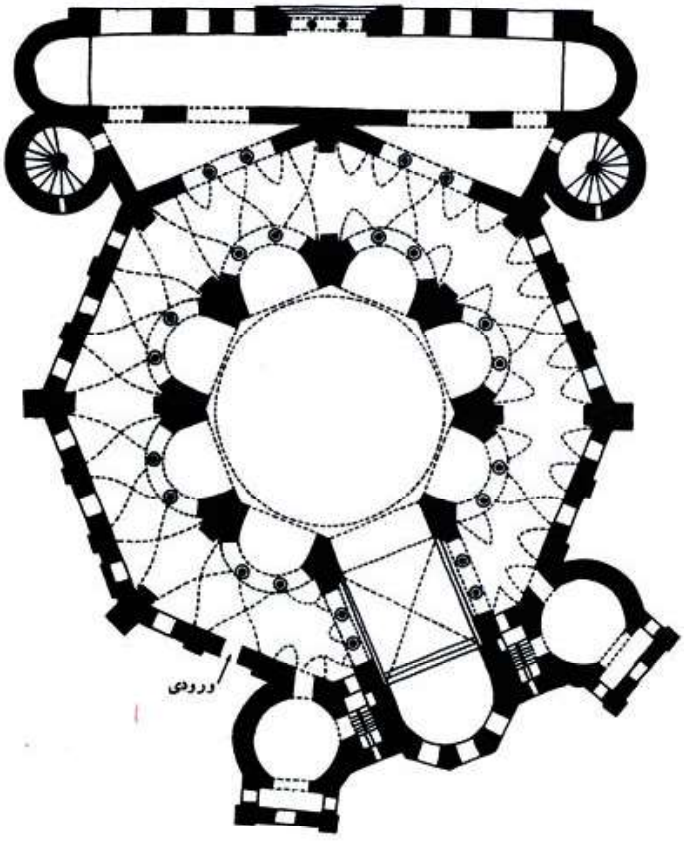
مقایسهٔ این موزاییك‌کاری با موزاییك‌کاری آرامگاه گالاپلاکیدیا (لوحهٔ رنگی ۲۰) نشان می‌دهد که چگونه سبك و نگرش هنرمند به موضوع کارش در جریان یك سده دستخوش تحول شده‌اند. در هر یك از این دو مورد، ما پیکرهٔ انسانی را همراه با چند گوسفند در قلب یك منظره می‌بینیم. ولی این‌بار، در اواسط سدهٔ ششم، هنرمند دیگر کوششی برای بازآفرینی بخشهایی از طبیعت یا دنیای مادی به خرج نمی‌دهد بلکه داستان را با نمادهایی ساده که دوشادوش یکدیگر ردیف شده‌اند، باز می‌گوید. از هرگونه انطباق یا روی‌هم‌افتادن شکلها دقیقاً خودداری شده است، و این کوششی عمدی است برای حذف هرگونه اشاره به فضای سه‌بعدی دنیای مادی و واقعیت فیزیکی. شکلها حجم‌شان را از دست داده و به صورت پایه‌هایی نیمرخ‌نما و تخت درآمده‌اند که جزییات‌شان با خطوطی در درون آنها مشخص شده‌اند. نتیجه، طرحی غنی همچون یك پردهٔ منقوش صاف است که داستان را مستقیماً و آشکارا بی‌هیچ توسلی به تدابیر عمق‌نمایانه بازمی‌گوید. سبك بیزانسی، به محملِ کمال مطلوبی برای انتقال نمادهایِ بی‌نهایت پیچیدهٔ شریعت کاملاً تکامل‌یافتهٔ مسیح مبدل می‌شود. مثلاً موزاییك مذبح مورد بحث ما معنایی به مراتب بیش از آن دارد که در وهلهٔ نخست به چشم می‌خورد. عید تبدّل مسیح ــ در اینجا به تصویر صلیب

۲۹۴ کلیسای سانتا آپولیناره در شهر کلاسه، راونا، حدود ۵۳۳ـ۵۴۹ ب م.

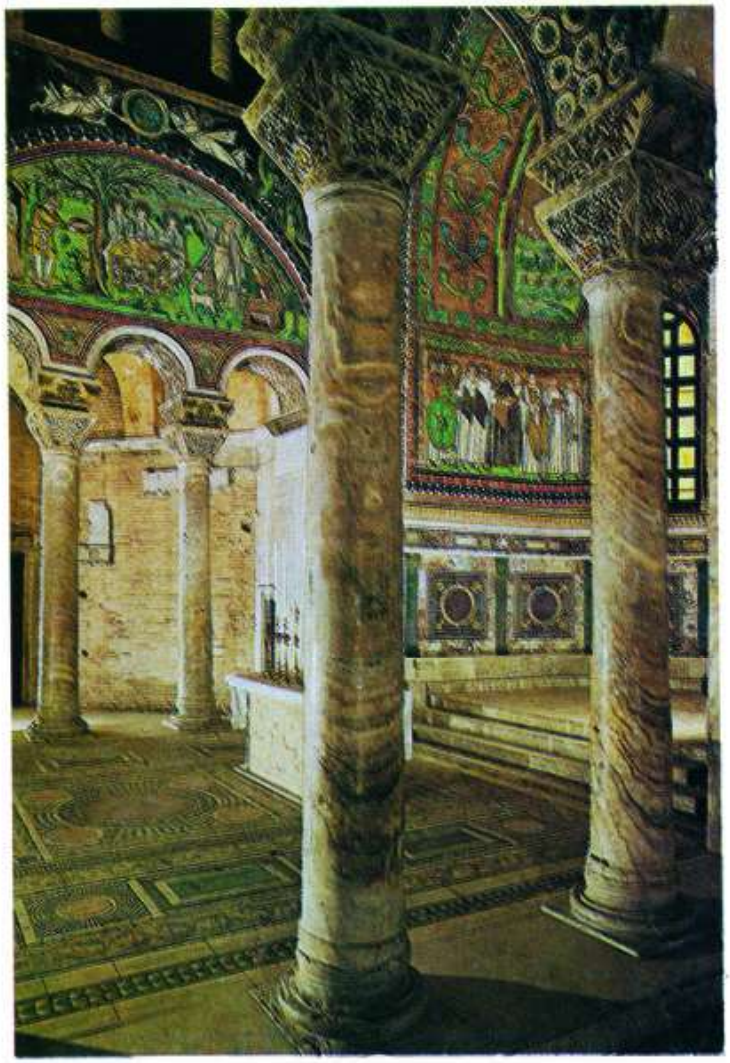


۲۹۵ کلیسای سان ویتاله، راونا، ۵۲۶ـ۵۴۷ ب م.

۲۹۶ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان ویتاله.

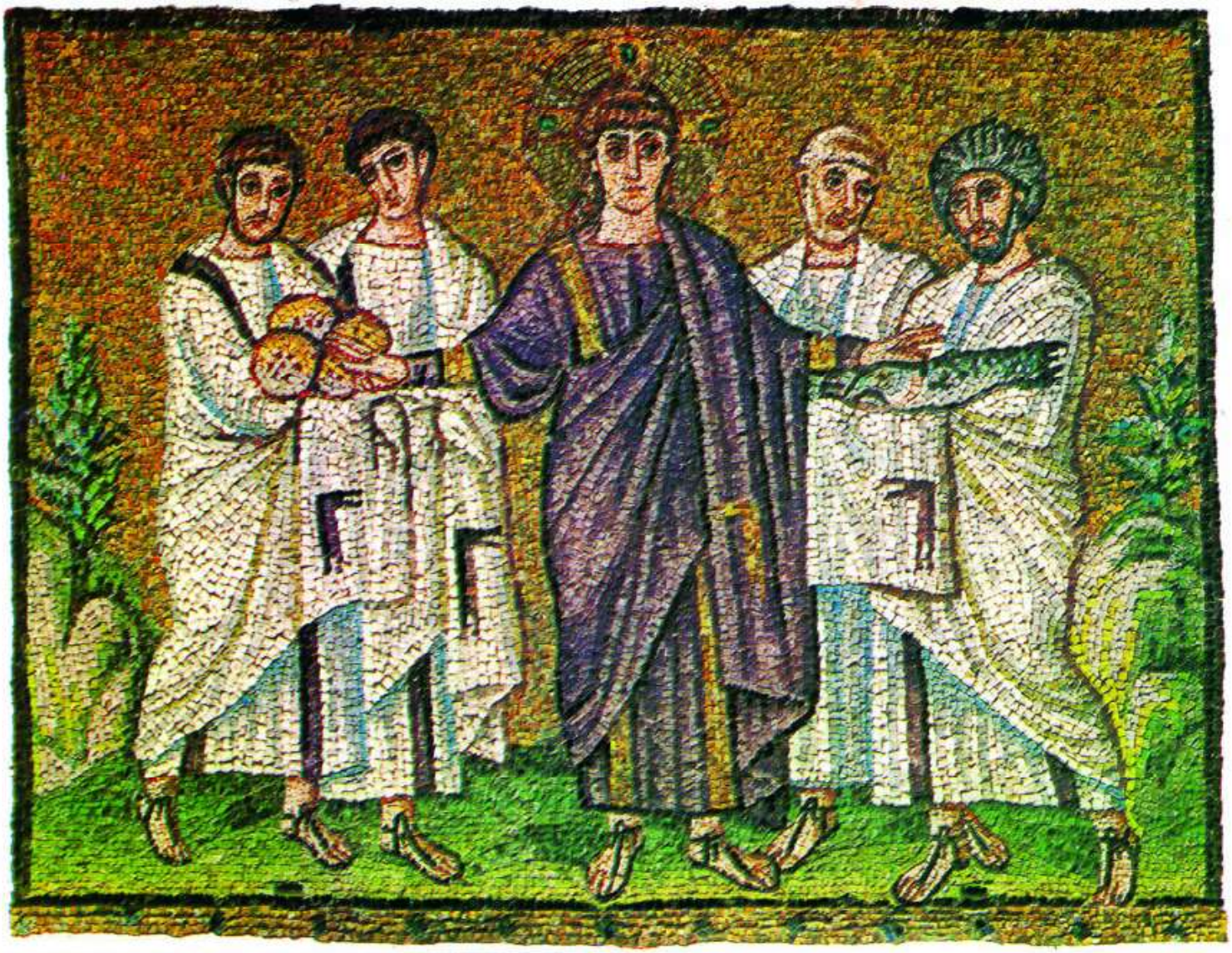


ــ نمادی از مرگ خود او، پیامدهای منجیانهٔ آن و در عین حال مرگ شهدای او ــ در این مورد قدیس آپولیناره ــ است. بره، نماد شهادت نیز هست و به طرز مناسبی برای نمایش تصویریِ حواریون شهید شده به‌کار برده شده است. کل منظره، بر بالای مذبح گسترده می‌شود: در اینجا رسم دینیِ عشای ربانی، تکرار معجزه‌آسای عمل نجات‌بخش و تجلّی‌دهنده، گرامی داشته می‌شود. در کلیساهای مسیحی، خود مذبح را که مراسم عشای ربانی در آن برگزار می‌شود، از قدیم با استخوانها و بقایای پیکر شهدا تطهیر می‌کردند؛ بدین‌ترتیب، عرفان و شهادت در یك تصور به هم می‌پیوستند ــ یعنی مرگ شهید، به تقلید از مسیح، پیروزی بر مرگ است و به زندگی ابدی می‌انجامد. تمثالهای بالای مذبح، برای چشمان مؤمن، گونه‌ای منظرهٔ الهام‌بخش در بر دارد، زیرا راه شهید برای وی باز است و پاداش زندگی ابدی در دسترس‌شان قرار دارد. سازماندهی نمادها و تمثالها به شیوه‌ای کاهنانه یا کشیش‌مآبانه صورت گرفته است و پیام طرح مزبور احتمالاً با بیشترین نیروی ممکن به مؤمنان می‌رسیده است. بالای چشم ایشان منظرهٔ یك راز بزرگ قرار گرفته و چنان آراسته شده است که «کل وظیفهٔ انسان» جویای رستگاری را کاملاً ساده و روشن می‌گرداند. البته تردیدی نیست که هنرمندانی که با هدایت کشیشان کار می‌کردند از هر تدبیری در هنر و صنعت خویش برای گویا و مفهوم کردن این اندیشه بهره می‌گرفتند؛ انسانهای مؤمن، می‌توانستند این منظره را به آسانیِ یك کتیبه بخوانند. تجلیل از شهید در زیر صلیب نقش‌بسته بر آسمان پرستاره، معنی زندگی مسیحی را با توجه به ژرفترین رمزهایش، در یك تابلوی بزرگ، مجسم می‌کرد.



لوحهٔ رنگی ۲۳. **محراب کلیسای سان‌ویتاله**، راونا، ۵۲۶-۵۴۷ ب. م.

لوحهٔ رنگی ۲۴. **مسیح در میان فرشتگان و قدیسان**، موزاییک‌کاری مذبح کلیسای سان‌ویتاله.



لوحهٔ رنگی ۲۱. **معجزهٔ قرص‌های نان و ماهیها**. موزاییکی از دیوار صحن کلیسای سانتاآپولیناره‌نُوو، راونا، حدود ۵۰۴ ب. م.

لوحهٔ رنگی ۲۲، موزاییک‌کاری **مذبح کلیسای سانتاآپولیناره** در شهر کلاسه، حدود ۵۴۹ ب. م.

۲۹۷ اندرون کلیسای سان ویتاله.

سبك بیزانسی‌که زاییدهٔ خاورمآب شدن ناتورالیسم هلنی است، با عظمتی ساختمانی و شکوهی تزیینی در موزاییکهای **کلیسای سان ـ ویتاله** (لوحهٔ رنگی۲۳) ظاهر می‌شود، که با توجه به کیفیت عالی مشترك میان این موزاییکها و بنای کلیسا، دستاوردهای عصر امپراتور یوستی‌نیانوس را نمادوار مجسم می‌کنند و نمایندگان پر ارزشِ نخستین عصر طلایی بیزانس به شمار می‌روند. **کلیسای سان ویتاله** (تصویر ۲۹۵) که اندکی پس از مرگ **تئودوریك** آغاز و در سال **۵۴۷** میلادی توسط **اسقف ماکسیمیانوس** وقف شد، از لحاظ سادگی نمای بیرون (که تا اندازه‌ای در اثر نصب یك در در دورهٔ رنسانس از شکل افتاده) و مذبح چندضلعی‌اش با دیگر کلیساهای راونا وجه مشترك دارد. ولی بدون این وجوه مشترك، ساختمانی سراپا متفاوت است (تصویر ۲۹۶). این ساختمان دارای نقشه‌ای مرکزی است و از دو هشت‌ضلعی متحدالمرکز تشکیل می‌شود که هشت‌ضلعی سقف‌گنبدیِ درونی از هشت‌ضلعی پیرامونی بلندتر ساخته شد تا امکان ایجاد یك ردیف پنجرهٔ زیرگنبدی برای تأمین روشنایی فراهم آید. فضای مرکزی با هشت جرز بزرگ تقسیم‌بندی شده است که یك‌درمیان با تورفتگیهای خمیده و ستوندار مجهز شده‌اند، به طرز برجسته‌ای به درون غلامگردش پیرامون خود کشیده شده‌اند و در طبقهٔ همکف، طرحی پیچیده و چند شاخه پدید می‌آورند. این تورفتگیها، در همبافتگی تنگاتنگی میان فضاهای درونی و برونی ایجاد می‌کند و اگر چنین نمی‌شد فضاهای مزبور صرفاً به شکل واحدهایی مستقل در کنار یکدیگر دیده می‌شدند. یك محراب با طاق مرکب، در جلوی مذبح، بر سر راه غلامگردش قرار گرفته است و نوعی ثبات محوری به نقشهٔ طبقهٔ همکف می‌دهد. لیکن جاگذاری نامتقارنِ هشتی ورودی، که تاکنون هیچ توضیح دربارهٔ زاویهٔ نامتناسب آن داده نشده است، از تأثیر این ثبات می‌کاهد. (شاید سابقاً در اینجا یك دهلیز سرگشاده به موازات خیابانی در همان جهت، ساخته شده بوده است.) غلامگردش، همچنان‌که در تصویر ۲۹۷ از نظر می‌گذرد، یك طبقهٔ دوم نیز داشته که اصطلاحاً **بالکانه** نامیده می‌شد که برای زنها در نظر گرفته شده بود و وجودش از مختصاتِ نوعیِ کلیساهای بیزانسی است. احتمالاً قالبسنگهای بالایی جرزها که بین سرستونهای نیم‌رخ‌نما ولی پر نقش و نگار و نقطهٔ اتصال قوسها قرار گرفته‌اند نیز منشایی بیزانسی دارند. این قالبسنگهای بالای جرز که به یك هرم معکوس و ناقص شباهت دارند در بیشتر کلیساهای راونا ظاهر می‌شوند (مقایسه کنید با تصویر ۲۹۳) و می‌توانند بازتابهایی بسیار انتزاعی از بخشهای اسپری باشند که معماران روم در دورهٔ امپراتوری پسین بین ستون و قوس می‌گنجاندند.

کل نقشهٔ پیچیدهٔ طبقهٔ همکف و برش عمودی کلیسای سان ـ ویتاله، نقشی بسیار بغرنج در ذهن بیننده برجای می‌گذارد. آدمی ضمن گردش در داخل این کلیسا از تنوع سرشار پرسپکتیوهای دایم‌التغییر در حیرت می‌شود. به نظر می‌رسد قوسهایی که حلقه‌حلقه بر روی قوسهای دیگر آمده‌اند، فضاهای خمیده و صاف، و شکلهای دیوار و طاق همزمان با تغییر زاویهٔ دید بیننده، دگرگون می‌شوند. نوری که از میان پنجره‌های شیشه‌مرمری می‌گذرد بر موزاییکهای درخشان و مرمرهای براقی که سطوح پیچیدهٔ این ساختمان را پوشانده‌اند می‌تابد

۲۹۸ سرستونی از کلیسای سان ویتاله.

۲۹۹ یوستی‌نیانوس و ملازمانش، موزاییک‌کاری مذبح کلیسای سان ویتاله.

و شکوهی آمیخته با وقار به آن می‌دهد، که غربی نیست و از مختصات روحیهٔ شرقی است. و به بیان درست‌تر، سرچشمهٔ الهام این کلیسا را نه در رم بلکه در بیزانس باید جستجو کرد. در قسطنطنیه، نزدیك به ده سال پیش از تکمیل ساختمان کلیسای **سان ویتاله** در راونا، یك کلیسا به دو قدیس به نامهای **سرگیوس و باکوس** اهدا شده بود، که همچون طرحی اجمالی و مقدماتی برای این کلیسا به نظر می‌رسد زیرا تلقینات و اشارات نقشهٔ آن به کاملترین شکل خود در اینجا به اجرا درآمده‌اند.

موزاییکهای زینت‌بخش محراب کلیسای **سان ویتاله** را باآنکه اندکی پیش از موزاییکهای کلیسای **سانتاآپولیناره** در شهر کلاسه ساخته شده‌اند، باید همانند خود ساختمان این کلیسا یکی از دستاوردهای درخشان هنر بیزانسی به‌شمار آوریم. تزیینات مذبح و جایگاه سرایندگانِ این کلیسا که اندکی کمتر از ده سال پس از تسلیم راونا توسط گوتها ساخته شدند، پیروزی یوستی‌نیانوس و ایمان ارتدوکس را اعلام می‌دارند. قابهای تزیینی چندگانهٔ محراب، ترکیبی یکپارچه پدید می‌آورند که یکی از موضوعاتش تصدیق روحانی حق حاکمیت امپراتور بر راونا و سراسر امپراتوری روم غربی است که راونا در آن زمان شهر عمده‌اش به‌شمار می‌رفت. موزاییکهای مذبح، مجموعه‌ای از چهره‌های گروهی‌اند که در آنها یوستی‌نیانوس روی یك دیوار و همسرش تئودورا روی دیوار دیگر شبیه‌سازی شده‌اند (تصویرهای ۲۹۹ و ۳۰۰). پادشاهان، در شبیه‌سازی از صف انعام‌دهندگان ــ بخشی از آداب نیایش به هنگامی که نان و شرابِ مراسم عشای ربانی به حضور حاضران آورده و تقدیم می‌شوند ــ با ملازمانشان مجسم شده‌اند. یوستی‌نیانوس که در لباس یك شاه ـ کشیش نمایانده شده، ظرف حاوی نان را، و تئودورا جام زرین حاوی شراب را به دست دارند. شبیه‌سازیها و نمادهایی که سراسر این محراب را پوشانده‌اند مبین یگانه اندیشهٔ رهایی انسان توسط مسیح و تکرار آن در مراسم عشای ربانی هستند. موسی، ملچیزدك، ابراهیم، و هابیل، به شکل شبیه‌سازیها یا تصورات قبلی مسیح و رهبران روحانی ایمان‌آوردگانی که پیشکشهایشان به درگاه خداوند پذیرفته شده است مجسم شده‌اند. در شبیه‌سازی ظهور دوباره (لوحهٔ رنگی ۲۴)، مسیح در حالی که بر مدار جهان نشسته و چهار رودخانهٔ بهشت در زیر پایش روانند و ابرهایی به‌رنگِ رنگین‌کمان برفراز سرش شناورند، یك حلقهٔ گل پیروزی را به **ویتالیس** قدیسِ حامی کلیسا که در اینجا توسط یك فرشته معرفی می‌شود می‌دهد. در سمت چپ مسیح، فرشتهٔ دیگری **اسقف اعظمْ اکلسیوس** را که پیهای این کلیسا در روزگار او نهاده شد و مدلی از آن را در دست دارد، به مسیح معرفی می‌کند. این ترتیب شبیه‌سازی، یادآور پیش‌گویی آخرین روزهای جهان توسط مسیح است: «و آنگاه فرزند انسان را خواهند دید که با قدرت و افتخاری بزرگ همراه ابرها می‌آید. و آنگاه او فرشتگانش را فرو خواهد فرستاد، و برگزیدگانش را از میان چهار باد، از اقصیٰ نقاط زمین تا اقصیٰ نقاط آسمان، در کنار هم قرار خواهد داد» (مرقس، باب ۱۳). چنین می‌نماید که پیشکش یوستی‌نیانوس نیز پذیرفتنی است زیرا تاجی که به سوی قدیس **ویتالیس** دراز شده به سوی او نیز که در میان موزاییك مستقلی ایستاده، دراز شده است (تصویر ۲۹۹ و لوحهٔ رنگی ۲۵). بدین‌ترتیب، حاکمیت او با برگزاری این مراسم تأیید و تصویب می‌شود؛ زیرا آنچنان‌که از اینگونه بیانات کمال مطلوب امپراتوری بیزانس برمی‌آید، عنصر سیاسی و مذهبی در این مراسم با هم یکی می‌شوند:

۳۰۰ تئودورا و ملازمانش، موزاییک‌کاری کلیسای سان ویتاله.

> در فضای بیزانس، امپراتور مسیحی در لباس یك کشیش اعظمِ مسیح‌گونه ظاهر شد و... اصول حکومت وی به نظر می‌رسید که به شکل نمادین در این مراسم مذهبی مجسم شده است. در صف شرکت‌کنندگان در عشای ربانی، او همانند ملچیزدك کشیش ـ پادشاه ظاهر شد و به نمایندگی از طرف مردم «نان و باده آورد» تا خداوند را تسکین دهد[۲].

قوانین کلیسا و قوانین دولت، که در قوانین الهی جمع آمده بودند، در وجود شخص امپراتور و حق خدا دادیش متجلی شده‌اند. امپراتوران پیش از مسیحیت به مقام خدایی رسیده بودند؛ اگر همان سنت رعایت می‌شد، پذیرش مقام خدایی برای امپراتور مسیحی نیز نمی‌توانست چندان دشوار باشد. یوستی‌نیانوس نه فقط با ردای ارغوانی امپراتورانه‌اش بلکه با هاله‌ای که به گِرد سر دارد نیز از ملازمانش متمایز شده است؛ هالهٔ مزبور از سنتهای ایران باستان است و در اصل به معنی نازل‌شدن شخص مفخم از خورشید بوده است و منشأ و مقام خداگونهٔ او نیز از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد.

آداب معاشرت و تشریفات سیاسی دربار در اینجا با تشریفات آیینی کلیسا ادغام می‌شوند. جای ایستادن یا مقام شخصیتها یا پیکره‌ها جملگی مهم است، زیرا فرمول ارجحیت مقام و سلسله‌مراتب را بیان می‌کند. یوستی‌نیانوس درست در مرکز ایستاده است. در سمت چپش اسقف **ماکسیمیانوس**، معمار سیاستِ روحانی ـ سیاسی او و یگانه مسئول تکمیل بنای کلیسای **سان ویتاله** و وقف آن در سال ۵۴۷ میلادی دیده می‌شود. نقش نام اسقف، که تنها نوشتهٔ شناسایی‌دهندهٔ این ترکیب‌بندی است، بر اهمیت مقام وی تأکید می‌کند. پیکره‌ها در سه گروه مجسم شده‌اند ــ امپراتور و کارکنانش (مسئول ادارهٔ امپراتوری)، روحانیون، و سپاهیان که سپری با رمز حرفی xp ــ همانکه در **تابوت اسقف اعظمْ تئودور** (تصویر ۲۸۹) از نظر گذراندیم ــ به‌دست گرفته‌اند. هر گروه یك سرکرده دارد، که یك پایش از پاهای کسانی که پشت‌سرش ایستاده‌اند جلوتر است (به روش انطباق). در طرز ایستادن یوستی‌نیانوس و ماکسیمیانوس، ابهام شگفت‌آوری وجود دارد؛ باآنکه به نظر می‌رسد امپراتور اندکی عقب‌تر از اسقف ایستاده، ظرف مقدسی که به‌دست گرفته با دست اسقف در یك ردیف قرار می‌گیرد، بدین‌ترتیب قدرتهای امپراتوری و کلیسا، که با جای ایستادن و حالت ایستادنشان نشان داده شده‌اند، متعادل هستند. جامی که امپراتور در دست دارد، صلیبی که ماکسیمیانوس در دست دارد، و کتاب و بخورسوزی که روحانیون ملازمش در دست گرفته‌اند، حرکتی پدید می‌آورند که از شدت حالت انعطاف‌پذیر رسمی می‌کاهد. نشانه‌ای از پسزمینه دیده نمی‌شود؛ از بیننده انتظار می‌رود پیش خود بپذیرد که این حرکت گروهی در داخل همین محرابی صورت می‌گیرد که در آن امپراتور تا ابد به‌عنوان شرکت‌کننده در آیینهای مقدس و مالك این کلیسای باشکوهِ سلطنتی و یگانه نماد حاکمیتش بر امپراتوری غربی ظاهر خواهد شد. از طرف دیگر چهره‌های ملکه تئودورا و ملازمانش در چارچوب معماری مشخصی ــ احتمالاً در هشتی ورودی کلیسای **سان ویتاله** ــ شبیه‌سازی شده‌اند. ملکه با حالتی تشریفاتی در زیر یك سایبان ایستاده و منتظر است تا به دنبال صف امپراتور و ملازمانش راه بیفتد و از درگاه پرده‌داری بگذرد که یکی از ملازمانش آن را برایش آماده کرده است. همینکه می‌بینیم او در خارج از محراب ایستاده و

2. Otto von Simson, *Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna* (Chicago: Univ., of Chicago Press, 1948), p. 35.

۳۰۱ ایاصوفیه، قسطنطنیه، ۵۳۲ـ۵۳۷ ب م.

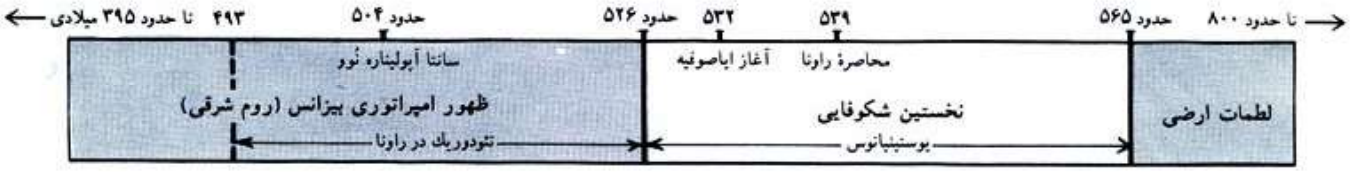
چیزی نمانده است که راه بیفتد، نشان می‌دهد که رتبهٔ او در تشریفات سیاسی دربار با رتبهٔ همسرش یکی نیست ــ حتی باآنکه شبیه‌سازی سه مجوس بر حاشیهٔ پایینی ردایش پیشکشهای آنها به مسیحِ کودك را یادآوری می‌کند و ارتباطی رمزی بین تئودورا و مریم باکره ایجاد می‌کند.

سبك پیکره حکایت از کمال‌یابی میثاقهایی در شبیه‌سازی دارد که به دورا ـ اوروپوس و پیش از آن مربوط می‌شوند. پیکره‌های بلند، باریك، گوشه‌دار و ظریف، تناسبهای نسبتاً کوته‌نمایانهٔ مختص بیشتر آثار متعلق به دورهٔ مسیحیت آغازین را از دست داده‌اند. رداهای مجلل، مستقیماً، با حالتی خشك و نازك‌نما از شانه‌های باریکشان آویخته شده‌اند؛ اندامهای زنده، غیر مادی شده‌اند و به استثنای سر، ردیفی از ارواح جدّی را می‌بینیم که بی‌هیچ صدایی در این مراسم دینی، سبك‌بالانه حرکت می‌کنند. سبك بیزانسی، این حالت روحانی را، صرف‌نظر از اینکه تنوعات فردی چگونه در چارچوب میثاقهای آن خواهند گنجید، حفظ خواهد کرد.

به‌سختی می‌توان از هنر بیزانسی سخن گفت و اصطلاح «روحانی» را به کار نگرفت. مسیحیت، که در آغاز به‌عنوان یك آیین پرستش سرّی شکل گرفته بود، سرّ را در قلب خود نگهداشت؛ حتی می‌توان گفت که شخص کشیش تدریجاً متخصصِ سرّشناسی می‌شود. فرا طبیعت‌گرایی کشیشانه‌ای که هیچ ارزش و فضیلتی برای ماده و ارزشهای مادی قائل نیست در سراسر سده‌های میانه، مخصوصاً در بیزانس ارتدوکس مسلط است و همین فراطبیعت‌گرایی روحانی است که شکل ظاهر هنر تجسمی یا پیکری بیزانس از آن سرچشمه می‌گیرد ــ هنری فاقد اندامهای یکپارچه یا سایه‌های برزمین افتاده، با فضاهای سادهٔ طلایی، همراه با پرسپکتیو بهشت که هیچ‌جا نیست و همه‌جا هست.

چهره‌های کلیسای سان ویتاله، علیرغم انعطاف‌پذیری غالب بر آنها، حالتی انفرادی پیدا کرده‌اند (لوحهٔ رنگی ۲۵)؛ لیکن این نکته فقط در مورد چهره‌های شخصیتهای اصلی صدق می‌کند و چهره‌های شخصیتهای کم‌اهمیت‌تر که در گوشه و کنار گروهها ظاهر می‌شوند از یکنواختی بیشتری برخوردارند. تردیدی نمی‌توان داشت که هدف از این گروه چهره‌های فردی در مراسم اهدای کلیسا، آفریدن تصاویری بسیار شبیه به دارندگان نقش اصلی ــ امپراتور و ملکه و مقامات عالیرتبهٔ کلیسا و دولت ــ بوده است. از روزگار پیش از استقرار مسیحیت، نصب تندیس امپراتور خداگونه در مکانهای عمومی و مقدس، به‌معنی حضور عملی او تلقی می‌شد زیرا تندیس و واقعیت را اساساً یکی می‌دانستند. برپا داشتن تندیس امپراتور «عملی بود که موقعیت را برای اعلام اطاعت مردم از وی فراهم می‌آورد»[۳]؛ و کسانی

3. Ibid., p. 28.



که به این تندیسها خیره می‌شدند یقین داشتند که احترامی مطلق به ایشان مدیون و قایلند: «با این تندیسهای پُرمخافت، پادشاهان باآنکه در بیزانسِ دورافتاده بر اورنگ شاهی نشسته بودند، عملاً در خاك ایتالیا پای نهاده بودند.»[۴]

به همین علت، نماد یا تندیس و آنچه با اینها شبیه‌سازی می‌شود، جملگی یکی پنداشته می‌شوند. درست همان‌سان که تمثال یوستی‌نیانوس یا تئودورا یا یك قدیس به‌عنوان یك شخصیت محترم شمرده می‌شوند، صلیب و بقایای مادی و یادمانهای شخصی نیز از همان احترام برخوردار می‌شوند. حتی ظروف مورد استفاده در آیینهای مذهبی به نشانهٔ حضور ملموسِ قدرتهای مقدسی که نه‌فقط روحاً بلکه جسماً نیز شفا دهنده‌اند، مورد احترام قرار می‌گیرند. این درآمیختگی واقعیت بین اشیاء و آنچه اینها نماینده‌اش هستند، در نظر انسان مؤمن، به‌قدر کافی منطقی جلوه می‌کند؛ اگر با برگزاری مراسم عشای ربانی بشود پیکر مسیح را بازآفرید، در اینصورت شبیه‌سازیهای تمام اشیای مقدس نیز باید درست همانند مدلول خودشان واقعی باشند. نمادها، تندیسها، حکایات، و اشیای تقدیس شده ــ میز و صندلیها و دیگر وسایل مورد استفاده در مراسم ــ می‌توانند فی‌نفسه مقدس و دارای قدرت روحی به‌شمار روند؛ این فرقی با ارزش جادو در نزد غارنشینان عصر دیرینه‌سنگی ندارد. هنرمندان شکارگر معتقد بودند که با معجزهٔ شبیه‌سازی، شکار را به نقطه‌ای احضار می‌کنند و بر آن چیره می‌شوند.

در راونا شبکهٔ پرتوان دولت به هدایت یوستی‌نیانوس و ماکسیمیانوس توانسته بود تمام قدرت ایمان مسیحی و اقتدار سیاسی را در گروهی از ساختمانهای عظیم درهم آمیزد و متمرکز کند. در این روند، الگویی از هنر مذهبی با قدرت مذهبی ـ جادویی آفریده شد که می‌توانست هم در خدمت کلیسا باشد هم در خدمت دولت تقدیس شدهٔ امپراتوری قرار گیرد؛ این الگو، تصویر، یا وحدت کمال مطلوب عنصر معنوی و مادی، شدیداً بر سده‌های میانه در هر دو بخش شرقی و غربی مؤثر افتاد. سبك روحانی یا کشیشانهٔ بیزانس، که در راونا به مراحل کمال رسید و تحقق یافت، به‌عنوان معیار و نقطهٔ عزیمتِ شکل و مضمون هنر سده‌های میانه باقی خواهد ماند.

4. Ibid., p. 39.

بیزانس

راوانا، شهری که در ایتالیا به‌عنوان پایتخت امپراتوریْ جانشین رُم گردیده بود، پس از آنکه والی‌نشین نامیده شده و به سر پلی برای بیزانس در غرب ژرمنی شده مبدل گردیده بود، سرانجام از زیر سلطهٔ بیزانس خارج شد. تمثالهای یوستی‌نیانوس و تئودورا در کلیسای سان ویتاله که همچنان بر یکپارچگی امپراتوری دلالت می‌کردند قدرت لازم برای یکپارچه نگه‌داشتن آن را نداشتند. ولی بخش شرقی امپراتوری تا هزار سال دیگر، محکم در دست جانشینان امپراتورها ماند و قسطنطنیه دژ پرشکوه تمدن بیزانس گردید و از همانجا انوار نفوذ این تمدن به سراسر جهان تابیدن گرفت. در زمانی که حضور و وجود امپراتوری در راونا به شکلهای نمادین در معماری و هنر نمایانده می‌شد، در فاصلهٔ سالهای ۵۳۲ و ۵۳۷ میلادی کلیسای پهناور سانتاصوفیا یا کلیسای ایاصوفیه [هاگیاصوفیا] به معنی کلیسای حکمت مقدس در قسطنطنیه به‌دست دو معمار به نامهای آنتمیوس‌ترالسی و ایسیدوروس‌میلتوسی برای یوستی‌نیانوس ساخته می‌شد. این کلیسا امروزه یکی از عالی‌ترین دستاوردهای تاریخ معماری جهان به‌شمار می‌رود (تصویرهای ۳۰۱ تا ۳۰۴). ابعاد حیرت‌انگیز این ساختمان، که در بناهای غیرفلزی نمی‌توان تصورش را کرد، توجه انسان را به خود جلب می‌کند. ابعاد نقشهٔ همکف آن ۹۱×۷۲ متر، قطر گنبدش ۳۱ متر و ارتفاع گنبدش از سطح زمین نزدیك به ۵۶ متر است. از لحاظ مقیاس با ساختمانهایی که تاکنون در بررسی معماری رومِ پیش از مسیحیت و روم دوران مسیحیت دیدیم ــ پانتئون، حمامهای کاراکالا، و باسیلیکای کنستانتین ــ رقابت می‌کند. در نمای بیرونی، گنبد عظیم آن بر کل بنا مسلط است؛ ولی

۳۰۲ داخل ایا صوفیه، سیاه قلمِ چاپ سنگی اثر گاسپاره فوساتی، حدود ۱۸۵۰ ب م.

اجزا و شکل بیرونی آن پس از تکمیل بنای اولیه تاکنون شدیداً دگرگون شده است ــ با افزودن دیوارهای پشت‌بند عظیم بر طرح اصلی و چهار منارهٔ رفیع ترکی پس از پیروزی عثمانیها در سال ۱۴۵۳ و تبدیل ایاصوفیه به یك مسجد اسلامی. این بنادر سدهٔ بیستم از حالت یك بنای مذهبی درآمد و امروزه به صورت موزه در معرض دید مردم سراسر جهان قرار دارد.

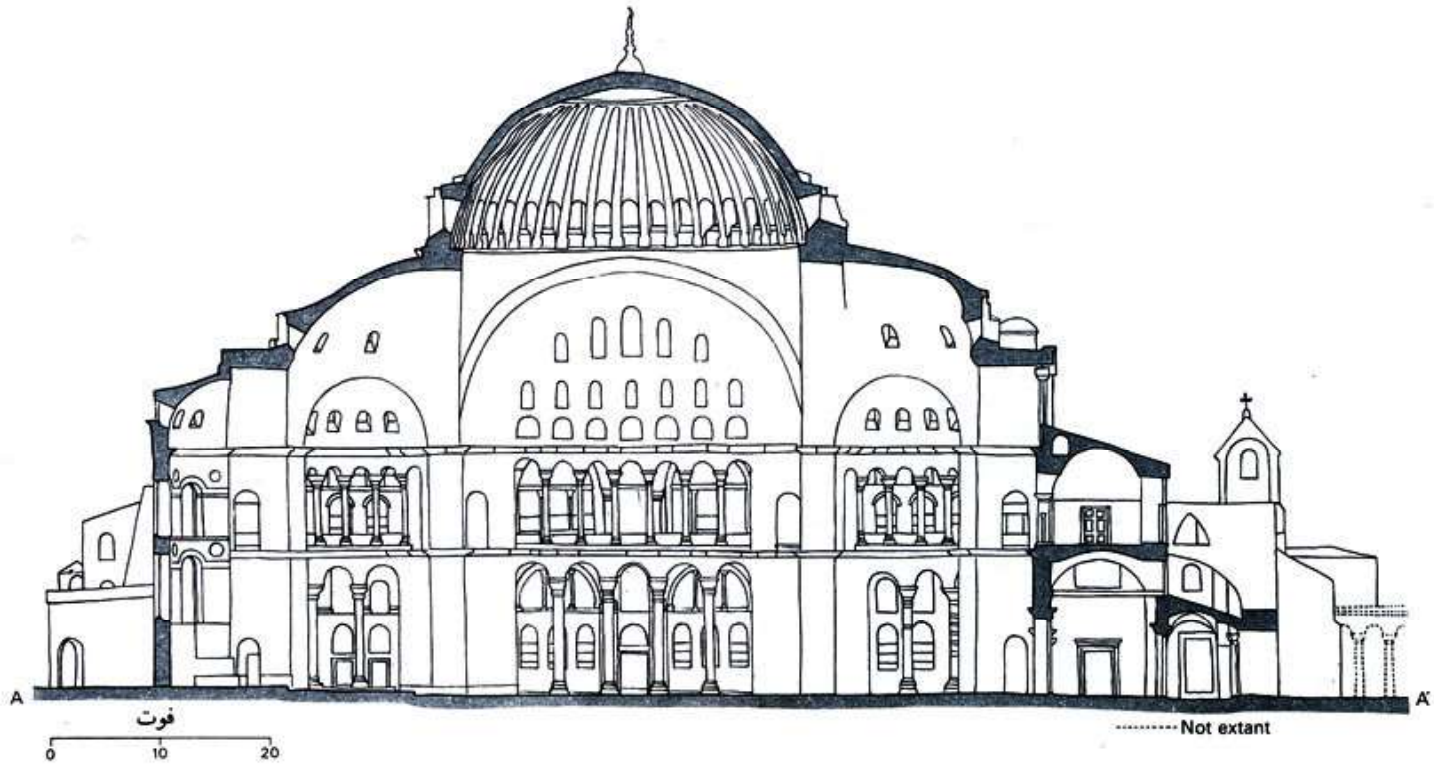
سادگی و بی‌زیوری ویژهٔ بیزانسی که در نمای بیرونی ایاصوفیه به چشم می‌خورد و عظمت آن را نیز از نظر پنهان می‌دارد، بیننده را چندان برای تماشای فضای درونی آن (تصویر ۳۰۲) آماده نمی‌کند. در نخستین گام، هر تازه‌وارد با هشتی ورودی عظیم بنا با چندین درِ ورودیش مواجه می‌شود، سپس فضای باز و گستردهٔ بالا را می‌بیند که گنبدی سبك‌بال و سایبانگونه بر فراز هاله‌ای از نوری که پنجره‌های قاعدهٔ گنبد به درون می‌فرستند به پرواز درآمده است. **پاولوسِ** شاعر که از درباریان دربار یوستی‌نیانوس بود، احساس مردم زمانه را پس از مشاهدهٔ این بنا ــ که فرقی با احساس امروزی ما ندارد ــ چنین به زبان آورده است:

> در مرکز کلیسا، و در کنار نیمدایره‌های شرقی و غربی، چهار جرز عظیم سنگی برپا داشته‌شده که از رویشان قوسهای بزرگی همانند کمانِ ایریس [الههٔ رنگین‌کمان در دین یونانی] برخاسته‌اند، که تعدادشان جمعاً چهارتاست؛ و این قوسها همچنان‌که بالاتر می‌روند، کم‌کم از یکدیگر جدا می‌شوند... و فضاهای بین آنها با مهارت حیرت‌آوری پر شده است زیرا دیوارهای منحنی از دو طرف به قوسها می‌رسند و چندان ادامه می‌یابند تا بر فراز آنها همگی یکی می‌شوند... قاعدهٔ گنبد، محکم بر قوسهای بزرگ نهاده شده است... و در بالا، این گنبد همچون آسمانی روشن، سقف کلیسا را می‌پوشاند... چه کسی می‌تواند دربارهٔ عظمت معادن مرمری که به کف و سطح دیوارهای رفیع کلیسا انتقال یافته‌اند سخن بگوید؟ مرمر سبز روشن از کارسیتوس، و سنگ رنگارنگ سرخ و سفید، یا قرمزسیر و نقره‌ای از فریگیا؛ سنگ سماق با نقاط گردپاشی‌شدهٔ درخشان؛ مرمر سبز زمردی از اسپارت و مرمری با رگه‌های خونرنگ و سفید مواج از یاسی [در رومانی کنونی]؛ سنگ قرمز رگه‌رگه از لیدیا، و مرمر زعفران‌رنگ از کوههای مورس، و سنگ سلتی مانند شیری که بر سطحی سیاه و براق ریخته باشند؛ به‌اضافهٔ سنگ عقیق‌نما با ظاهری که گویی در میانش ذرات طلا همچون ستاره‌هایی سوسو می‌زنند، و مرمر سبز روشن از سرزمین اترکس، با سطحی از ذرات درخشان...

گنبد ایاصوفیه بر روی چهار طاسچه قرار گرفته است. در ساختمان طاسچه‌ای (تصویر ۳۰۵) ــ که ظاهراً پس از سالها آزمایشگری توسط معماران خاور نزدیك و کمك بیزانس به مهندسی معماری ابداع شد ــ گنبد بر روی گنبد دومی قرار می‌گیرد که در واقع بزرگتر از آن است و بخش بالایی به‌اضافهٔ چهار جزء گرداگرد لبهٔ گنبد از آن حذف شده‌اند ــ و این چهار جزء اخیر به شکل چهار قوس یا طاقی درآمده‌اند که سطوح‌شان به هم می‌پیوندند و تشکیل یك مربع می‌دهند. ساختمان طاسچه‌ای با منتقل‌کردن سنگینی بنا به جرزها و جلوگیری از وارد شدن آن به خود دیوار، ساختن فضای درونیِ رفیع و گشاده‌ای چون فضای درونی ایاصوفیه را میسر می‌گرداند. در تصویر داخل ایاصوفیه به‌گونه‌ای که در اینجا از نظر می‌گذرد، قوسهایی که دو تا از طاسچه‌های بزرگِ نگه‌دارندهٔ گنبد مرکزی را به یکدیگر متصل ساخته‌اند، دیده می‌شوند که بر روی جرزهای عظیمشان به یکدیگر رسیده‌اند. گنبدهای بناهای نقشه‌مرکزی پیشین ــ مانند **پانتئون، سانتاکوستانتسا**، و حتی **سان‌ویتاله** ــ از قاعده‌های مدور یا چند

۳۰۳ طاقهای ایا صوفیه.

ضلعی یك دیوار یا طاق‌بندی پیوسته رو به بالا ساخته شده بودند. روش طاسچه‌ای، راه‌حلی پویا برای مسألهٔ قرار دادن گنبدی مدوّر بر یك صحن مربع یا مستطیل‌شکل است. این روش، درآمیزی دو ساختمان از نوع نقشه مرکزی و باسیلیکای دراز را به‌گونه‌ای که در روابط ناجور میان اجزای **کلیسای مزار مقدس** (تصویرهای ۲۷۹ و ۲۸۰) دیدیم، ممکن ساخت. ایاصوفیه با درآمیزی موفقیت‌آمیز این انواع، به صورت یك باسیلیکای گنبددار یا پایان موفقیت‌آمیز و بی‌مانندِ چندصد سال آزمایشگری در معماری کلیسای مسیحی درآمده است. لیکن نیروهای پیشرانهٔ ساختمان طاسچه‌ای آن، افزودن عناصر دیگری را ضرور می‌گرداند: جرزهای عظیم دیواری در شمال و جنوب، و نیم‌گنبدهای شرقی و غربی که نیروی پیشرانه‌شان به نوبهٔ خود به گنبدهایی بازهم کوچکتر (تصویر ۳۰۳) منتقل می‌شود؛ این گنبدهای کوچکتر بر بالای تورفتگیهای ستونداری ساخته شده‌اند که جلوه‌ای منحنی‌وار به طرح داخلی بنا می‌دهند و کلیسای **سان‌ویتاله**، را به‌یاد می‌آورند. در اینجا نیز فضای پهناور، چشم‌اندازهای متنوع، و سطوح پرده‌مانند و تزیین‌شده، همانند کلیسای **سان‌ویتاله**، خطوط بنا را می‌پوشانند. طاق‌بندیهای صحن و بالکانه‌ها هیچ نقش کارکردیِ واقعی ندارند؛ بلکه، مانند دیوارهایی که توسط همین عناصر شکافته شده‌اند، فقط بخشی از یك مادهٔ «پرکنندهٔ» شکننده بین جرزهای بزرگ به‌شمار



۳۰۴ نقشهٔ ساختمانی (چپ) و برش عمودی (بالا) بنای ایا صوفیه. (از روی طراحیهای وان نیس و آنتونیدس.)

می‌روند. از لحاظ ساختمانی، ایاصوفیه باآنکه ممکن است به دلیل بزرگی مقیاس و شکوهش از معماری رومی ملهم بوده باشد، سازماندهی دیوارها و ستونهایش به‌هیچ‌وجه رومی نیست. همین که می‌بینیم آنچه در ایاصوفیه ظاهراً دیوار به نظر می‌رسد در واقع یك جرز پنهان (و به ندرت کافی) است نشان می‌دهد که معماران این بنا، به عظمت ساختمانی رومی به‌عنوان یك **معلول** نگاه می‌کرده‌اند و اصول ساختمان‌سازی رومی را مستقیماً به کار نمی‌بسته‌اند.

آنچه نخستین بازدیدکنندگان ایاصوفیه و بازدیدکنندگان نسلهای بعد را شگفت‌زده می‌کرد نور درونی آن و تأثیرش بر روحیهٔ آنها بود. چهل پنجرهٔ قاعدهٔ گنبد، این تصور را در بیننده ایجاد می‌کنند که گنبد مزبور بر همان نوری تکیه دارد که از میان پنجره‌ها به درون می‌تابد، به‌طوری که یکی از تماشاگران آن زمان در توصیف گنبد مزبور گفته است ــ به نظر می‌رسد که این گنبد با «زنجیری طلایی از آسمان» آویخته شده است. **پروکوپیوس** تاریخ‌دان روزگار یوستی‌نیانوس نوشت: «هر کس می‌گوید که روشنایی داخل این بنا از نور خورشید تأمین نمی‌شود بلکه فراوانی نور داخل این زیارتگاه او را به این تصور می‌اندازد که نور از منبعی در داخل آن تأمین می‌شود.» **پاولوس**، که پیشتر نیز بخشی از سخنانش را نقل کردیم، گفته است: «روی طاق‌بندی با چندین مربع طلایی پوشانده شده است، و از همین‌جاست که امواج نور به درون می‌تابند و چشمهای تماشاگران را چنان خیره می‌کنند که به ندرت جرأت می‌کنند سرشان را بالا بگیرند و به منبع نور نگاه کنند.» بدین‌ترتیب، فضایی پهناور داریم که در معرض امواج سیل‌آسای نور قرار گرفته، و گنبدی مرکزی داریم که به نظر می‌رسد بر نوری تکیه دارد که از پنجره‌ها به درون می‌فرستد. نور عنصر اسرارآمیز این بناست، نوری که بر سطح موزاییك می‌تابد و می‌درخشد، نوری که از سطح مرمرها منعکس می‌شود، نوری که بر فضاهایی نفوذ و حدودشان را تعیین می‌کند، فضاهایی که خود از هرگونه تحدیدی می‌گریزند؛ نور عاملی می‌شود که به نظر می‌رسد جسم مادی را حل و به یك منظرهٔ انتزاعیِ معنوی تبدیل می‌کند. در ایاصوفیه منطق بغرنج الهیات یونانی، مقیاس بلندپروازانهٔ رومی، سنت طاق‌زنی خاور نزدیك، و عرفان مسیحیت شرقی با هم درآمیخته‌اند و ساختمان عظیمی پدید آورده‌اند که هم اوج تکامل معماری باستانی است هم اثبات قطعی پیروزی ایمان مسیحی.

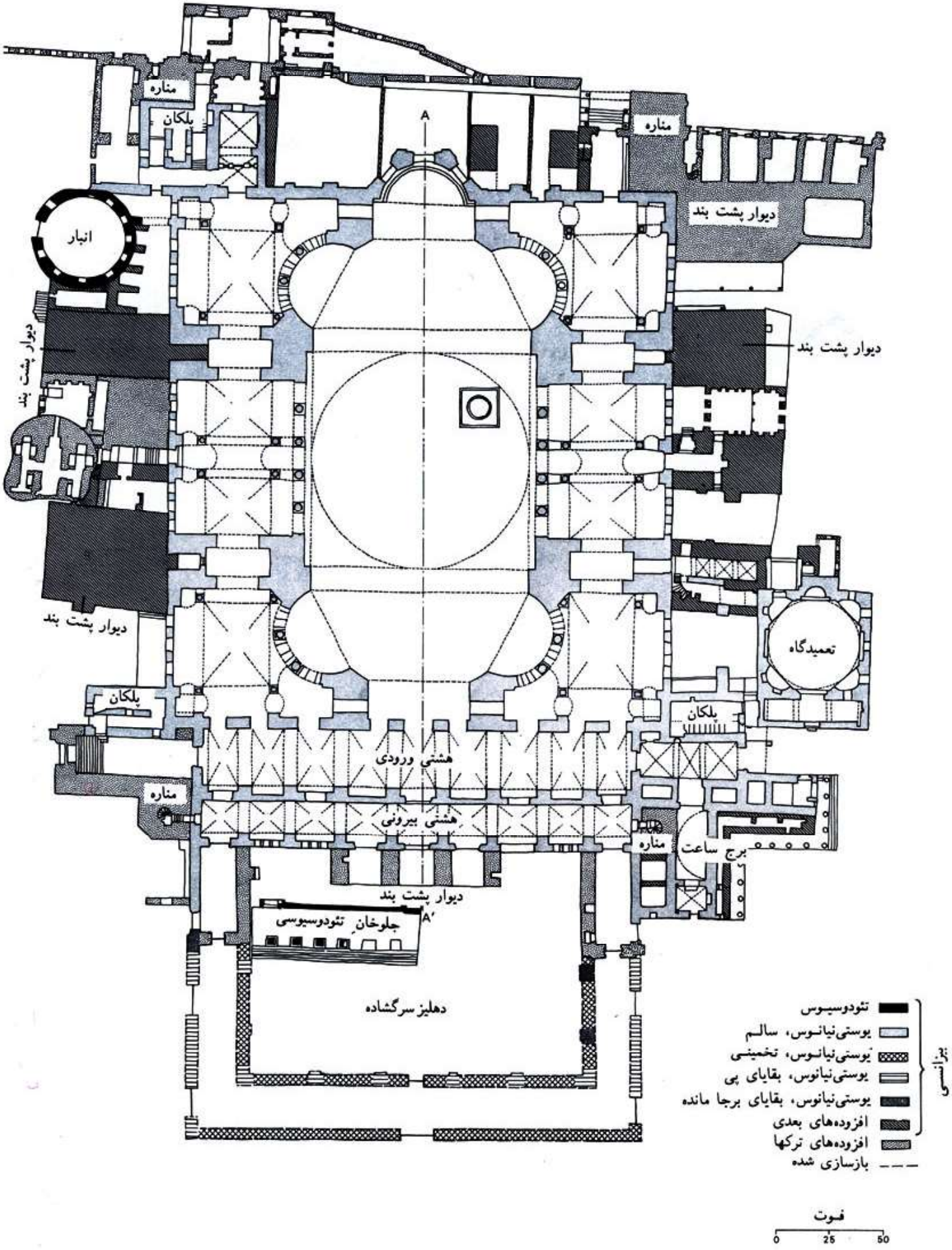
ایاصوفیه بنای چند رگهٔ بیمانندی بود که در آن باسیلیکای غربی با نقشهٔ مرکزیِ شرقی در یك طرح با هم درآمیختند (تصویر ۳۰۴) و هیچ ترکیب دیگری جانشین آنها نشد، زیرا پس از ساخته شدن ایاصوفیه، معماران شرقی تا مدت هزار سال از ساختن کلیسای دراز دست برداشتند و کلیسای نقشه مرکزی را تکمیل کردند، و در غرب، نقشهٔ باسیلیکا به طرزی آگاهانه در روزگار **کارولنژیان** از نو زنده شد.

هنر بیزانسی پسین

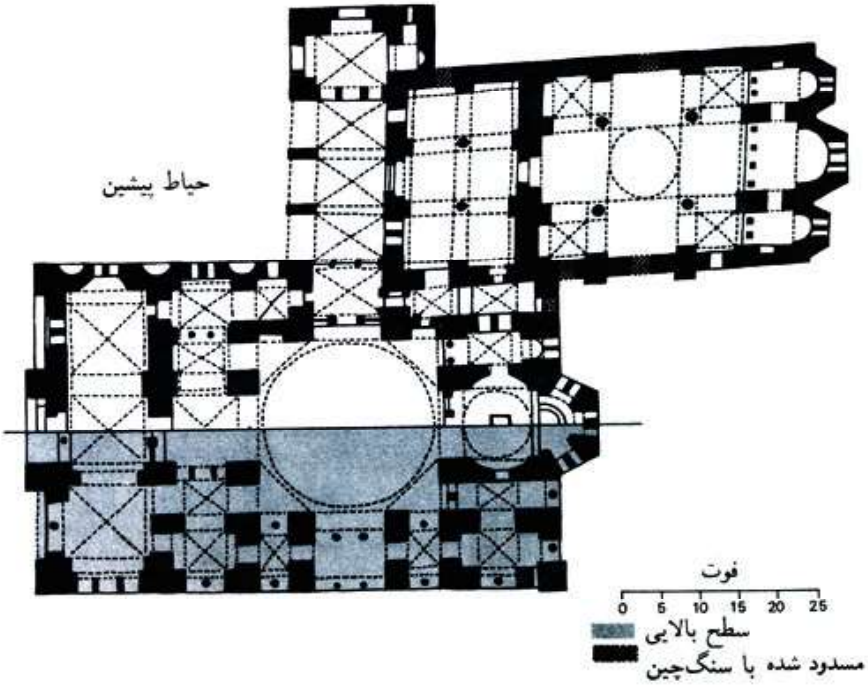
در فاصلهٔ اواخر سدهٔ دهم و سدهٔ دوازدهم، با حمایت پادشاهان مقدونی، پدیده‌ای رخ داد که **دومین شکوفایی** یا **دومین عصر طلایی بیزانس** نامیده شده است؛ در این دوره فرهنگ بیزانسی یك بار دیگر با سرچشمه‌های هلنی خود مواجه شد و تا رسیدن به سبکهای به‌ارث‌رسیده از **عصر یوستی‌نیانوس** یا روزگار **نخستین شکوفایی**، با آنها همراه شد.

معماری

در معماری، سلسله تنوعاتی در صحن گنبددار مرکزی ظاهر شد. از بیرون که بنگریم، ساختمان کلیسای نمونه‌وار دورهٔ بیزانسِ پسین، به شکل مکعبِ گنبددار (ندرتاً به شکل چهار گوش با قاعده‌ای غیر


مناره
پلکان
A
منارہ
دیوار پشت بند
انبار
دیوار پشت بند
دیوار پشت بند
دیوار پشت بند
تعمیدگاه
پلکان
پلکان
هشتی ورودی
منارہ
هشتی بیرونی
منارہ
برج ساعت
دیوار پشت بند
A'
جلوخان تئودوسیوسی
دهلیز سرگشاده
تئودوسیوس
یوستی‌نیانوس، سالم
یوستی‌نیانوس، تخمینی
یوستی‌نیانوس، بقایای پی
یوستی‌نیانوس، بقایای برجا مانده
افزوده‌های بعدی
افزوده‌های ترکها
بازسازی شده
فوت
0
25
50

۳۰۵ کلیساهای دیر هوسیوس لوکاس، فوسیس، یونان: کلیسای کاتولیکون، حدود ۱۰۲۰ ب م. (چپ)، و کلیسای تئوتوکوس، حدود ۱۰۴۰ ب م. (راست).



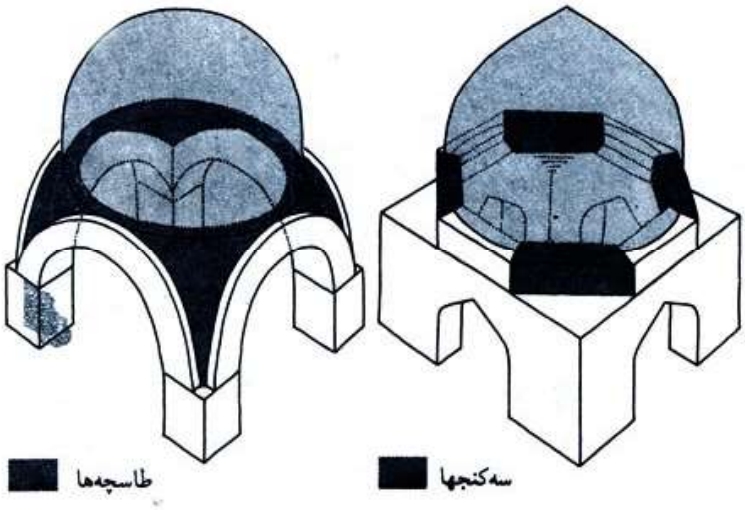
۳۰۶ نقشه‌های کلیسای کاتولیکون (پایین)، و کلیسای تئوتوکوس (بالا).

مربعی) است، و مکعب بر روی گونه‌ای استوانه یا تنهٔ مدور نهاده شده و بالا رفته است. کلیساها کوچك، عمودی و چهار شانه‌اند و برخلاف ساختمانهای پیشینِ بیزانسی، سطوح دیوارهای بیرونی‌شان با نقش برجسته تزیین شده‌اند. در کلیسای **تئوتوکوس** (تصویرهای ۳۰۵ و ۳۰۶) که در حدود ۱۰۴۰ میلادی در **هوسیوس لوکاس** یونان ساخته شد، می‌توان شکل یك صلیب گنبددار را دید که چهار بازوی هم‌اندازه یا چهار بازوی طاق‌دار («صلیب یونانی») دارد. طرح معماری بیزانسی در کنار این واحد، و با مضاعف‌کردن آن، فضاهای درهم‌پیچیدهٔ گیج‌کننده‌ای آفرید. در کلیسای بزرگتر **کاتولیکون** (تصویرهای ۳۰۵ و ۳۰۶) که به این کلیسا متصل است، سقفی گنبدی بر بالای یك هشت‌ضلعی محصور در یك مربع و نتیجهٔ افزودن عناصری به نام سه‌کنج ــ طاقی، تیر زیر سری، یا تیرهای حمال افقی که گوشه‌های مربع مزبور را به یکدیگر وصل می‌کنند ــ زده شده است (تصویر ۳۰۷). این ترتیب کار، گسترش هوشیارانهٔ طرحهای قدیمی‌تری چون نقشهٔ مدوّر **سانتاکوستانتسا**، نقشهٔ هشت‌گوش **سان‌ویتاله**، و گنبد متکی بر طاسچه‌های روی یك مربع در کلیسای ایاصوفیه است. هستهٔ مرکزی کلیسای **کاتولیکون** در داخل دو راستگوشه قرار گرفته و راستگوشهٔ بیرونی در حکم دیوارهای بیرونی آن است. بدین‌ترتیب در نقشهٔ طبقهٔ همکف، از مرکز به خارج، یك مجموعهٔ دایره ـ هشت‌ضلعی ـ مربع ـ مستطیل دیده می‌شود که اجزایش ارتباط متقابل بسیار پیچیده‌ای با یکدیگر دارند.

ارتفاع داخل کلیسای **کاتولیکون** بازتابی از نقشهٔ بغرنج آن

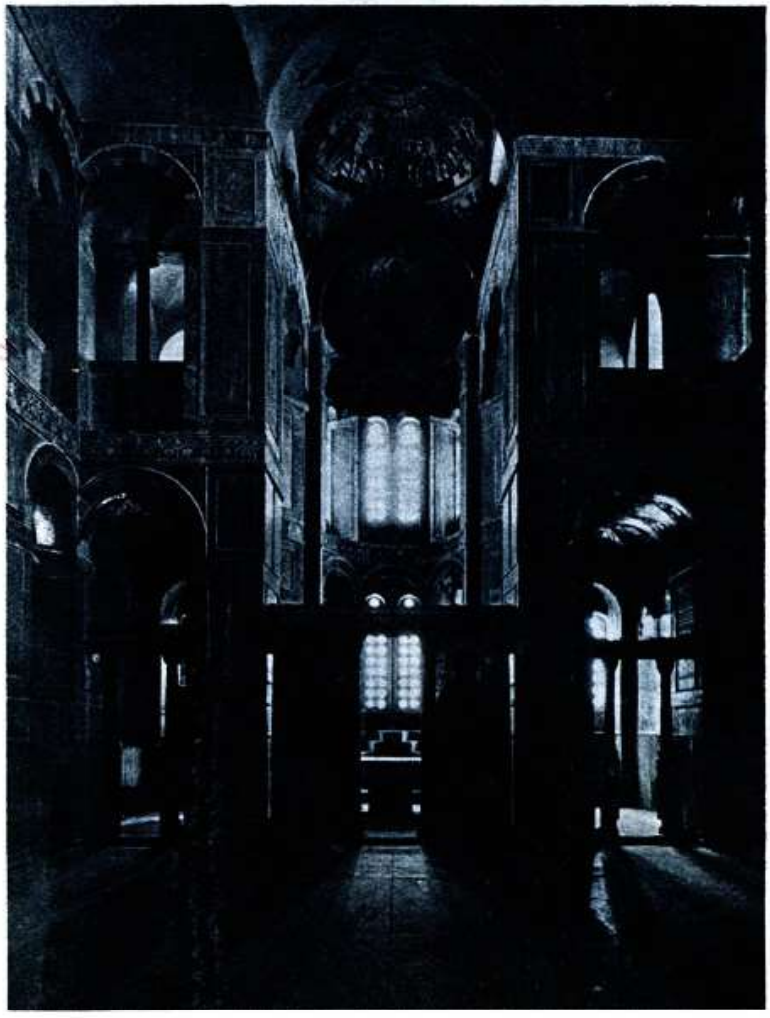
است (تصویر ۳۰۸). این کلیسا نیز همانند ساختمانهای پیشینِ بیزانسی، فضا و سطح، نور و تاریکی را به یك راز تبدیل می‌کند. فضای بلند و باریك درونی این کلیسا ما را بر آن می‌دارد که نگاهمان را به نقاط بالا متمرکز کنیم و به اطراف بچرخیم: «تأثیر کلی فضای درونی، القای زیبایی فوق‌العادهٔ ناشی از تداخل پیچیدهٔ عناصر بلند و کوتاه، فضاهای هسته‌ای و کمکیِ دارای مناطق نورگیر روشن، کم‌نور و تاریك است.»[6] بدین‌ترتیب به نظر می‌رسد که معماری بیزانسیِ میانه و پسین در صدد آفریدن فضاهای درونی پیچیده‌ای بوده‌اند که در سطوح بالاتر به گنبدهایی چندگانه منتهی می‌شوند؛ این گنبدها، در نمای بیرونی، ترکیبهایی تماشایی با شکلهای مدوّر پدید می‌آورند که پرسپکتیوهای جابه‌جا شونده، به طرز برجسته‌ای در نظر بیننده زنده می‌کنند. نقشهٔ کلیسای باشکوه **جواریون** که در روزگار یوستی‌نیانوس ساخته شد و اکنون اثری از آن برجا نمانده است، در **کلیسای سان‌مارکوی** ونیز که به تقلید از آن ساخته شده، انعکاس یافته است (تصویرهای ۳۰۹ تا ۳۱۱). بنای اصلی کلیسای **سان‌مارکو** که به سدهٔ یازدهم مربوط می‌شود، در سطوح پایین، با افزوده‌های رومانسك و گوتیك، تغییر هیئت یافته است. ولی نقشه یا منظرهٔ هوایی گنبدها که در امتداد صلیبی با بازوهای برابر (این بار نیز صلیب یونانی) آرایش گرفته‌اند، ناگهان منشأ بیزانسی آن را آشکار می‌سازد. پوسته‌های بنایی شدهٔ درونی گنبدها با شکلهای برآمده، چوبی، و کلاهخودمانندی پوشیده شده‌اند که سطح بیرونی‌شان با ورقه‌های مس مطلاّکاری شده است. این ورقه‌ها نه‌فقط گنبدهای درونی را محافظت می‌کنند بلکه ترکیب‌بندی پرجلوه‌ای متناسب این کلیسای بزرگ جمهوری مغرور ونیز پدید می‌آورند. ونیز، همچون راونا در ۱۲۰ کیلومتری جنوب خود، علیرغم استقلالی که در اوائل سده‌های میانه به‌دست آورده و صدها سال حفظ کرده بود، شدیداً تحت تأثیر بیزانس بود. فضای درونی کلیسای **سان‌مارکو**، همچون نقشه‌اش، اساساً بیزانسی است، هر چند مقیاس بزرگ یوستی‌نیانوسی و سکته‌های ناشی از بندهای گنبددار آن تا اندازه‌ای جزیی در اثر عناصر رومانسك غربی دگرگون شده‌اند. بدون تردید، طرز تأمین روشنایی و سلسله موزاییکهای روایتی آن، تماماً بیزانسی‌اند.

نفوذ بیزانس نه‌فقط در ایتالیا بلکه در سرزمینهای اسلاو و مناطقی از خاورزمین که به زیر سیطرهٔ اسلام درآمده بودند نیز پردامنه بود. بیزانس بخش بزرگی از نسخه‌های خطی، دین، و فرهنگ خود را به روسیه برد. روسیهٔ «مقدس» در سالهای پیش از انقلاب سوسیالیستی اکتبر ۱۹۱۷، وسیعاً تحت تأثیر سنتهای ــ حتی می‌توان گفت تحت تأثیر حالت روانی ـ بیزانسی بود. معماری روسیه که به‌طرز باشکوهی در سده‌های میانه تکامل یافت، دگروارهٔ ولایتیِ درخشانی از موضوعات بیزانسی است. در مسکو، در محدودهٔ دیوارهای **کرملین**، کلیسای جامع **عید بشارت** واقع شده، که در اواخر سدهٔ پانزدهم ساخته شد (تصویر ۳۱۲). شبکهٔ صلیب گنبددارِ بیزانسی در اینجا به زنده‌ترین شکل ممکن گسترش می‌یابد. گنبدها پله‌پله بزرگتر می‌شوند و به اوج پیروزمندانهٔ گنبد مرکزی با آن شکل پیازگونهٔ اختصاصاً روسی‌اش که با شکلهای کلاهخودگونهٔ گنبدهای جانبی متضاد است می‌رسند. سرپوشهای درخشان فلزی، با صلیبهایی همچون دکلهای ریز بر فرازشان، آسمان زیبای روسیه را منعکس می‌کنند و عظمت **ایمان ارتدوکس** را با یك سرود گروهی معمارانه اعلام می‌دارند.

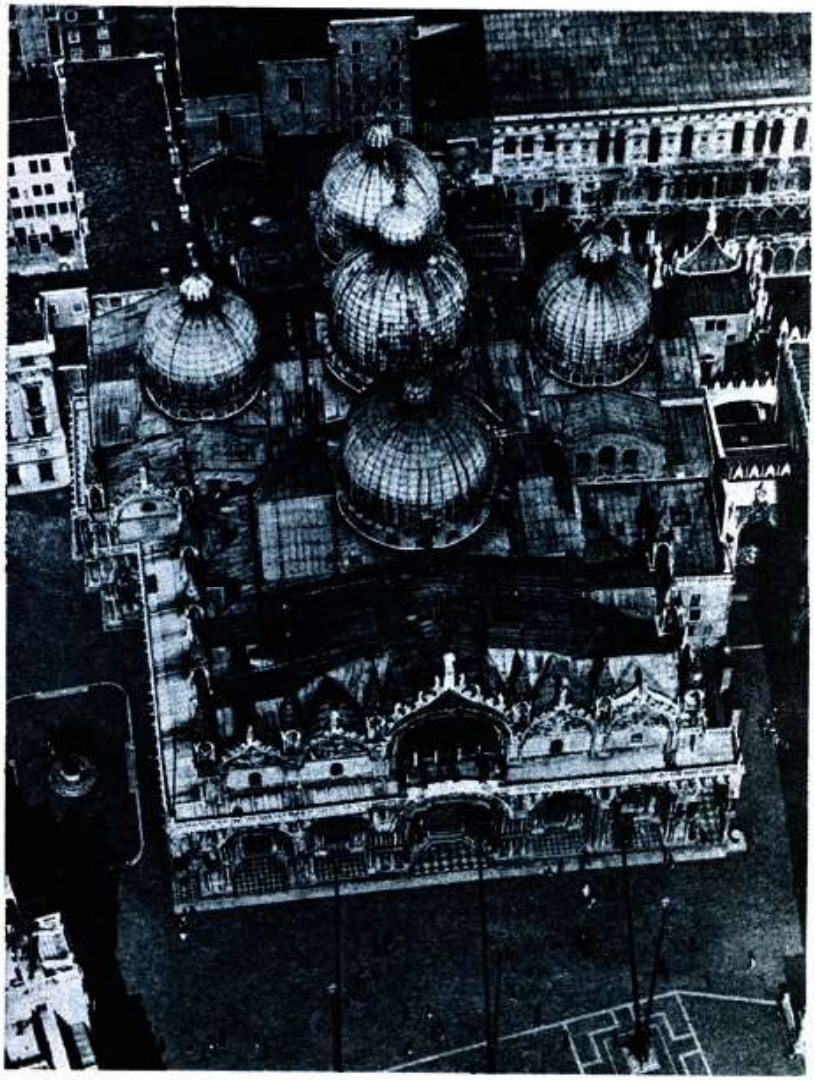


۳۰۷ گنبدهای متکی به طاسچه‌ها (چپ) و سه‌کنجها (راست).

۳۰۸ داخل کلیسای کاتولیکون (منظرهٔ رو به شرق).

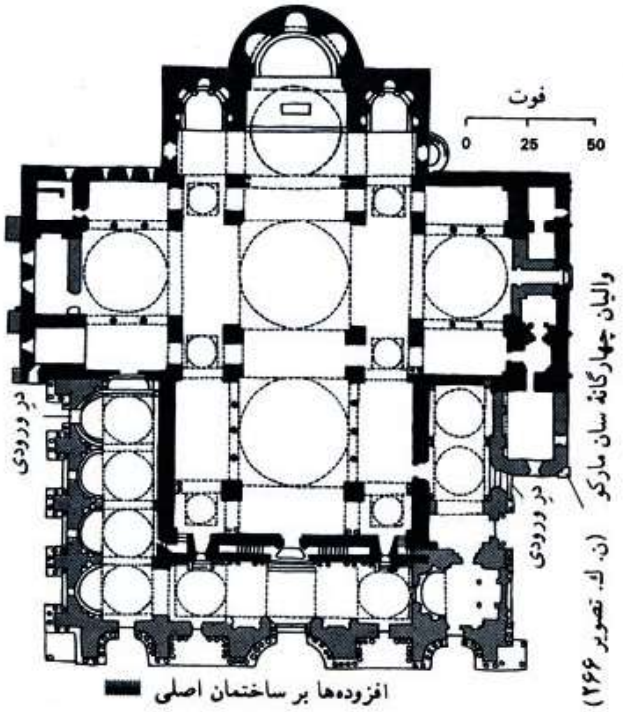


6. Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture* (Baltimore: Penguin, 1965), p. 244.



۳۰۹ کلیسای سان مارکو، ونیز، آغاز ساختمان ۱۰۶۳ ب م.

۳۱۰ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان مارکو. (به اقتباس از سر بانیستر فلچر.)



نقاشی

در حالی‌که معماری در سراسر دورهٔ حاکمیت بیزانس از رشدی تقریباً پیوسته برخوردار بود، هنرهای تجسمی (نقاشی و پیکرتراشی) در سده‌های هشتم و نهم شدیداً صدمه دیدند و موضوع مشاجرات و نفاق خشونت‌آمیزی قرار گرفتند. دورهٔ «نفاق شمایل‌شکنی» بر سر اعتبار تمثالهای مذهبی که بیش از صد سال (از ۷۳۰ تا ۸۴۳ میلادی) ادامه داشت، با پیروزی موقتی شمایل‌شکنانی پایان یافت که منع انجیلیِ تمثالهای کنده‌کاری‌شده را به معنی لفظی تفسیر می‌کردند. در سال ۷۳۰ میلادی، به فرمان امپراتور، شبیه‌سازی از تمثالهای مذهبی در سراسر امپراتوری بیزانس ممنوع اعلام شد و هنرمندان مجبور شدند یا به روم‌غربی مهاجرت کنند ــ که این فرمان در آن جاری نبود ــ یا اگر می‌خواستند در بیزانس بمانند، استعدادشان را در جهت موضوعات دنیوی که فرمان مزبور شامل حالشان نمی‌شد به‌کار گیرند. باآنکه آثار چندانی از هنرمندان مزبور باقی نمانده، می‌توان پذیرفت هنرمندانی که در زیر پوشش موضوعات دنیوی کار می‌کردند سبک کلاسیک را در مقایسه با شیوهٔ ساده و انتزاعی بیزانس، برای تجسم موضوعات مادی، به‌مراتب مناسب‌تر یافتند؛ زیرا وقتی این ممنوعیت در سال ۸۴۳ برداشته شد و شبیه‌سازی از تمثالها و موضوعات مذهبی دوباره تشویق گردید، سبکی به ظهور رسید که آمیزهٔ ظریفی از سبک تصویری هلنی و سبک انتزاعی بیزانسی است.

در صحنهٔ موزاییک‌کاری‌شدهٔ **عیسی بر صلیب** در دیوار کلیسای **دیردافنی یونان** (تصویر ۳۱۳)، سادگی، عظمت، و زیبایی کلاسی‌سیسم را می‌بینیم که به صورت ترکیب کاملی از دینداری و گیرایی بیزانسی به‌طور کامل توسط هنرمند بیزانسی جذب شده است. مسیح بر صلیب نمایانده شده است، و در دو سویش مریم باکره و یوحنا دیده می‌شوند. جمجمهٔ پای صلیب نشانهٔ **گُلگُتا** [یا جُلجُتا، محل مصلوب‌شدن عیسی] «مسکن جمجمه‌ها» است. چیزی برای تکمیل تابلو لازم نیست. مریم و یوحنا با حالت اُندوه و تسلیم و رضای تمام چنان به مسیح اشاره می‌کنند که گویی می‌خواهند معنی صلیب را برسانند. قرینه‌سازی و فضای بسته، تصوری از بی‌حرکتی و تغییرناپذیری ژرفترین راز دین مسیحی در بیننده پدید می‌آورند؛ و حضور بی‌زمانی در این صحنه، با سکوتی ناگسسته مشاهده می‌شود. این تصویر، روایت حادثهٔ تاریخیِ برصلیب‌کشیده‌شدن عیسی نیست بلکه موضوعی دعایی و فی‌نفسه مقدس است که راهبان باید با تأملی خاموشانه دربارهٔ رمز **قربانی شدن** یا فداکاری مسیح، به آن بنگرند. این پیکره‌های متعلق به **دومین عصر طلایی هنر بیزانس** باآنکه درازتر از معمول نمایانده شده‌اند، ساخت ارگانیک خود را تا درجهٔ شگفت‌آوری بازیافته‌اند، مخصوصاً در مقایسه با پیکره‌های مربوط به دورهٔ **یوستی‌نیانوس** (تصویرهای ۲۹۹ و ۳۰۰) بازیافته‌اند. سبک کار، انطباق استادانه‌ای از کیفیات مجسمه‌وار بر سبک خطیِ بیزانسی است.

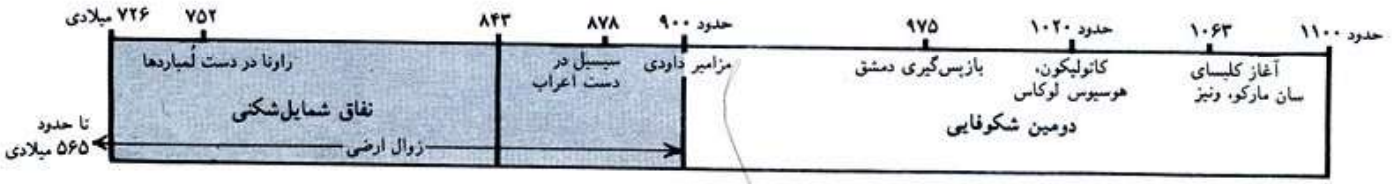
درازنمایی پیکره‌های قدیسان برای تأکید بر ماهیت غیر جسمانی

۳۱۱ اندرون کلیسای سان مارکو (منظرهٔ رو به شرق).

۳۱۲ کلیسای جامع عید بشارت، مسکو، ۱۴۸۲ـ۱۴۹۰ ب م.

و معنوی ایشان به شکلی که در موزاییکهای راونا از نظر گذشت، به «شیوه گزینی» نمونه‌وارِ هنر بیزانسیِ پسینْ مبدل می‌شود. نمونهٔ بارز آن، پیکرهٔ جدی و باوقار مریم در موزاییک‌کاری مذبح کلیسای جامع تورچلو ــ از جزایر اطراف ونیز ــ است (تصویر ۳۱۴). مریم با بدنی باریک، بلند، و سری کوچک، یکه‌و تنها، پیروزمندانه، در بهشتِ طلایی ایستاده است و به مسیحِ کودک در آغوش خویش که بر فراز دوازده حواری و کل بشریت قرار دارد اشاره می‌کند. راز **تئوتوکوس** («مادر خداوندگار») در تمثال پرهیبت او تجسم یافته است. دیدن این پیکره، الهه‌های بزرگ جهان باستان، حالت و قامت هراس‌آور و قدرتهای فوق بشری ایشان را به یاد می‌آورد. پیکره‌ای که در اینجا از مریم باکره می‌بینیم، فرزند معنوی آنان است و از هرگونه ظاهر مادی مبرا و چیزی خوابگونه است. سبک روحانی، به‌گونه‌ای که در عصر یوستی‌نیانوس و پیش از آن شاهد شکل‌گیریش بودیم، در اینجا به اوج قدرت بیان خویش رسیده است.

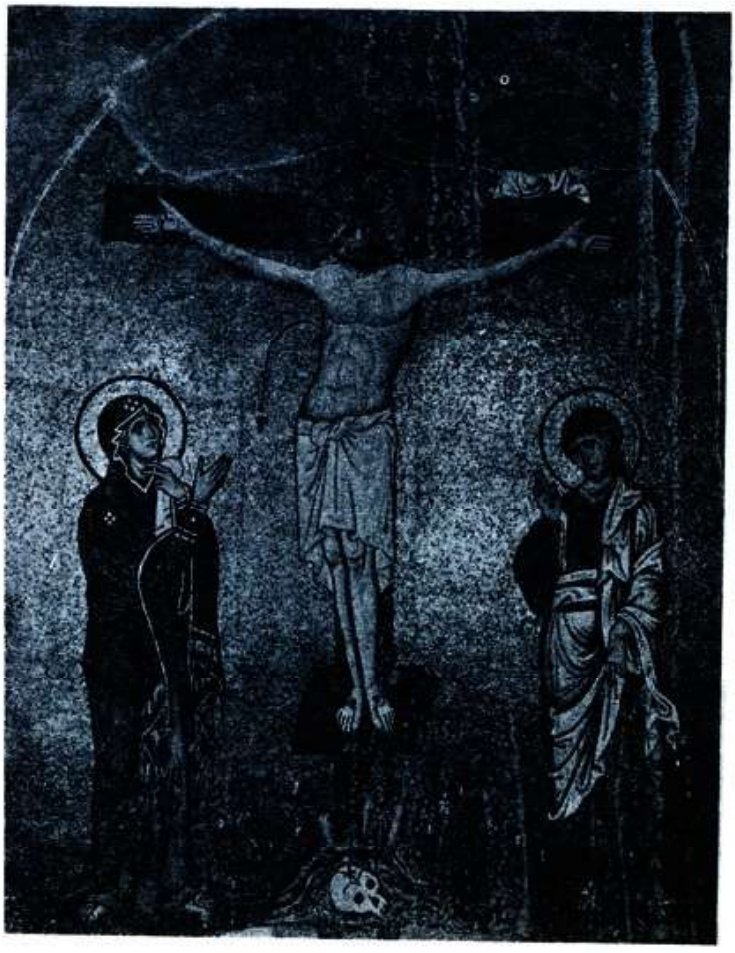
لیکن هنر بیزانسی متعلق به دوره‌های بعد نیز می‌تواند عمل پرقدرت را شبیه‌سازی کند. در یك نقاشی دیواری که اخیراً از زیر گچکاریهای طاق نمازخانهٔ مسجد کاری در استانبول به‌در آورده شده است (در سال ۱۳۲۰ ساخته شد و در اصل **کلیسای منجی** نام داشت)، باآنکه **آناستاسیس** (رستاخیز) امضا شده است، صحنهٔ نجات آدمیان از جهنم مجسم شده است (تصویر ۳۱۵). مسیح پس از مرگ بر صلیب، به جهنم نازل می‌شود، شیطان را زیر پا می‌گذارد و آدم



و حوا را نجات می‌دهد، در حالی‌که بزرگان عهد عتیق کنار ایستاده‌اند و منتظر نجات خویش‌اند. حرکت پیکره‌های مرکزی، بسیار برجسته و چشمگیر است. پیکرهٔ سپیدجامه و غرق در هالهٔ مسیح، در حالی که پدر و مادر نوع بشر را از گورهایشان بیرون می‌کشد، سرشار از نیرو نمایانده شده است. حالتهای پویای پیکره‌ها، با ردا‌های موج‌گرفته‌شان تشدید شده و بادهای برخاسته از نیرویی فوق‌طبیعی، آنها را به پیچ‌وتاب آورده است. ولی در اینجا نیز متوجه می‌شویم که چینها و تاهای دقیقاً نقاشی‌شدهٔ ردا‌ها، در چند جا می‌خواهند حیاتی از آن خود داشته باشند، همچنان‌که هنرمند دورهٔ **پیرانس پسین** از آفریدن الگوهای خطیِ محض خود این الگوها لذت می‌بَرَد. این الگوهای انتزاعیِ تزیینیِ خطی، این واقعیت را از نظر پنهان می‌دارند که هنر بیزانسی در مراحل نهایی تکامل خویش، دم‌به‌دم رئالیستی‌تر می‌شود.

در حالیکه مختصات نقاشی بیزانسی در تزیینات بزرگ ـ مقیاس دیواری شکل گرفته و نمایانده شدند، عناصر این سبک از طریق مینیاتورهای نسخه‌های خطی و نقاشیهای قابدار کوچک که عموماً

۳۱۳ عیسی بر صلیب، موزاییک‌کاری متعلق به کلیسای دیر دافنی، یونان، سدهٔ یازدهم.



شمایل نامیده می‌شوند به دنیای خارج راه یافتند. یك نمونهٔ جالب، صفحه‌ای از کتاب **مزامیر داودی نسخهٔ پاریس** که **داود درحال سراییدن مزامیر** نامیده می‌شود (تصویر ۳۱۶)؛ این نقاشی، تأکید مجددی است بر ارزشهای هنریِ گذشتهٔ کلاسیك، با اعتباری شگفت‌آور. می‌گویند این نقاشی به اوایل سدهٔ دهم یعنی دورهٔ مطالعهٔ مشتاقانه و دقیق زبان و ادبیاتِ یونانِ باستان، دورهٔ احترام‌گذاری انسان‌دوستانه به آثار کلاسیك مربوط می‌شود. این نیز کاملاً طبیعی بود که در هنر، یك‌بار دیگر از ناتورالیسم هلنیِ دنیای ماقبل مسیحیتِ حوضهٔ مدیترانه، مخصوصاً اسکندریه، الهام گرفته شود. داود، سرایندهٔ مزامیر، در حالی شبیه‌سازی شده که چنگش را به دست گرفته و بر منظرهٔ آرکادیایی پرگُلی نشسته است که مناظر نقاشیهای دیواری پومپئی را به یاد می‌آورد. او را تصویر تمثیلی **ملودی** همراهی می‌کند و دورتادورش را گوسفندها، بزها، و سگ وفادارش گرفته‌اند. **اخو** [در اساطیر یونانی از پریان کوهسار و مظهر پژواك آواهای موسیقی] از پشت یك ستون یادگاری، پنهانی می‌نگرد، و پیکرهٔ یك مرد لمیده ــ قطعاً **اردن** خدای رودخانه ــ به کتیبه‌ای اشاره می‌کند که او را به‌عنوان نمایندهٔ کوهستانهای **بیت‌لحم** نیز مشخص می‌سازد. هیچ‌یك از این پیکره‌های تمثیلی در **کتاب مقدس** ظاهر نمی‌شود؛ اینان جماعت ذخیرهٔ مناظر اسکندریه و پومپئی هستند. ظاهراً هنرمند در هنگام آفرینش این اثر، به اثر مشابهی از دورهٔ باستانی پسین یا پیش از آن می‌نگریسته و بخشی از آن را به زبان تصویری دورهٔ بیزانسیِ پسین برگردانده است. در پیکرهٔ **ملودی**، ناهمسازی مختصری میان سبك پیشین و پسین می‌بینیم. حالت نشستن، قیافه، سر، و بالاتنه‌اش تماماً هلنی است؛ نورپردازی یا اشاره و حرکت امپرسیونیستی قلم نیز هلنی است، ولی ردایی که به دور ساقهایش پیچیده الگویی از خط مستقیم دارد. اینگونه تذهیب‌کاریهای بیزانسی، بارها و بارها بر نقاشی غربی در دوره‌های رومانسك و گوتیك آغازین مؤثر خواهد افتاد.

نمونه‌ای از قاب تزیینی دعایی، نقاشی معروف **مریم ولادیمیر** (تصویر ۳۱۷) است که احتمالاً در سدهٔ یازدهم توسط هنرمندی در بیزانس نقاشی شد، به شهر **ولادیمیر** روسیه صادر شد، و سپس در سال ۱۳۹۵ میلادی به مسکو برده شد تا این شهر را از حملات مغولان در امان نگه دارد. از آنجا که این شمایلها سریعاً در اثر دود بخور و دود شمعهای نذری که در برابرشان روشن می‌کردند سیاه می‌شدند، بارها رنگ‌آمیزی می‌شدند، آنهم به‌دست نقاشان فرودست. در تابلوی مورد بحث ما فقط چهره‌ها اصل هستند، ولی نقاشی از لحاظ ترکیب‌بندی چهرهٔ مریم با آن بینی دراز و مستقیم و دهان کوچکش، و از لحاظ فراگیری تزیینی خط کرانی پیوسته‌ای که هر دو پیکره را در خود محصور کرده و سایهٔ نیمرخ نمای تختی بر یك زمینهٔ طلایی پدید آورده است، سجایای بیزانسی‌اش را حفظ کرده است. شمایلها که به‌راحتی قابل حمل و نقل بودند و در همه‌جا از آنها نسخه‌برداری می‌شد، سبك بیزانسی را در سراسر منطقهٔ بالکان و روسیه اشاعه دادند و در روسیه، شمایل‌نگاری تا چند صد سال رونق داشت و بر عمر این سبك تا مدتها پس از سقوط امپراتوری بیزانس در سال ۱۴۵۳ میلادی افزود.

۳۱۴ مریم با حواریون، موزاییک‌کاری مذبح کلیسای تورچلو، سدهٔ یازدهم.

هنر اسلامی

در سال ۶۲۲ میلادی، حضرت محمد (ص) از مکه به مدینه النبی («شهر پیامبر»، مدینهٔ امروزی) هجرت کرد. عصر اسلام[۷] نیز از تاریخ همین هجرت آغاز می‌شود.

در طی سدهٔ بعدی، دین جدید با سرعت بی‌سابقه‌ای از عربستان یا نخستین خاستگاهش به سراسر خاور میانه و از آنجا تا درهٔ سند و در سمت غرب از سراسر شمال افریقا تا **اقیانوس اطلس** گسترش یافت. تا سال ۶۴۰ میلادی کشورهای سوریه، فلسطین و عراق با نام اسلام به تصرف جنگجویان عرب درآمدند. در سال ۶۴۲ میلادی، ارتش بیزانس اسکندریه را تخلیه کرد و این سرآغاز تسخیر مصر سفلی به‌دست مسلمانان بود. تا سال ۷۱۰ میلادی سراسر شمال افریقا به تصرف سپاهیان اسلام درآمد و ارتش اسلام از **تنگهٔ جبل‌الطارق** گذشت و داخل اسپانیا شد. در سال ۷۱۱، پیروزی مسلمانان در شهر **خرث‌دلافرونترا** ظاهراً دروازه‌های تمام سرزمینهای اروپای غربی را به روی مسلمانان گشود. تا سال ۷۳۲ مسلمانان به شمال **پواتیه** در فرانسه رسیده بودند؛ در اینجا ارتش فرانکها به فرماندهی **شارل‌مارتل** پدربزرگ **شارلمانی**، در برابر ایشان ایستاد و پیروز شد. باآنکه مسلمانان به حملات خویش در فرانسه ادامه دادند، نتوانستند دامنهٔ

۷. اسلام یا «پرستش انحصاری خدای یگانه (الله)» نامی بود که حضرت محمد به دین جدید خویش داد. در زبان انگلیسی، دین اسلام را با واژه‌های Muhammadan ،Mohammedan (دین محمدی) و Muslim یا Moslem (مسلم) نیز توصیف می‌کنند.

۳۱۵ نجات آدمیان از جهنم، نقاشی دیواری از مسجد کاری، استانبول، حدود ۱۳۱۰ـ۱۳۲۰ ب م.

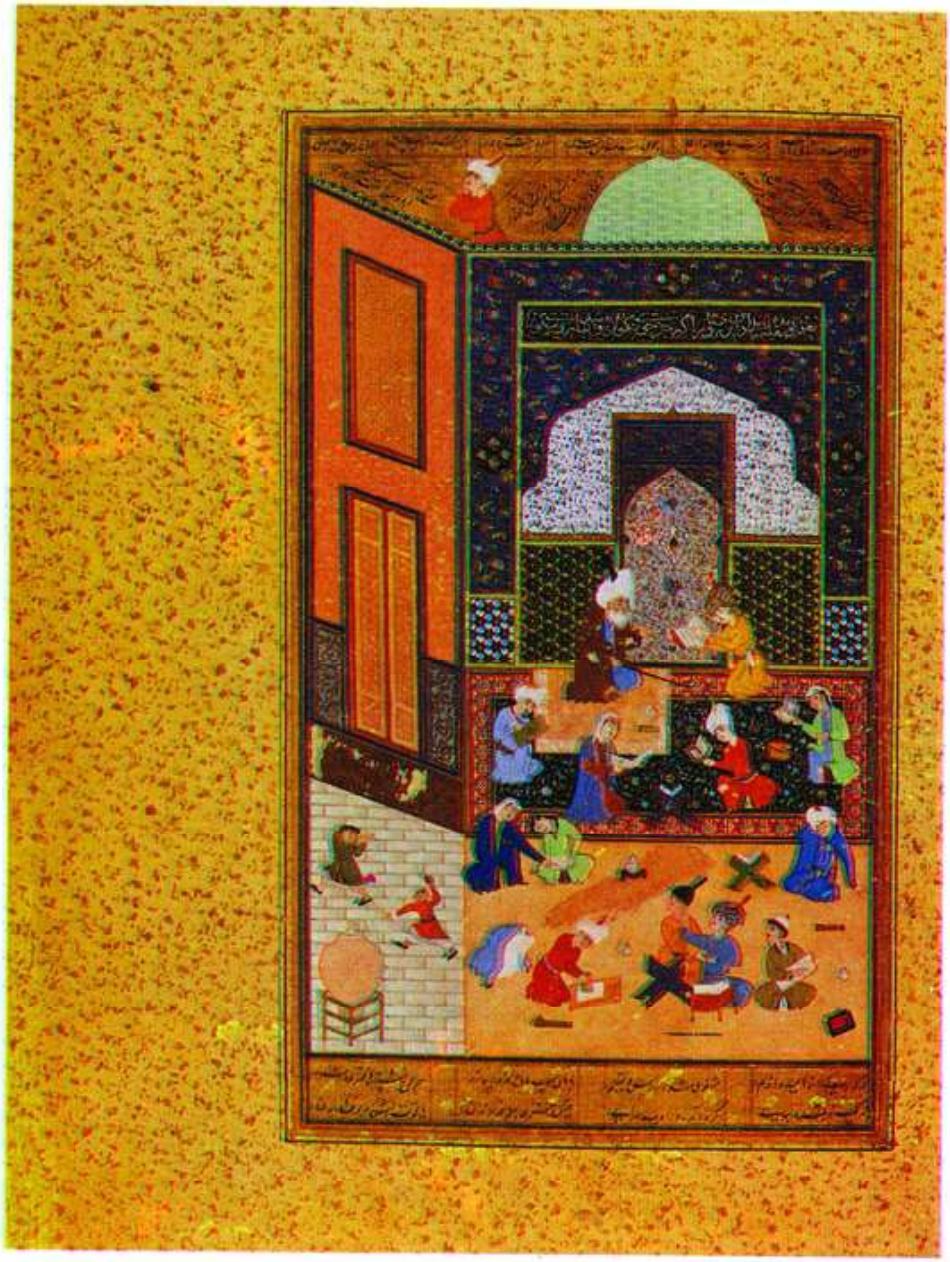
۳۱۶ داود در حال سراییدن مزامیر، صفحه‌ای از کتاب مزامیر داودی نسخهٔ پاریس، حدود ۹۰۰ ب م. تقریباً $27\frac{1}{2} \times 37\frac{1}{2}$. کتابخانهٔ ملی، پاریس.

۳۱۷ مریم ولادیمیر، سدهٔ یازدهم. ابعاد اصلی قاب تزیینی تقریباً ۷۰×۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ دولتیِ تاریخ، مسکو.

نفوذشان را از حدود **پیرنه** فراتر ببرند. ولی در اسپانیا، روزبه‌روز بر قدرت خلیفه‌نشین بزرگ **کوردووا** تا سال ۱۳۰۱ میلادی افزوده می‌شد و عملاً تا سال ۱۴۹۲ میلادی که **گرانادا** به تصرف **فردیناند** و **ایزابلا** درآمد، نفوذ و قدرت مسلمانان در غرب، همچنان برقرار بود. در سمت خاور، مسلمانان در سال ۷۵۱ میلادی به رود **سند** رسیدند و فقط در آسیای صغیر بود که مقاومت سرسختانهٔ بیزانسیها توانست جلوی پیشروی مسلمانان را بگیرد. لیکن فشار بی‌امان مسلمانان بر امپراتوری فرتوت بیزانس، سرانجام سبب سقوط آن در سال ۱۴۵۳ میلادی شد و قسطنطنیه به‌دست ترکهای عثمانی افتاد.

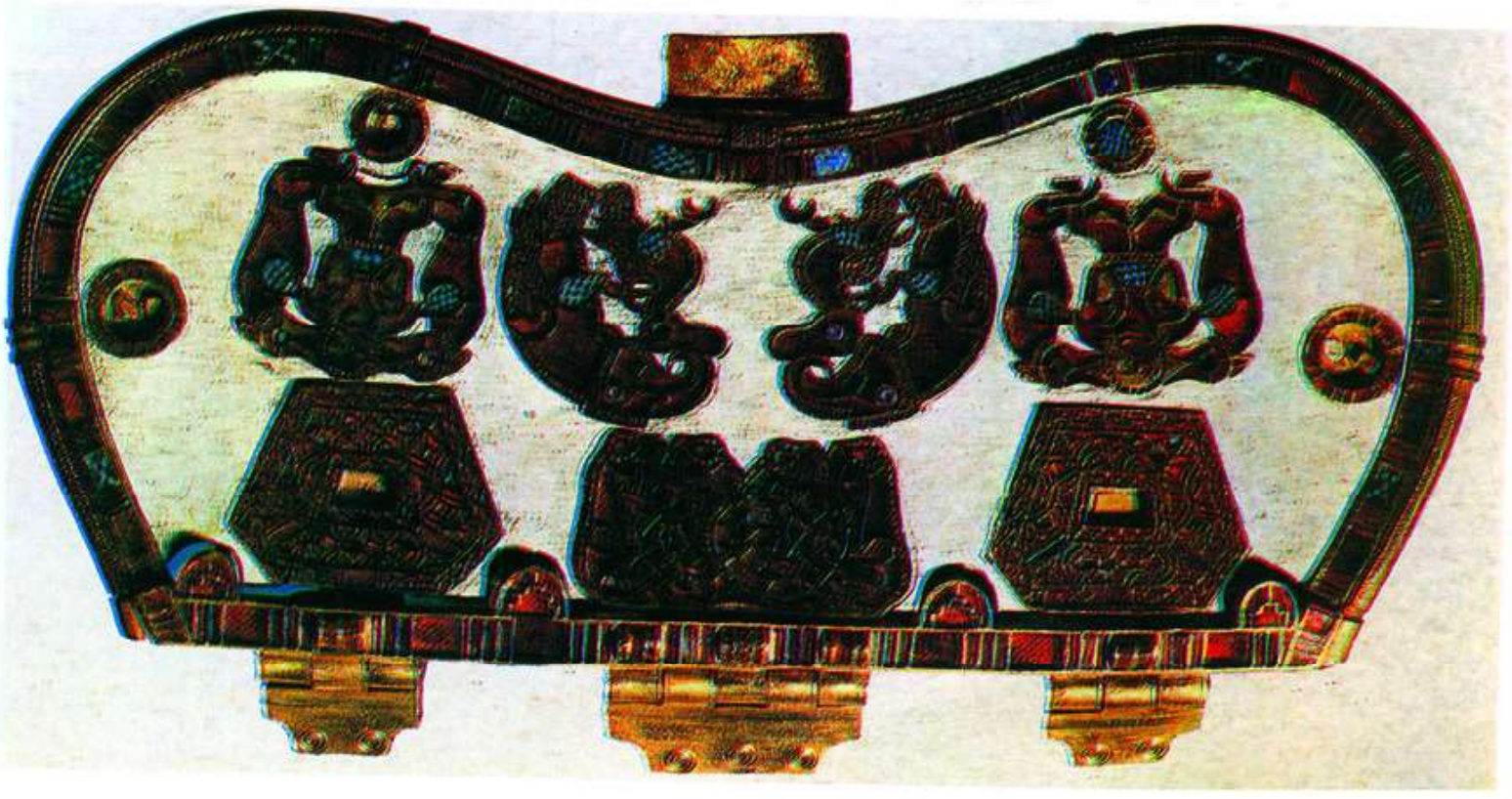
نخستین پیروزیهای درخشان اسلام زاییدهٔ تعصب دینی و شجاعت نظامی جنگاوران عرب بود که می‌خواستند سراسر کرهٔ خاکی را در راه الله به تصرف درآورند و زمانی بر سر ملتهای خاورنزدیك و حوضهٔ دریای مدیترانه مسلط شدند که قدرت نظامی ایران و بیزانس به پایین‌ترین حد خود رسیده بود. ولی اینکه می‌بینیم تأثیر پیروزیهای اولیهٔ مزبور تا چند سال بعد باقی بود، فقط نتیجهٔ ماهیت دین اسلام است که می‌تواند میلیونها انسان را به‌حرکت درآورد.

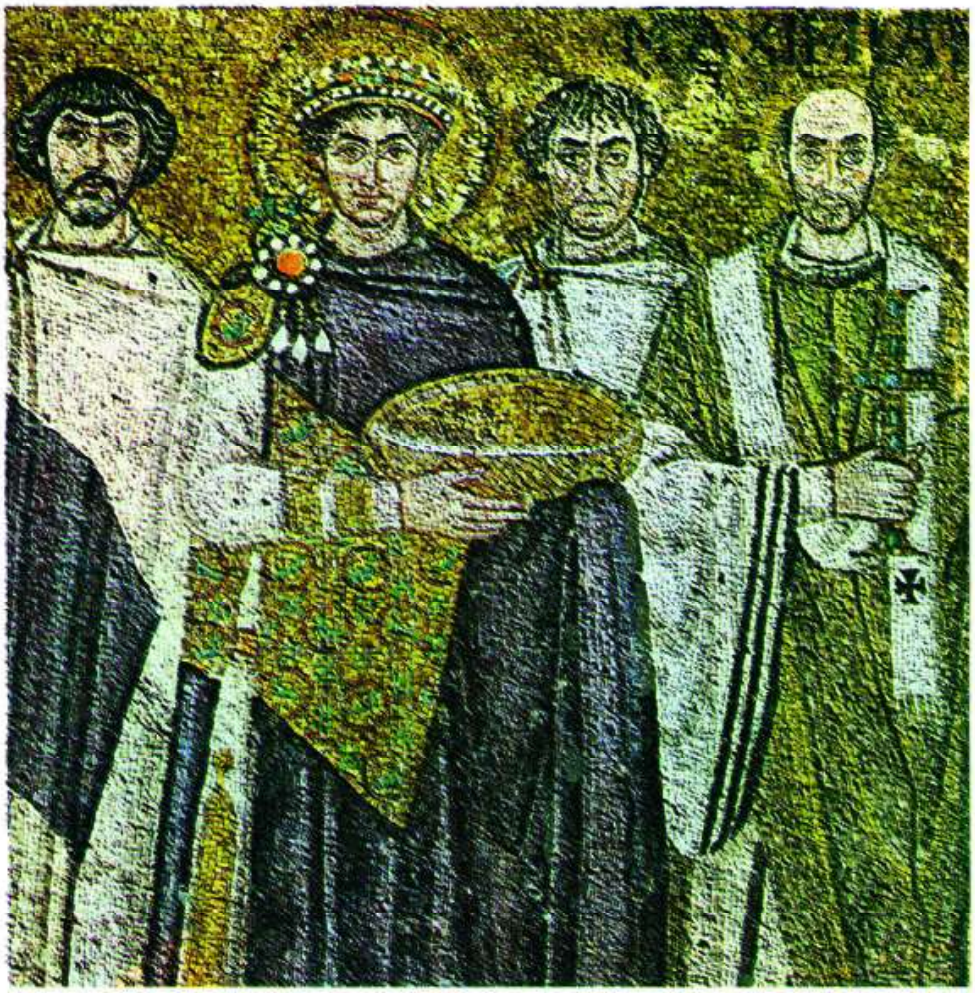
بسیاری از ویژگیهای دین اسلام از سنتهای یهودی ـ مسیحی سیراب شده‌اند. کتاب مقدس مسلمانان **قرآن** است؛ این کتاب مجموعه‌ای از وحی‌های نازل‌شده بر **حضرت محمد** (ص) است که **عثمان** خلیفهٔ مسلمانان (۶۴۴ ـ ۶۵۶ میلادی) دستور گردآوری آن را صادر کرد. **قرآن** به ادعای مسلمانان، تاکنون هیچ تغییری به خود ندیده است. اصول اخلاقی و تعالیم **قرآن** مشابه اصول و تعالیم **کتاب مقدس** است، و پیامبران مذکور در **عهد عتیق** از جمله عیسی مسیح را در ردیف اسلاف حضرت محمد (ص) به‌شمار آورده است. از طرف دیگر، هر فرد مسلمان معتقد است که همچون هر مسلمان دیگری می‌تواند مستقیماً و بدون نیاز به مراسم پیچیدهٔ آیینی یا وساطت کارگزاران دین، به خداوند دسترسی پیدا کند. گذشته از این، حضرت محمد (ص) با بر عهده‌گرفتن مسئولیت امور مادی و معنوی اجتماع خویش، نظام اجتماعی نوینی پدید آورد که از پایه با نظام اجتماعی مسیحی متفاوت بود. این سنتِ متمرکز ساختن رهبری دینی و سیاسی در دست یك رهبر واحد، پس از مرگ حضرت محمد (ص) از سوی جانشینانش ــ خلیفه‌ها ــ نیز که اقتدار خود را ناشی از خویشاوندی مستقیم‌شان با خانواده‌های پیامبر یا خانواده‌های نخستین پیروان وی می‌دانستند، دنبال شد.



لوحهٔ رنگی ۲۷. **لیلی و مجنون به عشق‌ورزی در مکتب**، مینیاتوری از یک نسخهٔ خطی خمسهٔ نظامی، ۱۵۲۴ـ۱۵۲۵ ب. م. رنگ و طلاکاری روی کاغذ. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک.

لوحهٔ رنگی ۲۸. جلد کیف پول از کشتی مکشوف در ساتن‌هو، حدود ۶۵۵ ب. م. طلا و میناکاری طول ۱۹ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

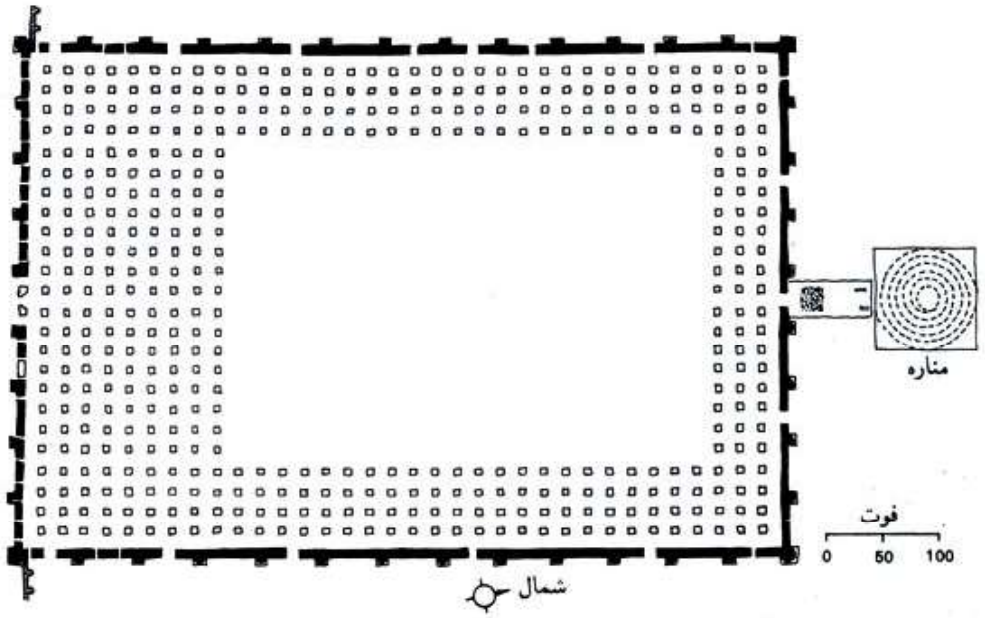




لوحهٔ رنگی ۲۵. **یوستی نیانوس و ماکسیمیانوس**، جزیی از موزاییک‌کاری مذبح کلیسای سان‌ویتاله (تصویر ۲۹۹).

لوحهٔ رنگی ۲۶. فرشی از بقعهٔ شاه طهماسب در اردبیل، ایران، ۱۵۴۰ ب. م. تقریباً ۵/۲۵ × ۱۰/۳۵ متر. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن.

۳۱۸ مسجد بزرگ سامرا (المتوکل)، سامرا، عراق، ۸۴۸ـ۸۵۲ ب م.



۳۱۹ نقشهٔ ساختمانی مسجد بزرگ سامرا (المتوکل)، سامرا.

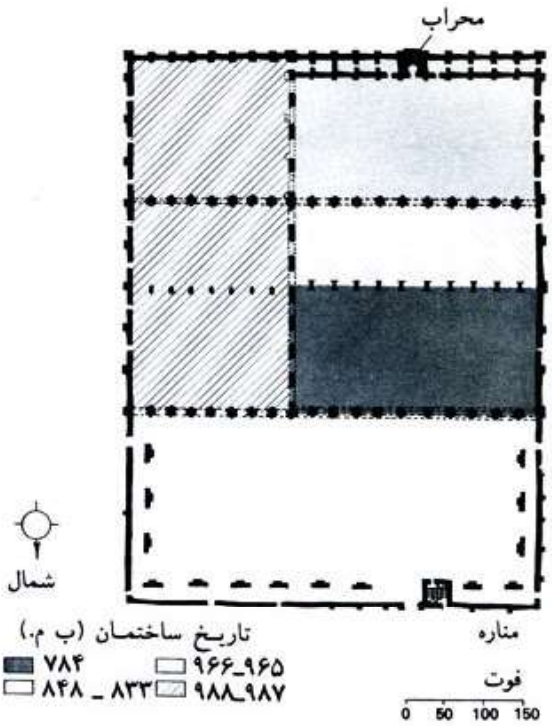
معماری

در نخستین سده‌های تاریخ اسلام، مرکز سیاسی و فرهنگی دنیای اسلام، **هلال خصیب** (فلسطین، سوریه، عراق) یعنی آن بوتهٔ جوشان شرق و غرب و سراسر پوشیده از بقایای چشمگیر فرهنگهای باستانی بود، که به یکی از سرچشمه‌های پیدایش و تکامل هنر اسلامی مبدل گردید. سرزمینهای پهناوری که به تصرف اعراب درآمده بود، تحت فرمان جانشینانی که از دمشق یا بغداد به آنجا اعزام می‌شدند قرار گرفت ــ این جانشینان، سرانجام با تأسیس سلسله‌هایی در سرزمینها و ایالات مختلف ــ **امویان** در سوریه (۶۶۱ ـ ۷۴۹ میلادی) و اسپانیا (۷۵۶ ـ ۱۰۳۱ میلادی)، **عباسیان** در عراق (۷۴۹ ـ ۹۴۵ میلادی)، **فاطمیان** در مصر و تونس (۹۰۹ ـ ۱۱۷۱ میلادی)، و جزاینها ــ به استقلال نسبی دست‌یافتند. با وجود احکام اکید قرآن مبنی بر خودداری از تجمّل‌پرستی و سوء استفاده از آزادیها، خلیفه‌ها از غرق‌شدن در تجملات و خوشگذرانیهای متناسب با قدرت و ثروتهای کلانشان، ابایی نداشتند. این دوگانگی نظری و عملی در دو شکل عمدهٔ معماریِ نخستین دورهٔ استقرار اسلام یعنی مسجدها و کاخها متجلی شده است.

معماری مذهبی مسلمانان پیوند تنگاتنگی با عبادات روزانهٔ ایشان که اجرایش به موجب دستورهای قرآن برای همهٔ مسلمانان واجب است، دارد. نماز به‌عنوان کاری خصوصی نه به مراسم مذهبی نیاز دارد نه به مکانی خاص؛ فقط قبله ــ به سوی مکه ــ در نماز خواندن اهمیت دارد. ولی نماز نیز به اقدامی دستجمعی تبدیل شد و نخستین جماعت مسلمانان، آیین ساده‌ای برایش مقرر کرد. این

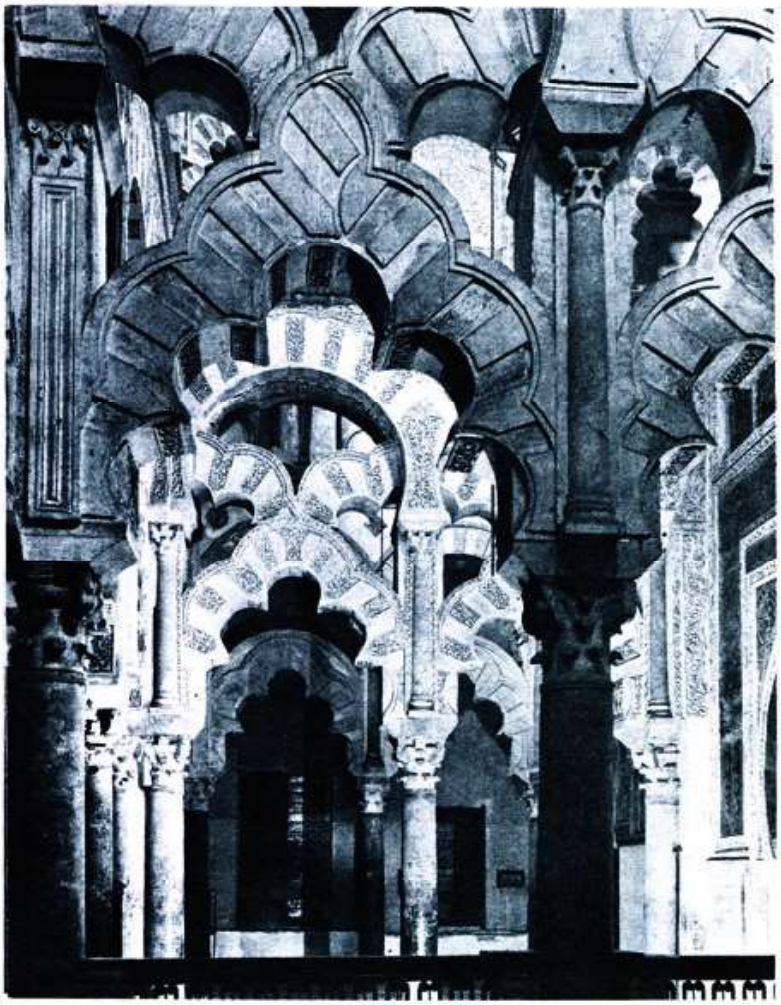
جماعت هفته‌ای یك‌بار ــ احتمالاً در خانهٔ پیامبر ــ گرد می‌آمد. از مختصات خانهٔ مزبور این بود که دو ذوظل یا محوطهٔ سرپوشیده در امتداد اضلاع جنوبی و شمالی‌اش ساخته بودند. این ذوظل‌ها از سقفهای شاخ‌وبرگی بر روی چند ردیف تنهٔ نخل ساخته شده بودند؛ ذوظل جنوبی، عریضتر بود و با دو ردیف تنهٔ نخل بر زیر شاخ‌وبرگهای سقفش، جهت قبله را مشخص می‌ساخت. در این اجتماعات، امام یا پیشوای نیایش گروهی، روی سکویی به نام منبر در نزدیکی دیوار قبله می‌ایستد و خطبه را که هم یك وعظ است هم بر وفاداری امّت به امام خویش دلالت دارد ایراد می‌کند. بدین‌ترتیب، منبر باآنکه وظیفهٔ دینی‌اش را انجام می‌دهد، معرف قدرت این جهانی است. نیازهای این آیین مذهبی را مسجد ستوندار که در منشأش همچنان اختلاف است ولی نمونه‌های اولیه‌اش را احتمالاً از روی خانهٔ پیامبر در مدینه ساخته‌اند برآورده می‌ساخت. مسلمانان به‌محض آنکه خود را در سرزمینهای مفتوح مستقر ساختند، احتمالاً در اثر اشتیاق به آفریدن نمادهای مرئی قدرت خویش ــ به‌گونه‌ای که از لحاظ ابعاد و شکوه از آفریده‌های اسلاف غیر مسلمان ایشان برتر باشند ــ دست‌اندرکار ساختن بناهایی به مقیاس عظیم شدند؛ ولی عظمت ابعاد برخی از نخستین مساجد را می‌توان چنین توضیح داد که هدف سازندگان آنها جای دادن کل جمعیت یك شهر معیّن در هر یك از آنها بوده است.

مسجد بزرگ سامرا (المتوکل) در کنار رود دجله و شمال غربی بغداد (تصویرهای ۳۱۸ و ۳۱۹) که در فاصلهٔ سالهای ۸۴۸ و ۸۵۲ میلادی ساخته شد ولی امروزه به صورت مخروبه درآمده است،



۳۲۰ نقشهٔ مسجد کوردووا (قرطبه)، اسپانیا، سده‌های هشتم تا دهم میلادی.

۳۲۱ اندرون مسجد کوردووا

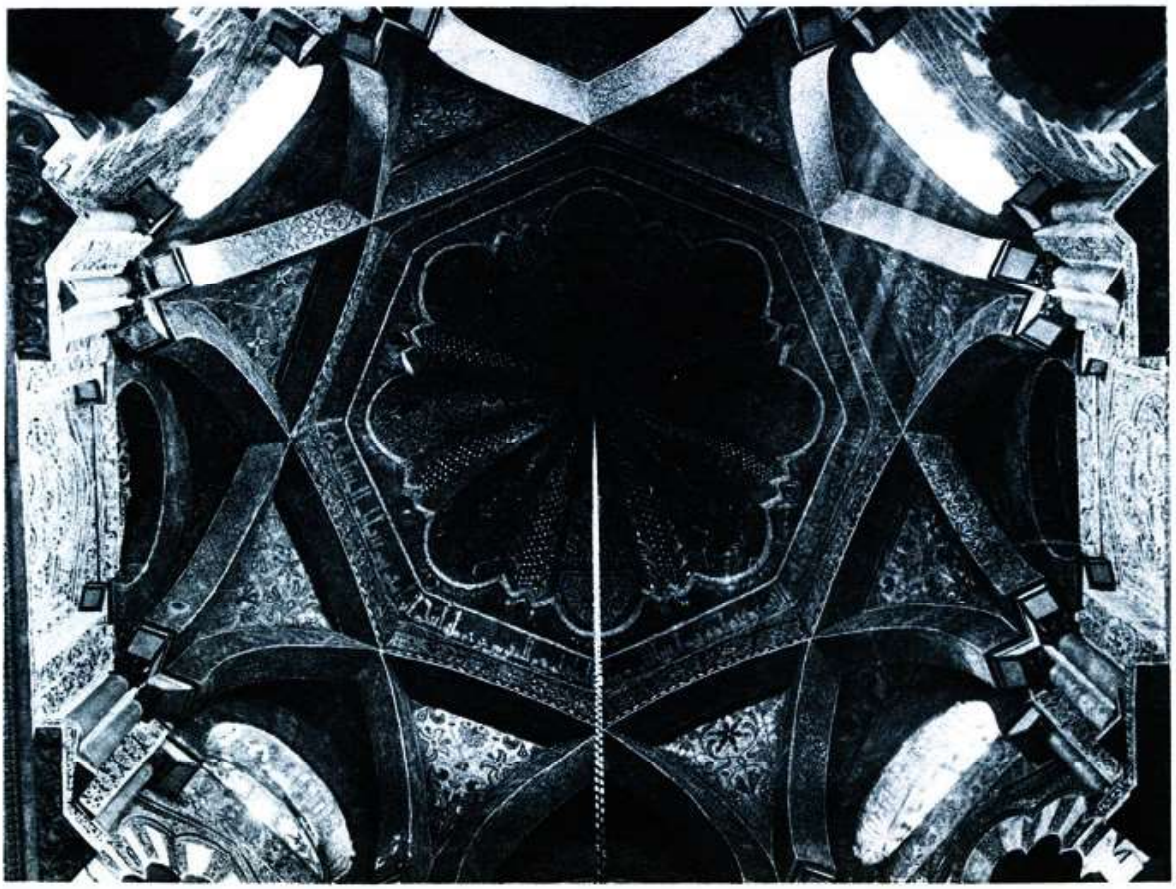


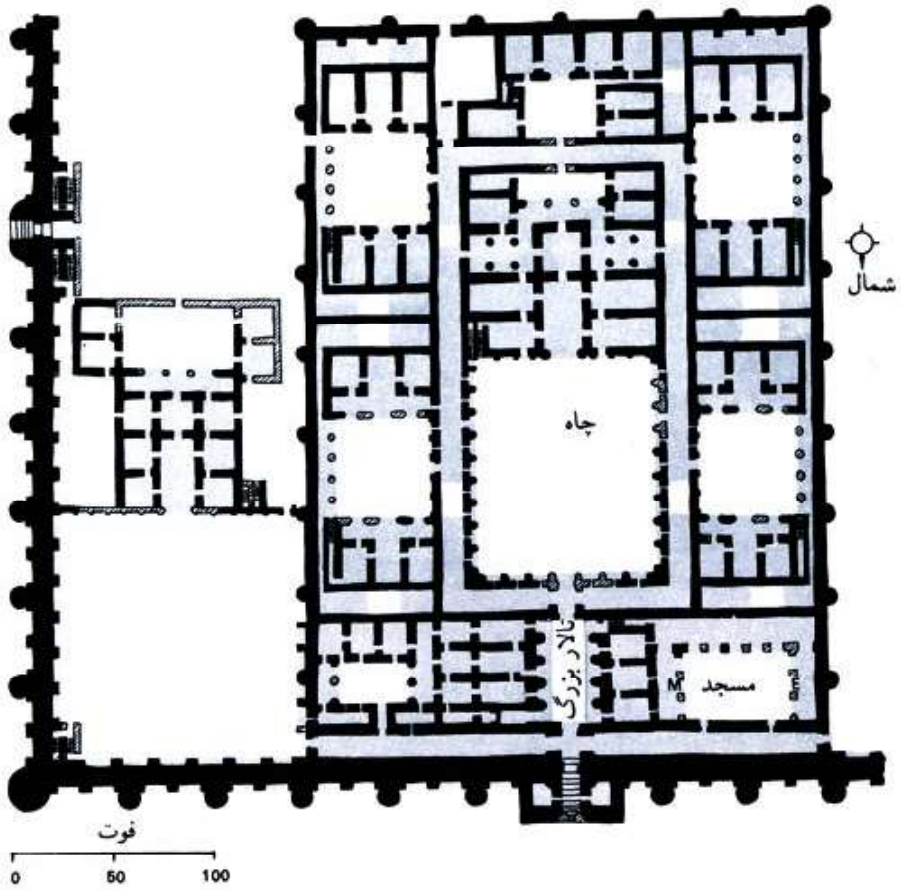
۳۲۲ محراب مسجد کوردووا.

بزرگترین مسجد در جهان اسلام است و ۱۵۶×۲۴۰ متر مربع مساحت دارد. نزدیك به نیمی از مساحت چهل‌هزار مترمربعی آن با سقفهای چوبی بر روی ۴۶۴ پایه به صورت راهروهای جناحی به گرد حیاط بزرگ و روباز مرکزی پوشانده شده است و به دیوار قبله مشرف است، که برای نشان‌دادن اهمیت آن بر تعداد راهروهای جناحی‌اش افزوده‌اند. در مرکز دیوار قبله، یك فرونشستگی یا محراب دیده می‌شود که در مساجد بعدی به صورت یك ویژگی ثابت درآمده است. منشأ، هدف، و منظور از این محراب همچنان از موضوعات مورد بحث است؛ اولگ گرابار می‌گوید محراب در آغاز، احتمالاً به‌نشانهٔ بزرگداشت یا احترام به‌جای ایستادن پیامبر در خانهٔ مدینه‌اش به هنگام امامت نمازگزاران بوده است. اگر محراب یك‌چنین نقش نمادینی داشته باشد، عجیب است زیرا یکی از ویژگیهای هنر اولیهٔ اسلامی، اجتناب هماهنگ آن از به‌کارگرفتن نمادها است. از این لحاظ، هنر اولیهٔ اسلامی، تضاد چشمگیری با هنر مسیحی سده‌های میانه دارد؛ به بیان دقیق‌تر، اجتناب از نمادپردازی مذهبی می‌تواند بازتابی از نفی آگاهانهٔ رسمها و آیینهای مسیحی تلقی شود.

در ضلع شمالی مسجد بزرگ سامرا منارهٔ تنها و بزرگی ساخته شده است که آوای مؤذن از فراز آن مؤمنان را به نماز فرامی‌خواند. با آنکه شکل این مناره یادآور زیگوراتهای باستانیِ بین‌النهرین است، سازنده‌اش طرح آن را احتمالاً نه از زیگوراتهای یاد شده بلکه از گونه‌ای برج حلزونی در ایران ساسانی که هدف از آن تاکنون بر کسی

۳۲۳ گنبد مقابل محراب، مسجد کوردووا.





۳۲۴ نقشهٔ ساختمانی کاخ اخیضر، عراق، اواخر سدهٔ هشتم ب م.

روشن نشده، الهام گرفته است. تعداد مناره‌های دارای قاعدهٔ مربع شکل و مشتق از برجهای کلیساهای مسیحیت آغازین در خاورنزدیك، به‌مراتب بیشتر است. ساختن مناره‌های استوانه‌ای، که الهامبخش مناره‌های باریك و هرمی‌شکل شدند و از مختصات مساجد بعدی به‌شمار می‌روند، فقط در سدهٔ یازدهم رواج داشت.

شیوهٔ معماری ستوندار اولیهٔ اسلامی، همچنان‌که در مسجد سامرا دیده می‌شود، بجز جهتِ ساختمان و محل دیوار قبله، درآمیخته بود و کانون و جهتگیری معماری خاصی نداشت. از طرف دیگر، شیوهٔ انعطاف‌پذیری بود که امکان توسعهٔ بنا را با کمترین زحمت ممکن فراهم می‌ساخت. عنصر اصلی آن پایهٔ تنها به‌صورت ستون یا جرز بود که می‌شد به دلخواه و در هر جهت مطلوبی، بر تعدادش افزود. نمونهٔ برجسته‌ای از انعطاف‌پذیری این شیوه، مسجد کوردووا (تصویرهای ۳۲۰ و ۳۲۱) است که ساختمانش در سال ۷۸۴ آغاز شد و در سده‌های نهم و دهم بارها توسعه یافت. بخشهای افزوده شده، از سبك اصلی و ترتیب قرار گرفتن ستونها و قوسها تبعیت می‌کنند، و معماران توانسته‌اند به وحدت سبكِ چشمگیری در سراسر این بنا دست یابند. سی و شش جرز و ۵۱۴ ستون این مسجد، به شیوهٔ بی‌مانندی با قوسهای دو ردیفی پوشانده شده بودند و سقف‌چوبی آن را که امروزه به صورت طاقهای متعدد درآمده است بر روی خود نگه می‌داشتند. قوسهای ردیف پایین، نعل اسبی‌اند و این شکل احتمالاً از معماری کهنِ خاورنزدیك اقتباس شده و امروزه پیوند فشرده‌ای با معماری اسلامی پیدا کرده است. منظرهٔ کلی این قوسها به بادبانهایی می‌ماند که باد در درونشان افتاده باشد، و ظاهراً کمك بزرگی به تأمین نور و هوای فضای داخلی مسجد می‌کنند.

در نقاطی که معماران می‌خواسته‌اند بر چیزی تأکید کنند، مانند نقطهٔ نزدیك محراب (تصویر ۳۱۲)، قوسها شدیداً تزیینی می‌شوند و به صورت شکلهایی چند آویزه درمی‌آیند. آزمایشگریهای اسلامی دیگری که در دورهٔ اولیهٔ اسلام در زمینهٔ شکل قوسها به‌عمل می‌آمد به تکوین قوس نوك‌تیز انجامیده بود، که برای پوشاندن فضاهای متغیر ــ مانند ساختمانهای گوتیك ــ مورد استفاده قرار نگرفت. سقف نخستین بناهای اسلامی چوبین بود، و انگیزهٔ آزمایشگری در زمینهٔ شکل قوسها نه ضرورتِ ساختمانی بلکه اشتیاق به آفریدن جلوه‌های غنی و پرتنوع بود. همان اشتیاق به جلوهٔ تزیینی، ظاهراً الهامبخش طرح گنبدی بود که محوطهٔ جلوی محراب (تصویر ۳۲۳) را می‌پوشانَدْ و یکی از چهار گنبدی است که برای تأکید بر محور منتهی به محراب ساخته شد. در اینجا رگه‌های بزرگی که سطح نیمکره‌ای گنبد را به چندین بخش کوچکتر تقسیم می‌کنند اساساً جنبهٔ تزیینی دارند. رگه‌ها پس از آمیختن با قوس نوك‌تیز به دست معماران گوتیك در چند سدهٔ بعد به اجزای بنیادی یك زبان معماری نوین و انقلابی مبدل گردیدند.

از کاخهای اولیهٔ صدر اسلام فقط بقایای پراکنده‌ای برجا مانده، که اهمیت تاریخی محدودی دارند و عمدتاً برای تجسم شیوهٔ زندگی اشراف مسلمان و پدیدآوردن منظره‌ای از سبکهای تزیینی هنر دورهٔ صدر اسلام در ذهن ما مفید هستند. حتی هدف از ساختن این نخستین کاخها کاملاً بر ما روشن نشده است. این کاخها را هم در شهرها می‌ساختند هم در دشتهای گستردهٔ اطراف روستاها. کاخهای روستایی، که بهتر از کاخهای شهری مورد پژوهش قرار گرفته‌اند، ظاهراً کارکردی همچون ویلاهای رومیان داشته‌اند. عده‌ای می‌گویند این کاخها بازتابی از اشتیاق مسلمانان به زندگی در صحرا هستند، ولی چنین تبیینی بسیار ساده‌اندیشانه است، ولی به‌احتمال زیاد، بخشی از انگیزهٔ ساختمان آنها گریز از شهرهای طاعون‌زده بوده است. اما این کاخهای روستایی در حکم هسته‌هایی برای گسترش کشاورزی در سرزمینهای مفتوح نیز بوده‌اند؛ همچنین، نماد اِعمال حاکمیت

۳۲۵ کاخ اخیضر.

مسلمانان بر سرزمینهای مفتوح و موروثی، و وسیله‌ای برای اعلام ثروت نویافتهٔ صاحبانشان بوده‌اند.

یکی از این نخستین کاخهای سالم‌ماندهٔ مسلمانان کاخ **اُخیضر** در عراق است (تصویرهای ۳۲۴ و ۳۲۵) که در نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم ساخته شده است. این کاخ که احتمالاً بزرگترین کاخ اسلامی است، به‌صورت واحدی مستقل در درون یك حصاربندی مستحکم واقع شده است. دیوارهای بلند و برج‌دار آن از بیرون، بیشتر به دیوارهای **مسجد بزرگ سامرا** (تصویر ۳۱۸) شباهت دارند. این تشابه، بازتابی از انعطاف‌پذیری مختص نخستین بناهای بزرگ اسلامی است، زیرا با تغییراتی نسبتاً جزیی، هر یك از آنها را می‌شد متناسب با هدف خاصی از نو به‌کار گرفت. از بیرون به‌ندرت می‌شد تفاوتهای موجود میان یك مسجد، کاخ، یا کاروانسرا را تشخیص داد؛ وجه‌مشترك این بناها عموماً ظاهری عبوس و مستحکم بود که حکایت از نارسایی نظامی آنها می‌کرد. دیوارهای بلند را احتمالاً برای حفاظت در برابر قبایل چادرنشین غارتگر می‌ساختند، ولی آنچه در نظر سازندگان دیوارها اهمیت بیشتری داشت، تحقق پاره‌ای ملاحظات انتزاعی بوده است، مانند وعدهٔ دورافتادگی برای مسجد یا کاخ، خلوت برای امیر یا شاهزاده و اثبات نمادین حاکمیت وی بر سرزمینهای مفتوح جدید.

در نقشهٔ ساختمانی کاخ **اخیضر** (تصویرهای ۳۲۴ و ۳۲۵) کارکرد دوگانهٔ مسکونی و اداری آن دیده می‌شود. مجموعهٔ باشکوهِ ورودی، شامل یك دروازهٔ عظیم و تالاری بزرگ بین اتاق گنبددار کوچك، به یك حیاط بزرگ مرکزی منتهی می‌شود که در پشت آن یك تالار پذیرایی با اتاقهایی در چهار طرفش ساخته شده است. در جناحین این محور تشریفاتی، چهار حیاط کوچکتر واقع شده که جملگی در هر یك از دو ضلع شمالی و جنوبی خود سه‌اتاق دارند. این اتاقهای مجتمع، ظاهراً مستقلند و احتمالاً به‌عنوان واحدهایی برای زندگی چند خانواده یا مهمانخانه مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. در سمت راستِ تالار ورودی، یکی از اجزای ثابت این‌گونه کاخهای اولیه یعنی مسجد دیده می‌شود که به پیکرهٔ کل کاخ چسبیده است؛ البته مسجد را گاهی جداگانه نیز می‌ساختند. در بیشتر کاخها حمامهای بسیار زیبا و باشکوه ساخته می‌شد، که پاره‌ای از مشخصات و اجزای فنی‌شان ــ مانند شبکه‌های گرمایش ــ به تقلید از سنت حمامهای رومی در آنها تعبیه می‌شد. (حمامهای کاخ **اخیضر** که اخیراً در نزدیکی

۳۲۶ بخشی از سنگ کتیبه، کاخ مَشَتّیٰ، اردن، حدود ۷۴۳ ب م.

۳۲۷ طرح بازسازی شدهٔ نمای کاخ مَشتَیٰ (به اقتباس از شولتس)، بازتابی از خطایی است که این بنا را اساساً رومی می‌داند.

مسجد کشف شده‌اند، در نقشه دیده نمی‌شوند.) این حمامها نیز مانند حمامهای روزگار کلاسیك کهن، احتمالاً کارهایی جز وظایف بهداشتی داشته‌اند. غالباً تالارهایی متصل به این حمامها ساخته می‌شدند که احتمالاً به‌عنوان مکانهای خوش‌گذرانی و سرگرمی مورد استفاده بوده‌اند. بدین‌ترتیب یکی از وسایل آسایش و تفریح که از فرهنگ کلاسیك شهرهای مسیحی رخت بربسته بود در فرهنگ اسلامی سده‌های میانه به هستی خود ادامه داد.

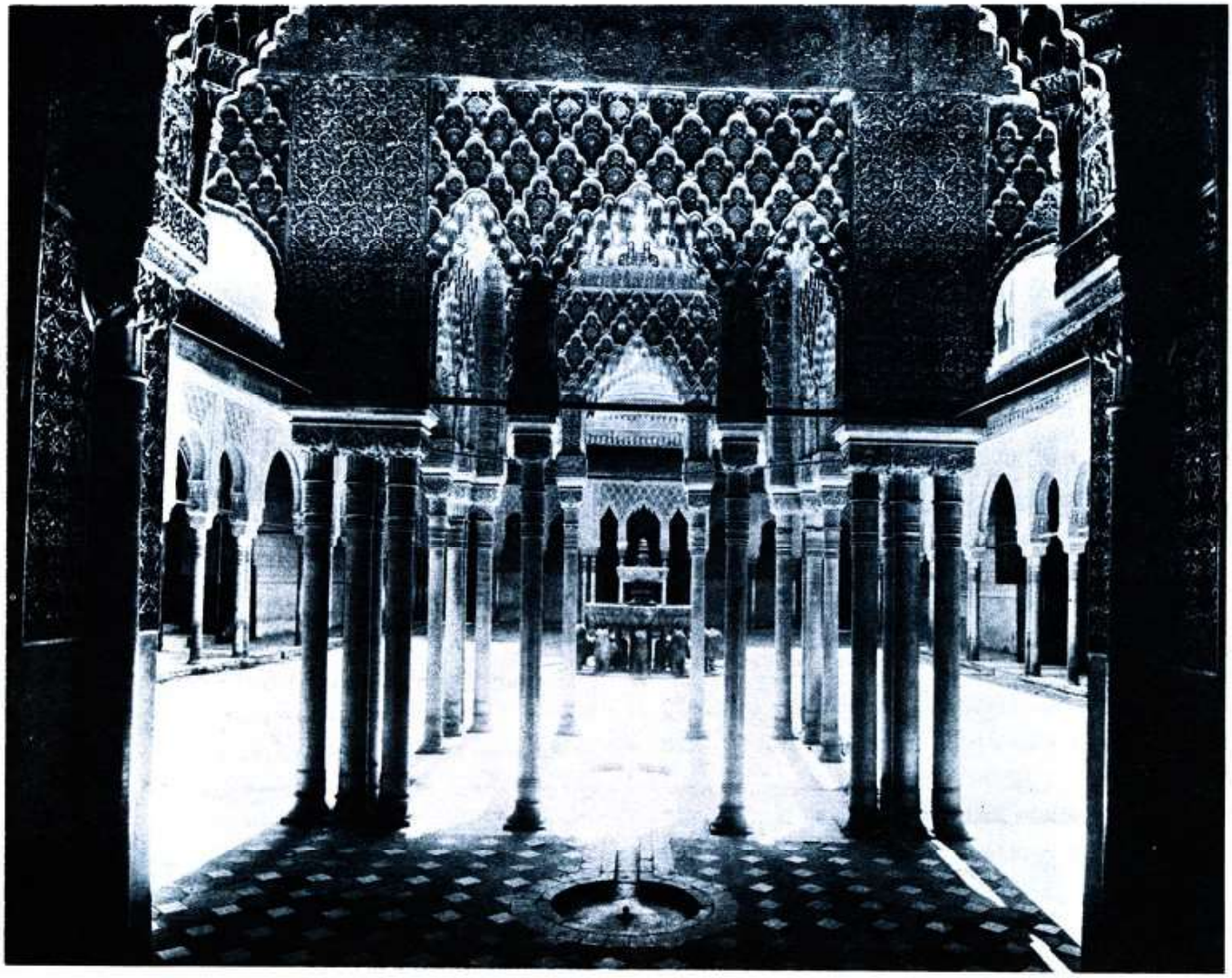
تزیینات کاخ **اخیضر** ظاهراً تا حدودی کم است و به گچکاریهای تزیینی بسیار ساده و آجرکاری تزیینی محدود می‌شود. از این لحاظ، آثار به‌دست‌آمده از کاخهای غربی در سوریه و فلسطین (اسرائیل و اردن امروزی) به‌مراتب غنی‌تر بوده‌اند. مثلاً در کاخ ناتمام مَشتَیٰ یا «سرای زمستانی» در **صحرای اردن**، نمای بیرونی و دروازه را با کتیبهٔ سنگی عریض و دارای کنده‌کاریهای فراوان تزیین کرده‌اند (تصویرهای ۳۲۶ و ۳۲۷). نقش‌ونگار، آرایش، و رابطهٔ این کتیبه با کل بنا، سجایای برجستهٔ زینتکاری در معماری اولیهٔ اسلامی را مجسم می‌سازد. نوار درازی به ارتفاع تقریباً ۱/۲ ۴ متر با یك ردیف مثلث هم‌اندازه، در داخل قابی از کنده‌کاریهای توری شکلی از نقش‌ونگارهای گیاهی، دیده می‌شود؛ هیچ مثلثی در تمام اجزایش با مثلث دیگر یکی نیست و در برخی از آنها همچنان‌که در تصویر ۳۲۶ از نظر می‌گذرد پیکره‌های برخی از جانوران را افزوده‌اند. سرچشمهٔ اجزا و نقش‌ونگارهای مزبور را به سادگی شناخته‌اند و معلوم شده است که به تقلید از آثار معماری و پیکرتراشی دورهٔ کلاسیك پسین و آغازینِ بیزانس و ایران عهد ساسانیان ساخته شده‌اند، ولی چگونگی درآمیزی و آرایش آنها از مختصات هنر اسلامی است.

بیشتر اجزای نقش‌ونگارهای زینتکاری اسلامی بر مضامین گیاهی استوارند و گاهی با برخی پیکره‌های آدمی و جانوران درهم‌آمیخته می‌شوند. لیکن شکلهای طبیعی غالباً چنان تصنعی نمایانده می‌شوند که در نقش‌ونگار پیچکها، برگها، و ساقه‌ها گم می‌شوند. این نقوش پیچ‌وخم‌دار، الگویی پدید می‌آورند که سراسر یك سطح را ــ اعم از سطح یك‌ظرف، صفحه‌ای از یك کتاب خطی، یا دیوار یك ساختمان ــ می‌پوشاند. (این گریز از خلاء به تمایلات هنر بربرهای مسلمان یا شیوهٔ ناحیهٔ شمال افریقا و اسپانیا شباهت دارد، هر چند بقیهٔ جنبه‌های نقش‌ونگار اسلامی، آن را از الگوهای انتزاعی بربرها متمایز می‌گرداند.) رابطهٔ یك شکل با شکل دیگر در هنر اسلامی، از کل آن نقش‌ونگار یا طرح مهمتر است: الگوها نقشی جز تزیین ندارند. این روش، زمینه‌ای برای رشد نامحدود فراهم می‌آورد، زیرا گسترش نقش‌ونگارها را در جهت مطلوبی میسر می‌گرداند. شاید برجسته‌ترین سجیهٔ زینتکاری اسلامی، استقلال نقش‌ونگار از محملش باشد زیرا ابعاد (در چارچوب معین) و شکلهایش تابع چیزی جز خود نقش‌ونگار نیستند. این استقلال، ناپایداری ویژه‌ای به نقش‌ونگار اسلامی می‌دهد، کیفیتی که گویا بازتابی است از اشتیاق مسلمانان به اسباب و اثاثیه قابل حمل‌ونقل، مانند انواع قالیچه و دیوارکوب.

کنده‌کاری روی سنگ، فقط یکی از چندین اسلوب مورد استفاده برای تزیینات معماری بود. موزاییك‌کاری کف و نقاشیهای دیواری، به‌دنبال سنت طولانی این هنرها در سرزمینهای حوضهٔ دریای مدیترانه ادامه یافت. مخصوصاً گچبریهای نقش برجستهٔ تزیینی که در ایران و عراقِ پیش از اسلام شناخته شده بود ولی رواج نداشت، وسیعاً مورد توجه قرار گرفت. مادهٔ اولیهٔ این زینتکاری ــ گچ خیس ــ را که ارزان، نرم و بادوام بود، می‌شد در تجسم خط رشدیابندهٔ آزادی که صفت متمایزکنندهٔ زینتکاری اسلامی است به‌کار بست؛ به همین علت، اسلوبش شدیداً مورد توجه قرار گرفت.

برخی از غنی‌ترین نمونه‌های گچبری تزیینی در **کاخ الحمرای** گرانادا در اسپانیا که آخرین دژ مستحکم مسلمانان در اروپای اواخر سده‌های میانه بود یافت شده‌اند. در **حیاط شیران** و اتاقهای اطرافش (تصویرهای ۳۲۸ و ۳۲۹)، گچبریهای تزیینی، تمامی امکانات این شیوه را به خود جذب می‌کند و فضای شادی‌آوری از خیالپردازیهای ظریف پدید می‌آورد که ظاهراً همتای مرئیِ رؤیاهای شاعران بدیع‌گوی مسلمان است.

حیاط شیران (تصویر ۳۲۸) که تناسبهایش با رعایت اصل اعتدال تعیین شده، در قابی از ستونهای تکی، دوتایی، و سه‌تایی با بدنه‌ای باریك و نی‌مانند که سرستونهای شدیداً زینتکاری شدهٔ سنگی و هلالی‌ها یا قوسهای بلند و پرشکوه و متنوع اشکال را بر خود حمل می‌کنند، محصور شده است. تمام سطوح بالای ستونها با گچبریهای تزیینی و رنگین برجسته‌ای پوشانده شده‌اند، که ظاهراً هدف از ساختنشان نادیده انگاشتن یکپارچگی بنای سنگیِ نگه دارندهٔ آنها بوده است. نتیجتاً تأثیر شکل ظاهر شناور، هوادار، و تقریباً موّاجِ این کاخ، با زینتکاریهای «استالاکتیت» مانندی که ظاهر ساختمانی قوسها را خُرد می‌کند و آنها را به شکلهایی شبه زنده تبدیل می‌کند، دوچندان



۳۲۸ حیاط شیران، کاخ الحمرای گرانادا، اسپانیا، ۱۳۵۴ـ۱۳۹۱ ب م.

می‌شود.

همین تمایل به پنهان‌ساختن شکلهای معماری، به‌گونه‌ای زنده‌تر، در **تالار دوخواهران** که به **حیاط شیران** متصل است، نشان داده شده است. در اینجا تمامی سطوح با شبکهٔ تورمانند رنگارنگی از گچبری و کاشیکاری تزیینی که تنوع تقریباً بی‌کرانی از نقش‌ونگارها را با نظمی متقارن و موزون کنار هم قرار داده، پوشانده شده‌اند. تأثیر کلّی تزیین فوق‌العاده غنیِ مزبور این است که آن را همچون پرده‌های منقوشی که از دیوارها و گنبد آویخته باشند، یا «استالاکتیتهایی» که به شرّابه‌های آویزان شباهت دارند، جلوه‌گر می‌سازد. در این تالار، سبك موّرها (شمال افریقا و اسپانیا) که مقدماتش در مسجد کوردووا (تصویر ۳۲۱) پیدا شده بود به بالاترین درجهٔ ظرافت خود رسیده است. نفوذ این سبك بر هنر اسپانیا در سراسر سده‌های میانه همچنان قوی بود و تا دورهٔ رنسانس نیز رسید، و رگه‌هایی از آن را می‌توان حتی در هنر مستعمرات اسپانیا در قارهٔ آمریکا مشاهده کرد.

یك دیدگاه بسیار متفاوت معماری در **مدرسهٔ سلطان‌حسن** و آرامگاه‌منضم به آن در قاهره (تصویر ۳۳۰ و ۳۳۱) متجلی شده است. این مدرسه که ترکیبی از یك مدرسه و مسجد است از نوع ساختمانهایی بود که در ایران باب شد و در طی سدهٔ یازدهم توسط ترکهای سلجوقی به مناطق غربی خاور نزدیك آورده شد. وجه‌مشترك این مدرسه با مسجد ستوندار، حیاط روباز مرکزی آن است ولی به‌جای انبوه فشردهٔ ستونهای عربی، عناصر سنگین آجری و سنگی را نشانده است. در حال حاضر دورتادور حیاط را چهار تالار طاق‌دار گرفته، که تالار روبه‌قبله از سه تالار دیگر بزرگتر است. در زاویه‌هایی که تالارهای مزبور پدید آورده‌اند، خانه‌های مسکونی، حجره‌ها و کلاسهای مختلف مربوط به نهاد آموزشی اسلام جا داده شده‌اند. تزیین بنای اصلی، به برجسته‌کاریهایی در اطراف درگاهیها و کتیبهٔ زیر خط سقف دندان موشی محدود می‌شود. این تزیینها نه‌فقط وضوح هندسی بنای مزبور را که تضاد آشکاری با زیبایی ملیله‌دوزی‌شدهٔ الحمرای معاصر دارد پنهان نمی‌سازند بلکه بر آن تأکید نیز می‌کنند.

آرامگاه به دیوار روبه‌قبلهٔ مدرسه متصل است؛ ساختمانی ساده و مکعب‌وار، با گنبدی مشتق از معماری بیزانسی است. آرامگاهها ــ ساختمانهای گنبددارِ نقشه مرکزی ــ به‌تقلید از معماری غربی ساخته شده‌اند زیرا چنین بناهایی در زمرهٔ معماری اولیه اسلامی دیده نشده‌اند. این بناها که نخست به‌عنوان یادمانهایی برای اولیاء ساخته می‌شدند، سرانجام نقش غیردینیِ زنده‌نگه‌داشتن خاطرهٔ پیشوایان اسلام را بر دوش گرفتند. این شیوهٔ ساختمانی در ایرانِ سدهٔ یازدهم معمول گردید و از آن پس در دو سوی شرق و غرب گسترش یافت؛ مخصوصاً در مصر ــ که خود سنتی طولانی در ساختن بناهای عظیم تدفینی داشت ــ رواج فراوان پیدا کرد.

پرآوازه‌ترین آرامگاههای اسلامی، بنای **تاج‌محل** در شهر **اگره**

(تصویر ۳۳۲) است، که توسط یکی از فرمانروایان مسلمان هندوستان به نام **شاه جهان** به یادبود همسرش ملکه **ممتاز محل** ساخته شد. شکل اصلی این بنای یادبود تقلیدی است از آرامگاه **سلطان‌حسن** در قاهره، ولی تغییرات و ظرافتکاریهایی که در آن به‌عمل آمده، از بنای جسیم و مکعب‌وار آرامگاه **سلطان‌حسن** منظره‌ای بی‌وزن از مرمر کرم‌رنگ پدید آورده که گویی به طرزی جادویی در آب زلال حوضهای محصور در میان ردیف درختها شناور است. تأثیر متقابل فرونشستگیهای سایه‌دار و دیوارهای براق مرمرینی که ظاهری به نازکی کاغذ دارند، چنان است که بیننده گمان می‌کند سطحی نیم‌شفاف را تماشا می‌کند، و حذف قرنیز سنگین و برآمدهٔ بنای مدرسهٔ **سلطان‌حسن** در قاهره (که قاعدهٔ قالبسنگی ساختمان پیشین را از گنبدش جدا می‌ساخت) باعث به‌هم‌پیوستن تمام اجزا و عناصر می‌شود. نتیجه، حرکتی خزنده و بالارونده در جهت گنبد بالون شکل است. مناره‌های برخوردار از تناسبهای سنجیده و کلاه‌فرنگیهای گوشه‌ای، این مضمون بالارونده مرکزی را مطرح و در عین حال تثبیت می‌کنند. باآنکه مشاهدهٔ کل این بنا زیبایی شکنندهٔ **کاخ الحمرا** را به یاد می‌آورد، زیبایی و پیچیدگی ظریف آن از **کاخ‌الحمرا** بسی فراتر می‌رود و بالاترین نقطهٔ جهش فوارهٔ معماری اسلامی شناخته شده است.

ساخته‌ها و بافته‌های دستی

اسباب و اثاثیهٔ کاخها و مساجد نشانه‌ای از علاقهٔ مسلمانان به اشیایی گرانقیمت و پرشکوه تلقی می‌شود. فلز، چوب، شیشه، و عاج را به‌طرز هنرمندانه‌ای حکاکی و تزیین می‌کردند و در مسجد یا خانه مورد استفاده قرار می‌دادند. انواع طشت (غالباً بزرگ)، آفتابه، جعبهٔ جواهر، و قلمدان را از مس یا برنج می‌ساختند، قلمزنی و با نقره ترصیع می‌کردند؛ از شیشهٔ میناکاری‌شده به‌طرز جالبی برای چراغ مسجد استفاده می‌کردند؛ و سرامیکهای پرزینت درجه‌یك را به تعداد بسیار زیاد تولید می‌کردند. سفالگران اسلامی، که دست‌اندرکار تجربه‌اندوزی در کاربرد شیوه‌های گوناگونِ رنگ‌آمیزی ساخته خویش بودند، رنگ‌آمیزی برّاق را که اسلوبی نو و ابتکاری است و جلوه‌ای درخشان به سطح کار می‌دهد ابداع کردند. در نقش‌ونگارهای ایشان، از مضامین موجود در تزیینات معماری استفاده شده است. این قابلیت انطباقِ مضامین با مقیاسهای گوناگون و اسلوبهای گوناگون نیز تجسمی از انعطاف‌پذیری نقش‌ونگار اسلامی و استقلال نسبی آن از محملش است.

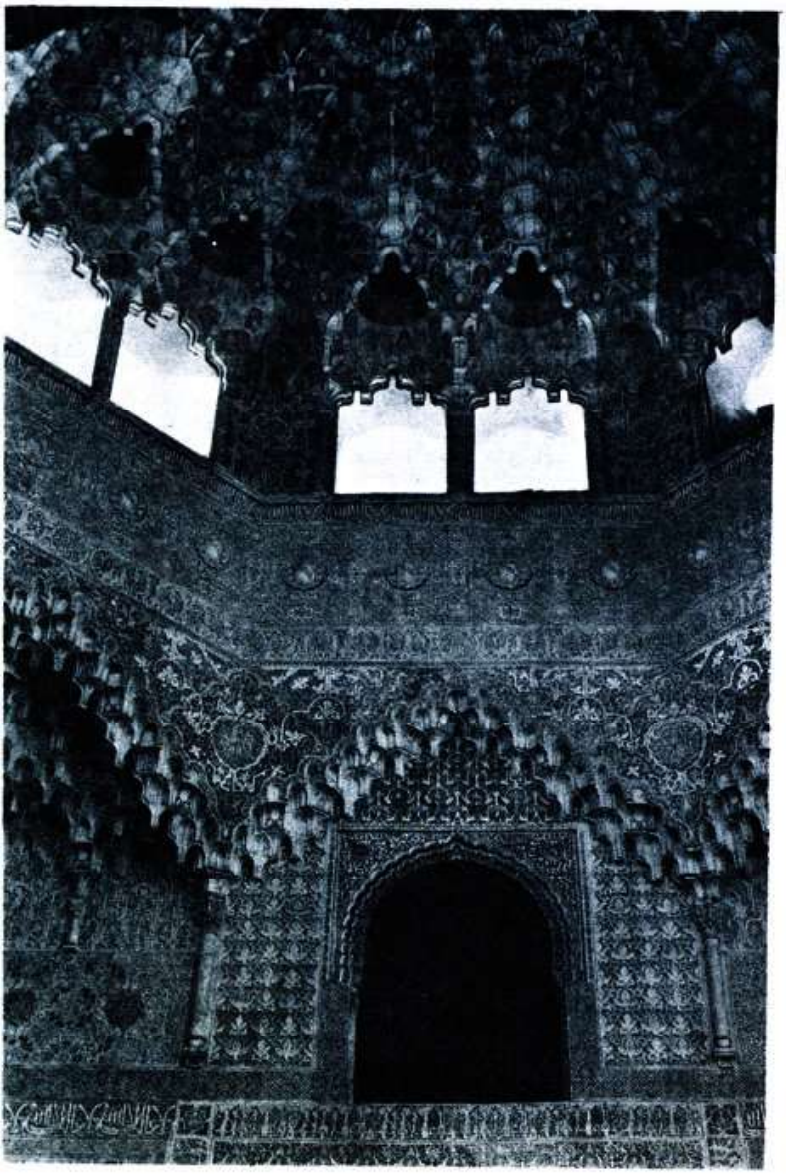
بافته‌های دستی در زمرهٔ پرنفوذترین و ارزشمندترین اشیا بودند و در جهان اسلامی، نقشی برتر از کارکردهای عملی و تزیینی داشتند. این بافته‌ها که در کارگاههای شاهان تولید می‌شدند نه‌فقط در خانه‌ها، کاخها، و مساجد به کار می‌رفتند بلکه به‌عنوان هدیه، پاداش، و نشانهٔ پشتیبانی سیاسی نیز از آنها استفاده می‌شد.

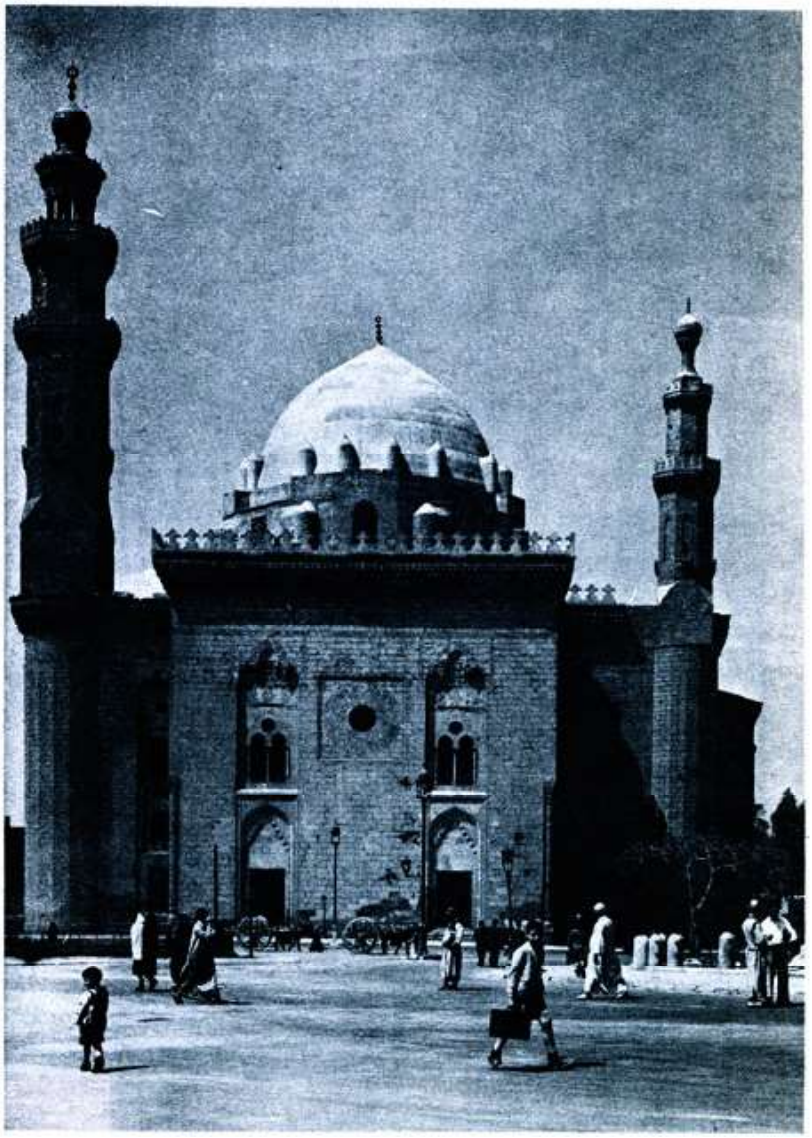
هنر بافندگان مسلمان، به‌احتمال قوی از هنر بافندگان ساسانی ایران و قبطیان مصر که در زمان فتح این سرزمینها توسط اعراب در سدهٔ هفتم در سطح بسیار پیشرفته‌ای قرار داشت تقلید شده است. هنر بافندگی از سرزمینهای مذکور به سراسر جهان اسلامی رسید و در سدهٔ دهم، بافته‌های مسلمانان شهرتی عالمگیر داشتند و وسیعاً به کشورهای مختلف صادر می‌شدند. هنر قالی‌بافی، مخصوصاً در ایران، که سرمای شدید زمستانی‌اش استفاده از قالی را چه در چادر صحرانشینان چه در کاخ امیران برای مردم الزامی ساخته بود، پیشرفت چشمگیری کرد. در خانه‌ها و کاخهای ساخته‌شده از مصالح سنگی، آجری، گچی، و کاشی لعابدار، قالی به‌عنوان پوششی برای کف، سکوهای دیواری و دیوارکوب، تضاد جالبی با محیط خود پدید می‌آورد.

فرشی که برای بقعهٔ **شاه‌طهماسب** در اردبیل بافته شده (لوحهٔ رنگی ۲۶) نمونهٔ بزرگی از نوع قالیهای قابگونه است و طرحی مرکب از اجزای درهم‌فشردهٔ بزرگ و محصور در انبوهی از جزییات ریز و فرعی دارد. زمینهٔ آبی یکدست این قالی با گل و برگ (عمدتاً گل صدتومانی، تأثیر نقاشی چینی) متصل به شبکه‌ای از ساقه‌های ظریفی که طرحی حلزونی در سراسر زمینه پدید می‌آورند پوشانده شده است. قالیهای بزرگ سلطنتی، مانند همین قالی اردبیل، حاصل تلاش مشترك گروهی از بافندگان است که احتمالاً با دربار مربوط می‌شده‌اند. بافندگی با دار، در بهترین شکل خود، کاری بسیار کند است و چون فرشی همانند قالی اردبیل در هر اینچ مربع بیش از ۳۰۰ گره دارد، بافتنش توسط بافنده‌ای دست‌تنها احتمالاً بیست‌وچهار سال طول می‌کشد.

چون قالی اردبیل برای یك مسجد بافته شده بود، پیکرهٔ انسان یا جانور از تزییناتش حذف شده است، هرچند در دیگر قالیهای بافت

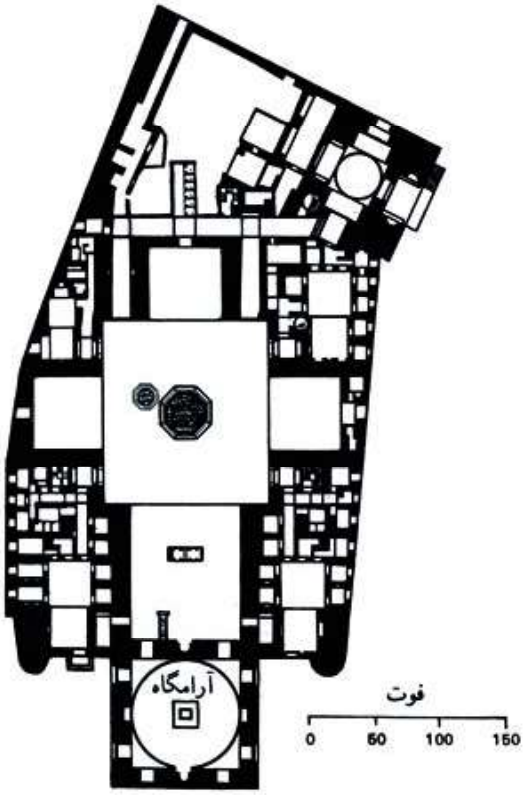
۳۲۹ گچبری تزیینی، تالار دو خواهران، کاخ الحمرا، گرانادا.





۳۳۰ مدرسهٔ سلطان حسن و آرامگاه منضم به آن، قاهره، مصر، ۱۳۵۶ـ۱۳۶۳ ب م.

۳۳۱ نقشهٔ ساختمانی مدرسهٔ سلطان حسن و آرامگاه منضم به آن، قاهره، مصر.

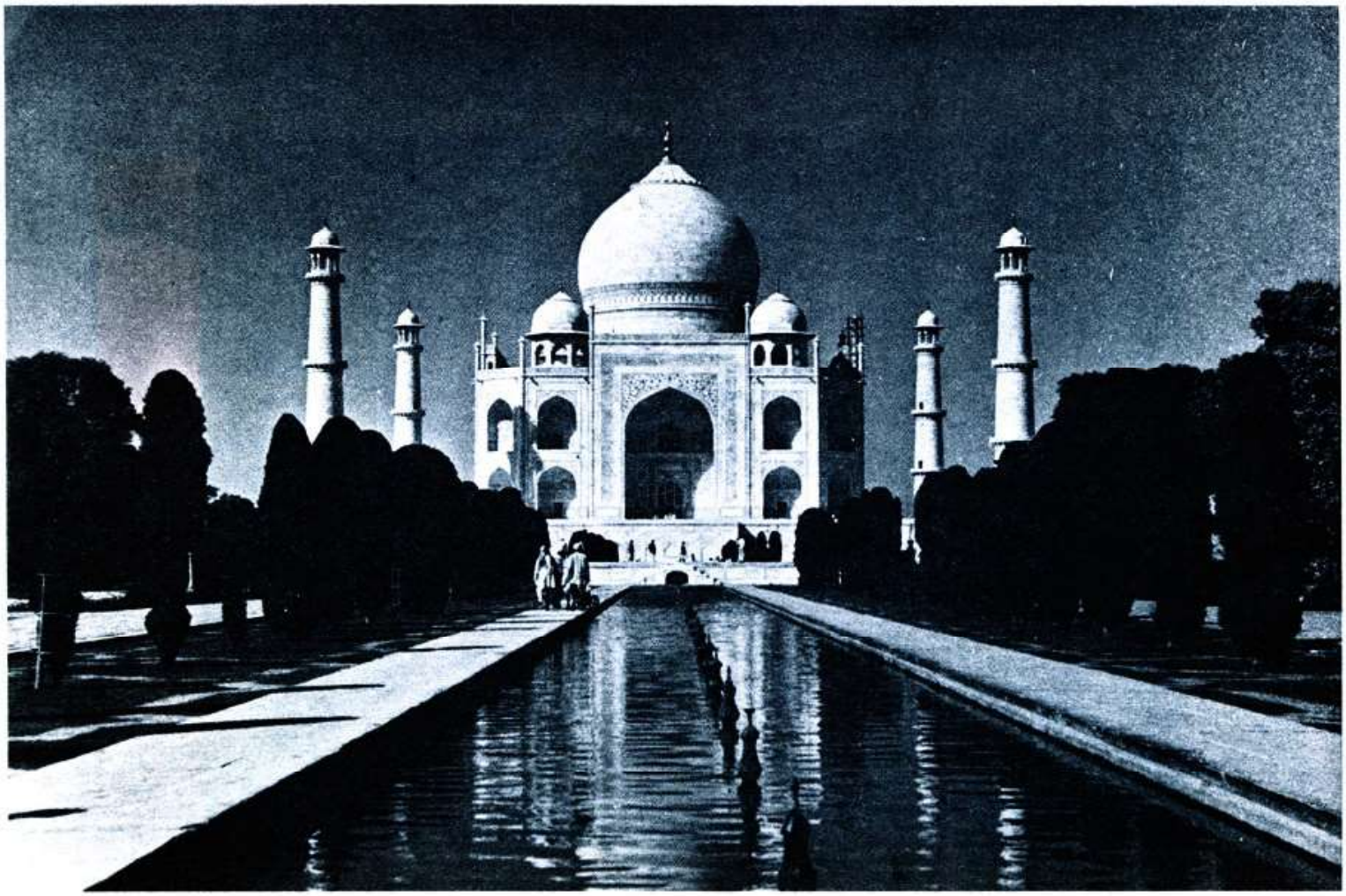


اردبیل می‌بینیم که انتقادها و دستورهای اکید قرآن در مخالفت با شبیه‌سازی از انسان و جانور، در هنرهای غیردینی چندان جدی تلقی نشده‌اند. لیکن ممنوعیت بت‌پرستی، عملاً تصویر انسان را از عرصهٔ هنر دینی مسلمانان حذف کرده بود و حتی در هنر غیردینیِ اولیه، گاهگاهی در نقاط پرت و مجزایی از کاخها به‌عنوان بخشی از شبیه‌سازی از خاندان سلطنتی ظاهر می‌شود، و به همین علت است که پیکرتراشی همه‌جانبی و نقاشی دیواری یا قاب تزیینی، به شکلی که در اروپا و خاور دور تکامل یافت، در هنر اولیهٔ اسلامی به‌ندرت دیده شده است. یکی از علتهای این بی‌علاقگی به هنرهای تجسمی بزرگ را می‌توان تمایل ملتهای ساکن دنیای اسلامی دانست؛ بسیاری از این ملتها ــ اعراب، ترکها، ایرانیان، و مغولان ــ چادرنشینانی بودند که سنتاً اشیاء کوچك و قابل حمل‌ونقل (به اصطلاح «ابزارهای چادرنشینان») را بر آثار بزرگ هنری ترجیح می‌دادند. و به همین دلیل، شاید شگفت‌آور نباشد که وقتی بعدها هنر نقاشی در میان ایشان تکامل یافت، عمدتاً در مقیاس کوچكِ تذهیب‌کاری صفحات کتاب بود.

تذهیب‌کاری

اعراب هیچگونه سنت مستقلی در تصویرنگاری نداشتند، و چنین می‌نماید که علاقهٔ ایشان به تذهیب‌کاری کتاب، تقریباً به‌طور تصادفی و به‌عنوان محصول جنبی تلاشهای ایشان در عرصهٔ ترجمه و نسخه‌برداری از متنهای مصورِ علمی یونانی پدید آمده و تکامل یافته باشد. در برخی از کهن‌ترین نسخه‌های خطیِ تذهیب‌کاری‌شدهٔ اسلامی، که هیچیك به سالهای پیش از ۱۲۰۰ میلادی مربوط نمی‌شوند، چنین به‌نظر می‌رسدکه تصویرهای کتاب را کاتبانی کشیده باشند که از متنها نسخه‌برداری می‌کرده‌اند. از همین مقدمات نسبتاً متواضعانه بود که یکی از بزرگترین مکتبهای تذهیب‌کاری کتاب در ایران پدید آمد و تکامل یافت.

پادشاهان ایرانی، کتابهای زیبا را دوست می‌داشتند و در دربارهای خویش علاوه بر خوشنویسان چیره‌دست، برخی از هنرمندان پرآوازهٔ روزگار را نیز نگه‌داری و حمایت می‌کردند. کتابهای غیردینی دوران تیموریان و صفویان به‌دست گروه عظیمی از نقاشان، مصوّر می‌شدند. از نامدارترین تذهیب‌کاران این دوران می‌توان به **استاد کمال‌الدین بهزاد** (حدود ۱۴۴۰ ـ ۱۵۳۶)، **آقامیرك اصفهانی**، و **سلطان‌محمد**، نقاشان دربار **شاه‌طهماسب** (۱۵۲۴ ـ ۱۵۷۶) حامی بزرگ هنر اشاره کرد. باآنکه شاهان این دوران مسلمان بودند، محدودیتهای جزمی اسلام در خصوص تجسم پیکرهٔ انسان از سوی ایشان به‌گونه‌ای آزادمنشانه تفسیر می‌شد و بر هنرهای غیردینی تأثیر نمی‌گذاشت، به‌طوری که صحنه‌های شاد زندگی سراسر آمیخته به



۳۳۲ تاج محل، اگره، هند، ۱۶۳۲ـ۱۶۵۴ ب م.

شادی ــ مانند شکار، جشن، موسیقی، و داستانهای عاشقانه ــ و صحنه‌های جنگ ایشان صفحات کتابهایشان را پر کرده است. بیننده در این نقاشیها تجمل، شکوه، و خوشیهای ناپایدار اشعار عمر [خیام] را احساس می‌کند.

آقامیرك اصفهانی در تابلوی **لیلی و مجنون به عشق‌ورزی در مکتب** (لوحهٔ رنگی ۲۷) یکی از شعرهای عاشقانهٔ نظامی را به تصویر در آورده است. این تابلو، صحنه‌ای از یك مکتب را که ظاهراً در مسجد تشکیل شده است نشان می‌دهد. معلم یا ملاّ با عمامه‌ای بر سر و شلاقی به‌دست، به‌طرز قرائت یك جوان گوش می‌دهد؛ گرداگرد او جوانان دیگری نشسته‌اند و سرگرم مطالعه‌اند: یا چهارزانو نشسته‌اند یا یك زانو را در بغل گرفته‌اند ــ که از حالتهای رایج برای نشستن در خاورزمین است. رحلهای کتاب، یکی دوجا گشوده شده‌اند. در پیشزمینهٔ تابلو، لیلی و مجنون یا عاشق و معشوق دیده می‌شوند که هر دو ظاهراً از وجود یکدیگر آگاهند. پیکره‌های این تابلو باآنکه به‌طرزی گویا با خطوط ظریف و مواج کشیده شده‌اند، جملگی ساده‌اند و هیچ سایه‌ای جز مختصر اشاره‌ای به پرسپکتیو ندارند؛ ظاهراً به‌نظر می‌رسد که این تابلو از دیدگاهی به ثمر رسیده است که هیچ توجهی به‌شکل ظاهری اشیاء ندارد بلکه به الگوو زنگهای زنده علاقه‌مند است. به‌همین منظور، پرده رنگها روشن و واضح نمایانده شده‌اند. کیفیت تزیینی مینیاتور، با گذاشتن حاشیه‌های عریض برای صفحهٔ کتاب که ته‌رنگی از آبی کمرنگ با خالهای طلایی دارد، مورد تأکید قرار می‌گیرد.

این مینیاتور از لحاظ شکل ظاهر کلی‌اش، بیش از آنکه به‌هرگونه نقاشی اروپایی یا نقاشی چینی ــ که مطمئناً از آن متأثر بوده ــ شباهت داشته باشد به قالی اردبیل نزدیك است. این تابلو در چارچوب کلی سبك تزیینیِ اسلامی جای می‌گیرد، سبکی که با وجود نخستین محدودیتها و موانع دینی ناشی از قلّت واژگانِ تصویری، یکی از غنی‌ترین و موزون‌ترین سبکهای تزیینی در جهان شد.

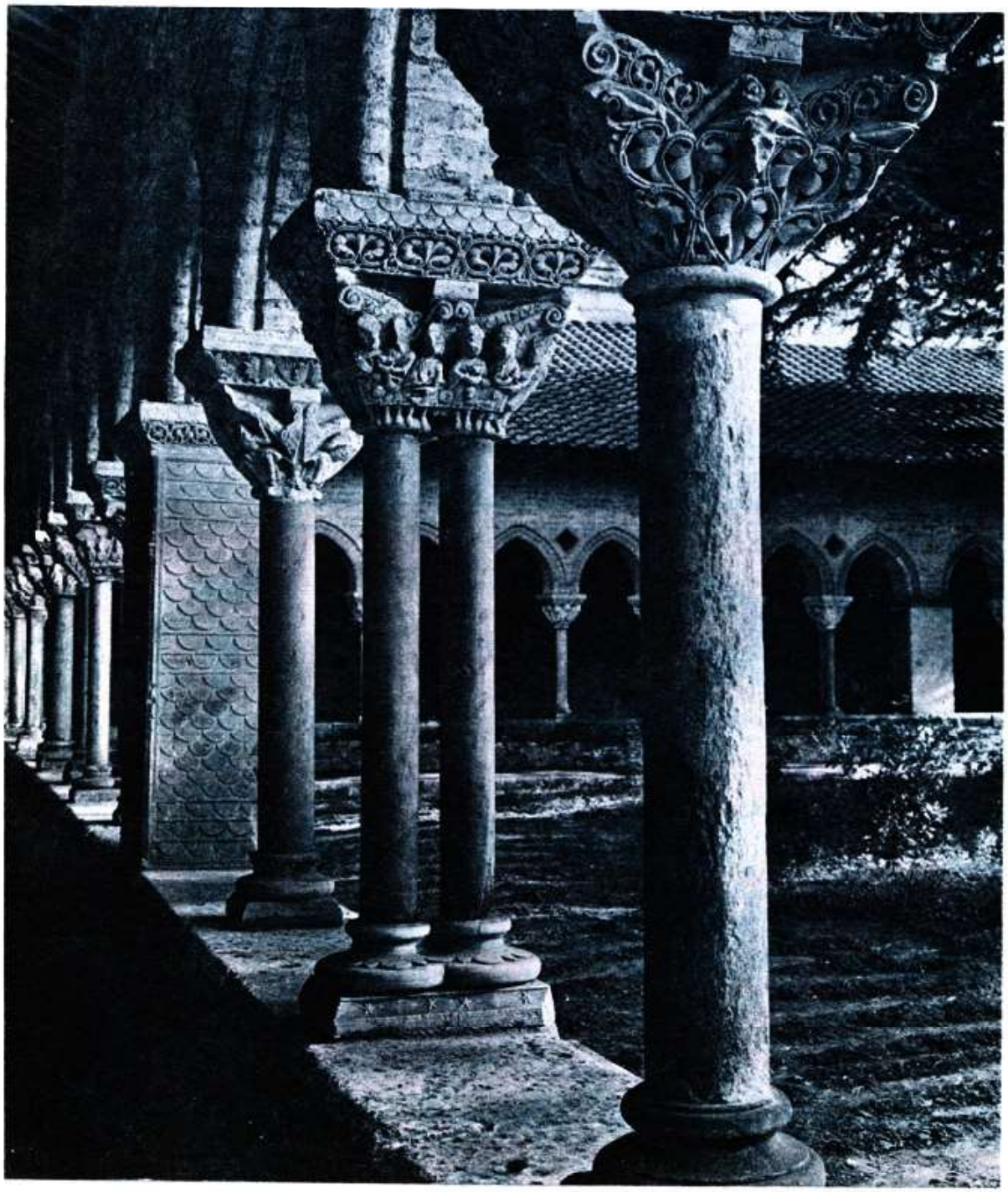
بخش دوم

سده‌های میانه

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

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

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

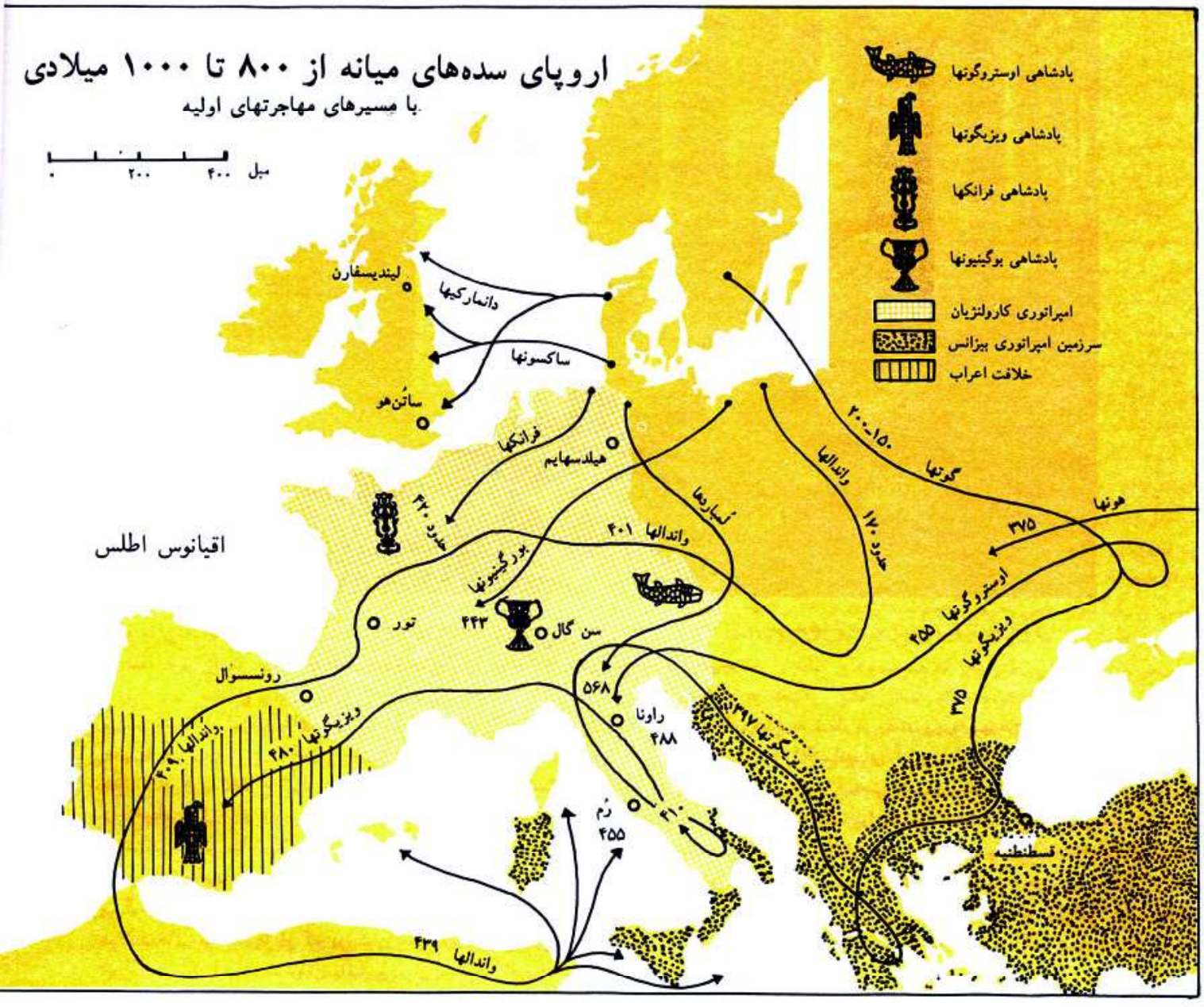


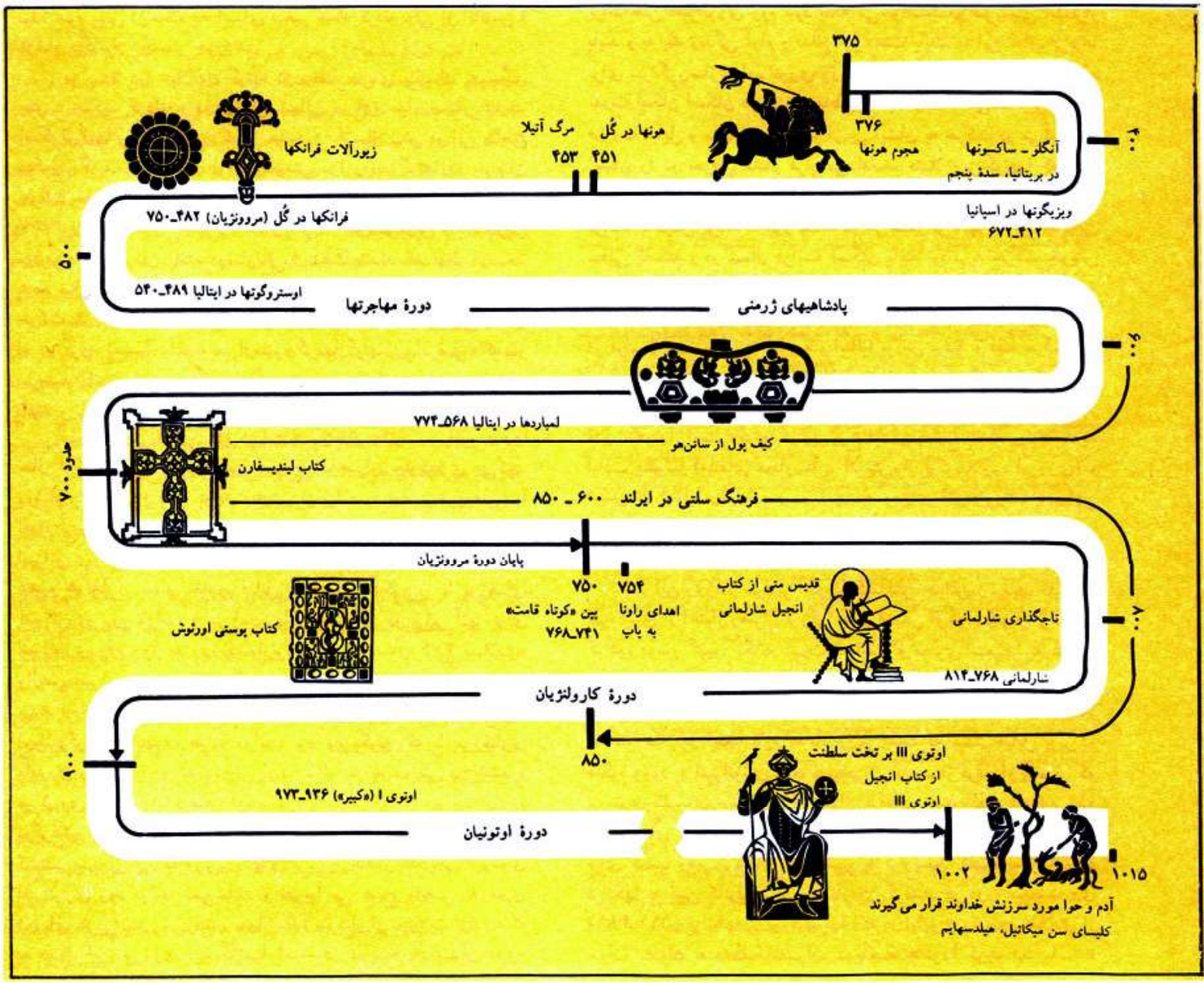
منظره‌ای از سرسرای کلیسای سن‌پیر، مواساك، سدهٔ دوازدهم ب م. سرستونها از دو نوع روایتی و تزیینی‌اند و پیوسته در سرستونهای پیکره‌دار رُمانسك در جنوب فرانسه ظاهر می‌شوند.

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

فصل هشتم

هنر سده‌های میانهٔ آغازین




۳۷۵
۳۷۶
هجوم هونها
آنگلو ـ ساکسونها
در بریتانیا، سدهٔ پنجم
۴۰۰
ویزیگوتها در اسپانیا
۴۱۲ـ۶۷۲
هونها در گُل مرگ آتیلا
۴۵۱ ۴۵۳
زیورآلات فرانکها
فرانکها در گُل (مروونژیان) ۴۸۲ـ۷۵۰
۵۰۰
اوستروگوتها در ایتالیا ۴۸۹ـ۵۴۰
دورهٔ مهاجرتها
پادشاهیهای ژرمنی
۶۰۰
لمبارد‌ها در ایتالیا ۵۶۸ـ۷۷۴
کیف پول از سانتن‌هو
حدود ۷۰۰
کتاب لیندیسفارن
فرهنگ سلتی در ایرلند ۶۰۰ ـ ۸۵۰
پایان دورهٔ مروونژیان
۷۵۰
پین «کوتاه قامت»
۷۴۱ـ۷۶۸
۷۵۴
اهدای راونا
به پاپ
قدیس متی از کتاب
انجیل شارلمانی
تاجگذاری شارلمانی
۸۰۰
شارلمانی ۷۶۸ـ۸۱۴
کتاب پوستی اورتوش
دورهٔ کارولنژیان
۸۵۰
اوتوی III بر تخت سلطنت
از کتاب انجیل
اوتوی III
۹۰۰
اوتوی I («کبیر») ۹۳۶ـ۹۷۳
دورهٔ اوتونیان
۱۰۰۲
۱۰۱۵
آدم و حوا مورد سرزنش خداوند قرار می‌گیرند
کلیسای سن میکائیل، هیلدسهایم

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

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

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

دورهٔ مهاجرتها

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

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

۳۳۳ زیورآلات فرانکها، سده‌های پنجم تا ششم ب م. سنجاق سینهٔ طلاکاری شدهٔ مفرغی و نقره‌ای (تقریباً ۹½ سانتی‌متر) با مرصع‌کاری شیشه و خمیر میناکاری (چپ) و گل سینهٔ نقشهٔ گل سرخی (قطر ۳ سانتی‌متر) با مرصع‌کاری مفتول منجوقدار نقره‌ای به شیوهٔ خانه‌خانه (راست). موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک (هدیهٔ ج. پیر پونت مورگان، ۱۹۱۷).

مسلط شدند. با به رسمیت شناخته شدن قدرت پاپ در رم از سوی پادشاهی فرانکها و با به پیروزی انجامیدن مأموریت قدیس اوگوستینوس کنتربری در انگلستان (سدهٔ ششم) که وی را در آنجا به مقام نخستین اسقف اعظم کنتربری رساند، پایه‌های آیین کاتولیکی و حاکمیت رم در اروپای غربی تحکیم شد.

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

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

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

هنرهای دستی

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

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

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

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

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

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

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

تذهیب‌کاری

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

دورهٔ کارولنژیان

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

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

۳۳۹ مزمور ۱۵۰ از کتاب مزامیر نسخهٔ اوترخت، هوتویلیه نزدیک رنس، حدود ۸۳۰ ۱۲×۲۳½ سانتی‌متر. کتابخانهٔ دانشگاه اوترخت.

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

نقاشی و تذهیب‌کاری

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

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

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

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

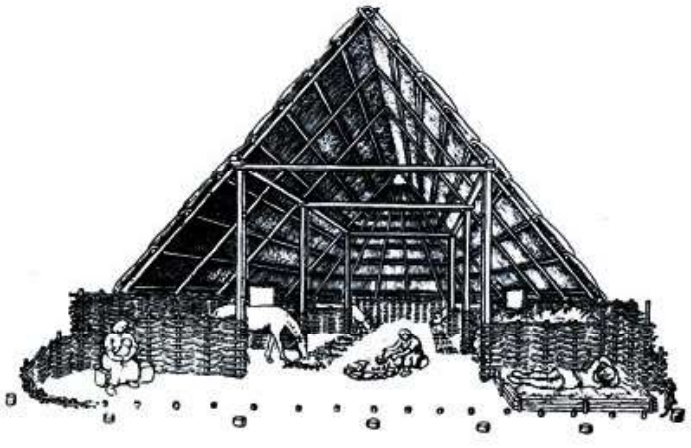
هنرهای دستی

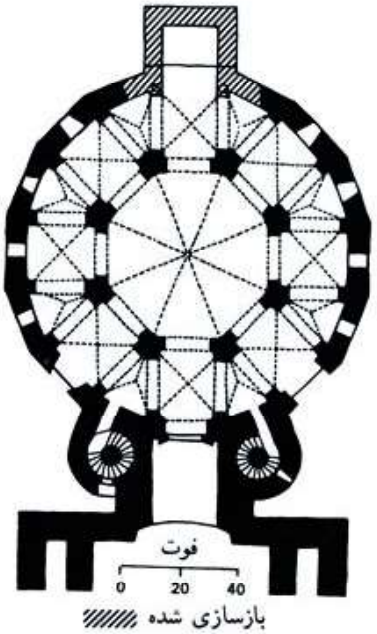
تا جایی که ما اطلاع داریم، در عصر کارولنژیان اثری از پیکرتراشی بزرگ ـ مقیاس نبود یا اگر بود بسیار اندك بود. علاقهٔ سنتی به ساخت اشیای فلزیِ مجلل، کوچك و قابل حمل، که نتیجه‌اش آثار هنرمندان بربری بود که از نظر گذراندیم، در روزگار شارلمانی و جانشینانش نیز ادامه پیدا کرد و به آفرینش چندین اثر گرانقیمت و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

معماری

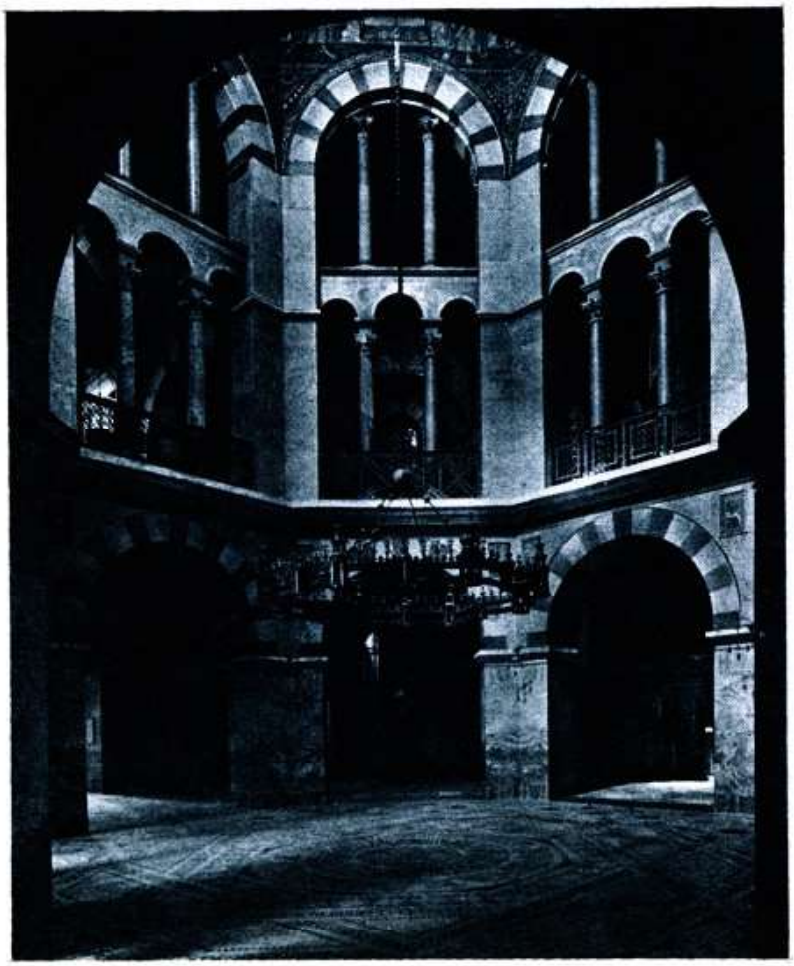
شارلمانی ضمن اشتیاقی که به استقرار دوبارهٔ عظمت سپری شدهٔ امپراتوری مقدس روم داشت، احیای اسلوبهای ساختمانی رومیان را نیز تشویق می‌کرد، و در معماری، همانند پیکرتراشی و نقاشی، نوآوریهایی که در تفسیر دوبارهٔ منابع رومی ـ مسیحیِ پیشین به عمل می‌آمد جنبه‌ای ضروری برای طرحهای متعلق به سده‌های میانه پیدا کردند.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

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





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



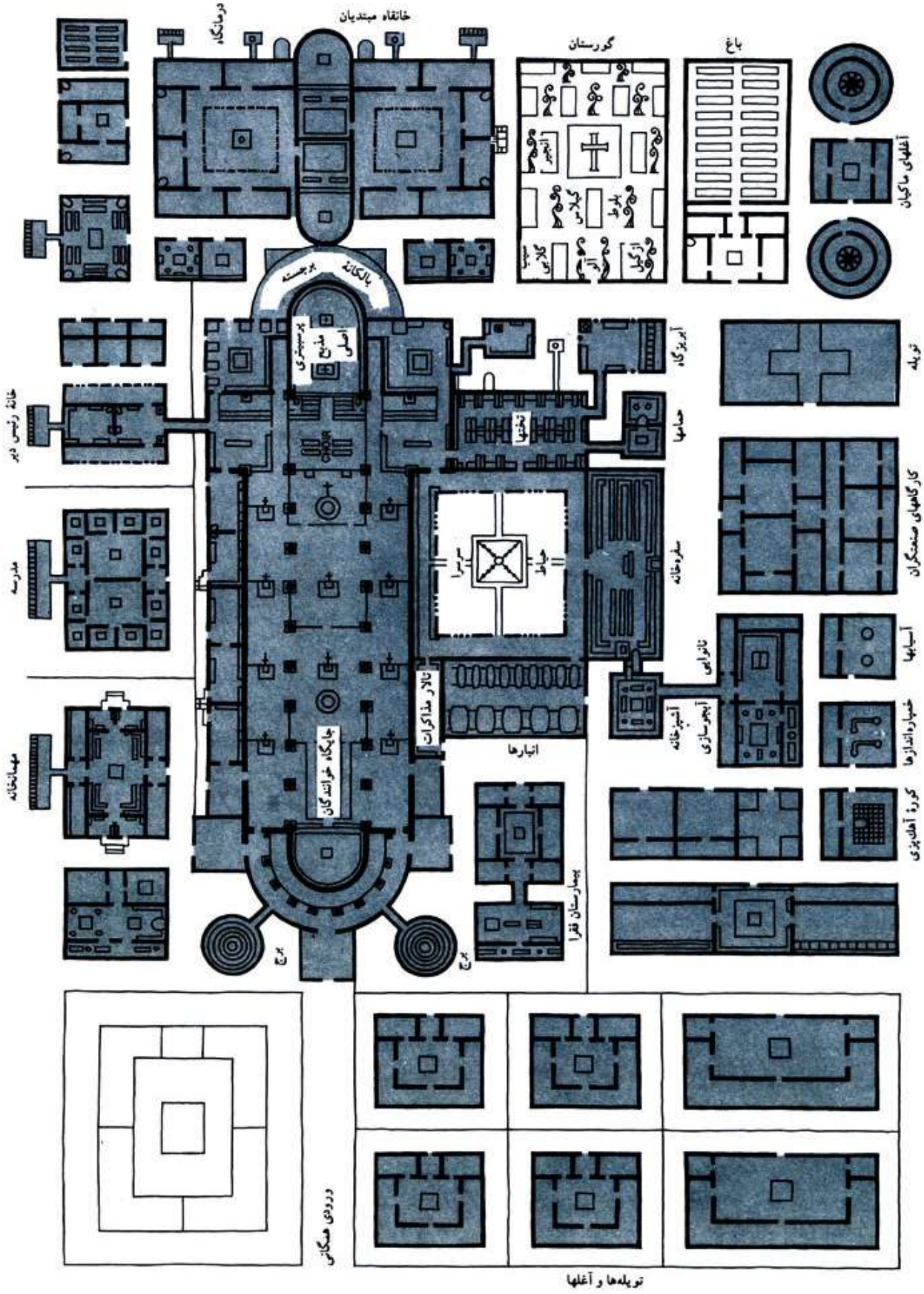
۳۴۲ داخل نمازخانهٔ کاخ شارلمانی.

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

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

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

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



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

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

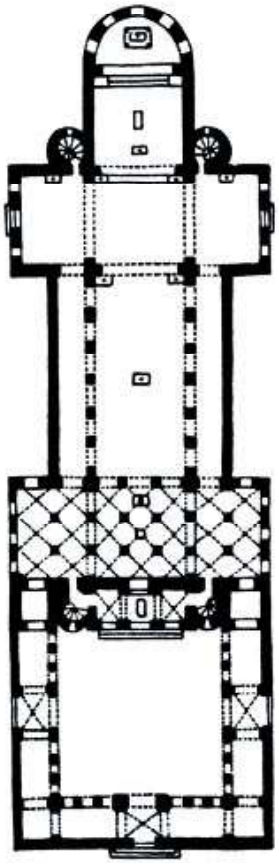
این کلیسا با آنکه باسیلیکای سه راهرویی است، ویژگیهایی دارد که در هیچ یك از کلیساهای دورهٔ مسیحیت آغازین دیده نشده است. شاید آنچه پیش از همه جلب نظر می‌کند، افزوده شدن مذبح دوم در انتهای غربی ساختمان است. سرچشمه و هدف این بخش افزوده هیچگاه به قدر کافی تشریح نشده است، ولی مذبح مزبور تا سدهٔ یازدهم جزو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

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

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

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

۳۴۵ نقشهٔ ساختمانی کلیسای دیر سن ریکیه.



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

دورهٔ اوتونی

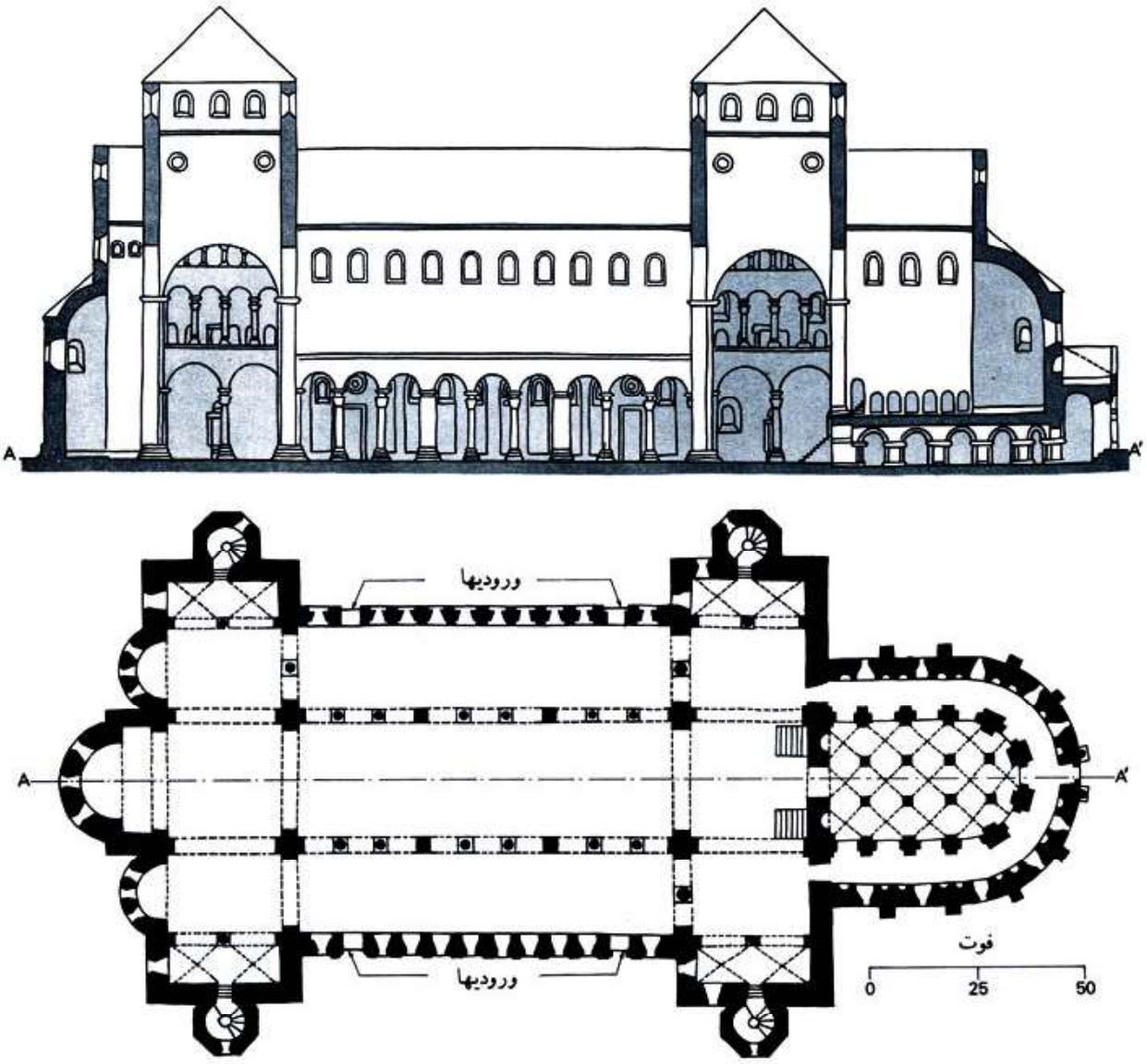
امپراتوری شارلمانی تا مدتی کمتر از سی سال پس از او به حیاتش ادامه داد. تشدید تهاجمات وایکینگها در غرب، زوال کارولنژیان و به تعلیق افتادن تلاشهای فرهنگی ایشان را تسریع کرد. تجزیهٔ امپراتوری به چندین پادشاهی کوچك ناتوان که یارای ایستادگی در برابر تهاجمات مزبور را نداشتند، دورانی از تاریکی و آشفتگی را به‌دنبال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

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

معماری

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

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



۳۴۷ نقشه و مقطع کلیسای دیر سن میکائیل.

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

پیکر تراشی

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

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

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

نقاشی و تذهیب‌کاری

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

۳۴۸ صحن کلیسای سن میکائیل (بازسازی شده).

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

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

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

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

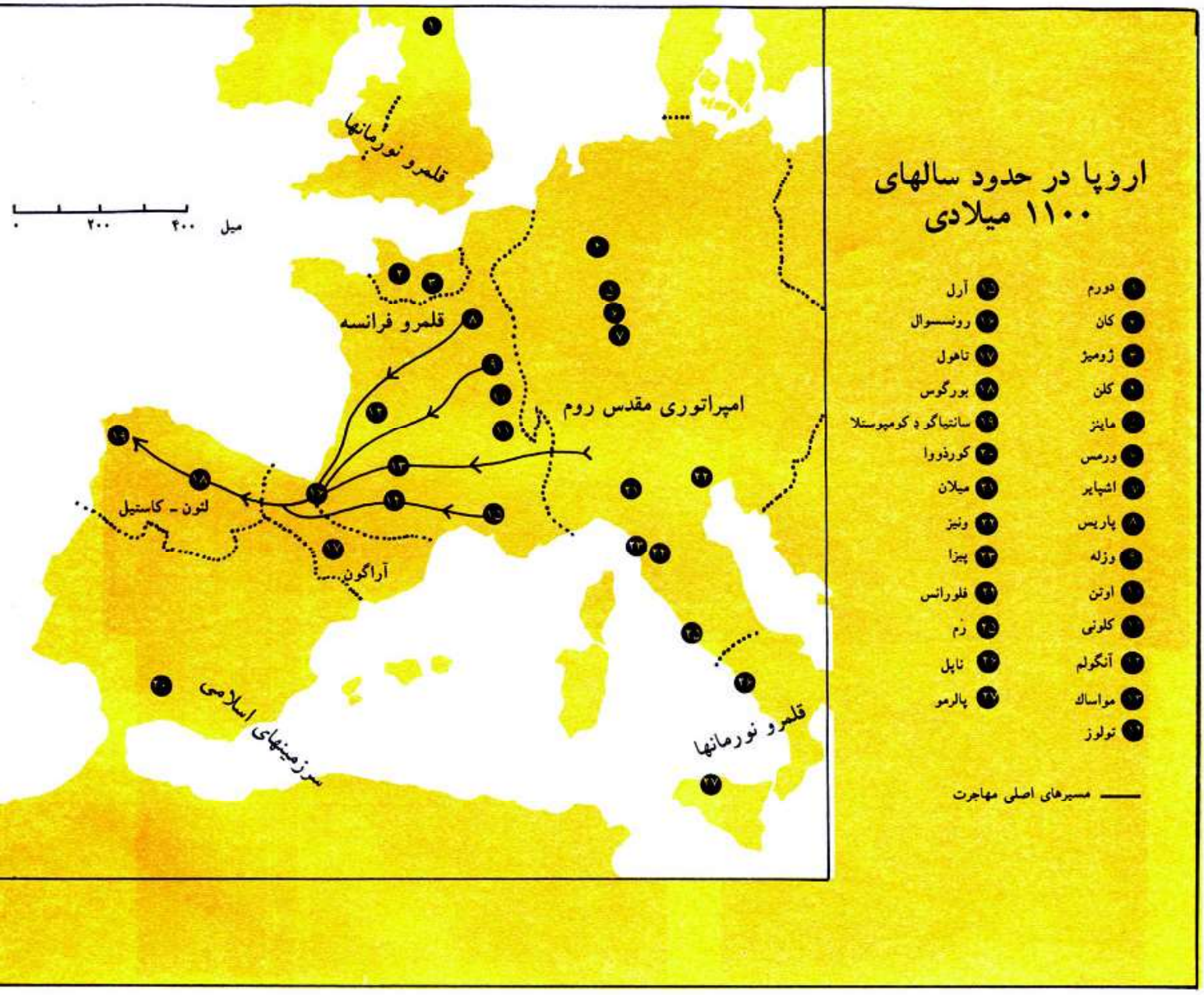
۳۵۰ استاد اختر ناخ، **تومای مردد**، از تزیین سردر کلیسای ماگدبورگ، حدود ۹۷۰ـ۹۹۰ ب م. عاج، تقریباً ۲۳×۱۰ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین.

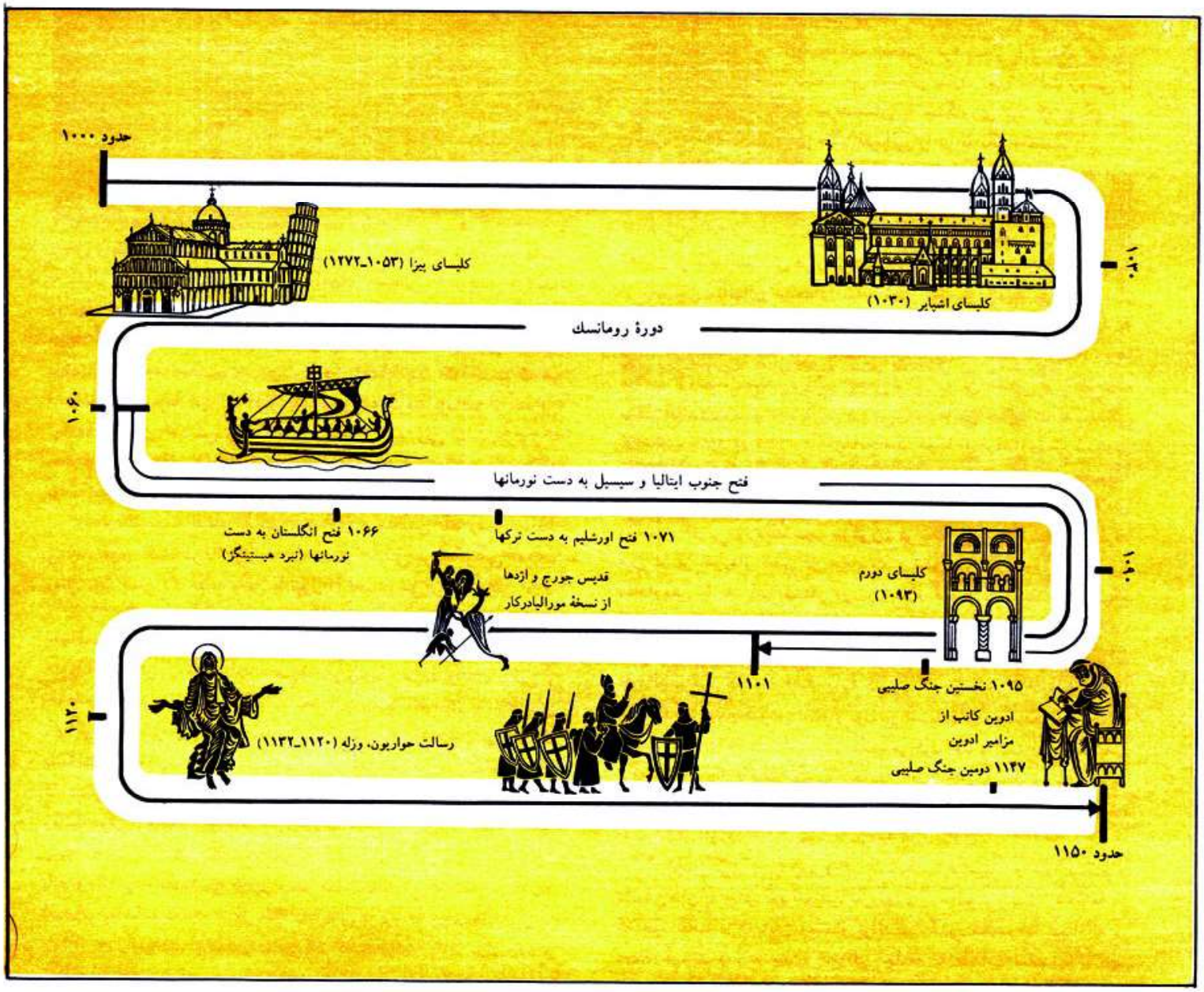
۳۵۱ بشارت تولد عیسی به‌چوپانان، از کتاب انجیل اوتوی III، رایشنو یا مدرسهٔ درباری اوتوی III، ۹۹۷ـ۱۰۰۰ ب م. $23\frac{1}{2} \times 32\frac{1}{2}$ سانتی‌متر. کتابخانهٔ دولتی باواریا، مونیخ.

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

فصل نهم

هنر رومانسک




حدود ۱۰۰۰
کلیسای پیزا (۱۰۵۳_۱۲۷۲)
کلیسای اشپایر (۱۰۳۰)
۱۰۰۰
دورهٔ رومانسک
۱۰۶۰
فتح جنوب ایتالیا و سیسیل به دست نورمانها
۱۰۶۶ فتح انگلستان به دست
نورمانها (نبرد هیستینگز)
۱۰۷۱ فتح اورشلیم به دست ترکها
قدیس جورج و اژدها
از نسخهٔ مورالیادرکار
کلیسای دوم
(۱۰۹۳)
۱۱۰۰
۱۱۰۱
۱۰۹۵ نخستین جنگ صلیبی
ادوین کاتب از
مزامیر ادوین
۱۱۴۷ دومین جنگ صلیبی
۱۱۲۰
رسالت حواریون، وزله (۱۱۲۰_۱۱۳۲)
حدود ۱۱۵۰

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

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

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

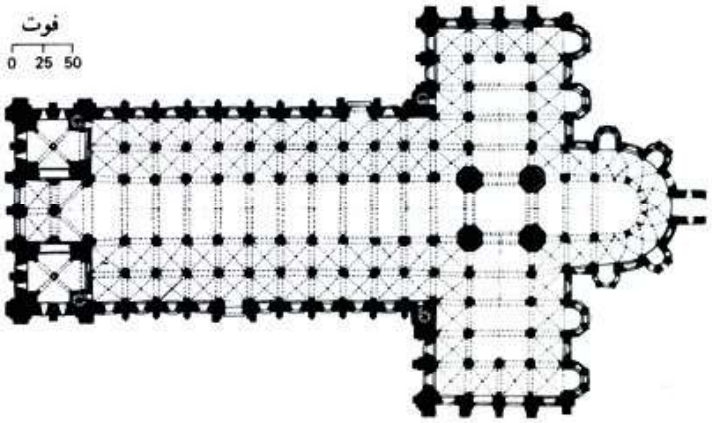
بارون یا شوالیهٔ دورهٔ رومانسك، که همچنان پای بند سنتهای پهلوانیِ پهلوانان آلمانی بود، شخصی وفادار، رزمجو، و مغرور بود. ولی همو، چون مسیحی بود، اثری از قدرگرایی ژرف ساکسونها و نورسهای پیشین در وجودش دیده نمی شد و آرزو داشت نه فقط در نبرد به افتخاری فنا ناپذیر (که بیشتر در اثر قدرت ایمان مذهبی به دست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

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

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

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

۳۵۴ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سن سرنن.



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

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

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

۳۵۵ صحن کلیسای سن سرنن.

معماری

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

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

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

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

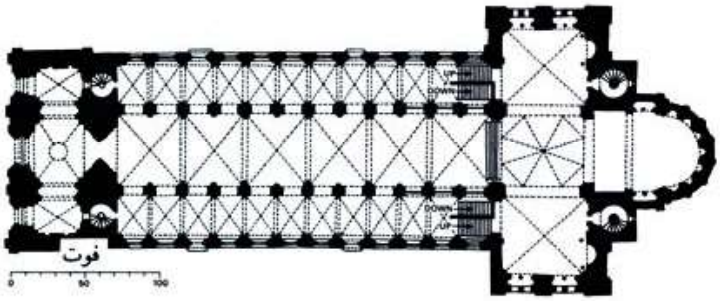
سبك کلونی ـ بورگونی

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

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

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

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



۳۵۷ نقشهٔ ساختمانی کلیسای اشپایر.

سبك معماری اصیل متعلق به سده‌های میانه ــ سبك رومانسك ــ است.

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

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

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

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

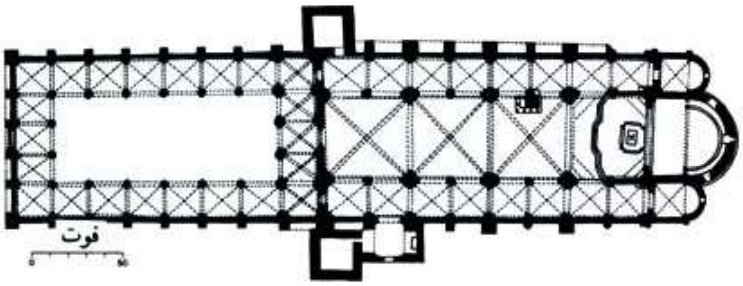
در زمرهٔ راه‌حلهای بیشمار تجربی، طاق متقاطع، کار آمدترین و انعطاف پذیر ترین راه حل از آب در آمد. معماران رومی وسیعاً از طاق متقاطع استفاده می‌کردند زیرا معتقد بودند که متمرکز ساختن نیروهای پیشرانه توسط این طاق در چهار نقطهٔ اتکا، ایجاد ردیف پنجره‌های زیر گنبد را میسر می‌سازد. زدن طاقهای بزرگ رومی، با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

۳۵۸ داخل کلیسای اشپایر.

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

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

۳۶۱ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان آمبروجو.



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

آلمان ـ لوُمباردی

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

۳۶۲ داخل کلیسای سان آمبروجو.

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

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

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

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

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

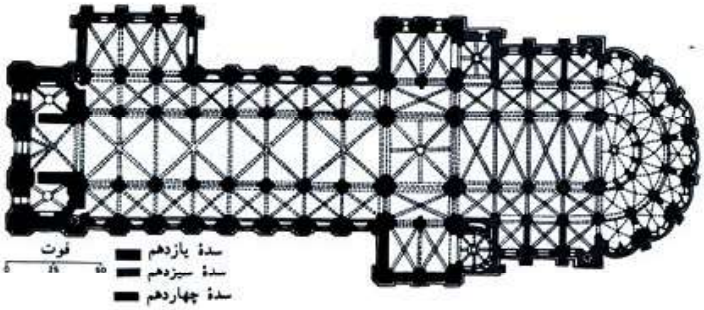
سبك نورمان

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

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

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

۳۶۵ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سنت اتین.



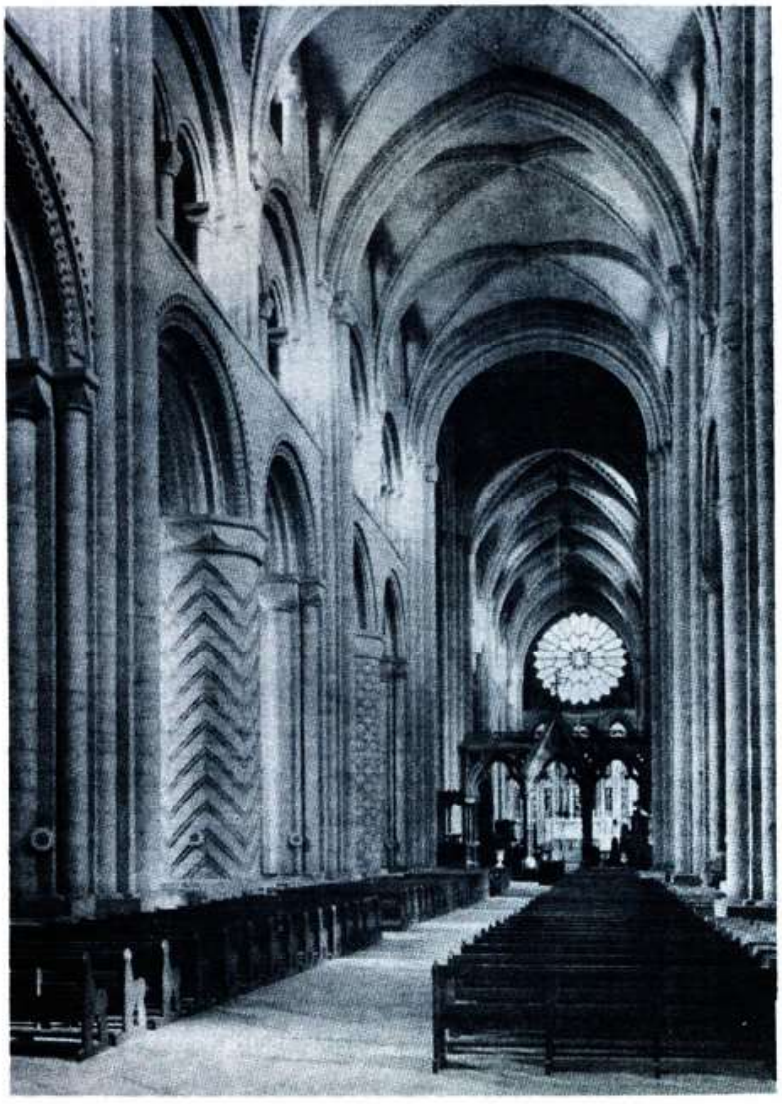
نقشه‌ای دقیق و اصولی برای سراسر ساختمان دارد. کلیسای دیر سنت اتین، مانند کلیسای اشپایر، در آغاز می‌بایست دارای یك سقف چوبی می‌شد، ولی دیوارها از همان آغاز کار به شیوهٔ تناوبی (نیم ستونهای ساده که یك در میان در مجاورت میله‌های متصل به ستونهای نیمدایره در بدنهٔ نما قرار گرفته‌اند) به صورت بندبند تقسیم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

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

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

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

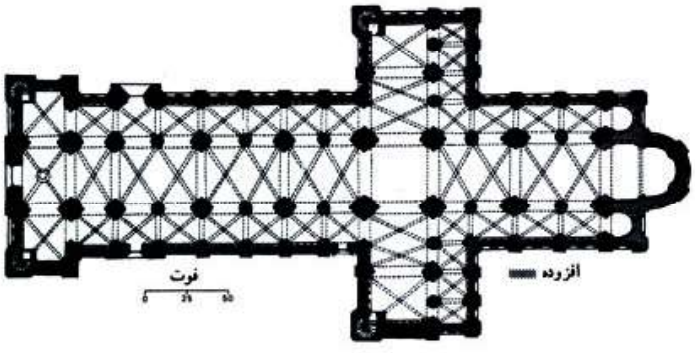
۳۶۶ صحن کلیسای دورم، انگلستان، آغاز ساختمان حدود ۱۰۹۳ ب م. (رو به شرق.)



توسکان

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

۳۶۷ نقشهٔ ساختمانی کلیسای دورم.

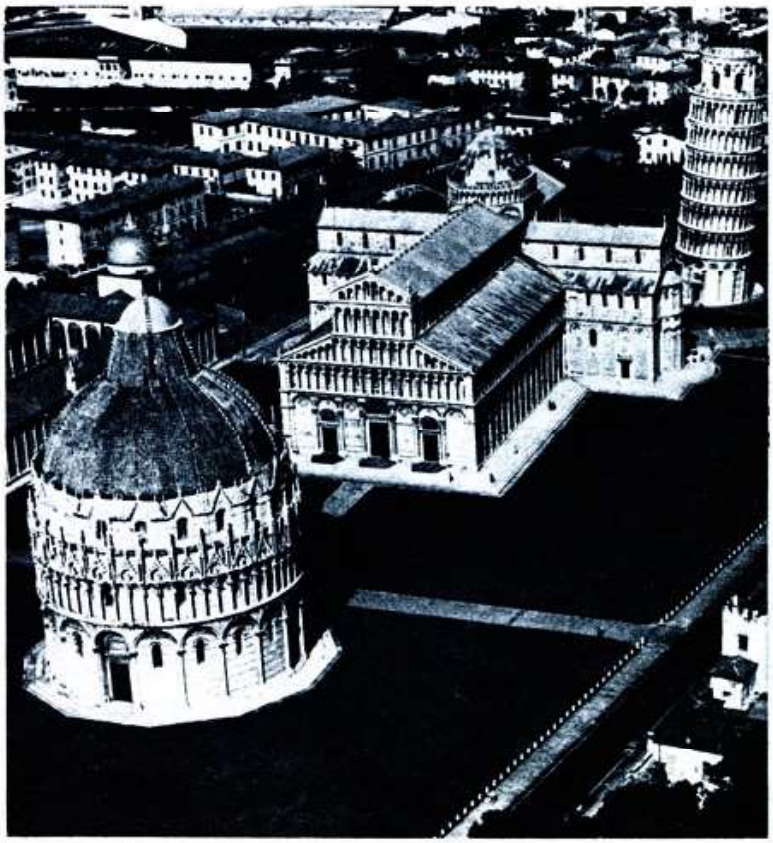


نمایِ کلیسا است و پیوند محکمی میان برج و بنای مادر ایجاد می‌کند. هر چند تعمیدگاه با آن نمای گوتیك نسبتاً باز سازی شده‌اش ممکن است همچون آهنگی ناساز بنماید، کل ترکیب‌بندی سه ساختمان (با **گورستان کامپو سانتو** در مجاورت آنها) یکی از زیباترین مجموعه‌ها را در تاریخ معماری پدید می‌آورد و بیانگر عصر تازه‌ای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

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

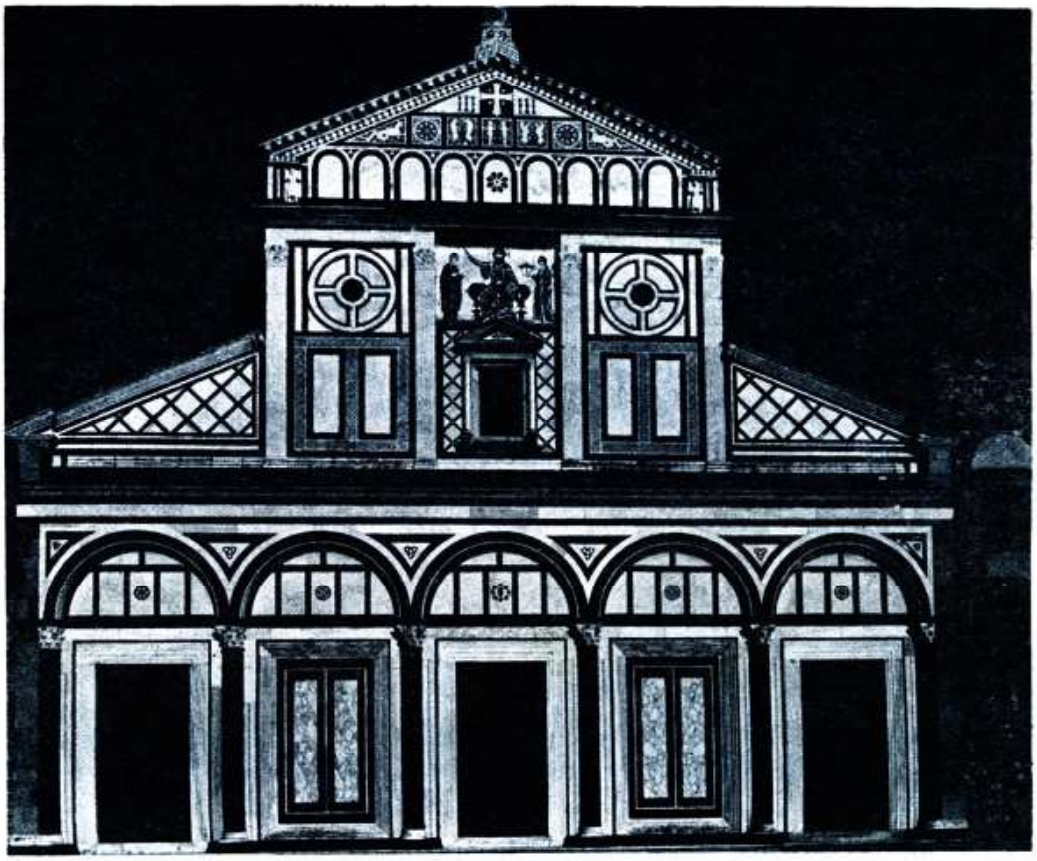
آکیتن

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



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

۳۶۹ صحن کلیسای پیزا.



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

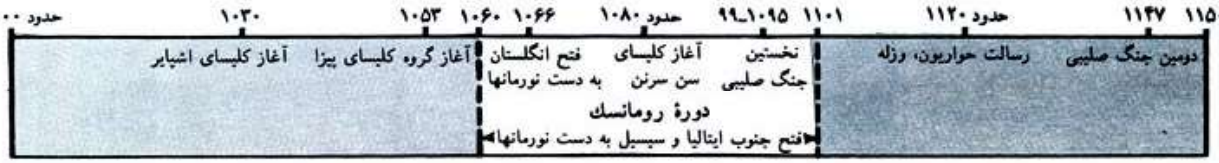
۳۷۱ داخل کلیسای سان مینیاتو آل مونته.

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

پیکر تراشی

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

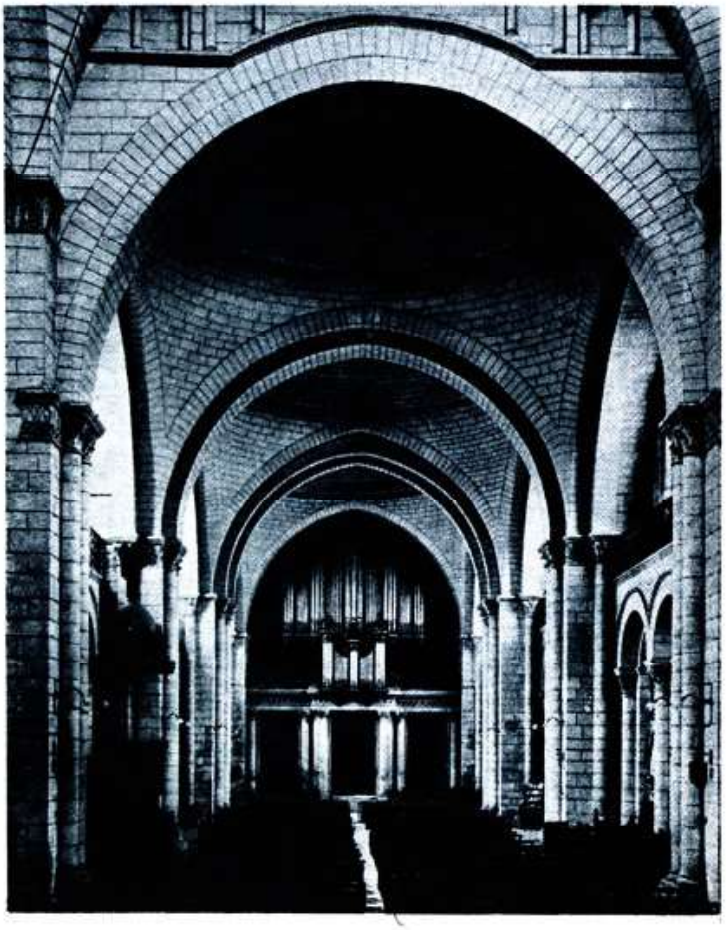
> من از ارتفاع زیاد کلیساهای شما، از درازای نامتعادل، پهنای زائد، صیقلکاریهای پر هزینه، و کنده‌کاریها و نگارگریهای کنجکاوانهٔ آنها چیزی نمی‌گویم....چشمها[ی مردم] ازدیدن بقایای جسدها در جعبه‌های



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

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

۳۷۲ داخل کلیسای سن پیر، آنگولم، سدهٔ دوازدهم.



2. Ibid., pp. 17-18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

خویشـان هیـولاهای سرستونهـای کلیسـای مواسـاك به شکل شیاطین جهنم، در پیشانی هراس‌آور **کلیسای سن‌لازار** در **اوتـن** ، **بورگوندی** (تصویر ۳۷۷) ظاهر می‌شوند. در کلیسای مواساك منظرهٔ خداوند داور را پیش از احضار انسان دیدیم؛ در کلیسای اوتن، داوری ادامه‌دارد. در این تصویر، سنجش ارواح را می‌بینیـم، در حالـی که

۳۷۶ سرستونهای سرسرای کلیسای سن پیر.

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

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

کلیسای وزله، از هر کلیسای دیگری در اروپا به حادثه و موضوع جنگهای صلیبی نزدیکتر است. **پاپ اوبانوس‌II** تصمیم داشت در سال ۱۰۹۵ میلادی یعنی حدود سی‌سال پیش از حکاکی این پیشانی کلیسا برای تحریك‌شدگان به شرکت در نخستین جنگ صلیبی موعظه کند. در سال ۱۱۴۶ میلادی یعنی حدود پانزده سال پس از بر پاداشته‌شدن پیشانی مزبور، **برنار** برای تحریك‌شدگان به شرکت در دومین جنگ صلیبی موعظه کرد و **لوئی هفتم** شاه فرانسه نیز صلیب را بلند کرد. در سال ۱۱۹۰، ریچارد شیردل شاه انگلستان و **فیلیپ اوگوست** شاه فرانسه، جنگ صلیبی سوم را از همین کلیسای وزله آغاز کردند. تردیدی نیست که روح جنگهای صلیبی، نقش تعیین کننده‌ای در گزینش طرز پیکره‌آرایی پیشانی کلیسای وزله داشته است زیرا مردمان آن روزگار باورشان شده بود که جنگهای صلیبی شکلی از رسالت حواریون برای مسیحی کردن غیر مؤمنان است:«وقتی پیشانی مزبور ساخته شد، شرکت‌کنندگان در جنگلهای صلیبی، مهمترین بخش مأموریتشان را انجام داده بودند. ایشان اورشلیم را در ۱۵ ژوئیهٔ ۱۰۹۹ باز پس گرفته بودند. نویسندگان آن روزگار بر این واقعیت تأکید می‌کنند که در همان روز بود که حواریون برای انجام دادن مأموریتشان در سراسر جهان پراکنده شدند.»[۳۷]

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

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

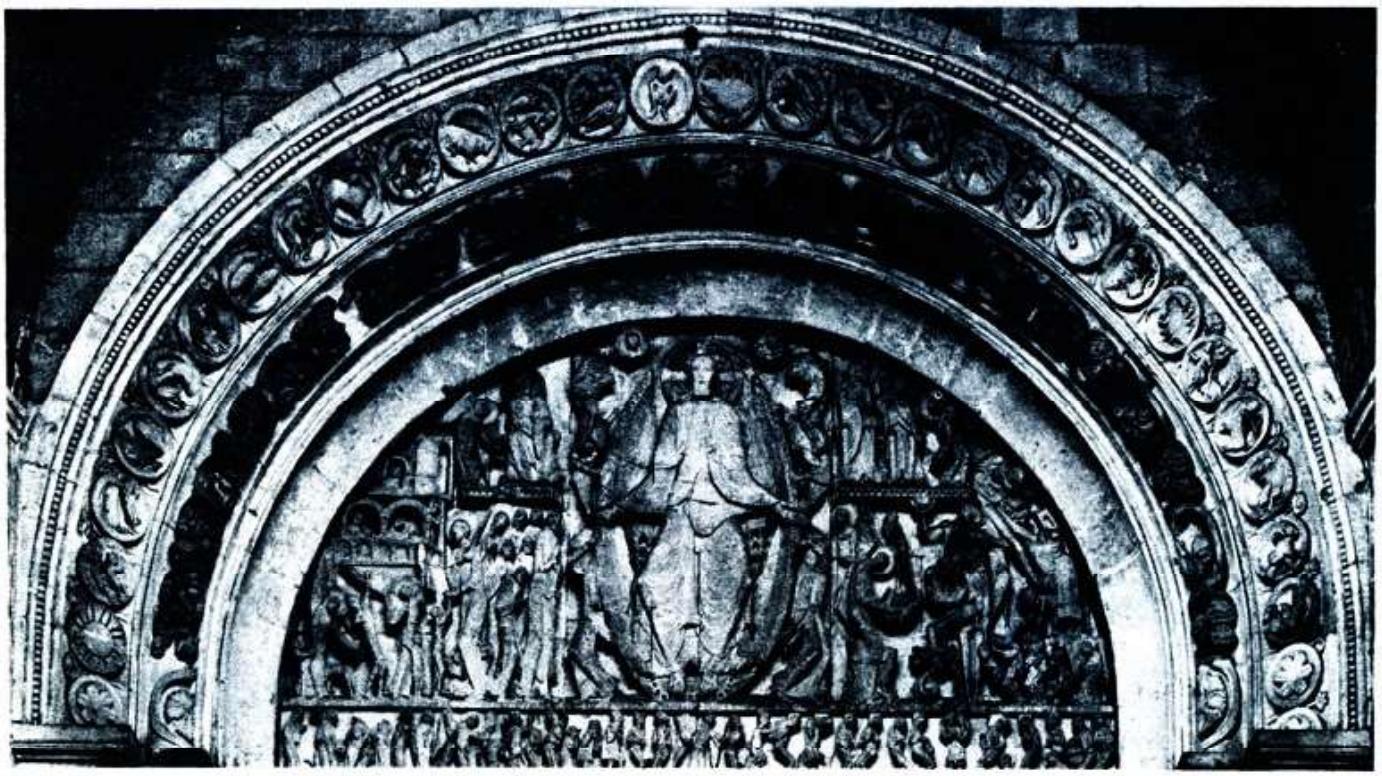
3. Adolf Katzenellenbogen, "The Central Tympanum at Vezelay: Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade," *Art Bulletin*, Vol. 26, No. 3 (Sept. 1944), pp. 141-51.

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

نقاشی و تذهیب‌کاری

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

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



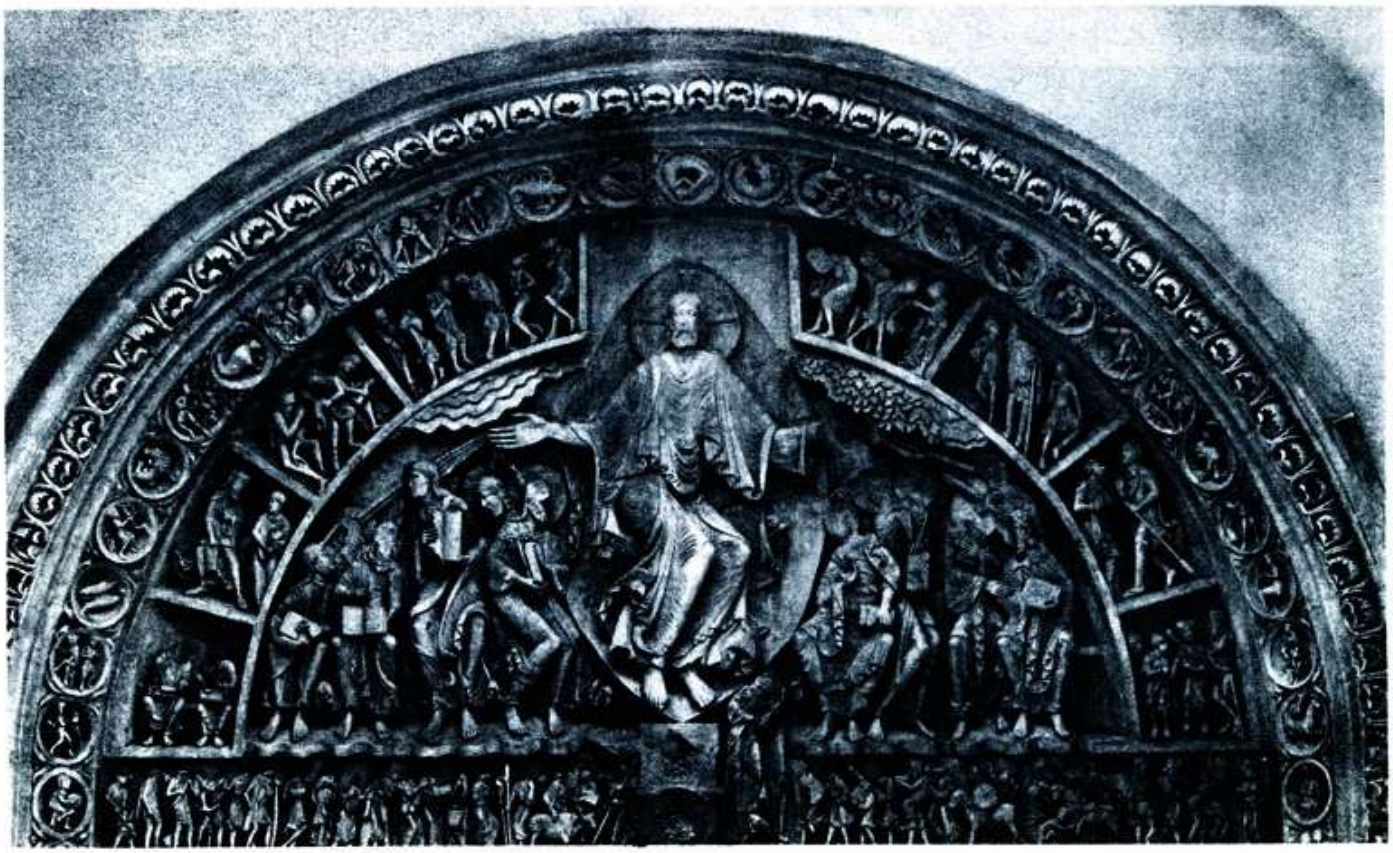
می‌شود. این یگانگی تزیینیِ سطح‌اثر، باعث تخت‌نمایی پیکره‌ها می‌شود و احساسی از حالت خشك و رسمی به بیننده می‌دهد. ردا، که به شیوه‌ای تزیینی تفکیك شده، به سختی از بدن قابل تشخیص است. حتی دستهای تصویر حضرت مریم، مانند سرها و گردنهای دیگر پیکره‌ها، به چند بخش تقسیم شده‌اند. این اسلوب که تدریجاً در نقاشیهای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

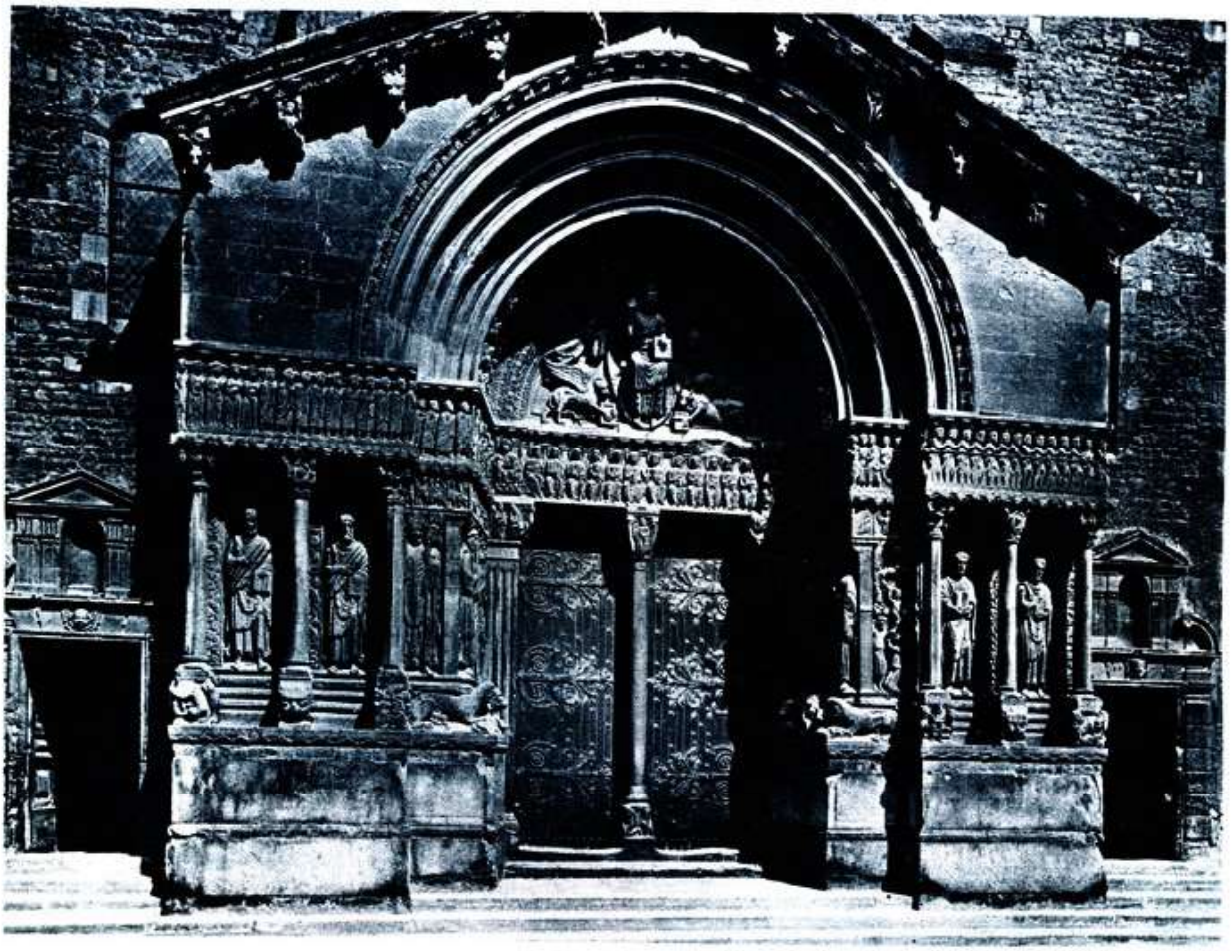
سبك محلی رومانسك را تقریباً به شکلی اغراق‌آمیز، می‌توان در نسخهٔ خطی تذهیب‌کاری شده‌ای از شمال فرانسه که زندگی **قدیس اودوماروس** (اومر) را تجسم کرده است دید (تصویر ۳۸۰). در اینجا پیکره‌ها با خطوطی خشك به صورت چندین الگوی بریده شده‌اند، و عملی که نشان داده می‌شود حتی تا مرز یك حرکت ارگانیك نمی‌رسد. گویی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

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

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

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





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

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

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

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

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

۳۸۱ قدیس جورج و اژدها، از نسخهٔ تذهیب‌کاری شدهٔ مورالیا در کار، اوایل سدهٔ دوازدهم. $23\frac{1}{2} \times 34\frac{1}{2}$ سانتی‌متر. کتابخانهٔ شهرداری، دیژون.

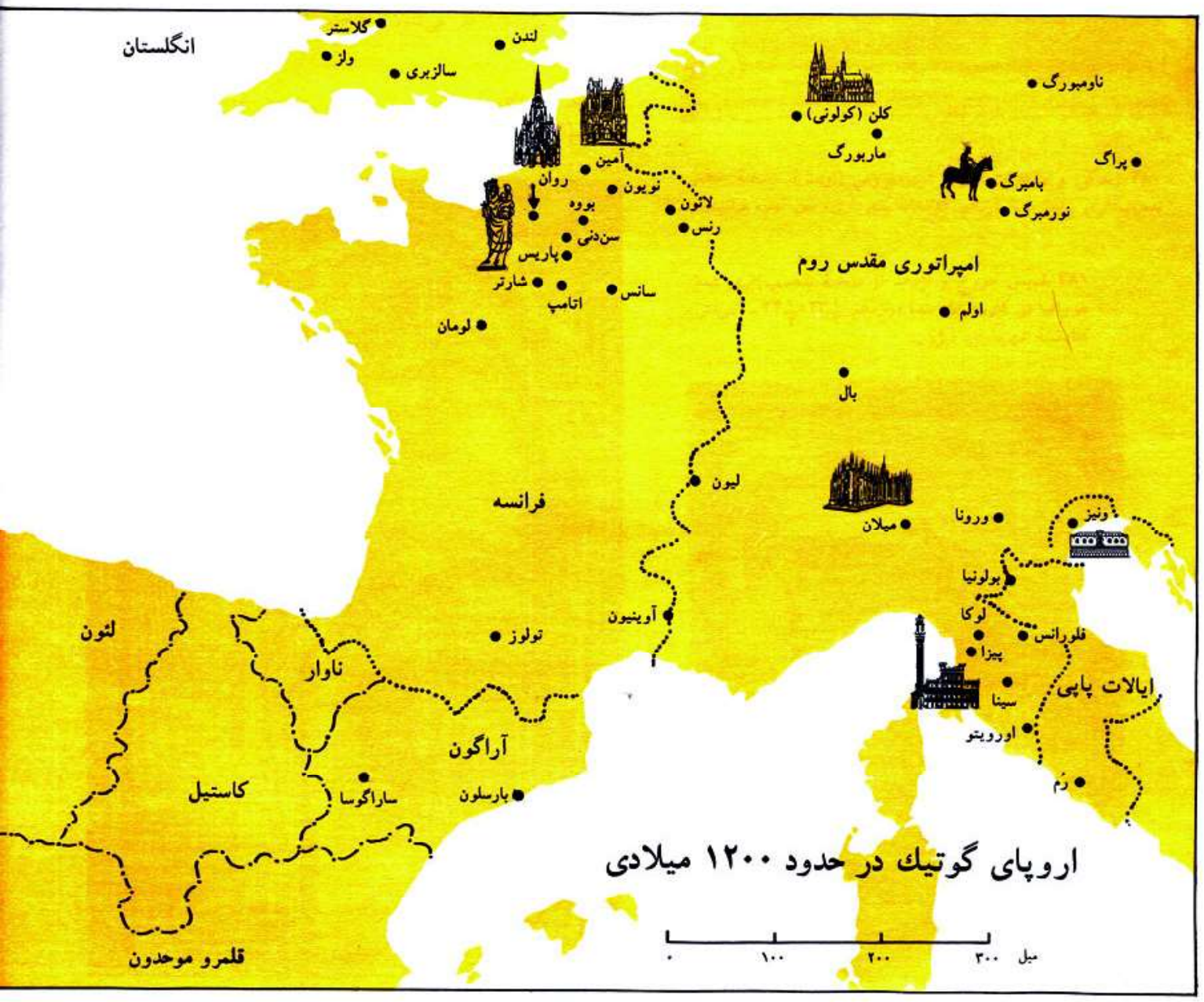
سبك این اثر به سبك **کتاب مقدس بری** مربوط می‌شود ولی، گرچه الگوبندی آن به شیوهٔ اثرهای الگوبندی شدهٔ پیشین است ــ مخصوصاً در ناحیهٔ باشلق و رانها ــ ردای کاتب، با نرمش بیشتری آویخته، برقاب پیچیده، روی بحشهایی از آن افتاده، و از حرکات اندامهای زیرین خود پیروی کرده است. خشکی سبك محلی رومانسك، تدریجاً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

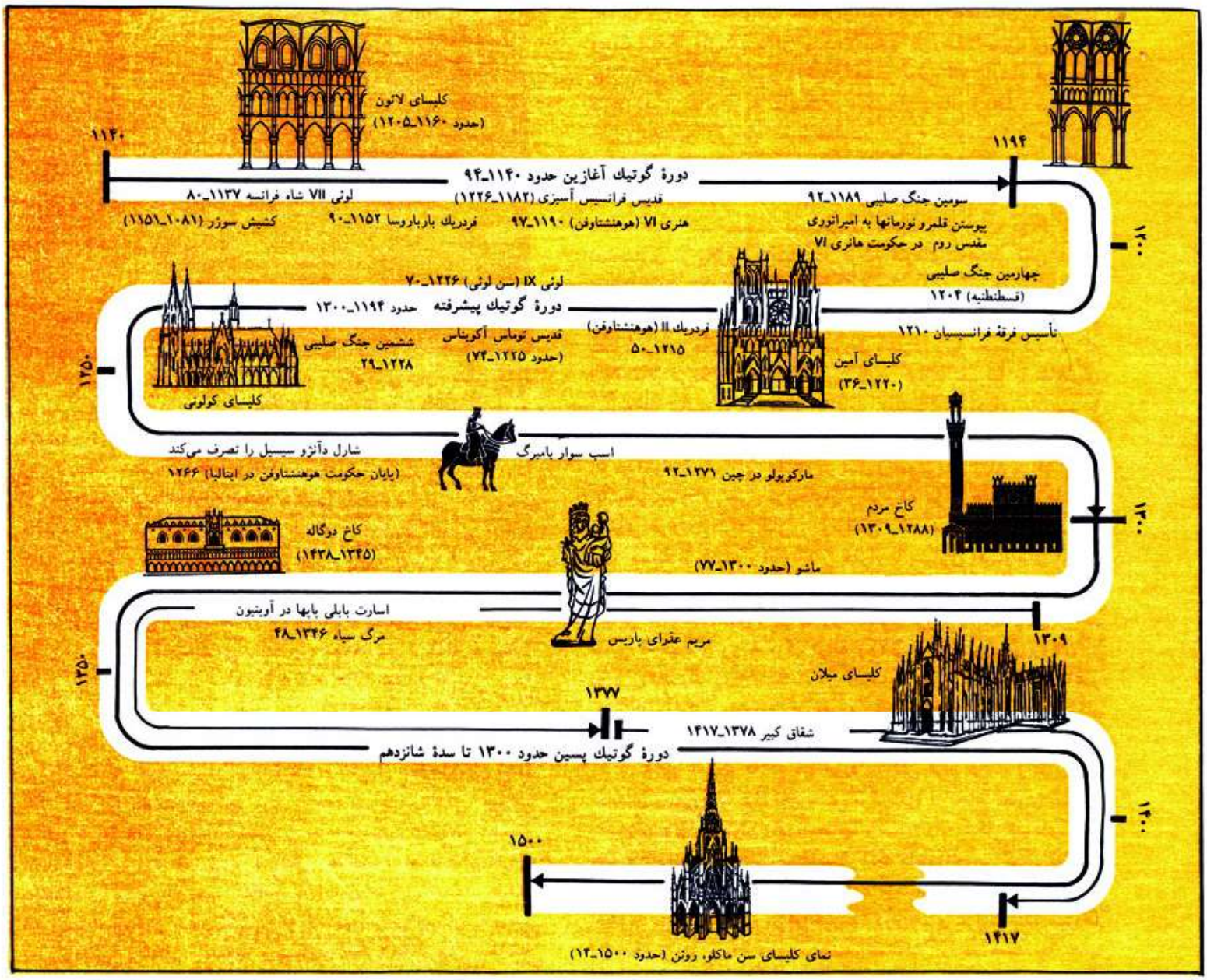
سرانجام با متمایز شدن بدن وردا از یکدیگر در هنر گوتیك سدهٔ سیزدهم، عصری آمیخته با ناتورالیسم فزاینده آغاز خواهد شد. همچنان که نقش سیاه‌بادبانِ کشتیِ دیو نوسوس اثر **اکسکیاس** (تصویر ۱۳۰) یك نقطهٔ عطف بود، پیکرهٔ ادوین کاتب نیز یك نقطهٔ عطف است ــ این بار در تاریخ شبیه‌سازی سده‌های میانه. «نمایش» یا «پرداخت»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

۳۸۲ ادوین کاتب، از **مزمور ادوین**، حدود ۱۱۵۰ ب م. $32\frac{1}{2} \times 47\frac{1}{2}$ سانتی‌متر. ترینیتی کالج، کیمبریج، انگلستان.

فصل دهم

هنر گوتیک




کلیسای لاتون
(حدود ۱۱۶۰ـ۱۲۰۵)
۱۱۴۰
۱۱۹۴
دورهٔ گوتیک آغازین حدود ۱۱۴۰ـ۹۴
لوئی VII شاه فرانسه ۱۱۳۷ـ۸۰
قدیس فرانسیس آسیزی (۱۱۸۲ـ۱۲۲۶)
سومین جنگ صلیبی ۱۱۸۹ـ۹۲
پیوستن قلمرو نورمانها به امپراتوری
مقدس روم در حکومت هانری VI
کشیش سوژر (۱۰۸۱ـ۱۱۵۱)
فردریک باربا روسا ۱۱۵۲ـ۹۰
هنری VI (هوهنشتاوفن) ۱۱۹۰ـ۹۷
۱۲۰۰
چهارمین جنگ صلیبی
(قسطنطنیه) ۱۲۰۴
تأسیس فرقهٔ فرانسیسیان ۱۲۱۰
لوئی IX (سن لوئی) ۱۲۲۶ـ۷۰
دورهٔ گوتیک پیشرفته حدود ۱۱۹۴ـ۱۳۰۰
فردریک II (هوهنشتاوفن)
۱۲۱۵ـ۵۰
کلیسای آمین
(۱۲۲۰ـ۳۶)
۱۲۵۰
ششمین جنگ صلیبی
۱۲۲۸ـ۲۹
قدیس توماس آکویناس
(حدود ۱۲۲۵ـ۷۴)
کلیسای کولونی
شارل دآنژو سیسیل را تصرف می‌کند
(پایان حکومت هوهنشتاوفن در ایتالیا) ۱۲۶۶
اسب سوار بامبرگ
مارکوپولو در چین ۱۲۷۱ـ۹۲
کاخ مردم
(۱۲۸۸ـ۱۳۰۹)
۱۳۰۰
کاخ دوگاله
(۱۳۲۵ـ۱۴۳۸)
ماشو (حدود ۱۳۰۰ـ۷۷)
اسارت بابلی پاپها در آوینیون
مرگ سیاه ۱۳۴۶ـ۴۸
مریم عقرای پاریس
۱۳۰۹
۱۳۵۰
کلیسای میلان
۱۳۷۷
شقاق کبیر ۱۳۷۸ـ۱۴۱۷
دورهٔ گوتیک پسین حدود ۱۳۰۰ تا سدهٔ شانزدهم
۱۴۰۰
۱۵۰۰
۱۴۱۷
نمای کلیسای سن ماکلو، روئن (حدود ۱۵۰۰ـ۱۴)

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

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

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

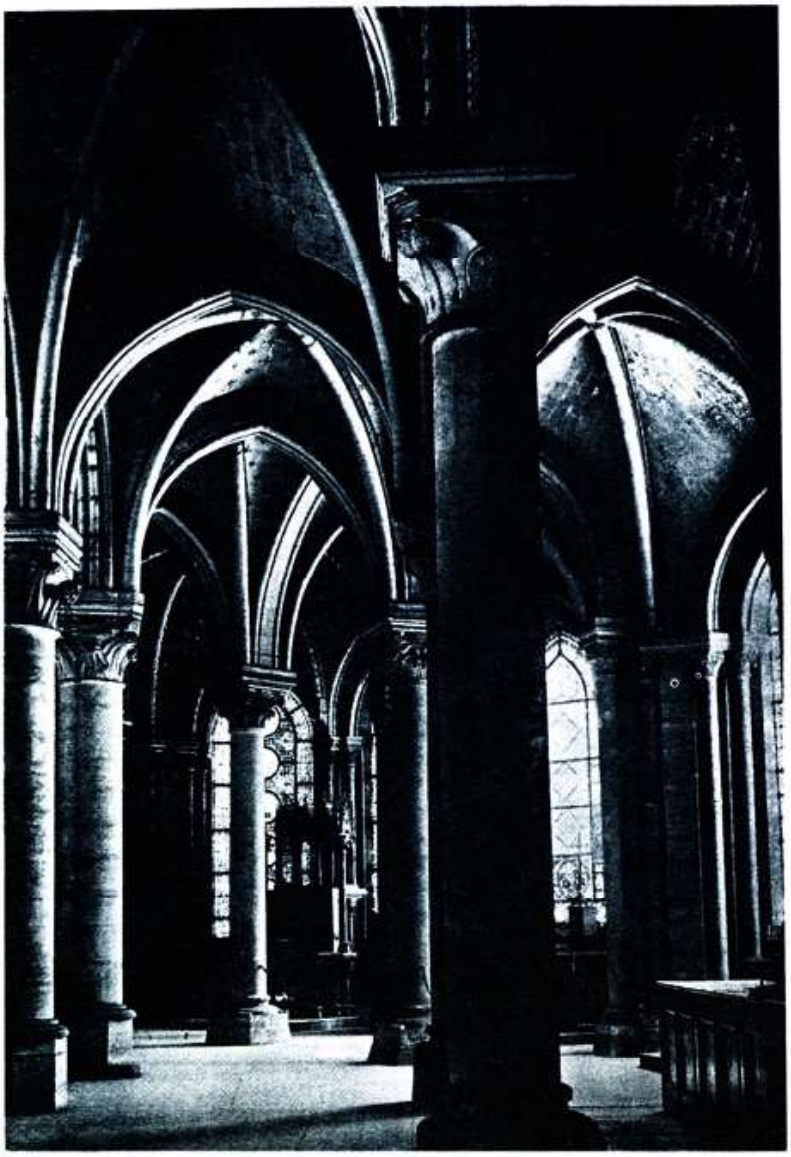
عشق به زن، که در هنر مورد ستایش قرار گرفت و در زندگی جنبه‌ای رسمی پیدا کرد، با پرستش مریم‌باکره از لحاظ معنوی تصویب شد، زیرا وی به عنوان مادر آسمانها و مسیح و به شکل کلیسای مادر، همهٔ فرزندانش را دوست می‌داشت. آنکه دلسوزانه بین کرسی‌قضاوت و عذابهای جهنم ایستاد و برای همهٔ مؤمنان شفاعت کرد، همین حضرت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

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

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

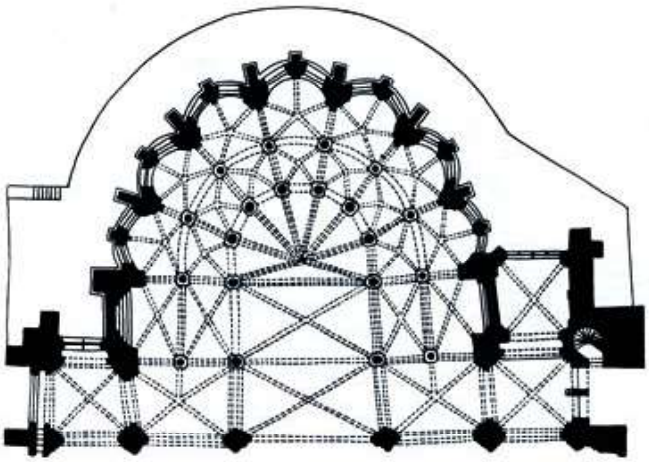
عشق‌درباری، گسترش شوالیه‌گری، کیش پرستش مریم‌باکره، و تعالیم و سرمشق عملی قِدیس فرانسیس، البته نتوانست واقعیتهای ناگوار زندگی در سده‌های میانه را براندازد ولی از سختی و ناگواری آنها کاست. در سالهایی که قدیس فرانسیس همچنان زنده بود، قسطنطنیه در اثر چهارمین جنگ صلیبی ویران و شاهد شرارتهایی شد که نظیرش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

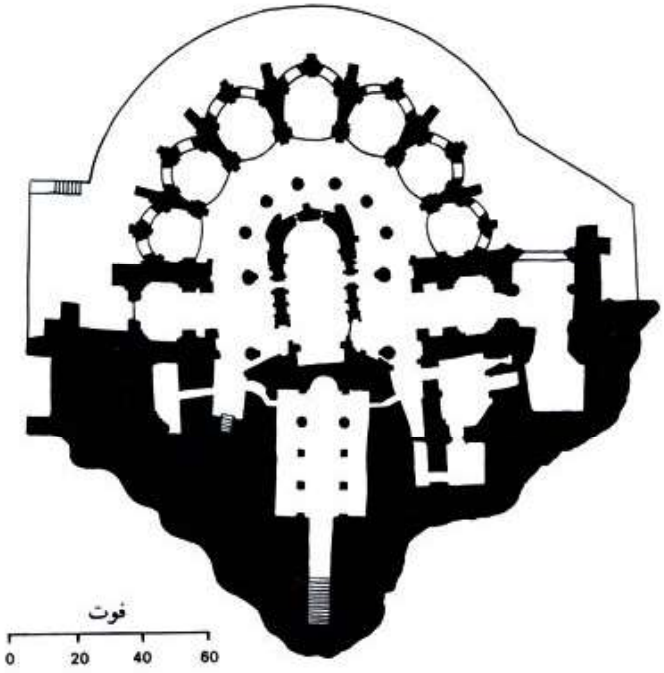
نهاد دانشگاه، ظاهراً در دورهٔ گوتیك آغازین شکل می‌گیرد، و شهر را به عنوان محیط طبیعی خود بر می‌گزیند. مدارس دیرها و



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

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





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

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

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

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

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

گوتیكِ آغازین

معماری

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

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

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

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

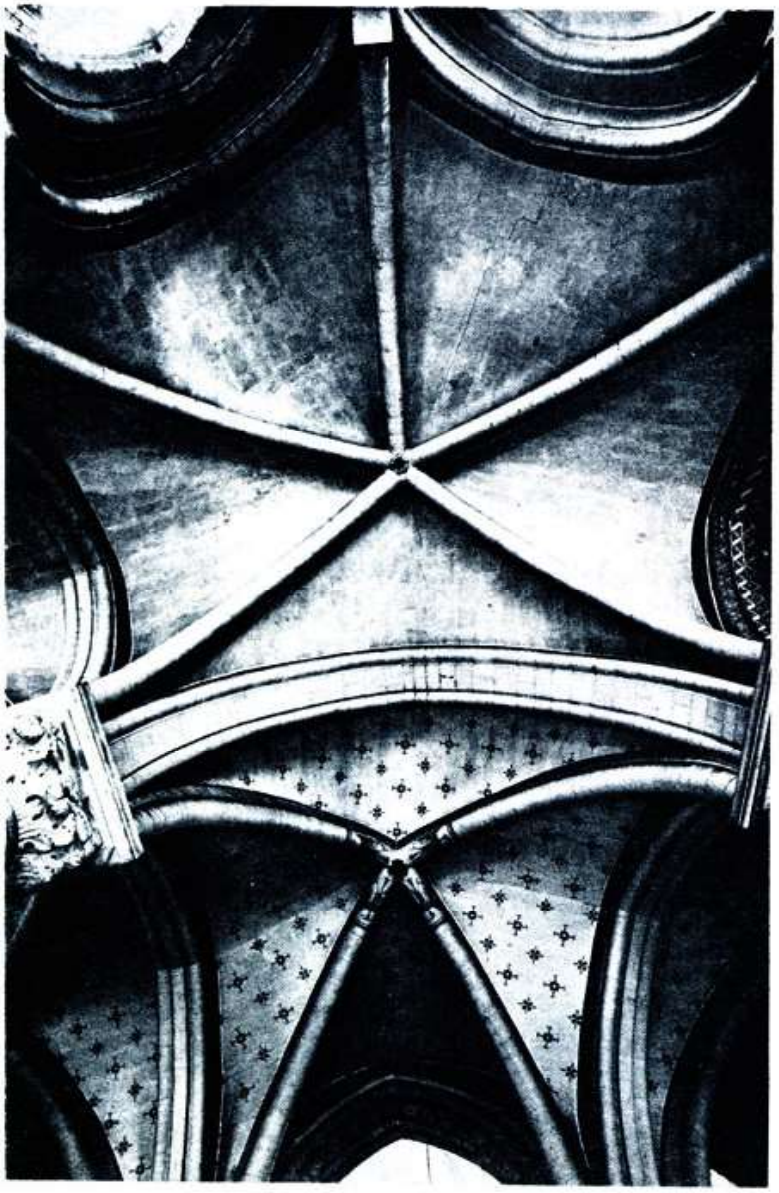
سوژر، جایگاه جدید خوانندگان در کلیسای دیر سن‌دنی (تصویر ۳۸۳) را چنین توصیف می‌کند:

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

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

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

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



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

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

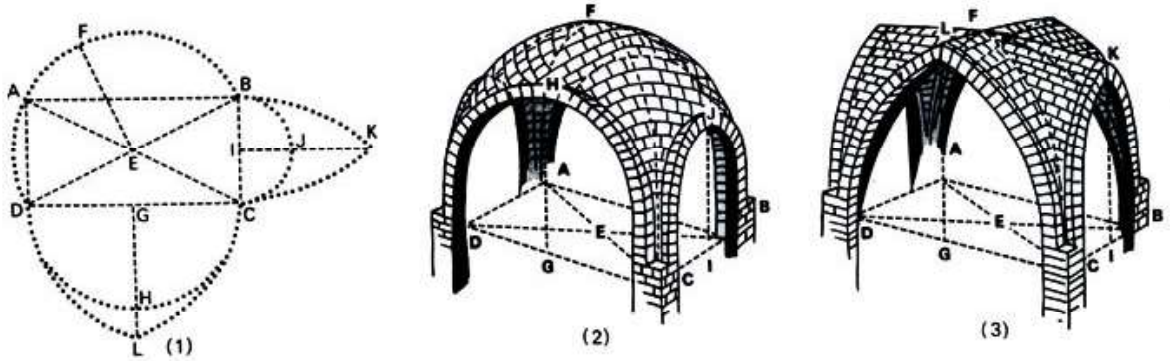
1. Erwin Panofsky, trans., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures* (Princeton, N.J.: Princeton Univ., Press, 1951), p. 101.

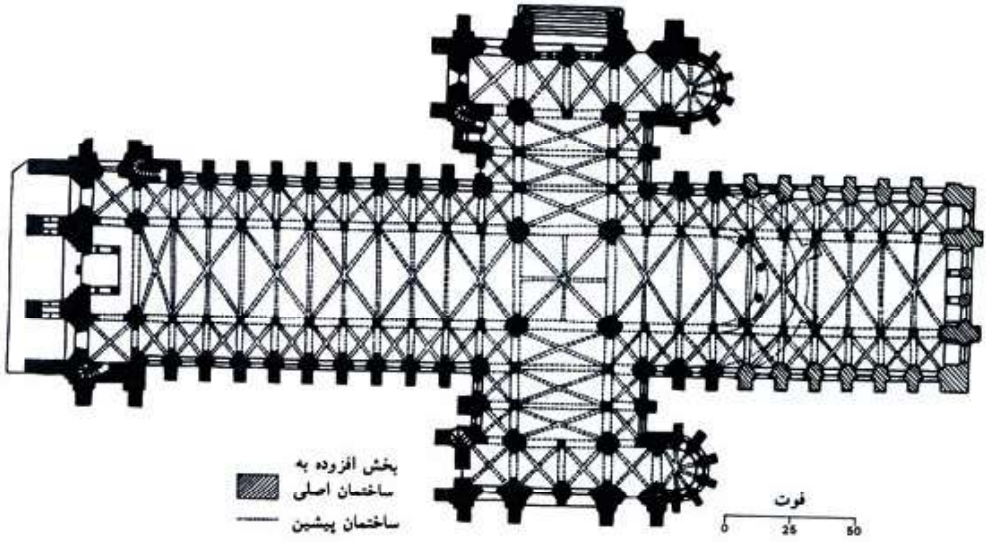
با آنکه تردیدی نیست بنّای سده‌های میانه از این تسلط خویش بر مسایل فنی لذتها می‌برده و احتمالاً در موارد بسیار شیفتهٔ آنها می‌شده، نمی‌گذاشت که مسائل مزبور، فی‌نفسه هدف شوند. غلامگردشها و نمازخانه‌های کلیسای دیر سن‌دنی ثابت می‌کنند که از طاق جناغی استفاده می‌شده است، به طوری که به گفتهٔ سوژر، کل کلیسا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

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

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

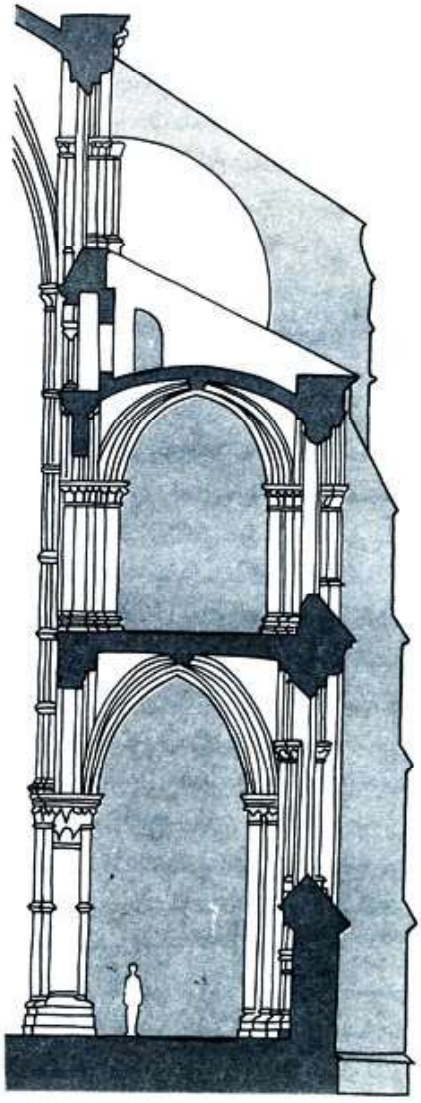
۳۸۶ طاق جناغیِ گوتیك و طاق گنبدی، تفاوتهایی با یکدیگر دارند که علت اصلیش متکی بودن هر دو طاق، به ترتیب، بر قوس نوك‌دار و قوس نیمدایره است. در شکل (۱) چنین می‌بینیم: ABCD بند مستطیل شکلی است که رویش طاق زده شود؛ AC و BD رگه‌های اریب؛ AB و DC قوسهای عرضی؛ و AD و BC قوسهای دیواری آن هستند. اگر از قوسهای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



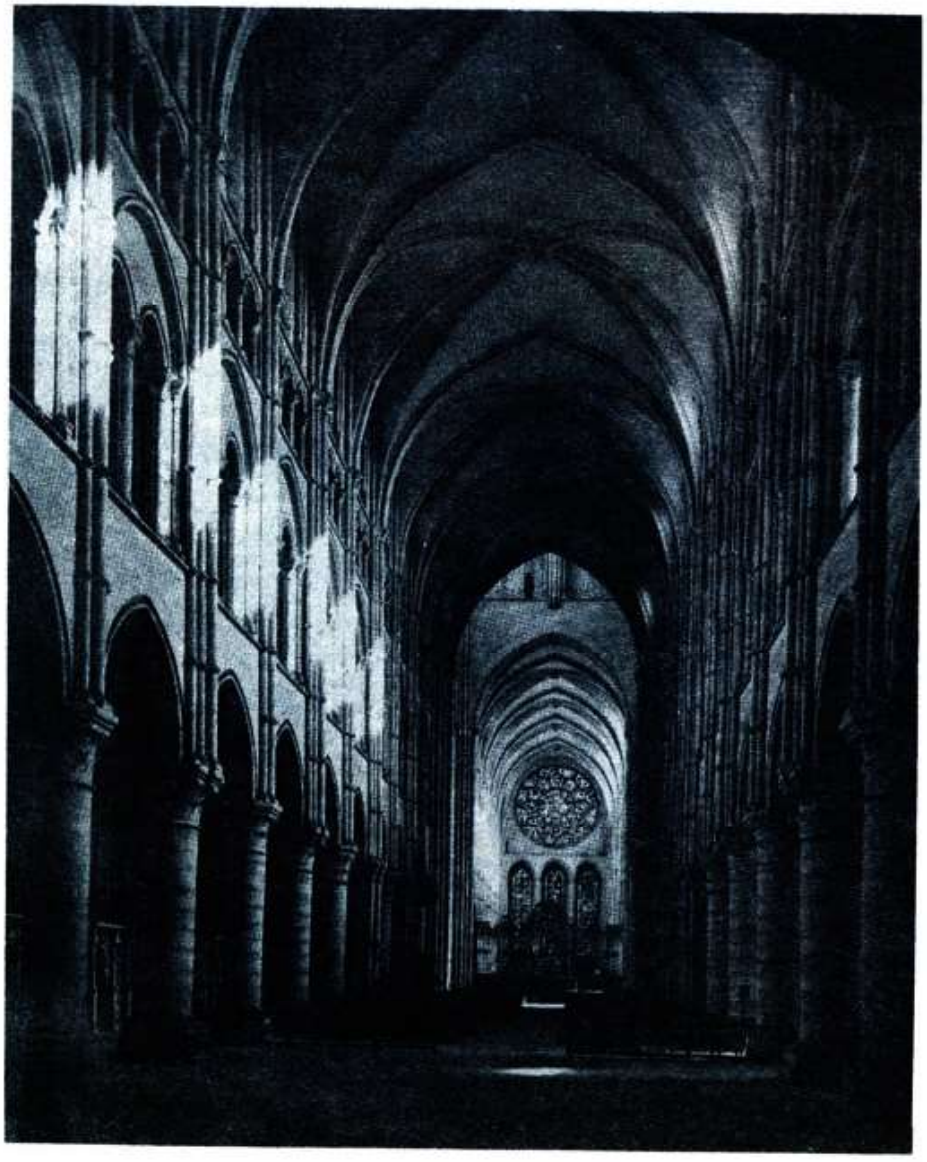


۳۸۷ نقشهٔ ساختمانی کلیسای لائون، حدود ۱۱۶۰ـ۱۲۰۵ ب م. جایگاه خوانندگان پس از ۱۲۱۰ ب م. توسعه یافت. (به اقتباس از ا. گال.)

