PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

تاریخ اجتماعی هنر

نوشتهٔ آرنولد هاوزر

ترجمهٔ ابراهیم یونسی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تاریخ اجتماعی هنر

tarikhema.org

نوشتهٔ آرنولد هاوزر

ترجمهٔ ابراهیم یونسی

(جلد دوم)

شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

آرنولد هاوزر
Arnold Hauser

تاریخ اجتماعی هنر
The Social History of Art

(جلد دوم)

چاپ اول: متن انگلیسی ۱۹۵۱ م. راتلج وکگان پل، لندن
چاپ اول ترجمهٔ فارسی: فروردین‌ماه ۱۳۷۷ هـ. ش. ـ تهران
حروفچینی: شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی
چاپ: چاپخانهٔ دیبا
صحافی: حقیقت
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه

حق هر گونه چاپ و انتشار و تکثیر مخصوص شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی است.

شابک X - ۰۰۰ - ۴۸۷ - ۹۶۴ (دورهٔ چهارجلدی) ISBN 964 - 487 - 000 - X (4 VOL. Set)

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست

۱. رنسانس، مانریسم، باروک ۳۳۵

مفهوم رنسانس (۳۳۵) تقاضا برای هنر طبقهٔ متوسط و درباری در سدهٔ پانزدهم (۳۴۹) پایگاه اجتماعی هنرمند عهد رنسانس (۳۹۱) کلاسیسیسم سدهٔ شانزدهم (۴۲۷) مفهوم مانریسم (۴۴۱) عصر رئالیسم سیاسی (۴۵۲) دومین شکست شوالیه‌گری (۴۹۴) مفهوم باروک (۵۲۷) باروک دربارهای کاتولیک (۵۳۹)

یادداشتها ۵۸۷

فهرست راهنما ۶۰۰

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

جلد دوم

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱

رنسانس، مانریسم، باروک

۱ـ مفهوم رنسانس (نوزایی)

میزان قراردادی‌بودن تمایزی که معمولاً بین سده‌های میانه و عصر جدید گذاشته‌می‌شود، و متغیربودن تصوری که از رنسانس وجود دارد، از آنجا معلوم می‌گردد که بدشواری می‌توان شخصیتهایی نظیر پترارک[1]، بوکاتچو[2]، جنتیله دافابریانو[3] و پیسانلو[4]، ژان فوکه[5] و یان وان آیک[6] را به‌طور قاطع به‌این یا آن مقوله منتسب کرد. اگر بخواهیم، می‌توانیم حتی دانته و جوتو[7] را متعلق به‌رنسانس بدانیم و شکسپیر و مولیر را به‌سده‌های میانه. ولی، در هر حال، از این عقیده که چرخش و تحول حقیقی تا سدهٔ هجدهم روی ننمود ـ و عصر جدید، در حقیقت، با دورهٔ روشنگری و اندیشهٔ پیشرفت و بسط صنعت آغاز شد ـ نمی‌توان بسادگی چشم پوشید.[1] اما شاید بهتر باشد که این خط فاصل قاطع یا نقطهٔ چرخش را بین نیمهٔ اول و دوم سده‌های میانه، یعنی اواخر سدهٔ دوازدهم، قرارداد ـ آنگاه که اقتصاد پولی جانی تازه یافت، شهرهایی جدید سر برآوردند و طبقهٔ متوسط جدید خصوصیات متمایز خویش را کسب کرد. خطایی جدی خواهدبود اگر این خط فاصل را در سدهٔ پانزدهم بگذاریم؛ درست است که در این قرن بسیاری از چیزها به‌ثمر رسیدند لیکن تقریباً هیچ چیز نوی آغاز نشد. ادراک طبیعت‌گرا و علمی ما از جهان

---

1. Petrarch
2. Boccaccio
3. Gentile da Fabriano
4. Pisanello
5. Jean Fouquet
6. Jan van Eyck
7. Giotto

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌شك به‌طور عمده مخلوق رنسانس است، اما این، نام‌گرایی(نومینالیسم)[1] سده‌های میانه بود که نخستین‌بار مسیر جدید تفکری را که منشأ این جهان‌بینی است القا کرد. توجه به‌اشیاء منفرد و جست و جوی قوانین طبیعی و حس وفادارماندن به‌طبیعت در هنر و ادبیات به‌هیچ روی صرفاً با رنسانس آغاز نمی‌شود. طبیعت‌گرایی سدهٔ پانزدهم چیزی جز ادامهٔ طبیعت‌گرایی دورهٔ گوتیك نیست، چه در این دوره است که تصور منفرد از اشیاء منفرد به‌میان می‌آید و بروشنی جلوه‌گر می‌شود. و اگر کسانی که رنسانس را می‌ستایند ادعا کنند که در کلیهٔ گرایشهای خودجوش و فردگرایانه و مترقی سده‌های میانه منادیان یا شکلهای ابتدایی رنسانس را می‌بینند، و اگر در نظر بورکهارت[2] حتی سرودهای ادیبان دوره‌گرد صورت ابتدایی و اولیهٔ رنسانس هستند، یا اگر والتر پیتر[3] بیانی از روح و جوهر رنسانس را در چیزهایی مانند سرود[4] «اوکاسن و نیکولت»[5] ـ که مطلقاً آفریدهٔ سده‌های میانه است ـ بازمی‌بینند، در این صورت این استنباط هم به‌نوبهٔ خود، لیکن از زاویه‌ای دیگر، پرتوی بر همین مسأله، یعنی موضوع تداوم بین سده‌های میانه و رنسانس، می‌افکند و به‌توضیح مطلب یاری می‌رساند.

بورکهارت، در توصیفی که از رنسانس بدست‌داده، بیشترین تأکید را بر طبیعت‌گرایی این دوره کرده و گرایش به‌واقعیت تجربی، یعنی «کشف جهان و انسان»، را به‌عنوان اساسی‌ترین عامل در این «نوزایی» معرفی کرده‌است. وی، در این کار، مانند بسیاری از اخلاف خود، نتوانست دریابد که در هنر رنسانس آنچه نو بود نه خود طبیعت‌گرایی بلکه سرشت علمی و روشدار و مطلق‌گرای آن بود، و آنچه نسبت به‌تصورات قرون وسطایی پیشرفته‌تر بود نه مشاهده و تحلیل حقیقت بلکه تأمل آگاهانه و انسجام و ثباتی بود که به‌یاری آن ضوابط و معیارهای واقعیت ثبت و ضبط می‌شد و مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گرفت. به‌بیان کوتاه، نکتهٔ جالب توجه در مورد رنسانس این نبود که هنرمند به‌صورت نظاره‌گر طبیعت در آمده‌بود بل این بود که اثر هنری، به‌وسیلهٔ «مطالعهٔ طبیعت»

1. Nominalism 2. Burckhardt 3. Walter Pater
4. chante-fable 5. Aucassin and Nicolette

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بدل شده‌بود. طبیعت‌گرایی دورهٔ گوتیك زمانی آغاز شد که پرده‌های نقاشی و مجسمه‌ها از صورت «نماد» (یا سمبول) محض خارج شدند و کم کم به عنوان نسخ ثانوی اشیاء این جهانی، جدا از ارتباطشان با واقعیت متعالی، ارزش و منظوری یافتند. تندیسه‌های شارتر[1] و رنس[2]، هر چند مناسبات مافوق طبیعی موجود در آنها آشکار است، از حیث هدف و منظور ذاتی خود، که می‌توان آن را از مفهوم مابعدالطبیعیشان جدا کرد، با هنر دورهٔ رومانسك فرق دارند. از سوی دیگر، دگرگونی مهمی که رنسانس بوجود آورد این است که نمادگرایی (سمبولیسم)[3] مابعدالطبیعی، نیروی خویش را از دست می‌دهد و هدف هنرمند بیش از پیش و به‌نحوی مشخص و به شیوه‌ای آگاهانه به‌نمایش‌دادن جهان محسوس تجربی محدود می‌گردد. هر قدر جامعه و زندگی اقتصادی زنجیر جزمهای کلیسایی را بیشتر می‌گسلند، هنر با آزادی بیشتری به‌واقعیت بی‌واسطه توجه می‌کند؛ اما طبیعت‌گرایی همان قدر آفریدهٔ جدید رنسانس است که اقتصاد مال‌اندوز.

کشف طبیعت از ناحیهٔ رنسانس ابداع لیبرالیسم سدهٔ نوزدهم بود که بهرهٔ لذتی را که رنسانس از طبیعت می‌گرفت به‌عنوان وسیله‌ای علیه سده‌های میانه بکاربرد تا ضربه‌ای به‌فلسفهٔ رومانتیك تاریخ وارد آورد. زیرا وقتی بورکهارت می‌گوید که «کشف جهان و انسان» یکی از دستاوردهای رنسانس بشمارمی‌رود، این سخن، در عین حال، حمله‌ای است بر ارتجاع رومانتیك و کوششی است برای مقابله با تبلیغاتی که هدفش نشر و ترویج نگرش رومانتیك فرهنگ قرون وسطایی است. منشأ نظریهٔ «طبیعت‌گرایی خودجوش» رنسانس با منشأ نظریه‌ای که جنگ علیه جوهر قدرت و سلسله‌مراتب و آرمان آزادی اندیشه و آزادی وجدان و رهایی فرد و اصل دموکراسی را از دستاوردهای سدهٔ پانزدهم می‌داند یکی است. در تمام این موارد روشنایی عصر جدید با ظلمت سده‌های میانه مقابله شده‌است.

پیوند بین مفهوم رنسانس و ایدئولوژی لیبرالیسم در آثار میشله[4]، که شعار «کشف جهان[5] و انسان» [۲] از ابداعات او است، حتی از

1. Chartres 2. Rheims 3. symbolism 4. Michelet
5. découverte du monde et de l'homme

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشته‌های بورکهارت نیز بارزتر است. حتی طرز انتخاب قهرمانانش ـ که به‌یاری آن رابله[1] و مونتنی[2] و شکسپیر و سروانتس را با کولومبوس[3] و کوپرنیکوس[4] و لوتر[5] و کالون[6] پیوند می‌دهد [۳] ـ شخصیتی که، برای مثال، از برونلسکی[7] در مقام ویرانگر گوتیك می‌پردازد، و نیز استنباط کلّیی که از رنسانس به‌عنوان آغاز جریانی دارد که سرانجام پیروزی اندیشهٔ آزادی و خرد را تأمین می‌کند، نشان‌می‌دهد که نکتهٔ مهم در تجزیه و تحلیلی که می‌کند این است که نسب‌نامهٔ لیبرالیسم را تثبیت کند. وی با همان مبارزه‌ای پیوند دارد که علیه نفوذ روحانیان و استبداد فکری در گرفت و فیلسوفان عصر روشنگری سدهٔ هجدهم را از تقابلشان با سده‌های میانه و قرابتشان با رنسانس آگاه ساخت. از نظر بل[8] و ولتر[9] نیز در کیفیت ضددینی رنسانس جای بحث نبود؛ این را هم باید گفت که رنسانس، هر چند در واقع چیزی صرفاً ضدکشیشی و ضد «مدرسی» و ضد رهبانی بود و به‌هیچ‌روی آلوده به‌شك‌گرایی نبود، با این حال تا به‌روزگار ما این خصلت ضددینی همچنان بدان نسبت داده‌می‌شد. راست است که اندیشه‌های مربوط به‌رستگاری و جهان عقبی و کفارهٔ گناه اولیه، که حیات روحانی انسان سده‌های میانه را از خود آکنده بودند، به‌مقام «اندیشه‌های ثانوی» [۴] تنزل کردند، اما در مسألهٔ فقدان کامل احساس دینی در رنسانس نمی‌توان تردید کرد. زیرا، چنانکه ارنست والسر[10] می گوید، «آدمی اگر در زندگانی و افکار شخصیتهای برجستهٔ سدهٔ پانزدهم ـ کسانی نظیر کولوتچو سالوتاتی[11]، پودجو براتچولینی[12]، لئوناردو برونی[13]، لورنتسو والا[14]، لورنتسو مانییفیکو[15] یا لوئیجی پولچی[16] ـ

1. Rabelais 2. Montaigne 3. Columbus 4. Copernicus
5. Luther 6. Calvin 7. Brunelleschi

۸. Bayle (پیر بل: ۱۷۰۶-۱۶۴۷ منتقد و فیلسوف عقل‌گرای فرانسوی) فرهنگ تاریخی و انتقادی. جلد ۴.

۹. *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* رساله‌ای در باب خلقیات و روحیات ملل، فصل ۱۲۱.

10. Ernst Walser 11. Coluccio Salutati 12. Poggio Bracciolini
13. Leonardo Bruni 14. Lorenzo Valla 15. Lorenzo Magnifico
16. Luigi Pulci

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌درستی تحقیق کند، آنگاه نتیجهٔ امر همیشه این خواهدبود که، شگفتا، صفات و کیفیات مسلم شك‌گرایی را نمی‌توان بدانها اسناد داد...»[۵] رنسانس، آن طور که روشنگری و لیبرالیسم مدعی بودند، حتی با «قدرت»[1] هم دشمنی نمی‌ورزید. راست است که به‌کشیشها حمله می شد، لیکن کلیسا به‌عنوان یك «نهاد» با نظر اغماض نگریسته‌می‌شد، و هنگامی که اقتدارش کاهش پذیرفت نفوذ روزگاران باستانی جانشین آن گردید.

روحیهٔ جنگ در راه آزادی که در اواسط قرن پیش حکمفرما بود درك مبتنی بر عقل‌گرایی افراطی سدهٔ هجدهم از رنسانس را به‌نحوی بارز تشدید کرد. [۶] مبارزه علیه ارتجاع، خاطرهٔ جمهوریهای ایتالیایی عصر رنسانس را زنده کرد و رابطهٔ بین شکوفندگی فرهنگ و آزادی اتباعشان را به‌ذهن القا نمود.[۷] این امر در فرانسه به‌صورت روزنامه‌نگاری ضد ناپلئونی، و در ایتالیا به‌شکل مخالفت با نفوذ روحانیان جلوه‌گر شد، و همین نکته به‌بسط و تعالی غایی درك لیبرالیستی از رنسانس مساعدت کرد؛ [۸] هم لیبرالهای طبقهٔ متوسط و هم مورخان «مدرسی» به این طرز تلقی وفادار مانده‌اند. حتی امروز هم رنسانس به‌مثابهٔ جهاد بزرگ و آزادیبخش خرد و به‌عنوان پیروزی فردگرایی در هر دو اردوگاه، ستوده می‌شود،[۹] حال آنکه در حقیقت نه اندیشهٔ «پژوهش آزاد» دستاورد رنسانس بود، [۱۰] و نه مفهوم «شخصیت» نیز مطلقاً با سده‌های میانه بیگانگی داشت؛ فردگرایی رنسانس تنها در مقام یك برنامهٔ آگاهانه، و به‌عنوان یك سلاح و نعرهٔ جنگ، چیزی تازه و نوظهور بود، ولی فی‌نفسه پدیده‌ای تازه نبود.

بورکهارت، در تعریفی که از رنسانس می‌کند، اندیشهٔ فردگرایی را با فکر حس‌گرایی[2]، و اندیشهٔ استقلال شخصیت را با تأکید بر اعتراض علیه زهد و ریاضت‌کشی قرون وسطایی، و نیز تجلیل از طبیعت را با اعلام آیین لذت از زندگی و «آزادی تن» به‌هم می‌آمیزد. از این سلسله معانی و تداعی آنها، گاه به‌سبب نفوذ نظریات خلاف اخلاق و رومانتیك

1. authority

۲. Sensualism، حس‌گرایی، نفس‌پرستی

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هاینه[1]، و در مقام منادی قهرمان‌پرستی اخلاق گریز نیچه[2]، [۱۱] تصویر آشنای رنسانس به‌عنوان عصر خوش‌گذرانهای خشن و بی‌مرام سر برآورد ـ تصویری که ویژگیهای ضداخلاقی آن شاید مستقیماً ربطی به‌درك آزاداندیشانه از رنسانس ندارد، اما بی‌وجود گرایشهای آزاد‌اندیشانه و نگرش فردگرایانهٔ سدهٔ نوزدهم نیز تصورناپذیر می‌نماید. ناراحتی از دنیای اخلاق طبقهٔ متوسط و طغیان علیه آن موجب پیدایش شرك و الحادگسترده‌ای گردید که می‌کوشید، با ترسیم زیاده‌رویهای رنسانس، برای لذاتی که دور از دسترس می‌دید، جانشینی بیابد. در این تصویر، فرمانده سربازان مزدور، با آن شور و شهوتی که به‌کسب لذت و میل لگام گسیخته‌ای که به‌کسب قدرت داشت، چهرهٔ گناهکار بی‌رحم و آشنای تصویر بود که، به‌نیابت از طبقهٔ متوسط، مرتکب کلیهٔ اعمال شنیعی می‌شد که در عالم خیال مردم آن طبقه از زندگی سعادتبار امکان‌پذیر بود. اغلب بجا و بحق پرسیده‌اند که آیا چنین موجود حیوان‌صفت و رسوایی، آن طور که در تواریخ اخلاق رنسانس وصف شده، براستی وجود داشته، و آیا این «خودکامهٔ شریر» چیزی جز نتیجهٔ خاطره‌های انسان‌گرایان (اومانیستها) از مطالعهٔ آثار کلاسیك باستانی نبوده‌است؟ [۱۲]

درك نفس‌پرستانه‌ای که از رنسانس شده بیشتر بر اساس روانشناسی سدهٔ نوزدهم استوار است تا بر پایهٔ خود رنسانس. زیباشناخت در جنبش رومانتیك از حدود هنر و هنرمند فراتر رفت، و به‌ارزیابی مجددی از کلیهٔ مسائل مهم زندگی بر وفق معیارهای زیبایی‌شناسی انجامید. همهٔ واقعیت به‌زمینه و اساس تجربهٔ هنری بدل گردید و خود زندگی صورت اثری هنری را یافت که هر یك از عناصر آن تنها محرك حواس بود و بس. این فلسفهٔ زیباجو، کلیهٔ معصیتکاران موهوم، یعنی جباران و تبهکاران رنسانس، را همچون چهره‌هایی طرفه و خیال‌انگیز وصف می‌کرد ـ و اینان بازیگران عمده‌ای بودند که به‌زمینه و متن خوش آب و رنگ عصر می‌برازیدند. نسلی که، مست از بادهٔ زیبایی و مشتاق تغییر هیأت، می‌خواست در «تابوتی از چوب تالك» به‌خاك سپرده‌شود بی‌گمان سخت

1. Heine 2. Nietzsche

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آماده بود که این عصر تاریخی را که خود را در جامه‌ای از زر و ارغوان پیچیده و زندگی را به‌مجلس سوری مجلل بدل کرده‌بود بستاید و تجلیل کند، زیرا عصری بود که، به‌عقیدهٔ این نسل، حتی مردم ساده هم از دیدن آثار فاخر هنری بهرهٔ وافری از لذت می‌بردند. بدیهی است که واقعیت تاریخی همان قدر که با این رؤیای زیباجویانه مطابقت نداشت با تصویری هم که از ابرمرد در هیأت جبار عرضه می‌شد سازگار نبود، زیرا رنسانس دوره‌ای سخت با حساب و کتاب، ساده و سر راست، و غیررومانتیك بود، و از این حیث نیز با اواخر سده‌های میانه فرق بسیار داشت.

تنها بخشی از کیفیات آزاداندیشانه‌ـفردگرایانه و درك حس‌گرایانه از رنسانس را می‌توان به‌رنسانس حقیقی اسناد داد، و تقریباً همین مقدار از خصوصیات را می‌توان به‌اواخر سده‌های میانه نیز منتسب کرد. در اینجا بنظر می‌رسد که مرز بین دو عصر بیشتر مرزهای جغرافیایی و ملی است تا مرزهای صرفاً تاریخی. در مسائل مشکوك و مبهم ـ برای مثال در موارد مربوط به‌پیسانلو و برادران وان آیك[1] ـ علی‌القاعده نمودها و وقایع جنوب را به‌رنسانس و نمودها و وقایع شمال را به‌سده‌های میانه نسبت می‌دهند. تصاویر وسیعی که هنر ایتالیا ارائه می‌کند، با آن سیماهایی که آزادانه حرکت می‌کنند و وحدتی که از حیث فضا در صحنه‌هایشان به چشم می‌خورد، می‌نماید که به‌رنسانس تعلق داشته‌باشند، حال آنکه تأثیری که نقاشیهای هلندی با آن فضاهای محدود در بیننده به‌جای می‌گذارند، با آن سیماهایی که از اعتماد به‌نفس بی‌بهره‌اند و ظرافت چندانی در آنها به‌چشم نمی‌آید، و بالاخره با آن «زوائده‌ی که با صرف وقت و دقت بسیار فراهم‌آمده و شیوهٔ مینیاتورمانندی که در تهیهٔ آنها بکاررفته‌است، همه به‌سده‌های میانه تعلق دارند. اما حتی اگر آماده باشیم که در اینجا محلی از اعراب را به‌عوامل ثابت تکامل، بویژه به‌خصیصهٔ ملی و نژادی گروههایی که سهمی قاطع در فرهنگ ملی عصر ایفا می‌کنند، بدهیم، باز نباید فراموش کنیم که هرگاه ارزش و اعتبار این عوامل را بپذیریم از مقام و موقعیت مورخ مستعفی می‌شویم ـ و در هر حال تا آنجا

1. the van Eycks

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که ممکن است باید زمان این کناره‌گیری را به‌تعویق افکنیم. زیرا معمولاً چنین اتفاق می‌افتد که عواملی که در تکامل به‌منزلهٔ عوامل ثابت بشمار می‌روند محصول مراحلی از تکامل تاریخی یا جانشینان پیشرس شرایط و اوضاعی تاریخی هستند که تا کنون کشف نشده‌اند اما کاملاً کشف‌شدنی هستند. در هر حال، سرشت فردی نژادها و اقوام در دوره‌های مختلف تاریخی اهمیت و تأثیر متفاوتی دارند. این سرشت در سده‌های میانه تقریباً واجد هیچ گونه اهمیتی نیست، چه در این عصر درجه و میزان اهمیت واقعیت مجموع جهان مسیحیت بمراتب بیش از میزان واقعیت خصوصیات جداگانهٔ ملی است. لیکن در پایان سده‌های میانهٔ طبقهٔ متوسطِ «میهن دوست» و شهرنشین با شکلهای اقتصادی و اجتماعیی که تابع شرایط محلی است جانشین نظام فئودالی جهانشمول غرب و دستگاه شوالیه‌هایی که از بین ملتهای مختلف برخاسته‌اند می‌گردد، و قلمروهای تنگ علایق شهرها و روستاها، و دلبستگی به‌ملل و قلمروهای خاص، و سرانجام انواع و اقسام زبانهای ملی، جای یکپارچگی نظام سابق را می‌گیرند. در این حال عناصر ملی و نژادی با نیروی هر چه تمامتر و در مقام عوامل متمایزکننده به‌پیشنمای تصویر می‌آیند، و بنظر می‌رسد که رنسانس قالب ویژه‌ای است که در آن روح ملی ایتالیا خود را از قید فرهنگ جامع اروپا آزاد می‌سازد.

برخلاف هنر سده‌های میانه و هنر شمال اروپا، چشمگیرترین ویژگی هنر سدهٔ پانزدهم همانا آزادی فوق‌العاده و روانی و سبکی بیان و زیبایی و ظرافت و وزن فاخر و خطوط زنده‌ای است که در قالب آن وجود دارد. در این هنر همه چیز درخشان و آرام و موزون و آهنگین است. مهابت خشك و حساب‌شدهٔ هنر سده‌های میانه ناپدیدمی‌گردد و جای خود را به اسلوبی رسمی اما زنده و روشن و مشخص می‌دهد، که در مقابل آن حتی هنر معاصر فرانسوی-بورگوندی «قیافه‌ای مغموم و شکوهی خشن می‌یابد و به‌صورت اشکالی غریب و گرانبار و انباشته جلوه می‌کند». [۱۳] سدهٔ پانزدهم، با احساس پرشوری که نسبت به‌روابط ساده اما مهم، و محدودیت و نظم، و چیزهایی ماندگار و بناهای استوار دارد، به‌رغم خشونتهای گهگاهی و هوسهایی که هر چند گاهی اختیار در کار می‌آیند،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر اصول مربوط به‌شیوه‌های کار دوران اوج و اعتلای رنسانس پیشی می‌جوید. و آنچه اسلوب هنر ایتالیای اوایل رنسانس را به‌قاطعترین نحو از هنر معاصر شمال اروپا متمایز می‌کند وجود عنصر «کلاسیك» در این هنر ماقبل کلاسیك است. «اسلوب کمال مطلوب یا ایدئال»، که جوتو را با رافائل پیوند می‌دهد، بر هنر مازاتچو[1]، دوناتلو[2]، آندرئا دل کاستانیو[3] و پیرو دلا فرانچسکا[4]، سینیورلی[5] و پروجینو[6] غلبه دارد؛ و احتمالاً[7] هیچ هنرمند ایتالیایی اوایل رنسانس از تأثیر و نفوذ آن بکلی بر کنار نیست. در این ادراك هنری، عنصر اساسی عبارت از اصل یکسانی و نیروی تأثیر کلی، یا لااقل گرایش به‌یکدستی و نیز تمایل به‌این امر است که، به‌رغم زیادتی تفصیلات و رنگهای بسیار، تأثری کلی بوجود آورد. هر اثر هنری عهد رنسانس، هر گاه در جوار آثار هنری آفریدهٔ سده‌های میانه نگریسته‌شود، همیشه به‌صورت کل واحد و بهم پیوسته‌ای جلوه می‌کند، و محتوای آن هر اندازه هم که غنی و سرشار باشد، باز از بنیاد، ساده و متجانس بنظر می‌رسد.

شکل اساسی هنر گوتیك «قرینه‌سازی»[7] است. خواه اثر هنری منفردی از چندین جزء نسبتاً مستقل فراهم آمده‌باشد و خواه قابل تجزیه به‌چنین عناصری نباشد؛ خواه بیانی تصویری و خواه تجسمی، حماسی یا دراماتیك باشد، اصل حاکم بر آن همیشه انبساط است نه تمرکز، همپایگی است نه تبعیت، و توالی نامحدود است نه شکل هندسی بسته. چنان است که گویی تماشاگر را طی سفری از مراحل و منازلی عبور می‌دهد و تصویری که از واقعیت عرضه می‌کند به‌تصویری گردنده شبیه است، و تصویر یکجانبه‌ای نیست که از نظرگاهی واحد ارائه شده‌باشد. در قلمرو نقاشی شیوه‌ای که مورد عنایت است شیوهٔ «پیوسته» است، حال آنکه هنر نمایشی می‌کوشد وقایع فرعی و تبعی را تا آنجا که ممکن است به‌صورت کامل در آورد و، به‌عوض آنکه در پاره‌ای از موقعیتهای قطعی، هم خود را بر تمرکز عمل یا حرکت معطوف کند، تغییر مکرر صحنه‌ها و اشخاص و

1. Masaccio 2. Donatello 3. Andrea del Castagno
4. Piero Della Francesca 5. Signorelli 6. Perugino
7. Juxtaposition

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مضمونها را ترجیح می‌دهد. چیزی که در هنر گوتیك حایز اهمیت است نظرگاه ذهنی یا ارادهٔ خلاق و شکل‌دهنده‌ای نیست که در سلطه بر مواد و مصالح هنری ابراز می‌شود، بلکه خود درونمایه است، و این هم چیزی است که نه بیننده و نه هنرمند، هیچ یك، هرگز آن را چنان که باید نمی‌بیند. هنر گوتیك بیننده را از نکته‌ای به‌نکتهٔ دیگر می‌کشاند و، همان طور که بحق گفته‌اند، موجب می‌شود که اجزای متوالی اثر را یکی پس از دیگری «از هم بگشاید»؛ از سوی دیگر، هنر رنسانس به‌وی اجازه نمی‌دهد که بر هیچ یك از اجزا و تفصیلات درنگ کند و عنصر واحدی را از کل ترکیب جدا سازد، بلکه حتی وی را ناگزیر می‌سازد که تمام اجزا را یکجا و در آن واحد دریابد. [۱۴] در تئاتر نیز، درست مانند «پرسپکتیو مرکزی» در نقاشی، صحنه‌ای که از نظر فضا و زمان تمرکز یافته‌باشد، امکان می‌دهد که این «همزمانی دید» تحقق یابد. تغییری را که در درك «فضا» و لذا در کل درك هنر روی می‌دهد شاید بتوان به‌بهترین وجه در این امر جلوه‌گر دید که اینك ناگهان احساس می‌شود که صحنه‌آرایی مبتنی بر صحنه‌های نابهم‌پیوستهٔ جداگانه با بینش[1] هنری ناسازگار است. [۱۵] سده‌های میانه، که «فضا» را چیزی ترکیبی و تجزیه‌پذیر می‌انگاشت، نه فقط روامی‌داشت که صحنه‌های مختلف یك نمایشنامه در کنار یکدیگر تنظیم شوند، بلکه همچنین مجاز می‌دانست که بازیگران مواقعی هم که در جریان نمایش نقش و حرکتی نداشتند همچنان بر صحنه بمانند. زیرا همان طور که تماشاگران به‌آن بخش از صحنه که جریانی در آن صورت نمی‌گرفت توجهی نداشتند، به‌بازیگرانی هم که نقشی در صحنه ایفا نمی‌کردند اعتنایی نداشتند. توجیه این «تقسیم توجه»، از نظر رنسانس، ناممکن بنظر می‌رسد. این تغییر چشم‌انداز را شاید اسکالیجر[2] به‌روشن‌ترین نحو توضیح می‌دهد؛ به‌نظر او واقعاً مضحك است که «بازیگران هرگز صحنه را ترك نکنند، و مردم این اشخاصی را که خاموشند غایب بپندارند». [۱۶] در استنباط جدید از هنر، اثر هنری کلیتی واحد و تجزیه‌ناپذیر است؛ تماشاگر مایل است بتواند که با یك نگاه تمامی صحنه را

1. illusion 2. Scaliger

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دریابد، همان‌طور که تمامی پردهٔ نقاشیی را که بنا بر اصول پرسپکتیو متمرکز پرداخته شده‌است به‌یك نظر درمی‌یابد.[۱۷] اما این تغییر استنباط که توالی وقایع را جانشین همزمانی آنها می‌کند، در عین حال، متضمن توجه کمتر به«قواعد»ی است که، در تحلیل آخر، پایه و اساس هر بینش هنری است. زیرا، اگر از نظر رنسانس این امر نامعقول می‌نماید که «آدمی بر صحنه طوری رفتار کند که گویی هر آنچه شخصی دربارهٔ دیگری می‌گوید، نمی‌شنود»[۱۸] اگر چه این اشخاص در کنار یکدیگر ایستاده‌اند، این نکته را شاید بتوان به‌عنوان نشانی از تلقی طبیعت گرایانهٔ تکامل‌یافته‌تری تعبیر کرد، لیکن شکی نیست که این امر نشان ضعف و نقصان قوهٔ تخیل نیز هست. باری، قضیه هر چه باشد، نکته این است که هنر رنسانس تأثیر کلیت ـ یعنی نمایش جهانی حقیقی و متکی به‌خود و مستقل، و، همراه با آن، حقیقت بزرگتر این جهان ـ را در مقایسه با سده‌های میانه، بیش از هر چیز، مدیون همین یکدست بودن در ارائهٔ اثر هنری می‌داند. زیرا در اینجا، همان طور که اغلب پیش می‌آید، درستی و اصالت ترسیم واقعیت و قابلیت اعتماد و قدرت اقناع آن بیشتر بستگی به‌منطق درونی شیوهٔ برخورد و توافق متقابل عناصر اثر هنری دارد تا به‌توافق این عناصر با واقعیت خارجی.

ایتالیا، با اصول وحدتی که الهام‌بخش هنر آن است، همان طور که با عقل‌گرایی اقتصادی خود منادی بسط «سرمایه‌داری» در غرب است، از مکتب کلاسیك رنسانس نیز استقبال می‌کند. زیرا رنسانس آغازین، برخلاف رنسانس دوران اعتلا و مانریسم، که نهضتهایی متعلق به‌جامعهٔ اروپا هستند، اساساً یك جنبش ایتالیایی است. فرهنگ هنری جدید نخستین‌بار در ایتالیا بر صحنه ظاهر می‌شود، زیرا این کشور از لحاظ اقتصادی و اجتماعی نیز بر غرب سمت پیشوایی دارد، و دلیل این امر آن است که تجدید حیات اقتصادی در اینجا آغاز می‌شود، امور مالی و حمل و نقل و جنگهای صلیبی از اینجا سازمان می‌یابد،[۱۹] رقابت آزاد نخستین‌بار در اینجا و در برابر جریانهای صنفی سده‌های میانه نشو و نما می‌کند، و نظام بانکی اروپا نخستین‌بار در اینجا پا می‌گیرد،[۲۰] زیرا رهایی طبقهٔ متوسط شهری در اینجا زودتر از بقیهٔ اروپا روی می‌دهد، به‌این علت که در

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اینجا فئودالیسم و شوالیه‌گری از همان آغاز کمتر از شمال رونق داشت و اشراف روستا نه تنها از خیلی پیش دارای اقامتگاههایی در شهرها بودند بلکه خویشتن را با اشرافیت مالی شهری کاملاً تطبیق داده‌بودند؛ مورد اخیر البته به‌این علت نیز بود که رسوم و عادات عهد باستان در این دیاری که خرابه‌ها و آثار باستانی همچنان پای بر جا بودند، و هر روز در همه جا دیده‌می‌شدند، هرگز بتمامی از بین نرفت. اهمیتی که در نظریه‌های مربوط به‌مبادی رنسانس به‌عامل اخیر اسناد داده‌اند بر همگان معلوم است. چه چیز ساده‌تر از این که مبادی این سبك جدید را به‌نفوذ خارجی یکنواخت و مستقیمی نسبت دهند؟ اما فراموش می‌شد که یك نفوذ تاریخی خارجی هرگز علت اصلی و غایی انقلابی معنوی نیست، زیرا چنین نفوذی تنها در صورتی می‌تواند مؤثر واقع شود که شرایط لازم برای پذیرش آن از پیش موجود باشد؛ نکته‌ای که باید توضیح داد، در حقیقت، این است که چرا چنین نفوذی در زمان معینی کسب اهمیت می‌کند، و چرا این نفوذ خود اهمیت محلی و موضعی پدیده‌هایی را که با آن همراه بوده‌اند توضیح نمی‌دهد. بنا بر این اگر عصر کلاسیك باستانی در برهه زمانی معینی آغاز به‌اعمال نفوذی کرد که با آنچه پیشتر کرده‌بود فرق داشت، نخستین سؤالی که باید پرسیده‌شود این است که براستی چرا این دگرگونی روی داد و چرا ناگهان مواضع متفاوتی در برابر پدیده‌ای واحد اتخاذ شد؟ اما همان طور که پاسخ دقیق و صریحی به‌این سؤال اساسی نمی توان‌داد که رنسانس چرا و در کجا با سده‌های میانه فرق داشت، به‌این پرسش هم پاسخی نمی‌توان گفت. جذب مجدد فرهنگ کلاسیك باستانی نشان یا علامتی بیش نبود؛ این امر نیز، مانند ترك علاقه با فرهنگ کلاسیك باستانی، در صدر مسیحیت، مقدمات و الزامات اجتماعی داشت. اما نباید اهمیت این «نشان» ـ یعنی جذب و تحلیل مجدد فرهنگ کلاسیك باستانی ـ را بیش از اندازه ارزیابی کرد. راست است که خود بازیگران اصلی رنسانس از نوعی «نوزایی» و احساسی از تجدید حیات عصر کلاسیك باستانی آگاه بودند، اما سدهٔ چهاردهم نیز قبلاً چنین احساسی را داشته‌بود. [۲۱] بنا بر این، اکنون، به‌جای آنکه دانته و پترارك را به‌رنسانس منتسب کنیم، بهتر است، مانند مدافعان نظریهٔ

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کلاسیك، در ریشه‌ها و مبادی قرون وسطایی نظریهٔ «نوزایی» تحقیق کنیم و بکوشیم که به‌راز تداوم بین سده‌های میانه و رنسانس پی‌ببریم. معروفترین مدافعان نظریه‌ای که مبادی رنسانس را در سده‌های میانه می‌بینند نهضت فرانسیسی[1] را به‌عنوان عاملی تعیین‌کننده معرفی می‌کنند و پیوندی بین حساسیت تغزلی و همدلی با طبیعت و فردگرایی دانته، و جوتو خصوصاً، قائل می‌شوند، و سپس همین امر را به‌استادان پس از آنها تعمیم می‌دهند، و ذهنی‌بودن و درونی‌بودن احساس و روحیهٔ جدید مذهبی را با این امر مربوط می‌کنند. این اشخاص منکر آنند که «کشف» عهد باستانی که در سدهٔ پانزدهم صورت گرفت موجب وقفه‌ای در پیشرفتی شد که پیشتر موجبات آن فراهم شده‌بود.[۲۲] در این زمینه، بر اساس فرضیات و استدلالات کاملاً متفاوت، اشاراتی هم به‌پیوند بین رنسانس و فرهنگ مسیحی سده‌های میانه و مستقیم‌بودن گذر از سده‌های میانه به‌اعصار جدید شده‌است. کونرات بورداخ[2] رگهٔ اساسی شرك موجود در رنسانس را به عنوان «افسانهٔ پریان»[۲۳] توصیف می‌کند، و کارل نویمان[3] نه فقط معتقد است که رنسانس «بر اساس نیروهای عظیمی که مخلوق آموزش مسیحی است» بنا شده و فردگرایی و واقع‌گرایی (رئالیسم) سدهٔ پانزدهم «آخرین سخنی بوده‌است که انسان سده‌های میانه در اوج رشد و کمال خود بر زبان رانده»، بلکه همچنین بر آن است که تقلید هنر و ادبیات کلاسیك، که قبلاً در بیزانس منجر به‌رکود و کساد فرهنگ گردیده‌بود، نیز بیش از آنچه کمکی برای رنسانس باشد مزاحم و دست و پا گیر آن بود.[۲۴] لویی کوراژو[4] پا را از این حد هم فراتر می‌گذارد و وجود هر گونه پیوند درونی بین رنسانس و عهد کلاسیك باستانی را منکر می‌شود، و رنسانس را به‌عنوان تجدید حیات طبیعی هنر گوتیك فرانسوی-فلاندری معرفی می‌کند.[۲۵] اما حتی همین دانشمندان هم، که از تداوم مستقیم سده‌های میانه در رنسانس آگاهند، تشخیص نمی‌دهند که رابطهٔ بین دو عصر بر پایهٔ تداوم تکامل اقتصادی و اجتماعی آنها استوار است، و جوهر «فرانسیسی»، که تود[5] بر آن تأکید می‌کند، و فردگرایی قرون وسطایی، که نویمان بر آن

1. Franciscan movement 2. Konrad Burdach
3. Carl Neumann 4. Louis Courajod 5. Thode

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پای می‌فشارد، و نیز طبیعت‌گرایی، که کوراژو از آن سخن می‌راند، همه در آن جنبش و پویایی اجتماعیی ریشه داشته‌اند که سیمای اروپای غربی را در پایان دورهٔ اقتصاد طبیعی سده‌های میانه دگرگون ساخته‌است.

رنسانس نفوذ این تحول قرون وسطایی را ژرفتر می‌سازد، و این جنبشی را که با کوشش و تلاش به‌سوی نظام اقتصادی و اجتماعی سرمایه‌داری می‌خزد تنها تا آنجا تقویت می‌کند که با عقل‌گرایی، که دیگر بر تمامی حیات معنوی و مادی زمان چیره است، همدل و همراه باشد. اصول وحدتی که در این زمان بر هنر حاکم می‌شوند، یعنی یگانگی فضا و معیارها و ضوابط وحدت‌یافتهٔ نسبتها، و محدودبودن بیان هنری به‌درونمایه‌ای واحد، و تمرکز و ترکیب در شکل و قالبی که مستقیماً قابل ادراك باشد، نیز با این عقل‌گرایی جدید سازگارند. این اصول همه مبین همان نفرتی هستند که اقتصاد آن عصر، با تأکید بر برنامه‌ریزی و مصلحت‌اندیشی و مناسبت و قابلیت محاسبه، نسبت به‌بی‌حسابی و آشفتگی دارد؛ اینها مخلوق همان روح یا جوهری هستند که راه خود را در سازمان کار، در شیوه‌های داد و ستد، نظام اعتباری و دفترداری دوبل، در روشهای حکومت، و در دیپلماسی و جنگ می‌گشاید.[۲۶] سیر تحول کلی هنر به‌صورت جزئی از جریان کلی «ایجاد نظم عقلایی»، در می‌آید. امر «نامعقول» دیگر تأثیر عمیقی بر جای نمی‌گذارد. چیزهایی که در این حال «زیبا» احساس می‌شوند عبارتند از توافق منطقی اجزای منفرد یك کل، هماهنگی ریاضی و قابل تعریف روابط و توافق (ریتم) قابل محاسبهٔ مجموعه، و راه‌ندادن ناهماهنگی در رابطهٔ شکلها با فضایی که آن شکلها اشغال می‌کنند، و در روابط متقابل اجزای مختلف خود این فضا. و درست همان طور که «چشم‌انداز مرکزی» فضایی است که از نظرگاهی ریاضی دیده‌شود، و نسبتها و اندازه‌های درست معادلند با سازمان منظم شکلهای منفرد در یك تصویر، همین طور هم در مرور زمان تمام ضوابط و معیارهای کیفیت هنری زیر نظارت و تجسس عقلی قرارمی‌گیرند و همهٔ قوانین و احکام هنر بر اصول عقل متکی می‌گردند. این عقل‌گرایی به‌هیچ وجه تنها به‌هنر ایتالیا محدود نمی‌ماند؛ لیکن در شمال، خصوصیات کم‌مایه‌تری به‌خود می‌گیرد و جنبهٔ آشکارتر و ساده‌تری پیدا می‌کند. نمونهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بارز این استنباط جدید از هنر در خارج از ایتالیا تابلویی است در لندن که رابرت کمپین[1] از مریم عذرا رسم کرده و در پسنمای آن از لبهٔ فوقانی صفحهٔ گرماگیر به‌عنوان هالهٔ تصویر استفاده کرده‌است. در این اثر، نقاش، برای اینکه بتواند عنصر غیرواقعی و نامعقول تصویر را با تجربهٔ روزمره سازش دهد، از «تقارن» صوری (یا همزمانی رویدادها) استفاده می‌کند، و اگر چه وی خود شاید همان قدر که به‌واقعیت طبیعی صفحهٔ گرماگیر معتقد است به‌حقیقت مافوق طبیعی هالهٔ اطراف سر اعتقاد دارد، همین که فکر می‌کند که می‌تواند به‌یاری کیفیت طبیعت‌گرایانهٔ این پدیده بر لطف و جاذبهٔ اثر بیفزاید، خود نشان از ظهور عصر جدیدی است که ورودش در هر حال بی‌منادی هم نیست.

۲ـ تقاضا برای هنر طبقهٔ متوسط و درباری در سدهٔ پانزدهم

هنردوستان عهد رنسانس را مردم طبقهٔ متوسط شهری و جوامع درباری تشکیل می‌دهند. گرایشهای ذوقی این محافل، به‌رغم تفاوتهایی که در اصل و منشأ آنها است، نقاط تماس مشترك بسیاری را واجدند. از سویی، عناصر درباری اسلوب گوتیك، نهایتاً در هنر طبقهٔ متوسط نفوذ می‌کنند و این طبقه، با تجدید حیات شیوه‌های زندگی شوالیه‌ای، که هرگز نیرو و جاذبهٔ خویش را بر طبقات پایین بتمامی از دست نداده‌بود، شکلهای هنری جدیدی را اتخاذ می‌کند که ذوق دربار بر آن حاکم است؛ از سوی دیگر، جماعات درباری نیز درمی‌یابند که نمی‌توانند خویشتن را از واقع‌گرایی و عقل‌گرایی طبقهٔ متوسط بر کنار نگه‌دارند، و در ساخت و ایجاد ادراکی از جهان و هنر مشارکت می‌کنند که در زندگی شهری ریشه دارد. در پایان سدهٔ پانزدهم مسیرهای هنر طبقهٔ متوسط و شوالیه‌ای-رومانتیك طوری به‌هم آمیخته‌اند که حتی هنری چون هنر فلورانس، که به‌تمام و کمال ازانِ طبقهٔ متوسط است، بیش و کم سرشت درباری می‌گیرد. اما این پدیده صرفاً با گرایش عمومی هماهنگی دارد و تنها نشان‌دهندهٔ راهی‌است که از دموکراسی شهری به‌خودکامگی امرا منتهی

1. Robert Campin

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌گردد.

از خیلی پیش، یعنی از سدهٔ یازدهم، جمهوریهایی که بیشتر به‌امر بازرگانی دریایی اشتغال دارند، نظیر ونیز، آمالفی[1]، پیسا، و جنوا، مستقل از اشراف زمیندار نواحی مجاور، ظهور می‌کنند. در سده‌های بعد اجتماعات آزاد دیگری بوجودمی‌آیند ـ که از آن جمله‌اند میلان و لوکا[2] و فلورانس و ورونا[3]، که هنوز از لحاظ اجتماعی جوامع مشترك‌المنافع و همپایه‌ای را تشکیل می‌دهند که اساسشان بر تساوی حقوق همشهریانی است که به‌امر بازرگانی اشتغال دارند. اما دیری نمی‌گذرد که بین این اجتماعات و بارونهای ثروتمند پیرامونشان کشمکش و برخورد درمی‌گیرد و این کشمکشها موقتاً با پیروزی طبقهٔ متوسط پایان می‌پذیرد. اشراف روستا به‌شهرها نقل مکان می‌کنند و می‌کوشند تا خویشتن را با ساختار اجتماعی و اقتصادی جمعیت شهرنشین تطبیق دهند. اما تقریباً همزمان با این امر کشمکش دیگری آغاز می‌شود که شکل بسیار بی‌رحمانه‌تری پیدا می‌کند و چندان زود هم فیصله نمی‌یابد. این، مبارزهٔ طبقاتی دو جانبه‌ای است که از سویی بین قشرهای فوقانی و تحتانی طبقهٔ متوسط و از سوی دیگر بین پرولتاریا و طبقهٔ متوسط در مجموع درگرفته‌است. شهرنشینان، که هنوز در مبارزه علیه دشمن مشترك، یعنی اشراف، متحد و یکپارچه‌اند، اینك که ظاهراً دشمن مغلوب شده‌است، به‌دسته‌های مختلف تجزیه می‌شوند و در شدیدترین ستیز درگیر می‌گردند. در پایان سدهٔ دوازدهم دموکراسیهای اولیه به‌نظامهای مطلقه بدل می‌گردند. ما علت این امر را بدرستی نمی‌دانیم و به‌طور قطع نمی‌توانیم بگوییم که آیا موجب انتصاب «پودستا»[4]، به‌عنوان قدرتی مافوق قدرت دسته‌های متنازع، زاییدهٔ کشمکش و ستیز شدید بین قشرها و اجزای مختلف جامعهٔ اشراف یا نتیجهٔ کشمکش بین قشرهای طبقهٔ متوسط بود، یا آن هر دو پدیده، با هم، موجب این امر بودند. هر چه بود، باری، از پی جنگ گروهها در همه جا دیر یا زود دوره‌ای از خودکامگی در رسید. خودکامگان خود یا از اعضای

1. Amalfi 2. Lucca 3. Verona

۴. Podestà شخص اول شهر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خانـدانهای محلی، نظیر خانـدان استه[1] در فـرارا[2]، یـا حکام دستگاههای سلطنت، نظیر خانـوادهٔ ویسکونتی[3] در میلان، یـا فرمـاندهان[4] سربـازان مزدور، مانند فـرانچسکو اسفورتسا[5] ـ جانشین خانـوادهٔ ویسکونتی ـ یـا خویشاوندان طرف توجه، نظیر ریاریو[6] در فورلی[7] و خانـدان فارنسه[8] در پارما[9]، و یا بالاخره شهروندان متعینی نظیر مدیچی‌های فلورانس، خاندان بنتوولی[10] در بولونیا[11] و خانـوادهٔ بالیونی[12] در پروجا[13] بودنـد. از سدهٔ سیزدهـم بـه‌بعد در بسیاری از جاها حکومتهای خودکامه صورت موروثی یـافتند؛ در سایـر جاها، بویـژه در فلـورانس و ونیز، نظامهای جمهوری لااقل به‌صورت ظاهر حفظ شدند، امـا آزادی سابق همراه بـا سقوط اشراف (سینیوری[14]) در سراشیب زوال افتاد. جامعهٔ آزاد شهری به‌صورت چیزی قدیمی و مهجور درآمد.[۲۷] مـردم شهرنشین، بـه‌علت استغـراق در امور اقتصادی، با خدمت نظام و سپاهیگری بیگانه شده‌بودنـد و امور نظامی را به‌دستگاههای نظامی و سربـازان حرفـه‌ای، یعنی فـرماندهان و سربـازان مزدورشان، سپردند. فرماندهی این دسته‌ها همه جا، مستقیم یا غیرمستقیم، با سینیوری‌ها بود.[۲۸]

وضع فلورانس نمونهٔ بارز جریانی است که در سایـر شهرهای ایتالیا می‌گذرد؛ در ایـن شهرها هنوز رامحلی کـه اساسش بـر حکومت خانـدانها باشد یـافت نشده و زنـدگی دربـاری هنوز در کار نیامده‌است. چنان نیست که بینگاری اقتصاد سرمایه‌داری در اینجا پیش از سایـر شهرها ظهور کرده باشد، اما به‌هر حال مـراحل جداگانـهٔ تکامل و رشد جریـان سرمایه‌داری (کاپیتالیستی) در اینجا بـارزتر، و انگیزه‌هایـی کـه در پشت سر مبارزات طبقاتی وجود دارد و این جریان را همراهی می‌کند از سایـر جاها آشکارتر است.[۲۹] این جریانـی است که به‌واسطهٔ آن قشر بالای طبقهٔ متوسط قدرت حکومتی را از طریق اتحادیه‌های صنفی بدست می‌گیرد، و نیز از این قدرت استفاده مـی‌کند بـرای افزایش برتری اقتصادی خود؛ در فلورانس بهتر از

1. Este 2. Ferrara 3. Visconti 4. condottieri
5. Francesco Sforza 6. Riario 7. Forli 8. Farnese
9. Parma 10. Bentovogli 11. Bologna 12. Baglioni
13. Perugia 14. *Signoria*

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سایر اجتماعاتی که ساختاری کم و بیش مشابه دارند می‌توان این جریان را تعقیب کرد. پس از مرگ فردریك دوم، اتحادیه‌ها، با حمایت «گوئلفها»[۱]، به‌قدرت می‌رسند و «پودستا» را ساقط می‌کنند و زمام امور را بدست می‌گیرند. «پریمو پوپولو[۲]»، «که نخستین سازمان انقلابی غیرقانونی است»، [۳۰] تشکیل می‌شود و سرکردهٔ خود را انتخاب می‌کند. این سرکرده رسماً و بظاهر تابع و زیردست «پودستا» است، لیکن در حقیقت با نفوذترین مقام در دستگاه دولت است، چه نه تنها تمام جنگجویان غیرنظامی را در اختیار دارد، و در تمام امور دشوار مربوط به‌مالیات و مالیات‌بندی سخن آخر با او است، بلکه از «نوعی حقوق محاکم نیز برخوردار است» و در کلیهٔ مواردی که اتهام تجاوز به‌عضوی از جامعهٔ اشراف عنوان می‌شود «دخالت می‌کند».[۳۱] با استقرار این وضع قدرت خاندانهای لشکری در هم می‌شکنند و اشراف زمیندار از حکومت جمهوری رانده می‌شوند. این امر نخستین پیروزی قاطع طبقهٔ متوسط در تاریخ جدید است، و واقعه‌ای است که خاطرهٔ پیروزی دموکراسی یونان بر استبداد را به‌ذهن متبادر می‌کند. اشراف حدود ده سال بعد قدرت را از نو بدست می‌گیرند، لیکن بورژوازی دیگر باید فقط با جریان وقایع همگام باشد، زیرا این همگامی وی را بارها و بدفعات بر قلهٔ امواج توفانی جای می‌دهد. در پایان دههٔ شصت اتحاد بین اشراف مالی و اشراف موروثی آغاز می‌شود، و این امر راه را برای حکومت قدرتمندان آن بخش از قشر فوقانی این طبقه که در سیر بعدی تاریخ فلورانس همچنان بر سر کار است، هموار می‌سازد.

در حوالی سال ۱۲۰۰ قشر بالای طبقهٔ متوسط قدرت را بتمام و کمال در دست دارد و این قدرت را به‌طور عمده از طریق رؤسای اتحادیه‌ها اعمال می‌کند. این رؤسا، کلیهٔ دستگاههای سیاسی و اداری را نیز زیر نظر دارند، و چون به‌هر حال نمایندگان رسمی اتحادیه‌ها هستند، لذا فلورانس را می‌توان به‌عنوان شهر اتحادیه‌های صنفی توصیف کرد.[۳۲] در این ضمن بنگاههای اقتصادی به‌صورت «اتحادیه‌های سیاسی» در آمده‌اند، و همهٔ حقوق مدنی مثبت دیگر بر اساس عضویت در این بنگاهها استوار است

۱. Guelphs طرفداران پاپ و مخالفان جیبلین‌ها (Gibelins)

2. Primo popolo

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که به‌رسمیت شناخته شده‌اند. کسانی که به‌یکی از این سازمانهای حرفه‌ای تعلق نداشته‌باشند شهروندان واجد شرایط بشمارنمی‌آیند. بزرگانی که حرفه یا شغلی نداشته یا به‌امور بازرگانی اشتغال نداشته‌باشند یا لااقل عضو اتحادیه نباشند از دستگاه رهبری اتحادیه (از صف پرایورها[۱]) رانده می‌شوند. اما این امر به‌معنی آن نیست که همهٔ کسانی که از حقوق کامل شهروندی برخوردارند از حقوق متساوی نیز بهره‌مند باشند؛ حکومت اتحادیه بر اساس دیکتاتوری طبقهٔ متوسط ثروتمندی استوار است که در هفت اتحادیهٔ بزرگ متحد شده‌اند. ما نمی‌دانیم که مراتب مختلف در میان این اتحادیه‌ها چگونه بوجود آمده‌است. زمانی که تاریخ مدوّن اقتصادی فلورانس آغاز می‌شود، این درجه‌بندی و اختلاف مراتب «عمل انجام یافته‌ای» است.[۳۳] در اینجا، برخلاف بیشتر شهرهای آلمان، کشمکش اقتصادیی که درمی‌گیرد بین اتحادیه‌های صنفی، از یك‌سو، و اشراف شهری سازمان‌نیافته، از سوی دیگر، نیست، بلکه بین گروههای داخل اتحادیه‌ها است.[۳۴] در فلورانس طبقهٔ اشراف از آغاز کار مزیتی بر شمال دارد، و آن بدین لحاظ است که به‌نحو بسیار منضبطی سازمان یافته‌است و این استحکام سازمان با پیوستگی قشرهای پایین جمعیت شهری پهلو می‌زند. اتحادیه‌های صنفی فلورانس، که در آنها عمده‌فروشان و صنایع بزرگ و بانکها متحد گشته‌اند، کم‌کم به‌اتحادیه‌های کارفرمایان بدل می‌گردند و منابع و امکانات را میان خود تقسیم می‌کنند. اما تفوق این اتحادیه‌ها به‌قشر فوقانی بورژوازی امکان می‌دهد که کلیهٔ دستگاه سازمانی اتحادیه را در سرکوب طبقات پایین، بویژه در تقلیل دستمزدها، بکار برد.

سدهٔ چهاردهم مشحون از مبارزات طبقاتی بین طبقهٔ متوسط و طبقهٔ کارگر است؛ طبقهٔ متوسط بر اتحادیه‌های صنفی نظارت دارد، حال آنکه طبقهٔ کارگر از آنها رانده شده‌است. شدیدترین ضربه‌ای که بر طبقهٔ مزدبگیر فرود آمد این بود که از هرگونه ائتلافی برای حمایت از منافع خود و

۱. Prior یکی از شش تن حکمرانی که حکومت فلورانس بدیشان سپرده شده‌بود؛ رئیس صنف یا اتحادیه

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حق اعتصاب، به‌عنوان عملی انقلابی، منع و محروم گردید. در این موقعیت کارگر تابع یك حکومت طبقاتی است و خود را از کلیهٔ حقوق مدنی کاملاً محروم می‌بیند. در این حکومت، سرمایه، که هیچ قید اخلاقی نمی‌شناسد، و از این حیث در تاریخ اروپای غربی پیش یا پس از این دوره سابقه ندارد، با منتهای خشونت حکم‌می‌راند.[۳۵] وخامت بیشتر وضع از اینجا است که کسی از این واقعیت خبر ندارد که مبارزه‌ای طبقاتی در جریان است؛ هیچ کس پرولتاریا را به‌عنوان یك طبقهٔ اجتماعی نمی‌پذیرد، و مزدبگیران بی‌مال و منال را به‌عنوان «بینوایانی که در هر حال همیشه با ما هستند» توصیف می‌کنند. شکفتگی و رونق اقتصادی، که تا حدی معلول این سرکوبی طبقهٔ کارگر است، در سالهای ۳۸-۱۳۲۸ به‌اوج خود می‌رسد؛ سپس افلاس و ورشکستگی خانواده‌های باردی[1] و پروتسی[2] روی می‌دهد و به‌بحران مالی شدید و رکود عمومی می‌انجامد. حکومت متنفذین ظاهراً ضربهٔ حیثیتی جبران‌ناپذیری را متحمل می‌شود و ناگزیر می‌گردد که نخست به‌خودکامگی خانوادهٔ «دوك آتن[3]» و سپس به‌حکومتی خلقی و در اصل خرده‌بورژوایی ـ که نخستین حکومت از این نوع در فلورانس است ـ تمکین کند. نویسندگان و شاعران بار دیگر، همان طور که زمانی در آتن پیش آمد، در کنار طبقهٔ حاکم قدیم جای می‌گیرند و به تحقیرآمیزترین لحن از حکومت دکانداران و صنعتگران سخن می‌رانند ـ بوکاتچو و ویلانی[4] نمونه‌هایی از این نویسندگان و شاعرانند. چهل سالی که از پی این اوضاع می‌آید، و تا سرکوب شورش «چومپی[5]» ادامه می‌یابد، تنها دورهٔ واقعاً دموکراتیك را در تاریخ فلورانس تشکیل می‌دهد، و به‌صورت میان پرده‌ای کوتاه، بین دو دورهٔ بلند حکومت توانگران جای می‌گیرد. بدیهی است که حتی در این دوره هم باز ارادهٔ طبقهٔ متوسط است که غلبه دارد، زیرا توده‌های وسیع کارگران هنوز ناگزیرند متوسل به‌شورش و اعتصاب شوند. شورش «چومپی» در سال ۱۳۷۸، تنها شورش از این گونه جنبشهای انقلابی است که ما اطلاع دقیقتری درباره‌شان داریم، و، در هر حال، مهمترین شورش از این دست است. اینك برای

1. Bardi 2. Peruzzi 3. Duke of Athens 4. Villani
5. Ciompi

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نخستین‌بار شرایط اساسی دموکراسی اقتصادی تحقق می‌یابد. مردم عادی، رؤسای اتحادیه‌های صنفی[1] را بیرون می‌رانند، و خود سه اتحادیهٔ صنفی جدید را که نمایندگان خرده‌بورژوازی و طبقهٔ کارگرند تأسیس می‌کنند، و حکومتی ملی را بنیاد می‌نهند که نخستین کارش اقدام به‌توزیع مجدد مالیاتهاست. شورشی که اساساً از طبقهٔ چهارم[2] [کارگران] نشأت کرده‌است و می‌کوشد که دیکتاتوری طبقهٔ کارگر را مستقر کند،[۳۶] دو ماه بعد با اتحاد عناصر میانه‌رو و قشر بالای بورژوازی سرکوب می‌شود، اما به‌مدت سه سال، مشارکت مجدانهٔ طبقات پایین جمعیت را در حکومت تأمین می‌کند. تاریخ این دوره صرفاً مبین ناسازگاری منافع پرولتاریا و بورژوازی نیست، بلکه بیان‌کنندهٔ خطای جدی طبقهٔ کارگر نیز هست که می‌خواهد در چارچوب سازمان مهجور اتحادیه‌های صنفی تغییرات انقلابی در شیوه‌های تولید بدهد.[۳۷] تجارت و صنعت خیلی زودتر متوجه امر شدند و دریافتند که اتحادیه‌های صنفی به‌موانعی در برابر پیشرفت بدل گشته‌اند و کوشیدند که خویشتن را از قید آنها برهانند. در نتیجه، وظایفی برعهدهٔ آن دو نهاده شد که بیشتر فرهنگی و کمتر سیاسی بود، و روز به‌روز از جنبهٔ سیاسی این وظایف کاسته‌شد تا سرانجام اتحادیه‌ها کاملاً قربانی رقابت آزاد گشتند.

پس از سرکوب‌کردن حکومت مردم، وضع مجدداً به‌روال دوران پیش از شورش «چومپی» بازگشت. باز قدرت به‌دست «پوپولوگراسو[3]» افتاد، تنها با این تفاوت که این قدرت دیگر توسط همهٔ طبقه اعمال نمی‌شد، بلکه اعمال‌کنندگان آن چند خانوادهٔ ثروتمند بیش نبودند، و این قدرت دیگر در خطر تهدید و مقابلهٔ جدی قرار نداشت. طی قرن بعد، هرگاه جنبش مخالفی سر بلند می‌کند و کمترین خطر را برای این طبقهٔ بالای جامعه بوجودمی‌آورد، بی‌درنگ و بی‌هیچ گونه ناراحتی و زحمتی سرکوب می‌شود.[۳۸] پس از دوران فرمانروایی بالنسبه کوتاه خاندانهای آلبرتی[4]، کاپونی[5]، اوتسانو[6] و آلبیتسی[7] و هواخواهانشان، خاندان مدیچی زمام قدرت را بدست می‌گیرد. از این پس دیگر صحبت از دموکراسی حتی بی

1. guild Priors 2. The fourth estate 3. Popolo Grasso
4. Alberti 5. Capponi 6. Uzzano 7. Albizzi

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

موردتر از گذشته است؛ در واقع، در گذشته تنها بخشی از طبقهٔ متوسط از حقوق سیاسی و مزایای اقتصادی برخوردار بود، لیکن حکومت این طبقه، لااقل در چارچوب طبقهٔ خود، تا اندازه‌ای عدالت را اجرا می‌کرد، و شیوه‌هایی که در ادارهٔ حکومت بکاربرده‌می‌شد روی هم رفته چندان جای ایراد نداشت. در حکومت خاندان مدیچی حتی این دموکراسی محدود نیز از درون می‌پوسد و هدف کلی خود را از دست می‌دهد. در این حال، هرگاه که پای منافع طبقهٔ حاکم در میان باشد، قانون اساسی را تغییر نمی‌دهند، بلکه صاف و ساده آن را نقض می‌کنند، به‌صندوقهای آراء دستبرد می‌زنند، صاحبمنصبان را با رشوه یا تهدید به‌سکوت وامی‌دارند، و رؤسای اتحادیه‌ها را هر طور که بخواهند چون عروسك می‌رقصانند. آنچه در اینجا به‌نام «دموکراسی» خوانده‌می‌شود در حقیقت دیکتاتوری غیر رسمی رؤسای خاندان سوداگری است که خود را شهروندانی ساده می‌دانند و در پشت شکلهای غیرشخصی جمهوریی ساختگی، مخفی می‌شوند. در سال ۱۴۳۴ کوزیمو[1]، در اثر فشار رقیبان، ناگزیر از جلای وطن می‌گردد ـ این واقعه در تاریخ فلورانس معروف است ـ اما سال بعد بازمی‌گردد و بی‌مانع و رادع از نو اعمال قدرت می‌کند، و می‌پذیرد که به‌مدت دو ماه به‌مقام «گونفالونیره[2]» انتخاب شود ـ و این منصبی است که پیشتر هم دوبار اشغال کرده‌بود. به‌این ترتیب، جمعاً شش ماه در این منصب خدمت می‌کند. وی از پشت صحنه، و با واسطهٔ دست نشاندگانش، حکم می‌راند و بی‌هیچ مقام و منصبی رسمی شهر را با شیوه‌های غیرقانونی اداره می‌کند. در نتیجه، از همان سدهٔ پانزدهم، در فلورانس نوعی «حکومت امرا[3]» در لباس و هیأت مبدل از پی حکومت متنفذین درمی‌رسد که بعدها به‌سهولت تکامل می‌یابد و به‌حکومت واقعی «امرا» بدل می‌گردد.[۳۹] اینکه خاندان مدیچی، در مبارزه با رقبای خود، با خرده‌بورژوازی دست اتحاد می‌دهد تغییر اساسی در وضع و موقع طبقهٔ اخیرالذکر پدیدنمی‌آورد. حکومت خاندان مدیچی، هر چند خود را در

1. Cosimo

۲. Gonfaloniere ، رئیس کل اتحادیه‌ها.

3. Principate

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لفافهٔ پدرسالاری پیچیده بود، در اصل مطلقه‌تر و بمراتب جانبگیرانه‌تر از حکومتهایی بود که توسط مشتی از متنفذین اداره می‌شد. حکومت هنوز نمایندهٔ منافع گروههای خاصی است؛ «دموکراسی» کوزیمو در حقیقت در این است که اجازه می‌دهد دیگران برای او حکومت کنند، و هر جا که امکان‌پذیر باشد از استعدادهای جوان استفاده می‌کند.[۴۰]

به‌رغم این حقیقت که آرامش و ثبات صرفاً چیزهایی بودند که بر اکثریت مردم تحمیل می‌شدند، از آغاز سدهٔ پانزدهم دوران جدیدی از شکوفندگی اقتصادی در فلورانس آغاز شد که در طول حیات کوزیمو بحران قابل ملاحظه‌ای آن را منقطع نکرد. هر چندگاه، اینجا و آنجا، مردم دست از کار می‌کشیدند، اما تعداد این موارد ناچیز و مدتشان کوتاه بود. فلورانس به‌اوج توانایی اقتصادی خویش دست یافته‌است؛ هر سال شانزده‌هزار طاقه پارچه به‌ونیز صادر می‌کند؛ تجار صادرکنندهٔ فلورانسی نیز بدین منظور از بندر پیسا[1] که بتازگی فتح شده‌است، و از سال ۱۴۲۱ از بندر لیورنو[2]، که در ازای پرداخت ۱۰۰٫۰۰۰ فلورن تصاحب شده‌است، استفاده می‌کنند. این نکته قابل فهم است که فلورانس از بادهٔ پیروزی سرمست بود و طبقهٔ حاکم، که از منافع مختلفی استفاده می‌کرد که از منابع مختلف تحصیل می‌شد، مانند طبقهٔ متوسط آتن قدیم، می‌خواست که قدرت و ثروت خود را به‌معرض نمایش بگذارد. از سال ۱۴۲۵ گیبرتی[3] بر سردر یا شکوه شرقی «تعمیدگاه»[4] کار می‌کند؛ در همان سالی که بندر لیورنو تصاحب می‌شود، برونلسکی[5] مأموریت می‌یابد که نقشهٔ خود را برای ساختن گنبد کلیسای جامع به‌موقع اجرا گذارد. در نظر است که فلورانس به صورت آتن دوم درآید. تجار فلورانسی به‌گستاخی و خودبینی می‌گرایند، و می‌خواهند که خویشتن را از ممالك خارجی بی‌نیاز سازند، و حکومت مطلقه‌ای تأسیس کنند، یعنی مصرف داخلی را موافق با سطح بالارونده تولید افزایش دهند.[۴۱]

در طی سده‌های سیزدهم و چهاردهم، ساختار اولیهٔ سرمایه‌داری در ایتالیا پاره‌ای تغییرات اساسی را از سر گذرانده‌بود. به‌عوض توجه صرف

1. Pisa 2. Livorno 3. Ghiberti 4. Baptistry
5. Brunelleschi

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌جلب منفعت، اندیشهٔ مصلحت و مناسبت و محاسبه و برنامه‌ریزی در کار آمد، و آن نوع از عقل‌گرایی که از همان بدو امر از اختصاصات بیش و کم غالب اقتصاد مبتنی بر کسب منفعت بود در این حال به‌صورت مطلق درآمد. مخاطره‌جویی پیشروان نهضت، سرشت رومانتیك و ماجراجویانه و راهزنانهٔ خود را از دست داد و «فاتح» به‌صورت بازرگانی سازمان‌دهنده و اهل حساب و کتاب درآمد که کارش را با رعایت منتهای احتیاط و پاییدن جهات و جوانب کار اداره می‌کرد. آنچه در حیات اقتصادی رنسانس تازگی داشت اصل مناسبت و اقتضا و آمادگی به‌جهت دست‌کشیدن از شیوه‌های مهجور و پذیرش شیوه‌های جدید تولید نبود، بلکه ثبات و پایداری در فداکردن سنت در راه عقل و اصول عقلی و استفادهٔ عملی و بیرحمانه از منابع و امکانات حیات اقتصادی و تبدیل آنها به‌اقلامی در «دفترکل» بود. این عقل‌گرایی مطلق نخست حل مسائلی را امکان‌پذیر ساخت که از افزایش داد و ستد کالا نشأت می‌کرد. بیشترشدن بازده کار مستلزم بهره‌برداری مؤثر از نیروی کار موجود و تقسیم فزایندهٔ کار و ماشینی‌کردن تدریجی شیوه‌های کار بود؛ مراد از ماشینی‌کردن شیوه‌های کار، البته نه تنها استفاده از ماشین بلکه همچنین خارج‌کردن کار آدمی از صورت شخصی، و ارزشیابی کارگر بر حسب بازده کار او است. هیچ چیزی فلسفهٔ این عصر جدید را با دقت و قطعیتی بیشتر از این برداشت ماتریالیستی توضیح نمی‌دهد، چه بر طبق این برداشت به‌آدمها بر حسب موفقیتی که در کار تحصیل می‌کنند ارج نهاده‌می‌شود و بازده کار بر حسب ارزش پولی آن ـ یعنی دستمزد ـ به‌محاسبه درمی‌آید، و به‌عبارت دیگر، کارگر در نظام پیچیدهٔ سرمایه‌گذاری و بهره‌دهی مالی، و احتمال سود و زیان و دارایی و موجودی و تعهدات، صرفاً به‌مثابهٔ حلقهٔ واسطی بشمارمی‌آید. اما عقل‌گرایی این عهد، بخصوص، در این حقیقت جلوه می‌کند که کیفیت اقتصاد اولیهٔ شهری که در اساس «پیشه‌وری» است دیگر تقریباً بتمام و کمال صورت امری «تجاری» یافته‌است. و این امر [تجاری شدن] تنها عبارت از این نیست که عنصر «یدی» موجود در فعالیت بازرگانی بتدریج واپس می‌نشیند و حساب و کتاب و سفته‌بازی جنبهٔ غالب می‌یابد،[۴۲] بلکه همچنین ناشی از قبول این اصل است که

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لزومی ندارد بازرگان برای تولید ارزشهای نو، کالاهای نو ابداع کند. یکی از خصوصیات برجستهٔ فلسفهٔ اقتصادی جدید استنباطی است که این فلسفه نسبت به«ساختگی» بودن و متغیربودن قیمت بازار، و بستگی آن به‌شرایط و اوضاع زمان، و ادراك این حقیقت از خود بروز می‌دهد که ارزش کالا به‌هیچ وجه ثابت نیست، بلکه مدام در تغییر و نوسان است، و حدود این نوسانات نه بسته به‌حسن نیت یا سوء نیت بازرگان بلکه تابع شرایط و اوضاع عینی اقتصادی است. همان‌گونه که مفهوم «قیمت عادلانه» و وسواسهایی که در مورد میزان سود وجود دارد نشان می‌دهند، در سده‌های میانه ارزش به‌عنوان کیفیتی جوهری، که ذاتی کالا است و یك بار برای همیشه تثبیت شده‌بود، تلقی می‌گردید؛ تا زمانی که فعالیت اقتصادی صورت بازرگانی به‌خود نگرفت، معیارها و ضوابط حقیقی و نسبیت و کیفیت ارزش، که نسبت به‌اخلاق بی‌اعتنا بود، کشف نشد.

جوهر «کاپیتالیستی» رنسانس عبارت است از انگیزهٔ سود و باصطلاح «فضایل طبقهٔ متوسط»: مال‌اندوزی و کوشش، امساك و حرمت.[۴۳] لیکن حتی همین اخلاق جدید هم چیزی نیست جز جلوهٔ دیگری از جریان عمومی و همه‌گیر استوارساختن امور بر اصول عقلی. یکی از خصوصیتهای بورژوا این است که حتی وقتی پای حیثیت خود او هم در میان باشد، از اصول سودمندی عقلانی متابعت می‌کند، شرف و احترام را در ثبات کسب و کار و شهرت و اعتبار می‌داند، و در قاموس او شرف یعنی توانایی پرداخت. اصول رفتار بر حسب عقل تا نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم همچنان دوام می‌کند و سپس جای خود را به‌آرمان «درآمد سالیانه[1]» می‌دهد. فقط در این هنگام است که زندگی بورژوازی ویژگیهای «اربابی[2]» پیدا می‌کند. این جریان در سه مرحله صورت می‌گیرد: در «عصر قهرمانی سرمایه‌داری» مرد کاسب در هیأت فاتحی سنگدل، و ماجراجویی پرجرأت و متکی به‌نفس که تأمین نسبی اقتصادی سده‌های میانه را پشت‌سر نهاده است، ظاهر می‌شود. طبقهٔ متوسط هنوز، در حالی که مجهز به‌سلاحهای واقعی است، علیه اشراف که با وی خصومت می‌ورزند، و نیز اجتماعات

1. rentier 2. seigniorial

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شهری که با وی به‌رقابت برمی‌خیزند، و همچنین بنادری که مقدمش را گرامی نمی‌دارند، می‌جنگد. هنگامی که این کشمکشها کم‌کم فروکش می‌کند، و بهبود جریان داد و ستد کالا موجب گسترش بیشتر و منظمتر تولید می‌گردد، کیفیات رومانتیك بتدریج از شخصیت بورژوا محو می‌گردند و وی تمامی وجود خود را تابع نقشه‌ای منطقی و مبتنی بر اسلوب می‌سازد. اما به‌محض آنکه از لحاظ اقتصادی احساس امنیت کند، انضباطی که منبعث از اخلاق طبقاتی او است سست می‌شود و وی با رضایت خاطری روزافزون خویشتن را به‌آرمانهای فراغت و زندگی زیبا می‌سپارد؛ درست هنگامی که شهریاران تاجرمسلك و مال‌اندوز کم‌کم خود را با اصول کسب و کار بازرگانان معتبر و معتمد تطبیق می‌دهند، او به‌شیوهٔ زندگی نامعقول میل می‌کند.[۴۴] به‌این ترتیب محافل درباری و مجامع طبقهٔ متوسط در نیمهٔ راه به‌هم می‌رسند. شهریاران روز به‌روز مترقی‌تر می‌شوند و در کوششهای فرهنگی خود خویشتن را به‌سطح طبقهٔ متوسط نوخاسته و پولدار برمی‌کشند؛ از سوی دیگر، طبقهٔ متوسط، روز به‌روز محافظه کارتر می‌شود و هنری را بیشتر می‌پسندد که به‌آرمانهای شوالیه‌گری و درباری و گوتیك و روحانی سده‌های میانه گرایشی داشته باشد، یا، به‌عبارت دیگر، این آرمانها، که هرگز بکلی از صحنهٔ هنر طبقهٔ متوسط ناپدید نگردیده‌اند، از نو اهمیت می‌یابند.

جوتو نخستین استاد طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) در ایتالیا است. نویسندگان قدیم، کسانی مانند ویلانی، بوکاتچو و حتی وازاری، بحق و بجا، بر تأثیر مقاومت‌ناپذیری که وفاداری او به‌طبیعت بر معاصرانش داشته‌است تأکید می‌کنند، و بی‌جهت نیست که شیوه و اسلوب کار جوتو را با خشکی و تصنع هنر بیزانس، که هنگامی که وی ظهور کرد هنوز شایع بود، متباین می‌دانند. ما عادت کرده‌ایم که روشنی و سادگی و منطق و دقت سبك وی را با طبیعت‌گرایی بی‌مایهٔ پس از او مقایسه کنیم، و لذا پیشرفت عظیمی را که هنر جوتو در ارائهٔ مستقیم اشیاء موجب شده‌است نادیده می‌گیریم و فراموش می‌کنیم که وی تا چه اندازه توانسته‌است چیزی را که آن وقت در نقاشی از محالات بود به‌نحوی روشن ترسیم کند. به‌همین سبب وی در نظر ما به‌عنوان هوادار خواه اصول بزرگ شیوهٔ

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کلاسیك، و مبتنی بر قواعد سخت و با شکوه، جلوه کرده‌است، حال آنکه وی در حقیقت استاد هنر ساده و آرام و بی‌تعقید طبقهٔ متوسط بود، و کیفیت کلاسیك هنرش ناشی از قدرت تنظیم و ترکیب تجربهٔ هنری، و ساده‌کردن واقعیت، و مبتنی‌ساختن آن بر اساس اصول عقل بود، اما منبعث از آرمان‌گرایی مجرد از واقعیت نبود. گفته‌اند که الهامبخش وی شکل‌گرایی (فرمالیسم) کلاسیك بود، در حالی که چیزی که خود او می‌خواست این بود که داستانسرای خوبی باشد که به‌شیوهٔ دقیق و منجز بیان مقصود کند، و شکل‌گرایی نیرومند او را باید نه به‌منزلهٔ انزواجویی ضدطبیعت‌گرایی بلکه به‌عنوان کوششی در جهت نیل به‌تأثیر دراماتیك دید. درك وی از هنر در جهان طبقهٔ متوسطی که هنوز تقریباً عاری از نخوت و گزافه‌گویی است ریشه دارد، اگر چه این جهان هم‌اکنون مدتها است بر اساس «سرمایه‌داری» استوار گشته‌است. فعالیت وی مربوط به دورهٔ رونق اقتصادیی است که بین تشکیل اتحادیه‌های سیاسی و ورشکستگی و افلاس خاندانهای باردی و پروتسی بوجود آمده‌است؛ و این نخستین دوران شکوفندگی فرهنگ طبقهٔ متوسط است، دورانی است که طی آن عالی‌ترین بناهای فلورانس سده‌های میانه، یعنی کلیساهای سان ماریا نوولا[1]، سان کروچه[2]، پالاتسو وکیو[3] و «کلیسای جامع با برج ناقوس» ساخته شدند. هنر جوتو، مانند شخصیت کسانی که آن را سفارش می‌دادند، یعنی کسانی که آرزومند رفاه و اعمال قدرت بودند، اما اهمیت چندانی برای زرق و برق و جلوهٔ ظاهر قائل نبودند، موقر و معقول است. پس از وی، هنر فلورانس روز به‌روز طبیعی‌تر، به‌مفهوم جدیدی که ما از این کلمه استنباط می‌کنیم، یعنی علمی‌تر می‌شود، لیکن هیچ هنرمند عصر رنسانس هرگز چون او صادقانه نکوشیده‌است که در توصیف واقعیت تا آنجا که ممکن است ساده و صمیم و مستقیم باشد.

سدهٔ چهاردهم به‌تمام و کمال در سیطرهٔ سبك طبیعت‌گرای جوتو است. راست است که جسته و گریخته هنوز نشانها و آثاری از اسلوبهای قدیم، و از ناکامیهای گریز از شکلهای قالبی سنت پیش از او، به‌چشم

1. S. Maria Novella 2. S. Croce 3. Palazzo Vecchio

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌خورد؛ هستند گرایشهای عقب افتاده، حتی ارتجاعی، که هنوز به‌اسلوب کلیسایی اوایل سده‌های میانه چسبیده‌اند، اما در هر حال اینك غلبه با طبیعت‌گرایی است. اسلوب مترقی جوتو نخستین استحالهٔ مهم خود را در سیئنا[1] از سر می‌گذراند، و از اینجا، و به‌طور عمده با واسطهٔ سیمونه مارتینی[2] و فرسکوهایی [نقاشیهای دیواری] که در آوینیون[3] زینت‌بخش کاخ پاپند، در شمال و مغرب نفوذ می‌کند.[۴۴الف] در این جریان، سیئنا یکچند رهبری را بدست می‌گیرد، حال آنکه فلورانس ناگزیر است جایی را در عقب اشغال کند. جوتو در سال ۱۳۳۷ می‌میرد؛ بحران مالی ناشی از افلاسهای بزرگ در سال ۱۳۳۹ عارض می‌شود؛ دورهٔ عقیم و بی بار حکومت خودکامهٔ دوك آتن سالهای ۴۳-۱۳۴۲ را شامل می‌گردد؛ در سال ۱۳۴۶ شورشی جدی درمی‌گیرد؛ سال ۱۳۴۸ سال طاعون بزرگ است، که در فلورانس وحشتناکتر از هر جای دیگر بیداد می‌کند؛ سالهای بین وقوع طاعون و شورش «چومپی» سالیان بیقراری و آشوب و شورش و دورهٔ سترونی و بی‌باری هنرهای تجسمی است. در سیئنا، که نفوذ قشرهای پایین طبقهٔ متوسط نیرومندتر است و سنتهای اجتماعی و مذهبی ریشه‌های عمیقتری دارند، پیشرفت امور معنوی را بروز بحرانها و مصایب کمتر مختل می‌کنند، و احساس مذهبی قادر است خود را در لفافهٔ شکلهای قابل بسطتر و روزآمدتری بپیچد ـ و علت امر دقیقاً آن است که این احساس هنوز از نیروی حیاتی کاملی بهره دارد. مهمترین پیشرفت قبل از جوتو در اثر وجود هنرمند سیئنایی، آمبروجو لورنتستی[4]، آفرینندهٔ دورنماهای طبیعت‌گرا و مناظر خیال‌انگیز شهر، پدیدمی‌آید. برخلاف شیوهٔ پرداخت جوتو به‌فضا، که یکپارچه و متداوم است، اما عمق در آن هرگز از حد صحنه فراتر نمی‌رود، وی در تصویری که از سیئنا بدست می‌دهد چشم‌اندازی را می‌آفریند که، نه تنها به‌سبب وسعت فضا بلکه از لحاظ پیوستگی طبیعی اجزا در کلیت فضا، از همهٔ کوششهایی که پیشتر در این زمینه شده‌است درمی‌گذرد. تصویر سیئنا به‌قدری به‌واقعیت شبیه است که هنوز می‌توان آن بخش از شهر را که نقاش به‌عنوان موضوع

1. Siena 2. Simone Martini 3. Avignon
4. Ambrogio Lorenzetti

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عمدهٔ کار خویش برگزیده‌است بازشناخت، و خویشتن را در عالم خیال در حال عبور از کوچه‌هایی که در کنار عمارات اشراف و خانه‌های مردم طبقهٔ متوسط و دکانها و تجارتخانه‌ها پیچ و تاب می‌خورند، و سر به‌جانب تپه می‌نهند، احساس کرد.

در فلورانس، برخلاف سیئنا، حرکت جریان کندتر است و خود جریان پیشرفت هم چندان یکدست نیست.[۴۵] راست است که این جریان به‌طور عمده بر مسیرهای طبیعت‌گرایی سیر می‌کند اما همیشه در جهت «محیط و جوّ» نقاشی نوع لورنتستی نیست. تادئو گادی[۱]، برناردو دادی[۲]، اسپینلو آرتینو[۳]، مانند لورنتستی، دا ستانسرایان ساده‌ای هستند؛ اینان نیز، با گرایش تجربی هنر خود، با جوتو همگام و هماوا هستند و، بخصوص، می‌کوشند به‌پندار عمق فضایی دست یابند. اما، در کنار این مسیر، گرایش مهم دیگری در فلورانس هست، و آن گرایش هنر آندرئا اورکانیا،[۴] ناردو دی چونه[۵] و شاگردان آنها است، که نه از صمیمیت و طبیعی‌بودن هنر لورنتستی بلکه از اسلوب روحانی و کلیسایی سده‌های میانه، تناسب و تقارن خشك، و اصول توالی و ترادف و انبوهی آن، متابعت می‌کند. اما نظریه‌ای که بر آن است که همهٔ این چیزها صرفاً دلیل و نشانی برعکس‌العمل ضد طبیعت‌گرایی است،[۴۶] اینك بحق مورد شك و انکار قرارگرفته و توجه صاحبنظران به‌این حقیقت جلب شده‌است که طبیعت‌گرایی در نقاشی به‌هیچ وجه محدود به«پندار» عمق فضایی و انحلال شکلهایی نیست که از لحاظ هندسی محدود گشته‌باشند، بلکه «ارزشهای محسوسی»که برنسون[۶] در ارتباط با اورکانیا مورد ستایش قرار می‌دهد نیز به‌همان اندازه از موفقیتهای این سبك بشمارمی‌آیند.[۴۷] اورکانیا، با حجم نرم و وزن تندیسه‌گونه‌ای که به‌سیماهای ساخته و پرداختهٔ خود می‌دهد، از لحاظ تاریخی درست همان جهت مترقی و پیش رونده‌ای را ارائه می‌کند که لورنتستی یا تادئو گادی با عمق و انبساط فضای تصویر نشان می‌دهند. بی پایگی این فرضیه را که می‌گوید آنچه ما در اینجا با آن سر و کار داریم گرایشی است کهنه که از سرِ فکر و تأمل

1. Tadeo Gaddi 2. Bernardo Daddi 3. Spinello Aretino
4. Andrea Orcagna 5. Nardo di Cione 6. Berenson

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و بر اساس نفوذ فرقهٔ دومینیکی[1] اتخاذ شده‌است، می‌توان به‌یاری نقاشیهایی دیواری که در نمازخانهٔ اسپانیایی دیر سان‌ماریا نوولا موجودند به‌اثبات رساند؛ این نقاشیها، هر چند در تجلیل از فرقهٔ دومینیکی بکار رفته‌اند، با این حال از زمرهٔ مترقی‌ترین آثار هنری این عصر بشمار می‌آیند.

در سدهٔ پانزدهم سیئنا مقام پیشوایی خود را در تاریخ هنر از دست می‌دهد. فلورانس، که اینک در اوج قدرت اقتصادی خویش است، از نو به‌پیشنما می‌آید. وضع و موقعی که دارد شاید تبیین مستقیمی برای وجود و خصوصیات استادان بزرگ آن نباشد، لیکن مسلماً علت سفارشهای مداوم و لاینقطع و محیط رقابت‌آمیزی را که استادان فلورانسی از درون آن برخاستند، توضیح می‌دهد. اینک فلورانس، علاوه بر ونیز، که جریان هنری خاصی برای خود دارد، و این جریان البته به‌هیچ‌روی یك چیز نمونه نیست، جای نخست را در ایتالیا ـ که هر فعالیت هنری مترقی و مهم جهان هنر، کمابیش مستقل از سبك اروپای غربی و اسلوب درباری اواخر سده‌های میانه، در آن روی می‌دهد ـ اشغال می‌کند. نخست آنکه در فلورانس طبقهٔ متوسط، جز تفاهمی محدود نسبت به‌هنر شوالیه‌ای وجود ندارد که این هنر از فرانسه واردشده و به‌دربارهای شمال ایتالیا راه یافته است. این ناحیه از لحاظ جغرافیایی به‌غرب نزدیکتر و تماسش با نواحی فرانسوی زبان، تا حدی، مستقیم‌تر از سایر جاها است. از نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم، رمانهای فرانسویی که به‌زندگی شوالیه‌ها می‌پردازند در اینجا رواج دارند و نه‌تنها به‌زبان محلی ترجمه می‌شوند و در اکثر کشورهای اروپا مورد تقلید قرارمی‌گیرند، بلکه در زبان اصلی خود نیز هر چه بیشتر بسط می‌یابند. همان طور که شعر تغزلی به‌زبان شاعران پرووانسی سروده می‌شود، شعر حماسی نیز به‌زبان فرانسوی تصنیف می‌گردد.[۴۸] راست است که شهرهای پر داد و ستد و بزرگ بخش مرکزی ایتالیا هیچ‌گاه پیوند خود را با شمال و مغرب نمی‌گسلند، و سوداگرانشان، که با فرانسه و فلاندر روابط بازرگانی دارند، عناصر فرهنگ شوالیه‌ای را به‌توسکانی[2]

1. Dominican order 2. Tuscany

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منتقل می‌کنند، اما در اینجا کسی به‌حماسهٔ شوالیه‌ای محلی یا نقاشی به سبک و شیوهٔ فاخر رومانتیک و شوالیه‌ای-درباری علاقه‌مند نیست. در دربار شهریاران درهٔ پو[1]، در میلان، ورونا، پادوئا[2]، راونا[3] و بسیاری شهرهای کوچك دیگر، که بعضی خاندانها، دربار و دم و دستگاه خویش را در آنها موافق با شیوه و راه و رسم دربار فرانسه سازمان داده‌اند، رمانهای فرانسوی مربوط به‌شوالیه‌گری نه فقط رایجند و با علاقه خوانده می‌شوند و مورد استنساخ و تقلید واقع می‌گردند، بلکه به‌شیوهٔ نسخه‌های اصلی مصور نیز می‌شوند.[۴۹] در این دربارها فعالیت نقاشی صرفاً منحصر و محدود به‌تهیهٔ نسخ تذهیب‌شده نیست، بلکه تا حدی از تزیینات دیواری در قالب ارائهٔ اندیشه‌ها و افکاری که از رمانهای شوالیه‌ای و موضوعات مربوط به‌زندگی درباری مانند جنگها و هنرنماییها و نخجیرزدنها و گردونه‌رانیها و بازیها و رقصها و قصص اساطیری انجیل و تاریخ و تصویر پهلوانان گذشته و حال، و همچنین تمثیلهایی از صفات نیك و هنرهای آزاد و بخصوص عشق در کلیهٔ وجوه و حالات ممکن آن بهره گرفته است. این نقاشیها معمولاً از سبك و اسلوب «پرده‌های دیوارکوب»، که احتمالاً منشأ همهٔ آنها است، متابعت می‌کنند. اینها نیز، مانند سرمشقهای خود، می‌کوشند، به‌طور عمده با واسطهٔ البسهٔ فاخر و حالات و اطوار تشریفاتی جمعی که ارائه می‌کنند، احساسی سرورانگیز و خیره‌کننده به‌بیننده القا کنند. در این نقاشیها سیماها با حالات و حرکات قراردادی و مرسوم نمایش داده‌شده‌اند، لیکن به‌نحو بالنسبه مناسبی مشاهده و معاینه گردیده و با سهولت ترسیم گشته‌اند، و این امر بیشتر از این لحاظ مفهوم است که این نقاشی در حقیقت در همان طبیعت‌گرایی گوتیکی ریشه دارد که هنر طبقهٔ متوسط اواخر سده‌های میانه نیز از آن نشأت کرده‌است. برای اینکه دانسته‌شود که طبیعت‌گرایی رنسانس تا چه اندازه به‌این نقاشیهای دیواری، با متن سبزه‌گونه‌شان و گیاهان و جانورانی که بتازگی مورد مشاهده واقع شده و بخوبی ترسیم گشته‌اند، مدیون است، کافی است نگاهی به‌کارهای پیسانلو[4] بیفکنیم. تاریخ قدیمترین آثاری که

1. Po 2. Padua 3. Ravenna 4. Pisanello

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از این نوع نقاشی تزیینی ایتالیا بر جا مانده‌است شاید از اوایل سدهٔ پانزدهم جلوتر نباشد، اما نمونه‌های قدیم‌تر و متعلق به‌سدهٔ چهاردهم نیز بزحمت فرق اساسی با این آثار داشته‌اند. نمونه‌های این آثار اینك در پیدمون[1] [پیئمونته] و لمباردی موجودند، و مهمترینشان را می‌توان در کاخ لامانتا[2] واقع در سالونسو[3] و در پالاتسو بورومئو[4] واقع در میلان دید. اما از گزارشهایی که در همان زمان داده‌اند چنین برمی‌آید که بسیاری از امیرنشینهای دیگر شمال ایتالیا، خاصه کاخ کانگرانده[5] در ورونا و کاخ کارارا[6] در پادوئا، نیز از این نقاشیهای دیواری فاخر و پر از ظرافت داشته‌اند.[۵۰]

هنر جمهوریهای شهری سدهٔ چهاردهم، برخلاف هنر درباری، اساساً کیفیتی کلیسایی و روحانی دارد. تا سدهٔ پانزدهم جوهر و سبك این هنر تغییر نمی‌کند، و فقط در سدهٔ پانزدهم است که موافق با تقاضاهای خصوصیی که برای هنر می‌شود، و متناسب با گرایش جامع عصر به‌جانب عقل و اصول عقلی، کیفیتی غیرروحانی می‌یابد. باری، نه فقط انواع هنر غیر روحانی، نظیر نقاشی روایتی و تصویر چهره (پرتره)، ظهور می‌کنند بلکه تصاویر اختصاصاً مذهبی نیز مملو از عناصر غیر روحانی می‌گردند. با وجود این، نقاط تماس هنر طبقهٔ متوسط با دین بیش از نقاط تماس آن با هنر درباری است، و طبقهٔ متوسط خود، دست‌کم در این خصوص، از جماعات درباری امیرنشینها محافظه‌کارتر است. اما از اواسط این قرن به‌بعد خصوصیات شوالیه‌ای‌ـدرباری نیز در هنر طبقهٔ متوسط شهری، بویژه هنر فلورانس، بروز می‌کند. رمانهای شوالیه‌ای که توسط خنیاگران [نقالان] در خارج پخش می‌شوند، در سطوح پایین جامعه نفوذ می‌کنند، و در شکل عوام‌پسند خود حتی به‌شهرهای توسکانی نیز راه‌می‌یابند؛ اما، در این راه کیفیت واقع‌گرایانه (رئالیستی) خود را از دست می‌دهند و صورت مطالب خواندنی سبك را به‌خود می‌گیرند ـ[۵۱] و همین نوشته‌ها هستند که بیشتر توجه و علاقهٔ نقاشان بومی را به‌موضوعهای رومانتیك جلب می‌کنند، اما نفوذ مستقیم هنرمندانی نظیر جنتیله دا فابریانو و دومنیکو

1. Piedmont 2. La Manta 3. Saluzzo
4. Palazzo Borromeo 5. Cangrande 6. Carrara

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ونتسیانو[1] را، که ذوق هنر درباری دیار زادبومی خود، یعنی شمال ایتالیا را، در فلورانس رسوخ می‌دهند، نیز نباید از نظر دور داشت. سرانجام، برگزیدگان طبقهٔ متوسط که اکنون ثروت و قدرتی یافته‌اند کم‌کم آداب جماعات درباری را اختیار می‌کنند، و نه تنها بر موضوعهای شوالیه‌ای و رومانتیك به‌چشم چیزهای بیگانه نمی‌نگرند بلکه آنها را شایستهٔ رقابت نیز می‌یابند.

باری، در آغاز سدهٔ پانزدهم از این عطف توجه به‌اسلوب هنر درباری نشانهای چندان زیادی در دست نیست. استادان نسل اول این قرن، یعنی مازاتچو[2] و دوناتلو، به‌سبك عبوس جوتو، با آن فرم فضایی متمرکز و سیماهای تندیسه‌گونه‌اش، نزدیکترند تا به‌اسلوب تصنعی دربارها و به‌شکلهای ظریف نقاشیهای سدهٔ چهاردهم، که اغلب شوخی‌آمیز نیز هستند. پس از تکانهای ناشی از بحران بزرگ مالی و طاعون و شورش «چومپی»، این نسل ناگزیر است که کار را تقریباً از اول شروع کند. طبقهٔ متوسط اکنون، هم از حیث آداب و رفتار و هم از حیث ذوق، خود را بیش از گذشته ساده و آرام و منزه نشان‌می‌دهد. اکنون باز در فلورانس نگرشی عینی و واقع‌بینانه و غیررومانتیك نسبت به‌زندگی غلبه دارد که طبیعت‌گرایی تر و تازه و نیرومندی آن را همراهی می‌کند، و ادراك هنری اشرافی و درباری در قبال این نگرش فقط می‌تواند بتدریج، و پا به‌پای قوام‌گرفتن مجدد طبقهٔ متوسط، راه بگشاید. هنر مازاتچو و دوناتلو جوان، هنر جامعه‌ای است امیدوار که، با اینکه از پیروزی خویش کاملاً مطمئن است، هنوز برای زیستن می‌جنگد؛ خلاصه، هنر عصر قهرمانی تازه‌ای است در تکامل سرمایه‌داری، و دورهٔ جدید غلبه و چیرگی. احساس اطمینانی که در تصمیمات و اقدامات سیاسی این سالیان جلوه‌گر است ـ هر چند که این اعتماد و اطمینان همیشه هم راسخ نیست ـ در رئالیسم فاخر هنر آن نیز جلوه دارد. اغراق آمیخته به‌خرسندی خاطر در احساسات، و جلوه و جلای بوالهوسانهٔ شکلها و اسلوب نقاشی سدهٔ چهاردهم، که به‌خوشنویسی شبیه است، همه ناپدید شده‌اند. قیافه‌ها از نو

1. Domenico Veneziano 2. Masaccio

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جسمیت می‌یابند، سنگینی و حجم پیدا می‌کنند، و متناسبتر می‌شوند؛ پیکرها با استواری بیشتری بر دو پای خود تکیه دارند، به‌شیوهٔ آزادانه‌تر و طبیعی‌تری در فضا حرکت می‌کنند، و بیان‌کنندهٔ قدرت و نیرو و سنگینی و صلابتند؛ آنقدر که فشرده‌اند ظریف نیستند، و آن اندازه که خشنند زیبا نمی‌نمایند. احساس این هنر اساساً غیر گوتیک است، یعنی ماوراء طبیعی و نمادی و رومانتیک و تشریفاتی نیست. در هر صورت، این کیفیت، اگر گرایش منحصر و محدود هنر جدید نباشد، جنبهٔ غالب آن است. فرهنگ هنری سدهٔ پانزدهم به‌اندازه‌ای پیچیده است، و آنقدر از عناصر مختلف موروثی و آموزشی سطوح مختلف جامعه در آن مشارکت دارند، که محال است بتوان ادراك واحد و یکپارچه‌ای از ماهیت آن داشت که از هر حیث معتبر باشد؛ چه در این هنر، علاوه بر عناصر «شبه‌رنسانس»، یعنی اسلوب تندیسه گونه و کلاسیك‌مآب مازاتچو و دوناتلو، عناصر معنوی و روحانی و تزیینی به‌اسلوب گوتیك هنوز نه تنها در هنر فرا آنجلیکو[1] لورنتسو موناکو[2] بلکه در آثار هنرمندانی مترقی نظیر آندرئا دل کاستانیو[3] و پائولو اوچلو[4] نیز زنده و فعالند. در جامعه‌ای چون جامعهٔ رنسانس، که قشرهای آن از لحاظ اقتصادی این همه با هم متفاوتند و از نظر فرهنگی این همه آمیخته‌اند، یك سبك و اسلوب هنری، حتی اگر طبقه‌ای که فراورده‌های این اسلوب برای او تهیه می‌شود قدرت اقتصادی خویش را از دست بدهد و جای خود را به‌طبقهٔ دیگری بسپارد یا جهان‌بینی خود را دگرگون سازد، ظرف یك روز محو و نابود نمی‌شود. بعید نیست که اسلوب روحانی سده‌های میانه در نظر اکثریت مردم طبقهٔ متوسط کهنه و نازیبا آمده‌باشد، لیکن همین اسلوب هنوز با احساسات مذهبی اقلیتی قابل ملاحظه، بیشترین سازش و توافق را دارد. طبقات مختلف جامعه و هنرمندان مختلف وابسته به‌این طبقات، نسلهای مختلف خریداران و تولیدکنندگان آثار هنری، پیران و جوانان، پیشروان و بیراهه‌روان، همه در فرهنگهای تکامل یافته‌تر در کنار هم زیست می‌کنند؛ اما در فرهنگی چون فرهنگ رنسانس، که بالنسبه قدمتی دارد، گرایشهای مجزا دیگر

1. Fra Angelico 2. Lorenzo Monaco
3. Andrea del Castagno 4. Paolo Uccello

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بزحمت در این گروهها جلوهٔ روشنی می‌یابند که از گرایش سایر گروهها تأثیر نپذیرفته‌باشد. تضاد بین هدفهای مختلف را نمی‌توان صرفاً به‌یاری همجواری و نزدیکی نسلهای مختلف، یعنی بر حسب «همزمانی اعصار مختلف»،[۵۲] تبیین کرد؛ غالباً کشمکش در درون یك نسل واحد نیز وجود دارد: دوناتلو و فرا آنجلیکو، مازاتچو و دومنیکو ونتسیانو چند سالی بیش اختلاف سن با یکدیگر نداشتند، حال آنکه پیرو دلا فرانچسکا[1] با حدود نیم‌نسل از مازاتچو جدا می‌شود، و در عین حال بیشترین قرابت را با او دارد. این تضادها حتی در ذهن یکایك هنرمندان نیز وجود دارند. در هنرمندی چون فرا آنجلیکو عناصر دینی و دنیوی، گوتیك و رنسانس، همچون عقل‌گرایی و رومانتیسم، به‌نحو جدایی‌ناپذیری در هم گداخته‌اند؛ در آثار کاستانیو، اوچلو، پسلینو[2] و گوتسولی[3] نیز عناصر طبقهٔ متوسط و اشرافی در کنار هم به‌چشم می‌خورند. مرز بین بیراهه‌روان دورهٔ گوتیك و پیشروان رومانتیسم طبقهٔ متوسط، که از بسیاری جهات با گوتیك مربوط می‌شود، مرزی است سیال که مدام پیش و پس می‌رود.