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



۳۸۹ صحن کلیسای لائون.



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

در کلیسای لائون، روش ستون‌بندی متناوب، در مقایسه با دیگر کلیساهای دورهٔ گوتیك آغازین (مثلاً کلیساهای سن، و نویون) با تأکید کمتری به کار بسته شده است. این شیوه در قوس‌بندی صحن بازتاب نیافته است (هر چند به عنوان تدبیری ثانوی، ستونچه‌هایی را بر تعدادی از ستونها افزودند)، زیرا تنهٔ ستونهای متناوب سه‌تایی و پنج‌تایی، از سطح پایه‌های دیوار اصلی آغاز می‌شوند (تصویر ۳۸۹). به نظر می‌رسد که معمار کلیسای لائون دیگر یکسره از بلوك‌بندی فضاهای داخلی رومانسك خوشنود نبوده است، زیرا فضاهای مزبور بیننده را در حالی که از بلوکی به بلوك دیگر می‌رود از حرکت بازمی‌دارند.

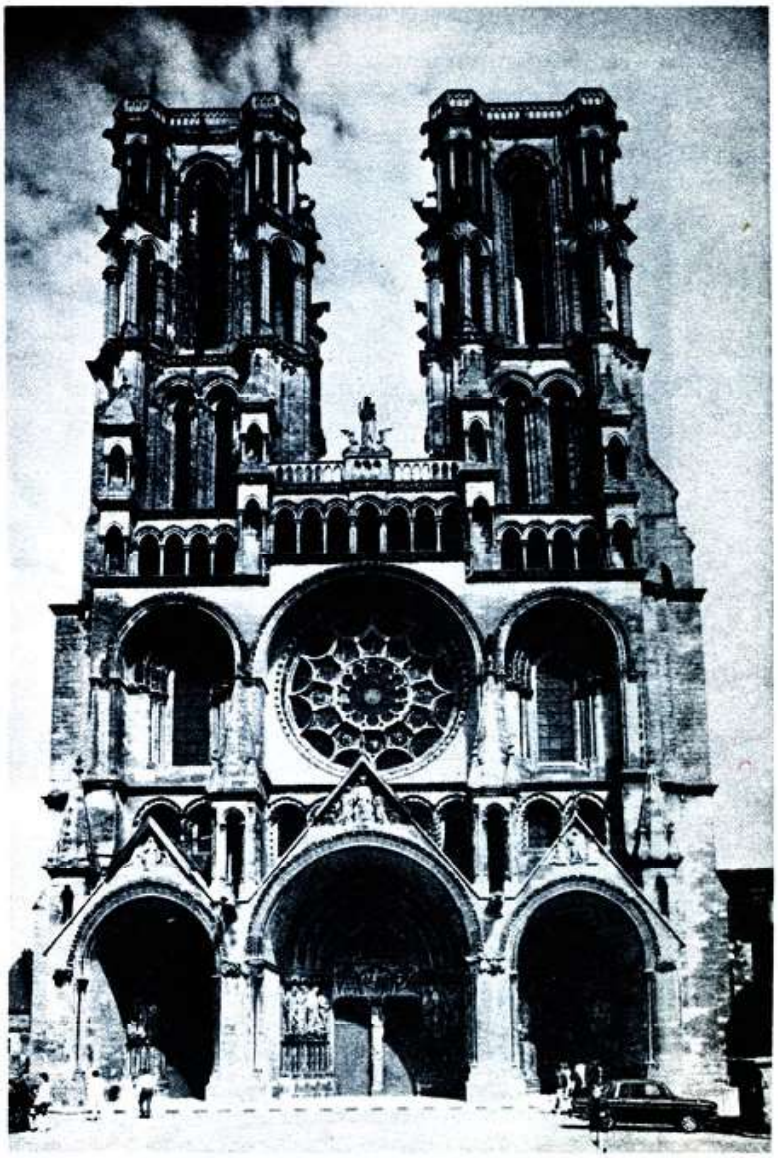
تغییرات مهم در طراحی نمای کلیسا نیز بخشی از تجربه‌اندوزیهای معماری گوتیك آغازین بودند. در کلیسای لائون، درگاههای ورودی زیر هشتیهای نگهدارنده قرار گرفته‌اند، و برجها به عنوان اجزای لاینفك حجم کلی ساختمان به شمار رفته‌اند (تصویر ۳۹۰). طبقات درونی، در سطوح تقسیم شدهٔ نمای کلیسا بازتاب یافته‌اند. (گسستگی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

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

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

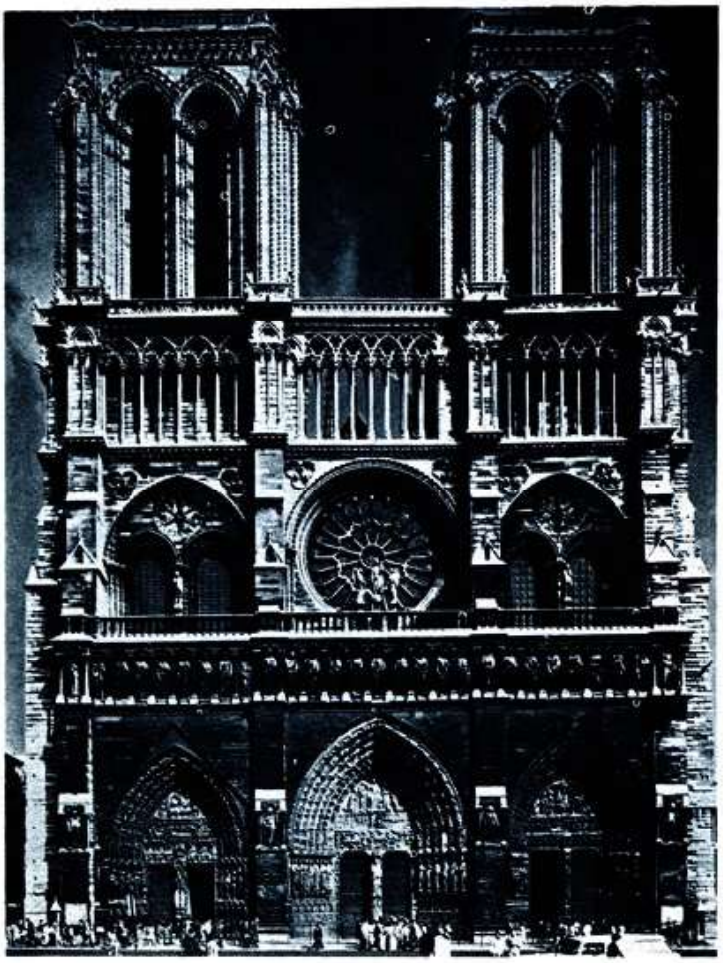
این ساختمان، پیش از آنکه تکمیل شود، دستخوش تغییرات وسیع شد. در فاصلهٔ سالهای ۱۲۲۵ و ۱۲۵۰ نمازخانه‌ها را در فضاهای بین دیوارهای پشت‌بند ساختند و در ۱۲۵۰ بر طول یالهای

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



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

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

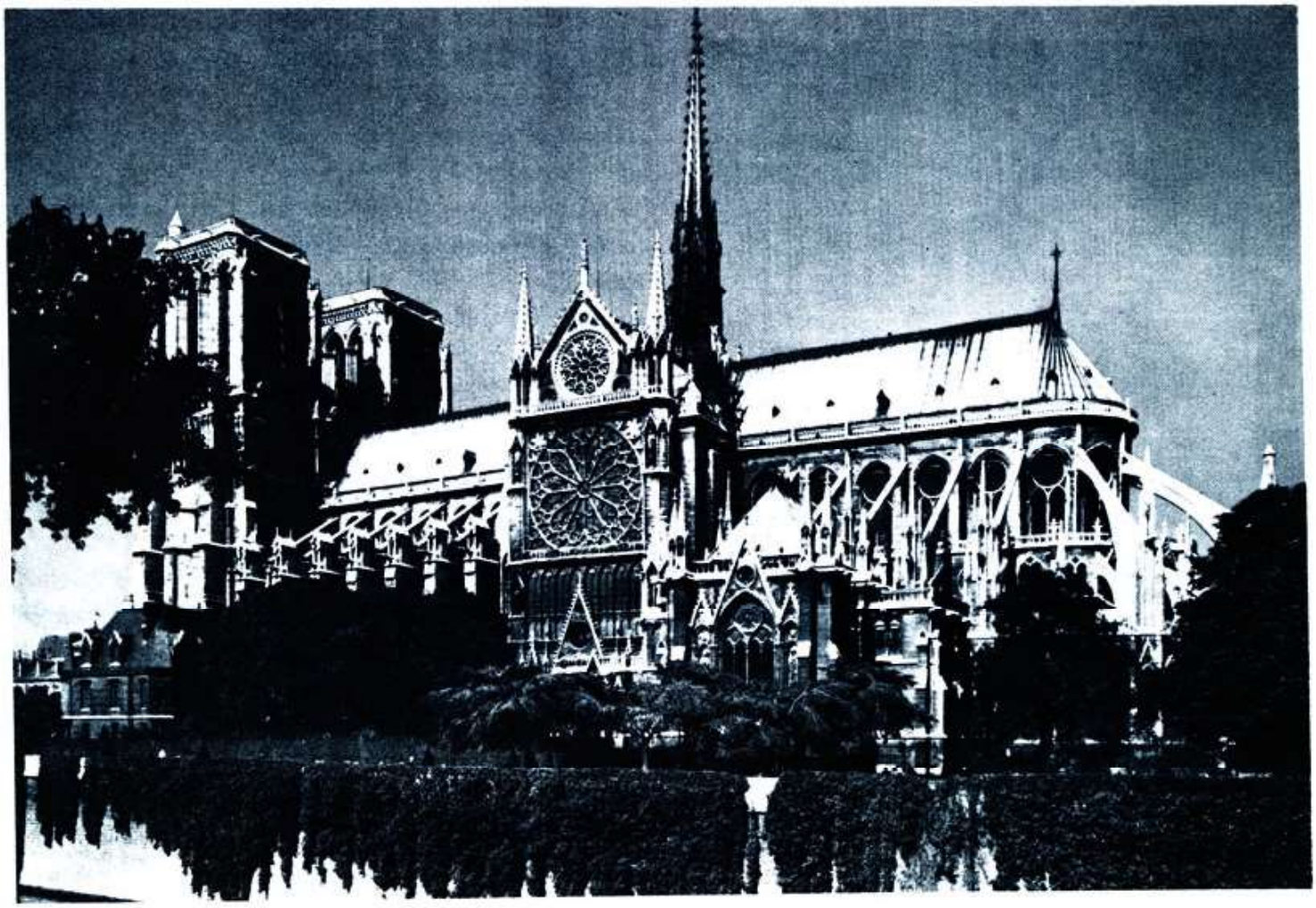


۳۹۱ نمای کلیسای نوتردام، پاریس، ۱۱۶۳ـ۱۲۵۰ ب م.

پیکر تراشی

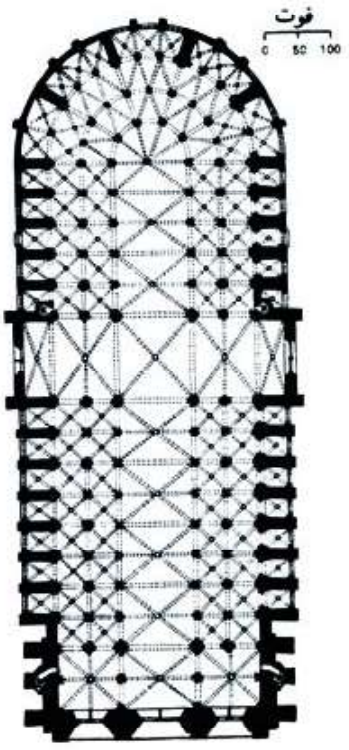
پیکرتراشی گوتیك، نخستین بار در منطقهٔ ایل ـ دو ـ فرانس و اطراف آن، و احتمالاً در همان نقطه یعنی کلیسای دیرسن دنی، همانند معماری گوتیك، به طرزی ناگهانی و خیره‌کننده به ظهور می‌رسد. امروزه تقریباً چیزی از پیکره‌های نمای غربی کلیسای سن‌دنی بر جا نمانده است که مورد مطالعه قرار گیرد، ولی دقیقاً در همین جا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

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



۳۹۲ منظرهٔ یال جنوبی کلیسای نوتردام.

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

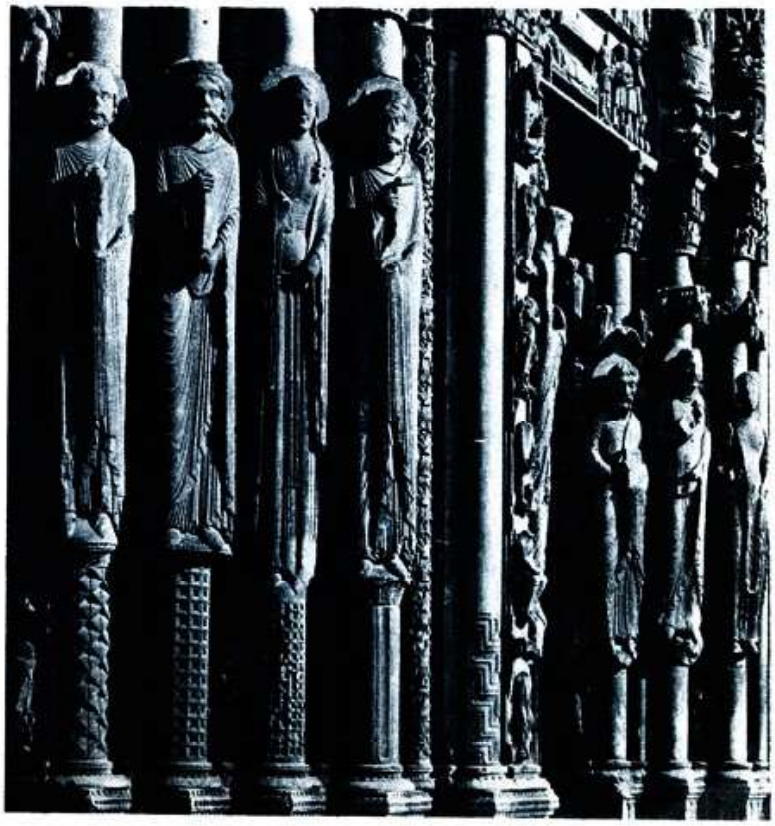


۳۹۴ انتهای شرقی و بخشی از صحن کلیسای نوتردام، آغاز ساختمان حدود ۱۱۸۰ ب م. تغییر داده شده در سالهای ۱۲۲۵ـ۱۲۵۰ ب م.

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

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

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



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

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

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

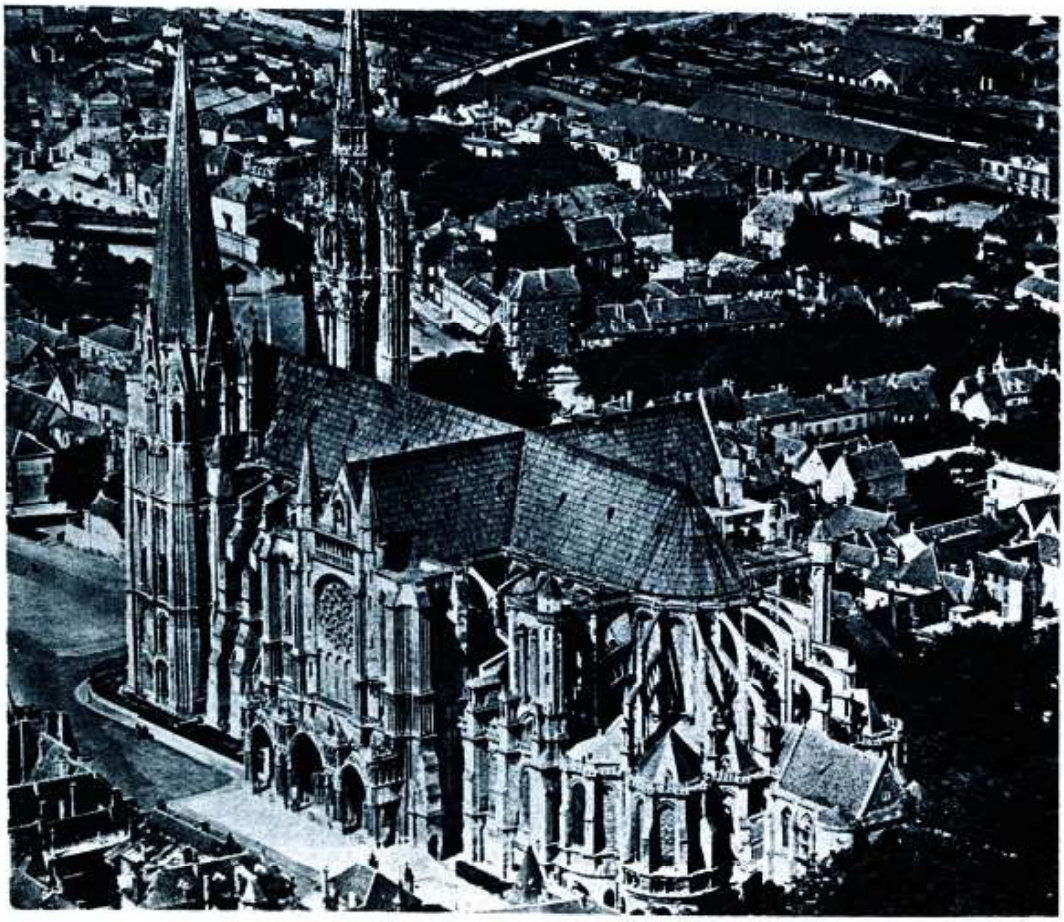
گوتیك پیشرفته

معماری

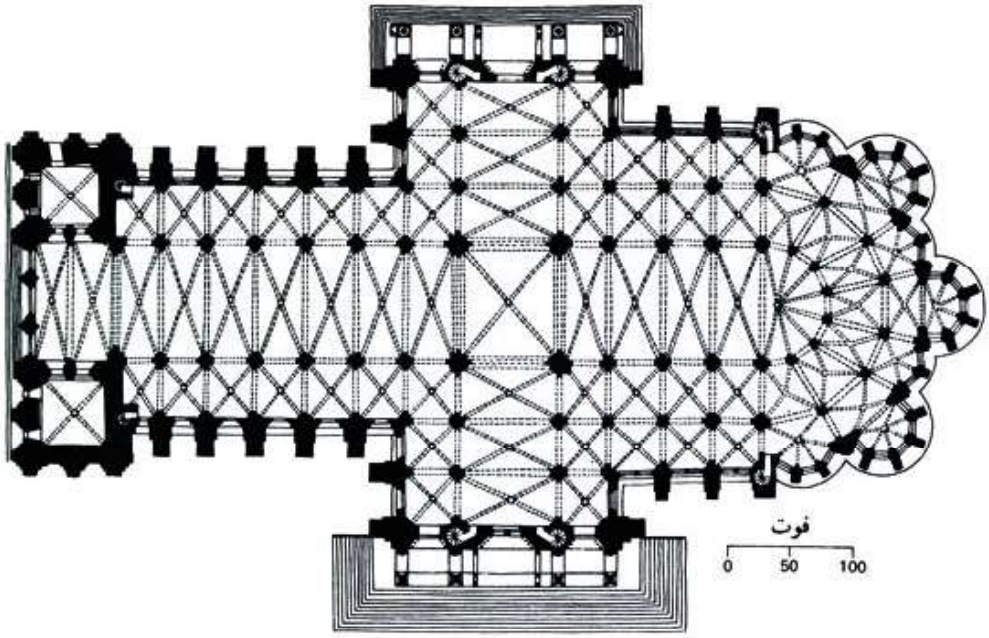
روز ۱۰ ژوئن ۱۱۹۴ آتش‌سوزی بزرگی شهر **شارتر** را ویران کرد. کلیسای این شهر که تقریباً مدت کوتاهی پیش از این واقعه تکمیل شده بود، بجز سرداب، برجهای غربی، و سردرشاهیِ بین آنها، یکبار دیگر ویران شد. کلیسای جدید، بلافاصله آغاز شد و بخش بزرگی از آن تا سال ۱۲۲۰ به پایان رسید. این کلیسای جدید شارتر را معمولاً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

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

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

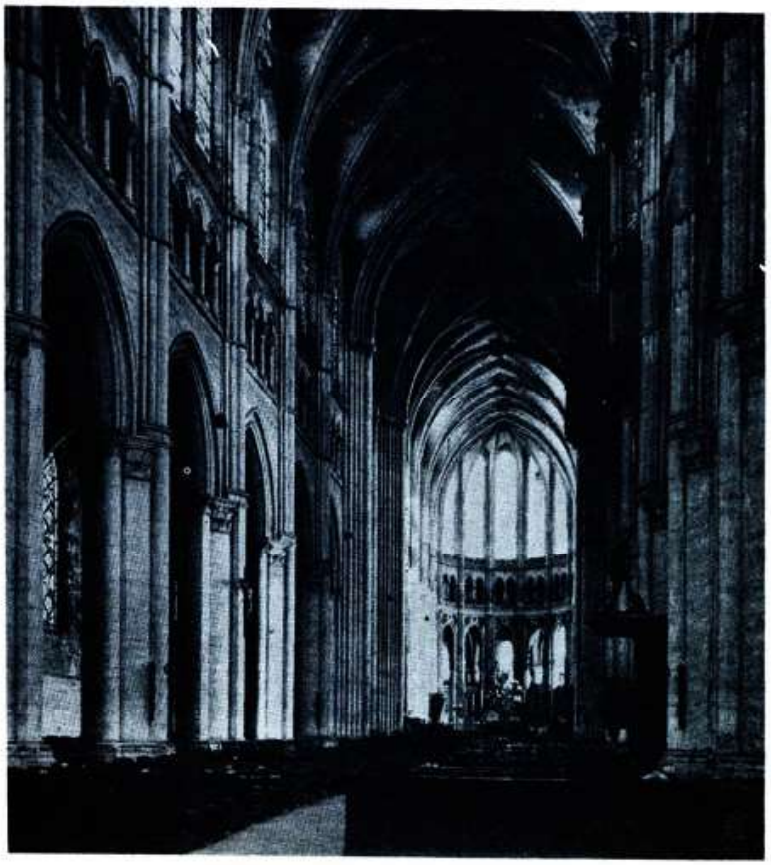


۳۹۷ منظرهٔ هوایی کلیسای شارتر، آغاز ساختمان ۱۱۹۴ ب م.



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

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



۳۹۹ صحن کلیسای جامع شارتر.

وسیع و پیوسته تبدیل شده است.

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

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

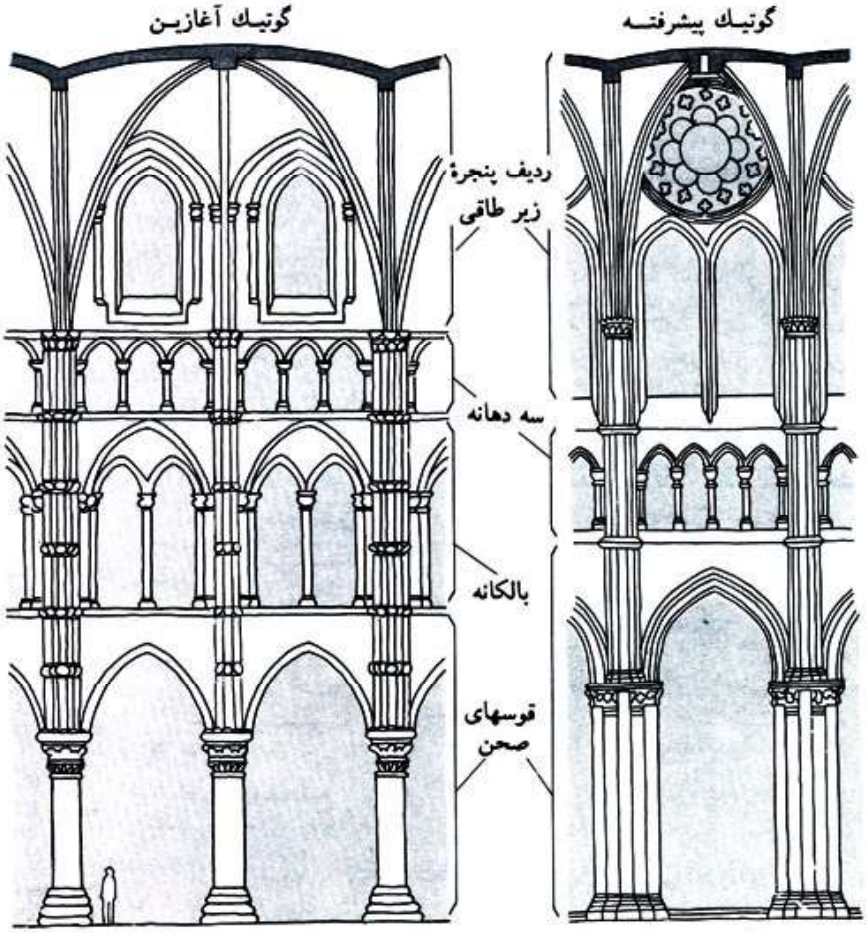
در **کلیسای آمین** (تصویرهای۴۰۱ تا ۴۰۴)، شیوهٔ کلیسای شارتر با ظریفکاریهای بس شکوهمندتری دنبال می‌شود. کلیسای آمین بر طبق نقشه‌های **روبر دو لوزارشه** در سال ۱۲۲۰ آغاز شد. صحن کلیسا در ۱۲۳۶ و نمازخانه‌های شعاعی در ۱۲۴۷ تکمیل شد ولی کار جایگاه خوانندگان آن تقریباً تا ۱۲۷۰ ادامه یافت. نمای کلیسا (تصویر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

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

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

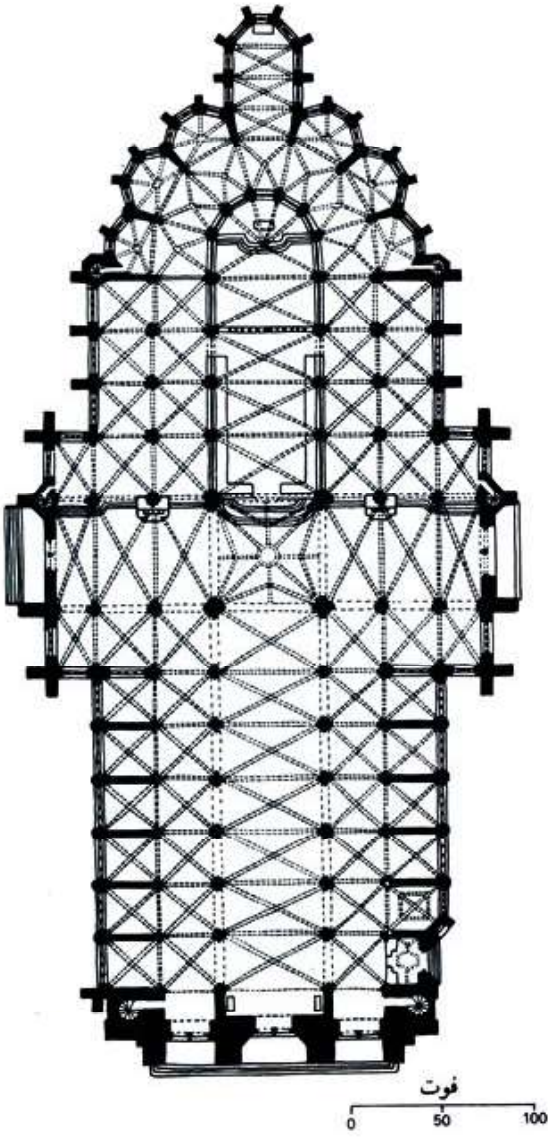
در بررسی فضای داخل کلیسای آمین، بی‌فایده نخواهد بود که نظر پیشگفتهٔ **پانو فسکی** دربارهٔ وجود رابطه میان معماری گوتیک و فلسفهٔ مدرسی و توصیف روش را به گونه‌ای که در کتاب **مدخل الهیات** اثر توماس آکویناس آمده است، از نو بررسی کنیم. برجسته‌ترین جنبه در احکام آکویناس و ساختمان کلیسای آمین، پافشاری بر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

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



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

۴۰۱ نمای کلیسای آمیـن، حدود ۱۲۲۰ـ۱۲۳۶ ب م.



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

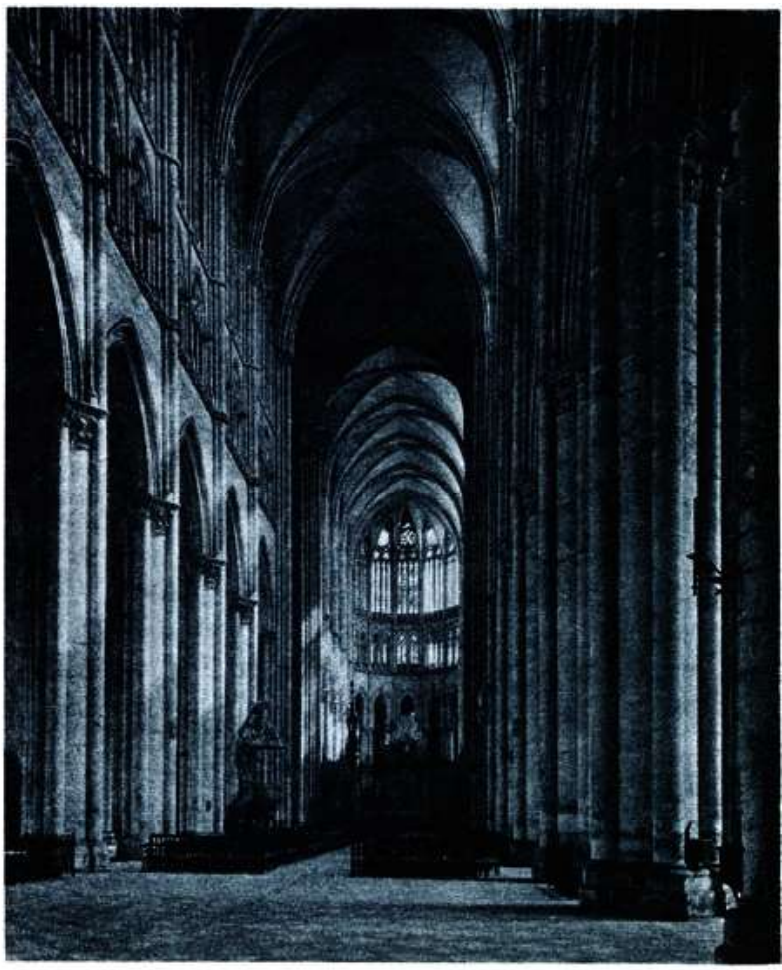
سرمناره‌ها و تزیینات نقش گلدار، گونه‌ای تحلیل نفس و تبیین نفسِ ... معماری جلوه‌گر خواهد شد، همـان سان که دستـگاه مرسومِ کتابها، تناقضها، پرسشها و ماده‌ها، در نظر او گونه‌ای تحلیل نفس و تبیین نفسِ عقل جلوه‌گر می‌شد ... ذهن مدرسی، بیشترین حد صراحت را می‌طلبید. این ذهن، توضیح و تشریح تصادفی وظایف را به اتکای شکل می‌پذیرفت و بر آن پافشاری می‌کرد، همچنان که توضیح و تشریح تفکر به اتکای زبان را می‌پذیرفت و بر آن پافشاری می‌کرد.[۲]

اصل دیگری که پانوفسکی به صورت وجه مشترك میان فلسفه و معماری می‌دید اصل «هماهنگی» است، که به وسیلهٔ آن ، امکانات متضاد پذیرفته و نهایتاً با یکدیگر سازش داده می‌شوند. این هماهنگی از طریق **مباحثه‌ای** احتیاط‌آمیز به دست می‌آید؛ در این مباحثه، یك امکان بیان می‌شود، یك نظر معتبر نقل می‌شود، نظر معتبر دیگری به عنوان اعتراض نقل می‌شود، راه حل (سازش قضایا) داده می‌شود، و در پایان به هر یك از استدلالهای نو آورانه‌ای که رد شده‌اند پاسخ گفته می‌شود. پانوفسکی این روند را در راه‌حل سه‌تا از مسائـل در معماری گوتیك می‌دید: جایگزینی و طراحی پنجرهٔ نقش گلسرخی در نمای غربی، طراحی دیوار داخلی در زیر ردیف پنجره‌های زیرطاقی، و برابرسازی جرزها. (به احتمال زیاد، تکمیل و رشد نقشهٔ ساختمانی گوتیك را نیز می‌توان «راه‌حل» تکامـل یافتـه‌ای برای یك «مسألـه» دانست.) مدرك یا دلیل اینکه عادت ذهنی بازتاب یافته در **مباحثـه** مختص مدرسیون حاضر در دانشگاهها نبود بلکه تعداد بیشتری در آن شرکت می‌جستند، در صفحـه‌ای از «آلبـوم» طراحیهـای **ویـلار دو هونکور** معمار سدهٔ سیزدهم یافت می‌شود. مطابق شرح اهدائیه، نقشهٔ کمال مطلوب برای انتهای شرقی کلیسا را ویلار و یك معمار دیگر به نام **پیردو کوربی** کشیدند و طرح آن پس از گفتگو ــ یعنی **مباحثه** ــ به تصویب هر دو رسید.

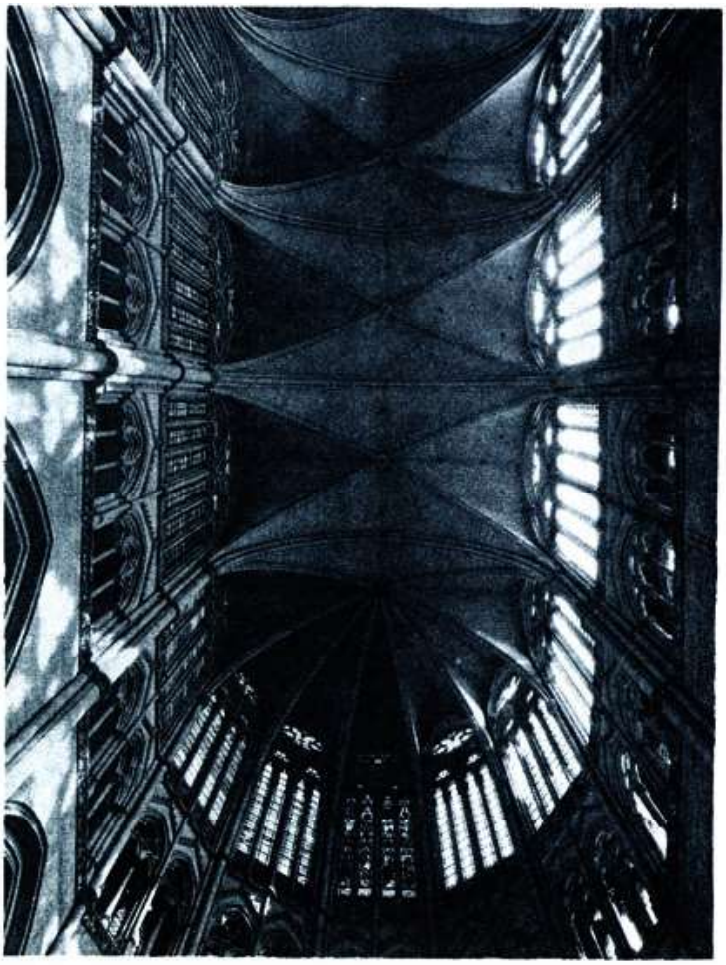
2. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism* (Latrobe, Pa.. Archaabbey Press, 1951), pp. 58-60.

سبك مشعشع

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



۴۰۳ صحن کلیسای آمین.



۴۰۴ جایگاه خوانندگان کلیسای آمین.

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

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

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

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

پیکرتراشی

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

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

۴۰۶ داخل کلیسای سنت شاپل.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

شیشهٔ منقوش

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

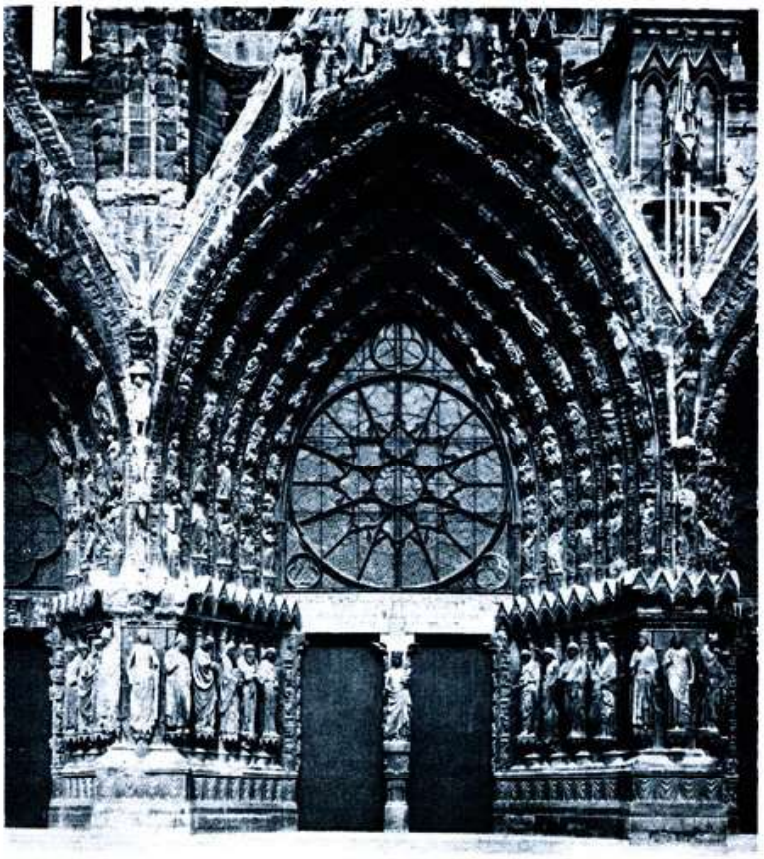
تفاوت بین این کلمات و اشعار قلنبهٔ وحی که برنامهٔ «داوری اخروی» دورهٔ رومانسك است، بازتابی است از تفاوت بین دیوارهای درخشانِ در اثر نور رنگی ــ که با گذشت هر ساعت یا کنار رفتن هر تکه ابر دگرگون می‌شود ــ و دیوارهای رنگ‌آمیزی شدهٔ کلیساهای رومانسك‌یا موزاییك‌های براق بیزانس.

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

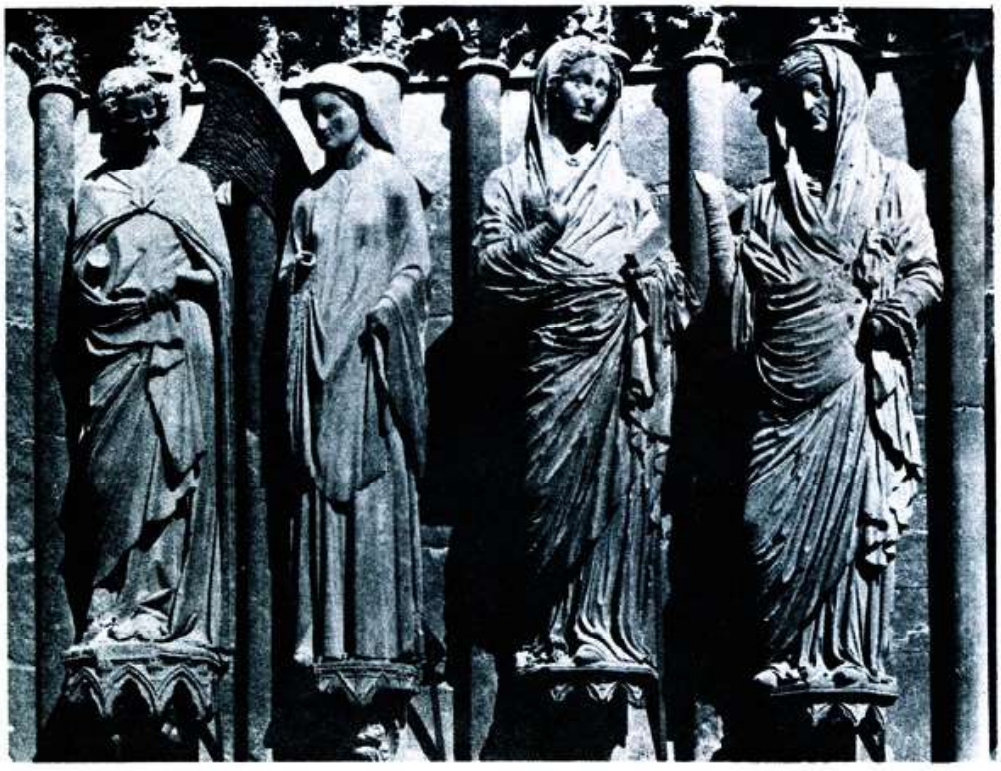
سوژر ثابت می‌کند که اسلوب منقوش کردن شیشه در آن زمان اسلوب بسیار شناخته شده‌ای بوده است. با این حال، می‌توان گفت که پیدایی پنجرهٔ دارای شیشهٔ منقوش، ویژگی مشخص کنندهٔ سبک گوتیک مخصوصاً در اروپای شمالی بوده است؛ چون در آنجا حذف تدریجی و یکسرهٔ دیوارها سطح چندانی باقی نگذاشت که مناسب تزیین با نقاشیهای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

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

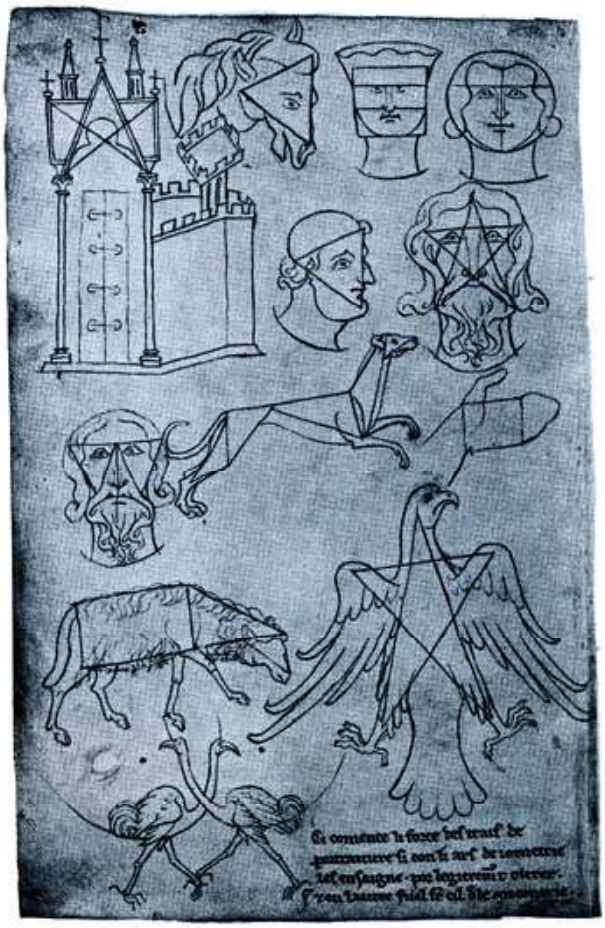
دشواریهای فنی سوار کردن پنجرهٔ دارای شیشهٔ منقوش و محکم نگهداشتنش در داخل قاب آن با مسائل ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون همراه بود. نسخه‌های تذهیب‌کاری شده، که در نخستین سالهای سده‌های



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



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

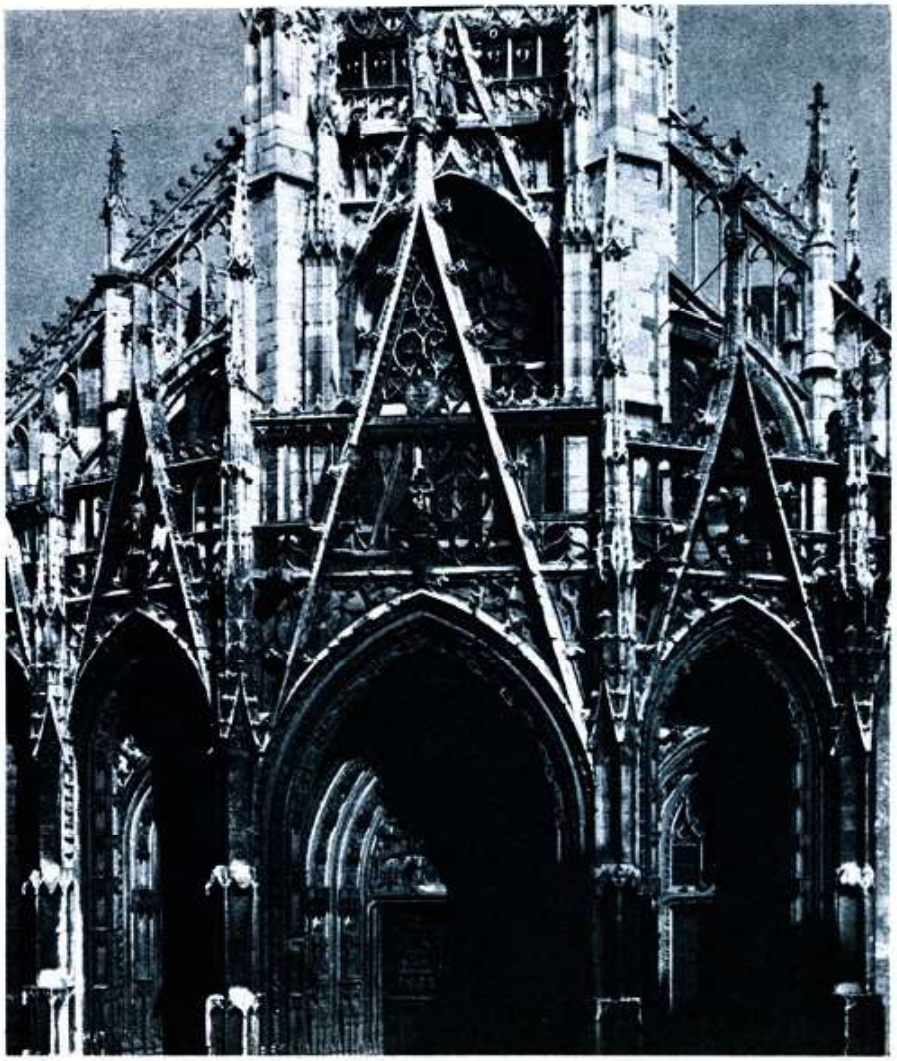


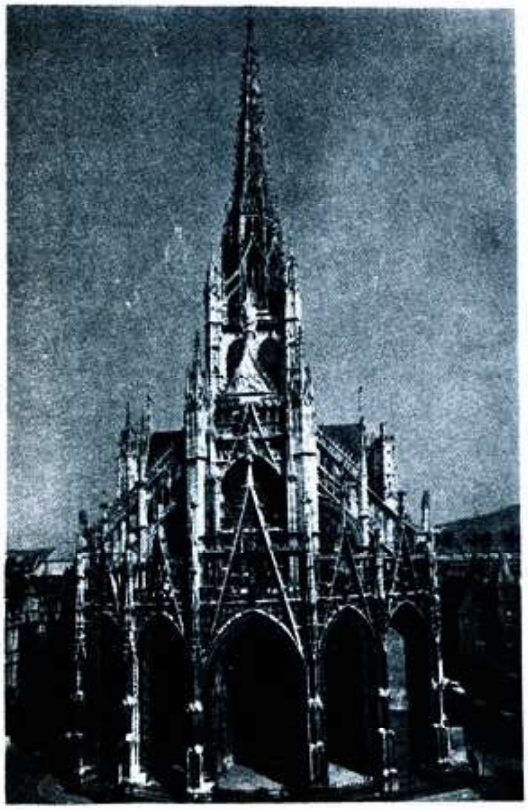
۴۱۱ ویلاردو هونکور، صفحه‌ای از دفتر یادداشت، حدود ۱۲۴۰ ب م. کتابخانهٔ ملی، پاریس.

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

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

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





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

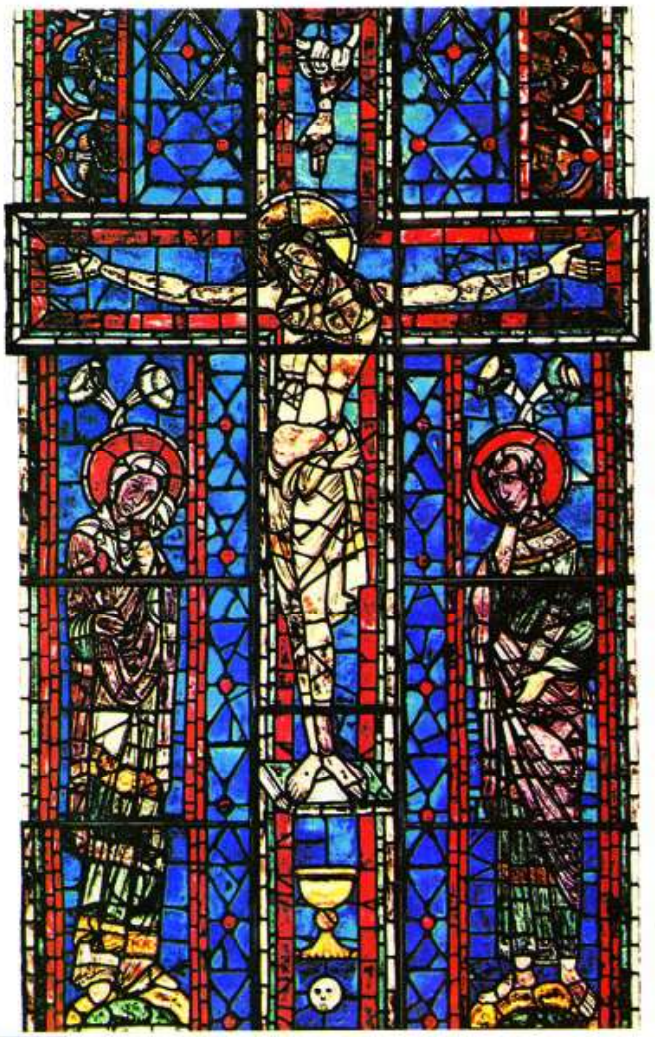
به احتمال زیاد در تکامل معماری گوتیك مؤثر بوده است. اسلوبهای معماری تا اواسط سده‌های میانه چنان پیش رفته بودند که به نظر می‌رسد حدود فضای داخلی کلیساها با نور سوزان و تند پنجره‌های شیشه منقوش تعیین می‌شده است نه با ساختمانهای سنگی.

گوتیك پسین

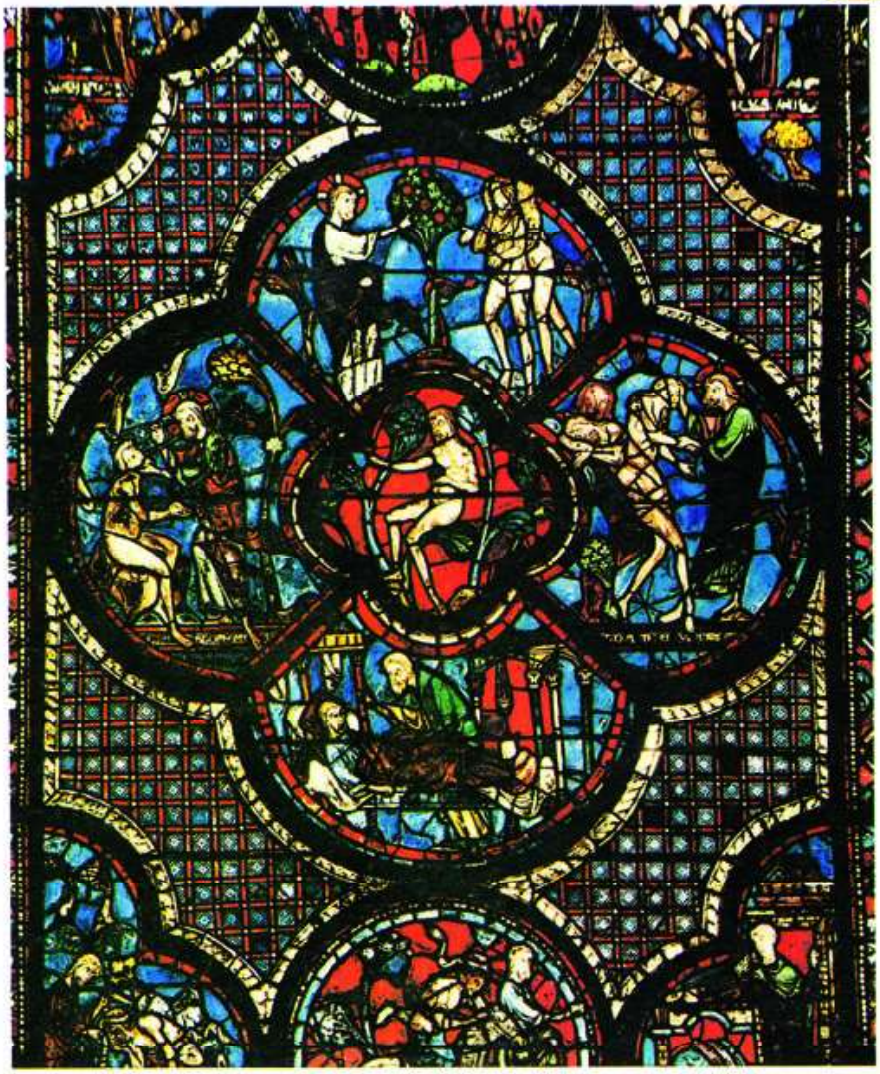
فروریختن طاقهای کلیسای بووه ظاهراً پایا ن بی‌چون و چرایی بود بر مباحثات بزرگ معماران سدهٔ سیزدهم. پیروان قدیس آکویناس نیز معتقد شدند که تطابق عقل و ایمان به شیوهٔ وی غیر ممکن است و این دو باید از راههای جداگانهٔ خودشان بروند. آنچه به انهدام نهایی وحدت مسیحیت انجامید آغاز فروپاشی ترکیب یا سنتز سده‌های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

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

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



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

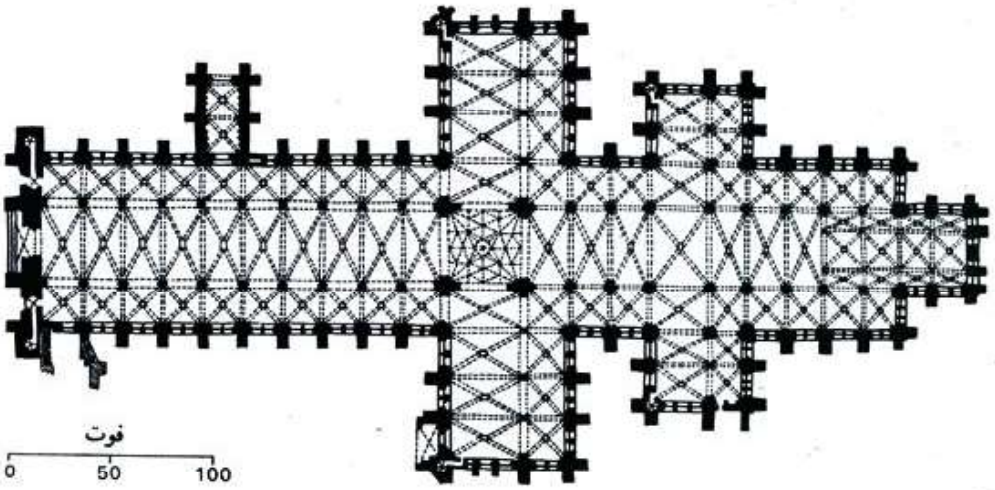


لوحهٔ رنگی ۳۴. جزیی از پنجرهٔ **سامری خوب**، کلیسای شاتر، اوایل سدهٔ سیزدهم. شیشه‌بندی منقوش.

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

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

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



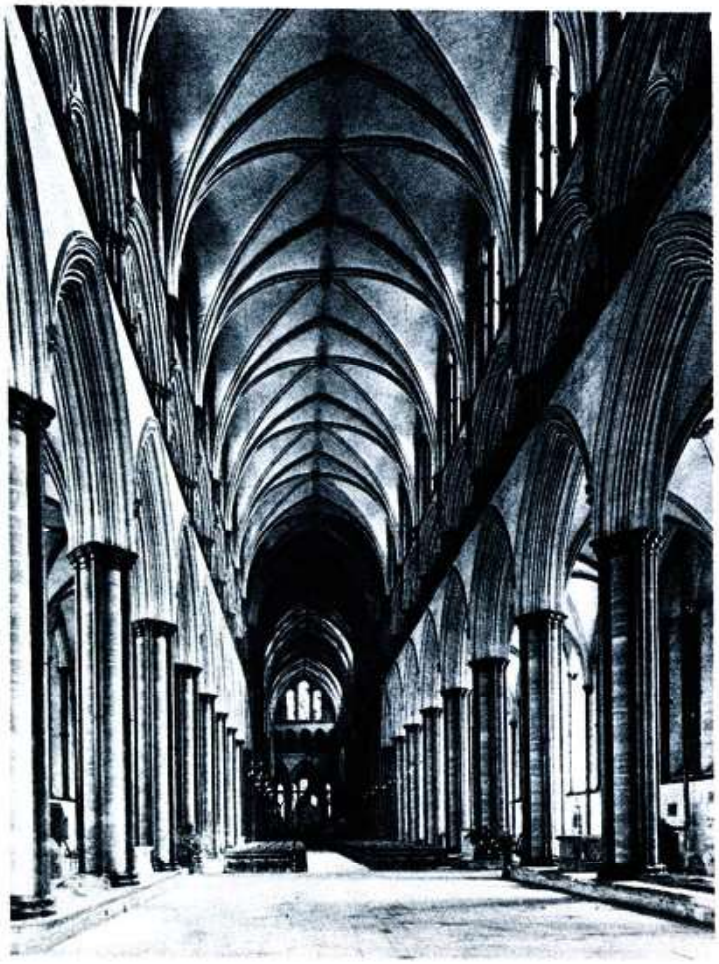
۴۱۵ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سالزبری.

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

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

گوتیك غیر فرانسوی

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

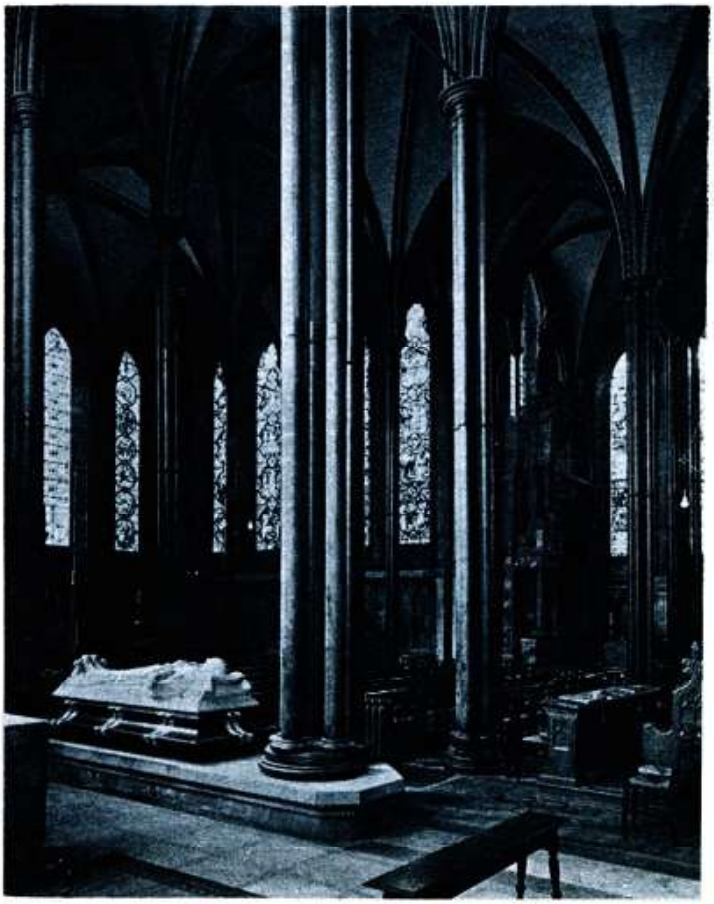


۴۱۶ صحن کلیسای سالزبری.

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

انگلستان

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



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

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

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

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

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

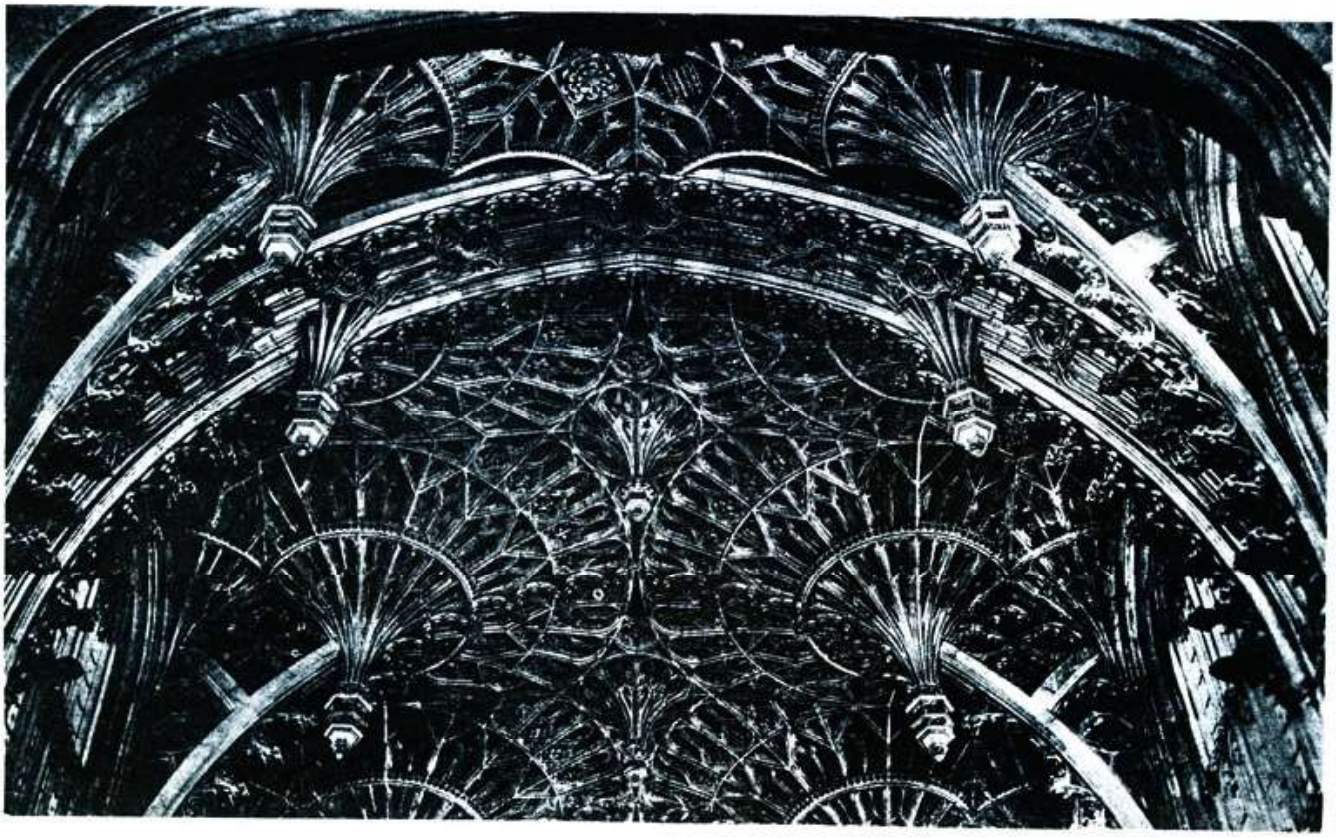
اوج تکامل سبك عمودی انگلیسی را می‌توان در طاق **نمازخانهٔ هنری VII** دید که به **وستمینستر ابی** (تصویر ۴۱۹) متصل است و در بیست سال اول سدهٔ شانزدهم ساخته شد. حرکت خطی رگه‌ها به گونه‌ای گل و بُته‌دوزی معماری تبدیل شده است که به درون شکلهای «طاق پنکه‌ای» کشیده شده باشند و کتیبه‌هایی معلق مشابه استالاکتیت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

آلمان

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

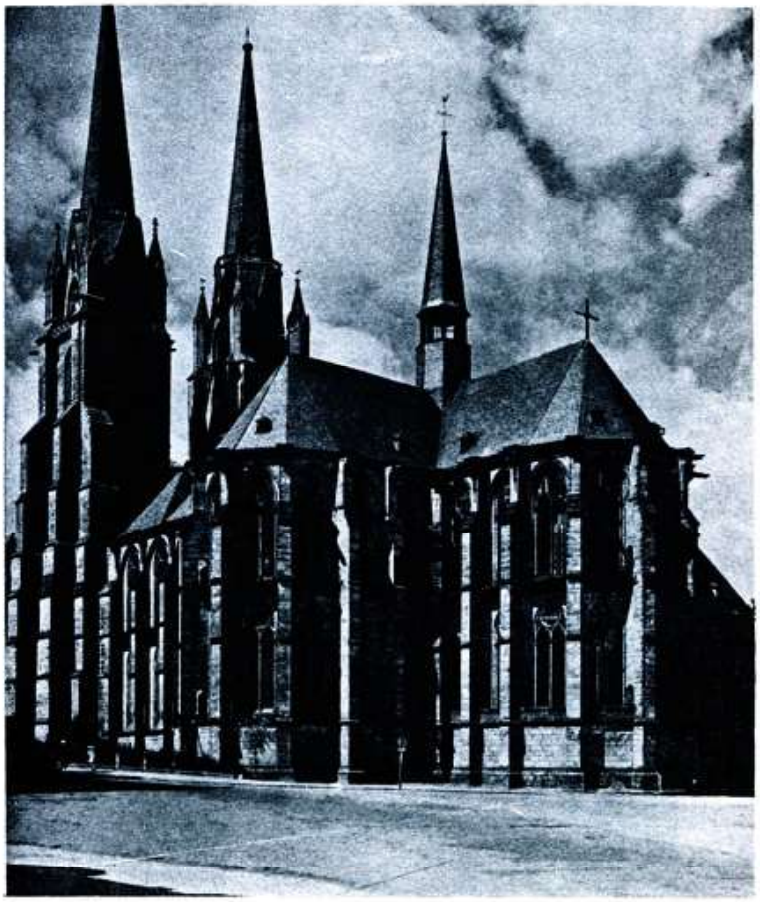
۴۱۸ جایگاه خوانندگان کلیسای گلاستر، ۱۳۵۷ـ۱۳۳۲ ب م.

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



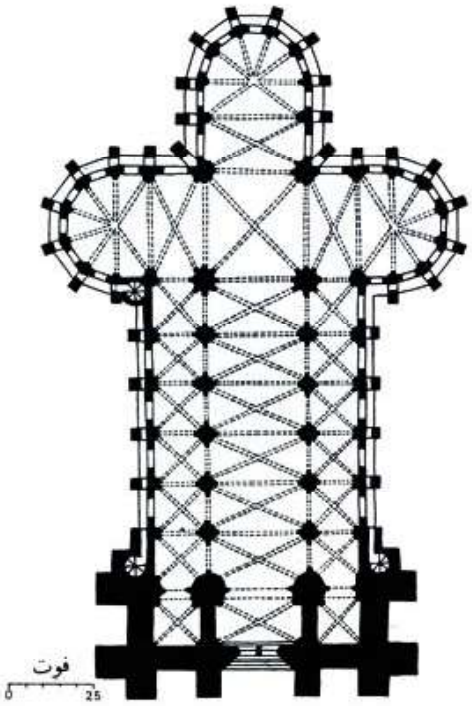
جناغی است، که آنهم با دیوارهای سنگی حجیمی پشت‌بندی شده است. اما در اواسط این سده، تأثیر معماری فرانسوی شدیداً احساس شد و جایگاه بزرگ خوانندگان **کلیسای کولونی** به ارتفاع **۴۵** متر (تصویر **۴۲۶**) که در صفحهٔ **۳۱۸** مورد بحث قرار گرفت، تفسیر ماهرانه و پر توانی از کلیسای آمین است. طرحی که احتمالاً ریشهٔ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

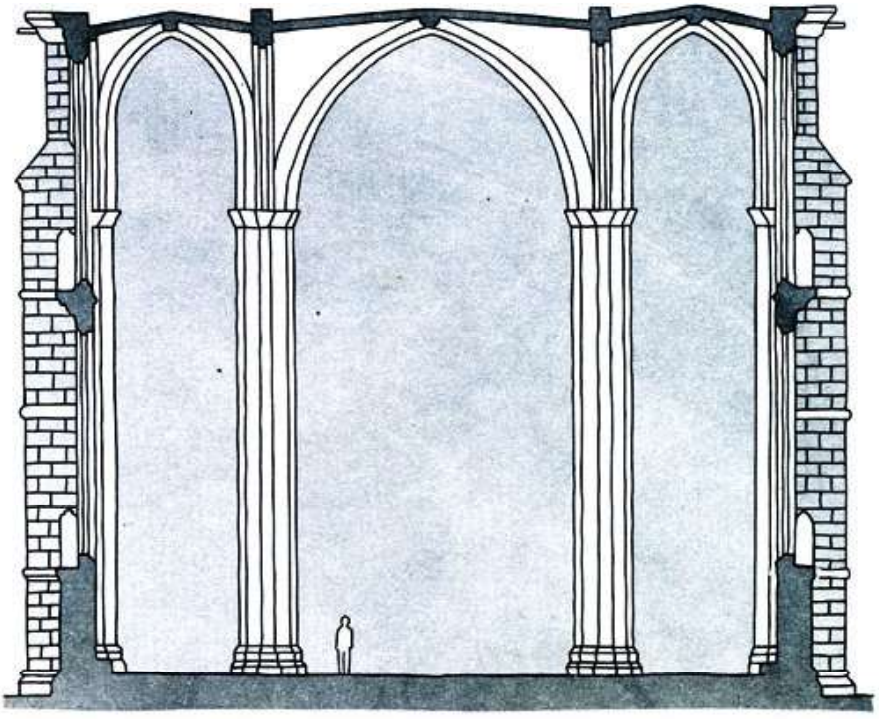
پیکرتراشی فرانسوی، همانند معماری فرانسوی، در خارج از سرزمین فرانسه نیز مؤثر بود. در دو پیکرهٔ باشکوه متعلق به جایگاه خوانندگان **کلیسای آلمانی ناومبورگ** (تصویر **۴۲۳**)، حالت آرام و شاهانهٔ پیکره‌های فرانسوی سردرهای متعلق به دورهٔ گوتیك پیشرفته تجسم یافته‌اند، اما رنگ رئالیستی‌شان بسی تندتر است. **اکهارت**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



۴۲۰ کلیسای سنت الیزابت، ماربورگ، ۱۲۳۳ـ۱۲۸۳ ب م.

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





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

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

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

۴۲۲ داخل کلیسای سنت الیزابت.

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

۴۲۴ اسب‌سوار بامبرگ، اواخر سدهٔ سیزدهم، کلیسای بامبرگ.

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

ایتالیا

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

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

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

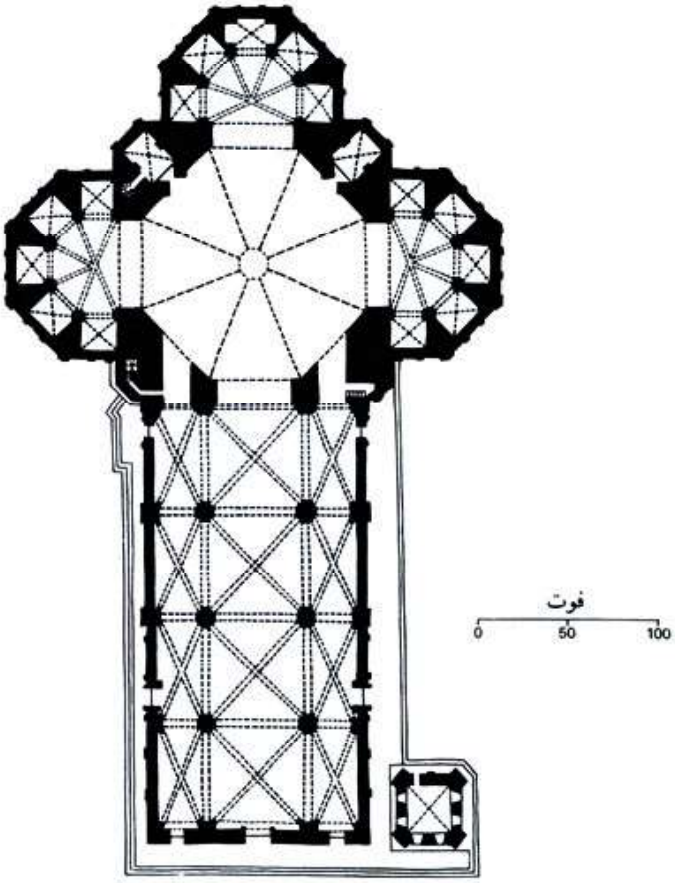
۴۲۵ سرمردی بر صلیب، ۱۳۰۱ ب م. چوب. کلیسای سانتاماریا ایم‌کاپیتول، کولونی.

۴۲۶ کلیسای کولونی،
۱۲۴۸ تا سدهٔ نوزدهم.

۴۲۷ یال جنوبی کلیسای
فلورانس، ۱۲۹۶ـ۱۴۳۶ ب
م.

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

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



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

۴۲۹ صحن کلیسای فلورانس.

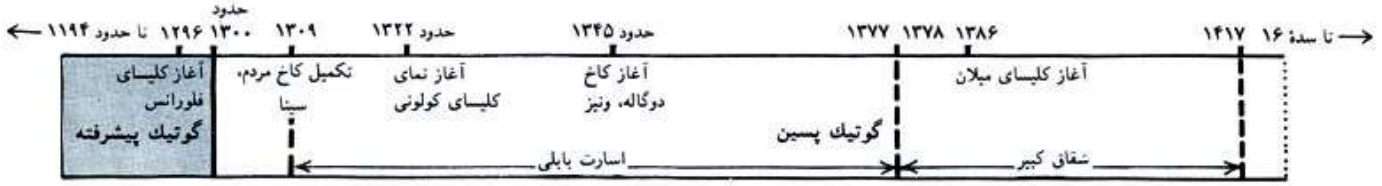
۴۳۰ نمای کلیسای اور ویتو، آغاز ساختمان حدود ۱۳۱۰ ب م.

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

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

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

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



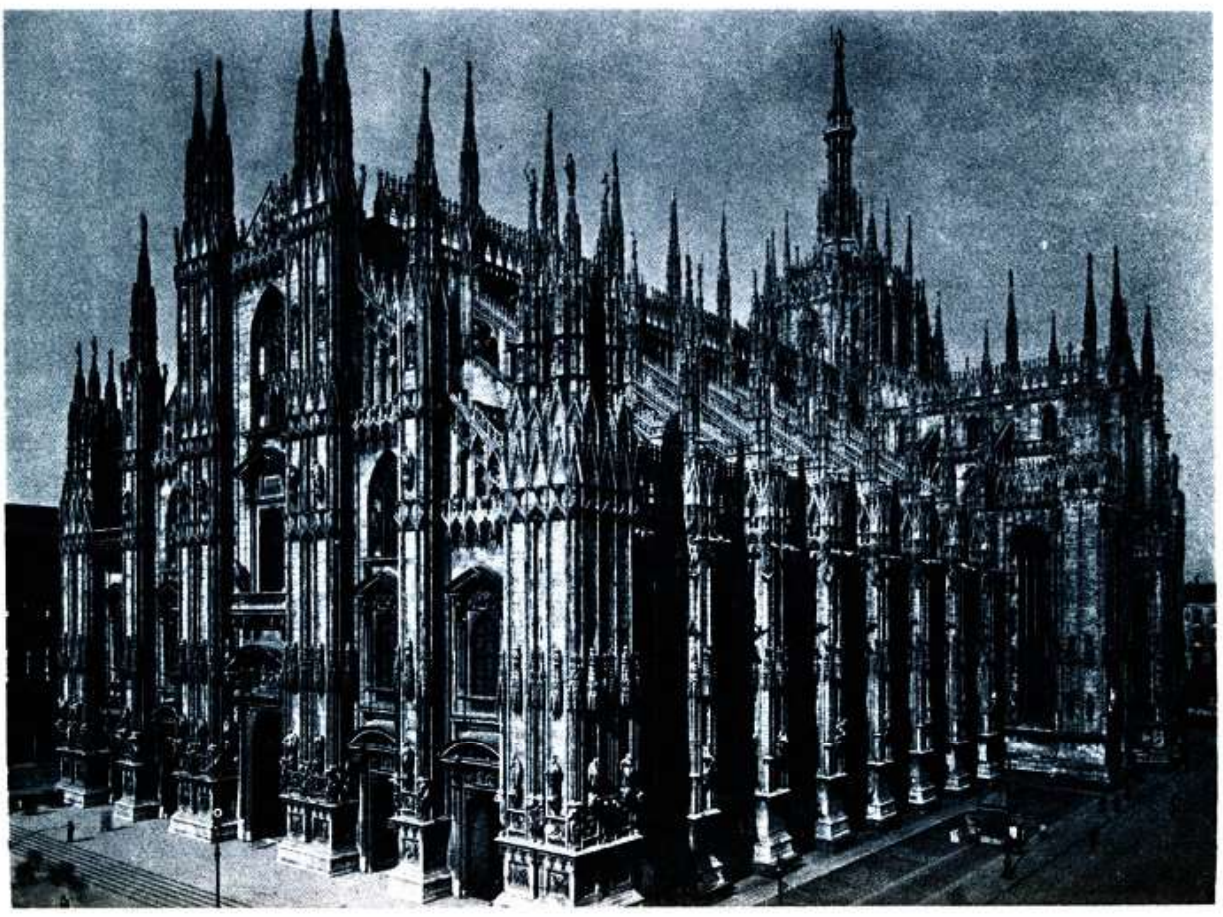
رنسانس راه خود را باز کرده بود و طرح **کلیسای میلان** از تازگی افتاده بود. نمای باشکوه این کلیسا مظهری از درآمیختگی آشفتهٔ عناصر گوتیك پسین با عناصر کلاسیك است و در مقام نماد زوال سبك گوتیك بر پا مانده‌است.

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

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

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

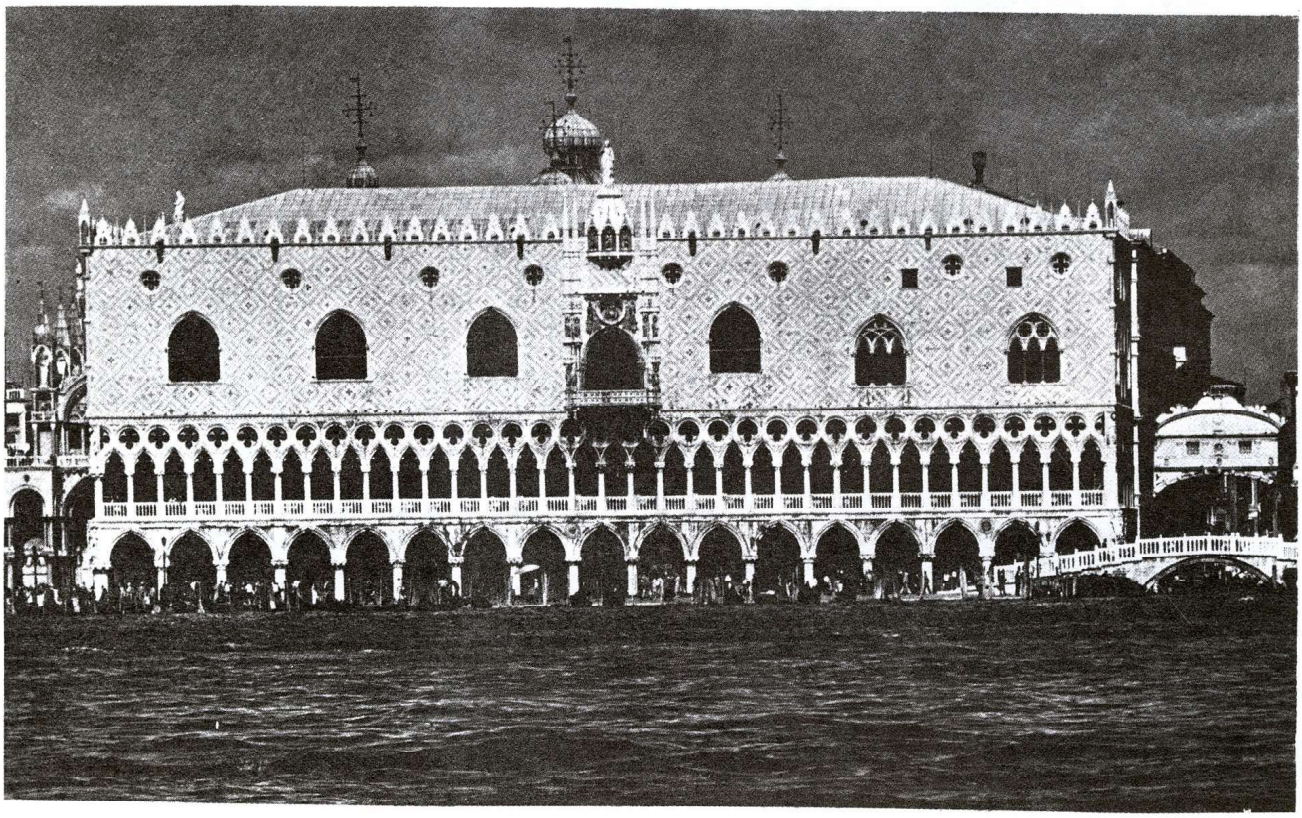
۴۳۱ کلیسای میلان، آغاز ساختمان در ۱۳۸۶ ب م.



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

۴۳۲ کاخ مردم، سینا، ۱۲۸۸ـ۱۳۰۹ ب م.

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



بخش سوم

رنسانس و باروک

همچنانکه پیشتر گفتیم، زمانی سده‌های میانه را دوره‌ای مرکب از یك هزار سال 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 طبیعیِ 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 تحقق 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 ـ 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 ـ روحیهٔ انساندوستی ما قبل مسیحی ـ 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 رومی‌پسین 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 رومانسک به گوتیک ظاهر شد هنر دورهٔ رنسانس، انسان را در پدیده‌ای مشابه ظهور پیکرهٔ آدمی در هنر یونانیِ سده‌های ششم و پنجم پیش از میلاد، با تمام جزئیاتش می‌نمایاند. رنسانس بر اهمیت تک‌تک 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 گناه‌ویرانگر 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.(۱)

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 ـ مانند **آلبرتی**، **برونلسکی**، **لئوناردو داوینچی**، و **میکلانژ** ـ 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 می‌کشانند. 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.[2]

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.

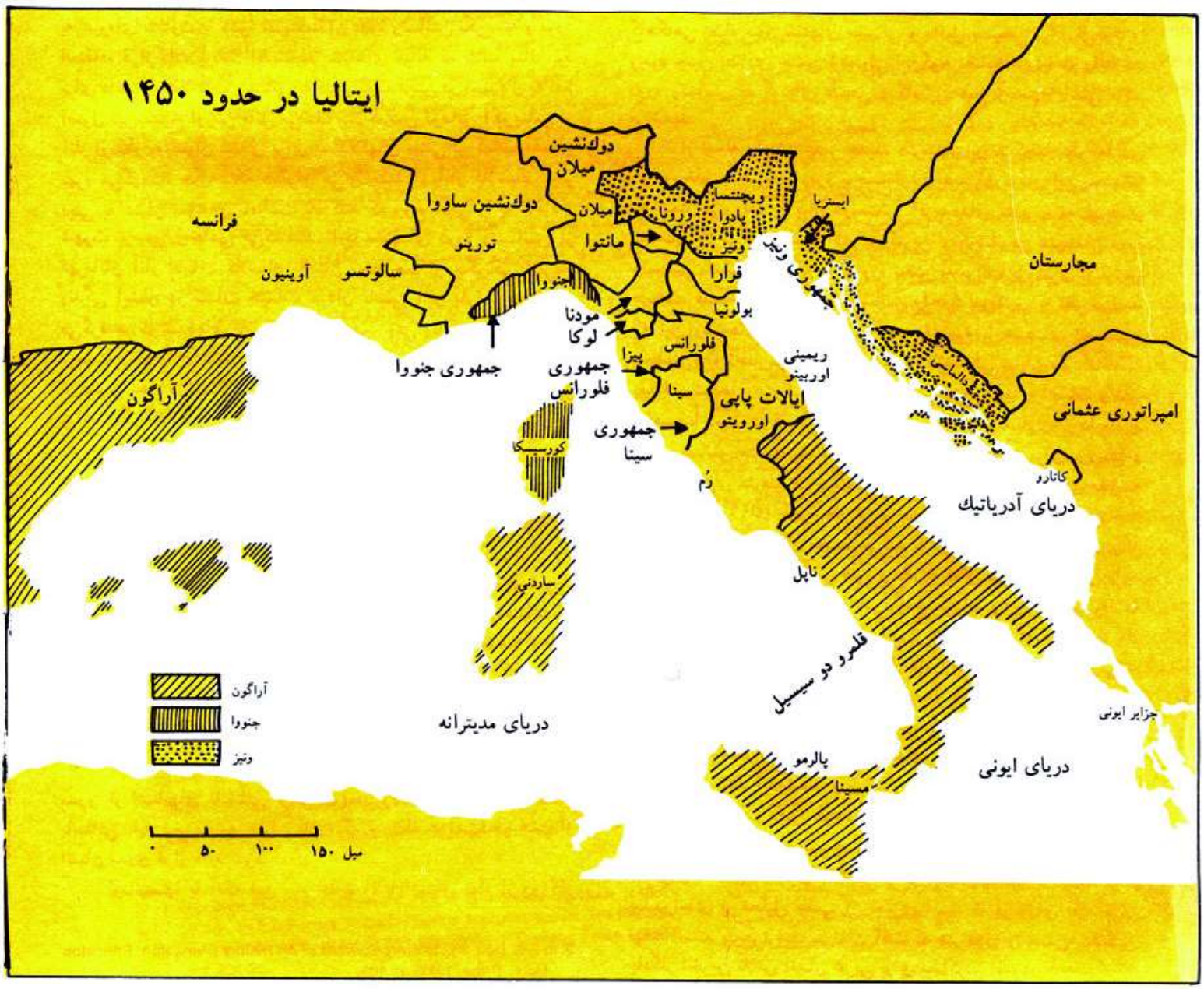
اومانیستها با آنکه این پیام جدید را با اشتیاق تمام از روزگار کلاسیك باستانی و غیر مسیحی دریافتند، ولی خودشان را غیر مسیحی نمی‌پنداشتند. برای **لاورنتیوس والا** اندیشمند سدهٔ پانزدهم این امکان وجود داشت که ساختگی بودن **بخشش قسطنطین** (سندی مربوط به نخستین سالهای سده‌های میانه که گویا شرح به میراث‌نهادن 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.

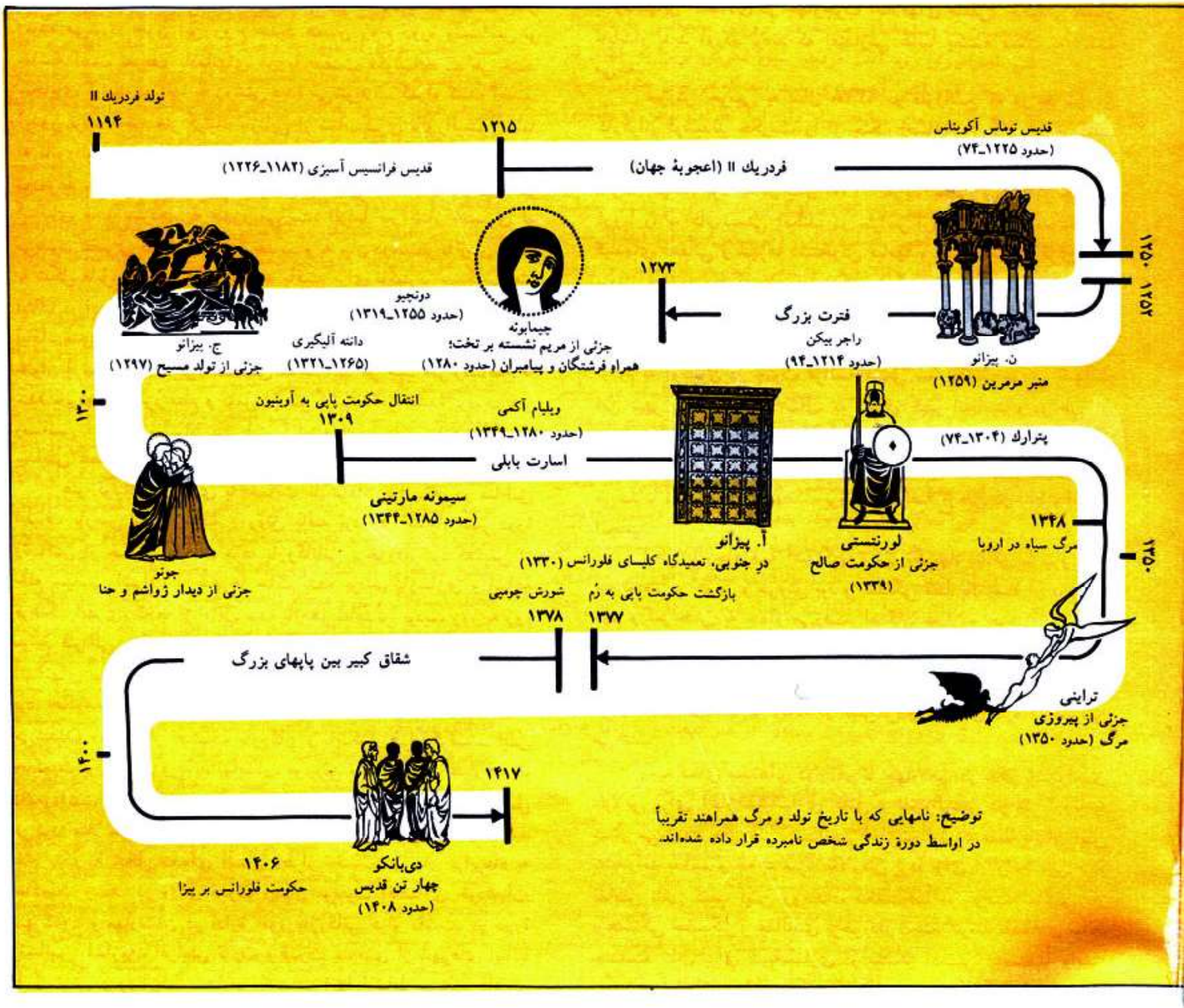
از جمله رهبران عصر جدید، هنرمندان بودند که به نظر تعدادی از مورخان معاصر، در زمرهٔ برجسته‌ترین پدید آورندگان این عصر نیز به شمار می‌روند. به بیان درست‌تر، آفریده‌های منسوب به هنرهای تجسمی را می‌توان نتیجهٔ کار بزرگترین و کوشاترین هنرمندان دورهٔ رنسانس دانست. با آنکه ما امروزه بخش به مراتب بزرگتری از 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)
چیمابونه
جزئی از مریم نشسته بر تخت؛
همراه فرشتگان و پیامبران (حدود ۱۲۸۰)
دونجیو
(حدود ۱۲۵۵ـ۱۳۱۹)
دانته آلیگیری
(۱۲۶۵ـ۱۳۲۱)
ج. پیزانو
جزئی از تولد مسیح (۱۲۹۷)
۱۳۰۰
انتقال حکومت پاپی به آوینیون
۱۳۰۹
ویلیام آکمی
(حدود ۱۲۸۰ـ۱۳۴۹)
اسارت بابلی
پترارک (۱۳۰۴ـ۷۴)
سیمونه مارتینی
(حدود ۱۲۸۵ـ۱۳۴۴)
آ. پیزانو
در جنوبی، تعمیدگاه کلیسای فلورانس (۱۳۳۰)
لورنتستی
جزئی از حکومت صالح
(۱۳۳۹)
۱۳۴۸
مرگ سیاه در اروپا
۱۳۵۰
جوتو
جزئی از دیدار ژواشم و حنا
بازگشت حکومت پاپی به رُم
۱۳۷۷
شورش چومپی
۱۳۷۸
شقاق کبیر بین پاپهای بزرگ
ترابنی
جزئی از پیروزی
مرگ (حدود ۱۳۵۰)
۱۴۰۰
۱۴۱۷
توضیح: نامهایی که با تاریخ تولد و مرگ همراهند تقریباً
در اواسط دورهٔ زندگی شخص نامبرده قرار داده شده‌اند.
۱۴۰۶
حکومت فلورانس بر پیزا
دی‌بانکو
چهار تن قدیس
(حدود ۱۴۰۸)

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.

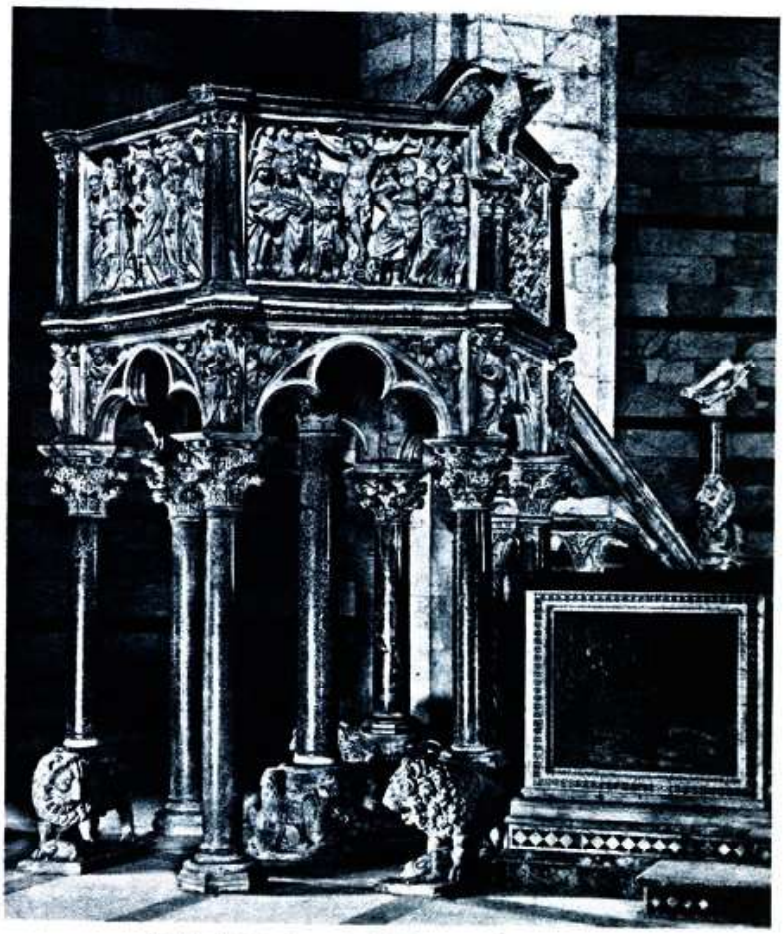
در این صورت، آنچه می‌توان عنوان افراط‌گرایی فرانسیسی نامید، برتقدم تجربهٔ شخصی، حق شخص به شناخت تجربی، بیهودگی فلسفهٔ صوری، و زیبایی و ارزش اشیاء در دنیای برون تأکید می‌کند. نقاشان و پیکرتراشان دورهٔ رنسانس آغازین، تا حدودی در محیط دلگرم‌کنندهٔ معنوی و اجتماعیِ آفریدهٔ فرانسیسیان بود که توانستند

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.

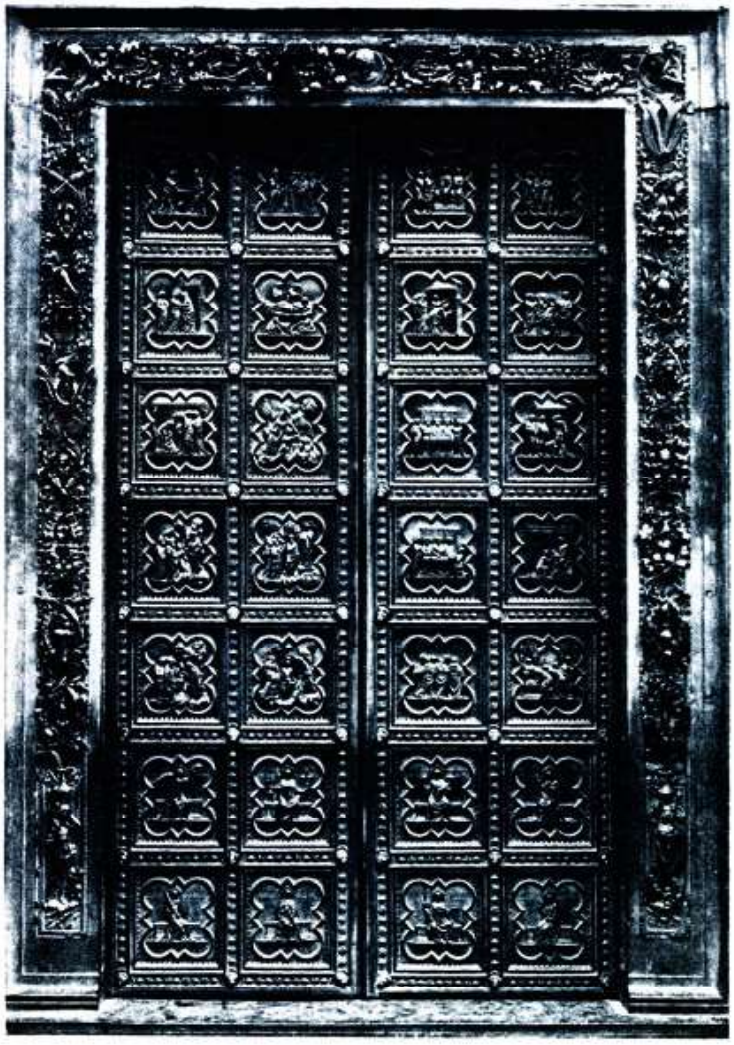
هنر پیکرتراشی نیکولا به شیوهٔ خاص ایتالیائی، در تزیین سردرهای بزرگ که خود جزء بسیار هماهنگی از معماری آن به شمار می‌رفت به کار گرفته نشد؛ به همین علت سردرهای مزبور با پیکره‌های فرانسوی این دوره تفاوت اساسی دارند. نیکولا نقوش برجسته و تزیینات مرمری برای منبرهای بزرگ حکاکی می‌کرد؛ و نخستین منبر را در سال 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.

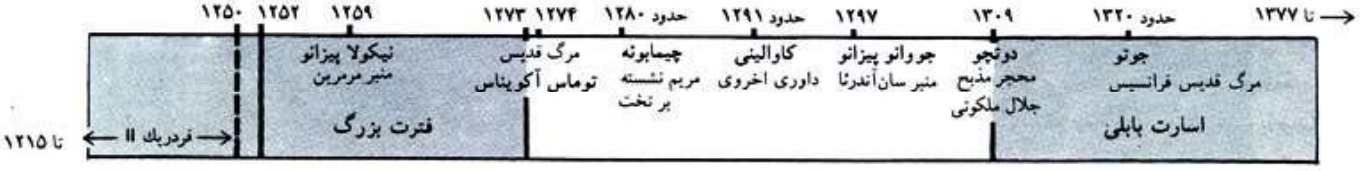
۴۳۹ بوناونتوره برلینگیری، قاب تزیینی از **محجر مذبح قدیس فرانسیس**، ۱۲۳۵ ب م. تقریباً ۱۵۰×۱۰۵ سانتی‌متر. کلیسای سان‌فرانچسکو، پشیا.

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 کمك 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.

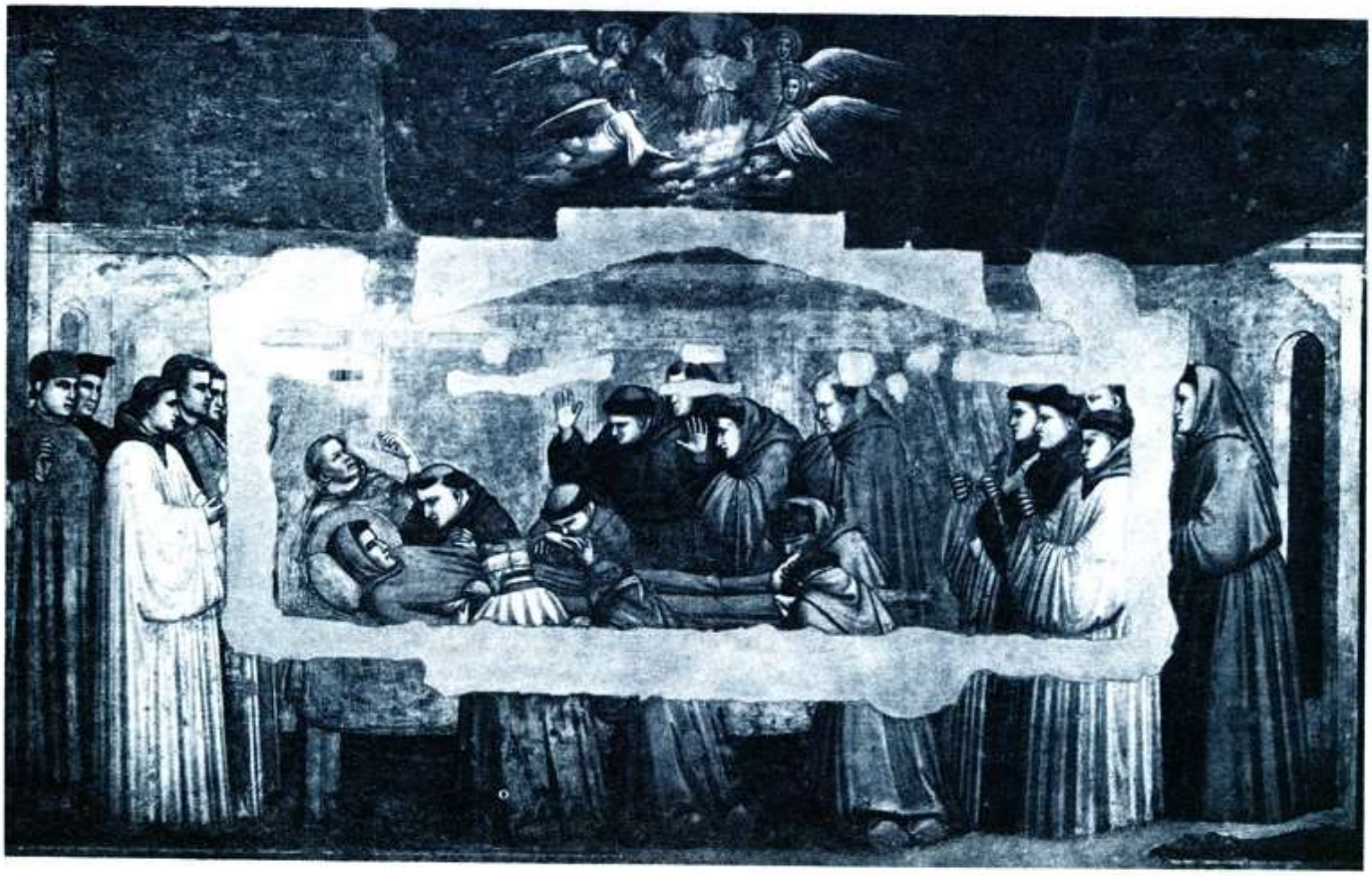
نقش ونگار صوری این نقاشی دیواری، و طرز گروه‌بندی پیکره‌ها در محدودهٔ فضای ساختگی آن، در خور مطالعه‌ای موشکافانه است. هر گروه، حدود و تعریف خاصی دارد، و هریك سهمی در پدید آوردن نظم موزون این ترکیب‌بندی دارد. نکته‌ای که پیشتر بدان اشاره شد، خط اریب لبهٔ صخره است؛ این صخره با تنها درخت خشکیده‌اش (درخت شناخت 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 استادِ 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 پُر-اُبهَت 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 پترارک بود. پترارک 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

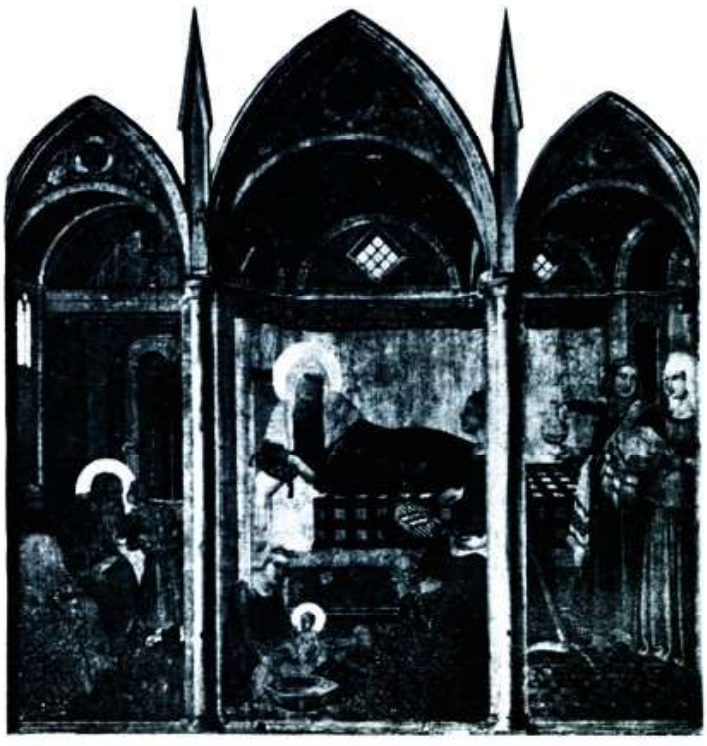
۴۵۱ سیمونه مارتینی، گیدورتچیو دا فولیانو، نقاشی دیواری، ۱۳۲۸ ب م. ۳۳۰×۹۶۰ سانتی‌متر. کاخ مردم، سینا.

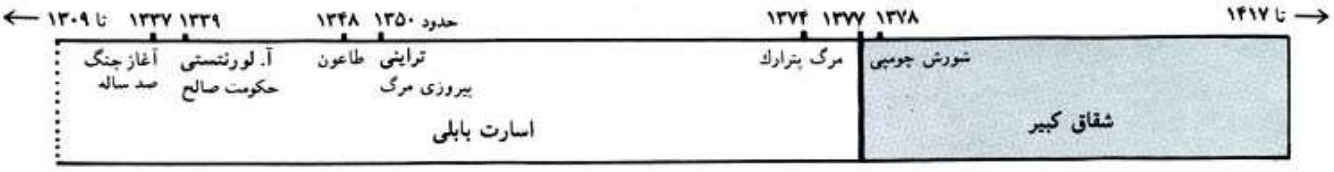
راست تصویر دیده می‌شود، پرچمهایش بر فراز بناهای شهری که به تازگی تسخیر کرده است در اهتزازند، و خودش با گامهائی مصمم و آرام برای فتح شهری کوهستانی که در سمت چپ‌تصویر دیده می‌شود پیش می‌رود. سیمونه، برخلاف جوتو، طرح این نقاشی دیواری را به گِردِ یك رویداد واحد متمرکز نمی‌سازد بلکه آن را به گونه‌ای توصیف 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.

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

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





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 دستِ 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.

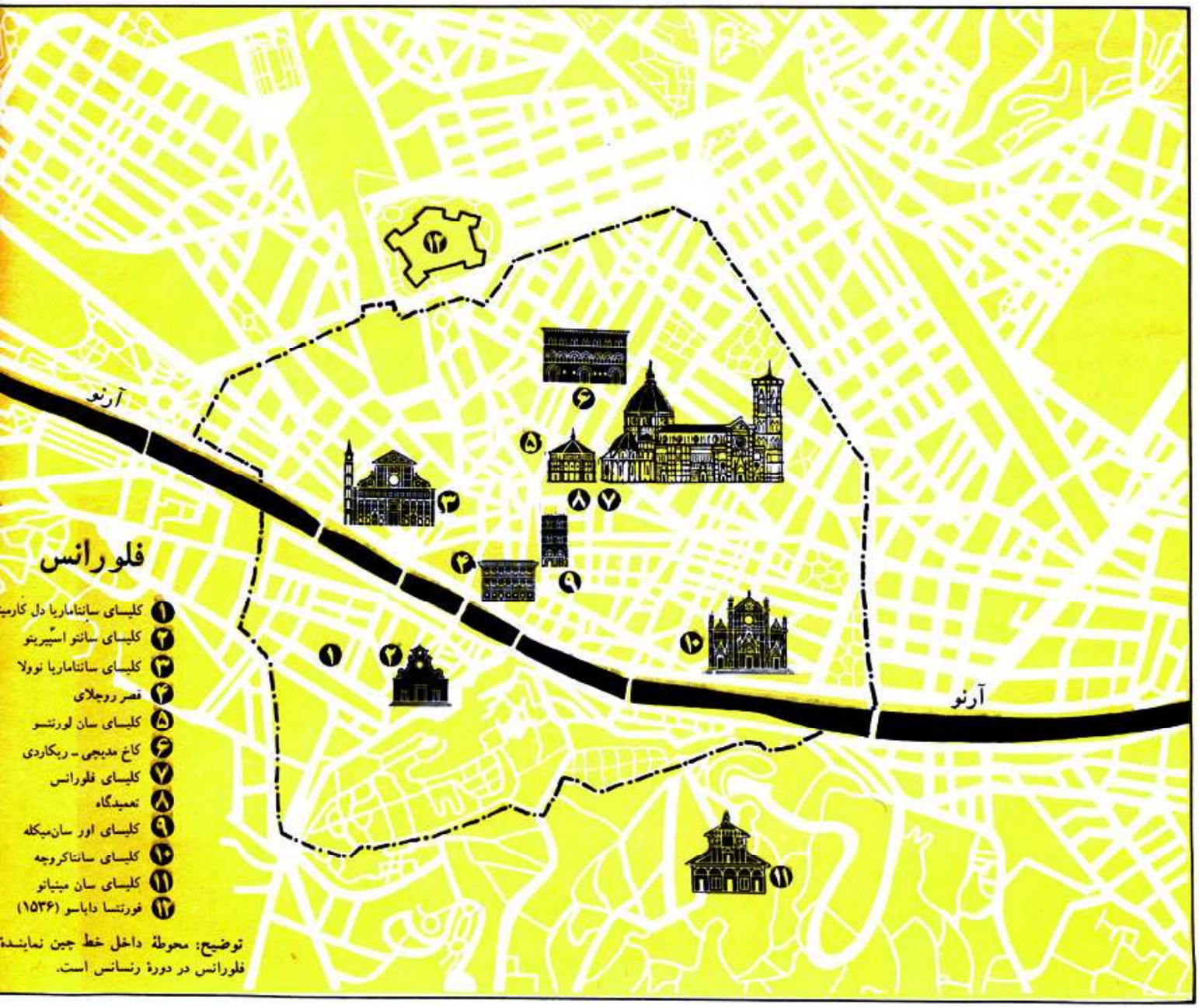
آفریده شده است **پیروزی مرگ** نام‌دارد (تصویر ۴۵۶)؛ این اثر به **فرانچسکو ترایني** نسبت داده شده و در بنـای مجـاور **گورستـان کامپوسانتوی پیزا** بر جا مانده است. سه اشراف با جامه‌های فاخر که همراه معشوقه‌هاشان سوار بر اسب به تفریح رفته‌اند، به سه جسد که در مراحل متفاوت پوسیدگی بوده‌اند بر می‌خورنـد. همچنـان 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 بینـی‌اش را می‌بنـدد (جانـوران، اسبهـا، و سگهـا، هیجان‌زده نفس می‌کشند) زاهدی مقدس، طوماری را می‌گشاید که از نابخردانه بودن لذتجویی و اجتناب‌ناپذیـری مرگ حکایـت دارد. در بخش دیگری، زنها و مردها که می‌خواهند واقعیتهای هراس‌آور را از یاد ببرند، خود را در باغ‌مرکبات با شنیدن نوای موسیقی، تاخت اسبهاو 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 سربازمی‌زند. 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 دم‌افزون‌تـر در می‌یابـد که اشیای مادّی فانی‌اند.

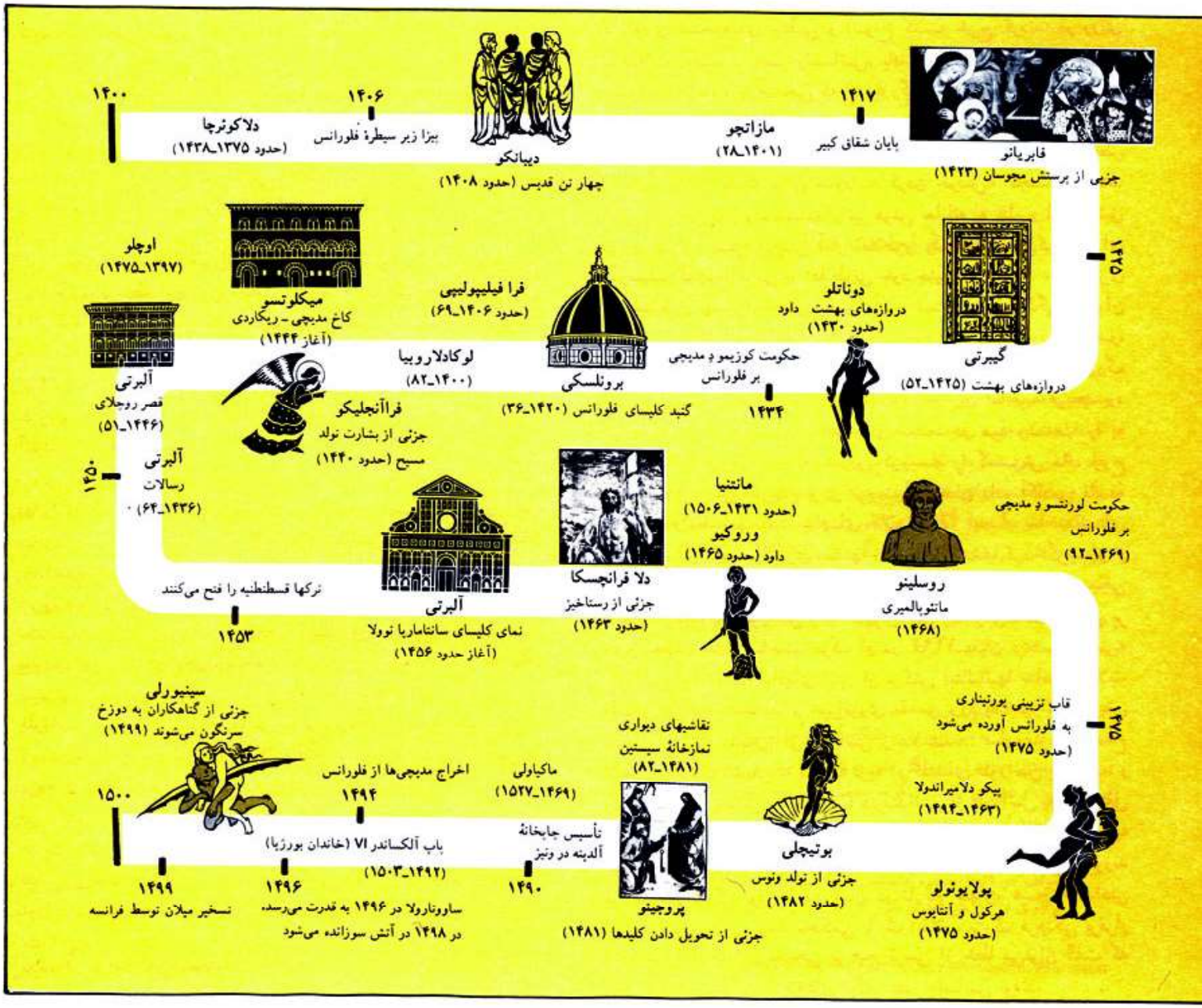
۴۵۵ آمبروجـو لورنتستـی، روستـای آرام، جزئـی از نقاشـی دیـواری حکومـت صالح.

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

فصل دوازدهم

هنر ایتالیا در سدهٔ پانزدهم




۱۴۰۰
دلاکوئرچا
(حدود ۱۳۷۵_۱۴۳۸)
۱۴۰۶
بیزا زیر سیطرهٔ فلورانس
دیپانکو
چهار تن قدیس (حدود ۱۴۰۸)
مازاتچو
(۱۴۰۱_۲۸)
۱۴۱۷
پایان شقاق کبیر
فابریانو
جزیی از پرستش مجوسان (۱۴۲۳)
۱۴۲۵
گیبرتی
دروازه‌های بهشت (۱۴۲۵_۵۲)
دوناتلو
دروازه‌های بهشت داود
(حدود ۱۴۳۰)
حکومت کوزیمو دِ مدیچی
بر فلورانس
۱۴۳۴
برونلسکی
گنبد کلیسای فلورانس (۱۴۲۰_۳۶)
فرا فیلیپولیپی
(حدود ۱۴۰۶_۶۹)
لوکادلاروبیا
(۱۴۰۰_۸۲)
میکلوتسو
کاخ مدیچی ـ ریکاردی
(آغاز ۱۴۴۴)
اوچلو
(۱۳۹۷_۱۴۷۵)
آلبرتی
قصر روچلای
(۱۴۴۶_۵۱)
فراآنجلیکو
جزئی از بشارت تولد
مسیح (حدود ۱۴۴۰)
۱۴۵۰
آلبرتی
رسالات
(۱۴۳۶_۶۴)
مانتنیا
(حدود ۱۴۳۱_۱۵۰۶)
وروکیو
داود (حدود ۱۴۶۵)
دلا فرانچسکا
جزئی از رستاخیز
(حدود ۱۴۶۳)
آلبرتی
نمای کلیسای سانتاماریا نوولا
(آغاز حدود ۱۴۵۶)
ترکها قسطنطنیه را فتح می‌کنند
۱۴۵۳
حکومت لورنتسو دِ مدیچی
بر فلورانس
(۱۴۶۹_۹۲)
روسلینو
مانتوپالمیری
(۱۴۶۸)
قاب تزیینی پورتبناری
به فلورانس آورده می‌شود
(حدود ۱۴۷۵)
۱۴۷۵
پیکو دلامیراندولا
(۱۴۶۳_۱۴۹۴)
پولایوئولو
هرکول و آنتایوس
(حدود ۱۴۷۵)
بوتیچلی
جزئی از تولد ونوس
(حدود ۱۴۸۲)
نقاشیهای دیواری
نمازخانهٔ سیستین
(۱۴۸۱_۸۲)
پروجینو
جزئی از تحویل دادن کلیدها (۱۴۸۱)
تأسیس چاپخانهٔ
آلدینه در ونیز
۱۴۹۰
ماکیاولی
(۱۴۶۹_۱۵۲۷)
اخراج مدیچی‌ها از فلورانس
۱۴۹۴
باب آلکساندر VI (خاندان بورژیا)
(۱۴۹۲_۱۵۰۳)
۱۴۹۶
ساوونارولا در ۱۴۹۶ به قدرت می‌رسد،
در ۱۴۹۸ در آتش سوزانده می‌شود
۱۴۹۹
تسخیر میلان توسط فرانسه
۱۵۰۰
سینیورلی
جزئی از گناهکاران به دوزخ
سرنگون می‌شوند (۱۴۹۹)

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 مغربی 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 فلورانسیِ 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 فضایی 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.

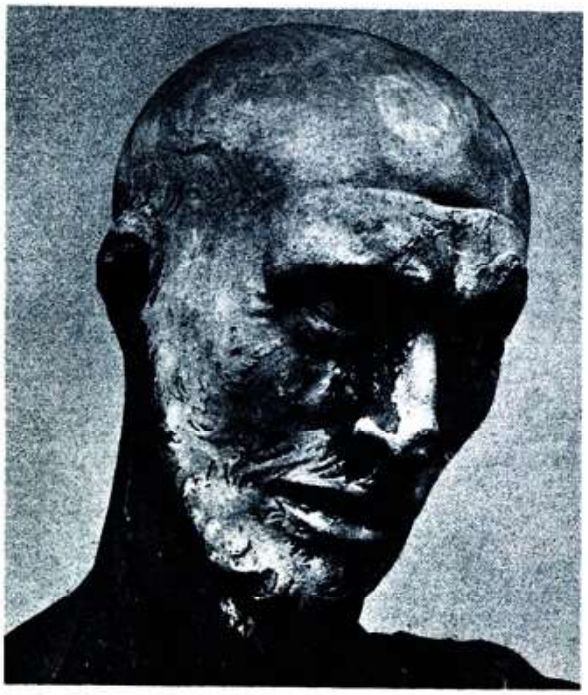
دوناتلو در نقش برجستهٔ مفرغینِ **ضیافت هیرودیس** (تصویر ۴۶۵) برجدار **حوضچهٔ تعمید سان‌جووانی** در تعمیدگاه **کلیسای** سینا، استعداد مجسم‌سازی پیکره‌های منفرد را به عرصهٔ گستردهٔ گروههای نمایشی بسط می‌دهد. **سالومه** در سمت راست، به نظر می‌رسد که همچنان سرگرم رقصیدن باشد، گرچه او سربریدهٔ قدیس یحیی تعمید 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 عملا تا اندازه‌ای به سوی بیننده برجستگی دارد) تقریباً به شکل نقشهایِ برجستهٔ همه‌جانبی ظاهر می‌شوند و برخی از سرها تقریباً به طور کاملا 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.[۳]

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 چهرهٔ نیمرخ 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 بت‌پرستانه به‌شمار 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 داناروی (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 **نمازخانهٔ پاتسی** (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.

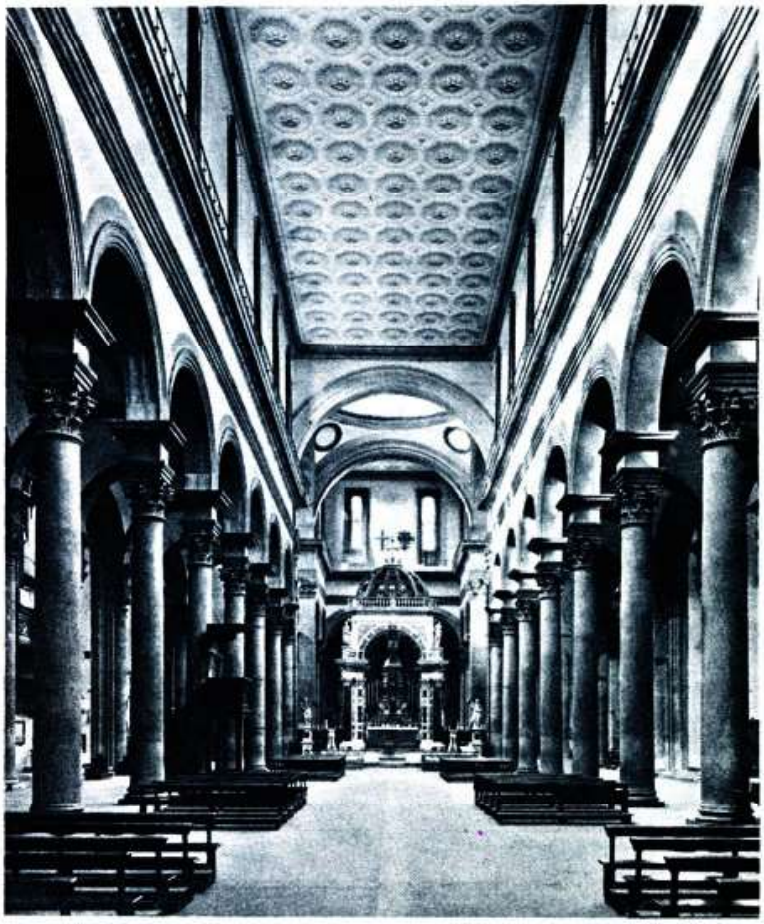
اگر می‌بینیم که برونلسکی برای ساختن نمازخانهٔ پاتسی به تهیهٔ نقشهٔ متراکم در مرکز نزدیك شد، در تهیهٔ نقشهٔ ساختمانی **کلیسای سانتاماریادلیی‌آنجلی** (تصویر ۴۷۷) آن را کاملاً تحقق بخشد. این پروژه که در سال ۱۴۳۴ آغاز شده بود، در سال ۱۴۳۷ نیمه‌کاره رهاشد. در این نقشه، یك هشت‌ضلعی متراکم در مرکز می‌بینیم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

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

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

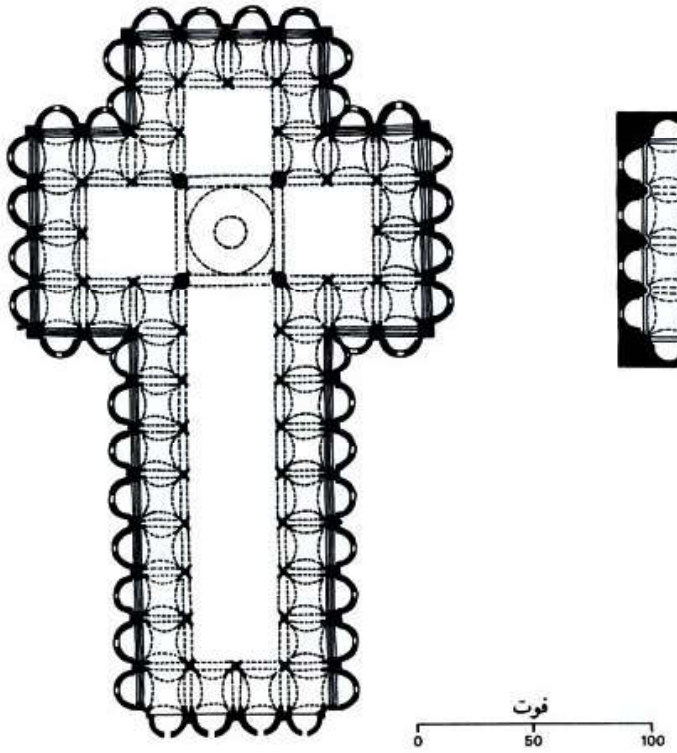
جرزهایش بدون تردید برای قرارگرفتن در زیر یك گنبد در نظر گرفته شده بودند. گرداگرد این هستهٔ مرکزی، هشت نمازخانهٔ همشکل (یکی به عنوان ورودی) دیده می‌شود که ظاهراً از دیوارهای جسیم اطرافشان تراشیده شده بودند. آرایش تجسمی سطوح دیوارهای داخلی و خارجی، اصل کهن شیوهٔ رومی در ایجاد دیوار «پیکرتراشی شده» را احیا 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.

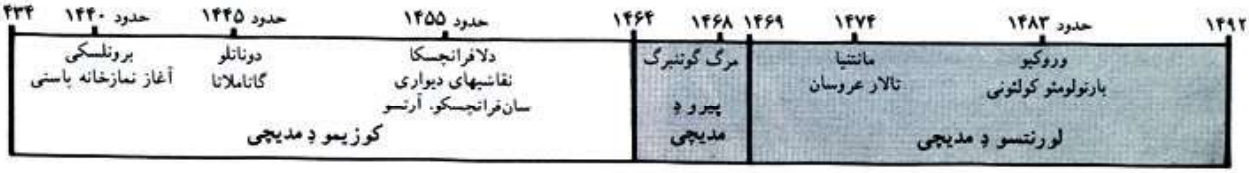
نقاشی

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

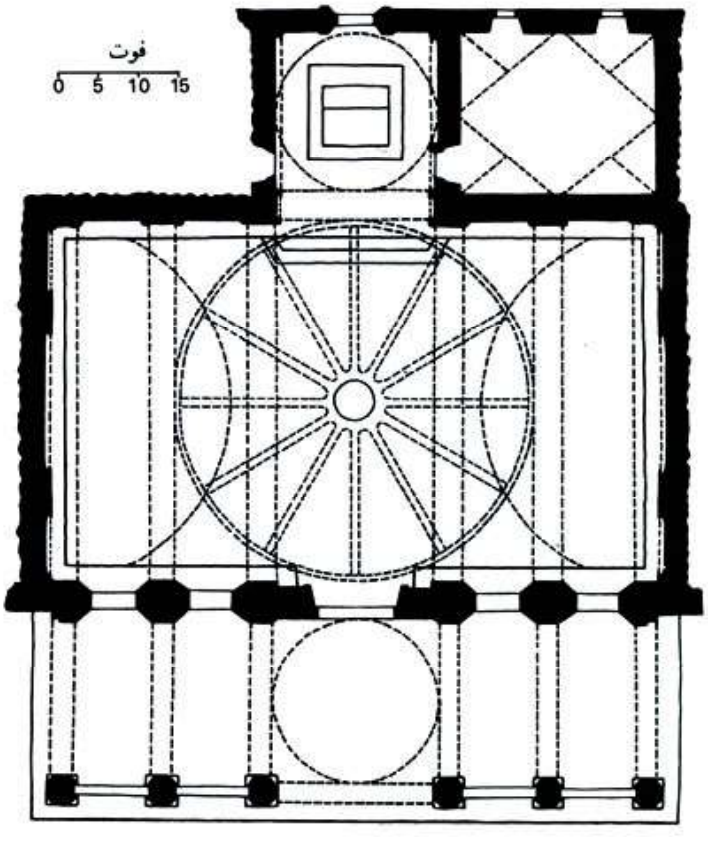
۴۷۴ فیلیپو برونلسکی، نمازخانهٔ پاتسی، آغاز بنا حدود ۱۴۴۰. کلیسای سانتا کروچه، فلورانس.



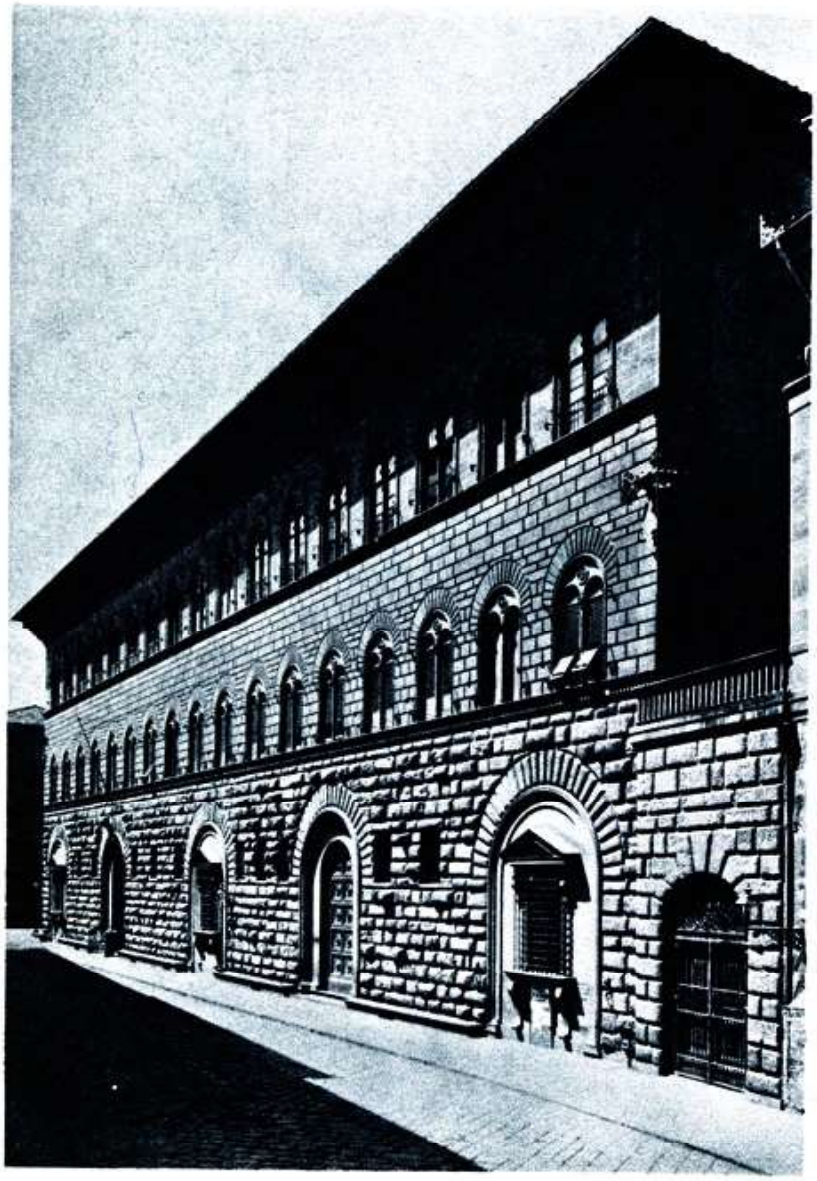
وجود نقشهای برجسته و عمیق پیکرتراشانه را در ذهن بیننده زنده می‌کند. بین دوحد نور و سایه، نور در حکم یك نیروی پیوسته فعال اما نوسان‌دار، مستقل از پیکره‌ها، و جسمی تقریباً ملموس است. همچنان که نسل مازاچیو و دوناتلو با شیوهٔ جدا نمایی بدن و جامعه، و همبستگی آن دو به عنوان بافتهایی مستقل آشنا می‌شود، نور نیز که در آثار جوتو فقط برای برجسته‌نمایی یك حجم به کار گرفته می‌شود، در آثار مازاچیو 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 مازاچو را برای ما روشن می‌سازند: «مازاچیو پیکره‌هایش را وامی‌داشت که روی پاهای خود بایستند.»

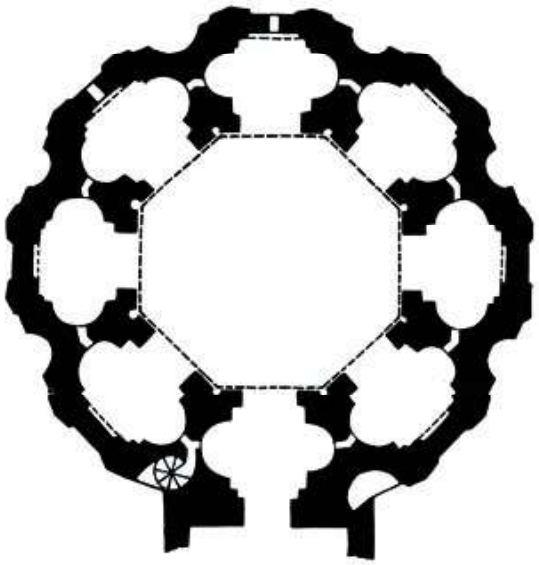
اختراع مهم دیگری که شایستهٔ این عنوان نیز هست، طرز جایگزینی برای پیکره‌ها است. پیکره‌ها دیگر به صورت پرده‌ای سخت در ردیفهای جلو نیستند؛ در اینجا همچون یك نیم‌دایره، گرداگرد مسیح حلقه زده‌اند و کل گروه، به جای قرارگرفتن در فضای محدود و صحنه مانند نقاشیهای دیواری جوتو، در میان منظره‌ای دلگشا و گسترده واقع 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.

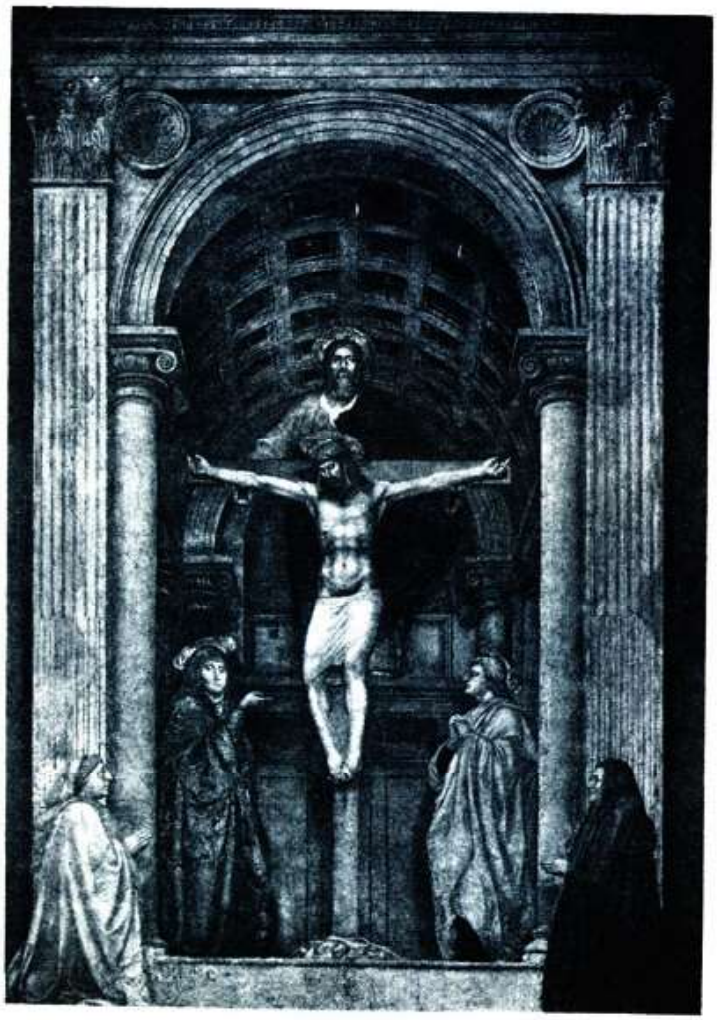
کشفیات مازاتچو ، همانند کشفیات دوناتلو، معاصران و جانشینانش را که به کسب تخصص در یك یا چند شاخه از علم تصویرگری وی متمایل بودند به آزمایشگریهای بیشتری واداشت. **پائولو اوچلو** (۱۳۹۷ ـ ۱۴۷۵)، نقاش فلورانسی که در سبك بین‌المللی متبحر و کارآموخته شده بود، در طول زندگی‌هنریش، شیوهٔ سه‌بعد نمایی را کشف کرد 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 به‌سبك 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 لتوناردو 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.

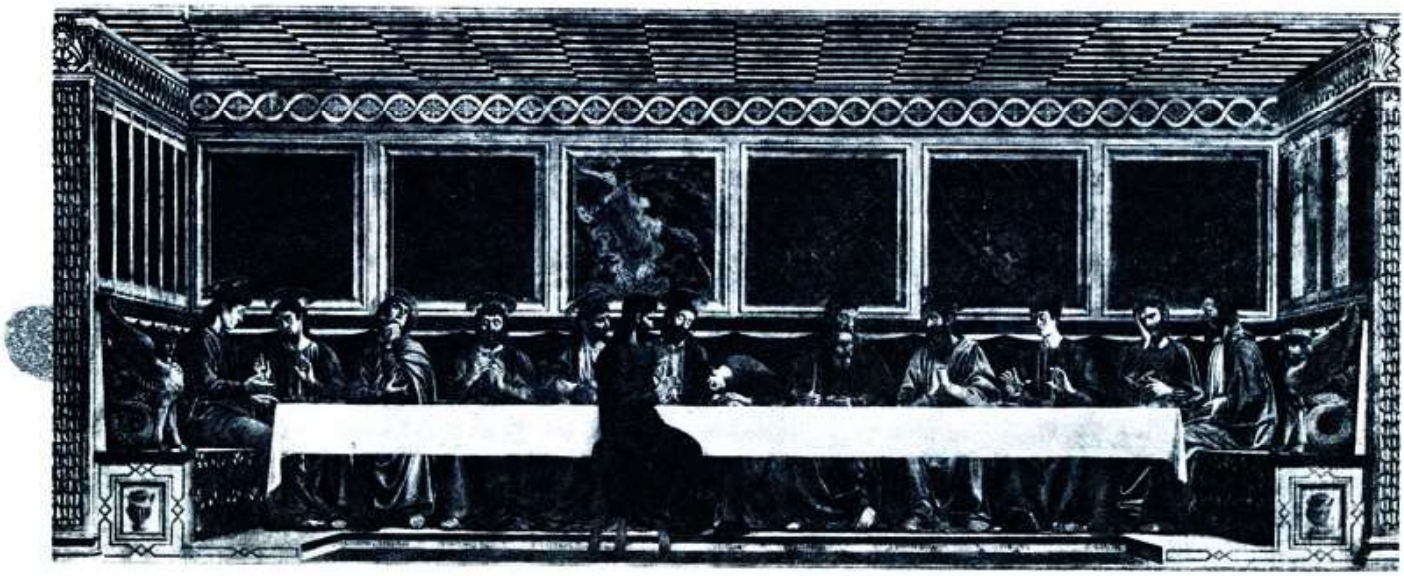
دومنیکو ونتسیانو (حدود ۱۴۲۰ ـ ۱۴۶۱) که یکزمانی همکار کاستانیو بود، در ونیز به دنیا آمد و تعلیم دید، ولی در اواخر سالهای ۱۴۳۰ ـ ۱۴۳۹ در فلورانس اقامت گزید. وازاری می‌گوید کاستانیو

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.

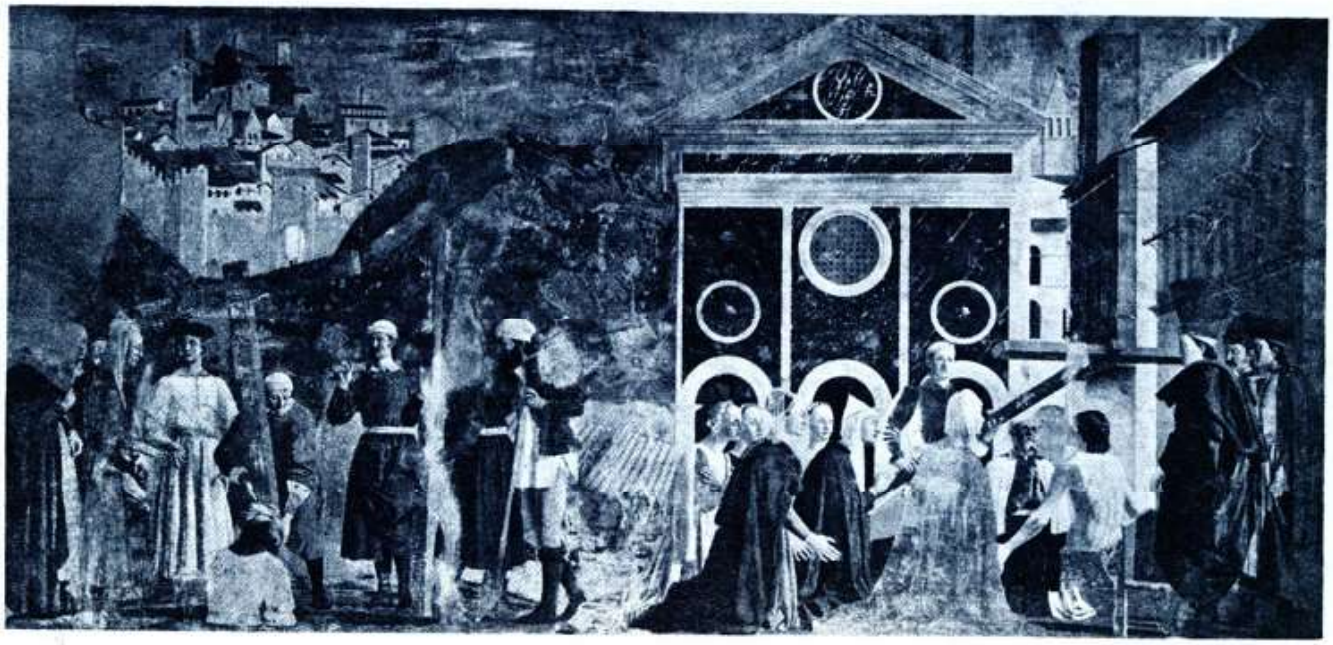
رویدادهای گذرای این جهان ندارد. در اینجا ما شاهد اتحاد شکل تغییرناپذیر ریاضی با سکوتهای آرامِ روح اندیشمند و نظاره‌گر هستیم.

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.

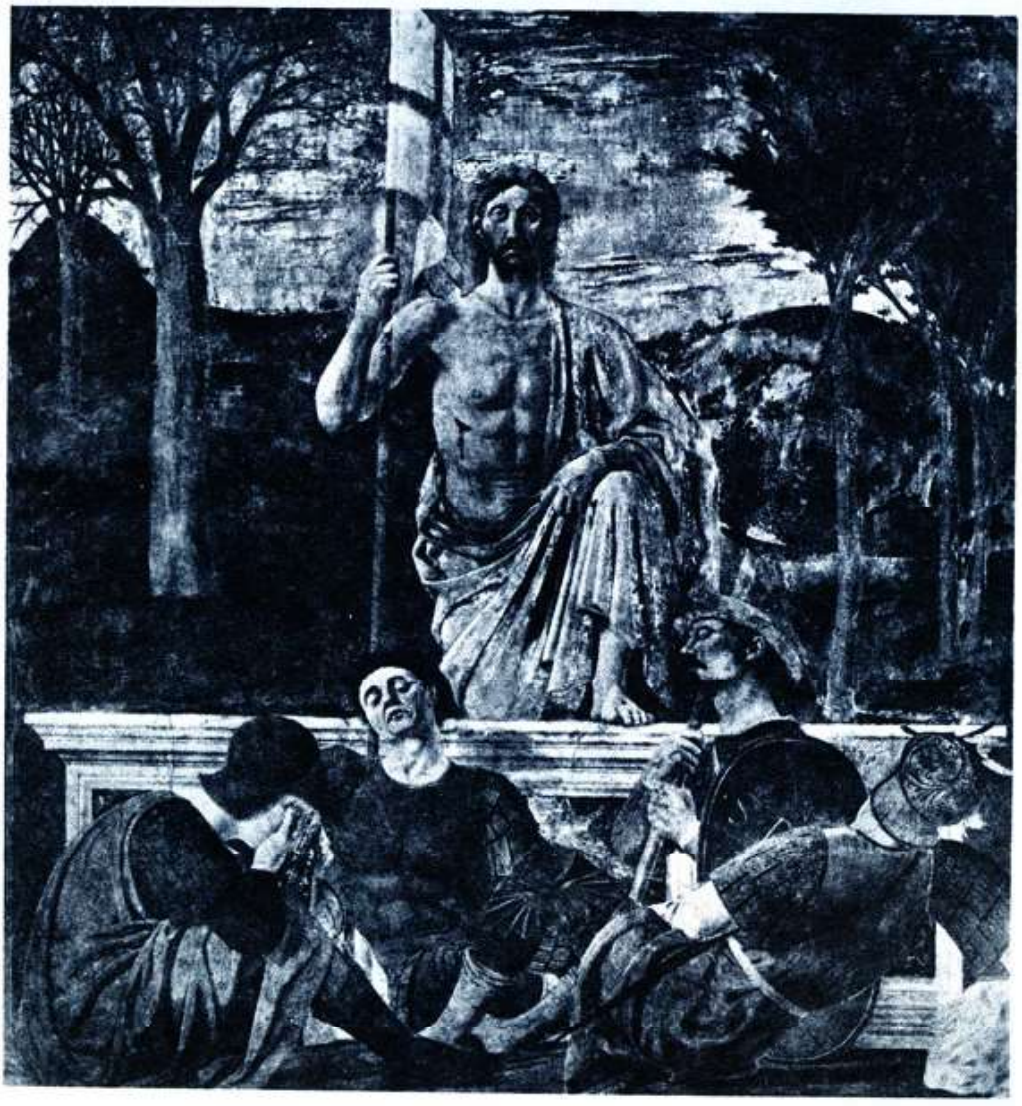
نقاشی دیواریِ رستاخیز در تالار شهر **بورگوسان سپولکرو** (تصویر ۴۸۷) شیوه‌ای را معرفی می‌کند که در نزد نقاشان بعدی دورهٔ رنسانس شدیداً مورد توجه قرار گرفت، و آن «مثلثِ پیکره» نام داشت. **پیرو** برای تثبیت ترکیب‌بندیش، پیکره‌ها را در گروهی می‌گنجاند که می‌توان با قرار دادن یك مثلث در مرکز تابلو، آنها را 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 در 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 تحقّق 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 ....[4]

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

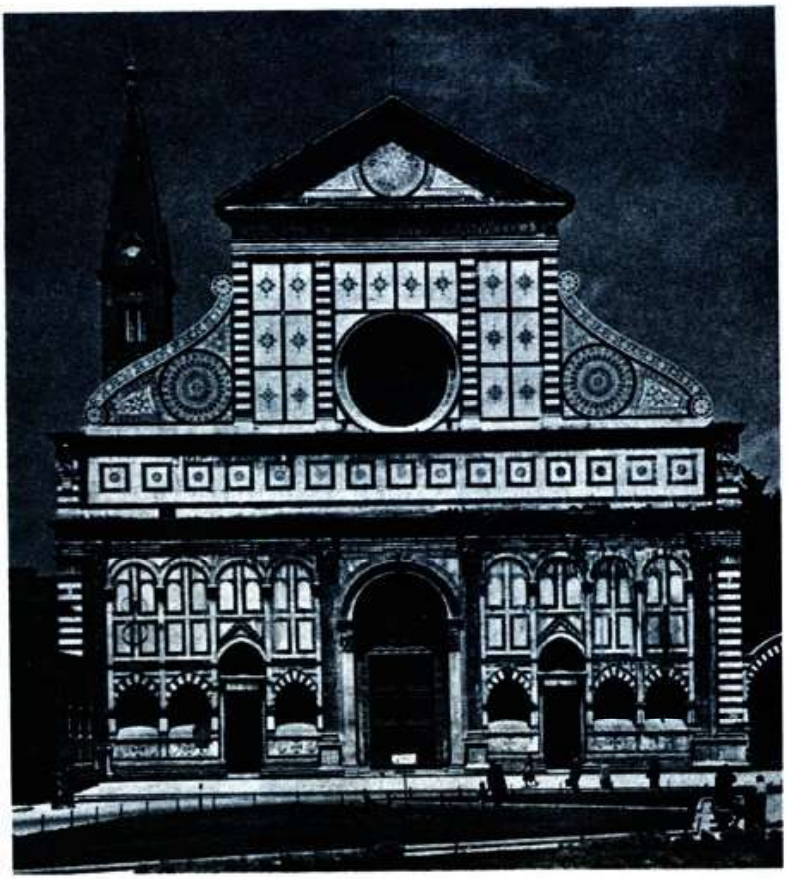
4. In J.B. Ross and M.M. McLaughlin, *The Portable Renaissance Reader* (New York: Viking, 1953), pp. 480.ff.

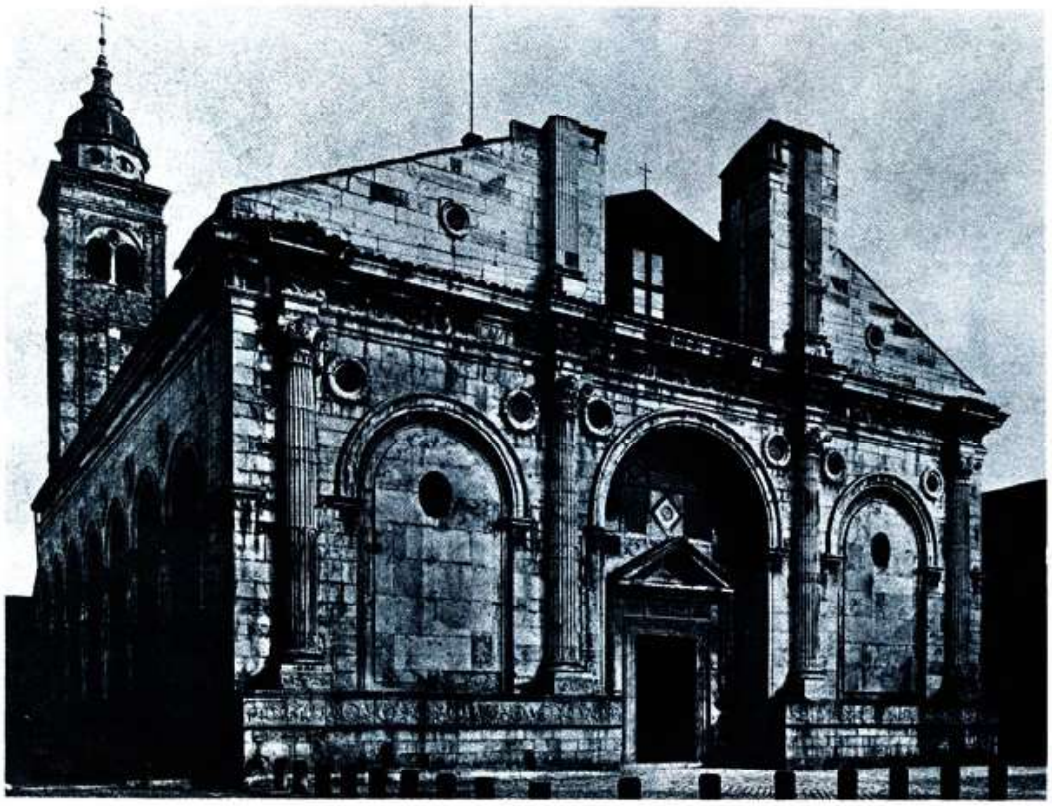
معماری

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 ملهم 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.

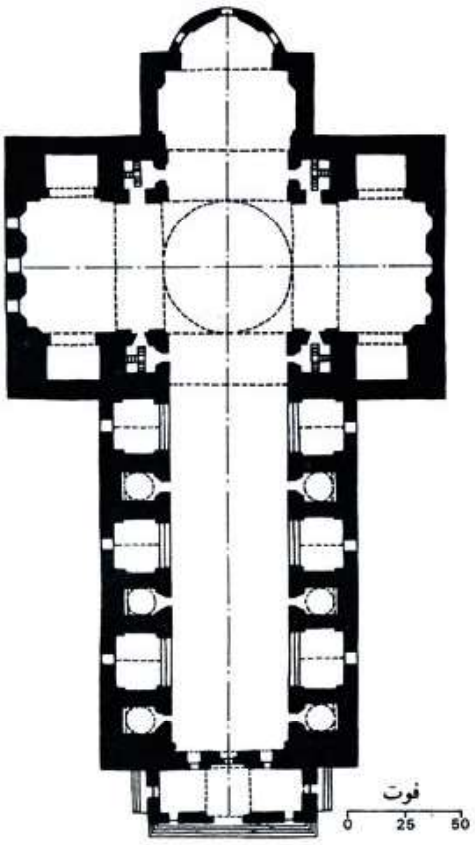
آغاز شد ولی زودتر به پایان رسید، و این احتمال وجود دارد که بسیاری از عناصر این قصر، مانند قرنیز سنگینش، در ساختمان میکلوتسو نیز مؤثر افتاده باشند. لیکن نمای قصر روچلای، سازمانی به مراتب محکمتر از نمای کاخ یادشده دارد. هر طبقه به وسیلهٔ ستونهای چهارگوش متصل به نما که پیشانی کامل آن طبقه را نگه می‌دارند، به چندین بلوک تقسیم شده است. برجسته‌کاری سطوح دیوارهای بین ستونهای صاف مذکور، ملایم و یکنواخت است و استفاده از شیوه‌های مفصل‌بندی متفاوت برای هر طبقه به سبک 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 گوتیکِ 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

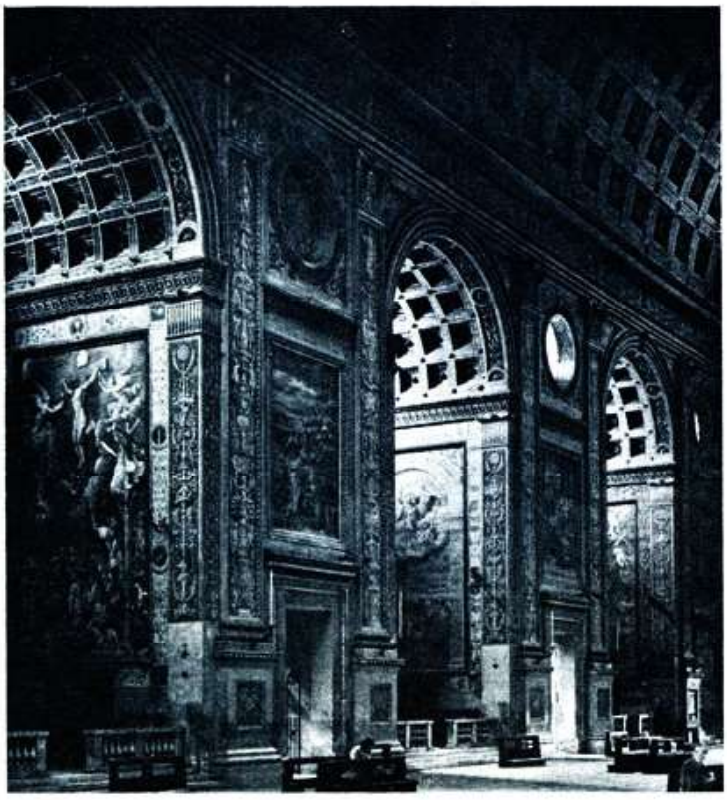
۴۹۳ لئونه باتیستا آلبرتی، نمای کلیسای سان آندرئا، مانتوا، طراحی حدود ۱۴۷۰ ب م.

۴۹۴ لئونه باتیستا آلبرتی، نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان آندرئا.

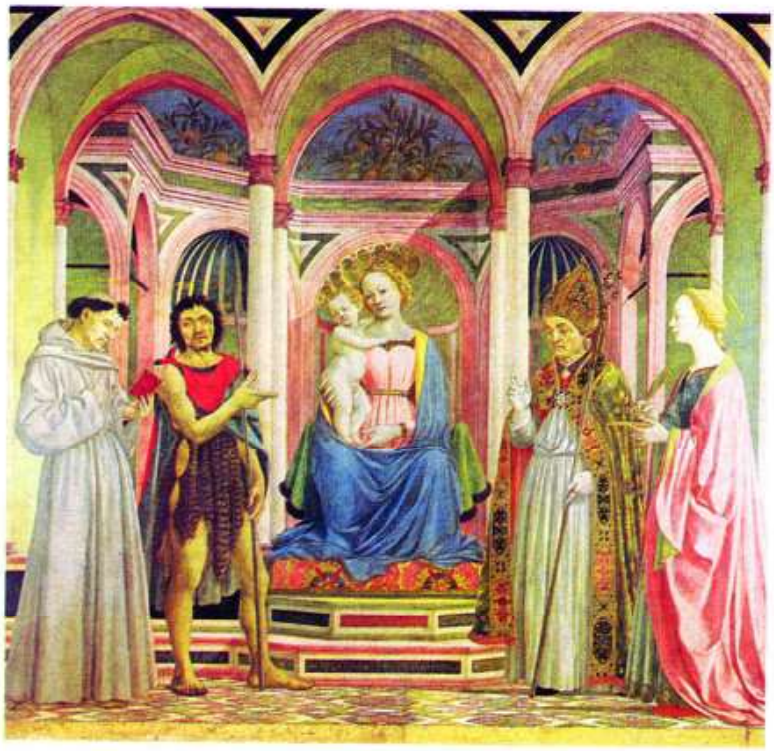


کردن خاطرهٔ معشوقهٔ پر قدرتش ایزوتا نیز می‌خواست. طراحی سراپا رومی‌وار آلبرتی، یادمانی است همانند عشق این جبار به دانشهای کلاسیك و گرایش پرآوازه‌اش به دین بت‌پرستان. آلبرتی پوستهٔ بیرونی کلیسای سان فرانچسکو را از نو طراحی کرد و ساختمانی مکعب‌وار از آن در آورد که کامل بود، و جبههٔ آن را به شیوهٔ یك طاق 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



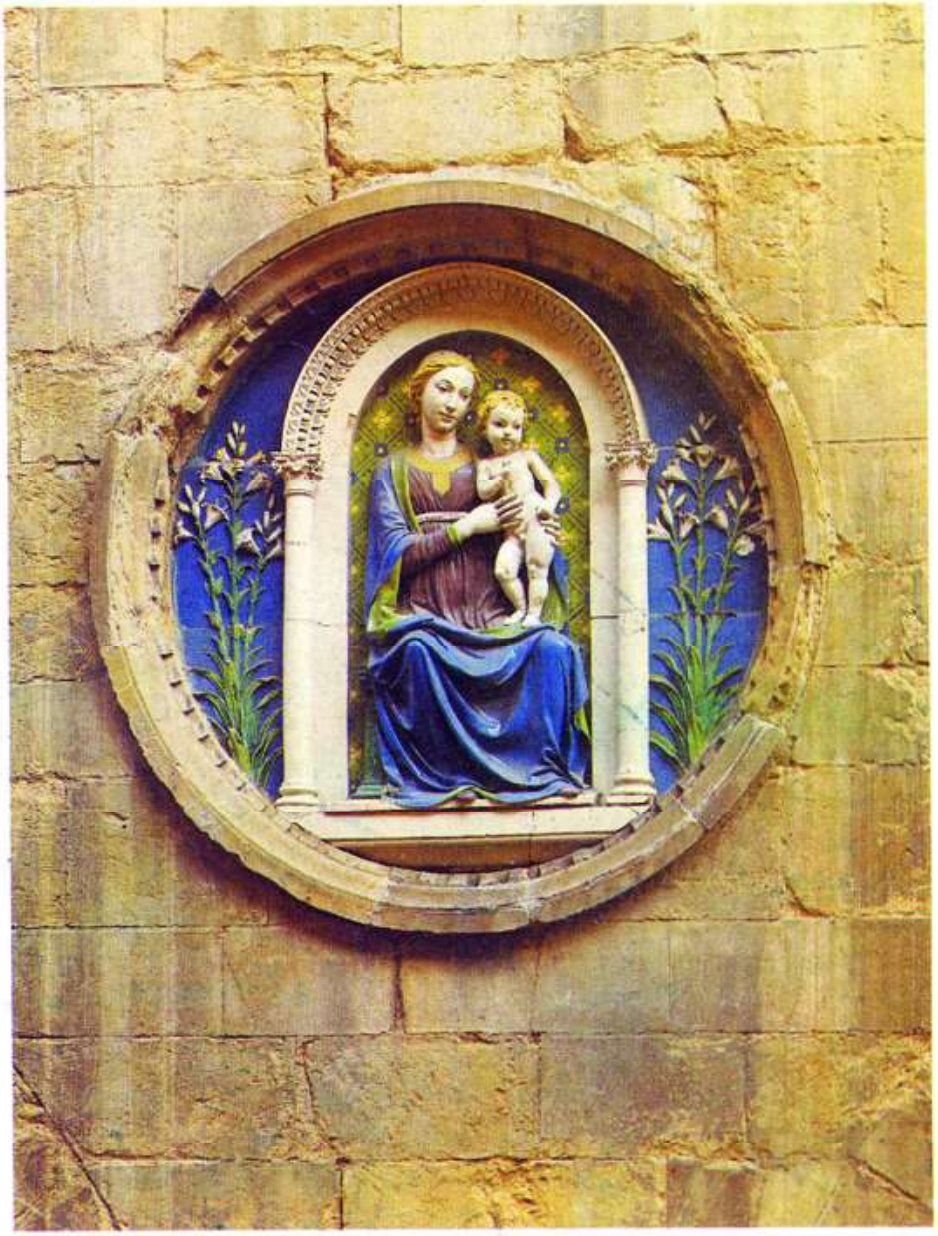
۴۹۵ لئونه باتیستا آلبرتی، فضای داخل کلیسای سان آندرئا.



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 افقی‌نما 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.

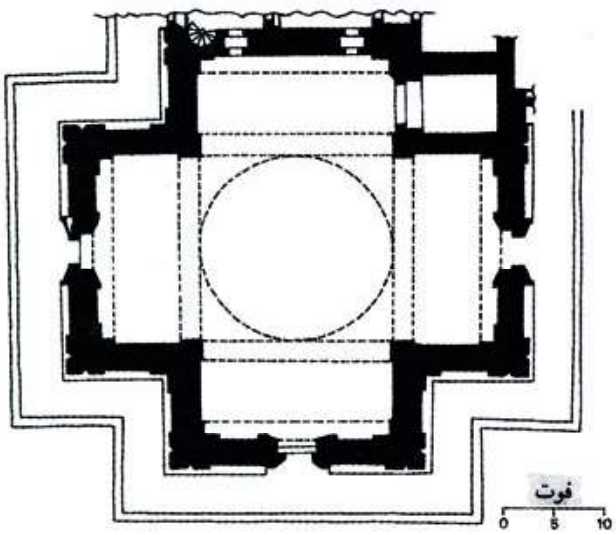
از فضای داخلی کلیسای سان آندرئا (تصویر ۴۹۵) چنین برمی‌آید که آلبرتی احتمالاً تحت تأثیر طاقهای متعدد باسیلیکای ویران شدهٔ کنستانتین (تصویر ۲۶۳) بوده است. طاق‌بندی ستوندار به شیوهٔ سده‌های میانه، که این زمان توسط برونلسکی در کلیسای سانتواسپیریتو به کارگرفته شده، در اینجا به فراموشی سپرده می‌شود و طاق گهواره‌ای 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.

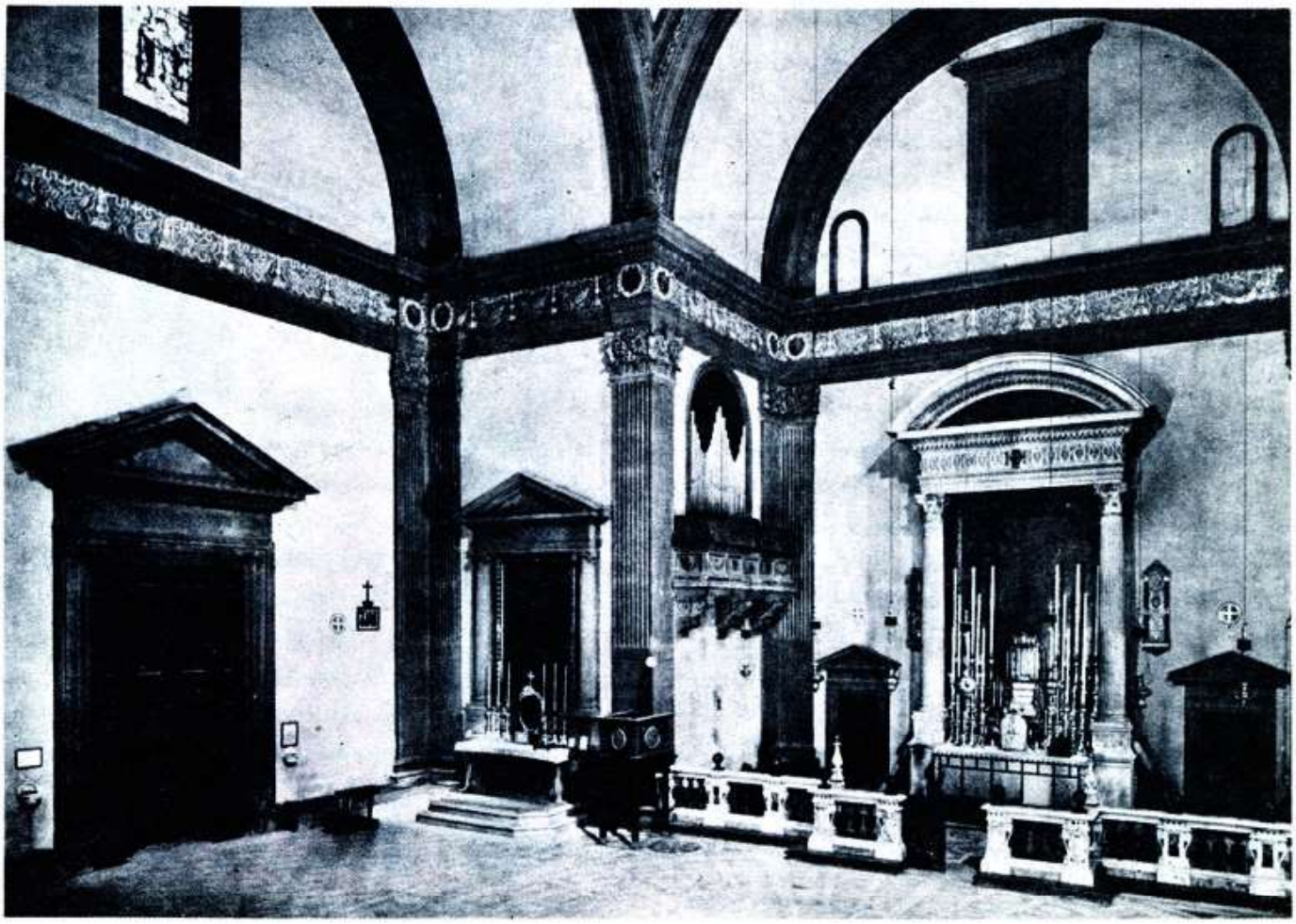
با آنکه آلبرتی برتریهای نقشهٔ مرکزی را در رساله‌اش ستوده است، تنها کوشش وی برای ساختن کلیسائی به این سبك، بی‌نتیجه ماند؛ ساختمان کلیسای سان سباستیانو در مانتوا، که در سال ۱۴۶۰ آغاز شد، هیچگاه به پایان نرسید. دایره در نظر بسیاری از معماران و نظریه‌پردازان عصر رنسانس، شکل هندسی کمال مطلوب بود زیرا این 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 **ماتئو پالمیری** 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 کرانی نرم 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 زیبایی 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،

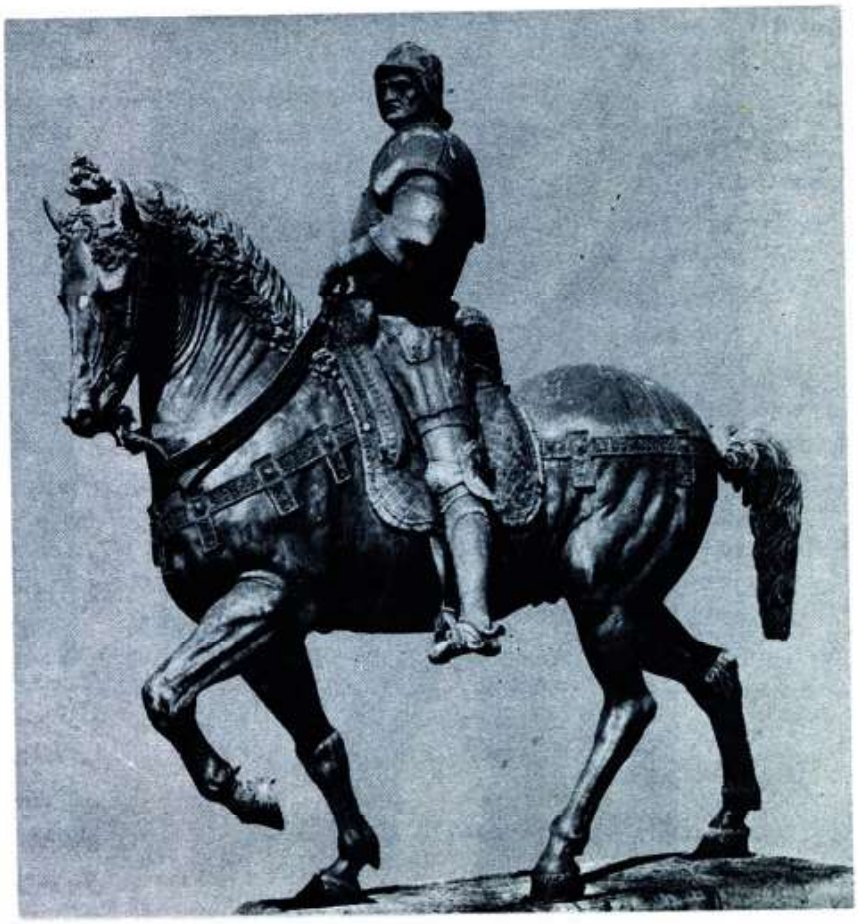
درست همانند حالت هر ورزشکاری است که لحظه‌ای از پیروزیش نگذشته، یا همانند حالت شکارگری است که در کنار شکارش ایستاده باشد. ایستایی متعادلِ آسان، عضلات نرم و نسبتاً خامِ او که رگهایش از زیرشان بیرون زده‌اند، نشان می‌دهند که وروکیو باچه دقتی متن [کتاب سموئیل از عهد قدیم] را خوانده و تا چه‌اندازه با روحیات 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 بپیچاندو 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 مازاچو 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 مازاچو 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، جزء منقوش برصفحه. 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.

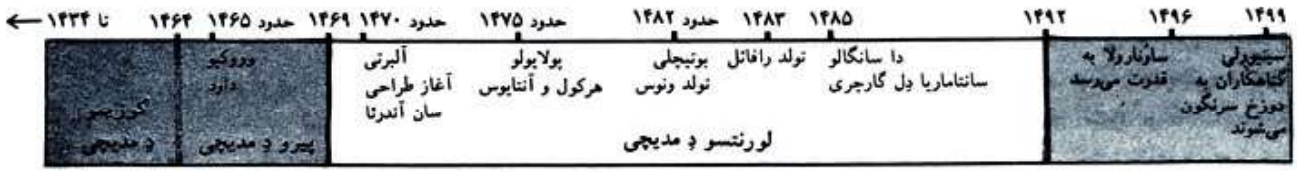
دومنیکو گیرلاندایو (۱۴۴۹ ـ ۱۴۹۴) در مقایسه با پولایوئولو، هنرمندی دیگر است. او نه نوآور است نه آزمایشگر، بلکه تلفیق‌گری است که از هرآنچه پیش از او انجام داده شده بود بهره گرفت و عصاره‌ای از مراحل تکامل هنرفلورانس در اواخر سدهٔ پانزدهم را در کارخود گنجاند. آثار او، تماماً بیانگر روزگارش هستند، و به همین 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 می‌بینند.

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 تپه‌رفیع 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 می‌خورد. 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.

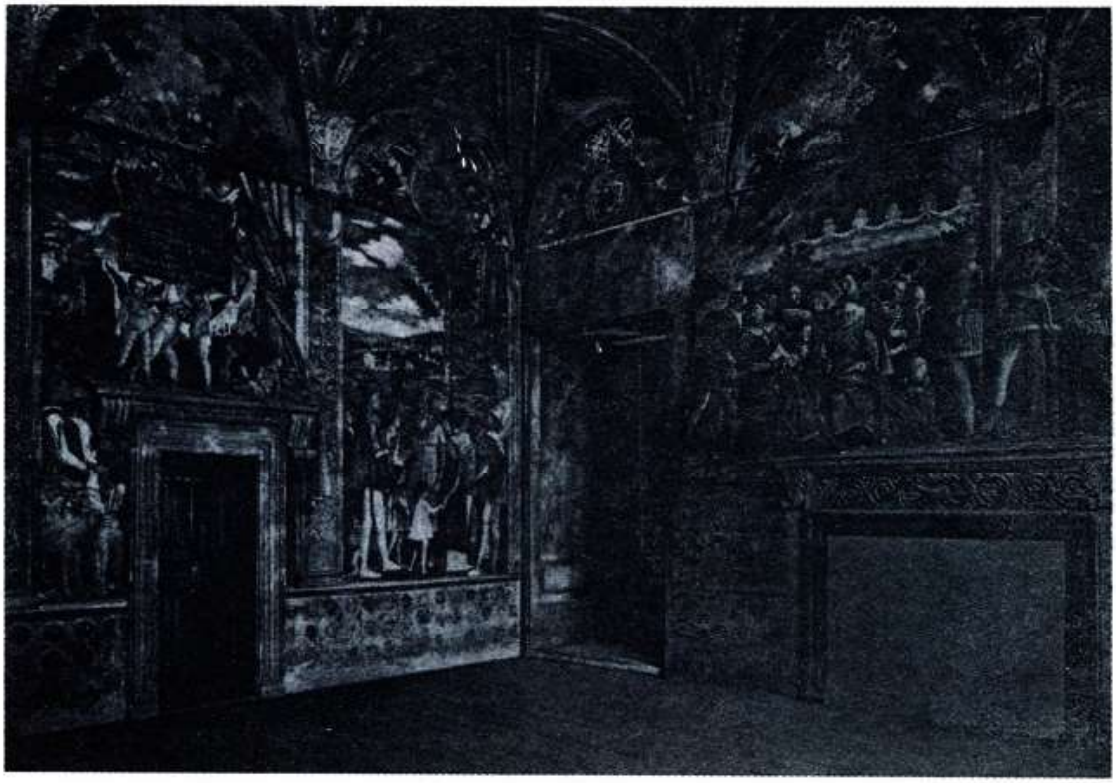
سبك بوتیچلی، ابزار حساس یك ذهن شدیداً حساس، همراه با رونق خود شهر فلورانس دستخوش دگرگونی می‌شد؛ او همچنان که در برابر اندیشه‌های اومانیستی و نوافلاطونیِ محفل لورنتسودِ مدیچی نشان داد، در برابر سقوط خاندان مدیچی، تاخت و تاز ارتشهای فرانسه، و مخصوصاً در برابر مواعظ ساوونارولا راهب دومینیکی و کشیش و دیکتاتور 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 دوک‌نشین، 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

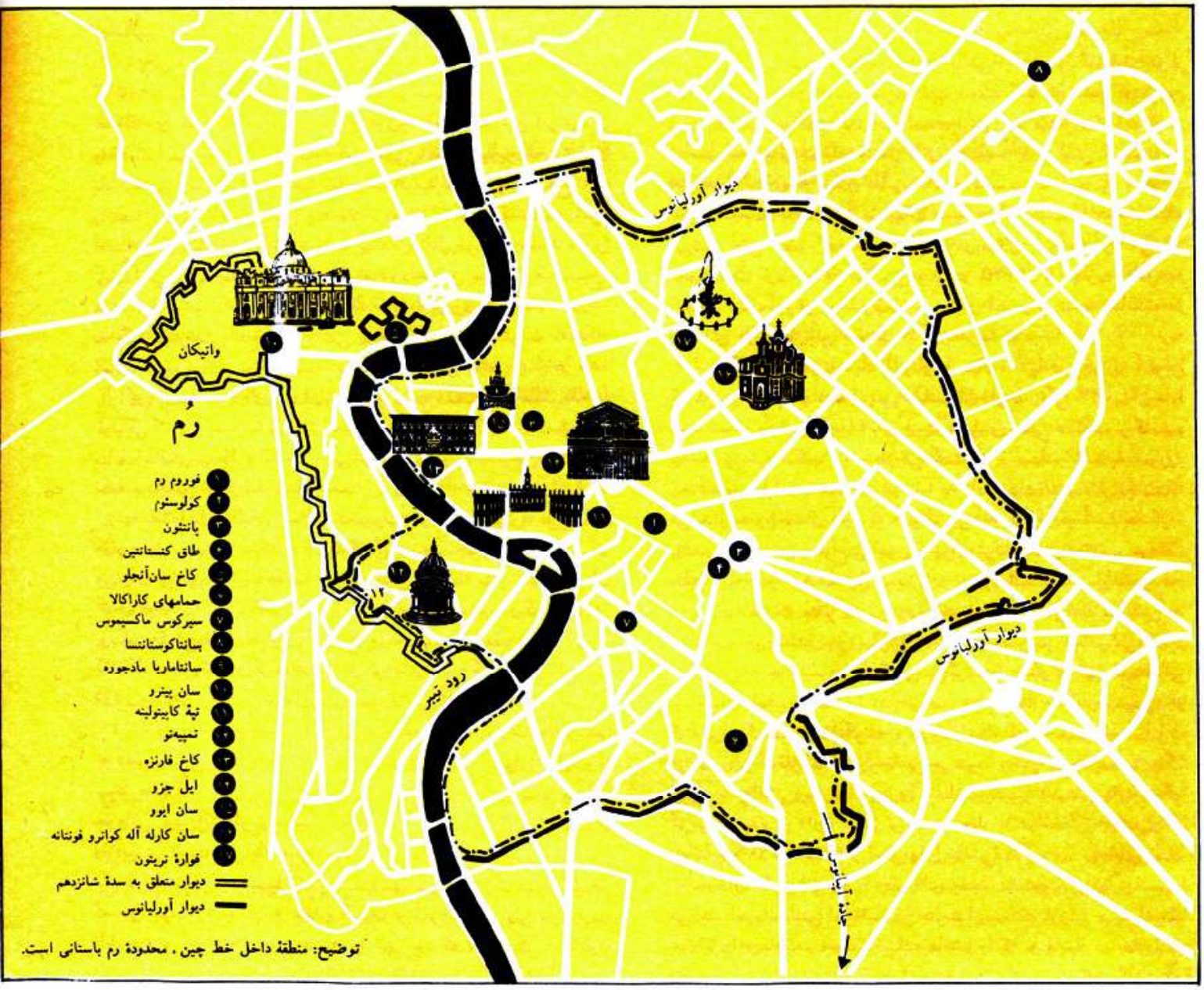
۵۱۳ آندرئا مانتنیا، مسیح مرده، حدود ۱۵۰۱. تقریباً ۶۵×۷۸ سانتی‌متر. نگارخانه برررا، میلان.

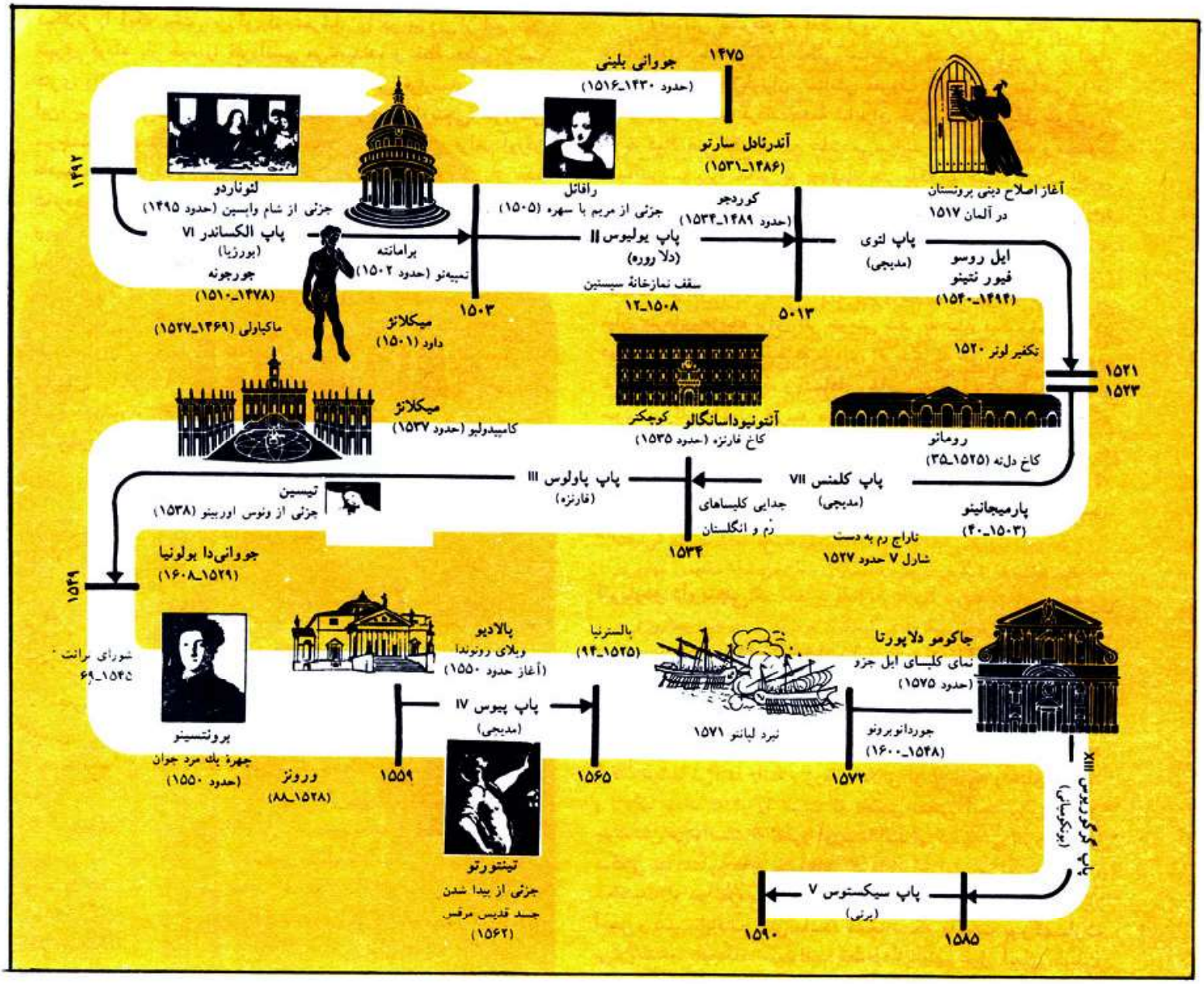
به قدری شدید است که از مدتهاپیش برخی از منتقدان گفته‌اند آنتونلو چند صباحی را در فلاندر سپری کرده است، البته نامحتمل بودن این امکان در حال حاضر ثابت شده است. برخی نیز گفته‌اند که آنتونلو در اواسط سدهٔ پانزدهم به احتمال قوی مستقیماً با پتروس کریستوس هنرمند فلاندری در میلان تماس داشته است ــ که این نیز 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 هنرمندان 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




۱۴۷۵
جووانی بلینی
(حدود ۱۴۳۰_۱۵۱۶)
آندرئادل سارتو
(۱۴۸۶_۱۵۳۱)
آغاز اصلاح دینی پروتستان
در آلمان ۱۵۱۷
۱۴۹۲
لئوناردو
جزئی از شام واپسین (حدود ۱۴۹۵)
رافائل
جزئی از مریم با سهره (۱۵۰۵)
کوردجو
(حدود ۱۴۸۹_۱۵۳۴)
پاپ الکساندر VI
(بورژیا)
جورجونه
(۱۴۷۸_۱۵۱۰)
ماکیاولی (۱۴۶۹_۱۵۲۷)
برامانته
تمپیه‌تو (حدود ۱۵۰۲)
پاپ یولیوس II
(دلا روره)
سقف نمازخانهٔ سیستین
۱۲_۱۵۰۸
پاپ لئوی
(مدیچی)
ایل روسو
فیور نتینو
(۱۴۹۴_۱۵۴۰)
۱۵۰۳
۵۰۱۳
میکلانژ
داود (۱۵۰۱)
تکفیر لوتر ۱۵۲۰
۱۵۲۱
۱۵۲۳
میکلانژ
کامپیدولیو (حدود ۱۵۳۷)
کوچکتر
آنتونیوداسانگالو
کاخ فارنزه (حدود ۱۵۳۵)
رومانو
کاخ دل‌ته (۱۵۲۵_۳۵)
پاپ پاولوس III
(فارنزه)
پاپ کلمنس VII
(مدیچی)
تیسین
جزئی از ونوس اوربینو (۱۵۳۸)
جداییِ کلیساهای
رُم و انگلستان
پارمیجانینو
(۱۵۰۳_۴۰)
ناراج رم به دست
شارل ۷ حدود ۱۵۲۷
۱۵۳۴
جووانی‌دا بولونیا
(۱۵۲۹_۱۶۰۸)
۱۵۴۹
پالادیو
ویلای رونوندا
(آغاز حدود ۱۵۵۰)
بالسترنیا
(۹۴_۱۵۲۵)
جاکومو دلاپورتا
نمای کلیسای ایل جزو
(حدود ۱۵۷۵)
شورای برانت
۶۹_۱۵۴۵
پاپ پیوس IV
(مدیجی)
نبرد لپانتو ۱۵۷۱
جوردانو برونو
(۱۵۴۸_۱۶۰۰)
پروتستسینو
چهرهٔ یک مرد جوان
(حدود ۱۵۵۰)
ورونز
(۸۸_۱۵۲۸)
۱۵۵۹
۱۵۶۵
۱۵۷۲
پاپ گرگوریوس XIII
(بونکومپانی)
تینتورتو
جزئی از پیدا شدن
جسد قدیس مرقس
(۱۵۶۲)
پاپ سیکستوس ۷
(پرنی)
۱۵۹۰
۱۵۸۵

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 (دلاروورو)، 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 در یك جوّ مشترکند، و این روشنی 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

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.

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 دوبُعدی، 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

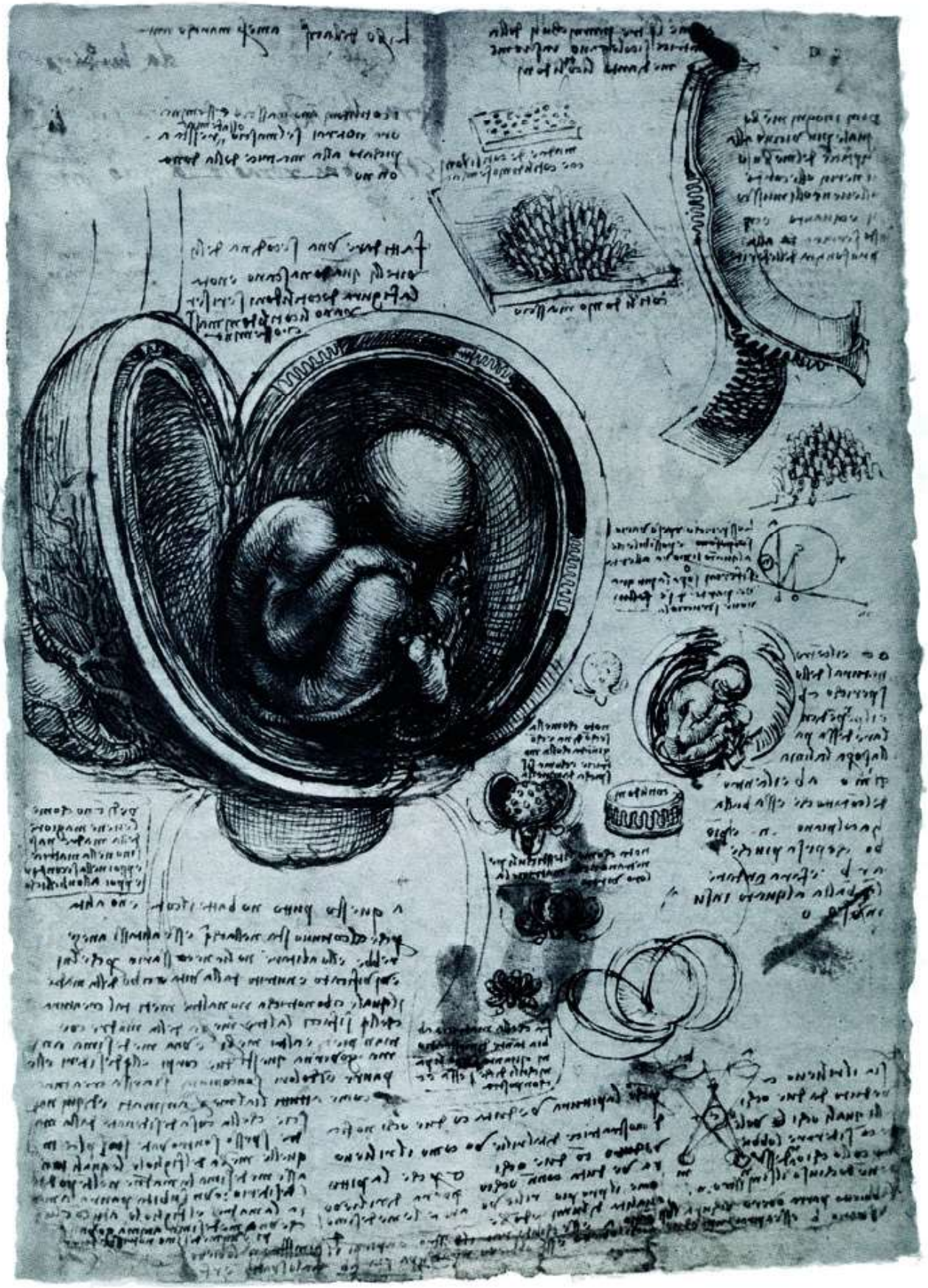
از آن به بعد، این چهرهٔ رمزآمیز، بخشی از فرهنگ عامهٔ غربی شده است. **لاجوکوندا** [ژوکوند] همسر **زانوبی دل جوکوندوی** بانکدار، که پس از بازگشت لئوناردو از میلان به فلورانس نقاشی شده، به حال نشسته در میان دو پایهٔ یك ایوان سرپوشیده شبیه‌سازی شده است. این زن با نمای نیم قدو دستهای روی هم نهاده و چشمان 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 استثناتاً 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.

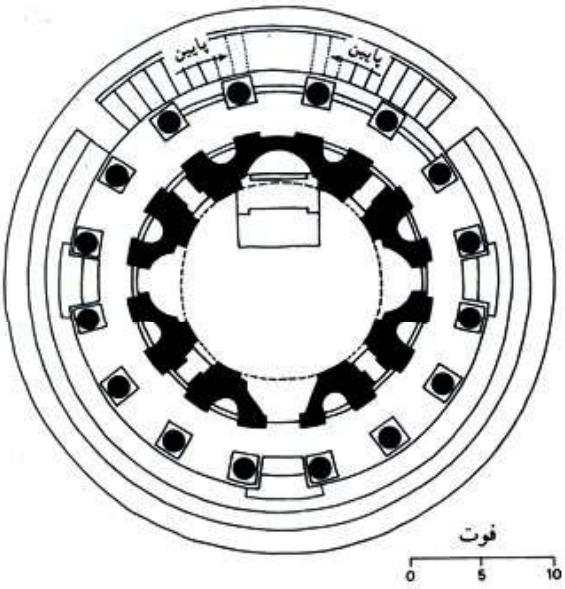
اما در عرصهٔ پیکرتراشی، لئوناردو طراحیهای متعددی از پیکره‌های عظیم سوار براسب از خود برجای گذاشت، که یکی از آنها به مراحل کمال رسید و به صورت مدلی برای یادبود خاندان اسفورتسا درآمد؛ این پیکرهٔ سوار براسب که از سوی فرانسویان به هنگام اشغال میلان در ۱۴۹۹ هدف‌گیری شده بود تکه‌تکه شد. لئوناردو از این رفتار 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 برامانته، تمپیه‌تو، حدود ۱۵۰۲ـ۱۵۰۳. کلیسای سان پیترو در مونتوریو، رم.



۵۲۰ دوناتو برامانته، نقشهٔ ساختمانی تمپیه‌تو.

برامانته و محفلش

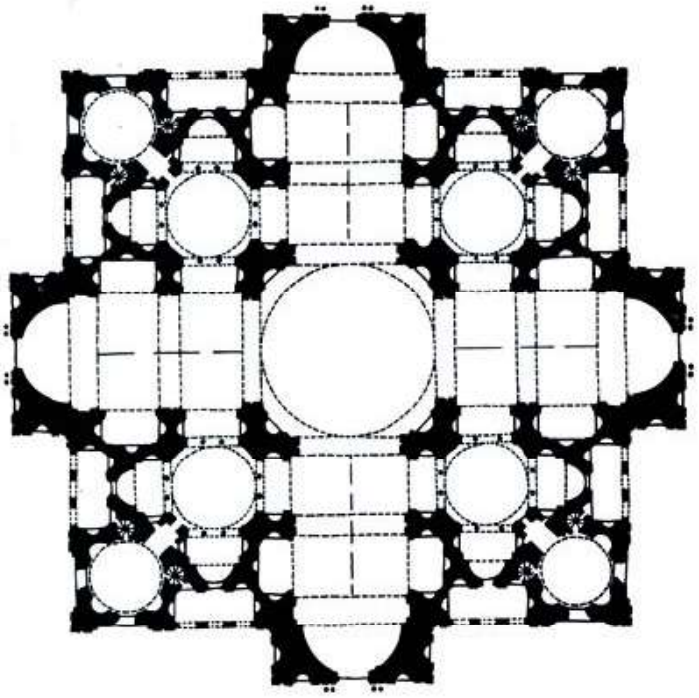
بزرگترین هنرمندی که لئوناردو در میلان باوی تماس گرفت **دوناتو برامانته** (۱۴۴۴ـ۱۵۱۴) بود. برامانته که در اوربینو متولد شده و هنر نقاشی را (شاید از پیرودلا فرانچسکا) آموخته بود، در ۱۴۸۱ به میلان رفت و همانند لئوناردو تا ورود فرانسویان در ۱۴۹۹، آنجا اقامت گزید. او در میلان نقاشی را کنار گذاشت و بزرگترین معمار نسل 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 شناخته شد ــ این بنا **تمپیه‌تو** (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 تأثیر پیکرتراشی و نقاشی دوره رنسانس 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 گنبدداری 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 مطلوب مطابقت دارد و «یگانگی، جاودانگی، وحدت‌شکل، و عدل‌الهی» را مجسم می‌سازد.

برامانته نیز در اجرای مأموریتی که **پاپ یولیوس II** در ۱۵۰۵ برای تهیهٔ نقشهٔ کلیسای سان‌پیتروی جدید به‌جای باسیلیکای

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 سزارها گرداند، 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 دونانو برامانته، نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان پیترو، رم، ۱۵۰۵.

۵۲۲ کارادوسو، مدال با نقش طرح ساختمانی دونانو 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.

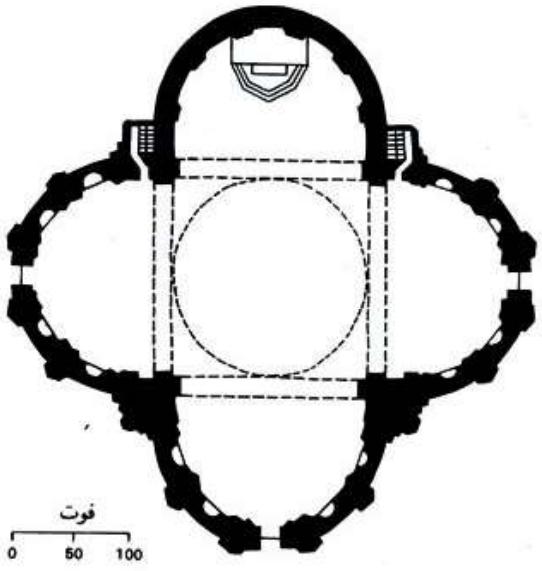
کاخهایی که برامانته طراحی کرده بود، فقط در میان طرحها و یادداشتهای او حفظ شده‌اند. از این طرحها چنین برمی‌آید که **کاخ فارنزه** در رم (تصویرهای ۵۲۵ و ۵۲۶) که توسط **آنتونیو داسانگالوی کوچکتر** (۱۴۸۳ـ۱۵۴۶) طراحی شده بود، بازتابی از ترتیب، نظم سادگی، و وقار کلاسیك موجود در سبك برامانته است. آنتونیو جوانترین 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.

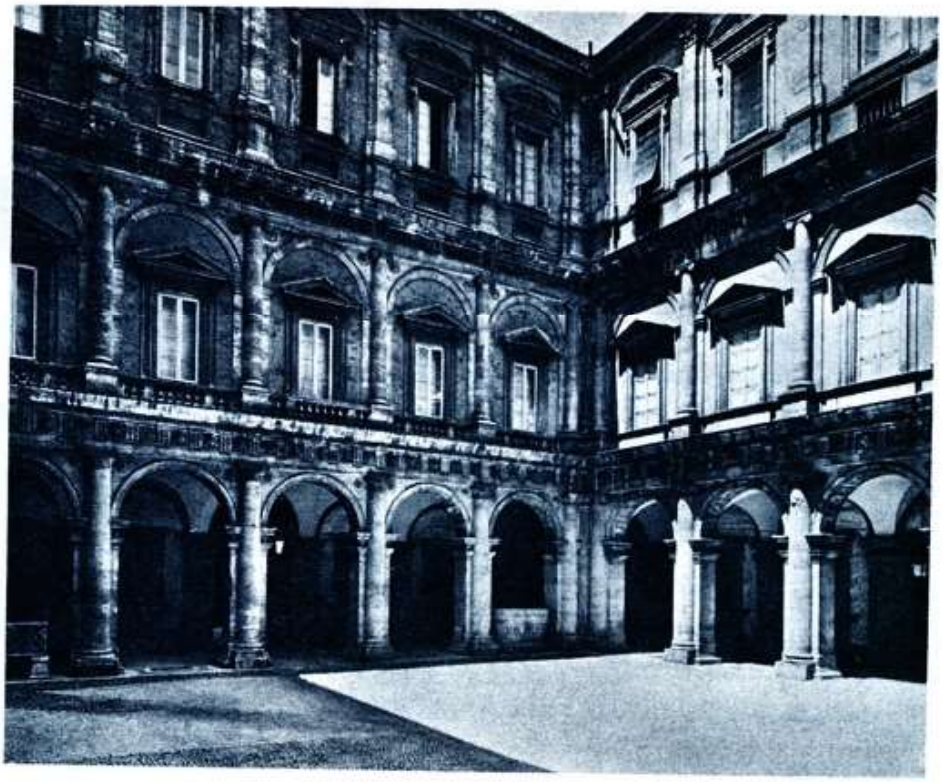
نما، جوهر اصلی عظمت شاهانه در معماری به شمار می‌رود. نمای چهارگوش جبههٔ صاف این بنا که رو به میدان سنگفرش وسیعی قرار گرفته، قاب‌بندی شده و محکم به وسیلهٔ قرنیز و سنگهای نبش مهارشده است، و درهمان حال، خطوط پنجره‌ها (باسنتوریهای مثلثی و منحنی یك درمیان به شیوهٔ برامانته)، تأکید شاهانهٔ مکرری به آن داده‌اند. 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.

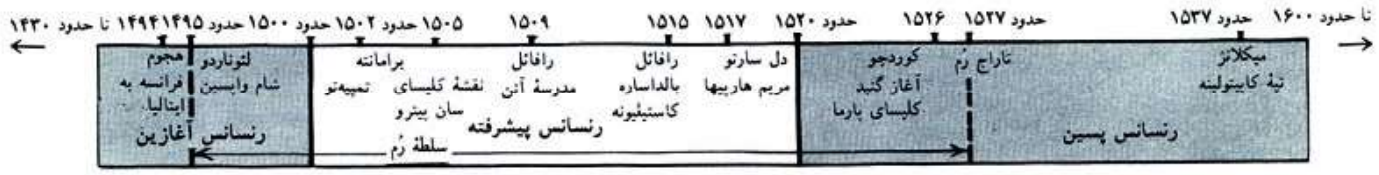
۵۲۴ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سانتاماریا دلاکونسولاتسیونه (اقتباس از نقشهٔ بانیستر فلچر).



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.

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

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 شهرکیِ 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

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 یوحنای‌معمدانِ 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 زیبایی 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. اگرنگاهمان 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 پولوفموسِ سیکلوپ 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]

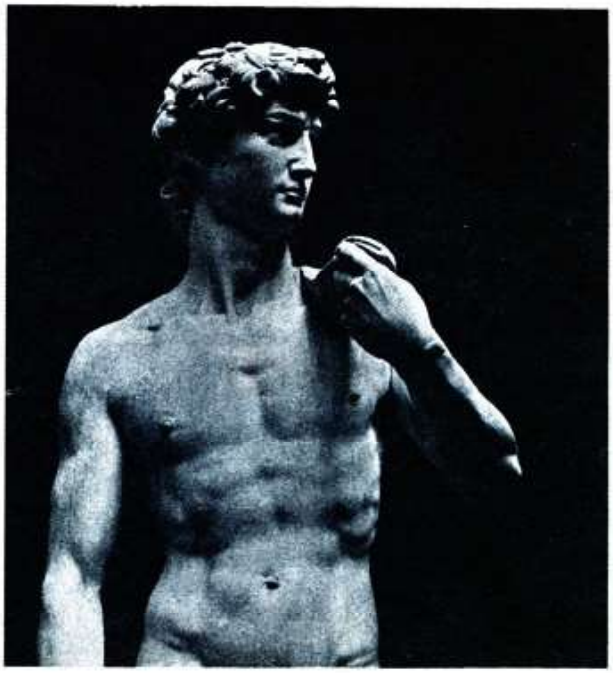
میکلانژ معتقد بود که هنرمند چندین‌سال از عمرش را به کار در این روند پایان‌ناپذیر رهاسازی می‌گذراند و «دیر به کشفیات رفیع و خارق‌العاده دست می‌یابد و... از آن پس، چندین صباحی بیش زنده نمی‌ماند.»

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،

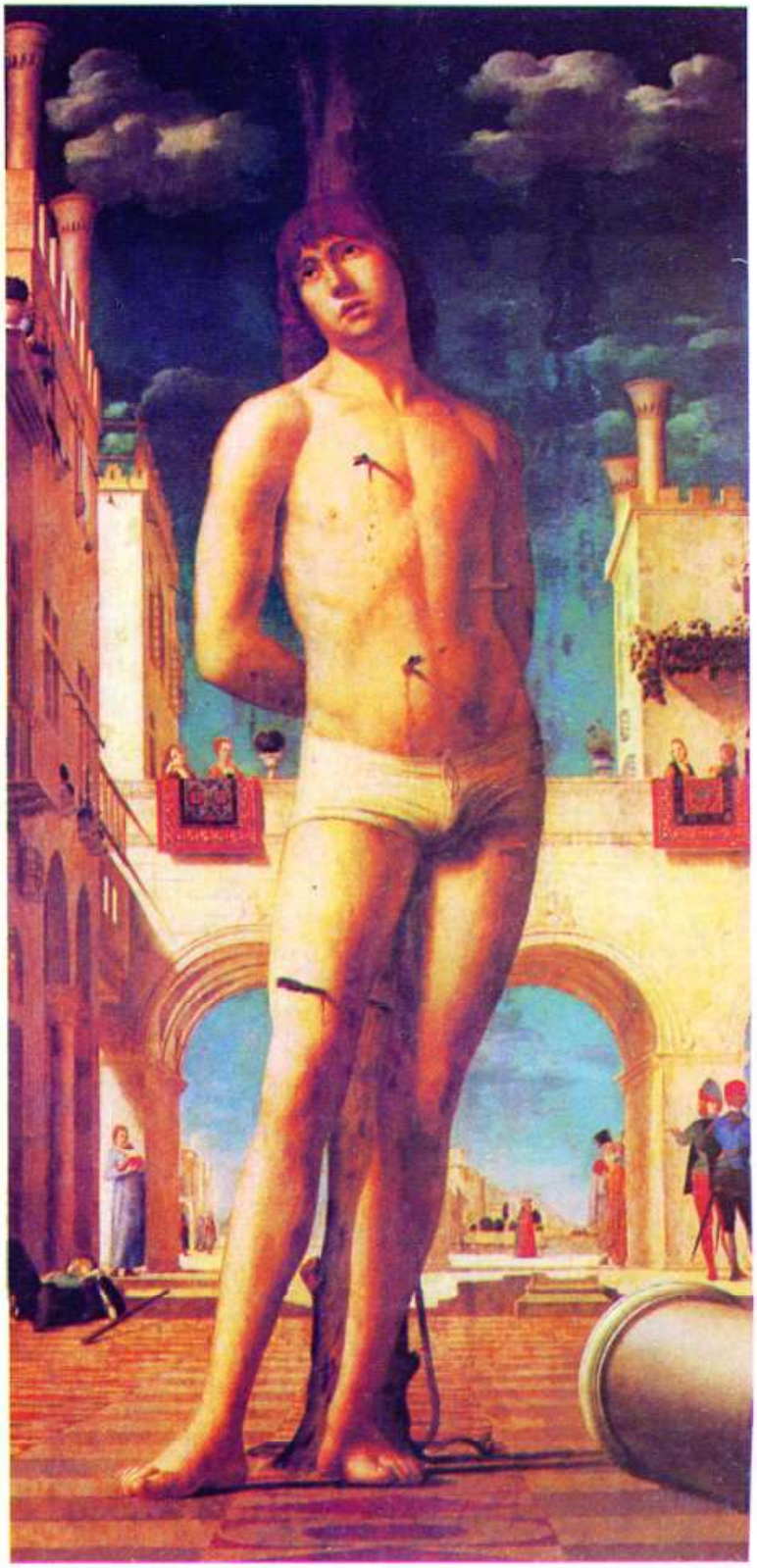
زیرا در همان زمان بنی‌اسرائیل یکبار دیگر به بت‌پرستی روی آورده بودند. در این پیکره نیز میکلانژ، **سرموسی** را (همانند سر پیکرهٔ **داود**) به یك سو گردانده است، و این، خشم رعب‌آوری را که از اندامهای پرتوان و چشمهای غضب‌آلود موسی می‌تراود، در یك نقطه متمرکز می‌کند. برای پی بردن به تناسب و نقش تك‌تك جزئیات 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.

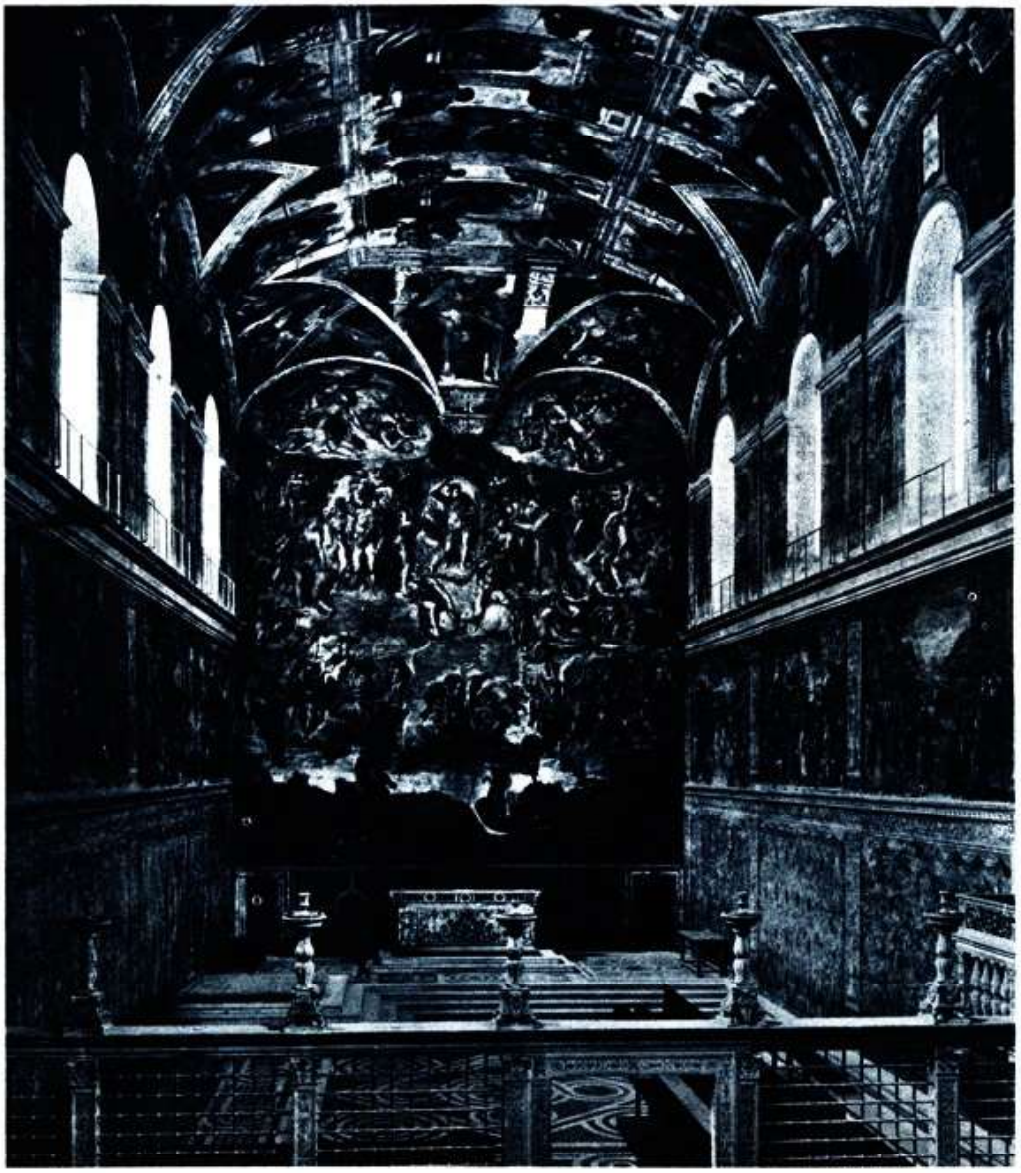
لوحهٔ رنگی ۴۳. آنتونلو دامسینا، **شهادت قدیس سباستیان**، حدود ۱۴۷۵ـ۱۴۷۷ ب. م. تقریباً ۱۷۰ × ۵۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ دولتی هنر، درسدن.



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**، ۱۴۴۴-۱۴۴۵، ۵۸ × ۳۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ سرتامس مرتُن، بارکشر، انگلستان.

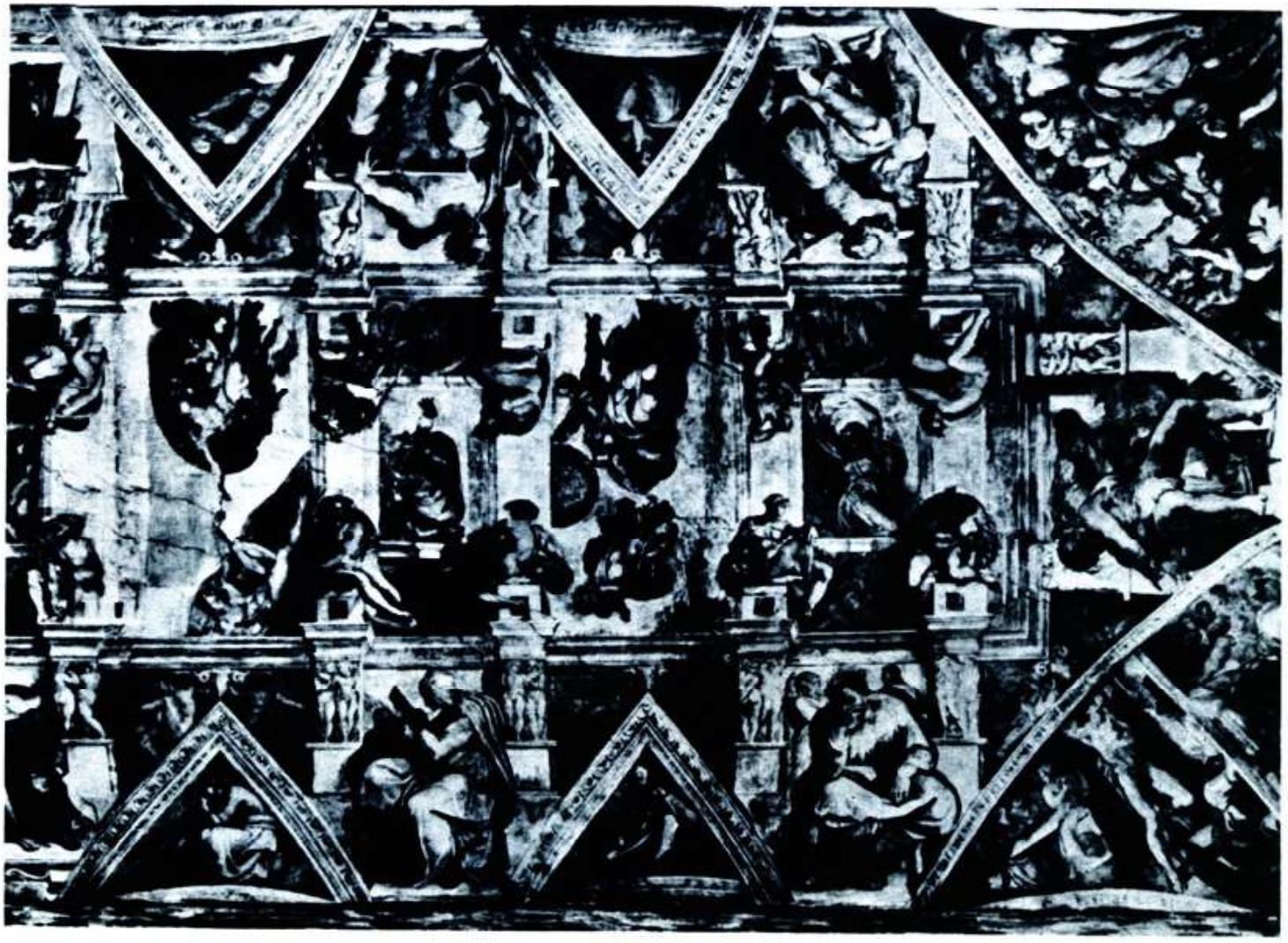
لوحهٔ رنگی ۴۲. آندرئا مانتنیا، **سقف تالار عروسان**، نقاشی دیواری، ۱۴۷۴ ب. م. کاخ دوک‌نشین، مانتوا.



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،

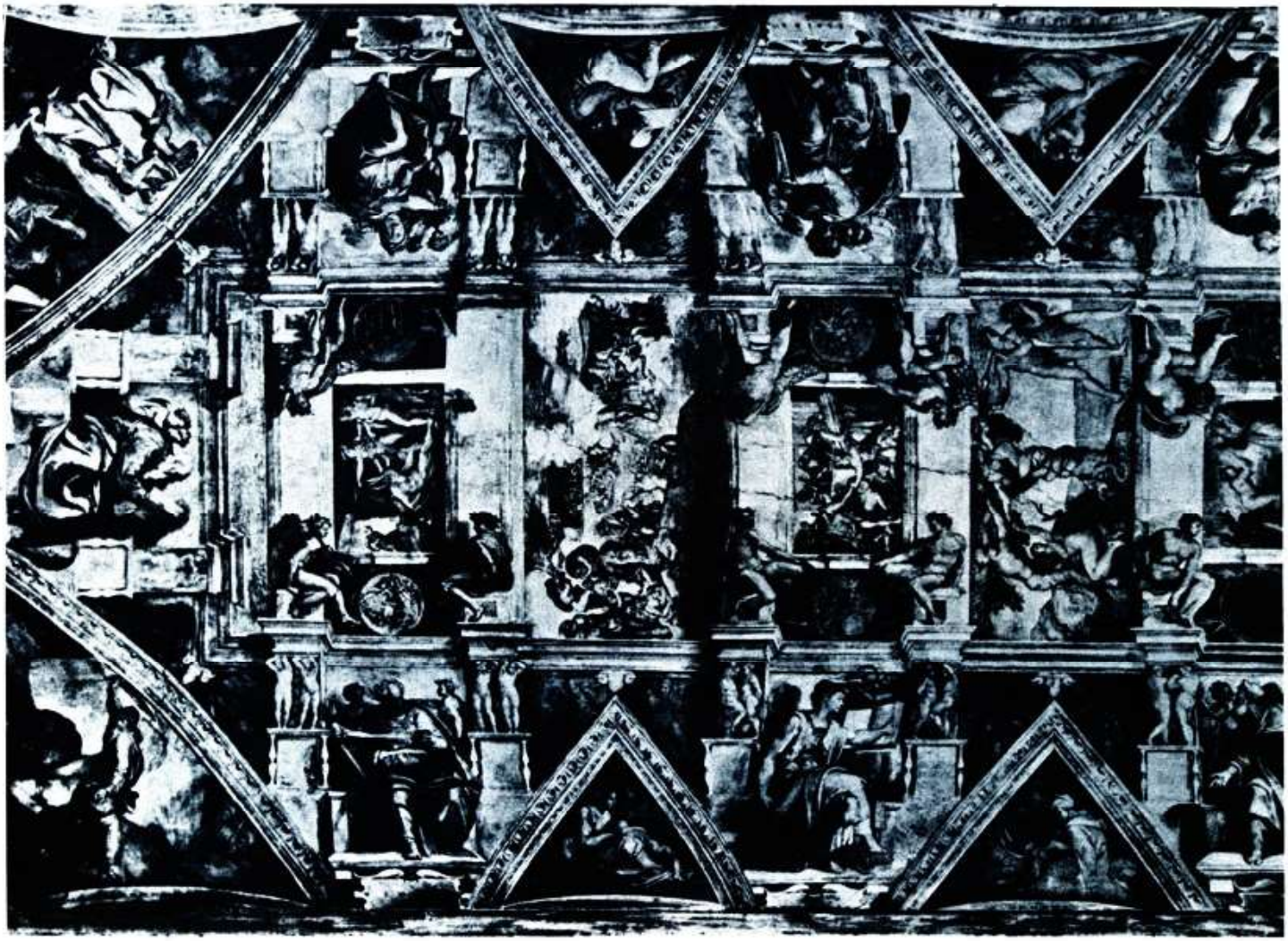


۵۳۵ میکلانژ، سقف نمازخانهٔ سیستین، ۱۵۰۸ـ۱۵۱۲.

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.

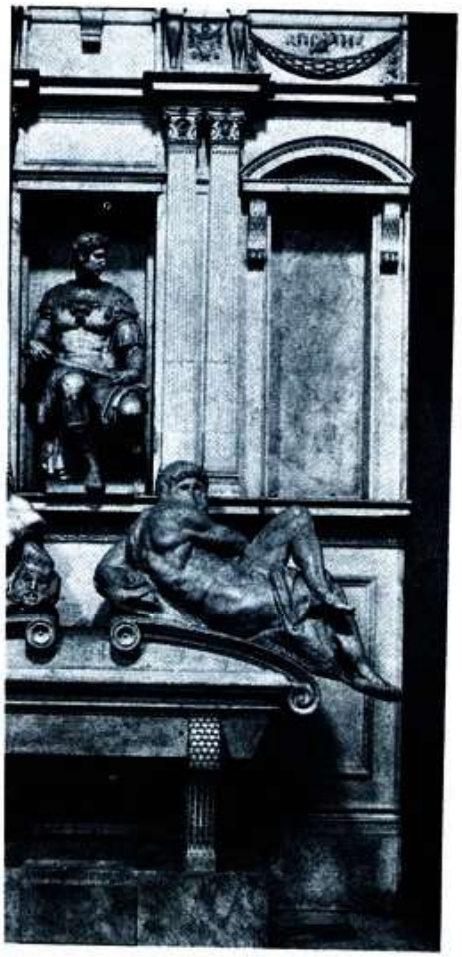
یکی از قابهای تزئینی در مرکز سقف نمازخانه، شاهد گویای تسلط میکلانژ بر درام پیکرهٔ آدمی است. صحنهٔ آفرینش آدم (لوحهٔ رنگی ۴۵)، شبیه‌سازی سنتی نیست بلکه تفسیری شجاعانه و سراپا انسانی از آن حادثهٔ ازلی است. خدا و آدم که از اعضای نژاد موجودات برترند، در منظره‌ای آغازین و بی‌شکل با یکدیگر روبرو می‌شوند که 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 می‌پیوندد. 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



۵۳۵ـ۱ 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

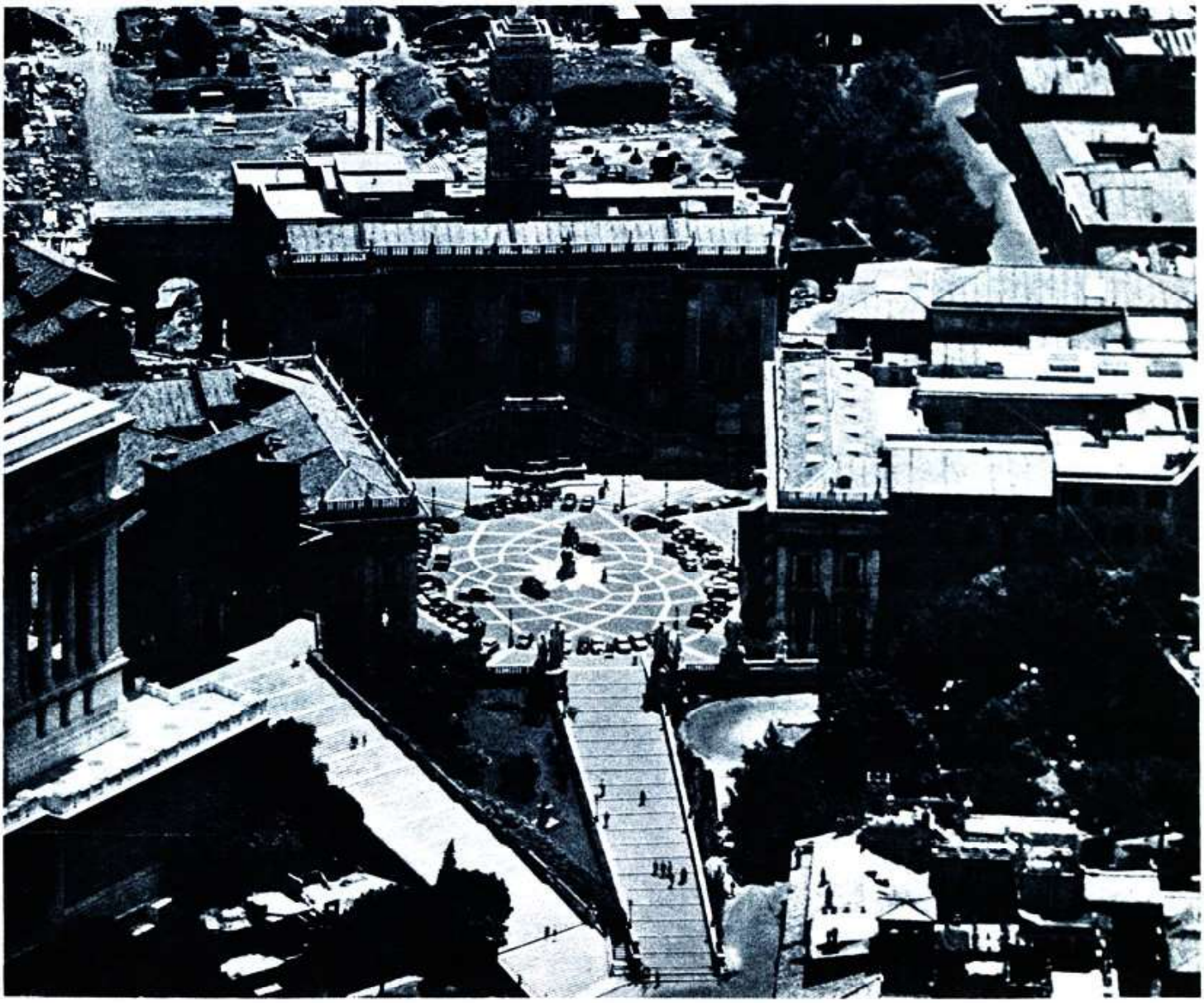
۵۳۶ میکلانژ، دهلیز کتابخانهٔ لورنتسو، فلورانس، آغاز بنا در ۱۵۲۴. طراحی پلکان ۱۵۵۸ـ۱۵۵۹.

در دل‌دیوار عقب نشسته‌اند. درهرحال، میکلانژ با آن استقلال فکر راهگشایانه‌اش، فضائی ساخته است که تمام کشمکشها 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]

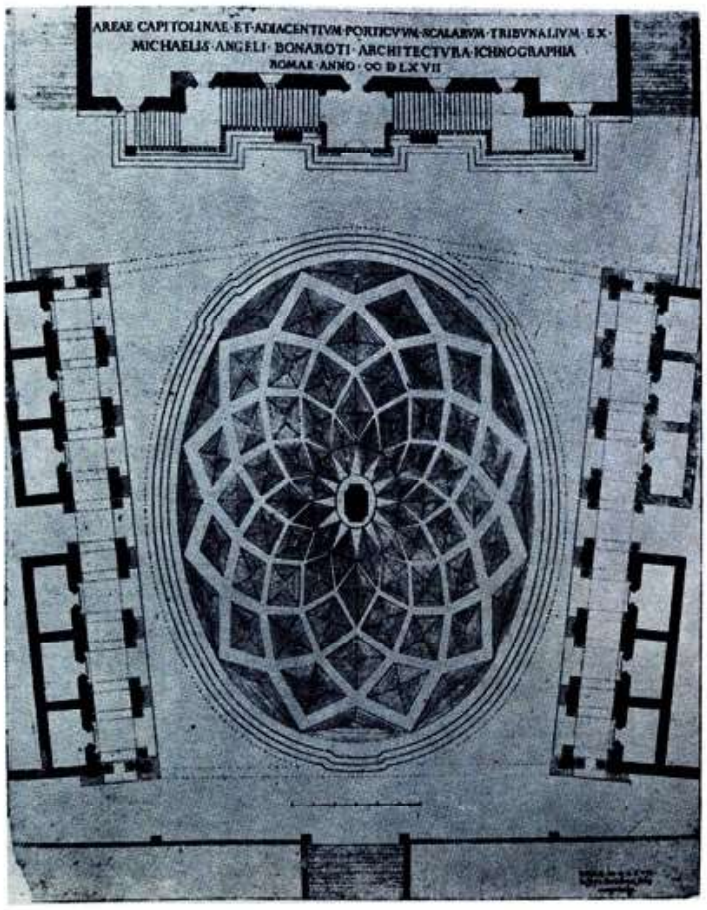
از جمله مشکلات میکلانژ، تلاش وی برای حفظ و تکمیل نقشهٔ اصلی برامانته (بامختصر تغییراتی) بوده است؛ او ضمن تغییردادن نقشه، آن را چنین می‌ستود:

> نمی‌توان انکار کرد که برامانته معماری ماهر بودو از روزگار باستان تا امروز کسی در طراز او به جولانگه این هنر پانهاده 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]

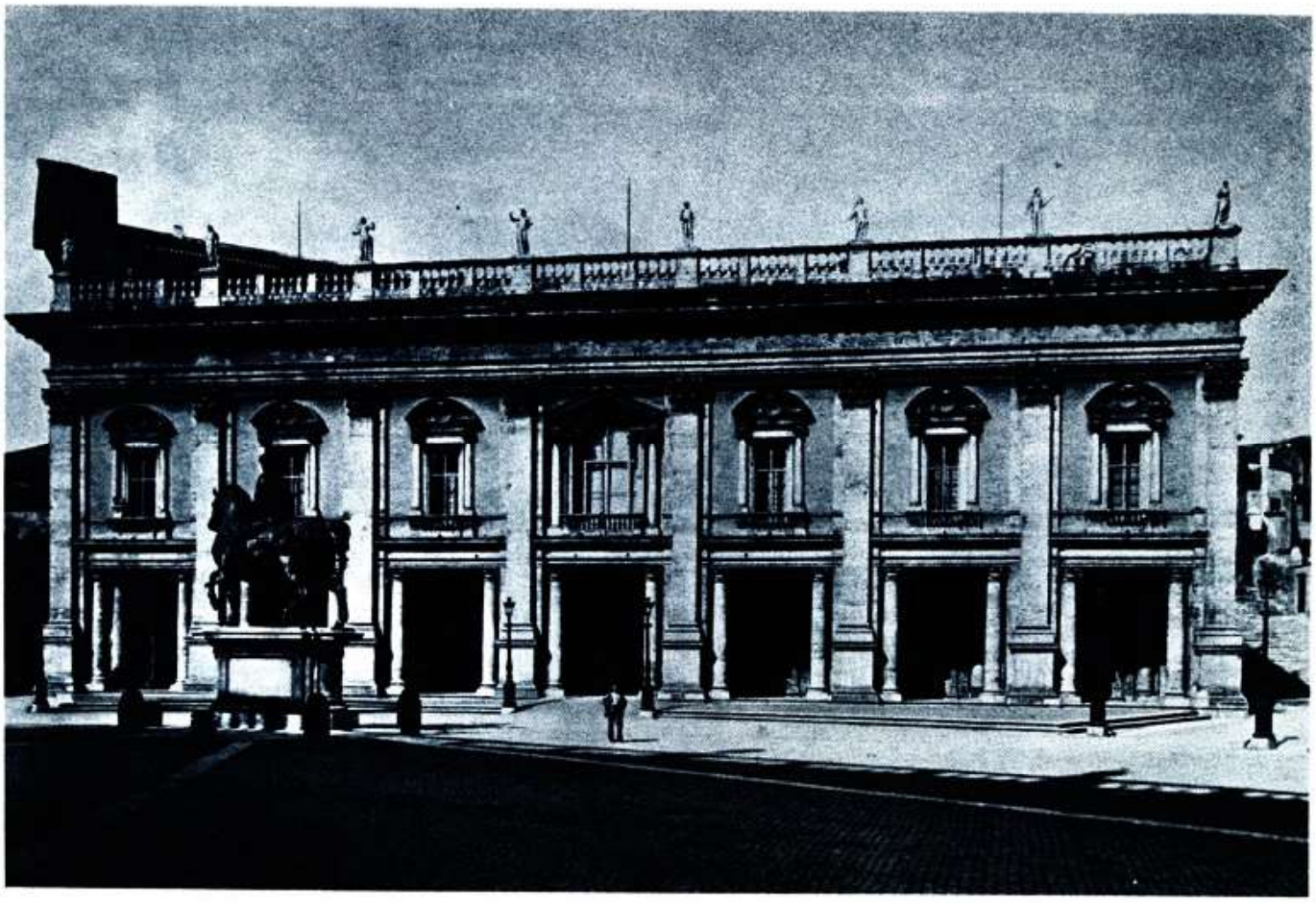
احترام میکلانژ به نقشهٔ درست را در ادامهٔ طرح سانگالو برای کاخ فارنزه با تغییرات بسیار جزئی دیده‌ایم. در نقشهٔ برامانته برای کلیسای سان پیترو، میکلانژ تمرکز مهمی پدید آورد و بافت مرکزی را از تعدادی مربع تقاطع در همبافته به یك صلیب گنبددار یونانی در دل یك مربع تقلیل داد و یك رواق پانتئون مانندِ دوستونی 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.

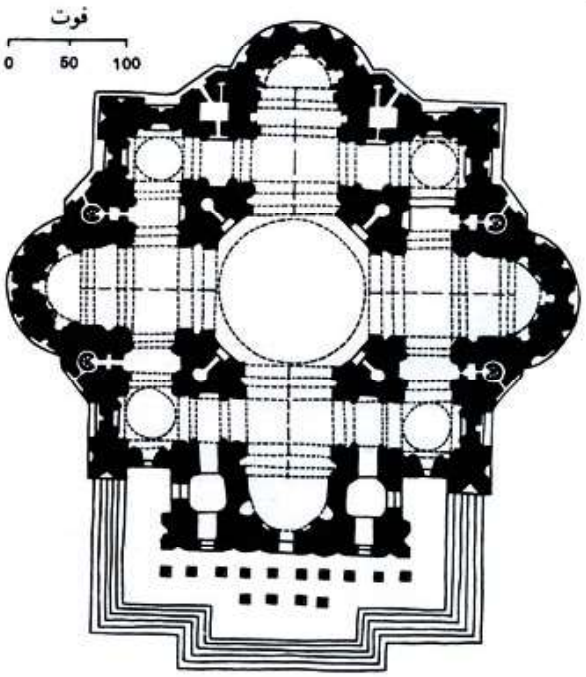
هنرمیکلانژ به شیوهٔ هنر سدهٔ پانزدهم آغاز شد، در دورهٔ رنسانس پیشرفته به اوج کمال مطلوب خود رسید، و در پایان به شیوهٔ باروك گرایش پیداکرد. او همچون غولی افسانه‌ای، سیصدسال را در دورهٔ عمرش می‌پیماید. میکلانژ الگوی برترین نابغه‌ای شد که با بنیادنهادن قوانین تازه، از مرزهای قوانین فراتر می‌رود. کمتر هنرمندی 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.

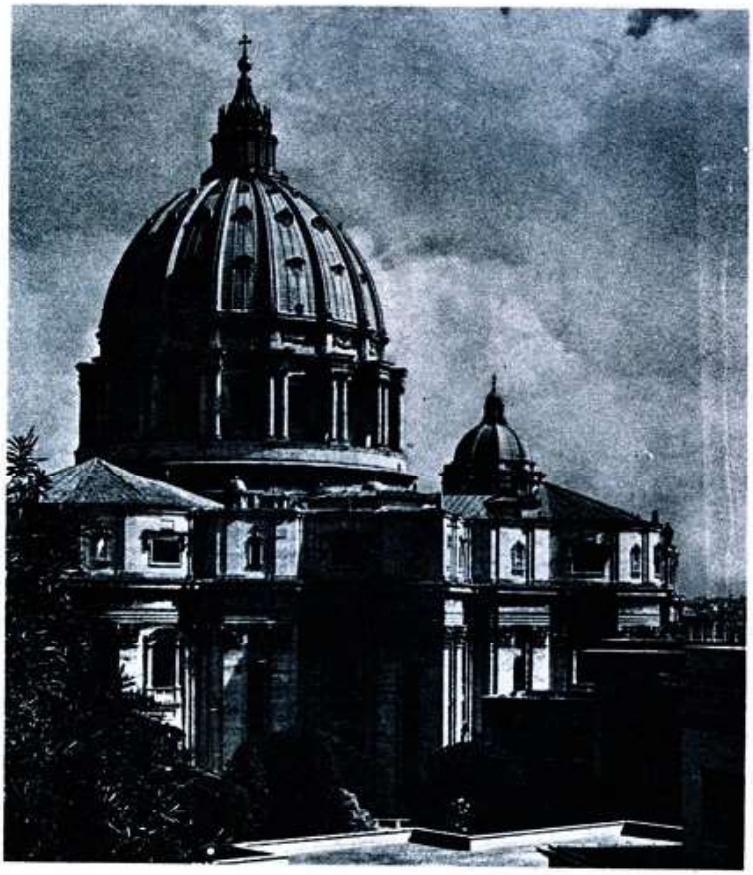
آندرئا دل سارتو و کوردجو

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.

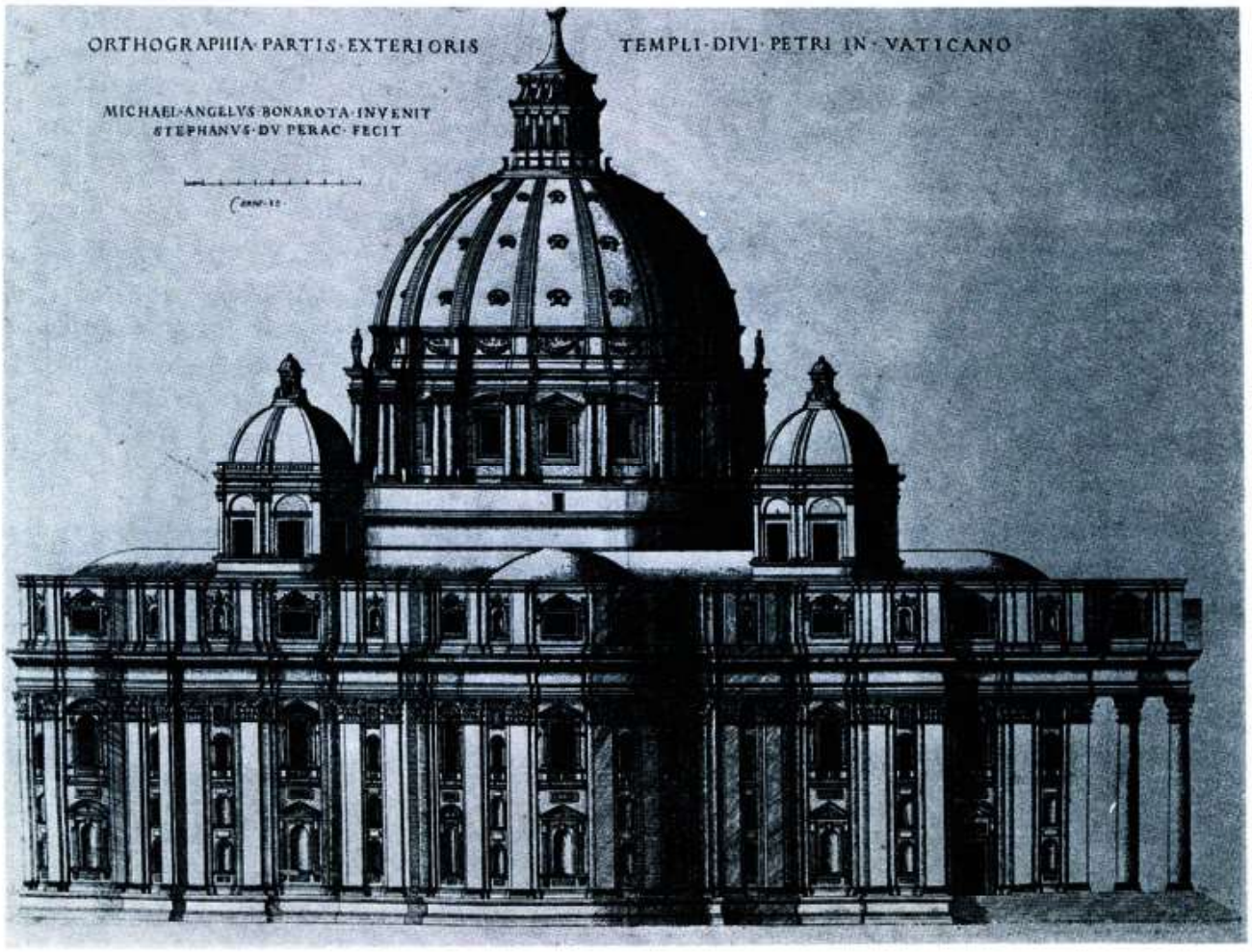
در حالی که آندرئا دل سارتو را می‌توان با اطمینان تمام در اردوی رنسانس پیشرفته قرارداد، همعصر و هموطن شمالیش کوردجو [نام حقیقی‌اش **آنتونیوآلگری** (حدود ۱۴۸۹ ـ ۱۵۳۴)] از شهرپارما را تقریباً به سختی می‌توان طبقه‌بندی کرد. کوردجو که نابغه‌ای تك‌رو بود، گرایشهای هنری متعددی را در وجود خویش گردآورده بود که 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

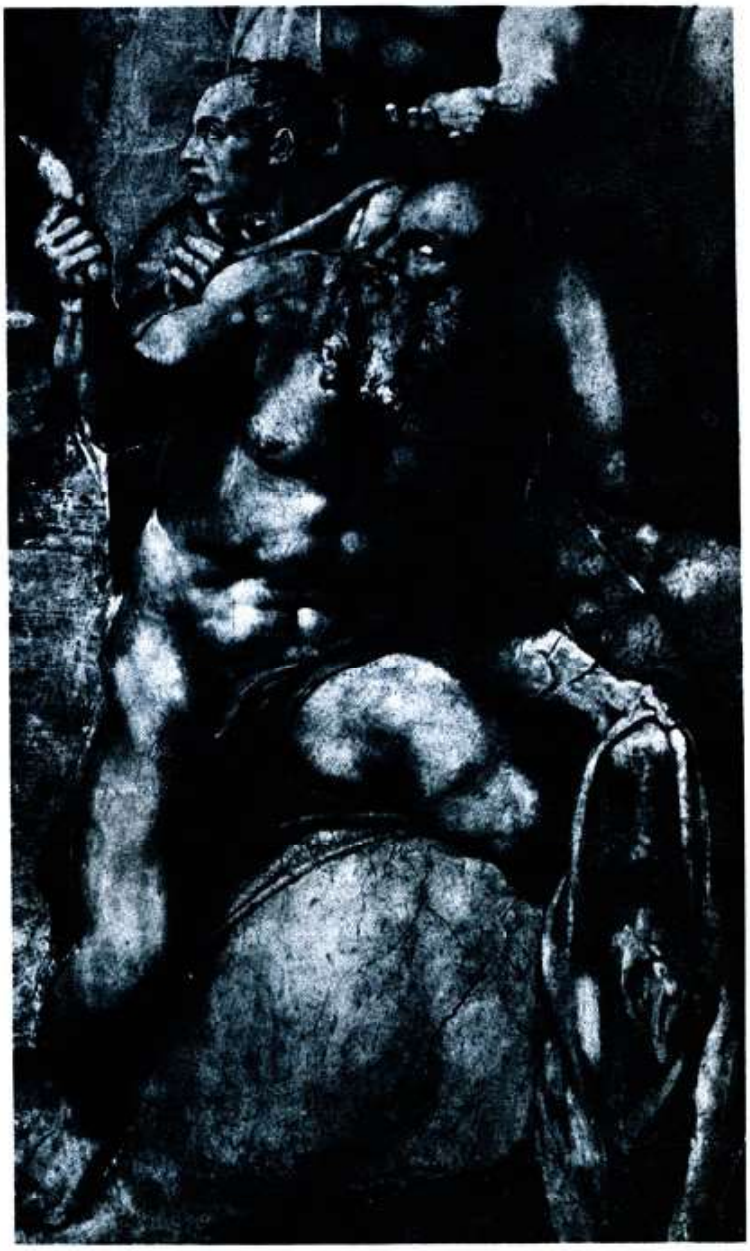
اصطلاح «شیوه گزینی» به برخی گرایشهای مهم در هنر رنسانس پسین یعنی دورهٔ پس از مرگ رافائل (۱۵۲۰) تا پایان سدهٔ شانزدهم مربوط می‌شود. این واژه درکاربرد وسیع به معنی پیروی افراطی یا غیر طبیعی از یك شیوهٔ مشخص، مخصوصاً درهنر و ادبیات است، و نخستین بار که در توصیف گرایشهای مزبور به کاربرده شد، معنی تحقیر آوری 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

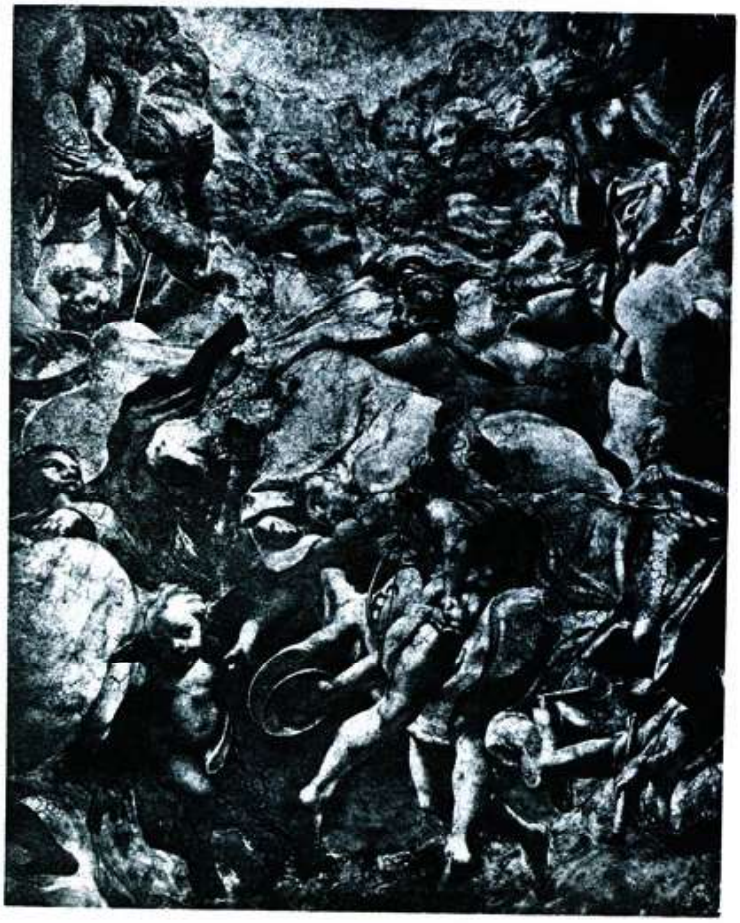
در تابلوی **پایین آوردن جسد مسیح از صلیب** (لوحهٔ رنگی ۴۷) اثر **یاکوپو پونتورمو** تقریباً تمام ویژگیهای مشخص کنندهٔ نخستین مرحلهٔ شیوه‌گزینی در نقاشی به چشم می‌خورد. پیکره‌ها در سراسر این تابلو ازدحام کرده‌اند و به سطح جلوی آن یورش آورده و تقریباً تمام آن را از نظر پنهان ساخته‌اند. احجام پیکره‌ها دورتادور 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 ۱ 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، ۱۵۲۶ـ۱۵۳۰. 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 ۱** 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 سبک 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 ۱، 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.

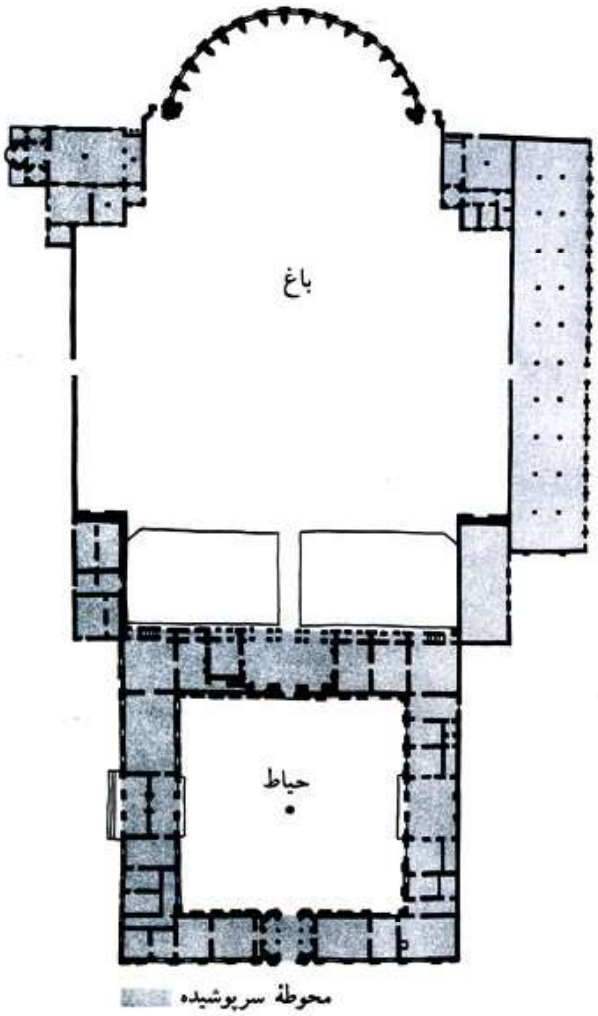
قدرتی داشت که توانست **ژان‌دوبولونی** پیکرتراش جوان و برجستهٔ فرانسوی را به آن کشور جلب کند؛ او در آنجا کارش را با نام **جووانی‌دا بولونیا** (۱۵۲۹ ـ ۱۶۰۸) ادامه داد. هرچند کیفیت و اهمیت کاراو همیشه شناخته نشده است، وی پس از میکلانژ مهمترین پیکرتراش ایتالیاست و حلقهٔ رابط میان سبك آن استاد بزرگ و برنینی 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 بپیچد. 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 می‌شدند. شخص هنرمند با منابع کارش آشناست؛ در اینجا جووانی دوبار از گروه پیکرهٔ **لائوکوئون** (تصویر ۱۸۷) اقتباس می‌کند ــ یکبار در پیکرهٔ خمیدهٔ پیرمرد و بار دوم درحالت ایستایی زن که یك بازویش را به آسمان بلند کرده است. سه پیکره برروی محوری که حرکتی 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 پیکره‌ها علیرغم 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 محیط‌شان ارتباط نمی‌یابند. «محصور» بودن این پیکره‌ها مانع از آن می‌شود که عنوان باروك به آنها بدهیم. لیکن نیروی بالقوهٔ میکلانژوار برای حرکت و فعالیت و انعطاف‌پذیری ورزشکارانهٔ عضلات به چشم 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 می‌توان 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 شیوه‌ای بسیار شخصی و غیر سنتی به کار می‌بست الزاماً او را در ردیف معماران شیوه گزین قرار نمی‌دهد. بدون تردید میکلانژ در طرحهایش 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 غیر عادی **کتابخانهٔ لورنتسو** (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 باغ 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 کـه دروازهٔ اصلی را در مرکز ساختمان قرار می‌داد و بدین ترتیب برمحور اصلی ساختمان تأکید می‌کرد، آشکارا تناقض دارد. ایـن انحـراف از سنـت، پیشدرآمـدی برساخته شدن ساختمانی چنـان سرشـار از شگفتیهـا و تناقضهـای 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 معمارانـهٔ جولیـو را پذیرفـت حکایت از پیشرفت فرهنگیش دارد.

در اینجا فقط به تعـداد انگشـت شمـاری از بی‌قاعدگیهـای 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 مشـرف به حیـاط دیـده می‌شـود: کتیبه‌هـا چنـان 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 ساختمانـی 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 هیچ‌یـك از قواعد کلاسیكِ نظم، ثبات، و قرینه‌سازی توجه نشده است و تمـام 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 احسـاس می‌شود، و بسیاری از تدبیرهایی که جولیو رومانو برای پالاتسودل‌ته اندیشیده بود جزئی از مختصات ثابتِ گنجینهٔ صوری ساختمان شیوه گزینانهٔ بعدی می‌شوند.

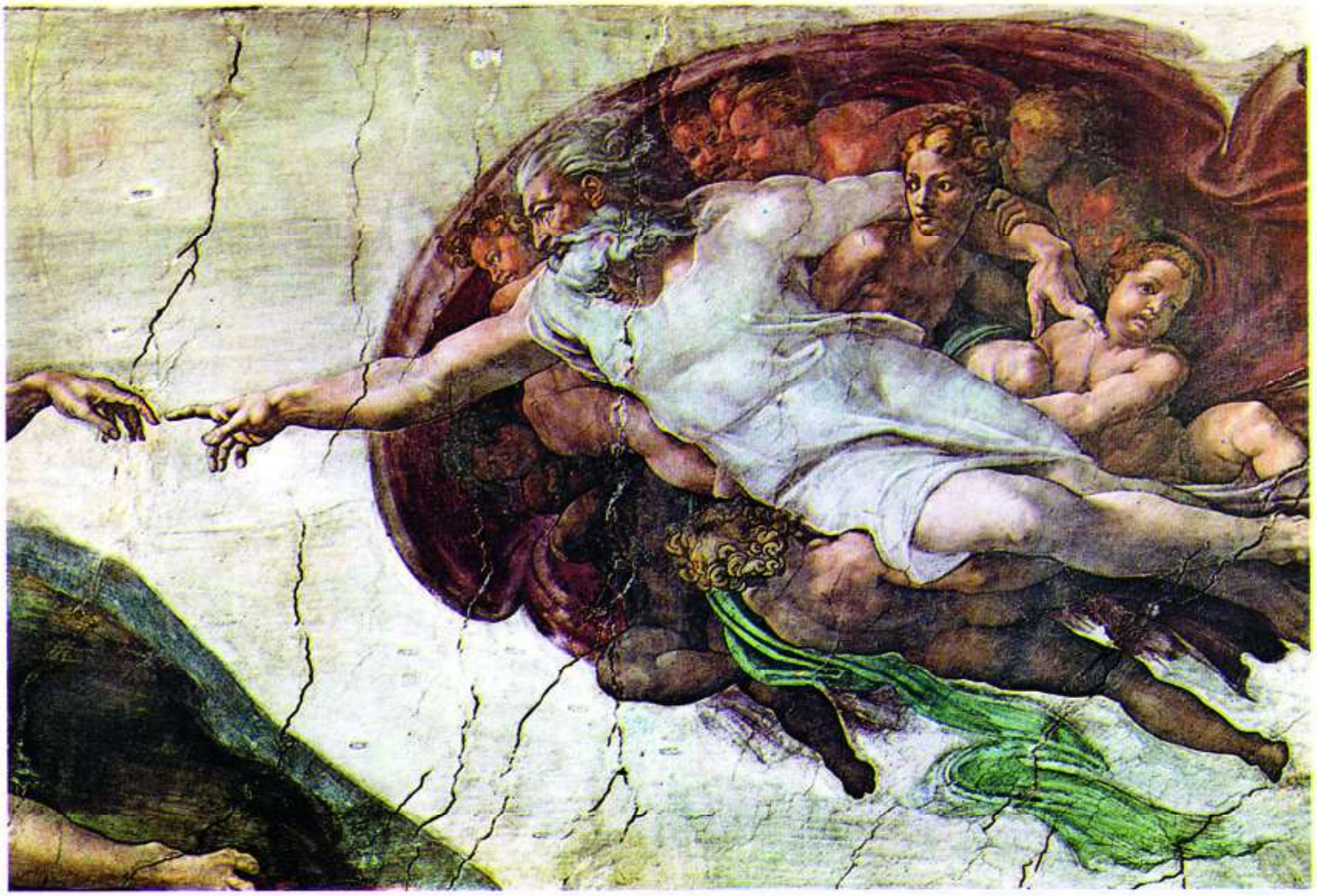
ونیز

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 نمـی‌شد. 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، یگانـه قلمروهـای 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 انتقـال مرکز فعالیتهـای اقتصـادی از ایتالیـا به شهرهـای 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 عضـو **اتحادیـهٔ 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 **آندرئـا 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 علـوم نظامـی روی آورد. پالادیـو برخـلاف **آلبرتـی** دانشمنـد 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 ویلاسـازی

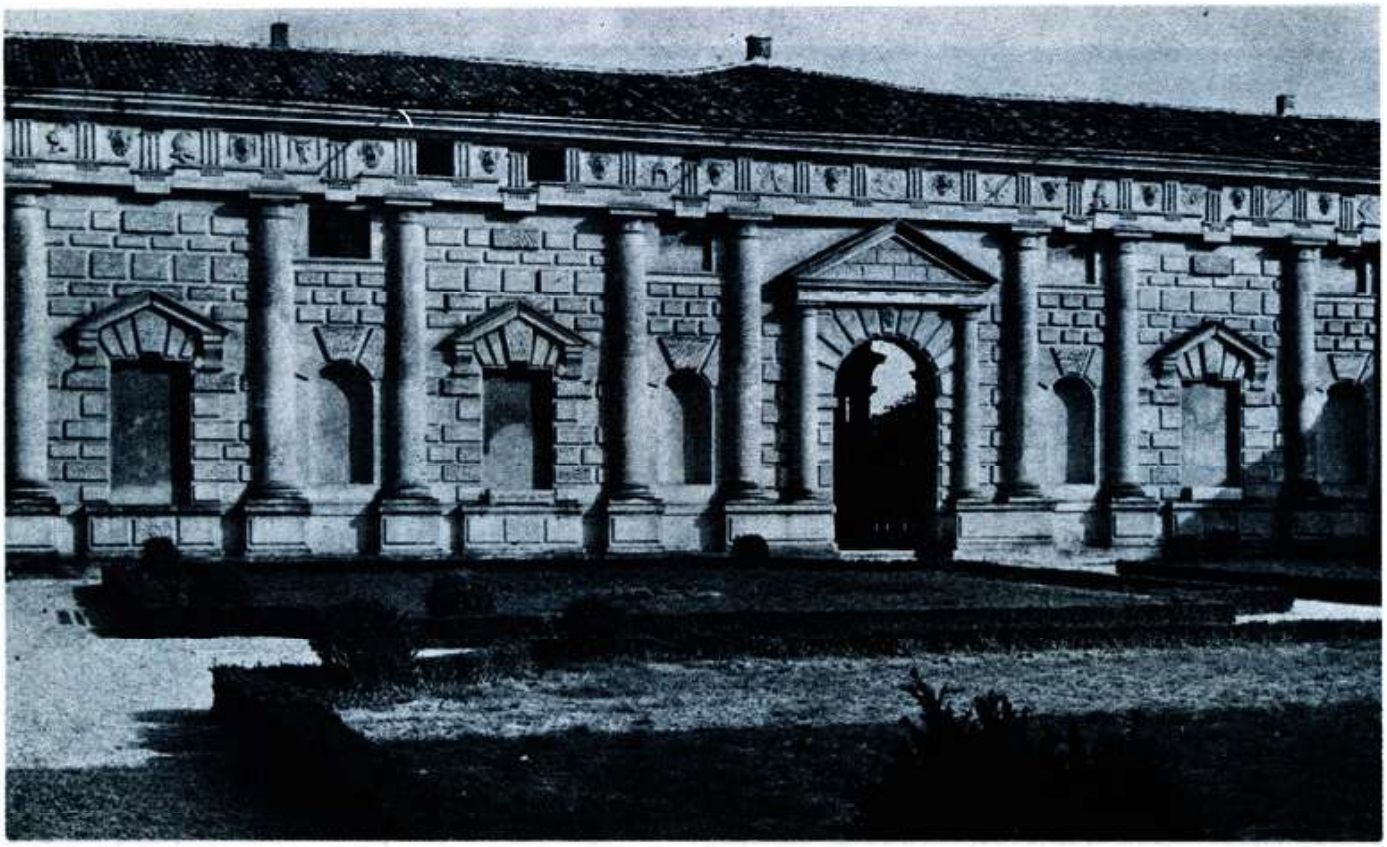


لوحهٔ رنگی ۴۵. میکلانژ، **آفرینش آدم**، جزئی از سقف نمازخانهٔ سیستین (تصویر ۵۳۵)، واتیکان، رم، ۱۵۱۲-۱۵۰۸.

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.



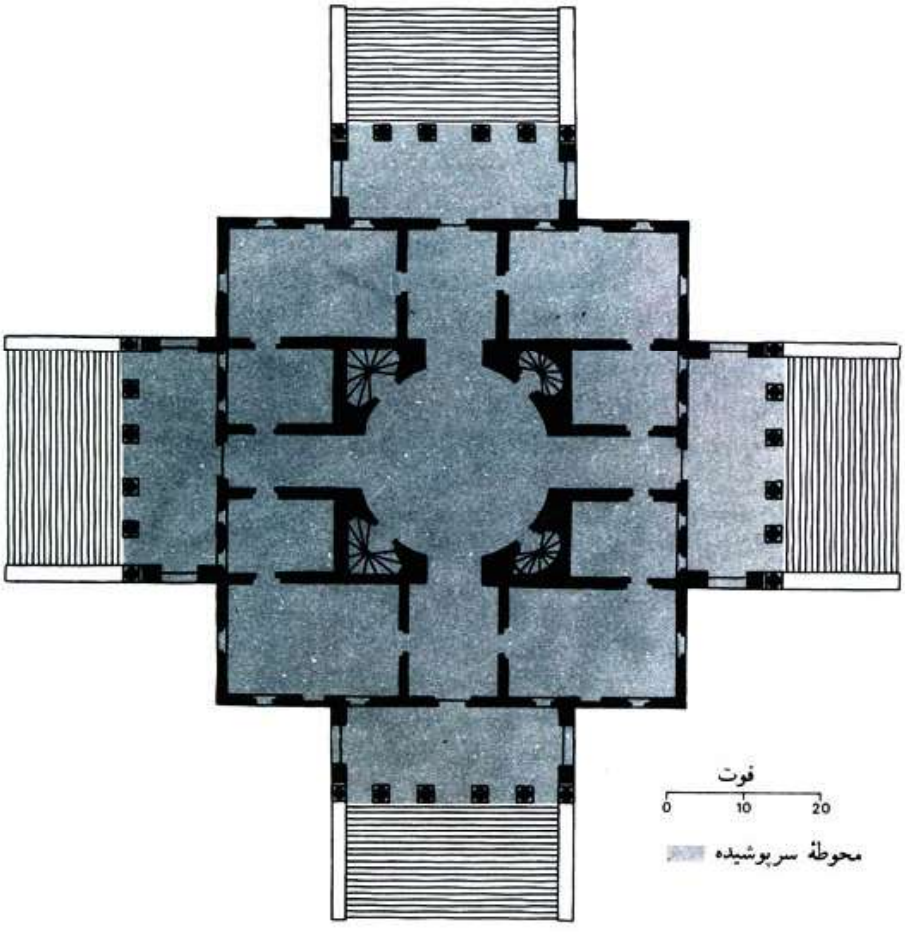
۵۴۹ جولیو رومانو، نمای مشرف به حیاطِ بنای پالاتسو دل‌ته.

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.

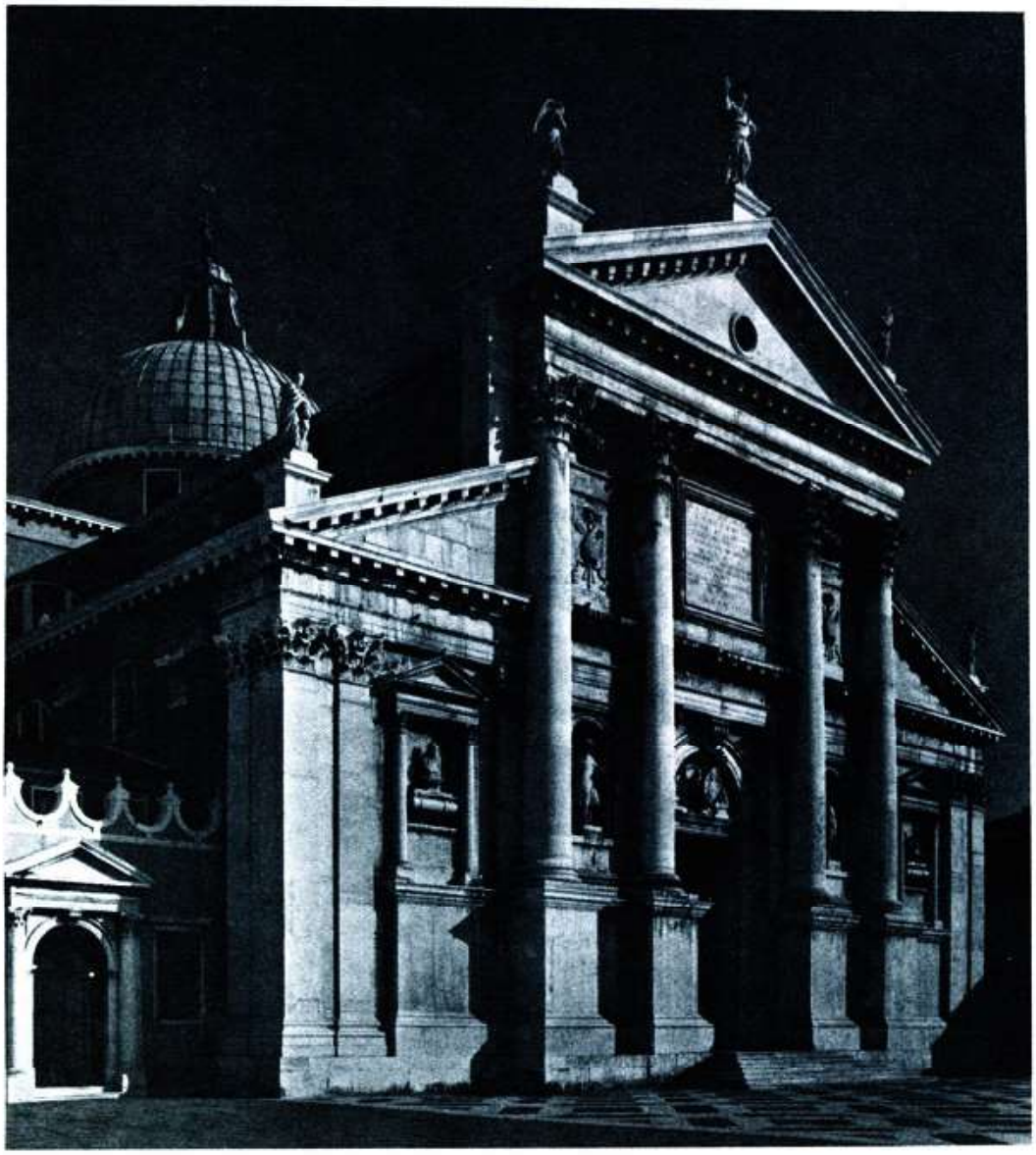
ویلاروتوندا (تصویر ۵۵۰) نزدیك ویچنتسا با آنکه مشهورترین ویلا است، نمونه یا الگوی سبك کلی ویلاسازی پالادیو نیست، چون نه برای یك کشتگر اشراف منش بلکه برای **مونسنیور** بازنشسته‌ای ساخته شده بود که می‌خواست برای برگزاری جشنها و دیدارهای اجتماعیش از آن استفاده کند. این ویلا که برفراز تپه‌ای قرار داشت، بدون 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 ۱۵۵۰ـ۱۵۵۳.



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 ــ پاسنگها، پیها، میله‌های ستونها، سرستونها، و اسپرها ــ می‌شود؛ تمامی این اجزا نیمرخی زیبا و «صحیح» دارند و نمونه‌ای از سازماندهی «منطقی» اجزای ساختمانی در تئوری معماری کلاسیک به شمار می‌روند.

نقاشی: جووانی بلینی وجورجونه

نور ملایم و سَبُکِ ونیز، که می‌توانست از خشکی خطوط معماری پالادیو بکاهد، به‌کاملترین شکل خود در سبک نقاشی ونیز به حیاتش ادامه می‌دهد. زندگی هنری **جووانی بلینی** (حدود ۱۴۳۰ ـ ۱۵۱۶) تاریخچهٔ این سبک 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 **سبک ونیزی** نامیده می‌شود و نقش بسیار مهمی در مسیر تکامل بعدی نقاشی دارد. جووانی سنتهای سبک بین‌المللی را از پدرش که شاگرد **جنتیله‌دافابریانو** بود فراگرفت، در کارگاه خانوادگی خود به کارپرداخت و سبک 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 سبک خشن و خطی پادوا دست برداشت و شیوه‌ای عاطفه‌برانگیز و خوش رنگ ابداع کرد که بعدها مختص سبک 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 كل 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 روی 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،

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

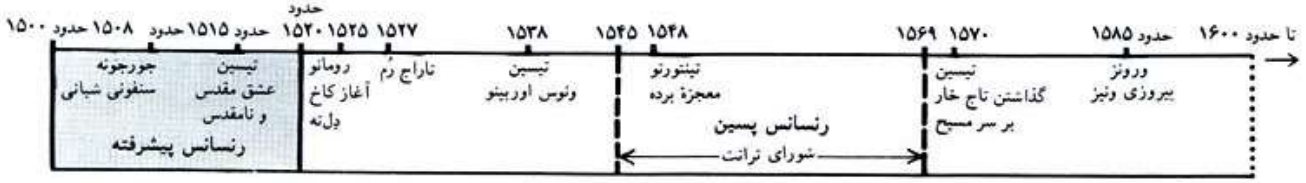
را تهی از انسان مجسم نکردند. ارواح باستانی، خدایان دشتها و جنگلها، همچنان در طبیعت حاضرند و منظره ضمن آنکه تجسمی از قدرت زایای ونوس است و در اثر زیبایی او گونه‌ای حالت تقدس پیداکرده است، همچنان سرچشمهٔ الهام شاعر به شمارمی‌آورد و این سرچشمه نیز بدون حضور شاعر، ناقص خواهد بود.

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 یافت. تیسین بزرگترین و پرکارترین هنرمند در جمع نقاشان ونیزی است. او از جملهٔ بزرگترین نقاشان دنیای غرب، رنگ‌شناس چیره دست، و درمعنای وسیع کلمه،

۵۵۷ تیسین، مریم با اعضای خانوادهٔ پزارو، ۱۵۱۹ـ۱۵۲۶. تقریباً 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 روانی 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 حالت، گویا است. چوپان، نماد شاعر است؛ و نی‌لبك و عود نیز نماد شعر شاعرند. دوحوری همراه دو مرد جوان را می‌توان سرچشمهٔ نامرئی الهام 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 زنانه تفسیر کرد بلکه باید آن را تجسمهای شاعرانه‌ای از قدرت زایای طبیعت تلقی کرد. جورجونه که خودش یك شاعر دشتی در عرصهٔ تصویر پردازی و یکی از استادان بزرگ نور پردازی و رنگ‌پردازی بود، زیبایی طبیعت، زن، و لذت‌جویی را می‌ستاید. وازاری می‌گوید 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 گونه‌ای خواب و خیال‌گونگی و رؤیازدگی آرام را بر سراسر صحنهٔ تابلو گسترده 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 تحقق امکانات بالقوهٔ آن برای نقاش را توصیف کردند، اما هیچگاه 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 اُخرای 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 برای 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 بیرونِ 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 بتواند نورلرزان و فوق طبیعی 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 شیوه گزینی** نام برده می‌شود. او بسیاری از تدبیرهای شیوه گزینان را به کار می‌گیرد ولی نیروی دراماتیك، عمق ژرف‌نگری معنوی، و طرحهای رنگ‌آمیزی درخشان ونیزیش به نظر نمی‌رسد که در قالب کلی سبك شیوه‌گزینی بگنجند. دراینجا ما نیازی به حل قطعی مسألهٔ شیوه گزین بودن یا نبودن 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 تابلوی **معجزهٔ برده** (تصویر ۵۶۰) بخشی از نمایش صحنه‌ای او دیده می‌شود. **قدیس مرقس**، برای کمك به یك بردهٔ مسیحی که لحظاتی بیش به شهادتش در راه دین نمانده است، شتابان نازل می‌شود و ابزار شکنجه را تکه‌تکه می‌کند. جلاد، تکه‌های ابزار را جلوی چشم حیرت‌زدهٔ قاضی می‌گیرد و جماعتی که دور برده گردآمده‌اند به او خیره می‌شوند. روح پویای تیسین در اینجا سخت شتاب می‌گیرد، و تابلو از مجموعهٔ حرکات متخالف 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 زنان سابین** اثر **جووانی دابولونیا** شباهت دارد.گروه اصلی، به فضای عقب تابلو 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 بالارونده مارگونه به سوی یکدیگر می‌خزند، که حرکت نزولی قدیس مرقس که در جهت مخالف به پیش می‌رود، مانعشان می‌شود. کل ترکیب‌بندی این تابلو، گونه‌ای کنترپوان حرکت

۵۶۱ تینتورتو، **پیدا شدن جسد قدیس مرقس**، ۱۵۶۲ـ۱۵۶۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۲۰×۴۲۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ بررا، میلان.

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

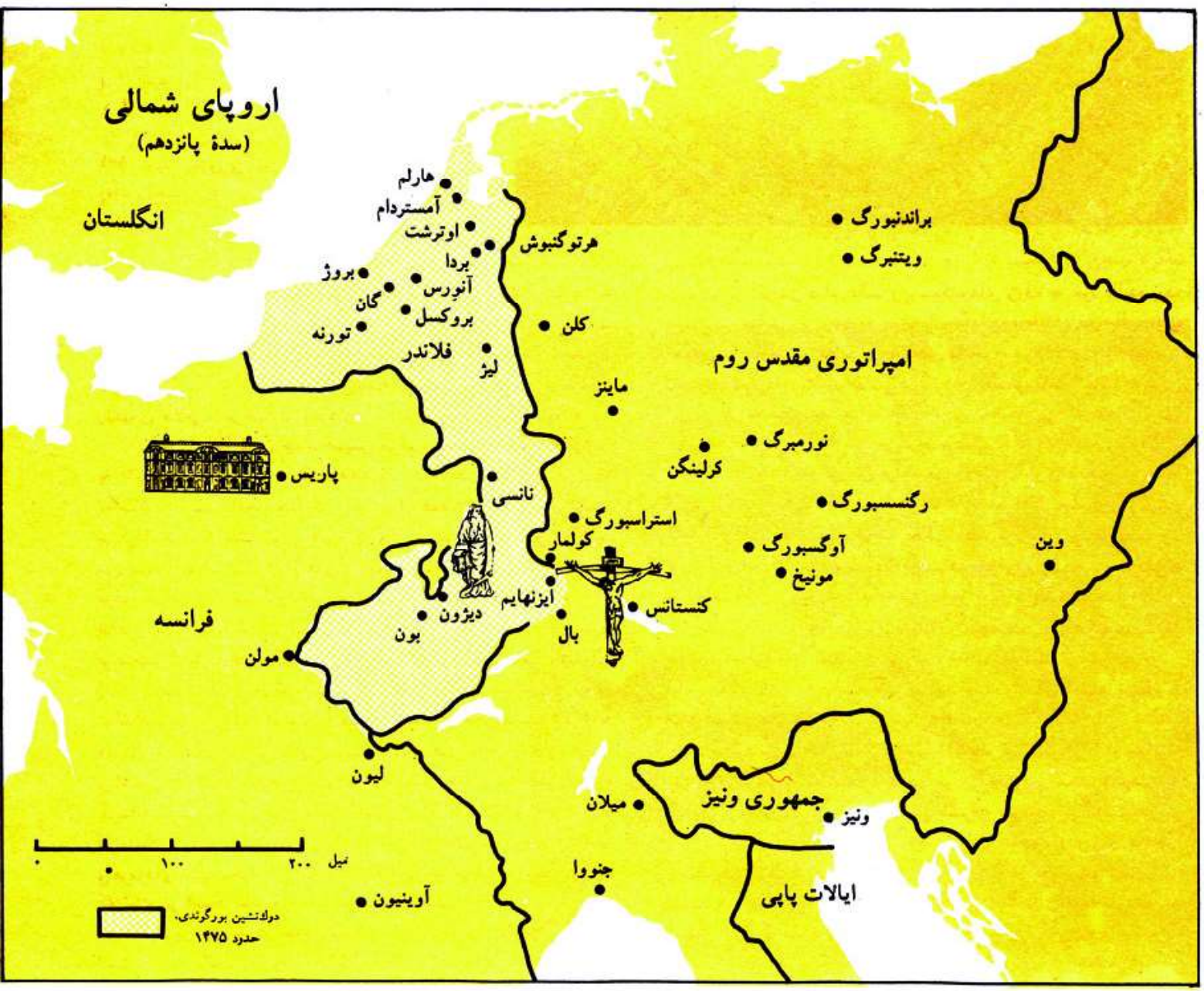
است که مختص سبك شیوه‌گزینی است. لیکن این حرکت، شدیداً به چارچوب تابلو محدود شده است، و درتنومنـدی پیکره‌هـا، ساخـت یکپارچه و حرکت محکم، فضای روشن و عمل همبسته‌شان چیـزی نمی‌توان یافت که بشود شیوه گزینانـه نامیـد؛ و رنگ آمیـزیش ــ رنگهای طلائی، سرخها، و سبزهای سیر ــ موبه مو ونیزی است.

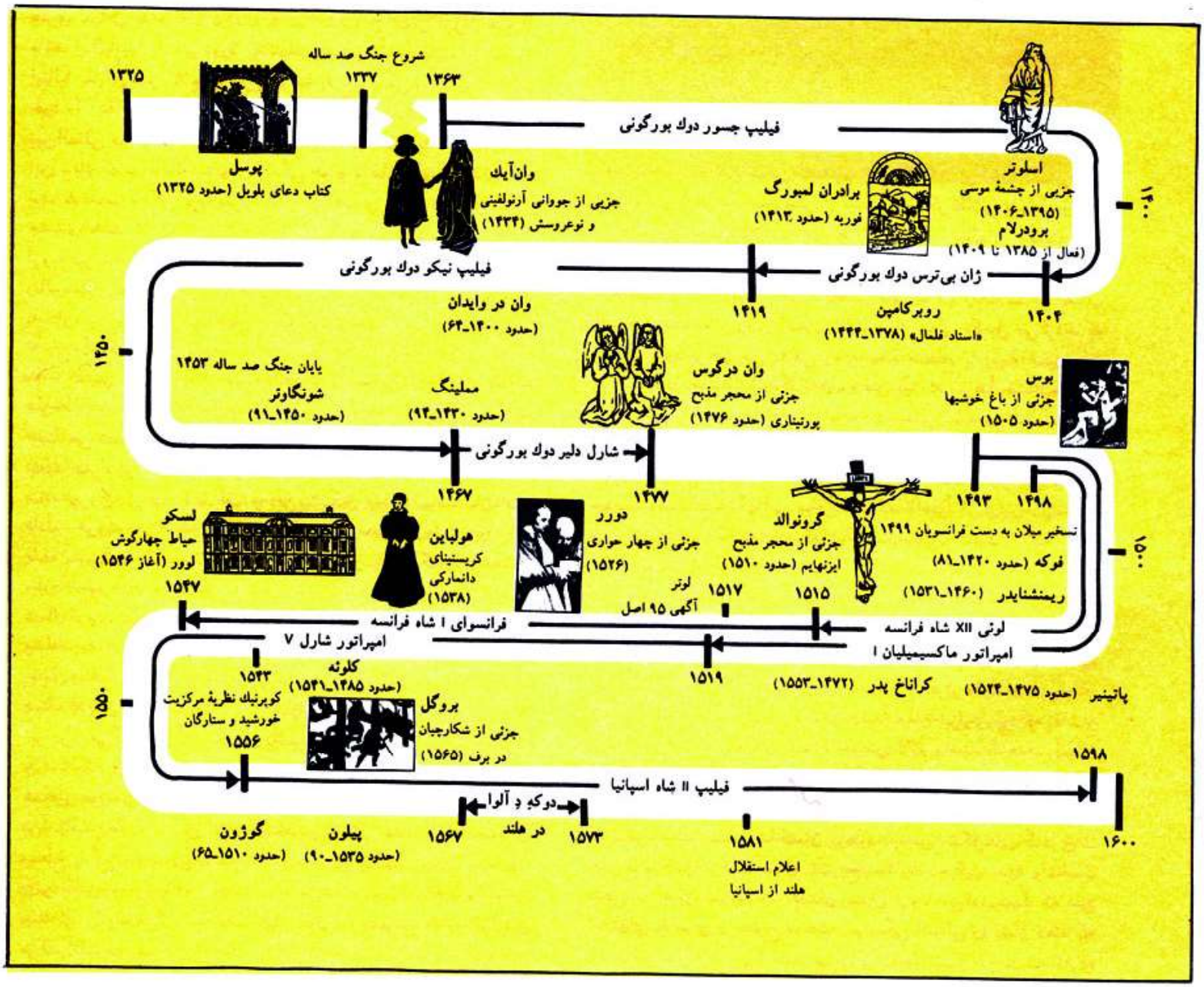
تابلوی **پیدا شدن جسد قدیس مرقس** (تصویر ۵۶۱) که نزدیك به پانزده سال پیش از تابلوی **معجزهٔ برد** نقاشـی شد، از آن نیـز تماشایی‌تر است. آنچه تینتورتو را بیش از همه از شیوه‌گزینان متمایز می‌گردانـد و به پیشاهنـگی دورهٔ باروك ــ عصـر تئاتـر و اوپرا ــ می‌رساند، مهارت تئاتری و قدرت اجرای بسیار روان اوست. 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 استادانِ 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



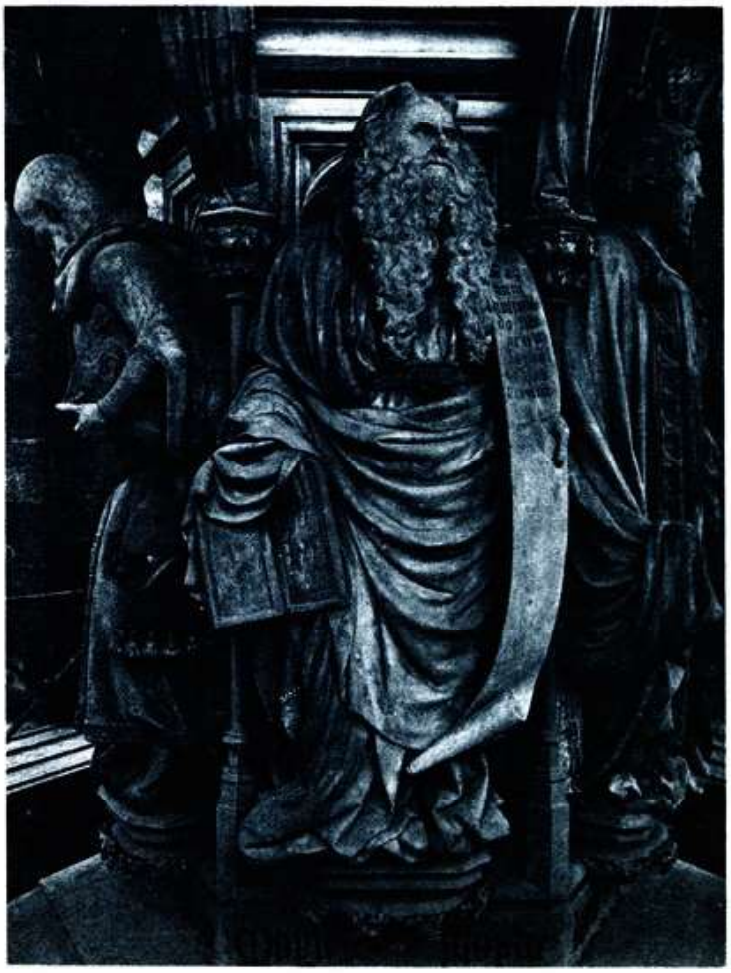

۱۳۲۵
شروع جنگ صد ساله
۱۳۳۷
۱۳۶۳
فیلیپ جسور دوک بورگونی
پوسل
کتاب دعای پلویل (حدود ۱۳۲۵)
وان‌آیک
جزیی از جووانی آرنولفینی
و نوعروسش (۱۴۳۴)
اسلوتر
جزیی از چشمهٔ موسی
(۱۳۹۵ـ۱۴۰۶)
برودرلام
(فعال از ۱۳۸۵ تا ۱۴۰۹)
۱۴۰۰
برادران لمبورگ
فوریه (حدود ۱۴۱۳)
فیلیپ نیکو دوک بورگونی
ژان بی‌ترس دوک بورگونی
وان در وایدان
(حدود ۱۴۰۰ـ۶۴)
۱۴۱۹
۱۴۰۴
روبرکامپن
«استاد فلمال» (۱۳۷۸ـ۱۴۴۴)
۱۴۵۰
یایان جنگ صد ساله ۱۴۵۳
شوتگاوتر
(حدود ۱۴۵۰ـ۹۱)
مملینگ
(حدود ۱۴۳۰ـ۹۴)
وان درگوس
جزئی از محجر مذبح
پورتیناری (حدود ۱۴۷۶)
بوس
جزئی از باغ خوشیها
(حدود ۱۵۰۵)
شارل دلیر دوک بورگونی
۱۴۶۷
۱۴۷۷
۱۴۹۳
۱۴۹۸
لسکو
حیاط چهارگوش
لوور (آغاز ۱۵۴۶)
۱۵۴۷
هولباین
کریستینای
دانمارکی
(۱۵۳۸)
دورر
جزئی از چهار حواری
(۱۵۲۶)
گرونوالد
جزئی از محجر مذبح
ایزنهایم (حدود ۱۵۱۰)
تسخیر میلان به دست فرانسویان ۱۴۹۹
فوکه (حدود ۱۴۲۰ـ۸۱)
ریمنشنایدر (۱۴۶۰ـ۱۵۳۱)
۱۵۰۰
لوتر
آگهی ۹۵ اصل
۱۵۱۷
۱۵۱۵
فرانسوای ۱ شاه فرانسه
لوئی XII شاه فرانسه
امپراتور شارل ۷
امپراتور ماکسیمیلیان ۱
۱۵۱۹
۱۵۴۳
کلوئه
(حدود ۱۴۸۵ـ۱۵۴۱)
پاتینیر (حدود ۱۴۷۵ـ۱۵۲۴)
کراناخ پدر (۱۴۷۲ـ۱۵۵۳)
۱۵۵۰
کوپرنیک نظریهٔ مرکزیت
خورشید و ستارگان
۱۵۵۶
بروگل
جزئی از شکارچیان
در برف (۱۵۶۵)
۱۵۹۸
فیلیپ ۱۱ شاه اسپانیا
دوکِ دِ آلوا
در هلند
۱۵۶۷
۱۵۷۳
۱۵۸۱
اعلام استقلال
هلند از اسپانیا
۱۶۰۰
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 ونیز 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



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

۵۶۴ کلاوس اسلوتر، موسی، جزئی از تصویر ۵۶۳.

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.

سدهٔ پانزدهم

فلاندر

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 دوک 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، ۱۳۹۹ـ۱۳۹۴. 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.

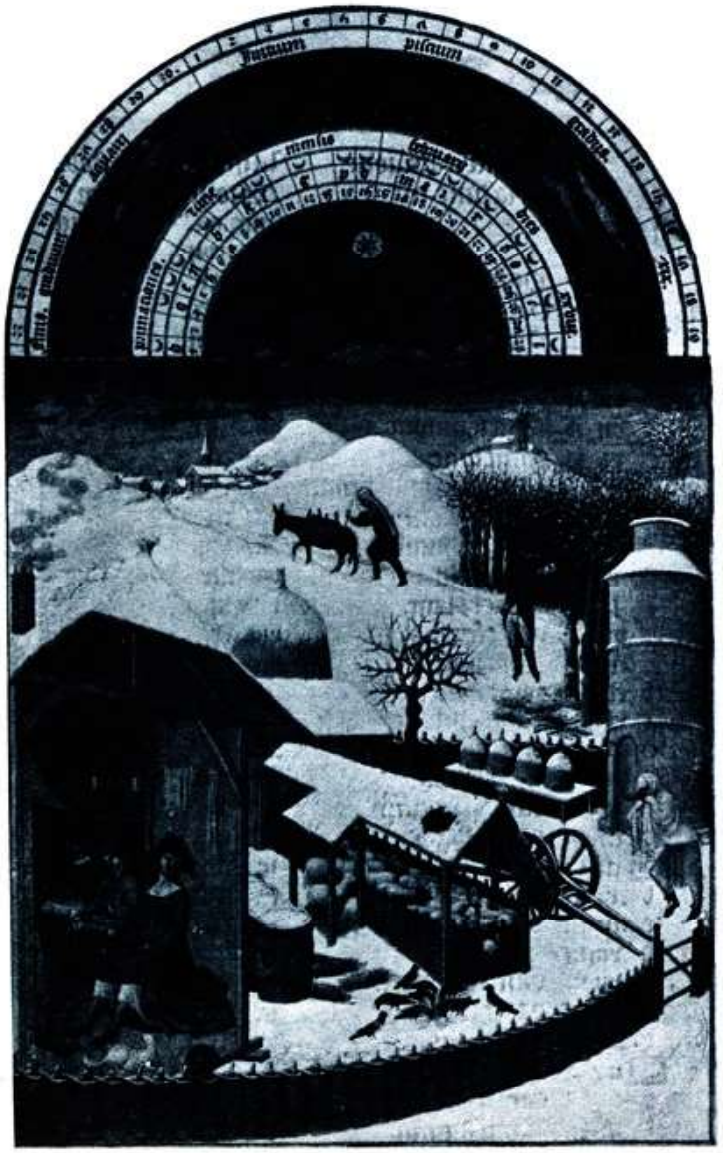
لوحهٔ رنگی ۵۲. برادران لمبورگ، **ماه‌ماه**، از نسخهٔ خطی **روزگار پربرکت دوک دوبری**، ۱۴۱۳-۱۴۱۶. تقریباً ۲۲ × ۱۴ سانتی‌متر. موزهٔ کُنده، شانتیی.

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**،



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

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).

می‌گیرد. تمام اشیائی که در صحنهٔ بشارت می‌بینیم، با دقت تمام به شکل واقعی‌شان نمایانده شده‌اند، و حادثه در درون خانهٔ یك فلاندری طبقهٔ متوسط رخ می‌دهد، و تمام اشیاء، ظروف و میز و صندلی مورد استفاده نشان داده شده‌اند تا بیننده نقصی در محیط احساس نکند. ولی اشیای شبیه‌سازی شده، فقط اینها نیستند؛ کتاب، شمع، گل، لگن (در تورفتگی سمت چپ)، حفاظ جلوی اجاق دیواری، ظرف برّاق، حوله، و نیمکت، هر یك به طریقی، نمادی از پاکیزگی مریم و مأموریت آسمانی وی هستند. امضای رمزی هنرمند در گلدان روی میز دیده می‌شود. در لوح سمت راست، یوسف یك تله موش می‌سازد. این کار نشانه‌ای از آن سنت دینی است که می‌گوید مسیح طعمه‌ای است که برای گرفتن شیطان در تلهٔ جهان گذاشته شده است. تمام ابزارهای موجود در کارگاه این نجار ــ حتی چشم‌انداز بسیار دوردست یکی از خیابانهای شهر ــ در این لوح نشان داده شده‌اند. بدین ترتیب، یك موضوع مذهبیِ سنتی، به شکلی سراپا انسانی نمایانده شده است؛ به بیان دیگر می‌توان گفت که موضوع مزبور موافق زمان و مکانی خاص ــ یك خانه و حیاط متعلق به طبقهٔ متوسط، و یك کارگاه نمونه در یکی از شهرهای فلاندر در سدهٔ پانزدهم ــ تماماً تغییر داده شده است. مقام بازیگران مقدس، چنان به مقام انسان عادی نزدیك نشان داده شده است که دیگر اثری از هاله بر گرد سرشان نیست؛ در هنر ایتالیا، تا پایان سدهٔ پانزدهم به چنین تحولی برنمی‌خوریم.

انسانی شدن هنر را از سدهٔ سیزدهم تا زمان آفریده شدن این اثر بررسی کرده‌ایم. در اینجا فاصلهٔ میان انسان مقدس و انسان عادی چندان کاهش یافته که اینان با هم درآمیخته‌اند. **یوهان هویزینگا** پیرو نامدار و امروزی هنر سدهٔ سیزدهم، تحول مزبور را چنین توصیف می‌کند:

> 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

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

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.

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: «نقاشِ 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

۵۶۹ هوبرت و یان‌وان آیک، 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 **یودوک‌ویت** 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 رومانسک و گوتیک 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 رداهای 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 بالهای 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

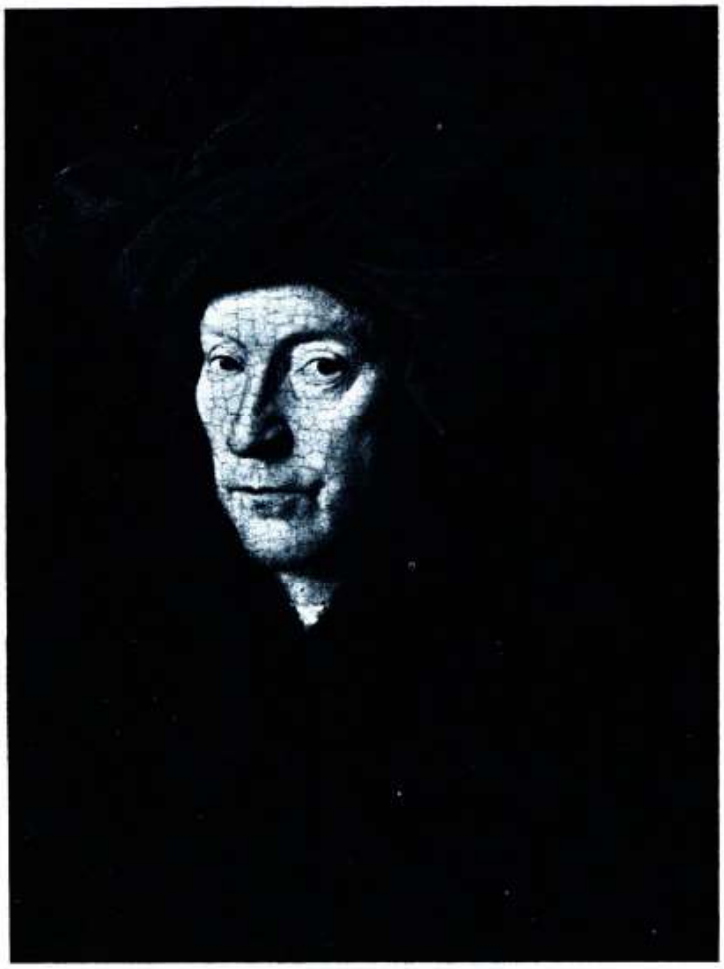
۵۷۰ هوبرت و یان‌وان آیـك، خدای پدر، جزئـی از تصویـر ۵۶۹.

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 خداوند 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 آرامش، 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 شامل 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.

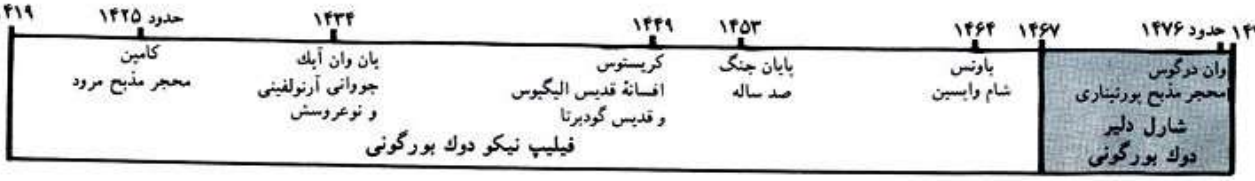
تابلوهای وان آیك از رسمیت چنان سنگینی برخوردارند که هرگونه حرکت و عمل در آنها مقید می‌شود. مثلاً گروهبندیهای متقارن وی از سکوت و رسمیت نمادین مراسم **قدّاس** برخوردارند؛ هر شخص و شیئی در جای مقررش واقع شده و چنانکه شایستهٔ این مراسم مقدس باشد، تزئین شده است. در سنت دیرینهٔ تذهیبکاری نسخه‌های خطی، پذیرفته 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 نمادینِ تابلوی وان آیک، 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 آیک 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 نماییِ 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 خاطراتِ 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 تعفّن 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 اخروی‌اش 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 شوالیه** 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 قدیس 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.

شایسته‌ای پیدا کنند. به بیان درست‌تر، **مارتین شونگاوئر** (حدود ۱۴۵۰ـ۱۴۹۱) چیره‌دست‌ترین و ظریف‌کارترین استاد شمالی 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 سبک 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 پوست مودار و فلس‌دار ــ فرق گذاشته است. روش توصیف شکلها به کمک 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 سبک نوین مشخص می‌شود. هنرمندان بسیاری برای مطالعه و کسب اطلاعات دست اول دربارهٔ این سبک 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.

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 واردان، **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 اواخر 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

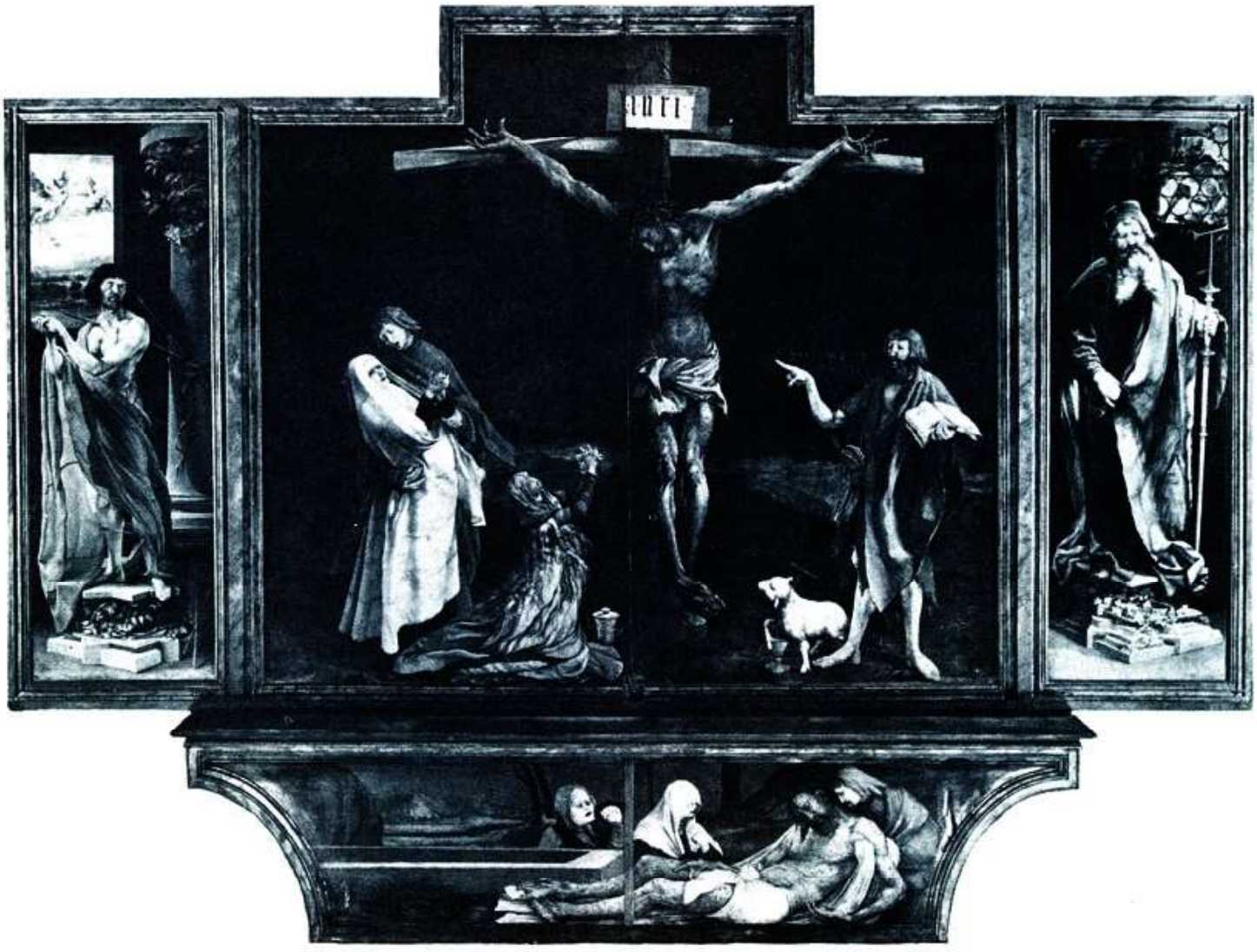
یکی از بزرگترین فردگرایان دورهٔ رنسانس و هنرمندی با نبوغ و نوآوری اصیل، **ماتیس نایتارت** معروف به **ماتیاس گرونوالد** (حدود ۱۴۸۰ـ ۱۵۲۸) بود. او که تا روزگار ما به فراموشی سپرده شده بود، ظاهراً علایق پردامنه‌ای همپای هنرمندان فردگرای دورهٔ رنسانس داشته است. گرونوالد که از ۱۵۱۱ به بعد به عنوان نقاش و 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

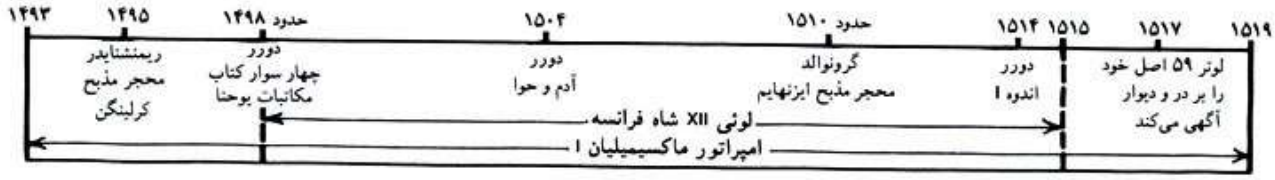
می‌دانیم که **آلبرشت دورر** (۱۴۷۱ـ ۱۵۲۸) معاصر بزرگ گرونوالد، دربارهٔ بخش بزرگی از هنر شمال اروپا چنین اندیشه‌ای داشت و این هنر را در مقایسه با هنر ایتالیائی، کهنه و زمخت و فاقد اطلاعات لازم می‌دانست. دورر در پیشگفتاری بر یك رسالهٔ ناتمام و منتشر نشده دربارهٔ نقاشی، چنین می‌نویسد:

> 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 ۲۵×۱۹ 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 گل و گیاه‌دار**، ۱۵۰۳. آبرنگ، تقریباً ۳۲×۴۰ سانتی‌متر. وین.

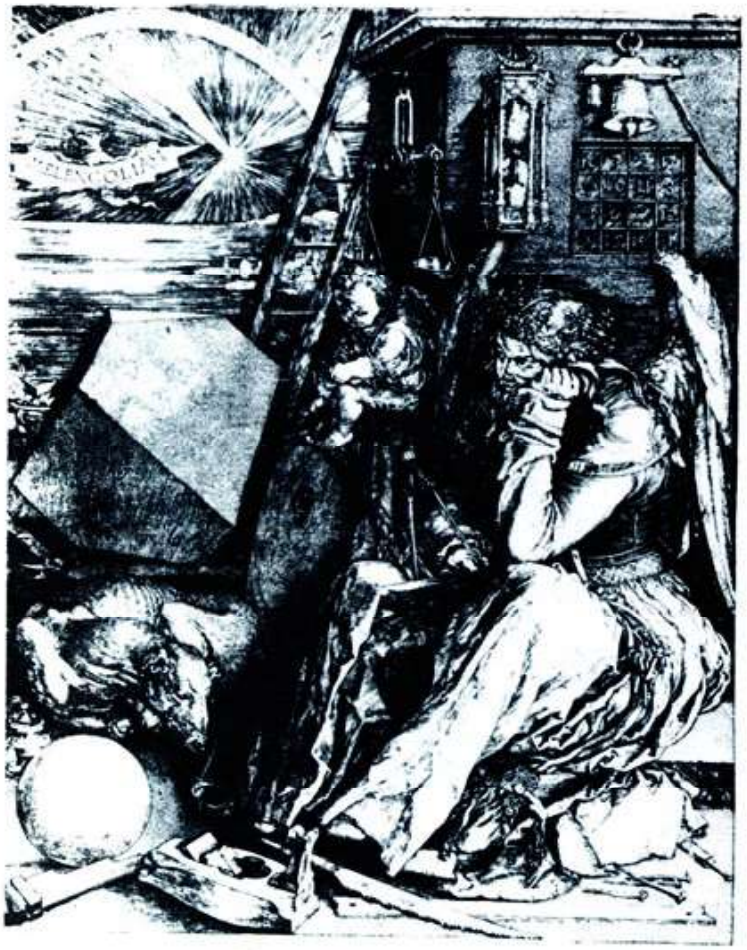
۵۹۰ آلبرشت دورر، **هیرونیموس هولسشوئر**، ۱۵۲۶. تقریباً ۳۵×۴۸ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی، برلین (غربی).

اندازه‌گیری شده‌اش، می‌تواند موضوع منطقی و مورد علاقهٔ هنرمند باشد. دورر در تابلوی آبرنگ بی‌نهایت موشکافانه‌اش از یك تکه **کلوخ گل 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 خداوندرا تحریف خواهند کرد. پیکره‌های این چهار حواری، چکیده‌ایٔ 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** — مُهردار و مشاور **هنری III** پادشاه انگلستان — 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 — 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 ۲۱۳×۷۵ 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.

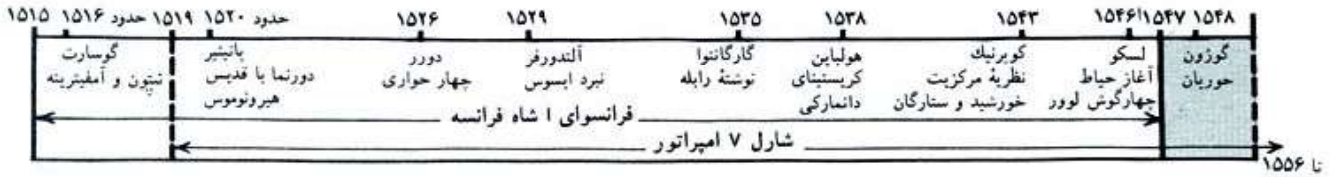
یان گوسارت (حدود ۱۴۷۸ـ۱۵۳۵)، که برای فیلیپ بورگونی کار می‌کرد، به دانشمندان اومانیست پیوست و از ایتالیا دیدار کرد. در ایتالیا، گوسارت (که نام خود را به تقلید از نام زادگاهش مابورژ به **یان د مابوز** تغییر داد) شیفتهٔ تاریخ و هنر و ادبیات روزگار باستان و موضوعات اساطیری آن شد. جورجو وازاری، مورخ ایتالیائی 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، ۱۸۵×۱۲۳ 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 سنتی 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 آمفیتریته‌اش** 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 تزئینیِ ولی غالباً نامأنوس 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.

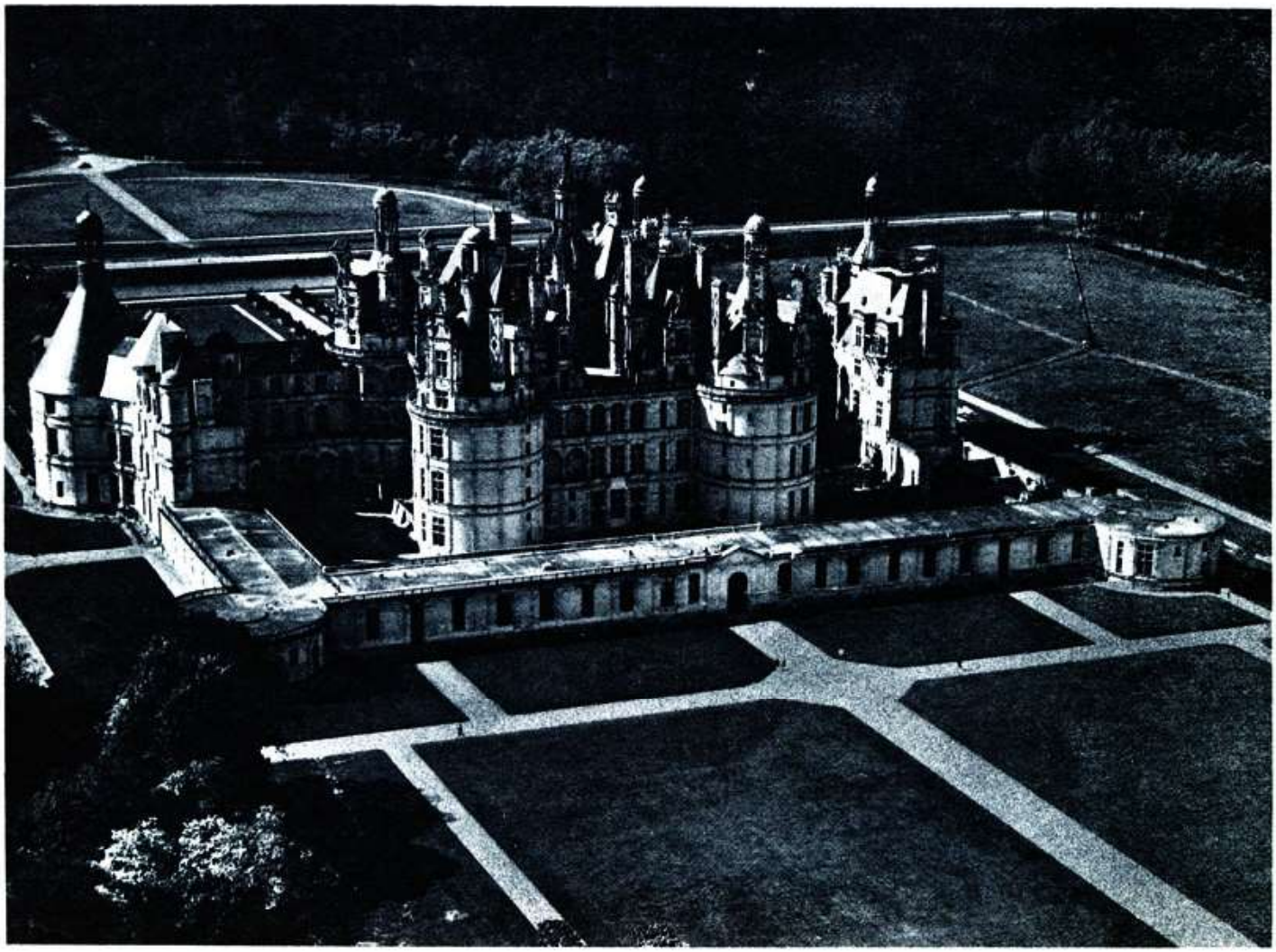


۱۴۷۵ ـ ۱۵۲۴) نام دارد. او نخستین نقاش دورنماساز هلندی، تصویرگر صحنه‌های مذهبی و همتای آلبرشت آلتدورفر آلمانی است. پاتینیر که در عرصهٔ دورنما سازی به شهرت رسیده بود غالباً با هنرمندان دیگر در این رشته همکاری می‌کرد: یا مناظر پسزمینهٔ ترکیب‌بندی پیکره‌هایشان را نقاشی می‌کرد یا به آنها اجازه می‌داد که پیکره‌های 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

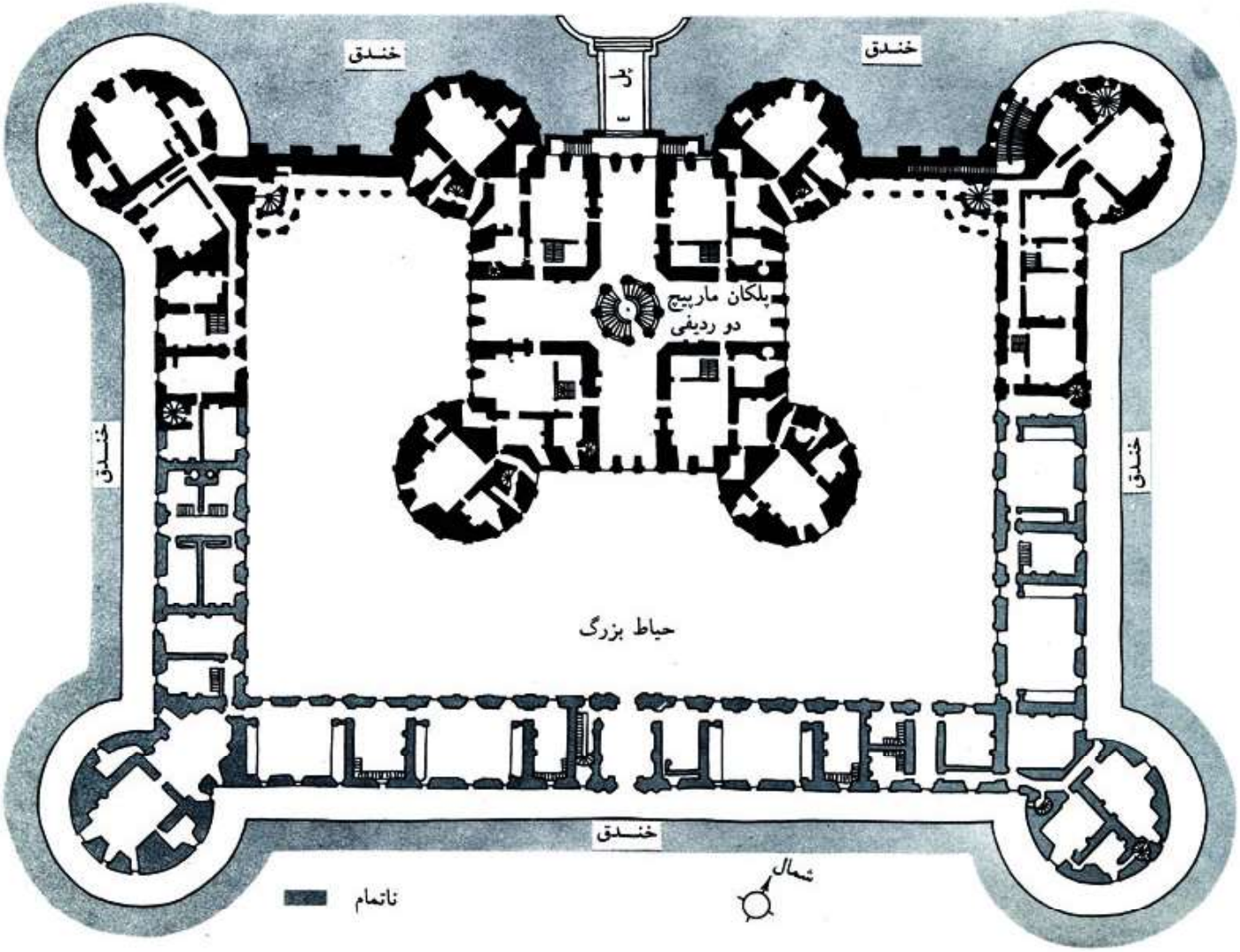
۵۹۷ ژان کلوئه، فرانسوای ۱، حدود ۱۵۲۵ـ۱۵۳۰. رنگ روغن و لعابی روی تخته، تقریباً ۷۳×۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



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



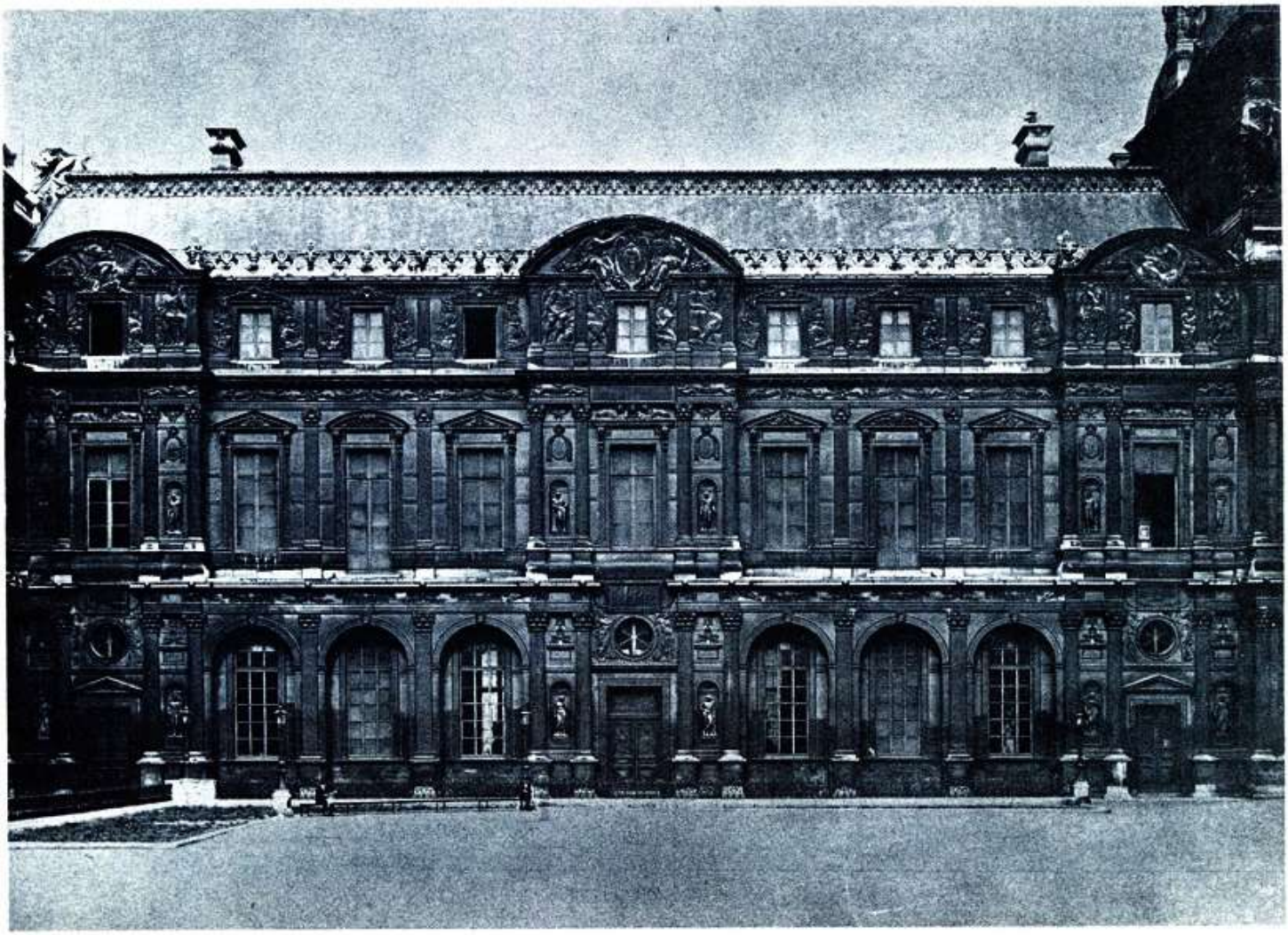
۵۹۹ نقشهٔ ساختمانی کاخ شامبور.

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 ا، 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 سبک 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 ا 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 ا، 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 ا 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.

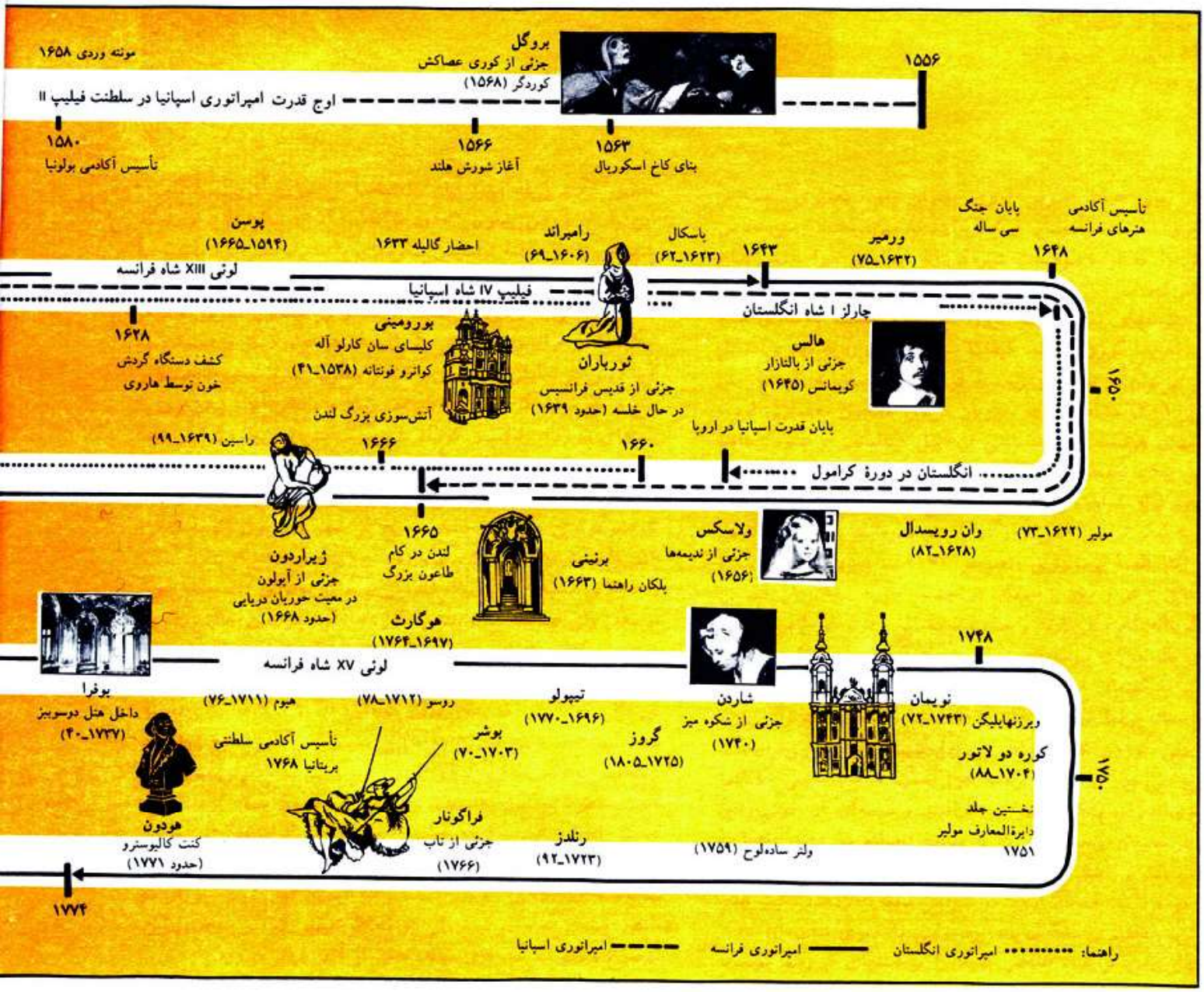
گرفت. **نمای حیاط جنوبی لوور**، بهترین نمونهٔ معماری رنسانس فرانسوی است؛ سرانجام، فرانسویان، کلاسی‌سیسم بومی خاص خویش را که از خصوصیات شیوه‌گزینانهٔ ایتالیائی مبرا باشد ابداع خواهند کرد.

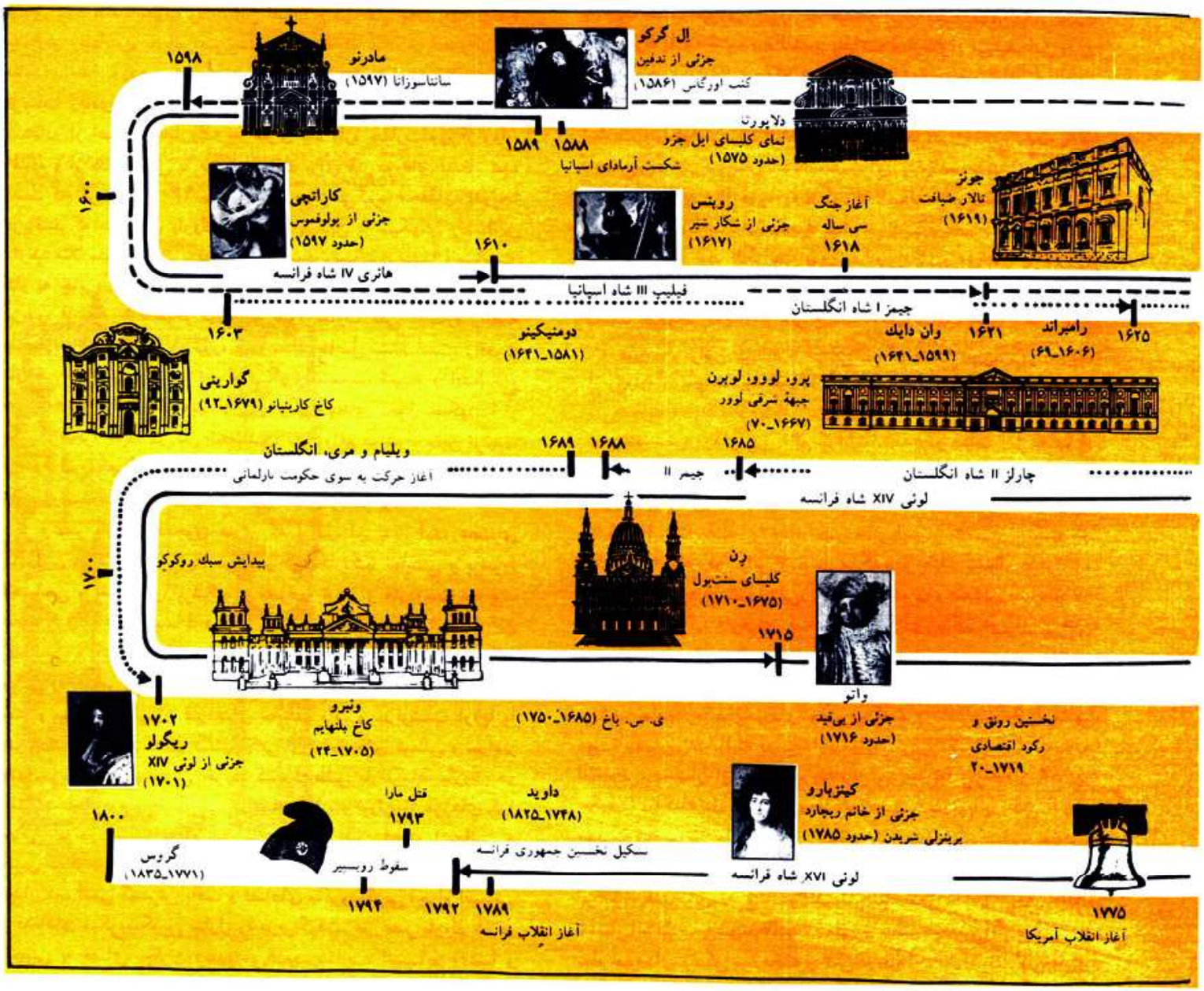
تندیسهای نمای حیاط لوور، که اکنون عمدتاً بازسازی شده است، آفریدهٔ گوژون بودند. کیفیت سبک گوژون را به بهترین شکل ممکن می‌توان در نقشهای برجستهٔ **فونتن دزینوسان** به نام **حوریان** (تصویر ۶۰۱) مشاهده کرد. حوریان مزبور، همچون معماری لوور، اقتباسهای هوشمندانه و حساسی از اصل ایتالیائی و شیوه‌گزینانهٔ طراحی پیکره توسط فرانسویان هستند. حالت ایستایی 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 سُبکی، 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 سیری 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)
ال گرکو
جزئی از تدفین
کنت اورگاس (۱۵۸۶)
۱۵۸۸
شکست آرمادای اسپانیا
۱۵۸۹
دلاپورتا
نمای کلیسای ایل جزو
(حدود ۱۵۷۵)
۱۶۰۰
کاراتچی
جزئی از پولوفموس
(حدود ۱۵۹۷)
هانری ۱۷ شاه فرانسه
۱۶۱۰
روبنس
جزئی از شکار شیر
(۱۶۱۷)
آغاز جنگ
سی ساله
۱۶۱۸
جونز
تالار ضیافت
(۱۶۱۹)
فیلیپ III شاه اسپانیا
جیمز I شاه انگلستان
۱۶۰۳
دومنیکینو
(۱۶۴۱_۱۵۸۱)
۱۶۲۱
وان دایک
(۱۶۴۱_۱۵۹۹)
۱۶۲۵
رامیراند
(۶۹_۱۶۰۶)
گوارینی
کاخ کارینیانو (۹۲_۱۶۷۹)
پرو، لووو، لوبرن
جبههٔ شرقی لوور
(۷۰_۱۶۶۷)
۱۶۸۵
ویلیام و مری، انگلستان
آغاز حرکت به سوی حکومت پارلمانی
۱۶۸۹
۱۶۸۸
جیمز II
چارلز II شاه انگلستان
لوئی XIV شاه فرانسه
۱۷۰۰
پیدایش سبک روکوکو
رِن
کلیسای سنت‌پول
(۱۷۱۰_۱۶۷۵)
۱۷۱۵
واتو
۱۷۰۲
ریگولو
جزئی از لوئی XIV
(۱۷۰۱)
وثیرو
کاخ پلنهایم
(۲۴_۱۷۰۵)
ی. س. باخ (۱۷۵۰_۱۶۸۵)
جزئی از بی‌قید
(حدود ۱۷۱۶)
نخستین رونق و
رکود اقتصادی
۲۰_۱۷۱۹
۱۸۰۰
گروس
(۱۸۳۵_۱۷۷۱)
قتل مارا
۱۷۹۳
سقوط روبسپیر
۱۷۹۴
داوید
(۱۸۲۵_۱۷۴۸)
تشکیل نخستین جمهوری فرانسه
۱۷۹۲
۱۷۸۹
آغاز انقلاب فرانسه
کینزبارو
جزئی از خانم ریچارد
برینزلی شریدن (حدود ۱۷۸۵)
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

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.

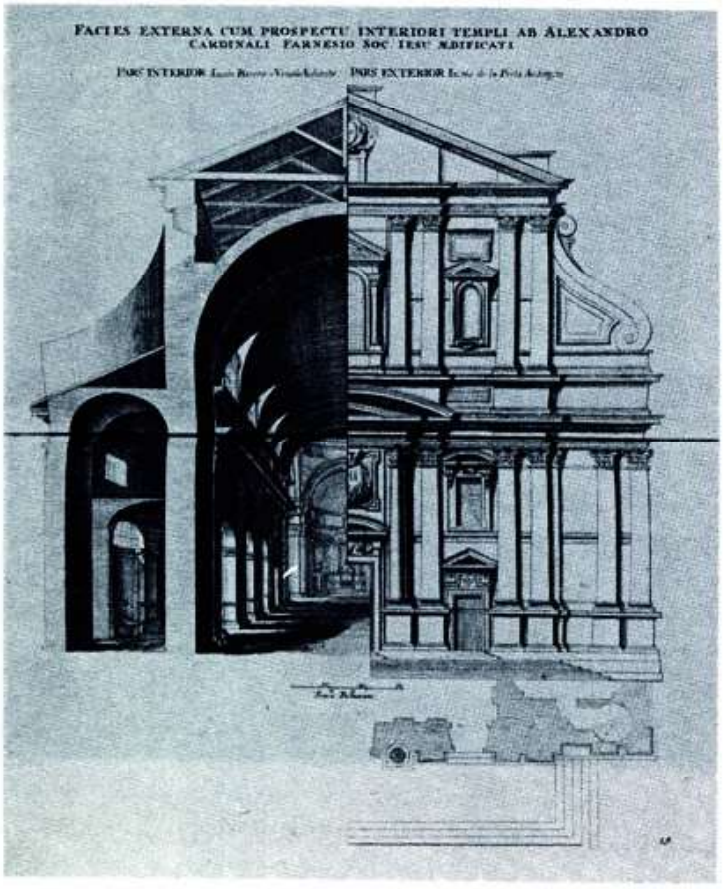
سدهٔ هفدهم

ایتالیا

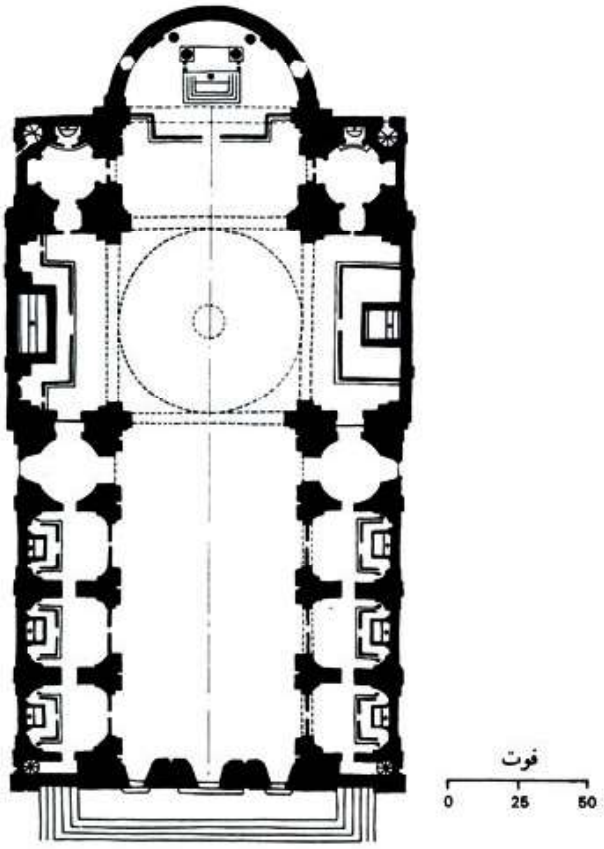
عصر باروك را با عصر واکنش کاتولیکی در برابر پیشرفت آئین پروتستان یکی دانسته‌اند. هنر باروك با آنکه از لحاظ زمانی و مکانی از ایتالیای سدهٔ هفدهم به مراتب فراتر می‌رود، و با آنکه به هیچوجه بازتاب صرف تحولات مذهبی نیست، تردید نمی‌توان داشت که شهر رم در دورهٔ حکومت پاپها زادگاهش بوده است. در فاصلهٔ دورهٔ پاپی **پاولوس III** (از خانـدان فارنزه) از **۱۵۳۴** تا **۱۵۴۹** و دورهٔ پاپی **سیکستوس V** (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 V 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 V** (از خانـدان بورگزه)، **اوربانـوس VIII** (باربرینـی)، **اینوکنتـوس X** (پامفیلی)، و **آلکساندر VII** (کیجی) ــ حامیان برنینی و بورمینی 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، ایـن 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



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.

۶۰۵ منظرهٔ هوائی کلیسای سان پیترو، رم.

۶۰۶ کارلو مادرنو، کلیسای سانتاسوزانا، رم، ۱۵۹۷ـ۱۶۰۳.

آمریکای لاتین، تکرار می‌شود. البته این نما تماماً تازگی ندارد؛ سابقهٔ اتصال طبقات بالا و پائین به کمك دیوارهای پشت‌بند توماری، به کلیسای **سانتاماریا نوولا** (تصویر ۴۹۱) اثر لئونه باتیستا آلبرتی بازمی‌گردد، و نمونهٔ سنتوری کلاسیك آن نیز در آثار آلبرتی و پالادیو دیده شده است؛ ستونهای مزدوج متصل به بدنهٔ آن نیز 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 پرشکوه کلیساهای متعدد رم به سبك باروك، دگروارههایی از همین طرح بنیادی خواهند شد. نقشهٔ ساختمانی کلیسا (تصویر 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 جانبی 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 است. باز شدن ساختمان کلیسا به محوطهٔ یك تالار بزرگ، عرصه‌ای همچون یك میدان برای حرکت گروههایی فراهم می‌آورد که ظاهراً می‌خواهند وظایف دینی را با مراسم اجتماعی درآمیزند.

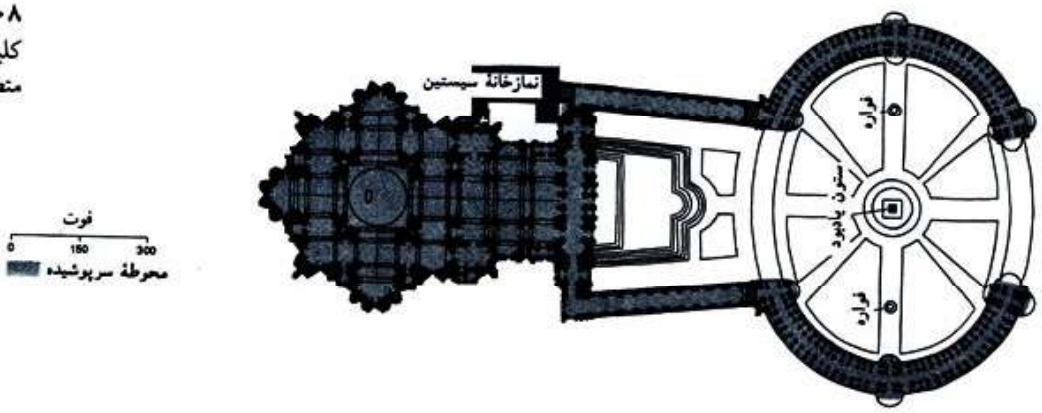
بزرگترین طرح باروك در رم، تکمیل **کلیسای سان پیترو** (تصویر ۶۰۵) بود. نقشهٔ متراکم در مرکز، آن چنانکه برامانته و میکلانژ تهیه کرده بودند، با رضایت خاطر روحانیان سدهٔ هفدهم روبه‌رو نشد، چون می‌گفتند تهیه‌کنندگانش از دین رومی متأثر بوده‌اند، و آن را مناسب گنجاندن اجتماعات بزرگ آتی نمی‌دانستند. **کارلو مادرنو**

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

(۱۵۵۶ـ۱۶۲۹) 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** (۱۵۹۸ـ۱۶۸۰) 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.

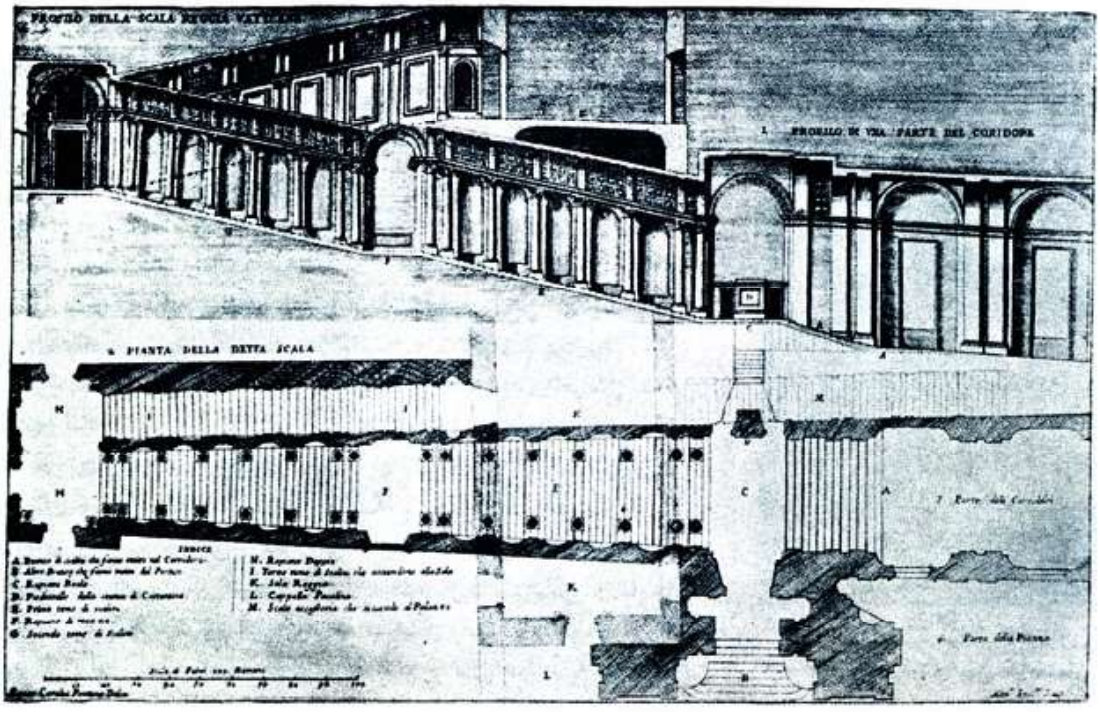
به بیان درست‌تر، نمادهای معماری و پیکرتراشی فضای داخل و خارج کلیسای سان پیترو نیز تابع همین موضوع پیروزی است. محور اصلی این مجموعه، که حرکتی رژه‌وار و رسمی را القا می‌کند، میدان مقابل کلیسا را می‌پیماید، به ستون یادبود وسط میدان برمی‌خورد و از سرعتش کاسته می‌شود، و سپس وارد صحنی می‌شود که مادرنو طراحی 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

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) منجلی 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

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



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 سال 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 تورنساروه، ۱۶۴۵ـ۱۶۵۲. سانتاماریا دلا ویتوریا، رم. نقاشی معلق به سقف هجدهم، موزهٔ دولی، 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

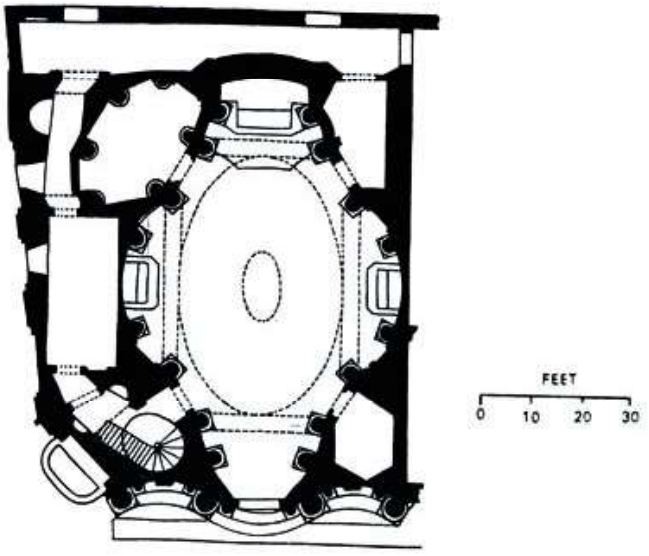
نقاشان ایتالیا در سدهٔ هفدهم، احتمالاً به استثنای **کاراوادجو** و تزئینگران بعدی، در ماجراجویی به پای معماران و پیکرتراشان نمی‌رسیدند. نقاشان دورهٔ رنسانس پیشرفته، سنتی را برای ایشان به ارث گذاشته بودند که از اعتباری به عظمت هنر کلاسیك روزگار باستان برخوردار بود. هنرمندان اروپا، پس از سدهٔ شانزدهم، از 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

عبارت بودند از سبکهای رافائل، میکلانژ، و تیسین، به اضافهٔ یك جریان فرعیِ 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 نامیدش: سبکی که ظاهراً 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 طبیعت 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 هنر 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 میکلانژ، رافائل، وتیسین آشنا بوده و گذشته از اینها می‌توانسته است نقاشیهای عمق‌نمایانهٔ استادانه‌ای بکشد. موضوع اصلی نقاشیهای سقف تالار کاخ فارنزه عشقهای خدایان است. صحنه‌ها در قابهایی نقاشی شده‌اند که بیننده، پس از دیدنشان، گمان می‌کند به تابلوهایی می‌نگرد که در درون چهارچوبهای گچ‌بریِ 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 پیدا کرده‌اند 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

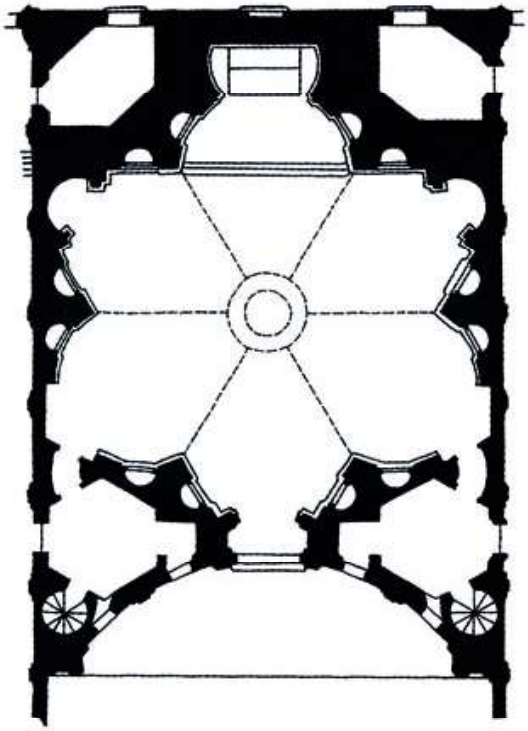
۶۱۵ فرانچسکو بورمینی، نمای کلیسای سان‌کارلو آله کواتـرو فونتانه، رم، ۱۶۶۵ـ۱۶۶۷.



۶۱۶ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان کارلو آله کواتـرو فونتانـه، ۱۶۳۸ـ۱۶۴۱.

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.

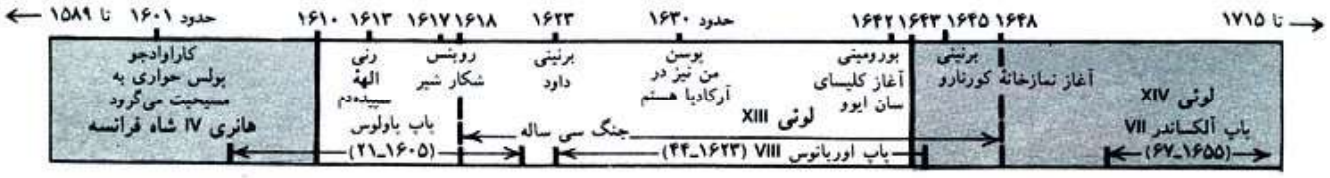


۶۱۸ نقشهٔ ساختمانی کلیسای سان ایوو.

۶۱۹ منظرهٔ داخل گنبد کلیسای سان ایوو.

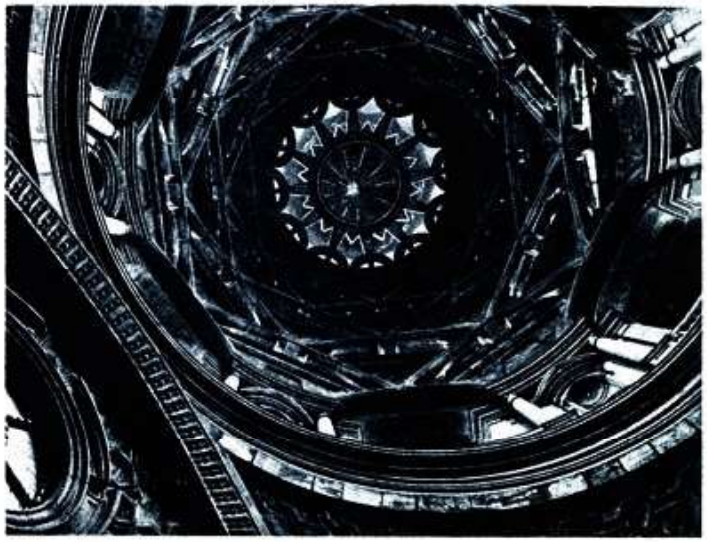
بولونیا پرورش یافت و در کارهایش، همچنان که از نقاشی سقفی **الههٔ سپیده‌دم** (تصویر ۶۲۴) پیداست، از رافائل الهام می‌گرفت. **اورورا** ــ الههٔ سپیده‌دم ــ ارابهٔ **آپولون** را هدایت می‌کند و در همان حال، الاهگان فصلهای سال، گرداگردش می‌رقصند. در برابر بیننده، حرکتی ملایم و شناگونه، همراه با برجسته‌نمایی 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 پیکرانه‌ای 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

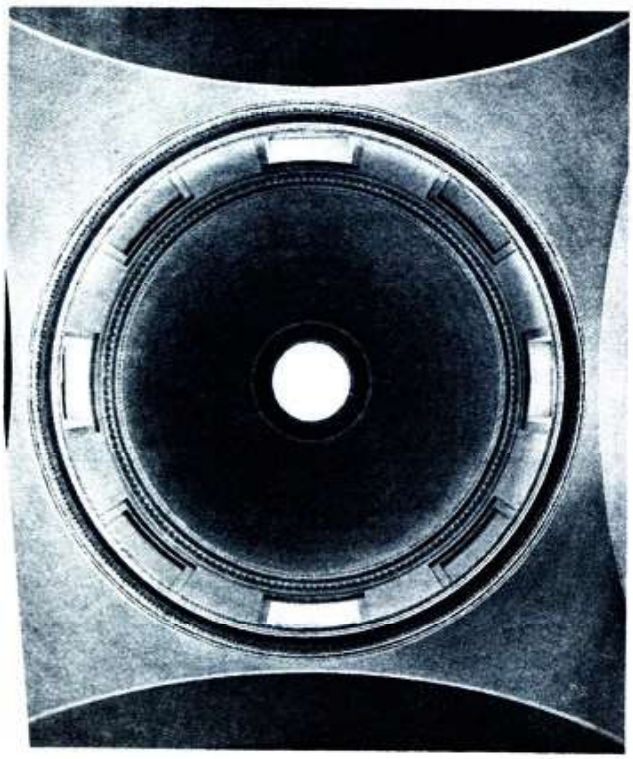


گرچه نقاشان آکادمی بولونیا قلباً مایل بودند تا سرحد امکان، مستقیماً از طبیعت تقلید کنند، معتقد بودند که هنرمندان دورهٔ رنسانس و روزگار باستان توانسته بودند بخش بزرگی از جوهر طبیعت را جذب کنند و هنرمندان با آماده شدن برای مطالعهٔ طبیعت، می‌بایست از آنها می‌آموختند. **میکلانجلو دِ مریزی** (۱۵۷۳ـ۱۶۱۰)، 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 ندانسته، آن را با سنتها و کار خودشان پیوند دادند.

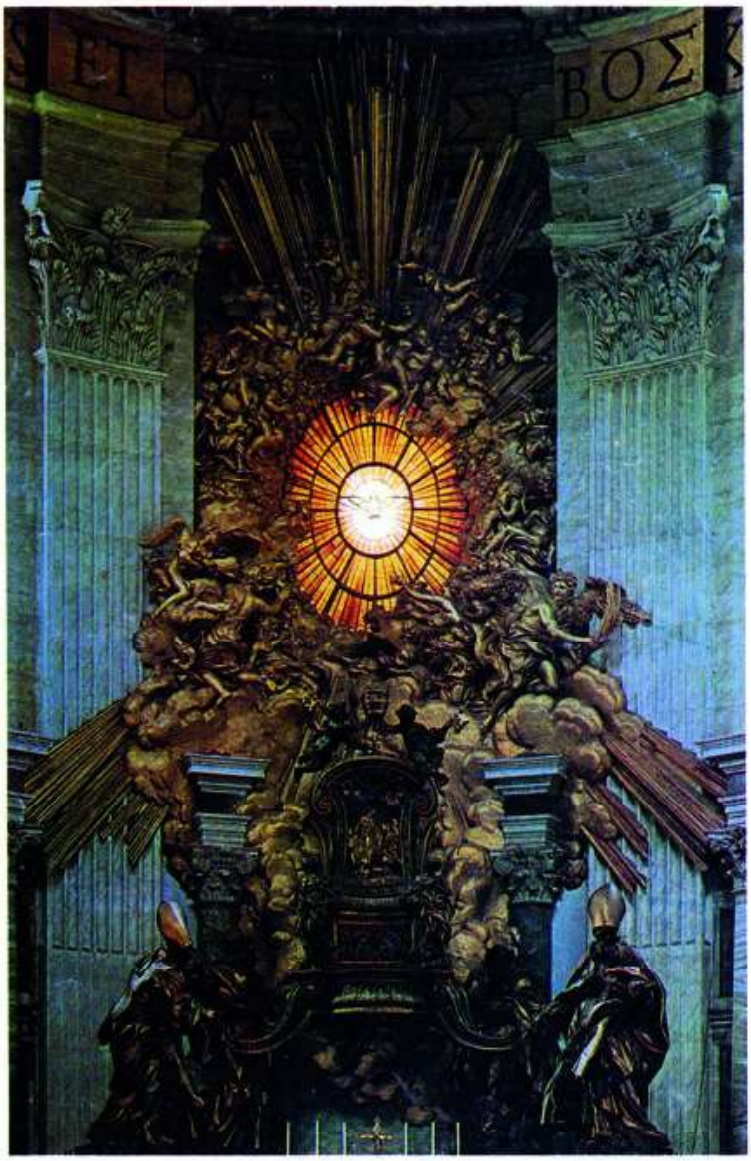
تابلوی **آخرین تناول عشای ربانی توسط قدیس هیرونیموس** (تصویر ۶۲۶) که توسط **دومنیکینو** (۱۵۸۱ـ۱۶۴۱)، یکی دیگر از پیروان آکادمی بولونیا نقاشی شد، چنان بیانگر روحیات باروك، جنبش ضد اصلاح دینی و آرمانهای آن است که به سختی می‌توان قرینه‌ای به عنوان سندی از آن روزگار برایش پیدا کرد. قدیس هیرونیموس در یك سرسرای 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 توسط 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، علاق 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 پوتـ** (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 برادران 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.

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.

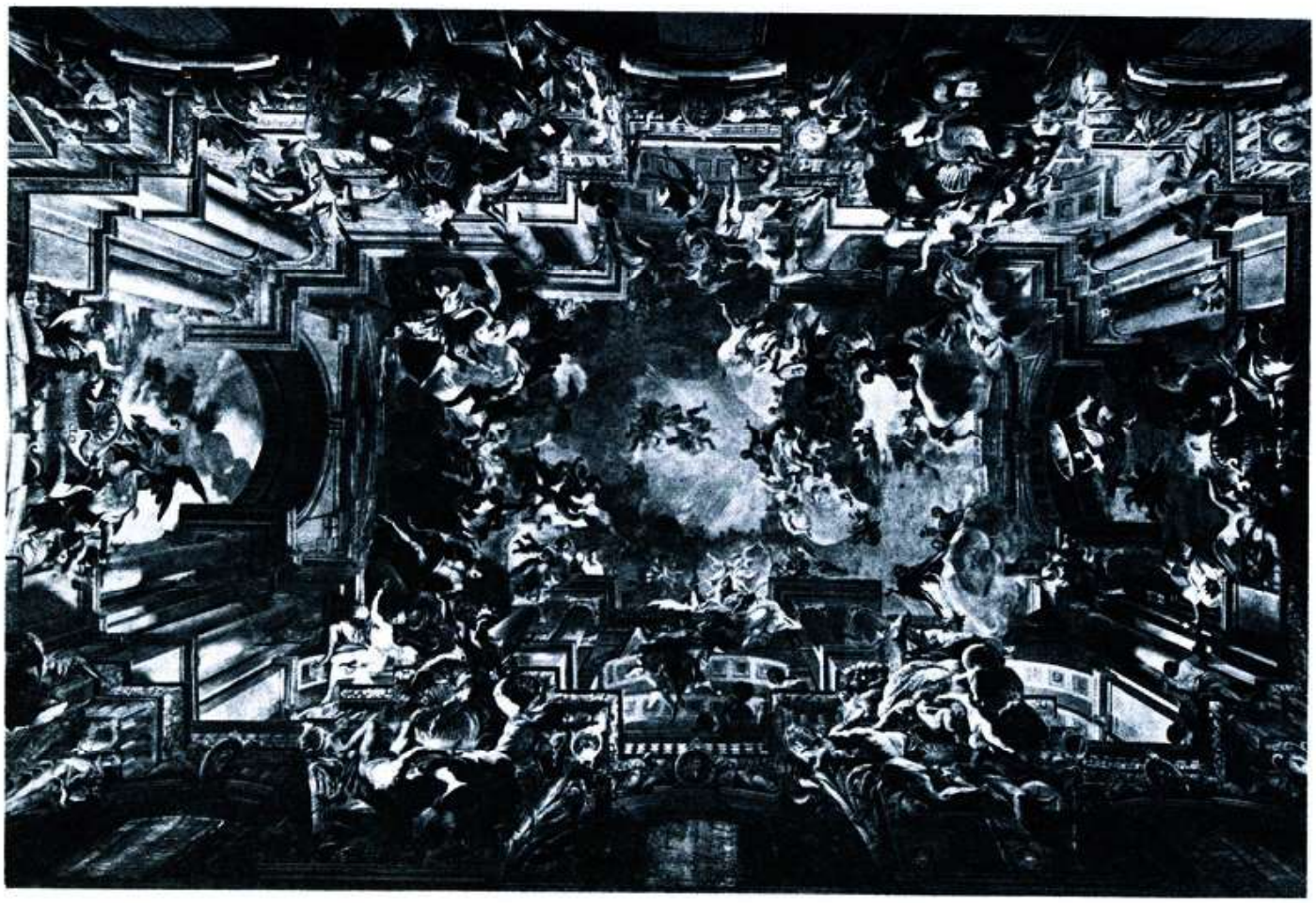
گستردگی فضای نمایشی هنر باروك نه فقط با حرکت به سوی خط نامتناهی افقی بلکه با حرکت بر روی خط عمودی نیز بیان شده است. آسمان بیش از پیش در دسترس آدمی قرار گرفته است؛ نیوتن برای کشف قوانین اجرام آسمانی، به آسمان رخنه خواهد کرد. ابرهای آسمان دیگر کرسی یا تخت فرشتگان نیستند؛ در سدهٔ هفدهم، دانشمندان پی می‌برند 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

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



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** [طلیطله] 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.

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. ولاسکس 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.

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

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 روغن روی بوم، تقریباً ۲۷۰×۳۱۳ سانتی‌متر. 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 درجات 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 رنگی ۶۳). با مشاهدهٔ این‌گونه استحاله شکلهای یکپارچه و توپُر به احساسهایی 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 هیچ‌گونه 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 حیرت‌زده ایتالیائی دربارهٔ نقاشی 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 یگانه پسرش **فیلیپ II** سپرد. اقدامات سرکوبگرانهٔ فیلیپ علیه پروتستانها به گسستن روابط ایالات شمالی از اسپانیا و تأسیس **جمهوری هلند** با حاکمیت **خاندان اورانژ** انجامید. ایالات جنوبی همچنان از اسپانیا تبعیت کردند و مذهب رسمی‌شان همان مذهب 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، موضوعات و سبکهای خویش را هماهنگ با دین اصلاح شدهٔ خویش و ساخت جدید

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 ا** 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 زیركِ 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 شبیه‌سـازی از حرکت و اِعمـال 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 ترکیب‌بنـدی فوق‌العـاده پویـا 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 زمینه‌هـای دارای رنگ سیـر و متضـاد تشکیـل می‌شـود ــ اندامهـای لطیف و شفـاف دختـران، پوســت آفتاب‌سوختـهٔ مردان درشت‌اندام، دیبت 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.

اهمیـت تابلوهـای روبنس با مضمـون صحنه‌هــای 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 می‌بـرد. 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. ایـن زدوخـورد و فرود آوردن نیزه‌هـا و شمشیرهـا، پیش‌رفتنها و عقــب کشیدنهای دیوانه‌وار، تقـریباً توصیفـی از کشاکشهـای مقیّـد سبـك شیوه‌گزینی است که فوران کرده و به صورت تلاش افراطی در هنر باروك متجلی شده است.

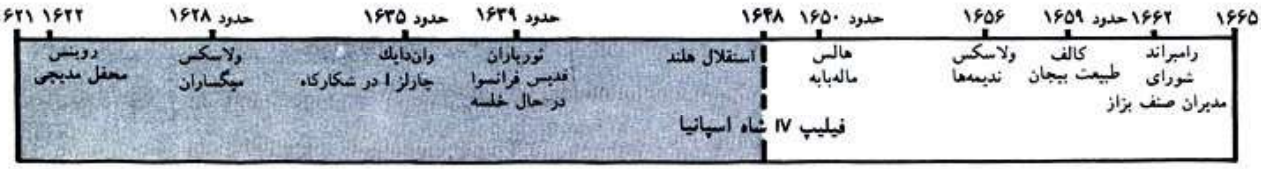
روبنس از صمیم قلب در اشتیاق هنرمندان باروك به نمـایش شکوه و عظمت، مخصوصاً شکوه و عظمت خاندانهای سلطنتی ــ که خود او نیز در میان‌شان چشم به جهان گشوده بود و اعتقادی قلبی به ایشان داشت ــ سهیم بود. دوران باروك شاهد نمایشها و جشنهای پرشکوه بی‌پایانی بود که به هنگام جابه‌جایی شاهان بزرگ یا کوچك برپا می‌شدند. 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 سان‌پیتـرو را به یك بنـای یادبـود همیشگی برای بزرگداشت قدرت پاپها تبدیل کردند. ماری دومدیسی به روبنس مـأموریت داد تا یك رشته تابلو در جاودان‌سازی و تجلیل از زندگی وی و شوهر فقیدش **هانری ۱۷ نخستین شاه خاندان بوربون** بکشد. پیشطرحِ رنگی کوچکی از این مجموعهٔ بزرگ را که **پیاده شدن ماری دومدیسی ملکه فرانسه در مارسی** نام دارد، (تصویـر 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 استوارت** 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.[2]

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

فرود می‌آیند، جهنم نیز ارتقاء درجه می‌یابد و به چهره‌ای آشنا در جمع شکلهای انسانی تبدیل می‌شود؛ تمام عرصه‌ها تدریجاً به یکدیگر 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 لحظه‌ای که باید شنیده شود، ضبط می‌کند. این گزارش آنی، دستاوردی الهام گرفته از شیوهٔ سنجیده و تقریباً ایستای کاراوادجو است. هیچ نقاشی، حتی از جمع امپرسیونیستها، به اندازهٔ هالس خواستار به نمایش درآوردن چهرهٔ 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 هلندی، موضوعات کارشان را همچون 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 یقه‌های چین‌دار، 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 هیچ طرح تدارکاتی بر روی پردهٔ مزبور نمی‌توان یافت. 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 اثر احساس همگانی خطر پدید می‌آید، ملازمت دارد.

با آغاز فعالیت هنری فرانس هالس، رئالیسمِ باروك توجه خویش را چنان صمیمانه بر موضوع انسان معطوف 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 درجهٔ نخست، یك چهرهٔ همگانی است؛ از این لحاظ، هالس پیوند خود را با سنت چهره‌نگاری رسمی که از سدهٔ پانزدهم آغاز می‌شود یکسره 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

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

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. رامبراند 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 رامبراند و وَلاسکس، جایش را به سیر تدریجی از روشنی به تاریکی می‌دهد و با آنکه 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 مربی، 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 شنیورها 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

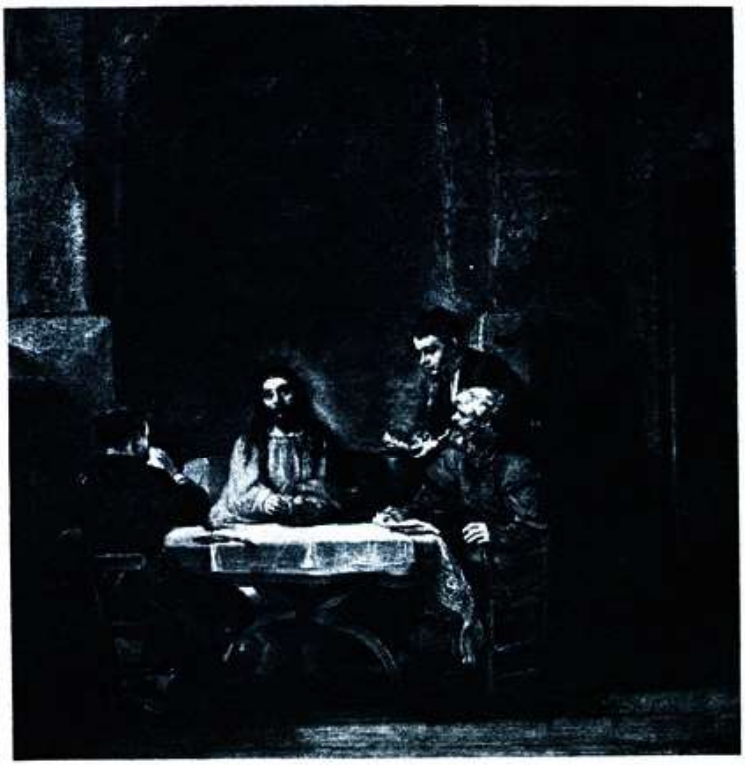
۶۳۹ رامبراند وان‌راین، شام در اماثوس، حدود ۱۶۲۸ـ۱۶۳۰. ۳۶×۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ ژاکمار ـ آندره، پاریس.

سوداگران را در لحظهٔ توقف لحظه‌ایش در برابر ما مجسم می‌کند؛ با اینحال، او تك‌تك 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.

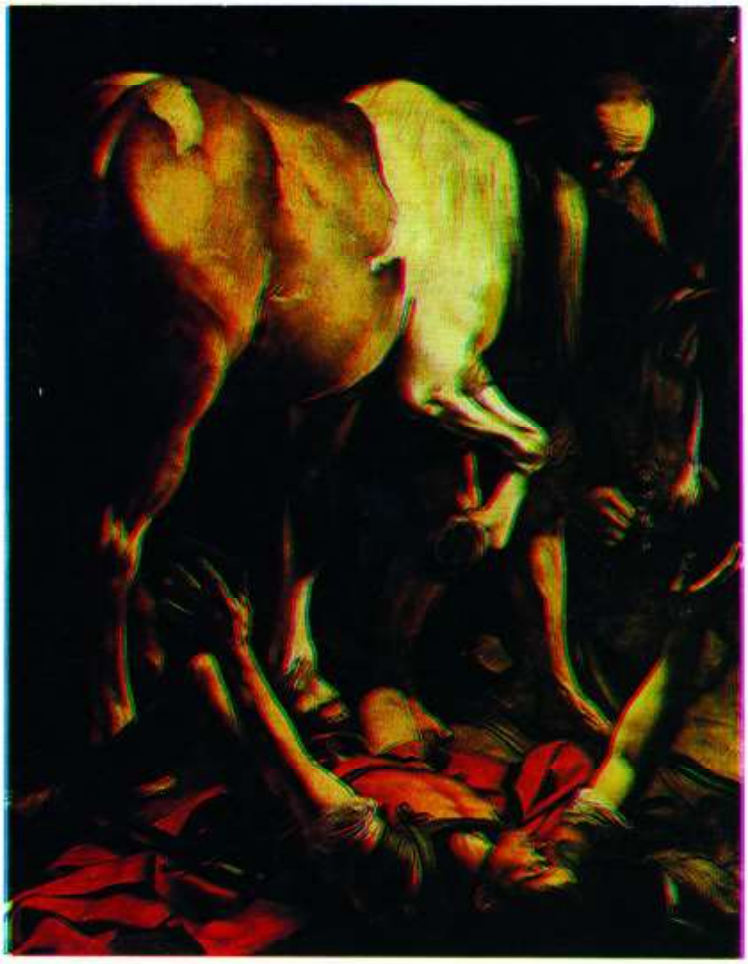
اگر رامبراند هیچگاه نقاشی نکرده بود باز به علت باسمه‌هایی که چاپ کرده بود هنرمندی نامدار می‌شد، همچنان که در دوران زندگی خود چنین بود. چاپ و فروش باسمه از منابع اصلی درآمدش بود و او غالباً در لوحهای فلزیش تجدیدنظر می‌کرد تا بتواند ویرایش یا نسخهٔ تازه‌ای از هر باسمه یا گراوور به بازار هنر برساند. تصویری 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



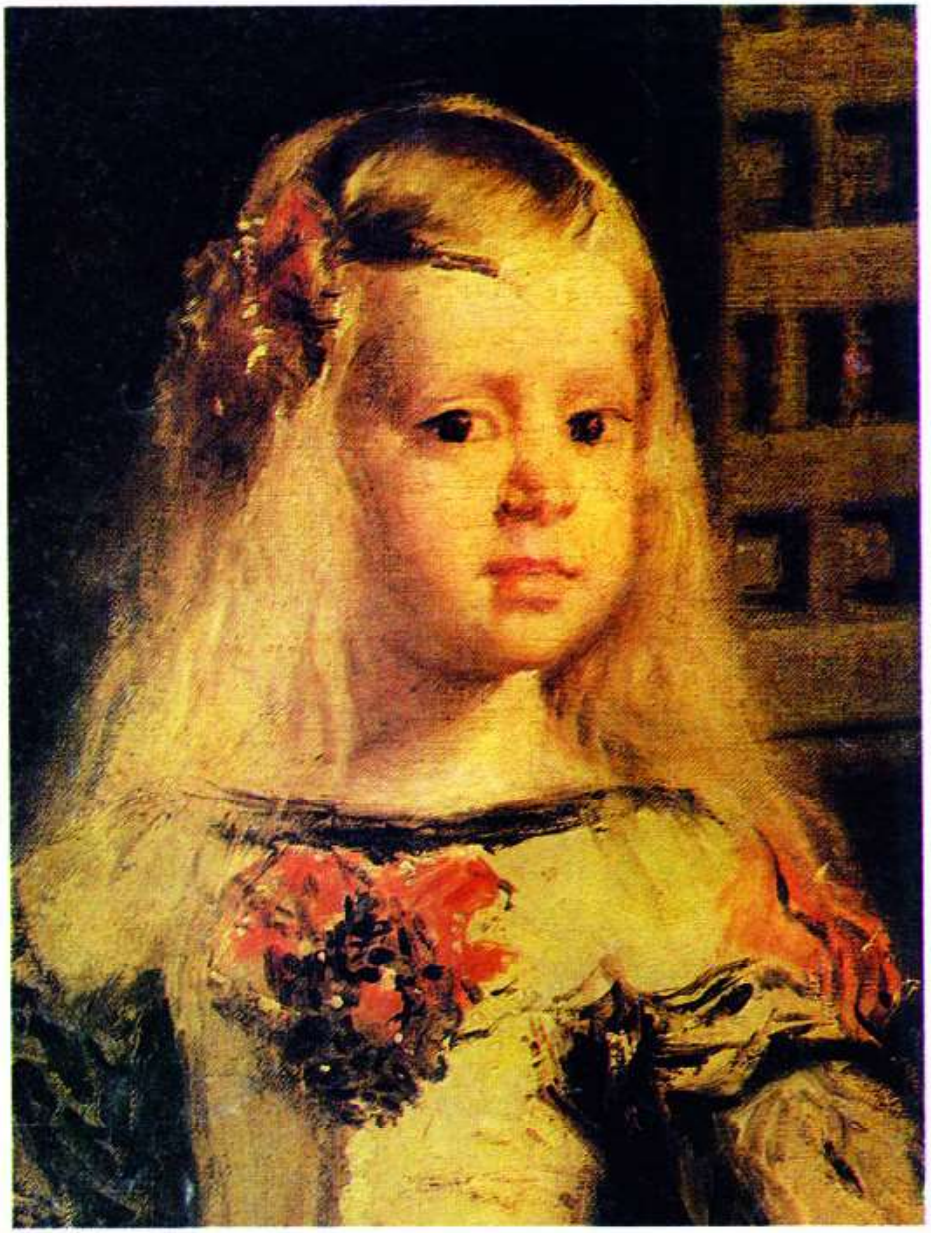
۶۴۰ رامبراند وان‌راین، شام در اماثوس، حدود ۱۶۴۸. تقریباً ۶۵×۶۷½ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

۶۴۱ رامبراند وان‌راین، بازگشت فرزند متلف، حدود ۱۶۶۵. تقریباً ۲۰۲×۲۶۰ سانتی‌متر.



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 سوءتفاهماتی 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 تنگ 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 مربی، 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).

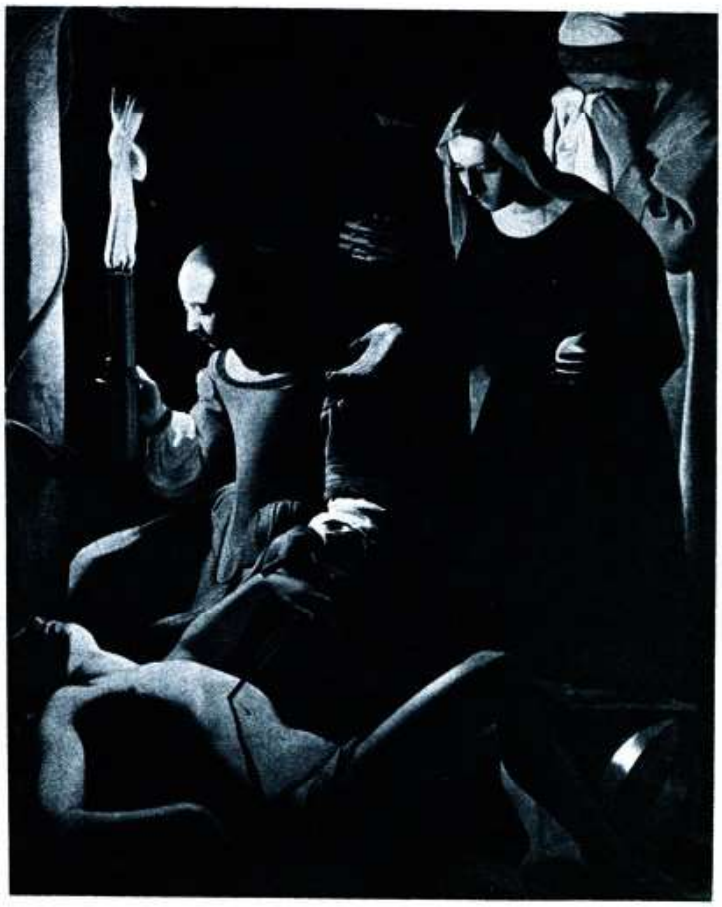
۶۴۴ رامبراند وان‌راین، **سه صلیب**، ۱۶۵۳. گراوور نسخهٔ چهارم، تقریباً ۴۵×۳۷٫۱ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

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 بی‌پایان 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 گُلِ 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 شمالی 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** (۱۵۹۴ـ۱۶۶۵) 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 وی 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 به‌درستی 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 هموارِی 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.

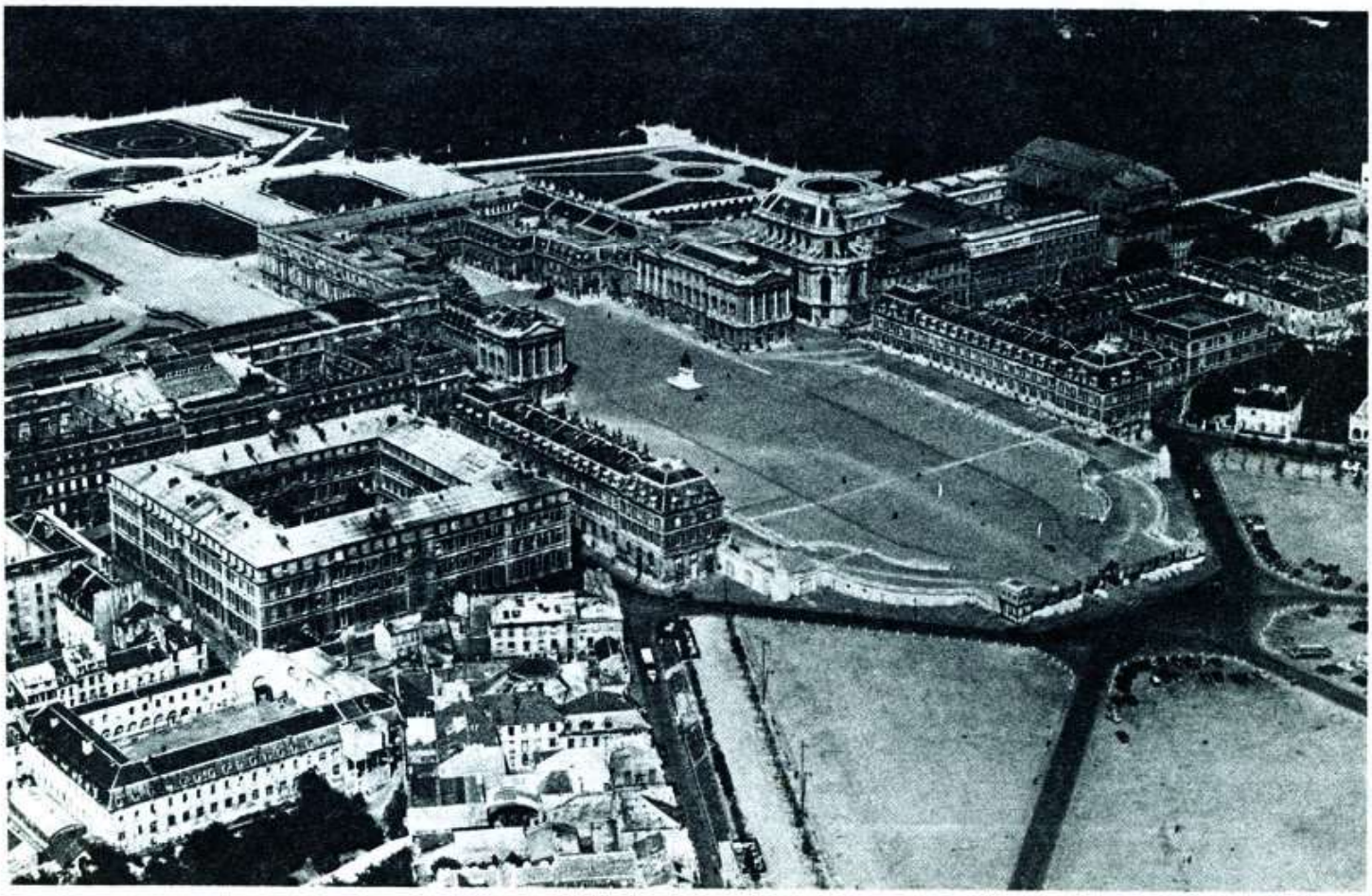
ساختمان مجموعهٔ لوور تازه آغاز شده بود که لوئی XIV تصمیم گرفت در یکی از شکارگاههای سلطنتی به نام ورسای ــ چند کیلومتری پاریس ــ کاخی عظیم برپا دارد. سپاه بزرگی از معماران، تزیینکاران، پیکرتراشان، نقاشان، و معماران فضای باز، به سرپرستی کلی یکی از شاگردان پیشین نیکولا پوسن به نام شارل لوبرن، مشاور هنری 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، لوئی لو وو، و شارل‌لو برن، جبههٔ شرقی لوور، پاریس، ۱۶۶۷ـ۱۶۷۰.

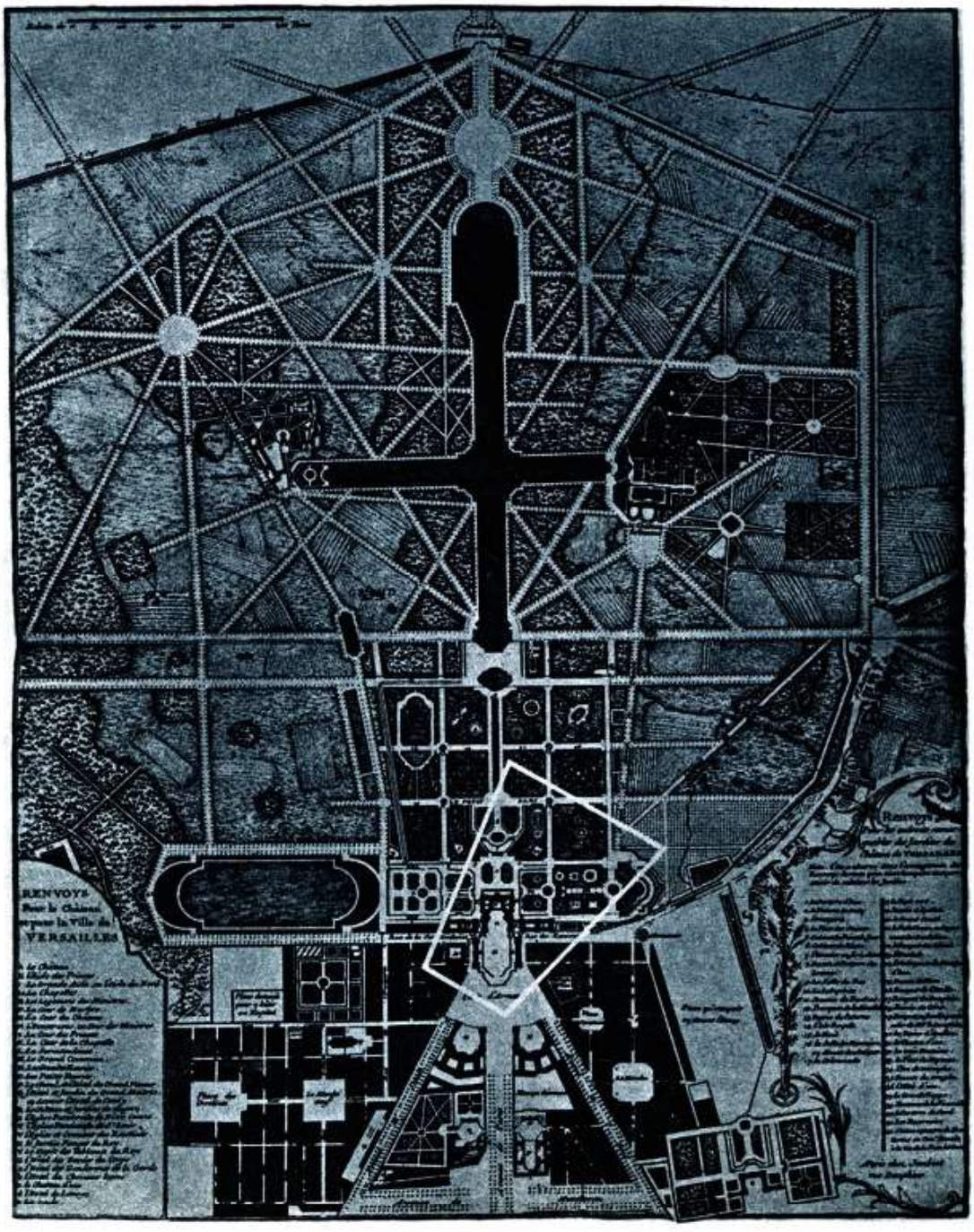
۶۵۴ کاخ ورسای و بخش کوچکی از پارك پیرامون آن. ذوذنقه سفیدِ پائین تصویر ۶۵۵، حدود این منطقه را نشان می‌دهد.



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 کوپیل** 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، پارک 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.) سبک 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. سبک 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.

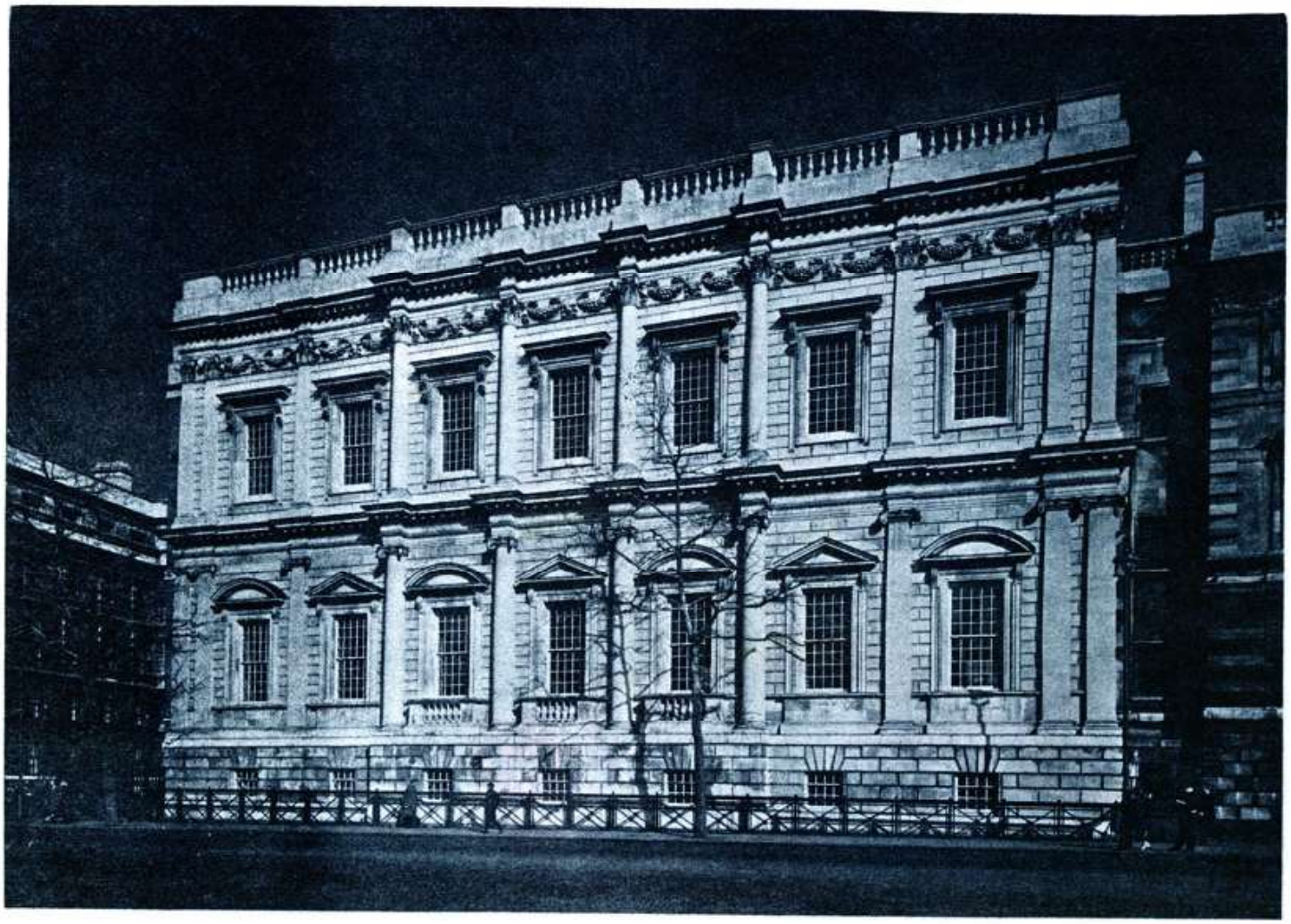
انگلستان

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.

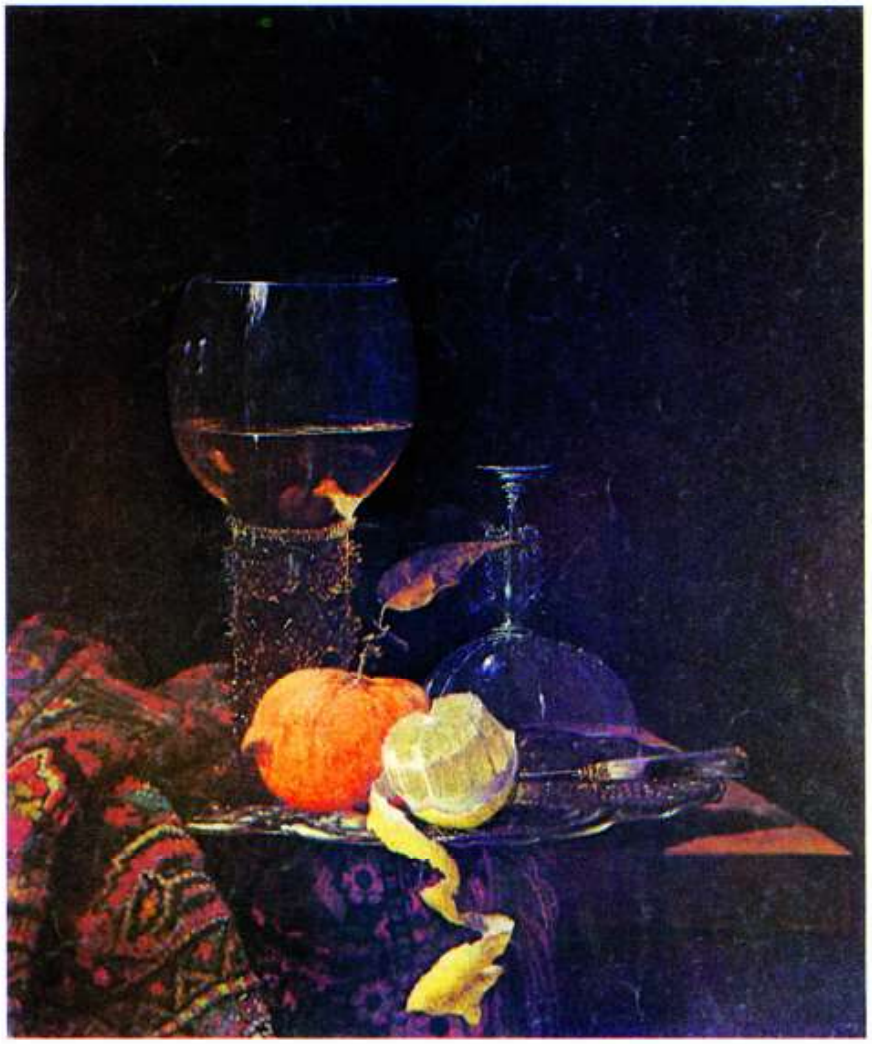
جهان سیاسی، شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. در این سده، امپراتوری دریایی بریتانیا که بر سر قارهٔ آمریکای شمالی و شبه قارهٔ هند با فرانسه کشمکش دارد، به قدرتی عظیم مبدل می‌شود. در مقابل امپراتوری لرزان و فرسودهٔ مقدس روم، دولت کوچك ولی تجاوزگر **پروس** سر برمی‌آورد و در اندك مدتی به یك قدرت مهم نظامی تبدیل 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 ۱۸۸×۲۷۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

۶۶۳ آنتوان واتو، **بی‌قید**، حدود ۱۷۱۶. تقریباً ۱۷/۵×۲۵ 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، نزدیک 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 کمیک کشیده شده است می‌گذرد. چهرهٔ فردی پادشاه بسیار بزرگ و چهرهٔ فردی دلقک بسیار کوچک است؛ یکی به سبک باروک و دیگری به سبک روکوکو است.

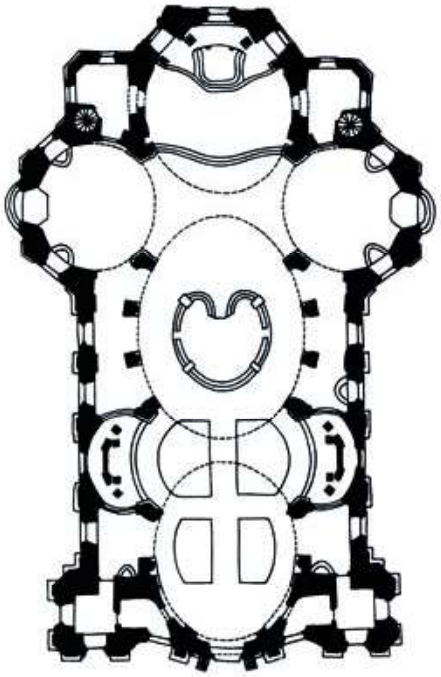
جلال و شکوه پرتلئلوِ عصر جدید، همراه با دوران نیابت سلطنت در پی مرگ لوئی XIV و سپس با آغاز سلطنت **لوئی XV**، با هماهنگی کاملی در هنر روکوکو بیان شده است. واژهٔ روکوکو [Rococo] از واژهٔ فرانسوی روکای [rocaille] به معنی «سنگ‌ریزه» گرفته شده است. این واژه مخصوصاً به سنگ‌ریزه‌ها و صدفهایی اطلاق می‌شود که 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 می‌خورد، 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

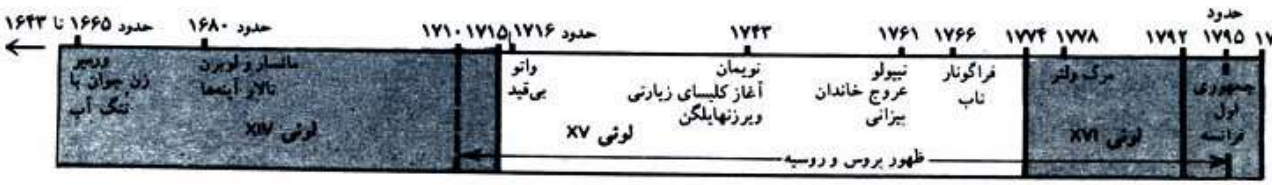
۶۶۸ جامباتیستا تیپولو، **عروج خاندان پیزانی**، ۱۷۶۱ـ۱۷۶۲. نقاشی سقفی در ویلا پیزانی، استرا.

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 ۱۶۵×۸۵ 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 بلکه یك پیکرتراش به نام **ژان آنتوان اودون (۱۷۴۱ـ۱۸۲۸)** بود. اودون در طی عمر طولانیش، این فرصت را داشت که برخی از مردان بزرگ زمانه را به عنوان موضوع کار خویش برگزیند: ولتر، روسو، فرانکلین، واشینگتن، جفرسن، لافایت. هنر او، بین روکوکوی شیوه‌گزینانه و نئوکلاسی‌سیسم شیوه‌گزینانهٔ دورهٔ ناپلئون واقع می‌شود. رئالیسم اودون، قوی و ادراکی است و در یك آن بر شخصیت اثر می‌گذارد و ظریفترین گوشهٔ آن را نیز تسخیر می‌کند. بزرگی موضوع تندیس **کنت کالیوسترو** (تصویر ۶۷۲)، به شهرتش نمی‌رسید. کالیوسترو (نام عاریتی **جوزپه بالسامو**)، یکی از مؤفقترین جادوگران و کیمیاگران تاریخ بود و در دربار لوئی XIV، جامعهٔ اروپائی (مخصوصاً زنان) را شیفتهٔ خویش کرد. اودون، این مدعی کشف حجرالفلاسفه و آگاه به اسرار خواب مغناطیسی و هیپنوتیسم را با لباس یقه‌باز و رومانتیك خانگی، در حالی مجسم کرده که چشمان درشت و بی‌گناهش را به آسمان دوخته است، گویی به پاکیزگی انگیزه‌های خویش و عشق و دلسوزیش به بشریت ساده‌لوح اعتراض دارد. تندیس کالیوسترو، همچون کتاب **تارتوف** اثر مولیر، ماهیت ریاکاری زاهدنمایانه را با دقت بی‌نظیری نشان می‌دهد.

در آثار یك نقاش جوان دیگر، که همزمان با زوال تدریجی سبك روکوکو 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 روکوکو به کلاسی‌سیسم سدهٔ نوزدهم را بی‌کم و کاست در آثارش بیان کرده است؛ سبك خود وی بین این دو قرار می‌گیرد، که گاهی عصر حساسیت نیز نامیده شده است. فرانسه ــ و اروپا ــ تقریباً یکشبه از پوچیها و تجمل‌گراییهای آلودهٔ روکوکو دست برداشت و جدی و اخلاق‌گرای ــ مخصوصاً «حساس» و «احساس‌دار» ــ یعنی **عاطفی** شد. روسو، یکی از متنفذترین نویسندگان عصر جدید، در برابر آنچه که

۶۷۲ ژان آنتوان اودون، **کنت کالیوسترو** (جوزپه بالسامو)، ۱۷۷۱ـ۱۷۸۹. مرمر، بلندی، بدون پایه، تقریباً ۶۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن، بخش کولومبیا (مجموعهٔ سمیونل ه. کرس).

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 اخلاقی 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،

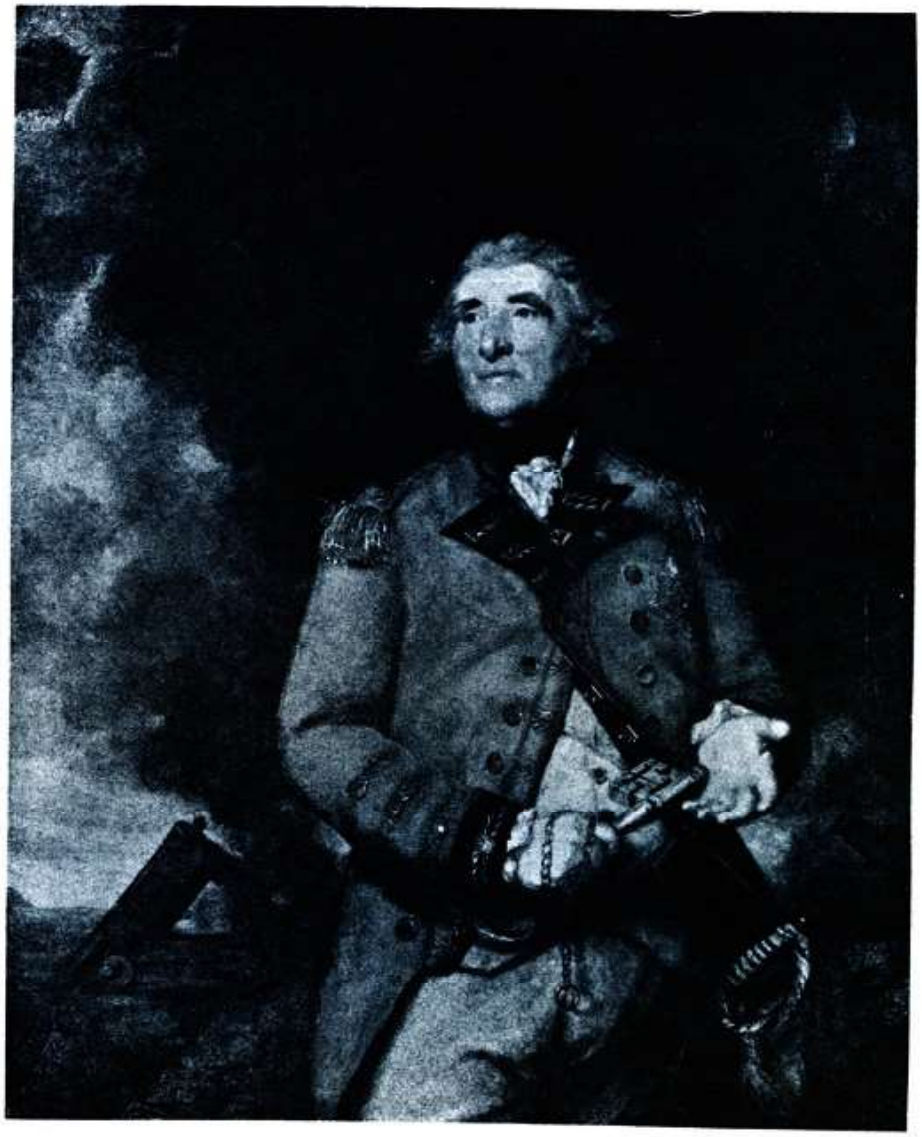
۶۷۶ تامس گینزبارو، بانو گراهام شریف، ۱۷۷۵. تقریباً ۲۳۵×۱۵۲ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی اسکاتلند، ادنبورگ.

اندیشه‌هایم را به... نقاشی و گراوورسازی از موضوعات جدید اخلاقی معطوف کردم... کوشیده‌ام در تجسم موضوعات آثارم همچون یك نمایشنامه‌نویس عمل کنم؛ تابلو، صحنهٔ کار من و زنان 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 می‌سازد. در تابلوئی چون **صحنهٔ صبحانه‌خوران** (تصویر ۶۷۵) از مجموعهٔ روایتی **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 شده‌اند. اشراف‌زادهٔ جوان کلاهش را در حضور همسرش 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، مردانه 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 بالاتنه روی نمای بخاری، به ریشخند گرفته است. به جزییات بیشتر نیز 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 انگلیسی در سدهٔ هیجدهم، یعنی در نخستین روزهای شکل‌گیری امپراتوری انگلیس، نه فقط به ایجاد تقاضا برای ساختمانهای زیبا بلکه برای چهره‌های زیبای فردی نیز انجامید. سنت **وان‌دایك**، همچنان رونق داشت و یکبار دیگر، گروه بزرگی از نقاشان به پیروی از آن روی آوردند ولی سرانجام تغییراتی در آن وارد کردند تا با ذوق انسان عصر جدید سازگار شود. **تامس گینز 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، پُردوزی 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.

سیر 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 جریان 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.

بخش چهارم

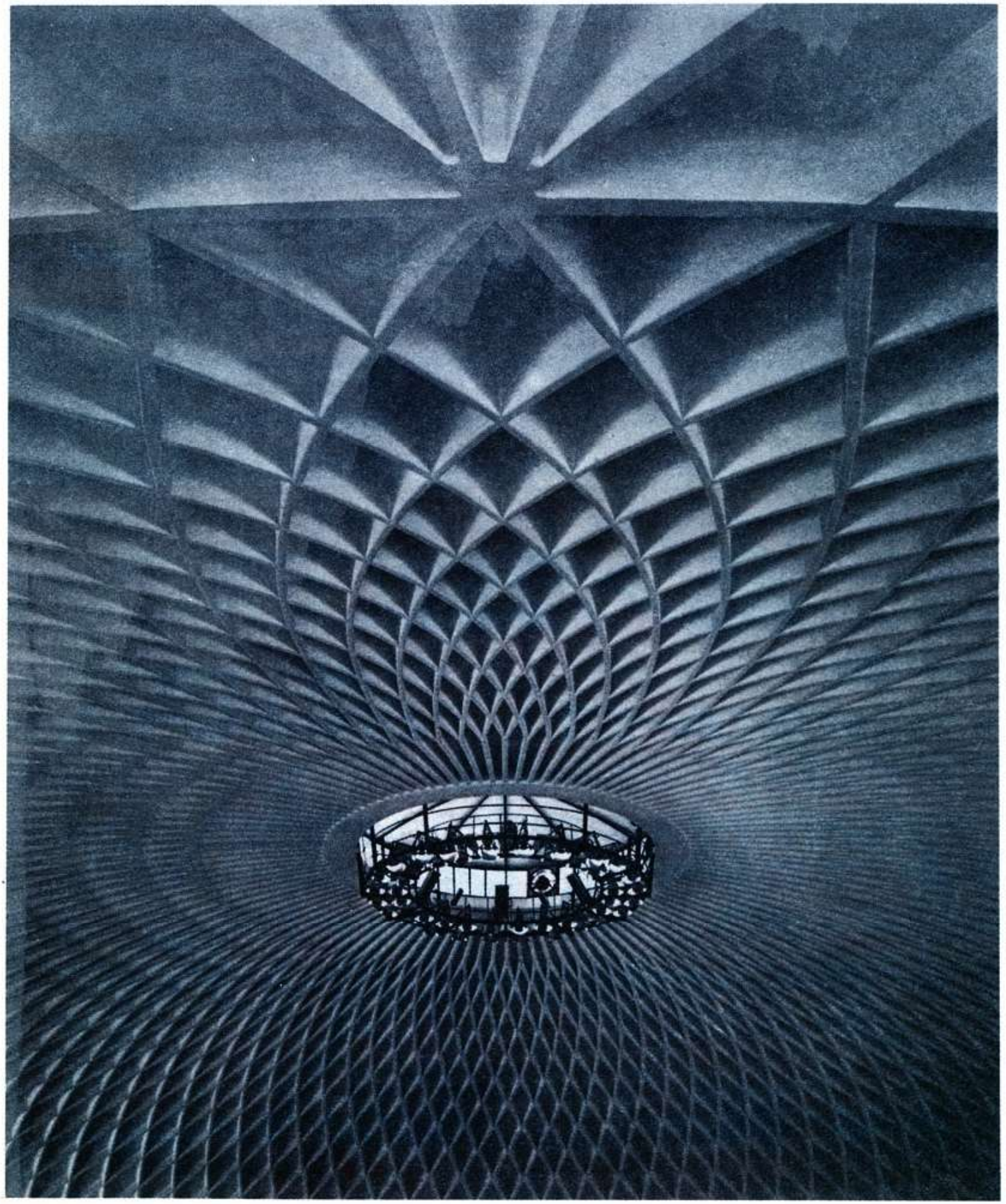
دنیای نوین

دوران ما یا «دوران نوین» به علت انقلابات بنیادینی که جهان را از پایه دگرگون کردند ــ و همچنان دگرگون می‌کنند ــ با گذشته تفاوت دارد. انقلاب صنعتی که آرام از راه رسید ولی سرنوشت‌سازترین انقلاب در تاریخ بشر بود، سرآغاز عصر ماشین به شمار می‌رود. اگر بخواهیم قرینه‌ای برای انقلاب صنعتی بیابیم باید هزاران سال در تاریخ تکامل اجتماعی بشر به عقب برگردیم و به پیدایش کشاورزی برسیم. زیرا بشر در طی دو سده، که از لحاظ تاریخی زمانی بسیار کوتاه است، دنیایی از ماشینهای گوناگون آفریده است که جای کار بدنی را می‌گیرند و بر قدرت بیکرانِ مغز وی می‌افزایند و با چنان سرعتی باعث تغییر و تحول در شرایطِ زندگی می‌شوند که ما به سختی ممکن است بتوانیم خودمان را با آن شرایط سازگار کنیم. دانش بشر، که از سپیده‌دم عصر دیرینه‌سنگی آغاز شده بود، در روزگار ما به هنگامهٔ ظهر خود رسیده است. تسلط بر طبیعت، اکنون همگانی و پایدار شده است؛ علم، معتبرترین سرچشمهٔ شناخت طبیعت شده است، و کاربست آن در عرصهٔ صنایع و فنون، فعالیت متمایزکننده یا همّت و هدف اجتماعات امروزی شده است.

همزمان با اوجگیری غلبهٔ علم و فن بر تصورات و نظرات کهنه دربارهٔ جهان مادی، انقلاب سیاسی نیز که در اواخر سدهٔ هیجدهم آغاز شده بود با حکومتهای مطلق کلیسا و شاهان درافتاد و هدفها و ارزشهای نوینی چون دموکراسی، ناسیونالیسم، و عدالت اجتماعی را پی افکند. انقلابات بعدی، سازمان اقتصادی و اجتماعی مناطق وسیعی از جهان را دگرگون کردند و سرزمینهایی که از دوران رنسانس به بعد به زیر سیطرهٔ استعماری اروپا رفته بودند با ندای شعارهای انقلابی این قاره به‌پا خاستند و با آن از در مخالفت درآمدند. بدین ترتیب، اروپائیان همزمان با تسخیر و استعمار سرزمینهای غیر اروپائی، ناآگاهانه، نه فقط مبادلهٔ کالا بلکه مبادلهٔ اندیشه و فرهنگ را نیز آغاز کردند. در سدهٔ بیستم، بسیاری از امپراتوریهای استعماری اروپا درهم ریختند و از عرصهٔ تاریخ ناپدید شدند، و ملتهای غیر اروپائی به عنوان رقبای ایشان به‌پا خاستند. چنین به نظر می‌رسد که روند مزبور از تمدنها دور می‌شود و به سوی تمدنی جهانی سیر می‌کند و در همان حال، ویژگیهای اختصاصاً اروپائی که در دوران رنسانس شکل گرفتند خصلت متمایزکنندهٔ خویش را از دست می‌دهند. در تمام بخشهای فرهنگ غربی، چهرهٔ اومانیستی انسان که در دوران رنسانس آفریده شده بود، تدریجاً آلوده و در پاره‌ای موارد محو می‌شود. در نظر امروزیان، آدمی از موضع فرمانفرمایی در دوران رنسانس به عنوان صاحب طبیعتی که خداوند برایش آفریده بود، به زیر آمده است. اکنون، با آنکه سیطرهٔ آدمی بر طبیعت از هر زمان دیگری بیشتر و پردامنه‌تر است، او را به یك اندازه در مقام ویرانگر و قربانی طبیعت و ارباب طبیعت می‌بینیم. در میان ملتهای غربی، مخصوصاً در میان جوانان، به ارزشها و نهادهای رسمی از هر سو حمله می‌شود. بسیاری از انسانها به دلیل بی‌اعتمادی و ترس از آنچه غرب آفریده است ــ شرّ بزرگی که بر خیر بزرگ می‌چربد ــ برای دست یافتن به تفسیرهای تازه و جایگزین دربارهٔ زندگی، به فرهنگهای غیر غربی روی می‌آورند. بسیاری از انسانهای اندیشمند، اسیر این فکر ناگوارند که می‌گوید روزگار سروریهای غرب به سر آمده است و تصورات و فرضهای بنیادین غرب دربارهٔ ارزشهای انسانی از اعتبار افتاده‌اند. اینان، همچون **آندره مالرو**، صداهایی را که در پی سقوط غرب برخاسته‌اند، به گوش خود می‌شنوند.

تحولات انقلابی دنیای نوین در تمام جبهه‌ها ــ علمی، فنی ـ صنعتی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی ــ در جهت روحیات مشخص‌کنندهٔ عصر ما حرکت می‌کنند: آمیخته‌ای از بی‌قراری، شیفتگی به ترقی و نوآوری، و تردید و آزمایش و ستیزه‌جویی بی‌پایان با قدرت. یقینیات کهن جای خود را به یقینیات نو، و اینها نیز جای خود را به یقینیات نوتر می‌دهند. به ندرت می‌توان ارزش، نظام، نهاد، یا قاعده‌ای سنتی یافت که در دنیای نوین، بی‌رحمانه مورد تحلیل انتقادی قرار نگرفته باشد. در همان حال، کشف و اختراع، که همواره با سرعتی بیشتر به پیش می‌روند، آنچه را که روزگاری ناممکن می‌نموده است ممکن و عملی ساخته‌اند؛ سخن بی‌معنی امروز، همچنان که **الفرد نورث وایتهد** گفته است، فردا ممکن است حقیقت از آب درآید. زوال درنگ‌ناپذیر اندیشه‌ها و امور، کیفیتی آزمایشی و موقتی به زندگی می‌دهد و آشفتگی را جزو ثابتِ الگوهای همواره متغیر آن می‌گرداند.

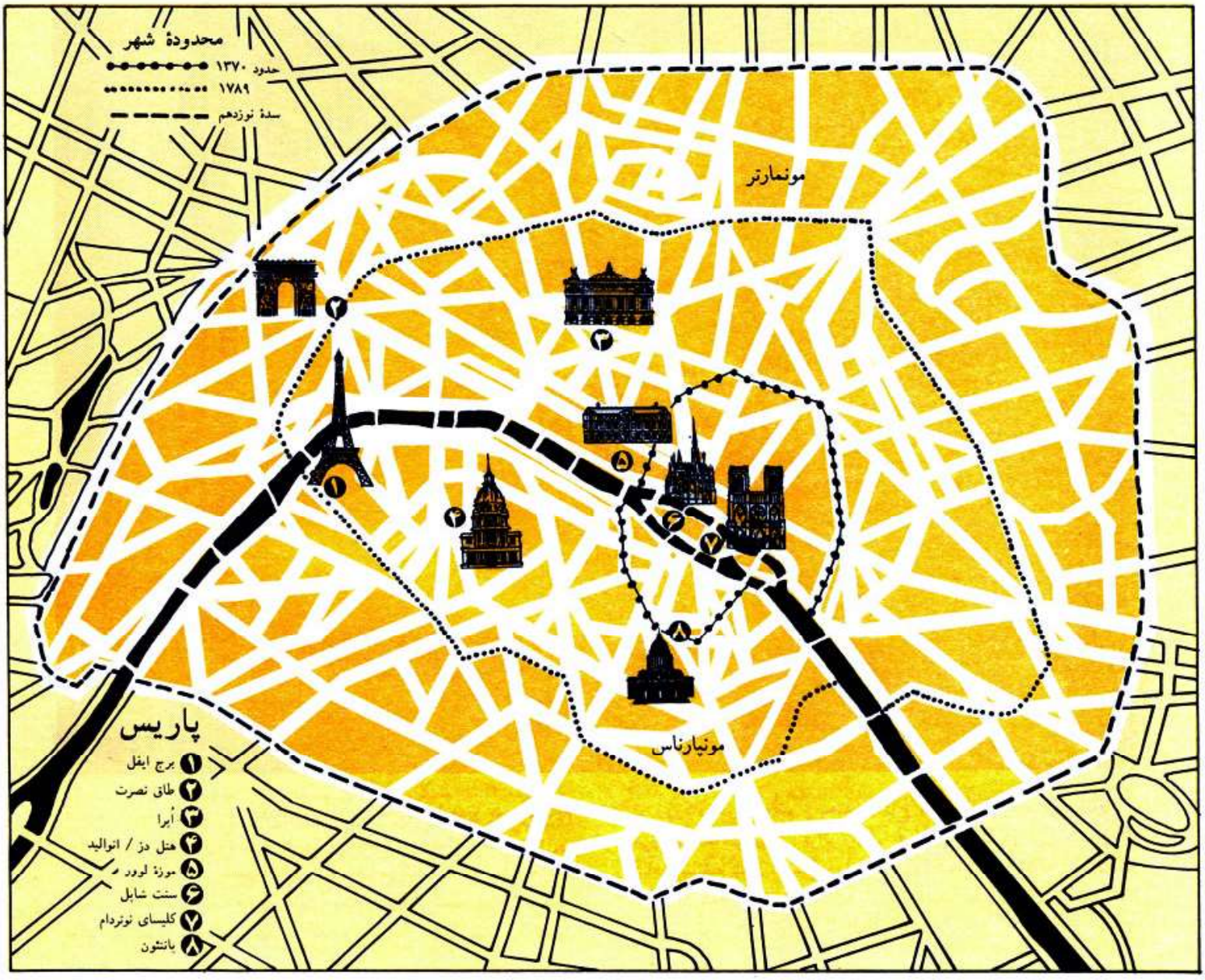
بنابراین جای چندان تردیدی نیست که هنر در این دوره، پیامد و آمیزه‌ای از «جنبشهای» ستیزنده‌ای باشد که هر یك در صدد تثبیت

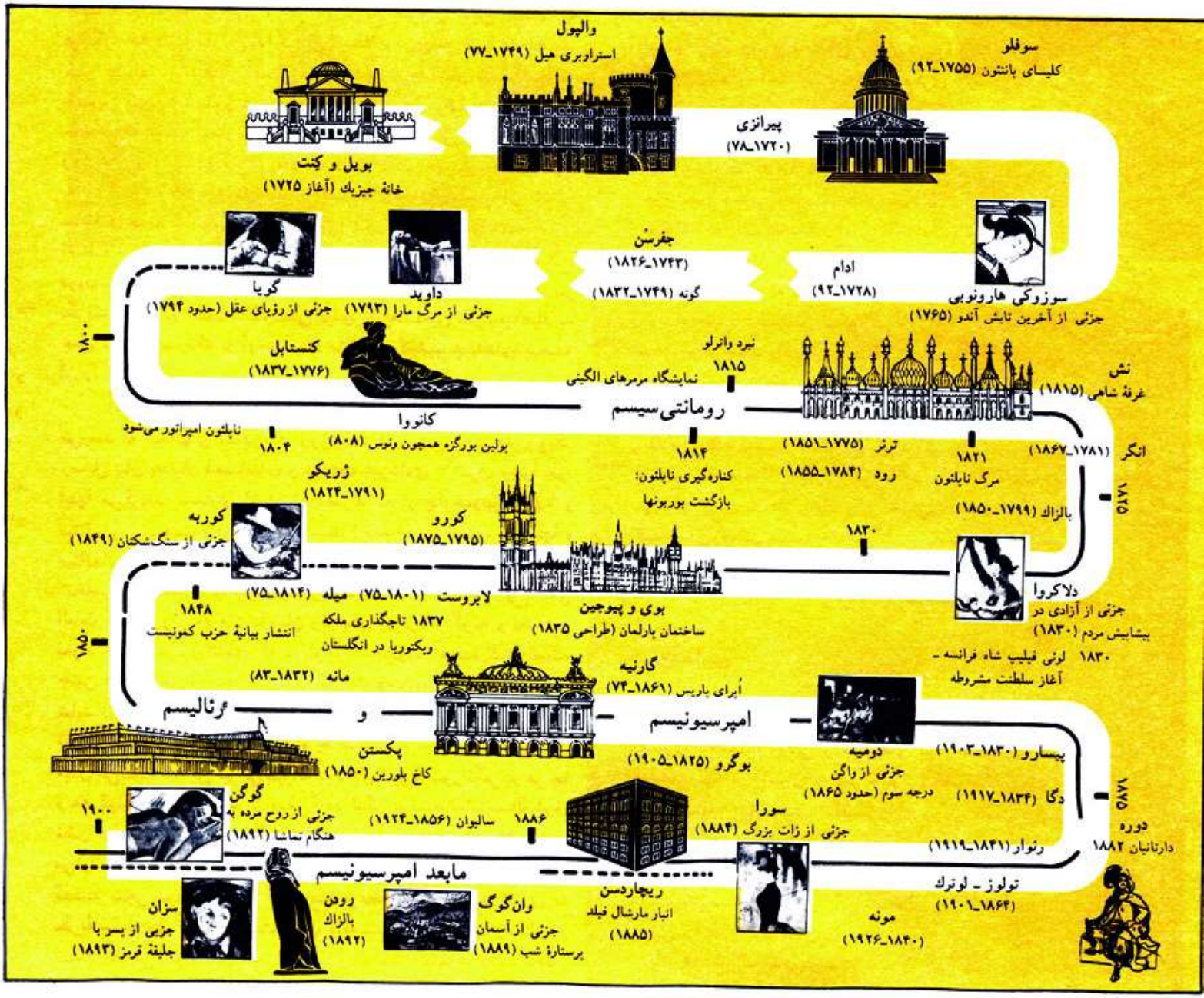


قدرت خویش است، هر یك ایده‌ئولوژی خاصی دارد، و هر یك تابع جابجایی در روند پرشتاب و حیرت‌آور تحولات سبکها است. ما این جنبشها را با عباراتی (ندرتاً دقیق) توصیف می‌کنیم که هدفشان تعریف مضمون، شکل، و نیت هنری آنها است: «رومانتی‌سیسم»، «رئالیسم»، «امپرسیونیسم»، و مانند اینها. در کلماتی از این دست، پندار یا تصور یك نظریه نهفته است؛ بدون تردید، اصول و مسائل جنبشهای مزبور، در روزگار خود، موضوع بحثهای داغ و همگانی بودند و سرانجام از مرزهای سیاسی و ملی فراتر رفتند. به همین علت، در مورد سده‌ای که شاهد ساخته شدن تمدنی جهانی است، شایسته است گفته شود که هنر نوین با همهٔ جنبشهای سازنده‌اش، همانند علم و فن و صنعت و سیاست نوین، می‌خواهد بین‌المللی شود.

فصل شانزدهم

سدهٔ نوزدهم




والپول
استراوبری هیل (۱۷۴۹ـ۷۷)
سوفلو
کلیسای پانتئون (۱۷۵۵ـ۹۲)
پیرانزی
(۱۷۲۰ـ۷۸)
بویل و کِنت
خانهٔ چیزیک (آغاز ۱۷۲۵)
جفرسُن
(۱۷۴۳ـ۱۸۲۶)
گوته (۱۷۴۹ـ۱۸۳۲)
ادام
(۱۷۲۸ـ۹۲)
سوزوکی هارونوبی
جزئی از آخرین تلاش آندو (۱۷۶۵)
گویا
جزئی از مرگ مارا (۱۷۹۳)
داوید
جزئی از رؤیای عقل (حدود ۱۷۹۴)
۱۸۰۰
کنستابل
(۱۷۷۶ـ۱۸۳۷)
نیرد واترلو
۱۸۱۵
نمایشگاه مرمرهای الگینی
رومانتی‌سیسم
نش
غرفهٔ شاهی (۱۸۱۵)
کانووا
ناپلئون امپراتور می‌شود
۱۸۰۴
پولین بورگزه همچون ونوس (۸۰۸)
۱۸۱۴
کناره‌گیری ناپلئون:
بازگشت بوربونها
ترنر (۱۷۷۵ـ۱۸۵۱)
رود (۱۷۸۴ـ۱۸۵۵)
۱۸۲۱
مرگ ناپلئون
انگر (۱۷۸۱ـ۱۸۶۷)
ژریکو
(۱۷۹۱ـ۱۸۲۴)
کوربه
جزئی از سنگ‌شکنان (۱۸۴۹)
کورو
(۱۷۹۵ـ۱۸۷۵)
۱۸۲۵
بالزاك (۱۷۹۹ـ۱۸۵۰)
۱۸۳۰
لاپروست (۱۸۰۱ـ۷۵)
میله (۱۸۱۴ـ۷۵)
۱۸۳۷ تاجگذاری ملکه ویکتوریا در انگلستان
۱۸۴۸
انتشار بیانیهٔ حزب کمونیست
مانه (۱۸۳۲ـ۸۳)
بوی و پیوجین
ساختمان پارلمان (طراحی ۱۸۳۵)
دلاکروا
جزئی از آزادی در پیشاپیش مردم (۱۸۳۰)
۱۸۳۰ لوئی فیلیپ شاه فرانسه ـ آغاز سلطنت مشروطه
۱۸۵۰
گارنیه
اُپرای پاریس (۱۸۶۱ـ۷۴)
رئالیسم
و
امپرسیونیسم
دومیه
جزئی از واگن درجه سوم (حدود ۱۸۶۵)
پیسارو (۱۸۳۰ـ۱۹۰۳)
دگا (۱۸۳۴ـ۱۹۱۷)
رنوار (۱۸۴۱ـ۱۹۱۹)
۱۸۷۵
دوره دارتانیان ۱۸۸۲
پکستن
کاخ بلورین (۱۸۵۰)
بوگرو (۱۸۲۵ـ۱۹۰۵)
تولوز ـ لوترك
(۱۸۶۴ـ۱۹۰۱)
۱۹۰۰
گوگن
جزئی از روح مرده به هنگام تماشا (۱۸۹۲)
سالیوان (۱۸۵۶ـ۱۹۲۴)
۱۸۸۶
سورا
جزئی از ژات بزرگ (۱۸۸۴)
مابعد امپرسیونیسم
مونه
(۱۸۴۰ـ۱۹۲۶)
ریچاردسن
انبار مارشال فیلد
(۱۸۸۵)
سزان
جزیی از پسر با جلیقهٔ قرمز (۱۸۹۳)
رودن
بالزاك
(۱۸۹۲)
وان‌گوگ
جزئی از آسمان پرستارهٔ شب (۱۸۸۹)

لوحهٔ رنگی ۶۹. آنتوان واتو، **سفر زیارتی به جزیرهٔ الههٔ عشق**، ۱۷۱۷ـ۱۷۱۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۲۸ × ۱۹۴ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۷۰. ژان فرانسوا گونار، **تاب**، حدود ۱۷۶۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۸۸ × ۸۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ والاس، لندن.

لوحهٔ رنگی ۷۱. تامس گینز بارو، **خانم ریچارد برینزلی شریدن**، حدود ۱۷۸۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۰ × ۲۱۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن، بخش کولومبیا (مجموعهٔ اندرومیلون).

لوحهٔ رنگی ۷۲. رابرت ادام. اتاق پذیرایی اتروسک‌ها، اوسترلی پارک هاوس، میدلسکس، انگلستان. آغاز بنا در ۱۷۶۱.

سبکهایی که در نزد ما با عنوان رومانتی‌سیسم مشخص می‌شوند ــ زیرا دیگر سخن از یك سبك تنها نیست ــ تقریباً در فاصلهٔ سالهای ۱۷۵۰ و ۱۸۵۰ طلوع و غروب کردند، ولی حقیقت آن است که هر چه «رومانتیك» بود تا به امروز دوام آورده است. «رومانتی‌سیسم» اصطلاحی تقریباً بی‌چون و چرا در تاریخ هنرهای نوین است، که هیچگونه قدرت یا کارایی ندارد. این اصطلاح در اواخر سدهٔ هیجدهم در میان عده‌ای از منتقدان آلمانی مطرح شد که هدفشان متمایز ساختن خصایل «نوین» یا مدرن از خصایل «کلاسیك» در عرصهٔ هنرها بود؛ این خصایل در عرصهٔ پیکار ذوقها در سدهٔ هیجدهم، از نو در برابر باروك و روکوکو بروز کرده بودند. «رومانس» که با داشتن قهرمانی احساساتی، به یك اندازه شامل داستان بلند و افسانه‌های حاوی ماجراهای خیالی سده‌های میانه به زبانهای «رومانس» [= رومیائی] می‌شود، هیچگاه با اصطلاحِ وسیعتر «رومانتیك» جور درنیامده است و اصطلاح «رومانتیك» نیز هیچگاه آنچه را که ما ظاهراً از آن می‌فهمیم دربر نگرفته است. در اینجا ما کوششی برای تعریف دقیق هنر رومانتیك به عمل نمی‌آوریم بلکه با آوردن چند مثال، می‌کوشیم جنبه‌های پیچیدهٔ آن را نشان دهیم.

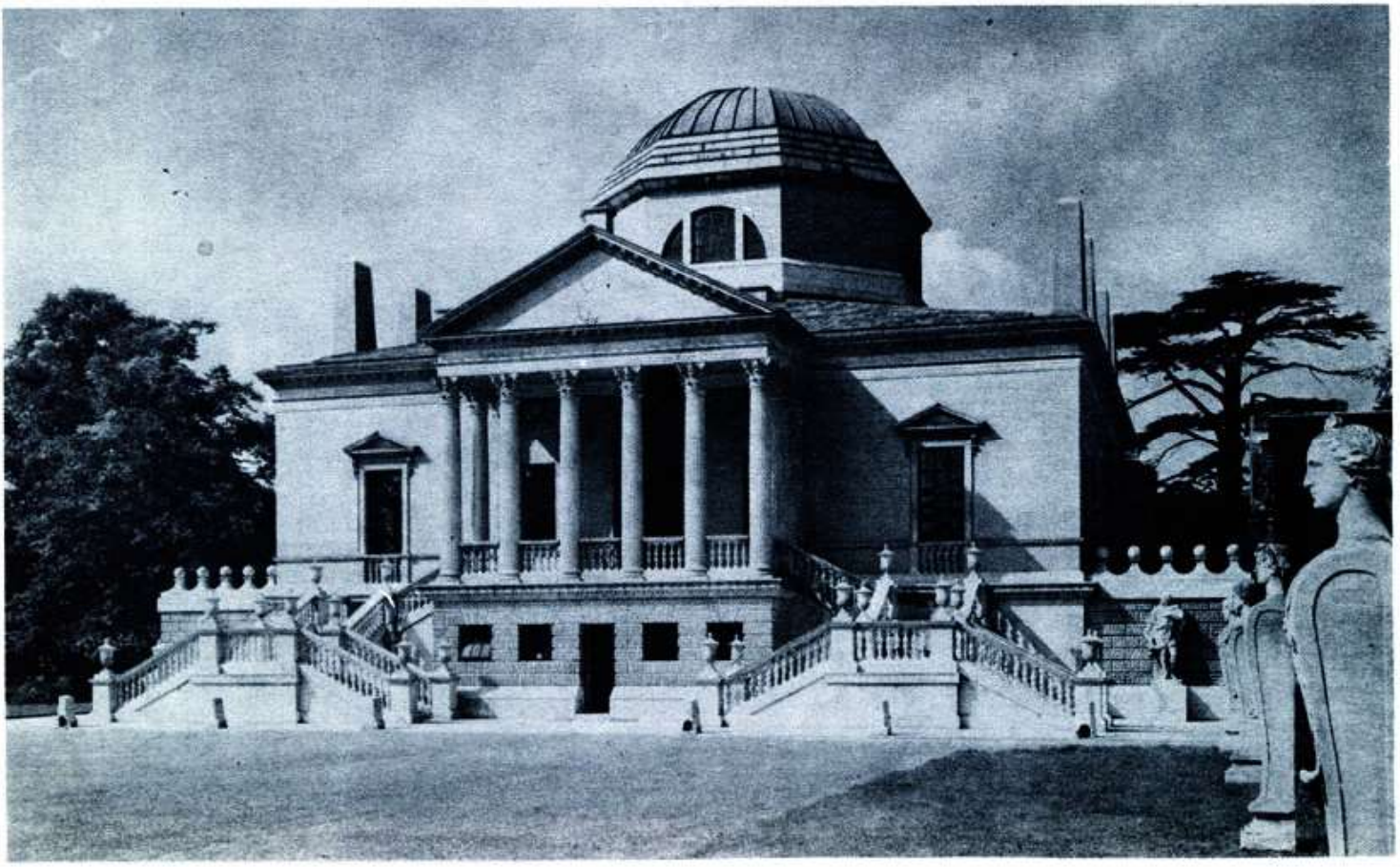
آنچه می‌توان گفت این است که در دنیای نوین، چنین به نظر می‌رسد که انسانهای متمدن، هر روز بیشتر از روز پیش در هنر و دیگر وسایل بیان به‌دنبال احساسات و عواطف غیرعادی به صِرف وجود خود اینها می‌گردند. بسیاری از ایشان مصرند که از چارچوب سنتها و میثاقهای مسیحیت و اومانیسم کلاسیك (البته اگر اشاره‌ای به سنتها و میثاقهای اجتماع معاصر نکنیم) فراتر بروند و ارزش تجربهٔ ژرف شخصی را به عنوان بیانگر قدرت زیست قهرمانانه و اعتبار روح آدمی اثبات کنند. ورتر قهرمان داستان رنجهای ورتر اثر گوته و نخستین نمونهٔ حساسیت رومانتیك، که در اوایل این دوره آفریده شده است، چنین فریاد برمی‌آورد: «آرزومندیم که تمام وجودمان را تسلیم کنیم، تا شاید از خوشی کامل یك عاطفهٔ پرافتخار سرشار گردد!» حالت شورانگیز روکوکو تشدید می‌یابد و به حساسیت آتشین رومانتی‌سیسم مبدل می‌شود، که این نیز بی‌صبرانه به دنبال تجربهٔ شورانگیز در هر جا و به‌هر قیمت ممکن که میسر شود، می‌گردد. لیکن در اینجا تماماً مسألهٔ غرق شدن در عاطفه برای عاطفه مطرح نیست. شیفتگی به‌احساس می‌تواند به تجربه‌ای تازه و احتمالاً شناختی تازه و مستقل از تأثیرات گذشته منجر شود. همچنان که روسو موعظه می‌کرد، عدهٔ کثیری به نظریهٔ جستجوی آزادانهٔ هویت نفس، واقعیت ژرفتر از سنت و میثاق، و انسان «طبیعی» در پشت انسان قراردادی ساخت اجتماع، معتقد بودند. پایداری این نظریه در روزگار ما نیز حکایت از آن دارد که این، یکی از آن جنبه‌هایی است که عصر رومانتیك هیچگاه واقعاً بدان خاتمه نیافته است.

آزادی تحقیق و بیان، دوشادوش انتقاد به پیش می‌رود و سدهٔ هیجدهم نیز عصر بزرگِ انتقاد است و داوریهایش خطاب به همهٔ حکومتها و ارزشهای رسمی صادر شده است. شکلهای جانشین پیشنهاد می‌شوند، و بحثهای پرشور دربارهٔ «خیر» و «شر» در زندگی و هنر و نهادهای اجتماعی، زمینهٔ فکری رومانتی‌سیسم را تشکیل می‌دهند. در هنر، مخصوصاً در معماری، به معیارهای تازه‌ای برمی‌خوریم که برای داوری دربارهٔ سبکها مطرح می‌شوند. مثلاً معماری، دیگر الزاماً به این علت که تناسبی هماهنگ دارد و در جزییاتش خطایی دیده نمی‌شود «خوب» به شمار نمی‌رود، بلکه چون می‌تواند عواطف لذتبخش آدمی را برانگیزد چنین تلقی می‌شود؛ یعنی معماری به عنوان محرك احساس به کار گرفته می‌شود. بدین منظور، تقریباً هر سبکی که موجب نوعی تداعی معانی شاعرانه شود ــ یعنی رویدادهای پرعظمت و الهامبخش روزگاران سپری شده را زنده کند ــ می‌تواند مفید واقع شود. بدین ترتیب برای «لذت بردن» از تالار استقلال در فیلادلفیا، لازم نیست که حتماً از معماری سردرآوریم؛ کافی است از پیوندهای آن با تأسیس کشور آمریکا و بزرگمردان آن اطلاع داشته باشیم. گذشته از این، اگر بنای مزبور دارای پاره‌ای بدقوارگیها، جنبه‌های حیرت‌آور، عناصر تماشایی باشد، در این صورت می‌توان از آن به عنوان یك بنای خوش‌منظره ــ معیار اصلی ارزیابی کیفیت در رومانتی‌سیسم آغازین ــ لذت برد.

رومانتی‌سیسم

در معماری

در انگلستان یعنی زادگاه رومانتی‌سیسم، شورش علیه «قاعده‌مندی» معماری کلاسیك، زودتر از کشورهای دیگر آغاز شد؛ در اواخر سدهٔ هفدهم، گونه‌ای اشتیاق به هنر چینی، مخصوصاً باغهای چینی، پدید آمد. ویلیام تمپل، منتقد انگلیسیِ آن روزگار، ضمن مقایسهٔ باغ چینی با تقارن و همشکلیِ باغ انگلیسی، زیبایی باغ چینی را چنین توصیف کرد: «فاقد... نظم یا ترتیب در اجزایی که به آسانی برای همگان قابل رؤیت باشند...» واژهٔ چینیِ این اصطلاح را «گیرا یا حیرت‌انگیز در اثر زیبایی بی‌نظم یا غیرعادی» تعریف کرده‌اند. پس از گذشت مدت زمانی نزدیك به عمر یك نسل از مشاهدات و اظهارنظر ویلیام تمپل، باغهای انگلیسی به تقلید از باغهای چینی طراحی می‌شدند. در سدهٔ هیجدهم،



۶۷۸ ریچارد بویل و ویلیام کنت، خانهٔ چیزیك، نزدیك لندن، آغاز بنا در ۱۷۲۵.

باغ انگلیسی، توجه تمام اروپائیان را به خود جلب کرد و طرح هندسی و باقاعدهٔ باغهایی چون باغهای ورسای، غیر طبیعی قلمداد شد.

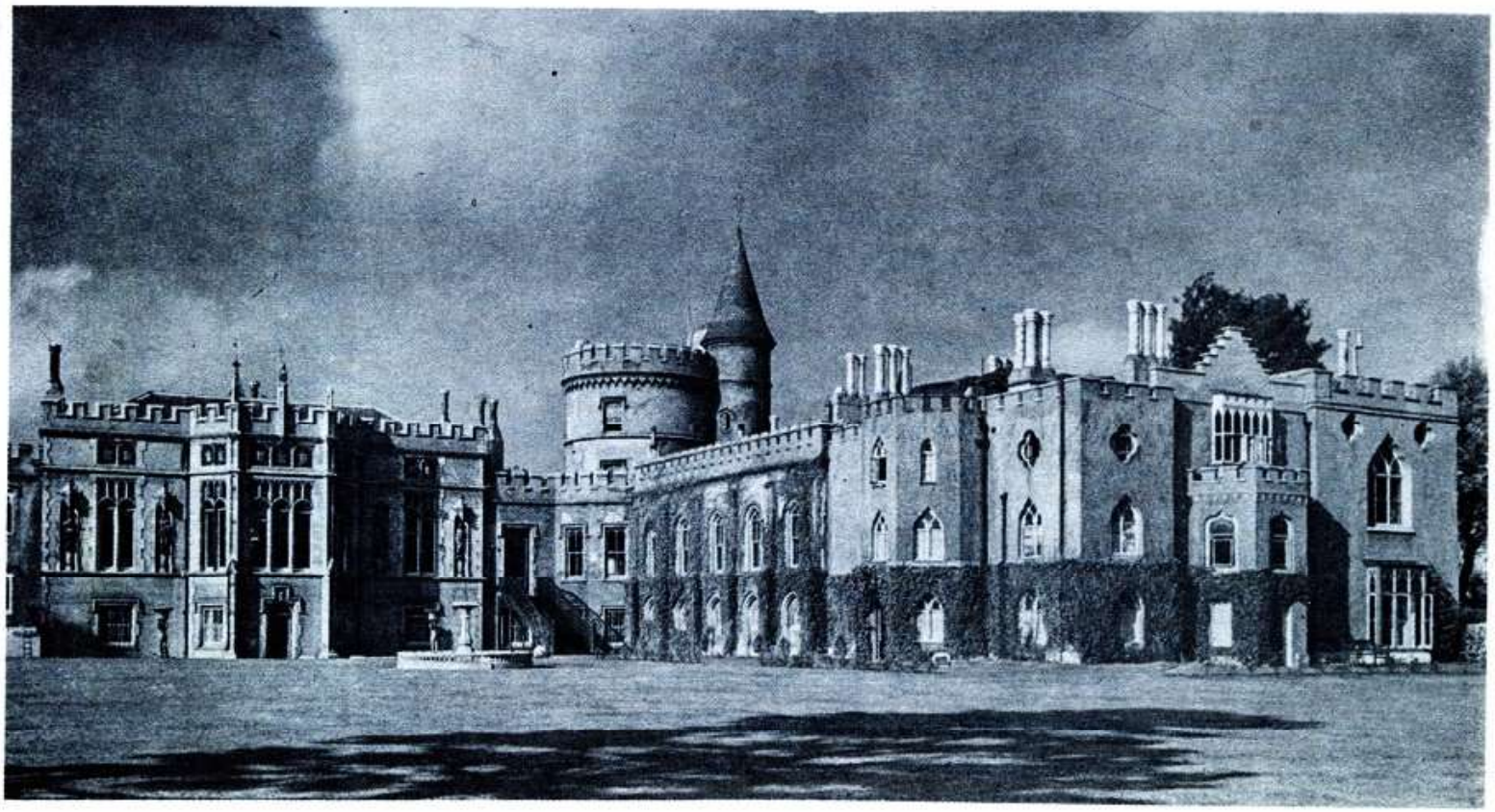
بدین ترتیب، در معماری، «طبیعی بودن» به جای باقاعده بودن، مورد توجه قرار گرفت و سبکهایی «طبیعی» چون گوتیك که هیچگاه از سرزمین انگلستان ریشه‌کن نشده بودند، رواج یافتند. در سال ۱۷۱۸، جان ونبرو، معمار کاخ باروكِ بلنم (تصویر ۶۷۴)، خانهٔ ییلاقی‌اش را طوری طراحی کرد که همچون یك کاخ گوتیك به نظر برسد، به طوری که حالتی «مردانه» ــ یعنی عادی یا «طبیعی» ــ پیدا کند. خصوصیات تماشایی و خوش‌منظرهٔ سبك گوتیك، تازه شناخته و ارزیابی می‌شدند که **ریچارد بویل** (۱۶۹۵ـ۱۷۵۳)، ارلِ برلینگتن، هنردوست اشراف‌زاده و حامی معماری، در صدد بازگویی یك سبك رسمی در **خانهٔ چیزیك** (تصویر ۶۷۸) برآمد. ساختمان این خانه در سال ۱۷۲۵ آغاز شد. این خانه که تقلید آزادانه‌ای از **ویلا روتوندای پالادیو** (تصویر ۵۵۰) بود، بدون تردید، به عنوان پاسخی «منطقی» به «آشفتگیهای» ناشی از باروك در قارهٔ اروپا ــ مخصوصاً به جلال و شکوه کاخ ورسای ــ ساخته شد. گرچه خانهٔ چیزیك با آن تقارن سادهٔ سطوح بی‌تزیین، زوایای قائمه، و تناسبهای خشکش بسیار کلاسیك و «منطقی» به نظر می‌رسد، همانند بسیاری از دیگر ویلاهای سبك پالادیوئی در انگلستان، برای محوطهٔ باغهای غیر رسمی که «بی‌قاعدگی» بر طرحشان غالب است، در نظر گرفته شده بود. لیکن در یك باغ رسمی که با تقارنی یکنواخت ساخته شد و این انتقاد **الگزاندر پوپ** (۱۶۸۸ـ۱۷۴۴) شاعر انگلیسی را سبب شد:

تحسین‌تان آنگاه به سوی باغهای او [برلینگتن] پر می‌گشاید؛
به هر سویی که می‌نگرید، چشم از دیوار برنگیرید!
یکدست و بی‌هیچ آرایه‌ای؛
بی‌هیچ تزیین ظریفی که بر بغرنجی منظره بیفزاید؛
بیشه‌زاری به بیشه‌زار دیگر سر تکان می‌دهد، هر یك برادری دارد،
و بر نیمی از سکو، سایهٔ این یکی منزل دارد.[1]

تضاد بین ویلای رسمی و باغهای غیر رسمی، ظاهراً به یکباره احساس نشد؛ زیرا در نخستین سالهای سدهٔ هیجدهم هنوز بر سر معنی «طبیعت» توافق حاصل نشده بود؛ آیا طبیعت به معنی کلاسیك کلمه، قاعده‌مندی تناسبها بود یا به معنی جدیدتر، بی‌قاعدگی موجودات رشدیابنده با تمام توحش و تصادفهایشان ــ یعنی خوش‌منظره بودنشان ــ بود؟ سرانجام، معلوم خواهد شد که تمام سبکهای تاریخی، «طبیعی»اند زیرا در مسیر تاریخ، از غریزهٔ هنری مردمی سر برآورده‌اند که نهایتاً جزیی از طبیعت‌اند.

بدین ترتیب، ما با چندین «اِحیای» تقریباً همزمانِ سبکهایی سر و کار داریم که گذشتهٔ رومانتیك را در برابر دیدگان و تخیلات عامهٔ رومانتیك‌مآب به رژه درمی‌آورند. احیای سبك پالادیوئی توسط **لرد برلینگتن** نیز آغاز شده بود، البته پس از آنکه با طرحهای **ویلیام کنت** (۱۶۸۴ـ۱۷۴۸) از پیشگامان طراحی باغ خوش‌منظره رواج و محبوبیت پیدا کرد. **هارس والپول** (۱۷۱۷ـ۱۷۹۷)، معمار ذوقی و ثروتمند، ویلایی را که در **تویکنم** داشت به شیوهٔ «گوتیك» بالنده احیا کرد و «کاخی» عریض و طویل با برجکها، برجها، کنگره‌ها، دالانها، و راهروها از آن ساخت که به گفتهٔ سروالتر اسکات«سقفهای مشبك، قابهای تزیینیِ حکاکی شده، و پنجره‌های منوّرش با اسباب و اثاثیهٔ متناسب مرکب از سپرهای حاوی نشانهای نجابت خانوادگی، نیزه‌های مایل، و تمام ساز و برگ شوالیه‌ها تزیین شده بودند.» به بیان درست‌تر،

1. From Epistle IV of *Moral Essays*.



۶۷۹ هارس والپول، بنای استراوبری‌هیل، تویکنم، ۱۷۴۹ـ۱۷۷۷.

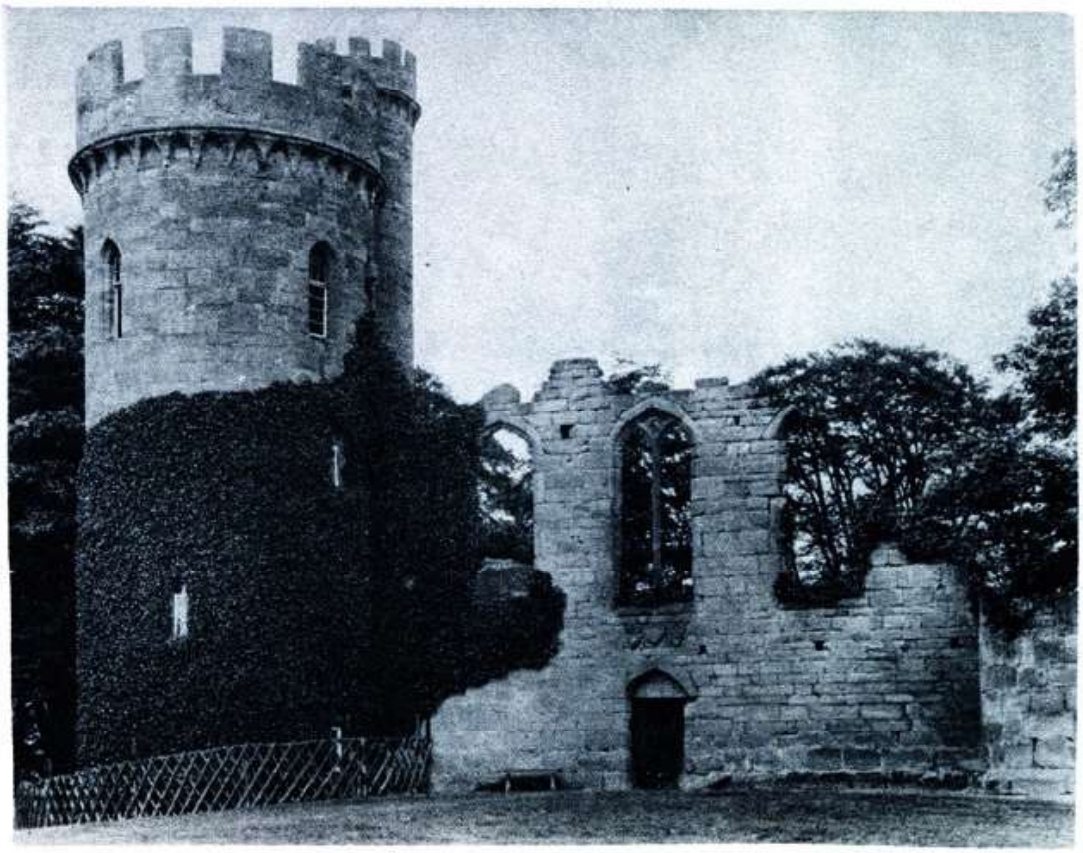
در بنای استراو بری هیل (تصویر ۶۷۹) یعنی ویلای والپول در تویکنم، استاد می‌توانست خودش را به تفریح مورد علاقه‌اش که «تماشا کردن به اسباب‌بازیهای گوتیك از پشت شیشهٔ گوتیك» بود سرگرم سازد. البته اجزای این ساختمان، شبه گوتیك و از نوع اجزای ساختمانهای افسانه‌ای قصه‌های مرحوم والت دیسنی هستند. ولی وقت‌گذرانی والپول با معماری گوتیك درست به اندازهٔ داستانهای گوتیك‌اش اهمیت داشت.

طراحان باغهای انگلیسی که در مواقع مناسب، درختستانهای خودرو، پلهای کوچك روستایی، و جویبارهای پیچان را با المثناهایی از معماری آن دوران تزیین می‌کردند، هیجان ناشی از تماشای گذشته‌های دور را در مردم زنده می‌کردند. گاهی یك باغ تنها را به چهار یا پنج سبك تزیین می‌کردند. به عنوان نمونه می‌توان به باغهای هَگلی پارك اشارهٔ کرد که در آن یك بنای ویرانهٔ شبه گوتیك متعلق به سال ۱۷۴۷ در مجاورت یك سرسرای سبك دوریك متعلق به سال ۱۷۵۸ برجا مانده است (تصویرهای ۶۸۰ و ۶۸۱). سرسرای اخیر به عنوان کاری از جیمز استوارت (۱۷۱۳ـ۱۷۸۸) که به همراه نیکولاس رِوِت کتاب عظیم آثار باستانی آتن را برای معرفی شکوه و اصالت هنر یونان نوشت و نخستین جلدش در سال ۱۷۶۲ انتشار یافت، مخصوصاً جالب توجه است. در جلدهای مختلف این کتاب، وجوه تمایز هنر یونان از هنر رومی که مشتقی از آن است و از رنسانس به بعد الگوی کلاسی‌سیسم قرار گرفته بود باز شناسانده شده است. کوششهای استوارت با استقبال گرم آنانی مواجه شد که هیچ کاربردی برای سبك روکوکو، چینی، گوتیك یا هیچ یك از دیگر سبکهای «بی‌قاعده» در هنر نداشتند. در یکی از مجلات آن زمان اظهار امیدواری شده بود که آثار جیمز استوارت و کتابهای مصور و گرانقدر خرابه‌های تدمور اثر رابرت وود (۱۷۵۳) و خرابه‌های بعلبك (۱۷۵۷) «کوچکی و زشتی چینیها، و توحش گوتها را به دور خواهند ریخت تا ما دیگر خرت و پرتهای بی‌مصرف و گرانقیمت، و سیاهچالهای خفه‌کننده به جای خانه‌های ییلاقی، در برابر دیدگانمان نداشته باشیم.»[۲]

در اواسط سدهٔ هیجدهم، کشف دوبارهٔ هنر و معماری یونان، ذوق رومانتیك‌مآب اروپائیان را به مسیر تازه‌ای انداخت و موجب پیدایش سبکی شد که در نزد ما به سبك نئوکلاسی‌سیسم معروف است. یك زمانی نئوکلاسی‌سیسم را متضاد رومانتی‌سیسم می‌پنداشتند، ولی امروزه ما آن را فقط یکی از شیوه‌های متعدد در چارچوب آن جنبش کلی ولی متضادِ «بی‌قاعدگی» سبکهای رومانتیك همچون نئوگوتیك و چینی، می‌دانیم. فریدریش گریم منتقد آلمانی، در سال ۱۷۶۳ نوشت: «امروزه هر کاری به سبك یونانی انجام می‌شود». پیش از او، یوهان وینکلمان نخستین مورخ جدید هنر، در سال ۱۷۵۵ کتاب اندیشه‌هایی دربارهٔ تقلید از هنر یونانی در نقاشی و پیکرتراشی را انتشار داد و در آن، قاطعانه، هنر یونانی را کاملترین هنر انسان و یگانه الگوی قابل تقلید دانست، زیرا این کار موجب «اطمینان ما در شناخت و طراحی آثار هنری خواهد شد، چون آنها [یونانیان] آخرین مرزهای زیبایی انسانی و خدایی را برای ما مشخص کرده‌اند».[۳]

وینکلمان پیکرتراشی یونانی را تجلی‌گاه «سادگی شریف و عظمت متین» معرفی کرد و در کتاب تاریخ هنر باستانی (۱۷۶۳) خویش تعهد کرد که هر اثر بزرگ را به عنوان عنصری در تکامل یك

2. In F.H. Taylor, *The Taste of Angels* (Boston: Little, Brown, 1948), p. 479.
3. In E.G. Holt, ed., *Literary Sources of Art History* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1947), p. 529.



۶۸۰ ساندرسُن میلر، ویرانهٔ شبه گوتیک، هَگلی پارک، وورسترشر، ۱۷۴۷

سبك بزرگ توصیف کند. پیش از وینکلمان، تاریخ هنر چیزی جز زندگینامه‌نویسی نبود؛ مصداق این سخن، نوشته‌های وازاری است؛ با تدوین **تاریخ هنر باستانی** وینکلمان، روش جدید طبقه‌بندی و توصیف آثار هنری بر اساس خصایل کلی سبکهایی که در جریان زمان دستخوش تحول می‌شوند آغاز شد. آنچه موجب شگفتی می‌شود این است که وینکلمان با هنر اصیل یونانی آشنا نبود؛ او فقط کپیه‌هایی از آثار متأخر رومی را در اختیار داشت و هیچگاه از یونان بازدید نکرد، تا شاید آثار اصیل یونانی را از نزدیك ببیند. با وجود نواقصی که در کار وینکلمان وجود دارد، کسی نمی‌تواند پیشگامی او را در این عرصه نادیده بگیرد. وینکلمان تأثیر گسترده‌ای بر جا گذاشت و نوشته‌هایش شالودهٔ نظری و تاریخی نئوکلاسی‌سیسم را پی‌ریزی کردند.

همراه با ستایشی که نئوکلاسی‌سیسم از هنر یونانی به عمل می‌آورد، اشتیاق به هنر رومی نیز جان تازه‌ای گرفت؛ دو عبارت «افتخاری که یونان بود، و عظمتی که رُم بود» چکیدهٔ تصور شریف انسانهای آن روزی از جهان باستان را بیان می‌کرد. نخستین رویداد باستان شناختیِ بزرگ عصر جدید ــ کشف و آغاز حفریات در دو شهر باستانی و مدفون **پومپئی** (ن. ك. فصل ششم) و **هرکولانوم** در فاصلهٔ سالهای ۱۷۳۰ و ۱۷۴۹ ــ سراسر اروپا را به شگفتی انداخت و لرزاند. این کار به معنای رستاخیز واقعی جهان باستان بود، نه منظرهٔ تیره‌ای که از دل ویرانه‌های پوسیده به دست آمده باشد؛ این‌بار واقعیت تاریخی توانست مدارك عینی را به جای خیال‌پردازی بنشاند. نقاشیهای دیواری و دیگر ابزارهای به دست آمده از حفریات پومپئی، الهامبخش سبك ظریف، راستخط، و باریك «پومپئیائی» گردید، که پس از اواسط سدهٔ هیجدهم تقریباً در همهٔ عرصه‌ها جانشین سبك روکوکوی منحنی‌الخط شد. در فرانسه، شیوهٔ جدید، با کارهای **لوئی XVI** رواج یافت؛ در انگلستان، نام **رابرت ادام** (۱۷۲۸ـ۱۷۹۲) کارکشته‌ترین معمار و رواج‌دهندهٔ شیوهٔ مزبور که کارهایش در عرصهٔ معماری داخلی اروپا از اهمیتی برابر باغهای انگلیسی برخوردار بود، بر آن نهاده شد. **اتاق پذیرایی اتروسکها** در **اوسترلی پارك هاوس** (لوحهٔ رنگی ۷۲) که در سال ۱۷۶۱ آغاز شد، در مقایسه با **تالار روکوکوی هتل دوسوبیز** (تصویر ۶۶۴) نشان می‌دهد که قرینه‌سازی و راستخطی تا چه درجهٔ کاملی به عرصهٔ تزیین داخلی بازگشته‌اند، اما ظرافتی به مراتب بیشتر دارند و اثری از جلال و شکوه پرعظمت سبك لوئی XIV در آن نیست. نقش و نگارهای تزیینی از هنر رومی ــ قابهای مدور، گلدانهای پایه‌دار، تومارهای پیچك‌وار، بشقابهای منقوش، ابوالهولها، و سه‌پایه‌ها ــ گرفته شده‌اند و همانند گچبریهای تزیینیِ رومی، در فضاهای وسیع و مات و حاشیه‌های باریك پراکنده شده‌اند.

رابرت ادام باستان‌شناس و معمار بود و در خرابه‌های **کاخ دیوکلسین در اسپالاتو** (تصویر ۲۶۰) حفریاتی انجام داده و گزارشهایی دربارهٔ کاخ مزبور نوشته بود. از آثار وی، **کدلستن هاوس** در **داربی‌شر**، و **ادلفی تراس** در لندن و بسیاری ساختمانهای دیگر، می‌توان به تأثیر بنای اسپالاتو بر کارش پی برد.

شیفتگی رومانتیك‌مآبانه به خرابه‌های تاریخی، با کنجکاوی باستان‌شناسانه برای پی بردن به واقعیتها و مدارك تاریخی درآمیخت. در رُم، **جووانی باتیستا پیرانزی** (۱۷۲۰ـ۱۷۷۸) کتاب مشهور **منظره‌های رُم** خویش را شامل ۱۳۵ گراوور، در اواخر سالهای ۱۷۴۰ـ۱۷۴۹ آغاز کرد. این گراوورها که خرابه‌های پرشکوه شهر جاودانی رُم (تصویر ۶۸۲) را به طرز رومانتیك‌مابانه‌ای نشان می‌دادند، تا چندین نسل بعد معرّف عظمت روم به شمار می‌رفتند. **ادوارد گیبون** کتاب ماندگار **زوال و سقوط امپراتوری روم** را نوشت، که از لحاظ کلام و بیان با موضوعات بزرگ و پرشکوه کتاب **منظره‌های** پیزانی برابری می‌کند. ویرانه‌های سبك رومی در بعلبك، مخصوصاً ویرانه‌های دیدنی **معبد یوپیتر** با شش ستون بلند و غول‌آسای پابرجایش،

۶۸۱ جیمز استوارت، سرسرای سبک دوریک، هَگلی پارک، و ـ ورستر شر، ۱۷۵۸.

الهامبخش طراحی سرسرای نئوکلاسیك کلیسای سنت ژنویو (تصویر ۶۸۳) یا پانتئون امروزی پاریس توسط ژاك ژرمن سوفلو (۱۷۱۳ـ۱۷۸۰) گردید. ستونهای این کلیسا که با دقت باستان‌شناسانه‌ای شبیه‌سازی شده‌اند، نخستین جلوه یا تظاهر عظمت روم در فرانسه بودند. دیوارها، بجز یك نقش و نگار دسته‌گل تکراری در سطح زیر شیروانی، بسیار ساده و بی‌آرایه‌اند. گنبد ستون‌بندی شده، که نمونهٔ نئوکلاسیكِ گنبد کلیسای سان‌پیترو در رم و گنبد کلیسای سنت پول در لندن است، روی یك نقشهٔ صلیب یونانی ساخته شده است و طاقها و گنبد، توأماً بر شبکهٔ باشکوه و آزاد ایستادهٔ ستونهای کورنتی داخل کلیسا قرار گرفته‌اند، چنانکه گویی ستون‌بندی سرسرا در داخل نیز ادامه یافته است. هر چند کل منظره ــ داخلی و خارجی ــ رومی است، اصول ساختمانیِ مورد استفاده، اساساً گوتیك هستند. ژاك ژرمن سوفلو از نخستین سالهای فعالیتش معتقد بود که مهندسی گوتیك از لحاظ ساختمانی بسیار کارامد است و می‌توان آن را در ساختمان‌سازی جدید مورد استفاده قرار داد. کار سوفلو تلفیقی شگفت‌آور ولی منطقی از سبك گوتیك و کلاسیك ــ نه فقط از لحاظ تقارن تزیینیِ صرفْ مانند آنچه در هَگلی پارك می‌بینیم بلکه از لحاظ یکپارچگی ساختمانی ــ است. بدین ترتیب، او پیشقراول ستایشی است که در سدهٔ نوزدهم از مهندسی گوتیك به عمل می‌آید و به پیدایش شیوهٔ گوتیکی به مراتب محکمتر و معتبرتر از منظره‌آراییهای مورد توجه والپول منجر می‌شود.

نئوکلاسی‌سیسم بین‌المللی از سراسر قارهٔ اروپا و اقیانوسها به حرکت درمی‌آید و از روسیهٔ زمان کاترین کبیر تا جمهوری نوبنیاد آمریکا را درمی‌نوردد. تامس جفرسن (۱۷۴۳ـ۱۸۲۶) از معمارانی که فقط عناصری از معماری باستانی را در ساختمانهای خویش گنجانده بودند گامی فراتر نهاد و علاقه‌اش را به گذشتهٔ کلاسیك ابراز کرد. او شکل معبد کامل رومی را به عنوان مدل ساختمان قوهٔ مقننهٔ (کاپیتول دولت) ویرجینیا در ریچمند (تصویر ۶۸۴) برگزید. او ضمن خدمت در

۶۸۲ جووانی باتیستا پیرانزی، معبد ساتورنوس، حدود ۱۷۷۴. گراوور، از منظره‌های رُم. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك.

فرانسه به عنوان سفیر آمریکا این معبد رومی را در شهر نیم دیده بود که مزون‌کاره نامیده می‌شد (و به معبد فورتونا ویریلیس، تصویر ۲۱۱، شباهت داشت). گزینش جفرسن بر ارزشی مبتنی بود که او به معبد اصلی به عنوان تجسمی از زیبایی صِرف متعلق به روزگار باستان و نمادی از حکومت جمهوری کمال مطلوب روم قائل می‌شد. گزینش معبد مزبور، بازتابی از کوشش فکری انقلابیون فرانسوی معاصر جفرسن برای کشف دوبارهٔ پاره‌ای اصول در روزگار باستان است که به خیال ایشان در طی سده‌های میانه مورد دخل و تصرف قرار گرفته بودند. ایالات متحد امریکای جوان، بسیاری از نمادهای رومیان را برگزید: عقاب؛ فاسکس [تبر و ترکه‌های دسته شدهٔ نارون که لیکتورها حمل می‌کردند]؛ و «کولومبیا» یا پیکرهٔ تمثیلی ملت آمریکا [گونه‌ای «رُم» جدید]. شعار ملی این کشور، عبارت لاتینی *e pluribusunum* [=

۶۸۳ ژاك ژرمن سوفلو، کلیسای پانتئون (سنت ژنویو)، پاریس، ۱۷۵۵ـ۹۲.

یکی از میان جمع] بود. **جورج واشینگتن** به عنوان **کینکیناتوس** جدید که پس از آزادسازی کشورش در زمانیکه می‌توانست به دیکتاتوری خود ادامه دهد از حکومت کناره گرفت و به مزرعه‌اش بازگشت، ستوده می‌شد؛ یکی از دو مجلس حکومت فدرال آمریکا به تقلید از سنای روم، **سنا** نامیده شد؛ معماری رسمی شهر واشینگتن از سالها پیش نئوکلاسیك بوده است و **کاپیتول دولت** [= ساختمان قوهٔ مقننه] نیز نامش را از **تپهٔ کاپیتولینوس** رُم باستانی گرفته است.

همزمان با رونق نئوکلاسی‌سیسم، ذوق گوتیك به هیچوجه میدان را خالی نکرد؛ بلکه دوشادوش آن پیش رفت و مفهوم دینی و ملی تازه‌ای پیدا کرد. در سال ۱۸۰۲ **فرانسوا رنه شاتوبریان** کتاب بزرگ **روح مسیحیت** را به دفاع از دین در برابر راسیونالیسم عصر روشنگری انقلاب فرانسه، با تکیه بر زیبایی و رمزآمیزی آن، انتشار داد. شاتوبریان می‌گفت: «در زندگی، چیزی از زیبایی، ملاحت، یا عظمت نیست که رمزآمیز نباشد.» این برخلاف آن دستور کلاسیك است که می‌گوید «روشن و بی‌رمز باش!» آیینهای مسیحی و هنر مسیحی، که از بطن رمزها برخاسته‌اند، هواداران خود را با زیبایی خارق‌العاده و باستانی خویش به حرکت درمی‌آورند. شاتوبریان می‌گفت کلیساهای گوتیك، برگردانهای سنگی بیشه‌زارهای مقدس قبایل گُل فالگیر هستند و باید به عنوان تجلیات تاریخ مقدس فرانسه، محترم شمرده شوند. به نظر او تاریخ مسیحیت و تاریخ فرانسه در سده‌های میانه با یکدیگر ادغام شده‌اند. همچنان که در سدهٔ نوزدهم مدارك و اسناد مربوط به تاریخ اروپا در یك تلاش عظیم و حیرت‌انگیز تاریخ‌نگارانه گردآوری شد، هر ملتی، گذشتهٔ خود را به عنوان مدرك اعتبار جاه‌طلبیها و عظمت‌طلبیهای خویش ارزیابی کرد. هنرِ گذشته‌های دور، به عنوان دستاورد و حاصل نبوغ نژادی و ملی ارزیابی شد. در سال ۱۷۷۳ گوته ضمن ستایش از کلیسای گوتیك استراسبورگ در کتاب **دربارهٔ معماری آلمان** اعلام کرد که دانشمند هنرشناس آلمانی «باید خدای را سپاس گوید، و می‌تواند اعلام کند که معماری مزبور از آن آلمان است، معماری ما است...»؛ او به بیننده می‌گفت «بیا و ژرفترین احساس حقیقت و زیبایی تناسبی را که از روح بزرگ و پرتوان آلمانی ساطع شده است ببین...» او این سخن را زمانی به زبان آورد که معماری گوتیك، با آنکه به عنوان یك معماری خوش‌منظره مورد توجه و ستایش بود، عموماً به عنوان سبکی فروتر از معماری کلاسیك مورد تحقیر قرار می‌گرفت.

ناسیونالیسم معاصر، بدین ترتیب، هنر مربوط به گذشتهٔ تاریخی هر کشور را از نو ارزیابی کرد. در لندن، وقتی ساختمان پارلمان در سال ۱۸۳۶ سوخت، کمیسیون پارلمانی اعلام کرد که طرحهای ساختمان جدید باید یا «گوتیك باشند یا الیزابتی». **چارلز بری** (۱۷۹۵ـ۱۸۶۰) به کمك **اوگاستس ولبی نورثمور پیوجین** (۱۸۱۲ـ۱۸۵۲)، طرحشان را در سال ۱۸۳۵ به شورای پارلمانی تحویل دادند. پس از برنده شدن طرح مزبور در همان سال، کارهای ساختمانی آغاز شد و از اواسط دههٔ ۱۸۴۰ـ۱۸۴۹ تا دههٔ ۱۸۶۰ـ۱۸۶۹ ادامه پیدا کرد (تصویر ۶۸۵). سبك در این سالها به صورتی درآمده بود که می‌شد از میان چندین سبك تاریخی، یکی را برگزید. چارلز بری سبك کلاسیك را ترجیح می‌داد، ولی پیوجین توانست در او مؤثر افتد و سبك گوتیك پسین انگلیسی را به او بقبولاند. پیوجین به گروهی از هنرمندان و منتقدان انگلیسی شامل ویلیام موریس و جان راسکین تعلق داشت، که خلوص اخلاقی و اعتبار معنوی را در معماری مذهبی سده‌های میانه می‌دیدند و صنعتگران ظریفکار سازندهٔ آن را در سده‌های میانه می‌ستودند. انقلاب صنعتی، سیلی از کالاهای ارزان و بدقواره را روانهٔ بازار کرده بود؛ کار ماشینی جای کار دستی را گرفت، و مردانی چون پیوجین به ضرورت حیای کارهای دستی قدیم که سرشار از صداقت و ظرافت بود، اعتقاد پیدا کردند. لیکن طرح ساختمان پارلمان انگلستان، با وجود گروه برجهای

۶۸۴ تامس جفرسُن، ساختمان قوهٔ مقننه، ریچمند، ویرجینیا، طراحی شده در ۱۷۸۵ـ۱۷۸۹.

تماشایی‌اش، گوتیك اصل نیست. در زیر جزییات **تودوری** این بنا یك نقشهٔ رسمیِ محوری و گونه‌ای باقاعدگی به شیوهٔ پالادیو وجود دارد. می‌گویند خود پیوجین در این خصوص گفته است: «بله، تمام جزییات معماری یونانی و تودوری، بر پیکری کلاسیك.»[۴]

معماری نئوکلاسیك و گوتیك بر فعالیتهای ساختمانی اوایل سده‌های نوزدهم مسلط بود، ولی انواع سبکهای بیگانه، با اجزای عاریتی از شرق که به طرز خیال‌انگیزی با هم مخلوط شده بودند، مخصوصاً در مکانهای تفریح، به ظهور رسیدند. در شهر **برایتن**، جنوب انگلستان، که تفریحگاه ساحلی دورهٔ نیابت سلطنت **جورج IV** بود، **جان نش** (۱۷۵۲ـ۱۸۳۵)، **غرفهٔ شاهی** را از ۱۸۱۵ تا ۱۸۱۸ ساخت (تصویر ۶۸۶). این ساختمان «گوتیك هندی» که ترکیبی از گنبدها، مناره‌ها، و تیغه‌های اسلامی است، به عنوان پرده‌ای برای پنهان نگهداشتن گروههای خوشگذرانی که در کنار دریا به دنبال شادی می‌گردند بسیار مناسب بود و نخستین نمونهٔ تمام آن اغراقهای معمارانهٔ شادی‌آفرینی به شمار می‌رفت که امروزه نیز در تفریحگاههای ساحلی اروپا و آمریکا به چشم می‌خورند.

در اواسط سدهٔ نوزدهم، رنسانس و باروك بر گنجینهٔ سبکها افزوده شده بودند. فرانسه در دوران سلطنت **ناپلئون III** یا «امپراتوری دوم»، بر وسعت متصرفات پهناورش در افریقا و آسیا افزوده بود و بازرگانانش اندرز میهن‌پرستانهٔ **فرانسوا گیزو** (۱۷۸۷ـ۱۸۷۴) سیاستمدار و مورخ و نخست‌وزیر (۱۸۴۷) را که در نخستین سالهای سلطنت **لوئی فیلیپ** به زبان آورده بود ــ ثروتمند شوید! ــ به گوش جان شنیدند و ثروتمند شدند. شکوه و عظمت این دوره در ساختمان **اپرای پاریس** (تصویر ۶۸۷) که در فاصلهٔ سالهای ۱۸۶۱ و ۱۸۷۴ به دست **شارل گارنیه** ساخته شد و نمایی فخیم و گیرا همچون یك بانوی نوکیسهٔ آراسته به جواهرات گرانقیمت دارد، به چشم می‌خورد؛ البته لازم به یادآوری است که ساختمان مزبور اصولاً برای این ساخته شده بود که نمونه‌ای از یك بنای خوش‌جلوه و تماشایی شود. نمای اُپرای پاریس باید با نمای ساختمان لوور مقایسه شود، چون ظاهراً در ساختنش تقلیدهایی از لوور به عمل آمده است. تفاوت بین ذوق اشرافی و بورژوایی، به طرز برجسته‌ای نمایانده شده است. فضای داخل اپرا، از لحاظ پلکان بزرگ و مواج، نقش و نگارهای ایتالیایی‌مآب، و جلال و جبروتی که از در و دیوار می‌بارد، تماماً باروك است. تا پیش از جنگ اول جهانی، تئاترها و اپراخانه‌ها تقلید از طرح اپرای پاریس را مایهٔ افتخار خویش می‌دانستند.

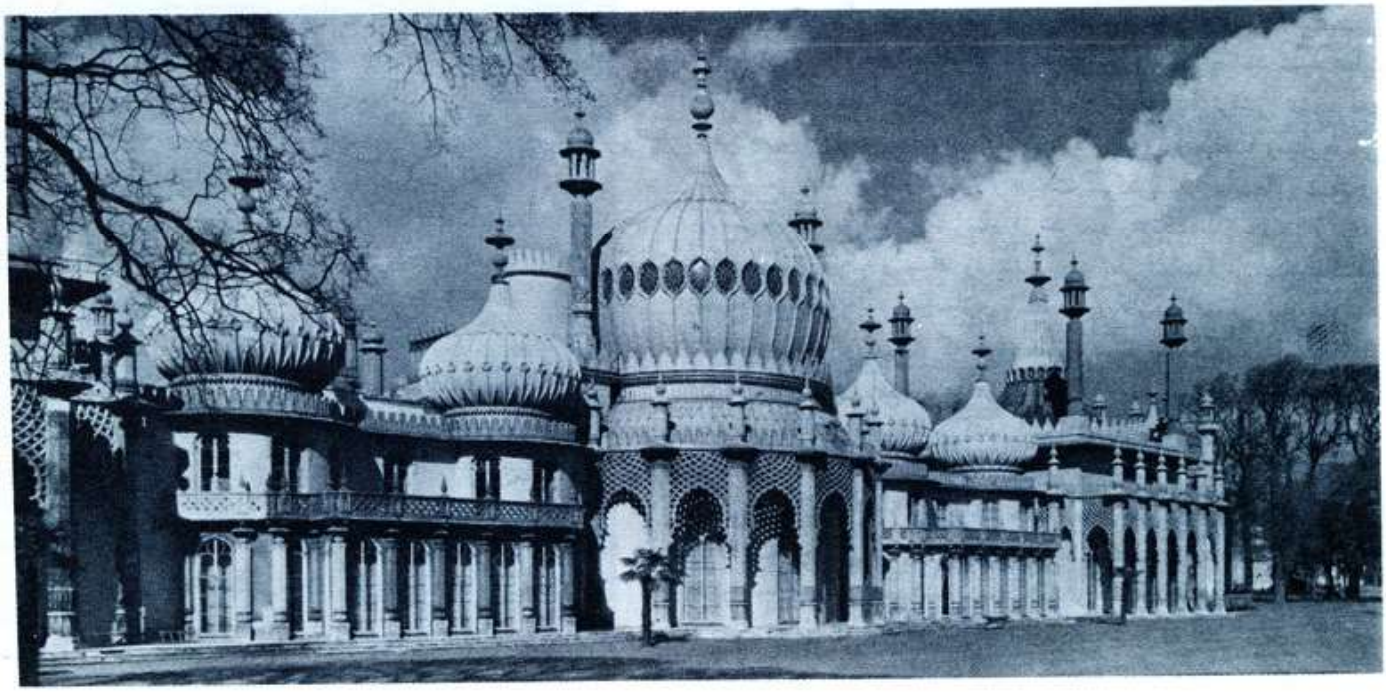
در پیکرتراشی

همچنان که در معماری دیدیم، در پیکرتراشی سدهٔ نوزدهم نیز چندین سبك رومانتیك به چشم می‌خورد، ولی توالی و خصوصیات این سبکها طبیعتاً به سبکهای نقاشی نزدیکترند. کلاسی‌سیسم رومانتیك، ویژگی بارز کارهای **آنتونیو کانووا** (۱۷۵۷ـ۱۸۲۲) است. تمثال ـ پیکرهٔ لمیدهٔ **پولین بورگزه** [مرمر، به اندازهٔ طبیعی، که در **نگارخانهٔ بورگزهٔ** رم با نام **پولین بورگزه چون ونوس** نگاهداری می‌شود]، همچون ونوس پیروز، نشان می‌دهد که پیکرتراش با خصوصیات کلاسی‌سیسم ــ شبیه‌سازی از جامه، حالت بدنی، شکل، و خطوط سیما ــ آشنا بوده است. اگر دیده می‌شود که او تصویر موضوع کارش را زیرکانه در محدودهٔ تقریباً ثابتِ تندیس کلاسیك ترسیم می‌کند، حکایت از آن دارد که وی همچون یك برده مطیع و وابستهٔ اصول نظری سبك نئوکلاسی‌سیسم نبوده است. در عین حال، او با بصیرتی فوق‌العاده، چنان تصویر جسورانه‌ای از دلربایی گمراه‌کننده می‌کشد که از کلیت لازم برای تجسم **الههٔ عشق** به جای نمایش پیکر زندهٔ او برخوردار است. هوس‌انگیزی و ظرافت این پیکرهٔ مرمرین، روکوکوی آغازین را

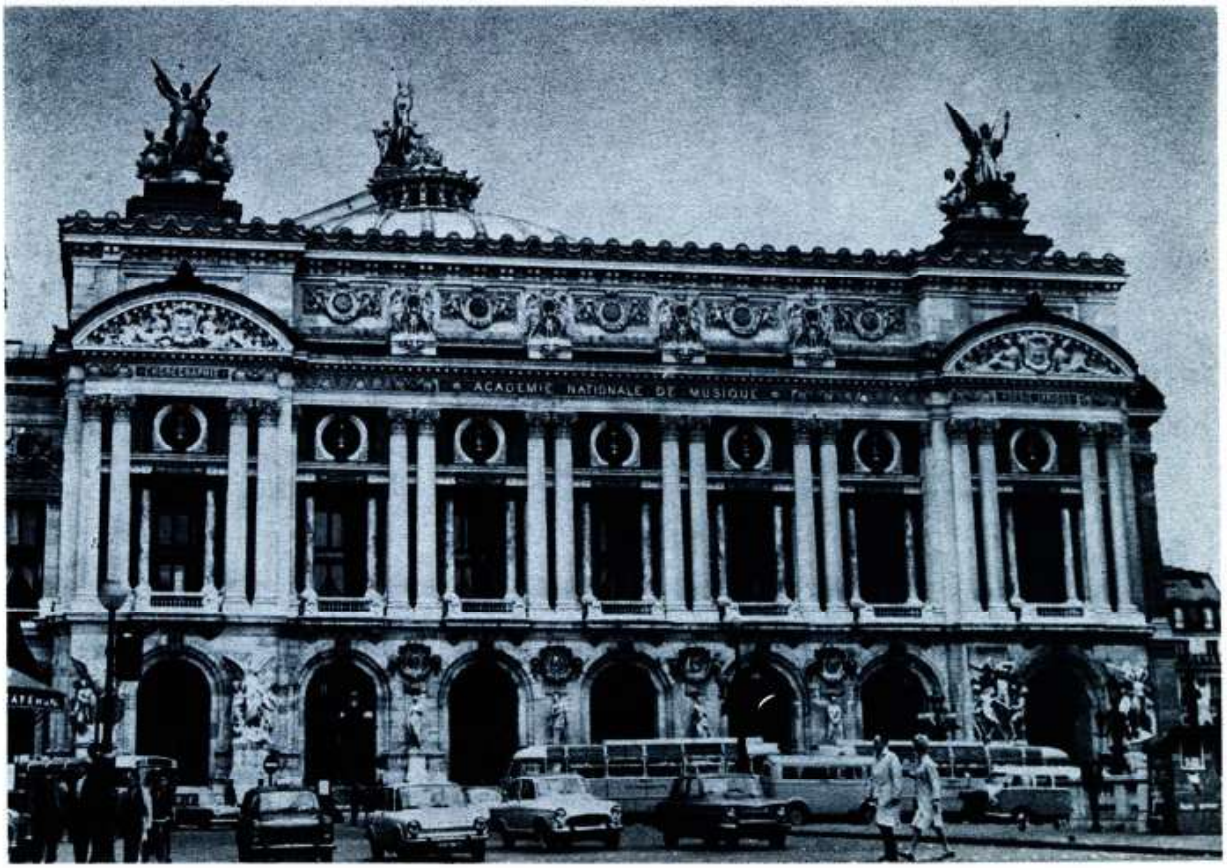
4. In Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Baltimore: Penguin, 1960), p. 627.

۶۸۵ چارلز بری و ا. و. ن. پیوجین، ساختمان پارلمان، لندن، طراحی شده در ۱۸۳۵.

۶۸۶ جان نش، غرفهٔ شاهی، برایتن، ۱۸۱۵ـ ۱۸۱۸.



به یاد می‌آورد، چون در آن دوره بانوان بزرگ و محترم را غالباً همچون الاهگان نیمه‌برهنه شبیه‌سازی می‌کردند؛ واقع‌نمایی بستر و ردای پولین بورگزه، دلیلی است بر اینکه کانووا به دنبال یك شبیه‌سازی فوق‌العاده برجسته می‌رفته است. این پیکرتراش، علیرغم گیراییِ روکوکویِ ماندگار و جزییات واقع‌نمایانهٔ پیکره‌هایش، از لحاظ روش، سخت نئوکلاسیك است. کانووا که بزرگترین پیکرتراش عصر خویش به شمار می‌رفت، شهرتش پس از مرگ، لطمات سنگینی دیده است. منتقدان روزگار ما تا اندازه‌ای به احیای شهرت و اعتبار او کمك کرده‌اند، ولی او همچنان به عنوان سرشناس‌ترین پیکرتراش نئوکلاسی‌سیست، بخشی از بار انتقادهای منفی وارد بر این سبكِ غالباً



۶۸۷ شـــارل گارنیـــه، اپرای پاریس، ۱۸۶۱ـ۷۴.

تصنعی را بر دوش می‌کشد. نواقص این سبك را به خوبی می‌توان در تندیس نشستهٔ **جورج واشینگتن** (تصویر ۶۸۸) اثر **هوریشیو گرینو** (۱۸۰۵ـ۱۸۵۲) پیکرتراش آمریکائی مشاهده کرد. هدف پیکرتراش در اینجا دست یافتن به عظمت ساختمانی است و احتمالاً زئوس کلاسیك را در ذهن دارد؛ ولی صرفنظر از اینکه موضوعِ این پیکره برای خداسازی مناسب نبوده یا روحیهٔ رئالیستی زمانه نمی‌توانسته است مفاهیم خدای باستانی و انسان معاصر را با هم درآمیزد، در زمان گرینو این پیکره با شکست روبه‌رو شد. پیکرهٔ جورج واشینگتن، پدر ملت آمریکا با کلاه‌گیس سدهٔ هیجدهم بر سر، ردای عهد باستان بر تن و بالاتنهٔ برهنه، به تصوری که مردم زمانه از یك قانون‌گذار عظیم‌الشأن داشتند، نزدیك شده بود. این پیکره، بیش از اکثر پیکره‌های نئوکلاسیك آن عصر، تجلیگاه تضادهایی است که به هنگام تلفیق آرمانیسازی و عمق‌نمایی رئالیستی با یکدیگر بروز می‌کنند. ظاهراً کانووا می‌خواسته است این تضادها را هماهنگ کند؛ گرینو آنها را رویاروی یکدیگر قرار می‌دهد. بخش بزرگی از پیکرتراشی با عظمت سدهٔ نوزدهم به سبك نئوکلاسیك، خشك و سرد یا فاقد نیروی متقاعدکنندهٔ لازم است. لیکن یك گروه عظیم که در فاصلهٔ سالهای ۱۸۳۳ و ۱۸۳۶ ساخته شد و سبك باروك را به یاد می‌آوَرَد، گروه پیکرهٔ **لامارسیز** (تصویر ۶۸۹) اثر **فرانسوا رود** (۱۷۸۴ـ۱۸۵۵) بود. این پیکره‌های عظیم‌الجثه، که به صورت نقش تمام‌برجسته بر زمینهٔ طاق نصرت پاریس ساخته شده‌اند، داوطلبان فرانسوی را نشان می‌دهند که برای دفاع از مرزهای فرانسه در برابر دشمنان بیگانهٔ انقلاب ۱۷۹۲ به حرکت درآمده‌اند. اینان زره کلاسیك بر تن دارند، و بلونا الههٔ جنگ رومیان (که در اینجا می‌توان او را **لامارسیز یا الههٔ آزادی** دانست)، همچنان که رزمندگان را در پشت خویش گرد می‌آوَرَد، فریاد جنگ سر می‌دهد. جزییات تزیینی کلاسیك باعث از نظر نهان ماندن خصوصیات ذاتاً باروكِ این گروه‌بندی ــ احجام پُر، خطوط مضرّسِ کناره‌ای، و خشونتِ حرکت ــ نمی‌شوند. اگر قرار می‌بود در اینجا به عنصر کلاسیك بیندیشیم، می‌شد آن را به «باروك» بعد از کلاسیكِ آثار هلنیستی مانند کتیبهٔ عظیم پرگاموم نسبت داد. این سبك انفجارآمیز، که در پیکرتراشی نیز به قدر کافی به نتیجه رسیده است، نقاشی رومانتیك را وسیله یا زمینهٔ طبیعی خویش می‌یابد. عاطفهٔ توفانی و طبیعت سرکش، این مایه‌های شیفتگی کلاسی‌سیسم، به سبکی سرشار از حرکت و رنگ نیاز دارند؛ و برای آنکه بتوانند رنگ و سبك را شدیداً در نظر تماشاگران متقاعدکننده جلوه‌گر سازند، به‌یك شبیه‌سازیِ تا سرحد امکان رئالیستی نیاز دارند. درنده‌خویی جانوری را، که ذوق هنری سدهٔ نوزدهم با نمایش کامل آن در پیکره‌های آدمیان موافق نیست، رومانتی‌سیسم در پیکره‌های جانوران درنده توصیف می‌کند. **آنتوان لوئی باری** (۱۷۹۵ـ۱۸۷۵) متخصص اینگونه توصیف و تجسم بود. پیکرهٔ مفرغین **ژاگوار خرگوش را می‌درد** (تصویر ۶۹۰)، گرچه تجسم موضوعی دردناك است، به دلیل وفادارانه بودنش، ما را به طرز مقاومت‌ناپذیری به سوی طبیعتِ خشونت‌بار حیوانی می‌کشاند؛ عضلات ورم کردهٔ این گربه که شکمش به زمین چسبیده، شانه‌هایش قوز شده، و ستون فقراتش سخت کشیده شده است ــ حتی پیچش دُمش ــ حکایت از آن دارند که آنتوان لوئی باری، ساعات طولانی و مکرری از وقتش را به تماشای جانوران درنده در باغ گیاهان پاریس می‌گذرانده است. این اثر، در عین حال بازتابی از نفوذ گسترده و جالب دنیای جانوران است، که دریچه‌های جغرافیاییش در برابر دیدگان طبیعت‌شناس و خلق و خوی انسانهای سدهٔ نوزدهم گشوده می‌شد و هنرمندان، داستان‌نویسان، و شاعران و دانشمندان، هر روز اطلاعات و الهام بیشتری از آن می‌گرفتند.

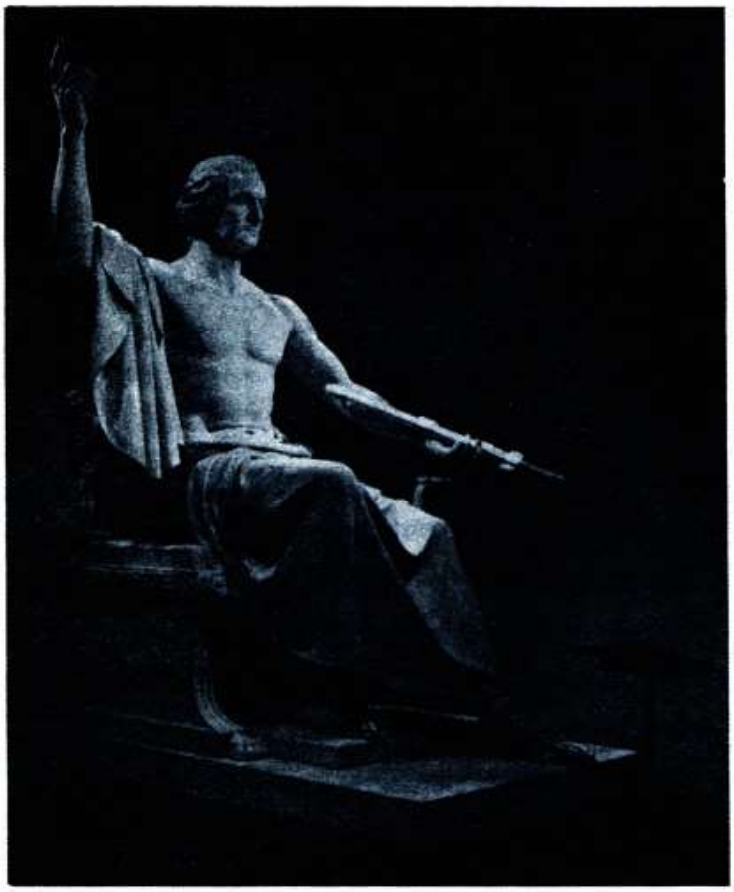
به بیان درست‌تر، گرایش ناتورالیستیِ رومانتی‌سیسم، لحظه‌به‌لحظه، طالب شکلی رئالیستی می‌شود. خوشبختانه، پیکرتراشی سدهٔ نوزدهم، حدّی برای رئالیسم کامل قائل شد که هنر پیکرتراش را از هنر سازندگان پیکره‌های مومی مجزا می‌ساخت؛ بدین ترتیب، یك پیکرهٔ تراشیده شده، چیزی است بیش از پیکرهٔ منجمد انسانی در چارچوب یك تابلو. پیکرتراشی در هر موردی که خیلی «زنده‌گونه» می‌شد قلمرو خود را به نقاشی، عکاسی، و بازیگری سدهٔ نوزدهم که به شیوه‌ای اختصاصی برای بیان گرایش زمانه به عنصر مریِ واقعی تکامل یافته بودند واگذار می‌کرد. نمونه‌ای از رئالیسم رومانتیك، پیکرهٔ **دارتانیان (۱۸۳۲)** اثر **گوستاو دوره** است که قهرمان کتاب سه تفنگدار نوشتهٔ دوما را نشان می‌دهد و در کنار بنای یادبود آلکساندر دوما نصب شده است (تصویر ۶۹۱). دوره از تصویرگران و گراوورسازان بی‌نهایت محبوب اواسط سدهٔ نوزدهم بود که گرایش به رئالیسم تصویری را از نقاشی به عرصهٔ پیکرتراشی آورد و نتیجهٔ کارش آن شد که در اینجا اعتباری به چشم نمی‌خورَد. دارتانیانِ دلاور، یك بازیگر رومانتیك جدید است و نقش رومانتیکی را که برایش نوشته‌اند بازی می‌کند؛ او به هیچ وجه یك نجیب‌زادهٔ متعلق به گارد سلطنتیِ مخالفِ کاردینال ریشلیو در نخستین سالهای سدهٔ هفدهم نیست. او چنان «واقعی» است که به اندازهٔ ما فضا را اشغال می‌کند، ولی «واقعیت» او چیزی جز افسانه نیست؛ او نتوانسته است فاصلهٔ ضرور برای پیکره را حفظ کند؛ او واقعی هست و نیست. این نقص، وجه مشترك هزاران پیکرهٔ رئالیستی تولید شده در اوایل سدهٔ هفدهم است. هنر رومانتیك نمی‌تواند گذشته را زنده کند و به یاد آورد؛ بلکه فقط می‌تواند به چنین چیزی تظاهر کند. فقط در پایان سدهٔ نوزدهم، گونه‌ای از پیکرتراشی به ظهور می‌رسد که به بازیگری در لباس پشت می‌کند و جسارت گام نهادن در عرصهٔ شکلهای جدید را به خود راه می‌دهد.

در نقاشی

نقاشی در سدهٔ نوزدهم، چون شدیداً از روحیهٔ رومانتی‌سیسم متأثر بود، برای نوعی از بیان شخصی که می‌توان از ذهنیت رومانتیك زمانه انتظار داشت، ابزاری به مراتب حساستر از کار درمی‌آید. **فرانسیسکو گویا (۱۷۴۶ـ۱۸۲۸)** نقاش مستقلِ بزرگ اسپانیائی در نقطهٔ آغاز دوران جدید ایستاده است. گویا که هیچ مکتبی نداشت و خود را مدیون ولاسکس، رامبراند، و «طبیعت» می‌دانست، از لحاظ مقام، یك غول غیر قابل طبقه‌بندی است. شیوهٔ کارش از باروكِ ونیزیِ تیپولو و رئالیسم بس امپرسیونیستی خودش تا اکسپرسیونیسم متأخری که کج و معوج‌نماییهای تاریك و نیرومندش پیشدرآمدی بر خشونت، رنج، و کشمکشهای روانیِ هنر سدهٔ بیستم به شمار می‌رود، در نوسان بود. دامنه و تنوع کارش، از لحاظ موضوع و شکل، او را در جایی تعریف‌ناپذیر قرار می‌دهد. گویا شخصیت بزرگ دورهٔ گذار است و ضمن دگرگون کردن سنت، زمان حال را نشان می‌دهد و آیندهٔ هنر تصویری را پیش‌بینی می‌کند. او از نقطه‌ای به مراتب بالاتر از بیشتر معاصرانش، آمادگی و ظرفیت آدمی برای شرارت‌ورزی را، با جلوه‌ای تلخ و سخاوتمندانه تجسم می‌کند. نقاشیِ پرعظمت اسپانیائی، ندرتاً احساساتی می‌شود؛ و غالباً با صداقتی بی‌امان بر واقعیات ناگوار زندگی پای می‌فشارد. هنر گویا نیز در این میانه استثنایی نیست؛ این هنر شایستهٔ انسانهای بزرگ مغز و صاحبان اعصاب نیرومند است.

از حوادث تلخی که بعدها بر بشریت خواهد گذشت؛ در شیوهٔ اولیه و پرجنب و جوش گویا که به طرز درخشانی از شیوهٔ تیپولو اقتباس شده بود (تصویر ۶۹۲)، کمتر می‌توان اثری مشاهده کرد. گویا در دربار پادشاهی مادرید، یعنی جایی که استعداد پیشرسش وی را در نخستین سالهای فعالیتش بدان هدایت کرد، سلسله تابلوهایی از موضوعات زندگی روزمره کشید که به عنوان مدلهایی برای تهیهٔ پرده‌های منقوش مورد استفاده قرار گرفتند. روحیهٔ غالب بر این تابلوها، گونه‌ای خوشدلی توأم با قدرت است که با ظرافت کرخت تابلوهای واتو مغایرت دارد. آنچه در این تابلوها به چشم می‌خورَد وسعت نظر و تیزبینی تیپولو است که با شیوهٔ تیپولو در تأکید بر سایه‌های تند بر آسمان بیکران و درخشان از نور خورشید همراه شده است.

خوشدلی جاری در آثار متعلق به سبك اولیهٔ گویا بزودی محو می‌شود. تجربهٔ او در مقام نقاش **کارلوس ۱۷**، که وی در دربار فاسدش به سر می‌بُرد، احتمالاً موجب تقویت رئالیسم غیر احساساتی و خشك وی شده است. گویا در تابلوی بزرگیِ که از **خانوادهٔ کارلوس ۱۷** (تصویر ۶۹۳) کشیده است ــ احتمالاً با الهام گرفتن از تابلوی ندیمه‌های ولاسکس (تصویر ۶۳۱)، نمایشگاهی از چهره‌های عجیب و عبوس افرادی فراهم می‌آورد که به اعتقاد منتقدان، از هوش لازم برای پی بردن به اینکه نقاش ایشان را به بازی گرفته است برخوردار نبوده‌اند. این شاهکارِ افشای حماقت، خودنمایی، و پستی که در سال ۱۸۰۰ آفریده شد، یکی از منتقدان بعدی را بر آن داشت تا موضوع را درخور «خوارباررفروشی بداند که همراه خانواده‌اش، تازه برندهٔ جایزهٔ



۶۸۸ هوریشیو گرینو، جورج واشینگتن، ۱۸۳۲ـ۱۸۴۱، مرمر، بلندی تقریباً ۴۳۰ سانتی‌متر. مؤسسهٔ اسمیثسونین، واشینگتن، بخش کولومبیا.

۶۸۹ فرانسوا رود، لامارسیز، طاق نصرت، پاریس، ۱۸۳۳ـ۱۸۳۶. تقریباً ۷۸۰×۱۲۶۰ سانتی‌متر.

بلیت بخت‌آزمایی شده است». نقاش، در سمت چپ صحنه و کنار تابلوی خودش ایستاده و به سختی قابل تشخیص است؛ او با چهرهٔ خونسرد و ریشخندکنانش از ورای اشخاص آن صحنه، به تماشاگر می‌نگرد. گویا در این تابلو نشان می‌دهد که در رنگ‌آمیزی و استفاده از رنگ روغن، مهارت خارق‌العاده‌ای دارد. رنگها با درخششی آرام بر سطح تابلو شناور شده‌اند و از هر رنگی با نهایت صرفه‌جویی استفاده شده است. احجام بزرگ و توپر را با رنگهای شفاف نشان داده است. گویا که در استفاده از نور معجزه می‌کرد، از شیوه‌های کار استاد بزرگش ولاسکس بهره می‌گیرد.

گویا با آفریدن یك سلسله تابلو و گراوور طنزآمیز در فاصلهٔ سالهای ۱۷۹۴ و ۱۷۹۹ به نام **کاپریس** (تصویر ۶۹۴) و با مجسم کردن هیولاها، موجودات خارق‌العاده، و زنان و مردان مسخ شده به نشانهٔ نفرت از حماقت و نادانی، بر شدت انتقادهایش از خودخواهی و شرارت آدمیان افزود. لیکن مداخلهٔ ناپلئون بوناپارت در اسپانیا به سال ۱۸۰۸ و درگیریهای بعدی در اثر این مداخله، موضوع تازه‌ای را برای هنرمند مطرح کرد، و آن نه حماقت و نادانی آدمیان بلکه وحشتها و فجایع جنگ بود. گویا در نقاشیها و گراوورهایش بی‌آنکه تسلیم پیشداوریهای ملی بشود (با آنکه یك میهن‌پرست بود) و بی‌آنکه توجهی به عواطف تماشاگران داشته باشد، شرارتهایی را که آدمیان بر یکدیگر روا می‌دارند، بدون توجه به مسائل و اشخاص درگیر، به نمایش گذاشت. او هنرمندی شدیداً آینده‌نگر به معنی امروزی کلمه است؛ پیکاسو در تابلوی **گرنیکا** (تصویر ۷۴۶) که خودش عنوان «درنده‌خویی و تاریکی» بدان داده است، یکبار دیگر این آینده‌نگری گویا را در برابر دیدگان ما زنده می‌کند و حقیقتی را که او گفته بود با زبان صوری متفاوتی باز می‌گوید.

در تابلوی **سوم ماه مه ۱۸۰۸** (لوحهٔ رنگی ۷۳) یك جوخهٔ آتش فرانسوی، با استفاده از روشنایی فانوس، شهروندان مادرید را پس از سقوط این شهر اعدام می‌کند. روش گویا در این تابلو برخلاف روش ظریف و حتی ملایمش در تابلوی **خانوادهٔ کارلوس ۱۷**، از لحاظ گسستن از واقعیت بصری، زمخت و افراطی است. او در حالات و حرکات پیکره‌ها به طرز حیرت‌آوری دخالت کرده است تا روح رزمندگی، نفرت، و وحشت را در خاطرها زنده کند. متناسب با این دستکاری در پیکره‌ها، رنگ، تند و زننده است و از هرگونه هماهنگی طبیعی تهی شده است. شکنجهٔ خشونت‌آمیز و مرگ را فقط به کمك ناسازگاری دردآور شکل و رنگ می‌توان مجسم ساخت.

تصور گویا از بی‌ارزشی زندگی انسان، از مرگ و رنجی که وی در جنگ می‌کشد، و زشتیِ درهم کوبیده شدن مقام آدمی، با تلخی تمام در یك سلسله گراوور مسی به‌نام **فجایع جنگ** بیان شده است. در آن مجموعه، گراووری به‌نام **تامپوکو یا فرقی نمی‌کند** (تصویر ۶۹۵) سربازی را نشان می‌دهد که به واسطهٔ حرفه‌اش در برابر مرگ دیگران سراپا بی‌تفاوت شده است، در میان انبوهی از دهقانان اعدام شدهٔ اسپانیایی لمیده است و با بیزاری گنگی به یك اعدام شدهٔ ناشناس می‌نگرد. گویا که یکی از بزرگترین استادان هنر گرافیك (چاپی) بود، در مجموعهٔ **فجایع جنگ**، نهایت توانش را نشان می‌دهد و با استفاده از سادگی فوق‌العادهٔ شکلهای واضح، روشن و تاریك، تابلوی هولناك مرگ را شرح می‌دهد. هنر پالودهٔ او، با بهره‌جویی از طنز بی‌امان و ترکیب‌بندیهای نوآورانه، همچون تازیانه‌ای بود که بر پیکر خودخواهیهای آدمی فرود آید. سرچشمهٔ قدرت گویا به عنوان یك هنرمند گرافیك، صرفه‌جویی حیرت‌آور وی در استفاده از ابزارها و وسایل کار است. او همانند یك استاد شکلك‌سازی، فقط پاره‌ای سرنخ در اختیار تماشاگر می‌گذارد و با مختصر و ساده‌تر کردن حرکات، قدرت و معنی آنها را بر او می‌نمایاند؛ او تمام این حالات و حرکات را به آنچه اصلی و ضرور باشد تقلیل می‌دهد. آنچه گویا را به نقاشان و هنرمندان گرافیك پیرو او همانند **دومیه** ــ معرفی کرد همین خصوصیت و مهارت بود.

حماقتها و درنده‌خوییهایی که گویا مشاهده کرد، به اضافهٔ ضعفهای روزافزون جسمانی، از جمله کری او، به غلبهٔ یأس بر جهان‌نگریش انجامید و باعث گرایش وی به «سبك تاریك» در آخرین سالهای عمر شد. او در درون رنگهای شوم شبانگاهی، انبوهی از هیولاهای نیمه‌انسان می‌آفریند که شیطان را می‌پرستند و همچون کابوس به حرکت درمی‌آیند. تابلوی **ساتورنوس فرزندانش را می‌درد** (تصویر ۶۹۶) یکی از محصولات این سبك بدبینانه و انسان‌گریزانه است. **ساتورنوس** (کنایه از زمان)، در حالی که با جنونی دیوانه‌وار به جلو می‌نگرد پیکر یك انسان کوچك را از هم می‌درد و تکه‌ای از آن‌را می‌بلعد. در این تابلو، شکلها از هم گسسته ومضرّس، و رنگها کبود و تیره‌اند. زندگی در مسیر زمان می‌گذرد، و زمان، همهٔ ما را از هم می‌درد. وحشت گویا صرفاً زاییدهٔ مشاهدهٔ درنده‌خویی انسان در رفتار با انسانهای دیگر نیست، بلکه از نفس زندگی است. این اثر خوفناك از قلم هنرمند چیره‌دستی تراویده است که در یکی از نخستین گراوورهای

۶۹۰ آنتوان لوئی باری، **ژاگوار خرگوش را می‌درد**، ۱۸۵۰ـ۱۸۵۱. مفرغ، ۴۱/۵×۱۰۲ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

کاپریس (تصویر ۶۹۴) عبارت زیر را خوانده و آشکارا به درستی آن متقاعد شده بود: «رؤیای عقل، هیولا می‌پروراند».

اگر طبقه‌بندی گویا در یك ردهٔ خاص غیر ممکن باشد، **ژاك لوئی داوید** (۱۷۴۸ـ۱۸۲۵)، در گذشته، دستخوش یك نوع طبقه‌بندی بسیار محدود شده است. این رهبر مکتب نقاشی فرانسوی در عصر انقلاب فرانسه و ناپلئون، با آنکه امروزه به طرز شایسته‌ای مورد ارزیابی مجدد قرار گرفته است، عموماً یك نقاش نئوکلاسی‌سیست معرفی می‌شد؛ هنوز هم، برخیها، او را پدر هنر آکادمیکی می‌پندارند که در زیر چتر حمایت رسمی دولت در فرانسهٔ سدهٔ نوزدهم پای به میدان نهاد. پیشتر دیدیم که نئوکلاسی‌سیسم فقط یکی از سبکهای احیاکنندهٔ رومانتی‌سیسم بود. حقیقت آن است که هنر کلاسیك، سنتی طولانی در اروپا و فرانسهٔ پیش از داوید داشت و آکادمیها هستی خویش را بر این اصل استوار کرده بودند که هنر را می‌توان بر طبق قواعد آموخت (به اقتباس از باستانیان و استادان بزرگ دورهٔ رنسانس). داوید سنتهای کلاسیك و آکادمیك را از نو به سبك سراپا فردی و غالباً غیر کلاسیك خود احیا کرد. او در برابر سبك روکوکو به عنوان «ذوق ساختگی» طغیان کرد و هنر کلاسیك را ــ با عبارت خودش ــ به عنوان «تقلید از طبیعت در زیباترین و کامل‌ترین شکلش» ستود. او به هنر یونان، مشتاقانه ارج می‌نهاد. هر چند او نیز همچون **وینکلمان** هیچ اطلاع دست‌اولی دربارهٔ این هنر نداشت: «می‌خواهم به سبکی تماماً و صرفاً یونانی کار کنم. چشمانم را با مشاهدهٔ پیکره‌های باستانی سیر می‌کنم؛ حتی برآنم که پاره‌ای از آنها را تقلید کنم...» ولی نظریهٔ داوید دربارهٔ برتری هنر کلاسیك بر یك زیبایی‌شناسی منزوی استوار نبود؛ او، همچنان که خودش نوشته است، با اعتقاد به اینکه «هنرها باید... قویاً به آموزش و پرورش تودهٔ مردم یاری رسانند»، وقتی انقلاب فرانسه فرصت لازم را فراهم آورد، به عنوان یك هنرمند و سیاستمدار، آمادهٔ پی‌ریزی هنر مردم و هنر تبلیغاتی ـ سیاسی بود.

۶۹۱ گوستاو دوره، **دارتانیان، بنای یادبود آلکساندر دوما**، پاریس، ۱۸۳۲.

داوید در جریان انقلاب از ژاکوبنها و دوستِ روبسپیر افراطی بود، در کنوانسیون انقلابی که به اعدام پادشاه رأی داد عضویت داشت، و رئیس کمیتهٔ آموزش و پرورش همگانی بود و برنامه‌های هنری جمهوری جدید را تنظیم و اجرا می‌کرد. او از جمله دانشمندان و هنرمندانی بود که مصرّانه از دولت انقلابی خواستند **آکادمی شاهی** سابق را منحل و به جایش **شوراهای خبرگان** را برای نظارت بر اصلاح ذوق هنری جامعه تأسیس کند. دستیابی داوید به قدرت، وی را در تغییر دادن سبك کمك کرد و شیوهٔ اختصاصی او سالها الگوی رسمی بود.

تابلوی **سوگند هوراتیوسها** (تصویر ۶۹۷) با آنکه در سال ۱۷۸۴ یعنی پیش از انقلاب فرانسه کشیده شده است، هدف آموزش سیاسی و نظریهٔ او دربارهٔ نیروی آموزشی شکل کلاسیك، و روش او را در آفریدن این تابلوی نئوکلاسیك نشان می‌دهد. برای داوید، به عنوان خلف هنری آکادمی پیشین، مهمترین مسأله، گزینش موضوع بود: موضوع باید عظمت و نکتهٔ اخلاقی داشته باشد. داوید می‌نویسد: «نشانه‌های قهرمانی و فضیلت مدنی، چنانچه به طرز مؤثری به مردم نمایانده شوند، روح ایشان را به جهش درخواهند آورد و بذر افتخار و از جان گذشتگی در راه میهن را در میانشان خواهند پاشید.» داوید برای این تابلوی سوگند، داستانی از جمهوری روم باستان یعنی مرحلهٔ قهرمانیها در تاریخ روم را برگزید، زیرا کشفیات پر سر و صدای باستانی در دو شهر **هرکولانوم** و **پومپئی** در آن زمان، گوشه‌های تاریك

۶۹۲ فرانسیسکو گویا، چتر آفتابی، ۱۷۷۷. نقاشی برای فرشینه، تقریباً ۱۰۳×۱۴۸ سانتی‌متر. موزهٔ پارادو، مادرید.

۶۹۳ فرانسیسکو گویا، خانوادهٔ کارلوس ۱۷، ۱۸۰۰. تقریباً ۲۷۵×۳۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ پارادو، مادرید.

یا از یاد رفتهٔ تاریخ روم را برای مردم مطرح کرده بود. در بیان موضوع از تضاد بین عشق و میهن‌پرستی بهره گرفته شده است؛ و یکی از نمایشنامه‌های کورنی که سالها پیش در پاریس اجرا شده بود و مردم پاریس خاطره‌اش را از یاد نبرده بودند، شالودهٔ آن قرار گرفت. بر طبق این داستان، که نخستین بار از زبان **پلینی** و **پلوتارك** شنیده شد، رهبران ارتشهای روم و آلبانیا که برای پیکار با یکدیگر صف‌آرایی کرده بودند، تصمیم گرفتند اختلافاتشان را در نبردی سه نفره میان نمایندگان هر یك از دو ارتش حل کنند. از میان ارتش روم قرعه به نام سه برادر **هوراتیوس** و از میان ارتش آلبانیا به نام سه فرزند خاندان **کوراتیوس** افتاد.

تابلوی داوید، برادران هوراتیوس را در حالی نشان می‌دهد که به شمشیرشان سوگند یاد می‌کنند یا در راه روم پیروز شوند یا مرگ را بپذیرند، بی‌آنکه به رنج و اندوه خواهرانشان ــ که قرار است یکی از ایشان عروس خاندان کوراتیوس شود ــ توجهی کنند. موضوع، با قدرت و وضوحی ستودنی بیان شده است. اندامهای خشك، کشیده و مردانهٔ برادران هوراتیوس، شکلهای نرم و پرانحنای زنان زاری‌کننده در پسزمینهٔ سمت راست تابلو را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. بر فضیلتهای مردانه‌ای چون شجاعت، میهن‌پرستی، و وفاداری تزلزل‌ناپذیر به آرمان خویش، در برابر عواطف نه چندان قهرمانانهٔ عشق، اندوه، و نومیدی که در وجود همین زنان تجسم یافته‌اند، تأکید شده است. پیام، روشن و از نوعی است که عامهٔ مردم فرانسهٔ پیش از انقلاب می‌تواند بی‌هیچ دردسری آن را دریابد. این تابلو وقتی در سال ۱۷۸۵ در پاریس به نمایش گذاشته شد شور و هیجان خاصی پدید آورد و از آن پس سبك نئوکلاسیك به صدای نیمه‌رسمی انقلاب مبدل شد. درست است که داوید از سنت آکادمیك پیروی می‌کرد، ولی او این سنت را به چیزی تازه و برنامه‌ای برای رساندن مخاطبان آثارش به اوج احساسات میهن‌پرستانه تبدیل می‌کند. از زمان آفریده شدن تابلوی **سوگند هوراتیوسهای** داوید به بعد، هنر، اگر نه در جهت خدمت به فلان دولت یا حزب خاص، در جهت تقسیم به چندین گرایش، جنبش، و ایده‌ئولوژی، سیاسی می‌شود.

سوگند هوراتیوسها از لحاظ شکل، نمونهٔ کامل آکادمیسم نئوکلاسیك است. پیکره‌های تندیس‌وار و دقیقاً برجسته‌نمایی شده در فضایی کم‌عمق و محدود به یك چارچوب سادهٔ معماری، از پهلو و نزدیك به پیشزمینه، چنان به صف آمده‌اند که پیکره‌های تمام‌برجستهٔ روزگار باستان را به یاد می‌آورند. ولی داوید که در روزگار پرشور و هیجان ناشی از کشفیات باستان‌شناسی و مطالعهٔ تمدنهای بزرگ واقع شده بود، آرزو داشت یادمانها و بناهای بزرگ تاریخی و شخصیتهای گذشتهٔ تاریخی را دقیقاً توصیف کند. بدین ترتیب، همان هنرمندی که می‌گفت رافائل ــ این نمونهٔ کامل کلاسی‌سیسم ــ با مجسم کردن مردمان متعلق به دورانهای مختلف در یك تابلوی واحد مرتکب اشتباه شده است، در اثر اشتیاق سختگیرانه‌ای که به واقعیت تاریخی داشت مجبور شد در فورمول نئوکلاسیك خویش تجدید نظر کند. با آنکه داوید در کارهای بعدیش کوشید از اینگونه تغییر دادن فرمول بپرهیزد و حتی سَبك کارش را متناسب با تصورش از روزگار باستان خشکتر کرد، در تابلویی چون **مرگ مارا** (تصویر ۶۹۸)، عناصر کلاسیك ــ خطوط کناره‌نمای بسته و ترکیب‌بندی فشرده ــ با آنکه به چشم می‌خورند، در خدمت هدفهای رئالیسم نمایشی با تأثیر قوی روانی قرار گرفته‌اند. فضای سرد و خنثی بر فراز این گروه پیکرهٔ متراکم، روح ستمگری ددمنشانه را به تماشاگر القا می‌کند. در اینجا صحنه به کمك واقعیت تاریخی شکل می‌گیرد نه تئوری نئوکلاسیك؛ و این ترکیب‌بندی

۶۹۴ فرانسیسکو گویا، «رؤیای عقل»، حدود ۱۷۹۴ـ۱۷۹۹. طراحی سیاهقلم، از مجموعهٔ کاپریس تقریباً ۱۲/۵×۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.

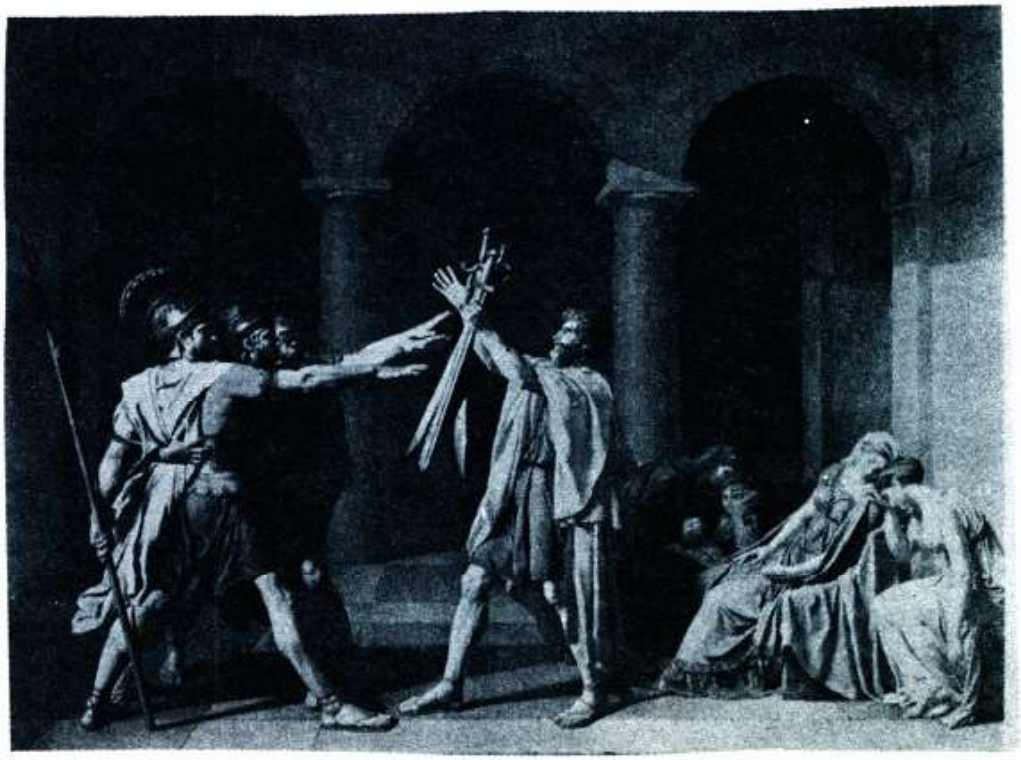
۶۹۵ فرانسیسکو گویا تامپوکو [فرقی نمی‌کند]. گراوور، از مجموعهٔ فجایع جنگ. کتابخانهٔ عمومی نیویورك، مجموعهٔ گراوورها.

«ستون‌وار» نشان می‌دهد که داوید کارهای میکلانژ مخصوصاً پیکرهٔ مسیح پیتا در کلیسای سان‌پیترو را دقیقاً مطالعه کرده بود. مارا که دوست نزدیك داوید و یك انقلابی رادیکال بود، در حمام خانه‌اش در اثر ضربهٔ دشنهٔ شارلوت کورده، دشمن سیاسی او، چشم از جهان فرو بسته است. عناصر روایت ــ چاقو، زخم، خون، نامه‌ای که آن زن آدمکش بهانه قرار داد و داخل خانهٔ مارا شد ــ تماماً جزییاتی هستند که برای تشدید درد و خشونت و مخصوصاً روبه‌رو کردن تماشاگر با خود صحنه، به طرز کاملاً واضحی در جای خود نشان داده شده‌اند. تابلوی مرگ مارا، با توجه به وابستگی شخصی داوید به آن، موضوع تلخی است که با صمیمیتی تقریباً دردناك کشیده شده است. این تابلو، بی‌چون و چرا واقعی است؛ ولی در اجرای بس آرام داوید، چیزی از حالت، ترکیب‌بندی، و نور و سایه‌اش را از دست نمی‌دهد.

داوید از نوین‌سازی هنر کلاسیك باستانی در شبه رئالیسم تابلوی سوگند هوراتیوسها، سرانجام به نقطه‌ای رسید که هنر نوین را کلاسیك می‌ساخت، همچنان که در تابلوی مادام رکامیه چنین کرده است؛ در اینجا مادام رکامیه، که از شخصیتهای اجتماعی آن روزگار بود، جامه‌ای زیبا به تن کرده و کلاهی به سبك یونانیان بر سر نهاده و در محیطی شدیداً تشریفاتی روی یك تختخواب پومپئیائی لمیده است. گوشهٔ اتاق، برگشته است، و در اینجا تماشاگر با کلاسی‌سیسم صحنه‌ای مواجه می‌شود نه کلاسی‌سیسم واقعی؛ درست همانند یك فیلم سینمایی امروزی که دربارهٔ رویدادهای تاریخی ساخته می‌شود. این، پیامد تجهیز و بهره‌گیری داوید از شیوهٔ کلاسیك در جهت خدمت به مبارزات سیاسی است زیرا هستهٔ مرکزی کلاسی‌سیسم، کلیت بی‌تغییری است که گویا از حوادث زمانه فراتر می‌رود. لیکن، حتی پیش از روزگار داوید، معلوم شده بود که فلسفه و هنر کلاسیك، تاریخی بوده‌اند و بر روی هم به زمان و مکانی خاص تعلق داشته‌اند.

بدین ترتیب، داوید با تمام وفاداریش به تئوری کلاسیك، معلوم می‌شود که اصلاً کلاسی‌سیست نیست و شاگردان و پیروانش یا برنامهٔ او را تماماً کنار می‌گذارند یا کلاسی‌سیسم را به شیوه‌ای تزیینی و خطی (در مورد شکلهایی که خطوط کناره‌نمایشان کشیده و

۶۹۶ فرانسیسکو گویا، ساتورنوس فرزندانش را می‌درد، ۱۸۱۹ـ۱۸۲۳. جزیی از یك نقاشی دیواری جدا شده بر روی بوم، اندازهٔ طبیعی تقریباً ۸۰×۱۴۳ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.



۶۹۷ ژاك لوئی داوید، سوگند هوراتیوسها، ۱۷۸۴. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۳۳۰×۴۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

داخلشان با رنگ پر می‌شود) تبدیل می‌کنند، که ارزشش نه از ایده‌الیسم یا حقیقت‌گویی بلکه از خصوصیات صرفاً بصری آن سرچشمه می‌گیرد. هدف اعلام شدهٔ داوید «به جهش درآوردن روح» آدمیان بود، حال آنکه وی معتقد بود هنر باید «به عرصهٔ عقل تعلق داشته باشد و از عواطف و احساسات فراتر برود.» این تضاد، که بازتابی از گذار توفان‌آسا از عصر خرد به عصر انقلاب بود، موجب ناپایداری هنر وی می‌شود و پیروانش با آنکه با هدف رومانتیك «به جهش درآوردن روح» موافقند، آن را با استفاده از انواع سبکها به ترکیبها و جهتگیریهای گوناگونی تجزیه می‌کنند، زیرا در این دوره تمام سبکهای روزگاران سپری شده و سرزمینهای دوردست در دسترس هنرمند قرار می‌گیرند.

داوید اصرار داشت که شاگردانش موضوعات کارشان را از نوشته‌های پلوتارك ــ مؤلف باستانی کتاب **زندگانی یونانیان و رومیان بزرگ** [ترجمهٔ فارسی: **حیات مردان نامی**] ــ و منابع اصلی موضوعات ثابت کلاسیك برگزینند. اینان در بیشتر موارد، موضوعات کارشان را در منابع دیگر یافتند. **آن لوئی ژیروده (۱۷۶۷ـ۱۸۲۴)** به یك داستان عامیانه به نام **آتالا** از **شاتوبریان** روی آورد و تابلوی **تدفین آتالا** (تصویر ۶۹۹) را آفرید که تقریباً از آثار بی‌چون و چرای رومانتی‌سیسم به شمار می‌رود. آتالا [دختر رئیس یکی از قبایل سرخپوست] که سوگند خورده بود تا پایان عمرش باکره باقی بماند، اسیر عشق شورانگیز جوانی از سرزمین کارولینا می‌شود. او به جای آنکه سوگندش را بشکند، خودکشی می‌کند و عاشق مأیوسش جسد او را در سایهٔ صلیب به خاك می‌سپارد؛ کلیسای مقدس، در وجود یك کشیش متواضع شبیه‌سازی شده است. بدین ترتیب، ژیروده، جسورانه، مذهب و شور جنسی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و آندو را با موضوع مرگ و تدفین به هم می‌پیوندد. عشق بی‌فرجام، زیبایی محزون، گور، و تسلی مذهب ــ جملگی برخی از عناصر ثابت رومانتی‌سیسم هستند که ژیروده توانسته است به طرز مؤفقیت‌آمیزی درهم ببافدشان. سبك ترکیبی این تابلو، خطوط کناره‌نما و برجسته‌نمایی کلاسی‌سیستی با چاشنی ملاحت شورانگیز به سبك روکوکو و نوردهی دراماتیك به سبك باروك را درهم می‌آمیزد. هنرمند بدین ترتیب به دنیای خیالات و عواطف خصوصی تماشاگر متوسل می‌شود، که برخلاف توسل داوید به احساساتی است که در اقدام عمومی متجلی می‌شوند. اگر هدف داوید «به جهش درآوردن روح» است، هدف ژیروده، به زبان روسو، «به پیچ و تاب درآوردن قلب» است. در هر دو صورت، هنرمند با عواطف ما سخن می‌گوید و کاری به تفکر فلسفی یا پرده برداشتن از قلان نظم بزرگ طبیعت و شکل ندارد. هدف هنرمند رومانتیك، اعم از داوید، ژیروده، یا هر هنرمند دیگر، به هیجان آوردن مخاطبانش است.

بارون **آنتوان ژان گرو (۱۷۷۱ـ۱۸۳۵)**، یکی دیگر از شاگردان داوید، درست به همین اندازه از آموزشهای استادش دور شد و از این لحاظ از ژیروده نیز متنفذتر بود. او در تابلوی **طاعونیان در یافا** (تصویر ۷۰۰) که در سال ۱۸۰۴ کشید، مسیر سراپا متفاوتی را پیش می‌گیرد، چندین شیوهٔ نور و سایه‌دهی، و پرسپکتیو را می‌آزماید و زیر و رو می‌کند تا تابلوی هر چه نمایشی‌تری حاکی از قدرت فوق انسانی و افتخارات ناپلئون بوناپارت بیافرینند. مقایسهٔ تابلوی **سوگند هوراتیوسها** با **طاعونیان در یافا**، گسستن گرو از داوید را ثابت می‌کند. با آنکه این دو از این لحاظ که عملی را در چارچوب یك محیط معماری مجسم می‌کنند و پیکره‌های هر دوشان در مقابل یك طاق‌نما به صف آمده‌اند به یکدیگر شباهت دارند، طاق‌نمای تابلوی

۶۹۸ ژاك لوئی داوید، مرگ مارا، ۱۷۹۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۸×۱۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ شاهی هنرهای زیبای بلژیك، بروکسل.

۶۹۹ آن‌لوئی ژیروده، جزئی از تدفین آتالا، ۱۸۰۸. تقریباً ۲۰۸×۲۶۳ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

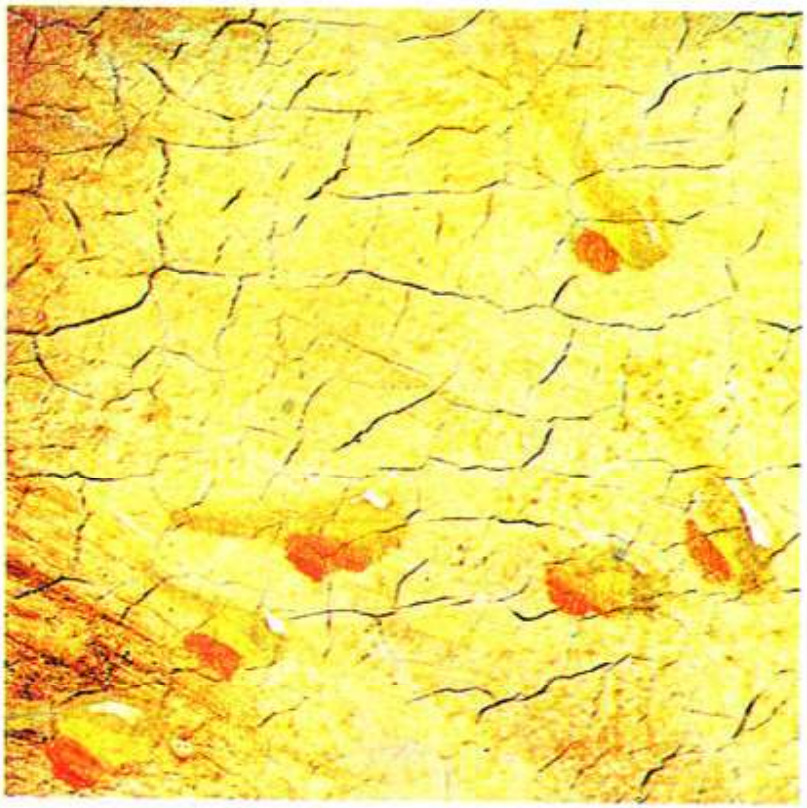
۷۰۰ آنتوان ژان‌گرو، طاعونیان در یافا، ۱۸۰۴. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۵۲۳×۷۰۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

داوید رومی و طاق‌نمای تابلوی گرو مراکشی است و از پس دهانهٔ طاقهای تابلوی اخیر گوشه‌ای از یك چشم‌انداز دوردست، یك دژ، و پرچم سه‌رنگ انقلاب دیده می‌شود. گذشت زمانه، محیط را دگرگون کرده و وسایل کار هنرمند نیز تغییر یافته‌اند تا با زمان حال جور درآیند. گرو که از هر تدبیری برای متمرکز کردن توجه تماشاگر بر شخصیت محوری قهرمان استفاده کرده است، بیشتر ملاحظات تئوریك مربوط به تعادل و برجسته‌نمایی کلاسیك را کنار می‌گذارد و ناپلئون را با چنان حالتی نشان می‌دهد که کارگردان تئاتر نیز او را در چنین صحنه‌ای این‌گونه نشان خواهد داد، و برای تأکید بر شخصیت قهرمان اصلی، بیشترین استفادهٔ ممکن را از نور صحنه‌ای و تاریکی نمایشی به عمل می‌آورد. هدف او بالا بردن ارزش یك رویداد تاریخی تا حد یك عمل تقریباً مهم مذهبی و رسمی است، که در آن ناپلئون ــ مسیحای دموکراسی ــ به طور همزمان نقشهای اسکندر، مسیح، و لوئی XIV را بازی می‌کند. بوناپارت یا کنسول اول، که هنوز لقب امپراتور ناپلئون I را بر خود ننهاده، در پایان نبرد هولناك و فاجعه‌آمیز مصر، تا ساحل فلسطین یا اسرائیل امروزی عقب نشسته است. سپاهیانش به طاعون مبتلا شده‌اند، و او به عیادت از سربازان بیمار و رو به مرگش در بیمارستان شهر باستانی یافا رفته است. در آنجا، در میان مردگان و میرندگان، این نابغهٔ بی‌مهابای نظم نوین بر زخمهای طاعونیِ یك سرباز بیمار دست می‌زند، و سرباز چنان حیرت‌زده به او خیره می‌شود که گویی مسیح معجزه‌گر به عیادتش آمده است. افسران ستاد، جلوی دماغشان را گرفته‌اند تا بوی گندِ آنجا وارد تنفسشان نشود، ولی ژنرال ناپلئون آرام و خونسرد است و گویی خود نیز گمان می‌کند در مقام آن پادشاهی است که اگر به هر بیماری دست بزند او را شفا خواهد داد. در پیشزمینهٔ سمت چپ، نفراتی را می‌بینیم که یا سخت در اندیشه‌اند یا دمر افتاده‌اند و هاله‌ای از رنج و عذاب بر محیطشان غالب شده است ــ و اینان پیکره‌هایی هستند که در آثار هنرمندان رمانتیك بعد مانند ژریکو و دلاکروا مخصوصاً مورد توجه قرار خواهند گرفت. کل صحنهٔ بالا در یك فضای اسرارآمیز متعلق به خاور نزدیك شبیه‌سازی شده است: طبیب مسلمان عمامه‌بسر و دستیارانش، طاق‌نماهای سبك مراکشی، و منظرهٔ بیرون از آسایشگاه. در اینجا نیز همانند آثار ژیرودە، موضوعات قابل تشخیص را به چشم می‌بینیم: عذاب و مرگ، ایمان و روحیهٔ قهرمانیِ فردی، روشنایی فریبندهٔ نقاط دوردست، روحیهٔ میهن‌پرستی ــ یعنی کل آن اجزاء و عناصری که نیاز امروزی ما به انگیزش عاطفی را تشکیل می‌دهند؛ در یك کل کلام، رومانتی‌سیسم.

در آثار **تئودور ژریکو** (۱۷۹۱ـ۱۸۲۴) از شاگردان **ژول گرن**، کلاسی‌سیسم برنامه‌ایِ مکتب داوید تدریجاً از میدان ناپدید می‌شود، حال آنکه سایه روشن تند و کاراوادجو گونهٔ داوید به همراه رئالیسمش وارد میدان می‌شوند. این مرحلهٔ بلوغ عنصر رئالیستی در آثار داوید و جانشینان وی، در تابلوی **کلك بازماندگان کشتی مدوسا** (تصویر ۷۰۱) شاهکار ژریکو، به علت تأثیرات میکلانژ و روبنس، تسریع می‌شود. پیش از این، داوید و گرو در راه آفرینش تابلوهای

ترجمه رنگی ۷۳. فرانسیسکو گویا، **سوم ماه مه**، ۱۸۰۸، ۱۸۱۴، رنگ روغن، روی بوم، تقریباً ۳۳۸ × ۲۶۰ سانتی‌متر، موزهٔ پرادو، مادرید.

لوحهٔ رنگی ۷۴. اوژن دلاکروا، **کشتی بادبانی دانته**، ۱۸۲۲. رنگ روغن روی بوم، ۱۷۵ × ۲۴۳ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



لوحهٔ رنگی ۷۵. جزیی از قطرات بزرگ‌نمایی شدهٔ آب بر یک پیکر **برهنه**، از تابلوی **کشتی بادبانی دانته**.

بزرگ گام نهاده و رخدادهای زمانه را به طرز برجسته‌ای به نمایش درآورده بودند. ژریکو عذابی را که بازماندگان کشتی فرانسوی **مدوسا** بدان گرفتار آمده‌اند موضوع کار خویش قرار داده است؛ این کشتی پر از مهاجران الجزایری، در ساحل غربی افریقا سوراخ شد و در اثر سنگینی به زیر آب رفت. این حادثه که نتیجهٔ سوءِ مدیریت بود، رسوایی بزرگی به بار آورد، و شبیه‌سازی ژریکو از عذاب بازماندگان آن بر روی یك کلك از سوی حکومت به یك حملهٔ سیاسی تعبیر شد. ژریکو غم‌انگیزترین و برجسته‌ترین لحظهٔ این حادثه را موضوع تابلوی خویش قرار داد: وقتی جان به‌در بردگانِ مأیوس می‌کوشند توجه سرنشینان یك کشتی دوردست را به خود جلب کنند. پیکره‌ها بر روی یکدیگر افتاده‌اند و از چهرهٔ هر یك حالتی از رنج، یأس، و مرگ خوانده می‌شود؛ به طوری که پیکره‌های پیشزمینهٔ تابلوی **طاعونیان در یافا** (تصویر ۷۰۰) اثر گرو را در نظرمان زنده می‌کنند. رنگهای متضاد روشن و سیر، با خشونت اندامهای پیچان و افتاده تناسب دارند. با آنکه حضور تدابیر باروك در هر گوشهٔ تابلو احساس می‌شود، استفادهٔ ژریکو از تاکتیکهای ضربتی که متوجه حساسیتهای تماشاگر است به چیزی تازه یعنی لحن و نیتی تازه می‌انجامد که مرحلهٔ دوم و «عالیِ» رومانتی‌سیسم را مشخص می‌سازد. در این مرحله، توجه به عنصر متعال و هراس‌آور یعنی خصوصیاتی که در تئوری هنرشناسی اواسط سدهٔ هیجدهم ستوده می‌شدند، با شدیدترین لحن ممکن در شیوهٔ رئالیسم گزارشگرانه که در برخی از آثار داوید دیدیم، بیان می‌شود. ژریکو، همانند گزارشگری سخت‌کوش که در صدد «دست یافتن به حقایق» باشد، با بازماندگان فاجعهٔ کشتی مدوسا مصاحبه کرد و میرندگان و مردگان را از نزدیك و دقیقاً مشاهده کرد.

تابلوی افسر سوار گارد امپراتوری (تصویر ۷۰۲) که در سال ۱۸۱۲ نقاشی شد، جلوه‌ای از ستایش قدرت خشونت‌آمیز در نزد هنرمند رومانتیك است. نسل ژریکو، زادهٔ انقلاب فرانسه و جنگهای ناپلئونی یعنی روزگار غرش توپها و کوبش طبلهاست. شکوه نظامی، افسون و جبروت جنگ، همراه با عزت و خفتش برای آدمیان، از موضوعات طبیعی زمانه به شمار می‌روند و تابلوهای ژریکو و معاصرانش به تجلیل از هیجان خشم‌آگین جنگ اختصاص دارند و به وحشت و زبونی حاصل از آن توجه نمی‌کنند. در تابلوی **افسر سوار**، ژریکو افسر و اسب را همچون یك موجود زنده ــ بخشی انسان و بخشی اسب ــ نقاشی کرده است. دامنهٔ شیفتگی رومانتیکها به نیروهای طبیعت، تا مرحلهٔ غیر انسانی در نزد انسان و «خشونت معصومانهٔ» جانوران درنده گسترش می‌یابد. در اینجا ژریکو راکب و مرکوبش را به چرخشی اغراق‌آمیز درمی‌آورد و می‌کوشد تصور یك عمل انفجارآمیز را در ذهن تماشاگر ایجاد کند. رنگ‌گزینی و شکل «باز» او کارهای روبنس را به یاد می‌آورد، ولی نیت اصلیش ضمن ستایش از اندیشهٔ قهرمان ناپلئونی، لرزه انداختن بر اندام تماشاگر در اثر مشاهدهٔ منظرهٔ خشم آتشین است.

در اواخر سدهٔ نوزدهم، توجه به کجراهی ذهنی، به پیدایش رشته جدید روان‌درمانی یا روانپزشکی می‌انجامد و بخشی از شیفتگی رومانتیکها به هر چیز بی‌قاعده و طرد شده می‌شود. توفانهای درونی که بر منطق غلبه می‌کنند، به سختی ممکن است توجه مخالفان عصر خرد را به خود جلب نکند. ژریکو، همانند بسیاری از هنرمندان معاصرش، تأثیر حالات روانی بر چهرهٔ آدمی را مطالعه می‌کرد و همانند ایشان معتقد بود که چهرهٔ آدمی راز درونش را بی‌کم و کاست بیان می‌کند،

۷۰۱ تئودور ژریکو، جزئی از **کلك بازماندگان کشتی مدوسا**، ۱۸۱۸ـ۱۸۱۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۸۰×۶۹۰ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس.

مخصوصاً حالت دیوانگی و لحظهٔ مرگ از چنین لحظاتی‌اند. او پیشطرحهای بسیاری از چهره‌های بیماران و جانیان کشید، و سرهای جدا شدهٔ انسانها به وسیلهٔ گیوتین را دقیقاً مشاهده کرد. کنجکاوی علمی و هنری را به سادگی نمی‌توان از بیمارگونگی علاقهٔ رومانتیکها به از هم پاشیدگی روانی و مرگ مجزا ساخت. تابلوی **زن دیوانه** (تصویر ۷۰۳)، با آن چهرهٔ پیچیده و چشمان سرخش، یکی از چندین «چهره» در عرصهٔ موضوع دیوانگانی است که نیروی خواب‌کننده و اعتبار حیرت‌آوری در ارائهٔ واقعیات روانی داشتند. **زن دیوانه** فقط یکی دیگر از انبوه نقاشیهای رومانتیکهاست که هستهٔ رئالیستی قوی‌تری دارند. هر قدر هنرمند رومانتیك به موضوع طبیعت و انسان سالم یا ناسالم نزدیکتر می‌شود، امیدش برای رسیدن به حقیقت بیشتر می‌شود. معنی این تحول در نقاشی، حقیقت **بصری** و بیان حقیقی «اشیاء همچنان که در واقعیت هستند» خواهد شد. در این ضمن، منظور هنرمند رومانتیك از «واقعی» همان طبیعت سرکش و بی‌قرار است. در نقاشیهای ژریکو، عذاب و مرگ، جنون جنگ، و دیوانگی به طبیعت کشانده می‌شوند، زیرا در نهایت امر، خود طبیعت نیز چیزی بی‌شکل و ویرانگر است:

> بدیهی است که طبیعت در این اندیشه نیست که آدمی مغز دارد یا ندارد. انسان واقعی، همان انسان وحشی است؛ او همان اندازه با طبیعت سازگار است که طبیعت با او سازگار است. به محض آنکه هوش آدمی کاوشده‌تر می‌شود، بر تصورات خویش و شیوهٔ بیان آنها می‌افزاید، و دارای نیاز مشخصی می‌شود، طبیعت از هر جهت با او به مقابله برمی‌خیزد.

اوژن دلاکروا (۱۷۹۸ـ۱۸۶۳) با این کلمات، دقیقاً عبارتی از پیمان هنرمند رومانتیك با طبیعت و انسان در طبیعت را بیان می‌کند.

پیش از این دیدیم که شاعر و هنرمند رومانتیك بیش از همه در جستجوی خصوصیات متعال و هراس‌آور، و عواطفی چون ترس و ستایش از شگفتی ناشی از آن هستند. همچنانکه دلاکروا در دفتر یادداشتهای روزانه‌اش می‌نویسد: «بودلر ... می‌گوید که من احساسی را وارد نقاشی کرده‌ام که از وحشت لذت می‌برد. حق با بودلر است...» دلاکروا که ژریکو را می‌شناخت و می‌ستود، دامنهٔ امکانات بیانی هنر رومانتیك را وسیعاً افزایش داد، موضوعاتش را بسط داد و شکلهایش را در جهت رسیدن به نیروی عاطفی هر چه بیشتر ــ یا «تعالی» به زبان رومانتیکها ــ تکمیل کرد. احاطه‌اش به ادبیاتی قوی، امکان گزینش موضوعات جالب را برایش فراهم آورد، و همچنانکه بودلر گفته است او «عشق به شاعران و روحیهٔ زنندهٔ رقابت با سخن مکتوب را از مکتب بزرگ دوران جمهوری و امپراتوری [داوید] به میراث برده بود. داوید، گرن، و ژریکو اذهانشان را از مشعل فروزان هومر، ویرژیل، راسین، و اوسیان روشنی بخشیدند. دلاکروا مترجم روح‌انگیز شکسپیر، دانته، بایرون، و آریوستو بود...» از زمان داوید به بعد، پیوند میان ادبیات و هنر، روزبه‌روز محکمتر می‌شد. رابطهٔ میان این دو، در دورهٔ رنسانس برقرار شده بود. ولی در عصر رمانتی‌سیسم، می‌شد گفت که بخش بزرگی از هنر نقاشی، همانند بخش بزرگی از موسیقی مانند اوپراهای ریچارد واگنر، برنامه‌اش را از ادبیات می‌گرفت. همچنان که از موسیقی «برنامه‌ای» سخن می‌گوییم، می‌توانیم از هنر «برنامه‌ای» سخن بگوییم، و داستان مصوری که این هنر پدید آورد تکمیل شد و

۷۰۲ تئودور ژریکو، **افسر سوار گارد امپراتوری**، ۱۸۱۲. تقریباً ۲۲۸×۱۹۲ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

۷۰۳ تئودور ژریکو، **زن دیوانه**، ۱۸۲۲ـ۱۸۲۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۰×۵۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، لیون.

شکل فیلم سینمایی را به خود گرفت که ترکیبی از نمایش، قصه، صدا، و تصویر است. دلاکروا آنچه را که داوید آغاز کرده بود، تکامل می‌بخشد و به صورت رویدادهای مهیج و برهم‌زنندهٔ ملهم از ادبیات، واقعی یا تخیلی، همراه با دقیق‌ترین وسایل بصری انتقال آنها درمی‌آورد. از داوید تا دلاکروا، حتی در میان پیروان کوچك ایشان، این اعتقاد رونق می‌گیرد که هدف هنرهای تصویری تکان دادن یا «به جهش درآوردن» و بیان دقیق و دلسوزانهٔ روح جدید با ظاهری جدید است. این هنر، توده‌های مردم را مخاطب خویش می‌داند ــ به حرکت درآوردن و جلب توجه جامعهٔ جدید و پرجمعیت دموکراتیك. با آغاز تصویرسازی بزرگ و برنامه‌ایِ دورهٔ رومانتیك، تجربهٔ حقیقتاً جدید و آشنای ما در عرصهٔ درام تماشاییِ همگانی یا آفرینش داستانهای مهیج که به روشی هیجان‌انگیز به روی صحنه برده می‌شوند آغاز می‌شود.

با آنکه رومانتیکها فقط قوهٔ تخیل را بیش از دیگر قوای ذهن آدمی می‌ستودند، دلاکروا دریافته بود که مهارت و خودداری باید دوشادوش قدرت تخیل پیش بروند. بودلر در توصیف دلاکروا می‌نویسد: «در چشمانش، تخیّل، گرانبهاترین استعداد و مهمترین قوهٔ ذهنی‌اش بود، ولی [او معتقد بود] که اگر مهارتی پرتوان نباشد که در جریان بوالهوسیهای خودکامانه و بی‌قرارش از آن پیروی کند، این قوه ناتوان و نازا خواهد ماند.» درامهای تصویری دلاکروا محصول این نظر او هستند که قوهٔ تخیل اگر پیوسته از سرچشمهٔ ادبیات، هنر، و موسیقی سیراب شود و روشنایی بگیرد، آثاری خواهد آفرید که قوهٔ تخیل تماشاگر را روشن کند. عمیقاً تخیلی بودن به معنی عمیقاً زنده بودن است.

نمونه‌ای از اوپرای پرشکوه تصویری به مقیاس بزرگ، تابلوی **مرگ ساردانا‌پالوس** [۱۸۲۶، رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۸۸×۳۶۳ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس] است که دلاکروا در سال ۱۸۲۶ نقاشی کرد. بدون تردید دلاکروا تحت تأثیر شعر داستانی **ساردانا‌پالوس** اثر **لرد بایرون** و احتمالاً دیگر شاعران باستانی بوده است، ولی او در اینجا آخرین ساعت زندگانی این پادشاه باستانی [و افسانه‌ای آشور] را در محیطی به مراتب آشفته‌تر و پرازدحام‌تر از آنچه بایرون توصیف کرده است مجسم می‌کند. ساردانا‌پالوس پس از شنیدن خبر شکست سپاهیان خود و وارد شدن دشمن به شهر وی، دستور داده است تمام داراییهای گرانقیمت ــ زنان، بردگان، اسبها، و گنجهایش ــ را در برابر خودش آتش بزنند، و در همان حال خودش بر روی تودهٔ هیزمی نشسته بود که تا لحظاتی دیگر در کام آتش فرو می‌ریخت. پادشاه، همچون نابغه‌ای شریر، بر این منظرهٔ نابودی نظارت می‌کند؛ بدنهای شکنجه شده و میرای زنان روبنس‌وار، آشکارتر از بقیه به چشم می‌خورند و برده‌ای، یکی از آنها را که در پیشزمینه شبیه‌سازی شده است گرفته و می‌خواهد به قتل برساند. از این نمایش شلوغ عذاب و مرگ، با طراحی و رنگ‌آمیزی عالی، حالتهای دشوار و شکنجه‌آور بدنی، سیرترین رنگها و تضاد رنگهای سیر و روشن ستایش به عمل می‌آید. پادشاه در مرکز فاجعه قرار گرفته و در حکم چشم آرامِ گِردبادِ شکل و رنگ است. این، دلالت بر آن دارد که در هنر دلاکروا، کانون معنی به دور از کانون عمل، تماماً بر هنر او مسلط است.

دلاکروا داستانهای تابلوهایش را عموماً از دوره‌ها و ادبیات پیش از کلاسیك یا پس از کلاسیك برمی‌گزید، ولی گاهی نیز به موضوع یونانی که او را تحت تأثیر قرار داده بود می‌پرداخت. موضوع تابلوی **مِدِه** یا **مدئا** [۱۸۳۸، رنگ روغن روی بوم، ۱۶۳×۷۵ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای زیبا، لیل] از تراژدی **مِدِه** اثر **اوریپیدس** شاعر تراژدی‌سرای یونانی گرفته شده است، و احتمال نمی‌رود که هیچ هنرمند دیگری بتواند موضوع را چنین گویا شبیه‌سازی کند. **مِدِه** پس از آنکه **یاسون** رهایش می‌کند، دچار خشمی جنون‌آسا می‌شود و فرزندانش را می‌کشد، و در پایان به صورت **الههٔ** شرارت و ساحره درمی‌آید. این موضوع را هنرمندان روزگار باستان بارها به صورت تابلو درآوردند. **مِدِه** زن زیبا و قاتلی که زیبایی‌اش نابودکننده است، از ستارگان برجسته در میان شخصیتهای رومانتیك به شمار می‌رود؛ او در جمع هنرمندان این دوره به **بانوی زیبای بیرحم** مشهور می‌شود. در تابلوی دلاکروا او نه فقط بانوی قاتل بلکه زنی مردصفت (مانند **لیدی مکبث**)، تحقیر شده، و مادری مأیوس است که در مرز بین عشق و نفرت قرار گرفته است. محیط وقوع حادثه، یك غار مرموز است و عمل شنیعی که در شرف وقوع است تحت‌الشعاع تنش روانیِ پیکرهٔ عظیم **مِدِه**، دست و پا زدنهای هراس‌آمیز دو بچه، درخشش دشنهٔ دراز، چرخش حاکی از نگرانیِ سر **مِدِه**، و سایهٔ سیاهی قرار دارد که تمامی نگاه بی‌قرار او را پنهان نمی‌دارد. در نگاه او خشم، گناه، ترس، و وحشت درهم می‌آمیزند. در اینجا می‌توان به دشواریِ مجسم کردن چنین رخداد وحشت‌آوری پی برد و آن را در ذهن زنده کرد. **عمل** قتل را نمی‌شود نشان داد؛ چه مقدارش را می‌توان نشان داد و چه مقدارش را پنهان کرد؟ برای آنکه تماشاگر بتواند جنایت غریب‌الوقوع را درك کند، چه راهنماییهایی ضرورت پیدا می‌کند؟ هنرمند در کدام لحظه از کل مدت وقوع عمل باید حرکات سریع و دستپاچه را و با چه قیافه‌ای نشان دهد؟ برای پاسخگویی، به منضبط‌ترین عامل بازدارندهٔ هنری و قضاوت سنجیده نیاز است. به احتمال زیاد، **مِدِه** بیش از تك‌تك دیگر نقاشیهای دلاکروا تسلط وی بر نقاشی دراماتیك را نشان می‌دهد. او دشوارترین مسائل تفسیر و نمایش را با چنان مؤفقیتی حل می‌کند که این اثر را به صورت تجسم قطعی آن قهرمان پرشور تراژدی اثوریپیدس درمی‌آورد. در نقاشی دلاکروا ــ به گفتهٔ خودش ــ عنصر «تعریف‌ناپذیری وجود دارد که **شیئی نفرت‌انگیز را به شیئی هنری تبدیل می‌کند** (تأکید دلاکروا).»