طبیعت‌گرایی، که گرایش اساسی هنر سر تا سر قرن را تشکیل می‌دهد، مدام و به‌اقتضای جریانهای اجتماعی تغییر جهت می‌دهد. طبیعت‌گرایی شگرف و به‌یاد ماندنی مازاتچو، با آن سادگی ضد گوتیکش و اهمیتی که برای ارائهٔ روشن نسبتها و مناسبات فضایی قائل است، غنای کیفیات و «مشخصات نوعی[4]» که در هنر گوتسولی به‌چشم می‌خورد، و بالاخره حساسیت روانی بوتیچلی[5] ـ باری، اینها همه نماینده و مبین سه مرحلهٔ مختلف در بسط و تکامل طبقهٔ متوسطی هستند که از درون شرایط و اوضاع آمیخته به‌سادگی و امساك برمی‌خیزد و به‌سطح اشرافیت واقعی مالی می‌رسد. مضمونی چون «مردی در حال یخ زدن» در تابلو «تعمید پترس قدیس»، اثر مازاتچو، که اینك در نمازخانهٔ برانکاتچی[6] است و از مشاهدهٔ مستقیم زندگی مایه گرفته‌است، در آغاز سدهٔ پانزدهم هنوز از نوادر است، لیکن در حوالی اواسط قرن به‌صورت امری کاملاً عادی جلوه می‌کند. لذت‌بردن از موارد فردی و ویژه و ناچیز اکنون برای

1. Piero della Francesca 2. Pesellino 3. Gozzoli
4. Genre Traits 5. Botticelli 6. Brancacci

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نخستین‌بار کسب اهمیت می‌کند. اینك اندیشهٔ تصویر جهان به‌عنوان چیزی که از «تکه‌های کوچك واقعی» فراهم آمده‌است سر برمی‌آورد، و این چیزی است که پیشتر در تاریخ هنر سابقه نداشته‌است. موضوعهای هنر طبیعت‌گرای جدید وقایعی هستند که از زندگی روزمرهٔ طبقهٔ متوسط، صحنه‌های کوچه و خیابان و درون منازل اشخاص، خوابگاهها و فاحشه خانه‌ها گرفته شده‌اند؛ علاوه بر اینها، چیزهایی مانند «تولد مریم» و «دیدار از دوزخ» و «سن ژروم» در جمع خانوادگی مردم طبقهٔ متوسط، و شرح زندگانی قدیسان در زندگی پر هیاهوی شهرهای شلوغ، به‌عنوان موضوعهای اجتماعی رواج می‌یابند. اما خطا است اگر بپنداریم که هنرمندان می‌خواسته‌اند بگویند که «قدیسان هم موجوداتی بشری بیش نیستند»، یا اینکه علاقه به‌موضوعهای مربوط به‌زندگی طبقهٔ متوسط نشان نوعی تواضع ناشی از آگاهی طبقاتی است. بر عکس، اینان از ارائهٔ جزئیات این زندگی روزمره لذت می‌برند. اما اعضای ثروتمند طبقهٔ متوسط، که اکنون به‌عنوان اشخاص هنر دوست قد علم کرده‌اند، هر چند که کاملاً بر اهمیت خویش واقفند، نمی‌خواهند بیش از آنچه هستند در نظرها جلوه کنند. نشانهای اولیهٔ تغییر وضع تا نیمهٔ دوم قرن هنوز مشهود نیست. پیرو دلا فرانچسکا چندی است ذوقی به‌جهت حالات پر هیبت و علاقه‌ای نسبت به‌شکلهای تشریفاتی نشان‌می‌دهد. البته باید به‌یاد داشت که وی کارهای زیادی برای امرا و شهریاران حامی خود انجام می‌داد، و تحت نفوذ مستقیم آداب و رسوم دربار بود. اما در فلورانس، تا آخر قرن، هنر به‌طور کلی غیرقراردادی و غیررسمی باقی‌ماند، هر چند در اینجا هم روز به‌روز آراسته‌تر و تصنعی‌تر گردید، و بیش از پیش به‌جانب ظرافت و شکوه میل کرد. در هر صورت، خواستاران هنر آنتونیو دل پولایوئولو[1]، آندرئا دل وروکیو[2]، بوتیچلی و گیرلاندایو[3] دیگر وجه مشترکی با طبقهٔ متوسط پارسامنشی ندارند که مازاتچو و دوناتلو جوان برایش کار می‌کردند.

ستیز و کشمکش بین کوزیمو و لورنتسو مدیچی، یعنی اختلاف در

1. Antonio del Pollajuolo 2. Andrea del Verrocchio
3. Ghirlandajo

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اصولی که آنان بر طبق آن اعمال قدرت می‌کنند و زندگی خصوصی خویش را تنظیم می‌نمایند، نمونهٔ فاصلهٔ کاملی است که نسلهای ایشان را از یکدیگر جدا می‌کند. درست همان‌طور که پس از حکومت کوزیمو شکل حکومتی تغییر کرد و از جمهوری بظاهر دموکراتیك به‌حکومت مطلقهٔ سلطنتی بدل گردید، و درست همان طور که «شهروند اول»[1] با پیروانش، به‌شهریار بدل گردیده و دم و دستگاهی یافته‌بود، به‌همین سان نیز از درون طبقهٔ متوسط ساده و سختکوش، طبقه‌ای از «صاحبان درآمد سالیانه»[2] ظهور می‌کند، که کار و کسب پول را خوار می‌دارد، و تنها می‌خواهد که از ثروت و مکنتی که از پدرانش به‌وی بارث رسیده‌است لذت ببرد و زندگی خود را وقف راحت و آسایش کند. کوزیمو هنوز یك مرد کاسب‌صفت و بازرگان‌مسلك بود؛ راست است که فلسفه و هنر را دوست می‌داشت، و خانه‌ها و ویلاهای زیبایی برای خود ساخته و هنرمندان و ادیبانی در پیرامون خویش گرد آورده‌بود و در فرصتهای مناسب دم و دستگاه و جلال خویش را به‌رخ مردم می‌کشید، لیکن مرکز حیاتش بانك و دفتر کارش بود. لورنتسو دیگر علاقه‌ای به‌کار و پیشهٔ نیاگانش ندارد؛ از آن چشم می‌پوشد و دست می‌شوید؛ تنها به‌امور حکومتی و ایجاد پیوند با سلسله‌های اروپا، خاندان و دربار، و به‌نقش خود به‌عنوان رهبر معنوی، و به‌حکمای نوافلاطونی خویش، و به‌فرهنگستان هنرش، به‌تجارب خود در شعر، و به‌حمایتی که از هنر می‌کند علاقه‌مند است. بظاهر همه چیز همچنان در شکلهای پدرسالارانهٔ طبقهٔ متوسط جریان می‌یابد. لورنتسو به خود و خانواده‌اش اجازه نمی‌دهد که هدف کیش پرستش واقع شوند؛ تصاویر اعضای خانواده‌اش، مانند تصاویر شهروندان متشخص، صرفاً برای منظورهای شخصی بکارمی‌روند، و مانند مجسمه‌های «دوکهای بزرگ» صد سال بعد برای عامهٔ مردم ساخته نمی‌شوند[۵۳].

اواخر سدهٔ پانزدهم را به‌عنوان «فرهنگ نسل دوم» توصیف کرده‌اند، یعنی نسل پسران لوس و ننر و وارثان ثروت، و تباین این احوال را با نیمهٔ نخست قرن به‌حدی چشمگیر دانسته‌اند که حتی می‌توان

1. The first citizen 2. Rentiers

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از جنبشی ارتجاعی که دانسته و سنجیده به‌راه انداخته شده‌است، یعنی نهضت «بازگشت گوتیک» و جنبش «ضدرنسانس»، سخن راند[۵۴]. اما در قبال این استنباط، بدرستی خاطرنشان شده‌است که گرایشی که در اینجا به عنوان بازگشت به‌شکلهای گوتیک توصیف‌شده جریان نهانی پیوسته‌ای بوده که از اوایل رنسانس ادامه داشته و تنها در نیمهٔ دوم این دوره پدید نیامده‌است[۵۵]. اما هر چند تداوم سنتهای قرون وسطایی و گرایش شدید ذهن مردم طبقهٔ متوسط به‌اندیشه‌های حاصل از سبک گوتیک مسلم است، این نکته هم به‌همان اندازه آشکار است که نگرشی ضدگوتیک، غیر رومانتیک و غیردرباری تا اواسط قرن بر بورژوازی غلبه دارد، و گرایش به‌معنویات و تبعیت از رسوم و قراردادها و محافظه‌کاری تا عهد حکومت لورنتسو امکان غلبهٔ مجدد نمی‌یابند. اما نباید پنداشت که این جریان طوری بوده که در اثر آن ناگهان ساختمان پویا و دیالکتیکی ذهن طبقهٔ متوسط دگرگون شده و به‌حالت رکود و سکون مطلق در آمده‌است. غلبهٔ گرایشهای محافظه‌کارانه، روحانی، درباری و شوالیه‌ای در نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم همان قدر مورد تردید است که غلبهٔ گرایشهای مترقی و آزادیخواهانه و واقع‌بینانه در نیمهٔ اول قرن. درست همان طور که در زمانهای پیشتر، در کنار محافل مترقی و پیش رونده، عناصر و محافلی بودند که موجب تأخیر و تعویق در سیر جریانهای نو می‌شدند، اکنون نیز در جوار گروههای محافظه‌کار عناصری مترقی وجود دارند که نشان و اثر خود را در همه جا می‌گذارند.

کناره‌گیری لایه‌های سیر جامعه از زندگی فعال اقتصادی و پیشروی عناصر جدید ـ یعنی عناصری که تا کنون در مخاطرات و احتمالات اقتصاد مبتنی بر تحصیل سود مشارکتی نداشته، یا، به‌عبارت دیگر، در پیشرفت قشرهای تهیدست و بی‌چیز جامعه و تبدیل آنها به‌مردم مرفه و تبدیل این مردم به‌اشراف سهمی و نقشی نداشتند ـ به‌سوی مواضع اشغال نشده، از خصوصیات بارز آهنگ پیشرفت متداوم سرمایه‌داری است[۵۶]. حامیان فرهنگ، که تا دیروز افکار مترقی داشتند، امروز افکار و احساساتی محافظه‌کارانه دارند، اما پیش از آنکه بتوانند زندگی فرهنگی را به‌تمام و کمال دگرگون سازند و آن را با درک و استنباط جدید خویش وفق دهند،

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قشر تازه‌ای که فکر پویاتری دارد بر ابزارها و عوامل فرهنگ چیره می‌شود ـ و این گروهی است که یك نسل پیش در خارج از قلمرو فرهنگ جای داشت، و یك نسل بعد نفوذ کندکننده‌ای بر جریان اعمال خواهد کرد تا باز به‌نوبهٔ خود راه را برای گروه پیش‌روندهٔ تازه‌ای باز کند. عناصر محافظه‌کار در نیمهٔ اول سدهٔ پانزدهم این رسم تازه را در فلورانس باب می‌کنند، اما انتقال نفوذ اجتماعی از طبقه‌ای به‌طبقهٔ دیگر به‌هیچ وجه متوقف نمی‌گردد؛ هنوز نیروهای فعال قابل ملاحظه‌ای در کارند که از رکود و سکون هنر و سقوط آن به‌مرتبهٔ تجملی درباری، و مقید به رسوم و قراردادهایی خاص، و خلاصه سقوط آن به‌درجهٔ چیزی «تقلیدی و تصنعی»[1] ممانعت می‌کنند. کوششهای طبیعت‌گرایانهٔ جدید، به‌رغم گرایش به‌ظرافتهای مبتنی بر اسلوب خاص، و ریزه‌کاریهایی که اغلب توخالی است کم‌کم اثر خود را آشکارمی‌سازند. هنر این دوران، هر اندازه هم که خصوصیات درباری بسیار داشته‌باشد، و هر اندازه هم که شکل‌گرا و متصنع باشد، باز هیچ‌گاه از امکان تجدیدنظر در نگرش خود و نیز بسط و توسعه آن غافل نمی‌ماند، و به‌صورت هنری که از واقعیت لذت می‌برد و در معرض تجارب تازه است باقی می‌ماند ـ و هر چند وسیلهٔ بیان جامعه‌ای مشکل‌پسند و سختگیر و خودبین است، با این همه به‌هیچ روی مخالف با قبول انگیزه‌ها و گرایشهای جدید نیست. درهم‌آمیختگی طبیعت‌گرایی و آیینهای قراردادی، عقل‌گرایی و رومانتیسم، در آن واحد هم کیفیت احترام‌انگیز کار گیرلاندایو و هم ظرافت اشرافی دسیدریو[2]، هم رئالیسم نیرومند وروکیو و هم کیفیت رؤیایی و شاعرانهٔ پیرو دی کوزیمو[3]، و سرانجام هم لطف و ظرافت شاد پسلینو[4] و هم افسردگی و غم زنانهٔ بوتیچلی را ببار می‌آورد. بخشی از عللی را که در حوالی نیمهٔ قرن موجب تغییر سبك می‌گردند باید در کاهش و نقصانی که در عدهٔ خواستاران هنر روی می‌دهد جستجو کرد. حکومت خاندان مدیچی، با وضع‌کردن مالیاتهای سنگینی که موجب شد بسیاری از بازرگانان، فلورانس را ترك کنند و در شهرهای دیگر به‌کار و کسب بپردازند لطمات زیادی به‌حیات اقتصادی

1. Artiness 2. Desiderio 3. Piero di Cosimo
4. Pesellino

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وارد آورد[۵۷]. نشانهایی از انحطاط صنعت، مهاجرت کارگران و کاهش پذیرفتن حجم تولید، حتی در زمان حیات کوزیمو نیز مشهودند.[۵۸] ثروت اکنون در دست عدهٔ قلیلی تمرکز یافته‌است. علاقه و توجه شخصی به‌هنر، که در نیمهٔ اول قرن به‌محافل هر چه وسیعتری تسرّی می‌یابد، کم‌کم به جماعات و محافل هر چه محدودتری منحصر می‌گردد. کارهای هنری را تنها خاندان مدیچی و چند خانوادهٔ انگشت‌شمار دیگر سفارش می‌دهند؛ در نتیجه، تولید هنری، کیفیت هنر مشکل‌پسند خواص را می‌یابد.

طی دو قرن پیش، در شهرهای آزاد ایتالیا سفارش ساختن کلیساها و آثار هنری بیشتر نه بر عهدهٔ مقامات کلیسا بلکه بر عهدهٔ عناصر غیر روحانی یا کسانی بود که از جانب کلیسا و به‌نیابت از آن عمل می‌کردند: به‌عبارت دیگر، از سویی، بخشهای مستقل و اتحادیه‌های بزرگ صنفی و جماعات اخوت، و، از سوی دیگر، حامیان خصوصی، یعنی خانواده‌های ثروتمند و متشخصی که آثار هنری را سفارش می‌دادند.[۵۹] ساختن بناهای محلی و متعلق به‌عامه و فعالیت هنری در سدهٔ چهاردهم ـ یعنی نخستین دوران شکوفندگی اقتصاد شهری ـ به‌اوج اعتلای خود رسید؛ افزون‌طلبی طبقهٔ متوسط هنوز در قالب شکلهای جمعی متجلی می‌شد، و فقط بعدها بود که اختصاصات و کیفیات شخصی بیشتری را پذیرفت. جماعات شهری ایتالیا، درست مانند دولتشهرهای یونانی پیش از خود، پولشان را صرف این گونه فعالیتهای هنری می‌کردند. و نه تنها جماعات شهری فلورانس و سیئنا بلکه جماعات کوچکتری، نظیر پیسا و لوکا، نیز مشتاق بودند سهم خود را در این رهگذر ایفا کنند، و با سفارشهای گزاف بنیهٔ مالی خویش را تحلیل می‌بردند. در بیشتر موارد یکایك حکامی که به‌قدرت می‌رسیدند فعالیتهای هنری این جماعتها (کمونها) را ادامه می‌دادند و در صرف منابع و امکانات بر ایشان سبقت می‌گرفتند. اینان، با نوازش غرور و خودبینی مردم شهرنشین و عرضهٔ آثار هنریی که مخارجشان سرانجام از همین مردم تأمین می‌گردید، در حقیقت بهترین وسیلهٔ تبلیغ را برای خود و حکومت خود تأمین می‌کردند. برای مثال، بر پا کردن کلیسای جامع میلان یکی از این موارد بود، حال آنکه هزینهٔ ساختمان «صومعهٔ پاویا»[۱] از کیسهٔ

1. Certosa of Pavia

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خانواده‌های ویسکونتی[1] و اسفورتسا[2] تأمین گردید.[۶۰]

فعالیتهای هنری اتحادیه‌های صنفی ایتالیا، مانند جاهای دیگر، منحصر به‌ساختمان و تزیین نمازخانه‌ها و سالنهای خطابهٔ اتحادیه نبود، بلکه مشارکت مستقیم در سایر کارهای هنری، خاصه احداث کلیساهای شهر را نیز در بر می‌گرفت. این‌گونه کارها از همان بدو امر در ایتالیا مورد نظر اصناف بود و میزان آن متناسب با کاهش نفوذ سیاسی و اقتصادی شوراهای شهر افزایش پذیرفت. اما اتحادیه‌ها در بیشتر موارد صرفاً متخصصان و کارشناسان و ناظران کمونها بودند، درست همان‌گونه که کمونها، خود، غالباً مباشران بنیادهای خصوصی بودند. شوراهای شهر را به‌هیچ وجه نباید به‌چشم حامیان هنر یا مبتکران معنوی اموری هنری دید که توسط ایشان اداره و هدایت می‌شد؛ اغلب اوقات اینها فقط خزانه‌داران پولی بودند که برای احداث ساختمان فراهم شده‌بود، و گاه این پول را با گرفتن وام یا مساعدت آزادانه و اختیاری اعضای اتحادیه‌ها به‌حد مطلوب می‌رساندند.[۶۱] اینان، برای نظارت بر کارهایی که انجامشان بر عهدهٔ آنها نهاده شده‌بود، بسته به‌حجم و وسعت کار، کمیته‌های ساختمانی مرکب از چهار تا دوازده عضو (اوپرای)[3] تشکیل می‌دادند. این کمیته‌ها مسابقاتی ترتیب می‌دادند، سفارش کار را به‌هنرمندان می‌دادند، در مورد نقشه‌ها و طرحهایشان اظهار نظر می‌کردند، بر اجرای کار نظارت می‌کردند، و سرانجام مصالح لازم را برای انجام کار فراهم می‌ساختند و دستمزدها را می‌پرداختند. اگر انتقاد از آثار هنری و فنی مستلزم دانش خاصی بود، برای مشورت از اشخاص متخصص دعوت می‌کردند.[۶۲] با چنین وسایل و امکاناتی بود که آرته دلا لانا[4] کار ساختمان کلیسای جامع و برج ناقوس فلورانس را به‌ثمر رساند و کالیمالا[5] کار تعمیدگاه و کلیسای سن مینیاتو[6] و آرته دلا ستا[7] امر ساختمان پرورشگاه شهر را به‌انجام رساندند. تاریخچهٔ درهای برنجی «تعمیدگاه» چگونگی مسابقهٔ بین هنرمندان را بروشنی نشان می‌دهد. در سال ۱۴۰۱ کالیمالا برای ساختن درها مسابقه‌ای ترتیب داد. از میان هنرمندانی که

1. Visconti 2. Sforza 3. Operai 4. Arte della Lana
5. Calimala 6. S. Miniato 7. Arte della Seta

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برای انجام کار در مسابقه شرکت جسته‌بودند دست آخر شش تن انتخاب شدند، که برونلسکی، گیبرتی، و جاکوپو دلا کوئرچا[1] از آن جمله بودند. به‌این شش نفر یک سال وقت داده‌شد که «نمونه»ای برنزی از درها را بسازند. شباهت کارها در آثاری که از این امر بر جا مانده نشان می‌دهد که مشخصات اثر بروشنی تعریف و تشریح شده بوده‌است. هزینهٔ تولید نمونه‌ها و معاش روزانهٔ هنرمندان را در مدت انجام کار کالیمالا عهده‌دار بود. برای داوری نهایی دربارهٔ نمونه‌ها، و انتخاب احسن از میان آنها، اتحادیه هیأتی مرکب از سی و چهار هنرمند مشهور را مأمور کرد.

سفارشهای هنری طبقهٔ متوسط، در بدو امر، مرکب از چیزهایی بود که به‌کلیساها و صومعه‌ها پیشکش می‌شد؛ و تا حوالی اواسط قرن، جمع سفارشهای مربوط به‌کارهای غیرروحانی و آثاری که برای مقاصد شخصی تولید می‌شد زیاد نبود. از اواسط قرن به‌این طرف، خانه‌های مردم ثروتمند طبقهٔ متوسط و کاخها و قصرهای شهریاران و «اشراف» با تابلوهای نقاشی و مجسمه‌ها تزیین می‌گردند. طبیعی است که ملاحظات حیثیتی، میل به‌درخشیدن و از خود به‌یادگار گذاشتن بناهای یادبود، نیز در این فعالیت هنری نقش مهمی دارند و اهمیت این نقش اگر از ارضای نیازهای صرفاً زیباشناختی بیشتر نباشد کمتر هم نیست. این نکته هم بدیهی است که این علایق در اهدای آثار هنری به‌کلیساها و صومعه‌ها به‌هیچ روی بی‌تأثیر نبود. اما شرایط و اوضاع به‌قدری فرق کرده‌است که خانواده‌های بسیار سرشناس، نظیر خاندانهای استروتسی[2]، کواراتزی[3]، و روچلای[4] آنقدر که به‌کاخهای خویش می‌پردازند به‌نمازخانه‌های خانوادگی خویش توجه ندارند. جووانی روچلای شاید بهترین نمایندهٔ این حامیان جدیدی باشد که به‌امور دنیوی توجه دارند.[۶۳] وی نسب از خاندانی اشرافی داشت که از راه تجارت پشم مال هنگفتی اندوخته‌بود، و او خود متعلق به‌نسلی است که در طی دوران حکومت لورنتسو مدیچی خویشتن را وقف لذات زندگی نمود و کم‌کم از کار و کسب کناره گرفت. هم او در زندگینامهٔ خود، که یکی از مشهورترین «زندگینامه‌ها»[5]ی این زمان است،

1. Jacopo della Quercia 2. Storzzi 3. Quaratesi
4. Rucellai 5. Zibaldoni

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌نویسد: «اینك پنجاه سال است که جز پول درآوردن و پول خرج کردن کاری نکرده‌ام، و بر من روشن شده‌است که لذت پول خرج کردن بیش از لذت پول درآوردن است.» دربارهٔ بنیادهای مذهبی که تأسیس کرده می‌گوید که این بنیادها بزرگترین رضایت‌خاطر را بدو بخشیده‌اند و هنوز هم می‌بخشند، زیرا در عین حال که بر جلال و بزرگی خداوند دلالت دارند بر شکوه و حشمت شهر نیز می‌افزایند و یاد بنیادکننده را بزرگ می‌دارند. اما جووانی روچلای تنها یك بنیادگذار و سازنده نیست، بلکه «مجموعه‌پرداز» نیز هست؛ آثاری از کاستانیو، اوچلو، دومنیکو ونتسیانو، آنتونیو پولایوئولو، وروکیو، دسیدریو دا ستینیانو[1] و دیگران را در اختیار دارد. ملاحظهٔ احوال خاندان مدیچی سیر تکامل هنرشناسان و تبدیل ایشان را به‌بنیادگذاران و مجموعه‌پردازان به‌نیکوترین وجه نشان می‌دهد. کوزیمو برتر از هر چیز سازندهٔ کلیساهای سان مارکو[2]، سان کروچه، سان لورنتسو، و صومعهٔ فیزوله[3] است؛ پسرش، پیرو[4]، مدتهاست که منظماً مجموعه‌پردازی می‌کند؛ و لورنتسو خود جز مجموعه پردازی کاری ندارد.

مجموعه‌پرداز و هنرمندی که مستقل از مشتری کار می‌کند از لحاظ تاریخی به‌هم پیوسته‌اند؛ این دو در دورهٔ رنسانس، همزمان و دوشادوش یکدیگر ظاهر می‌شوند. لیکن این تغییر یکباره و ناگهانی روی نمی‌دهد و از سیری طولانی حکایت می‌کند. هنر اوایل رنسانس هنوز روی هم‌رفته کیفیتی «صنعتگرانه» دارد، و بنا بر نوع سفارش فرق می‌کند، به‌طوری که بیشتر اوقات نقطهٔ آغاز تولید اثر را نمی‌توان در انگیزهٔ آفرینش هنری و بیان ذهنی و خود به‌خودی الهام هنرمند یافت، بلکه باید آن را در وظیفه‌ای که مشتری از برای هنرمند مقرر داشته‌است جستجو کرد. بنا بر این، عاملی که بر بازار کار فرمانروا است عرضه نیست بلکه تقاضا است.[۶۴] هنوز هر فراورده‌ای به‌منظوری معین ساخته‌می‌شود که اساس آن بر سودمندی است و با زندگی روزمره پیوندی ناگسستنی دارد. برای تزیین محراب معبدی که بر هنرمند کاملاً شناخته‌است به‌او سفارش کار داده

1. Desiderio da Settignano 2. S. Marco 3. Badia of Fiesole
4. Piero

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شود، محلی که تصویر نذری باید در آن نصب شود بر او شناخته‌است، و دیواری که تمثال عضو خانواده باید بر آن نصب شود بر او معلوم است؛ جای هر تکه از کار سنگی از همان بدو امر مشخص است، و محل هر تکه از اثاثهٔ مهمی که باید بسازد از پیش معین شده‌است. در روزگار ما که هنرمند آزاد است، معمولاً قاطعانه چنین حکم می‌کنند که در قید و بندهایی که هنرمند ناگزیر به‌تمکین از آنها بود ـ و البته در موقعیت تمکین‌کردن هم قرارداشت ـ چیز بسیار مساعد و مفیدی وجودداشته است. نتایج امر ظاهراً صحت این عقیده را تأیید می‌کند، اما هنرمندانی که تحت این فشار و اجبار بودند بیگمان طور دیگری بر این امر می اندیشیدند؛ به‌محض آنکه اوضاع بازار هنر اجازه می‌داد، می‌کوشیدند خویشتن را از قیودی که بر آزادیشان نهاده شده‌بود آزاد سازند. این امر زمانی اتفاق افتاد که متفنن (آماتور)[1] و هنرشناس و مجموعه‌پرداز جای کسانی را گرفتند که صرفاً مصرف‌کننده‌بودند؛ و همین مصرف‌کنندهٔ نو جدید است که دیگر چیزی را که احتیاج دارد سفارش نمی‌دهد بلکه چیزی را می‌خرد که به‌او عرضه می‌شود. ظهور این مصرف‌کننده در بازار به معنای پایان دوره‌ای بود که در آن خریدار و مصرف‌کننده قیود خود را بر هنر اعمال می‌کردند، و همین امر فرصتهای چنان تازه‌ای را برای هنرمند آزاد و مستقل بوجود آورد که پیشتر چیزی از آن نشنیده‌بود.

از عصر کلاسیك به‌بعد سدهٔ پانزدهم تنها دوره‌ای است که گزیده‌ای از آثار هنری قابل ملاحظه‌ای را که جنبهٔ دنیوی و غیردینی دارند از برای ما به‌ارث گذاشته‌است، و این آثار نه تنها شامل نمونه‌هایی از انواع مشهور نظیر نقاشیهای دیواری و تابلوهای نقاشی است که محتوای غیردینی دارند، و نه تنها شامل پرده‌های دیوارکوب و خامه دوزیها و طلاکاریها و نقش و نگار سلاحها است، بلکه شامل بسیاری از آثار نوظهور بخصوص چیزهایی است که طبقهٔ متوسط از آنها برای تزیین اقامتگاههای خود استفاده می‌کرد و، بر خلاف اسلوب وزین و با شکوه قدیم درباری، مراد از آنها تأمین راحت و رفاه درون خانواده است:

۱. Amateur، کسی که پیشه‌ای را تنها برای خوش‌آیند ذوق خود دنبال می‌کند نه برای پیشه‌وری.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چیزهایی مانند قاب‌کوبیهای مجلل، صندوقهای نقاشی‌شده و کنده‌کاری شده (کاسونی)[1]، تختخوابهای منبت‌کاری شده، شمایلهای مذهبی با قابهای بسیار ظریف و مدور برای استفاده در منازل (توندی[2])، بشقابهای[3] مصور برای هدیه‌کردن به‌بانوان تازه‌زا، به‌علاوهٔ سایر انواع سفالینه‌های منقش و مزین و دیگر فراورده‌های از این دست. یکی از وجوه مشخصهٔ این چیزها همگونی و تجانس تقریباً کاملی است که بین هنر و صنعت، یعنی هنرهای زیبا و آرایهٔ صرف، وجود دارد؛ و این وضع تنها زمانی تغییر می‌کند که استقلال هنر بی‌منظور و بی‌فایده به‌رسمیت شناخته شده، و با کیفیت ماشینی «صنایع دستی» مقابله شده‌باشد. تا این وضع پیش نیاید، پیوستگی شخصی هنرمند و صنعتکار پایان نمی‌پذیرد، و نقاش تابلوهای خود را از دیدگاهی متفاوت با نظرگاهی که کار نقاشی صندوقها و قاب‌کوبیهای دیواری، پرچمها و چادرزینها، بشقابها و آبخوریها به‌وی الهام کرده‌است رسم نمی‌کند. اما در این زمان هنرمند کم‌کم از تمایلات سفارش‌دهنده هم فاصله می‌گیرد و بیشتر به‌تولید آثار هنری، به‌عنوان کالای فروشی، توجه دارد. از نظر هنرمند که بنگریم، این امر علت و موجبی است که در پشت‌سر ظهور متفنن، هنرشناس، و مجموعه‌پرداز وجود دارد. از دید مصرف‌کننده، این امر موجب ادراك مبتنی بر «شکل‌گرایی» و عاری از سودجویی است ـ که در هر حال شکل ابتدایی نظریهٔ «هنر برای هنر» است. یکی از چیزهایی که با ظهور مجموعه‌پرداز ملازمهٔ مستقیم دارد، و خود پدیده‌ای است که از رابطهٔ غیرشخصی بین خریدار و هنرمند و اثرش نتیجه می‌شود، داد و ستد هنرهای زیبا است. در سدهٔ پانزدهم، که تنها موارد جسته و گریخته‌ای از «مجموعه‌پردازی» منظم وجود دارد، داد و ستد آثار هنری، بی‌آشنایی با سازندگان این آثار، چیز تقریباً ناشناخته‌ای است؛ در اوایل سدهٔ بعد است که تقاضا برای آثار گذشتگان و خرید آثار استادان عصر آغاز می‌گردد.[۶۵] نخستین کسی که وی را به‌عنوان دلال آثار هنری می‌شناسیم جووانی باتیستا دلا پالا[4]ی فلورانسی است که در اوایل سدهٔ شانزدهم بر صحنهٔ داد و ستد ظاهر می‌شود. وی در شهر زادبومی خود

1. Cassoni 2. Tondi 3. Dischi di parto
1. Giov. Batt. della Palla

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ساختن و تهیهٔ «اشیاء هنری» را برای پادشاه فرانسه سفارش می‌دهد و آثار هنری را نه فقط از هنرمندان بلکه از دارندگان این آثار هم می‌خرد. دیری نمی‌کشد که مواردی پیش می‌آید که طی آن بازرگان اشیاء هنری را به‌منظور تجارت، و چشمداشت سود، سفارش می‌دهد.[۶۶]

شهروندان ثروتمند و متشخص جمهوریهای شهری، هرچند ناگزیر بودند که ـ بنا بر مراعات احساس سایر همشهریان ـ پاره‌ای قیود را بر شیوهٔ زندگی خود اعمال کنند، می‌خواستند که از بابت شهرت پس از مرگ خویش خاطرجمع باشند. وقف اشیاء به‌کلیساها و مؤسسات مذهبی بهترین روشی بود که بدان وسیله می‌شد شهرت جاودانه را تأمین کرد بی‌آنکه در معرض خرده‌گیری عامهٔ مردم قرار گرفت. و این امر تا حدی ناسازگاری بین هنر دینی و غیردینی را حتی در نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم تبیین می‌کند. انگیزهٔ مهمی که اکنون در پس آثار هنری وقفی نهفته‌است دیگر دینداری و پرهیزگاری نیست. کاستلو کواراتزی[۱] می‌خواست سردری برای کلیسای سان‌کروچه فراهم کند، اما چون اجازه نیافت که نشان خانوادگی خود را بر آن بیفزاید، از این کار بکلی چشم پوشید.[۶۷] حتی خاندان مدیچی مصلحت در این می‌دید که به‌حمایت خویش از هنر رنگ مذهب بزنند. در هرحال کوزیمو بیشتر می‌کوشید مخارجی را که صرف خرید آثار هنری به‌منظورهای شخصی می‌کند از انظار پوشیده دارد و به رخ مردم نکشد. خاندانهای پاتسی[۲]، برانکاتچی، باردی، ساستی[۳]، تورنابوئونی[۴]، استروتسی[۵]، و روچلای با ساختن معابد و تزیین آنها نام خویش را جاودانه ساختند. اینان بهترین هنرمندان زمان را برای این منظور بکارگرفتند. کاپلا دی پاتسی[۶] را برونلسکی ساخت، و نمازگاههای برانکاتچی، ساستی، تورنابوئونی و استروتسی را نقاشانی چون مازاتچو، بالدووینتی[۷]، گیرلاندایو، و فیلیپینو لیپی[۸] تزیین کردند. در این نکته جای بسی تردید است که خاندان مدیچی در حمایت از هنر هوشمندتر و بی‌غرض‌تر از سایر دوستداران هنر بوده‌باشد. از دو تن مردان بزرگی که

1. Castello Quaratesi 2. Pazzi 3. Sassetti
4. Tornabuoni 5. Strozzi 6. Capella dei Pazzi
7. Baldovinetti 8. Filippino Lippi

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در این خاندان ظهور کردند، ظاهراً ذوق کوزیمو متعادل‌تر و متین‌تر است. و این امر آیا به‌این علت نبود که عصر او متعادل‌تر و متوازن‌تر بود؟ وی دوناتلو، برونلسکی، گیبرتی، میکلوتسو[1]، فرا آنجلیکو، لوکا دلا روبیا[2]، بنوتسو گوتسولی[3]، و فرا فیلیپولیپی را به‌خدمت گرفت. دوناتلو، که در این جمع از همه بزرگتر بود، بی‌گمان در وجود روبرتو مارتلی[4] دوست و حامی پر شورتری داشت. اگر جز این بود، و اگر کوزیمو به‌ارزش راستین او پی‌برده‌بود، چرا می‌بایست بدفعات فلورانس را ترك کند؟ در خاطرات وسپازیانو بیستیچی[5] می‌خوانیم: «کوزیمو دوست صمیمی دوناتلو و تمام نقاشان و مجسمه‌سازان بود»، و این درست است؛ لیکن همین شخص در ادامهٔ سخن می‌گوید که «به‌نظر او چون برای عدهٔ اخیر کار چندانی وجود نداشت و کوزیمو متأسف بود که ممکن است دوناتلو بیکار بماند، لذا کار ساختمان منابر و درهای مخزن کلیسای سان لورنتسو[6] را به‌او واگذاشت.[۶۸] اما چرا باید هنرمندی چون دوناتلو در عصر طلایی هنر معروض بیکاری باشد؟ و چرا باید کار به‌دوناتلو در مقام لطف و عنایت خاص سفارش داده‌شود؟

تشخیص صحیح درك و استنباط هنری لورنتسو از این نیز دشوارتر است. همیشه استعدادهای متنوع و ذوقهای عالی اطرافیانش به‌حساب شخص او گذاشته شده، و احساس شدید نسبت به‌زندگی که شاعران و فیلسوفان و هنرمندان مورد حمایتش بیان کرده‌اند چنان توصیف گردیده‌است که گویی از شخصیت او ساطع شده بوده‌است. از زمان ولتر به‌بعد، عصر او را، همپای عصر پریکلس و دوران فرمانروایی آوگوستوس و «قرن بزرگ»، و از زمرهٔ یکی از دوره‌های خوش تاریخ بشری محسوب داشته‌اند. وی خود شاعر و فیلسوف و مجموعه‌پرداز و بنیادگذار نخستین فرهنگستان هنر در جهان بود. نقشی را که حکمت نوافلاطونی در زندگی او ایفا کرد و دینی که این جنبش به‌شخص او داشت بر همگان روشن، و جزئیات مناسبات دوستانه‌اش با هنرمندان زمان به‌قدر کافی با گوشها آشنا است. همه می‌دانند که وروکیو آثار نفیس هنری را برای او مرمت می‌کرد؛

1. Michelozzo 2. Luca della Robbia 3. Benozzo Gozzolli
4. Roberto Martelli 5. Vespasiano Bisticci 6. San Lorenzo

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جولیانو دا سانگالو[1] بنای ویلا دا کایانو[2] و مخزن کلیسای سان لورنتسو را برای او ساخت؛ آنتونیو پولایولو بیشتر در خدمت او بود؛ و بوتیچلی و فیلیپینولیپی از دوستان صمیم او بودند. اما می‌بینید که نام چند نفر در این فهرست نیست! لورنتسو نه فقط به‌خدمات دوناتلو، آفرینندهٔ پالاتسو استروتسی، و خدمات پروجینو، که در ایام فرمانروواییش سالیانی دراز در فلورانس زیست، نیازی نداشت بلکه از خدمات لئوناردو، که از زمان دوناتلو به‌این سو بزرگترین هنرمند زمان بود ـ و به‌علت همین بی‌اعتنایی فلورانس را به‌قصد میلان ترک گفت ـ نیز بی‌نیاز بود. شاید علت بی‌توجهی لورنتسو به‌وی این بوده‌باشد که لئوناردو اصولاً رابطه‌ای با جنبش نوافلاطونی نداشت.[۶۹] حکمت نوافلاطونی هم، مانند خود ایدئالیسم افلاطونی، تجلی یك برخورد کاملاً نظری با جهان بود و، مانند هر فلسفهٔ دیگری که مفاهیم ناب را به‌عنوان اصول حاکم می‌پذیرد و بر آنها اتکا می‌کند، متضمن انکار «چیزهای واقعی و روزمره» بود، و سرنوشت این واقعیت را بر عهدهٔ دارندگان قدرت می‌نهاد، زیرا، همان طور که فیچینو[3] می‌پنداشت، فیلسوف راستین می‌کوشد که نسبت به‌واقعیت زمانی مرده باشد و در جهان بی زمان اندیشه‌ها زیست کند.[۷۰] پیدا است که چنین فلسفه‌ای به‌مذاق شخصی مانند لورنتسو، که آخرین آثار دموکراسی را از بین برده و با هرگونه فعالیت و منظور سیاسی به‌مخالفت برخاسته‌بود، خوش می‌آمد.[۷۱] در هر حال، آیین افلاطونی، که این همه مستعد «رقیق» شدن است و بسهولت جامهٔ عبارات و اصطلاحات شاعرانه را بر تن می‌کند، موافق ذوق وی بود.

در این حمایتی که لورنتسو از هنر می‌کند چیزی جالب‌نظرتر از مناسباتش با برتولدو[4] نیست. رابطه و نزدیکی این مجسمه‌ساز نکته‌بین اما نسبتاً بی‌مایه با وی بیش از هر یك از سایر هنرمندان زمان بود. برتولدو با او زندگی می‌کرد، با او بر سر یك سفره می‌نشست، در سفرها همراه او بود، رازدار و محرم اسرار و بالاخره مشاور هنری او و مدیر فرهنگستان هنر بود. مردی نکته‌سنج و نغزگفتار و صاحب ذوق بود اما،

1. Giuliano da Sangallo 2. Villa da Cajano 3. Ficino
4. Bertoldo

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌رغم نزدیکی رابطه، همواره فاصله را با اربابش حفظ می‌کرد و جانب احترامش را نگه‌می‌داشت و هرگز پا از حد مقرر فراتر نمی‌گذاشت. مردی بود بافرهنگ و می‌توانست با هوشمندی به‌قلمرو اندیشه‌ها و امیال هنری حامی خویش راه یابد؛ مردی بود بسیار ارزنده و، با این همه، تسلیم محض بود ـ خلاصه، نمونهٔ کمال مطلوب یك هنرمند درباری بود.[۷۲] طبعاً باید مایهٔ کمال خرسندی و مسرت خاطر لورنتسو بوده‌باشد که توانسته‌است برتولدو را در کار خود «با ابداع تمثیلهای پیچیده و بازاری و اساطیر کلاسیك»[۷۳] کمك کند، و تحقق دانش انسان‌دوستانه (اومانیستی) و رؤیاهای اساطیری و تفننهای شاعرانه‌اش را به‌چشم ببیند. با این حال اسلوب کار برتولدو، با منحصرکردن مصالح کار به‌«برنز» عالی و نرم و در عین حال مقاوم، و شکلهای کوچك و ظریف، با ادراك هنری لورنتسو موافقت کامل داشت. در علاقهٔ وی به‌آثار کوچك هنری جای تردید نیست. تعداد بسیار اندکی از ساخته‌های پیکرتراش بزرگ فلورانسی را در اختیار داشت؛[۷۴] پنج تا شش هزار قطعه جواهر و سنگهای قیمتی، که بیشتر آنها کار شده‌بود، هستهٔ اصلی مجموعه‌اش را تشکیل می‌داد.[۷۵] این گونه از هنر، جزئی از میراث عهد کلاسیك بود و وی نیز از این لحاظ به‌چشم عنایت بر آن می‌نگریست. پرورده‌شدن شیوه‌ای کلاسیك و انتخاب موضوعهای کلاسیك به‌هیچ وجه ملهم و متأثر از هنر برتولدو نبود. سرتاسر فعالیت لورنتسو، در مقام حامی هنر و مجموعه‌پرداز آثار هنری، چیزی جز تفنن و سرگرمی یك «سینیور بزرگ» نبود؛ و درست همان‌طور که مجموعهٔ آثار هنریش از بسیاری جهات شبیه به‌گنجینهٔ اشیاء عتیقهٔ یك شهریار بود، ذوق و علاقه‌اش به‌چیزهای ظریف و گرانبها و اشیاء هنری نیز با تمایلی که حکام خرده‌پا نسبت به‌آرایه‌های جلف و عاری از ذوق (روکوکو) نشان‌می‌دهند نقاط مشترك فراوان داشت.

در سدهٔ پانزدهم، علاوه بر فلورانس، که تا آخر قرن همچنان به صورت مهمترین مرکز هنر ایتالیا باقی‌مانده‌بود، مراکز مهم دیگری نیز برای پرورش هنری بوجودمی‌آمدند، که دربارهای فرارا، مانتوئا[1] و

1. Mantua

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اوربینو[1] از آن جمله‌اند. این مراکز الگوی دربارهای شمال ایتالیای سدهٔ چهاردهم را سرمشق قرارمی‌دهند، و آرمانهای شوالیه‌ای و رومانتیك و شیوهٔ زندگی بسیار رسمی خود را، که عاری از نفوذ طبقهٔ متوسط است، بدیشان مدیونند. لیکن روحیه و طرز فکر طبقهٔ متوسط جدید، با عقل‌گرایی آن که نظر بر تولید سودمند و رهایی از قید سنتها دارد، بر حیات این دربارها بی‌تأثیر نیست. راست است که رمانهای شوالیه‌ای سابق هنوز خوانده‌می‌شوند، اما برخوردی که اکنون با این رمانها می‌شود سرد و آمیخته به‌طعن و بی‌اعتنایی است. نه فقط در فلورانس، که سلطهٔ طبقهٔ متوسط غلبه دارد، لوئیجی پولچی از موضوعهای شوالیه‌ای با لحنی تازه و نیمه‌جدی و آمیخته به‌سردی سخن می‌راند بلکه حتی در فرارا، که غلبه با دربار است، بویاردو[2] نیز همین کار را می‌کند. نقاشیهای دیواری درون قلعه‌ها و کاخها هنوز همچنان حال و هوای آشنای قرن پیش را حفظ می‌کنند، و موضوعهای تاریخی و اساطیر عهد کلاسیك و قصه‌های تمثیلی مربوط به‌فضایل و کمالات و شخصیتهای متعلق به‌خاندانهای حاکم و زندگی درباری همچنان در مقام موضوعهای هنری مورد توجهند، اما رمانهای قدیم را دیگر به‌عنوان کتب مرجع و منابع اطلاعات بکار نمی‌برند.[۷۶] نقاشی برای پرداختن به‌موضوعهای طنزآمیز وسیلهٔ مناسبی نیست. نمونه‌های آموزنده‌ای از هنر درباری سدهٔ پانزدهم را در دو جای مهم در اختیار داریم: یکی نقاشیهای دیواری فرانچسکو کوسا[3] در پالاتسو اسکیفانویا[4] ـ واقع در فرارا ـ و دیگری فرسکوهای کار مانتنیا[5] در مانتوئا. در فرارا پیوند با هنر فرانسوی اواخر عهد گوتیك، و در مانتوئا پیوستگی با ناتورالیسم آن زمان ایتالیا نیرومندتر است؛ اما در هر دو مورد فرقی که این هنر با هنر طبقهٔ متوسط این دوره دارد بیشتر امری است «مضمونی» یا «موضوعی» نه چیزی مربوط به‌صورت. کوسا در اصل فرقی با پسلینو ندارد، و مانتنیا زندگی در دربار لودوویکو گونتساگا[6] را با چنان شیوهٔ طبیعی و مستقیمی توصیف و ترسیم می‌کند که مثلاً با طبیعت‌گرایی گیرلاندایو، در توصیف زندگی اشراف فلورانس،

1. Urbino 2. Bojardo 3. Francesco Cossa
4. Palazzo Schifanoja 5. Mantegna 6. Ludovico Gonzaga

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پهلو می‌زنند. تفاوت موجود بین ذوق این دو محفل تا حد زیادی با یکدیگر سازگار و تعدیل شده‌بود.

نقش اجتماعی دربار این است که حمایت و بیعت عامه را برای این مرکز حکومت تأمین کند. شهریاران عهد رنسانس نه تنها می‌خواهند که مردم را بفریبند، بلکه می‌خواهند بر جامعهٔ اشراف نیز تأثیر بگذارند و آن را به‌دربار مقید کنند.[۷۷] اما آنان نیازی به‌خدمت یا مساعدتش ندارند؛ اینان می‌توانند از هر کس، و با هر تبار، مشروط بر اینکه مفید باشد، استفاده کنند[۷۸]. در نتیجه، دربارهای ایتالیای دورهٔ رنسانس از اساس با دربارهای سده‌های میانه فرق دارند، چه اینان حتی ماجراجویان نوخاسته و بازرگانان پولدار و انسان‌دوستان غیر اشراف و هنرمندان بی‌آداب را، چنانکه گویی واجد تمام صفات و اختصاصات اجتماعی مرسومند، به‌جرگهٔ خود می‌پذیرند. بر خلاف دربار شوالیه‌ها که اخلاقیات مخصوص به‌خود دارد و هر کس را بدان راه نیست، اکنون نوعی حیات محفلی روشنفکری و بالنسبه آزاد در دربارها پا می‌گیرد که، از سویی، ادامهٔ فرهنگ زیباجو و اجتماعی محافل طبقهٔ متوسط است ـ به‌صورتی که در دکامرونه[1] و پاراديزو دلی آلبرتی[2] وصف شده‌است ـ و، از سوی دیگر، راه را برای نشو و نمای آن عده از «سالنها»ی ادبی آماده می‌سازد که در سده‌های هفدهم و هجدهم نقش مهمی در حیات معنوی مردم اروپا ایفا می‌کنند. زنان، هر چند از همان بدو امر در حیات اجتماعی و ادبی مشارکت دارند، با این همه هنوز مرکز و محور سالنهای درباری رنسانس نیستند؛ و بعدها هم که در مرکز «سالنهای» طبقهٔ متوسط جای می‌گیرند، نقش آنان غیر از مفهومی است که در عصر شوالیه‌ای دیدیم. و لذا، اهمیتی که زنان از لحاظ فرهنگی کسب می‌کنند جلوهٔ دیگری از عقل‌گرایی رنسانس است. اینك آنان را به‌چشم همپایهٔ مردان روشنفکر می‌نگرند، لیکن ایشان را از مردان برتر نمی‌شمارند. از کورتجانو[3] شاهدی بیاوریم: «هرچه مرد می‌فهمد، زن نیز می‌تواند بفهمد»؛ اما خوش‌زبانی و ادبی که کاستیلیونه[4] از مردان دربار می‌خواهد که نسبت به‌زنان رعایت کنند دیگر

1. *Decamerone* 2. *Paradiso degli Alberti* 3. *Cortegiano*
4. Castiglione

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وجه مشترکی با «زن‌پرستی» شوالیه‌ها ندارد. رنسانس عصری است مردانه؛ زنانی مانند لوکرتیسیا بورجا،[1] که در نپی[2] دربار و دم و دستگاهی داشت، یا حتی ایزابلا دسته[3]، که مرکز دربار فرارا و مانتوئا بود، و نه تنها تأثیر برانگیزاننده‌ای بر شعرای پیرامون خویش داشت بلکه به‌نظر می‌رسد که در هنرهای تجسمی نیز صاحب‌نظر بوده‌باشد، استثناهای مؤید قاعده‌اند. تقریباً در همه جا اجلهٔ حامیان هنر را مردان تشکیل می‌دهند.

زندگی درباری عهد شوالیه‌گری سده‌های میانه، نظام اخلاقی جدید و آرمانهای نوی را در زمینه‌های جوانمردی و شجاعت اخلاقی بنیاد نهاد. هدف دربارهای ایتالیای عهد رنسانس به‌این بلندی نیست؛ سهم این دربارها در بسط فرهنگ اجتماعی محدود است به‌آن درکی از «تهذیب» که بعدها بر اثر نفوذ اسپانیا بسط بیشتری یافت و در سدهٔ شانزدهم به فرانسه رسید، و در آنجا به‌صورت پایه و اساسی برای فرهنگ درباری و نمونه و الگویی برای تمامی اروپا درآمد. تا جایی که به‌مسائل هنری مربوط می‌شود، دربارهای سدهٔ پانزدهم چیز بکر و طرفه‌ای عرضه نکردند. هنری که از شهریاران این دوران نشأت کرده‌است از حیث کیفیت بهتر یا بدتر از هنری نیست که طبقات متوسط شهری ابداع می‌کنند. انتخاب هنرمند احتمالاً، بیش از آنچه متکی به‌ذوق شخصی و تمایل حامیان هنر باشد، بیشتر بستگی به‌شرایط محلی دارد، اما این نکته به‌گفتن می‌ارزد که سیجیسموندو مالاتستا[4]، که یکی از ستمکارترین جباران رنسانس است، بزرگترین نقاش عصر را، که پیرو دلا فرانچسکا باشد، استخدام می‌کند و مانتنیا، که مهمترین نقاش نسل بعد است، نه تنها برای لورنتسو مدیچی بزرگ بلکه برای لودویکو گونتساگا، که امیر کوچکی است، کار می‌کند. این امر به‌هیچ‌روی به‌آن معنا نیست که این شهریاران هنرشناسانی بصیرند و از هنر سررشته دارند. از حیث اشیاء هنری درجهٔ دوم یا درجهٔ سومی که گردآورده‌اند با هنردوستان طبقهٔ متوسط فرقی ندارند. با بررسی دقیقتر معلوم می‌شود که این ادعا که در دورهٔ رنسانس همگان از ادراک عالی هنری بهره‌مند بوده‌اند از لحاظ بی‌پایگی با این افسانه که می‌گوید فراورده‌های

1. Lucretzia Borgia 2. Nepi 3. Isabella d'Este
4. Sigismondo Malatesta

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنری این دوران همه در سطحی عالی بوده‌اند پهلو می‌زنند. هنوز معیار های متوازن ذوق، حتی در طبقات بالای جامعه، کسب نشده‌بود، طبقات پایین‌تر که جای خود داشتند. برای اینکه بدانیم ذوق هنری در چه پایه بوده کافی است بگوییم که پینتوریکیو[1]، که نقاشی با ذوق بود اما در تزیین بناها ذوقی سطحی داشت، مشغولترین هنرمند زمان بود. و با این وصف آیا می‌توان، حتی به‌شیوهٔ گزارشهای معمولی که از رنسانس در دست است، از علاقهٔ عام به‌هنر سخن راند؟ و آیا «عالی و دانی» سهمی متساوی در مسائل مربوط به‌هنر دارند؟ آیا براستی «همهٔ مردم شهر» به‌یك اندازه به‌طرح گنبد کلیسای جامع فلورانس ابراز علاقه می‌کردند؟ آیا تهیهٔ یك اثر هنری واقعاً «برای تمام مردم شهر واقعه‌ای بود»؟ این «همهٔ» مردم شهر از چه طبقاتی تشکیل شده‌بودند؟ آیا کارگران گرسنه هم جزوشان بودند؟ خیلی بعید می‌نماید. آیا شامل خرده‌بورژوازی نیز بود؟ یحتمل، اما به‌هر حال، علاقهٔ قشرهای وسیع مردم به‌هنر بیش از آنکه جنبهٔ کاملا هنری داشته‌باشد جنبهٔ مذهبی و موضعی دارد. در ضمن نباید فراموش کرد که امور عمومی در آن زمان هنوز اغلب در کوچه‌ها و خیابانها روی می‌داد. اما، از سوی دیگر، کشش جشنواره‌ها، بار عام‌ها و تعزیه‌ها نیز کم از نمایش عمومی سیاه‌مشقها (طرحها)ی لئوناردو نبود، که، آن طور که می‌گویند، مردم مدت دو روز برای دیدنشان اجتماع کردند. بیشتر اینها قطعاً تفاوتهای کیفی را که هنر لئوناردو را از هنر معاصرانش متمایز می‌کرد منعکس نمی‌کردند، هر چند می‌دانیم که شکاف بین کیفیت و عامه‌پسندی مسلماً به‌اندازه‌ای که امروز هست وسیع نبود. این شکاف، تازه سر باز می‌کرد؛ هنوز می‌شد لدی‌الاقتضا پلی بر آن بست و از نظرها پنهانش کرد ــ در هر صورت، تملك چیزهایی که از نظر هنری ارزشمند بودند هنوز منحصر و محدود به‌جمعی معدود نبود. در این شکی نیست که هنرمندان عصر رنسانس تا حدی وجیه‌الملّه بودند؛ داستانها و نکته‌های بیشماری که دربارهٔ هنرمندان شیوع یافته‌است خود دلیلی بر این مدعا است. باری، عنایت عامه صرفاً متوجه هنرمندان نبود، بلکه بیش از همه شامل حال

1. Pinturicchio

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شخصیتهایی بود که در امور عامه مشارکت می‌کردند، در مسابقات شرکت می‌جستند، آثارشان را به‌نمایش می‌گذاشتند، سفارشهای اتحادیه‌های صنفی را انجام می‌دادند و صرفاً به‌یاری ویژگیهای فوق‌العادهٔ کارشان توجه مردم‌را به‌خود جلب می‌کردند.

به‌رغم تقاضای بالنسبه زیادی که در شهرهایی نظیر فلورانس و سیئنای عهد رنسانس برای هنر وجود داشت، نمی‌توان از هنری توده‌ای در مفهومی سخن گفت که از اشعار توده‌پسند، سرودها، «نمایشهای مذهبی[1]» و تصنیفهای عامه‌فهمی که سلف رمانهای شوالیه‌ای بودند سخن می‌رود. بی‌گمان هنری دهقانی وجود داشت، همچنان که کارهایی که عده‌ای برای مصرف عامه سرهم‌بندی می‌کردند به‌حد وفور وجود داشتند، اما آثار هنری ناب هم، با اینکه بالنسبه ارزان بودند، در حد توانایی و استطاعت اکثریت مردم نبودند. اکنون مسلم شده‌است که در حوالی پایان دههٔ ۱۴۷۰، تعداد ۸۴ کارگاه کنده‌کاری روی چوب و سفالگری، ۵۴ کارگاه تراش و تزیین سنگ و سنگ مرمر، و ۴۴ زرگری و سیمگری در فلورانس دایر بوده.[۷۹] درباره عدهٔ نقاشان و پیکرتراشانی که در همین اوان به‌کار اشتغال داشته‌اند سند و نوشته‌ای در دست نیست، لیکن دفتر ثبت اتحادیهٔ نقاشان در فلورانس، در فاصلهٔ بین سالهای ۱۴۰۹ و ۱۴۹۹ تعدادشان را ۴۱ تن ذکر می‌کند.[۸۰] مقایسهٔ این ارقام با عدهٔ صنعتگرانی که در رشته‌های دیگر بکار اشتغال دارند کافی است که تصوری کلی از هزینه‌ای که صرف امور هنری می‌شد به‌دست داد، چون در همین زمان ۸۴ کنده‌کار و ۷۰ قصاب در فلورانس وجود داشت.[۸۱] از سوی دیگر، هنرمندان شناخته شده تنها یك سوم و حتی یك چهارم نامهایی را تشکیل می‌دهند که در دفاتر اتحادیه‌ها ثبت شده‌اند.[۸۲] از ۳۲ نقاشی که در سال ۱۴۲۸ در سیئنا کارگاهی ازان خود داشتند تنها ۹ نفر را می‌شناسیم.[۸۳] به‌احتمال زیاد بیشتر این اشخاص در زمان خود اسم و رسمی نداشتند و، مانند لری دی بیتچی[2]، به‌تولید انبوه می‌پرداختند. این تولیدات، که به‌واسطهٔ یادداشتهای نری دی بیتچی اطلاعات دقیقی از چگونگیشان داریم،[۸۴]

1. rappresentazioni sacre 2. Neri di Bicci

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نشان می‌دهند که احساس و علاقهٔ عامه نسبت به‌کیفیت آثار هنری، بر خلاف آنچه می‌گویند، قابل اعتماد نبوده‌است. اکثریت تودهٔ مردم آثار ناچیز و بی‌اهمیت را می‌خریدند. اگر بخواهیم از روی کتابهای درسیی که دربارهٔ رنسانس نوشته‌شده داوری کنیم، باید گفت که تملك آثار هنری اصولاً نشان تشخص بود، و با این حساب علی‌القاعده باید در خانهٔ مردم مرفه آثار هنری بسیاری یافت می‌شد. اما، تا آنجا که می‌توان دید، قضیه جز این است. جووانی باتیستا آرمنینی[1]، منتقد هنری نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم، می‌گوید که بسیاری از خانه‌های اعیانی را می‌شناسد که حتی یك تابلو با کیفیت قابل قبول ندارند.[۸۵]

رنسانس، تمدن دکانداران و صنعتگران خرده‌پا نبود؛ تمدن یك طبقهٔ متوسط مرفه و نیم‌درس خوانده هم نبود، بلکه مایملك جمعی نخبه و لاتینی‌مآب بود که آزمندانه از این ثروت حراست می‌کردند. این جمع نخبه به‌طور عمده مرکب از آن طبقاتی از جامعه بود که با جنبش نوافلاطونی و انسان دوستانهٔ جامعه پیوند داشتند و خود، به‌طور کلی، درس خواندگانی بودند که بیش و کم با یکدیگر همفکری داشتند، چندان که مثلاً روحانیان، در مجموع، خود هرگز چنین سنخیتی نداشتند. روی سخن آثار مهم هنری با این گروه بود. تودهٔ مردم یا از وجود چنین آثاری اطلاع نداشت یا اگر داشت قدر و قیمتشان را چنانکه باید در نمی‌یافت، و چون فاقد ادراك عالی هنری بود ناچار به‌آثار کم‌اهمیت توجه می‌کرد. و این بود اصل و منشأ آن شکاف پرنشدنیی که بین اقلیتی تربیت‌یافته و اکثریتی پرورش‌نیافته دهان گشوده‌بود، شکافی که پیشتر با این وسعت هرگز سابقه نداشت و همین خود بعدها در کمال و بسط هنر نقش قاطعی ایفا کرد. تمدن سده‌های میانه هم تمدنی نبود که همهٔ جامعه را در بر گیرد، و حامیان فرهنگ زمانهای کلاسیك باستانی خود از فاصله‌ای که با تودهٔ مردم داشتند نیك آگاه بودند، اما در هیچ یك از این ادوار، جز گروههایی که گاه به‌گاه سربلند می‌کردند، کسی قصد نداشت که دانسته و سنجیده فرهنگ خاص گروه برگزیدگان را، که درش به‌روی اکثریت

1. Giov. Batt. Armenini

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بسته‌باشد، ایجاد کند. این تغییر بنیادی در رنسانس روی داد. زبان فرهنگ کلیسایی سده‌های میانه زبان لاتینی بود، زیرا کلیسا هنوز با تمدن اواخر عهد حکومت روم پیوند اساسی داشت؛ اما انسان‌گرایان (اومانیستها) از آن‌رو به‌زبان لاتینی چیز می‌نوشتند که می‌خواستند با گرایشهای عامهٔ شایع در سده‌های میانه و زبانهای مختلفی که گرایشهای مزبور در آنها بیان می‌شدند قطع علاقه کنند و، به‌عنوان نوعی کاهنان جدید، فرهنگی خاص خود بوجود آورند. هنرمندان خویشتن را تحت حمایت و ولایت معنوی این گروه قرارمی‌دهند. به‌عبارت دیگر، خویشتن را از قید کلیسا و اتحادیه‌های صنفی آزاد می‌سازند، لیکن وابسته به حسن‌نیت گروهی می‌شوند که حقوق کلیسا و اتحادیه را یکجا مطالبه می‌کند. زیرا اکنون ادیبان انسان‌گرا نه تنها مراجع منحصر به‌فردی انگاشته‌می‌شوند که در کلیهٔ مسائل مربوط به‌شمایل و شمایل‌پردازی[1] و امور تاریخی و اساطیری صاحبنظرند، بلکه این عده خود نیز کم‌کم در مسائل فنی و صوری احراز تخصص می‌کنند. سرانجام، هنرمندان در مسائلی که سابقاً جز مقررات اتحادیه و سنت و راه و رسم گذشتگان راهنمایی نداشتند، و مردم عوام نیز از حق اظهار نظر در آن مسائل محروم بودند، به‌نظر و رأی ایشان تمکین می‌کنند و نظریات ایشان را دربست می‌پذیرند. قسمتی از بهایی که آنان باید در ازای استقلال خویش از کلیسا و اتحادیه،نیز برای پیشرفت اجتماعی و موفقیت و شهرت خویش بپردازند قبول انسان‌گرایان به‌عنوان داوران عالیقدر امور هنری است. بدیهی است که همهٔ انسان‌گرایان نقادان و هنرشناسان شایسته و قابلی نیستند، اما در میانشان نخستین مردمان غیرمتخصصی وجود دارند که تصوراتی از معیارها و ملاکهای کیفیت هنری دارند و می‌توانند دربارهٔ آثار هنری بر اساس کیفیات زیباشناختی محض داوری کنند. همین مردمان، در مقام بخشی از جامعه که می‌تواند رأی و نظری ابراز کند، آغاز جامعهٔ هنری به‌مفهوم جدید و مصطلح روزگار ما بشمار می‌آیند.[۸۶]

1. iconographic questions

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳ـ پایگاه اجتماعی هنرمند عهد رنسانس

تقاضای روزافزون برای آثار هنری در عهد رنسانس بدانجا می‌انجامد که هنرمند خود را از سطح صنعتگر خرده بورژوا برکشد و به کارگر فکری بدل گردد، طبقه‌ای که سابقاً هیچ گونه ریشه‌ای نداشت اما اینک کم‌کم به‌صورت گروهی درمی‌آمد که از لحاظ اقتصادی وضعی مطمئن و از لحاظ اجتماعی پایگاهی استوار داشت، هر چند که گروه یکدست و یکپارچه‌ای نبود. هنرمندان اوایل سدهٔ پانزدهم هنوز به‌طور کلی مردم حقیری هستند؛ ایشان را به‌چشم صنعتگران قابلی می‌نگرند و تبار اجتماعی و آموزشیی که دارند ایشان را از عناصر خرده بورژوای اتحادیه‌ها ممتاز نمی‌کند. آندرئا دل کاستانیو دهقان‌زاده است؛ پائولو اوچلو آرایشگرزاده، فیلیپو لیپی قصاب‌زاده، و بالاخره برادران پولایوئولو[1] مرغ‌فروش زاده‌اند. ایشان را به‌نام حرفهٔ پدر یا زادگاهشان یا اربابانشان می‌خوانند، و مانند خدمتکاران به‌طور خودمانی با ایشان رفتار می‌کنند. اینان تابع مقررات اتحادیه‌اند، و چیزی که به‌ایشان حق می‌دهد که همچون هنرمندان حرفه‌ای کار کنند نه استعداد و ذوق آنها بلکه دورهٔ آموزشی است که بر طبق مقررات اتحادیه گذرانده‌اند. این آموزش بر اساس همان اصول آموزش صنعتگران عادی استوار است؛ محل تحصیلشان نه مدرسه بلکه کارگاه است، و نوع آموزششان عملی است نه نظری. پس از اینکه مقدمات خواندن و نوشتن و حساب را فرامی‌گیرند، در حالی که هنوز کودکانی بیش نیستند، نزد استادکاری به‌شاگردی گمارده می‌شوند و معمولاً سالیانی دراز را در خدمت استاد بسر می‌آورند. می‌دانیم که حتی پروجینو، آندرئا دل سارتو[2]، و فرا بارتولومئو[3] هشت تا ده سال شاگردی کردند. بیشتر هنرمندان عصر رنسانس، از جمله برونلسکی، دوناتلو، گیبرتی، اوچلو، آنتونیو پولایوئولو، وروکیو، گیرلاندایو، بوتیچلی، و فرانچا، از کارگاه زرگری آغاز کردند که بحق آموزشگاه هنری قرنش خوانده‌اند. بسیاری از پیکرتراشان، مانند اسلاف قرون وسطایی خود، کار خویش را با بنایان و کنده‌کاران زینتی آغاز می‌کنند. دوناتلو، حتی وقتی هم که به‌اتحادیهٔ

1. The Pollajuoli 2. Andrea del Sarto
3. Fra Bartolommeo

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لوکه[2] پذیرفته‌می‌شود، هنوز به‌عنوان «زرگر و بنا» توصیف می‌شود، و تصوری که خود او از رابطهٔ بین هنر و صنعت دارد از اینجا فهمیده می‌شود که تزیین حوض و فوارهٔ حیاط پالاتسو ریکاردی[2] را به‌عنوان یکی از آخرین و مهمترین کارهای خود در گروه «جودیت و هولوفرنس[3]» برمی‌گزینند. اما کارگاههای استادان بزرگ اوایل رنسانس، اگرچه هنوز از حیث سازمان به‌کارگاه صنایع‌دستی شبیهند، بیشتر شیوه‌های آموزشی فردی را بکارمی‌بندند. این امر، بویژه، در مورد کارگاه وروکیو، پولایوئولو و گیرلاندایو در فلورانس، و کارگاه فرانچسکو اسکوتارچونه[4] در پادوئا، و کارگاه جووانی بلینی[5] در ونیز مصداق دارد؛ رهبران این کارگاهها همان قدر که به‌عنوان هنرمند صاحب‌آوازه‌اند به‌عنوان معلم نیز شهره‌اند. شاگردان و کارآموزان، دیگر به‌اولین کارگاهی که برمی‌خورند وارد نمی‌شوند، بلکه به‌خدمت استادی خاص می‌پیوندند، و شهرت استاد هر قدر بیشتر باشد عدهٔ شاگردانی که به‌خدمتش می‌پیوندند بیشتر است؛ زیرا این نوباوگان، با اینکه همیشه کارگران خوبی نیستند، ارزانترین نیروی کار را تشکیل می‌دهند؛ و شاید علت آموزش سختی که از این پس خواهیم دید، آن قدر که ارزانی نیروی کار است، تمایل استاد به‌تدریس و کسب شهرت از این رهگذر نباشد.

دورهٔ آموزش همچنان از راه و رسم رایج سده‌های میانه متابعت می‌کند و از انواع و اقسام کارها، نظیر تهیهٔ رنگ، تعمیر قلم‌مو، و زدن رنگ آستری به‌متن تابلو، آغاز می‌شود؛ سپس به‌انتقال ترکیبات منفرد از طرحهای اولیه به‌لوحه‌ها، و اجرا و ترسیم بخشهای مختلف لباسها و قسمتهایی از بدن که اهمیت چندانی ندارند می‌رسد، و با ایجاد اثری کامل بر اساس طرحهای اولیه و دستورالعملها پایان می‌یابد. به‌این ترتیب کارآموز کم‌کم به‌دستیار مستقلی بدل می‌گردد که، در هر حال، باید از شاگرد متمایز باشد. زیرا همهٔ دستیاران یک استاد شاگردان خود او نیستند، و همهٔ شاگردان هم با استاد نمی‌مانند تا در مقام دستیار او کار کنند. دستیار اغلب اوقات در سطح استاد جای دارد، اما بیشتر اوقات هم

1. Luke Guild 2. Palazzo Riccardi 3. Judith and Holofernes
4. Squarcione 5. Giovanni Bellini

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صرفاً به‌عنوان ابزار و وسیله‌ای گمنام در دست صاحب کارگاه باقی می‌ماند. در نتیجهٔ ترکیبهای مختلف این حالات و همکاری مکرر استاد و دستیاران و شاگردان، نه تنها آمیخته‌ای از اسلوبها و سبکهایی بوجود می‌آید که تجزیه و تحلیلشان دشوار است، بلکه گاهی از اوقات، بر اثر تلفیق و توازن تفاوتهای فردی، شکلی گروهی ظهور می‌کند که شیوه‌های صنعتگری بر آن تأثیر قاطع دارند. شرایط و اوضاعی که از خلال زندگینامه‌های هنرمندان رنسانس استنباط می‌شود ـ و معلوم نیست که حقیقت دارند یا افسانه‌اند ـ مبنی بر اینکه استادی به‌این علت که شاگردانش بتر او پیشی جسته‌اند کار نقاشی را رها می‌کند (چیمابوئه ـ جوتو، وروکیو-لئوناردو، فرانچا-رافائل)، یا باید مربوط به‌مراحل بعدی بسط و تکامل هنر باشند که طی آن همکاری و کار دستجمعی کارگاهی در شرف زوال و انحلال بوده و یا، چنانکه مثلاً در مورد وروکیو و لئوناردو می‌بینیم، نکته‌هایی که از این هنرمندان باز می‌گویند باید متضمن توضیح بهتر و واقع‌بینانه‌تری باشند. وروکیو احتمالاً پس از اینکه مطمئن می‌شود که می‌تواند کارهای نقاشی را به‌دستیاری چون لئوناردو بسپارد دست از نقاشی کردن برمی‌دارد و همّ خود را مصروف پیکرتراشی می‌کند.[۸۷]

هنوز روحیهٔ کار دستجمعی «لژ» بنایان و کارگران وابسته به‌اتحادیه بر کارگاه هنرمند اوایل رنسانس غلبه دارد؛ کار هنری هنوز مظهر و تجلی شخصیت مستقلی نیست که بر تفرّد خود تأکید ورزد و خویشتن را از هر گونه نفوذ خارجی بر کنار نگه‌دارد. دعوی انجام‌دادن کار به‌طور مستقل از اول تا به‌آخر توسط یك نفر، و چشم‌پوشی از مساعدت شاگردان و دستیاران، نخست در آثار میکلانجلو (میکل‌آنژ) مشاهده می‌شود، که، از این حیث نیز، نخستین هنرمند نوگرا است. تا آخر سدهٔ پانزدهم جریان کار هنری هنوز کاملاً به‌صورت دستجمعی انجام می‌شود.[۸۸] برای اجرای کارهای بزرگ، بخصوص ساختن مجسمه‌ها و کارهای سنگی، سازمانهای کارخانه مانند، با دستیاران و وردستهای متعدد، بوجود می‌آیند. چنانکه مثلاً در کارگاه گیبرتی در مدتی که بر روی درهای «تعمیدگاه»، که از زمرهٔ بزرگترین آثار هنری سدهٔ پانزدهم است، کار می‌کند بیست دستیار استخدام می‌شوند. از نقاشان گمنام کارگاه وروکیو در مدتی که بر

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روی نقاشیهای دیواری (فرسکوهای) بزرگ کار می‌کنند شمار زیادی دستیار را بکارمی‌گیرند. کارگاه گیرلاندایو، که در آن عده‌ای و از همه مهمتر برادرانش و برادر همسرش به‌عنوان همکاران دائمی به‌کار مشغولند، و کارگاههای خانوادهٔ پولایوئولو و دلا روبیا، از مؤسسات بزرگ خانوادگی قرن بشمارمی‌روند. علاوه بر این، صاحبان کارگاههای دیگری هم هستند که بیش از آنکه هنرمند باشند کاسب‌پیشه‌اند، و معمولاً سفارشها را به این منظور می‌پذیرند که اجرای کار را به‌نقاش شایسته‌ای بسپارند. بنظر می‌رسد که اوانجلیستا دا پردیس[1] در میلان یکی از این عده بوده‌باشد. وی یك چند لئوناردو را هم استخدام کرد. گذشته از این کارهای دستجمعی و تجاری، در سدهٔ پانزدهم به‌نقاشان جوانی برمی‌خوریم که، چون نمی‌توانند مستقلاً کارگاهی دایر کنند، با یکدیگر شریك می‌شوند. چنانکه، مثلاً، دوناتلو و میکلوتسو[2]، فرا بارتولومئو و آلبرتینلی[3]، و آندرئا دل سارتو و فرانچابیجو[4]، با یکدیگر کار می‌کنند. هنوز همه‌جا به‌شکلهای سازمانی مافوق شخصی برمی‌خوریم که مانع از این می‌شوند که اشخاص معینی کار مشخصی را از سر تا ته انجام دهند. گرایش به‌آمیختگی معنوی، هم در جهت افقی و هم در جهت عمودی محسوس است. شخصیتهای سرشناسی که نمایندگان عصرند ردیف پیوسته‌ای از نامهایی را تشکیل می‌دهند که، برای مثال، در این فهرستی که اسامی استادان و شاگردان را عرضه می‌کند دیده‌می‌شوند: فرا آنجلیکو ـ بنوتسو گوتسولی[5] ـ کوزیمو روسلی[6] ـ پیرو دی کوزیمو[7] ـ آندرئا دل سارتو ـ پونتورمو[8] ـ برونتسینو[9] که جریان عمده را به‌صورت خطی از راه و رسمی که در آن انقطاعی نیست عرضه می‌کند.

روح صنعتگری که بر سدهٔ پانزدهم غلبه دارد بویژه در این حقیقت جلوه‌گری می‌کند که کارگاه هنرمندان اغلب سفارشهای کوچکی را می‌پذیرند که سرشتی صرفاً فنی دارند. از نوشته‌های نری دی بیتچی میزان کارهای دستی را که در کارگاه یك نقاش پر کار تولید می‌شوند می‌توان دریافت؛ علاوه بر تابلوهای نقاشی و نشانهای خانوادگی که بر سپرها و

1. Evangelista da Predis 2. Michelozzo 3. Albertinelli
4. Franciabigio 5. Benozzo Gozzoli 6. Cosimo Rosselli
7. Piero di Cosimo 8. Pontormo 9. Bronzino

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سلاحها نقش می‌کنند، و پرچمها و تابلوهای سر در دکانها و سفالینه‌ها و کنده‌کاریها و طرحهایی که برای قالی‌بافان و خامه‌دوزان تهیه می‌شوند، وسایل زینتی مخصوص اعیاد و بسیاری چیزهای دیگر از این قبیل در این کارگاهها تولید می‌شوند. آنتونیو پولایوئولو، حتی اینک که به‌عنوان نقاش و پیکرتراش شهرتی دارد، کارگاهی زرگری را اداره می‌کند و در کارگاهش، علاوه بر پیکرتراشی و طلاکاری، طرحهایی برای پرده‌های دیوارکوب و قلم‌زنی تهیه می‌شوند. وروکیو، حتی در اوج اعتلای کار هنری خویش، به‌انواع گوناگون سفال‌سازی و کنده‌کاری ادامه می‌دهد. دوناتلو نه فقط نشان مشهور خانوادگی را برای حامی خود، مارتلی، می‌سازد بلکه آینه‌ای سیمین نیز برای او درست می‌کند. لوکا دلا روبیا برای کلیساها و منازل کاشیهای منقش می‌سازد، بوتیچلی طرحهایی برای خامه‌دوزی می‌پردازد، و اسکوئارچونه خود صاحب یک کارگاه خامه‌دوزی است. البته، با توجه به‌مرحلهٔ تاریخی تکامل هنر و وضع و موقع یکایک این هنرمندان، باید میان ایشان فرق قائل شد و نپنداشت که مثلاً گیرلاندایو و بوتیچلی برای سر در دکانهای قصابی و نانوایی محل تابلو می‌ساخته‌اند؛ اجرای چنین سفارشهایی دیگر در کارگاهشان صورت نمی‌پذیرفت. از سوی دیگر، ترسیم نقش پرچم اتحادیه‌ها، صندوق جهیزیهٔ عروس، و بشقابهای مخصوص عروس عمل شرم‌آوری بشمار نمی‌آمد. بوتیچلی، فیلیپینو لیپی، و پیرو دی کوزیمو درست تا سدهٔ شانزدهم به عنوان نقاشان این گونه صندوقها فعالیت دارند. تا دورهٔ میکلانجلو تغییری اساسی در معیارها و ملاکهای مورد قبول محسوس نمی‌گردد. وازاری قبول کارهای دستی را دیگر مطابق با حیثیت و شأن هنرمند نمی‌داند. این مرحله نیز بر پایان وابستگی هنرمند به‌اتحادیه‌ها دلالت دارد. نتیجهٔ اقدامی که اتحادیهٔ نقاشان جنوئا علیه جووانی باتیستا پودجی[1] به‌عمل آورده واجد اهمیت بسیار است: اتحادیه می‌خواست این نقاش را به این علت که هفت سال آموزش مقرر را در محل طی نکرده‌بود از فعالیتهای هنری در جنوئا محروم سازد. سال ۱۵۹۰، که این قضیه طی آن اتفاق افتاد

1. Giovanni Battista Paggi

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و منجر به‌اخذ این تصمیم اساسی شد که مقررات اتحادیه برای هنرمندانی که صاحب کارگاه دایر نیستند الزام‌آور نیست، به‌جریانی که قریب به دویست سال دوام کرده‌بود پایان داد.[۸۹]

هنرمندان اوایل رنسانس از لحاظ اقتصادی نیز با سوداگران خرده بورژوا در یک سطح قراردارند. وضعشان به‌طور کلی عالی نیست اما چندان متزلزل و نااستوار هم نیست. هیچ هنرمندی در وضع و موقعی نیست که مانند یك نجیب‌زاده زندگی کند، اما، از طرف دیگر، چیزی هم که بتوان پرولتاریای هنریش خواند وجود ندارد. راست است که نقاشان در اظهارنامه‌های مالیاتی خود مدام از وضع ناگوار مالی خویش شکوه سر می‌دهند، اما چنین اسنادی را نمی‌توان مدارك تاریخی معتبر بشمارآورد. مازاتچو اظهار می‌دارد که حتی از پرداخت دستمزد به شاگرد خود عاجز است، و این را هم می‌دانیم که وی در کمال فقر و در حالی مرد که بدهکار بود.[۹۰] به‌گفتهٔ وازاری، فیلیپو لیپی توانایی خرید یك جفت جوراب را نداشت، و پائولو اوچلو، در سنین پیری، شکوه می‌کند که هیچ چیز ندارد و دیگر نمی‌تواند کار کند، و زنی بیمار دارد. هنرمندانی هنوز کار و بار خوبی داشتند که در خدمت دربار یا حامی هنرشناسی بودند. برای مثال، فرا آنجلیکو، که در شهرستان کار می‌کرد، ماهیانه پانزده سکهٔ زر (دوکات[1]) می‌گرفت، آن هم در زمانی که با سالی ۳۰۰ دوکات می‌شد در فلورانس زندگی شاهانه‌ای داشت ـ و به هر حال هزینهٔ زندگی در آنجا قدری پایین بود.[۹۱] جالب توجه این است که قیمتها همیشه به‌طور کلی در سطح متوسطی می‌ماندند و حتی دستمزد استادان معروف از هنرمندان متوسط و صنعتگران قابل بیشتر نبود. شخصیتهایی چون دوناتلو یحتمل دستمزد بیشتری می‌گرفتند، اما از «قیمتهای گزاف» هنوز خبری نبود.[۹۲] جنیتله دا فابریانو در ازای تابلو «پرستش مغان» ۱۵۰ فلورن گرفت، بنوتسو گوتسولی برای محرابی که ساخته بود ۶۰ فلورن دریافت داشت، فیلیپولیپی بابت تصویری که از حضرت مریم رسم کرده‌بود ۴۰ فلورن گرفت، در حالی که

1. Ducat

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بوتیچلی قبلاً برای همین کار ۷۵ فلورن گرفته‌بود[۹۳]. گیبرتی در مدتی که بر سر درهای «تعمیدگاه» کار می‌کرد سالیانه به‌طور مقطوع ۲۰۰ فلورن می‌گرفت، حال آنکه حقوق خزانه‌دار سینیوریا[۱] ۶۰۰ فلورن بود، که از آن محل می‌بایست مواجب چهار منشی را نیز بپردازد. در همین دوره، یك خطاط خوب ۳۰ فلورن به‌علاوهٔ خوراك و مسکن می‌گرفت. با این حساب، وضع هنرمندان، هر چند هیچ گاه به‌پای وضع ادیبان و معلمان و مدرسان دانشگاه نمی‌رسید، چندان بد نبود؛ معلمان دانشگاهها و ادبا سالیانه ۵۰۰ تا ۲۰۰۰ فلورن حقوق می‌گرفتند.[۹۴] کل بازار هنر هنوز در همان محدوده‌های نسبتاً تنگ حرکت می‌کرد؛ هنرمندان ناگزیر بودند طی مدت انجام کار تقاضای مساعده کنند، و کارفرما هم غالباً می‌توانست قیمت مواد و مصالح را باقساط بپردازد.[۹۵] حتی شهریاران نیز اغلب با کمبود پول مواجه بودند، و لئوناردو مدام پیش حامی خود، لودوویکو مورو[۲]، شکایت از این دارد که هنوز دستمزدش را نپرداخته‌اند.[۹۶] کیفیت صنعتگرانهٔ آثار هنری بیشتر در این حقیقت جلوه داشت که هنرمندان چون مزدورانی که سر ماه مزد می‌گیرند برای کارفرما کار می‌کردند. در مورد کارهای هنری در مقیاس بزرگ، کلیهٔ هزینه‌های نقدی، یعنی قیمت مصالح و دستمزد و گاه خوراك و مسکن دستیاران و شاگردان، بر عهدهٔ کارفرما بود، و خود استاد بر حسب زمانی که در کار صرف می‌کرد مزد می‌گرفت. در عرصهٔ نقاشی، «کارمزدی» تا اواخر سدهٔ پانزدهم به‌صورت قاعده‌ای کلی باقی‌ماند؛ تنها پس از آن بود که این شیوهٔ جبران زحمت،محدود و موقوف به‌کارهایی نظیر ترمیم آثار و استنساخ گردید، که صرفاً جنبهٔ صنعتگری داشت.[۹۷]

همین که کار هنری از کارهایی که صرفاً جنبهٔ صنعتگری دارند پیوند می‌گسلد، کلیهٔ شرایط مقرر در قراردادهای کار بتدریج دگرگون می‌گردند. در قراردادی، به‌تاریخ ۱۴۸۵، که با گیرلاندایو بسته شده‌است، همچنان قیمت و مشخصات رنگی که باید بکاررود ذکر شده‌است؛ اما بنا بر قراردادی که در سال ۱۴۸۷ با فیلیپینو لیپی منعقد شده هزینهٔ مصالح بر

۱. Signoria ، قلمرو سینیور، سینیورنشین.

2. Ludovico Moro

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عهدهٔ نقاش است؛ قرارداد مشابهی نیز به‌تاریخ سال ۱۴۹۸ با میکلانجلو در دست است. البته در اینجا نمی‌توان خط فاصل مشخصی قائل شد، اما به‌هر حال باید گفت که تغییر اساسی در حوالی پایان قرن روی می‌دهد، و این تغییر باز به‌نحو بارزی با شخص میکلانجلو پیوستگی دارد. در سدهٔ پانزدهم هنوز رسم رایج این بود که از هنرمند خواسته‌شود شخص ثالثی را به‌عنوان ضامن اجرای تعهدات خود معرفی کند؛ در قراردادهایی که با میکلانجلو بسته می‌شود این ضامن صورت یک چیز صرفاً تشریفاتی را می‌یابد؛ و در یک مورد حتی نگارندهٔ قرارداد خود به‌عنوان ضامن طرفین عمل می‌کند.[۹۸] سایر تعهداتی هم که هنرمند ملزم به‌اجرای آنها است به‌طور مبهم و با مسامحه در قراردادها ذکرمی‌شوند. قراردادی که در سال ۱۵۴۲ منعقد شده‌است به‌سباستیانو دل پیومبو[1] اختیار می‌دهد که موضوع تابلو را به‌دلخواه خود انتخاب کند، مشروط بر اینکه این انتخاب تصویر قدیس نباشد؛ و در سال ۱۵۳۱، همین مجموعه‌پرداز کاری را به میکلانجلو سفارش می‌دهد و او را در اینکه اثر، تابلو نقاشی یا مجسمه باشد آزاد می‌گذارد.

وضع هنرمندان ایتالیای عهد رنسانس از همان آغاز بهتر از وضع هنرمندان ممالک دیگر بود، و این امر نه مدیون وضع بهترِ شهریاران و جباران ایتالیا و حسن تشخیص ایشان بود در تمیز استعداد هنرمندان و استفاده از آن استعدادها، بلکه زادهٔ شکلهای تکامل یافته‌تر زندگی شهری بود، چه در این جماعات شهری، محافل بورژوایی، فرصتها و امکاناتی بیش از آنچه معمولاً در اختیار صنعتگران می‌گذاشتند بدیشان عرضه نمی‌داشتند. این حقیقت که هنرمندان ایتالیایی زیاد وابسته به‌اتحادیه‌ها نبودند ـ و همین خود پایه و اساس وضع مساعد آنان بود ـ بخصوص ناشی از این بود که این هنرمندان بیشتر اوقات در خدمت دربار بودند. در شمال، استاد مقید به‌شهر خاصی است، اما در ایتالیا هنرمند اغلب از این دربار به‌آن دربار، و از این شهر به‌آن شهر می‌رود، و این زندگی خانه‌بدوشی خود منجر به سستی قیود و مقررات اتحادیه، که بر اساس شرایط محل استوار است و

1. Sebastiano del Piombo

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تنها در محدودهٔ محل قابل اجرا است، می‌گردد. از آنجا که شهریاران نه تنها علاقه‌مند بودند که استادان عالیقدر را به‌دربارهای خود جلب کنند بلکه به‌جلب هنرمندان غیربومی نیز اهمیت می‌دادند، لذا طبعاً گروه اخیر را می‌بایست از قید محدودیتها و مقررات اتحادیه آزاد ساخت. اینان اجباری نداشتند که در قبول و انجام سفارشها مقررات حرفه‌ای محل را در مد نظر گیرند، پروانهٔ کار از مقامهای محلی اتحادیه تقاضا کنند، و از آنان بپرسند که چه تعداد کارآموز و شاگرد استخدام کنند. پس از آنکه سفارش کارفرمایی را به‌انجام می‌رساندند، با دستیاران خویش به‌خدمت کارفرمای دیگری می‌پیوستند و تحت حمایت وی قرارمی‌گرفتند و باز از همان حقوق استثنایی بهره‌مند می‌شدند. این نقاشان سیار درباری، از همان بدو امر، از دسترس اتحادیه‌ها بدور بودند. اما مزایایی که این هنرمندان در دربارها از آنها بهره‌مند می‌شدند بر رفتاری که در شهرها با ایشان می‌شد بی‌تأثیر نبود، بخصوص که اغلب، استادان واحدی در دربارها و شهرها بکارمی‌پرداختند و شهرها، چنانچه می‌خواستند بهترین استادان را به‌سوی خود جلب کنند، ناگزیر بودند که با رقابت دربارها مقابله کنند. بنا بر این، رهایی هنرمندان از قید اتحادیه‌ها نتیجهٔ عزت‌نفس بیش از حد آنان یا قبول ادعای ایشان به‌داشتن پایگاهی برابر با شاعران و ادیبان نیست، بلکه از این امر ناشی می‌شود که خدمت ایشان مورد نیاز است و این خدمت را باید با رقابت تأمین کرد. عزت‌نفس آنان صرفاً جلوهٔ ارزشی است که در بازار کار دارند.

تعالی اجتماعی هنرمندان از همه بیشتر در مزدی که می‌گیرند تجلی می‌کند. در ربع آخر سدهٔ پانزدهم در فلورانس قیمتهای بالنسبه گزاف برای نقاشیهای دیواری (فرسکو) پرداخت می‌شود؛ در سال ۱۴۸۵ جووانی تورنابوئونی[1] موافقت می‌کند برای نقاشی نمازخانهٔ خانوادگی سان ماریا نوولا ۱۱۰۰ فلورن به‌گیرلاندایو بپردازد؛ فیلیپینو لیپی، برای فرسکوهای سان ماریا سوپرا مینروا[2]ی رم، ۲۰۰۰ دوکات طلا می‌گیرد که تقریباً معادل همان مبلغ به‌فلورن است؛ و میکلانجلو برای نقاشی سقف نمازخانهٔ

1. Giovanni Tornabueni 2. S. Maria sopra Minerva

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سیستینه[1] ۳۰۰۰ دوکات دریافت می‌کند.[۹۹] به‌حوالی پایان قرن که می‌رسیم وضع مالی عده‌ای از هنرمندان را مناسب می‌یابیم؛ فیلیپینو لیپی حتی ثروت و مکنتی به‌هم زده‌است. پروجینو چند خانه دارد، و بندتو دا مایانو[2] صاحب املاك است. لئوناردو سالیانه حقوقی معادل ۲۰۰۰ دوکات در میلان دریافت می‌کند و در فرانسه سالیانه ۳۵۰۰۰ فرانك می‌گیرد.[۱۰۰] استادان عالیقدر سدهٔ شانزدهم، بویژه رافائل و تیتیان[3]، درامد معتنابه و زندگی اشرافی دارند. راست است که میکلانجلو بظاهر زندگی مجللی ندارد، لیکن درآمد او نیز زیاد است، و آنگاه که در ازای کار در کلیسای سان پتر از قبول پول امتناع می‌کند، مرد ثروتمندی است. علاوه بر افزایش تقاضا و بالارفتن عمومی قیمتها، این امر نیز که قلمرو پاپ در حوالی تغییر قرن در بازار هنر اهمیتی بیش از سابق کسب می‌کند، و رقیب جدی جامعهٔ هنردوست فلورانس می‌گردد، در بالارفتن دستمزد هنرمندان بسیار مؤثر واقع می‌شود. اکنون صف طویلی از هنرمندان، فلورانس را ترك می‌کنند و به‌شهر باشکوه رم می‌روند. طبعاً عده‌ای که می‌مانند از بهای گزافی که دربار پاپ عرضه می‌کند سود می‌برند ـ بدیهی است که تنها هنرمندان سرشناس و متشخص از این بابت سود می‌برند، یعنی آنهایی که مردم می‌کوشند در محل نگهشان دارند. بهایی که به دیگران پرداخت می‌شود خیلی کمتر از بهایی است که در بهترین بازار به کارهای هنری عرضه می‌گردد، و اکنون، برای نخستین‌بار، در پرداخت دستمزد به‌هنرمندان، تفاوتهای واقعی در کار می‌آید.[۱۰۱]

آزادی نقاشان و پیکرتراشان از قید رقیت اتحادیه‌ها و اعتلای ایشان از سطح صنعتگر به‌پایهٔ شاعر و ادیب را به‌اتحاد ایشان با انسان‌گرایان (اومانیستها) نسبت داده‌اند؛ از طرف دیگر، حمایتی را که اومانیستها از ایشان کرده‌اند به‌این نحو توضیح داده‌اند که این عده آثار باستانی اعم از آثار ادبی و هنری را به‌چشم چیزی واحد و تجزیه‌ناپذیر می‌نگریسته و اعتقاد راسخ داشته‌اند بر اینکه شاعران و هنرمندان عهد کلاسیك را به‌یکسان محترم می‌داشته‌اند.[۱۰۲] در حقیقت هیچ فکر

1. Sistine 2. Benedetto da Majano
3. Titian (Tiziano تیتسیانو)

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمی‌کردند که آفرینندگان آثاری که به‌علت منشأ مشترك خود مورد احترام عام بوده‌اند در نظر معاصرانشان با معیارهای متفاوت داوری شده‌باشند. و این عده به‌عصر خود ـ و مردم نسلهای آینده تا اواسط سدهٔ نوزدهم ـ قبولاندند که هنرمند، که در چشم مردم باستانی افزارمندی بیش نبود، در افتخار بهره‌مندبودن از تأییدات آسمانی و فیض‌الهی با شاعر سهیم بود. جای هیچ تردیدی نیست که در کوششهایی که هنرمندان عهد رنسانس برای وصول به‌آزادی به‌عمل می‌آوردند اومانیستها بسیار مفید واقع شدند؛ اومانیستها موقعیتی را که هنرمندان به‌برکت وجود بازار مساعد برای خود تحصیل کرده‌بودند تأیید کردند، و وسیله‌ای را که به‌یاری آن می‌بایست دعاوی خود را علیه اتحادیه، و تا حدی علیه مقاومت عناصر محافظه‌کار و کهتر و لذا آسیب‌پذیرتر طبقهٔ خود، عنوان کنند و به‌کرسی بنشانند در اختیارشان گذاشتند. اما بهبود وضع اجتماعی هنرمندان به هیچ وجه ناشی از این حمایت نبود، بلکه این حمایت خود بیشتر نشان بروز وضعی بود که از این واقعیت نتیجه شد که ـ در اثر ظهور سینیورنشینها و امیرنشینهای جدید، از طرفی، و رشد و توانگری شهرها، از طرف دیگر ـ عدم تناسب بین عرضه و تقاضا در بازار هنر سخت کاهش پذیرفت و کم‌کم به‌توازنی کامل دست یافت. این نکته را همگان می‌دانند که جنبش صنفی از سر تا پا ناشی از کوششی بود که برای جلوگیری از این بی‌تناسبی به‌سود تولیدکننده به‌عمل می‌آمد؛ مسؤولان اتحادیه‌ها مواقعی که کمبود کار موجب خطری نمی‌شد بر نقض مقررات اتحادیه چشم می‌بستند. هنرمندان استقلال خود را نه مدیون حسن‌نیت اومانیستها بلکه مدیون این واقعیت بودند که این خطر مدام کاهش می‌پذیرفت. اینان البته خواستار دوستی اومانیستها بودند، و این تمایل هم برای این نبود که به‌یاری ایشان مقاومت اتحادیه‌ها را در هم شکنند، بلکه بدین منظور بود که بدان وسیله بتوانند موقع اقتصادیی را که خود تحصیل کرده‌بودند در چشم طبقهٔ بالای اجتماع، که طرز تفکر اومانیستی داشت، توجیه کنند، و نیز بدین منظور که حمایت مشاورانی را، که در علوم دستی داشتند و مساعدتشان در انجام کارهای مربوط به‌موضوعات اساطیری و تاریخی قابل ارائه مورد نیاز بود، تأمین کنند. از نظر هنرمندان، اومانیستها ضامن وثیقهٔ وضع معنوی ایشان

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بودند، و اومانیستها هم خود به‌ارزش هنر به‌عنوان وسیلهٔ تبلیغ افکار و نظریاتی که برتری معنوی ایشان بر آنها متکی بود وقوف داشتند. همین پیوند متقابل بود که نخست موجب پدیدآمدن آن تصور و استنباطی از وحدت هنرها گردید که ما اینك امری مسلمش می‌پنداریم، لیکن پیش از رنسانس شناخته نبود. افلاطون تنها کسی نیست که بین هنرهای بصری و شعر قائل به‌تفاوت اساسی است؛ حتی در سالهای اواخر دوران کلاسیك و سده‌های میانه به‌ذهن کسی خطور نمی‌کرد که بتوان بین شعر و هنرهای بصری رابطه‌ای نزدیکتر از آنچه بین شعر و علوم یا فلسفه و هنر هست قائل شد.

نوشته‌های سده‌های میانه دربارهٔ هنر منحصر و محدود به‌کتابهای دستورالعمل بود و در این جزوه‌های عملی خط مشخصی که هنر و صنایع دستی را از یکدیگر جدا کند وجود نداشت. حتی رسالهٔ چنینو چنینی[1] دربارهٔ نقاشی هنوز تحت سیطرهٔ نظریات اتحادیه‌ها بود و بر اساس استنباط اتحادیه از کمال مهارت در صنعتگری استوار بود؛ وی با اصرار از هنرمندان می‌خواست که کوشا باشند، سر از اطاعت نپیچند و در کار خود مداومت کنند، و «تقلید» از سرمشق‌های هنری را مطمئن‌ترین راه وصول به‌کمال می‌دانست. این چیزها با اصول سنتی سده‌های میانه سازگار بود. نخستین کسی که از لحاظ نظری مطالعهٔ طبیعت را جانشین تقلید کرد لئوناردو داوینچی بود، اما او با این کار صرفاً بیانگر پیروزی طبیعت‌گرایی و عقل‌گرایی بر سنت بود، و این خود چیزی بود که از مدتها پیش مورد عمل بود. نظریهٔ او دربارهٔ هنر، که بر مطالعهٔ طبیعت استوار است، نشان می‌دهد که در این ضمن رابطهٔ استاد و شاگرد از بیخ و بن دگرگون شده است. رهایی هنر از قید روحیهٔ صنعتگری ناب می‌بایست با دگرگونی نظام سابق کارآموزی و الغای حق آموزش انحصاری اتحادیه‌های صنفی آغاز شود. تا زمانی که حق اشتغال به‌کار به‌عنوان هنرمندی حرفه‌ای مشروط و منوط به‌کارآموزی در خدمت استاد وابسته به‌اتحادیه بود، نه نفوذ اتحادیه‌ها را می‌شد از میان برداشت و نه راه و رسم سنتی صنعتگری

1. Cennino Cennini

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را.[۱۰۳] برای رفع موانعی که نظام قدیم در پیش پای استعدادهای جوان گذاشته بود ناچار می‌بایست آموزش نسلی را که در عرصهٔ هنر سر بر می‌افراشت از کارگاه به‌مدرسه منتقل کرد، و آموزش عملی می‌بایست تا حدی به‌آموزش نظری راه‌دهد. بدیهی است که نظام جدید هم کم‌کم قیود و موانع تازه‌ای بوجود می‌آورد. این جریان با استقرار اقتدار استادان به‌جای «آرمان» طبیعت آغاز می‌شود، و با یك مشت آراء و احکامی که معرف آموزش دانشگاهی است پایان می‌پذیرد. در این سلسلهٔ آراء و احکام، آرمانهای جدید جای سرمشقهای سابق را که از اعتبار افتاده‌اند می‌گیرند؛ و این سرمشقهای جدید نیز درست به‌همان اندازهٔ سرمشقهای قدیم محدودند لیکن از این پس بر اساس علمی استوارند. تصادفاً شیوهٔ علمی آموزش هنر از خود کارگاهها نشأت می‌کند. از مدتها پیش، یعنی از اوایل سدهٔ پانزدهم، کارآموزان را علاوه بر آموزش عملی با مقدمات هندسه، مناظر و مرایا (پرسپکتیو) و علم تشریح، و ترسیم از روی نمونه‌های زنده یا عروسك، آشنا می‌کنند. استادان در کارگاههای خود دوره‌هایی برای کارآموزان ترتیب می‌دهند، و این دوره‌های آموزشی، از یك طرف، مایهٔ ایجاد مدرسه‌های خصوصی می‌گردند که در آنها آموزش عملی و نظری با هم می‌آمیزند[۱۰۴] و، از طرف دیگر، باعث ایجاد مدرسه‌های عمومی می‌شوند که در آنها راه و رسم کارگاهی و سنتهای صنعتگری منسوخ می‌گردند و جای خود را به‌رابطهٔ کاملاً فرهنگی معلمی و شاگردی می‌دهند. آموزش کارگاهی و مدرسه‌های خصوصی در تمام مدت سدهٔ شانزدهم بردوامند، لیکن بتدریج، در زمینهٔ تشکل اسلوب کار، نفوذ خود را از دست می‌دهند.