یکی دیگر از سرچشمه‌های گزینش موضوع، رخدادهای روزگار خود دلاکروا، مخصوصاً مبارزات توده‌ای برای دستیابی به آزادی بود: شورش بدفرجام یونانیان علیه حاکمیت ترکها در سالهای ۱۸۲۰ـ۱۸۲۹؛ انقلاب پاریس در ۱۸۳۰، که بوربونهای بازگشته به سلطنت را سرنگون کرد و لوئی فیلیپ را بر تخت سلطنت فرانسه نشاند. دلاکروا در تابلوی **آزادی در پیشاپیش مردم** (تصویر ۷۰۴) که در ۱۸۳۰ نقاشی کرد، کوششی برای شبیه‌سازی رئالیستی از حادثهٔ خاصی به عمل نمی‌آورد. بلکه تمثیلی از خود انقلاب را به نمایش می‌گذارد. آزادی، در هیأت زنی نیم‌برهنه و تنومند، که زیبایی چهره‌اش حکایت از والایی مقامش دارد، مردم را به سوی سنگربندیها یا دستگاههای انقلابیِ رایج در خیابانهای پاریس آن زمان فرا می‌خوانَد. او پرچم سه رنگ را که پرچم خاص حکومت جمهوری است همراه یك تفنگ و سرنیزه، با خود حمل می‌کند و کلاه **آزادی** را نیز بر سر گذاشته است. مسیر حرکت او از روی مردگان و میرندگان دو طرف ــ مردم و سربازان پادشاه ــ می‌گذرد. دلاوران پاریسی در اطرافش به صف آمده‌اند، یك پسر ولگرد تپانچه‌هایش را به رخ می‌کشد، پرولتاریای پرزور قمه‌اش را کشیده، روشنفکر فوکولی کلاه شاپو بر سر گذاشته و تفنگ اره شده‌اش را به دست گرفته است. برجهای کلیسای نوتردام از پس دود و غوغای مردم به نشانهٔ شاهدی بر سنت دیرینهٔ پاریسیان در ستایش از آزادی در قرنهای سپری شده، سر بلند کرده‌اند. تابلوی **آزادی در پیشاپیش مردم** سند اتحاد انقلاب و رومانتی‌سیسم است و گویاتر از تمام تابلوهای متعلق به اوایل سدهٔ

نوزدهم فضای سیاسی اروپای انقلابی را القا می‌کند.

از لحاظ شکل، این تابلو بازتابی از تأثیر ژرف هنر ژریکو مخصوصاً تابلوی **کلك بازماندگان کشتی مدوسای** او (تصویر ۷۰۱) بر دلاکروا است؛ اینکه می‌بینیم او تابلوی **آزادی در پیشاپیش مردم** را تبدیل به یك تمثیل کرده است نشان می‌دهد که با میثاقها و سنتها آشنا بوده است. برهم‌انباشتگی اجساد افتاده در پیشزمینه، حکم پایه‌ای را برای نگاه‌داری پیکره‌های هرموار زمینهٔ مرکزی پیدا می‌کند و نشان می‌دهد که نیروی عصیان از هر آنچه سنگین و خنثی باشد سرچشمه می‌گیرد. نور، مانند آتش دهانهٔ تفنگ می‌درخشد، و تاریکی، آزادانه مانند دودی که در اثر آتش توپ به حرکت درمی‌آید، با روشنی ادغام می‌شود. شکلها، همچنان که در تابلوی ژریکو دیدیم از باروك سرچشمه گرفته‌اند، ولی حرکت تندی که دلاکروا به آنها داده است هیجان پرهمهمهٔ خاص کارهای او را در آنها ایجاد می‌کند.

دلاکروا که می‌گفت «سبك فقط در اثر پژوهش طولانی می‌تواند پدید آید»، همواره سرگرم مطالعهٔ مسائل حرفهٔ خویش بود و همواره به دنبال موضوعات و مواد تازه‌ای می‌گشت تا در اختیار قوهٔ تخیلش بگذارد. او در سال ۱۸۳۲ توانست از شمال افریقا دیدار کند، و خاطرهٔ آنچه در آنجا دید چنان تخیلش را تحت‌تأثیر قرار داد که تا پایان عمر نیز از یادش نرفت. او در منظرهٔ آفتابسوختهٔ آنجا و پیکر اعراب پرطاقت و رنگارنگ که رداهایی شبیه توگای رومیان باستان می‌پوشیدند، روزنه‌هایی تازه به سوی فرهنگی را دید که بر فضیلتهای ناشی از غرور مبتنی بود و به اعتقاد دلاکروا از هر آنچه نئوکلاسی‌سیسم اروپائی می‌توانست تصور کند کلاسیك‌تر بود. دلاکروا خطاب به یکی از دوستانش نوشت: «یونانیان و رومیان، اینجا در دسترسم هستند. چاره نداشتم جز آنکه از ته دل به یونانیانِ تابلوهای داوید بخندم.» دلاوری، سخت‌کوشی، و خودنمایی و عشق شدیدشان به آزادی، آنان را در نظر دلاکروا «شریفان طبیعت» ــ قهرمانان پاك و مبرا از روحیهٔ انحطاط‌یافتهٔ اروپایی ــ جلوه‌گر می‌ساخت.

سفر به مراکش، به این اعتقاد دلاکروا که در خشونت طبیعت، فعل و انفعالات طبیعت، موجودات طبیعت ــ مخصوصاً جانوران ــ نیز زیبایی هست، جان تازه‌ای بخشید. پس از سفر مراکش، موضوعاتی چون درگیری جانوران، و انسانها و جانوران نیز بیش از پیش در جمع موضوعات تابلوهایش ظاهر می‌شوند. او شیرها و ببرهای غرّان و درهم تابیده، نبرد اسبها، و پیکار اعراب با گربه‌های وحشی را در صحنه‌های گردانِ شکار مجسم می‌کند. در این نقاشیها، آنچه را که از تابلوهای شکار اثر روبنس (تصویر ۶۳۳) آموخته بود با تصورات خودش درهم می‌آمیزد و خاطراتی را که از شمال افریقا داشت بر آنها می‌افزاید.

دلاکروا آنچه را که دربارهٔ رنگ فرا گرفته بود به نقاشان بعدیِ

۷۰۴ اوژن دلاکروا، **آزادی در پیشاپیش مردم**، ۱۸۳۰. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۳۲۰×۲۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

سدهٔ نوزدهم مخصوصاً به امپرسیونیستها انتقال داد. او معتقد بود که رنگ ناب در طبیعت، درست به اندازهٔ خط نایاب است و رنگ فقط به شکل مقیاس بی‌پایانی از پرده رنگها، سایه‌ها، و بازتابهایی ظاهر می‌شود که او می‌کوشید آنها را در نقاشیهایش بازسازی کند. دلاکروا خاطراتش را در **دفتر یادداشتهای روزانه‌اش** می‌نوشت؛ این نوشته‌ها بعداً به صورت کتابی واقعی در خصوص تئوری ماقبل امپرسیونیستی رنگ درآمدند و نقاش ماقبل امپرسیونیستی چون **پول سینیاك** نقاش منظره‌ساز فرانسوی در سالهای ۱۸۹۸ـ۱۸۹۹ به ستایش از آن برخاست. دلاکروا پیدایش و رشد آتی تئوری و دانش رنگ‌شناسی امپرسیونیستی را پیش‌بینی کرده بود، ولی پیش از آنکه مسائل دانش مزبور دقیقاً فرمول‌بندی شود می‌بایست دانشمندانی چون **میشل اوژن شورول** (۱۷۸۶ـ۱۸۸۹) و **هرمان لودویگ فردیناند فون هلمهولتس** (۱۸۲۱ـ۱۸۹۴) پای به میدان می‌نهادند و قوانین تجزیه نور و خواص رنگهای مکمل را کشف می‌کردند. با اینحال، نظرات دلاکروا اهمیت خود را از دست نداده‌اند. او می‌نویسد: «بهتر است ضربه‌های قلم را درهم نیامیزیم، چون به طور طبیعی... [از] دور، به نظر خواهد رسید که درهم ادغام می‌شوند.» بدین ترتیب بر نیرو و طراوت رنگ افزوده می‌شود (لوحهٔ رنگی ۷۴). این نظر در اثر مشاهده و بررسی گروهی از منظره‌های کانستبل به وی تلقین شده بود. کانستبل، نقاش منظره‌ساز بزرگ انگلیسی، دلاکروا را، حتی پیش از تجربه‌اندوزیهایش در مراکش، شدیداً تحت تأثیر قرار داده بود. او نوشت: «کانستبل می‌گفت برتری رنگ سبزی که برای منظره‌هایش به کار می‌برد از آنجا سرچشمه می‌گیرد که رنگ مزبور از انبوه سبزهای متفاوت ترکیب شده است. آنچه باعث بی‌رمقی یا فقدان آثار حیات در رنگ سبز مورد استفادهٔ منظره‌سازان دیگر می‌شود این است که این کار را به کمك ته‌رنگ یکنواختی انجام می‌دهند. آنچه او دربارهٔ رنگ سبز چمنزارها می‌گفت در تمام رنگهای دیگر نیز مصداق پیدا می‌کند.» با آنکه این مسائل اساساً به عرصهٔ اسلوب و اجرا مربوط می‌شوند، دلاکروا شیوهٔ رنگ‌گزینی‌اش را قاطعانه چنین توصیف می‌کند: «اگر بخواهیم قاطعانه صحبت کنیم، باید گفت که نه روشنی وجود دارد نه سایه. برای هر شئی فقط یك حجم رنگ وجود دارد که بازتابهایش در تمام جهات متفاوتند.» این نظرات، در نتیجهٔ دیدارش از مراکش اعلام شدند؛ و منطقاً با کارهای اولیه‌ای که تحت تأثیر ژریکو انجام داده است ناسازگارند. این مفهوم دنیای بصری به عنوان سطوح رنگین، در هنر **سزان**، به شکل تازه‌ای تحقق خواهد یافت؛ و او سطوح رنگین را به منظور درهم بافتن ترکیب‌بندی تابلو، در کاری به شیوهٔ ساختمانی مورد استفاده قرار خواهد داد.

هیچ هنرمند دیگری در آن زمانه قلمرو موضوع و روحیهٔ رومانتیك را با کمال و قطعیت دلاکروا نمی‌کاود و هیچ‌یك به پای سَبُك و مضمون او نمی‌رسند. اسلوب دلاکروا ــ شتابزده، فی‌البداهه، و غریزی، به جای سنجیده، تدریجی، و سرد ــ الگوی کامل نقاشی رومانتیك است، تصور را در نخستین لحظات شکل‌گیریش به روی تابلو می‌آورد و در جریان اجرا تکمیل می‌کند. ما می‌دانیم که دلاکروا وقتی اندیشهٔ کاری را داشت، چه‌سان دیوانه‌وار کار می‌کرد و نقاشی سراسر تابلو را در یك وهله تا پایان ادامه می‌داد. شتاب درنگ‌ناپذیر او با شتاب درنگ‌ناپذیر قدرت تخیل و انتخاب موضوعاتش مطابقت دارد. **بودلر** او را به طور خلاصه چنین توصیف کرده است: «عاشق پرشور عاطفه... عاطفهٔ بیکران و ژرف، با پشتوانهٔ ارادهٔ نیرومند ــ او چنین انسانی بود.» در پایان، دوستش **سیلوستر**، مدحیه‌ای به زبان رومانتی‌سیسم برایش صادر کرده است که تا حد تعریف هنرمند

۷۰۵ کاریکاتور دلاکروا و انگر به هنگام نبردی سواره در برابر انستیتوی فرانسه. دلاکروا: «خط، رنگ است!» انگر: «رنگ، اتوپیاست. زندهٔ باد خط!» (اقتباس از یك گراوور متعلق به سدهٔ نوزدهم.)

رومانتی‌سیست می‌رسد: «بدین ترتیب، فردینان ویکتور اوژن دلاکروا، آن نقاش والاتبار، با نیم‌خنده‌ای بر لب، روز ۱۳ اوت ۱۸۶۳ چشم از جهان فرو بست؛ او آفتابی در سر و توفانهایی در قلب خویش داشت؛ مدت چهل سال ردیف شستیهای عواطف آدمیان را به حرکت درآورد و قلم‌موی پرابهت، مخوف یا مهربانش ــ از چهرهٔ قدیسان به جنگاوران، از جنگاوران به دلدادگان، از دلدادگان به ببرها، و از ببرها به گلها در سیر و سیاحت بود.»

انگر و آکادمی

تاریخ نقاشی سدهٔ نوزدهم در شصت سالهٔ اولش، غالباً به صورت پیکاری بین دلاکروای رنگ‌پرداز و **انگر** نقشه‌کش تفسیر شده است. در یك کارتون متعلق به اواسط سدهٔ نوزدهم (تصویر ۷۰۵)، تضاد بین آندو به شکل نبرد سوارهٔ شوالیه‌هایی نشان داده شده است که در برابر انستیتوی فرانسه آغاز می‌شود. دلاکروا در سمت چپ، به جای نیزه قلم و انگر نیز یك مداد به دست گرفته است، و در این حال، پیکار دیرینهٔ «پوسنیستها» و «روبنیستها» را زنده می‌کنند. این مشاجره، که به اواخر سدهٔ هفدهم مربوط می‌شد، مدافعان محافظه‌کار آکادمیسم را که معتقد بودند طرح بر رنگ برتری دارد به مقابله با «روبنیستها» واداشت که می‌گفتند رنگ در یك تابلو نه فقط از طراحی مهمتر است بلکه در مقایسه با خصوصیت روشنفکرانه‌تر و محدودتر خط، گروه بزرگتری از مردم را به خود جلب می‌کند.

ژان اوگوست دومینیك انگر (۱۷۸۱ـ۱۸۶۷) پس از آنکه **گرو** و **ژیروده** از کارگاه داوید رفتند تا کارگاههای خصوصی خودشان را دایر کنند، به کارگاه داوید آمد. ولی مدت درازی در آنجا نماند، چون بر سر مسایل مربوط به‌سَبُك با داوید اختلاف پیدا کرد. انگر معتقد بود که هنر داوید، شدیداً «واقعی» است، و خودش شیوه‌ای را برگزید که به گمانش بر سبك حقیقی و ناب یونانی استوار بود: پیکره‌های تخت و خطی، مشابه پیکره‌های نقاشیهای گلدانی یونانیان. این شیوهٔ اولیه، به

۷۰۶ ژان اوگوست دومینیك انگر، فرانسوا ماریوس گرانه، ۱۸۰۷. تقریباً ۷۰×۶۰ سانتی‌متر. موزهٔ گرانه، اکس ـ آن ـ پرووانس.

عنوان شیوه‌ای «ابتدایی» و حتی «گوتیك» شدیداً انتقاد شد، و منتقدی، کار او را تجسم ذهنیِ «مردی چینی دانست که در خرابه‌های آتن سرگردان است.» جدایی انگر از داوید و آکادمی در عرصهٔ شکل و مضمون، از او یك یاغی پدید آورد؛ و حملات منتقدان تا اواسط دههٔ ۱۸۲۰ـ۱۸۲۹ متوقف نشد، تا آنکه دشمن به مراتب بزرگترِ سَبْكِ رسمی ظاهر شد، و آن دلاکروا بود. در چنین اوضاعی، منتقدان ناگهان دریافتند که هنر انگر، علیرغم نوآوریها و کجراهیهایش، عناصر بسیاری داشته است که آن را با کلاسی‌سیسم رسمی مربوط می‌سازد؛ او بزودی رهبری نیروهای آکادمیك در پیکار علیه «بربریسم» ژریکو، دلاکروا، و پیروانشان را به دست آورد. انگر تدریجاً به اجرای نقشی پرداخت که منتقدان برایش پیش‌بینی کرده بودند و خود را محافظ اصول هنر خوب و حقیقی در برابر اصولی دانست که «ویرانگران» هنر مطرح می‌کردند.

تابلوی **اودیپوس و اسفینکس** [۱۸۰۸، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۵×۱۴۰ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس] که در سال ۱۸۰۸ نقاشی شد، بازتابی از تلاش پیگیرانه‌اش برای پی بردن به واقعیت هنر یونان به جای اسطورهٔ آکادمیك است. انگر در این تابلو، اودیپوس قهرمان خردمند را در حال پاسخگویی به سه سؤال سرنوشت‌ساز اسفینکس ــ هیولای بالدار با سر و پستانهای زنان و تن شیر ــ می‌نمایاند که بر سنگی نزدیك دروازهٔ شهر تب مقر داشت و از عابران معمای مراحل سه‌گانهٔ عمر انسان را می‌پرسید و چون جواب گفتن نمی‌توانستند، او جملگی ایشان را از هم می‌درید. اودیپوس به سؤالهای اسفینکس جواب داد، او را کشت و شهر را آزاد کرد، و از سوی اهالی سپاسگزار شهر تب به پادشاهی برگزیده شد. دنبالهٔ داستان تراژیك او در یکی از برجسته‌ترین آثار ادبی یونان باستان یعنی نمایشنامهٔ **اودیپوس پادشاه** توصیف شده است. مقایسهٔ **اودیپوس و اسفینکس** انگر با مِدِه دلاکروا تفاوتهای بنیادی موجود بین سبکهای تصویرگری این دو را نشان می‌دهد. در تابلوی انگر، پیکرهٔ اودیپوس همچون تندیسی نیم‌برجسته، در پیشزمینه قرار داده شده است؛ حالت بدنش ثابت ــ حتی خشك ــ است و قیافه‌اش به گونه‌ای شکلك‌سازی از حالت پرسش و پاسخ شباهت دارد. ارزشی که انگر برای پیوستگی خطوط کناره‌نما قائل بود، نه فقط در نخستین سالهای فعالیتش بلکه در سراسر زندگی هنریش، مختص خود اوست. چون خط کناره‌نما، یا همان خط سایه‌دار، در نظر انگر، مانند طراحی، وسیله‌ای برای مشخص کردن بدنه است. شعار مشهور «طراحی پیروی دقیق از اصول هنر است» که شعار جنگی مکتب انگر بود، و عبارت «هیچگاه از رنگ بسیار گرم استفاده نکنید! ضد تاریخی است!» نیز که او را در نقطهٔ مقابل دلاکروا و در موضع دفاع از این نظر قرار می‌دهد که گذشته باید الگوی زمان حال گردد، به او نسبت داده می‌شود. ولی انگر همیشه پیگیرانه از نظریهٔ خودش یعنی اصلاح و تکمیل طبیعت به شیوهٔ یونانیان، پیروی نمی‌کند. انگر چند سالی پس از کشیدن تابلوی **اودیپوس و اسفینکس** به خشم آمد و اعلام کرد که این مدل را «آرمانی» نکرده است، و اصرار داشت که این پیکره تصویری از مدلی است که او تا آنجا که از دستش برمی‌آمده صادقانه کپیه‌برداری کرده است؛ انگر در جستجوی شکل زیبا، همیشه مطمئن نیست که از یونانیان پیروی می‌کند یا از گرایش کاملاً رئالیستی خودش.

هر چند تابلوی **زن حرمسرا** [۱۸۱۴، رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۸۸×۱۵۸ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس] که در سال ۱۸۱۴ نقاشی شد انتقادات تلخی به دنبال داشت («نه استخوان دارد، نه عضله، نه زندگی...»)، امروزه به نظر می‌رسد که چکیده‌ای از نیات هنری انگر باشد. ولی این تابلو نیز مخلوط نسبتاً حیرت‌آور وفاداری انگر به اصول عالی هنر را مجسم می‌کند. موضوع تابلو یعنی پیکر برهنه و آرمیدهٔ یك زن، موضوعی سنتی است و سابقهٔ تاریخی‌اش به کارهای **جورجونه و تیسین** برمی‌گردد؛ ولی انگر با تبدیل این موضوع به یك زن حرمسرای ترك، امتیاز بزرگی به ذوق رومانتیك و زیباپسند زمانه می‌دهد. انگر این موضوع را به سبك «تندیس‌وار» خودش تکمیل می‌کند: سطح صاف و نرم چون گلبرگ، احجام ساده و گِردِ منتهی به خطوط کناره‌نمایِ موزون. صافی و لطافت سطوح بدن با چین و شکنهای زیراندازش تکمیل می‌شود. ستایش او از رافائل، در تقلید وی از نوع سر و سرپوش و تمایل سر به یك طرف، همچنانکه در تابلوی **بانوی نشسته بر تخت** اثر رافائل دیدیم، به چشم می‌خورد. ولی انگر فقط به تقلید از هنرمندان دورهٔ رنسانس پیشرفته طراحی نمی‌کند، چون حالت رخوت‌زدهٔ پیکره و تناسبهای اندامش (سر کوچك و دستها و پاهای کشیده) حکایت از تابعیت او از نقاشانی شیوه‌گزین مانند **پارمیجانینو** دارد؛ این سخن در مورد رنگ‌گزینی سرد انگر نیز صادق است.

انگر که غالباً به عنوانِ نقاش رنگ‌ناشناس انتقاد شده است، عملاً حس رنگ‌شناسی بسیارِ عالی و تیزی داشت. البته درست است که او بر خلاف دلاکروا اصولاً نقاشیهایش را از روی رنگشان ارزیابی نمی‌کرد، بلکه همانطور که آکادمی توصیه کرده بود کاری بیش از پر کردن داخل طراحیهایش با رنگ برای تأکید انجام می‌داد. انگر در بهترین نقاشیهایش چنان تناسبهای زیباپسندانه و ظریفی میان رنگ و پرده‌رنگ ایجاد می‌کند که از آنها آثاری فراموش‌نشدنی پدید می‌آورد.

۷۰۷ ژان اوگوست دومینیك انگر، پاگانینی، ۱۸۱۹. تقریباً ۳۰×۲۱ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

انگر با آنکه همواره آرزو می‌کرد نقاش موضوعات تاریخی به معنی آکادمیك شود، هیچگاه در آفریدن تابلوهای چندپیکره‌ای موفق نبود. وقتی تابلوی تك‌پیکره و تك‌چهره نقاشی کند بهترین کار را انجام می‌دهد، و در مقام نقاش چهره‌ساز، باید او را در میان بزرگترین استادان ــ و یکی از آخرین ــ هنرمندانِ رشته‌ای دانست که دوربین بر سراسر قلمروش مسلط شد. چهرهٔ انفرادیِ گرانه (تصویر ۷۰۶) با آنکه فی‌نفسه برای اثبات وجه تمایز چشمگیر انگر در این رشته کافی نیست، هنر صحنه‌آرایی نقاش را در گزینش طرز ایستادن و نوع لباس برای عیان کردن روحیهٔ شاد، اعتماد به نفس، و خودستایی همواره اندكِ گرانه نشان می‌دهد. انگر که هیچگاه بر شباهت به خاطر نفس شباهت تأکید نمی‌کند، به ندرت ممکن است شخصیت‌گزینی چشمگیری انجام ندهد، و همانند سطح صاف و لطیف پیکره‌های برهنه‌اش، همواره جنبه‌ای از ظرافت و لطافت به شخصیتها و محیط می‌بخشد. انگر در چهره‌های انفرادی، مانند پیکره‌های برهنه، حجم ساده و منتظم سر را با چینهای شکسته، نامنتظم، و پیچاپیچ رخت و ردا تکمیل می‌کند. بی‌توجهی ظاهراً سرد او به مدلها، و تلاشش برای رسیدن به «شکل ناب»، او را به عنوان هنرمندی شایستهٔ عنوان «انتزاعی» به انسانهای سدهٔ بیستم معرفی می‌کند.

مقایسهٔ چهرهٔ مدادی پاگانینی (تصویر ۷۰۷) ویلن‌نواز بزرگ اثر انگر و چهرهٔ دیگری از همان شخصیت (تصویر ۷۰۸) اثر دلاکروا، تفاوت شیوه‌ای را که موجب جدایی این دو هنرمند از یکدیگر می‌شود، نشان می‌دهد. هر دو هنرمند، سخت شیفتهٔ موسیقی بودند، و انگر ویلن‌نواز تفنن‌پیشهٔ معتبری بود که شخصاً پاگانینی را می‌شناخت. تابلوی نخست که با دقت شگفت‌انگیز خط توصیفی مختص تصاویر مدادی انگر کشیده شده است، در کنار تابلوی دلاکروا، با اصل مطابقت دارد. او در این تابلو، قیافه و ظاهر اجتماعی یا به عبارت دیگر تصویر رسمی پاگانینی را کشیده است؛ و قدرت شخصیت‌پردازی تلقینی و زمینه‌شناسی انگر بر اهمیتش افزوده است. پاگانینی که ظرافتش را با ویلن و آرشه‌اش سهیم شده، به نظر می‌رسد که می‌خواهد تعظیم اول را پیش از آغاز برنامه در حضور تماشاگران انجام دهد. از همه مهمتر اینکه موضوع تابلوی انگر رسمی است یعنی چهره به چهرهٔ مردم و جهان ایستاده است؛ ولی این رسمیت از نوع ظریف است نه از نوع خشك. پاگانینیِ دلاکروا به جای آنکه تصویری از شکل ظاهر هنرمند باشد تصویری از حالت اجرای اوست. پاگانینی که حضور تماشاگران را از یاد برده و دیگر رویاروی ایشان قرار ندارد، خود را تماماً به دست توفان الهامی سپرده که اندام نی‌مانند او را درهم می‌پیچید و هماهنگ با تارهای مرتعش ویلنش به صدا درمی‌آورد. دلاکروا می‌کوشد چهرهٔ موسیقی پاگانینی را آنچنانکه بر گوش و روح خود او اثر می‌گذارد مجسم کند. انگر جلوهٔ بیرونی موضوع تابلو، و دلاکروا مادهٔ داخلی آن را نمایش می‌دهد. در تابلوی دلاکروا، موسیقیدان همراه با موسیقی‌اش دگرگون می‌شود، همچنان که خود دلاکروا دگرگون شده است. انگر می‌کوشد شکلی را که در برابر دیدگان ما ظاهر می‌شود تکمیل کند؛ دلاکروا می‌کوشد حقیقت را آنچنان که در دسترس قدرت تخیل ما قرار می‌گیرد مجسم کند.

۷۰۸ اوژن دلاکروا، پاگانینی، حدود ۱۸۳۲. رنگ روغن روی مقوا، تقریباً ۲۸×۴۲ سانتی‌متر. مجموعهٔ فیلیپس، واشینگتن.

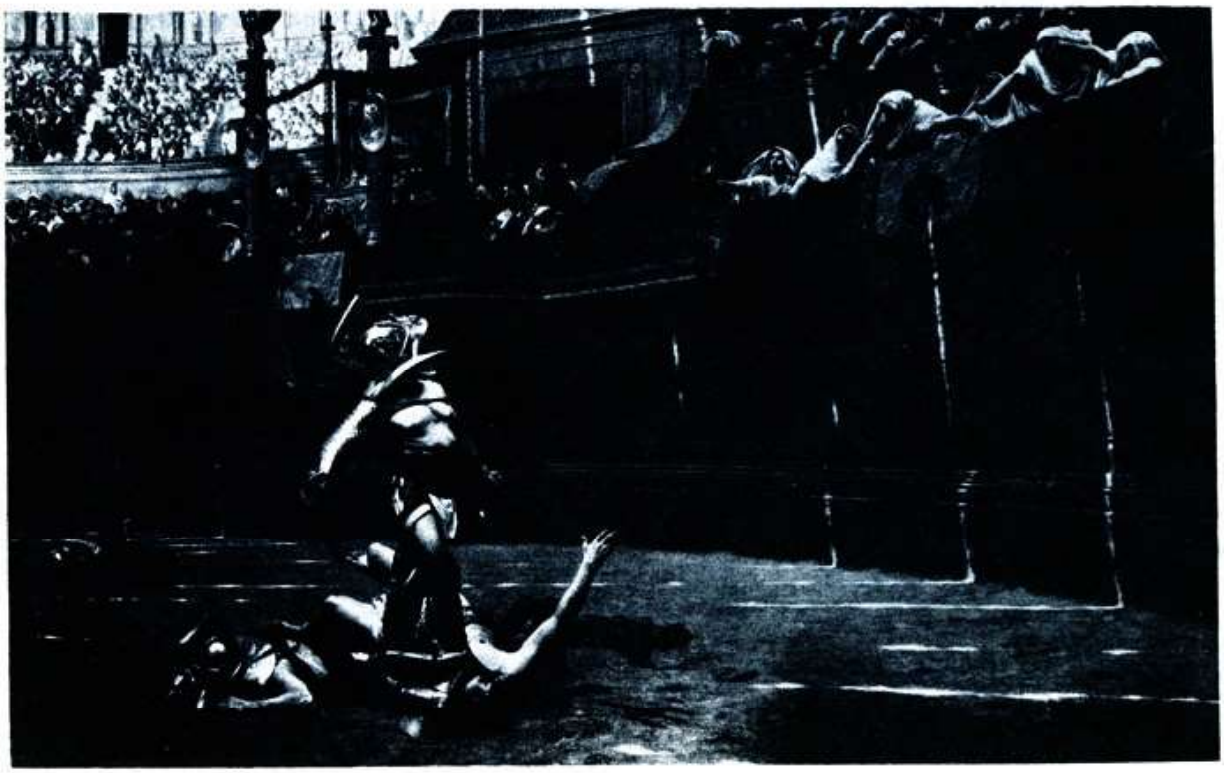
منتقدان امروزی، هر دو استاد را به یك اندازه بزرگ می‌دانند، ولی در نهایت می‌توان گفت که دلاکروا تخیلی قویتر داشته است، یعنی از نیرویی فوق ادراکی برخوردار بود و می‌توانست عنصر اصلی را در جریان تجربه شکار کند و ذرات انبوهش را با هم متحد کند و پیوستگی و قدرتی به آن بدهد که تجربهٔ خاکی ما نمی‌تواند آن را داشته باشد. دلاکروا هنر انگر را «بیان کامل یك عقل ناقص» می‌نامید. با اینحال بسیاری از کارهای انگر، از جمله طراحیهایش را قابل ستایش می‌دانست؛ و با آنکه هر یك از این دو می‌بایست راههای جداگانه‌ای را درپیش می‌گرفتند جالب است که بشنویم اختلافات شخصی ایشان در پایان حل شد. **پول ژوزف شِنَوَرْ** (۱۸۰۸ـ۱۸۹۵) نقاش فرانسوی، شرح می‌دهد که چگونه او و دلاکروا تصادفاً در روی پلکان انستیتوی فرانسه با انگر روبه‌رو شدند؛ این واقعه به آخرین سالهای عمر دو هنرمند مربوط می‌شود. انگر با آنکه در جلوگیری از انتخاب دلاکروا برای آکادمی هنرهای زیبا تا سال **۱۸۵۷** مؤثر بود، در اینجا پس از درنگی ناخوشایند، ناخواسته دستش را به سوی دلاکروا آورد و دلاکروا نیز آن را صمیمانه فشرد و تکان داد.

با اینحال در دوران زندگانی انگر و دلاکروا نیز جریان اصلی هنر نوین به دو شاخه تقسیم می‌شد: یکی آکادمی، دیگری کسانی که در برابر اقتدار آکادمی طغیان کرده بودند. البته مشاجرات مربوط به سبك، مدتها پیش، با مشاجرات بین پوسنیستها و روبنیستها در آکادمیِ روزگار حاکمیت **لوئی XIV**، آغاز شده بود؛ ولی همواره در چارچوب آکادمی باقی مانده بود، و به مشاجرهٔ عمومی یا کشاکش علنی در برابر آکادمی تبدیل نشده بود. انگر، که در نخستین سالهای فعالیتش سر به شورش برداشته بود با آکادمی و تمام مظاهرش دمساز شد؛ دلاکروا قهرمان یاغیان و «مترقیان» بود. در این دوره، طرفداری از هر گروه، در زندگی بعدی شخص مؤثر می‌افتاد.

هنر آکادمیك از پشتیبانی گستردهٔ منتقدان، مردم، و دولت برخوردار بود، هر چند خود دلاکروا نیز چندین بار از طرف دولت مأمور اجرای پاره‌ای طرحها شد؛ ولی دلاکروا موردی استثنایی بود. تأیید همگانی با پشتیبانی حامیان ثروتمند، پیدایش و شکل‌گیری هنری رسمی را تسریع کرد، و این هنر از سوی مردم به عنوان «هنر خوب» در برابر سبکهای عجیب و غریبِ جدیدی که ضد آکادمیکها تدریجاً روانهٔ بازار می‌کردند پذیرفته شد؛ و از اواسط سدهٔ نوزدهم، جلوه‌هایی از مخالفت عمومی با هرگونه نوآوری به چشم می‌خورد، که امروزه نیز در این پرسش بازتاب یافته است: «آیا شما **این** را هنر می‌دانید؟»

نخستین نمونه و نمایندهٔ هنر آکادمیك سدهٔ نوزدهم تابلوی **رومیان دورهٔ انحطاط** [**۱۸۴۷**، رنگ روغن روی بوم، تقریباً **۴۵۸×۷۶۰** سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس] اثر **توما کوتور** (۱۸۱۵ـ۱۸۷۹) است. این تابلو که در **سالن ۱۸۴۷** وسیعاً مورد توجه قرار گرفت، از نسل تابلوهای دراماتیك باستانی داوید و تابلوهای «آکادمیك» انگر است ولی پاره‌ای تزیینات خاص خودش از نوع رئالیسم تصویری نیز دارد. **رومیان** کوتور که مرحله‌ای از تکامل درام تصویری است از بطن رومانتی‌سیسم سر برآورد و در سراسر سدهٔ نوزدهم رونق یافت و سرانجام دگرگون شد و به صورت هنر سینمای امروزی درآمد. این تابلو به دلیل اشارات تاریخی، فضا و صحنهٔ شورانگیز، و اخلاقگرایی نسبتاً کنایه‌آمیزش، توجه همگان را مستقیماً به خود جلب می‌کند. به بیان درست‌تر، تابلوی مزبور قیاسی از انحطاط **پادشاهی ژوئیهٔ ۱۸۳۰** است. خلاصه آنکه در اینجا مجلس عیاشی و میگساری رومیانِ اواخر دوران امپراتوری روم را می‌بینیم که از حد اخلاق خشك نیاکانشان سقوط کرده‌اند و به همین علت است که پیکره‌های ایشان روی درهم کشیده شبیه‌سازی شده‌اند تا نشان داده شود که اینکار را تأیید نمی‌کنند. علاقهٔ بازدیدکنندگان از **سالن** به تاریخ و اخلاق، با نشانه‌های قابل درکی چون معماری و ردای پیکره‌ها و نمایش پر فسادی که ایشان خود را برتر از آن می‌دانستند، متملقانه

۷۰۹ ژان لئون ژروم، **شستها پایین!**، حدود ۱۸۵۹. رنگ روغن روی بوم، ۱۷۳×۱۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری فینیکس.



۷۱۰ جان کانستبل، کلیسای سالزبری از باغ اسقف، حدود ۱۸۲۶. رنگ روغن روی بوم، ۸۸×۱۱۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ فریك، نیویورك.

مورد توجه قرار گرفته است: اکنون ما آن چیزی را در اختیار داریم که به فرمول ـ تصویر آکادمیك می‌انجامد: پیکره‌ها، برهنه و پوشیده، در داخل یا جلوی یك بنای معماری به صف می‌ایستند، و عناصر بزرگ ــ ساختمانی، پیکری، تاریخی ــ چنان به سادگی ساخته و پرداخته می‌شوند تا به موضوعاتی که چندان اهمیت و اعتباری هم ندارند اهمیت بدهند. در زیر چتر حمایت همگانی، ظهور چیزی را می‌بینیم که در تجربهٔ زندگی روزانه‌مان به قدر کافی برایمان آشناست، و آن تابلویی است با طرحی بس آگاهانه برای جلب توجه عموم.

امید انگر برای رسیدن به زیبایی مطلوب و رسمی در پیکره، به رؤیای شورانگیز ساعات بیداری آکادمیکهای بزرگی چون **گیوم آدولف بوگرو** (۱۸۲۵ـ۱۹۰۵) تبدیل می‌شود. **تولد ونوس**، که **بوگرو** در سال ۱۸۷۹ نقاشی کرد، تقلیدی است از رافائل، انگر، و دیگر استادان مختلف طراحی پیکر و اندام صاف و لطیف. بر این مخلوط عجیب، باید گونه‌ای رئالیسم عکاسانهٔ عاریتی را افزود، که در آن چهره‌ها و حالات چهره‌ها و بدنها چنان تاریخ‌گذاری شده‌اند که به طرز حیرت‌آوری به آن زمان و مکان تعلق پیدا کنند. این آرمانی‌سازی، بدین ترتیب از دست می‌رود و معیارهای برتری که عکاسی پی می‌ریزد، شکل آرمانی را تحلیل می‌برند و تدریجاً به یك نمایشگاه نسبتاً فریبکار می‌کشانند. سرسپردگی به رئالیسم، که از نخستین روزهای فعالیت داوید شدیداً احساس می‌شد، گسترده‌تر و ژرفتر می‌شود، تا جاییکه موضوعش را وادار به تغییر می‌کند: تولد ونوس در برابر دوربینی که نقاش آکادمیك به دست گرفته و آمادهٔ حك و اصلاح (رتوش) فیلمهای آن است، موضوعی بی‌ارزش می‌شود. ولی باید پذیرفت که در این دوره از سدهٔ نوزدهم یعنی دورهٔ نخستین پیروزیهای علم، تمام اسطوره‌ها بیهوده می‌شوند و قاموس رومانتیك موضوعات هنر، ضرورتاً از دور خارج می‌شود.

تابلوی شستها پایین! (تصویر ۷۰۹) اثر **ژان لئون ژروم** (۱۸۲۴ـ۱۹۰۴)، دست‌کم در عرصهٔ تصاویر ثابت، نقطهٔ پایان جنبش «تصویر ـ درام» تاریخی‌مآبانه‌ای است که با فعالیتهای داوید آغاز شده بود. ولی در اینجا فرمول کلاسیك معماری ـ پیکره ـ برجسته‌کاری سراپا دگرگون شده است. عملاً پیکره‌هایی دیده می‌شوند که می‌توان آنها را به عنوان پیکره‌های رومیان باستان که در یك محیط معماری قابل تشخیص رومی دست به کار شده‌اند از بقیه باز شناخت، ولی اینان به راستی چه تفاوتی با پیکره‌های تابلوی **سوگند هوراتیوسها** و محیط اطراف آنها دارند! اینان آدمکشان و گلادیاتورهایی حرفه‌ایند که بر روی شنهای کف آمفی‌تئاتر بزرگ رُم یعنی بنای **کولوسئوم** و در برابر تودهٔ پیکره‌های معتبری که به عنوان تماشاگران مسابقات درباری در آنجا حاضر شده‌اند، با یکدیگر می‌جنگند. حریف شکست خورده از تماشاگران یاری می‌طلبد و حریف غالب به ایشان می‌نگرد تا ببیند رأیشان چیست. رأی ایشان که با «شستهای رو به پایین» اعلام می‌شود بدین معنی است که گلادیاتور افتاده در همانجا کشته شده است. در این حادثه، چیزی قهرمانانه وجود ندارد، مخصوصاً چیزی وجود ندارد که داوید اگر زنده می‌بود آن را قهرمانانه می‌نامید. حادثه، کثیف و محیط، تاریخی است؛ هدف نه ارتقای فرهنگ مردم بلکه سرگرم کردن ایشان با تماشای منظره‌ای از یك شرارت باستانی در محیط تاریخی بازسازی شده است. اسلوب ژروم، «عکاسانه» است؛ یعنی هر چیزی به عنوان بخشی از یك میدان رنگ پیوسته نشان داده شده است، به همان شکل که فیلم منفعل و حساس شدهٔ هر دوربین عکاسی می‌تواند آن را بازنمایی کند. سنت آکادمیك با سبك جدید تابلوی اجرا شده و «عکسبرداری شده» ادغام می‌شود، و کارهای قهرمانانه در صحنهٔ نوع داوید به صورت قتلهای منظرهٔ جدید «عکاسانه» بر روی فیلم درمی‌آیند. تابلوی **شستها پایین!** مانند برشی از یك فیلم قدیمی است؛ به بیان درست‌تر، موضوع و اسلوب این تابلو، شرایط و چارچوب ساختن فیلم سینمایی را پی‌ریزی کرد. با این تابلوی پیش از پیدایش سینما، این سخن داوید که گفته بود هنر می‌تواند همگانی و در همان حال معتبر باشد، به نتیجه می‌رسد.

۷۱۱ کاسپار داوید فریدریش، **گورستان دیر در زیر برف**، ۱۸۱۰. تقریباً ۱۱۸×۱۷۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، موزهٔ دولتی، برلین. (این نقاشی در جنگ دوم جهانی نابود شد.)

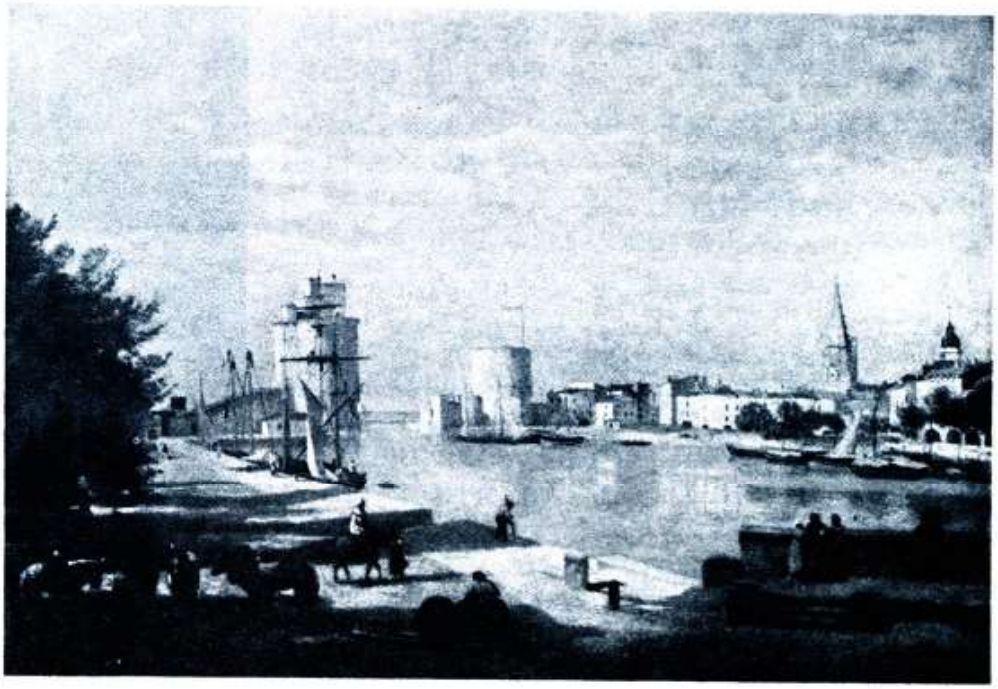
منظره‌سازی و مکتب باربیزون

حتی پیش از آنکه تابلوی **سوگند هوراتیوسها** اثر داوید نگرش تازه‌ای به هنر و طبیعت انسانی در فرانسه پدید آورده باشد، مردمان سرزمینهای دیگر نگرش خویش را در جهت تفسیر رومانتیك طبیعت دگرگون کرده بودند. در نخستین سالهای دههٔ ۱۷۴۰ـ۱۷۴۹، در انگلستان، مکتب شعری تازه‌ای پدید آمد که در اوایل سالهای ۱۸۰۰ـ۱۸۰۹ به مراحل کمال رسید. شاعران پیرو این مکتب که به توصیف جلوه‌ها و حالات طبیعت علاقمند بودند از نزدیك به مطالعهٔ مناظر طبیعت پرداختند، تا جایی که آن را ادامهٔ هستی خویش یافتند؛ در یك کلام، آن را از عرصهٔ عینیت به عرصهٔ ذهنیت آوردند.

برای مکتب منظره‌سازی انگلیسی، که تأثیری بسیار گسترده در جنبش رومانتیك داشت، هیچ پیشدرآمدی بهتر از آثار این شاعران وجود ندارد. در اشعار **ووردزورث**، **بایرون**، **شلی**، و **کیتس** به موضوع و مضمونی مشابه آنچه در نقاشیهای **کانستبل**، و **گرتین** دیده می‌شود برمی‌خوریم. طبیعت که از لحاظ تجلیات خُرد و کلانش حالتی عاطفی پیدا می‌کند، در آثار نقاشان مکتب انگلیسی به حیاتش ادامه می‌دهد؛ و همچنانکه احاطه بر ادبیات شرط و کلید درك هنر رومانتیکهای فرانسوی است، در مورد درك آثار نقاشان منظره‌ساز انگلیسی نیز چنین است.

در نقاشیهای **جوزف ملرد ویلیام ترنر** (۱۷۷۵ـ۱۸۵۱) ما گستردگی و دامنهٔ طبیعت را می‌بینیم که با زمان، تغییر، فاصله، و گذشته درهم آمیخته است. تابلوی **کشتی جنگی تمرر** (لوحهٔ رنگی ۷۶) که در سال ۱۸۳۹ نقاشی شد، هر چند به جای آنکه منظره‌ای از خشکی باشد منظره‌ای از دریاست، این را به خوبی نشان می‌دهد. کشتی تمرر در نبرد ترافالگار به سال ۱۸۰۵ که در آن ناوگان انگلستان ناوگانهای مشترك فرانسه و اسپانیا را شکست داد، پس از کشتی **لُرد نلسُن** به نام **پیروزی**، دومین کشتی بود. در اینجا کشتی باشکوه مزبور را می‌بینیم که چون در عصر بخار از رونق افتاده و همچنان زیباست، به وسیلهٔ کشتی دیگری یدك‌کش می‌شود تا بر زباله‌دان ضایعات جنگ افزوده شود. در تابش نور سرخ آفتاب غروبی، «افتخاری میرنده از دیده ناپدید می‌شود». دلاور مغرور و یکه‌تاز دریاها به دام دورانی کاسبکار، اهل عمل، و بی‌تفاوت به اینگونه امور افتاده است. نابود شدن هر شئی خوب، زیبا، و دلاور ما را متأثر و اندیشهٔ ناپایداری زندگانی را در مغزمان زنده می‌کند. نقاشی ترنر این سخن ووردزورث را به یاد می‌آورد: «ابرهایی که گِرداگردخورشید غروبی حلقه می‌زنند/ رنگشان را از دیدهٔ بیداری می‌گیرند/ که پیوسته بر فناپذیری آدمیان نگریسته است.» رنگها پربنیه، متنوع، و تند هستند، و ترنر با آنکه خیلی چیزها از **کلود لورن** و نقاشان شیوهٔ دریایی هلند و **ویلهلم وان دِوِلده** در خصوص نور، هوا، و بازتابهای سطح آب فرا گرفته است، نقش نور را بسط می‌دهد، رنگ غالب را فزونتر می‌کند و به طور کلی نقش رنگ خالص را بسی افزایش می‌دهد. البته در این تابلو، ترنر به جلوه‌های رومانتیك بیشتر توجه دارد تا به درست‌نمایی بصریِ واقعیات رنگها. ولی در تابلوهای بعدیش هر روز بیش از روز پیش نشان می‌دهد که می‌داند چنان پیوند فشرده‌ای بین رنگ و نور وجود دارد که یکی به نظر می‌رسند، و او هنرش را به نقطه‌ای می‌رساند که پیشدرآمد امپرسیونیسم (که شرحش بیاید) قرار می‌گیرد.

جان کانستبل (۱۷۷۶ـ۱۸۳۷)، هنرمند بسیار مؤثر در کارهای دلاکروا، و یکی از نقاشان بزرگ مکتب و سنت منظره‌سازی انگلیسی نیز از لحاظ نگرش و روش، پیشدرآمدی بر امپرسیونیسم به شمار می‌رود. به بیان درست‌تر، او یکی از نخستین پیشگامان در مسیر پیدایش و تکامل کل سبك نوین است. کانستبل می‌گوید: «نقاشی یك علم است، و باید به شکل پژوهشی در قوانین طبیعت دنبال شود. در این صورت چرا نمی‌توان منظره‌سازی را شاخه‌ای از فلسفهٔ طبیعی ــ که تابلوها فقط آزمایشهایی از آن هستند ــ دانست؟» در عمل، عشق رومانتیك به طبیعت به صورت علم طبیعت‌شناسی در سدهٔ نوزدهم درمی‌آید، و آزمایشهای کانستبل نیز در جهت آزمایشهای **مونه** سیر می‌کنند. کانستبل بر نقش علمی نقاشی، که کمتر مورد توجه تاریخدانان قرار گرفته است، چنین تأکید می‌کند: «امیدوارم ثابت کنم که حرفهٔ ما حرفه‌ای است قابل تدریس منظم؛ هم **علمی** است هم **شاعرانه**؛ و قدرت تخیل هرگز نتوانسته است و نمی‌تواند آثاری بیافریند که قابل قیاس با **واقعیات** باشند...» بدین ترتیب، پنجاه سال پیش از آنکه **کوربه** اصطلاح «رئالیسم» را در توصیف هنر خویش به کار گیرد، کانستبل به تشریح فلسفهٔ رئالیستی می‌پردازد.



۷۱۲ ژان باتیست کامیل کورو، **بندرگاه لاروشل**، ۱۸۵۱. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۵۰×۷۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کنکتیکت.

۷۱۳ ژان فرانسوا میله، **دانه‌چینان**، ۱۸۵۷. تقریباً ۸۴×۱۱۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

تابلوی **کلیسای سالزبری از باغ اسقف** (تصویر ۷۱۰) که در سال **۱۸۲۶** نقاشی شد، علیرغم روش رئالیستی کانستبل، از همان جذابیت لطیف زمانه که در تابلوی **کشتی جنگی تمرر** اثر ترنر دیدیم برخوردار است. در اینجا پرده‌ای از احساس اندوه خفیف با تابش ملایم خورشید بعدازظهر که این کلیسای گوتیك باستانی را روشن ساخته است درهم می‌آمیزد:

اشك، اشك بی‌اختیار، نمی‌دانم چه می‌خواهد،
اشکی از ژرفای یأسی آسمانی،
از دل می‌جوشد، از دیده برون می‌شود،
به هنگام نظارهٔ مزارع شاد پاییزی،
و اندیشیدن به روزهایی که بازگشتی ندارند.
آه از این مرگ در زندگی، از روزهایی که بازگشتی ندارند!

موضوع تابلو، بدون تردید، رومانتیك است ولی شیوهٔ پرداخت آن توسط کانستبل، تمامی مشاهدات تیزبینانه و رئالیستی‌اش را در کار دخالت داده است. جلوه‌های گریزان نور بر سنگ، نهر، و شاخ و برگ درختان، با نقطه‌کاریهای درخشان به کمك رنگ پرطراوت برای پدید آوردن منظره‌ای درخشان شبیه‌سازی شده‌اند. واژهٔ «پرطراوت»، مخصوصاً به اسلوب پر تلئلؤ کانستبل اشاره دارد. او ضمن صحبت از صفات مورد نظر در تابلوهایش چنین می‌گوید: «نور ــ شبنم ــ نسیم ــ شکوفه ــ و طراوت؛ هیچ‌یك از اینها... تا این زمان، بر روی پردهٔ هر نقاش در جهان، به مرحلهٔ کمال نرسیده است.» اینها صفاتی بودند که دلاکروای جوان را پس از مشاهدهٔ تابلوهای کانستبل در **سالن ۱۸۲۴** به هیجان آوردند و راه نور را بر روی پردهٔ نقاشی نوین گشودند. اعتماد به نفس شجاعانهٔ ساری در این ادعای کانستبل که صفات مزبور هیچگاه در نقاشیهای گذشته به مرحلهٔ کمال نرسیده بوده‌اند و

۷۱۴ اونوره دومیه، خیابان ترانسنونن، ۱۸۳۴. گراوور، تقریباً ۳۰×۴۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنری فیلادلفیا.

اطمینانش به اینکه نقاشی و علم از یك منبع سرچشمه می‌گیرند، شعار و میراثی بود که او برای دلاکروا و امپرسیونیستها به یادگار نهاد.

در منظره‌سازی خارج از انگلستان، این نوآوریها به چشم نمی‌خورند؛ از طرف دیگر، دست‌کم در یك تابلو از **کاسپار داوید فریدریش** (۱۷۷۴ـ۱۸۴۰)، رومانتی‌سیسم را در جوهر اصلیش می‌بینیم. در تابلوی **گورستان دیر در زیر برف** (تصویر ۷۱۱) از لابه‌لای درختان بی‌برگ یك گورستان برف‌پوش، عده‌ای را می‌بینیم که تابوتی را به درون یك نمازخانهٔ ویران شدهٔ گوتیك می‌برند. نشانه‌های مرگ در همه جا به چشم می‌خورند: صلیبها و سنگ قبرها، تشییع‌کنندگان، مرگ طبیعت در زمستان، مرگ آدمیان، و نمازخانه‌ای که در اثر گذشت زمان نیمه‌ویران شده است. شیفتگی رومانتیکها به موضوع مرگ در آثار شاعران و نقاشانی دیده می‌شود که قهرمانان دلتنگی‌آورشان در کلیساها و ویرانه‌های تاریخی می‌ایستند و به مرگ می‌اندیشند، در ستایش مرگ قلمفرسایی می‌کنند، و آرزوی وصالش را دارند. کیتس می‌نویسد: مرگ یك واژه است، به جایی اشاره دارد که «در آن جوانی رنگ می‌بازد، شبح‌گون می‌شود، و می‌میرد؛/ که در آن اندیشیدن جز انباشتن اندوه در دل/ و اشك در دیدگان نومید نیست/... کنون بیش از هر زمانی آمادهٔ مردن/ و از حرکت ایستادن در نیمهٔ شب است...»

در فرانسه، برجسته‌ترین نقاش منظره‌ساز پیش از امپرسیونیستها **ژان باتیست کامیل کورو** (۱۷۹۶ـ۱۸۷۵) است. او دو سبك دارد که با یکدیگر متفاوتند؛ یکی کیفیتی عالی، دیگری شیوه‌ای خوشایند سالن با هدف جلب تودهٔ مردم. تابلوی **بندرگاه لاروشل** (تصویر ۷۱۲)، نمونه‌ای از کاربست شیوهٔ ظریفتر است. در این تابلو می‌توانیم علاقهٔ هنرمند به گسترش کامل رنگ، آرایش احتیاط‌آمیز مایه‌های تاریك و روشن را که شیوهٔ فلسفی جدید نیز تدریجاً بدان دست می‌یافت، مشاهده کنیم. روش کار کورو تا سرحد امکان مانند نسبت نور به تاریکی، وفادار و واقع‌نماست. مراحل کارش، جالب توجه است. او در یادداشتهایش چنین می‌نویسد: «نخستین موضوعاتی که باید تمرین کنیم، شکل و پرده‌رنگ است»:

> در نظر من، ایندو، شالوده‌های آن چیزی هستند که در هنر، جدی تلقی می‌شود. رنگ و پرداخت نهایی، به کار هنرمند گیرایی می‌دهند. در تدارك برای تمرین یا کشیدن یك تابلو، برای من بسیار مهم است که کار را با اشارتی از تاریکترین پرده‌رنگها آغاز کنم... و ادامه دهم تا به روشنترین پرده‌رنگ برسم. من از تاریکترین تا روشنترین پرده‌رنگ، بیست پرده تشخیص می‌دهم...

۷۱۵ اونوره دومیه، واگن درجه سوم، حدود ۱۸۶۲. رنگ روغن روی بوم، ۶۵×۹۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك.

در تابلوی **بندرگاه لاروشل** می‌توانیم این سیر تدریجی پرده‌رنگها را ببینیم و بستاییم. در عین حال، این تابلو از نوع عکسهایی نیست که تصادفاً گرفته می‌شوند؛ شکلها به دقت در سر جای خود قرار داده شده‌اند، و سازماندهی کلی آنها سنت منظره‌سازی کلاسیکِ پوسن را به یاد می‌آورد. کانستبل و کورو، هر دو در مسیر امپرسیونیستها گام برمی‌دارند، ولی هریك در راهی متفاوت؛ کانستبل در راه رنگ درخشان پرطراوت و ضربات تقسیم شدهٔ قلمش؛ و کورو در راه علاقه‌اش به شبیه‌سازی از نور، آب و هوا، و فضا با استفاده از پرده‌رنگ.

سبك دوم کورو، تلاشی نسبتاً شیوه‌گزینانه در هوای پیش از طلوع یا غروب آفتاب با پرده رنگهای دودی و خاکستری ـ سبز است که به گونه‌ای مبهم و بی‌ساختار در فضای جنگلها شناورند. کورو در اینگونه ترکیب‌بندی، که به نظر می‌رسد از تلقین فضا در گسترهٔ بی‌پایان پرده‌رنگهای خاکستری به جای استفاده از رنگ خوشنود بود، خودش را تکرار یا از نو زنده می‌کرد.

کورو در جریان نقاشی، ارتباط فشرده‌ای با «مکتب باربیزون» داشت؛ اعضای این مکتب، گروهی از نقاشان منظره‌ساز و پیکره‌ساز بودند که در دهکدهٔ باربیزون نزدیك جنگل فونتنبلو اقامت گزیده بودند. **ژان فرانسوا میله** (۱۸۱۴ـ۱۸۷۵) عضو اصلی این گروه بود. میله که دهقانزاده بود، تجلیل از روستاییان متواضع فرانسوی را هدف خویش قرار داد. او در تابلوی **دانه‌چینان** (تصویر ۷۱۳) که در سال ۱۸۵۷ نقاشی کرد، موضوعات یا اشخاص تابلو را به شکل پیکره‌هایی عظیم بر زمینهٔ زمین و آسمان تخت و گرفته مجسم می‌سازد. طرح آرام نقاشیهای میله بر وفاداری وسواس‌آمیز وی به‌نمایش جزئیات تأکید می‌گذارد و بر ارزش و مقامی که او حتی برای ساده‌ترین کارهای روستاییان قائل است می‌افزاید. این عظمت جدی و رسمی که میله برای فقرا قائل می‌شود، او را به همنوایی با گونه‌ای از سوسیالیسم که آن روزها در اروپا رواج داشت، وامی‌دارد. این نظر را که عملاً بازتاب متأخری از اشراق رومانتیکهاست، هنرمندانی چون وردزورث باور داشتند، و در ساده‌ترین زندگیها نیز نشانه‌هایی از اشرافیت می‌دیدند. منظره‌های عینی و دقیقاً رئالیستیِ دیگر نقاشان **مکتب باربیزون** مانند **تئودور روسو** [«گوشه‌نشین باربیزون»]، **شارل دوبینیی**، و **نارسیس ویرژیل دیاز دِلاپنیا** [۱۸۰۷؟ ـ ۱۸۷۶]، امپرسیونیستها و پُست ـ امپرسیونیستها را قویاً تحت تأثیر خویش قرار دادند.

رئالیسم و امپرسیونیسم

کورو و دوستانش در باربیزون توجه چندانی به رخدادهای پاریس نداشتند؛ در این شهر، پیشرفت شتابان تمدن صنعتی به ناآرامیهای حاد سیاسی و اجتماعی انجامیده بود. ولی در یکی از کارگاههای هنری پاریس، به فاصله چند قدم از کلیسای **نوتردام**، **اونوره دومیه** (۱۸۰۸ـ۱۸۷۹) گراوورساز و نقاش و کاریکاتورساز نامدار، از نزدیك با این جوش و خروش اجتماعی تماس داشت. او مدت چهل سال از پادشاهی ژوئیهٔ ۱۸۳۰ تا امپراتوری دوم، گراوورهای طنزآمیز برای مجلات فکاهیِ بزرگ تهیه می‌کرد. او در بیش از ۴۰۰۰ گراوور که بدین ترتیب تهیه کرد، تیزبینی‌اش را همراه با هواداری از انسانها، به طرز درخشانی به نمایش گذاشت. تندی انتقادهای سیاسی او غالباً حکومت را بر ضدش برمی‌انگیخت، همچنانکه گراوور **خیابان ترانسنونن** (تصویر ۷۱۴) چنین کرد. سربازان، که از درون ساختمانی در خیابان ترانسنونن (منطقهٔ کارگری) به سویشان آتش گشوده شده بود، وارد ساختمان شدند و ساکنانش را کشتند. دومیه، مانند گویا، منظرهٔ شرارت را از زاویهٔ دید رئالیستیِ تندی بر ما می‌نمایاند، تو گویی ما خود در میان این قربانیان افتاده بوده‌ایم. نقاش اندامهای شکسته و جدا افتاده در میان اشیای پراکندهٔ خانه را همچنانکه دیده شبیه‌سازی کرده، و از تمام تدبیر و مهارتش برای واقعی جلوه دادن این حادثه بهره گرفته است. مدتها پیش از آنکه عکاس پلیس به خدمت گرفته شود، هنرمندی بزرگ، از جنایت هولناکی عکس برمی‌دارد که در زمان و

۷۱۶ اونوره دومیه، قیام، حدود ۱۸۶۰. رنگ روغن روی بوم، ۸۵×۱۱۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ فیلیپس، واشینگتن، بخش کولومبیا.

مکان خاصی به وقوع پیوسته است. واقعیت تلخ و تند، به قدر کافی گویاست؛ هنرمند نیازی نمی‌بیند که آن را برای ما تفسیر کند. اهمیت این گراوور در **حقیقی بودن** آن است؛ در اینجا هنرمند، حقیقت را به عنوان موضوع و تجسم بصری حقیقت را به عنوان روشِ خویش برمی‌گزیند. منظورمان این نیست که دومیه از واقع‌نمایی رنگینِ وسیلهٔ جدید عکاسی استفاده می‌کند؛ نه، چنین نمی‌کند. شیوهٔ کار او زمخت و خودانگیخته است و نشان نیرومند اغراق‌گویی و حمله به سبک کاریکاتورسازان را بر خود دارد؛ این، بخشی از نیروی چشمگیر آن است. بدین ترتیب، دومیه ضمن وفاداری به زندگی از لحاظ مضمون، سبکی شخصی و بی‌مانند دارد.

با آنکه دومیه در دوران زندگیش اصولاً گراوورساز شناخته می‌شد، نقاشی قدرتمند نیز بود و پس از **۱۸۴۸** در این عرصه نیز شهرت یافت. تابلوی **واگن درجه سوم** (تصویر ۷۱۵) او در حکم روزنه‌ای است به‌درون واگن عاری از لطف یك قطار، که مسافرانش فقرایی هستند که فقط از عهدهٔ خرید بلیط درجه سوم برمی‌آیند. توده‌های بی‌خانه و کاشانهٔ مردم در روزگار صنعتی سدهٔ نوزدهم، سخت مورد توجه دومیه بودند؛ و او ایشان را بارها و بارها موضوع تابلوهای خویش قرار می‌دهد. او ایشان را با ایده‌الیسمِ گاه رومانتیكِ میله کنار نمی‌گذارد بلکه ایشان را با همان حالت طبیعی و ظاهر بی‌پیرایهٔ میلیونها انسانی نشان می‌دهد که در شهر امروزی ازدحام کرده‌اند و همچون موجوداتی ناشناس و بی‌ارزش در انتظار سرنوشتی هستند که توانِ ذره‌ای دخالت در آن ندارند. نه فقط موضوع تابلوهای دومیه بلکه نظرش دربارهٔ زندگی نیز واقعی است؛ او مردم را آنچنانکه در حالت عادی ظاهر می‌شوند و چهرهٔ خویش را برای بینندهٔ خاصی آماده نمی‌کنند ــ گمنام، غیر شخصی، ساده ــ می‌بیند. این هنرمند، به شیوهٔ داستان‌نویسان، می‌کوشد به کمك تفکیك مجموعهٔ تماماً ناشناخته‌ای از جنبه‌های تصادفی زندگی آدمی، به عنصر واقعی دست‌یابد. این، پیشدرآمد خلوص و صفایی است که با به کار گرفته شدن دوربین پنهانکارِ عکاسی به هنرهای بصری راه خواهد یافت.

در تابلوی **قیام** (تصویر ۷۱۶) که پیش از تابلوی **واگن درجه سوم** کشیده شد، دومیه با همان سبك خام و زمخت و پرداخت نشده اما نیرومندش، تهییج‌گری را نشان می‌دهد که توده‌های مردم را دعوت به اجتماع می‌کند. این، همان نطق باشکوه تابلوی **سوگند هوراتیوسها** اثر داوید یا تمثیل توفان‌آسای انقلاب به شیوهٔ تابلوی **آزادی در پیشاپیش مردم** اثر دلاکروا نیست: بلکه چیزی واقعی است ــ فریادها؛ چهره‌های بیرنگ و درهم کشیده؛ و هیجان روانی، در حکم آرامش پیش از توفان و اقدام خشونت‌آمیز. با آنکه شکل این تابلو، رئالیستی به شیوهٔ عکاسانه نیست، موضوع آن از زندگی آن روزی مردم در یك شهر بزرگ سدهٔ نوزدهم برگرفته شده است. این برگزینی، که معاصران دومیه در عرصهٔ ادبیات نیز بدان دست می‌زدند ــ نویسندگانی چون هوگو، بالزاك، و دیکنز، یا تورگنیف و داستایفسکی ــ ما را به‌مرز ناتورالیسم و تجسم استثنایی جنبه‌هایی از زندگی نوین به بهای از دست دادن موضوعاتی که صرفاً از داستان، تاریخ، یا تخیل برگرفته شده‌اند، می‌رساند.

گوستاو کوربه (۱۸۱۹ـ۱۸۷۷) می‌گوید: «هدفم این بوده است که بتوانم رسوم، اندیشه‌ها، و ظواهر را آنچنان که به چشم می‌بینم شبیه‌سازی کنم.» به اعتقاد وی «هنر نقاشی فقط می‌تواند شامل شبیه‌سازی از اشیای مرئی و ملموس برای شخص نقاش باشد...» نقاش باید «قوای ذهنی‌اش را برای شناخت اشیا و اندیشه‌های روزگار خویش به کار گیرد...» «من، همچنین، معتقدم که نقاشی، یك هنر ماهیتاً عینی است، و می‌تواند فقط شامل شبیه‌سازی از اشیای واقعی و موجود شود... شیء انتزاعی، ناموجود یا نامرئی، به قلمرو نقاشی تعلق ندارد.» «فرشته را به من نشان دهید تا برایتان تابلویی از پیکرش بکشم...»

سخنان کوربه حاوی اندکی خشونت در برخورد با سلیقهٔ مردم و هیئتهای داوران هنرشناس است؛ یکی از این هیئتها دو تابلوی پرارزش او را که برای **نمایشگاه بین‌المللی پاریس** در **۱۸۵۵** آماده کرده بود به این علت که گویا موضوعات و پیکره‌هایشان به طرز زمختی ماتریالیستی (تا حدی که می‌توان آنها را «سوسیالیستی» نیز دانست) و بسیار بزرگ بودند، رد کرد. مردمان ساده‌ای که او در **سنگ‌شکنان** (تصویر ۷۱۷ که در سال **۱۸۵۵** پذیرفته شد) و **مراسم تدفین در اورنان** (تصویر ۷۱۸) نشان داده بود، در نزد مردم عادی برای نمایش

۷۱۷ گوستاو کوربه، **سنگ‌شکنان**، ۱۸۴۹. تقریباً ۲۳۵×۱۶۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ دولتی، درسدن. (این تابلو در جنگ دوم جهانی ناپدید شد.)

۷۱۸ گوستاو کوربه، مراسم تدفین در اورنان، ۱۸۴۹. تقریباً ۳۰۰×۶۶۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

هنری مناسب نبودند و در ذهن انسان طبقهٔ متوسط با طبقهٔ کارگر جدید و هولناکی ارتباط پیدا می‌کردند که مدافعانی چون کارل مارکس، فریدریش انگلس، و پیر ژوزف پرودون داشت. کوربه که آثارش از سوی هیئت داوران رد شده بود، نگارخانهٔ مخصوصی در بیرون از نمایشگاه تشکیل داد و آن را **غرفهٔ رئالیسم** نامید.

تشکیل غرفهٔ کوربه و سخنرانیهای وی در آنجا به صدور بیانیه‌های مقدماتی یك نهضت جدید انجامید، هر چند خود وی معتقد بود که بانی هیچ مکتبی نیست و به هیچ مکتبی تعلق ندارد: «لقب **رئالیست** بر من تحمیل شده است، همچنان که مردان ۱۸۳۰ لقب **رومانتیك** را بر آنها تحمیل کرده بودند.» ولی همچنانکه از نام غرفهٔ کوربه برمی‌آید، او این لقب را به عنوان صفت هنر خویش می‌پذیرفت. کوربه با همکاری پیش‌بینی نشدهٔ میله و دومیه با کل دنیای پوچیها، کلاسی‌سیسم موجود، و قهرمانان توخالی که بخش بزرگی از هنر آکادمی را تشکیل می‌دادند به پیکار برخاستند و توجه مردم را به آن چیزی که بودلر «روحیهٔ قهرمانیِ زندگی نوین» نامیده بود جلب کردند. پیکار بین نگرش جدید و نگرش آکادمی، به طرز جالبی توسط دومیه در یك گراوور نشان داده شده است: دلقك ژنده‌پوش پاریسی در حال حرکت به سوی استاد عضو آکادمی است، و استاد نیز حالت کلاسیكِ دفاع را آنچنان که در یکی از نقاشیهای داوید دیدیم به خود می‌گیرد. در نظر عوام، این پیکار، مسابقه‌ای بود بین نقاشان «زشتی» و نقاشان «زیبایی» ــ البته همان‌سان که عوام این دو صفت را درمی‌یافتند.

نقاشی **سنگ‌شکنان**، گویا به علت پیش‌پا افتادگی موضوعش، اعتراضات خشونت‌آمیزی به دنبال آورد. ولی رنگهای تخته‌رنگ متهور و تیره‌رنگ کوربه، ماهیتاً سنتی بودند و بدون تردید با موضوع کارش هماهنگی داشتند. روشن و تاریك، ناگهان در امتداد لبه‌های سطوح ساده به هم می‌رسند، و طرز استفاده‌اش از رنگدانه‌ها به پیدایش سطحی غنی می‌انجامد. روشهای نقاشی کوربه در نظر معاصرانش به طرز تحمل‌ناپذیری خام می‌نمودند. چون او عمداً در جستجوی ساده‌ترین و صریح‌ترین روشهای بیان بود، از لحاظ ترکیب‌بندی و اسلوب، هنرمندی بدوی پنداشته می‌شد. مثلاً او استفاده از کاردك نقاشی را باب کرد. با این وسیله، می‌توان تکه رنگهای بزرگ را روی بوم گذاشت و با هم مخلوط کرد و سطحی نسبتاً صاف پدید آورد. سرمشقی که او به همکاران جوان خویش داد، الهامبخش بود ــ اینان همان امپرسیونیستهای بعدی مانند **مونه**، **رنوار**، و **مانه** بودند ــ ولی تودهٔ مردم او را به بی‌قیدی متهم کردند، و منتقدان از «وحشیگریهایش» سخن گفتند. همچنان که دیدیم، کوربه اصرار داشت که آرزومند است فقط زندگی مردمان روزگار خودش را با لباس آن روز و روزگار به روی بوم بیاورد، و برای رسیدن به این هدف بود که «هنر استادان کهن و نوین را بی‌هیچ تعصبی مطالعه کرد». از نوشته‌های خود او بر ما روشن شده است که کوربه تابلوی **سنگ‌شکنان** را پس از مشاهدهٔ پیرمرد و پسربچه‌ای که در کنار جاده‌ای مشغول کار بودند کشیده است. با آنکه فقر این پیرمرد و پسربچه کوربه را متأثر کرد و او گمان می‌کرد که آنچه رادیده است مستقیماً شبیه‌سازی می‌کند، اگر دو پیکرهٔ مزبور را با پیکره‌های چوپانان در نقاشی **من نیز در آرکادیا هستم** (تصویر ۶۴۹) اثر **پوسن** و متعلق به دو سدهٔ پیش مقایسه کنیم خواهیم دید که کوربه تا چه اندازه بر سنت متکی بوده است. ولی این ادعای کوربه که می‌گفت چون فرشته را ندیده است نمی‌تواند تصویرش را بکشد، در نظر عوام که معتقد بودند فقط موضوع آرمانی یا تخیلی برای نقاشیهای بزرگ مناسب است، کفر تلقی می‌شد.

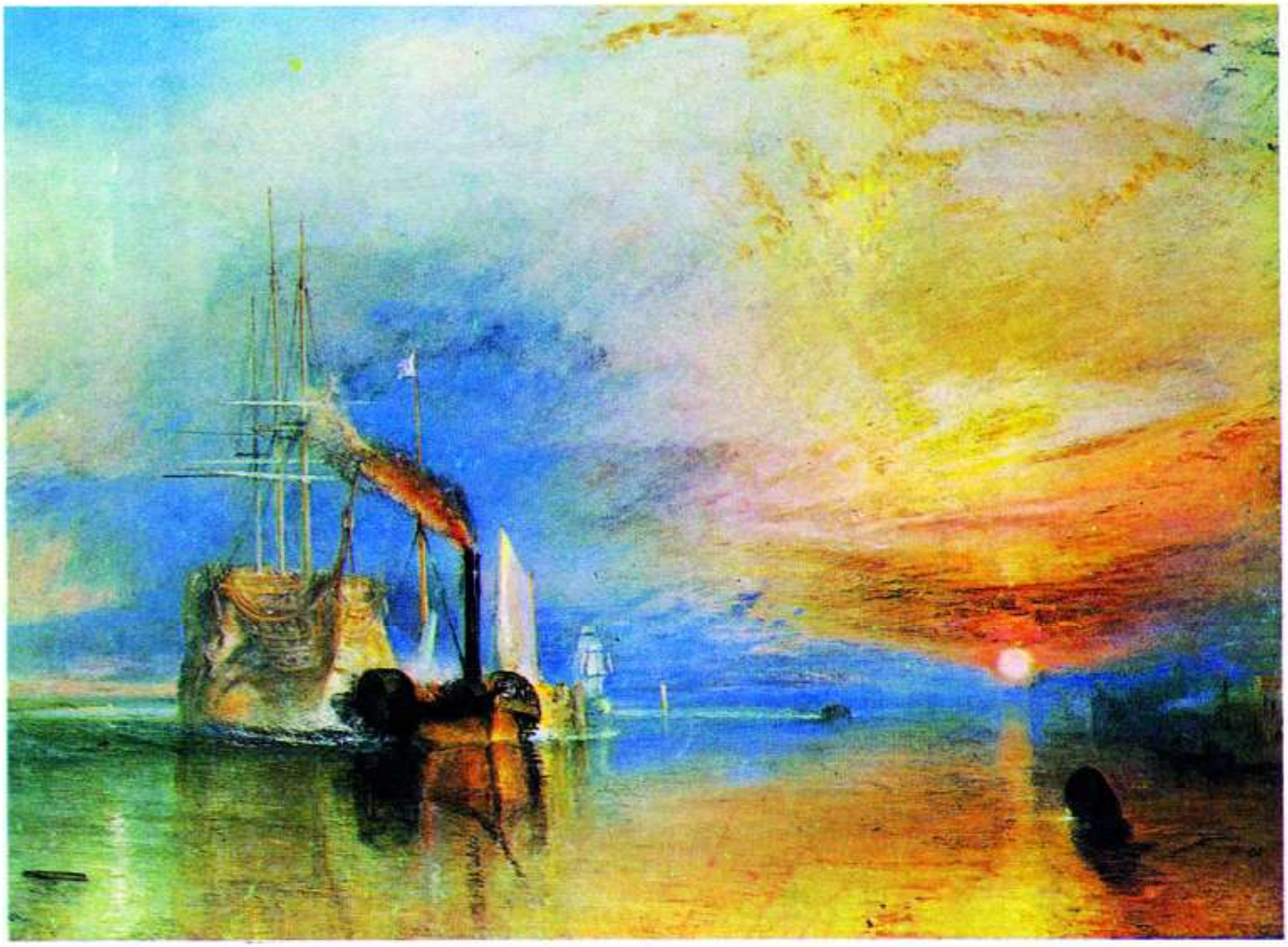
مراسم تدفین در اورنان، مراسم تشییع یك جنازه را در منظره‌ای بیروح و ولایتی نشان می‌دهد، که مردمی ناشناس و «بی‌اهمیت» از نوع اشخاص داستانهای بالزاك و فلوبر در آن حضور یافته‌اند. اینان که لباس سیاه یکدست به تن دارند، بی‌سر و صدا در اطراف گور حلقه می‌زنند و در همان حال روحانی داوطلب به خواندن دعای میت می‌پردازد. چهره‌های حاضران، بازتابهای گوناگونی از واکنش ایشان و در حکم مجموعه‌ای از حالات روانی تشییع‌کنندگان و چهره‌های مؤمن فقرا است. کوربه در اینجا موضوعی را که حتی کمتر ممکن بود مورد توجه تماشاگران **سالن پاریس** قرار گیرد بزرگ می‌کند، ولی همین

موضوع در آینده‌ای نه چندان دور به تمام زوایای زندگی و هنر سدهٔ نوزدهم راه می‌یابد و پیش می‌رود: انسان‌دوستی و علاقه به اصلاحات اجتماعی. در اینجا دیگر اثری از عنصر قهرمانی، متعال، و هراس‌آور نیست بلکه واقعیت تلخ و کسل‌کنندهٔ زندگی و مرگ بر آن سایه افکنده است. آنچه به نظر هنرمند جالب می‌رسد، اکنون در محیط خود اوست؛ این موضوع جالب، مردمند ــ نه آن بازیگران فوق بشر یا دون بشر در صحنه‌ای عظیم، بلکه مردم همان‌گونه که هستند، و با آهنگ عادی زندگی نوین به حرکت درمی‌آیند.

گرچه کوربه غالباً بر سر مسائلی چون روح و شکل رئالیسم از سوی منتقدان شدیداً زیر فشار قرار می‌گرفت، از سال ۱۸۵۵ به بعد از حمایت رسمی بی‌چون و چرا برخوردار شد، و در سالهای بعد با نیتی راسختر به شاد کردن مردم به نقاشی ادامه داد. این نقاشیهای اخیر را او به شیوه‌ای اجرا می‌کرد که با آن زیر رنگ تیره، سایه‌روشن سنگین، و موضوع مأنوسشان در سالن همگانی، سبك باروك را به یاد می‌آورند. این محافظه‌کاری، هنرمندان جوانتر را که می‌خواستند شدیداً بر سبك و اسلوب پرتوان و فردگرایی دلاورانهٔ او تکیه کنند، مأیوس کرد. بیشتر امپرسیونیستها در نخستین سالهای فعالیتشان به او پیوسته و با او نمایشگاه مشترك تشکیل داده بودند؛ ولی کوربه نتوانست متوجه پیدایش و حرکت سبك تازه‌ای که در آثار ایشان شکل می‌گرفت بشود. او تابلوی **اولمپیای** مانه را که از زن برهنه‌ای آرمیده شبیه‌سازی شده است «تخت» ــ یعنی فاقد سایه‌روشن قوی ــ نامید. او حتی زمانی که مانه و مونه برای ایجاد درخشندگی بیشتر به نقاشی بر سطح سفید روی آورده بودند، زیر رنگ تیره را کنار نگذاشته بود. او که به نسل جدید نقاشان نزدیك بود، در سال ۱۸۶۷، وقتی پرده برای اجرای صحنهٔ تازه‌ای بالا رفته بود، دربارهٔ مانه چنین گفت: «من شخصاً مایلم این مرد جوان را ببینم... دلم می‌خواهد به او بگویم که یك ذره از نقاشیهایش سر درنمی‌آورم و نمی‌خواهم از من بدش بیاید.» ولی امپرسیونیستها، مانند خود تاریخ، نمی‌توانستند منکر حرکتی شوند که هنر کوربه در نهضت دستیابی به یك سبك نوین مبتنی بر مشاهدهٔ محیط نوین پدید آورده بود.

در پاییز ۱۸۶۴ **دنتی گیبریل روستی** (۱۸۲۸ـ۱۸۸۲) نقاش انگلیسی، ضمن نامه‌ای، رئالیسم فرانسوی را به گونه‌ای که دُر جریان دیدارهایش از کارگاههای هنری کوربه و مانه دیده بود چنین توصیف کرد: «مردی هست به نام مانه... که نقاشیهایش بیشتر به خطاطی خرچنگ قورباغه‌ای می‌مانند تا به نقاشی، و به نظر می‌رسد که یکی از قطبهای مکتب رئالیستی باشد.» این اظهارنظر، گرچه لحن ایرادگیرانه‌ای دارد، دو رئالیست بزرگ را به یکدیگر پیوند می‌دهد. با آغاز فعالیتهای هنری **ادوارد مانه** (۱۸۳۲ـ۱۸۸۳) مسیر نقاشی نوین وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود و در پایان سدهٔ نوزدهم بر شتابش افزوده می‌شود، و در این زمان، تحول بزرگ در سنت بزرگی که **جوتو** بنیاد نهاده بود آغاز می‌شود. تقریباً در لحظه‌ای که رئالیستها موضوع رومانتیك را کنار می‌گذارند تا آنچه را در پیرامون خویش می‌بینند شبیه‌سازی کنند، مانه (در کارهای بعدیش) و امپرسیونیستها گویا این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا **آنچه** ما می‌بینیم به اینکه **چگونه** آن را می‌بینیم بستگی ندارد؟ به نظر نقاشی که در جستجوی «واقعی» است کدامیك واقعی‌تر است: دنیای اشیای توپری که در فضا حرکت می‌کنند یا احساس بصری نور و رنگ در الگوهای شناور توسط وی؟ به یك معنی، امپرسیونیسم ناتورالیستی، ادامهٔ شیفتگی رومانتیکها به **خود** هنرمند است، با این استثنا که وی این بار با حواس صرفاً بصریش بیشتر مشورت می‌کند تا ادراکات و تخیلاتش. دنیای خارج از این حواس، دیگر دارای نظم معینی از احجام در فضا نیست. بلکه سرچشمهٔ احساس نور و رنگ بدون هرگونه نظم ثابت است؛ تنها نظم موجود نظمی است که هنرمند از بطن تجربهٔ بصری خویش می‌آفریند، یعنی ثبت تحریك عصب بینایی توسط نور.

۷۱۹ ادوارد مانه، ناهار در سبزه‌زار، ۱۸۶۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۱۰×۲۶۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

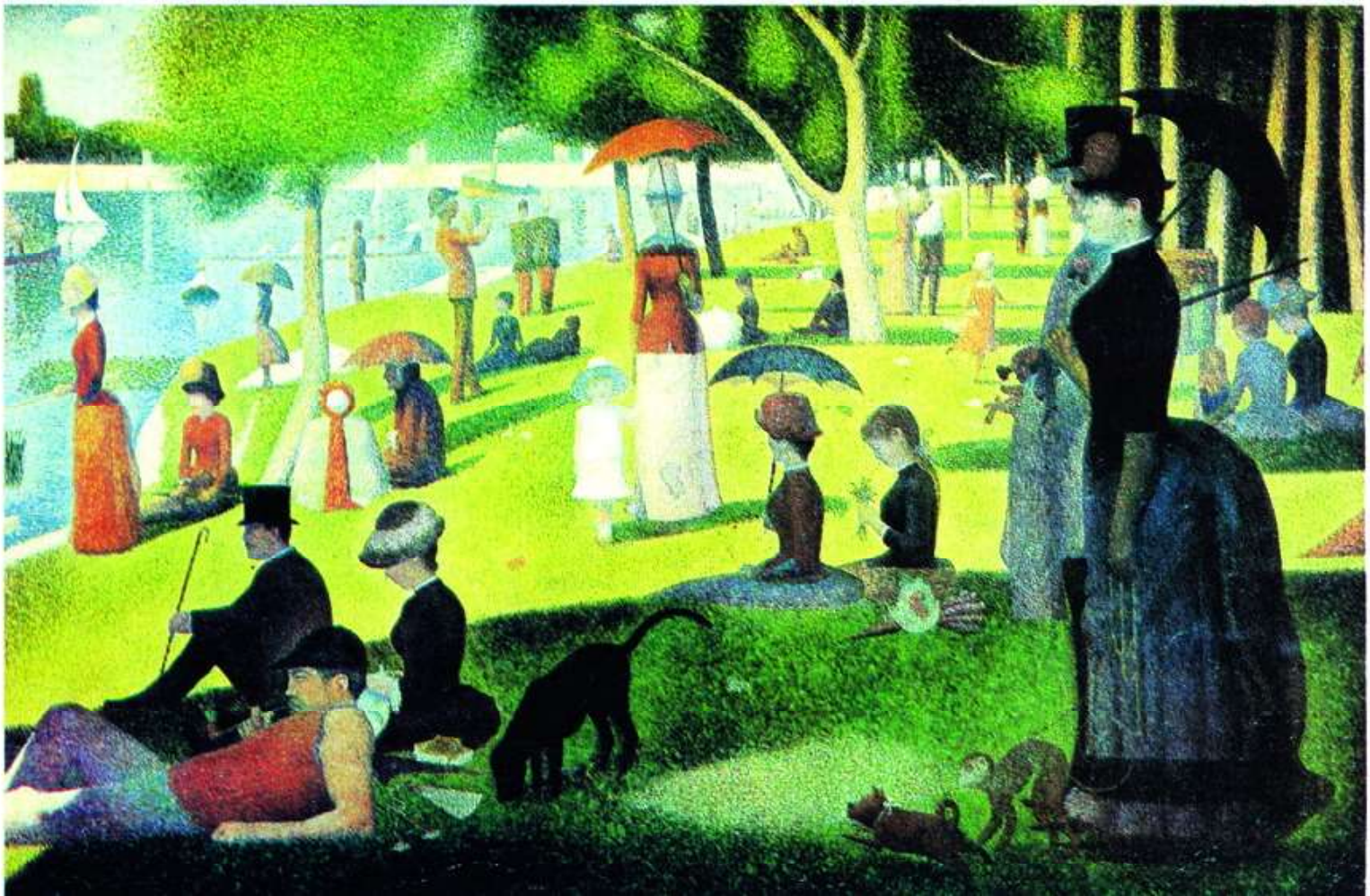


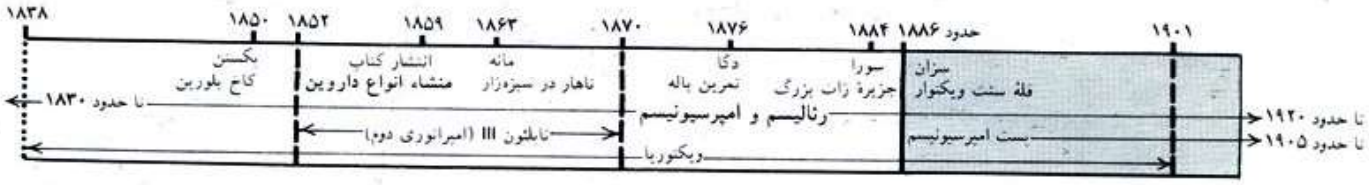
لوحهٔ رنگی ۷۶. جوزف ملرد ویلیام ترنر، **کشتی جنگی تمرر**، ۱۸۳۸ـ۱۸۳۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۹۰ × ۱۲۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

لوحهٔ رنگی ۷۷. کلودمونه، **کلیسای جامع روئن**، ۱۸۹۴. رنگ‌روغن روی بوم، تقریباً ۶۵ × ۱۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک (مجموعهٔ تئودور م. دیویس، موقوفهٔ تئودور م. دیویس، ۱۹۱۵).

لوحهٔ رنگی ۷۸. اوگوست رنوار، **لوموُن دولا گالت**، ۱۸۷۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۷۰ × ۱۲۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۷۹. ژرژ سورا، **بعد از ظهر یکشنبه در جزیرهٔ ژات بزرگ**، ۱۸۸۴ ـ ۱۸۸۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۶۳ × ۳۰۰ سانتی‌متر. مؤسسهٔ هنری شیکاگو.



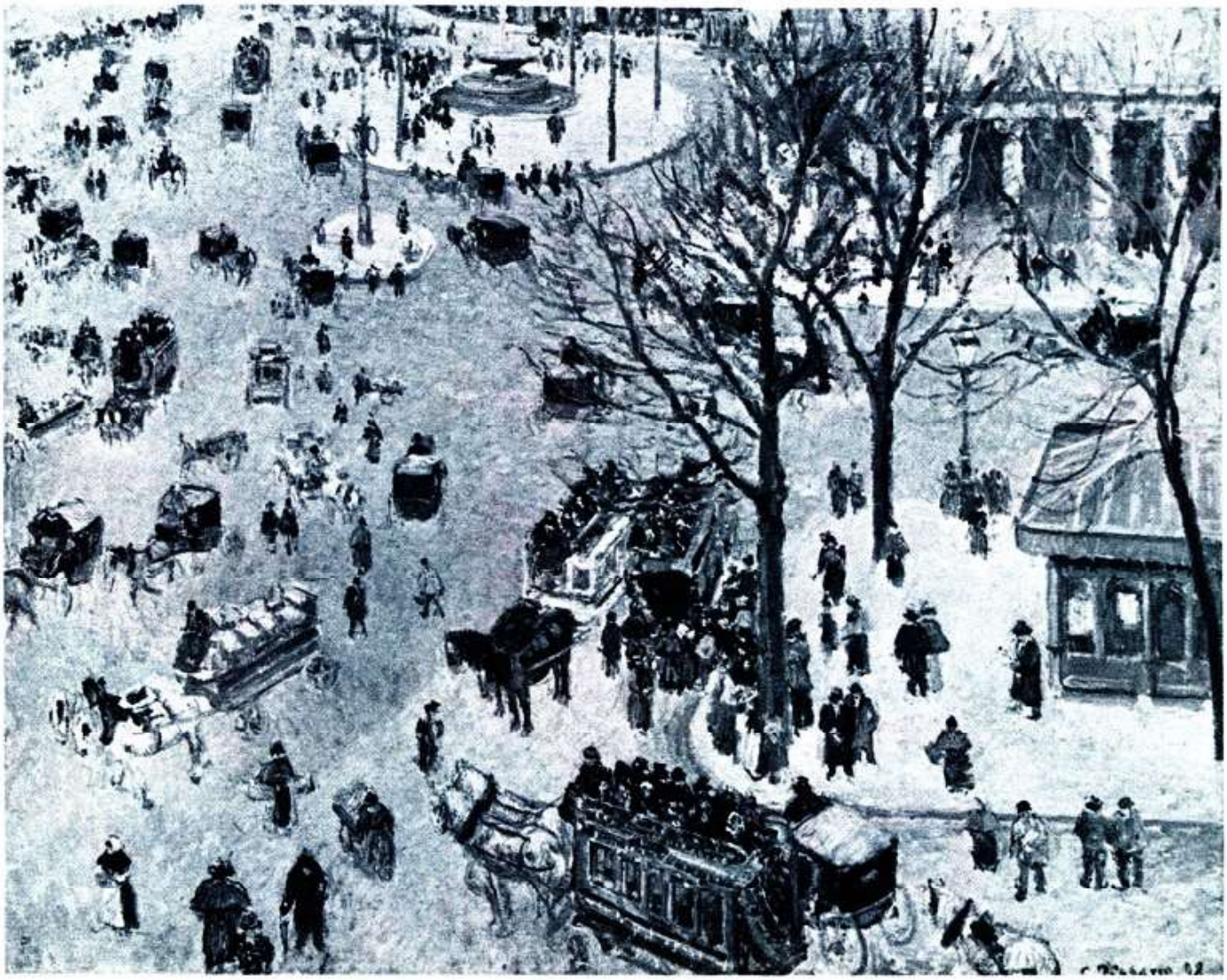


گرچه اصطلاح **امپرسیونیسم** را نخست در سال **۱۸۷۴** روزنامه‌نگاری به کار برد که یکی از منظره‌های مونه به نام **امپرسیون [ادراك شخصی] ــ طلوع خورشید** را به ریشخند گرفته بود، مشاجره تلخی که مدت بیست سال بر سر ارزشها و شایستگیهای امپرسیونیسم ادامه یافت یازده سال پیش، در **۱۸۶۳**، به هنگام تشکیل **سالن مردودین** آغاز شده بود. این نمایشگاه به دنبال اعتراضات خشمگینانهٔ هنرمندان، برای به نمایش گذاردن تابلوهای بیشماری که از سوی هیئت داوران سالن آن سال رد شده بودند، تشکیل شد. در اینجا بود که مانه با به نمایش درآوردن پردهٔ **ناهار در سبزه‌زار** (تصویر **۷۱۹**) خویش، توصیف پیکرهٔ زنی برهنه با دو مرد ملبس در مکانی سرگشاده یعنی درون جنگل، مردم را حیرت‌زده کرد. مانه، مانند کوربه، کوشیده بود محیط نوین را با طرحی قدیمی درآمیزد، چون ترکیب‌بندی و حتی موضوع این پرده از هنر ایتالیای سدهٔ شانزدهم، احتمالاً از یك گراوور متعلق به **مارکانتونیو رایموندی** شاگرد رافائل برگرفته شده بود. ولی خودداری مانه از آرمانی کردن پیکره‌ها یا فاصله انداختن بین آن رویداد و زمان حال، بسیاری از مردم را به خشم آورد. مردم می‌گفتند این پرده، گزارشی از بی‌عفتی اجتماعی است و بیشتر به درد پلیس می‌خورد تا عاشقان هنر. مانه پردهٔ ساتر عمق‌نمایی کلاسیك را برداشته و پیکر برهنهٔ زن را به امروز پیوند داده بود. زنی که در این نقاشی می‌بینیم بدون تردید پری دریایی یا ونوس نیست بلکه یك زن پاریسیِ نوین ــ احتمالاً با حرفه‌ای ناشناخته و تردیدآمیز ــ است، و اگر بخواهیم از نگاه مستقیم و بی‌باکانه‌اش به تماشاگر قضاوت کنیم، زنی است که وقعی بر آنچه مردم درباره‌اش می‌اندیشند نمی‌نهد.

آنچه نه منتقدان متوجهش شدند نه عامهٔ مردم، روش جدید مانه برای به نمایش درآوردن پیکره‌هایش بود. نور او از نوع نور عکاسی است، اما به شیوه‌ای بدیع، با تابشی تند و قوی، مستقیماً بر پیکره‌ها روشنی می‌دهد تا گونه‌ای روشنایی مشابهِ روشنایی لامپ فلاش که در عکسهای روزنامه‌های غروب دیده می‌شود ایجاد کند. روشنیها و تاریکیهای میانی، که کورو دقیقاً متوجهشان شد و ثبت‌شان کرد، محو شده‌اند؛ گونه‌ای «ازدحام روشنیها» و در مقابل آن «ازدحام تاریکیها» وجود دارد، و بدین وسیله بسیاری از روشنیها و تاریکیها به یك یا دو روشنی یا تاریکی خلاصه می‌شوند. نتیجه آن است که شکل، تخت به نظر می‌رسد و حضوری تند و فوری پیدا می‌کند. در پردهٔ **ناهار در سبزه‌زار**، همین نور تندِ روز است که زن برهنه و دو مرد همراهش را بر ما عیان می‌سازد. مانه، تا روزی که چشم از جهان فرو بست، نتوانست به علت خصومت مردم و منتقدان با خودش پی ببرد. روی هم رفته، همانطور که او می‌گفت، بازیگر اصلی در نقاشی، نور است؛ آنچه نور بر ما عیان می‌کند جنبه‌ای صرفاً تصادفی پیدا می‌کند. **گویا** نقاشیهایی می‌کشید که هدفشان حیرت‌زده کردن بیننده بود؛ با آنکه مانه نیز نقاشیهای بسیاری کشید که مردم را حیرت‌زده می‌کردند، خود او هیچگاه نتوانست علت این پدیده را دریابد.

یکی از نتایج فرعی اسلوب جدید، بیطرف یا غیر شخصی شدن هنرمند است. هنرمند که صادقانه در برابر موضوع کارش بی‌تفاوت است، جز در موردی که موضوع، فرصتی برایش فراهم آورد تا احساس بصری نور را از نو سازمان دهد، نقاشیهایی می‌آفریند که در آنها کوچکترین اثری از دخالت احساسات خودش به چشم نمی‌خورد.

۷۲۰ ادوارد مانه، **بار درفولی برژر**، **۱۸۸۲**. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۲۸×۹۳ سانتی‌متر. نگارخانه‌های انستیتوی کورتو، لندن.



۷۲۱ کامی پیسارو، **میدان تئاتر فرانسه**، ۱۸۹۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۲×۹۲ سانتی‌متر. موزهٔ هنری لوس‌آنجلس.

مانه در آثاری که برای گزارش و توصیف رویدادهای روزگارش آفرید، بیطرفی و برخورد غیر شخصیِ ثابتی از خود بروز می‌دهد. او شاید بی‌آنکه خود بداند انسان را در مقام آدم مکانیکی و شیء جابه‌جا شونده ــ نه حیوان منطقی، روح فناناپذیر، قهرمان، محبوب طبیعت و جهان بلکه مبنای فیزیکیِ همواره متغیری که ارزشی اساساً آماری دارد ــ شبیه‌سازی کرده است. آدمی در این محصول مؤفقیتهای سدهٔ نوزدهم علوم زیستی و اجتماعی، مکانیسم انطباق‌یابنده‌ای صِرف و جزء ناچیزی است که زمینه‌های زیستی، سیاسی، و اجتماعی آن را درهم ادغام می‌کند. شاهکار مانه به نام **بار در فولی برژر** (تصویر ۷۲۰) که در ۱۸۸۲ نقاشی شد، بازتابی است از جذب مشابه پیکرهٔ آدمی به درون زمینهٔ تابلو. سطح این پرده در اثر انعکاسات نوری که از گویهای گازی بر پیکره‌ها و طبیعت بی‌جانِ مرکب از میوه و بطریها در پیشخوان می‌تابد، مرتعش است. در این تمرین نور مصنوعی، مستقیم و منعکس شده در آینهٔ پسزمینه، موضوع، اهمیت پیشینش را از دست داده است. مانه چیزی دربارهٔ زن پشت پیشخوان یا مشتریانش نمی‌گوید، ولی دربارهٔ تجربهٔ بصریش ازاین‌الگوی لحظه‌ایِ نور، که آن زن نیز فقط یکی از موضوعات آن ــ طبیعت بی‌جان بزرگتری در میان بطریهای درخشان ــ است، سخنها می‌گوید. اثری از داستان، پند، طرح کلی یا راهنمایی صحنه‌ای نیست؛ فقط یك رخدادِ بصری یا لحظهٔ شکار شده وجود دارد که انواع شکلهای روشنی گرفته در آن حضور یافته‌اند. تماشای این پرده، **زولا** دوست مانه، مخصوصاً داستان نانای او را به ذهن متبادر می‌کند، که قهرمان زنش چیزی جز پیامد انسان‌وار و بی‌معنی تلاقی نیروهای اجتماعی که او را می‌آفرینند و نابود می‌کنند نیست. زن پشت پیشخوان در نقاشی مانه، که چیزی از خود ندارد، موجودی خودکار و غیر شخصی است.

در پردهٔ **بار در فولی برژر** خصوصیت دیگری هم هست که در آثار نقاشان بعدی، با اهمیت افزاینده‌ای خودنمایی کرد. با آنکه مانه احتمالاً چنین قصدی نداشته، نقاشی‌اش با تعریف دوبارهٔ نقش و وظیفهٔ سطح تابلو، خود را اساساً ازسنتها گسست. از زمان رنسانس به بعد پردهٔ نقاشی همچون یك «پنجره» و تماشاگر چنان تلقی می‌شد که گویی از سطح تابلو به فضایی خیالی در ورای آن می‌نگرد. مانه با به حداقل رساندن جلوه‌های برجسته‌نمایی و پرسپکتیو، بیننده را وامی‌دارد که به سطح نقاشی بنگرد و یك بار دیگر آن را همچون سطحی تخت و پوشیده از تکه‌های رنگ بازشناسد. این «انقلاب در تکه رنگ» همراه با روش سرد و عینی مانه، نقاشی را در مسیر انتزاع و بی‌تفاوتیهایش به موضوع و تأکیدش بر احساسهای بصری و مسألهٔ سازماندهی و تبدیلشان به شکل، به پیش می‌برد. در سدهٔ بیستم نه فقط خود موضوع بلکه تجلی بصریِ فرضیش در دنیای عینی نیز ناپدید خواهد شد.

از اواسط سالهای ۱۸۶۰ـ۱۸۶۹ به بعد، تعدادی از نقاشان امپرسیونیست مانند مونه، پیسارو، رنوار، و دگا در ترسیم صحنه‌های

زندگی و مناظر معاصر، مانه را سرمشق قرار دادند. اشتیاق اینان به شبیه‌سازی امروزی‌تر، موجب شد که ایشان ارزش فراوانی برای ادراك مستقیم بصری قائل شوند، و منظره‌سازان، مخصوصاً مونه و پیسارو را به کار در فضای آزاد تشویق کردند. نتیجهٔ این شیوهٔ نقاشی مستقیم از روی طبیعت، نمایش همزمان فضا و اقلیم است که از ویژگیهای نقاشی امپرسیونیستی به شمار می‌رود. نفی تفسیر ایده‌الیستی و نکته‌سنجی ادبی، با مداقهٔ ایشان در رنگ و نور همراه بود. مطالعات علمی دربارهٔ نور و اختراع رنگدانه‌های شیمیایی، بر حساسیت ایشان در برابر انبوه رنگهای طبیعت افزود و رنگهای تازه‌ای برای کار کردن در اختیارشان گذاشت. بیشتر نمایشگاههای هشتگانهٔ تعاونی ایشان که از ۱۸۷۴ تا ۱۸۸۶ برگزار شد مردم را به خشم آورد. ولی اسلوب کارشان در عمل، چنانکه آن زمان به نظر می‌رسید، افراطی نبود؛ از پاره‌ای جهات، اینان فقط تئوریهای لئوناردو دربارهٔ رنگ و شیوهٔ عملی روبنس، کانستبل، ترنر، و دلاکروا را تکمیل می‌کردند.

امپرسیونیستها می‌کوشیدند تصور شکلها را در میان دریایی از نور و هوا به بیننده القا کنند. اینکار مستلزم مطالعهٔ عمیق نور در مقام منبع احساس رنگ توسط ما بود، و این حقیقت مهم را عیان ساخت که رنگ موضعی ــ رنگ واقعی هر شیء ــ غالباً در اثر نوع نوری که آن را احاطه کرده، در اثر بازتابهای نور از اشیای دیگر، و تأثیر رنگهای مجاور تغییر می‌یابد. مثلاً رنگهای مکمل، اگر پهلو به پهلوی یکدیگر در نقاط بزرگ به کار برده شوند، بر شدت یکدیگر می‌افزایند. ولی به مقادیر کم یا در حالت مخلوط، با هم مخلوط می‌شوند و به صورت خنثی درمی‌آیند. برخلاف آنچه بسیاری از نقاشان پیشین می‌پنداشتند، سایه‌ها خاکستری یا سیاه به نظر نمی‌رسند بلکه ترکیبی از رنگهایی به نظر می‌رسند که در اثر بازتابها یا عوامل دیگر تغییر یافته‌اند. (ورمیر، مسلماً این پدیده را مشاهده کرده بود.) گذشته از این، پهلوی هم قرار دادن رنگها بر روی بوم نقاشی بدین منظور که چشم ما آنها را از دور درهم ادغام کند، رنگی سیرتر از مخلوط همان رنگها بر روی تخته رنگ پدید می‌آورد. (به طوری که لوحهٔ رنگی ۷۴ نشان می‌دهد، دلاکروا متوجه این پدیده شده بود.) گرچه درست نیست که گفته شود امپرسیونیستها فقط از رنگهای اصلی استفاده می‌کردند و همینها را برای ساختن رنگهای فرعی کنار هم قرار می‌دادند (مثلاً آبی و زرد را برای ساختن سبز)، با ضربات کوتاه و منقطع قلمشان که خصوصیت ارتعاش نور را با چنان دقتی صید می‌کرد، به نتایج بسیار درخشانی رسیدند. اینکه می‌بینیم سطح پرده‌های ایشان از فاصلهٔ نزدیك نامفهوم به نظر می‌رسد و شکلها و اشیاء فقط زمانی ظاهر می‌شوند که چشم بیننده ضربات قلم نقاش را از فاصلهٔ معینی درهم ادغام کند، علت اصلی بخش بزرگی از انتقادهای ناسازگار اولیه است ــ مثل این سخن بی‌اساس که می‌گوید امپرسیونیستها رنگشان را به کمك یك تپانچه به روی بوم شلیك می‌کردند.

از میان امپرسیونیستها، **کلود مونه** (۱۸۴۰ـ۱۹۲۶) این روش را، مخصوصاً در مجموعهٔ نقاشیهایی با موضوع واحد، تکمیل کرد. او شانزده منظره از **پل واترلو** در لندن و بیست و شش منظره از **کلیسای روئن** نقاشی کرد، و منظره‌ای که در این کتاب از نظر می‌گذرد (**لوحهٔ رنگی ۷۷**) در سال ۱۸۹۴ کشیده شده است. در هر تابلو، کلیسا از یك نقطهٔ دید ثابت ولی در ساعات متفاوتی از روز و در شرایط اقلیمی و جوّی متفاوتی نگریسته شده است. مونه، با دقت علمی خویش، گزارش بی‌مانند و یگانه‌ای از گذشت زمان در جریان حرکت نور بر روی شکلهای همانند تهیه کرده و در اختیار بیننده گذاشته است. بعدها منتقدان، مونه و همراهانش را به نابود کردن شکل و نظم برای نشان دادن حالات ناپایدار جوّی متهم کردند، ولی ما می‌توانیم احساس کنیم که نور، به درستی، «شکل» ظریفترین نقاشیهای مونه است، و این تعریف ناقص را نپذیریم که وجود خواص «شکلی» را فقط در شکلهای خشك هندسی تأیید می‌کند. هنرمند امپرسیونیست، دنیا را آنچنان که ما احتمالاً «می‌بینیم» ــ دنیای «تاریکیها و روشنیهای» کورو، پرده‌رنگهای تدریجی روشن و تاریك ــ نقاشی نمی‌کند؛ بلکه او احساسی را که از رنگ دارد گزارش می‌کند، و خطوط کناره‌نما و اجسام توپرِ جهان به شکلی که در حس مشترك مردم تفسیر

۷۲۲ ادگار دگا، **تمرین باله** (آداجو)، ۱۸۷۶. ۵۸×۸۳ سانتی‌متر. مجموعه بورل، نگارخانه‌ها و موزهٔ هنری گلاسگو.

می‌شوند، در اینجا از میان می‌روند.

در تابلوی **میدان تئاتر فرانسه** (تصویر ۷۲۱) اثر **کامی پیسارو** (۱۸۳۰ـ۱۹۰۳) همین خصوصیات به چشم می‌خورد. احساس بصری هنرمند از یك میدان شلوغ در پاریس، که از نقطه‌ای به بلندی یك ساختمان چند طبقه بر فراز خیابان دیده شده است، منظرهٔ کاملی از نقاط تیره و تاریك را بر زمینه‌ای روشن نشان می‌دهد. پیسارو نیز مانند مونه در جستجوی ناپایدارترین جلوه‌های حرکت است، اما برخلاف مونه آنقدر که به زندگی در خیابانها توجه دارد در فکر نور نیست. او در جایگزینی پیکره‌ها به گونه‌ای تصادف سنجیده می‌رسد، و به منظره‌ای معتقد می‌شود که اگر فقط به مدت چند ثانیه در یك نگاه از پشت پنجره به خیابان بنگریم، خواهیم دید. تغییر بی‌وقفهٔ موضع و تغییر بی‌وقفهٔ رنگ، نظم نوینِ تجربهٔ نقاش هستند. دیگر چیزی به نام معیارِ حقیقتِ تغییرناپذیرِ بصری وجود ندارد، همچنان که روش ثابتی برای دیدن وجود ندارد. تجربهٔ ذهنی هنرمند، تنها ماده‌ای است که وی در اختیار دارد، و «طبیعت» برای وی یگانه منبع احساس است. وقتی پیسارو در نامه‌ای به پسرش **لوسین** می‌نویسد «ما باید صمیمانه با حساسیتهای نوین خودمان به طبیعت نزدیك شویم،» باید چنین تلقی کنیم که منظورش نه «طبیعت» در سنتِ منظره‌سازی بزرگ بلکه «طبیعت» به شکلی است که دقیقاً توسط حواس امروزی ما دریافت می‌شود. در نظر هنرمند امپرسیونیست این بدان معنی است که حساسیت یا قریحهٔ نوین به چیزی در طبیعت می‌رسد که **واقعی** است، و آن محرکهای رنگینی است که در اختیار چشم تحلیلگر نقاش نوین قرار می‌دهد.

در اواخر سدهٔ نوزدهم، هنرمندان از لحاظ تأکید بر واقعیت اصیل احساس در روند ادراك طبیعت یا جهان، تنها نیستند. دانشمندان، فیلسوفان علمی، و گروه بزرگی از روانشناسان تأکید می‌کنند که واقعیت، احساس است یا تأکید می‌کنند که شناخت منطقی را فقط می‌توان بر تحلیل احساسهای ما استوار ساخت. به بیان دیگر، ارنست ماخ فیزیکدان اتریشی توانست اعلام کند که احساس، یگانه واقعیت موجود است و تمام قوانین و اصول فیزیك فقط شکل فشرده‌ای از بیان پیوندهای بغرنج موجود بین اطلاعاتی هستند که حواس ما به دست می‌آورند. البته روانشناسی تجربی نیز با اندازه‌گیری تجربهٔ حسی آغاز می‌شود.

آنچه که می‌توان «حساسیت به رنگ» و جلوه‌های ناپایدار نور و حرکت نامید، عامل پیونددهندهٔ هنرمندان امپرسیونیست به یکدیگر است؛ زیرا چنانچه از نزدیك بنگریم، خواهیم دید که هر یك از ایشان علیرغم توافقهایِ کم و بیش بنیادیشان، شیوه‌ای بس اختصاصی برای خود دارند. مثلاً **اوگوست رنوار** (۱۸۴۱ـ۱۹۱۹) متخصص پیکرهٔ آدمی و ستایشگر پرشور هر آن چیزی است که در پیکر آدمی زیبا باشد و در این دورِ کوتاه عمر آدمی خوشایند و لذتبخش جلوه کند. شادی پرتلئلؤ پردهٔ **لومولن دو لاگالت** (لوحهٔ رنگی ۷۸)، که از شادی‌کنندگان روز یکشنبه در تالار رقص همگانی پاریس برگرفته شده، نمونه‌ای از ستایش زیبایی و گیرایی پرنشاط توسط رنوار است. عده‌ای دور میزها ازدحام کرده‌اند و حرف می‌زنند و عده‌ای نیز با تمام نیرو سرگرم رقصند. کل صحنه، غرق در تکه‌های نور خورشید و سایه‌ای است که هنرمندانه در پیکره‌ها محو می‌شوند، و پیوستگی تلقینی فضا که در تمام جهات گسترده شده است و فقط تصادفاً به چارچوب تابلو محدود می‌شود، ما را به عنوان تماشاگر وارد اصل صحنه می‌کند. برخلاف آنچه سنتاً معمول است، در اینجا شاهد اجرای برنامهٔ رقص بر روی یك صحنه نیستیم؛ بلکه خودمان نیز جزیی از کل حادثه‌ایم. موضوعات رنوار هیچ خبری از حضور یك تماشاگر ندارند؛ هیچ کدامشان حالت خاصی نمی‌گیرند بلکه جملگی در پی کار همان لحظهٔ خویش می‌روند. رنوار در جستجوی عنصر واقعی، نه فقط احساسهای بصری خودش را تحلیل می‌کند بلکه می‌کوشد روند رخدادها را نیز صید کند یعنی طبیعت را غافلگیر کند تا جنبهٔ بدیع و خاصی از آن را پیدا کند که هیچگاه تماماً به همان شکل تکرار نخواهد شد. همچنانکه هنر کلاسیك در جستجوی عنصر عام و خاص است، هنر رئالیستی در جستجوی عنصر مخالف ــ عنصر تصادفی، لحظه‌ای، و گذرا ــ است.

ادگار دگا (۱۸۳۴ـ۱۹۱۷) بیش از تك‌تك معاصرانش به مطالعهٔ تنوعِ بی‌پایان حرکات خاصی که حرکت پیوسته را تشکیل می‌دهند پرداخت. بالرینها در یك لحظهٔ صید شدهٔ استثنایی، و آنی از حالتی که از توالی رقصشان برگرفته شده، موضوعات مورد علاقهٔ اویند. دگا در پردهٔ **تمرین باله (آداجو)** (تصویر ۷۲۲) از چندین تدبیر بهره می‌گیرد تا تماشاگر را به درون فضای تصویر بکشاند: چارچوب نقاشی، پلکان مارپیچ، پنجرهٔ پسزمینه، و گروه پیکره‌های ایستاده در پیشزمینهٔ راست را قطع می‌کند؛ پاسنگهای مورب قاعدهٔ دیوارها و تخته‌های کف سالن، ما را به مسیر خطوط جهتدار رقصندگان پرشتاب می‌کشاند و در امتداد ایشان پیش می‌برد؛ پیکره‌ها به شیوهٔ غیر متمرکز و «تصادفی» آرایش داده شده‌اند؛ و همچنان که شیوهٔ دگا در پرده‌های مربوط به باله است، در اینجا نیز یك فضای بزرگِ خالی و خارج از مرکز به چشم می‌خورد و همین، تصور بستر یا سطح پیوسته‌ای را در ذهنمان زنده می‌کند که ما را به پیکره‌های شبیه‌سازی شده پیوند می‌دهد. اگر ما در «همان» سطح و در کنار پیکره‌ها بایستیم، هر تماشاگری احساس خواهد کرد که به درون فضای ایشان کشیده شده‌ایم. این طرح‌افکنی هوشیارانهٔ فضایی از مشاهدهٔ دقیق سرچشمه می‌گیرد و احتمالاً پاره‌ای از گراوورهای ژاپنی (مانند آنچه در تصویر ۷۲۳ از نظر می‌گذرد) الهامبخش آن بوده‌اند. در این‌گونه گراوورهای خطوط همگرا، نه فقط شکلهای تختِ پیکره‌ها را سامان می‌دهند بلکه در نقش خطوطی ظاهر می‌شوند که توجه تماشاگر را به درون فضای نقاشی جلب می‌کنند. امپرسیونیستها، که از سالهای ۱۸۶۰ـ۱۸۶۹ با این باسمه‌ها آشنا شدند، شیوهٔ سازماندهی فضائی، موضوعات مأنوس و صمیمانه، و نقاط رنگ‌آمیزی شدهٔ تخت و فاقد برجسته‌کاری آنها را ستودند و نکات و دستوالعملهای بسیاری از آنها آموختند. گراوور ژاپنیِ رایج در سدهٔ هیجدهم که در اواسط سدهٔ نوزدهم توسط هنرمندان اروپایی کشف شد، نخستین تأثیر قطعاً غیر اروپایی را بر طراحی تصویری هنرمندان اروپا می‌گذارد. تأثیرات عاریتیِ پیشین از کشورهای چین، هند، و عربستان، سطحی بودند.

پردهٔ **ویکنت لپیك و دخترانش** (تصویر ۷۲۴) که در سال ۱۸۷۳ نقاشی شد، چکیده‌ای از آنچه را که دگا در جریان پژوهش طاقت‌فرسای شخصی‌اش فرا گرفته بود و آنچه را که به طور کلی نسل معاصر او از گراوور ژاپنی آموخته بود، منعکس می‌کند: الگوی روشن و تخت؛ نقطه یا زاویهٔ دید غیر عادی؛ نظارهٔ غیر عادیِ زندگی معاصر. دگا، صرفنظر از اینکه موضوع کارش چه باشد ــ با توجه به انگر، که وی کارش را عمیقاً می‌ستود ــ آن را به صورت خط و الگویی روشن می‌بیند که از زاویه‌ای تازه و غیر منتظره نگریسته شود. در حرکت واگرایانهٔ پدر و دو دختر خردسالش، و حرکت مردی که از سمت چپ وارد تابلو می‌شود، و حرکت گاری و اسبی که از پسزمینه می‌گذرند، ما شاهد گزارش تصویری زنده‌ای از یك لحظهٔ زمانی در نقطهٔ خاصی از مکان هستیم، درست مانند مونه به شیوهٔ خاص خود که اینگونه زمان و مکان را در منظره‌سازی تعریف می‌کرد. یك لحظهٔ بعد، اثری از این

تصویر نخواهد بود، چون هریك از پیکره‌ها در جهتی پیش خواهد رفت و گروه از هم خواهد پاشید. دگا در اینجا نیز از فضای خالی خیابان برای منضم کردن تماشاگر به مکان دربر گیرندهٔ پیکره‌ها، ماهرانه استفاده می‌کند. به بیان دقیقتر، چنین به نظر می‌رسد که نقاش به دامنهٔ برد قدرت دید ما ــ یعنی آنچه که ما در یك آن می‌بینیم ــ توجه کرده است.

دگا وقتی جوان بود و تازه می‌خواست دوران جدید زندگیش را در عالم نقاشی آغاز کند، با انگر دیدار کرد و او چنین اندرزش داد: «ای جوان، خط بکش، خطهای بسیار بکش، از حافظه یا به تقلید از طبیعت؛ از این راه است که می‌توانی نقاش خوبی بشوی.» دگا که به اندرز این استاد سالخوردهٔ خط وفادار بود، استاد بی‌نظیری در عرصهٔ خط شد، تا جایی که مشخصاتش به عنوان نقاش امپرسیونیست ــ به مفهومی که مونه، پیسارو، و رنوار امپرسیونیست هستند ــ غالباً بسیاری از منتقدان را دچار اشتباه کرده است. بدون تردید، طرحهای دگا برخلاف طرحهای مانه و مونه، به سطح بومهایش نمی‌چسبند؛ بلکه در ژرفا گسترش می‌یابند و بیننده را به ورای سطح نقاشی می‌کشانند؛ و بیننده نیز همواره متوجه قدرت انعطاف‌پذیر خطوط کناره‌نمای بسیار مؤکد آثارش می‌شود. لیکن تخصص دگا کشیدن طرحها و تمرین پیکره‌های در حال حرکت شتابان و غیر رسمی و ضبط ادراك آنیش از یك لحظهٔ معین است، و در این هنگام، مخصوصاً موقع کار با ابزار مورد علاقه‌اش مداد رنگی، از رنگ طیفی و رنگهای پرطراوت و تقسیم شدهٔ امپرسیونیستها استفاده می‌کند. این مدادهای خشكِ ساخته شده از رنگدانهٔ پودر شده را نمی‌توان با مخلوط کردن بر روی تخته رنگ به صورت «خمیر» درآورد، به همین علت، تقریباً به خودی خود، می‌توانند آن رنگهای پرطراوت و درخشان را که شدیداً مورد علاقهٔ امپرسیونیستها هستند تولید کنند. تمامی این مشخصات در پردهٔ **استحمام بامدادی** [۱۸۹۰، مدادرنگی روی کاغذ، ۷۰×۴۲ سانتی‌متر، مؤسسهٔ هنری شیکاگو] دیده می‌شود؛ این پرده با تمام صمیمیت و عادی بودنش، مانند کارهای رنوار در شبیه‌سازی از یك موضوع ثابت است ولی از لحاظ بی‌تفاوتیش به زیبایی شکل یا اندامها با آنها فرق دارد. توجه دگا به رئالیسم بی‌برنامه در شبیه‌سازی از حالت صرفاً تصادفی پیکرهٔ آدمی در یك لحظهٔ غافلگیرانه اما تماماً طبیعی معطوف است. پیکرهٔ برهنهٔ زن در این پرده، حجم شکسته‌ای پدید می‌آورد که در امتداد زوایا، سطوح تخت، و الگوهای «ژاپنی» می‌شکند. آنچه دگا بیش از نقاشان دیگر به دنبالش می‌رود، واقع‌نمایی حرکت است. دگا با درآمیختن روش انگر و روش امپرسیونیستها، پرده‌ای سراپا غیر آکادمیك می‌آفریند که با عصر نزدیك‌شوندهٔ فیلم متحرك متناسب و سازگار است.

۷۲۳ سوزوکی هارونوبو، آخرین تابش آندو، ۱۷۶۵، ۲۸×۲۲ سانتی‌متر. مؤسسهٔ هنری شیکاگو.

۷۲۴ ادگار دگا، ویکنت لپیك و دخترانش، ۱۸۷۳. تقریباً ۸۰×۱۲۰ سانتی‌متر. جای کنونیش شناخته نیست.

پُست ـ امپرسیونیسم

(پس از امپرسیونیسم)

تا سال ۱۸۸۶ بیشتر منتقدان و گروه بزرگی از مردم، امپرسیونیستها را به عنوان نقاشانی جدّی پذیرفته بودند. ولی درست در زمانی که دیگر پرده‌های تمرینی و رنگارنگ ایشان در شبیه‌سازی از زندگی آن روزگار خام و ناتمام به نظر نمی‌رسیدند، خود امپرسیونیستها و گروهی از پیروان جوانشان احساس کردند که بسیاری از عناصر سنتی در جریان تلاش برای رسیدن به احساس لحظه‌ایِ نور و رنگ نادیده گرفته می‌شوند. بررسی اصولی‌ترِ خواص فضای سه‌بُعدی؛ امکانات و خصوصیات بیانیِ خط، الگو، و رنگ؛ و ماهیت نمادین یا تمثیلیِ موضوع را مخصوصاً چهار نقاش عهده‌دار شدند: **سورا، سزان، وان گوگ، و گوگن.** چون هنر اینان به طرز چشمگیری از امپرسیونیسم اولیه فاصله گرفته بود، هر چند تك‌تك ایشان در آغاز کار روشهای امپرسیونیستی را پذیرفته بودند و هیچگاه استفاده از مجموعه رنگهای نو و درخشانتر را نفی نکرده بودند، لقب پُست ـ امپرسیونیست به ایشان داده شد. این طبقه‌بندی، صرفاً به‌موضع تاریخی ایشان در نقاشی سدهٔ نوزدهم فرانسه اشاره دارد. برای درك کامل هنر سدهٔ بیستم، شناخت درست و بنیادینِ سبکها و دستاوردهای فردی پُست ـ امپرسیونیستها ضروری است.

ژرژ سورا (۱۸۵۹ـ۱۸۹۱) در هشتمین و آخرین نمایشگاه امپرسیونیستی ۱۸۸۶، پردهٔ **بعدازظهر یکشنبه در جزیرهٔ ژات بزرگ** (لوحهٔ رنگی ۷۹) را به نمایش گذاشت. این پرده، جلوه‌ای از اشتیاق امپرسیونیستها به موضوع روزهای تعطیل و تجزیهٔ نور در ترکیبی چنان نو و بزرگ بود که به طرز شگفت‌آوری خشك و دورافتاده به نظر می‌رسید. سورا شیوه‌ای از نقاشی با نقطه‌های ریز در مجاورت یکدیگر ابداع کرده بود که بر تئوریهای رنگ‌شناسانهٔ دلاکروا و دانشمندان رنگ‌شناسی چون هلمهولتس و شورول استوار بود. (سورا این شیوه را **دیویزیونیسم** یا تجزیه‌کاریِ رنگ می‌نامید، و غالباً با شیوهٔ **پوانتیلیسم** یا نقطه‌چین‌کاریِ رنگ اشتباه گرفته می‌شد. در شیوهٔ اخیر، نقطه‌های رنگ با نقشه‌ای معین بر زمینه‌ای سفید که تا حدودی نیز از لابه‌لای نقطه‌ها دیده می‌شود و از لحاظ بصری نقشی ایفا می‌کند، توزیع می‌گردند.) این روش، بسیار دشوار و همانند روش خودانگیخته و پرحاصلِ امپرسیونیستی، منضبط و طاقت‌فرسا بود. سورا به سازماندهی احساسهای بیواسطهٔ رنگ توسط خودش به اندازهٔ سازماندهی درست و اصولی آنها و رسیدن به نوع جدیدی از نظم تصویری، توجه و علاقه ندارد. حرکت آزاد و روانِ رنگ، در برخورد با قواعد از پیش تعیین شده‌ای که نقاش پذیرفته و تحمیل کرده است، منضبط می‌شود و ترتیبی محاسبه شده پیدا می‌کند. نتیجه نامشخص است، چون هم یك الگوی سطحی ایجاد می‌کند هم یك پرسپکتیو عمقی. فقدان ظاهری شکل در امپرسیونیسم، منجمد می‌شود و به صورت نظم و قاعده‌ای خشك درمی‌آید. الگوی پردهٔ **بعدازظهر یکشنبه در جزیرهٔ ژات بزرگ** بر خطوط عمودی پیکره‌ها و درختها، خطوط افقی سایه‌ها و خاکریز دوردست، و خطوط مورب در سایه و خط ساحلی استوار است، و هر یك سهمی در تکمیل تأثیر این نقاشی دارد. در همان حال، نقاش با استفاده از روشنیها و تاریکیهای موبه‌مو محاسبه شده، فضای چهارگوشهٔ ژرف را از دل پرده درمی‌آورد. او برای ایجاد الگو و فضای تلقینی، از موضوعات تکراری بهره می‌گیرد: نیمرخ خانم، چتر آفتابی، و شکلهای استوانه‌ای پیکره‌ها، جملگی چنان در فضا جا داده شده‌اند که حرکتی آهنگین در عمق و از یك سو به سوی دیگر پدید آورند. صحنهٔ نقاشی لبریز از نور آفتاب است، ولی درهم نمی‌شکند تا به صورت تکه‌های ناپایدار رنگ درآید. نور، هوا، مردم، و منظره با طرحی چنان انتزاعی تثبیت شده‌اند که در آن خط، رنگ، روشنی و تاریکی، و شکل با سازمانی دقیق مانند سازمان یك ماشین به یکدیگر می‌پیوندند. این، هنری شدیداً روشنفکرانه است، و سورا در خصوصش چنین می‌گوید: «مردم کاری را که من کرده‌ام، شعر می‌پندارند. نه، من روش خودم را به کار می‌بندم، و این تنها چیزی است که می‌توان در این هنر دید.» در این گفته نشانه‌هایی از آن نگرش علمی وجود دارد که ما در سراسر عمر نقاشی سدهٔ نوزدهم شاهد متجلی شدنش بوده‌ایم. از سوی دیگر، نشانه‌هایی از فورمالیسم هندسی دورهٔ رنسانس نیز در آن دیده می‌شود؛ و وجود فضای پرشکوهِ صحنه‌ای، با پرسپکتیو و جایگزینی محاسبه شدهٔ پیکره‌ها، یادآور هنری است که از پائولو اوچلو و پیرو دلا فرانچسکا به یادگار مانده و عظمت باوقارش ما را متأثر می‌گرداند. مانه در پردهٔ **ناهار در سبزه‌وار** برای به نمایش گذاشتن اسلوبهای نو، از یك ترکیب‌بندی متعلق به دورهٔ رنسانس استفاده کرده بود؛ سورا در پردهٔ **جزیرهٔ ژات بزرگ** فضای سنتی و صحنه‌ای تصویر را به الگویی در کاربست یك فرمول رنگ تبدیل می‌کند که در آن، فضا فقط یك متغیر نسبتاً بی‌اهمیت است. چون ادراك بصری فضا توسط ما، فقط می‌تواند تابع رنگ باشد. واقعیت در سنّت جوتو و رافائل فضا بود و رنگ چیزی بود که بر آن اضافه می‌شد، اما رنگ در نزد سورا (و همچنان که خواهیم دید، در نزد سزان) واقعیت است و فضاها و احجام از ابداعات قوهٔ تخیل هنرمند هستند. هنرمند پس از پی بردن به فرمول روابط و تناسبهای رنگها، دیگر نیازی به مدرك تردیدآمیز ادراکات شخصی (امپرسیونهای) خویش نخواهد داشت. سینیاك، دوست و همکار سورا در طراحیِ روش «نئو ـ امپرسیونیستی»، آن را چنین توصیف کرده است:

> هنرمند نئو ـ امپرسیونیست با حذف تمام مخروطهای خمیری، با استفادهٔ انحصاری از مخلوط بصریِ رنگهای ناب، با تجزیه‌کاریِ سنجیدهٔ رنگ و رعایت بی‌چون و چرای تئوری علمی رنگها، رسیدن به حداکثر درخشندگی، شدت رنگ، و هماهنگی را تضمین می‌کند ــ و این نتیجه‌ای است که تاکنون کسی بدان نرسیده است.

این توصیف، سخن کانستبل را به یادمان می‌آورد که گفته بود منظره‌سازی یك علم طبیعی است. همچنین به یاد می‌آوریم که فرمولهای علم نورشناسی سدهٔ نوزدهم تکامل می‌یابند و به فرمولهای سده بیستم تبدیل می‌شوند و هر آنچه علمی باشد می‌تواند کاربرد فنی نیز پیدا کند. از یك جهت ــ تفکیك حجم به ذرات مجزا (و رنگ به نقطه‌های رنگهای مکمل) ــ پردهٔ **جزیرهٔ ژات بزرگ** سورا را می‌توان پیشدرآمدی بر اسلوبهای امروزی فوتوگراوور و تکثیر رنگی دانست.

رنوار در سال ۱۸۸۳ ضمن گفتگویی با وُلار دلال آثار هنری، گفت: «من امپرسیونیسم را خشکانده بودم، و سرانجام به این نتیجه رسیدم که نه طرز نقاشی کردن را می‌دانستم نه طراحی کردن را. در یك کلام، امپرسیونیسم... تا جایی که به‌من مربوط می‌شد، یك کوچهٔ بن‌بست بود.» این اعتقاد، چیزی بود که احتمالاً امپرسیونیستهای دیگر نیز پیدا کرده بودند؛ بدون تردید، پول سزان (۱۸۳۹ـ۱۹۰۶) زودتر از دیگران چنین اعتقادی پیدا کرد. او با آنکه در سراسر عمرش دلاکروا را می‌ستود، خود را با امپرسیونیستها، مخصوصاً با پیسارو در یك ردیف قلمداد می‌کرد، و نخست تئوریهای ایشان دربارهٔ رنگ و ایمانشان به موضوعات برگرفته از زندگی روزانه را پذیرفت. لیکن مطالعات

شخصی وی در آثار استادان کهن که در موزهٔ لوور گردآوری شده بود، او را متقاعد کرد که در امپرسیونیسم شکل و ساختاری وجود ندارد. خودش می‌گفت: «می‌خواهم از امپرسیونیسم چیزی محکم و ماندگار مانند هنر درون موزه‌ها بسازم.»

شالودهٔ هنر سزان، شیوهٔ جدید وی در مطالعهٔ طبیعت است (تصویر ۷۲۵). البته این سخن را می‌توان در توصیف تمام منظره‌سازان سدهٔ نوزدهم از کانستیل به بعد گفت؛ ولی تصور هر هنرمند از آنچه هست با تصور دیگران فرق دارد. هدف سزان، شبیه‌سازی صادقانه و وفادارانهٔ شکل ظاهر، مخصوصاً صداقت عکاسانه یا حتی «حقیقت» مورد نظر امپرسیونیسم نیست. بلکه او در ورای صحنه‌های ناپایدار و گذرای رنگی که چشم جذب می‌کند به دنبال ساختاری پایدار می‌گردد. اگر تمامی آنچه که ما می‌بینیم رنگ باشد، دراین صورت رنگ باید هدفهای ساختاری پرسپکتیو قدیمی و نور و سایهٔ قدیمی را عملی سازد؛ رنگ به تنهایی باید ایجاد ژرفا و فاصله کند، رنگ به تنهایی باید ایجاد شکل و حجم کند. اما چون رنگ یك احساس بصری است، همچنان که امپرسیونیستها ثابت کردند، در این صورت ساختاری که در دنیای بصری به دنبالش می‌گردیم نیز بر روی هم باید ساختار حواس خودمان باشد. سزان در رویارویی با طبیعت، می‌کوشد یك نظم عقلی ــ به جای روش بی‌برنامه و تصادفی امپرسیونیستها ــ به احساسی که از آن دارد بدهد، و در بخشی از منظره ــ خودش این را موضوع غالب می‌نامد ــ که در دست مطالعه دارد، پیوسته و با زحمات فراوان وارسی‌اش کند. وقتی او می‌گوید «ما باید کار پوسن را از نو ــ این بار موافق طبیعت ــ تکرار کنیم،» ظاهراً منظورش این است که ما نیز باید فاصله، ژرفا، و حجمی را که پوسن در آثارش القا می‌کند نه به کمك پرسپکتیو و سایه‌روشن بلکه تماماً به شکل نقشه‌های برجستهٔ رنگی در پی تجزیهٔ طبیعت به دست آوریم.

پس از آنکه پیوستگی قدیمی رنگها از دست رفت، سزان برای پیدا کردن پیوستگی تازه‌ای دست‌به‌کار می‌شود. گرچه او هیچگاه اشیای طبیعی را تا حد انتزاعات هندسی پایین نمی‌آورد ــ کوبیستها چنین خواهند کرد ــ از عظمت شکلهای آثارش چنین برمی‌آید که تمام تنوعات تصادفی شکل ظاهر فردی را از آنها زدوده است. در این معنی، می‌توانیم اظهارنظر مشهور وی را به یکی از پیروان جوانش ــ بدین مضمون که نقاش باید «طبیعت را به شکل استوانه، کره و مخروط نشان دهد» ــ حکمی برای نمایش دادن شکلهای طبیعی با ساده‌ترین و عریض‌ترین ابعادشان تلقی کنیم نه جایگزین کردن آنها با ساختمانهای هندسی.

روش سزان، استفاده از نیروی بیکران تمرکز بصری خویش برای مشاهدهٔ موضوعِ غالب و دنبال کردن مشاهدهٔ جزیی در طی چندین روز و ماه و حتی چندین سال است. او مانند دانشمند معاصر است که فرضیه‌اش را پس از آزمایشهای مکرر به اثبات می‌رساند. او خواص خط، سطح، رنگ، و روابط درونی آنها را با دقت خاصی کاوید: تأثیر هر نوعی از جهت‌نمایی خطی، توانایی سطوح به القای حس ژرفا، خصوصیات ذاتی رنگ، و قدرت رنگها به تغییر دادن جهت و ژرفای خطوط و سطوح. او با به عقب کشیدن رنگهای سرد و به پیش راندن رنگهای گرم، حجم و ژرفا را در اختیار خود می‌گرفت. پس از مشاهدهٔ اینکه حالت اشباع (یا حداکثر شدت هر رنگ)، بیش از بقیهٔ حالتها احساس پُری شکل را القا می‌کند، هر شیء را با یك رنگ ــ مثلاً سیبها را با رنگ سبز ــ نقاشی می‌کرد و فقط با نظارت بر شدت رنگ به جای روش سنتیِ برجسته‌نمایی در روشنی و تاریکی، احجام توپر بی‌چون و چرایی می‌کشید.

در پردهٔ **طبیعت بیجان** (لوحهٔ رنگی ۸۰) روش سزان را به بهترین شکل ممکنش می‌توان دید. شکلهای منفرد، بخشی از ماهیت خصوصی خویش را به عنوان بطری و میوه از دست می‌دهند و به حالت استوانه و کره نزدیك می‌شوند. سطوح و لبه‌های سطوح که اشیاء را چنان می‌نمایانند که گویی از دل سنگی کنده‌کاری شده‌اند، با وضوح تندی نشان داده شده‌اند. حتی نقاط روشن تنگ و بطری و لیوان، با وضوح احجام توپر مشخص شده‌اند. در اینجا لحظه‌ای از رنگ شناور امپرسیونیستها صید و نگاه‌داری شده و به صورت صفحات

۷۲۵ پول سزان، **قلهٔ سنت ویکتوار**، حدود ۱۸۸۶ـ ۱۸۸۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۶۵×۹۰ سانتی‌متر. نگارخانه‌های مؤسسه کورتو، لندن.

۷۲۶ پول سزان، پسر با جلیقهٔ قرمز، ۱۸۹۳ـ۱۸۹۵. رنگ روغن روی بوم، ۸۸×۷۲ سانتی‌متر. مجموعهٔ آقا و خانم پول ملون.

درهمبافته تجزیه شده است. در اینجا سزان چیزی آفریده است که مسامحتاً می‌توان آن را معماری رنگ نامید.

طبیعت بیجان موضوع مطلوبی برای آزمایشهای سزان بود، چون هنرمند تعداد اندکی از اشیاء را می‌تواند برای آغاز حرکتش کنار هم بچیند. منظره، این امتیاز را به هنرمند نمی‌دهد، و مسائل شبیه‌سازی در اثر نیاز به برگزیدن شکلهایی که از میان انبوه شکلهای طبیعی از همه مهمتر به نظر می‌رسند و آراستن آنها به گونه‌ای که یك ساختمان تصویری دارای وحدت و پیوستگی از آن به دست آید، پیچیده‌تر می‌شود. یکی از بزرگترین تلاشهای سزان، انطباق روشهایش بر نقاشی منظره‌ها بود. بدین ترتیب، همچنانکه منظره شیوهٔ اصلی تئوری و آزمایش امپرسیونیستها بوده است، در دست سزان نیز به موضوعی برای کاملترین تحول در امپرسیونیسم تبدیل شد.

تابلوی **قلهٔ سنت ویکتوار** (تصویر ۷۲۵) که در حدود ۱۸۸۶ نقاشی شد یکی از چندین منظره‌ای است که سزان از **قلهٔ** نزدیك خانه‌اش در **اکس ـ آن ـ پرووانس** کشید. در این تابلو می‌توانیم ببینیم که چگونه جلوه‌های متغیّر شرایط جوّی، جلوه‌هایی که فکر مونه را به خود مشغول داشته بودند، جای خود را به تجزیهٔ متمرکزتر و طولانی‌تر فضاهای روشنی‌گرفتهٔ بزرگ داده‌اند. این فضا ادامه می‌یابد و از ورای سطح بوم سزان نیز فراتر می‌رود (که الگوی درختهای کاج بر این حالت تأکید می‌کند) و از عناصر متعدد کوچکی مانند جاده‌ها، مزارع، خانه‌ها، و آبارهٔ سمت راست تشکیل شده است، که هر یك از زاویهٔ نسبتاً متفاوتی دیده شده‌اند. بر فراز این پرسپکتیو جابه‌جاشونده و عقب‌رونده، بزرگترین حجم یعنی قله قد برافراشته است و تأثیرش در بیننده ــ در اثر خطوط کناره‌نمای پسزمینه و پیشزمینه ــ چنان است که در آن واحد هم از او دور است هم نزدیك. این به تجربهٔ عملی کسی شباهت دارد که شکلهای منظره‌ای را یکی‌یکی درك می‌کند و ابعاد نسبی اشیاء به جای آنکه تا ابد به وسیلهٔ یك پرسپکتیو تك‌نقطه‌ای یا دونقطه‌ای مانند آنچه معمولاً در یك عکس می‌بینیم تثبیت شده باشند، تغییر پیدا می‌کند. سزان رنگهای جابه‌جاشوندهٔ امپرسیونیسم را از حرکت بازمی‌دارد، و گونه‌ای نمایِ رنگین می‌سازد که به چندین سطح کاملاً مجزا تقسیم شده است. همین تجزیه‌های بعدی سطوح رنگی توسط کوبیستها زندگی مستقلی به ایشان می‌دهد که در آن کمتر به تمامی عرصهٔ بصری طبیعت اشاره شده است.

نقاشی **پسر با جلیقهٔ قرمز** (تصویر ۷۲۶) نشان می‌دهد که سزان روشش را به شبیه‌سازی از پیکرهٔ آدمی نیز بسط داده است. در اینجا تجزیهٔ فضای تصویر، روشنیها و تاریکیهای پیکره، و پردهٔ پشت سر پسر به سطوح تأکیدی، چنان پیشرفته است که سطوح مزبور تقریباً سراسر تابلو را اشغال می‌کنند. خصوصیت هندسی منطقهٔ رنگی به سمت جلو کشیده می‌شود و بیننده ناگهان متوجه شکل تخم‌مرغیِ سرِ پسر و شکلهای انعطاف‌پذیر و تقریباً فلزگونهٔ سطوح برجستهٔ بدن و پرده‌ها می‌شود. دست چپ پسر به طرز نامتناسبی دراز است، چون هرگونه تحریف در شکل یا ترتیب دوباره دادن به شکلهای طبیعی ــ که احتمالاً کسی در نقاشیهای منظره و طبیعت بیجان متوجه‌شان نمی‌شود ــ بیدرنگ در پیکرهٔ آدمی دیده می‌شوند و حتی حواس تماشاگر را پرت می‌کنند. باز می‌توانیم مطمئن باشیم که این تحریفهای سزان در شکل ــ که در بیشتر نقاشیهایش تکرار می‌شوند ــ تصادفی نیستند. به بیان درست‌تر، کاری که سزان می‌کند آرایش تازه دادن به اجزای پیکره برای کوتاهتر و بلندتر کردن آنها به نحوی است که الگوی شبیه‌سازی از آنها را در دو بعد با تناسبهای سطح تابلویش منطبق گرداند. بدین ترتیب، سزان نخستین نتیجه‌اش را از امپرسیونیستها می‌گیرد: برداشتن تأکید از موضوع. با آنکه شیء ترسیم شده در نزد امپرسیونیستها اساساً یك سطح منعکس‌کنندهٔ نور است، در نزد سزان به ابزاری فرعی برای سازماندهی سطح تابلو تبدیل می‌شود. سزان با ادامهٔ روند بی‌اهمیت‌سازی موضوع، به خودی خود، ارزش شیئی را که می‌سازد ــ تابلوی نقاشی، که ارزش مستقلی برای خود دارد و باید تماماً بر حسب کیفیات تصویری ذاتی خودش مورد قضاوت قرار گیرد ــ بالا می‌برد. در آثار سزان، ساده‌سازی شکلها، و برجستگی و سنگینی تندیس‌وارشان، چنان ظاهری از آرامش و وقار پایدار به آنها می‌دهد که هنر دورهٔ رنسانس سدهٔ پانزدهم را به یاد تماشاگر می‌آورد و باعث شده است که منتقدان معاصر نشانه‌هایی از مفهوم باستانی و مدیترانه‌ای سادگی شکل پرعظمت و نامتغیر را که زایندهٔ هنر کلاسیك بود در کارهای سزان ردیابی کنند.

برخلاف سورا و سزان که به طرق مختلف و تقریباً به روش علمی در صدد یافتن قواعد جدیدی برای نظم دادن به تجربه و ادراك رنگ بودند، **وینسنت وان گوگ** (۱۸۵۳ـ۱۸۹۰)، بی‌پروایانه و خودسرانه، به هنگام مواجهه با طبیعت، از رنگ جدید برای بیان عواطف خویش بهره می‌گیرد. او که هلندی‌زاده و فرزند یك چوپان پروتستان بود، گمان می‌کرد انگیزه‌ای مذهبی داشت و در محلات فقیرنشین لندن و مناطق معدنی بلژیك به تبلیغ دین می‌پرداخت. شکستهای مکرر، جسم او را از کار انداخت و تا پای یأس کشانید. فقط پس از بازگشت به نقاشی و فراگیری اسلوب کار امپرسیونیستی بود که وسیله‌ای برای انتقال ادراکاتش از دنیای آفتاب‌گرفتهٔ بسیاری از منظره‌هایش که با رنگ مطلوب خود یعنی زرد شبیه‌سازی می‌کرد، به

دست آورد. پافشاری سزان بر ارزشهای بیانیِ رنگ، او را به کشف قدرت بیان مشابهی در کاربست رنگ هدایت کرد. ضخامت، شکل، و جهت ضربات قلمش، قرینهٔ ملموسی برای طرحهای سیررنگش می‌آفرینند. این‌بار قلمی پررنگ، تندتند به چپ و راست یا به عقب و جلو حرکت می‌کند و منظره‌ای چون بافت پارچه نقش می‌زند؛ این‌بار، نقطه یا تکهٔ رنگ در اثر فشردن لولهٔ رنگ بر روی بوم ظاهر می‌شود. این حملهٔ دلاورانه و تقریباً غافلگیرانه اگر با حساسیت وان گوگ مهار نمی‌شد ممکن بود به فاجعه بیانجامد.

وان گوگ در نامه‌هایی که به‌برادرش **تئو** نوشت یکی از غنی‌ترین مآخذ مربوط به اندیشهٔ خویش را به یادگار نهاد. او در یکی از این نامه‌ها می‌گوید: «من به جای شبیه‌سازی موبه‌مو از آنچه در برابر چشمانم می‌بینم، رنگ را آزادانه‌تر به کار می‌برم تا منظورم را با قدرت هر چه تمامتر بیان کنم...»؛ و در نامه‌ای دیگر شرح می‌دهد که رنگ در یکی از نقاشیهایش «از دید هنرمند رئالیست قالبی، در جای درست به کار نرفته است، ولی رنگی است برای القای هرگونه عاطفهٔ یك روح سرسخت.» این سخن به گفته‌های دلاکروا شباهت دارد، و حتی خود وان گوگ می‌گوید: «و من در شگفت نخواهم شد اگر امپرسیونیستها بلافاصله از کارم ایراد بگیرند، چون کار من به جای آنکه از اندیشه‌های ایشان الهام گرفته باشد از اندیشه‌های دلاکروا الهام گرفته و بارور شده‌است»، وگویا منظور آن است که روش رنگ‌آمیزی خود را به جای آنکه از امپرسیونیستها گرفته باشد از دلاکروا گرفته است.

نقاشی **کافهٔ شبانه** (لوحهٔ رنگی ۸۱)، همچنان که وان گوگ نوشته است، برای القای فضای تحمل‌ناپذیرِ شرارت از طریق هرگونه تحریف ممکن در رنگ آفریده شده است. صحنهٔ نقاشی، داخل کافه‌ای در یك شهر ملالت‌انگیز، برای احساس شدن درنظر گرفته شده است نه برای مشاهدهٔ صرف. مشتریان بی‌حال و رها شده در صندلیها، به رنگ همان حالتی کشیده شده‌اند که سراسر وجودشان را در کام خود برده است، یعنی آبی کبود اندوه‌آور. سقف به رنگ سبز زَهری است و با رنگ قرمز تب‌آلود دیوارها تضاد گیج‌کننده‌ای دارد؛ کف کافه به رنگ زرد اسیدی، و سایهٔ میز بیلیارد سبز است. هاله‌های زردِ نور، به نقاطی شباهت دارند که گاز بدبو در آنها انباشته می‌شود. صاحب کافه، روحِ بیرنگی که بر این مکان حکومت می‌راند، همچون شبحی از کنارهٔ میز بیلیارد اوج برمی‌دارد؛ خود میز بیلیارد با پرسپکتیو اریب متمایلی شبیه‌سازی شده است که دنیای دوار گرفته و سرگیجه‌آور استفراغ را القا می‌کند.

پردهٔ **آسمان پرستارهٔ شب** (تصویر ۷۲۷)، که در سال ۱۸۸۹ نقاشی شد، روش نقاشیِ امپرسیونیست را گویاتر مجسم می‌کند. وان گوگ آسمان را آنسان نمی‌بیند که ما به هنگام نگریستن به آسمان صاف شبانگاهی می‌بینیم ــ پهنهٔ بیکرانی از پولکهای چشمك‌زن نورانی بر پردهٔ ژرفی از رنگ آبی. بلکه او آسمان بیکرانه را سرشار از ستارگان پیچان و منفجرشونده و کهکشانهایی از ستارگان می‌بیند، که در زیرشان کرهٔ زمین و سکونتگاههای آدمیان به انتظار فاجعهٔ کیهانی درهم می‌پیچند. شگفت‌آور اینکه یك درخت سرو در حال رشد سریع، خارج شدن از سطح زمین و رسیدن به کورهٔ آسمان است. هنرمند در اینجا به دنبال هماهنگی طبیعت نمی‌گردد یا آن را تجزیه نمی‌کند. بلکه با افکندن منظره‌ای سراپا شخصی بر عرصهٔ طبیعت، آن را دگرگون می‌کند.

در کار **پول گوگن** (۱۸۴۳ـ۱۹۰۳) نیز شاهد نفی مشابه شبیه‌سازی عینی در برابر بیان ذهنی هستیم. گوگن با لحنی زننده، دربارهٔ امپرسیونیسم چنین می‌گوید:

> امپرسیونیستها فقط در رنگ به کاوش می‌پردازند، اما بدون هیچگونه آزادی، و همواره در قید نیاز به احتمال هستند. در نزد ایشان، منظرهٔ آرمانی، که از عوامل بسیار متفاوت تشکیل می‌شود، وجود ندارد. بنای

۷۲۷ وینسنت وان‌گوگ، **آسمان پر ستارهٔ شب**، ۱۸۸۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۳×۹۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

۷۲۸ جیمز انسور، ورود مسیح به بروکسل، ۱۸۸۸. تقریباً ۲۵۳×۴۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ کوئینکلیك، آنورس.

عظیم ایشان بر شالوده‌ای محکم نهاده نشده است و ماهیت احساسهایی را که به کمك رنگ دریافت می‌شوند نادیده می‌گیرند. آنها فقط به‌چشم نیاز دارند و توجهی به مراکز اسرارآمیز تفکر نمی‌کنند و بدین ترتیب به ورطهٔ استدلال صرفاً علمی درمی‌غلتند. وقتی اینان از هنر خویش سخن می‌گویند، این هنر چیست؟ چیزی تماماً سطحی، سرشار از عواطف و فقط مادی. در این هنر، فکر وجود ندارد.

گوگن نیز رنگ را با ترکیبات تازه و غیر منتظره به کار می‌برد، ولی هنرش با هنر وان‌گوگ تفاوت بسیار دارد. شاید این هنر به همان اندازه در عذاب بوده باشد، ولی از لحاظ ترکیب عناصر نایاب و بیگانه، از آن فرهیخته‌تر است و دامنهٔ کاربرد تزئینی‌اش بیشتر است. گوگن به عنوان یك نقاش تفنن کار نیز نقاشی کرده بود، ولی پس از گرفتن چندین درس از پیسارو شغل خوش‌آتیه و پردرآمد دلالی را در سال ۱۸۸۳ کنار گذاشت و تمام وقت و عمرش را وقف نقاشی کرد. با آنکه خریداری برای نقاشیهایش پیدا نشد و خود و خانواده‌اش با فقر و تنگدستی دست به گریبان شدند، او از نقاشی دست برنداشت، چون احساس می‌کرد که علیرغم استهزا و بی‌توجهی برخی، حتماً هنرمندی بزرگ خواهد شد. او در تلاش برای پیدا کردن موضوعات برانگیزنده و خانه‌ای ارزانقیمت برای زندگی، مدتی از عمرش را در دهکده‌های کوچك برتانی گذراند و از جزیرهٔ مارتینیك دیدار کرد. بدین ترتیب، حتی پیش از مقیم شدنش در تاهیتی به سال ۱۸۹۱، رنگ و موضوعات مربوط به مناطق گرمسیری که از زندگی انسانهای بَدَوی برگرفته بود، به هنرش راه یافته بودند. گوگن از لحاظ تلقی و تفسیر رنگ، از تمرینهای امپرسیونیستها در عرصهٔ پرده‌رنگهای موبه‌مو متضاد شده گسست. به گفتهٔ خودش: «یك متر رنگ سبز، در صورتی که بخواهید سبزی را بیان کنید، از یك سانتی‌متر رنگ سبز سبزتر است... شما آن درخت را چگونه می‌بینید؟ سبز؟ بسیار خوب، در این صورت از رنگ سبز یعنی از سبزترین رنگ سبز روی تخته‌رنگتان استفاده کنید. آن سایه را چگونه می‌بینید، کمی آبی مایل به کبود؟ تردیدی به خود راه ندهید تا جایی که می‌توانید، آبی رنگ‌آمیزی‌اش کنید. نفوذ گوگن را مخصوصاً اعضای نسل جوان، مانند **موریس دنی**، احساس کردند. وی چنین می‌گوید:

گوگن ما را از تمام قیودی که اندیشهٔ کپیه‌برداری از طبیعت بر دست و پایمان زده بود رهانید. مثلاً، اگر استفاده از رنگ شنگرف برای نقاشی درختی که قرمز به نظر می‌رسید مجاز بود... چرا نباید به فشارمان تا نقطهٔ تصرف در شکل انحنای یك کتف زیبا یا نمایشِ نمادینِ تقارنِ موجود در یك ترکهٔ نازك ادامه دهیم...؟

هنر گوگن را نیز می‌توان به صورت مخلوطی از عناصر شرقی و غربی، و کارمایه‌هایی مشترك میان استادان بزرگ رنسانس اروپا دانست که به شیوه‌ای مبتنی بر مطالعهٔ هنرهای کهنتر و فرهنگهای غیر اروپایی توسط وی شکل گرفته و نمایانده شده است. او ده سال پایان عمرش را در تاهیتی و **جزایر مارکیز** سپری کرد و با آفریدن یك سلسله تابلوهای باشکوه و درخشان، عشقش به زندگی اولیهٔ بشر را بیان کرد. طرح این آثار، غالباً به طور غیر مستقیم، بر موضوعات بومی تکیه دارد و رنگ نیز هماهنگیهای خاص بنفش، صورتی، و لیمویی‌ش را مدیون گیاهان گرمسیری این جزایر است. ولی روحیهٔ آفرینندهٔ این آثار به انسان پیشرفتهٔ عصر حاضر تعلق دارد که به تفسیر شیوهٔ زندگی باستانی و معصومانهٔ مورد تهدید استعمارگران اروپایی برخاسته است. با آنکه پیکره و فضای پردهٔ **روح مرده به هنگام تماشا** (لوحهٔ رنگی ۸۲) به تاهیتی مربوط می‌شوند، موضوع یك زن برهنه در کنار پیکره‌ای بی‌تکلیف و تماشاگر ــ یعنی پیکره‌ای قرینه یا متعادل‌کننده ــ به دوران رنسانس و پس از آن تعلق دارد. الگوی ساده شدهٔ خطی و نقاط پهناور با رنگ تخت، هنر میناکاری بیزانس و شیشهٔ منقوش سده‌های میانه را که گوگن ستایشگرش بود به یاد می‌آورد، و مختصر تصرفی که در شکلهای تخت به عمل آورده بی‌شباهت به‌تصرفهای مشابه در هنر پیکرتراشی مصری نیست. هنر رومانتیك با ستایش از سرزمینهای بیگانهٔ پیرامون قارهٔ اروپا و بومیان ساکن آنجاها آغاز شد؛ از دورهٔ گوگن است که گونه‌ای اقتباس از سبك ایشان آغاز می‌شود. او نه فقط

در برابر سنّت هنری بلکه در برابر کل تمدن اروپایی، نمایندهٔ یك روحیهٔ طغیان و شورش است. او گفت: «تمدن چیزی است که آدم را بیمار می‌کند.» جستجوی روحیهٔ جدید در میان مردمان نویافته و سبکهای نوین زندگی، که در سدهٔ هیجدهم آغاز شده بود، این زمان شتاب بیشتری به خود گرفت. هنرمندان سدهٔ بیستم، الهامات هنری خویش را از ژاپن، جزایر اقیانوس آرام، و بخش بزرگی از دنیای غیر اروپایی خواهند گرفت.

نارضایی از تمدن، آگاهی نگران‌کننده از فشارهایی که این تمدن بر روان ما تحمیل می‌کند، و درك ابتذال و تحقیری که می‌تواند با خود همراه داشته باشد، رنگ خود را بر روحیهٔ هنرمند در اواخر سدهٔ نوزدهم و سالهای پیش از جنگ اول جهانی می‌زند. این دوره را «پایان سدهٔ نوزدهم» نامیده‌اند؛ دوره‌ای است که در طی آن هنر و ادبیات در چنگال گونه‌ای بیقراری مرکب از دلسردی، خستگی، فساد، و حساسیت فوق‌العاده در برابر زیبایی دست و پا می‌زنند. نقاشان، تحت تأثیر گوگن و وان‌گوگ، پس از ضبط صحنهٔ معاصر با تمامی تنوع و علاقهٔ انسانیش ــ مانند امپرسیونیستها ــ این‌بار به تفسیر آن به زبانی تلخ می‌پردازند و از طریق تصرف زننده در شکل و رنگ، به تماشاگر منتقل می‌کنند. در آثار **هانری دو تولوز ـ لوترك** (۱۸۶۴ـ۱۹۰۱) که دگا را صمیمانه می‌ستود، ژرف‌نگری سردِ این

۷۲۹ ادوارد مونك، جیغ، ۱۸۹۳. تقریباً ۹۰×۷۳ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، اوسلو.

استاد سالخورده در زندگی معاصر خویش، به طنزی دلتنگ‌کننده و کاریکاتوری زننده تغییر شکل می‌یابد. هنر لوترك، تا حدودی، بیان زندگی شخصی خود اوست. او کوتوله‌ای زشت‌سیما بود که از محیط اشرافیِ شایستهٔ نام بزرگ و باستانیش رانده شده بود. وی از آن پس مقیم همیشگی محفلهای شبانهٔ پاریس شد، به جماعت خوشگذران و عیاش، فاحشه‌ها، و دیگر وازدگان اجتماع آن روزی این شهر پیوست. محیط طبیعی لوترك، به میان سر و صداهای گوشخراش و رنگهای شبانهٔ تالارهای ارزان موسیقی، کافه‌ها، و فاحشه‌خانه‌ها نقل مکان کرد. در پردهٔ **در مولن‌روژ** (لوحهٔ رنگی ۸۳) تأثیر دگا و گراوور ژاپنی را می‌توان در ترکیب‌بندی اریبی و نامتقارن، خطوط مورّب فضایی، و الگوهای قوی خط و رنگ ناسازگار مشاهده کرد. ولی هر عنصر، با آنکه موبه‌مو در زندگی روزمره مطالعه شده و ما نیز پیش از این در آثار امپرسیونیستهای رنگ‌کار با آنها آشنا شده‌ایم، چنان مورد تأکید یا اغراق قرار گرفته که رنگی تازه پیدا کرده است. مثلاً حال و هوای این نقاشی را با حال و هوای آرام و بی‌برنامهٔ نقاشی **لومولن دولاگالت** (لوحهٔ رنگی ۷۸) اثر **اوگوست رنوار** مقایسه کنید. صحنهٔ نقاشی لوترك زندگی شبانه با نور خیره‌کنندهٔ مصنوعی، موسیقی سازهای برنجی، و دستچینی از چهره‌های فاسد، ستمگر، و نقابگونه است. (او خودش را در پسزمینه گنجانده است: مرد کوچك‌اندامی با کلاه لبه‌دار، در کنار پسرعموی بسیار بلندقدش.) تصرفهایی که با ساده‌تر کردن پیکره‌ها و چهره‌ها در شکلها به عمل آورده، پیشدرآمدی است بر اکسپرسیونیسم آتی. در دوران رواج اکسپرسیونیسم، هنرمند با اختیار بیشتری در آنچه می‌بیند (هنگام انتقال به روی بوم) تصرف خواهد کرد تا قدرت تأثیر آن را بر بیننده افزایش دهد. لوترك و معاصرانش از لحاظ روانی در مرحلهٔ گذار از امپرسیونیسم به یك دوران پر کشاکش ذهنی در هنر سدهٔ بیستم به سر می‌برند.

انتقاد بدبینانه از تمدن نوین شهری، در آثار هنرمندان خارج از فرانسه ادامه می‌یابد. **جیمز انسور** (۱۸۶۰ـ۱۹۴۹) نقاش بلژیکی، دنیایی شبحوار و مرگبار می‌آفریند که در آن موجودات عجیب و غریب، اسکلتهای نقابدار، و انسانهای اعدام شده، در نمایشهای کنار خیابانی و کارناوالها ظاهر می‌شوند. بهترین اثر او که در روزگار خودش به اتهام اثری کفرآمیز مورد انتقاد شدید قرار گرفت، **ورود مسیح به بروکسل** (تصویر ۷۲۸) نام دارد. از لحاظ روحیه، این نقاشی، تابلوهای دیوی و اخلاقی **بوس** و **بروگل** را به یاد می‌آورد که مسیح را در محاصرهٔ موجوداتی دروغگو، زشت، و ناشایستهٔ رسالت وی نشان می‌دهند. ولی در اینجا، به شیوهٔ نوین، موجودات انسانی، مردانی نقابدار و توخالی‌اند که موجودیت واقعی و هویت اصیل ندارند بلکه «چهره‌هایی» صرف هستند. این، موضوعی است که امروزه غالباً در انتقاد از تمدن جدید به گوش می‌رسد. رنگ تابلوهای اِنسور سخت، گیج‌کننده، نقطه‌نقطه، و همچون نوایی بدآهنگ است‌که با صدای این ازدحام زننده جور درمی‌آید.

هنر ادوارد مونك (۱۸۶۳ـ۱۹۴۴) نقاش و گرافیست نروژی، که یکی از منتقدان اخلاقی انسان نوین نیز به شمار می‌رود، از لحاظ روحیه با هنر جیمز انسور پیوند دارد. موضوعات مهم آثارش عبارتند از رنج، مرگ، و عشق فاسد. او در تابلوی **جیغ** (تصویر ۷۲۹) منظرهٔ

۷۳۰ هانری روسو، کولی خفته، ۱۸۹۷. رنگ روغن روی بوم، ۱۱۷×۱۹۸. مجموعهٔ موزه هنرهای نوین، نیویورك (اهدایی خانم سایمن گوگنهایم).

کاملاً ناراحت‌کننده‌ای از هراس عصبی که به صورت جیغی وحشتناك ولی آرام درآمده است نشان می‌دهد؛ این جیغ در داخل ذهنی شنیده می‌شود که در اثر نگرانی طولانی از هم می‌پاشد. مونك مانند دوستش **اوگوست استرینبری**، می‌تواند تصاویر تقریباً تحمل‌ناپذیری از تنشها و عذاب روانی انسان نوین و تنهایی بی‌فرجامی را که به گفتهٔ فیلسوفان اگزیستانسیالیست امروزی سرنوشت محتوم بشر است، به روی بوم نقاشی بیاورد. مونك، که تحت تأثیر الگوها و رنگ قوی گوگن و استفادهٔ گوگن از گراوور بود، این تأثیر را از طریق آثار خود به اکسپرسیونیستهای آلمانیِ اوائل سدهٔ بیستم منتقل کرد.

اعتراض به بیماری تمدن، گوگن را در جستجوی معصومیت اولیهٔ بشر، روانهٔ دریاهای جنوب کرد. **هانری روسو** (۱۸۴۴ـ۱۹۱۰) بی‌آنکه پاریس را ترك گفته باشد یك نقاش بَدَوی‌گرای و تفننکارِ آموزش‌ندیده‌ای بود که در گمرك کار می‌کرد و به همین علت لقب **گمرکچی** به او داده شده است. روسو هنری آمیخته به رؤیا و خیال را با سبکی عرضه کرد که پیچیدگی خاص خود را دارد و به شیوهٔ خاص خودش از سبکهای رایج در پایان سدهٔ نوزدهم فاصله می‌گیرد. سادگی بصری، ادراکی، و فنی ظاهرِ کار او با استعدادی طبیعی برای طراحی و تخیلی سرشار از تصاویر بیگانهٔ مناظر اسرارآمیز گرمسیری تکمیل می‌شود. **کولی خفته** (تصویر ۷۳۰)، در دنیایی متروك، خاموش و پنهان، در زیر پرتو قرص کامل و بیرنگ ماه خواب می‌بیند. در پیشزمینه، شیری همچون یك اسباب‌بازی توپر اما تا حدودی ترسناك، بالای سر کولی ایستاده و بو می‌کشد. مواجههٔ‌ای بحرانی در شرف وقوع است، نه از آن‌گونه‌ای که ممکن است برای هر یك از ما در عالم بیداری رخ دهد، بلکه از آن‌گونه‌ای که وقتی ضمیرهای نیمه‌آگاهِ آسیب‌پذیر ما در خواب آشفته‌مان تهدید شوند، بسیار پیش‌پا افتاده می‌شود. روسو منظرهٔ ضمیر نیمه‌آگاه را بسیار زود منعکس می‌کند، و ما می‌توانیم او را پیشاهنگ سور رئالیستهای سدهٔ بیستم بدانیم، که می‌کوشند ابهام و تناقض موجود در حالات خواب و بیداری را یکجا شبیه‌سازی کنند.

در پایان سدهٔ نوزدهم، منظرهٔ واقعیت در ذهن هنرمند غربی دگرگون شده بود. تلقینات ناشی از پیدایش و رشد علوم طبیعی نتوانست به چیزی جز برانگیختن علاقهٔ هنرمند به شناختن وجه تمایز بین **آنچه** می‌بیند و **چگونه** آن چیز را می‌بیند بیانجامد. کنجکاوی و ذوق تازه‌ای برای دست زدن به آزمایشهایی به کمك ابزارهای حرفهٔ خود وی، رنگدانه‌های جدید، و تئوریهای جدید دربارهٔ نور و رنگ در او بیدار شد. این تحولات، روشهای کار امپرسیونیستها و پُست ـ امپرسیونیستها را به یك اندازه تحت تأثیر قرار دادند. در همان حال، اختراع عکاسی، عمیقاً در شیوهٔ تصویرسازی و شیوهٔ بیان هنرمند مؤثر افتاد و وسیله‌ای مکانیکی برای ضبط طیف تاریکیها و روشنیها ــ نور و سایه ــ و رعایت حداکثر وفاداری به شکلهای ظاهر اشیا و موضوعات در اختیار هنرمند قرار داد. هنرمند تصویرگر، که تا آن زمان یگانه سازندهٔ تصویرهای تخت و عیان‌کنندهٔ ساختار بنیادی شکلهای ظاهر بود، ناگهان به نظر رسید که از لحاظ فنی جابه‌جا شده است، همچنان که کاتب سده‌های میانه به دنبال اختراع چاپ جابه‌جا شده بود. می‌گویند وقتی **پول دلاروش** نقاش آکادمیك، خبر تکمیل مراحل عکاسی به دست **لوئی داگر** را شنید، با شگفتی اعلام کرد: «از این پس نقاشی مرده است!» و در حدود سال ۱۹۰۰ طرز فکری در وجود **موریس دوولامینك** شکل گرفت که بسیاری از نقاشان همکار وی نیز بدان معتقد بودند: «ما از هر آنچه که با عکاسی سر و کار داشته باشد متنفریم.» بدین ترتیب، هنرمند مجبور شد به دنبال هدفهای تازه و وسائل تازه برای کار خویش بگردد. جستجوهای هنرمند، سرانجام وی را به گسستن از سنّت دیرینهٔ نقاشیِ تقلیدیِ متکی بر نظارهٔ طبیعت واداشت؛ در سدهٔ بیستم، پیکاسو جدایی بین هنر و شکل ظاهر طبیعی را چنین بیان کرد: «طبیعت و هنر، که دو چیز جداگانه‌اند، نمی‌توانند یك چیز باشند. ما به کمك هنر، تصورمان را از آنچه طبیعت نیست، بیان می‌کنیم.»

در اواسط سده، نقاش سدهٔ نوزدهم، موضوع و مادهٔ مطلوب رومانتی‌سیسم را با صحنه‌هایی از زندگی همگانی انسان نوین جایگزین می‌کرد. این علاقهٔ جدید او به موازات کنجکاوی و کنکاشهای علمی همه‌جانبه‌ای در خصوص اجتماعات آدمیان و رفتارهای گروهی ایشان پیش می‌رفت. روش هنرمند، مانند روش عکاس یا جامعه‌شناس، در آغاز، توصیفی بود، ولی در نیمهٔ دوم سدهٔ

مزبور، جایش را به تحلیل و بیان داد و هنرمند دریافت که فعالیتش تابعی از ابزارها و مصالح کارش است. او پی برد که بوم نقاشی‌اش پنجره‌ای پشت نما نیست که به دنیای بصری طبیعت گشوده شده باشد بلکه سطح ملموسی است که رنگدانه‌ها به طرق بسیار متنوع بر رویش آرایش می‌گیرند. این آن واقعیتی بود که هنرمند با آن مواجه شده بود. ولی او نیز مانند سزان، درك حسی رنگ را بررسی می‌کند تا روشی برای استفاده از رنگ پیدا کند، یا مانند وان گوگ سطح و رنگهای بوم را صرفاً وسیله‌ای برای بیان حالات عاطفی خویش می‌داند، و سرانجام، خود را از سنت تصویرگری که با **جوتو** آغاز شده بود جدا می‌کند.

اعتقادنامهٔ سورا و سزان، وان‌گوگ و گوگن، توسط **دنی** در تعریف پوزیتیویستی مشهورش از نقاشی، به هنرمند سدهٔ بیستم سپرده می‌شود: «به یاد داشته باش که پردهٔ نقاشی ــ پیش از آنکه یك اسب جنگی، زن برهنه، یا حادثه‌ای خاص باشد ــ اساساً سطحی صاف و پوشیده از رنگهایی است که با نظم خاصی در کنار یکدیگر قرار داده شده‌اند.»

رودن: از امپرسیونیسم تا اکسپرسیونیسم

پیکرتراشی، مانند نقاشی، با به عاریت گرفتن سبکهای تاریخی و زیر و رو کردن گونه‌ای از رئالیسم صحنه‌ای که در پیکرهٔ **دارتانیان** (تصویر ۶۹۱) اثر دوره دیده می‌شود، وارد سدهٔ نوزدهم شده بود. بازگرداندن عظمت سنتی پیکرتراشی به آن و تبدیلش به یك وسیلهٔ فوق‌العاده نیرومند بیانی، مستلزم وجود هنرمندی چون **اوگوست رودن** (۱۸۴۰ـ۱۹۱۷) بود. اصولاً کاری که رودن برای پیکرتراشی کرد همانند کاری بود که امپرسیونیسم برای نقاشی کرد، رودن که پیکرتراشی را به دلیل سه بعدی بودنش می‌ستود، از تبدیل آن به سرچشمهٔ چهره‌های مومیِ مناسب عکس یا صحنه‌آرایی خودداری کرد. بلکه در عوض، خواص ویژهٔ آن را در عرصهٔ مادهٔ کار و شکل از نو مورد مطالعه قرار داد، و (از روی آثار میکلانژ) به امکانات بی‌نظیرش برای بیان به کمك قیافه و حالت بدن پی برد. زیبایی‌شناسی رودن در مقام هنرمند معاصر امپرسیونیستها بر پذیرش مشابه دنیای ظواهری استوار بود که به کمك نور بر پرده یا صفحه ظاهر می‌شدند. رودن، مدل‌ساز مواد نرم و برکنار از حکاکی بر مادهٔ سخت، سطوح کارش را با انگشتانی حساس در برابر ظریفترین نوسانات یا ناهمواریها تکمیل می‌کرد و حرکت گریزپای زندگی را همچنان که در زیر تابش نور دگرگون می‌شود، صید می‌کرد. لامسهٔ او همانند ضربهٔ استادانهٔ قلم امپرسیونیستهاست. ولی با آنکه اسلوب کار و شکل کار رودن وی را در راستای امپرسیونیسم قرار می‌دهد، موضوعاتش در زیر پردهٔ رومانتیك بودند و رئالیسمش قویاً به اکسپرسیونیسم تمایل داشت، چون او به دنبال شکلهای تازه‌ای می‌گشت تا کارمایه‌ها یا موضوعات رومانتیکش را در قالب آنها بریزد. او بدون بازگشت به گنجینهٔ سبکهای تاریخی، از بطن تمرینهایش در عرصهٔ «رئالیسم امپرسیونیستی»، شکلهای مناسب و نیرومندی برای موضوعاتش پیدا کرد. یك نمونهٔ باشکوه، گروه پیکرهٔ **شهروندان کاله** (تصویر ۷۳۱) به اندازهٔ طبیعی است که در بزرگداشت یکی از رخدادهای قهرمانانهٔ جنگ صد ساله آفریده است. در این رخداد، هفت شهروند پیشاهنگ کاله که به تصرف انگلیسیها درآمده بود جان خود را برای حفظ جان تمام همشهریان خود فدا کردند. هر یك از این پیکره‌ها به تنهایی نمونه‌ای از یأس متقاعدکننده، تسلیم و رضا، یا مبارزطلبی صرف است. جلوه‌های روانی، که نتیجهٔ سازماندهی فنی کار هستند، به کمك حرکت چند سطح ساده که سطوح ناهموارشان نور را می‌گیرد و می‌پراکند، نشان داده شده‌اند. گرچه این گروه در حال حرکت است، به دشواری می‌توان پذیرفت که رودن این گروه را به صورت یك واحد در نظر خود

۷۳۱ اوگوست رودن، **شهروندان کاله**، ۱۸۸۶. مفرغ، ۲۰۷×۲۳۸×۱۹۵ سانتی‌متر. موزه و باغ پیکره‌های هرشورن، مؤسسهٔ اسمیثسون (واشینگتن).

۷۳۲ اوگوست رودن، **بالزاك**، (کل و جزء) ۱۸۹۲ـ۱۸۹۷. گچ، بلندی تقریباً ۲۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ رودن، پاریس.

مجسم کرده باشد؛ به بیان درست‌تر، او پیکره‌های جدا از هم را تك‌تك به تصور آورد و ساخت و سپس کم‌کم جابه‌جایشان کرد تا در نقطه‌ای، فاصله‌ها و نسبتهای مکانی آنها به یکدیگر را مناسب و کافی دانست.

تسلط استادانهٔ رودن بر حرکت نمایشی، که از شکلکهای گویای **شهروندان** می‌تراود، در گروه پیکره‌ای دیگر با موضوعی بسیار متفاوت به نام **بوسه** [۱۸۸۶ـ۱۸۹۸، مرمر، بزرگتر از اندازهٔ طبیعی، موزهٔ رودن، پاریس] به نمایش گذاشته می‌شود. گروه پیکرهٔ بوسه، که قرار بود فقط یکی از چند گروه پیکرهٔ تشکیل‌دهندهٔ **دروازه‌های جهنم** باشد ــ و هیچگاه تکمیل نشد ــ تلاشی ظریف، هر چند صریح، در نمایش تمنای سوزان و پاسخ ناشیانهٔ خجالت‌آمیز است؛ حالتهای هر دو پیکره، موبه‌مو با تصور شاعرانهٔ هنرمند از این حادثه تناسب دارند. هدف از آفریدن این گروه پیکره، بازنمایی عشق شورانگیز مجذوب در خود و دارای ریشهٔ مادی بود. هنرمند احتمالاً خاطره‌ای از وسوسهٔ آدم و حوا اثر میکلانژ را که یکی از شاهکارهای سقف نمازخانهٔ سیستین به شمار می‌رود در ذهن داشته است. رودن که اعلام کرده بود رویارویی‌اش با هنر میکلانژ نقشی قطعی در شکل‌گیری سبکش داشته است، از دیدن آنهمه پیکره‌های ناتمام در زمرهٔ کارهای این استاد بزرگ حیرت‌زده می‌شد و پیکره‌های نیمه‌کارهٔ رها شده و پیوسته به تخته سنگ را ــ مانند همین کار خودش ــ می‌ستود. پیکره‌های عاشق و معشوق چنان ظریف از کار درآمده‌اند که تماشایشان ظرافت و لطافت سطح و بافت اندام زنده را به یاد می‌آورد. در اینجا به شیوهٔ نرم و دودآسای کوردجو اشاره می‌کنیم که هرگونه زمختی و خشکی را از میان می‌بَرَد و در این پیکره با سنگ سرسختی که پیکره‌ها از دلش سر برآورده‌اند، تناقض دارد.

ناتمامی پیکره، در نزد رودن، هم هدف می‌شود هم وسیله. بیشتر طرحهای او ناتمام باقی ماندند، یا عمداً نیمه‌کاره رها شدند. پیکرتراشی نوین با مشاهدهٔ ارزش هنری و بیانی این شیوه‌گزینی، آن را از رودن به عاریت گرفته است. پیکرهٔ **بالزاك** (تصویر ۷۳۲)، اثر رودن، این روش را به مؤفقیت‌آمیزترین وجه نشان می‌دهد. علایم چهرهٔ بالزاك حکاکی نشده‌اند بلکه فقط سطوح تلقینی گنگی هستند که روشنی و تاریکی را به واسطهٔ گودیها و برجستگیهای خود خال‌خال نشان می‌دهند و جلوه‌ای همچون یك پیشطرح به آن می‌بخشند. خطوط کناره‌نما درهم ادغام و ناپدید می‌شوند؛ احجام، فرصت خودنمایی پیدا نمی‌کنند. این نویسندهٔ بزرگ، که در داستان بزرگ **کمدی انسانی** خویش به کنکاش در زندگی بشر پرداخته است، در اینجا خود را بالا می‌کشد و بسی بالاتر از انسان عادی قرار می‌گیرد. او که خود را در ردایی سنگین پیچانده، از آن جایگاه رفیع فناناپذیر نیز به کنکاش در کوچکی انسان ادامه می‌دهد. یکی از ویژگیهای هنر رودن این است که ما با آنکه قدرتش را احساس می‌کنیم، نمی‌توانیم به درستی شرح دهیم که کدام صفات یا ویژگیهای این هنر، ما را به چنین احساسی هدایت می‌کند. روشهای امپرسیونیستی رودن، به کمك تأکید و تصرفهای جسارت‌آمیز او، به نتیجه‌ای شدیداً اکسپرسیونیستی می‌انجامند.

حرکت شخصی رودن از امپرسیونیسم به اکسپرسیونیسم، گذاری تاریخی بود. هنر پیکرتراشی در دوران حیات رودن، بر پایهٔ محکمی قرار گرفت که رودن پی افکنده بود.

رئالیسم در معماری

به موازات رئالیسم تصویری، تحول دورانسازی در معماری بین‌المللی رخ داد که می‌توان عنوان رئالیستی ــ یا حتی منطقی، عملی، یا کارکردی ــ به آن داد. چون معمار سدهٔ نوزدهم، تدریجاً از طرحهای عاطفی و رومانتیك برجای مانده از گذشتهٔ تاریخی دست می‌شوید و به بیان صادقانهٔ هدف ساختمان خویش روی می‌آورد. از سدهٔ هیجدهم به بعد، بناهای همگانی ــ کارخانه‌ها، انبارها، حوضچه‌های کشتی‌سازی، و مانند اینها ــ غالباً ساده و بدون تزیینات تاریخی، و گاه از مادهٔ جدید و سهل‌الوصول چدن ساخته شده بودند. آهن، در کنار دیگر مصالح و مواد به دست آمده در پی انقلاب صنعتی، پیشرفتهای مهندسی در ساختن بناهای بزرگتر، محکمتر، و مقاومتر در برابر آتش را میسر گردانید. قدرت کششیِ آهن (و مخصوصاً فولاد که پس از ۱۸۶۰ در دسترس قرار گرفت) اجرای طرحهای جدید برای ایجاد فضاهای سربستهٔ بزرگ یا دهانه دهانه ــ مانند آشیانه‌های بزرگ قطار در ایستگاههای راه آهن و تالارهای نمایشگاهها ــ را ممکن ساخت.

کتابخانهٔ سنت ژنویو (۱۸۴۳ـ۱۸۵۰) که به دست **هانری لابروست** (۱۸۰۱ـ۱۸۷۵) در پاریس ساخته شد، کاربست یا انطباق سبك احیا شدهٔ رومانتیك ــ در این مورد، رنسانس ــ را در فضای داخلی بنایی نشان می‌دهد که عناصر استخوان‌بندیش از چدن ساخته شده‌اند (تصویر ۷۳۳). ردیف پنجره‌های طاقنمادارِ نمای کتابخانه، بنای **کلیسای سانفرانچسکو** اثر آلبرتی در ریمینی (تصویر ۴۹۲) را به یاد می‌آورد، ولی تقسیم‌بندی طبقات آن، سطوح فضای داخلی را متمایز می‌گرداند: طبقهٔ پایین به قفسه‌بندی و طبقهٔ بالا به تالارهای مطالعه اختصاص داده شده است. تالارهای مطالعه، اساساً دو تالار

۷۳۳ هانری لابروست، تالار مطالعهٔ کتابخانهٔ سنت ژنویو، پاریس، ۱۸۵۰ـ۱۸۴۳.

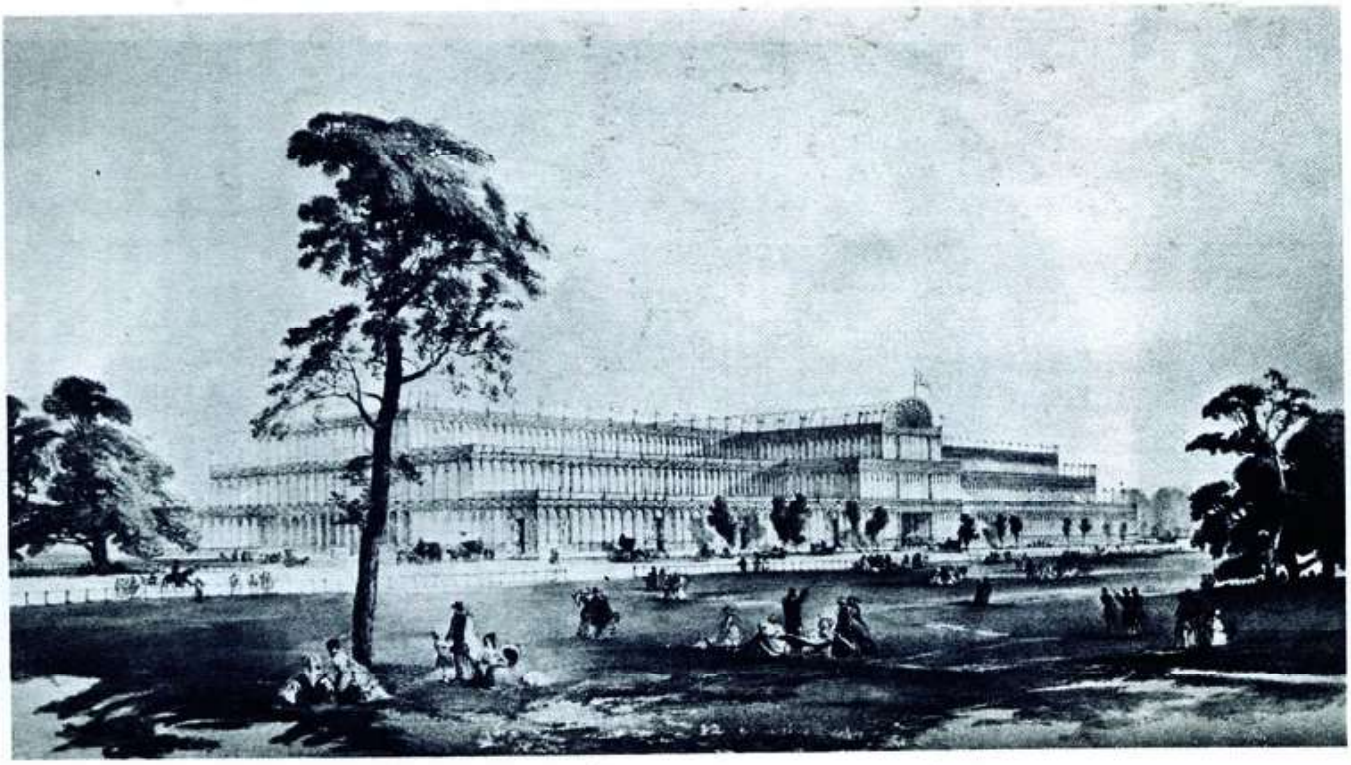
مسقف تونلی هستند که با ردیفی از ستونهای باریك چدنی بر روی پایه‌های بتونی از یکدیگر جدا می‌شوند. ستونهای آهنی از نوع کورنتی، قوسهای سقف آهنی را که فضای درونشان با نقشهای پیچکهای توماری به شیوهٔ معماری دورهٔ رنسانس تزیین شده است، بر روی خود نگاه می‌دارند. برای نشان دادن اینکه چگونه شکلهای معماری سنگی سنتی با حفظ زیبایی هنری خود در اثر خصوصیات این مادهٔ جدید ساختمانی تغییر شکل یافته‌اند، به ندرت ممکن است بتوان نمونه‌ای بهتر از این کتابخانه پیدا کرد. همچنین، برای نشان دادن اینکه چگونه معمار سدهٔ نوزدهم حتی وقتی از امکانات نوین طراحی و ساختمان آگاهی کامل می‌یابد حاضر نمی‌شود از شکلهای سنتی دست بردارد، نمی‌توان نمونه‌ای بهتر از این پیدا کرد. سالهای سال، معماران، «معماریِ مهندسی» را ریشخند می‌کردند و بناهای فولادی و بتونی را در «لفاف» رومانتیك یك سبك تاریخی می‌پوشاندند. در بسیاری از ایستگاههای بزرگ راه‌آهن، ساختمان فولادیِ قابل استفاده در عمل و «بی‌لفاف»، و فضاهای باز و دارای تزیینات تاریخی که با آشیانه‌های فولادی پشت سرشان تناقض دارند، درست در کنار ساختمان رومانتیك قرار داده شده است.

استانداردسازی و پیش‌ساخته کردن قطعات ساختمانی، در سالهای ۱۸۵۰ـ۱۸۵۱ به **جوزف پکستن** (۱۸۰۱ـ۱۸۶۵) امکان داد که ساختمان نمایشگاه لندن را به نام **کریستال پالس** یا **کاخ بلورین** (تصویر ۷۳۴) بسازد. این ساختمان، تماماً از آهن و شیشه، آنهم در یك مدت زمان بیسابقهٔ شش ماهه، ساخته شده است. نقطهٔ اوج تلاشهای معماران سدهٔ نوزدهم در عرصهٔ ساختمانهای دهانه پهن، دهانهٔ ۸۳ متری دالان ماشینها به طول ۴۰۰ متر در **نمایشگاه پاریس** است که به سال ۱۸۸۹ برپا شد (تصویر ۷۳۵). این ساختمان هیچ پایهٔ میانی نداشت، به طوری که روزانه صدهزار بازدیدکننده می‌توانستند درون فضای پهناورش به هر سو بچرخند، و حرکتشان در اثر وجود پل متحرکی که از روی آن منظرهٔ پهناور ماشینها در پایین دیده می‌شد، سهولت بیشتری پیدا می‌کرد. این طرح ساختمانی از قطعات فلزیِ لولا شده‌ای (در رأس و قاعده) با قطع تقریباً مخروطی تشکیل شده بود که یك چهارچوب فلزی را روی خود نگاه می‌داشت، و جامهای عریض شیشه روی آن کار گذاشته شده بود. **الکساندر**، طراح و سازندهٔ پرجسارت **برج ایفل**، نشانِ پاریس امروزی، نیز برج مزبور را در همین زمان ساخت؛ و این دو شاهکار معماری، گروهی از معماران را متوجه این واقعیت کرد که روندهای جدید ممکن است نطفهٔ یك سبك تماماً نو را در خود داشته باشند ــ و این همان چیزی بود که رومانتی‌سیسم فریبنده و تاریخی نتوانست پرورش دهد.

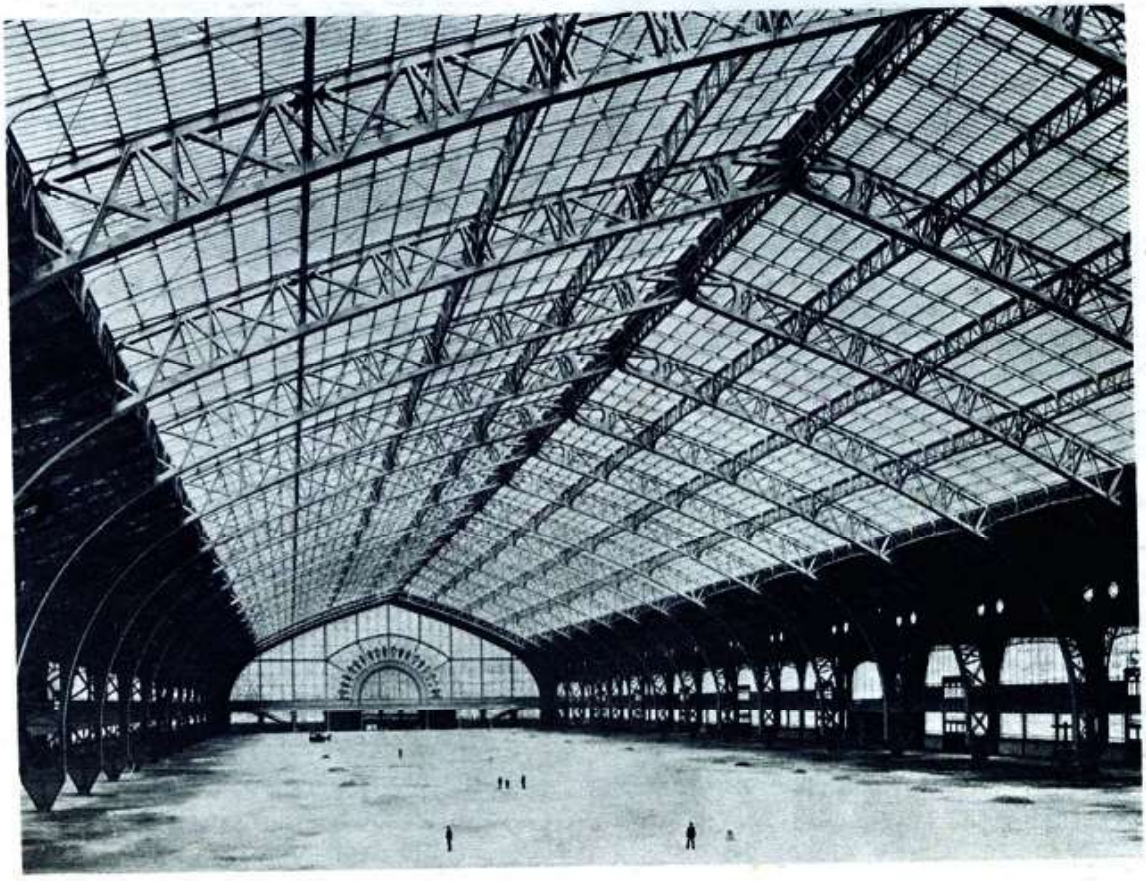
اشتیاق به سرعت و صرفه‌جویی بیشتر در ساختمان‌سازی، و به حداقل رساندن احتمال وقوع آتش‌سوزی، استفاده از چدن و آهن شمش را برای بسیاری از دیگر طرحهای ساختمانی، مخصوصاً ساختمانهای تجاری، تشویق کرد. معماری متکی بر چدن و آهن شمش در انگلستان و آمریکا همچنان رونق می‌گرفت، تا آنکه به دنبال سلسله آتش‌سوزیهای مهیب نیویورك، باستن، و شیکاگو در سالهای ۱۸۷۹ـ۱۸۷۰ ثابت شد که وجود صِرف آهن شمش یا چدن نمی‌تواند جلوی آتش‌سوزی را بگیرد. از اینجا بود که تصمیم گرفتند فلز را در بنایی سنگی محصور و قدرت اولی را بر مقاومت دومی در برابر آتش بیفزایند.

در شهرها، برای ایجاد آسایش، ساختمانها می‌بایست تنگ هم ساخته می‌شدند، و بالا رفتن قیمت املاك، معماران را عملاً مجبور کرد که ارتفاع ساختمانها را بیشتر کنند. اگر در ساختمانی از آسانسور نوظهور استفاده می‌شد، می‌توانستند اتاقهای زیرشیروانی را نیز به قیمتهای بالا اجاره دهند، همچنان که نخستین بار در **اکویتبل بیلدینگ** نیویورك چنین کردند (۱۸۶۸ـ۱۸۷۱). فلز توانست سنگینی ساختمانهای بلند را تحمل کند، و بدین ترتیب آسمانخراش آمریکایی پای در عرصهٔ هستی نهاد. ولی این نوع جدید ساختمان‌سازی، فقط در چند مورد استثنایی، مانندِ کارِ **لوئیس سالیوان** (۱۸۵۶ـ۱۹۲۴) توانست موفق از آب درآید و معماری برجسته‌ای پدید آورد.

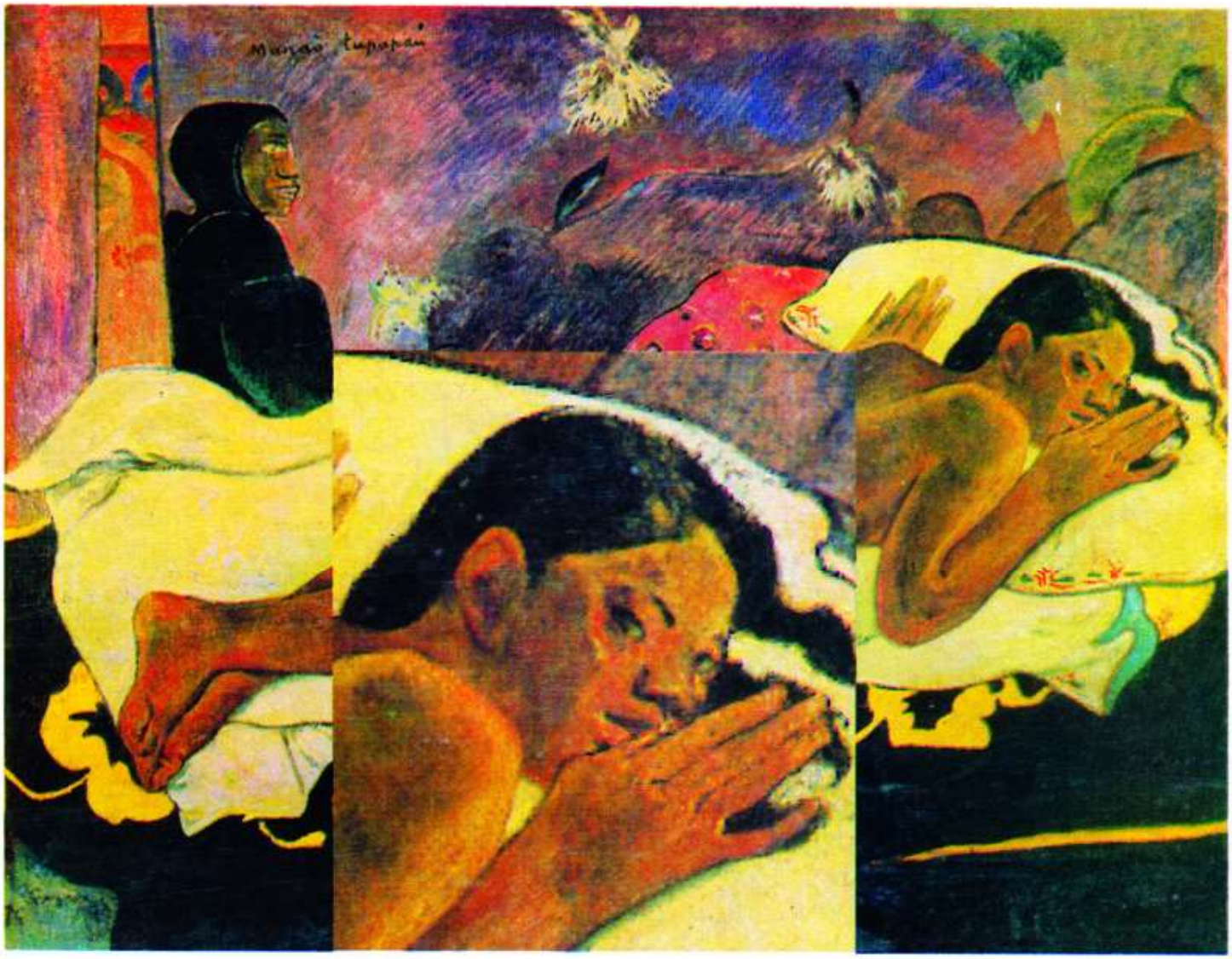
هنری‌هابسن ریچاردسن (۱۸۳۸ـ۱۸۸۶) سلف سالیوان، غالباً از قوسهای مدوّر سنگین و دیوارهای حجم سنگی استفاده می‌کرد، و چون مخصوصاً شیفتهٔ معماری رومانسکِ **دوورنی** در فرانسه بود،



۷۳۴ سر جوزف پکستن، کریستال پالس (کاخ بلورین)، لندن، ۱۸۵۰ـ۱۸۵۱.

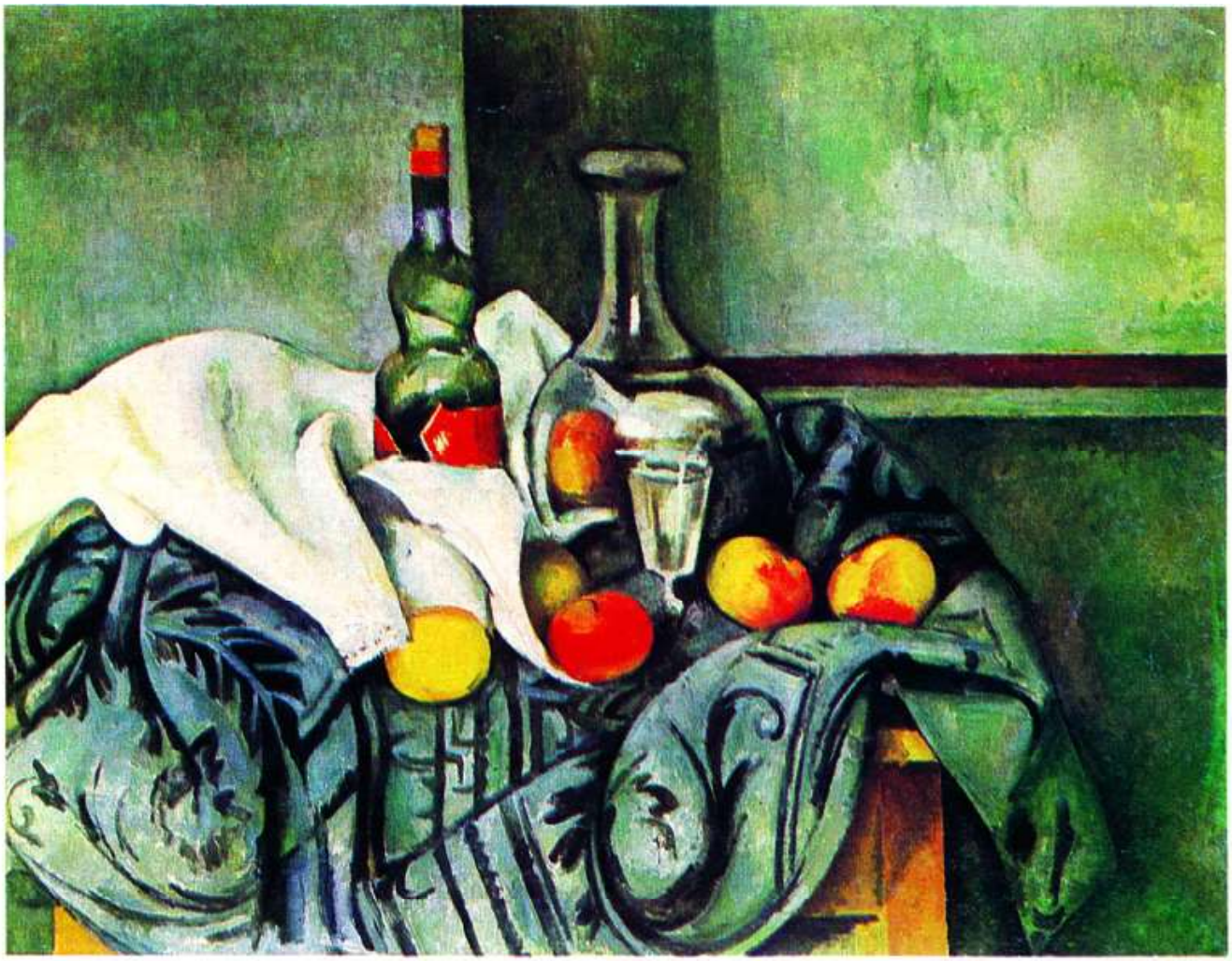


۷۳۵ دالان ماشینها، نمایشگاه بین‌المللی پاریس، ۱۸۸۹. فولاد و شیشه.



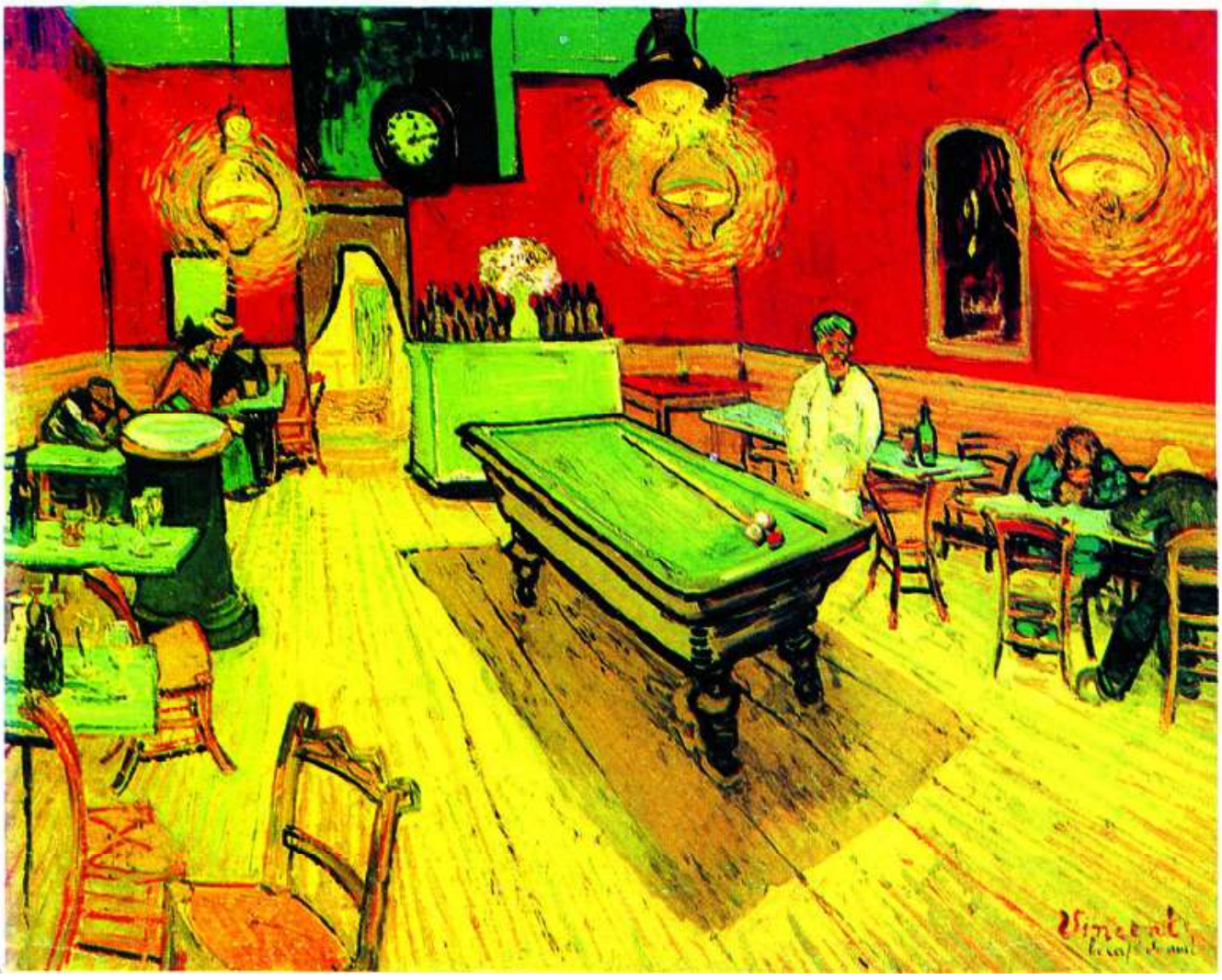
لوحهٔ رنگی ۸۲. پل گوگن، **روح مرده به هنگام تماشا**، ۱۸۹۲. رنگ‌روغن روی بوم، تقریباً ۹۸ × ۹۱ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری البرایت ـ ناکس، بوفالو، (مجموعهٔ ۱. کانگر گودیر).

لوحهٔ رنگی ۸۳. هانری دو تولوز ـ لوترک، در **مولن روژ**، ۱۸۹۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۲۱ × ۱۳۹ سانتی‌متر. مؤسسهٔ هنری شیکاگو (مجموعهٔ یادبود هلن برچ بارلت).



لوحهٔ رنگی ۸۰. پل سزان، **طبیعت بی‌جان**، حدود ۱۸۹۰. تقریباً ۶۵ × ۸۲ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن، بخش کولومبیا. (مجموعهٔ چستردیل، ۱۹۶۰).

لوحهٔ رنگی ۸۱. وینسنت وان‌گوگ، **کافهٔ شبانه**، ۱۸۸۸. رنگ‌روغن، تقریباً ۷۲ × ۹۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کی تکتیکت.



۷۳۶ هنری هابسن ریچاردسن، انبار مارشال فیلد، شیکاگو، ۱۸۸۵ـ۱۸۸۷. (امروز وجود ندارد.)

کارش را گاهی احیای سبك رومانسك پنداشته‌اند. این نامگذاری، اصالت و کیفیت بیشتر ساختمانهای ریچاردسن را که در یك فاصلهٔ کوتاه هیجده ساله از عمر فعال وی طراحی شده‌اند از نظر می‌اندازد و رسا نیست. با آنکه ساختمانهایی چون **کلیسای تثلیث** و کتابخانه‌های عمومی، اقامتگاهها، ایستگاههای راه‌آهن، و دادگاههایی که در نیوانگلند و جاهای دیگر ساخت نیروی تخیل زنده و یکپارچگی ــ احساس فضای مسدود و پایدار ــ مختص سبك او را به بهترین وجه ممکن منعکس می‌سازند، مهمترین و متنفذترین ساختمانش **انبار مارشال فیلد** (اکنون ویران شده) در شیکاگو است که بنایش در سال ۱۸۸۵ آغاز شد (تصویر ۷۳۶). این ساختمان پهناور که یك بلوك کامل را اشغال کرده و برای جدی‌ترین منظورها ــ انبار کردن کالا ــ ساخته شده بود، باز سبکهای تاریخی را به یاد می‌آورد بی‌آنکه ذره‌ای تقلید از آنها در گوشه‌ای از آن دیده شود. نمای قائمِ سه‌بخشی به شیوهٔ کاخهای دورهٔ رنسانس یا آبارهٔ [= آبگذر] نیم احتمالاً مختصر تأثیری در ذهن ریچاردسن داشته است ولی او از هیچگونه تزیین کلاسیك بهره نمی‌گیرد، بیشترین قسمتِ رجهای حجیم را از سنگ می‌سازد، و در خط افقی کف پنجره‌ها و رجهای گسسته‌ای که مرز طبقات را مشخص می‌کنند بر سیر طولانی خطوط ساختمان و بر سنگینی پر مهابت آن تأکید می‌کند.

با آنکه تیر پایهٔ ساختمان در پشت قرار دارد و به پرده یا پوشش سنگی انبار فیلد مارشال چسبیده است، طاق‌بندیِ بزرگِ آجر لعابی، ضمن آنکه راه را برای بالا بردن دیوارهای یك ساختمان بزرگ مقیاس می‌گشاید، راه را برای نفوذ امروزی معماران در دیوار و تبدیل آن به یك لفاف یا پردهٔ صِرف که در خدمت شبکهٔ چهارخانهٔ ساختمان قرار می‌گیرد و آن را از گزند باد و باران محفوظ می‌دارد نیز هموار می‌کند.

لوئیس سالیوان، که نخستین معمار حقیقتاً نوین [= مدرن] نامیده شده است، در نخستین سالهای زندگی خود به تلقینات ریچاردسن در عرصهٔ معماری پی برد و برای تحقق آنها در «ساختمان بلندِ» جدید خود، مخصوصاً ساختمان **گارانتی بیلدینگ** (تصویر **۷۳۷**) در بوفالو دست به کار شد. در اینجا می‌بینیم که چگونگی تقسیم‌بندی فضای داخل به واحدهای هم‌اندازه در نمای ساختمان بیان شده است، همچنان که استخوان‌بندی داشتن ساختمان حایل (در مقابل دیوار باربر) بیان شده است، و چیزی ضرورتر و مهمتر از پنجره‌ها بخش اعظم فضای بین اعضای عمودی و سفال‌پوش را اشغال نکرده است. در طرحهای سالیوان، می‌توان به یکنواختی و همگونگی طرح داخلی و خارجی اطمینان داشت، ولی در ساختمان انبار ریچاردسن و کتابخانهٔ لابروست نمی‌توان چنین اطمینانی داشت. ولی در اینجا نیز اشاراتی از طرز فکر قدیمی به چشم می‌خورد: ساختمان گارانتی، زیرزمین و قرنیز دارد. لیکن تصور او از زیرزمین چنان است که پایه‌های آزادی بعدی در معماری نوین را القا می‌کند.

بدین ترتیب، در این روزگار، شکل ساختمان، تدریجاً کارکرد یا وظیفهٔ آن را اعلام می‌کند، و عبارت مشهور «شکل از کارکرد تبعیت می‌کند» از سالیوان، در کنار شعار معماران نخستین سالهای سدهٔ بیستم، در اینجا تجسم خارجی پیدا می‌کند. لازم به تذکر است که منظور سالیوان از این شعار، یك تطابق خشك و نظری بین طرح خارجی و داخلی نبود بلکه تناسبی نسبتاً آزاد و انعطاف‌پذیر را درنظر داشت ــ تناسبی که شاگرد بزرگش **فرانك لوید رایت** آن را مشابه تناسبی توصیف کرد که بین استخوانها و بافت دست وجود دارد.

سالیوان در ساختمان فروشگاه بزرگ **کارسُن پایری اسکات** شیکاگو که در سالهای ۱۸۹۹ـ۱۹۰۴ ساخت (تصویر **۷۳۸**) گام

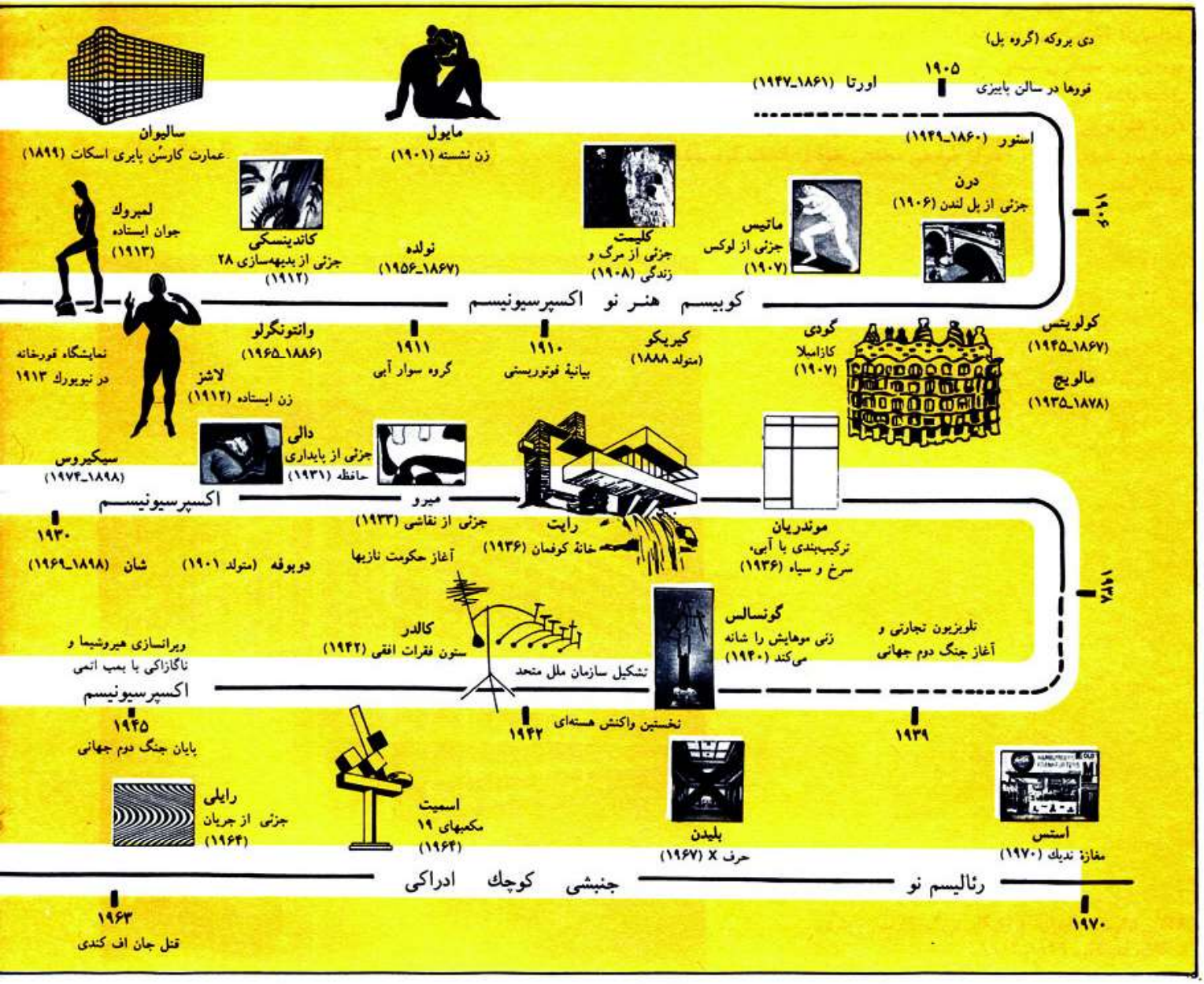
دیگری در جهت هماهنگ‌سازی فضای داخل و خارج برداشت. این ساختمان که به یك فروشگاه بزرگ اختصاص داشت نیازمند ویترینهای عریض و پرنور بود. استخوان‌بندی فلزی ساختمان، که طرحی هندسی داشت، فقط یك راه برای رسیدن به این هدف باقی می‌گذاشت. تناسب فضاها و احجام در اینجا چنان منطقی است که نیازی به افزودن چیزی بر نمای ساختمان احساس نمی‌شود، و استخوان‌بندی ساختمان نیز تماماً از بیرون دیده می‌شود. طبقات عرشه مانند، که با قطعات سرامیك سفید نماسازی شده‌اند، چنانند که گویی آزادانه به گرد ساختمان در حرکتند و بی‌قاعدگیهایی دارند (مخصوصاً در بلوکهای ورودی نبشی) که به گسستن کل بنا از فرمول مکعب‌وار ساختمانهای پیشین سالیوان کمك می‌کنند. سالیوان پیشاهنگ پژوهشی همگانی برای دست یافتن به سبکی نو در پایان سدهٔ نوزدهم بود. او به پیداکردن دستورالعملهای تازه در تزیین معماری، درست به اندازهٔ خود معماری توجه می‌کرد. از این لحاظ او در جنبش موسوم به آرت‌نوو (هنر نوین) که در صدد پایان دادن به تمام سبکهای تزیین سنتی بود ــ و به بیان درست‌تر در صدد پایان دادن به هرگونه شیفتگی به مکتب تاریخی بود که باعث به عقب افتادن ظهور روشی نو در هنرهای تجسمی می‌شد ــ شخصیت مهمی به شمار می‌رفت. دو طبقهٔ پایینی فروشگاه بزرگ کارسن پایری اسکات به تزیینی (از ابداعات سالیوان) اختصاص داده شده‌اند که موضوعات جالبی دارند و کمتر موردی در معماری سنتی بتوان یافت که تشابهی با این شیوهٔ تزیین داشته باشد. هر چند آزمایشگری در عرصهٔ تزیینکاری، اندك زمانی در دورهٔ هنر نوین رواج یافت، آنچه روشهای سنتی را یکسره از میدان به در کرد و شیوهٔ تزیین و اصول طراحی مختص خود را کشف کرد، سدهٔ بیستم بود.

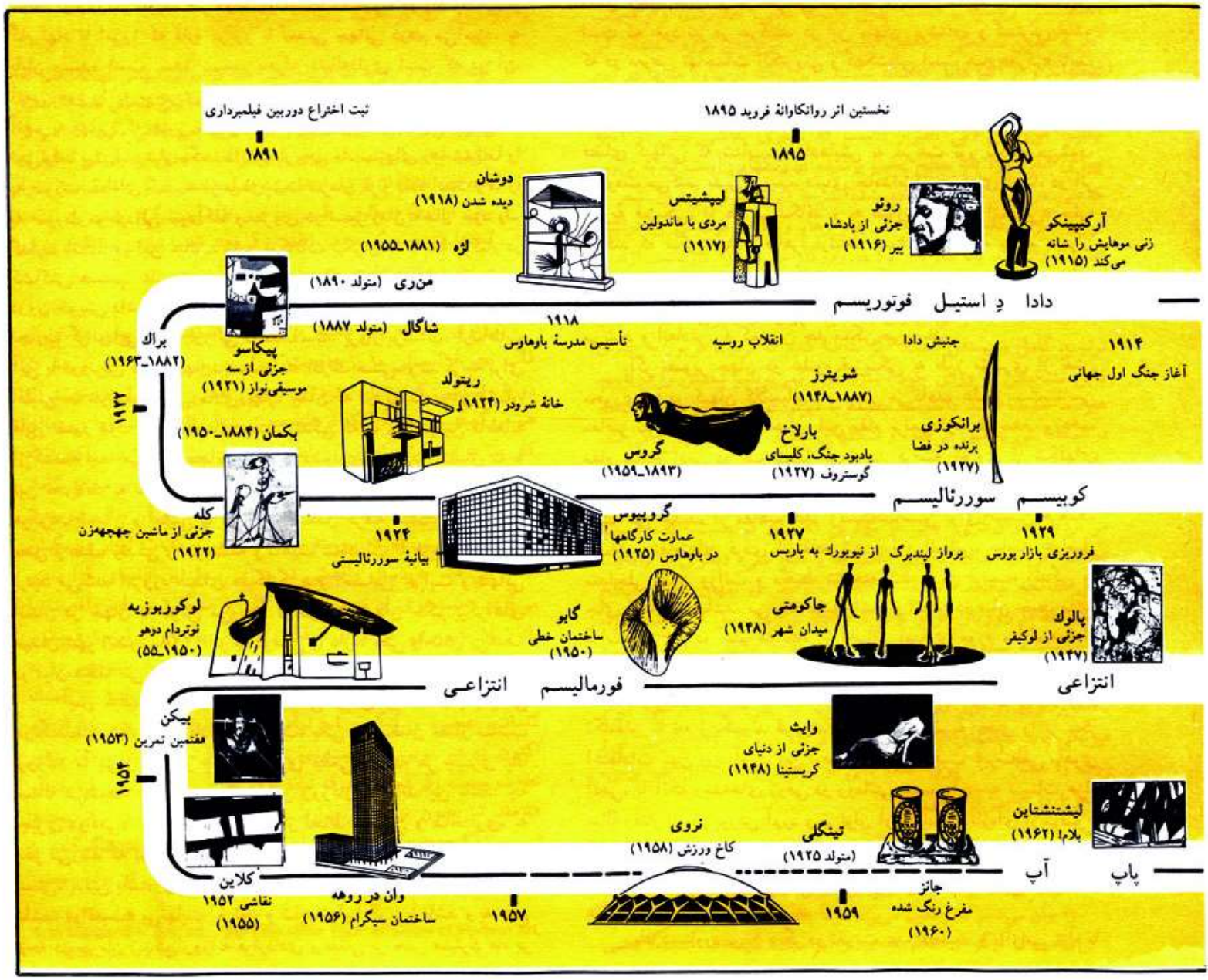
۷۳۷ لوئیس سالیوان، گارانتی بیلدینگ، بوفالو، ۱۸۹۴ـ۱۸۹۵.

۷۳۸ لوئیس سالیوان، فروشگاه بزرگ کارسُن پایری اسکات، شیکاگو، ۱۸۹۹ـ۱۹۰۴.

فصل هفدهم

سدهٔ بیستم




ثبت اختراع دوربین فیلمبرداری
۱۸۹۱
نخستین اثر روانکاوانهٔ فروید ۱۸۹۵
۱۸۹۵
آرکیپینکو
زنی موهایش را شانه می‌کند (۱۹۱۵)
روئو
جزئی از پادشاه پیر (۱۹۱۶)
لیپشیتس
مردی با ماندولین (۱۹۱۷)
دوشان
دیده شدن (۱۹۱۸)
لژه (۱۸۸۱ـ۱۹۵۵)
من‌ری (متولد ۱۸۹۰)
شاگال (متولد ۱۸۸۷)
دادا دِ استیل فوتوریسم
۱۹۱۸
تأسیس مدرسهٔ باوهاوس
انقلاب روسیه
جنبش دادا
۱۹۱۴
آغاز جنگ اول جهانی
براک
(۱۸۸۲ـ۱۹۶۳)
پیکاسو
جزئی از سه موسیقی‌نواز (۱۹۲۱)
بکمان (۱۸۸۴ـ۱۹۵۰)
۱۹۲۲
ریتولد
خانهٔ شرودر (۱۹۲۴)
شویترز
(۱۸۸۷ـ۱۹۴۸)
گروس
(۱۸۹۳ـ۱۹۵۹)
بارلاخ
یادبود جنگ، کلیسای گوستروف (۱۹۲۷)
برانکوزی
پرنده در فضا (۱۹۲۷)
کوبیسم سوررئالیسم
کله
جزئی از ماشین چهچهه‌زن (۱۹۲۲)
۱۹۲۴
بیانیهٔ سوررئالیستی
گروپیوس
عمارت کارگاهها در باوهاوس (۱۹۲۵)
۱۹۲۷
پرواز لیندبرگ از نیویورک به پاریس
۱۹۲۹
فروریزی بازار بورس
لوکوربوزیه
نوتردام دوهو (۱۹۵۰ـ۵۵)
گابو
ساختمان خطی (۱۹۵۰)
جاکومتی
میدان شهر (۱۹۴۸)
پالوک
جزئی از لوکیفر (۱۹۴۷)
فورمالیسم انتزاعی
انتزاعی
بیکن
مقتمین تمرین (۱۹۵۳)
۱۹۵۴
وایث
جزئی از دنیای کریستینا (۱۹۴۸)
نروی
کاخ ورزش (۱۹۵۸)
تینگلی
(متولد ۱۹۲۵)
لیشتنشتاین
بلام! (۱۹۶۲)
کلاین
نقاشی ۱۹۵۲ (۱۹۵۵)
وان در روهه
ساختمان سیگرام (۱۹۵۶)
۱۹۵۷
۱۹۵۹
جانز
مفرغ رنگ شده (۱۹۶۰)
پاپ آپ

ارزیابی سدهٔ بیستم، از آنجا که ما آخرین سالهایش را از سر می‌گذرانیم و نتیجتاً در شکل‌گیری ما مؤثر است، احتمالاً از ارزیابی و توصیف هر سدهٔ دیگری در تاریخ بشر دشوارتر است. گفته‌اند که رنسانس، سرانجام، در کشتار و ویرانی بزرگ سالهای جنگ اول جهانی به خاك سپرده شد؛ بدون تردید، در این سده، دورانی یك‌هزار ساله، از روزگار تاریك هنر دورهٔ رومانسك که اروپا در راه زندگی نو گام نهاد تا امروز که قارهٔ مزبور با تمدنی جهانی درهم می‌آمیزد، به پایان رسیده است. سدهٔ بیستم، بحران دنباله‌داری است که در آن، آدمی خود را به موجودی متفاوت با آنچه بوده است تبدیل می‌کند، آنهم به بهایی که هنوز نمی‌تواند تخمینش بزند و با پیامدهایی که نمی‌تواند پیش‌بینی‌شان بکند. دانش تاریخی ما، سنتهای رها شدهٔ ما را به صورت نقطه‌ای گسسته از ما در پشت سرمان قرار داده است و ما را به صورت موجوداتی خودآگاه و منزوی در مسیر زمان به‌حال خود وا‌ـ گذارده است؛ در این حالت، ما با امکانات بیکران یا فاجعهٔ مرگبار در کشاکش هستیم. علم، تصویری را که انسان از جهان مادی و دنیای درون خویش داشت، سراپا دگرگون کرده است. تکنولوژی، امکانات و تجارب گرانبهایی به ما ارزانی داشته است: پرواز پرشتاب، ارتباطات آنی با دورترین نقاط جهان، بسط دامنهٔ ادراك حسی، و ــ گرچه برای اقلیتی ــ شرایط زندگی مادی بهتر، چنان که در گذشته برای انسان قابل تصور نبود. ولی الگوهای جدید زندگی که ما را اینچنین قاطعانه از گذشته جدا می‌کنند، مسائل جدید و دشواری در زمینهٔ انطباق ما با این تحولات به بار آورده‌اند. از میان رفتن سنتها و اعتقادات کهن، هرگونه اطمینان و امنیتی را از انسان متمدن گرفته است؛ او غالباً در معنی و هدف زندگی و سرچشمه و ماهیت شخصیت یا هویت خویشتن تردید می‌کند. امروزه صدای «بیگانگی» و احساس غربت و تنهایی انسان در جهان به گوش می‌رسد. او در این جهان حکم پیکره‌های **میدان شهر** (تصویر ۷۷۸) اثر **جاکومتی** را دارد، یعنی واحدی بی‌هدف در میان «جماعتی تنها» است.

این کیفیت مسأله‌آفرین زندگی نوین، پیامد جابه‌جایی درنگ‌ناپذیر شالودهٔ اعتقادات ما است؛ یکی از سخنان قصار مناسب روزگار ما می‌تواند «هر جا که چیزی قطعی نباشد، هر چیزی یك مسأله می‌شود»، و پرسش اساسی این روزگار می‌تواند این باشد: چه چیزی «واقعی» است؟ سدهٔ بیستم، از لحاظ تاریخی و ساختاری، به نظر می‌رسد که در پاسخ گفتن به این پرسش، مخصوصاً به پرسشهای سنتی، بدبین باشد. ولی به نظر می‌رسد که در یك مورد تردیدی نداشته باشد: «واقعیت» بی‌نهایت بغرنج، و شاید نهایتاً گریزپا باشد و به هیچ وجه در جریان زندگی روزانهٔ قراردادی و مبتنی بر حس مشترك ما، بر ما روشن نشود. بدون تردید، «دیدن» دیگر شالودهٔ «اعتقاد داشتن» نیست. دنیای حس مشترك فقط آن چیزی نیست که دیده می‌شود. در آغاز سدهٔ بیستم، تئوریهای جدید علم فیزیك، مخصوصاً تئوری کوانتوم و تئوری نسبیت، به توصیف دنیاهای مادون حسی و ماورای حسیِ میدانهای الکتریکی می‌پردازند که در آنها چیزی به نام مکان یا زمان مطلق وجود ندارد و هر حرکتی در آنها وابستهٔ نظامها یا شبکه‌هایی است که خود نیز در حرکتند. در این جهانِ پرشتاب و گسترش‌یابنده که در معرض تهاجمات الکترونی و کهکشانی است هیچ «مرکز» ثابت یا هیچ نقطهٔ دید مطلقی وجود ندارد که بتواند بر اندازه‌گیریهای زمان و مکان توسط ما صحه بگذارد. اصل «عدم قطعیت» بر جهان الکترون و فضای کیهانی که شتاب رخدادهایش به سرعت نور نزدیك می‌شود، حکومت می‌کند. بدین ترتیب، دنیای جامدات و فضاهای آشنا، در اثر تجزیهٔ فیزیکی، از هم می‌شکافد و به صورت «رقص اتمهایی» جلوه می‌کند که پیکربندیشان ظاهراً ارتباط چندانی با آنچه ما به عنوان «واقعی» می‌بینیم و حس می‌کنیم ندارد. در چنین تصویری از جهان، پیکر تمام‌قد آدمی، که آنهمه در دورهٔ رنسانس ستوده می‌شد، کوچکتر می‌شود و ابعادش به کمترین حد ممکن می‌رسند.

اگر تصویر جهان در علوم فیزیکی به طرز مؤثری از نقش محوری ما در کیهان کلاسیك ـ مسیحی می‌کاهد، علم زیست‌شناسی معاصر نیز گامی در راه احیای این مقام برنمی‌دارد. در سدهٔ نوزدهم، مقام شامخ آدمی در طبیعت با طرح این فرضیه که وی از شکلهای پست‌تر زندگی پدید آمده است، مورد تردید واقع شده بود. در علوم اجتماعی جدید، از مفاهیم علم زیست‌شناسی برای تبیین فرهنگ انسان و تفاوتهای فردی استفاده شد و فرد انسانی، پیامد عوامل متداخلی چون وراثت و محیط شناخته شد. بدین ترتیب، زندگی به جای آنکه آزاد باشد، می‌تواند مقید باشد. و انسان در میان جمع، مانند ذرات ریز اتم در علم فیزیك، از لحاظ آماری مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

علم روانشناسی جدید که در نخستین سالهای پیدایش و تکاملش با نام **زیگموند فروید** پیوند داشت ضربهٔ بعدی را بر پیکر اعتقادات کهن وارد آورد. این توصیف دوبارهٔ ماهیت غیرمنطقی ماهوی آدمی، با آنکه ریشه‌های ژرفی در رومانتی‌سیسم دارد، به تبیینات هزار سالهٔ رفتار انسان یورش آورد و می‌توان آن را نسخهٔ تازه‌ای از موضوع گناهِ نخستینْ دانست. در این نظریهٔ جدید، رفتار و کردار ما وسیعاً تابع انگیزه‌هایی دانسته می‌شوند که در زیر آگاهی ــ در سطح ناآگاه یا «نیمه‌آگاه» ضمیر ــ ما مؤثرند.

یك دستاورد نوین دیگر در تقویت عدم قطعیت و ناآرامی توأم با

آن مؤثر است. این دستاورد را می‌توان بحران اطلاعات ـ ارتباطات نامید. سواد، از اواخر سدهٔ نوزدهم در اروپا رواج یافته است و رادیو و تلویزیون به عنوان وسائل ارتباطی یا رسانه‌های گروهی، چاپ را تکمیل کرده‌اند. گسترشی که نتیجتاً در خدمات ارتباطی پدید آمد با کاهش اعتماد و اعتقاد همراه بوده است؛ بدین ترتیب، با آنکه توانایی فنی ما بالا رفته است، کاربست این توانایی ارتباط چندانی به علایق ژرف آدمیان نداشته است. هدف تحقیقات تحلیلی گسترده‌ای که امروزه جریان دارد اصلاح روند مزبور و رسیدن به تعریفی روشن بوده است، ولی هنر و زندگی سرشار از انواع ابهاماتند و از بین بردن این ابهامات به تهی و بی‌ارزش شدن هر دو خواهد انجامید.

در روزگار ما اصطلاحات «معنی» و «حقیقت» به عنوان اصطلاحات مسأله‌آفرین و نسبی، بر اصطلاح «واقعیت» افزوده می‌شوند. تبدیل حقیقت از مطلق، متعال، و جاودان به همگانی، نسبی، و قابل بحث، دستیابی آدمیان به آن را مشروط به زبان می‌سازد. و زبان عادی مرکب از الفاظ نیز ابهام‌آمیز است.

مؤفقیت علوم تجربی، عاملی بسیار مؤثر در تبدیل معنی و حقیقت به توابع ابزارها و زبانها بوده است. شناخت ما از جهان خارج با کاربرد ابزارها به دست می‌آید، و زبانِ واسطهٔ بیان این شناخت، زبان اختصاصیِ ریاضیات است. بدین ترتیب معنی، حقیقت، و واقعیت تجربهٔ علمی ــ یعنی شناخت علمی ــ در ابزارهای مورد استفادهٔ آن نهفته‌اند و از آنها قابل تفکیک نیستند. این نکته در مورد هنرها در این عصر علم و مکانیسم نیز صدق می‌کند. همچنان که در فصل شانزدهم گفتیم، **موریس دنی** اصرار داشت که تابلوی نقاشی پیش از آنکه چیزی تلقی شود یك سطح تختِ پوشیده از رنگهایی است که به ترتیب خاصی در کنار هم قرار داده شده‌اند. با این شیوه، می‌توان شعر را توالی صرف کلمات یا کلمه ـ تصویرها، و قطعهٔ موسیقی را توالی اصوات دانست. یك نظریهٔ رایج در روزگار ما، هنر را کاربست آزادانهٔ این‌گونه عناصر به ترتیبی می‌داند که نیازی به اشاره به هیچ چیز خارج از خود ندارند ــ یعنی نیازی به شبیه‌سازی از چیزی ندارند. این ترتیب، کامل و مستقل است؛ اگر تقاضا کنیم که ترتیب مزبور به چیزی قابل تشخیص در ورای خود اشاره کند، نمی‌توانیم پیامش را دریابیم. هنرمند جدید، مانند دانشمند جدید، با ابزار کارش «آزمایش می‌کند»، در امکاناتش تحقیق می‌کند، و شکلهای جدید کشف یا ابداع می‌کند. ولی بیشتر هنرمندان جدید، برخلاف دانشمند که در جستجوی هماهنگیها و قاعده‌مندیهای تازه است، به دنبال عنصر واحد و بی‌بدیل می‌گردند. **خوان‌گری**، یکی از بهترین نقاشان کوبیست، گفته است: «هدفم آفریدن اشیای تازه‌ای است که با هیچ شیء دیگری در واقعیت قابل مقایسه نباشند.» وظیفهٔ افکندن نظم بصری جهان بر یك سطح تخت، که از روزگار جوتو تاکنون وظیفهٔ چندین نسل از نقاشان بود، کنار گذاشته شده است؛ چون در کنار منظرهٔ جدید جهان، «ظاهر» بصری آن مسأله‌آفرین می‌شود، و ساختن تابلوهایی برای شبیه‌سازی یا نسخه‌برداری از آن، کاری بیهوده است. از بطن امکانات خود ابزار فیزیکی باید شکلهای نوینی کشف یا آفریده شود تا بتوان واقعیت نو و ژرف را تبیین کرد. **پول کله**، یکی از بزرگترین استادان هنر نوین، موضوع را چنین بیان می‌کند:

> ما عادت داشتیم اشیای مرئی بر روی کرهٔ خاکی را شبیه‌سازی کنیم... امروز ما از واقعیت اشیای مرئی پرده برمی‌داریم و بدین ترتیب این اعتقاد را بیان می‌کنیم که واقعیت مرئی، صرفاً یك پدیدهٔ منزوی است که اخیراً واقعیتهای دیگر از لحاظ عددی از آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء، معنی گسترده‌تر و متنوع‌تری به خود می‌گیرند و غالباً با تجربهٔ منطقی دیروز در تضاد قرار می‌گیرند... سرانجام، جهانی از شکل، از بطن عناصر صرفاً انتزاعیِ شکل آفریده خواهد شد که از قواره‌بندی آن عناصر به عنوان اشیاء، موجودات، یا چیزهای انتزاعی مانند حروف یا اعداد، کاملاً مستقل خواهد بود.

به بیان دیگر، واقعیت اشیای مرئی، دیگر صرفاً مرئی بودنشان نیست؛ حالت مرئی هر شیء، که با یك پرسپکتیو تنها به شیوهٔ هنر سنتی نشان داده می‌شود، گزارشی بی‌نهایت کوتاه شده و محدود دربارهٔ آن است؛ واقعیت، چیزی به مراتب بیش از این است. **کله** می‌گوید مثلاً «درخت سیب در هنگام شکوفه دادن، به بیان دقیق‌تر، مجموعه‌ای از مراحل رشد، ریشه‌ها، شیرهٔ گیاهی، ساقه، برشِ حلقه‌های رشد سالانه، غنچه، گل، نقش جنسی آن، میوه، هسته و دانه‌های آن است.» کله می‌خواهد این پیچیدگی اجزاء را به صورت یك کل نشان دهد که اگر دقت کنیم خواهیم دید که چیزی به مراتب بیش از جمع عددی اجزای خود است؛ این سخن، معنایی دارد که با تجزیهٔ درختِ سیب به اجزاء و پدیده‌ها نمی‌توان به آن پی برد. بدین ترتیب، آن ابهامی که علم می‌کوشد از روشها، دستاوردها و اطلاعات انتشار یافته‌اش بزداید، جوهر همان واقعیتی است که هنرمند با آن سر و کار دارد. کله در ادامهٔ سخنانش می‌گوید:

> گونه‌ای رمز و راز به عالیترین معنی خود در ورای ابهامی نهفته است که بدبختانه پرتو عقل نمی‌تواند به درونش نفوذ کند. ولی شخص فقط تا اندازهٔ معینی می‌تواند به طور منطقی از آن تأثیر سالمی سخن بگوید که هنر از طریق خیالپردازی و نمادسازی برجا می‌گذارد. تخیل، با روشنی گرفتن از هیجانات ناشی از غریزه، اوضاعی توهمی پدید می‌آورد که قادر است ما را بیش از اوضاع مألوف، طبیعی یا فوق طبیعی برانگیزد یا تحریك کند. نمادها یك بار دیگر به ذهن اطمینان می‌دهند که ما نیازی به اتکای صرف بر تجربهٔ مادی نداریم...[1]

رازی را که علم جدید می‌کوشد بگشاید، هنر نوین به عنوان قلب تجربهٔ انسانی ما از واقعیت، می‌پروراند. وحدت علم و هنر در دورهٔ رنسانس که بر پایهٔ خرد اومانیستی عملی شد، در سدهٔ بیستم از هم می‌گسلد. هنرها با آنکه از یك جهت ــ آزمایش با شکلها و مصالح کار ــ به موازات منطق و ریاضیات نوین پیش رفته‌اند و اکنون به تکنولوژی نزدیکتر می‌شوند، نیات و نتایج‌شان آنها را در جهتی کاملاً متضاد هدایت کرده است. هنرمند ـ آزمایشگر، در همان حال، هنرمند ـ پیامبر شده است. او که پیوسته به کنکاش در امکانات ابزار فیزیکیش ادامه می‌دهد، به دنبال واقعیتی در ورای پردهٔ این دنیای قراردادی می‌گردد. جستجوی او نه بر توافقی کلی و همگانی دربارهٔ واقعیت یا یك زبان تصویریِ کلی برای انتقال دادن آن، بلکه بر غرایز، ژرف‌بینی، و تجربهٔ شخصی خودش بستگی دارد؛ او این خصوصیات شخصی را به صورت نوعی ژرف‌بینی شخصی بیان می‌کند که انتقالش به کمك کلمات، عجیب و گنگ و اسرارآمیز و غیر ممکن است. بنابراین، اکنون که هنر نوین در جنبشهای بسیار گوناگونش تکامل یافته، جای تعجب نیست اگر دیده شود که تودهٔ مردم غالباً با آن دشمنی کرده‌اند و هنرمند نیز بدون تردید در موارد بسیار دشمنی ایشان را برانگیخته است، زیرا هدف وی از همان آغاز تکان دادن شهروند شکم‌گنده و واداشتن او به اندیشیدن و مشاهده کردن به شیوه‌ای نو بوده است.

1. In Margaret Miller, ed., *Paul Klee* (New York: Museum of Modern Art, 1946), pp. 12-13.

پیکاسو اصرار دارد که هنر، از این لحاظ، باید خرابکار و اساساً انقلابی باشد. هنرمند نوین، از این دیدگاه، باید در خط مقدم جامعه زندگی کند و زندگیش الگوی آزادگی مبرا از سنتهای روح‌شکن باشد.

البته آنچه به عنوان زمینه دربارهٔ بحث آتی هنر سدهٔ بیستم گفته شد، خلاصه‌ای بیش نبود و باید آن را توضیحی جزیی و غیر قطعی دربارهٔ این واقعیت محوری دانست که هنر نوین، تفاوتهای بسیار با هنر گذشته دارد. آنچه گفته‌ایم بیان کلی هنر نوین و هنرمند نوین بوده است، و جزء از عرصهٔ تعمیم می‌گریزد؛ آنچه در واقعیتش تردیدی راه ندارد تصویر هنرمند در دنیای پرمخاطره و آشفته، و تلاشش برای پیدا کردن وسیله‌ای آزاد برای بیان بینشهای درونی خویش است. وظیفهٔ او بازسازی واقعیت از روی تجربهٔ خصوصی خویش است.

نقاشی پیش از جنگ دوم جهانی

نمادآفرینی و هنر نوین

این تجلی تجربهٔ خصوصی را پیش از این در کارهای گوگن، وان‌گوگ، مونك، اِنسور، و تولوز ـ لوترك و معاصرانشان دیدیم، که جملگی آگاهانه در جستجوی آزادی بیانِ مختص سدهٔ نوزدهم و به عبارتی مختص خلق و خوی رومانتیك بودند و پُست ـ امپرسیونیستها این خصلت را از ایشان می‌گیرند و با شدت بیشتری ادامه‌اش می‌دهند. اینان ناشکیبانه از امپرسیونیسم و رئالیسم می‌گسلند و چنان رویکردی به موضوع کار خویش پیدا می‌کنند که ایشان را به یك سبك و جنبش عمومی اروپایی به نام نمادآفرینی [= سمبولیسم] پیوند می‌دهد. این اصطلاح در دو عرصهٔ هنر و ادبیات کاربرد دارد، و همچنان که منتقدان گفته‌اند، هنر و ادبیات در آن روزگار، پیوند فشرده‌ای با یکدیگر داشتند. در سال ۱۸۸۶ بیانیهٔ سمبولیسم ادبی در پاریس انتشار یافت، و در سال ۱۸۹۱ منتقدی به نام **آلبر اوریه** این اصطلاح را در توصیف نقاشی گوگن و وان‌گوگ به کار برد(سمبولیسم، «واقعیت» صرف را به عنوان چیزی پیش‌پا افتاده، خوار می‌شمارد و ادعا می‌کند که واقعیت باید به سمبل یا نمادی از تجربهٔ درونی آن واقعیت تغییر شکل یابد. بدین ترتیب، واقعیت، فی‌نفسه چیزی نیست؛ واقعیت که در ذهن تغییرشکل پیدا کند بیان خلق و خویی حساسیت یافته می‌شود که به طرز خاص خویش در برابر دنیا واکنش نشان می‌دهد یا به آن پاسخ می‌گوید. در سمبولیسم، ذهنیت رومانتی‌سیسم، جنبهٔ بنیادی پیدا می‌کند؛ این تغییر ادامه می‌یابد و به هنر سدهٔ بیستم کشانده می‌شود. وظیفهٔ هنرمند، نه **دیدن** اشیاء بلکه **نگریستن از طریق آنها** به ارزش و واقعیتی به مراتب ژرفتر از آن چیزی است که در ظاهر آنها به چشم می‌خورد. هنرمند در اجرای این وظیفه، همچنان که رمبوی شاعر اصرار دارد، یك نگرنده و موجودی با قدرت فوق‌العادهٔ درون‌نگری می‌شود. (یك گروه از نقاشان سمبولیست، خود را **نبی‌ها** [= پیامبران، از ریشهٔ عبری] می‌نامیدند.) رمبو در پیشگفتاری بر روشناییها یا اشعاری که تأثیر ژرفی بر اجتماع هنری آن روز داشتند، از این نیز جلوتر می‌رود و می‌گوید هنرمند برای آنکه دارای قدرت شخص درون‌نگر شود باید برهم‌زده شود یا به زبان خود او، باید مرتباً قوای دماغی احساس و استدلال را که فقط عامل تیرگی دیدش می‌شوند ازهم بگشاید و برهم بزند. اشیایی که وجودشان از طریق حواس بر ما دانسته می‌شود باید با ژرف‌بینی اسرارآمیز هنرمند به نمادهای واقعیتی تبدیل شوند که نهایتاً در ورای دنیای حسی قرار دارد.

ذهنیت افراطی سمبولیستها ایشان را به پرورش آیین رمز و راز و شخصیت منحصر به فرد هنرمند در برابر ماتریالیسم مبتذل و رسوم قراردادیِ جامعهٔ صنعتی و تحت سیطرهٔ طبقهٔ متوسط ترغیب کرد. اینان در درجهٔ نخست می‌خواستند هنر را از هر خصوصیت سودگرایانه پاکسازی کنند، حساسیت ظرفیت هنرشناسانه را پرورش دهند و شعار «هنر برای هنر» را به یك آیین و شیوهٔ زندگی تبدیل کنند. **والتر پیتر**، ادیب و هنرشناس انگلیسی، در اوائل سال ۱۸۸۶ در مؤخرهٔ کتاب **رنسانس** خویش این نظر را مطرح می‌کند:

> یك فرصت ما، طولانی‌تر کردن آن مهلت [زندگی]، و گرفتن ضربانهای هرچه بیشتر در آن مدت زمان مقرر است. هیجانهای بزرگ، می‌توانند این احساس شتاب گرفتهٔ زندگی را به ما بدهند... فقط مطمئن باشید که حتماً هیجان باشد ــ یعنی این ثمرهٔ آگاهی شتاب گرفته و چند برابر شده را به شما بدهد. هیجان شاعرانه، عشق به زیبایی، عشق به هنر برای هنر، بیشترین سهم را از این حکمت می‌برند. چون به نزد شما می‌آید و صریحاً پیشنهاد می‌کند که به لحظات زندگیتان در حال گذر، نمی‌خواهد چیزی جز بالاترین کیفیت بدهد، آنهم فقط برای خاطر خود آن لحظات.

موضوع کار هنرمند سمبولیست، که تابع خاصیت هنرپرستی و حس هنردوستی اغراق‌آمیز وی است، روزبه‌روز سرّی‌تر و مرموزتر، غریب‌تر، شگفت‌انگیزتر، درونی‌تر، و رؤیاگونه‌تر می‌شود. (لازم به تذکر است که زیگموند فروید ــ معاصر سمبولیستها ــ سدهٔ جدید و عصر روانشناسی را با کتاب **تعبیر خواب** که مقدمه‌ای بر این مفهوم و دنیای تجربه‌های ناآگاهانه است، آغاز می‌کند.) سمبولیستها از منابعی سوای گنجینهٔ موضوعات تاریخی، اسطوره‌ای، و ادبی سدهٔ نوزدهم الهام می‌گرفتند، و منابع ناآشنایی چون تاریخ و اساطیر و ادبیات شرق، اقیانوسیه، بیزانس، ایران، اروپای سده‌های میانه و رنسانس آغازین را شالودهٔ گزینش موضوعات خویش قرار دادند.

سمبولیستها در لابه‌لای این منابع شگفت‌آور به دنبال شکلهای نو می‌گردند. جعبهٔ تصویرِ سنت تصویری، جایش را به سطوحی تخت می‌دهد که به طرزی زیبا با پیکره‌های فاقد برجسته‌نمایی تزیین شده‌اند و اگر دارای برجسته‌نمایی باشند نیز غالباً در نقطهٔ مقابل الگوهای تخت قرار داده شده‌اند. نمونه‌ای از این انطباق تجربیِ شکلهای تخت و شکلهای انعطاف‌پذیر، نقاشی **زندگی و مرگ** [۱۹۰۸ و ۱۹۱۱، رنگ روغن روی بوم، ۱۷۵×۱۹۵ سانتی‌متر، مجموعهٔ ماریتا پرلوتنر، سالزبورگ] اثر **گوستاو کلیمت** (۱۸۶۲ـ۱۹۱۸) نقاش وینی است. کلیمت در سال ۱۹۰۳ از راونا بازدید کرد و به تماشای موزاییك‌کاریهای بزرگ این شهر رفت. با آنکه هنر بیزانسی از اوائل سدهٔ نوزدهم مورد توجه قرار گرفته بود، کلیمت در اینجا نه به عنوان یك منتقد، مورخ، یا هنرشناس، بلکه به عنوان هنرمندی به هنر بیزانسی می‌نگرد که مستعد الهامات تازه است و برای جذب شکل از دنیای خارج از سنّت خویش به منظور بیان یك حالت روانی آمادگی دارد. این نقاشی از لحاظ شکل و مضمون، نمونهٔ تمام عیار نقاشیهای سمبولیستی است. رنگهای درخشان و موزاییك‌وار یا لعاب‌وار، سطوحی را مرصع کرده‌اند که پیکره‌های شهوت‌انگیز و خواب و بیدارِ گروه «**زندگی**» را در خود پیچیده‌اند؛ در اینجا تصاویر درهمبافتهٔ کودکی، جوانی، بلوغ، و بزرگسالی، زندگی را، همچنان که با مادهٔ عشق به یکدیگر پیوسته‌اند، می‌ستایند. شکلهای دارای خطوط کناره‌نما، تا جایی که برای نشان دادن لطافت پوست و سختی رگ و

پی لازم بوده، برجسته یا سه‌بعدی نشان داده شده‌اند. یکی از مختصات کار کلیمت این است که شکلهای رئالیستیِ غالباً برجسته‌نمایی شده را در مقابل نقش و نگارهای تخت قرار می‌دهد. تابلوی خواب بی‌دفاع، در مقابل شبح مرگ یا قاتل شبانه، که تهدیدکنان به سویش پیش می‌آید، قرار داده شده است. کفن یا لفاف مرگِ بی‌گوشت، رنگی مناسب رنگ تیرهٔ شب دارد و فقط به طرز نامحسوسی با صلیبهای سیاه مراسم عزا و نمادهای طالع‌بینی تزیین شده است. در همان حال که زندگی از عشق سیر می‌شود و به خواب می‌رود، مرگ یعنی دشمنش بیدار می‌شود. فاصلهٔ تیرهٔ بین مرگ و زندگی، بزودی پیموده خواهد شد.

صافی تزیینیِ رداها، خطوط زنده‌نما و موجدارِ کناری، و جایگزینی اختیاری پیکره‌ها به نحوی که به نظر می‌رسد در حالت شناوریِ لحظات خواب هستند، با پیشفرضهای شبیه‌سازیِ رئالیستی تناقض دارند. از بطن این تناقض و از سرمشق هنر در خارج از عرصهٔ سنتهای غربی، امکانات تازه‌ای برای شکل مستقل از رئالیسم تصویری سر برآورد و سبکی بین‌المللی به نام هنر نوین پدید آورد که از ۱۸۹۰ تا جنگ اول جهانی بر هنرها مسلط بود. هنر نوین، اعتراضی بود علیه رئالیسم نازا و کل حرکت در مسیر صنعتی و ماشینی شدن و محصولات غیر طبیعی حاصل از آنها. شکلهای رشدیابنده، مواج، و ظریف طبیعت، در برابر پیکرهای درشت و زشتِ ماشینِ تجاوزکار قرار داده شدند. هنر نوین خواستار نوسازی و احیای ذوقی شد که در اثر هجوم اشیای بیشمار تولید ماشینها و محیطهای شلوغ شهرها فاسد شده بود و چنین می‌نمود که به نام سودمندی غیر هنری، بر همه جا مسلط می‌شود.

سرچشمه‌های هنر نوین، مانند سرچشمه‌های سمبولیسم، در هنرها و حرفه‌های فرهنگها و زمانهای دیگر و فرهنگهای بیگانه‌ای بود که هنرمندان نوآوری چون گوگن، وان‌گوگ، و معاصرانشان پرورش می‌دادند. گراوور ژاپنی، مانند جنبشی که راسکین و ویلیام موریس رهبرش بودند و مهارت و ظرافت در تمام هنرها را می‌ستودند و بر ارزش اخلاقی و هنریِ حرفهٔ شرافتمندانهٔ فردی تأکید می‌کردند، نقش مهمی ایفا کرد. هنر نوین، که مخصوصاً در عرصهٔ معماری و صنایع دستی مؤثر بود، قطعاً در هنرهای تجسمی مؤثر افتاد؛ و بیشتر هنرمندان نوینِ بزرگ اوائل سدهٔ بیستم، در نخستین سالهای فعالیت هنری خویش یا در این جنبش شرکت کردند یا تحت تأثیرش قرار گرفتند.

فووها و اکسپرسیونیسم

نخستین نشانه‌های یك نهضت جدید و مخصوصاً متعلق به سدهٔ بیستم در نقاشی، در سال ۱۹۰۵ در پاریس ظاهر شد. آن سال، گروهی از نقاشان جوان به پیشگامی هانری ماتیس، در سومین سالن پاییزی، پرده‌هایی چنان ساده از لحاظ طرح و چنان حیرت‌انگیز و درخشان از لحاظ رنگ را به نمایش گذاشتند که یکی از منتقدان از جا در رفت و هنرمندان مزبور را فووها («حیوانهای وحشی») نامید. نفوذ فرهنگهای غیر اروپایی سرزمینهای مستعمرهٔ جدید در همه جا به چشم می‌خورد. «فووها» تحت تأثیر هنرهای نویافتهٔ خارجی، به جستجوی شکلهایی شخصی‌تر از آنچه در غرب برای بیان شناخته شده بود، تشویق شدند. آنها در بتهای افریقایی، در کنده‌کاریهای چوبی پولینزیایی، و در تندیسها و بافته‌های متعلق به فرهنگهای باستانی آمریکای مرکزی و جنوبی، شکلها و رنگهای غیر منتظری می‌دیدند که راههای تازه‌ای برای انتقال عواطف پیش پای ایشان می‌گذاشتند. این، تك‌تك آنها را به مسیرهای گوناگون ابداع آزادانه هدایت کرد و به طور قطع از حیطهٔ سنتهای رنسانس بیرون راند. آنها که هنرمندانی چیره‌دست و دلشاد بودند، پرده‌های سرشار از ابتکار و حرارت، با بافت غنی در سطح، نقش و نگار زندهٔ خطی آفریدند و شجاعانه با جلوه‌های رنگهای اصلی درافتادند. موضوعات ایشان درست به اندازهٔ روشهای نقاشی‌شان متنوع بودند، هرچند بسیاری از موضوعات آشنای نقاشی امپرسیونیستی و پُست ـ امپرسیونیستی ــ مانند منظره‌ها، طبیعت بیجان، و پیکره‌های برهنه ــ در میان کارهای ایشان نیز یافت می‌شدند. بدین ترتیب، فووها، گرایشهایی را که توسط گوگن و وان‌گوگ آغاز شده بود و کارهایشان با تشکیل نمایشگاههایی از آثار گذشته‌شان در سالهای ۱۹۰۱ و ۱۹۰۳ در پاریس بهتر از گذشته معرفی شده بود، ادامه دادند و تکمیل کردند.

فووها با ایجاد ناسازگاریهای حیرت‌انگیز بین رنگ شنگرفی و سبز زمردین، آبی سیر و نارنجی تند که با حرکات شناور قلم و نقش و نگارهای شجاعانه در کنار هم قرار داده می‌شدند، قدرت و شدت تازه‌ای به رنگ دادند. وابستگی به گذشته و کمك به زمان حال را می‌توان در تابلویی از آندره درن (۱۸۸۰ـ۱۹۵۴) دید که در سالن پاییزی پاریس در سال ۱۹۰۵ با نام پُل لندن (لوحهٔ رنگی ۸۴) به نمایش گذاشته شد. آثار فوویستی آندره درن از جمله ظریفترین آثار وی به شمار می‌روند. وقتی به یاد بیاوریم که مونه مجموعهٔ منظره‌های پل واترلو در لندن را فقط سه سال پیشتر به پایان رسانده بود، درخواهیم یافت که نقاشان فوو تا چه حد با سنتهای هنری اواخر سدهٔ نوزدهم قطع رابطه کرده بودند. درن هماهنگیهای ظریف امپرسیونیسم را که شرایط اقلیمی و جوّی را به آن خوبی بیان می‌کرد کنار گذاشت و به پرسپکتیو تحریف شده‌ای روی آورد که با رنگهای متضادی چون زردها، آبیها، سبزها، و قرمزها بر زمینهٔ سیاهِ طاقنماها بر آن تأکید می‌شد. آنچه در یك چنین کاری مستتر است فلسفه‌ای است که وان‌گوگ و گوگن پذیرفتند، شالودهٔ اگزیستانسیالیسم به شمار می‌رود: نمایش واکنش عاطفی هنرمند به موضوع کارش با استفاده از برجسته‌ترین رنگ و قوی‌ترین الگوی خطی، از هر کوششی برای شبیه‌سازی عینی مهمتر است. بدین ترتیب فووها رنگ را از نقش سنتی‌اش به عنوان توصیفگر رنگ موضعیِ یك شیء رهانیدند و به آماده شدن هنرمندان و تودهٔ مردم برای استفاده از رنگ به عنوان یك وسیلهٔ صرفِ بیانی کمك رساندند. به یك معنی، رنگ، «موضوع» تابلو شد.

جنبش فوو هیچگاه به صورت سازمان رسمی نقاشان درنیامد و عمرش بسیار کوتاه بود؛ در طی پنج سال، بیشتر هنرمندان پیرو آن رنگهای تند را کنار گذاشتند و به شیوه‌ای شخصی‌تر در استفاده از آن روی آوردند.

هنرمندی که بیش از دیگران به اصول فوو وفادار ماند و به اتکای حساسیت خارق‌العاده‌اش به رنگ، اصول مزبور را به صورت یکی از قوی‌ترین و پرنفوذترین شیوه‌های بیان در هنر نوین درآورد هانری ماتیس (۱۸۶۹ـ۱۹۵۴) بود. در سراسر عمر طولانی‌ـوی، استعدادش برای ترکیب کردن رنگها به طرق غیر منتظر و ابداع ترکیبات تازه، هیچگاه متزلزل نشد. او کار به شیوهٔ دوبعدی را تکمیل کرد ولی با استفاده از ظریفترین تأکیدهای رنگ، سطوح تابلوهایش با آنکه ظاهراً تخت به نظر می‌رسیدند، جلوه‌هایی از فضای سه‌بعدی را به تماشاگر انتقال می‌دهند. در یکی از نخستین نقاشیهای ماتیس با نام تجمل [۱۹۰۷ـ۱۹۰۸، تقریباً ۲۰۷×۱۳۷ سانتی‌متر، موزهٔ دولتی هنر، کپنهاگ]، زمینهٔ مرکب از دریا، تپه‌ها، و آسمان، به نظر می‌رسد که امتداد می‌یابد و از پیکره‌ها نیز فراتر می‌رود، هر چند این تابلو به

ساده‌ترین روش و با استفاده از سطوح روی‌هم افتادهٔ رنگهای نامتمایز اجرا شده است. با وجود محدودیتهای روش طرح‌گونهٔ ماتیس در نمایش پیکره‌های انسان، با تماشای همین پیکره‌ها می‌توان به تسلط نقاش بر تشریح انسانی پی برد. جالب توجه اینجاست که ماتیس با آنکه یك زمانی شاگرد گوستاو موروی سمبولیست و بورگروی آکادمیك بود، در اینجا نفوذ شدید سزان از تابلویش ساطع می‌شود. اینگونه تصرف آشکار در شکل و حذف جزییات، در نظر معاصران ماتیس، به طرز هراس‌انگیزی غیر طبیعی می‌نمود. امروزه می‌توانیم دریابیم که ماتیس فقط به کمك یك چنین ساده‌سازیهایی بود که می‌توانست تصورش را از دنیای زلال و جداافتادهٔ شکلهایی که خط، شکل، و رنگ در درونش تقریباً مستقل از موضوع به هستی خویش ادامه می‌دهند بیان کند. همچنان که پیشتر گفتیم، در این دنیا، موضوع، فقط عنصری فرعی است و به کمك احساسات هنرمند در روند بیان آن شکل می‌گیرد. ماتیس مسألهٔ اکسپرسیونیسم را با عباراتی موجز، چنین شرح داده است:

> آنچه در پی‌اش هستم، در درجه نخست، بیان (اکسپرسیون) است... من نمی‌توانم بین احساسی که از زندگی دارم و شیوهٔ بیان آن توسط خودم تمایزی قائل شوم... کل ساختارِ تابلوی من، بیان‌کننده است... هر چیز، نقشی ایفا می‌کند. ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون)، هنرِ آراستن عناصر موجود در اختیار هنرمند به طرزی تزیینی برای بیان احساسات خویش است... هر آنچه که در تابلو مفید نباشد، زیان‌آور است.[2]

ما با مطالعهٔ پردهٔ هماهنگی در رنگ سرخ (اتاق سرخ) (لوحهٔ رنگی ۸۵) متوجه می‌شویم که ماتیس برای هدف تزیینی ـ بیانی خویش از شیوهٔ رنگ‌آمیزی گوگن و سزان بهره می‌گرفته است. این نقاشی، کوششی است در نمایش تضاد رنگهای گرم و سرد و خطوط منحنی و مستقیم؛ و با آنکه به نظر می‌رسد سطوح این نقاشی به یك رومیزی تخت ختم می‌شوند، خطوط جهت‌نما و تغییر در قدرت رنگ حکایت از وجود پس و پیش دارند، هر چند با گونه‌ای ابهام سنجیدهٔ فضایی. خود ماتیس می‌گوید که روش کارش، روش پیوستهٔ انطباق رنگ بر رنگ، شکل بر شکل، و رنگ بر شکل تا حدی است که «حالت» دقیقاً مناسب احساس شود و نقاشی تکمیل گردد. اینگونه امکان بروز دادن به تابلو از دل احساس ژرف و حتی ناآگاهانه، و راهنما قرار دادن حساسیت و غریزهٔ هنری خویش، نه فقط در شیوهٔ عمل اکسپرسیونیسم بلکه در هنر نوین به طور کلی نیز رواج دارد.

بخش بزرگی از هنر نوین بر نظریه‌های شدیداً روشنفکرانه استوار است (غالباً در بیانیه‌ها اعلام می‌شوند)، و برای لذت خودش، ممکن است مستلزم درك و شناخت رابطهٔ هنرمند با جریانهای فکری معاصر باشد. همچنان که از **یادداشتهای یك نقاش** برمی‌آید، ماتیس حالتی عقلی به نقاشی داد، و هنر خودش بازتابی از عشق بیکران به طبیعت، رنگ، و موضوعات شاد گردید. او معتقد بود که نیازی به موضوعات و حالتهای سنگین روانی ندارد و هنر باید مانند نشستن بر روی یك صندلی راحتی پس از یك کار طاقت‌فرسا و شدید آسایش بخش باشد. به همین علت، هنر او را گاهی به عنوان هنری بسیار تزیینی و فاقد ژرفا، تحقیر کرده‌اند. ولی این کار به معنی نادیده پنداشتن کیفیات بسیار اختصاصی و کیفیات فرانسوی است، خصوصیاتی که یکی از نخستین منتقدان آثار ماتیس، آنها را «سادگی، صفا، و روشنی» دانسته است. لازم به تذکر است که این خصوصیات، که در کلاسی‌سیسم به روشنی دیده می‌شدند، در موضوعات و شکلهای مورد نظر ماتیس متجلی می‌شوند: او تقریباً به طور انحصاری به نقاشی از پیکره علاقه و توجه داشت.

ژرژ روئو (۱۸۷۱ـ۱۹۵۸) با روشی بسیار متفاوت از روش ماتیس، به بیان موضوعات مهم اجتماعی و مذهبی پرداخت. مشقهای او با موضوعاتی چون دلقکها و فواحش متلاشی‌شده و مجموعهٔ طولانی نقاشیهای مذهبی‌اش، از لحاظ طراحی ساده‌ای که دارند، فوو هستند و با خطوطی کناره‌نما مشابه خطوط کناره‌نمای شیشه‌های منقوشِ سده‌های میانه ساخته شده‌اند. روئو که در سالهای جوانیش شاگرد شیشه‌گری بود، همیشه شیشه‌های منقوش مزبور را می‌ستود. این‌گونه تقسیمات مشخّص و نرده مانند و مایه‌رنگهای سایه‌داری که او ترجیح می‌داد ــ سرخهای سوزان، سبزها، و آبیهای شبانگاهیِ شیشه‌های منقوش ــ در شبیه‌سازی نیرومند روئو به نام **پادشاه پیر** (لوحهٔ رنگی ۸۶) هماهنگی یافته‌اند. خطوط سیمای خشمگین و عقابی، پوست تیره، موی انبوه پشت سر و ریش، برخی از شاهان مستبد آشور باستان را به یاد می‌آورد که حالتی متفکرانه می‌گرفتند و همچون بتهایی بی‌ترحم و پرصلابت به نظر می‌رسیدند. سادگی زمخت و تندِ شکلها با لبه‌های تیز و ناموزون، جلوه‌ای از روحیهٔ انتقامگیرانهٔ پادشاه را همراه با نشانه‌هایی از عظمت و قدرت برخی تندیسهای سده‌های میانه در معرض دید قرار می‌دهد.

تأثیر فووها تقریباً بلافاصله پس از پیدایش ایشان در دنیای خارج از فرانسه احساس شد، و با نفوذ **انسور** و **مونك** در مدارس هنری آلمان در اوائل سدهٔ بیستم درآمیخت. در اینجا عنصر بیانِ بلاواسطهٔ شخصی، که از مختصات نقاشی فوو بود، گروههایی از نقاشان آلمانی را که متحد شده و چندین گروه تشکیل داده بودند به خود جلب کرد: **گروه پل** (به نشانهٔ وحدت طبیعت و عواطف) در درسدن و **گروه سوار آبی** (به تقلید از تابلویی به همین نام توسط **واسیلی کاندینسکی**) در مونیخ. این نقاشان، گرایشهای جاری در آثار درن و ماتیس را تقویت نیز کردند. در آلمان، توجه نقاشان کمتر از فرانسه به مسائل صِرفاً شکلی معطوف شده بود. اکسپرسیونیسم آلمانی، بازتابی از تأمل ذهنی دربارهٔ واقعیت عینی و دنیای تخیلات بود. نقاشان آلمانی به کمك ضربات شجاعانه و پرتوان قلم، خطوط تأکیدی، و رنگ‌آمیزی درخشان خویش پرده‌هایی پرشکوه و برخوردار از قدرت سرکش طبیعت و مخصوصاً بیانگر احساسات ژرف انسانی آفریدند. از نمونه‌های درخشانِ آثار این هنرمندان، پردهٔ **عروسِ باد** (لوحهٔ رنگی ۸۷) آفریدهٔ **اوسکار کوکوشکا** (متولد ۱۸۸۶) نقاش ونیزی است که از نخستین سالهای زندگیش تحت تأثیر کلیمت بود. ریشه‌های این موضوع به دوران رنسانس پیشرفته و (حتی پیش از آن) به داستان سوزناك **پائولو و فرانچسکا** در کتاب **دوزخ** اثر دانته بازمی‌گردد. در منظره‌ای کابوس‌وار، دو عاشق دلسوخته در کام بادهای توفان‌آسا گرفتار می‌شوند، نه بادها قرار و آرامی دارند نه عاشق و معشوق. عذاب عشق، و قدرت عذاب‌آور آن (نه شادی و شعفی که به بار می‌آورد) به صورت خشونتِ خطوط پاره‌پارهٔ کناره‌نما، رنگ سرد و بی‌مایهٔ یك‌درمیان و ضربات آشفتهٔ قلم بیان شده است. این نقاشی، بیان شورانگیز دو روح است که یکدیگر را نه در شادی بلکه در اندوه کامل به آغوش می‌کشند. کوکوشکا در اینجا مورد روشنی از چگونگی انتقال از سمبولیسم به اکسپرسیونیسم را در معرض دید ما قرار می‌دهد.

اکسپرسیونیسم آلمانی، مخصوصاً از لحاظ رنگ‌آمیزی قوی، الگوی خطی، تأکید بر موضوعاتی با خصلت فوق‌العاده عاطفی، و هماهنگیهای برتر، در راستای اعقاب نقاشی و گراوورسازی پیشین آلمان قرار دارد. این عناصر، چشمگیرتر از هر جایی در آثار **امیل**

2. In Robert Goldwater and Marco Treves, eds., *Artists on Art* (New York: Pantheon, 1945), pp. 409-10.

۷۳۹ ماکس بکمان، **عزیمت**، قاب سه لوحی، ۱۹۳۲ـ ۱۹۳۵. رنگ‌روغن روی بوم، قاب میانی ۲۱۲×۱۱۳. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک (اهدایی شخص ناشناس).

نولده (۱۸۶۷ـ۱۹۵۶) ظاهر می‌شوند، که نمونهٔ بسیار عالیش پردهٔ **قدیسه ماری از مصر در میان گناهکاران** (لوحهٔ رنگی ۸۸) است. نولده با آنکه درسهای بسیار از صورتکهای انسور و رنگهای ماتیس گرفته بود، نقاشی‌اش نیروی اصیلی از آنِ خود دارد که از لحاظ خشونت بیانیش نقاشیهای **گرونوالد** و **بوس** را به یاد می‌آورد. ماری، پیش از گرویدن به مسیحیت، فاسقانی را که زشتیِ ددمنشانه‌شان در اثر شهوترانیهایشان دو چندان می‌نماید، سرگرم کرده است. منظور از تصرفات هنرمند در شکل و رنگ (مخصوصاً تقارن نامطلوب قرمز و سبز) نیز آن است که منظرهٔ مهیبی از شهوت تباه‌کننده و دون انسانی بکشد و پیامدهای شرارت را در چهره‌ها و حالات تهوع‌آور ایشان نشان دهد.

ماکس بکمان (۱۸۸۴ـ۱۹۵۰)، اکسپرسیونیست مستقل و پرتوان، برخی از ماندگارترین آثار مکتبهای نقاشی آلمانی را آفرید و به یادگار نهاد. هنر او زاییدهٔ تاریکترین لحظات سدهٔ بیستم یعنی زمانی است که استبداد نازی تمدن اروپایی را تهدید می‌کرد. با آنکه پیام این هنر تلخ و ناگوار است، به یك زمان و مکان اشاره ندارد بلکه به شقاوت و رنج انسان به طور کلی مربوط می‌شود. او احتمالاً در معروفترین نقاشی خود که یك قاب سه‌لوحی به نام **عزیمت** (تصویر ۷۳۹) است پیکره‌هایی را سازمان می‌دهد که با سادگی و دستکاریهایی کاریکاتورگونه نقاشی شده‌اند و برجستگی تندیس‌وارشان با خطوط سیاه کناره‌نما دوچندان شده است. در لوح چپ، صحنهٔ شکنجه به نشانهٔ اردوگاههای مرگ دیده می‌شود: مردی دست‌بسته در درون بشکهٔ آب ایستاده است، دستهای مرد دیگری بریده شده‌اند، زنی طناب‌پیچ شده سرش را در پیشزمینه به زیر انداخته و جلاد تبرش را در هوا می‌گرداند تا فرود آورد. این صحنهٔ هولناك در لوح سمت راست که تا حدودی مانند یك کارناوال آراسته شده است ادامه می‌یابد. لوح میانی، که تضادی چشمگیر با دو لوح دیگر دارد، عزیمت یك خانوادهٔ سلطنتی را در روز روشن، با پیکره‌هایی آسوده و متین نشان می‌دهد که از هراسهای شب می‌گریزند و این احتمالاً کنایه‌ای از گریز خود بکمان از آلمان نازی به دنبال نفی شدن آثارش در کنار آثار بیشتر اکسپرسیونیستها با اتهام «فاسد» از سوی هیتلر است. رنگ سخت و درخشان که به طرز زیبایی هماهنگ شده است، بار سنگینی از معنا را بر دوش خود می‌کشد.

منظره‌های درونی بکمان از فاجعهٔ انسانی، وجه مشترکش با بسیاری از هنرمندان نسل وی بود که مستقیماً شاهد این کشتارها در رزمگاههای فرانسه و جامعهٔ متلاشی و فاسد آلمان در سالهای پس از جنگ بودند. اینان که در اثر تجربیات شخصی خود بسی حساس شده بودند آثاری می‌آفریدند که غالباً رنگ پیشگویانه داشتند، مانند پردهٔ **مکافات** (تصویر ۷۴۰) اثر **ژرژ گروس** (۱۸۹۳ـ۱۹۵۹). این پرده، هم برای یادآوری ویران شدن سدوم و گمارا است هم برای اخطار قدرت بمبها و تخریب جهان به وسیلهٔ آنها. قلمی آزاد، شعله‌های ناشی از انفجارات، انبوه توفان‌آسای دودها و ساختمانهای فروریزنده را به صورت تصویری سوزان از جهنم انسان ساخته نشان می‌دهد که در آن اثری از هیچ پیکرهٔ آدمی به چشم نمی‌خورد. شگفت‌آور این است که تابلوی گروس از عدم عینیت مطلق پردهٔ **بدیهه‌سازی** (لوحهٔ رنگی ۸۹) اثر واسیلی کاندینسکی یك گام فاصله دارد؛ در پردهٔ کاندینسکی، تصویرهای همبسته، در میان انبوه آشفتهٔ شکل و رنگ گُم می‌شوند.

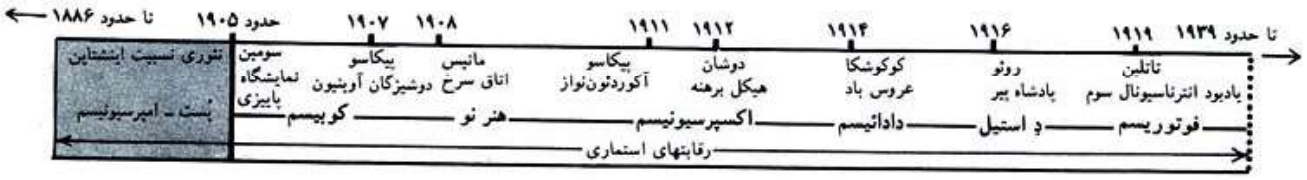
میدان عاطفی اکسپرسیونیسم آلمان بسیار گسترده است: از وحشت و خشم هنرمندانی چون نولده، بکمان، و گروس گرفته تا دلسوزی طعنه‌آمیز به حال فقرا در باسمه‌های متحرك کاته کولویتس (۱۸۶۷ـ۱۹۴۵) را دربر می‌گیرد. هنر گرافیك [چاپی] گوگن و مونك به احیای هنر گراوورسازی آلمان دامن زد، مخصوصاً گراوور چوبی و گراوورهای قالبی که در آلمان روزگار اصلاح دینی کنده‌کاری شده بودند مدلهای الهامبخشی از کار درآمدند. خطوط زبر و سیاه و تکه‌تکهٔ گراوور قالب چوبی برای شکلهای صِرف و تأکید بی‌تکلف بر پیام، که مورد ستایش اکسپرسیونیستهای آلمانی بود، بسیار مناسب بودند. کاته کولویتس، یکی از زنان برجسته در عرصهٔ نقاشی سدهٔ بیستم، با گراوور چوبی به خاطرهٔ کارل لیبکنشت (تصویر ۷۴۱)، یك گراوور کلاسیك اکسپرسیونیستی به جهان هنر عرضه می‌دارد. این ترکیب‌بندی، هم نمایش استادانهٔ اندوه خاموش در پای تابوت یك رهبر از دست رفته است هم یك اعتراض شدید سیاسی. پیش از این دیدیم که دومیه با چه تأثیر نیرومندی از گراوور چاپی برای هدفهای سیاسی استفاده کرد. آنچه مایهٔ تأسف می‌شود این است که روشهای نوین شبیه‌سازی، نقش همگانی هنرهای چاپی را در بیشتر عرصه‌ها از آن خود کرده‌اند.