ادراك علمی از هنر، که پایه و اساس آموزش در مدرسه‌ها را تشکیل می‌دهد، با لئون باتیستا آلبرتی[1] آغاز می‌شود. وی نخستین کسی است که این اندیشه را که ریاضیات زمینهٔ مشترك علم و هنر است بیان می‌کند، زیرا هم نظریهٔ نسبتها و هم پرسپکتیو خود از رشته‌های ریاضی هستند. وی همچنین نخستین کسی است که بیان روشنی از اتحاد متخصص فنی تجربی

1. Leon Battista Alberti

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و هنرمند مشاهده‌گر بدست می‌دهد، اتحادی که مدتها پیش عملاً توسط مازاتچو و اوچلو حاصل شده‌بود.[۱۰۵] هر دو می‌کوشند که از راه تجربه به‌درك جهان نایل شوند و قوانین عقلی را از این تجربه‌ای که از جهان کرده‌اند استخراج کنند؛ هر دو در تلاشند که طبیعت را بشناسند و مهار کنند؛ هر دو، به‌دلیل فعالیت خلاقهٔ خود، از معلم دانشگاهی که سر به گریبان تفکر فروبرده و در تار و پود قیود مدرسه مانده‌است ممتاز و متمایزند. اما اگر متخصص فنی و دانشمند علوم طبیعی اکنون مدعی باشد که باید به‌استناد دانش ریاضی خود روشنفکر متفکر بشمارآید، در این صورت، هنرمند نیز، که اغلب با متخصص فنی و عالم برابر است، می‌تواند انتظار داشته‌باشد که از صنعتگر متمایز شود و واسطه‌ای که از طریق آن بیان مقصود می‌کند یکی از «هنرهای آزاد[1]» بشمار آورده‌شود.

لئوناردو نکات اساسی تازه‌ای بر اظهارات آلبرتی، که در آن هنر به سطح علم برکشیده‌می‌شود و هنرمند در ردیف اومانیست قرارمی‌گیرد، نمی‌افزاید؛ وی تنها ادعاهای سلف خود را بسط می‌دهد و بر آنها تأکید می‌کند. وی عقیده دارد که نقاشی، از یك سو، نوعی علم دقیق طبیعی است و، از سوی دیگر، بر علوم برتری دارد، زیرا که علوم، «قابل تقلید»، یعنی غیرشخصی هستند، حال آنکه هنر مقید به‌فرد و تواناییهای ذاتی اوست.[۱۰۶] به‌این ترتیب لئوناردو این ادعا را که نقاشی باید یکی از «هنرهای آزاد» بشمارآید توجیه می‌کند، و در این رهگذر اساس استدلال خود را نه بر پایهٔ دانش ریاضی هنرمند بلکه بر اساس استعداد او، که به نظر وی معادل قریحهٔ شاعرانه است، قرارمی‌دهد. وی نکتهٔ منسوب به سیمونیدس را، که می‌گوید نقاشی «شعر صامت» است و شعر «نقاشی گویا»، از نو عنوان می‌کند و بدان وسیله دربارهٔ مراتب تقدم هنر باب بحث و جدلی را می‌گشاید که بعدها لسینگ آن را بسط می‌دهد. لئوناردو می‌پندارد که اگر صامت‌بودن نقاشی عیب و نقص تلقی می‌شود، پس می‌توان از «نابینایی شعر» هم سخن به‌میان آورد.[۱۰۷] هنرمندی که تماس بیشتری با اومانیستها داشته‌باشد هرگز جرأت چنین اظهار

1. Free Arts

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بدعت‌آمیزی را در خود نمی‌بینند.

استنباط عالیتری را که از ارزش نقاشی شده‌است، و از سطح تلقی «استادکارانه»ای که در سده‌های میانه از این هنر می‌شد فراتر می‌رود، می‌توان حتی در نخستین پیشروان اومانیسم دید. دانته کاخ بلند و گزندناپذیری را به‌یاد استاد چامبوئه[1] و استاد جوتو پی می‌افکند (برزخ، فصل یازدهم، ۹۴/۹۶)، و ایشان را با شاعرانی نظیر گوئیدو گوئینیچلی[2] و گوئیدو کاوالکانتی[3] مقایسه می‌کند. پترارك، در قطعه‌های شاعرانه‌اش، سیمونه مارتینی[4] نقاش را می‌ستاید؛ و فیلیپو ویلانی[5]، در ستایشی که از فلورانس می‌کند، در زمرهٔ مردان مشهور شهر از چندین هنرمند نام می‌برد. «رمان[6]» عهد رنسانس ایتالیا، بویژه رمانهای بوکاتچو و ساکتی[7]، سرشار از نکته‌ها و لطیفه‌هایی هستند که دربارهٔ هنرمندان سروده و گفته شده‌اند؛ و اگر چه خود هنر در این قصه‌ها کوچکترین نقش را ایفا می‌کند، اما این ویژگی وجود دارد که ظاهراً هنرمندانی از این قبیل چندان برای داستانسرا جالب توجه بوده‌اند که ایشان را از درون گمنامی زندگی صنعتگر عادی بیرکشد و در ردیف شخصیتهای ممتاز بدیشان بپردازد. نیمهٔ اول سدهٔ پانزدهم شاهد آغاز ظهور زندگینامهٔ هنرمندان است، و این نیز فراوردهٔ مخصوص رنسانس ایتالیا است. برونلسکی نخستین هنرمندی است که یکی از معاصران نگارش شرح احوال او را بر عهده گرفت؛ چنین تشخص و تمایزی سابقاً مخصوص شهریاران و قهرمانان و قدیسان، و منحصر بدیشان بود. از هنرمندان این عصر گیبرتی تنها هنرمندی است که زندگینامه‌اش را به‌قلم خود او در دست داریم. «بخش» محل سکونت برونلسکی آرامگاهی در کلیسای جامع به‌افتخار او می‌سازد، و لورنتسو آرزومند آن است که جسد فیلیپو لیپی از اسپولتو[8] به‌میهن وی آورده شود و با احترامات کامل به‌خاك سپرده‌شود. اما مردم اسپولتو در پاسخ اظهار تأسف می‌کنند و می‌گویند که اسپولتو از حیث مردان بزرگ بسی فقیرتر از فلورانس است و، بنا بر این، نمی‌توانند این خواهش را برآورده

1. Clambue 2. Guido Guinicelli 3. Guido Cavalcanti
4. Simone Martini 5. Filippo Villani 6. Novelle
7. Sacchetti 8. Spoleto

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سازند. همهٔ این چیزها نشان‌می‌دهند که توجه از آثار هنری به‌شخصیت هنرمند معطوف شده‌است. اینك مردم کم‌کم ملتفت نیروی خلاقه، به‌مفهوم امروزی کلمه، می‌گردند و نشانهای زیادی بروز می‌کند که همه حاکی از افزایش عزت‌نفس هنرمندان است. امضای تقریباً همهٔ نقاشان مهم سدهٔ پانزدهم را اکنون در اختیار داریم، و فیلارته[1] صریحاً از نقاشان می‌خواهد که پای اثر خود را امضا کنند. اما حتی آنچه از این رسم هم مشخص‌تر و چشمگیرتر است، تصاویری است که نقاشان از خود ترسیم کرده‌اند، هر چند که این تصاویر همیشه مستقل نیستند. نقاشان چهرهٔ خود و خانوادهٔ خود و نیز اطرافیان را در کنار بنیادگذاران یا حامیان، یا مریم و قدیسانش، ترسیم می‌کنند. چنانکه مثلاً گیرلاندایو بر دیواری در کلیسای سان ماریا نوولا تصویر اقوام خویش را مقابل تصاویر مؤسس کلیسا و همسر او ترسیم می‌کند، و شهر پروجا حتی به‌پروجینو سفارش می‌دهد که تصویری از خود را در کنار نقاشیهای دیواری که در کامبیو[2] ساخته‌است رسم کند. جنتیله دا فابریانو جبهٔ اشرافی را از جمهوری ونیز دریافت می‌دارد؛ شهر بولونیا فرانچسکو فرانچا را به‌مقام «گونفالونیره[3]» (دادرس) بر می‌گزیند؛ و فلورانس عنوان پرافتخار «عضو شورای شهر» را به میکلوتسو اعطا می‌کند.[۱۰۸]

یکی از مهمترین نشانهای خودآگاهی جدید هنرمندان و برخورد دگرگون گشته‌ای که با آثار خود دارند این است که کم‌کم از قبول سفارشهای مستقیم سر باز می‌زنند، و، از یك طرف، سفارشها را دیگر با آن دقت سابق انجام نمی‌دهند، و، از طرف دیگر، اغلب بدون دریافت سفارش از خارج به‌تبعیت از ذوق و سلیقهٔ خویش کار می‌کنند. چنانکه می‌دانیم، فیلیپو لیپی همواره به‌انجام کار مداوم و یکنواختی که در صنایع دستی از اصول کلی کار است مقید نبوده‌است و غالباً سفارشها را تا مدتی کنار می‌گذاشته تا به‌اقتضای زمان به‌کارهای دیگر برسد. پس از زمان او، بیش از پیش به‌این شیوهٔ ذوقی کار برمی‌خوریم،[۱۰۹] و در وجود پروجینو «ستارهٔ» لوس و ننری را می‌بینیم که اغلب با کارفرمایانش بدرفتاری می

1. Filarete 2. Cambio 3. Gonfaloniere

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کند؛ کارهایی را که در پالاتسو وکیو[1] و کاخ دوك ونیز بر عهده گرفته‌است انجام نمی‌دهد و اورویئتو[2] را در انجام وعده‌ای کـه برای نقاشی نمازخانهٔ «مادونا»ی کلیسای جـامـع بـه‌وی داده‌است مـدتها معطل می‌گـذارد، و سرانجام «بخش» نـاگزیر می‌گردد که اجرای کار را به‌سینیورلی محول کند. تعالـی تـدریجـی هنرمند بـا روشنی بیشتری در جریان کار لئوناردو تجلّی می‌کند که، بی‌شك، در فلورانس مورد احترام است اما با ایـن همه در آنجا چندان اشتغالی ندارد، و بعدها بـه‌نقاش نازپرورهٔ دربار لودوویکو مورو و سر مهندس نظامی چزاره بورجا بدل مـی‌گردد، حال آنکه زنـدگی را در خـدمت پادشاه فـرانسه و در مقام دوست مورد تـوجـه و صمیم وی بسر می‌آورد. دگرگونی اساسی در آغاز سدهٔ شانزدهم روی می‌دهد. از آن پس استادان معروف دیگر سایـه‌نشینان هنردوستان نیستند، بلکه خود از اعیان و اشراف مملکت بشمارمی‌روند. به‌گفتهٔ وازاری، رافائل نه مانند یك نقاش بلکه چـون یك سینیور بزرگ زندگی می‌کند؛ در رم کاخی ازان خود دارد، و بـا شهریاران و مطرانها چون اقران خویش نشست و بـرخاست می‌کند؛ بالداساره کاستیلیونه و آگوستینو کیجی[3] دوستـان وی هستند، و برادرزادهٔ کاردینال بیبیئنا[4] عروس او است. تیتیان حتی مـدارج اجتماعی عالیتری را طی می‌کند؛ شهرتش به‌عنوان استادی که کارش بیش از همـهٔ استادان زمان خواستار دارد، شیوهٔ زنـدگانیش، مقام و مـرتبه‌اش، عناوینش، وی را بـه میان عالیترین محافل جامعه برمی‌کشند. امپراتـور شارل پنجم وی را بـه مقـام کنت کاخ لاترن[5] و عضویت دربار سلطنتی می‌گمارد، منصب شوالیه مهمیز زرین را بـه‌وی می‌بخشد، و، همراه با عنوان اشرافیتی موروثی، یك سلسله مزایا به‌وی ارزانی می‌دارد. حکام و فرمانـروایـان کوشش زیـادی بخرج می‌دهند ـ اما غالباً بعبث ـ که وی تصویرشان را رسم کند؛ و، چنان که آرتینو[6] خاطرنشان می‌کند، او درآمدی شاهانـه دارد؛ امپراتـور، هر زمان کـه تیتیان تصویـرش را می‌کشد، هـدایـای فاخـر بـه‌او می‌بخشد؛ دخترش، لاوینیا[7]، جهیزیه‌ای بـا شکوه دریافت‌می‌دارد؛ آنری سوم شخصاً

1. Palazzo Vecchio 2. Orvieto 3. Agostino Chigi
4. Bibbiena 5. Count of the Lateran Palace 6. Aretino
7. Lavinia

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از استاد پیر عیادت می‌کند، و هنگامی که تیتیان به‌سال ۱۵۷۶ بر اثر ابتلای به‌طاعون می‌میرد، با عالیترین احتراماتی که جمهوری قادر به انجام آن است ـ و به‌رغم منع اکیدی که در خصوص دفن اموات طاعون‌زده در کلیسا وجود دارد، و جز این در کلیهٔ موارد رعایت می‌شود ـ در کلیسای فراری[1] به‌خاك سپرده‌می‌شود. سرانجام، میکلانجلو به‌مراتبی دست می‌یابد که پیش از آن سابقه نداشته‌است. بلندی و رفعت جاهش چنان است که می‌توانند از کلیهٔ افتخارات و عناوین و امتیازات حکومتی چشم بپوشد. وی دوستی با شهریاران و پاپها را دون شأن خود می‌داند، و حتی با ایشان درمی‌افتد. وی نه کنت است، نه مشاور حکومت، و نه مباشر منصوب پاپ، اما او را «عالم روحانی» می‌نامند. دوست ندارد در نامه‌هایی که به‌وی می‌نویسند او را نقاش یا پیکرتراش خطاب کنند؛ می‌گوید که وی فقط میکلانجلو بوئوناروتی[2] است ـ نه بیشتر و نه کمتر؛ دوست دارد شاگردانی از میان اشرافزادگان داشته‌باشد، اما این امر را، در مورد او، نباید به‌تشخص‌طلبی نسبت داد. معتقد است که «با مغز» نقاشی می‌کند نه «با دست»[3]، و بخصوص دوست می‌دارد که سیماها را صرفاً به‌یاری دید سحرآمیز خود از درون تودهٔ سنگ مرمر فراخواند ـ و این چیزی است بیش از غرور ذاتی، و بیش از آگاهی به‌برتر بودن از صنعتگر افزارواره و بی‌فرهنگ؛ و در حقیقت نشان ترسی است که از تماس با واقعیت عادی و روزمره در میان می‌آید. وی نخستین نمونهٔ هنرمند نوجوی تنهایی است که نیروهای درون دیوانه‌وار به‌پیشش می‌رانند، و نخستین کسی است که اندیشه، به‌تمام و کمال، بر او چیره می‌شود و جز اندیشه چیزی برایش باقی نمی‌ماند؛ نسبت به‌استعدادهای خویش مسؤولیتی عمیق احساس می‌کند و در نبوغ هنری خود نیرویی فوق انسانی می‌بیند. در اینجا پای استقلالی در میان می‌آید که در پرتو آن کلیهٔ تصوراتی که پیش از آن در مورد آزادی هنری وجود داشت رنگ می‌بازند و محو می‌شوند. اکنون، برای نخستین‌بار، آزادی کامل هنرمند تحصیل می‌شود؛ اینك، برای اولین‌بار، او به‌صورت آن گونه نابغه‌ای درمی‌آید که از عهد

1. Frari 2. Michelangelo Buonarroti
3. «col Cervello» not colla mano

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رنسانس به‌این سو با او آشنا بوده‌ایم. اینك دگرگونی نهایی صورت پذیرفته‌است: دیگر نه هنر بلکه خود هنرمند است که مورد تجلیل و تکریم واقع می‌شود و ستایش از او باب می‌شود. جهان، که ستودن شکوه آن وظیفهٔ هنرمند بود، اینك خود ستایشگر او می‌گردد؛ کیش پرستشی که وی در آن ابزاری بیش نبود اکنون در قبال خود او اعمال می‌شود؛ فیض و تأیید الهی اکنون از هنردوستان و حامیان هنر به‌خود او منتقل می‌گردد. همیشه نوعی تقابل ستایش بین قهرمان و هنرمندی که شکوه او را می‌ستود، و نیز بین هنرمند و حامی او، وجود داشت[۱۱۰]؛ شهرت ستایشگر هر قدر بیشتر بود، شکوهی که در بزرگداشت آن سخن‌ساز می‌کرد ارزشمندتر بود. اما اکنون این رابطه چنان تعالی یافته‌است که حامی هنر خود از شکوه هنرمند شکوه می‌یابد و به‌جای اینکه هنرمند او را بستاید او هنرمند را تجلیل می‌کند. شارل پنجم خم می‌شود تا قلم‌مویی را که تیتیان از دست افکنده است بردارد و به‌دستش دهد، و چیزی را عادی‌تر از این نمی‌انگارد که امپراتوری کمر به‌خدمت استادی چون تیتیان ببندد. اینك «حماسهٔ» هنرمند کامل است. بی‌شك هنوز عنصری از «غمازی» در این حماسه هست: هنرمند مجاز است در روشنایی روز غوطه‌خورد، تا حامی هنر بتواند در پرتو انعکاس نور او بدرخشد. اما آیا این دو جانبه‌بودن قدرشناسی و ستایش، متقابل‌بودن این گرامیداشت و جبران خدمت، و حمایت متقابل از منافع یکدیگر، به‌تمام و کمال پایان خواهدپذیرفت؟ این امر، در منتهای امر، تنها صورت پوشیده‌تری به‌خود خواهدگرفت.

عنصری که در درك رنسانس از هنر، کاملاً جدید است کشف مفهوم «نُبوغ» و پیدایش این فکر است که اثر هنری، آفرینش شخصیت مستقلی است، و این شخصیت از دایرهٔ سنتها، نظریه‌ها، قواعد، و حتی خود اثر، فراتر می‌رود، و غنی‌تر و عمیقتر از خود اثر است، و امکان ندارد که بتوان آن را در محدودهٔ یك «شکل» عینی بیان کرد. این فکر برای سده‌های میانه، که هیچ ارزش مستقلی برای ابتکار و خودجوشی قائل نبود، و تقلید از استادان را توصیه می‌کرد و انتحال را مجاز می‌دانست، بیگانه بود، زیرا این دوره، در منتهای خود، جز به‌طور سطحی به‌این قضیه نمی‌نگریست، و اندیشهٔ رقابت معنوی به‌هیچ وجه اندیشه‌ای غالب در آن

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دوره نبود. مفهوم نبوغ به‌عنوان موهبتی الهی، و به‌منزلهٔ نیروی خلاقه‌ای فطری و کاملاً فردی، و اعتقاد به‌قانون شخصی و استثنایی که نابغه نه تنها مجاز به‌پیروی از آن است بلکه حتماً باید از آن متابعت کند، و سرانجام توجیه تفرد و خودرایی هنرمند صاحب نبوغ... باری، همهٔ این گرایشهای فکری نخست در جامعهٔ عصر رنسانس ظهور می‌کنند، جامعه‌ای که، به‌علت سرشت پویای خود و سرشار بودنش از اندیشهٔ رقابت، فرصتهایی بهتر از آنچه فرهنگ مستبد سده‌های میانه عرضه می‌داشت در اختیار فرد قرارمی‌دهد و، به‌سبب نیاز روزافرونی که صاحبان قدرت برای نفوذ در تودهٔ مردم در خود احساس می‌کنند، تقاضای بزرگتری را در بازار هنر بوجودمی‌آورد که عرضهٔ گذشته قادر به‌ارضای آن نبوده‌است. اما همان طور که سابقهٔ اندیشهٔ رقابت هنری به‌اعماق سده‌های میانه می‌رسد، به‌همین‌سان مفهوم قرون وسطایی هنر دایر بر اینکه هدف هنر را عوامل عینی و مافوق شخصی تعیین می‌کنند همچنان به‌مدتی دراز بیش و کم به تأثیر خود ادامه‌می‌دهد و استنباط ذهن‌گرایانهٔ فعالیت هنری، حتی پس از پایان سده‌های میانه، با کندی بسیار پیش‌می‌رود. بنا بر این، تصور فردگرایانهٔ رنسانس از دو جهت مستلزم تصحیح است. اما نظریهٔ بورکهارت را نباید سبکسرانه به‌سویی افکند، چه اگر پیشتر شخصیتهای نیرومندی در سده‌های میانه وجود داشتند،[۱۱۱] لیکن اندیشیدن و عمل‌کردن به‌شیوهٔ مستقل و منفرد، یك چیز است، و آگاه بودن از تفرد خویش و تأیید و تقویت آگاهانهٔ آن، چیزی دیگر است. تا هنگامی که آگاهی انعکاسی فردی، جای واکنش فردی صرف را نگیرد، نمی‌توان از «فردگرایی» به‌مفهوم امروزی کلمه سخن به‌میان آورد. آگاه شدن به فردیت خود تا پیش از عصر رنسانس تحقق نمی‌یابد، اما خود رنسانس هم با این خودآگاهی آغاز نمی‌شود. مدتها پیش از آنکه آدمی پی‌ببرد که هنر دیگر نه مبتنی بر «چه» عینی بلکه مبتنی بر «چگونهٔ» ذهنی است، بیان شخصیت در هنر بسیار مطلوب و مورد تأیید بود. مدتها پس از اینکه این امر به‌صورت اعتراف شخصی درآمد، مردم هنوز همچنان دربارهٔ حقیقت عینی در هنر سخن می‌گفتند، اگر چه درست همین گرایش به‌بیان شخصیت هنرمند بود که به‌هنر امکان‌داد راه‌خود را به‌سوی قبول عامه بگشاید.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قدرت شخصیت، نیروی معنوی و جوشش احساس فرد، تجربهٔ بزرگ رنسانس است؛ نبوغ به‌عنوان تجسم این نیرو و جوش و غلیان احساس،به صورت آرمانی درمی‌آید که در آن به‌عالی‌ترین جلوهٔ طبیعت ذهن آدمی و سلطهٔ آن بر واقعیت پی‌می‌برد.

تحول مفهوم نبوغ با اندیشهٔ مالکیت فکری آغاز می‌شود. در سده‌های میانه نه این تصور وجود داشت و نه میل به‌اصالت و ابتکار؛ و این هر دو مستقیماً به‌هم مربوطند. تا هنگامی که هنر چیزی نباشد جز ارائهٔ چیزی یزدانی و هنرمند صرفاً واسطه‌ای نباشد که از طریق او نظم ابدی و مافوق انسانی چیزها مشهود گردد، نه موضوع استقلال در هنر مطرح تواندبود و نه استقلال هنرمندی که در واقع مالك اثرش باشد. آنچه بظاهر معقول می‌نماید این است که مفهوم مالکیت فکری را با آغاز سرمایه‌داری پیوند دهیم، اما چنین کاری گمراه‌کننده خواهدبود. اندیشهٔ قابلیت تولید فکری و معنوی و مالکیت فکری از فروپاشی فرهنگ مسیحی نشأت می‌کند. به‌محض آنکه دین از نظارت بر کلیهٔ عرصه‌های حیات معنوی و وحدت دادن آنها در محدودهٔ خود بازماند، موضوع استقلال شکلهای مختلف بیان مسائل معنوی ظهور می‌کند، و هنری که معنی و منظور خویش را در درون خود داراست قابل تصور می‌گردد. به‌رغم کوششهایی که می‌شود تا تمامی فرهنگ، از جمله هنر، را بر پایهٔ دین استوار سازند، هیچ یك از اعصار بعدی نتوانست وحدت فرهنگی سده‌های میانه را تجدید کند و هنر را از استقلال خویش محروم سازد. اکنون هنر، حتی موقعی که در خدمت مقاصد غیرهنری قرار می‌گیرد، همچنان لذتبخش و در نفس خود واجد مفهوم و اهمیت می‌ماند. اما اگر آدمی از نگریستن به‌قالبهای جداگانهٔ فکری در مقام شکلهای مختلف یك حقیقت واحد بازایستد، آنگاه به‌این فکر می‌افتد که فردیت و اصالت آنها را ملاك ارزششان قراردهد. سدهٔ چهاردهم هنوز تحت تأثیر جادوی «یك» استاد و شیوهٔ کار او است ـ و این استاد «جوتو» است؛ اما در سدهٔ پانزدهم کوششهای مبتنی بر فردگرایی کم‌کم در تمام جهات و جوانب نشانه‌هایشان را آشکار می‌سازند. اصالت و ابتکار در این مبارزهٔ رقابت‌جویانه به‌سلاحی مبدل می‌گردد. جامعه در جریان تکامل خود به‌افزاری دست می‌یابد که محصول خود او نیست،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لیکن آن را با مقاصد خود تطبیق می‌دهد و بر کارایی و تأثیر آن می‌افزاید. تا زمانی که فرصتها و امکانات موجود در بازار هنر مساعد به حال هنرمند است، پرورش شخصیت فردی در عشق و علاقهٔ مفرط به‌اصالت و ابتکار به‌ظهور نمی‌رسد ـ این واقعه تا عصر «مانریسم» روی‌نمی‌دهد، و این هنگامی است که شرایط و اوضاع جدید بازار هنر ناراحتیهای اقتصادی دردناکی برای هنرمند ایجاد می‌کنند. اما خود آرمان «نابغهٔ اصیل» تا سدهٔ هجدهم ظهور نمی‌کند، و این هنگامی است که هنرمندان، در جریان گذر از سایه‌نشینی به‌آزادی و بی پشتیبانی، باید برای ادامهٔ حیات مادی خویش شدیدتر از هر وقت تلاش کنند.

مهمترین مرحله در بسط مفهوم نبوغ مرحله‌ای است که از اندیشهٔ انجام بالفعل کار به‌جانب توانایی انجام آن، و از اثر به‌شخص هنرمند، و از ادراك موفقیت کامل به‌سوی ادراك قصد و اندیشهٔ محض طی می‌شود. این مرحله را تنها عصری می‌تواند بپیماید که سبك و اسلوب شخصی را به‌منزلهٔ چیزی بنگرد که به‌خودی خود جالب توجه و آموزنده باشد. این نکته را که سدهٔ پانزدهم حاوی پاره‌ای شرایط ضروری برای این گرایش است می‌توان از قطعه‌ای در رسالهٔ فیلارته[1] دریافت که در آن صورتهای یك اثر هنری با حرکات و پیچ و تابهای حروف دستنوشته‌ای مقایسه می‌شوند که بی‌درنگ هویت خطاط را مکشوف می‌دارند.[۱۱۲] توجه روزافزون به‌نقشه‌های کلی کار و طرحها و «سیاه مشقها[2]»، و کارهای ناتمام به‌طور کلی، مرحلهٔ دیگری است در همین راستا. منشأ ذوق و علاقه به«قطعات» اثر را نیز می‌توان در استنباط ذهن گرایانه از هنر مبتنی بر اندیشهٔ نبوغ بازیافت؛ کار فلسفهٔ هنر، که با مطالعهٔ کارهای ناتمام کلاسیك بسط و گسترش یافت، صرفاً تشدید این امر بود. برای رنسانس، کشیدن طرحها و طرح‌واره‌ها نه تنها به‌عنوان صورتهای هنری بلکه همچنین به‌منزلهٔ مدارك و اسناد مربوط به‌جریان خلاقیت در هنر کسب اهمیت کرد؛ این طرحها و طرح‌واره‌ها به‌مثابهٔ شکلی از بیانی خاص و فی‌نفسه، مجزا از اثر تمام شده، تلقی می‌شدند؛ این آثار ناتمام را از

1. filarete 2. bozzetto

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن رو ارج می‌نهادند که جریان ابداع هنری را در نقطهٔ آغاز خود بر بیننده مشکوف می‌ساختند، نقطه‌ای که در آن جریان ابداع تقریباً به‌تمام و کمال با ذهنیات هنرمند به‌هم آمیخته‌بود. وازاری می‌گوید که اوچلو صندوقهای متعددی آکنده از طرح و طرح‌واره از خود بر جا گذاشت، حال آنکه از سده‌های میانه جز تعداد بسیار قلیلی طرح و طرح‌واره به‌دست ما نرسیده‌است. گذشته از اینکه هنرمند سده‌های میانه، بر خلاف استادان زمانهای بعد، اهمیتی برای امواج موقت و گذرای مغز خود قائل نبود، و چه بسا که ثبت کردن هر اندیشهٔ زودگذری را کاری شایسته نمی‌انگاشت، علت کمبود طرحها و طرح‌واره‌های مربوط به‌سده‌های میانه، شاید هم این باشد که کشیدن این طرحها وقتی رواج یافت که کاغذ به‌بهای مناسب و به قدر کافی در دسترس بود[۱۱۳]، یا ممکن است تنها بخش اندکی از طرحهایی که کشیده شده‌اند به‌دست ما رسیده‌باشد. مسلماً گذشت زمان تنها علت از بین رفتن آنها نیست؛ بدیهی است که در این عصر، بر خلاف ادوار بعد، اهمیت چندانی به‌حفظ و نگهداری این گونه چیزها داده‌نمی‌شد، و اصولاً فرق بین فلسفهٔ هنر سده‌های میانه، با آن شیوه‌های عینی تفکر مبتنی بر حقایق امور، و فلسفهٔ هنر رنسانس، که مبتنی بر ذهن گرایی است، به‌طرز مقنعی در همین فقدان علاقهٔ سده‌های میانه به‌طرح و طرح‌واره نمایان می‌گردد. برای سده‌های میانه ارزش کار هنری امری صرفاً عینی بود، حال آنکه رنسانس ارزشی شخصی نیز بر آن افزود. طراحی به‌صورت فرمول مستقیم آفرینش هنری در آمد، زیرا مؤثرترین حالت ممکن را به‌اجزای کار، یعنی به‌عناصر و اجزای تمام‌نشده و تمام‌نشدنی کار می‌داد، و بدیهی است که، در تحلیل نهایی، همین عناصرند که اجزای تفکیک‌ناپذیر اثر هنری را تشکیل می‌دهند. قراردادن توانایی انجام کار در سطحی برتر از خود انجام کار ـ یعنی این ویژگی اساسی مفهوم نبوغ ـ خود بدین معنی است که نبوغ به‌عنوان چیزی انگاشته‌می‌شود که به‌طور کامل تحقق‌پذیر نیست، و این خود روشن می‌دارد که چرا طرح‌وارهٔ ناتمام خود نوعی از صورت هنر تلقی می‌گردد.

از ناتوانی نابغه به‌انتقال کامل ذهنیات خود، تا نابغه‌ای که منظورش سوء تعبیر می‌شد و سرانجام تا مراجعه به‌آیندگان در قبال

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«داوری» جهان معاصر، یك گام فاصله بیش نبود؛ و رنسانس هرگز این گام را برنداشت، و این هم نه بدان علت بود که عصر رنسانس هنر را بیش از اعصار بعد ـ که هنرمندان ناموفق به‌قضاوتش معترض بوده‌اند ـ می‌فهمید، بلکه به‌این جهت بود که مبارزهٔ هنرمند برای بقا هنوز در شکلهایی نسبتاً بی‌زیان بیان می‌گردید. با این همه، مفهوم نبوغ دیگر برخی خصوصیات «دیالکتیکی» کسب می‌کند، و به‌ما امکان می‌دهد که وسیلهٔ دفاعی را که هنرمند باید بعدها، از یك سو، علیه مردم بی‌فرهنگی که اطلاعی از هنر ندارند و، از سوی دیگر، علیه خام‌دستان و متفننان بی‌بند و بار مورد استفاده قراردهد باجمال از نظر بگذرانیم. هنرمند در برابر مردم بی‌فرهنگ و بی‌اطلاع از هنر ناگزیر بود در پس نقاب آدمی غریب‌احوال پناه جوید، و در مقابل گروه دوم ناچار بود بر کیفیت ذاتی استعداد خویش و نیز بر این حقیقت که نمی‌توان چنین استعدادی را با آموزش و ممارست کسب کرد تأکید کند. فرانسیسکو د هلاندا[1] در اثر خود به‌نام **گفتارهایی دربارهٔ نقاشی**[2] (۱۵۴۸) می‌گوید که هر شخصیت مهمی چیزی خاص خود دارد، و حتی این فکر که هنرمند اصیل باید از مادر هنرمند زاده شود، در آن زمان چیز کاملاً تازه‌ای نبود. نظریهٔ کیفیت الهامی نبوغ، و ماهیت مافوق انسانی و غیرمعقول کار نابغه، نشان‌می‌دهد که اشرافیتی فکری در حال رشد و نمّو است، اشرافیتی که ترجیح می‌دهد از شایستگی، فضیلت شخصی، به‌مفهومی که در اوایل رنسانس بکارمی‌رفت، چشم بپوشد تا بتواند خویشتن را به‌شیوه‌ای قاطعتر در برابر دیگران توصیف و توجیه کند.

استقلال هنر همان اندیشه‌ای را به‌شکلی عینی ـ از نظرگاه اثر هنری ـ بیان می‌کند که مفهوم نبوغ به‌صورتی ذهنی ـ از دیدگاه هنرمند ـ متجلی می‌سازد. آن نظری که شکلهای فرهنگی را مستقل از قوانین خارجی می‌داند همتای همان نظریهٔ خودجوشی ذهن است. از سوی دیگر، استقلال هنر از لحاظ رنسانس صرفاً به‌معنی استقلال از تابعیت کلیسا و امور ماوراءالطبیعه‌ای است که کلیسا تبلیغ می‌کند، و به‌مفهوم استقلال

1. Francisco de Hollanda 2. Conversations on Painting

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مطلق و جامع نیست. هنر خویشتن را از قید احکام جزمی کلیسا آزاد می‌کند، لیکن همچنان با فلسفهٔ علمی عصر پیوند نزدیك دارد، درست همان طور که هنرمند از روحانیان پیوند می‌گسلد اما با اومانیستها و پیروانشان وارد مناسباتی گرم می‌گردد. ولی هنر دیگر به‌آن مفهومی که در سده‌های میانه «خدمتگار حکمت الهی» بود خدمتگزار علم نمی‌شود، بلکه به‌صورت قلمروی باقی‌می‌ماند که در آن می‌توان، با کناره‌جویی از بقیهٔ جهان، زندگی معنوی خاصی را سامان داد و از لذات معنوی نوع ویژه‌ای بهره‌مند شد. انسان، وقتی که در این جهان هنر حرکت می‌کند، هم از دنیای غیرمادی ایمان و هم از عالم امور مادی و عملی جدا می‌شود. می‌توان هنر را در خدمت ایمان بکارگرفت و حل مسائلی را هم که مورد علاقهٔ علم هستند بر عهده‌اش نهاد، اما هر وظیفهٔ فراتر از حوزهٔ هنر را هم که به‌انجام رساند باز می‌توان آن را به‌چشمی نگریست که گویی غایتی جز خود ندارد. این دیدگاه جدیدی است که سده‌های میانه هنوز توانایی و آمادگی پذیرش آن را نداشت. اما این سخن بدان معنا نیست که پیش از رنسانس هیچ احساسی در برابر کیفیت «صوری» اثر هنری وجود نداشت یا بهرهٔ لذت و مسرتی از آن گرفته‌نمی‌شد؛ چیزی که هست، این احساس و این لذت هنوز ناآگاهانه بود و، به‌محض آنکه انتقال از واکنشی صرفاً عاطفی به‌عکس‌العمل آگاهانه صورت پذیرفت، اثر هنری برحسب محتوای فکری و ارزش نمادی نحوهٔ بیان آن مورد داوری قرار گرفت. علاقه به‌هنر در سده‌های میانه معطوف به «موضوع اثر» بود، و تنها در هنر مسیحی آن زمان نبود که توجه بر مفهوم محتویات اثر متمرکز می‌گردید، زیرا حتی هنر کلاسیك نیز صرفاً بر حسب محتوای معنوی آن داوری می‌شد.[۱۱۴] تغییری را که در نگرش رنسانس نسبت به‌هنر و ادبیات کلاسیك روی داد نباید به‌کشف آثار تازه و مؤلفان جدید نسبت داد بلکه باید آن را به‌انتقال توجه از محتوای مادی به‌عناصر صوری نحوهٔ بیان منتسب کرد، در هر حال فرقی نمی‌کند که موضوع مربوط به‌بناهایی باشد که تازه کشف شده‌اند یا مربوط به‌بناهای آشنا.[۱۱۵] از خصوصیات بارز نگرش جدید این است که عامهٔ مردم نیز شیوهٔ برخورد خود هنرمندان را اتخاذ کردند، نه از نظرگاه دین و زندگی بلکه از دیدگاه خود هنر به‌داوری

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنر نشستند. هدف هنر سده‌های میانه تعبیر و تفسیر زندگی و اعتلای آدمی بود، حال آنکه هنر رنسانس به‌غنای زندگی و مسرت آدمی نظر داشت. و این هنر قلمرو تازه‌ای را بر قلمرو زندگی تجربی و زندگی ماوراء تجربی، که هنر سده‌های میانه خود را بدان محدود کرده‌بود، افزود، و در آن قلمرو بود که وجوه حیات دنیوی و مابعدالطبیعی معنی تازه‌ای یافتند که پیش از آن کسی به‌خواب هم ندیده‌بود.

عصر کلاسیك با مفهوم هنر مستقل، غیر سود جو، و به‌خودی خود لذت‌بخش، آشنا بود؛ این مفهوم، پس از آنکه در سده‌های میانه به فراموشی سپرده‌شد، از نو توسط رنسانس کشف گردید. اما پیش از رنسانس هرگز از خاطر کسی نمی‌گذشت که زندگی که وقف لذت‌بردن از هنر شود ممکن است نمایشگر شکل عالیتر و شریف‌تری از هستی باشد. فلوطین (پلوتینوس)[1] و نوافلاطونیان هدف و منظور عالیتری را به‌هنر اسناد داده بودند، اما، در عین حال، آن را از استقلال خویش محروم، و به‌ابزاری برای شناخت معقول بدل کرده‌بودند. تصور هنری که استقلال ماهیت زیباشناختی خود را حفظ کند و، به‌رغم ناوابستگیش به‌بقیهٔ جهان و صرفاً به‌سبب زیبایی والای خود، به‌نیرویی تربیتی بدل گردد، همان قدر که غیرقرون وسطایی است، غیرکلاسیك نیز هست ـ و پترارك قبلاً بر این امر اشاره کرده‌بود.[۱۱۶] آیین زیبایی‌شناسی عهد رنسانس سراپا غیرقرون وسطایی و غیرکلاسیك است، زیرا هر چند کاربرد نظرگاه و معیارهای هنر بر خود زندگی، یکسره برای عصر کلاسیك بیگانه نبود، با این همه محال است بتوان در هر عصر و زمانی معادلی برای این نکته‌ای که دربارهٔ رنسانس نقل می‌کنند یافت: مؤمنی که در بستر مرگ بود از بوسیدن صلیبی که پیش او آوردند، به‌این علت که زشت بود، سر باز زد و صلیب زیباتری را خواست تا بر آن بوسه زند.[۱۱۷]

تصوری که رنسانس از استقلال زیباشناختی دارد یك اندیشهٔ جزمی و سختگیرانه نیست؛ هنرمند می‌کوشد که خویشتن را از قید تفکر «مدرسی» آزاد سازد، لیکن چندان مشتاق آن نیست که بر پای خود بایستد و به‌خود

1. Plotinus

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متکی باشد و از خاطرش نمی‌گذرد که استقلال هنر را به‌عنوان مسأله‌ای اساسی پیش بکشد. بر عکس، وی بر ماهیت علمی فعالیت معنوی خود تأکید می‌کند. رشته‌هایی که علم و هنر را در یك دستگاه واحد و همگون «معرفت» به‌هم می‌پیوست تا سدهٔ شانزدهم سستی نپذیرفت؛ در سدهٔ شانزدهم بود که اندیشهٔ استقلال هنر کم‌کم دلالت بر این مفهوم کرد که هنر نیز مستقل از جهان علم و دانش است. دوره‌هایی هست که طی آن هنر در راستای علم سیر می‌کند، همچنان‌که دوره‌هایی نیز هست که علم بر مسیر هنر پیش می‌رود. در اوایل رنسانس حقیقت هنر وابسته به‌معیارها و ملاکهای علم می‌گردد، حال آنکه در اواخر رنسانس و در دورهٔ «باروك» تفکر علمی در بسیاری از موارد بر طبق اصول هنری شکل می‌پذیرد. در نقاشی سدهٔ پانزدهم، مناظر و مرایا (پرسپکتیو) مفهومی علمی است، حال آنکه فرضیهٔ کائنات کپلر و گالیلئو در اصل بینشی است مبتنی بر شناخت زیبایی. گفتهٔ دیلتای[1] درست است آنگاه که از «تخیل هنری» در تحقیقات علمی عهد رنسانس سخن می‌دارد،[۱۱۸] اما می‌توان با همین درستی از «تخیل علمی» در آفرینش هنری اوایل عهد رنسانس سخن گفت.

حیثیت و اعتباری که ادبا و علما در سدهٔ پانزدهم داشتند تا سدهٔ نوزدهم از نو تحصیل نشد. در این دو عصر تمام کوششها مصروف بر پیشرفت صنعت و رونق داد و ستد به‌یاری وسایل و طرق تازه و اتخاذ شیوه‌های علمی نو و ابداعات فنی بود ـ و همین خود تا حدی برتری مقام علم و شهرت علما را، هم در سدهٔ پانزدهم و هم در سدهٔ نوزدهم توضیح می‌دهد. استنباطی که آدولف هیلدبرانت[2] و برنارد برنسون[3] از «شکل»[4] در هنرهای تجسمی دارند[۱۱۹] شبیه تصوری است که آلبرتی و پیرو دلا فرانچسکا از پرسپکتیو دارند ـ که مفهومی است بیشتر «نظری» و کمتر مبتنی بر زیبایی‌شناسی. این هر دو مقوله در جهان تجارب حسی به‌مثابهٔ علامات راهنما، و وسایلی هستند که روابط «فضایی» را روشن می‌سازند، و ابزارهای دانش بصری را تشکیل می‌دهند. همان طور که رنسانس نمی‌تواند ماهیت علمی علاقهٔ خود به‌جهان خارج را پنهان کند، فلسفهٔ زیبایی‌شناسی

1. Dilthey 2. Adolf Hildebrand 3. Bernard Berenson
4. form

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سدهٔ نوزدهم نیز نمی‌تواند ماهیت نظری شالوده‌های خود را از نظرها پوشیده دارد. در ارزشهای فضایی هیلدبرانت، و اصول هندسی سزان[1]، و علایق فیزیولوژیک امپرسیونیستها، و علایق روانشناختی تمام رمانها و درامهای جدید... باری، به‌هر جا که بنگریم، مردمی را می‌بینیم که می کوشند در جهان واقعیات تجربی راهی بیابند و جهان را چنانکه طبیعت بر ما عرضه کرده‌است توضیح دهند و آن را در صور متکثر ارائه کنند و نظمی در این معلومات تجربهٔ حسی پدیدآورند و نظامی معقول برای آن بنیاد نهند. برای سدهٔ نوزدهم، هنر ابزاری است برای شناخت جهان خارج، و شکلی از تجربهٔ زنده، و صورتی از تحلیل و تفسیر آدمی است. اما این طبیعت‌گرایی که در جهت شناخت عینی راه‌می‌سپرد دقیقاً در سدهٔ پانزدهم ریشه دارد، چه در آن قرن بود که هنر نخستین دورهٔ آموزش علمی را طی کرد، و حتی امروزه هم تا حدی از سرمایه‌گزاریی که در آن قرن شده‌است تغذیه می‌کند. ریاضیات و هندسه، نورشناسی (اپتیک) و مکانیک، نظریهٔ نور و رنگ، کالبدشناسی و فیزیولوژی همه اسباب کارش بودند، و ماهیت فضا، ساختمان بدن آدمی، جنبش و نسبت، و مطالعهٔ بافته‌ها و آزمایش با رنگها، مسائل مورد علاقه‌اش را تشکیل می‌دادند. قصهٔ وفاداری به‌طبیعت در سدهٔ پانزدهم، با تمام فاضلانه‌بودنش، افسانه‌ای بیش نیست؛ و این امر را به بهترین وجه در وسیلهٔ بیانی می‌یابیم که می‌توان آن را تجسم فشردهٔ هنر رنسانس بشمارآورد: همان پرسپکتیو مرکزیی که در بازسازی فضا به‌کار می‌رفت ــ و پرسپکتیو خود ابداع رنسانس نبود.[۱۲۰] حتی عصر کلاسیک باستان نیز با نمایش کوتاه و بلند اشیاء بر حسب فاصله‌ای که از بیننده داشتند آشنا بود؛ اما با ارائهٔ فضایی که مبتنی بر پرسپکتیو ثابتی باشد و از دیدگاه معینی نگریسته شده‌باشد آشنا نبود، و نه توانایی آن را داشت و نه هم علاقه‌مند بود که اشیاء مختلف و فواصل فضایی بین آنها را به‌نحو متداو می نمایش دهد. فضایی که در تصویرها ارائه می‌کرد ترکیبی بود که از اجزاء مختلف فراهم آمده‌بود، و پیوستاری یکنواخت نبود ــ به‌قول پانوفسکی[2] نه «فضایی پیوسته و منظم» بلکه «فضایی فراآمده» بود. فقط از

1. Cézanne 2. Panovsky

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عهد رنسانس به‌این سو بود که نقاشی بر این فرض استوار شد که فضایی که اشیاء در آن وجود دارند عنصری است نامحدود و پیوسته و همگن، و ما اشیاء را معمولاً به‌صورت یکنواخت، یعنی با یك چشم بی‌حرکت، می‌بینیم.[۱۲۱] اما آنچه بالفعل ادراك می‌کنیم فضایی است محدود، ناپیوسته، که به‌طرز نامتجانسی فشرده شده‌است. تأثر ما از فضا، و در واقع در لبه‌ها و حاشیه‌ها، مغشوش و از شکل‌افتاده‌است، محتوای آن به یك گروه قطعات بیش و کم مستقل تقسیم شده‌است، و، چون میدان دید ما از لحاظ «فیزیولوژیك» شبه‌کروی است، لذا به‌عوض آنکه خطوط را مستقیم ببینیم آنها را، تا حدی، به‌شکل منحنی می‌بینیم. تصویر فضا بر اساس «پرسپکتیو سطحی»[1] نظیر آنچه هنر رنسانس بر ما می‌نمایاند، و وضوح یکسان و یکدست‌بودن شکل اجزا از اختصاصات آن است، با نقطهٔ امحاء مشترك اجزاء همانند و مقیاس واحدی که در اندازه‌گیری مسافت بکارمی‌رود، و خلاصه با تصویری که آلبرتی آن را به‌عنوان خط محوری هرم نوری توصیف می‌کند، تجربهٔ دلیرانه‌ای است. پرسپکتیو مرکزی تصویری از فضا را بدست می‌دهد که از لحاظ ریاضی درست و دقیق اما از نظر روانی-فیزیولوژیك ناممکن است. این تصور کاملاً عقلایی تنها زمانی می‌توانست در مقام بازسازی تأثرات بصری ظاهر شود که پایهٔ علمی کار موجود باشد؛ یعنی در ادوار بین رنسانس و اواخر سدهٔ نوزدهم. در تمام این دوره، یکنواختی و انسجام در حقیقت عالیترین معیارهای حقیقت بودند. تنها در زمانهای اخیر است که باز بر این امر واقف گشته و دریافته‌ایم که ما واقعیت را به‌صورت فضایی یکپارچه و متداوم و منظم نمی‌بینیم بلکه آن را به‌صورت مشتی چیزهای پراکنده از مراکز مختلف دید رؤیت می‌کنیم، و، همان طور که چشم ما از یك گروه متوجه گروه دیگر می‌شود، همهٔ این تصویر گردنده و پس بغرنج را از روی نگاههای مختصری که بر تمامی آن افکنده‌ایم جمع می‌بندیم، یعنی درست همان کاری را می‌کنیم که لورنتستی در نقاشیهای عظیم دیواری خود در سیئنا کرد. در هر حال، فضای ناپیوسته‌ای که در این فرسکوها ترسیم شده‌است

1. planimetric perspective

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

امروزه تأثیری قاطعتر از تصاویری که استادان سدهٔ پانزدهم بر اساس پرسپکتیو مرکزی ترسیم کرده‌اند در بیننده بر جای می‌گذارد.[۱۲۲]

تنوع استعداد، و خاصه وحدت علم و هنر در شخص واحد، ظاهراً از اختصاصات رنسانس بشمار آمده‌است. اما دست داشتن هنرمندان در فنون مختلف آنقدر که مربوط به کیفیت شبه‌صنعتی هنرهای تجسمی است مربوط به‌عنایت رنسانس به‌هزار فن بودن اشخاص نیست: جوتو، اورکانیا، برونلسکی، بندتو دا مایانو، و لئوناردو دا وینچی در عین حال که معمار بودند پیکرتراش و نقاش نیز بودند؛ پیسانلو، آنتونیو پولایوئولو، و وروکیو پیکرتراش و نقاش و زرگر و نشان‌ساز بودند؛ و، به‌رغم تخصصی که در میان آمد، رافائل هنوز، هم نقاش و هم معمار و میکلانجلو در آن واحد نقاش و معمار و پیکرتراش بود. دانش همه‌جانبه و تبحر در فنون مختلف در حقیقت آرمانهای قرون وسطایی هستند؛ سدهٔ پانزدهم این آرمانها را با سنت صنعتگری اخذ می‌کند و هر اندازه که از روحیهٔ صنعتگری و پیشه‌وری پیوند می‌گسلد به‌همان اندازه از این آرمانها نیز فاصله می‌گیرد. در اواخر عهد رنسانس بسیار بندرت به‌هنرمندانی بر می‌خوریم که در آن واحد چندین حرفهٔ هنری مختلف را دنبال کنند. اما با پیروزی استنباطی که اومانیستها از فرهنگ دارند، مفهوم «انسان جامع»[1]، که گرایشی فکری و معنوی در قبال تخصصی کردن رشته‌ها است، از نو مطرح می‌شود و منجر به‌پیداشدن اندیشهٔ نوعی از جامعیت می‌گردد که با متفنن (آماتور) بیشتر قرابت دارد تا با صنعتگر. این دو گرایش در اواخر سدهٔ پانزدهم سخت با یکدیگر رقابت می‌کنند. از یك سو، کلیت گرایی آرمان اومانیستی، که بیشتر به‌مذاق طبقات بالا سازگار می‌آید، دست بالا را دارد؛ تحت تأثیر این آرمان، هنرمند می‌کوشد مهارت عملی خود را با شناختی از نوع عقلی و فرهنگی تکمیل کند. از سوی دیگر، اصل تقسیم کار و تخصص پیروزمندانه در پیشرفت است و بتدریج، حتی در زمینهٔ هنر، به‌قدرت فائقه بدل می‌گردد. کاردانو[2] خاطرنشان می‌سازد که اشتغال به‌چند چیز مختلف در زمان واحد، مایهٔ

1. uomo universale 2. Cardano

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اضمحلال شهرت شخص مهذب و با فرهنگ می‌گردد. در برابر گرایش به‌تخصص، باید بخصوص به‌این نکتهٔ قابل توجه اشاره کرد که از میان معماران سرشناس دوران اعتلای رنسانس تنها آنتونیو دا سانگالو بود که خود را آمادهٔ این طرز کار کرده‌بود؛ برامانته[1] اساساً نقاش بود، رافائل و پروتسی[2] همچنان نقاشی را پا به‌پای پیکرتراشی ادامه می‌دادند، و میکلانجلو از همه چیز گذشته پیکرتراش است و پیکرتراش هم می‌ماند. همین که این اشخاص حرفهٔ معماری را بالنسبه دیر اختیار کردند، و بسیاری از استادان برای آموختن آن ناگزیر از آموزشی گردیدند که جنبهٔ نظری آن بیشتر بود، از یك سو، نشان‌دهندهٔ این است که آموزش دانشگاهی و نظری بسرعت جانشین آموزش عملی می‌گردد، و، از سوی دیگر، معماری تا حدی به‌مایهٔ سرگرمی و وقت‌گذرانی متفننان بدل می‌شود. در تمام این مدت «سینیور بزرگ» نه تنها حامی هنر بود بلکه در مقام «معمار متفنن» نیز کار می‌کرد.

چندین دهه طول کشید تا گیبرتی توانست درهای «تعمیدگاه» را تمام کند و لوکا دلا روبیا قریب ده سال وقت صرف ساختن «جایگاه همسرایان» کلیسای جامع فلورانس کرد. از سوی دیگر، «سریع کارکردن به‌شیوهٔ نوابغ» از اختصاصات روش گیرلاندایو است؛ و وازاری در سهولت و سرعت کار نشان مستقیمی از نبوغ می‌بیند.[۱۲۳] هر دو عنصر، یعنی تبعیت از ذوق و تخصص، اگرچه در اصل مغایر یکدیگر است، در وجود اومانیستها، که بحق به‌عنوان «مردم اهل ذوق زندگی معنوی» توصیف شده‌اند، جمع آمده‌است، اما همین اومانیستها را می‌توان به‌عنوان متفننان جوانی که هیچ‌گاه پیر و فاسد نمی‌شوند نیز وصف کرد. این دو عنصر هر دو در آرمان شخصیتی که اومانیستها علاقه‌مند به‌متحقق‌ساختن آنند وجود دارد؛ اما اتحاد این دو عنصر بظاهر متضاد، در شکل زندگی معنوی اومانیستها، که صورت مشکل و معمایی را یافته، جلوه‌گر است و خود این زندگی نیز در مفهوم حرفهٔ ادب، که اومانیستها نخستین نمایندگان آنند، ریشه دارد و این مفهوم هم مربوط به‌استنباط طبقه‌ای حرفه‌ای است که

1. Bramante 2. Peruzzi

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مدعی بهره‌مندی از استقلال کامل است، لیکن در حقیقت از بسیاری جهات مقید است. نویسندگان ایتالیای سدهٔ چهاردهم هنوز عمدتاً از دامن طبقات بالای جامعه برمی‌خاستند؛ یا از اشراف شهرنشین بودند یا فرزندان بورژواهای مرفه‌الحال. کاوالکانتی و چینو دا پیستویا[1] تبار اشرافی داشتند، پترارک پسر یك محضردار بود، برونتو لاتینی[2] خود محضردار بود، ویلانی و ساکتی بازرگانانی مرفه بودند، بوکاتچو و سرکامبی[3] فرزندان بازرگانانی ثروتمند بودند. این نویسندگان اصولاً وجه مشترکی با خنیاگران دوره‌گرد سده‌های میانه نداشتند.[۱۲۴] اما اومانیستها نه به‌طبقهٔ معینی تعلق دارند و نه هم جزو طبقه‌ای اجتماعی به‌حساب می‌آیند که از نظر حرفه‌ای و فرهنگی از همگونی و تجانس برخوردار باشد: اینان مشتملند بر روحانی و عامی، غنی و فقیر، صاحبمنصبان عالی‌جاه و محضرداران خرده‌پا، بازرگانان و معلمان مدارس، حقوقدانان و اهل علم و ادب.[۱۲۵] اما عدهٔ نمایندگان طبقات پایین در این جمع مدام در افزایش است؛ و در این میان از همه با نفوذتر و مشهورتر پسر کفشگری است. اینها همه زاده و پروردهٔ شهرند ـ و در هر حال این امر یکی از اختصاصات مشترك آنها است؛ بسیاری از آنها فرزندان والدین بینوایی هستند، و بعضی از ایشان اعجوبه‌هایی هستند که، چون به‌کار امیدبخش و جالب توجهی گمارده می‌شوند، از همان بدو امر خویشتن را در شرایط و اوضاعی غیرعادی می‌یابند. آرزوهای بلندی که در اوایل زندگی برانگیخته شده‌است ـ سالها تحصیل طاقت‌فرسا، که اغلب متضمن قبول مشقات اقتصادی نیز هست، سالها تقلا و تلاش در امور معلمی و منشی‌گری، طلب مقام و شهرت، دوستی با بزرگان، خصومتهای ناشی از حسادت، موفقیتهای ناچیز و شکستهای نابحق، احترامات و افتخارات و ستایشهای گزاف، از یك سو، و ولگردی، از سوی دیگر ـ باری، همهٔ این چیزها بی‌تأثیر نبوده،و ناچار ضربهٔ سختی بر روحیه و خلق و خوی ایشان وارد ساخته‌است. شرایط اجتماعی عصر امکاناتی را بر اهل ادب عرضه می‌داشت و در عین حال او را در معرض مخاطراتی می‌نهاد که احتمال داشت روح جوانی مستعد را از

1. Cino da Pistoja 2. Brunetto Latini 3. Sercambi

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همان آغاز کار مسموم کند.

یکی از شرایطی کـه بـا ظهور اومانیسم (نظراً) بـه‌عنوان پیشه‌ای ادبی و آزاد ملازمه داشت وجود طبقهٔ بالنسبه وسیعی از مردم متمکن بود که می‌توانست جامعهٔ ادب‌دوست حاضر و آماده‌ای را فـراهم کند. راست است که در همان آغاز کار مهمتریـن مراکـز جنبش اومانیستی را دربارها و دارالحکومه‌ها تشکیل می‌دادند، اما بیشتر حامیانش بازرگانان مرفه و سایر عناصری بودنـد کـه به‌سبب ظهور و رشد سرمایه‌داری ثـروتـی اندوخته بودند. آثار ادبی در سده‌های میانـه هنوز بـرای محافـل بسیار محدودی نوشته‌می‌شد کـه معمولاً متشکل از مردمی بودند کـه نویسندگان آنان را بخوبی می‌شناختند؛ اومانیستها نخستین نویسندگانی هستند کـه روی سخن خود را متوجه گـروهـی وسیعتر و تـا حدی نـاشناخته می‌کنند. چیزی که بی‌شباهت به‌بازار آزاد و افکار عمومی نیست و زیر نفوذ ادبیات قراردارد و تا حدی در اثر آن شکل می‌پذیـرد ، از زمان ظهور این مردم به‌این طرف در کار می‌آیـد. گفتارها و جـزوه‌هایشان نخستین شکلهای روزنامه‌نگاری نوین است؛ نـامه‌هـایشان، کـه در میان عـدهٔ بنسبت وسیعی دست بدست می‌گشت، روزنـامـه‌هـای عصـر خـود بـودنـد.[۱۲۶] آرنتینو[1] «نخستین روزنامه‌نگار» و، در عین حال، نخستین روزنـامه‌نگـاری است که از مردم باج سبیل می‌گیرد. آزادیی که وی وجودش را بـدان مدیـون است نخست در عصری امکان‌پذیر گردید کـه در آن نویسنده دیگـر صرفاً وابسته به‌یك حامی یا به‌محفل معدودی از حامیان نبود، بلکه برای کارش آنقدر مشتری بالقوه داشت که دیگر لازم نمی‌دید کـه مناسباتش بـا همه حسنه باشد. اما، از همه چیز گذشته، گروهی که اومانیستها می‌تـوانستند به‌عنوان کتابخوان و اهـل ذوق بـر آ ن تکیه کنند طبقهٔ تربیت‌شدهٔ تقریباً کوچکی بود، و در مقایسه با ادبای عصر جـدیـد، هنوز نـاگزیر بودنـد کـه به‌طفیل دیگران زندگـی کنند، مگـر آنکه خود تـوانایـی و استطاعتی می‌داشتند، و بنا بر این، از همان ابتدا بـی‌نیاز و مستقل می‌بـودنـد. اینـان معمولاً چشم به عنایت دربارها و حمایت شهروندان متنفذ داشتند، و برای این عده معمولاً

1. Arentino

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در سمت منشی و معلم خصوصی خدمت می‌کردند. به‌جای خوراك و منزل و عطایای سابق، از حکومت مواجب و حقوق و وظیفه و مقرری می‌گرفتند. نخبگان جدید مملکت، هزینهٔ گزاف نگه‌داری از ایشان را یکی از اقلام ضروری مخارج در ادارهٔ سرای فاخر خویش بشمار می‌آوردند. توانگر و نجیب زاده، به‌عوض نگه‌داری دلقك یا خواننده درباری یا وقایع‌نگار خصوصی یا مدیحه‌سرای حرفه‌ای، اومانیست را در خدمت خود نگه‌می‌داشت، اما خدمتی که این اومانیست انجام می‌داد، اگر چه به صورت ظاهر تصفیه و تهذیب شده‌بود، در اساس فرقی با سابق نداشت. از طرف دیگر، گذشته از این خدمات، کارهای دیگری هم از او انتظار داشتند. زیرا قشر بالای بورژوازی سابق، همان طور که با اشراف موروثی متحد گشته‌بود، اکنون می‌خواست با اشراف تربیت‌شده و درس‌خوانده نیز مناسباتی برقرار کند: از نخستین اتحاد بزرگ سهمی از مزایای نجیب‌زادگان را تحصیل کرده‌بود، و از طریق اتحاد دوم می‌بایست شرافت معنوی تحصیل کند.

اومانیستها، که بغلط خویشتن را از لحاظ فکری آزاد می‌پنداشتند، ناگزیر وابستگی به‌طبقهٔ حاکم را شرم‌آور می‌دانستند. مسألهٔ حمایت، که یك نهاد قدیمی و جا افتاده‌بود و شاعر سده‌های میانه امری مسلمش می‌انگاشت، برای اومانیستها به‌صورت مشکل و خطری درآمد. رابطهٔ روشنفکران با مال و ثروت دم به‌دم شکلهای پیچیده‌تری به‌خود می‌گرفت. نخست آنکه اومانیستها در نگرش رواقی ادیبان سرگردان و روحانیان درویش سهیم بودند و ثروت را فی‌نفسه فاقد ارزش می‌دانستند. آنان، تا زمانی که دانشجویان و معلمان و ادیبانی بیش نبودند، نیازی به‌تغییر این عقیده نمی‌دیدند، اما هنگامی که با طبقهٔ توانگر تماس نزدیکتری برقرار کردند، تضاد و تعارضی حل‌نشدنی بین عقایدی که قبلاً نسبت به‌زندگی داشتند و نظری که اکنون نسبت به‌آن پیدا کرده‌بودند بروز کرد.[۱۲۷] هرگز از خاطر سوفسطاییان، یا آموزگاران معانی و بیان روم، یا روحانیان سده‌های میانه نمی‌گذشت که بها را از دایرهٔ زندگی که اساساً مبتنی بر تفکر بود، و ایشان را با کاری عملی‌تر از کار آموزشی درگیر نمی‌ساخت، فراتر گذارند و با طبقه‌های حاکم به‌رقابت و همچشمی برخیزند.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اومانیستها نخستین روشنفکرانی هستند که حقوق و امتیازات ویژهٔ ثروت و منصب را مطالبه می‌کنند، و نخوت و کبر روشنفکرانه نیز، که تا کنون چیز ناشناخته‌ای بود، اینک به‌صورت سلاحی روانی برای دفاع از خود درمی‌آید که آنان به‌یاری آن در قبال ناکامیابیهای خویش واکنش نشان می‌دهند. در بدو امر طبقات بالای اجتماع اومانیستها را در کوششهای بلندپروازانهٔ خویش یاری می‌دهند، ولی سرانجام آنها را سر جای خود می‌نشانند. از همان آغاز امر، سوءظن متقابلی بین این طبقهٔ بافرهنگ و پر نخوتی که علیه همهٔ پیوندهای خارجی می‌جنگد و طبقهٔ سوداگری که فارغ از رؤیا، و اساساً نافرهیخته است، جریان دارد.[۱۲۸] زیرا درست همان‌طور که در عصر افلاطون خطرات طرز تفکر «سوفسطایی» بشدت احساس شده‌بود، همین طور، در اینجا نیز طبقهٔ بالای اجتماع، با همهٔ احساس موافقی که نسبت به‌جنبش اومانیستی دارد، سراپا تردید و سوءظن به‌اومانیستها است، یعنی به‌کسانی که به‌علت بی‌ریشگی خود عنصر مخربی را تشکیل می‌دهند.

کشمکش نهانی بین درس‌خواندگان و طبقه‌ای که از لحاظ اقتصادی حاکم است هنوز صورت آشکار به‌خود نگرفته‌است؛ هنرمندان، که، به‌سبب آگاهی اجتماعی رشد نکرده‌شان، واکنشی کندتر از استادان اومانیست خود نشان‌می‌دهند، کمتر از همه درگیر آن کشمکش می‌شوند. اما این مشکل، ولو آنکه ابراز نشود و به‌وجودش اذعان نگردد، همیشه و در همه جا وجود دارد، و کلیهٔ روشنفکران، اعم از ادیب و هنرمند، در معرض این خطر هستند که یا به‌طبقهٔ کولیان بی‌ریشه و «غیربورژوا» و حسود بدل گردند یا خود به‌مردمی محافظه‌کار و لاقید و چاپلوس و نوکر صفت مبدل شوند. اومانیستها با تحصن در برج عاج خود از این شق می‌گریزند، و سرانجام به‌این هر دو خطری که قصد داشتند از آنها بپرهیزند تسلیم می‌شوند. در این راه، همهٔ نهضت جدید زیبایی‌شناسی از ایشان متابعت می‌کند، و این نهضت نیز، مانند آنها، بی‌ریشه می‌شود و جنبش و پویایی خود را از دست می‌دهد و، بی‌آنکه بتواند خود را با نظمی که از آن حمایت می‌کند تطبیق دهد، به‌منافع محافظه‌کاران خدمت می‌کند. استنباطی که اومانیست از استقلال دارد فقدان قید و محدودیت است؛

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌علاقگی و بیغرضی اجتماعیش در واقع نوعی بیگانگی از جامعه است؛ و گریز او از زمان حاضر به‌معنای شانه خالی‌کردن از زیر بار مسؤولیت است. اومانیست، برای اینکه خود را به‌چیزی مقید نکند، از اقدام به‌هر فعالیت سیاسی امتناع می‌ورزد، اما با این بی‌جنبشی و بی‌اعتنایی خود فقط صاحبان قدرت را تأیید می‌کند. این است «خیانت حقیقی روشنفکران»[۱]، خیانتی که طبقهٔ درس‌خوانده و تربیت شده نسبت به‌ارزشهای معنوی مرتکب می‌گردد؛ خیانت او آلودن روح به‌سیاست نیست، که از بابت آن در دوره‌های اخیر سرزنش شده‌است.[۱۲۹] اومانیست تماس خود با واقعیت را از دست می‌دهد و به‌رومانتیکی بدل می‌گردد که بیگانگی خود از جهان را، انزوا، بی‌اعتنایی اجتماعی خویش را، آزادی معنوی، و طرز تفکر کولی‌وار خود را، استقلال می‌خواند. به‌گفتهٔ یکی از صاحبنظران در امور رنسانس، «مفهوم زندگی برای او این است که به‌سبکی فاخر بنویسد، شعرهای لطیف بسازد، و چیزهایی از یونانی به‌لاتینی ترجمه کند.... آنچه در نظر او اساسی است غلبه یافتن بر «گولها»[۲] نیست، بلکه تفسیرهایی است که دربارهٔ غلبه بر آنها نوشته‌می‌شود... زیبایی کردار جای خود را به‌زیبایی سبك می‌دهد....[۱۳۰]» هنرمندان رنسانس هیچ‌گاه به‌اندازهٔ اومانیستها با معاصران خود بیگانه نیستند، لیکن مدتها است که چشمهٔ حیات معنوی ایشان خشکیده‌است، و دیگر قادر به‌ایجاد تعدیلی نیستند که بدیشان امکان دهد که خویشتن را با ساختار جامعهٔ قرون وسطایی انطباق دهند. اینان در ملتقای بین «گرایش به‌عمل»[۳] و «توجه به‌زیبایی‌شناسی»[۴] مانده‌اند. یا شاید هم انتخاب خود را کرده‌اند؟ در هر حال ارتباط بین شکلهای هنری و مقاصد غیرهنری را گم کرده‌اند، و این خود حقیقت ساده‌ای است که سده‌های میانه آن را امری مسلم و انکارناپذیر فرض می‌کند.

باری، اومانیستها نه فقط زیباجویانی غیرسیاسی و سخن‌پردازانی بیکاره و رومانتیکهایی جهان‌گریزند، بلکه همچنین مصلحان پرشور جهان و منادیان متعصب پیشرفت و، از همه بالاتر، مربیان خستگی‌ناپذیری هستند که از خیال آینده لذت می‌برند. نقاشان و پیکرتراشان نه تنها گرایش

۱. اشاره است به *Trahison des clercs*، نوشتهٔ ژولین بندا.

2. Gauls 3. activism 4. aestheticism

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مجرد به‌زیبایی‌شناسی بلکه مفهوم هنرمند به‌مثابهٔ قهرمان فکری و معنوی و درك هنر به‌منزلهٔ مربی بشریت را نیز بدیشان مدیونند. آنان نخستین کسانی بودند که هنر را به‌صورت یکی از اجزای تشکیل‌دهندهٔ فرهنگ فکری و اخلاقی درآوردند.

۴. کلاسیسیسم سدهٔ شانزدهم

هنگامی که رافائل در ۱۵۰۴ به‌فلورانس آمد، بیش از ده سال از مرگ لورنتسو می‌گذشت، جانشینش تبعید گشته، و پیترو سودرینی[1] نظامی بورژوایی را از نو در جمهوری برقرارکرده‌بود. اما قبلاً راه برای تغییر در جهت سبکی درباری و بسیار رسمی هموار گشته، و اصول راهنمای ذوق قراردادی جدید بنیاد نهاده شده و قبول عام یافته‌بود ـ تمامی جریان، بی‌هیچ محرك خارجی، می‌بایست بر همین مسیر پیش رود. رافائل می‌بایست جهتی را که در آثار پروجینو و لئوناردو نشان داده شده‌بود در پیش گیرد، و در مقام هنرمندی آفریننده، چاره‌ای نداشت جز آنکه این گرایش را که ذاتاً محافظه‌کارانه بود تعقیب کند؛ این گرایش بدان سبب محافظه‌کارانه بود که سر به‌سوی قانونی مجرد و فارغ از زمان داشت، حال آنکه در محدودهٔ زمان خود از حیث سبك گرایشی مترقی بود. از قضا، برای اینکه هنرمند در این جهت به‌راه خود ادامه دهد کمبودی از حیث محرك خارجی وجود نداشت، اگرچه دیگر منشأش فلورانس نبود. لیکن در خارج از فلورانس خانواده‌های مدعی اصل و نسب و مبادی آداب دربار در سرتاسر ایتالیا زمام امور را در دست داشتند و بخصوص در رم درباری برگرد شخص پاپ به‌وجود آمده‌بود که آرمانهای اجتماعی رایج در دربارهای دیگر در آن غلبه داشت و از هنر و فرهنگ برای رونق و درخشندگی ظاهر زندگی استفاده می‌کرد.

حکومت پاپی در ایتالیای تجزیه‌شده زمام قدرت سیاسی را بدست گرفته‌بود. پاپها خویشتن را وارثان قیصرها می‌دانستند و از انتظارات وهم‌آمیزی که به‌تجدید افتخارات و شکوه امپراتوری وجود داشت، و در

1. Pietro Soderini

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هر گوشه‌ای از مملکت در حال شکفتن بود، در نیل به‌مقاصد سیاسی و قدرت‌طلبی خود بهره‌برداری می‌کردند، و در این کار تا حدی موفقیت هم داشتند. راست است که کوششهای سیاسی ایشان نتیجه‌ای ببارنیاورد، اما رم به‌مرکز تمدن غرب بدل گردید و نفوذی معنوی یافت که در طی «نهضت ضد اصلاح» عمیقتر هم شد و تا اواسط دورهٔ باروك همچنان فعال بود. از زمان بازگشت پاپها از آوینیون[1]، شهر رم نه تنها میعادگاهی سیاسی بود، و سفیران و نمایندگان سیاسی از هر گوشهٔ جهان مسیحیت بدان روی می‌آوردند، بلکه همچنین بازار مالی مهمی بود که پولهای گزاف به درون آن جاری می‌گردید و خرج می‌شد. دستگاه پاپ، در مقام یك قدرت مالی، بر تمام شهریاران و جباران و بانکداران و بازرگانان شمال ایتالیا برتری داشت، و بتنهایی می‌توانست به‌اندازهٔ تمام این حضرات پول صرف فرهنگ کند، و لذا در عرصهٔ هنر رهبری را که تا کنون با فلورانس بود بدست گرفت. هنگامی که پاپها از فرانسه به‌ایتالیا بازگشتند، شهر رم پس از تهاجمات وحشیانه و منازعات و کشمکشهای دیرینهٔ خانواده‌های اشرافی خرابه‌ای بیش نبود. مردم رم تهیدست بودند، و حتی مقامات کلیسا قادر به گردآوردن آن مقدار مال و ثروتی نبودند که تجدید حیات هنر را کفایت کند و به‌شهر رم امکان دهد که با فلورانس به‌رقابت برخیزد. مقر پاپ، طی سدهٔ پانزدهم، هیچ هنرمند رمی را در اختیار نداشت، و پاپها وابسته به‌نیروهای خارجی بودند. آنان معروفترین استادان عصر، از جمله مازاتچو، جنتیله دا فابریانو، دوناتلو، فرا آنجلیکو، بنوتسو گوتسولی، ملوتسو دا فورلی[2]، پینتوریکیو، و مانتنیا، را به‌رم خواندند، اما این عده، پس از آنکه سفارشها را به‌انجام رساندند، همه رم را ترك کردند بی‌آنکه، غیر از کارهایی که کرده‌بودند، اثری از خود بر جای گذارند. حتی در زمان سیکستوس[3] چهارم (۸۴-۱۴۷۱)، که، با سفارشهایی که برای تزیین نمازخانهٔ خود داد، رم را یکچند به‌مرکز تولید هنری زمان مبدل کرد، مکتب یا گرایشی بوجود نیامد که سرشت رمی و محلی داشته باشد. چنین گرایشی تا زمان پاپ یولیوس دوم[4] (۱۳-۱۵۰۳)، یعنی تا

1. Avignon 2. Melozzo da Forli 3. Sixtus IV
4. Julius II

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنگامی که برامانته[1]، میکلانجلو و، سرانجام، رافائل در رم رحل اقامت نیفکندند و استعداد خویش را به‌خدمت پاپ نگماشتند، مشهود نیست. این آغاز دورهٔ یگانه‌ای از فعالیت هنری است که نتیجه و ماحصل آن رم شگفت‌انگیز و جاودانه‌ای است که اینك آن را نه تنها در مقام بزرگترین بنای یادبود دوران اوج رنسانس بلکه در مقام تنها یادبود معتبر و مهیمن آن در پیش روی خویش می‌بینیم؛ و این بنا می‌توانست تنها تحت شرایط و اوضاعی سربلند کند که آن زمان در مقر پاپ غالب بود.

در برابر این هنر سدهٔ پانزدهم، که در آن غلبه با عناصر غیر کلیسایی است، اکنون با طلیعهٔ هنر جدیدی روبرو هستیم که سرشت کلیسایی دارد و بیشتر نه بر ارزشهای روحانی و فوق دنیوی بلکه بر شکوه و جلال و قدرت و عظمت تأکید می‌کند. روحانیت و کیفیت آنجهانی احساس مسیحی، اکنون جای خود را به‌بی‌اعتنایی انزواجویانه و بیان برتری جسمانی و معنوی می‌دهد. بنظر می‌رسد که نیت عمدهٔ پاپها در ساختن هر کلیسا، هر نمازخانه، هر محراب و تعمیدگاه این بوده‌باشد که خویشتن را فناناپذیر سازند، و آنقدر که به‌شکوه خود توجه دارند به‌جلال و عظمت خدا نمی‌اندیشند. زندگانی دربار رم، در زمان پاپ لئوی دهم[2] (۲۱-۱۵۱۳) به‌منتهای اوج شکوه خود می‌رسد: اقامتگاه پاپ چون دربار امپراتوران است؛ خانهٔ مطرانها یادآور دربارهای کوچك و سرای بزرگان و اشرافی است که می‌کوشند از حیث شکوه و جلال بر یکدیگر سبقت جویند. بیشتر این شهریاران و اشراف کلیسا از همان بدو امر به‌هنر اظهار علاقه می‌کنند؛ هنرمندان را استخدام می‌کنند و، خواه با وقف آثار هنری یا با تزیین کاخهای خویش، می‌کوشند نام خود را جاودانه سازند. بانکداران ثروتمند شهر، که در رأسشان آگوستینو کیجی[3]، دوست و حامی رافائل قراردارد، می‌کوشند به‌عنوان حامیان هنر با ایشان همچشمی کنند؛ اینان اهمیت رم را به‌عنوان بازار هنر بالامی‌برند، لیکن نشانی از خود بر این بازار نمی‌نهند.

طبقهٔ حاکم رم، بر خلاف طبقهٔ حاکم سایر شهرهای ایتالیا، بویژه

1. Bramante 2. Leo X 3. Agostino chigi

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلورانس، که به‌طور کلی از همگونی بهره دارد، مرکب از سه گروه کاملاً متمایز است.[۱۳۱] از همه مهمتر سراپردهٔ پاپ و خویشاوندان او و مراتب بالای کلیسا و هیأتهای سیاسی خارجی و داخلی و شخصیتهای بیشماری است که سهمی در شکوه دربار پاپ دارند. اعضای این گروه، بر روی هم، شهرت طلب‌تر از دیگرانند و از همه بیشتر با پول خود از هنر حمایت می‌کنند. گروه دوم مشتمل بر بانکداران بزرگ و بازرگانان ثروتمندی است که شرایط و اوضاع اقتصادی، تا آنجا که دل آرزو کند، در رم این زمان، که اکنون مرکز ادارهٔ مالی قلمرو پاپ است، به‌حالشان مساعد است. آلتوویتی[1] صراف، یکی از گشاده‌دست‌ترین حامیان هنر این دوره است، و، به‌استثنای میکلانجلو، که دشمن رافائل است، کلیهٔ هنرمندان مشهور زمان برای آگوستینو کیجی کار می‌کنند؛ کیجی، گذشته از رافائل، کسان دیگری چون سودوما[2]، بالداساره پروتسی، سباستیانو دل پیومبو، جولیو رومانو[3]، فرانچسکو پنی[4]، جووانی دا اودینه[5]، و بسیاری از استادان دیگر را در استخدام خود دارد. گروه سوم مرکب است از اعضای خاندانهای قدیمی رم که به‌فقر دچار آمده و در زندگی هنری تقریباً مشارکتی ندارند، و با شوهردادن دختران خود به‌جوانان ثروتمند و گرفتن دختران خانواده‌های ثروتمند برای پسران خود آبرو کسب می‌کنند، و به‌این ترتیب آمیزش طبقات را به‌نحوی موجب می‌شوند که بیش و کم بی‌شباهت به‌آمیزشی نیست که قبلاً در نتیجهٔ مشارکت اشراف قدیم در فعالیتهای تجاری طبقهٔ متوسط در فلورانس و سایر شهرها روی‌می‌داد، هر چند این آمیزش چندان جامع و فراگیرنده نیست.

در آغاز حکمرانی یولیوس دوم می‌توان هویت هشت تا ده نقاش مقیم رم را معلوم کرد، اما تنها بیست و پنج سال بعد یکصد و بیست و چهار نقاش وابسته به«جمعیت اخوت سن لوقا» بودند؛ البته بیشتر اینها صنعتگرانی عادی بودند که، به‌هر حال، نیاز دربار پاپ و بورژوازی ثروتمند، ایشان را از اطراف و اکناف ایتالیا به‌رم کشیده‌بود.[۱۳۲] باری، اکنون سهم اسقفها و بانکداران در تولید آثار هنری، در مقام کارفرما،

1. Altoviti 2. Sodoma 3. Giulio Romano
4. Francesco Penni 5. Giovanni da Udine

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هر قدر هم که بزرگ باشد، یکی از ویژگیهای هنر دوران اعتلای رنسانس این است که میکلانجلو تقریباً به‌نحو انحصاری و رافائل نیز تا حد زیادی برای واتیکان کار می‌کردند. این امر در بسط و تکامل سبك این دوره اهمیت شایانی دارد. فقط در اینجا و در خدمت پاپ بود که آن «شیوهٔ فخیم»[1] می‌توانست بسط یابد، شیوه‌ای که در قیاس با آن گرایشهای هنری سایر مکتبهای محلی کیفیتی بیش و کم عقب افتاده دارند. در هیچ جای دیگر به‌چنین سبك فخیم و یگانه‌ای که این اندازه آغشته به‌عناصر فرهنگ و دانش و این همه محدود و موقوف به‌حل مسائل صوری متعالی باشد بر نمی‌خوریم. هنر اوایل رنسانس را ممکن بود توده‌های وسیع مردم دست‌کم بد بفهمند؛ لیکن حتی بینوایان، اگر چه در حواشی نفوذ زیباشناختی واقعی آن قرارداشتند، می‌توانستند نقاط تماس مشترکی را با آن بیابند؛ اما توده‌ها دیگر هیچ تماسی با هنر جدید ندارند. آثاری چون «مکتب آتن» رافائل و «سیبیل‌ها»[2]ی میکلانجلو ـ ولو آنکه این مردم قادر به‌دیدنشان می‌بودند ـ چه مفهومی ممکن بود برای آنان داشته‌باشند؟

اما دقیقاً در وجود چنین آثاری بود که هنر کلاسیك رنسانس تحقق پذیرفت: آری، در وجود این هنری که ما هر روز آن را به‌سبب کلیت و جامعیت جاذبه‌اش می‌ستاییم، حال آنکه، در واقع، روی سخنش با گروه کوچکی بود ـ کوچکتر از آنکه تا آن وقت سابقه داشت. دامنهٔ نفوذش بسی محدودتر از دامنهٔ نفوذ کلاسیسیسم یونان بود، و، به‌هر حال، این وجه مشترك را با آن داشت که، به‌رغم گرایشی که به‌تکلف در سبك داشت، تنها حاکی از تسلیم به‌دست آوردهای ناتورالیستی بزرگ دورهٔ پیش نبود بلکه، بر عکس، به‌تقویت و اعتلای آن دلالت می‌کرد. درست همان طور که مجسمه‌های پارتنون[3] با دقتی بیش از مجسمه‌های[4] درون طاق سر معبد زئوس در المپیا، و با توافقی بیش از آنها با تجربهٔ عادی،

1. maniera grande

۲. Sybils (در روم و یونان قدیم)، زنانی که به‌عنوان غیبگو در برخی کارها با ایشان مشورت می‌شد. ـ م.

3. Parthenon 4. Tympana

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل گرفته‌اند، همین طور هم تک تک اشیاء در آثار هنری رافائل و میکلانجلو به‌شیوه‌ای طبیعی‌تر و آزادتر و عادی‌تر از آثار استادان سدهٔ پانزدهم ساخته و پرداخته شده‌اند. در تمام نقاشیهای ایتالیایی پیش از لئوناردو هیچ سیمای بشریی نیست که، در مقایسه با سیماهای کار رافائل، فرا بارتولومئو، آندرئا دل سارتو، تیتیان و میکلانجلو، کیفیت خام و خشک و منقبضی نداشته‌باشد. پیکرهای اوایل رنسانس، هر چند که از حیث جزئیاتی که بدقت مورد مشاهده واقع شده‌اند غنی و سرشارند، با این همه هرگز کاملاً مطمئن و استوار بر دو پای خویش نایستاده‌اند: حرکاتشان همواره قدری مقید و زورکی است؛ اعضایشان در حوالی مفاصل لق است و صدا می‌کند؛ رابطه‌شان با فضای پیرامون خود اغلب تناقض‌آمیز است؛ به شیوهٔ نابهنجاری شکل گرفته‌اند و طرز آرایششان تصنعی است. کوششهای طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی) سدهٔ پانزدهم تا سدهٔ شانزدهم ثمری ببار نمی‌آورد. اما، وحدت اسلوب رنسانس نه فقط در این حقیقت جلوه دارد که طبیعت‌گرایی سدهٔ پانزدهم ادامه می‌یابد و در سدهٔ شانزدهم به‌کمال می‌رسد، بلکه در این حقیقت نیز تجلی می‌کند که جریان سبک‌گرایی که منجر به‌هنر کلاسیک دوران اعتلای رنسانس می‌شود در اواسط سدهٔ پانزدهم آغاز می‌گردد. یکی از مهمترین مفهومهای «کلاسیسیسم»، یعنی تعریف زیبایی به‌مثابه هماهنگی کلیهٔ اجزای اثر، به‌همت آلبرتی تحت اسلوب و قاعدهٔ معین در آمده‌است. به‌گمان او ساختمان اثر هنری چنان است که اگر چیزی از آن بکاهیم یا بر آن بیفزاییم، زیبایی «کل» آن صدمه می‌بیند.[۱۳۳] این اندیشه، که آلبرتی از ویتروویوس[1] گرفته و در اصل از ارسطو نشأت کرده‌است،[۱۳۴] در مقام یکی از اصول اساسی نظریهٔ هنر کلاسیک بر جای مانده‌است. اما این یکنواختی نسبی در فلسفهٔ هنر رنسانس ـ با مبانی کلاسیسیسم در سدهٔ پانزدهم و ادامهٔ طبیعت‌گرایی در سدهٔ شانزدهم ـ را چگونه می‌توان با تغییرات اجتماعی همان دوره سازش داد؟ عهد اعتلا و اوج رنسانس همچنان احساس وفاداری نسبت به‌طبیعت را حفظ می‌کند، معیارهای تجربی حقیقت هنری را نگه‌می‌دارد و حتی

1. Vitruvius

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در رعایت آنها سختگیری هم به‌خرج می‌دهد، مسلماً بدین علت که، مانند دورهٔ کلاسیك یونان باستان، با همهٔ محافظه‌کاری خود، هنوز بیانگر عصر پویایی است که در آن فرایند صعود از نردبان ترقی اجتماعی هنوز کامل نشده‌است، و در آن هنوز امکان نشو و نمای برخی از رسوم و سنتهای معین وجود ندارد. با این همه، از زمان ظهور طبقهٔ متوسط به‌بعد و آمیزش آن با اشراف، کوشش در متوقف‌کردن جریان هموارسازی تفاوتهای طبقاتی و جلوگیری از بالارفتن هر چه بیشتر از نردبان اجتماعی، در منتهای شدت خود بود؛ مبانی ادراك کلاسیك از هنر در سدهٔ پانزدهم با این گرایش مطابقت دارد.

این حقیقت که تغییر از طبیعت‌گرایی به‌کلاسیسیسم به‌طور ناگهانی روی نداده، بلکه مدتها برای آن زمینه‌چینی شده‌است، بسهولت ممکن است به‌سوءتفاهمی در مورد کل فرایند تبدیل سبکی بینجامد که اکنون روی داده‌است. چون، اگر تمام توجه خودرا بر نشانهایی معطوف کنیم که خبر از دگرگونیی می‌دهند که پیش می‌آید و کار را از پدیده‌های زودگذری نظیر هنر لئوناردو و پروجینو آغاز نماییم، ناگزیر خواهیم‌پنداشت که این دگرگونی بی‌هیچ وقفه و تقریباً با پیروی از منطقی طبیعی دوام دارد و هنر اوج رنسانس چیزی جز ترکیب موفقیتهای بزرگ سدهٔ پانزدهم نیست. خلاصه، بآسانی نتیجه می‌گیریم که نشو و نمای سبکها چیزی جز یك فعالیت متقابل درونی «عناصر» نیست. تغییر از هنر کلاسیك به‌هنر مسیحی، یا از هنر رومانسك به‌هنر گوتیك، آنقدر چیزهای نو و تازه را به همراه می‌آورد که اسلوب تازه‌تر را بزحمت می‌توان بر حسب فعل و انفعال درونی، یعنی به‌عنوان آنتی‌تزها و سنتزهای اسلوب پیشتر، توضیح داد، و نیازمند توضیحی است که بر چیزی، سوای انگیزه‌های صرفاً هنری یا مربوط به‌سبك، استوار باشد. اما، در مورد گذر از سدهٔ پانزدهم به‌سدهٔ شانزدهم وضع فرق می‌کند. در اینجا تغییر سبك تقریباً بی‌هیچ وقفه‌ای، و در انطباق کامل با شرایط اجتماعی، که خود جریانی مداوم است، روی می‌دهد. و بنا بر این خود به‌خود، یعنی در مقام یك عمل منطقی با ضربیهای کاملاً شناخته، صورت نمی‌گیرد. اگر شرایط و اوضاع اجتماعی، در پایان سدهٔ پانزدهم، در اثر وقایعی که تصورشان برای ما دشوار است به‌نحو دیگری

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جریان یافته‌بود ـ برای مثال، اگر به‌عوض تحکیم گرایش محافظه‌کاری، که راه برایش هموار شده‌بود، تغییری اساسی در زمینهٔ مذهب یا اقتصاد یا سیاست پیش آمده‌بود ـ در آن صورت، هنر نیز، موافق با این تغییر، در جهت دیگری پیش می‌رفت، و سبکی که از این دگرگونی نتیجه می‌شد معرف جریان «منطق» متفاوتی می‌بود که با آنچه در اوایل رنسانس پا گرفت و در سبك کلاسیك به‌اوج کمال رسید فرق می‌داشت. زیرا اگر بخواهیم اصول منطق را در جریانهای تاریخی بکاربریم، دست‌کم باید این نکته را بپذیریم که سلسله‌ای از رویدادهای تاریخی ممکن است چندین نتیجهٔ متباعد داشته‌باشد.

«آراتسی»[1] اثر رافائل را پیکره‌های پارتنون هنر جدید خوانده‌اند؛ البته در این قیاس ممکن است جای ایراد نباشد، مشروط بر اینکه فرق عظیم بین کلاسیسیسم کهنه و نو را، به‌رغم همهٔ شباهتی که با هم دارند، از یاد نبریم. هنر کلاسیك جدید، در مقایسه با هنر یونان، فاقد گرمی است و آناً بر بیننده تأثیر نمی‌کند؛ کیفیتی اقتباسی و گذشته‌نگر دارد و، حتی در رنسانس هم، بیش و کم «کلاسیك مآب»[2] است: انعکاس جامعه‌ای است سرشار از خاطره‌ها و یادبودهای عهد قهرمانی روم و شوالیه‌گری سده‌های میانه، جامعه‌ای که می‌کوشد، با پیروی از اصول اخلاقی و اجتماعی مصنوع، خود را به‌صورتی جز آنچه هست نشان دهد، و همهٔ طرح زندگی خود را با این الگوی ساختگی منطبق سازد. هنر کلاسیك این جامعه را به‌صورتی توصیف می‌کند که خود می‌خواهد ببیند و مایل است که به‌آن گونه دیده‌شود. در این هنر بزحمت می‌توان به‌چیز نمایانی برخورد که، با معاینهٔ دقیق، معلوم ندارد که چیزی جز تبلور آرمانهای اشرافی و محافظه‌کارانه در قالب هنر نیست، آرمانهای پرورش یافته در جامعه‌ای که در راه نیل به‌ثبات و دوام از پای نمی‌نشیند. «شکل‌گرایی هنری» سدهٔ شانزدهم به‌تمام و کمال متناظر است با نظام قالب‌ریزی‌شدهٔ مفاهیم اخلاق و آدابی که طبقهٔ حاکم در این دوره بر خود تحمیل می‌کند. اشراف و محافلی که طرز تفکر اشرافی دارند، درست همان طور که زندگی را تابع

1. Arazzi 2. Classicistic

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قاعده‌ای صوری می‌سازند تا آن را از هرج و مرج عواطف حفظ کنند، بیان این احساسات و عواطف در هنر را نیز در معرض بازرسی و نظارت شکلهای معین و مجرد و غیرشخصی قرارمی‌دهند. در این جامعه، خویشتن‌داری و فرونشاندن هیجانات و سرکوب‌کردن احساسات طبیعی و جذبه و شور بزرگترین فریضه بشمارمی‌روند. بیان احساسات، اشك ریختن و رو ترش‌کردن از درد، غش و ضعف و زاری، دست به‌هم سودن و خلاصه، پرورش بورژوایی احساسات تند، که آثاری از آن از اواخر دوران گوتیك باقی مانده‌بود و در سدهٔ پانزدهم همچنان به‌حیات خود ادامه می‌داد، از هنر دورهٔ اعتلای رنسانس محو و ناپدید می‌گردد. اکنون مسیح دیگر شهیدی نیست که رنج می‌برد، بلکه بار دیگر سلطان ملکوت و مافوق تمام ضعفهای بشری است. مریم با دیدگان اشکبار و قیافه و حرکات آشفته بر جسد فرزندش نمی‌نگرد؛ در واقع حتی مواقعی هم که بر مسیح خردسال می‌نگرد، هرگونه نرمی و ملایمت غیراشرافی را فرومی‌نشاند. اعتدال در هر چیز، شعار این عصر است. احکام نظم و انضباط در ادارهٔ زندگی روزمره بیشترین همانندی خویش را در اصول صرفه‌جویی و اختصار و اجمالی می‌یابند که هنر بر خویشتن اعمال می‌کند. ل. ب. آلبرتی پیشتر، از این اندیشهٔ امساك هنری، سخن گفته‌بود: «کسی که در کار هنری خود طالب شأن و بزرگی است باید کارش را به‌جنبه‌های قلیل محدود کند؛ چون همان طور که شهریاران با اختصار کلام بر شکوه خویش می‌افزایند، استفادهٔ صرفه‌جویانه از تصاویر نیز ارزش اثر هنری را بالا می‌برد».[۱۳۵] اکنون همه جا اصل تمرکز و تابعیت جایگزین هماهنگی محض ترکیب صوری شده‌است. اما نباید پنداشت که جاری‌بودن اصل علیت اجتماعی چنان است که قدرتی که در زندگی اجتماعی فرد حکمفرما است، در عرصهٔ هنر، به‌صورت قاعدهٔ طرح کلی حاکم بر همهٔ اجزای پراکندهٔ یك اثر هنری درمی‌آید، و بنا بر این، دموکراسی عناصر هنر اکنون «باصطلاح»، به‌استقلال و حاکمیت اندیشهٔ اساسی اثر بدل می‌گردد. موازنهٔ سادهٔ اصل اقتدار[1] در زندگی اجتماعی و اندیشهٔ تابعیت در هنر چیزی جز

1. authority

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بیانی آمیخته به‌ایهام و ابهام نخواهدبود. اما جامعه‌ای که بر اساس اقتدار و تمکین استوار باشد، طبعاً، با تجلی نظم و انضباط در هنر به‌دیدهٔ مساعد می‌نگرد، و بیشتر با غلبه بر واقعیت موافق است تا با تسلیم به‌آن.

چنین جامعه‌ای مایل است که اثر هنری تجسم انتظام و ضرورت باشد؛ و از هنر می‌خواهد ثابت کند که معیارها و اصول جهان‌شمول و تزلزل‌ناپذیر و خدشه‌ناپذیری وجود دارند، و منظور و هدفی مطلق و تغییرناپذیر بر جهان حکومت می‌کند، و آدمی ـ اگر چه نه هر آدمی ـ امانت‌دار این هدف و منظور است. صورتهای هنر باید القا کنندهٔ اقتدار باشند تا با مفاهیم حاکم بر این جامعه مطابقت کنند، و باید تأثیری چنان قاطع و کامل ایجاد کنند که نظم مقتدر زمانه خواستار آن است. از همه مهمتر، طبقهٔ حاکم به‌هنر به‌عنوان رمز و نشانی از آرامش و ثباتی می‌نگرد که خود آرزومنداست در زندگی تحصیل کند. زیرا اگر دوران اوج و اعتلای رنسانس اثر هنری را به‌صورت تقارن و توافق اجزای پراکنده عرضه می‌کند، و واقعیت را در الگوی مثلث یا دایره به‌قالب می‌ریزد، پس این کار صرفاً به‌معنای حل یک مشکل صوری نیست، بلکه همچنین مبین نگرشی ثابت دربارهٔ زندگی و میل به‌جادوانه‌کردن وضع اموری است که با این نگرش انطباق دارد. این نحوهٔ نگرش به‌زندگی، جای ضابطه یا «هنجار»[1] را بالاتر از آزادی شخصی در هنر قرارمی‌دهد و تبعیت از هنجار را در اینجا، همچون در خود زندگی، مطمئن‌ترین راه وصول به کمال می‌داند. عنصر اساسی در این وصول به‌کمال همانا کلیت و جامعیت جهان‌نگری است، که تنها با ادغام کامل اجزا در کل واحدی تحصیل می‌شود، و هرگز از راه جریان الحاق و افزایش تأمین نمی‌گردد. سدهٔ پانزدهم جهان را به‌صورت حالتی از جریانی که هرگز تمامی نداشت و به منزلهٔ جریان رشدی که قابل کنترل نبود و هرگز کمال نمی‌پذیرفت نمایش می‌داد؛ فرد آدمی خویشتن را در این جهان حقیر و درمانده احساس می‌کرد و به‌طیب خاطر و با امتنان خود را به‌آن می‌سپرد. سدهٔ شانزدهم جهان را به‌صورت کلیتی می‌انگارد که مرزهایی معین دارد؛ وسعت جهان همان

1. norm

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اندازه است که آدمی می‌تواند ادارک کند، نه بیشتر؛ و هر اثر هنری کاملی، به‌شیوهٔ خاص خود، همهٔ واقعیتی را بیان می‌کند که آدمی قادر به ادراک آن است.

هنر دوران اوج و اعتلای رنسانس از حیث نگرش کاملاً دنیوی است؛ برای دست‌یابی به‌سبک مطلوب خود، حتی در ارائهٔ موضوعهای دینی، واقعیت طبیعی را با واقعیت مافوق طبیعی مقابله نمی‌کند، بلکه این کار را با ایجاد فاصله‌ای بین موضوعهای مربوط به‌خود واقعیت طبیعی به انجام می‌رساند ـ فاصله‌ای که در عالم تجربهٔ بصری اختلاف ارزشهایی را بوجودمی‌آورد که بی‌شباهت به‌تفاوتهای موجود بین ارزشهای برگزیدگان و تودهٔ مردم نیست. هماهنگی هنر این عصر همانا آرمان خیالی جهانی است که هیچ کشمکش و تضادی به‌درون آن راه ندارد، و از این گذشته، نتیجهٔ فرمانروایی یک اصل دموکراتیک نیست بلکه ماحصل حاکمیت یک اصل مستبدانه است. آفریده‌های این جهان معرف واقعیتی است غنی شده و کرامت‌یافته، که فارغ از گذرایی و ابتذال است. مهمترین اصلی که این جهان در عرصهٔ سبک پیش می‌کشد محدودکردن تصویر به ارائهٔ عناصر اصلی است. اما این «عناصر اصلی» کدامند؟ آنها عبارتند از چیزهای پایا و نامتغیر و فساد ناپذیری که ارزششان، بخصوص، در دور بودنشان از فعلیت و احتمال محض است. از سوی دیگر، کلیهٔ چیزهای عینی و مستقیم، تصادفی و فردی، و خلاصه کلیهٔ چیزهایی که هنر سدهٔ پانزدهم آنها را مهمترین و بنیادی‌ترین عناصر می‌انگاشت، در چشم این هنر اموری غیراساسی جلوه‌می‌کنند. قشر نخبه و برگزیدهٔ دورهٔ اوج و اعتلای رنسانس افسانهٔ «هنر السالی ابدی» را جعل می‌کند که فارغ از قید زمان، و الی‌الابد معتبر است؛ و علت چنین پنداری آن است که او می‌خواهد نفوذ و موقع خویش را نیز ابدی و ماندگار و فناناپذیر و دگرگون‌نشدنی بینگارد. بدیهی است که، در عالم واقع، هنر این عصر، با ملاکها و ارزشها و معیارهای زیبایی خاص خود، به‌اندازه هنر هر یک از ادوار دیگر مقید به‌زمان و محدود و گذرا است؛ زیرا حتی تصور «بی‌زمانی» خود محصول زمان خاصی است، و اعتبار مطلقیت همان قدر نسبی است که اعتبار نسبیت.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از بین عوامل هنر دوران اوج و اعتلای رنسانس، از همه مقیدتر به‌زمان و از همه اجتماعی‌تر آرمان «نجابت»[1] است. در این عنصر است که وابستگی مفهوم زیبایی آن به‌آرمان اشرافی شخصیت به‌چشمگیرترین وجه جلوه می‌کند. این واقعیت که زیبایی جسمانی در سده شانزدهم ارزش و اعتبار خود را بازمی‌یابد امر تازه‌ای نیست و دلالت خاصی بر نگرش اشرافی آن عصر ندارد ـ برخلاف معنویت‌گرایی سده‌های میانه، سدهٔ پانزدهم با نظری عاشقانه بر جاذبه‌های جسم نگریسته‌بود ـ اما آنچه تازگی دارد این است که زیبایی و نیروی جسمانی به‌بیان معتبر زیبایی معنوی بدل می‌گردد. سده‌های میانه احساس می‌کرد که بین زندگی روح فارغ از نفسانیت و جسم فارغ از روحانیت تعارضی آشتی‌ناپذیر وجود دارد؛ این کشمکش و تعارض هر چندگاه به‌اقتضای زمان شدت می‌یافت یا تخفیف می‌پذیرفت، لیکن همیشه و در هر حال در جایی از اندیشه‌های آدمی حضور داشت. این ناسازگاری قرون وسطایی جسم و روح،مفهوم خود را در سدهٔ پانزدهم از دست می‌دهد؛ مفهوم روحانی و معنوی هنوز بی‌قید و شرط مقید به‌زیبایی جسمانی نیست، اما این دو دیگر مانعةالجمع نیستند. کشمکشی که هنوز بین کیفیات روحانی و جسمانی وجود دارد از هنر دوران اوج و اعتلای رنسانس بکلی ناپدید می‌گردد. بر طبق پیشفرضهای این هنر، قابل تصور نیست که بتوان، مثلاً، حواریون مسیح را به‌هیأت دهقانان و پیشه‌وران عادی و معمولی ارائه کرد، در حالی که در سدهٔ پانزدهم این کار بارها و بدفعات و با رغبت انجام شده‌بود. پیامبران، حواریون، شهیدان و قدیسان، برای این هنر جدید، شخصیتهایی هستند کمال مطلوب، آزاد و بزرگ، مقتدر و موقر، متین و با شکوه ـ نسلی از قهرمانانی که در اوج کمال و پختگی زیبایی جسمانی هستند. در آثار لئوناردو هنوز، در کنار شخصیتهای با شکوه، تیپهای معمولی و هر-روزی را می‌بینیم، لیکن آنچه دیگر فخیم و با شکوه نیست بتدریج ارزش خود را از دست می‌دهد و هنرمند وقتی برای تصویر و ارائهٔ آن صرف نمی‌کند. سقایی که در اثر رافائل به‌نام «آتش‌سوزی در بورگو»[2] می‌بینیم

1. kalokagathia
2. Fire in The Borgo

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متعلق بـه‌همان نسل «مادوناها» و «سیبیلها»ی میکـلانجلـو است ـ نسلی غول‌پیکر، سخت فعال، و مطمئن از خود، که اعتماد از حرکات و سکناتش می‌بارد. عظمت و شکوه این تصاویر به‌حدی است کـه، به‌رغم مخالفتی که طبقهٔ اشراف قدیم با ارائهٔ بدن برهنه دارد، ایـن مردم مجازند بی‌لباس در چشم دیگران ظاهر شوند؛ و بـا ایـن عمل چیزی از عظمت و شوکت خود را از دست نمـی‌دهنـد. همـان تشخص و شوکـت، کـه در چینهـای بلنـد جامـه‌های سنگینی کـه هنگام حـرکت خش‌خش مـی‌کنند جلوه‌گر است، و همیشه هم فاخر می‌نمایند، از حـالت و ساختمان اعضـا و تـوازن با شکوه حرکات و وقر حالاتشان می‌تراود.

شخصیت کمـال مطلـوبـی کـه کاستیلیـونـه در اثـر خود بـه‌نـام «کورتجانو»[1] در مقام چیزی کاملاً قابل حصول ـ که در حقیقت همان وقت هم تحصیل شده‌بود ـ ارائه می‌کند، نمونـه و سرمشق قرارمی‌گیرد، با این تفاوت کـه مـانند هر یـك از ادوار کـلاسیك مقادیری بـر اندازهٔ «نمونه» افزوده‌می‌شود. نمونهٔ درباری، در اساس، حـاوی تمام ویـژگیهای غالبی است که هنر دورهٔ اوج رنسانس در زمینهٔ ارائه و تصویر آدمی واجد است. مرد کمال مطلوب کاستیلیونه آدم جامع و کاملی است کـه قوای روحانی و جسمانی او به‌موازات هـم رشد کرده‌باشد، در بکاربردن سلاح و هنرآمیزش اجتماعی به‌یکسان مهارت کسب کرده‌باشد، در فـن موسیقی و شعر تجربه حاصل کـرده، و بـا نقاشی و علـوم آشنا بـاشد. پیدا است عاملی کـه در انـدیشهٔ کاستیلیونـه نقش تعییـن‌کننـده دارد نفـرت اشراف از تخصص و فعالیت حرفه‌ای است. جنبهٔ قهرمانـی هنر اوج رنسانس، در رفتار و آداب اشرافـی خـود، چیزی جـز همین آرمـان انسانـی و اجتماعـی نیست که در قـالب تصاویـر بیان شده‌است. امـا تنها فقـدان کشمکش و تضاد بین خصوصیات و کیفیات روحانـی و جسمانـی، یـا قرین‌بودن زیبایی جسمانی و قدرت معنوی این جنبه‌ها، نیست کـه با آرمان درباری انطباق دارد؛ از اینها مهمتر، آزادی حـرکات و رفتار نـرم و آرامش و، در حقیقت، کیفیت فارغ از قید حالات آنها است. از نظر کاستیلیونه، لـُب و جوهر آراستگی و

1. Coretgiano

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تهذیب این است که آدمی در هر شرایط و اوضاعی آرامش و اعتدال خود را حفظ کند، از هرگونه اغراق و خودنمایی بپرهیزد، فارغ از قید بنماید، حالات مصنوع به‌خود نگیرد، و در میان جمع و در مصاحبت دیگران به‌شیوه‌ای موقر، که ساختگی نباشد، رفتار کند. باری، اکنون در جنبه‌های هنری سدهٔ شانزدهم نه فقط این متانت و آزادی حرکات و آرامش حالات را بازمی‌یابیم، بلکه دگرگونی کاملی را هم که از دورهٔ پیش به‌عناصر «صوری» محض تسری یافته‌اند مشاهده‌می‌کنیم: شکل (فرم) باریك و بیخون گوتیك و خط شکسته و ضعیف سدهٔ پانزدهم حالتی مطمئن و تمامیتی آمیخته به‌ظرافت و قوّتی می‌یابند که از عهد کلاسیك باستانی به‌این سو در هنر بی‌سابقه است. هنرمندان دوران اعتلای رنسانس دیگر لذت و مسرتی از حرکات تیز و شتاب‌آمیز، ظرافت مبالغه‌آمیز و مصنوع، و زیبایی جوان و نارس و تند تصویرهای سدهٔ پانزدهم در خود احساس نمی‌کنند. اینان سرشاری نیرو، بلوغ، و زیبایی را می‌ستایند، و زندگی را در حالتی که هست، نه در وجهی که می‌شود، تصویر می‌کنند؛ آنان برای گروهی از مردمانی کار می‌کنند که به‌آنجایی که خواسته‌اند رسیده‌اند و می‌خواهند در همانجایی که هستند بمانند، و احساساتشان، مثل احساسات آنها، محافظه‌کارانه است. کاستیلیونه می‌خواهد که اشرافزاده بکوشد هم در پوشاك و هم در رفتار و آداب از خودنمایی اجتناب کند، و به‌وی توصیه می‌کند که مانند اسپانیاییها لباس سیاه، یا حد اقل لباس تیره بپوشد.[۱۳۶] تغییر ذوق، که در اینجا بسیار بارز است، به‌حدی در هنر رسوخ می‌کند که منجر به‌پرهیز از رنگهای شاد سدهٔ پانزدهم می‌گردد. این نخستین پیروزی در عرصهٔ علاقه به‌رنگهای یکدست، بویژه رنگهای سیاه و سفید، است که بر ذوق هنری عصر جدید چیره است. رنگها، اول از همه، از معماری و پیکرتراشی ناپدید می‌شوند، و، از آن پس، تصور رنگی‌بودن آثار معماری و حجاری یونان برای مردم دشوار می‌گردد. عصر کلاسیك اینك در درون خویش جوهر سبك «کلاسیك‌مآب[1]» را واجد است.[۱۳۷]

دورهٔ اوج و اعتلای رنسانس کوتاه‌عمر بود و بیش از بیست سال

1. classicistic

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نپایید. پس از مرگ رافائل بزحمت می‌توان از هنر کلاسیکی سخن راند که جریانی کلی را در عرصهٔ سبك ارائه کند. کوتاهی عمر این دوره نمونه‌ای است از سرنوشت همهٔ دوره‌های سبك کلاسیك در عصر جدید؛ از اواخر فئودالیسم به‌بعد، دوره‌های ثبات جز وقایعی ضمنی و فرعی نبوده‌اند. شکل‌گرایی خشن دورهٔ اوج رنسانس مطمئناً برای نسلهای بعد به‌صورت وسوسه‌ای دائمی باقی‌ماند، اما، صرف نظر از جنبشهای کوته عمری که اغلب پیچیده و متأثر از مسائل فرهنگی بودند، این شکل‌گرایی دیگر هرگز رونق نیافته‌است. از سوی دیگر، معلوم شده‌است که همین امر یکی از مهمترین جریانهای نهانی هنر جدید است؛ چون هر چند اسلوب مبتنی بر شکل‌گرایی محض، که بر اساس نمونه و هنجار استوار بود، در برابر طبیعت‌گرایی اساسی عصر جدید قادر به‌مقاومت نبود، با این همه، پس از رنسانس، بازگشت به‌روشهای صوری سده‌های میانه، که خصلت عمده‌شان هماهنگ‌ساختن اجزای بسیاری بود که به‌نحو بی‌تناسبی با هم ترکیب شده‌بودند، دیگر امکان‌پذیر نبود. از رنسانس به‌بعد، پردهٔ نقاشی یا تندیسه را به‌منزلهٔ تصویر متمرکزی از واقعیت می‌بینیم که از نظرگاهی واحد و یکنواخت نظاره شده‌باشد ـ یعنی به‌عنوان ساختاری صوری که از کشمکش بین جهان وسیع و موضوع تقسیم‌ناپذیری حاصل شده که در برابر این جهان قرارگرفته‌است. این تباین بین هنر و جهان ـ که گاه‌به‌گاه تخفیف می‌یافت، لیکن هرگز از بین نرفت ـ نمایندهٔ میراث واقعی رنسانس است.

۵ـ مفهوم مانریسم

مانریسم به‌اندازه‌ای دیر در پیشزمینهٔ پژوهش دربارهٔ تاریخ هنر ظاهر می‌شود که حکم و قضاوت خفت‌آوری که در نام او نهفته‌است اغلب همچنان کافی تلقی می‌شود، و این امر ناگزیر درك و دریافت بیغرضانه از این سبك را در مقام مقوله‌ای صرفاً تاریخی بسیار دشوار می‌سازد. در مورد سایر نامهایی که به‌سبکهای تاریخی داده‌شده‌اند، نظیر «گوتیك» و «رنسانس»، «باروك» و «کلاسیسیسم»، ارزیابی اولیه ـ مثبت یا منفی ـ کاملاً محو و پاك شده‌است، اما در مورد مانریسم، از سوی دیگر، نگرش

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منفی هنوز به‌اندازه‌ای شدید است که آدمی، پیش از آنکه به‌خود جرأتی دهد و بخواهد هنرمندان و نویسندگان بزرگ این دوره را «مانریست»[1] بخواند، باید با پاره‌ای مقاومتهای درونی مبارزه کند. تا زمانی که مفهوم «مانریستی»[2] از مفهوم mannered[3] جدا نشود، به‌مقوله‌ای که باید در پژوهش تاریخی این پدیده‌ها بکاربرد دست‌نمی‌یابیم. مفهوم صرفاً توصیفی «گونه‌ها»[4] و مفهوم کیفی آنها، که باید در اینجا از هم متمایزشان کرد، در پاره‌ای موارد برهم منطبقند، لیکن در اساس تقریباً وجه مشترکی با یکدیگر ندارند.

مفهوم هنر پس از عصر کلاسیك، به‌عنوان جریانی منحط، و شیوهٔ مانریستی هنر، در مقام جریانی عادی که برده‌وار از استادان بزرگ تقلید می‌کند، از سدهٔ هفدهم سرچشمه می‌گیرد و نخستین‌بار توسط بلوری[5] در زندگینامهٔ آنیبالهٔ کاراتچی[6] عنوان شد.[۱۳۸] وازاری هنوز واژهٔ «مانیرا»[7] را به‌معنی تفرد هنری بکارمی‌برد، که مراد از آن شیوهٔ بیانی است که از لحاظ تاریخی و شخصی یا فنی مقید باشد ـ و لذا مفهوم «سبك» به‌معنی وسیع کلمه را بکارمی‌برد. وی از «سبك فاخر»[8] سخن می‌دارد، و از این عبارت مفهوم کاملاً مثبتی را اراده می‌کند. اصطلاح «مانیرا» در نوشته‌های بورگینی[9] معنی کاملاً مثبتی دارد؛ وی حتی بر فقدان این کیفیت در بعضی از هنرمندان تأسف می‌خورد،[۱۳۹] و به‌این ترتیب از پیش بر تمایزی که عصر جدید بین سبك و فقدان سبك قائل شده‌است اشاره می‌کند. کلاسیسیستهای سدهٔ هفدهم ـ باوری و مال‌وازیا[10] ـ نخستین کسانی هستند که مفهوم «مانیرا» را با اندیشهٔ سبك هنری مصنوع و مبتذلی که قابل تبدیل به‌یك رشته فرمول است پیوند می‌دهند، و نخستین کسانی هستند که از شکافی که مانریسم در بسط و تکامل هنر پدیدمی‌آورد آگاهند، و باز نخستین کسانی هستند که بر دوری و بیگانگی از کلاسیسیسم واقفند، که پس از سال ۱۵۲۰ در عرصهٔ هنر محسوس شد.

---

1. Mannerist 2. Manneristic

۳. دارای شیوهٔ ویژه، خوگرفته به‌یك جور انشاء یا سبك. متکلف.

4. species 5. Bellori 6. Annibale Carracci

7. maniera 8. gran'maniera 9. Borghini 10. Malvasia

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ولی این جدایی چرا براستی این قدر زود روی می‌دهد؟ چرا دورهٔ اوج رنسانس به‌قول ولفلین[1] همچنان به‌«خرپشتهٔ تیز»ی می‌ماند که همین که به‌آن می‌رسند از آن می‌گذرند؟ این خرپشته، که تیزتر از آن است که ولفلین می‌پندارد، آدمی را به‌فکر فرومی‌برد، زیرا نه تنها آثار میکلانجلو بلکه آثار رافائل نیز اکنون نطفهٔ انحلال را در درون خود دارند. «اخراج هلیودوروس»[2] و «عید تجلی»[3] مملو از گرایشهای ضدکلاسیکی هستند که از جهات و جوانب عدیده بر رنسانس تاخت آورده و در چارچوب آن رسوخ کرده‌اند. باری، علت کوتاه‌بودن این زمانی که طی آن اصول فوق‌العاده صوری و محافظه‌کارانهٔ کلاسیك با فراغ‌بال حکم می‌راند چیست؟ چرا کلاسیسیسم، که در عهد باستان سبکی مبتنی بر آرامش و متانت و دوام و پایایی بود، اکنون به‌عنوان «مرحله‌ای گذرا» بنظر می‌رسد؟ چرا این بار به‌این سرعت، از یك طرف، به‌مقام تقلید صرف نمونه‌های کلاسیك تنزل می‌کند و، از طرف دیگر، به‌جدایی معنوی از آنها می‌گراید؟ ـ شاید علت این باشد که توازن و تعادلی که جلوهٔ هنری خود را در کلاسیسیسم سدهٔ شانزدهم یافت از همان بدو امر بیشتر یك چیز آرمانی و یك وهم و خیال بود تا واقعیت، و شاید به‌این علت که، چنانکه می‌دانیم، رنسانس تا به‌آخر همچنان به‌صورت عصری هویا باقی‌ماند که از هیچ یك از راه‌حلهای مشکلات خود کاملاً خرسند نبود. کوششی که رنسانس برای سلطه بر ماهیت تغییر یابندهٔ ذهن متأثر از سرمایه‌داری و ماهیت دیالکتیکی نگرش علمی به‌عمل‌آورد، به‌هر حال موفق‌تر از کوششهای مشابهی نبود که در دوره‌های بعدی بسط فرهنگ جدید به‌عمل آمد. از سده‌های میانه به‌بعد، دیگر جامعه وضع آرام و با ثباتی را به‌خود ندید؛ بنا بر این، بخصوص جنبشهای کلاسیك گرای ازمنهٔ جدید، بیش از آنچه بیان‌کننده وضعی آرام و مطمئن باشند، نتیجه و حاصل برنامه‌ای خاص، و منعکس‌کنندهٔ امیدند. حتی توازن پایداری که در حوالی آغاز سدهٔ پانزدهم، با پیدایش طبقهٔ متوسط سیری که رفتار درباریان را تقلید می‌کرد، و نیز با ظهور دربار پاپ که از لحاظ مالی نیرومند و از نظر سیاسی

1. Woelfflin 2. Expulsion of Heliodorus 3. Transfiguration

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بلندپرواز بود، بوجودآمد، عمری کوتاه داشت. پس از پایان پذیرفتن برتری اقتصادی ایتالیا، و تکان شدیدی که با «نهضت اصلاح» به‌ارکان کلیسا وارد آمد، و تهاجم فرانسویان و اسپانیاییها و بالاخره «غارت رم»، دیگر حتی افسانهٔ توازن و ثبات وضع امور قابل دفاع نیست. وضعی که اکنون بر ایتالیا حکمفرما است احساس فاجعه‌ای است که دم به‌دم نزدیك می‌شود، و چندی نمی‌گذرد که به‌اروپای غربی می‌رسد، هر چند که نقطهٔ عزیمت این حرکت تنها ایتالیا نیست.

فرمولهای توازن عاری از کشمکشی که هنر کلاسیك عرضه می‌کند دیگر وافی به‌مقصود نیستند؛ با این همه هنوز از این فرمولها جانبداری می‌شود ـ گاه حتی با چنان صداقت و نگرانی و یأسی که بیشتر از مورد مربوط به‌رابطه‌ای است که مسلم انگاشته‌می‌شود. نحوهٔ نگرش هنرمندان جوان به‌دوران اعتلای رنسانس تا حد قابل توجهی پیچیده‌است؛ هر چند فلسفهٔ هماهنگ این هنر برای آنها چیز کاملاً بیگانه‌ای شده‌است، با این همه بسادگی نمی‌توانند موفقیتهای بزرگ کلاسیسیسم را انکار کنند. اما، اگر تداوم جزیان اجتماعی حامی چنین کوششهایی نمی‌بود، آرزوی آنان به حفظ تداوم بی‌وقفهٔ جریان هنری مسلماً جامهٔ عمل نمی‌پوشید. زیرا ترکیب هنرمندان، به‌عنوان هیأتی جامع، و عامهٔ هنردوست، در اساس، همان است که در عصر رنسانس بود، هر چند زمین زیر پایشان کم‌کم شروع به‌لرزیدن کرده‌است. ماهیت دوگانهٔ رابطهٔ آنان با هنر کلاسیك به‌علت همین احساس عدم امنیت است. نقادان هنر سدهٔ هفدهم نیز این دوگانگی را احساس کردند، لیکن ملتفت این امر نبودند که تقلید و در عین حال از شکل‌انداختن نمونه‌های کلاسیك معلول فقدان فهم و هوشمندی نبود، بلکه ناشی از روحیهٔ بکلی غیرکلاسیك مانریستها بود.

انجام این وظیفه بر عهدهٔ عصر ما افتاد، که نسبت به‌نیاگان خود درست در همان موضع دشواری است که مانریسم نسبت به‌هنر کلاسیك بود؛ باری، عصر ما است که می‌تواند ماهیت خلاق این سبك را دریابد و در این تقلیدهایی که گاه با نگرانی از نمونه‌های کلاسیك می‌کند تلاش بیش از حد برای جبران فاصلهٔ روحیی را که بین آنان جدایی انداخته‌است تشخیص دهد. ما نخستین کسانی هستیم که دریافته‌ایم که کلیهٔ کوششهایی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که هنرمندان برجستهٔ مانریسم در زمینهٔ سبك به‌عمل آورده‌اند ـ کوششهای اشخاصی نظیر پونتورمو و پارمیجانینو، و نیز برونتسینو و بکافومی[1]، تینتورتو و گرکو[2] و نیز مجاهدات بروگل و اسپرانگر[3] ـ همه، بخصوص، معطوف به‌شکستن انتظام و هماهنگی کاملاً مشهود هنر کلاسیك و قراردادن موازین و هنجارهای فوق شخصی به‌جای ویژگیهای ذهنی‌تر و گویاتر بود. این امر، گاه، عمیق‌کردن و روحانی‌کردن تجربهٔ دینی و ادارك مفهوم و محتوای روحانی تازه‌ای در زندگی است، و گاه معنویت گرایی اغراق‌آمیزی است که آگاهانه و از سر تأمل واقعیت را با صبغه‌ای از غرابت و ابهام از شکل می‌اندازد، و گاه گرایشی مشکل‌پسندانه و ظاهرسازانه به‌«آیین اپیکور»[4] است، که هر چیزی را به‌مایهٔ ظرافت و زیبایی می‌برد، و سرانجام به‌کنار گذاشتن شکلهای کلاسیك منتهی می‌گردد. اما راه حل هنری قضیه همیشه چیزی است اشتقاقی، یعنی ساختاری است که در تحلیل آخر متکی بر کلاسیسیسم است، و نه از تجربه‌ای طبیعی بلکه از تجربه‌ای فرهنگی نتیجه می‌شود، خواه این تجربه به‌صورت اعتراض به‌هنر کلاسیك تجلی کند و خواه در پی حفظ دستاوردهای صوری این هنر برآید. به‌عبارت دیگر، ما در اینجا با سبکی کاملاً خودآگاه سر و کار داریم[۱۴۰] که شکلهای خود را آنقدر که بر مبنای هنر دورهٔ پیش از خود قرارمی‌دهد بر موضوع خاصی استوار نمی‌کند، و این اندازه تمایل در هیچ یك از جریانهای هنری مهم پیش از آن به‌چشم نمی‌خورد. توجه آگاهانهٔ هنرمند دیگر صرفاً معطوف به‌انتخاب وسایلی نیست که بیشتر با منظور و هدف هنریش سازگار باشند، بلکه معطوف به تعیین خود غرض و منظور هنری نیز هست ـ برنامهٔ نظری این امر دیگر تنها به‌شیوه‌ها مربوط نمی‌شود، بلکه با هدفها نیز سر و کار دارد. از این نظرگاه که بنگریم، مانریسم نخستین سبك نوگرا است، و نخستین سبکی است که به‌مسأله‌ای فرهنگی می‌پردازد و رابطهٔ بین سنت و نوآوری را به مثابه مشکلی می‌نگرد که باید با وسایل معقول حل شود. در اینجا سنت

1. Beccafumi 2. Greco 3. Spranger

۴. Epicureanism، فلسفهٔ اپیکور (ابیقور)، حکیم یونانی: اصول انتخاب با دوام‌ترین لذت.

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سدی است در برابر توفانهای عنصری ناآشنا که با خشونت و شدت هر چه بیشتر نزدیك می‌شود؛ و این عنصر ناآشنا را، در عین حال که «اصل زندگی» می‌دانند، اصل انهدام و تباهی نیز می‌انگارند. درك معنی مانریسم ممکن نیست، مگر آنکه دریافته‌شود که تقلید آن از نمونه‌های کلاسیك در حکم گریزی است از آشفتگی تهدیدکننده، و دقت بیش از حدی که در شکلهای خود می‌کند نشان ترسی است از این بابت که مبادا «شکل» در مبارزه‌ای که با زندگی دارد درمانده‌شود و هنر در زیبایی بی‌روح رنگ ببازد.

از نظر ما نکتهٔ مهم و جالب توجه در مورد مانریسم ـ یعنی تجدید نظری که اخیراً در ارزیابی هنر تینتورتو، گرکو، بروگل و آثار دوران آخر فعالیت میکلانجلو شده ـ همان قدر حاکی از حال و هوای فکری عصر ما است که ارزیابی مجدد رنسانس برای نسل بورکهارت و حمایت از باروك برای نسل ریگل و ولفلین بود. بورکهارت آثار پارمیجانینو را تصنعی و نفرت‌انگیز می‌دانست، و ولفلین علاوه بر این در مانریسم چیزی شبیه به‌پریشانی سیر تکامل طبیعی و سالم هنر را می‌دید: چیزی مانند میان‌پرده‌ای زاید بین رنسانس و باروك. تنها عصری که کشمکش و تضاد بین قالب و محتوا، و بین زیبایی و بیان، را به‌عنوان مسألهٔ حیاتی خود آزموده‌بود می‌توانست با انصاف دربارهٔ مانریسم داوری کند، و ماهیت راستین شخصیت و ویژگی فردی آن را هم در برابر رنسانس و هم در قبال باروك دریابد. ولفلین هنوز فاقد تجربهٔ اصیل و مستقیم از هنر پس از امپرسیونیسم بود ـ تجربه‌ای که به دورژاك[1] امکان داد که اهمیت گرایشهای روحانی و معنوی در تاریخ هنر را دریابد و پیروزی چنین گرایشی را در وجود مانریسم ببیند. دورژاك نیك می‌دانست که «گرایش به‌روحانیت»[2]، هنر مانریستی را از معنا و مفهوم تهی نمی‌سازد، و بر خلاف «گرایش به‌ماوراء محسوس»[3] در سده‌های میانه، مبین و معرف انکار کامل جهان و قطع علاقهٔ با آن نیست؛ وی این حقیقت را از نظر دور نمی‌داشت که در کنار گرکو یك بروگل و در کنار تاسو[4] یك شکسپیر

1. Dvoràk 2. Spiritualism 3. Transcendentalism
4. Tasso

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و سروانتس هم وجود دارند.[۱۴۱] بنظر می‌رسد که مسألهٔ عمده‌ای که برای او مطرح بوده دقیقاً رابطهٔ متقابل، مخرج مشترك، و اصل تفکیك و تمایز میان پدیده‌های مختلف طبیعت گرایانه و معنوی موجود در مانریسم بوده‌باشد. تجزیه و تحلیلهایی که این مرد فاضل می‌کند، متأسفانه، به‌علت مرگ زودرسش، از حدود این دو مورد، که خود وی آنها را گرایشهای «قیاسی و استقرایی» می‌نامید، چندان فراتر نمی‌رود، و همین خود موجب می‌شود که کوتاهی عمرش تأسف‌انگیزتر باشد.

باری، دو جریان متضاد در مانریسم ـ یعنی روحانیت عارفانهٔ گرکو و طبیعت گرایی وحدت‌وجودی بروگل ـ همیشه به‌عنوان گرایشهای اسلوبی جداگانه‌ای که در هنرمندان مختلف تجسم یافته‌باشند رو در روی هم قرارنمی‌گیرند، بلکه در حقیقت معمولاً چنان درهم تنیده‌اند که قابل تجزیه و تفکیك نیستند. پونتورمو و روسو[1]، تینتورتو و پارمیجانینو، مور[2] و بروگل، همسکرك[3] و کالو[4]، همان قدر که پندارگرا هستند واقع گرایانی مصممند، و وحدت پیچیدهٔ طبیعت گرایی و روحانیت ـ که بزحمت قابل تفکیك است ـ و همچنین اتحاد شکل‌گرایی و بی‌شکلی، واقعیت و انتزاع، در هنر این استادان فرمول اساسی تمامی سبکی است که ایشان در آن سهیمند. اما این تباین گرایشهای مختلف به‌هیچ وجه معرف یك ذهن گرایی صرف یا اختیاری‌بودن ناب در انتخاب درجهٔ واقعیتی که باید در اثری هنری تحصیل کرد ـ آن طور که حتی دورژاك می‌پنداشت ـ نیست،[۱۴۲] بلکه بیشتر نشان درهم‌ریختگی معیارهای واقعیت و نتیجهٔ کوشش نومیدانه‌ای است که می‌خواهد روحانیت سده‌های میانه را با واقع گرایی رنسانس هماهنگ و همساز کند.

چیزی بهتر از تجزیه و تلاشی آن وحدت فضایی که پر محتواترین جلوهٔ ادراك رنسانس از هنر بود، توصیف‌کنندهٔ درهم‌ریختگی هماهنگی کلاسیك نیست. یکنواختی صحنه، به‌هم پیوستگی اجزای ترکیبی اثر، و منطق منسجم ساختار فضایی، برای رنسانس از جملهٔ مهمترین شرایط لازم تأثیر هنری یك تصویر بودند. تمام نظام پرسپکتیوسازی، و همهٔ قواعد

1. Rosso 2. Mor 3. Heemskerck 4. Callot

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نسبتها و فن ساختمان، صرفاً وسایلی بودند که به‌هدف نهایی وحدت و منطق فضایی خدمت می‌کردند. مانریسم با درهم شکستن ساختار فضای رنسانس و صحنه‌ای که می‌بایست در اجزائی جداگانه نمایش داده‌شود آغاز می‌گردد؛ این اجزا نه فقط ظاهراً پراکنده‌اند بلکه از لحاظ سازمان درونی نیز متفاوتند. این امر اجازه می‌دهد که ارزشهای فضایی متفاوت، معیارهای مختلف، و امکانات مختلف حرکت، سلطهٔ خود را بر بخشهای مختلف تصویر بگسترانند: در یکی اصل صرفه‌جویی، و در دیگری اصل اسراف در پرداختن به‌فضا غالب است. این درهم شکستن وحدت فضایی تصویر، به بهترین وجه در این حقیقت نمایان است که بین اندازهٔ پیکرها و «اهمیت موضوعی»[1] آنها رابطه‌ای وجود ندارد که بتوان آن را تحت قاعدهٔ منطقی معینی درآورد. مضمونهایی که بنظر می‌رسد برای موضوع واقعی تصویر در درجهٔ دوم اهمیت قراردارند اغلب بیش از اندازه برجستگی می‌یابند، حال آنکه آنچه بظاهر مضمون عمده و اساسی است کم ارزش می‌شود و از نمود می‌افتد. چنان است که گویی هنرمند می‌خواهد بگوید: «راستش هنوز معلوم نیست که در این نمایش چه کسانی بازیگران اصلی هستند و چه کسانی سیاهی لشکر». تأثیر نهایی همانا تأثیر سیماهایی واقعی است که در فضایی غیرواقعی، که بدلخواه ساخته شده‌است، حرکت می‌کنند ـ فضایی مرکب از جزئیات واقعی در قالب و چارچوبی خیالی، با دستکاری آزادانه در ضربیهای فضایی که صرفاً با وضع آن لحظه مطابقت دارند. چیزی که بیشتر از هر چیز دیگر با این جهان واقعیت آمیخته شباهت دارد رؤیا است؛ در رؤیا نیز رشتهٔ پیوندهای واقعی گسیخته می‌شود و چیزها در درون رابطه‌ای مجرد با یکدیگر قرارمی‌گیرند، لیکن با این حال همهٔ اشیاء منفرد با بیشترین دقت و وفاداری کامل به‌طبیعت توصیف می‌شوند. این امر، در عین حال، یادآور هنر معاصر است، به‌صورتی که در تشریح پیوستگیها در نقاشی سور رئالیستی[2]، در جهان رؤیاگونهٔ فرانتس کافکا[3]، در شیوهٔ مونتاژ- مانند رمانهای جویس[4]، و در نحوهٔ برخورد مستبدانه‌ای که سینما با فضا دارد، متجلی می‌شود. اگر این جریانهای اخیر را ادراك نکرده‌بودیم،

1. Thematic importance 2. Surrealist painting
3. Franz Kafka 4. Joyce

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مانریسم برای ما آن اهمیتی را که امروزه دارد قطعاً نمی‌داشت.

حتی کلی‌ترین خصوصیات مانـریسم دارای جنبه‌هـا و کیفیات بسیار متفاوت و متغیـری است کـه بـدشواری مـی‌تـوان آنها را در مفهومـی یکنواخت و واحـد گردآورد. یکـی از دشواریهای خاصی که در این نکته نهفته این است که مانریسم خود دورهٔ تـاریخی مشخص و معینی را در بر نمی‌گیرد؛ و بی‌گمان معرف سبك عمده‌ای است کـه بین دهـهٔ سوم و پایان قرن ظهور می‌کند، اما بی‌معارض بر این قرن فرمان نمی‌راند، و، خاصه در اوایل و اواخر این دوره، با گرایشهای باروك درمی‌آمیزد. این دو جریان در آثار اواخـر دوران فعالیت رافـائل و میکلانجلو سخت درهم تنیده می شوند. در این آثار همواره رقابتی بین منظورهای اکسپرسیونیستی پـرشور باروك و دید «سور رئالیستی» و عقل‌گرایانهٔ مانریسم در جریان است. این دو سبکی که پس از اسلوب کلاسیك ظهور کرده‌اند تقریباً همزمان از درون بحران فکری دهـهـهـای اول قـرن سربرمی‌آورند: مانریسم به‌عنوان تجلی خصومت بین جـریـانهای روحی و نفسانی عصر، و باروك به‌منزلهٔ حل و فصل موقت کشمکش بر اساس احساس آنی. پس از غارت رم، نفـوذ باروك در هنر بتدریج کاهش مـی‌پذیرد، و در شصت سالی کـه متعاقب آن می‌آیدت مانریسم غلبه دارد. بعضی از فضلا مانریسم را بـه‌عنوان واکنشی پس از مرحلهٔ آغازین باروك، و مرحلهٔ فرجامین باروك را در مقام جنبش مخالفی کـه بعدها جانشین مانریسم گردید توصیف می‌کنند.[۱۴۳] بنا بر این، تاریخ هنر سدهٔ شانزدهم عبارت است از برخوردهای مکرر بین باروك و مانریسم، کـه بـا پیروزی موقت اسلوب مانریستی و پیروزی نهایـی گرایش باروك پایان می‌یابد ـ اما این نظریه شروع مرحلهٔ آغـازین باروك را بناحق پیش از ظهور مانـریسم قـرارمی‌دهـد و در مـورد کیفیت گذرای مانـریسم غلو می‌کند.[۱۴۴] تعارض بین ایـن دو سبك، در واقـع، بیشتر یك امر اجتماعی است تا امری صرفاً تـاریخی. مانـریسم سبك هنری طبقـهٔ اشرافی است که فرهنگی اصولاً بین‌المللـی دارد، حال آنکـه سبك بـاروك، در اوایل کار، بیان تمایل عام‌تر و عاطفی‌تر و ملی‌تری است. همچنان که تبلیغات نهضت «ضد اصلاح کلیسا» شیوع می‌یابـد و مـذهب کاتـولیك از نو مذهب قاطبهٔ مردم می‌شود، باروك کمال‌یافته و پخته‌تر بـاسلوب انحصاری و مهذب‌تر

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مانریسم چیره می‌گردد. هنر درباری سدهٔ هفدهم، باروك را با نیازهای ویژهٔ خود تطبیق می‌دهد؛ از یك سو، عاطفه‌گرایی باروك را به‌شیوه‌ای باشکوه به‌نمایش می‌گذارد و، از سوی دیگر، کلاسیسیسم درونی و نهانی آن را به‌بیان «اقتدارطلبی» بی‌پیرایه و هشیارانه‌ای بدل می‌سازد. اما در سدهٔ شانزدهم، مانریسم هنر درباری به‌تمام معنی است، و در تمام دربارهای متنفذ اروپا بر سایر سبکها ترجیح داده‌می‌شود. نقاشان دربار خاندان مدیچی در فلورانس، دربار فرانسوای اول در فونتن‌بلو[1]، فیلیپ دوم در مادرید، رودولف دوم[2] در پراگ، و آلبرشت پنجم[3] در مونیخ همه مانریستند. همهٔ دربارهای اروپای‌غربی، با پیروی از راه و رسم دربارهای ایتالیا، به‌حمایت از هنرمندان اقدام می‌کنند و بعضی دربارها، نظیر دربار فونتن‌بلو، در این زمینه حتی از ایتالیا هم حرارت بیشتری به‌خرج می‌دهند. دربار والوا[4] اکنون بسیار بزرگ و مجلل و باشکوه است و خصوصیاتی از خود بروز می‌دهد که یادآور دربار ورسای پس از آن است.[۱۴۵] محیط دربارهای کوچکتر چندان خیره‌کننده و وسیع نیست و، از بسیاری جهات، با کیفیت صمیمانه و روشنفکرانهٔ مانریسم سازگاری بیشتری دارد. برونتسینو و وازاری در فلورانس، آدریان د وریس[5]، بارتولومایوس اسپرانگر[6]، هانس فون آخن[7]، و یوسف هینس[8] در پراگ، زوستریس[9] و کاندید[10] در مونیخ، گذشته از بهره‌مندی از سخاوت حامیان، از گرمی و صمیمیت محیطی که چندان پر زرق و برق نیست برخوردارند. در مناسبات بین فیلیپ دوم و هنرمندان دربار حتی علاقه و محبتی هم وجوددارد، که با توجه به‌خلقیات تند این سلطان عجیب می‌نماید. کوئلیو[11]، نقاش پرتغالی، یکی از نزدیکترین دوستان او است، و راهرو مخصوص اقامتگاه فیلیپ متصل به‌کارگاه نقاشان دربار است، و گفته‌می‌شود که خود فیلیپ نیز نقاشی می‌کرده‌است.[۱۴۶] رودولف دوم، هنگامی که امپراتور می‌شود و به‌کاخ هرادشین[12] در پراگ نقل مکان می‌کند، با اختربینان و کیمیاگران

1. Fontainebleau 2. Rudolf II 3. Albrecht V 4. Valois
5. Adriaen de Vries 6. Bartholomaeus Spranger
7. Hans von Aachen 8. Joseph Heinz 9. Sustris
10. Candid 11. Coelho 12. Hradshin

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و هنرمندان در به‌روی خود می‌بندد، و دستور ساختن تابلوهایی را می‌دهد که شور عاشقانه و ظرافت پر زرق و برقشان بیشتر بر جو لذت‌جویانهٔ (هدونیستی) محیطی روکوکومانند اشاره دارد تا بر اقامتگاه ملالت‌بار و متروك آدمی شوریده حال. فیلیپ و رودولف، که پسرعموی یکدیگرند، همیشه پولی برای خرج‌کردن در راه آثار هنری، و وقتی برای هنرمندان یا سوداگران هنر در اختیار دارند؛ داشتن یك اثر هنری همیشه مطمئن‌ترین وسیله‌ای است که به‌یاری آن می‌توان به‌حضور این سلاطین بار یافت.[۱۴۷] در زیر تمایل این حکمرانان به‌گردآوری آثار هنری و مجموعه‌پردازی، احساسی رشك‌آمیز به‌چشم می‌خورد؛ انگیزه‌های تبلیغاتی و به‌رخ‌کشیدن در برابر انگیزهٔ تمتع هرچه بیشتر از لذت زیبایی تقریباً به‌تمام و کمال در متن محو می‌شود.

مانریسم دربارها، بویژه در شکل بعدی آن، جنبشی است یکدست که سرتاسر اروپا را در برمی‌گیرد، و پس از گوتیك نخستین سبکی است که کیفیت بین‌المللی دارد. منشأ این نفوذ گسترده همانا استبدادی است که سرتاسر اروپای‌غربی را فراگرفته و علاقه‌ای است که در دربارها نسبت به مسائل هنری و فکری باب شده‌است. در سدهٔ شانزدهم زبان لاتینی و هنر ایتالیایی نفوذ همه جانبه‌ای می‌یابند که یادآور سلطهٔ زبان لاتینی در سده‌های میانه است. مانریسم «شکل» ویژه‌ای است که دستآوردهای هنری رنسانس ایتالیا در قالب آن در خارج رواج می‌یابد. اما این کیفیت بین‌المللی تنها خصیصهٔ مشترکی نیست که مانریسم با گوتیك دارد. تجدید حیات مذهبی این دوره، عرفان جدید، اشتیاق به‌مسائل روحانی، تحقیر جسم، و استغراق در تجربهٔ امور مافوق طبیعی، منجر به‌تجدید حیات ارزشهای گوتیك می‌گردد، و این ارزشها جلوهٔ خارجی خود را، که اغلب درباره‌شان اغراق شده‌است، تنها در شکلهای ظریف سبك مانریستی می‌یابند. گرایش جدید به‌معنویات بیشتر در کشمکش بین عناصر روحانی و جسمانی متجلی است تا در غلبهٔ کامل اشرافیت قدیم و راه و رسم آن. آرمانهای جدید مربوط به«شکل» به‌هیچ وجه متضمن انکار زیباییهای جسمانی نیست، بلکه تن را به‌گونه‌ای تصویر می‌کند که گویی می‌کوشد تا اندیشه را بیان کند؛ این آرمانها تن را به‌صورتی نشان می‌دهند که گویی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در زیر فشار روح در التهاب و پیچ و تاب است، و سرانجام در هیجانی شبیه به‌جذبه و شور هنر گوتیك تعالی می‌پذیرد. هنر گوتیك، با روحانی‌کردن سیمای آدمی، نخستین گام را در بسط اکسپرسیونیسم جدید برداشت، و اینك مانریسم با برهم زدن عینیت‌گرایی رنسانس، یعنی با تأکید بر نگرش شخصی هنرمند و توسل‌جستن به‌تجربهٔ شخصی نگرنده، گام دوم را در این عرصه برمی‌دارد.

۶ـ عصر رئالیسم سیاسی

مانریسم بیان هنری بحرانی است که سرتاسر اروپای باختری را در سدهٔ شانزدهم تکان داد و تمام عرصه‌های حیات سیاسی و اقتصادی و فرهنگی آن را دربرگرفت. انقلاب سیاسی با تهاجم فرانسه و اسپانیا به ایتالیا آغاز می‌شود؛ فرانسه و اسپانیا نخستین قدرتهای امپریالیستی ازمنهٔ جدیدند: قدرت فرانسه ناشی از رهایی سلطنت از قید فئودالیسم و پایان موفقیت‌آمیز «جنگهای صد ساله»[۱]، و نیروی اسپانیا نتیجهٔ اتحاد با آلمان و هلند، و پیداشدن فرصتی است که منجر به‌ظهور قدرتی سیاسی می‌شود که از عهد سلطنت شارلمانی به‌بعد نظیر ندارد. ساختار سیاسیی را که شارل پنجم به‌سرزمینهای موروثی خود داد با ادغام آلمان در قلمرو شاهان فرانك مقایسه کرده، و به‌عنوان آخرین اقدام بزرگ در جهت تجدید وحدت کلیسا و سلطنت توصیف کرده‌اند.[۱۴۸] اما این اندیشه از پایان سده‌های میانه به‌بعد دیگر پایه و اساسی واقعی نداشت، و، به‌جای وحدتی که از این اقدام مورد نظر بود، کشمکش و نفاقی نتیجه شد که مقدر بود بیش از چهارصد سال بر تاریخ اروپا سایه افکند.

فرانسه و اسپانیا ایتالیا را ویران ساخته، آن را تحت انقیاد درآورده و به‌مرز نومیدی کشانده‌بودند. هنگامی که شارل هشتم عملیات نظامی خود را در ایتالیا آغاز کرد، خاطرهٔ تهاجمات امپراتوران آلمان در سده‌های

---

۱. سلسله جنگهای بین انگلستان و فرانسه که از سال ۱۳۳۷ تا ۱۴۵۷ ادامه یافت و طی آن انگلستان کلیهٔ مستملکات خود در فرانسه ـ بجز کاله ـ را از دست داد. کاله را نیز در ۱۵۵۸ به‌فرانسه واگذاشت.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

میانه کاملاً از ذهنها محو شده‌بود. ایتالیاییها مدام با یکدیگر در جنگ بودند، اما هرگز نمی‌دانستند که زیر سلطهٔ نیرویی بیگانه قرار گرفتن به‌چه معنا است. از این تهاجم ناگهانی پاك مبهوت شدند و هرگز از تکان آن به‌خود نیامدند. فرانسویها نخست ناپل و سپس میلان و سرانجام فلورانس را اشغال کردند، اما اسپانیاییها اندکی بعد ایشان را از جنوب ایتالیا بیرون راندند، لیکن به‌مدت چندین دهه لمباردی[1] همچنان صحنهٔ کشمکش این دو رقیب نیرومند بود. فرانسویان تا سال ۱۵۲۵ خود را در این سرزمین حفظ کردند، و در این سال بود که فرانسوای اول در نبرد پاویا[2] مغلوب شد و به‌اسپانیا تبعید گردید. شارل پنجم، که اکنون تمام ایتالیا را در اختیار داشت، دیگر حاضر به‌تحمل دسیسه‌های پاپ نبود. در سال ۱۵۲۷ دوازده هزار سرباز مزدور برای تنبیه و گوشمالی کلمنت[3] [کلمنس] هفتم رهسپار رم شدند. آنان به‌سپاه تحت فرماندهی کونستابل دو بوربون[4] پیوستند و بر «شهر جاوید» تاختند و هشت روز بعد آن را، که دیگر خرابه‌ای بیش نبود، ترك گفتند. این مزدوران دست به‌غارت کلیساها و صومعه‌ها گشودند، کشیشان و راهبان را کشتند، بردهٔ عفت زنان راهبه را دریدند و ایشان را آزار دادند، کلیسای سن پطر را به‌طویله و واتیکان را به‌سربازخانه بدل کردند. بنظر می‌رسید که فرهنگ رنسانس از اساس منهدم گشته‌است؛ پاپ ناتوان بود، اسقفها و بانکداران دیگر در رم احساس امنیت نمی‌کردند. اعضای مکتب رافائل، که بر حیات هنری رم غلبه داشتند، پراکنده شدند و شهر اهمیت هنری خود را در دوره‌ای که بلافاصله پس از این واقعه آمد بکلی از دست داد.[۱۴۹] در سال ۱۵۳۰ فلورانس نیز دستخوش تهاجم ارتشهای اسپانیا و آلمان گردید. شارل پنجم، با موافقت پاپ، آلساندرو مدیچی[5] را به‌عنوان شهریار موروثی نصب کرد، و به‌این ترتیب آخرین بقایای جمهوری را از میان برداشت.

---

1. Lombardi 2. Pavia 3. Clement VII
4. Constable de Bourbon
(constable در لغت به‌معنی گماشتهٔ امور خانوادهٔ سلطنت، یا فرمانده کل قوا در غیاب پادشاه است.)
5. Alessandro Medici

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اغتشاشات و شورشهایی که پس از غارت رم در فلورانس درگرفته و منتهی به‌اخراج خاندان مدیچی گردیده‌بود تصمیم پاپ را به‌حصول توافق با امپراتور تسریع کرد. رئیس حکومت روحانی اکنون با اسپانیا متحد می‌گردد: نایب‌السلطنه‌ای از طرف اسپانیا در ناپل اقامت می‌کند و فرمانروایی در میلان مستقر می‌شود؛ اسپانیاییها در فلورانس با واسطهٔ خاندان مدیچی، در فرارا از طریق خاندان استه، و در مانتوئا به‌توسط خانوادهٔ گونتساگا[1] فرمان می‌رانند. شیوهٔ زندگی و آیین اخلاقی اسپانیایی، آداب معاشرت اسپانیایی، و ذوق اسپانیایی بر هر دو مرکز هنری ایتالیا، یعنی رم و فلورانس، حاکم است. از سوی دیگر، سلطهٔ معنوی و فکری فاتحان، که فرهنگشان در مقایسه با فرهنگ ایتالیا عقب مانده‌است، نفوذ بسیار عمیق ندارد و پیوند هنر با سنت بومی همچنان پای بر جا است. چون حتی هنگامی هم که بنظر می‌رسد که فرهنگ ایتالیا تسلیم نفوذ فرهنگ اسپانیا می‌شود باز جریان امر صرفاً مسیری تدریجی را که ناشی از الزامات سدهٔ شانزدهم است طی می‌کند، و فرهنگ ایتالیا می‌کوشد که کاملاً بدور از نفوذ اسپانیا به‌شکل‌گرایی (فرمالیسم)[2] دربار دست یابد.[۱۵۰]

شارل پنجم ایتالیا را به‌یاری سرمایه‌های آلمانی و ایتالیایی مسخر کرده‌بود.[۱۵۱] حتی انتخاب امپراتور نیز بیش و کم بسته به‌پولی بود که در این راه خرج می‌شد، و این امر با واسطهٔ «سندیکا»یی که تحت رهبری بازرگانان و صرافان بود انجام می‌شد. انتخاب کنندگان را نمی‌شد ارزان خرید، و پاپ برای حمایت خود به‌کمتر از صدهزار دوکات (سکهٔ طلا) رضایت نمی‌داد. از این لحظه سرمایهٔ مالی بر جهان حکمفرما شد. ارتشی که شارل به‌یاری آن بر دشمنانش غلبه کرد و امپراتوریش را حفظ و حراست نمود مخلوق همین قدرت بود. راست است که جنگهای او و جنگهای جانشینانش بزرگترین سرمایه‌داران عصر را خانه‌خراب کرد، اما در عوض قدرتی جهانی برای سرمایه‌داری فراهم ساخت. ماکسیمیلیان[3] اول هنوز در وضعی نبود که بتواند مالیات منظم از مردم بگیرد و ارتشی

1. Gonzaga 2. formalism 3. Maximilian I

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org
تحت‌السلاح نگه دارد؛ قدرت هنوز به‌طور کلی در ارتشهای محلی متمرکز بود. نوه‌اش نخستین شهریاری بود که توانست مالیهٔ حکومتی را بر اساس ملاحظات صرفاً تجاری سازمان دهد؛ وی دستگاه دیوانی متحدالشکل و ارتشی مزدور بوجود آورد، و اشرافیت فئودالی را به‌اشرافیت درباری و اشرافیت مرکب از صاحبمنصبان و مأموران حکومتی بدل کرد. ناگفته نباید گذارد که پایه‌های امیرنشینان متمرکز بسیار قدیمی بود. زیرا از زمانی که ملاکان بزرگ املاکشان را به‌اجاره دادند شمار طفیلیهایی که دور و برشان را گرفته‌بودند کاهش پذیرفته و پیش شرط لازم برای غلبه و سلطهٔ قدرت مرکزی فراهم آمده‌بود.[۱۵۲] آنگاه معلوم شد که پیشرفت به‌سوی حکومت مطلقه دیگر فقط مسألهٔ زمان ـ و البته پول ـ بود. چون عایدات حکومت عمدتاً از مالیاتی که از قشرهای غیراشرافی و فاقد امتیاز جامعه تأمین می‌شد، لذا به‌سود حکومت بود که از پیشرفت و رونق کار این طبقات حمایت کند.[۱۵۳] اما این امر می‌بایست در هر بحرانی فدای منافع سرمایه‌داران بزرگ شود ـ سرمایه‌دارانی که، به‌رغم عواید منظمشان، شاه به‌هیچ وجه نمی‌توانست از حمایت و مساعدتشان چشم بپوشد.

هنگامی که شارل پنجم کم‌کم حکومتش را در ایتالیا مستقر کرد، مدتی بود که در اثر تهدید ترکان عثمانی، و کشف راههای دریایی جدید و ظهور اقوام دریانورد به‌عنوان قدرتهای اقتصادی، مرکز داد و ستد جهانی از مدیترانه به‌غرب منتقل شده‌بود. و حال که در سازمان تجارت جهانی قدرتهای اداری متمرکز، با قلمروهای وسیع‌تر و منابع بیشتری که در اختیار دارند، جای حکومتهای کوچک ایتالیا را می‌گیرند، عصر سرمایه‌داری اولیه به‌پایان می‌رسد، و سرمایه‌داری جدید در مقیاسی وسیع آغاز می‌گردد. ورود فلزات گرانبها از امریکا به‌اسپانیا، هر چند که نتایج مستقیم آن عظیم بود، یعنی میزان موجودی پول را بالا برد و موجب ترقی قیمتها شد، برای تبیین آغاز این عصر جدید سرمایه‌داری کافی نیست. عاملی بس مهمتر از نقرهٔ امریکا ـ که بعث، و بنا بر نظریهٔ مرکانتیلیستها[۱]، کوشش می‌شود به‌عنوان ثروت ثابت بشمارآید و در داخل

۱. Mercantilists (پیروان مرکانتیلیسم: بازرگانی از لحاظ گردکردن پول): این عقیده که منافع ملت در درجهٔ اول اهمیت است، و دولت باید با ـ

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کشور نگه‌داری شود ـ عبارت است از اتحاد بین حکومت و سرمایه، و در نتیجهٔ این اتحاد، مبانی سرمایه‌داری خصوصی اقدامات سیاسی شارل پنجم و فیلیپ دوم.

روند تغییر از کار پیشه‌وری و محدود و نسبتاً کم سرمایه به‌سوی امور صنعتی به‌مقیاس وسیع، و از داد و ستد کالا به‌تجارت صرفاً مالی را از مدتها پیش می‌توان مشاهده کرد. این گرایش در جریان سدهٔ پانزدهم در مراکز تجاری ایتالیا و هلند غلبه دارد. اما فقط در پایان قرن است که کار در مقیاس کوچك و مبتنی بر پیشه‌وری خصوصی در نتیجهٔ پیدایش صنعت به‌مقیاس وسیع منسوخ می‌گردد، و معاملات پولی کاملاً از داد و ستد کالا جدا می‌شود. سست شدن همهٔ قیودی که بر دست و پای رقابت آزاد نهاده شده‌بود، از سویی، منجر به‌پایان‌دادن اصل «تعاون» می‌گردد و، از سوی دیگر، فعالیت اقتصادی را به‌حوزه‌ای می‌راند که روز به‌روز با تولید فاصلهٔ بیشتری می‌گیرد. کارگاههای کوچك در واحدهای بزرگتر ادغام می‌گردند، اما این واحدها را سرمایه‌دارانی می‌گردانند که همّ خود را بیش از پیش صرف مسائل مالی می‌کنند. بیشتر کسان پی‌بردن به‌کنه عواملی را که بر امور اقتصادی نقش تعیین کننده دارند روز به‌روز دشوارتر می‌یابند، و هر روز کمتر از روز پیش می‌توانند بر آنها تأثیر بگذارند. تقاضاهای بازار، کیفیت مرموز و در عین حال سخت‌تری پیدا می‌کنند، و چون نیرویی فایق و اجتناب‌ناپذیر گلوی مردم را می‌فشارند. طبقات میانه و پایین جامعه احساس امنیت و همچنین نفوذ خویش در اتحادیه‌های صنفی را از دست می‌دهند؛ اما سرمایه‌داران نیز احساس امنیت نمی‌کنند. البته چیزی مانع پیشرفتشان نیست؛ ولی پا به‌پای رشدی که می‌کنند، در قلمروهای خطرناکتری هم واردمی‌شوند. نیمهٔ دوم قرن رشتهٔ ناگسسته‌ای از بحرانهای مالی ببارمی‌آورد؛ در ۱۵۵۷ حکومتهای فرانسه و اسپانیا به افلاس می‌افتند، و در ۱۵۷۵ اسپانیا مجدداً با افلاس دست به گریبان می‌گردد، و این مصائب نه فقط ارکان تجارتخانه‌های بزرگ را به

→ حمایت از صنایع داخلی از طریق وضع تعرفه‌ها، و افزایش تجارت خارجی از طریق انحصارات، و نیز زیادتی صادرات بر واردات ـ که نتیجهٔ آن تمرکز و تجمع پول در داخل کشور است ـ در پیشبرد این منافع بکوشد.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لرزه درمی‌آورند، بلکه موجب خانه‌خرابی بسیاری از مردم کم وسع نیز می‌گردند.

تجارتی که از همه سودآورتر است وام‌دادن به‌حکومت است؛ اما، با توجه به‌بدهیهای کلانی که شاهان و شهریاران دارند، این گونه معاملات ـ در عین حال ـ بسیار هم خطرناکند. علاوه بر بانکداران و سفته‌بازان حرفه‌ای، طبقات متوسط نیز، با سپرده‌هایی که در بانکها و سهامی که در بازارهای نوبنیاد بورس دارند، در این قمار منافع کلانی به جیب می‌زنند. چون منابع و امکانات مالی بانکهای خصوصی برای تأمین نیازمندیهای مالی سلاطین کافی نیست، کم‌کم از بازارهای سهام آنورس[1] و لیون تقاضای اعتبار می‌شود.[۱۵۴] تا حدی در جوار این معاملات، انواع و اقسام سفته‌بازی در کار می‌آید: خرید و فروش سهام و اوراق بهادار و معاملات بیمه.[۱۵۵] اندیشهٔ خرید و فروش سهام و معاملات اوراق بهادار بر ذهن و فکر مردم اروپای غربی چیره می‌شود و تب سفته‌بازی اروپا را فرامی‌گیرد؛ این تب هنگامی به‌اوج می‌رسد که شرکتهای بازرگانی ماوراء بحار انگلستان و هلند فرصت استفاده از منافعی را که اغلب خیال‌انگیز است بر عامه عرضه می‌دارند. این امر برای قاطبهٔ مردم عواقبی فاجعه‌آمیز در پی دارد: بیکاری در نتیجهٔ انتقال تمایل از تولید کشاورزی به‌تولید صنعتی، افزایش بیش از حد جمعیت شهرها، و قیمتهای گزاف و دستمزدهای نازل، در همه جا احساس می‌شود. نارضایی اجتماعی در آلمان، که یکچند مرکز تجمع سرمایه است، به‌اوج شدت خود می‌رسد و در میان طبقه‌ای که بیش از همه مورد بی‌اعتنایی واقع شده‌است، یعنی در میان دهقانان، شدت می‌گیرد و در پیوند مستقیم با نهضت مذهبی دهقانان تظاهر می‌کند؛ علت امر بعضاً این است که این جنبش خود مقید به«پویایی»[2] اجتماعی عصر است، و گاه به‌این علت که برای نیروهای مخالف هنوز ساده‌ترین راه، گردآمدن زیر لوای اندیشهٔ مذهبی است. تنها در جنبش «آناباپتیست»[3] نیست که انقلابهای اجتماعی و دینی وحدتی جدایی‌ناپذیر

1. Antwerp 2. Dynamism

۳. Anabaptist ، مخالف غسل تعمید؛ عضو فرقه‌ای که در سدهٔ شانزدهم در سویس سر بلند کرد و در اصلاح مذهب کوشید. اعضای این فرقه مخالف تعمید.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌یابند؛ صداهای معاصر، نظیر حمله‌های اولریش فون هوتن[1] علیه سیاست حمایت از صنایع داخلی و اقتصاد پولی، علیه رباخواری و معاملات زمین، و خلاصه، به‌گفتهٔ خود او، علیه خانواده‌های بازرگان و بانکدار،[۱۵۶] بیشتر حاکی از این است که نارضایی هنوز به‌طور کلی شکل درست و مشخصی به‌خود نگرفته‌است. این جنبش موجب می‌گردد طبقاتی که بیشتر به‌انقلاب دینی راغبند تا به‌انقلاب اجتماعی، با طبقاتی که منحصراً به‌انقلاب اجتماعی توجه دارند متحد شوند. اما، هر قدر هم که این عناصر گونه‌گون با هم اختلاف داشته‌باشند، باز قرون وسطی به‌اندازه‌ای نزدیك است که همهٔ عقاید قابل تصور را با حد اکثر سهولت می‌توان در الگوهای مفهومی و عاطفی ایمان دینی عنوان و بیان کرد. این امر مبین شرایط و اوضاع پیچیده و تب‌آلوده و امید مبهمی است که عامهٔ مردم به آزادی دارند، و امیدوارند که با یگانگی مساعی عوامل دینی و اجتماعی، این آزادی تحقق پذیرد.

اما عامل مهم اجتماعی «نهضت اصلاح» این است که این جنبش با موجی از خشم و نارضایی علیه فساد کلیسا آغاز شد، و حرص و آز روحانیان و خرید و فروش مناصب کلیسایی و بخشودن گناهان در ازای دریافت پول علل مستقیمی بودند که آن را به‌جنبش درآوردند. از آن پس طبقات ممتدیده و استثمارشده جداً معتقد شدند که محکومیت اغنیا که انجیل وعدهٔ آن را داده‌است و وعده‌هایی که به‌بینوایان داده‌شده صرفاً اشاره به«ملکوت آسمان» نیست. اما عناصر طبقهٔ متوسط، که با شور و اشتیاق در مبارزه علیه امتیازات فئودالها و روحانیان شرکت کرده‌بودند، نه تنها بلافاصله پس از وصول به‌هدفهای خویش دست از مبارزه کشیدند، بلکه در برابر هر پیشرفتی که ممکن بود منافعشان را به‌خطر افکند به‌مقاومت پرداختند، زیرا چنین پیشرفتی برای منافع طبقات پایین مساعد بود. آیین پروتستان، که به‌عنوان جنبشی توده‌ای و بر وسیعترین اساس ممکن آغاز شده‌بود، اکنون به‌طور عمده بر امرای محلی و بر این عناصر طبقهٔ متوسط تکیه داشت. بنظر می‌رسد که لوتر[2]، با شمّ سیاسی خود، دریافته‌باشد

– دادن کودکان و بزرگسالان بودند.

1. Urlich von Hutten 2. Luther

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که آیندهٔ طبقات انقلابی چندان امیدبخش نیست، و لذا بتدریج طرفدار آن لایه‌هایی از جامعه شد کـه منافعشان بـا حفظ نظم و قانون پیوند داشت. وی، با ایـن عمل، نـه تنها تـودهٔ مردم را در تنگنـا گـذاشت، بلکه حتی شهریاران و پیروانشان را علیه «دهقانان آدمکش و غارتگر و بی سر و پا» برانگیخت. پیدا است کـه می‌خواست به‌هر قیمت کـه باشد نگـذارد تصور شود که وی رابطه‌ای با انقلاب اجتماعی داشته‌است.

خیانت لوتر بیگمان اثر بسیار مخربی داشت.[۱۵۷] علت اینکه مدرك مستقیمی در ایـن بـاره نیست احتمالاً آن است که طبقاتـی که وی به‌آنها خیانت کـرد در خـارج از صفوف آناباپتیستها سخنگویانی واقعی نداشتند. اما سیمای گرفته و تیرهٔ ایـن عصر خود بیان غیرمستقیم سرخوردگی است که محافل وسیعی از مـردم، طبعاً از نحوهٔ پیدایش «نهضت اصلاح» احساس می‌کردند. نگرش «معقول» لوتر نمونهٔ موحشی از واقع‌گرایی سیاسی بود. بیگمان این نخستین‌بار نبود که آرمانهای دینی با زندگی عملی مصالحه می‌کردند ـ بنظر می‌رسد که تمام تاریخ کلیسا عبارت باشد از ایجاد تـوازن و تعادل بین چیزهایـی که ازان خدا هستند و چیزهایی که متعلق به‌قیصرند ـ اما سازشهای قبلی بتدریج و بطرزی که کمتر مشهود بود صورت می‌گرفتند، و، بعلاوه، در دوره‌ای صورت گرفته‌بودنـد کـه متـن حوادث سیاسی اکثراً از نظر عـامـهٔ مـردم پوشیده می‌ماند. از سوی دیگر، فساد آیین پروتستان در ملأ عام و در روشنایی اومانیسم و در عصر چـاپ و در دوره‌ای روی داد که در آن مردم به‌مسائل سیاسی علاقـه داشتند و درباره‌شان به‌داوری می‌نشستند. رهبران فکـری عصر ممکن است اصولاً علاقه‌ای به‌خواست و هدف دهقانان نـداشته و طـالب چیزهـای دیگری بوده‌باشند، امـا منظرهٔ تحریف و افساد این اندیشهٔ بزرگ ممکن نبود که تأثیری بر ایشان نگذارد، ولو آنکه خـود مخالف با نهضت اصلاح بودند. موضع و نظرگاه لوتر در مسألهٔ دهقانان در واقع صرفاً نشانـی از مسیر و راهی بود کـه هر اندیشهٔ انقلابی ناگزیر بود در عصر حکومتهای مطلقه بپیماید.[۱۵۸]

در نیمهٔ نخست قـرن، یعنـی در دورهٔ پیش از جنگهـای مـذهبی و «شورای ترانت»[1] و نهضت سازش‌ناپذیر «ضد اصلاح»، آیین پروتستان تنها

1. Council of Trent

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مسأله‌ای کلیسایی و فرقه‌ای در برابر اروپای‌غربی قرارنداد، بلکه ـ مانند جنبش سوفسطایی جهان باستان و روشنگری سدهٔ هجدهم و سوسیالیسم عصر ما ـ آن را با مسأله‌ای وجدانی رو برو کرد که هیچ آدم اخلاقی و مسؤولی نمی‌توانست به‌تمام و کمال از آن بگریزد. پس از «نهضت اصلاح» دیگر نه تنها هر کاتولیك مؤمنی معتقد به‌فساد کلیسا و لزوم تصفیهٔ آن بود، بلکه نفوذ افکاری که از آلمان نشأت کرده‌بود عمق بیشتری یافت: مردم بر باطنی‌بودن و آنجهانی‌بودن و خصلت مصالحه‌ناپذیر ایمان مسیحی که از دست رفته‌بود وقوف یافتند، و اشتیاقی تسکین‌ناپذیر برای تجدید حیات این خصوصیات در خویشتن احساس کردند. آنچه مسیحیان مؤمن را در همه جا، خاصه ایدئالیستها و روشنفکران را در ایتالیا، بر می‌انگیخت کیفیت ضدماتریالیستی نهضت اصلاح و آیین تزکیهٔ نفس و روسفیدی در پیشگاه خداوند از راه ایمان به‌عدالت مسیح و ارتباط مستقیم با خدا بی‌واسطهٔ روحانیان، و کهانت همهٔ مؤمنان بود. اما اکنون که کیش پروتستان مذهب شهریارانی شده‌بود که جز به‌سیاست علاقه‌ای نداشتند و به‌مذهب طبقهٔ متوسطی بدل گردیده‌بود که بیش از هر چیز به‌تجارت علاقه‌مند بود، و کم‌کم صورت مذهب تازه‌ای به‌خود می‌گرفت، سرخوردگی این ایدئالیستها و روشنفکرانی که با آن به‌عنوان نهضتی صرفاً روحانی لاسیده بودند از همه بیشتر بود.

اشتیاق به‌معنویتی جدید و عمیق‌ترشدن حیات مذهبی در هیچ جا به اندازهٔ رم شدید نبود، و وقوف بر خطری که از ناحیهٔ «نهضت اصلاح آلمان» وحدت کلیسا را تهدید می‌کرد در هیچ جا به‌این اندازه نبود، هر چند منشأ این احساسات و افکار در اطرافیان بلافصل پاپ نبود. رهبران جنبش اصلاح کیش کاتولیك اکثراً اومانیستهای روشنفکری بودند که اندیشه‌های پیشرفته‌ای در مورد ناتوانیهای کلیسا و لزوم علاج این ناتوانیها را در سر می‌پروراندند، لیکن تا آن حد پیش نمی‌رفتند که دربارهٔ قدرت مطلقهٔ پاپ چون و چرا کنند. آنان همه می‌خواستند که کلیسا را از درون اصلاح کنند. به‌همین منظور پیشنهاد کردند که این امر با دعوت شورایی کلیسایی، که نمایندهٔ آزاد کلیهٔ کلیساها باشد، به‌انجام رسد. اما کلمنس هفتم گوشش به‌این حرفها بدهکار نبود ـ هیچ معلوم نبود که

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از چنین شورایی چه عاید شود. در حوالی سال ۱۵۲۰ انجمن «عشق به‌خداوندگار»[1] در رم تأسیس شد؛ مراد از تأسیس این انجمن آن بود که سرمشقی در تقوا و پرهیزگاری بدست دهد و پیشنهادهایی برای اصلاح کلیسا بدهد. بعضی از دانشمندترین و محترم‌ترین اعضای جامعهٔ روحانی رم، کسانی مانند سادولتو[2]، جیبرتی[3]، تیئنه[4]، و کارافا[5]، به‌این انجمن تعلق داشتند. غارت رم به‌عمر این انجمن نیز پایان داد؛ اعضای انجمن پراکنده شدند و مدتی طول کشید تا توانستند باز در این عرصه کوشش خود را هماهنگ کنند. این جنبش در ونیز، که سادولتو و کونتارینی[6] و پوله از حامیان عمده‌اش در آنجا بودند، ادامه یافت. در این شهر، همان طور که بعدها در رم پیش آمد، هدف جنبش عبارت بود از آشتی با مذهب لوتری و استفاده از محتوای اخلاقی نهضت اصلاح، بخصوص آیین تزکیه در پیشگاه خداوند با ایمان به‌عدالت مسیح، در راه مصالح کلیسا.

ویتوریا کولونا[7] و دوستانش، که میکلانجلو هم از ۱۵۳۸ یکی از ایشان بود، پیوند نزدیکی با این محفل اومانیستی و مهذبی داشتند که علاقهٔ عمده‌اش به‌دین بود. فرانسیسکو د هلاندا، نقاش پرتغالی، در اثر خود به‌نام گفتارهایی دربارهٔ نقاشی[8] شوق مذهبی این انجمن را که وی خود توسط یکی از دوستان بدان راه یافته‌بود توصیف می‌کند، و، از جملهٔ سایر چیزها، از جلساتی که در کلیسای سان سیلوسترو[9] واقع در مونته کاوالو[10] تشکیل می‌شد، و طی آنها یکی از متألهان نامدار زمان رسالات پولس را تفسیر می‌کرد، سخن می‌رانند. احتمالاً در اینجا بود که میکلانجلو، در جوار ویتوریا کولونا و یارانش، انگیزه‌های قاطعی را یافت که منجر به‌نوزایی روحانی او و اسلوب روحانی آثار سالهای آخر عمرش گردید. تحول دینیی که وی پیمود نمونهٔ بارز دورهٔ انتقالیی بود که از رنسانس به‌نهضت «ضد اصلاح» انجامید، لیکن نکتهٔ جالب توجه

1. Oratory of Divine Love 2. Sadoleto 3. Giberti
4. Thiene 5. Caraffa 6. Contarini 7. Vittoria Colonna
8. *Conversations on Painting (1539)* 9. S. Silvestro
10. Monte Cavallo

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و غیرعادی ایـن جریان همانا شدت و شور دگرگونی درونی وی و عمق بیانی بود کـه این تحول در آثارش یافت. بنظر می‌رسد کـه میکلانجلو حتی در جوانی‌هم در برابر انگیزه‌های دینی سخت تأثرپذیر بوده‌است. شخصیت و سرنـوشت ساوونارولا[1] نیز تـأثیری زایـل‌نشدنـی بر او داشت؛ در تمام مدت عمر خود از فعالیتهای دنیوی بر کنار بود ـ و این نحوهٔ رفتار قاعدتاً بـایـد از آن تجـربـه نتیجه شده‌باشد. هـر چه پیرتر می‌شد، دینداری و پارسامنشی‌اش عمیقتر مـی‌گردید؛ این احساس روز بروز در او سوزانتر و سازش‌ناپذیرتـر شد، چندانکه بتدریج روحش را از خود انباشت، و نه تنها آرمانهای رنسانس را از سرش بدر کـرد بلکـه موجب شد کـه در مقصد و ارزش همـهٔ فعالیت هنری خود نیـز شك کند. البته ایـن تحول به‌هیچ وجه امری ناگهانی نبود، بلکه قدم بـه‌قدم روی داد. نشانه‌های درك مانریستی از هنر، که برهم زدن و آشفتن احساس هماهنگی از اختصاصات آن است، از چندی پیش در بقاع خاندان مدیچی و گـوشه‌های سقف نمازخانهٔ سیستینه[2] هـویـدا است. ایـن روحیهٔ جدید بـا آزادی تمام بر تـابلو «روز داوری» (۴۱-۱۵۳۴) حکم می‌رانـد. اثری کـه اکنون سر بـرمی‌آورد دیگر بنای یادبودی از زیبایی و کمال و قدرت و جوانـی نیست، بلکه تصویری است از سرگشتگی و نـومیدی، و فریادی است بـرای رهایـی از آن آشوبی که ناگهان می‌خواهد دنیای رنسانس را فروبلعد. پارسایی و میل به‌نابودکردن همهٔ خواهشهای دنیوی و جسمانی و نفسانی بـر تمامی این اثر چیره است؛ هماهنگـی فضایـی ساخته‌هـای عصـر رنسانس از آن رخت بر بسته‌است. فضایی که عناصر تصویـر در آن حـرکت می‌کنند چیـزی است غیرواقعی و ناپیوسته که نـه به‌صورت یکنواخت دیـده می‌شود و نه هم بر طبق مقیاس اندازه‌گیری یکنواختی پرداخته شده‌است. نقض آگاهانـه و گاه خودنمایانهٔ اصول تنظیم عناصر، یعنی تحریف و نابودکـردن تصویـری که رنسانس از جهان پرداخته‌است، در هر یـك از جنبه‌ها و جوانب اثر به‌چشم می‌خورد؛ و ایـن امـر بخصـوص در انحـراف از قـواعـد پـرسپکتیـو، کـه یکی از چشمگیرترین نشانه‌های آن فقدان کوتاه‌نمایی بعضی قسمتها و، لذا، اغراق

1. Savonarola 2. Sistine

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در پرداختن به‌شکلهای بالایی تصویر در قیاس با شکلهای پایینی است چشمگیرتر است.[۱۵۹] «روز داوری» در نمازخانهٔ سیستینه نخستین اثر هنری مهم زمانهای جدید است که دیگر «زیبا» نیست و یادآور آن آثاری از سده‌های میانه است که «هنوز» زیبا نبودند لیکن تنها بیان‌کننده و رسانندهٔ حالات بودند. با این همه اثر میکلانجلو با اینها بسیار فرق دارد؛ این اثر نمایندهٔ اعتراضی است علیه شکل زیبا و کامل و بی‌عیب و نقص، و بیانیه‌ای است که در بی‌شکل‌بودن آن چیزی پرخاشگرانه و خود ویرانگر وجود دارد ـ و این اعتراض البته با دشواری بسیار صورت گرفته‌است. این اثر تنها نفی و انکار آرمانهایی هنری نیست که بوتیچلی‌ها و پروجینوها در صدد بودند در همین مکان آنها را تحقق بخشند، بلکه همچنین طرد و نفی هدفهایی است که زمانی خود میکلانجلو در تصویرهای سقف همین نمازخانهٔ سیستینه در تعقیبشان بود؛ وی در این اثر همهٔ آن آرمانهای مربوط به‌زیبایی را که تمام وجود نمازخانه مدیون آنها است و کلیهٔ بناها و نقاشیهای رنسانس از آنها نشأت کرده‌اند فدا می‌کند. این اثر ساختهٔ یك آدم شوریده و بی‌مسؤولیت نیست، بلکه اثری است که از زیر دست بزرگترین هنرمند جهان مسیحیت درآمده‌است تا مهمترین جایی را که جهان مسیحیت می‌تواند عرضه دارد ـ یعنی دیوار اصلی نمازخانهٔ شخصی پاپ را ـ بیاراید. اینجا براستی جهانی در سراشیب سقوط بود.

فرسکوهای کاپلا پائولینا[1]، «گفتگوی پولس قدیس»[2] و «مصلوب شدن پطرس قدیس»[3] مرحلهٔ بعدی تحول میکلانجلو را نشان می‌دهند. در این تصاویر دیگر کمترین اثری از نظم هماهنگ رنسانس به‌چشم نمی‌خورد. در سیماها چیزی حاکی از «قید» و بی‌تصمیمی رؤیاگونه به‌چشم می‌خورد، گویی که در زیر فشار اسرارآمیز و اجتناب‌ناپذیری، که راه به‌منشأش نمی‌توان برد، رنج می‌برند. فضاهای تهی و فضاهایی که به‌نحوی عجیب آگنده‌اند، و پهنه‌های بایری از صحرا و دسته‌هایی از مردم که انگار در رؤیایی آشفته تنگ در هم چپیده‌اند، از پی یکدیگر می‌آیند. اکنون وحدت و یکنواختی دید و تداوم فضا پاك از میان رفته‌است؛ وصول به‌عمق فضایی

1. Cappella Paolina 2. Conversation of S. Paul
3. Crucifixion of S. Peter (1542-9)

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قدم به‌قدم و مرحله به‌مرحله صورت نمی‌گیرد، بلکه چنان است که گویی فضا را بیکباره از هم دریده و به‌عمق دست‌یافته‌اند؛ خطوطی مورب صفحهٔ تصویر را می‌شکافند و درون فضا حفره‌هایی در متن ایجاد می‌کنند. بنظر می‌رسد که تنها هدف این ضربیهای فضایی آن باشد که سرگشتگی و بیخانمانی آدمهای تصویر را عرضه کنند. دیگر پیوستگی و رابطه‌ای بین آدمها و صحنه‌ای که اشغال می‌کنند ـ بین آدمی و جهان ـ وجود ندارد. بازیگران این صحنه همهٔ خصوصیات فردی را از دست داده‌اند. نشانه‌های سن و جنسیت و خلق و خو همه تار و مبهمند؛ همه چیز تقلاکنان سر به سوی کلیت و تجرد و طرح گونگی دارد. اهمیت شخصیت فردی در جوار اهمیت عظیم بشریت، به‌طور کلی، رنگ می‌بازد. میکلانجلو، پس از فرسکوهای کاپلا پائولینا، دیگر آثار بزرگی خلق نکرد؛ «پیئتا»[1] (در کلیسای جامع فلورانس، ۵۵-۱۵۵۰) و «پیئتا روندانینی»[2] (۶۴-۱۵۵۶)، به‌اضافهٔ طرح گونه‌هایی که دربارهٔ تصلیب دارد، تنها آثار هنری پانزده سال آخر عمر او بشمارمی‌روند، و حتی این آثار هم صرفاً نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر تصمیمی هستند که پیشتر گرفته بوده‌است. همان طور که زیمل[3] می‌گوید در «پیئتا روندانینی» دیگر ماده‌ای نیست تا از روح خواسته شود در قبال آن از خود دفاع کند؛ دیگر جسم از تلاش و تقلا برای استقلال خود دست شسته‌است، و پدیده‌هایی که ارائه شده‌اند چیزهایی انتزاعی و غیر مادینند.»[۱۶۰] این اثر را بزحمت می‌توان کاری هنری خواند؛ بیشتر گذری است از اثری هنری به‌اعترافی جذبه‌آمیز ـ و نمایش آن فاصلهٔ روحانیی است که طی آن «زیبایی‌شناسی» و مابعدالطبیعه به‌هم می‌رسند؛ و این طرز بیانی که بین جهانی نفسانی ومافوق نفسانی پرسه می‌زند بنظر می‌رسد که بزور از ذهن کنده شده‌است. آنچه سرانجام بدست می‌آید چیزی است نزدیك به‌خلأ: چیزی بی‌شکل، بی‌لحن، و بی‌ربط.

شکست غایی مذاکرات کونتارینی در شورای راتیسبون (۱۵۴۱) مشخص کنندهٔ پایان نخستین دورهٔ اومانیستی درنهضت اصلاح مذهب

۱. Pieta (دلسوزی، رحم، شفقت) تصویر مریم در حالی که پیکر بیجان مسیح را در دامن گرفته‌است.

2. Pieta Rondanini 3. Simmel

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کاتولیك است. اکنون دوران عمر مردان روشنفکر و انساندوست و باگذشت، نظیر سادولتو، کونتارینی و پوله[1] به‌پایان خود نزدیك است. اصل رئالیسم در تمام زمینه‌ها پیروز است. ایدئالیستها نشان‌دادند که قادر نیستند واقعیت را زیر سلطهٔ خویش درآورند. پل سوم (۴۹-۱۵۳۴) اکنون نمایندهٔ گذر از رنسانس آسان‌گیر به‌نهضت ضداصلاحی است که گذشت نمی‌شناسد. در سال ۱۵۲۴ تفتیش افکار، و در سال ۱۵۴۳ سانسور مطبوعات درکار آمد، و در سال ۱۵۴۵ شورای ترانت گشایش یافت. ناکامیابی شورای راتیسبون منجر به‌اتخاذ روشی جنگجویانه و اعادهٔ اصول مذهب کاتولیك با توسل به‌جبر و زور گردید. تعقیب و آزار اومانیستهایی که در مراتب بالای روحانیت جا گرفته‌بودند آغاز شد. روحیهٔ جدید تعصب و خصومت نسبت به‌رنسانس در همه جا، بویژه در تشکیلات صومعه‌های جدید، و در زهد و ریاضت و در ظهور قدیسان جدید، نظیر کارلو بورومئو[2]، فیلیپو نری[3]، جان کراس[4] و سن ترزا[5]، جلوه‌گر بود.[۱۶۱] اما در این تغییری که در جریان امور روی داده‌است چیزی جالب توجه‌تر از تأسیس فرقهٔ یسوعی نیست، فرقه‌ای که سرانجام از حیث خشکی و جمود و انضباط کلیسایی صورت نمونه و سرمشق پیدا می‌کند، و به‌نخستین مظهر اندیشهٔ قدرت مطلقه بدل می‌گردد. این فرقه، با اصلی که راهنمای خود قرارداده و وصول به‌هدف را با توسل به‌هر وسیله‌ای مجاز می‌داند، بر پیروزی کامل رئالیسم سیاسی دلالت می‌کند و کیفیت ذهنی و اساسی قرن را به‌بهترین وجه ممکن جلوه‌گر می‌سازد.

ماکیاولی[6] نخستین کسی بود که نظریه و برنامهٔ رئالیسم سیاسی را پروراند؛ کلید حل مشکل جهان‌بینی مانریسم را که با آن همه شدت با این فکر می‌جنگید می‌توان بسهولت در آثار او یافت. لیکن «ماکیاولیسم»[7]، یعنی جدایی سیاست عملی از آرمانهای مسیحی، ابداع ماکیاول نبود ـ هر امیر خرده‌پای عهد رنسانس خود یك ماکیاول حاضر و آماده بود. وی تنها کاری که کرد این بود که آیین خردگرایی سیاسی را تحت قاعده و اسلوب

1. Pole 2. Carlo Borromeo 3. Filippo Neri
4. John of Cross 5. St. Teresa 6. Machiavelli
7. Machiavellism

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معینی درآورد، و در عین حال، خود هواخواه روشن‌بین کاربرد رئالیسم آگاهانه و اصولی در امور عملی بود. باری، ماکیاولی صرفاً نماینده و سخنگوی عصر خود بود. این آیین، اگر تنها زاییدهٔ خیال و تفنن فیلسوفی هوشمند و سنگدل بود، از این همه نفوذی که کسب کرد برخوردار نمی‌شد، و وجدان مردم پای‌بند به‌اخلاق را این همه برنمی‌انگیخت. و اگر مسأله تنها مربوط به‌شیوه‌های سیاسی بود که خودکامگان خرده‌پای ایتالیا بکار می‌بستند، در این صورت هیجانی که این نوشته‌ها برانگیختند در حدود هیجانی می‌بود که داستانهای دهشتناکی برانگیخته‌بودند که دربارهٔ خلق و خوی این جباران بر سر زبانها بود. در این ضمن، تاریخ نمونه‌های چشمگیری از این رئالیسم سیاسی به‌دست داده‌بود، و عدهٔ این نمونه‌ها بسیار بیش از جنایاتی بود که ماکیاولی از شهریار نمونهٔ خود به دست می‌داد. مگر شارل پنجم، که خود حامی کلیسای کاتولیك بود و حیات «پدر مقدس» را مورد تهدید قرارداد و پایتخت جهان مسیحیت را به ویرانی کشید، کسی جز یك رئالیست بی‌مسلك و ناپای‌بند به‌اخلاق بود؟ مگر لوتر، پایه‌گذار مذهب جدید مردمی، که به‌مردم عادی خیانت کرد و آنها را به‌اشراف و ملاکان بزرگ فروخت و دین باطن را به‌صورت کیش فعالترین لایه‌های جامعه و مردمی که سخت در منافع جهان دخیل بودند درآورد، چیزی جز این بود؟ یا مگر ایگناتیوس لویولا[1]، که هرگاه مسیح قیام می‌کرد و تعالیمش خطری از برای ثبات کلیسای او بود ـ چنانکه در داستان داستایفسکی می‌بینیم ـ در بازمصلوب کردنش تردید نمی‌کرد، غیر از این بود؟ و یا مگر شهریاران آن عصر، که سعادت و رفاه اتباعشان را فدای منافع سرمایه‌داران می‌کردند، جز این بودند؟ و مگر سر تا پای اقتصاد سرمایه‌داری در نهایت تصویری از این نظریهٔ ماکیاولی نبود؟ و آیا این اقتصاد بروشنی نشان نمی‌داد که واقعیت از ضرورت خاص خود تبعیت می‌کند، و افکار و اندیشه‌های صرف در برابر منطق بی‌امان او ناتوانند، و تنها راه ممکن همانا تسلیم به‌آن یا قبول مرگ و نابودی است؟

1. Ignatius Loyola

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هر قدر دربارهٔ اهمیتی که ماکیاولی بـرای معاصران و چند نسل بعد داشت گفته‌شود اغـراق نیست. سرتاسر قرن در بـرخورد بـا این نخستین افشاگر بـزرگ، این منادی مـارکس و نیچه و فرویـد، احساس وحشت و آشفتگی کرد. برای اینکه بدانیم ماکیاولی تا چه حد خیال مردم را به‌خود مشغول داشته‌بود کافی است نمایشنامه‌های انگلیسی عهد الیزابت و دوران جیمز اول را از نظر بگذرانیم: در این درامها ماکیاولی به‌صورت شخصیتی عادی درآمده‌بود، و به‌عنوان تجسم و جوهر نیرنگ و ریا ارائه می‌شد، و اسم خاص «ماکیاولی» کم‌کم صورت عام یافت[۱]. چیزی که موجب این تکان عمومی بود و دنیا را از خشم و نـاراحتی می‌انباشت خشونت خودکامگان یا مدح و ثنای شاعـران دربارشان نبود، بلکـه تـوجیه شیوه‌های سیاسی ایشان از جـانب مردی بود کـه اصول نـرمی و ملایمت را در کنار فلسفهٔ جبر، حقوق اشراف را در کنار حقوق هوشمندان، و اخلاق «شیران» را در کنار اخلاق «روباهان» جای داده‌بود.[۱۶۲] از زمانـی که حاکم و محکوم، خـادم و مخـدوم، و استثمارکننده و استثمارشونـده در کار بـوده، دو نوع اخلاق متفاوت نیـز وجـود داشته‌است: یکی ازان قـدرتمندان، و دیگری ازان بی‌قـدرتان. ماکیاولی تنها نخستین کسی بـود کـه مـردم را از این دوگانگی اخلاقـی آگاه ساخت، و در صدد بـرآمد که وجود دو نوع معیار رفتار را در امـور حکومتی متمایز از معیارهایی که در زنـدگانی خصوصی جاری است اثبات کند، و بخصوص، بر این نکته تأکید کند که رعایت اصول اخلاق مسیحایـی صداقت و امـانت، بـرای حکومت و شهریار لازم‌الاتباع نیستند. ماکیاولیسم بـا آیین «اخلاق دوگانـهٔ»[۱۶۳] خود در تاریخ انسان غـربـی تنها یك وجه‌شبه داشت، و آن آیین «حقیقت دوگانه»‌ای است که فرهنگ سده‌های میانه را دوپاره کرد و ورود عصر «نام‌گرایی» (نومینالیسم) و «طبیعت‌گرایی» (ناتورالیسم) را اعلام داشت. اینك در جهان اخلاق نیز شکافی روی داد نظیر آنچه در عرصهٔ فکر روی داده‌بود، بـا این تفاوت که تکان اخیر، آنجا که پای ارزشهای قاطعتری در میان بـود، بزرگتر بـود.

---

۱. Old Nick، کـه در لغت بـه‌معنـی «شیطـان» است، از اسم کـوچـك ماکیاولی، که نیکولو بود، گرفته شده‌است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در واقع این شکاف به‌حدی عمیق بود که هر فرد آشنا به‌آثار مهم ادبی آن عصر می‌توانست بگوید که چنان آثاری پیش از آشنایی نویسنده با افکار ماکیاولی نوشته شده‌اند یا پس از آن. ضمناً، برای آشنایی با این افکار، خواندن آثار خود ماکیاولی هیچ ضرور نبود ـ در حقیقت هم کم بودند کسانی که این آثار را می‌خواندند؛ نظریهٔ رئالیسم سیاسی و «اخلاق دوگانه» یک ثروت مشترك بود، و از پر پیچ و خمترین راهها به‌مردم رسید. ماکیاولی در تمام عرصه‌های زندگی پیروانی یافت، هر چند حواریون شیطان اغلب در جاهایی انگاشته‌می‌شدند که در حقیقت آنجا نبودند؛ بنظر می‌رسید که هر دروغگویی به‌زبان ماکیاولی سخن می‌گوید، و تیزهوشی کاملاً مورد سوءظن و بی‌اعتمادی بود.

شورای ترانت به‌بهترین آموزشگاه تربیتی رئالیسم سیاسی بدل گردید. این شورا با آرامش و سادگی هر چه تمامتر اقداماتی بعمل آورد که بنظرمی‌رسید برای تطبیق‌دادن نهادهای کلیسا و اصول ایمان با شرایط و مقتضیات زندگی جدید مناسبتر از همه بودند. رهبران فکری شورا می‌خواستند که خط قاطعی بین «درست‌اعتقادی»[1] و «بدعت در مذهب» ترسیم کنند. حال اگر جدایی و شقاق امری اجتناب‌ناپذیر بود، دست‌کم می‌شد از نشر بیشتر مفاسد جلوگیری کرد. شورا پذیرفت که در شرایط و اوضاع موجود تأکید بر اختلافات بمراتب معقولتر از اختفای آنها است، و بالابردن میزان تقاضا و توقع از مؤمنان بهتر است تا کاستن از آن. پیروزی این موضع به‌منزلهٔ پایان وحدت جهان مسیحیت غرب بود.[۱۶۴] اما چندی پس از پایان رایزنیهای شورای ترانت، که هجده سال به‌درازا انجامید، تغییر سیاست دیگری ـ با الهام از احساس واقع‌بینی شگرف ـ درکار آمد که خشونتی را که طی جلسات شورا، خاصه در مسائل مربوط به هنر، ظهور کرده‌بود قدری تخفیف داد. دیگر ترس از سوء تفاهمات ناشی از تعبیر و تفسیر «مذهب عامه» یا درست‌اعتقادی موردی نداشت؛ اینك دستور روز عبارت بود از زدودن خشونت از کاتولیسیسم مبارز، استفاده از حواس در نشر ایمان، اجرای مراسم مذهبی به‌صورتی مطبوع و

1. orthodoxy

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دل‌انگیز، و تبدیل کلیسا به‌مرکزی که برای تمام جامعه باشکوه و جالب توجه باشد. اما اینها وظایفی بود که باروك در آغاز کار توانست در موردشان چنانکه باید عمل کند؛ فرمانهای سختیگرانهٔ شورای ترانت در طول تمام دورهٔ مانریسم همچنان معتبر و نافذ شمرده‌می‌شد ـ اما همین اصول رئالیسم منظم و هوشیارانه در پاره‌ای موارد منجر به‌خشونتی زاهدانه می‌گردید و در برخی موارد به‌ستایش بیش از اندازه از حواس می‌انجامید.

اجلاس این شورا به‌معنای پایان «آزاد اندیشی» (لیبرالیسم) در رابطهٔ کلیسا با هنر بود. آثار هنریی که برای کلیسا ساخته می‌شدند تحت نظارت روحانیان قرار گرفتند، و، بخصوص در مواردی که مقیاس کارها وسیع بود، نقاشان می‌بایست دستورها و تعلیمات مشاوران روحانی خود را دقیقاً به‌مورد اجرا گذارند. جووانی پائولو لوماتسو[1]، که در مسائل مربوط به‌نظریهٔ هنر بزرگترین مرجع زمان است، صریحاً از نقاشان می‌خواهد که در تصویر و نمایش موضوعهای مذهبی با روحانیان مشورت کنند.[۱۶۵] در تزیین کاپرارولا[2]، تادئو تسوکاری[3] حتی در مسألهٔ انتخاب رنگها هم از تعلیمات مشاور خود پیروی می‌کند، و وازاری در مدتی که در کاپلا پائولینا کارمی‌کند نه فقط اعتراضی به‌دستورالعملهای وینچنتسو بورگینی[4]، هنرشناس دومینیکی، نمی‌کند، بلکه حتی مواقعی که بورگینی در کنار او نیست احساس ناراحتی هم می‌کند.[۱۶۶] محتوای فکری فرسکوها و تزیینات محراب، که به‌سبك مانریستی پرداخته شده‌اند، به اندازه‌ای پیچیده‌است که حتی مواقعی هم که شاهد و مدرکی از همکاری مستقیم نقاش و مشاور روحانی در دست نباشد این همکاری را باید مسلم پنداشت. همان طور که الهیات سده‌های میانه نه تنها حقوق خود را در مسائل بسیاری که بحث در آنها بر عهدهٔ اهل مدرسه بود در شورای ترانت بازیافت، و حتی نفوذ خود را عمیقتر هم ساخت، و اکنون پرداختن به این مسائل در حیطهٔ عمل مراجع کلیسا است،[۱۶۷] همین طور هم انتخاب نوع وسایل هنری دیگر بر عهدهٔ کسانی است که کار را برای کلیسا سفارش می‌دهند ـ و در این مورد سختگیری از پاره‌ای جهات حتی بیش از سده‌های

1. Giov. Paolo Lomazzo 2. Caprarola 3. Taddeo Zuccari
4. Vincenzo Borghini

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

میانه است، چرا که در سده‌های میانه هنرمند لااقل در بسیاری از موارد در انتخاب وسایل هنری آزاد بود. از همه مهمتر اینکه اکنون در کلیسا برای آثار هنریی که ملهم یا متأثر از آموزه‌های نادرست بوده‌باشند جایی نیست. هنرمندان باید دقیقاً صورت رسمی و کلیسایی داستانهای انجیل را رعایت کنند و از حدود تعبیرها و تفسیرهایی که کلیسا از احکام می‌کند فراتر نروند. آندرئا جیلیو[1] بر«روز داوری» میکلانجلو خرده‌می‌گیرد، زیرا که مسیح در آنجا ریش ندارد و در ارائهٔ خارون[2]، عبور دهندهٔ ارواح از رود استوخس[3]، از اساطیر استفاده شده‌است، و قدیسان چنانند که، به‌زعم او، گویی در مسابقهٔ گاوبازی شرکت کرده‌اند، و نحوهٔ استقرار فرشتگان وحی مغایر با نص کتاب مقدس است، زیرا به‌عوض آنکه در چارگوشهٔ تصویر جای گرفته‌باشند در یك جا در کنار هم اجتماع کرده‌اند... و از این قبیل. ورونسه[4] را به‌محکمهٔ تفتیش عقاید احضار می‌کنند زیرا در اثرش به‌نام «شام در خانهٔ لوی[5]» انواع و اقسام چیزها را، نظیر گورزادان، سگان، ابلهی با یك طوطی، و چیزهای دیگر را بدلخواه بر آنچه در قصهٔ انجیل آمده افزوده‌است. بر طبق فرمانهای شورا، نمایش بدن برهنه و نیز چیزهای ناشایسته و کفرآمیز در اماکن مقدس ممنوع است. کلیهٔ نوشته‌های مربوط به‌هنر مذهبی که پس از شورای ترانت منتشر می‌شوند، بویژه گفتاری دربارهٔ خطاها در رسم تصاویر[6]، نوشتهٔ جیلیو (۱۵۶۴)، و دیپوذو[7]، اثر رافائله بورگینی (۱۵۸۴)، همه با ارائهٔ تن برهنه، به‌هر شکل، در هنر کلیسایی مخالفند.[۱۶۸] جیلیو طلب می‌کند که حتی در مواردی هم که شخصیت مورد نظر را باید منطبق با نص انجیل با تن برهنه ترسیم کرد، نقاش حد اقل لنگی بر آن بیفزاید. کارلو بوروموئو فرمان می‌دهد که همهٔ تابلوهایی را که وی «ناشایست» می‌داند از کلیساهای قلمرو نفوذ او خارج کنند. آماناتی[8] پیکرتراش، در پایان زندگی موفقیت‌آمیزش، کلیهٔ پیکره‌های برهنه‌ای را که در ایام جوانی ساخته‌است محکوم می‌کند. چیزی بهتر از رفتاری که با «روز داوری» میکلانجلو شد، روحیهٔ تعصب‌آمیز

1. Andrea Gilio 2. Charon 3. Styx 4. Veronese
5. Supper in the House of Levi 6. *Dialogo degli errori di pittori*
7. *Riposo* 8. Ammanati

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این عصر را نشان نمی‌دهد. در سال ۱۵۵۹ پل چهارم دانیله دا ولترا[1] را مأمور می‌کند که پیکرهای برهنه‌ای را که در فرسکوها ارائه شده و بسیار زننده می‌نمایند بپوشانند. در سال ۱۵۶۶ پیوس پنجم فرمان می‌دهد که قسمتهایی دیگر از فرسکوها را که زننده می‌نمایند بردارند. سرانجام، کلمنس هشتم تصمیم به‌خراب‌کردن تمام فرسکوها می‌گیرد، و فقط درخواست عاجزانهٔ فرهنگستان سن لوقا وی را از اجرای این تصمیم منصرف می‌سازد. اما جالب‌تر از رفتار پاپها رفتار وازاری است که در چاپ دوم اثرش به‌نام ویته[2] برهنه‌بودن پیکرها را در «روز داوری» به‌عنوان چیزهای «ناشایست»، به‌این دلیل محکوم می‌کند که برای کلیسا ساخته‌شده‌اند (و باید جز این می‌بودند).

دورهٔ شورای ترانت را با عبارت «زادروز زهدفروشی» توصیف کرده‌اند.[۱۶۹] چنانکه می‌دانیم، فرهنگهایی که بر اساس ارزشهای اشرافی یا ارزشهای آنجهانی بنا شده‌اند با ارائهٔ پیکرهای برهنه مخالفند؛ اما جامعهٔ اشرافی عهد کلاسیك باستانی و جامعهٔ مسیحیت سده‌های میانه، هیچ یك «زهدفروش» نبود. آنها از نمایش بدنهای برهنه پرهیز می‌کردند، لیکن واهمه‌ای هم از آنها نداشتند. برخوردشان با تن بسیار صریح‌تر از آن بود که نیازی به‌این باشد که با افزودن «برگ انجیر»ی عضو جنسی را بپوشانند، و در عین حال بر جاذبهٔ آن بیفزایند. این دوگانگی احساسات شهوانی تا پیش از ظهور مانریسم سر بر نمی‌آورد، و فقط با دوباره‌شدن کامل این فرهنگی که بزرگترین تناقضات در آن با یکدیگر وحدت می‌یابند ملازمه دارد ـ آری، در این فرهنگ طبیعی‌ترین احساس با تحمل ناکردنی‌ترین شکل تظاهر، شدیدترین اعتقاد ممکن به‌قدرت پیشوایان دین با اختیاری‌ترین شکل فردگرایی، و عفیف‌ترین شکل ارائه با هرزه‌ترین صورتهای هنر به‌هم آمیخته‌اند. در اینجا زهدفروشی صرفاً واکنش آگاهانه‌ای نیست که در قبال شهوانیتی ابراز گردد که در قالب هنر خارج از کلیسا، نظیر اکثر دربارها، پدید می‌آید، بلکه خود نیز شکلی از شهوانیت سرکوفته‌است.