تأکید فووها و اکسپرسیونیستهای آلمانی بر رنگ، این نکته را به شکلی کاملاً منطقی اثبات کرد که رنگ به خودی خود و بدون هیچگونه مصالح تجسمی، می‌تواند «محتوای» یك تابلو را تشکیل دهد.

واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶ـ۱۹۴۴) نقاش روسی، در گروه سوار آبی، پژوهش در عرصهٔ خواص عاطفی و روان‌شناختی رنگ، خط، و شکل را تا جایی ادامه داد که موضوع و حتی عناصر شبیه‌سازی یا تصویر، تماماً از سطح پردهٔ نقاشی حذف شدند. امروزه که هنر انتزاعی تا بدین پایه جزیی از زندگی روزمرهٔ ما شده است، از یاد می‌بریم که برداشتن نخستین گام در این راه مستلزم چه شجاعتی بود و تن دردادن به پیمودن مسیری سراپا نو در هنر نقاشی به چه تخیل خلاقه‌ای نیاز داشت. تا سال ۱۹۱۴ کاندینسکی روشهایش را تکمیل کرده بود و در دو گروه نقاشی، دو نوع اصلی نقاشی را تثبیت کرده بود. او یك گروه را کمپوزیسیونها [ترکیب‌بندیها] نامید، و این لقب تلویحاً بدان معنی بود که اینگونه آرایش شکلهای هندسی، برنامه‌ای آگاهانه و نظمی عقلی داشتند؛ از طرف دیگر، در گروه بدیهه‌سازیها (نمونه‌ای از آن در لوحهٔ رنگی ۸۹ نشان داده شد)، بی‌آنکه موضوع پیشپنداشته‌ای داشته باشد به بوم نقاشی نزدیك شد ولی به رنگها امکان داد که خود را همچنان که هستند جلوه دهند، و در این کار، تحت تأثیر احساسات نیمه‌آگاهانهٔ خویش بود. در این آثار، رنگهای درخشان، با کمترین نظارت ممکن از جانب هنرمند، بر سطح بوم جاری می‌شوند. کاندینسکی با اینگونه بهره‌برداری از احساسات نیمه‌آگاهانه، درهای عرصه‌ای را گشود که بزودی هنرمندان دیگر، مخصوصاً سوررئالیستها به کنکاش در آن پرداختند. کاندینسکی، روشها و مفاهیم ضمنی و فلسفی هنرش را در رسالهٔ متنفذش به نام دربارهٔ معنویت در هنر توصیف کرد؛ او در این رساله استقلال رنگ و ارزش معنویِ ذاتی آن را اعلام می‌کند. به نظر کاندینسکی، رنگها همبستگیهای روانی ریشه‌داری در مرحلهٔ بیان ماقبل منطقی و سراپا آزادانه دارند، و از آن میان، وجود هنرمند نیز بر شخص خودش آشکار می‌شود. دنیای «منطقی» که در معرض دید عادی قرار می‌گیرد به طرز مأیوس‌کننده‌ای فریبنده است و ما باید «دیدنِ» منطقی شده را کنار بگذاریم و چنان برنامه‌ریزی کنیم که واقعیت ژرفترِ خودمان، که در دنیای غریزیِ ضمیر نیمه‌آگاه به سر می‌برد، بتواند سر بلند کند و به چشم دیده شود. این نظر، با نتیجه‌گیریهای فروید در خصوص ضمیر

۷۴۰ ژرژ گروس، مکافات، ۱۹۳۴. آبرنگ، تقریباً ۷۰×۵۲ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك (اهدایی آقا و خانم اریك‌کن).

۷۴۱ کاته کولویتس، به خاطرهٔ کارل لیبکنشت، ۱۹۱۹. گراوور چوبی.



نیمه‌آگاه و ادعای رمبو دایر بر اینکه هنرمند حقیقی یك انسان رؤیایی است، هماهنگی دارد.

کوبیسم و مشتقاتش

همچنان که اکسپرسیونیسم را با تأکیدش بر تجربهٔ ذهنی، می‌توان کاوید و به تمام شاخه‌هایش از جمله نمونه‌هایی از آثار وان‌گوگ و گوگن رسید، می‌توان نشان داد که دو جریان مهم دیگر در هنر نوین یعنی کوبیسم و اکسپرسیونیسم نیز پیوندهایی حیاتی با پول سزانِ پُست ـ امپرسیونیست دارند. با آنکه ماتیس و دیگر اعضای گروه فوو با کارهای سزان آشنا بوده‌اند، فقط به دلیل رنگ و تصرفات خطیِ بیان‌کننده‌اش آنها را می‌ستودند. مرگ سزان در ۱۹۰۶، تشکیل نمایشگاه آثارش (یك سال پس از تشکیل سالن پاییزی) و مخصوصاً انتشار نامهٔ مشهور سزان که در آن دربارهٔ بازنمایی طبیعت به کمك استوانه، کره، و مخروط سخن گفته بود ــ در همان سال توسط امیل برنار، نخستین‌بار به نقاشان جوان فرصت داد تا به نیت اصلی سزان پی ببرند: گنجاندن شکلهای واقعی در چارچوب فضایی که خواص واقعی سطح دوبعدی تابلو و جلوه‌های توهمیِ سه‌بعد، آگاهانه و به طرز ظریفی در آن سازگار می‌شوند. این سازگار کردن احساسهای جدیدِ رنگ و شکل با ابزار فیزیکی، وظیفه‌ای پیش‌پا افتاده شد.

این جنبهٔ پراتیك و تئوری سزان، موضوع مورد توجه اصلیِ گروهی از نقاشان جوان فرانسوی شد که بزودی با نام کوبیستها به شهرت رسیدند. اینان از شخصیت و دستاوردهای چشمگیر پابلو پیکاسو (۱۸۸۱ـ۱۹۷۳) نقاش اسپانیائی که دوران بزرگسالیش را در فرانسه گذراند و آثارش پیوندی جدایی‌ناپذیر با تاریخ هنر نوین فرانسه دارد، تشویق و الهام می‌گرفتند. پیکاسو از همان نخستین طرحهای تمرینی‌اش در آکادمی هنر بارسلون، استعداد پیشرس خود را نشان داده بود، در سنینی که دیگران فقط توانسته‌اند مبادی هنر خویش را فرا بگیرند، پیکاسو بر تمام جنبه‌های اسلوبهای رئالیستی اواخر سدهٔ نوزدهم احاطه پیدا کرد. برای هنرمندی اینچنین مستعد، نه فقط از لحاظ مهارت در کاربرد دستها بلکه از لحاظ قدرت تجسم تصویری نیز سؤالی در خصوص روشهای آرام و بی‌دغدغهٔ نقاشی نمی‌توانست مطرح باشد، و شگفتی‌آور نیست که می‌بینیم پیکاسو در چند عرصهٔ تصویرسازی به تحقیق پرداخت؛ با اینحال، تودهٔ مردم آمادگی جذب تنوع حیرت‌آور «سبکها» و «دوره‌های» او را نداشت. پیکاسو از لحاظ آزمایشگری پیوسته، انتقال ناگهانی از یك نوع نقاشی به نوع دیگری از نقاشی، و نوآوریهای تکان‌دهنده‌اش در نقاشی و حتی در پیکرتراشی، به عصر نوین تعلق دارد. می‌گویند او از تلاشهایی که منتقدان و مورخان برای «تبیین» شخصیت و ردیابی مراحل بحرانی رشد وی به عمل می‌آوردند متحیر و سرگرم می‌شده است. ولی واقعیت این است که کارهای او در طی دوره‌ای طولانی، بازتابی از بیشتر گرایشهای مهم معاصر از آغاز آن دوره تا جنگ دوم جهانی بوده‌اند.

وقتی پیکاسو موقتاً در سال ۱۹۰۴ در پاریس اقامت گزید، شیوهٔ کارش مرحلهٔ رئالیسم موقر نقاشی اسپانیائی را پشت سر گذاشته، به مرحلهٔ روشنتر شدن رنگ به شیوهٔ امپرسیونیستها (او اندك‌زمانی تحت تأثیر نخستین کارهای تولوز ـ لوترك بود)، و به دورهٔ معروف به دورهٔ آبی (۱۹۰۱ـ۱۹۰۵) گام نهاده بود؛ در این دوره، پیکاسو پیکره‌هایی فرسوده، رقت‌آور و بیگانه شده با روحیهٔ بدبینانهٔ پایان سدهٔ نوزدهم نقاشی می‌کرد ــ روحیهٔ «اندوهناك»، که با رنگ‌مایهٔ غالب آبی، به درستی انتقال می‌یافت. در حدود سالهای ۱۹۰۵ـ۱۹۰۶ پیکاسو تقریباً در یك آن به اهمیت هنر سزان، هنر بدوی افریقا و اقیانوسیه، و مخصوصاً به هنر پیکرتراشی ایبرپای باستان پی برد. او در این هنر به ریشه‌یابی طرز سازماندهی عناصر شکل که با تمام سنّت غربی متفاوت بود پرداخت؛ این تفاوت، سرچشمهٔ استقلال هنرهای مزبور از رئالیسم تصویری بود و ارزش تازه و زنده‌ای به آنها می‌داد. پیکاسو در تك‌چهرهٔ گرترود استاین (تصویر ۷۴۲) به شیوهٔ سزان نزدیك می‌شود، شکلها را دقیقاً به سطوح ساده تجزیه می‌کند، خطوط کناره‌نما را قوی و دقیق می‌گرداند و مخصوصاً در چهرهٔ گرترود استاین، زوایای دید متفاوتی برمی‌گزیند و گنگی پرسپکتیو را جبران می‌کند. دو نیمهٔ این چهرهٔ صورتك مانند با هم جور درنمی‌آیند، و نیمهٔ سمت چپ تقریباً یك نیمرخ کامل (تدبیر مطلوب پیکاسو) است. این‌گونه تجزیهٔ احجام پیوستهٔ یکنواخت به سطوح جداگانه اما درهمبافته، شدیداً از رئالیسم فاصله می‌گیرد و به سوی مفهومی از طراحیِ مستقل از طبیعت کشانده می‌شود. یکی از نقاشیهایی که نشان می‌دهد پیکاسو در جهت تبدیل واقعیت بصری به شکلِ انتزاعی گام نهاده، پردهٔ دوشیزگان آوینیون (تصویر ۷۴۳) است، و منظور از آوینیون در اینجا فاحشه‌خانهٔ بارسلون است. اگر این پرده را با پردهٔ تجمل اثر ماتیس مقایسه کنیم متوجه خواهیم شد که ماتیس همچنان از سنّت پیروی می‌کند و پیکره‌هایش را حجمی پیوسته در حرکت می‌پندارد. ولی در پردهٔ دوشیزگان آوینیون، شکستن احجام، به خوبی پیش رفته است و سطوح مضرسی که بدین ترتیب پدید می‌آیند از خطوط کناره‌نمای بدنهای دوشیزگان نیز فراتر می‌روند. تصاویر مزبور در سطوح خود متلاشی می‌شوند. این روند در منظره و پیکره‌های پیشگفتهٔ سزان آغاز شده بود، و پیکاسو در اینجا آن را به آستانهٔ نوع اساساً تازه‌ای از نقاشی کشانده است. او نه فقط با مفهوم سنتیِ فضای منظم، شناخته و پرداخته، و متحدالشکل تصویر که بازتابی از جهان است به پیکار برمی‌خیزد بلکه تصور پیکرهٔ انسان را به عنوان واحدی پویا کنار می‌گذارد، مخصوصاً در دو پیکرهٔ سمت راست، پیکره را می‌پیچاند و می‌شکند و اندامها را جابه‌جا می‌کند. سه تا از سرهای این پیکره‌ها را از صورتکهای افریقایی تقلید کرده است. به بیان دقیق‌تر، در جابه‌جاییهای ناگهانی اندامهای پیکره‌های افریقایی و ایبریایی و هنر سزان بود که پیکاسو نشانه‌ای از چگونگی تقطیع شکلهای طبیعی به سطوح و حجمهای اساسی خود پیدا کرد و این کار، تا چند سال بعد، او را به خود مشغول کرد.

تا سال ۱۹۱۰، پیکاسو همراه با دوست و همکار آزمایشگرش ژرژ براك، پایه‌های این نوع جدید نقاشی را پی افکنده بود، و چیزی نگذشت که یکی از منتقدان شیفتهٔ شکلهای تقریباً هندسی بسیاری از آثار ایشان، عنوان «کوبیسم» به آن داد. این نام را نقاشان و منتقدان

۷۴۲ پابلو پیکاسو، **چهرهٔ گرترود استاین**، ۱۹۰۶. رنگ روغن روی بوم، ۸۰×۱۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک (اهدایی گرترود استاین، ۱۹۴۶).

ایشان بزودی پذیرفتند ولی بخش بزرگی از جدیت و نمایگی دستاوردهای کوبیستها بدین ترتیب از نظر می‌افتد. اگر خواسته باشیم به زبان ساده سخن بگوییم، این نقاشی جدید کشف نوع جدیدی از فضای تصویری بود، که جایگزین فضای تصویری تکامل یافته در سالهای پس از جوتو می‌شود. این فضا، همانند فضای سزان، بر اصل شکلهای بنیادی و ساده شده و زاویهٔ دید جابه‌جاشونده استوار است، ولی خصوصیت اخیر تا جایی گسترش می‌یابد که در آن کوبیستها شیء را چنان نشان می‌دهند که گویی از چندین زاویهٔ دید مختلف دیده می‌شود.

از زمان **مازاتچو** به بعد، فرض بر این بود که نقاشی باید با یك پرسپکتیو تك‌نقطه یا دو نقطه، «منظرهٔ» ثابت و کاملی پدید آورد، که در آن تمام اشیای موجود در یك سطح همزمان با هر چیز دیگر دیده شوند. ولی این توقع نه با واقعیت بصری (دیدنِ اشیای شبیه‌سازی شده) جور درمی‌آید نه حتی با طرز دیدنِ این اشیاء توسط ما، چون منظره‌ای که ما در تابلو می‌بینیم نتیجهٔ بارها حرکت چشم در جریان جذب آن است. در اصل، این، شالودهٔ نوآوری سزان در عرصهٔ زاویهٔ دید جابه‌جا شونده است. ولی کوبیستها برای استفاده از زاویه‌های دید چندگانه، از این استدلال صرفاً بصری نیز فراتر رفتند. آنها آرزو داشتند که واقعیت عینی و جامعِ شکلها در فضا را نمایش دهند، و چون اشیاء فقط آن‌سان ظاهر نمی‌شوند که در یك زمان از یك زاویهٔ دید به نظر می‌آیند، استفاده از زاویه‌های چندگانهٔ دید و نمایش همزمانِ سطوحِ ناپیوسته ضرورت پیدا کرد. این، البته پیوستگی پیشینِ ترکیب‌بندی را که زاویهٔ دید واحد دورهٔ رنسانس تحمیل کرده بود، از پایه به لرزه درمی‌آورد. نقاش کوبیست معتقد بود که «برای کشف یك تناسب حقیقی، فدا کردن یك‌هزار شکل ظاهر سطحی ضرورت دارد.»[۳]

از زمانی که مفهوم واقعیت بدین ترتیب از مفهوم شکل ظاهر تفکیك شد، تشابه شکل واقعی به منظرهٔ عادی دیگر اهمیتی نداشت. از زمان رنسانس به بعد، این فرض که آنچه ما در طبیعت می‌بینیم باید با شکلهایی که هنرمند نقاشی می‌کند تطابق پیدا کند کنار گذاشته شد، و دورانی که با کارهای جوتو و مازاتچو آغاز شده بود در سدهٔ بیستم به پایان رسید.

گسستن کوبیستها از دنیای مشاهدهٔ عادی، فقط یك مُد هنری، آزمایش الله‌بختکی یا عریان‌نمایی خیالپرستانه نبود؛ هر چند خیلیها با اتهاماتی سنگین‌تر از این به ایشان حمله کرده‌اند. مجلهٔ **تایمز** نیویورك در ۱۹۱۳ همزمان با تشکیل نمایشگاه قورخانه ادعا کرد: «کوبیستها، جنون را وادار به جبران خسارت کرده‌اند.» لیکن، همچنان که در سراسر این کتاب دیده‌ایم، تشابهات موجود در افکار و تخیلات، گونه‌ای همبستگی بین دوره‌های تاریخی پدید می‌آورند؛ هنر نوین اگر در چارچوب نظریهٔ جدید **اینشتین** دربارهٔ جهان فیزیکی دیده شود، از شدت شگفتی‌اش کاسته می‌شود. گفته‌اند که فضای تصویری کوبیستها افزایش بُعد زمان بر بُعد مکان را القا می‌کند، زیرا اینان اشیاء را نه آنچنان که در هر لحظهٔ معین دیده می‌شود بلکه در توالی مکانی‌شان می‌بینند؛ یعنی درك منظره‌های متعدد یك شیء به گونه‌ای که نقاشی شده است، مستلزم جابه‌جا شدن بیننده (یا حرکت چشمان او) در موضعهای متوالیِ مکانی است. در توصیف اینشتین از جهان فیزیکی، زمان و مکان به گونه‌ای مشابه این درهم ادغام می‌شوند. زمان، چنان در سه بُعد مکان «جذب» می‌شود که اندازه‌گیریهای مکان و اندازه‌گیریهای زمان، مخصوصاً در مواردی که فواصل نجومی درمیان باشند، تابع هر دو می‌شوند و هیچگاه مستقل از یکدیگر عملی نمی‌شوند. این با تصور **براك ـ نیوتن** از مکان و زمان، اساساً فرق دارد، چون در نظریهٔ ایشان زمان و مکان مطلق و مستقلند و بی‌آنکه فاصلهٔ بین دو رویداد اهمیتی داشته باشد، می‌توانند همزمان باشند؛ توسعاً می‌توان گفت که رویدادهای همزمان، مستلزم وجود فضای پیوسته‌ای هستند که نسبت به آنها نامتغیر باشد. ولی در مکان ـ فضای نظریهٔ نسبیت اینشتین، می‌توان اثبات کرد که دو رویداد فیزیکی در یك فاصلهٔ نجومی، عملاً همزمان هستند زیرا زمان در جریان اندازه‌گیری آنها سپری می‌شود.

فضای پرسپکتیو در نقاشی غربی از زمان مازاتچو به بعد، شکل فضای پیوسته و ناگسسته‌ای را به خود می‌گیرد که از یك نقطهٔ دید واحد تثبیت شده است. دربارهٔ این فضای خشك هندسی می‌توان گفت که تمام اشیای شبیه‌سازی شده در آن **همزمان** هستند؛ هر صحنهٔ واحد، یك **حادثهٔ** واحد به شمار می‌رود. کوبیسم، با همزمانی نوع جدیدش یعنی همزمانی زاویه‌های متفاوت دید، پیوستگی تصویر و شکل ظاهر را از بین برد و شکل «انتزاعی» را به جایش گذاشت. این روند، به روشنی از پردهٔ **دوشیزگان آوینیون** آغاز شده است.

بدین ترتیب، تأیید و گنجاندن زمان در روند تصویرگری، استخوان‌بندی شکل ظاهر را به گونه‌ای که در مسیر چندین سده پی‌ریزی و ساخته شده بود، نابود کرد. این کار، امکانات نامحدودِ شکل را جایگزین شکلهای ظاهر ساخت. هنرمند که دیگر به یك زاویهٔ

3. Albert Gleizes and Jean Metzinger, "Cubism," in R.L. Herbert, *Modern Artists on Art* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964), p. 3.

۷۴۳ پابلو پیکاسو، **دوشیزگان آوینیون**، ۱۹۰۷. رنگ روغن روی بوم، ۲۳۰×۲۴۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

دید ثابت محدود نیست، می‌تواند هر شیء معینی را در جهان نه همچون یك صورت ظاهر یا شکل بلکه همچون جهانی از خطوط، سطوح، و رنگهای ممکن ببیند. دنیای شکلهای ظاهر، به دنیای الگوهای مستعد کنکاش و انطباق بی‌پایان، قابل تجزیه می‌شود. به لرزه درآمدن استخوان‌بندی شکل ظاهرِ خشك متعلق به دورهٔ رنسانس، وسیله‌ای پنداشته می‌شود که هنر به مددش توانسته است به اجرای وظایف بنیادیش بازگردد.

تحلیل این وظایف، روندی است که مرحلهٔ مقدماتی کوبیسم ــ مرحلهٔ «تحلیلی» ــ نامش را از آن می‌گیرد؛ نمونهٔ درخشانِ سبك این مرحله، پردهٔ **آکوردئون‌نواز** (تصویر **۷۴۴**) اثر پابلو پیکاسو است، که ساختمانی است مرکب از سطوح متقاطع بزرگ که شکلهای مرد نوازنده و سازش را به بیننده القا می‌کنند. انبوهی از شکلهای کوچکتر ــ که هر یك احتمالاً شکل ساده شده‌ای از یك جنبهٔ موضوع اصلی است ــ بر فراز سطوح بزرگتر شناورند و در آنها نفوذ می‌کنند. تأثیر کلی این پرده آن است که نوع جدیدی از واقعیت تصویری را در برابر ما ترسیم می‌کند. در اینجا دیگر مجبور نیستیم مردی را در نظر آوریم که آکوردئون می‌نوازد، می‌توانیم چشمانمان را بگذاریم به ماجرایی از نوع دیگر بپردازند و در همان حال جنبه‌های چندگانهٔ شیئی را بکاوند که از هم متلاشی شده و دوباره به هم پیوسته است تا تنوعی بس بزرگ به منظره‌هایی از زوایای دید مختلف بدهد.

آزمایشگریهای پیکاسو به تغییری بنیادی‌تر در آن چیزی انجامید که می‌توان عنوان «واقعیت» تصویری بر آن نهاد. او از سال ۱۹۰۸ به بعد، با پیروی از اسلوبی که **کولاژ** [= نقش چسباندنی] نامیده می‌شد، اشیای پراکنده‌ای را بر روی بوم چسبانده بود. پیکاسو در پردهٔ **طبیعت بیجان با حصیر صندلی** (تصویر **۷۴۵**) المثنای برزنتی یك صندلی حصیری را با عناصری که از متلاشی کردن شکل تصویری مانند آنچه در **آکوردئون‌نواز** می‌بینیم، ادغام می‌کند. نتیجهٔ این کار، مواجهه یا مقارنهٔ یك سطح پیش‌پا افتاده، مصنوعی، و مأنوس با شکلهای انتزاعی نقاشی شده است. این ترکیب‌بندی نه فقط تضادهای خشونت‌آمیز در متن را به دنبال می‌آورد بلکه مستلزم آن است که سطح نقاشی نیز چیزی برای لمس کردن و دیدن باشد، سطحی صاف باشد که موادی غیر از رنگ را هم بتوان رویش گذاشت. اینگونه بافت‌آفرینی در سطح تابلو، تازگی دارد و ثابت می‌کند که تابلوی نقاشی آنچنان که پنداشته می‌شد یك «تصویر» نیست بلکه سطحی صاف است که می‌توان با انواع اشیای نامربوط به هم تزیین‌اش کرد. در اینجا هنر تصویری یك گام به پیش برمی‌دارد و به صورت پیکرتراشی نقش برجسته درمی‌آید و تأثیر کلی‌اش در اثر وجود قاب طنابی، دوچندان می‌شود. کولاژ در مکتب بعدی **کانستراکتیویسم** [= سازندگی‌گرایی] روسی و **مکتب دادا**، و جنبشهای گوناگون امروزی که حاوی گونه‌ای ابهام سنجیده در رابطهٔ بین پیکرتراشی و نقاشی هستند، اهمیت فراوان داشت. آزمایشگریهای پیکاسو و براك با این وسیلهٔ جدید بیان، نقطهٔ پایان نخستین مرحله یا مرحلهٔ «تحلیلی» کوبیسم بود.

مقدمات کوبیسم تحلیلی چنان منطقی و کاربست تئوریهای هنرمندان توسط خودشان چنان معقول و منطقی بود که سبکهای نقاشان گوناگون در این مکتب، تدریجاً از یکدیگر غیر قابل تمیز شدند. تشابه محصولات کوبیسم تحلیلی، وقتی هنرمندان با علاقهٔ افراطی‌شان به مسائل شکلِ صِرف سر در راه نادیده گرفتن رنگ نهادند از این نیز بیشتر شد، به طوری که نقاشیهای ایشان تقریباً حالتی تکفام به خود گرفت. وقتی هنرمندان به این نقیصه پی بردند و دانستند که عملاً جامهٔ معرف فلان سبك را به تن کرده‌اند، کوبیسم

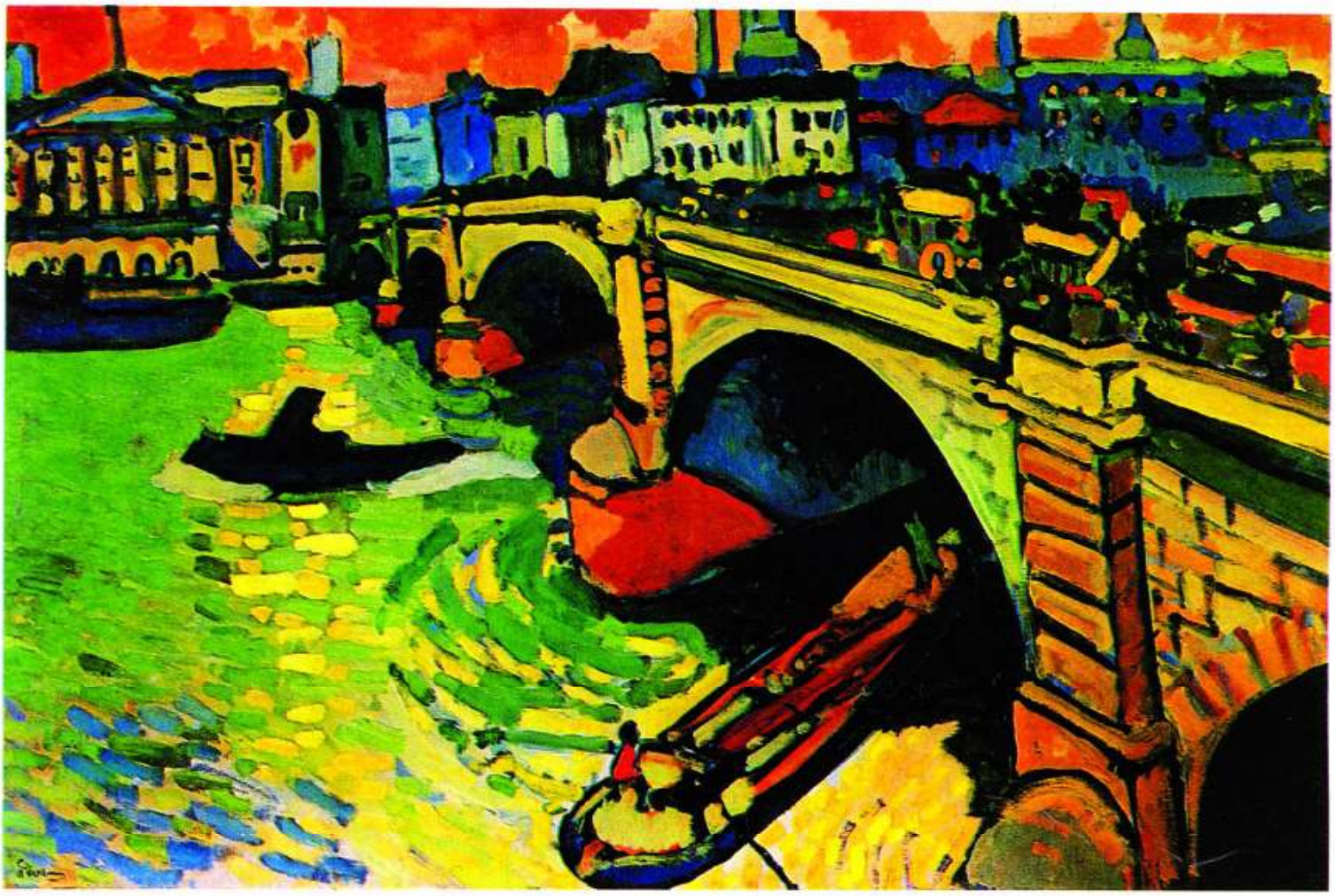
۷۴۴ پابلو پیکاسو، آکوردئون‌نواز، ۱۹۱۱. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۲۸×۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ سولومون ر. گوگنهایم، نیویورک.

«تحلیلی» در برابر کوبیسم «ترکیبی» که از رنگ تندتر استفاده می‌کرد و آزادی بیان بیشتری فراهم می‌آورد، از پا درآمد. این بار نیز پیکاسو با پی‌ریزی سبکی که در آن تعداد محدودتری از دیدها یا نماهای یك شیء به دلیل اهمیت تزیینی انتخاب می‌شدند نه به دلیل اهمیت صرفاً فضایی، پیشگام شد. درهم آمیختن شکلها، خودانگیخته‌تر، رنگشان تندتر، و بافتهایشان متنوع‌تر شد. یکی از نخستین و عالیترین نمونه‌های این جنبهٔ کار پیکاسو پردهٔ سه موسیقی‌نواز (لوحهٔ رنگی ۹۰) است. در اینجا فضا تخت‌تر و ندرتاً ژرفتر از مجموعهٔ سطوحی می‌شود که مانند ورقهای بازی روی یکدیگر چیده شده‌اند، گویی اجزای متفاوت یعنی پیامد دیدهای چندگانه، در مقابل یك نقطهٔ دید واحد از نو برهم افزوده شده‌اند. تمایل شدیدی به تبدیل هر جزء به یك شکل ساده وجود دارد ولی با اینهمه، پیکره‌های دلقك، لوده، و راهب، سازها و موسیقی‌شان، و میزی را که اینان پشتش نشسته‌اند، به راحتی می‌توان تشخیص داد. شکلهای بریده‌بریده، که با رنگ تخت و درخشان بر زمینه‌ای از مایه‌رنگهای تیره پر شده‌اند، با ریتمی کوتاه و دیسونانسی زنده مشابه ریتم و دیسونانس موسیقی نوین، حرکت می‌کنند.

گرچه ابداع کوبیسم را باید یکی از بزرگترین دستاوردهای پیکاسو دانست، او هیچگاه راضی نبود تا مدتی طولانی از یك سبك یا شیوهٔ ثابت پیروی کند. او ضمن آنکه نقاشیهای ترکیبیِ کوبیستی می‌آفرید طرحهای انگر ـ وار می‌ساخت و پیکره‌هایی موضوعی به شیوهٔ رئالیستی و غالباً تحت تأثیر پیکرتراشی روزگار باستان به روی بوم نقاشی می‌آورد. او در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ با استفاده از خطوط موجدار سنگین و رنگ تند، کجنماییهایی آفرید که ظاهراً با اکسپرسیونیسم معاصر خودش ارتباط داشتند. نقطهٔ اوج این سبك شخصی، پردهٔ دیواری عظیمی به نام گرنیکا (تصویر ۷۴۶) بود که در سال ۱۹۳۷ برای غرفهٔ اسپانیا در نمایشگاه بین‌المللی پاریس و به نشانهٔ اعتراض به بمباران شهر بی‌دفاع گرنیکا در طی جنگ داخلی اسپانیا نقاشی کرد. پیکاسو در این نمایش تمثیلی اوضاع میهنش که نیروهای ددمنش به یك پیروزی لحظه‌ای در آن دست یافته بودند، تمام امکانات تجربهٔ کوبیستی‌اش را به کار گرفت. رنگهای تند ــ سیاهها، سفیدها، خاکستریها ــ تأکیدی بر طرح بغرنج سطوح متداخل هستند؛ تصرفها یا کجنماییهای غیر منتظر و خشونت‌آمیز خطی، هولناکی این حادثه را به بیننده انتقال می‌دهند. پیکاسو در پیکره‌های جنگاور مرده، اسب رو به مرگ، و گاو ماغ‌کش، نمادهایی جالب و عام برای نشان دادن اوضاع میهنش آفرید؛ به گفتهٔ خودش، در اینجا «ددمنشی و تیرگی» یك عصر را مجسم کرده است. این ادعا که گویا شکلهای نوین بیان در هنر با وظیفهٔ تفسیر ارزشهای اومانیستی جامعهٔ نوین برابر نیستند، با آفریده شدن این نقاشی، باطل از آب درآمد، زیرا در اینجا پیکاسو شرارتهای یکه‌تازانهٔ معاصر و این اعتقاد خود را که هنر مؤثرترین وسیلهٔ تأیید ارزش والای تك‌تك انسانها است، به شکل استادانه‌ای مطرح کرد.

ژرژ براك (۱۸۸۲ـ۱۹۶۳) برخلاف خشونت پیکاسو در عرصهٔ شکل و بیان، به شیوه‌ای تغزلی‌تر و حتی می‌توان گفت فرانسوی‌تر کار می‌کرد. تأثیر موزونِ پردهٔ میز (لوحهٔ رنگی ۹۱) بازتابی از ستایشی است که وی از استادان بزرگ نقاشی تزیینی فرانسه به عمل می‌آورد؛ یك‌چنین پرده‌ای، با آنکه تمام ذراتش به روزگار هنرمند تعلق دارند، اگر در یك نگارخانهٔ متعلق به سدهٔ هیجدهم نصب شود مایهٔ شگفتی نخواهد شد. بیشترین تأثیر کار براك به تسلطش بر طرح دوبعدی بستگی دارد، چون او معتقد بود که تابلوی نقاشی یك سطح صاف است و باید همچنان یك سطح صاف بماند، و از خط و رنگ و متن باید برای جان دادن به آن استفاده شود. او از مجموعهٔ رنگهای بسیار اندك ولی دارای پیوندهای ظریف با یکدیگر استفاده می‌کرد، به رنگهای خاکستری و سفید ارجحیت می‌داد و غالباً به طرز نامنتظره‌ای

۷۴۵ پابلو پیکاسو، طبیعت بیجان با حصیر صندلی، ۱۹۱۱ـ۱۹۱۲. رنگ روغن و کاغذ چسبانده شده با نقش حصیر صندلی، ۲۶×۲۹ سانتی‌متر. مجموعهٔ خود نقاش.



لوحهٔ رنگی ۸۴. آندره درن، **پل لندن**، ۱۹۰۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۶۵ × ۹۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک (اهدایی خانم و آقای زادوک).

لوحهٔ رنگی ۸۵. هانری ماتیس، **هماهنگی در رنگ سرخ (اتاق سرخ)**، ۱۹۰۸-۱۹۰۹. تقریباً ۱۷۸ × ۲۴۳ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی ارمیتاژ، لنینگراد.

لوحهٔ رنگی ۸۶. ژرژ روئو، **پادشاه پیر**، ۱۹۱۶ـ۱۹۳۸. رنگ‌روغن روی بوم، تقریباً ۷۶ × ۵۴ سانتی متر. مجموعهٔ موزهٔ هنر، مؤسسهٔ کارنگی، پیترزبورگ (بنیاد هنری پترسنز).

لوحهٔ رنگی ۸۷. اوسکار کوکوشکا، **عروس باد**، ۱۹۱۴. رنگ روغن روی بوم، ۱۸۰ × ۲۱۷ سانتی‌متر. موزهٔ هنری بال، بال.

۷۴۶ پابلوپیکاسو، گرنیکا، نقاشی دیواری، ۱۹۳۷. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۳۴۵×۷۷۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک (وام نقاش برای مدتی نامحدود).

به بافتهای تعدیل‌یافته روی می‌آورد. براك می‌گفت: «هدفِ نقاشی ... نه بازسازی یك واقعیت ضمنی، بلکه ساختن یك واقعیت تصویری است... آنچه را که می‌خواهیم بیافرینیم نباید تقلید کنیم. از صورت ظاهر اشیاء نباید تقلید کرد، چون صورت ظاهر اشیاء نتیجهٔ خود آنهاست.»[۴]

فرنان لژه (۱۸۸۱ـ۱۹۵۵) دوست کوبیستها بود و از لحاظ رویکردش به نقاشی، از کوبیستهای اصیل مشتق می‌شد. کارهای لژه از دقت ظریف و تردیدناپذیر ماشین برخوردارند و خودش نیز نخستین هنرمندی بود که به زیبایی و ظرافت ماشین پی برد. او در درجهٔ اول، نقاش زندگی نوین شهری بود و جلوه‌های عظیمی از پوسترهای جدید و آگهیهای مخصوص تابلوی اعلانات، تابش خیره‌کنندهٔ چراغهای برق، سر و صدای ترافیك، و حرکات آدمك‌گونهٔ انسانهای ماشینی شده را به پرده‌های خویش داده است. نقاشی **شهر** (تصویر ۷۴۷) یکی از نخستین پرده‌هایی است که جلوه‌های پیشگفته بر سطحش ظاهر می‌شوند ــ البته اصل زیبایی‌شناسی کوبیسم ترکیبی از شدتش می‌کاهد. بزرگی مقیاس این نقاشی ثابت می‌کند که اگر لژه فرصت کافی می‌یافت، یکی از بزرگترین آفرینندگان نقاشی دیواری در روزگار ما می‌شد. او در اینجا اضطراب ماشینی حاکم بر شهر معاصر را به شکلی قطعی نمایش می‌دهد. **جورج آنتایل** آهنگساز معاصر، آهنگی به نام **باله مکانیك** برای فیلمی از زندگی لژه ساخت؛ نکتهٔ جالب توجه این است که آهنگ مزبور از صدای موتور هواپیما تشکیل می‌شد.

کوبیسم در خارج از خاك فرانسه، در مکتب ایتالیایی فوتوریسم که در سال ۱۹۰۹ با انتشار بیانیهٔ **فیلیپو مارینتی** شاعر افتتاح شده بود، با بیشترین و گرمترین استقبال روبه‌رو شد. مارینتی که تحت تأثیر عصر ماشین به وجد آمده بود وجود هنر جدید «خشونت، نیرو، و شجاعت» را که با نفرتی افراطی از هرگونه هنر سنتی و تقاضای سازش‌ناپذیرانهٔ مدرنیسم توأم بود، اعلام کرد. به گفتهٔ **اومبرتو بوتچونیِ** فوتوریست:

> ما پیشنهاد می‌کنیم که تمام کارمایه‌ها و موضوعاتی را که تاکنون مورد استفاده قرار گرفته‌اند... از عرصهٔ هنر بزداییم... کیش گذشته‌پرستی را نابود کنیم... هر شکلی از تقلید را تماماً خوار و بی‌مقدار بشماریم... هر شکلی از نوآوری را بستاییم... زندگی امروز را که با شتابی درنگ‌ناپذیر و خشونت‌آمیز به دست علم پیروزمند دگرگون می‌شود، به نمایش بگذاریم و تجلیل کنیم.[۵]

اصولاً نقاشان فوتوریست می‌کوشیدند جنبه‌های گوناگون جامعهٔ ماشینی امروز را به شکلی که در لحظاتی از حرکت پرتوان و خشونت‌آمیز دیده می‌شد، نمایش دهند؛ عملاً، تحلیل کوبیستی فضا را پذیرفتند ولی با تکرار شکلها بر پهنهٔ سطح بوم نقاشی، کوشیدند به ترکیب‌بندیهای ایستای کوبیستی حرکت بدهند. حرکت و زمان، ذهن فوتوریستها را به خود مشغول کرده بود. بیانیهٔ بوتچونی در سال ۱۹۱۰ با تأیید دوبارهٔ روند جهانی، چنین طنین‌افکن می‌شود:

> هر چیزی در حرکت است، هر چیزی می‌دود، هر چیزی شتابان می‌دود؛ پیکره‌ای که در برابر خویش می‌بینیم هیچگاه ساکن نمی‌شود، بلکه تا ابد پدیدار و ناپدید می‌شود. در اثر پایداری تصویرها بر شبکیهٔ چشم، اجسام متحرك به تعداد بیشتر و با شکلی دیگر دیده می‌شوند، و همچون امواج در فضا، از پی یکدیگر می‌آیند. مثلاً اسبی که تاخت می‌دود، چهار پا ندارد؛ بیست پا دارد و حرکات این پاها مثلثی شکل است.[۶]

روشی متضمن مشاهداتی از این قبیل، با استفاده از روشهای عکاسی، توسط **مارسل دوشان** (۱۸۸۷ـ۱۹۶۸) نقاش فرانسوی، در پردهٔ **هیکل برهنه در حالِ پایین آمدن از پلکان ۲** (تصویر ۷۴۸)

4. In Maurice Raynald, *Modern French Painting*, trans. by Ralph Roeder (New York: Brentano's,1928), pp. 51-52.

5. In Goldwater and Treves, *op. cit.*, p. 435.

6. *Ibid.*

پی‌ریزی شد. نمای پرده به مجموعه‌ای از عکسهای «ثابت» و تنگ هم فشرده از یك حرکت تعلق دارد، هر چند دوشان این پیکره را نخست به شیوهٔ کوبیستها به چندین سطح تجزیه کرده بود. البته در همین زمان، فیلم متحرك مراحل تکامل خود را می‌پیمود؛ فیلم خواهد توانست تصور حرکت را نه با تجزیهٔ شکلها در یك فضای قابدار تنها بلکه با نمایش سریع (نسبت به توانایی چشم برای نگاه داشتن تصویر برای مدتی کوتاه) زنجیره‌ای از عکسها (یا «قابهای») ثابت از یك حرکت، در ذهن پدید آورد. فوتوریسم به مرزهای توانایی نقاشی ثابت سنتی برای برجا گذاشتن تأثیر بصری حرکت در ذهن، می‌رسد. بهترین اثر فوتوریستی در عرصهٔ پیکرتراشی، مخصوصاً به دست بوتچونی، آفریده شد.

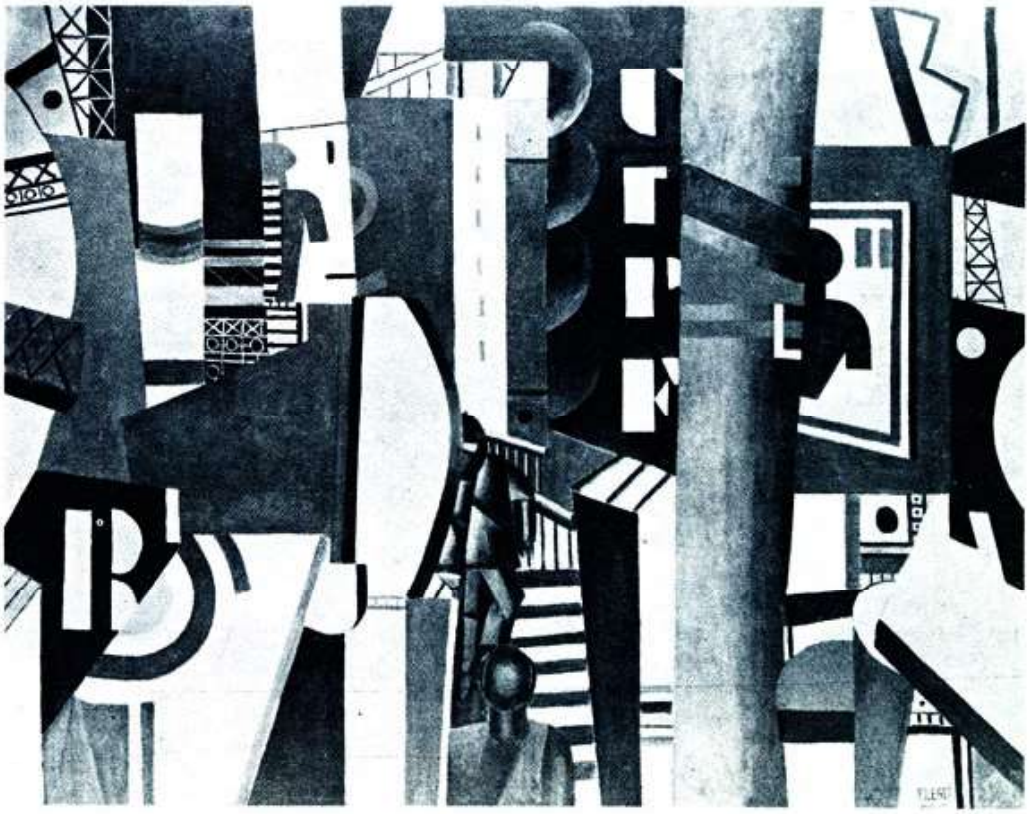
به محض آنکه فوتوریسم ساختمان ظاهر ثابت اشیاء را که از دورهٔ رنسانس به یادگار مانده بود به دنیای بی‌پایان شکلها تجزیه کرد، طرح این سؤال اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد: این شکلها را چگونه می‌توان بازشناخت، ابداع کرد، ضبط کرد، و به ترتیب در کنار هم قرارشان داد؟ با قبول اینکه اصولی سراپا نو(یا بازسازی اصول بنیادیِ کهن) برای طراحی تصویری ضرورت دارد، چگونه می‌توان به این مقصود نائل آمد؟ پاسخهای بیشماری که به این پرسشها داده‌اند مکتبها و «ایسمهای» بیشمار هنر نوین را به دنبال آورده است. کوبیسم هنوز به مرحلهٔ بحرانی خود نرسیده بود که هنرمندان خواستار گام نهادن در ورای آن و رسیدن به فورمالیسمی انتزاعی‌تر و «نابتر»، زبان به انتقادش گشودند. بازتاب خاص نقاشی کوبیستی، در تعادلی‌است که بین ظاهرِ شیء یا پیکرهٔ اصلی (آنچنان که تماشاگر ممکن است به یاد بیاورد)، و درجهٔ انتزاع به کار بسته شده در تبدیل آن به یك اثر هنری حفظ می‌شود. اینکه اسلوب کوبیستی سرانجام به انتزاعی بزرگ و مطلق خواهد انجامید، در این اظهارنظر **خوان‌گری** مستتر است:

> سزان بطری را به صورت استوانه درمی‌آورد، ولی من کار را از استوانه آغاز می‌کنم و فردی از نوع خاص می‌آفرینم: یعنی از استوانه بطری می‌سازم ــ یك بطری خاص. سزان به معماری گرایش دارد، من از معماری می‌گریزم. به همین علت است که من با انتزاعها (رنگها) نقاشی می‌کنم و وقتی دست به انطباق می‌زنم که این رنگها شکل اشیاء را به خود گرفته باشند.(۷)

اما اگر هنرمندی کارش را از شکلهای هندسی آغاز کند و نتواند تشابهی هر چند بعید با یك شیء واقعی پدید آورد، چه خواهد شد؟ این سؤال را **پیت موندریان** (۱۸۷۲ـ۱۹۴۴) نقاش هلندی مطرح کرد که، بنا به گفتهٔ خودش در سالهای بعد، احساس می‌کرد «کوبیسم نتایج منطقی کشفیات خود را نمی‌پذیرفت؛ و انتزاع را در جهت هدف غاییش یعنی بیان واقعیت ناب هدایت نمی‌کرد.»

خود موندریان، کار نقاشی را به عنوان یك اکسپرسیونیست متأثر از هموطن نامدارش وینسنت وان‌گوگ، آغاز کرده بود. ولی پس از مطالعه در پاریس، درست در سالهای پیش از جنگ اول جهانی، به نظریهٔ خشك‌تری در طراحی تصویری روی آورد. با آغاز جنگ، موندریان مجبور شد به هلند بازگردد و سالهای جنگ را در هلند به تأمل در تئوریهای نقاشی کوبیستی و ادامهٔ تحقیقاتش دربارهٔ خواص مطلق شیوهٔ هنری بگذراند. تحقیقات موندریان وی را به دست برداشتن از تمام عناصر شبیه‌سازی و تمرکز توجهش بر واژگان شدیداً محدودی از رنگها و شکلها هدایت کرد: سیاه و سفید و رنگهای اصلی ــ قرمز، زرد، و آبی ــ و خطوط مستقیم، مربعها و مثلثها. او با استفاده از این عناصر، طرحهایی دوبعدی با چنان توازنهای نامتقارن ظریفی از خط، رنگ، و سطح آفرید که حتی کوچکترین تغییرات باعث از بین رفتن ترکیب‌بندی آنها می‌شود. منزه‌طلبیِ راستخطی او، همچنان که از مشاهدهٔ **خانهٔ شرودر** در اوترشت (تصویر ۷۸۴) اثر **خریت ریتولد** برمی‌آید پیوند فشرده‌ای با معماری جنبش دِ **استیل** داشت.

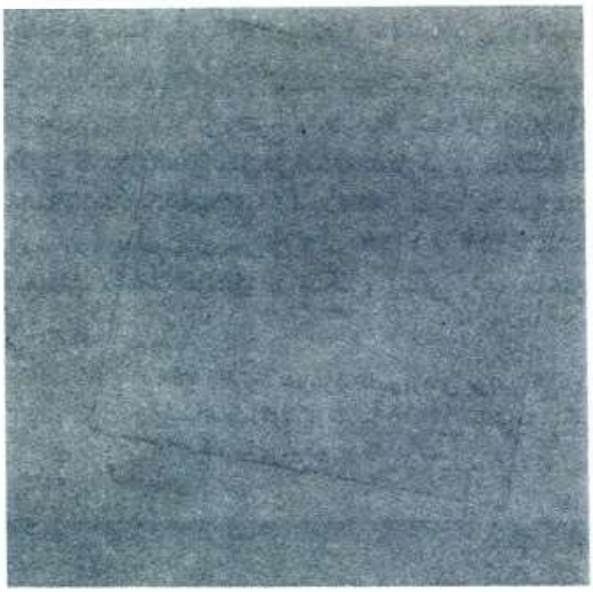
7. In D.H. Kahnweiler, *Juan Gris, His Life and Work*, trans. by Douglas Cooper (New York: Valentin, 1947), p. 138.



۷۴۷ فرنان لژه، **شهر**، ۱۹۱۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۲۸×۲۹۴ سانتی‌متر. موزهٔ هنری فیلادلفیا (مجموعهٔ ا. ا. گالاتین).

۷۴۸ مارسل دوشان، **هیکل برهنه درحال پایین آمدن از پلکان۲**، ۱۹۱۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۴۵×۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنری فیلادلفیا (مجموعهٔ لویس و والتر ارنسبرگ).

۷۴۹ کازیمیر مالویچ، **ترکیب سوپرماتیستی: سفید روی سفید**، حدود ۱۹۱۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۸×۷۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.



موندریان در پردهٔ **ترکیب با آبی، زرد، و سیاه** (لوحهٔ رنگی ۹۲) خود، طرح را با چنان دقتی سازگار کرده است که جزءِ خاصی از سطح، مهمتر از جزءِ دیگر به نظر نمی‌رسد؛ تضاد بین چهارگوشه‌ها تا لبه‌های تابلو حفظ شده است. نیروی رنگها به جلب و حفظ توجه تماشاگر، به طرز ظریفی با جذابیت نقاط خالیِ به مراتب بزرگتر برابر است، و ابعاد هر یك از این چهارگوشه‌ها با یکدیگر متفاوت برگزیده شده‌اند تا از یکنواختیِ مکانیکیِ تعادلِ کلی اجتناب شود. موندریان سرسختانه معتقد بود که:

> دسترسی به‌واقعیت راستین، از راه حرکت پویا در حالت تعادل میسر می‌شود. هنر تجسمی تأیید می‌کند که تعادل را فقط با ایجاد موازنه بین اضداد نابرابر اما همظرفیت می‌توان ایجاد کرد. توضیح تعادل به کمك هنر، اهمیت عظیمی برای بشریت دارد... وظیفهٔ هنر، نمایاندن منظرهٔ واضح واقعیت است.[۸]

مقایسهٔ موندریان با کاندینسکی آفرینندهٔ پردهٔ بدیهه‌سازیها به معنی وقوف یافتن بر دامنهٔ آزمایشهایی است که جستجو به منظور پیدا کردن شالودهٔ نوینی برای هنرهای طراحی در چارچوب آن صورت گرفت (هرچند باید تصدیق کرد که **ترکیبهای** کاندینسکی نیز از بخش بزرگی از کیفیت «لبه ـ سخت» آثار موندریان برخوردارند).

در روسیه، نفوذ نقاشی کوبیستی به پیدایش علاقهٔ تقریباً مشابهی به عناصر بنیادیِ طراحی منجر گردید. پیش از ۱۹۱۴، نقاشیهای کوبیستی و حتی فوتوریستی در مسکو و سن‌پطرزبورگ به نمایش گذاشته شده بودند، و هنرمندان روسیِ نسل جوان مشتاق پیوستن به جنبش نوین بودند. **کازیمیر مالویچ** (۱۸۷۸ـ۱۹۳۵) پس از کار به شیوه‌های کوبیستی و فوتوریستی، آثاری آفرید که خودش عنوان نقاشیهای سوپرماتیستی بدانها می‌داد. هدف او در این نقاشیها بیان غیر عینیت یا شکلی از بیان بود که بیشترین فاصلهٔ ممکن را با دنیای شکلهای طبیعی داشت. او بدین ترتیب به «برتری احساس یا ادراك صرف» دست یافت، چون «مسألهٔ اصلی [در هنر تصویری] احساس ــ فی‌نفسه و تماماً مستقل از محیط ــ است.» غیرعینی‌ترین آثار مالویچ، پردهٔ مشهور **ترکیب سوپرماتیستی: سفید روی سفید** (تصویر ۷۴۹) او است. در اینجا رنگ، شکل، و خط به عناصر یك مربع سفید مایل به خاکستری که روی مربع سفید مایل به خاکستری

8. Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art* (New York: Wittenborn, 1951), p. 10.

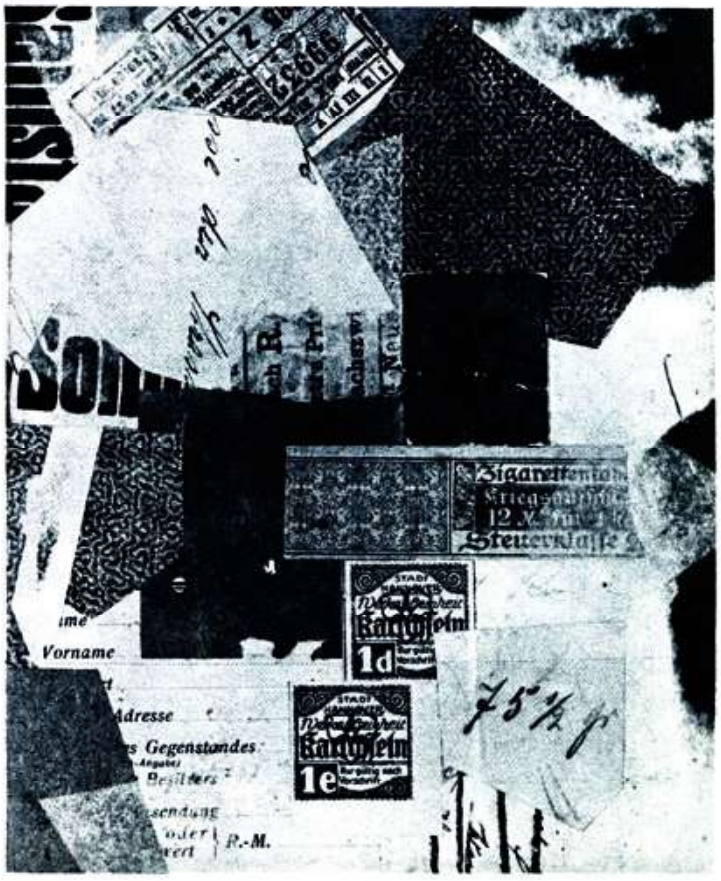
دیگری افتاده است تبدیل شده‌اند، و دو شکل مزبور فقط به کمك ابعاد، زاویهٔ میل، و نوسانهای جزیی در بافت و «رنگ»شان از هم قابل تفکیك‌اند؛ یعنی رنگ‌مایهٔ یکی سرد، و آنِ دیگری گرم است.

جنبش مهم دیگری که همراه کوبیسم از نظارهٔ «هندسی» سزان بر طبیعت سرچشمه گرفت، کانستراکتیویسم [سازندگی‌گرایی] بود. اصول این جنبش، که در نقاشی بالاغرِی شدید خط و حالت هندسی شکلها مشخص می‌شود، توسط آنتوان پوسِنر و برادرش ناتوم گابو تشریح شدند. اعتقاد پوسِنر دایر بر اینکه هنر باید بیانگر فرهنگ معاصر باشد به استفاده از مصالح «جدید» ــ ورق فلزی، پلاستیکها، مفتول ــ که مخصوصاً برای بیان خصلت پویای فرهنگ صنعتی و بالندهٔ زمانه مناسب بودند انجامید. کانستراکتیویستها می‌کوشیدند جلوه‌ای از تداخل و خودانگیختگی پدید آورند، و این کار نیز در «ساختمانها» (کانستراکسیونها) و پیکره‌ها، آسانتر میسر گردید. احساس ــ صرفنظر از احساس صرفاً هنری ــ در کار ایشان در درجهٔ دوم قرار می‌گرفت.

دادا و سوررئالیسم

هنرمندان منزه‌طلب، اعم از کانستراکتیویست و سوپرماتیست، کوشیدند هنر جدیدی سرشار از وضوح و نظم بیافرینند؛ در موارد دیگر، تلقیات دیگری که از زمانه به عمل می‌آمد به شکل‌گیری یك شیوهٔ بیانِ هنریِ اساساً ویرانگر انجامید. در چندین نقطه و تقریباً به طور همزمان ــ در زوریخ، بارسلون، و نیویورك در ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ ــ تعدادی از هنرمندان، مستقلاً نفرتشان از جنگ و زندگی را با ساختن آثار غیر

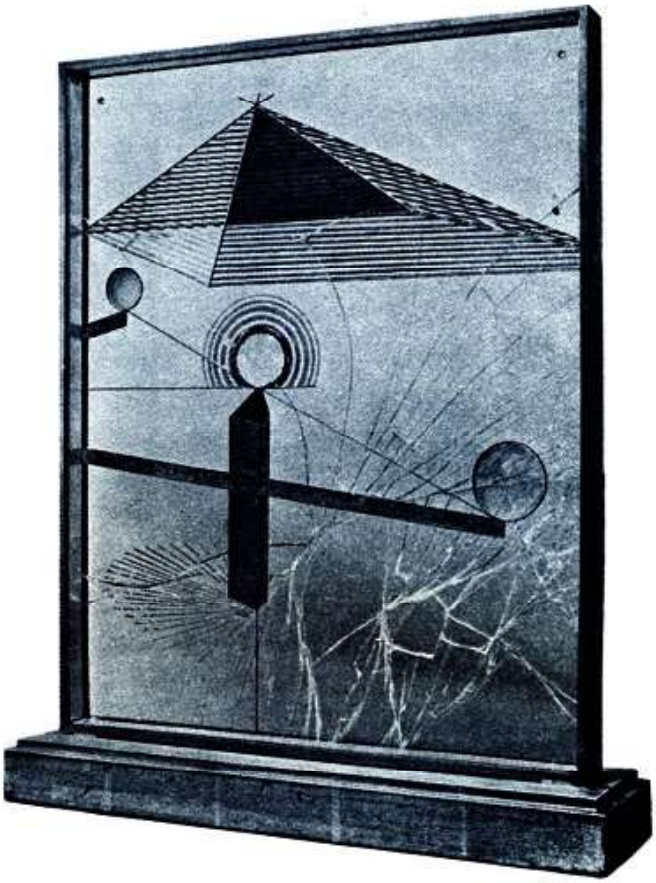
۷۵۰ کورت شویترز، **تصویرهای مرتس ۱۹**، ۱۹۲۰. نقش چسباندنی [کولاژ]، تقریباً ۱۸×۱۴ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کنکتیکت.



هنری بیان کردند. این جنبش در نخستین روزهای پیدایشش **دادا** نام گرفت؛ واژهٔ دادا اصطلاحی بی‌معنی یا از اصطلاحات زبان کودکان است و حکایت از آن دارد که فرهنگ اروپا در آن زمان از هرگونه معنی واقعی تهی شده بود. کسانی که ادعای احترام گذاشتن به هنر روزگاران گذشته را داشتند نتوانسته بودند از آغاز کشتار بزرگ جلوگیری کنند و مشتاقانه به نابود کردن یکدیگر اشتغال داشتند. هنرمندان فراری از جنگ، با زبانی تلخ به تمسخر تمام ارزشهای آن چیزی برخاستند که در نظرشان یك فرهنگ دیوانه بیش نبود. یکی از مورخان این مکتب می‌گفت «دادا از دل آن چیزی زاده شد که خود از آن نفرت داشت.» از آنجا که هنرمندان نیاتی اساساً نیهیلیستی داشتند، تفسیر آثار **دادایی** بسیار دشوار است و آفرینندگانشان در بهترین حالت ممکن با روحیهٔ آشکارا غیر هنری یا حتی ضد هنری در ذهن، به آنها نزدیك می‌شوند: «دادا با همه چیز، حتی با دادا مخالف است» ــ یعنی با هرآنچه سازمان‌یافته و رسمی شده، مخالف است. از این لحاظ، آثار مزبور را می‌توان انتقاد ویرانگرانهٔ بیان هنری زمان حال و گذشتهٔ نزدیك تلقی کرد. یك چنین نگرش انتقادی، در عکس مشهور مارسل دوشان از **مونالیزا** به چشم می‌خورد؛ او چنان سبیلی بر این نقاشی گذاشت که گویی می‌خواسته است نوشته‌های روی یك تختهٔ اعلانات را با رنگ بپوشاند. مردم حیرت‌زده شدند ــ هدف دوشان نیز همین بود ــ و این چهره‌زدایی را توهین به خود **مونالیزا** تلقی کردند؛ لیکن امروزه می‌توان فهمید که هدفِ دوشان حمله‌ای غیر مستقیم و زیرکانه بر کسانی بود که به گمان وی به آرمانهای اومانیستی رنسانس ــ که مونالیزا یکی از شریفترین تجلیات آن است ــ خیانت کرده بودند. هنرمندان نوین از میدان نگریختند: **پیکابیا** نقاش دادائیست (در سال ۱۹۲۰) یك میمون عروسکی را که به دری میخ کرده بود به نمایش گذاشت و عنوان **چهرهٔ سزان** بدان داد. پس از ۱۹۱۸ دادائیسم سریعاً در اروپا، مخصوصاً فرانسه و آلمان گسترش یافت؛ در این کشورها متناسب با روحیات ملی، به مسائلی چون فریب پیروزی گرانقیمت و یأس از شکست، متوسل شد.

چون دادائیستها مدعی بودند که دست‌اندرکار آفرینش هنری نیستند، احتمالاً بررسی انتقادی آثار ایشان کاری غیر منصفانه خواهد بود. ولی از بطن نگرش عمداً منفی ایشان به امور، پاره‌ای آثار مفید نیز سر برآوردند؛ از جمله آثار مزبور می‌توان به نقشهای چسباندنی **کورت شویترز** (۱۸۸۷ـ۱۹۴۸) هنرمند آلمانی اشاره کرد که خودش عنوان بی‌معنی **تصویرهای مرتس** به آنها داده بود. با آنکه **تصویرهای مرتس** از محتویات داخل جویهای آب و سطلهای آشغال گرفته شده بودند (واژهٔ مرتس که بخشی از یك واژهٔ آلمانی به معنی «تجارتی» است، وقتی به تصور شویترز رسید که این واژه را چندین بخش می‌کرد)، حساسیت شویترز به متن و طرح از تمامشان منعکس است (تصویر ۷۵۰). بی‌اعتنایی دادائیستها به اسلوبهای سنتی، عامل اصلی در گزینش مصالح کار ایشان است، ولی شکل‌شناسی و رنگ‌شناسی حقیقتاً هنرمندانه، جذابیتی فراتر از اهمیت تاریخی‌شان به این آثار می‌دهد.

جنبش دادا در وجود دوشان، که پیش از این او را در مقام یك فوتوریست شناخته‌ایم، پرتحرکترین و زیرکترین مدافع و خوشزبانترین فیلسوفش را یافت. به گفتهٔ دوشان، «دادا یك طرز فکر متافیزیکی... گونه‌ای نیهیلیسم... راهی برای فرار از یك حالت ذهنی ــ اجتناب از تأثیرات مستقیم محیط یا گذشته: رها شدن از کلیشه‌ها ــ و آزاد شدن است.» این گریز از شکلهای قراردادی و شیوه‌های بیان را می‌توان در ساختمانهای شیشه‌ای دوشان مشاهده کرد. شیشهٔ منقوش دوشان



۷۵۱ مارسل دوشان، **دیده شدن (از پشت شیشه) با یك چشم، نزدیك به یك ساعت**، ۱۹۱۸. دو جام شیشهٔ قاب شده، با رنگ روغن، نقش چسباندنی کاغذی، ذره‌بین، و غیره. تقریباً ۵۰×۴۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای معاصر، نیویورك.

برخلاف نقاشی و پیکرتراشیِ کانستراکتیویستهای روسی که حس مسئولیت مغرورانه‌ای در برابر مردم داشتند، حرکت خصوصی خود او در جهان و هنر است. و اگر معنی این حرکت از نامعنی‌اش تفکیك‌ناپذیر است، همچنان که از عنوان **دیده شدن (از پشت شیشه) با یك چشم، نزدیك به یك ساعت** (تصویر ۷۵۱) برمی‌آید، دست‌کم می‌توان کمال به کار رفته در طراحی و رنگ‌آمیزی شکلهای هندسی را با یك چنین پرسپکتیو غیر منطقی بر سطح جام شیشه، ستود. گیج‌کننده‌ترین جنبهٔ کار دوشان، توجه وسواسی وی به مهارت صنعتی ادغام شده با موضوع ظاهراً بی‌ربط است. بعدها وقتی این اثر و چندین شیء شیشه‌ای دیگر تصادفاً ترك برداشتند، دوشان مصرانه اعلام کرد که الگوی غیر منتظر شکستگیها طرح اصلی او را تکمیل کرده است.

با آنکه بیشترین بخش کارهای نقاشان دادائیست عمداً زودگذر ساخته شده بود و خود جنبش نیز ناگهان در سال ۱۹۲۲ از حرکت ایستاد، دادائیسم پیامدهای مهمی برای هنر بعد از خود داشت، و گرایش دورشونده از هدف منطقی و صوری و مقتضیات انضباطی و خشك کوبیسم و هنر انتزاعی را در جهت رسیدن به بیان خودانگیخته و ژرف‌بینانهٔ موضوع بوالهوسانه، خیالی، طنزآمیز، کنایه‌آمیز، و بیهوده، تقویت کرد. آن جنبه‌های تجربه، که در هنر پیشین بیان می‌شد، در کوبیسم و کانستراکتیویسم نادیده گرفته شدند. در این دوره، عرصهٔ سراپا تازه‌ای از امکانات هنری گشوده می‌شود، که در آن بقایای دنیای بصری متلاشی شده در اثر تحلیل ترکیب‌بندی می‌توانند کلاً یا جزئاً برای ایفای نقشهای جدید بیانی، بازگردند. پرسپکتیو و سایه‌روشن، بی‌آنکه تقاضایی برای ایفای نقش‌شان در همان بافت قدیم وجود داشته باشد، بازمی‌گردند و هدفشان تماماً در اختیار و گوش به فرمان هنرمند قرار می‌گیرد. این‌بار قدرت تخیل خلاق هنرمند به مصالحی دست می‌برد که در ژرفای آگاهی‌اش نهفته‌اند، و عمل بیانگرانه‌اش اعلام واقعیتهایی است که به یك اندازه واقعی و روانی‌اند. در نظریهٔ روانکاوی فروید و دیگران، هنر که به طور همزمان تکامل می‌یابد، وسیلهٔ عملاً نیرومندی برای مکاشفهٔ نفس و تزکیهٔ نفس به شمار می‌رود، و تصویرهایی که از بطن ضمیر ناآگاه سر برمی‌آورند حقیقتی مختص خویش و مستقل از درون‌بینی قراردادی دارند. خواب دیدن، مستلزم وجود مرحله‌ای خاص و وسیلهٔ بازنمایی خاصی در نقاشی تخیل‌آمیز نوین است که تقریباً همزمان با کوبیسم پا به میدان می‌گذارد ولی از آن دور می‌شود. گذشتهٔ تاریخی و زمان حال پویا می‌توانند الهامبخش گردند. در نخستین آثار **جورجو دِکیریکو** (متولد ۱۸۸۸) نقاش یونانی ـ ایتالیایی، میدانها و کاخهای ایتالیای باستان و دورهٔ رنسانس، با حالتی از اندوه شدید و اسرارآمیز مجسم شده‌اند. کیریکو در پردهٔ **دلخوشیهای یك شاعر** (تصویر ۷۵۲) پرسپکتیو عجیب و اریبی از یك خیابان با چندین طاقنما، یك فواره، یك منظره، قطار، ساعت دیواری، و آسمان صاف را دربرابر دید ما قرار می‌دهد. نور تند، خلاء را با سایه‌های تند پُر می‌کند؛ احساس ناگوار جدایی، و احساس زمانی که مدتها پیش سپری شده ولی هنوز حضور دارد، در اینجا موج می‌زند. مانند این تابلوی ت. س. **الیوت**:

در عرصهٔ رویایی مرگ
. . . . . .
چشمها در آنجایند
تابش خورشید بر ستونی شکسته،
در آنجا درختی به هر سو سر می‌کشد
و صداها
در آواز باد
دورتر و باوقارتر
از ستارهٔ رو به افولند.

پردهٔ **دلخوشیهای شاعر** نه فقط با آن شیبهای تند مکان و سایه‌اش از لحاظ بصری برآشوبنده است بلکه از لحاظ فلسفی نیز چنان سرگیجه‌آور است که آثار کیریکو در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۱ و ۱۹۱۹ را به مکتب کم‌عمر **پیتوریا متافیزیکا** در هنر ایتالیای نوین متعلق دانسته‌اند. خود کیریکو با اظهار اینکه او برای نقاشی اینگونه صحنه‌های معماری از تفسیر شاعرانهٔ **نیچه** در خصوص غروبهای پاییزی شهرهای شمال ایتالیا الهام گرفته است، گونه‌ای مدرك برای استدلال فلسفی فراهم آورده است. هرچند، اگر بخواهیم دقیقتر سخن بگوییم، اینگونه «نقاشی متافیزیکی»، عناصر فوق طبیعی را به تماشاگر نمی‌نمایاند، گونه‌ای احساس واقعیت به وی انتقال می‌دهد که با تجربهٔ روزانه‌اش تفاوت فراوان دارد. و به همین علت، کیریکو، برای هنرمندانی که جنبش سوررئالیستی را در سالهای ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ پی‌ریزی کردند، سرچشمهٔ الهام پنداشته شده است.

هدف سوررئالیستها کشف و کاوش «دنیای واقعی‌تر از واقعی در ورای واقعی» ــ به بیان دیگر، دنیای تجربهٔ روانی به شکلی که پژوهشهای روانکاوان، مخصوصاً پژوهشهای فروید بر ما عیان ساخت ــ بود. در سال ۱۹۲۴ **آندره برتون** شاعر فرانسوی، این هدف را در **بیانیهٔ سوررئالیستی** خویش فرمول‌بندی کرد. هدف، تفکیك واقعیت

۷۵۲ جورجو دِ کیریکو، **دلخوشیهای یك شاعر**، حدود ۱۹۱۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۰×۸۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ هلن ولنردیسین، نیویورك.

«آگاهانه» و «نیمه‌آگاهانه» به یك واقعیت نو و مطلق ــ فراواقعیت (سوررئالیته) ــ و نتیجتاً تثبیت دوبارهٔ انسان در مقام روان‌شناسی به جای تشریح بود.» بدین ترتیب، انگیزهٔ مسلط بر نقاشی و ساختمان سوررئالیستی، به هم پیوستنِ جنبه‌های بیرونی و درونی «واقعیت» به صورت یك ترکیب‌بندی واحد به همان طریقی است که اجزای ظاهراً نامرتبط زندگی در دنیای زندهٔ رؤیاها با یکدیگر ترکیب می‌شوند. برون‌فکنی این تصور جدید با ظاهر یك شکل مربی، مستلزم اسلوبهای جدید و شیوه‌های جدید برای ساختمان تصویر بود. در وهلهٔ نخست، سوررئالیستها برخیِ از روشهای کار دادائیستها را پذیرفتند، اما با هدفهای جدید. مثلاً ایشان، نویسندگیِ خودکار و انواع گوناگون «حوادث» برنامه‌ریزی شده را تا آن اندازه که برای برانگیختن واکنشهای دارای پیوندهای نزدیك با تجربهٔ نیمه‌آگاه تماشاگر در وی به کار می‌بردند برای عیان کردن دنیای فاقد معنی به کار نمی‌بردند. و چون سوررئالیسم خیلی زود پس از فرمول‌بندیهای اصول هنر انتزاعی و غیر عینی[۹] پای در عرصهٔ هستی نهاد، اسلوبهای هنر اخیر و حتی برخی از هوادارانش، به دفاع از آن برخاستند.

ماکس ارنست (متولد ۱۸۹۱) که در آغاز از فعالان جنبش دادا در کُلن بود، یکی از نخستین هواداران حلقهٔ سوررئالیستی آندره برتون، نویسنده و تنظیم‌کنندهٔ بیانیهٔ سوررئالیسم شد. ترکیب تصادفی اشیاء و رویدادها، جابه‌جایی تصاویر و معانی، کندوکاو در زمینه‌های سنتی، کاوش در ضمیر نیمه‌آگاه، آزادیِ بنیادیِ گزینشِ هنری، که بر روی هم پایه‌های خلاقیت سوررئالیسم را تشکیل می‌دهند در یکی از نخستین کارهای ماکس ارنست به نام **دو کودك در معرض تهدید یك بلبل** (تصویر ۷۵۳) متجلی شده‌اند. قاب سنگین و خانه و دروازهٔ برجستهٔ چوبی، گونه‌ای عینیت به این منظرهٔ رؤیاگونه می‌دهد و در همان حال، آدمی را از تماشای تضاد بین شیء شبیه‌سازی شده و شیء واقعی به حیرت می‌اندازد. خود این هنرمند دربارهٔ ترتیب کار سوررئالیست با موضوع آثارش چنین می‌گوید: «او هیچگاه عنوان خاصی را بر نقاشی‌اش تحمیل نمی‌کند. به انتظار می‌نشیند تا عنوانی، خود را بر نقاشی تحمیل کند. اما در این مورد، عنوان، پیش از آفریده شدن این نقاشی وجود داشت.» این هنرمند، پیشتر، شعری سروده بود که بیتی از آن، عنوان شعر شده بود. وقتی عنوان پیدا شد، تابلو فقط حادثه‌ای است که رخ می‌دهد. از کارهای بعدی ارنست چنین برمی‌آید که وی به آزمایشگریهایی در عرصهٔ متن سطح نقاشی نیز دست زده بود، و بر این اساس، تأثیرات سطح نقاشی بر بیننده را بیشتر تابع قوانین تصادف دانسته بود. روشهای کار ارنست در هنرمندان بسیاری مؤثر افتاد و بسیاری از ایشان پیرو او شدند.

در نقاشیهای انتزاعی **خوان‌میرو** (متولد ۱۸۹۳)، که پیوند اندکی با سوررئالیسم داشتند، جنبه‌هایی از تصویرسازی گرد آمده‌اند که خصوصیتی خارق‌العاده و گیج‌کننده به آنها می‌دهند. کار شدید در عرصهٔ نقشهای چسباندنی با مصالح و ابزارهای گوناگون، میرو را به هر چه ساده‌تر کردن شکلها و تأکید بر خطوط منحنی و موجودات آمیب‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد در فضایی غیر مادی شناور هستند، هدایت کرد. در پردهٔ **نقاشی** (تصویر ۷۵۴)، شکلهای سیاه ــ چه توپر، چه با خطوط کناره‌نما و تأکیدهای برجسته با رنگ سفید و شنگرفی ــ بر زمینهٔ تاریکی از قطعه رنگهای مرتبطِ قرمز، آبی، و سبز ظاهر می‌شوند. این عناصر، به نقاشی مزبور که ابعاد نسبتاً بزرگی دارد، کیفیت تزیینی بسیار زیبایی می‌دهند. شکلهای بسیاری، مانند یك سگ و یك گاو، قابل تشخیص هستند. ولی چون میرو غالباً می‌کوشد به طور خودبه‌خودی کار کند، و چون قلمش با کمترین راهنمایی ممکن از سویِ ضمیر آگاه خودش بر سطح نقاشی حرکت می‌کند ــ درست

۹. اثر هنری **انتزاعی** از شکل ظاهر طبیعی «منتزع» شده است، و ریشه‌های پیکره‌ها یا اشیاء را باز می‌توان در آن ردیابی کرد، همچنان که در نقاشیهای کوبیستی چنین می‌شود. اثر غیر عینی، از لحاظ‌مفهوم یا اجرا، هیچ اشاره‌ای به شکلهای ظاهر طبیعی نمی‌کند، همچنان که در نقاشیهای متأخر کاندینسکی و موندریان چنین می‌شود.

مانند نویسندگی خودکار ــ وی شخصاً نمی‌تواند معنی تابلوهایش را شرح دهد. در بهترین حالت، می‌توان آنها را بیان خودانگیخته و درونیِ زندگی ناشناخته، نهان و ناآگاهانه دانست.

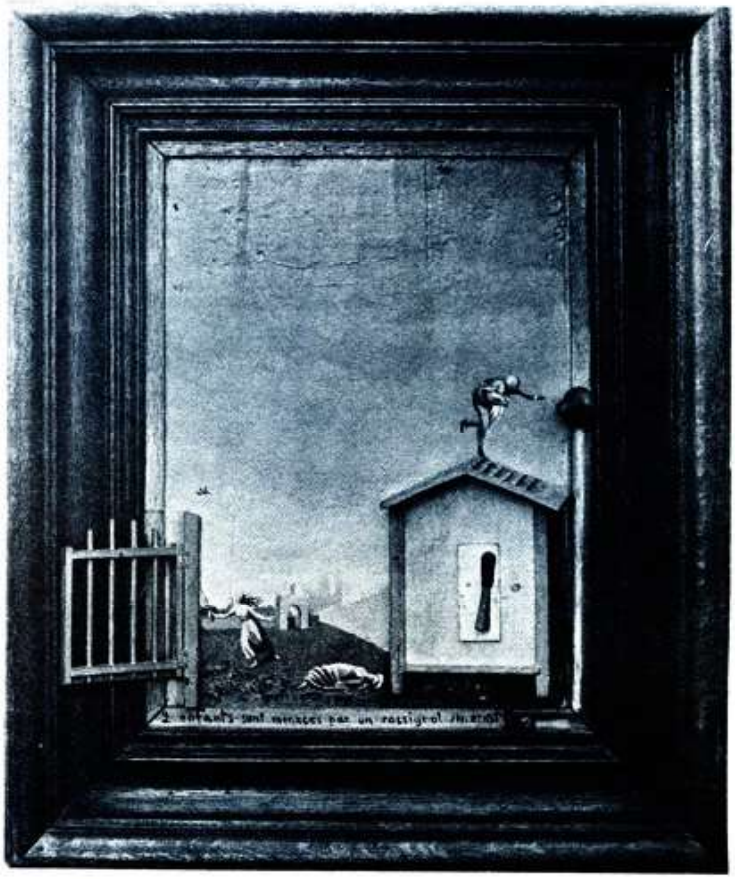
علاقه به موضوع کار، احتمالاً مهمترین کمك سوررئالیستها به نقاشی نوین بود میرو گفته است:

> من روزبه‌روز اهمیت بیشتری به موضوع کارم می‌دهم. در نظر من، این مسأله جنبهٔ حیاتی دارد که موضوعی قوی و پرمهابت وجود داشته باشد تا پیش از آنکه تماشاگر بتواند لحظه‌ای برای اندیشیدن پیدا کند، ضربهٔ ناگهانی را بین دو چشم او وارد آورد. بدین ترتیب است که شعر تصویر شده، به زبان خودش سخن می‌گوید.[10]

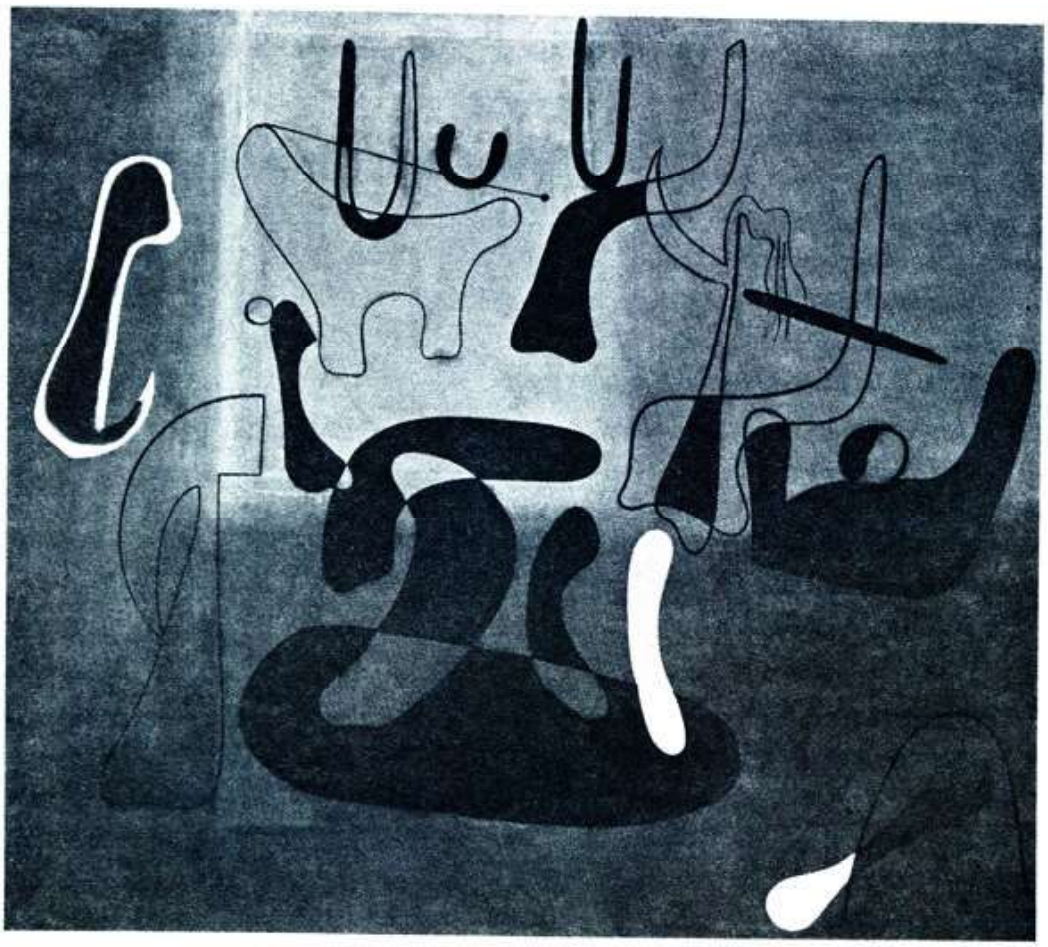
لازم به تذکر است که عنوان، یعنی اعلام‌کنندهٔ موضوع، غالباً نقش مهمی در هنر نوین ایفا می‌کند. در بیشتر موارد، عنوان گنگ است و به نظر می‌رسد که ارتباط چندانی به آنچه تماشاگر در برابر خویش می‌بیند ندارد؛ ممکن است تضادی ظاهری بین عنوان و معنی تابلو وجود داشته باشد، که تماشاگر باید سعی در حل آن کند. به بیان دقیق‌تر، این احساس تضاد بین عنوان و معنی تابلو مانند «ضربهٔ ناگهانی بین دو چشم» است، و تماشاگر را از حالت تعادل خارج می‌کند، انتظاراتش را برنمی‌آورد، و پیشپنداشتهایش را به پیکار می‌خواند. بخش اعظم تأثیرات یك اثر متعلق به هنر نوین، با دریافت ناگهانی عنصر نامتجانس و بی‌معنی توسط تماشاگر آغاز می‌شود.

تضاد بین عنوان دورشونده و تصویر، در هیچ عرصهٔ دیگری به

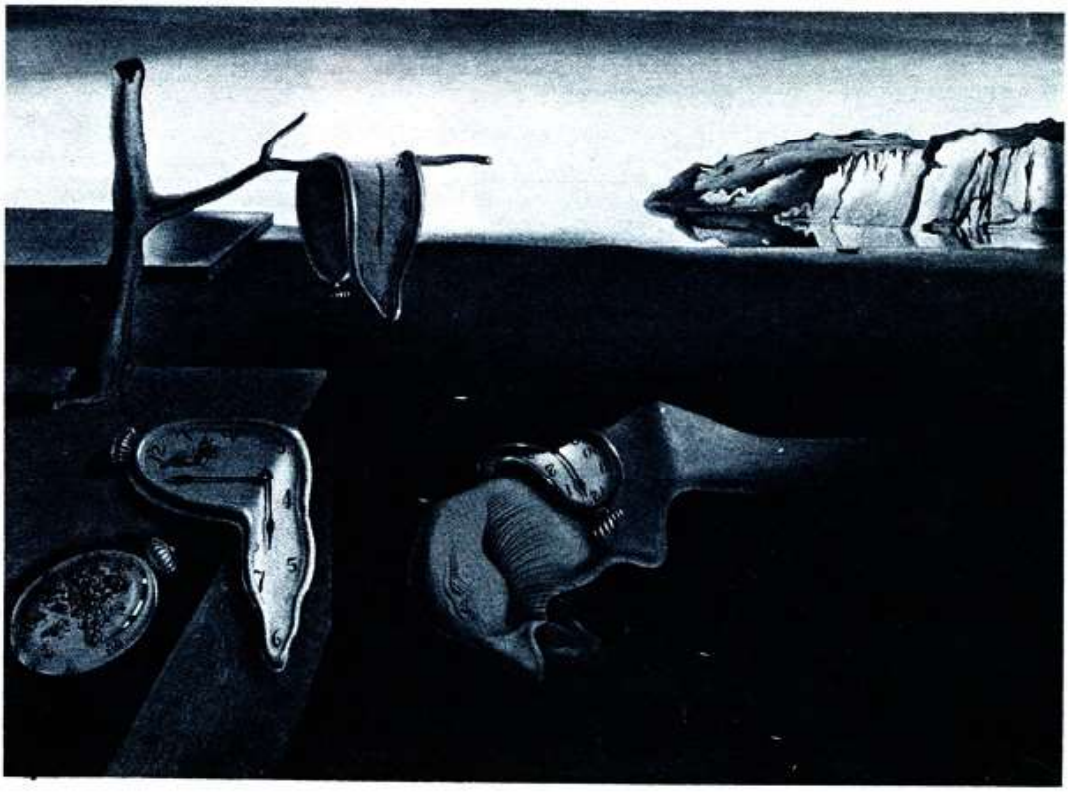
10. In James T. Soby, *Joan Miro* (New York: Museum of Modern Art, 1959), p. 13.



۷۵۳ ماکس ارنست، **دو کودك در معرض تهدید یك بلبل**، ۱۹۲۴. رنگ روغن روی چوب با خانهٔ چوبی، ۷۰×۵۷×۱۱ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك (خریداری شده).



۷۵۴ خوان میرو، **نقاشی**، ۱۹۳۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۷۲×۱۹۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

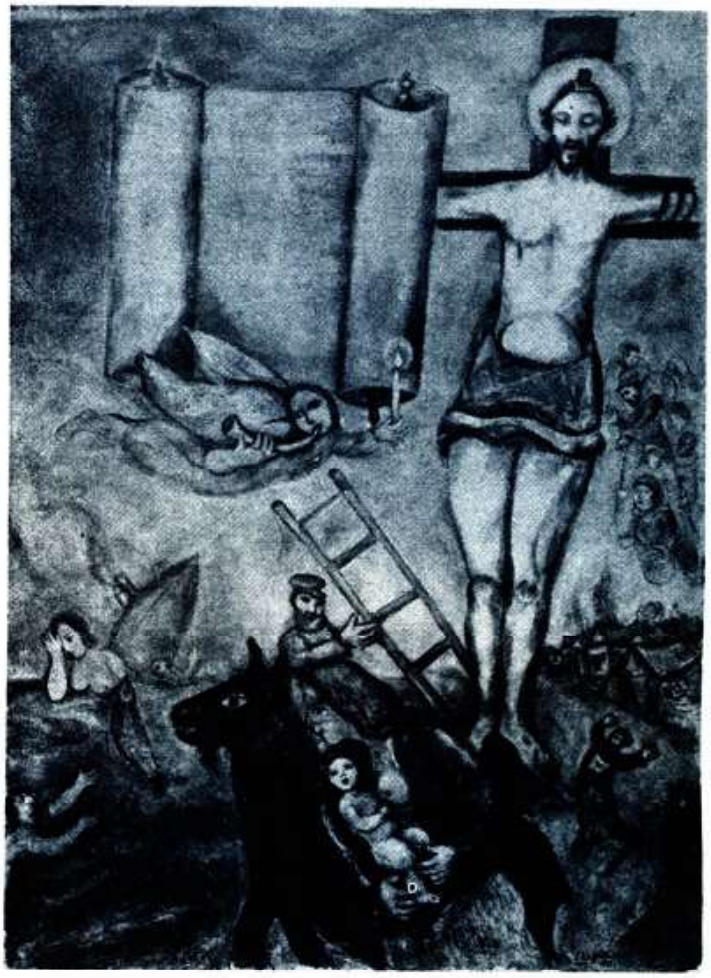


۷۵۵ سالوادور دالی، **پایداری حافظه**، ۱۹۳۱. رنگ روغن روی بوم، ۲۴×۳۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

اندازهٔ عرصهٔ نقاشیهای سوررئالیستی مبتنی بر تصویرسازی رؤیایی، آشکار نیست. از میان تمام شکلهای تجربهٔ غیر آگاهانه، تصویرسازی رؤیایی، رایج‌ترین و زنده‌ترین است ولی نمایش آن نیازمند چیزی بیش از احاطه بر طراحی انتزاعی است. **سالوادور دالی** (متولد ۱۹۰۴) نقاش کاتالونیایی برای برون‌فکنی دنیای رؤیاها به متقاعدکننده‌ترین شکل ممکن، به مطالعهٔ مجدد آثار استادان رئالیسم سدهٔ هفدهم، مخصوصاً استادان هلندیِ نقاشی از صحنه‌های روزمرهٔ زندگی پرداخت. چون در رؤیاهای ما اشیاء و موقعیتها با یکدیگر برخورد و با تناسخهای بی‌پایانی در یکدیگر تداخل می‌کنند، دالی از تصویرهای چندگانهٔ معنیِ چندگانهٔ نمادی برای القای اندریافتهایش از ضمیر نیمه‌آگاهِ خود استفاده می‌کند. او به یك روش بنیادی سوررئالیستی نیز دست یافته است: کنار هم چیدن اشیای ظاهراً نامربوط و قطعاً بیربط در موقعیتهای غیر منتظر. سوررئالیستها این روش را از استعاره‌ای اقتباس کردند که یکی از اسلاف روحانی ایشان یعنی **ایزادور دوکاس** (معروف به **کُنت‌دولوترمون**) شاعر نسبتاً گمنام فرانسوی در یکی از آثارش از موقعیتی به «زیبایی مواجههٔ یك چتر و یك چرخ‌خیاطی بر روی میز تشریح» سخن گفته بود. تأثیر غافلگیرکنندهٔ آثار سالوادور دالی نیز به نمایش اینگونه عدم تجانسها با اسلوبی موشکافانه و مینیاتوروار بستگی دارد.

این جنبه‌های گوناگون سبك او را شاید در معروفترین اثرش یعنی **پایداری حافظه** (تصویر ۷۵۵) بتوان دید. او در اینجا پایدارترین تمثیل خویش را از فضای خالی که زمان در آن به پایان رسیده است می‌آفریند. منظرهٔ لُخت و بی‌افق، تا بی‌نهایت کشیده می‌شود و خورشیدی وهم‌آور و همواره پرتوافکن بر آن روشنی می‌بخشد. موجودی بیشکل در پیشزمینه به خواب رفته و ساعتی لَخت بر رویش افتاده است. یك چنین ساعت دیگری از شاخهٔ یك درخت خشکیده آویزان است، و ساعت سوم بر لبهٔ یك مکعب مستطیل افتاده است. چند مورچه و یك مگس به دیدار ساعتها آمده‌اند، گویی اینان موجودات زندهٔ میرایی هستند که نرم و چسبنده شده‌اند. در اینجا تأثیر تضاد، از همیشه شدیدتر است: ساعت یعنی ابزار فلزی، بغرنج، و دقیق، استحاله یافته و به شیئی دریدنی توسط مورچگان پرمشغله مبدل شده است. ما این منظرهٔ ناممکن و محتویات ناممکنش را در دنیای رؤیاها کاملاً ممکن می‌پنداریم.

هنرمند در نقاشی از تصویرهای رؤیا، با این مانع روبه‌روست که هر رؤیا به فرد خاصی تعلق دارد و از لحاظ معنی به رویدادهای زندگی خصوصی همان شخص خاص بستگی دارد؛ هر قدر توصیف این رؤیا روشنتر و تفکیك‌شده‌تر باشد، احتمال قابل درك بودنش برای دیگران کمتر می‌شود. بدین ترتیب، هنر سوررئالیستی، تقریباً به طرزی اجتناب‌ناپذیر، احساسهایی چنان خصوصی را به نمایش گذاشت که ایجاد ارتباط با تودهٔ عظیم مردم را جز در مواردی که هنرمند از طریق انتخاب نمادهای مأنوس به توصیف تجارب مشترك میان گروههای مردم می‌پرداخت، غیر ممکن ساخت. یك چنین کاربرد گستردهٔ نماد و تخیل، در آثار **مارك شاگال** دیده می‌شود. وی در **۱۸۸۷** در روسیه متولد شد، در پاریس، برلین، و نیویورك مطالعه و کار کرد. با آنکه جنبه‌های بسیاری از بغرنجترین تئوریها و روشهای زمانه ــ اکسپرسیونیسم، کوبیسم، و رنگ‌آمیزی فوویستی ــ را پذیرفت، هیچگاه زندگی اولیه‌اش در یك روستای دورافتادهٔ روسیه را از یاد نبرد. موضوعات مربوط به روزگار کودکیش چنان به روی تابلوهایش بازمی‌گردند که گویی از ژرفای رؤیاها و خاطراتش برخاسته‌اند؛ برخی از این موضوعات که شاد و خیال‌انگیزند، شادیهای سادهٔ زندگی تودهٔ روستایی را القا می‌کنند؛ برخی دیگر که غم‌انگیز و حتی تراژیك‌اند، محاکمات و تعقیبهای یهودیان را به یاد می‌آورند. در پردهٔ **تصلیب** (تصویر ۷۵۶) وحشت از جنگها و کشتارهای بزرگ به صورت پیکره‌های رقت‌انگیز کوچك و دهکدهٔ پسزمینه القا شده است، و تسلیم و رضا و امیدواری به صورت فرشتهٔ در پرواز، **تومار تورات** یا **شریعت موسی**، و پیکرهٔ ربی ـ مسیح بر صلیب بیان شده است. این پرده، تصویر پویایی از این



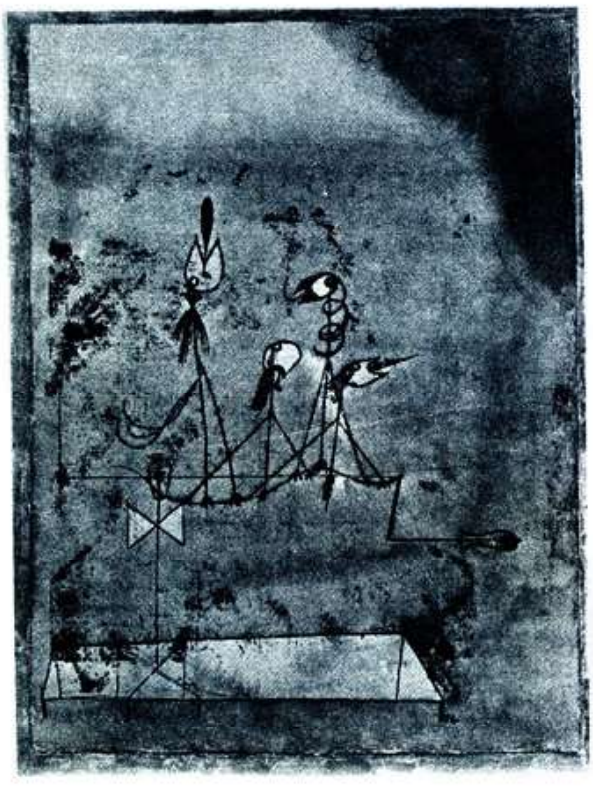
۷۵۶ مارك شاگال، **تصلیب**، ۱۹۴۳. رنگ روغن روی بوم، ۱۳۸×۱۰۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ شخصی هنرمند، نگارخانهٔ پیر ماتیس.

احساس هنرمند است که ایمان در این دنیای درگیر در جنگ و جانورخویی، اهمیت دارد. با آنکه این ترکیب‌بندی آزاد و شناور با در کنار هم قرار دادن اشیای خاکی و آسمانی از این لحاظ که محتوای خیال‌انگیز یك رؤیا را جاودانی می‌سازد سوررئالیستی است، تك‌تك نمادهای آن به چیزی به مراتب بیش از زندگی روانی شخص شاگال اشاره دارند. مقایسهٔ تفسیر جنگ توسط شاگال با تفسیر پیکاسو از همین موضوع در پردهٔ گرنیکا، ابعاد آن عاطفهٔ بیانی را که هنر می‌تواند به روی بوم بیاورد، بر ما روشن می‌سازد.

تیزبین‌ترین و یکی از نافذترین استادان خیالپردازی، **پول کله** (۱۸۷۹ـ۱۹۴۰) نقاش آلمانی ـ سویسی بود. او ضمن آنکه به عنوان یکی از اعضای گروه **سوار آبی** معتقد بود که هنر عمق‌نمایانه از میدان خارج شده است، به هنر کودکان و انسانهای بدوی بازگشت تا به نوع تازه‌ای از اختصار، سادگی، و ارزش اولیه در بیان دست یابد که برای سنتها و شیوه‌های منطقی تفکر انسان متمدن امروز ناشناخته‌اند. او با یك چنین الهامی، توانست با استفاده از خط و رنگ‌آمیزی بسیار ظریف، تصویرهایی از واکنش حسی و ادراکی خود در برابر جهان نوین را به روی پرده بیاورد. تلون مزاج هوسبازانهٔ او باعث استفاده‌اش از پیکره‌های خطی عجیب و غریب انسان، جانوران، و موجودات خیالی به عنوان تفسیری برضعف و نادانی آدمیان می‌شود، ولی لحنش همواره ملایم و طنزش ارام است. با آنکه نقاشیها و طراحیهایش معمولاً بسیار کوچك‌اند، و با آنکه در وهلهٔ نخست ممکن است خصوصی‌ترین ارتباطات بصری به نظر برسند، لبریز از معنایی هستند که تدریجاً برای تماشاگر صاحب تخیل قوی روشنتر می‌شوند. پردهٔ **ماشین چهچهه‌زن** (تصویر ۷۵۷) او از لحاظ عنوان و اجرا، در نگاه نخست، خنده بر لب تماشاگر می‌آورد. «مکانیسمهای» بدوی و نازك پرنده، به یك میل‌لنگ نازك چسبیده یا رویش ایستاده‌اند. فرض می‌کنیم که میل‌لنگ می‌تواند بچرخد و وقتی چرخید، «پرنده‌ها» چهچهه می‌زنند. در اینجا ما شاهد مؤثرترین تضاد تعاونی عنوان و طرح می‌شویم. آدمی غالباً با اندیشیدن به ماشین، پرنده را به خاطر نمی‌آورد یا ماشین را وسیله‌ای خنده‌آور و دستی نمی‌پندارد که از مفتولهای خمیدهٔ تابلوی نقاشی ساخته شده باشد. از بطن این تداعیها و تصرفهای قهری در شکل، به نظر می‌رسد موجود تازه‌ای سر برمی‌آورد که عصر ماشین را به طرزی کنایه‌آمیز به ریشخند می‌گیرد: این طرح با آنکه «عملاً کار می‌کند»، هیچ هدف واقعی ندارد، مگر آنکه قرار باشد چهچهه بزند، و پرنده‌ها این کار را بهتر انجام می‌دهند. اخیراً گفته‌اند که طنز کنایه‌آمیز این اثر می‌تواند پوششی باشد بر تفسیر نیشداری دربارهٔ فناپذیری انسان. سرهای موجودات، که هر کدام دقیقاً به عنوان یکی از چهار طبع آدمی مشخص شده‌اند، به گول‌زنکهایی فلزی شباهت دارند که می‌توانند پرندگان واقعی را به تله بیندازند. در پایین پرده، آبشخوری چهارگوشه با پایه‌های کوتاه دیده می‌شود که شاید یك تلهٔ مرگ باشد. گول‌زنکها و تلهٔ مرگ می‌توانند نمادی از افتادگی همهٔ ما در دام زندگی باشند. شاید هیچ هنرمند دیگری در این سده به پای ظرافت **پول کله** نرسد، چون وی ماهرانه احساس تماشاگر را برمی‌انگیزد و ابهام و کتمان را به ابزاری هنری مبدل می‌کند.

کله نیز در این نگرانی همگانی زمانه در خصوص خردگرایی

۷۵۷ پول کله، **ماشین چهچهه‌زن**، ۱۹۲۲. آبرنگ و قلم و مرکب، تقریباً ۴۰×۳۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.



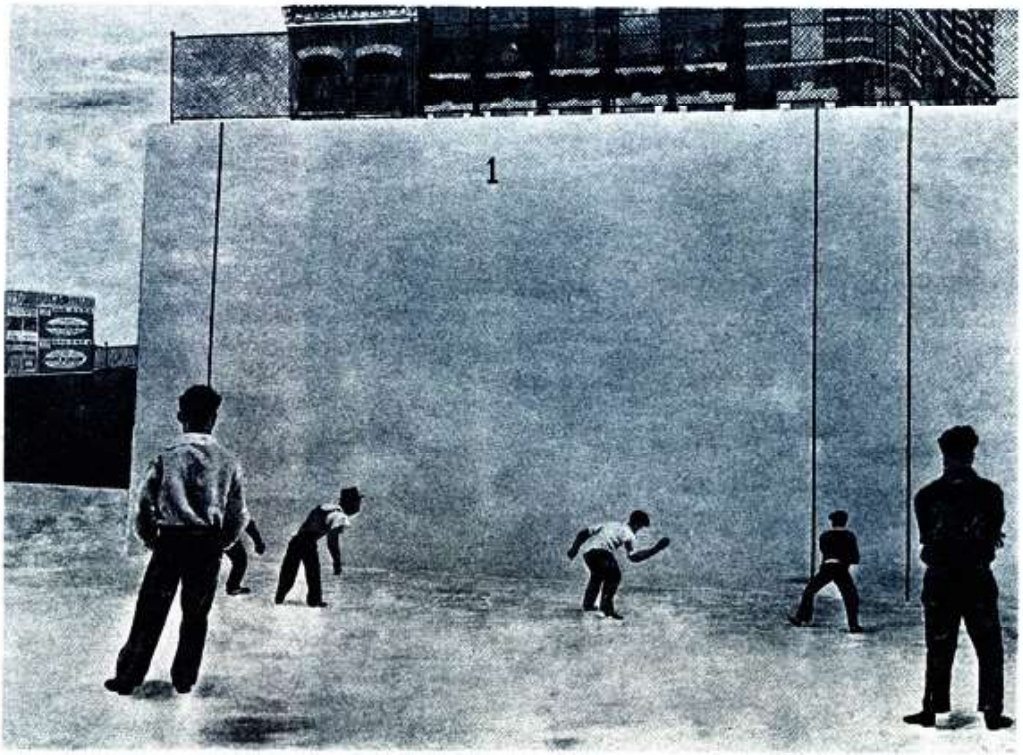
نهفته در ورای تمدن صنعتی امروز که می‌تواند به یك اندازه سازنده و ویرانگر باشد سهیم بود. همچنان که شیوهٔ برخی از روان‌شناسان است، او با کشیدن شکلها و نمادهای بدوی، کوشید راههایی به ژرفای طبیعت آدمی بگشاید؛ کله، مانند **کارل گوستاو یونگ** (۱۸۷۵ـ۱۹۶۱) روان‌شناس هموطنش، به نظر می‌رسد وجود یك شعور جمعی را که در نشانه‌های باستانی و الگوهایی که به روزگار پیش از تاریخ بازمی‌گردند و در هر گوشهٔ هنر مردمان بدوی به چشم می‌خورند، پذیرفته باشد. پردهٔ **مرگ و آتش** (لوحهٔ رنگی ۹۳) او علاقه‌اش را به خط تصویر نگاشت ــ نشانهٔ ساده و تصویرگونه‌ای که سرشار از معنی تلویحی است ــ نشان می‌دهد. یك سرِ سفیدِ مرده، که با خطوط کناره‌نمای سنگین مجسم شده، از دل خورشید فروزان سر برمی‌آورد و به نظر می‌رسد که با چیز گِردی چون یك گلوله، ایجاد تعادل می‌کند. از سمت راست، مردی چوب به دست وارد می‌شود؛ در برابرش سه میله دیده می‌شود. خطوط روی صورتِ مرده، می‌توانند حروف باشند. گفته‌اند که رنگ سرد آبی ـ سبز، که اینچنین قاطعانه با آکوردهای قرمز هماهنگی دارد، می‌تواند نشانهٔ عنصر آب باشد که در تناوب بی‌پایان مرگ و زندگی با آتش سازگار شده است. رنگ وهم‌انگیز، خشونت بدوی چهره‌ها، و ترتیب مرموز قرار گرفتن‌شان، ترسی مشابه ترس مذهبی به تماشاگر القا می‌کنند، گویی وی در حضور یك توتمِ صاحب قدرت جادویی ایستاده است. از آنجا که این موضوع مبهم و مرموز است، سرچشمه‌اش را در امور مذهبی می‌پنداریم، و این تصوری است که بشر از آغاز تاریخ داشته است.

۷۵۸ داوید آلفارو سیکیروس، **پژواك یك فریاد**، ۱۹۳۷. رنگ ماشین روی چوب، تقریباً ۱۲۰×۹۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

رئالیسم اجتماعی

نکتهٔ قابل توجه این است که دوشادوش تجربه‌گرایی فشردهٔ هنر غربی، یك رئالیسم محافظه‌کارانه که کمتر تحت تأثیر آن بود، به حیاتش ادامه می‌داد و غالباً به خدمت جنبشهای اجتماعی و سیاسی درمی‌آمد. این «رئالیسم اجتماعی»، پدیده‌ای بین‌المللی و شاخه‌ای از هنر است که در آن محیط، کار، و مبارزات طبقات زحمتکش با روحیهٔ هوادارانه توصیف و ستوده می‌شوند. در غرب، این شاخهٔ هنر، در سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ مخصوصاً در مکزیك و ایالات متحد آمریکا با گرایش به انتقاد از «حکومت»، رونق گرفت. **داوید آلفارو سیکیروس** (۱۸۹۸ـ۱۹۷۴)، یکی از درخشانترین چهره‌های نقاشی دیواری که همراه با **دیگو ریورا** (۱۸۸۶ـ۱۹۵۷) و **خوسه کلمنت اوروزکو** (۱۸۸۳ـ۱۹۴۹) در سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ اهمیتی بین‌المللی به مکتب نقاشی مکزیك بخشیدند، پردهٔ **پژواك یك فریاد** (تصویر ۷۵۸) را به یك اعتراض ضد جنگ مبدل می‌کند. فزونسازی فریاد طفل به طرزی سوررئالیستی با دو برابر کردن و ظاهری خوفناك دادن به سر رقت‌انگیز او، ممکن شده است. اسلوبهای رئالیستی و اکسپرسیونیستی در شبیه‌سازی از منظرهٔ متلاشیِ انباشته از ویرانیهای برجا مانده از جنگ، با هم ادغام شده‌اند. این‌بار نیز، اگر پردهٔ مذکور را با پردهٔ **گرنیکا** که در همان سال نقاشی شده بود مقایسه کنیم، بر تنوع ابزارهای بیان در برابر هنرمندی که می‌خواهد اوضاع زمانهٔ خویش را تفسیر کند تأکید خواهیم کرد. **بِن‌شان** (۱۸۹۸ـ۱۹۶۹) نقاش آمریکایی، با موضوع و روحیه‌ای کاملاً متفاوت، درست دو سال بعد، در نقاشی **هند بال** (تصویر ۷۵۹) خود، التقاطی برجسته و شاید ناآگاهانه را به نمایش می‌گذارد. شان، عناصر عاریتیِ گوناگونش را با هم درآمیخت و سبك بیانی شدیداً شخصی به دست آورد. این نقاشی، شیوهٔ هندسی کوبیسم؛ فضای وهم‌آور سوررئالیسم و خلاءِ مرموزش؛ پرسپکتیوهای آرام نقاشی ایتالیایی سدهٔ پانزدهم؛ و حالات و تغییرات شتابان و تصادفی و تغییر مقیاس عکاس داوطلب را به یاد می‌آورد.

این سبك در روسیهٔ شوروی به سبك رسمی و مورد قبول دولت تبدیل شد و همچنان در این مقام باقی است، و در جنبشها و رژیمهای مارکسیستی ـ سوسیالیستی سراسر جهان، سخنگوی ارزشها و برتریهای رئالیسم سوسیالیستی گردید. **ادگاردز ایلتنرس** (متولد ۱۹۲۵) نقاش شوروی، در پردهٔ **دستهای پرتوان** (تصویر ۷۶۰) یکی از آثار مختص این سبك را به نمایش می‌گذارد: گروهی از کارگران فولادسازی به هنگام کار، در حالی که حرارت سوزان کوره‌ها



۷۵۹ بن‌شان، **هندبال**، ۱۹۳۹. رنگ لعابی روی کاغذ چسبانده شده بر سطح ترکیب‌بندی، تقریباً ۵۷×۷۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

اندامهای عضلانی ایشان را خیس عرق می‌کند. در اینجا چیزی دیده نمی‌شود که بتوان آن را بازتابی از آزمایشگریهای هنر نوین به شمار آورد. روش نقاش، واقع‌بینانه و آشکارا تأییدگرانه است. هنرمند، ارزش والای کار و انسانیتِ برترِ پرولتاریای سوسیالیست را موعظه می‌کند. هنر، تماماً در خدمت دولت و تصویرگر وفادارِ ایده‌ئولوژی آن است. در نظر منتقدان غربی، هنرمند سوسیالیست، عصر ماشین را با رئالیسم محافظه‌کارانه‌ای به عنوان پیروزی نیرو و ارادهٔ جمعی انسان توصیف می‌کند.

آنچه مایهٔ شگفتی می‌شود این است که در سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ و اوایل دههٔ پس از آن، عناصر مشابهی در هنر آلمان و ایتالیا متجلی می‌شوند، با این تفاوت که فلسفهٔ سیاسی فاشیستی حاکم بر این دو کشور، در نقطهٔ مقابل ایده‌ئولوژی طبقهٔ کارگر اتحاد شوروی قرار داشت. به نظر می‌رسد که حکومتهای دیکتاتوری فوق‌العاده متمرکز و فاشیستی اروپای سدهٔ بیستم نه فقط رئالیسم محافظه‌کارانه در هنر را می‌پسندیدند بلکه از آن برای مقاصد و تبلیغات سیاسی نیز استفاده می‌کردند و جهتگیری «هنر برای هنر» را که بر هنر نوین مسلط بود انکار می‌کردند. همین سخن دربارهٔ طرحهای هنری ایالات متحد آمریکا در دورهٔ بحران بزرگ سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ که با حمایت حکومت پیشبرد کار به اجرا درمی‌آمد، صدق می‌کند.

پیکرتراشی پیش از جنگ دوم جهانی

رودن بزرگترین پیکرتراش سدهٔ نوزدهم و هنرمندی بود که شهرت بین‌المللی‌اش با شهرت میکلانژ و برنینی برابری می‌کرد؛ او در همان حال، معلمی بزرگ بود. شهرت او، پای بسیاری از هنرمندان نسل جوان را که در راه پی‌ریزی انواع جدیدی از پیکرتراشی ــ چه تحت تأثیر رودن چه در واکنش به کارهای او ــ گام نهاده بودند در هیئت شاگردان و ستایشگرانش به کارگاه هنری وی در پاریس گشود.

آریستید مایول (۱۸۶۱ـ۱۹۴۴) پیکرتراش فرانسوی، از جلوه‌های ناپایدارِ سطوح روشن و تاریك رودن گسست و به سبکی ساده و سنگین روی آورد. او زندگیش را با حرفهٔ نقاشی آغاز کرد، طرحهای عموماً تزیینی به شیوهٔ گوگن اجرا کرد، و به دلیل تصویرگری برای کتابها به عنوان هنرمند گرافیك نیز شناخته شده بود. در حدود سال ۱۹۰۰ به پیکرتراشی روی آورد و تا پایان عمر، از موضوع

۷۶۰ ادگاردز ایلتنرس، **دستهای پرتوان**، ۱۹۶۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۸۲×۱۷۲ سانتی‌متر. موزهٔ هنری لاتویا، لاتویا، ریگا.

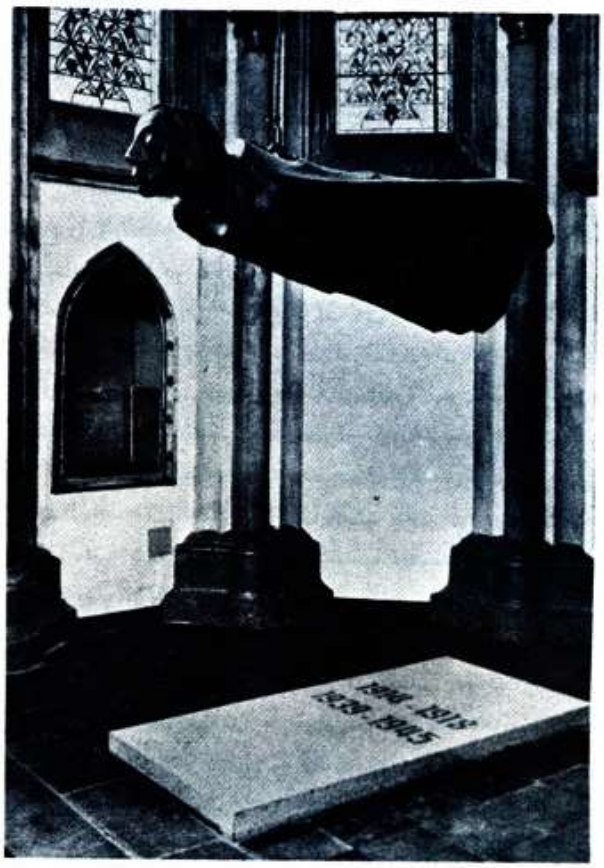
برگزیده‌اش ــ پیکرهٔ برهنه ــ که به صورت سطوح و حجمهای سنگین تهی از هرگونه سبک‌پردازی تاریخی یا ظرافت ادبی تفسیر می‌کرد، منحرف نشد. یکی از نخستین و مهمترین آثار او پیکرهٔ نشستهٔ مدیترانه‌ای (حدود ۱۹۰۱، مفرغ، بلندی تقریباً ۱۰۳ و پایه ۱۱۳×۶۲ سانتی‌متر، مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک) است. این پیکره، ترکیبی از احجام تقریباً انتزاعی است که به تقلید از پیچیدگی بی‌پایان پیکرهٔ آدمی، ساده شده‌اند. پیکره، سنگین و توپر است و سطوح ناشکستهٔ احجام برجسته‌نمایی شدهٔ لطیف، نور را به طور یکنواخت و آرام جذب می‌کنند. حالت این پیکره، که در چند پیکرهٔ تاهیتیایی از کارهای گوگن دیده شده است و خود مایول هم از ستایشگران گوگن بود، از لحاظ بستگی آرام، عظمت ساختمانی و وقارش، اندکی از پیکرتراشی کلاسیك آغازین یونان فراتر می‌رود. پیکرهٔ زن نشسته، معنی‌اش را در خود دارد (یعنی به چیزی در خارج از خود اشاره نمی‌کند، و عنوان مدیترانه‌ای بعدها بر آن افزوده شد)؛ شکل پیکره، به تنهایی برای رساندن مقصود هنرمند کفایت می‌کند.

۷۶۱ ویلهلم لمبروك، جوان ایستاده، ۱۹۱۳. سنگ، بلندی تقریباً ۲۳۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

عنصر اکسپرسیونیستی کارهای رودن، بیش از همه، ویلهلم لمبروك (۱۸۸۱ـ۱۹۱۹) پیکرتراش آلمانی را به خود جلب کرد. لمبروك که در کارهای بعدی رودن امکان تصرف در شکل را دیده بود، سبك گیرایی مختص خویش آفریدکه بر اطاله و نازك‌نمایی ابعاد پیکر آدمی استوار بود. پیکرهٔ جوان ایستاده (تصویر ۷۶۱) که باریکی و بلندی ظریفی دارد، حالتی رؤیایی به خود گرفته و قیافه‌ای آرام، متفکر و فصیحانه دارد، گویی در مراسمی پرعظمت شرکت جسته است. پیکرهٔ لمبروك، بی‌آنکه موضوع یا اشارهٔ تاریخی خاصی داشته باشد، فقط به اتکای حالت و قیافه‌اش «سخن می‌گوید» و حالت روحی‌اش تماماً تابع شکلش است. ابعاد فوق‌العاده بزرگ، در اینجا نازك‌نمایی گوتیك و حتی سبك شیوه‌گزینی را به یاد می‌آورند و از آزادی تازه‌ای برای تفسیر پیکر آدمی بدون کوچکترین توجه به مقیاسی که در روزگار باستان و دورهٔ رنسانس برایش تعیین شده بود، سخن به میان می‌آورند.

گاستون لاشز (۱۸۸۲ـ۱۹۳۵)، پیکرتراش فرانسوی تبار ولی فعال در ایالات متحد آمریکا، مانند مایول متخصص پیکرتراشی از پیکرهٔ زن برهنه بود و مانند لمبروك برخوردی آزادانه با ابعاد پیکر آدمی داشت. پیکرهٔ تمام‌قدِ زن ایستاده (۱۹۱۲ـ۱۹۲۷، مفرغ، بلندی تقریباً ۱۷۵ سانتی‌متر، بنیاد جیمز ج. فورسایت، نگارخانهٔ البرایت ـ ناکس، بوفالو) درست به اندازهٔ پیکرهٔ زن نشسته اثر مایول برجسته‌نمایی شده است، ولی در تشریح اندامها حالت شورانگیز بیشتری دیده می‌شود. حرکت شدیداً محسوس، از نوك پاهای سبك و ظریف تا کفلهای گِرد، سریعاً بالاتر می‌رود و اندامها را متورم می‌کند؛ آنگاه، پس از تأکیدی تند در زاویهٔ کمر، دوباره اندامها را متورم می‌کند و به شانه‌های پهن و بازوهای خمیده‌اش می‌رسد. در اینجا حجم و خط کناره‌نما، ریتمی انعطاف‌پذیر و انتزاعی دارند و سنگینی و ظرافت، به طرز زیبایی به وحدت رسیده‌اند. مفرغ، وسیله‌ای مطلوب برای نمایش اینگونه تعادل بین حجم عظیم با قدرت نگاه‌دارندهٔ ظریف است. اگر جوان ایستادهٔ لمبروك را با پیکرهٔ لاشز مقایسه کنیم درخواهیم یافت که وقتی پیکرتراش با ابعاد غیر رسمی دست به آزمایشگری می‌زند نتایج حاصل در شکل و بیان تا چه اندازه می‌توانند متفاوت باشند.

سمبولیسم و هنر نوین، دستاوردهای دیگر عصرها و فرهنگها در عرصهٔ سبك را به هنرمند معاصر تقدیم کرده بودند. مثلاً پیکرتراش اکسپرسیونیست توانست معنویت ساده و ژرف و شکلهای انتزاعی و ناآلوده با دشواریهای رئالیسم را در هنر سده‌های میانه بیابد. با آنکه پیکرتراشها هنر رومانسك و گوتیك را خیلی دیرتر از معماران کشف کردند، آنچه را از این هنر به عاریت گرفتند به چیزی اصیل‌تر مبدل کردند. ارنست بارلاخ (۱۸۷۰ـ۱۹۳۸)، پیکرتراشی آلمانی بود که شدیداً تحت تأثیر هنر کنده‌کاری سده‌های میانه قرار داشت و در کارهایش شکلهای تیز و دارای سطوح نرم با عمل تند و بیان ظریف درهم می‌آمیزند. پیکرهٔ مفرغین او به نام یادبود جنگ (تصویرهای ۷۶۲ و ۷۶۳) برای کلیسای گوستروف، یکی از نیشدارترین یادبودهای جنگ اول جهانی است. پیکرتراش، یك روح مرده را درست در لحظه‌ای که می‌خواهد بیدار شود و به زندگی ابدی بپیوندد ــ موضوع مرگ و تناسخ ــ مجسم کرده است و صرفه‌جویی سختگیرانه‌اش در سطوح، توجه تماشاگر را بر سردیس وی متمرکز می‌سازد. عذاب روحی حاصل از فاجعهٔ جنگ، و رهایی از آن عذاب با امید به رستگاری، به ندرت با یك چنین قدرتی در اثری دیگر بیان شده است.



۷۶۲ ارنست بارلاخ، یادبود جنگ، کلیسای گوستروف (منظرهٔ عمومی)، ۱۹۲۷. مفرغ. شیلدرگاس آنتونیتر کرکه، کولونی.
→

۷۶۳ ارنست بارلاخ، سردیس، جزیی از تصویر ۷۶۲. بلندی تقریباً ۲۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

از کوبیسم تا کانستراکتیویسم

گرچه گروه‌بندیهای بزرگ و اصلی سبکها ــ اکسپرسیونیسم، کوبیسم، و سوررئالیسم ــ در پیکرتراشی با روشنی هنر نقاشی ضبط نمی‌شود، باز هم می‌توان برخی از این گروه‌بندیها را تشخیص داد و معرفی کرد. از سوی دیگر، پیکرتراشی یعنی هنر سه‌بعدی، احتمالاً در عصر فلزات و تولید صنعتی اشیای هنری، به مردم نزدیکتر است؛ در اواخر سدهٔ نوزدهم، مخصوصاً همین پیکرتراشی است که به پیوند نهایی و اجتناب‌ناپذیر هنر و تکنولوژی دست می‌یابد. اکسپرسیونیسم لمبروک و لاشز در تجربهٔ جدید کوبیسم تداخل می‌کند، و چون کوبیسم به آفرینش جلوه‌هایی از فضای سه‌بعدی بر سطح تخت توجه داشت به سادگی با شیوهٔ پیکرتراشی انطباق نیافت. با اینحال در دو پیکره از هانری ماتیس (تصویرهای ۱ـ۷۶۳ و ۷۶۴) نقاش و پیکرتراش، تکامل از شیوهٔ رودن به انتزاع کوبیستی کامل را می‌توانیم ببینیم. این پیکره‌ها نخستین و آخرین از یك مجموعهٔ چهارتایی هستند که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۰۹ و ۱۹۲۹ ساخته شدند، ولی نه به شیوهٔ خطی (یا «ارابسك» به گفتهٔ ماتیس) که هنرمند ترجیح می‌داد؛ و تغییری ژرف در نگرش پیکرتراشانه را با نیروی هرچه بیشتر منعکس می‌کنند. نخستین پیکره که شبیه‌سازی از منظرهٔ پشت زن برهنه است، فاصلهٔ چندانی با سطوح مختصراً برجسته‌نمایی شدهٔ پیکره‌های رودن ندارد و تشریحی قابل قبول به شمار می‌رود. **پشت II و پشت III** (که در اینجا نشان داده نشده‌اند) سریعاً یکی پس از دیگری در سالهای ۱۹۱۳ و ۱۹۱۴ ساخته شدند و بازتابی از تجزیهٔ ــ انتزاعِ ــ سریع شکلهای اصلی بدن هستند. **پشت IV**، یا آخرین نسخهٔ این مجموعه که در سال ۱۹۲۹ ساخته شد آخرین مرحلهٔ تجزیه است و ظهور یك مفهوم و روش تماماً متفاوت یعنی هندسی‌سازی و ساده‌سازیهای بنیادی کوبیسم را مجسم می‌کند.

«تمرین» ماتیس «در تقلیل و تمرکز تصاعدیِ شکل»، به عنوان یك اقدام صرفاً پیکرتراشانه، مستقل از نقاشی، به وقوع پیوست. از سوی دیگر، آثار اولیهٔ **ژاك لیپشیتس** (۱۸۹۱ـ۱۹۷۳) ــ متولد لهستان، مقیم درازمدت فرانسه و ایالات متحد آمریکا ــ مانند **مردی با ماندولین** (تصویر ۷۶۵، چپ)، در زمرهٔ مؤفقترین راه‌حلهای مسألهٔ نمایش سه‌بعدی احساس فضا در نقاشی کوبیستی به شمار می‌روند. شکلِ پیوسته، به سطوحی تجزیه شده است که قطع نظر از جهت تابش نور، می‌توان به عنوان سطوح تختِ سایه‌دار درنظر گرفتشان. همچنان که در نقاشی کوبیستی دیدیم، در اینجا نیز هیچ زاویهٔ دید واحد، هیچ پیوستگی یا همزمانی برای خطوط کناره‌نما وجود ندارد. ولی حتی گسستی به مراتب قطعی‌تر از این تجزیهٔ حجم به سطوح متعدد در سنت طولانی پیکرتراشی غربی، ایجاد سوراخ در حجم یکپارچه است. یکی از نخستین نمونه‌های این حرکت تازه را می‌توان در پیکرهٔ **زنی موهایش را شانه می‌کند** (تصویر ۷۶۵، راست) اثر **آلکساندر آرکیپینکو** (۱۸۸۷ـ۱۹۶۴) مشاهده کرد. این پیکرهٔ ریزنقش که از لحاظ ایستایی متعادلش گوشه‌هایی از شیوه‌گزینی دورهٔ رنسانس را به یاد می‌آورد، به جای سر، فضایی خالی به شکل سر دارد که در کل طرح مزبور مهم جلوه می‌کند. فضاهای بسته، همیشه در هنر پیکرتراشی وجود داشته است ــ مانند فضای خالی بین بازو و بدن به هنگامی که دست روی کمر گذاشته شود، همچنان که در پیکرهٔ **داود** (تصویر ۵۰۲) اثر آندرئا وروکیو دیده می‌شود. ولی در اینجا نفوذ حجم پیوستهٔ پیکره نیز مطرح است، و فضای شکل یافته (که غالباً با عنوان «فضای منفی» شناخته می‌شود) با حجمی شکل یافته در یك طرح می‌آید. در پیکرهٔ آرکیپینکو همان لغزش سطوحی را می‌بینیم که در کوبیسم تصویری دیده‌ایم، و رابطهٔ سطوح با یکدیگر نیز به همان

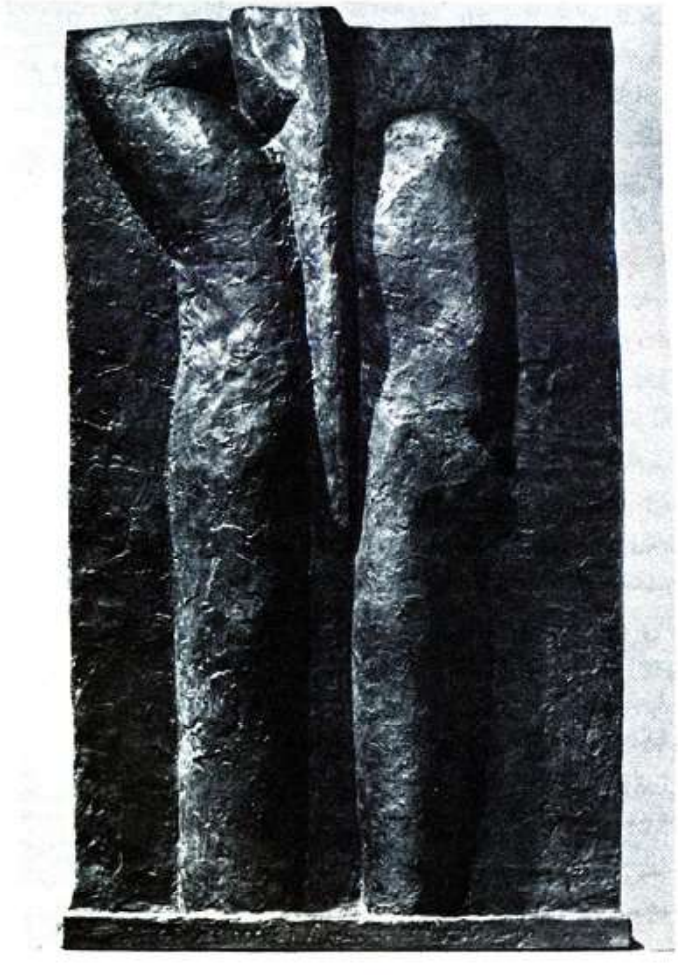
اندازه بغرنج است. بدین ترتیب، در نقاشی و پیکرتراشی، مرزهای سنتی درهم می‌شکنند و مصالح کار دگرگون می‌شود.

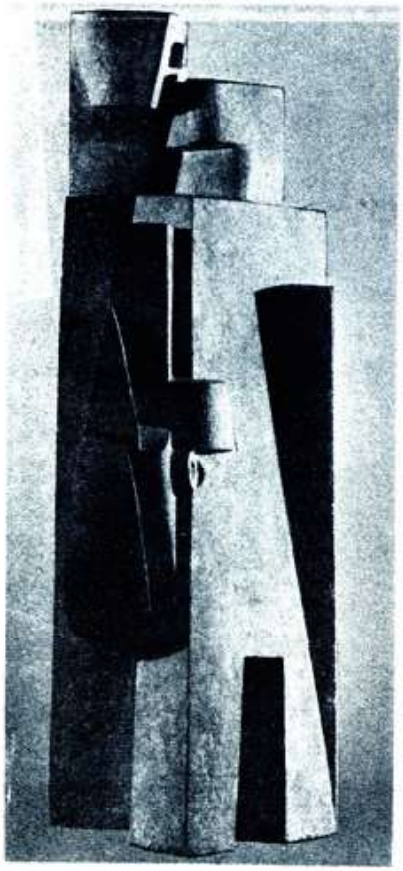
با آنکه پیکرهٔ آرکیپینکو همچنان نیمه‌شبیه‌سازانه است، پیکرتراشی (مانند نقاشی) اجرا شده در مدار کوبیستی، به دور کردن آخرین بقایای شبیه‌سازی از خود تمایل داشت. تا سال ۱۹۱۳، **اومبرتو بوتچونی** (۱۸۸۲ـ۱۹۱۶) که نامش را پیشتر به عنوان هنرمند فوویست و نقاش و پیکرتراش ذکر کردیم، شکلهایش را تا بدان پایه در مسیر انتزاع پیش برده بود که عنوان **شکلهای بدیع تداوم در فضا** (تصویر ۷۶۶) که به یکی از پیکره‌هایش داده است به جای آنکه متوجهمان کند که سرچشمهٔ این حالت گام برداشتن انسان است توجه‌مان را به جلوه‌های شکلی و فضایی جلب می‌کند. این پیکره از لحاظ سطح و خطوط کناره‌نما چنان گسترش یافته، منقطع، یا شکسته است که گویی در پس خطوط تیرهٔ حاصل از حرکتش ناپدید می‌شود؛ آنچه می‌ماند همان خطوط تیره است. جستجوی بوتچونی در جهت پیدا کردن شکلهای انعطاف‌پذیر برای بیان حرکت پویا، در اینجا جلوه‌ای پرعظمت پیدا کرد. این پیکره از لحاظ قدرت و حس فعالیت حیاتی، تمام کوششهای مشابه (بوتچونی و همراهان فوتوریستش) برای آفریدن تصاویری نمادین از کیفیت پویای زندگی نوین را پشت سر می‌گذارد. برای اینکه متقاعد شویم کافی است لحظه‌ای در این‌باره بیندیشیم که اجزای یك منظرهٔ نزدیك به ما وقتی در اتومبیل پرشتاب یا هواپیمای کم‌شتاب نشسته‌ایم و به اطراف نگاه می‌کنیم چگونه به نظر می‌رسند. با آنکه تشابه حیرت‌آوری بین پیکرهٔ بوتچونی و پیکرهٔ **الههٔ پیروزی ساموتراس** (تصویر ۱۸۳) وجود دارد، با مقایسه‌ای مختصر می‌توان دریافت که کار بوتچونی تا چه اندازه با آن کار باستانی فاصله دارد.

کنستانتین برانکوزی (۱۸۷۶ـ۱۹۵۷) پیکرتراش رومانیایی، انتزاع را تا نقطه‌ای ادامه داد که در ورای آن عنصر شبیه‌سازی تماماً از دست می‌رود. در عین حال، او حداکثر نتیجهٔ ممکن را از مصالح کار ــ اعم از مرمر، فلز، یا چوب ــ می‌گرفت. احتمالاً در اثر توجه موشکافانهٔ برانکوزی به نوع مصالح کارش بود که آیین نافذ و جذبهٔ عرفانی هنر نوین ــ «وفاداری به مصالح کار» ــ پدید آمد. این آیین از هنرمند خواستار احترام به مصالح کار خویش است، به طوری که نیات صوری وی هیچگاه از طبیعت ویژهٔ آن مصالح سوءِ استفاده نکنند: آنچه برای مفرغ مناسب باشد برای مرمر نیست، آنچه برای مرمر مناسب باشد برای چوب مناسب نیست، و الی آخر. البته این توجه به وظیفه و نقش مصالح کار، در تولید صنعتی، یك ضرورت است. این وفاداری به مصالح کار، با تلاش معاصر در جهت رسیدن به خلوص یا «واقعیت» شکل، همراه است. همچنان که موندریان شکلهای راستخطی را «واقعی»ترین شکلها دانسته بود، برانکوزی نیز یك شکل اطاله‌یافتهٔ بیضی را به عنوان «طبیعی»ترین مجسم کرد، و بغرنج‌ترین شکلهای طبیعی و حتی جنبشهای طبیعی را ساده کرد به طوری که جملگی به تنوعاتی از این شکل بنیادی مبدل شدند. در

۷۶۳ـ۱ هانری ماتیس، پشت ۱، (حدود ۱۹۰۹. مفرغ، ۱۸۶×۱۱۵×۱۸ سانتی‌متر، نگارخانهٔ تیت، لندن.)

۷۶۴ هانری ماتیس، پشت ۱۷، حدود ۱۹۲۹. مفرغ، ۱۸۶×۱۱۲×۱۶ سانتی‌متر. نگارخانهٔ تیت، لندن.





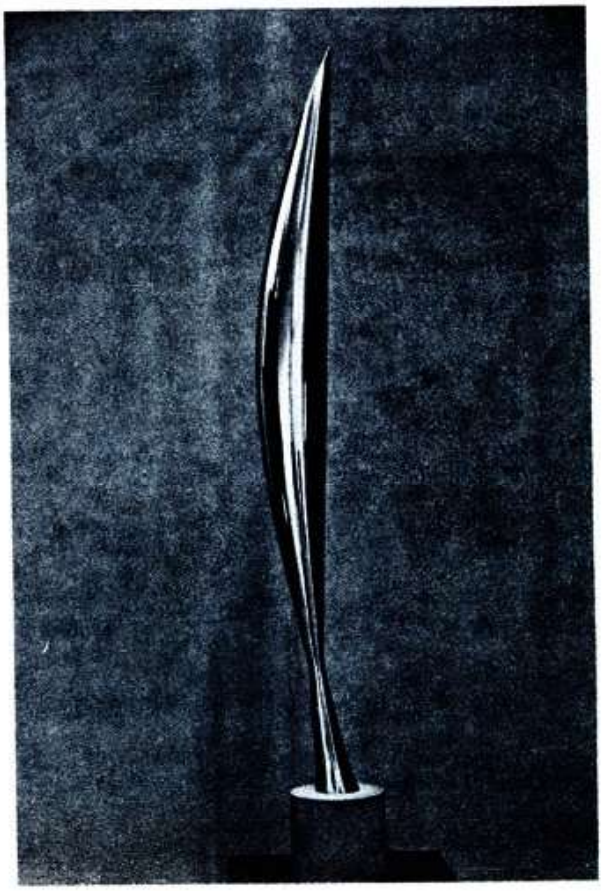
۷۶۵ راست: آلکساندر آرکیپینکو، **زنی موهایش را شانه می‌کند**، ۱۹۱۵. مفرغ، بلندی تقریباً ۳۴ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

۷۶۵ چپ: ژاك لیپشیتس، **مردی با ماندولین**، ۱۹۱۷. سنگ، بلندی تقریباً ۷۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کونکتیکت.

پیکرهٔ معروف برانکوزی به نام **پرنده در فضا** (تصویر ۷۶۷)، هر چیز تصادفی حذف یا فشرده‌تر شده و به صورت مستقیم‌ترین و باصرفه‌ترین بیان درآمده است، لیکن شکل به طور کلی، جوهر حرکت بالارونده ناگهانی یك پرنده در فضا را القا می‌کند. حتی بیش از این، تصویر جالبی از جریان هوا به شکلی که در ایرودینامیك نوین ترسیم شده است به دست می‌دهد، و وسیلهٔ برانکوزی برای القای احساس پرواز بی‌ارتباط با وسایلی نیست که مهندس امروزی غالباً در طراحی شکلهای «راستخطی» صنعتی به‌کار می‌برد. در اینجا نیز همان مطالعهٔ طبیعت اشیا، همان توجه وسواسی به ابعاد، خط کناره‌نما، و پرداخت نهایی سطح به چشم می‌خورد. بدین ترتیب، حتی در این مرحلهٔ اولیه، درآمیختگی آتی هنر و تکنولوژی را می‌توان پیش‌بینی کرد. در همان حال، چیزی ظاهر می‌شود که می‌توان آن را تضاد ناشی از پیوند تکنولوژیك یعنی **انتزاع زیستریختی** دانست؛ در این چیز نو، هنرمند، شکلها را از اشیای زنده و رشدیابنده مشتق می‌کند.

خولیو گونسالس (۱۸۷۶ـ۱۹۴۲) دوست برانکوزی و پیکاسو، در عرصهٔ علاقه به امکانات هنری مصالح جدید و روشهای نوینِ عاریتی از تکنولوژی صنعتی و فلزکاری سنتی، با ایشان وجه مشترك دارد. شکلهای ساخته شده یا «مستقیم» (یعنی شکلهایی که در ساختشان از میل، ورق، و ستون حاضری و مانند اینها استفاده می‌شود) از آهن جوشکاری شده یا آهن شمش و مفرغ می‌توانند تأثیراتی ساده یا فوق‌العاده بغرنج به بار آورند، که در آنها عملاً فضاهای تندیس‌وار به صورت نوعی شبکهٔ مجوف درمی‌آیند، و احجام توپر فقط نقش خطوط کناره‌نما، حدود، یا سطوح جداکننده را پیدا می‌کنند. در پیکرهٔ **زنی موهایش را شانه می‌کند** (تصویر ۷۶۸) اثر خولیو گونسالس ــ کافی است آن را با پیکره‌ای از آرکیپینکو با همین موضوع (تصویر ۷۶۵، راست) مقایسه کنیم ــ هیچ‌یك از قراردادهای سنتی شبیه‌سازی نتوانسته است مانع پرواز قدرت خیالپردازی هنرمند شود، و روند عملی اجرای کار نیز در اثر دخالت روشهای سختگیرترِ کنده‌کاری و قالبگیری، از مسیر خود خارج نشده است. پیکرتراشان دهه‌های هفتم و هشتم به طور کامل از مزایای این روش بهره‌برداری کردند: جلوه‌های خطیِ غیر ممکن برای شیوه‌های دیگر، انعطاف‌پذیری در ساختمان، سرعت اجرا، و تصحیح آسان خطاها یا تغییر در نیت. روش فلزیِ مستقیم در دست پیکرتراشان معاصر ــ همچنان که خواهیم دید ــ به موازات روشهای مورد استفادهٔ نقاشان «اکسپرسیونیست انتزاعی» پیش خواهد رفت. دربارهٔ گونسالس، لازم به تذکر است که گرچه وی در عرصهٔ مصالح و روش نوآوری می‌کند، هنوز (همچنان که از عنوان اثرش برمی‌آید) پیکرهٔ آدمی را یك نقطهٔ عزیمت برای انتزاع می‌داند، حتی اگر شکلها بتوانند مانند شکلهای برانکوزی، بدون اشارهٔ بیرونی به دنیای طبیعی پایداری کنند. گونسالس پس از سالها تلاش به عنوان یك نقاش ناموفق، از سوی پیکاسو به همکاری فنی در ساختن تندیسهای فلزی دعوت شد. نفوذ وی از آن زمان به بعد پیوسته بوده است و همچنان که گفته‌ایم تأثیر ویژه‌ای بر پیکرتراشان امروز داشته است.

۷۶۶ اومبرتو بوتچونی، **شکلهای بدیع تداوم در فضا**، ۱۹۱۳. مفرغ، بلندی تقریباً ۱۰۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.



۷۶۷ کنستانتین برانکوزی، پرنده در فضا، حدود، ۱۹۲۷. مفرغ، بلندی تقریباً ۱۳۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

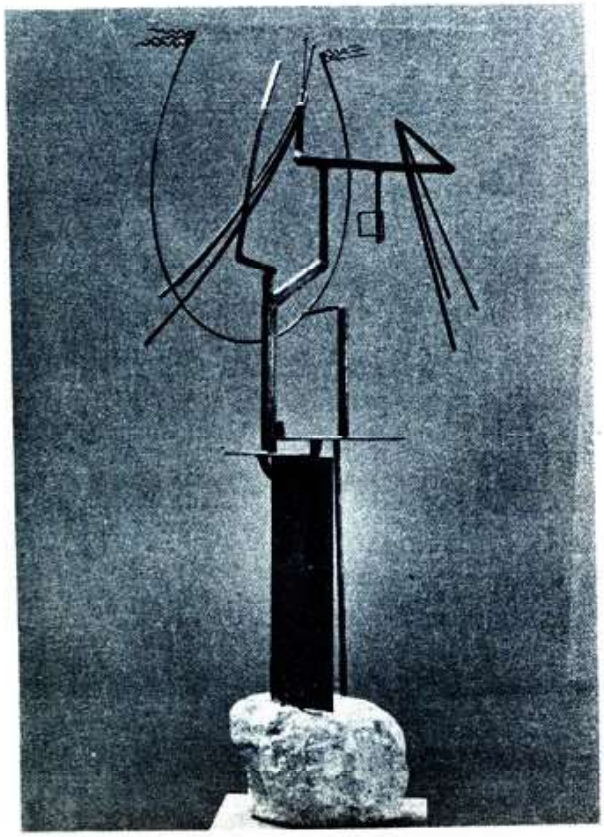
هنرمندان سبك دِ استیل و کانستراکتیویسم برخلاف گونسالس یا برانکوزی، ترجیح می‌دادند شکلهایی بیافرینند که در آنها جز به دنیاهای ریاضیات و مکانیسم، کوچکترین اشاره‌ای به دنیای طبیعی نمی‌شود. ساختمانهای ژرژ وانتونگرلو (۱۹۶۵ـ۱۸۸۶) به نقاشیهای موندریان شباهت دارند. در اینجا نیز همان برخورد دقیق با عناصر چهارگوشه، در رابطه‌ای صوری و ماشینوار (در این مورد، سه بعدی) به چشم می‌خورد؛ پیکرهٔ رائومپلاستیك، $y = ax^3 - bx^2 + cx$ (تصویر ۷۶۹) نمونه‌ای از آنهاست. جستجوی شکل ناب، طبیعتاً به ریاضیات ــ یا مانند این تصویر، به تقلید کنایه‌داری از آن ــ انجامید، که زیبایی انتزاعی و غیرشخصی‌اش را می‌شد در سه بعد به نمایش گذاشت. ولی بازتابی از حرکت هنرمند در جهت «محاسبات مهندسی» و ماشینکاری کردن شکلها «مطابق مشخصات» ــ مثلاً با استفاده از یك طرح مقدماتی یا نقشهٔ مشخص ــ نیز در آن به چشم می‌خورد.

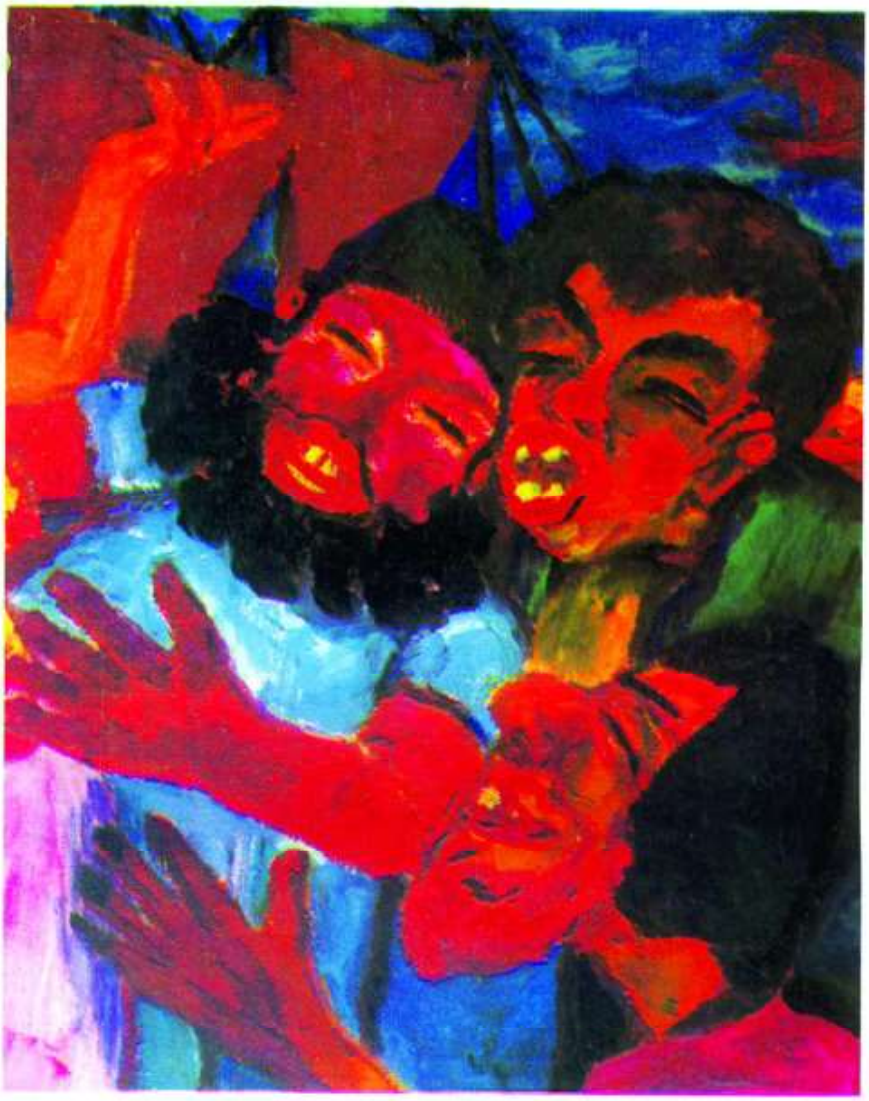
کانستراکتیویسم جنبشی بود که در روسیه آغاز شد، در همان جهتی که وانتونگرلو پیش می‌رفت به حرکت درآمد و حتی از لحاظ پژوهش در عرصهٔ شکل، او را پشت سر گذاشت. در نخستین مراحل تکامل کوبیسم ترکیبی، گروهی از هنرمندان روسی که در مسکو کار می‌کردند به کاربست اسلوبهای مهندسی صنعتی در پیکرتراشی علاقمند شدند. نقطهٔ عزیمت ایشان، برخی از نقشهای چسباندنی (کولاژ) بود که با استفاده از اشیای پراکندهٔ قابل تشخیص مانند انواع بطری، لوله، و گیتار ساخته می‌شد. ولادیمیر تاتلین وقتی در ۱۹۱۳ پیکاسو را ملاقات می‌کرد برخی از نقشهای چسباندنی را هم دید. او پس از بازگشت به مسکو، نقشهای چسباندنی برجستهٔ مشابهی ساخت، که وجه تمایزشان با کار پیکاسو این بود که وی هرگونه موضوع غالب شبیه‌سازی و اشیای قابل تشخیص را از آنها حذف کرده بود. ترکیب‌بندیهای تاتلین تماماً انتزاعی و در نوع خود، نخستین بودند. او این ترکیب‌بندیها را «ساختمان»ها (یا کانستراکسیونها) نامید، و از همینجا بود که جنبش مزبور نام گرفت. تاتلین روح فعالِ گروهی از کانستراکتیویستهای پیشرو بود که فعالیتش در سال ۱۹۲۲ از طرف دولت نوپای اتحاد شوروی محدود گردید؛ برخی از اعضای گروه از شوروی خارج شدند و به انتشار نظرات و روشهایشان در کشورهای غربی دست زدند.

اندکی پیش از آنکه کانستراکتیویسم در اتحاد شوروی با محدودیتهایی مواجه شود، تاتلین بنای خارق‌العاده‌ای را طراحی کرد که هیچگاه ساخته نشد ولی مدلش باقی مانده است (تصویر ۷۷۰). این بنا که قرار بود برجی به نام یادبود انترناسیونال سوم و دارای ۳۹۰ متر ارتفاع باشد، بنای مارپیچیِ مجوفی مرکب از فولاد، چوب، و شیشه بود و قرار بود سه عنصر پهناور و متحرك هندسی ــ یك مکعب، یك هرم، و یك استوانه ــ داشته باشد. در این عناصر سه‌گانه قرار بود امکانات لازم برای فعالیتهای فرهنگی، سیاسی، اداری، و علمی فراهم آید و مطابق نقشه، عناصر مزبور می‌بایست با سرعتهای متفاوت از یك دور در سال گرفته تا یك دور در روز بر محور خویش بچرخند.

در سال ۱۹۲۰ کانستراکتیویستها ازهم پاشیدند و به گروه «تولیدگرایان» پیوستند. اینان هنر را کلاً کنار گذاشتند و به تولید و مهندسی دستجمعی روی آوردند. موضع تولیدگرایان توسط آنتوان پوسنر (۱۹۶۲ـ۱۸۸۶) و برادرش نائوم گابو (متولد ۱۸۹۰) که

۷۶۸ خولیو گونسالس، زنی موهایش را شانه می‌کند، حدود ۱۹۳۰ـ۱۹۳۳. آهن، بلندی ۱۴۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، استکهولم.



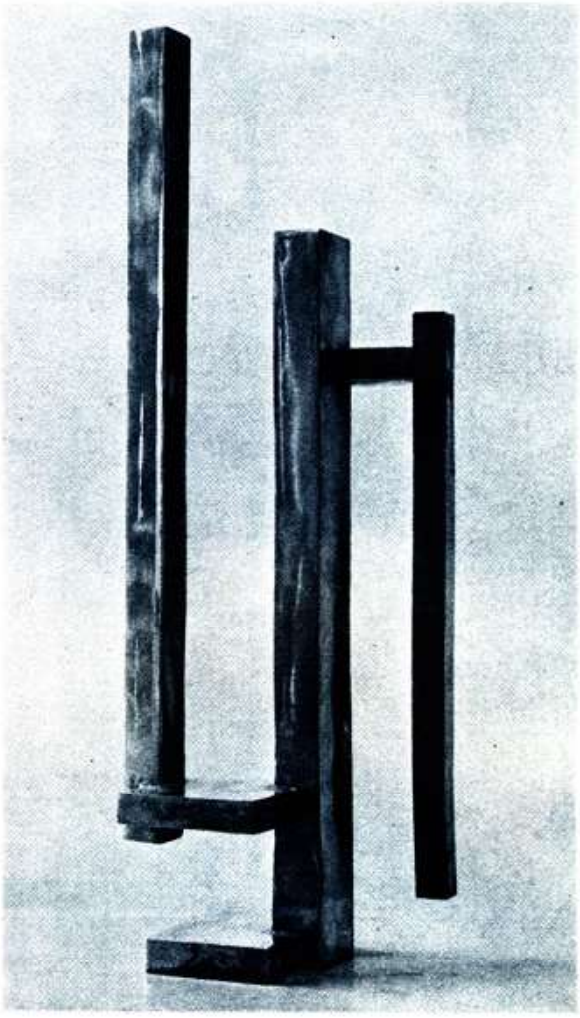


لوحهٔ رنگی ۸۸. امیل نولده، **قدیسه ماری از مصر در میان گناهکاران**، لوح چپِ یک قاب سه‌لوحی، ۱۹۲۰. تقریباً ۸۵ × ۹۸ سانتی‌متر. تالار هنر، هامبورگ.

لوحهٔ رنگی ۸۹. واسیلی کاندینسکی، **بدیهه‌سازی ۲۸**، ۱۹۱۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۱۰ × ۱۶۰ سانتی‌متر، موزهٔ سالمون ر. گوگنهایم، نیویورک.

لوحهٔ رنگی ۹۰. پابلو پیکاسو، **سه موسیقی‌نواز**، ۱۹۲۱، رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۰۰ در ۲۲۰ سانتی‌متر، موزهٔ مجموعهٔ هنرهای نوین، نیویورک (بنیاد خانم سایمن گوگنهایم).

لوحهٔ رنگی ۹۱. ژرژ براک، **میز**، ۱۹۲۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۷۷ × ۷۲ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک (اهدایی خانم لیلی پ. بلیس).



۷۶۹ ژرژ وانتونگرلو، رائومپلاستیك، $aX^3 = bX^2 + CX - Y$، ۱۹۳۵. نیکل نقره، بلندی ۲۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنر، بال.

مدافعان آزادی فردی هنرمند و حق وی به آزمایشگری آزادانه بودند، نفی شد. این دو در سال ۱۹۲۰ یك بیانیهٔ رئالیستی صادر کردند و خواستار شبیه‌سازی از یك «واقعیت نو» شدند:

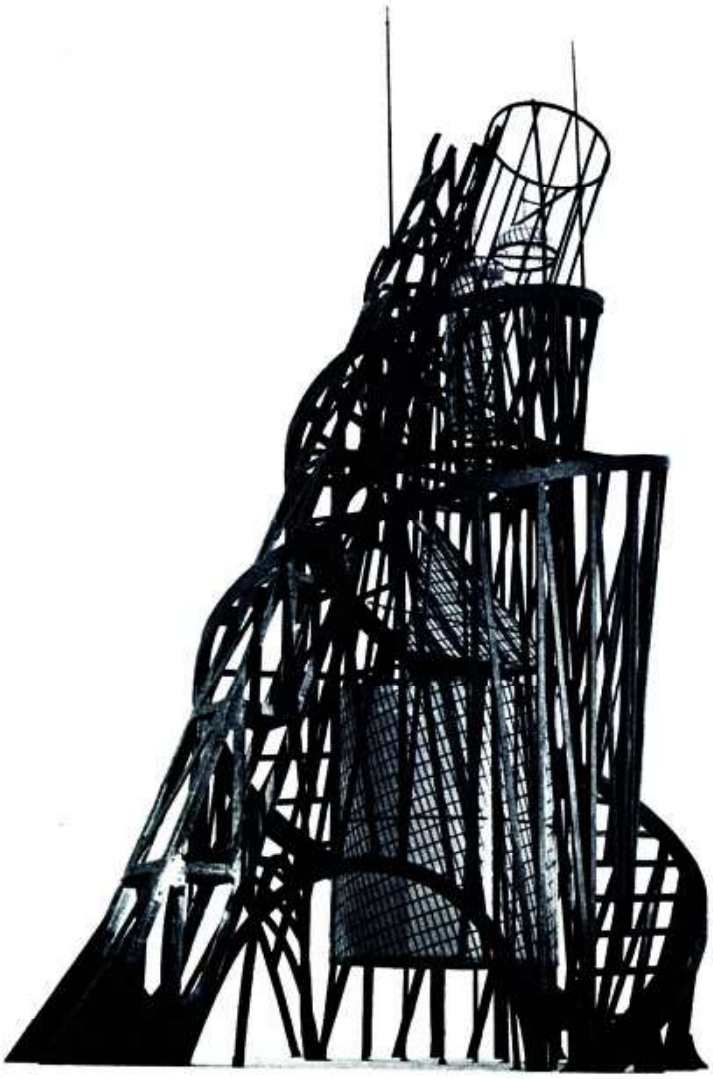
> هنر، برای تفسیر واقعیت زندگی، باید بر دو عنصر بنیادی استوار گردد: مکان و زمان. حجم، یگانه مفهوم فضا نیست. برای بیان ماهیت حقیقی زمان باید از عناصر حرکتی و پویا استفاده شود. ریتمهای ایستا، دیگر کفایت نمی‌کنند. هنر نباید بیش از این مقلد باشد، بلکه باید به دنبال شکلهای نو برود.

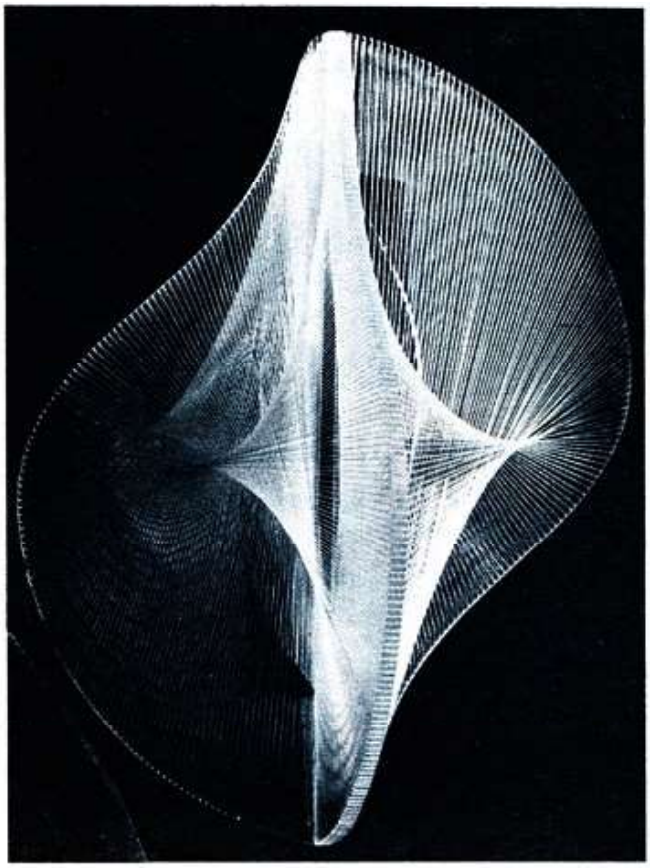
گوشه‌هایی از تحقق این آخرین بیانیه را در کارهای برانکوزی، گونسالس، و وانتونگرلو دیده‌ایم؛ و عناصر چرخندهٔ **یادبود انترناسیونال سوم** نیز پیشدرآمدی بر بیان زمان در مکان هستند. و از لحاظ جایگزینی حجم برای ساختن، محصور کردن، و تقسیم کردن فضاها، همچنان که مخصوصاً در کارهای گونسالس دیده‌ایم، گابو و پوسنر روش بنیادی را در بیانیهٔ خویش چنین پی‌ریزی کرده‌اند:

> حجم و فضا دو چیز عینی و قابل اندازه‌گیری‌اند. ما فضا را به عنوان یك عنصر نو و مطلقاً تندیسوار بررسی می‌کنیم و به کار می‌گیریم که همچون جسمی مادی، واقعاً وارد ساختمان می‌شود.

معماری، واقعیت فضا را همواره به طور ضمنی پذیرفته بود. پذیرفتن این واقعیت از سوی پیکرتراشی، همچنان که با پیکرهٔ «سوراخ شدهٔ» آرکیپینکو اعلام شد، یك پیروزی بود. در این هنگام چنین به نظر می‌رسید که فضا را درست مانند حجم می‌توان «تندیسوار» به نمایش درآورد. پوسنر و گابو ضمن علاقه‌ای که به خواص فضا داشتند، اشیایی آفریدند که نقاط خالیشان نقشی به قدرتِ نقشِ عناصر حجم توپر داشتند، و تصدیق کردند که در پیکرتراشی، حجم و فضای خالی را می‌توان از لحاظ زیبایی شناختی، با یکدیگر برابر کرد. نظر به اینکه همیشه جوهر پیکرتراشی در نزد مردم چیزی جز حجم خالص نبوده، این یك موضع افراطی به شمار می‌رفت. گابو نیز مانند بسیاری از پیکرتراشان جوان، به استفاده از مواد پلاستیك مصنوعی روی آورد. او نخست از سلولوید و سپس از نایلون و لوسیت برای ساختمانهایی استفاده کرد که در آنها به نظر می‌رسد فضا در درون و پیرامون مواد شفاف جریان پیدا می‌کند. تجربه‌های او در سالهای پیش از جنگ به آفرینش برخی از ظریفترین ترکیب‌بندیهایش در سالهای پس از جنگ انجامید. در ترکیب‌بندی ساختمان خطی (تصویر ۷۷۱)، فضا به کمك ظریفترین ترکیب سطوح معلق، صید و نگاه‌داری شده است. در

۷۷۰ ولادیمیر تاتلین، **یادبود انترناسیونال سوم**، ۱۹۱۹ـ۱۹۲۰. مدل از چوب، آهن، و شیشه. بازسازی شده در ۱۹۶۸ برای نمایش در موزهٔ هنرهای نوین، استکهولم.

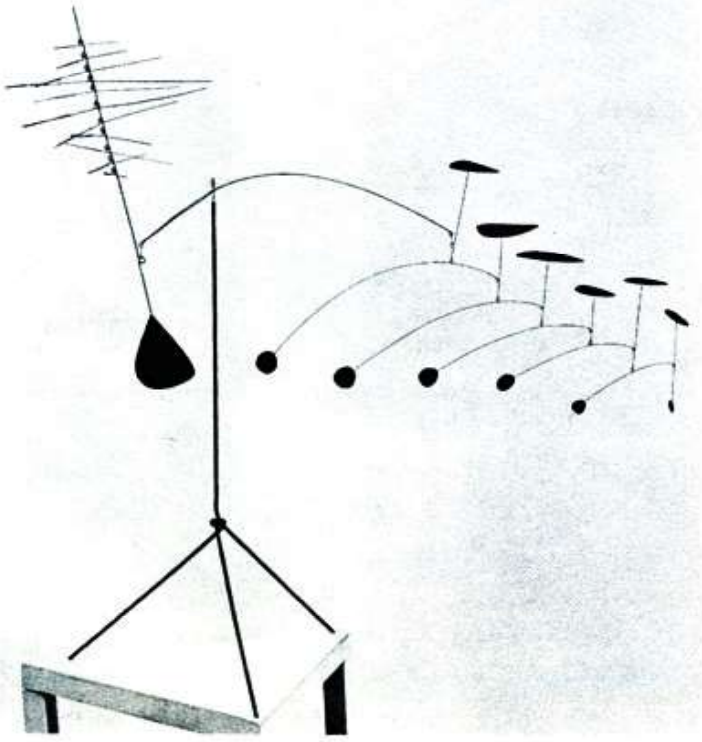




۷۷۱ نائوم گابو، **ساختمان خطی**، ۱۹۵۰. پلاستیک و نخ نایلون. مجموعهٔ خانم جورج هردهمیلتن، ویلیامز تاون، ماساچوست.

۷۷۲ نائوم گابو، **پیکر جنبشی: موج ایستاده**، ۱۹۲۰. چوب و فلز، موتور دار، تقریباً ۶۱×۲۴×۱۹ سانتی‌متر. نگارخانهٔ تیت، لندن.

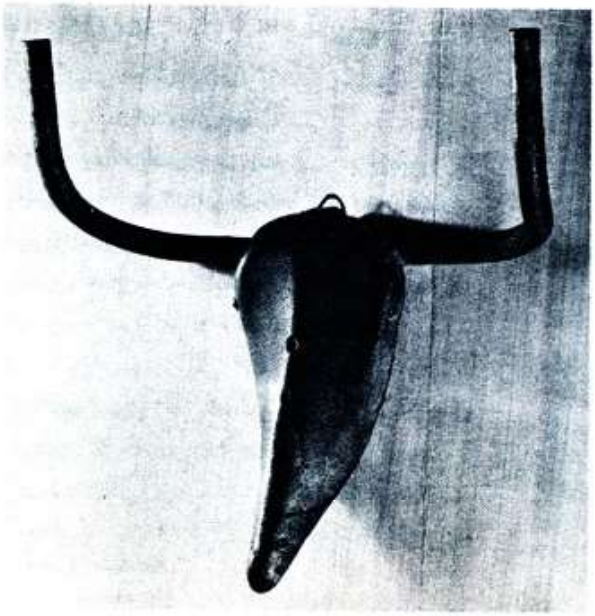
۷۷۳ الگزاندر کالدر، **ستون فقرات افقی**، ۱۹۴۲. بلندی تقریباً ۱۳۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنر آمریکایی، آکادمی فیلیپ ـ اندوور، اندوور، ماساچوست.



«میدانهای نیرو»ی فیزیک، «جامدات» و «خلاءهای» قراردادی، به یک اندازه، جملات ریاضی به شمار می‌روند؛ در دنیای زیر اتمی، جامدات و خلاءها همیشه رابطه‌ای گنگ با یکدیگر دارند و هیچگاه این یا آن رابطهٔ قطعی بین‌شان ایجاد نمی‌شود. هنرمند نیز مانند ریاضیدان، می‌تواند تصوری را که از این رابطهٔ نامعین بین فضا و حجم وجود دارد، بیان کند. گابو، مانند موندریان، معتقد بود که «در اصل، اینگونه تصاویر استادانه، جوهر واقعیت دنیایی هستند که ما به دنبالش می‌گردیم.» در روزگار ما، علم و هنر، به یک اندازه، مدلهایشان را از واقعیت دنیای فیزیکی می‌گیرند.

از آفریدن حجم «پشت نما» یا شفاف و ایجاد فضاهای درونی، به نظر می‌رسد که یک گام بیشتر به آفریدن حرکت واقعی در فضا باقی نمانده باشد. گابو که پیشتاز پیکرتراشان جنبشی امروز بود، در سال ۱۹۲۰ **پیکرهٔ جنبشی** را طراحی کرد؛ این پیکره از یک میلهٔ فلزی عمودی تشکیل می‌شد که به وسیلهٔ یک الکتروموتور به ارتعاش درمی‌آمد (تصویر ۷۷۲). ارتعاشهای میله، حجمی ظاهراً بزرگتر از ابعاد واقعی میلهٔ باریک پدید می‌آورد که بیشتر به نتیجهٔ حاصل از ارتعاش یک تار نازک شباهت دارد. با اینحال، حرکت باید به صورت واقعیتی نشان داده شود که در آن موضع اثر یا تماشاگر یا هر دو دایماً تغییر می‌یابد. **الگزاندر کالدر** (متولد ۱۸۹۸) پیکرتراش آمریکایی، نخستین هنرمندی بود که آثارش را به حرکت پیوسته و «طبیعی» (یعنی غیر موتوری) درآورد. متحرکهای او، ازمیله، و مفتول، و ورقهای فلزی با چنان تعادلی ساخته شده‌اند که کوچکترین جریان هوا اجزای درون یک الگوی دقیقاً برنامه‌ریزی شده را به حرکت درمی‌آورد و «تعریف»

۷۷۴ مارسل دوشان، **چرخ دوچرخه**، ۱۹۵۱ (نمونهٔ سوم پس از گم شدن نمونهٔ اصلی در ۱۹۱۳). طوقهٔ فلزی سوار شده بر چهارپایهٔ رنگ خوردهٔ چوبی، ۱۲۷×۶۴×۴۱ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.



۷۷۵ پابلو پیکاسو، **سر گاو نر**، ۱۹۴۳. دسته و زین دوچرخه. نگارخانهٔ لویز لیریس، پاریس.

۷۷۶ من‌ری، **هدیه**، حدود ۱۹۵۸ (بدل از روی اصل نابود شدهٔ متعلق به ۱۹۲۱). اطوی رنگ شده با میخهای فلزی، ۱۱/۵×۸×۱۵/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

جابه‌جا شونده‌ای از مکان به عمل می‌آورد. پیکرتراشی، به طور سنتی، معیارهای بسیار اندکی برای مکان داشته است و این معیارها نیز مستلزم ثابت بودن محل استقرار پیکره و گاه ثابت بودن تماشاگر بوده‌اند. در یکی از اظهارنظرهای سالوادور دالی، تصور سنتی ما از شیوهٔ پیکرتراشی بیان شده است: «... کمترین انتظاری که می‌توان از تندیس داشت، ثابت بودن آن در یك نقطه است.» اثر کالدر، که غالباً غیر شبیه‌سازانه است، سرزنده و شوخ است و بسیاری از تناسبهای خط و شکل را در خود دارد. از این لحاظ، اثر مزبور غالباً نقاشیهای **خوان میرو** (تصویر ۷۵۴) را به یاد می‌آورد. در **ستون فقرات افقی** (تصویر ۷۷۳) زیبایی ظریف و دقت خط ناب در مفتولهای نازك فلزی، با رابطه‌های پیوسته متغیری در نقطهٔ مقابل تأکیدهای تند و تیز شکلهای تخت قرار می‌گیرد یا با آنها ترکیب می‌شود.

دادا و هنرمند وهمگرای

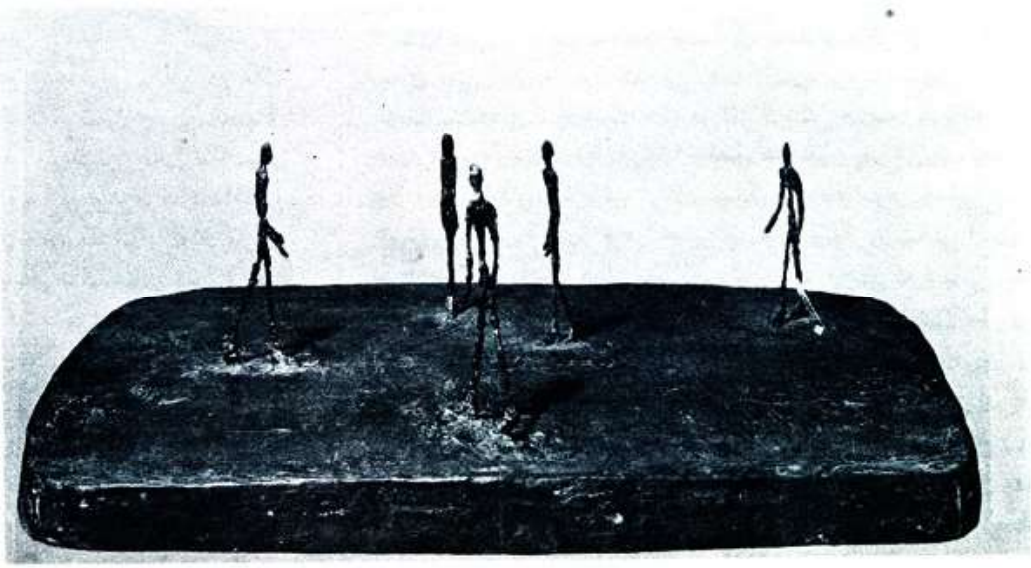
انتقاد گزندهٔ دادائیستها از زندگی معاصر، درست در نقطهٔ مقابل پدیدهٔ پیکرتراشی صورتگرای و انتزاعی قرار گرفت، و آسانگیری تازه‌ای را درپی آورد. اشیای برگزیده از محیط عادی زندگی انسان نوین در نمایشگاههای دادائیستی به عنوان آثار هنری انتخاب و نمایش داده می‌شدند. دوشان، با گستاخی بی‌سر و صدایش، اشیایی نظیر چرخ دوچرخه (تصویر ۷۷۴)، بطری‌شوی، پیشابدان، چوب‌پنبه‌کش، و دیگر اشیای پیش‌پا افتادهٔ «حاضر آماده» را تصادفاً برمی‌گزید و هدفهای جدّی هنری را به ریشخند می‌گرفت. آندره برتون اینها را «اشیای ساخته شده»‌ای می‌دانست «که در اثر گزینش هنرمند به مقام اشیای هنری رسیده‌اند.» در نظر دوشان و نسل هنرمندان پس از وی، زندگی و هنر، به تصادف و گزینش ارادی بستگی دارند؛ جوهر اصلی فعالیت هنری، گزینش ارادی، و هر عملی انفرادی و تکرار نشدنی است. او می‌گوید: «بخت شما همان بخت من نیست، و طاسی که شما بریزید با طاسی که من بریزم یکی نخواهد بود.» این فلسفهٔ آزادی کامل برای هنرمند، از مبانی تاریخ هنر در سدهٔ بیستم است، و دوشان می‌تواند در مقام تیزهوش‌ترین و اندیشمندترین نظریه‌پرداز جنبش نوین قرار گیرد. او آزادی اعطایی به خودش را برای گزینش یك چرخ دوچرخه و فرو کردن میل دوشاخه‌اش در وسط یك چهارپایه، به تماشاگر داد تا بتواند هر طور که میل دارد چرخ را بچرخاند.

اشیای «حاضر آمادهٔ» دوشان، به «اشیای پیدا شده»ای مانند خرت و پرتهایی که شویترز برای ساختن **تصویرهای مرتس** (تصویر ۷۵۰) به کار برده بود منجر گردید؛ نقشهای چسباندنی کوبیسم، راه را نشان داده بودند. دامنهٔ علاقه به «اشیای پیدا شده»، تودهٔ مردم را نیز دربر می‌گیرد و ایشان را به جمع‌آوری اشیای عجیبی چون تخته‌سنگ، الوار آب‌آورده، و تکه‌هایی از اشیای ساخته شدهٔ کارخانه‌ای وامی‌دارد.

اتصال شادمانهٔ دو شیء عادی، که سابقاً هیچگاه بدین شکل در کنار هم دیده نشده بودند، پیکرهٔ **سر گاو نر** (تصویر ۷۷۵) اثر پیکاسو را به بار می‌آورد. نوآوری تزلزل‌ناپذیر این استاد هنر نوین، دسته و زین یك دوچرخه را به تصویری از یك گاو نر تبدیل کرد که سبك‌پردازی زیبایی دارد. این اثر که در وهلهٔ نخست ممکن است تا حدودی زیرکانه به نظر برسد، یکی از روشهای مهم هنر معاصر ــ وحدت غیر منتظری که دو شیء پس از بیرون کشانده شدن از زمینهٔ عادی خویش و قرار داده شدن در شبکهٔ روابطی اساساً نو می‌توانند پدید آورند ــ را مجسم می‌کند. این پدیدهٔ معنیهای جدید را که در اینجا در اثر تقارن غیر عادی شرح و تصویر ظاهراً متضاد در نقاشی حاصل شده است پیش از این دیده‌ایم. بخش اعظم گزندگی و شگفت‌آوری نقاشی و پیکرتراشی نوین و تأثیر آن، نتیجهٔ اینگونه اقدامات فعالانه در عرصهٔ قدرت تخیل ربط‌دهنده است.

اشیا و ظروف ساخته‌شدهٔ عادی را می‌توان تا آنجا تغییر داد که سبب تناقضی حیرت‌آور شوند. **من ری** (متولد ۱۸۹۰)، همکار دوشان در دورهٔ کوتاه معرفی دوبارهٔ دادائیسم به ایالات متحد آمریکا در سال ۱۹۲۱ توسط دوشان، اطوی مغازهٔ لباسشویی را با ردیفی از میخهای بدنما که با وظیفهٔ اصلی اطو یعنی صاف کردن و تخت کردن البسه و ملحفه تناقض دارند، مجهز می‌کند (تصویر ۷۷۶). طنز بداندیشانهٔ **هدیه** در سراسر دورهٔ رواج هنر دادا، و به بیان درست‌تر، در سراسر هنر

۷۷۷ هنری مور، پیکرهٔ لمیده، ۱۹۳۹. چوب نارون قرمز، طول ۲۰۳ سانتی‌متر. مؤسسهٔ هنری دیترویت.



۷۷۸ آلبرتو جاکومتی، میدان شهر، ۱۹۴۸. مفرغ، ۲۱×۶۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

۷۷۹ ویکتور هورتا، هتل وان ایتوِلده. بروکسل، ۱۸۹۵.

معاصر به چشم می‌خورد، و خصلتی ویژه به آن می‌دهد که می‌تواند در تماشاگر ناآگاه نفوذ کند. تضاد، تناقض، طنز، حتی کفر، از مواریث هنر دادا هستند. این عناصر در نظر مکتب دادا و جانشینانش سلاحهای آزاد و بی‌مهابای هنرمند در کشاکشی هستند که «جنگ صد سالهٔ او با عوام» نامیده شده است.

در این آخرین سالهای آن «جنگ»، پیکرتراشان، مانند نقاشان، در مجراهای بیشماری از امکانات به کنکاش پرداخته‌اند. در جایی که به نظر می‌رسید اشاره به انسان تا ابد در اثر علایق صرفاً صوری از عرصهٔ توجه هنرمند بیرون رانده شده باشد، همچنان مصرّانه از نو ظاهر می‌شود. **هنری مور** (متولد ۱۸۹۸) پیکرتراش انگلیسی، نسخه‌های بسیاری از پیکرهٔ انسان آفریده است، که برخی انتزاعی‌تر از برخی دیگرند ولی جملگی بازتابی از یك احساس غریزی در احترام به والایی شکل انسان هستند. مور نیز غالباً شکل انسان را نادیده می‌گیرد و به انتزاع زیستریختیِ صِرف روی می‌آورد، و مانند همکارش **باربارا هپورث** (متولد ۱۹۰۳) عشقی ژرف به شناخت شکلها و مواد طبیعی از خود بروز می‌دهد. در اثر بزرگی چون **پیکرهٔ لمیده** (تصویر ۷۷۷) متعلق به سال ۱۹۳۹، شکلهای جسیم درهمبافته، انضباط هنر انتزاعی، مخصوصاً تقابل حجم و خلاء را منعکس می‌کنند، ولی واقعیت بصریِ کل آنها انسان را به دنیای ماندگار طبیعی مربوط می‌کند، حتی اگر سطوح صاف و صیقل‌خوردهٔ چوب حکایت از تأثیر باد و باران بر مصالح و مواد طبیعی داشته باشند. در آثار **آلبرتو جاکومتی** (۱۹۰۱ـ۱۹۶۶) به تفسیر کاملاً متفاوتی از پیکرهٔ آدمی برمی‌خوریم. این پیکرتراش سویسی که سالهای سال مقیم پاریس بود، در جنبشهای کوبیستی و سوررئالیستی شرکت جست و در هر یك از این دو شیوه آثار مهمی از خود به یادگار نهاد. ولی در سال ۱۹۴۷ به پیکرتراشی شبیه‌سازانه روی آورد و پیکره‌های تند و تلخی آفرید که به نظر می‌رسند بازتابهای مستقیم سرگشتگی، از دست‌رفتگی، و بیگانگی انسان امروزیند. در آغاز این فصل به گروه پیکرهٔ **میدان شهر** (تصویر ۷۷۸) اثر جاکومتی اشاره کردیم و گفتیم که چهرهٔ فرد منزوی امروزی را در میان «جماعت تنها» منعکس می‌کند. لازم به تذکر است که جاکومتی اینگونه طبقه‌بندی اثرش را نفی می‌کرد و معتقد بود که می‌خواسته است تأثیر فضای بزرگ را در حالی که از اطراف بر یك پیکره فشار وارد می‌آورد ــ نه چیزی بیش از این ــ بیان کند. ولی موضوع، دقیقاً از این قرار است: انسان تنهای امروز، فقط از عظمت فضایی که او را از همسایه دیوار به دیوارش جدا می‌کند، بسیار آگاه است. نیت لفظاً بیان شدهٔ هنرمند و تفسیر لفظاً بیان‌شدهٔ خود ما ممکن است با هم متفاوت باشند، همچنان که غالباً در هنر نوین چنین می‌شود؛ با اینحال ما می‌فهمیم که او چه وقت از طریق هنرش به دفاع از عصر خویش برمی‌خیزد. پیکره‌های قلمی و دراز شده که جدا از یکدیگر در فضای بی‌پایان گام برمی‌دارند، هیچگاه با یکدیگر رو به‌رو نمی‌شوند و نمی‌توانند بشوند. در برخی زوایا، شکلها چنان نازك‌نمایی شده‌اند که تقریباً از نظر ناپدید می‌شوند، چون غالباً در جمع انسانها، افراد، بی‌هیچ سر و صدایی از نظر ناپدید می‌شوند. اگر پیکره‌های جاکومتی را با پیکره‌های گروه پیکرهٔ **شهروندان کاله** (تصویر ۷۳۱) اثر اوگوست رودن مقایسه کنیم، بیدرنگ می‌توانیم دریابیم که چه تغییراتی در پی پنجاه سال انقلاب در تفسیر انسان توسط هنر پدید آمده است.

معماری پیش از جنگ دوم جهانی

کاربست فولاد و بتون در ساختمانها، که فقط بخشی از آن در اواخر سدهٔ نوزدهم شناخته شده بود، در سدهٔ بیستم به مراحل کمال می‌رسد. معماری، مانند نقاشی و پیکرتراشی، در اثر استفاده از مصالح صنعتی و سرمشق حاصل از اجرای کار صرفاً تخصصی توسط ماشینها، دستخوش انقلاب شد. تضادهای بنیادی و حرکت در جهت خلاف سنتها، مشابه آنچه که در هنرهای تجسمی دیده‌ایم، در معماری، سبکهایی به وجود می‌آورند که در گذشته بی‌سابقه بوده‌اند. معماری، همراه با تمام هنرهای دیگر، در زیر سیطرهٔ تکنولوژی نوین قرار می‌گیرد. به گفتهٔ **زیگفرید گیدئونِ** منتقد: «مکانیزاسیون، فرمان می‌راند!» این بدان معنی نیست که استعداد فردی در تولید دستجمعی غرق شد؛ بلکه معماران صاحب نبوغ، از ماشین و قدرت بالقوه‌اش برای الهام گرفتنِ شکلهای نو، استقبال کردند. به بیان درست‌تر، معماری و مهندسی به یکدیگر نزدیکتر شدند و غالباً در وجود یك شخص تجسم یافتند؛ و تکنولوژی، اگر نگوییم که بر رویهم در الهام بخشیدن به معمار نوین پیشگام شده است، همیشه در این کار دخالت داشته است. حیرت‌آور اینجاست که آرمان دیرینهٔ رنسانس در زمینهٔ وحدت تئوری و عمل، ظاهراً به طور کامل در سبکی اساساً متفاوت با

سبك رنسانس تحقق می‌یابد. در هر حال، ما در تاریخ معماری نوین ــ چشمگیرتر از گذشته ــ با نوعی تضاد بین کشش فردی هنرمند به تجربهٔ شخصی و نیاز به طرحهای گسترده، عمومی، و غیر شخصی که یکشکلی خود را بر شهرهای بزرگ تحمیل می‌کنند، روبه‌رو می‌شویم. در چارچوب طرح غول‌آسای نوین، دستجمعی، و عمومی، فردیت دیرینهٔ میکلانژ یا برنینی، بخشی از وجه تمایز و تشخص خود را از دست می‌دهد. معمار نوین، بیشتر به استاد کارگاههای سده‌های میانه شباهت دارد تا نابغهٔ منزوی دورهٔ رنسانس که اراده‌اش را بر کل شکل تحمیل می‌کند. با آنکه معماری نوین قهرمانان خاص خود را دارد، معمار روزگار ما، تا حدودی، مانند برادران پیکرتراش و نقاش خود، مایل است شخصیتهایش را از جنبشهای گسترده و دستجمعی سبکها برگزیند نه آنکه آنها را بیافریند. گویی مردانی چون **فرانك لوید رایت**، استثناهایی برای اثبات قاعده‌اند.

ما در معماری «نمایشگاهی» و ساختمانهای تجاری ریچاردسن و سالیوان شاهد حرکت در جهت یك معماری عملاً مفید با ابعاد بسیار بزرگ و گنجایش هزاران نفر بوده‌ایم. استخوان‌بندیهای فلزی ساختمانهای آمریکاییان، مانند **کتابخانهٔ سنت ژنویو** (تصویر ۷۳۳) اثر لابروست، در نسجی پوشانده شده بودند که سبکهای سنتی را به یاد می‌آورند، هر چند سالیوان عمیقاً به طراحی تزیینات معماریِ مستقل از سنت علاقه‌مند بود. از این لحاظ او نمایندهٔ بزرگ آمریکا در یك جنبش بین‌المللی بود که فرانسویها آن‌را **آرت نووو** [هنر نوین] می‌نامیدند، هر چند در کشورهای مختلف نامهای مختلف داشت. هنر نوین، با دورهٔ پُست ـ امپرسیونیسم از ۱۸۹۰ تا جنگ اول جهانی معاصر بود و اساساً یك سبك تزیینی مبتنی بر شکلهای موجودات طبیعی، مخصوصاً شکلهای القاکنندهٔ حرکت و رشد بود. کارمایهٔ غالب و مشخص‌کنندهٔ آن یك خط مواج، سیال، و مارپیچی است که به گِرد اجزای ساختمان می‌پیچد یا از آنها بالا می‌رود، و مارپیچهای درهمبافته‌اش به پیچکهای کشیده ختم می‌شوند. این سبك به سادگی در ساختمان فلزی سبك به کار بسته شد و مخصوصاً در خانه‌های شخصی مورد استفاده قرار گرفت، هر چند بسیاری از ورودیهای متروی پاریس نیز با موضوعات متعلق به هنر نوین تزیین شدند. نمونهٔ عالی این سبك، پلکان **هتل وان ایتولده** (تصویر ۷۷۹) است که در سال ۱۸۹۵ توسط ویکتور هورتا (۱۸۶۱ـ۱۹۴۷) در بروکسل ساخته شد؛ نام این معمار، مخصوصاً با کاربست هنر نوین در عرصهٔ معماری جوش خورده است. آزمایشگریِ تزیینی، با اشتیاقِ هرچه تمامتر به عنوان سبکی حقیقتاً نوین پذیرفته شد، هرچند عملاً آخرین تظاهر سبك «صنعتگرانه» سابق سدهٔ نوزدهم بود. در پهنهٔ هنر نوین، هویت پاره‌ای تأثیرات را می‌توان مشخص کرد؛ این تأثیرات از تزیینات سرشار، پرشاخ و برگ، و دوبعدی و احترام صنعتگرانهٔ جنبش **هنرها و صنایع** ویلیام موریس به مصالح کار در انگلستان سدهٔ نوزدهم تا انحنای آزاد، موجی، و شلاقگونهٔ طرحهای ژاپنی در نوسانند. شجاعت هورتا در استفاده از فلز را می‌توان در پایه‌های سبك، تزیینات نرم و انعطاف‌پذیر و خلوص به کار رفته در یکپارچه‌سازی طرح و ساختمان مشاهده کرد.

هنر نوین در دست هورتا مؤثرترین وسیلهٔ تزیین داخلی بود، هرچند تمامی دیگر هنرها از معماری تا تذهیبکاری کتاب، تحت نفوذ این هنر بودند. این سبك را به مقیاس عظیم معمارانه می‌توان در **عمارت آپارتمانی کازامیلا** (تصویر ۷۸۰) مشاهده کرد که در سال ۱۹۰۷ توسط آنتونیو گودی (۱۸۵۲ـ۱۹۲۶) در بارسلون برپا شد. گودی معمار مبتکری بود که با تمام نیرو می‌کوشید شکلهایی سراپا عاری از سنت و تا سرحد امکان نزدیك به بی‌قاعدگی جاری در طبیعت بیافریند. او لایه‌های عظیم سنگ برش‌خورده را با موجهای بی‌قرار، روی هم نهاد و بر رویهم از به کار گرفتن خط مستقیم خودداری کرد. سطوح سنگ همچنان زبر و زمخت رها شده‌اند و مانند صخرهٔ فرسایش‌دیدهٔ طبیعی به نظر می‌رسند؛ سردرهای ورودی به غارهای فرسایش‌دیدهٔ دریایی شباهت دارند. ناتورالیسم پرشور، و تلاش برای گریز از هرگونه خشکی مصنوعی به پویایی بی‌شکل طبیعت، هیچگاه گیراتر از این بیان نشده است. کار گودی، خویشاوند معنوی نقاشی و پیکرتراشی اکسپرسیونیستی است.

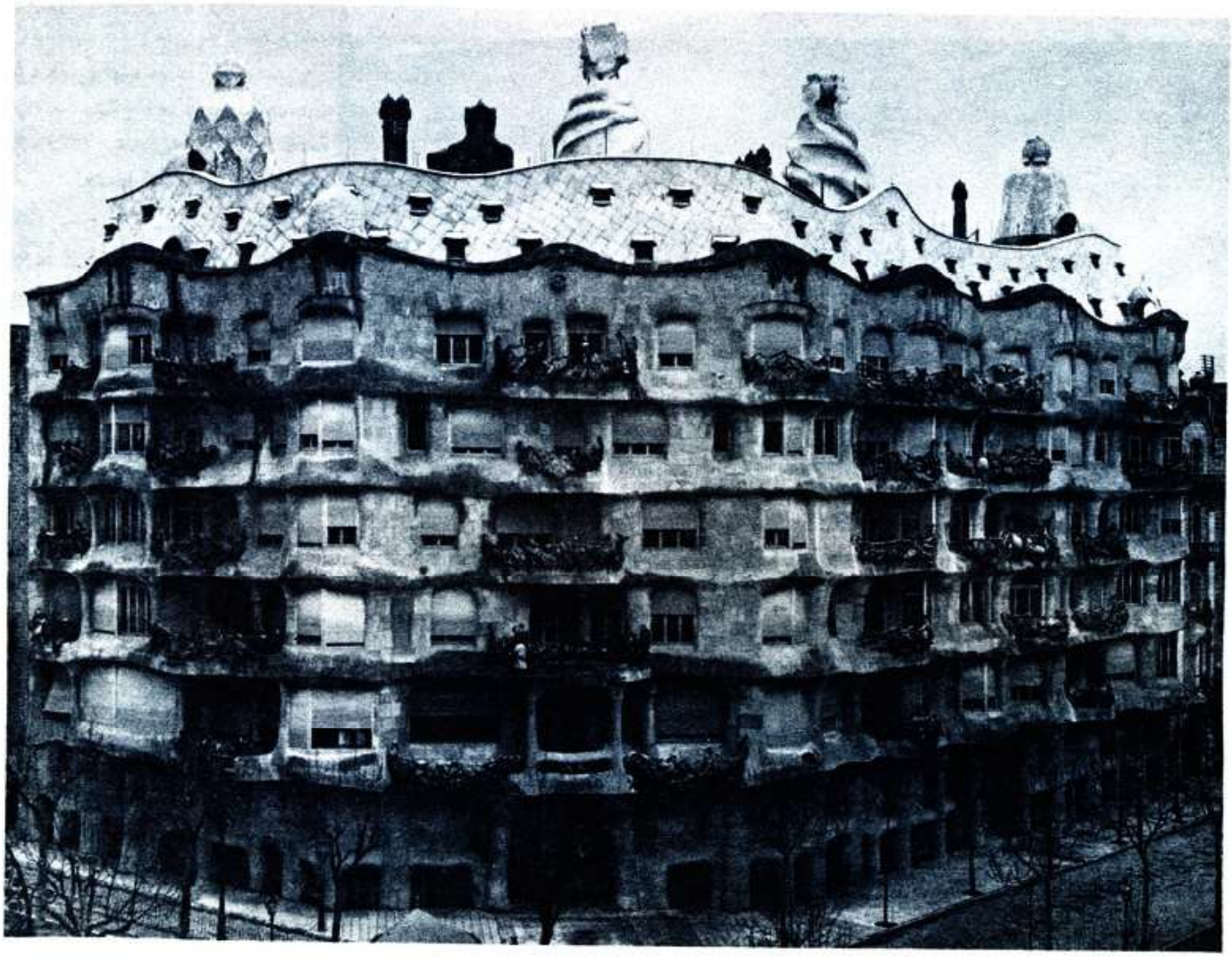
کار هورتا و گودی، اجزای تشکیل‌دهندهٔ یك هنر نو، و عمیقاً کاوشگر را در اختیار ما قرار می‌دهد: اعلام استقلال از هرگونه سنت، احترام عمیق به طبیعت و طبیعت مواد، و انتظار اینکه معماری سراپا تازه‌ای پی‌ریزی شود. همچنان که در نقاشی و پیکرتراشی دیدیم، در پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم، عصر آزمایشگری به روی معماری گشوده شد. برجسته‌ترین و مبتکرترین شخصیت در تکامل معماری «نوین»، بدون تردید، فرانك لوید رایت (۱۸۶۷ـ۱۹۵۹) است، که طرحهای آزمایشگرانه‌اش هنوز جهانیان را به حیرت می‌اندازد. رایت که به معماری به عنوان پدیده‌ای «طبیعی» ــ یعنی «آلی» ــ اعتقاد داشت، آن را در خدمت انسانهای آزادی می‌دانست که حق دارند در فضایی «آزاد» حرکت کنند ــ یعنی آن را طرحی نامتقارن در محیط طبیعی می‌دانست. او می‌کوشید وحدتی آلی بین نقشه، ساختمان، مصالح کار، و محل ساختمان پدید آورد. او اصل استمرار را برای درك نظریه‌اش دربارهٔ وحدت آلی، ضرور و بنیادی می‌دانست:

> معماری کلاسیك، سراپا تثبیت بود... راستی چرا نباید به دیوارها، سقفها، و کفهای اتاقها بگوییم به عنوان اجزای سازندهٔ یکدیگر، که سطوحشان به درون یکدیگر داخل می‌شوند، خودنمایی کنند... ممکن است شکل ظاهر سطح دست‌تان را با مفصل‌بندی ساختمان استخوانها متضاد ببینید. این کمال مطلوب را که از لحاظ استنباطهای معماریش ژرف است... من... استمرار می‌نامم.[11]

مفهوم جریان، تغییر مداوم، تکامل طبیعی و ترقی، در این اصل نهفته است، همچنان که در نظرات **والت ویتمن**، پیامبر استمرار نیز نهفته بود. در آثار **هانری برگسون** فیلسوف نامدار و متنفذ آن زمان و معاصر فرانك لوید رایت که بر واقعیت اصل حیاتی یا روند زندگی فراتر از هر اصل دیگری تأکید می‌کرد نیز نهفته بود.

رایت به عنوان شاگرد سالیوان، به خوبی، شعار «شکل تابع کارکرد است» از نظرات سالیوان را به منزلهٔ تفاوت بین سطح دست و ساختمان استخوانی تلقی می‌کرد و رابطهٔ مزبور را پویا و ضرور، ثابت و در عین حال انعطاف‌پذیر می‌دانست. نومایگی پرقدرت او در نخستین سالهای فعالیتش متجلی شد و تا سال ۱۹۰۰ او به سبکی دست‌یافته بود که تماماً به خودش تعلق داشت. در جریان کارش در نخستین دههٔ سدهٔ کنونی، نقشهٔ صلیبی ـ محوری او و بافت سطوح و پرده‌های پیوستهٔ سقف او (برگرفته از خانه‌های تفریحی «نقشه ـ سوفالی» ریچاردسن) معماری داخلی نوینی را تعریف کرد. و با آنکه چارچوب استخوان‌بندی، جلوه‌ای بس مهم در آثار سالیوان و دیگران یافته بود، رایت در مطالعاتی که دربارهٔ روشهای دیگر به عمل می‌آورد، به‌این نظر حمله کرد. او تقاضای «هیچ تیر، هیچ ستون نکرد... در کارهای من،

11. Frank Lloyd Wright, *American Architecture*, ed. by Edgar Kaufmann (New York: Horizon, 1955), pp. 205, 208.

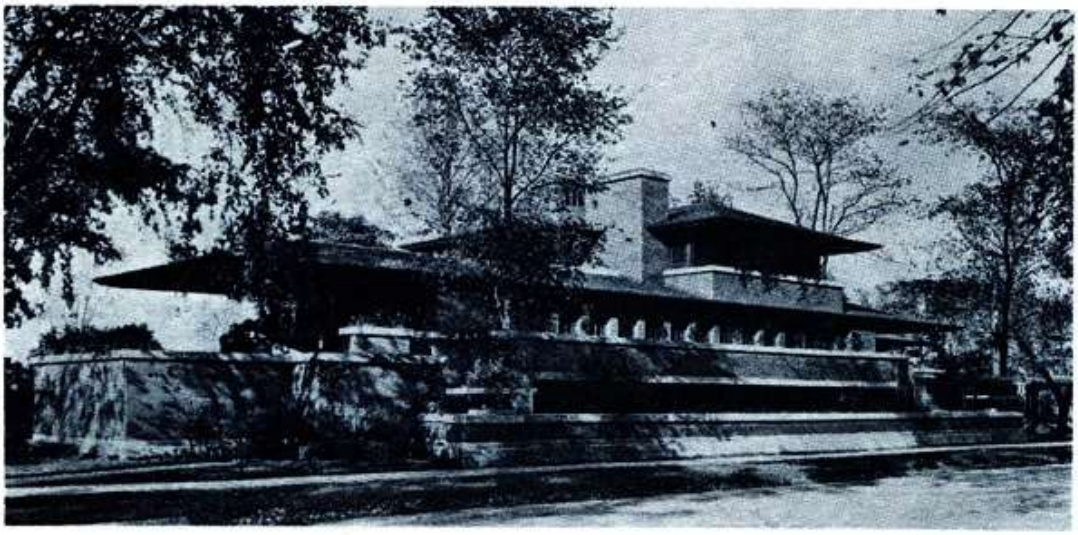


۷۸۰ آنتونیو گودی، عمارت آپارتمانی کازامیلا، بارسلون، ۱۹۰۷.

اکنون اندیشهٔ انعطاف‌پذیری را می‌توان عنصر استمرار دانست.» او مدعی شد که «واقعیت نوین به جای آنکه ماده باشد فضا است.» اما دربارهٔ معماریِ فضای داخل، او اعلام کرد: «دریافتم که واقعیت یك ساختمان، نه ظرف دربرگیرنده بلکه فضای درون آن است.»

این عناصر و مفاهیم به طور کامل در **خانهٔ روبی** (تصویر ۷۸۱) اثر فرانك لوید رایت در شیکاگو، که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۰۷ و ۱۹۰۹ برپا گردید، بیان شده‌اند. این خانه، مانند دیگر خانه‌های ساخت وی در همان زمان، یك خانهٔ ییلاقی یا «خانهٔ سبزه‌زار» نامیده شد. خطوط دراز، کشیده، و چسبیده به زمین، که ظهور ناگهانی دیوار مانعی در راهشان به شمار نمی‌رود، به نظر می‌رسند که همچنان می‌خواهند ادامه یابند و گوشه‌ای از گستردگی و پهناوری غرب میانهٔ آمریکا را به نمایش بگذارند. این، نمونهٔ درخشانِ «ناتورالیسم» رایت در انطباق ساختمان با محل طبیعی آن است، هرچند در این مورد خاص، حدود شهر، در مقایسه با محل ساختمان برخی از ویلاهای بزرگتر رایت در حومهٔ شهر، فرصت کمتری به وی می‌داد. در نقشهٔ «سرگردان»کنندهٔ **خانهٔ روبی** (تصویر ۷۸۲)، فضاهای مفصل‌بندی شدهٔ پیچاپیچ ــ برخی بزرگ و باز، برخی بسته ــ آزادانه در پیرامون یك آتشگاه دیواریِ مرکزی حلقه زده‌اند. (رایت شدیداً به اهمیت دیرینهٔ وجود آتشگاه در خانه توجه داشت.) ترتیب جدید و بنیادیِ رایت در جایگزینی فضاهای داخلی، چیزی از ترتیب آرایش فضای بیرونی کم ندارد. قرینه‌سازی کنار گذارده شده، نما ناپدید شده، سقفها به مراتب از دیوارها جلوتر رفته‌اند، پنجره‌ها در میان باریکه‌های پیوسته قرار داده شده‌اند و در ورودی طوری است که گویی در گوشه‌ای پنهانش کرده‌اند. در اینجا احجام و خلاءها به تعادل رسیده‌اند، و جایگزینی دیوارها به عنوان پرده‌هایی صِرف، تابع پیوستگی فضای درونی شده است. جلوهٔ کوبیستی فضای بیرونی، با آن سطوح تیزش که ظاهراً با زوایای نامتعارفی به یکدیگر می‌رسند، با ظاهر بغرنج احجام درونی برابری می‌کند؛ در اینجا احجام مزبور نه در نقش سطوح نگاه‌دارندهٔ خنثی بلکه با نقشی برابر نقشِ فضاها در طراحی ظاهر می‌شوند.

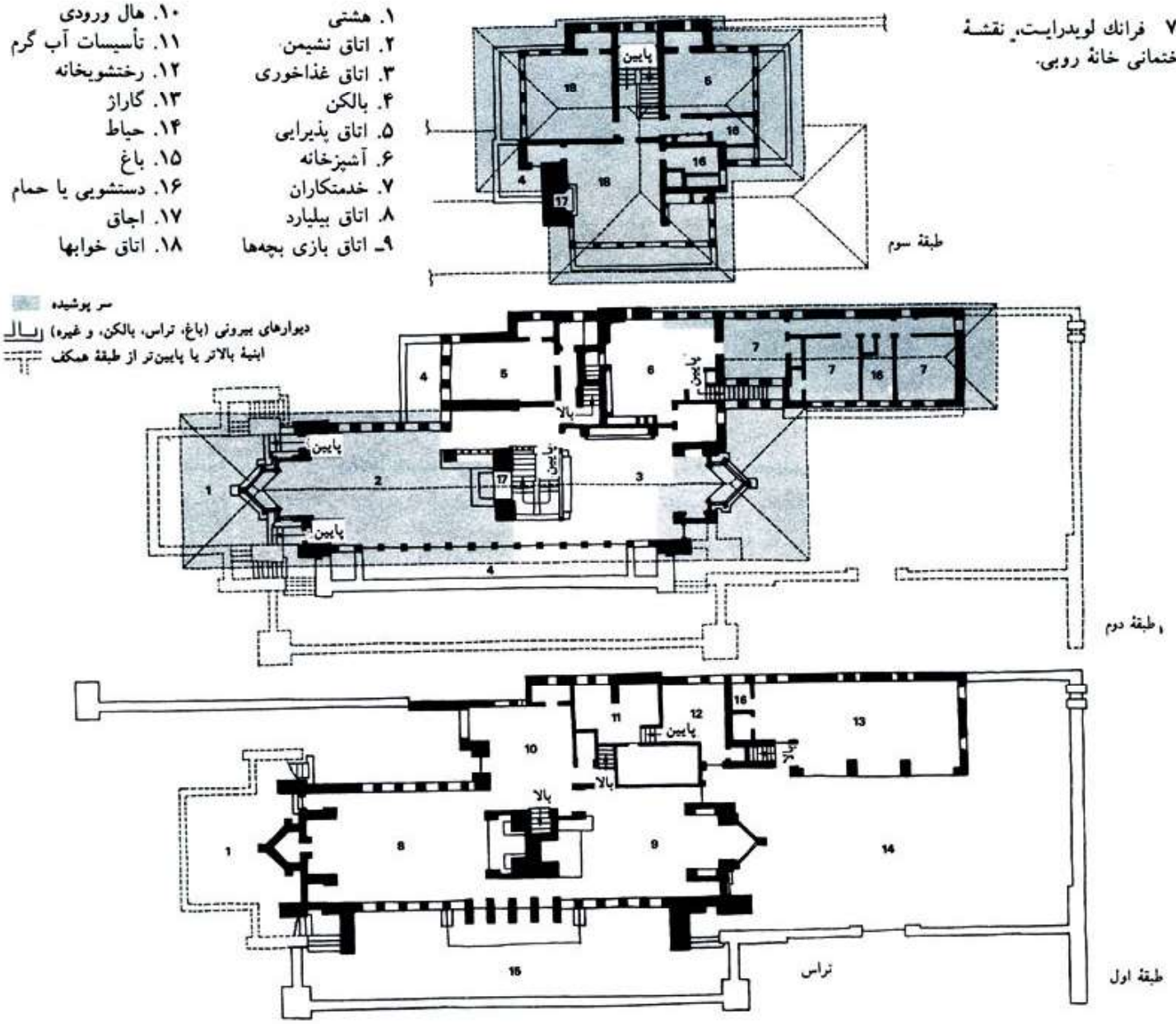
پیام ضمنی این معماری نوین، فضا است نه حجم ــ فضایی که با زندگی حامی معمار تناسب دارد و فقط بر حسب نیاز وی محصور یا تفکیك شده است. رایت تمام تلاش خود را به کار می‌بست تا نیازهای مشتریانش را برآورده سازد، و غالباً طرح خدمات جنبی ساختمانها را نیز خودش تهیه می‌کرد ــ حتی در یك مورد نوع لباس شب همسر سفارش‌دهنده را در طرحش قید کرد! مراجعه‌کنندگان به وی افراد صاحب بصیرت بودند ولی شهرت رایت در اروپا، مخصوصاً در هلند و آلمان خیلی سریعتر از آمریکا انتشار یافت. در سال ۱۹۱۰، انتشار مجموعه‌ای از کارهای رایت در برلین، بر شتاب نابودی **آرت نووو** افزود و هنرمندان جوان را به مسیر تازه بازگردانید. اگر رایت در همان زمان چشم از جهان فرو می‌بست، باز کارهایش تأثیر انقلابی خویش را



۷۸۱ فرانك لویدرایت، خانهٔ روبی، شیکاگو، ۱۹۰۷ـ۱۹۰۹.

۷۸۲ فرانك لویدرایت، نقشهٔ ساختمانی خانهٔ روبی.

۱. هشتی
۲. اتاق نشیمن
۳. اتاق غذاخوری
۴. بالکن
۵. اتاق پذیرایی
۶. آشپزخانه
۷. خدمتکاران
۸. اتاق بیلیارد
۹ـ اتاق بازی بچه‌ها
۱۰. هال ورودی
۱۱. تأسیسات آب گرم
۱۲. رختشویخانه
۱۳. گاراژ
۱۴. حیاط
۱۵. باغ
۱۶. دستشویی یا حمام
۱۷. اجاق
۱۸. اتاق خوابها



برجا می‌گذاشتند. در سال ۱۹۴۰ **لودویگ میس وان در روهه** که از معماران بزرگ معاصر بود، چنین نوشت:

در این لحظه (۱۹۱۱)، که اهمیتی حساس برای ما دارد، نمایشگاه سیار کارهای فرانك لوید رایت به برلین رسید... رویارویی با این آثار، اهمیت عظیمی برای پیشرفت اروپا داشت... نیروی حرکت‌آفرین کارهای او، یك نسل را پرتوانتر و متحرکتر ساخت. نفوذ او، حتی زمانی که عملاً به چشم نمی‌خورد، شدیداً احساس می‌شد.[۱۲]

12. In Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, rev. ed. (New York: Museum of Modern Art, 1954), pp. 200—01.

سبك بين‌المللی

جنگ اول جهانی در حکم یك خط تقسیم برای معماری اروپا بود، و بن‌بست حاصل از آرت نوو و را از میان برداشت و اندیشه‌های رایت را با اقبال گستردهٔ مردم مواجه ساخت. معماران آمریکایی و اروپایی، حتی تا سالهای پس از جنگ دوم جهانی، به شیوه‌ای کار می‌کردند که می‌شد عنوان سبك بین‌المللی را بر آن نهاد، زیرا اینان از لحاظ توافق بر سر اصول بنیادی، سخت به یکدیگر نزدیك بودند. یکی از این اصول، اصل جدید **ساختمان** است. در ساختمان امروزی، از قدرت کششی فوق‌العادهٔ آهن و قدرت فوق‌العادهٔ شکنندگی (یا تراکم) بتون، توأماً برای نگاه داشتن بارهای عظیم ساختمانی استفاده می‌شود. استخوان‌بندی آهنی، ضرورت تاریخی مهار کردن فشارهای پیشرانه با دیوارهای مقاوم را زاید و استفاده از دیوارهای سنگین حمال را نالازم می‌گرداند، به طوری که دیوارها دیگر چیزی جز «پرده» یا «تیغهٔ» صِرف به شمار نمی‌روند. تیر درازِ سرآزادْ، که خود از نتایج کاربرد آهن است، فقط از یك طرف به نقطه‌ای تکیه دارد و طرف دیگرش به فضای آزاد کشیده می‌شود؛ و با پیدایش بتون پیشفشرده[۱۳]، بار و پایهٔ نگاه‌دارنده، یکی می‌شوند. بدین‌ترتیب، ضرورتهای ثبات و نگاه‌داری از بارهای ساختمانی را می‌توان چنان تابع ضرورتهای سودمندی و زیبایی بنا کرد که در تاریخ معماری سابقه نداشته باشد.

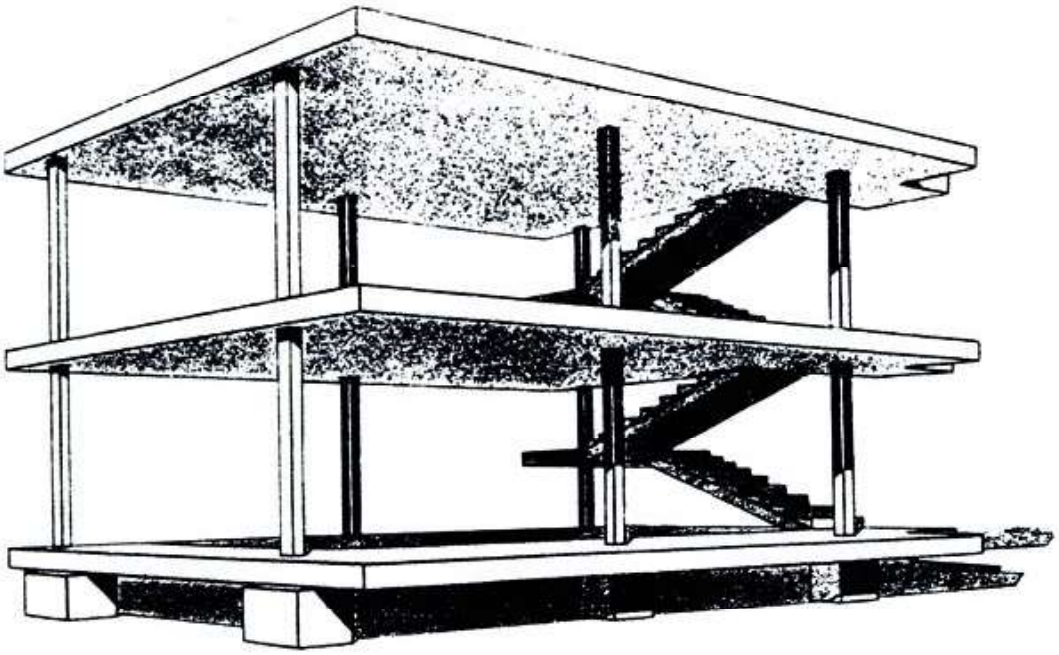
یکی دیگر از اصول بنیادی سبك بین‌المللی، برخوردی اساساً متفاوت با نقشهٔ ساختمانی دارد. قدرت عظیم مصالح جدید ساختمانی که امروزه در اختیار معمار قرار دارد، انعطاف بی‌سابقه‌ای در طراحی فضای داخلی ساختمانهایش به وی می‌دهد. با استفاده از آهن و بتون، می‌توان فضاهایی چنان عریض و طویل و بدون استفاده از دیوار یا تیر حمال ساخت که معماران پیشین حتی در خیالشان نمی‌توانستند تحقق چنین نقشه‌هایی را تصور کنند. یك چنین فضای داخلی را می‌توان با استفاده از تیغه‌های متحرك و غیر حمال بزرگ و کوچك کرد یا تماماً گشود و «نقشهٔ باز» را عملی کرد. «دیوارهای» شیشه‌ای، غالباً رابطهٔ درون و بیرون ساختمان را به صورتی گنگ درمی‌آورند. «بیرون» و «درون» نسبی می‌شوند، همچنان که «پیش» و «پس» در هنر کوبیستی نسبی شدند. از تماشاگر، انتظارات جدید می‌رود: برای آنکه بتواند فضای «سرگردانِ» داخل ساختمان را درك کند، باید در درونش به حرکت درآید.

سومین اصل زنده‌کنندهٔ مکتب بین‌المللی، فلسفهٔ معماری فونکسیونالیسم (کارایی‌گرایی) بود. در این فلسفه، که طبیعتاً با رویکردهای تازه به ساختمان و طراحی ارتباط دارد، کارایی ساختمان در درجهٔ اول قرار می‌گیرد و شکل ساختمان تابع آن پنداشته می‌شود. بدین‌ترتیب، هیچ شکل معینی وجود ندارد که بتوان کارطیی یك ساختمان را بر آن منطبق ساخت؛ نمی‌توان ساختمانی ساخت که هم به عنوان یك مدرسهٔ هنری کارایی داشته باشد هم یك بیمارستان، هم یك انبار. کاراییهایی که قرار است محصور شوند باید مشخص شوند و آنگاه ساختمانی طراحی شود که این کاراییها را به طرزی زیبا محصور و بیان می‌کند. درست همان طور که نقشهٔ ساختمانی در درجهٔ نخست تابع فضاست، کارایی ساختمان ــ فعالیتهایی که قرار است در آن صورت گیرند ــ نیز باید شکل آن را تعیین کند. اجزای ساختمان باید کاراییهای آن را از لحاظ بصری از هم متمایز کنند؛ مثلاً فضاهای خدماتی آن باید از فضاهای اصلی‌اش متمایز باشند.

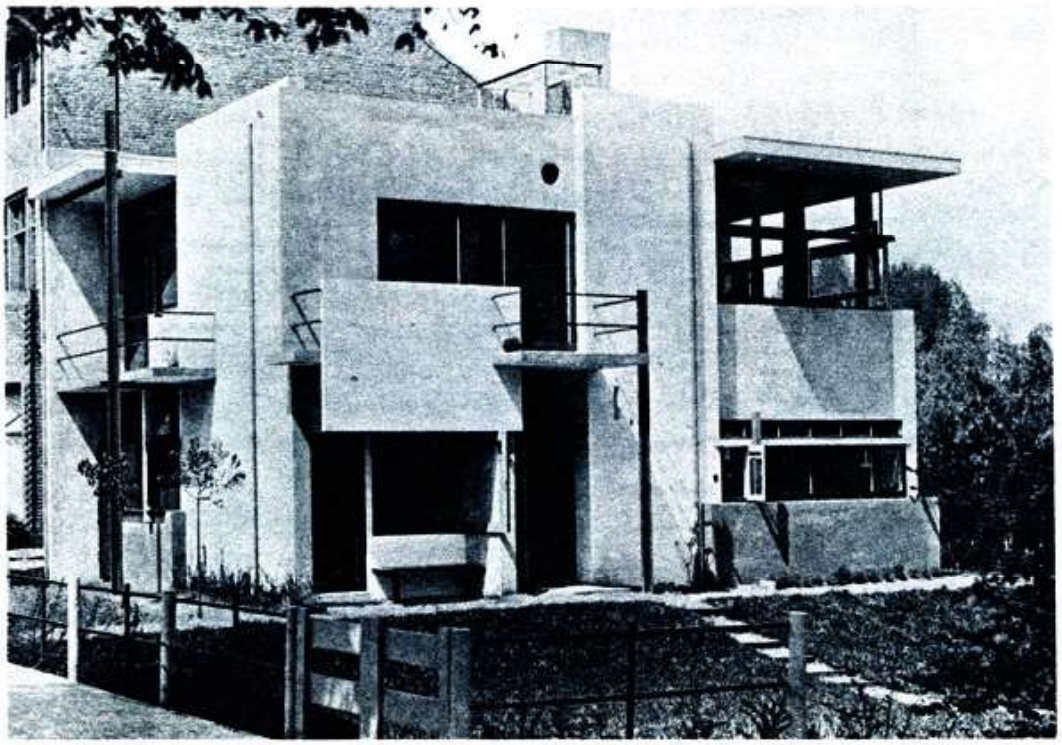
اصول مسألهٔ فوق و راه‌حل آن، در طرح آزمایشی (تصویر ۷۸۳) **شارل ادوار ژانره ـ گری (۱۸۸۷ـ۱۹۶۵)** معروف به **لوکور بوزیه**، معمار سویسی، به طرز برجسته‌ای نشان داده شده است. لوکور بوزیه که یك نقاش کوبیست و نویسنده‌ای متنفذ در زمینهٔ معماری نوین بود، بیشتر اوقاتش را صرف طراحی خانهٔ «کارامد» کرد؛ او یك چنین خانه‌ای را با عبارت «ماشینی برای زندگی» توصیف کرد و توصیفش در همه جا پراکنده شد. این طرح، استخوان‌بندی یك عمارت مسکونی را نشان می‌دهد که در آن از خواص آهن و بتون با حداکثر کارایی‌شان استفاده شده است. قطعات بتون مسلح، که نقش دوگانهٔ سقف (برای طبقهٔ پایین) و کف (برای طبقهٔ بالا) را برعهده دارند، به وسیلهٔ تیرهای آهنی که آزادانه از میان فضای داخلی ساختمان قد برافراشته‌اند، نگاه‌داری می‌شوند. دیوارهای بیرونی را می‌توان به شکل معلق از لبه‌های بیرون‌زدهٔ قطعات بتونی آویخت به طوری که مانند پرده‌های آزاد و آویخته به نظر برسند. از آنجا که این استخوان‌بندی فلزی بر پایه‌های خودش ایستاده، دست معمار برای تقسیم فضای داخلی با استفاده از دیوارهای غیر حمال، کاملاً باز است. بعلاوه، واحد نشان داده شده در اینجا را تقریباً تا بی‌نهایت (به عنوان یك الگو) می‌توان در مسیر عمودی و افقی تکرار کرد، همچنان که در ساختمانهای اداری و آسمانخراشهای امروزی چنین کرده‌اند (نگاه کنید به تصویرهای ۷۹۱ و ۷۹۲). با آنکه لوکور بوزیه مبتکر روش نشان داده شده در اینجا نبود (نزدیك به پنج سال پیش از او **پیتر بیرنس**، که لوکور بوزیه در نخستین سالهای فعالیتش با او همکاری می‌کرد، و **والتر گروپیوس** آن را پیش‌بینی کرده بودند)، این طرح، اصول بنیادی بیشتر ساختمانهای سدهٔ بیستم را به روشنی بیان می‌کند.

نخستین نمونه‌های سبك بین‌المللی، حکایت از پیوند تنگاتنگ آن با تحولات کوبیستی و فورمالیستی در نقاشی دارند. **خانهٔ شرودر در اوترشت** (تصویر ۷۸۴) هلند، که در سال ۱۹۲۴ به دست **خریت ریتولد (۱۸۸۸ـ۱۹۶۴)** ساخته شد، نشانه‌هایی از نفوذ نقاشانی چون موندریان، و **تئووان دوسبرگ** و منزه‌طلبان سبك دِ استیل ــ و در سطوح صاف و سقفهای طاق نمایش نشانه‌هایی از نفوذ فرانك لوید رایت ــ دارد. پافشاری مصرّانه و غیر عملی بر راستخطی بودن سطوح ــ که به نظر می‌رسد همچون صفحاتی متحرك بر روی یکدیگر می‌لغزند ــ خانهٔ شرودر را به صورت یك نوع پروژهٔ سه‌بعدی با سطوح خشك ولی دقیقاً تناسب یافته و تخت در نقاشیهای موندریان درمی‌آورد. البته تزیینکاری تماماً حذف شده است؛ **آدولف لوس**، یکی از پیشگامان این‌گونه گرایش منزه‌طلبانه، تزیین را با «جنایت» برابر می‌دانست. از نشانه‌های پیروزی سبك بین‌المللی، **خانهٔ ساووا** (تصویر ۷۸۵) در **پواسی** نزدیك پاریس است که به دست لوکور بوزیه ساخته شد. این ساختمان، مکعبی است متشکل از فضایی مختصراً محصور و افقاً عمیق، که حداقل از لحاظ بصری، بر روی ستونهایی باریك قرار گرفته است و ظاهراً به فضای منزوی و «ماشین شدهٔ» یك کشتی اقیانوس‌پیما شباهت دارد؛ بام ـ مهتابیِ صاف آن را به درستی می‌توان یك «عرشه» نامید، همچنان که بامهای تخت امروزی را معمولا عرشه می‌نامند. اثری از نماسازی نیست؛ در این روش، جای خاصی برای راه ورود به ساختمان تعیین نمی‌شود و برای

۱۳. در شیوهٔ **بتون مسلح** یا تقویت شده ، میله‌های آهنی در درون بتون نشانده می‌شوند و تیری یا دیواری که بدین‌ترتیب ساخته می‌شود ترکیبی از **قدرت کششی** و قدرت تراکم این دو مصالح ساختمانی را در خود دارد. در شیوهٔ **بتون پیشفشرده**، میله‌های درون بتون، چنان به انتهای آن عضو متصل می‌شوند که زیر فشار قرار گیرند و بدین‌ترتیب بر قدرت کششی بیفزایند.



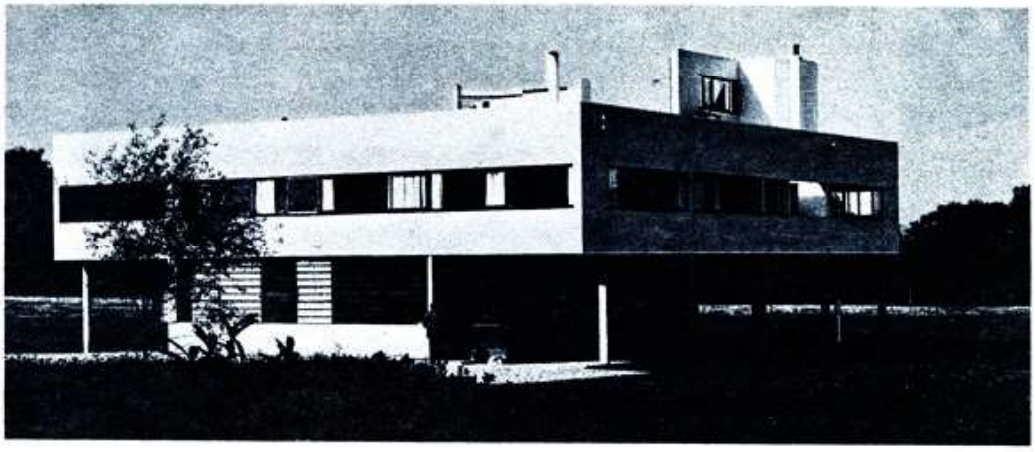
۷۸۳ لوکور بوزیه، طرح پرسپکتیو برای پروژهٔ خانهٔ دومینو، ۱۹۱۴.



۷۸۴ خریت ریتولد، خانهٔ شرودر، اوترشت، ۱۹۲۴.

سردرآوردن از طرح آن باید دورتادورش چرخید. فضاها و احجام با چنان سیالیتی در یکدیگر تداخل کرده‌اند که ابهام بین‌المللی و آشنای «درون» و «بیرون» نیز در اینجا احساس می‌شود. صافی ماشینکاری شدهٔ سطوح، که فاقد هرگونه تزیینند، نوار باریك پنجره‌های پیوسته، و سبکی شناورِ کل ساختمان، تأثیری بر روی هم متضاد با تأثیر خانهٔ ییلاقی سنتی در تماشاگر می‌گذارند (مقایسه کنید با **ویلای روتوندا** اثر پالادیو و **کاخ بلنم** اثر جان ونبرو). اثری از دیوارهای سنگی در طبقهٔ زیرزمین نیست. «بار»، سبکبالانه بر روی پایه‌های لاغر ساختمان شناور است، که با ترتیب سنتی قرار گرفتن عناصر سبك در بالا و عناصر سنگین در پایین متضاد است. استفادهٔ لوکور بوزیه از رنگ ــ پایه به رنگ سبز سیر، دیوارها کِرِم، و روبنای قرمز و آبی (یك تیغهٔ بادگیر) ــ مقایسه‌ای عمدی با نقاشی معاصر است، که خود وی سخت بدان اشتغال داشت.

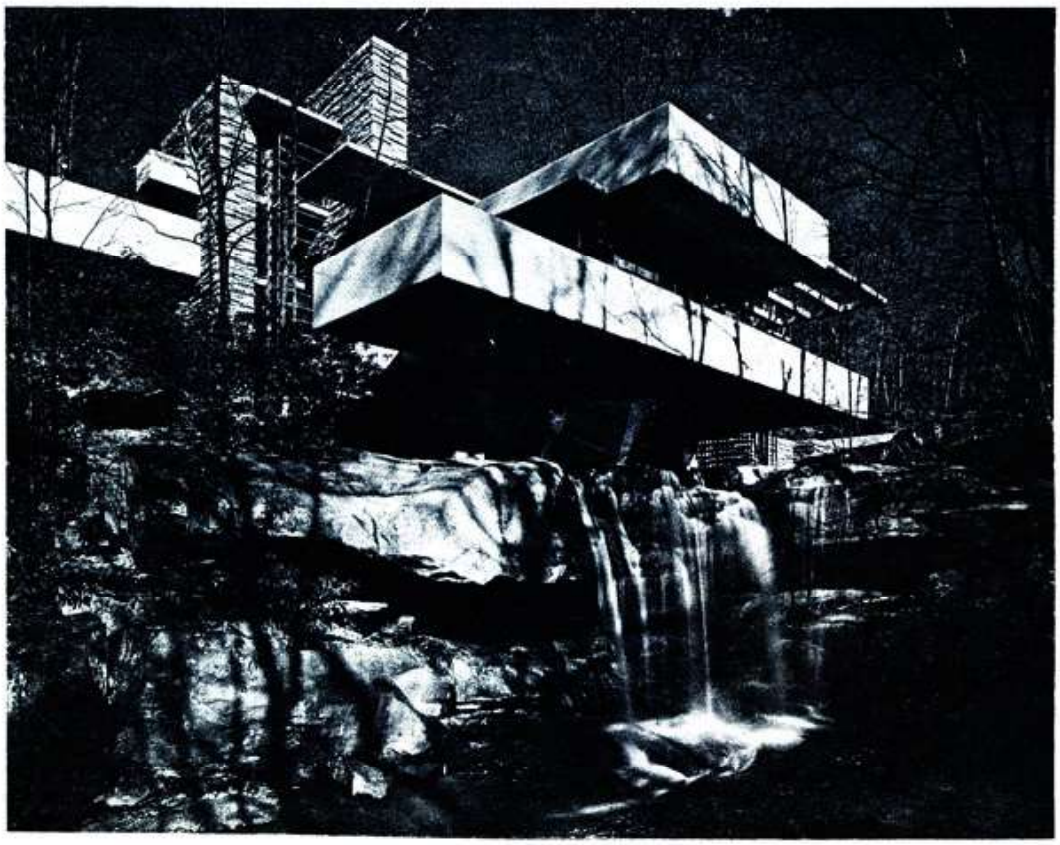
عمارت **ویلا ساووا** در نقطهٔ نمایانی از محل ساختمانی قرار گرفته است، گویی بر آن مسلط است و منظرهٔ وسیعی در برابر خود دارد. از این لحاظ به ویلای پالادیو شباهت دارد و با عمارتهای مسکونی فرانك لوید رایت که به منظره می‌چسبند و خود را چنان با آن انطباق می‌دهند که گویی قرار بوده است بخشی از آن باشند و در پشت آن پنهان شوند متضاد است. **خانهٔ کوفمان** (تصویر ۷۸۶) اثر رایت، که در ۱۹۳۹ در **بران** پنسیلوانیا ساخته شد، به درختزار محل خود چسبیده و تقریباً به شکل یك چتر حمایتی روی یك آبشار کوچك قرار گرفته است. عرشه‌های ماشینکاری‌شدهٔ سبك بین‌المللی، نقشی چون نقش



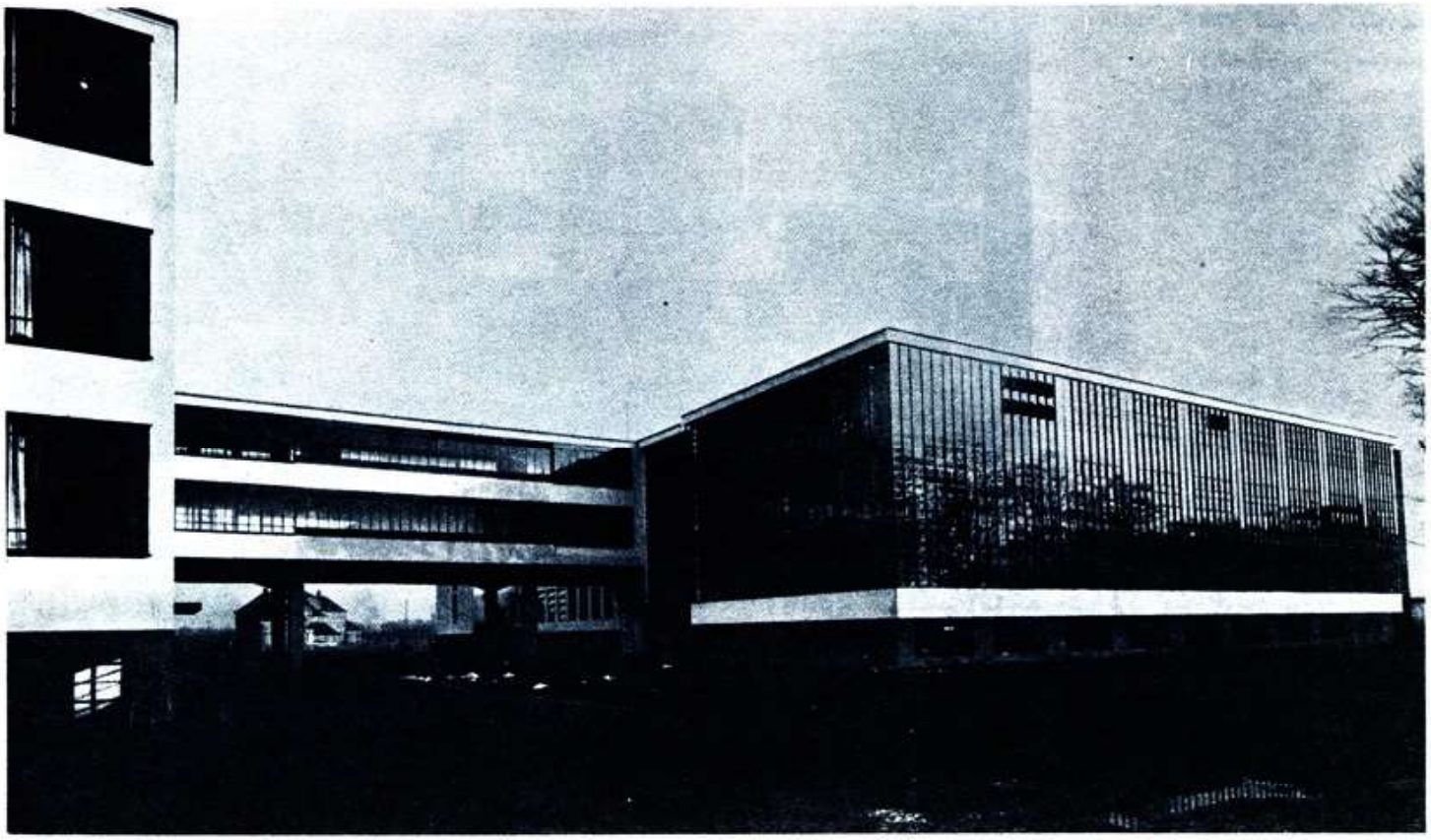
۷۸۵ لوکور بوزیه، ویلاساووا، پواسی سورسن، ۱۹۲۹.

سقفهای پهناور و معلق خانهٔ رویی دارند و به طرزی تماشایی به یکدیگر می‌رسند و یکدیگر را قطع می‌کنند. رایت با آنکه از چهار گوشگی و مکعبواری سبك بین‌المللی دلخوش نبود، در اینجا از تضاد بین خطوط و سطوح تیز و تمیز عرشهٔ بین‌المللی با صخره و آبشار آزادِ این طبیعتِ دست‌نخورده، بهترین استفادهٔ ممکن را به عمل می‌آورد. بدین‌ترتیب، ناتورالیسم مرسوم رایت، علاقه‌اش به شکلهای آزاد و نامنتظم، یعنی عنصر «آلی» در محیط دست‌نخورده و ضایع نشدهٔ ساختمان، به طرز زیبایی با راستگوشگی شدید طرحهای اروپایی انطباق داده شده است، گویی وی دست‌اندرکار تجدیدنظر در سبك بین‌المللی بوده است.

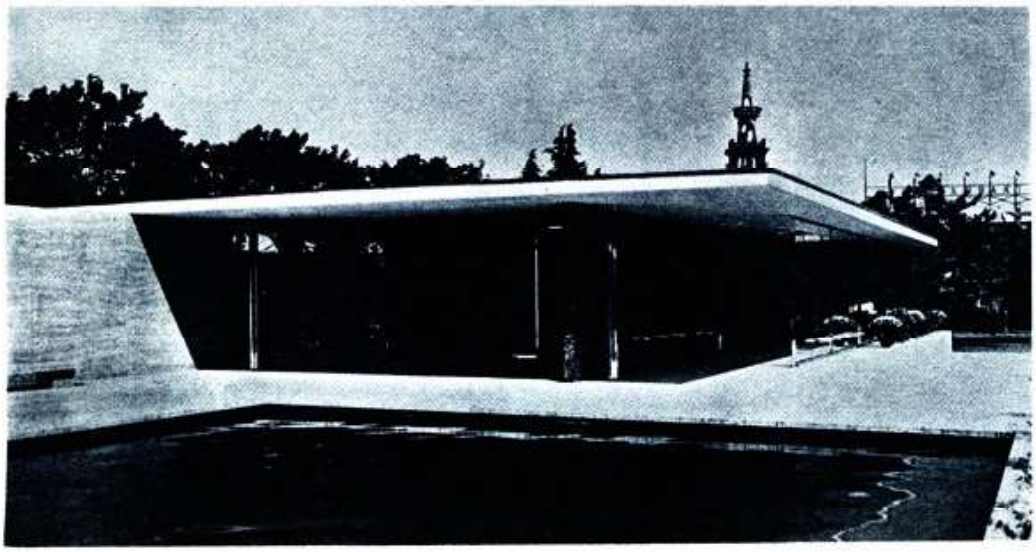
رایت، ماشین را همچون حریفی می‌دانست که باید به پیکارش رفت، ولی هشدار می‌داد که مبادا بگذاریم بر ما غلبه کند. در اروپا، معماری، سالهای سال زیر نفوذ آن چیزی بود که می‌توان با عنوان رومانتی‌سیسم ماشین مشخص‌اش کرد. تصور لوکور بوزیه از خانه به عنوان «ماشینی برای زندگی کردن»، گویای این‌واقعیت است، و ما تأثیر گستردهٔ طرح ماشین و اصول حرکت فیزیکی بر نقاشی و پیکرتراشی را دیده‌ایم. در معماری آلمانی، و مخصوصاً در کارخانه‌ها و ساختمانهای صنعتی ساخت پیتر برنس و والتر گروپیوس، احترامی ژرف به ماشین دیده شده است، اجزایش دقیقاً ابزار خورده‌اند، ظاهراً ربطی به یکدیگر ندارند، و به عنوان اجزای یك کل انجام وظیفه می‌کنند. این را می‌توان در عمارت کارگاههای باوهاوس در دساو ــ آلمان ــ مشاهده کرد، که نخست در سال ۱۹۰۶ به عنوان مدرسهٔ هنرها و صنایع دستی وایمار توسط هنری وان دِ ولده (۱۸۶۳ـ۱۹۵۷) معمار هلندی پایه‌گذاری شد. او نمایندهٔ برجستهٔ هنر نوین بود، و در برنامهٔ آموزشی‌اش بر صنعتگری در کنار خلاقیت و آزمایشگری آزادانه تأکید می‌کرد. وان دِ ولده وایمار را با آغاز جنگ اول جهانی ترك گفت و یك



۷۸۶ فرانك لویدرایت، خانهٔ کوفمان، بروان، پنسیلوانیا، ۱۹۳۶ـ۱۹۳۹.



۷۸۷ والتر گروپیوس، عمارت کارگاهها در باوهاوس، دساو، ۱۹۲۵ـ۱۹۲۶.



۷۸۹ لودویگ میس‌وان در روهه، غرفهٔ آلمان، نمایشگاه بین‌المللی آلمان، ۱۹۲۹.

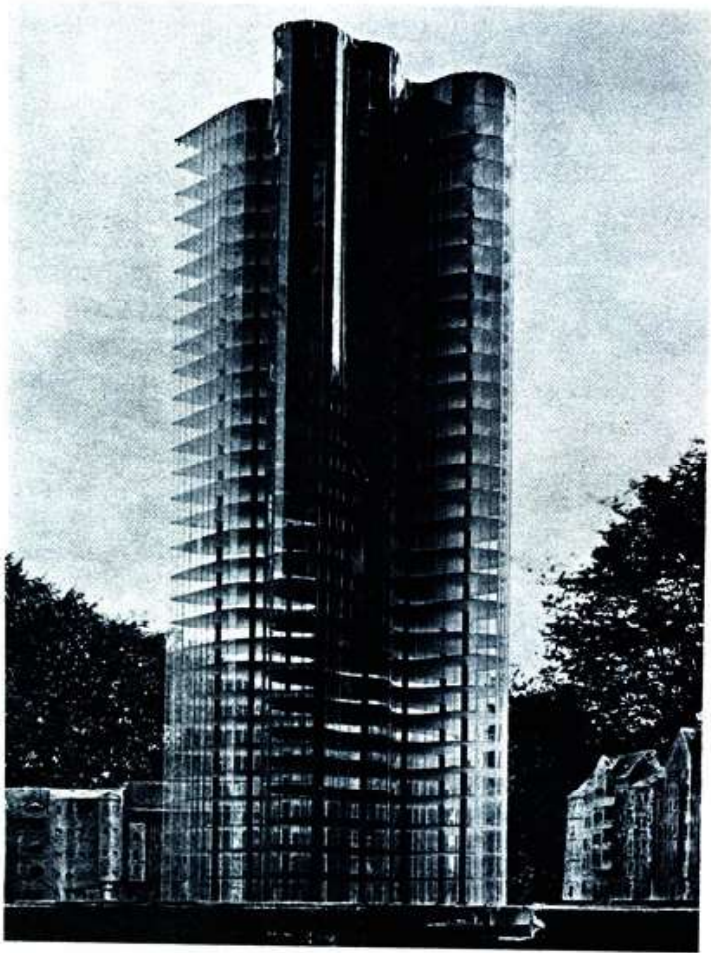
معمار جوان آلمانی را که والتر گروپیوس (۱۸۸۳ـ۱۹۶۹) نام داشت به جانشینی خود معرفی و توصیه کرد. گروپیوس مدیریت این مدرسه را در سال ۱۹۱۹ پذیرفت؛ او بخشهای مختلف مدرسهٔ اصلی را با نام جدید باوهاوس دولتی وایمار از نو سازمان داد، و در سال ۱۹۲۵ به ساختمانهای نوساز در دساو (تصویر ۷۸۷) منتقل کرد. در برنامهٔ تجدیدنظر شده، بر تحقیق برای پیدا کردن راه‌حلهای پاره‌ای از مسائل معاصر مانند مسکن، شهرسازی، و تولید انبوه با کیفیت بالا و سودمند ــ که جملگی از نیازهای حیاتی آلمان فقرزدهٔ پس از جنگ اول جهانی بودند ــ تأکید شده بود. به رهبری لیونل فاینینگر، کاندینسکی، وکله، مدرسهٔ باوهاوس که نامش از واژهٔ آلمانی باو [ساختمان] گرفته شده است، دوره‌هایی در معماری، موسیقی، درام، و مخصوصاً در نقاشی تشکیل داد. در رشتهٔ طراحی، صنایع دستی را ابزار طبیعیِ آموزش برای تولید انبوه و شالودهٔ طبیعیِ آزمایشگریِ منتهی به محصولات صنعتی می‌دانستند. مدرسهٔ باوهاوس از این‌لحاظ و از لحاظ کم‌اهمیت دادن به فلسفه و دیگر رشته‌های «لفظی» نخستین نمونهٔ نتیجه‌بخش برای آن چیزی است که امروزه در آموزش طراحی دنبال می‌شود. آموزش طراحی از جنبش هنر و صنایع دستی نسلهای پیشین و کارهای فریدریش فروبل و دیگران در عرصهٔ هنرهای کودکان ریشه می‌گرفت ولی توجه کلی‌اش بر نیازها و توانهای آن روز معطوف و متمرکز بود.

۷۹۰ جورج هاو و ویلیام ا. لسکاز، ساختمان صندوق پس‌انداز فیلادلفیا، فیلادلفیا، ۱۹۳۱ـ۱۹۳۲.

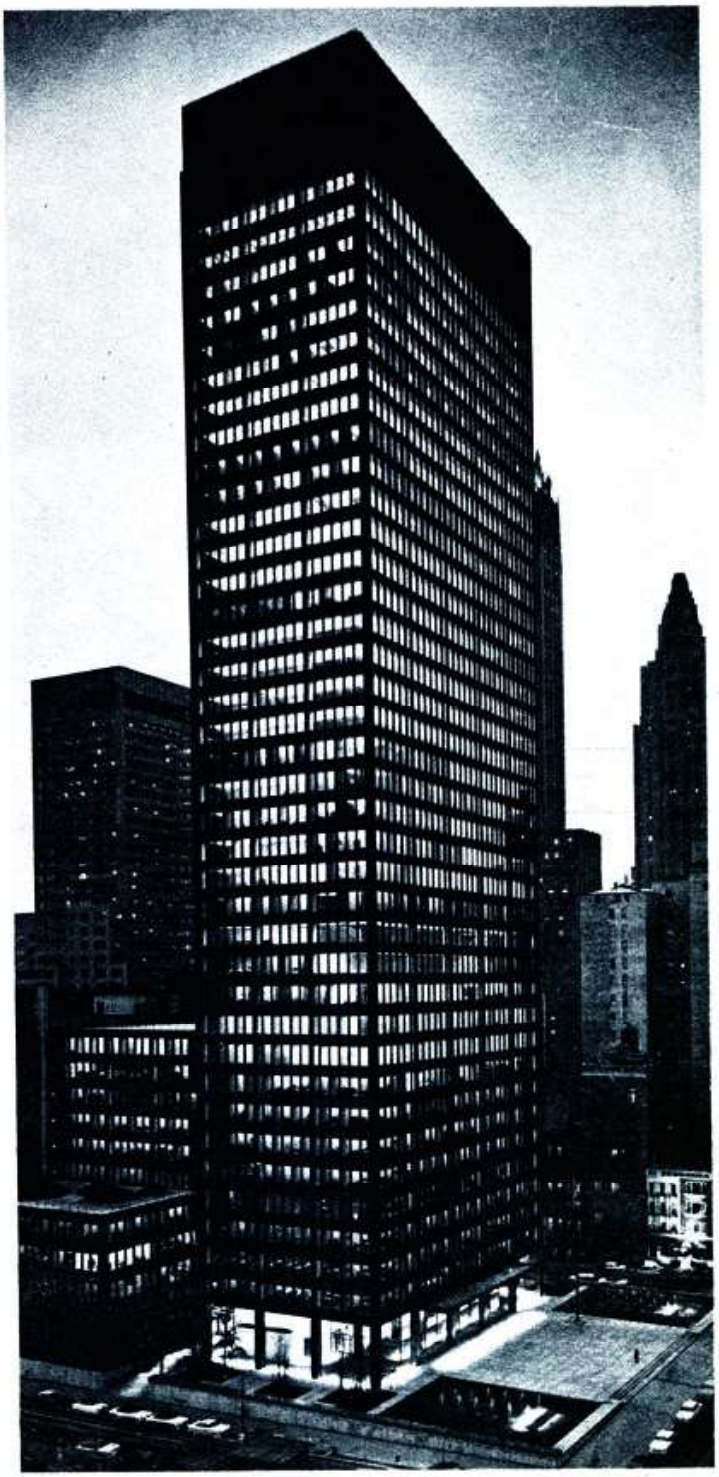
طرح گروپیوس برای ساختمانهای باوهاوس که شامل یك کارگاه فنی، یك کارگاه هنری، یك مدرسه، و یك بخش اداری می‌شد، اصول سبك بین‌المللی را به عنوان تجلی عصر ماشین آنچنان که اروپاییان سالهای ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ می‌خواستند ببینند، قویاً پی‌ریزی و تثبیت کرد. این ساختمان که به صورت یك سلسله حجره با کاراییهای اختصاصی ساخته شده است، بازتاب مستقیم برنامهٔ فنی (یعنی کارایی) ساختمان در قالب شیشه، آهن، و روکشِ نازك بتونی است. شکلها به صورت واحدهای روشن مکعب‌وار یعنی چکیدهٔ خلوص و پاکیزگی کلاسیك‌مآب ساخته شده‌اند. بخش کارگاه فنی (تصویر ۷۸۷) به صورت قفسی شیشه‌ای است که ضمن تحقق طرح پرسپکتیو اولیهٔ لوکور بوزیه (تصویر ۷۸۳)، از پایه‌های آهنی خود فراتر می‌رود و آنها را در خود محصور می‌سازد. در اینجا مفهوم جدید ساختمان انعطاف‌پذیر به پیروزی می‌رسد. در این بخش شیشه‌ای و پشت‌نما بین فضای بیرون و درون تعادل ایجاد شده است.

در آثار **لودویگ میس وان در روهه** (۱۸۸۶ـ۱۹۶۹)، سبك بین‌المللی به خیال‌انگیزترین راه‌حلها و شاید به یك شیوهٔ نو می‌رسد. غرفهٔ آلمان (تصویر ۷۸۹) او که در سال ۱۹۲۹ برای نمایشگاه بین‌المللی بارسلون ساخته شد برنامهٔ ــ مرکز اطلاعات و استراحتگاه ــ چنان ساده‌ای دارد که معمار توانست توجهش را تقریباً به طور انحصاری (همچنان که در بیشتر ساختمانهای نمایشگاه می‌بینیم) بر اصول دراماتیك سبك نو متمرکز سازد. سنگ و مرمر ظریف، فلز کروم و شیشه، آب و تندیس، فضا را قالب‌گیری می‌کردند و تماشاگر را از ردیف محوطه‌هایی با درجات متفاوت محصور شدگی، که گاه از چندین طرف باز و گاه به دو یا سه، یا چهار دیوار محصور بودند، عبور می‌دادند. ظرافت و زیبایی، هماهنگیهای نازك و لطیف، تا حدودی که قابل مقایسه با برخی شاهکارهای سدهٔ هیجدهم مانند **هتل دو سوبیز** (تصویر ۶۶۴) و **اوسترلی پارك هاوس** (لوحهٔ رنگی ۷۲) اثر **رابرت ادام** باشند تحقق یافته بودند، ولی در این مورد خاص با زبان و روحی تماماً متعلق به سدهٔ بیستم.

گرچه معماری آمریکایی در طی سالهای ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ پابه‌پای سبك مترقی بین‌المللی پیش نرفته بود، نمونه‌های آسمانخراشهای عظیم معماران آمریکایی، قدرت تخیل معماران اروپایی را نیز به حرکت درآورده بود. تا مدت زمانی، آسمانخراشهای نوع آمریکایی در لفاف عناصر سبك سنتی پوشانده می‌شدند، ولی در اوائل دههٔ ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ یعنی آخرین سالهای عصر آسمانخراشها، گوشه‌هایی از سبك جدید بین‌المللی به این معماری راه یافت. نمونه‌ای از این تحول، **ساختمان صندوق پس‌انداز فیلادلفیا** (تصویر ۷۹۰) ساختهٔ **جورج هاو و ویلیام ا. لسکاز** است که در آن نواربندی افقی، پنجره‌های باریك ردیفی، و سطوح صاف هندسی سبك بین‌المللی در کنار مقیاس عظیم ساختمانهای اداری شهرهای آمریکا ظاهر می‌شوند. میس وان در روهه در اوائل دههٔ سوم سدهٔ کنونی، یعنی همان زمان که مدل فوق‌العاده زیبایی برای یك ساختمان شیشه‌ای (تصویر ۷۹۱) ساخت، از آسمانخراشها الهام گرفته بود. این مدل هیچگاه به اجرا درنیامد ولی نشان داد که سازنده‌اش چه احاطهٔ ژرفی به امکانات فنی و هنری حاصل از برقراری تناسبهای هماهنگ بین فولاد، شیشه، و بتون دارد. پشت‌نمایی این ساختمان ــ که احتمالاً در ساختن



۷۹۱ لودویگ میس‌وان در روهه، مدل برای یك آسمانخراش شیشه‌ای، ۱۹۲۰ـ۱۹۲۱. اکنون معلوم نیست در کجا نگاه‌داری می‌شود.



۷۹۲ لودویگ میس‌وان در روهه، ساختمان سیگرام، نیویورک، ۱۹۵۶ـ ۱۹۵۸.

باوهاوس توسط گروپیوس (تصویر ۷۸۷) نیز مؤثر بوده است ــ ظرافت تار عنکبوتی خطوط، پرتوافکنی، و قدرت ایجاد تصور حرکت در اثر انعکاس و تغییر جهات تابش نور طبیعی از پشت آن، پیشدرآمدی بر ساخت قطعات آسمانخراشهای شیشه‌ای امروز در شهرهای بزرگ آمریکا هستند. به بیان درست‌تر، این مدل حدود سی سال پیش از طراحی ساختمان سیگرام (تصویر ۷۹۲) توسط میس (با همکاری فیلیپ جانسن) که در سالهای ۱۹۵۶ـ۱۹۵۸ در نیویورک ساخته شد، آماده شده بود. این برج رفیع و منشورگونه به وسیلهٔ هزاران انسانی ساخته شد که از پشت قفس نورانی شیشه‌ای دیده می‌شدند؛ شیشه‌های ساختمان سیگرام، در همان حال، حکم یك آینهٔ بزرگ را دارد که منظره‌های شهر غول‌آسای نیویورك را منعکس می‌کند. برون‌نمایی و محصورسازی، همزمان با یکدیگر عملی شده‌اند؛ این ساختمان، بیان کامل دنیای عامهٔ ناشناخته‌ای است که به واسطهٔ کاراییهای بیشمار غیرشخصی‌اش به صورت بندبند درآمده است. با اینحال، میس، صرفنظر از اینکه معتقد است زیبایی معماری می‌تواند همانند کاراییش غیر شخصی باشد، از هیچ کوششی در توجه به جزییات فرو گذار نکرد، چون می‌گفت «خداوند در جزییات مأوا دارد.»

پیکرتراشی و نقاشی پس از جنگ دوم جهانی

پس از جنگ دوم جهانی، در موضوعات بزرگ مختص عصر کلاسیك هنر نوین یعنی زمانی که بیشتر هنرمندان معاصر چشم به جهان گشودند، تغییرات گوناگونی به عمل آمد. ضربهٔ جنگ و جنگ «سرد» پس از آن، تهدید ماندگار انهدام اتمی جهان، گسترش هر چه بیشتر فقر و اختلافات طبقاتی در جهان سرمایه‌داری، و ترس همیشگی از پوچی یا بی‌ارزشی زندگی، اعتراض هنرمندان بسیار حساس را بر ضد فرهنگ ماشینی شده‌ای که ظاهراً جایی برای فرد ناسازگار ندارد، شدیدتر کرده است. اکسپرسیونیسم، سرسخت‌تر، پرخاشگرتر و شورشی‌تر می‌شود؛ طنز دادائیستی، تلختر می‌شود؛ و هنر فورمالیستی بر جدایی هر چه بنیادی‌تر از دنیای شکلهای ظاهری اصرار می‌کند. همچنان بر دامنهٔ نفوذ تمدن اروپایی ـ آمریکایی در عرصهٔ تمدن جهانی افزوده می‌شود، بحران ارزشها آغاز می‌گردد ــ یا ریشه‌دارتر می‌شود. ارزشهای سنتی و ارزشهای زندگی سازمان‌یافتهٔ امروزی، بیرحمانه مورد انتقاد قرار می‌گیرند و از هر جهت دروغین اعلام می‌شوند. اوضاع چنان است که گویی یگانه ارزش بر جای‌مانده، اعتقاد به خود روند هنری است با این استدلال که خلاقیت فقط در انسانیت حقیقی مأوا دارد. شیوهٔ زندگی هنرمند با آن مذهب بیان آزاد، جستجوی هویت و خودشناسی به کمك هنر، و القائات عرفان پیامبرانه‌اش، به مدل احتمالی کل زندگی بشر مبدل می‌شود. از سوی دیگر، نه هنر از چنگال اصول تحرك خاص جامعهٔ نوین خلاص شده است نه هنرمند. هنر، تجارتی پردامنه شده است، و هنرمند گاه ممکن است به عنوان کارگر قطعه‌کار توسط نگارخانه‌های جاه‌طلب و سودجو به کار دعوت شود. اثر هنری، از کالاهای «بازار» هنر می‌شود و به کمك روشهای آشنای تبلیغات امروزی به فروش می‌رسد. تقسیمات سابق بین هنرها از میان برداشته می‌شود: نقاشی، پیکرتراشی، و معماری با هم درمی‌آمیزند و هر سه تابع تحولات تکنولوژی می‌شوند. انقلابی که حتی پیش از سدهٔ کنونی آغاز شده بود با شتابی هر چه بیشتر ادامه می‌یابد.

البته تحلیل تاریخی و درست رویدادهای معاصر، مخصوصاً وقتی زنان و مردان دخیل در آنها زنده‌اند، غیر ممکن است. گزینش و نمایش برخی از یادمانهای معاصر حکایت از آن دارد که تاریخ، پیشاپیش دربارهٔ برتری آنها داوری کرده است. مسأله این نیست؛ قضاوت تاریخ، آرام‌آرام به پیش می‌رود و گزینش شاهکارهای معیار زمانه توسط تاریخ، هنوز به معنای واقعی برای سدهٔ بیستم صورت نگرفته است.

در وهلهٔ نخست، تحولات پیکرتراشی و نقاشی در سالهای پس از

جنگ دوم جهانی، دنیایی سراسر آشفته را با تداخلها و تلاقیهای حیرت‌آور گرایشها و نفوذها در برابرمان مجسم می‌کند. ولی اگر دقیقتر شویم، مختصر نظمی خواهیم دید که موقتاً می‌توان طبقه‌بندیش کرد. این نظم به شکل نوعی دوگانگی (اما نه چندان مشخص) دیده می‌شود که ظاهراً از آثار پدران هنر نوین یعنی سزان از یك طرف و گوگن و وان‌گوگ از طرف دیگر سر برمی‌آورد. می‌توان پذیرفت که این همان دوگانگی آشنای قدیمی بین فورمالیسم کلاسیك‌مآب به رهبری عقل و بیانگرایی باروك ـ رومانتیك به رهبری احساس و ادراك در هنر غرب است.

همچنان که در نمودار **پیوندهای درونی جنبشهای بزرگ هنر سدهٔ بیستم** (صفحهٔ۶۵۶) دیده می‌شود، کوبیسم و اکسپرسیونیسم و سبکهای مشتق از آنها بر هنر نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم (سالهای پیش از جنگ دوم جهانی) مسلط بودند. در دنیای آشفتهٔ گرایشها و سبکهای پس از جنگ دوم، با گروه‌بندی این اجزاء بر اساس نگرش هنرمند به مصالح کارش ــ که وجه غالبش ممکن است منطقی ـ فورمالیستی یا عاطفی ـ بیانی باشد ــ می‌توان گونه‌ای تشابه در شیوهٔ کار پدید آورد. به همین ترتیب، بیشتر گرایشهای پس از جنگ را نیز به عنوان اعقاب کوبیسم یا اکسپرسیونیسم (هر چند از تلاقی رویدادها و جا به جایی تأثیرات باخبریم) و با عنوانهای کلی فورمالیسم انتزاعی و اکسپرسیونیسم انتزاعی، گروه‌بندی کرده‌ایم. می‌پذیریم که این نمودار، چیزی تقریبی و ساده شده و بدون تردید تابع تغییرات آتی است، چون بیشتر شدن فاصلهٔ ما با رویدادهای معاصر امکان بررسی جداگانهٔ آنها را فراهم می‌آورد.

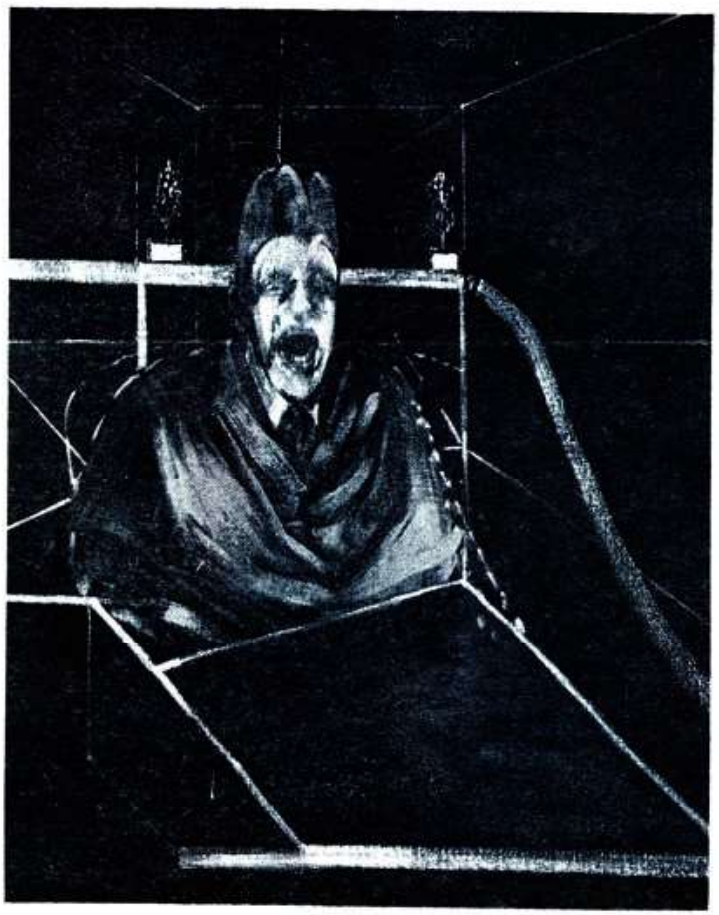
اکسپرسیونیسم: تجسمی و انتزاعی

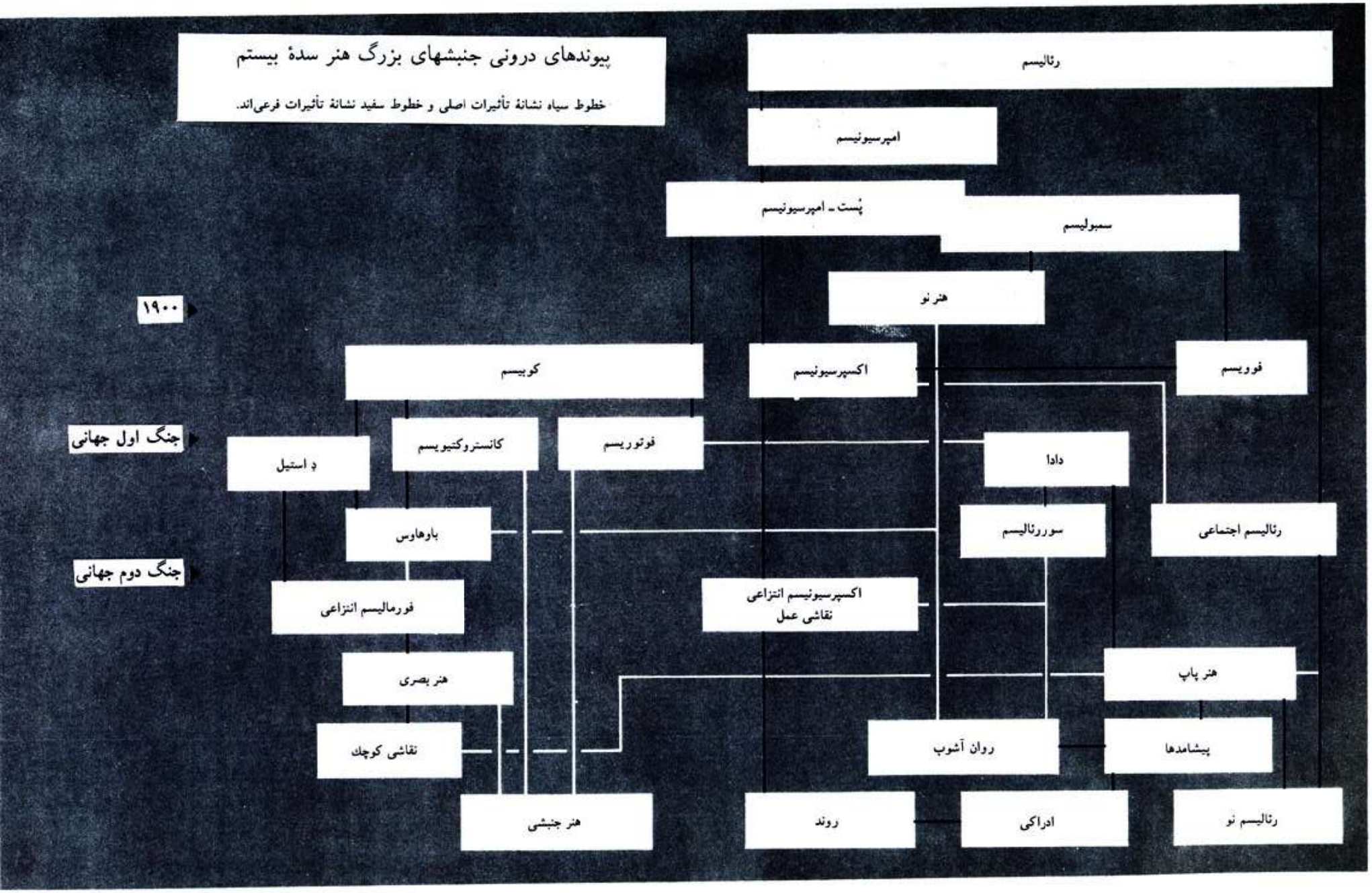
بر خلاف غیر شخصی شدنِ کانستراکتیویستی اثر هنری و برخلاف رئالیسم اجتماعی غالب، اکسپرسیونیستها پس از جنگ دوم جهانی فعالانه در صدد اثبات شخصیت، فردیت، هویت، و حتی انحرافات بیمارگونهٔ هنرمند برآمدند. در این کار از سرمشق و اصول سنت برجستهٔ گوگن، وان‌گوگ، کاندینسکی، و معاصران و جانشینان ایشان بهره گرفتند. ولی در میان هنرمندان متأخر، اعتقاد و روش اکسپرسیونیستها قویتر به نظر می‌رسد. اساساً، جدا کردن اینان از اکسپرسیونیستهای اولیه بدین معنی است که آیا پیکرهٔ انسان و دیگر تصاویر وابسته به آن را باید نگاه داشت یا جملگی را یکسره از عرصهٔ نقاشی زدود. اکسپرسیونیستهای پذیرندهٔ راه حل نخست را به سادگی می‌توان «تجسمی» و گروه دوم را «انتزاعی» نامید.

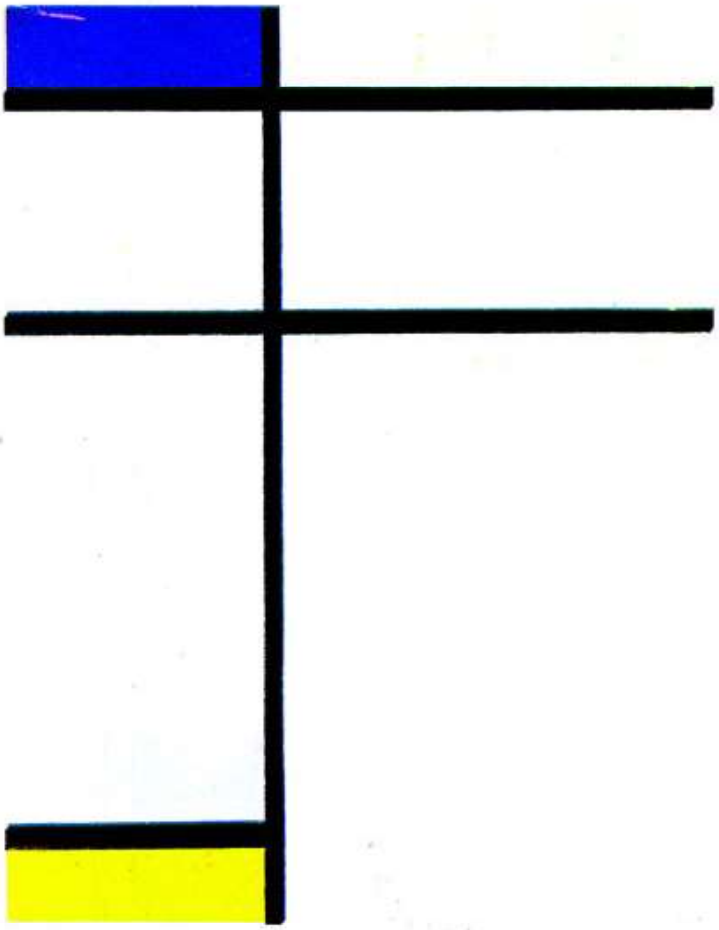
تصرف در پیکرهٔ انسان در نقاشی به منظور بیان عاطفهٔ شدید، همچنان که دیدیم از شیوه‌های بسیار قدیمیِ معمول در هنر غرب است و به هیچوجه یك ابداع امروزی نیست. این تصرف، در بسیاری از آثار **فرانسیس بیکن** (متولد ۱۹۱۰) نقاش بریتانیایی، که بیانگر بحران آزارندهٔ عصبی است و از لحاظ تأکیدش بر این موضوع از مونك نیز فراتر می‌رود، شدیداً به چشم می‌خورد. موضوعی که بیکن بارها بدان می‌پردازد انسانی است که در فضایی صندوقگونه در دام شبکه‌ای از اشعهٔ بدخیم و تابان طیف اسیر شده است. پردهٔ **هفتمین تمرین از هشت تمرین برای یك چهره** (تصویر ۷۹۳) که در سال ۱۹۵۳ نقاشی شد، **پاپ اینوکنتوس X** را (به تقلید از چهرهٔ ولاسکس) چنان نشان می‌دهد که گویی پیراهنی تنگ به‌تن کرده است و جز فریاد پیوسته و گوشخراش کشیدن، کاری از دستش برنمی‌آید. این پرده، تصویر تقریباً تحمل‌ناپذیری از یك وحشت احمقانه است. عصر ما «عصر روان‌شناسی» است، و بیش از هر عصر دیگری با مسألهٔ ترس و بیماری روانی دست به گریبان است.

پی‌ریزی و ساختمان هنر جدید، به نظر می‌رسد که جز با انهدام آرمانهای هنر کهن میسر نمی‌شده است؛ بدین ترتیب، ویرانگری، همچنان که گرترود استاین می‌گوید، نقش بزرگی در قابلیت زیست هنر جدید ایفا می‌کند: «در سدهٔ بیستم، هر چیزی خود را ویران می‌کند، و هیچ چیزی ادامه نمی‌یابد...» این ویرانگری همه‌جانبه، نه فقط متلاشی شدن پرسپکتیو به دست کوبیستها و انکار وجود یك پرسپکتیو را شامل می‌شود بلکه این نظریهٔ سنتی ــ هنرمندان یونان باستان و دورهٔ رنسانس ــ را نیز انکار می‌کند که زیبایی در هنر، بازتابی از زیبایی انسانی است، چون همچنان که گوگن می‌پنداشت، زیبایی بدین معنی چیزی جز یك دروغ نیست. هنرمند اکسپرسیونیست فقط بیش از اندازه بر درد و رنج زمانه‌اش وقوف دارد. مثلاً **ژان دوبوفه** (متولد ۱۹۰۱) نقاش فرانسوی، در پردهٔ **برهنه، اولمپیا** (تصویر ۷۹۴) زیبایی انسان را با تصویری جانور مانند و تحریف شده، بدوی‌گرایانه و بُت‌وار از آن سنّت پسندیدهٔ نمایش پیکرهٔ زن برهنه که از مکتب نقاشان ونیزی ریشه می‌گیرد، نشان داده است. ابزار و اسلوب کار دوبوفه با خامی زمخت شکلهای این پیکره تناسب دارد. دوبوفه که نقشهای خرچنگ قورباغه‌ای دیوارهای پاریس، نقشهای چسباندنیِ تصادفاً تشکیل شده بر سطوح آنها در اثر چسباندن دیوارکوبهای بزرگ و تکه‌های باقی‌ماندهٔ آنها بر روی این سطوح را در نظر داشت، زمینهٔ زبری مرکب از شن، خاك، چسب و مواد و مصالح دیگر آماده کرد و

۷۹۳ فرانسیس بیکن، **هفتمین تمرین از هشت تمرین برای یك چهره**، ۱۹۳۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۰×۱۱۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.




پیوندهای درونی جنبشهای بزرگ هنر سدهٔ بیستم
خطوط سیاه نشانهٔ تأثیرات اصلی و خطوط سفید نشانهٔ تأثیرات فرعی‌اند.
رئالیسم
امپرسیونیسم
پُست ـ امپرسیونیسم
سمبولیسم
هنر نو
۱۹۰۰
کوبیسم
اکسپرسیونیسم
فوویسم
جنگ اول جهانی
کانستروکتیویسم
فوتوریسم
دِ استیل
دادا
باوهاوس
سوررئالیسم
رئالیسم اجتماعی
جنگ دوم جهانی
اکسپرسیونیسم انتزاعی
نقاشی عمل
فورمالیسم انتزاعی
هنر پاپ
هنر بصری
روان آشوب
پیشامدها
نقاشی کوچك
رئالیسم نو
ادراکی
روند
هنر جنبشی



لوحهٔ رنگی ۹۲. پیت موندریان، **ترکیب با آبی، زرد، و سیاه**، ۱۹۳۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۳ × ۳۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنر، یال (امانوئل هوفمان استیفتونگ).

لوحهٔ رنگی ۹۳. پل‌کله، **مرگ و آتش**، ۱۹۴۰. ۴۵ × ۳۸ سانتی‌متر. پل‌کله ـ استیفتونگ، برن.

لوحهٔ رنگی ۹۴. هانس هوفمان، **جوشش**، ۱۹۴۴، روغن، مرکب، کازئین، و مینا روی تختهٔ چندلا. ۱۳۶ × ۹۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری دانشگاهِ برکلی، کالیفرنیا.

لوحهٔ رنگی ۹۵. جکسن پالوک، **لوکیفر**، ۱۹۴۷. رنگ‌روغن، رنگ آلومینیومی، و مینا روی بوم، تقریباً ۱۰۳ × ۲۰۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ شخصی هری و. اندرسُن.

پیکره‌هایش را به طور سردستی بر آن نقر کرد و در ضمن کار از هر پیشامدی کمك گرفت. سطح دیوار، پس از اینکارها به صورت یك واقعیت ملموس درمی‌آمد و در همان حال شکلهایی بدوی و نمادین با قدرت سحرانگیز یا (مانند آنچه در اینجا: نظر می‌گذرد) فساد زشت و مهیب بر رویش نقش می‌بست. پیام این اثر در نظریهٔ **لویی ـ فردینان سلین** نویسندهٔ معاصر دوبوفه که طبیعت آدمی را ماهیتاً شریر می‌پنداشت، بیان شده است. همچنان که او در اثر شیوای خود به نام **سفر به پایان شب** گفته است، وقتی مردم آمادهٔ حمله یا گوش به زنگ باشند در وجودشان همان چیزی دیده می‌شود که «به هنگام فروکش کردن مدّ دریا در پهنهٔ یك ساحل زیبا دیده می‌شود: واقعیت، مردابهای لجن گرفتهٔ بدبو، خرچنگها، لاشه‌ها، و تفاله.»

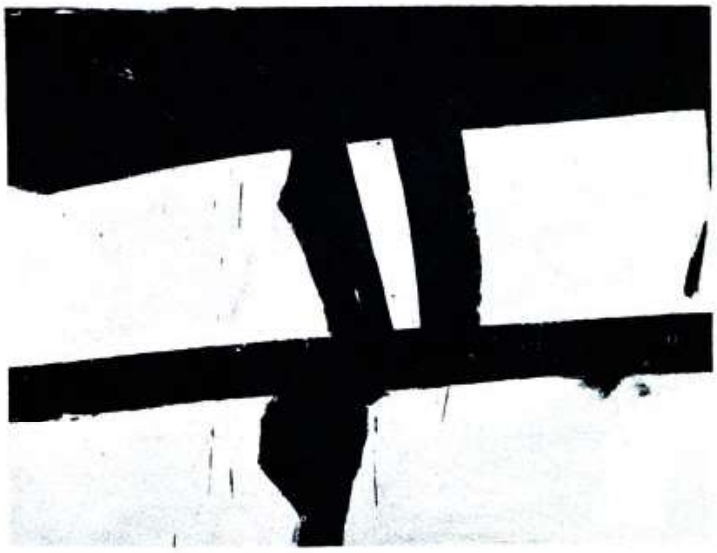
دوبوفه با آنکه شیوهٔ درونگرایانهٔ نقاشی‌اش ظاهراً پیوندهایی با روشهای نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی دارد، مانند فرانسیس بیکن، وسیعاً از اکسپرسیونیسم انتزاع بین‌المللی مستقل است و در برابر گرایشهای انتزاعی‌تر این جنبش، گونه‌ای واکنش تجسمی از خود بروز می‌دهد. اکسپرسیونیسم انتزاعی، تمام آنچه را که پس از جنگ دوم جهانی در برابر خویش داشت، مخصوصاً به آمریکا منتقل می‌کند که مرکز ثقل هنری نیز ظاهراً از اروپا بدانجا انتقال یافته بود. این سبك، یا به بیان درست‌تر این روش، در غیر عینیتِ خودبخودی و خودانگیختهٔ کاندینسکی و تفسیرهای عرفانیش از رنگ و خط ریشه دارد. (برچسب «اکسپرسیونیسم انتزاعی» در اوائل سال ۱۹۰۹ بر هنر کاندینسکی چسبانده شد.) همچنین تا حد زیادی مدیون سوررئالیستهایی چون **ماکس ارنست** بود که با نتایج تصادفی حاصل از رفتار متفاوت با رنگ و سطح از یك طرف و قلم از طرف دیگر سر و کار داشتند. بیشتر هنرمندان مهاجر اروپایی در دهه‌های چهارم و پنجم سدهٔ کنونی کانستراکتیویستهایی چون موندریان بودند. از طرف دیگر، **هانس هوفمان** (۱۸۸۰ـ۱۹۶۶) در آخرین سالهای فعالیتش در آمریکا روشی در نقاشی اکسپرسیونیستی ابداع کرد که درست پیش از مکتب بومی آمریکا یعنی اکسپرسیونیسم انتزاعی قرار داشت و تأثیر ژرفی بر آن گذاشت. زندگانی دوگانهٔ هوفمان به عنوان هنرمند و معلم هنر، عمر دو نسل را در دو سده شامل می‌شد. او به عنوان هنرمندی جوان، همکار و دوست پایه‌گذاران هنر انتزاعی ــ ماتیس، براك، پیکاسو، و دلونه ــ بود. بعدها، در آمریکا، از معلمان متنفذ هنر شد و اندیشه‌های جدیدش را به کمك روش قوی و تقریباً خشونت‌آمیز حملهٔ نقاشانه‌اش بیان کرد. او سطوح کارش را با رنگ اصلی فوق‌العاده سیر، با تضاد و تناقضهای نمایان، سرشار می‌کند و رنگ‌گذاریهای ضخیمی انجام می‌دهد و تغییری در ضربه یا حرکت قلم به عمل نمی‌آورد. سطح نقاشی شده فقط به صورت گزارش تجربهٔ غنی هنرمند از روند نقاشی درمی‌آید، و حالتی اختیاری، تصادفی، بی‌فکرانه، خودبخودی، و بیواسطه پیدا می‌کند. **هوفمن در پردهٔ جوشش، ۱۹۴۴** (لوحهٔ رنگی ۹۴) انواع مصالح (روغن، مرکب، کازئین، و مینا) را مخلوط می‌کند ــ از روشهای رایج در نقاشی اکسپرسیونیستی انتزاعی، رنگها در هاویه‌ای که فقط به قاب تابلو محدود می‌شود ــ هاویه‌ای که به نظر می‌رسد هنرمند را به گرداب خود کشانده و خودش این صحنه را رنگ‌آمیزی کرده است ــ منفجر می‌شوند.

روش هوفمان در عمل، تابلویی می‌آفریند که گزارشی از عمل تولید خود آن تابلو ــ حتی می‌توان گفت تصویری از آن عمل ــ است. این منطقی است که در ورای عنوان «نقاشی حرکت» یا «نقاشی عمل» که به بسیاری از آثار اکسپرسیونیستی انتزاعی داده شده است قرار دارد. بدین ترتیب نقاشی، وسیعاً یك عمل یا رویداد مهار نشده و

۷۹۴ ژان دوبوفه، **برهنه، اولمپیا**، ۱۹۵۰. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۱۳×۸۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ خانم م. ویکتو لِوریت.

ماقبل منطقی است؛ روند نقاشی از سطح نقاشی شده واقعی‌تر می‌شود.

هنرمندی که مطمئناً از پیروان این نظریهٔ «نقاشی عمل» بود و شخصیت محوری مکتب نیویورك در آخرین سالهای دههٔ پنجم و دههٔ ششم به شمار می‌رود **جکسن پالوك** (۱۹۱۲ـ۱۹۵۶) بود. پالوك یك زمانی به شیوهٔ رئالیسم اجتماعی سیکیروس عمل کرده بود؛ چرخش ناگهانیش به اکسپرسیونیسم انتزاعی، نمونهٔ بارزی از وضع هنر و هنرمندان در سالهای پس از جنگ است. پالوك در اوج قدرت و خلاقیت خویش یعنی در سالهای پیش از مرگ نابهنگامش در سال ۱۹۵۶، با همکاران پراستعدادش در نیویورك به اقدامی گروهی دست زد که اصیل‌ترین و متمایزترین دستاورد تاریخ هنر آمریکا دانسته شده است. روش اصلی در اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکایی ــ چون روشهای دیگری هم وجود داشتند ــ نقاشی عمل بود که با حرکت قلم و امضای هنرمند در اثر سقوط و دستکاری رنگ، روی تابلو مشخص می‌شد. پالوك توپ بزرگی از کتان (بوم نقاشی) را روی زمین پهن می‌کرد و رنگ را رویش می‌چکانید و پخش می‌کرد، و در همین حال، خودش نیز با همهٔ قدرت در لبهٔ بوم مزبور یا گاهی روی آن به این سو و آن سو می‌رفت. در نظر او، بیان کل محتوای هنرمند، که کاملاً درونی است، توسط نیروهای مرموز روانی هدایت می‌شود؛ به همین علت، از نظر او، زدن برچسب «تصادفی» بر قیافهٔ ظاهر اینگونه نقاشی، گمراه‌کننده خواهد شد. با اینحال، گوشه‌هایی از رمز مصالح کار (مقایسه کنید با برانکوزی)، نقاش عمل را به حرکت درمی‌آورد؛ سقوط و پخش تصادفیِ رنگ بر آبگونگی این ماده که در مجموع خصوصیات نقاشی دخالت دارد، تأکید می‌کند. در عوض، پویایی



۷۹۵ فرانتس کلاین، نقاشی۱۹۵۲، ۱۹۵۵ـ۱۹۵۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۹۳×۲۵۰ سانتی‌متر. جای کنونی اثر، ناشناخته است.

آشکار نقاشیهای بزرگ مقیاس، بازتابی از سبك زندگی بیقرار ــ و شاید بی‌ریشهٔ ــ سالهای پس از جنگ است. این پویایی، به دلیل ماهیت فوق‌العاده شخصی‌اش، علاقهٔ بسیاری از هنرمندان اکسپرسیونیست به اگزیستانسیالیسم را متجلی می‌سازد. اگزیستانسیالیسم، فلسفه‌ای عموماً پذیرفته شده در سالهای پس از جنگ بود که بر آزادی مطلق گزینش در زندگی و هنر به عنوان یك تعهد تأکید می‌کرد.

در یکی از نخستین نمونه‌های هنر پالوك (۱۹۴۷)، به نام **لوکیفر** (لوحهٔ رنگی ۹۵)، مصالح کار عبارتند از روغن، رنگ آلومینیومی، و مینای کشیده، افشانده و پخش شده از نقطه‌ای در بالای سطح تابلو، در جریان یك حرکت پرهیجان که در رفتها و برگشتهایش پیوستگی چشمگیری بین جهت و الگو به چشم می‌خورد. نقاش می‌کوشد به یك نوع بیواسطگی و صراحت برنامه‌ریزی شده و تأثیر تازگی ناسنجیده و خودانگیختهٔ بیان دست یابد. به گفتهٔ پالوك: «... هیچ فرقی نمی‌کند که در مدتی که چیزی گفته شده است رنگ چگونه روی بوم گذاشته شده است. اسلوب، فقط وسیله‌ای برای رسیدن به یك عبارت است.» عبارتی که بدین ترتیب به دست می‌آید گزارش یا امضای خود روند خلاقیت به شمار می‌رود، چون این روند به جای آنکه چیزی را عمداً هدف قرار دهد به آن می‌رسد. فلسفهٔ معاصر، در موردی که تحت‌تأثیر زیست‌شناسی نوین باشد، غالباً بر واقعیت روند در برابر ساختار تأکید می‌کند، و اگر نقاشی پالوك تصویر چیزی باشد تصویر خود روند در جریان آفرینش پایان‌ناپذیر و خستگی‌ناپذیر طبیعت است. گذشته از این، نقاشی عمل، آن راهیابی زمان و حرکت به درون هنرهای ایستای متکی به شکل را که با فوتوریسم آغاز شده بود تکمیل می‌کند. اکنون، خود هنرمند، حقیقتاً به حرکت درآمده است و زاویهٔ دیدش پیوسته تغییر می‌کند. نکتهٔ قابل‌توجه این است که نقاشی سه‌پایه‌ای برای «رقص» خلاقانهٔ او تناسبی ندارد، و او در حال حرکت نه به اطراف (مثلاً از یك نقطه به نقطه‌ای در مقابل) بلکه به پایین می‌نگرد و منظره‌اش را تا حدودی، همان‌گونه می‌بیند که ما سطح کرهٔ زمین را از داخل هواپیمایی در ارتفاع سه‌هزار متری می‌بینیم. بدین ترتیب، نقاشی عمل با آنکه ممکن است در وهلهٔ نخست شگفت‌آور و بی‌شکل به نظر برسد، کافی است قدری دربارهٔ گستردگی شکلهای بی‌پایانی بیندیشیم که سطح کرهٔ خاکی در اختیار دید و تخیل امروزی ما قرار می‌دهد. بر اینها باید پیچیدگیهای صوری دنیای کرات و دنیای ذرات را که در اثر میکروفتوگرافی و کاوش در فضای کیهانی بر ما روشن شده‌اند بیفزاییم. دو دنیای ماکروسکپی و میکروسکپی، که در درونشان روندهای بی‌پایان و بغرنج به درهم بافتن روابط بی‌پایان و بغرنج شکلهای زنده مشغولند، در کلافهای بی‌انتها و تودرتوی خطوط و رنگها در هنر پالوك حضور بصری می‌یابند.

اکسپرسیونیسم انتزاعی، روشهای برخورد بسیار متنوعی در اختیار داشت. در کارهای **فرانتس کلاین** (۱۹۱۰ـ۱۹۶۲) آنچه احتمالاً به یك اندازه برای هنرمند و تماشاگر اسرارآمیز به نظر می‌رسد، یك محمل بسیار شخصیِ وحی روانی است. خود کلاین می‌پذیرفت‌که راهی برای یافتن یك معادل لفظی برای معنی کارش، یا حتی شرحی بر آن، وجود ندارد. او تصویرهای سیاه و سفید بر روی بومهای بزرگ، میله‌های نامنتظم و باریکه سیاه گرداگرد (یا متداخل در) نقاط سفید گوشه‌دار و تیز مانند سطوح شیشه (تصویر ۷۹۵) می‌کشید. این ترکیبها که حروف درشت شده و پررنگ شدهٔ الفبای چینی را به یاد می‌آورند، گونه‌ای اندیشه نگاشت حالات روانی هنرمند هستند. نقشهای پردهٔ مزبور که در حکم شکلهایی رمزی و نیمه جادویی هستند، هر طور که تماشاگر بخواهد قابل تفسیر خواهند بود؛ و به عنوان شکلهای صرفاً غیر عینی با ترتیبات بسیار متنوع، به اتکای نیروی عظیم زیبایی و اجرای شجاعانه و آزادانه‌شان، توجه تماشاگر را به خود جلب می‌کنند.

۷۹۶ ویلم دِکونینگ، من زن، ۱۹۵۰ـ۱۹۵۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۹۰×۱۵۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

۷۹۷ اندرو وایث، **دنیای کریستینا**، ۱۹۴۸. رنگ لعابی روی لوح گچی، تقریباً ۸۰×۱۲۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

از میان نقاشان عمل در نیویورک، **ویلم دِکونینگ** (متولد ۱۹۰۴) بومی هلند که کارش را با پیکره‌نگاری و چهره‌سازی آغاز کرد، تغییر سریع از نقاشی انتزاعی به نقاشی تجسمی را تجربه کرده است. تضاد بین این دو روش، گویای طرز فکر دِکونینگ است؛ او را هنرمندی نامیده‌اند که «ابهام را به صورت فرضیهٔ بنیادی استدلالهایش درمی‌آورد.»[۱۴] ابهام بر هنر و بر عصری مسلط است که در آن، به گفتهٔ خود دِکونینگ، هیچ چیزی جز خودآگاهی، قطعیت ندارد. شکلها و رنگها بی‌هیچ نظم خاصی و بی‌هیچ تصمیم کاملی از پهلو، بالا و عرض یکدیگر می‌گذرند. معروفترین آثار دِکونینگ، آثاری هستند که مجموعهٔ نقاشیهای مربوط به پیکر زن برهنه در روی بومهای بزرگ را تشکیل می‌دهند و نگارخانه‌ای از کاریکاتورهای گاه تند و گزنده، گاه شوم و تهدیدکننده، و گاه شاد و شهوت‌انگیز پدید می‌آورند. در پردهٔ **من زن** (تصویر ۷۹۶)، حمله به کمك یك هیجان دیوانه‌وار صورت می‌گیرد و پیکرهٔ او از نقطه‌ای به فاصلهٔ بازوی هنرمند و با سرعت تمام مورد حمله واقع می‌شود. نتیجهٔ شگفت‌آور و مخصوصاً گنگی از تحدید و چهره‌زدایی همزمان، ساختن و لغو کردن به دست می‌آید و آن تضاد بین طرح و تصویر تمام شده است. این صورتك دریده و شریر، مخلوطی از خندهٔ مشابه لحظات مسواك کردن دندانها با نگاه مرده است. این طرح عظیم در اثر همان کشش درونی اجباری که نقاشی عمل را متمایز می‌گرداند به اجرا درآمده است.

اینکه می‌بینیم اکسپرسیونیسم انتزاعی تا حد زیادی از لحاظ سبکش ناهمگنتر از آن است که به نظر می‌رسید، مخصوصاً در آثار **مارك روتکو** (۱۹۰۳ـ۱۹۷۳) به چشم می‌خورد. با آنکه روتکو دوست و همعصر پالوك، کلاین، و دِکونینگ بود، در نقاشیهایش کوچکترین اثری از حمله یا قلم‌موی مهاجم مختص آثار ایشان دیده نمی‌شود. پردهٔ **چهار رنگ تیره بر روی قرمز** (لوحهٔ رنگی ۹۶)، حرارت و سرزندگی عادی «نقاشی عمل» را از دست می‌دهد و به گونه‌ای حالت انسان در خود فرو رفته روی می‌آورد. تنوعات ظریف در رنگها از موضوع ماهیتاً تك‌رنگی فراتر می‌روند و ترکیب مرموزی از رنگها یا چهره‌هایی پدید می‌آورند که در فضایی گنگ شناورند. در موردی که اصول حرکت دیگر اکسپرسیونیستهای انتزاعی را می‌توان استعارات فلسفی خصومت و بیگانگی مستتر در فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی معاصر تلقی کرد، آثار روتکو دارای هماهنگی بیشتری با فلسفهٔ ذِن به نظر می‌رسند ــ یکی دعوت به‌عمل، دیگری دعوت به تأمل درونی. با اینحال، همهٔ این نقاشان، علیرغم تفاوتهای بنیادیشان، در مسألهٔ اصلی نقاشی ــ یعنی در علاقه به روند عملیِ رنگ‌گذاری بر روی بوم نقاشی به جای پرداختن به مسائل مضمون روایتی ــ وجه مشترك دارند.

رئالیسم

از وجوه متمایزکنندهٔ گرایشهای نوین این است که اکسپرسیونیسم انتزاعی، در اوج رونق خود نیز به هیچ وجه در همه جا پذیرفته نشده بود. در بحث کلی مربوط به سبکها و هدفهای هنر، ممکن بود صداهایی از کهنه و نو ــ و در بسیاری از موارد، تأکید بر سبك خاصی ــ به گوش برسد. نقاشی **اندرو وایث** (متولد ۱۹۱۷) همچنان موضوع اختلافات فراوان میان منتقدان است. نقاشی **وایث** که با نقاشی سرزندهٔ عمل در مکتب نیویورك همزمان بود، نوعی رئالیسم وسواسی است که با منظرهٔ آمریکایی به سنّت ولایت‌گرایان سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ سر و کار دارد. ولی او موضوعاتش را چنان خاموشانه نقاشی می‌کند که گوشه‌هایی از خلوت‌گزینی رؤیایی سوررئالیسم بدون وهم‌پردازی سوررئالیسم از آن احساس می‌شود. روحیهٔ وایث، در وهلهٔ نخست، چنین می‌نماید که ذره‌ای تحت‌تأثیر توفانهای انقلاب هنریِ سدهٔ بیستم قرار نگرفته است؛ و زوایای دید بدیع ترکیب‌بندیهای او و پرسپکتیوها و طرحهای دقیقاً برگزیدهٔ او از سر و شانهٔ آدمی، نشان می‌دهند که وی با آزمایشگری در عرصهٔ طراحی نوین بیگانه نیست. توسل بی‌سر و صدای او به اشتیاق دیرینهٔ آمریکاییان به رئالیسم، در تابلوهایی چون **دنیای کریستینا** (تصویر ۷۹۷) که تقریباً با پردهٔ **لوکیفر** (لوحهٔ رنگی ۹۵) اثر پالوك همزمان است، لب به سخن

14. Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (New York: Museum of Modern Art, 1968), p. 25.

می‌گشاید. در اینجا شبیه‌سازی ماهرانهٔ او از دنیای بصری، اجباراً به عرصهٔ موقعیت حقیقتاً احساس شدهٔ بشر و بارقهٔ رنج لطیفش کشیده نمی‌شود. عنوان تابلو، به شیوهٔ امروز، با موضوعش فاصله دارد و موضوع دقیقاً نشان داده نشده بلکه فقط به شیوهٔ گنگ و آشنای امروز، اشاره‌ای به آن شده است. این پرده، به شیوهٔ خاص خود، مانند آثار اکسپرسیونیستهای انتزاعی، شخصی و درون‌نگر است.

فورمالیسم انتزاعی

نخستین مرحلهٔ رویکرد فورمالیستی با کارهای **استوارت دیویس** (۱۸۹۴ـ۱۹۶۴) نقاش پرکار و متنفذ آمریکایی مشخص می‌شود. وی نخستین هنرمندی بود که کوبیسم فرانسوی را جذب و به سبکی بومی در آمریکا مبدل کرد. زندگانی طولانی وی در عرصهٔ هنر، از نمایش آثارش در نمایشگاه قورخانهٔ نیویورک به سال ۱۹۱۳ (که عامهٔ آمریکاییان را با هنر نوین آشنا کرد) آغاز می‌شود و تا سالهای دههٔ هفتم سدهٔ کنونی ادامه پیدا می‌کند. دیویس که کارش را با تدریس نقش چسباندنی آغاز کرده بود تدریجاً تمام شکلهای شبیه‌سازانه و تداعی‌کننده را از ترکیب‌بندیهایش حذف کرد. (استثناهایی هم وجود دارد؛ مثلاً دیویس، گاهی تابلوهای تبلیغاتی را وارد کار خویش کرد و بدین ترتیب پیشتاز **هنر پاپ** شد.) این روند حذف و دستیابی به انتزاع کلی را می‌توان در مجموعهٔ مشهور نقاشیهای «تخم‌مرغ‌شکنان» او ردیابی کرد که در آن، دیویس با استفاده از تصویر آن وسیلهٔ معمول در آشپزی، تدریجاً سازمانی از خط، شکل، و رنگ تشکیل داد که در آن اثری از چهرهٔ اصلی به چشم نمی‌خورد. ولی دیویس فقط یك عضو بیگانهٔ مکتب فرانسویِ هنر انتزاعی نیست؛ او استاد مبتکری است و سبك خاصی ابداع کرد که بیانگر چکیده و زندهٔ منظرهٔ آمریکایی است؛ و همو تا اندازه‌ای عامل ارتقای درجهٔ کارایی نقاشی آمریکایی و رساندنش به‌پای مکتبهای اروپایی است. دیویس در سراسر زندگی هنریش کمتر در برابر فشارهای شیوه‌های پررونق و کم‌دوام روز تسلیم شد و با پایداری حیرت‌انگیزی از اصول هنر کوبیستی به شکلی که شخصاً برای مقاصد خودش از نو تفسیر کرده بود دفاع می‌کرد. در عین حال، او احترام نوآوران روز را که او را رهبر نقاشی انتزاعی آمریکا می‌دانستند به خود جلب کرد. دیویس در پردهٔ **کوبیسم استعماری** (تصویر ۷۹۸)، با ایجاد یك ترکیب‌بندی سخت سازمان‌یافته، تأثیر شکلهای گوشه‌دار و راستخط و رنگهای تخت و تند را در ابهام کوبیستیِ خاص پیکره و زمینه، که عرصهٔ نمایش تناوبی «به پیش» و «به پس» است، نشان می‌دهد. در اینجا موضوع نقاشی چیزی نیست مگر عناصر دقیقاً سازمان‌یافته با یك نظم صرفاً صوری و دوبعدی. کل زمینهٔ بصری، جلوه‌گاه ارتعاش زندهٔ رنگها و شکلهای ترکیب‌شونده و متضاد است.

علاقهٔ فورمالیستی استوارت دیویس، گواهی بر رقابت شدید سبك اصیل آمریکایی در سالهای پس از جنگ ــ اکسپرسیونیسم انتزاعی یا «نقاشی عمل» ــ با ذهنیت و زیاده‌روی نقاشانه‌اش بود. ما باید زمینهٔ این جنبشها و ضد جنبشها را به یاد بسپاریم. آزمایشگری بی‌قرار، توالی شتابان سنتها و سبکهای نو و کهنه، و نوسانهای بازار فوق‌العاده حساس هنر، پیوسته به ایجاد عناصر خشنِ ضد علاقه و گرایش در هنر معاصر ادامه می‌دهند. واکنش فورمالیستی در برابر اکسپرسیونیسم انتزاعی، عموماً **انتزاع مابعد نقاشی** (عبارتی از **کلمنت گرینبرگ** منتقد) نامیده می‌شود؛ و انتزاعِ اخیر جنبشی است با برخی تجلیات دیگر مانند هنر بصری و نقاشی لبه سخت و میدان رنگ. در این تجلیات، خط منضبط مورد توجه سنّت کوبیسم، کانستراکتیویسم، و سبك دِ استیل، یکبار دیگر مورد ستایش قرار می‌گیرد، و هدف هنرمند دستیابی به سادگی و خلوص بنیادیِ شکل و رنگ می‌شود. آثار **الزورث کِلی** (متولد ۱۹۲۳)، به شاخه‌ای تعلق دارند که با عنوان **نقاشی میدان رنگ** توصیف می‌شود، و پردهٔ **قرمز، آبی و سبز** (لوحهٔ رنگی ۹۷) او نمایش وسواسی رنگ خالص برای خود رنگ و وضوح لبه تیز خطوط کناره‌نما است. از عنوان پرده به

۷۹۸ استوارت دیویس، کوبیسم استعماری، ۱۹۴۵. رنگ روغن روی بوم، ۱۱۳×۱۵۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ مرکز هنری واکر، میناپولیس.

روشنی معلوم می‌شود که منظور هنرمند از معنی انحصاری این نقاشی چیست. هنرمندان فورمالیست و کانستراکتیویست امروزی مدعی‌اند که «موضوع» نقاشی باید شکل آن باشد و در اینجا بر هیچ نکتهٔ دیگری شدیداً تأکید نمی‌شود.

از علاقه به خواص اولیهٔ خط، شکل، و رنگ تا علاقه به شیوهٔ ادراك آنها توسط ما فقط یك گام کوچك فاصله است. این، برعکس کل روند سنتیِ دیدنِ یك نقاشی است. در آغاز، ما از «پشت پنجرهٔ تصویری» یك فضای پرسپکتیو می‌نگریستیم؛ آنگاه، در هنر نوین، خود بوم با ترتیب خاص خطوط، شکلها، و رنگهایش به شیء یا موضوع ادراك حسی تبدیل شد. امروز، در «انتزاع ادراکی» یا «هنر بصری»، «تصور» بصری که در مغز ما ریشه دارد، جای موضوع یا شیء را گرفته است. بدین ترتیب، هدف از نقاشی، گسترش یافتن و برانگیختن یا حتی آشفته ساختنِ بینایی عملی ما شده است. پردهٔ **جریان** (تصویر ۷۹۹) که در سال ۱۹۶۴ به دست **بریجت رایلی** (متولد ۱۹۳۱) نقاشی شد، به نظر می‌رسد که با حرکتی متضاد شناور است. اگر مدتی طولانی به این پرده خیره شویم، ارتعاشات چنان به نظر می‌رسند که گویی به درون چشم رخنه می‌کنند و آن را آشفته می‌سازند.

لازم به تذکر است که عناصر نقش و نگار در نقاشی **جریان** رابطهٔ ریاضی تعریف‌پذیری با یکدیگر دارند، و اخیراً کامپیوترها نیز چنین نقش و نگارهایی آفریده‌اند. شکلهایی از این قبیل که با شیوه‌های فنی آفریده می‌شوند می‌توانند به واکنش هنرشناسانه بیانجامند ــ مثلاً مانند الگوی یك موج سینوسی با یك تناوب افزایندهٔ خطی، که تأثیر جامعی از حرکت برجا می‌گذارد. تکنولوژی از دوران انقلاب فرانسه تاکنون، نیرومندترین عامل مؤثر در هنرها بوده است ــ برای دوران یاد شده، تاکنون نامی جز «نوین» یا مدرن پیشنهاد نشده است. نخست دوربین (از ۱۸۴۰) و سرمشق ماشین به طور کلی، و امروزه دنیای بزرگ مصالح و ابزارهای جدید، هنرها را به عرصهٔ نوآوری ریشه‌ای کشانده‌اند.

در عین حال، همچنان که دیده‌ایم، بخش بزرگی از هنر نوین، را واکنش بر ضد ماشینی شدن و استاندارد شدن زندگی انسان در اثر فشار تکنولوژی تشکیل داده است. با اینحال، هرگونه‌ای از سازندگی ــ که هنرمند نیز درگیر سازندگی هنر است ــ بالضروره باید حضور، سرمشق، و قدرت تکنولوژی را بپذیرد، خود را با آن سازگار کند و حتی در برابرش تسلیم شود. این گفته، مخصوصاً دربارهٔ هنر پیکرتراشی صدق می‌کند که از جنگ دوم جهانی تاکنون دستخوش تحولات ژرف شده است، چون روشها و مصالح تکنولوژیك نوین را به کار گرفته است و بر عرصهٔ گسترده‌ای از عمل و علاقه که همان نقاشی معاصر باشد، تسلط یافته است.

در سالهای پیش از جنگ اول جهانی و در فاصلهٔ دو جنگ جهانگیر، ما شاهد پیشرفت سریع فورمالیسم در قالب کوبیسم و کانستراکتیویسم بوده‌ایم؛ در دسترس بودن مصالح صنعتی و روشهای فنی، بر شتاب آن پیشرفت افزوده است. گونسالس روش «پیکرتراشی با فلز بیواسطه» یعنی روش شبه صنعتیِ به هم جوش دادن قطعاتی از «تنهٔ» فلز پایه ــ نخستین نمونهٔ کاربست اسلوبهای فلزگری نوین در هنر ــ را به پیکاسو آموخته بود. این کار، کم و بیش از همان آغاز، شامل شکل‌دهی و برهم سوار کردن قطعات فلزی توسط هنرمند می‌شد. **ادوارد پائولوتسی** (متولد ۱۹۲۴) پا را یك گام فراتر نهاد، و قطعاتی را که از قبل برای اجرای وظایف مکانیکی و تراشکاری آماده شده بودند به هم جوش داد (و از حرکت باز داشت). این جداسازی عناصر و قطعات تراشکاری شده از وظایف‌شان، در اینجا اهمیت فراوان دارد،

۷۹۹ بریجت رایلی، **جریان**، ۱۹۶۴. رنگ ترکیبی ـ رزینی روی تختهٔ نقاشی، تقریباً ۱۳۴×۱۴۷ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

چه از لحاظ واکنش در برابر حضور فزایندهٔ ماشین وظیفه‌مند در زندگی آدمی چه به عنوان فرصتی برای آفرینش یك ابزار تماماً نو و سبك کانستراکتیویستی. هنرمند فورمالیست و کانستراکتیویست، از یك جهت در شیء یا قطعهٔ موتور یافت شده یك نقطهٔ آغاز و شکل «ناب» به دست می‌آورد که پیشاپیش آفریده شده است و هیچ معنی دیگری جز شکل خاص خود ندارد. لیکنِ پائولوتسی می‌تواند این قطعات را به طرق غیرمرسوم و عجیب ــ مثلاً به صورتِ ساختمانهای زیستریخت ــ در کنار هم قرار دهد و چنین نیز می‌کند. **مدئا** (تصویر ۸۰۰)ی او با آن قطعهٔ آلومینیوم جوشکاری شده و لوله‌های کوچك و پیچانش، شکل جاندار را بر مادهٔ بیجان تحمیل می‌کند، و در عین حال، شکلهای قطعهٔ آلومینیومی و لوله‌های کوچك را در رابطهٔ متضاد جاندار ـ بیجان قرار می‌دهد. عنوان این اثر، به نوعی، تقویت دادائیستیِ گنگی آن یا اشاره‌ای ادبی بدون تصویرهای مجسم‌کنندهٔ آن است.

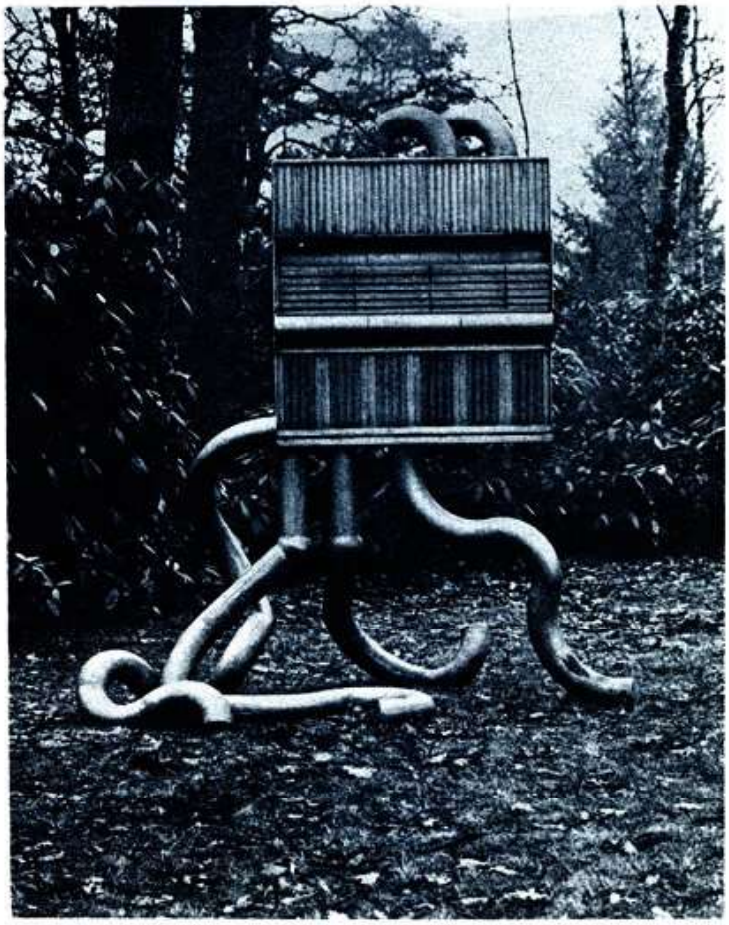
علاقهٔ پائولوتسی به قطعات ماشین نه فقط پیشدرآمدی بر هنر پاپ است بلکه خود نیز تا حدودی، در کنار کوششهای **دیوید اسمیث** (۱۹۰۶ـ۱۹۶۵) همکار ارشد و معاصرش، عامل شیفتگی اخیر پیکرتراشان به پیکرسازی فلزی و سادگی سطح ماشینکاری شده به شمار می‌رود. اسمیث که استاد این ماده و شیوهٔ کار یا استاد آن چیزی بود که می‌توان «شخصیت» فلز نامیدش، پیشتر، با یك سبك آزاد ظریف و خطی کار می‌کرد. ترکیبهای بعدی او به نام **مکعبها** (تصویر ۸۰۱) که در سالهای ۱۹۶۰ـ۱۹۶۹ ساخته شدند، ساختمانهایی عظیم هستند که از فولاد ضد زنگ ساخته است و در آنها احجام توپُر هندسی را با ایجاد تعادلی چشمگیر میان قدرت و شناوری، کنار هم قرار داده است. اسمیث مانند معاصران کانستراکتیویست خویش، در عصر ماشین به راحتی کار می‌کرد؛ او اعلام کرد که ماشین‌آلات در طبیعتش ریشه دارند. **باربارا روز** می‌نویسد:

جاه‌طلبی او این بود که می‌خواست کارگاهش را به یك کارخانه تبدیل کند تا بتواند پیکرهایی در آن تولید کند که شکلهایی به گیرایی، عظمت و تازگی انواع لوکوموتیو داشته باشند. او ترجیح می‌داد با آهن و فولاد کار کند زیرا این شیوه «سابقهٔ تاریخی اندکی در تاریخ هنر دارد. آنچه به عنوان شاخه‌های ارتباطی در اختیار دارد به این سده مربوط می‌شوند: قدرت، ساختار، حرکت، پیشرفت، تعلیق، نابودی، درنده‌خویی.»[۱۵]

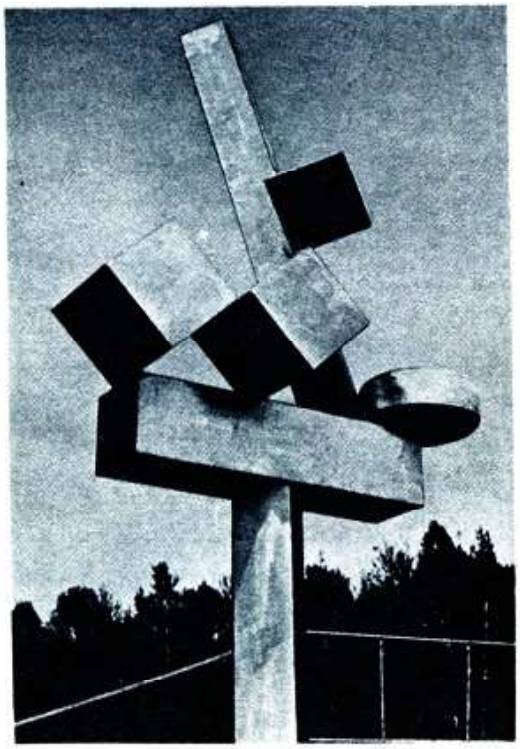
بدین ترتیب در هنر دیوید اسمیث و شخصیت‌دهی وی به آن، با هدف هنرمند فورمالیست ـ کانستراکتیویست به حذف عنصر انسانی از هنر به طور کلی ــ تقریباً به عنوان سرچشمهٔ ناخالصیها؟ ــ و نمایش فلز زمخت با آن «قدرت... و درنده‌خویی» مطلقش روبه‌رو می‌شویم.

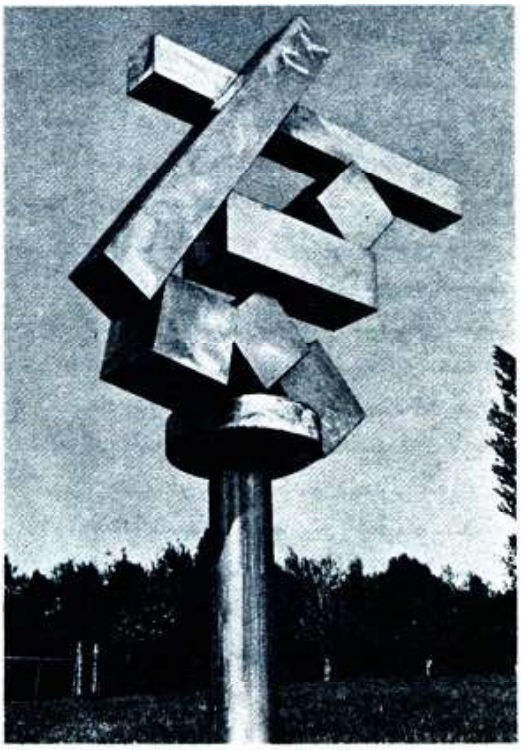
نفوذ دیوید اسمیث، پائولوتسی، و سنّت بزرگ کانستراکتیویسم که اینان بدان تعلق دارند، وسیعاً از سوی پیکرسازان فلزکار سالهای ۱۹۶۰ ـ ۱۹۶۹ و پیکرسازان امروز، از جمله **راندل بلیدن** (متولد ۱۹۱۸) پذیرفته شده است. بلیدن، نوعاً، واکنش کانستراکتیویستی در برابر ذهن‌گرایی رومانتیك، شبیه‌سازی رمزی، و معنی بیگانه را به نتیجهٔ نهایی‌اش می‌رساند. بلیدن و معاصران کانستراکتیویست او می‌کوشند به نوعی از منزه‌طلبی با سادگی چنان سرسختانه‌ای دست‌یابند ــ سادگی ریشه گرفته از هندسه ــ که بتوانند هرگونه نشان یا امضای شخص هنرمند را از کارش بزدایند. حذف تمام آثار شخصیت به حذف خود هنرمند می‌انجامد؛ هنرمند می‌کوشد به جنبهٔ غیر شخصی و ناشناس ماشین دست‌یابد. (هیچ کسی خودش را به زحمت نمی‌اندازد که بداند چه کسی فلان ماشین را ساخته است.) شکلهایی که این هنرمندان ترجیح می‌دهند شکلهای **کوچك** یا **آغازین** نامیده شده‌اند و به همین علت برچسبهایی چون **کوچك** یا **آغازین** به مکتب مزبور داده شده است. آثار این مکتب با ابعاد بزرگ ساخته شده‌اند تا خشکی خطوط کناره‌نما، صرفه‌جویی در ابزارها، و تسلط محیط را بنمایانند؛

15. Barbara Rose, *American Art Since 1900* (New York: Praeger, 1967), pp. 253-254.

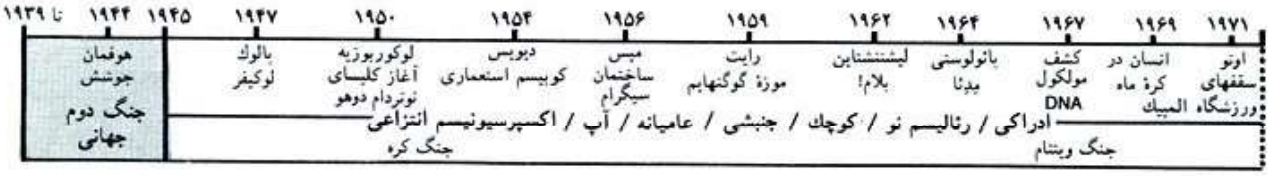


۸۰۰ ادواردو پائولوتسی، مِدِئا، ۱۹۶۴. آلومینیوم جوشکاری شده، ۲۱۰×۱۱۰ سانتی‌متر، موزهٔ ملی کرولر ـ مولر، اوترلو، هلند.





۸۰۱ دیوید اسمیث، چپ: **مکعبهای ۱۸**، ۱۹۶۴. فولاد زنگ‌نزن، بلندی ۲۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، باستن (اهدایی استفن د. پین). راست: **مکعبهای ۱۹**، ۱۹۶۴. فولاد زنگ‌نزن، بلندی ۲۸۱ سانتی متر. نگارخانهٔ تیت، لندن.



مخصوصاً آفرینش آنها تأکیدی است بر جدایی‌شان از شخصیت و عواطف آدمی. این آثار، نوع تازه‌ای از شیء هستند که بر محیط طبیعی یا مصنوعی تسلط دارد. اثر بلیدن به نام **حرف X** (تصویر ۸۰۲) بازتابی از اعتقادنامهٔ هنرمند کانستراکتیویست است؛ این اثر که پیکری ستبر و عظیم به رنگ سیاه دارد، با ابهتی سلطه‌جویانه و خلایی خوفناك رویاروی تماشاگر قرار می‌گیرد. باید توجه داشت که **حرف X** از چوب ساخته شده و مدل تمام اندازهٔ یك شیء فلزی است که باید به تقلید از آن ساخته شود. ولی فلز با یك چنین مقیاسی بسیار گران تمام می‌شود و هنرمند باید به انتظار یك حامی بنشیند. در اینجا جاه‌طلبی هنرمند کانستراکتیویست فلزکار، ممکن است او را به ورای امکان تحقق طرحش با فلز برگزیدهٔ خود که خواصش اولین الهامبخش تهیهٔ این طرح بودند، بکشاند.

مقیاس بزرگ بخش اعظم آثار مکتب هنر کوچك، طبیعتاً، مسائل مربوط به تناسب اثر با محل یا محیط طبیعی‌اش را مطرح کرد. تعدادی از هنرمندان تربیت شده در مکتب هنر کوچك، از جمله **رابرت اسمیتسون** (۱۹۳۸ـ۱۹۷۳) که می‌دانستند پیکرتراشی با تأکید بسیار، واقعیت خویش را از واقعیت محل قرار گرفتنش جدا می‌سازد، کوشیدند با پیدا کردن زمینه‌ای تماماً تازه برای هنرشان ــ یعنی پهنای بیکران کرهٔ خاکی ــ راه حلی برای مسألهٔ محل قرار گرفتن پیکرها پیدا کنند. روش کار ایشان و نتایجی که به دست آوردند، با آنکه ظاهراً از یکدیگر متفاوتند، **هنر خاکی** یا **هنر زمینی** نامیده شده است؛ و آن (در زمینهای متروك غرب آمریکا) عبارت است از جابه‌جا کردن مقادیر عظیمی از خاك و سنگ ــ به کمك وسائل خاکبرداری ــ و ایجاد وحدتی تازه میان پیکر، محل قرار گرفتن، و زمینه. یکی از کارهای اسمیتسون به نام **اسکلهٔ حلزونی** (تصویر ۸۰۳) در **دریاچهٔ شور بزرگ**، که از مراحل ساختش فیلمبرداری کرد، حلزون پهناوری از خاك و سنگ است که از یك ساحل دریاچه به سمت داخلش ساخته شده است و با عظمت ساختمانیش، هر چند با شکلی باز (برخلاف شکلهای بستهٔ هنر کوچك)، واقعیت زمان را ــ اعم از کوچك یا سنتی ــ که در این اثر دیده نمی‌شود، بیان می‌کند. فیلم اسمیتسون، شکلها و زندگی کل این محل را، حتی راه دشوار دستیابی به آن را، در جریان پیشرفت کار در داخل دریاچه، توصیف می‌کند؛ او رابطهٔ متقابل بین اثر و زمینه‌اش را، که عبارت از یك واقعیت مشترك باشد، نشان می‌دهد. اسمیتسون برخلاف مسدود و محصور بودن این اثر و کارگاههای معماریش، همچنین برخلاف تفکر «منفصل شده»، می‌کوشد وحدت تفکیك‌ناپذیر هنر و طبیعت را ــ بیشتر مانند تعلیق مرزهای بین «خود» و «ناخود»ی که وی از منتقد جویا می‌شود ــ نشان دهد. (اسمیتسون در سانحهٔ هواپیمایی که خود در آن نشسته و مشغول بازدید از یك منطقه برای ساختن یك اثر خاکی تازه بود کشته شد.) بدین ترتیب، کار هنرمندان خاکی، نه تقلید از طبیعت فیزیکی است نه گریز از آن؛ بلکه تأییدی است بر وحدت واقعیت فیزیکی جهان. نیروی توصیف‌ناپذیری که صرف این بازسازی طبیعت فیزیکی می‌شود، همچنان که از تجهیزات بزرگ خاکبرداری (تصویر ۸۰۴) و توده‌های عظیم خاك و سنگ جابه‌جا شده برمی‌آید، فی‌نفسه بازتابی از نیروهای شکل‌دهندهٔ دنیای فیزیکی است، که هنرمند نیز در آن سهمی دارد.

هنر خاکی، فقط از جهت روش و مادهٔ کار با جستجوی کانستراکتیویستها برای رسیدن به حقیقت و خلوص صوری منتهی به ساختمانهایی که از سطوح سخت، پاك و دقیقاً ماشینکاری شدهٔ فلز صنعتی الهام می‌گیرند تفاوت دارد. ولی از اجزای لاینفك مدل ماشین‌آلات (و تمام طبیعت)، یکی نیز واقعیت حرکت است. کانستراکتیویستهای آغازین، مانند تاتلین و گابو، متوجه این نکته شده بودند، و فوویستها آن را محور فلسفهٔ خویش قرار داده بودند. پوسنر و گابو در **بیانیهٔ رئالیستی ۱۹۲۰** خویش، زمان را در کنار فضا به عنوان نخستین واقعیت لازم برای تجربهٔ نوین گنجانده بودند؛ و ترکیب زمان و مکان، به حرکت می‌انجامد. در این صورت، حرکت باید برای زندگی نوین و هنر نوین حکم یك واقعیت را داشته باشد، و ساختن شکلهای در حال حرکت، با بهره‌گیری از شکلی از نیروی موتوری، هنر جنبشی نامیده شده است.

پائولوتسی، دیوید اسمیث، و بلیدن، نیروی شکل ایستا را بیان می‌کنند. هنرمندانی چون **پُل بری** (متولد ۱۹۲۲)، اصولاً می‌گویند که حرکت برای هنر، درست به اندازهٔ سکون، واقعی و جالب توجه است و مُدل روند صنعتی به شمار می‌رود. حرکتی که بری و همکارانش در جنبش بین‌المللی هنر جنبشی با آن سر و کار دارند به هیچ وجه همان

۸۰۲ رانلد بلیدن، **حرف X**، ۱۹۶۷. چوب رنگ خورده، ۴۲۰×۷۲۰×۶۶۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ فیشباخ، نیویورك.

۸۰۳ رابرت اسمیتسون، **اسکلهٔ حلزونی**، آوریل ۱۹۷۰. سنگ سیاه، بلور نمك، خاك، آب سرخ، جلبك، ۴۵۰ متر طول ×۴/۵ متر عرض. دریاچهٔ شور بزرگ، یوتا.

۸۰۴ تجهیزات خاکبرداری برای ساختن اسکلهٔ حلزونی (تصویر ۸۰۳).

«طراحی هوایی» و آزادانهٔ **الگزاندر کالدر** (تصویر ۷۷۳) نیست که در آن رشته‌ها و باله‌های ظریف بریده و نصب شده، به طور شناور روی جریانهای طبیعی هوا به حرکت درمی‌آیند، بلکه حرکتی است که در اثر یك کشش مکانیکی پدید می‌آید. البته با آنکه بازنمایی یك شیئی در حال حرکت با یك تصویر بی‌حرکت غیر ممکن است، گوشه‌ای از تصور یا معنی آن را می‌توان با مشاهدهٔ اثر **پُل بری** به نام **میخهای ته پهن** (تصویر ۸۰۵) و گنگی حاصل از حرکت میخها (نگاه کنید به جزیی از تصویر ۸۰۵) دریافت. حرکتها بسیار آرام و ظریفند و باید در طی مدت زمانی نسبتاً طولانی و با دقت مشاهده شوند، و بخش بزرگی از جذابیت این اثر زاییدهٔ روابط و تناسبهای متغیر اجزای متحرك است. البته انواع و درجات گوناگونی از حرکت را می‌توان در اثر تغییر سرعت، سرعت تغییر، و مکث ایجاد کرد؛ و این درجات و انواع با صوت و نورجنبی، تقویت نیز می‌شوند. هنر جنبشی در عصر سرگرمیهای پاپ یا عامیانه، رواج کامل داشت و هنر تجسمی، صوت، و نور را به یك هماهنگیِ گاه غالب می‌کشانید.

کانستراکتیویسم، در تلاش برای رسیدن به شکل غایی و منطق پایدارِ روش کار، می‌تواند به تضادهایی بیانجامد. ممکن است به شکلها، حرکتها، فضاها، و زمانهایی بیانجامد که فی‌نفسه کاملند و نیازی به دست هنرمند ندارند ــ مثلاً اجزای ماشینکاری شده و حرکات ثابت یك ماشین موجود. یا همچنان که هنرمند می‌کوشد خودش را از چنگال شکلی که آفریده است خلاص کند، شکل را نیز می‌توان به حذف کردن خودش ــ یعنی به «خود ویرانگری» ــ واداشت. یا باز، هنرمند ممکن است مجبور شود نشستن ماشین به جای خودش را بپذیرد. و باز، هنرمند ممکن است با دادنِ عنوانهایی به شکلهایش، معنی را بر شکلهای غیر عینی‌اش تحمیل کند. به نظر می‌رسد که **ژان تینگلی** (متولد ۱۹۲۵) دربارهٔ تمام این امکانات اندیشیده باشد.

تینگلی که با تضاد زندگی شخصی خودش ــ «تنها شیء پایدار حرکت است» ــ کنار آمده بود، پیکره‌هایی جنبشی با روح طنزآمیز و دادائیستی مارسل دوشان و مضمون خنده‌آور پردهٔ **ماشین چهچهه‌زن** (تصویر ۷۵۷) اثر پول کله آفرید. در هنر او گونه‌ای شیطنت خطرناك و سلیقهٔ متمایل به پوچی دیده می‌شود. اثر او به نام **تعظیم به نیویورك** (تصویر ۸۰۶) که در سال ۱۹۶۰ ساخته شد، یك «پیکر پُر خرت و پرت» غول‌آسا، موتوردار، و منفجر شونده با یك بالن هواشناسی در رأس بود. این ساختمان چنان طراحی شده بود که بتواند خودش را نابود کند، و این حادثه نیز در باغ موزهٔ هنرهای نوین نیویورك به وقوع پیوست. قیافهٔ ظاهری اثر می‌تواند اهمیت تاریخی به مراتب ژرفتری از آنچه پیش‌بینی شده بود داشته باشد. پیشتر، تینگلی که از حقه‌بازان اکسپرسیونیسم انتزاعی یعنی یگانه مکتب مسلط بر صحنهٔ بین‌المللی هنر در اواخر سالهای ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۹ بود، یك ماشین نقاشی طراحی کرده بود و عنوان **متاماتیك ـ اتومبیل ـ دودزا و مرتعش** را به آن داده بود. این ماشین، در جریان نخستین نمایشگاه دوسالهٔ پاریس در سال ۱۹۵۵، چهل‌هزار نقاشی «انتزاعی اکسپرسیونیستی» تولید کرد: این، عملاً، به معنی حذف نهایی نقاش بود.

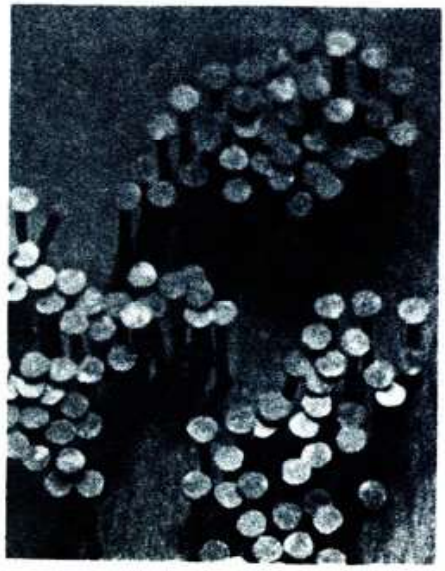
هنر پاپ و گرایشهای دیگر

در اواخر دههٔ ششم سدهٔ کنونی، گرایشهای گوناگون در جهت «درون‌نگری» مطلق هنوز به طور کامل توسط اکسپرسیونیسم انتزاعی تثبیت نشده بودند که جنبشی با تشابهات بسیار چشمگیر عملی و نظری به **مکتب دادا** (با آنکه تفاوتهای مهمی نیز در میان است) پدیدار شد و از جمله عنوانهایی که بر آن نهادند **نئودادا** بود ولی امروز **هنر پاپ** یا **همه‌پسند** نامیده می‌شود. (**لاورنس الووی**، منتقد انگلیسی، که غالباً ابداع برچسب «هنر پاپ» به وی نسبت داده می‌شود، می‌گوید این اصطلاح تا آنجا که به نگرشهای تازهٔ منتهی به آن، مخصوصاً به پذیرش برتری وسائل هنریِ ارتباط توده‌گیر ــ تبلیغات، طراحی صنعتی، عکاسی، سینما، و مانند اینها ــ اشاره دارد، به هنر اشاره ندارد.) هنرمند پاپ، به خارج از خویشتن، یعنی به محیط ــ نه محیط طبیعی بلکه محیط مصنوعیِ فرهنگ توده‌گیر مردم ــ روی می‌آورد و مادهٔ کارش را در شیوه‌ها و کالاهای انبوه ـ تولید شده برای زندگی نوین شهری و روستایی، می‌یابد. هنر پاپ با سنت هنرهای زیبا به پیکار برمی‌خیزد و اصرار می‌ورزد که فرهنگ مردم با شکلهای انبوهش به اندازهٔ هنرهای زیبا اعتبار دارد و همراه با آن به حیاتش ادامه می‌دهد. لحن هنر پاپ، در بیشتر موارد، با فرهنگ تودهٔ مردم سازگار است، هرچند می‌تواند از سازگاری تا بیطرفی و دشمنی در نوسان باشد. هنر پاپ برخلاف بیانات نمادین فوق‌العاده شخصی و خصوصیِ اکسپرسیونیسم انتزاعی، در جستجوی عینیتی خشك، سختگیر، و غیر شخصی به شیوهٔ اظهارات **جان کیج** (متولد ۱۹۱۲) آهنگساز آمریکایی است: «شیء، واقعیت است، نه نماد.» واقعیت هنر پاپ مانند واقعیت قوطیهای مواد غذایی در مغازه‌ها یا تابلوهای اعلانات ایستگاههای راه‌آهن، در برابر دیدگان ما قرار دارد. ظهور این واقعیت، بر واکنشهای روزمرهٔ ما فرمان می‌راند. این واقعیت، یکی از بیلیونها شکلی است که پیوسته همچون بارانی سیل‌آسا در انفجار بصری سدهٔ بیستم بر سر و روی ما می‌بارد. واقعیت پاپ، یك شیء مصرف شدنی، و مصرف شدنش بخشی از دخالت بیواسطه‌اش در تجربه‌های روزانهٔ ما و اهمیت آن برای تجربه‌های مزبور است. ما مستمراً با محصولات مصرفی هالیوود، دترویت، و خیابان مَدیسُن روبه‌رو هستیم. بر روی هم، واقعیتهای پاپ، دنیای پهناوری از تصاویر جالب پدید می‌آورند که مانند تمام واقعیتهای دیگر می‌توانند سرچشمهٔ خیالپردازیهای تازه شوند.

سرچشمه‌های هنر پاپ را دقیقاً نمی‌توان ردیابی و مشخص ساخت. نخستین آثار پیدایش آن در اواسط دههٔ ششم سدهٔ کنونی در لندن ظاهر شدند، و مجدداً در حدود سال ۱۹۶۰ و پس از آن در نیویورك و لوس‌آنجلس تکرار شدند. در لندن، پائولوتسی شخصیتی سخت متنفذ بود، مخصوصاً عقیده‌اش به اهمیت تأثیر و تأثر بین انسان و تکنولوژی، هواداری فرهیخته‌اش از فرهنگ مردم، و احساسش دایر بر وجود جهان تازه‌ای از چهره‌ها و شکلها در بطن این فرهنگ و

۸۰۵ پُل بری، **میخهای ته‌پهن**، ۱۹۶۴. چوب و میخ، تقریباً ۷۵×۱۰۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ آقا و خانم فرانك م. تایتلمن، آلتونا، پنسیلوانیا.

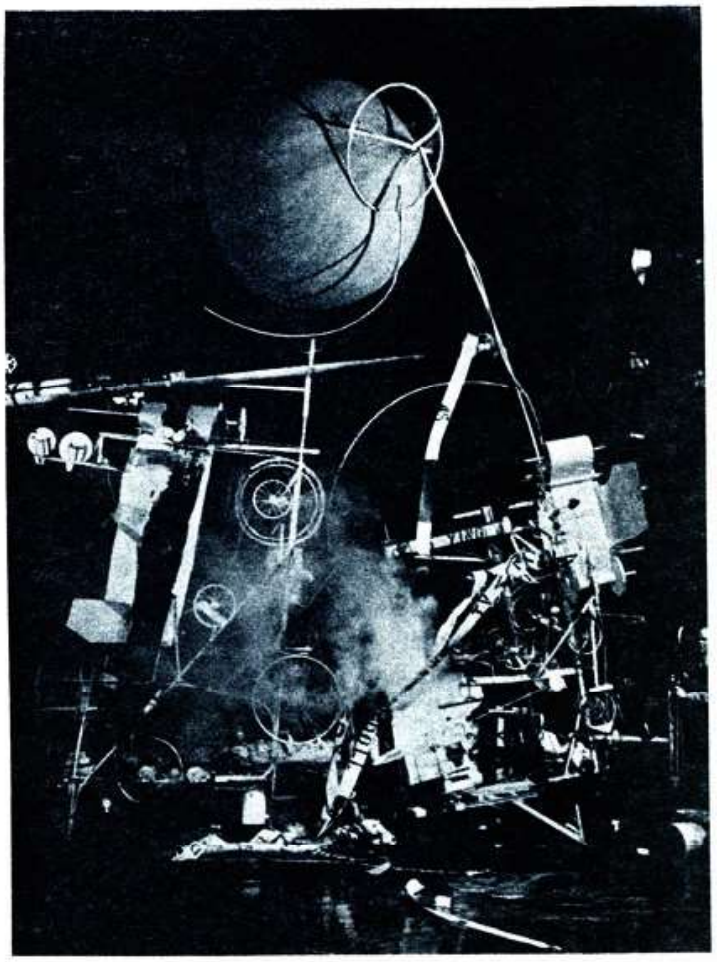
جزیی از تصویر ۸۰۵.



امکانات چندگانه و مهم آن، شدیداً مورد توجه قرار داشت. پائولوتسی عضو گروه مستقل داوطلب بود؛ این گروه در علاقه به فرهنگ توده‌گیر با وی همعقیده بود. از جمله اعضای گروه، چندین معمار، منتقد، طراح، نقاش، و پیکرتراش بودند که مخصوصاً بر درسهای جنبش «ضد هنر» مارسل دوشان، نقشهای چسباندنی شویترز، کارهای پیکاسو و دوبوفه وقوف داشتند؛ بخش بزرگی از هنر پیکاسو و دوبوفه، همچنان که پیشتر دیدیم، از واقعیتهای تلخ فرهنگ کوچه و بازار پاریس متأثر بوده است. یکی از اعضای گروه مستقل، **ریچارد همیلتون** (متولد ۱۹۲۲)، متخصص تزیینات مغازه‌ها و منازل یا معماری نمایشی بود. او در یك نقش چسباندنی کوچك (تصویر ۸۰۷)، که بعدها به یك عکس شبیه نقاشی دیواری مبدل شد، فضای داخل خانه‌ای را نشان می‌دهد که از تصاویر فرهنگ توده‌گیر لبریز است، به بیان درست‌تر، او محتویات ذهن تودهٔ مردم را نشان می‌دهد: ورزشکار زیبایی اندام، زن محبوب مجلات، شخصیت پرستیدنی، آگهی تلویزیونی، گوشت خوك کنسرو شده، ضبط‌صوت، نقشهای دیوارکوب، شعار یا علامت باشگاه اتوموبیل‌رانی، و مانند اینها. این، نقش چسباندنی یا مونتاژ تصاویری است که از موقعیتهای خاصی برگرفته شده‌اند و با تأثیری کنایه‌آمیز ــ چه هنرمند قصد تفسیری نیشدار را داشته باشد چه نداشته باشد ــ کنار هم قرار داده شده‌اند. در اینجا با گونه‌ای از رئالیسم تصویری مواجهیم، حال آنکه ترکیب‌بندی و زمینهٔ تابلو، بر روی هم رئالیسم سنتی را نفی می‌کنند.

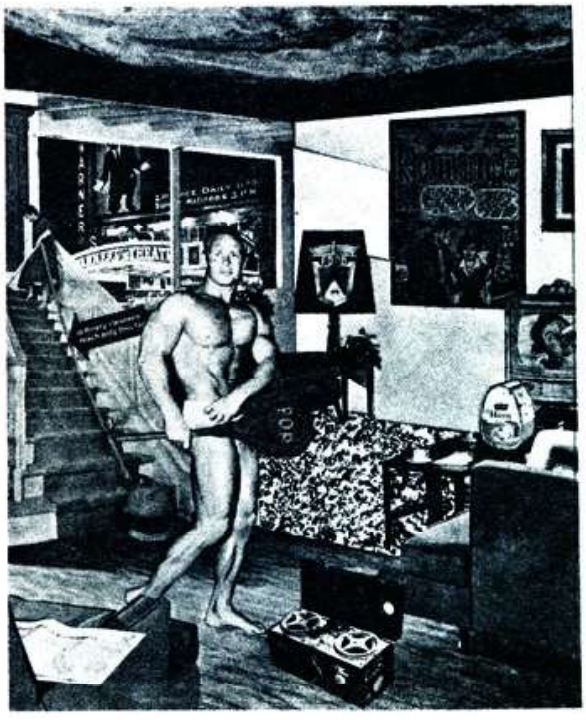
هنر پاپ در آمریکا، کمی پس از پیدایش آن در انگلستان، مطرح شد و راهی متفاوت با راه هنر پاپ انگلستان درپیش گرفت. نفوذ فلسفهٔ هنر و زندگی مارسل دوشان، و تا اندازه‌ای نفوذ هنر لژه با پذیرش فرهنگ ماشینی توسط وی، مؤثر بود. گذشته از این، سرمشق اکسپرسیونیستهای انتزاعیِ به اصطلاح «سرد» مانند روتکو و سرمشق **انتزاع ماورای نقاشی** یا **نقاشان میدان رنگ** مانند الزورث کِلی، وسیلهٔ صوری این هنر به شمار می‌رفت. **روبرت رائوشنبرگ** (متولد ۱۹۲۵) که هنرش پُلی است بین اکسپرسیونیسم انتزاعی و جنبش پاپ آمریکایی، در ۱۹۵۵ به ساختن نقشهای چسباندنی پرداخت و عنوان «نقاشیهای ترکیبی» را بر آنها نهاد؛ این نقشها از انواع عکس، بریدهٔ روزنامه، گراوور، و مانند اینها ساخته می‌شدند. ترکیبهای رائوشنبرگ برخلاف نقشهای چسباندنی شویترز و دادائیستها موضوعی بودند و در آنها به حوادث روز یا اشیای مرئی مورد استفاده در محیط زندگی توده‌های مردم اشاره می‌شد؛ گذشته از این، ابعاد ترکیبهای مزبور بسیار بزرگتر از ابعاد کارهای شویترز یا دادائیستها بودند. ناپایداری رویدادها و اشیای مورد اشاره، با انتخاب موضوعات پیش‌پا افتاده و اشیای مصرفی توسط رائوشنبرگ بیان شده است. این کار، طبیعتاً به آفرینش نقشها یا ساختمانهایی سه‌بعدی و مرکب از اشیای مصرفی یا دور ریختنی، مانند آنچه در ساختمان **رمز حرفی** (تصویر ۸۰۸) می‌بینیم، منجر شد. در اینجا یك قوچ توخالی را می‌بینیم که خود را از لای حلقهٔ لاستیك اتوموبیل عبور داده و بر یك پایهٔ مرکب از نقش چسباندنی نصب شده است؛ و کل اجزای ترکیب مزبور با حرکات قلم نقاش، ماهرانه، به شیوهٔ چند رسانه‌ای، به یکدیگر پیوند خورده‌اند. در اینجا دادائیسم، سوررئالیسم، و اکسپرسیونیسم انتزاعی، با تعادلی گنگ، رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند.

لازم به تذکر است که رائوشنبرگ در آغاز عضو جنبش اکسپرسیونیستی انتزاعی بود. از نشانه‌های طغیان شخصی وی علیه آن ــ شاید از نشانه‌های کل واکنش هنر پاپ در برابر نقاشی عمل ــ این است که وی پرده‌ای از دِکونینگ را به دست آورد، محوش کرد و



۸۰۶ ژان تینگلی، **تعظیم به نیویورك**، ۱۹۶۰. درست در لحظهٔ پیش از خودویرانگری در باغ موزهٔ هنرهای نوین.

۸۰۷ ریچارد همیلتون، **راستی آن چیست که خانه‌های امروز را این‌چنین متفاوت و جالب می‌گرداند؟**، ۱۹۵۶. نقش چسباندنی، ۲۶×۲۴ سانتی‌متر. مجموعهٔ آقای ادوین جانس، کالیفرنیا.



۸۰۸ روبرت رائوشنبرگ، رمز حرفی، ۱۹۵۹. ساختمان، ۱۸۰×۱۸۰×۱۲۰ سانتی متر، مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، استکهلم.

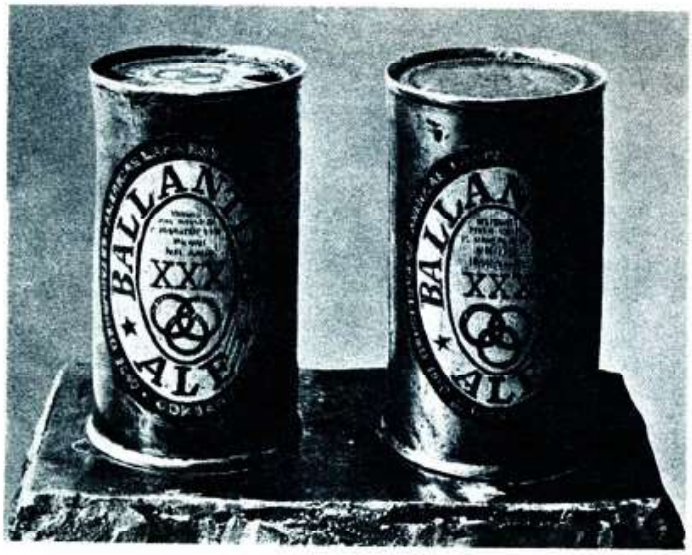
سپس آن را با نام **دِکونینگ محو شده به دست روبرت رائوشنبرگ** به نمایش گذاشت. حرکات هنرمندان نوین، صرفنظر از تنوع سبکهایشان، وجوه مشترك فراوان دارند.

جسپر جانز (متولد ۱۹۳۰) از نخستین دوستان و همکاران رائوشنبرگ و **جان کیج** موسیقیدان متنفذ است. جانز مانند مارسل دوشان، شیء پیش پا افتاده را از متنش خارج می‌کند و ما را بر آن می‌دارد که به آن بنگریم و فقط مصرفش نکنیم و سپس دورش بیندازیم. قوطی آبجو به عنوان بخشی از منظرهٔ فرهنگی معاصر، نه برای دور انداختن بلکه برای وجود داشتن و جلب توجه کردن، بازسازی شده است (تصویر ۸۰۹). جانز در ستایش جدّی عنصر یا شیء پیش‌پا افتاده آنقدر از مارسل دوشان فراتر می‌رود که آن را از مفرغ می‌ریزد، برچسبش را مو به مو شبیه‌سازی و خود قوطی ریختگی را به پایه‌ای محکم نصب می‌کند، به طوری که این قوطی نازك و دورانداختنی ــ که قرار بود پس از مصرف به‌فراموشی سپرده شود ــ شکلی ساختمانی به خود می‌گیرد و به عنوان یك شیء هنری عمیقاً سمبولیك متعلق به سدهٔ بیستم، جاودانه می‌شود. همچنان که در مورد بسیاری از فرهنگهای جهان باستان دیدیم، آیندگان، ما را از روی محصولات ساخته شده‌مان ــ مخصوصاً از روی محصولات ماندگارمان ــ خواهند شناخت. طنز جانز و دوشان، بازتابی از این پیشگویی ت. س. الیوت است که گفته بود پس از ما چیزی زنده نخواهد ماند مگر یك‌هزار توپ گم شدهٔ گُلف.

عنصر ناپایدار و پیش‌پا افتاده در هنر همه‌پسند، طبیعتاً توجه هنرمند پاپ را به خود جلب کرد، هر چند باید به یاد بیاوریم که فلسفهٔ پاپ، هنر (مانند مصورسازی و کاریکاتورهای داستانی) و محصولات هنری فرهنگ توده‌گیر را فی‌نفسه به عنوان هنری سراپا معتبر می‌پذیرد و تأیید می‌کند. بازسازی کلیشه‌های کوبنده و طنز گوشخراش برخی از کاریکاتورهای داستانی که هر روز توسط میلیونها نفر بلعیده می‌شوند، آن هم با مقیاس بزرگ، به معنی نوشتن تفسیر بی‌کلام دربارهٔ ذوق و زندگی خیالاتی عامهٔ مردم بود. نمونهٔ عالی این نمایش تنبیهی آن چیزی که می‌تواند درست مانند یك قوطی خالی آبجو به فراموشی سپرده شود، پردهٔ بلام! (تصویر ۸۱۰) است که در سال ۱۹۶۲ توسط **روی لیشتنشتاین** (متولد ۱۹۲۳) نقاشی شد. با آنکه شکل و موضوع این پرده برای ما مأنوس هستند، ولی چون درشت و در خارج از متن نوشته شده‌اند شدیداً بر بیننده اثر می‌گذارند. منظرهٔ جدید و طبیعت بیجانِ هنر پاپ، جایگزین منظره و طبیعت بیجانِ سنتی می‌شوند؛ و منظرهٔ جهانی را در برابر دیدگان ما می‌گسترانند که در آن اشیایی چنان پر زرق و برق بر ما احاطه یافته‌اند که فقط تصاویر خود ما را منعکس می‌کنند.

دنیای جدید شکلها و رنگها در فرهنگ توده‌گیر و انفجار

۸۰۹ جَسپر جانز، مفرغ رنگ شده، ۱۹۶۰. تقریباً ۲۱×۱۳/۵ سانتی‌متر. موزهٔ والراف ـ ریشارتس، کلن، ساملونگ لودویگ.



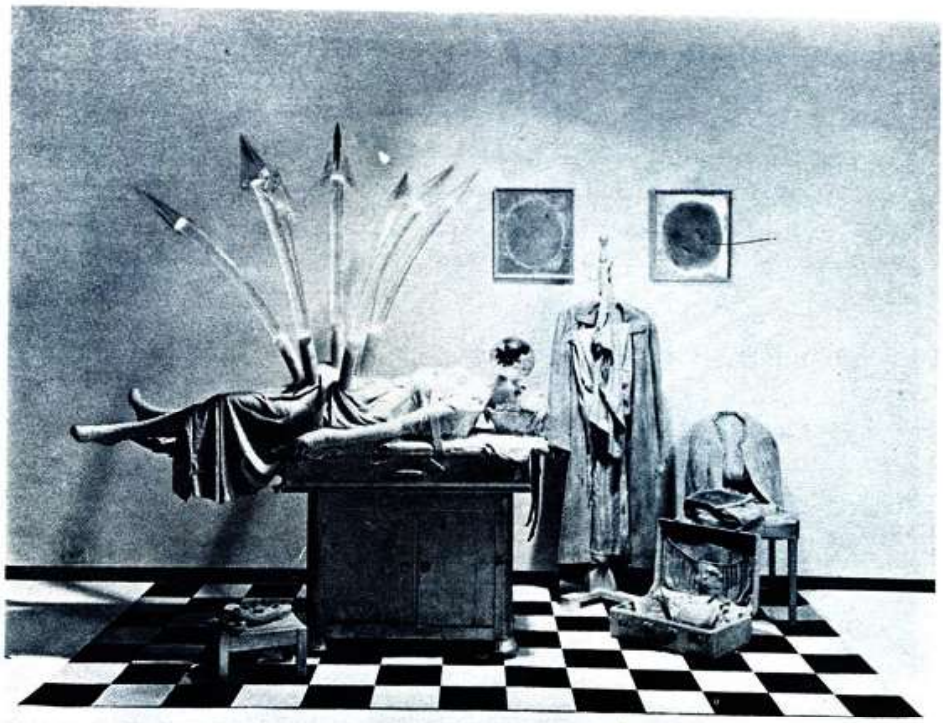
بصریش، موضوع یا واقعیت جدید هنر پاپ را در اختیارش قرار داد. ولی همچنان که پیشتر دیدیم (تصویر ۸۰۸) واقعیت آنی را می‌توان صرفاً با برهم زدن زمینه‌های واقعیت و سازماندهی و گروه‌بندی دوبارهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ انبوهه‌های قراردادی واقعیتها، به صورتی تخیلی بیان کرد. نتیجهٔ این روند، غافلگیر کردن و مأیوس ساختن انتظارات ما است ــ همان هدف قدیمی دادائیستها برای «تکان دادن» تماشاگر. بیطرفی هوادارانهٔ نگرش پاپ به فرهنگ توده‌گیر، تحت تأثیر این نیروی محرك شیطنت‌آمیز دادائیستی، می‌تواند سریعاً در برابر استهزای آن فرهنگ به کمك اغراق و تناقض‌گویی خیالاتی از پای درآید. این آن چیزی است که در هنر **کلَسْ اولدنبورگ** (متولد ۱۹۲۹) می‌بینیم؛ چنین به نظر می‌رسد که یك بار دیگر سرمشق مارسل دوشانِ کلبی و خوش‌خُلق، در این هنر نفوذ کرده است. ساختمان **توالت نرم** (تصویر ۸۱۱)، ادراکات حسی (مقولات) ما از «سخت» و «نرم» را شدیداً به یکدیگر می‌کوبد، واکنشهایمان را مغشوش می‌گرداند، و ضربه‌ای شدید بر ما وارد می‌آورد. آنچه معمولاً و به طور قراردادی سخت، سفت، و بهداشتی است به صورت شیئی نرم، تاشدنی و قطعاً غیر بهداشتی نشان داده شده است. هنرمند، وابستگی امروزی ما بر وسائل پیشرفتهٔ خانگی را که در نظر تودهٔ مردم آخرین کلام در یك زندگی متمدن است، به استهزاء می‌گیرد.

سطوح تخت و سفت و لبه‌های سخت بیشتر طرحهای امروزی، می‌توانند اضداد طنزآمیز خود را در شکلهای نرم یا القاکنندهٔ نرمی، پیدا کنند. یکی از نخستین نمونه‌های این تقابل دلخواهانهٔ نرم و سفت، در پاسخ سالوادور دالی به پرسش لوکور بوزیهٔ معمار دربارهٔ اینکه دالی ساختمانهای آیندهٔ او (لوکور بوزیه) را چگونه در تصور خویش مجسم می‌کند، ظاهر می‌شود: «نرم و گیسووار». تابلوهای رئالیستی ـ تخیلی **ادوارد کینهولتز** (متولد ۱۹۲۷) ــ ساختمانهایی سه‌بعدی که ترکیبی از تئاتر، پیکرتراشی، معماری، مبلمان، و مانکنها هستند و خیالبافیهای سوررئالیسم را به یاد می‌آورند و در همان حال جنبه‌های پر زرق و برق زندگی معاصر را منعکس می‌کنند ــ با استفاده از انواع مواد نرم و نامقاوم مصنوعی یا طبیعی ساخته شده‌اند. تابلوی **زاد روز** (تصویر ۸۱۲) او اتاق زایمان یك بیمارستان را با وسائلش نشان می‌دهد که در آن زنی لباس بیمارستان پوشیده و روی میز زایمان دراز کشیده است. دردهای زایمان به صورت پیکانهایی بزرگ، پشت‌نما، و نرم شبیه‌سازی شده‌اند که از شکم بیمار برمی‌خیزند و شاخه‌شاخه می‌شوند. واقعیت سخت و خیالپردازی وهم‌آور، در این بیان دوبارهٔ شیفتگی هنرمند پاپ به شکلها و رویدادهای زندگی تودهٔ مردم با یکدیگر درآمیخته‌اند.

دنیای خیالپردازی حاکم بر هنر پاپ، به نظر می‌رسد که در هنر موسوم به هنر روان آشوب، مقام خاص خود را به دست می‌آورد. نام این هنر، احتمالاً از حدسیات بصری درون‌بینیهایی گرفته شده است که در اثر استعمال داروهای «ذهن‌گستر» به آدمی دست می‌دهد. ریشه‌های صوری این هنر در **آرت نووو**، **بردزلی**، **اودیلون ردون**، **کاندینسکی**، **پول کله** و دیگر هنرمندان متعلق به اردوگاه فوق‌العاده ذهن‌گرایِ اکسپرسیونیست دویده‌اند. با آنکه هنر مزبور از لحاظ کمیت جنبه‌ای جهانی پیدا کرده است، بخش بزرگی از آن به صحنهٔ هنر پاپ آمریکایی در دهه‌های هفتم و هشتم سدهٔ کنونی تعلق دارد، وسائل کارش در درجهٔ اول عبارتند از پوستر و کارتونهای داستانی زیرزمینی، و به دوره‌ای از عمر این نسل مربوط می‌شود که روزگار کندوکاو جوانان به شمار می‌رود. هنر روان آشوب که ظاهراً با واقعیت‌گرایی هنر پاپ تضاد دارد، تنها کاری که می‌کند به نمایش درآوردن به اصطلاح واقعیتی از نوع دیگر است، که در اثر استعمال مواد مخدر توسط جوانان مصرف‌کنندهٔ فرهنگ و هنر پاپ به ایشان القا می‌شود. **آیزك ایبرمز** (متولد ۱۹۳۹) در تابلوی **بی‌عنوان** (تصویر ۸۱۳) گزارشی سخت دردناك ــ یا چنین به نظر می‌رسد ــ از نوع مکاشفات هذیانی معمول در توصیفات مصرف‌کنندگان داروهای هذیان‌آوری چون

۸۱۰ روی لیشتنشتاین، **بلام!** روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۰×۲۰۰. مجموعهٔ ریچارد براون بیکر، نیویورك.

۸۱۱ کَلَسْ اولدنبورگ، **توالت نرم**، ۱۹۶۶. وینیل، پلکسی‌گلاس، و الیاف ← ابریشم، ۱۴۸×۷۰×۸۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ آقا و خانم ویکتور و. گنتس، نیویورك.



۸۱۲ ادوارد کینهولتز، زاد روز، ۱۹۶۴. تابلو، تقریباً ۲۱۰×۳۰۰×۴۵۰ سانتی‌متر. بنیاد فردریک و مارسیا وایزمان.

ال اس دی را به نمایش درمی‌آورد. احساس رنگ، به مراتب بیش از آنچه در تجربهٔ روزمرهٔ ما مطرح است، شدت پیدا می‌کند. رنگهای طیفی، با درجات تحمل‌ناپذیر روشنی و سیری، منفجر می‌شوند و درهم می‌پیچند، و با شتابهای گوناگون و شکلهای جورواجور و خارج از قدرت تسلط انسان معتاد به مواد مخدر، تغییر می‌یابند. شکلها و طرحها با هزاران دگروارهٔ تصرف‌یافته و ترکیب شده، دستخوش امواج پرآشوب می‌شوند. در اینجا نیز مسألهٔ محو شدن هنرمند مطرح می‌شود، چون داروی مخدر عامل روند هنری و هنرمند صرفاً وسیله‌ای در اختیار آن عامل می‌شود. می‌گویند هدف از مصرف این داروها دستیابی آنی به نیروناست؛ فرض بر این است که گزارش بصری هیچگاه نمی‌تواند ژرف‌بینی هذیانی را بازگوید.

ما در جریان مطالعهٔ هنر سدهٔ بیستم، تقریباً به ضربهٔ حاصل از تضاد سبکها خو می‌گیریم، و شاید درست‌تر این باشد که مطالعهٔ مزبور را با تضادی دیگر ــ یعنی تضاد بین نقاشی پاپ ـ روان آشوب ایبرمز و اثری متعلق به نئورئالیسم پاپ ـ زاد ــ تکمیل کنیم. **ریچارد استس** (متولد ۱۹۳۶) در پردهٔ **مغازهٔ ندیک** (تصویر ۸۱۴) چهرهٔ یك رستوران آشنا را با تمام جزییات عکسی که از پشت شیشهٔ تر و تمیز با آخرین دوربین موجود در بازار گرفته شده است، نشان می‌دهد. پیش از این (تصویر ۸۰۷) اهمیت دوربین را در تهیهٔ انواع تصاویر مورد لزوم هنر پاپ، برای نقشهای چسباندنی متشکل از قطعات خارج شده از زمینهٔ بصریشان دیدیم. ولی اینجا تمام تصویرها به زمینهٔ اصلی خویش بازگشته‌اند و به کمك سنت طولانی رئالیسم به یکدیگر نزدیك شده‌اند و به وسیلهٔ دوربین، در کوتاهترین مدت زمان ممکن و در یك صحنه، با وضوح تمام نمایانده شده‌اند. کوتاهی بی‌مانند زمان، سکونی خارق‌العاده به تابلو می‌دهد، هر حرکتی را صید می‌کند و توجه تماشاگر را به دامنهٔ گستردهٔ «اطلاعات» گنجانده شده در تصویر جلب می‌کند. هنرمند با افکندن عکس بر روی بوم و سپس رنگ‌آمیزی آن به گونه‌ای که گویی یك کاریکاتور می‌آفریند، از دوربین به عنوان وسیله‌ای در خدمت تصویر استفاده می‌کند، و عکس را هدفی مستقل نمی‌پندارد. ولی عکسی که هنرمند به تقلید از آن شبیه‌سازی می‌کند «طبیعت» تازهٔ خود اوست، که جانشین دو محیط طبیعی و مصنوعی مورد استفادهٔ رئالیسم سنتی یا طبیعی می‌شود که هنر پاپ بی‌هیچ تغییری به نمایش درآورده بود.

دو اصطلاح که اخیراً رواج یافته‌اند ــ هنر روند یا جریان و هنر ادراکی ــ به نظر می‌رسد که حاصل تلاش برای پیدا کردن یك عامل

۸۱۳ آیزك ایبرمز، بی‌عنوان، ۱۹۶۸. رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰×۱۰۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ خصوصی، نیویورك.

وحدت‌بخش در میان گرایشهای دورشوندهٔ هنرِ پس از پاپ باشند. هنر روند، در معنای لفظی خود، مدعی است که عملِ ساختنِ یك شیء از محصول نهایی این عمل مهمتر است. اگر واقعیت چنین باشد، محصول، در درجهٔ نخست برای هنرمند و کسانی معنی خواهد داشت که با او در این «روند» مشارکت داشته‌اند. این طرز فکر، مشابه طرز فکر نقاشان جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی است. هنر ادراکی، ظاهراً، با طرح این ادعا که ادراك هنری یعنی تفکر خلاق از روند خلاقیت یا محصول روند مزبور مهمتر است، این نظر را یك گام جلوتر می‌برد. هنرِ روند و هنر ادراکی با آنکه بر مقدمات متفاوت بنیان گرفته‌اند، عملاً تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند.

هدف هنر روند و هنر ادراکی، حذف شیء هنری یا محصول منزوی شده و تلاش برای آماده کردن «محیطهایی» است که از اشیاء و تماشاگران تشکیل شده‌اند. روند خلاقیت و ادراکات هدایت‌کنندهٔ آن از هر شکل ساخته شده‌ای برتر می‌شوند. تماشاگر به محیطی کشانده می‌شود که خودکار شده است، آنهم گاه به گونه‌ای که خود عنصری از کل مدار می‌شود و از طریق «فیدبك»، مانند جزیی از یك شبکهٔ الکترونیك امروزی انجام وظیفه می‌کند. اشیاء و تماشاگران، کانونهای جابه‌جا شونده در روابط میان رویدادهای همبسته‌اند: روند، واقعیت است و واقعیت، روند است ــ آنگونه که برخی از فیزیکدانان معاصر گفته‌اند.[16] نور، صوت، رنگ، و آدمکهای ماشینی، از میان وسائل بیشمار دیگر ــ و مواد و مصالح برگرفته از تکنولوژی صنعتی ــ دست به دست یکدیگر می‌دهند تا تماشاگران یا مخاطبان را با تجربه‌های شدت‌یافته و پیوسته متغیرِ حسی سیر کنند. یا اخیراً محیطهایی ساخته شده‌اند که محرکهای حسی را چنان کاهش می‌دهند که نتیجتاً به انزوای بی‌صدا می‌رسند؛ این یك بعد آن هنر «انتظام‌یافته»‌ای است که اطلاعات لازم برای هدایت واکنش تماشاگر را فراهم می‌آورد و شرایطی برنامه‌ریزی شده مشابه شرایط فضانوردان در داخل سفینهٔ فضایی یا حتی مشابه شرایط هر راه‌انداز ماشین پدید می‌آورد، چون چنین عاملی (اگر کاملاً خودکار نشده باشد) ماشین را به واکنش وامی‌دارد. تماشاگران به عنوان دریافت‌کنندگان اطلاعات، نیازی به سر و کار داشتن با تصاویر یا شکلهایی که باید ارزیابی شوند ندارند؛ بلکه آنها فقط باید از خود واکنش نشان دهند. این بدان معنی است که خود هنرمند نیز نقطه یا گرهی در یك چنین شبکهٔ ارتباطی و اطلاعاتی است، نه یك شبکهٔ مجزا. هنرمند در جریان داد و ستدهای گوناگون بین خود و محیطش ــ که تماشاگران را نیز دربر می‌گیرد ــ جزیی از جریان روند بی‌پایان و پیوسته متغیر می‌شود. هنر، هنرمند، و تماشاگران، تابع شبکه‌هایی می‌شوند که از روی مجموعه‌های نوین دارای کنترل الکترونیك ساخته شده‌اند. در اینجا نیز تکنولوژی، همچنان که در بخش بزرگی از زندگی انسان امروز دیده می‌شود، تجربهٔ ما را هدایت می‌کند.

16. Cf. the fundamental work of the philosopher A.N. Whitehead, *Process and Reality*.

۸۱۴ ریچارد استس، مغازهٔ ندیك، ۱۹۶۹ـ۱۹۷۰. رنگ روغن، ۱۲۰×۱۶۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ خانم دانلد پریتسکر.

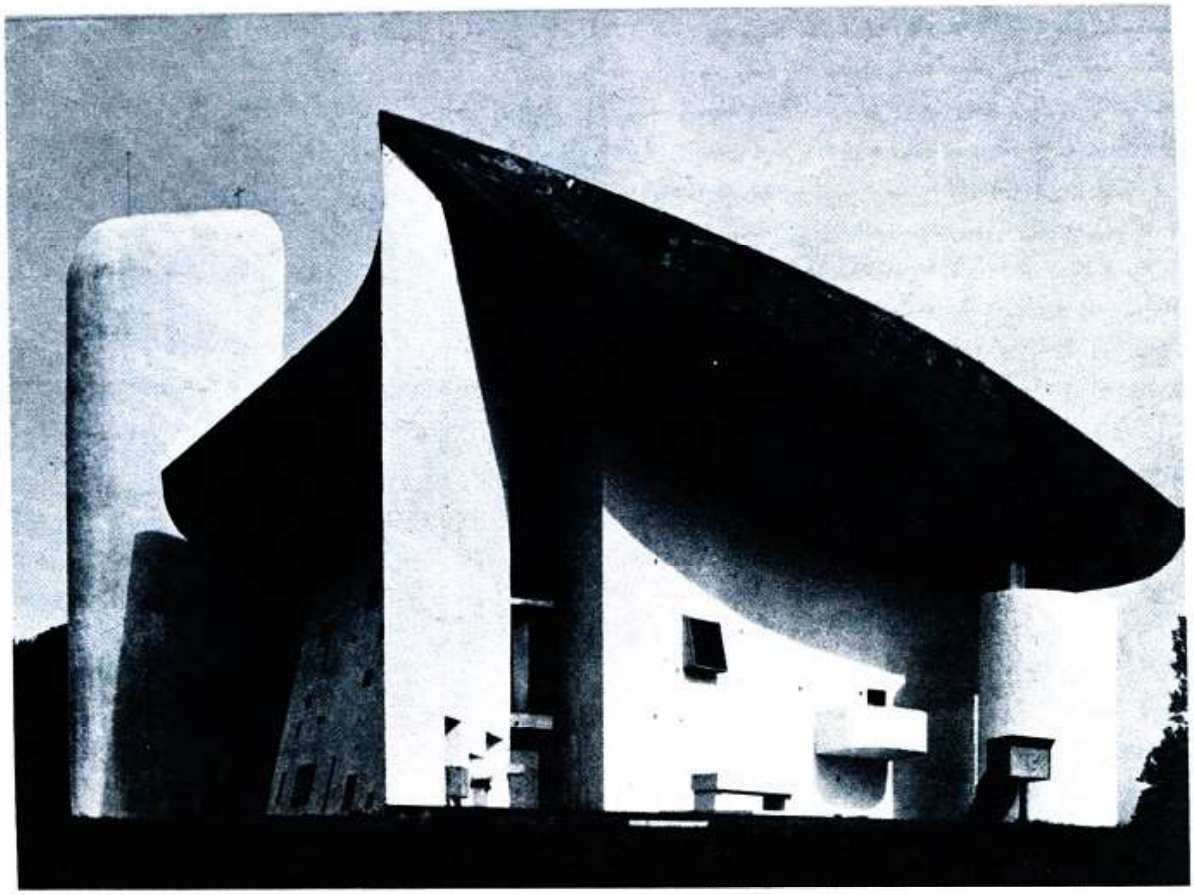
۸۱۵ لوکور بوزیه، وحدت مسکن، مارسی، ۱۹۴۷ـ۱۹۵۲.

معماری پس از جنگ دوم جهانی

پس از جنگ دوم جهانی، در حالی که میس وان‌در روهه سبك بین‌المللی را به حد نهایی ظریفکاریهایش رسانید، لوکور بوزیه در جهتی دیگر یعنی تقریباً در جهت تصورات پیکرتراشانه حرکت می‌کرد. در سال ۱۹۴۶ یعنی بلافاصله پس از پایان یافتن جنگ، عمارت موسوم به وحدت مسکن (تصویر ۸۱۵) را در مارسی به عنوان پاسخی به یکی از مسائل مبرم انسان امروزی، یعنی طرحی برای زندگی شهری، طراحی کرد. در اینجا یك پیمایه یا مقیاس جدید ــ مرد ایستاده ــ بزرگی مقیاس و عظمت این برنامه را نشان می‌دهد و در همان حال، نظام پوشیدهٔ تناسبها را که تا حدودی یادآور قاعدهٔ اصل زرین باستانیان است، مشخص می‌سازد. پایه‌های غول‌آسا (در نقطهٔ مقابل تیرهای قلمی خانهٔ ساووا)، چوب‌بستی را روی خود نگاه داشته‌اند که هر آپارتمانش جزءِ لاینفکی از آن است و بر عمق افقی عمارت می‌افزاید. بالکنهای انفرادی، هر یك با آفتابگیر مجزا، حجم تندیسوار تازه‌ای پدید می‌آورند به طوری که تماشاگر این عمارت را نه چوب‌بستی محصور در یك پوشش خاص می‌پندارد نه یك حجم توپر. احجام و فضاهای خالی، مستقیماً با یکدیگر ارتباط دارند، درست مانند معبدهای یونان باستان که در نظر لوکور بوزیه «روشن و غم‌انگیز چون شیپورهای برنجین» جلوه می‌کردند.

شکلهای حیرت‌آور کلیسای نوتردام دوهو (تصویر ۸۱۶) که ساختمانش در سال ۱۹۵۵ در رونشان فرانسه به دست لوکور بوزیه پایان یافت، از لحاظ درآمیختگی معماری و پیکرتراشی در یك بیان واحد، ما را به تعمق فرا می‌خوانند. به گفتهٔ لوکور بوزیه، ما در اینجا، «قایقی» را می‌بینیم که بر «نقطه‌ای بلند» قرار داده شده است تا به «روان‌شناسی و فیزیولوژی حواس» و به‌منظرهٔ انعکاس‌یابنده‌ای که چهار جهت افق را به شهادت می‌گیرد، پاسخ می‌گوید. (آیا معمار می‌توانسته است نخستین معبد را پس از نخستین توفانی که بشریت را تهدید کرد و کشتی نوح در کوه آرارات به گِل نشست در نظر آورد؟ لازم به تذکر است که ما، همانند لحظاتی که دربارهٔ یك اثر متعلق به هنر تجسمی می‌اندیشیم، دربارهٔ معنی احتمالی اثر او نیز تأمل می‌کنیم.) در این احجام قدرتمند و خروشان، این تندیسوارها و فضاهای خالی، محیط تازه‌ای نهفته است که آدمی می‌تواند ارزشهای تازه و تفسیرهای تازه‌ای دربارهٔ اعتقادات مقدس و محیط طبیعی خویش را در آنها بیابد. روشنایی داخل کلیسای نوتردام دوهو (تصویر ۸۱۷) به طرز بی‌قاعده و مرموزی به وسیلهٔ پنجره‌های گودنشسته‌ای تأمین شده است که تقریباً به طور تصادفی جایگزینی شده‌اند. فقدان تزیینکاری، بیش از آنکه منزه‌طلبی بین‌المللی را به یادمان بیاورد سختگیری سالم و خالص معماری سیستر سیان سدهٔ پانزدهم را به یاد می‌آورد. این کلیسا، عمارت بی‌بدیلی است که احتمالا نمی‌تواند به عضویت نهضت خاصی درآید. پرداخت فوق‌العاده شخصی آن به پیکرتراشی تعلق دارد که شاهکاری بی‌نظیر آفریده است.

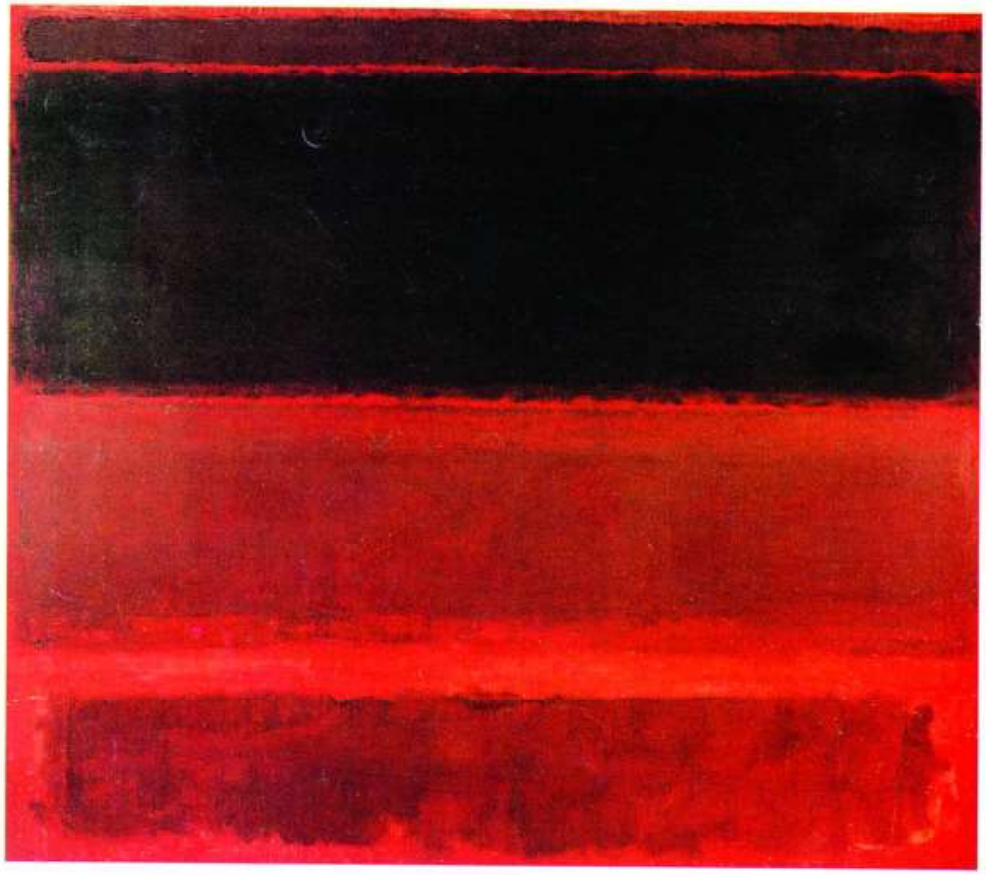
زندگی طولانی و پربار فرانك لویدرایت، در این ضمن، با ساختن یادبودنامه‌ای برای خود هنر، یعنی موزهٔ گوگنهایم (تصویرهای ۸۱۸ و ۸۱۹) در سالهای ۱۹۴۳ تا ۱۹۵۹ در شهر نیویورك به پایان می‌رسد. اصل استمرار پویا که راهنمای وی در سراسر عمرش بود، در اینجا پیروزمندانه بیان شده است. این عمارت عظیم، شجاعانه، به عنوان یك استوانه ساخته شده است که هر چه بالاتر می‌رود بر قطرش



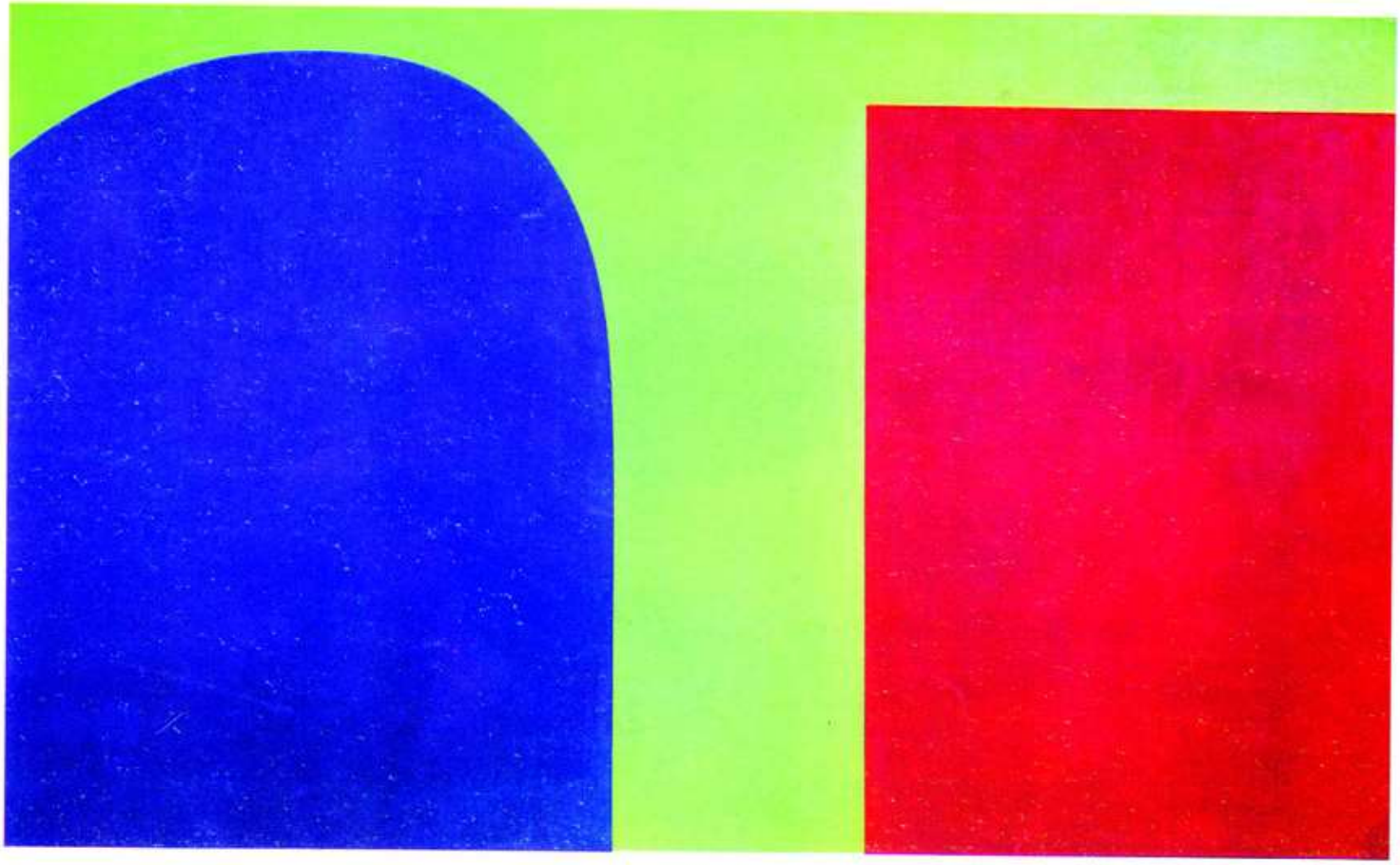
۸۱۶ لوکور بوزیه، کلیسای نوتردام دوهو، رونشان، ۱۹۵۰ـ۱۹۵۵.

۸۱۷ لوکور بوزیه، داخل کلیسای نوتردام دوهو.

افزوده می‌شود، طبقاتش از بیرون به صورت نوار حلزونی شکلی از نور آسمانی دیده می‌شود که در هر طبقه به هنگام روز سایه می‌گیرد و شبها با نور مصنوعی روشن می‌شود. عرشه‌های ساخته بر روی تیرهای سر آزاد در **عمارت کوفمان** در اینجا به گِرد یك دایرهٔ عظیم کشیده شده‌اند که تابع وظیفهٔ چرخش است: بازدیدکنندگان با آسانسور به رأس ساختمان می‌آیند و شیب ملایم و حلزونی طبقاتی را که تابلوها بر سطح داخلی دیوار بیرونیش نصب شده‌اند، با پای پیاده می‌پیمایند و پایین می‌روند. طرح شجاعانه و پرعظمت این بنا، که بازتابی از یك شخصیت پرتوان است، فضا و خلاء را بی‌آنکه چیزی بر جای بگذارد با یکدیگر ادغام می‌کند و علیرغم نیروی سلطه‌جویانه‌اش، تابلوها را به نمایش درمی‌آورد. رایت در اینجا نیز همچون دیگر آثارش فلسفهٔ اومانیسم را به منظور برآوردن نیازهای آدمیان، راهنمای خویش قرار داده است. در این مورد، یکی از والاترین تجربه‌های انسان شهرنشین امروزی ــ لذت بردن از کارهای همنوعان با استعداد خویش ــ آسان شده و در ساختمانی که خود باید سهمی ماندگار در کمك به تمدن امروز شمرده شود، ستوده شده است. لیکن در اینجا چنین به نظر می‌رسد که رایت، این پیرو بزرگ **جفرسن** و عضو حزب دموکرات کشاورزان، به شهر پشت می‌کند. شکل گرد و بسته، مانند مسافری که از فضای کیهانی به زمین آمده باشد، هیچگونه سازشی با الگو و بافت راستخطی ساختمانهای شهری ندارد. ساختمان به روی خودش

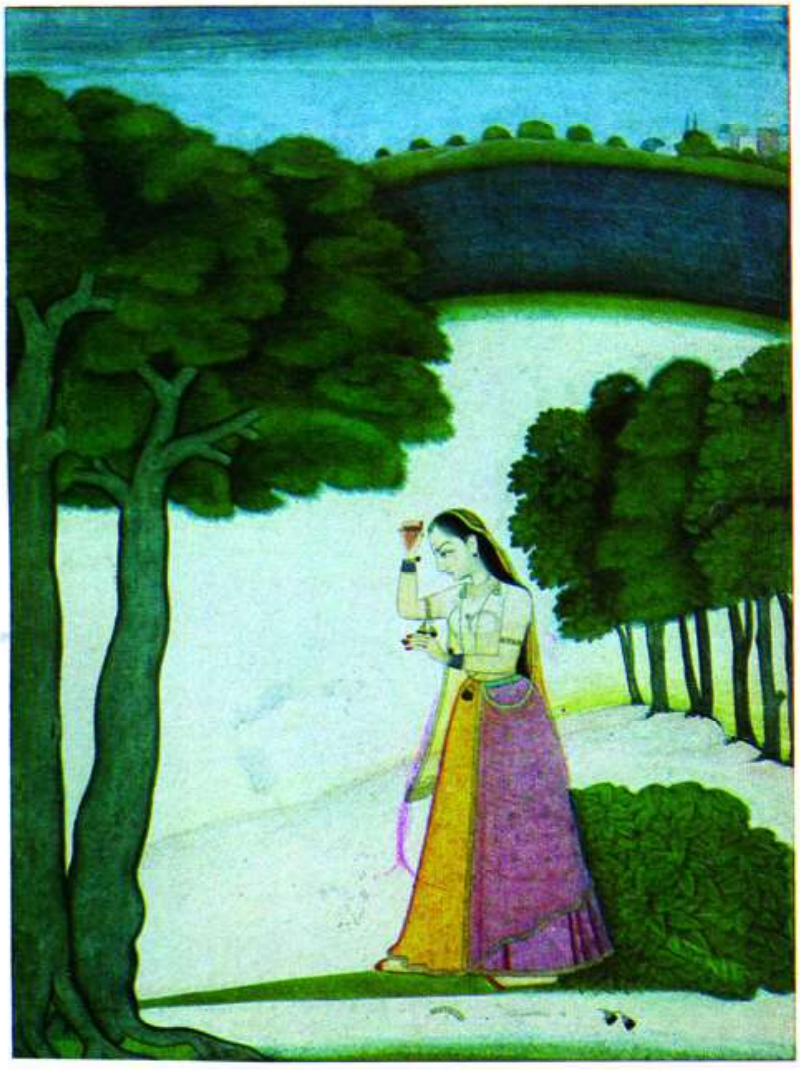


لوحهٔ رنگی ۹۶. مارک روتکو، **چهار رنگ تیره روی قرمز**، ۱۹۵۸. رنگ روغن روی بوم، ۲۵۵ × ۲۹۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ ویتنی در موزهٔ هنرهای آمریکایی.

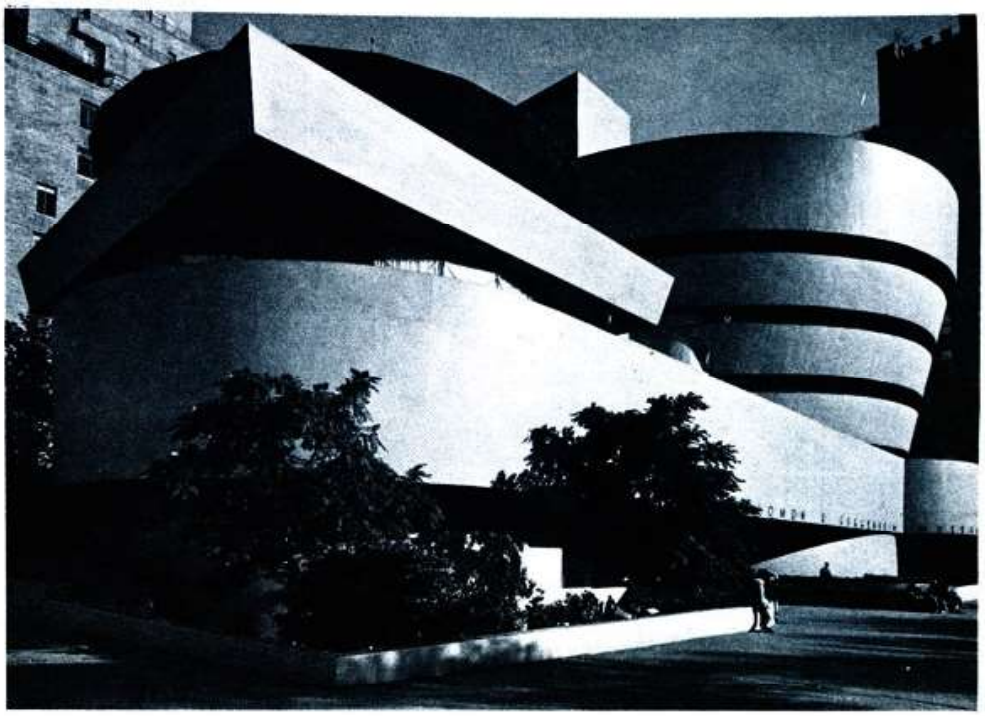


لوحهٔ رنگی ۹۷. الزورث کِلی، **قرمز، آبی و سبز**، ۱۹۶۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۱۰ × ۳۴۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ سیدنی جینیس.

لوحهٔ رنگی ۹۸. **بودیستاوا پادمپانی زیبا**، نقاشی دیواری از غار I، آجانتا، ۶۰۰-۵۰۰ میلادی.

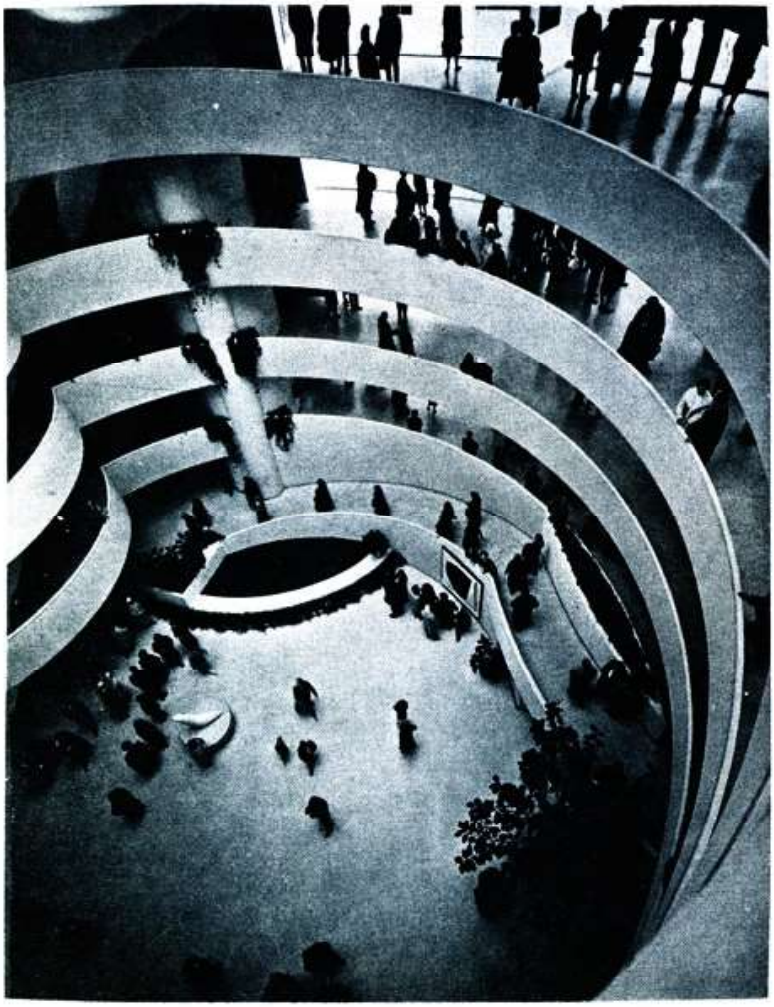


لوحهٔ رنگی ۹۹. **بانوی دلشکسته**، حدود ۱۷۴۰، گواش، ۲۰/۵ × ۵، مجموعهٔ خصوصی، لوس‌آنجلس.



۸۱۸ فرانك لویدرایت، موزهٔ سالمون ر. گوگنهایم، نیویورك، ۱۹۵۹ـ۱۹۴۳ (منظرهٔ بیرونی از سمت شمال).

۸۱۹ فرانك لوید رایت، داخل موزهٔ سالمون ر. گوگنهایم (منظره از زیر گنبد).

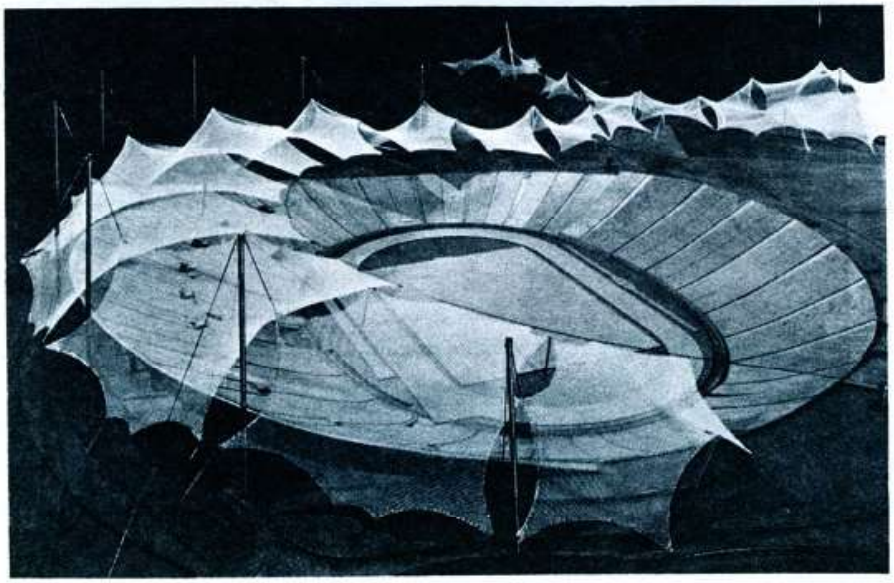


می‌چرخد و محوطهٔ طولانی نگارخانه‌اش به یك فضای چاه مانند بیست و هفت متری گشوده می‌شود که به نظر می‌رسد می‌تواند محلی امن در برابر شهر دشمنکام به شمار رود.

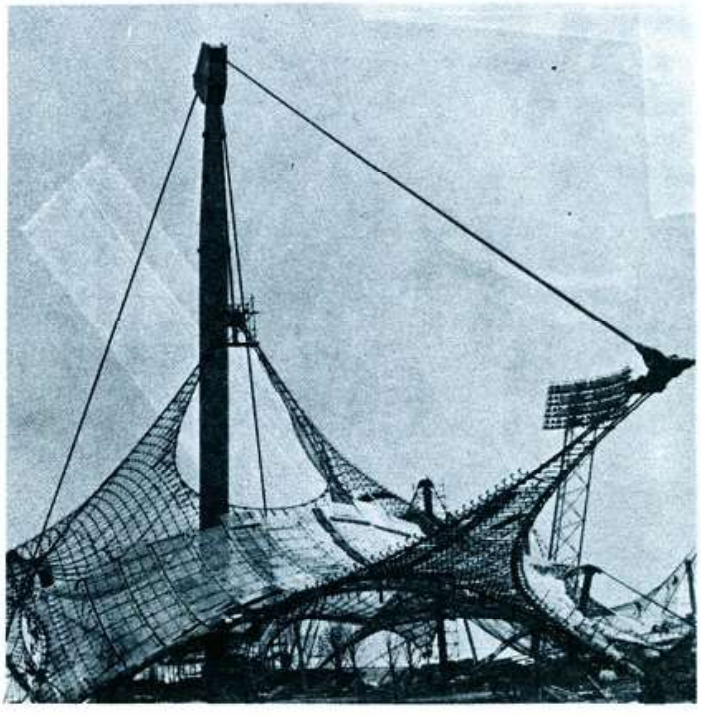
آثار بعدی لوکور بوزیه و رایت، بازتاب دور شدن جنبش معماری پس از جنگ دوم از حالت خشك و فورمالیستی سبك بین‌المللی با اصرار بر یك مبنای داوریِ صرفاً راستخطی هستند. در همان حال، تحولات و دستاوردهای جدید در عرصهٔ تکنولوژی ساختمان، بیش از پیش جزیی از زبان و واژگان بیانیِ جنبش نوین می‌شوند. **پیر لوئیجی نِروی** (متولد ۱۸۹۱) مهندس معمار، با استفاده از قدرت کششیِ چشمگیر بتون پیشفشرده، توانسته است فضاهای وسیع را با طرحهایی بپوشاند که از زیبایی هندسی خیره‌کننده‌ای برخوردارند و در ساختشان نهایت صرفه‌جویی در استفاده از مصالح به عمل آمده است. روش و مصالح کار او حذف ستونهای فلزی رایج در سبك بین‌المللی را ممکن ساخت ــ مانند بنای کاخ ورزش در رُم (تصویر آغاز فصل بخش چهارم و تصویر ۸۲۰) که در سال ۱۹۵۸ ساخته شد ــ و سقفهای پهناورش به نظر می‌رسد که جسورانه و با چنان زیبایی و ظرافتی سر به سوی آسمان برمی‌دارند که از راستخطی شدید فراتر می‌روند و منظرهٔ تازه‌ای از شکل معماری را به میدان می‌آورند که به جای آنکه مکانیکی باشد طبیعی است. با اینحال، نِروی برخلاف بیان مشخص‌ترش، علاقه و ژرف‌نگری شدیدی به یکی از مسائل جاری تئوری امروزی هنر معماری از خود بروز می‌دهد: بیان منطقی عناصر ساختمان. اعضای ساختمانی نِروی، با ظرافت و اطمینان یك دیوار پشت‌بند بازویی به سبك گوتیك، خطوط نیروی ساختمان را مریی می‌سازند و پیشرانهٔ جانبی طاق را با ظرافتی فنی، به زمین منتقل می‌کنند.

در شرح مختصر ما دربارهٔ گرایشهای معماری نوین، ضرورتاً، بر نقش و کمك آن کسانی تأکید شد که در چشم‌انداز کوتاه شدهٔ تاریخی ما، پیشگامان پی‌ریزی یك معماری مستقل از اشاره به سبکهای پیشین معماری به نظر می‌رسند. تردیدی نیست که رایت، میس‌وان‌در روهه، و لوکور بوزیه نیز در نزد نسلهای آینده چنین پنداشته خواهند شد؛ کار

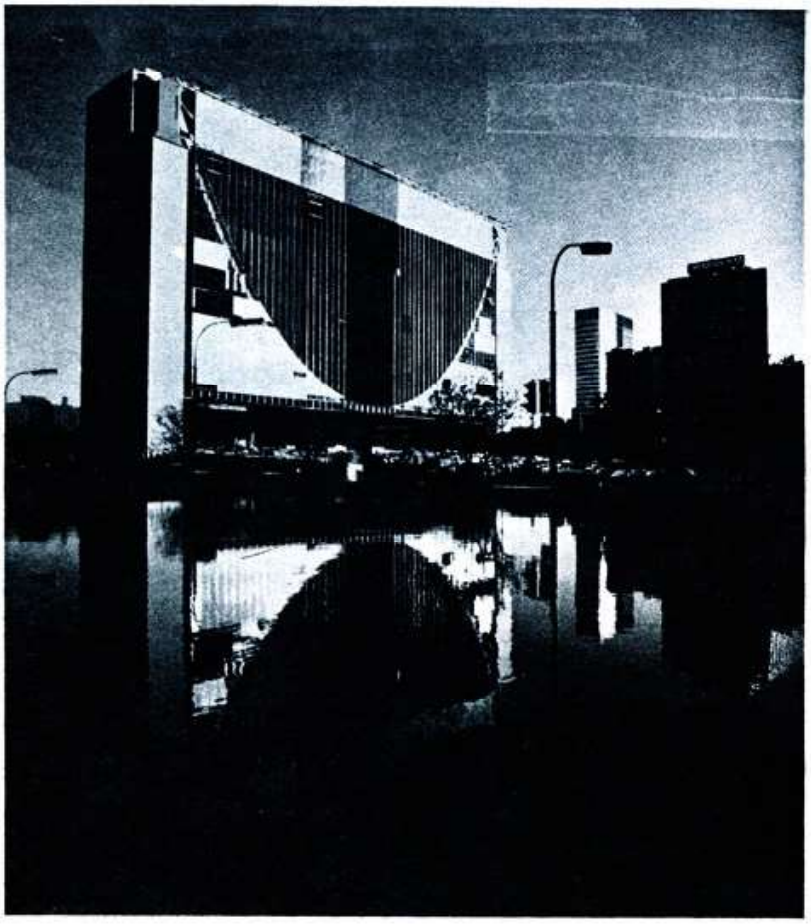
۸۲۰ پیر لوئیجی نِروی، کاخ ورزش، رُم، ۱۹۵۸.



۸۲۱ فرای اوتو، مدل برای سقفهای ورزشگاه المپیك مونیخ. ۱۹۷۱ـ۱۹۷۲. راست: بخشی از ورزشگاه المپیك مونیخ.



۸۲۲ بخشی از ورزشگاه المپیك مونیخ.



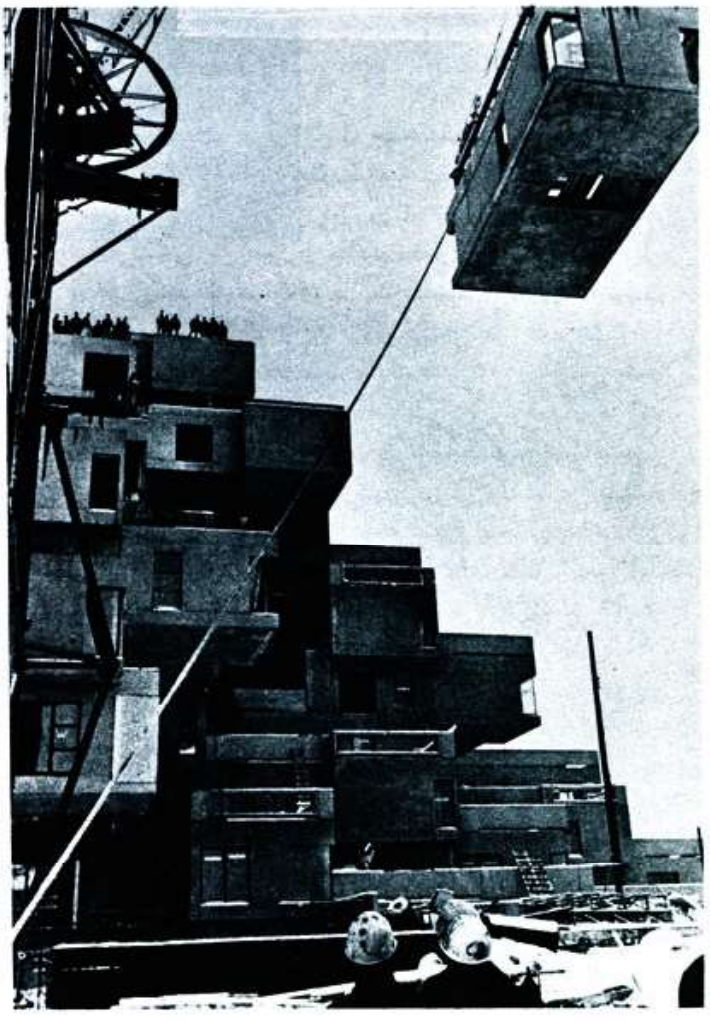
۸۲۳ گنار بیرکرتس، ساختمان بانک فدرال رزرو، مینیاپولیس ۱۹۷۲ـ۱۹۷۳.

ایشان، حتی در روزگاری که خودشان دست‌اندرکار آزمایشگری در جهت گسترش افقهای شکل ساختمان و تکنولوژی ساختمان هستند، همچنان الهامبخش معماران جوان خواهد بود. تکامل بیدرنگ و بهره‌گیری از امکانات جدید مهندسی را می‌توان با مقایسهٔ کاخ المپیک نِروی با ساختمانهای ساخت فرای اوتو (متولد ۱۹۲۵) در مونیخ برای بازیهای المپیک ۱۹۷۲ (تصویر ۸۲۱) عیناً مشاهده کرد. ساختمان سَبُک و زیبای نِروی، در کنار حصاربندیهای هوایی، پشت‌نما، و چادروار اوتو، جسیم و فشرده به نظر می‌رسد. بخشی از این تفاوت، زاییدهٔ نگرش انقلابی اوتو به ساختمان است؛ نِروی، با تمام آزمایشگریها و تجربه‌اندوزیهایش در عرصهٔ بتون پیشفشرده، هنوز ساختمان را موافق اصول سنتیِ تراکم یعنی موافق اصلی در تصور می‌آورد که شالودهٔ کل معماری بررسی شده در این کتاب ــ از روزگار مصریان باستان تا امروز ــ به شمار می‌رود. اوتو، از طرف دیگر، از مقاومت کششی فولاد برای ایجاد یك شبکهٔ ساختمانی مبتنی بر کشش یعنی همان اصل هندسی استفاده می‌کند که ساختن دهانه‌های آزاد ظاهراً سبك ولی سخت نیرومند پلهای معلق را ممکن می‌گرداند. انتخاب گونه‌ای غشاء تور پلاستیك برای پوشش ساختمان نیز به همان اندازه اهمیت دارد؛ این پوشش، ساختمان را بی‌هیچ محدودیتی حفاظت می‌کند، همچنان که شبکهٔ کامل ساختمانی او نیز بی‌آنکه تیرهای داخلی مانعی پدید آورند، فضاها، مسدود پهناوری فراهم می‌آورد.

شکلهای زیبا و باشکوه چادرهای غول‌آسای اوتو، از لحاظ کارایی در حل مسائل پیش‌پا افتاده‌تر معماری، دارای محدودیتهایی هستند؛ ولی همچنانکه کاخ بلورین در حدود یکصد و پنجاه سال پیش به صورت ساختمانی با توانِ محدود ساخته شده بود لیکن به نخستین نمونهٔ شکل مسلط ساختمانی در روزگار ما تبدیل شد، شاید ساختمانهای کششی نیز اصول و مفاهیم معماری آینده را دستخوش تحولی انقلابی کنند. به هر حال، در یك ساختمان اداری که توسط گنار بیرکرتس (متولد ۱۹۲۵) در مینیاپولیس طراحی شده است نیز کاربست همان اصول را عملاً می‌توان مشاهده کرد. ساختمان بانك فدرال رزرو (تصویر ۸۲۳) مقاومت کششی کابلهایی را که در یك انحنای تاب مانند بین دو برج غول‌آسای انتهایی به موازات یکدیگر آویخته شده‌اند با عضوهای تراکمیِ سنتی‌تری که تودهٔ آجری طبقات روی کابلها را نگاه می‌دارند درهم آمیخته است؛ سنگینی طبقات زیر تاب نیز بر کابلها وارد می‌آید، ولی این‌بار در حالت تعلیق. نتیجهٔ این شبکهٔ بی‌نهایت بغرنج یك دهانهٔ آزاد ساختمانی به طول صد متر بین دو برج نگاه‌دارنده است که بخشهای بهداشتی، آسانسورها، پلکان اضطراری، و مانند اینها را در خود جای می‌دهد. اندیشهٔ اولیهٔ لوکور بوزیه برای برافراشتن ساختمان بر روی ستونهای باریك و نتیجتاً آزاد کردن محوطه برای کارهای دیگر، در اینجا یك گام جلوتر رفته است؛ ساختمان بیرکتس یك فضای باز و عملاً بی‌مانعِ شهری را با مساحت تقریبی بیش از سی‌هزار متر مربع، به صورت استخوان‌بندی و مفصل‌بندی شده برای یك بنای اداری درمی‌آورد. ضمناً عناصر کارآمد اصلی این بانك، طاقها و دیگر تسهیلات ایمنی درجه یك آن در زیر «میدان» بزرگی گنجانده شده‌اند که امتیازی برای شهر می‌شود و بر زیبایی و آسودگی زندگی شهری می‌افزاید.

۸۲۴ موشــه سافــدی، مســکن، مونترال، ۱۹۶۷ـ ۱۹۶۸.

۸۲۵ یك واحد هفتاد تنی به هنگام ساختمان به جای خود حمل می‌شود. جزیی از تصویر ۸۲۴.



رشد سریع شهرنشینی در جهـان به دنبـال پیـروزی انقـلاب صنعتی، یکی از حساسترین مسائل ساختمان‌سازی روزگار ما یعنی تأمین مسکن کافی برای جمعیت رشدیابندهٔ شهرها را در دستور روز قرار داده است. با افزایش سریع قیمت زمین در شهرها، مسکن مختص یك خانواده در یك قطعه زمین، نشانه‌ای از کاربرد نادرست زمین تلقی می‌شود، و به همین علت معمارها راه‌حلهای گوناگونی برای تولید انبوه مسکن پیشنهاد کرده‌اند. پیش از این به نقش لوکور بوزیه در حل این مسأله یعنی ساختن عمارت آپارتمانی مارسی ضمن تلاش برای بازگرداندن مقام سکونتگاههای مستقل به خانه‌های شهری ــ اختصاص سراسر عرض عمارت به یك دستگاه آپارتمان ــ اشاره کردیم. این اندیشه در عمارت «مسکن» (تصویر ۸۲۴) ساختهٔ **موشه سافدی** (متولد ۱۹۳۸) معمار اسرائیلی، که برای نمایش در **نمایشگاه ۱۹۶۷ مونترال** برپا شده بود، یك گام به جلو رفته است. عمارت **مسکن** که آزمایشی در عرصهٔ اجرای تولید انبوه و کاملاً پیش‌ساخته در صنعت خانه‌سازی است، تصور لوکوربوزیه از هر آپارتمان به عنوان واحدی مستقل را منطقاً تحقق بخشید؛ در اینجا هر آپارتمان به یك واحـد یا پیمایهٔ مستقل، جعبه مانند و پیش‌ریختـه تبدیـل شده اسـت که در کارگاه مخصوصی ساخته و به محل عمارت حمل می‌شود. این واحدها مانند خانه‌های کوچـك و بزرگ بچه‌هـا به کمـك یك جرثقیـل عظیـم در شکافهای مناسب‌شان در ماتریس گنجانده می‌شوند. ابعاد بزرگ این برنامه، با استنباطات جنبی یك معماری تماماً صنعتی شده، به نظـر می‌رسد که طرح **کاخ بلورین** دایر بر استفاده از قطعات پیش‌ساخته را به اجرا درآورده است. از لحاظ بصری، این عمارت، ظاهر تندیسواری دارد که هم حساسیتهای معاصر را به خود جلب می‌کند هم پافشاری منطقی بر وضوح ساختمانی را؛ در عین حال، محیط مناسبـی برای زندگی شهری امروز فراهم می‌آورد.

توجه روزافزون برخی از معماران به این واقعیت که شهرهای سدهٔ بیستم به علت ساختمان‌سازیهایی که در آنها ارزشهای انسانی فدای نفع مادی می‌شود غیر قابل سکونت می‌گردند، به طراحی ساختمانهایی انجامیده است که ظاهراً وقف این اندیشهٔ ارسطو شده‌اند که می‌گفت «انسانها به شهر می‌آیند تا با هم زندگی کنند؛ در شهر می‌مانند تا به زندگی خوب ادامه دهند.» **موزهٔ اوکلند** (تصویر ۸۲۶) در اوکلند، کالیفرنیا، از لحاظ تأمین یك واحهٔ پارك مانند در مرکز یك شهر بزرگ، از عمارت **بانك فدرال رزرو** ساخته گنار بیرکرتس نیز فراتر می‌رود. **موزهٔ اوکلند** که به دست **کِوین روش** (متولد ۱۹۲۲) و **جان دینکلو** (متولد ۱۹۱۸) جانشینان شرکت متعلق به مرحوم **ایرو سارینن** طراحی شده است، عملاً سه موزهٔ جداگانه است ــ موزهٔ تاریخ طبیعی، تاریخ، و هنر ــ که یکی بر روی دیگری واقع شده، به طوری که بخش بزرگی از محوطه را می‌توان به چمنکاریها و باغهای محصور اختصاص داد. گذشته از این، محوطهٔ پشت‌بام طبقات مختلف ساختمان حکم تراسهای خوش‌منظره برای طبقهٔ بالاتر از خود را دارد. درختکاری گسترده در تمام طبقات، دیوارهای بتونیِ جسیم و دژمانند سا-نتمان را می‌پوشاند، از خشونتشان می‌کاهد و در دسترس انسانها قرار می‌دهد؛ به بیان دیگر، این دیوارها چنان در محیط پارك مانند خود حل می‌شوند که اگر فرانك لوید رایت آنها را می‌دید بسی خوشحال می‌شد. نتیجه، ساختمانی موقر و متواضع است که گمنامی یا ناشناسی عمدیش منظره‌ای سرسبز و متمدن در میان قلب خاکستری رنگ منطقهٔ بزرگی از شهر پدید می‌آورد و ثابت می‌کند که ملاحظات مربوط به محیط زیست و شهرنشینی، نیازی به ستیز با یکدیگر ندارند.

در بررسی ما، ضرورتاً به بسیاری از معمارانی که با تفسیر خویش دربارهٔ معماری طبیعی یا مطلق ثابت کرده‌اند که این واژگان تازهٔ شکل برای چندین نسل از انسانهای سدهٔ کنونی مفهوم بوده است، اشاره نشده است. دهه‌های گذشته، شاهد صرف نیرو در آن‌گونه‌ای از ساختمان‌سازی بوده است که سخنان **رائول گلابر** را به یاد می‌آورد که پس از پایان نخستین هزارهٔ تولد مسیح می‌گفت کرهٔ زمین را در «پوششی» از ردای سفید کلیساها می‌بیند (**فصل نهم**). البته تمام ساختمانهای ما کلیسا نبوده‌اند، بلکه اگر منظرهٔ شهری یا روستاییِ دنیای غرب را بررسی کنیم، متوجه خواهیم شد که بدون تردید یك محیط جدید آفریده شده است و عملاً مراحل آفرینش را می‌پیماید. تاریخدانان آینده به مراتب دقیقتر از ما اهمیت حقیقی این کارها را در تاریخ شکل‌گیری محیط مطلوب انسانها ارزیابی خواهند کرد. انواع گوناگون تفسیرهای خلاقانهٔ کنونی در گنجینهٔ واژگان معماری نوین ثابت می‌کند که اصطلاح «نوین» دیگر نه یك اصطلاح خاص بلکه از واژگان زبان روزمره است.

۸۲۶ روش ودینکلو، موزهٔ اوکلند، ۱۹۶۹.

بخش پنجم

دنیای غیر اروپایی

هنرهای دنیای غیر اروپایی، انواع گوناگون اندیشه‌ها و شکلهای مربوط به گذشته‌های دور و ملتهای دور از اروپا را که در اثر پیشرفتهای تکنولوژی سدهٔ بیستم به همسایگان دیوار به دیوار اروپا و آمریکا تبدیل شده‌اند، شامل می‌شود. چون تلاقی تأثیرات باعث تحول در شکلهای سنتی و سابقاً منزویِ هنر شده است، هنر سدهٔ بیستم از قالب اروپایی خود خارج شده و به هنری بین‌المللی تبدیل شده است.

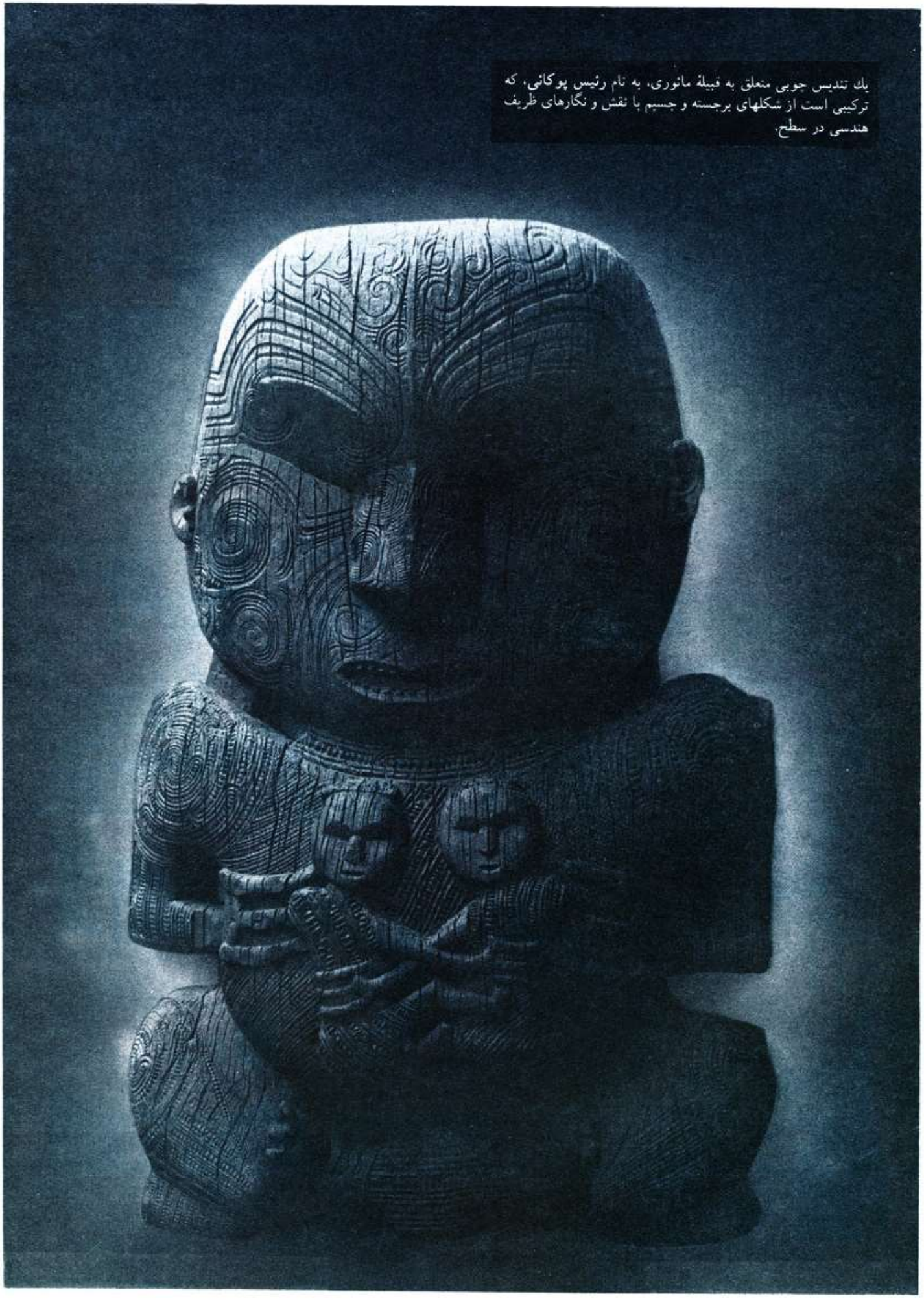
از میان هنرهای دنیای غیر اروپایی، هنرهای اسلامی را در فصل هفتم بررسی کردیم. پیکر تناور هنرهای باقیمانده از این میان را می‌توان به **هنر شرقی** و **هنر «جهان سوم»** تقسیم کرد. هنر شرقی، شامل آسیای جنوب‌شرقی، چین، و ژاپن و هنر جهان سوم شامل هنرهای قبیله‌ای سرخپوستان آمریکای شمالی وجنوبی، افریقا، واقیانوسیه می‌شود.

کهنترین آثار هنری به دست آمده از تمدنهای شرقی در هند، چین، و ژاپن به دوران دیرینه‌سنگی و نوسنگی متعلق هستند. آیین بودا، شاخص مشترك هنرهای متأخر این کشورهای مختلف بود، گرچه در هر کشوری یك یا چندین سبك مشخص شکل گرفت و رشد یافت. پیکرتراشی هندی، از همان آغاز با نیروی تپنده‌ای در شبیه‌سازی از اندام زنده مشخص شده است. نخستین اشیای مفرغی به‌دست آمده از چین بازتابی از مهارت فنی فوق‌العادهٔ هنرمندان آن سرزمین در استفاده از موضوعات تزیینیِ فوق‌العاده نهادین و گاه انتزاعی است. در دوران سلسله‌های بعدی، در پیکرتراشی و مخصوصاً در نقاشی، جزییات دقیقاً مشاهده شده، به گونه‌ای تغزلی نمایانده شده‌اند و تصویر ماندگاری از طبیعت پدید می‌آورند. هنر ژاپنی، علیرغم امواج مکرر تأثیرات بیگانه، مخصوصاً از جانب چین، مصرّانه به سنتهای بومی بازمی‌گردد. نقاشی، و مخصوصاً معماری، در برابر رابطهٔ بین طرحهای تزیینی و شکلهای طبیعی، حساسیت خاصی از خود بروز می‌دهند.

در مکزیك، آمریکای مرکزی، و منطقهٔ آند در آمریکای جنوبی، پیش از کشف این قاره توسط کریستوف کلمب، ملتهای بسیار فرهیخته‌ای با بهره‌گیری از تکنولوژی عصر سنگ، مجموعه‌های بزرگی به عنوان پرستشگاه برپا داشتند که سراسرشان را با نقشهای برجسته تزیین کرده بودند و در فنون بافندگی و سفالگری نیز مهارت فوق‌العاده‌ای داشتند. در حدود سال ۵۰۰ میلادی، سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، آرام‌آرام به صورت اجتماعات کشاورزی درآمدند و ساکن شدند. برخی قبایل، مانند **قبیلهٔ پوئبلو**، در سده‌های یازدهم، دوازدهم، و سیزدهم، توانستند دولتهای بسیار پیشرفته‌ای تشکیل دهند. هنرهای سبك‌یافتهٔ ایشان، بازتابی از شناخت فوق‌العادهٔ خصوصیات تزیینیِ طرح انتزاعی هستند.

ملتهای بومی افریقا و جزایر دریای جنوب، هنری متمایز و منفرد پدید آوردند تا آنکه اروپاییان یا آن را تغییر دادند یا از حرکت و تحول بازداشتند. این هنر از لحاظ فنی یا زیبایی شناختی نه فقط خام نیست، بلکه از لحاظ نمایش تصاویر مفهومی به جای تصاویر ناتورالیستی، بسیار پیشرفته نیز هست. شکلهای موزون و انتزاعی این هنر، از سرچشمه‌های الهامبخش بسیاری از هنرمندان بزرگ و نوآور روزگار ما بوده‌اند. از سدهٔ هفدهم به بعد، هنر دنیای غیر اروپایی، خود را در غرب، همواره با تأثیری به‌مراتب نیرومندتر نمایانده است و همواره مورد احترام و تأیید واقع شده است. نخستین علاقهٔ غربیان به‌خصوصیات سطحی تزیینکاری چینی بود که در اثر غرابت و تابلوگونگیش در غرب رواج یافت. در سدهٔ هیجدهم، کالاهای وارداتی از چین، یك واژهٔ تازه برای ظروف روی میز به غربیها آموخت ــ و آن «چینی» بود که خیلی زود جانشین بشقاب فلزی شد. سدهٔ نوزدهم شاهد رونق گراوور و لوحهٔ ژاپنی و تأثیر شدید آن بر هنرمند و تزیینکار بود؛ ما این تأثیر را در امپرسیونیسم و هنرنوین دیده‌ایم. هنر گوگن، شیوه‌ها و رنگهای تزیینی برگرفته از اقیانوسیه را به عرصهٔ هنر نوین آورد؛ و در سال ۱۹۰۵ پیکرتراشی افریقایی که در پاریس به نمایش گذاشته شده بود توجه فووها را به خود جلب کرد. ما تأثیر بی‌چون و چرای هنر غیر اروپایی بر نسل پیکاسو در اوائل سدهٔ بیستم را دیده‌ایم. هنرمند نوین، همچنان که پذیرفت دنیای بصری را به ساختمانهایی تجزیه کند که تشابه اندکی به آن دارند، توانست دریابد که چنین تجزیه‌ای، مخصوصاً در هنر افریقایی و اقیانوسیه‌ای، از مدتها پیش عملاً صورت گرفته بوده است. وجه مشترك هندسی طرح دوبعدی و سه‌بعدی، در اینجا با ابتکار و ظرافت چشمگیری نشان داده شد و گنجینهٔ عظیم جدیدی از واژگان شکلهای بیگانه برای دنیای غرب، درست در لحظه‌ای که هنرمند غربی با روحی بیقرار، از سنتهای خویش می‌گسست در اختیار وی قرار گرفت.

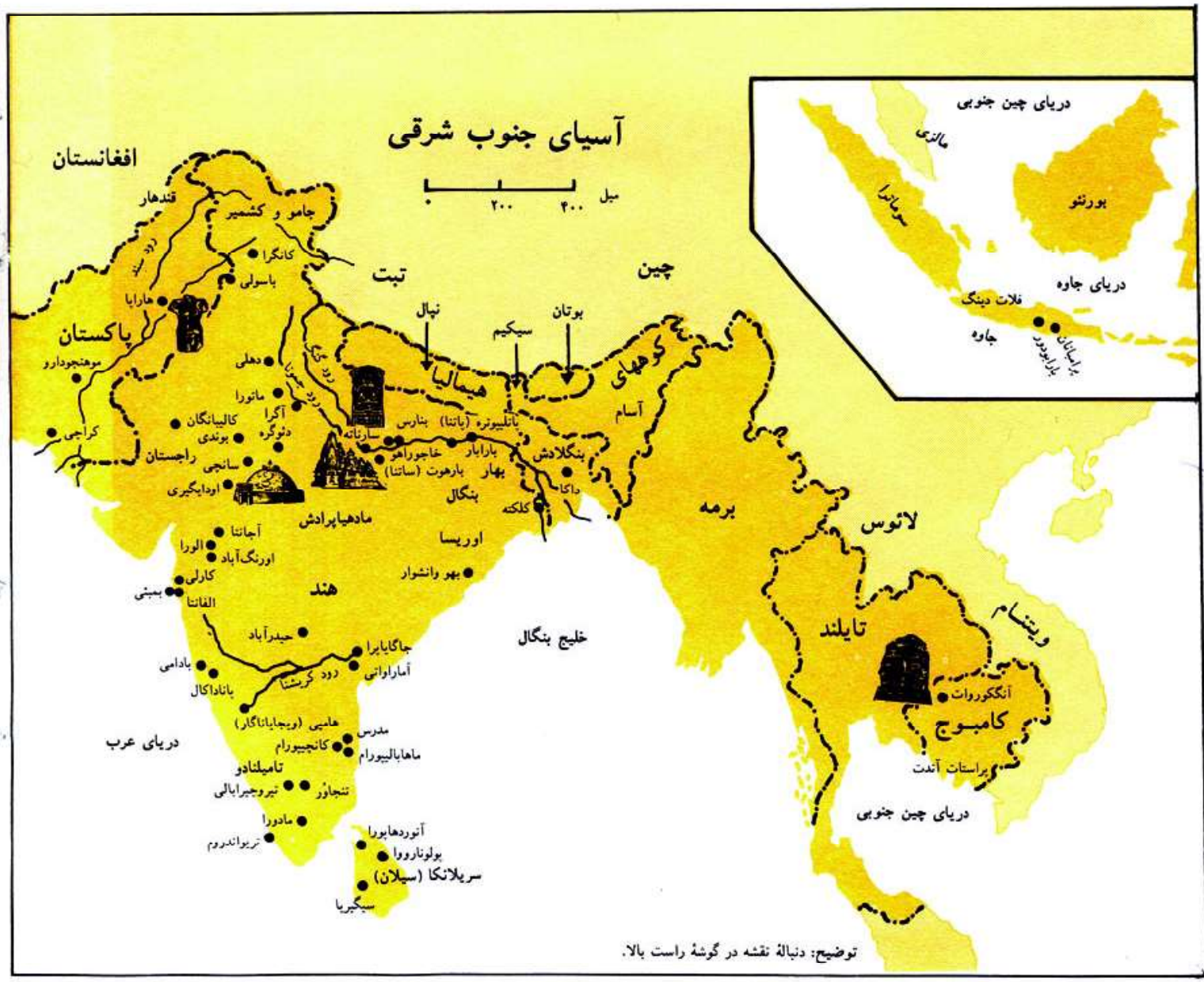
روشن است که هنر ملتهای غیر اروپایی، به اتکای الهامبخشی و بی‌مانندیش، از جمله نیروهای بزرگی بود که در طی دو سدهٔ گذشته در تبدیل هنر دنیای غربی به یك هنر حقیقتاً جهانی مؤثر افتاده‌اند.



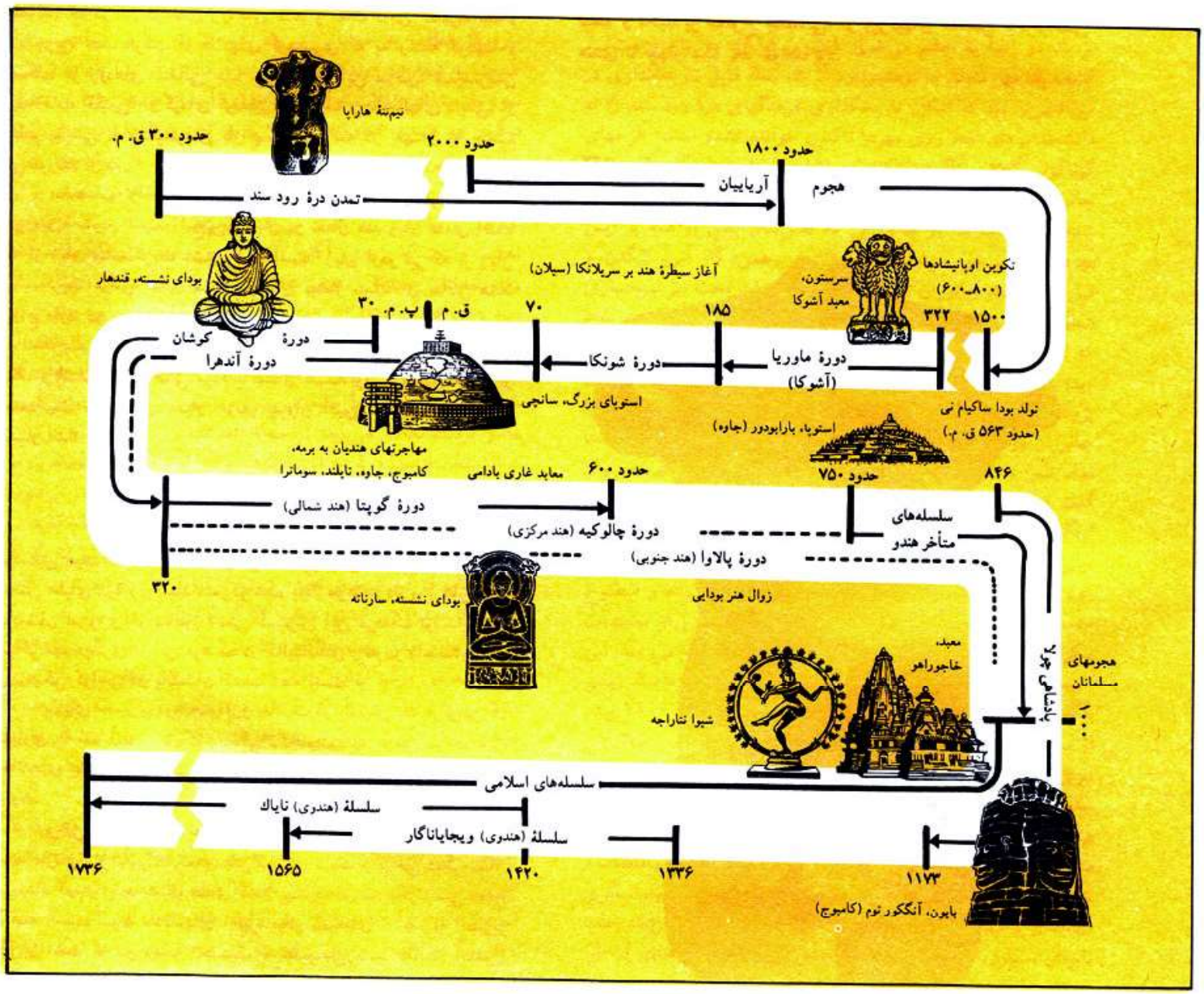
یك تندیس چوبی متعلق به قبیلهٔ ماثوری، به نام رئیس پوکائی، که ترکیبی است از شکلهای برجسته و جسیم با نقش و نگارهای ظریف هندسی در سطح.

فصل هجدهم

هنرِ هند



توضیح: دنبالهٔ نقشه در گوشهٔ راست بالا.


نیم‌تنهٔ هارایا
حدود ۳۰۰ ق. م.
حدود ۲۰۰۰
حدود ۱۸۰۰
آریاییان
هجوم
تمدن درهٔ رود سند
بودای نشسته، قندهار
آغاز سیطرهٔ هند بر سریلانکا (سیلان)
سرستون، معبد آشوکا
تکوین اوپانیشادها (۸۰۰-۶۰۰)
۳۰
پ. م.
ق. م
۷۰
۱۸۵
۳۲۲
۱۵۰۰
دورهٔ کوشان
دورهٔ آندهرا
دورهٔ شونکا
دورهٔ ماوریا (آشوکا)
استوپای بزرگ، سانچی
تولد بودا ساکیام نی (حدود ۵۶۳ ق. م.)
استوپا، بارابودور (جاوه)
مهاجرتهای هندیان به برمه، کامبوج، جاوه، تایلند، سوماترا
معابد غاری یادامی
حدود ۶۰۰
حدود ۷۵۰
۸۴۶
دورهٔ گوپتا (هند شمالی)
دورهٔ چالوکیه (هند مرکزی)
دورهٔ پالاوا (هند جنوبی)
سلسله‌های متأخر هندو
۳۲۰
بودای نشسته، سارناته
زوال هنر بودایی
معبد، خاجوراهو
هجومهای مسلمانان
شیوا نتاراجه
پادشاهی چولا
۱۰۰۰
سلسله‌های اسلامی
سلسلهٔ (هندوی) نایاک
سلسلهٔ (هندوی) ویجایاناگار
۱۷۳۶
۱۵۶۵
۱۴۲۰
۱۳۳۶
۱۱۷۳
باپون، آنگکور توم (کامبوج)

شبه قارهٔ هند، که در مرزهای شمالیش به سرزمین اصلی قارهٔ آسیا متصل می‌شود، سه منطقهٔ مشخص جغرافیایی دارد: شمال شرقی، که در آن کوههای عظیم هیمالیا، مأوای سنتی خدایان، همچون مانعی سر برافراشته‌اند؛ منطقهٔ حاصلخیز واقع در شمال غربی و جنوب کوههای هیمالیا، که در آن دره‌های رودهای سند و گنگ دامن گسترده‌اند؛ و شبه‌جزیرهٔ هند، مرکب از فلاتهای گرمسیری که به وسیلهٔ کوهها و جنگلها از رودهای شمالی جدا می‌شود. در این مناطق، شدیدترین اختلافات اقلیمی، از گرمای گرمسیری تا برف و یخچالهای دایمی، از اقلیم بیابانی تا سنگینترین بارانهای سالانه در جهان به چشم می‌خورند.

مختصات نژادی و دینهای مردم هند نیز همانند جغرافیای این سرزمین، متنوع است. رایج‌ترین زبان در شمال هند زبان هندی است که از زبان سانسکریت مشتق شده است. زبان اردو نیز که از زبان سانسکریت مشتق شده است، در میان بیشتر مسلمانان ساکن هند رواج دارد. در جنوب، چندین زبان دراویدی، بی‌آنکه ارتباطی با زبان سانسکریت داشته باشند، رواج دارند. آیین هندو، دین اصلی مردم هند، و اسلام دین اصلی مردم پاکستان است، ولی آیین جین و مسیحیت نیز پیروان بسیار دارند. پیروان آیین بودا و آیین یهود بسیار اندك هستند.

نخستین دوران هنر هندی

نخستین فرهنگ بزرگ هند، در هزاره سوم پیش از میلاد، در اطراف بخش علیای درهٔ رود سند متمرکز شده بود. موهنجودارو و هاراپا در پاکستان امروزی از مناطق اصلی گسترش این فرهنگ بودند. اخیراً مراکز مهم دیگری از این فرهنگ در کالیبانگان واقع در راجستان هند، و نزدیکی کراچی در پاکستان کشف شده است.

بقایای معماری موهنجودارو حکایت از تأسیس یك مرکز بزرگ تجاری با خیابانهای بزرگ شمالی ـ جنوبی به عرض دوازده متر، خانه‌های چند طبقه با آجر پخته و چوب، و شبکه‌های پیشرفتهٔ فاضلاب دارند.

برخی از تندیسهای به دست آمده از این تمدن متعلق به درهٔ رود سند بازتابی از تأثیرات تمدن بین‌النهرین دارند و برخی دیگر نشان می‌دهند که در اینجا سنتِ هندی کاملاً پیشرفته‌ای در پیکرتراشی رواج داشته است. نمونهٔ تندیسهای اخیر، پیکر نیم‌تنه‌ای از هاراپا (تصویر ۸۲۷) است که در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد مطابق اصول ناتورالیسم یونانی کنده‌کاری شده است. (برخیها در تاریخگذاری این اثر تردید دارند.) لیکن تأکیدی که (با صیقلکاری) بر سطح سنگ و بر منحنیهای برآمدهٔ شکم شده است، نشان می‌دهد که سازندهٔ این پیکر توجهی به ساختمان منطقی و تشریحی پیکرهای یونانی نداشته بلکه حرکت سیالگونهٔ بدن زنده را در نظر داشته است. این احساس نیروی تپنده و تأکید بر سطوح جسمانی، از ویژگیهای مختص پیکرتراشی هندی تا چهار سدهٔ بعد خواهد بود.

۸۲۷ پیکر مرد برهنه، هاراپا، هزارهٔ سوم تا دوم پیش از میلاد. سنگ، بلندی ۹ سانتی‌متر. موزهٔ آثار عتیقهٔ آسیای مرکزی، دهلی‌نو.

۸۲۸ انواع مُهر، موهنجودارو، هزارهٔ سوم پیش از میلاد. سنگ صابون. موزهٔ آثار عتیقهٔ آسیای مرکزی، دهلی نو.

تعداد زیادی مُهر کنده‌کاری شده از سنگ صابون یا استئاتیت از همان موهنجودارو به دست آمده‌اند و ترکیبی از عناصر هندی و خاور نزدیك در آنها به چشم می‌خورد (تصویر ۸۲۸). به بیان درست‌تر، کشف یك مُهر متعلق به موهنجودارو از یك نقطهٔ قابل تاریخگذاری در بین‌النهرین بود که امکان تاریخگذاری فرهنگهای درهٔ رود سند را به دانشمندان داد. خط روی مهرها تاکنون خوانده نشده است. طرحهای گوناگونی که در سنگ حکاکی کرده‌اند، مانند درخت (گاهی همراه با جانوران و پیکره‌های انسانوار)، به عنوان اشیای مورد پرستش، شبیه‌سازی شده‌اند. از جانورانی که نقش‌شان بیش از همه بر این مُهرها ظاهر می‌شود می‌توان گاو کوهان‌دار برهمن، گاو آبی، کرگدن، و فیل را نام برد. جانوران تخیلی و خدایان انسان‌ریخت نیز شبیه‌سازی شده‌اند. روی یك مُهر، یك پیکرهٔ نشستهٔ سه‌سر، با حالتی ظاهر می‌شود که بعدها معلوم می‌شود حالت یوگا است. بالای سرها یك نیزهٔ سه‌شاخه دیده می‌شود که دوهزار سال بعد به نشانهٔ **تثلیث بودایی و شیوا** خدای بزرگ آیین هندو مورد استفاده قرار می‌گیرد. دورتادور این خدا را جانوران گوناگون از جمله گاو و شیر گرفته‌اند؛ این جانوران نیز بعدها نماد شیوا شدند. پس از معلوم شدن تاریخ ساخت این مهر، می‌توان گفت که از روی نخستین نمونهٔ آن خدا شبیه‌سازی شده بوده است. اینگونه استمرار پیکره‌نگاری، نشانه‌ای از ریشه‌های عمیق سنتهای دینی در هند است. سبك نیز سنتی پیوسته و بی‌گسست دارد. جانوران روی مُهره‌های درهٔ سند، همان خطوط کناره‌نمای پیوسته و سطوح جسمانی پیشگفته را (با اشاره به پیکر هاراپا) دارند و از مختصات پیکرتراشی در سراسر دوران بزرگی از تاریخ هند به شمار می‌روند. این استمرار هنری، چشمگیر است، البته نه فقط از لحاظ فاصلهٔ زمانی بلکه به این علت که در فاصلهٔ بین زوال تمدن سند (حدود ۱۸۰۰ پیش از میلاد) و تشکیل امپراتوری ماوریا (سدهٔ سوم ق. م.)، عملاً هیچ اثری از هنرهای بصری بر جای نمی‌ماند. **هجومهای آریاییان** را که در حدود ۱۸۰۰ پیش از میلاد آغاز شد می‌توان علت بروز گسست در هنر هندی دانست. در این صورت، نظر به تأثیر ژرف آریاییان بر فرهنگ هندی، آنچه مایهٔ شگفتی بیشتر می‌شود این است‌که در اینهمه مختصات و خصوصیات بومی توانسته‌اند به حیات خود ادامه دهند. ویرانگری مهاجمان و کم‌دوامی مواد و مصالح مورد استفاده، بدون تردید، علت نابودی بسیاری از اشیایی است که عامل انتقال سنتهای هندی در طی دوهزار سالهٔ پس از زوال تمدن درهٔ رود سند بودند.

آریاییها **دین ودایی** را با خود به هند آوردند. این اصطلاح از سرودهایی (وداها) مشتق شده است که تا امروز باقی مانده‌اند. این سرودها خطاب به خدایانی سروده شده‌اند که مظاهر شخصیت‌یافتهٔ طبیعت به شمار می‌روند. **ایندرا** [از سرودهای فراوانی] خدای توفان، **سوریان** خدای آفتاب، و **وارونا** خدای آسمان بودند. خدایان بسیار دیگری هم هستند. تمام این خدایان با خواندن سرودها و دادن قربانی، مطابق قوانین خشك آیین مزبور، پرستیده می‌شدند. اثری از معبد نبود، اما آتشکده بود، که مطابق فرمولهای ثابتی ساخته می‌شد و مرکز خلوص و وفاداری به شمار می‌رفت. اجرای این آیینها به قدری اهمیت داشت که بزودی، **آگنی** آتش مقدس و سوما نوشابهٔ مقدس در مقام خدایانی مستقل، تجسم شخصی پیدا کردند. شکل نسبتاً سادهٔ دین و خواهشی که با آن همه زیبایی در سرودهای ودایی بیان شده است در مجموعهٔ رسالات فلسفی و دینی و عرفانی **اوپانیشادها** (حدود ۸۰۰ تا ۶۰۰ پیش از میلاد) دربارهٔ ماهیت انسان و جهان که چندین مفهوم بیگانه با طبیعت‌پرستی مهاجمان شمالی را وارد آیین هندو کردند، تکامل می‌یابد. از جمله اندیشه‌های اصلی جدید می‌توان به اندیشهٔ **سامسرا و کرمه** اشاره کرد. منظور از **سامسرا** استحالهٔ روح به شکل دیگری از حیات است که بلافاصله پس از مرگ آغاز می‌شود. کیفیت زندگانی جدید روح نوزاده به **کرمه** یعنی نتیجهٔ تمام کارهای دوران زندگانی پیشین بستگی دارد. منظور از کرمهٔ بد، آیندهٔ تاریك یا تولد دوباره در دوزخ یا در جهان کنونی با قیافهٔ جانوری پست ــ مثلاً خزنده یا حشره ــ است. منظور از کرمهٔ خوب این است که روح می‌تواند وارد جسم پادشاه، کاهن یا حتی یك خدا شود، چون خدایان نیز در معرض مرگ نهایی و دایرهٔ بی‌پایانِ تولد دوباره‌اند. بنابراین، هدف دین، غرق کردن زندگی فردی در یك روح جهانی شد. این هدف فقط پس از تکمیل کرمهٔ هر فرد در اثر تولدهای دوبارهٔ بیشمار قابل وصول بود. اعتقاد بر این بود که توبه، عبادت، و ریاضت بر سرعت این روند می‌افزایند.

در طی سدهٔ ششم پیش از میلاد دو دین بزرگ در هند پدید آمدند. یکی آیین بودا بود که تأثیر عمیقی بر فرهنگ و هنر هند به طور کلی از سدهٔ سوم پیش از میلاد تا سدهٔ ششم یا هفتم میلادی داشت. (در پاره‌ای نقاط مانند بنگال و ایالت بهار، نفوذ این آیین تا سدهٔ یازدهم، و در جنوب تا مدتی پس از آن ادامه داشت.) با آنکه آیین جین یعنی دین بزرگ بعدی هیچگاه از لحاظ اهمیت به پای آیین بودا

نرسید، تا امروز نیز به عنوان یك دین کوچك ولی مشخص به حیاتش ادامه می‌دهد ولی آیین بودا عملاً از این سرزمین ریشه‌کن شده است.

هنرهای بسیاری از کشورهای آسیایی از آیین بودای هندی که با تولد بودا ساکیامونی در حدود ۵۶۳ پیش از میلاد آغاز گردید مشتق می‌شوند. بودا، که فرزند پادشاه حاکم بر منطقهٔ کوچکی در مرز نپال و هند بود، بنابر افسانه‌ها، به طرز معجزه‌آسایی در رحم مادرش شکل گرفت و از پهلوی او به بیرون جهید. این کودك که سد هارته نامیده شد و به گاوتمه یا گوتمه نیز شهرت داشت، تواناییهای خارق‌العاده‌ای از خود بروز داد. یکی از فرزانگان آن زمان پیش‌بینی کرد که او یك بودا ــ مردی روحانی، روشن و آگاه که بنابر تقدیر به نیروانا واصل می‌شود ــ خواهد شد. سدهارته پس از یك سلسله مواجهه با سالخوردگی، بیماری، و مرگ، تجملات درباری را رها کرد و به دنیا پشت پا زد. سرانجام به هنگام عبادت در زیر یك درخت بو یا انجیر معبد در دهکدهٔ بوده گایا، «اشراق عظیم» یا نور معرفت ــ همان شناخت کامل جهان که اصول آیین بودا یا بودایت است ــ بر وی تابید. تعالیم وی را می‌توان چنین خلاصه کرد: زندگی سراسر رنج و اندوه است؛ علت زندگی؛ بستگی به کار و خود است؛ این بستگی را می‌توان با حذف آرزوها ــ که چشم خود را به توالی بیشمار تولدهای دوباره می‌بندند ــ از میان برد؛ متوقف ساختن تولد دوباره با پیروی از ارکان هشتگانهٔ طریقت شامل اعتقاد درست، ارادهٔ درست (ترك لذات جسمی، خودداری از آزار جانوران، و غیره)، گفتار درست، رفتار درست، معیشت درست، اندیشهٔ درست، و خلسه و حال درست میسر می‌شود. این فرمول‌بندی مقدماتی آیین بودا که رستگاری را نتیجهٔ تلاشهای فردی می‌داند، بعدها آیین بودای هینایانا نامیده شد.

آیین بودا که بدین طریق شکل گرفت، در برابر اندیشهٔ بنیادی آیین هندو واقع نشد بلکه بدعتی مختصر بود که از پاره‌ای تأملات در اوپانیشادها ناشی شده بود. کاری که آیین بودا کرد پیشنهاد روشی برای حل این مسألهٔ کهن هندی بود که زنجیر زندگی را باید چگونه از هم گسست که روح فرد بتواند در چارچوب روح جهان به آرامش نهایی برسد.

معماری و پیکرتراشی آغازین: سلطهٔ آیین بودا

نخستین نمونه‌های شناخته شدهٔ هنر در خدمت آیین بودا (از اواسط سدهٔ سوم پیش از میلاد)، هم بغرنج هستند هم دارای عظمت ساختمانی‌اند.

آشوکا (۲۷۲ـ۲۳۲ ق. م.) امپراتور هند، نوهٔ چاندرا گوپتا مؤسس سلسلهٔ ماوریا (حدود ۳۲۱ـ۱۸۴ پیش از میلاد) پس از مشاهدهٔ مصائب ناشی از درگیریهای وحشیانهٔ نظامی که در دوران خود وی به وحدتِ بخشِ بزرگی از شمال هند انجامیده بود، به آیین بودا گروید. کاخ وی در پاتلیپوتره (پاتنه، کرسی کنونی ایالت بهار) به تقلید از کاخ هخامنشیان در تخت جمشید (تصویر ۵۷) ساخته شده بود. مگاستنس، سفیر یونان در دربار آشوکا، گزارش درخشانی دربارهٔ پاتلیپوتره از خود برجا گذاشته است. امروزه فقط پی‌های ساختمانها و بقایای یك نردهٔ آن در روی زمین دیده می‌شوند، ولی با بررسی یك سلسله ستونهای یادبودی و مقدسی که آشوکا در شمال هند برپا داشت می‌توان تصوری از جزییات معماری آن به دست آورد. این ستونهای تك‌سنگی از ماسه‌سنگ صیقل‌یافته ساخته شده بودند و ارتفاع برخی از آنها به هیجده یا بیست متر می‌رسید. سرستون یکی از آنها (تصویر ۸۲۹) که امروزه در موزهٔ سارناتهٔ بنارس نگاه‌داری می‌شود، نمونه‌ای از سبك رایج در آن دوره را مجسم می‌کند. این ستون از یك سرستون سدری شکل بر روی یك صفحهٔ افقی مزین به یك کتیبهٔ مرکب از چهار جانور و چهار چرخ گردونهٔ یك‌درمیان تشکیل شده است. بر صفحهٔ افقی مزبور چهار شیر پشت به یکدیگر نشسته‌اند و در اصل یك چرخ گردونهٔ بزرگ نیز بالای سرشان بوده است. در اینجا تمام شکلها نمادین هستند. درخت سدر نیز که نماد سنتی خداست، به معنی رهایی انسان در آیین بودا بوده است. چرخ گردونه نشانهٔ گردش زندگی، مرگ، و تولد دوباره بود. این «گردونهٔ زندگی» غالباً درجات معنایی دیگرنی داشت. در این مورد، معنی مزبور، یکی از ارکان تعالیم بودا ــ «گرداندن چرخ قانون» ــ بود. خود چرخ (که احتمالاً از نمادهای باستانی آفتاب گرفته شده است)، و چهار جانور (به نشانهٔ چهار ربع دایره) که در اینجا چرخ به آن اشاره دارد، تلویحاً یك مفهوم کیهان‌شناختی دارند، که ستون در آنجا نماد محور جهان به شمار می‌رود. شیرها نیز معانی چندگانه‌ای داشتند ولی در اینجا با ساکیامونی بودا که به شیر طایفهٔ ساکیا معروف بود برابر پنداشته شده‌اند.

ستونهای مزبور نه فقط از لحاظ نمادپردازی‌شان بلکه از این لحاظ که تجسم استمرار سبك هستند نیز قابل توجهند. گرچه این شیرهای شق و رق به شیرهای کاخ تخت‌جمشید شباهت دارند، جانوران نیم‌برجستهٔ دورتادور صفحهٔ زیر پای آنها به سبك سیالگونه و قدیمی موهنجودارو کنده‌کاری شده‌اند. پیکرهای عظیم یاکشاها و

۸۲۹ سرستون برجا مانده از ستونی که آشوکا (۲۷۲ـ۲۳۲ ق. م.) امپراتور هند در پاتلیپوتره برپا داشته بود. موزهٔ باستان‌شناسی، سارناته.

یاکشی‌ها نیز که در دورهٔ آشوکا یا کمی پس از او کنده‌کاری شده‌اند، از همین خصوصیت پیروی می‌کنند. این خدایان مذکر و مؤنث، که در اصل به عنوان ارواح محلی طبیعت، خدایان درختها و کوهها پرستیده می‌شدند، در مجموعهٔ خدایان مختص آیین بودا و آیین هندو قرار داده شدند.

پرستشگاه غاری

دورهٔ حکومت **سلسلهٔ ماوری**، شاهد پیدایش مقدمات یك سبك بی‌نظیر معماری ــ پرستشگاههایی که در دل صخره‌های سنگی کنده می‌شدند ــ نیز بود. بخشهایی از بیرون (و بعدها درون) این غارها را با تقلید موبه‌مو از ابنیهٔ چوبی آن دوره، کنده‌کاری کردند. غار **لوماس ریشی** که در دورهٔ سلطنت آشوکا داخلش را خالی کردند، در ورودیش (تصویر ۸۳۰) از نوعی است که تا هزار سال بعد نیز رواج داشت. این المثنای برابر اصل نمای چوبی، یك درگاه ورودی با پیشامدگی منحنی دارد که به تقلید از سقف انعطاف‌پذیر چوبی خمیده بر روی شاه‌تیرهای چهارگوشه ساخته شده است. یك کتیبهٔ تزیینی مرکب از چند فیل بر بالای درگاه ورودی، سنتهای پیکرتراشی محلی را به نسلهای آینده منتقل می‌کند.

سقوط سلسلهٔ ماوری مقارن آغاز سدهٔ دوم پیش از میلاد به تجزیهٔ سیاسی هند انجامید.

استوپا

در دورهٔ حاکمیت **سونگاها** و **آندهراها** که جانشینان اصلی ماوریها بودند، **چایتیاها** (تالارهای اجتماعات بودایی) و **ویهاراها** (دیرها) از ساحل غربی تا ساحل شرقی به مناطق کوهستانی هند مرکزی یورش بردند. در همان زمان، استوپا که اصلاً یك مقبرهٔ بودایی به صورت کپه‌ای از خاك بود، تکامل یافت و دارای برنامهٔ معماری مهمی شد. (می‌گویند آشوکا در سراسر هند، هزاران استوپا ساخته بود.) در پایان سدهٔ دوم پیش از میلاد، این بناها ابعاد عظیمی پیدا کردند. قطعات حکاکی شده‌ای از نخستین استوپاها در **ماتهورا**، در **بهارهوت** (سانتای امروزی) و دیگر نقاط هند به دست آمده است، ولی عظمت این‌گونه ساختمانها را در دهکدهٔ **سانچی** واقع در ایالت **مادهیا پرادش** به بهترین شکل ممکن می‌توان مشاهده کرد. آنجا، از تپه‌ای مشرف بر دشتی پهناور، چندین استوپا حاوی بقایای اجساد و اشیای مقدس، در طی چندین سدهٔ متوالی ساخته شده‌اند. از این میان **استوپای بزرگ** (تصویر ۸۳۱)، ظریفترین و رفیع‌ترین استوپا، در آغاز توسط آشوکا ساخته و وقف شد. این عمارت که توسعه یافت و سرانجام در اواسط سدهٔ نخست پیش از میلاد به پایان رسید، امروزه نقطهٔ اوج پیشرفت یك دوره از تمدن هند به شمار می‌رود.

در سمت جنوبی، پلکانی هست که به صفهٔ استوپا ــ ساقهٔ گنبد به ارتفاع شش متر ــ منتهی می‌شود و دسترسی به یك راهروی باریك نرده‌دار در اطراف گنبد را میسر می‌گرداند. ارتفاع گنبد از زمین، پانزده متر است. در بالای گنبد، فضای مربع شکل محصوری به نام **هارمیکا** ساخته شده است و در وسط آن نیز یك **یاستی** یا دکل نصب شده است. یاستی با چند **چتر** مزین شده است. دورتادور کل عمارت استوپا نردهٔ سنگی گردی کشیده شده است که در چهار سمت شمالی، شرقی، جنوبی، و غربیش چهار **تورانا** یا دروازه (تصویر ۸۳۲) دارد.

استوپا، مانند بیشتر ابنیهٔ هندی، بیش از یك کارایی یا وظیفه

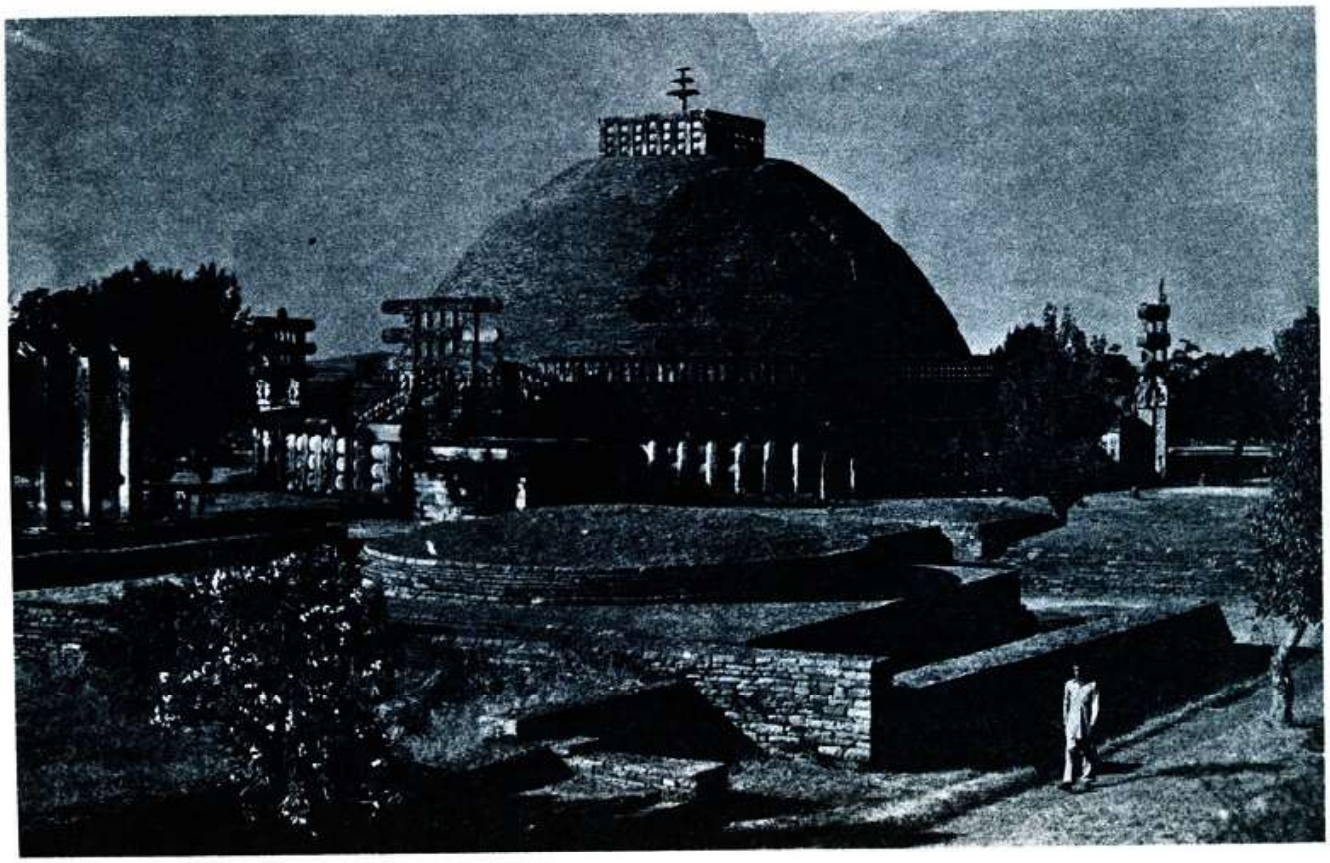
۸۳۰ درِ ورودی غار لوماس ریشی، کوههای برابر، سدهٔ سوم ق. م.

دارد. این بنا به عنوان محلی برای نگاه‌داری از خاکستر مردگان، مقدس و پرستیدنی، نماد مرگ بودا یا نشانهٔ آیین بودا به طور کلی است. مؤمن، ضمن گردش به دور گنبد، دعای خویش را نثار استوپا می‌کند. ولی همین استوپا، به عبارتی، یك نمودار کیهانی است که دروازه‌هایش چهار نقطهٔ اصلی تأکید بر کوه جهانی به شمار می‌روند. هارمیکا نماد بهشت خدایان سی و سه‌گانه است، ولی یاستی به عنوان محور عالم، از این کوه ـ گنبد و از طریق هارمیکا اوج می‌گیرد و بدین طریق جهان را به بهشتهای برین متصل می‌کند.

نرده‌کاری و گنبدهای برخی از استوپاها با پیکرهای نقش برجسته تزیین می‌شدند. دروازه‌های استوپای سانچی با نمادهای بودایی، خدایان، و صحنه‌های روایتی پوشانده شده‌اند، ولی پیکر بودا هیچگاه در اینجا ظاهر نمی‌شود. در عوض، او با نمادهایی چون یك سریر خالی، درختی که وی در زیرش به تأمل می‌پرداخت، چرخ قانون، و ردپایش نشان داده می‌شود.

مخافت بیان شده در این منع تمثال‌سازی ــ که بازتابی از آن در پیکر آرام گنبد دیده می‌شود ــ به طرز چشمگیر و تناقض‌آمیزی با تزیینات تندیسوار و انبوه دروازه‌ها مغایرت دارد. شاخ و برگ درختان شاداب با شکلهای سیالگونهٔ اندام آدمی درمی‌آمیزد، و نیروی گرمی‌بخش حیات در آدمیان و جانوران دمیده می‌شود. پیکر شهوانی **یاکشی‌ها** [از خدایان مؤنث آیین بودا] همچون میوه‌ای رسیده، از شاخهٔ درخت آویزان است. این بیان تقریباً لذتجویانه با نفی بودایی زندگی مغایرت دارد. به بیان درست‌تر، بازتابی از یك طرز فکر بنیادی در میان هندیان است که همواره و تقریباً، کل هنر بودایی، هندو، و جین را به یکدیگر پیوند می‌دهد و بر جملگی‌شان مسلط می‌شود.

همچنان که استوپای سانچی بزرگترین بنای برجا مانده از دوران اولیهٔ آیین بودا است، چایتیای کارلی ظریفترین معبدِ غاریِ کنده‌کاری شده است. در طی سده‌های دوم و اول پیش از میلاد، معابد غاری تکامل یافتند و از شکلهای سادهٔ غار لوماس ریشی نیز بسی

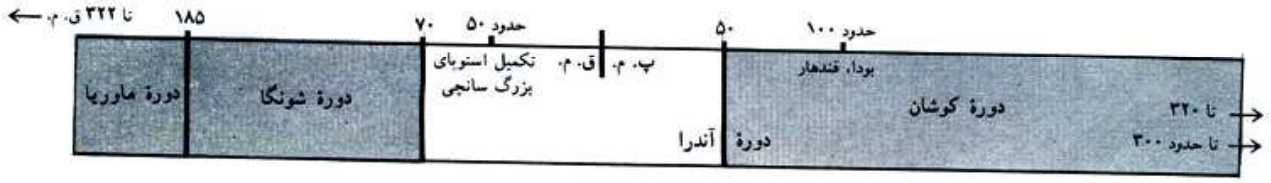


۸۳۱ **استوپای بزرگ**، دهکدهٔ سانچی، پایان ساختمان در سدهٔ نخست ق. م.

پیچیده‌تر شدند. نماهای باشکوه سنگی، با تقلید موبه‌مو از معماری چوبی، برای درهای این معابد ساخته می‌شدنـد. در حدود سال ۵۰ میلادی، در کارلی، در رشته‌کوه گاتهای غربی نزدیك بمبئی، قلّهٔ یك تپه را خالی کردند و معبدی مذبح‌وار به طول تقریبی ۳۸ متر و ارتفاع چهارده متر در دل آن ساختند. صحن مرکزی این معبد به یك استوپای یکپارچه در مذبح منتهی می‌شود و در دو سوی صحن نیز ستونهای عظیمی با سرستونهای زنان و مردان فیلسوار کار گذاشته شده و دو راهروی جانبی پدید آورده‌اند (تصویر ۸۳۳). این ستونهای بزرگ تابع انحنای مذبح‌اند و به همین علت در پشت استوپا یك غلامگردش به وجود مـی‌آورند (تصویر ۸۳۴). دیوار درونیِ هشتیِ ورودی، با وجود برخی افزایشهای بعدی، تقریباً دست‌نخورده باقی مانده است و امروز نقش یك نمـای باشـکوه را دارد. در هر سوی درِ ورودی، فیلهای غول‌پیکر، مانند دو اطلس، ساختمانی چند طبقه را بر دوش خود نگاه داشته‌اند و در دو سوی درگاهی اصلی نیز کسانی ایستاده‌اند که ظاهراً صاحبان خیرند ــ زوجهای مؤنث و مذکری که بر غنای سطوح پوشیده از شکلهای قهرمانانه و شهوانی می‌افزایند. این پیکرهای موجدار، با حالت خشك و بی‌حرکت استوپا در داخل تنـاقض دارنـد و ماننـد یاکشی‌های استوپای سانچی، از زندگی سخن می‌گویند نه از مرگ (تصویر ۸۳۵).

چهرهٔ بودا

در طی چهارصد سال پیش از سدهٔ دوم میلادی، همچنان که گفتیم، بودا فقط به کمك نمادهای گوناگون شبیه‌سازی می‌شد. آنگاه در پایان سدهٔ نخست میلادی، همزمان در قندهار و ماتهورا، ناگهان او را با قیافه‌ای انسانگونه مجسم کردند. علت را باید تا حدودی در گسترش جنبش بودایی جستجو کرد که در طی سدهٔ نخست میلادی دو فلسفهٔ متضاد از بطنش سر درآورده بودنـد. مؤمنـان سنتی‌تـر، بودا را معلمـی بزرگ می‌دانستند و می‌گفتند او روشی را اشاعه داده است که آدمی با پیروی از آن می‌تواند سرانجام به نیروانا برسد. مؤمنان متجدد که ماهایانـا (گردونهٔ بزرگ) نامیده می‌شدند و در نقطهٔ مقابل هینایانای (گردونهٔ کوچك) سابق قرار داشتند، شخصیتی خدایی برای بودا قائل شدند و انبوهی از خدایکان (بودیساتواها) برایش در نظر گرفتند تا وی را در رهانیدن بشریت یاری دهند. بنابر اعتقاد سابق، بوداساکیامونی آخرین بودا از هفـت بودایـی بود که پای به عرصـهٔ خاك نهـاده بوده‌انـد. ماهایانا‌ییها عالم را سرشار از هزاران بودا می‌دانستند که از آن میان آمیتابها خدای بهشت غربی و مایتریا مسیحایی که گویا بزودی در کره خاکی ظهور می‌کند و به میان انسانها می‌آید، از لحاظ جلـب محبوبیت، با ساکیامونـی به رقابت برخاستند. نمادهای بودا به قدری بیروح و انتزاعی بودند که نمی‌توانستند توده‌های عظیم مردم را جذب کنند و برای مراسم نمایشی دین جدید نیز مناسب نبودند. گذشته از این، آیین بودا، رسم بهاکتی (نیایشی که به درگاه خدای شخصیت‌یافته می‌شود) را از آیین هندو که از نو احیا می‌شد گرفت؛ پیکر آدمی در کانون این رسم قرار دارد. بدین ترتیب، آیین بودا در اثر همچشمی رقیبش، مشخص‌ترین نماد خود یعنی چهره یا تمثال بودا را ساخت و در اختیار مؤمنان قرار داد.



قندهار، که یکی از دو نمونهٔ بودای انسان‌ریخت در آن ساخته شده بود، شامل بخش بزرگی از افغانستان و قسمتی از پاکستان امروزی و منتهاالیه غربی هند شمالی می‌شد. در سال ۳۲۷ پیش از میلاد، این شهر به دست سپاهیان اسکندر مقدونی افتاده بود. اشغال این شهر به دست یونانیها با آنکه اندك زمانی بیش به درازا نکشید، به برقراری تماس دایم با غرب کلاسیك انجامید. بنابراین شگفت‌آور نخواهد بود اگر ببینیم پیکر بودا که در قندهار ساخته شده است پیکرهای هلنیستی و رومی را الگوی خویش قرار داده باشد (تصویر ۸۳۶). به بیان دقیقتر، خطوط چهرهٔ بودای اصل، عملاً خطوط چهرهٔ آپولون مرمری را به یاد می‌آورد، و بسیاری از جزییات دیگر ــ مانند نقش و نگار ردا و طرز آرایش موی سر ــ سبکهای پیاپی رایج در کنده‌کاری روم آن زمان را در نظرمان زنده می‌کند. با آنکه شیوهٔ پیکره‌نگاری هندی بود، گاه حتی علایم مشخص‌کنندهٔ بودا (**لاکشاناها**) به یك شیوهٔ غربی بیان می‌شدند. مثلاً **اوشنیشا** یا برآمدگی گره مانند بر روی سر، شکل ظاهر گیسوی کلاسیك اروپاییان را به خود گرفت. گاه حتی ردای کاهن هندی جایش را به توگای رومی داده است و خدایان کوچکتر نیز به صورت خدایان آب، پریان دریا، یا اطلس درآمده‌اند.

در دورانی که این هجوم سیل‌آسای سبك غربی بر شمال غربی هند مسلط می‌شد، نمونهٔ صرفاً هندی بودای انسان‌ریخت در شهر مقدس ماتهورا واقع در یکصد و پنجاه کیلومتری جنوب دهلی ساخته و پرداخته می‌شد. این تندیس مستقیماً از یاکشای هنر عامیانه مشتق شده بود و مانند خود یاکشا در ردایی چنان نازك و چسبان پیچیده شده بود که در نگاه نخست، برهنه به نظر می‌رسد (تصویر ۸۳۷). بودای ماتهورا، شانه‌های پهن، کمر باریك، و چهره‌ای لطیف دارد. فقط برخی جزییات پیکری مانند اوشنیشا، اورنا (حلقهٔ موی بین دو ابرو که با یك نقطه نشان داده می‌شود)، و گوشهای نرمه‌دراز، بودا را از یاکشاهای پیشین متمایز می‌گرداند.

در سدهٔ دوم میلادی، این دو نوع بودای انسان‌ریخت، تدریجاً شکلی واحد به خود گرفتند و الگویی برای نخستین بوداهای چینی شدند. ولی بودای سارناته (تصویر ۸۳۸) از اواخر سدهٔ پنجم میلادی، دو خصوصیت ایده‌آلیسم انتزاعی آیین بودا و شهوت‌انگیزی هنر هندی را یکجا به بیننده القا می‌کند، اولی با سطوح ساده شدهٔ صورت و دومی با ردای چسبانی که برجستگیها و فرورفتگیهای بدن را می‌نمایاند.

رستاخیز آیین هندو

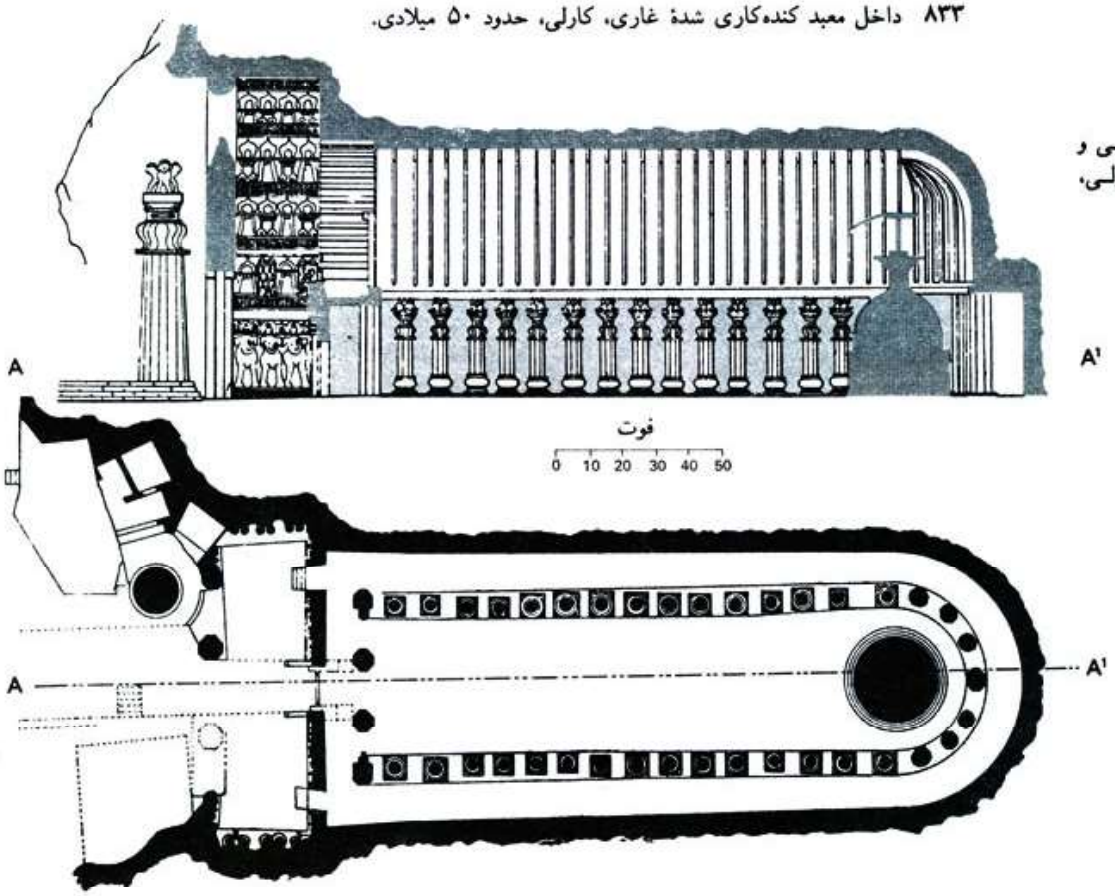
معماری و پیکرتراشی

در دوران اوج رونق آیین بودا، آیین هندو تدریجاً نیروی لازم برای درهم شکستن فرزند بدعت‌گذار خویش را فراهم می‌آورد. آیین بودا پیروزی اولیه‌اش را مدیون وضوح دستورهایش برای رسیدن به رهایی و رستگاری بود. در حدود سدهٔ دوم یا اول پیش از میلاد، پاسخ آیین هندو به مسألهٔ بالا در اشعار فلسفی **بهاگاواد ـ گیتا** داده شد. این مجموعهٔ اشعار، از آن زمان تاکنون شالودهٔ آیین هندو بوده است. بنابر **بهاگاواد ـ گیتا**، تأمل و تعقل می‌توانند به جذب نهایی در جوهر خدایی بیانجامند؛ اجرای فداکارانه و بی‌غرضانهٔ وظایف روزمره نیز می‌توانند به چنین استحاله‌ای منجر شوند. چون در اشعار **گیتا** نیز بر بهاکتی تأکید شده بود، و بهاکتی توجهش را بر پرستش خدای شخصیت‌یافته به عنوان وسیله‌ای برای اتحاد با او متمرکز کرده بود، و چون این پاسخی به یك نیاز عاطفیِ بنیادی بود، **گیتا** آیین هندو را در سده‌های ششم و هفتم بر اریکهٔ پیروزی نهایی نشانید.

نمونه‌های جسته گریخته‌ای از هنر هندو، مربوط به آخرین سده‌های پیش از میلاد به دست آمده است، ولی تاکنون هیچ اثر یا بنای بزرگی متعلق به‌دوران پیش از سدهٔ چهارم میلادی به دست نیامده است. در همان زمان، آیین هندو در ساختن معبدهای غاری با آیین بودا به رقابت برخاست، و در وهلهٔ نخست تمثالهای عظیمی در فرو-

۸۳۲ دروازهٔ شرقی، دهکدهٔ سانچی، نمای روبه‌رو، پایان بنا در سدهٔ نخست ق. م.

۸۳۳ داخل معبد کنده‌کاری شدهٔ غاری، کارلی، حدود ۵۰ میلادی.



۸۳۴ نقشهٔ ساختمانی و نمای معبد غاری، کارلی، حدود ۵۰ میلادی.

۸۳۵ زوج عاشق، نمای معبد غاری، کارلی، حدود ۵۰ میلادی.

رفتگیهای سطحی کنده‌کاری کرد. یکی از این تمثالها **آواتارگراز ویشنو** (تصویر ۸۳۹)[۱] نام دارد که در اودایگیر نزدیك دهکدهٔ سانچی کشف شده است. در اینجا پیکر دوازده پای **واراها** ــ موجودی انسانگونه با سر گراز ــ در حالی نشان داده شده است که الههٔ زمین را از اعماق اقیانوس بیرون می‌کشد و این نشانهٔ نجات دادن کرهٔ زمین از نابودی است. شکل نیرومند واراها، که نخستین بار توسط **کوشانها** ترسیم شد، الگویی برای هزاران تندیس بعدی شد که در شبیه‌سازی از آن ساخته شده‌اند. در طی چند دهه، برای غارهای دیگری در همان منطقه، درگاهیهای تندیسوار، ستونهای داخلی، و تمثالهای مرکزی ساخته شدند.

در طی سدهٔ ششم، در سمت جنوب و در امتداد کوههای سنگی **بادامی**، پادشاهان امپراتوری **چالوکیان** یا چالوکیه غارهایی چهارگوشه از دل کوهها درآوردند که ستونها، دیوارها، و سقفهای مزین به پیکرهای خدایان معبود ایشان داشتند. رواقهای ورودی و داخل این غارها به ستونهای تزیینکاری شدهٔ بسیار محدود می‌شدند، و ترتیب‌شان طوری بود که توجه زائر را به معبد واقع در مرکز دیوار انتهایی جلب می‌کردند. در معبدی که وقف شیوا ــ یکی از دو خدای بزرگ آیین هندو ــ شده است، این خدا در حالت رقص آسمانی خود نشان داده می‌شود، و بازوان پرشمار وی همچون پره‌های پروانه به گرد بدنش به گردش درمی‌آیند (تصویر ۸۴۰). در برخی از دستهای این خدا اشیایی دیده می‌شود و بقیه با حالتهای مجاز (**مودرا**) شبیه‌سازی شده‌اند، و هر شیء و هر مودرا نشانهٔ یکی از قدرتهای خاص این خدا تلقی می‌شود. دستهای شیوا چنان ماهرانه و منطقی در کنار هم چیده شده‌اند که به سختی می‌توان پی برد که پیکرتراش، این پیکره را یك نماد تلقی می‌کرده است نه تمثالی از یك موجود چند دست.

شاید عالیترین دستاورد هنر هندو را بتوان در جزیرهٔ **الفانتا** دید که صنعتگرانش در سدهٔ ششم میلادی، درون قله‌ای را خاکبرداری کردند و یك تالار ستوندار عظیم به وسعت سیصد متر مربع در دلش ایجاد کردند. بیننده، به محض ورود به این معبد، از میان ردیف ستونهای سنگین به درون آن خیره می‌شود تا آنکه پس از مانوس شدن با تاریکی، شکلهای غول‌آسای سه سردیس (تصویر ۸۴۱) را می‌بیند که ذره‌ذره از دیوار مقابل پدیدار می‌شوند. در این سه سردیس، شیوا در مقام **مَهادِوا** یعنی خدای خدایان و تجسم نیروهای خلاقیت، بقا، و تخریب شبیه‌سازی شده است. تصور قدرت، بیدرنگ از مشاهدهٔ ابعاد سرها که تقریباً ۴۲۰ سانتی‌متر از سطح معبد ارتفاع دارند و بیننده در برابرشان کوتوله‌ای بیش جلوه نمی‌کند، به بیننده القا می‌شود. هر یك از این سه چهره، جنبهٔ متفاوتی از عنصر جاودانی را بیان می‌کند. چهرهٔ مرکزی، نه سختگیر و نه مهربان است، در عالیترین حالت درون‌نگری جاودانی است و به عالمی ورای بشریت می‌نگرد. دو چهرهٔ دیگر، یکی نرم و لطیف، یکی خشمگین و ترسان، از توالی تولد و تخریبی حکایت دارند که فقط در اثر اتحاد انسان با جوهر خدایی می‌توان بدان پایان داد. آرامی و اطمینان حاکم بر زمانه را می‌توان از چهرهٔ نگهبانان معبد خواند، که با قامتی برافراشته، آسوده،

۱. آواتار، تجلی هر خدا در همان قالبی است که وظیفهٔ الزامی‌اش را در روی زمین با آن انجام می‌دهد؛ تعداد آواتارها متفاوت است؛ ویشنو غالباً ۱۰ و گاه ۲۹ آواتار دارد.

۸۳۶ بودای نشسته، قندهار، اواخر سدهٔ اول میلادی، نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل.

(تصویر ۸۴۳). تمام تحولات بعدی معبد آیین هندو چیزی بیش از پاره‌ای تغییرات تکمیلی در اصول مجسم شده در دئوگیری نبودند.

معبد هندو تالاری برای عبادت دستجمعی نیست؛ بلکه اقامتگاه خداست. یگانه شرطی که رعایتش الزامی است، ساختن اتاقکی برای تمثال یا نماد مورد پرستش است. این مکان مقدس که **گاربها گریها** یا اتاقك شکم نامیده می‌شود دیوارهای ضخیم و سقف سنگینی دارد تا بتواند خدا را در خود نگاه دارد و حفظش کند. یك درگاهی برای ورود شخص معتقد، تنها موردی است که به پاره‌ای کارهای معماری نیاز پیدا می‌کند. همچنان که در مورد استوپا دیدیم، این معبد معانی دیگری نیز دارد، مثلاً نماد پوروسا یا انسان ازلی است. بعلاوه، از لحاظ نقشه، یك **ماندالا** یا نمودار جادویی کیهان است و ابعادش بر اساس واحدها یا پیمایه‌هایی تعیین می‌شوند که اشارات و رموز جادویی دارند. مثلاً خود این معبد، نمادی است که باید از بیرون مشاهده شود. تئوریهای معاصر غربی دربارهٔ معماری به عنوان هنری که با شکل محدودکنندهٔ فضا برای میسر ساختن اجرای کارهای روزانهٔ آدمیان سر و کار دارد در مورد معبد هندو صدق نمی‌کند، چون باید آن را به عنوان یك اثر پیکرتراشی ارزیابی کرد نه یك اثر معماری.

در معابد اولیه، مانند معبد دئوگیری، تزیینکاری محدود و ممنوع و شکل، یك مکعب ساده است که در آغاز، یك برج (سیکارا) نیز بر رویش نهاده می‌شد. تمام دیوارها، بجز دیوار درگاهی ورودی، یکپارچه و توپُرند ولی سطوح کنده‌کاری شده‌ای مشابه درگاهیهای کاذب کار گذاشته شده در دیوارها نیز دارند. روی این سطوح، صحنه‌هایی از

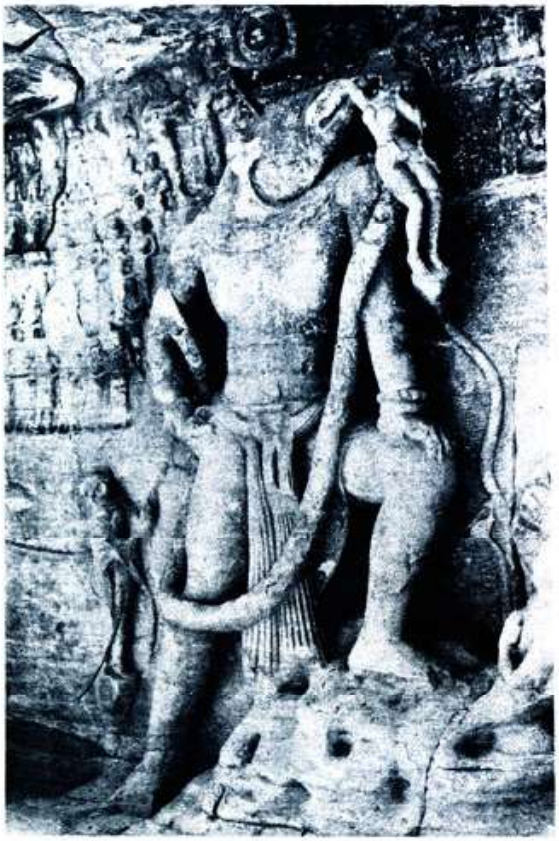
۸۳۷ بودای نشسته، ماتهورا، سده‌های دوم تا سوم میلادی. موزهٔ باستان‌شناسی کرزون، موتورا.

۸۳۸ بودای نشسته، سارناته، سدهٔ پنجم میلادی. موزهٔ باستان‌شناسی، سارناته.

و مطمئن از قدرت خویش ایستاده‌اند. در دیوارهای اطراف، قابهای کنده‌کاری شدهٔ عمیقی که افسانه‌های مربوط به شیوا را مجسم کرده‌اند، سنتهای پیکره‌های تناور و شهوانی هاراپا و کارلی را احیا می‌کنند.

در طی سدهٔ چهارم تا سدهٔ ششم، آیینهای بودا، متوالیاً عناصر بسیاری را از آیین هندو به عاریت گرفتند. تجسمها و مراسم تکامل‌یافته، با الهام از مراسم مشابه هندو، جانشین اعمال ساده‌ای شد که بودا مقرر داشته بود. فرقه‌های رمزی در نقاط گوناگون تشکیل شدند، و پرستش همگانی **ساکتی** ــ نیروی مؤنث خدا ــ در نزد پیروان آیین هندو، در آیین بودا نیز رواج یافت. در یك نقش تمام برجستهٔ متعلق به سدهٔ ششم که در یك معبد غاری بوداییان در اورنگ‌آباد به دست آمده است، پرستش بودا با وساطت رقص و موسیقی (تصویر ۸۴۲) مجسم شده است؛ این صحنه احتمالاً از یك معبد هندو گرفته شده است، چون پیکرهای فرّار و به وجد آمدهٔ نوازندگان و رقصندگان، معرف شیوهٔ زندگی هندو است نه بودایی. آیین بودا و هنر بودایی که دیگر چیزی به عنوان وجه تمایزش از آیین هندو نداشت، تدریجاً راه زوال را درپیش گرفت و در طی چند سده عملاً از میان رفت.

معماران نوآور هندو، با همان نیروی خلاقی که به آفرینش معابد غاری انجامیده بود، به ساختن نخستین معابد سنگی پرداختند. یکی از این معابد که تا امروز باقی‌مانده، معبد ویشنو است که در اوائل سدهٔ ششم میلادی ــ در دورهٔ سلسلهٔ **پادشاهی و امپراتوری گوپتا** (۳۲۰ تا حدود ۶۰۰ میلادی) ــ در دئوگیری، واقع در شمال هند ساخته شد



۸۳۹ آواتارِ گرازِ ویشنو، غار ۷ در اودایگیر، مادهیا پرادش، حدود ۴۶۰ میلادی. بلندی ویشنو ۳۸۰ سانتی‌متر.

اساطیر هندو با پیکرهای آسوده و نرم دیده می‌شود که سنت هندی پیکرهای دارای حالت آسوده و آرام را به نسلهای بعدی می‌سپارند.

کنده‌کاریهای به دست آمده بر روی ابنیهٔ بودایی واقع در مصب رود کریشنا در خلیج بنگال، تضاد چشمگیری با انعطاف‌پذیری نیرومند پیکرهای شمالی دارند. نقاط عمدهٔ تاریخی به ترتیب تاریخی (تخمیناً از سدهٔ دوم پیش از میلاد تا سدهٔ سوم میلادی) عبارتند از **جاگایاپتا، آماراواتی، و ناگار جوناکوندا**. از جاگایاپتا آثار قابل توجهی برجا نمانده است ولی نقشهای برجستهٔ بسیاری از دو نقطهٔ دیگر به دست آمده است. این آثار به طرز ظریفی تزیینکاری و با انبوه پیکرهایی پر شده‌اند که، مخصوصاً در صحنه‌های متأخر آماراواتی (تصویر ۸۴۴)، باریکند، نازك‌نمایی شده‌اند، و حرکتی زیبا دارند ــ سنگ را چنان از کار درآورده‌اند که گویی تصویر را با قلم نقاشی کشیده‌اند.

تاریخ هنر هندی، هر قدر که در سمت جنوب پیشتر برویم، با یك معبد غاری در **مانداگاپاتو** (اوائل سدهٔ هفتم میلادی) آغاز می‌شود که به دستور **ماهندرا وارمان ۱** فرمانروای بزرگ **پالاواها** ساخته شد و وقف خدایان سه‌گانه یا تثلیث آیین هندو گردید. جانشینان بلافصل وی در **مهابالیپورام** نزدیك خط ساحلی شهر مدرس، در اندك زمانی، پا را از او هم فراتر گذاشتند. در اینجا، نزدیك مجموعهٔ جالبی از آثار تاریخی ــ شامل معابد غاری، صخره‌های کنده‌کاری شده، و یك معبد سنگی ــ گروه بی‌نظیری از پنج معبد کوچك و مستقل (موسوم به **راتها ها**) وجود دارد که احتمالاً به عنوان مدلهای معماری، از برخی تکه‌سنگهای عظیمی که در آن منطقه پراکنده‌اند، تراشیده شده‌اند (تصویر ۸۴۵). یکی از این معبدها مذبح‌دار است، دیگری به شکل یك بنای طاقدار طولانی با سقف گهواره‌ای است که دو انتهایش به تقلید از منحنیهای چوبی تالارهای معابد باستانی شبیه‌سازی شده‌اند. کوچکترین معبد، یك معبد چهار گوشه با بامی هرموار است که بام سنگیش به تقلید از بامهای شالیپوش معابد اولیه به شکلی که در نقشهای برجستهٔ روی نرده‌های نخستین استوپاها دیده می‌شوند ساخته شده است. معبد دهارماراجا یعنی بزرگترین راتها، مقصورهٔ مکعبوار ساده‌ای مشابه مقصورهٔ معبد دئوگیری دارد. ولی ویمانا (مرکب از گاربهاگریها و سیکارا) به سبك خاص جنوبی، با چند ردیف برجستهٔ قرنیزهای مزین به معبدهای ریزنقش، رو به بالا کشیده می‌شود. در امتداد دیوارها، فرو رفتگیهایی ایجاد شده و پیکرهای خدایان بزرگ در داخلشان نصب شده‌اند؛ این فرو رفتگیها بعدها به ویژگی ثابت معبد جنوبی تبدیل شدند.

معبد هندی در جنوب، در آغاز سدهٔ هشتم، در **کانچیپورام**، همچنان تکامل یافت و از کار هنرمندان سلسلهٔ چالوکیه در معبد **ویروپاکشا** (حدود ۷۴۰ میلادی) در **پاتاداکال** نزدیك **بادامی** تقلید کرد. ویمانا در اینجا نمونهٔ بغرنجتری از **راتهای دهارماراجا** است، ولی رواقهای ورودی و تالار اجتماعات (مانداپا) در جلوی گاربهاگریها افزوده شده‌اند. داخل این معبد از یك غلامگردش کم‌نور در اطراف مقصوره تشکیل شده است که راه دسترسی به آن از یك تالار بزرگ اجتماعات و دو معبد کمکی می‌گذرد. نوری که از راه پنجره‌های باریك و دو رواق ورودی برآمده به درون سرازیر می‌شود کنده‌کاریهای نقش برجستهٔ روی ستونها و دیوارها را روشن می‌کند. انسان مؤمن، که از راه یك رواق ورودی سر گشاده وارد می‌شد، از زیر

۸۴۰ شیوای رقصان، نقش برجسته از معبد غاری، بادامی، سدهٔ ششم میلادی.

۸۴۱ شیوا در مقام مهادوا [خلاقیت]، در معبد غاری، جزیرهٔ الفانتا، سدهٔ ششم میلادی.

۸۴۲ نقش تمام‌برجسته با رقصندگان و نوازندگان، اورنگ‌آباد، سدهٔ ششم میلادی.

نور خیره‌کننده می‌گذشت، یك محوطهٔ کم‌نور و وسیع را پشت سر می‌گذاشت و در دل تاریکی به معما یا رمز گاربهاگریها می‌رسید. آنجا، درون یك اتاقك گرفته، با نماد خدای خویش که به سختی قابل رؤیت بود روبه‌رو می‌شد. احساس رمزی که در یك چنین محیطی بر انسان عابد احاطه پیدا می‌کرد، در نظر هندوی آن روز، به اندازهٔ ستایش بلند بالای کلیسای گوتیك در نظر مسیحی سده‌های میانه، رضایت‌بخش بود.

نمای بیرونی معبد ویرو پاکشا از نظم و سازماندهی مؤفقیت‌آمیز نمای داخلش برخوردار نبود، مخصوصاً به این علت که سیکارا، اگر مستقیماً به نیمرخش نگریسته شود، چندان خوش‌منظره نیست. یك یا دو سدهٔ پیش از این بود که معماران شمال هند ــ در **بهووانشوار** و **خاجوراهو** ــ نمای بیرون و درون را با هم درآمیختند و وحدتی بصری بین‌شان ایجاد کردند. مسألهٔ ایجاد یك نمای متحدالشکل بیرونی، در مراحل جداگانه‌ای حل شد. نخستین گام یعنی افزودن بر ارتفاع ماندایا به منظور کاهش ناسازگاری بین ویمانای عمودی و ماندایای افقی، را معماران معبد عظیم **کایلاسا** (حدود ۷۵۰ میلادی) یا بنای عظیم کنده‌کاری شده در دل صخره‌های **الورا** برداشتند. آثار گام دوم را می‌توان در معبد زیبای **موکتشوار** در **بهووانشوار** واقع در **اوریسا** (تصویر ۸۴۶) مشاهده کرد؛ در اینجا یك بنای رفیع هرموار بر فراز ماندایا ساخته شد و آنچه را که به طرز بی‌تناسبی افقی بود با سیکارای رفیع به هماهنگی کامل رسانید. این تکامل تدریجی، در طی سده‌های دهم تا یازدهم در خاجوراهو (تصویر ۸۴۷) به اوج خود رسید. در اینجا، معبدها که تعدادشان رقمی بالاتر از بیست بود، بزرگتر، ظریفتر، و به دلیل صفه یا پاسنگ بلندشان، حتی برجسته‌تر شدند. گاه دو یا سه ماندایا در جلوی صفه ساخته می‌شدند. بزرگترین پیشرفت

زیبایی شناختی، در ساختن سقفهای مانداپا و طرّه یا پیش‌آمدگی هرموار لبهٔ بام آنها به دست آمد، که با سیکارا درآمیخت و توالی سریع و سیل‌آسایی از شکلهای موجدار پدید آورد. بخشهای پایینی ساختمان، که به چندین لوح یا خانهٔ افقی منتهی می‌شوند سرشار از چهره‌های کنده‌کاری شدهٔ خدایان، اساطیر، و صحنه‌های شهوت‌انگیز هستند. در همین پیکره‌هاست که نشانه‌های تضعیف یك سنت را می‌توان ردیابی کرد. زیبایی این پیکره‌ها در شکلهای شیوه‌دار و نازك‌نمایی شده و چگونگی کج و معوج شدن و غالباً درهم پیچیده شدن آنها به صورت یك تودهٔ پیچاپیچ است. ولی از انسانیت دلنشین و گرمِ تندیسهای پیشین، که با چنان دقت و ظرافتی در پیکره‌های نوازندگان اورنگ‌آباد تجلی یافته بود، دیگر اثری نیست؛ این انسانیت در دریایی از شیوهٔ‌گزینی غرق شده است.

در سال ۱۰۰۰ میلادی، نخستین موج حملات مسلمانان، ناقوس معماری هندو را در هند شمالی به صدا درآورد. ولی در جنوب — نخست در دورهٔ **سلسلهٔ پادشاهی چولا** (۸۴۶ـ۱۱۷۳) و بعدها در دورهٔ سلسله‌های **هویسالا** (۱۰۲۲ـ۱۳۴۲) و **ویجایاناگار** (۱۳۳۶ـ۱۵۶۵) و **نایاك** (۱۴۲۰ـ۱۷۳۶) — پیکرتراشی و معماری به شکوفندگی و رونق خود ادامه دادند.

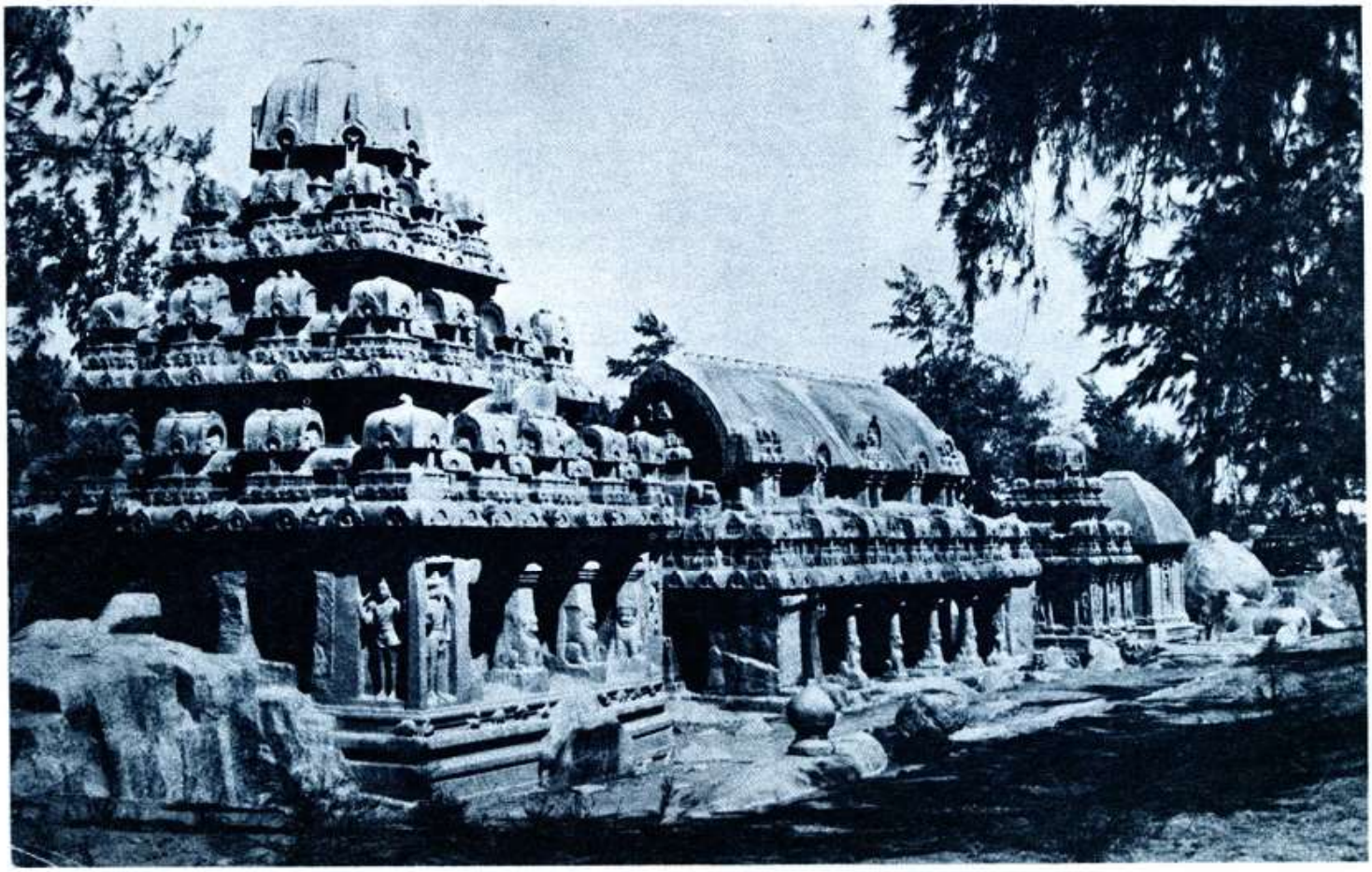
نخستین معابد کوچك متعلق به دورهٔ **چولا** که در سراسر **تامیلنادو** پراکنده‌اند، زیبایی حیرت‌آوری دارند. بسیاری از این معابد از لحاظ کیفیت شیوهٔ معماری، جزییات، و کنده‌کاریها با هیچ نمونهٔ دیگری قابل مقایسه نیستند. گرایش به ساختن بناهای بزرگتر، به نشانهٔ عظمت شاهانهٔ سلسلهٔ چولا، به ساختمان معبد **بریهادِ سوارا** (حدود ۱۰۰۰ میلادی) در **تانجور** انجامید؛ این معبد ۴۸ متر ارتفاع دارد و سرشار از عناصر معماری و پیکرهای ظریف است. تعداد خدایان کنده‌کاری شده بر روی دیوارهای این معبد گرچه از تعداد خدایان معبد خاجوراهو کمتر است ولی بیشترشان در فضاهای فرو رفته قرار دارند و موانعی با فاصله‌های ثابت نیز در سر راهشان برای نگاه‌داری از آنها پیش‌بینی شده است.

برای تزیین این‌گونه معابد، تمثالهایی مفرغین ساخته می‌شد که علاوه بر آن در مراسم مهم مذهبی نیز از آنها استفاده می‌شد. برخی از مهمترین و زیباترین آثار مفرغی جهان در دورهٔ سلسلهٔ چولا ساخته شده‌اند، که از آن میان می‌توان به پیکره‌های شیوا در مقام **نتاراجا** یا **رقاص کیهانی** اشاره کرد که در سدهٔ دهم به عالیترین درجهٔ تکامل خود رسیدند. پیکرهٔ نتاراجا (حدود ۱۰۰۰ میلادی) در معبد **نالتونای ایشوارام** واقع در **پونجای** (تصویر ۱ـ۸۴۷) این خدا را که با هیئت مطلوب انسانی شبیه‌سازی شده است، به هنگام رقصی پرتحرك در میان حلقه‌ای فروزان نشان می‌دهد؛ او در این حال، یك پایش را روی دیو نادانی گذاشته است. زلف پریشان او به سرهای بالا آمدهٔ مارهای کبرا ختم می‌شود و مارها نیز در یك طرف، پیکر ریزنقش **گنگا الههٔ رودخانه** را بالا نگاه داشته‌اند. یکی از چهار دست این خدا بر طبلی می‌کوبد و در همان حال از دست دیگرش شعله برمی‌خیزد. شیوا با این رقص خویش، متناوباً عالَم را نابود می‌کند تا فرصت تولد دوباره به آن بدهد. این پیکر مفرغین، که تعادلی عالی دارد و سرشار از حرکت است، از پیروزیهای پیکرتراشی سه‌بعدی و هنر مفرغ‌ریزی به شمار می‌رود.

در پیرامون هستهٔ مرکزی معابد پیشین، مجتمعهای عظیمی از معابد سر برآوردند. معبد **میناکشی** در **مادورا** و معبد **سریرانگام** در **تریوچیراپالی**،مساحتی معادل چندین کیلومتر مربع را زیر پوشش خود گرفتند. تالارهای «هزار ستون» تقریباً پهلوبه‌پهلو ساخته می‌شدند و سیمای ساختمان پیوسته‌ای را پیدا می‌کردند که فقط در اثر ابنیه‌ای

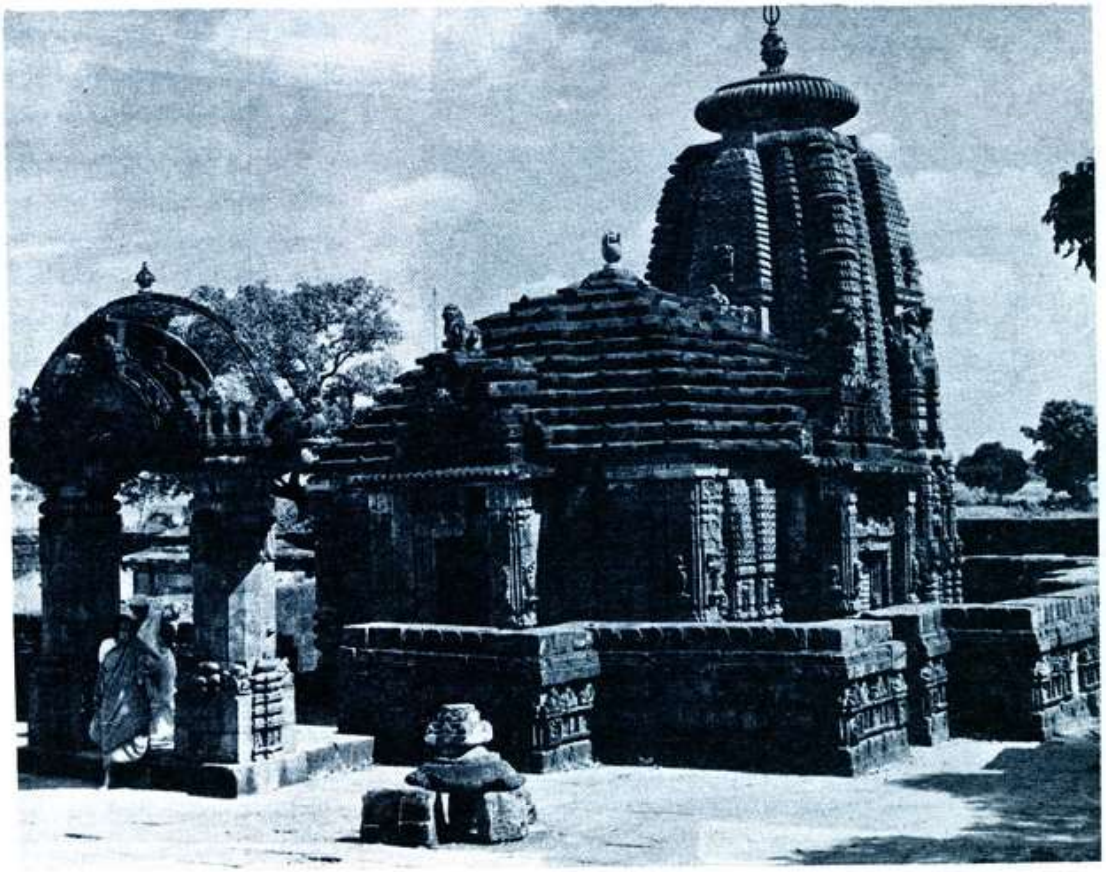
۸۴۳ معبد ویشنو، دنوگیری، نمای جانبی، اوائل سدهٔ ششم میلادی.

۸۴۴ نقش برجسته از استوپا، آماراواتی، سده‌های نخست تا سوم میلادی، موزهٔ گیمه، پاریس.



۸۴۵ معابد کنده‌کاری شده از سنگ، مهابالیپورام، سدهٔ هفتم میلادی.

۸۴۶ معبد موکتشوار، بهووانشوار، اوریسا، حدود ۹۵۰ میلادی.



۸۴۷ معبد خاجوراهو، سده‌های دهم و یازدهم.

چون حیاط و مخازن آب مقدس برای شستشو یا استحمام مذهبی، در میانشان گسستگی ایجاد می‌کرد. ستونهای زیبای یکپارچه، با نقشهای کنده‌کاری شدهٔ تمام‌برجسته و نیم‌برجسته، حالتی آمیخته با وقار به وجود می‌آوردند و تندیس سنگی، تأثیر پیکرهٔ ریختگی فلزی را بر بیننده می‌گذاشت. حصار اصلی، همزمان با گسترش معبد، در میان دیوارهای دیگری محصور می‌شد و ارتفاع دروازه (گوپورام)های واقع در چهار جهت اصلی، با افزوده شدن هر دیوار، تدریجاً بیشتر می‌شد. دروازه‌های تکامل‌یافته، چند طبقه‌اند و در میان انبوهی از تندیسها غرق شده‌اند. این دروازه که غالباً ارتفاعشان تا ۴۵ متر می‌رسد، عنصر غالب بر مناظر جنوب هند هستند.

گسترش نفوذ و سلطهٔ مسلمانان مهاجم، سنت هندی را ــ حتی در جنوب ــ رفته‌رفته از رونق انداخت. در سدهٔ هفدهم، تناسبهای هماهنگ پیکره‌های پیشین از دست رفته بودند و حتی پیکره‌های ریختگی فلزی، کیفیت سابق را نداشتند.

نقاشی

هنر نقاشی در هند، احتمالاً از اعتبار و عظمتی همپای هنر پیکرتراشی

۸۴۷ـ۱ شیوا در مقام نتاراجا، رقاص کیهانی، معبد نالتونای ایشوارام، پونجای، تامیلنادو، حدود ۱۰۰۰ میلادی. مفرغ.

اشاعهٔ هنر هندی

برخوردار بود ولی متأسفانه آثار نقاشی چندانی در این سرزمین باقی نمانده است. نخستین نمونه‌های آثار نقاشان هندی، تکه‌هایی هستند متعلق به‌حدود سدهٔ نخست پیش از میلاد، که از غار X در آجانتا به‌دست آمده‌اند. در این نقاشیها، مانند تزیینات روی دروازه‌های معبد سانچی ــ که از لحاظ سبك با یکدیگر پیوستگی دارند ــ صحنه‌هایی از زندگانی گذشتهٔ بودا به تصویر درآمده است.

در آجانتا، در غارهای I و XVII، مهمترین نمونه‌های هنر نقاشی هند نیز به دست آمده‌اند. این نقاشیهای دیواری که به سده‌های پنجم و ششم میلادی مربوط می‌شوند، تمامی وضوح، والایی، و صفای هنر دورهٔ گوپتا را مجسم می‌کنند. این نقاشیها را باید در ردیف آثار بزرگ نقاشی جهان به شمار آوریم. نقاشی دیواری **بودیساتوای بزرگ** در غار I با زیبایی ظریف پیکره‌های دئوگیری به حرکت درمی‌آید، و در همان حال، تابش رنگ، حضوری روحانی‌تر به آن می‌دهد (لوحهٔ رنگی ۹۸). ولی نقاشیهای آجانتا، چیزی بیش از تجلیات اعتقاد و سرسپردگی به‌آیین بودا هستند. صحنه‌های مشابه صحنه‌های زندگی روزمره و پیکره‌های زمینی که در آنها مجسم شده‌اند، هر چند تصاویری از متون بودایی هستند، بازتابی از یك هنر پیشرفته و درباری‌اند.

سنت تصویرگری آجانتا، با تمام نیروی حیاتی رنگارنگش، همچنان که از نقاشیهای به دست آمده از معبد بزرگ تانجور برمی‌آید، در دورهٔ حاکمیت سلسلهٔ چولا نیز ادامه یافت. پیکره‌های رقصان، در این نقاشیهای دیواری ــ گرچه با حالات پرنشاطی مشابه حالات مفرغهای دورهٔ چولا کشیده شده‌اند ــ با آهنگ ملایم سبك گوپتا برجسته‌نمایی شده‌اند.

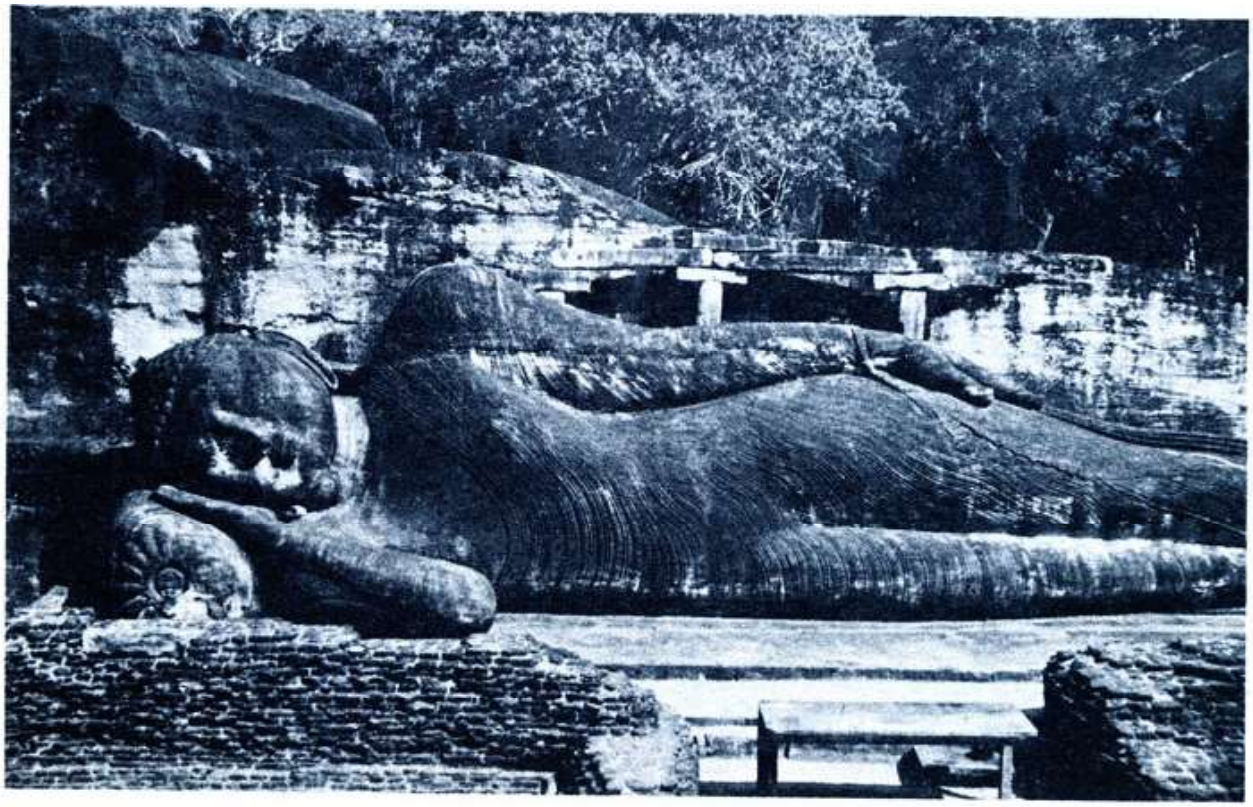
کشورگشاییهای مسلمانان در هند، جلوی تکامل پیکرتراشی و معماری هند شمالی را در سالهای پس از سدهٔ سیزدهم میلادی گرفت ولی هنر نقاشی را جانی تازه بخشید. در سدهٔ شانزدهم، مخصوصاً در دورهٔ حکومت اکبرشاه سومین پادشاه از سلاطین تیموری هند که می‌کوشید آیین هندو را با اسلام تلفیق کند، نقاشان سنتی هند با مینیاتورهای ظریف و شیوه‌گزینانهٔ استادان بزرگ مینیاتورساز ایرانی آشنا شدند. در طی سده‌های هفدهم و هیجدهم، نقاشی در برابر تداخل و تأثیر متقابل شیوه‌های بیگانه در پایتخت امپراتوری و اصطلاحات زبان بومی رایج در دربارهای پراکندهٔ فئودالی، از خود واکنش نشان داد. نتیجتاً چندین نسل دورگهٔ سالم و نو پا به میدان نهادند: برخی ظریف و تغزلی، مانند سبکهای رایج در **بوندی** و **کیشانگاره**؛ و برخی زمخت و پرتوان، مانند سبك رایج در **باسولی** واقع در دامنه‌های هیمالیا. در نقاط دیگر، مکتبهای کوهستانی در **گولر** و **کانگرا** زبان خاص خود را پی‌ریزی کردند و بر موضوعاتی چون پیکره‌های ظریف در میان مناظر آرام و باصفا، چهره‌های انفرادی فرمانروایان، **راگاماالاها** (تفسیرهایی بر مُدهای موسیقایی)، و موضوعات مذهبی تأکید نهادند. نشاط زایدالوصف جاری در این سبکها مخصوصاً برای پاسخگویی به مسائل کیشهای نوخاستهٔ هندو ــ مختص پرستش **کریشنا**، آواتارِ **ویشنو**، که مدایحش در اشعار شورانگیز **گیتا گوویندا** خوانده می‌شد ــ مناسب بود. بدین ترتیب، عشق به طبیعت سرسبز و زیبایی جسمانی، همچنان که در تندیسهای پیشین تجسم‌یافته بود، محملی تماماً تازه در نقاشیهای خوش‌رنگ و غالباً لطیف پیدا کرد (لوحهٔ رنگی ۹۹).

فرهنگ خروشان و پرتوانی که پایهٔ دستاوردهای بزرگ هنر در هند بود، از مرزهای آن سرزمین نیز فراتر رفت. موج بزرگ آیین بودا در نخستین سده‌های انتشار مسیحیت، اعتقادات ماهایانا و هنر قندهار ـ ماتهورا را از طریق افغانستان و جاده‌های تجارتی بیابانهای ترکستان به چین و سرانجام به ژاپن رساند.

طریقت بودایی **هینیانه** که در سدهٔ سوم پیش از میلاد توسط فرزند آشوکا امپراتور هند گشوده شد، مسیر دیگری را درپیش گرفت: در سمت جنوب، از تنگه‌های باریك گذشت و از **آماراواتی** به **سری‌لانکا** (سیلان) رسید. از آن زمان به بعد، سری‌لانکا یك هنر کوچك شد و هنرهایش نخست تحت‌تأثیر آماراواتی و سپس متوالیاً تحت‌تأثیر گوپتاها، پالاواها، و چولا قرار گرفتند. بزرگترین تمرکز هنر در مرکز سلطنتی بود: **آنورادهاپورا** (عملاً بخشی از آماراواتی) که بیشتر آثار باقیمانده در آن به سده‌های دوم و سوم میلادی تعلق دارند، و **پولوناروا** (سده‌های یازدهم و دوازدهم) که مخصوصاً به واسطهٔ وجود پیکرهٔ کنده‌کاری شدهٔ چهارده‌متری بودای محتضر (تصویر ۸۴۸) شهرت دارد. در اینجا نیز استوپاهای مشهور بسیاری ساخته شده است که به سنت آماراواتی مربوط می‌شوند ولی ساده‌ترند؛ یکی از نوآوریهایی که به چشم می‌خورد پیکره‌های کنده‌کاری شدهٔ نگهبانان بر روی استلها یا ستونهای تخته‌سنگی است که بر درگاهیهای ورودی استوپا نصب شده‌اند. با آنکه چندین نقاشی در پولوناروا به دست آمده‌اند، قدیمی‌ترین (سدهٔ پنجم) و ظریفترین نقاشی به **دوشیزگان آسمانی** پرتگاه **دژ سیگیریا** تعلق دارد.

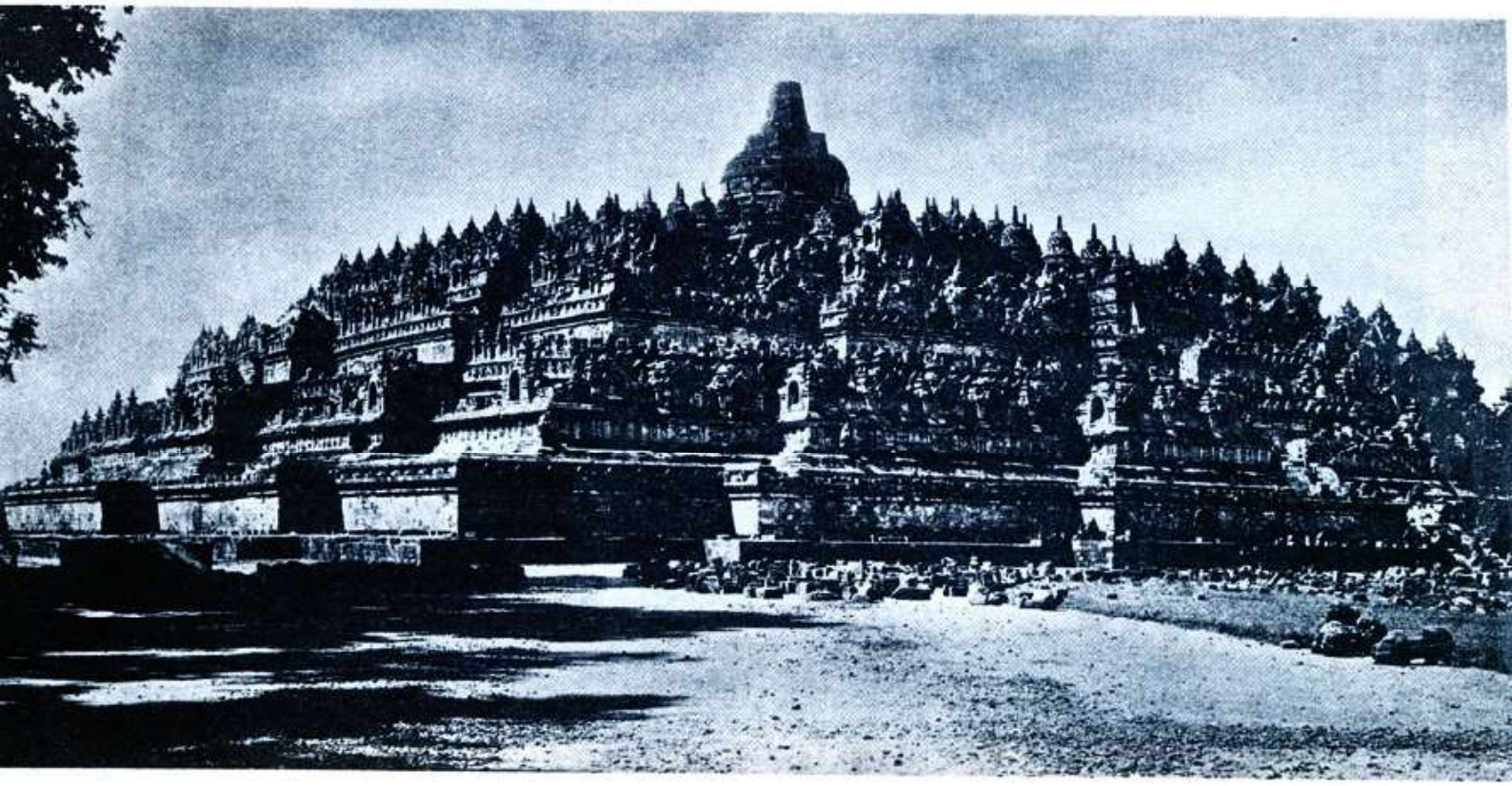
در سدهٔ پنجم، دامنهٔ تأثیر فرهنگ هند در پی سلسله مهاجرتهای مردم، از هند به برمه، تایلند، کامبوچیا، سوماترا، و جاوه کشانده شد. در این سرزمینها، دو آیین بودا و هندو به کشاکش و پیکار در راه دستیابی به سلطهٔ نهایی ادامه دادند و هر یك، هنرهای خویش را عرضه و تقویت کردند. در دورانی که آیین بودا در هند در حالت محاصره واقع شده بود یکی از بزرگترین بناهای متعلق به پیروانش در **بارابودور**، در جزیرهٔ جاوه، ساخته می‌شد (تصویر ۸۴۹). اینجا در حدود سال ۸۰۰ میلادی، استوپای چهارگوشهٔ عظیمی که طول قاعده‌اش ۱۲۰ متر بود با نُه طبقهٔ تراس‌دار پیوسته، از سنگ ساخته شد. در هر یك از جهات اصلی، یك پلکان مرکزی پیش‌بینی شده بود. بنای ردیف پایه و چهار ردیف نخست، راستخطی و نشانهٔ دنیای خاکی حواس ما هستند؛ چهار ردیف بالایی مدور و نشانهٔ آسمان هستند.

در ردیف پایه، که بیشترش زیر خاك رفته، ۱۶۰ نقش برجسته در توصیف مردمی دیده می‌شود که در چرخ کرمه‌ای زندگی، مرگ، و تولد دوباره به دام افتاده‌اند. در امتداد راهروهای چهار ردیف بعدی، بیش از ۱۰۰۰ صحنهٔ اخطاردهنده از مجموعهٔ داستانهای **جاتکه** در وصف ولادتهای پیشین بودا و سوتره‌های مختلف در باب مناسك دینی و حقوق عادی، زینت‌بخش دیوارها شده‌اند. ولی در بالا یعنی تراسهای مدوّر، هیچ روایتی توصیف عینی نمی‌یابد. در اینجا، که راه رسیدن به طریقت به صورت دایره درمی‌آید، استوپاهای مشبکی ساخته شده‌اند که در هر یك، بودایی با زیبایی لطیف نشسته است که به سختی دیده می‌شود. (تعداد این بوداها در اصل ۷۳ بود.) در رأس این قلّهٔ مرکزی، یك استوپای تنها و بزرگتر ساخته شده است که احتمالاً در درونش یك بودای تنها به نشانهٔ غایت عالم نشسته بوده است.



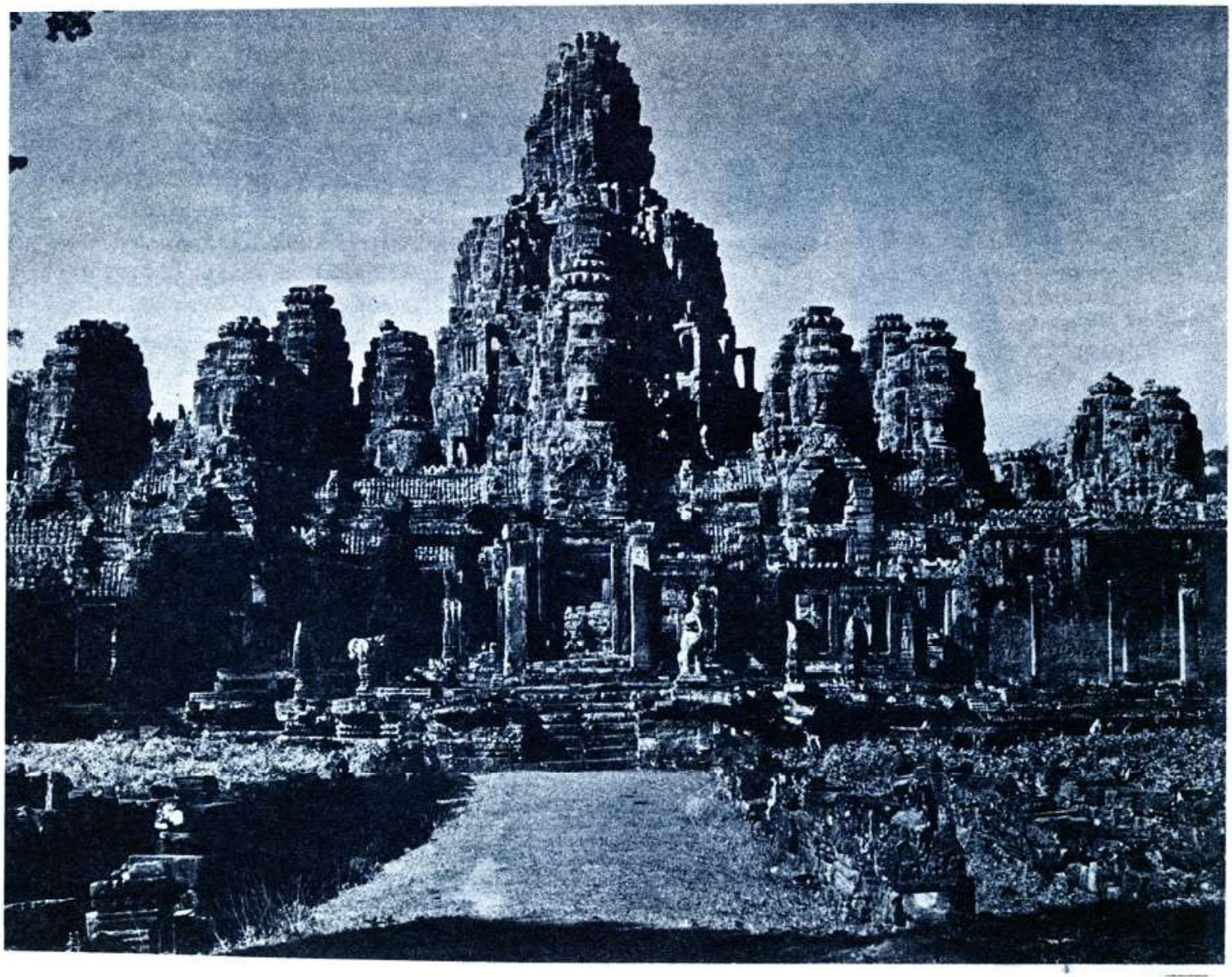
۸۴۸ پارینیروانای بودا، پولوناروا، سده‌های یازدهم و دوازدهم میلادی. سنگ، طول تمام پیکر حدود ۱۴ متر.

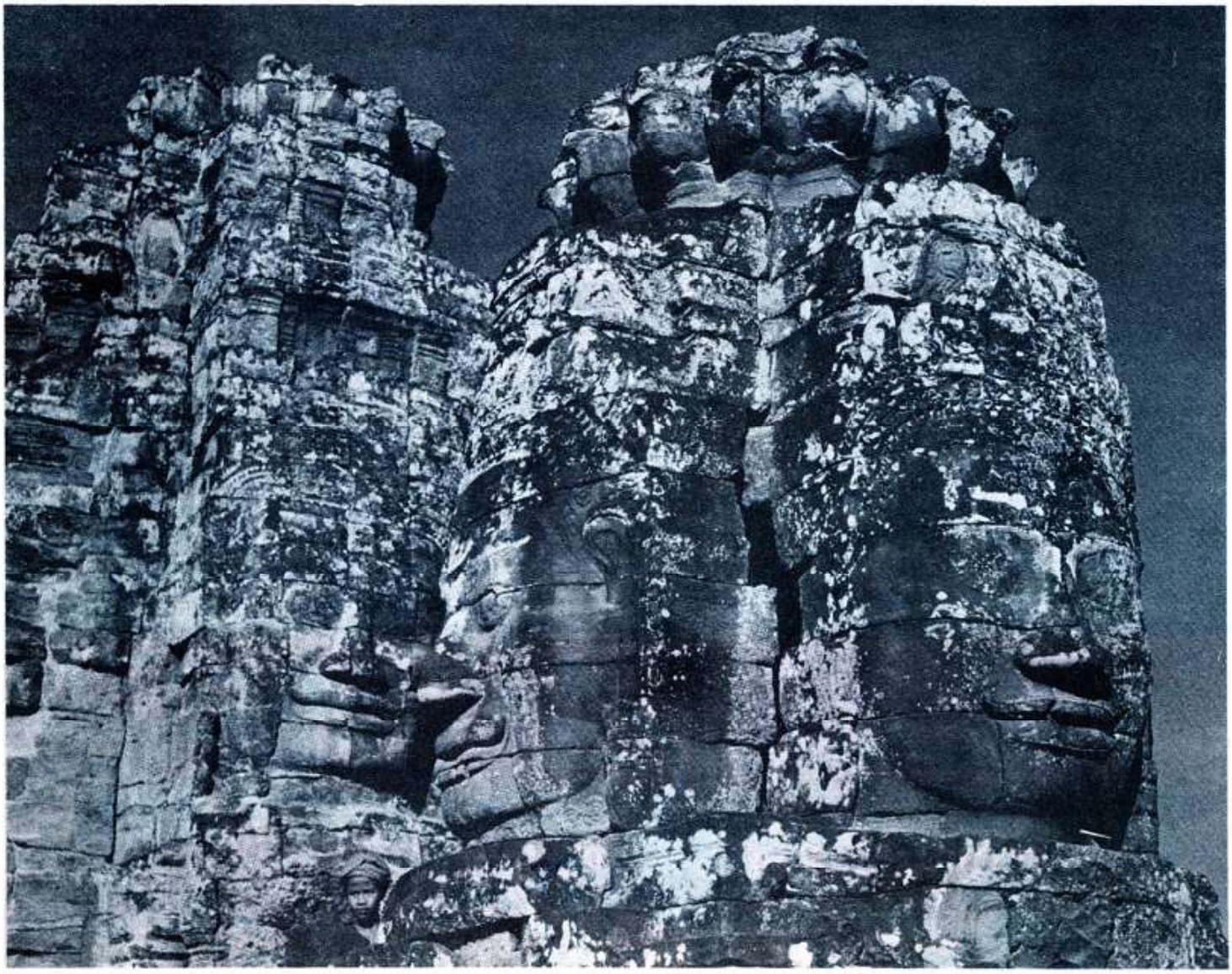
۸۴۹ استوپا، پارابودور، جاوه، حدود ۸۰۰ میلادی.



۸۵۲ نقش برجستهٔ رقص، معبد آنگکوروات، سدهٔ دوازدهم، موزهٔ گیمه، پاریس.

۸۵۳ برج بایون، آنگکورتوم، سده‌های دوازدهم و سیزدهم.

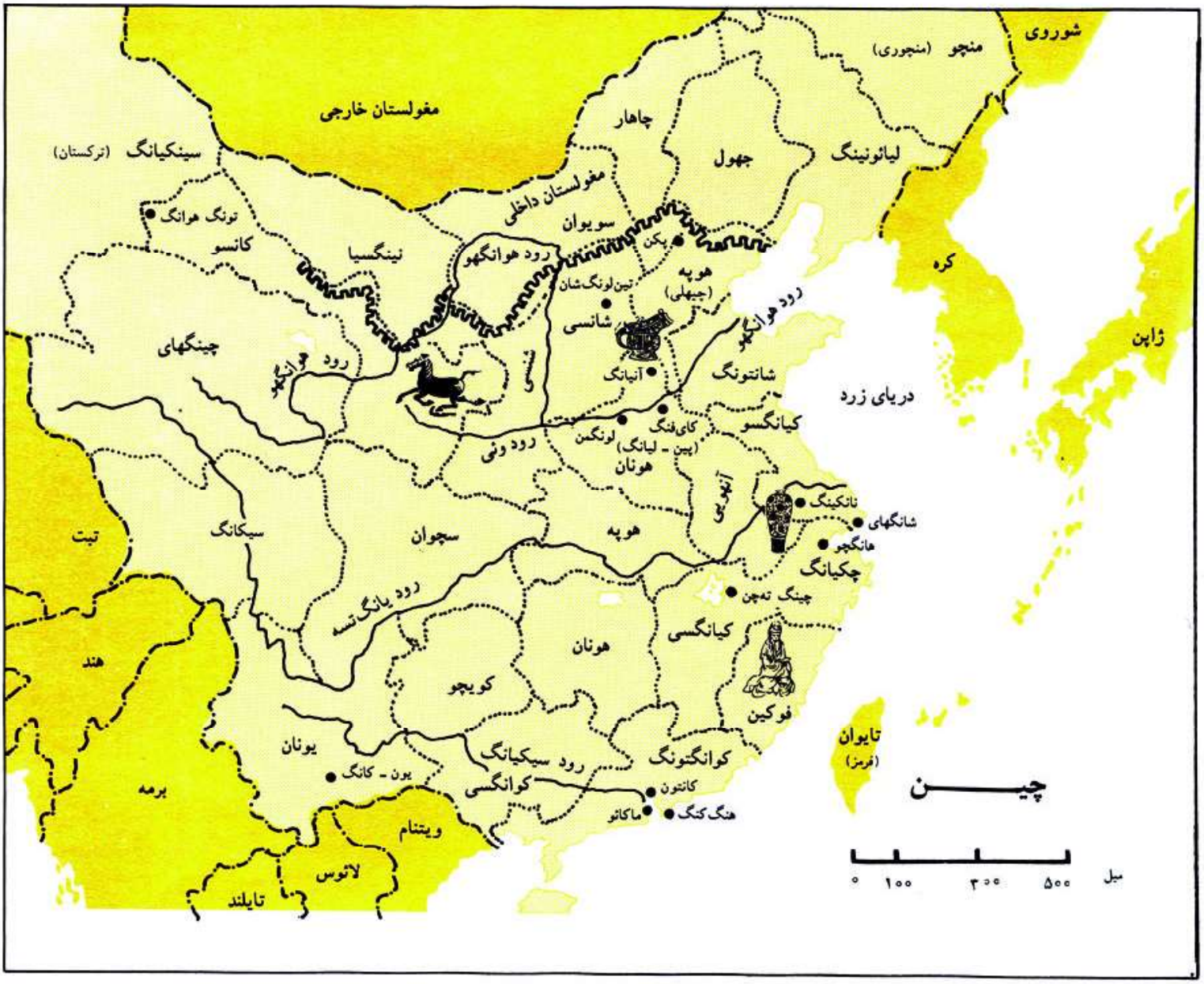


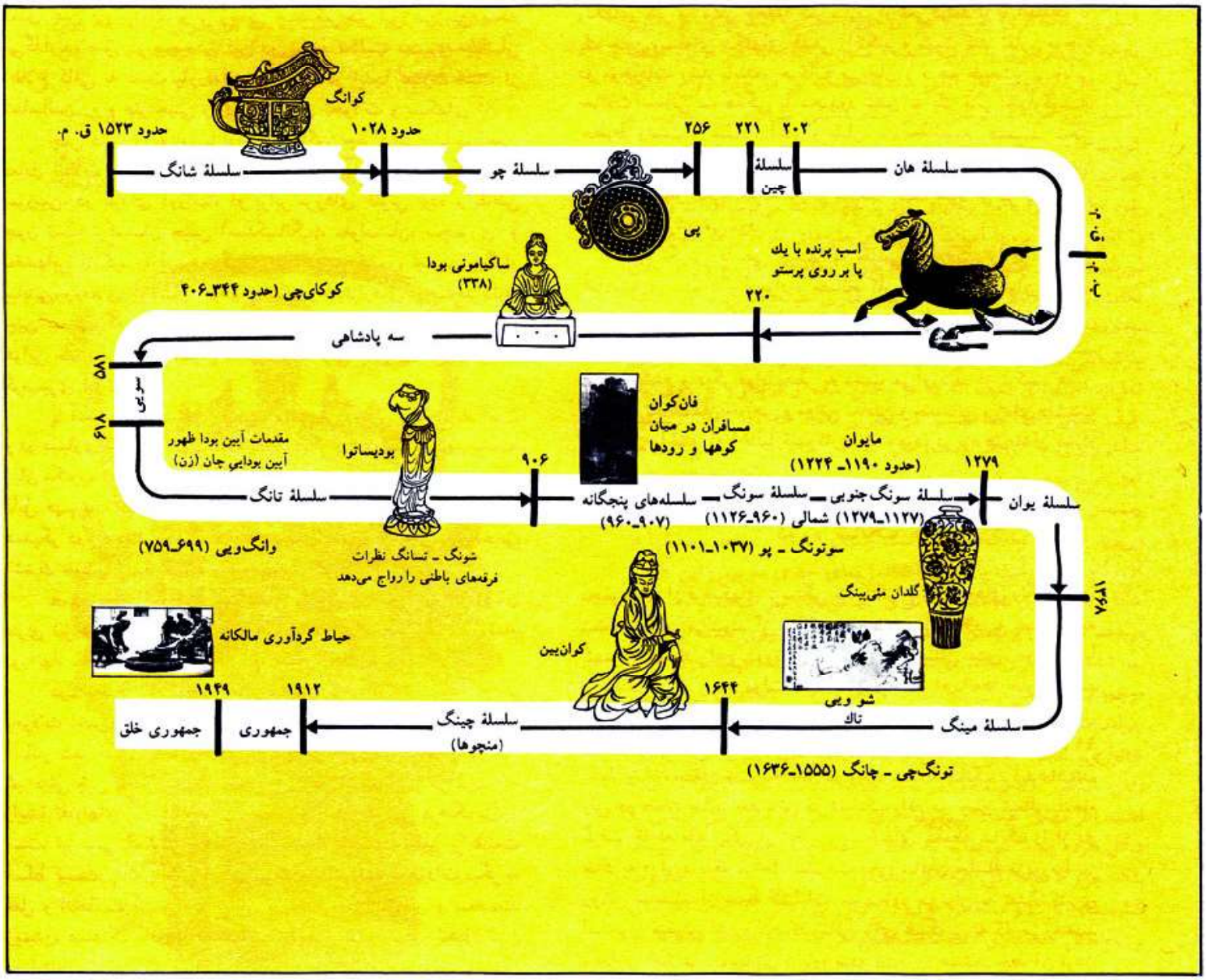


۸۵۴ برج بایون، آنگکورتوم، سده‌های دوازدهم و سیزدهم.

فصل نوزدهم

هنرِ چین




کوانگ
حدود ۱۵۲۳ ق. م.
حدود ۱۰۲۸
۲۵۶
۲۲۱
۲۰۲
سلسلهٔ شانگ
سلسلهٔ چو
سلسلهٔ چین
سلسلهٔ هان
پی
اسب پرنده با یك پا بر روی پرستو
ساکیامونی بودا (۳۳۸)
کوکای‌چی (حدود ۳۴۴ـ۴۰۶)
۲۲۰
سه پادشاهی
۵۸۱
سوی
۶۱۸
مقدمات آیین بودا ظهور آیین بودایی چان (زن)
بودیساتوا
فان‌کوان
مسافران در میان کوهها و رودها
مایوان (حدود ۱۱۹۰ـ ۱۲۲۴)
۹۰۶
۱۲۷۹
سلسلهٔ تانگ
سلسله‌های پنجگانه (۹۰۷ـ۹۶۰)
سلسلهٔ سونگ جنوبی (۱۱۲۷ـ۱۲۷۹)
سلسلهٔ سونگ شمالی (۹۶۰ـ۱۱۲۶)
سلسلهٔ یوان
وانگ‌ویی (۶۹۹ـ۷۵۹)
شونگ ـ تسانگ نظرات فرقه‌های باطنی را رواج می‌دهد
سوتونگ ـ پو (۱۰۳۷ـ۱۱۰۱)
گلدان منی‌پینگ
۱۳۶۸
حیاط گردآوری مالکانه
کوان‌یین
شو ویی
تاك
۱۹۴۹
۱۹۱۲
۱۶۴۴
جمهوری خلق
جمهوری
سلسلهٔ چینگ (منچوها)
سلسلهٔ مینگ
تونگ‌چی ـ چانگ (۱۵۵۵ـ۱۶۳۶)

از میان تمدنهای بزرگ غیر غربی، تمدن چین، نخستین تمدنی بود که اروپاییان با آن آشنا شدند و به ارزیابیش پرداختند. ولی فقط در پنجاه و اندی سال گذشتهٔ اخیر است که دستاوردهای هنر و ادبیات چینی به تدریج بر جهان خارج آشکار شده و منظماً مورد بررسی قرار گرفته‌اند. با اینحال بسیاری از کسانی که امروزه به دامنه و پیوستگی تمدن چین پی برده‌اند و بر زیبایی چشمگیر هنر این سرزمین صحّه می‌گذارند، هنوز از پیچیدگی این دو شاخهٔ فعالیت معنوی چینیان اطلاع کافی به دست نیاورده‌اند. وظیفهٔ ما در اینجا عبارت است از شناساندن روح هنر چینی و ردیابی رئوس تحولات و سبکهای آن.

چین کشوری پهناور با اوضاع گوناگون جغرافیایی و با مساحتی معادل ایالات متحد آمریکا است. مرزهای سیاسی و فرهنگی این سرزمین، در پاره‌ای دورانها، دو برابر مرزهای کنونی بوده و نقاطی چون تبت، ترکستان چین (سینکیانگ)، مغولستان، منچوری، و بخشهایی از کُره را دربر می‌گرفته است. این کشور، چندین ریگزار بیابانی، رودهای خروشان، کوههای بلند، و کشتزارهای حاصلخیز دارد. چین شمالی، که عمدتاً در اطراف شهر پکن متمرکز شده است، آب و هوایی خشك و معتدل متمایل به سرد دارد، ولی چین جنوبی مرطوب و گرمسیری است.

با آنکه دامنهٔ تفاوتهای زبان شفاهی مردم چین بسیار زیاد است و در بسیاری از نقاط زبان مردم نقاط دیگر برای کسی مفهوم نیست، زبان مکتوب این ملت در سراسر چین یك شکل داشته و برای همگان قابل فهم بوده است؛ این عامل به انسانهایی که هزاران کیلومتر از همدیگر دور بودند امکان داد که سنتهای ادبی، فلسفی، و مذهبی مشترك خود را زنده نگاه دارند و تقویت کنند.

همین وجه اشتراك و یکنواختی را می‌توان در شیوه‌های بیان هنری نیز مشاهده کرد، زیرا تغییرات در شکلهای هنر چین، در تمام دورانها، بجز دوران پیش از تاریخ، بسیار اندك است.

درك نقش اولیهٔ نقاشی چین در بیان موضوعات، تدریجاً در اثر تحولات اخیر هنرهای غربی، در هزار سال گذشته، برای ذهن غربی، آسانتر شده است. دامنهٔ آگاهی غربیها از تفاوتهای بنیادی بین هنر غیر دینی چین با هنر سنتی و هنر دوران پیش از هنر نوین در غرب، که زاییدهٔ تفاوتهای بین فلسفه‌های طبیعت و انسان در دو فرهنگ مزبور است، نیز بسی گسترش یافته است. در نظر چینیها انسان بر طبیعت مسلط نیست؛ بلکه بخشی از آن است و مانند همهٔ موجودات دیگر به فعل و انفعالات آن واکنش نشان می‌دهد. معنی شادمان و سعادتمند زیستن، هماهنگ بودن با طبیعت است؛ معنی نقاش بودن، تبدیل شدن به ابزاری است که طبیعت با استفاده از آن خود را بر انسان می‌نمایاند. کار نقاش، بیان پیوستگی‌اش به موج زندگی و هماهنگیش با تمام آن چیزهایی است که در رشد و تغییرند، و به زبان دیگر، بیان خصلتی شخصی است که در اثر نظارهٔ طبیعت پالایش یافته است. گذشته از این، چون طبیعت با معیارهای زمان و مکان اندازه‌گیری و طبقه‌بندی نمی‌شود، نقاشی چینی هم آن را به قابهای پرسپکتیو با رنگهای سیر و روشن محدود نمی‌سازد. او نمی‌کوشد تا با استفاده از یك چنین وسیله‌ای شکلهای طبیعی را تکثیر و تثبیت کند. تقارن موجود در موجودات رشد یابنده، حرکات بی‌پایان و درهم طبیعت، بی‌پایانی حوادث آسمانی ــ همگی با محدود شدن به یك قاب چهارگوشه، خطوط راست و خشك، آغاز و پایان، مانعةالجمع هستند. شکل ظاهر، همیشه با گذر هنرمند از درون آن، تغییر شکل می‌یابد. همچنان که هنر او بیان کلی تجربه‌اش از طبیعت است خود او نیز بخشی از بیان کلی هنرش می‌شود.

این نگرش فلسفی چینیها به نقاشی غیر دینی را در مراحل آماده‌سازی مناسك‌گونهٔ مواد و مصالح کار هنرمند نیز می‌توان مشاهده کرد. مثلاً بهترین مرکب را از مخلوط کردن دودهٔ چوب یا مواد سوختنی دیگر با سریشم حیوانی و کوبیدهٔ نرم خاك رُس، صدف‌ماهی یا پشم ساییده شده و دیگر مواد معطر به دست می‌آوردند. از ترکیب همین مواد، که تك‌تك‌شان خواص و معانی نمادین و جسمانی ویژه‌ای داشتند، قلمی می‌ساختند که (غالباً کنده‌کاری شده بود) در نزد هنرمندان بسیار گرانقدر به شمار می‌رفت.

دورهٔ شانگ

مجموعه‌ای از فرهنگهای نوسنگی که با انواع سفالینه‌های رنگ‌آمیزی شده مشخص می‌شوند از هزارهٔ چهارم پیش از میلاد به بعد رو به گسترش نهادند. این دوره را مطابق تاریخ سنتی چین، دورهٔ شیا می‌نامند. گرچه وجود دولت شیا هنوز از هالهٔ افسانه‌ها خارج نشده است، بقایای به دست آمده از یك پادشاهی بزرگ در پنجاه سال گذشته وجود سلسلهٔ شانگ را تأیید کرده است. تا اواخر سال ۱۹۲۹ بسیاری از محققان و تاریخدانان در وجود سلسلهٔ شانگ تردید داشتند، ولی در همان سال، حفریاتی در آنیانگ واقع در چین شمالی انجام گرفت که نه فقط یکی از آخرین پایتختهای سلسلهٔ شانگ را از دل خاك به درآورد بلکه مراحل پیشرفت قبلی شاهان سلسلهٔ مزبور را نیز روشن ساخت. از جملهٔ کشفیات حیرت‌آور می‌توان به تعداد کثیری استخوان منقوش اشاره کرد که زمانی برای غیبگویی به کار می‌رفته‌اند و حاوی اطلاعات بسیاری دربارهٔ مردم آن دوره هستند. خط آن مردم،

اساساً تصویری بود ولی به قدر کافی برای بیان مفاهیم و اندیشه‌های انتزاعی، تکامل یافته بود. این گزارشهای پراکنده، همراه با دیگر اشیاء و مدارك به دست آمده از حفریات مزبور، حکایت از وجود تمدنی پیشرفته ــ هرچند بربر ــ دارند. این مدارك نشان می‌دهند که پادشاه، یك فرمانروای فئودال بود و برخی از همسرانش واسال او بودند و در شهرهای مختلف زندگی می‌کردند. غالباً میان دولتهای مجاور جنگ بروز می‌کرد، و به همین علت شهرها را با ساختن دیوارهای خاکریز مانند در برابر حملات دشمن محفوظ نگاه می‌داشتند. مقابر سلطنتی، بسیار بزرگ بودند و اجساد بی‌سرِ خدمتکاران یا اسیران را در کنار فرمانروایان متوفی به خاك می‌سپردند. گردونه‌ها، تله‌های اسبانی که زنده‌زنده به خاك سپرده می‌شدند، سلاحها، و دیگر اشیای مورد استفاده در مراسم تدفین که از مقابر مزبور به دست آمده‌اند ما را در توصیف دقیق هنر این دوره یاری می‌کنند.

با آنکه تندیسهایی از مرمر و کنده‌کاریهای کوچك بر روی استخوان و یشم تا امروز باقی مانده‌اند، هنر بزرگ دورهٔ شانگ ساختن ظروف مفرغین مخصوص مراسم مذهبی بود، که بسیاری از آنها در مجموعه‌های سلطنتی تا امروز باقی مانده و به دست آمده‌اند. این اشیای مفرغین را در قالبهای یکپارچه می‌ریختند و می‌ساختند. اسلوب ریخته‌گری چینیان در آن دوره، همپای اسلوبهای گوناگون ریخته‌گری در شرق یا غرب است و نشان می‌دهد که هنر مزبور صدها سال پیش از روی کار آمدن سلسلهٔ شانگ نیز در چین رواج داشته است. این ظروف مفرغین برای نگاه داشتن شراب، آب، حبوب، و گوشت مورد استفاده در مراسم گوناگون مذهبی به کار برده می‌شده‌اند. عناصر غالب تزیینکاری، جانوران هستند ولی معمولاً پسزمینه و حتی خود جانوران را با مارپیچهای گِرد یا چهارگوشه می‌پوشانده‌اند و اینها را نماد باران، ابر، یا آب ــ یعنی تمام جنبه‌های باروری در طبیعت ــ می‌پنداشته‌اند. چنین سنتهایی که بدون تردید در طی قرون متمادی تکامل یافته بودند، سرسختانه بر شبیه‌سازی سَبْك‌یافتهٔ جانوران مسلط بودند، به طوری که نمادها یا تصویرها غالباً درهم شده‌اند و بازشناسی‌شان از یکدیگر دشوار است. از موضوعات عمدهٔ جانور نمایانه، جانوری است که به دو بخش شده و قرینه‌وار بر روی یك ظرف نشان داده شده است. در تصویر ۸۵۵، که یك ظرف پوشیدهٔ ساغرریزی یا کوانگ است، یکی از این جانوران دیده می‌شود. در این طرح پیچیده، تصویر شبیه‌سازی شده (در پهلوی ظرف) احتمالاً از چشمان یك ببر و شاخهای یك قوچ است. (در روی دیگر ظروف مشابه مربوط به دورهٔ شانگ، ممکن است چشمها از آنِ گوسفند، شاخها از آنِ گاو نر، گاو آبی، یا گوزن باشند.) نمای جلوی سرپوش این ظرف، شکل یك جانور شاخدار، و نمای پشتش یك سر شاخدار را نشان می‌دهد که منقار پرنده‌ای را به دهان گرفته است. روی دستهٔ ظرف نیز سر شاخدار دیگری دیده می‌شود. انواع ماهی، پرنده، فیل، خرگوش، و موجودات انتزاعی‌تر و پیچیده‌تر، بر زمینه‌ای از شکلهای مارپیچی، سراسر سطح ظرف را پوشانده‌اند. هر ترکیب ویژهٔ اینگونه موضوعات جانوری، ظاهراً برای رساندن مفهوم خاصی بوده است؛ مثلاً نشان دادن جانور یا پرنده‌ای در دهان جانور دیگر، احتمالاً نشانهٔ زایش است. طرحهای چندگانه و زمینه‌های رمزآمیز مارپیچی‌شان چنان با شکل ظرف پیوند خورده‌اند که فقط در حکم یك تزیین خارجی نیستند بلکه جزو لاینفك کل این اثر تندیسوار به شمار می‌روند. خطوط کناره‌نمای ثابت و مشخص ظرف مفرغین، نیروهایی را که نمادهایشان بر سطحش کنده‌کاری شده‌اند، محصور می‌کند. این ظروف نه فقط در مراسم مذهبی به کار می‌آمدند بلکه از لحاظ شکل و تزیینات نیز

۸۵۵ کوانگ، سلسلهٔ شانگ، سدهٔ دوازدهم ق. م. مفرغ، بلندی ۱۶ سانتی‌متر. مؤسسهٔ اسمیثسون. نگارخانهٔ هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.

۸۵۶ یو، اوائل سلسلهٔ چو، سده‌های دهم تا هفتم ق. م. مفرغ. مؤسسهٔ اسمیثسون، نگارخانهٔ هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.

گونه‌ای تمثال یا شمایل تندیسوار از تجسم نیروهای طبیعت در نزد چینیان باستان به شمار می‌رفتند.

دورهٔ چو

در حدود سال ۱۰۲۷ پیش از میلاد، **شانگها** به دست **چوها** سرنگون شدند. سلسلهٔ **چو** تا سال ۲۵۶ پیش از میلاد بر چین حکومت کرد. چوها با آنکه در مقایسه با غرب چین، مردمی ابتدایی‌تر بودند، فرهنگشان ظاهراً به فرهنگ شانگها شباهت داشت.