1. Daniele da Volterra 2. *Vite*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شورای ترانت با هر جنبه از شکل‌گرایی و نفسانیت در هنر مخالف بود. جیلیو هنگامی که شکوه می‌کند و می‌گوید که نقاشان دیگر توجهی به‌مضمون کارشان ندارند و توجهشان مصروف بر این است که مهارت سطحی خویش را به‌رخ بکشند، سخنگوی راستین شورا است. همین مخالفت با ذوق هنری و همان تقاضا برای محتوای عاطفی مستقیم، در اقدام شورا به‌تصفیهٔ موسیقی کلیسایی نیز ابراز می‌شود؛ بخصوص سعی بر این بود که قالب موسیقی تابع متن گردد، و پالسترینا[1] به‌عنوان نمونه و سرمشق مطلق پذیرفته‌شود. اما شورای ترانت، به‌رغم خشونت اخلاقی خود و به‌رغم نگرش ضد شکل‌گراییش، بر خلاف نهضت اصلاح، به‌هیچ وجه دشمن هنر نبود. گفتهٔ مشهور اراسموس[2] را ـ هر جا که پیروی از لوتر حاکم باشد، ادبیات به‌تباهی می‌گراید[3] ـ نمی‌توان به‌هیچ روی بر مقررات شورای ترانت تطبیق داد. لوتر شعر را، در کمال خود، خدمتگذار الهیات می‌دانست و چیز ستودنی و پسندیده‌ای در هنرهای زیبا نمی‌یافت. وی «شمایل‌پرستی» کلیسای کاتولیك را با همان لحنی محکوم می‌کرد که صنم پرستی کفار را. و در این حکم توجهش نه فقط به‌تصاویر و شمایلهایی بود که در عصر رنسانس وقف کلیسا می‌شد ـ که البته رابطهٔ چندانی هم با مذهب نداشتند ـ بلکه نظرش معطوف به‌تمام وجوه خارجی و هنری احساسات دینی بود: یعنی همان «بت‌پرستیی» که وی حتی در وجود تزیین و آرایش کلیسا با شمایلها و تصاویر می‌دید. تمام جنبشهایی که در سده‌های میانه بدعتی در دین گذاشتند همه اساساً نگرشی بت‌شکنانه داشتند. هم زاهدان «آلبی»[4] و هم پیروان پتر والدو[5] و هم لولاردها[6] و هم مریدان ژان هوس[7] همه هتك حرمت دین در اثر زرق و برق هنری را محکوم کرده بودند.[۱۷۰] اما کلیهٔ شکهایی که در دل بدعت‌گذاران قدیم خطور کرده‌بود در مصلحان جدید به‌یقین پیوست، خاصه در کارلشتات[8]، که در سال ۱۵۲۱ شمایل قدیسان را در ویتنبرگ[9] به‌کام آتش افکند؛ در تسوینگلی[10] که در

1. Palestrina 2. Erasmus
3. ubicumque regnat lutheranismus, ibi literarum est interitus
4. Albigenses 5. Waldeneses 6. Lollards 7. Hussites
8. Karlstadt 9. Wittenberg 10. Zwingli

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سال ۱۵۲۴ شورای شهر زوریخ را متقاعد کرد به‌این که آثار هنری را از کلیساها خارج و نابود کند؛ در کالون، که بین بت‌پرستی و لذت‌بردن از اثر هنری فرق و تفاوتی نمی‌دید؛[۱۷۱] و سرانجام، در وجود آناباپتیستها، که خصومتشان با هنر جزئی از خصومتشان نسبت به‌فرهنگ این جهانی بود. باری، محکوم‌سازی هنر از ناحیهٔ ایشان نه فقط تندتر و مصرانه از برخورد ساوونارولا[1] است، که ذاتاً بت‌شکن نیست و صرفاً می‌خواهد که مذهب را تصفیه کند،[۱۷۲] بلکه ریشه‌ای‌تر از شمایل‌شکنی بیزانسیها نیز هست؛ و چنانکه می‌دانیم، این شمایل‌شکنی بیزانسیها آن قدر که معطوف به‌اشخاصی بود که از این شمایلها و شمایل‌پرستی سود می‌بردند متوجه خود تصاویر نبود.

هدف و منظور «ضد اصلاح»، که به‌هنر اجازه داد بیشترین سهم متصور را در پرستش خدا ایفا کند، تنها این نبود که به‌سنت و راه و رسم سده‌های میانه و رنسانس وفادار بماند تا بدان وسیله بتواند بر خصومتش با «نهضت اصلاح» تأکید کند و یا، چون بدعت‌گذاران با هنر خصومت می‌ورزیدند، روی خوشی به‌آن نشان دهد؛ او بخصوص می‌خواست هنر را به‌مثابهٔ سلاحی در مبارزه با آیینهای «مخالف مسیحیت عامه» بکاربرد. فرهنگ زیباگرای رنسانس بر کیفیت هنر به‌عنوان وسیلهٔ تبلیغ بسی افزوده بود، چندان که هنر کیفیتی بسیار نرم و انعطاف‌پذیر و طبیعی یافته، و از این‌رو، در مقام وسیلهٔ تبلیغات قابل استفاده‌تر شده‌بود؛ به‌این ترتیب، «ضد اصلاح» برای نفوذ در افکار عمومی وسیله‌ای در اختیار داشت که بر سده‌های میانه شناخته نبود. در این باره که آیا بیان هنری اصیل و مستقیم «ضد اصلاح» را در مانریسم می‌توان دید یا در باروك، عقاید مختلف است.[۱۷۳] مانریسم از حیث زمان به‌نهضت «ضد اصلاح» نزدیکتر است، و شیوهٔ برخورد روحانی و سختگیرانهٔ دورهٔ شورای ترانت در وجه ناب خود بیشتر در قالب مانریسم بیان شده‌است و نه در قالب باروك، که کیفیت شهوت‌پرستانه دارد. لیکن برنامهٔ هنری «ضد اصلاح» و نشر «آیین کاتولیك» از طریق هنر در میان توده‌های وسیع مردم را ابتدا باروك به

1. Savonarola

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انجام رساند. بدیهی است که توجه شورای ترانت معطوف به‌هنری نبود که، مانند مانریسم، روی سخنش تنها با لایهٔ نازکی از درس‌خواندگان و تربیت‌شدگان باشد، بلکه معطوف به‌هنری بود که به‌تودهٔ مردم خطاب کند، و باروك به‌چنین چیزی بدل گردید. در زمانی که جلسات شورای ترانت ادامه داشت، مانریسم رایج‌ترین و زنده‌ترین شکل هنری بود، لیکن به‌هیچ روی نماینده و معّرف مسیر خاصی نبود که بتواند مشکلات و مسائل هنر «ضد اصلاح» را به‌بهترین وجه حل کند. اینکه مانریسم ناگزیرشد به‌باروك تسلیم شود بخصوص با این بیان قابل توضیح است که آن سبك قادر نبود وظایفی را که «ضد اصلاح» بر عهدهٔ هنر نهاده‌بود انجام دهد.

مانریستها در وجود آموزه‌های کلیسا چیزی جز حمایتی ضعیف نیافتند. دستورالعملهایی که شورا صادر کرد چیزی را بر هنرمندان عرضه نداشت که جای پیوستگی پیشین ایشان را در نظام فرهنگ مسیحی و نظم تعاونی جامعه بگیرد. زیرا، گذشته از آنکه این دستورالعملها بیشتر دارای کیفیتی منفی بودند تا مثبت، و در خارج از حوزهٔ هنر کلیسایی ضامن اجرایی نداشتند، زعمای کلیسا ناچار بر این نکته وقوف داشتند که با توجه به‌مراتب مختلفی که در ساخت و بافت هنر عصرشان بود، می‌توانند با استفاده از خشونت بیش از حد بسادگی تأثیر و کارایی ابزارهایی را از بین ببرند که می‌خواستند بکاربرند. در شرایط و اوضاع آن عصر هیچ سخنی در مورد یك سازمان روحانی تولید هنری که با سازمان تولید هنری سده‌های میانه قابل قیاس باشد در میان نمی‌توانست‌بود. هنرمندان، هر قدر هم که مسیحیانی خوب و مردمی عمیقاً مذهبی بودند، باز نمی‌توانستند بسهولت از عناصر دنیوی و غیرمسیحی در امور هنری چشم بپوشند، و ناگزیر بودند تناقض درونی بین عوامل مختلف وسایل بیان خویش را تحمل کنند و آن را به‌مثابهٔ مسأله‌ای حل ناشده و بظاهر حل ناشدنی بپذیرند. آنهایی که قادر به‌تحمل فشار این تعارض نبودند یا تن به‌سکر و جذبهٔ زیباپرستی می‌سپردند و یا، مانند میکلانجلو، خویشتن را در میان «بازوان مسیح» می‌افکندند ـ چون راه حل میکلانجلو نیز در حقیقت راه گریزی بیش نبود. راستی هنرمند سده‌های میانه چه احساسی می‌داشت اگر ـ همان طور

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که او شد ـ ناگزیر می‌گردید که به‌حکم ادراکش از خدا کار هنریش را رها کند؟ هر قدر که احساسات دینی هنرمند سده‌های میانه ژرفتر بود، منبعی هم که او می‌توانست الهام هنریش را از آن بگیرد عمیق‌تر بود؛ و این امر نه صرفاً بدان جهت بود که وی یك مسیحی کاملاً مؤمن بود، بلکه به‌این علت که هنرمندی کاملاً آفریننده نیز بود. به‌مجرد اینکه از آفرینش هنری دست می‌کشید، وجودش هیچ می‌شد؛ حال آنکه میکلانجلو، حتی هنگامی هم که کارش را به‌عنوان هنرمند به‌پایان رسانده بود، همچنان در چشم مردم و در نظر خویش مردی بسیار جالب توجه می‌نمود. در سده‌های میانه تعارضی در وجدان، مثل تعارض میکلانجلو، اصولاً امکان‌ناپذیر بود، نه فقط به‌این علت که هنرمند برای خدمت به‌خدا هیچ وسیله‌ای جز هنر خویش نمی‌شناخت، بلکه همچنین به‌این علت که سازمان منضبط اجتماعی این دوره به‌کسی امکان نمی‌داد که مایهٔ معاش خود را در خارج از کسب و کار خویش و سنتهای حرفه‌ایش تأمین کند. حال آنکه در سدهٔ شانزدهم هنرمند می‌توانست، مانند میکلانجلو، مرفه و مستقل زندگی کند، یا، مانند پارمیجانینو، حامیان دست و دلباز بیابد و یا، مانند پونتورمو، آماده شود که با ناکامی بسازد، با زندگی مشکوکی در خارج از جامعه سر کند، و به‌افکار و نظریات خویش بچسبد.

هنرمند عصر مانریسم تقریباً هرآن چیزی را که می‌توانست جای پایی برای هنرمندـصنعتگر سده‌های میانه ایجاد کند از دست داده‌بود؛ و از بسیاری لحاظ، حتی از آنچه هم که هنرمند عهد رنسانس در جریان رهانیدن خود از قید بردگی پیشه‌وری و تحصیل وضع و موقعی محکم و مطمئن در جامعه و حمایت اتحادیهٔ صنفی و رابطهٔ مشخص با کلیسا و سنت از آن بهره‌مند بود بهره‌ای نداشت. فرهنگ فردگرایی فرصتهای بیشماری در اختیار او گذاشته‌بود که هنرمند سده‌های میانه بدانها دسترسی نداشت، اما در عین حال وی را در خلأ‌ی از آزادی افکنده‌بود که غالباً هنرمند نزدیك بود خویشتن را در آن گم کند. در انقلاب فکری سدهٔ شانزدهم، که هنرمندان را بر آن داشت که در جهان‌بینی خود تجدید نظر کامل کنند، هنرمندان نه می‌توانستند خویشتن را به‌تمام و کمال به‌رهبری خارج از جمع خود بسپارند و نه می‌توانستند یکسره بر غرایز خویش تکیه کنند. از سویی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جبر و فشار و از سویی آزادی ایشان را به‌سوی خود می‌کشید، و هنرمندان در این میان دو پاره شده‌بودند و در برابر آشفتگی و بی‌نظمیی که تمام جهان معنوی را به‌نابودی تهدید می‌کرد بی‌دفاع مانده‌بودند. در وجود ایشان برای نخستین‌بار با هنرمند جدید مواجه می‌شویم: با کشمکش و تقلایی که در درونش جریان دارد، با علاقه و رغبتی که به‌زندگی دارد و در عین حال از آن می‌گریزد، با پای‌بندیی که به‌سنتها دارد و شورشی که در برابر آنها می‌کند، با نمایشگاهی که از ذهنیات خود ترتیب می‌دهد، و در عین حال با رازی که از شخصیت خویش می‌سازد. از این زمان به‌بعد عدهٔ هنرمندان آشفته‌حال و غریب و شوریده‌احوال روز به‌روز افزایش می‌یابد. پارمیجانینو سالهای آخر عمر را صرف کیمیا می‌کند، و به‌آدمی مالیخولیایی بدل می‌گردد و توجهی به‌وضع ظاهر خود ندارد؛ پونتورمو، از ایام جوانی به‌بعد، مدام دستخوش افسردگی شدید است و با گذشت زمان روز به‌روز از مردم بیشتر کناره می‌گیرد؛[۱۷۴] روسو خودکشی می‌کند؛ تاسو در اوج آشفتگی ذهنی دیده از جهان فرومی‌بندد؛ گرکو در روز روشن پشت پنجرهٔ پرده برگرفته می‌نشیند،[۱۷۵] و چیزهایی را می‌بیند که هنرمند عهد رنسانس یحتمل هرگز نمی‌توانست دید، اما هنرمند سده‌های میانه شاید که در روشنایی روز قادر به‌دیدنشان بود.

تغییری در عرصهٔ نظریهٔ هنر روی می‌دهد که با این بحران عمومی ذهن متناظر است. مانریسم، بر خلاف طبیعت‌گرایی، یا، به‌اصطلاح فلاسفه، بر خلاف «جزم‌گرایی خام»[1] رنسانس، نخستین جنبشی است که مسألهٔ معرفت‌شناسانه[2] را عنوان می‌کند: برای نخستین‌بار احساس می‌شود که توافق هنر با طبیعت مسأله‌ای را بوجود می‌آورد. [۱۷۶] برای رنسانس، طبیعت منبع «شکل» هنری بود؛ هنرمند از طریق ترکیب، یعنی با گردآوری و آمیختن اجزای پراکندهٔ زیبایی در طبیعت، بدین شکل دست یافت. بنابراین، الگوهای هنر بر اساس نمونه‌ای عینی استوار شدند، هر چند مضمونی ذهنی این نمونه را سازمان می‌داد. مانریسم نظریهٔ هنر به عنوان رونویسی از طبیعت را به‌دور می‌افکند؛ بر طبق این نظریهٔ جدید،

1. Naïve dogmatism 2. Epistemological question

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنر تنها «از» طبیعت تقلید نمی‌کند بلکه چیزی «مـانند» طبیعت می‌آفریند. هم لوماتسو[۱۷۷] و هم فدریگو تسوکاری[۱۷۸] بر آنند کـه هنر خود به‌خود از ذهن هنرمند می‌جوشد. بنا بر عقیدهٔ لوماتسو، نبوغ هنری در عرصهٔ هنر همان طور عمل می‌کند کـه نبـوغ الهـی در طبیعت؛ و بـه‌نظر تسوکاری، اندیشهٔ هنری ـ «نقشهٔ درونی»[1] ـ تجلی کیفیت الهی در روح هنرمند است. تسوکاری نخستین کسی است کـه صریحـاً می‌پـرسد کـه هنر جوهر درونی حقیقت خود را از کجا بیرون می‌کشد؟ اگر «اندیشهٔ» هنر از طبیعت بدست نمی‌آید، پس توافق میان صورتهای ذهـن و شکلهای واقعیت از کجا است؟ پاسخ این است که شکلهای حقیقی اشیاء از روح هنرمند و در نتیجهٔ مشارکت مستقیمی کـه در «ذهن الهی» دارد بـوجـود می‌آیند. در اینجا، نیز، همان طور که پیروان حکمت مـدرسی می‌پنداشتند و بعدها از نـاحیهٔ دکارت هم عنوان شد، اندیشه‌هایی فطری کـه خداوند بـر روح آدمـی نقش کرده‌است معیار یقین و قطعیت را بـدست مـی‌دهند. خداونـد بین طبیعت، کـه اشیاء واقعی را می‌آفریند، و آدمی، کـه آثـار هنری را می‌سازد، توافقی بوجود می‌آورد.[۱۷۹] اما تأکیدی که تسوکاری بـر حالت خود به‌خود و بی‌اختیار ذهن می‌کند در سخـن حکمـای مـدرسی و حتی دکارت نیست. ذهـن آدمی پیشتـر از ایـن، در رنسانس، بـر طبع آفـرینندهٔ خـود وقوف یافته‌بود، و نشأت‌کـردن این حالت خودجوشی آن از خدا، در نظـر مانریستها، چیزی جز تأیید بیشتر این امر نیست. اکنون رابطهٔ سادهٔ ذهن-عین[2] بین هنرمند و طبیعت، کـه نتیجهٔ نهایـی زیبایی‌شناسی رنسانس بـود، برهم خورده‌است؛ دیگر نبوغ جای پـایی نـدارد و خود را نیازمند کمال احساس می‌کند. اما آموزهٔ فردگرایی و خردستیزی آفرینش هنری کـه در رنسانس ظهور کرد، بخصوص این نظریه که هنر تعلیم ندادنی و نیاموختنی است، و هنرمند باید هنرمند از مادر زاده شده‌باشد، دست‌کـم بـه‌صورت افـراطی خود، تا عهد مانریسم عنوان نمی‌شود؛ این اندیشه را جوردانو برونو[3] اظهار می‌کند، و وی نه تنها از آزادی سخن می‌راند بلکه حتی از اثر هنری به‌عنوان چیزی نام می‌برد که نمی‌توان بـر اسلوب منظم و معینی استوارش کـرد. به‌گمان

1. Disegno interno 2. Subject-object 3. Giordano Bruno

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

او، «قواعد و احکام منشأ شعر نیستند بلکه شعر منشأ قواعد و احکام است، و به‌تعداد شاعران راستین قواعد و احکام وجود دارد.»[۱۸۰] این است آموزهٔ زیباشناختی عصری که می‌کوشد مفهوم هنرمند الهام گرفته از خدا را با مفهوم نبوغ مطلق‌العنان به‌هم آمیزد.

تضاد بین دمسازی با قواعد و نبودن قواعد، بین انضباط و آزادی، و عینیت یزدانی و ذهنیت انسانی، که بر این آموزه حکمفرما است، در دگرگونی اندیشهٔ «فرهنگستان» متجلی می‌گردد. منظور و جوهر اصلی فرهنگستانها منشأ آزاداندیشانه داشت؛ این فرهنگستانها به‌عنوان وسیله‌ای برای رهانیدن هنرمند از قید تابعیت اتحادیه و برکشیدنش از سطح پیشه‌ور و صنعتگر مفید واقع شدند. اعضای فرهنگستانها همگی دیر یا زود از ضرورت تعلق به‌اتحادیه و متابعت از قیود نظام صنفی آسوده گشتند. در فلورانس اعضای «آکادمیا دل دیزنیو»[1] از سال ۱۵۷۱ از این مزایا بهره‌مند شدند. اما هدف فرهنگستانها تنها یك چیز نمایشی نبود بلکه جنبهٔ آموزشی هم داشت؛ آنها قصد داشتند که نه تنها به‌عنوان مؤسسات صنفی بلکه در مقام مؤسسات آموزشی نیز جای اتحادیه‌ها را بگیرند. در این مقام، البته، به‌صورت دیگری از مؤسسات پر از قید و بند و ضد پیشرفتی که بنا بود جانشینشان گردند درآمدند. آموزش در فرهنگستانها تحت اسلوبی بمراتب شدیدتر و مقیدتر از اتحادیه‌ها سازمان یافت. جریان اجتناب‌ناپذیر، رو به‌سوی آرمان دستیابی به«احکام آموزشی» داشت، که، هر چند در دورهٔ بعد تنها در فرانسه تحقق یافت، از اینجا نشأت گرفت. ضد اصلاح، تحکم[2]، پیروی از تعلیمات فرهنگستان[3]، و مانریسم، همه جنبه‌های مختلف شیوهٔ تفکر واحدی هستند، و به‌هیچ روی تصادفی نیست که می‌بینیم وازاری، که نخستین مانریستی است که از روش و اسلوب معینی پیروی می‌کند، پایه‌گذار نخستین فرهنگستان رسمی هنر نیز هست. مؤسسات شبه‌فرهنگستانی قدیمتر، چیزهای خودرو و خلق‌الساعه‌ای بیش نبودند؛ اینها را بی‌هیچ برنامهٔ آموزشی منظمی به‌راه می‌انداختند، و کارشان اکثراً محدود به‌یك رشته مطالب نابهم پیوسته بود که شبها درس

1. Accademia del Disegno 2. Authority 3. Academicism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌دادند و گروه آموزگاران و شاگردانشان مدام در تغییر بود؛ از سوی دیگر، فرهنگستانهای عصر مانریسم از بالا به‌پایین سازمان یافته بودند،[۱۸۱] و، اگر چه بر اساس اصولی متفاوت از اتحادیه‌ها سازمان‌بندی شده‌بودند، در آنها رابطهٔ شاگرد و معلم همچون رابطهٔ بین کارآموز و استادکار در اتحادیه‌های صنفی مشخص و معین بود. در بسیاری جاها مدتی بود که هنرمندان، در جنب اتحادیه‌های صنفی، مؤسسات مذهبی و خیریه‌ای را که بر اساس طرز فکر آزادیخواهانه‌تری قرارداشتند، و همان انجمنهای اخوت بودند، تأسیس کرده‌بودند. یکی از این مؤسسات هم در فلورانس بود: کومپانیا دی سان‌لوکا[1]، و وازاری هنگامی که گراندوك کوزیمو اول را در سال ۱۵۶۱ به‌تأسیس آکادمیا دل دیزنیو برانگخیت این مؤسسه را در پیش چشم داشت. بر خلاف سازمان خودکامهٔ اتحادیه‌ها، و موافق با اصول سازمانی انجمنهای اخوت که اساس کارشان بر انتخاب بود، عضویت در فرهنگستان وازاری به‌منزلهٔ افتخاری بود که تنها به هنرمندان مستقل و آفریننده اعطا می‌گردید. داشتن زمینه و تربیت فرهنگی استوار و چندجانبه از شرایط لازم پذیرفته‌شدن در این فرهنگستان بود. گراندوك و میکلانجلو «رؤسای افتخاری» مؤسسه بودند، وینچنتسو بورگینی به«ریاست مؤسسه»[2] انتخاب گردید، و سی و شش هنرمند به‌عضویت آن برگزیده شدند. مقرر شد که معلمان تعدادی از شاگردان جوان را، گاه در کارگاههای خود و گاه در کلاسهای فرهنگستان، تعلیم دهند. قرار بود که هر سال یك بار سه تن از استادان کار «نوآموزان» را در کارگاههای شهر بازرسی کنند. به‌این ترتیب، آموزش کارگاهی هرگز پایان نیافت و فقط موضوعهای نظری و کمکی نظیر هندسه، علم مناظر و مرایا (پرسپکتیو)، و کالبدشناسی می‌بایست در دوره‌های معین و منظم تدریس شوند.[۱۸۲] در سال ۱۵۹۳، به‌یمن ابتکار فدریگو تسوکاری، فرهنگستان سان لوکای رم به‌مقام و موقع مدرسهٔ هنریی ارتقا یافت، که جایی دائمی و برنامهٔ آموزشی منظمی داشت، و در این مقام به‌صورت نمونه و سرمشقی از برای همهٔ مؤسسات بعدی درآمد. اما این فرهنگستان

1. Compagnia di S. Luca 2. luogo tenente

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هم، مانند فرهنگستان فلورانس، عمدتاً به‌صورت سازمانی نمادی باقی‌ماند و مؤسسه‌ای آموزشی به‌مفهوم امروزی کلمه نبود.[۱۸۳] راست است که تسوکاری دربارهٔ وظایف و شیوه‌های مناسب کار در یک آموزشگاه هنری نظریات مشخص و معینی داشت، که پایه و اساسی برای تمامی نظام و سازمان فرهنگستانها بدست می‌داد، اما شیوه‌های آموزش حرفه‌ای قدیم به اندازه‌ای در ذهن مردم نسل او ریشه دوانده‌بود که او نتوانست به نقشه‌های خود جامهٔ عمل بپوشاند. هدف آموزشی یحتمل در رم بیشتر مورد نظر بود تا در فلورانس؛ در فلورانس جنبه‌های ناب سیاسی و سازمانی هنر به‌عنوان یك خط مشی حرفه‌ای نقشی اساسی در میان هدفهای مؤسسه ایفا می‌کرد،[۱۸۴] اما در اینجا هم آنچه عملاً تحصیل شد با آنچه مورد نظر بود فاصله بسیار داشت. تسوکاری، در نطق افتتاحیهٔ خود، که ضمن آن بخصوص مردم را به‌پارسایی و پرهیزگاری ترغیب می‌کرد، بر اهمیت سخنرانیها و مباحثات مربوط به‌نظریهٔ هنر سخت تأکید کرد. در بین مسائل مورد نظر، بحث دربارهٔ مواردی که در هنرها اولویت دارند ـ و این موارد از رنسانس به‌بعد علاقهٔ عموم را به‌خود جلب کرده‌بودند ـ و نیز تعریف مفهوم اساسی و شعار اصلی نظریهٔ مانریسم، یعنی «دیزنیو»، که همان طرح و نقشهٔ اولیهٔ کار و اندیشهٔ هنری بود که در پشت اثر وجود داشت، جای نمایانی داشتند. گفتارهایی که اعضای فرهنگستان ایراد کردند نیز بعدها منتشر شد و در اختیار عامه قرار گرفت؛ این گفتارها رونوشتهایی از «کنفرانسهای» مشهور فرهنگستان پاریس است، که نقش مهمی در حیات هنری دو قرن بعد ایفا کرد. لیکن فرهنگستانهای هنر تنها به‌مسائل مربوط به‌سازمان حرفه‌ای و آموزش هنر و مباحثات مربوط به‌زیبایی‌شناسی نمی‌پرداختند؛ حتی مؤسسهٔ وازاری نیز به‌صورت مرکزی برای مشاوره دربارهٔ انواع مسائل هنری درآمده‌بود؛ پرسشهایی دربارهٔ محل نصب آثار هنری عنوان می‌گردید، از او خواسته می‌شد که هنرمندان را راهنمایی کند، نظر کارشناسی در باب نقشه‌های ساختمانی اظهار کند و پروانه‌های صدور آثار هنری را تأیید نماید.

اصول آموزش فرهنگستانها به‌مدت سه قرن بر سیاست هنری، ترویج هنر، آموزش هنر، اصولی که بر طبق آنها جوایز و کمك هزینه‌های

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تحصیلی اعطا می‌گردید، سازمان نمایشگاههای هنری، و نیز، تا حدی، بر نقد هنری، حاکم بود. به‌این نفوذ، بخصوص، باید این نکته را اسناد داد که سنت و راه و رسم اعصار پیشتر، که بر اساس رشد اندام‌وار[1] و پویا استوار بود، دیگر جای خود را به‌استفاده از نمونه‌های کلاسیك و تقلید التقاطی از آثار استادان رنسانس می‌دهد. طبیعت گرایی سدهٔ نوزدهم نخستین جنبشی بود که توانست پایه‌های شهرت و اعتبار فرهنگستانها را بلرزاند و جهت تازه‌ای به‌نظریهٔ هنر دهد، نظریه‌ای که از همان آغاز کار فرهنگستانها، گرایش کلاسیك داشت. راست است که در خود ایتالیا مفهوم فرهنگستان هنر هرگز ملزم به‌تقید به‌آن آداب و رسوم ظاهریی نبود که در انتقال به‌فرانسه متحمل شد؛ اما حتی در ایتالیا هم فرهنگستانها روز به‌روز محدودتر و محفلی‌تر می‌شدند. مراد از عضویت در این مؤسسات، در بدو امر، فقط این بود که هنرمند از صنعتگر و پیشه‌ور متمایز گردد، لیکن چندی بر نیامد که عضویت در فرهنگستان وسیله‌ای شد که با استفاده از آن برخی از هنرمندان، خاصه هنرمندان بافرهنگ و آن عده که از لحاظ مادی استقلالی داشتند، امکان یافتند خویشتن را از سطح عناصر کم فرهنگ و تنگدست برتر کشند. زمینهٔ فرهنگی، که شرط لازم برسمیت شناخته‌شدن از طرف فرهنگستان بود، بیش از پیش به‌صورت معیار تشخص اجتماعی در آمد. البته پیشتر، یعنی در عهد رنسانس هم هنرمندانی منفرد به‌احترامات و افتخاراتی غیرعادی دست یافته‌بودند، اما اکثریت عظیم هنرمندان، اگر چه وضع زندگی ایمنی داشتند، از تشخص و تمایز چندانی بهره‌مند نبودند؛ اینك هر هنرمند بااسم و رسمی، «استاد»[2]ی است، و دیگر وجود «کاوالیره»[3]ها در میان هنرمندان چیز نادری نیست. اما این نوع تشخص و تمایز نه فقط زمینهٔ مناسبی ایجاد می‌کند که وحدت اجتماعی هنرمندان را به عنوان شخصیتی حقوقی از بین ببرد و ایشان را به‌طبقات مختلف و کاملاً بیگانه از هم بدل کند، بلکه همچنین به‌این طبقات بالاتر جامعه امکان می‌دهد که به‌جای اینکه هویت خویش را با هویت بقیهٔ هنرمندان هم‌مسلك خویش مشتبه کنند آن را با هویت هنردوستان متشخص وحدت بخشند.

1. organic 2. professore del disegno 3. cavaliere

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این واقعیت که متفننان (آماتورها) و مردمی که خارج از حلقهٔ هنر قراردارند به‌عضویت فرهنگستانهای هنر پذیرفته‌می‌شوند پیوند استواری بین محافل بافرهنگ قاطبهٔ مردم و هنرمندان بوجود می‌آورد که در تاریخ هنر بی‌سابقه است. اشراف فلورانس در «آکادمیا دل دیزنیو» نمایندگان معتبری دارند و این نقش جدید به‌ایجاد علایقی در مسائل هنری می‌انجامد که با آنچه پیشتر به‌صورتهای حمایت هنری مربوط می‌شد فرق دارد. بنا بر این، همین «تبعیت از اصول فرهنگستان» که، در سطح فروتر، هنرمندان را در مقام یك گروه خاص، از صنعتگران غیرهنرمند، جدا می‌کند، در سطح برتر، بر شکاف میان هنرمند اثرآفرین و مردم بافرهنگ خارج از حلقهٔ هنر، پل می‌زند.

این بهم‌آمیختگی لایه‌های مختلف جامعه در این واقعیت نیز جلوه دارد که منتقدان هنری دیگر تنها برای هنرمندان نمی‌نویسند بلکه روی سخن خود را متوجه هنردوستان نیز می‌سازند. بورگینی، مصنف «ریپوزو»[1]ی مشهور، آشکارا چنین می‌کند؛ اما همین که لازم می‌داند در توجیه امر بگوید که، اگر چه خود هنرمند نیست لیکن دربارهٔ هنر می‌نویسد، این خود نشانهٔ آن است که هنوز مخالفتی در جمع هنرمندان نسبت به‌مداخلهٔ اشخاص خارجی در امور مربوط به‌هنر وجوددارد. لودوویکو دولچه[2]، در اثر خود به‌نام «لارتینو»[3] (۱۵۵۷)، بتفصیل دربارهٔ این مسأله بحث می‌کند که آیا سزا است کسی که خود در زمرهٔ هنرمندان نیست نقش داور هنر را بر عهده گیرد؟ و به‌این نتیجه می‌رسد که باید به‌آدم بافرهنگی که خارج از حلقهٔ هنر قراردارد اجازه داد که، جز در مسائل صرفاً فنی، از این حق مطلق استفاده کند. بر طبق این نظریه، به‌خلاف رسالات عهد رنسانس، در نوشته‌های نظریه‌پردازان جدیدتر چندان اثری از پرداختن به مسائل فنی نیست. اما، از آنجا که نظریهٔ هنر را عمدتاً مردم غیرهنرمند به قالب بیان درمی‌آورند، طبیعی است که با دقتی بیش از پیش به‌آن جنبه‌هایی از هنر توجه و تأکید شود که زیاد با شیوه‌های فنی ارتباط ندارد، و در همهٔ هنرها مشترك است.[۱۸۵] کم‌کم در عرصهٔ زیبایی‌شناسی آیینی غلبه می

1. Riposo 2. Lodovico Dolce 3. L'Aretino

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یابد که نه تنها اهمیت عنصر «یدی» را از نظر دور می‌دارد، بلکه ویژگیهای هنرهای منفرد را نیز می‌پوشاند و به‌سوی تصور و ادراکی عام از هنر میل می‌کند. و همین خود بهترین دلیل ممکن بر این امر است که چگونه پدیده‌ای اجتماعی می‌تواند بر داوری دربارهٔ مسائل هنری ناب تأثیر بگذارد. ارتقای هنرمندان به‌عنوان پیکری واحد به‌حوزه‌های بالاتر جامعه و مشارکت طبقات بالا در حیات هنری منتهی به‌از دست رفتن استقلال شیوه‌های هنری و ظهور آیین «همگونی اساسی» هنرمی‌گردد، و این امر، اگر نه به‌شیوه‌ای مستقیم، به‌نحوی غیرمستقیم و از راههای مختلف به انجام می‌رسد. راست است که، در وجود اشخاصی چون فدریگو تسوکاری و لوماتسو، هنرمندان حرفه‌ای از نو در نوشته‌های مربوط به‌هنر اهمیتی می‌یابند، لیکن عنصر غیرحرفه‌ای همچنان به‌جانب مقصود که «تملك نقد هنری» باشد پیش می‌رود. نقد هنری در مفهوم محدودتر کلمه، یعنی بحث از ارزش هنری آثار گوناگون، که خود بیش و کم مستقل از نظریهٔ فنی و فلسفی هنر است، یعنی شاخه‌ای از نقد که در دورهٔ بعدی تاریخ هنر اندك اهمیتی کسب می‌کند، از همان بدو امر قلمرو عمل «غیرهنرمندان» است.

tarikhema.org

نخستین مرحلهٔ بالنسبه کوتاه مانریسم فلورانسی، که به‌طور کلی از سال ۱۵۲۰ تا ۱۵۳۰ را شامل می‌شود، واکنشی علیه فرهنگستان گرایی رنسانس بشمارمی‌رود. این گرایش، که تا آغاز مرحلهٔ دوم شدت و قوتی نمی‌گیرد، در حوالی اواسط قرن به‌اوج خود می‌رسد، و برونتسینو و وازاری نمایندگان عمدهٔ آنند. بنا بر این، مانریسم به‌عنوان اعتراضی علیه هنر رنسانس آغاز می‌شود، و مردم این زمان از وقفه‌ای که در اثر این امر در جریان بسط هنر روی می‌دهد نیك آگاهند. گفتهٔ وازاری دربارهٔ پونتورمو نشان می‌دهد که راستای جدید به‌مثابهٔ قطع رابطه با گذشته احساس می‌شود. وازاری می‌گوید که پونتورمو، در فرسکوهای خود در چرتوزا دی وال‌دما[1]، از سبك دورر[2] تقلید می‌کند و این امر را به‌عنوان انحرافی از آرمانهای کلاسیك، که خود او و معاصرانش ـ یعنی نسلی که

1. Certosa di Val d'Ema 2. Dürer

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بین سالهای ۱۵۰۰ و ۱۵۱۰ تولد یافته‌اند ـ احترامی والا از برایشان قائلند، توصیف می‌کند. اما روی گردانیدن پونتورمو از استادان رنسانس ایتالیا و روی آوردنش به‌دور در حقیقت، چنانکه وازاری می‌پندارد، مسأله‌ای مربوط به‌ذوق و شکل نیست بلکه جلوهٔ هنری قرابتی است فکری که نسل پونتورمو را با «نهضت اصلاح کلیسای آلمان» پیوند می‌دهد. با ظهور جنبش مذهبی شمال، هنر شمال اروپا هم در ایتالیا پا می‌گیرد و، بالاتر از همه، کار این هنرمند آلمانی که بیش از همهٔ هموطنانش به‌ذوق مردم ایتالیا نزدیك است و، به‌یمن نشر باسمه‌های آثارش، در جنوب هم بطور وسیع شناخته شده‌است، با اقبال مواجه می‌گردد. اما آن نکاتی که پونتورمو و اشخاص همفکر او در سبك دورر بیشتر می‌پسندند به‌هیچ وجه جنبه‌هایی نیست که وی را در هنر ایتالیا سهیم می‌کند، بلکه روحانیت عمیق و درون گرایی و، به‌عبارت دیگر، کیفیات و خصوصیاتی است که در هنر کلاسیك ایتالیا کمیابند. باری، تضادها (آنتی‌تزها)ی «گوتیك» و «رنسانس»، که تا حد زیادی در شخص دورر هموار شده‌اند، هنوز در چشم مانریستها به‌صورت چیزهای ناسازگار و سازش‌ناپذیر جلوه می‌کنند.

این تضاد و ناسازگاری به‌طرز بسیار بارزی در پرداختن آنان به فضا جلوه‌گر است. پونتورمو، روسو، و بکافومی[1] در تصویرهایشان بر تأثیر فضا بیش از حد تأکید می‌کنند و سیماها را ناگهان در عمق فرومی‌برند و ناگهان از اعماق بر می‌کشند، اما اغلب فضا را به‌طور کلی محو و نابود می‌کنند و این کار را صرفاً با بی‌اعتنایی به‌وحدت دید و تجانس ساختاری آن به‌انجام نمی‌رسانند، بلکه آن را با استوارکردن اثر بر اساس الگوی مسطح[2] و نیز با به‌هم‌آمیختن تمایل به‌عمق و گرایش به‌ماندن در سطح انجام می‌دهند. برای رنسانس، و برای هر فرهنگ پویا و برخیزنده و **برانگیزاننده‌ای**، فضا مقولهٔ اساسی برنگرش جهان است؛ اما در مانریسم، ویژگی فضایی این موضع مسلط را از دست می‌دهد لیکن یکسره بی‌ارزش نمی‌شود ـ بر خلاف بیشتر دوره‌های ایستا، محافظه‌کار، آنجهانی و روحانی در تاریخ هنر، که معمولاً از ارائهٔ فضا بکلی چشم می‌پوشند و

1. Beccafumi 2. planimetric pattern

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چهره‌ها را در انفراد مطلق و بی‌هیچ گونه عمق و حال و هوایی تصویر می‌کنند. نقاشی فرهنگهای مبتنی بر واقع گرایی و دارای گشاده‌نظری و تأیید کنندهٔ جهان، این چهره‌ها را، اولاً، در متن فضایی منسجمی قرار می‌دهد، و سپس آنها را «زمینهٔ»[1] فضا می‌سازد و، سرانجام، بتدریج آنها را کاملاً در فضا محو می‌کند. این راهی است که کلاسیسیسم یونان را از طریق هنر قرن چهارم پیش از میلاد به‌یونانی‌مآبی (هلنیسم)[2] می‌پیوندد، و رنسانس را با واسطهٔ باروك به‌طبیعت گرایی (ناتورالیسم) و امپرسیونیسم مربوط می‌کند. علاقهٔ سده‌های میانه به‌فضا و کیفیت فضایی بیش از علاقهٔ عهد کلاسیك باستانی نیست. کیفیت فضایی تا آخر سده‌های میانه به‌اصل زندگی حقیقی و حامل روشنایی و هوای کار بدل نمی‌گردد. اما همین که سیر هنر به‌رنسانس نزدیك می‌شود، این احساس آگاهی از فضا به‌صورت وسواسی واقعی درمی‌آید. اشپنگلر[3] اشاره کرده‌است که این شیوهٔ دید و اندیشهٔ انسان رنسانس دربارهٔ فضا ـ یا به‌قول او «انسان فاوستی»[4] ـ[۱۸۶] خصلت بنیادی کلیهٔ فرهنگهای پویا است. آسمان زرین و مناظر و مرایا (پرسپکتیو) در حقیقت چیزهایی بیش از دو شیوهٔ متفاوت پرداخت به‌زمینه، و معرف دو شیوهٔ متفاوت برخورد با واقعیتند. یکی آدمی و دیگری جهان را به‌عنوان نقطهٔ آغاز برمی‌گزیند؛ یکی بر برتری چهرهٔ شخص بر فضا تأکید می‌کند، و دیگری به‌فضا، به‌عنوان عنصر ظاهر و زمینهٔ تجربهٔ حسی، امکان می‌دهد که بر مادیت آدمی غلبه کند و به‌سیماها یا اشخاص تصویر اجازه می‌دهد که جذب فضا شوند. پومپونیوس گاوریکوس[5]، که در این عرصهٔ خاص بهترین نمایندهٔ جهان‌بینی رنسانس است، می‌گوید: «فضا پیش از جسمی که به‌جای معینی آورده‌می‌شود وجود دارد.»[۱۸۷] تفاوت دید مانریسم با این شیوه‌های نمونه در آن است که می‌کوشد، از سویی، بر کلیهٔ محدودیتهای فضایی غلبه کند اما، از سوی دیگر، نمی‌تواند از تأثیرات رسانندهٔ عمق فضایی چشم بپوشد. انعطاف‌پذیری گاه مبالغه‌آمیز چهره‌هایی که تصویر می‌کند و جنبش بیش از اندازه‌ای که بدانها می‌دهد ظاهراً برای جبران واقعی‌نبودن فضا است، چرا که این فضا دیگر یك نظام

1. substratum 2. Hellenism 3. Spengler
4. Faustian man 5. Pomponius Gauricus

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مرتبط و به‌هم پیوسته نیست و صورت حاصل جمع ضرایب فضایی را یافته است. این نگرش متناقض به‌مسألهٔ فضا در تابلوهایی نظیر «یوسف در مصر»[1] اثر پونتورمو یا «مادونا دل کولو لونگو»[2] اثر پارمیجانینو منتهی به‌شکلهایی می‌گردد که بسهولت می‌توانند به‌صورت چیزهای کوچك و بزرگ موهوم جلوه‌گر شوند، لیکن، در حقیقت، در مفهوم ضعیف‌شدهٔ واقعیت عصر ریشه دارد.

با پا گرفتن خودکامگی، مانریسم بیشترین بخش از کیفیت هنری خود را در فلورانس از دست می‌دهد و رنگ بارز درباری-فرهنگستانی می‌پذیرد؛ از یك سو، سلطهٔ مطلق میکلانجلو مورد تأیید است، و از سوی دیگر، در ماهیت الزام‌آور رسوم و قراردادهای اجتماعی جای انکار نیست. اکنون، برای نخستین‌بار، وابستگی مانریسم به‌هنر کلاسیك نیرومندتر از تضادش با آن است؛ و این وابستگی شاید تحت تأثیر روحیهٔ قدرت‌طلبی، که بر دربار فلورانس حاکم است و معیارهای ثابتی را نیز بر هنر تحمیل می‌کند، چشمگیرتر است. اندیشهٔ شکوه سرد و نزدیك ناشدنی، که «دوشس»[3] با خود از وطنش ـ یعنی اسپانیا ـ می‌آورد، مستقیماً در آثار برونتسینو، که، با سیماهای دقیق و روشنی که می‌پردازد، ذاتاً یك نقاش درباری است، تحقق می‌یابد. اما او، به‌رغم ماهیت دوگانهٔ روابطی که با میکلانجلو و با مسألهٔ فضا دارد، و بخصوص با وجود تضادی درونی که ناراحتی روحی نهفته در پس زره خونسردیش خوانده‌اند، مانریستی تمام عیار است.[۱۸۸] در مورد پارمیجانینو، که تحت سلطهٔ آئین‌هایی است که چندان سختگیر نیستند، این «زره» نازکتر و علائم ناراحتی روحی آشکارتر است. وی حساس‌تر، عصبی‌تر، و بیمارگونه‌تر از برونتسینو است، و می‌تواند خویشتن را چیزی برتر از یك نقاش دربار و درباری فلورانسی جا بزند، اما به‌هر حال درست به‌اندازهٔ هر نقاش درباری و هر عضو دربار متصنع و متکلف است. اینك در تمام ایتالیا سبك درباری مهذبی پدیدمی‌آید که نوعی «روکوکو» است و ظرافتش به‌هیچ وجه کمتر از ظرافت هنر فرانسهٔ سدهٔ هجدهم نیست، اما اغلب غنی‌تر و پیچیده‌تر از آن است.

1. Joseph in Egypt 2. Madonna del Collo Lungo
3. Duchess (دوشس)

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اکنون، برای نخستین‌بار، مانریسم چنان بـا اقبال عامه مواجه می‌شود و خصلتی چنان بین‌المللی می‌یابد کـه هنر رنسانس هرگـز بدان دست نیافت. در این سبك، که اینك در سرتاسر اروپـا منتشر می‌شود، ظـرافت و زیبایی «روکوکو» گـونـه‌ای، دقیقاً در ردیف قـوانین مبتنی بـر کار میکلانجلو، جزء مهمی از اجـزای کار را تشکیل می‌دهد. و هر چند این دو عنصر ذاتاً وجه مشترك چندانی بـا هم ندارند، عنصر تصنعی تـا حدی در آثـار خود میکلانجلو بخصوص در آثـاری نظیـر «فـاتـح»[1] و تـزیین بقـاع خاندان مدیچی، دیده‌می‌شود.

بـاری، وارث حقیقـی میکـلانجلو مـانـریسم بین‌المللـی بـه‌سبك میکلانجلو نیست، بلکـه تینتورتو است، کـه شایـد کاملاً مستقل از سبك بین‌المللی نباشد لیکن، از حیث نکات اصلی کار، جدا از آن است. شهر ونیز درباری ازان خود نـدارد و تینتورتو، بـر خلاف تیتیان، برای دربارهای خارجی کار نمی‌کند؛ و در حقیقت، تـا سالهای آخـر عمر حتی از جمهوری نیز سفارشی به‌او داده نمی‌شود. به‌طور کلـی، در عوض خدمت به‌دربارها و حکومتها، بـه «انجمنهای اخوت» خدمت می‌کند. دشوار بتوان گفت که آیا خصلت مذهبی هنر وی بیشتر متأثـر از تقاضای کارفرمایان بود یا خود از آغاز در طلب مشتری به‌محفلهایی بیشتر نظر داشت که از لحاظ روحی به‌او نزدیکتر بودنـد؛ در هر حـال، وی تنها هنرمند ایتالیا بود که نوزایی مذهبی عصر در وجود وی، همچون در وجود میکلانجلو، هرچند به‌شیوه‌ای بس متفاوت، بیانـی عمیق یـافت. وی برای انجمن اخوت «سان روکو»[2]، کـه خود از ۱۵۷۵ بـه‌عضویت آن درآمـده‌بـود، کار می‌کـرد، آن هـم با شرایطی چنان نازل که انسان ناگزیر احساس می‌کند کـه چیزی که وی را به‌انجام کار واداشته جـز عـوامل عاطفـی و روحـی نبوده‌است. چیزی که راستای فکری و مذهبی هنر وی را امکان‌پذیر ساخت این بود که وی برای مردمی کار می‌کرد کـه نظرگـاه و برخوردشان بـا مسائل با دیدگاه مردمی که، مثلاً، تیتیان برایشان کار می‌کرد فـرق فـاحش داشت، و یحتمل همین وضع موجب شد که کارش در چنان مسیری جریان یابد. انجمنهای اخوت،

1. Victor 2. S. Rocco

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که بر شالوده‌ای مذهبی بنا شده و معمولاً بر طبق مراتب شغلی سازمان یافته‌اند، از اختصاصات بارز ونیز سدهٔ شانزدهم بشمارمی‌روند؛ محبوبیتی که این انجمنها دارند نشانهٔ عمیق‌شدن حیات مذهبی است، و این امر در هیچ جای ایتالیا به‌اندازهٔ شهر زادبومی کونتارینی بارز نیست. بیشتر اعضای این انجمنها مردمی ساده‌اند و علت اهمیت و اولویتی که در کار خود به‌عناصر مذهبی می‌دهند شاید جز این نباشد. اما این انجمنها سازمانهای مرفهی هستند که برای تزیین باشگاههای خود با تابلوهای مهم و با عظمت در مضیقه نیستند. تینتورتو، با تزیین یکی از همین باشگاهها ـ اسکوئولا سان روکو[1] ـ به‌بزرگترین نقاش دورهٔ «ضد اصلاح» و مهمترین نمایندهٔ آن بدل می‌شود.[۱۸۹] تجدید حیات روحانی او در حوالی سال ۱۵۶۰، یعنی هنگامی روی‌می‌دهد که شورای ترانت به‌پایان کار و تدوین فرمانهای خود دربارهٔ مسائل هنری نزدیك می‌شود. تابلوهای بزرگ «اسکوئولا سان روکو»، که در دو دورهٔ جداگانه، یعنی در سالهای ۶۷-۱۵۶۵ و ۸۷-۱۵۷۶، تهیه شده‌اند، قهرمانان عهد عتیق را ترسیم می‌کنند، زندگی مسیح را باز می‌گویند، و شعایر دین مسیح را تجلیل می‌نمایند؛ و از حیث موضوع از فرسکوهای «کاپلا دل آرنا»[2] اثر جوتو به‌بعد جامعترین تصاویر پیوستهٔ هنر مسیحی را ارائه می‌کنند. برای دستیابی به‌منبع الهام این تصاویر و توصیفی که از عالم مسیحیت می‌شود باید به مجسمه‌های موجود در کلیساهای جامع گوتیك مراجعه کرد. در مقایسه با تینتورتو، که اینك واقف به‌اسرار دین است، میکلانجلو مشرکی است که با اسرار دین مسیح گلاویز شده‌است و هنوز مدتی باید مجاهده کند تا بر آنها وقوف یابد. صحنه‌های مأخوذ از کتاب مقدس، نظیر «بشارت»[3]، «دیدار»[4]، «شام آخر»[5]، و «تصلیب»[6]، بر خلاف آنچه در نظر میکلانجلو می‌نمایند، دیگر برای او رویدادهایی صرفاً بشری نیستند، و وقایعی هم که در تراژدی «بازخرندهٔ گناهان» روی می‌دهند خصوصیت بشری ندارند بلکه تجلیات مشهود اسرار کیش مسیح بشمارمی‌روند. تصاویری که تینتورتو

1. Scuola S. Rocco 2. Cappela dell' Arena
3. The Annunciation 4. The Visitation 5. The Last Supper
6. The Crucifixion

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌پردازد کیفیتی خیالی و رؤیاگونه می‌یابند و هر چند همهٔ عناصر طبیعت‌گرای رنسانس را در خود جمع دارند، تأثیری که در بیننده می‌کنند چیزی است غیرواقعی، الهام‌گونه، و روحانی. بنظر می‌رسد که در اینجا هیچ شکاف و فاصله‌ای امور طبیعی و مافوق طبیعی و دینی و دنیوی را از یکدیگر جدا نمی‌کند. اما این توازن کامل مرحله‌ای گذرا بیش نیست؛ مفهوم «مسیحیت راستین» دراین آثار بار دیگر از دست می‌رود. تصویری که تینتورتو در نقاشیهای بعدی خود از جهان بدست می‌دهد اغلب غیرمسیحی و اساطیری است، و در بهترین وجه خود رنگ «عهد عتیق» را دارد، اما به‌هیچ روی بر انجیل استوار نیست. آنچه در آنها روی می‌دهد از حیث دامنهٔ وسعت خود «آفاقی» است؛ نمایشنامه‌ای است باستانی، که در آن انبیا و اولیا و مسیح و خدا همه چنانند که گویی نه پردازندهٔ نمایش بلکه بازیگرانی هستند که در اجرای آن با یکدیگر همکاری دارند. در تابلو مشهور «موسی آب از صخره جاری می‌کند»[1]، قهرمان کتاب مقدس نه فقط ناگزیر است از نقش خود در مقام قهرمان اول داستان چشم بپوشد و در برابر معجزهٔ جهش آب سر تسلیم فرودآورد، بلکه خدا خود به‌جسم سماوی متحرکی، به‌چرخ گردنده‌ای از آتش در ماشین جهان، بدل می‌گردد. این نمایشنامهٔ جهانی، که آنقدر نکات و تفصیلات تاریخی و اشارات بشری ندارد که بتوان دقیقاً چیزی مسیحی و مربوط به‌کتاب مقدسش خواند، در تابلوهای «وسوسه»[2] و «معراج»[3] تکرار می‌گردد. در سایر آثار، نظیر «مهاجرت به‌مصر»[4]، «مریم مجدلیه»[5]، و «مریم مصری»[6]، صحنهٔ عمل به‌چشم‌اندازی اساطیری و خیالی تبدیل می‌شود که در آن چهره‌ها تقریباً یکسره محو می‌شوند و زمینهٔ کار بر تمامی صحنه چیره می‌گردد.

گرکو تنها خلف صدق تینتورتو است. هنر وی نیز، مانند هنر مانریست بزرگ ونیزی، به‌طور عمده مجزا و مستقل از دربارها بسط می‌یابد. «تولدو»[7]، که وی پس از سالها کارآموزی در ایتالیا در آن مقیم می‌شود، پس از مادرید ـ که مقر دربار است ـ و «سویل»[8] ـ که مرکز

1. Moses bringing forth water from the rock
2. Temptation
3. The Ascension
4. Flight into Egypt
5. St. Mary Magdalen
6. St. Mary Aegyptiaca
7. Toledo
8. Sevilla (اشبیلیه)

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عمدهٔ تجارت و حمل و نقل است ـ سومین شهر مهم اسپانیای آن روزگار و مرکز حیات کلیسایی و روحانی است.[۱۹۰] تصادفی نیست که مذهبی‌ترین هنرمند عصر، که از سده‌های میانه به‌این طرف کسی چون او در مذهب غرقه نشده‌است، این شهر را برای اقامت برگزیند. راست است که وی کوشید شغلی در دربار مادرید بیابد،[۱۹۱] اما همین ناکامی خود نشانی بر این است که حتی در اسپانیا نیز بین فرهنگ درباری و دینی تضاد و خصومتی در شرف پیدایش بود، و برای هنرمندی چون گرکو فرمول مانریسم درباری قالبی بسیار تنگ و محدود شده‌بود، هنرش به‌هیچ روی انکار منشأ سبك درباریی نیست که وی بکارمی‌گیرد، اما از قلمرو هنر درباری راهی دراز فاصله دارد. تابلو «تدفین کنت اورگاتس»[1] نشان‌دهندهٔ آیین تشریفاتی است که به‌شیوه‌ای کاملاً درباری صورت می‌گیرد، لیکن، در عین حال، به‌قلمروهایی تن می‌کشد که در آنها کلیهٔ امور اجتماعی و بشری پشت‌سر نهاده‌می‌شوند. این اثر، از سویی، تابلو تشریفاتی بی‌نقصی است؛ و از سوی دیگر، نمایشی است زمینی-آسمانی از عمیق‌ترین و لطیف‌ترین و اسرارآمیزترین احساس مذهبی. در اینجا نیز، چنانکه در مورد تینتورتو پیش آمد، دوره‌ای که مشخصهٔ آن از شکل‌افتادگی و بی‌تناسبی و اغراق است از پی این حالت توازن فرامی‌رسد. در آثار تینتورتو، صحنهٔ تابلوها در بینهایتهای فضای کیهانی گسترش می‌یابد؛ در ساخته‌های گرکو این امر به‌صورت ناسازگاریهایی میان چهره‌ها که بر اساس عقل نمی‌توان تأویلشان کرد و ما را ناگزیر می‌سازند تفسیر و توجیهی ورای مقولات عقلی و طبیعی از برایشان بجوییم جلوه‌گر می‌شود. گرکو، در آخرین آثار خود، به‌سبك کار میکلانجلو، که خارج‌کردن حقیقت از صورت مادی خود باشد، نزدیك می‌شود، در آثاری نظیر «دیدار» و «عروسی مریم»[2] ـ که در سیر تکامل نقاش جای «پیئتا روندانینی» را می‌گیرند ـ چهره‌ها بتمام و کمال در نور محوشده و رنگ‌باخته و صورت سایه‌هایی را یافته‌اند که در فضایی نامتناهی و انتزاعی و غیرواقعی و ناملموس در حرکتند.

گرکو نیز جانشین بلافصلی ندارد؛ او هم در حل مسائل حاد هنری زمان تنها است. بر خلاف سده‌های میانه، که سبك یکدست و یکنواخت آن

1. The Burial of the Count of Orgaz 2. Wedding of Mary

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حتی بیشتر آثار هنری عصر را در برمی‌گرفت، رواج عام یافتن دیگر صرفاً از طریق وصول به‌سطح متوسط تحصیل می‌شود. سبك روحانی گرکو حتی به‌شیوهٔ غیرمستقیم نیز، به‌آن صورت که جهان‌بینی کیهانی مانریسم ایتالیا در هنر بروگل مشهود است مورد عمل قرار نمی‌گیرد. زیرا که، به‌رغم همهٔ تفاوتهای موجود، در این هنرمند نیز درك کیهانی یا «آفاقی»، عنصر غالب و مسلط کار را تشکیل می‌دهد، هر چند باید گفت که این احساس نقطهٔ مقابل احساسی است که در تینتورتو جلوه می‌کند؛ برای مثال، مظاهر «کلیت» اغلب به‌صورت چیزهایی جزئی و بی‌اهمیت ـ نظیر کوه، دریا، یا موج ـ ارائه می‌شوند. در آثار تینتورتو، امر عادی و معمولی با وزش یا نفخهٔ «کل» ناپدید می‌شود، حال آنکه در آثار بروگل «کل» جزء ذاتی موضوعات مربوط به‌تجارب روزمره است. آنچه در اینجا تحقق می‌یابد «نمادگرایی» نوع جدیدی است که کمابیش با همهٔ نمادگراییهای سابق فرق دارد. در هنر سده‌های میانه بر معنی و مفهوم «نمادی» سخت تأکید می‌شد، و تصویر هر اندازه از واقعیت تجربی دورتر بود، به‌سبك و سیاق مقبول عام نزدیکتر بود؛ حال آنکه در اینجا نیروی نمادی تصویر با طبیعت گذرا و بیرونی مضمون افزایش می‌یابد. آثار هنری سده‌های میانه، در نتیجهٔ کیفیت انتزاعی و قراردادی سمبولیسم خود، همیشه در معرض تنها یك نوع تعبیر و تأویل بودند، در حالی که آثار بزرگ هنری عصر مانریسم و دوره‌های پس از آن را می‌توان در مراتب و مقامهای مختلف تفسیر کرد. برای فهم نقاشیهای بروگل و درك نوشته‌های شکسپیر و سروانتس باید همواره از زاویهٔ متفاوتی به‌آنها نزدیك شد. طبیعت‌گرایی نمادی آنها، که نشان آغاز هنر جدید است، درست بر عکس تجانس و همگونی هومری، متضمن جدایی مقصد و وجود، جوهر و زندگی، خدا و جهان است. در اینجا، چنانکه در آثار هومر می‌بینیم، اهمیت جهان صرفاً به‌سبب «وجود» آن نیست، و علت حقیقی‌بودن این تصاویر هنری هم صرفاً این نیست که ـ همان طور که در سده‌های میانه دیدیم ـ با واقعیت معمول فرق دارند؛ علت امر را باید در این جست که این تصاویر به‌سبب کامل‌نبودن و جامع نبودن خود، که ذاتی آنها است، بر واقعیتی کاملتر و جامعتر و مهمتر اشاره دارند.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در نخستین نگاه، بنظر می‌رسد که بروگل وجه مشترك چندانی با بیشتر مانریستها ندارد. در آثار او از «تردستی» و ظرافت هنری و پیچ و تاب و تکان و تشنج و نسبتهای اختیاری و تصورات متناقض از فضا خبری نیست. بخصوص وقتی که بر قطعات «دهقانیی» که در سالهای آخر عمر ساخته‌است نظر می‌افکنیم، نقاش به‌صورت طبیعت‌گرای نیرومندی جلوه می‌کند که به‌هیچ روی در چارچوب مانریسم پیچیده‌ای نمی‌گنجد که با افکار و اندیشه‌های متفاوت سر و کار دارد. اما، در حقیقت، جهان‌بینی بروگل از حیث چندپارگی و برخورد آگاهانهٔ او با زندگی از هیچ یك از بقیهٔ مانریستها دست‌کمی ندارد. این خودآگاهی تنها به‌مفهوم تأملی نیست که در هنر دوره‌های پس از رنسانس مشترك بود، بلکه بدین معنی است که هنرمند صرفاً توصیفی از واقعیت، به‌صورت کلی، ارائه نمی‌کند بلکه آگاهانه و از روی قصد استنباط «خود» را از واقعیت و تفسیر «خود» را از واقعیت عرضه می‌دارد، چندانکه می‌توان همهٔ کارش را تحت عنوان «چنانکه من می‌بینم» خلاصه کرد ـ این خود تازگی انقلابی و ویژگی ذاتاً جدیدی است که در آثار بروگل و در کل سبك مانریسم به‌چشم می‌خورد. چیزی که در آثار بروگل نیست تکلف اکثر مانریستها است، اما فردگرایی تند و تیز آنها و میل مفرط برای بیان اندیشه‌های خویش را به‌حد کمال دارا است. هیچ‌کس نخستین برخورد خود با آثار بروگل را از یاد نمی‌برد. آدمی باید مدتی تمرین کرده‌باشد تا بتواند ویژگیهای کار استادان دیگر، بخصوص استادان قدیم، را دریابد؛ در غیراین صورت معمولاً آثار هنرمندان مختلف را با هم اشتباه می‌کند. اما فردیت بروگل به‌حدی اشتباه‌ناپذیر و فراموش نکردنی است که حتی یك مبتدی هم در اولین نظر تشخیص می‌دهد.

نقاشی بروگل از این حیث نیز به‌هنر مانریستی شبیه است که عموم را جلب نمی‌کند؛ و همان‌طور که کیفیت کارش را ـ که عموماً طبیعت‌گرایی سالم و طرفه و یکپارچه‌اش می‌دانند ـ درنیافته‌اند، این امر را هم نپذیرفته‌اند. مردم به‌وی بر چسب «بروگل دهاتی» می‌زدند و بخطا می‌پنداشتند که هنری که زندگی مردم ساده را تصویر می‌کند ناگزیر روی سخنش با همین مردم ساده است، حال آنکه، در واقع، حقیقت امر تا حدی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر خلاف ایـن است. معمولاً فقط آن گـروههایی از جـامعه که احساس و افکار محافظه‌کارانه دارند شیوهٔ زندگی و تصویر محیط اجتماعی خویش را در هنر می‌جویند. طبقات ستمدیده و آن مـردمی کـه می‌کوشند خویشتن را از سطح موجود برکشند می‌خواهند تصویـری از آن شرایـط زنـدگـی را ببینند که وصول بدان را آرمان خویش قرارداده‌اند، لیکن به‌هیچ وجه مایل نیستند تصویـر شرایطی را مشاهده کنند که می‌کوشند از آن بـدرآیند. تنها مـردمـی که از ایشان برترند با نظر احساساتی بـر شرایط سادهٔ زندگی می نگرند. امروزه نیز چنین است، و در سدهٔ شانـزدهـم هم وضع زیـاد با حالا فرق نداشت. درست همان طور که طبقهٔ کارگـر و خرده‌بورژوازی امروزی می‌خواهند اوضاع و احـوال و محیط زنـدگـی مـردم ثروتمند را در سینما ببینند و تمایلی بـه‌دیدن شرایط و اوضـاع زندگانی خود ندارند، و درست همان طور کـه موفقیت و رونق نمایشنامـه‌هـای کارگری نـه در تئاترهای توده‌ای، بلکه در نواحی ثروتمندنشین شهرهای بزرگ بود، همین طور هم روی سخن بروگل نـه بـا دهقانان و روستاییان، بلکه با طبقهٔ بالا یا به‌هرحـال طبقات مـردم شهرنشین بـود. و البته تـابلوهایی هم که از زندگانی دهقـانـان تصویـر کـرده‌است ریشه در فرهنگ دربـار دارد.[۱۹۲] نخستین نشانـه‌های توجه بـه‌زندگـی روستایی به‌عنوان موضوع هنر را بـایـد در دربارها دید: در «گاهنامه‌هـای ادعیهٔ» «دوك بری»[1] به‌تصاویـری درباری از صحنه‌های روستایی برمی‌خوریم که قدمت آنها به‌اوایل سدهٔ پانزدهم می رسد. یکی از منابع هنر بروگل تذهیبهایی از این‌گونه است؛ منبع دیگر آن پرده‌های دیوارکوبی است که اصولاً برای دربـار و محافل درباری ساخته شده‌اند، و در آنها، در جوار بانوان و نجیب‌زادگانی کـه به‌رقص و بازی و شکار مشغولنـد، کشاورزان و چـوب‌بـران و انگـورچینـان نیز تصویـر شده‌اند.[۱۹۳] تأثیر این توصیفهایی کـه از رسوم و عادات روستا و زنـدگی طبیعی می‌شد هرگز در اصل چندان رومانتیك و احساساتی نبود ـ این نوع تأثیر نخستین‌بار در سدهٔ هیجدهم ظهور کرد ـ بلکه بیشتر یك چیز خنده‌دار و غریب بود. محافلی که چنان کتب ادعیه‌ای را برایشان تصویر می‌کردند

1. Duke of berri

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یا آن پرده‌های دیوارکوب را برایشان می‌بافتند زندگی مردم زحمتکش را به‌مثابهٔ امور طرفه و غریب می‌نگریستند، اما این زندگی در نظرشان چیز رقت‌انگیزی نبود که احساس انسانی و انساندوستانهٔ ایشان را برانگیزد. طبقهٔ حاکم در این تصاویری که از زندگی مردم ساده بدست داده‌می‌شد همان لذت و انبساط خاطری را می‌یافت که در قصه‌ها و افسانه‌های قرون گذشته یافته‌بود؛ تنها فرق موجود این بود که آن افسانه‌ها، از بدو امر، مایهٔ تفریح و انبساط خاطری از برای طبقات زحمتکش نیز فراهم می‌ساخت، حال آنکه لذت‌بردن از مینیاتورهای فاخر و پرده‌های دیوارکوب گرانبها محدود به‌بالاترین محافل جامعه بود. علاقه‌مندان به‌آثار بروگل نیز از مرفه‌ترین و فرهیخته‌ترین طبقات جامعه بودند. باری، این هنرمند، پس از یکچند اقامت در آنورس (آنت‌ورپ)، در حوالی سالهای ۳-۱۵۶۲، در بروکسل، که مرکز دربار و اشرافیت بود، مقیم شد. این حرکت مصادف با تحولی است که در شیوهٔ کارش روی می‌دهد، و تأثیر بس عظیمی بر سبك کار سالهای آخر فعالیتش می‌گذارد، و در همین جا است که به‌مضمون تصاویر دهقانیی‌که پایه‌های شهرتش را گذاشته‌است روی می‌آورد.[۱۹۴]

۷. دومین شکست شوالیه‌گری

تجدید حیات رومانتیسیسم شوالیه‌ای، با شوق و شور تازه‌ای که به زندگی قهرمانی ابراز می‌کرد، و باب‌شدن مجدد داستانهای شوالیه‌ای، در اصل نشان سلطه و چیرگی حکومتهای مطلقه و تباهی و انحطاط دموکراسی طبقهٔ متوسط و نزدیکی تدریجی فرهنگ غرب به‌معیارهای درباری است؛ و این پدیده‌ای است که نخست در حوالی سدهٔ پانزدهم در ایتالیا و فلاندر ظاهر می‌شود و در سدهٔ بعد در فرانسه و اسپانیا به‌اوج خود می‌رسد. آرمانهای شوالیه و استنباطهایی که از فضیلت دارد شکل متعالیی است که اشراف جدیدی که از طبقات پایین برخاسته‌اند، و نیز شهریارانی که به‌جانب خودکامگی میل کرده‌اند، ایدئولوژی خویش را در پوشش آن مخفی می‌سازند. امپراتور ماکسیمیلیان را «آخرین شوالیه» بشمارمی‌آورند، اما وی جانشینان بسیاری دارد که مدعی این عنوانند، و

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حتی ایگناتیوس لویولا خویشتن را «شوالیهٔ مسیح» می‌خواند و فرقهٔ خود را بر اساس اصول اخلاق شوالیه‌ای سازمان می‌دهد ـ هر چند، در عین حال، نسبت به‌روح و جوهر فلسفهٔ جدید رئالیسم سیاسی نیز بی‌اعتنا نیست. آرمانهای شوالیه‌ای دیگر قادر به‌حمایت از ساختار جدید اجتماعی نیستند؛ ناسازگاری این آرمانها با الگوی خردگرایانهٔ واقعیت اجتماعی و اقتصادی زمان، و کهنه‌بودن آنها در جهان «آسیابهای بادی»، عیان است و نیازی به‌بیان ندارد. پس از یك قرن شور و شوقی که نسبت به «شوالیهٔ‌سرگردان» ابراز گردید و مسرتی که از ماجراهایی که در رمانهای شوالیه‌ای توصیف می‌شدند احساس شد، شوالیه‌گری دومین شکست را متحمل گردید. شاعران و نمایشنامه‌نویسان بزرگ این قرن، شکسپیر و سروانتس، سخنگویان عصر خویش‌اند ـ اینان فقط چیزهایی را اعلام و عنوان می‌کنند که در همه جا آشکاراست، و مشعر بر این است که زمان شوالیه‌گری بسر آمده، و نیروی آفریننده‌اش دیگر وهم و افسانه‌ای بیش نیست.

کیش جدید بزرگداشت شوالیه‌گری در هیچ‌جا به‌شدت و حدّت اسپانیا نبود؛ در اینجا بود که طی هفتصد سال کشمکش با عربها، اصول ایمان و افتخار و علایق و حیثیت طبقهٔ حاکم در وحدتی تجزیه‌ناپذیر در هم جوش خورده‌بود؛ و باز در همین جا بود که جنگهای کشورگشایانه با ایتالیا و پیروزی بر فرانسه و بهره‌برداری از گنجینه‌ها و منابع امریکا، خود به‌خود دستاویزهایی به‌دست لشکریان داد که خویشتن را به‌صورت قهرمان بر ملت عرضه کنند. اما در این کشوری که روحیهٔ تجدید حیات یافتهٔ شوالیه‌گری در منتهای قوّت خود می‌درخشید، هنگامی که چیرگی آرمانهای شوالیه‌ای توخالی از آب درآمد، سرخوردگی ناشی از آن نیز بسیار عظیم بود. اسپانیای پیروزمند، به‌رغم فتوحاتی که کرده و گنجهایی که فراچنگ آورده‌بود، ناگزیر بود که به‌تفوق بازرگانان هلندی و دریانوردان انگلیسی گردن نهد، چه دیگر در وضع و موقعی نبود که قهرمانان جنگ آزمودهٔ خویش را تغذیه کند و از برایشان اشتغالی بیابد. «آقا»ی مغرور و گردن‌فراز، اگر هم به‌ولگردی و بیچارگی نیفتاده‌بود، با گرسنگی دست به گریبان بود. داستانهای شوالیه‌ای برای حل مشکل

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سربازانی که مدتها در ارتش خدمت کرده و اکنون می‌بایست خویشتن را با زندگی و وظایف غیرنظامی تطبیق دهند نامناسبترین تمهید ممکن بود.

زندگینامهٔ سروانتس نمونهٔ فوق‌العاده جالب توجهی است که سرنوشت کسانی را که در این دورهٔ گذر از شوالیه‌گری رومانتیك به رئالیسم بسرمی‌برده‌اند بروشنی عرضه می‌کند. بدون آشنایی با این داستان ممکن نیست بتوان «دن کیشوت»[1] را از لحاظ جامعه‌شناسی ادراك کرد. نویسندهٔ این اثر از دامن خانوادهٔ تهیدستی برخاسته‌است که به‌اشراف شوالیه‌ای تعلق دارد؛ او، به‌علت همین فقر، مجبور است که از جوانی در مقام سرباز ساده در ارتش فیلیپ دوم خدمت کند، و در عملیات نظامی ایتالیا انواع سختیها و مشقات را تحمل نماید: در نبرد لپانتو[2] شرکت می‌کند، و زخمی کاری برمی‌دارد؛ در بازگشت از ایتالیا، گرفتار دزدان دریایی الجزایری می‌گردد؛ پنج سال سخت و دردناك را در زندان بسر می‌برد، و پس از چند بار که بعبث اقدام به‌فرار می‌کند، سرانجام در سال ۱۵۸۰ آزاد می‌شود. چون به‌وطن بازمی‌گردد، خانواده را در منجلاب فقر و زیر بار قرض می‌یابد. اما برای خود او، برای این سرباز شایسته، برای این قهرمان نبرد لپانتو، برای این شوالیه‌ای که اسیر کفار شده‌است، نیز کار مناسبی نیست، و باید به‌شغل حقیر مأمور گردآوری مالیات خرسند باشد؛ نگرانیهای مالی فراوان دارد؛ بیگناه یا به‌سبب لغزش کوچکی به زندان می‌افتد و، سرانجام، باید شاهد زوال قدرت نظامی اسپانیا و شکست آن از انگلیسیان باشد. تراژدی شخصی شوالیه‌هایی از این گونه در مقیاسی وسیعتر در سرنوشت ملت شوالیه‌مآب در حد کمال تکرار می‌گردد، و بیش از پیش بر او روشن می‌شود که گناه این ناکامیابیهای شخصی و ملی در ناسازگاری نظام شوالیه‌ای با عصر و زمان، در نابجایی این رومانتیسیسم بی‌معنی در این عصری است که از سر تا پا غیررومانتیك است. اگر دن کیشوت ناسازگاری جهان و آرمانهای خویش را به‌نیروی افسون‌کنندهٔ واقعیت نسبت می‌دهد، و نمی‌تواند اختلاف بین نظم ذهنی و عینی امور را ادراك کند، این امر خود بدین معنا است که وی در ضمن آنکه جهان تغییر

۱. *Don Quixote* (تلفظ صحیح این کلمه دن کیخوته است).

2. Lepatno

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کرده و تاریخ دگرگون می‌شده در خواب بوده، و لذا جهان رؤیاها در نظرش به‌صورت تنها جهان واقعی جلوه می‌کند، حال آنکه واقعیت به‌مثابهٔ جهان جادویی و پر از شیاطین موذی بر او جلوه‌گر می‌شود. سروانتس فقدان کامل توش و تلاش و تباین را در این نگرش بوضوح تشخیص می‌دهد و می‌پذیرد ـ و چاره‌ناپذیری درد نیز از همین نگرش نتیجه می‌شود ـ و می‌بیند که همان طور و همان قدر که واقعیت خارجی از این پندارگرایی (ایدئالیسم) تأثیر نمی‌پذیرد، این پندارگرایی هم از واقعیت متأثر نمی‌شود و بدان پاسخی نمی‌دهد، و طبیعی است که با این وضع ـ که رابطه‌ای بین قهرمان و محیطش وجود ندارد ـ هر عملی مقرون به‌ناکامی است.

دور نیست که سروانتس در بدو امر از معنی عمیق اندیشهٔ خود آگاه نبود، و صرفاً خواسته‌بود در وهلهٔ اول هزلی بر داستانهای شوالیه‌ای بنگارد. اما باید بسرعت دریافته‌باشد که آنچه باید مورد چون و چرا قرار گیرد تنها نوشته‌های معاصران نیست. مسخره جلوه دادن شوالیه‌گری در زمان زندگی او چیز تازه‌ای نبود: پیش از او پولچی[1] داستانهای شوالیه‌ای را دست انداخته‌بود و در نوشته‌های بویاردو[2] و آریوستو[3] نیز همین برخورد تمسخرآمیز را می‌بینیم. در ایتالیا، که بخشی از نمایندگان شوالیه‌گری را عناصر طبقهٔ متوسط تشکیل می‌دادند، شوالیه‌های جدید مسأله را زیاد جدی نمی‌گرفتند. بیگمان در اینجا، یعنی در وطن لیبرالیسم و اومانیسم، بود که سروانتس خویشتن را برای این نگرش شك‌آمیز آماده کرد، و احتمالاً نخستین اندیشهٔ شوخی عصرآفرین خویش را به‌ادبیات ایتالیا مدیون است. اما در تصنیف این اثر منظور و مقصود نویسنده تنها این نبود که قالبی را بشکند و از قلمرو داستانهای تصنعی بساب روز خارج شود، یا این اثر را به‌نقدی از شوالیه‌گری مهجور بدل سازد، بلکه در عین حال وی در نظر داشت که اثرش ادعانامهٔ جهان واقعیت روزمره باشد: جهانی که پردهٔ پندار را دریده‌است، جهانی که در آن برای پندارگرا چیزی نمانده‌است جز اینکه خویشتن را در پس «فکر متحجر»[4] خویش چال کند. بنا بر این، طرفگی کار سروانتس در ارائهٔ طعن‌آمیز برخورد شوالیه‌ای با

1. Pulci 2. Bojardo 3. Arioste 4. Idée fixe

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زندگی نبود، بلکه در این بود که دو جهان آرمان‌گرایی رومانتیك و خردگرایی واقع‌بینانه را در مقام دو چیز نسبی عرضه کرد. آنچه در این اثر بدیع بود دوگانگی حل ناشدنی جهان‌بینی او، موضوع تحقق‌ناپذیربودن اندیشه در جهان واقعیت و تبدیل‌ناپذیربودن واقعیت به پندار بود.

رابطه‌ای که سروانتس با مسألهٔ شوالیه‌گری دارد به‌تمام و کمال از دوگانگی برخورد ماریستی با زندگی مایه می‌گیرد. وی بین توجیه آرمان‌گرایی، که جهان واقع را درنمی‌یابد، و عقل سلیم، که به‌امور جهان توجه دارد، در نوسان است ـ و برخورد پر از تعارضی که با قهرمان داستان خود دارد از همین امر ناشی می‌شود، و همین برخورد است که از ظهور عصر جدیدی در تاریخ ادبیات خبر می‌دهد. پیش از سروانتس شخصیتهایی که در داستانها ظاهر می‌شدند یا مطلقاً خوب بودند یا مطلقاً بد، یا خادم بودند یا خائن، یا قدیس بودند یا ملحد؛ در اینجا قهرمان داستان، در عین حال که قدیسی است، سبك‌مغز و دیوانه نیز هست. اگر بذله به‌مفهوم توانایی در مشاهدهٔ دو جنبهٔ متضاد یك چیز در آن واحد باشد، در این صورت کشف دوجانبگی شخصیت به‌معنای کشف بذله در دنیای ادبیات است؛ و این بذله از نوعی است که پیش از عهد مانریسم شناخته‌نبود. ما در ادبیات تجزیه و تحلیلی از مانریسم در اختیار نداریم که از حدود بیان معمول «مارینیسم»[۲] و «گونگوریسم»[۳]، و سایر گرایشهای وابسته، فراتر رفته‌باشد؛ اما اگر می‌خواستیم چنین تجزیه و تحلیلی به‌عمل آوریم، ناگزیر می‌بایست از سروانتس آغاز کنیم.[۱۹۵] گذشته از درك متزلزل واقعیت، و محوشدن مرزهای بین واقع و غیرواقع، سایر خطوط اساسی مانریسم را نیز بخوبی می‌توان در کار او مطالعه کرد: کمدی که از خلال تیرگی تراژدی می‌درخشد، حضور تراژیك در کمیك، و ماهیت دوگانهٔ قهرمان، که وی را در لحظه‌ای مسخره جلوه می‌دهد و در لحظه‌ای

۲. marinism، تکلف و تصنع در انشا، به‌سبك مارینی، نویسندهٔ ایتالیایی.

۳. gongorism، مصنوع و متکلف به‌سبك کارلوئیس د گونگورا ای آرگوته، شاعر اسپانیایی.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیگر به‌صورت مردی والا و بلندپایگاه می‌نمایاند. پدیدهٔ «خودفریبی آگاهانه» نیز یکی از خصوصیات برجستهٔ این سبك است: اشارات مختلفی که نویسنده به‌این واقعیت می‌کند که دنیای روایت او دنیای ساختگی و مجعولی است؛ تجاوز مکرر از مرزهایی که واقعیت ذاتی اثر را از واقعیت بیرون از اثر جدا می‌کند؛ رفتار و حالات لاقیدانه‌ای که اشخاص داستان در مواقعی به‌خود می‌گیرند که از قلمرو خاص خود خارج می‌شوند و به عالم خواننده گام می‌نهند؛ اشارهٔ طنزآمیزی که نویسنده در بخش دوم داستان به‌شهرت و معروفیتی می‌کند که قهرمانان داستان به‌یاری بخش یکم اثر از آن برخوردار گشته‌اند ـ برای مثال، چگونگی ورودشان به‌سرای دوك، که خود از برکت شهرتی است که در عالم ادب یافته‌اند، و شیوه‌ای که سانکو پانزا[1] از خویشتن سخن می‌راند و می‌گوید که وی «ملازم جناب دن کیشوت است، که نامش در کتاب آمده‌است، و نام خودش سانکو پانزا است، که اگر هم از زمانی که در گهواره بوده تغییر نکرده‌باشد در کتاب، یعنی در مطبوعات، چنین است». و بالاخره «فکر متحجر» هم که مایهٔ دلمشغولی قهرمان داستان است، اجباری که بر حرکات او حاکم است، و کیفیت نمایش عروسکیی که سیر داستان در نتیجهٔ این امر می‌یابد، همهٔ اینها امور مانریستی هستند. و باز شیوهٔ غریب و بوالهوسانهٔ عرضهٔ مطالب، کیفیت بافت و ساخت بی‌شکل و پر از اطناب داستان؛ لذت سیری‌ناپذیری که راوی از ارائهٔ وقایع ضمنی می‌برد، و تکرار این موارد، و نیز اظهار نظرها، و انحرافهایی که سیر داستان پیدا می‌کند؛ جهشهای فیلم‌گونه‌ای که در نقل داستان به‌چشم می‌خورد، انحرافها و «در هم گداختنها»، همه مانریستی است. و بالاخره، آمیزهٔ عناصر واقعی و خیالی در سبك، آمیزهٔ طبیعت‌گرایی جزئیات و غیرواقعی‌بودن کل تصور، وحدت خصوصیات داستان شوالیه‌ای و داستان مبتذل پیکارسك[2]، تلفیق گفتگوی

---

۱. Sancho Panza، تلفظ درست این نام سانچو پانسا است.

۲. picaresque داستان اراذل و اوباش؛ داستانی که شخصیت عمدهٔ آن آدمی ولگرد (picaro) بود. نشأت این رمان از اسپانیا بود. در این گونه رمانها نویسنده شخصیت اصلی را به‌حرکت درمی‌آورد و او را در شاهراهها و قهوه‌خانه‌ها با حوادثی درگیر می‌سازد. نمونهٔ عالی این گونه رمان «لازاریلو ـ

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اشخاص داستان، که بر اساس زبان گفتاری و معمول استوار است و سروانتس نخستین داستان‌نویسی است که این گفتگو را بکار می‌برد،[۱۹۶] و آمیختن این گفتگو به‌سجعها و صنایع بدیعی و جناس و تشبیه و استعاره... باری، تمام این چیزها مانریستی است. همین امر که جهان به‌صورتی ارائهٔ می‌شود که گویی در جریان شکل‌بستن و رشدکردن است، و تغییر مسیرهایی که داستان می‌یابد، و همین که نویسنده طی جریان داستان چندین‌بار جای شخصیتها را عوض می‌کند، و همین که سیمای مهمی چون سانکو پانزا که وجودش ظاهراً برای داستان ضروری است روی هم رفته اندیشه‌ای است که در بدو امر در ذهن نویسنده نیست و بعدها به‌ذهن او راه‌می‌یابد، و باز اینکه شخص دن کیشوت بتدریج چنان طبیعت عمیق و پیچیده‌ای پیدا می‌کند که ـ به‌طوری که ادعا شده ـ[۱۹۷] فهم و ادراك او حتی از حدود فهم نویسنده خارج می‌شود... باری، تمام این چیزها مانریستی است. سرانجام، فقدان یك‌شکلی و یکنواختی در اجرای کار، اختلاط عناصر لطیف و ظریف و زیبا با عناصر خام و نارس، که بر اساس آنها «دن کیشوت» را سست‌بافت‌ترین آثار بزرگ داستانی خوانده‌اند، همه مانریستی است.[۱۹۸] البته این ادعا تماماً درست نیست، چه آثاری از شکسپیر هم هست که همین توصیف را می‌توان در موردشان بکاربرد.

سروانتس و شکسپیر تقریباً همسن و سال بودند؛ و اگر چه سنین عمرشان درست بر هم منطبق نبود، در یك سال از جهان رفتند. در جهان‌بینی و مقاصد هنری این دو نقاط مشترك بسیاری را می‌توان یافت، اما این اشتراك و توافق در هیچ جا به‌اندازهٔ بحثی نیست که از شوالیه‌گری می‌کنند: هر دو شوالیه‌گری را چیزی کهنه و منسوخ و منحط و واپس‌رونده می‌دانند. به‌رغم این وحدت نظر بنیادی، نسبت به‌آرمانهای شوالیه‌گری احساسات بسیار متفاوتی دارند ـ که البته در مورد چنین پدیدهٔ بغرنجی باید هم انتظار داشت. شکسپیر نمایشنامه‌نویس، موضعی مثبت‌تر از سروانتس داستان‌نویس نسبت به‌قضیهٔ شوالیه‌گری دارد، و چون انگلیسی

← دو تورمس» است، که در حوالی ۱۵۵۴ نوشته شده‌است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است، و انگلستان هم در این زمان در مرحلهٔ پیشرفته‌ای از تکامل اجتماعی سیر می‌کند، شوالیه‌ها را به‌عنوان یک طبقه با خشونتی بیش از همکار اسپانیایی خود نفی می‌کند، چرا که همکار اسپانیایی او، به‌علت تبار شوالیه‌ای و پیشینهٔ نظامی خود، زیاد نسبت به‌قضیه بی‌غرض و بی‌طرف نیست. شکسپیر، ولو به‌علل و جهات مربوط به‌شیوهٔ کار، نمی‌خواهد پیشرفت اجتماعی قهرمانان خود را انکار کند: این قهرمانان برای اینکه بتوانند بر صحنهٔ تئاتر در برابر همنوعانشان بدرخشند ناچار باید از شهریاران و سرداران و اشراف باشند و باید از جایگاهی بالنسبه بلند پایین بیایند تا بتوانند با تغییری ناگهانی که در وضع و موقعیت و بختشان روی داده‌است به‌قدر کافی بر بیننده تأثیر گذارند.

در عهد فرمانروایی خاندان تودور[1]، سلطنت به‌حکومت استبدادی بدل گشته‌بود. در پایان «جنگ گلها»[2] اشراف تقریباً به‌تمام و کمال محو و نابود شده‌بودند، اما اشراف روستا و خرده‌مالکان و مردم طبقهٔ متوسط شهری بیش از هر چیز خواستار صلح و نظم بودند؛ و مادام که حکومت آن‌قدر قدرت داشت که مانع از بازگشت هرج و مرج گردد نوع حکومت برایشان مهم نبود. درست پیش از سلطنت ملکهٔ الیزابت، کشور با دهشت جنگ داخلی دست به‌گریبان بود؛ خصومتهای مذهبی ظاهراً سازش‌ناپذیرتر از هر زمان دیگر شده‌بودند، وضع مالیهٔ مملکت بسیار بد و تأسف‌آور، و امور خارجی به‌نحو بسیار خطرناکی آشفته‌بود. توفیق ملکه در رفع پاره‌ای از این گرفتاریها و طفره رفتن از پاره‌ای از این مخاطرات وجهه‌ای برای او در بین بخشهای عظیمی از طبقات ملت تأمین کرد. سلطنت وی برای طبقات متمکن و صاحب امتیاز، بخصوص، به‌معنای این بود که در قبال خطر تهدیدکنندهٔ جنبشهای انقلابی ناشی از طبقات پایین، حمایت می‌شدند. کلیهٔ ترسها و دهشتهایی که طبقهٔ متوسط از افزایش قدرت سلطنت داشت

---

1. Tudor

۲. War of Roses، جنگی است که بین خاندانهای یورک و لنکستر درگرفت، و طی آن هواخواهان خاندان یورک گل سفید و طرفداران خاندان لنکستر گل سرخ بر سینه می‌زدند. این جنگ تبدیل به‌جنگ داخلی و کوشش در راه تصاحب تاج و تخت شد، و از ۱۴۵۵ تا ۱۴۸۵ بر دوام بود.

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تحت تأثیر حمایتی که از دستگاه سلطنت در مقابل درگیری در یك جنگ طبقاتی دریافت می‌داشت رنگ باخته‌بود. الیزابت از هر حیث به‌رونق اقتصاد سرمایه‌ای مساعدت کرد؛ وی نیز، مانند اکثر حکام عصر خویش، مدام با گرفتاریهای مالی دست به‌گریبان بود، و حتی مستقیماً در امور مؤسسهٔ تجاری «دریك و رالی»[1] مشارکت داشت. بنگاههای خصوصی از حمایت و مساعدتی بهره‌مند بودند که پیش از آن سابقه نداشت؛ و نه فقط هم حکومت بلکه هم دستگاه مقننه نیز مصروف بر حفظ منافع این بنگاهها بود.[۱۹۹] این اقتصاد نفع‌طلب بی‌وقفه به‌پیشرفت خود ادامه داد و روحیهٔ سودجویی وابسته به‌آن بر تمام مملکت چیره شد. هر کس که تحرك اقتصادی داشت دیوانه‌وار در خطهٔ معاملات قماری و سفته‌بازی فعالیت می‌کرد. بورژوازی ثروتمند و اشراف زمیندار یا اشرافی که در عرصهٔ صنعت فعالیتی داشتند طبقهٔ حاکم جدید را بوجود آوردند. ثبات جامعه در اتحاد بین دستگاه سلطنت و این طبقهٔ جدید تجلی می‌کند. اما نباید در نفوذ معنوی و سیاسی این لایه‌های اجتماعی سخن بگزاف گفت. دربار، که هنوز راه و رسم اشراف قدیم بر آن حاکم است، مرکز حیات عمومی است و دستگاه سلطنت، تا آنجا که بتواند ـ و چنین عملی متضمن ضرر و خطری نباشد ـ به‌اشراف درباری در مقابل طبقهٔ متوسط و اشراف روستا نظر عنایت نشان می‌دهد. از سوی دیگر، بخشی از درباریان را اکنون اشرافی تشکیل می‌دهند که در زمان سلطنت خاندان تودور، و با استفاده از امکانات مالی به‌مقام اشرافیت رسیده‌اند. آن معدودی از اشراف سابق و ملاکان بزرگ که باقی مانده‌بودند کاملاً میل داشتند که با بخش ثروتمند و محافظه‌کار طبقهٔ متوسط وصلت کنند و در امور اقتصادی با آنان به‌همکاری بپردازند. در اینجا هم، تقریباً مانند همهٔ اروپا، گاه با وصلت و ازدواج فرزندان افراد طبقهٔ متوسط با اشراف، و گاه با اشتغال فرزندان اشراف در حرفه‌های بورژوایی، اختلاف سطح موجود بین این دو طبقه هموار می‌گردد. به‌هر حال، در انگلستان، که مورد دوم در آن مصداق دارد، آنچه روی می‌دهد سقوطی است که طبقهٔ اشراف می‌کند و خویشتن را

1. Drake and Raleigh

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌سطح بورژوازی تنزل می‌دهد؛ درست بر خلاف فرانسه، که طبقهٔ متوسط خود را برمی‌کشد و در اشرافیت جذب می‌گردد. در انگلستان، همین امر که دستگاه سلطنت پس از یك قرن کشمکش و نزاع نظم را اعاده کرد و اکنون آماده بود که امنیت طبقات متمکن را تضمین کند به‌صورت عامل قطعی حاکم بر روابط لایهٔ فوقانی طبقهٔ متوسط و اشراف و دستگاه سلطنت باقی ماند. اصل نظم، و اندیشهٔ آمریت حکومت و امنیت، به‌صورت پایه و اساس نگرش طبقهٔ متوسط بر زندگی درمی‌آید، زیرا طبقات سودجو روز به‌روز بیشتر بر این نکته واقف می‌شوند که برای آنها چیزی بدتر از حکومتی ضعیف و تجزیه و تلاشی مراتب اجتماعی نیست. «هرگاه مراتب اجتماعی دچار تزلزل شود... تجارت بیمار می‌گردد.»[۱] ـ این فشرده و جوهر فلسفهٔ اجتماعی آنها است. علت سلطنت‌طلبی شکسپیر و معاصرانش ترس از آشفتگی و هرج و مرج است: خیال بی‌نظمی همیشه و در همه جا ایشان را تعقیب می‌کند؛ نظم عالم، و آشفتگیی که به‌نظر آنان این نظم را تهدید می‌کند، «درونمایهٔ» عمدهٔ تفکرات و نوشته‌های آنهاست[۲۰۰]. اینان تصویر بی‌نظمی اجتماعی را با ابعاد بی‌نظمی گیهان عرضه می‌کنند، و موسیقی افلاك را به‌منزلهٔ آواز پیروزی فرشتگان صلح در غلبه بر عناصر شورش تفسیر می‌نمایند.

شکسپیر از دریچهٔ چشم یك شهری مرفه روی،هم رفته آزاداندیش و شکاك، که از پاره‌ای جهات سرخورده نیز هست، بر جهان می‌نگرد. او نظریات سیاسیی را بیان می‌کند که ـ در اصطلاح امروزی ما ـ در اندیشهٔ حقوق بشر ریشه دارند، و سوء استفاده از قدرت و ستم بر مردم عادی را محکوم می‌سازد، اما آنچه را هم که خودبینی و قدرت فائقهٔ عوام‌الناس می‌خواند محکوم می‌کند، و، در ترس بورژوایی که از بی‌نظمی و آشفتگی دارد، اصل «نظم» را برتر از همهٔ ملاحظات انساندوستانه جای می‌دهد. منتقدان محافظه‌کار به‌طور کلی برآنند که شکسپیر مردم عادی را تحقیر می‌کند و از «توده» متنفر است، حال آنکه بعضی از سوسیالیستها، که مایلند او را از خود بدانند، بر این گمانند که سخن از تحقیر نمی‌تواند در

۱. ترویلوس و کرسیدا، پرده ۳.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

میان باشد، و به هر حال نباید از یك شاعر سدهٔ شانزدهم توقع داشت که از پرولتاریا، به‌صورتی که ما امروزه می‌شناسیم، جانبداری کند، خاصه که این نوع پرولتاریا در آن زمان وجود نداشت.[۲۰۱] گفته‌های شا[1] و تالستوی[2]، که نظریات سیاسی شکسپیر را با نظریات سیاسی قهرمانان اشرافش، بخصوص با عقاید کوریولانوس[3]، منطبق می‌بینند، قانع‌کننده نیست، هر چند این نکته هم جالب توجه است که شکسپیر با مسرتی آشکار روا می‌بیند که مردم عادی مورد توهین و تحقیر واقع شوند ـ و، به‌هر حال نباید از یاد برد که این دشنامها صرفاً به‌سبب زشتی خود آنها در صحنه‌های تئاتر عهد الیزابت بکارمی‌روند. شکسپیر مسلماً با تعصبات کوریولانوس موافق نیست، اما پندارهای بیهودهٔ این اشراف‌سالار نیز مانع از آن نیست که وی از قیافهٔ این «مرد نازنین» لذت ببرد. وی با احساسی از برتری بر توده‌های مردم می‌نگرد که ـ همان طور که کالریج[4] خاطرنشان می‌کند ـ آمیزه‌ای از کبر و نیکخواهی آمیخته به‌شکیبایی است. رویکرد او، روی هم رفته، با نگرش اومانیستها سازگار است، و در اشاره به‌این مردم «بی‌فرهنگ» و «خام در سیاست» و «بوالهوس» او نیز بی‌هیچ قیدی همین تکیه‌کلامها را تکرار می‌کند. اما به‌محض آنکه به‌یادآوریم که اشرافیت انگلیس، که پیوند بیشتری با اومانیسم دارد، با تفاهمی بیش از مردم طبقهٔ متوسط با تودهٔ مردم روبرو می‌شود، روشن خواهدشد که این ملاحظات تنها ریشه و اساس فرهنگی ندارند؛ علت اینکه اشرافیت انگلیس با نظری تفاهم‌آمیزتر از طبقهٔ متوسط با تودهٔ مردم برخورد می‌کند این است که آمال اقتصادی طبقهٔ کارگر، طبقهٔ متوسط را مستقیماً تهدید می‌کند، و به‌همین سبب است که، مثلاً بومنت[5] و فلچر[6]، که بیش از سایر همکاران نمایشنامه‌نویس شکسپیر به‌طبقهٔ اشراف نزدیکند، مردم عادی را با نظری مساعدتر از اکثر نمایشنامه‌نویسان آن عصر نشان می‌دهند.[۲۰۲] اما شکسپیر، هر اندازه هم خصوصیات معنوی و اخلاقی این مردم را، عالی یا دانی، ارزیابی کرده‌باشد، و هر اندازه کم یا زیاد نسبت به‌این مردم «شرافتمند»ی که همیشه «بوی بد می‌دهند» محبت نشان داده‌باشد، باز

1. Shaw 2. Tolstoy 3. Coriolanus 4. Coleridge
5. Beaumont 6. Fletcher

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معرفی او به‌عنوان کسی که آلت دست ارتجاع بوده‌باشد ساده‌سازی بیش از حد حقایق و واقعیات خواهدبود. مارکس[1] و انگلس[2] در اینجا نیز، همچنان که در مورد بالزاك، عامل قطعی را درست تشخیص دادند. آری، هر دو نویسنده، یعنی هم شکسپیر و هم بالزاك، با اینکه نحوهٔ برخوردشان در اصل محافظه‌کارانه است، پیشروان کاروان ترقی هستند، زیرا هر دو ماهیت بحرانی و غیرقابل دفاع وضعی را که بیشتر معاصرانشان خرسند به موافقت با آن بودند تشخیص می‌دادند. شکسپیر، هر نظری هم که دربارهٔ سلطنت و مردم طبقهٔ متوسط و تودهٔ مردم داشت، همین امر که در عهد اعتلای کشور و رونق اقتصادیی که خود از آن منتفع بود نظری تراژیك و آمیخته با بدبینی عمیق بر زندگی می‌افکند، نشانهٔ درکی است که از مسؤولیت اجتماعی دارد و دلیلی است بر اعتقاد او به‌اینکه همه چیز در این سرزمین «نیمه‌بهشت» در بهترین شکل و وجه خود نیست. البته وی طبعاً آدمی انقلابی و مبارز و جنگجو نبود، اما در کنار همان کسانی بود که با عقل گرایی سالم خود مانع از تجدید حیات اشرافیت فئودالی شدند، درست همان طور که بالزاك بی‌اختیار و ناخودآگاه با پرده برگرفتن از روحیه و روان‌شناسی طبقهٔ متوسط به‌یکی از پیشروان سوسیالیسم جدید بدل گردید.

نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر به‌قدر کفایت روشن می‌سازند که در مبارزه‌ای که بین دستگاه سلطنت و طبقهٔ متوسط و اشراف روستا، از سویی، و اشرافیت فئودالی، از سوی دیگر، درگرفته‌بود وی به‌هیچ وجه در کنار شورشیان شریر و خودبین نبود. علائق و تمایلاتش وی را به‌لایه‌هایی از اجتماع می‌پیوست که طبقهٔ متوسط و اشراف آزاداندیشی را که جهان‌بینی طبقهٔ متوسط را اتخاذ کرده‌بودند در بر می‌گرفت؛ و این عده، در هر حال، در قیاس با اشرافیت قدیم فئودالی، گروهی پیشرفته را تشکیل می‌دادند. انتونیو[3] و تایمن[4]، این دو بازرگان ثروتمند مهذب و آزاداندیش، به‌احتمال زیاد به‌نمونهٔ مورد نظر و مطلوب او نزدیکتر بودند. شکسپیر به‌رغم احساس موافقی که نسبت به‌تلقی طبقهٔ حاکم از زندگی

1. Marx 2. Engels 3. Antonio 4. Timon

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دارد، همیشه، و هرگاه که فضایل طبقهٔ متوسط با انگیزه‌های مبهم رومانتیسم نامعقول شوالیه‌ای و خرافات و تعصب و عرفان بیمارگونه برخورد پیدا می‌کند، در کنار عقل سلیم و عدالت و احساس طبیعی می‌ماند. کوردلیا[1] ناب‌ترین تجسم این فضایل در قلب جامعهٔ فئودالی است.[۲۰۳] زیرا شکسپیر نمایشنامه‌نویس، هر اندازه هم که بر ارزش تزیینی شوالیه‌گری ارج نهد، نمی‌تواند خویشتن را با لذت‌گرایی بی‌قید و بند، شخصیت‌پرستی بیفکرانه، و فردگرایی وحشی و سرکش این طبقه سازش دهد. سر جان فالستاف[2]، سر توبی بلچ[3]، سر اندرو ایگوچیک[4]، طفیلیهایی بیشرمند؛ آشیل[5]، آیاس[6]، و هاتسپر[7] مردمی بیکاره و خودستا و پر لاف و گزافند؛ خانوادهٔ پرسی[8]، خانوادهٔ گلنداور[9]، و مورتیمر[10]، افرادی خودپرستند- و لیر[11] فئودالی خودکامه، در قلمروی است که اصول اخلاقی قهرمانی و شوالیه‌ای بر آن حکم می‌راند و در آن هیچ چیز نرم و ملایم و با محبت و عاری از تظاهر امکان حیات ندارد.

اغلب گفته‌اند که استنباطی را که شکسپیر از شوالیه‌گری داشته می‌توان از روی تصویری که از خصوصیات فالستاف پرداخته‌است بازسازی کرد. اما فالستاف تنها نوعی از شوالیه‌های شکسپیر را نمایش می‌دهد، یعنی شوالیه‌ای که بر اثر جریانهای اقتصادی بی‌ریشه شده و در نتیجهٔ اتخاذ جهان‌بینی طبقهٔ متوسط فاسد گردیده، و به‌آدمی فرصت‌طلب و بدبین و عیبجو بدل شده‌است و هنوز می‌خواهد که همچنان به‌هیأت آرمان‌گرایی قهرمان‌صفت و بی‌غرض جلوه کند. وی، در عین حال که فضایل دن کیشوت را دارد، بعضی از خصوصیات سانکو پانزا را نیز واجد است، لیکن، برخلاف قهرمان سروانتس، کاریکاتوری بیش نیست. شخصیتهای نظیر بروتوس[12]، هملت[13]، تایمن، و، بخصوص ترویلوس[14]، بیشتر معرف جنبهٔ دن کیشوتی قضیه‌اند.[۲۰۴] آرمان‌گرایی آنجهانی این مردم، و سادگی و زود باوریشان، همه صفات و کیفیاتی است که در آنها

1. Cordelia 2. Sir John Falstaff 3. Sir Toby Belch
4. Sir Andrew Aguecheek 5. Achilles 6. Ajax
7. Hotspur 8. Percy 9. Glendowers 10. Mortimers
11. Lear 12. Brutus 13. Hamlet 14. Troilus

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با دن‌کیشوت سهیمند؛ تنها کیفیت ویژه‌ای که در پرداختن این اشخاص در کار شکسپیر چشمگیر است بیداری هولناکشان از خواب خرگوشی و تیره روزی عظیمی است که از پی شناختِ به‌تأخیر افتادهٔ حقیقت، عارض می‌گردد.

برخورد شکسپیر با شوالیه‌گری بسیار پیچیده است، و یکدست و منسجم هم نیست. وی انحطاط شوالیه‌گری را، که هنوز در نمایشنامه‌های تاریخی خود با منتهای خرسندی خاطر وصف می‌کند، به‌تراژدی آرمان‌گرایی تبدیل می‌کند، و این نه بدان علت است که به‌آرمان شوالیه‌گری نزدیك شده، بلکه بدین سبب است که از حقیقت «غیرشوالیه‌ای» و ماکیاولیسم آن بیگانه گشته‌است. حال دیگر معلوم شده‌بود که جریان این نظریات به‌کجا کشیده‌بود! مارلو[1] هنوز شیفتهٔ ماکیاولی بود، و شکسپیر جوان، نویسندهٔ تاریخچهٔ «ریچارد سوم»، نیز بیگمان بیش از شکسپیر سالهای بعد مجذوب وی بود، چرا که ماکیاولیسم، همان طور که برای معاصرانش بود، برای او نیز به‌صورت بختکی درآمده‌بود. باری، بدون در نظر گرفتن مراحل مختلف تکامل وی، ممکن نیست بتوان نگرش شکسپیر در برابر مسائل اجتماعی و سیاسی عصر را به‌شیوه‌ای یکنواخت توصیف کرد. خاصه در حوالی پایان قرن، در زمانی که شکسپیر در کمال هنر و اوج موفقیت بود، تحولی به‌فلسفه‌اش راه‌یافت که قضاوتش را دربارهٔ وضع اجتماعی و احساساتش را نسبت به‌بخشهای مختلف جامعه از سر تا پا دگرگون کرد. رضایت اولیه‌اش از شرایط و اوضاع موجود و خوش‌بینیش به‌آینده درهم می‌ریزد، و اگر چه همچنان به‌اصل نظم ـ یعنی ادراك ثبات اجتماعی و طرد آرمان اشرافیت فئودالی ـ وفادار است، به‌نظر می‌رسد که اعتمادش را به‌حکومت مطلقهٔ نوع ماکیاولی و اقتصاد سودجویی که به‌چیزی رحم نمی‌کند از دست داده‌است. گرایش شکسپیر را به‌بدبینی به‌تراژدی ارل اسکس[2] ربط داده‌اند، تراژدیی که در آن پای ساوثمپتن[3]، حامی شاعر، نیز در میان بود؛ گذشته از این، در توجیه همین دگرگونی اشاراتی هم به‌وقایع ناخوشایند این زمان می‌کنند، نظیر دشمنی

1. Marlowe 2. Earl of Essex 3. Southampton

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بین الیزابت و ماری استوارت[1]، تعقیب و آزار پیوریتن‌ها (پارسایان)، تبدیل تدریجی انگلستان به‌مملکتی پایسی، پایان حکومت بالنسبه آزاد‌اندیش الیزابت و گرایش فئودالی زمان جیمز اول، و بالاخره اوج کشمکش و برخورد شدید دستگاه سلطنت و طبقهٔ متوسط که افکار پیوریتنی پیداکرده است[۲۰۵]. به‌هر حال این دگرگونی از هر جا ناشی شده‌باشد، مسلم این است که بحرانی که وی از سر می‌گذراند همهٔ تعادلش را برهم می‌زند و فلسفه‌ای اخلاقی ببارمی‌آورد که مشخصهٔ اساسی و بارزش این است که، از این پس، شاعر نسبت به‌مردمی که در زندگانی اجتماعی نامراد بوده‌اند احساس رأفت و محبت بیشتری می‌کند تا نسبت به‌مردمی که به‌بخت و دولت رسیده‌اند. نسبت به‌بروتوس، این سیاستمدار خام و این مرد ناموفق، محبتی خاص در دل احساس می‌کند[۲۰۶]. چنین ارزشیابی مجددی را بزحمت می‌توان بر اساس یك تغییر حالت صرف یا تجربه‌ای کاملاً شخصی و یا اصلاح صرفاً ذهنی نظریات قبلی توجیه و تعلیل کرد. بدبینی شکسپیر واجد مفهومی فوق فردی است و نشانه‌های یك تراژدی تاریخی را برپیشانی دارد.

رابطهٔ شکسپیر با تماشاخانه‌روان زمانش به‌طور کلی با بینش اجتماعی وی متناظر است؛ اما دگرگونیهایی را که در مسیر همدلیهای او حاصل آمده‌است در این زمینهٔ مشخص و ملموس بهتر می‌توان پی گرفت تا در مجردات کلی. فعالیت ادبی وی را، برحسب توجه خاصی که به لایه‌های مختلف اجتماع می‌کند و امتیازهایی که بدیشان می‌دهد، می‌توان به‌چندین مرحلهٔ متفاوت تقسیم کرد که بآسانی قابل تشخیصند. مصنف منظومه‌های «ونوس و آدونیس»[2] و «لوکرس»[3] هنوز شاعری است که با ذوق اومانیستی رایج سازگار است و برای محافل اشرافی، مخصوصاً دربار، چیز می‌نویسد؛ شاعری است که قالب حماسه را برای استقرار شهرت خویش برگزیده است، مسلماً بدین علت که موافق با تصور درباری، نمایشنامه را به‌چشم یك قالب ادبی درجهٔ دوم می‌نگرد. اکنون قالبهای تغزلی و حماسی قالبهای ادبی مورد عنایت محافل فرهیختهٔ دربار هستند و، در قیاس

1. Mary Stuart 2. Venus and Adonis 3. Lucrece

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با این قالبها، نمایشنامه، که قلمرو گسترده‌تری دارد، به‌چشم وسیلهٔ بیان بالنسبه عامیانه‌ای نگریسته‌می‌شود. پس از پایان «جنگ گلها»، که اشرافیت انگلیس به‌راه و رسم اقران ایتالیایی و فرانسوی خویش اقتدا می‌کند و علاقه‌ای به‌ادبیات نشان می‌دهد، دربار، مانند دربار سایر کشورها، به‌مرکز حیات ادبی بدل می‌گردد. ادبیات رنسانس انگلیس، بر خلاف ادبیات سده‌های میانه، که تا حدی درباری بود و به‌طور عمده توسط نویسندگان حرفه‌ای اداره می‌شد، چیزی است درباری که بیشتر آن را اشخاصی انجام می‌دهند که به‌صرف تفنن بدان پرداخته‌اند. وایت[1]، ساری[2] و سیدنی[3] متفننان فرهیخته‌ای هستند، اما بیشتر نویسندگان حرفه‌ای عصر نیز در معرض تأثیر و نفوذ اشرافیت تربیت‌یافته قراردارند. اما منشأ و تبار این «ادیبان»[4] چه بود؟ می‌دانیم که مارلو کفشگرزاده، پیل[5] سیمگرزاده، و دکر[6] خیاط زاده بود، و بن جانسن[7] نخست حرفهٔ پدر را که بنّایی بود برای کسب مایهٔ معاش برگزید؛ اما عدهٔ نویسندگانی که از لایه‌های پایین اجتماع برخاستند بنسبت اندك بود؛ اکثریت ایشان از دامن خانواده‌های اشراف روستا و صاحبمنصبان و بازرگانان ثروتمند برخاستند[۲۰۷]. هیچ ادبیاتی شاید به‌اندازهٔ ادبیات عصر الیزابت منشأ و جهت طبقاتی نداشته‌باشد؛ هدف عمدهٔ این جریان ادبی عبارت است از تربیت نجبای واقعی، و روی سخنش بخصوص با محافلی است که مستقیماً علاقه‌مندند که به‌این هدف دست‌یابند. این نیز از عجایب است که در زمانی که اشرافیت قدیم به‌طور عمده از بین رفته و اشرافیت جدید، تا این اواخر، هنوز جزئی از طبقهٔ متوسط بوده‌است، این همه اهمیت به‌تبار و رفتار عالی داده شده‌باشد[۲۰۸]؛ اما همه می‌دانند که علت متفاضل بودن این اشراف، و قیودی که بر همگنانشان اعمال می‌کنند، اغلب همین نوپایی و تازه به‌دوران‌رسیدگی آنان است. فرهنگ ادبی یکی از مهمترین فضایلی است که برخورداری از آن از آدم والاتبار عصر الیزابت انتظار می‌رود. ادبیات اکنون سخت باب روز است و بحث دربارهٔ شعر و مسائل ادبی از زمرهٔ کمالات محسوب است. سبك مصنوع و متکلف شعر باب روز

1. Wyatt 2. Surrey 3. Sidney 4. Littérateurs
5. Peele 6. Dekker 7. Ben Jonson

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به گفتگوی معمول راه می‌یابد؛ حتی ملکه خود به‌شیوه‌ای مصنوع سخن می‌گوید، و سخن نگفتن بدین شیوه همان قدر نشان نافرهیختگی است که ناتوانی در سخن گفتن به‌زبان فرانسوی[۲۰۹]. ادبیات به‌صورت یك بازی مجلسی درمی‌آید. قطعات حماسی و، خاصه، اشعار تغزلی، غزلها[1] و سرودهای بیشماری که شاعران اهل ذوق می‌سازند، به‌صورت دستنویس در مجامع مهذب دست به‌دست می‌گردند؛ این شعرها را چاپ نمی‌کنند تا به‌این ترتیب بفهمانند که گویندگانشان شاعران حرفه‌ای نیستند و برای پول شعر نمی‌گویند و مایلند که دایرهٔ گردش و انتشار آنها را از همان آغاز محدود کنند.

در این محافل و مجامع، حتی در میان نویسندگان حرفه‌ای، شاعر غزلسرا یا حماسه‌سرا بر نمایشنامه‌نویس رجحان داده‌می‌شود؛ شاعر غزلسرا یا حماسه‌سرا بآسانی می‌تواند حامیانی برای خود بیابد و حمایتی بیدریغ از ایشان کسب کند. و با این حال وضع مادی نمایشنامه‌نویس، که برای تئاترهای عمومی که در میان کلیهٔ طبقات جامعه وجهه‌ای دارند چیز می‌نویسد، بسیار مطمئن‌تر از وضع مادی نویسندگانی است که چشم به‌دست حامیان دارند. راست این است که در ازای نمایشنامه پول چندانی به‌نویسنده نمی‌دهند ـ شکسپیر اگر به‌ثروت می‌رسد نه از راه فروش نمایشنامه بلکه از راه سهامداری در تماشاخانه است ـ اما با وجود این، تقاضای مدام موجب می‌شود که درآمد مستمری برای نویسنده تأمین شود. به‌همین سبب تقریباً تمام نویسندگان این عصر، دست کم مدتی، برای تئاتر چیز می‌نویسند. اینان هر چند با وجدانی معذب، بخت خویش را در تئاتر می‌آزمایند ـ و این وجدان معذب از اینجا است که تئاتر عهد الیزابت گاه از زندگی درباری یا شبه‌درباری خانواده‌های بزرگ سرچشمه می‌گیرد. هنرپیشگان دوره‌گرد و بازیگرانی که در لندن مقیمند همه مستقیماً از دلقکها و لوده‌هایی نشأت می‌کنند که در این خانواده‌ها کار می‌کردند. خاندانهای بزرگ اشرافی اواخر سده‌های میانه همچنان که نوازنده و خیناگر داشتند هنرپیشگان و بازیگرانی هم داشتند که یا مدام در

1. Sonnet

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خدمت خانواده بودند یا به‌مدتی کوتاه در آن خدمت می‌کردند؛ و احتمالاً نوازندگان و خنیاگران در عین حال بازیگر نیز بودند. این اشخاص در مواقع جشن و سرور، بویژه جشن ولادت مسیح و جشنهای خانوادگی، و از همه مهمتر عروسیها، نمایشنامه‌هایی را که معمولاً برای چنین مناسبتهایی نوشته شده‌بود اجرا می‌کردند. مانند سایر ملازمان و خدمتکاران خانه، لباس نوکربابی می‌پوشیدند و علامت و نشان تعلق به‌خانواده را بر خود داشتند. حتی موقعی هم که خنیاگران و دلقکهای خانوادگی در دسته‌های مستقلی متشکل شدند باز همین روابط خادم و مخدومی حفظ شد و اربابان سابق از ایشان در مقابل خصومت مقامات شهری حمایت می‌کردند، و کمک معاشی بدیشان می‌دادند. این حامیان مقرری سالانهٔ ناچیزی به‌این بازیگران می‌پرداختند و هرگاه که برای جشنی نمایشی ترتیب داده‌می‌شد چیزی اضافه بر مقرری به‌ایشان می‌دادند[۲۱۰]. بدین ترتیب، این بازیگران خانوادگی و درباری حلقهٔ پیوند مستقیمی بین خنیاگران و لوده‌های سده‌های میانه و بازیگران حرفه‌ای عصر جدید تشکیل می‌دهند. خانواده‌های بزرگ و قدیمی کم‌کم متلاشی می‌شوند ـ و بازیگران ناگزیرند که به‌خود متکی باشند؛ اما چیزی که در تشکیل و تشکل گروههای منظم تئاتری نقش قاطعی دارد توسعهٔ سریع شهر لندن و مرکزیت‌یافتن دربار و زندگی فرهنگی است که در عهد سلطنت خاندان تودور روی می‌دهد[۲۱۱].

در عهد الیزابت کوششی شدید برای دست‌یافتن به‌حامیان آغاز می‌شود. اهدای کتاب و پرداخت پول در ازای کسب افتخار آن صورت معامله‌ای را پیدا می‌کند که در آن کمترین دلبستگی و تعلق خاطری بین دهنده و گیرندهٔ کتاب وجود ندارد و صحبت هیچ نوع احترام و تکریمی هم در میان نیست. مصنفان در شروحی که در پشت کتب ـ به‌رسم پیشکش کردن آنها ـ می‌نویسند، و اغلب خطاب به‌کسانی است که هرگز ایشان را ندیده‌اند و نمی‌شناسند، در تملق و چاپلوسی بر یکدیگر پیشی می‌جویند؛ در این ضمن حامیان نیز روز به‌روز چشم‌تنگتر می‌شوند و به‌این هدیه‌ها بیشتر بی‌اعتنایی می‌کنند. رابطهٔ قدیمی پدرانه‌ای که سابقاً بین حامی و

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنرمند تحت حمایت او وجود داشت در جریان انحلال است[۲۱۲]. شکسپیر هم از فرصت استفاده می‌کند و ذوق و استعداد خویش را به‌صحنهٔ تئاتر می کشاند. نمی‌توان به‌طور قاطع گفت که وی این کار را بیشتر بدان علت می‌کند که تئاتر تأمین بیشتری برایش فراهم‌می‌آورد، یا به‌این علت که حرمت تئاتر در نظرها بالا رفته، یا خود بدین سبب که علایق و احساسات خود او تغییر جهت داده و از محافل تنگ اشراف متوجه توده‌های وسیع مردم شده‌است ـ احتمالاً همهٔ این عوامل در تصمیمش مؤثر بوده‌اند. این گرایش به‌سوی تئاتر، مقدمهٔ دومین مرحله از سیر تکامل هنری شکسپیر است. آثاری که اکنون می‌نویسد دیگر لحن مصنوع و متکلف و چکامه‌گونهٔ کارهای اولیه‌اش را ندارند، اما هنوز به‌مذاق طبقات بالا سازگارند. قسمتی از این آثار را تاریخچه‌ها و نمایشنامه‌های سیاسی و تاریخی تشکیل می دهند، که اندیشهٔ سلطنت در آنها تجلیل شده‌است؛ قسمتی دیگر از آنها کمدیهای رومانتیک و آراسته و مشحون از خوش‌بینی و شادی زندگی است، که توجهی به‌گرفتاریها و نگرانیهای روزانه ندارند و در جهانی کاملاً ساختگی می گذرند. در حوالی پایان قرن، سومین مرحلهٔ سیر تکامل هنری شکسپیر، که تراژیک نیز هست، آغاز می‌شود. شاعر اکنون تعابیر زیبا و رومانتیسم بازیچه‌گونهٔ لایه‌های بالای اجتماع را راهی دراز پشت سر گذاشته، اما چنین می‌نماید که از طبقات متوسط هم فاصله گرفته‌است. تراژدیهای بزرگ خود را برای تماشاخانه‌روهای لندن، که مردمی آمیخته‌اند، و بی‌توجه به‌طبقه‌ای خاص، می‌نگارد. دیگر از آن سبکدلی سابق اثری نیست؛ حتی نوشته‌های باصطلاح کمدی این دوره از فعالیتش، سرشار از غم و افسردگی است. سپس آخرین مرحلهٔ کمال و پختگی طبع شاعر از پی این احوال درمی‌رسد ـ دورانی از تسلیم و توکل و آرامشی تسلی‌بخش؛ در این دوره تراژی‌ـکمدیهایی می‌نویسد و بار دیگر در جهان رومانتیک سرگردان می گردد. شکسپیر در این مرحله طبقهٔ متوسط را، که در مکتب پارسایی خویش روز به‌روز کوته‌بین‌تر و تنگ‌فکرتر می گردد، بیش و بیشتر پشت سر می گذارد. حمله بر مقامات کشوری و کلیسایی در عرصهٔ تئاتر شدت می‌یابد؛ بازیگران و نمایشنامه‌نویسان بار دیگر در محافل درباری و اشراف حامیان و مخدومانی می‌یابند و هر دم

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خویشتن را با ذوق ایشان تطبیق می‌دهند. گرایشی که بومنت و فلچر نمایندگانش بودند پیروز می‌شود؛ خود شکسپیر نیز تا حدی از این گرایش متابعت می‌کند. باز نمایشنامه‌هایی می‌نویسد که در آنها عناصر رومانتیك ـ افسانه‌ای غلبه دارند و، از بسیاری جهات، یادآور نمایشها و شکلك‌بازیهای[1] دربارند. شکسپیر، پنج سال پیش از مرگ، در حالی که در اوج کمال خویش است، از تئاتر کناره می‌گیرد و از نمایشنامه‌نویسی کاملاً دست می‌کشد. آیا متعالی‌ترین استعداد در کار نمایش به‌این منظور به شاعری اعطا شده‌بود که عطیهٔ سرنوشت را برای مردی بیافریند که بیش از هر چیز شایق بود که تئاتر خویش را با کالاهای قابل فروش تدارك کند و هنگامی که زندگی مرفهی از برای خود و خانواده‌اش تأمین کرد دست از کار بکشد؟ یا این کار و استعداد، خود آفرینش شاعری بود که چون احساس کرد دیگر مردمی نمانده‌اند که نوشتن نمایشنامه برای آنها به زحمتش بیرزد دست از کار کشید؟

صرف نظر از نوع پاسخی که به‌این پرسش داده‌شود، و خواه بپنداریم که شکسپیر به‌این سبب از تئاتر کناره گرفت که سیر یا دلزده شده بود، در هر حال این امر مسلم است که او طی مدت فعالیت تئاتری خود با تودهٔ مردمی که به‌دیدن نمایشهایش رغبت نشان می‌دادند روابط بسیار مثبتی داشت، اگر چه خود در مراحل مختلف کمال‌بخشهایی از ایشان را بر بخشهای دیگر ترجیح می‌داد و سرانجام با هیچ یك از این قشرها به‌تمام و کمال احساس خویشی و نزدیکی کامل نکرد. به‌هر حال، شکسپیر در تاریخ تئاتر، اگر تنها شاعر بزرگ نباشد، نخستین شاعری است که مورد تأیید کامل، و اقبال جامعهٔ آمیخته‌ای واقع شد که تقریباً کلیهٔ سطوح و مراتب جامعه را شامل می‌گردید. تراژدی یونانی چنان پدیدهٔ بغرنجی است، و عواملی که موجب علاقهٔ عامه بدان می‌شد به‌اندازه‌ای متفاوتند که ما نمی‌توانیم میزان تأثیر زیبایی‌شناسانهٔ ذاتی آن را برآورد کنیم؛ اهمیت نقش انگیزه‌های سیاسی و مذهبی در اقبال عامه بدانها کمتر از نقش انگیزه‌های هنری نبود؛ و چون ورود به‌این گونه تئاتر منحصر و محدود

1. Masques

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌شهروندان تمام عیار بود، لذا بینندگان این گونه تئاترها مردمی همگون‌تر از تماشاگران تئاتر عهد الیزابت بودند؛ بعلاوه، اجرای نمایشها در مواقع نسبتاً نادر و در چهارچوب جشنواره‌ها بود، و لذا نیروی این نمایشها در جلب عامهٔ مردم هرگز حقیقتاً به محک زده نشد. و باز، درام سده‌های میانه، که اجرای آن در شرایط و اوضاعی شبیه اوضاع و احوال عهد الیزابت صورت می‌گرفت، چیز واقعاً مهمی برای ارائه نداشت؛ بنا بر این، وجهه‌ای که در نزد توده‌های مردم داشت به‌هیچ وجه نمایانگر مسأله‌ای در جامعه‌شناسی هنر، بدان صورت که در تئاتر شکسپیر نشان داده‌می‌شود، نیست. باری، در مورد شکسپیر مسألهٔ حقیقی این نیست که وی، در عین حال که بزرگترین نویسندهٔ عصر بود محبوبترین نمایشنامه‌نویس هم بود، یا نمایشنامه‌هایی که ما بیشتر می‌پسندیم در عصر و روزگار خود او هم موفق‌ترین نمایشنامه‌ها بودند،[۲۱۳] بلکه مسأله این است که، این بار، قضاوت مردم تماشاخانه‌رو درست‌تر از داوری طبقات بافرهنگ و مردم سخن‌شناس بود. شهرت ادبی شکسپیر در حوالی سال ۱۵۹۸ به‌اوج خود رسید و درست در زمانی که او به کمال بلوغ هنری خود نایل آمد این شهرت کاهش پذیرفت؛ اما عامهٔ مردم تماشاخانه‌رو همچنان به‌وی وفادار ماند و وضع و موقع رقابت‌ناپذیری را که در سالهای آغازین بدان نایل آمده‌بود تحکیم و تقویت کرد.

در رد این فرض که تئاتر شکسپیر تئاتری «توده‌ای» به‌مفهوم امروزی کلمه بود، اغلب به‌گنجایش نسبتاً اندك تماشاخانه‌های این عصر اشاره می‌شود.[۲۱۴] اما کوچکی تئاترهایی که برای اجراهای روزانه ساخته شده‌اند تغییری در این حقیقت نمی‌دهد که تماشاگرانشان را لایه‌ها و طبقات مختلف مردم لندن تشکیل می‌دادند. کسانی که بر کف تماشاخانه می‌نشستند به‌هیچ وجه حکمرانان مطلق این تئاترها نبودند، اما به هر حال در این تئاترها بودند، و تحت هیچ شرایط و اوضاعی ممکن نبود وجودشان را نادیده انگاشت. بعلاوه، عده‌شان هم زیاد بود. هر چند عدهٔ مردم طبقات بالا به‌نسبت کل جمعیت زیاد بود، با این همه در این تئاترها هم، مانند خود شهر، که اکثریت جمعیتش را مردم طبقات زحمتکش تشکیل می‌دادند، به‌رغم این حقیقت که عدهٔ این مردم به‌نسبت کل جمعیت در تئاترها اندك

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بود، اکثریت با همین طبقات بود. ورودیهٔ تئاتر هم، که به‌طور عمده با بنیهٔ مالی این مردم تطبیق داده شده‌بود، ما را به‌این نتیجه‌گیری رهنمون می‌شود.[۲۱۵] به‌هر حال، جماعتی که در تئاتر با شکسپیر روبرو می‌شدند، هم از لحاظ اقتصادی و هم از نظر طبقاتی، مردمی از همه رنگ بودند، یعنی میخانه‌روها و نمایندگان طبقات بافرهنگ و اعضای طبقهٔ متوسط را که نه کاملاً بافرهنگ و نه هم مطلقاً از تمدن بدور بودند در بر می‌گرفت. و اگر چه این مردمی که در این تماشاخانه‌ها گردمی‌آمدند دیگر مردمی نبودند که مقلدان سیار را، که تماشاخانه‌های لندن عهد الیزابت را از خود می‌انباشتند، تماشا کنند، در عین حال تماشاگران تئاتر «توده‌ای» به‌مفهوم جامعی که رومانتیکها از این اصطلاح درك می‌کردند هم نبودند. آیا تقارن کیفیت و وجاهت و محبوبیت تئاتر شکسپیر مبتنی بود بر یك رابطهٔ پر بار درونی یا خود یك سوء فهم محض بود؟ بنظر می‌رسد که تماشاخانه‌روها، همان‌طورکه از تأثیرات شدید درون صحنه‌ها و سلسله‌وقایع خون‌آلود و شوخیهای خام و نابهنجار نمایشنامه‌های شکسپیر لذت می‌بردند، از نکته‌سنجیها و نکات ظریف آنها نیز محظوظ می‌شدند و گرنه نمایشنامه‌نویس هرگز به‌خود اجازه نمی‌داد که این همه وقت را به‌چنین قطعاتی تخصیص دهد. البته ممکن است که آن عده که بر کف تماشاخانه می‌نشستند ـ همان‌طور که بسهولت در مورد مردم ساده‌ای که علاقه به‌تئاتر دارند پیش می‌آید ـ تنها از آهنگ و طنین نکات نغز و طرفه لذت می‌بردند. این چیزها مسائل بیهوده‌ای هستند که راه حل قاطعی ندارند. طرح این پرسش هم که آیا شکسپیر به‌میل و دلخواه خود از تأثیرات درون‌صحنه‌ای استفاده می‌کرده یا به‌رغم میل باطن بدین کار مبادرت می‌ورزیده‌است نیز مورد و مناسبتی ندارد: ظاهر امر این است که بدین وسیله می‌خواسته تماشاگران ساده را راضی کند. اختلاف سطح فرهنگ طبقات مختلفی که در تئاتر حضور می‌یافتند آن قدر زیاد نبود که ما را مجاز به‌این تصور دارد که تنها طبقات تربیت نشده بوده‌اند که این شوخیهای درشت و نابهنجار و اینگونه مشت‌بازیها را می‌پسندیده‌اند. ابراز خشم شکسپیر علیه مردمی که بر کف تماشاخانه می‌نشستند گمراه‌کننده است؛ تردید نیست که این خشم به‌غل و غشی آلوده است، و تمایل به‌تملق‌گویی از بخش مهذب‌تر تماشاگران نیز

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ممکن است در این میان نقشی داشته‌باشد.[۲۱۶] تفاوت بین تئاتر «عمومی» و تئاتر «خصوصی» هم ظاهراً آن قدر که می‌پندارند زیاد نبوده‌است؛ «هملت» در هر دو به‌یك اندازه موفق بود، و جماعتی که در این هر دو حضور می‌یافت مطلقاً توجهی به‌قواعد درام کلاسیك نداشت.[۲۱۷] اما حتی در خود شکسپیر هم نباید، چنان‌که سابقاً اغلب در نقد آثارش پیش آمده است، بین آنچه از وجدان هنری درك می‌کنیم و شرایط اولیهٔ تئاتر او فرق و تمایزی بسیار مشخص قائل شویم.[۲۱۸] شکسپیر نمایشنامه را به‌این منظور نمی‌نویسد که تجربه‌ای را تثبیت یا مشکلی را حل کند؛ وی نخست درونمایه یا مضمونی را نمی‌یابد تا بعد درصدد برآید از امکاناتی مساعد و قالبی مناسب برای ارائهٔ آن به‌عامه استفاده کند، بلکه نخست تقاضا مطرح می‌شود و سپس به‌برآوردن این تقاضا همت می‌گمارد. وی نمایشنامه‌ها را بدین علت می‌نویسد که تئاترش بدانها نیاز دارد. اما به‌رغم پیوند عمیقی که شکسپیر با تئاتر زنده و پویا دارد، نباید دربارهٔ ارزش آثارش به‌عنوان «تئاتر خوب» مبالغه کرد. راست این است که وی نمایشنامه‌های خود را اساساً برای عامهٔ مردم می‌نوشت، اما این هم درست است که وی در عصر انسان‌گرایی (اومانیسم) می‌زیست، که طی آن مقادیر زیادی کتاب نیز خوانده‌می‌شد. اغلب اظهار کرده‌اند که، با دو ساعت و نیم وقتی که به اجرای بازی تخصیص می‌یافت، نمایشنامه‌های شکسپیر بلندتر از آن بودند که بتوان بی‌حذف و جرح و تعدیلی آنها را بر صحنه آورد. (ولی آیا این قسمتهایی که حذف می‌شدند همان قطعات شاعرانه‌ای بودند که از همه ارزشمندترند؟) این مطلب را به‌این شکل می‌توان توضیح داد که شاعر وقتی که آنها را می‌نوشته صرفاً بر اجرایشان در صحنه نظر نداشته بلکه بر نشرشان به‌صورت کتاب هم می‌اندیشیده است.[۲۱۹] هر دو استنباط، یعنی استنباطی که عظمت شکسپیر را به‌این امر اسناد می‌دهد که وی نمایشنامه‌ها را صرفاً با توجه به‌شرایط و مقتضیات صحنه و اجرا می‌نگاشته و لذا هنرش پایه و اساس توده‌ای دارد، و استنباطی که کلیهٔ چیزهای عوامانه و نامقرون به‌حسن ذوق در آنها را به‌گذشتی نسبت به‌تودهٔ مردم منتسب می‌کند، به‌یك اندازه دور از واقعیتند.

همان طور که کیفیت هنری را به‌طور کلی نمی‌توان بر اساس جامعه-

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شناسی تبیین کرد، عظمت شکسپیر را نیز نمی‌توان بر این اساس توضیح داد. اما همین‌که در عصر شکسپیر تئاتری وجود داشته که بخشهای مختلف عامهٔ مردم را در برمی‌گرفته، و ایشان را در لذت‌بردن از آثار واحدی به‌گرد هم می‌آورده‌است، خود می‌تواند به‌توضیح این امر مساعدت کند. شکسپیر نیز، مانند بیشتر نمایشنامه‌نویسان زمان خود، به‌مسائل مذهبی کاملاً بی‌اعتنا است. و در اینکه مشتاقان دیدن نمایشهایش واجد احساس اجتماعی مشترکی بوده‌اند نیز تردید نمی‌توان داشت. آگاهی از وحدت ملی اکنون در ابتدای بروز و ظهور خود بود و هنوز تأثیری بر حیات فرهنگی نداشت. آنچه طبقات مختلف را در تئاتر به‌دور هم گردمی‌آورد کیفیت پویای حیات اجتماعی است، که مرز بین طبقات را در وضعی که مدام دستخوش تغییر است نگه‌می‌دارد و، هر چند به‌هیچ روی تفاوتهای عینی را از بین نمی‌برد، به‌مردم امکان می‌دهد که از طبقه‌ای به‌طبقهٔ دیگر بروند. تقسیم‌بندی مقوله‌های مختلف اجتماعی با قاطعیتی که در اروپای غربی انجام می‌شود در انگلستان عصر الیزابت صورت نمی‌پذیرد؛ بخصوص که در اینجا تفاوتهای فرهنگی مثلاً از ایتالیای عهد رنسانس، که اومانیسم طبقات جامعه را با خطوط مشخصتری از یکدیگر متمایز کرد، کمتر است؛ با آنکه وضع اقتصادی و ساختار اجتماعی انگلستان عهد الیزابت به‌ایتالیا بسیار شبیه بود، تنها تفاوت موجود این بود که انگلستان کشوری «جوانتر» بود. بنا بر این، در ایتالیا هیچ نهاد فرهنگی با جامعیتی نظیر جامعیت تئاتر انگلیس شاید نمی‌توانست امید به‌کامیابی داشته‌باشد. این تئاتر نتیجهٔ همسطحی ذهنها است، و در خارج از انگلستان سابقه ندارد. در این مورد مقایسهٔ مبالغه‌آمیز بین تئاتر عهد الیزابت و صحنه‌های سینمایی براستی آموزنده‌است. مردم برای دیدن فیلم به‌سینما می‌روند، و عامی و تحصیل کرده بر انتظاری که از فیلم دارند واقفند. اما امروزه، در سخن گفتن از تئاتر، چنین چیزی مصداق ندارد. اما در عهد الیزابت مردم با همان نیتی به‌تئاتر می‌رفتند که ما امروزه به‌سینما می‌رویم، و هر اندازه هم که نیازهای معنویشان از هر لحاظ دیگر با هم فرق داشت، انتظاراتی که از اجرای بازی داشتند در اساس چندان متفاوت نبود. هیجان‌انگیزی و سرگرمی، که معیاری مشترک بود و شامل طبقات مختلف جامعه می‌گردید،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنر شکسپیر را ممکن ساخت و آن را به‌اختصاصاتی آراست، اما این معیار به‌هیچ وجه آفرینندهٔ این هنر و شکل‌دهندهٔ کیفیت آن نبود.

چیزی که نه فقط محتوا و جهت بلکه قالب تئاتر شکسپیر را نیز معین می‌کرد ساختار و بافت سیاسی و اجتماعی آن عصر بود. این درام از تجربهٔ اساسی «رئالیسم سیاسی» نتیجه شد؛ به‌سخن دیگر، از این تجربه نتیجه شد که یک اندیشهٔ ناب و کاملاً یک‌جانبه و آشتی‌ناپذیر را نمی‌توان در زمین به‌تحقق رساند، یا باید خلوص و بیغشی فدای واقعیت شود و یا واقعیت از این اندیشه متأثر نگردد. البته این نخستین بار نبود که دوگانگی جهان اندیشه‌ها و عالم پدیده‌ها کشف می‌گردید ـ این امر بر سده‌های میانه و عهد کلاسیک باستانی شناخته‌بود. باری، این تعارض کاملاً با حماسهٔ هومر بیگانه است، و حتی در تراژدی یونان نیز هرگز سخن از کشمکش این دو جهان نیست، بلکه در آن بیشتر وضعی وصف می‌شود که آدمیان در اثر مداخلهٔ نیروهای یزدانی در آن سقوط می‌کنند. در اینجا پیچیدگی تراژیک روی نمی‌دهد، زیرا که قهرمان داستان آرزومند وصول به‌زندگی حقیقی‌تری است، و به‌هیچ روی نیز منجر به‌نزدیکی وی با جهان اندیشه‌ها و رسوخ عمیقتر اندیشهٔ مورد نظر در او نمی‌گردد. حتی در افلاطون نیز، که نه تنها با تعارض بین اندیشه و واقعیت آشنا است بلکه آن را اصل اساسی دستگاه فلسفی خویش هم قرارمی‌دهد، این دو حوزه با یکدیگر تماس نمی‌یابند. این آرمان‌گرایی که ذهن اشرافی دارد مصر است که با حالتی منفعل و اندیشمندانه با واقعیت روبرو شود و اندیشه را به‌قلمرو دوردستی که قابل وصول و اندازه‌گیری نیست انتقال دهد. سده‌های میانه تقابل بین این جهان و جهان دیگر، بین زندگی مادی و معنوی، و بین عدم امکان و کمال دستیابی بیشتر به‌کنه امور را عمیقتر از هر دورهٔ پیش و پس از خود احساس می‌کرد، اما وقوف بر این تقابل موجب نشد که کشمکشی تراژیک در انسان سده‌های میانه پدیدآید. قدیس پشت‌پا به‌جهان می‌زند؛ اما در صدد برنمی‌آید که کیفیت یزدانی را در چیزهای این جهانی تحقق بخشد؛ در عوض خویشتن را آماده می‌کند که در وجود خدا زیست کند. بر طبق آیین کلیسا، وظیفهٔ جهان این نیست که واقعیت بیرون از حیّز جهان تعالی یابد، بلکه این است که خود را به‌حد کرسی زیر پای خداوند

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر کشد. برای سده‌های میانه تنها دوری و نزدیکی با خدا ممکن است، اما تضاد و تعارض با او امکان ندارد. نظرگاهی اخلاقی، که در صدد برآید ضدیت با اندیشهٔ یزدانی را توجیه کند و رسمیتی برای «رأی» جهان در برابر «رأی» خدا بیافریند، از نظر فلسفهٔ سده‌های میانه معقول نیست. این عوامل علت فقدان تراژدی در سده‌های میانه و علت تفاوت بین تراژدی یونان و درام تراژیك را به‌صورتی که بر ما شناخته‌است توضیح می‌دهند. قالب درام تراژیکی که مطابق با استنباط ما است نخستین بار در عصر واقع‌گرایی سیاسی کشف می‌شود، و همین عصر است که کشمکش دراماتیك را از خود حرکت و عمل به‌روح قهرمان داستان منتقل می‌کند؛ زیرا فقط عصری می‌تواند ارزشی اخلاقی را به‌یك رفتار یا نگرش اسناد دهد که خود قادر به‌فهم مسائل مربوط به‌عمل مبتنی بر واقعیت مستقیم باشد؛ این چنین ارزش اخلاقی، هر چند خود با اندیشه‌ها خصومت می‌ورزد، مقتضیات جهان را از نظر دور نمی‌دارد.

اخلاقیات اواخر سده‌های میانه در واقع گذرگاهی هستند که عبور اسرار غیرتراژیك و غیردراماتیك قرون وسطی را به‌تراژدیهای عصر نوین امکان‌پذیر می‌سازند. اینها نخستین جلوهٔ کشمکش روحیی هستند که در درام عهد الیزابت کم‌کم به‌کشمکش تراژیك وجدان بدل می‌گردد.[۲۲۰] مایه‌ها و مضمونهایی که شکسپیر و معاصرانش بر توصیف این مبارزهٔ روحی می‌افزایند عبارتند از اجتناب‌ناپذیری کشمکش، لاینحل‌بودن غایی آن، و پیروزی اخلاقی قهرمان داستان در اوج مصیبت. این پیروزی نخستین بار با درك جدیدی که از سرنوشت می‌شود امکان‌پذیر می‌گردد، درکی که البته با استنباط و اندیشهٔ کلاسیك فرق دارد، و این تفاوت بخصوص در این است که قهرمان تراژیك داستان سرنوشت خود را تصدیق می‌کند و آن را به‌عنوان چیزی می‌پذیرد که فی حد ذاته مهم است. سرنوشت، در مفهوم جدید، تنها زمانی تراژیك است که پذیرفته شده‌باشد. در وابستگی فکری این مفهوم تراژدی با اندیشهٔ «تقدیر» پروتستانها، جای تردید نیست؛ و اگر چه شاید بستگی مستقیمی بین این دو نباشد، در هر حال، در سیر تاریخ اندیشه نوعی تقارن است که همزمانی «نهضت اصلاح» و مبادی تراژدی نوین را به‌صورت واقعه‌ای مهم جلوه‌گر می‌دهد.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در عهد رنسانس و مانریسم در میان ملتهای متمدن اروپا سه نوع تئاتر کم و بیش مستقل وجود دارد: (۱) نمایش مذهبی، که در همه جا جز در اسپانیا از بین می‌رود؛ (۲) درام فاضلانه[1]، که همگام با اومانیسم در همه جا منتشر می‌شود اما در هیچ جا محبوبیتی میان عامه نمی‌یابد. (۳) تئاتر عامه[2]، که شکلهای مختلفی پدیدمی‌آورد، و در فضایی بین «کمدیا دل آرته[3]» و درام شکسپیری سیر می‌کند و با درجات متفاوت به‌ادبیات نزدیك می‌گردد، لیکن هرگز پیوند خود را با تئاتر سده‌های میانه نمی‌گسلد. تئاتر اومانیستی سه نوآوری مهم عرضه کرد: درام قرون وسطایی را، که به‌طور عمده شامل سیاهی‌لشکر و لال‌بازی بود، دگرگون ساخت و آن را به‌اثری ادبی مبدل ساخت؛ دو دیگر اینکه صحنه را از جایگاه تماشاچیان جدا کرد تا بر تأثیر «پندار» بیفزاید؛ و، سرانجام، حرکت را از لحاظ فضایی و زمانی متمرکز ساخت ـ به‌عبارت دیگر، تمرکز دراماتیك خاص رنسانس را جانشین بی‌اعتدالی و گزاف‌گویی حماسی ویژهٔ قرون وسطی کرد.[۲۲۱] شکسپیر از این نوآوریها تنها اولی را اخذ می‌کند، و آمیختگی صحنه و جایگاه تماشاچیان را که مرسوم تئاتر سده‌های میانه است و نیز وسعت حماسی درام مذهبی و تحرك عمل را تا حدی حفظ می‌کند. از این حیث او از نویسندگان درام اومانیستی عقب است، و به‌همین علت در عرصهٔ ادبیات دراماتیك نوجو جانشین واقعی ندارد. هم «تراژدی کلاسیك[4]»، یعنی درام بورژوایی سدهٔ هجدهم و درام عصر کلاسیسیسم آلمان، و هم تئاتر طبیعت‌گرای سدهٔ نوزدهم از اسکریب[5] و آلکساندر دوما پسر[6] تا ایبسن[7] و شا، همه، از لحاظ شکل، به‌تئاتر اومانیستی نزدیکترند تا به‌تئاتر نوع شکسپیری، چه تئاتر شکسپیری چیزی است سست‌بافت که چشم‌اندازهای خیالی بنسبت ناچیزی را عرضه می‌کند. تنها با ظهور فیلم است که تئاتر شکسپیری از نو مورد توجه قرارمی‌گیرد. در اینجا نیز، البته، تنها قسمتهایی از اصول این قالب ـ بویژه شیوهٔ تجمعی ترکیب، ناپیوسته بودن حرکت، تغییرات ناگهانی صحنه، و آزادی و تنوع در پرداختن به

1. The Learned Drama 2. The Folk-Theatre
3. Commedia Dell' Arte 4. *Tragedie Classique* 5. Scribe
6. Dumas Fils 7. Ibsen

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فضا و زمان ـ حفظ می شود؛ اما در فیلم نیز مانند درام، و حتی بیش از درام، مسألهٔ بی‌اعتنایی به‌چشم‌اندازهای خیالی صحنه به‌هیچ وجه مطرح نیست. سنت عامه یا توده‌ای قرون وسطایی در تئاتر، که تا آن زمان هنوز در شکسپیر و معاصرانش نفوذی بسزا داشت، پامال اومانیسم و مانریسم و باروک گردید ـ و در کار نمایشنامه‌نویسان بعدی جز خاطره‌ای از آن باقی نمانده‌است: مسلماً بین کار شکسپیر و جنبه‌هایی از فیلم، که یادگار این سنت بشمارمی‌روند، هیچ‌گونه تداوم معنوی موجود نیست. اینها زاییدهٔ امکاناتی است که مهارت فنی فراهم‌آورده‌است، و این مهارت فنی در وضع و موقعی است که می‌تواند مشکلاتی را که تئاتر شکسپیری با خامی و سادگی از آنها می‌گذشت حل کند.

از لحاظ سبك که بنگریم، بارزترین خصیصهٔ تئاتر شکسپیر ترکیب و تلفیق سنت عامه با اجتناب ازگرایشی است که منتهی به«درام خانوادگی[1]» می‌گردد. شکسپیر، برخلاف بیشتر معاصرانش، شخصیتهای اصلی نمایشنامه‌های خود را از میان چهره‌هایی برنمی‌گزیند که از مردم عادی طبقهٔ متوسط اخذ شده‌باشند، و کیفیت احساساتی‌بودن این مردم و تمایلی را که به‌مواعظ اخلاقی دارند نیز مطرح نمی‌کند. حتی در نمایشنامه‌های مارلو به‌شخصیتهایی نظیر بارناباس[2] رباخوار و دکتر فاوستوس[3] برمی‌خوریم که، در منتهای امر، می‌توانستند در تئاتر اومانیستی شخصیتهایی فرعی و تبعی باشند. شکسپیر، که قهرمانانش، حتی مواقعی هم که به‌طبقهٔ متوسط تعلق دارند، رفتاری اشرافی بروز می‌دهند، از لحاظ جامعه‌شناسی، حتی در مقایسه با مارلو، نشان از نوعی سیر قهقرایی دارد. اما در میان معاصران جوان شکسپیر، هستند نمایشنامه‌نویسانی، چون تامس هی‌وود[4] و تامس دکر، که صحنهٔ وقایع نمایشنامه‌هایشان را غالباً در محیط مردم متوسط قرارمی‌دهند و نظرگاه این طبقه را بیان می‌کنند. اینها قهرمانان خود را از میان بازرگانان و پیشه‌وران برمی‌گزینند، زندگی خانوادگی و آداب و رفتار خانوادگی را تصویر می‌کنند، در طلب تأثیرات ملودراماتیك[5] و استخراج نکتهٔ اخلاقی از داستانند، و موضوعهایی هیجان‌انگیز و

1. Domestic Drama 2. Barnabas 3. Faustus
4. Thomas Heywood 5. Melodramatic

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

محیط دلخراش رئالیستی، نظیر دیوانه‌خانه‌ها و فاحشه‌خانه‌ها و جاهایی از این قبیل، را دوست می‌دارند. نمونهٔ کلاسیك پرداخت «بورژوایی» یك تراژدی عاشقانهٔ این دوره نمایشنامهٔ هی‌وود است به‌نام *ذنی کشتهٔ محبت*[1]. قهرمان این نمایشنامه نجیب‌زاده‌ای است که در برابر تباهی زندگی زناشویی به‌شیوه‌ای بسیار ناجوانمردانه واکنش نشان می‌دهد. نمایشنامه‌ای است انتقادی-اجتماعی که بر گرد موضوع ظاهراً هیجان‌انگیز زنا دور می‌زند، درست همان‌طور که نمایشنامهٔ فورد به‌نام *حیف که فاحشه است*[2] بر گرد زنای با محارم، که موضوعی مورد پسند عامه است، دور می‌زند، یا نمایشنامهٔ میدلتن[3] به‌نام *کودك عوضی*[4] که بر گرد روانشناسی گناه می‌چرخد. در تمام این نمایشنامه‌ها، که درام هیجان‌انگیز آردن فورشم[5] را نیز ـ که نویسنده‌اش معلوم نیست ـ باید بر آنها افزود، عنصر مربوط به«طبقهٔ متوسط» همانا علاقه به‌جرم و جنایت است، که در نظر یك بورژوای وفادار به‌اصل نظم و انضباط به‌معنای آشفتگی و هرج و مرج محض است. در نمایشنامه‌های شکسپیر تعدی و گناه هرگز رنگ جنایت ندارد؛ تبهکارانی که تصویر می‌کنند پدیده‌هایی هستند طبیعی، که نفس‌کشیدن در محیط بستهٔ نمایشنامه‌های طبقهٔ متوسط می‌وود، دکر میدلتن، و فورد را امکان‌ناپذیر می‌یابند. با این همه، خصلت اساسی هنر شکسپیر کاملاً مبتنی بر طبیعت‌گرایی است؛ و این امر نه تنها به‌مفهوم آن است که شکسپیر از وحدتها و ایجاز کلام و نظم هنر کلاسیك چشم می‌پوشد، بلکه بدین معنا نیز هست که وی پیوسته در بسط و تنقیح مواد و مصالح کار خویش نیز می‌کوشد. از همه مهمتر، شخصیت‌پردازی او، یعنی تعیین مراتب ذهنی و روانی اشخاص داستان و شباهتی که قهرمانانش به مردم معمولی طبقات خود دارند، و ترکیب وجودشان که مملو از تناقضات و مشحون از ضعف است، همه مبتنی بر طبیعت‌گرایی است. کافی است لیر را، که پیرمرد خرفی است، در نظر بگیریم؛ یا اتلو را، که بچهٔ گنده‌ای است، در نظر آوریم؛ یا کوریولانوس را، که بچهٔ مدرسه‌ای جاه‌طلب و لجوج است، بنگریم؛ یا هملت، این مرد فربه و تنگ‌نفس را از نظر

1. *A Woman Killed With Kindness* 2. *'Tis A Pity She's A Whore*
3. Middleton 4. *The Changeling* 5. *Arden of Feversham*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بگذرانیم؛ و یا قیصر را، که مصروع است و از یك گوش ناشنوا، و خرافی و بوالهوس و دمدمی است و زود تحت تأثیر قرارمی‌گیرد، و در عین حال واجد نوعی بزرگی است که امکان ندارد بتواند خویشتن را از تأثیر آن بدور نگه‌دارد، ملاحظه کنیم. شکسپیر به‌یاری «اعمال ناچیز نزدیك به حقیقت[1]»، نظیر موقعی که شاهزاده هنری[2] پس از جنگ آبجو می‌خواهد، یا وقتی که کوریولانوس عرق پیشانیش را خشك می‌کند، یا آنگاه که ترویلوس، پس از نخستین شب عشق‌بازی، بامدادان به کرسیدا[3] هشدار می‌دهد و می‌گوید: «سرما می‌خوری و مرا نفرین می‌کنی»، جنبهٔ طبیعت‌گرایی شخصیت پردازی خویش را تقویت می‌کند.

اما محدودیتهای طبیعت‌گرایی شکسپیر چندان عیانند که نیاز به‌بیان ندارند: وی همیشه خصوصیات فردی را با اختصاصات قراردادی، چیزهای پیچیده را با موارد ساده، و نکات بسیار ظریف را با تفصیلات بسیار ابتدایی و خام به‌هم می‌آمیزد؛ به‌طور سنجیده و منظم بعضی از روشهایی را که حاضر و آماده و دم دست می‌یابد به‌کار می‌گیرد، و بیشتر اوقات این کار را با لاقیدی و بی‌دید و بی‌هیچ نگرش انتقادی می‌کند. بدترین خطایی که نقد سابق در مورد شکسپیر مرتکب می‌شد این بود که کلیهٔ وسایل بیان شاعر را به‌چشم راه‌حلهایی می‌نگریست که جهات و جوانبشان به‌نیکوترین وجه رعایت شده و در موردشان چنانکه باید تأمل شده‌است، و لذا از لحاظ هنری نقصی ندارند، بخصوص که می‌کوشید همهٔ خصوصیات و صفات اشخاص داستانیش را بر اساس علل و انگیزه‌های روانی ژرف توضیح دهد، حال آنکه این اشخاص، در واقع، به‌طور عمده با آنچه شکسپیر در منابع مورد مراجعهٔ خود بدانها دست‌یافته فرقی ندارند، و صرفاً به‌این دلیل انتخاب شده‌اند که می‌توانند ساده‌ترین و سریع‌ترین راه‌حل مشکل را، که خود نمایشنامه‌نویس نمی‌خواست وقت و زحمت بیشتری بر آن صرف کند، بدست دهند.[۲۲۲] بارزترین نشان گرایش شکسپیر به‌رسوم و آیینهای قراردادی را می‌توان در استفادهٔ مکرر وی از نمونه‌های جاافتاده‌ای دید که از نمایشنامه‌های قدیمی‌تر گرفته‌است. تنها کمدیهای اولیهٔ او نیستند

1. Petits Faits Vrais 2. Prince Henry 3. Cressida

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که جنبه‌های قالبی کمدیها و لال‌بازیهای[1] کلاسیك را حفظ کرده‌اند؛ حتی شخصیتی چون هملت که بظاهر بسیار طرفه و پیچیده می‌نماید خود یکی از همین نمونه‌های نوعی، یعنی همان «سودایی» مشهوری است که در روزگار شکسپیر باب بود و ما در ادبیات این عصر مکرر به‌او برمی‌خوریم. اما طبیعت‌گرایی روانی شکسپیر از جهات دیگر هم نقص دارد. فقدان یکپارچگی و انسجام در شخصیت‌پردازی، تغییرات و تناقضات بی‌علت و انگیزه‌ای که در جریان رشد اشخاص آثارش بروز می‌کنند، توصیفهایی که این اشخاص در قالب گفتارهای تك‌نفره از خود می‌کنند، فقدان پرسپکتیو در اظهاراتی که دربارهٔ یکدیگر و رقیبانشان می‌کنند، اظهار نظرهایشان ـ که باید همیشه آنها را به‌همان صورت که عرضه شده‌اند تلقی کرد ـ سخنان زیادی که ربطی به‌شخصیت گوینده ندارند، بی‌توجهی شاعر، که گاه فراموش می‌کند که براستی چه کسی حرف می‌زند، و خواه گوینده گلاستر[2] یا لیر یا تایمن باشد اغلب ابیاتی در دهنش می‌گذارد که جنبهٔ تغزلی ناب دارند و محیط و جوّ داستان را به‌ذهن فرامی‌خوانند، و این امر که این شخصیتها اغلب سخنگوی شاعرند... باری، همهٔ این چیزها تخلف از قواعد و احکام همان روانشناسیی هستند که شکسپیر در حقیقت نخستین استاد بزرگ آن است. اما این بی‌توجهیها اثری بر خرد و عمق روان شاعر ندارند. شخصیتهای آثارش از چنان حقیقت درونی مقاومت‌ناپذیر و از چنان ذاتیت پایان‌ناپذیری برخوردارند که هر قدر هم در فشار قرار گیرند و هر اندازه هم بد تصویر شده‌باشند باز زنده‌اند ـ و این همان کیفیتی است که شکسپیر در آن باز با بالزاك سهیم است. اما بزحمت می‌توان به‌موردی از تخلف در زمینهٔ حقایق روانی برخورد که سایر نمایشنامه‌نویسان عهد الیزابت مرتکب شده‌باشند و شکسپیر مصون از آن باشد؛ وی البته بسیار بزرگتر از آنها است، اما به‌هر حال از همان قماش است. عظمتش نیز چیزی از «کمال» و «بی‌نقصی» کلاسیکها را ندارد. وی هم قدرت مطلق و هم سادگی و یکدستی و یکرنگی ایشان را فاقد است. ویژگی شکسپیر به‌عنوان یك پدیده، و تعارض سبك کارش با قالبهای

1. Mime 2. Gloster

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کلاسیك و شکلهای هنجاری[1] همیشه و در همهٔ اوقات احساس شده و مورد تأکید بوده‌است. ولتر و حتی جانسن[2] قبول داشتند که نیرویی رام‌نشده و طبیعی در او دست‌اندرکار است که نه قانون می‌شناسد و نه می‌تواند به قانون تمکین کند، و در قالبی امکان بیان می‌یافت که کلاً با قالب تراژدی کلاسیك فرق داشت. هر کس که از توانایی درك تغییرات سبکها بهره‌مند باشد می‌داند که این مسأله مربوط به‌دو نمونهٔ مختلف از گونهٔ واحدی است، اما این نکته هم همیشه مورد قبول نبود که این تفاوت یك امر تاریخی و اجتماعی است. تفاوت اجتماعی تنها وقتی ظاهر می‌شود که بخواهیم توضیح دهیم که چرا یك نمونهٔ آن در انگلستان موفق می‌شود و نمونهٔ دیگرش در فرانسه، و طبایع مردم تماشاخانه‌رو چه رابطه‌ای می‌توانسته در پیروزی قالب درام شکسپیری در انگلستان و قالب «تراژدی کلاسیك» در فرانسه داشته‌باشد.

ادراك شخصیت فردی شکسپیر بیشتر از این لحاظ دشوارتر گردید که مردم اصرار داشتند وی را بزرگترین شاعر عصر رنسانس انگلستان بدانند. بیگمان برخی اختصاصات شبه‌رنسانسی ـ یعنی اختصاصات مربوط به‌فردگرایی و اومانیسم ـ در هنر وی موجود است، و چون همهٔ نویسندگان تاریخ ادبیات در ممالك اروپای غربی در قرن گذشته مشتاق بودند ثابت کنند که کشورشان جنبش رنسانسی ازان خود داشته، لذا این پافشاری امری طبیعی بود؛ چون چه کسی بهتر از شکسپیر، که جنبش و قوهٔ حیاتیش با تصور شایع از رنسانس سازگار بود، می‌توانست وجود چنین جنبشی را در انگلستان اثبات کند؟ از سوی دیگر، سرکشی، و نامتعادل بودن و پرباری سبك شکسپیر بی‌توضیح باقی ماند. به‌این مسألهٔ توضیح نشده باید این حقیقت را اسناد داد که در حدود یك نسل پیش، وقتی که مفهوم باروك مورد تجدیدنظر واقع شد و ارزیابی مجدد آثار مخلوق هنر باروك باب گردید، نظریهٔ کیفیت باروکی درام شکسپیر پشتیبانی بسیاری از کسان را به‌خود جلب کرد.[۲۲۳] اگر احساسات تند و گیرندگی و حسن تأثیر و بی‌پروایی و اغراق را از اختصاصات اصلی باروك

1. Normative Forms 2. Jonson

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بدانیم، در این صورت می‌توان از شکسپیر هم شاعری باروك ساخت. اما ممکن نیست بتوان مشخصاً بین روشهای ترکیب و ساخت هنرمندان بزرگ باروك، از قبیل برنینی، روبنس، و رامبرانت را با شیوه‌های هنر شکسپیر توازی برقرار کرد. انتقال مقولاتی که ولفلین در مورد باروك قائل است ـ یعنی تصویری بودن، عمق فضایی، و فقدان روشنی و وحدت ـ بر هنر شکسپیر یا به‌معنی غرقه‌شدن در کلی‌بافیهای بی‌معنی است یا به‌معنی استوار کردن کار بر دوپهلوگویی و زبان‌بازی. طبیعی است که هنر شکسپیر حاوی عناصری از باروك است، همان‌طور که هنر میکلانجلو نیز حاوی آن عناصر است؛ اما همان‌طور که آفرینندهٔ بقاع خاندان مدیچی هنرمند باروك نیست، خالق اتلو هم چنین هنرمندی نیست. هر یك از این دو، مورد ویژه‌ای است که عناصر رنسانس و مانریسم و باروك در آن به‌شیوهٔ خاصی به‌هم آمیخته‌اند، با این تفاوت که در آثار میکلانجلو اختصاصات رنسانس غلبه دارند، در حالی که در نوشته‌های شکسپیر چیرگی با گرایشهای مانریستی است. اتحاد انحلال‌ناپذیر طبیعت‌گرایی و توجه به‌آیینهای قراردادی خود مشعر بر این است که بهترین شیوهٔ توضیح دربارهٔ قالب شکسپیری از جانب مانریسم است. آمیختگی مداوم مضمونهای کمیك و تراژیك، ماهیت آمیختهٔ استعاره‌ها و مجازها، تباین شدید بین امور انضمامی و امور انتزاعی، عناصر حسی و فکری زبان، الگوی آرایشی که اغلب بر کلام تحمیل می‌شود، چنانکه مثلاً مضمون ناسپاسی کودکانه در «لیر» بدفعات تکرار شده‌است، تأکید بر موضوعهای خلاف منطق و غیر قابل ادراك و متناقض زندگی، مفهوم کیفیت نمایشی و رؤیاگونهٔ کار، اجبارها و قیود و محدودیتهای زندگی بشری... باری، اینها همه دلایلی است بر اینکه در تجزیه و تحلیل آثار شکسپیر باید مانریسم را نقطهٔ آغاز بدانیم. علاوه بر اینها تصنع و تکلف زبان و شهوت جنون‌آمیزی که شاعر از برای ابداع و نوآوری نشان‌می‌دهد نیز جنبهٔ مانریستی دارد و می‌توان آنها را بر حسب ذوق مانریستی زمانه توضیح داد. تعابیر و مجازها و استعاره‌های او که اغلب آشفته و گرانبارند، و تضادهایی که بر هم انباشته می‌کند، و توانی و جناسهایی که بکارمی‌برد، و علاقه‌ای که به‌ترکیبات پیچیده و مبهم و معماگونه دارد، همه جنبه‌هایی مانریستی هستند؛ هم چنینند

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عناصر نامعقول و گزاف و عجیب و متناقضی که هیچ یك از آثار شکسپیر کاملاً از آنها مبرا نیست؛ لاسهای عاشقانه‌ای که با پسر بچه‌هایی می‌زند که رخت دخترانه پوشیده‌اند و نقش دختران را بازی می‌کنند، عشاق کله خری که در «رؤیای شب نیمهٔ تابستان»[1] وصف می‌کند، زنگیی که در نقش اتلو ارائه می‌کند، قیافهٔ پر چین و چروکی که در شب «دوازدهم»[2] از مالوولیو[3] ترسیم می‌کند، جادوگرانی که در مکبث به‌نمایش درمی‌آورد، جنگل پر جنب و جوشی که در «بیچاره سوم عرضه می‌کند، صحنه‌های جنون‌آمیز لیر و هملت و حال و هوای «روز داوری» سهمگینی که در تیمون آتنی[4] مجسم می‌کند، تابلو گویایی که در قصه‌ای زمستانی[5] به‌نمایش می‌نهد، و شیوهٔ کار جهان جادویی که در توفان[6] تصویر می‌کند، و چیزهایی نظیر اینها، همه جزئی از سبك شکسپیر را تشکیل می‌دهند، هر چند که منابع و امکانات هنرش را بتمامی عرضه نمی‌کنند.

۸. مفهوم باروك

مانریسم، به‌عنوان یك سبك هنری، منطبق با نگرش دوگانه‌ای دربارهٔ زندگی بود که در هر حال، به‌نحوی یکنواخت در سرتاسر اروپای غربی رواج داشت؛ باروك تجلی جهان‌بینیی است که از همگونی درونی بیشتری بهره‌مند است، اما در کشورهای مختلف شکلهای متفاوت به‌خود می‌گیرد. مانریسم، مانند گوتیك، اگر چه محدود به‌محافلی بسیار تنگ‌تر از محافل هنر مسیحی سده‌های میانه بود، پدیدهٔ اروپایی عام و فراگیرنده‌ای بود؛ از سوی دیگر، باروك چنان شعبه‌های متعددی از فعالیت هنری را در بر می‌گیرد، و در هر یك از کشورها و عرصه‌های فرهنگها به‌شکلهایی چندان گوناگون جلوه‌گر می‌شود که در نگاه نخست مشکوك بنظرمی‌رسد که آیا می‌توان این همه شقوق را به‌مخرج مشترکی برد. باروك محافل درباری و کاتولیك نه فقط از سر تا پا با باروك طبقهٔ متوسط و جماعات پروتستان فرق دارد، و هنرکسانی چون برنینی و روبنس نه تنها

1. *A Midsummer Night's Dream* 2. *Twelfth's Night*
3. Malvolio 4. *Timon of Athens* 5. *A Winter's Tale*
6. *Tempest*

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جهان درونی و برونی متفاوت از جهان رمبرانت و گویـن[1] را تصویر می‌کند، بلکه حتی در چارچوب این دو گرایش بزرگی که در عرصهٔ سبك بوجودآمده‌اند تفاوتهای مشخص‌تری را بروز می‌دهد. از میان این گرایشهای ثانوی، مهمتر از همه گرایش باروك درباری-کاتولیك است که در مفهوم سنتی و مرسوم «باروك» تقسیم می‌شود به گرایش حسی و «یادبودی-زینتی[2]»، و سپس به‌سبك «کلاسیك‌مآبی[3]» که از حیث شکل سختگیرتر و دقیقتر است. حقیقت این است که «کلاسیك‌مآبی» جریانی است که از همان آغاز در باروك به‌چشم می‌خورد و در تمام وجوه شکلهایی که این هنر در ممالك مختلف به‌خود می‌گیرد دیده می‌شود، لیکن تا حوالی سال ۱۶۶۰ جنبهٔ غالب نمی‌یابد و تنها در شرایط و اوضاع سیاسی و اجتماعیی که در این هنگام در فرانسه حکمفرما است جلوه‌گری آغاز می‌کند. در کشورهای کاتولیك، علاوه بر دو قالب اساسی باروك درباری و کلیسایی، جریانی طبیعت‌گرا نیز به‌چشم می‌خورد که به‌طور مستقل در اوایل این دوره عرض‌اندام می‌کند، ودر وجود کاراوادجو[4]، لوئی لونن[5]، و ریبرا[6] مدافعان خاص خود را می‌یابد، اما بعدها در کار کلیهٔ استادان مهم نفوذ می‌کند. این گرایش نیز، مانند «کلاسیسیسم» که در فرانسه غلبه یافت، سرانجام در هلند غالب می‌گردد، و در این دو گرایش است که عوامل اجتماعیی را که تعیین‌کنندهٔ باروکند تعین می‌بخشند و هر یك جداگانه تأثیر و نفوذ خود را بروز می‌دهد.

از عصر گوتیك به‌این سو، ساختار سبکهای هنری روز به‌روز پیچیده‌تر شده‌بود؛ کشمکش بین محتواهای روحانی خاص شدت هر چه بیشتری یافت و عدم تجانس عناصر مختلف هنری به‌تبع آن قوت و شدت بیشتری گرفت. اما پیش از دورهٔ باروك هنوز می‌شد گفت که آیا رویکرد هنری یك عصر خاص اساساً مبتنی بر طبیعت‌گرایی بود یا ضدطبیعت‌گرایی، و آیا موجب وحدت می‌گردید یا باعث افتراق می‌شد، و سرانجام اینکه آیا کلاسیك‌مآب بود یا ضد آن بشمارمی‌رفت ـ اما اکنون هنر دیگر، در این مفهوم دقیق، از حیث سبك این یکدستی و یکپارچگی را ندارد، در عین‌حال

1. Goyen 2. Monumental-decorative 3. Classicistic
4. Caravaggio 5. Louis Le Nain 6. Ribera

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که طبیعت‌گرا است کلاسیك‌مآب نیز هست، و در حالی که تحلیلی است ترکیبی نیز هست. اینك شاهد گرایشهای متضادی هستیم که همزمان شکوفا می‌شوند، و اشخاصی نظیر کاراوادجو، پوسن[1]، روبنس، هالس[2]، رمبرانت، و وان دایك[3] را می‌بینیم که در یك عصر و زمان در اردوگاههای مختلف در برابر هم ایستاده‌اند.

در همین دورهٔ اخیر بود که هنر سدهٔ هفدهم را به‌طور کلی زیر عنوان «باروك» طبقه‌بندی کردند. این مفهوم، هنگامی که نخستین بار در سدهٔ هجدهم پدیدآمد، هنوز منحصراً بر آن پدیده‌هایی از هنر اطلاق می‌گردید که، بنا بر زیبایی‌شناسی کلاسیك‌مآب شایع زمان، چیزهایی نامتعادل و آشفته و عجیب و غریب تلقی می‌شدند[۲۲۴]. این مفهوم، که تقریباً تا سدهٔ نوزدهم همچنان غلبه داشت، شامل خود کلاسیسیسم نمی‌شد. نه تنها نگرش وینکلمان[4]، لسینگ، و گوته، بلکه نگرش بورکهارت نیز هنوز در اصل از سرچشمهٔ نظریهٔ کلاسیك‌مآب آب می‌خورد؛ اینها همه باروك را به‌سبب «بیقاعدگیها» و «بوالهوسیها»یش طرد می‌کنند، و این کار را به‌نام زیبایی‌شناسی می‌کنند که پوسن را ـ که در باروك بودنش شکی نیست ـ در زمرهٔ نمونه‌های کمال آن بشمارمی‌آورد. در مثل، بورکهارت و ناب‌گرایان پس از او، نظیر کروچه، که می‌توانند گریبان خویش را از عقل‌گرایی سدهٔ هیجدهم که اغلب کوته‌فکرانه نیز هست برهانند، در باروك تنها نشانهایی از بی‌منطقی و فقدان ساختار می‌بینند؛ در واقع فقط ستونهایی را می‌بینند که چیزی را نگه‌نمی‌دارند و گچ‌بریهای سرستون و دیوارهایی را مشاهده‌می‌کنند که تاب برداشته و از شکل افتاده‌اند، تو گویی از مقوا ساخته شده‌اند؛ سیماهایی را می‌بینند که به‌طور مصنوع آرایش کرده‌اند و به‌شیوه‌ای غیرطبیعی، چنانکه گویی بر صحنهٔ نمایشند، رفتار می‌کنند؛ و بالاخره تندیسهایی را می‌بینند که در طلب تأثیرات خیال‌انگیز سطحی، که حقاً به‌قلمرو نقاشی تعلق دارند و چنانکه نقادان تأکید کرده‌اند باید همچنان در تملك این خطه بمانند، به‌اطراف چشم می‌گردانند. آدمی خیال می‌کند که هنر کسی چون رودن[5] کافی بود که این مقلدان کلاسیسیسم را

1. Poussin 2. Hals 3. van Dyck 4. Winckelmann
5. Rodin

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌خودآورد و ایشان را به‌تشخیص معنی چنین تندیسی وادارد. اما چیزهایی که علیه باروك عنوان می‌کنند شامل امپرسیونیسم هم می‌گردند، و وقتی که کروچه از «بدذوقی» هنر باروك شکوه سر می‌دهد[۲۲۵] در عین حال سخنگوی سنتهای فرهنگستانی مخالف هنر «نوگرا» نیز هست.

تفسیر و تأویل و ارزیابی مجدد باروك، در مفهومی که امروزه از این اصطلاح می‌شناسیم ـ و از دستاوردهای مهم ولفلین و ریگل است ـ بدون ادراك قبلی امپرسیونیسم قابل تصور نبود. مقولات ولفلین در مورد باروك، در حقیقت، چیزی جز کاربرد مفاهیم امپرسیونیسم در هنر سدهٔ هفدهم ـ یعنی در بخشی از این هنر ـ نیست، زیرا حتی ولفلین نیز وضوح و روشنی مفهوم باروك را به‌بهای بی‌اعتنایی به‌کلاسیسیسم سدهٔ هفدهم درمی‌یابد. پرتوی که در نتیجهٔ این یکسوگرایی بر باروك غیرکلاسیك افکنده‌می‌شود بسیار نافذ است؛ و علت اینکه هنر سدهٔ هجدهم در اینجا تقریباً در مقام مخالف منطقی و مطلق هنر سدهٔ شانزدهم ظاهر می‌شود و به‌صورت تداوم آن جلوه نمی‌کند همین است. ولفلین اهمیت ذهن‌گرایی در رنسانس را کم برآورد می‌کند و آن را در باروك بیش از اندازه مهم تلقی می‌کند. وی طلیعهٔ گرایش امپرسیونیستی را در سدهٔ هفدهم می‌بیند و آن را «مهمترین جهت‌یابی مجدد در تاریخ هنر» می‌خواند[۲۲۶]، اما از ادراك این نکته عاجز است که ذهنی‌ساختن جهان‌بینی هنری، تبدیل «ملموس» به‌«بصری»، و تبدیل ماده به‌«نمود» محض، و تصورکردن جهان به صورت تأثیر و تجربه، و درنظرگرفتن جنبهٔ ذهنی به‌مثابهٔ اصل پیشینی و اساسی، و تأکید بر گذرابودن تأثرات بصری که در باروك وجود دارند ـ همه تا اندازهٔ زیادی با تمهیدات رنسانس و مانریسم صورت پذیرفته‌اند. ولفلین، که علاقه‌ای به‌پیش‌شرطهای فوق هنری این جهان‌بینی پویا ندارد، و همهٔ سیر جریان تاریخ هنر را به‌منزلهٔ چیزی قائم به‌ذات و شبه‌منطقی می‌داند، با بی‌توجهی به‌مقدماتی که از لحاظ اجتماعی در تغییر سبك مؤثرند خاستگاه واقعی این دگرگونی را از نظر دور می‌دارد. زیرا اگر چه کاملاً درست است که، مثلاً، این کشف که چرخ گردنده وقتی به‌طور ذهنی ادراك شود پره‌هایش را از دست می‌دهد برای سدهٔ هفدهم حاکی از جهان‌بینی تازه‌ای است، با این همه نباید فراموش کرد که جریانی که

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منتهی به‌این کشف یا کشفیات مشابه می‌گردد با تجزیه و انحلال «نقاشی نمادی اندیشه‌ها» در عصر گوتیك آغاز می‌شود، و در این دوره است که «تجسم واقعیت»، که هر دم استقلال بیشتری می‌یابد، جانشین این امر می‌گردد، و این خود مستقیماً با پیروزی اندیشهٔ «نومینالیستی» بر اندیشهٔ «رئالیستی» ارتباط دارد.

ولفلین دستگاه فکری خود را بر اساس پنج جفت مفهوم استوار می‌کند، که در هر یك از آنها مشخصه‌ای از رنسانس در برابر کیفیتی از باروك قراردارد، و، به‌استثنای یکی از این متضادها، همه همان سیر و گرایش از مفهوم محدود به‌مفهوم آزادتر از هنر را نشان‌می‌دهند. آن مقولات بدین قرارند: (۱) خطی و نقاشی‌گونه؛ (۲) مسطح و تورفته؛ (۳) شکل بسته و باز؛ (۴) روشنی و ابهام؛ (۵) کثرت و وحدت. باری، کوشش در نیل به نقاشی‌گونه ـ یعنی تجزیهٔ قالب استوار و شکل‌پذیر و خطی به‌چیزی متحرك و پرسه‌زننده و فراچنگ نیامدنی: حذف مرزها و خطوط فاصل، به منظور ایجاد تأثیری از چیزهای نامحدود و سنجش‌ناپذیر و بی‌انتها؛ تبدیل «بودن» ساکن و سخت و عینی به «شدن»، یك کار، یك وابستگی متقابل بین ذهن و عین ـ اساس درك و استنباط ولفلین از باروك را تشکیل می‌دهد. تمایل به‌دوری از سطح و گرایش به‌عمق بیانگر همان دیدگاه پویا، همان مخالفت با هر چیز ساکن، که یك‌بار و برای همیشه استقرار یافته‌باشد، مخالفت با هر چیز فاقد مرزهای متحرك، و مخالفت با جهان‌بینیی است که در آن فضا به‌صورت چیزی در حال تکوین، یعنی به‌منزلهٔ یك تابع، تلقی شود. شیوهٔ مطلوب باروك برای تصویرکردن عمق فضایی عبارت است از استفاده از پیشزمینه‌های بزرگ‌شده و بزرگ جلوه‌دادن سیماهای واپس‌رفته و نزدیك‌کردن آنها به‌بیننده و کوچك‌کردن ناگهانی مضمونهایی که در پسزمینه قراردارند. بدین ترتیب، فضا نه فقط واجد تحرکی درونی می‌گردد بلکه از آنجا که نظرگاه نیز بیش از اندازه نزدیك آمده‌است نگرنده عناصر فضا را به‌عنوان شکلی از وجود می‌بیند که به‌وی تعلق دارد، وابسته به‌او، و گویی آفریدهٔ او است. باری، گرایش باروك به‌نشاندن نسبی به‌جای مطلق، و آزادی بیشتر به‌جای سختگیری بیشتر، به‌نحوی بارز در علاقهٔ آن به‌شکل «باز» و ساخت بیقاعده تجلی می‌کند. در یك ترکیب هنری

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بستهٔ «کلاسیك»، آنچه ارائه می‌شود پدیده‌ای است قائم به‌ذات، که همهٔ اجزاء آن با هم ارتباط درونی دارند و از درون به‌هم وابسته‌اند. در این کل به‌هم پیوسته و مرتبط هیچ چیز زاید یا ناقص بنظر نمی‌رسد، حال آنکه ترکیبات بیقاعدهٔ هنر باروك همیشه این تأثیر را در بیننده بر جای می‌گذارند که کمابیش ناقص و نامرتبطند، و بنظر می‌رسد که بر چیزی دورتر از خود اشاره می‌کنند، و می‌توانند ادامه یابند. در این ترکیبات، هر چیز استوار و مستقری تزلزل پیدا می‌کند؛ ثباتی که با خطوط افقی و عمودی بیان می‌شود، اندیشهٔ تعادل و تقارن، اصول پرکردن سطح، و سازگارکردن تصویر با چارچوب و طرح کار، حقیر شمرده می‌شوند؛ بر یك جنبهٔ اثر هنری بیش از جنبهٔ دیگر تأکید می‌شود؛ در عوض وجوه «ناب» چهره و نیمرخ، پیوسته به‌تماشاگر چیزی نشان داده‌می‌شود که ظاهراً تصادفی و بی‌مقدمه و گذرا می‌نماید. ولفلین می‌گوید: «در تحلیل آخر، گرایش امر به‌جانبی است که تصویر به‌صورت تکهٔ مستقل و کاملی از واقعیت جلوه‌گر نشود بلکه به‌صورت نمایش گذرایی باشد که نگرنده از بخت خوش لحظه‌ای در آن مشارکت داشته‌است... همهٔ منظور هنرمند آن است که کلیت تصویر را به‌صورت چیزی غیرعمدی جلوه دهد.»[۲۲۷] خلاصه، دیدگاه هنری باروك جنبهٔ سینمایی دارد؛ حوادث چنان بنظر می‌آیند که گویی تصادفاً دیده و شنیده شده‌اند؛ هر نشانه‌ای که دال بر توجه به‌نگرنده باشد از قلمرو کار حذف می‌شود، و همه چیز به‌شیوه‌ای کاملاً اتفاقی عرضه می‌گردد. وجود ابهام نسبی در نحوهٔ ارائه نیز به‌این کیفیت «بدیهه‌سازی» ارتباط دارد. تداخلهای مکرر و اغلب زننده، اختلاف بیش از حد در اندازهٔ اشیائی که در چشم‌انداز دیده‌می‌شوند، بی‌توجهی به‌خطوط راهنمایی که چارچوب تصویر بدست می‌دهد، نقص مواد و پرداخت نابرابر مضامین، همه تعمدی و بدین منظورند که تصویر در کل خود به‌طور روشن و واضح بر نگرنده جلوه نکند. سیر عادی تکامل تاریخی نیز، در جریانی که در محدودهٔ فرهنگی خاص و بسطیابنده ادامه دارد، و مدام از ساده به‌پیچیده و از آشکار به‌پوشیده می‌رود، در این ذوقی که مدام از چیزهای بسیار روشن و آشکار روی‌برمی‌تابد، نقشی معین ایفا می‌کند. جامعه، هر قدر مهذب‌تر و سختگیرتر و علاقه‌مندتر به‌هنر باشد،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و این علاقه هر قدر هوشمندانه‌تر باشد، تقاضایش برای تشدید انگیزه‌های هنری بیشتر است. اما گذشته از جاذبه‌ای که این پدیدهٔ تازه و بغرنج دارد، این امر باز کوششی است در این جهت که احساسی از پایان‌ناپذیری و نامحدودبودن و لایتناهی‌بودن تصویر را در بیننده بر انگیزد ـ و این گرایشی است که بر سرتاسر هنر باروك غلبه دارد.

همهٔ این مشخصات جلوهٔ همان انگیزهٔ ضدکلاسیکی است که به‌سوی عدم تقید و برخورداری از آزادی مطلق سیر می‌کند؛ تنها یکی از معیارهای سبکی که ولفلین مورد بحث قرارمی‌دهد ـ یعنی کوشش در راه وصول به‌وحدت ـ بیانگر میل بیش از حد به‌ترکیب، و در نتیجه، به اصل دقیقتری است که باید در آفرینش اثر هنری بکاربرد. اگر، آن طور که ولفلین می‌پندارد، جریان طبیعی امور بر طبق منطق محض سیر می‌کرد، در آن صورت گرایش به‌تنوع، به‌انباشتگی و تراکم موضوعی، ناگزیر با علاقه به‌تصویری‌بودن و اختلاف در ترتیبات فضایی مربوط می‌گردید و با ترکیبات بیقاعده و دور از ذهن و مبهم پیوندمی‌یافت، در حالی که باروك در تقریباً تمام آثاری که بدست داده چیزی جز تمایل به‌تمرکز و تابعیت به‌ظهور نرسانده است؛ و از این لحاظ ـ و این نکته‌ای است که ولفلین اعتنای چندانی بدان نمی‌کند ـ ادامهٔ هنر کلاسیك رنسانس است، و متضاد آن نیست. حتی در اوایل رنسانس نیز، بر خلاف شیوهٔ تجمعی ترکیب سده‌های میانه، کوشش قابل‌توجهی برای تأمین وحدت و تابعیت وجود داشت؛ عقل‌گرایی این دوره، بیان هنری خود را در تجزیه‌ناپذیری ادراك هنری و انسجام شیوهٔ برخورد یافت. عقیدهٔ رایج این بود که خطای باصره تنها وقتی ممکن است پدیدآید که نگرنده مجبور نباشد نظرگاه خود را عوض کند و، بخصوص در حین استغراق در اثر ناگزیر نباشد معیار وفاداری خود به‌طبیعت را تغییر دهد. اما همگونی یا تجانس هنر رنسانس صرفاً نوعی انسجام منطقی بود، و کلیتی که در آثار مخلوق آن دوره می‌بینیم چیزی نبود جز مجموع و حاصل‌جمع جزئیاتی که عناصر مختلف تشکیل‌دهندهٔ آن هنوز قابل شناخت بودند. این استقلال نسبی اجزا در هنر باروك پایان می‌پذیرد. در آثار لئوناردو یا رافائل می‌توان از تك‌تك عناصر، جدا از هم، لذت برد، حال آنکه در نقاشیهای روبنس و رمبرانت

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اجزا دیگر تك‌تك و به‌خودی خود اهمیتی ندارند. حقیقت این است که ساخته‌های استادان بزرگ باروك از کارهای نقاشان رنسانس غنی‌تر و پیچیده‌ترند، اما، در عین حال، از آنها متجانس‌ترند، و نفسی پرمایه‌تر و عمیقتر و متداوم‌تر آنها را از خود انباشته است. وحدت، دیگر صرفاً نتیجهٔ آفرینش هنری نیست بلکه «مقدم بر» آن است؛ هنرمند با بینشی وحدت‌یافته به‌موضوع کار خود نزدیك می‌شود، و در این بینش چیزهای مجزا و جزئی سرانجام نابود می‌گردند. حتی بورکهارت قبول داشت که یکی از اختصاصات باروك همین است که این جزئیات اهمیت مستقل خود را از دست می‌دهند، و ریگل بدفعات بر بی‌اهمیتی و «زشتی» هنر باروك، یعنی بر فقدان تناسب اجزا، تأکید می‌کند. باروك، همان‌طور که در معماری، کارهای سترگ را می‌پسندد، و، آنجا که رنسانس طبقات مختلف ساختمان را با دیوارهای افقی از هم متمایز می‌کند، این طبقات را با ستونها و نیم‌ستونهایی که در تمام نمای عمارت دویده‌اند با یکدیگر متحد می‌کند، همین طور هم، به‌طور کلی، می‌کوشد جزئیات را تابع مضمونی اصلی سازد و توجه را بر یك امر عمده متمرکز نماید. به‌این ترتیب، اغلب تکه‌ای رنگ یا خطی مورب بر تصویر غلبه می‌یابد، یا در شکلهای تجسمی[1] خطی منحنی، و یا در قطعه‌ای موسیقی آوایی واحد بر کل اثر چیره می‌شود.

به گفتهٔ ولفلین، سیر از محدودیت به‌آزادی، از ساده به‌پیچیده، از شکل بسته به‌باز، مبیّن جریانی است که پیوسته در تاریخ هنر روی داده است. وی پیدایش سبکها را در دورهٔ امپراتوری روم، در اواخر عصر گوتیك، در سدهٔ هفدهم و امپرسیونیسم، پدیده‌هایی موازی یکدیگر می‌انگارد، و معتقد است که در تمام این موارد عینیت‌گرایی و توجه شدید به‌«شکل» در دورهٔ کلاسیك ناگزیر نوعی باروك، یعنی نوعی ذهن‌گرایی مفرط و انحلال کمابیش شدید شکل را به‌دنبال دارد. وی حتی از این نیز پیش‌تر می‌رود و دورشدن این سبکها از یکدیگر را قاعدهٔ اساسی تاریخ هنر می‌انگارد؛ معتقد است که اگر قاعده و قانونی عام در مورد «ادواری

1. Plastic Forms

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بودن» وجود داشته‌باشد قلمرو آن در همین عرصه است. و از این نحوهٔ دورزدن سبکها این نتیجه را می‌گیرد که منطقی درونی بر تاریخ هنر حاکم است که از ضرورت ذاتی خود آن مایه می‌گیرد. در اینجا روش کار ولفلین، که با جامعه‌شناسی سازشی ندارد، منتهی به‌جزم‌گرایی[1] غیر تاریخی و تفسیری کاملاً دلبخواه از تاریخ می‌گردد. هنر عصر یونانی‌مآبی[2]، اواخر سده‌های میانه، امپرسیونیستی، و «باروك» واقعی تنها در اختصاصاتی سهیمند که عوامل مشابه موجود در زمینهٔ اجتماعی آنها را امکان‌پذیر ساخته‌باشد. اما حتی اگر از پی هم آمدن کلاسیسیسم و باروك دلیلی بر وجود قانونی کلی در این عرصه باشد، باز نمی‌توان بر پایهٔ علل و جهات ذاتی، یعنی علل و جهات صرفاً صوری، توضیح داد که چرا در لحظهٔ خاصی از زمان این گرایش از محدودیت به‌آزادی سیر می‌کند و از محدودیت به‌محدودیت بیشتر میل نمی‌کند. در این جریان هیچ «نقطهٔ اوج» مطلقی وجود ندارد؛ هنگامی نقطهٔ اوجی فرامی‌رسد و تغییری روی می‌دهد که شرایط کلی تاریخی، یعنی شرایط اجتماعی و اقتصادی و سیاسی، سیر خود را در راستای مشخصی به‌سوی هدفی بپیمایند و تغییر مسیر دهند. تغییر سبك ممکن است تنها محدود به‌شرایط خارجی باشد ـ به‌علل و جهات صرفاً درونی مرتبط نیست.

بیشتر مقولات ولفلین را نمی‌توان در مورد هنر کلاسیك دورهٔ باروك بکاربرد. آثار پوسن و کلود لورن[3] نه «نقاشی گونه»اند نه «مبهم»، و ساختشان هم بیقاعده نیست. حتی همگونی آثارشان با کار کسانی چون روبنس، که سخت می‌کوشند به‌وحدت دست‌یابند، فرق دارد. اما با این همه آیا می‌توان از وحدت سبك در باروك سخن راند؟ ـ البته هرگز نمی‌توان از سبك واحد و یکنواختی سخن گفت که سرتاسر یك دورهٔ معین را در سیطرهٔ خود داشته‌باشد، زیرا در لحظات و اوقات معین عدهٔ سبکهای مختلف با عدهٔ گروههای اجتماعی تولیدکنندهٔ آثار هنری برابری می‌کند. حتی در اعصاری که در آن مؤثرترین کارهای هنری بر پایهٔ ذوق طبقهٔ واحدی استوار است، و آثار هنریی که از این اعصار به‌دست ما رسیده فقط به

1. dogmatism 2. Hellenistic 3. Claude Lorrain

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همین طبقهٔ خاص تعلق دارند، باز باید پرسید که آیا فراورده‌های هنری سایر طبقات و گروهها از بین نرفته و در اعماق خاك دفن نشده‌اند؟ در مثل، می دانیم که در عهد کلاسیك باستانی هنر توده‌ای «لال‌بازی[1]» در کنار تراژدی عالی وجودداشت، و اهمیت این لال‌بازیها بی‌شك بسیار بیشتر از آن چیزی بوده‌است که از قطعات بازمانده مستفاد می‌شود. و در سده‌های میانه، آثار هنری غیرروحانی و توده‌ای نیز قاعدتاً باید به‌نسبت هنر کلیسایی مهمتر از آن چیزی بوده‌باشد که از بازماندهٔ این آثار استنباط می گردد. بنا بر این، هرگاه تولید آثار هنری حتی در این اعصاری که طبقات هنوز شکل نگرفته‌اند یکدست و یکنواخت نباشد، طبعاً در دوره‌ای مانند سدهٔ هفدهم، که لایه‌های فرهنگی متفاوتی وجود داشت، و هر یك از این لایه‌ها با دید مخصوص به‌خود بر مسائل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، و دینی می‌نگریست، و هر یك مسائل و مشکلات خاصی را در برابر هنر قرار می‌داد، این موضوع جای بحث و گفتگو نخواهدبود. هدفهای هنری مقر پاپ در رم از بنیاد با مقاصد هنری دربار سلطنتی در ورسای فرق داشت، و وجوه مشترکی را هم که داشتند مسلماً نمی‌توان با غایت و منظور هنری هلند بورژوا و پیرو کیش «کالون» منطبق ساخت. با این حال، می‌توان پاره‌ای اختصاصات مشترك را در آنها تشخیص داد. چون، گذشته از این حقیقت که جریانی که به‌تشدید تفاوتها و مراتب معنوی مساعدت می کند در عین حال همیشه هم با تسهیل نشر فراورده‌های فرهنگی و مبادلهٔ بین نواحی مختلف فرهنگی موجب آمیختگی و یکپارچگی نیز می‌شود، باید گفت که یکی از مهمترین دستاوردهای فرهنگی عصر باروك، یعنی علوم طبیعی جدید و فلسفهٔ جدید مبتنی بر این علوم، از همان آغاز یك چیز بین‌المللی بود؛ اما این جهان‌بینی عام و جامع، که در اینجا امکان بیان یافت، بر کلیهٔ تولید هنری عصر و تمام شعب و متفرعات آن نیز چیره بود.

این جهان‌بینی جدید علمی نتیجهٔ کشف کوپرنیك[2] بود. نظریهٔ گردش زمین به‌دور خورشید، که بر خلاف نظر پیشینیان بود که عقیده داشتند کائنات به‌دور زمین می گردد، جایگاه و محلی را که خداوند برای همیشه

1. mime 2. Copernicus

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌آدمی ارزانی داشته‌بود تغییر داد. در این حال، دیگر نمی‌شد زمین را مرکز عالم دانست، و آدمی را نیز نمی‌شد غایت و هدف آفرینش بشمار آورد. اما نظریهٔ کوپرنیك تنها به‌این مفهوم نبود که دیگر جهان به‌دور زمین و آدمی نمی‌گردد، بلکه بدین مفهوم نیز بود که این عالم دیگر مرکزی ندارد و صرفاً مرکب از تعدادی از اجزای همگون و هم‌ارزی است که وحدتشان منحصراً در اعتبار عام و جهان‌شمول قانون طبیعی تجلی می‌کند. بر طبق این نظریه، عالم دستگاهی بود بی‌انتها و در عین حال یکپارچه و متعاون و متداوم که بر اساس یك اصل واحد، یك کل منسجم و زنده، یك مکانیسم منظم و کارا، سازمان یافته‌بود ـ و بنا بر اصطلاح آن دوره، دستگاهی بود که مثل ساعت کار می‌کرد. همراه با مفهوم قانون طبیعی که استثنابردار نیست، نوع تازه‌ای از مفهوم ضرورت در کار آمد که با تقدیر معمول حکمت الهی بسیار فرق داشت. باری، منظور از آن نه تنها نفی قدرت مطلقهٔ خداوند بلکه نفی اندیشهٔ عنایت خاصهٔ الهی به‌آدمی و مشارکت او در هستی فوق جهانی خداوند نیز بود. در این دنیای جدیدی که پردهٔ پندار از پیش چشمش کنار رفته‌بود، آدمی به‌عاملی خرد و حقیر بدل شد. اما عجب آنکه در آدمی، از این تغییر موضع، احساس تازه‌ای از عزت نفس و غرور پدیدآمد. وقوف او بر اینکه عالم بس بزرگ و نیرومندی را ادراك می‌کرد که خود تنها جزء ناچیزی از آن بود، منبع اعتماد به‌نفس بیکرانی گردید که پیش از آن سابقه نداشت.

در جهان همگون و به‌هم پیوسته‌ای که واقعیت دوگانهٔ قدیم دین مسیح به‌آن تبدیل شده‌بود جای جهان‌بینی سابق را که بر آدمی به‌چشم مرکز کائنات و غایت آفرینش می‌نگریست آگاهی از کیهان گرفت، یعنی درك تداوم و وابستگیهای متقابلی که آدمی را در بر می‌گرفت و علت غایی هستی او را شامل می‌شد. مفهوم عالم به‌عنوان یك کل به‌هم پیوسته و منظم با تصور قرون وسطایی از خدا، یعنی تصور خدایی شخصی که خارج از دستگاه کیهان جای گرفته‌بود، هیچ سازشی نداشت؛ جهان‌بینی که هستی خدا را در تمام پدیده‌ها می‌دید، و جانشین «حکمت متعالی» سده‌های میانه گردید، تنها معترف به‌نیرویی یزدانی بود که از درون عمل می‌کرد. بیگمان همهٔ

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این چیزها، به‌عنوان یك نظریهٔ کاملاً بسط یافته، مسأله‌ای تازه بود، اما وحدت وجود، که جوهر و فشردهٔ این آیین جدید بود، مانند اکثر عناصر مترقی موجود در نحوهٔ تفکر رنسانس و باروك، از مبانی اقتصاد پولی و زندگی شهری اواخر سده‌های میانه و ظهور طبقهٔ متوسط و پیروزی نام‌گرایی (نومینالیسم) سرچشمه گرفت. «به‌گمان دیلتای[1]، ظهور این فلسفهٔ وحدت وجودی جدید در اروپا ناشی از... انقلاب معنویی است که متعاقب سدهٔ سیزدهم درمی‌رسد و بتقریب سه قرن تمام را در بر می‌گیرد. [۲۲۸] در پایان این جریان، «چندش مابعدالطبیعی[2]»، و دلهره و اضطراب پاسکال در برابر «سکوت جاودانی فضاهای لایتناهی[3]»، و حس اعجاب از «دم ناگسسته‌ای» که در سرتاسر کیهان منتشر می‌شود جانشین ترس از داور کون و مکان می‌گردد.

این ترس و دلهره، این انعکاس فضاهای بیکران، و به‌هم پیوستگی تمام عالم وجود، سرتاسر هنر باروك را از خود می‌آکند. اثر هنری در کلیت خویش به‌رمز و نماد جهان هستی بدل می‌گردد، و صورت موجود زنده‌ای را می‌یابد که زندگی در کلیهٔ اجزای آن جاری است. هر یك از این اجزا، مانند، اجرام سماوی، بر تداومی ناگسسته و بی‌نهایت اشاره می‌دارد؛ هر جزئی از این اجزا حاوی قانونی است که بر کل حکم می‌راند، و در هر یك از این اجزا نیرویی واحد و روح و جوهری واحد در فعالیت است. خطوط مورّب بی‌پروایی که در کار می‌آیند، کوتاه‌نماییهای ناگهانی تصاویر، سایه روشنهای تند، و بالاخره همهٔ اینها مظهر و مبیّن اشتیاق سیری‌ناپذیری است که نسبت به‌«بی‌نهایت» احساس می‌شود. هر خطی از خطوط تصویر چشم را به‌مسافتی دور رهنمون می‌گردد، و بنظر می‌رسد که هر حرکتی می‌کوشد که چیزی بیش از خود عرضه کند، و هر مضمونی در حالتی از تب و تاب است، تو گویی هنرمند هرگز مطمئن نیست که براستی بتواند نامتناهی را بیان کند. حتی در پس ظاهر آرام نقاشان هلند، که زندگی روزمره را ترسیم می‌کنند، می‌توان نیروی پیش‌برندهٔ نامتناهی، و هماهنگی امور متناهی را که مدام دستخوش تهدید است احساس کرد.

1. Dilthey 2. frisson métaphysique
3. silence éternel des espaces infinis

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌شك این خصیصه‌ای است مشترك ـ اما آیا کافی است که بر اساس همین یك خصلت مشترك بتوانیم از یك سبك همگون باروك سخن بگوییم؟ آیا بی‌معنی نخواهدبود که، همان‌طور که گوتیك را صرفاً ناشی از روحانیت سده‌های میانه دانسته‌اند، ما نیز باروك را به‌مثابهٔ کوششی برای نیل به نامتناهی تعریف کنیم؟

۹. باروك دربارهای کاتولیك

در حوالی پایان سدهٔ شانزدهم تغییر بارزی در تاریخ هنر ایتالیا روی می‌دهد؛ مانریسم سرد و مغلق و روشنفکرانه جای خود را به‌سبکی احساسی و عاطفی می‌دهد که برای همگان قابل ادراك است؛ این سبك باروك است، و واکنش مفهومی است از هنر که تا حدی ذاتاً متعلق به عامه است و تا حدی مورد اعتقاد طبقهٔ فرهنگی حاکم است، اما با این تفاوت که بر خلاف دورهٔ پیش، که تربیت‌شدگان عامهٔ مردم را از نظر دورمی‌داشتند، این بار عامهٔ مردم نیز در متن تصویر می‌آیند. طبیعت گرایی کاراوادجو و عاطفه‌گرایی[1] خانوادهٔ کاراتچی[2] نمایندگان این دو مسیرند. در هر دو اردوگاه، سطح عالی فرهنگی که مانریستها بدان دست یافته‌اند سقوط می‌کند؛ زیرا حتی در کارگاه کاراتچی‌ها چیزهایی که از آثار استادان بزرگ رنسانس تقلید می‌شوند چیزهای بنسبت ساده‌ای هستند و اندیشه‌ها و احساسهایی که بیان می‌شوند پیچیده نیستند. از میان سه کاراتچی تنها آگوستینو را می‌توان براستی «بافرهنگ» خواند، و کاراوادجو کولی تمام عیاری است که با فرهنگ خصومت می‌ورزد و با هرگونه تأمل و تفکری بیگانه است.

اهمیت تاریخی خانوادهٔ کاراتچی فوق‌العاده است؛ تاریخ تمام «هنر نوین کلیسا» با همین خانواده آغاز می‌شود. اینان نمادگرایی دشوار و پیچیدهٔ مانریستها را به‌آن سبك تمثیلی ساده و استواری بدل ساختند که خاستگاه اساسی سرتاسر جریانی گردید که نمادها و فرمولهای پیش پا افتاده ـ نظیر صلیب، هالهٔ اطراف سر، گل سوسن، جمجمه، حالتهای پارسایانهٔ

1. emotionalism
2. Carracci (Agostino, Annibale, Lodovico)

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصنعی، جذبه‌های عشق و درد ـ همه از لوازم آنند. برای نخستین بار، هنر دینی بکلی از هنر دنیوی متمایز می‌گردد. در عهد رنسانس و سده‌های میانه هنوز شکلهای انتقالی بیشماری بین آثار هنریی وجود داشتند که صرفاً به مقاصد دینی یا غیردینی خدمت می‌کردند، اما با نشو و نمای سبك خانوادهٔ کاراتچی جدایی اساسی بین این دو سبك واقع می‌شود.[۲۲۹] شمایل پردازی هنر کلیسای کاتولیك بر طرح و نقشهٔ معین استوار می‌گردد؛ تبشیر، ولادت مسیح، تعمید، عروج، حمل صلیب، زن سامری، مسیح در مقام باغبان، و بسیاری دیگر از صحنه‌های انجیلی به‌صورتی درمی‌آیند که هنوز به‌عنوان معیار و سرمشق برای تمثالهای نذری همچنان معتبرند. هنر کلیسایی سرشتی رسمی به‌خود می‌گیرد و خصوصیات ارتجالی و ذهنی خود را از دست‌می‌دهد؛ بیشتر در حیطهٔ مراسم پرستش است و کمتر در حوزهٔ ایمان مستقیم. کلیسا از خطری که ذهن گرایی «نهضت اصلاح» تهدیدش می‌کند نیك آگاه است، و لذا می‌خواهد که آثار هنری معنیِ «درست کیشی[1]» را مستقل از تفسیرات و تأویلاتی که حکمای الهی به‌سلیقهٔ خویش از کیش مسیح کرده‌اند بیان کنند. خطر این قالبی‌بودن آثار هنری، در مقایسه با خطراتی که بر آزادی هنری مترتب است، ظاهراً کمتر است.