کهنترین آثار مفرغی دورهٔ چو از آثار مشابه دورهٔ شانگ غیر قابل تفکیک هستند. به بیان درست‌تر، احتمالاً سازندگان آنها هنرمندانی بوده‌اند که در اواخر عمر سلسلهٔ شانگ نیز زندگی می‌کرده‌اند. ولی به فاصلهٔ عمر یك نسل، روحیهٔ جدید و شجاع فاتحان، بی‌چون و چرا، مُهر خویش را بر ظروف مورد استفاده در مراسم مذهبی زد. در آنجا که خطوط کناره‌نمای اشیای دورهٔ شانگ بی‌تحرك و فشرده بود، در دورهٔ چو انفجارآمیز و پرتحرك شد (تصویر ۸۵۶). تدریجاً این نیروی تحرك حیاتی رو به کاهش نهاد و با گذشت یك سده، شکلها بیشتر در جهت سودمندی عملی تغییر یافتند و شکلهای جانورنما تزیینی‌تر شدند. در شکلهای جانورنما تصرف به عمل آمد؛ این شکلها چنان پیچ و تاب برداشتند و درهم پیچیدند که در نخستین سالهای **دورهٔ چوی پسین** (۶۰۰ تا ۲۵۶ پیش از میلاد)، تقریباً تمام موضوعات خوف‌آور اولیه جای خود را به انبوهی از حرکات موزون و پرنشاط در سطح ظروف مفرغی دادند. آنچه یك زمانی بیانگر قدرت جادو و دین بود به نمایش غیر دینی مهارت فنی و قدرت تخیل تبدیل شد.

در طی سدهٔ ششم پیش از میلاد، امپراتوری چو تدریجاً تجزیه شد و به صورت چندین ایالت ستیزندهٔ فئودالی درآمد. از آنجا که ارزشهای کهن از یادها رفته بودند، کنفوسیوس و فیلسوفان دیگر کوشیدند مشکلات زمانه را تحلیل و ارزیابی کنند. در حالی که کنفوسیوس از پیروانش می‌خواست که در پی عمل عاقلانه و اخلاقی بروند، **لائوتسه** فیلسوف نامدار معاصر وی هوادار تأمل درونی، بی‌حرکتی، و دوری گزیدن از اجتماع بود. ولی هیچ‌یك از این دو فیلسوف نتوانستند تأثیری ماندگار بر هنرها بگذارند.

هنر دورهٔ چوی پسین، چه به صورت ظروف مفرغین، چه اشیای یشمی (تصویر ۸۵۷)، و چه به صورت لاکی، برای خوشنود کردن دربارهای پرجلال و شکوه فئودالهایی تولید می‌شد که در عرصهٔ تظاهر به نمایش عظمت‌شان با یکدیگر رقابت می‌کردند. در این دوره، ساخت مفرغهایی رواج داشت که با طلا و نقره و آینه‌های صیقل‌خورده در یك طرف و تزیین شده با موضوعات جاری در طرف دیگر مرصع‌کاری می‌شدند. در حدود سدهٔ چهارم پیش از میلاد، اشیای مفرغین مختص مناسك را با شبکهٔ کاملاً تازه‌ای از طرحهای روایتی تزیین می‌کردند. صحنه‌های شکار، مراسم مذهبی، و کارهای جادویی، با وجود کوچکیِ بودنشان، از موضوعات و ترکیبهایی پرده برمی‌دارند که احتمالاً بازتاب‌کنندهٔ نقاشیهای گم شده ولی مذکور در ادبیات زمانه بوده‌اند.

در دورهٔ چوی پسین، کنده‌کاریهای یشمی ــ سنگی که چینیها احترام خاصی برایش قائل بودند و در مقابر نوسنگی ایشان یافت شده است ــ در ساختن جواهرآلات و اشیای مقدسی که همراه مردگان در قبر نهاده می‌شدند (تصویرهای ۸۵۷ و ۸۶۰) به اوج کمال فنی خود رسیدند. در این روزگار، کنفوسیوس ارزشهای یشم را می‌ستود و می‌گفت «در روزگار باستان، انسانهای بزرگ، تصویر تمام خصوصیات عالی را در آن می‌دیدند»: این سنگ نرم، صاف، و برّاق (پس از صیقل‌کاری) بود مثل نیکوکاری؛ ظریف، فشرده، و قوی بود مثل عقل؛ گوشه‌دار اما نه تیز و بُرّنده بود مثل حقگویی؛ و (هرگاه بر آن می‌نواختی) نوای موسیقی سر می‌داد. همچون وفاداری، نقصها یا درزهای این سنگ نیز زیباییش را و زیباییش درزهایش را از نظر پنهان نمی‌کرد، و همچون فضیلت، در نمادهای مرتبت، برجسته و آشکار می‌شد.[1]

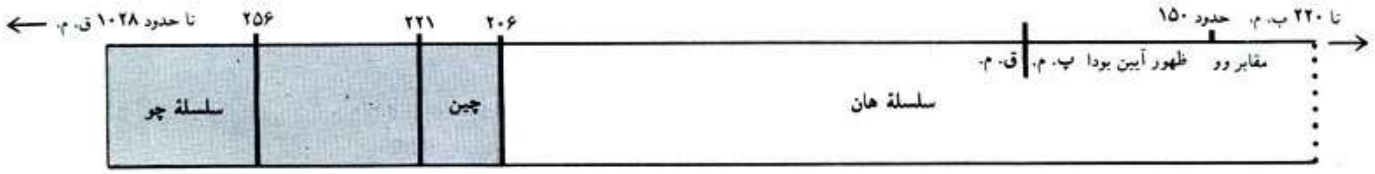
فرهنگی که به آفرینش ظروف مفرغین و یشمی بزرگ دوره‌های شانگ و چو انجامیده بود، تدریجاً راه تحول را درپیش گرفت. آشفتگیهای سیاسی اواخر دورهٔ چو، که گاه دورهٔ **دولتهای متحارب** نامیده شده است، دورهٔ چهار قرن حکومت ملوك‌الطوایفی و جنگ بین ممالك کوچك و تاخت و تاز هونها در قسمتهای شمالی بود. در این دورهٔ نامساعد، ترقی فرهنگی سریعی در چین روی داد. آیینهای **بودا** و **تائو** رواج یافتند، و آیین کنفوسیوس را به مخاطره انداختند. پیشرفتهای علمی هندیان در طب، ریاضیات، نجوم، و معماری اقتباس شد و هنر رونق یافت و شکلی اساساً تازه پیدا کرد.

سلسله‌های چین و هان

هرج‌ومرج سیاسی چندصد سالهٔ پایانی سلسلهٔ چو موقتاً به‌دست شی **هوانگ تی** فرمانروای **دولت چین** [Ch'in] فرو نشانده شد. وی در سدهٔ سوم پیش از میلاد، ضمن تلاش برای ریشه‌کن ساختن سنتهای کهن، دستور داد تمام کتابهای تاریخی سوزانده شوند، و حاکمیت

۸۵۷ پی، دورهٔ چوی پسین، سده‌های پنجم تا سوم ق. م. سنگ یشم. نگارخانهٔ نلسن ــ موزهٔ اتکینز، کانزاس‌سیتی، میسوری (بنیاد نلسن).

1. From the *Li Chi* attributed to Confucius, translated by James Legge, *The Sacred Books of the East* (1968), Vol. 28, p. 464.



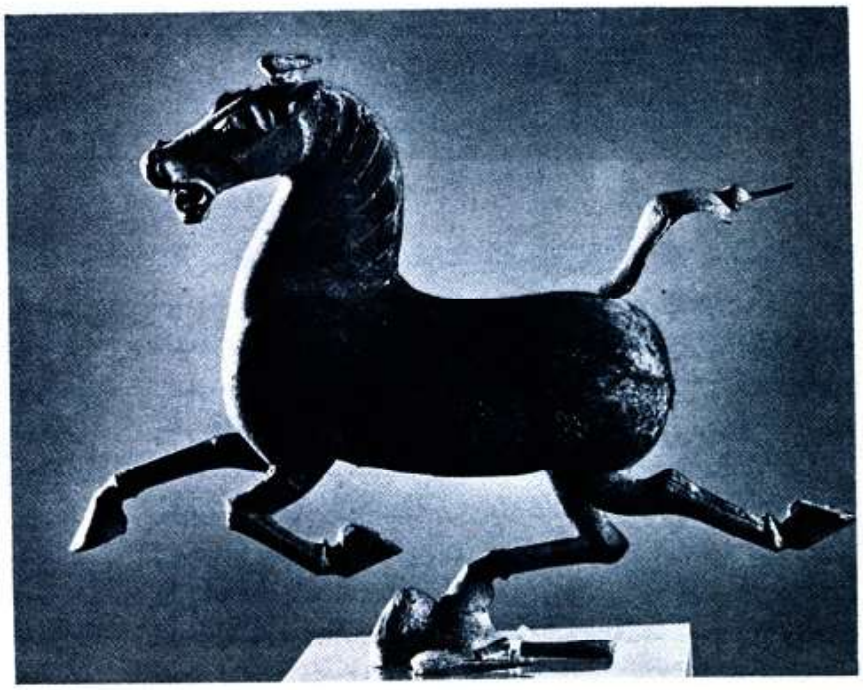
یکه‌تازانهٔ خویش را بر سراسر چین مستولی کرد. به محض آنکه شی هوانگ تی چشم از جهان فرو بست، مردم سر به شورش برداشتند و در سال ۲۰۶ پیش از میلاد سلسلهٔ جدیدی به نام **سلسلهٔ هان** تأسیس کردند. حکومت متمرکز نیرومند در سراسر مرزهای جنوبی و غربی چین برقرار شد. ارتشهای چین به اعماق ترکستان رخنه کردند، و تجارت غیر مستقیم با امپراتوری دورافتادهٔ روم برقرار شد. پیروان کنفوسیوس با پیروان آیین تائو (مذهب فلسفی چین، که عمدتاً از کتاب **تائو ـ ته ـ کینگ** منسوب به لائوتسه ناشی شده است) به پیکار برخاستند تا یکدیگر را از رسیدن به قدرت بازدارند. سرانجام، پیروان کنفوسیوس پیروز شدند، ولی این آیین پیروز با تعالیم آن فیلسوف فرسنگها فاصله داشت. افسانه‌های کنفوسیوسی دربارهٔ پرهیزگاری فرزندان و فرهنگ قومی آیین تائو با هم درآمیختند و شالودهٔ موضوعی هنر دورهٔ هان را تشکیل دادند.

سبك تصویرگری دورهٔ هان از روی تعدادی نقاشی و چندین نقش برجستهٔ سنگی و برخی سفالینه‌های مُهرخوردهٔ سفالگری مشخص و شناخته می‌شود. در برخی از نقاشیها خطوط کناره‌نمای پیکره‌ها با خط مختص چینیها که انعطافش نه فقط حدود بلکه ژرفا و حجم را نیز به بیننده القا می‌کند، نشان داده شده‌اند. رویهم انداختن بازوها و ردا تأکید بیشتری بر بُعد سوم می‌گذارد، و در همان حال استفاده از رنگهای تخت در داخل خطوط کناره‌نما بر رابطهٔ موزون بین پیکره‌ها تأکید می‌گذارد. در اینجا اثری از پسزمینه یا نشانه‌ای از محیطی دیگر به چشم نمی‌خورد.

نقشهای برجستهٔ سنگی به تعداد زیاد که از مقابر وو در شانتونگ به دست آمده‌اند (حدود ۱۵۰ میلادی) نیز بازتابی از شیوه‌های شبیه‌سازی دورهٔ هان هستند. بر روی این قطعه سنگها، تاریخ کامل جهان، از خلقت آدمی تا تدفین شخص مرده، مجسم شده است. داستان، مرحله‌به‌مرحله، به کمك تصاویر صیقل‌خوردهٔ تخت بر زمینه‌ای تخت ولی نسبتاً شیاره‌دار تکمیل می‌شود (تصویر ۸۵۸). پیکرهای عظیم با آهنگ خطی خطوط کناره‌نمای خود به یکدیگر ارتباط داده شده‌اند. بعلاوه، این‌بار، ساختمانها و درختها نیز به نشانهٔ محیط، وارد منظره شده‌اند. اما فضا، مانند آنچه در نقاشی مصری معمول بود، تصوری است و فاصله با بالا و پایین قرار دادن پیکره‌ها القا می‌شود، ولی آنچه در اینجا شگفت‌آور است، منطبق شدن چرخهای گردونه بر یکدیگر است. افراد مهم، به شیوهٔ خط تصویری، با ابعادی بزرگتر از ابعاد زیردستانشان مجسم شده‌اند. از همه جالبتر درختها هستند که به صورت احجامی از شاخه‌های درهمبافته با برگهای مستقل و فوق‌العاده بزرگ، دارای سبك خاصی شده‌اند. ولی در چارچوب این شکل طرحگونه، یك تغییر تصادفی در شاخهٔ خمیده یا شکسته نشان می‌دهد که تعمیم طراح چگونه از مشاهدهٔ درختان خاص به دست آمده است و چگونه جزیی از فلان درخت خاص توانسته است کل را به صورت فردی درآورد. همین رابطهٔ ظریف بین خاص و انتزاعی است که به یکی از مهمترین خصوصیات هنری نقاشی چینی در دوره‌های بعد تبدیل شد.

گروهی از نقشهای برجستهٔ به دست آمده از ایالت سچوان در

۸۵۸ صحنه‌های اسطوره‌ای، مقبرهٔ وو، شانتونگ، سلسلهٔ هان پسین، ۱۴۷ـ ۱۶۸میلادی. نقش برجستهٔ صیقل‌کاری شدهٔ سنگی، طول تقریباً ۱۵۰ سانتی‌متر.



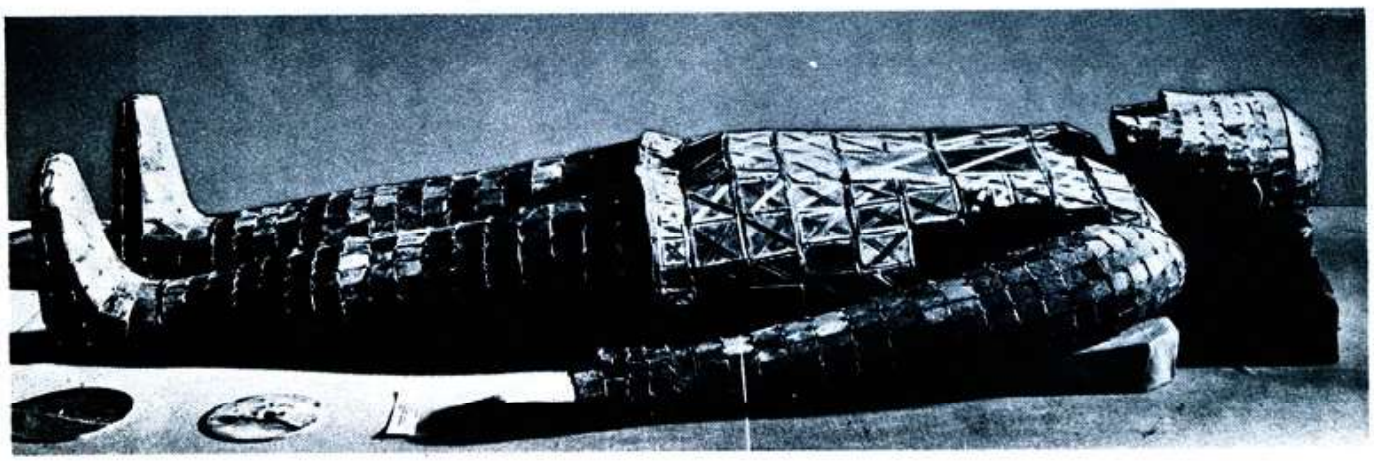
۵۸۹ اسب پرنده با یك‌پا بر روی پرستو، وو-وئی، کانسو، سلسلهٔ هان شرقی، سدهٔ دوم میلادی. مفرغ، بلندی ۳۴ و طول ۴۵ سانتی‌متر. نمایشگاه نویافته‌های باستان‌شناسی جمهوری خلق چین.

جنوب غربی چین، با آنکه به نقشهای برجستهٔ مقابر وو شباهت دارند و احتمالاً به همان دوره مربوط می‌شوند، حکایت از برداشتـه شدن گامی بزرگ به جلو دارند. ریتمها سریعتر شده‌اند و فضا و محیط با وضوح بیشتر و کاملتری نشان داده شده‌اند. برخی از موضوعات به زندگی روزمره مربوط می‌شوند، و این با اشتغال و شیفتگی هنرمندان پیشین به موضوعات اسطوره‌ای یا تاریخی مغایرت دارد. در اینجا نیز پیکری از بودا دیده می‌شود، که احتمالاً کهنترین پیکر بودا در چین و نخستین اشاره به مذهبی است که در طی هزار سال بعدی بر اندیشهٔ چینیان مسلط شد.

عالیترین نمونهٔ صنعـت مفرغـکاری در دورهٔ **هان** با سنتهای چینیان در احاطهٔ استادانه بر آن فلز از روزگار شانگ به بعد، پیکرهٔ اسبی است که اخیراً (۱۹۶۹) از مقبره‌ای در **هوپه** به دست آمده است (تصویر ۸۵۹). با آنکه اسب مزبور در حالت یورتمهٔ سریع است، به نظر می‌رسد که در حال پرواز است، و یك سُمش را به آرامی روی پیکرهٔ پرستویی نهاده که بالهایش از هم باز شده‌اند. اسب که به دلیل قدرت و زیباییش ستوده می‌شد، در ادبیات چینی برجستگی خاصی دارد و در حکم ستایش شیر یا گاو در هنر خاور نزدیك است.

یك مقبرهٔ متعلق به دورهٔ هان در سدهٔ دوم پیش از میلاد که در سال ۱۹۶۸ حفاری شد، ظاهراً اطلاعات ما دربارهٔ استفادهٔ چینیان از سنگ یشم را تأیید می‌کند. همچنان که در توصیف **پی** (تصویر ۸۵۷) مربوط به دورهٔ چوی پسین گفتیم، چینیان معتقد بودند که سنگ یشم به واسطهٔ قدرت جادویی‌اش می‌تواند جسد شخص متوفی را حفظ کند. این مقبره که در هوپه حفاری شد بقایای اجساد یك شاهزاده و یك شاهدخت را در خود نگاه داشته بود. این دو نفر، با نقاب و لباس کاملی (تصویر ۸۶۰) مرکب از بیش از ۲۰۰۰ لوح یشمیِ دقیقاً تراش داده شده، جور شده و به هم دوخته شده، به خاك سپرده شده بودند. دوخت و ساخت این لباس، یك شاهکار خارق‌العادهٔ فنی بود.

۸۶۰ لباس تدفین شاهدخت تائووان، مان چنگ، هوپه، سلسلهٔ هان غربی، اواخر سدهٔ دوم ق. م. الواح یشمیِ دوخته شده با تار زرین؛ طول لباس ۱۷۰ سانتی‌متر. نمایشگاه نویافته‌های باستان‌شناسی جمهوری خلق چین.



از دورهٔ سه پادشاهی
تا دورهٔ سوئی

آیین بودا، که روحی عمیقاً متفاوت با فلسفه‌های باستانی و بومی چین داشت، در نخستین سدهٔ میلاد مسیح به چین راه یافت. در طی آخرین صد سال حاکمیت هان و دورهٔ بعدی که به **دورهٔ سه پادشاهی** معروف بود، چین که در چنگال اختلافات داخلی گرفتار آمده بود مشتاقانه به دنبال آرمانی می‌گشت تا بدان بیاویزد و به حیاتش ادامه دهد. اصول اخلاقی کنفوسیوس نتوانسته بود با هرج و مرج زمانه کنار بیاید، و آیین تائو که به‌طریقتهای گوناگون جادویی و خرافات کشیده شده بود، دیگر قادر به جذب ذهن اندیشمندان نبود. آیین بودا به توده‌های مردم چین وعده می‌داد که پس از سپری کردن سختیهای این جهان، در جهانی دیگر، به سعادت خواهند رسید. بعلاوه، شبکهٔ کاملاً تکامل‌یافتهٔ منطقی این آیین، که با پالایشهای به عمل آمده در آن از کل شبکهٔ فکری گذشتهٔ چین فراتر رفته بود، روشنفکران را به خود جلب می‌کرد. مبلغین مذهبی بودایی که از هند آمده بودند و نخست می‌کوشیدند خاندانهای حاکم را به آیین خویش جلب کنند، چنان در این کار توفیق یافتند که آیین بودا همچون آتشی سوزان، سراسر خرمن چین را در یك آن به کام خود فرو برد.

هنرها به خدمت این دین وارداتی درآمدند و رونق فراوان یافتند. اصول زیبایی‌شناسی تازه‌ای به تقلید از الگوهای هندی یا آسیای مرکزی، هماهنگ با فورمالیسم مدوّن آیین بودا، پدید آمد. نخستین تندیس مهم به شیوهٔ بودایی، یعنی تندیس مفرغ طلاکاری شدهٔ **ساکیامونی بودا** که مطابق کتیبه‌اش به سال **۳۳۸** میلادی مربوط می‌شود (تصویر **۸۶۱**)، از لحاظ سبك و شیوهٔ پیکره‌نگاری، با نخستین نمونه‌ای که در قندهار ساخته و پرداخته شده بود ارتباط پیدا می‌کند.[۲] چینهای سنگین و متحدالمرکزِ ردا، اوشنیشای روی سر، و حالت چهار زانو یا زانوی ضربدری بودا، تماماً از نمونهٔ هندی این تندیس گرفته شده‌اند. زائران و کاهنانی که تن به سفری طاقت‌فرسا در جاده‌های پرمخاطرهٔ تجارتی آسیای مرکزی دادند تعداد زیادی از این نمونه‌ها را با خود به چین آورده بودند.

هنرمند چینی، الگوی پایهٔ هندی را در طی یکصد و اندی سال بعد، دستخوش تغییرات گوناگون ساخت. این تغییرات را می‌توان در سلسله معابد غاری بزرگی که بوداییان چین به شیوهٔ نخستین بوداییان هندی در دل کوهها می‌تراشیدند مشاهده کرد. در **تونهوانگ**، غربی‌ترین شهر در شمال چین مرکزی، بیش از سیصد مرقد در دل صخره‌های ماسه‌ای کنده‌کاری شدند و اتاقکهای آنها با تمثالهای رُسی تزیین شدند. این منطقه در سال **۳۶۶** میلادی وقف همین کار شد ولی کهنترین غارهای کنده‌کاری شدهٔ موجود به اواخر سدهٔ پنجم مربوط می‌شوند. تقریباً در همان روزگار، یعنی در سال **۴۶۰** میلادی، پیکرتراشان **یونکانگ**، نزدیك **تاتئونگ** در چین شمالی، دست‌اندرکار تراشیدن معابدی در دل صخره‌های ماسه‌سنگی بودند. با آنکه مصالح کار متفاوت است، در هر دو منطقه، سبکی باستانی به شیوهٔ پیکرتراشی

۸۶۱ ساکیامونی بودا، سلسله‌های ششگانه، ۳۳۸ میلادی، مفرغ مطلا. موزهٔ هنر آسیایی سانفرانسیسکو.

سدهٔ ششم پیش از میلاد در یونان و اوائل سدهٔ دوازدهم میلادی در فرانسه، به کار رفته است. چهره‌های تندیسهای غاری اینجا، مانند قرینه‌های غربی خود، با سطوح یکدست کنده‌کاری شده‌اند و رداهایشان به شیوهٔ سنتی یعنی راستخطی نمایانده شده‌اند، و بر روی هم بازتابی از مقام والا و سنگین یك مذهب پرنفوذ هستند (تصویر **۸۶۲**). مفهوم بودایی خدا را به کاملترین شکل ممکنش می‌توان در غارهای یونکانگ دید که چهرهٔ بودا ــ آمیخته‌ای از مهابت سنتی و اشتیاق مذهبی ــ در آنجا به قدر کافی جنبهٔ انسانی پیدا کرد تا مورد تأیید مردم واقع شود، و در عین حال به قدر کافی حالت کمال مطلوبش را حفظ کرد تا انسان مؤمن را به دنیای ورای این چهره یعنی به انتزاعی که خود نماد آن است بکشاند.

در سال **۴۹۴ تاتارهای وئی**، یا بوداییانِ معتقدی که از اجرای این برنامهٔ عظیم در یونگانگ حمایت کرده بودند، دربارشان را در سمت جنوب به **لویانگ** در **هونان** انتقال دادند. نزدیك این نقطه، در سنگهای آهکی **لونگمن**، کنده‌کاریِ مجموعهٔ دیگری از غارها آغاز شد که تا نیمهٔ نخست سدهٔ ششم ادامه یافت. کنده‌کاریهای جدید، با وجود گیرایی انکارناپذیرشان، بازآفرینیهای شیوه‌گزینانه‌ای از فرمول یونکانگ بودند. شیوهٔ مذهبی منعکس شده در غارهای پیشین، در اثر پیچیده‌تر شدن خود، تلطیف یافته بود. ظرافت پیکره‌های لونگمن را در مقایسه با صلابت پیکره‌های کنده‌کاری شده در یونکانگ، می‌توان در نازك‌نمایی اندامها و سخت‌تر شدن چینهای رداهایی دید که به خط نرم و

۲. ولی این تمثال و معنیش چنان تازگی داشتند که صنعتگران چینی با آنکه می‌کوشیدند چهره‌ای موافق متون بودایی بیافرینند، باز درشبیه‌سازی‌از **مودرای** شرعیِ تأمل درونی دچار خطا شدند: دستهای بودا در ناحیهٔ شکم روی هم قرار داده شده‌اند، حال آنکه کف دستهایش باید رو به بالا باشند و انگشتهایش به هم نچسبند.

۸۶۲ مایتریا، غارهای یون کانگ، حدود ۴۶۰ میلادی.

روانِ قلم نقاش شباهت دارند.

در سالهایی که کنده‌کاری غارهای لونگمن ادامه داشت، روح مردم به تسخیر شکل تازه‌ای از آیین بودا درآمد که از «**فرقه‌های بهشتی**» گوناگون الهام می‌گرفت و وعدهٔ تولد دوباره در بهشت بوداییِ سرشار از آن لذات و نعماتی را می‌داد که ایشان در این دنیا نتوانسته بودند بدانها دست‌یابند. از آنجا که زندگی راحت در این بهشت موعود را فقط با اعتقاد به دنیای بودا می‌توان نصیب خویش ساخت، بسیاری از کسانی که احتمالاً هدف نیروانا و خاموشی نهایی شخصیت آدمی را در نیافته بودند با اعلام هدف ملموستر و جالبترِ فرقه‌های بهشتی به آیین بودا گرویدند. بدین ترتیب جاه و جلالی به مراتب افزونتر از شکوه دربارهای امپراتوران در انتظار هر کسی بود که به بودا ایمان می‌آوُرد. آرزوهای دلنشین این بوداییان در ناتورالیسم بزرگتر و ژرفتر هنرشان، مخصوصاً در تجسم انسانی خدایشان بازتاب یافت. بدین ترتیب جای هیچ شگفتی نیست که می‌بینیم وقتی فرقه‌های بهشتی در دورهٔ **سلسلهٔ سوئی** به اوج رونق خود رسیدند بودا تدریجاً تغییر شکل پیدا کرد، چهرهٔ باستانی خدای کمال مطلوب را از دست داد و به نجات‌دهندهٔ پرملاطفت آدمیان مبدل شد. تجسم این تغییر شکل در معبد مفرغ مطلای نشان داده شده در لوحهٔ رنگی ۱۰۰ به چشم می‌خورد. **پرابهوتاراتنا** ــ بودای روزگاران سپری شده ــ به موعظهٔ ساکیامونی یا آخرین بودا گوش فرا می‌دهد. پیکره‌های ظریف و باریك این دو بودا که بین هاله‌های شعله‌وار نشسته‌اند تقریباً جذب ریزش و روانیِ رداهای خطی ایشان شده‌اند؛ این رداها تدریجاً ماهیت لباس آدمیان را به خود می‌گیرند. انسانی شدن، در زیبایی ملایم و مؤدبانهٔ طرز نگاه و حالت چهرهٔ آن دو نیز موج می‌زند؛ این چهره‌ها خصوصیات فرمولهای باستانی را همچنان حفظ کرده‌اند.

تحولی مشابه این در چهره‌های بودایی را می‌توان در دیوارهای رنگارنگ معابد تونهوانگ مشاهده کرد؛ هدف از این کار القای شکوه و عظمت آیین بودا به انسان مؤمن و (مانند نقاشیهای متعلق به سده‌های میانه) آموزش دادن به شخص بی‌سواد بود. بوداهای رمزی، در میان انبوهی از داستانهای مصور دربارهٔ زندگانی گذشتهٔ خویش (**جاتاکا**) محاصره شده بودند. نقش و نگارهای رسمی شدهٔ تك‌تك بوداها به نقش و نگارهای تندیسهای کنده‌کاری شده در **یونکانگ** و **لونگمن** شباهت دارند. ولی صحنه‌های روایتی، مخصوصاً با ترکیب حجره‌وار، ریتمهای جهنده، و رابطهٔ نامتناسب پیکره با محیط کوچك و سنتی‌شان، سنتهای نقاشی دورهٔ هان را به آیندگان می‌سپارند.

تا سال ۵۳۹ میلادی، بخش بزرگی از نشانه‌های نفوذ نقاشی آسیای میانه ناپدید شده بود. نقاشی بودایی، مانند پیکرتراشی آن روز، در برابر اعتقادات شادی‌آفرین فرقه‌های بهشتی واکنش نشان داد و بر ناتورالیسم و ظرافت خویش افزود. گرچه گروه پیکره‌های بودا حالت جبهه‌نمایی و موازنهٔ خشك هنر مذهبی را حفظ کردند، داستانهای جاتاکا به طور پراکنده بر دیوارهای معبد پخش شدند و پیکره‌های باریك و ظریف‌شان که از طرحهای محصور به در آمده بودند، آزادانه در سطح نقاشی به حرکت درآمدند. در اواخر سدهٔ ششم، محیط انتزاعی پیکره‌های نقاشی شده، تدریجاً به صورت سه‌بعدی درآمد. از تداخل شکلها برای القای ژرفا استفاده می‌شد و با محصور کردن گروههای آسمانی در میان پاره‌ای از پدیده‌های زمینی مانند درختها، عمارتهای کلاه‌فرنگی، حوضهای پر از نیلوفر آبی، و پلها، بر شدت احساس واقعیت افزوده می‌شد.

دورهٔ تانگ

سلسلهٔ کوتاه مدت سوئی (۵۸۱ ـ ۶۱۸) جای خود را به امپراتوری تانگ داد. سالهای حاکمیت این‌سلسله، دوران شکوه و عظمت بیمانند چین بود. ارتشهای چین به آخرین سرحدات آسیای مرکزی رسیدند و

راه را برای ورود ثروتها، اندیشه‌ها و ملتهای بیگانه باز کردند. بازرگانان عرب، نستوریان مسیحی، و دیگر سیاحان به پایتخت بین‌المللی سلسلهٔ تانگ رفت‌وآمد می‌کردند و چینیها نیز در سمت غرب به پیشرفت خویش ادامه می‌دادند. **شوان تسانگ**، کاهن چینی، مانند برخی از کاهنان سابق، در اواسط سدهٔ هفتم از هند بازدید کرد و با اندیشه‌های انقلابی آخرین **فرقه‌های رمزی** از زادگاه آیین بودا به کشورش بازگشت. آیین بودا لحظاتی بحرانی را پشت سر می‌گذراند، چون دربار فاسد و روحانیت انگل‌صفت باعث بدنامی آن می‌شدند. این مذهب در دورهٔ حکومت غاصبانهٔ **ملکه** و و آلت‌دست قدرت سیاسی و پوششی برای افراط و تفریطهای شخصی شد. نعمات و لذات مادیِ موعود فرقه‌های بهشتی، حاوی هیچ پادزهری برای مشکلات زمانه نبودند. لیکن مراسم پیچیده و اسرارآمیز **فرقه‌های رمزی** جدید، با بخشیدن بسیاری از لذات جسمی روزانه به زندگی مردم ــ نه وعدهٔ آن در بهشت، مانند وعدهٔ فرقه‌های بهشتی ــ مؤمنان بودایی را به خود جلب کردند. با اشاعهٔ آیین جدید، صنعتگر چینی، یکبار دیگر به سوی هند چرخید و مدلهای مناسب موضوعش را در پیکرتراشی زمانه یافت.

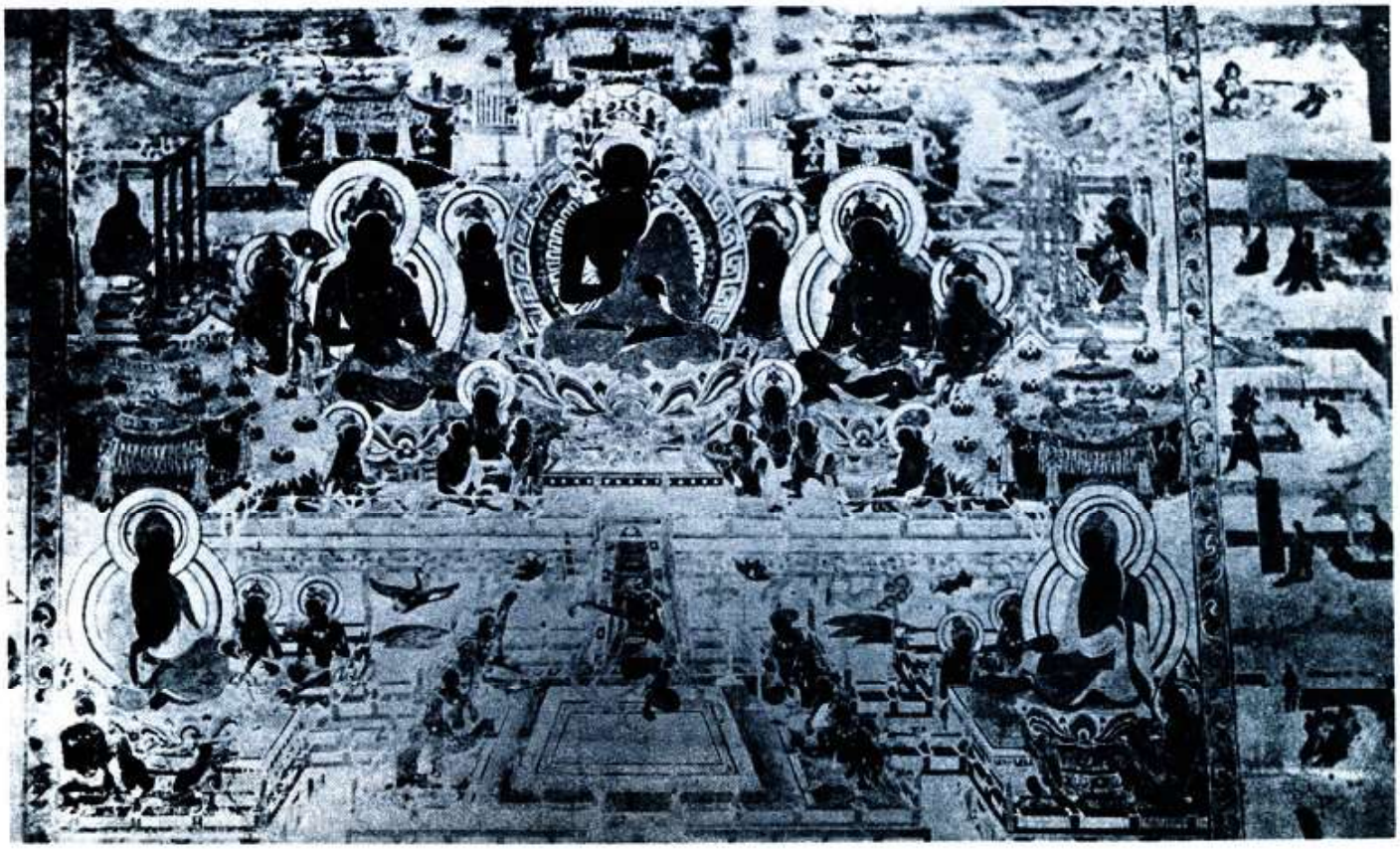
سبك روان هنری که در دورهٔ گوپتا در هند تکامل یافت (فصل هیجدهم) در طی سدهٔ ششم، پیکرتراشی چینی را تحت‌تأثیر قرار داده بود، و تا پایان سدهٔ بعد، پیکرتراشی بودایی در چین، چون عناصر بسیاری را از کنده‌کاریهای شورانگیز هندی به عاریت می‌گرفت، بخش بزرگی از خصلتش را از دست داده بود. نمایش برجستهٔ اندامهای پیکر آدمی، دوباره رونق گرفت و ردا چنان به اندامها چسبید که بیننده گمان می‌کرد به پیکری خیس می‌نگرد. موج جدید تأثیر هنر هندی، نه فقط به تغییراتی در سبك انجامید بلکه باعث تغییراتی در شیوهٔ پیکره‌نگاری فرقه‌های رمزی نیز شد: پیکره‌ها با چندین دست و سر ظاهر می‌شوند و نماد جنبه‌های گوناگون خدایان آیین جدید به شمار می‌روند.

سبك **تانگ آغازین**، تحت‌تأثیر هنر هندی، به طرز ستایش‌انگیزی در پیکر **بودیساتوا** (تصویر ۸۶۳) مجسم شده است. زیبایی مواج این پیکره، با کمر عریان و ردای برجسته‌نمایی که به تن دارد، به شیوهٔ پیکرتراشی دورهٔ گوپتا (فصل هیجدهم) دوچندان می‌شود. چند پیکرهٔ دیگر که همزمان با بودیساتوا ــ حدود سال ۷۰۰ میلادی ــ کنده‌کاری شده بودند در غارهای **تینلونگ شان** به دست آمده‌اند. این پیکره‌ها پیشدرآمدی بر سبك **تانگ پسین** هستند. اگر حالتهای زیبا و رداهای نرم این پیکره‌های غاری که با نقش و نگارهای موزون بر اندامهایِ گوشتالو افتاده‌اند در میان نبود، چیزهایی زمخت به نظر می‌رسیدند.

آیین رمزی بودا، با تأکید بر مناسك مفصّل و بغرنج، خدا را در رابطه‌ای صوری با شخص مؤمن قرار داد. پیروان **آمیتابها بودا** ــ یکی از مهمترین بوداهای فرقه‌های بهشتی ــ از لحاظ تأکید بر رستگاری در اثر ایمان، خدایی مهربان و انسانگونه برای خود مجسم کرده بودند؛ ولی تا سدهٔ نهم، انضباط شدید فرقه‌های رمزی، الهامبخش تمثالی عبوس، سنگین و تقریباً زننده شده بود. در نمایش اندامها، در موارد بسیار، تا حد فربه‌نمایی اغراق می‌شد، و با اینحال، وجود موانع دیگر، حالت موقرانه‌ای به پیکره‌ها می‌داد.[۳]

۳. در سال ۸۴۳ میلادی به دنبال احیای آیین کنفوسیوس، تندیسها اندکی توانستند از تعقیبهای وحشیانهٔ آیین بودا جان سالم به‌در برند. معابد چوبی بسیاری در کام شعله‌های آتش سوختند و تمثالهای مفرغیشان ذوب شدند و بر زمین جاری شدند. خوشبختانه بازسازی سبك این دوره از روی هنر بودایی ژاپن که آن روزها تحت‌تأثیر مستقیم چین بود امکان‌پذیر است

۸۶۳ بودیساتوا، سلسلهٔ تانگ آغازین، سده‌های هفتم تا هشتم میلادی. مرمر. مجموعهٔ خصوصی، نیویورك.



۸۶۴ بهشت آمیتابها، غار ۱۳۹ A، تونهوانگ، سلسلهٔ تانگ، سدهٔ نهم.

گسترش امپراتوری تانگ در سمت غرب، بر اهمیت تونهوانگ افزود. در اینجا جاده‌های بیابانی به یکدیگر می‌رسیدند و معابد غاری از افزایش رفاه مردم بهره می‌بردند. در سدهٔ هشتم، هبه‌کنندگان ثروتمند، خواستار ساخته شدن غارهای بزرگتر و دارای تزیینات ظریفتر شدند. گروه نسبتاً سادهٔ بودا در نقاشیهای سدهٔ پیش، بزرگتر شد تا انبوه پیکره‌های ملازم، محیط پرجلال و جبروت معماری، و خدایان کوچکتری را در خود جای دهد که با رقص و موسیقی به پرستش بودای پرشکوه مشغول بودند. شکوه و عظمت دورهٔ تانگ در غنای پرتنوع رنگهای درخشان پردهٔ نقاشیهای بهشتی (تصویر ۸۶۴) بازتاب یافته است. نیمتنه‌هایی که در دو سوی گروه پیکرهٔ بودا دیده می‌شوند تجسمهایی از حوادث سوتره‌های خاص هستند. این صحنه‌های کوچك، مانند صحنه‌های روایتی مصور (جاتاکا) در غارهای پیشین، غالباً در میان منظره‌هایی گنجانده شده‌اند که با سبکی پر رویهم متفاوت از سبك گروه پیکره‌های رمزی نقاشی شده‌اند. مثلاً کوهها به ترتیب پشت یکدیگر قرار داده شده و با مایه‌رنگهای نسبتاً متفاوت نشان داده شده‌اند تا احساس مسافت را به تماشاگر القا کنند. (ولی با آنکه هر کوهی با استفاده از این شیوهٔ پرسپکتیو فضایی با قلهٔ مجاور ارتباط پیدا کرده است، هنوز هیچ اثری از پرسپکتیو پیوسته نیست تا احساس عقب‌نشینی در مسافات دور را به بیننده القا کند.)

دامنهٔ پیگردهای وحشیانهٔ بوداییان، به تونهوانگ که آن زمان در زیر حاکمیت تبت بود، کشیده نشد. نقاشیهای بیشمار ــ دیواری و توماری ــ آفریده شدند، ولی در این منطقه که از جریان اصلی فرهنگ چین جدا افتاده بود، در سبك نقاشیهای مزبور از اواسط سدهٔ نهم تا آغاز سدهٔ یازدهم کوچکترین تغییری رخ نداد. در این ضمن، در مراکز اصلی چین، منظرهٔ توماری، یکی از آفریده‌های مختص هنر چینی، از دل سنتهای نقاشی غیر دینی سر برآورد. پیدایش و تکامل اولیهٔ این تومارها، همچنان رازی ناگشوده است، چون ابریشم و کاغذی که منظرهٔ مزبور بر رویش کشیده می‌شدند باقی نمانده است. تلفیق سابقهٔ درخشان اولیهٔ این هنر با این واقعیت که شکلهای مشابهی در عرصه‌های دیگر و با استفاده از مواد و مصالح دیگر ظاهر نمی‌شوند ــ مانند پیکرتراشی نقش برجسته ــ بسیار دشوار است. مثلاً وانگ وئی در سدهٔ پنجم چنین نوشت:

> تومار منظره‌ای را باز می‌کنم و نوشته‌اش را وارسی می‌کنم، و در آبها و کوههایی که برایم بیگانه هستند تأمل می‌کنم. جنگلهای سرسبز و پرطراوت، باد را به حرکت درمی‌آورند؛ رودهای خروشان، جویبارها را به لرزه درمی‌آورند. به راستی که شگفت‌آور است![۴]

اظهارنظرهایی از این قبیل، به این نتیجه می‌انجامند که منظره‌سازی تکامل یافته، در اوائل سدهٔ پنجم میلادی در چین رواج داشته است. ولی در اواخر سال ۶۰۰ میلادی، در نقاشیهای دیواری به دست آمده از تونهوانگ، طبیعت به خامترین شکل خود مجسم می‌شد.

آنچنان که ما از تاریخ آموخته‌ایم، منظره‌سازی زمانی در هنر نقاشی ظاهر می‌شود که آدمی دربارهٔ مقام خود در نظام طبیعت تردیدهایی پیدا می‌کند. برعکس، وقتی اندیشه‌های آدمی اصولاً متوجه رابطهٔ انسان با انسان یا انسان با خدا می‌شود، یا اثری از منظره‌سازی

۴. برای مأخذ این نقل قول و قطعات برگرفتهٔ دیگر از مقالات مربوط به نقاشی که ذیلاً نقل می‌شوند، نگاه کنید به:
Shiho Sakanishi, *The Spirit of the Brush* (London: Murray, 1948).

نیست یا اهمیت چندانی ندارد. در چین، عشقِ همه خدایی پیروان آیین تائو به طبیعت، در طی سدهٔ چهارم در اندیشهٔ چینیان رخنه کرد، به طوری که شرایط لازم برای پیدایش هنر منظره‌سازی در این نخستین دوران تاریخ هنر مزبور فراهم گردید.

از نوشته‌های **کوکای‌چی** (حدود ۳۴۴ ـ حدود ۴۰۶ میلادی) نویسنده و نقاش، و از نقاشیهای متأخری که تقلید یا نسخه‌برداری از طرحهای اصلی او تلقی می‌شدند، می‌توانیم اطلاعات مختصری دربارهٔ این هنر در اواخر سدهٔ چهارم به دست بیاوریم. کوکای‌چی مطالبی دربارهٔ «کوههای تیره‌رنگ و پرشکاف که گویی صاعقه بر پیکرشان کوبیده است» و پرتگاههایی که «به دندان نیش شباهت دارند و دوکی شکل هستند» نوشته بود. در نظر او نقاشی به مراتب فراتر از واقعیت قرار دارد، و منظره، گرچه در محیطی مادی دامن گسترده است «به اعماق قلمروِ روح رخنه می‌کند.»[۵] چند دههٔ بعد، **وانگ وئی** اعلام کرد که «چشمان آدمی، به میدان دید خود محدود هستند. به همین علت نمی‌توانند هر آنچه را که دیدنی است ببینند؛ ولی من با یك قلم کوچك می‌توانم تصویر جهان پهناور را بکشم.»

تومار افقی ــ نسخهٔ قدیمی، و شاید تا اندازه‌ای اصیل ــ ممکن است کلید سبك کوکای‌چی را در اختیارمان بگذارد. تومار **اندرزهای خانم معلم به خانمهای جوان کاخ شاهی**، که آب‌رنگ بر روی ابریشم است، از مجموعهٔ چندین صحنهٔ ناپیوسته تشکیل شده است که هر یك تجسم یك اندرز خاص هستند. در یکی از این صحنه‌ها، عمل شناخته شدهٔ قهرمانانه‌ای ترسیم شده است که در آن **خانم فنگ** خودش را بین امپراتور و یك خرس درنده قرار داده است تا جان امپراتور را از خطر برهاند (تصویر ۸۶۵). پیکره‌ها در فضایی نامعین حرکت می‌کنند و به طرز ظریفی با خطوطی باریك که دورتادور رنگها را گرفته ترسیم شده‌اند.

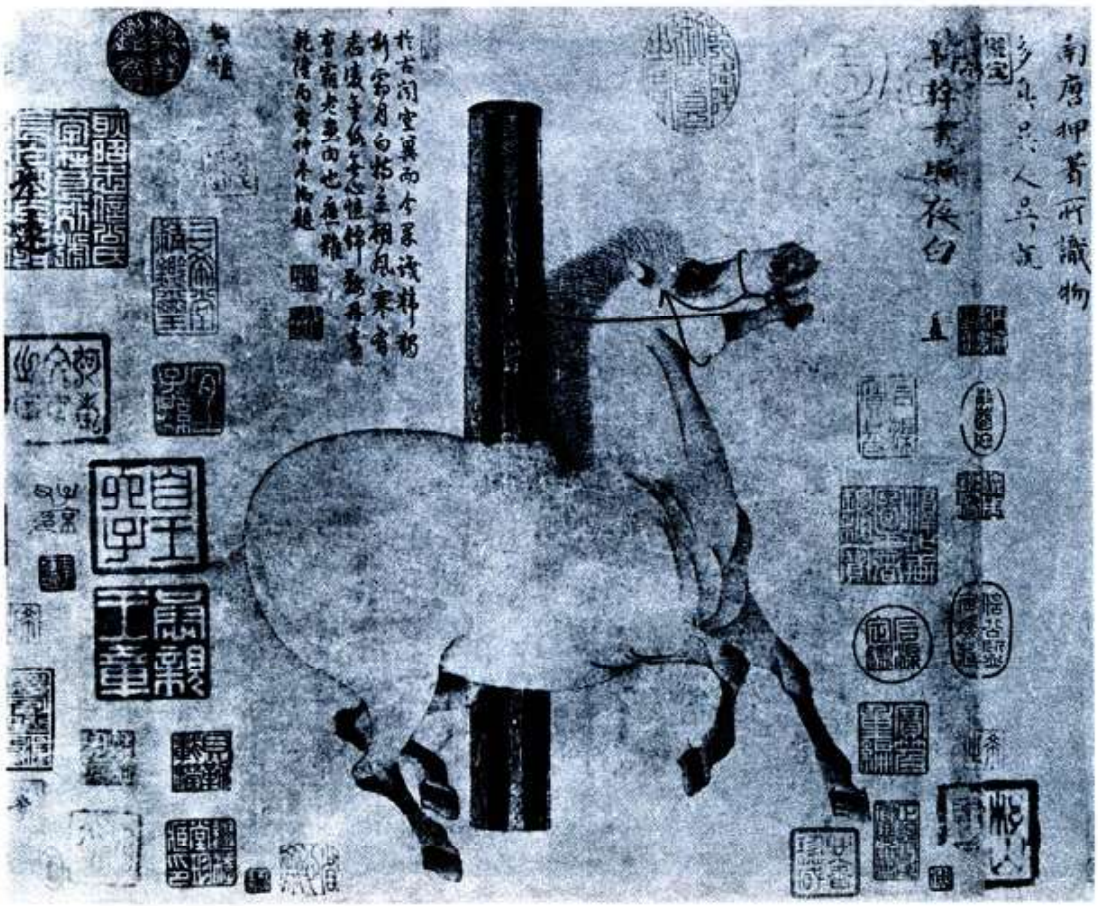
تومارهایی از این قبیل، دنباله‌دار هستند و هدف هنرمند نشان دادن تدریجی تك‌تك بخشهای آن ــ هر بار به طول تقریبی ۴۵ سانتی‌متر ــ بود. در اینجا نیز مانند بسیاری از صحنه‌های روایتی تونهوانگ، چندین واحد حجره مانند دیده می‌شود که در میان درختها و کوهها محصور شده‌اند. بین اجزای گوناگون ــ درختها، کوهها، و پیکره‌ها ــ هیچگونه تناسب در مقیاس یا رابطه وجود ندارد. ولی در اینجا نیز مانند آنچه در سراسر هنر چینی دیده می‌شود، نوعی هماهنگی بین طراحی انتزاعی و تصویرگری از طبیعت به کمك نمایش تغزلی جزییات دقیقاً مشاهده شده وجود دارد.

اما هنوز این سؤال باقی است که آیا خود **کوکای‌چی** یا هر هنرمند دیگری در دورهٔ پیش از تانگ منظره‌های پرشکوهی را که چنان فصیحانه به صورت مکتوب توصیف شده است نقاشی کرده‌اند یا نه. پس از گذشت صد و اندی سال از دوران زندگی کوکای‌چی یعنی در حدود ۵۲۵ میلادی، حتی عالیترین منظره‌ای که بر ما شناخته شده است، فاقد آن خصوصیاتی است که او در توصیفاتش می‌آورد.

در طی دو سدهٔ بعدی، مناظر نقاشی شده که در نزد چینیها به «نقاشیهای کوه و رود» شهرت دارند، و عالیترین دستاورد هنری ایشان به شمار می‌روند، به اوج تکامل خود رسیدند. به بیان درست‌تر، مورخان چینی، سلسلهٔ تانگ را در سده‌های هشتم و نهم، عصر زرین تکامل هنر نقاشی در این کشور می‌دانند. گزارشهای درخشانی که شاعران و منتقدان از خود برجا گذاشته‌اند، همراه با چند نمونهٔ باقیمانده از نقاشیهای یاد شده، علت این هواداری اشتیاق‌آمیز را بر ما

۵. منتقدان چینی همواره اصرار کرده‌اند که تابلوی نقاشی را چیزی بیش از تصویر طبیعت معرفی کنند. در حدود سال ۵۰۰ میلادی، **شی‌هو** «اصول ششگانهٔ» معروف نقاشی‌اش را تدوین کرد؛ این اصول از آن زمان تاکنون راهنمای هنرمندان چینی بوده‌اند. مطابق اصل نخست، هر تابلوی نقاشی باید از نیروی حیاتی خودش سرشار باشد.

۸۶۵ کوکای‌چی، **خانم فنگ و خرس**، جزیی از پردهٔ **اندرزهای خانم معلم به خانمهای جوان کاخ شاهی**، نسخه متعلق به اواخر سدهٔ چهارم و اوائل سدهٔ پنجم میلادی. تومار افقی، مرکب، و رنگ روی ابریشم. موزهٔ بریتانیا، لندن.



۸۶۶ هان‌کان، اسب، سلسلهٔ تانگ، سدهٔ هشتم. مجموعهٔ خانم جان د. ریدل.

روشن می‌سازند.

بخشهای بازسازی نشدهٔ نقاشیهای آبرنگ سیاه موسوم به **چهره‌های امپراتوران**، کار استادانهٔ **ین‌لی‌پن** نقاش و سیاستمدار بزرگ سدهٔ هفتم، با توصیفات مربوط به سبك عظیم و پرتوان دورهٔ تانگ تطابق کامل دارند. هر امپراتور به حالت ایستاده در فضایی بی‌حدود شبیه‌سازی شده است، و عظمتش از بزرگی ابعاد او در مقایسه با ابعاد ملازمانش روشن می‌شود. ین‌لی‌پن، همچنین، سلسله طرحهایی برای تراشیدن پیکرهٔ چندین اسب درشت‌اندام و پرتحرك از سنگ کشید که یك زمانی در دو سوی درگاهی ورودی مقبرهٔ **تای‌تسونگ** امپراتور سلسلهٔ تانگ نصب شده بودند.

اسب در هنر چینی، بازتابی از اهمیتی است که امپراتوران به چگونگی اصطبلهای خویش می‌داده‌اند. امپراتوران، حتی در دورهٔ هان، مأمورانی به سرزمینهای غربی چین مانند باکتریا می‌فرستادند تا نژاد اسب پرخون به چین بیاورند. ظریفترین نقاشیهایی که از برگزیدهٔ ۴۰ هزار اسب او کشیده شده بودند، به سفارش **مینگ هوانگ** (۷۱۳ـ۷۵۶) امپراتور چین نقاشی شدند، و یکی از آنها تصویر اسب افساردار است که به **هان کان**، نقاش محبوب تابلوهای اسبی در دورهٔ مینگ هوانگ نسبت داده می‌شود. **نریان چموش** (تصویر ۸۶۶) «نیروی حیاتی» مورد تأکید منتقدان چینی را در نظرمان زنده می‌کند.

دو هنرمند بسیار نامدار دورهٔ تانگ عبارت بودند از **وانگ وئی** (۶۹۹ـ ۷۵۹) ـ که نباید با **وانگ وئی** سدهٔ چهارم اشتباه گرفته شود ـ و **ووتائو تسو** (حدود ۷۲۵ ـ حدود ۷۵۰)، که امروزه با آنکه هیچ یك از تابلوهایشان باقی نمانده، به شخصیتهایی افسانه‌ای مبدل شده‌اند. وانگ فقط یك نقاش نبود؛ بلکه مانند انبوه هنرمندان چینی، شاعر و منتقد نیز بود. اشعار وانگ پرمایه و تغزلی‌اند، و گویا نقاشیهای او نیز چنین بوده‌اند. با آنکه هیچ تابلو یا تومارى از وانگ باقی نمانده است، کپیه‌برداریها یا تقلیدهای بیشماری از روح تغزلی اشعارش به عمل آمده است. بسیاری از این کپیه‌برداریها به صحنه‌هایی از مناظر برفی ـ موضوع مورد علاقهٔ هنرمندان چینی ـ مربوط می‌شود؛ شاید علت توجه ایشان به یك چنین موضوعی، انطباق‌پذیری آن با نقاشی تکرنگ یعنی هنر پرتنوع و سرشار از تضاد سیاه و سفید بوده باشد. کار وو، بنابر گزارشهای برجا مانده از آن روزگار، با کار وانگ تفاوت بسیار داشت. او با چنان سرعت برق‌آسا و «نیروی جانورخویانه» و بر سطوحی چنان پهناور نقاشی می‌کرد که مردم با چشمانی حیرت‌زده به تماشای ظهور سریع مناظر و تصاویر عریض و طویلی می‌ایستادند که سخت واقعی می‌نمودند. کار بی‌مهابای او با قلم‌مو و شکلهای گسترش‌یابنده‌ای که می‌آفرید، غالباً نسخه‌برداری می‌شد و از روی المثناهای گراوور شده‌اش نسخه‌هایی به طریق مالشی تهیه می‌شد. بعدها، هنرمندان، مهارت وو در استفاده از قلم‌مو و هماهنگیهای ظریف نقاشیهای وانگ را الگوی کار خویش قرار دادند.

فرمانروایان سلسلهٔ تانگ، امپراتوری خویش را با بناهای پرشکوه چوبی می‌آراستند. این بناها جملگی از میان رفته‌اند. لیکن اگر بخواهیم از روی گزارشهای باقی‌مانده قضاوت کنیم، بناهای مزبور بسیار عظیم و خوش‌رنگ بوده‌اند. آینه‌های مفرغین با تزیینهایی به نقش تمام‌برجسته، بر تجملات دورهٔ تانگ و اسباب و اثاثیهٔ درباری که غرق در تزیینات طلایی و نقره‌ای بود می‌افزودند.

سفالگر، ظروف سفالینش را با لعابهای رنگارنگ سربی می‌پوشانید و با اجزای آشکارا معمارانهٔ ساخته‌هایش ـ پایه، بدنه، و گردن ـ شکلهایی تناور ابداع می‌کرد. سفالگران پیشین، از الگوهای مفرغین تقلید کرده بودند ولی صنعتگر دورهٔ تانگ، الگوهایش را مستقیماً از ماهیت و خصوصیت گِل رُس می‌گرفت. پیکره‌های سرامیك اشخاص، جانوران اهلی شده، و موجودات تخیلی نیز برای دفن در

مقابر، توسط هزاران سفالگر ساخته می‌شدند (تصویر ۸۶۷). زیبایی فوق‌العاده ظریف و آهنگ موزون این پیکره‌ها چنان گیرا و زنده‌نماست که در طرحهای سرامیك کمتر می‌توان مشابهی برایشان پیدا کرد. موضوع این آثار، که پیکره‌های بسیار دورافتاده‌ای چون بندبازهای یونانی و بازرگانان سامی را شامل می‌شدند، دلیلی بر روابط گستردهٔ بین‌المللی چین در دورهٔ تانگ است.

سلسله‌های پنجگانه و سلسلهٔ سونگ شمالی

آخرین سدهٔ حاکمیت **سلسلهٔ تانگ** دوران فروپاشی تدریجی این امپراتوری بود. وقتی امپراتوری تانگ سرانجام در سال ۹۰۶ میلادی سقوط کرد، چین یکبار دیگر در کام آشوبهای داخلی فرو رفت. ستیزها و ادعاهای ایالتهای مختلف علیه یکدیگر به پایان نرسید تا آنکه سراسر کشور در دورهٔ حاکمیت نخستین امپراتوران **سلسلهٔ سونگ** که **پین لیانگ (کای‌فنگ** امروزی در هونان) را پایتخت خویش قرار داده بودند تحکیم یافت و یکپارچه شد. آنچه مایه شگفتی می‌شود این است که در دورهٔ آشوبهای داخلی که **سلسله‌های پنجگانه** نامیده می‌شود، به نظر می‌رسد که هنر نقاشی تحت‌تأثیر ناآرامی اوضاع قرار نگرفته است.

چینگ هائو که در نیمهٔ نخست سدهٔ دهم میلادی فعال بود، مقاله‌ای از خود برجا گذاشته که در آن معیارهای لازم برای ارزیابی نقاشیها را ذکر کرده است. او بزرگترین نقاشیها را زیر عنوان کلی «الهی» قرار داد. به نوشتهٔ او در این نقاشیها «هیچ نشانی از تلاش آدمی به چشم نمی‌خورد؛ دستها به طور خودانگیخته از شکلهای طبیعی شبیه‌سازی می‌کنند.» در پایین‌ترین مقوله، هنرمند «ماهر»ی‌را گنجانیدکه «تکه‌هایی از واقعیت را می‌بُرد و به هم می‌دوزد و جوش می‌زند و شکل ظاهری یك شاهکار را به اثر خویش می‌دهد....» سپس می‌افزاید: «این، نتیجهٔ فقر واقعیت درونی و افزونیِ شکل بیرونی است.» با آنکه این اندیشه‌ها در اصل به چینگ هائو تعلق نداشتند، بیان دوبارهٔ آنها توسط وی نشانه‌ای از استمرار اندیشهٔ بنیادی نقاشی چین با وجود تغییر سبکها است. هنرمندی که از حقیقت نهفته در زیر شکلهای ظاهر نقاشی می‌کرد، می‌بایست **چئی** یا «روح آسمانی» جهان را در خود می‌دمید. کسی که به این مرحله می‌رسید، حتماً سالها خودسازی را پشت سر گذاشته بود. نوآوری به معنی غربی، فضیلتی ضرور به شمار نمی‌رفت؛ اعتقاد بر این بود که حقیقت می‌تواند در شکلهای کهن متجلی شود. چینگ هائو و نقاش نامدار معاصرش **لی‌چنگ** کوششی برای تغییر دادن فرمول رایج در دورهٔ تانگ به عمل نیاوردند، ولی به اتکای شخصیتهای پرنفوذشان، در هر شاخهٔ درخت و کوهی که نقاشی می‌کردند روح زندگی را می‌دمیدند. هنرمندان نسلهای متوالی بعدی، کارهای ایشان را منشاء الهام خویش می‌دانستند ــ هنرمندان بزرگ برای جذب روح کار ایشان و نقاشان کوچکتر برای نسخه‌برداری از طراحی درختها و قله‌ها.

اطلاعات ما دربارهٔ هنر سلسله‌های پنجگانه به قدری است که تشخیص سبکهای تك‌تك استادان آن دوره یعنی **تونگ یوان، چوجان، و فان کوان** را که در اواخر سدهٔ دهم می‌زیستند میسر می‌سازد. نقاشیهای این استادان و آثار کوشی ــ که در اوائل سدهٔ بعدی می‌زیست ــ حکایت از شخصیتهایی بسیار متفاوت دارند و در عین حال، وجود احساسی مشترك در قبال ساختن آثار بزرگ را نشان می‌دهند. یك نقاشی مختص این سبك، نمایش عمودی منظرهٔ کوههای غول‌پیکری است که از اواسط تابلو سر به فلك می‌کشند (تصویر ۸۶۸). پیکره‌های آدمیان که با ابعاد بسیار کوچکی نشان داده شده‌اند در اثر عظمت شکلهای طبیعی، موجوداتی کوتوله به نظر می‌رسند. راهها و پلهای متعددی به ارتفاعات دوردست می‌پیوندند و از نظر ناپدید می‌شوند و طوری از نو ظاهر می‌شوند که تماشاگر را به سفری پیوسته در سراسر این منظره جلب کنند ــ سفری که در اثر زوایای دید متغیر نقاش بسیار آسان می‌شود. برخلاف بسیاری از نقاشیهای غربی، هیچ نقطهٔ تلاقی واحدی کل پرسپکتیو را سازمان نمی‌دهد، و نتیجتاً چشم تماشاگر آزادانه به حرکت درمی‌آید. ولی برای درك کامل این نقاشیها باید توجه‌مان را بر جزییات بسیار ریز و خصوصیت و نقش هر خط متمرکز سازیم.

۸۶۷ پیکرهای مقبره‌ای دورهٔ تانگ، سده‌های هفتم تا نهم میلادی. چپ: دوره‌گرد. موزهٔ هنری پورتلند، اورگون. راست: رقاص. نگارخانهٔ نلسُن ـ موزهٔ اتکینز، کانزاس‌سیتی، میسوری. پایین: اسب. موزهٔ هنری فاگ، دانشگاه هاروارد.

۸۶۸ فان‌کوان، مسافران در میان کوهها و رودها، جزیی از نقاشی بزرگ، سلسله‌های پنجگانه، سدهٔ دهم. تومار آویخته، مرکب‌و رنگ روی ابریشم. مجموعهٔ موزهٔ کاخ ملی، تایپه، تایوان.

در این دوره از تاریخ هنر چین، هنرمند تفنتکارِ صاحب استعداد، تدریجاً هنرمند حرفه‌ای را از میدان به در برد. هنرمند تفنتکار یا از حمایت دولت (مقرری ثابت) برخوردار بود یا از حمایت خانواده‌اش، و تکامل بی‌وقفهٔ تومار دستی افقی را می‌توان به محیط آزادمنشانه‌ای نسبت داد که این‌گونه هنرمندان و دوستان‌شان را در خود گرفته بود. تومار، که گاه طولش به چهار و نیم متر می‌رسید، می‌بایست از راست به چپ باز می‌شد؛ در هربار، فقط بخش کوچکی از آن را می‌شد دید، و آنهم فقط برای دو یا سه نفر میسر می‌شد. سازماندهی این نقاشیها را با تصنیف سنفونی مقایسه کرده‌اند، و آن به علت چگونگی تکرار موضوعات و تغییر حالت روحی در بخشهای مختلف است. توالی زمانیِ تومار، مستلزم به کارگیری حافظه و ژرف‌بینی بود؛ یعنی این کار نوعی تأمل درونی و لذت بردن بود. خلاقترین نقاش تومارساز یعنی **می‌فی** که منظره‌هایش آمیزه‌ای از عناصر امپرسیونیستی و معماری ـ هندسی بود، به حلقهٔ رابط بین سبك نیرومند دورهٔ سونگ آغازین یا شمالی و سبك ظریفترِ سدهٔ دوازدهم و اوائل سدهٔ سیزدهم تبدیل شد.

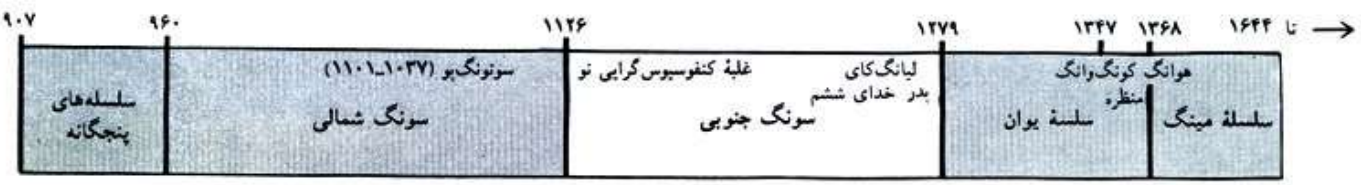
از جمله شخصیتهای مستعدی که در اطراف دربار آن روز چین حلقه زده بودند **سوتونگ‌پو** (سو شی) یکی از بزرگترین شاعران چین بود که در عین حال نقاش و سیاستمداری درخشان نیز به شمار می‌رفت. هنرمند بعدی **لی لونگ‌میـن** بود که شهرتش را مدیون ترکیب‌بندیهای اصیل بودایی و طراحیهای خطی اسبهای گوناگون بود. امپراتور **هوئی تسونگ**، گردآورندهٔ حریص و حامی مشتاق هنرها، خود یك نقاش بزرگ بود. او مخصوصاً به واسطهٔ کشیدن نقاشیهای بسیار دقیق از پرندگانی که تقریباً تك‌تك پرهایشان با خطوط تیز نشان داده شده‌اند مشهور است. هنرمندان کوچکتر دیگری که در اطراف دربار حلقه زده یا وابستهٔ آن بودند به یك نوع آکادمی تبدیل شدند و عموماً از سبك موشکافانه و رنگارنگ امپراتور پیروی می‌کردند. تجسم یا مصورسازی برخی از ابیات شاعران، غالباً امتحانی برای ورود به دربار تلقی می‌شد. بادبزنهایی که به دست استادان این رشته نقاشی شده بودند به عنوان اشیایی گرانقیمت در آلبومها نگاه‌داری می‌شدند. ولی در دورانی که دربار با تمام نیـروی خویش از پالایش هنرها حمایت می‌کرد، همسایگان نافرهیختهٔ چین به مرزهـای ایـن کشـور یورش می‌آوردند.

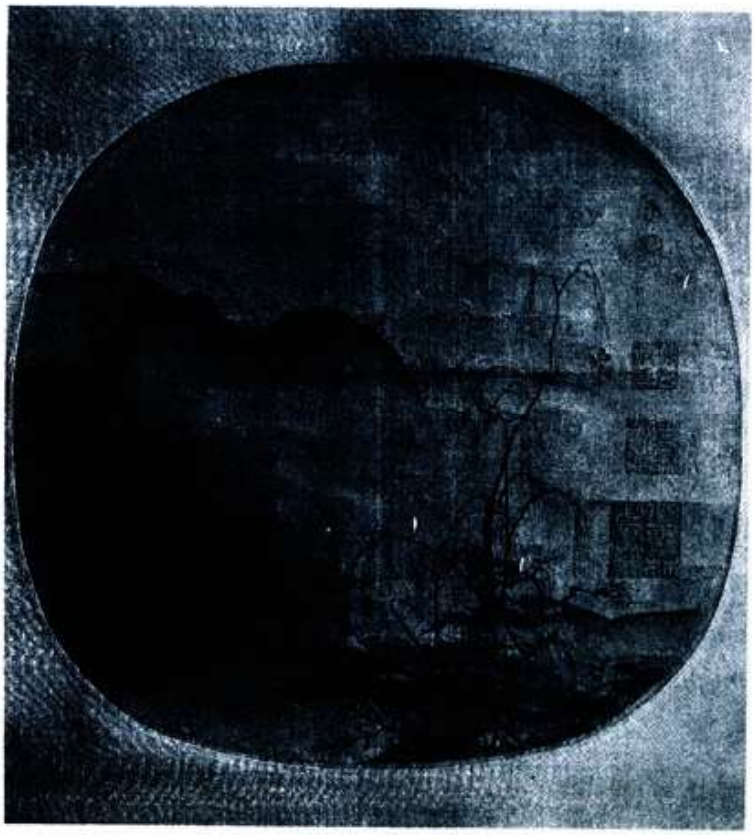
سلسلهٔ سونگ جنوبی

در سال **۱۱۲۷** میلادی در اثر افزایش فشار تاتارها و مغولها به مرزهای غربی و شمالی، پایتخت چین به جنوب کشور انتقال داده شد. از آن زمان تا سال **۱۲۷۹**، دربار **سونگ جنوبی** روزگار را در میان زیبایی و صفای طبیعی **هانگچو** سپری کرد. آیین نوین کنفوسیوس، که ترکیبی از اندیشهٔ سنتی چینیان و پاره‌ای اندیشه‌های بودایی بود، فلسفهٔ مسلط بر کشور شد. همزمان با این تحول، آیین بـودای راستیـن گـام در راه زوال نهاد. تکامل هنر بودایی در شمال کشور یعنی مقر حکومت **سلسلهٔ لیائو** متعلق به تاتارها، ادامه یافت ولی در جنوب به رکود گرایید. پیکرتراشی بودایی در دورهٔ سونگ جنوبی، فقط دو عنصر زیبایی و ظرافت را بر سبك دورهٔ تانگ افزود. نقاشیهای متعلق به مکتب **چان** و دیگر مکتبهای غیر دینی، رابطهٔ نوین و صمیمانهٔ آن روزی میان انسان و طبیعت را منعکس کردند.

منظرهٔ نمونه‌وار سونگ جنوبی، اساساً فاقد قرینه‌سازی است. ترکیب اثر مزبور در صفحهٔ دارای خطوط راه‌راهِ اریبْ نقش بسته است و از سه جزء مشخص ــ پیشزمینه، میانزمینه، و پسزمینه ــ تشکیل می‌شود؛ این سه جزء با لایه‌هایی از غبار از یکدیگر جدا شده‌اند. جزء اول با یك کوه یا تخته‌سنگ مشخص می‌شود که به علت قرار گرفتنش در پیشزمینه، بر فاصلهٔ دو جزء دیگر تأکید می‌کند؛ میانزمینـه با یك پرتگاه تخت و فاصله‌هایش با قله‌های کوه مشخص می‌شوند، که اینها نیز غالباً با رنگ آبی کمرنگ به نشانهٔ فضای نامتناهی، نشان داده می‌شوند. کل ترکیب‌بندی مزبور تجسمـی از شیـوهٔ هنرمنـدان دورهٔ سونگ در استفاده از فضاهای خالی بزرگ برای متعادل نگاه داشتن احجام توپُر است. این اسلوب، یکی از کمکهای بی‌نظیر چینیان به هنر نقاشی است. بر این ترکیب‌بندی بنیادی، که تنوعات بسیار نیز داشت، هنرمند غالباً پیکرهٔ فیلسوفی را می‌افزود که در کنار شخصی دیگر، در زیر درخت کاج گره‌دار به تأمل ایستاده بود. اینگونه نقاشیها بیان تصور کمال مطلوب صلح و وحدت ادیان مختلف در نزد هنرمند به شمـار می‌رفتند.

نقاشان بزرگ پیرو سبك سونگ جنوبی عبارت بودند از **مایوان**





۸۶۹ مایوان، بیدهای خشک و کوههای دور، سلسلهٔ سونگ جنوبی، سدهٔ سیزدهم. برگ آلبوم، مرکب و رنگ روی ابریشم، ۲۴×۲۴ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، باستن.

۸۷۰ لیانگ‌کای، پدرْ خدای ششم یک سوتره را پاره می‌کند. سلسلهٔ سونگ جنوبی، سدهٔ سیزدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ. مجموعهٔ تاکانارو میتسویی، توکیو.

(حدود ۱۱۹۰ـ۱۲۲۴) و **شیاکوئی** (حدود ۱۱۸۰ـ۱۲۳۰). مایوان، همچنان که از یک برگ آلبوم بادبزنی شکل برمی‌آید ــ تصویری از آرامش، که با چند شکل متوازن و نیمه‌مریی بیان می‌شد (تصویر ۸۶۹) ــ استاد تلقین بود. منظره‌های پرطراوت شیاکوئی غالباً چنان به منظره‌های مایوان شباهت داشتند ــ هر چند گاهی ظریفتر و گاهی شجاعانه‌تر بودند ــ که چینیان از آنها و تقلیدکنندگانشان با عنوان مکتب **ماشیا** یاد می‌کنند. ولی سنت ماشیا علیرغم زیبایی لطیفش، نتوانست به حیاتش ادامه دهد. این سنت، یک لحظهٔ زودگذر کلاسیک را جاودانه کرد ولی صفا و پاکی اندیشه‌هایش بزودی در معرض تهدید واقعیتهای سیاسی قرار گرفت.

همچنان که آیین بودای راستین در دورهٔ سونگ از رونق و اعتبار می‌افتاد، تدریجاً آیین بودای نوینی به نام **چان** در چین رونق می‌گرفت که در جهان با نام ژاپنی **ذن** شناخته می‌شود؛ این آیین تا آنجا پیش گرفت که پس از آیین نوین کنفوسیوس در مقام دوم قرار گرفت. سرچشمه‌های نیمه افسانه‌ای **فرقهٔ ذن به بودیدارما** ــ مبلّغ هندی سدهٔ ششم میلادی ــ باز می‌گردد. الگوی این مکتب در روزگار **پدرْ خدای ششم** که در اوائل دورهٔ تانگ می‌زیست تقریباً پی‌ریزی شد، و **مکتب ذن** در ژاپن امروز یک دین بزرگ به شمار می‌رود.

پیروان **ذن** متنها، مراسم، و افسونهای مذهبی را به عنوان وسائل روشنگری انکار کردند. در عوض، معتقد بودند که وسیلهٔ رستگاری در درون فرد است، و تأمل درونی مفید است، ولی تماس مستقیم شخصی با یک واقعیت غایی را گامی ضرور در جهت روشنگری می‌دانستند.

روشنگری ذن، عملی ناگهانی و تقریباً خودانگیخته معرفی می‌شود. این اعتقادات، پایه‌های شکل‌گیری یك هنر نوین را تشکیل دادند.

لیانگ کای، نقاش پیرو طریقت ذن در سدهٔ سیزدهم میلادی، دو چهرهٔ فردی از **هویی‌هنگ** پدرْ خدای ششم برجا گذاشته است. در یکی، این پدرْ خدا یا رئیس خانواده با پیکری خمیده نشان داده شده است که خیزران می‌بُرَد؛ در دیگری، یك سوترهٔ بودایی را پاره می‌کند (تصویر ۸۷۰). هر دو نقاشی مزبور طرحهایی غیر رسمی‌اند، و گویی کاریکاتورهایی از این شخصیت محترم بوده‌اند. ضربات قلم‌مو، مانند روند خودانگیختهٔ روشنگری ذن، روشن و مستقل هستند. این چهره‌ها احتمالاً در مدت چند دقیقه نقاشی شده‌اند، ولی مانند روشنگری، مستلزم سالها تمرین و تربیت بوده‌اند. تأثیر تماشای این نقاشیها، مانند تأثیر ضربتی حاصل از شناخت در ذن، می‌تواند ضربتی باشد.

خودانگیختگی نقاشی ذن، با حرکات سریع و صرفه‌جویانهٔ قلم‌موی نقاش، بر خصوصیت خطاطانه و بیانگرانهٔ نقاشی چینی تأکید می‌کند. چینیها همواره خطاطی را هنری بزرگ دانسته‌اند، و به همین علت بیشتر نقاشان چینی خطاطانی ظریفکار نیز بوده‌اند. کیفیت خطاطی چینی به رابطه‌های متحرك ضربات قلم در یك حرف، حرف با حرف، و فاصله‌گذاری حروف در چارچوب یك قطع معیّن بستگی دارد.

۸۷۱ گلدان مئی پینگ، سلسلهٔ سونگ. ظرف سنگی تسوچو، باریکه رنگ حکاکی شدهٔ سیاه بر روی سفید، ۴۹×۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای آسیایی سانفرانسیسکو. مجموعهٔ ایوری بروندیج.

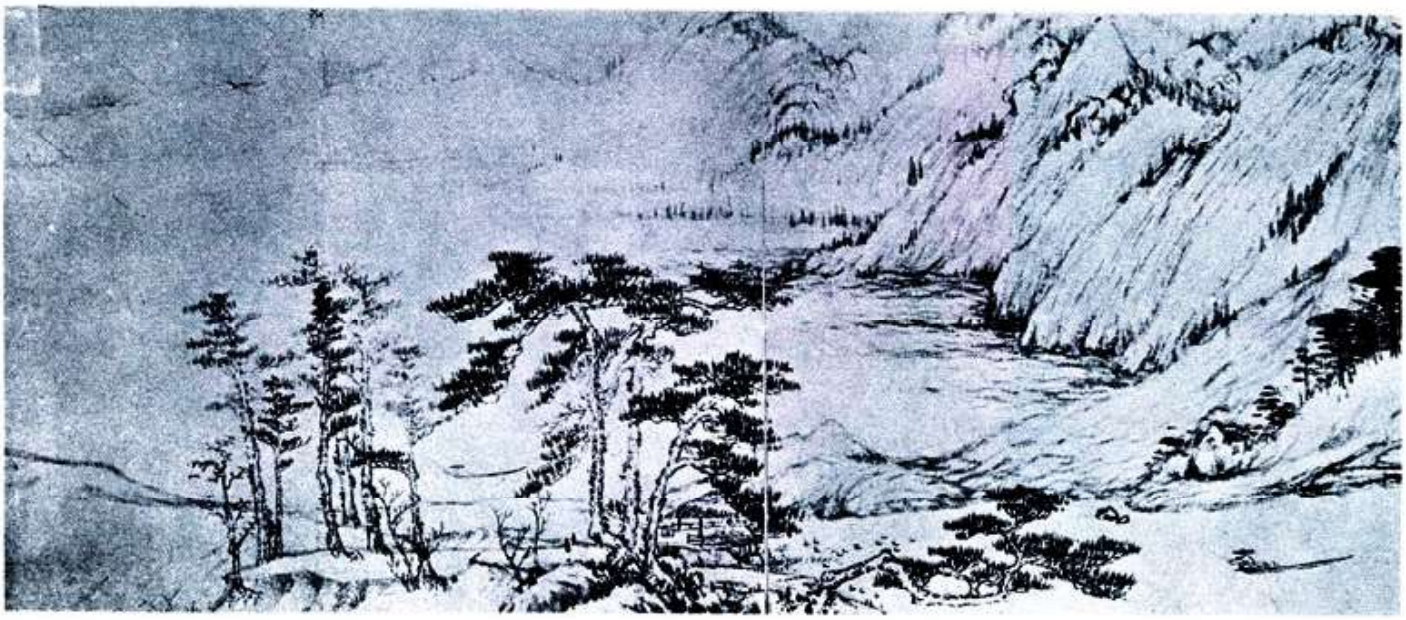
بعلاوه، هر ضربهٔ قلم، باید سرزندگی و نیروی خاص خود را داشته باشد. تا زمان آیین ذن، مهارت در کاربرد قلم، فقط یکی از اجزای سازندهٔ نقاشی خوب به شمار می‌رفت. لیکن هنرمند ذن متوجه شد که کاربرد بی‌مهابای قلم، اهمیتی درجه اول در بیانات دقیق تصویری او دارد. تجربیات وی در استفاده از ضربات قلم چنان بر اهمیت این کار تأکید گذاشت که در دورهٔ **سلسله‌های مینگ پسین و چینگ** شدیداً مورد علاقهٔ نقاش چینی واقع شد.

هنرمندان سونگ جنوبی، سرامیکهایی درجه‌یك با استفاده از لعابهای تکرنگ آفریدند. مشهورترین سفالینه‌های تك‌لعابی عبارتند از **سلادون، یین‌چینگ، و تینگ**. اولی یك سفالینهٔ سبز متمایل به خاکستری، دومی آبی کمرنگ، و سومی سفید ظریف شبه‌چینی است. نوع دیگری از سفالینه وجود داشت که **چون** نامیده می‌شد و در آن، لعاب آبی با خالهای پراکندهٔ قرمز و ارغوانی، روی بدنهٔ یك ظرف سنگی کشیده می‌شد. نوع کاملاً متفاوت دیگری از سفال وجود داشت که **تسوچو** نامیده شده و گونه‌ای سرامیك متعلق به شمال چین است که در دورهٔ سونگ، موجب تکامل اسلوبهای ظریف نقاشی زیر لعابی و نقر کردن طرح به کمك یك روکش سفالی گردید. **گلدان مئی‌پینگ** (تصویر ۸۷۱) که در اینجا از نظر می‌گذرد، طرح سیاه ـ سفید بغرنجی دارد که با نقر کردن روکش سیاه و رسیدن به لایهٔ سفید ساخته شده است. در اینجا دو موضوع پیچك و گلبرگِ درهم بافته، این ظرف بالا بلند را سخت در خود گرفته‌اند؛ جا دادن اینگونه طرحها بر سطح ظروف سفالی، در دورانهای بزرگ سفالگری چین رواج فراوان داشت. این شکلها عموماً از شکلهای دورهٔ تانگ ملایمتر بودند؛ ولی برخی از آنها که بازتابی از علاقهٔ رایج به باستان‌شناسی بودند تقلیدهایی از شکلهای پرقدرت مفرغهای شانگ و چو بودند. حرفه‌های دیگر، مخصوصاً حکاکی روی سنگ یشم نیز تحت‌تأثیر علاقه به باستان‌شناسی یا عتیقه‌شناسی قرار گرفتند.

یوان

سرزندگی و نشاط هنری دورهٔ سونگ جنوبی، بازتابی از اوضاع سیاسی زمانه نبود. در سال ۱۲۶۰ سلسلهٔ مزبور در زیر تهاجمات پیوستهٔ **قوبلای قاآن** (۱۲۱۵ـ۱۲۹۴) بزرگترین جانشین چنگیزخان و مؤسس سلسلهٔ مغولی یوان، فرو پاشید. **یوان** یا سلسله‌ای که مهاجمان تأسیس کردند فقط تا سال ۱۳۶۸ بر چین مسلط بود و با اینحال تأثیری ژرف بر فرهنگ این سرزمین و مخصوصاً بر هنر نقاشی گذاشت. بسیاری از دانشمندان ـ نقاشان، جلای وطن را بر خدمت به غاصبان بربر در پکن ترجیح دادند. این هنرمندان که در اثر تبعید مجبور به ارزیابی دوبارهٔ مقام خویش در جهان شده بودند، دیگر منظره را نه پناهگاهی باصفا و آرام بلکه جزیی از محیط سرسخت و واقعی می‌دانستند. این سختی و تلخی جدید را می‌توان در پرده‌ای که یکی از استادان بزرگ دورهٔ یوان به نام **هوانگ کونگ وانگ** (۱۲۶۹ـ۱۳۵۴) کشیده است مشاهده کرد (تصویر ۸۷۲). در اینجا هوای پرطراوت منظره‌های دورهٔ سونگ جای خود را به شکلهای آشکارا مجزا از یکدیگر داده است. درخت کاجی که آن زمان روی سر فیلسوف سایه می‌انداخت، به نماد زمین سخت و محرومیت تبدیل شده است.

علاقهٔ نقاش دورهٔ یوان به زمینه‌های ترکیبی، احتمالاً این‌بار نیز در اثر نیاز به گلاویز شدن با واقعیت، به روشنترین شکل ممکن در پرده‌ای (تصویر ۸۷۳) از **چائومنگ فو** (۱۲۵۴ـ۱۳۲۲) مشاهده



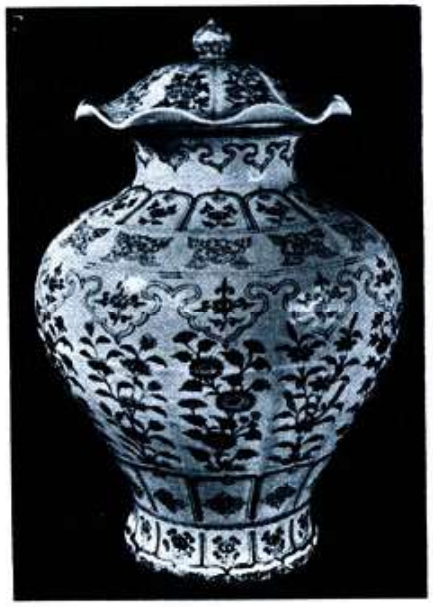
۸۷۲ هوانگ کونگ وانگ، جزیی از منظره، سلسلهٔ یوان، ۱۳۴۷. تومار، مرکب روی کاغذ. مجموعهٔ موزهٔ کاخها، پکن.

می‌شود. مسلماً هدف نقاش این بوده است که بافت پشمی گوسفند را در نقطهٔ مقابل موی زبر و بلند بُز قرار دهد، که در این کار نیز به طرز تحسین‌انگیزی موفق شده است. کیفیت زمینه‌های ترکیبی یا بافتی در منظره‌های هنرمندانی چون وانگ منگ (فوت ۱۳۸۵) نیز تکامل یافت. بیشتر این نقاشان، هماهنگیهای پُرمایهٔ نقاشیهای دورهٔ سونگ جنوبی را رد کردند و فاقد اعتبار دانستند؛ و برای الهامگیری، به آثار بزرگتر متعلق به سدهٔ دهم مراجعه کردند. ولی برخی از ایشان، مخصوصاً نی‌تسان (۱۳۰۱ـ۱۳۷۴) به کار با الگوی آرام دورهٔ پیشین ادامه دادند. لیکن منظره‌های برهنهٔ نی‌تسان از آهنگ اندوهبار تازه‌ای سرشارند. این آثار در نقطهٔ مقابل منظره‌های وو چن (۱۲۸۰ـ۱۳۵۴) قرار دارند؛ چون وی از شیوهٔ کاربرد ماهرانهٔ ضربات قلمِ هنرمندان ذن برای نمایش موضوعات سنتی استفاده می‌کرد. نقاشیهای خیزران، که شهرت وو چن نیز در همین رشته است (تصویر ۸۷۴)، در این دوره، مخصوصاً مورد توجه بودند، زیرا خیزران نماد نجیب‌زادهٔ چینی است که در روزگار تنگدستی و فلاکت خم برمی‌دارد ولی نمی‌شکند. گذشته از این، الگوی برگها، مانند الگوی الفبای خطاطی شده، فرصتی درخشان برای نمایش حرکات قلم بود.

حکومت مغولان، ظاهراً در کار سفالگران چینی که روز به روز بر مهارت خویش در ساخت چینی می‌افزودند دخالتی نکرد. یك گلدان چینی سفید متعلق به اواخر سلسلهٔ یوان یا اوائل سلسله مینگ، که در سال ۱۹۶۱ به دست آمد (تصویر ۸۷۵) نشان می‌دهد که هنرمندان چینی در دورهٔ سونگ تا چه پایه‌ای از مهارت در استفاده از تزیینکاری زیر لعابی رسیده بودند.

۸۷۳ چائومنگ‌فو، یك گوسفند و یك بز، سلسلهٔ یوان، سده‌های سیزدهم و چهاردهم. تومار افقی، مرکب روی کاغذ. مؤسسهٔ اسمیتسون، نگارخانهٔ هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.

۸۷۴ ووچن، خیزران، سلسلهٔ یوان، حدود ۱۳۵۰. برگی از آلبوم، مرکب روی کاغذ، ۴۰×۵۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ ملی کاخها، تایپه، تایوان.



۸۷۵ گلدان و درپوش آن، پکن، اواخر سلسلهٔ یوان یا اوائل سلسلهٔ مینگ، اواخر سدهٔ چهاردهم. چینی سفید با تزیین زیر لعابی. بلندی ۶۷ سانتی‌متر. نمایشگاه یافته‌های باستان‌شناسی جمهوری خلق چین.

دوره‌های مینگ، چینگ، و پس از آن

در سال ۱۳۶۸ اربابان منفور مغول به دنبال قیامهای توده‌ای مردم از کشور رانده شدند و چین از آن زمان تا سال ۱۶۴۴ در زیر حاکمیت سلسلهٔ خودی مینگ قرار گرفت. بسیاری از استادان دورهٔ مینگ در سدهٔ پانزدهم، مانند **وو وئی** (۱۴۵۹ـ ۱۵۰۸)و **تای‌چین** (اواسط سدهٔ پانزدهم)، به الگوهای دورهٔ سونگ بازگشتند. تفاوت بین هنرمندان تفننکار و حرفه‌ای، ساختگی‌تر از هر زمان شد. غالباً هنرمندان تفننکار به دلیل تواناییهایشان در نقاشی به مقامات دولتی گمارده می‌شدند نه به واسطهٔ استعداد اداریشان، و به همین علت می‌توان آنها را با عنوان درست‌تری چون «هنرمندان مقیم» مشخص ساخت. در دورهٔ مینگ، منتقدان خبره‌گرای، هیچگاه هنرمندان حرفه‌ای را (که با تکیه بر درآمد حاصل از کار خویش زندگی می‌کردند) تماماً به رسمیت نشناختند. به بیان دیگر، هنرمندان تفننکار برخاسته از صفوف نجیب‌زادگان در دورهٔ یوان، تدریجاً استقلال خویش از دربار را به عنوان وسیله‌ای برای بیان نارضایی‌شان از همکاری با بیگانگان اعلام می‌کردند. **شی‌چو** (۱۴۲۷ـ ۱۵۰۹)که از یك خانوادهٔ برجسته نقاش و دانشمندپرور برخاسته بود، با پشت‌پای کامل زدن به دریافت کمك دولت و یکسره پرداختن به نقاشی و ادبیات، سرمشق تازه‌ای از خود به جا گذاشت.

در طی سدهٔ شانزدهم، فساد روزافزون دربار مینگ، برخی از درخشانترین اندیشمندان را از محافل درباری دور کرد. **تونگ‌چی چانگ** (۱۵۵۵ـ۱۶۳۶) و **مو شی لونگ** (فعال در حدود ۱۵۶۷ـ۱۵۸۲) که از جملهٔ ناراضیان بودند، در نتیجهٔ این اوضاع به رهبری گروه هنرمندانی رسیدند که معیار کارشان همان معیار «سبك کهن» بود. این گروه که با عنوان مکتب «ادبی» یا «مرکب پراکن» شناخته می‌شد به آزمایشگری در دو عرصهٔ کار با قلم و ترکیب‌آفرینی دست زد؛ اعضای گروه برای نشان دادن نارضایی‌شان از نقاشیهای فوق‌العاده ظریف هنرمندان حرفه‌ای، آگاهانه به آفرینش تابلوهایی پرداختند که گرچه ظاهراً خام به نظر می‌رسند، آفریدنشان مستلزم برخورداری از مهارتی فوق‌العاده بود. طراحی خط‌گونه نیز تا درجه‌ای تکامل یافت که موضوع را تقریباً به گونه‌ای نامحسوس با نوشته ادغام کرد. این درآمیختگی را می‌توان در نقاشی ماهرانهٔ **شو وئی** از یك **تاك** دید که به نظر می‌رسد پیچکهایش حروف الفبا هستند و خود حروف الفبا نیز همچون پیچکها جلوه می‌کنند (تصویر ۸۷۶). هنرمندان دیگر نیز در دورهٔ مینگ تومارهای افقی درازی نقاشی کردند و تماشاگر را به سیاحتی دَوَرانی در میان منظره‌های پیوسته متغیر بردند. این تأثیرگذاری ــ که در نقطهٔ مقابل تأثیرگذاری حاصل از سازماندهی روشن فضا در نقاشیهای دورهٔ سونگ جنوبی و یوان قرار دارد ــ با استفاده از توالی سریع پرسپکتیوهای مختلف و تغییر ناگهانی فاصله‌ها میسر می‌شد. احساس آشوبی که تماشای این نقاشیها در بیننده پدید می‌آورد، هنری اساساً متفاوت ــ هنر شیوه‌گزینانی که در همان سالها در ایتالیا نقاشی می‌کردند و توجهی به میثاقها و سنتهای رسمی نداشتند ــ را در نظرمان زنده می‌کند. لازم به تذکر است که هر دو کشور مزبور در این دوره دستخوش تحولات و جابه‌جاییهای عظیم اجتماعی و فکری بودند. بسیاری از آزمایشگریهای افراطی هنرمندان سدهٔ شانزدهم چین ظاهراً بیهوده بوده‌اند ولی به تثبیت آزادی هنری انجامیدند. هنرمندانی که تا سدهٔ بعد زنده ماندند، از منافع این آزادی برخوردار شدند.

پوسیدگی درونی بوروکراسی مینگ، میدان را برای یورشهای گروه تازه‌ای از مهاجمان به نام **منچوها** به کشور باز کرد. شمالیها که با نام **سلسلهٔ چینگ** (۱۶۴۴ـ۱۹۱۲) در کشور مستقر شدند، بیدرنگ خود را با زندگی در چین سازگار کردند. نخستین امپراتوران این

لوحهٔ رنگی ۱۰۰. **پرابهوتاراتنا و ساکیامونی**، حدود ۵۱۸ میلادی. مفرغ مطلا، بلندی ۲۶/۵ سانتی‌متر. موزهٔ گیمه، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۱۰۱. **گلدان**، سلسلهٔ مینگ، سدهٔ چهاردهم. لعاب آبی لاجوردی روی چینی. موزهٔ گیمه، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۱۰۲. ناکاپوشی، جزیی از **داستان گنجی** دورهٔ هیان پسین، سدهٔ دوازدهم. تومار، رنگ روی کاغذ، ۲۲ × ۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ توکوگاوا، ناگویا.

سلسله هنرهای چینی را تقویت کردند، ولی چنین به نظر می‌رسد که نفوذشان فقط به کارهای فرهنگی محدود می‌شده است. در دورانی که سبك نقاشی دورهٔ یوان همچنان در میان محافظه‌کاران رونق داشت، هنرمندان دیگر، آزمایشگری خطاطانهٔ دورهٔ مینگ را بـه حد افـراط رساندند و برخی دیگر که مهارتهای حرفه‌ای را خوار می‌شمردند با انگشتهای خویش به نقاشی پرداختند، و هنرمندان خودخواه کار را به جایی رساندند که با نوك دماغ یا حتی با موی ریش خویش نقاشی کردند.

هنرمندان صاحب سبکهای شدیداً شخصی، در برابر انبوه هنرمندان درجه دوم و سوم قد علم می‌کنند. قلم طرح‌افکن و اسلوب «مـرکب خیس» **چو** تا (۱۶۲۶ـ تا ۱۷۰۵) از کار پیشگامـان سدهٔ شانزدهم پیروی می‌کرد ولی موضوعاتش ــ جانوران عجیب و غریب یا پرندگان بیقرار، که روی ورق آلبوم به حالت تعادل نمایانده شده‌اند ــ بازتابی از ناخشنودی وی از موضوعات قراردادی و سنتی هستند. هر چند **شی تائو** (۱۶۳۰ـ۱۷۰۷) هنرمند بزرگ همعصر چوتا، توانست منظرهٔ تثبیت شده را با سبك مرکّب‌پراکن خود تطبیق دهد، برگهای جالبتر آلبومش را به قطعات کوچکی از طبیعت اختصاص داده بود که غالباً از زوایای غیر عادی نگریسته شده بودند.

برخی از هنرمندان سدهٔ بیستم، مانند **چی پای‌شی** و **چانگ تاچنگ** قلم آزاد را گویاتر یافتند و سنتهای خطاطانه را با نیروی حیاتی هرچه تمامتر حفظ کردند. **جو پئون** که شهـرتش را مدیـون تصویرهای دارای خطوط کناره‌نمای برجسته از اسبها و قاطرهاست، همگام با پیشرفتهای سیاسی چین، رنگی اجتماعی به کارهایش داد. در دهه‌های آینده معلوم خواهد شد که هنر مردمی قدرت جذب سنتهای نقاشی اشراف‌منشانه‌ای را که بیش از هزار سال بر هنر چینی مسلط بوده است دارد یا ندارد.

در عرصهٔ سرامیك‌سازی، نوآوری فنی سفالگران دورهٔ مینگ و چینگ حتی از مهارت سفالگران دورهٔ سونگ فراتر رفت. به طور کلی، چینی به سفال ترجیح داده می‌شد، البته به استثنای ظروف سنگی دورهٔ مینگ که وسیعاً با لعابهای «سه‌رنگ» تزیین می‌شدنـد. طرحهـای ظریفتر، در یك زیر لعاب «پنج رنگ» بر روی رُس نرم نقاشی می‌شدند. چینی‌های بسیار ظریف آبی و سفید (لوحهٔ رنگی ۱۰۱) کیفیت خود را به یك اندازه مدیـون برجستگی تزیینـات نقاشـی شده و خلـوص رنگدانه‌های لاجورد وارداتی بودند. آزمایشگری در عرصهٔ لعاب‌سازی، به ابداع تکرنگهای عالی زرد و قرمز جگری انجامید. صنعتگران، همچنین، یك تزیین «مخفی» یا ندرتاً مریی ابداع کردند که روی چینی بسیار نازك همچون کاغذ، حکاکی می‌شد.

وقتی **منچوها** در سال ۱۶۴۴ به قدرت رسیدند به حمایت از کوره‌های چینی‌پزی **چینگ تچن** ادامه دادند؛ در این کوره‌ها مقادیر معتنابهی چینی تولید می‌شد، تا آنکه در اواسط سدهٔ نوزدهم جنگ درگرفت و به نابـودی کوره‌هـا انجامیـد. در دورهٔ **کانگ‌شـی** (۱۶۶۲ـ۱۷۲۲) لعابهـای ظریف و زیبـای موسـوم به **نقـره آبـی** و **صورتی** با **خالهای سبز** به رقابت با چینیها و سفالهای چند رنگ برخاستند. در دورهٔ سلطنت **یونگ چنگ** (۱۷۲۳ـ۱۷۳۵) سبك سادهٔ دورهٔ سونگ در اندك‌زمانی احیـا شد ولـی در دورهٔ **چینگ لونگ** (۱۷۳۶ـ ۱۷۹۵) برقراری ارتجاع به پیدایش سبکی انجامید که گاه بیش از آنکه هنری باشد، استادمآبانه بود.

گل و بته‌دوزیهای ظریف و منسوجات بافته، که برای جشنهای پرشکوه و پرریخت‌وپاش دربارها تهیه می‌شدند، از سبك کلی آن عصر پیروی کردند و بغرنجتر و در عین حال ظریفتر شدند.

در طی این دورهٔ طولانی، یعنی از اواسط سدهٔ هفدهم تا اواخر سدهٔ هیجدهم، پیکرتراشی، اساساً عبارت بود از ساخت پیکره‌هـای ریزنقش گیرا ولی بیربط از جنس چینی و کنده‌کاریهـای یشمـی و عاجی با کمال فنی اعجاب‌انگیز. نمونه‌ای از این کار، پیکرهٔ **کوان یین الههٔ مهر** و محبت، از چینی سفید است که از **سلسلهٔ چینگ** آغازین برجا مانده (تصویر ۸۷۷) و نقطهٔ پایانی بر رونـد طولانـی انسانی شدن چهره‌های مقدس بودایی است که حتی پیش از دورهٔ **تانگ** آغاز شده بود (نگاه کنید به لوحهٔ رنگی ۱۰۰). این پیـکرهٔ کوچك‌انـدام دوست‌داشتنـی، که بازتابـی از اوج پیشرفتهـای فنـی سرامیك‌سازان چینی است، حالت ترحم بودیساتوا را با شکل لطیفش مجسـم می‌کنـد. حرکت آرام خطهـا، حکایـت از نفـوذ نقاشـی در سرامیك‌سازی دارد. این محصول چینی سفید، در سدهٔ هیجدهـم به بیشتر نقاط اروپا صادر می‌شد، و امروزه در غرب، تمام محصولات سرامیك، مخصوصاً چینی سفید را با لفظ «چاینا» [= چینی] می‌نامند.

بـا سپری شدن سدهٔ هیجدهـم، کارگاههـای عظیـم، مشابـه کارخانه‌های دارای خط تولید زنجیری امروز، به تولید انبوه مواد و مصالح برای مصارف درباری ادامه دادند. متخصصان، به جای طراحان و صنعتگران، بر هر مرحله از تولید مزبور نظارت می‌کردند. تا اواسط

۸۷۶ شوونی، تاك، جزیـی از **چهـار فصـل**، سلسلـهٔ مینگ، اوائل سدهٔ شانزدهم. تومار. موزهٔ ملـی آسیـای شرقی، استکهولم.

۸۷۷ کوان‌یین، سلسلهٔ چینگ آغازین، سده‌های هفدهم و هیجدهم. چینی سفید، ۲۲×۱۵/۵سانتی‌متر. مجموعهٔ بارلو، دانشگاه ساسکس.

سدهٔ نوزدهم، این نظام، تمام نیروی حیاتی صنایع دستی را به نابودی کشانید.

تأسیس حکومت جمهوری خلق چین در سال ۱۹۴۹، به استقرار یك رئالیسم اجتماعی مشابه دنیای سدهٔ بیستم در هنر انجامید و رشته‌های پیوند با سنتهای هنر درباری را گسست. با آنکه برخی از هنرمندان امروزی، گوشه‌هایی از سنتهای با ارزش گذشته را زنده نگاه داشته‌اند، هدف هنر در بیشتر موارد این است که در مبارزه برای آزادسازی و ارتقای سطح فرهنگ توده‌ها به خدمت مردم درآید. در گروه پیکره‌ای که در تصویر ۸۷۸ از نظر می‌گذرد، روزگار کهن، با یکی از صحنه‌های روزمرهٔ پیش از انقلاب، به تلخی نمایانده شده است. دهقانان فرسوده و پشت خمیده در اثر کار طاقت‌فرسا، مالیات جنسی خویش را برای ذخیره کردن در حیاط خانهٔ ارباب بیرحم و غارتگرشان آورده‌اند. پیام این تابلو که به اندازهٔ طبیعی ساخته شده، روشن است: چنین حادثه‌ای دیگر نباید تکرار شود. نکتهٔ قابل توجه این است که سازندگان اثر مزبور ناشناخته‌اند. امروزه «نام» هنرمند نیز به گذشته تعلق دارد؛ فقط کار دستجمعی، می‌تواند به تحولات مطلوب جمهوری خلق چین بیانجامد.

معماری

دربارهٔ معماری چین، کمتر سخنی گفته یا مطلبی نوشته شده است؛ علت شاید این باشد که ساختمانهای اندکی از روزگاران گذشته برجا مانده‌اند یا سبك معماری چین در طی سده‌های گذشته دستخوش تحولات چشمگیر نشده است. ساختمان در چین امروز، دقیقاً به نمونهٔ اولیهٔ خویش در هزار سال پیش شباهت دارد. به بیان دقیق‌تر، نیمرخ مسلط بر سقف، که بخش بزرگی از خصوصیات معماری چینی از آن سرچشمه می‌گیرد، احتمالاً به دورهٔ چو یا شانگ مربوط می‌شود. حتی ساختمانهای ساده‌ای که در کنده‌کاریهای سنگی دورهٔ هان ترسیم شده‌اند، حکایت از وجود سبك و روشی در ساختمان‌سازی دارند که امروزه نیز شالودهٔ معماری این کشور به شمار می‌روند. اجزای ضروری این ساختمانها عبارتند از یك تالار چهارگوشه، زیر یك بام نوك‌تیز با قرنیزهای برآمده، بر روی یك شبکهٔ نگاه‌دارنده و ستونهای چوبی. دیوارها هیچ نقشی در نگاه‌داری از سقف ندارند بلکه در حکم پرده‌ها یا تیغه‌های جداکننده‌اند.

معمار مهندس چینی در چارچوب این فرمول محدود، توجهش را بر روبنا متمرکز کرد. در نخستین سالهای حاکمیت سلسلهٔ هان، ترکیبهایی از زاویه‌های نگاه‌دارندهٔ قرنیزها، رگه‌های سر جرز، و ستونها برای نگاه‌داری وزن سنگین بامهای کاشی‌دار طراحی شدند. معماران

۸۷۸ پیکرتراشان ناشناخته، حیاط گردآوری مالکانه، جزیی از تابلو، ۱۹۶۵. رس ـ گچ، به اندازهٔ طبیعی.

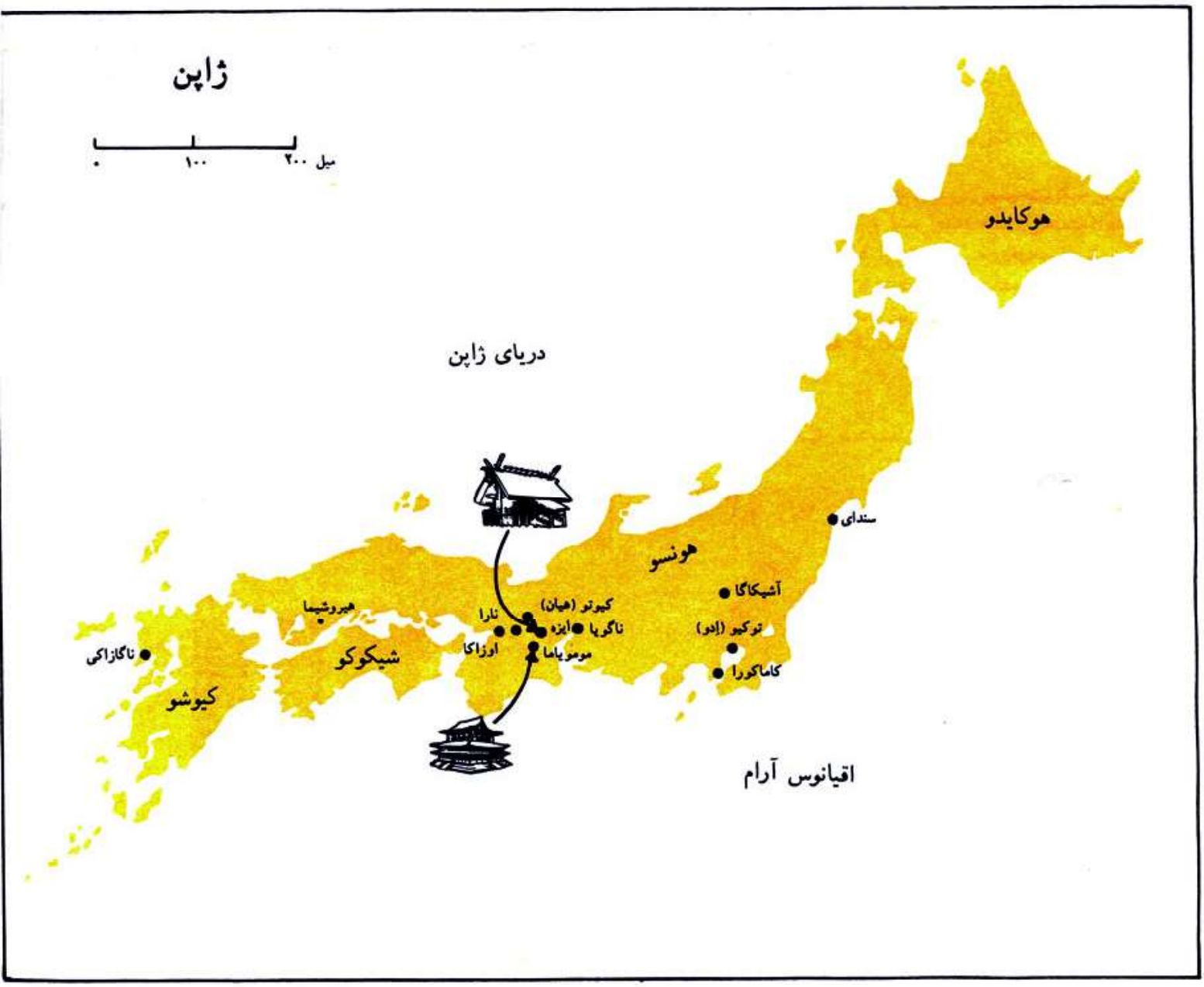
با دستکاری در شکل زاویه‌ها، جان تازه‌ای در نمای خارجی ساختمان می‌دمیدند. معماران بعدی با استفاده از این مقدمات ساده، شبکه‌های نگاه‌دارندهٔ پیچیده‌ای ابداع کردند. برخی از زاویه‌های نگاه‌دارنده به موازات دیوارها کار گذاشته می‌شدند و برخی دیگر برای نگاه داشتن یك تیر حمال یا سگدست دیگر، امتداد می‌یافتند، تا آنکه چند برابر شدن واحدها الگوی سرشاری از نور و سایه به وجود آورد. تأثیر، با افزودن تزییناتی به رنگ قرمز و لاکی طلایی، دوچندان می‌شد. کارایی ساختمان غالباً تابع تزیینکاری آن بود؛ از شبکه‌های پیچیدهٔ زاویه‌های نگاه‌دارنده، در مواردی که فقط به نگاه‌داری اندکی نیاز بود، برای تزیین استفاده می‌شد.

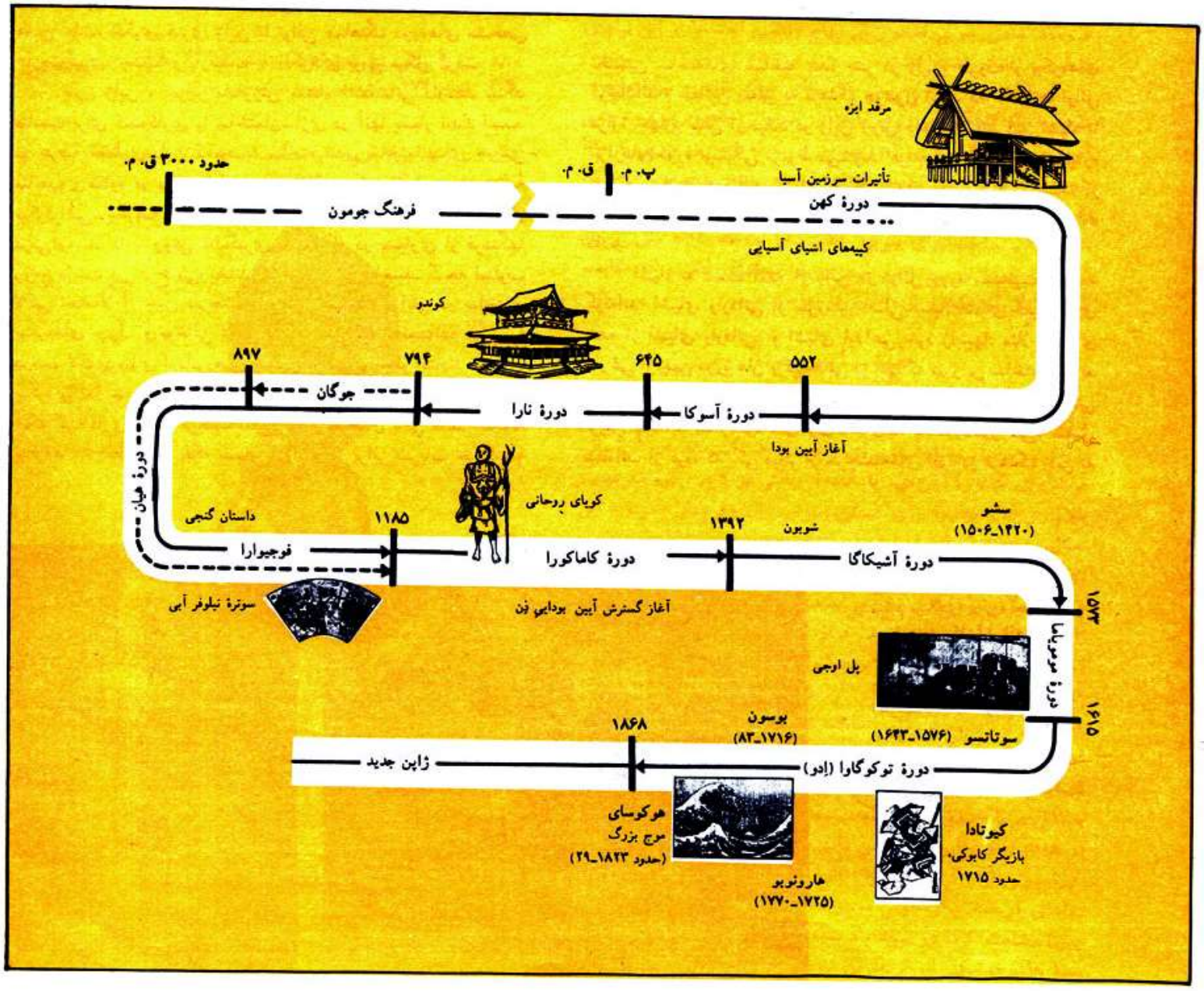
در نمای خارجی، جلوهٔ رنگارنگ پایه‌ها، تضاد دلنشینی با سطح یکنواخت بام نوك‌تیز ایجاد می‌کرد. قرنیزهای برجسته، در دورهٔ تانگ عریض‌تر نیز شدند و معماران به گوشه‌ها پیچ دادند. این قرنیزهای مختصراً خمیده، در ساختمانهای بعدی، مخصوصاً در چین جنوبی که شبکه‌ای از خطوط بالارونده به کار گرفته شده بود، شدیداً مورد اغراق واقع شدند. ولی در بیشتر نقاط، انحناهای ملایم سقفها، به شکل چهارگوشه و تقارن خشکی که نقشه‌های ساختمانی و روشهای گوناگون جایگزینی اجزاء بر معماری تحمیل می‌کنند، ظرافت خاصی می‌دهند. در طی چندین سده، جهتِ ساختمانها، حتی جهت شهرها، بر یك محور خشك شمالی ـ جنوبی نهاده شده بود و گونه‌ای هماهنگی متصل به طبیعت پدید آورده بود. خانه‌ها، کاخها، معبدها، و ساختمانهای اداری، همگی از یك الگوی صوری پیروی می‌کردند. حتی بی‌نظمی تصادفی و ظاهری حاکم بر ساختمان پلها و کلاه‌فرنگیهای گوناگون در باغهای خصوصی، از طرحی دقیق پیروی می‌کرد.

معماری بودایی، شکل خاصی از ساختمان‌سازی را به نام **پاگودا** به معماری جهان عرضه کرد، که در نظر برخیها به نماد کشور چین تبدیل شده است. این برجها که در روستاها برافراشته شده‌اند و جزءِ طبیعی آن نقاط به نظر می‌رسند از استوپای هندی تقلید شده‌اند. بیشتر پاگوداهای چوبی، با تعداد زیاد قرنیزهای بالدارشان، تشابهی اندك به گنبدهای یکپارچهٔ سانچی یا آماراواتی دارند؛ ولی منشاءشان، مانند منشاء بودای چینی، باید قندهار بوده باشد چون در اینجا یکزمانی گونه‌های پیوسته و رفیع استوپا زائران چینی را تحت‌تأثیر عظمت خویش قرار داده بودند. چینیها با چنان سرعتی ساختمان استوپا را تقلید کردند که حتی کهنترین پاگوداها (سدهٔ ششم تا سدهٔ هشتم) نشانه‌های اندکی از منشأ هندی خویش دارند. در پاگوداهای چوبی چینی، آنچه از کل استوپای هندی برجا ماند، یاستی و چتر آفتابی بود، که در رأس ساختمان مزبور قرار داده شد. چینیها به جای نقشهٔ گِرد، نقشهٔ چهار، شش، یا هشت‌ضلعی را ترجیح می‌دادند و طبقات را تا ارتفاع حداکثر ۹۰ متر روی یکدیگر می‌انباشتند. هر طبقه با قرنیزهای برجسته یا برآمدهٔ خودش که خطوط منحنی‌اش رو به آسمان کشیده می‌شدند، مشخص می‌شد.

فصل بیستم

هنرِ ژاپن




مرقد ایزه
حدود ۳۰۰۰ ق.م.
ق.م. ۴۰۰
تأثیرات سرزمین آسیا
فرهنگ جومون
دورهٔ کهن
کپیه‌های اشیای آسیایی
کوندو
۸۹۷
۷۹۴
۶۴۵
۵۵۲
جوگان
دورهٔ نارا
دورهٔ آسوکا
آغاز آیین بودا
دورهٔ هیان
کوبای روحانی
داستان گنجی
۱۱۸۵
۱۳۹۲
شوبون
مشو
(۱۴۲۰ـ۱۵۰۶)
فوجیوارا
دورهٔ کاماکورا
دورهٔ آشیکاگا
سوترهٔ نیلوفر آبی
آغاز گسترش آیین بودایی ذن
۱۵۷۳
دورهٔ موموياما
پل اوجی
۱۶۱۵
سوتاتسو (۱۵۷۶ـ۱۶۴۳)
یوسون
(۱۷۱۶ـ۸۳)
۱۸۶۸
ژاپن جدید
دورهٔ توکوگاوا (إدو)
هوکوسای
موج بزرگ
(حدود ۱۸۲۳ـ۲۹)
کیوتادا
بازیگر کابوکی،
حدود ۱۷۱۵
هاروشوبو
(۱۷۲۵ـ۱۷۷۰)

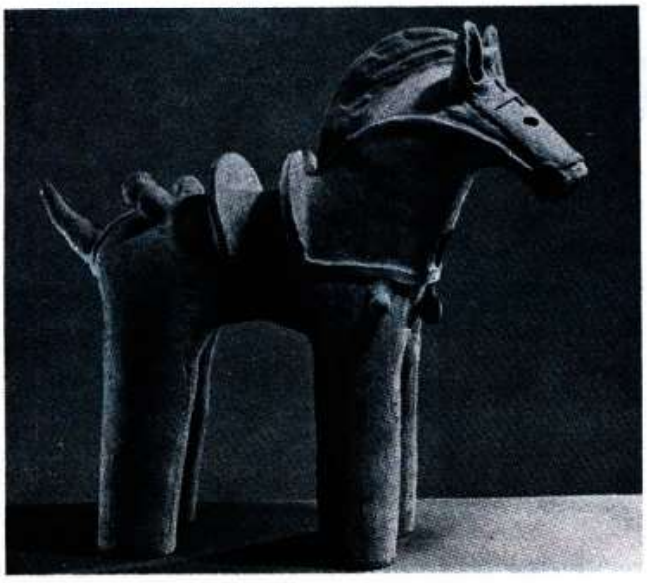
هنرهای ژاپنی نه از پیوستگی و استمرار سبکهای هنرهای هندی برخوردارند نه از تنوع گستردهٔ هنرهای چینی. مسیر تکامل هنری ژاپن تحت‌تأثیر یك سلسله عوامل پراکندهٔ خارجی بوده است. لیکن، صرفنظر از اینکه شکلها و سبکهای جدید چه تأثیر عظیمی بر هنرهای این سرزمین داشته‌اند، سنتهای بومی، همواره خودنمایی کرده‌اند. به همین علت، الگوی هنری ژاپن با توالی هماهنگ دوره‌های مشخص عاریت‌گیری، جذب، و بازگشت به الگوهای بومی شکل گرفت.

چون ژاپن و جزایر مجاورش منشاء آتشفشانی دارند، سنگ مناسب برای کنده‌کاری یا ساختمان‌سازی در آنها بسیار اندك است. در عرصهٔ معماری، این کمبود به ساخته شدن ساختمانهای چوبی مناسب و مقاوم در برابر زلزله‌ها و توفانهای مکرر انجامید. در عرصهٔ پیکرتراشی، پیکرها را یا از گِل رُس می‌ساختند و غالباً نپخته از کار درمی‌آوردند، یا با روش قالبگیری با موم که در بسیاری از فرهنگها رواج داشت از مفرغ می‌ریختند، یا از لاك می‌ساختند. گرچه اسلوب لاکی احتمالاً از چین سرچشمه گرفت، هنرمندان ژاپنی در ساختن پیکره‌های بزرگ و توخالیِ لاکی با گذاشتن کنف خیسانده در شیرهٔ درخت لاك بر روی آرماتورهای چوبی، از چینیها جلو افتادند. سطوح پیکره را تدریجاً می‌افزودند و صیقل می‌دادند ولی اسلوبشان به جای آنکه کنده‌کاری باشد، برجسته‌نمایی بود و همچنان باقی ماند. اینگونه پیکره‌ها نه فقط سُبُك بلکه بسیار بادوام و در برابر ضربات خردکننده مقاوم بودند. لاك توخالی تدریجاً جایش را به تندیس کنده‌کاری شدهٔ چوبی با حساسیت فوق‌العاده در برابر رگه و بافت داد.

سنتهای بومی

نخستین ساخته‌های شناخته شدهٔ بشر در ژاپن، ظروف و پیکره‌های کوچك‌اندام سفالین متعلق به فرهنگ جومون است که ظاهراً در اوائل هزارهٔ چهارم پیش از میلاد در ژاپن رونق داشته است. این اشیاء با ابزارهای دورهٔ نوسنگی مربوط می‌شوند، هر چند تا اواخر سدهٔ چهارم یا پنجم میلادی در ژاپن شمالی ــ حتی زمانی که فرهنگ استفاده از فلز به طور کامل در جنوب کشور رواج یافته بود ــ به حیات خود ادامه دادند.

اشیاء به دست آمده از ژاپن در اوائل دورهٔ مسیحیت، بر سه گونه‌اند: اشیای وارداتی از سرزمین اصلی آسیا، اشیای کپیه‌برداری شده از اشیای وارداتی، و اشیای ابداعی خود ژاپنیها. مثلاً آینه‌های مفرغی از چین دورهٔ هان و کپیه‌هایی از آنها که در ژاپن ساخته شده‌اند به دست آمده‌اند. برخی از کپیه‌ها با یك نوآوری مختص هنر ژاپنی تزیین شده‌اند ــ زنگوله‌های گوی‌مانندی که به دورتادور شیء متصل شده‌اند. از کره، که یکی دیگر از سرچشمه‌های نفوذ در فرهنگ ژاپن به



۸۷۹ پیکرهای هانیوا، اسب و دهقان، سده‌های پنجم و ششم میلادی. رس. اسب: موزهٔ هنری کلیولند (اهدایی مجموعهٔ نوروب)؛ دهقان: موزهٔ هنری کلیولند (خریداری شده توسط بنیاد جیمز پاراملی).

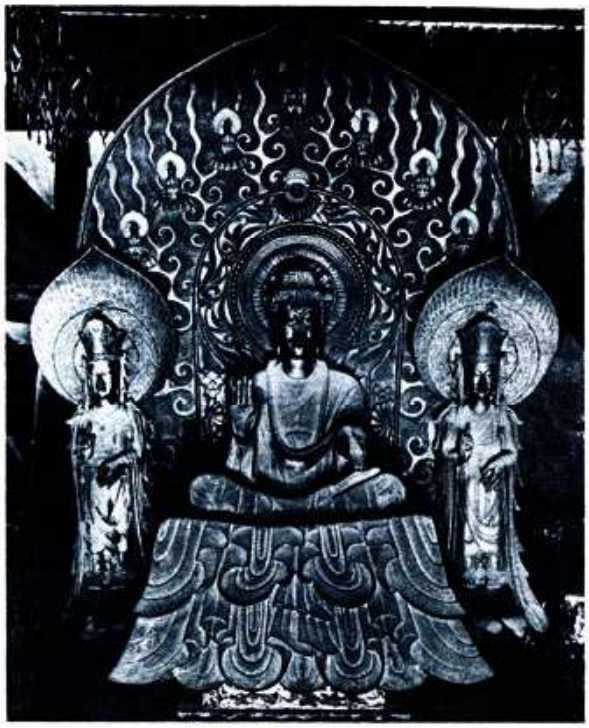
شمار می‌رود، سفال خاکستری رنگی به نام **یایویی** وارد ژاپن شد، که بزودی تقلید شد و همراه با سنگهای ریزی به نام **ماگاتاما** در گردن‌بندها مورد استفاده قرار گرفت. **منطقهٔ سوم ــ هندوچین** ــ سرچشمهٔ موضوعاتی بود که بر روی تزیینات زنگوله‌ای موسوم به **دوتاکو** ظاهر می‌شدند. خانه‌ها و قایقهای مجسم شده روی این اشیای مفرغی، همانهایی هستند که روی طبلهای به دست آمده از آنام (ویتنام امروزی) در هندوچین، دیده می‌شوند.

در درون این فرهنگ ناهمگن، خلاقیت ژاپنی ویژه‌ای در عرصهٔ تولید **هانیوا** خودنمایی می‌کرد. هانیوا به لوله‌های برجسته‌کاری شده‌ای از جنس سفال گفته می‌شود که مانند حصار دورتادور تپه‌های تدفینی کار گذاشته می‌شوند؛ هدف از این کار، احتمالاً جلوگیری از فرسایش طبیعی تپه‌ها یا حفاظت از مردگان است. بخش فوقانی هانیوا غالباً با چهرهٔ انسان و گاه با شکل اسب، پرنده، یا حتی خانه (تصویر ۸۷۹) تزیین و برجسته‌نمایی می‌شود. چرخهای سادهٔ سفالگری، مشابه چرخهای سفالگران هندوچینی، مورد استفاده بود ولی برجسته‌نمایی تندیسوار هانیوا به شیوهٔ اختصاصی ژاپنیها صورت می‌گرفت. بازوها و پاها و کل نیم‌تنه در بیشتر موارد، چکیده‌ای از پایهٔ استوانه‌ای هانیوا هستند. خصوصیت لوله‌وار برخی از پیکرهای عظیم بعدی و حتی نوعی عروسك خاص چوبی که در ژاپن رواج داشت، احتمالاً از این نیاهای دوردست اقتباس شده است.

معماری در وهلهٔ نخست به مساکن چاله مانند و ساختمانهای ساده با بام کاهگلی بر روی پایه‌های خیزرانی محدود می‌شد، ولی آنچه از برخی هانیواها می‌آموزیم این است که معماری چوبی تا سدهٔ پنجم به مرحلهٔ بسیار تکامل‌یافته‌ای رسیده بود و برخی ساختمانها دارای ویژگیهایی چون دوطبقه، بامهای دو شیبه و شیروانیهای تزیینی شده بودند. ساختمانهای چوبی عظیمی نیز ساخته شدند ولی از این نخستین دورهٔ تاریخ ژاپن چیزی جز تپه‌های عظیم که مقابر فرمانروایان این کشور بوده‌اند برجا نمانده است.

ظهور آیین بودا

سنتهای بومی، که در این دوره ریشه می‌دوانیدند، در سال **۵۵۲** میلادی در اثر رویدادی بسیار مهم برای ژاپن، از هم گسستند. در آن سال، فرمانروای **کادورا** (کره‌ای: **پایکچه**)، ایالتی در کره، پیکرهٔ مفرغین و طلاکاری شدهٔ بودا را برای **کیمئی** امپراتور ژاپن فرستاد. همراه با این تمثال، شریعت بودا نیز وارد ژاپن شد. دین جدید، تا پنجاه سال با مخالفت مردم روبه‌رو بود، ولی پس از گذشت این مدت، آیین بودا و هنرهای ملازمش در ژاپن تحکیم شدند. از جملهٔ نخستین نمونه‌های هنر ژاپنی که در خدمت آیین بودا قرار گرفتند، تندیس مفرغین شاکا (سانسکریت: ساکیامونی) و بودیساتواهای ملازم او است (تصویر ۸۸۰) که در سال **۶۲۳** میلادی توسط **توری بوشی** از سومین نسل هنرمندان کره‌ای ساکن ژاپن ساخته شده بود. سبك توری همان سبك اواسط سدهٔ ششم در چین است. کار او ثابت کرد که فرمول شبیه‌سازی «درست» از تمثال بودا از نخستین روزهای ورود آیین بودا به ژاپن در یك سدهٔ پیش با چه سرسختی و دقتی حفظ شده بود. لیکن در همان زمان، ژاپن در معرض تأثیر عامل جدیدی از سمت چین در دورهٔ سوئی قرار گرفته بود. این تأثیر را می‌توان در شکل استوانه‌ای و رداهای آویختهٔ پیکر چوبی موسوم به **کودارا کانون** (چینی: **کوان یین**) مشاهده کرد. دو سبك یاد شده با هم تلفیق شدند و در اواسط سدهٔ هفتم در یکی از ظریفترین تندیسهای ژاپنی به نام **میروکو**



۸۸۰ توری بوشی، تثلیث شاکا، دورهٔ آسوکا، ۶۲۳ میلادی. مفرغ، بلندی ۱۷۴ سانتی‌متر. معبد هوریوجی، نارا.

۸۸۱ میروکو، دورهٔ آسوکا، اواسط سدهٔ هفتم. چوب، بلندی ۱۵۵ سانتی‌متر. دیر چوگوجی، هوریوجی، نارا.

(سانسکریت: مایتریا) متعلق به دیر چوگوجی در نارا (تصویر ۸۸۱) صورت عینی به خود گرفتند. در این پیکره، هنرمند ژاپنی، لطافت را چنان با مهابت صوری درآمیخته است که در پیکرتراشی چینی سابقه ندارد.

لیکن با گذشت مدت زمانی نزدیك به بیش از پنجاه سال، تمام اشارات باستانی سبك تلفیقی جدید (سویکو به تقلید از نام امپراتور حاکم از ۵۹۳ تا ۶۲۸، یا آسوکا به تقلید از نام محل پایتخت) در اثر تأثیر عامل جدیدی که از چین دورهٔ تانگ می‌رسید، از میدان به در رفتند. سبك تانگ، که در اواخر دورهٔ هاکوهو(۶۴۵ ـ ۷۱۰ میلادی) به ژاپن راه یافت در دوره‌های بعدی یعنی نارای پسین (۷۱۰ـ۷۹۴) و هیان آغازین (۷۹۴ـ۸۹۷) بر هنر ژاپنی مسلط شد. مدلهای چینی نه فقط در پیکرتراشی و نقاشی بلکه در معماری، ادبیات، و حتی در آداب معاشرت، الگو قرار گرفتند.

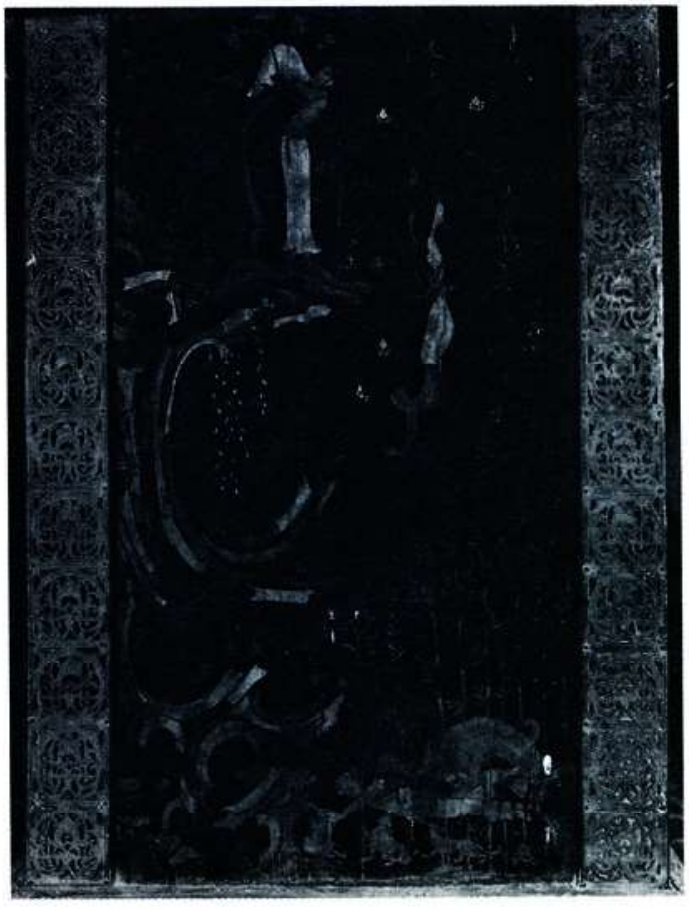
سبك رشدیافتهٔ دورهٔ تانگ، همچنان که در غارهای لونگمن دیدیم، در ژاپن به طور ناگهانی و همراه با مرقد بانو تاچیبانا (تصویر ۸۸۲) به ظهور رسید. این اثر از سه پیکرهٔ تمام‌نما یعنی بودا آمیدا در میان پیکره‌های کوچکترِ کانون و دالی سیشی تشکیل شده است؛ هر سه پیکره، روی نیلوفرهای آبی نشسته‌اند و بر سکوی برجسته‌ای نهاده شده‌اند که نماد آب دریاچهٔ سوخاواتی در بهشت بودا است. پشت سرشان یك پردهٔ سه‌لا دیده می‌شود که بر رویشان نقشهای زیبای آپساراها (حوریان بهشتی) به حالت نشسته بر نیلوفرهای آبی و پیکره‌های کوچك‌اندام ارواح نوزاده در بهشت، به طور نیم‌برجسته نشان داده شده‌اند. حمایلهای رو به بالای آپساراها و گلبرگها، پیچکها، و زیراندازهای نیلوفر آبی، زمینه‌ای بی‌مانند برای این سه خدا پدید می‌آورند و در همان حال، هاله‌ای مجزا و میان‌تهی با طرحی ظریف، سر بودا را در خود می‌گیرد. این مجموعه، گوشه‌ای از حالت مفرغهای پرشکوه دوره تانگ را در نظرمان زنده می‌کند که به هنگام پیگردهای وحشیانهٔ بوداییان در سال ۸۴۵ میلادی در چین ذوب شدند. همچنین، انعطاف‌پذیری چشمگیر هنرمند ژاپنی را نشان می‌دهد که به او امکان داد شکل هنری جدیدی را جذب و با خود سازگار کند.

تکامل هنر نقاشی در ژاپن به موازات تکامل پیکرتراشی بودایی پیش می‌رفت. از جملهٔ قدیمی‌ترین نمونه‌های باقی‌ماندهٔ این هنر می‌توان به نقاشیهای روی مرقد تاماموشی (بال سوسگ: چون قاعده‌اش با بالهای شب‌تاب سوسگها تزیین شده است) اشاره کرد که از نیمهٔ نخست سدهٔ هفتم برجا مانده‌اند (تصویر ۸۸۳). پهلوها و درهای این مرقد که به صورت یك صندوقچهٔ چوبی است، با صحنه‌هایی از جاتاکا به سبك غارهای تونهوانگ تزیین شده‌اند و همچنان که از ترکیب‌بندی حجره مانند، چینه‌بندیهای بلوری، پیکره‌های نازك‌نمایی شده، و حرکت آزادِ خطی برمی‌آید، به سدهٔ پیش از خود تعلق دارند. در اینجا نیز همان نشاط الگوی سطح به بهای نادیده گرفتن ناتورالیسمِ مقیاس تناسبهای فضایی به چشم می‌خورد. برتری فرهنگ چینی بر فرهنگ ژاپنی در این دوره را، همچنین، می‌توان در یك نقاشی متعلق به شوتوکو تایشی (تصویر ۸۸۴) یعنی نایب‌السلطنه‌ای دید که در اوائل سدهٔ هفتم مواضع آیین بودا را در ژاپن تحکیم کرد. این تابلو که حدود یك سده پس از مرگ شوتوکو نقاشی شده بود، موبه‌مو از سبك پردهٔ چهره‌های امپراتوران اثر ین لی پن تقلید شده است، و در تناسب رمزی پیکره‌ها و نمایش رداها با حرکت ضربات قلم‌موی رنگی بر روی خط نیز تفاوتی با اثر مزبور به چشم نمی‌خورد.

اشیای گرانقیمت و بیشمار نگاه‌داری شده در شوسوین (انبار

۸۸۲ تثلیث آمیدا، از مرقد بانو تاچیبانا، دورهٔ نارا، اوائل سدهٔ هشتم میلادی. مفرغ طلاکوبی شده. بلندی آمیدا ۲۷/۵ سانتی‌متر و بلندی ملازمانش ۲۵ سانتی‌متر. معبد هوریوجی، نارا.

۸۸۳ مرقد تاماموشی، هوریوجی، دورهٔ آسوکا، سدهٔ هفتم. لاك روی چوب، بلندی ۲۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ هوریوجی، نارا.



حفاظت از متعلقات امپراتور **شومو** پس از مرگش در ۷۵۶ میلادی) نیز وابستگی ژاپن سدهٔ هشتم بر هنرهای چین را اثبات می‌کنند، گرچه سبك خود این ساختمان چوبی تماماً ژاپنی است.

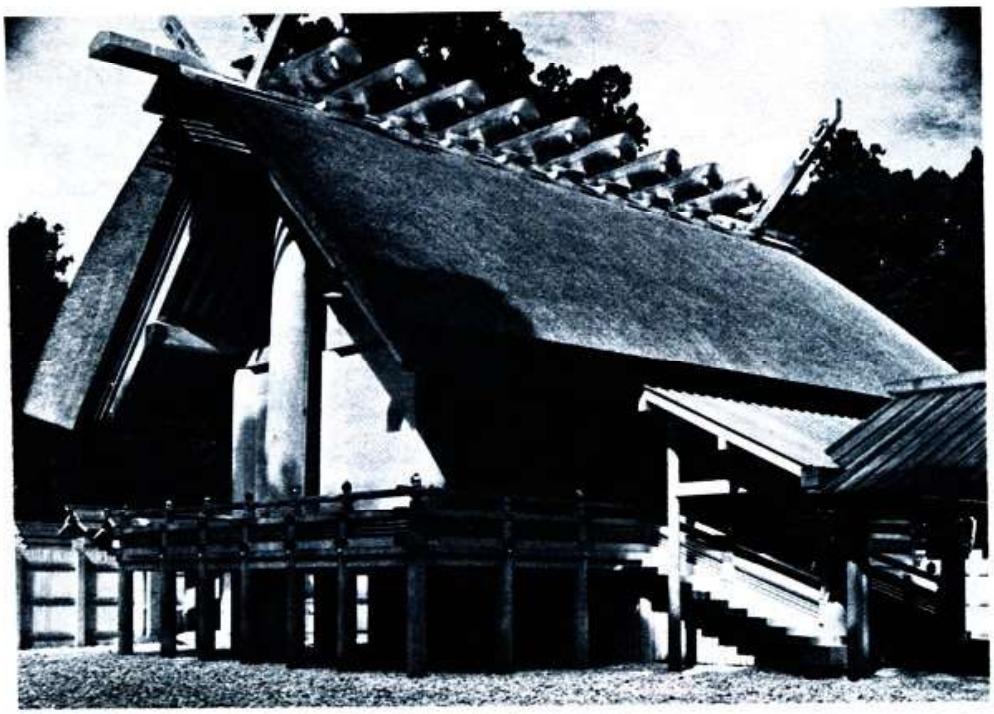
این وابستگی ژاپن به چین در طی سده‌های هفتم و هشتم به نقاشی و پیکرتراشی محدود نمی‌شود. معماری بودایی چنان از مدلهای چینی پیروی می‌کرد که سبك گمشدهٔ دورهٔ تانگ را می‌توان از روی مجتمعهای معابدی مانند **هوریوجی** یا **تودای‌جی** که هنوز در ژاپن پابرجا ایستاده‌اند بازسازی کرد. **کوندو (تالار زرین)** متعلق به **هوریوجی** (تصویر ۸۸۵) که به اندك‌زمانی پس از سال ۶۷۰ میلادی مربوط می‌شود، یکی از کهنترین بناهای چوبی جهان است. این ساختمان با آنکه متناوباً تعمیر و تا حدودی دستخوش تغییر شده است (رواق سرپوشیدهٔ ورودی در سدهٔ هشتم، و نرده‌های طبقهٔ فوقانی در سدهٔ هفدهم بر آن افزوده شده‌اند)، سَبُکی و شناوری مختص سَبُك تانگ آغازین در چین را حفظ کرده است.

برای مشاهدهٔ ساختمان ژاپنی به معنی اخص واژه باید به **مرقدهای شینتو** یعنی دین بومی مردم ژاپن مراجعه کنیم.[۱] این مرقدها، به شیوهٔ معمول، هر بیست سال یك‌بار نابود می‌شدند و رونوشتهایی برابر با اصل به جایشان ساخته می‌شدند؛ این روند از سدهٔ سوم میلادی تاکنون پیوسته تکرار شده است. بدین ترتیب می‌توان فرض کرد که در ساختمانی چون **مرقد ایزه** (تصویر ۸۸۶، آخرین بازسازی در سال ۱۹۷۳)، روش اولیهٔ ساختمان مزبور با حداکثر دقت ممکن بازسازی شده است. این مرقد که بزرگترین مرقد آیین شینتو است،

۱. **شینتو** یا «طریقت خدایان» بر عشق به طبیعت، خانواده، و مخصوصاً خاندان حاکم در مقام اعقاب بلافصل خدایان استوار بود. آیین شینتو که ماهیتی فوق‌العاده ناسیونالیستی داشت، با شکلهای نمادین مجسم می‌شد و شبیه‌سازی تصویری را ممنوع می‌دانست.

۸۸۴ شاهزاده شوتوکو و پسرانش، دورهٔ آسوکا، سدهٔ هفتم. مرکب و رنگ روی کاغذ، ۱۲۵×۵۰ سانتی‌متر. کاخ امپراتوری، توکیو.

۸۸۵ کوندو (تالار زرین)، هوریوجی، دورهٔ آسوکا، سدهٔ هفتم.



۸۸۶ **شودن**، بنای اصلی مرقد ایزه. بازسازی شده در ۱۹۷۳. تقلید از نمونهٔ متعلق به سدهٔ سوم میلادی.

زمینی به مساحت ۵۰ در ۱۱۵ متر مربع را دربر می‌گیرد و با چهار پرچین متحدالمرکز حصاربندی شده است. **شودن** یا بنای اصلی مرقد، روی پایه بنا شده و بام کاهگلی دارد. ستونهای جسیم طلایی رنگ، که یك زمانی تنه‌های بزرگ درختان سرو بودند، و بدنه یا دیوار از همان چوب، به قدری صیقل خورده‌اند که به سطوحی بی‌نقص تبدیل شده‌اند و رنگ و بافتشان تضادی دلنشین با شنهای پخش شده در حیاط این حریم مقدس به وجود آورده‌اند. بام کاهگلی، با شیوهٔ اختصاصی هنرمند ژاپنی، از یك عنصر کارای ساده به عنصری تغییر شکل داد که زیبایی کل بنا را تابع خود کرد. کاهگل که در مراحل مختلفی دود داده می‌شد، به صورت بسته‌هایی، لایه‌لایه و با احتیاط روی همدیگر قرار می‌گرفت و تعداد لایه‌ها از سمت قرنیز به سمت دیرك افقی بام کاسته می‌شد. آنگاه کل سطح کاهگل را صاف می‌کردند و خط کناره‌نمای متغیر ملایمی به دست می‌آوردند. سپس خط پشت‌بام، با استفاده از عناصر تزیینی که سابقاً از اجزای ساختمان بودند ــ **چیگی** یا تیر عمودی در نقطهٔ تلاقی شیروانیها، وزنه‌های چوبین استوانه‌ای که عمود بر دیرك افقی نصب می‌شدند ــ بالاتر برده می‌شد. تکرارها و پژواکهای بخشهای مختلف بنای اصلی و بناهای وابسته به آن، پژوهشی آرام در عرصهٔ شکل موزون به‌شمار می‌روند. این مرقد، در محیط طبیعی‌اش، بیان خلوص و وقاری است که بر سادگی فوق‌العادهٔ تناسبها، بافتها، و شکلهای دقیقاً برگزیده شدهٔ معماری تأکید می‌کند.

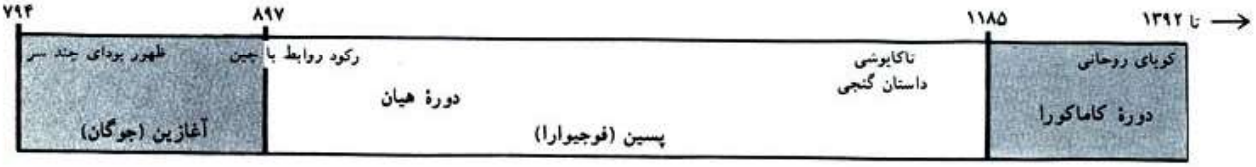
دورهٔ هیان و دیگر نوآوریهای محلی

در نخستین سالهای سدهٔ نهم میلادی، سبك نوینی از شبیه‌سازی به عرصهٔ هنر ژاپنی راه یافت. تحت‌تأثیر آیین رمزی بودا، تمثالی سنگینتر با چندین دست و سر رواج یافت ــ نوعی که در چین آن زمان بر جای ظرافت کلاسیك پیشین دورهٔ تانگ می‌نشست. شکلهای آماسیدهٔ سبك جدید، با آنکه ممکن است زننده به نظر برسند، شایستهٔ مقام دلتنگ‌کنندهٔ خویش هستند. در نقاشیها، پیکره‌های مزبور، که غالباً از پهلو بریده می‌شوند، نیرویی عظیم را در نظر ما زنده می‌کنند که می‌خواهد از چارچوب تصویر بگریزد.

از اواسط سدهٔ نهم، روابط ژاپن و چین با چنان سرعتی رو به وخامت گذاشت که در پایان همان سده، تقریباً تمام داد و ستدهای بین دو کشور متوقف شده بود. هنرمندان ژاپنی که دیگر قادر به تقلید از الگوهای چینی نبودند دست‌اندر کار آفرینش شکلهای مختص خودشان در دورهٔ **هیان** یا **فوجیوارای پسین** (۸۹۷ـ۱۱۸۵) شدند. در این دوره، آداب و رسوم درباری **هیان** (**کیوتو**) تا حد تصنع پالایش یافت. تصویر زنده و دقیق این دوره در داستان فوق‌العاده ظریف **لیدی موراساکی** به نام **داستان گِنجی** ظاهر می‌شود. تصویر، درباری را نشان می‌دهد که در آن آداب معاشرت بر اخلاق برتری دارد، و حکایت اجتماعی بازگفته می‌شود که در آن بی‌ذوقی ــ در مسائلی چون رنگ لباس، کاغذ مورد استفاده برای نوشتن نامه‌های بی‌پایان عاشقانه، یا خود متن مذهبی ــ گناهی بزرگ به شمار می‌رفت. ماهیت و چکیدهٔ این دربار در یك سلسله نقاشیهای بادبزنی (تصویر ۸۸۷) که **هوکه‌کیو** (**سوترهٔ نیلوفر آبی**) را همراه با متن مجسم می‌کند، بازتاب یافته است. این تصویرهای فوق‌العاده ــ همراه با منظره‌هایی از زندگی روزمره و رنگ، تزیینکاری، و خطاطی تزیینی‌شان ــ اصلاً نشان نمی‌دهند که یکی از بزرگترین اسناد مذهبی جهان را با تصویر بیان کرده‌اند.

نقاشیهایی از این قبیل، کوچك ــ ندرتاً بیش از ۲۵×۲۰ سانتی‌متر ــ هستند و غالباً جزیی از یك تومار افقی‌اند که یك‌درمیان با متن مصور شده همراه می‌آیند. ترکیب‌بندی پیوسته در نقاشی، همچنان که در چین معاصر رواج دارد، ظاهراً بعدها یعنی در اواخر دورهٔ فوجیوارا مرسوم شد.

تاکایوشی، نقاش درباری سدهٔ دوازدهم، کتاب **داستان گِنجی** (لوحهٔ رنگی ۱۰۲) را با مجموعهٔ تومارهای متشکل از صحنه‌های مجزا به سبك تزیینی **هوکه‌کیو**، مصور ساخت. در این تومارها او از اسلوب

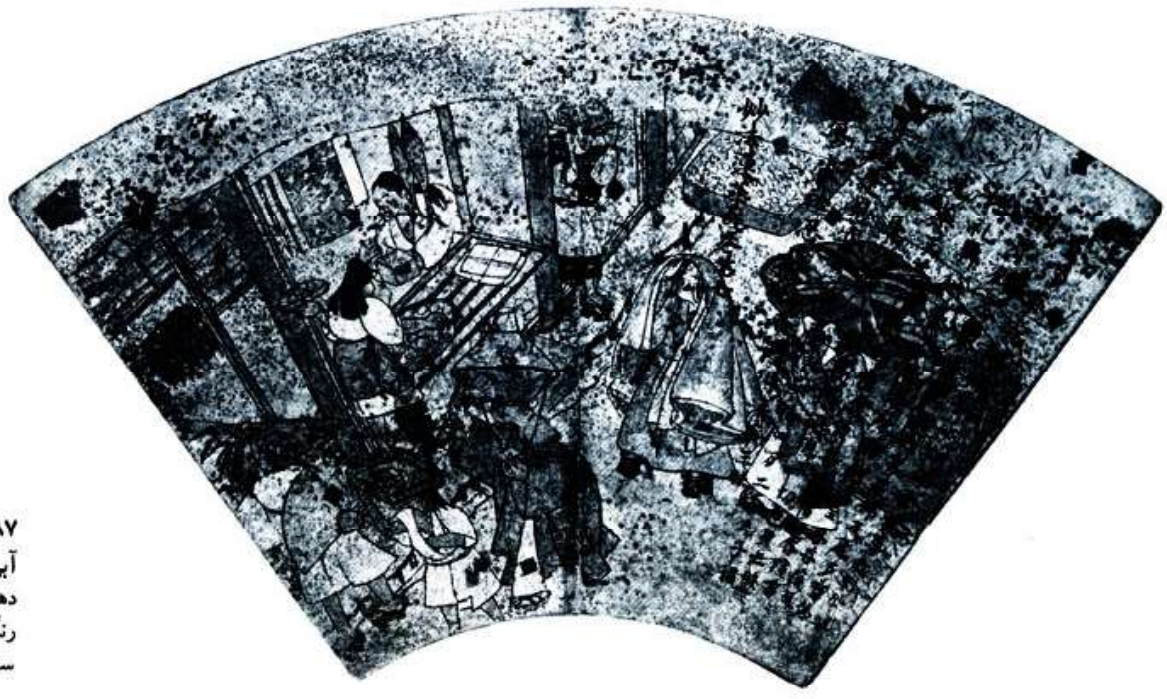


دقیقاً ژاپنی برای نمایش فضا بهره می‌گیرد. صحنه‌ها طوری نشان داده شده‌اند که گویی از یك ارتفاع دیده شده‌اند، سقفها برداشته شده‌اند تا فضای داخل دیده شود، و سطح همکف شدیداً در جهت افق یا جهتی که غالباً از تابلو حذف می‌شود اریب نمایانده شده است. بدین ترتیب، سطح شبیه‌سازی، از لحاظ مضمون منبسط، و ناگهان در اثر کاهش احساس ژرفا منقبض می‌شد. عرصه‌های تختِ مرکب از رنگ بی‌سایه، بر ماهیت دوبعدی این نقاشی تأکید دارند، و خطوط نیرومند اریبی که چشم را به جای هدایت در فضای تصویر در امتداد سطح آن هدایت می‌کنند نیز همین نقش را دارند. شکل ظاهر پیکره‌های آدمیان چنان است که گویی از لایه‌های سفتِ نسوج متضاد ساخته شده‌اند و با آنکه هر یك نمایندهٔ خصوصیات ویژه‌ای هستند سیماهایشان به ندرت از یکدیگر متمایز گردانده شده‌اند. فرمول نقاشی از این‌گونه چهره‌های اشرافی، که تأثیری غیر شخصی بر تماشاگر می‌گذاشت، مستلزم استفاده از یك ضربهٔ قلم برای نشان دادن یك چشم و یك ابرو، یکی برای بینی، و دیگری (که گاه حذف می‌شد) برای دهان بود. نقاشیهایی که با این سبك خالص ژاپنی انجام می‌شدند و یاماتویی[۲] نامیده می‌شوند، بازتابی از شیوه‌گزینیهای بغرنج اشراف فوجیوارا هستند که سفارش‌دهندگان این نقاشیها نیز بودند.

جنبهٔ دیگری از نقاشی به سبك یاماتویی در پردهٔ **شیگیسان اِنگی** (جام زرین شیگیسان) که در اواخر دورهٔ فوجیوارا نقاشی شد شبیه‌سازی شده است (تصویر ۸۸۸). این پرده که یکی از نخستین تومارهای ژاپنی است که به عنوان یك ترکیب‌بندی پیوسته طراحی شده بود، داستان یك راهب بودایی و جام زرین معجزه‌آفرین او را بازمی‌گوید. جزیی که در اینجا از نظر می‌گذرد و انبار پرنده نامیده شده است، جام زرین را در حالی نشان می‌دهد که انبار انباشته از برنج متعلق به یك بازرگان حریص را به آسمان بلند کرده و به کلبهٔ راهب پیشگفته در کوههای واکایاما می‌برد. بازرگان حیرت‌زده، همراهانش و چندین شاهد دیگر با حالتهای گوناگون ــ برخی با ادا و اصول و برخی نیز متحیر و دوان دوان ــ نشان داده شده‌اند. اشراف فوجیوارا معتقد بودند که فقط انسانهای خام و تربیت نشده ممکن است چنین احساسهایی از خود بروز دهند و به همین علت، آن را موضوع مناسبی برای کاریکاتورسازی می‌پنداشتند. چهره‌ها ــ که هیچ تشابهی به چهره‌های کلیت یافتهٔ تومارهای گِنجی ندارند ــ با اغراق در تك‌تك اجزا نقاشی شده‌اند تا از سنت رایج زمانه برای مشخص ساختن طبقات پایین اجتماع از نجیب‌زادگان پیروی شده باشد. این‌گونه کاریکاتورسازی، به عنصر مهمی در هنر تصویری ژاپن مبدل شد.

از همان دورهٔ عمومی (البته در تاریخش جای چون و چراست) سه تومار افقی از کاریکاتورهای جانوران به دست آمده‌اند. این تومارها تکرنگی‌اند و با قلم آزاد و خطاطانه‌ای کشیده شده‌اند که پیش از آنکه سبك پالایش یافتهٔ یاماتویی را در نظرمان زنده کنند نقاشی مختص ذن چینی را به خاطر می‌آورند. یکی از این تومارها، که غالباً

۲. یاماتو به منطقهٔ اطراف کیوتو و نارا گفته می‌شود و در نزد ژاپنیها گاهوارهٔ تمدن این کشور به شمار می‌رود.



۸۸۷ هوکه‌کیو (سوترهٔ نیلوفر آبی)، دورهٔ هیان پسین، سده‌های دهم تا دوازدهم. بادبزن، مرکب و رنگ روی کاغذ، پهنا تقریباً ۴۸ سانتی‌متر.

۸۸۸ انبار پرنده، جزیی از **شیگیسان انگی**، دورهٔ فوجیوارا، اواخر سدهٔ دوازدهم. تومار افقی، مرکب و رنگ روی کاغذ، بلندی ۳۱/۵ سانتی‌متر، چوگوسونشی‌جی، نارا.

۸۸۹ کاریکاتورهای حیوانی، جزیی از تومار افقی منسوب به توباسوجو، دورهٔ هیان پسین، سده‌های دهم تا دوازدهم. مرکب روی کاغذ، بلندی تقریباً ۳۰ سانتی‌متر. کوزان‌جی.

به آبوت توبا (توبا سوجو)ی بودایی نسبت داده می‌شود، اختلاط قورباغه، میمونها، و خرگوشها را در یك نمایش نشاط‌آور مخصوص مراسم بودایی ترسیم می‌کند. در قسمتی از تومار، میمونی که لباس کاهنان به تن کرده، در برابر بودایی که با قیافهٔ قورباغه بر تختی از جنس کنار نشسته و هاله‌ای از برگهای بزرگ موز پشت سرش ظاهر شده، زانو زده و اظهار کرنش می‌کند (تصویر ۸۸۹). در بخش دیگری از تومار، جانوران ضمن آنکه یکدیگر را در رودخانه‌ای می‌شویند، غرق در شادی شده‌اند. در سراسر این طنز بوالهوسانه، استعداد تزیینگری ژاپنیها با انبوه شاخ و برگهای ظریفی که نقش متعادل‌کنندهٔ حرکت نیرومند جانوران را دارند، خودنمایی می‌کند.

سبك محافظه‌کارانه‌ترِ هنر بودایی در دورهٔ فوجیوارای پسین ادامه یافت، ولی موضوع تازه‌ای بر آن افزوده شد. این موضوع که رایگو نامیده می‌شود، **بودا آمید** را به هنگام پایین آمدن از ابرها به میان انبوه بودیساتواهایی نشان می‌دهد که ورود مؤمنان متوفا را به بهشت بودا خوش‌آمد می‌گویند. این نقاشیها از کارهای پیروان فرقه‌های بهشتی بود که از شدت مقررات خشك دینی برای درباریان تجمل‌پرست در کیوتو می‌کاستند.

پیکرتراشی بودایی، حتی بیش از نقاشی بودایی، خصلت محافظه‌کارانه‌اش را حفظ کرد؛ هرچند ظریفکاریهای این دوره در کاربرد تزیینات ظریف ــ غالباً از برگ بریدهٔ طلا و آفریدن شکلهایی ظریفتر و باریکتر از دورهٔ پیشین ــ خودنمایی می‌کنند.

رئالیسم کاماکورایی

فرمانروایان فاسد فوجیوارا در پی یك سلسله جنگهای داخلی سرنگون شدند و رقبای پیروزشان پایتخت خود را به شهری انتقال دادند که نامش ــ **کاماکورا** ــ را به دوره‌ای از تاریخ ژاپن در فاصلهٔ سالهای ۱۱۸۵ تا ۱۳۹۲ داده است. فرمانروایان جدید، ضمن واکنش نشان دادن به آنچه در نظر خودشان پوسیدگی و از کار افتادگی حکام فوجیوارا تلقی می‌شد، به پشتیبانی از هنری برخاستند که بر قدرت و رئالیسم تأکید می‌کرد. سبك دورهٔ نارا (۷۱۰ـ۷۹۴)) به دست **اونکئی** (متوفی ۱۲۲۳) یا بزرگترین پیکرتراش ژاپن احیا شد. اونکئی و پیروانش با شبیه‌سازی موشکافانه از تك‌تك تاهای گوناگون رداهایی که مشاهده کرده بودند و با گذاشتن بلور به جای چشم تندیسهاشان، از رئالیستهای پیشین نیز فراتر رفتند. اینکه گفته می‌شود اینان در چنین اوضاعی توانسته‌اند تعادلی حساس بین عنصر معنوی و رئالیستی برقرار کنند، با مشاهدهٔ پیکر بی‌نظیر **کویای روحانی** اثبات می‌شود. وی در حالی شبیه‌سازی شده است که به هر طرف می‌رفت و نام **آمیدا بودا** را به نشانهٔ استمداد بر زبان می‌آورد (تصویر ۸۹۰). در اینجا نه فقط تمام اجزا با دقت زایدالوصف نشان داده شده‌اند، بلکه شش تمثال بودا نیز به نشانهٔ آمیدا، آمیدا، آمیدا... از دهان این روحانی خارج می‌شوند. بدین ترتیب، رئالیسم به نقطه‌ای رسید که در آنجا پیکرتراش می‌کوشید به پیکره‌هایش قدرت تکلم بدهد.

نقاشی در دورهٔ کاماکورا، مخصوصاً به دلیل پیشرفتهایی که سبك یاماتویی به دست آورده، از هر زمانی جالبتر می‌شود؛ البته تمام گونه‌های متفاوت هنر فوجیوارا در این دوره به حیات خویش ادامه ندادند. شاید بزرگترین نقاشی یاماتویی این زمان یك تومار افقی به نام **سوزاندن کاخ سانجو** (تصویر ۸۹۱) باشد. این تومار، یکی از چندین تواری است که داستانهای **قیام هئیجی (هئیجی مونوگاتاری)** در آنها به صورت مصور درآمده‌اند. در اینجا، هنرمند ضمن تکمیل کردن

۸۹۰ کویای روحانی از آمیدا بودا استمداد می‌کند، دورهٔ کاماکورا، سدهٔ سیزدهم. چوب رنگ‌آمیزی شده. معبد روکوهارا میتسوجی، کیوتو.

۸۹۱ جزیی از سوزاندن کاخ سانجو، دورهٔ کاماکورا، سدهٔ سیزدهم. تومار افقی، مرکب و رنگ روی کاغذ، طول ۶۸۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ فنولوسا ـ ولد، موزهٔ هنرهای زیبا، باستن.

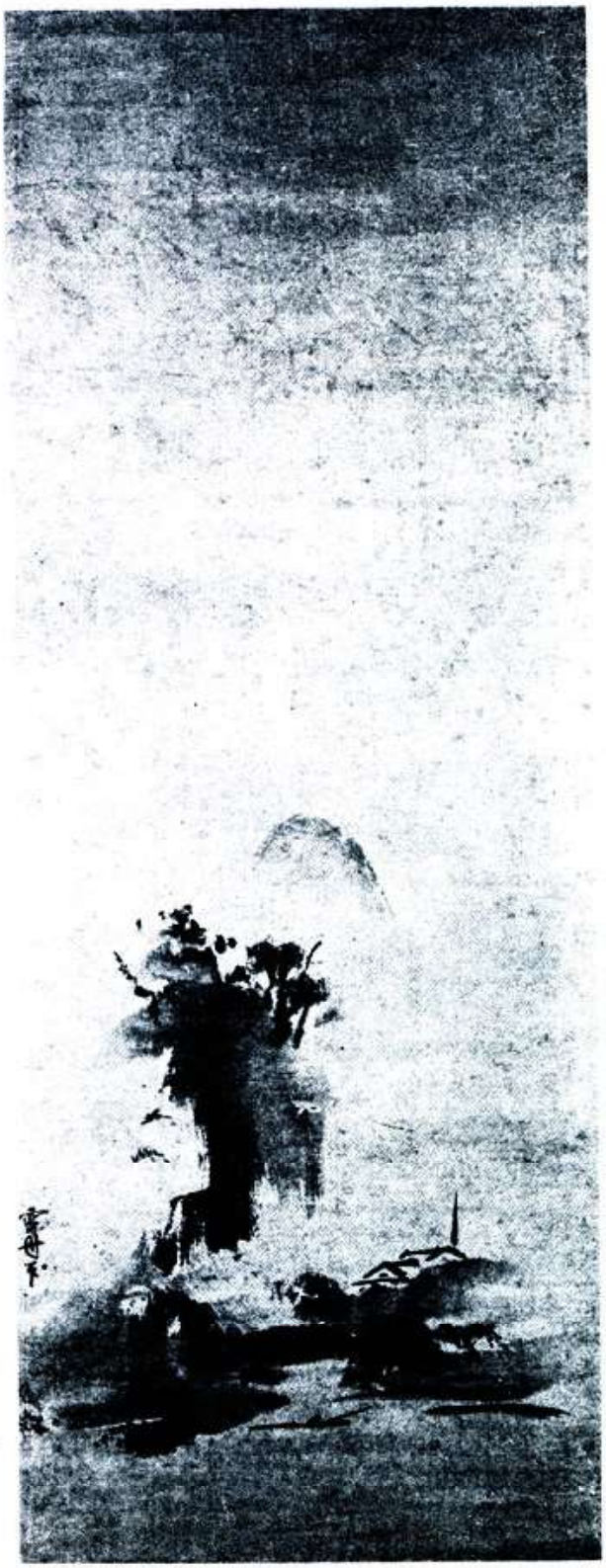
ترکیب‌بندی هماهنگ تومار منظرهٔ چینی، درام را همراه با حرکات تند و مجزای قلم و رنگ زنده بر آن افزوده است. در آغازِ تومار (از راست به چپ)، چشم تماشاگر به انبوه پیکره‌هایی برمی‌خورد که به سوی ساختمانی آتش گرفته ــ انتهای تومار ــ یورش می‌برند، سپس با حرکتی آرامتر از میان سربازان، اسبها، و گردونه‌های گاودار می‌گذرد و به جنگاوری می‌رسد که روی اسبی رموک نشسته است. ولی نقاش، اسب و سوار را طوری کشیده است که پایانی کاذب برای تومار تلقی شوند، زیرا پیشدرآمدی هستند بر پیکرهٔ تنهای یك کمانگیر که حرکت دستجمعی سربازان را ادامه می‌دهد و تکمیل می‌کند و این داستان آشفته و توفان‌آسا را به پایانی آمیخته با آرامش هدایت می‌کند.

آشیکاگا: احیای نفوذ چین

قدرت فرمانروایان کاموکورا در سال ۱۳۳۳ به پایان رسید و پس از آن جنگ داخلی آغاز شد و تا سال ۱۳۹۲ ادامه پیدا کرد؛ در این سال، **شوگونهای آشیکاگا** (دیکتاتورهای نظامی) صلحی کوتاه مدت بر ژاپن تحمیل کردند. جنگ داخلی از نو درگرفت، ولی شوگونها باز توانستند در میان دریایی از قیامهای پیوسته، بر اوضاع مسلط شوند. جنگ تا ۱۵۷۳ ادامه یافت. در یك چنین اوضاعی، هنرها همچنان رونق و رواج داشتند. سبکهای جدید و وارداتی نقاشی از چین در کنار نقاشیهای سنتی بودایی به حیات خود ادامه دادند و نقاشیهایی که به سبك یاماتویی آفریده می‌شدند، محفل نقاشان خانوادهٔ **توسا** را پناهگاهی مطمئن برای خود یافتند. سبك منظره‌سازی تکرنگ متعلق به استادان سدهٔ سیزدهم دورهٔ سونگ یعنی **مایوان** و **شیاکویی** در اوائل سدهٔ پانزدهم توسط **شوبون** اقتباس شد. **چو دنسو** (۱۳۵۲ـ۱۴۳۱) و نقاشان دیگر، مستقیماً به تقلید از الگوهای متعلق به دورهٔ سلسلهٔ یوان روی آوردند. ولی نیرومندترین موجی که از سوی چین به حرکت درآمد و به ژاپن رسید، جریانی بود که با آیین بودایی ذن همراه بود و تا حدود زیادی عامل اصلی رونق هنرها در دورهٔ پرآشوب آشیکاگا به شمار می‌رود. فلسفهٔ جدید، سامورایها یعنی طبقهٔ جنگاوران حرفه‌ایِ متشکل از مردان صاحب مقام نسبتاً والای اجتماعی و پیروان اشرافیت فئودالی را به خود جلب کرد. سامورایها با تکیه بر معیارهایی خشك زندگی می‌کردند، و در این زندگی، ارزش فراوانی به فضایلی چون وفاداری، دلاوری، و تسلط بر نفس داده می‌شد. تسلط‌بر نفسی که از سامورایها انتظار می‌رفت، ذن را به دین مطلوب ایشان مبدل کرد.

چون سامورایها جذب آیین ذن شدند، هنرهایی که همراه با آیین مزبور از چین آمده بودند نیز در سراسر ژاپن انتشار یافتند. پیکرتراشی، مانند چین در روزگار اشاعهٔ آیین **چان** یا ذن، از اهمیت افتاد و نقاشی وسیعاً به تقلید از حرکت قلم استادان چان در دورهٔ سونگ پرداخت. در نخستین سالهای دورهٔ آشیکاگا، هنرمندی به نام **کائو** به سبك **لیانگ‌کای** هنرمند چینیِ سدهٔ سیزدهم کار می‌کرد، و **موکوان** هنرمند همعصرش چنان نقاشی می‌کرد که نمی‌شد میان کارهای او و سلف چینی‌اش موجی تفاوتی قائل شد. از میان تمام هنرمندان ذن در ژاپنِ آن روز، **سشو** (۱۴۲۰ـ۱۵۰۶)، مستعدترین و درخشانترین است. او چندین سبك متفاوت داشت ولی شهرتش را در درجهٔ نخست مدیون نقاشیهایی است که به شیوهٔ **ماشیا** کشیده است. او نقاشی دورهٔ سونگ را شدیداً می‌ستود و با آنکه در چین درس

۹ ۸۹۲ سشو، منظره، دورهٔ آشیکاگا، سدهٔ پانزدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ، ۲۵/۵×۷۲ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای کلیولند (اهدایی بنیاد نوروب).



خوانده بود، برای کار نقاشان معاصر دورهٔ مینگ ارزشی قائل نمی‌شد. با اینحـال، او تحت‌تأثیـر سبـك دورهٔ مینگ بود چون یکی از شاهکارهایش که یك منظـرهٔ مرکبـی اسـت و در موزهٔ ملـی توکیـو نگاه‌داری می‌شود (تصویر ۸۹۲)، حاوی پاره‌ای از عناصر بنیادی سبك دورهٔ مینگ و سونگ است. این منظره با آنکه سبـك مرکب خیس شیاکویی را به یاد می‌آورد، حرکات قلم نقاش در آن انتزاعی‌تر و تضاد رنگها چشمگیرتر و به شیوهٔ دورهٔ مینگ هستند.

چای‌خوران

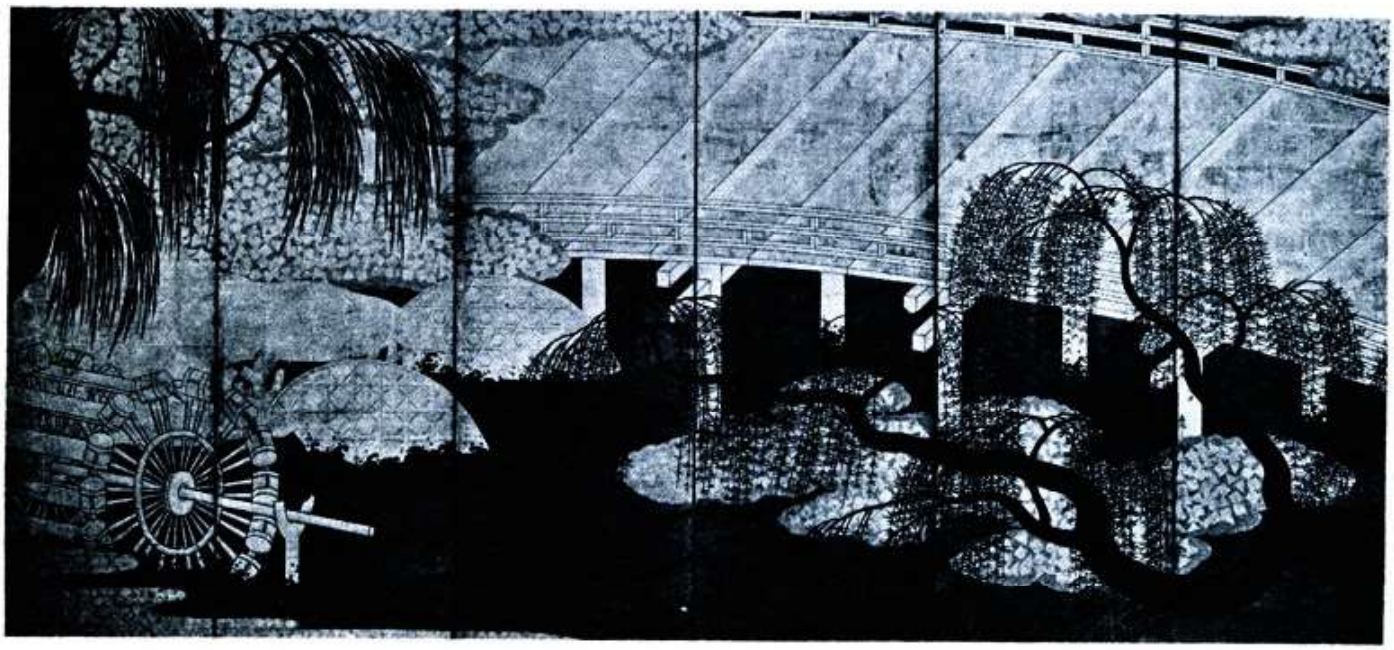
نفوذ آیین ذن از مرزهای نقاشی بسی فراتر رفت؛ و در دورهٔ آشیکاگا به پیدایش رسم چای‌خوران کمك کرد. این رسم یگانه، دریچهٔ تازه‌ای برای عرضهٔ محصولات هنرمندان و صنعتگران ژاپنی گشود و در اندك زمانی به نهاد اجتماعی بزرگی در اختیار طبقهٔ اشراف تبدیل شد. در باغهای شیوه‌گزینانهٔ این دوره، چایخانه‌های مخصوص ساخته شدند. خود چایخانه بسیار کوچك بود و چنان طراحی شده بود که سادگی از هر گوشه‌اش احساس می‌شد. حتی نمای بیرونش را طوری طراحی کرده بودند که با فضای طبیعی باغ جور درآید. غالباً یك راه سنگفرش از میان قندیلهای خزه پوشیدهٔ سنگی می‌گذشت و به دری می‌رسید که در آنجا میهمانان پس از شستن دستهاشان در یك چشمهٔ «طبیعی» از درگاهیِ کوتاهی داخل می‌شدند. در آنجا میزبان و گروه چهار نفرهٔ میهمانان، در فضایی آکنده از سادگی بی‌پیرایه، کنار هم می‌نشستند. این اتاق که انـدازه‌اش برای ایجاد احساس صمیمیت مناسب بود، شکلی چهارگوشه داشت و تنها شکستگی‌اش شاه‌نشینی بود که یك نقاشی ــ با سبك آزاد و تکرنگی ذن ــ و شاید یك گلادن مصنوعی در خود داشت. رسم چای‌نوشی در چنین محیطی، مجموعه‌ای از حالات و موضوعات را بر همهٔ حاضران تحمیل می‌کرد. نهایت کوشش به عمل می‌آمد تا از بروز کوچکترین اختلافی که ممکن بود این رسم کاملاً پیش‌بینی شده را برهم زند، جلوگیری شود.

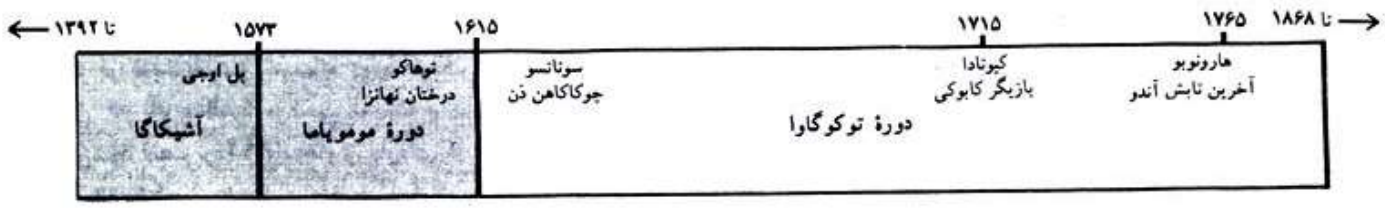
هر شیئی که در این مراسم به کار برده می‌شد با نهایت دقت برگزیده شده بود. میزبان خبره، یك جام چایخوری، یك ظرف گُل، و یك سینی لاکی یا ظرف مخصوص دیگر را ترجیح می‌داد ــ و تمامی اینها می‌بایست چنان شبیه‌سازی می‌شدند که کوچکترین نشانه‌ای از حالت غیر طبیعی در آنها به چشم نخورد. در آرایش خود اتاق نیز چنین هدفی دنبـال می‌شـد؛ و معمـولاً آن را از چوب رنگ نشـده می‌ساختند. با آنکه تیرهای نگاه‌دارنده را طوری می‌آراستند که شکل طبیعی خود را از دست ندهند و گِردی و گره‌های تنهٔ درخت را داشته باشند، بقیهٔ سطوح چوبی را به قدری می‌ساییدند و صیقل می‌دادند که زیبایی رگه‌ها و بافتهای چوب ظاهر می‌شد. سفالینه‌های مورد استفاده در این مراسم، با لعابهایی سنگین و ظاهراً بی‌نقشه پوشانده شده بودند و حکایت از مهارتی داشتند که در گزینش رنگ و بافت آنها به کار رفته بود. ظروف لاکی نیز با پیروی از همان اصول برگزیده می‌شدند، و از توسل به کمال مکانیکی آخرین نمونه‌های آنها خودداری می‌شد. هنرمند در نمایش ساده‌ترین ظروف، از گونه‌ای احسـاس فردیـت و ظرافت معصومانه بهره می‌گرفت.

مکتبهای توسا و کانو

نارسایی بیان هنری مراسم چای‌خوران با ادامه یافتن سبك یاماتویی در نقاشی تزیینی همراه بود. **توسا میتسونوبو** (۱۴۳۴ـ ۱۵۲۵)بزرگترین نمایندهٔ سبك اخیر در دورهٔ آشیکاگا، نقش و نگارهای رنگارنگ سبك بومیش را حفظ کرد، ولی در عین حال، به شیوهٔ نقاشان چینی، بر خطوط کناره‌نمای مرکبی نیز تأکید کرد. شیوهٔ جدید نقاشی که در پی این ترکیب به دست آمد، در تابلوهای **مکتب کانو** به واضحترین شکل ممکن دیده می‌شود. **موتونوبو** (۱۴۷۶ـ ۱۵۵۹)که احتمالاً نوهٔ مؤسس مکتب کانو بود، کارش را چنان بر سنتهای دورهٔ سونگ منطبق کرده بود که برخـی از نقاشیهـایش را با نقاشیهـای **شیاکویی** اشتبـاه گرفته‌اند. ولی سبك او شخصی‌تر بود، و تماشاگر در آن با تأکید تازه‌ای بر خطوط کناره‌نمای قلمی و تضاد شدید رنگها ــ از مختصات بعدی مکتب کانو ــ مواجـه می‌شـود. بعـلاوه، **موتونوبـو** غالباً از شیـوهٔ

۸۹۳ پُل اوجی، دورهٔ موموياما، سده‌های شانزدهم و هفدهم. دیوار چوبی، رنگ روی کاغذ. موزهٔ ملی توکیو.





رنگ‌آمیزی توسا پیروی می‌کرد و نقاشیهایش را صرفاً به شیوهٔ او می‌کشید. به همین علت، پس از سدهٔ شانزدهم، تشخیص مکتبهای توسا و کانو از یکدیگر دشوارتر شد.

مومویاما و اِدو: سبك تزیینی

در **دورهٔ مومویاما** (۱۵۷۳ـ ۱۶۱۵)که در پی دوران توفانی آشیکاگا آغاز شد، سرانجام، حکومت پیاپی سه دیکتاتور توانست صلح را بر مردم ژاپن تحمیل کند. کاخهای عظیمی برپا شدند که تا اندازه‌ای نماد قدرت بودند و تا اندازه‌ای حکم دژهای دفاعی را داشتند. مقیاس بزرگ بناهای این دوره را می‌توان از مشاهدهٔ **کاخ ناگویا** که در حدود ۱۶۱۰ ساخته شد، دریافت. این کاخ، همچنین، نشان می‌دهد که سبك جدید نقاشی چگونه با سلیقهٔ اشراف دورهٔ مومویاما جور درمی‌آمده است. درهای کشویی و دیوارهای عظیم چوبی در داخل این بنای غول‌آسا، با ورق زر پوشانده شده بودند، و روی آن موضوعات متنوع عاشقانه و تاریخی، حتی چهره‌های بیگانهٔ بازرگانان هلندی و پرتغالی، نقاشی شده بودند. موضوعات سنتی برگرفته از هنر چینی، غالباً در کنار موضوعات پیش‌پا افتادهٔ مربوط به زندگی روزمره به چشم می‌خوردند. ولی تمام‌شان در اثر تأکید بر طرح دوبُعدی و نقش‌ونگارهای برجستهٔ رنگی (تصویر ۸۹۳) تغییر شکل یافتند. مضمون ادبی یا فلسفی، فدای جلوهٔ پرعظمت و تزیینی شد و از دست رفت.

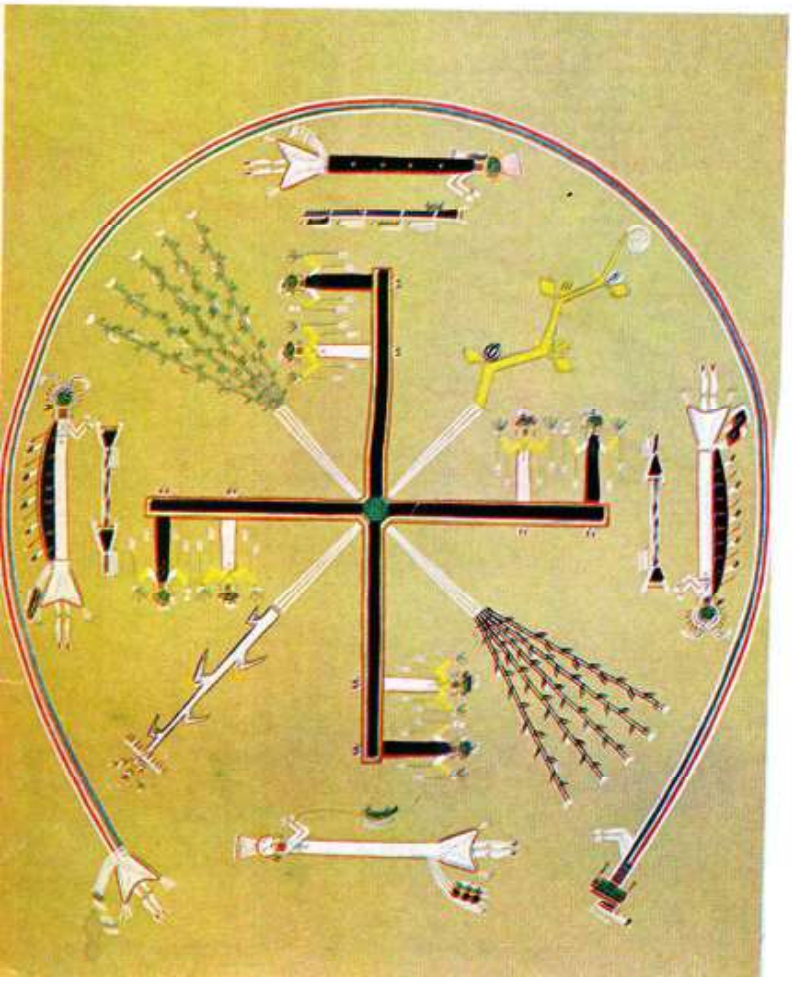
البته تك‌تك هنرمندان دورهٔ مومویاما با سبك رنگ‌آمیزی مختص نقاشیهای **ناگویا** کار نمی‌کردند. مثلاً **هاسگاوا توهاکو** (۱۵۳۹ـ۱۶۱۰) شیوهٔ **دَن موچی** را با مؤفقیت چشمگیری ادامه داد و به آیندگان سپرد. تنوع کارهای او، که وجه مشترك بیشتر هنرمندان این دوره بود، در یك نقاشی تکرنگ و درخشان دیواری به نام **درختان نهانزا** (تصویر ۸۹۴) که خطوط عمودی و مورب برجسته‌اش آشکارا ژاپنی‌اند، به روشنی دیده می‌شود.[۳]

در سال ۱۵۱۶ **ایییاسو توکوگاوا**، آخرین فرمانروای مومویاما، قدرت خویش را به عنوان **شوگونِ اِدو** (توکیو) تحکیم کرد و حاکمیت **توکوگاوا** یا **اِدو** را تأسیس کرد که تا سال ۱۸۵۷ دوام آورد. (گراوورسازی، که تقریباً در همین زمان به عنوان یك هنر مردمی ظاهر شد، در صفحات بعد مورد بررسی قرار گرفته است.) نقاشی روی دیوار چوبی، با تمام شکوه مختص دورهٔ مومویاما، توسط هنرمندانی چون **کانو سانراکو** (۱۵۶۱ـ ۱۶۳۵)، **کوئتسو** (۱۵۵۶ـ۱۶۳۷)، و **تاوارایا سوتاتسو** (۱۵۷۶ـ۱۶۴۳)، که در هر دو دورهٔ یاد شده زندگی می‌کردند، ادامه پیدا کرد. کوئتسو و سوناتسو، همچنین، تومارهای متعددی نقاشی کردند، که در آنها شکلهای جانوران و گیاهان ــ گلها ــ با خطوط متعلق به خطاطی آزادانه درهم بافته شده‌اند.

۳. نقاشی دیوار چوبی در ژاپن تکامل بسیار یافت و غالباً نمونه‌ای از بالاترین کیفیت هنر نقاشی را در همین نقاشی دیوار چوبی می‌توان دید.

۸۹۴ هاسگاوا توهاکو، **درختان نهانزا** دورهٔ مومویاما، سده‌های شانزدهم و هفدهم. پردهٔ چوبی، مرکب روی کاغذ. موزهٔ ملی توکیو.

لوحهٔ رنگی ۱۰۳. اوگاتا کورین، **شکوفه‌های سفید بهاری**، دورهٔ توکوگاوا، اواخر سده هفدهم تا اوایل سدهٔ هیجدهم. دیوار چوبی، رنگ روی ورق زر، بلندی ۱۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی توکیو.



لوحهٔ رنگی ۱۰۴. نقاشی خشک مراسم شفادهی، قبیلهٔ ناواهو، ۱۹۵۲

لوحهٔ رنگی ۱۰۵. کارل بودمر، **ماتو-توپه، رئیس قبیلهٔ ماندان**، ۱۸۴۰، حکاکی روی سنگ، ۲۵ × ۳۵ سانتی‌متر. تامس گیلکریز، مؤسسهٔ تاریخ و هنر آمریکا، تولسا.

لوحهٔ رنگی ۱۰۶. **رقصندهٔ انجمن گلده در مکو**، قبیلهٔ یوروبا، ۱۹۶۹

تومار آویختنی سوتاتسو با تصویری از **چوکا کاهن ذن** که روی درختی نشسته است (تصویر ۸۹۵)، ترکیب درخشانی از کار قلمی با قرینه‌سازی فوق‌العاده جسارت‌آمیز است که به تماشاگر امکان می‌دهد بخش اعظم درخت را شخصاً در تصور آورد. نتیجه، یك شاهکار در عرصهٔ کم‌گویی است، که این تومار را سخت به شیوهٔ تفکر مشهود در مراسم عمداً ناسنجیدهٔ چای‌خوران پیوند می‌دهد.

کورین (۱۶۵۸ـ۱۷۱۶) و برادرش **کنـزان** (۱۶۶۳ـ۱۷۴۳) سنتهای تزیینی مختص دورهٔ مومویاما را دنبال کردند و به سدهٔ هیجدهم رساندند. کورین اساساً یك نقاش تزیینکار بود که به عنوان طراح لاك نیز کار می‌کرد؛ کنـزان استـاد سفالـگری بود، که خطاش بر روی سفالینه‌های «طبیعی»، امروزه توسط نهمین هنرمندی که نام او را بر خود نهاده است دنبال می‌شود. کورین عمدتاً به واسطهٔ شبیه‌سازیهای برجسته و بی‌نظیرش از کوهها، شاخه‌های درختها، و موجهایی که در ترکیب‌بندیهای ظریف و روان وی با هم درآمیخته‌اند (لوحـهٔ رنـگی ۱۰۳) مشهور است. هر دو هنرمند، سبکهای تزیینی دورهٔ مومویاما و اِدوی آغازین با سادگی سنجیـدهٔ عمـدی هنـر در خدمـت مراسـم چای‌خوران هماهنگ ساختند.

ناگا و رئالیسم

در حالی که سبك تزیینی مکتبهای سوتاتسو ـ کورین تا سدهٔ نوزدهم راه پر رونق خویش را می‌پیمودند، گرایشهای متعدد دیگری در نقاشی ژاپنی پدید آمدند و در محبوبیت سبك مزبور سهیم شدند. یکی از این گرایشها به نام ناگا («نقاشی جنوبی») از مکتب نقاشی «مرکب‌پراکن» یا «ادبی» چیـن الهام می‌گرفت. نقاشان ناگا، اسلوبهـای الگوهـای چینی خود را به اسلوبی تبدیل کردند که ترکیبی از کار قلمی با الگوی تزیینی و مایهٔ نیرومندی از طنز بود. دو نمایندهٔ بزرگ و اولیهٔ این سبك عبارتنـد از **ایکنـو تایـگا** (۱۷۲۳ـ۱۷۷۶) و **یوسـا بوسـون** (۱۷۱۶ـ۱۷۸۳) که مشترکاً به مصورسازی آلبومی به نام **ده راحتی و ده لذت زندگی روستایی** پرداختند. در یکی از صفحات متعلق به بوسون (تصویر ۸۹۶)، پیکری پهن‌بینی دیـده می‌شود که از درون کلبه‌ای در میان درختان سرسبز تابستان به بیرون می‌نگرد و گوشه‌ای از مهارت این استاد قلم را در طنزپردازی می‌نمایاند.

نمایندهٔ خط برجستهٔ بعدی در نقاشی ژاپنی، که رئالیستی یا ناتورالیستی نامیده می‌شود، **مارویاما اوکیو** (۱۷۳۳ـ ۱۷۹۵)است. تمرینهای او با تصاویر جانوران، حشرات، و گیاهان (تصویر ۸۹۷) تقریباً ترکیبی است از عینیت غربی با استفاده غیر عادی از قلم برای پی‌ریزی سبکی که به جای پیروی از سنتهای مرسوم از شکلهـای مشاهده شده پیروی می‌کند. اینگونه رئالیسم ممکن است تا حدودی نتیجهٔ تأثیر فرهنگ غربی باشد. از سدهٔ شانزدهم به بعد، هیأتهـای مبلغان مذهبی پرتغال و بازرگانان هلنـدی از ژاپن بازدیـد کردنـد و نقاشیهایی با خودشان به ژاپن آوردند که با وجود تلاشهای شوگونهای توکوگاوا برای جلوگیری از نفوذ عوامل فرهنگی غرب، قطعاً بر هنر ژاپن تأثیر گذاشت.

اوکیوئه و گراوورسازی

شوگونهای توکوگاوا از اجتماعی ایستـا و قشربنـدی شده حفاظـت می‌کردند، و نتیجتاً اعضای هر طبقه‌ای در میان فرهنگ مشخص همان طبقه رشد و تکامل می‌یافتند. هستهٔ مرکزی فرهنگ عوام یا طبقات پایین، منطقهٔ سرگرمسازی **یوشیوارا** در اِدو بود که در آن فاحشه‌های پراستعداد چایخانه‌ها و بازیگران **تئاتر کابوکی**، بُتهای مورد پرستش مردم شده بودند. کابوکی، شکل عوام‌پسند و شهوت‌انگیزی از درام بود که در پاسخ به نیاز اجتماع ژاپن به تئاتری فهمیدنی‌تر و لذت‌بردنی‌تر از نمایشنامه‌های فوق‌العاده ساختگی نوه پدید آمد. نمایشنامهٔ نوه را فقط طبقهٔ اشراف و گروه کوچکی از نوکیسگان حمایت می‌کردند. تئاتر اشراف ژاپن، موضوعات بی‌پایانی برای یك شکل جدید هنر یا سبکی برای نقاشی از موضوعات زندگی روزمره در حدود سال ۱۶۰۰ داشت، که در سده نوزدهم تأثیر ژرفی بر هنر غربی گذاشت (تصویر ۷۲۳).

۸۹۵ تاواریا سوتاتسو، **چوکا کاهن ذن**، دورهٔ توکوگاوا، اوائل سدهٔ هفدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ، ۹۵×۳۸/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنری کلیولند.

۸۹۶ یوسابوسون، **لذت بردن از مناظر تابستان، جزیی از ده راحتی و ده لذت زندگی روستایی**، دورهٔ توکوگاوا، ۱۷۷۱. برگهای آلبوم، مرکب و رنگ روی کاغذ، بلندی ۱۷/۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ یاسوناری کاواباتا، کاناگاوا.

این هنر جدید که **اوکیوئه** یا «تصاویر دنیای شناور (گذران)» نامیده می‌شد، بیشتر در کیو متمرکز شده بود. در اواخر سدهٔ هفدهم، مرکز تولید به اِدو انتقال یافت و وسیلهٔ کار، عمدتاً گراوور چوبی شد، که بازتابی از سلیقه‌ها و لذتهای طبقهٔ بورژوازی نوخاسته در جامعهٔ فئودالی بود.

گراوور چوبی به عنوان وسیلهٔ چاپ، در دورهٔ سلسلهٔ تانگ در چین ابداع شده بود. این اسلوب در سدهٔ هشتم به ژاپن راه یافت و عمدتاً برای تکثیر یا نسخه‌برداری از افسونها یا سوغاتیهای ارزانقیمت مذهبی مورد استفاده قرار گرفت. در سدهٔ هفدهم، تصویرهای کتابی گراوورهای چوبی در چین الهامبخش تولید کتابهای راهنمای مصور و ارزانقیمت منطقهٔ یوشیوارا شدند.

فن چاپ کتاب با شکلی که نهایتاً در سده هیجدهم به خود گرفت، پیروزی بزرگی برای اصل همکاری یا تلاش دستجمعی بود. هنرمند که از طرف یك ناشر برگزیده و مأمور می‌شد، طرح مرکبی‌اش را آماده می‌کرد و فقط علایم رنگی را بر آن می‌افزود. آنگاه متخصص گراوور چوبی، خطوط را بر روی قطعات چوب منتقل می‌کرد. نفر سوم، کار چاپ را انجام می‌داد. کیفیت تصویر تمام شده، به یك اندازه بر کار حکاك و گراوورساز و نقاش طرح اصلی بستگی داشت.

مورونوبو (حدود ۱۶۲۵ـ حدود ۱۶۹۵)، احتمالاً نخستین هنرمندی بود که از گراوور چوبی برای مجسم ساختن موضوعات روزمره در کتابها و برای گراوورهای فردی ــ که از حدود ۱۶۷۳ دست به تولید آن زد ــ استفاده کرد. گراوور چوبی، سریعاً به عنوان وسیله‌ای برای تکثیر ارزانقیمت و توزیع گسترده، رواج یافت. گراوورهای چوبی مورونوبو، مانند گراوورهایی که تا پنجاه سال بعد تولید می‌شدند، صرفاً از خطوط کناره‌نمای سیاه بر زمینهٔ کاغذ سفید یکدست تشکیل می‌شد، ولی خود خریداران، گاه داخل خطوط را رنگ‌آمیزی می‌کردند. طرحهای مورونوبو با شکلهای بزرگ و ساده، از طراوت و سرزندگی یك هنر نوین برخوردار بودند. همین سرزندگی در گراوورهای مکتب توری، ساختهٔ هنرمندانی چون **کیونوبو ۱** (۱۶۶۴ـ۱۷۲۹)، **کیوماسو ۱** (۱۶۹۴ـ۱۷۱۶)، و **کیوتادا** (اوائل سدهٔ

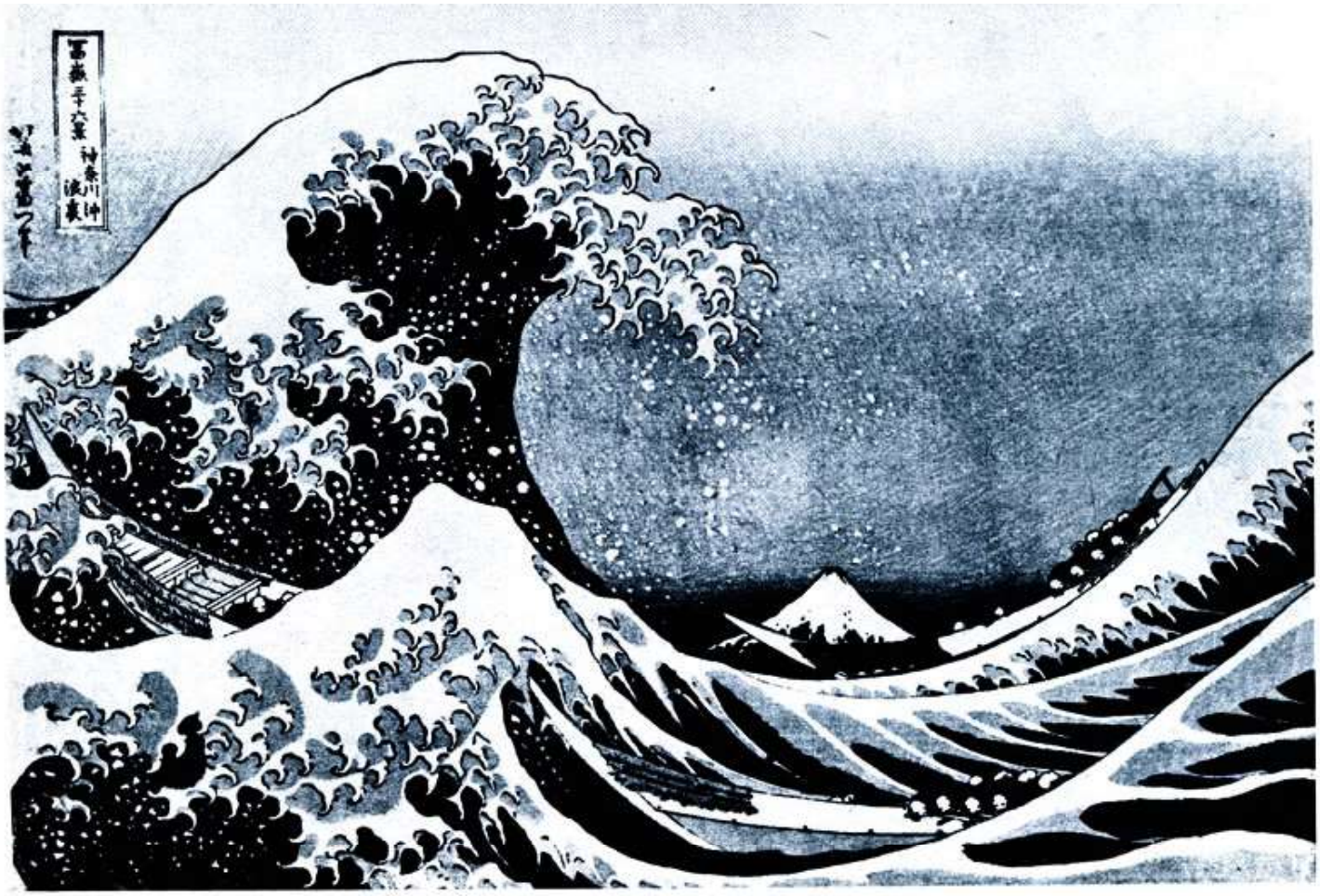
۸۹۷ ماروياما اوكيو، جزيى از **تمرينهايى باطبيعت**، دورهٔ توكوگاوا، سدهٔ هيجدهم. تومار افقى، مركب و رنگ روى كاغذ، بلندى ۳۱/۵ سانتى‌متر. مجموعهٔ نيشيمورو، كيوتو.

هيجدهم) به چشم می‌خورد (تصوير ۸۹۸). تخصص اين هنرمندان، چهره‌سازى از بازيگران كابوكى بود. (كيونو ۱ فرزند يك بازيگر بود.) اينان با خط كناره‌نماى عريض و موزونى كار می‌كردند و براى تأكيد، از طرحهاى برجستهٔ نسج رداهاى بازيگر الهام می‌گرفتند.

تقريباً در همان زمان، اعضاى **خانوادهٔ كايگتسودو** دست‌اندركار تهيهٔ تابلوهاى نقاشى و كشيدن طرحهايى براى گراوورهاى چوبى فواحش ظريف‌اندام درباری بودند. پيكره‌هاى كايگتسودوها در مقايسه با پيكره‌هاى نقاشان مكتب توری، ظريف‌تر ولى ضعيفتر بودند. به طور كلى، سبك گراوور، در طى سدهٔ هيجدهم، ظرافت بيشترى به دست آورد. اختراع روش چاپ رنگى مستقيم از روى قطعات چوبى، در حدود ۱۷۴۱ به دوران «اوليه» گراوورسازى اوكيوئه پايان داد.

ماسانوبو (۱۶۹۱ـ ۱۷۶۸) بيشتر به آزمايشگرى در عرصهٔ موسوم به «اسلوب لاكى» پرداخته و كوشيده بود بر درخشش مركب در گراوورهاى سياه و سفيدش بيفزايد. او بعدها از يك روش جديد دو رنگى برای چاپ با رنگهای صورتی و سبز استفاده كرد. در اين روش، رنگ غالب صورتى تضاد جالبى با تكه‌رنگهاى سبز كمرنگ تشكيل می‌دهد و نقاط سياه كوچكترى كه همچنان باقى‌مانده‌اند ارتعاش رنگى چنان نيرومندى به وجود می‌آورند كه كل اين مجموعهٔ رنگى را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. هنرمندان، همزمان با استفاده از چاپ رنگى، كار به مقياسهای كوچكتر و ظريفتر را آغاز كردند. در سال ۱۷۶۵ روشى ابداع شد كه ضبط دقيقتر را ميسر می‌ساخت و به هنرمند امكان می‌داد كه از نقاط رنگىِ باز هم كوچكتر استفادهٔ مؤفقيت‌آميز به عمل آورد. اين روش به پيدايش **نيشيكيه** يا «تصوير زربفت» انجاميد كه يك گراوور چند رنگ حقيقى بود. اسلوب جديد، ظريفكارى و ريزه‌كارى باز هم بيشترى را تشويق كرد؛ اين خصوصيات را به راحتى می‌توان در گراوورهاى متعلق به دو استاد بزرگ گراوورسازى زمانه يعنى **هارونوبو** (۱۷۲۵ـ۱۷۷۰) و **كوريوسای** (فعال در دو حد ۱۷۶۴ـ ۱۷۸۸) غيرقابل مقايسه با يكديگر، مشاهده كرد. در كار اين دو (تصوير ۷۲۳) شاهديم كه زيبايى و لطافتى تازه جانشين عظمت ساختمانى تركيب‌بنديهای پيشين می‌شود. پيكره‌ها از تناسبهای كوچكترى برخوردارند، رنگها گنگترند، و خط به‌جای آنكه دراماتيك باشد تغزلى است.

۸۹۸ كيوتادا، **بازيگر كابوكى**، دورهٔ توكوگاوا، حدود ۱۷۱۵. گراوور، ۲۸×۱۵ سانتى‌متر. موزهٔ هنرى متروپوليتن، نيويورك.



۸۹۹ هوکوسای، **موج بزرگ، از سی و دو منظرهٔ کوه فوجی**، دورهٔ توکوگاوا، اوائل سدهٔ نوزدهم.
گراوور، پهنا ۳۷ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، باستن.

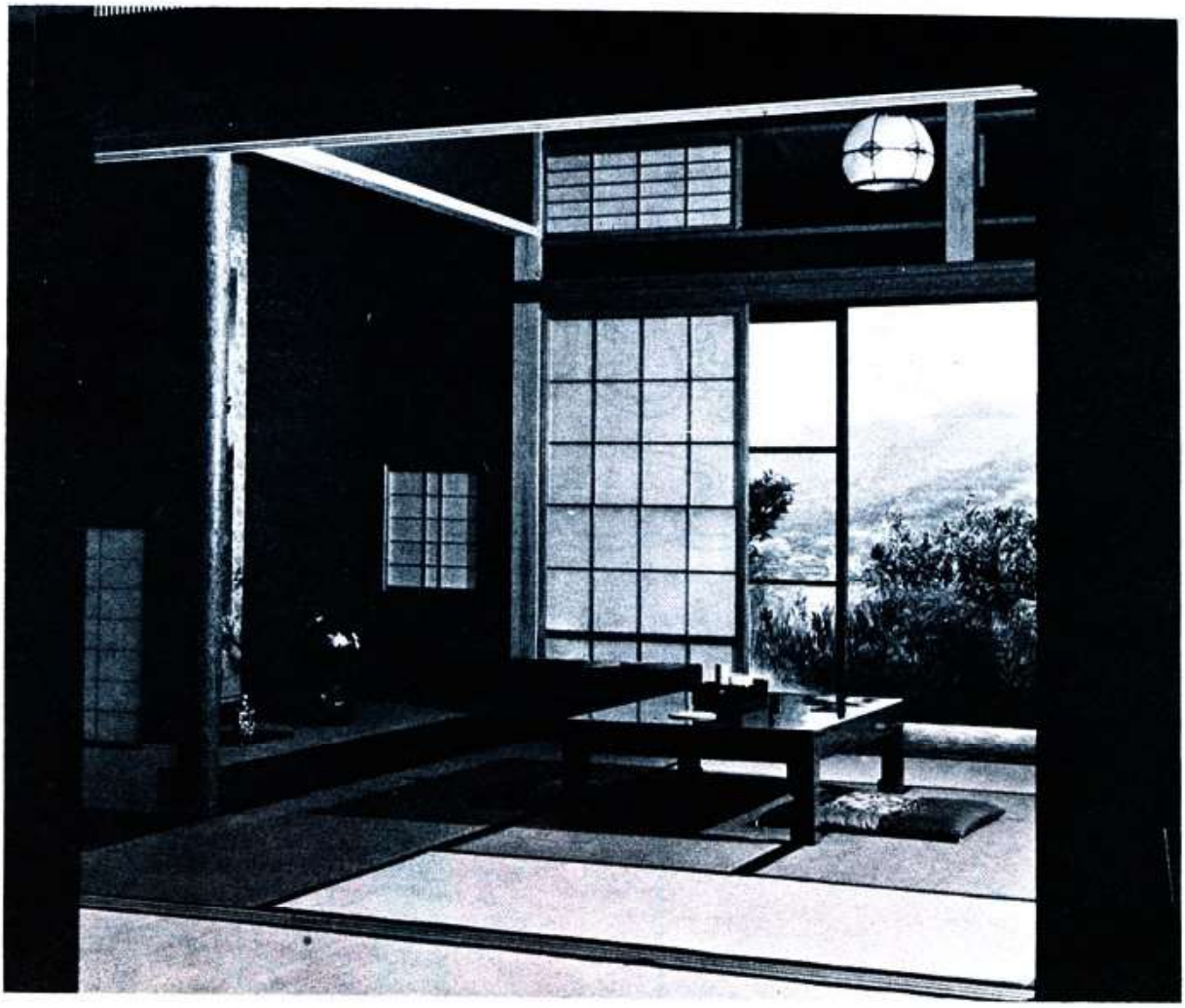
پس از مرگ هارونوبو، سبك و شكل و موضوع و رنگ گراوورها سریعاً دستخوش تغییر شد. **گیوناگا** (۱۷۵۲ـ ۱۸۱۵) و **اوتامارو** (۱۷۵۳ـ۱۸۰۶)، علاقه به پیکره‌های بلند و باریك را از نو زنده کردند. اوتامارو، که بعدها اوقاتش را صرف طراحی پیکره‌های نیم‌قد کرد، به قدری خوش‌اقبال بود که از خدمات صنعتگران ماهر در کنده‌کاری چوب برخوردار شود و نوسانهای جزیی در رنگ، بافت، و خط را به نمایش درآورد. **بونچو** (فعال از ۱۷۶۶ تا ۱۷۹۰) که در حال و هوایی دیگر کار می‌کرد، تك‌چهره‌های بسیار درخشانی از شخصیتهای سرشناس ساخت. گراوورهای **شاراکو**، که فقط به مدت ده ماه در فاصلهٔ سالهای ۱۷۹۴ و ۱۷۹۵ فعال بود و شخصیتی بی‌مانند و اسرارآمیز در میان هنرمندان گراوورساز به شمار می‌رفت، از این هم برجسته‌ترند. نزدیك به یکصد و سی گراوور از مجموع کارهایش باقی مانده‌اند که جملگی تمرینهایی نافذ، نسبتاً گزنده، و روانشناختی دربارهٔ بازیگران، کشتی‌گیران یا مربیان ایشان هستند. **تویوکونی ۱** (۱۷۶۹ـ ۱۸۲۵)شیوه‌ای نسبتاً محدودتر و ناگزنده‌تر درپیش گرفت ولی قدرت این سبك به دست هنرمندان بعدی رو به اضمحلال نهاد.

دهها هنرمند دیگر به رشد و تکامل هنر گراوورسازی کمك کردند، ولی در طی سدهٔ نوزدهم، **هوکائوسای** (۱۷۶۰ـ۱۸۴۹) و **هیروشیگه** (۱۷۹۷ـ ۱۸۵۸) از بقیه برجسته‌تر بودند. سانسور رشدیابندهٔ سیاسی و اخلاقی، که به زوال این هنر انجامید، هوکوسای را بر آن داشت که برای نمایش موضوعات اوکیوئهٔ خود به منظره‌سازی روی آورد. ترکیب‌بندیهای درخشان و نوآورانهٔ او، مانند گراوور **سی و دو منظرهٔ کوه فوجی**، همواره از تن در دادن به هرگونه شیوه‌گزینی که محتملاً به انجماد سبکش می‌انجامید خودداری می‌کرد (تصویر ۸۹۹). طبیعت، مهمترین موضوع کار او بود، ولی در این محیط، موضوعات مربوط به زندگی روزمره و حوادث داستانی را نیز به عنوان موضوعات کوچکتر می‌گنجانید. هیروشیگه نیز متخصص منظره‌سازی بود و مانند هوکوسای به نقاشی پرندگان، گلها، و صحنه‌های داستانی و افسانه‌ای روی آورد. ولی به طور کلی، گراوورهای او حس عظمت نهفته در کارهای هوکوسای را در تماشاگر بیدار نمی‌کردند.

این گراوورها تلقی ژاپنیها از طبیعت را نشان می‌دهند؛ مطابق این تلقی، شکلهای طبیعی در نهایت سادگی، نقطهٔ عزیمتی برای تفسیر واقعیت‌اند و به نوبهٔ خود به طراحیِ انتزاعی تصویری می‌انجامند.

معماری مسکن

خانهٔ ژاپنی ــ اعم از متواضعانه یا خودنمایانه ــ تا همین اواخر مطابق اصول ساختمانی و هنری مورد بحث دربارهٔ مرقد شینتو و چایخانهٔ مراسم چای‌خوری طراحی می‌شد. مسکن ژاپنی، تقریباً همیشه، ارتباطی فشرده با زمین اطرافش دارد و در هر جا که میسر باشد در داخل یك باغ حصاربندی شده با پرچینهای خیزرانی (که فی‌نفسه یك عنصر زیبایی‌آفرین است) قرار داده شده است، و بدین ترتیب، حتی



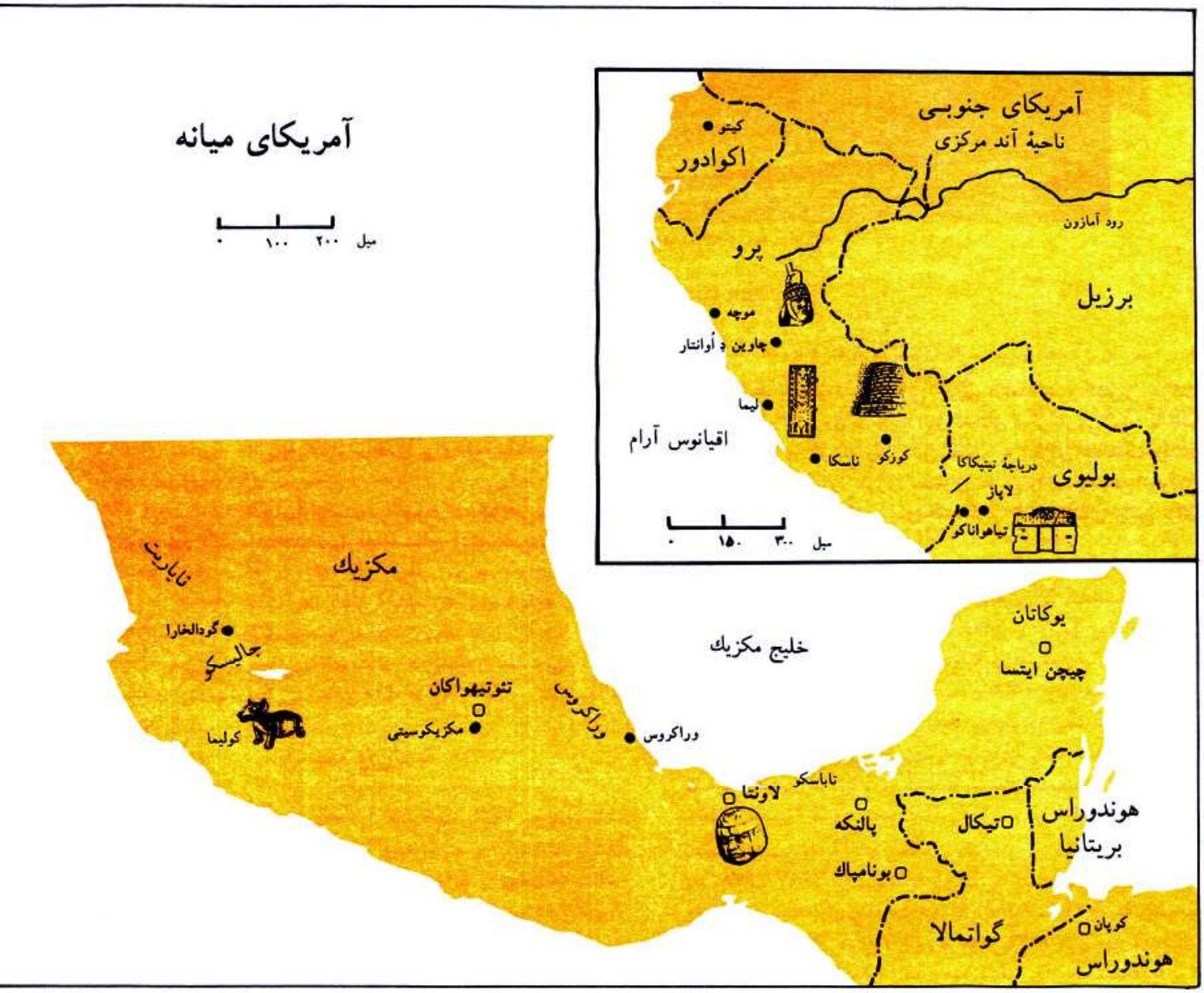
۹۰۰ فضای داخل یك خانهٔ ژاپنی.

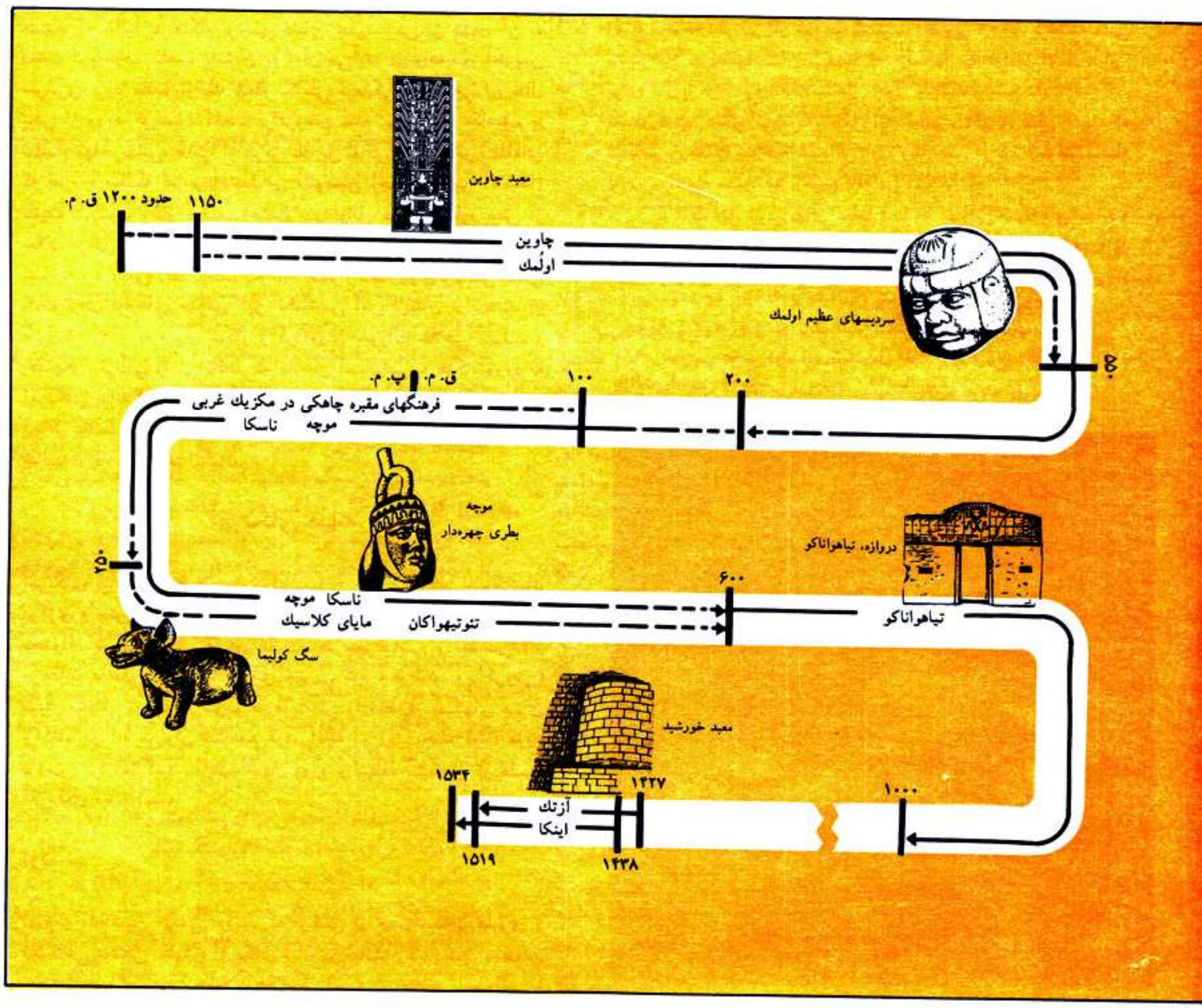
در شلوغترین محیطها، گونه‌ای احساس خلوت و صمیمیت به ساکنانش القا می‌کند. یکنواختی و هماهنگی تناسبها با استفاده از زیرانداز (تاتامی) سنتی به عنوان واحدی برای ابعاد اتاقها تأمین می‌شود (تصویر ۹۰۰).

این ساختمان، اساساً از چند تیر عمودی تشکیل می‌شود که بام را روی خود نگاه داشته‌اند. دیوارها، به جای آنکه نقش نگاه‌دارنده داشته باشند به صورت تیغه‌هایی چوبی درآمده‌اند و کشویی حرکت می‌کنند ــ رو به بیرون یا از یك اتاق به اتاق دیگر باز می‌شوند. با فضا به عنوان چیزی پیوسته ولی قابل تقسیم به اجزای هماهنگ رفتار می‌شود ــ این تصور، تئوری معماری غربی را دستخوش تحولی انقلابی کرد. اقتباس از سنتهای صنعتگری طاقت‌فرسای ژاپنی برای غرب، از آن دشوارتر است.

فصل بیست و یکم

هنر آمریکای پیش از کریستف کلمب




معبد چاوین
حدود ۱۲۰۰ ق. م.
۱۱۵۰
چاوین
اولمک
سردیسهای عظیم اولمک
ج
ق. م.
پ. م.
۱۰۰
۲۰۰
فرهنگهای مقبره چاهکی در مکزیک غربی
موچه
ناسکا
موچه
بطری چهره‌دار
دروازه، تیاهواناکو
۲۵۰
۶۰۰
ناسکا موچه
مایای کلاسیک
تئوتیهواکان
تیاهواناکو
سگ کولیما
معبد خورشید
۱۵۳۴
۱۴۲۷
۱۰۰۰
آزتک
اینکا
۱۵۱۹
۱۴۳۸

اصطلاح «پیش از کریستوف کلمب» در وسیع‌ترین معنای خود به تمام ملتهای بومی دنیای جدید در دوران پیش از ورود اروپاییان به قارهٔ آمریکا اطلاق می‌شود. لیکن در عمل، از این اصطلاح برای مشخص ساختن فرهنگهای آمریکای میانه و آمریکای جنوبی پیش از تماس با اروپاییان استفاده می‌شود. با آنکه **آزتکها** و **اینکاها** دو گروه بزرگی هستند که غالباً به هنگام بررسی دنیای جدید پیش از کشف آن به دست کریستوف کلمب نامشان به میان می‌آید، در واقعیت، آخرین سوسوی برجا مانده از یك شعلهٔ تکاملی فرهنگی‌اند که هزاران سال پیش از ورود کریستوف‌کلمب برافروخته شده بود. این تکامل، با سلسله مهاجرتهایی، ظاهراً از طریق یك پل خاکی از آسیا در منطقه‌ای که امروزه سلسله جزایر آتشفشانی **آلئوسین** (جنوب غربی آلاسکا) نامیده می‌شود، آغاز گردید. احتمالاً در اوائل هزارهٔ چهارم پیش از میلاد، برخی از این ملتها، گیاه ذرت را که ارزش خوراکی داشت شناخته و پرورش داده بودند، پس از استقرار کشاورزی و تأمین منبعی ثابت برای نیازهای غذایی، این نخستین آمریکاییان توانستند از ضرورت رفتن به دنبال شکار و گردآوری خوراك خلاص شوند و تمدنهای بغرنجی را پی‌افکنند که فاتحان اسپانیایی به هنگام ورود به آمریکای میانه از مشاهده‌اش حیرت‌زده شدند. این تمدنها نه فقط از لحاظ عظمت و بغرنجیشان بلکه از لحاظ گستردگی زمانی و مکانی نیز جالب توجه و اعجاب‌انگیزند.

آمریکای میانه

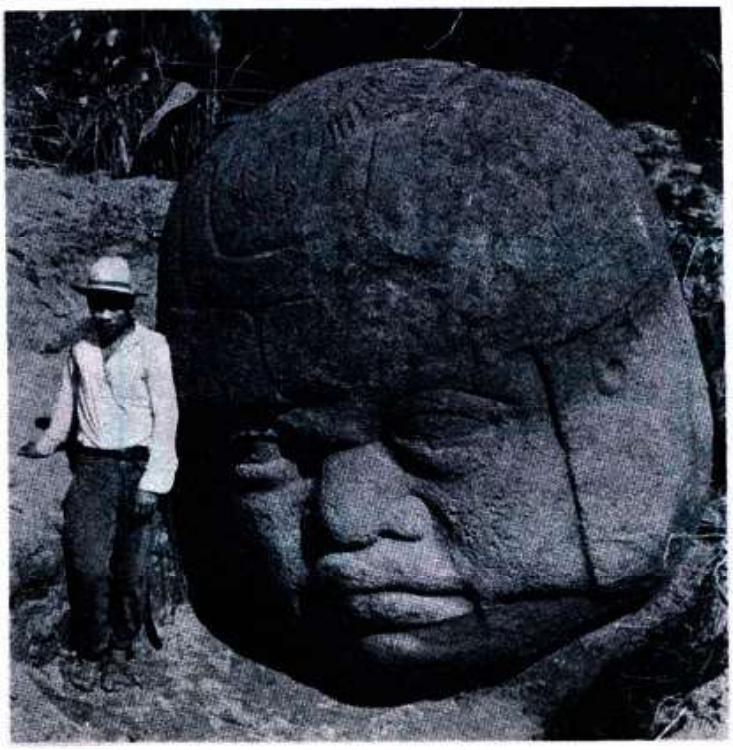
آمریکای میانه (اصطلاح مردم‌شناسان) بخش بزرگی از مکزیك مرکزی و جنوبی و بخش شمالی آمریکای مرکزی را دربر می‌گیرد. در محدودهٔ این سرزمین پهناور با شرایط جغرافیایی و اقلیمی (از مرتفعات معتدل مرکزی تا ساحل جنوبیِ گرم و مرطوب وراکروس) بسیار متنوعی مواجه می‌شویم که قرینه‌اش را فقط در سبکهای هنری پراکنده در آن می‌توان مشاهده کرد. آنچه در این بحث کوتاه مورد بررسی قرار می‌گیرد نمایندهٔ چهار دوره و منطقهٔ مشخص در قلمرو آمریکای میانه است.

اولمکها

اولمکها نخستین مردمی بودند که برخی از خصوصیات هنری و اجتماعی مختص ملتهای آمریکای میانه در میانشان دیده شد. به همین علت، گاهی ایشان را حاملان «فرهنگ مادر» آن منطقه نامیده‌اند. با آنکه مسکن اصلی اینان در منطقهٔ **لاونتا** و **سان لورنزو** (تاباسکوی شمالی و **وراکروس** جنوبی) واقع شده بود، نفوذشان در بسیاری از بخشهای مکزیك محسوس بود. خود لاونتا یك مرکز دینی با سکوهای خاکی و ستونهای بازالتی بود که دورتادور دو حیاط پهناور برپا شده بودند. چهار سردیس عظیم از جنس سنگ بازالت، از سمت حیاطها رو به محوطهٔ اطراف کار گذاشته شده‌اند (تصویر ۹۰۱). برجسته‌نمایی ملایم این سردیسها نشان می‌دهد که اولمکها چه توانایی و امکاناتی برای کار با مواد فوق‌العاده سختی چون بازالت و یشم سبز داشته‌اند. دستاورد مهم دیگر این مردم، حمل این قطعه سنگهای عظیم است که نزدیکترین معدن شناخته شده‌اش از لاونتا بیش از نود کیلومتر فاصله دارد، و فاصلهٔ مزبور نیز زمینی باتلاقی است.

با آنکه این سردیسهای عظیم احتمالاً بهترین نمونه‌های شناخته شدهٔ پیکرتراشی سنگی اولمکها هستند، فرهنگ مزبور تعدادی کنده‌کاریهای کوچك سنگی نیز برجا گذاشته است که غالباً ترکیبی از

۹۰۱ سردیس عظیم، اولمك، لاونتا، ۱۵۰۰ـ۸۰۰ ق. م. سنگ بازالت، بلندی ۲۴۰ سانتی‌متر، محیط ۶۳۰ سانتی‌متر.



اندامهای نوزاد انسانی با نوزاد ژاگوار هستند. تعداد این پیکره‌ها به قدری زیاد است که می‌گویند موجود مزبور جزو پیکره‌های اصلی در جمع خدایان ایشان بوده است.

به طور کلی، می‌توان گفت که پیکرتراشی سنگی اولمکها در صدد قرینه‌سازی و جبهه‌نمایی بوده است. آنچه بر این خصوصیت افزوده می‌شود کیفیت طبیعی کار است که نشان می‌دهد از دل سنگ می‌جوشیده و الهام می‌گرفته است و نقشهٔ پیکرتراش صددرصد بر آن تحمیل نمی‌شده است. شکلهای نهایی، غالباً با خطوط نقر شدهٔ فوق‌العاده ظریفی تزیین می‌شوند.

با آنکه امروزه مدارک فراوانی دربارهٔ منشاءگیری مایاییها از اولمکها به دست می‌آید، سبکهای پیکرتراشی این دو را نمی‌توان با یکدیگر اشتباه گرفت. پیکرتراشی سنگی مایاییها غالباً تابع اجزای معماری ساختمان بود، ولی اولمکها بر شکلهای مستقل و تماماً برجسته‌نمایی شده تأکید می‌کردند.

مکزیك غربی

اقوام ساکن مکزیك غربی در دوران پیش از ورود کریستوف کلمب به آمریکا، نه ساختمانهای عظیم ساختند نه پیکرهای عظیم سنگی برجا گذاشته‌اند و به طور کلی سهمی در دستاوردهای فرهنگی مناطق مرکزی و جنوبی آمریکای میانه نداشته‌اند. به عبارت دقیقتر از مناطقی چون **جالیسکو**، **نایاریت**، و **کولیما** در مکزیك غربی، در مقایسه با فرهنگهای «عالی» منسوب به آمریکای میانه، با عنوان نقاط دست‌نخورده یا دورافتادهٔ فرهنگی یاد می‌شود.

با اینحال مکزیك غربی، مخصوصاً در عرصهٔ ساخت پیکره‌های رُسی، سنت هنری طولانی و پرباری داشت. پیکره‌ها یا نقشهای برجستهٔ انسان، جانوران، و موجودات اسطوره‌ای، در مقابر مهم شامل چاههایی به عمق پانزده متر و اتاقکهای تدفینی در عمق مزبور مشاهده شده است. متأسفانه، باستان‌شناسان، مدتهای طولانی توجهی به این منطقه نمی‌کردند و اطلاعات محدود ما دربارهٔ محتویات این مقابر، عمدتاً از منابع دزدان اشیای گرانقیمت داخل مقابر به دست آمده است.

در پیکره‌های درشت، توخالی، و برجستهٔ سفالی، که شهرت این منطقه نیز به واسطهٔ همین اشیاء است ــ مخصوصاً در بالاتنه‌ها و دست و پاهای آماسیدهٔ پیکره‌ها ــ توجه شدید سفالگران به حجم، جلب‌توجه می‌کند. رنگ پیکره‌های به دست آمده از کولیما، به طور یکنواخت، قرمز فوق‌العاده صیقلکاری شدهٔ متمایل به نارنجی است و در نقطهٔ مقابل سطوح رنگارنگ بیشتر سرامیکهای ساحل غربی قرار دارد. این منطقه، همچنین، به واسطهٔ صحنه‌های رُسی کوچك شامل خانه‌ها یا معابد و پیکره‌های کوچك‌اندام توپُر، شهرت دارد. پیکره‌های اخیر در حین اجرای کارهای گوناگون شبیه‌سازی شده‌اند و برخیها این کارها را به جشنها و پیکارهای مختلف تفسیر کرده‌اند.

آنچه غالباً جلب توجه کرده، کیفیت غیر روحانی تندیسهای این منطقه است که به ندرت در هنرهای آمریکای میانه دیده می‌شود. این نظرگاه را تا حدودی می‌توان ناشی از ناتوانی ما به متمایز ساختن اشیای مذهبی از غیر مذهبی دانست. از جملهٔ این موارد می‌توان به **سگهای کولیما** (تصویر ۹۰۲) اشاره کرد؛ با آنکه پیکره‌های مزبور را یك زمانی با موضوعات روزمرهٔ زندگی مربوط می‌کردند، معلوم شده است که مکزیکیان باستانی، سگ را راهنمای ارواح سرگشتهٔ مردگان می‌پنداشته‌اند. امروزه جای تردید نیست که هنرهای این منطقه، جز

۹۰۲ ظرف با پیکر برجستهٔ سگ، کولیما، حدود ۲۵۰ میلادی. سرامیك، بلندی ۱۵ سانتی‌متر. دانشگاه کالیفرنیا. لوس‌آنجلس، موزهٔ تاریخ طبیعی.

برخی موارد استثنایی، پیوندهای وسیعی با مذهب و آیینهای مذهبی داشته‌اند.

مایاها

در نخستین سده‌های آغاز عصر مسیحیت، سرخ‌پوستان مایا که در دشتهای مرطوب سرزمین امروزی گواتمالا، هندوراس بریتانیا، و یوکاتان سکونت داشتند، به مرحله‌ای از پیشرفتهای فرهنگی دست یافته بودند که رسیدن بدان مستلزم پیمودن مسیرِتکاملی چندصد ساله است. مایاها، مانند تمام فرهنگهای آمریکای میانه، حتی در دورهٔ کلاسیك تمدن خویش (حدود ۲۵۰ تا ۶۰۰ میلادی) که توانستند بناهای عظیمی از سنگ آهك با کنده‌کاریهای وسیع تزیینی در مراکزی چون **کوپان**، **تیکال**، **اواکساکتون**، **یاکسچیلان**، و **پالنك** برپا دارند، فقط از ابزارهای سنگی، چوبی، و استخوانی استفاده می‌کردند. تقریباً تا سالها پس از آغاز سدهٔ نهم (۸۰۰) میلادی، فلز در آمریکای میانه مورد استفادهٔ وسیع قرار نگرفته بود.

کشیشان، منجم ـ کشیشان، و نجیب‌زادگان، حکومتی خداسالارانه تشکیل داده بودند و بر مردم یعنی زارعان و صنعتگران حکومت می‌کردند. فعالیتهای کشاورزی، احتمالاً تابع احکام دین بود و مردم به هنگام برگزاری جشنها و بازارهای مکاره، مسافات طولانی را برای زیارت مکانهای مقدس طی می‌کردند. تقویم بسیار بغرنج مایاها از دخالت خدایانی چون خدای خورشید، خدای باد، خدای ذرت، و خدای مرگ در اقتران نجومی برای پیشگویی و فالگیری حکایت دارد.

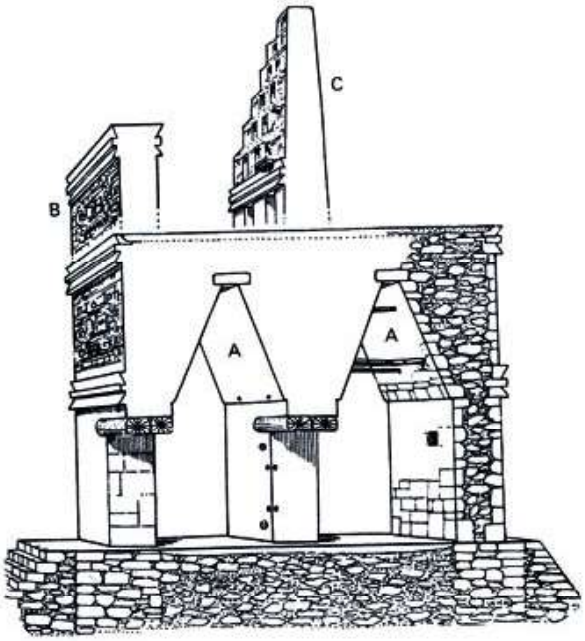
مایاها برای ساختن فضاهای بستهٔ سنگی، از شیوهٔ هلال نمایشی یا طاقهای کاذب استفاده می‌کردند (تصویر ۹۰۳): در این روش، رجهای سنگ به قدری در سمت داخل برجستگی پیدا می‌کردند که سرانجام به یکدیگر می‌رسیدند و فضایی داخلی پدید می‌آوردند که بخش فوقانیش مقطعی مثلثی شکل داشت. پهنای اتاقهایی که بدین

ترتیب ساخته می‌شد هیچگاه از چهارونیم متر بیشتر نمی‌شد ولی طولش محدودیتی نداشت. معبدها که با این روش ساخته می‌شدند از یك یا چندین اتاقك باریك و دراز تشکیل می‌شدند. در برخی از ساختمانها ستیغ مشبك بام یا شانهٔ تزیینی آن از بام نیز بالاتر قرار می‌گرفت.

یك نمونه از گروه معبدهای آن زمان (تصویر ۹۰۴) تا امروز در اواکساکتون برجا مانده است. این گروه، بخشی از مجموعهٔ معابد و ساختمانهای بزرگتری بود که بر فراز تپه‌ها ساخته شده بودند و همگی با جاده‌های متعدد به یکدیگر وصل می‌شدند و مساحتی معادل چندین کیلومتر مربع را می‌پوشاندند. قاعدهٔ این محوطه از یك سلسله تختان و پلکان منتهی به حیاط معبد تشکیل می‌شد. بر فراز بامهای عظیم و سنگین معبد، شانه‌های تزیینکاری شده و رفیع مخصوص بامها قد برافراشته بودند. بامها و شانه‌ها، چنان صیقل‌کاری و رنگ‌آمیزی شده بودند که سطوح‌شان درخششی خیره‌کننده داشت.

کثرت تزیینات، خصوصیت متمایزکنندهٔ پیکرتراشی مایایی است. این خصوصیت را می‌توان در استلها یا ستونهای عظیم یادبود یا ستونهای تقویم سنگی مشاهده کرد که ارتفاعشان از یك‌ونیم تا هفت‌ونیم متر می‌رسید و در میدانهای معابد نصب می‌شدند. روی بسیاری از این ستونها تاریخ وجود دارد و غالباً روز نصب آنها را مشخص می‌کند. اینگونه ستونها از حدود سدهٔ نخست تا سدهٔ هفتم یا هشتم میلادی کنده‌کاری می‌شدند، و بدین‌ترتیب می‌توان توالی سبکهای سازندگانشان را دقیقاً به صورت نمودار مجسم ساخت. سطح بیشترشان انباشته از نقوش برجسته است و معمولاً از پیکره‌ای با لباس مذهبی یا آیینی در میان علایم یا حروف رمزی یا موضوعاتی نیم‌برجسته تشکیل می‌شود.

گِردالهٔ عظیمی که از کیریگوا به دست آمده (تصویر ۹۰۵) و احتمالاً یك محراب بوده است، تماماً از کنده‌کاریهای تمام‌برجسته و نیم‌برجسته پوشیده شده است. برجسته‌ترین بخش طرح مزبور در نمای شمالی، پیکره‌ای انسانی است که ردایی پر نقش و نگار به‌تن کرده،

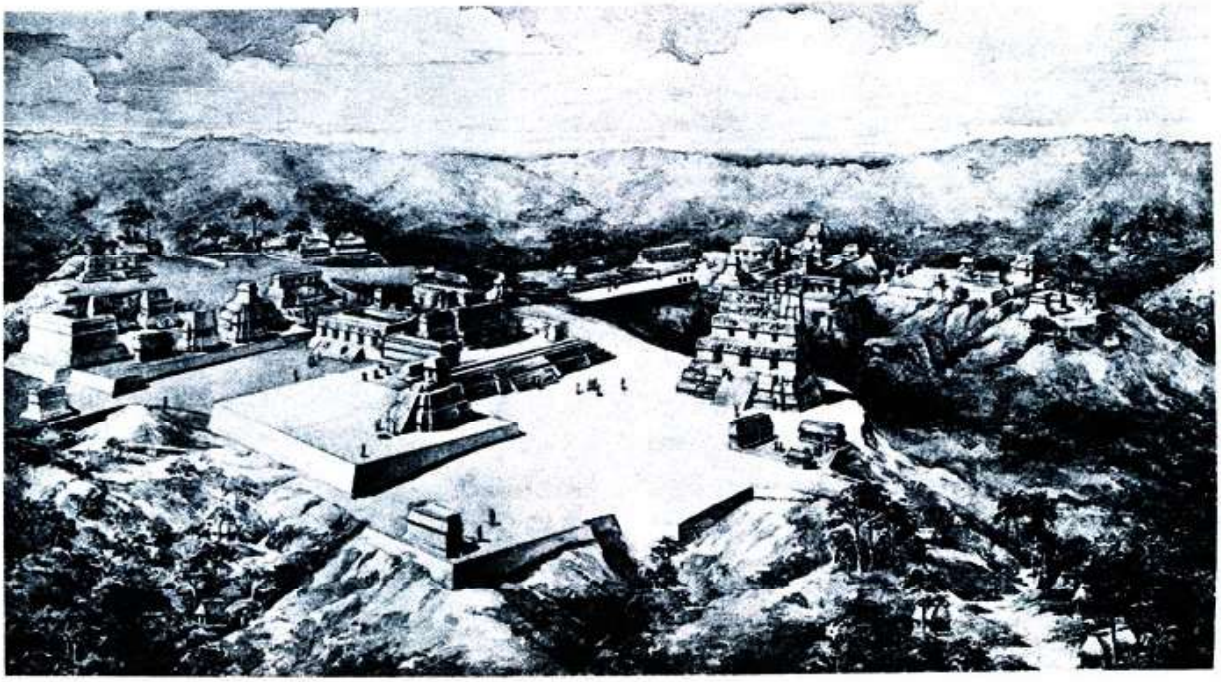


۹۰۳ مقطع یك ساختمان متعلق به مایاییهای شمالی، چیچن ایتزا، حدود سدهٔ نهم: (A) طاقهای دوقلوی کاذب، (b) نمای متحرك؛ (C) شانهٔ بام.

کلاهی بزرگ و تماشایی برسر دارد و در دهان اژدهایی بزرگ نشسته است. اینگونه قرار دادن پیکر آدمی در میان فکهای یك موجود خزنده، در هنر مایایی رواج کامل دارد و چون شکلهای مار غالباً نماد آسمان تلقی می‌شوند، احتمالاً نشانه‌ای از خصلت فوق طبیعی یا خداگونهٔ شخص شبیه‌سازی شده به شمار می‌رود.

پیکره‌های سنگی مایاها به روش تمام‌برجسته یا ایستاده، بسیار نایاب است و غالباً پیوند فشرده‌ای با معماری دارد. نمونه‌ای از آن، سر و بالاتنهٔ خدای ذرت است (تصویر ۹۰۶) که از کوپان به دست

۹۰۴ گروه معبدها، مایا، اواکساکتون. طراحی از روی بنای بازسازی شده توسط ت. پروسکوریاکوف مطابق نمونهٔ متعلق به حدود ۷۰۰ میلادی. مؤسسهٔ کارنگی، واشینگتن، بخش کولومبیا.



۹۰۵ اژدهای بزرگ، کیریگوا، سدهٔ ششم میلادی، بلندی ۲۱۹ سانتی‌متر.

آمد. پیکرتراشی معمول بر روی سنگهای افقی سردرها، لغازیها، و سراسر نمای ساختمانها به چشم می‌خورد.

کار نقاش مایا، مانند کار پیکرتراش مایا، هماهنگی بسیار فشرده‌ای با نیازها و امکانات ساختمان داشت و تقریباً به ندرت می‌توان جداگانه یا مستقلاً مشاهده و بررسی‌اش کرد، چون بیشتر نقشهای برجسته رنگ‌آمیزی شده بودند. بقیهٔ نقاشیها غالباً بر روی دیوار داخلی معابد کشیده شده‌اند. نقاش، خطوط کناره‌نمای پیکره‌هایش را با رنگ قرمز مشخص می‌کرد، داخلشان را با رنگهای تخت پر می‌کرد و دوباره خطوط کناره‌نمای پیکره‌ها را با رنگ سیاه می‌کشید.

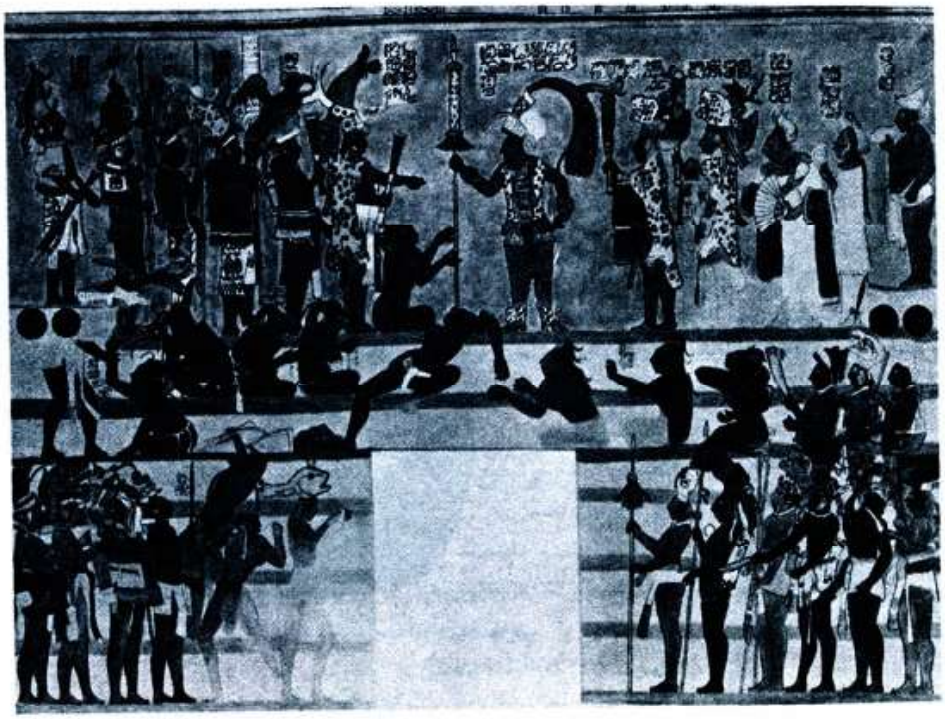
در معبدی که به سال ۱۹۴۷ در **بونامپاك** کشف شد، نقاشیهای دیواریِ روایتی با صحنه‌های رنگارنگ، دیوارهای سه‌اتاقك را پوشانده‌اند. در هر اتاقك، ردیفهای پایینی، میانی، و فوقانی صحنه‌ها، به ترتیب معرف مردم، کشیشان، و نجیب‌زادگان، و نمادهای آسمانی هستند. صحنه‌های اصلی به تدارکات مربوط به رقص آیینی، حمله به یك شهر و زندانیان، قربانیهای زندانیان (تصویر ۹۰۷)، و رقص مربوط می‌شوند.

تئوتیهواکان

همزمان با دورهٔ کلاسیك آغازین هنر مایا تمدنی به نام **تئوتیهواکان** وجود داشت که نامش را از شهر و مرکز آیینی بزرگی به‌همین نام در شمال مکزیکوسیتی گرفته بود. این شهر، احتمالاً در بزرگترین منطقهٔ بکر دنیای جدید واقع شده بود و جمعیتش در پررونقترین روزهای پیش از تماس با اروپاییان به ۱۰۰ هزار نفر می‌رسید. سازندگان معابد این شهر مردمی کشاورز بودند که سبك هنری مشخصی در نخستین سده‌های عصر مسیحیت آفریدند. اینان خدایان طبیعیِ بسیاری را می‌پرستیدند و پیکره‌های ریزنقش بیشماری با چهرهٔ انسانی می‌ساختند و در مزارع می‌گذاشتند تا حاصلخیزی آنها را تضمین کنند.

نقشهٔ تئوتیهواکان («جایگاه خدایان») چنان تهیه شده بود که تمام معابدش به صورت قرینه در دو سوی یك خیابان عریض گروه‌بندی شده بودند. بزرگترین و پرمهابت‌ترین معبد را **هرم خورشید** می‌نامیدند. این زیربنای عظیم هرموار، که یك زمانی معبدی را روی خود نگاه داشته بود، از پنج طبقهٔ متوالی و یك پلکان عریض ــ یك‌درمیان فرد و زوج ــ که از طبقهٔ همکف به طبقهٔ فوقانی منتهی می‌شود تشکیل شده است. معبد کوچکتری که معبد **کتزالکواتل** (قهرمان بزرگ و اساطیری آمریکای میانه) نامیده می‌شود، در مرکز یك فضای بزرگ چهارگوشهٔ محصور در تپه‌های متصل به یکدیگر واقع شده بود. الواح کنده‌کاری شدهٔ سنگی این معبد، چون در اثر ساختمان‌سازیهای بعدی در زیر لایه‌های متعدد مانده بودند به خوبی حفظ شده‌اند. این معبد از شش تختان یا ردیف متوالی (تصویر ۹۰۸) تشکیل شده است؛ هر ردیف با سرهای عظیم و برآمدهٔ مار پَردار

۹۰۶ خدای ذرت، مایاها، کوپان، سدهٔ ششم میلادی. سنگ آهك. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورك.



۹۰۷ نقاشی دیواری جنگاورانی که اسیران را در یك سکوی پیوسته محاصره کرده‌اند، مایا، بوناماپاك، حدود سدهٔ ششم میلادی. کپیهٔ آبرنگ، اثر آنتونیو تئیدا. مؤسسهٔ کارنگی، واشینگتن، بخش کولومبیا.

کتزالکواتل تزیین شده است. سرهای این مار پَردار، یك‌درمیان، در کنار سرهای **تلالوك** خدای درشت‌چشمِ باران قرار گرفته‌اند. آنچه این سرهای یك‌درمیان آمده را به هم پیوند می‌دهد نقشهای نیم‌برجستهٔ بدن مار پَردار و صدف دریایی (به نشانهٔ تماس با دریا) است.

آزتکها

آزتکها یا اعضای قبیله‌ای کوچك و جنگاور ازشمال آمریکای میانه، در سال ۱۳۲۵ میلادی، پایتختشان **تنوچتیتلان** (در محل مکزیکوسیتی امروزی) را در درهٔ مکزیکو تأسیس کردند. این شهر بعدها مرکز یك امپراتوری بزرگ شد. آزتکها که در زندگی مذهبیشان همانند زندگی نظامی خویش بی‌امان و درنده‌خو بودند، همنوعان خویش را قربانی می‌کردند و معتقد بودند که چون خدای خورشید خودش را در راه آفریدن بشر قربانی کرده است، انسان نیز مجبور است با ریختن خون خویش به پای او، این عمل او را تلافی کند. مراسم اجرای اینگونه قربانیها نه فقط مستلزم ساخته شدن یك محیط باشکوه برای معبد بود بلکه استفاده از لباسها و لوازم بسیار قیمتی و فاخر را نیز الزامی ساخته بود؛ این مراسم، مانند بخش بزرگی از فرهنگ آزتکها دنبالهٔ رسومی بود که اسلاف ایشان پی‌ریزی کرده بودند.

پیکرتراشی آزتکها شهرتش را مدیون جسامت و عظمتی است که نمونه‌اش را در تندیس **کواتلیکوئه** (تصویر ۹۰۹)، مادر خدایان و الههٔ زمین می‌بینیم. ویژگیهای مشخص‌کنندهٔ او عبارتند از دامنی پر از مارهای درهمبافته و نشانه‌های افراد قربانی شده ــ گردن‌بندی از دستها و قلبهای آدمیان و یك جمجمهٔ آویخته. خصوصیت عظمت سلطه‌جویانهٔ پیکرتراشی آزتك در تعدادی شبیه‌سازی رئالیستیِ بزرگ مقیاس از شکلهای زیستی شامل موجودات گوناگونی چون مارها، خرگوشها، ملخها، کدوها و کاکتوسها نیز به چشم می‌خورد.

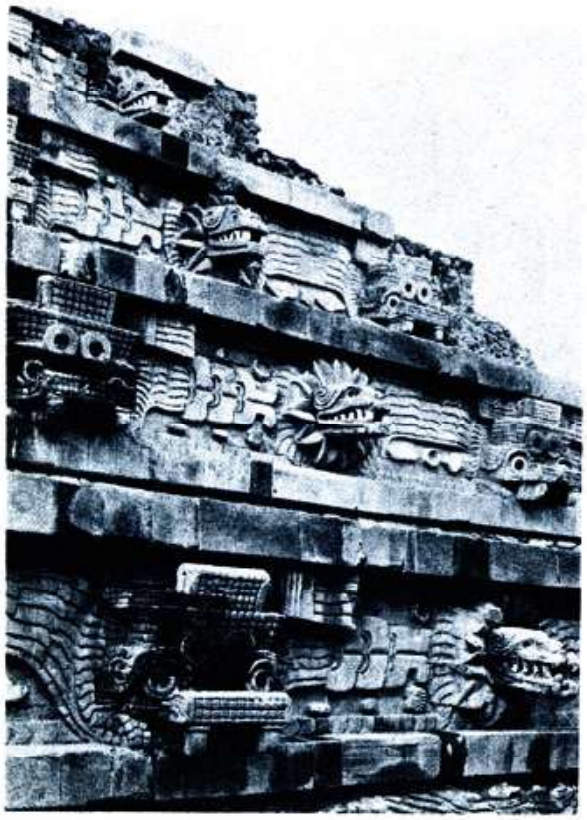
آند مرکزی

از سه منطقهٔ جنگلی، کوهستانی و ساحلیِ تشکیل‌دهندهٔ ناحیهٔ آند **مرکزی** در آمریکای جنوبی، دو منطقهٔ ساحلی و کوهستانی، زادگاه فرهنگهای بسیار پیشرفتهٔ آند بودند. منطقهٔ ساحلی، دشت صحراییِ باریکی (با دره‌های پراکنده و حاصلخیز) است که خشکی هوایش باعث محفوظ ماندن قربانیهای جاندار و مدفون شده می‌شود، به طوری که در دنیای جدید کمتر می‌توان به مواردی مشابه برخورد. منطقهٔ کوهستانی در **کوردیلرای آند** واقع شده است و در سراسر رشته جبال مذکور نیز دره‌های مسکون مرتفعی وجود دارند.

چاوین

دلایلی در دست هست که نشان می‌دهد در هزارهٔ نخست پیش از میلاد، مقدمات یك کیش مذهبی در بخشهای بزرگی از مناطق ساحلی و کوهستانی پدید آمده بود. این کیش، که در **چاوین دِ اوانتار** پدید آمده بود، **کیش چاوین** نامیده می‌شود. چاوین دِ اوانتار در کوهستانهای شمالی واقع شده و از یك سلسله سکوهای هرموار با نمای سنگی و شبکه‌ای از راهروهای باریك و اتاقکهای کوچك تشکیل شده است و به یك حیاط گود نشسته راه دارد.

چاوین دِ اوانتار به‌واسطهٔ پیکرتراشی سنگی خود نیز شهرت دارد. این پیکرتراشی که با معماری ارتباط دارد و از نقشهای برجسته بر روی الواح گود نشستهٔ سنگی، تیرهای افقی، و ستونها و چند مورد پیکرتراشی تمام‌برجستهٔ مستقل تشکیل می‌شود، کیفیتی خطی دارد. پیکر نقش برجستهٔ مستقل به صورت یك تمثال عظیم آیینی در مرکزِ کهنترین ساختمان یا سردیسهایی از موجودات اسطوره‌ای درمی‌آمد که در دیوارهای نمای خارجی ساختمانها کار گذاشته می‌شدند. با آنکه در نگاه نخست به نظر می‌رسد کنده‌کاری سنگی چاوین دارای موضوعات بسیار متنوعی باشد، آنچه بیشتر به چشم می‌خورد تأکید بر موجوداتی ترکیبی با خصوصیات و سیماهای گربه‌سانان، پرندگان، خزندگان، و انسان است. **سنگ ریموند** (به نام کاشفش) نمایندهٔ آخرین نوع کنده‌کاری سنگی چاوین است (تصویر ۹۱۰). در بخش پایینی این سنگ، پیکری دیده می‌شود که **خدای عصا** نامیده شده است (چون همواره عصا به دست مجسم می‌شود)، و نمونه‌های دیگرش از کولومبیا



۹۰۸ جزیی از معبد کتزالکواتل، تئوتیهواکان، سدهٔ سوم میلادی (؟).

تا کوههای جنوب پرو نیز دیده شده است ولی درجهٔ ظرافت آنها هیچگاه به نمونه‌ای که در اینجا از نظر می‌گذرد نمی‌رسد. در اینجا، این خدای خپل و اخمو، در حالی که به بالا می‌نگرد شبیه‌سازی شده است. دوسوم باقیماندهٔ طول این قطعه‌سنگ به نمایش کلاه مجلل خدای عصا اختصاص یافته است. اگر تصویر را معکوس بگیریم خواهیم دید که کلاه مزبور از چندین چهرهٔ تیزدندان و بی‌فک ساخته شده است که هر یك از دهان چهرهٔ بالاتر از خود بیرون می‌آیند. مارهای متعددی که در اینجا می‌بینیم از کمر خدا بیرون می‌آیند، بخشی از عصایش می‌شوند، سبیل و موی سر او و جانوران روی کلاهش می‌شوند و سرانجام در بالاترین نقطهٔ ترکیب مزبور به صورت یك قیطان تابیده درمی‌آیند.

ظروف سرامیك ناحیهٔ چاوین شمالی، به راحتی از روی علایمی چون بزرگی نقشهای برجستهٔ روی شکم، گردن، و سطح کلی‌شان قابل تشخیص هستند. در این دوره ساختن ظروف سفالیِ لوله رکابی یا گردن رکابی رواج پیدا کرد و تا ظهور اسپانیاییها شکل رایج سفالینه‌سازی در ساحل شمالی به شمار می‌رفت.

موچه‌ها

تنوعات پردامنهٔ سبکهای هنری پرو در دو سنت متعلق به منطقهٔ ساحلی که در فاصلهٔ سالهای ۲۰۰ پیش از میلاد و ۶۰۰ میلادی در فرهنگهای **موچه‌ها** در ساحل شمالی و ناسکا در ساحل جنوبی تکامل یافتند، مجسم شده است.

علاقهٔ موچه‌ها به مراسم آیینی به روشنی در معماری مذهبی و ظروف سرامیك ایشان بازتاب یافته است. معماری مذهبی ایشان از ساختمانهای زیربنایی هرموار عظیمی برای معابد تشکیل می‌شد که به علت کمیابی سنگ، از خشت ساخته می‌شدند. مقیاس این بناها را می‌توان از روی بقایای معبد معروف به **معبد خورشید** در درهٔ تروخیلوی سفلیٰ که در ساختمانش از میلیونها خشت استفاده شده است حدس زد. معبدی که در بخش علیای درهٔ مزبور وجود داشت تا ورود اسپانیاییها به این سرزمین از میان رفته بود. در نتیجهٔ جستجوهای پیوستهٔ شکارگران آثار و گنجینه‌های تاریخی (که از اروپا می‌آمدند)، فقط بخش کوچکی از هرم اصلی باقی‌مانده است.

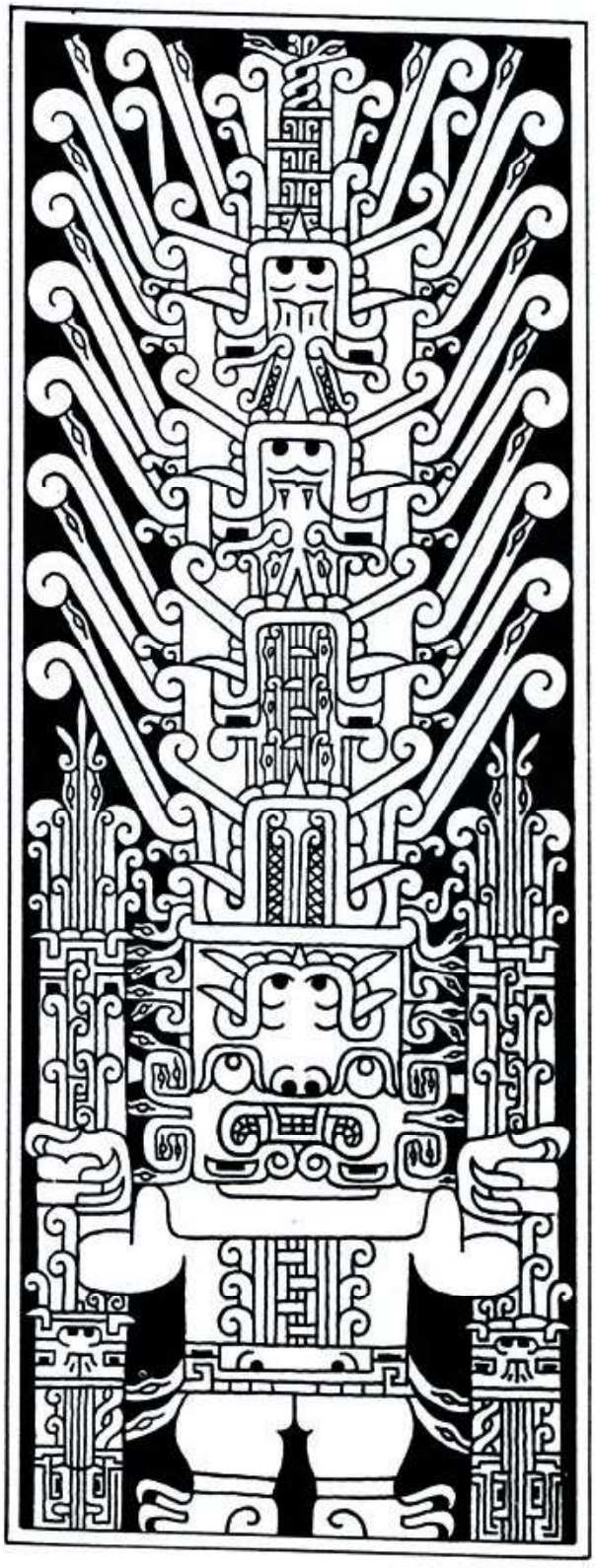
احتمالاً مشهورترین اشیای هنری تولید شده به‌دست پرورییهای باستانی، همان ظروف سرامیك موچه‌ها هستند که غالباً تنگها یا کوزه‌هایی ته‌پهن و گردن رکابی بودند و غالباً با یك لعاب رُسی یا روکش دو رنگ تزیین می‌شدند. (فراوانی این ظروف بدان سبب است که پرورییهای باستانی، هدایای بیشماری در مقابر مردگان خویش می‌گذاشتند.)

پرورییهای باستانی، ظروف سرامیك مزبور را بدون استفاده از چرخ کوزه‌گری می‌ساختند و در نخستین سده‌های دورهٔ میانی، برای ساختن شکم ظروف از قالب استفاده می‌کردند.

سفالگران موچه همچنان به ساختن گردن رکابی ادامه دادند و آن را به صورت لوله‌ای به مراتب ظریفتر و باریکتر از آنچه در نمونهٔ چاوینها دیدیم درآوردند. برای اثبات این واقعیت کافی است به تصویر ۹۱۱ که یکی از بطریهای چهره‌دار موچه‌ها است ــ و احتمالاً به یك

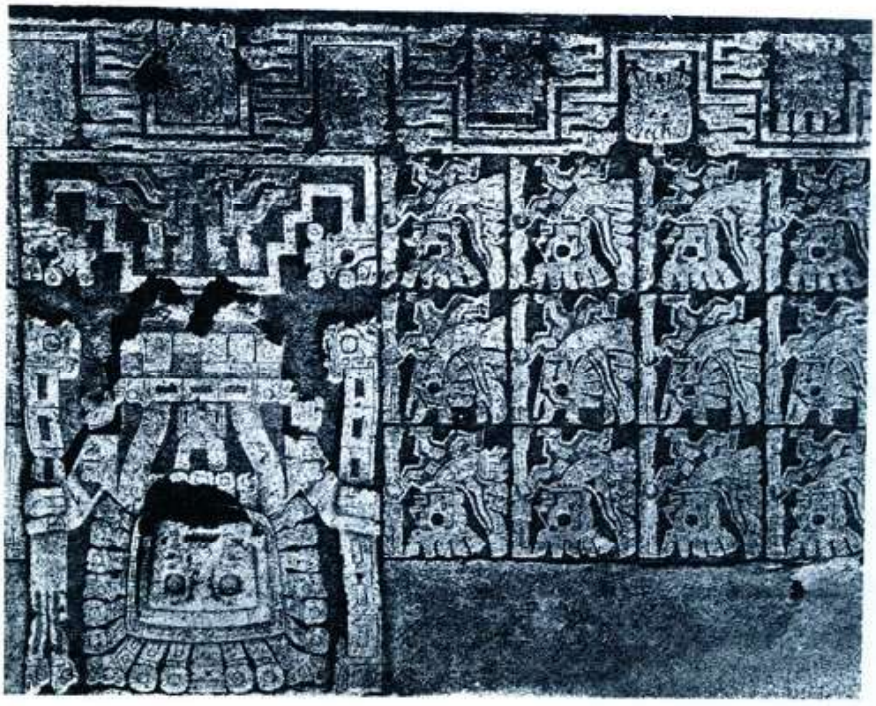
۹۰۹ کواتلیکوئه، الههٔ زمین و مرگ، آزتك، سدهٔ پانزدهم. آندزیت، بلندی تقریباً ۲۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی مردم‌شناسی، مکزیکوسیتی.

۹۱۰ سنگ ریموندی، از هرم اصلی، چاوین دِ اوانتار، هزارهٔ نخست ق. م. دیوریت سبز کنده‌کاری شده، بلندی ۱۸۰ سانتی‌متر. مؤسسهٔ ملی فرهنگ، لیما.



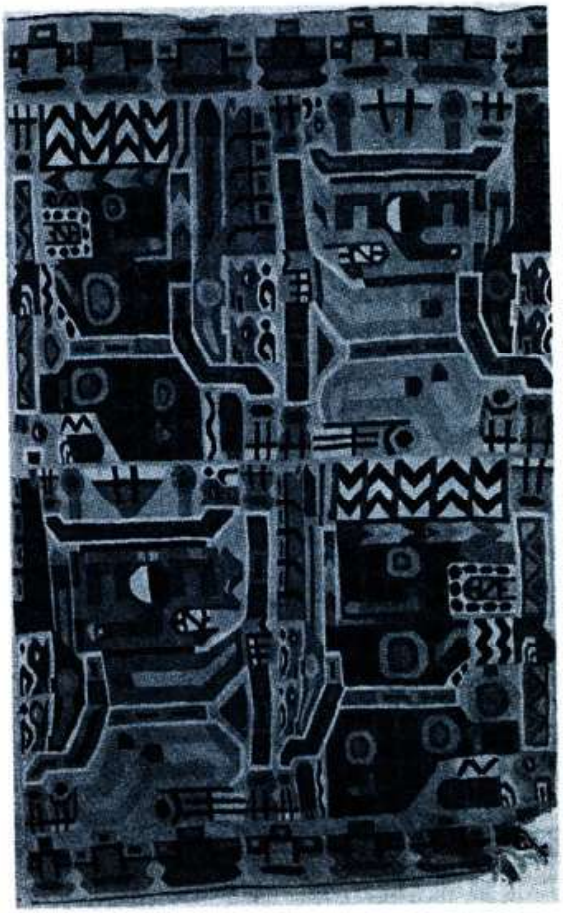
۹۱۱ بطری چهره‌دار، قبیلهٔ موچه، سده‌های پنجم تا ششم میلادی. سرامیک، بلندی ۲۹ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورک.

۹۱۲ ظرف گردن رکابی، ناسکاها، حدود سده‌های پنجم و ششم میلادی، سرامیک با روکش، بلندی ۱۴ سانتی‌متر. دانشگاه کالیفرنیا، لوس‌آنجلس، موزهٔ تاریخ فرهنگی.



۹۱۳ دروازهٔ یکپارچهٔ سنگی، تیاهواناکو، سدهٔ نهم (؟).

۹۱۴ دروازهٔ یکپارچهٔ سنگی، تیاهواناکو، سدهٔ نهم (؟). جزیی از اثر.



۹۱۵ بافته، سبك تیاهواناکوی ساحلی، حدود ۸۰۰ میلادی، آلپاکا، پشم، پنبه، طول ۵۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای بدوی، نیویورك.

جنگاور یا یك کشیش تعلق دارد ــ بنگریم. در نخستین بطریهای مزبور، شکل تندیس‌وار رواج داشت؛ ولی با گذشت زمان، به تزیین خطی چهره نیز به همان اندازه توجه شد.

ناسکاها

گرچه ناسکاها مانند اقوام شمالی، معماری بزرگ‌مقیاس و مذهبی نداشتند، ظروف سرامیکشان را با هنری قابل مقایسه با آنها می‌ساختند. این ظروف برخلاف قرینه‌های شمالی خود ته‌گرد و دو گردنه بودند، گردنه‌ها با پُل به یکدیگر وصل می‌شدند و مهمتر از همه اینکه سطوح مزبور رنگارنگ و صیقل‌کاری شده بودند. موضوع، متنوع بود و بیشتر بر گیاهان، جانوران و موجودات اسطوره‌ای تأکید داشت. سادگی اولیهٔ توأم با ظرافت این موضوعات، تدریجاً به سبکی بسیار پیشرفته و بغرنج تبدیل شد (تصویر ۹۱۲).

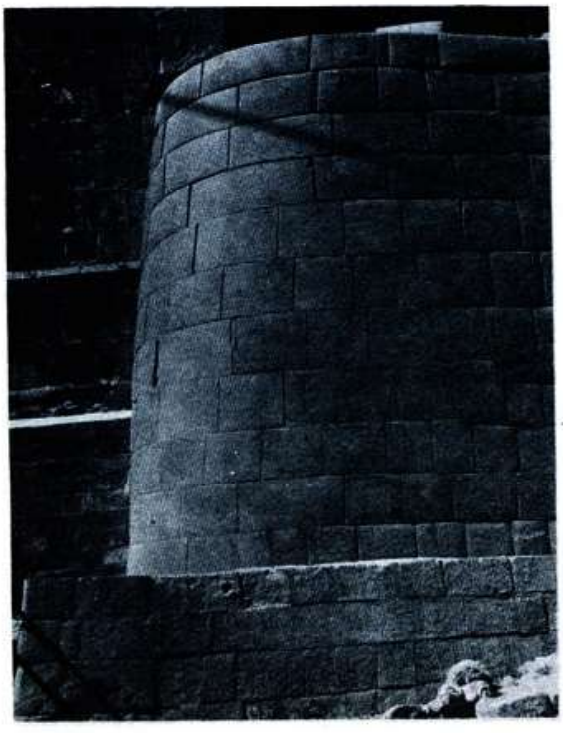
تیاهواناکو

منطقهٔ سرد و کوهستانی اطراف دریاچهٔ تیتیکاکا در پروی جنوبی، خصوصیاتی متضاد با دره‌های گرم و ساحلی این سرزمین دارد. فرهنگ دست‌نخورده و منزوی دیگری که نامش را از منطقه باستانی تیاهواناکو (در ساحل جنوبی دریاچه) گرفته است، تا اواخر هزارهٔ اول میلادی، با مختصر استقلالی از فرهنگهای ساحلی به تکامل خود ادامه می‌داد. در این زمان، سبك هُنری فرهنگ مزبور به منطقهٔ ساحلی مجاور و مناطق کوهستانی راه یافت و سراسر پروی شمالی و جنوبی را دربر گرفت.

در تیاهواناکو مرکز بزرگی با قطعه‌سنگهای چنان جسیم ساخته شد که برخی از آنها با استفاده از بستهای مسی به یکدیگر وصل شده بودند. دروازه (تصویر ۹۱۳) از سنگ یکپارچه است و کتیبه‌ای بر فراز درگاهی‌اش کنده‌کاری شده است. در مرکز کتیبه، چهرهٔ خدای عصا که یکی از مجموعهٔ خدایان چاوینهای باستانی بود (تصویر ۹۱۰) کنده‌کاری شده است. خدای عصا در دورهٔ تیاهواناکو غالباً در کنار پیکره‌های کوچکتر نشان داده می‌شود، که در اینجا پیکره‌های مزبور از چند ردیف مردان بالدار تشکیل شده‌اند که سرشان گاه به سر پرندگان شباهت دارد. اهمیت خدای عصا نه فقط از بزرگی مقیاسش احساس می‌شود بلکه موضع مرکزی و شبیه‌سازی نقش برجستهٔ او نیز که شدیداً با نمایش نقش نیم‌برجستهٔ پیکره‌های ملازمش متضاد است، حکایت از عظمت وی دارد.

بهترین نمونه‌های شناخته شده در میان بافته‌های سبك تیاهواناکو، پرده‌های قالیچه‌نما یا دیوارکوبهایی بسیار ریزبافت هستند که موضوع اصلی‌شان غالباً یك شکل تنهاست که به فواصل معین ولی با جزییات متغیّر تکرار می‌شود. ویژگیهای اختصاصی این سبك عبارتند از یك چشم دو نیم‌شده (تصویر ۹۱۵) ــ یك نیمه سفید و نیمهٔ دیگر سیاه ــ دندانهای نیش به شکل حرف N و دستها و پاهایی که انتهایشان تیز و پهن است.

۹۱۶ معبد خورشید (امروزه کلیسای سانتادومینگو)، اینکاها، کوزکو، سدهٔ پانزدهم.



لوحهٔ رنگی ۱۰۷. **خانهٔ آیینی در تدیاما اوبوبه**، قبیلهٔ ایبو.

لوحهٔ رنگی ۱۰۸. **تابلوی مالانگان**، ایرلند جدید. خیزران، برگ نخل و انجیر هندی، جوب رنگ‌شده، تقریباً ۲۴۰ × ۴۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای قومی، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۱۰۹. صورتک شمن اسکیمو با نمای روح یک پستاندار دریایی، پیش از سال ۱۹۰۰. بلندی ۴۲/۵ سانتی‌متر. موزهٔ لاوی، برکلی، کالیفرنیا.

لوحهٔ رنگی ۱۱۰. جزئی از تومار افقی، **سوزاندن کاخ سانجو**، سدهٔ سیزدهم.