نخست باید گفت که کاراوادجو بسیار موفق بود؛ نفوذی که بر هنرمندان این قرن داشت بمراتب عمیق‌تر از نفوذ خانوادهٔ کاراتچی بود. اما طبیعت گرایی گستاخ و بی‌رنگ و لعاب و نیرومندش مآلاً باب طبع حامیان والامقام کلیسایی او نبود؛ ایشان آن «تعالی» و «نجابتی» را که از ضروریات اساسی تصاویر دینی بشمارمی‌آوردند در کارش نمی‌دیدند، و بر تابلوهای او، که از حیث کیفیت در ایتالیای آن روزگار مانند نداشت، ایرادمی گرفتند و آنها را اغلب مردود می‌شمردند، زیرا چیزهایی که در آنها می‌دیدند قراردادی نبود و از ادراك دینداری و دین باوری عمیق زبان استاد، که زبانی براستی مردمی بود، عاجز بودند. ناکامی کاراوادجو از لحاظ جامعه‌شناسی از این‌رو جالب توجه‌تر است که وی لااقل از سده‌های میانه به‌این طرف احتمالاً نخستین هنرمند بزرگی است که به‌سبب

1. Orthodoxy

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تشخّص هنری خویش مورد پسند نیست، و دقیقاً بنا بر همان دلایلی که چندی بعد پایه‌های شهرتش را ساختند مورد بی‌اعتنایی معاصران قرار می‌گیرد. اما اگر کاراوادجو نخستین استاد عصر جدید است که به‌سبب ارزش هنری کارش مورد بی‌اعتنایی است، پس باروك بر نقطهٔ عطف مهمی که در رابطهٔ بین هنر و عامهٔ مردم وجود دارد دلالت می‌کند؛ این نقطهٔ عطف همانا پایان «فرهنگ زیبایی‌شناسانه» است که با رنسانس آغاز می‌شود و از تمایز مشخصی که بین محتوا و قالب در کار می‌آید سرچشمه می‌گیرد، و وجه مشخصهٔ این تمایز آن است که از کمال صوری دیگر نمی‌توان به‌مثابهٔ عذری برای لغزشهای ایدئولوژیك استفاده کرد.

روح اشرافی کلیسا به‌رغم تشدید این میل که تا حد اعلای ممکن باید توده‌های وسیعتری را تحت تأثیر قراردهد، در همه جا متجلی است. دستگاه پاپ برای نشر و تبلیغ آیین کاتولیك علاقه‌مند است هنری بیافریند که «هنر عامهٔ مردم» باشد، لیکن در عین حال می‌خواهد که عنصر عامیانهٔ این هنر را به‌سادگی اندیشه‌ها و شکلها محدود کند و از مستقیم بودن بیان، که مخصوص عوام‌الناس است، اجتناب ورزد. قدیسانی که در این هنر تصویر می‌شوند باید با هیبت هرچه تمامتر با مؤمنان روبرو شوند و در هیچ شرایط و اوضاعی خود را به‌مقام و مرتبهٔ ایشان تنزل ندهند. وظیفهٔ اثر هنری، تبلیغ و متقاعدکردن مردم و تحت تأثیر قراردادن آنها است، اما این وظیفه را باید در زبانی باشکوه به‌انجام رساند. البته وقتی که هدفی تبلیغاتی دنبال شود، طبعاً هنر ناگزیر رنگ مردمی و توده‌ای به خود می‌گیرد؛ احساس مذهبی، که خاستگاه این هنر است، هرقدر عمیقتر و ناب‌تر باشد، اثری که از آن نتیجه می‌شود نابهنجارتر است. اما کلیسا آن قدر که به‌نشر ایمان علاقه‌مند است به‌عمیق‌کردن ایمان رغبت ندارد. احساس دینی مؤمنان، هر اندازه که هدفهای خود را با شرایط دنیوی تطبیق دهد، ضعیفتر می‌شود. راست است که دین چیزی از نفوذ خود را از دست نمی‌دهد، و برعکس، پارسایی و دینداری بیش از پیش جای وسیعتری را در زندگی روزمره اشغال می‌کند، اما به‌صورت امری عادی و خارجی درمی‌آید و کیفیت فوق مراتب دنیوی خود را از دست می‌دهد[۲۳۰]. می‌دانیم که روبنس هر بامداد در مراسم نماز صبح شرکت می‌کرد، و برنینی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نه فقط هفته‌ای دوبار مراسم عشای ربانی را به‌جای می‌آورد، بلکه، به توصیهٔ ایگناتیوس، سالی یك بار در دیر معتکف می‌شد و به‌تزکیه و تهذیب نفس می‌پرداخت. اما چه کسی می‌توانست بگوید که این هنرمندان از حیث ذهن و فکر حقیقتاً مذهبی‌تر از اسلاف خود بودند.

نگرش مثبت به‌زندگی، که، با ظهور باروك، گرایش فرار از جهان را از میدان بدر می‌کند، بیش از هر چیز نشان خستگی مفرطی است که پس از جنگهای دراز مذهبی احساس می‌شود، و علامت آمادگی برای سازشی است که از پی ناسازگاریها و خشونت ناشی از دسته‌بندیهای دورهٔ «شورای ترانت» عارض می‌گردد. کلیسا از جنگ علیه تقاضاهایی که در واقعیت تاریخی عنوان شده‌است دست می‌کشد و می‌کوشد تا آنجا که ممکن است خود را با آنها سازش دهد. نسبت به‌مؤمنان روز به‌روز آسان‌گیرتر می‌شود، هر چند به‌تعقیب و آزار «بدعت‌گذاران» همچنان با شدت و خشونت ادامه می‌دهد. اما در درون اردوگاه خود هرگونه آزادی ممکن را روا می‌دارد، و نه فقط علاقهٔ به‌امور دنیوی را تحمل می‌کند بلکه بر آن دامن هم می‌زند و مسرت از علایق و لذات زندگی غیر روحانی را تأیید نیز می‌کند. تقریباً در همه جا کلیسا صورت ملی می‌یابد و به‌ابزار حکومت سیاسی بدل می‌گردد، و با این عمل آرمانهای معنوی را تا حد زیادی تابع علایق و منافع حکومت می‌سازد. حتی در رم، ملاحظات مذهبی ناگزیر به‌سود مقتضیات سیاسی واپس می‌نشینند. سیکستوس پنجم، برای محدودکردن سلطهٔ اسپانیای ارتدکس، به‌فرانسهٔ غیرقابل اعتماد امتیازهایی می‌دهد، و در حکومت پاپهای عهد باروك سیاست گرایش به‌امور دنیوی از این نیز بارزتر می‌گردد.

اکنون رم موظف است که نه تنها در مقام مقر پاپ در منتهای شکوه خود بدرخشد بلکه به‌عنوان پایتخت جهان مسیحیت کاتولیك در منتهای درخشندگی خود جلوه کند. اینك شکوه و جلال خاص دربار بر هنر کلیسا نیز چیره می‌شود. مانریسم می‌بایست خشك و زاهدانه و آنجهانی باشد، اما باروك اجازه می‌یابد که مسیر آزادتر و عاطفی‌تری را بپیماید. مبارزه و چشم همچشمی با آیین پروتستان پایان پذیرفته، کلیسای کاتولیك از قلمروهای ازدست‌رفته چشم پوشیده و احساس اینیت خود را در قلمروهای موجود

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بازیافته است. اکنون در رم دوره‌ای آغاز می‌شود که طی آن آثار بسیار فاخر و با شکوه ببارمی‌آید. تعداد کلیساها و نمازخانه‌ها و مجسمه‌های قدیسان و بناهای یادبودی که در این دوره ساخته‌می‌شوند، سقفهایی که در این دوره نقاشی می‌شوند، و مناظری که برپا می‌گردند، در هیچ یك از دوره‌های پیشین سابقه ندارد. تنها هنر کلیسایی نیست که این رونق جدید را به‌تجدید حیات آیین کاتولیك مدیون است. پاپها خود نه تنها کلیساهای با شکوه برپا می‌سازند، بلکه کاخهای مجلل و ویلاها و باغهای فاخر نیز برای خود بنیاد می‌کنند. مطرانها و اطرافیان پاپ نیز، که روز به‌روز بیشتر به‌شیوهٔ زندگی شهریاران می‌گرایند، در ساختمان اقامتگاههای خویش همین شکوه و جلال را به‌رخ می‌کشند. مذهب کاتولیکی که پاپ و مراتب عالی روحانیت عرضه می‌کنند، برخلاف مذهب پروتستان، که روز به‌روز به‌شیوهٔ زندگی طبقهٔ متوسط میل می‌کند، دم به‌دم رسمی‌تر و درباری‌تر می‌گردد[۲۳۱]. درست همان‌طور که عقاب ناپلئونی در تمام پاریس عهد امپراتوری دیده‌می‌شود، «زنبورها[۱]»ی خاندان باربرینی نیز در سر تا سر رم عهد باروك جلب نظر می‌کند. اما در میان خانوادهٔ پاپها به‌هیچ روی باربرینی استثنا نیست؛ گذشته از اینها، خانواده‌های فارنسه[۲] و بورگسه، لودوویسی[۳]، پامفیلی[۴]، کیجی[۵]، و روسپیلیوزی[۶] نیز، که از حیث شهرت کمتر از خاندان پاپها نیستند، همه از هنردوستان پرشور این عصر بشمار می‌روند.

رم، در عهد حکومت اوربان هشتم[۷]، پاپ باربرینی، به‌شهر باروکی که اکنون می‌شناسیم بدل گردید. این شهر، دست‌کم در نیمهٔ اول دوران پاپی او، بر کلیهٔ حیات هنری ایتالیا سلطه دارد و مرکز هنری سرتاسر اروپای غربی است. باروك رومی نیز، مانند گوتیك فرانسوی، هنری است بین‌المللی که از کلیهٔ نیروهای در دسترس استفاده می‌کند، و تمام کوششهای زندهٔ هنری عصر را در سبك واحدی که در تمام اروپا باب روز شمرده‌می‌شود به‌هم می‌آمیزد. تا حدود سال ۱۶۲۰ باروك سرانجام به‌رم راه یافته‌بود.

۱. نشان خانوادگی خاندان باربرینی.

2. Farnese 3. Ludovisi 4. Pamfili 5. Chigi
6. Rospigliosi 7. Urban VIII

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مانریستها، بخصوص فدریگو تسوکاری و کاوالیره دارپینو[1]، همچنان نقاشی می‌کنند، اما گرایشی که دارند کهنه و ناهماهنگ با ذوق زمانه است، و پیشرفتهای تاریخی، حتی کاراوادجو و کاراتچی‌ها را هم منسوخ کرده‌اند. پیترو دا کورتونا[2]، برنینی، و روبنس اکنون یکه‌تازان میدانند. اینان نقطهٔ عبور به‌جریانی را تشکیل می‌دهند که مرکز آن دیگر نه ایتالیا بلکه شمال و غرب اروپا است. هنر کورتونا، که استاد پیشکسوت نقاشی عالی دیواری (فرسکو) به‌سبك باروك در رم است، در خارج از ایتالیا و در اسلوب فاخر و جوشندهٔ تزئینات داخلی ساختمانهای فرانسوی جاری است. برنینی، که در فرانسه مقدمش را چون شهریاری پذیرا می‌شوند، به‌علت اینکه فرانسوی نیست سرانجام با مخالفت رو به‌رو می‌شود و این مخالفت مانع از اجرای نقشه‌ای می‌گردد که او برای «لوور» در نظر داشت. در حوالی نیمهٔ قرن، دوك بویون[3] پاریس را پایتخت جهان می‌خواند[۲۳۲] و، در حقیقت، پاریس دیگر نه تنها از لحاظ سیاسی قدرت فائقهٔ اروپا است، بلکه در عرصه‌های فرهنگ و ذوق نیز در پیشاپیش همه جای دارد. با زوال نفوذ دستگاه کلیسای کاتولیك و فقیرشدن رم، مرکز جهان هنر از ایتالیا به کشوری منتقل می‌شود که در آن مترقی‌ترین ساختار سیاسی عصر، که سلطنت مطلقه باشد، به‌ظهور می‌رسد و دستگاه تولید هنری آن مهمترین منابع و امکانات را در اختیار دارد.

پیروزی حکومت مطلقه تا حدی نتیجهٔ جنگهای مذهبی بود. در اواخر سدهٔ شانزدهم، فرانسه در اثر کشت و کشتار بی‌پایان (ناشی از جنگهای مذهبی) و قحطی و گرسنگی و بیماریهای همه‌گیر به‌طوری ناتوان شده‌بود که مردم به‌هر قیمت طالب صلح و آرزومند نظام نیرومندی بودند که زمام امور را در دست گیرد، یا دست‌کم آماده بودند که با چنان نظامی سرکنند. سیاست جدید با منتهای خشونت علیه اشراف قدیم عمل می‌کرد، چه این اشراف همیشه دست‌اندر کار توطئه علیه سلطنت بودند و اگر قرار بود حکومت با فراغ بال فرمان براند ناچار می‌بایست این مخالفتها در هم شکسته شود. از سوی دیگر، بورژوازی، که همیشه وقتی

1. Cavaliere d'Arpino 2. Pietro da Cortona
3. Duke of Bouillon

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکوفان می‌شود که آرامش داخلی برقرار باشد و همیشه هم آماده است که از «سیاست دست قوی» در کشور حمایت کند، مجدانه از حکومت مطلقه حمایت کرد، و شاه و حکومت بر این پشتیبانی بسیار ارج نهادند. ارتقاء مقام اعضای طبقهٔ متوسط، که مدتها بود ادامه داشت، اکنون بی‌تبعیض‌تر از هر زمان دیگر به‌اجرا در می‌آمد. انتصاب مردم عادی به‌مقام اشرافیت همیشه پاداشی بود که شهریاران در ازای خدمات مخصوص اعطا می‌کردند؛ اما از سدهٔ شانزدهم به‌این سو، پس از محدودیتی که در سده‌های میانه در برابر رواج این جریان اعمال شده‌بود، شمار این موارد ارتقاء مقام بشدت افزایش یافته‌بود. فرانسوای اول نه فقط عنوان اشرافیت را در ازای خدمات نظامی اعطا می‌کرد بلکه در مقابل خدمات غیرنظامی هم چنین می‌کرد و حتی این گونه امتیازات را می‌فروخت. باری، با گذشت زمان حقوق اشرافیت با اشغال بعضی مناصب رسمی پیوند می‌یابد، و در سدهٔ هفدهم عدهٔ صاحبمنصبانی که به‌اشرافیت موروثی تعلق دارند در امور حقوقی و خزانه‌داری و دستگاه اداری حکومت بر چهار هزار کس بالغ می‌گردد.[۲۳۳] به‌این ترتیب، روز به‌روز عدهٔ بیشتری از اعضای طبقهٔ متوسط به‌قلمرو اشرافیت راه می‌یابند و در سدهٔ هفدهم شمار این مردم بر عدهٔ کسانی که تبار اشرافی دارند فزونی می‌گیرد. خانواده‌های اشراف قدیم، گاه در اثر یك سلسله جنگهای بی‌وقفه و شورشها از بین می‌روند، و گاه به‌فقر می‌گرایند و به‌نان شب محتاج می‌گردند. برای بسیاری از ایشان داشتن جایی در دربار، که در آن بتوانند با گدایی از این و آن مقرری و حقوق وظیفه‌ای برای خود تأمین کنند، تنها ممر معاش است. بدیهی است که بسیاری از اشراف زمیندار همچنان در املاك خود می‌زیستند؛ اما بیشتر آنها زندگی ساده و مختصری داشتند. اشراف به‌فقر گراییده دیگر وسیله‌ای در اختیار نداشتند تا از طریق آن از نو مال و ثروتی بیندوزند و شاه حتی مایل نبود در دستگاه خود کار یا وظیفه‌ای در حد شأنشان بدانها بسپارد.[۲۳۴] با در کار آمدن ارتش ثابت، اهمیت این اشراف کاهش پذیرفت؛ صاحبمنصبان این ارتش را معمولاً عناصر طبقهٔ متوسط تشکیل می‌دادند، و اشراف کارکردن، یعنی مشارکت فعال در صنعت و بازرگانی را مباین شأن خویش می‌دانستند.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اما رابطهٔ بین شاه و حکومت مطلقه، از سویی، و اشراف، از سوی دیگر، به‌هیچ وجه یك رابطهٔ ساده و سرراست نیست. تنها اشراف گردنکش مورد تعقیب و آزار قرارمی‌گیرند، و هیچ کس را به‌عنوان اشرافی‌بودنش نمی‌آزارند؛ بر عکس، اشراف هنوز ستون فقرات ملت بشمارمی‌آیند. حقوق و امتیازات مخصوصشان، جز حقوق و امتیازاتی که جنبهٔ صرفاً سیاسی دارد، همچنان بردوام است؛ حقوق اربابی و مالکانه‌شان مثل سابق برقرار است، و همچنان از پرداختن مالیات معافند. حکومت مطلقه به‌هیچ وجه نظم کهنهٔ طبقاتی جامعه را منسوخ نکرد؛ البته تغییراتی در مناسبات طبقات با شاه پدیدآورد، ولی در مناسبات بین طبقات تغییری نداد.[۲۳۵] شاه هنوز احساس می‌کند که به‌اشراف تعلق دارد و مایل است که خود را نخستین «نجیب‌زادهٔ»[1] کشور بخواند. او خواری و خفتی را که اشراف قدیم بر اثر ورود مردم نوخاسته به‌حلقهٔ اشرافیت تحمل کرده‌اند با پخش افسانهٔ علو اخلاق و کمال معنویت ایشان جبران می‌کند و در انجام این امر از کلیهٔ وجوه هنر و ادبیات رسمی و درباری بهره می‌گیرد. فاصلهٔ بین اشراف و «عوام الناس»، از سویی، و اشراف والاتبار و اشراف تازه به‌دوران رسیده و منصب خریده، از سوی دیگر، مصنوعاً افزایش می‌یابد و این فاصله، شدیدتر از هر وقت دیگر احساس می‌شود. این چیزها همه به‌اشرافیت گرایی جامعه و تجدید حیات اخلاق شوالیه‌ای و رومانتیك می‌انجامد. نجیب‌زادهٔ واقعی اکنون «مرد شریفی[2]» است که تبار اشرافی دارد و به‌آرمانهای شوالیه‌ای معترف است. شجاعت و وفاداری، اعتدال و خویشتن داری، بزرگواری و ادب، فضایل و سجایایی هستند که او باید در حد کمال داشته‌باشد. اینها همه جزو نمای ظاهری جهانی هستند زیبا و موزون، و در این هیأت است که شاه و اطرافیانش خویشتن را بر عامه ظاهر می‌کنند. اینان وانمود می‌سازند که این سجایا واقعاً چیزهای مهمی هستند، و حتی گاه خود را نیز گول می‌زنند و وانمود می‌کنند که «شوالیه‌های میزگرد[3]» جدیدی هستند. کاذب‌بودن زندگی درباری، که جز یك بازی و نمایش باشکوه نیست، از همین نتیجه می‌شود.

1. gentilhomme 2. honnête homme

۳. اشاره به‌آرتورشاه و شوالیه‌های میزگرد

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وفاداری و شجاعت نامهایی هستند که، هرگاه پای منافع حکومت و ارادهٔ شاه در میان باشد، از سوی ادبیات تبلیغی به‌انقیاد برده‌وار داده می‌شود. ادب، معمولاً به‌معنای «پیشامد بد را با روی خوش تلقی کردن»، و بزرگواری، آن نحوهٔ برخورد و نگرشی است که به‌مردم طبقهٔ حاکم سابق امکان می‌دهد فراموش کنند که اکنون چیزی ندارند و گدا شده‌اند. اعتدال و خویشتن‌داری تنها سجایای اصیلی هستند که زندگی اشرافی و درباری خواستار آن است. بزرگزادهٔ والاتبار آنچه در دل دارد بر زبان نمی‌راند؛ خویشتن را با معیارهای طبقهٔ خود تطبیق می‌دهد، مایل نیست که دیگران را برانگیزد یا متقاعد سازد، بلکه می‌خواهد خود و طبقه‌اش را معرفی کند و بدان وسیله بر دیگران تأثیر گذارد. وی آدمی است «غیر شخصی»، خویشتن‌دار، سرد، و نیرومند؛ تظاهر و تفاخر را چیزهایی متعلق به‌عوام‌الناس می‌داند، و بر شهوات به‌چشم چیزهایی بیمارگونه و مغشوش و بی‌حساب می‌نگرد. آری، آدمی نباید در مقابل دیگران، خاصه در حضور شاه، از کوره در برود ـ این قاعدهٔ اساسی اخلاق درباری است. آدمی نباید سفرهٔ دل خود را پیش دیگران بگشاید، باید خوش مشرب باشد و اقران و همگنان خود را تا آنجا که ممکن است به‌صورت کامل معرفی کند. اصول راهنمای آداب و رفتار درباری همان شکل و ظاهر خوب و مطبوعی است که از روی آن کاخهای سلطنتی را می‌سازند و باغچه‌های کاخ را می‌آرایند.

اما زندگی دربار فرانسه نیز، مانند همهٔ شکلهای ظاهری باروك فرانسوی، از مرحلهٔ آزادی نسبی به‌مرحلهٔ درگیرشدن در قیود سیر می‌کند. صمیمیتی که در عهد سلطنت لویی سیزدهم در مناسبات بین شاه و اطرافیانش وجود داشت در زمان سلطنت لویی چهاردهم پاك از بین می‌رود.[۲۳۶] اشرافزادهٔ پرجنب و جوش و پرتظاهر روزگاران پیش به درباری مؤدب و رام و سربراه بدل می‌گردد. تصویر رنگارنگ و تغییر‌یابندهٔ دورهٔ پیشین به‌تصویری یکنواخت مبدل می‌شود. تفاوتهای بین طبقات مختلف اشراف درباری از بین می‌رود؛ اکنون همه مثل هم درباری هستند، و در مقابل شاه همه به‌یك اندازه بی‌اهمیتند. به گفتهٔ لابرویر[1] «در

1. La Bruyère

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دربار حتی بزرگان نیز کوچکند[1]» فرهنگ باروك روز به‌روز بیشتر شکل فرهنگ مطلقهٔ درباری می‌پذیرد. اینك معنیهایی که به«زیبا»، «خوب»، «هوشمند»، «مهذب»، و «باشکوه» اسناد داده‌می‌شوند بستگی به‌این دارند که دربار از این مفاهیم چه چیزهایی را اراده می‌کند. «سالنها[2]» نیز اهمیت اولیهٔ خود را از دست می‌دهند، و دربار به‌داور مطلق همهٔ ذوقیات بدل می‌گردد. دربار است که اصول راهنمای سبك عمده و مسلط را معین می‌کند؛ در اینجا، یعنی در این دربار، «شیوهٔ باشکوهی» شکل می‌گیرد که واقعیت را به‌جامهٔ کمال مطلوب و باشکوه و فاخر و مهیمن می‌آراید، و معیاری برای سبك هنر رسمی سرتاسر اروپا وضع می‌کند. دربار فرانسه، بی‌تردید، به‌قیمت ازدست‌دادن سرشت ملی فرهنگ فرانسوی، رسمیت بین‌المللی آداب و شیوهٔ رفتار و هنر خود را کسب می‌کند. فرانسویان، مانند رومیان قدیم، خویشتن را در مقام شهروندان جهان می‌نگرند، و این بینش «جهان وطنی» بخصوص در این حقیقت متجلی است که در هیچ یك از تراژدیهای راسین[3] حتی یك فرانسوی بر صحنه ظاهر نمی‌شود.

مطلقاً خطا است اگر در کلاسیسیسم این فرهنگ درباری در جستجوی «سبك ملی» باشیم. کلاسیسیسم در فرانسه نیز، مانند ایتالیا، سنت دراز و تقریباً ناگسسته‌ای دارد. در سدهٔ هفدهم بزحمت می‌توان باروك صرفاً احساسی و شورانگیزی را یافت که به‌تمام و کمال بر غنا و تأثیر مستقیم مضمونهای هنری استوار باشد؛ هر جا که کوششی در جهت وصول به‌باروك بچشم می‌خورد، کلاسیسیسم کمابیش تکامل یافته‌ای نیز جلب نظر می‌کند. اما، همان طور که نمی‌توان از متحدالشکل‌بودن باروك سخن راند، سخن‌گفتن از «عصر بزرگ[4]» فرانسه به‌مثابه عصر تاریخی مشخصی که هدفهای هنری ثابتی را تعقیب کند نیز نادرست است. در حقیقت، شکافی عمیق این قرن را از حیث سبك به‌دو مرحلهٔ کاملاً متمایز تقسیم می‌کند، که آغاز سلطنت مطلقهٔ لویی چهاردهم خط فاصل آن است.[۲۲۷] پیش از سال ۱۶۶۱، یعنی در زمان حکومت ریشلیو[5] و مازارن[6]، هنوز گرایش نسبتاً آزادیخواهانه‌ای بر حیات هنری حاکم است؛ هنرمندان هنوز

1. Les grands mêmes y sont petits 2. Salons 3. Racine
4. grand siècle 5. Richelieu 6. Mazarin

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تحت قیمومت حکومت نیستند، و هنوز سازمانی نیست که بر تولید آثار هنری نظارت کند، و هنوز قواعدی که مورد تأیید حکومتند قبول عام نیافته‌اند. «قرن بزرگ»، بر خلاف آنچه مدتها پس از ولتر هم می‌پنداشتند، دقیقاً با عهد سلطنت لوئی چهاردهم منطبق نیست. کارهای عمدهٔ کورنی[1]، دکارت[2]، و پاسکال مدتها پیش از مرگ مازارن صورت پذیرفته‌بودند؛ لویی چهاردهم هرگز پوسن[3] و لوسوئور[4] را ندید؛ لویی لونن، در سال ۱۶۴۸ وفات کرد، و ووئه[5] در ۱۶۴۹ از جهان رفت. از نویسندگان مهم این قرن تنها مولیر[6]، راسین، لافونتن[7]، بوالو[8]، بوسوئه[9]، و لاروشفوکو[10] را می‌توان نمایندگان عصر لوئی چهاردهم محسوب داشت. اما زمانی که شاه شخصاً زمام امور را در دست می‌گیرد، لاروشفوکو ۴۸، لافونتن ۴۰، مولیر ۳۹، و بوسوئه ۳۴ سال دارند؛ تنها راسین و بوالو هستند که آنقدر جوانند که بتوانند برای پیشرفت فکری خود از خارج تأثیر بپذیرند. نیمهٔ دوم این قرن، به‌رغم نویسندگان مهمی که دارد، هرگز به‌اندازهٔ نیمهٔ نخست آن آفریننده نیست. در این دوره، سنخ یا نمونهٔ کلی بیش از «شخصیت ویژهٔ هنری» غلبه دارد، و این کیفیت حتی در هنرهای زیبا بسیار بیش از شعر و ادبیات احساس می‌شود. کارهای منفرد هنری استقلال خود را از دست می‌دهند، و جزو مجموعهٔ درون عمارت یا خانه یا کاخ می‌گردند؛ این آثار همه بیش و کم صرفاً اجزای یك آرایهٔ کلی و بزرگ را تشکیل می‌دهند. از سال ۱۶۶۱ به‌بعد امپریالیسم فکری با امپریالیسم سیاسی قرین می‌گردد. دیگر هیچ یك از بخشهای حیات عمومی برکنار از مداخلهٔ حکومت نیست: دستگاه قضاوت، سازمان اداری، تجارت، دین، ادبیات و هنر، همه چیز، از خارج تنظیم می‌شود. لوبرن[11] و بوالو قانونگذاران هنرند، فرهنگستانها محاکم هنری بشمارمی‌روند، و شاه و کولبر[12] حامیان هنرند. رابطهٔ هنر و ادبیات با زندگی واقعی، با سنتهای سده‌های میانه، و ذهن توده‌های وسیع مردم قطع می‌شود. طبیعت گرایی تحریم می‌گردد،

1. Corneille 2. Descartes 3. Poussin 4. Le Sueur
5. Vouet 6. Molière 7. La Fontaine 8. Boileau
9. Bossuet 10. La Rochefoucauld 11. Le Brun
12. Colbert

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زیرا اکنون تمایل بر آن است که، به‌جای واقعیت، همه جا در هنر تصویری از جهانی دیده‌شود که باختیار ساخته و پرداخته شده‌است، و لذا قالب بر محتوا ترجیح دارد، چون، همان طور که رتس[1] می‌گوید، پرده هرگز از روی بعضی چیزها کنار نمی‌رود.[۲۳۸] مولیر تنها نویسنده‌ای است که پیوند خود را با شعر عامهٔ سده‌های میانه حفظ می‌کند، و حتی با زبانی آمیخته به‌تحقیر از... ذوق بی‌مزهٔ بناهای گوتیك، این هیولاهای عهد جاهلیت،[۲۳۹] سخن می‌راند[2]. مراکز فرهنگی ولایات و نواحی اهمیت خود را از دست می‌دهند؛ «دربار و شهر»، ورسای و پاریس، صحنه‌هایی هستند که تمام وقایع حیات فکری فرانسه در آنها می‌گذرد ـ و این چیزها همه منتهی به‌تحقیر «فردیت» و سبك و نوآوری شخصی می‌گردد. ذهن‌گرایی، که هنوز در دوران اعتلای باروك، یعنی بتقریب در ثلث دوم قرن، رایج بود، جای خود را به‌فرهنگ مقتدری می‌دهد که به‌شیوه‌ای یکنواخت سازمان یافته‌است.

راهنمای زیبایی‌شناسی کلاسیسیسم، مانند تمام وجوه زندگی و فرهنگ این عصر ـ خاصه نظام مکتب سوداگری (مرکانتیلیستی) ـ اصول حکومت مطلقه است؛ و این امر همانا قائل‌شدن اولویت مطلق برای درك سیاسی در برابر کلیهٔ تجلیات حیات فرهنگی است. کیفیت ویژهٔ این شکلهای اجتماعی و اقتصادی جدید، گرایش ضد فردگرایانه‌ای است که از مفهوم حکومت مطلقه نشأت می‌کند. مرکانتیلیسم نیز، بر خلاف اقتصاد پیشین مبتنی بر تحصیل سود، نه بر واحدهای انفرادی بلکه بر «مرکزیت دولتی» استوار است، و می‌کوشد که مراکز منطقه‌ای تجارت و بازرگانی، شهرداریها، و انجمنهای شهر را از میان بردارد، و به‌عبارت دیگر قدرت دولت را جانشین قدرت حکومتهای محلی سازد. و درست همان طور که مرکانتیلیستها می‌کوشند آزادی‌گرایی و جزئی‌گرایی[3] اقتصادی را از بن براندازند، به‌همین ترتیب، نمایندگان کلاسیسیسم رسمی نیز می‌خواهند به حیات آزادی هنری پایان دهند، و هرگونه کوششی را که در جهت اعمال ذوق شخصی به‌عمل می‌آید، و نیز هر نوع ذهن‌گرایی در زمینهٔ انتخاب

1. Retz 2. ... Fade goût des monuments gothiques, Ces monstres odieux des siècles ignorants 3. Particularism

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

موضوع و قالب را سرکوب کنند. اینان مدعیند که هنر باید از اعتبار عام برخوردار باشد؛ به‌عبارت دیگر، باید زبانی رسمی و عاری از مطالب دلبخواه و شخصی باشد، و با آرمانهای کلاسیسیسم به‌عنوان سبکی در حد اعلا منظم و روشن و معقول، منطبق باشد. این کسان کمترین آگاهی به این نکته ندارند که با این عمل تا چه اندازه درك خود را از «عام‌بودن» محدود کرده‌اند، یا هنگامی که از «همه‌کس» و «هرکس» سخن می‌گویند تا چه حد بر گروهی قلیل اشاره دارند. کلیت‌گرایی اینان مورد تأیید گروه نخبگان است ـ همان نخبگانی که حکومت مطلقه بوجودآورده‌است. بزحمت می‌توان قاعده یا ملاکی از زیبایی‌شناسی کلاسیك‌مآب را یافت که مبتنی بر اندیشه‌های این حکومت استبدادی نباشد. دستگاه می‌خواهد که هنر، همچون حکومت، واجد کیفیتی یکدست و متحدالشکل باشد و، همچون حرکات یك پیکر واحد، تأثیری از کمال صوری در ذهن پدیدآورد و، مانند یك فرمان قانونی، روشن و صریح باشد و، همانند زندگی اتباع مملکت، تابع قوانین و احکام مطلق باشد. دیگر هنرمند، مانند سایر شهروندان، مجاز نیست که هر کاری که می‌خواهد بکند؛ و برای اینکه در بیابان پندار خود سرگردان نشود، باید از قوانین و مقررات تبعیت کند.

خمیرمایهٔ شکل کلاسیك همانا انضباط، محدودیت، اصل تمرکز و یکپارچگی است. این اصل در هیچ جا به‌اندازهٔ «وحدتها»ی دراماتیك بارز نیست؛ همین وحدتها است که کلاسیسیسم فرانسه آنها را به‌منزلهٔ قواعدی مسلم می‌نگرد و، از ۱۶۶۰، به‌بعد هرگز در درستی آنها با دیدهٔ تردید نمی‌نگرد و در منتهای خود، آنها را به‌شکل دیگری تنظیم می‌کند.[۲۴۰] محدودیتهای زمانی و مکانی نمایشنامه، برای یونانیان، ناشی از شرایط و مقتضیات فنی صحنه بود؛ و بنا بر این می‌توانستند آنها را بنا بر امکانات واقعی تئاتری به‌شیوه‌ای نرم و انعطاف‌پذیر بکاربرند. اما فرانسویان آموزهٔ وحدتها را علیه شیوهٔ افراطکارانه و نامقرون به‌صرفهٔ اقتصادی سده‌های میانه، که منجر به‌تجمع بی‌پایان وقایع ضمنی گردیده‌بود، بکار بردند. فرانسویان نه تنها به‌دینی که به‌عصر کلاسیك باستانی داشتند معترف

1. Barbarism

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بودند بلکه، در عین حال، از «توحش» نیز پیوند می‌بریدند. باروك، از این حیث نیز، به‌مفهوم انحلال نهایی سنت فرهنگی سده‌های میانه بود. اکنون، پس از شکست آخرین تلاش مانریسم برای اعادهٔ این فرهنگ، در واقع ترون وسطا پایان می‌پذیرد. اشراف فئودال همهٔ اهمیت خویش را به‌عنوان طبقه‌ای نظامی کاملاً از دست داده‌اند؛ جوامع سیاسی به‌واحدهای مطلقه، یعنی واحدهای ملی نوین، بدل گردیده‌اند؛ مسیحیت یکپارچه به کلیساها و فرقه‌هایی تجزیه شده‌است؛ فلسفه خود را از مابعدالطبیعهٔ معطوف به‌دین، جدا کرده و صورت «نظام طبیعی علوم» را به‌خود گرفته است؛ و هنر بر عینیت گرایی سده‌های میانه غلبه کرده و جلوه‌گاه تجربهٔ ذهنی شده‌است. کیفیت غیرطبیعی، قهرآمیز، و اغلب اجباری، که کلاسیسیسم نوین را از کلاسیسیسم عهد باستان و رنسانس متمایز می‌کند، دقیقاً به‌این علت است که برای نیل به‌امور نوعی و چیزهای غیرشخصی، که همه جا معتبر باشند، باید در برابر ذهنیت هنرمند عرض اندام کند. همهٔ قوانین و مقررات زیبایی‌شناسی کلاسیك‌مآب در حقیقت یادآور مواد و تبصره‌های قوانین کیفری هستند؛ و سپاهی از فرهنگستانها لازم است تا رعایت همهٔ این قوانین را تضمین کند. قید و اجباری که در فرانسه بر حیات هنری اعمال می‌شود مستقیماً در وجود این فرهنگستانها تجلی می‌کند. تمرکز کلیهٔ نیروهای قابل استفاده، سرکوب هرگونه کوشش فردی، تجلیل بیش از حد از مفهوم دولت آن طور که در وجود شاه شخصیت یافته‌است... باری، اینها همه وظایفی است که انجامشان بر عهدهٔ فرهنگستانها نهاده شده‌است. حکومت می‌خواهد که رابطهٔ شخصی بین هنرمند و عامه را از بین ببرد و هنرمندان را مستقیماً وابسته به‌دولت کند. می‌خواهد که هم به‌حمایت خصوصی از نویسندگان و هنرمندان و هم به‌علایق و سوداهای خصوصی آنان پایان دهد. از این پس نویسندگان و هنرمندان فقط باید به‌دولت خدمت کنند،[۲۴۱] و فرهنگستانها موظفند ایشان را برای انجام این امر و خدمت چاکرانه تربیت کنند.

«فرهنگستان سلطنتی نقاشی و مجسمه‌سازی[1]»، که در سال ۱۶۴۸

1. Acadèmie Royale de Painture et de Sculpture

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌عنوان انجمنی آزاد و مرکب از اعضای متساوی‌الحقوق آغاز به فعالیت می‌کند، پس از سال ۱۶۵۵، که از مساعدت مالی دستگاه سلطنت برخوردار می‌شود، به‌دستگاه اداری عریض و طویلی بدل می‌گردد؛ این امر بخصوص از ۱۶۶۴ به‌بعد روی می‌دهد، که کولبر به«سرپرستی کاخها» ـ که منصبی شبیه به‌وزارت هنرهای زیبا است ـ نصب می‌شود و لوبرن به مقام «نقاش‌باشی شاه» و مدیر دائمی فرهنگستان ارتقا می‌یابد. برای کولبر، که، به‌این ترتیب، فرهنگستان را مستقیماً وابسته به‌شاه می‌سازد، هنر چیزی جز یك ابزار حکومتی نیست، ابزاری که وظیفهٔ ویژهٔ آن این است که، از سویی، با پرداختن اسطوره‌ای جدید از سلطنت، و، از سوی دیگر، با تجلیل از دربار در مقام چارچوب سلطهٔ سلطنت، در اعتلای حیثیت شاه بکوشد. نه شاه و نه کولبر هیچ یك درك درستی از هنر، و علاقهٔ صمیم و بی‌شائبه‌ای به‌هنر ندارد. شاه جز در پیوند با شخص خود قادر نیست به‌هنر بیندیشد. یك بار در نطقی خطاب به‌اعضای برجستهٔ فرهنگستان گفت: «من گرانبهاترین چیز روی زمین را، که نام و شهرت خودم باشد، به‌شما می‌سپارم.» راسین را به‌سمت مورخ خود و لوبرن و وان مولن[1] را به‌سمت نقاشان تاریخ حیات خویش برمی‌گزیند، از صحنهٔ لشکرکشیهایش دیدار می‌کند، و رزمگاهش را شخصاً بدیشان می‌نمایاند؛ جزئیات فنی نظامی را برایشان توضیح می‌دهد و شخصاً بر سلامت و ایمنی آنها نظارت می‌کند. اما کمترین تصوری از اهمیت هنری اشخاص مورد عنایت خویش ندارد. وقتی بوالو اظهار داشت که مولیر بزرگترین نویسندهٔ قرن است، با تعجب گفت: «این را من هیچ نمی‌دانستم!»

فرهنگستان برای تشویق هنرمندان کلیهٔ وسایل لازم را در اختیار دارد، آنقدر که هیچ هنرمندی امید آن را ندارد که بتواند آن امکانات را در خارج از آن محیط بدست آورد؛ اما کلیهٔ وسایل لازم برای ارعاب هنرمندان را نیز در اختیار دارد. اشخاص را به‌مقامات حکومتی نصب می‌کند، سفارشهای دولتی به‌هنرمندان می‌دهد و عناوین و القاب اعطا می‌کند؛ آموزش هنر را در انحصار دارد و می‌تواند از بدو فعالیت هنرمند تا

1. van Meulen

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنگامی که شاغل می‌شود بر جریان کار او نظارت کند؛ جوایز و مستمری به‌هنرمندان می‌دهد، بخصوص آنها را برای مطالعه به‌رم می‌فرستد؛ اجازهٔ دایر کردن نمایشگاه و شرکت در مسابقات را باید از فرهنگستان گرفت؛ در خصوص هنری که نمایندهٔ آن است عامهٔ مردم نظریاتش را با منتهای احترام می‌پذیرند؛ از همان بدو امر هنرمندی را که با این نظریات سازگار شود زیر پر و بال می‌گیرد. فرهنگستان هنرهای زیبا، از آغاز تأسیس، همّ خویش را مصروف آموزش هنر کرد، اما بعد از اصلاحاتی که کولبر در آن بعمل‌آورد، امر آموزش هنر از حقوق و امتیازهای ویژهٔ آن گردید؛ از این پس دیگر هیچ هنرمندی در خارج از فرهنگستان مجاز نیست درس بدهد و به‌شاگردانش اجازه نمی‌دهد که صحنه‌های زندگی را نقاشی کنند. در سال ۱۶۶۶، کولبر «فرهنگستان رم» را بنیاد نهاد، و ده سال بعد، که لوبرن را به‌ریاست فرهنگستان رم نیز نصب کرد، آن را با فرهنگستان پاریس پیوند داد. ازین زمان به‌بعد هنرمندان صرفاً مخلوقات نظام آموزشی حکومتند، و دیگر نمی‌توانند از تأثیر و نفوذ لوبرن بگریزند. در فرهنگستان پاریس زیر نظر او هستند، در رم نیز باید دستورالعملهایش را به‌مورد اجرا بگذارند، و اگر خوب از عهدهٔ این امتحان برآیند، آنگاه عالیترین امیدی که می‌توانند داشته‌باشند این است که به‌استخدام دولت درآیند و زیر دست او، یعنی لوبرن، کار کنند.

سازمان دولتی تولید هنر، علاوه بر اینکه آموزش هنر را در انحصار دارد، جزو نظامی نیز هست که سلطهٔ مطلق سبك درباری و قواعد و احکام آن را تضمین می‌کند. کولبر شاه را به‌صورت یگانه حامی مهم هنر کشور درمی‌آورد و اشراف و بازرگانان را از بازار هنر بیرون می‌راند. کارهای ساختمانی کاخهای شاهی در ورسای، لوور، انوالید[1]، و کلیسای وال دوگراس[2]، تقریباً تمام نیروی کار هنری موجود را جذب می‌کند. ظهور حامیانی نظیر ریشلیو یا فوکه[3] در حال حاضر تنها بر اساس علل و جهات فنی امکان‌پذیر نیست. کولبر، همان طور که فرهنگستان را به‌مرکز آموزش بدل کرد، در سال ۱۶۶۲ کارخانه پرده‌بافی را که از خانوادهٔ گوبلن[4]

1. Invalides 2. Val-de-Grâce 3. fouquet 4. Gobelin

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خریداری شده‌بود نیز سازمان داد و آن را به‌چارچوبی برای هرگونه تولید هنری کشور مبدل ساخت. به‌این ترتیب وی معماران و طراحان اشیاء زینتی، نقاشان و مجسمه‌سازان، پرده‌بافان و آبنوسکاران، بافندگان پارچه‌های ابریشمی و نخی، برنزکاران و زرگران، سرامیك‌سازان و شیشه‌گران را در فعالیتی مشترك به‌گرد هم آورد. «کارخانهٔ تولیدی گوبلن»، تحت راهنمایی و ارشاد لوبرن، که مدیریت آن را نیز بر عهده دارد، فعالیت وسیعی را آغاز می‌کند. کلیهٔ اشیاء هنری و تزیینات مورد نیاز کاخها و محوطه‌های قصرهای سلطنتی در کارگاههای این کارخانه تولید می‌شوند. آثار هنریی نیز که شاه به‌عنوان هدایا به‌دربارهای خارجی و شخصیتهای برجسته می‌دهد در همین کارخانه ساخته‌می‌شوند. در عین حال، هر چیزی که از این کارگاه سلطنتی بیرون می‌آید از لحاظ فنی و حسن ذوق در منتهای کمال است. اتحاد سنت صنعت سده‌های میانه با آنچه از آثار ایتالیاییان اقتباس شده‌است در عرصهٔ هنرهای زینتی آثار بی‌بدیلی ببارمی‌آورد، و این آثار، هر چند از حیث خصایص عالی فردی کمبود دارند، از لحاظ کیفیت در یك سطح هستند. البته آثار نقاشی و مجسمه‌سازی اکنون سرشتی صنعتی نیز یافته‌است. نقاشان و مجسمه‌سازان مجموعه‌هایی تولید می‌کنند، طرحهای واحدی را کراراً بکارمی‌گیرند، و بر قابهای زینتی همان دقتی را صرف می‌کنند که بر خود آثار هنری ـ تازه اگر اصولاً قائل به‌خط فاصلی باشند که اثر هنری و قاب زینتی را از یکدیگر جدا می‌کند. این شیوهٔ تولید ماشینی و شبه‌کارخانه‌ای، هم در عرصهٔ هنرهای زیبا و هم در قلمرو سایر هنرها، به‌نوعی همسان‌سازی تولید می‌انجامد.[۲۴۲] ظهور این شیوهٔ جدید تولید کارگاهی تشخیص ارزشهای زیبایی‌شناختی را در اشیاء قالبی و کلیشه‌ای امکان‌پذیر می‌سازد و ارزش کیفیت یگانه‌بودن اثر و شکل تکرارناشدنی فردی آن را ناچیز جلوه می‌دهد. اما اینکه این گرایش به‌هیچ روی با پیشرفت فنی همگام نیست، و نیز اینکه اعصار بعد بار دیگر به‌مفهوم آغازین رنسانس از هنر روی می‌آورند و ارزش تشخص را در آثار هنری بازمی‌شناسند، نشان می‌دهد که کیفیت غیرشخصی «سبك لویی چهاردهم» تنها بر مقتضیات فنی تولید، یعنی بر تولید کارخانه‌ای، متکی نیست بلکه عوامل دیگری نیز در این

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زمینه دخیلند. ضمناً، تولید ماشینی از قضا قدیم‌تر از فلسفهٔ «مکانیستی[1]» سدهٔ هفدهم و فلسفهٔ هنر غیرشخصیی است که با آن همگام بود.[۲۴۳]

تقریباً تمام چیزهایی که در «کارگاه گوبلن» ساخته‌می‌شوند زیر نظارت شخص لوبرن صورت می‌پذیرند. او خود طرحهای بسیاری می‌کشد؛ سایر طرحها نیز بر طبق تعلیمات وی تهیه‌می‌شوند و زیر نظارت مستقیم او به‌اجرا درمی‌آیند. «هنر ورسای» در همین جا شکل می‌گیرد، و به‌طور عمده آفریدهٔ لوبرن است. کولبر بخوبی می‌دانست چه کسی را همدم خویش سازد: لوبرن مؤسسات تحت مسؤولیت خود را بر طبق اصول سختگیرانه و دقیقی اداره می‌کرد که کلاً با روح و مشرب اربابش سازگار بود. وی آدمی جزم‌گرا و دوستدار قدرت مطلق بود، و، در عین حال، در مسائل هنری بسیار مجرب و در رعایت نکات هنری فوق‌العاده دقیق و قابل اعتماد بود. وی به‌مدت بیست سال در مقام سلطان مطلق‌العنان هنر فرانسه باقی‌ماند، و در این مقام آفرینندهٔ واقعی «اصول فرهنگستانیی» گردید که هنر فرانسه شهرت و آوازهٔ خود را بدان مدیون است. کولبر و لوبرن سخت به‌پیروی از قواعد کتابی و نظری پایبند بودند و به‌قبول لفظی نظریه‌ها اکتفا نمی‌کردند بلکه می‌خواستند که عملاً آنها را به‌اجرا درآورند. در سال ۱۶۶۴ «کنفرانسها[2]»ی معروف در فرهنگستان آغاز شدند و به‌مدت ده سال ادامه یافتند. این دروس و سخنرانیهای فرهنگستانی همیشه با تجزیه و تحلیل تابلویی یا مجسمه‌ای آغاز می‌شدند، و سخنران نظریات خود را دربارهٔ اثر مورد بحث به‌شیوه‌ای قاطع و جزمی جمع‌بندی می‌کرد. متعاقب این امر بحثی در می‌گرفت که می‌بایست به تنظیم قاعده و قانون معتبری بینجامد؛ این هدف غالباً با رأی‌گیری یا تصمیم داور صورت می‌پذیرفت. کولبر مایل بود که نتایج این گونه سخنرانیها و بحثها را، که خود وی آنها را «احکام مثبته» می‌نامید، مانند تصمیمات کمیته‌ها «ثبت و ضبط» کنند تا بعدها به‌عنوان مراجع مربوط به اصول شناخت زیبایی مورد استفاده قرار گیرند. در حقیقت، قوانینی دربارهٔ ارزشهای هنری تدوین گردید که پیش از آن هرگز با چنین روشنی و قطعیت

1. Mechanistic 2. Les Conférences

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و دقتی تنظیم نشده‌بود. اما، در ایتالیا، نظریهٔ فرهنگستانی از لحاظ رویکردی که داشت قسمتی از آزادی خود را حفظ کرد و به‌سختی و سازش‌ناپذیری نظریهٔ فرهنگستانی فرانسه نبود. این تفاوت را بر اساس این واقعیت تبیین کرده‌اند که زیبایی‌شناسی در ایتالیا نتیجهٔ یك جریان هنری بومی و به‌طور کلی متجانس بود، حال آنکه به‌صورت کالایی وارداتی، و به‌منظور استفادهٔ طبقات بالای اجتماع، از ایتالیا به‌فرانسه وارد شد، و در این مقام از همان بدو امر خود را با راه و رسم هنر قرون وسطایی و عامه در تعارض یافت.[۲۴۴] اما حتی در همین جا هم آزادی در کار در حوالی اواسط قرن بیشتر از مدتی بعد بود. فلیبین[1]، دوست پوسن و مصنف گفتارهایی دربارهٔ زندگانی و آثار نقاشان مشهور[2] (۱۶۶۶)، هنوز اهمیت هنرمندانی نظیر روبنس و رمبرانت را تصدیق می‌کند؛ هنوز معتقد است که در طبیعت چیزی نیست که زیبا نباشد و نتوان شکل هنری بدان داد؛ و هنوز بر تقلید کورکورانه‌ای که از استادان بزرگ می‌کنند می‌تازد. با این همه، مهمترین عناصر زیبایی‌شناسی فرهنگستانی، بویژه فکر اصلاح طبیعت از راه هنر و برتری طرح بر رنگ، در آثارش به‌چشم می‌خورند.[۲۴۵] اما آموزهٔ واقعی کلاسیك‌مآب تا دههٔ شصت به‌کوشش لوبرن و یارانش درست جا نمی‌افتد؛ در این هنگام است که قواعد فرهنگستانی مربوط به‌زیبایی، همراه با نمونه‌های عهد کلاسیك باستانی، رافائل، استادان بولونیا[3]، و پوسن برای نخستین‌بار پدید می‌آیند؛ همهٔ این نمونه‌ها عاری از نقص و مافوق انتقادند، و از آن پس توجه بی‌قید و شرط به‌شهرت و بلندی نام شاه و رعایت حرمت دربار در ترسیم موضوعهای انجیلی و تاریخی به‌صورت عامل بسیار مهمی درمی‌آید. باری، به‌رغم اهمیتی که به‌رعایت قواعد و اصول فرهنگستانی داده می شود، چندی نمی‌گذرد که مخالفت با این آموزهٔ فرهنگستانی و، در نتیجه، مخالفت با شیوهٔ پرداختن به‌هنر کم‌کم محسوس می‌گردد. حتی در زمان خود لوبرن کشاکشی بین هنر رسمی ـ که حاصل و نتیجهٔ یك برنامهٔ فرهنگی احتیاط‌آمیز است ـ و فعالیت هنری طبیعی و خودرو، هم در داخل

1. Felibien 2. *Les Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellent Paintres* (1666) 3. Bologna

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و هم در خارج از محافل فرهنگستانی، بروز می‌کند. غیر از خود لوبرن، در واقع هیچ هنرمندی نبود که سبک کارش را بتوان کاملاً منطبق با این احکام خواند؛ اما از ۱۶۸۰ به‌این سو ذوق هنری عام ناگاه و به‌شیوه‌ای آشکار علیه فرمانهای لوبرن قیام می‌کند.

کشاکش بین دیدگاه محافل رسمی ـ خواه کلیسایی یا درباری ـ و ذوق هنرمندان و دوستداران هنر، که به‌طور کلی علاقه‌ای به‌شیوهٔ تفکر این محافل ندارند، محدود و مخصوص به‌حیات هنری فرانسه نیست، بلکه از اختصاصات سرتاسر دورهٔ باروك است. چیزی که هست در فرانسه تضادی که در نگرش قشرهای مختلف مردم له و علیه مثلاً کاراوادجو بروز کرده‌بود تشدید شد. زیرا، اگر چه سابقاً هم ممکن بود چنین پیش آید که هنرمندی مستعد یا جریانی هنری مورد عنایت کلیسا یا ارباب هنر نباشد، با این حال، پیش از عصر باروك تمایزی اساسی بین هنر رسمی و هنر موافق ذوق عامه وجود نداشت. اینك برای نخستین‌بار چنین پیش آمده‌است که گرایشهای مترقی ناگزیرند نه تنها علیه رکود جریان طبیعی پیشرفت بجنگند، بلکه علیه قراردادهایی که مورد حمایت مقامات قدرتمند حکومتی و کلیسا قرارگرفته‌اند نیز مبارزه کنند. تعارض نوع کاملاً جدید، و بسیار آشنا، بین عوامل محافظه‌کار و مترقی، پیش از دوران باروك سابقه ندارد؛ در این کشمکش و تعارض، که تنها زاییدهٔ اختلاف ذوق نیست بلکه بخصوص حاصل مبارزه برای کسب قدرت است، مانند همیشه، تمام امتیازات و فرصتهای مناسب در اختیار محافظه‌کاران است و کلیهٔ خطرات در کنار ترقیخواهان. بدیهی است که حتی در روزگاران پیشتر نیز، در کنار مردمی که هنر را ادراك می‌کردند، بودند مردمی که نه آن را می‌فهمیدند نه هم به‌آن علاقه‌ای داشتند، اما اینك در میان خود دوستداران هنر دو دسته سر برمی‌آورند، که یکی دشمن پیشرفت و نوآوری و دیگری آزاداندیش و از همان آغاز کار علاقه‌مند به‌جریانهای تازه است. تضاد بین این دو دسته، بین هنر رسمی فرهنگستانی و هنر آزاد و غیررسمی، و نزاع بین زیبایی‌شناسی مجرد و مبتنی بر برنامه و زیبایی‌شناسی پویایی که به موازات جریان روز پیش می‌رود، به‌باروك و دوره‌ای که از آن پس می‌آید کیفیتی جدید می‌بخشد که از اختصاصات آن است. مبارزهٔ بین هواخواهان

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پوسن و طرفداران روبنس، تضاد بین گرایش خطی کلاسیك‌مآب و گرایش تصویری و احساسیی که با پیروزی نهایی رنگ‌پردازان[۱] بر لوبرن و حامیانش پایان‌پذیرفت، چیزی جز نشانی از این کشمکش عمومی نبود. انتخاب بین طرح و رنگ چیزی بیش از یك مسألهٔ فنی بود؛ تصمیم به اولویت‌دادن به«رنگ» متضمن مخالفت علیه روح خودکامگی و آمریت خشن و تنظیم زندگانی بر اساس عقل بود ـ و سرانجام نشان گرایشی جدید به‌احساس بود و در نهایت منتهی به‌ظهور پدیده‌هایی نظیر واتو[۲] و شاردن[۳] گردید.

مخالفتی که در دههٔ هفتاد با فرهنگستان گرایی لوبرن شد راه را برای جریان تازه‌ای در هنر هموار کرد ـ و این جریان از چند لحاظ تازه بود.[۲۴۶] برای نخستین‌بار محفلی از مردم علاقه‌مند به‌هنر بوجود آمد که نه تنها مرکب از متخصصان، یعنی هنرمندان و حامیان هنر و مجموعه‌پردازان، بلکه همچنین متشکل از آن عده از مردم ساده و بی‌تخصصی نیز بود که گمان می‌رفت نظری دربارهٔ کارهای هنری ابراز می‌کنند. تا آن زمان تنها فرهنگستان بود که حق اظهار نظر در مسائل هنری را به‌اشخاص اعطا می‌کرد، و این حق را هم جز به‌متخصصان نمی‌داد. اینك، ناگهان، صلاحیتش در چنین امری مورد چون و چرا قرار گرفت. روژه دو پیل[۴]، نظریه‌پرداز نسل پس از فلیبین، از حقوق مردم غیرمتخصص حمایت کرد و اظهار داشت که ذوق سادهٔ بیغرض هم حق دارد در مسائل هنری اظهار نظر کند، و بسا که اظهار نظر یك چشم طبیعی و بی‌تعصب درست‌تر از اظهار نظر کارشناسی باشد که در محاصرهٔ احکام و مقررات رسمی است. نخستین پیروزی هنردوستان غیرمتخصص را می‌توان تا حدی با این واقعیت توضیح داد که حق‌الزحمه‌ای که لوئی چهاردهم در ازای آثار هنری به‌هنرمندان می‌داد در اواخر سلطنتش به‌مبالغی ناچیز تقلیل یافت فرهنگستان برای جبران کمبود مساعدت حکومت مجبور شد کمابیش به‌عامهٔ مردم توسل جوید.[۲۴۷] اما تنها در سدهٔ بعد بود که از گفته‌های دو پیل نتیجهٔ منطقی گرفته‌شد. دو بوس[۵] نخستین کسی بود که

۱. Colourists، هواخواهان تقدم رنگ بر طرح.

2. Watteau 3. Chardin 4. Roger de Piles 5. Du Bos

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر این نکته تأکید کرد که هدف هنر نه «آموختن» بلکه «برانگیختن» است، و تنها نگرش مناسبی کـه بایـد در مواجهه بـا آن اتخاذ کرد نگرشی است «احساسی» نه عقلی. تا سدهٔ هجدهم کسی جرأت نداشت که در زمینهٔ قضاوت هنری بر بـرتـری مردم عادی نسبت به‌مـردم متخصص تأکید کند و بر این نکته انگشت گـذارد که احساس مردمی که مدام بـه‌امر واحدی می‌پردازند لـزوماً کند و کرخ مـی‌شود، حـال آنکه احساس متفننان (یـا آماتورها) و افراد غیرمتخصص همواره طبیعی و تر و تازه می‌ماند.

سرشت مـردم هنردوست یك روزه تغییر نکرد؛ چه، در حقیقت، حتی ادراك سادهٔ هنری و علاقه‌مندشدن به‌آثار هنری وابسته به‌پـاره‌ای شرایط آموزشی بود، و در فرانسهٔ سدهٔ هفدهم عدهٔ مردمی که می‌توانستند به‌چنین آموزشی دست‌یابند نسبتاً اندك بـود. اما عدهٔ مردم هنردوست روز بـه‌روز در افـزایش بـود، و بیش از پیش عناصر جدیـدی از جمعیت را شامل مـی گردید، در اواخر قرن گروهی اجتماعی را تشکیل می‌داد بسی نامتجانس‌تر و ناسربـراه‌تـر از جامعهٔ دربـاریـان هنـردوست دورهٔ لوبرن؛ البته نمی خواهیم بگوییم که جامعهٔ هواخواه هنر «کلاسیك» مآب هم مطلقاً همشکل یا یکسره محدود به‌جوامع درباری بود. کهنه‌گرایی شدید، کیفیت کلیشه‌ای و غیرشخصی، و تابعیت بی‌چون و چرای این هنر از قراردادهـا و سنتها، بیگمـان از خصوصیاتی بودند کـه بـا نگـرش اشراف بر زنـدگی انطباق داشتند ـ زیـرا برای طبقه‌ای کـه امتیازات خویش را بـر قدمت، سابقـه، خون، و موقعیت خانوادگی بنـا می‌کند طبعاً گذشته، واقعی‌تـر از حـال؛ گـروه، حقیقی‌تر از فرد؛ و اعتدال و خـویشتن‌داری، ستوده‌تـر از تندی و پیروی از احساس است ـ امـا عقل‌گرایـی هنر کلاسیك‌مآب همان قدر کـه بیان فلسفهٔ اشراف بود بیان فلسفهٔ طبقهٔ متوسط نیز بود. این عقل‌گرایی، در حقیقت، در شیوهٔ تفکـر بـورژوازی بیشتر ریشه داشت، زیـرا اشراف مفهوم عقل‌گرایانهٔ زندگی را از بورژوازی گرفتند. در هر حال، شهرنشین سودجو و فعـال خیلی زودتر از اشرافزاده‌ای کـه جز به‌حقوق و امتیازات ویژه نمی‌اندیشید خود را با طرح عقل‌گرایانهٔ زندگی منطبق ساخته‌بود؛ و جامعهٔ هنری طبقهٔ متوسط خیلی سریعتر از اشراف از لذت وضوح و روشنی و ایجاز هنر کلاسیك‌مآب بـرخـوردار گردید، زیـرا طبقهٔ اشراف هنوز تحت

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تأثیر چیزهـای خیال‌انگیز و مبالغه‌آمیز و پر طمطراق اسپانیاییها بود، آن هم در روزگاری که طبقهٔ متوسط شور و شوقی بـه‌روشنی و وضوح و نظم و ترتیب هنر پوسن نشان‌می‌داد. به‌هر تقدیر، آثار این استاد را، که تقریباً همهٔ آنهـا در عصر ریشلیو و مـازارن ساخته و پرداخته شده‌بودند، اکثراً افـراد طبقهٔ بورژوازی، صاحبمنصبان کشوری، بـازرگانـان، و بانکداران می‌خریدند.[۲۴۸] چنانکه مـی‌دانیم، پـوسن هیچ سفارشی بـرای تابلوهـای بزرگ تـزیینی نمی‌پذیرفت، و در تمام مدت عمر پرداختن به‌کارهای کوچك و پیروی از سبکی ساده را ادامه داد. همچنین جز بندرت سفارشی از ناحیهٔ کلیسا نپذیرفت، و هیچ نوع پیونـدی بین اسلوب کلاسیك‌مـآب و هدفهای صرفاً تشریفاتی هنر احساس نمی‌کرد.[۲۴۹]

درست همان طور که اشراف به‌رغم تنفری که از عدد و رقم داشتند، عقل‌گرایی اقتصادی طبقهٔ متوسط را پذیرفتند، دربار نیز بتدریج از «باروك احساسی» بـه‌بـاروك «کلاسیك‌مـآب» روی‌آورد. هـم کلاسیسیسم و هـم عقل‌گرایی با جریـان پیش‌روندهٔ زمان سازگار بودند، و دیر یـا زود مورد قبـول کلیهٔ طبقـات جامعه واقـع شدنـد. محافل درباری، بـا پیروی از کلاسیسیسم، گـرایشی را اتخاذ کردند کـه در اصل بـه‌طبقهٔ متوسط تعـلق داشت، امـا سادگـی آن را به‌طمطراق، امساك آن را در استفاده از منابع، به‌خویشتن‌داری، و روشنی و نظم آن را، به‌حالتی سخت و آشتی‌ناپذیر بدل کردند. طبعاً، تنها قشرهای بالای طبقهٔ متوسط بودند که از هنر کلاسیك‌مآب لذت می‌بردند، و تازه این عده هـم منحصراً پای‌بند آن نبودند. بیگمـان، سازمان کلاسیسیسم، که بر عقل استوار بود، با شیوهٔ عینی تفکر این مردم انطباق داشت، اما اینان، به‌علت نگرش عملی و واقع‌بینانه‌ای که در مورد زنـدگی داشتند، نسبت بـه‌تأثیـرات مبتنی بـر طبیعت‌گـرایی حساسیت و واکنش مطلوبتری نشان‌مـی‌دادنـد. بـه‌رغـم عقل‌گرایـی پوسن، نقـاش حقیقی این طبقه لوئی لونن طبیعت‌گرا است.[۲۵۰] اما طبیعت‌گرایی به‌هیچ وجـه ملك طلق طبقهٔ متوسط باقی نمانـد. آن نیز، مانند عقل‌گـرایی، در مبارزه بـرای بقا به‌سلاح فکـری و اجتناب‌ناپذیر کلیهٔ طبقات جامعه بـدل گردید. نه فقط موفقیت در کسب و کار، بلکه موفقیت در دربار و «سالنها» نیز مستلزم تیزهـوشی و شناخت دقیق روحیهٔ مـردم بود. و هر چند ظهور

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طبقهٔ متوسط و مبادی سرمایه‌داری جدید نخستین انگیزه را در تشکیل این مردمشناسی که طلیعهٔ تاریخ روانشناسی نوین است به‌دست داده‌بود، با این حال، منشأ واقعی هنر تجزیه و تحلیل روانی ما را باید در دربارها و «سالنهای»ی سدهٔ هفدهم جستجو کرد. روانشناسی رنسانس، که پایه و اساس آن مطلقاً علمی بود، در گزارشهایی که چلینی[1]، کاردانو[2]، و مونتنی[3] از زندگی خود بدست داده‌اند، و بویژه در توصیفها و تجزیه و تحلیلهایی تاریخی که ماکیاولی کرده‌است، کیفیتی عملی و اخلاقی می‌یابد. دقت و غوری که ماکیاولی در رفتار و احوال دیگران می‌کند زمینهٔ تمام نوشته‌های بعدی در عرصهٔ روانشناسی است؛ درك و استنباطی که از خودبینی و روی و ریا دارد به‌مثابهٔ کلیدی است که تمامی این قرن را در فهم انگیزه‌های ناپیدای عواطف و اعمال آدمی بکارمی‌آید. طبعاً، شیوهٔ ماکیاولی، پیش از آنکه به‌ابزار کسانی نظیر لاروشفوکو بدل گردد، می‌بایست سیر تکاملی درازی را در دربار و «سالنها»ی پاریس بپیماید. تنظیم و تدوین «پندها»[4] بدون آگاهی از ترفندهای اجتماعی و فرهنگ دربار و این «سالنها» قابل تصور نیست. توجه متقابلی که اعضای این محافل در آمیزش روزمرهٔ خویش نسبت به‌یکدیگر می‌کنند، روحیهٔ انتقادیی که هر کس به‌حساب دیگری در خویشتن پرورش می‌دهد، «بذله‌ها» و «هزلها»ی مرسوم این گونه اماکن که جزو سرگرمی و وسیلهٔ وقت‌گذرانی کسانی است که به‌این گونه جاها رفت و آمد می‌کنند، رقابت فکریی که بین این مردم درمی‌گیرد، کوشش آنان در بیان مقصود به‌شیوه‌ای هوشمندانه و اعجاب‌انگیز و گوشه‌دار، تجزیه و تحلیلی که جامعه‌ای از خود می‌کند و خود به‌مسأله و مشکل خویش بدل می‌گردد و مایهٔ تأملات مدام خویش می‌شود، و سرانجام تجزیه و تحلیل احساسات و عواطف، که صورت نوعی بازی محفلی به‌خود می‌گیرد ـ یاری، همهٔ این عوامل زمینه و اساس پرسشهای مشخص و پاسخهای جالب توجه لاروشفوکو را تشکیل می‌دهند. وی نه فقط اندیشهٔ کلی کارش را از این محافل گرفت بلکه نخستین بار در همین محافل بود که تأثیر نظریاتی را آزمود که عنوان کرده‌بود.

1. Cellini 2. Cardano 3. Montaigne 4. *Maximes*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

علاوه بـر این «آداب‌دانی[1]» درباری و فرهنگ اجتماعی «سالنهـا»، بدبینی اشراف سرخورده‌ای که حتی از محتوای زندگی خود تهی گشته‌اند، یکی از مهمترین منابع روانشناسی جدید است. مادام دو سوینیه[2] در جایی می‌گوید که اغلب با مادام دو لافایت[3] و لاروشفوکو گفتگوهـای دردناکی داشته، و در ضمن این گفت و شنودها می‌گفته‌اند که بهترین کاری کـه می توانند بکنند شاید این باشد که خود را زنده به‌گور کنند. اینـان هر سه به همان اشرافیت درمانده‌ای تعلق دارند که، اکنون که از حیطهٔ زندگی فعال رانـده‌شده، همچنان بعبث به‌تمایلات اجتماعی سابـق خویش چسبیده‌است. اینان نیز، مانند رتس و سن سیمون[4]، اشرافزادگان متفننی هستند که برای آنها کیفیت اجتماعی، بیـان مستقیم طبقه و مـرتبهٔ اجتماعـی، بمـراتب واقعی‌تر است تا برای نویسندگان طبقهٔ متوسط، که خود را افرادی در حد اعلا احساس می‌کنند. تصویری کـه اینان از آدمـی بدست‌مـی‌دهند به‌هیچ وجـه دل‌انگیز نیست، و بـا این حـال تصویـر درستی است، و، چنانـکه گفته‌اند، اگـر از دریچهٔ چشم آنهـا بر این «آدمی» بنگریم، چیز مشئوم و وحشتناکـی در او نمـی‌بینیم؛ ایـن فـرد دیگـر آن «راز دهشتنـاك» و آن «هیولای درك‌ناشدنی» کـه هنوز در وجود پاسکال و حتی کـورنی پا بپا می کند نیست، بلکه، «اگر هم از کیفیات خارق‌العاده عاری شده، در عوض قد و قالب متوسط، سهل‌الاستعمال، و تربیت‌پذیری یافته است».[۲۵۱] در اینجا دیگر سخنی از گناهـان آدمی، سرپیچی او از فرمـان خداوند، و تجاوز به حقوق خـود و همسایـه و بـرادر در میـان نیست؛ دیگر همهٔ انگیزه‌هـای روحـانی و صفات و اختصاصات شخصی، کلیهٔ معایب و فضایل صرفـاً بـا معیار «آمیزگاری وانس‌پذیری» سنجیده می‌شوند.

دوران رونق و اعتلای این «سالنها» نیمهٔ اول قرن بود، یعنی زمانی که دربار هنوز مرکز فرهنگی کشور نبود، و مسألهٔ مـورد نظر هنـوز ایجاد جـامعه‌ای هنـردوست و محل بحث و فحصی بود کـه، در غیـاب نقـادان حرفه‌ای، دربارهٔ کیفیت آثار هنری اظهار نظر کند. به‌این ترتیب، «سالنها» بـه‌صورت فرهنگستانهای غیررسمی و کـوچکی پا گرفتند که در آنها ادبـا،

1. Savoir-vivre 2. Mme de Sévigné 3. Mme de Lafayette
4. Saint-Simon

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صاحب آوازه می‌شدند و اسلوبهای ادبی بوجودمی‌آمدند و، چون آزادانه با جهان خارج ارتباط داشتند و در داخل خود نیز آزاد بودند، توانستند پیوندی بین تولیدکنندهٔ آثار هنری و خریداران این آثار بوجودآورند بسی مستقیم‌تر از رابطه‌ای که دربار و فرهنگستانها در سالهای بعد بوجود آوردند. دربارهٔ اهمیت آموزشی و فرهنگی این «سالنها» هر چه گفته‌شود اغراق نیست، اما آثار ادبیی که مستقیماً از این «سالنها» نشأت کرده‌اند چندان قدر و قیمتی ندارند. حتی یك استعداد بزرگ از درون اوتل دو رامبویه[1]، که نخستین و مهمترین «سالنها»ی عصر بود سر بر نیاورد؛[۲۵۲] دستهٔ گل ژولی[2]، که برای دختر مارکیز[3]. تصنیف شد، و متضمن نکاتی قالبی بود که معمولاً در چنین مجموعه‌هایی گنجانده‌می‌شوند، نمونهٔ بارز آثاری ادبی است که از این محافل سربرآورده‌اند. حتی «سبك مصنوع» را نیز تنها به‌مفهومی محدود می‌توان از ابداعات این «سالنها»، بشمارآورد؛ این سبك، در حقیقت، شکل فرانسوی ادامهٔ مانریسم و گونگوریسم و تصنع و سایر صناعات متکلف مانریستی است. آنچه در اینجا می‌یابیم تنها نحوهٔ معمولی بیان و ارتباط مردمی است که اغلب با یکدیگر ملاقات می‌کنند و زبان محفل خویش را بوجودمی‌آورند ـ زبان اسرارآمیزی که خود آنان باریکترین نکته‌ها و ظریفترین اشاراتش را درمی‌یابند، لیکن بر دیگران مفهوم نیست؛ و مشغلهٔ مطلوب محفلیان این است که هر چه بیشتر بر پوشیدگی و بیگانگی آن بیفزایند و آن را از حیطهٔ فهم مردم دورتر کنند. قافیه‌پردازیهای مبهم و مغلق شاعران پروانسی، بی‌آنکه بازگشتی به‌سبك اشعار آلکساندری بوده‌باشد، با این زبان محفلی مصنوع و متکلف خویشی و قرابتی داشت، چه این زبان نیز، بخصوص، وسیلهٔ اجتناب از هم‌سطح شدن با سایر طبقات اجتماعی و همیشه مترصد کلمات و الفاظ غیرعادی و دشوار و فرمولهای عجیب و غریب بود و این چیزها را به‌مثابه نشان تشخص و تمایز اجتماعی بکارمی برد. اما تکیه بر این نکته هم بجا است که این تکلف‌پردازی به‌هیچ وجه صرفاً حماقت گذرای محفلی کوچك نبود؛ تنها تنی چند از بانوان مهذب و

1. Hotel de Rambouillet 2. *Guirlande de Julie* 3. Marquise

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با دل و جرأت و مشتی شاعر نامستعد یا کم‌مایه بدین زبان سخن نمی‌گفتند؛ زبان نخبگان روشنفکر فرانسوی سدهٔ هفدهم کمابیش لفظ قلم بود ـ حتی کورنی درشتخو و مولیر که از طبقهٔ متوسط برخاسته‌بودند از این امر مستثنی نبودند. زنان و مردانی که بر صحنه بازی می‌کردند، حتی در اوج هیجان، تربیت نیکوی خویش را فراموش نمی‌کردند و با لفظ «آقا» و «خانم» به‌یکدیگر خطاب می‌کردند. در تمام احوال و تحت هر شرایط و اوضاعی همچنان مؤدب و خوش‌زبان بودند، اما این خوش‌زبانی و ادب صرفاً چیزی صوری و رسمی بود، و ممکن نیست بتوان صداقت احساسشان را از آن استنباط کرد: این زبان، مانند هر شکل و هر زبانی، برای ابراز احساسات راستین یا دروغین، کلمات واحدی را بکارمی‌برد.[۲۵۳]

این «سالنها» با گردهم‌آوردن کارشناسان و مردم علاقه‌مند به‌هنر از طبقات گوناگون جامعه در محفل خویش، به‌ایجاد و بسط جامعه‌ای هنردوست مساعدت کردند. در اینجا بود که اشراف والاتبار، که البته اکثریت داشتند، با نمایندگان اشرافیت دولتی و بورژوازی ـ بخصوص بانکداران ـ که اینك نقشی در جهان هنر و ادب ایفا می‌کردند، دیدار می‌کردند.[۲۵۴] افسران ارتش، حکام ولایات، سیاست‌پیشگان، مقامات درباری، و مراتب عالی کلیسایی هنوز از اشراف بودند، حال آنکه بورژوازی نه تنها مناصب مهمی را در دادگاهها و خزانه‌داری در اختیار داشت، بلکه کم‌کم در عرصهٔ حیات فرهنگی نیز با اشراف رقابت می‌کرد. در فرانسه بازرگانان هرگز از آن احترامی که در ایتالیا و انگلیس و آلمان بدانان ابراز می‌شد برخوردار نبودند؛ در این ممالك تنها به‌یمن آموزش عالی و شیوهٔ متعالی زندگی می‌توانستند به‌مناصب عالی نایل آیند. به همین دلیل فرزندانشان هرگز مایل نبودند حرفهٔ پدر را ترك کنند و مانند اقران فرانسوی خویش در مقام «مردمی مهذب» با مستمری و درآمد ثابت سالانه زندگی کنند. بیشتر نویسندگان فرانسوی که، در عهد رنسانس، هنوز تبار اشرافی داشتند، اینك، یعنی در سدهٔ هفدهم، اکثراً از دامن طبقهٔ متوسط برخاسته‌اند. در کنار عدهٔ نسبتاً قلیلی از اشراف و رهبران کلیسا ـ کسانی مانند دوك دو لاروشفوکو، مارکیز دو سوینیه، و کاردینال رتس ـ

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که نقشی در ادبیات فرانسه ایفا می‌کنند، راسین، مولیر، لافونتن، و بوالو و دیگران نویسندگانی حرفه‌ای هستند که از اعضای عادی بورژوازی بشمارمی‌آیند. وضع و موقع اجتماعی مولیر و مناسباتی که با طبقات مختلف جامعه دارد از اختصاصات بارز شرایط و اوضاعی است که بر این عصر حاکم است. وی، هم از لحاظ تبار و هم از حیث شیوهٔ تفکر و کیفیت هنر، بورژوای تمام عیاری است و موفقیتهای درخشان اولیه و درك خویش از نیازهای تئاتر را مدیون تماسی است که با توده‌های وسیع مردم دارد. برخوردش با مسائل، در تمام مدت عمر، انتقادآمیز و اغلب بطرزی عوامانه آمیخته به‌بی‌حرمتی است؛ چیزهای مضحك و مبتذل را در روستائیان ناقلا، بازرگانان خرده‌پا، بورژواهای خودبین، نجیب‌زاده‌های خشن، و کنتهای ابله می‌بیند و باصراحت به‌نمایش می‌گذارد. اما دقت می کند که از حمله به‌نظام سلطنت، دستگاه کلیسا، حقوق و امتیازات اشراف، اصل سلسله‌مراتب اجتماعی، یا حتی یك «دوك» یا «مارکی» بپرهیزد. او عنایت شاه را ـ که از وی بارها در برابر تعرض درباریان حمایت کرد ـ مدیون همین احتیاط می‌داند. بنا بر این اگر تمیز بین محافظه‌کار و انقلابی در عرصهٔ هنر دشوار نمی‌بود، آدمی شاید میل می‌کرد مولیر را نویسنده‌ای بداند که هیچ گاه اصل و نسب خود را انکار نمی‌کند، اما در اصل محافظه‌کاری است که به‌دلایل فرصت‌طلبانه از نظم اجتماعی حاکم حمایت می‌کند. مسلماً نمی‌توان مولیر را در ردیف آریستوفانس جای داد، هر چند، از پاره‌ای جهات، نوکرصفت‌تر از او بود. وی را بیشتر باید در زمرهٔ یکی از نویسندگانی دانست که، به‌رغم محافظه‌کاری ذهنیشان، با نقاب برداشتن از روی واقعیت اجتماعی، یا بخشی از این واقعیت، به منادیان پیشرفت بدل شده‌اند. از این نظرگاه، بیگمان، «فیگارو[1]»ی بومارشه[2] دیگر به‌عنوان نخستین منادی انقلاب جلوه نمی‌کند، بلکه صرفاً به‌عنوان خلف خدمتکاران و خادمه‌های آفریدهٔ مولیر به‌عرصه می‌آید.

۱۰. باروك بورژوازی پروتستان

فرمانروایی اسپانیا در فلاندر و قبول آن از ناحیهٔ طبقات بالا،

1. Figaro 2. Beaumarchais

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شرایط و اوضاعی مشابه با آنچه در فرانسهٔ آن زمان حاکم بود پدیدآورد. در اینجا نیز، اشراف وابسته به‌قدرت حکومت شدند و به‌درباریان رام و سر به‌راه بدل گشتند؛ و نیز ارتقای بورژواها به‌مرتبهٔ اشراف و تمایل آنها به‌قطع علاقهٔ هر چه بیشتر با کار و کسب یکی از اختصاصات بارز تکامل اجتماعی بود؛[۲۵۵] همچنین موقعی تقریباً انحصاری به‌کلیسا اعطا گردید، هر چند در اینجا هم مانند فرانسه همین کلیسا مجبور شد در ازای اینکه آلت دست حکومت شده‌بود بهایی بپردازد؛ فرهنگ طبقات حاکم نیز سرشتی کاملاً درباری یافت و بتدریج نه تنها هرگونه پیوند با سنتهای عامه را از دست داد بلکه با جهان‌بینی دربار بورگوندی نیز، که هنوز کمابیش ملهم از طبقهٔ متوسط بود، قطع علاقه کرد، بخصوص، هنر نیز به‌طور کلی مهری رسمی بر پیشانی داشت، با این تفاوت که، بر خلاف باروك فرانسه، در عین حال گرایشی مذهبی نیز داشت ـ و این کیفیتی است که علل وجودی آن را بخصوص باید در نفوذ اسپانیا جست. تفاوت دیگر آن بود که هیچ نظامی برای تولید هنری وجود نداشت که به‌توسط دولت سازمان یافته‌باشد و کلیهٔ آثار هنری کاملاً جذب دربار شوند، و علت امر تنها این نبود که دربار دوکها قادر به‌تأمین هزینهٔ چنین تولیدی نبود، بلکه به‌این سبب نیز بود که وجود چنین سازمانی مباین با شیوهٔ مسالمت‌آمیزی بود که خاندان هابسبورگ[1] می‌خواست به یاری آن بر فلاندر حکم براند. حتی کلیسا، که مهمترین نهاد علاقه‌مند به هنر بود، تنها هنری را که رنگ کاتولیکی داشت تجویز می‌کرد، اما قید خاصی، چه در زمینهٔ مشرب اساسی کار و چه از لحاظ جزئیات مربوط به ارائهٔ مضمون، بر دست و پای هنر نمی‌نهاد. احیای مجدد مذهب کاتولیك آزادیی را به‌هنرمندان داد که در سایر جاها وجود نداشت، و به‌سبب همین برخورد آزادمنشانه است که هنر فلاندری طبیعی‌تر و ساده‌تر از هنر دربار فرانسه، و از حیث مشرب کلی‌تر و روح‌نوازتر از هنر کلیسایی رم است. حتی اگر همهٔ این شرایط و اوضاع نتوانند نبوغ هنری آدمی چون روبنس را تبیین کنند، دست کم روشن می‌دارند که در همین محیط درباری و

1. Habsburg

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کلیسایی بود که وی شکل ویژهٔ هنر خود را یافت.

کلیسای تجدید حیات‌یافتهٔ کاتولیك در هیچ جای خارج از ممالك آلمانی‌نژاد جنوب به‌اندازهٔ فلاندر موفق نبود،[۲۵۶] و اتحاد بین کلیسا و دولت نیز هرگز به‌استحکام زمان حکومت آلبرت[1] و ایزابلا[2] یعنی عصر طلایی هنر فلاندر، نبود. درست همان طور که مذهب پروتستان در شمال هویت خود را با هویت جمهوری به‌هم آمیخت، در اینجا هم بالطبع مذهب کاتولیك دست اتحاد به‌دستگاه سلطنت داد. کیش کاتولیك اندیشهٔ اقتدار سلطان را، بر طبق این اصل که مقامات روحانی نمایندهٔ مؤمنانند، از اندیشهٔ اقتدار خداوند گرفت؛ حال آنکه مذهب پروتستان، بنا بر این نظر که همهٔ آدمیان فرزندان خداوندند، اصولاً با اندیشهٔ اقتدار مخالف بود. اما این نام‌گذاریها اغلب با موقف و نظرگاه سیاسی وفق داده می‌شد. بلافاصله پس از شورش، عدهٔ کاتولیکهای شمال هنوز با شمار پروتستانها تقریباً برابری می‌کرد؛ و بعدها بود که این عده به‌دشمنان «رم» پیوستند. بنا بر این، کشمکش مذهبی بین بخشهای شمال و جنوب به‌هیچ وجه علت اصلی تضاد فرهنگی بین این دو خطه نیست؛ اما این تضاد را به‌اختصاصات نژادی جمعیت نیز نمی‌توان اسناد داد ـ این امر علل اقتصادی و اجتماعی دارد، و همین علل است که وجود سبکهای مختلف در هنر هلندی را توضیح می‌دهد. در هیچ یك از ادوار تاریخ هنر، تجزیه و تحلیل اجتماعی جریانهایی که در این قلمرو روی داده‌اند به‌این اندازه جالب توجه نبوده‌است؛ در اینجا است که دو جریان کاملاً متفاوت باروك فلاندری و هلندی، در محیطهای جغرافیایی مشابه، و تحت شرایط و اوضاع خارجی همانند، تقریباً همزمان ظهور می‌کنند. این تقسیم فرعی سبکها را، که تجزیه و تحلیل آنها به‌ما امکان می‌دهد که از توجه به‌عوامل غیراجتماعی صرف نظر کنیم، می‌توان به‌منزلهٔ عالی‌ترین آزمون برای جامعه‌شناسی هنر بشمارآورد.

فیلیپ دوم، که در عصر سلطنت او فرهنگ هلندی به‌دو بخش منقسم گردید، پادشاهی مترقی بود که می‌خواست حکومتی متمرکز بوجودآورد و دخل و خرج مملکت را بر اساس برنامه‌ریزی معقول استوار کند.[۲۵۷]

1. Albert 2. Isabella

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرتاسر کشور علیه این برنامه قیام کرد: قیام شمال با توفیق قرین شد، و قیام جنوب به‌شکست انجامید. استانهای جنوبی، که «کاتولیك مذهب» بودند، در قبال فداکاریهایی که حکومت متمرکز از طبقهٔ متوسط طلب می کرد با همان شدت و خشونتی شوریدند که «پروتستانها»ی شمال. رویارویی فرهنگی بین این دو ناحیه تا پیش از کشمکش با اسپانیا ظهور نکرد، و وجود آن تنها ناشی از کیفیت طبقاتی مردمی بود که در مبارزه شرکت داشتند، و انعکاس تفاوتهای اجتماعیی بود که خود از شورش شمال و جنوب نتیجه شده‌بود. نخست آنکه برخورد طبقهٔ متوسط با اسپانیا همه جا به‌یك شکل بود؛ این طبقه، با اتحادیه‌هایی صنفی که در پشت‌سر داشت، عدم تمرکز را بیشتر می‌پسندید و، بر خلاف شاه، که در محیط فکری عقل‌گرایی سیاسی و سوداگری (مرکانتیلیسم) بار آمده‌بود، به‌شیوهٔ محافظه‌کاران می‌اندیشید و احساس می‌کرد. بورژوازی بخصوص می خواست استقلال خود در شهرها و حقوق و امتیازات مرتبط با آن را حفظ کند ـ و این امر در سرتاسر کشور مورد موافقت بود. قصهٔ شورش هلندیان پروتستان و جمهوریخواه علیه خودکامهٔ کاتولیك، که تکیه‌اش بر تفتیش عقاید و سربازانی متشکل از اوباش بدنام بود، افسانهٔ بی‌بهایی بیش نیست. هلندیان به‌این علت که پروتستان بودند در برابر اسپانیا قیام نکردند، هر چند ممکن است فردگرایی آیین پروتستانی در برانگیختنشان به‌قیام بی‌تأثیر نبوده‌باشد.[۲۵۸] ارتجاعی‌بودن آیین کاتولیك، ذاتاً، چندان بیشتر از انقلابی‌بودن آیین پروتستان نبود،[۲۵۹] جز اینکه شاید پیرو کیش کالون با وجدانی راحت‌تر از یك کاتولیك علیه شاه خود قیام می‌کرد. در هر حال، قیام در هلند، در حقیقت انقلاب محافظه‌کاران بود.[۲۶۰] استانهای شمالی، که پیروز شدند، از مفاهیمی که در سده‌های میانه از آزادی وجود داشت و نیز از نظام منسوخ حکومتهای خودمختار محلی دفاع می‌کردند. این حقیقت که این استانها توانستند تا مدتی حرف خود را بر کرسی بنشانند، همان طور که گفته شده‌است، نشان‌می‌دهد که حکومت مطلقه تنها نظام سیاسی موجود و هماهنگ با مقتضیات زمان نبود، اما کم‌دوام‌بودن موفقیت آنان ثابت کرد که شکل حکومت فدرالی و شهری، در نهایت، در عصر جماعات متمرکز قابل دوام و دفاع نیست.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دولتهای شمالی اتحادیه‌ای مرکب از شهرها بوجودآوردند که با اتحادیه‌هایی که استانهای جنوبی تشکیل داده‌بودند کاملاً فرق داشت؛ البته تعداد شهرهای بزرگ جنوب نیز کمتر از شمار شهرهای بزرگ شمال نبود لیکن، با نبودن حکومت خودمختار محلی، ترکیب این شهرها سخت دگرگون شد. پس از شکست قیام، بانفوذترین عنصر اجتماعی دیگر، طبقهٔ متوسط شهری نبود؛ عناصری که در این میان نفوذ داشتند اشراف و مردم اشراف‌مآب طبقهٔ بالای اجتماع و وابسته به‌دربار بودند. در جنوب، حکومت بیگانگان منتهی به‌چیرگی فرهنگ دربار بر فرهنگ طبقهٔ متوسط شهری گردید، حال آنکه در شمال نیل به‌استقلال ملی به‌معنی حفظ فرهنگ بورژوایی بود. باری، آنچه در این موج جدید رفاه و رونق اقتصادی در هلند بزرگترین نقش را ایفا کرد نه فضیلت عشق به‌آزادی بلکه صرفاً مسألهٔ بخت و تصادف بود. موقعیت مساعدی که این کشور از لحاظ دریانوردی داشت، نقشی که می‌بایست در داد و ستد بین شمال و جنوب اروپا ایفا کند، جنگهایی که اسپانیا را ناگزیر کرد که از کشور دشمن خویش کالا بخرد، و سرانجام افلاس فیلیپ دوم در سال ۱۵۹۶، که به‌خانه‌خرابی بانکداران آلمان و ایتالیا انجامید و آمستردام را به‌مرکز بازار و پول اروپا بدل کرد ـ باری، همهٔ این چیزها امکاناتی بودند که هلند کاری نداشته باشد جز اینکه از آنها بهره‌برداری کند، نه اینکه آنها را بوجودآورد. آنچه این کشور به‌نظام اقتصادی کهنهٔ خویش مدیون بود آن بود که این ثروت اکنون به‌جیب دولت و دستگاه سلطنت نمی‌رفت، بلکه عاید طبقهٔ متوسط شهرنشینی می‌گردید که، مانند روزگاران سده‌های میانه، منقسم به گروههای مختلف بود و شیوهٔ تفکرش نیز انزوا و استقلال اقتصادی بود. اما همین طبقهٔ بازرگان و صاحب صنعت خود به‌طبقهٔ حاکم بدل گردید. و، چنانکه در جاهایی که این طبقه به‌قدرت می‌رسید پیش می‌آمد، نه فقط به‌طبقهٔ مزدبگیر ستم می‌کرد، بلکه خرده‌بورژوازی را نیز که مرکب از صنعتگران مستقل و تهیدست و پیشه‌وران بود در فشار می‌گذاشت. این بورژوازی، که موقعیت اجتماعیش در هلند بیش از هر جای دیگری متکی بر ثروت و کسب پول بود، دفاع از منافع خود را به‌گروهی که از صفوف طبقهٔ خود برگزیده‌بود محول کرد. این گروه «نواب» بودند.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شوراهای شهر و شهرداران و اعضای انجمنهای شهر همه از این افراد تشکیل می‌شدند، و همین عده بودند که قدرت طبقهٔ حاکم را اعمال می کردند. مقامشان معمولاً از پدر به‌پسر به‌ارث می‌رسید، و قدرت و نفوذشان از همان آغاز بیش از قدرت مقامات عادی مملکتی بود و از احترامی بیش از مقامهای رسمی معمولی برخوردار بودند. بیشتر این «نواب» بازرگانان مستطیعی بودند که این منصب را به‌عنوان سرگرمی و تفنن پذیرفته‌بودند، اما پسرانشان در دانشگاههای لیدن[1] و اوترخت[2] به‌تحصیل، خاصه تحصیل علم حقوق، اشتغال داشتند و خود را برای احراز مشاغل حکومتی که بایستی از پدرانشان تحویل بگیرند آماده می کردند.

اشراف نیز، بویژه در استانهای گلدرلاند[3] و اوورایسل[4]، نفوذی داشتند، اما بتعداد اندك بودند، و تنها شمار کمی از خاندانها بودند که خود را از مردم مرفه شهرنشین کنار می‌کشیدند. بیشتر آنها یا از طریق وصلت یا از راه مشارکت در امور بازرگانی با بورژوازی بزرگ آمیخته بودند. خود لایهٔ فوقانی طبقهٔ متوسط به‌اشرافیتی تجاری بدل شد و خانواده‌های «نواب» کم‌کم شیوهٔ زندگی جدیدی را اتخاذ کردند و روز به‌روز از محافل وسیعتر طبقهٔ متوسط بیشتر فاصله گرفتند. اینان در حکم مرحلهٔ گذر از طبقهٔ متوسط به‌اشراف بودند، و در سلسله‌مراتب اجتماعی پیوستاری را تشکیل‌می‌دادند که بر سایر جاها تقریباً ناشناخته بود. کشمکش بین سلطنت‌طلبانی که روحیهٔ نظامی داشتند و دور نواب را گرفته‌بودند، از یك سو، و طبقهٔ متوسطی که هواخواه صلح و مسالمت بود، از سوی دیگر، بسیار شدیدتر از هر اختلاف و کشمکشی بود که بین مردم طبقهٔ متوسط و اشراف درگرفته‌بود.[۲۶۱] اما قدرت واقعی در دست بورژوازی بود و این قدرت از هیچ ناحیه‌ای تهدید نمی‌شد.

به‌رغم لاسی که طبقات متمکن پیوسته در مسائل مربوط به‌ذوق با گرایشهای اشرافی می‌زدند، روحیهٔ خاص طبقهٔ متوسط همچنان بر جهان

1. Leiden 2. Utrecht 3. Gelderland 4. Overysel

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنر حاکم بود و، در اوانی که فرهنگ درباری در اروپا در اوج و اعتلا بود، مهر و نشان خود را بر پیشانی نقاشی هلند نهاد. در زمانی که هلند به‌اوج کمال فرهنگی خویش نایل می‌گردد، فرهنگ طبقهٔ متوسط جاهای دیگر در سراشیب سقوط است؛[۲۶۲] در مابقی اروپا طبقهٔ متوسط تا سدهٔ هجدهم فرهنگ دیگری را بوجودنمی‌آورد که یادآور فرهنگ هلند باشد. هنر هلند خصلت ویژهٔ طبقاتی خود را، بخصوص به‌این حقیقت مدیون است که دیگر مقید به‌کلیسا نیست. آثار نقاشان هلندی را در همه جا جز کلیساها می‌توان دید؛ و در این محیط پروتستانی برای شمایلها و تابلوهای نذری محلی نیست. داستانهای کتاب مقدس در جوار موضوعات غیر مذهبی، محلی نسبتاً ناچیز دارند و معمولاً مثل تابلوهایی که از صحنه‌های زندگی عادی روزمره ترسیم شده‌اند با آنها رفتار می‌شود. ارائهٔ صحنه‌هایی از زندگی عادی و روزمره ـ یعنی توجه به‌آداب و رفتار مردم، تصاویر اشخاص، دورنما، طبیعت بیجان، و مناظر درون عمارات و نمای ساختمانها و شهرها ـ از همه شایع‌تر است. در حالی که ارائهٔ داستانهای کتاب مقدس و قصص غیردینی در ممالك کاتولیك مذهب، و در جاهایی که حکومت سلطنتی مطلقه دارند، همچنان شکل غالب هنر را تشکیل می دهد، در هلند موضوعهایی که تا کنون به‌عنوان چیزهای فرعی بر تصاویر اصلی افزوده‌می‌شدند استقلال تام می‌یابند. اینك مضمونهای مربوط به زندگی روزمره، چشم‌اندازها، و طبیعت بیجان تنها در مقام اجزای فرعی موضوعهای مذهبی و تاریخی و اساطیری بکارنمی‌روند، بلکه خود ارزش و استقلالی جداگانه می‌یابند؛ هنرمند برای تصویر این گونه چیزها دیگر نیازی به‌دستاویز ندارد. و مضمون هر قدر مستقیم‌تر و واضح‌تر و پیش پا افتاده‌تر باشد، ارزشش برای این هنر بیشتر است. نحوهٔ برخورد با جهان در اینجا عاری از دوری و بیگانگی است و بر تجربهٔ روزمره استوار است ـ واقعیت را به‌مثابهٔ چیزی می‌انگارد که تسخیر شده‌باشد، و، بنا بر این، چیزی است آشنا. چنان است که گویی این واقعیت برای اولین بار است که کشف و تملك شده و سامانی پذیرفته‌است. علاقهٔ این هنر بیشتر به‌متعلقات فرد و خانواده و جامعه و ملت است: اتاق و حیاط، شهر و حومه، چشم‌انداز محلی و دشت و دمنی که از دریا بازپس

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گرفته شده‌است. اما گذشته از انتخاب موضوع کار، چیزی که در هنر هلند بیشتر جلب نظر می‌کند طبیعت‌گرایی خاصی است که هنر این سرزمین را نه فقط از باروك عمومی اروپا مشخص می‌کند، بلکه از هر یك از سبکهای پیشتر که بر وفاداری به‌طبیعت استوار بودند متمایز می‌سازد؛ و مایهٔ این کار برخوردهایی است قهرمانی، و وقری است که به‌خشونت و خشکی می‌زند، و احساسات تند و مفرطی است که بروز می‌دهد. زیرا آنچه به‌این نقاشی کیفیت مخصوص به‌آن را می‌بخشد تنها عینیت ساده و صادقانه و آمیخته به‌حرمت و کوشش در تصویر زندگی و ارائهٔ مستقیم آن و عرضهٔ شکلهای آشنایی نیست که هر کس بتواند شخصاً تأیید کند، بلکه تجربهٔ شخصیی است که در این شیوهٔ نگرش بر جهان نهفته است. این طبیعت‌گرایی جدید طبقهٔ متوسط سبك و اسلوبی است که نه تنها می‌کوشد چیزهای معنوی را رؤیت‌پذیر سازد، بلکه همچنین درصدد است که چیزهای مشهود را به‌قالب تجربهٔ معنوی بریزد. کار با سه پایهٔ نقاشی ـ که در آن این ادراك از هنر متجسد می‌شود ـ شکل خاص هنر جدید طبقهٔ متوسط شد؛ هیچ شکل دیگری جوهر بورژوازی را، با آن روح کنجکاوی سیری‌ناپذیر و محدودیتهای آن، به‌این کمال بیان نمی‌کند. این شکل، از طرفی، نتیجهٔ محدودیتهایی است که با اندازه‌های کوچك ملازمه دارد و، از طرف دیگر، از عالیترین تمرکز ممکن در محتوای معنوی مایه می گیرد. طبقهٔ متوسط مورد استعمالی برای وسایل زینتی بزرگ ندارد؛ تا آنجا که به‌احتیاجات خصوصی او مربوط می‌شود، معیارهای درباری، خارج از موضوعند؛ اکنون تعداد سفارشهای رسمی، در مقایسه با نیازهای سنگین دربارهای بزرگ، نادر و ناچیزند. اقامتگاه «حکمران کل[1]»، که بر نمونه‌های فرانسوی استوار است، هرگز به‌یك مرکز فرهنگی واقعی بدل نمی‌گردد؛ بعلاوه، کوچکتر و تنگتر از آن است که بتواند نفوذی در این عرصه، یعنی در بسط و تکامل هنر، اعمال کند. به‌این ترتیب در هلند، نقاشی که بی‌ادعاتر از سایر هنرهای زیبا است، و بخصوص در قالب تابلوهای نگارستانی ظریف کمترین ادعا را در این عرصه دارد، به‌صورت هنر مسلط

1. Stadtholder

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درمی‌آید.