اینکاها

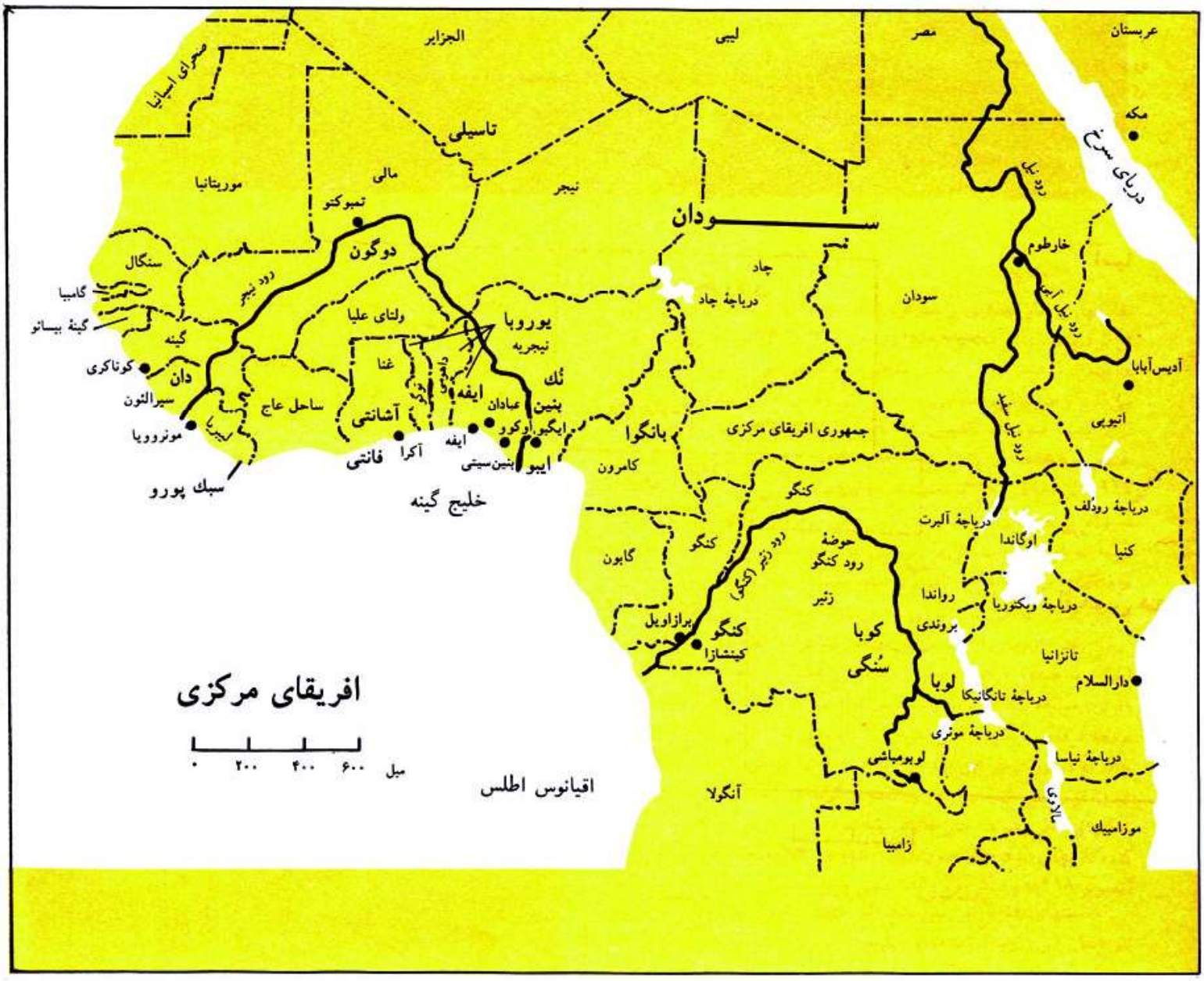
اینکاها یا اعضای قبیله‌ای کوچك در نقاط کوهستانی پرو، در حدود سال ۱۴۳۸ در مسیری به حرکت درآمدند و همچنان پیش رفتند تا منطقه‌ای را از اکوادور شمالی تا شیلی مرکزی به زیر فرمان خویش درآوردند.

گرچه هدف اصلی اینکاها تحمیل سبك هنریشان بر سراسر قلمرو خود بود، اشیای ساخته شده به سبك خالص اینکاها، به مناطقی محدود می‌شد که در قلمرو حاکمیت پایتخت جنوبی یعنی کوزکو واقع می‌شدند. اینکاها پیش از آنکه در اندیشهٔ ریشه‌کن ساختن سنتهای محلی باشند می‌کوشیدند آنها را تابع سنتهای امپراتوری خویش گردانند. سبکهای محلی، با آنکه گاهی برخی از ویژگیهای سبکهای اینکاها را به کار می‌بستند، همچنان در حواشی مراکز قدرت اینکاها به رشد خود ادامه دادند.

معماری امپراتوری اینکاها به واسطهٔ اسلوبهای کار به شیوهٔ معماری خشك، شهرت دارد. با آنکه سنگ (در دیوارهای معابد یا ساختمانهای اداری) گاهی به صورت رجهای منظم افقی چیده می‌شد، طرح چندضلعی نمایشی رواج بیشتری داشت. یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های این معماری بی‌ملات، دقت فوق‌العاده‌ای است که در جور کردن سنگها با یکدیگر به کار بسته شده است. نمونهٔ مهم این دقت، **معبد خورشید** (تصویر ۹۱۶) در کوزکو است که امروزه بقایایش پایه‌های مذبح یك کلیسای منسوب به **فرقهٔ دومینیکیان** را تشکیل می‌دهند.

فصل بیست و دوم

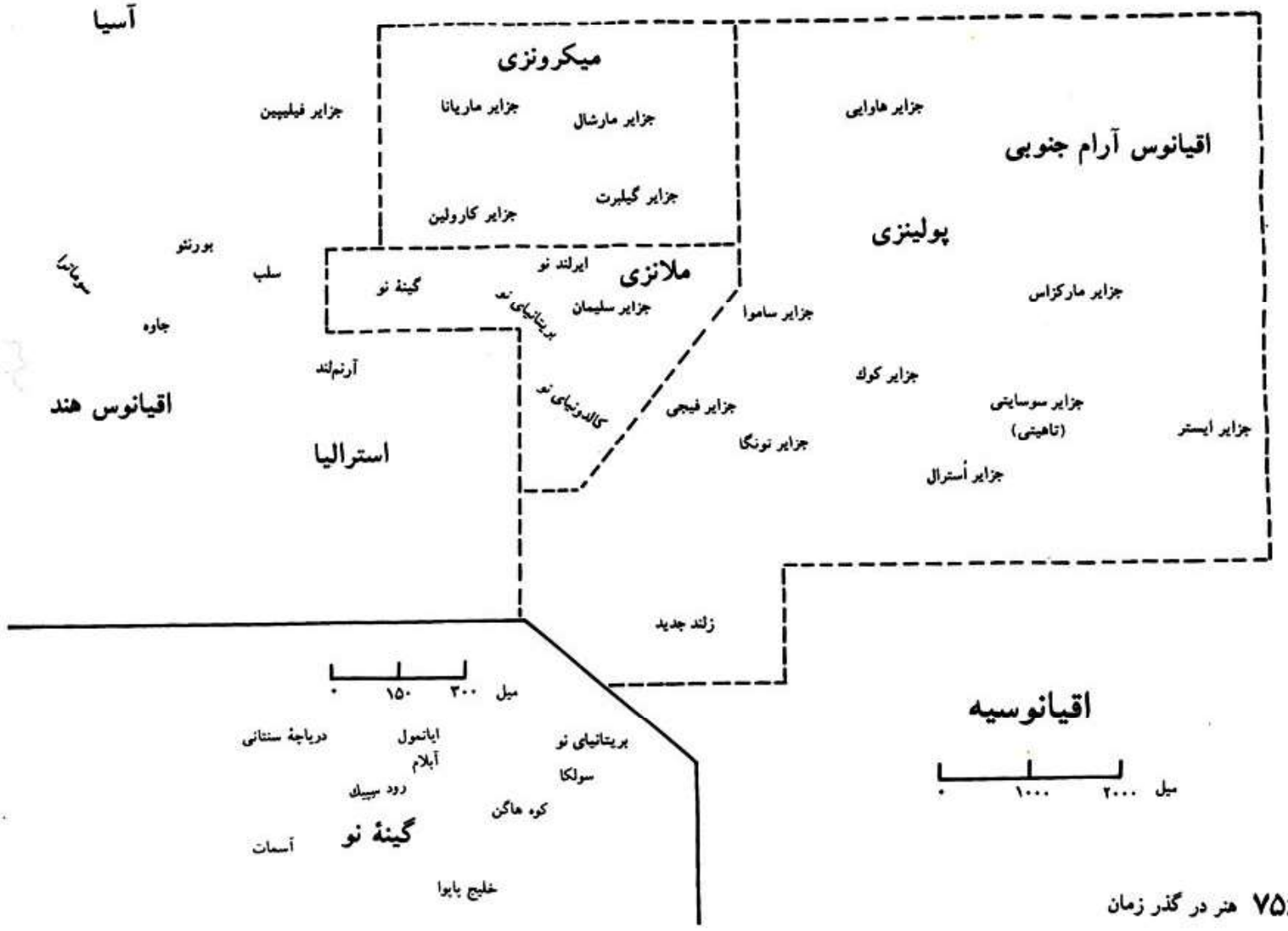
هنر بومیان آمریکا، افریقا و اقیانوسیه


الجزایر
لیبی
مصر
عربستان
صحرای اسپانیا
تاسیلی
مالی
نیجر
موریتانیا
تمبوکتو
سودان
دوگون
سنگال
گامبیا
گینهٔ بیسائو
گینه
کوناکری
دان
سیرالئون
ساحل عاج
مونروویا
لیبریا
سبک پورو
ولتای علیا
غنا
توگو
یوروبا
نیجریه
ایفه
عبادان
بنین
ایگبراوکوو
ایبو
بنین‌سیتی
آشانتی
آکرا
فانتی
خلیج گینه
چاد
دریاچهٔ چاد
سودان
خارطوم
رود نیل
رود نیل ابیض
رود نیل سفید
دریای سرخ
مکه
آدیس‌آبابا
اتیوپی
بانگوا
جمهوری افریقای مرکزی
کامرون
کنگو
گابون
حوضهٔ رود کنگو
رود زئیر (کنگو)
زئیر
برازاویل
کنگو
کینشازا
کوبا
سُنگی
لوبا
دریاچهٔ آلبرت
دریاچهٔ رودلف
اوگاندا
کنیا
روآندا
دریاچهٔ ویکتوریا
بروندی
تانزانیا
دارالسلام
دریاچهٔ تانگانیکا
دریاچهٔ موئری
لوبومباشی
دریاچهٔ نیاسا
مالاوی
موزامبیک
آنگولا
زامبیا
افریقای مرکزی
۰ ۲۰۰ ۴۰۰ ۶۰۰ میل
اقیانوس اطلس

در میان فرهنگهای متعدد خارج از جریان اصلی تاریخ غرب، فرهنگهای بومیان آمریکای شمالی، اسکیموها، افریقای گرمسیری، و جزایر دریای جنوب (اقیانوسیه) با عنوان هنر «اولیه» یا «بدوی» مشخص شده‌اند. این نامگذاری، که تا امروز نیز در نظر بعضیها به معنی «فروتر» یا «عقب‌مانده‌تر» تفسیر می‌شود توسط کسانی صورت گرفت که ملتهای حامل این فرهنگها را استعمار و استثمار کردند و به آیین خویش درآوردند. هنرهای این مناطق جهان در سده‌های هیجدهم و نوزدهم، «ساده»، «خام»، و حتی «وحشیانه» به شمار می‌رفتند.

شناساندن کیفیت و غنای این هنرهای «بیگانه» به انسان غربی مستلزم تحولی بوده است که می‌توان آن را یك انقلاب در هنر غرب نامید ــ البته با توجه به این واقعیت که تحولات هنری سدهٔ نوزدهم و اوائل سدهٔ بیستم نیز تا حدودی با الهام از هنر اقیانوسیه و افریقا صورت وقوع یافتند.

هنر، بنابه تعریف، پدیده‌ای بغرنج است. شکلهای هنریِ مورد بررسی در این فصل، یکزمانی به این علت «ساده» شمرده می‌شدند که خارج از متن مورد بررسی قرار می‌گرفتند. امروزه ما تندیسها،



۹۱۷ رقصندگان صورتك‌دار، کواکیوتل. مؤسسهٔ هنری شیکاگو.

۹۱۸ کلاهخود جنگی، قبیلهٔ تلینگیت. چوب، بلندی ۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورك.

نقاشیها، و آثار معماری را ــ هرچند برجسته باشند ــ اجزای کوچکی از ترکیب‌بندیهای مکانی و زمانی به شمار می‌آوریم. کار هنری را، همچنین، با توجه به سودمندی مذهبی، اجتماعی، و سیاسی‌اش بررسی می‌کنیم و می‌کوشیم کارایی و معانی آن را در چارچوب متن اصلیش درك کنیم. صورتك، تندیس، یا نقاشی دیواری، که یکی از چندین عنصر درهمبافته در یك معبد یا آیین مذهبی به شمار می‌رود (تصویر ۹۱۷)، از لحاظ شکل یا معنی، هرچه باشد ساده نیست. به همین علت امروزه ما هنرهای سرخپوستان آمریکایی، افریقا، و اقیانوسیه را با توجه به این واقعیت مورد بررسی قرار می‌دهیم که عدم شناخت فرهنگهای مربوط به این اقوام و ملتها به معنی محروم ساختن خودمان از ابزارهای ادراکی لازم برای پی بردن به محتوای آنها خواهد بود.

وقتی اروپاییها نخستین‌بار به این مناطق پا نهادند (در چند سدهٔ اخیر) با صدها فرهنگ نسبتاً مستقل و مجزا (و سبکها یا سنتهای هنری) مواجه شدند. باستان‌شناسان توانسته‌اند مدارك مادی مربوط به صدها فرهنگ دیگر را که به هزاران سال پیش مربوط می‌شده‌اند از دل خاك به درآورند. در این بررسی مختصر دربارهٔ برخی از فرهنگهای یاد شده، از روشی ادراکی پیروی شده و گونه‌ای نمونه‌گیری الگویی از شکلهای تکرارشوندهٔ هنر مانند تهیهٔ پوشاك و زیورآلات شخصی، کنده‌کاریهای پیکره‌ها، صورتکها، معماری، کلاه یا آرایش موی سر (تصویر ۹۱۸)، و دیگر موضوعات دینی و سیاسی به عمل آمده است.

سنتهای هنریِ بررسی شده در فصل کنونی، با وجود غنا و تنوع‌شان (و با وجود زمینه‌های بسیار گوناگون تاریخی و جغرافیایی)، به یکدیگر بیشتر شباهت دارند تا به سنتهای هنری اروپا یا آسیا یا

۹۱۹ بت، لوبا. چوب، پوست حیوان، صدف، و کدوی قلیانی، بلندی ۳۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ تریستان تسارا، پاریس.

حتی سنتهای اسلام یا آمریکای پیش از ورود کریستوف کلمب. در فرهنگهای بررسی شده در این فصل، انسانها در آغوش طبیعت زندگی می‌کنند و برای آنکه روابطی هماهنگ میان خویش و نیاکان واقعی یا افسانه‌ای خود یا حتی با کل کائنات برقرار کنند به اعمال گوناگون روحانی و جادویی متوسل می‌شوند. به همین علت، بخش اعظم این هنر، مذهبی است، و پیکرتراشی ــ معمولاً پیکرسازی تصنعی از انسان ــ ابزار بیانِ غالبِ آن است. پیکرتراشان، که غالباً توان خارق‌العاده‌ای در عرصهٔ شبیه‌سازی ناتورالیستی از خود بروز می‌دهند، غالباً راه سنتهای رسمیت‌یافته را درپیش می‌گیرند. با آنکه سقف یا حدّی برای خلاقیت فردی وجود دارد، هنرمندان، به طور کلی مانند مردمی که مخاطب ایشان هستند، انسانهایی محافظه‌کارند ــ به حفظ سنتها بیشتر علاقه دارند تا به ایجاد تحولات ذوقی و هنری به خاطر نفس این عمل. اینگونه محافظه‌کاری در ساختن گروه بزرگ دیگری از آثار هنری یعنی صورتکها نیز که تقریباً همیشه نمادهای معرف ارواح گوناگون هستند به چشم می‌خورد. افراد به وساطت لباسهای نقاب‌دار، خود را موقتاً به قالب ارواحی ــ نیاکان، قهرمانان، موجودات اسطوره‌ای، جانوران، و خدایان طبیعی ــ درمی‌آورند که دخالتشان در امور آدمیان، الزاماً به ادامهٔ حیات می‌انجامد. ارزش سرگرمی‌آفرینانهٔ رقصهای صورتکی نیز قابل توجه است ولی غالباً در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. بسیاری‌از «چهره‌های قدرتمند» (تصویر ۹۱۹)، که گویا قادر بودند به بیماران شفا بدهند، نفرین کنند، باعث پیروزی یا شکست، حاصلخیزی یا رشد شوند، تأثیری بر تماشاگر می‌گذارند که نتیجهٔ تلفیق موضوعات جادویی برگرفته از محیط با پیکره‌های کنده‌کاری شده، صورتکها، یا سپرهای نقاشی شده است.

هنرهای افریقا، اقیانوسیه، و سرخپوستان آمریکای شمالی، بر هنرهای اروپا و آسیا بیشتر تأکیدمی‌کنند تا بر آثار ناپایدار و موقتیِ هنر: مثلاً هنرهای متعلق به زیورآلات شخصی که باعث تحول فرد می‌شوند، و ترکیبات چند رسانه‌ای یا چند هنری، که اجتماعات بزرگی را برای برگزاری جشنها (تصویر ۹۱۷) یا مراسم دولتی آماده می‌کنند. در این دوره و دوره‌های بعد، برای نمایش یا تقویت حیثیت و پایگاه شخصی، از هنرهای گوناگون بهره گرفته می‌شود. و از برخی هنرهای دیگر نیز برای تأمین سلطهٔ اجتماعی و سیاسی رهبرانی استفاده می‌شود که همانند دیگر نقاط جهان، حامیان اصلی‌اند. هنرمندان ــ گاه نامدار و گاه گمنام ــ تقریباً همیشه اعضای کامل اجتماعات یا مراسمی هستند که خود به خدمتشان درآمده‌اند و در همه جا تسلطی عالی و بی‌مانند بر ابزارها و مصالح کار خویش دارند. اینان که ندرتاً انقلابی یا یاغی می‌شوند می‌کوشند از سنتها و ارزشهای اجتماعات غالباً محافظه‌کار خویش پاسداری کنند ــ همچنان که آثار هنری ایشان چنین می‌کنند. به همین علت، در میان همهٔ این ملتها، هنر برای اهدافی به مراتب فراتر از «تزیینی» به کار گرفته می‌شود؛ در غالب موارد، همچنان که **پول وینگرت** نوشته است، این هنر به بقا، امنیت، و ثبات گروه وابستگی دارد. جهتگیری اصلی هنر در تمام این مناطق، چه اجتماعی باشد چه سیاسی و چه روحانی، متوجه بیان بنیادی ارزشهای انسانی است.

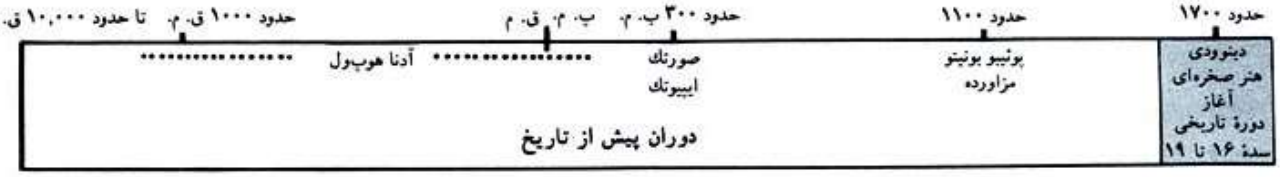
سرخپوستان آمریکای شمالی و اسکیموها

سبکهای هنری و انواع اشیای هنری متعلق به سه سنت هنریِ بررسی شده در این فصل، در دوره‌ای که با تماس طولانی اروپاییان آغاز می‌شود کاملاً شناخته شده هستند. لیکن در مورد فرهنگهای آمریکای شمالی، اطلاعات بسیار گسترده‌ای دربارهٔ شکلها و سبکهای کهنتر نیز وجود دارد. در بسیاری از بخشهای ایالات متحد آمریکا و کانادا فرهنگهایی «ماقبل تاریخی» کشف شده‌اند که منشأشان تا دوازده‌هزار سال پیش بازمی‌گردد، ولی بیشتر اشیای ظریف هنری به دوهزار سال اخیر مربوط می‌شوند. حیات فرهنگهای «تاریخی»، چنان که از عنوانشان برمی‌آید، به دنبال تماس طولانی با اروپائیان آغاز می‌شود (به تفاوت از سدهٔ شانزدهم تا سدهٔ بیستم)؛ این فرهنگها وسیعاً و با روشهای سنجیده‌ای توسط مردم‌شناسان شناسایی شده‌اند و اطلاعات ثبت شده دربارهٔ ایشان حکایت از تحولات ژرف در اثر راه‌یابی ابزارها، مصالح، و ارزشهای بیگانه به قلمرو آنها دارد.

دانشمندان، عرصهٔ گسترده و پرتنوع این فرهنگها را به چند منطقه تقسیم می‌کنند که بر همگنی نسبی الگوهای زبان و فرهنگ مبتنی هستند. شکلهای تاریخی و ماقبل تاریخی به دست آمده از بیشتر مناطق گسترش این فرهنگها ذیلاً به طور مختصر بررسی می‌شوند.

دورهٔ پیش از تاریخ

پیکرتراشی اسکیموها، که غالباً در پرورش شکلها روشی سخت صرفه‌جویانه به کار می‌بندد، در جایگزینی و دقتی که برای آفرینش طرحهای کنده‌کاری شدهٔ هندسی و نمایشی به کار می‌بندد بسیار



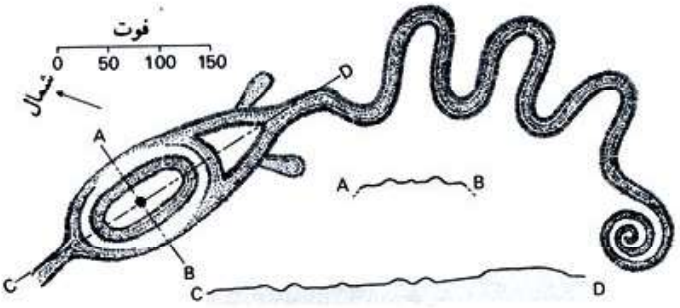
۹۲۰ مجموعهٔ کنده‌کاریهای تدفینی، فرهنگ ایپیوتاك. عاج، حداکثر پهنا ۲۴ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورك.

ظریفکار و حتی زیباپسند است. صورتك تدفینی (تصویر ۹۲۰) از عاج کنده‌کاری شده، به فرهنگ **ایپیوتاك** (مربوط به ۳۰۰ میلادی) تعلق دارد و از نُه قطعهٔ کنده‌کاری شدهٔ ظریف تشکیل شده است، و قطعات مزبور طوری به یکدیگر بسته می‌شوند که چهره‌های گوناگونی از انسان و جانور، به شیوهٔ جناس بصری، پدید آورند. این اثر، ترکیبی محکم و ظریف با نقش نیم‌برجسته است، و ستایشی از تسلط خلاقانهٔ هنرمند بر مصالح کار خویش است. اسکیموها در طی سده‌های متوالی، صدها پیکرهٔ کوچك آدمی و جانور ــ غالباً از عاج ــ و صورتکهای «متحرك» فوق‌العاده ابتکارآمیز (صورتکهای دارای اجزای متحرك) و مورد استفادهٔ شامانها را کنده‌کاری کرده‌اند، که به علت شکلهای خیال‌انگیز و تقارن شگفت‌آور تمثالها و مصالح‌شان، در سالهای ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ با ستایش گستردهٔ سوررئالیستها روبه‌رو شدند.

صنعتگران سرخپوست اولیهٔ آمریکایی در عرصهٔ تبدیل سنگ به انواع اشیای مفید در زندگی روزمره یا اشیای آیینی نیز سرآمد بودند. ساخت کاملاً رئالیستی چپق معروف به **چپق آدنا** (۱۰۰۰ پیش از میلاد تا ۳۰۰ میلادی) ــ کاسهٔ تندیس‌وار چپق ــ (تصویر ۹۲۱) تضاد چشمگیری با «سنگپرندهٔ» لاغر و انتزاعی به دست آمده از قلمرو فرهنگهای موسوم به **هاپول** دارد؛ این فرهنگها بر **فرهنگ آدنا** منطبق بودند و در پی آن نیز به حیات خود ادامه دادند و منطقه‌ای از درهٔ اوهایو تا ویرجینیای غربی و ویسکانسین را دربر گرفتند. پیکر ایستادهٔ چپق آدنا، با آنکه ساده‌تر شده، مفصل‌بندی و عضله‌بندی ناتورالیستی، حالت پا چسبان، و چهره‌ای بیدار دارد، که جملگی بر روی هم، احساس حرکت را به تماشاگر القا می‌کنند. **سنگپرنده**، برخلاف پیکرهٔ

۹۲۱ **چپق آدنا**، آدنا، حدود ۱۰۰۰ ق. م. تا ۳۰۰ میلادی. سنگ، بلندی ۲۰ سانتی‌متر. انجمن تاریخی اوهایو.

۹۲۲ **سنگپرنده**، فرهنگ هاپول. سنگ لوح، طول ۱۶/۵ سانتی‌متر. موزهٔ سرخپوستان آمریکا، بنیاد هایه.



۹۲۳ تپهٔ مار، طول تقریباً ۴۰۰ متر. بخش ادمز، اوهایو.

مزبور، فوق‌العاده نمادین است و اندامهای بدنش جدا شده‌اند تا تصویر الگوهای اولیهٔ آنها در ذهن بیننده زنده شود. از این سنگپرنده، احتمالاً به عنوان وزنهٔ متعادل‌کننده در یك کمان نیزه‌پرانی استفاده می‌شده است ولی چپق (اگر رسم چپق‌کشی امروز هم از همان روزگار پیش از تاریخ به ما رسیده باشد) در مراسم چپق‌کشی مذهبی مورد استفاده واقع می‌شده است. (بیشتر سرخپوستان، توتون را هدیه‌ای به خدایان می‌پندارند.) سنگپرنده نیز احتمالاً کاربردها و معنیهای نمادین داشته است. بیشتر اشیای متعلق به فرهنگهای آدنا و هاپول از تپه‌های تدفینی به دست آمده‌اند و گویا آنها را به عنوان هدایایی به مردگان تلقی می‌کرده‌اند تا ورود بی‌خطر و سعادت‌آمیز ایشان به سرزمین ارواح تضمین گردد. اشیای هنری دیگری که در اینگونه محیطها به دست آمده‌اند شامل دستها، بدنها، مارها، پرندگان، و دیگر شکلهای احتمالاً نمادین از جنس سنگ طلق و بریده‌های چکش‌کاری شدهٔ مسی می‌شوند.

یکی از آفریده‌های بزرگ سرخپوستان ــ تپهٔ مار (تصویر ۹۲۳) در بخش ادمز اوهایو ــ دگرگون‌سازی هنرمندانهٔ محیط طبیعی است. این بنای طبیعی که بدون تردید برای هدفهای مذهبی ساخته شده بود، نمونهٔ ماقبل تاریخی بسیار معتبری از رسم همگانی ایجاد محیطهای گیرا و تماشایی برای فعالیتهای مذهبی است. طول این مار، که بازسازی شده است، به چهارصد متر می‌رسد. تپه‌های تدفینی دیگری شناخته و تپه‌های سکوبندی شدهٔ بغرنج مخصوص معابد نیز کشف شده‌اند. این تپه‌های اخیر، در کنار نقشهای برجستهٔ کوچك حکاکی شده بر روی صدفهای گوناگون، حکایت از نفوذ فرهنگهای آمریکای میانه در دورهٔ پیش از ورود کریستوف کلمب به آمریکا دارد.

نقوش منقور و نقاشیهای صخره‌ای نیز در بخشهای گسترده‌ای از آمریکای شمالی پیدا شده‌اند. گفته می‌شود که بسیاری از این مکانها مقدس بوده‌اند و برای اجرای مراسم دستجمعی دینی یا ثبت یافته‌های معنوی شخصی که در ادیان سنتی سرخپوستان آمریکا اهمیت فراوان داشتند مورد استفاده واقع می‌شده‌اند. هنرهای تخته‌سنگی یا صخره‌ای از نمایش زندهٔ ناتورالیستی یا انتزاعی انسانها و جانوران تا ترکیب‌بندیهای بغرنج و درهم‌پیچیدهٔ توماری نمادهایی را که تا امروز خوانده نشده‌اند، دربر می‌گرفته‌اند. چه مجموعهٔ نمادین سیاه و سفید و قرمز (تصویر ۹۲۴) که در محیط غاریش در حوالی سانتاباربارا نشان داده شده چه ردیف پیوستهٔ پیکره‌های خطی و هندسی انسانها (یا ارواح) (تصویر ۹۲۵) که در حدود ۱۷۰۰ میلادی در سطوح صخره‌های نزدیك دینوودی نقش بستند، لایه‌ها یا روکشهایی دارند که دال بر زیارتهای مکرر ــ احتمالاً برای اجرای آیینهای گوناگون ــ هستند. تاریخگذاری دقیق هنر تخته‌سنگی غالباً غیر ممکن است و با آنکه نمونه‌های نشان داده شده در اینجا احتمالاً پیش از تماس با سفیدپوستان ساخته شده‌اند در بقیهٔ نمونه‌ها تصاویری از اسب و تفنگ دیده می‌شود و به دلیل ناتورالیستی‌تر بودن شبیه‌سازیهایشان نشان می‌دهند که سالها بعد اجرا شده‌اند.

بیشتر شکلهای هنری سرخپوستان ــ نقاشی تخته‌سنگی، سفالگری، معماری ــ در دوره‌هایی طولانی گسترده شده‌اند. به عبارت دیگر، توالیهای تفکیك شدهٔ سبکهای سفالگری، مهمترین ابزار تاریخدان برای تاریخگذاری و بازسازی فرهنگهای گذشتهٔ دور مخصوصاً در جنوب‌غربی است، زیرا از این دوره هیچگونه آثار مکتوب به دست نیامده است. چندین نمونهٔ بسیار ظریف در میان سرامیکهای جنوب غربی وجود دارند که از دورهٔ پیش از مسیحیت آغاز می‌شوند و تا امروز می‌رسند، ولی سفالگری در سالهای پس از ۱۰۰۰ میلادی، مخصوصاً ظریف و تزییناتش بسیار جالب می‌شود.

کاسهٔ متعلق به سدهٔ سیزدهم که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۲۶)، تصویر زنده و برجستهٔ جنگاور سپر به دستی است که تضادی متحرك بین نقش سیاه و زمینهٔ سفید پدید می‌آورد. تاکنون هزاران اثر نقاشی شدهٔ مختلف از میمبرها به دست آمده‌اند که از الگوهای زنده و غالباً هندسی تا تصاویر تخیلی و شگفت‌انگیز انسان و حیوان را دربر می‌گیرند؛ تقریباً تمامی این تصاویر، آفریده‌های تخیلی هنرمندانی هستند که نمی‌خواسته‌اند کارهای یکدیگر را تکرار کنند. طرحها با استفاده از ریتمهایی خطی در چارچوب دقیقاً مشخص‌شدهٔ مرزی آفریده می‌شوند. از آنجا که چرخ سفالگری سفالگر در جنوب‌غربی ناشناخته بود، شکلهای بیشمار و بغرنج با اندازه‌های گوناگون موجود ــ همیشه برخوردار از یك ظرافت فنی ــ با استفاده از روش مارپیچی ساخته می‌شدند.

در آخرین سده‌های دورهٔ پیش از تاریخ، سرخپوستان جنوب‌غربی تعداد زیادی مجتمعهای معماری ساختند که بازتاب مهارتهای استادانهٔ ایشان در ساختمان‌سازی و استعداد شگرفشان در سازمان‌دهی فضایی به شمار می‌روند. در میان ویرانه‌های باقیماندهٔ این مجتمعها پوئبلو بونیتو و کاخ صخره‌ای در مزاورده، از همه

۹۲۴ نقاشی غاری، احتمالاً چوما، سانتاباربارا، کالیفرنیا.

۹۲۵ پیکرهای کنده‌کاری شدهٔ انسان بر یك صخرهٔ ماسه‌سنگی، منسوب به شوشونهای باستانی، حدود ۱۷۰۰ میلادی. اندازهٔ لوح ۲۴۵×۵۴۰ سانتی‌متر. دینوودی، وایومینگ.

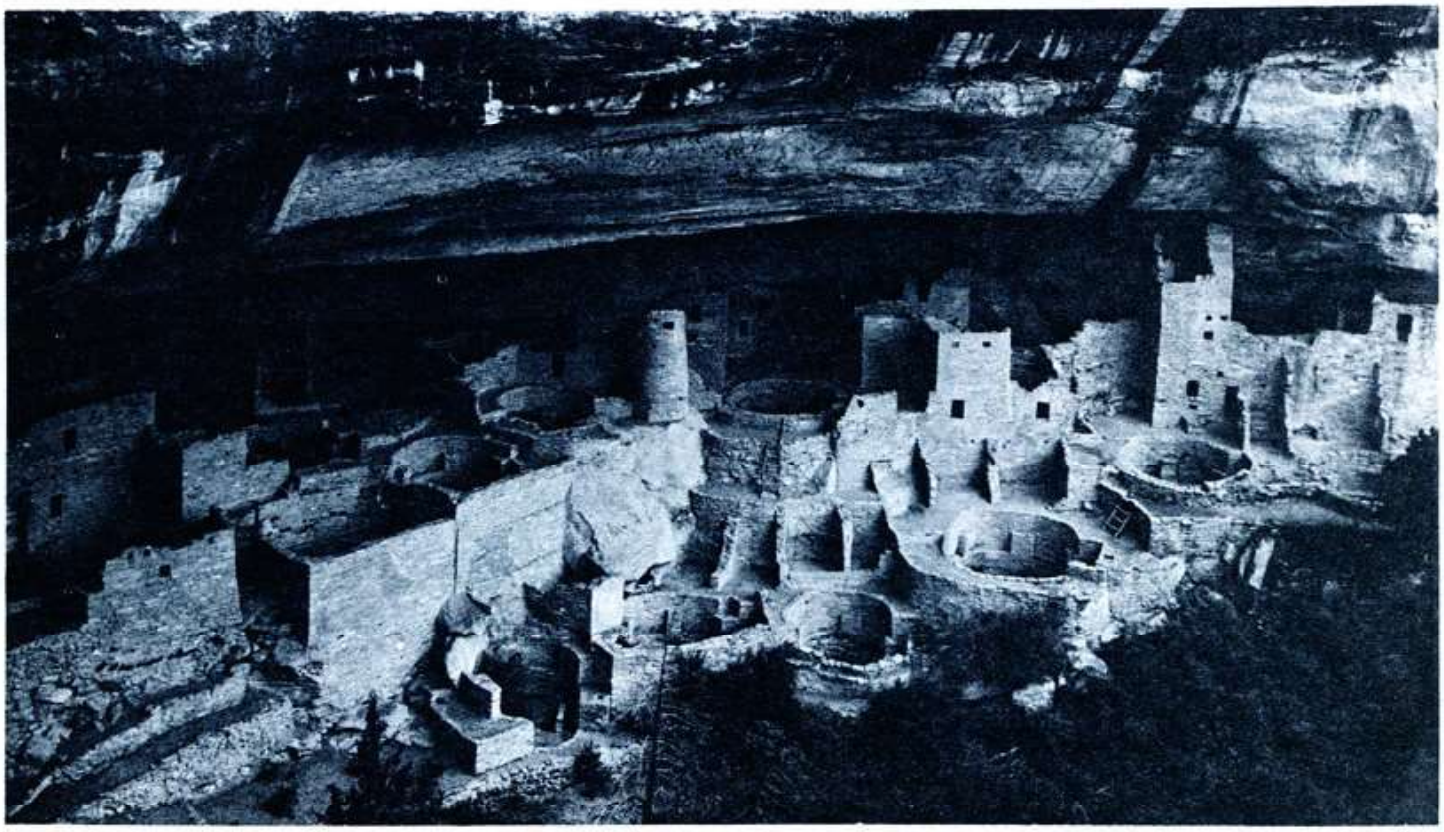
معروفترند. **کاخ صخره‌ای** (تصویر ۹۲۷)، نوار باریك و سرپوشیدهٔ زیر صخره را که در بخش بالایی بستر دره واقع شده است و نزدیك به دویست اتاق چهارگوشه ــ عموماً مساکن مشترك ــ به صورت چند طبقه با مصالحی چون سنگ و خشت و الوار دارد، دربر می‌گیرد. بیست بنای بزرگ و مدوّر زیرزمینی به نام **کیوا** مراکز روحانی و آیینی مردم پوئبلو به شمار می‌رفتند. **پوئبلو بونیتو** (تصویر ۹۲۸) اتاقهای مشابهی دارد ولی از این لحاظ که در فضای روباز واقع شده و مخصوصاً از لحاظ نقشهٔ عالی و یکنواختش با **کاخ صخره‌ای** تفاوت دارد. کل این مجتمع با دیواری به شکل حرف غول‌آسای D محصور شده است. نقشهٔ دقیق و سنجیدهٔ این مجتمع نشان می‌دهد که طراحیش را یك معمار یا بنّای ورزیده برعهده داشته است و کار ساختمانیش با نظارت مستمرّ یك معمار کارکشته به سرانجام رسیده است. خانه‌های پله‌پله و پیوستهٔ پوئبلوهای امروزی، مانند خانه‌های **تائوها** در نیومکزیکو، هر چند جالب هستند، نه از آن طرح یکنواخت برخوردارند نه اثری از آن تلاش غول‌آسای دستجمعی در ساختمانشان به چشم می‌خورد.

۹۲۶ کاسه، میمبرها، سدهٔ سیزدهم. سرامیك، قطر ۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ پیبادی، دانشگاه هاروارد.

دورهٔ تاریخی

جنوب غربی

بدون تردید، انگیزه‌ها، کاراییها، و ابزارهای آفرینش شکلهای هنری به دست آمده از دورهٔ تاریخی، در مقایسه با انگیزه‌ها و کاراییها و ابزارهای آفرینش شکلهای هنریِ دوره‌های پیشین، شناخته شده‌تر هستند. مثلاً تفسیر نقاشیهای دیواری آیینهای بغرنج دورهٔ پیش از تاریخ که از منطقهٔ جنوب غربی به دست آمده‌اند بسیار دشوار است ولی نقاشی آیینی روی ماسه که در میان اعضای **قبیلهٔ ناواهو** رواج دارد، طوری است که می‌توان تمام جزییاتش را تشریح و توصیف کرد. این نقاشیهای فوق‌العاده ناپایدار را هنرمندان کشیش همراه با دعا و افسون به عنوان جزء لاینفك اعمال شفابخش، روی ماسه می‌کشند. (در مراسم شفادهی، مریض در مرکز نقاشی می‌نشیند تا شفا، قدرت حیاتبخش خدایان و شبیه‌سازیهای آنها را جذب کند.) برای تضمین مؤفقیت در شکار و تقویت باروری انسان و طبیعت نیز مراسم مشابهی برگزار می‌شود. مواد طبیعیِ مورد استفاده ــ گردهٔ ذرت، ذغال،و پودر سنگهای رنگارنگ ــ نقشی نمادین دارند و بازتابی از شیفتگی سرخپوستان جنوب غربی به ارواح و نیروهای طبیعت به شمار می‌روند. این نقاشیها که با تصاویر خدایان و قهرمانان اسطوره‌ای به نشانهٔ طلب شفا از ایشان تکمیل می‌شوند در جریان برگزاری مراسم مزبور نابود می‌شوند و به همین علت هیچ نمونه‌ای از آنها تا امروز باقی نمانده است. ولی نمونه‌های سنتی، که از هنرمندی به هنرمندی دیگر می‌رسند، باید تا سرحد امکان موبه‌مو مورد تقلید قرار گیرند زیرا کوچکترین خطا می‌تواند تمام مراسم را باطل یا بی‌اثر کند. سبك نقاشی خشك ناواهو بسیار رسمی است و از منحنیهای ساده، خطوط مستقیم و تکرار زنجیروار تشکیل می‌شود. البته هنرمند در کشیدن تصویرها آزادی کامل دارد (لوحهٔ رنگی ۱۰۴). هنر بافندگی و زیورآلات‌سازی نقره‌ای در میان اعضای قبیلهٔ ناواهو، بعدها شکل



۹۲۷ کاخ صخره‌ای، حدود ۱۱۰۰ میلادی. پارك ملی مزاورده، کولورادو.

۹۲۸ پوئبلو بونیتو، حدود ۱۱۰۰ میلادی، نیومکزیکو.

گرفت و تکامل یافت و در سالهای اخیر به بالاترین درجهٔ ظرافت فنی و هنری رسید.

شکل هنری دیگری که از جنوب غربی به دست آمده، یعنی عروسك کاچینا، مینیاتور کنده‌کاری و رنگ‌آمیزی شده‌ای است به تقلید از رقصندگان ارواح نقاب‌دار، که امروزه نیز مراسم بغرنجشان را با هدفِ هماهنگ‌سازی انسان و طبیعت ادامه می‌دهند.

ساحل شمال غربی

سرخپوستان ساحل شمال غربی که با سبکی فوق‌العاده رسمی و ظریف کار می‌کردند، انواع گوناگون اشیای هنری ــ تیرهای توتم، صورتکها، زنگوله‌ها، صندوقچه‌ها، کاسه‌ها، لباس، طلسم، خانه‌ها و قایقهای تزیین شده ــ ساخته‌اند. شامانها برای مراسم شفادهی، و

۹۲۹ صورتك، کواکیوتل، حدود ۱۹۲۰. بلندی تقریباً ۳۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنری دِنور.

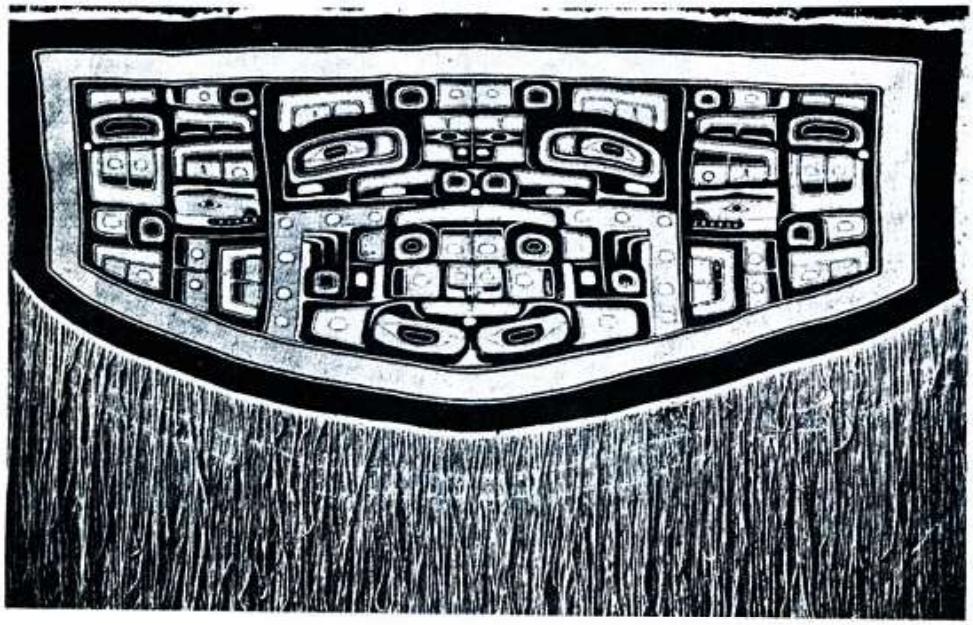
مردم عادی نیز برای بازآفرینی مراسم گوناگون «جستجوی ارواح»، به کنده‌کاری صورتکها می‌پرداختند. جانوران و موجودات اسطوره‌ای که در این‌گونه جستجوها دیده شده بودند به نوبت با صورتك و انبوهی از کنده‌کاریهای دیگر شبیه‌سازی می‌شدند. صورتکی که در اینجا (تصویر ۹۲۹) از نظر می‌گذرد و توسط **قبیلهٔ کواکیوتل** ساخته شده است، برجستگی و جذابیتش را مدیون اغراق در نمایش اندامهای صورت و فرورفتگیهای ژرف و منحنی‌الخطی است که سایه‌های تندی بر آن می‌اندازند. این صورتك، کنده‌کاری ظریف و در عین حال پرقدرتی است که نمونهٔ سبکهای اکسپرسیونیستی‌تر این منطقه به شمار می‌رود. بقیه مطیع‌ترند، و برخی نیز مانند **کلاهخود جنگی** متعلق به **قبیلهٔ تلینگیت** (تصویر ۹۱۸) فوق‌العاده ناتورالیستی و احتمالاً تکچهره‌هایی واقعی‌اند، به طوری که تماشاگر خیال می‌کند هنرمند می‌خواسته است ثابت کند که از هر آنچه بخواهد می‌تواند شبیه‌سازی کند. لیکن همواره موضوعات و سبکهای موروثی بر نوآوریهای ریشه‌ای ترجیح داده می‌شدند. با آنکه هنرهای متعلق به ساحل شمال غربی از یك بُعد معنوی برخوردارند، در مقام بیانگر پایگاه اجتماعی و از این لحاظ که شکل مورد استفادهٔ هنری و اشیایی که شخص می‌تواند مجسم کند تابع پایگاه مزبور هستند، اهمیت بیشتری دارند. جشنهای باشکوه (تصویر ۹۱۷)، که می‌توانند نوعی اثر هنری به شمار روند، مراسمی رسمی برای نمایش این پایگاه و ارزش‌گذاری بر آن بوده‌اند.

یکی دیگر از هنرهای مختص ساحل شمال غربی، گلیم قبیلهٔ چیلکات است (تصویر ۹۳۰) که طرح آن را مردان هنرمند به صورت تخته الگو تهیه می‌کردند و در اختیار زنان هنرمند قرار می‌دادند تا از روی آن گلیم مزبور را ببافند. این گلیمها که از نشانه‌های اعتبار اجتماعی به هنگام برگزاری جشنها در سدهٔ نوزدهم شده بودند، چندین خصوصیت تکرارشوندهٔ سبك ساحل شمال‌غربی را در معرض دید بینندگان می‌گذاشتند. این خصوصیات عبارت بودند از قرینه‌سازی و تکرار موزون، انتزاع طرحگونهٔ حیوانی (که در این تصویر، یك خرس است)، طرحهای چشم، خطی که منظماً ضخیم و نازك می‌شود، و گرایش به گِرد کردن گوشه‌ها.

هنر ظریف، دقیق، و پیشرفتهٔ ساحل شمال‌غربی، در نظر بسیاری از منتقدان هنر، یکی از بغرنجترین دستاوردهای معنوی سرخپوستان آمریکای شمالی است.

دشتهای بزرگ

سرخپوستان ساکن دشتهای بزرگ، با سبکها و مصالحی کاملاً متفاوت با سبکها و مصالح سرخپوستان ساحل شمال‌غربی کار می‌کردند. نیروی هنریِ عمدهٔ اینان صرف تزیین جامه‌های چرمین ــ نخست با طرحهای شاهپردوزی و بعدها با الگوهای منجوق‌دوزی ــ می‌شد. چادرهای سرخپوستی (تیپی)، آستر چادرها، و جامه‌های پوست گاوی را تا پیش از ۱۸۳۰ میلادی با طرحهای هندسی و پیکره‌های راستخطی می‌آراستند؛ از آن زمان به بعد، تدریجاً صحنه‌های کم و بیش ناتورالیستی ــ معمولاً دربارهٔ حوادث بزرگ جنگی ــ با سبکهای اقتباس شده از سفیدپوستان تازه‌وارد، در سطح جامهٔ مزبور ظاهر



۹۳۰ گلیم با طرح خرس، قبیلهٔ چیلکات. پشم بز وحشی و پوست درخت سرو به رنگهای روشن. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورك.

۹۳۱ آستردوزی چادر سرخپوستی با خط تصویری مربوط به صحنه‌های جنگ، قبیلهٔ کراو، اواخر سدهٔ نوزدهم. موصلین رنگ شده، ۲۱۳×۸۸ سانتی‌متر. مؤسسهٔ اسمیثسون، واشینگتن، بخش کولومبیا.

شدند. آستردوزی چادری که اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۳۱) به همان سبك متأخر یعنی دوران استفاده از عمل و تناسبهای رئالیستی، نمایش دقیق جزییات، و انواع رنگها مربوط می‌شود. از نخستین نمونه‌های هنر سرخپوستان دشتهای بزرگ، پیراهن پَردوزی شده‌ای از پوست آهو است (تصویر ۹۳۲) که به دُم خالدار، رئیس قبیلهٔ سرخپوستی داکوتا تعلق داشت. دسته‌های موی دوخته شده و نقش شش چشم زرد و قرمز رنگ گاو نر که با خطوط موازی به یکدیگر متصل شده‌اند، در روی این پیراهن، مخصوصاً به هنگام حرکت، قویاً بر بیننده تأثیر می‌گذارند.

چون اکثریت ساکنان دشتهای بزرگ مخصوصاً در دوره‌های اخیر چادرنشین بوده‌اند، توجهشان بیشتر بر لباس و اندام خود و دیگر اشیای منقول مانند سپر، گُرز، چپق، تبر زین، و ظروف گوناگون معطوف می‌شد. شکلهای ناپایدار ولی مهم هنر ساکنان دشتها را گاه در نقاشیها و طراحیهای سفیدپوستان بازدیدکننده نیز می‌توان مشاهده کرد. مثلاً کارل بودمر نقاش سویسی، تزیینات شخصی چهار خرس جنگاور و رئیس قبیلهٔ ماندان را به دقت ترسیم کرد (لوحهٔ رنگی ۱۰۵). رنگ‌آمیزیها و تزیینات روی بدن او را، که جملگی نشانهٔ نسب و دستاوردهای نظامیش هستند، می‌توان زندگینامهٔ او تلقی کرد ــ که به شکل یك بیانِ هنری مرکب از چندین رسانه و قابل «خواندن» برای سرخپوستان دشتهای بزرگ درآمده است. سرخپوستان دشتهای بزرگ، سپرها و غلافهایی برای سپرهایشان می‌ساختند که هم اثر هنری بودند هم «تمثالهای قدرت» به شمار می‌رفتند. نقاشیهای روی سپرها غالباً از رؤیابینیهای مذهبی منشعب می‌شوند؛ طرح نمادین یعنی رنگهای جوراجور این نقاشیها و مواد افزوده شده بر آنها ــ مانند انواع شاهپر ــ از صاحبان خود با قدرتی فوق طبیعی و جادویی حمایت می‌کردند. سپری که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۳۳) به قبیلهٔ آراپاهو متعلق است، و منظرهٔ متمرکز و انتزاعیِ لاك‌پشتی را نشان می‌دهد که پاها، سر، و دُمش همچون شعاعهایی به بیرون از آن کشانده شده‌اند. این طرح و دو موضوع کم‌اهمیت‌تر در میان خطی مواج قرار گرفته‌اند که قطع مدوّر سپر را تکرار می‌کند ولی به شکلی دیگر. طراحی، خام ولی پرقدرت است.

جنگلهای شرقی

هنرمندان متعلق به سرزمینهای جنگلی شرق، اشیاء پَردوزی و منجوق‌دوزی شده و اشیایی پارچه‌ای می‌ساختند که با موضوعات منحنی‌الخطی گل و گیاه تزیین می‌شدند. اعضای قبیلهٔ ایروکوای نیز صورتکهایی جالب و اکسپرسیونیستی برای انجمن چهرهٔ دروغین می‌ساختند. این انجمن با مراسمی که برگزار می‌کرد بیماریهای جسمی و روحی را شفا می‌داد و اجتماعات را از آلودگیهای ویرانگر پاك می‌کرد (تصویر ۹۳۴). چهره‌های «ارواح»، از روی موجوداتی افسانه‌ای و فوق‌طبیعی ساخته می‌شوند که شاهکارهایشان در افسانه‌ها به گوش می‌رسند. این صورتکها که با الهام از تخیلی قوی ساخته شده‌اند، بر تصرف نمایشی و اغراق در اجزای چهره به منظور تأثیرگذاری، تکیه دارند. این صورتکها نیز مانند دیگر صورتکهای مورد استفاده در افریقا و اقیانوسیه، هرگاه مورد استفاده نباشند باید در جایی پنهان بمانند تا مبادا سهواً به کسی صدمه بزنند.

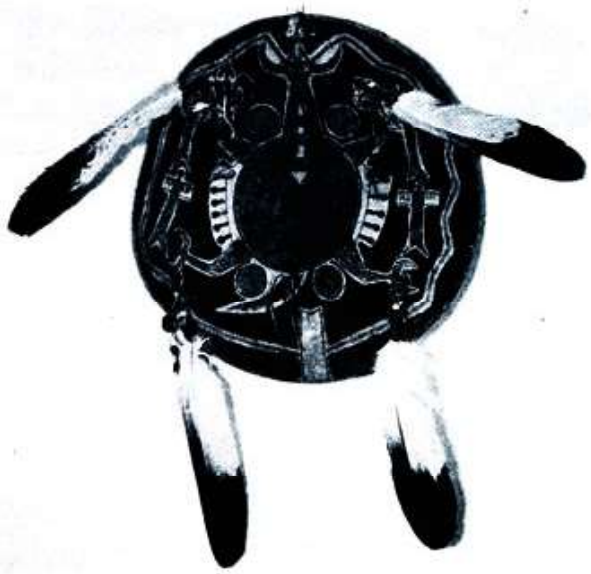
سبکها و شکلهای متنوع رایج در هنر سرخپوستان آمریکای شمالی، چه مادی و صرفاً تزیینی باشند چه غیر مادی و فوق‌العاده نمادین، حکایت از حساسیت دیرینه و پیوستهٔ بومیان آمریکا در عرصهٔ هنر دارند. استفادهٔ خلاقانهٔ اینان از مصالح و رنگدانه‌های محلی، گونه‌ای بازسازی طبیعت است و در بسیاری از موارد، احترام و تکیهٔ سرخپوستان به محیطی را نشان می‌دهد که سکونت در آن را امتیازی برای خود می‌دانند.

افریقا

قارهٔ پهناور افریقا جمعیتی چندصد میلیونی دارد که به چندین گروه نژادی و زبانی تقسیم شده است. با آنکه تمام ملتها و قبایل افریقایی هنرمندانی از میان خود به جهان عرضه داشته‌اند ــ رقصندگان، نوازندگان، نقالان، نقاشان صخره‌نگار، معماران، و خبرگان تزیین شخصی ــ فقط ملتهای ساکن مناطق پهناور زهکشی شده توسط رودهای بزرگ نیجر و کنگو ــ یعنی همان افریقای گرمسیری ــ

۹۳۲ پیراهن، اوائل سدهٔ نوزدهم. پوست آهو با تزیینات پَر، منجوق، و دستهٔ مو، طول از نوک آستین تا آستین ۱۳۵ سانتی متر. موزهٔ سرخپوستان آمریکا. بنیاد هایه.

۹۳۳ سپر، قبیلهٔ آراپاهو. پوست گاو، گوزن، رنگ سیاه و سبز، پَر، و زنگوله. موزهٔ سرخپوستان آمریکا، بنیاد هایه.



بیشترین تعداد تندیسها مخصوصاً تندیسهای چوبی را که حقاً به «هنر افریقا» مشهور شده‌اند، تولید کرده‌اند. ذیلاً به بررسی مختصر این ناحیه می‌پردازیم.

تنوعات هنری افریقا درست به اندازهٔ تنوعات اجتماعی ـ سیاسی، جغرافیایی، بومی، زبانی، و نژادی آن است. فرمانروایان آسمانی بر پادشاهیهای بزرگ حکومت می‌کنند، و گروههایی از ریش‌سفیدان بر گروههای کوچك قبایل فرمان می‌رانند؛ مناطق جنگلیِ امتداد ساحل، به چمنزارها و کوهستانها ختم می‌شوند و این مناطق نیز به سرزمینهای نیمه‌خشك جنوب صحرای بزرگ وصل می‌شوند.

افریقا، مانند آمریکای شمالی، صدها منطقهٔ سرشار از نقاشیهای صخره‌ای یا تخته‌سنگی حاوی کهنترین نمونه‌های این هنر دارد. این نقاشیها و کنده‌کاریها، که در مقایسه با آثار نوسنگیِ به دست آمده از اسپانیا و فرانسهٔ جنوبی قدمت کمتری دارند، مانند آثار مزبور، شبیه‌سازیهای استادانه‌ای از آدمیان، جانوران، و انبوه الگوهای نمایشی و نمادین هستند. یکی از این نقاشیها که با ظرافتِ بسیار (تصویر ۹۳۵) اجرا شده است به رقاصه‌ای از قبیلهٔ اینائوانرهات در منطقهٔ تاسیلی تعلق دارد. این رقاصه حالتی پرتحرك دارد و با تزیینات گوناگون بدنی به رنگهای متعدد و با نهایت دقت، ترسیم شده است.

پیکرهٔ رقاص به حدود ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد مربوط می‌شود، ولی در اینجا، تعیین تاریخ، تا حدودی تخمینی است. لیکن بر اشیای به دست آمده از چند منطقهٔ حفاری شدهٔ باستانی، که مشترکاً منطقهٔ نوك نامیده شده‌اند، تاریخگذاری دقیق‌تری به شیوه رادیوکربن صورت گرفته است (حدود ۵۰۰ پیش از میلاد تا حدود ۲۰۰ میلادی). در اینجا کهنترین نمونهٔ افریقاییِ تندیس تمام‌برجسته به دست آمده است. سردیسها و پیکره‌های رُسی جانوران منطقهٔ نوك، چون با نهایت اطمینان ساخته شده‌اند (تصویر ۹۳۶)، حکایت از آن دارند که سازندگانشان از الگوهایی چوبی یا رُسی استفاده می‌کرده‌اند که از میان رفته‌اند. هیچ الگوی «ساخته شدهٔ» اصل به دست نیامده است.

۹۳۴ اِلون وبستر، صورتك چهرهٔ دروغین، قبیلهٔ ایروکوای، ۱۹۳۷. چوب. مؤسسهٔ علمی کرنبروك، بلومز فیلدهیلز، میشیگان.

فوق‌العاده‌اند ولی در آن مجموعهٔ درهم شدهٔ رسانه‌های هنری که زمان و مکان را به یك اندازه اشغال کرده‌اند باید آنها را همچون عناصری مهم و جدا از یکدیگر درنظر گرفت.

رقصندهٔ گِلدِه (لوحهٔ رنگی ۱۰۶) متعلق به قبیلهٔ یوروبا، که عکسش در حال حرکت و با لباس تمام گرفته شده، یکی از این موارد است. گِلدِه، کیشی است مختص تسکین و سرگرمی زنان قدرتمند و خدایان بزرگ مرتبط با جادوگری در اجتماعات یوروبا. رقصندگان، جفت‌جفت می‌رقصند و لباسهای چهل‌تکه و رنگارنگشان در اثر جنب و جوشِ ایشان به حرکت درمی‌آیند. تئاتر و مراسم دینی در این رقص با یکدیگر درمی‌آمیزند و رقصندگان نقاب‌پوش، صف حیرت‌آوری از عناصر سنتی و نوین را به نمایش می‌گذارند: موتورسوار، لباس فروش، شکارچی، پلنگ، پادشاه، انسان سفیدپوست، فاحشه، مأمور پلیس. اجراها با انتقاد بسیار از اوضاع اجتماعی به زبان شعر، شکلك، رقص، و با کمك گرفتن از خود صورتکها همراه هستند.

هنرمندان یوروبا، که پرکارترین هنرمندان افریقا هستند، غیر از صورتك، انبوهی از دیگر شکلهای هنری آفریده‌اند: پیکره‌های مذهبی از جنس چوب، اشیاء و جامه‌های منجوق‌دوزی شده، تیرهای درباری و درهای تزیین شده به منظور افزودن بر مقام و اعتبار اجتماعی رهبران. یکی از این‌گونه درها (تصویر ۹۴۰) که در کاخ پادشاه در ایکره کار گذاشته شده بود، توسط **آرگونِ اوسی** استاد پیکرتراشی کنده‌کاری شده بود. کنده‌کاری روی این در، گزارشی است از بازدید تاریخی نخستین استعمارگران بریتانیا، صحنه‌هایی از زندگی روزمره و روایاتی از زندگی قبیلهٔ یوروبا. آرگون، مانند بسیاری از هنرمندان افریقایی، سبك شخصی قابل تشخیصی داشت ــ پیکره‌ها دراز و نسبتاً اکسپرسیونیستی‌اند ــ و بسیاری از هنرمندان دیگر نیز در منطقهٔ خودشان شهرت داشتند، هرچند فردیت و سبك شخصی در اینجا کمتر از غرب امروزی مورد توجه هستند.

همچنان که از هنر چند رسانه‌ایِ رقص نمایشی برمی‌آید، رقص می‌تواند مهمترین و گویاترین وسیلهٔ هنریِ بومیان افریقا باشد. در جریان رقص از تندیسهای بسیار استفاده می‌شود، و تندیسهای دیگری نیز برای نمایاندن مردم در حال رقص ساخته می‌شوند. پیکره‌های بانشاط و پرنیروی به دست آمده از **پادشاهی بانگوا** در چمنزارهای کامرون (تصویر ۹۴۱)، قدرت رقص را به طرق مختلف بیان می‌کنند: با حالت پرتحرك و نامتقارن بدن، سر متمایل به عقب و دهان باز، و مفصلهای شکسته که نیرویی موزون به پیکرها می‌دهند، و با استفاده از زمینه‌های زبر ــ سطوح پخ شده با ابزار کنده‌کاری. پیکرهٔ ماده، احتمالاً چهرهٔ یك زن کشیش و یابندهٔ ساحره‌هاست. هر دو پیکره در میان انبوهی از کنده‌کاریهای درباری متعلق به اجداد درباریان، رؤسای قبایل، و کشیشان ــ اعم از زنده و مرده، که مسئول ادامهٔ حیات بوده‌اند ــ قرار داشتند. اینگونه پیکره‌ها برای مراسم مذهبی گردآوری می‌شدند، خوردنی و نوشیدنی در اختیارشان گذاشته می‌شد، و در عین حال برای نشان دادن ثروت، قدرت، و سلیقهٔ حاکمی که بر ایشان حکومت می‌کرد مورد استفاده قرار می‌گرفتند. اهمیت نمایش هنری در نزد رهبران کامرون، ایشان را به حامیان و منتقدان بزرگ هنر تبدیل کرد.

خانه‌های آیینی قبیلهٔ ایبو در افریقا، مانند درِ **کاخ پادشاه ایکره**

۹۳۷ پیکر پادشاه ایف. قبیلهٔ یوروبا، سده‌های دهم تا دوازدهم میلادی. مفرغ، بلندی ۴۷ سانتی‌متر. موزهٔ ایف.

۹۳۸ محرابِ دست، بنین. مفرغ، بلندی ۴۴ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

در میان قبیلهٔ یوروبا، از آثار پیچیدهٔ هنری محسوب می‌شوند. این مجتمعهای ظریف و یگانه که گروههایی از پیکره‌های رُسی (غالباً بیش از صد پیکره در یك خانهٔ آیینی) و نقاشیهایی در محیط معماری دارای طرحی معین بودند، برای تجلیل از خدایان بزرگ قبیله و غالباً الههٔ زمین ساخته می‌شدند. در تصویری که از نظر می‌گذرد (لوحهٔ رنگی ۱۰۷)، الههٔ زمین با وقار تمام در مرکز ضلع روبه‌رو ایستاده است، فرزندانش در کنار او، و خدمتکارانش، با نقش برجسته، پشت سرش گوش به زنگ ایستاده‌اند. پیکرتراش در اینجا بالاتنه، گردن، و سر الهه را بزرگتر و درازتر کشیده است تا برتری و قدرت او را به همگان نشان دهد. او نقطهٔ اوج یك ترکیب‌بندی رسمی و رمزی است که وجود زوجهای نشسته در دو طرفش او را به حالت متعادل می‌نمایاند. در پشت این دیوار، پیکره‌ها و گروههای غیر رسمی‌تری وجود دارند ــ مانند پیکره‌های زیبا، جالب، یا خوفناك جانوران، آدمیان، و خدایان برگرفته از تاریخ، اساطیر، و زندگی روزمره. مراسم بغرنج و سرّیِ ساختنِ خانه‌های آیینی، و برنامهٔ تندیس‌سازی برای آن، نشان می‌دهد که هر خانه، نمادی از کائنات است و روند ساختمان نیز مراسم تصنعی احیای جهان را منعکس می‌کند. مراسم گشایش این خانه‌ها به روی عموم، حکایت از آن دارد که خدای مزبور هدیه (یعنی خانه) را پذیرفته است و تا مدت زمانی با مردم به ملاطفت رفتار خواهد کرد. خانهٔ آیینی هیچگاه تعمیر نمی‌شود؛ بلکه می‌گذارند تدریجاً فرو بپاشد و به همان خاکی بازگردد که از آن ساخته شده بود و غالباً نیز به آن وقف می‌شد. بنابراین، خانهٔ آیینی، مانند هنرهای رقص نمایشی، تزیینات شخصی، و جشنهای آیینی، شکل هنریِ نسبتاً ناپایداری است. (سه هنر اخیر را به بهترین شکل ممکنشان می‌توان در فیلم تماشا کرد، چون فیلم حرکت ذاتی آنها را حفظ می‌کند و نشان می‌دهد.)

چهره‌های اجدادی یا چهره‌های قدرتمند که از زئیر (سابقاً کنگوی بلژیك) به دست آمده‌اند، مانند دو چهره‌ای که در تصویرهای ۹۴۲ و ۹۴۳ از نظر می‌گذرند، شکلهایی از پیکرتراشی سنتی‌تری هستند که صاحبانشان با نهایت دقت تا چندین نسل آنها را پیش خود حفظ می‌کردند. کنده‌کاری یادبود مادر و کودك متعلق به قبایل کنگو، ظرافتی لطیف و پالوده دارد، حال آنکه پیکرهٔ یا چهرهٔ قدرتمند به دست آمده از قبیلهٔ سُنگای در فاصلهٔ چندصد کیلومتری شرق قبایل مزبور، شکل آدمی را انتزاعی‌تر و با کنده‌کاری شتابان و پرقدرتی مجسم می‌کند. کارایی این دو کنده‌کاری با هم قابل مقایسه است، چون هر دو تجلیات مرئی نیروی اجدادی هستند، نیرویی که می‌تواند تأثیر مادی عظیمی بر زندگیِ انسانها داشته باشد. کنده‌کاری به دست آمده از کنگو، که احتمالاً مدفن نمادینِ یك زن متوفای نجیب‌زاده بوده است، به دعاهایی گوش می‌داد که برای جلب و ادامهٔ ملاطفت او در حضورش خوانده می‌شدند، حال آنکه بت قبیلهٔ سُنگای (در جهت منافع اجتماع) نیروهای اجدادی خاصی را هدایت می‌کرد که در اثر «داروهای» مختلفی که در درون و برون پیکره ریخته می‌شد به حرکت درمی‌آمدند. از هدفهای اینگونه پیکره‌های قدرتمند می‌توان به برخی از عادی‌ترین‌شان یعنی حفاظت در جنگ، تقویت باروری آدمیان و نباتات، شفای بیماران، و پایان دادن به خشکسالی اشاره کرد.

تضاد برجستهٔ بین سبك چهرهٔ سُنگای و چهرهٔ مادر و کودك قبایل کنگو حکایت از تنوع و گستردگی سنتهای کنده‌کاری در افریقای امروز دارد. به بیان دقیقتر، گرایش به رئالیسم یا گرایش به انتزاع را به راحتی نمی‌توان بر روی نقشهٔ افریقا نشان داد؛ گاه بین قبایل مجاور، در داخل یك قبیله، و گاه در کارهای یك هنرمند واحد، انحرافهایی ظاهر می‌شوند. از جمله، مورد اخیر را می‌توان در میان

۹۳۹ پادشاه آشانتی بر تخت روان از مقابل مردم حرکت داده می‌شود.

۹۴۰ آرگونِ اوسی، دری از کاخ پادشاه در ایکره، قبیلهٔ یوروبا. چوب، بلندی تقریباً ۱۸۰ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

۹۴۱ زوج رقصندهٔ درباری، بانگوا، سدهٔ نوزدهم. چوب، بلندی پیکر ماده ۸۴ و بلندی پیکر مذکر ۸۷ سانتی‌متر. مجموعه خانم و آقای هری ا. فرنکلین، امانتی در موزهٔ هنری لوس‌آنجلس.

اعضای **قبیلهٔ دان** و دیگر قبایل وابسته به آن در **لیبریا**، **سیرالئون**، و **ساحل عاج** مشاهده کرد. **دانها** مانند بسیاری از قبایل افریقا، انواع گوناگونی از صورتکهای قضات، مأموران پلیس، کشیشان، و گروه بزرگی از افراد دیگر ــ اعم از مفید و زیانبار ــ ساخته‌اند. در بسیاری از موارد، نقشی که صورتک به دارنده‌اش اعطا می‌کرد از لحاظ کارایی، واقعی بود. مثلاً شخصی که صورتک قاضی یا جلاد را بر خود می‌زد، واقعاً به قضاوت می‌نشست یا جنایتکاران را اعدام می‌کرد. اعضای انجمن صورتک‌داران، که غالباً پورو نامیده می‌شد، به قدرت روح خدایان ناظر بر پورو مسلح بودند و لباسهای صورتک‌دار ناشناس به تن داشتند، رفتار انجمن یا اجتماع را تنظیم می‌کردند. انجمن، پاره‌ای سرگرمیها با استفاده از صورتک نیز تشکیل می‌داد تا نقش شخصیتهای دنیوی را که رفتارشان برای جلب توجه مردم به نمایش درمی‌آمد اجرا کنند، یا رقصهای حیرت‌انگیز به شیوهٔ بندبازان یا بر روی پاهای چوبی انجام دهند.

هنرمندان خبرهٔ قبیلهٔ دان در عرصهٔ کنده‌کاری چوب، که مجبور به شبیه‌سازی از این شخصیتهای گوناگون روحانی و دنیوی می‌شدند در چندین سبک متضاد مهارت اندوختند. یك هنرمند واحد می‌توانست صورتك ظریف و صیقل‌کاری شدهٔ زن زیبا ــ مانند آنچه در تصویر ۹۴۴ از نظر می‌گذرد ــ یا صورتك زمخت‌تر و انتزاعی‌تر **کاگله** (تصویر ۹۴۵) را کنده‌کاری کند. کنده‌کار، در ساختن صورتك‌زن، سطوح صورت را ساده‌تر و تماماً صیقل‌کاری کرده است و در عین حال اجزای ناتورالیستی را حفظ کرده و خطوط چهره را در جای درست خود قرار داده است. از طرف دیگر، کنده‌کار **صورتك کاگله**، همهٔ اجزاء را ساده و انتزاعی می‌کند و یك سلسله شکلهای نیرومند برآمده و فرورفتهٔ مثبت و منفی با تأثیر دراماتیك فوق‌العاده می‌آفریند.

پیکرتراشان درباری **قبیلهٔ کوبا** در کنگوی مرکزی (زئیر) برای شبیه‌سازی از نیای اولیه‌ای که بر آیین عبور پسران از سنین کودکی به سنین بلوغ نظارت می‌کند، صورتکی سراپا متفاوت با صورتکهای دیگر آفریدند. (بسیاری از دیگر قبایل افریقایی نیز صورتکهایی دارند که در مراسم مشابه این به کار می‌برند.) تعدادی از این صورتکها، مانند صورتك کلاهخودی که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۴۶)، ترکیب بسیار سرشاری از منجوقدانه، پَر، مس، پوست، و الیاف نخل رافیا دارد ــ که به یك کلاهخود کنده‌کاری شدهٔ چوبی چسبانده شده‌اند. بدین ترتیب، شکل پایه و نیرومندِ سری با پیشانی برآمده، با اشیای مریی گوناگونی که نمادهای وفاداری‌اند پوشانده می‌شود.

تندیس زن و مرد نشسته (تصویر ۹۴۷) نمونه‌ای از یك سبك بسیار معروف افریقایی است که در نزد اعضای **قبیلهٔ دوگون** در مالی رواج داشت. این گروه پیکره که تجسمی از نیاکان اساطیری نژاد بشر است، ترکیب‌بندیِ استادانه‌ای از اندامهای عمودیِ محصور در شکلهای لوله‌وار با تزیینات کنده‌کاری شدهٔ هندسی در سطح دو تندیس است. پیکرتراش قبیلهٔ دوگون که در این مورد از شبیه‌سازی

۹۴۲ پیکرهای اجدادی، کنگو. چوب و برنج، بلندی ۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ سلطنتی افریقای مرکزی. تروورن، بلژیك.

۹۴۳ بُت، قبیلهٔ سُنگای. چوب، آهن، مس، شاخ، الیاف، خرمهره، پَر، و منجوق شیشه‌ای، بلندی ۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ سلطنتی افریقای مرکزی، تروورن، بلژیك.

۹۴۴ صورتك، قبیلهٔ دان. چوب، بلندی ۲۱/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای بدوی، نیویورك.
→

←
۹۴۵ کاگله (صورتك پورو)، قبیلهٔ دان. چوب، بلندی ۲۲/۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل. اهدایی خانم و آقای جیمز م. آزبورن برای مجموعهٔ هنر افریقایی لینتن.

۹۴۶ صورتك کلاهخودی، قبیلهٔ کوبا. چوب، برنج، خرمهره، منجوقدانه، دانهٔ حبوب، بلندی ۳۲/۵ سانتی‌متر. موزهٔ سلطنتی افریقای مرکزی، تروورن، بلژیك.

۹۴۷ زوج، قبیلهٔ دوگون، چوب، بلندی ۷۵ سانتی‌متر. عکس، بنیاد بارنس، ۱۹۷۵.

ناتورالیستی سر باز زده است (گرچه می‌توانسته است چنین کند)، به نظر می‌رسد که اندامهای بدن آدمی را از هم جدا کرده، به صورت خطوط مستقیم درآورده، ساده‌تر کرده، و پیش از آنکه دوباره به هم وصلشان کند در شکلشان تصرف کرده است. اندامهای بدن، جملگی وجود دارند ولی غالباً نوك‌تیز و نازك‌نمایی شده‌اند یا تا حد القائاتی از آنها کوچکتر شده‌اند. شاید فاصلهٔ عظیم میان این زوج با حیات واقعی، هنرمند را بر آن داشته باشد که با سبکی چنین انتزاعی به کارش ادامه دهد. در هر حال، گروه پیکرهٔ کنونی یکی از یادمانهای بزرگ نبوغ خلاق افریقایی و بیان پرتوان و بغرنج ارزشهای انسانی ــ به بیان دیگر، سرچشمهٔ نوع بشر ــ است.

هنرهای افریقایی، اشیای مفید و تزیین شدهٔ زیبایی چون چهارپایه، صندلی، چپق، و قاشق، انبوه ساختمانهای تندیس‌وار و تزیین شده، نقاشی بدن و نشترزنی، اشیای ریز مانند وزنه‌های طلایی معروف قبیلهٔ آشانتی، پارچه‌های ظریف و چرم‌دوزی و انواع شکلهای

۹۴۸ کوکایلیموکو، هاوایی. چوب، بلندی ۷۵ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

۹۴۹ خدای منطقه‌ای، جزایر هاروی. چوب. موزهٔ پیبادی، دانشگاه هاروارد.

سفالگری و زنبیل‌بافی را نیز شامل می‌شوند. تقسیم فرعی هنرها به «ظریف»، «تزیینی» و «دستی»، در واقع، مانعی فراراه شناخت قریحه‌های هنری افریقاییان است؛ چون هنرهای افریقا در زندگی روزانه و مراسم مربوط به دورانهای بحرانی زندگی مانند پیوستن به گروه بالغان، تشییع جنازه، و مراسم بیشمار دیگری که مراحل مختلف زندگی آدمیان را از یکدیگر جدا می‌کنند نقش مهمی دارند.

اقیانوسیه

با آنکه باستان‌شناسان، زبان‌شناسان، و دیگر دانشمندان علوم اجتماعی، تلاشهای پردامنه‌ای برای مشخص ساختن مسیرهای مهاجرت، پراکندگی زبانها و نژادها در مناطق جغرافیایی، و نمایاندن نخستین جنبه‌ها و جلوه‌های تکنولوژی و سازمان اجتماعی در دورهٔ نوسنگی به عمل آورده‌اند، هنرهای منطقهٔ اقیانوسیه ژرفای تاریخی چندانی پیدا نکرده‌اند. هزاران جزیره‌ای که بر روی هم منطقهٔ اقیانوسیه را تشکیل می‌دهند، سنتاً به سه منطقهٔ فرهنگی تقسیم می‌شوند: **پولینزی، ملانزی، و میکرونزی.**

پولینزی آخرین نقطه‌ای بود که در جهان مسکون شد. به نظر می‌رسد که ساکنان این جزایر، نهاد اجتماعی ـ سیاسی و دینی بغرنجی همراه خویش آورده باشند، و علیرغم جدایی نسبی گروههای مختلف جزایر مذکور در طی سده‌های پیش از کاوش آنها توسط اروپاییان، گونه‌ای همگنی کلی در سبك هنرشان (به استثنای ملانزی) دیده می‌شود. اجتماعات پولینزیایی، اساساً اشرافی‌اند و رؤسای مختلف در رأس سازمانهای خاص مراسم مذهبی و سیاسی قرار دارند. شکلهای هنری پولینزی غالباً یکی از ابزارهای تأیید قدرت روحانی یعنی مانا بود که گویا در نزد اشراف به ودیعت سپرده شده بود و از طریق کیشهای اجدادی و رسمی به ایشان رسیده بود.

ملانزی، بدون تردید پیش از بقیهٔ جزایر مسکون شد، و شکلهای هنریش حکایت از تداخل و تأثیر متقابل سبکها و نمادآفرینیهایی دارند که در طی امواج پیاپی مهاجرت به این سرزمین آورده شده‌اند. سبکهای هنری، هم بیشمارند هم گوناگون. اجتماعات خاص ملانزی در مقایسه با اجتماعات پولینزیایی و نسبتاً قشربندی نشده، دموکراتیك‌ترند. کیشها و شکلهای هنری این جزایر، انبوهی از ارواح طبیعت و نیاکان افسانه‌ای را مخاطب قرار می‌دهند. صورتك، که در پولینزی اثری از آن دیده نمی‌شود، از اجزای اصلی بسیاری از کیشها و جشنهای متعدد رایج در ملانزی هستند. در این جشنها که بارها در سال تکرار می‌شوند انواع صورتك و دیگر شکلهای هنری به نمایش گذاشته می‌شوند.

۹۵۰ جنگاور خالکوبی شدهٔ جزیرهٔ مارکیز. (کنده‌کاری سدهٔ نوزدهم).

۹۵۱ نعل درگاه، قبیلهٔ ماثوری. چوب، ۱۱۳×۴۷/۵ سانتی متر، موزهٔ پیبادی، ماساچوست.

میکرونزی، برخلاف دو منطقهٔ دیگر، از لحاظ هنرهای بصری فقیر است و در اینجا مورد بررسی قرار نخواهد گرفت.

پولینزی

هنرمندان پولینزی از لحاظ کنده‌کاری بر تندیسهای چوبی، سنگی و عاجی به اندازه‌های متفاوت از چهره‌های افسانه‌ای و غول‌آسای سنگی در جزیرهٔ ایستر تا گوشواره‌های ریز عاجی به طول سه سانتی‌متر در جزیرهٔ مارکیز، سرآمد دیگران بودند. این تندیسها غالباً متعلق به انسان بودند، با حجم کامل و به شیوهٔ تکرنگی نمایانده می‌شدند و در بیشتر موارد حالتی حاکی از حرکت داشتند. پولینزیاییها در ساختن لباس از پوست درخت نیز که تاپا نامیده می‌شد مهارتی فوق‌العاده داشتند و هنر خالکوبی در میان ایشان به مراحل پیشرفته‌ای رسیده بود.

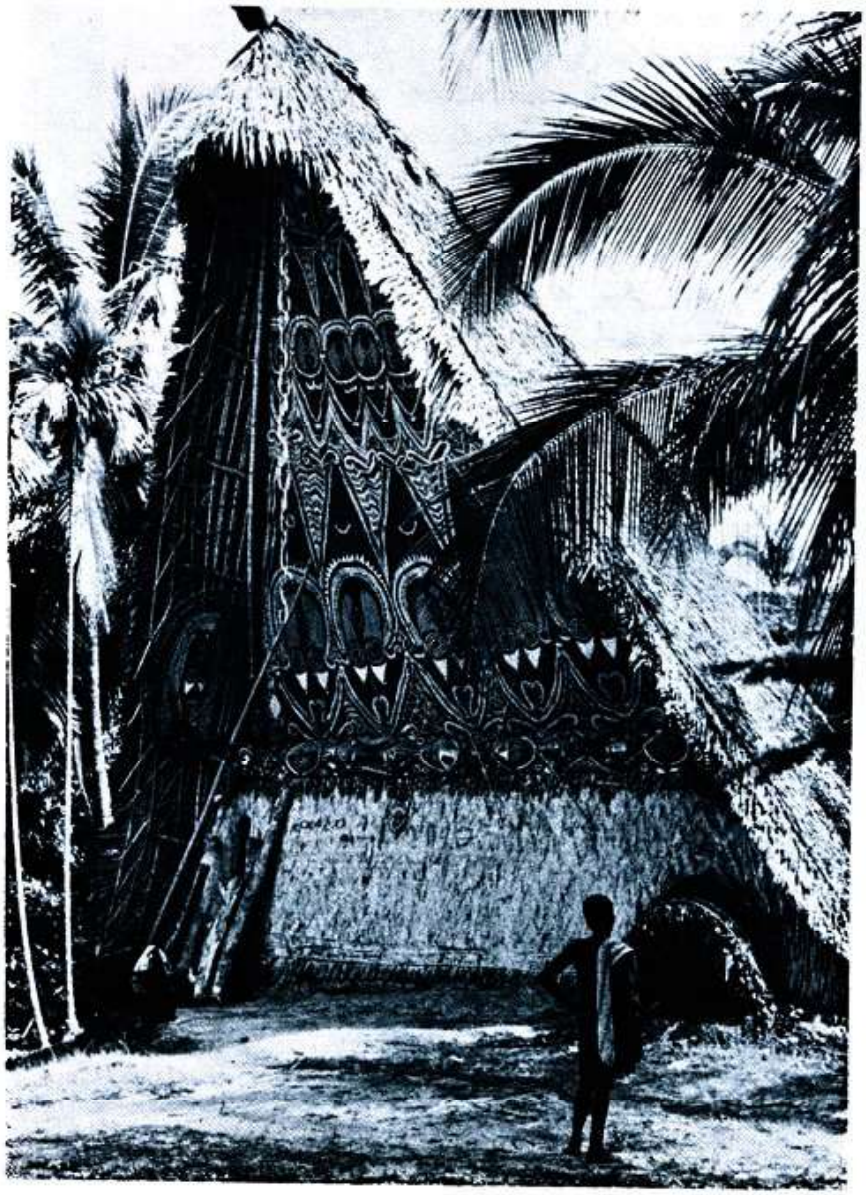
اوج تکامل هنر کنده‌کاری پولینزیایی در پیکرهٔ **خدای جنگ** هاوایی که **کوکایلیموکو** (تصویر ۹۴۸) نامیده می‌شود، بازتاب یافته است. تمثالهای چوبی بزرگی از این خدا بر سکوهای سنگی معابد نصب می‌شد. معابد مزبور نیز شکلهای گوناگون داشتند و بخشی از دستگاه مورد استفادهٔ تمام دینهای رسمی پولینزی به شمار می‌رفتند. گرچه پیکرهٔ خدای مزبور نسبتاً کوچك بود، پیکره‌ای که در اینجا از نظر می‌گذرد، بسیار بزرگتر است و با چنان قدرتی کنده‌کاری شده است که تضادهای شدید ــ یا به عبارت مختصر، درنده‌خویی منسوب به این خدا ــ را به تماشاگر انتقال می‌دهد. دستها و پاهای خمیده و عضلات پخ و سنتی او با دهان خشونت‌بار و کلاه دندانه‌دندانه‌اش درهم می‌آمیزند و تحرکی چنان شدید به او می‌دهند که نظیرش در کمتر هنری دیده شده است. این تندیس را استادی تراشیده است که به مواد و اسلوب کارش بی‌نهایت مطمئن بوده است ــ اثری که موانع فرهنگی را از سر راه خود برمی‌دارد و پیامش را به هر بیننده‌ای می‌رساند.

با آنکه پولینزیاییها دریانوردانی ماهر بودند، گروههای مختلف جزایر این منطقه به قدری از یکدیگر جدا افتاده بودند که پیدایش و تکامل سبکهای مجزای منطقه‌ای در چارچوب سبك کلی و قابل تشخیص پولینزیایی را میسر ساختند. مثلاً هنرهای پولینزی مرکزی که با شکلهای هنریِ متضادِ یك خدای منطقه‌ای (تصویر ۹۴۹) و یك جنگاور خالکوبی شده از جزیرهٔ مارکیز (تصویر ۹۵۰) معرفی شده‌اند، اساساً با پیکره‌های به دست آمده از هاوایی تفاوت دارند. پیکرهٔ صیقل‌کاری شدهٔ خدای منطقه‌ای که از راروتونگا در جزایر کوك به دست آمده است سری لبه‌تیز و سیمایی با خطوط انتزاعی دارد. این پیکره به جای بدن، چندین پیکرهٔ ریز و انتزاعی ــ اخلاف خدا ــ دارد که با همان سبك هندسیِ و زاویه‌دارِ سر خدا کنده‌کاری شده‌اند. اینگونه کنده‌کاریها احتمالاً شبیه‌سازیهایی از اجداد طایفه بوده‌اند و به دلیل قدرت حفاظتی و بارآوریشان مورد احترام قرار می‌گرفته‌اند. پیکره‌های مشابهی نیز (از مانگایا در جزایر کوك و روروتو در جزایر اوسترال) به دست آمده‌اند که چندین پیکرهٔ ریزتر به بدنشان وصل شده‌اند. تمام این پیکره‌ها در نهایت به خدایان آفریننده‌ای مربوط می‌شوند که به دلیل نقش بزرگشان در باروری نوع انسان، مورد احترام قرار می‌گیرند.

پولینزیاییها هنر دردآور ولی بسیار دوست‌داشتنیِ خالکوبی را بیش از دیگر قبایل ساکن اقیانوسیه تکامل بخشیدند. مخصوصاً نجبا و جنگاوران که به افزودن بر قدرت و پایگاه اجتماعی یعنی مانای خویش علاقمند بودند، با افزودن بر طرحهای خالکوبی شده بر روی بدنشان در طی سال، زیبایی شخصی خود را بیشتر می‌کردند. در یك کنده‌کاری متعلق به سدهٔ نوزدهم (تصویر ۹۵۰) الگوهای خالکوبی رایج در جزیرهٔ مارکیز را می‌بینیم که بدن جنگاور مارکیزی را با طرحهای مجزاشدهٔ هندسی پوشانده‌اند. اینگونه تکثیر شکلهایِ انتزاعیِ کوچك و تکراری ــ که در «بچه‌های» خدای منطقه‌ای راراتونگا نیز دیده می‌شود ــ در واقع یکی از گرایشهای مهم هنر پولینزیایی است. گرایش مهم بعدی ــ به پیکرتراشی برجسته، تمام حجم، و بزرگ‌مقیاس ــ در تندیس **خدای جنگ هاوایی** (تصویر ۹۴۸) تجسم یافته است.

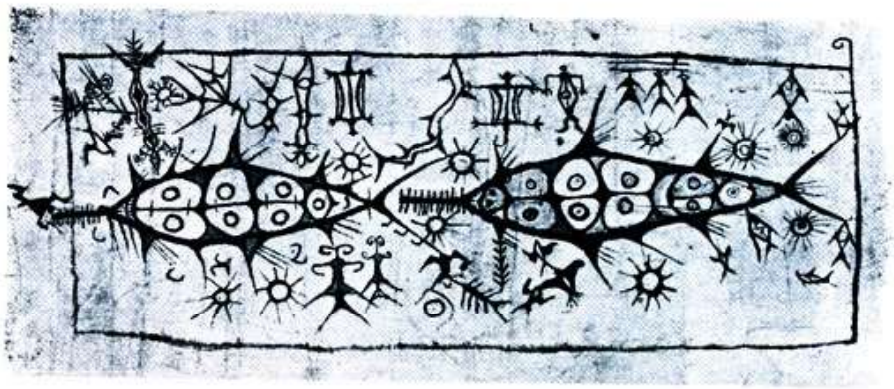
هنرهای فوق‌العاده متمایزِ **قبایل ماثوری** در زلند جدید، این دو سبك یا گرایش را در ساخت تمثالهایی با هم می‌آمیزند که در عین حال متحرك و بغرنج هستند و شکلهای اصلی‌شان برجسته است ولی سطوح‌شان با ریزه‌کاریهای منحنی‌الخط پوشانده و به یکدیگر مربوط شده‌اند. نعل درگاهی که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۵۱) به یك خانهٔ ارزان‌قیمت اجاره‌ای تعلق دارد که درون و بیرونش با انبوهی از تمثالهای ظریف و بغرنج از لحاظ فنی، تزیین شده است. موضوعات، نیاکانی واقعی و افسانه‌ای هستند که ماثوریها در مشورتهای سیاسی، جنگی، و آیینی خویش از ایشان استمداد می‌کرده‌اند. در اشیای بیشمار حاکی از اعتبار اجتماعی و سلاحهای متعلق به اشراف ماثوری، مانند خالکوبیهای صورت و بدنشان، نیز این سبك یگانه به نمایش گذاشته شده است.

۹۵۲ خانهٔ مردان، آبلام.



ملانزی

برخلاف حالتهای پرخاشگرانه و خشونت‌بار هنر تجسمی هاوایی و پیچیدگیهای زندهٔ سطوح پیکره‌های زلند جدید، هنر پولینزیایی عموماً با فشردگی، یکپارچگی، و محدودیت از نوعی که در پیکرهٔ خدای منطقه‌ای جزیرهٔ کوك (تصویر ۹۴۹) دیدیم، مشخص می‌شود. از طرف دیگر هنر ملانزیایی، جلوهٔ ناپایدار، رنگارنگ، و شعله‌آسایی دارد که چکیده‌اش را در کنده‌کاری چوبی ایرلند جدید (لوحهٔ رنگی ۱۰۸) مشاهده می‌کنیم. صورتکها و پیکره‌های ایرلند جدید که **مالانگان** نامیده می‌شوند و در مراسمی نمایشی به همان نام به کار می‌آیند، پیچیدگی خیره‌کنندهٔ خود را مدیون استفادهٔ وسیع از برجسته‌کاریهای مشبك و قاش‌قاش و نقاشی سطح با طرحهای ظریف هندسی و تقسیم پیکره به اجزای ریزتر هستند. نتیجه، جلوه‌ای «قاش‌قاش» یا حلقه‌حلقه است. این سبك وقتی جالب‌تر می‌شود که بدانیم بیشتر این شکلها از یك تکه چوب‌کنده‌کاری شده درآورده شده‌اند؛ اصولاً ویژگی متمایزکنندهٔ هنر کنده‌کاری روی چوب که در این فصل بررسی

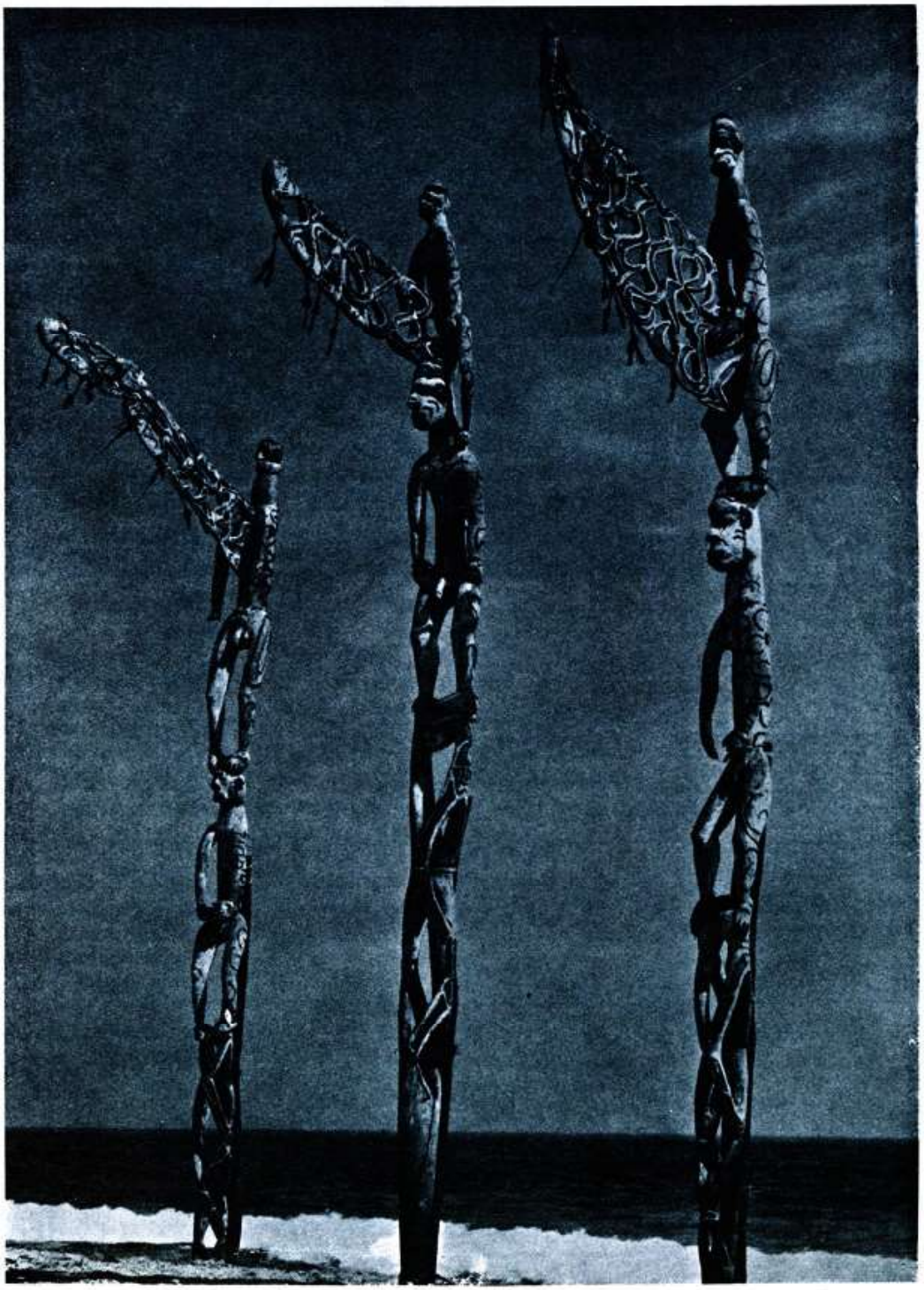


۹۵۳ بیرق، دریاچهٔ سنتانی. الیاف پوست درخت، رنگ سیاه و قرمز، طول ۱۳۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ پول وینگرت، نیویورك.

می‌شود، همین یك‌پارچگی قطعه چوب کنده‌کاری شونـده اسـت. در صحنه‌ای که در لوحهٔ رنگی ۱۰۸ از نظر می‌گذرد، چندین قطعهٔ نمایشی مالانگان در خانهٔ مخصوصی که برای تماشای مردم افتتاح شده بود، به نمایش گذاشته شده است. از مراسم جنبی مربوط به این صحنه برای بزرگداشت نیاکان و پذیرفتن جوانان به جمع بزرگان و بالغـان نیـز استفاده می‌شد. در جریان برگزاری این آیینها انبوهی از صورتکهای پیچیده نیز به نمایش گذاشته می‌شد.

تمایل ملانزیاییها به رنگ و درام هنری در تندیسها و نقاشیهای آیینی آبلام در گینهٔ نو که از درون و بیرون خانه‌های بزرگ موسوم به **خانه‌های مردان** (تصویر ۹۵۲) به دست آمده‌اند نیز بازتاب یافته است. نقاشیهای روی سرپناه سه‌گوش این خانه‌ها، ردیف‌ردیف، تصاویری از موجودات افسانه‌ای‌اند که به طرزی ظریف و با رنگهـای متضـاد و روشن نقاشی شده‌اند. اینگونه تکرار و پر کردن اجباری فضا ــ خلاء گریزی ــ وجه مشترك بسیاری از مناطق هنری بررسی شده در این فصل است و در بیرق پوست درختی که از **دریاچهٔ سنتانی** نزدیك ساحل شمالی گینهٔ جدید به دست آمده است (تصویـر ۹۵۳) نیـز می‌توان مشاهده‌اش کرد. این بیرقها که در مراسم تشییع‌جنازه و دیگر مراسم رسمی به نمایش درمی‌آمدنـد، به سبـکی زنـده و تا حدودی شگفت‌انگیز با نقشهایی از انواع جانوران آبزی و نمادهایی که قطعاً به اساطیر مربوط می‌شوند، رنگ‌آمیزی شده‌اند. لیکن ساخت و تزیین

۹۵۴ پیکرهٔ اجدادی، خلیج پاپوا. چوب، الیاف، پوست درخت، رنگ قرمز و سفید، طول ۱۲۷/۵ سانتی‌متر. موزهٔ گرمسیری، آمستردام.



۹۵۵ دکلهـای اجـدادی، آسمـت. چوب، رنگ، برگ نخل، بلندی ۵۱۰ تا ۵۴۰ سانتی‌متـر. موزهٔ هنرهـای بدوی، نیویورك.

پارچهٔ الیافی، به طور کلی، در ملانزی از پولینزی عقب‌مانده‌تر است.

در دیگر شکلهای هنری ملانزیایی، از خلیج پاپوا گرفته تا مناطق آسمت در ساحل جنوبی گینهٔ جدید، هنرمندان موافق ذوق مردم محل در شکل انسان تصرف می‌کنند، و به همین علت شکل مزبور در اینجا، مانند جاهای دیگر، با تناسبهای رئالیستی یا سه‌بعدنمایی هماهنگ نیستند. همینکه می‌بینیم تصاویری از ارواح (خلیج پاپوا ــ تصویر ۹۵۴) و نیاکان (آسمت ــ تصویر ۹۵۵) دوردست شبیه‌سازی شده‌اند، تا حدودی علت فقدان ناتورالیسم است، همچنان که سنتهای طولانیِ تکرار و احیای اینگونه تصاویر روحانی ــ تکراری که در جوامع محافظه‌کار به پیدایش سبکهای فوق‌العاده سنتی می‌انجامد ــ نیز چنین نقشی دارند. پیکرهٔ به دست‌آمده از خلیج پاپوا، نمونهٔ ملانزیایی پیکرهٔ قدرتمندی است که صاحبش از روح نهفته در درون آن استمداد می‌کند، و حال آنکه دیرك یا دکل به دست آمده از آسمت در مراسمی برپا می‌شود که شرکت‌کنندگان در آن برای گرفتن انتقامِ مرگ یکی از اعضای قبیلهٔ خود در جنگ آماده می‌شوند. این دکلها نمایندهٔ حضور نیاکان آنهایند؛ و «بیرقها»ی مشبك در نزد اهالی آسمت تجسم آلت مردان هستند و نشانه‌ای از نقش خشونت‌آمیز مردان در امور جنسی و جدا کردن سر دشمن از بدنش تلقی می‌شوند.

این مردم و بسیاری از دیگر قبایل ساکن جزایر اقیانوسیه تا نخستین سالهای سدهٔ بیستم به رسم جدا کردن سر دشمن از بدنش عمل می‌کردند و بسیاری از شکلهای هنری ایشان برای مراسم گردن‌زنی و مراسم وابستهٔ از دست دادن و بازستاندن نیروی حیاتی ساخته می‌شدند. در فرهنگهای متعدد، مانند فرهنگ قبیلهٔ **ایاتمول** در کنار **رودخانهٔ سپیك**، هنرمندان، جمجمه‌های واقعی انسانها را پاك می‌کردند و با برجسته‌کاری بر روی آنها به کمك خمیری رُس‌مانند و رنگ‌آمیزی آنها به شیوهٔ تزیینات دوران زندگی شخص مخصوصاً تزیینات مراسم دینی، آنها را به اشیای هنری تازه‌ای تبدیل می‌کردند (تصویر ۹۵۶). اعضای قبیله، این جمجمه‌های برجسته را دارای همان نیروی حیاتی یا قدرتی می‌دانستند که همگی می‌کوشیدند با زدن گردن دشمن خود، آن را افزایش دهند؛ از این جمجمه‌ها در مراسم مخصوص تدارك جنگ یا جشن پیروزی در جنگ، یا در مراسم تشییع‌جنازه استفاده می‌شد.

تزیین چهره و اندامهای بدن، امروزه نیز در چندین بخش گینهٔ جدید از شکلهای مهم هنری به شمار می‌روند. این تزیینات با وجود ناپایداری فوق‌العاده‌شان غالباً بسیار بغرنج، رنگارنگ، و دارای اجزایی چسباندنی مانند رنگدانه‌ها، شاهپرها، پوست حیوانات، برگ درختان، صدف، و مواد دیگری بودند که ارزش نمادین و تأثیر هنری خود را مدیون ترکیب خود هستند. مردان و زنان، خودشان را به این شیوه تزیین می‌کردند تا زیبایی آرمانی خویش را به نمایش بگذارند و با رقبایی که همانند خودشان تزیین شده بودند رقابت کنند.

انواع و سبکهای گوناگون صورتکها در مراسم **قبیلهٔ ایاتمول** و مراسم قبایل ایرلند جدید، آبلام، خلیج پاپوا، آسمت، و مناطق دیگر نیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند. این صورتکها در اینجا نیز همچون افریقا و آمریکا در مراسم مختلف برای تجسم مادی ارواحی به کار برده می‌شدند که انسان احساس می‌کرد باید سرگرمشان سازد و تسکین‌شان

۹۵۶ جمجمه، قبیلهٔ ایاتمول. جمجمهٔ انسان، گل رُس، رنگ، موی سر انسان، پوست درخت خس‌خس، بلندی ۲۵ سانتی‌متر. اهدایی خانم و آقای جان کلیمن، موزهٔ هنرهای بدوی، نیویورك.

۹۵۷ جمجمه، قبیلهٔ سولکا، ۱۹۰۰ـ۱۹۱۰. ساختمان الیافی پوشیده با قیر، شاهپر، و تکه‌های چوب. بلندی ۶۷/۵ سانتی‌متر، بدون دامن برگی. موزهٔ اوبرسه، برمن.

۹۵۸ پیکرهٔ حفاظتی دماغهٔ قایق، جزایر سلیمان. چوب با صدف، بلندی ۱۷/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای قومی، بال.

دهد. گاهی در جشنهای پرشکوه، صدها «صورتك روح» می‌رقصیدند تا اجتماع آدمیان را سرگرم کنند و در عین حال به انسانها گوشزد کنند که در برابر نیاکان فوق طبیعی و آفرینندگان فرهنگشان وظایفی برعهده دارند. بسیاری از همین ارواح صورتك‌دار، نقش مهمی در تربیت و آشنا کردن جوانان یعنی اعضای بارور جامعه با مسائل اجتماعی داشتند. هنرمندان ملانزیایی، مخصوصاً در عرصهٔ طراحی از سرها و بدنهای ارواح، به نظر می‌رسد که عنان اختیار را تماماً به خلاقیت و نیروی تخیل خویش سپرده‌اند. صورتك عجیب و شعله‌آسای متعلق به **قبیلهٔ سولکا** (تصویر ۹۵۷)، یا تنها نمونهٔ موجود، از نوعی است که با پخش و به هم دوختن الیاف گیاهی بر روی یك استخوان‌بندی سبك ساخته می‌شود. این صورتکها و دیگر صورتکهای ملانزیایی، به همین علت، زود از میان می‌رفتند؛ و در برخی مناطق، از بین بردن آنها در پایان مراسم، جزیی از همان مراسم بود و با هدف جلوگیری از دخالت ارواح در امور انسانها تا «دعوت» بعدی صورت می‌گرفت.

برخی از سبکهای ملانزی، مانند سبك **جزایر سلیمان**، در مقایسه با سبکهای بررسی شده، محدودتر هستند. در کنده‌کاری حفاظتی دماغهٔ قایق (تصویر ۹۵۸) که در اینجا از نظر می‌گذرد، بر سه‌بُعدنمایی قوی، بزرگنمایی اندامهای صورت، و نقش و نگار بسیار ظریف و دقیق منبت‌کاری شده با تکه‌های صدف دریایی بر زمینهٔ رنگ سیاه یکدست سردیس مزبور تأکید شده است. در بسیاری از مناطق ملانزی، سبکهایی دیده می‌شوند که ترکیبی از نقش و نگارهای دارای رنگهای متضاد و ظریف سطح با پیکرتراشی برجسته‌اند، و در برخی مناطق از صورتك استفاده نمی‌شود و حکایت از آن دارد که فرهنگهای مزبور در مرحلهٔ انتقالی بین فرهنگهایی که سبك عنان‌گسیخته و نامحدود ملانزیایی بر آنها مسلط است و فرهنگهای پولینزی با آن پیکرتراشی یکپارچه‌تر و تمام‌حجمی‌اش واقع شده‌اند.

در استرالیا چندین سبك متفاوت و انواع اشیای هنری به چشم می‌خورند که ارتباط چندانی با هنرهای سرزمین مجاور یعنی گینهٔ نو ندارند. از بیشتر اشیای مزبور در مراسم مذهبی و بردن مردم به گذشتهٔ دوردست و افسانه‌ای ــ که «زمان رؤیایی» نامیده می‌شود ــ استفاده به عمل می‌آید. به اعتقاد استرالیاییان، در آن زمانها جهان و مخلوقات جهان و تمام نمادهای آن آفریده شده‌اند: در نظر بومی استرالیایی، باروری طبیعت و انسان و استمرار حیات، به اجرای دوبارهٔ رویدادهای اولیهٔ زمان رؤیایی بستگی داشت. اسطوره‌های مربوط به آفرینش کائنات، همراه با آوازها و رقصها از بر خوانده می‌شدند، و بسیاری از شکلهای هنری ــ رنگ‌آمیزی بدن، تزیین سنگها، پیکره‌های کنده‌کاری شده، نقاشی تخته‌سنگها و پوست درختها ــ از ارکان ضروری این بازآفرینیها به شمار می‌آمدند. یك نقاشی روی پوست درخت، که **خواهران جانگاوول** (تصویر ۹۵۹) نامیده شده است، تولد نوع بشر را به شکلی انتزاعی در کنار دیگر حوادث افسانه‌ای مربوط به زمان رؤیایی توصیف می‌کند. موضوعات نمادین، درختها و نشانهای دکلی، خورشید پگاهی و شامگاهی، یك برادر جانگاوول، و در سمت راست، خود هنرمند را شامل می‌شوند. سبك بغرنج این نقاشی، بازتابی از خصوصیات بارز و اصلی هنر استرالیایی است: تکرار موزون، تقسیم به لوحه‌های انباشته از پیکره، نمایش ظریف جزییات، و نبودِ خط زمینه، پرسپکتیو، یا سه‌بُعدنمایی. هنر استرالیایی از لحاظ سبك «اشعهٔ ایکس» خود نیز، که درون و برون (شامل ستون فقرات، قلب، و اندامهای دیگر) انسان و جانور را به طور همزمان مجسم می‌کند، شهرت دارد.

هنرهای سنتی آمریکای شمالی، افریقا، و اقیانوسیه که در این

۹۵۹ مونگاراوای، **خواهران جانگاوول**، پیرکالا. پوست درخت و رنگ. نگارخانهٔ هنری ویلز جدید جنوبی، استرالیا.

فصل بررسی شدند امروزه از رواج افتاده‌اند، چون دیگر نقش مهمی در استمرار فرهنگی و بقای حیات این اقوام ندارند. طنز مسأله در اینجاست که ما در روزگاری به تنوع و غنای سنتهای هنری گذشته پی می‌بریم که بخش بزرگی از آنها دیگر برای مطالعه و حفاظت در دسترس ما قرار ندارند.

هرچند امروزه در هر منطقه آثار هنری گوناگونی آفریده می‌شود که کیفیت برخی‌شان عالی است، ظهور زندگی ماشینی جدید ــ آمدن مدرسه، هیأتهای مبلغان مسیحی، لباسهای ارزان، و ظروف پلاستیک ــ انگیزه‌ها و نیازهای هنری این اقوام را دگرگون کرده است. امروزه ما شاهد شکل‌گیری هنرهای «توریستی» یعنی نسخه‌های ارزانقیمت آثار پیشین، و برخی آثار آشکارا نوینی هستیم که از جریان امروزی سبکهای هنری اروپا الهام می‌گیرند.

در روزگاران گذشته، نیروی هنری آدمیان در مواقع بیشمار و به هزاران دلیل به مصرف می‌رسید، و جملگی بر رفاه مادی و اجتماعی زنان و مردان تأثیر داشتند. برخی از آثار هنری، جای خود را در آهنگ روزمرهٔ زندگی پیدا کردند؛ برخی دیگر فقط در اوج مراسم فردی یا اجتماعی ــ پیوستن به گروه بالغان، مراسم تشییع‌جنازه، و جشنهای گوناگون ــ یعنی زمانی به ظهور رسیدند که در مقام نماد قدرتهای برتر و هدایتگر مورد استفاده قرار می‌گرفتند. تقریباً در تمام موارد، ثروت و اعتبار اجتماعی افراد دخالت داشت، و آثار هنری، هستهٔ قدرت معنوی به شمار می‌رفتند و با کارهایی چون اجرا و نمایش در معرض دید و قضاوت دیگران قرار می‌گرفتند. هنر، همانند همهٔ زمانها و مکانهای دیگر، وسیله‌ای برای تجسم و تقویت زندگی بود و زندگی بدون هنر نیز عملاً برای کسی معنی نداشت.

عکاسی از آغاز تا امروز

آیا عکاسی هنر است؟ همین که چنین سؤالی مطرح می‌شود، از ادامهٔ بحث در این زمینه و تلاش برای پاسخگویی به آن حکایت دارد. پاسخ‌های داده شده، برحسب تغییرات تعاریف و درجهٔ آشنایی ما با هنر، متفاوت بوده است. البته، عکاسی فی‌نفسه، همانند رنگ روغن یا پاستل، وسیله‌ای است که در آفریدن کار هنری از آن بهره گرفته می‌شود، ولی ماهیتاً هیچ ادعایی دایر بر هنر بودن خود ندارد. زیرا آنچه هنر را از کار دستی یا حرفه‌ای خاص متمایز می‌سازد، علت تحقق‌یابی آن است نه چگونگی آن. اما عکاسی در عرصهٔ خلاقیت با هنر وجه اشتراک دارد زیرا هرگونه کار عکاسی، ماهیتاً و الزاماً با دخالت نیروی تخیل انجام می‌شود. هر عکس، حتی یک عکس فوری که تصادفاً گرفته شده باشد، بازتابی از نوعی سازماندهی تجربه و ثبت یک صورت ذهنی است. بدین‌ترتیب، موضوع و سبک هر عکس، از دنیاهای درونی و بیرونی شخص عکاس سخن می‌گوید. گذشته از این، عکاسی همانند نقاشی و پیکرتراشی، در جنبه‌هایی از همان روند جستجو و دستیابی، مشارکت می‌جوید. عکاس‌ها، تا زمانی که عکس چاپ شده را ندیده‌اند ممکن نیست بدانند که به چه چیزی پاسخ می‌گویند.

عکاسی همانند حکاکی در چوب، چاپ تیزابی، گراوورسازی و لیتوگرافی، شکلی از باسمه‌سازی است که به روندهای مکانیکی بستگی دارد. اما بر خلاف دیگر رسانه‌های گرافیکی، همواره در مقام محصول یک تکنولوژیِ نو، تضعیف و تحقیر شده است. غیر از فشار دادن یک اهرم یا دکمه، یا ایجاد جلوه‌های ویژه، نیازی به دخالت فعالانه توسط دست هنرمند برای هدایت اندیشه‌ای خاص نیست. به همین علت، دوربین معمولاً چیزی بیش از یک وسیلهٔ ثبت در نظر گرفته نمی‌شود.

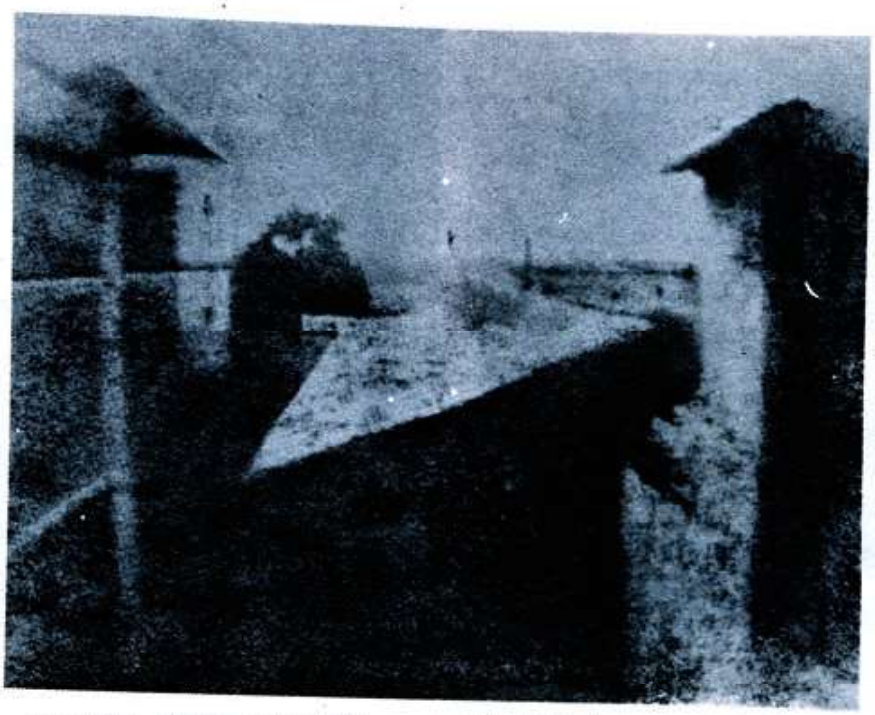
اما عکاسی به هیچ وجه یک وسیلهٔ خنثی نیست؛ بازنمایی واقعیت توسط عکاسی، هرگز تماماً وفادارانه نیست. چه ما متوجه بشویم چه نشویم، دوربین تغییراتی در شکل ظاهر اشیا می‌دهد. هر عکسی، تفسیر دوباره‌ای از جهان پیرامون ما است و ما را عملاً بر آن می‌دارد که این جهان را به شکلی جدید ببینیم.

عکاسی و نقاشی، به موازات یکدیگر به زمانه پاسخ می‌دهند و عموما جهان‌نگری واحدی را بیان کرده‌اند. گاهی، نخست ژرف‌نگری خلاقانهٔ نقاش توانسته است قدرت دوربین عکاسی را برای گسترش میدان و طرز دید ما عینیت بخشد. با این حال عکاسی و نقاشی، از لحاظ نگرش و خلق و خویشان، اساساً با یکدیگر متفاوتند: نقاش‌ها، ادراک خویش را به کمک روش‌هایی انتقال می‌دهند که نمایندهٔ پاسخ دسته‌جمعی ایشان در طی زمان است؛ حال آنکه عکاس‌ها لحظه‌ای را که شیء مقابل دیدشان با صورت ذهنی ایجاد شده در ذهنشان تطابق پیدا می‌کند، تشخیص می‌دهند.

بنابراین، شگفتی‌آور نیست اگر گفته شود رابطهٔ عکاسی و هنر، از همان آغاز، با دشواری‌هایی درآمیخته بوده است. نقاشان، عکس را همواره چیزی در حد یک پیش‌طرح مقدماتی، منبع پیش پا افتادهٔ اندیشه‌ها یا ثبت مضامینی دانسته‌اند که تدریجاً تکمیل می‌شود و به‌صورت یک اثر کامل درمی‌آید. نقاشان هنرکده‌ای، جزئیات بازنمایی شده در عکس‌ها را با طبیعت‌گرایی موشکافانهٔ خویش هماهنگ یافتند. بسیاری از دیگر انواع نقاشان نیز به عکس متوسل می‌شدند، اما آن را همواره نمی‌پذیرفتند. عکاسی نیز به نوبهٔ خود و در سراسر تاریخ خود، شدیداً از محمل‌های کار نقاش تأثیر پذیرفته است، و هنوز هم می‌توان دربارهٔ عکس با در نظر گرفتن درجهٔ تقلید آن از نقاشی و طراحی قضاوت کرد. اما برای شناخت مقام عکس در تاریخ هنر، باید نقاط قدرت ویژه و محدودیت‌های ذاتی آن را تشخیص داد.

بنیانگذاران عکاسی

در سال ۱۸۲۲، مخترعی فرانسوی به نام **ژوزف نیسفور نیپس** (۱۷۶۵ ـ ۱۸۳۳) در پنجاه‌وهفت سالگی، توانست نخستین تصویر تثبیت شدهٔ دایمی را تولید کند، اما نخستین نمونهٔ کار برجا مانده از وی (تصویر ۱) به چهار سال بعد از این تاریخ مربوط می‌شود. نیپس بعدها با یک عکاس جوان‌تر به نام **لوئی ژاک ماند داگر** (۱۷۸۹ ـ ۱۸۵۱) که طراح دوربین عکاسی پیشرفته‌تری بود، به همکاری پرداخت. پس از ده سال دیگر که صرف تحقیقات شیمیایی و مکانیکی شد، دستگاه داگرئوتیپ ساخته شد. این دستگاه که تصویر مثبت تولید می‌کرد، در سال ۱۸۳۹ به نمایش گذاشته شد و بدین‌ترتیب عصر عکاسی آغاز گردید. اعلام این



۱. ژوزف نیسفور نیپس. **چشم‌انداز پشت پنجره در لوگرا**. ۱۸۲۶. هلیوگراف، ۱۶/۵ × ۲۰ سانتیمتر. مجموعهٔ گرنزهایم. دانشگاه تکزاس در اوستین.

خبر، **ویلیام هنری فاکس تالبت** (۱۸۰۰-۱۸۷۷) انگلیسی را به تکمیل روش عکاسی خود ترغیب کرد. در این روش از یک نگاتیو کاغذی استفاده می‌شد که امکان تهیهٔ تصویر مثبت از آن وجود داشت و مراحل تکمیل آن از سال ۱۸۳۳ مستقلاً توسط تالبت آغاز گردیده بود.

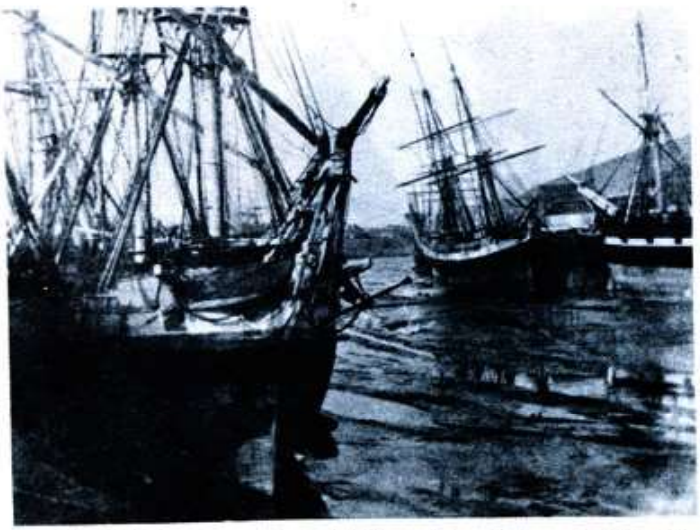
راستی، عکاسان اولیه با چه انگیزه‌ای فعالیت می‌کردند؟ آنان در جستجوی یک محمل هنری بودند، نه در اندیشهٔ دست یافتن به ابزار یا دستگاهی مفید در کارهای عادی. با آنکه نیپس بیشتر یک شیمیدان تجربی بود تا یک نقاش، دستاوردش قدمی فراتر از تلاش‌های او در جهت اصلاح روش لیتوگرافی به‌شمار می‌رفت. داگر، خود نقاشی ماهر بود که احتمالاً برای عمیق‌ترکردن پرسپکتیو در دیوراماهای نقاشی شدهٔ عظیم خویش که در دهه‌های سوم و چهارم قرن نوزدهم در پاریس رواج داشت به دوربین عکاسی روی آورد. فاکس تالبت، پس از آنکه در جریان تعطیلاتش از یک اتاق تاریک عکاسی به‌عنوان ابزاری برای ثبت مناظر استفاده کرد، عکاسی را جانشین طراحی و وسیله‌ای برای تکثیر تصاویر پنداشت. علاقهٔ همهٔ بنیانگذاران عکاسی به قدرت هنری محمل یا ابزاری که کشف کرده بودند، در عکس‌هایشان بازتاب یافته است. نخستین عکس داگر (تصویر ۲) تقلیدی است از نوعی طبیعت بی‌جان که شاردن مبتکر آن بود. قایق بادبانی (تصویر ۳)، کار فاکس تالبت، به نقاشی‌های دریایی نقاشان انگلیسی همان دوره شباهت دارد.

این‌که احساس می‌شد این ابزار جدید باید دارای جنبه‌های مکانیکی باشد، مخصوصاً به‌جا بود. چنین به نظر می‌رسید که گویا انقلاب صنعتی پس از دگرگون‌سازی نهایی شیوهٔ زندگی در تمدن بشر، مجبور شده بود ابزار خاص خویش را برای ثبت این دگرگونی اختراع کند - هرچند گذرایی زندگی نوین از طریق «متوقف ساختن حرکت» تا دههٔ هشتم قرن نوزدهم صید و ثبت نشده بود. عکاسی، دستخوش یک رشته اصلاحات سریع مانند اختراع عدسی‌های بهتر، نگاتیوهای شیشه‌ای، و روش‌های جدید شیمیایی شد که به تولید امولسیون‌های حساس‌تر و تصاویر پایدارتر انجامید. از آن‌جا که بسیاری از محدودیت‌های اولیهٔ عکاسی در اواسط آن قرن از میان برداشته شد، بازگویی تاریخ اولیهٔ این ابزار به‌صورت پیشرفت‌های فنی (هرچند مهم) در این‌جا گمراه کننده خواهد بود.

گذشته از این‌ها، مبانی مکانیکی و شیمیایی عکاسی نیز از مدت‌ها پیش روشن و شناخته شده بود. سابقهٔ تاریخی اتاق تاریک یا جعبه‌ای که سوراخی کوچک در یک طرفش ایجاد می‌شد، به روزگار قدیم باز می‌گردد. در قرن شانزدهم، همه‌جا از این ابزار برای نمایش تصاویر استفاده می‌شد. در دورهٔ باروک یا عصر پیشرفت‌های بزرگ در علوم بصری تا رسیدن به فیزیک نیوتنی، دوربین عکاسی به یک آیینه و سپس یک عدسی مجهز شد. در دههٔ سوم قرن هیجدهم، دوربین نقش ابزاری کمکی در طراحی صحنه‌های معماری را پیدا کرده بود، و در همان سال‌ها، حساس بودن املاح نقره در برابر نور کشف شد.

اما در این صورت چرا یک قرن دیگر طول کشید تا کسی پیدا شد و این اطلاعات را به‌هم ارتباط داد؟ بخش بزرگی از پاسخ به این سوال در ماهیت انقلابات علمی نهفته است، که قاعدتاً تکنولوژی‌ها و نظریه‌های کهنه و نو را با یکدیگر درمی‌آمیزند. (انقلابات علمی این کار را در پاسخ به جهان‌نگری‌های متفاوتی انجام می‌دهند که به نوبهٔ خویش در آنها مؤثر واقع می‌شوند.) عکاسی نه در تاریخ تکنولوژی اجتناب‌ناپذیر بود نه برای تاریخ هنر ضرورت داشت؛ با این حال، اندیشه‌هایی بود که زمان شکفتنش فرا رسیده بود. اگر لحظه‌ای بکوشیم در تصور آوریم که عکاسی یک قرن زودتر اختراع شده است، فقط به دلایل هنری و صرف‌نظر از دلایل تکنولوژیکی، متوجه خواهیم شد که چنین چیزی غیرممکن است: قرن هیجدهم بیش از آن در خیال‌پردازی غرق شده بود

۲. لوئی ژاک ماند داگر. **طبیعت بی‌جان**. ۱۸۷۳. ۲۱/۷×۱۶/۵ سانتی‌متر. داگرئوتیپ، انجمن عکاسان فرانسوی، پاریس.



۳. ویلیام هنری فاکس تالبت. **قایق بادبانی**. حدود ۱۸۴۵. کالوتیپ. موزهٔ علوم، لندن.

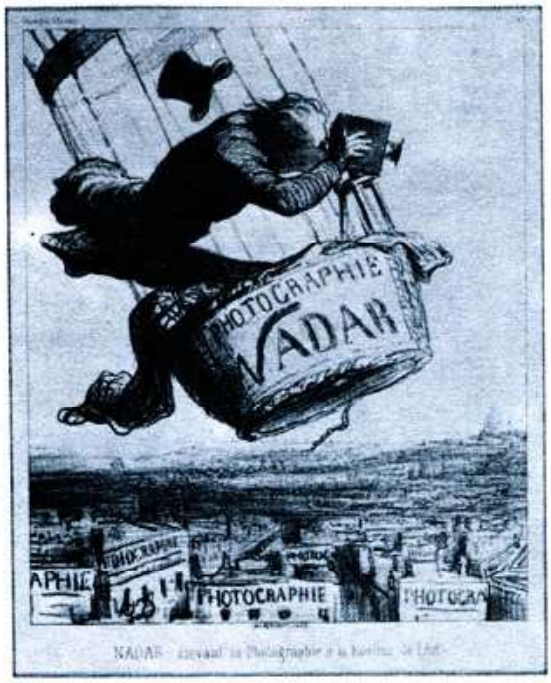
دهندهٔ شالودهٔ رمانتیسیسم بود. بخش بزرگی از انگیزهٔ مخترعان، زاییدهٔ تلاش برای رسیدن به عنصر حقیقی و عنصر طبیعی بوده است. اشتیاق به «تصاویر ساخت طبیعت» را از یک طرف می‌توان در ترکیب‌بندی‌های لکه‌مرکبی الگزاندر کوزنس (طبیعی، به این دلیل که تصادفاً ساخته می‌شدند) و از طرف دیگر در علاقهٔ همگانی رایج به چهره‌های سیلوئت (که خطوط کناری آن را از سایهٔ نیم‌رخ مدل می‌کشیدند) در اواخر قرن هیجدهم جستجو کرد، که خود به تلاش برای ثبت این‌گونه سایه‌ها بر سطح مواد حساس به نور انجامید. واقع‌گرایی تند داوید در پردهٔ **مرگ مارا**، آرمان حقیقت صریح را اعلام کرده بود؛ **انگر** نیز در تابلوی **لوئی برتن** که معیارهای تجسم واقعیت فیزیکی و شخصیت را برای عکاسان پی‌ریزی کرده، همان کار را انجام داده است.

پرتره

عکاسی همانند لیتوگرافی که در سال ۱۷۹۷ اختراع شد، با تقاضای فزایندهٔ طبقهٔ متوسط برای تولید انواع تصویر مواجه شد. تا سال ۱۸۵۰ گروه عظیمی از بورژواها از چهرهٔ خویش به دست نقاشان تابلو می‌ساختند و عکاسی نیز زودتر از هر رشته‌ای در همین رشته با اقبال عامه مواجه گردید. اندکی پس از رواج داگرئوتیپ، استودیوهای عکاسی در همه‌جا مخصوصاً در آمریکا افتتاح شدند و کارت ویزیت چند تصویری که در سال ۱۸۵۴ توسط آدولف اوژن دیسدری ابداع گردید به همه‌جا راه یافت. هر کسی می‌توانست به‌آسانی و با هزینه‌ای اندک، عکسی از خودش تهیه کند. در این جریان، انسان‌طبقهٔ متوسط به انسانی فراموش نشدنی و به یادماندنی تبدیل شد. بدین ترتیب، عکاسی به صورت پیامد ارزش‌های دموکراتیک مطرح شده در انقلاب‌های آمریکا و فرانسه پا به میدان نهاد. عکاسان نیز برای آنکه بتوانند اشخاص معروف را جلوی دوربینشان بنشانند و

۴. نادار. **سارا برنارد**. ۱۸۵۹. خانهٔ جورج ایستمن، راچستر، نیویورک.

که بتواند علاقه‌ای به دقت موشکافانهٔ عکاسی داشته باشد. مثلاً چهره‌پردازی روکوکو، بیشتر به ساختن چهره‌ای متملق توجه داشت تا عکسی دقیق، و ثبت صریح جزئیات توسط دوربین عکاسی نمی‌توانست محلی از اعراب پیدا کند. حتی در نقاشی معمارانه، هنرمند عمداً در بازنمایی حقیقت جغرافیایی یا مکانی، راه افراط می‌پیمود.
اختراع عکاسی، پاسخی به کشش‌های هنری و نیروهای تاریخی تشکیل



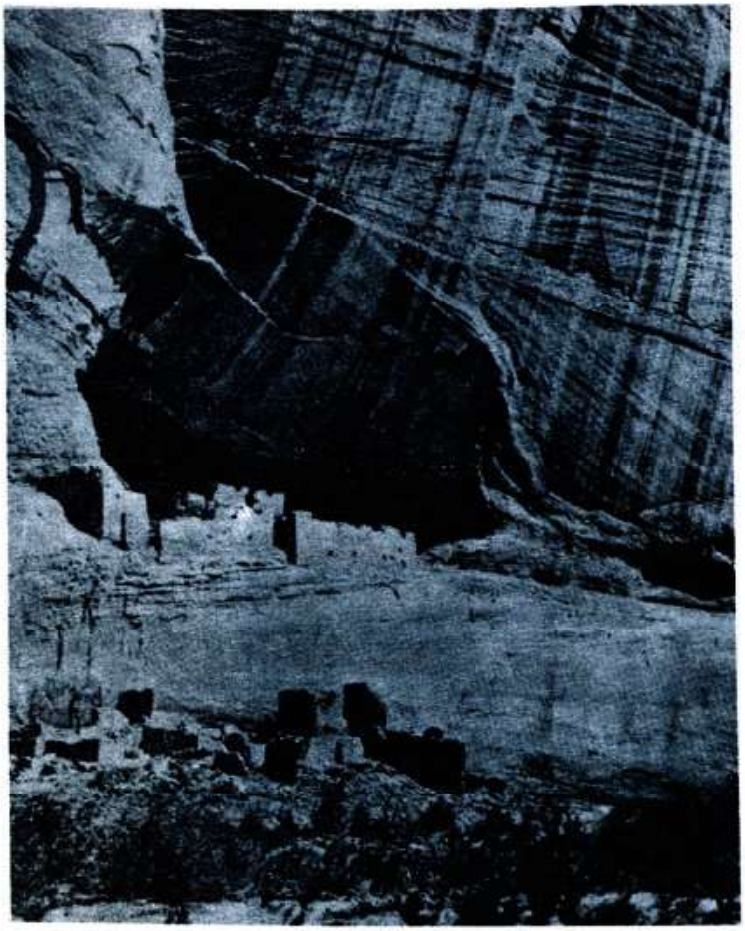
۵. اونوره دومیه. **نادار عکاسی را به اوج هنر می‌رساند.** ۱۸۶۲.
لیتوگراف خانهٔ جورج ایستمن، راچستر، نیویورک.

عکسشان را بگیرند، سخت با یکدیگر رقابت می‌کردند.

نادار. گاسپار فلیکس تورتاشون (۱۸۲۰ ـ ۱۹۱۰) معروف به نادار، توانست بیشتر شخصیت‌های سرشناس فرانسه را به استودیوی خویش بکشاند. او نیز همانند بسیاری از عکاسان اولیه کارش را همچون یک نقاش آغاز کرد اما سرانجام، عدسی را بر قلم نقاشی ترجیح داد. نخست از دوربین عکاسی برای ثبت تصویر چهرهٔ ۲۸۶ خواهر مدلی استفاده کرد که کاریکاتورشان را به صورت یک لیتوگراف بزرگ به نام **لا پانتئون نادار** مجسم ساخت. **سارا برنارد** هنرپیشه (تصویر ۴)، بارها در مقابل دوربین نادار نشست و عکس‌هایی که نادار از او گرفت، نیاکان بلافصل عکاسی پرزرق و برق امروزی به‌شمار می‌روند. سارا برنارد با آن حالت و چهرهٔ خیال‌انگیز و شاعرانه‌اش، همتای بسیاری از دخترکانی می‌شود که در تابلوهای نقاشان قرن نوزدهم جلب توجه می‌کنند و نادار، چهرهٔ او را همچون یک تندیس پرداخته است: به بیان دقیق‌تر، تأثیرنور و تاخوردگی‌های جامه و پوشش سارا برنارد یادآور نیم‌تنه‌ها و سردیس‌هایی‌است که مجموعه‌داران اروپایی در همان سال‌ها مشتاقانه به‌دنبالشان بودند.

روح بی‌قرار

عکاسی اولیه، بازتابی از جهان‌نگری و خلق و خوی رمانتیسیسم بود، و به عبارت دقیق‌تر کنجکاوی و اعتقاد محکم به این‌که هر چیزی را می‌توان کشف کرد، سراسر قرن نوزدهم را در برگرفته بود. با آنکه گاهی این شیفتگی به صورت علائق جدی به علوم ــ مانند سفرهای اکتشافی داروین با کشتی **بیگل** از ۱۸۳۱تا ۱۸۳۶ ــ جلوه‌گر می‌شد در اغلب

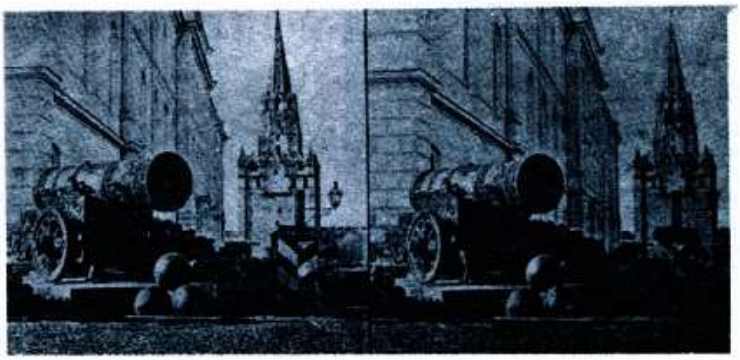


۶. تیموتی اوسالیوان. **ویرانه‌های باستانی کنیون د شیلی.** ۱۸۷۳.
عکس آلبوم. خانهٔ جورج ایستمن. راچستر. نیویورک.

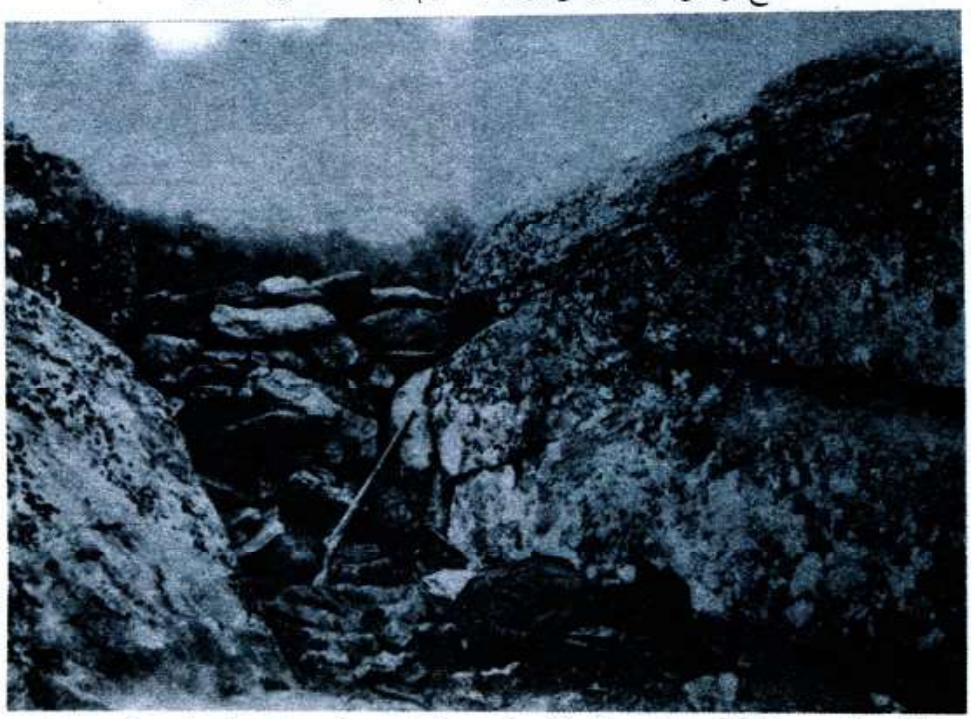
موارد شکل تلاشی بی‌پایان و بی‌قرار برای رسیدن به مکان‌ها و دست زدن به تجربه‌های جدید را به خود می‌گرفت. عکاسی، چون سایر نقاط جهان را در دسترس قرار می‌داد یا چون آن را به طریقی نو آشکار می‌ساخت، تأثیری چشمگیر بر نیروی تخیل آن دوره داشت. گاهی، جستجو برای موضوعات جدید، در چارچوب علایق شخصی بود؛ مثلاً نادار سوار بر بالونی پر از هوای گرم، عکس‌های هوایی از شهر پاریس گرفت. **اونوره دومیه** (تصویر ۵) عنوان «نادار عکاسی را به اوج هنر می‌رساند» را برای کاریکاتورش که گویای بدبینی رایج دربارهٔ ارزش‌های هنری این ابزار جدید بود برگزید و این کار را زیرکانه به هزل گرفت.

اشتیاق به کارهای غریب از ضروریات خیال‌پردازی یا گریز از واقعیت بود، و عکاسان نیز تا سال ۱۸۵۰ تدریجاً توانسته بودند ابزارهای کارشان را به نقاط دورافتاده انتقال دهند. همان روح بی‌قراری که در تابلوی نقاشی **تاجران خز در مسیر رود میسوری** اثر جورج کالب بینگم دیده شد، عکاسان را نیز به سوی مرزها کشانید، و ایشان در آن‌جا توانستند گسترش ایالات متحد آمریکا را در جهت غرب، عموماً برای تهیهٔ نقشهٔ زمین‌شناسی آمریکا و به کمک عکس‌هایی ثبت کنند که امروزه ارزش تاریخی پیدا کرده‌اند.

اوسالیوان. از موارد استثنایی می‌توان به عکس‌های اوسالیوان (۱۸۴۱ - ۱۸۸۲) از مناظر طبیعی اشاره کرد؛ وی غالباً مناظری را ترجیح می‌داد که نقاشان هم‌عصرش نادیده گرفته بودند. او در جریان عکس‌برداری از **کنیون د شیلی** (تصویر ۶) عملاً ارزش زیبایی‌شناختی



۷. **توپ تزار در خارج از دروازهٔ اسپاسکی**، مسکو (ریخته شده در سال ۱۵۸۶. دارای بزرگ‌ترین لولهٔ توپ درجهان به قطر ۸۹۰ میلیمتر، که اکنون در داخل کاخ کرملین نگهداری می‌شود). نیمهٔ دوم قرن ۱۹. عکس سه‌بعدی.



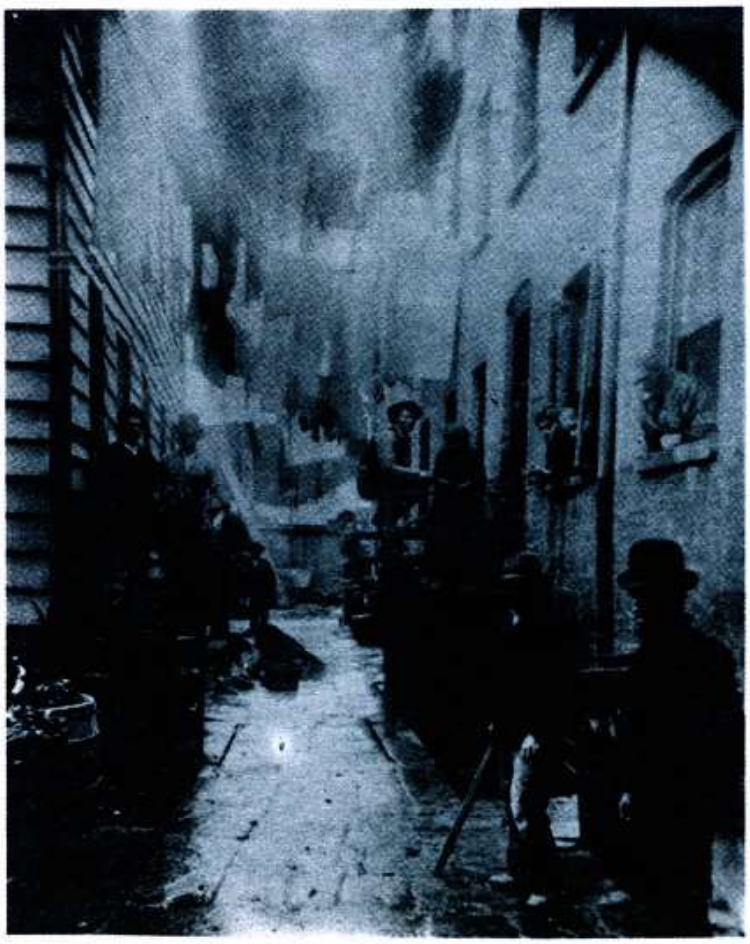
۸. الگزاندر گاردنر. **خانهٔ تک‌تیرانداز یاغی**، گتیزبرگ. ژوئیهٔ ۱۸۶۳. عکس با شیشهٔ مرطوب. انجمن تاریخی شیکاگو.

خاص خویش را ابداع کرد، زیرا این ارزش با هیچ نوع عکاسی رسمی مطابقت ندارد. منظره، تمام عکس را پر می‌کند و جایی را از نظر نمی‌اندازد و نیرویی خوفناک به آن می‌دهد. ترکیب‌بندی، بر اثر تداخل خطوط لایه‌های جابه‌جا شدهٔ تودهٔ سنگ، یک‌پارچه شده و طرحی انتزاعی و گیرا به وجود می‌آورد. مهارت اوسالیوان در مهار کردن روابط سایه‌روشن‌ها، چنان استادانه است که حتی عکس‌های رنگی گرفته شده از همان محل در سال‌های بعد، تأثیری به‌مراتب کمتر در بیننده برجا می‌گذارند.

عکاسی سه‌بعدی

عطش بی‌پایان به تجربه‌های جانشین، عاملی مهم در گسترش محبوبیت داگرئوتیپ‌های سه‌بعدی است. دوربین عکاسی مجهز به دو عدسی، که در سال ۱۸۴۹ ابداع شد، دو عکس می‌گرفت که تفاوتی اندک با تصاویر نسبتاً متفاوتی که دو چشم ما دریافت می‌کند دارند. هرگاه عکس‌های سه‌بعدی از طریق دستگاهی به نام استرئوسکوپ دیده شوند با هم در می‌آمیزند و تصویری جالب با ژرفای سه‌بعدی پدید می‌آورند. دو سال بعد، استرئوسکوپ در **نمایشگاه کریستال پالاس** لندن رواج همگانی یافت. هزاران عکس دو منظره‌ای گرفته شدند (تصویر ۷). عملاً هر گوشه‌ای از این کرهٔ خاکی در دسترس هر خانوار قرار گرفت، و تصویر آن به‌قدری گویا بود که فقط واقعیت می‌توانست جایش را بگیرد.

عکاسی سه‌بعدی، دستاوردی بزرگ بود زیرا دید دو عدسی آن مرز تمایز آن با پرسپکتیو در سنت‌های تصویری بود و نخستین بار، قدرت عکاسی را در گسترش میدان دید به نمایش می‌گذاشت. شگفتی‌آور این است که این دستاورد، جز در برخی

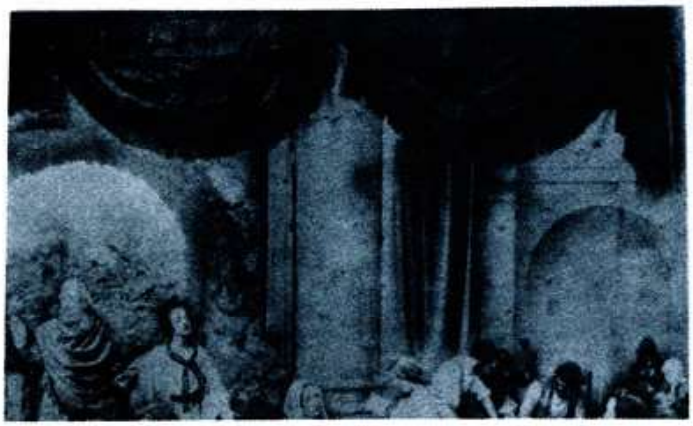


۹. جیکب ریس. **پاتوق تبهکاران**. حدود ۱۸۸۸. چاپ ژلاتین ـ نقره. موزهٔ شهر نیویورک.

عرصه‌های کاربردی، تدریجاً رو به زوال نهاد. مردم به‌قدری عادت کرده بودند که نمی‌توانستند تصور کنند که عکس را با یک چشم می‌بینند. بعدها وقتی صفحه‌های ترام در سال‌های ۱۸۸۰ ـ ۸۹ برای تکثیر تصاویر در یک صفحهٔ چاپی اختراع شد، نقطهٔ ضعف دیگری از عکس‌های سه‌بعدی روشن شد: همچنان که از تصویر نشان داده شده در این‌جا بر می‌آید، این عکس‌ها برای این روش تکثیر مناسب نبودند. از آن به بعد عکاسی تک‌عدسی، ارتباطی ناگسستنی با رسانه‌های همگانی روز پیدا کرد.

فتوژورنالیسم

یکی از عوامل بنیادی گسترش عکاسی در قرن نوزدهم، این اندیشه بود که زمان حال را تاریخ در حال شکل‌گیری می‌دانستند. فقط با ظهور قهرمان رمانتیک بود که کارهای بزرگی غیر از شهادت به موضوعاتی جالب برای نقاشان و پیکرتراشان زمانه تبدیل شدند و به همین علت، شگفتی‌آور نخواهد بود اگر بگوییم عکاسی یک سال پس از مرگ ناپلئون یعنی کسی که بیش از هر رهبر دنیوی موضوع تابلوهای نقاشی بوده است پا به عرص هستی نهاد. تقریباً در همان دوره، تابلوی **کلک بازماندگان کشتی مدوسا** اثر **ژریکو** و تابلوی **کشتار در خیوس** اثر **دلاکروا**، سرآغاز تحولی قطعی در نگرش رمانتیک در جهت



۱۰. اوسکار ریلاندر. **دو گذرگاه زندگی**. ۱۸۵۷. چاپ آلبومن ترکیبی، ۷۸/۷×۴۰/۷ سانتی‌متر، خانهٔ جورج ایستمن، راچستر نیویورک.

بازنمایی رویدادهای زمانه گردیدند. این نگرش، نوع جدیدی از عکاسی را با خود به همراه آورد، که فتوژورنالیسم نامیده شد.

برادی. نخستین فتوژورنالیست بزرگ، **متیو برادی** (۱۸۲۳ - ۱۸۹۶) بود که از صحنه‌های جنگ داخلی آمریکا عکس گرفت. از چندین جنگ دیگر نیز عکس‌هایی گرفته شده بود، ولی برادی و بیست دستیارش (از جمله **تیموثی اوسالیوان**)، علی‌رغم استفاده از دوربین‌هایی بس کند و ناتوان در نشان دادن پیکار واقعی، توانستند وحشت‌های جنگ داخلی آمریکا را با صراحتی بی‌سابقه نشان دهند.

گاردنر. عکس **خانهٔ تک تیرانداز یاغی** (تصویر ۸) کار **الگزاندر گاردنر** (۱۸۲۱ - ۱۸۸۲) که برای تشکیل گروه خودش از برادی جدا شده بود، از سرفصل‌های تاریخ هنر به‌شمار می‌رود. در این عکس، واقعیت تلخ و عظمت مرگ در میدان نبرد، در یک صحنه نشان داده شده است. این تراژدی در مقایسه با عمل قهرمانان ستایش‌شده توسط **بنجامین وست**، به اندازهٔ خود آن سرباز فروافتاده، ناشناخته است. این عکس از لحاظ برخورداری از همان واقع‌گرایی تند پردهٔ **مرگ مارا** اثر داوید، بسیار نافذ است، و پیکر فروافتاده و ناتوان سرباز تک‌تیرانداز نیز که به‌سختی در میان سنگ‌های دورتادورش دیده می‌شود، دلخراش‌تر است. برخلاف این، نقاشی‌ها و گراوورهای ساخت نقاشان ــ مخصوصاً **وینسلو هومر** ــ که صحنه‌های جنگ داخلی آمریکا را برای مجلات و روزنامه‌ها نقاشی می‌کردند، غالباً صحنه‌هایی عادی بودند که واقعیت میدان را با فاصله‌ای برطرف نشدنی از بینندگان مجسم می‌کردند.

عکاسی مستند

در طی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، مطبوعات نقشی هدایت‌گرانه در جنبشی اجتماعی ایفا کردند که واقعیت‌های تلخ فقر را در معرض توجه همگان قرار می‌داد. دوربین عکاسی به کمک عکاسی مستند به ابزار مهم اصلاحات اجتماعی تبدیل شد، که داستان زندگی آدمیان را در قالب

۱۱. هنری پیچ رابینسن. **محو شدن**. ۱۸۵۸. چاپ ترکیبی، انجمن سلطنتی عکس. لندن.

یک مقالهٔ مصور باز می‌گوید. عکاسی مستند در پاسخ به همان شرایطی پدید آمد که **کوربه** را به حرکت درآورده بود، و رپرتاژ واقع‌گویانهٔ آن نیز در چهارچوب سنت‌های واقع‌گرایی جای گرفت. تا پیش از آن زمان، نقاشان به نشان دادن تصویر خیالپردازانهٔ فقرایی همانند فقرای نمایش داده شده در نقاشی‌های عامیانهٔ آن‌روز رضایت داده بودند. نخستین مجموعهٔ عکاسی مستند، مطالعات جامعه‌شناختی مصور **جان تامسن** با عنوان **زندگی خیابانی در لندن** بود که در سال ۱۸۷۷ انتشار یافت. تامسن برای آنکه این عکس‌ها را بگیرد، از اشخاص می‌خواست که در برابر دوربینش به حالت‌های خاصی بایستند.

ریس. اختراع فلاشِ گَردی (باروتی) در ۱۰ سال بعد، به **جیکب ریس** (۱۸۴۹ - ۱۹۱۴) امکان داد که بخش بزرگی از کارش را در حالت‌های غافلگیرانه انجام دهد. ریس خبرنگار پلیس نیویورک بود و در همان جا بود که نخستین بار با محلات جنایت‌آلود و شرایط زندگی مذلت‌بار مردم آشنا شد. او با انتشار مقالات مصور در روزنامه‌ها، کتاب‌ها و انجام سخنرانی‌ها، به مبارزه‌ای پیگیرانه دست زد که در برخی موارد به تجدید نظرهای مهم در قوانین مسکن و قوانین کار در نیویورک انجامید. واقع‌گرایی سازش ناپذیرانهٔ عکس‌های او هیچ جزئی از قدرت خویش را از دست نداده است. مطمئناً تصور صحنه‌ای گابوس‌وارتر از عکس **پاتوق تبهکاران** (تصویر ۹) بسیار دشوار است. هر بیننده‌ای، حالت آمیخته با خطر را در روشنایی خوفناک این عکس احساس می‌کند. گروه‌های معروف تبهکاران محل لوور ایست ساید نیویورک، قربانیان خویش را شب‌ها شکار می‌کردند و بی‌هیچ درنگی می‌کشتند. پیکره‌های بی‌حرکت، به نظر می‌رسد که با حالت تمرین شدهٔ شکارگران شبانه، به انتظار شکار ایستاده‌اند.

تصویرگرایی

موضوع و واقع‌گرایی خام عکاسی مستند، تأثیری اندک بر هنر داشت و بیشتر عکاسان دیگر نیز از آن اجتناب می‌کردند. انگلستان، از

۱۲. جولیا مارگرت کامرون. **چهرهٔ الن تری**. ۱۸۶۳. چاپ کربنی، قطر ۲۴ سانتیمتر. موزهٔ هنری متروپلیتن، نیویورک. مجموعهٔ آلفرد اشتیگلیتس، ۱۹۴۹.

طریق سازمان‌هایی چون جامعهٔ عکاسان لندن که در ۱۸۵۳ تأسیس شده بود، پیشگامی جنبش متقاعدسازی منتقدان مردد را که می‌گفتند عکاسی می‌تواند با تقلید از نقاشی و گراوورسازی به صورت هنر درآید، عهده‌دار شد. در انگلستان عهد **ملکه ویکتوریا**، زیبایی در درجهٔ اول به معنی هنر به همراه یک هدف والای اخلاقی یا احساس شریف، ترجیحاً به سبک کلاسیک بود.

ریلاندر. پردهٔ **دو گذرگاه زندگی** (تصویر ۱۰) ساخت اوسکار ریلاندر (۱۸۱۸ - ۱۸۷۵) با طرح تمثیلی که آشکارا از مجموع **هوگارث** با نام **پیشرفت ریک** برگرفته شده است، این هدف‌ها را برآورده می‌سازد. در این شاهکار زایيدهٔ نبوغ، که پهنایش به حدود ۹۰ سانتیمتر می‌رسد، سی نگاتیو از طریق چاپ ترکیبی باهم تلفیق شده‌اند: یک مرد جوان (در دو تصویر) یکی از دو طریق خیر و شر را برمی‌گزیند، و در این‌جا شر به صورت شش پیکر برهنه نمایش داده شده است. این تصویر در ۱۸۵۷ غوغایی به‌پا کرد و ملکه ویکتوریا شخصاً باسمه‌ای از آن را خرید. اما ریلاندر دیگر هیچ‌گاه به چنین موفقیتی دست نیافت. او ماجراجوترین عکاس زمان خویش بود و خیلی زود به موضوعاتی پرداخت که با سلیقهٔ مسلط روزگار هماهنگی نداشتند.

رابینسن. ردای عکاسی هنری بر پیکر هنری **پیچ رابینسن** (۱۸۳۰ - ۱۹۰۱) نشست، و وی نام‌آورترین عکاس جهان شد. او با ساختن باسمهٔ ترکیبی **محو شدن** (تصویر ۱۱) که یک سال پس از **دو گذرگاه زندگی** ساختهٔ ریلاند انتشار یافت، به شهرت رسید. این اثر با

۱۳. پیتر هنری امرسن. **علف‌چینی در نرفک برودز.** ۱۸۹۰. چاپ پلاتینی، انجمن عکاسان فرانسوی. پاریس.

شش بیت از شعر «ملکهٔ ماب» از **شلی** که روی زیرانداز پایینی آن چاپ شده بود، نمونه‌ای از صحنه‌های احساساتی رابینسن به‌شمار می‌رود.

محو شدن، همانند **دو گذرگاه زندگی**، یک فتومونتاژ است، اما فقط از پنج نگاتیو، و صحنه همانند هر یک از ملودرام‌های عصر ویکتوریا به‌دقت آراسته شده است. رابینسن، پیش از عکس‌برداری از تک‌تک اجزا، ابتدا طرح‌هایی همراه با جزئیات تمام صحنه‌ها می‌کشید؛ بعدها شیوهٔ عکاسی چندنگاتیوی را کنار گذاشت ولی همچنان می‌کوشید در عکس‌هایش از نقاشی از صحنه‌های روزمرهٔ زندگی تقلید کند. او هنگام پرداختن به موضوعی متعالی بین واقعیت و حقیقت فرق قائل می‌شد، چون این دو در نظر او مخلوطی از عنصر واقعی و مصنوعی بودند.

کامرون. عکاسی که زیبایی کمال مطلوب را با بیشترین اشتیاق ممکن دنبال می‌کرد **جولیا مارگرت کامرون** (۱۸۱۵ـ۱۸۷۹) بود. این بانوی عکاس که دوست صمیمی شاعران، دانشمندان و هنرمندان بزرگ بود، در چهل و هشت سالگی یعنی زمانی آغاز کرد که دوربین عکاسی دراختیارش گذاشته شد، و از همان زمان به بعد به آفرینش مجموعه‌ای بزرگ و فراموش‌نشدنی پرداخت. کامرون در روزگار خود با گرفتن عکس‌های تمثیلی و روایتی به شهرت رسید، اما امروزه در درجهٔ اول به علت عکس‌هایی که از چهره‌های سازندگان انگلستان در عصر ملکه ویکتوریا گرفته است از او نام برده می‌شود. اما بسیاری از ظریف‌ترین عکس‌هایش را از زنانی گرفته است که با دوستان نزدیک خودش ازدواج کرده بودند. در یکی از نخستین عکس‌های **الن تری** بازیگر (تصویر ۱۲)، می‌توان زیبایی و شکوه کارهای احیاگران هنر پیش از رافائل را که شالودهٔ سبک کامرون را تشکیل می‌داد مشاهده کرد.

۱۴. گرترود کسبیر. **بلور جادو.** ۱۹۰۴. چاپ پلاتینی، انجمن سلطنتی عکس. باث.

عکاسی طبیعت‌گرایانه

امرسن. پرچم مخالفت با عکاسی هنری را پیتر هنری امرسن (۱۸۵۶ـ۱۹۳۶) به دست گرفت، و خود دشمن سرسخت رابینسن شد. امرسن از چیزی حمایت می‌کرد که خودش آن را عکاسی طبیعت‌گرایانه می‌نامید و بر اصول علمی و منظره‌های **کنستابل** استوار می‌پنداشت. با این‌حال، او نیز واقع‌گرایی را در نقطهٔ مقابل حقیقت قرار می‌داد و حقیقت را به صورت احساسات، زیبایی‌شناسی، و نمایش انتخابی طبیعت تعریف می‌کرد. امرسن با استفاده از یک نگاتیو، صحنه‌ها را با بیشترین دقت ممکن ترکیب می‌کرد و به نتایجی می‌رسید که گاهی به نتایج کارهای رابینسن شباهت داشتند، اما واقعیت آن است که خودش هیچ‌گاه چنین چیزی را تأیید نکرد. بخش بزرگی از کار امرسن به صحنه‌هایی از زندگی روستاییان و ساحل‌نشینان اختصاص یافت، که چندان فاصله‌ای با عکاسی مستند اولیه ندارند.

در بهترین باسمه‌های امرسن، طبیعت غالب است. او استاد پخش کردن رنگ‌های تاریک و روشن در سراسر یک صحنه بود و عکس‌هایش (تصویر ۱۳) با نقاشی‌های ظریف از مناظر انگلستان در همان دوره برابر هستند. امرسن همواره می‌خواست عدسی را اندکی تنظیم نشده نگه‌دارد، ولی نتیجهٔ این کار به ندرت در آثارش جلب توجه می‌کند، ولی خودش معتقد بود که چشم فقط منطقهٔ مرکزی صحنهٔ عکس را به‌وضوح

۱۵. ادوارد اشتایخن. **رودن در کنار تندیس‌هایش «ویکتور هوگو» و «متفکر»**. ۱۹۰۲. چاپ صمغی، انستیتو هنری شیکاگو. مجموعهٔ آلفرد اشتیگلیتس. عکس. باث.

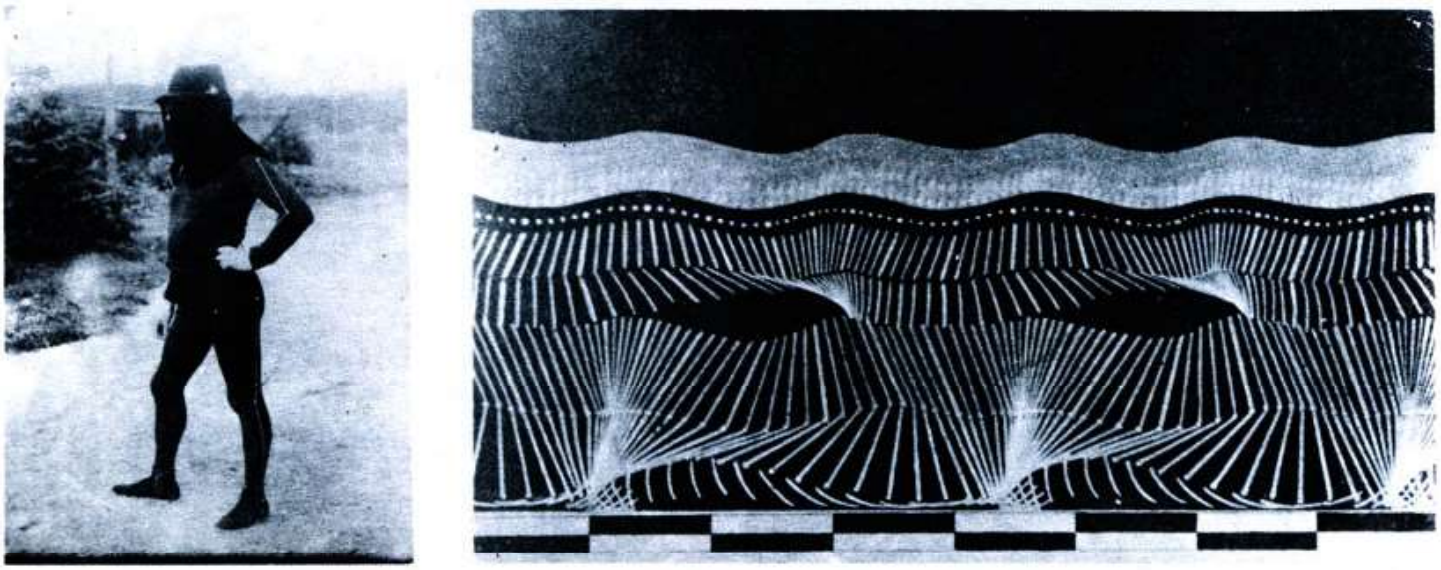
می‌بینند. وقتی تا چند سال بعد همین اندیشه را تکمیل کرد، به این نتیجه رسید که عکاسی به‌جای آنکه هنر باشد یک علم است، زیرا پدیده‌ای ماشینی است نه شخصی.

عکاسان انشعابی

مسئلهٔ هنر بودن یا نبودن عکاسی، در اوایل دههٔ پایانی قرن نوزدهم با پیدایش **جنبش انشعابی** در این رشته، که در سال ۱۸۹۳ با تأسیس گروهی رقیب برای **انجمن سلطنتی عکاسان بریتانیای کبیر** در لندن (نام جدید) با عنوان **حلقهٔ پیوسته** نمایان شد، به اوج رسید. انشعابیون با الهام گرفتن از اندیشه‌های امرسن، در جستجوی نوعی تصویرگرایی مستقل از علم و تکنولوژی بودند. آنان با تقلید از هر شکلی از هنر رمانتیک پسین که با روایت‌بافی در نیامیخته بود، راهی بین آکادمیسم و طبیعت‌گرایی در پیش گرفتند. نقاشی واقع‌گرایانه و پُست امپرسیونیستی نیز که آن روزها به اوج رونق خویش رسیده بودند، به یک اندازه با هدف‌های ایشان تناقض داشتند. در نگرش این گروه به عکاسی در مقام هنر برای هنر، بیشترین وجه اشتراک با زیبایی‌شناسی‌گرایی **ویسلر** جلب توجه می‌کرد.

انشعابیون برای حل معمای بین هنر و علم مکانیک، می‌کوشیدند تا جایی که در توان دارند عکس‌هایی مشابه تابلوهای نقاشی بگیرند، اما آنان به‌جای توسل به تصاویر مرکب یا چندگانه، روند چاپ عکس را از آغاز تا پایان زیر نظر می‌گرفتند، مخصوصاً برای ایجاد جلوه‌های ویژه، مواد خاصی بر کاغذ عکاسی می‌افزودند. صمغ رنگی را با قلم بر سطح زبر کاغذ طراحی می‌مالیدند و عکسی با چنان زمینهٔ گرم و بافت قوی به دست می‌آوردند که ظاهری چون نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها پیدا می‌کرد. کاغذ اشباع شده با املاح پلاتین برای به‌دست آوردن رنگ خاکستری یک‌دست، در میان عکاسان انشعابی رواج داشت. ظرافت و ژرف‌نمایی در کار، حالت اثیری جالبی به عکسی چون **بلور جادو** (تصویر ۱۴) از **گرترود کسبیر** (۱۸۵۴ـ۱۹۳۴) داد. در این عکس، نیروهای غیرمادی، تقریباً در سراسر تصویر، مرئی هستند.

اشتایخن. گروه **حلقهٔ پیوسته** از طریق عکاسانی چون **کسبیر** و **آلفرد اشتایخن** با آمریکا ارتباط داشت، و **اشتیگلیتس** نیز در ۱۹۰۶ نگارخانه عکاسان انشعابی را در نیویورک دایر کرد. از جمله هواداران وی، می‌توان از **ادوارد اشتایخن** (۱۸۷۹ – ۱۹۷۳) نام برد، که عکسی که از رودن در استودیوی پیکرتراشی از او گرفته (تصویر ۱۵) بدون تردید زیباترین و ظریف‌ترین دستاورد کل جنبش انشعابی در عکاسی به‌شمار می‌رود. سر نیم‌رخ رودن که به تندیس متفکر نظاره می‌کند، جوهر مقابله بین پیکرتراش و کار هنری وی را باز می‌گوید. خویشتن‌نگری تأمل‌انگیز رودن، آشوب درونی برخاسته از تندیس شبح‌وار یادبود **ویکتورهوگو** را که به حالتی نمایشی و همچون یک جن از پس‌زمینهٔ عکس سر بلند کرده است پنهان می‌سازد. از زمانی که تابلوی **آفرینش آدم** توسط **میکلانژ** ــ یا استاد مطلوب رودن ــ ساخته شد، هرگز با یک چنین بهره‌گیری مؤثر از



۱۶. اتیل ژول ماری. **مردی سیاه‌پوش با نوارهای سفید بر بازوان و پاهایش در برابر دیواری سیاه قدم می‌زند.** حدود ۱۸۸۴. عکس‌برداری لحظه‌به‌لحظه.

فضای تصویر یا با تصویری که این‌چنین تا اعماق خلاقیت نفوذ کند روبه‌رو نشده‌ایم.

گروه عکاسان انشعابی توانست به هدف خویش که شناساندن عکاسی در مقام شکلی از هنر بود دست یابد، اما آثار آفریدهٔ این گروه تا ۱۹۰۷ بلندپروازانه به‌شمار می‌رفتند. با آنکه این جنبش تا چند سال بعد نیز به عمر خویش ادامه داد، این نکته روز به روز روشن‌تر می‌شد که آیندهٔ عکاسی در تقلید از نقاشی نیست، زیرا نقاشی نیز در آن روزها دستخوش اصلاحات اساسی توسط مدرنیست‌ها شده بود. با این‌حال، میراث گروه انشعابی علی‌رغم محدودیت‌هایش بسیار ارزشمند بود، چون چیزهای بسیاری در زمینهٔ کنترل ترکیب‌بندی و واکنش در برابر نور به عکاسان یاد داد.

عکاسی متحرک

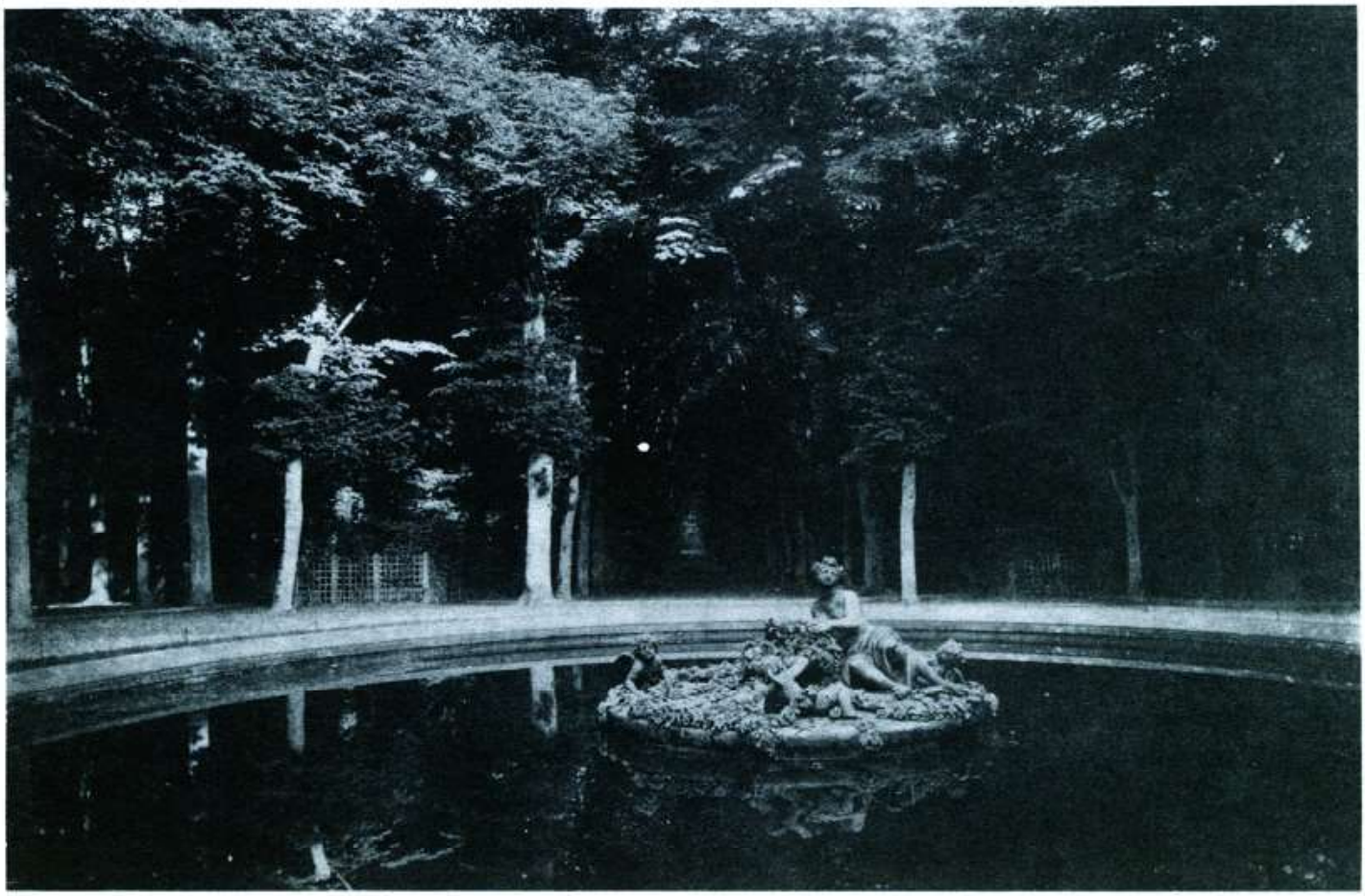
مایبریج. ادوارد مایبریج (۱۸۳۰ـ۱۹۰۴) پدر عکاسی متحرک، راهی اساساً جدید فراروی عکاسان گشود. او دو تکنولوژی متفاوت را باهم درآمیخت، و مجموعه‌ای از چند دوربین عکاسی ساخت که می‌توانست در نقاط متوالی از هر شیء در حرکت عکس بگیرد. عکاسی براثر همین‌گونه درآمیختگی‌ها رشد کرده بود؛ یک مورد دیگر، زمانی بود که نادار بر یک بالون هوای گرم نشست و عکس‌های هوایی از شهر پاریس گرفت (تصویر ۵). مایبریج پس از مدتی تلاش و تمرین، در سال ۱۸۷۷ توانست مجموعه تصویرهایی از یورتمه رفتن یک اسب بگیرد، که همین تمام تجسم‌های بعدی اسب در حال حرکت را متحول ساخت. جالب‌ترین عکس‌ها از میان صدهزار عکسی که مایبریج به ثبت حرکات انسان و جانوران اختصاص داده بود، آن‌هایی بودند که عکاس به‌طور هم‌زمان از چندین نقطهٔ بلند گرفته بود.

این اندیشه، بدون تردید، در همه‌جا مطرح بود زیرا در هنر آن روزگار نیز گاهی به تجربه‌گری‌های مشابهی برمی‌خوریم، ولی عکس‌های مایبریج همانند یک الهام بر نقاشان نازل شدند. چند دید هم‌زمان، منظرهٔ تماماً جدیدی از حرکت در عرصهٔ مکان و زمان می‌آفریند که نیروی تخیل آدمی را به چالش می‌خواند. این عکس‌ها را همانند یک معمای چندتکهٔ جورکردنی، می‌توان به طرق گوناگون باهم ترکیب کرد و جلوه‌های خیال انگیز به‌دست آورد.

مایبریج دنبال کردن این امکانات را به دیگران واگذاشت. بخش بزرگی از کارهای بعدی او در دانشگاه پنسیلوانیای فیلادلفیا و با برخورداری از حمایت‌های **ایکینز** رئیس وقت آکادمی هنرهای زیبا انجام شد. ایکینز خود مهارت درخور توجهی در کار با دوربین عکاسی داشت و همین، موضوع تعدادی از نقاشی‌هایش شده بود؛ چیزی نگذشت که علاقه‌اش به علوم، او را متوجه عکاسی متحرک ساخت. عکس‌های چندگانهٔ ایکینز برخلاف توالی تصویرهای بی‌حرکت مایبریج، حرکت متوالی را در یک صفحه به نمایش می‌گذاردند. و بالاخره، عکاسی در نظر ایکینز صرفاً ابزاری برای تجسم واقع‌گرایانه‌تر پیکره‌ها به‌شمار می‌رفت.

ماری. اتین ژول ماری (۱۸۳۰ـ۱۹۰۴) نخستین عکاسی بود که توانست عکاسی متحرک را تا سطح یک هنر ارتقا دهد و تکامل بخشد. ماری که فیزیولوژیستی مشهور در فرانسه بود، همچون مایبریج ــ که دوستان صمیمی یکدیگر بودند ــ دوربین عکاسی را ابزاری برای نمایش حرکت اندام‌ها می‌دانست ولی در اندک مدتی به درجهٔ بالایی از خلاقیت در کار با دوربین دست یافت و عکس‌هایی چنان در نهایت کمال گرفت که نظیرشان تا شصت سال بعد به دست هیچ عکاسی گرفته نشد. به بیان دقیق‌تر، عکس‌های چندگانهٔ او از مردی در حال راه رفتن (تصویر ۱۶ الف، ب) چنان با حقیقت علمی و هنری انطباق دارد که امرسن و عکاسان انشعابی هرگز در تصور هم نمی‌آورند.

۱۷. لوئی لومیه. **بانوی جوان با چتر**. ۱۹۰۶. اتوکروم. انجمن لومیه.



۱۸. اوژن آتژه. **ورسای**. ۱۹۲۴. چاپ آلبومن ـ نقره. ۱۸ × ۲۴ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن، نیویورک. مجموعهٔ ابت ـ لویی.

۱۹. آندره کرتس. **نوازندهٔ نابینا**. ۱۹۲۱. چاپ ژلاتین ـ نقره، ۴۱/۶×۳۳/۷ سانتیمتر. مجموعهٔ هنر مدرن، نیویورک.

عکس‌های مایبریج و ماری، احساس پویایی غریبی را به معنای جدید کلمه به بیننده انتقال می‌دهند و آهنگ جدید زندگی در عصر ماشین را منعکس می‌کنند. اما چون شکاف بین حقیقت علمی از یک طرف و ادراک بصری و بازنمایی هنری از طرف دیگر بسیار بزرگ بود، مفاهیم زیبایی‌شناختی ژرف ایشان را فقط فوتوریست‌ها توانستند درک کنند.

عکاسی در قرن بیستم

نیمهٔ نخست قرن

در طی قرن نوزدهم، عکاسی کوشید خود را در مقام یک هنر به جهانیان بشناساند ولی نتوانست هویتی برای خود به‌دست آورد. فقط در شرایط استثنایی مانند بحران‌های سیاسی و اصلاحات اجتماعی بود که اساسی‌ترین موضوع هنر یعنی خود زندگی را مخاطب قرار داد. عکاسی، برای آنکه نگرشی مستقل پی‌ریزی کند اصول زیبایی‌شناختی جنبش انشعابی و روش مستندسازی در عکاسی مطبوعاتی را با درس‌های آموخته شده از عکاسی متحرک درهم می‌آمیزد. در عین حال، عکاسی نوین (که عکاسی اولیه بلافاصله با آن همراه گردید) با سست کردن فرضیات زیبایی‌شناختی آن و به میدان آوردن رقیبی جدید برای مبانی آن به‌عنوان یکی از هنرها، به تحولی قهری در عکاسی دامن زد. عکاسی، همانند هنرهای دیگر، به سه جریان اصلی عصر ما پاسخ داد: اکسپرسیونیسم، انتزاع، و خیالپردازی. اما چون بخش بزرگی از عکاسی همچنان خود را وقف دنیای پیرامون انسان کرده است، عکاسی نوین نیز

۲۰. براسای. **«بیجو» از مونماتر**. ۱۹۳۳. ۳۰/۲×۲۳/۵ سانتیمتر. مجموعهٔ هنر مدرن، نیویورک.

۲۱. روبر دوانو. **نگاه زیرزیرکی** ۱۹۵۳. چاپ ژلاتین ـ نقره.

بیشتر به واقع‌گرایی روی آورده و به همین علت، راه تکامل جداگانه‌ای را پیموده است. بنابراین، بحث از عکاسی قرن بیستم، در درجهٔ نخست باید به صورت بحث از مکتب‌های مختلف و چگونگی واکنش‌های آن‌ها در برابر این جریانهای غالباً متضاد ادامه یابد.

راه پیموده شده توسط عکاسی نوین، بر اثر پیشرفت‌های تکنولوژیکی، سهل‌تر گردید. اما لازم به تأکید است که این پیشرفت‌ها همواره بر دامنهٔ گزینش‌های عکاس افزوده‌اند و هیچ گزینشی را بر او تحمیل نکرده‌اند. اختراع دوربین دستی توسط **جورج ایستمن** در سال ۱۸۸۸ و ظهور عکاسی ۳۵ میلیمتری با دوربین **لایکا** در سال ۱۹۲۴، فقط گرفتن عکس‌هایی را که گرفتنشان با دوربین‌های قدیمی آتلیه‌ای دشوار (اما نه غیرممکن) بود، آسان‌تر ساخت.

شگفتی‌آور این است که حتی عکاسی رنگی آنچنان که انتظار می‌رفت، تأثیری انقلابی بر جای نگذاشت. این نوع عکاسی از سال ۱۹۰۷ با بهره‌گیری از شیشهٔ خودفام یا اتوکروم توسط **لویی لومیه** (۱۸۶۴-۱۹۴۸) آغاز شد. اتوکروم صفحه‌ای شیشه‌ای بود که سطحش با ذرات نشاستهٔ سیب‌زمینی به سه‌رنگ پوشانده شده بود، که کار فیلترهای رنگی را انجام می‌دادند، روی آن نیز لایه‌ای از برومور نقره بود. این صفحه به محض ظهور به‌صورت یک شفافهٔ رنگی مثبت درمی‌آمد و تا سال ۱۹۳۲ که شرکت کداک با بهره‌گیری از همان روش ولی با موادی به مراتب پیشرفته‌تر به تولید فیلم رنگی پرداخت، چیزی جایگزینش نشده بود. اتوکروم بر اساس تئوری‌های رنگ **سورا** استوار بود و حتی به جلوه‌های پوانتیلیستی نیز دست یافت. اگر خوب به عکس **بانوی جوان با چتر** (تصویر ۱۷) که از نخستین تلاش‌ها در این زمینه به‌شمار می‌رود بنگرید، این نکته روشن می‌شود. این عکس، به جز رنگش، چندان تفاوتی با عکس‌های عکاسان انشعابی یعنی نخستین عکاسانی که به روش جدید گراییدند، ندارد. به عبارت دقیق‌تر، رنگ حتی با آنکه آخرین مانع مذکور در آثار منتقدان عکاسی قرن ۱۹ را از میان برداشت، تأثیر نسبتاً اندکی بر محتوا، نگرش، یا زیبایی‌شناسی عکس داشت.

مکتب پاریس

آتژه. عکاسی نوین، به‌آرامی و با کارهای **اوژن آتژه** (۱۸۵۶-۱۹۲۷) که فقط در ۱۸۹۸ یعنی در چهل‌ودو سالگی با دوربین آشنا شده بود آغاز شد. از آن سال تا لحظهٔ مرگش در سال ۱۹۲۷، آتژه دوربین سنگینش را در همه جای پاریس برپا می‌داشت و همهٔ تنوعات شهر را ثبت می‌کرد. تمام عکاسان هنری، موضوعات آتژه را که پیش پا افتاده بودند، تقریباً هیچ به حساب می‌آوردند. آتژه شخصاً انسانی فروتن بود و عنوان تابلوی کارگاهش چنین بود: «آتژه، مدارک مستند برای هنرمندان». و عملاً نیز پدران نقاشی نوین یعنی **براک، پیکاسو، دومیه** و **من ری** یا معروف‌ترین نقاشان زمانه، از او حمایت می‌کردند. تصادفی نیست که همین هنرمندان از **هانری روسو** نیز حمایت می‌کردند، زیرا روسو و آتژه در نوعی ساده‌نگری با هم وجه مشترک داشتند. اما آتژه به‌جای عرصه‌های بیکرانهٔ خیال‌پردازی، از زوایای ناشناختهٔ محیط خویش الهام می‌گرفت.

عکس‌های آتژه با نوعی عمق و کمال فنی فرازندهٔ واقعیت مشخص می‌شوند و از همین‌جا است که حتی پیش‌پا افتاده‌ترین موضوع‌ها در کارش اهمیت پیدا می‌کنند. از لحاظ توانایی در ترکیب‌بندی هم‌زمان فضای دوبعدی و سه‌بعدی، عکاسان انگشت‌شماری به پای او رسیده‌اند. منظره‌های آتژه، مانند **ورسای** (تصویر ۱۸)، غالباً دلتنگ کننده‌اند و از نگرشی غریب و فردی سخن می‌گویند. بیننده با تماشای این عکس، احساس می‌کند که زمان، ترکیب‌بندی پرشکوه و شیفتگی عکاس به بافت‌های زمینه، عکس را یک‌جا خشکانده است. با آنکه کار آتژه تا حدودی از سنت مطبوعاتی **نادار، برادی،** و **ریس** پیروی می‌کند، جدایی بارز آن را از عکاسی اولیه فقط با استناد به هنر اواخر قرن نوزدهم می‌توان تبیین کرد. مثلاً عکس‌هایی که از مغازه‌های مجاور و دست‌فروشان خیابانی گرفته است، عملاً به نقاشی‌هایی شباهت دارند که واقع‌گرایان کوچک سال‌های پیش از او می‌آفریدند و نام‌هایشان امروزه تقریباً یکسره از یادها رفته‌اند. گذشته از این، عکس‌های آتژه مستقیما با شاخه‌ای از واقع‌گرایی جادویی ارتباط پیدا می‌کنند که پیش‌درآمد سوررئالیسم به‌شمار می‌رفت. آتژه سوررئالیست نامیده شده است، و با آنکه این نامگذاری گمراه‌کننده است، به‌سادگی می‌توان دریافت که چرا از نو توسط **من ری** عکاس هنرمند دادایست و سوررئالیست کشف شد و **برنیس ابوت** دستیار **من ری** به دفاع از او برخاست. اما به‌طور کلی، کار آتژه به‌قدری متنوع است که در طبقه‌بندی معمول نمی‌گنجد.

کرتس. دو عکاس از اروپای شرقی، جانشینان بلافصل آتژه بودند. **آندره کرتس** (۱۸۹۴ - ۱۹۸۵)، که سالخورده‌تر نیز بود، از سال ۱۹۱۵ در زادگاهش مجارستان به عکاسی پرداخته بود و وقتی در سال ۱۹۲۵ به پاریس رفت، سبک خاص خود را یافته بود. **نوازندهٔ نابینا** (تصویر ۱۹) که در سال ۱۹۲۱ در مجارستان گرفته شد، از نوع عکس‌هایی است که گاه‌گاهی آتژه می‌گرفت، و در آن تقریباً از همان شیوه‌ها مخصوصاً از ترکیب‌بندی احتیاط‌آمیزی استفاده شده است که موضوع را به‌قدر کافی از محیطش مجزا می‌سازد تا اصل صحنه را پدید آورد.

براسای. سبک عکاسی **گیولا هالاش براسای** (جانشین بعدی آتژه) نیز که به اختصار براسای (۱۸۹۹ - ۱۹۸۴) نامیده می‌شود، از پاریس، منظره‌ها و رسوم آن متأثر بود. او در ترانسیلوانیا متولد شد و تحصیلاتش را در رشتهٔ هنر در بوداپست انجام داد. اما قبلاً حتی پیش از ورود به پاریس در سال ۱۹۲۳، فرانسوی بود. سال‌ها بعد، هنگامی که به شغل روزنامه‌نگاری در آن شهر مشغول بود، یک دوربین عکاسی از **کرتس** به عاریت گرفت و یک رشته عکس‌های جالب از صحنه‌های شبانهٔ شهر برداشت. چیزی نگذشت که به تفریحات و زندگی شبانه در کافه‌های پاریس روی آورد و چشمان تیز خود را در جستجوی شخصیت‌های غریبی که به این مکان‌ها رفت و آمد می‌کردند به کار گرفت. **بیجو از مونمارتر** (تصویر ۲۰) همان احساس انحرافی را نشان می‌دهد که از تماشای تابلوی **در مولن روژ** اثر **هانری دو تولوز لوترک** به آدمی دست می‌دهد.

کارتیه-برسون. نقطهٔ اوج مکتب پاریس، بدون تردید، **هانری کارتیه-برسون** (متولد ۱۹۰۸)، پسر یک نخ‌ریس ثروتمند است. او مطالعاتش را نزد یک نقاش کوبیست در اواخر دههٔ ۱۹۲۰-۲۹ و پیش از پرداختن به عکاسی در سال ۱۹۳۲ انجام داد. وی که نخست شدیداً تحت تأثیر آتژه، من ری، کرتس و حتی سینما قرار داشت، در اندک مدتی به متنفذترین عکاس مطبوعاتی زمانه تبدیل شد، و هنوز هم خود را چنین می‌پندارد. با این‌حال، هدف و تکنیک کار وی به هدف و تکنیک کار یک نقاش همانند هستند.

کارتیه-برسون استاد آن چیزی است که خود عنوان «لحظهٔ سرنوشت‌ساز» بدان داده است. معنی این لحظه در نظر او تشخیص آنی و سازماندهی بصری هر حادثه در اعماق لحظهٔ عمل و هیجان برای روشن ساختن ژرف‌ترین معنا و نه صرفاً ثبت وقوع آن است. بر خلاف دیگر اعضای مکتب پاریس، به نظر می‌رسد که کارتیه برسون همه جای جهان را وطن خویش می‌داند و همواره با موضوعات کارش هم‌دلی دارد، به‌طوری که عکس‌هایش کششی تقریباً جهانی پیدا کرده‌اند. کارهای او با نوعی علاقه به ترکیب‌بندی به خاطر ترکیب‌بندی مشتق از هنر انتزاعی نوین متمایز می‌گردند. او نیز شیفتگی خاصی به حرکت دارد و آن را با تمام پویایی فوتوریسم و طنز دادا می‌آراید و به نمایش می‌گذارد. کلید شناخت آثار او بهره‌گیری از فضا برای برقراری روابطی است که تلقین کننده و غالباً حیرت آورند. به بیان دیگر، کارتیه-برسون با آنکه با واقعیت سر و کار دارد، قلباً سوررئالیست است و خود نیز آن را می‌پذیرد.

دوانو. اگر در عرصه‌ای از عکاسی بتوان قرینه‌ای برای کارتیه-برسون یافت، تیزبینی طنزآمیز **روبر دوانو** (۱۹۱۲) است. موضوع کار دوانو، نقاط ضعف انسان است، که وی به کمک بهترین طنز ممکن از آن‌ها پرده برمی‌دارد. چه کسی ممکن است در عکس **نگاه زیرزیرکی** (تصویر ۲۱) متوجه نشود که مرد به جای توجه به تابلویی که همسرش دربارهٔ آن توضیح می‌دهد حریصانه به تابلوی دیگری چشم‌دوخته است که تصویر زنی دیگر در آن دیده می‌شود؟

مکتب اشتیگلیتس

اشتیگلیتس. پدر عکاسی نوین در ایالات متحد آمریکا، **آلفرد اشتیگلیتس** (۱۸۶۴-۱۹۴۶) بود، که نفوذش در عکاسی این کشور همواره در طول حیاتش احساس می‌شد. از زمان حضور در جنبش انشعابی، سخنگوی خستگی‌ناپذیر عکاسی در مقام هنر گردید ولی تعریف این اصطلاح توسط او در مقایسه با دیگر اعضای آن جنبش، بسیار پردامنه بود. او با انتشار مجلهٔ **کار دوربین** و پشتیبانی از دیگر پیشگامان عکاسی آمریکا با به نمایش درآوردن آثارشان در نگارخانهٔ خود در نیویورک، مخصوصاً نگارخانهٔ معروف به «۲۹۱» از نظرات خویش دفاع کرد. انبوه کارهای اولیهٔ اشتیگلیتس با هواداری از میثاق‌های جنبش انشعابی تهیه شده و در آن‌ها عکاسی با هنر نقاشی معادل دانسته شده است.

۲۲. آلفرد اشتیگلیتس. **مسافران اتاق سکان** ۱۹۰۷. انستیتوی هنری

۲۳. آلفرد اشتیگلیتس. **برابر.** ۱۹۳۰. چاپ کلرید. انستیتوی هنری

اما در اواسط دههٔ ۱۸۹۰-۹۹ عکس‌هایی هم از صحنه‌های خیابانی گرفت، که می‌توان آن‌ها را منادیان عکس‌های دورهٔ کمال وی به‌شمار آورد.

۲۴. ادوارد وستن. **فلفل**. ۱۹۳۰. مرکز عکاسی خلاق. تاسکن، آریزونا.

بیانیهٔ کلاسیک او، که خودش آن را بهترین عکس خویش می‌دانست **مسافران اتاق سکان** (تصویر ۲۲) نام دارد، که در سال ۱۹۰۷ در جریان سفر دریایی به اروپا گرفته بود. مشاهدهٔ این عکس، همانند مشاهدهٔ تابلوی **آخرین نفر از انگلستان** اثر **فرد مدوکس براون** که در حدود پنجاه سال پیش از آن نقاشی شده بود، احساس سفر دریایی را در انسان بیدار می‌کند اما برای این کار به شکل‌ها و ترکیب‌بندی عکس اجازه می‌دهد که خود سخن بگویند. روگاه فلزی، صحنه را از لحاظ بصری تقسیم و بر فعالیت‌های متضاد مسافران زیر اتاق سکان که برای ارزان‌ترین کرایه‌ها نگه‌داشته شده بود، و بر نظاره‌گران عرشهٔ بالایی تأکید می‌کند. اگر این عکس از احساس گویای نقاشی مدوکس برخوردار نیست، به علت وفاداری به واقعیت، درامی هم‌طراز آن را در خود دارد.

این‌گونه عکاسی «صریح» به علت سادگیش فریبنده است زیرا تصویر، احساساتی را منعکس می‌سازد که اشتیگلیتس را تکان می‌داد. به همین علت، گام بزرگی در سیر تکامل عکس و نقطهٔ عطفی در تاریخ عکاسی به‌شمار می‌رود. اهمیت آن نیز فقط زمانی پدیدار می‌شود که با عکس‌های اولیه‌ای چون **رودن** اثر **اشتایخن** (تصویر ۱۵) و عکس‌های ریس مانند **پاتوق تبهکاران** (تصویر ۹) مقایسه شود. **مسافران اتاق سکان**، مستقل از نقاشی از یک‌طرف و جدا از تفسیر اجتماعی از طرف دیگر، بیانیه‌ای تصویری است. این عکس، معرف آن عکاسی مستندی است که نخستین بار در آمریکا به سطح هنر نقاشی رسید.

عکاسی «صریح» اشتیگلیتس، شالود مکتب آمریکایی را پی‌ریزی کرد. بنابراین، سخنی طنزآمیز خواهد بود اگر گفته شود این اشتیگلیتس بود که با تشویق و ترغیب اشتایخن به مدافع هنر انتزاعی در برابر واقع‌گرایی شهری **مکتب آشغالدونی** تبدیل شد. زیرا نقاشی‌های این مکتب غالباً از لحاظ شکل و محتوا، تشابهی ظاهری به عکس‌های او داشتند. این تشابه، گمراه‌کننده است. در نظر اشتیگلیتس، عکاسی پیش از آنکه ابزاری برای ثبت رویدادها باشد طریقه‌ای برای بیان تجربیات و فلسفهٔ زندگی خود او بود، همچنان که در نظر نقاش نیز چنین است.

اوج این نگرش، مجموعهٔ عکس‌های معروف به «**برابرها**» است. اشتیگلیتس در سال ۱۹۲۲ به عکس‌برداری از ابرها پرداخت تا نشان دهد که کارش از موضوع و شخصیت مستقل است. یک عکس فوق‌العاده بی‌نظیر از ابر مربوط به سال ۱۹۳۰ (تصویر ۲۳) به حالت ذهنی انسان در انتظار بیان کامل شباهت دارد و واکنشی صرف در برابر صحنهٔ روشن از مهتاب نیست. قدمت مطالعهٔ ابرها به عصر رمانتیسیسم باز می‌گردد. ولی هیچ‌کس پیش از اشتیگلیتس آنها را موضوع اصلی عکاسی قرار نداده بود. همچنان که در عکس **بلور جادویی** اثر **کسبیر** دیده می‌شود، نیروهایی نامرئی درکارند و عکس **برابر** را به صورت همتای پیش‌طرح I برای پردهٔ ترکیب‌بندی VII اثر **کاندینسکی** در می‌آورند.

وستن. نظرات اشتیگلیتس در تهیهٔ **برابرها**، راه را برای پیدایش عکاسی «ناب» در مقام جانشین برای عکاسی «صریح» باز کرد. رهبر این نگرش جدید، ادوارد وستن (۱۸۸۶-۱۹۵۸) بود که گرچه از حمایت اشتیگلیتس برخوردار نشد، قطعاً تحت تأثیر او قرار داشت. او در سال‌های ۱۹۲۰-۲۹ از شیوه‌های انتزاع و واقع‌گرایی به صورت دو طریق مجزا پیروی می‌کرد، ولی در سال ۱۹۳۰ آن‌دو را به صورت تصاویری درهم آمیخت که از لحاظ طراحی، پرقدرت و از لحاظ جزئیات، معجزه‌آسا هستند.

عکس **فلفل** (تصویر ۲۴) نمونه‌ای باشکوه است که هرچه باشد ثبت صریح این سبزی آشنا نیست. عکاسی وستن، همانند **برابرهای** اشتیگلیتس، ما را بر آن می‌دارد که امور پیش پا افتاده را با چشمانی تازه ببینیم. **فلفل** با وضوحی فراطبیعی و چنان از نزدیک نشان داده شده که بزرگ‌تر از اندازهٔ واقعی به نظر می‌رسد. به علت ترکیب‌بندی دقیقاً قیچی شدهٔ تصویر، بیننده مجبور است دربارهٔ این شکل که چین و شکن‌هایش با نورپردازی نمایشی نشان داده شده است بیندیشد. فلفل از نوعی حالت مشابه تابلوی **ایریس سیاه III** اثر **اوکیف** برخوردار است که معنایی نو به **برابرها** می‌دهد. در این‌جا شکل‌ها عمداً بدن انسان را که وستن نیز از پیشگامان عکاسی از آن بود القا می‌کنند.

ادمز. وستن برای دست یافتن به جزئیات و ژرفای یکنواخت، با تنگ‌ترین دیافراگم ممکن در عدسی دوربین کار می‌کرد، و موفقیتش در این راه به تشکیل انجمن **ساحل غربی** موسوم به **گروه اف/۶۴** برای کار با تنگ‌ترین دیافراگم عدسی در سال ۱۹۳۲ انجامید. از جملهٔ بنیان‌گذاران این انجمن، می‌توان به **انسل ادمز** (۱۹۰۲-۱۹۸۴) اشاره کرد که بعدها پرآوازه‌ترین عکاس طبیعت در آمریکا شد. او را به درستی می‌توان جانشین اوسالیوان دانست، زیرا منظره‌هایش بازگشتی به نقاشی و عکاسی آمریکایی در قرن نوزدهم هستند.

۲۵. انسل ادمز. **طلوع ماه.** ۱۹۴۱. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۳۸/۱×۴۷ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدردن، نیویورک.

ادمز تکنیسینی موشکاف بود که کارش را از ترکیب‌بندی و نوردهی آغاز می‌کرد و با چاپ نهایی عکس به پایان می‌رسانید. عکس معروفش با عنوان **طلوع ماه، ارناندز، نیومکزیکو** (تصویر ۲۵) زاییدهٔ گنج‌یابی نابی است که هرگز نمی‌توان تکرارش کرد، و تلفیق کاملی از عکاسی صریح و **برابر** نیز دیده می‌شود. همچنان که در تمام عکس‌های ادمز دیده می‌شود، در این عکس نیز مجموعهٔ کاملی از نورمایه، از سفید یک‌دست تا سیاه شبقی وجود دارد. کلید درک این عکس، ابر کم‌ارتفاعی است که صحنه را به سه بخش تقسیم می‌کند به‌طوری که به نظر می‌رسد ماه به آرامی در آسمان نخستین ساعات غروب شناور شده است.

۲۶. مارگرت بورک‌وایت. **سد فورت‌پک. مونتانا.** ۱۹۳۶. شرکت تایم‌وارنر.

بورک‌وایت. اشتیگلیتس از نخستین عکاسانی بود که از آسمان‌خراش‌ها یا معماری نوینی که تدریجاً افق شهرهای رشد یابندهٔ آمریکا را اشغال می‌کردند، عکس برمی‌داشت. او به نوبهٔ خود از نقاشان **پوانتیلیست** دفاع می‌کرد. پوانتیلیست‌ها با الهام از فوتوریسم در حدود سال ۱۹۲۵ تدریجاً به تجسم معماری شهری و صنعتی روی آوردند. بسیاری ازایشان اندکی بعد دوربین عکاسی هم به‌دست گرفتند. بدین معنی، نقاشی و عکاسی یک‌بار دیگر از نزدیک با یکدیگر پیوند خوردند. این‌دو در برابر اقتصاد

۲۷. ادوارد اشتایخن. **گرتا گاربو**. ۱۹۲۸. برای مجلهٔ Vanity Fair. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن. نیویورک.

احیا شدهٔ پس از جنگ جهانی اول که موجب توسعهٔ بی‌سابقهٔ صنعتی در هردو سوی اقیانوس اطلس شده بود، از خود واکنش نشان می‌دادند. در دوران رکود بعدی، عکاسی صنعتی، همچنان با شگفتی به‌همراه مجلات پرتیراژ جدید یعنی پیشتازان عصر بزرگ مجلات مصور و به تبع آن همراه با عکاسی تجاری، به رشد خود ادامه داد. در آمریکا، بیشتر عکاسان بزرگ به استخدام مجلات و شرکت‌های بزرگ درآمده بودند.

مارگرت بورک‌وایت (۱۹۰۴ـ۱۹۷۱)، نخستین عکاس کارمندی بود که به استخدام مجلهٔ **فورچون** و سپس مجلهٔ **لایف** (هردو توسط هنری لوس منتشر می‌شدند) درآمد. عکس **سد فورت پک** در مونتانا برای روی جلد شمارهٔ نخست مجلهٔ **لایف** در ۲۳ نوامبر همچنان ۱۹۳۶ نمونهٔ کلاسیک فتوژورنالیسم نوین به‌شمار می‌رود (تصویر ۲۶). این دهه، شاهد تلاش‌های گسترده در عرصهٔ ساختمان‌سازی بود، و بورک‌وایت با چشمان تیزبینش یک خط بصری موازی بین این سد و بناهای عظیم مصر باستان کشید. اندیشهٔ این کار قبلاً در ۱۹۲۷ در پردهٔ نقاشی **مصر من** اثر **چارلز دموث** متجلی شده بود. شکل‌های ستون‌گونهٔ بورک‌وایت علاوه بر عظمت معماری‌گونهٔ خویش کیفیت تندیس‌واری چشمگیر و حضوری تقریباً انسان‌گونه دارند و همچون تندیس‌هایی عظیم در مدخل یک معبد به نظر می‌آیند. اما این «پیکره‌های نگهبان» برخلاف بی‌زمانگی منفعل فرعون‌ها، از هشیاری انتزاعی **هنری مور** برخوردارند. توانایی نایاب بورک‌وایت به تلقین سطوح چندگانهٔ معنی، این جلد و عکس همراه مقاله را به مکاشفه‌ای حیرت‌انگیز تبدیل کرد.

۲۸. وین میلر. **زایمان**. نمایشگاه «خانوادهٔ بشر»، ۱۹۵۵.

اشتایخن. حرفهٔ پررونق انتشار مجلات، به پیدایش عکاسی مد و جلوه‌های پرزرق و برق میدان داد، که این نیز به نوبهٔ خود به هنری مستقل در دست **ادوارد اشتایخن** (۱۸۷۹ـ۱۹۷۱) جامع‌نگرترین عکاس آمریکا تا این تاریخ تبدیل شد. استعداد اشتایخن در چهره‌پردازی، همچنان که در عکس **رودن** (تصویر ۱۵) در نخستین سال‌های دورهٔ تعلق این عکاس به جنبش انشعابی دیده شد، عکس **گرتا گاربو** (تصویر۲۷) را به جانشینی باارزش برای عکس **سارا برنارد** اثر نادار تبدیل کرد. این بازیگر جوان سینما، علی‌رغم تمایلش به «تنها بودن» اجازه می‌داد عکسش بارها گرفته شود، اما هیچ‌یک از آن‌ها حضور پر کشش و شخصیت پیچیدهٔ وی را بهتر از آنچه در سینما دیده می‌شود ثبت نکرده است. گیرایی این عکس، بیشتر به واسطهٔ طرح سیاه و سفید آن است که توجه بیننده را بر چهرهٔ بس گویای او متمرکز می‌سازد. اما بارقهٔ نبوغ اشتایخن آن‌جا درخشید که از **گرتا گاربو** خواست دست‌هایش را در دو طرف روی سرش بگذارد تا اسرارآمیز بودن شخصیتش را به بیننده القا کند.

میلر. یکی از دستاوردهای مهم اشتایخن در عکاسی، تشکیل نمایشگاه «خانوادهٔ بشر» بود که در سال ۱۹۵۵ در نیویورک گشایش یافت. عکس **زایمان** (تصویر ۲۸) اثر **وین میلر** از این نمایشگاه دوران‌ساز، معجزهٔ حیات را در یک تصویر نمایشی ثبت کرده است. این عکس، ورود ناگهانی کودک نوزاد به جهان ما را با صداقتی تکان‌دهنده ثبت می‌کند. در همان حال، دست‌هایی که برای کمک به او دراز شده‌اند تأیید تکان دهندهٔ حضور انسان به‌شمار می‌روند.

وان در سی. منتقدان سیاه، در دههٔ ۱۹۲۰ـ۲۹ شدیداً سرگرم بحث

۲۹. جیمز وان درسی. **همسر جناب جورج ویلسن بکتن، کشیش کلیسای متدیست شهر سیلم.** ۱۹۳۴. ملک شخصی وان درسی.

دربارهٔ ماهیت **رنسانس هارلم** ــ حتی در روزگار رونق آن ــ بودند. گرچه دستاوردهای رنسانس هارلم در عرصهٔ ادبیات جای تردیدی ندارد، اما امروزه عکس‌های **جیمز وان در سی** (۱۸۸۶ـ۱۹۸۳) غالباً به عنوان سهم اصلی این رنسانس در هنرهای بصری معرفی می‌گردد. بخش بزرگی از کارهای وی دارای کیفیتی تجاری و متغیر است. با این‌حال ارزش اثر مستند را حفظ می‌کند و در بهترین حالت، تصویری گویا و بس جالب از زمانه به‌شمار می‌رود. وان در سی شناخت دقیق و موشکافانه‌ای از محیط و بازتاب‌های احساس موقعیت مردم در جهان داشت، و از آن برای مجسم ساختن شخصیت و رویاهای مدل عکس خویش بهره می‌گرفت. **همسر جناب جورج ویلسن بکتن** (تصویر ۲۹) با آنکه آشکارا به تقلید از عکس‌های مدروز جامعهٔ سفیدپوستان، آن‌هم دو سال بعد از قتل کشیش **کلیسای متدیست** شهر **سیلم** در هارلم گرفته شده است، توانایی بی‌مانند وان درسی را به ثبت غرور آمریکاییان افریقایی‌تبار در دوره‌ای نشان می‌دهد که به نظر می‌رسید آرمان‌های ایشان در آستانهٔ تحقق قرار گرفته بود.

۳۰. آلبرت رنگر ـ پاچ. **دست‌های سفالگر.** ۱۹۲۵. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۲۹/۸×۳۸/۲ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن، نیویورک.

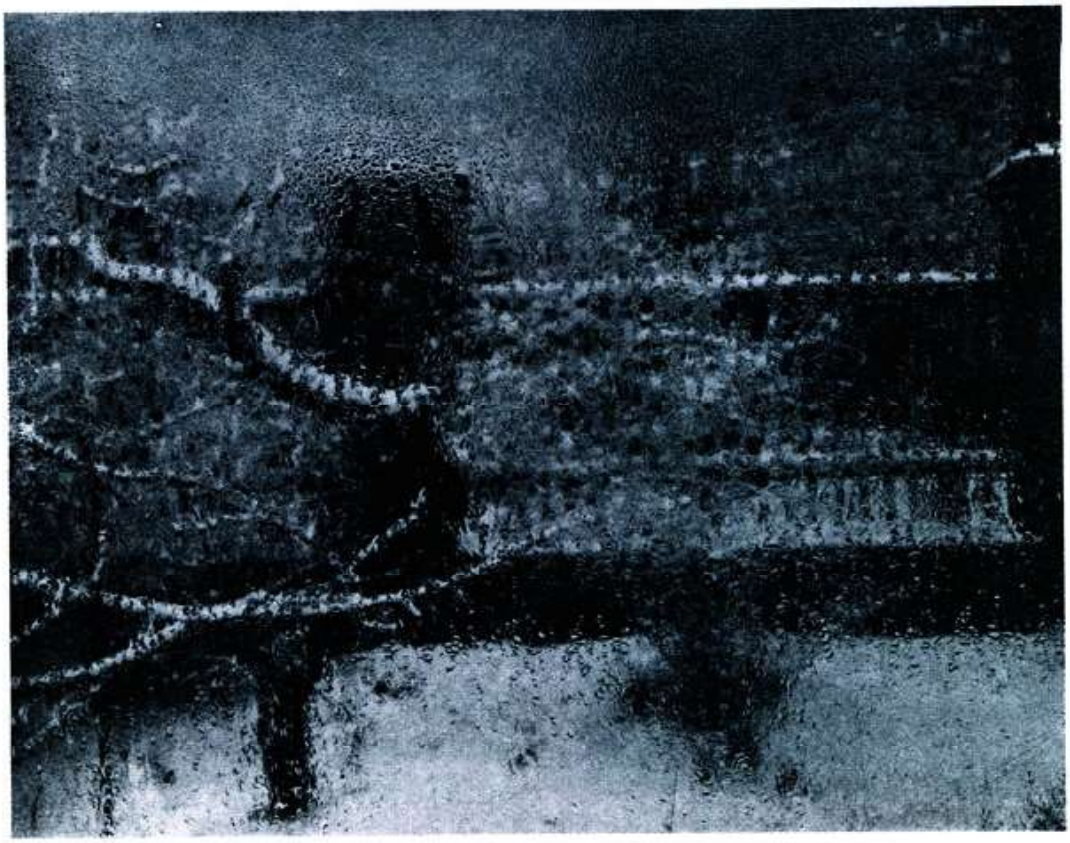
آلمان

با پیدایش **جنبش عینیت نو** در آلمان در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ـ۲۹ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ـ۳۹، عکاسی به چنان درجه‌ای از کمال رسید که تاکنون نتوانسته است از آن فراتر رود. این نسخهٔ آلمانی عکاسی صریح، با بهره‌گیری از اختراع دوربین‌های برتر آلمانی و رونق فعالیت‌های انتشاراتی در سراسر اروپا، زمانی بر جنبه‌های مادی تأکید می‌کرد که بسیاری از عکاسان کشورهای دیگر تدریجاً از دنیای واقعیت‌ها رویگردان می‌شدند، و زیبایی ذاتی اشیاء از طریق وضوح شکل و ساختار در عکس‌ها به نمایش در می‌آمد. این نگرش به استثنای کارکردهای ویژه، با اصول **باوهاوس** مطابقت داشت.

رنگرپاچ. دست‌های سفالگر (تصویر ۳۰) اثر **آلبرت رنگرپاچ** (۱۸۹۷ـ۱۹۶۶)، بزرگ‌ترین شارح جنبش عینیت نو، معجزه‌ای در تکنیک و طراحی است که عمداً با تبدیل تصویر به یک اثر انتزاعی از هرگونه اظهارنظر شخصی خودداری می‌کند. محتوای عکس، انحصاراً در کمال خونسردانهٔ بازنمایی و دنیای انتظام یافته‌ای نهفته است که تلویحاً تلقین می‌شود.

ساندر. جنبش عینیت نو، وقتی به جای اشیا با مردم سر و کار پیدا کند، می‌تواند نتایجی فریبنده به بار آورد. **آگست ساندر** (۱۸۷۶ـ۱۹۶۴) که کتابش با نام **چهرهٔ روزگار ما** در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت، اهداف آن را در پس ظاهری بی‌نهایت صریح پنهان

۳۱. آگست ساندر. **شیرینی‌پز، کلن.** ۱۹۲۸. آرشیو آگست ساندر و گالری ساندر، نیویورک.



۳۲. یوزف شودک. **منظره از پشت پنجرهٔ کارگاه در زمستان.** ۱۹۵۴. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۲۸/۱×۲۱/۶ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن، نیویورک.

۳۳. رابرت کاپا. **مرگ یک سرباز وفادار به حکومت.** ۵ سپتامبر ۱۹۳۶.

ساخته بود. شصت چهرهٔ چاپ شده در کتاب، پژوهشی تکان دهنده دربارهٔ آلمان به هنگام اوج‌گیری قدرت نازی‌ها بود که بعدها همین کتاب را نیز ممنوع کردند. **شیرینی‌پز، کلن** (تصویر ۳۱)، که آشکارا به مقام خود می‌نازد و از جمله کارهای ساندر است، در نقطهٔ مقابل پیکر ترسوی تابلوی **گئورگ گروس** به نام **آلمان، یک قصهٔ زمستانی** قرار دارد. علی‌رغم تشابه حیرت‌آور دو اثر به یکدیگر، گویا این «شهروند خوب» از آن شیطانی که گروس آنچنان سرزنده نشان داده اطلاع ندارد. با آنکه این عکس متضمن هیچگونه قضاوت فردی خاصی نیست، بی‌علاقگی شیرینی‌پز به‌صورت یک سند محکم محکومیت، مخصوصاً درارتباط با تاریخ بعدی آلمان، خودنمایی می‌کند.

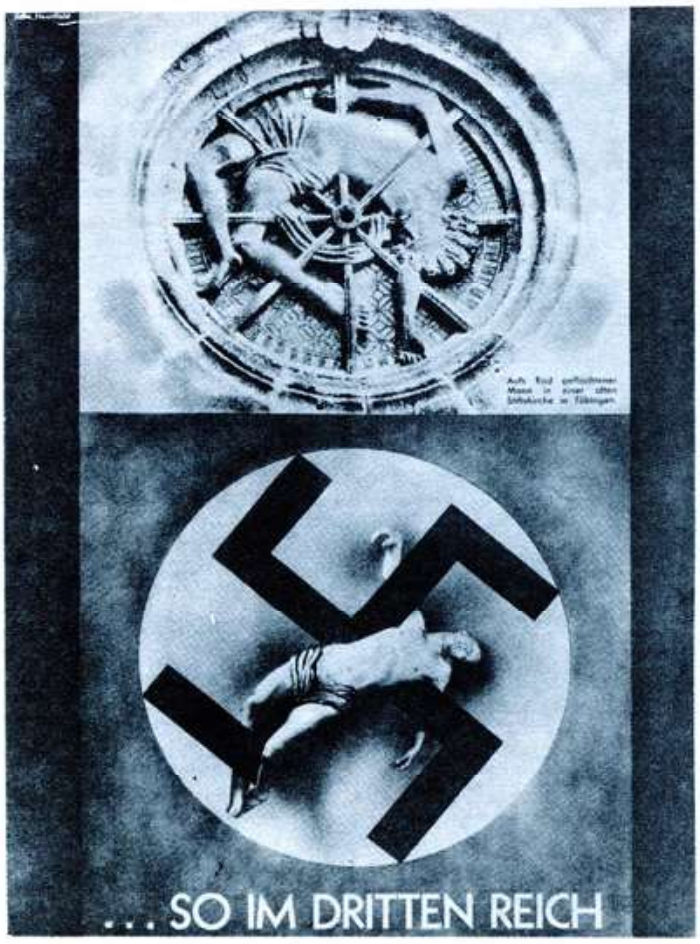
چکسلوواکی

شودک. کارهای **یوزف شودک** (۱۸۹۶ - ۱۹۷۹) پرتنوع‌ترین آثار عکاسی دورهٔ او به‌شمار می‌روند. کارهای این عکاس یک‌دست (بازوی راستش را در جنگ جهانی I از دست داد و مجبور شد برای عکس گرفتن تقلای بسیار به‌خرج دهد)، تقریبا تمامی تنوعات موضوعی عکاسی جدید را در سال‌های پیش از ۱۹۴۵ دربر می‌گیرد، به استثنای فتوژورنالیسم که به لحظات گذرا توجه دارد و در نظر او نیز چیزی بیش از صحنه‌های تصادفی تلقی نمی‌شود. شودک در پراگ، که سرچشمهٔ موضوعات اصلی او بود، حکم آتشزه را داشت. از تصویرگرایی، شیوهٔ تسلط بر نورپردازی را آموخت و آن را به زیور شعر ورمیر آراست، در حالی‌که جنبش عینیت نو طرز عکاسی از اشیای ساده را همراه با حفظ ظاهر پروقار در کارهای شاردن فراگرفت. او که قلباً یک رمانتیک بود، می‌کوشید حیات نهفته را عیان سازد. شودک ترجیح می‌داد کارهایش را

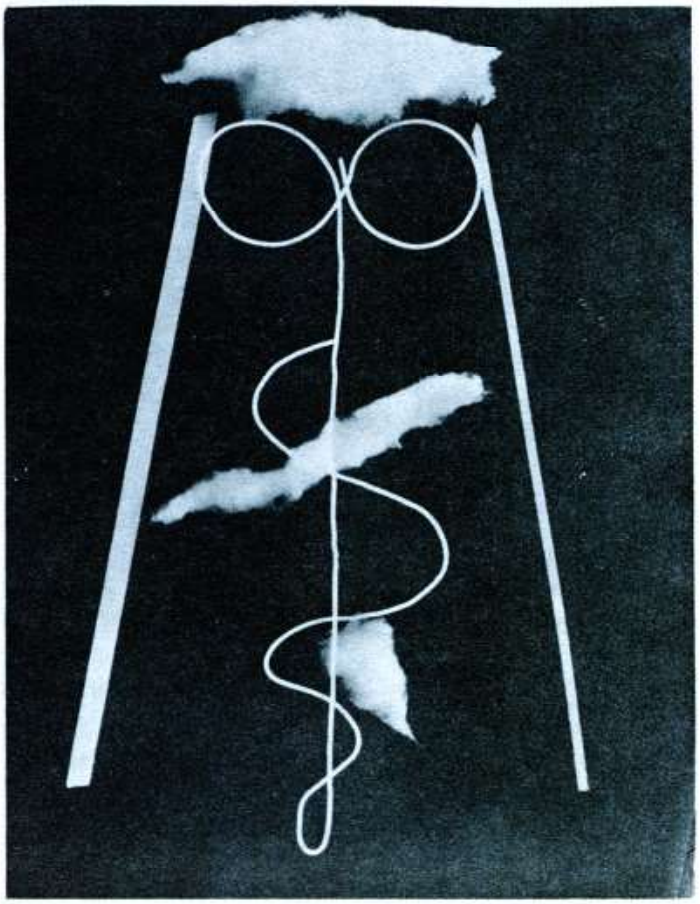
۳۴. داروثی لانگ. **مادر مهاجر کالیفرنیا**. فوریهٔ ۱۹۳۶. چاپ ژلاتین ـ نقره. کتابخانهٔ کنگره، واشینگتن.

به صورت مجموعه‌هایی در طی چندین سال تکمیل کند و برای مستندکردن چهرهٔ متغیر طبیعت و پرده برداشتن از معانی جدید، بارها به یک مکان باز می‌گشت. اوگوشه‌گیری بود که در طی سال‌های جنگ جهانی II و محدودتر شدن امکان جابجاییش بر اثر اشغال چکسلوواکی توسط آلمان، حتی پنهان‌کارتر شد. برجسته‌ترین عکس‌های او در سال‌های بعد، از دنیاهای خصوصی، چه کارگاه شلوغ و نامرتبش

۳۵. هـربرت بـایر. **متروپولیتن تنها**. ۱۹۳۲. فـتومونتاژ. ۳۵/۶×۲۸ سانتیمتر. مجموعهٔ شخصی هنرمند.



۳۶. جـان هـرتفیلد. **همچون قـرون وسـطی، در رایش سـوم**. ۱۹۳۴. پوستر، فتومونتاژ. آکادمی هنر، آرشیو جان هارتفیلد، برلین.



۳۷. مـن ری. **ریـوگراف ۱۹۲۸**. چـاپ ژلاتین ـ نـقره، ۳۹/۴×۲۹/۵ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن. نیویورک.

۳۸. لاسلو موهولی ـ ناگی. **بی‌عنوان**. فـتوگرام. چـاپ بـرومید نـقره، ۴۰×۴۹/۵ سانتیمتر. انستیتوی هنری شیکاگو. ۱۹۶۸.

که خود در آن می‌زیست و چه باغ‌های متعلق به خودش یا به هنرمندان، نویسندگان، و موسیقیدانانی که محفل دوستان وی را تشکیل می‌دادند، گرفته شده‌اند. شاخه‌های درختی را که از پس یک پنجرهٔ باران گرفته (تصویر ۳۲) دیده می‌شود می‌توان به‌عنوان استعاره‌ای از وجود و شخصیت خود وی تلقی کرد. درخت‌ها در نظر شودک، اصلی‌ترین نمادهایی بودند که دشواری‌های زندگی را عیان می‌سازند، همچنان که خود او بازتاب برجا مانده‌ای از تراژدی شخصی خویش بود.

عصر قهرمانی در عکاسی

کاپا. سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ را به علت پاسخ‌های پرمعنایی که عکاسان به کشاکش‌های زمانه می‌دادند، می‌توان عصر قهرمانی در عکاسی نامید. دلاوری فیزیکی اینان را می‌توان در وجود **رابرت کاپا** (۱۹۱۳ـ۱۹۵۴) عکاس رزمنده‌ای مشاهده کرد که از تمام جنگ‌های آن دوره در طی ۲۰ سال عکس گرفت تا آنکه سرانجام در ویتنام بر اثر انفجار مین زمینی کشته شد. عکسی که او از یک سرباز وفادار به حکومت در **جنگ داخلی اسپانیا** گرفت (تصویر ۳۳) با آنکه از لحاظ فنی کامل نیست، وحشت مرگ را در لحظهٔ اصابت گلوله به بیننده انتقال می‌دهد. اگر این عکس را عکاسی دیگر می‌گرفت ممکن بود عکسی عجیب به نظر آید، اما بر روی هم نمونه‌ای از نماهای درشت کاپا از صحنه‌های جنگ است. کاپا در بی‌باکی به پای **متیو بردی** عکاس جنگ داخلی آمریکا می‌رسید.

لانگ. عکاسی در آن سال‌های دشوار، جلوه‌گاه شجاعت اخلاقی نیز بود. عکاسان کارمند **ادارهٔ حراست مزارع آمریکا**، آرشیوی جامع و مستند از انواع عکس‌های مربوط به زندگی روستاییان آمریکا در سال‌های رکود اقتصادی، زیر نظر **روی استرایکر** تهیه کردند. با آنکه عکاسان ادارهٔ حراست مزارع آمریکا، منظره‌ای متعادل از زندگی روستاییان ترسیم کرده بودند، اغلبشان اصلاح‌طلبانی بودند که کارشان را در حکم واکنشی در قبال مسایل اجتماعی مزارع آن روز انجام می‌دادند. علایق **داروثی لانگ** (۱۸۹۵ـ۱۹۶۵) به مردم و حساسیتش در احترام به ایشان، او را به نخستین عکاس مستندساز زمانه در آمریکا تبدیل کرد.

لانگ در یک اردوگاه کشاورزان نخودکار در نیپومو، کالیفرنیا، به وجود ۲۵۰۰ کارگر مهاجر گرسنه پی برد و عکس‌های متعددی از یک بیوهٔ جوان و بچه‌هایش گرفت. بعدها معلوم شد که آن زن **فلارنس تامسن** نام داشته است. وقتی **مادر مهاجر، کالیفرنیا** (تصویر ۳۴) در یک داستان خبری مربوط به وضع و حال این خانواده انتشار یافت، سیل مواد غذایی دولتی به منطقه سرازیر شد و سرانجام، اردوگاه‌های امداد مهاجران گشایش یافتند. **مادر مهاجر، کالیفرنیا** بیش از هر نقاشی مبتنی بر رئالیسم سوسیالیستی یا منطقه‌گرایی، معرف کل آن سال‌ها شناخته شده است. این عکس، که بی‌هیچ مقدمه و تدبیری گرفته شده است، چنان سریع و فراموش نشدنی ارتباط برقرار می‌کند که هیچ رسانهٔ دیگری نمی‌تواند از عهده‌اش برآید.

خیال پردازی و انتزاع

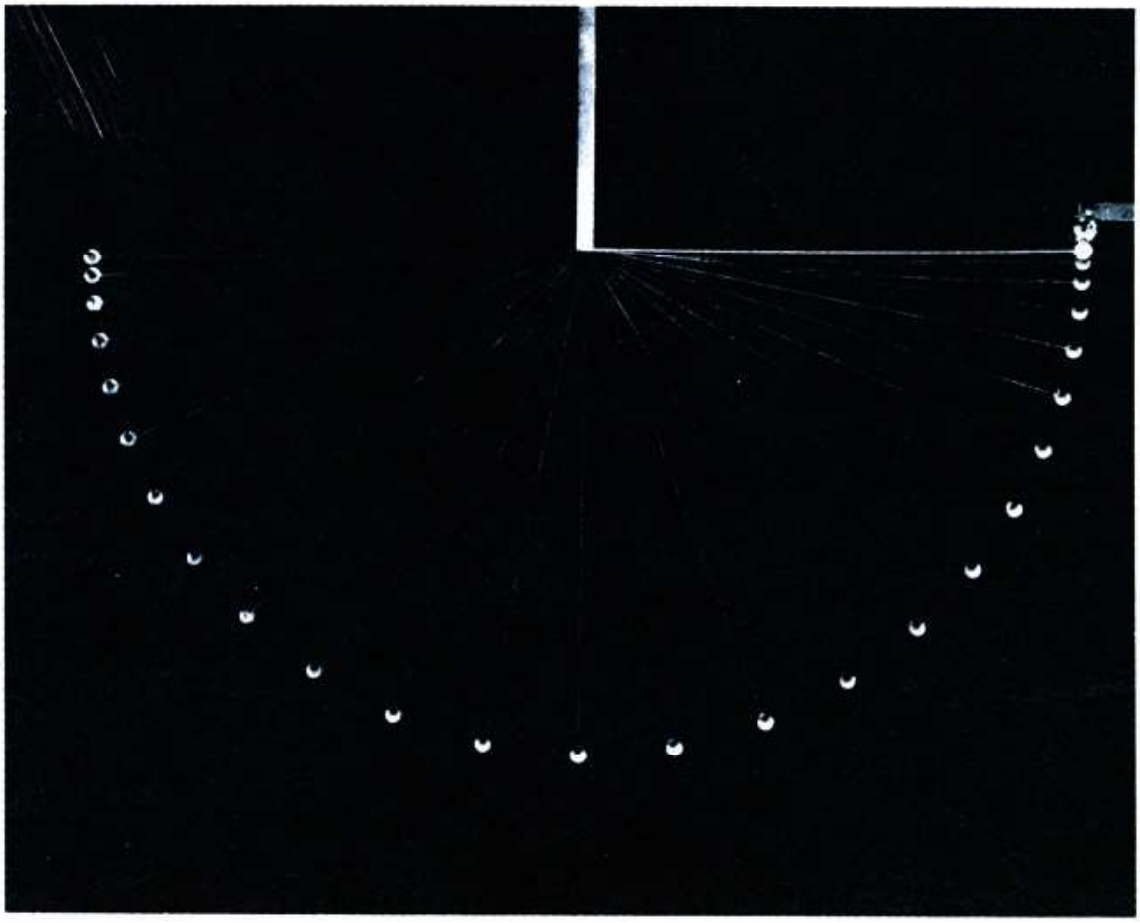
«نبود شخصیت» یا همان کیفیتی که مانع پذیرش عکاسی به عرصهٔ هنر توسط بسیاری از منتقدان شده بود، در دههٔ ۱۹۲۰ـ۲۹ به یک ارزش مثبت تبدیل شد. عکس دقیقاً به این علت که به کمک ابزارهای مکانیکی تولید می‌شود، تصاویر حاصل از دوربین عکاسی در نظر برخی از هنرمندان نقاش در آن سال‌ها همچون کامل‌ترین وسیلهٔ بیان عصر جدید جلوه می‌کردند. این دگرگونی در نگرش، علی‌رغم نفوذ **ماری** در نقاشی‌های فوتوریست‌ها ــ برخلاف آنچه ممکن است تصور شود ــ از ایشان سرچشمه نگرفت، زیرا فوتوریست‌ها هیچ‌گاه به اهمیت دوربین عکاسی برای هنر نوین پی نبردند. نگرش جدید به عکاسی، به عنوان بخشی از یورش دادائیست‌های برلین به هنر سنتی پدیدار گشت.

در آخرین ماه‌های جنگ جهانی اول، دادائیست‌ها فتومونتاژ و فتوگرام را ابداع کردند، هرچند این روش‌های اساساً متفاوت در نخستین سال‌های تاریخ عکاسی نیز آزموده شده بودند و در خدمت به ضدهنر، خود را به‌خوبی مستعد پذیرش خیال‌پردازی و انتزاع نشان دادند، اما در ظاهر با این دو شیوه نیز مخالفت می‌کردند.

فتومونتاژ. فتومونتاژها بخش‌هایی از عکس‌هایند که بریده و از آن‌ها جدا شده‌اند و سپس به صورت تصویرهای جدید باهم ترکیب شده‌اند. نگاتیو مرکب هم‌زمان با عکاسی هنری **ریلاندر** و **رابینسن** به ظهور رسید، اما در دههٔ ۱۸۷۰ـ۷۹ در فرانسه برای آفریدن ناممکن‌های طنزآمیزی که نیای فتومونتاژهای دادائیستی هستند به کار برده می‌شدند. در فتومونتاژهای دادائیستی، مانند تابلوی **یک مرد لوله‌کش** اثر **ماکس ارنست** (که بی‌هیچ تعجبی استاد این گرایش شد)، از کوبیسم ترکیبی برای هجو کردن میثاق‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی بهره گرفته می‌شود.

این هجوگری‌های تخیلی، هرگونه شگرد تصویری را نابود می‌کنند و به همین علت در نقطهٔ مقابل عکس‌های صریحی قرار می‌گیرند که در آن‌ها از دوربین برای ثبت و سنجش معنای واقعیت استفاده می‌شود. فتومونتاژهای دادائیستی را به تقلید از عنوان اشیای «حاضر آماده» یا دم دستی **دوشان**، می‌توان «تصاویر حاضر آماده» نامید. این آثار نیز همانند دیگر کولاژها، عملاً از فرهنگ عمومی بریده می‌شوند و معنای تازه‌ای پیدا می‌کنند. با آنکه فتومونتاژ بیشتر بر قوانین تصادفی متکی است، بعدها سوررئالیستها با استناد به این دلیل صرف که فتومونتاژ پاسخگوی یک جریان ذهن یا آگاهی است، آن را شکلی از دستخط اتوماتیک معرفی کردند.

اغلب عکاسان سوررئالیست از **رنه ماگریت** نقاش بلژیکی که خیالبافی‌های سرگیجه آورش چنان با واقع‌گرایی جادویی درآمیخته‌اند که در نقطهٔ مقابل دستخط اتوماتیک قرار می‌گیرد، تأثیر پذیرفته‌اند. چون سبک تصویری ماگریت فوق‌العاده طبیعت‌گرایانه بود، او فقط با استفاده از یک دوربین عکاسی به عرصهٔ تجربه‌گری گام می‌نهاد. با این‌حال، تأثیری چشمگیر بر عالم عکاسی داشت، زیرا قرینهٔ شگفت آفرینی‌های آمیخته با شگردهای تصویریش را به راحتی می‌توان در عکس‌هایی چون فتومونتاژ **متروپولیتن تنها** (تصویر ۳۵) اثر **هربرت بایر** (متولد



۳۹. برنیس ابت. **تبدیل انرژی**. ۱۹۳۹ـ۵۸.

۴۰. آرون سیسکیند. **نیویورک ۲**. ۱۹۵۱. مجموعهٔ شخصی هنرمند.

۱۹۰۰، در آلمان) بازیافت. هدف از این‌گونه معماهای بصری، درافتادن با تصورات ما از واقعیت، و پرده برداشتن از اختلاف بین چگونگی ادراک جهان خارج توسط مغز و درک معنای غیرمنطقی آن است.

پوسترها. فتومونتاژها در اندک مدتی به پوسترهای خوش‌طرح زمانه نیز راه یافتند. پوسترها در آلمان به صورت شمشیرهای دو دم در تبلیغات سیاسی درآمدند. به‌طوری که هواداران و دشمنان هیتلر به یک اندازه از آن بهره می‌گرفتند. زننده‌ترین و تندترین تفسیرهای سیاسی ضدنازی از آن **جان هارتفیلد** (۱۸۹۱ـ۱۹۶۸) بود که حتی نام خانوادگی آلمانی خود را به نشان اعتراض، از **هرتسفلد** به **هارتفیلد** تغییر داد. پوستر خوفناکی که از یک قربانی نازی‌ها آفرید (تصویر ۳۶)، انسانی را نشان می‌دهد که به صلیب شکسته کشیده شده و به تصویر گوتیک انسانیت گناهکار تنبیه شده به وسیلهٔ گردونهٔ قضاوت الاهی شباهت دارد. بدون تردید، هارتفیلد نگران سوءتعبیر یا درست فهمیده نشدن معنای اصلی در این اثر مونتاژ که پیام جدیدش را با قدرت تمام به بیننده انتقال می‌دهد نبود.

فتوگرام. در فتوگرام، عکس با دوربین گرفته نمی‌شود بلکه ساخته می‌شود؛ اشیا را مستقیماً روی کاغذ عکاسی می‌گذارند و سپس در معرض نور قرار می‌دهند. این تکنیک نیز تازگی نداشت. فاکس تالبت برای تهیهٔ تصاویر نگاتیو گیاهان، که خودش آن را «طراحی فتوژنیک»

می‌نامید، از آن بهره گرفته بود. اما فتوگرام‌های دادایست‌ها، همانند فتومونتاژهایشان، به قصد تغییر در شکل‌های طبیعت و نه ثبت آن‌ها، و نشاندن تکنولوژی‌های فاقد شخصیت به جای کار فرد ساخته می‌شدند. چون نتایج فتوگرام خیلی غیرقابل پیش بینی‌اند، ساختن یک فتوگرام در مقایسه با ساختن فتومونتاژ، حتی متضمن مخاطرات بیشتر است.

من ری (۱۸۹۰ـ۱۹۷۶) آمریکایی که در پاریس کار می‌کرد، نخستین سازندهٔ فتوگرام نبود، اما نامش بیش از دیگران به علت ساخت ریوگراف‌ها با این شیوه درآمیخته است. او روند تهیهٔ فتوگرام را تصادفاً کشف کرد. چهرهٔ جالبی که در تصویر ۳۷ دیده می‌شود همانند **کولاژ با مربع‌ها** ساختهٔ **هانس آرپ**، بر طبق قوانین تصادف و با انداختن یک تکه نخ، دو باریکهٔ کاغذ و چند تکه پنبه بر روی کاغذ عکاسی و سپس جابه‌جا کردن آن‌ها پیش از نوردهی، ساخته شد. تصویر حاصل، اثری هزل‌گونه است که جنبه‌های بازیگوشانه و خودبه‌خودی جنبش‌های دادا و سوررئالیسم را در مقایسه با طنز تلخ هارتفیلد نشان می‌دهد.

ساختگرایان. چون ساختگرایان روس تصوری تقریباً ماشینی از جامعهٔ انسانی داشتند، در اندک مدتی به تأسی از دادایست‌ها، فتوگرام و فتومونتاژ را به‌عنوان ابزاری برای پیوند زدن صنعت و هنر با یکدیگر ــ البته برای مقاصد متفاوت ــ به‌کار گرفتند. **لاسلو موهولی‌ناگی** (۱۸۹۵ـ۱۹۴۶) مجار که در **باوهاس** تدریس می‌کرد و عمیقاً تحت‌تأثیر ساختگرایی بود، بهترین خصوصیات این دو شیوه را با موفقیت درهم آمیخت. او با برداشتن عدسی برای ساخت فتوگرام، دوربین عکاسی‌اش را از یک دوربین تکثیرکننده به یک ابزار تولیدکننده تبدیل کرد. این زمان عکاسی توانست (هرچند از لحاظ نظری و نه در عمل) به‌صورت ابزاری تکنولوژیکی برای تقویت خلاقیت در آموزش و پرورش همگانی درآید.

موهولی‌ناگی همانند بسیاری از هنرمندان نقاش روس در دههٔ ۱۹۲۰ـ۲۹ نور را نیز تجسم انرژی متحرک در فضا می‌دانست. نتایج حاصل از روی‌هم اندازی و درهم شدن شکل‌ها در عکس‌های او، بسیار جالب هستند (تصویر ۳۸). بیننده احساس می‌کند که در زمان و مکان به مرزهای کائنات برده شده است، و در آن‌جا نیروی تخیل هنرمند به نیروهای کیهانی آفریده شده توسط یک ارادهٔ برتر کیهانی شکل می‌دهد.

ابت. یکی از هدف‌های آموزشی و بزرگ تصویرهای موهولی ناگی، تقویت ادراک حسی به طرق جدید بود. هدف‌های مشابه این، با گرفتن عکس‌هایی به کمک میکروسکوپ و تلسکوپ نیز تأمین شده است. این‌گونه عکس‌ها چشمان ما را به دنیای ذرات بی‌نهایت ریز و اجرام بی‌نهایت دور گشوده‌اند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۸ عکس‌های علمی شگفتی‌آوری توسط **برنیس ابت** (متولد ۱۸۹۸) شاگرد و دستیار پیشین **من ری** برای نمایش قوانین فیزیک (تصویر ۳۹) گرفته شد. این عکس‌ها همانند عکس‌های متحرکی که **ماری** پنجاه سال پیش گرفته بود، از هر لحاظ، جالب و برجسته‌اند. کمال شکل در آن‌ها، برگیرایی زیبایی‌شناختی و اعتبار علمی‌شان می‌افزاید، به‌طوری که می‌توان گفت جنبهٔ آموزشی آن‌ها از فتوگرام‌های موهولی‌ناگی نیز قوی‌تر است.

عکاسی از ۱۹۴۵ تاکنون

انتزاع

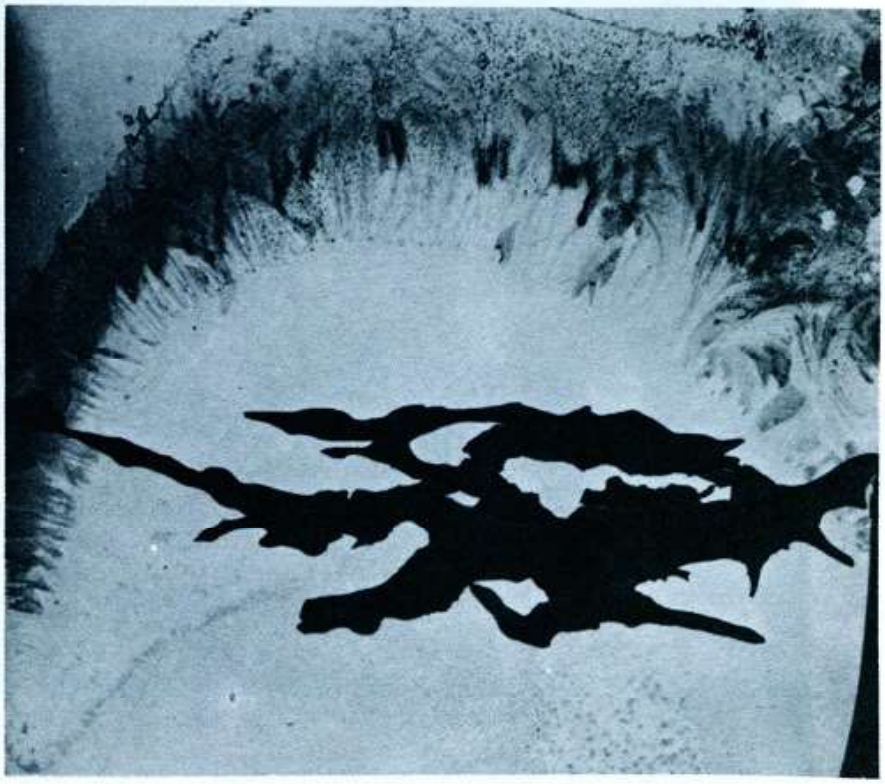
سیسکیند. عکاسی در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم ، تقریباً تا دو دهه، مخصوصاً در ایالات متحد آمریکا، با انتزاع‌گرایی مشخص می‌شد. **آرون سیسکیند** (متولد ۱۹۰۳) دوست صمیمی نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی، به ثبت زباله‌ها و نشانه‌های پوسیدگی جامعهٔ معاصر پرداخت. او در لابه‌لای این جزئیات به پیکره‌هایی رمزگونه (تصویر ۴۰) برمی‌خورد که تشابهی طنزآمیز با مفهوم نگاشت‌های تمدنی فراموش شده و غیرقابل فهم در جهان باستان داشتند.

وایت. ماینور وایت (۱۹۰۸ـ۱۹۷۶) حتی بیش از سیسکیند به روح اکسپرسیونیسم انتزاعی نزدیک شد. او که دوست ادمز و وستن بود، شدیدا تحت تأثیر نظریهٔ **برابرهای** اشتیگلیتس قرار داشت. در پرثمرترین دورهٔ فعالیتش از اواسط دههٔ ۱۹۵۰ـ۵۹ تا اواسط دههٔ ۱۹۶۰ـ۶۹ با سبکی فوق‌العاده خصوصی کار می‌کرد و از کیمیای تاریکخانه برای تغییر شکل واقعیت به یک استعارهٔ اسرارآمیز بهره می‌گرفت. **شاخهٔ آیینی** (تصویر ۴۱) او تصویری ازلی را به ذهن متبادر می‌کند: اهمیت آنچه نشان می‌دهد به‌قدر اهمیت آن چیزی نیست که‌خود معرف آن است، و معنایی که بیننده در آن احساس می‌کند همچنان گریزنده و نامفهوم می‌ماند.

عکاسی مستند

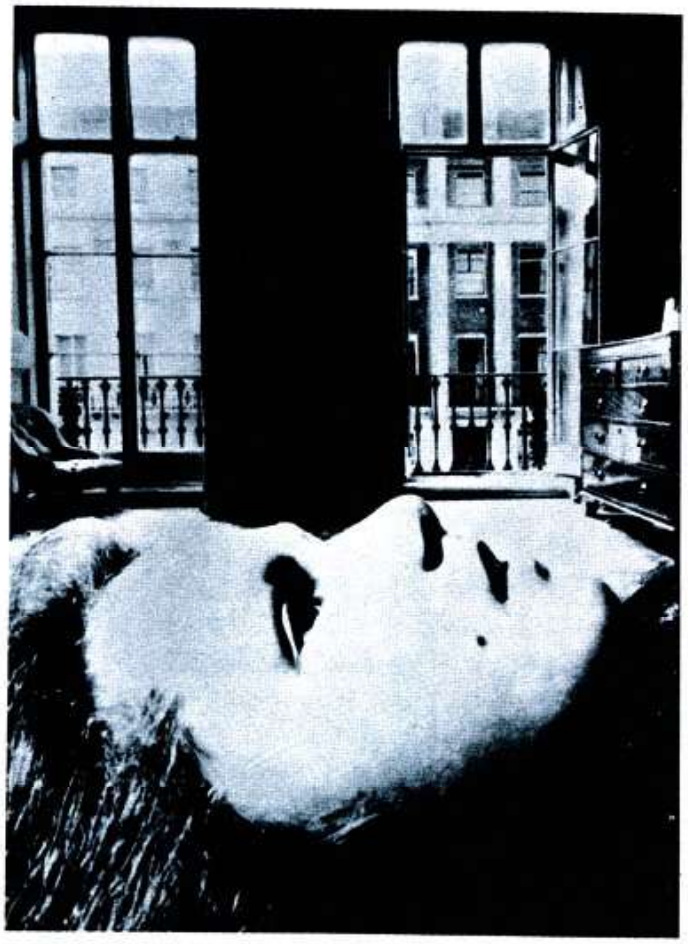
اسمیث. ثبت مستمر فقر و بینوایی توسط عکاسی، غالباً محملی برای طرح قوی‌ترین تفسیرها و بیانیه‌های شخصی بوده است. **یوجین اسمیث** (۱۹۱۸ـ۱۹۷۸) پیشگام‌ترین عکاس مطبوعاتی معاصر، از بدبینان دلسوزی بود که به گفتهٔ خودش با «شوری منطقی» دربارهٔ وضعیت بشر اظهارنظر می‌کرد. عکس **توموکو در حمام** (تصویر ۴۲) که در سال ۱۹۷۱ در دهکدهٔ صیادی **میناماتا** در ژاپن گرفته شده است، مادری را به هنگام شستشوی کودکی نشان می‌دهد که بر اثر مسمومیت جیوه‌ای فلج شده است. آنچه این عکس را به اثری عمیقاً تکان‌دهنده تبدیل می‌کند نه خود موضوع بلکه طرز نمایش آن توسط اسمیث است. تصویرپردازی ذهنی، ریشه‌ای عمیق در فرهنگ غرب دارد: تصویر مادری که بدن فرزندش را در آغوش گرفته است به موضوع **پیتای گوتیک** آلمانی باز می‌گردد، حال آنکه نورپردازی نمایشی و واقع‌گرایی زندهٔ آن نقاشی مربوط به شهیدی دیگر در حمام یعنی تابلوی **مرگ مارا** اثر **ژاک لویی داوید** را به یاد می‌آورد. اما آنچه در درجهٔ اول عواطف بیننده را برمی‌انگیزد و این عکس را فراموش‌نشدنی می‌کند عشق بی‌پایانی است که از نگاه لطیف مادر می‌بارد.

۴۲. یوجین اسمیث. **توموکو [افلیج] در حمام.** دسامبر ۱۹۷۱. چاپ ژلاتین ـ نقره.



۴۱. ماینور وایت. **شاخهٔ آیینی.** ۱۹۵۸. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۲۷×۲۶/۳ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ بین‌المللی عکاسی در خانهٔ جورج ایستمن. راچستر. نیویورک.

۴۳. رابرت فرانک. **سانتافه، نیومکزیکو.** ۵۶ـ۱۹۵۵. چاپ ژلاتین ـ نقره. مجموعهٔ گالری پیس مک‌گیل.

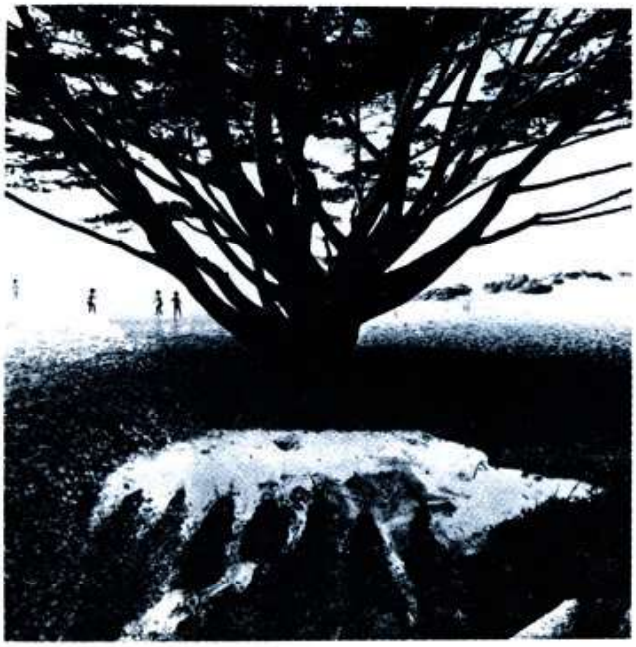


۴۴. بیل برانت. **بچهٔ لندن**. ۱۹۵۵. گالری ادوین. هوک، شیکاگو.

فرانک. پیدایش شکل جدیدی از عکاسی صریح در ایالات متحد آمریکا، بیش از همه زاییدهٔ فعالیت‌های یک عکاس یعنی **رابرت فرانک** (متولد ۱۹۲۴) بود. کتاب فرانک با عنوان **آمریکاییان** که در سال‌های ۱۹۵۵ - ۵۶ و به دنبال سفری سراسری در آمریکا نوشته شد به‌محض انتشار در سال ۱۹۵۹ سروصدای بزرگی به راه انداخت، زیرا همان بی‌قراری و بیگانگی را که انتشار کتاب **در راه** اثر همسفرش **جک کرواک** در سال ۱۹۵۷ پدید آورده بود به دنبال آورد. این دوستی نشان می‌دهد که کلمات نقش مهمی در عکس‌های فرانک دارند و بار معنایی آن‌ها به اندازهٔ بار معنایی نقاشی‌های **دموث** و **ایندیانا** است، با این‌حال دیدگاه اجتماعی فرانک معمولاً در پس پرده‌ای از بی‌طرفی آرامش‌بخش پنهان شده است. وقتی تماشاگر سرانجام به هدف از عکس **سانتافه، نیومکزیکو** (تصویر ۴۳) پی‌می‌برد، حیرت زده می‌شود: پمپ‌های بنزین در بیابان خشک، همچون اعضای فرقه‌ای مذهبی، رو به تابلوی SAVE ایستاده‌اند و بیهوده به انتظار نجات در دیدار مجددند. فرانک که بعدها به فیلمسازی روی آورد، چهره‌ای از فرهنگ آمریکایی را به نمایش در می‌آورد که به یک اندازه نازا و بی‌لذت است. به گفتهٔ فرانک، حتی ارزش‌های معنوی در برابر ماده‌پرستی عامیانه بی‌معنی می‌شوند.

خیال‌پردازی

خیال‌پردازی تدریجاً از اواسط دههٔ ۱۹۵۰ - ۵۹ مجدداً در دو سوی اقیانوس اطلس خودنمایی کرد. عکاسان، نخست به دستکاری دوربین



۴۵. جری اوئلسمان. **بی‌عنوان**. حدود ۱۹۲۷. مجموعهٔ شخصی هنرمند.

پرداختند تا با استفاده از عدسی‌ها و فیلترها برای تغییر شکل ظاهری، حتی گاهی تا جایی که غیرقابل تشخیص شوند، به جلوه‌های بصری استثنایی دست یابند. اما از سال ۱۹۷۰ به بعد، عمدتاً تکنیک‌های چاپ را به خدمت گرفته و به نتایجی رسیده‌اند که غالباً تکان‌دهنده‌تر نیز هستند.

برانت. پیشاهنگ دستکاری در عکس و عکاسی، **بیل برانت** (۱۹۰۴ - ۱۹۸۳) بود. برانت با آنکه اصلاً یک عکاس انگلیسی‌تبار به‌شمار می‌رفت، در آلمان متولد شده بود و تا سال ۱۹۳۱ نیز در لندن مقیم نشده بود. او در دوران رونق روانکاوی، تصمیم گرفت عکاس شود، و مدتی هم نزد **من ری** به شاگردی و کارآموزی پرداخت. نتیجتاً برانت، سوررئالیستی شد که در تلاش برای دست یافتن به واقعیت بصری ژرف‌تر و سرشار از رمز و راز، به دستکاری در آن روی آورده بود. کار او همواره با نوعی حالت ذهنی ادبی و حتی تئاتری مشخص می‌شد که برای تحقق برخی از اثرات، به سینما نزدیک می‌شد. گزارش‌ها و عکس‌های مستند اولیه‌اش غالباً به صورت بازآفرینی‌های تجربهٔ شخصی با هدف تفسیر اجتماعی بر اساس مدل‌های عصر ویکتوریا به نمایش گذاشته می‌شدند. تصویرهای خیال‌پردازانهٔ برانت، قدرت تخیلی فوق‌العاده رمانتیک را به نمایش می‌گذارند. **بچهٔ لندن** (تصویر ۴۴) بازتابی از حالت شبح‌زدهٔ رمان‌های خواهران **برونته** است. این تصویر، در عین حال، یک تصویر رویابافی کلاسیک و سرشار از درونمایه‌های پرآشوب روانی است. در مناظر، تک‌چهره‌ها، و تصویرهای برههٔ برانت نوعی اضطراب برآشوبنده نهفته است. نابجایی‌های مکانی، همانند آنچه در آثار **دکیریکو** دیده می‌شود، ناراحتی‌های کلی مشخصی را باز می‌گوید که هم از خویش بیگانه است هم از جهان.

اوئلسمان. جری اوئلسمان (متولد ۱۹۳۴) آمریکایی و از رهبران اخیر این جنبش، از عکس‌های چندنگاتیوی **اوسکار ویلاندر** و **برابرهای**

۴۶. جان لئونارد. **رمانتیسیسم سرانجام کشنده است**. از «رویاها و کابوس‌ها». ۱۹۸۲. شفافهٔ مثبت که در برخی نقاط به طریق کولاژ مات شده است، ۲۴/۸×۲۳/۵ سانتیمتر، مجموعهٔ م. نری، بنیسا. کالیفرنیا.

۴۷. داوید وینارویچ. **مرگ در مزرعهٔ ذرت**. ۱۹۹۰. چاپ نقره. ۶۶×۹۶/۵ سانتیمتر.

اشتیگلیتس الهام می‌گرفت. با آنکه کار اوئلسمان یک جهت کودکانهٔ نزدیک به هنر پاپ دارد، در اغلب موارد، به‌طور غیرارادی، تصویرهای ازلی را از درون و ژرفای ناآگاه خویش بیان می‌کند. زنی که در عکس **بی‌عنوان** (تصویر ۴۵) روی خاک دراز کشیده است، ظاهراً بیانگر رویایی است که در آن روان زن به زاویهٔ بطن‌گونهٔ طبیعت اولیه پناه برده است. در هر بخشی از این عکس، واقعیت صادقانه ثبت شده است. با کنار هم گذاشتن این بخش‌هاست که تصویر، واقعیتی نو می‌یابد.

زمانی، اوئلسمان در یکی از کلاس‌های وایت حاضر می‌شد، و عکس‌های آن‌دو نیز چنان که ممکن است تصور شود از لحاظ بصری یا بیانی، از یکدیگر دور نیستند. تفاوت اصلی در نگرش آن‌دو به **برابرها** به عنوان ابزاری برای دستیابی به یک حقیقت شاعرانهٔ درونی است: وایت، همانند اشتیگلیتس، نمادهای خویش را در طبیعت تشخیص می‌دهد، حال آنکه اوئلسمان نمادهایش را از درون قدرت تخیل خویش می‌آفریند. شگفتی‌آور این‌جا است که آنچه در یک آن شناخته می‌شود نه **شاخهٔ آیینی** وایت بلکه عکس **بی‌عنوان** اوئلسمان است، اما معنی نهایی از هیچ‌یک استنباط نمی‌شود.

لئونارد. عکس در مقام ابزاری برای بیان زندگینامهٔ شخصی، روز به روز خیالپردازانه‌تر شده است. تصویر و عنوان عکس **رمانتیسیسم سرانجام کشنده است** (تصویر ۴۶) اثر **جون لئونارد** (متولد ۱۹۴۰) معنایی را تلقین می‌کند که از لحاظ اشاراتش شخصی است. در این منظر برآشوبنده، بخشی از شهوت‌گرایی تابلوی **کابوس** اثر **فوزلی** نیز جلب توجه می‌کند. وضوح نمایش، منظرهٔ پشت پنجره را به جلوه‌گاه واقعی و خوف‌انگیز یأس تبدیل می‌کند. این، شوالیه‌ای رمانتیک در زره پرزرق و برق نیست بلکه دروگری ترسناک است که نیاکانش را می‌توان در چاپ‌نقش چوبی **آلبرشت دورر** با عنوان **چهار سوار کتاب مکاشفات یوحنا** یافت.

وویناروویچ. عکس **مرگ در مزرعهٔ ذرت** (تصویر ۴۷) اثر **داوید وویناروویچ** (۱۹۵۴ ـ ۹۲) از آن هم تکاندهنده‌تر است. او که نیروی تخیلی خارق‌العاده و منحصربه‌فرد داشت، شیفتهٔ عنصر خوفناکی بود که سرچشمهٔ دائمی آگاهی در کارهایش به‌شمار می‌رود. وویناروویچ در زمان برداشته‌شدن این عکس به بیماری ایدز مبتلا بود و بر اثر آن نیز دو سال بعد درگذشت. از میان تصاویر بی‌شماری که به این بیماری مخوف اختصاص داده شده است، هیچ‌یک وحشت شبح‌گونهٔ ایدز را با چنین وضوح کاملی ثبت و ضبط نکرده است. لباس مرگ، که خود وویناروویچ ساخته بود، دیو خوف‌انگیز مرگ را در مراسم مذهبی یکی از قبایل ابتدایی به یاد می‌آورد که بر اثر جادو از دل طبیعت خارج شده است. در این‌جا، همچون تابلوی **جیغ** (تصویر ۷۲۹) اثر **ادوارد مونک**، با چنان شکلی از بیان مهارکننده و قوی ترس هیجان‌آمیز مواجهیم که گویی می‌خواهد عذاب شخصی را تا سطح عذاب جهانی ارتقا دهد. این عکس، همچنان که در عالم هنر دیده می‌شود، نشانه‌ای فراموش‌نشدنی از این واقعیت است که هرکسی بر اثر از دست رفتن دوستان و همراهان مبتلا به ایدز با آن مواجه خواهد شد.

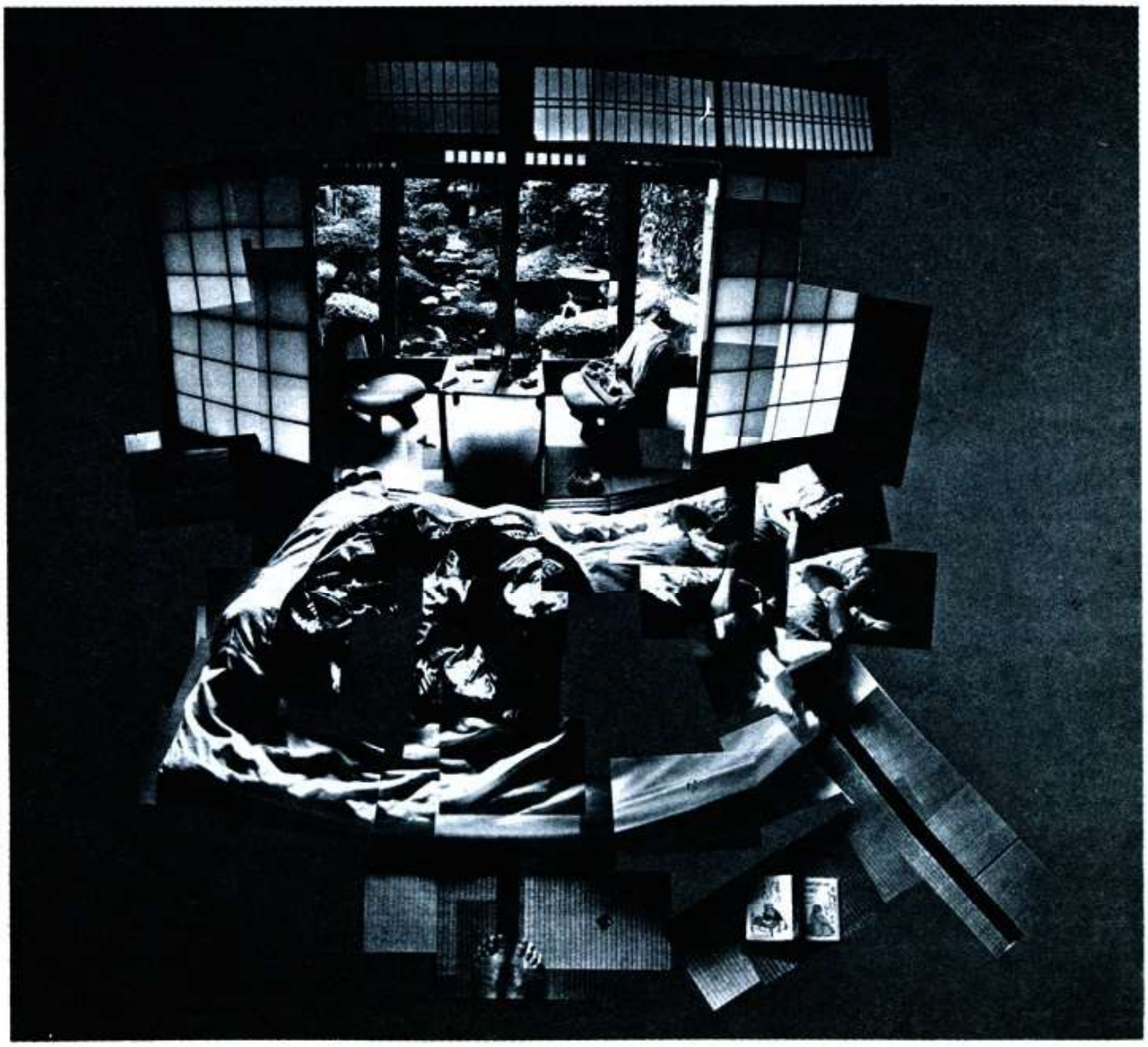
نقاشان عکاس

هاکنی. جدیدترین جلوه‌گاه‌های گسترش قدرت عکاسی و فراتر رفتن آن از میدان دید ما، همچنان‌که شایسته و بایسته است، در کارهای نقاشان خودنمایی کرده است. کولاژهای عکسی که **دیوید هاکنی** (متولد ۱۹۳۷) نقاش انگلیسی از سال ۱۹۸۲ به بعد دست‌اندرکار آفرینششان بوده است به مکاشفاتی شباهت دارند که با نزدیک شدن به چگونگی دید ما، بر محدودیت‌های سنتی تصویر واحد و ثابت در زمان و مکان غلبه می‌کنند. در عکس **گرگوری ریزش برف را می‌نگرد، کیوتو، ۲۱ فوریه ۱۹۸۳** (تصویر ۴۸) هر قاب به یک حرکت مشخص چشم شباهت دارد که یک واحد اطلاعاتی بصری در آن است و باید در حافظهٔ ما ذخیره گردد و توسط مغز ترکیب شود. درست همان‌سان که ما فقط اطلاعات ضروری را پردازش می‌کنیم، در قالب بزرگ تصویر نیز شکاف‌هایی وجود دارند و تصویر، هرچه به لبهٔ خارجیش نزدیک‌تر شویم تکه‌تکه‌تر می‌شود، البته بدون از دست رفتن تیزی احساس شده در خود دید. شکل نهایی کولاژ، شاهکار طراحی است. صحنه به نظر می‌رسد که با نزدیک‌تر شدن به ما، به‌طرز عجیبی خم می‌شود. این جزر و مد، به‌مراتب فراتر از آن است که بتوان آن را نتیجهٔ صرف فیزیک نور به‌شمار آورد. در روند ادارک، مکان و تبع آن یعنی زمان، خطی نیستند بلکه سیالند. گذشته از این، هاکنی با افزودن پاهای خود به عنوان نقاط مرجع برای تعیین واحد موضوع دید، ما را در پی بردن به این نکته یاری می‌رساند که دید انسان، آن‌قدر که به عملی خودمدارانه در تعیین رابطهٔ بصری و روانی بیننده با جهان پیرامون مربوط می‌شود به مسئله نگاه کردن به اطراف مربوط نمی‌شود. این تصویر به یک اندازه گویا و پرشکوه است. هاکنی در این‌جا دوستش را بارها ثبت کرده است تا واکنش‌های او را در برابر منظرهٔ آرام آن سوی در به تماشاگر تلقین کند.

نگرش هاکنی در تاریخ نقاشی نوین ریشه دارد، زیرا بازتابی از خودآگاهی هنر پیشین در آن به چشم می‌خورد. در این نگرش، نماهای تراش‌دار **پیکاسو** و حرکت زنجیروار **دوشان** با انرژی پویای **پوپوفا** درهم آمیخته می‌شود. با این حال، **گرگوری ریزش برف را می‌نگرد** اثری آشکارا معاصر است زیرا جلوه‌های پرجاذبهٔ فتورئالیسم و توان **هنر آپ** به تجسم ژرفای فضایی را در خود دارد. هاکنی به کاوش در دیگر مفاهیم ضمنی نهفته در این‌گونه کولاژهای عکسی، مانند روایت پیوسته، پرداخته است. تردیدی نیست که مفاهیم ضمنی دیگری نیز کشف خواهند شد. از آن جمله می‌توان به امکان نمایش هم‌زمان یک شیء یا صحنه از چندین نقطهٔ مناسب و دادن امکان مشاهدهٔ کامل آن برای نخستین بار به تماشاگر اشاره کرد.

پست‌مدرنیسم در عکاسی

عکاسی در عرصهٔ پست‌مدرنیسم، مضمون تصویر را همچون «متن» برگزیده است. با توجه به پیوند نزدیک بین کلمات و عکس‌ها در **هنر ادراکی**، شاید بتوان گفت که چنین حرکتی اجتناب‌ناپذیر بوده باشد.



۴۸. دیوید هاکنی. **گرگوری ریزش برف را می‌نگرد، کیوتو، ۲۱ فوریهٔ ۱۹۸۳.** ۱۹۸۳، کولاژ عکسی، ۱۱۸×۱۱۰/۵

لیکن پس از آنکه اهمیت تازه‌ای به علم نشانه‌شناسی داده شد و موجب بازشدن مسیرهای ثمربخش جدیدی در تحقیقات به روی هنرمند گردید، عکاسی نیز در این حرکت جدید مصمم‌تر شد. راستی، نشانه‌ها چگونه دارای معنی همگانی می‌شوند؟ پیام چیست؟ چه کسی آغازگر آن است؟ در خدمت کدام هدف (یا چه کسی) است؟ مخاطب آن کیست؟ چه کسی رسانه‌ها را کنترل می‌کند؟

عکاسان، به‌ویژه در ایالات متحد آمریکا، این‌گونه پرسش‌ها را مطرح می‌کنند تا با تصورات دریافتی ما از جهانی که در آن به سر می‌بریم و نظامی که این جهان بر جامعهٔ ما تحمیل می‌کند به چالش برخیزند. عکاسان پست‌مدرن، برخلاف **جون لئونارد** یا **دیوید هاکنی**، عکاسانی «دوباره‌کار» هستند که در اغلب موارد اصولاً عکسی نمی‌گیرند بلکه عکس‌های ضروری برای کار خود را از رسانه‌های دیگر به‌دست می‌آورند. این ادراک‌گرایان جدید برای انتقال پیام خویش، غالباً از فرمول تدوین شده توسط **بالدساری** برای در کنار هم قرار دادن تصویر و متن پیروی می‌کنند. اینان گاهی عکس‌های خود را همچون قرینه‌هایی برای تابلوهای نقاشی در نظر می‌گیرند و با ابعادی بی‌سابقه و با استفاده از روش‌های تجارتی معمول برای آگهی‌های بازرگانی بزرگشان می‌کنند، که گاهی نیز منابع کارشان را از میان همین آثار برمی‌گزینند. در این‌جا، آنچه اهمیت دارد گزینش عکس است زیرا عمل گزینش عکس و تغییردادن زمینهٔ نمایش آن از تابلوی اعلانات به دیوار نگارخانه، تغییر یا اظهارنظر هنرمند را تشکیل می‌دهد. اما در هردو مورد، از ما خواسته می‌شود که قضاوتمان را بر مبنای پیام استوار کنیم. ابزار تحویل پیام، عمداً از چنان فردیت اندکی برخوردار است که بازشناختن کار یک هنرمند از کار هنرمندی دیگر غالباً غیرممکن می‌شود. اما در این ضمن، پیام نیز به همان اندازه فراموش‌کردنی می‌شود.

کروگر. در مورد **باربارا کروگر** (متولد ۱۹۴۵) که عکس‌هایش را از لحاظ نگرش رویارویانه‌ای که دارند می‌توان بی‌درنگ از عکس‌های دیگران بازشناخت، این اصلاً مشکلی به شمار نمی‌رود. عکس **تو یک تماشاگر اسیر هستی** (تصویر ۴۹) تجسمی از سبک کار او است. در این سبک، معمولاً یک نمای درشت سیاه و سفید برگرفته از یک مجله یا روزنامه وجود دارد که لبه‌هایش به طرز تنگاتنگی قیچی شده و تا

حداکثر ابعاد ممکن بزرگ‌نمایی شده است تا بیننده نتواند از دریافت حضور یا پیام آن (با حروف سفید بر زمینهٔ قرمز) بگریزد. هدف از مرتبط ساختن متن و تصویر بی‌ربط، آشکارا دست یافتن به مقاصد افراطی است. هدف از این عبارت چالش‌جویانه، برانگیختن نگرانی شدید مردم از طریق انگشت گذاشتن بر ترس‌های نهفتهٔ مردم و القای این تصور است که جامعه توسط نیروهایی ناشناخته، به‌ویژه مراکز بزرگ و غیرشخصی قدرت همچون حکومت، ارتش یا شرکت‌های خصوصی، کنترل می‌شود.

لومیو. کار **کروگر** همچون ضربه‌ای تند است که بر منظومهٔ شمسی وارد شود: پیام صریح است و پاسخ آن بی‌درنگ داده می‌شود، مخصوصاً نخستین بار که چنین می‌شود. مضامین آثار **آنت لومیو** (متولد ۱۹۵۷) آرام‌تر و در عین حال تفکرانگیزترند. این مضامین با تمرکز بر مسائل اجتماعی، وضعیت کنونی انسان را بدون وارد شدن در هیچ‌گونه مناقشه‌ای، مخاطب قرار می‌دهند. لومیو استعداد خاصی برای درک امکانات جدید معنایی در عکس‌ها و تصویرهای چاپی قدیمی دارد. **حقیقت** (تصویر ۵۰) تصویری است دربارهٔ صدا یا به عبارتی نبود صدا. این عکس که از کتابی دربارهٔ تاریخ رادیو برگرفته شده، همتای بصری این سخن قصار است که می‌گوید «بد مشنو، بدمگو، بد مبین». همین سخن، پس از انتقال به روی بوم نقاشی، معنایی بسیار متفاوت در زمینهٔ جدید پیدا می‌کند. آنچه با حروف برجسته بر سطح عکس نقش بسته،

ضرب‌المثلی روسی است که می‌گوید «نان و نمک بخور ولی حقیقت را بگو»، که معنی تقریبی آن چنین است «وقتی لطف کسی را می‌پذیری صادق باش». حروف عبارت روسی، تصویر را از یک عکس تبلیغاتی سرگرم‌کننده به یک پوستر تبلیغاتی شوم سیاسی تبدیل می‌کند. این مسئله، بر خلاف دریافت‌های اولیه، نه به‌روسیه مربوط می‌شود نه به کمونیسم (عکس، صحنه‌ای از حرکات **جک بنی** شعبده‌باز معروف آمریکایی را مجسم کرده است) بلکه به نقش رسانه‌ها در زندگی معاصر

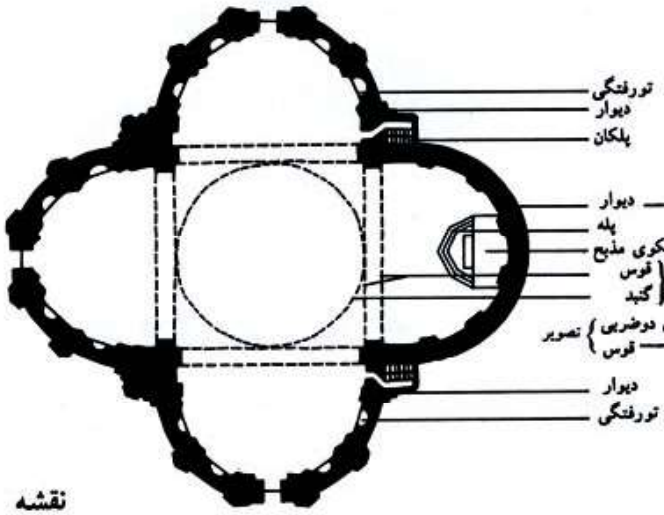
۴۹. باربارا کروکر. **تو یک تماشاگر اسیر هستی.** ۱۹۸۳. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۹۶×۱۲۲ سانتیمتر. گالری آنینا نوسی، نیویورک.

مربوط می‌شود. این رسانه‌ها در مقام مهمان وارد خانه و کاشانهٔ ما می‌شوند بی‌آنکه صداقت داشته باشند: در اینجا اجرا کننده دهانش را بسته است تا بد نگوید. او که از حمایت این رسانه برخوردار است، حقیقت را با پنهان‌سازی عمدی و انتخابی اطلاعات تحریف می‌کند نه با به زبان آوردن یک دروغ عمدی. حقیقت به‌صورت موضوعی با چشم‌انداز نسبی ظاهر می‌شود که هم تابع کسی است که آن را کنترل می‌کند هم کسی که آن را می‌شنود.

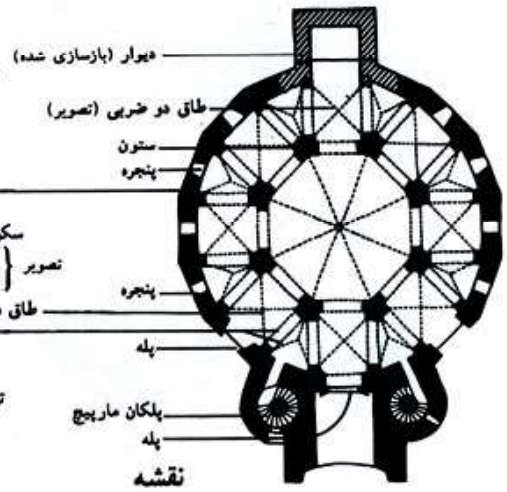
۵۰. آنت لومیو. **حقیقت.** ۱۹۸۹. لاتکس و آکریلیک روی بوم. ۳/۸×۳۳۷/۸×۲۱۳/۴ سانتیمتر. گالری جوش بائر، نیویورک.

روشهای تهیه نقشه و مقطع

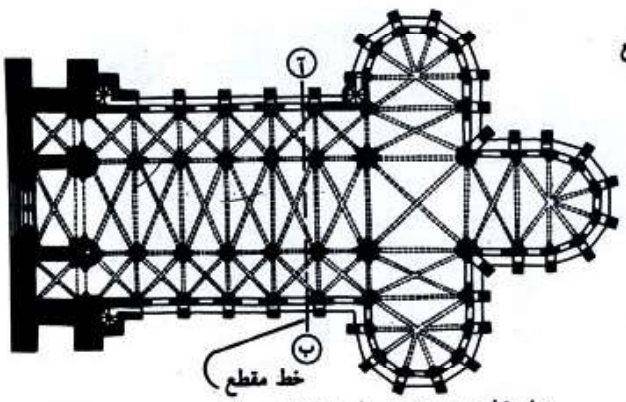
نقشه‌های ساختمانی و مقطعهای چاپ شده در این کتاب (صفحات ۱۹ـ۲۰) با استفاده از قراردادهای زیر تهیه شده‌اند: در نقشه‌ها، دیوارها و ستونها غالباً به رنگ سیاهِ پر نشان داده شده‌اند. (بخشهای بازسازی شده، سایه‌دار مشخص شده‌اند.) اجزایی مانند پله‌ها و درگاهیها یا اجزای دیگری که از سطح کف (نقشه) تا بام یا سقف فراتر نمی‌روند، با خط نشان داده شده‌اند. اجزای واقع در بالا یا زیر سطح کف و ناپیوسته به آن، با خط‌چین نشان داده شده‌اند. خطوط مقطع، که امتداد سطح ترسیم مقطع را مشخص می‌کنند، با خط ـ نقطه نشان داده شده‌اند. در مقطعها، اجزای ساختمان معمولاً با طراحی سادهٔ خطی نشان داده شده‌اند، و دیوارها و ستونها نیز که به وسیلهٔ سطح طرح خطی (به رنگ خاکستری) بریده شده‌اند، با همان طراحی سادهٔ خطی نشان داده شده‌اند. سطح مقطع، جلوترین سطح است؛ نخستین سطح پس از آن، بدون ته‌رنگ و سطوح پس از آن با درجات متفاوتی از خاکستری نشان داده شده‌اند. ذیلاً چند نقشهٔ توضیح‌دار نمونه و یك مقطع از نظر می‌گذرند:



نقشه

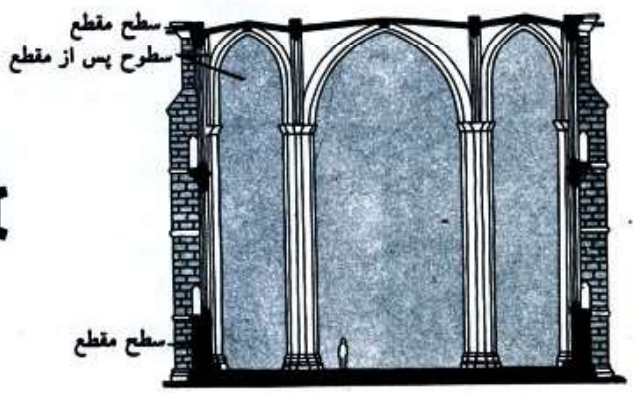


نقشه



نقشه

محل مقطع عمودی تصویر راست را نشان می‌دهد



مقطع