به‌این ترتیب، در هلند سرنوشت هنر نه به‌دست کلیسا تعیین می‌شود، نه به‌دست شاه، و نه به‌دست جماعات درباری؛ بلکه به‌دست طبقهٔ متوسطی تعیین می‌شود که بیشتر به‌سبب شمار زیاد اعضای مرفه آن کسب اهمیت می‌کند تا به‌سبب ثروت هنگفت افراد. ذوق شخصی مردم طبقهٔ متوسط هرگز، حتی در فلورانس اوایل رنسانس ـ بگذریم از آتن ایام باستانی ـ خود را تا این حد برکنار از نفوذهای دولتی و رسمی نگاه نداشته و هرگز تا این حد سفارشهای خصوصی را جانشین سفارشهای دولتی نکرده‌بود. اما حتی در هلند نیز تقاضا برای هنر کاملاً یکدست نیست، زیرا، علاوه بر مشتریان خصوصی، کارفرمایان دولتی و نیم‌دولتی، بخشها، شوراهای شهر و مؤسسات کشوری، پرورشگاهها، بیمارستانها، و یتیم‌خانه‌ها نیز، هر چند نفوذ هنری چندانی ندارند، به‌هر حال نقشی ایفا می‌کنند. سبك کارهایی که برای این خریداران ساخته‌می‌شوند با اسلوب آثاری که برای مردم طبقهٔ متوسط تهیه می‌گردند ـ ولو به‌سبب اندازه‌های بزرگ ـ با یکدیگر فرق دارند. و هر چند در اسلوب فاخر هیچ مورد استعمالی برای هنر در هلند ـ آن طور که در فرانسه و ایتالیا در پی آن بودند ـ حتی برای منظورهای رسمی و حکومتی، وجود ندارد، با این حال، نفوذ ذوق کلاسیك‌اومانیستی، که سنتش هرگز از برخی محافل سرزمین اراسموس[1] کاملاً رخت بر نبسته‌بود، در هنر رسمی، یعنی در معماری ساختمانهای بزرگ عمومی و تابلوهایی که زیب سالنهای شورای شهر و تالارهای پذیرایی هستند و نیز بناهای یادبودی که جمهوری به‌یاد قهرمانان شایستهٔ خویش برپا کرده‌است، بسیار بیشتر است تا در آثاری که برای اشخاص تهیه می‌شوند. اما حتی ذوق شخصی مردم طبقهٔ متوسط نیز به‌هیچ وجه یکدست و یك شکل نیست؛ مردم طبقهٔ متوسط به‌لایه‌های فرهنگی مختلفی از اجتماع وابسته‌اند و توقعات متفاوتی از هنر دارند. تربیت‌شدگان این طبقه با ادبیات کلاسیك آشنا هستند، راه و رسم اومانیستها را همچنان ادامه می‌دهند، گرایشهای ایتالیایی‌مآب را به‌دیدهٔ

1. Erasmus

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مساعد می‌نگرند، و مناسبات نزدیك با مانریسم برقرارمی‌سازند. ذوق این مردم، بر خلاف ذوق عامه، بازنماییهای تاریخ و اساطیر عهد باستان و تمثیلات و قطعات شبانی (پاستورال) و داستانهای دل‌انگیز کتاب مقدس و تزیینات درون عمارات را، نظیر آنچه کورنلیس وان پولنبورخ[1]، نیکولاس برخم[2]، ساموئل وان هوخستراتن[3] و آدریان وان در ورف[4] تصویر کرده‌اند، می‌پسندد. ظاهراً تربورخ[5] و متسو[6] و نچر[7] برای متشخص‌ترین و ثروتمندترین قشرهای بورژوازی کار می‌کنند، پیتر د هوخ[8] و ورمر وان دلفت[9] با جمع کم درآمدتری سر و کار دارند، حال آنکه یان استن[10] و نیکولاس ماس[11] یحتمل در میان کلیهٔ طبقات مشتریانی دارند.

در سرتاسر عصر طلایی نقاشی هلند، ذوق طبیعت‌گرای ساده و بی‌تکلف و ذوق کلاسیك‌اومانیستی مدام در کشمکشند. گرایش به‌طبیعت بی‌شك هم از حیث کیفیت و هم از لحاظ کمیت کارهایی که تولید می‌شوند بسی مهمتر از گرایش کلاسیك است، و در این خصوص قابل قیاس با آن نیست؛ اما گرایش کلاسیك‌مآب را مردم مرفه و محافل فرهیخته ترجیح می‌دهند، و همین خود کسب شهرت و درآمد بیشتر را تضمین می‌کند. کشمکش موجود در هلند بین بخشهای میانهٔ بورژوازی ـ با شیوهٔ زندگی ساده‌تر و دید مذهبی آن ـ و محافل ناسوتی‌اندیش‌تر، که رویکردی کلاسیك‌اومانیستی به‌هنر داشتند، همان طور که اشاره شده‌است، با خصومت بین پاکدینان (پیوریتنها) و حامیان سلطنت چارلز اول (کاوالیرها[12]) در انگلستان تطبیق می‌کند[۲۶۳]؛ در هر دو کشور نمایندگان شیوهٔ ساده و عملی و جدی زندگی در سویی قرارمی‌گیرند و نمایندگان راه و رسم زندگی مهذب اپیکوری، که اغلب به‌هیأت آرمان‌گرایی جلوه می‌کند، در سوی دیگر جای دارند. لیکن نباید از یاد برد که فرهنگ هلندی سدهٔ هفدهم، بر خلاف فرهنگ انگلستان عهد بازگشت سلطنت، هرگز از

1. Cornelis van Poelenburgh
2. Nicolas Berchem
3. Samuel van Hoogstraten
4. Adriaen van der Werff
5. Terborch
6. Metsu
7. Netscher
8. Pietre de Hooch
9. Vermer van Delft
10. Jan Steen
11. Nicolas Maes
12. Cavaliers

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خصلت بورژوایی خود کاملاً دست برنداشت. با این همه در هلند نیز کم کم ذوق طبقهٔ متوسط به‌مفهومی از هنر نزدیک می‌شود که کیفیتی دقیقتر و سنجیده‌تر دارد؛ این جریان با کل گرایش به‌سوی شیوهٔ اشرافی زندگی، که در نیمهٔ دوم قرن در همه جا احساس می‌شود، همگام و هماهنگ است. این حقیقت که برای تزیین تالار شهر آمستردام از رمبرانت دعوت نمی‌کنند خود نشانی از این وضع است؛ اکنون نه تنها از رمبرانت روی برمی‌گردانند بلکه به‌طبیعت گرایی نیز بی‌اعتنایی می‌کنند[۲۶۴]، و فرهنگستان گرایی کلاسیک‌مآب، با استادان و مریدان و مقلدانش، حتی در هلند نیز بر عالم ذوق چیره می‌گردد. روحیهٔ جدید غیردموکراتیک، مثلاً، در این حقیقت هم جلوه می‌کند که، همان طور که ریگل گفته‌است، عمر تصاویر بزرگی که همهٔ افراد «گارد کشوری» را نشان‌می‌دهند بسرمی‌رسد و اکنون تنها صاحبمنصبان این گروهها هستند که ترسیم می‌شوند[۲۶۵].

این پرسش که لایه‌های فرهنگی مختلف در هلند تا چه اندازه می‌توانستند دربارهٔ ارزش کار نقاشان خود داوری کنند یکی از دشوارترین مسائل تاریخ هنر را تشکیل می‌دهد. توجه به‌کیفیت هنری مسلماً همیشه با سطح عمومی آموزش و پرورش انطباق نداشت، وگرنه وندل[1]، که بزرگترین شاعر هلند است، کسی چون فلینک[2] را بر رمبرانت ترجیح نمی‌داد. البته در آن زمان هم، بودند کسانی که عظمت رمبرانت را بدقت می‌شناختند، اما چنین اشخاصی، اگر از عامهٔ مردم طبقهٔ متوسط نبودند، از ادبایی هم نبودند که تربیت اومانیستی داشتند، و احتمالاً مانند دوستان خود رمبرانت، از وعاظ و خاخامها و پزشکان و هنرمندان و صاحبمنصبان عالیمقام، و در یک کلام، از مردم تربیت‌شده و وابسته به‌لایه‌های طبقهٔ متوسط فرهیخته بودند ـ و البته، مانند همین دوستان، عده‌شان چندان زیاد نبود. ذوق خرده‌بورژوازی و مردم وابسته به‌لایه‌های میانی بورژوازی، که اکثریت مردم علاقه‌مند به‌هنر را تشکیل می‌دادند، زیاد پیشرفته نبود، و در ارزیابی کیفیت هنری معیار دیگری جز شباهت نمی‌شناخت. ضمناً نباید پنداشت که این مردم فقط تابلوهایی را که موافق ذوقشان بود

1. Vondel 2. Flinck

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌خریدند؛ معمولاً راهنمای ایشان در خرید این گونه کارها چیزهایی بود که در محافل بالای اجتماع رواج داشت، درست همان طور که این محافل با میل و رغبت از دیدگاه هنری برگزیدگان و تربیت‌یافتگانی که آموزش کلاسیك‌اومانیستی داشتند تأثیر می‌پذیرفتند. رغبت عامهٔ مردم ساده و بی‌ادعا به‌کارهای هنری، هر چند بعدها به‌خطری بزرگ بدل گردید، در بدو امر برای هنرمند موهبتی عظیم بود. این امر به‌وی امکان داد که آزادانه و موافق احساس و افکار خویش و بی در نظر گرفتن تمایلات مشتری کارکند؛ اما چندی بعد این آزادی در نتیجهٔ هرج و مرجی که بر بازار هنر حکمفرما شد منتهی به‌تولید بیش از حد و مصیبت‌بار آثار هنری گردید.

در سدهٔ هفدهم بسیاری از مردم هلند به‌مال و منالی دست یافتند که، به‌علت وفور سرمایه، نمی‌شد همیشه آن را به‌نحوی که مقرون به‌صرفه باشد در امور تجاری بکارانداخت؛ از طرفی این پول آنقدر نبود که با آن بتوان چیزهای بزرگ خرید. خرید وسایل خانه و چیزهای زینتی، بویژه تابلوهای نقاشی، شکل رایجی از سرمایه‌گذاری گردید که مردم نسبتاً فقیر هم می‌توانستند بدان اقدام کنند. این مردم تابلوهای نقاشی را بدان سبب می‌خریدند که چیز دیگری برای خریدن نبود، اما به‌این علت نیز بود که سایر مردم، از جمله مردم مرفه، نیز تابلو نقاشی می‌خریدند، زیرا رنگ و رویی به‌خانه‌ها و تشخصی به‌صاحبانشان می‌داد، و، بالاخره، به‌این سبب که این تابلوها را بسار دیگر می‌شد فروخت. بیگمان سست‌ترین دلیلی که برای خرید این تابلوها وجود داشت ارضای عطشی بود که به‌چیزهای زیبا در خود احساس می‌کردند. شاید هم اغلب اتفاق می‌افتاد که این تابلوها را می‌خریدند و اگر نیازی به‌پولشان نداشتند آنها را نگه‌می‌داشتند تا بعدها فرزندانشان از زیباییشان لذت ببرند. به‌این ترتیب اموالی که در بدو امر ناچیز می‌نمود در نسل دوم و سوم به‌صورت مجموعهٔ ارزنده‌ای از آثار هنری درمی‌آمد ـ و چنین مجموعه‌هایی در سرتاسر کشور و حتی در میان محافل نسبتاً ساده نیز یافت می‌شد. چون رفاه جامعه روز به‌روز در افزایش بود، در حقیقت شاید خانه‌ای از خانه‌های مردم طبقهٔ متوسط نمود که خالی از تابلو نقاشی باشد؛

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اما وقتی گفته‌می‌شود که در هلند «همه از شهری متمکن گرفته تا تهیدست‌ترین دهقان» صاحب تابلوهای نقاشی بودند، اشاره به «تهیدست‌ترین دهقان» شاید چندان درست نباشد، و حتی اگر دهقان مرفه تابلویی می‌خرید، آن را به‌منظور دیگری می‌خرید و بر آن به‌چشم دیگری جز آنچه «شهری متمکن» می‌نگریست نگاه می‌کرد.

جان ایولین[1]، حامی هنر و وقایع‌نگار، در خاطرات خود گزارش شورانگیزی در باب داد و ستد تابلوهای نقاشی، حتی تابلوهای خوب، که در سال ۱۶۴۱ در نمایشگاه روتردام[2] دیده‌بود، بدست می‌دهد. به گفتهٔ او، در آن نمایشگاه عدهٔ تابلوهایی که به‌معرض فروش گذارده شده بودند بسیار زیاد و قیمت بیشترشان بسیار ارزان بود؛ بیشتر خریداران را خرده بورژواها و دهقانان تشکیل می‌دادند، و گفته‌می‌شود که در میان همین دهقانان، بودند کسانی که تابلوهایی داشتند که ارزششان بالغ بر دو تا سه هزار پوند بود؛ البته این تابلوها را بعدها با سود سرشاری می‌فروختند[۲۶۶]. در نتیجهٔ این گرمی بازار، که خود ناشی از موج کلی معامله‌های قماری در بازار هنر بود، پس از سال ۱۶۲۰ آنقدر تابلو در هلند به‌بازار آمد که، به‌رغم تقاضای زیاد، حالتی از اضافه تولید بوجود آمد که هنرمندان را در وضع بسیار خطیری قرارداد[۲۶۷]. نقاشی، در بدو امر، لابد درآمد مناسبی عاید می‌کرد، وگرنه چنین رونقی قابل توجیه نیست. می‌دانیم که از اوایل سدهٔ شانزدهم تابلوهای زیادی در آنورس[3] تولید می‌شدند، و از همین جا شمار زیادی تابلو نقاشی به‌خارج صادر می‌گردید. می‌گویند که در حوالی سال ۱۵۶۰ در این شهر سیصد استادکار در امر نقاشی و هنرهای ترسیمی به‌کار اشتغال داشتند، حال آنکه عدهٔ نانوایان شهر از ۱۶۹ و شمار قصابان آن از ۷۸ نفر تجاوز نمی‌کرد.[۲۶۸] بنا بر این، تولید به‌انبوه، برای نخستین‌بار در سدهٔ هفدهم آغاز نمی‌شود، و محل آن در استانهای شمالی هم نیست؛ تنها ویژگی جدید این نواحی آن است که تولید آثار هنری به‌طور عمده بر پایهٔ بازار داخلی استوار است، و هنگامی یک بحران وخیم در حیات هنری بروز می‌کند که عامهٔ

1. John Evelyn 2. Rotterdam 3. Antwerp

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مردم توانایی خرید کالا را نداشته‌باشند. در هر حال، در تاریخ هنر غرب برای نخستین‌بار است که در عالم هنر به‌تورم هنرمند و کارگر هنری بر می‌خوریم[۲۶۹]. انحلال اتحادیه‌های صنفی و عدم نظارت دربار یا دولت بر تولید هنری، رونق بازار را به‌رقابتی بسیار شدید بدل می‌کند، و استثنایی‌ترین و اصیل‌ترین استعدادها را قربانی این رقابت می‌سازد. راست است که در زمانهای پیش بودند هنرمندانی که در وضع مالی نامساعدی بسرمی‌بردند، لیکن هیچ یك از ایشان عملاً با فقر و احتیاج دست به گریبان نبود. گرفتاریهای مالی کسانی چون رمبرانت و هالس همراه با همان آزادی و آشفتگی اقتصادی در عرصهٔ هنر بود که اینك برای نخستین‌بار در صحنه ظاهر می‌شود و تا به‌امروز همچنان بر بازار هنر حاکم است؛ و این خود طلیعهٔ بی‌ریشگی اجتماعی هنرمند و نااستواری حیات او است، چه اکنون به‌سبب زیادی آثاری که می‌آفریند وجودش زاید می‌نماید. بیشتر نقاشان هلند در چنان وضع بد و نامساعدی می‌زیستند که بسیاری از بزرگترین آنها ناچار بودند به‌منابع معاش دیگری جز آنچه از طریق هنر تحصیل می‌شد چشم بدوزند: چنانکه وان گویـن[1] گل لاله می‌فروخت، هوبما[2] مأمور گردآوری مالیات بود، وان د ولده[3] دکان پارچه‌فروشی داشت، یان استن و آرت وان در ولده[4] مهمانخانه‌دار بودند. و ظاهراً این نقاشان هر قدر بزرگتر بودند، فقر و فاقه‌شان نیز بیشتر بود. با این حال رمبرانت از حد اقل رفاه برخوردار بود، اما هالس هرگز وجهه‌ای نداشت و پولی که در ازای کارش می‌گرفت هرگز با پولی که، مثلاً، در ازای پرتره‌های وان در هلست[5] پرداخت می‌شد برابر نبود. نه فقط رمبرانت و هالس بلکه ورمر هم، که یکی از سه تن نقاش برجستهٔ هلند بود، ناگزیر بود با گرفتاریها و ناراحتیهای مادی بجنگد. دو تن دیگر از هنرمندان بزرگ این روزگار، پیتر د هوخ و یاکوب وان رویسدال[6]، زیاد در نظر معاصران ارج و منزلتی نداشتند و به‌هیچ وجه از زمرهٔ هنرمندان مرفه‌الحال نبودند[۲۷۰]. حماسهٔ نقاشی هلند زمانی کامل می‌شود

1. Van Goyen 2. Hobbema 3. Van de Velde
4. Aert van der Velde 5. Van der Helst
6. Jacob van Ruisdael

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که بیفزاییم هوبما ناگزیر شد در بهترین سالهای عمر خویش نقاشی را رها کند.

تاریخ داد و ستد آثار هنری در هلند به‌سدهٔ پانزدهم برمی‌گردد، و این تاریخ با صدور مینیاتورهای هلندی، پرده‌های قلمکار فلاندری، و شمایلها و تصاویر نذری آنورس، بروژ[1]، گنت، و بروکسل به‌پاریس پیوند دارد[۲۷۱]. اما داد و ستد آثار هنری در سده‌های پانزدهم و شانزدهم هنوز اکثراً در دست خود هنرمندان است، و این هنرمندان نه فقط آثار خود را می‌فروشند بلکه به‌خرید و فروش آثار خارجیان نیز می‌پردازند. کتابفروشان و ناشران گراوور، چندی است که به‌داد و ستد تابلوهای نقاشی اشتغال دارند؛ چندی نمی‌گذرد که دلالان کالاهای دست دوم و جواهرفروشان و قاب‌سازان و مهمانخانه‌داران نیز بدیشان می‌پیوندند[۲۷۲]. محدودیتهایی که در سده‌های پانزدهم و شانزدهم از سوی اتحادیه‌های صنفی نقاشان بر خرید و فروش آثار هنری اعمال می‌شود نشان می‌دهد که بازار هنر ناگزیراست با اضافه تولید مبارزه کند، و عدهٔ مردمی که به‌داد و ستد آثار هنری اشتغال دارند فزون از اندازه است. شهرها از ورود آثار هنری و نیز از فعالیت دستفروشانی که در کوی و برزن به‌فروش این گونه آثار اشتغال دارند جلوگیری می‌کنند و تنها به‌کسانی اجازهٔ فروش تابلوهای نقاشی می‌دهند که خود عضو اتحادیهٔ صنفی نقاشان باشند. اما این اقدام فرقی بین نقاش و دلال قائل نیست، و مراد از آن نه محدودکردن داد و ستد آثار هنری به‌هنرمندان، بلکه حمایت از بازار داخلی است[۲۷۳]. هر نقاش سالهای بسیاری را در مقام کارآموز می‌گذراند، و در طی این سالها مجاز نیست پولی از بابت کار خود بگیرد، زیرا، بنا بر مقررات اتحادیه، آنچه نقاشی می‌کند به‌استاد تعلق دارد. پیداست که در چنین شرایط و اوضاعی کارآموز برای اینکه زیر بار قرض نرود دست به‌خرید و فروش آثار هنری می‌زند، و نقاش خود «نسخه‌های بدل» و گراوورهای کار این نوآموزان را به‌بهای نازل می‌خرد، و می فروشد. اما نقاشانی که به‌خرید و فروش آثار هنری دست‌می‌زنند همه

1. Bruges

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نقاشان جوانی نیستند که نتوانند مایهٔ معاشی کسب کنند؛ اشخاص معمر و سرشناسی نظیر داوید تنیرس[1] (پسر) و کورنلیس د وس[2] هم در میانشان بودند. گراوورسازان هم، به‌علت کیفیت تجاری کار خود، اغلب به‌خرید و فروش آثار هنری می‌پردازند و در این میان از همه شناخته‌تر یرومه د کوك[3]، یان هرمنس د مولر[4]، و خرارت د یوده[5] هستند. تبدیل این داد و ستد هنری به‌پیشه‌ای مستقل تأثیر دوررسی بر حیات جدید هنری بر جای می‌گذارد و، بویژه، منتهی به‌این می‌گردد که هر نقاش در گونهٔ خاصی تخصص کسب کند، زیرا خریداران و فروشندگان آثار هنری پیوسته نوع خاصی از کارهای پر فروش را به‌ایشان سفارش می‌دهند. به‌این ترتیب نوعی تقسیم ماشینی کار در میان می‌آید، بدین معنی که یك نقاش کار خود را محدود به‌ترسیم جانوران می‌کند، دیگری دورنماسازی را برمی‌گزیند، و قس علیهذا. داد و ستد کالاهای هنری نظم و ثباتی به‌بازار می‌دهد، و نه فقط تولید هنر را مقید به‌نمونه‌های ثابت می‌کند، بلکه به‌داد و ستد هم نظمی می‌دهد که در غیر این صورت دچار آشفتگی می‌شد. این نوع داد و ستد، از یك طرف، بی‌توجه به‌امتناع مشتری خصوصی از خرید کالا، تقاضای منظمی ایجاد می‌کند، و، از طرف دیگر، هنرمند را از خواست عامه آگاه می‌سازد ـ کاری که هنرمند خود نمی‌تواند با چنین سهولت و جامعیتی به‌انجام رساند. البته باید تصدیق کرد که این وساطت در داد و ستد کالاهای هنری بین تولید و مصرف منتهی به‌بیگانگی هنرمند از جامعه نیز می‌گردد. مردم عادت می‌کنند که اثر هنری را از فروشندهٔ آثار هنری بخرند و کم‌کم آن را به‌چشم هر کالای دیگری بنگرند که شخصیت سازنده‌اش بر آنان معلوم نیست. هنرمند نیز، به‌نوبهٔ خود، عادت می‌کند برای مشتریانی ناشناخته و غیرشخصی کار کند، مشتریانی که از احوالشان چیزی نمی‌داند جز اینکه امروز مثلاً به‌تابلوهای تاریخی چشم دارند، حال آنکه دیروز خواستار تابلوهایی از مناظر سادهٔ زندگی واقعی روزمره بودند. افزون بر این، داد و ستد آثار هنری موجب بیگانگی و دوری جامعه از هنر معاصر می‌گردد. دلالان ترجیح می‌دهند که هنر اعصار پیشین

1. David Teniers 2. Cornelis de vos 3. Jeroome de Cock
4. Jan Hermensz de Moller 5. Geerard de Jode

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را برای مردم تبلیغ کنند، آن هم به‌این دلیل ساده که می‌دانند این آثار جانشینی ندارند، و لذا استهلاك بها پیدا نمی‌کنند ـ و بنا بر این سرمایه‌گذاری در آنها خطری در بر ندارد[۲۷۴]. تجارت «هنر»، با کاهش منظم قیمتها، تأثیر مصیبت‌باری بر تولید آثار هنری می‌گذارد. هنرمند برای نان روزانه‌اش بیش از پیش به‌دلال آثار هنری وابسته می‌شود، و هر قدر تماس مستقیم بین عامهٔ مردم و خریداران خصوصی با هنرمند کمتر شود، دلال آثار هنری با سهولت بیشتری قیمتهای خود را بر هنرمند تحمیل می‌کند. سرانجام، خرید و فروش آثار هنری موجب می‌شود که سیل آثار اقتباسی و تقلیدی بازار را فراگیرد و به‌این ترتیب ارزش تابلوهای اصلی کاهش پذیرد.

قیمتهای بازار هنر در هلند، به‌طور کلی، بسیار پایین بود، به‌قسمی که یك تابلوی نقاشی را می‌شد به‌دو یا سه «گیلدر» خرید. یك «پرترهٔ» خوب، شصت گیلدر می‌ارزید، در حالی که قیمت یك گاو نود گیلدر بود[۲۷۵]. یان استن یك بار در ازای بیست و هفت گیلدر سه پرتره کشید[۲۷۶]. رمبرانت، در اوج شهرت خود، برای تابلوی «نگهبان شب» بیش از ۱۶۰۰ گیلدر نگرفت، و وان گوین برای دورنمای لاهه ۶۰۰ گیلدر گرفت، و این بالاترین قیمتی بود که در تمام عمر برای تابلویی دریافت می‌کرد. قضیهٔ ایساك وان اوستاده[1]، که، در سال ۱۶۴۱، سیزده تابلو را در ازای بیست و هفت گیلدر به‌یك خریدار آثار هنری فروخت، نشان می‌دهد که هنرمندان مشهور چگونه مجبور بودند به‌دستمزد بخور و نمیری بسازند[۲۷۷]. در قبال قیمتهای فوق‌العاده گزافی که برای آثار نقاشانی که از ایتالیا دیدار کرده‌بودند و به‌اسلوب ایتالیاییها کار می‌کردند پرداخت می‌شد، بهای تابلوهایی که به‌سبك طبیعت‌گرای بومی ترسیم شده بودند بسیار نازل بود. فرانس هالس[2]، وان گوین، یاکوب وان رویسدال، هوبما، گویپ[3]، ایساك وان اوستاده و د هوخ هرگز پول زیادی در ازای کار خود دریافت نکردند[۲۷۸]. در کشورهایی که فرهنگ درباری‌ـاشرافی در آنها رواج داشت هنرمندان مزد بهتری می‌گرفتند. در کشور مجاور،

1. Isaak van Ostade 2. Frans Hals 3. Guyp

PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلاندر، روبنس در ازای تابلوهایی که می‌کشید خیلی بیش از مشهورترین نقاشان هلند پول می‌گرفت؛ وی در بهترین دوران فعالیت هنری خود برای هر روز کار صد گیلدر دستمزد توقع داشت[۲۷۹]. و برای تابلو آکتئون[1] چهارده هزار گیلدر گرفت، که بالاترین قیمتی بود که پیش از عهد لوئی چهاردهم برای یك تابلو پرداخت شده‌بود[۲۸۰]. در زمان سلطنت لوئی چهاردهم و لوئی پانزدهم، درآمد نقاشان، بخصوص نقاشان درباری، تثبیت شد و در سطح نسبتاً مناسبی قرار گرفت؛ برای مثال، یاسنت ریگو[2] بین سالهای ۱۶۹۰ و ۱۷۳۰ سالانه سی هزار فرانك درآمد داشت ـ تنها برای پرترهٔ لوئی چهاردهم چهل هزار فرانك گرفت[۲۸۱]. البته ریگو حتی در فرانسه هم استثنا بود، زیرا در این کشور نیز نقاشان هیچ گاه از رفاه نویسندگان بهره‌مند نبودند؛ نویسندگان اغلب براستی نازپرورده بودند. همه می‌دانیم که بوالو در عمارت خود در اوتوی[3] به‌شیوهٔ اشراف زندگی می‌کرد، و وقتی که مرد ثروتی معادل ۲۸۶۰۰۰ فرانك پول نقد از خود بر جا گذاشت. راسین، در مقام تاریخ‌نگار دربار، مدت ده سال سالانه ۱۴۵ هزار فرانك حقوق گرفت؛ مولیر، به‌عنوان کارگردان تئاتر و بازیگر، ۳۳۶۰۰۰ فرانك، و به‌عنوان نویسنده، ۲۰۰۰۰۰ فرانك دریافت داشت[۲۸۲]. تفاوت بین درآمد نویسنده و نقاش هنوز مبین تعصب قدیمی و تنفر بیجهتی است که نسبت به «کار یدی» وجود دارد و نشان‌دهندهٔ ارج و حرمتی است که نسبت به‌مردمی که با این نوع کار پیوندی ندارند ابراز می‌شود. در فرانسه، حتی نقاشان درباری تا سدهٔ هجدهم در ردیف کارکنان دون پایه دربار جای داشتند[۲۸۳]. کوشن[4] می‌گوید که دوك دانتن[5]، جانشین مانسار[6] و کاخدار سلطنتی، عادتاً با اعضای فرهنگستان با تبختر بسیار رفتار می‌کرد و به‌ایشان با لفظ «تو» خطاب می‌نمود[۲۸۴]. البته با آدمی چون لوبرن به‌نحو دیگری رفتار می‌شد، و، به‌هر حال، رفتار با هنرمندان از شخصی تا شخص دیگر فرق می‌کرد.

توجه تقریباً اندکی که به‌هنرمندان می‌شد بدین معنی بود که هم در فرانسه و هم در هلند این حرفه منحصراً در اختیار اعضای لایه‌های میانه

1. Acteon 2. Hyacinthe Rigaud 3. Auteuil 4. Cochin
5. Duc d'Antin 6. Mansart 7. Archduke albert

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و پایین طبقهٔ متوسط قرارداشت. روبنس، در این خصوص نیز، استثنایی بر قاعده بود؛ وی فرزند یکی از صاحبمنصبان عالیرتبهٔ حکومتی بود، تحصیلات عالی داشت، و آموزش اجتماعی خود را در خدمت دربار بپایان برد. حتی پیش از آنکه به‌مقام نقاشباشی دربار دوك بزرگ آلبرت نصب شود، در مانتوئا در خدمت وینچنتسو گونتساگا بود، و در تمام مدت عمر خود با دیپلماسی دربار پیوند نزدیك داشت. علاوه بر موقع و مقام اجتماعی درخشانی که داشت، ثروتی سرشار نیز اندوخته‌بود و چون سلطانی بر حیات هنری کشور حکم می‌راند؛ و در همهٔ این چیزها نقشی که استعداد سازماندهی وی ایفا می‌کرد کمتر از نقش استعداد هنریش نبود. بی‌این تواناییها، هرگز برایش امکان‌پذیر نبود که سفارشهایی را که سیل‌آسا بر سرش فرومی‌ریخت، و وی همیشه با دقت به‌انجامشان می‌رساند، بپایان برد. روبنس تنها با بکاربستن شیوه‌های تولید صنعتی در ساختن آثار هنری، و با انتخاب دقیق همکاران متبحر، و استفادهٔ معقول از کار و وقت و استعداد آنها بود که توانست از عهدهٔ انجام چنین امر مهمی برآید. کارگاه نقاشان هلندی ـ حتی کارگاه رمبرانت ـ در مقایسه با شیوهٔ شبه‌کارخانه‌ای او، که در آن کار به‌آحاد و اجزای معینی تقسیم شده‌بود ـ چیزی ابتدایی بود. و درست گفته‌اند که آنچه کاربست این شیوهٔ روبنس را امکان‌پذیر ساخت در وهلهٔ اول تعبیری بود که عصر کلاسیك از جریان آفرینش هنری به‌دست داده‌بود. سازماندهی معقول کار هنری ـ که نخستین‌بار در کارگاه رافائل به‌اجرا درآمد، و بین درك مفهوم هنری و اجرای کار هنری فرق اساسی قائل است ـ مبتنی بر این عقیده است که ارزش هنری تابلو به‌تمام و کمال در طرح اولیهٔ آن آمده‌است، و نقل اندیشهٔ تصویری به‌شکل غایی در درجهٔ دوم اهمیت قراردارد[۲۸۵]. این استنباط ایدئالیستی از هنر در آن زمان، هم در نظریه و هم در عمل باروك کلاسیك‌مآب و درباری، رایج بود، لیکن در طبیعت گرایی نقاشی هلند دیگر مصداقی نداشت. اهمیتی که در اینجا به‌کار با دست و دستکاری اثر و ضربهٔ قلم مو و تماس دست استاد با بوم داده‌می‌شود چنان است که علاقه به‌محفوظداشتن همهٔ اینها در خلوص اولیه‌شان موجب می‌شود که از آغاز محدودیتهایی در تقسیم کار پیش آید. روبنس در آن دورهای که تقاضا برای کارش زیاد است،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و ناچار باید اجرای قسمتهای بیشتر کار را بـه‌دستیاران خود واگذارد، در زمینهٔ آفرینش آثار هنری نظریهٔ پیروی از سبك کـلاسیك را اتخاذ می‌کند. ایـن نحوهٔ تلقی تـا پس از تـرسیم تابلو «تعالی صلیب»[1]، کـه در آنورس به‌اجرا درآمد، ابراز نمی‌شود[۲۸۶]، و در آخرین مرحلهٔ فعالیتش باز ناپدید می‌گردد، و در ایـن مرحله است کـه بـار دیگر تعداد بیشتری از کارهای شخصی خود را عرضه می‌کند.

رمبرانت بلافاصله پس از نخستین دورهٔ کارش کـه صورتگـری بـود به‌مرحله‌ای از تکامل می‌رسد کـه با سبك دورهٔ پیری روبنس تطبیق می‌کند. از این زمان به‌بعد نقاشی برای او صورت نـوعی ارتباط شخصی و مستقیم به‌خود می‌گیرد ـ و ایـن شکل ارتباط همانا «امپرسیونیسمی» است که مدام تجدید می‌شود، و واقعیت را به‌محصول آفرینش چشمی بـدل می‌کند که به تسخیر هر چیزی توانا است و کلیهٔ امکانات را در اختیار دارد. ریگل تاریخ هنر را به‌دو دورهٔ بزرگ منقسم می‌کند: در دورهٔ نخست، که دورهٔ ابتدایی هنر باشد، همه چیز عینی است؛ در دورهٔ دوم، کـه دورهٔ حاضـر باشد، همه چیز جنبهٔ ذهنی دارد. بـر طبق ایـن نظریه، سیر جریـان بین عهد کلاسیك باستانی و باروك چیزی جز عبور تدریجی از دورهٔ اول به‌دورهٔ دوم نیست، و در این مسیر نقاشی سدهٔ هفدهم هلند مهمتریـن نقطهٔ عطف در حرکت به سوی مـوقعیت حـاضر است؛ در این مـوقعیت کلیهٔ اشیاء به‌منزلهٔ تأثرات محض و تجارب شعور ذهنی جلوه می‌کنند[۲۸۷]. این بنیادگرایی (رادیکالیسم) هنریی کـه روبنس در اواخـر عمر بـدان دست یافت لطمه‌ای بـه‌حیثیت و شهرتش نـزد، حال آنکه همین رادیکالیسم هر آنچه را کـه رمبرانت داشت تباه کرد. آغاز سقوط وی در ۱۶۴۲ و پس از اتمام تابلوی «نگهبان شب» بود، هـر چند خود این تابلو بر روی هم نـاموفق نبود[۲۸۸]. بین سالهای ۱۶۴۲ و ۱۶۵۶ رمبرانت هنوز از بازار کار خـارج نشده، لیکن رشته‌های پیوندی که با بورژوازی ثروتمند دارد در شرف گسستن است. تا دههٔ پنجاه کاهش قابـل ملاحظه‌ای در سفارشهایی که به‌وی می‌دهند محسوس نیست و از این زمان به‌بعد است که با مشکلات مالی بزرگی دست به‌گریبان می‌شود [۲۸۹]. رمبرانت به‌هیچ روی صرفاً قربانی طبع غیرعملی خود و وضع امـور

1. Elevation of the Cross

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خصوصیش نبود، که توجه چندانی بدانها نداشت؛ ناکامیش بیشتر نتیجهٔ روی‌آوردن تدریجی مردم است به کلاسیسیسم[۲۹۰]، و روی گرداندن خود او از سنگینی و وقر باروك ـ که البته در روزگار جوانی به‌هیچ روی مخالفتی با آن نداشت[۲۹۱]. پذیرفته‌نشدن تابلو «کلاودیوس سیویلیس»[1] او، که برای تالار شهر آمستردام کشیده‌بود، نخستین نشان بحران جدیدی است که در عرصهٔ هنر ظهور می‌کند. رمبرانت نخستین قربانی بزرگ این بحران بود. هیچ عصری پیش از این نمی‌توانست وی را به‌صورتی که اینك بود قالب بزند، و هیچ عهد دیگری قادر نبود وی را چون این عصر از مسند بزیرآورد و به‌این شکل به‌زمین افکند. در یك فرهنگ محافظه‌کار درباری، هنرمندی از نوع «رمبرانت» شاید هرگز آوازه‌ای کسب نمی‌کرد، اما به‌محض آنکه شناخته می‌شد، احتمالاً می‌توانست خود را بهتر از آنچه در میان طبقهٔ متوسط و آزادفکر هلند مقدور بود حفظ کند. طبقه‌ای که به‌وی اجازه داد آزادانه رشد کند، اما زمانی که از خواستش سر پیچید در شکستن وی تردید نکرد. باری، حیات معنوی هنرمند همیشه در معرض خطر است؛ نه نظام اجتماعی خودکامه و نه نظام اجتماعی آزاد هیچ یك برای او خالی از خطر نیست؛ در یکی آزادیش کمتر است، و در دیگری از تأمین کمتری بهره‌مند است. هستند هنرمندانی که تنها زمانی احساس امنیت می‌کنند که آزاد باشند، اما در عوض هستند هنرمندانی هم که تنها زمانی می‌توانند آزادانه نفس بکشند که تأمین داشته‌باشند. به‌هر حال، سدهٔ هفدهم یکی از آن دوره‌هایی بود که با آرمان تلفیق آزادی و تأمین، راهی دراز فاصله داشت.

1. Claudius Civilis

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یادداشتها

رنسانس، مانریسم، باروك

1. Cf. J. Huizinga: 'Das Problem der Renaissance'. In *Wege der Kulturgeschichte, 1930,* pp. *134* ff–G. M. Trevelyan: *English Social History, 1944,* p .*97*

2. Jules Michelet: *Histoire de la France,* VII, *1855,* p. *6.*

3. Cf. Adolf Philippi: *Der Begriff der Renaissance, 1912,* p. *111.*

4. Ernst Troeltsch: 'Renaissance und Reformation'. *Hist. Zeitschrift, 1913,* vol. *110,* p. *530.*

5. Ernst Walser: 'Studien zur Weltanschauung der Renaissance'. In *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, 1932,* p. *102.*

6. Cf. Karl Borinski: 'Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der hist. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter', *Sitzungsberichte der Bayr. Akad. d. Wiss., 1919,* pp. *1* ff.

7. Karl Brandi: 'Die Renaissance'. In *Propylaeen-Weltgeschichte,* IV, *1932,* p. *160.*

8. Werner Kaegi: 'Ueber die Renaissanceforschung Ernst Walsers'. In Ernst Walser's *Gesammelte Studien, 1932,* p. xxviii.

9. Thus, for example, in Georges Renard: *Histoire du travail à Florence,* II, *1914,* p. *219.*

10 E. Walser, op. cit., p. *118.*

11. On Nietzsche's relationship to Heinse vide Walter Brecht: *Heinse und der aesthetische Immoralismus, 1911,* p. *62.*

12. W. Kaegi, loc. cit., p. xli.

13. J. Huizinga: *The Waning of the Middle Ages, 1924,* p. *298.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

14. Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance, 1929*, p. *38.*

۱۵. مقایسه شود با D. Frey, op. cit., p. *194.*

16. J. C. Scaliger: *Poetices libri septem., 1591*, VI, *21.*

۱۷. داگوبرت فری که فرق بین ادراك سده‌های میانه و رنسانس را از هنر، با تمایز بین تعبیر متوالی و متقارن فضای تصویری توصیف می‌کند، آشکارا بر تفاوت فضای انباشته و منظم (سیستماتیك) تکیه می‌کند. فرض پانوفسکی نیز بر تئوری شیوهٔ ارائهٔ پیوسته و مشخص استوار است، که خود ممکن است متأثر از نظر لسینگ دربارهٔ «لحظهٔ آبستن» باشد.

18. Scaliger, loc. cit.

19. Jakob Strieder: 'Werden und Wachsen des europ. Fruehkapitalismus'. In *Propylaeen-Weltgeschichte*, IV, *1932*, p. *8.*

20. Jakob Strieder: *Jacob Fugger, 1926*, pp. *7–8.*

21. Werner Weisbach: 'Renaissance als Stilbegriff', *Hist. Zeitschrift, 1919*, vol. *120*, p. *262.*

22. Henry Thode: *Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance, 1885.*—The same, 'Die Renaissance', *Bayreuther Blaetter, 1899.*—Emile Gebhardt: *Origines de la Renaissance en Italie, 1879.*—The same, *Italie mystique, 1890.*—Paul Sabatier: *Vie de Saint François d'Assise, 1893.*

23. Konrad Burdach: *Reformation Renaissance Humanismus, 1918*, p. *138.*

24. Carl Neumann: 'Byzantinische Kultur und Renaissancekultur', *Hist Zeitschr., 1903*, vol. *91*' pp. *228, 231, 215.*

25. Louis Courajod: *Leçons professées à l'Ecole du Louvre, 1901*, II, p. *142.*

26. Jakob Strieder: *Studien zur Gesch. der kapit. Organisationsformen, 1914*, p. *57.*

27. Julien Luchaire: *Les Sociétés italiennes du XIII^e au XV^e siécle, 1933*, p. *92.*

28. Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft, 1922*, p. *573.*

29. Robert Davidsohn: *Forschungen zur Gesch. von Florenz*, IV, *1908*, p. *268.*

30. Max Weber, op. cit., p. *562.*

31. Ibid., p. *565.*

32. Alfred Doren: *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, I, *1934* p. *358.* —Cf. R. Davidsohn: *Gesch. von Florenz*, IV, 2, *1925*, pp. *1–2.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

33. Alfred Doren: *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. I. Die Florent. Wollentuchindustrie, 1901*, p. *399*.

34. Alfred Doren: *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. II. Das Florent. Zunftwesen, 1908*, p. *752*.

35. Alfred Doren: *Die Florent. Wollentuchindustrie*, p. *458*.

36. R. Davidsohn: *Gesch. von Florenz*, IV *2*, p. *5*.

37. Cf. Georges Renard, op. cit., II, pp. *132_3*.

38. A. Doren: *Das Florent. Zunftwesen*, p. *726*.

39. R. Davidsohn: *Gesch. von Florenz*, IV, *2*, pp. *6_7*.

40. Ferdinand Schewill: *History of Florence*, p. *362*.

41. A. Doren: *Die Florent. Wollentuchindustrie*, p. *413*.

42. Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus*, I, *1902*, pp. *174* ff. —Georg von Below: 'Die Entstehung des mod. Kapitalismus', *Hist. Zeitschr., 1903*, vol *91*, pp. *453_4*.

43. Werner Sombart: *Der Bourgeois, 1913*.

44. Cf. Jakob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance, 1908, 10*th edit., I, pp. *26*, *51*.

44a. Max Dvorák: 'Die Illuminatoren des Johann Neumarkt', *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerhoechsten Kaiserhauses, 1901*, XXII, pp. *115* ff.

Georg Gombosi: *Spinello Aretino, 1926*, pp. *7_11*. :به ك. د. ۴۵

46. Ibid., pp. *12_14*.

47. Bernard Berenson: *The Italian Painters of the Renaissance, 1930*, p. *76*.—Cf. Roberto Salvini; 'Zur florent. Malerei des Trecento', *Kritische Berichte zur kunstgeschichtl. Literatur*, VI, *1937*.

48. Adolfo Gaspary: *Storia della letteratura ital.*, I, *1887* p. *97*.

49. Werner Weisbach: *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, 1901* p. *13*.

50. Julius V. Schlosser: 'Ein veronesiches Bilderbuch und die hoefische Kunst des XIV. Jahrhunderts', *Jahrb d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1895*' vol. XVI, pp. *173* ff.

51, A. Gaspary, op. cit., I, pp. *108_9*.

52. Wilhelm Pinder: *Das Problem der Generation, 1926*, p. *12* and passim.

53. Wilhelm V. Bode: *Die Kunst der Fruehrenaissance in Italien, 1923*, p. *80*.

54. Richard Hamann: *Die Fruehrenaissance der ital. Mal., 1909*, pp.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

2_3, 16_17.–The same, *Geschichte der Kunst,. 1932,*. p. *417.*

55. Friedrich Antal: 'Studien zur Gotik im Quattrocento', *Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml., 1925*, vol. *46*, pp. *18* ff.

56. Cf. Henri Pirenne: 'Les périodes de l'histoire sociale du capitalisme', *Bulletins de l'Academie Royale de Belgique, 1914*, pp. *259_60, 290* and passim.

57 A. Doren: *Die Florent. Wollentuchind*, p. *438.*

58. Ibid., p. *428.*

59. Cf. Martin Wackernagel: *Der Lebensraum des Kuenstlers in der florent. Renaissance, 1938*, p. *214.*

60. A. Doren: *Ital. Wirtschaftsgesch.*, I, pp. *561_2.*

61. A. Doren: *Das Florent. Zunftwesen*, p. *706.*

62. Ibid., pp. *709_10.*

۶۳. مقایسه شود با M. Wackernag el, op. cit., p. *234*

64. Cf. ibid., pp. *9_10.*

65. Ibid., p. *291.*

66. Ibid., pp. *289_90.*

67. Robert Saitschick: *Menschen und Kunst der ital. Renaiss., 1903*, p. *188.*

۶۸. نقل از: Alfred Reumont: *Lorenzo de' Medici, 1883*, II, p. *121.*

69. Ernst Cassirer: *Individualismus und Kosmos in der Philos. der Renaiss., 1927*, pp. *177_8.*

70 Richard Hoenigswald: *Denker der ital. Renaiss, 1938*, p. *25.*

71. Cf. Anthony Blunt: *Artistic Theory in Italy, 1940*, p. *21.*

72. Wilhelm V. Bode: *Bertoldo und Lorenzo di Medici, 1925*, p. *14.*

73. Wilhelm V. Bode: *Die Kunst der Fruehrenaiss.*, p. *81.*

74. Jakob Burckhardt: *Beitraege zur Kunstgesch. Italiens, 1911*, 2nd edit., p. *397.*

75. Lothar Brieger: *Die grossen Kunstsammler, 1931*, p. *62.*

76. J. V. Schlosser, op. cit., p. *194.*

77. Georg Voigt: *Die Wiederbelebung des classischen Altertums, 1893*, 3rd edit., I, p. *445.*

78. J. Burckhardt: *Die Kultur der Renaiss.*, I, p. *53.*

79. M. Wackernagel, op. cit., p. *307.*

80. Ibid., p. *306.*

81. Ibid., p. *307.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

88. Cf. for the following: M. Wackernagel: *Der Lebensraum des Kuenstlers*, pp. *316* ff.

89. A. Dresdner, op. cit., p. *94*.

90. Gaye: *Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV–XVI*, *1839–40*, I, p. *115*.

91. M. J. Jerrold: *Italy in the Renaissance*, *1927*, p. *35*.

92. H. Lerner-Lehmkuhl: *Zur Struktur u. Gesch. des florent. Kunstmarktes im XV. Jahrhundert*, *1936*, pp. *28–9*.

93. Ibid., pp. *38–9*.

94. Ibid., p. *50*.

95. M. Wackernagel: *Der Lebensraum des Kuenstlers*, p. *355*.

96. R. Saitschick, op. cit., p. *199*.

97. Paul Drey: *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, *1910*, p. *46*.

98. Ibid., pp. *20–1*.

99. H. Lerner-Lehmkuhl, op. cit., p. *34*.

100. R. Saitschick, op. cit., p. *197*.

101. H. Lerner-Lehmkuhl, op. cit., p. *54*.

102. A. Dresdner, op. cit., pp. *77–9*.

103. Ibid., p. *95*.

104. Joseph Meder: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, *1919* p. *214*.

105. Leonardo Olschki: *Gesch. der neusprachlichen wiss. Lit.*, I, *1919*, pp. *107–8*.

106. A. Dresdner, op. cit., p. *72*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

107. J. P. Richter: *The Literary Work of Leonardo da Vinci, 1883,* I, No. *653.*

108. R. Saitschick, op. cit., pp. *185-6.*

۱۰۹. مقایسه شود با توصیفی که Bandello از شیوهٔ ناپیوستهٔ کار لئوناردو بر «شام آخر» بدست می‌دهد. به‌نقل از Kenneth Clark. op. cit., pp. *92_3.*

110. Edgar Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffes, 1926,* p. *109.*

111. Cf. Dietrich Schaefer: *Weltgesch. der Neuzeit, 1920,* 9th edit., pp. *13_14.* — J. Huizinga: *Wege der Kulturgeschichte, 1930,* p. *130.*

112. Julius Schlosser: *Die Kunstliteratur, 1924,* p. *139.*

113. Joseph Meder, op. cit., pp. *169_70.*

114. Karl Borinski, op. cit., p. *21.*

115. Ernst Walser: *Ges. Schriften,* pp. *104_5.*

116. K. Borinski, op. cit., pp. *32_3.*

117. Philippe Monnier: *Le Quattrocento, 1901,* II, p. *229.*

118. Wilhelm Dilthey: *Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaiss. u. Reformation. Ges. Schriften,* II, *1914,* pp. *343* ff.

119. Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form i. d. bild. Kunst, 1893.* —B. Berenson, 9p. cit.

120. Cf. for the following: Erwin Panofsky: *Die Perspektive als 'symbolische Form,'* Vortraege der Bibl. Warburg, *1927,* p. *270.*

121. Ibid., p. *260.*

122. Cf. Jacques Mesnil: *Die Kunstlehre der Fruehrenaissance im Werke Masaccios,* Vortraege der Bibl. Warburg, *1928,* p. *127.*

۱۲۳. سرعت شیوهٔ اجرای کار در نامه‌های Aretino به Tintoretto (۱۵۴۵-۱۵۴۶) نیز مورد ستایش قرار گرفته‌است.

124. E. Zilsel, op. cit., pp. *112_13.*

125. E. Walser, op. cit., p. *105.*

126. Cf. J. Huizinga: *Erasmus, 1924,* p. *123.*—Karl Buecher: 'Die Anfaenge des Zeitungswesens'. *In Die Entstehung der Volkswirtschaft, 1919, 12*th edit., I, p. *233.*

127. Hans Baron: 'Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought', *Speculum,* XIII, *1938,* pp. *12, 18* ff. Quoted by Ch. E. Trinkaus: *Adversity's Noblemen, 1940,* pp. *16_17.*

128. Alfred v. Martin: *Sociology of the Renaissance, 1944,* pp. *53* ff.

129. Julien Benda: *La Trahison des clercs, 1927.*

130. Ph. Monnier, op. cit., I, p. *334.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

131. Cf. for the following: Casimir V. Chledowski: *Rom. Die Menschen der Renaissance, 1922*, pp. *350–2.*

132. Hermann Dollmayr: 'Raffaels Werkstaette', *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1895*, XVI p. *233.*

133. L. B. Alberti: *De re aedificatoria, 1485*, VI, *2.*

134. Ed. Mueller: *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*, I, *1834*, p. *100.*

135. L. B. Alberti: *Della pittura*, II.

136. Baldassare Castiglione: *Il Cortegiano*, II, *23–8.*

137. Cf. Heinrich Woelfflin: *Die Klassische Kunst, 1904*, 3rd edit., pp. *223–4.*

138. Bellori: *Vita dei pittori*, etc., *1672.*—Cf. Werner Weisbach: 'Der Manierismus', *Zeitschr. f .bild. Kunst, 1918–19*, vol. *54*, pp. *162–3.*

139. R. Borghini: *Il Riposo, 1584.*—Cf. A. Blunt, op. cit., p. *154.*

140. Wilhelm Pinder: 'Zur Physiognomik des Manierismus'. In *Die Wissenschaft am Scheidewege*, Ludwig-Klages-Festschrift, *1932*, p. *149.*

141. Max Dvoràk: 'Ueber Greco und den Manierismus'. In *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1924*, p. *271.*

142. Max Dvorák: 'Pieter Bruegel der Aeltere', ibid., p. *222.*

143. W. Pinder: *Das Problem der Generation*, p. *140.*—The same, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1928*, II, p. *252.*

W. Weisbach: 'Der Manierismus', ۱۴۴. ایـن جریـان بیشتر از همه در ص. ۱۶۲ بچشم می‌خورد، و همچنین در Margarete Hoerner: 'Der Manierismus als kuenstlerische Anschauungsform', *Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwiss.*, vol. *22, 1926*, p. *200.*

145. Ernest Lavisse: *Histoire de France*, V, *1, 1903*, p. *208.*

146. Ludwig Pfandl: *Spanische Kultur und Sitte des XVI. u. XVII. Jahrhunderts, 1924*, p. *5.*

147. L. Brieger, op. cit., pp. *109–10.*

148. H. A. L. Fisher: *A History of Europe, 1936*, p. *525.*

149. H. Dollmayr, loc. cit., p. *363.*

150. Cf. Benedetto Croce: *La Spagna nella vita ital. del Rinascimento, 1917*, p. *241.*

151. Richard Ehrenberg: *Das Zeitalter der Fugger, 1896*, I, p. *415.*

152. Franz Oppenheimer: *The State, 1923*, pp. *244–5.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

153. Cf. W. Cunningham: *Westren Civilization in its Economic Aspects. Med. and Mod. Times, 1900,* p. *174.*

154. R. Ehrenberg, op. cit., II, p. *320.*

155. Henri Sée: *Les Origines du capitalisme moderne, 1926,* pp. *38–9.*

156. F. V. Bezold: 'Staat u. Gesellschaft des Reformationszeitalters'. In *Staat u. Gesellschaft der neuern Zeit.* Die Kultur der Gegenwart, II, *5–1, 1908,* p. *91.*

157. E. Belfort Bax: *The Social Side of the German Reformation, II. The Peasant War in Germany 1525–6, 1899,* pp. *275* ff.

158. Friedrich Engels: *Der deutsche Bauernkrieg,* passim.

159. Walter Friedlaender: 'Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Mal. um *1520*', *Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. *46, 1925,* p. *58.*

160. Georg Simmel: 'Michelangelo'. In *Philosophische Kultur, 1919,* 2nd edit., p. *159.*

161. Cf. Nikolaus Pevsner: 'Gegenreformation und Manierismus'. *Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. *46, 1925,* p. *248.*

162. Machiavelli: *Il Principe,* cap. XVIII.

163. Cf. Pasquale Villari: *Machiavelli e i suoi tempi,* III, *1914,* p. *374.*

164. Albert Ehrhard: 'Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit'. In *Geschichte der christl. Relig.* Kultur der Gegenwart, *1909,* 2nd edit., p. *313.*

165. Giov. Paolo Lomazzo: *Idea del tempio della pittura, 1590,* cap. VIII.

166. Charles Dejob: *De l'influence du Concile de Trente, 1884,* p. *263.*

167. R. V. Laurence: 'The Churh and the Reformation', *Cambridge Mod. Hist.*, II, *1903,* p. *685.*

168. Emile Mâle; *L'Art relig. après le Concile de Trente, 1932,* p. *2.*

169. Julius Schlosser: *Die Kunstliteratur,* p. *383.*

170. Eugéne Muentz: 'Le Protestantisme et l'art', *Revue des Revues, 1900,* March *1,* pp. *481–2.*

171. Ibid., p. *486.*

172. Gustave Gruyer: *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarola publiés en Italie au XV^e^ et au XVI^e^ siècles et les paroles du Savonarola sur l'art, 1879.*—Josef Schnitzer: *Savonarola, 1924,* II, pp. *809* ff.

173. Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation,*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1921.—N. Pevsner, loc. cit.

174. Fritz Goldschmidt: *Pontormo, Rosso und Bronzino, 1911*, p. *13.*

۱۷۵. بنا بر نامه‌ای از Giulio Clovio نقاش مقایسه شود با H. Kehrer *Kunstchronik*، جلد ۳۴، چاپ سال ۱۹۲۳، ص. ۷۸۴

176. E. Panofsky: *Idea, 1924*, p. *45.*

177. Giov. Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte della pittura; scultura et architettura, 1584.—Idea del tempio della pitt, 1590.*

178. Federigo Zuccari: *L'Idea de' pittori scultori e architetti, 1607.*

179. E. Panofsky: *Idea*, p. *49.*

180. Giordano Bruno: *Eroici furori. I. Opere italiane*, edited by Paolo de Lagarde, *1888*, p. *625.*

181. Nikolaus Pevsner: *Academies of Art, 1940*, p. *13.*

182. Ibid., pp. *47–8.*

183. Cf. A. Dresdner, op. cit., p. *96.*

184. N. Pevsner: *Academies of Art*, p. *66.*

185. J. Sohlosser: *Die Kunstliteratur*, p. *338.*—A. Dresdner, op. cit., p. *98.*

186. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, I, *1918*, pp. *262–3.*

187. Pomponius Gauricus: *De scultura. 1504.* Quoted by Panofsky: *Die Perspektive*, etc., p. *280.*

188. W. Pinder: 'Zur Physiognomik des Manierismus'.

189. Cf. E. v. Bercken-A. L. Mayer: *Tintoretto, 1923*, I, p. *7.*

190. L. Pfandl, op. cit., p. *137.*

191. O. Grautoff: 'Spanien'. In *Barockmalerei i. d. roman. Laendern.* Handbuch der Kunstwiss., *1928*, p. *223.*

192. Gustav Glueck: 'Bruegel und der Ursprung seiner Kunst'. In *Aus drei Jahrhunderten europaeischer Malerei, 1933*, p. *154.*

193. Ibid., p. *163.*

194. Cf. Ch. de Tolnai: *P. Bruegel l'Ancien, 1935*, p. *42.*

۱۹۵. Max Dvorák and Wilhelm Pinder به کیفیت مانریستی آثار شکسپیر و سروانتس اشاره کرده‌اند، هر چند تحلیلی در این باره ارائه نداده‌اند.

196. J. F. Kelly: *Cervantes and Shakespeare, 1916*, p. *20.*

197. Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho, 1914.*

198. W. P. Ker: *Collected Essays, 1925*, II, p. *38.*

199. W. Cunningham: *The Growth of English Industry and Commerce in*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

viii.

207. Phoebe Sheavyn: *The Literary Profession in the Elizabethan Age, 1909*, p. *160.*

208. David Daiches: *Literature and Society, 1938*, p. *90.*

209. John Richard Green: *A Short History of the English People, 1936*, p. *400.*

210. E. K. Chambers: *The Elizabethan Stage, 1923.*

211. C. J. Sisson: 'The Theatres and Companies'. In *A Companion to Shakespeare Studies*, edited by H. Granville-Barker and G. B. Harrison, *1944*, p. *11.*

212. Ph. Sheavyn, op. cit., pp. *10–12, 21–2, 29.*

213. Alfred Harbage: *Shakespeare's Audience, 1941*, p. *136.*

214. J. Dover Wilson: *The Essential Shakespeare, 1943*, p. *30.*

215. A. Harbage, op. cit., p. *90.*

216. H. J. Sisson, loc. cit., p. *39.*

217. H. J. C. Grierson: *Cross Currents in English Lit. of the 17th Cent., 1929*, p. *173.*—A. C. Bradley: *Shakespeare's Theatre and Audience, 1909*, p. *364.*

218. Cf. Robert Bridges: 'On the Influence of the Audience'. In *the Works of Shakespeare.* Shakespeare Head Press, vol. X, *1907.*

219. L. L. Schuecking: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare, 1932*, 3rd edit., p. *13.*

220. Cf. Allardyce Nicoll: *British Drama, 1945*, 3rd edit., p. *42.*

221. Cf. Hennig Brinkmann: *Anfaenge des modernen Dramas in Deutschland, 1933*, p. *24.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

edit., pp. *23–4.*

227. Ibid., p. *136.*

228. W. Dilthey: *Ges. Schriften.*, II, *1914*, p. *320.*

229. E. Mâle, op. cit., p. *6.*

230. Albert Ehrhard, op. cit., p. *356.*

231. Eberhard Gothein: 'Staat u. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation', *Kultur der Gegenwart*, II, *5/1*, *1908*, p. *200.*

232. Reinhold Koser: 'Staat u. Gesellschaft zur Hochezeit des Absolutismus', *Kultur der Gegenwart*, II, *5/1*, *1908*, p. *255.*

233. Ibid., p. *242.*

234. E. Lavisse, op. cit., VII, I, *1905*, p. *379.*

235. Walter Platzhoff: 'Das Zeitalter Ludwigs *XIV*', *Propyläen-Weltgesch.*, VI, *1931*, p. *8.*

236. F. Funck-Brentano: *La Cour du Roi Soleil, 1937*, pp. *142–3.*

237. Cf. for the following: Henry Lemmonier: *L'Art franç. au temps de Richelieu at Mazarin, 1893*, passim, especially p. *28.*

238. Ibid., p. *38.*

239. La Gloire de Val-de-Grâce; V, *85–6.*

240. René Bray: *La Formation de la doctrine classique en France, 1927*, p. *285.*

241. E. Lavisse, op. cit., VII, *2*, p. *82.*

242. Cf. Hans Rose: *Spaetbarock, 1922*, p. *11.*

243. Cf. Henryk Grossmann: 'Mechanistische Philosophie und Manufaktur,' *Zeitschr. f. Sozialforschung, 1935*, IV, *2*, passim, especially pp. *191–2.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

244. A. Dresdner, op. cit., pp. *104–5.*

245. André Fontaine: *Les Doctrines d'art en France, 1909,* p. *56.*

246. A. Dresdner, op. cit., pp. *121* ff.

247. E. Lavisse, op. cit., VIII, *1, 1908,* p. *422.*

248. Joseph Aynard: *La Bourgeoisie française, 1934,* p. *255.*

249. Werner Weisbach: *Franzoesische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft, 1932,* p. *140.*

250. H. Lemonnier, op. cit., p. *104.*—W. Weisbach: *Franz. Mal.,* p. *95.*

251. Karl Vossler: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1921,* p. *366.*

252. Bédier-Hazard: *Hist. de la litt. franç.,* I, *1923,* p. *232.*

253. Viktor Klemperer: 'Zur franzoesischen Klassik', *Oskar Walzel-Festschrift, 1924,* p. *129.*

254. Roger Picard: *Les Salons littéraires et la société française, 1943,* p. *32.*

255. Henri Pirenne: *Histoire de Belgique,* IV, *1911,* pp. *437–8.*

256. P. J. Blok: *Geschichte der Niederlande,* IV, *1910,* p. *7.*

257. Cf. for the following: J. Huizinga: *Hollaendische Kultur des XVII. Jahrhunderts, 1933,* pp. *11–14.*—G. J. Renier: *The Dutch Nation, 1941,* pp. *11* ff.

258. G. J. Renier, op. cit., p. *32.*

259. Cf. Franz Mehring: *Zur Literaturgeschichte von Calderon bis Heine, 1929,* p. *111.*

260. J. Huizinga: *Hollaendische Kultur,* p. *13.*

261. Kurt kaser: *Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus.* L. M. Hartmann-Weltgesch, VI, *2, 1923,* pp. *59, 61.*

262. F. V. Bezold: *Staat u. Ges. d. Ref.,* p. *92.*

263. J . Huizinga: *Hollaendische Kultur;* pp. *28–9.*

264. E. Schmidt-Degener: 'Rembrandt und der holl. Barock', *Studien der Bibliothek Warburg, 1928,* IX, pp. *35–6.*

265. Alois Riegl: 'Das hollaendisch- Gruppenportraet', *Jahrb. d. Kunsthist. Samml d. Allerh. Kaiserhauser, 1902,* vol. *23,* p. *234.*

266. John Evelyn: *Memoirs, 1818,* p. *13.*

267. W. Martin: 'The Life of a Dutch Artist. How the Painter sold his Work', *The Burlington Magazine, 1907,* XI, p. *369.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

268. Hanns Floerke: *Studien zur niederlaendischen Kunst- u. Kulturgesch., 1905,* p. *154.*

269. Cf. N. Pevsner: *Academies of Art,* p. *135.*

270. W. v. Bode: *Die Meister der holl. u. vlaem. Malerschulen, 1919,* pp. *80, 174.*

271. H. Floerke, op. cit., pp. *74—5.*

272. Ibid., pp. *92—4.*

273. Cf. for the following: H. Floerke, op. cit., pp. *89—90.*

274. Ibid., p. *120.*

275. N. S. Trivas: *Frans Hals; 1941,* p. *7.*

276. W. Martin, loc, cit, p. *369.*

277. Adolf Rosenberg: *Adriaen und Isack van Ostade, 1900,* p. *100.*

278. H. Floerke, op. cit., p. *180.*

279. Ibid,. p. *54.*

280. G. d'Avenel: *Les Revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913, 1922,* p. *231.*

281. Ibid., p. *237.*

282. Ibid., pp. *293, 300, 341.*

283. Paul Drey: *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst, 1900,* p. *50.*

284. A. Dresdner, op. cit., p. *309.*

285. Rudolf Oldenbourg: *P. P. Rubens, 1922,* p. *116.*

286. Ibid., p. *118.*

287. Alois Riegl, op. cit., p. *277.*

288. Carl Neumann: *Rembrandt, 1902,* p. *426.*

289. Max J. Friedlaender: *Die niederlaend. Mal. des XVII. Jahrhunderts, 1923,* p. *32.*

290. Willi Drost: *Barockmalerei in den german. Laendern.* Handbuch der Kunstwiss., *1926,* p. *171.*

291. F. Schmidt-Degener, op. cit., p. *27.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست راهنما

آ

آبه دو بو، ۵۵۹
"آتش‌سوزی دربورگو" (نقاشی اثر رافائل)، ۴۳۸
آخن (هانس فون) ← هانس فون آخن
آدریان د وریس، ۴۵۰
آدریان وان در ورف، ۵۷۵
آدولف هیلدبرانت، ۴۱۷–۴۱۸
"آراتسی" (نقاشی اثر رافائل)، ۴۳۴
آرپینو، کاوالیره د، ۵۴۴
آرت وان در ولده، ۵۷۹
آرتور (شاه)، ۵۴۶
آرته دلا ستا، ۳۷۵
آرته دلا لانا، ۳۷۵
آرتینو (اسپینلو) ← اسپینلو آرتینو
آرون فورشم، (نمایشنامه)، ۵۲۲
آرگوته (لوئیس دگونگورا ای) ← لوییس دگونگورا ای آرگوته
آرمان‌گرایی، ۴۹۸، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۷۵
آرمنینی (جووانی باتیستا) ← جووانی باتیستا آرمنینی
آرنتینو، پیترو، ۴۲۳
آریوستوفانس، ۴۹۷، ۵۶۶
آزادی‌گرایی، ۵۵۰
آشیل، ۵۰۶
"آکادمیا دل دیزنیو"، ۴۷۸، ۴۸۲
آکتئون (تابلو روبنس)، ۵۸۳
آگوستینو کاراتچی، ۵۳۹
آگوستینو کیجی، ۴۰۷، ۴۲۹، ۴۳۰، ۵۳۹، ۵۴۳
آلبرت (دوک بزرگ)، ۵۶۸، ۵۸۴
آلبرتی (خاندان)، ۳۵۵، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۳۲
آلبرتی (لئون باتیستا) ← لئون باتیستا آلبرتی
آلبرتینلی، ماریوتو، ۳۹۴
آلبرشت پنجم، ۴۵۰
آلبی، ۴۷۲
آلبیتسی (خاندان)، ۳۵۵
آلتوویتی، ۴۳۰
آلساندرو مدیچی، ۴۵۳
آلکساندر دوما (پسر)، ۵۲۰
آمالفی (جمهوری)، ۳۵۰
آماناتی (پیکرتراش)، ۴۷۰
آمبروجو لورنتستی، ۳۶۲، ۳۶۳،
آمستردام، ۵۷۰، ۵۷۶، ۵۸۶
آناباپتیست، ۴۵۷، ۴۵۹، ۴۷۳
آنت ورپ ← آنورس (آنت ورپ)
آنتونیو دا سانگالو، ۴۲۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آنتونیو دل پولایوئولو، ۳۷۰، ۳۷۷، ۳۸۲، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۲۰
آنتونیو وان دایک، ۵۲۹
آنجلیکو (فرا جووانی ← فرا آنجلیکو
آندرئا اورکانیا، ۳۶۳، ۴۲۰
آندرئا جیلیو، ۴۷۰، ۴۷۲
آندرئا دل سارتو، ۳۹۱، ۳۹۴، ۴۳۲
آندرئا دل کاستانیو، ۳۴۳، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۷، ۳۹۱
آندرئا دل وروکیو، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۵، ۴۲۰
آنری سوم ۴۰۷
آنورس، (آنت ورپ)، ۴۵۷، ۴۹۴، ۵۷۸، ۵۸۰، ۵۸۵
آنیباله کاراتچی، ۴۴۲، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۴
آوگوستوس، ۳۸۱
آوینیون، ۳۶۲، ۴۲۸
آیاس، ۵۰۶
آیک، یان وان ← یان وان آیک

ا

اپیکور، ۴۴۵، ۵۷۵
اتحادیه‌های صنفی، ۳۷۵
اتلو، ۵۲۲، ۵۲۶، ۵۲۷
"اخراج هلیو دوروس" (تابلو)، ۴۴۳
"اخلاق دوگانه" (آیین)، ۴۶۷، ۴۶۸
اراسموس، ۴۷۲، ۵۷۴
ارسطو، ۴۳۲
ارل اسکس (نام ترائدی) ۵۰۷
ارنست والس، ۳۳۸
اروین (پانوفسکی) ← پانوفسکی (اروین)
اسپرانگر (بارتولومایوس)، ← بارتولومایوس اسپرانگر
اسپولتو (شهر)، ۴۰۵
اسپینلو آرتینو، ۳۶۳، ۴۰۷
استروتسی (خاندان)، ۳۷۶، ۳۸۰، ۳۸۲
استن (یان)، ← یان استن
استوارت (ماری)، ← ماری استوارت
استوخس (رود) ۴۷۰
استه (خاندان) ۳۵۱، ۴۵۴
اسفورتسا (فرانچسکو)، ← فرانچسکو اسفورتسا
اسکالیجر، ۳۴۴
اسکریب، ۵۲۰
اسکوئارچونه (فرانچسکو)، ← فرانچسکو اسکوئارچونه
اسکوئولا سان‌روکو، ← روکو، اسکوئولا سان
اسکیفانویا (پالاتسو)، ← پالاتسو اسکیفانویا
اشبیلیه، ← سویل
اشپنگلر، اوسوالت ۴۸۵
افلاطون، ۴۰۲، ۴۲۵، ۵۱۸
اکسپرسیونیسم، ۴۴۹، ۴۵۲
المپیا، ۴۳۱
الیزابت (ملکه)، ۴۶۷، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۴، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱،

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۴
امپرسیونیسم، ۴۱۸، ۴۴۶، ۴۸۵، ۵۳۰، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۸۵
اندرو ایگوچیک، ۵۰۶
انسان‌گرایی، ۳۴۵، ۴۰۰
انگلس، فریدریش، ۵۰۵
انوالید، ۵۵۴
اوانجلیستا دا پردیس، ۳۹۴
اوترخت (دانشگاه)، ۵۷۱
اوتسانو (خاندان)، ۳۵۵
اوتل دو رامبویه (سالن)، ۵۶۴
اوچلو (پائولو)، ← پائولو اوچلو
اودینه، جووانی دا، ← جووانی دا اودینه
اوربان هشتم، ۵۴۳
اوربینو (دربار) ۳۸۴
اورکانیا (آندرئا)، ← آندرئا اورکانیا
اورویشتو، ۴۰۷
اوستاده (ایساک وان)، ← ایساک وان اوستاده
اوکاسن و نیکولت (سرود)، ۳۳۶
اولریش فون هوتن، ۴۵۸
اومانیسم، ۳۴۰، ۳۸۳، ۳۹۰، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۱۵، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۹۷، ۵۰۴، ۵۰۸، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۵، ۵۷۴، ۵۷۶، ۵۷۷
ایبسن هنریک، ۵۲۰
ایدئالیسم، ۳۸۲، ۴۶۰، ۴۶۵، ۴۹۷، ۵۸۴
ایزابلا دسته، ۳۸۶
ایزابلا (دوشس)، ۵۶۸
ایساک وان اوستاده، ۵۸۲
ایگناتیوس لویولا، ۴۶۶، ۴۹۵، ۵۴۲
ایگوچیک (اندرو)، ← اندرو ایگوچیک
ایولین (جان)، ← جان ایولین

ب

باربرینی، ۵۴۳
بارتولومئو (فرا)، ← فرا بارتولومئو
بارتولومایوس اسپرانگر، ۴۴۵، ۴۵۰
باردی (خاندان)، ۳۵۴، ۳۶۱، ۳۸۰
بارناباس، ۵۲۱
باروک، ۳۳۵، ۴۱۷، ۴۲۸، ۴۴۱، ۴۴۶، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۶۹، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۸۵، ۵۲۱، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۵۸، ۵۶۱، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۷۳، ۵۸۵، ۵۸۶
بازخرندهٔ گناهان، ۴۸۸
بالداساره پروتسی، ← پروتسی بالداساره
بالداساره کاستیلیونه، ۳۸۵، ۴۰۷، ۴۳۹، ۴۴۰
بالدووینتی (نقاش) ۳۸۰
بالزاک، ۵۰۵، ۵۲۴
بالسونی (خاندان)، ۳۵۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

براتچولینی (پودجو)، ← پودجو براتچولینی
براماته، ۴۲۱، ۴۲۹
برانکاتچی (خاندان)، ۳۶۹، ۳۸۰
برتولدو (دی جووانی)، ۳۸۲، ۳۸۳
برخم (نیکولاس)، ۵۷۵
برنارد برنسون، ۳۶۳، ۴۱۷
برناردو دادی، ۳۶۳
برنسون (برنارد)، ← برنارد برنسون
برنیئی (لورنتسو)، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۴۱، ۵۴۴
بروتوس، ۵۰۶، ۵۰۸
بروژ، ۵۸۰
بروگل (پیتر)، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴
برومئو (کارلو)، ← کارلو برومئو
برونتسینو (نقاش)، ۳۹۴، ۴۴۵، ۴۵۰، ۴۸۳، ۴۸۶
برونتو لاتینی، ۴۲۲
برونلسکی، ۳۳۸، ۳۵۷، ۳۷۶، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۹۱، ۴۰۵، ۴۲۰
برونو (جوردانو)، ← جوردانو برونو
برونی (لئوناردو)، ← لئوناردو برونی
بری (دوک)، ۴۹۳
"بشارت" (نام تابلو نقاشی)، ۴۴۸
بکافومی (نقاش)، ۴۴۵، ۴۸۴
بل (پیر)، ۳۳۸
بلچ (توبی)، ← توبی بلچ
بلوری، ۴۴۲
بلینی (جووانی) ← جووانی بلینی
بنتوولی (خاندان)، ۳۵۱
بن جانسن، ۵۰۹، ۵۲۵
بندا (ژولین) ← ژولین بندا
بندتو دا مایانو، ۴۰۰، ۴۲۰
بنوتسو گوتسولی، ۳۶۹، ۳۸۱، ۳۹۴، ۳۹۶، ۴۲۸
بنیادگرایی (رادیکالیسم)، ۵۸۵
بوئونارووتی (میکلانجلو)، ← میکلانجلو
بوالو (نویسنده)، ۵۴۹، ۵۵۳، ۵۶۶، ۵۸۳
بوتستی، ۴۱۲
بوتیچلی، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۸۲، ۳۹۱، ۳۹۵، ۳۹۷، ۴۶۳
بوربون (کونستابل دو) ← کونستابل دو بوربون
بورجا (جزاره) ← جزاره بورجا
بورجا (لوکرتسیا) ← لوکرتسیا بورجا
بورداخ (کونرات) ← کونرات بورداخ
بورکهارت (یاکوپ)، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۹، ۴۱۰، ۴۴۶، ۵۲۹، ۵۳۴
بورگسه (خاندان)، ۵۴۳
بورگینی (رافائله) ← رافائله بورگینی
بورگینی (وینچنتسو) ← وینچنتسو بورگینی
بورومئو (پالاتسو) ← پالاتسو بورومئو
بورومئو (کارلو) ← کارلو بورومئو
بوروئه، ۵۴۹

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بوکاتچیو، ۳۳۵، ۳۵۴، ۳۶۰، ۴۰۵، ۴۲۲
بولونیا، ۳۵۱، ۴۰۶، ۵۵۷
بومارشه، ۵۶۶
بومنت، فرانسیس، ۵۰۴، ۵۱۳
بویاردو، ۳۸۴، ۴۹۷
بویون (دوک)
بیبئینا (کاردینال) ← کاردینال بیبئینا
بیتچی (نری دی)، ← نری دی بیتچی
بیستیتچی (وسپازیانو)، ← وسپازیانو بیستیتچی

پ

پائولو اوچلو، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۷، ۳۹۱، ۳۹۶، ۴۰۴، ۴۱۳
پائولینا (کاپلا)، ← کاپلا پائولینا
پاتسی (کاپلا دی)، ← کاپلا دی پاتسی
پادوئا، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۹۲
پارا دیزو دلی آلبرتی، ۳۸۵
پارتنون ۴۳۱، ۴۳۴
پارمیجانینو، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۸۶
پاسکال، ۵۳۸، ۵۴۹، ۵۶۳
پالا (جووانی باتیستا دلا)، ← جووانی باتیستا دلا پالا
پالاتسو اسکیفانویا، ۳۸۴
پالاتسو بورومئو، ۳۶۶، ۳۸۲
پالاتسو ریکاردی، ۳۹۲
پالاتسو وکیو، ۳۶۱، ۴۰۷
پالسترینا، ۴۷۲
پامفیلی (خاندان)، ۵۴۳
پانوفسکی (اروین)، ۴۱۸
پاویا (صومعه)، ۳۷۴، ۴۵۳
پترارک، ۳۳۵، ۳۴۶، ۴۰۵، ۴۱۶، ۴۲۲
پردیس (اوانجلیستا دا)، ← اوانجلیستا دا پردیس
پرستش مغان (نام تابلو)، ۳۹۶
پرسی (خانوادهٔ)، ۵۰۶
پروانسی (سبک شعر)، ۳۶۴، ۵۶۴
پروتسی (بالداساره)، ۴۲۱، ۴۳۰
پروتسی (خاندان)، ۳۵۴، ۳۶۱
پروجا، ۳۵۱، ۴۰۶
پروجینو، ۳۴۳، ۳۸۲، ۳۹۱، ۴۰۰، ۴۰۶، ۴۲۷، ۴۳۳، ۴۶۳
پریکلس، (عصر)، ۳۸۱
پریمو پوپولو (سازمان سیاسی)، ۳۵۲
پسلینو، ۳۶۹، ۳۷۳، ۳۸۴
پل چهارم، ۴۷۱
پل سوم، ۴۶۵
پلوتینوس (فلوطین)، ← فلوطین
پنی، (فرانچسکو)، ← فرانچسکو پنی
پوپولوگراسو (سازمان سیاسی)، ۳۵۵
پودجو براتجولینی ۳۳۸
پودجی (جووانی باتیستا)، ← جووانی باتیستا پودجی
پودستا، ۳۵۰، ۳۵۲
پوسن، ۵۲۹، ۵۳۵، ۵۴۹، ۵۵۷، ۵۵۹، ۵۶۱
پولایوئولو (آنتونیو دل)، ← آنتونیو دل پولایوئولو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پولایوئولو، برادران، ۳۹۱
پولچی (لوئیجی)، ← لوئیجی پولچی
پولس (قدیس)، ۴۶۱
پولنبورخ (کورنلیس وان)، ← کورنلیس وان پولنبورخ
پوله (رجینالد)، ۴۶۱، ۴۶۵
پومپونیوس گاوریکوس، ۴۸۵
پونتورمو، ۳۹۴، ۴۴۵، ۴۴۷، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۶
"پیتا" (نقاشی میکلانجلو)، ۴۶۴
"پیتا رونداینی" (نقاشی میکلانجلو)، ۴۶۴، ۴۹۰
پیثمونته، ← پیدمون
پیتر (والتر)، ← والتر پیتر
پیتر دهوخ، ۵۷۵، ۵۷۹، ۵۸۲
پیترو داکورتونا، ۵۴۴
پیترو سودرینی، ۴۲۷
پیدمون (پیثمونته)، ۴۶۶
پیر بل، ← بل، پیر
پیرو دلا فرانچسکا، ۳۴۳، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۸۶، ۴۱۷
پیرو دی کوزیمو، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۸۱، ۳۹۴، ۳۹۵
پیرو مدیچی، ← مدیچی پیرو
پیسانلو، ۳۳۵، ۳۴۱، ۳۶۵، ۴۲۰
پیستویا (چینو دا)، ← چینو دا پیستویا
پیکارسک، (گونهٔ رمان)، ۴۹۹
پیل (روژه دو)، ← روژه دو پیل
پینتوریکیو (نام نقاش)، ۳۸۷، ۳۹۳، ۴۲۸

ت

تادئو تسوکاری، ۴۶۹
تادئو گادی، ۳۶۳
تاسو، ۴۴۶، ۴۷۶
تالستوی، ۵۰۴
تامس دکر، ۵۰۹، ۵۲۱
تامس هی‌وود، ۵۲۱
تایمن، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۲۴
"تدفین کنت اورگاتس" (تابلو)، ۴۹۰
ترانت (شورا)، ۴۵۹، ۴۶۵، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۸۸، ۵۴۲
ترهورخ، گرارت، ۵۷۵
ترویلوس، ۵۰۶، ۵۲۳
ترویلوس و کرسیدا، ۵۰۳
تسوکاری (تادئو)، ← تادئو تسوکاری
تسوکاری (فدریکو)، ← فدریکو تسوکاری
تسوینگلی، ۴۷۲
"تعالی صلیب" (تابلو)، ۵۸۵
"تعمید پترس قدیس" (تابلو مازاتچو)، ۳۶۹
تعمیدگاه "سر در"، ۳۵۷، ۳۷۵، ۳۹۳، ۳۹۷، ۴۲۱
توبی بلیچ، سر، ۵۰۶
تود، هنری. ۳۴۷
تودور، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۱۱
تورنابوئونی، جووانی، ۳۸۰، ۳۹۹
توفان، ۵۲۷
تنیرس (داوید)، ← داوید تنیرس
تهیه‌کنندگان تا نو دا، ۴۶۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تیتیان (تیتسیانو)، ۴۰۰، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۳۲، ۴۸۷
"تیمون آتنی" تابلو، ۵۲۷
تینتورتو، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱

ج

جاکوپو دلا کوئرچا، ۳۷۶
جان ایولین، ۵۷۸
جانسن (بن)، ← بن جانسن
جان فالستاف، ۵۰۶
جان کراس، ۴۶۵
جنتیله دا فابریانو، ۳۳۵، ۳۶۶، ۳۹۶، ۴۰۶، ۴۲۸
جنگ گلها، ۵۰۱، ۵۰۹
جنگهای صلیبی، ۳۴۵
جوتو، ۳۳۵، ۳۴۳، ۳۴۷، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۹۳، ۴۰۵، ۴۱۱، ۴۲۰، ۴۸۸
جودیت و هولوفرنس، ۳۹۲
جوردانو برونو، ۴۷۷
جولیانو دا سانگالو، ۳۸۲
جولیو رومانو، ۴۳۰
جووانی باتیستا آرمنینی، ۳۸۹
جووانی باتیستا پودجی، ۳۹۵
جووانی باتیستا دلا پالا، ۳۷۹
جووانی بلینی، ۳۹۲
جووانی پائولو لوماتسو، ۴۶۹، ۴۷۷
جووانی دا اودینه، ۴۳۰
جویس، جیمز، ۴۴۸
جیبرتی، جاماتئو، ۴۶۱
جیلیو (آندرئا)، ← آندرئا جیلیو
جیمز اول، ۴۶۷، ۵۰۸

چ

چارلز اول، ۵۷۵
چامبوئه، ۴۰۵
چرتوزا دی وال دما، ۴۸۳
چزاره بورجا، ۴۰۷
چلینی، بنونوتو، ۵۶۲
چنینو چنینی، ۴۰۲
چنینی (چنینو)، ← چنینو چنینی
چومپی (شورش)، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۶۲، ۳۶۷
چونه (ناردو دی)، ← ناردو دی چونه
چیمابوئه، ۳۹۳
چینو دا پیستویا، ۴۲۲

ح

حس‌گرایی، (حس‌گرایانه)، ۳۳۹، ۳۴۱
حیف که فاحشه است (نام نمایشنامهٔ فورد)، ۵۲۲

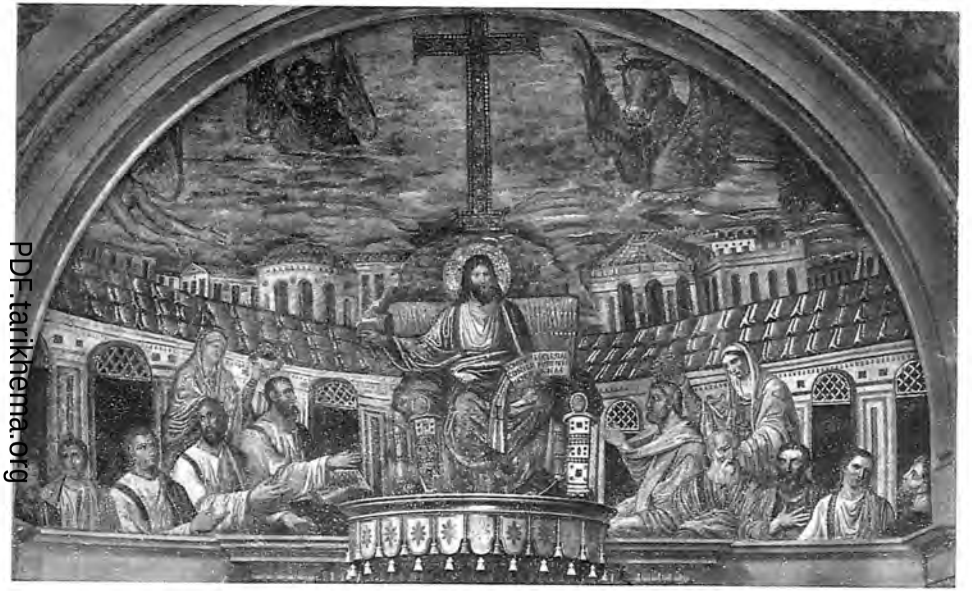
خ

خارون (راهنمای ارواح)، ۴۷۰
خرارت د یوده، ۵۸۱
خردستیزی، ۴۷۷
خردگرایی (خردگرایانه)، ۴۶۵، ۴۹۵، ۴۹۸
خلقیات و روحیات ملل (رساله‌ای در باب...) (اثر ولتر)، ← رساله‌ای در باب خلقیات و روحیات ملل
خیانت حقیقی روشنفکران، ۴۲۶

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

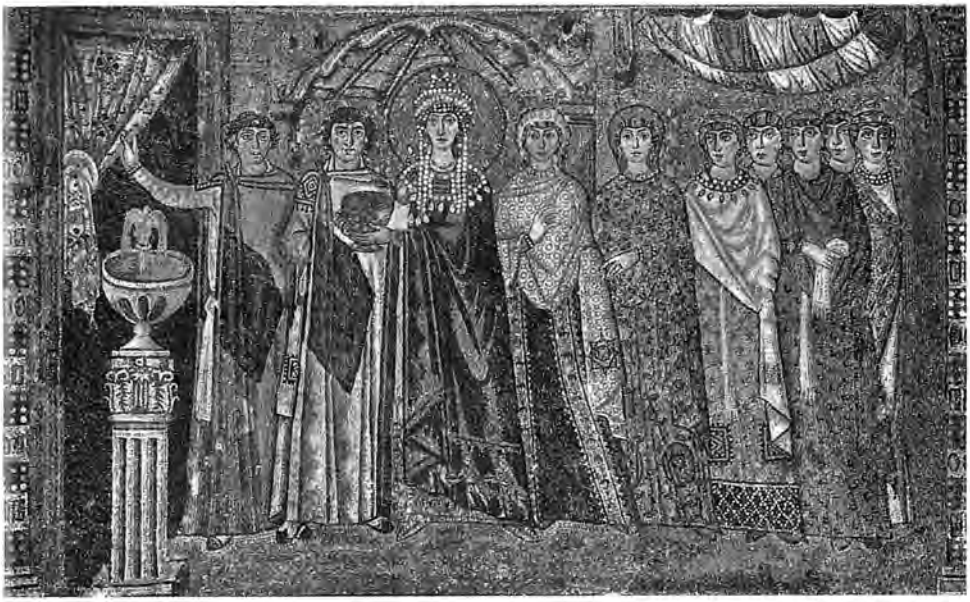


۱. نقاشی سقفی دخمهٔ سان دومیتیلا S. Domitilla Catacomb رم. سدهٔ دوم میلادی ــ این نقاشیهای دخمه‌ایِ اوایل مسیحیت، ویژگیهای اساسی امپرسیونیسم رومی را حفظ کرده‌است. در عین حال خام‌دستی متفننان صاحب ذوق را نشان‌می‌دهد.

۲. مسیح با حواریون. محراب موزائیک سانتا پودنتسیانا Sta. Pudenziana، رم. سدهٔ چهارم میلادی ــ در این اثر مسیح چون کنسولی رومی نموده شده‌است با سناتورهای والامقام. در دورهٔ پس از «فرمان تساهل»، هنر دوباره به‌آرمان زیبایی دوران باستان (کلاسیک) نزدیک می‌شود.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



۱. امپراتریس تئودورا با ملازمان. موزائیک در سان ویتاله راونا S. Vitale Ravenna سدهٔ ششم میلادی ــ صحنه، تشریفاتی ناب را نمایش می‌دهد؛ امر مذهبی بدل به‌تشریفات درباری شده‌است.

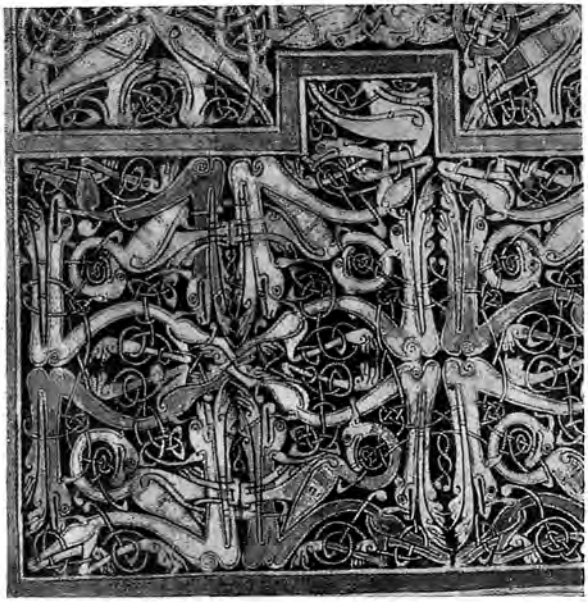
۲. امپراتور یوستینین و اسقف ماکسیمین. (بخشی از صحنه) قرینهٔ موزائیک تئودورا (که در بالا آمد) ــ پردازش سیمای افراد، همگام با سنت صورت‌پردازی رومی پیش می‌رود و با کیفیت تقلیدی هنر بیزانس در تعارض قرارمی‌گیرد.

۳. مسیح با فرشتگان. بخشی از موزائیک شبستان سان آپولینر جدید S. Apollinare Nuovo در راونا Ravenna. قرن ششم میلادی. ــ در موزائیکهای همانند این، مسیح به‌صورت پادشاه و مریم مقدس به‌صورت شهبانو، و فرشتگان، شهیدان و حواریون، به‌صورت درباریان تصویر شده‌اند؛ آداب و تشریفات، درباری ارائه شده‌است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



۱. صفحه‌ای از انجیل خطی سن چاد. (بخشی از تصویر) کتابخانهٔ کلیسای جامع لیچفیلد. Lichfield ، اوایل قرن هشتم میلادی. تذهیب مینیاتوری این صفحه چلیپایی است و کار راهبان آیرلندی. طراحی و قلم‌گیری آن نشان‌دهندهٔ هنر محض در دوران مهاجرت است.

tarikhema.org

۲. دستگیرکردن مسیح. از کتاب کلز Kells دابلین، کالج ترینیتی (تثلیث) ـ در این اثرِ هنری حتی بدن آدمی به‌موضوعی تزئینی، و جزئی از تذهیب بدل شده‌است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. مبشّر (مبلّغ) از نسخه‌ای خطی و مذهّب در موزهٔ بریتانیا، لندن. در حدود هشتصد میلادی ــ به‌شیوهٔ فاخر درباری تصویر، یک صفحهٔ تمام را گرفته‌است. مینیاتوری با رنگهای درخشان که برداشت صاحب نذر را با مبشر دین مسیح بهم‌آمیخته‌است.

۲. زبور داوود. نسخهٔ خطی اوترخت. موزهٔ بریتانیا، لندن. اوایل هزار میلادی ــ طراحی‌ها از روی سه نسخهٔ اساس که در اسقف‌نشین رنس Rheims در قرن نهم میلادی تهیه شده است، تقلید گردیده. این اثر نشان‌دهندهٔ نمونهٔ شاخصی است از هنر نسخه‌پردازی که در آن شیوهٔ امپرسیونیستی را به‌کار طراحی گرفته‌اند و با نسخه‌پردازی با کتب مقدس مرسوم در دربارها، تعارض آشکار دارد و آشکارا برای مردمی تهیه شده‌است که مشکل‌پسندند و دل‌بستهٔ هنر مرسوم نیستند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. روز داوری (بخشی از اثر). قسمتی از سنتوری بالای در بزرگ کلیسای جامع سان لازار در اوتن Autun (شرق فرانسه). ربع دوم سدهٔ دوازدهم ـــ بیان هنری دیدِ زاهدانه، که از جنبش کلونیاک Cluniac به‌این سو، بر عالم هنر در اروپا چیره شد. محیط مکاشفه که کلیسا به‌ترویج آن دل‌بسته‌بود در این اثر احساس می‌شود.

۲. سان پیر. نقش برجسته. سردر کلیسای سان پیر، ثلث اول سدهٔ دوازدهم. ـــ نمونهٔ خوبی برای اکسپرسیونیسم در اسلوب رومانسک دوران «باروک».

۳. بخشی از پردهٔ دیوارکوب. موزهٔ بایو. اواخر قرن یازدهم ـــ شاهد خوبی از هنری که در خدمت دین نیست. اثری از اوایل قرون وسطی که به‌هیچ روی کار مردم متفنن نمی‌باشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

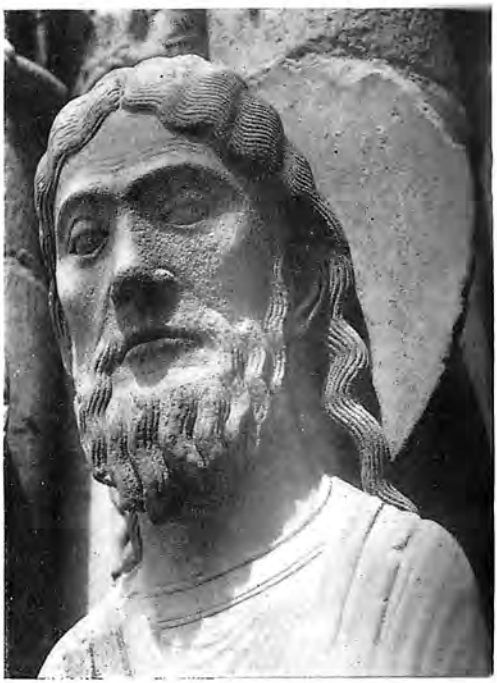
۱. سوار، در قسمت همسرایان کلیسای جامع بمبرگ Bamberg ، قرن سیزدهم میلادی. — سیمایی مغرور، بافرهنگ، و از نظر بدنی آموزش‌دیده، درست آنچه در دورهٔ «گوتیک» از اشراف‌زاده در ذهن می‌پروراندند.

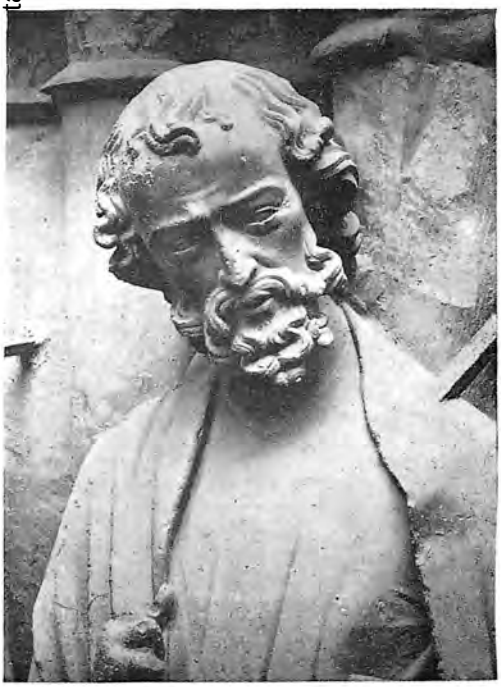
tarikhema.org

۲. اکهارت و اوتا، سیمای بنیادگذاران کلیسای جامع ناومبورگ Naumburg شاهدی گویا با بیانی هنری از اشرافیت دوارن شهسواری که در هنر تجسمی آن زمان جلوه‌گر شده‌است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org





۱. سرستون دروازهٔ سلطنتی کلیسای جامع شارتر (فرانسه). اواسط سدهٔ دوازدهم. یکی از نمونه‌های آغازین ارائهٔ انسان در سیمای شخصی در سده‌های میانه.

۲. یحیای تعمیددهنده. رواق شمالی کلیسای شارتر. ربع نخست سدهٔ سیزدهم ـ پیکره‌های این قسمت از کلیسای شارتر نشان‌دهندهٔ ترکیب گرایش به‌روح از سویی، و گرایش به‌طبیعت از سوی دیگر است.

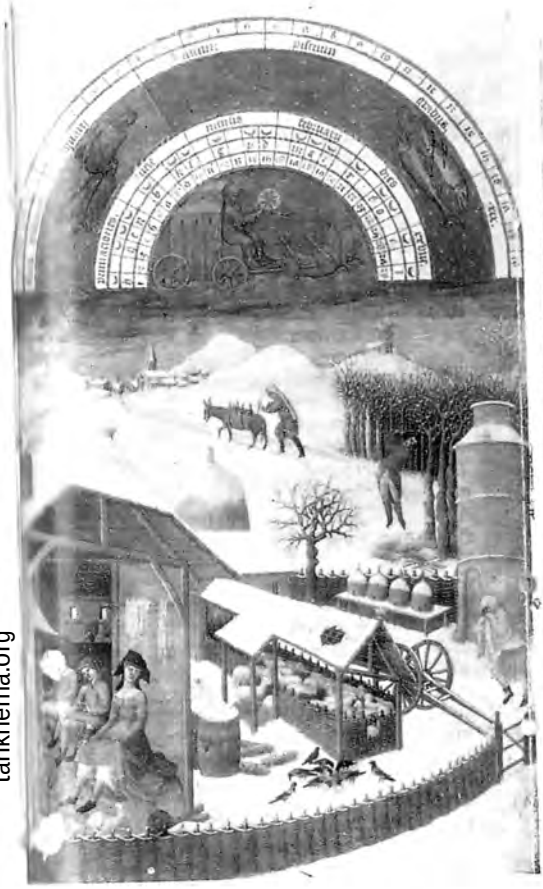
۳. سیمایی ناشناخته. در مرکز بخش غربی کلیسای جامع رنس Rheims . ـــ مهارت استادان فن دوران گوتیک، با ظرافت شخصیت را نمایانده‌است و از سوی دیگر تمایل به‌تقلیدِ از سنت را فرونگذارده.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. یان وان آیک: داوران دادگر. بخشی از پرده‌ای به‌نام «برهٔ مقدس» (که در ۱۴۳۲ میلادی پایان گرفته‌است). ــ یکی از نمونه‌های خوب، که نشان‌دهندهٔ حرکت در اواخر سدهٔ میانه است و معمولاً «منظر سفر» خوانده‌می‌شود.

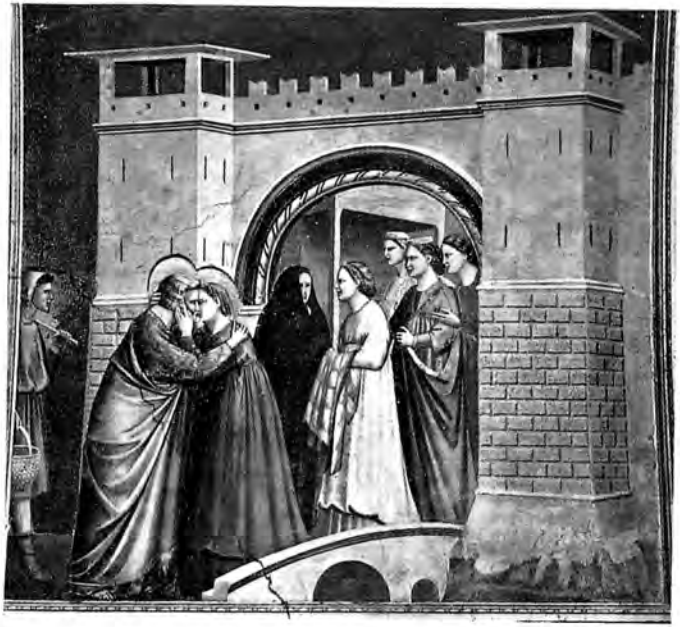


۲. پول دو لیمبورگ Paul de Limbourg: ماه فوریه. گاهنامهٔ دوک دو بری Duc de Berri در حدود ۱۴۱۶ میلادی ــ نقاشیِ طبیعت‌گرایی که رفتار طبقهٔ بورژوا را نشان‌می‌دهد با دیدی اشرافی و درباری.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



۱. رابرت کمپین Robert Campin: مریم باکره و کودک (با سپر جلوِ بخاری). نشنال گالری، لندن. نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم. ـــ استفاده از سپر جلوِ بخاری به‌جای هالهٔ گردِ سر باکرهٔ مقدس، خردگرایی در سمبولیسم (نمادگرایی) هنری را می‌نمایاند که در اواخر سدهٔ میانه مطرح بوده‌است.

۲. جوتو Giotto: ملاقات سن یواخیم و سنت آن، در اورشلیم. نقاشی روی دیوار نمازخانهٔ دل آرنا dell'Arena در پادوا. در حدود سال ۱۳۰۵ میلادی. ـــ جوتو نخستین و بزرگترین استاد کلاسیسیسم بورژوایی است که تعادل درستی میان عناصر طبیعت و شکل‌گرایی در تصویر پدیدآورده‌است. در کار او روشنی و دقت در تصویر، ابزارهای داستان‌سرایی هستند که می‌کوشد با ایجاز، بیشترین بیان حکایی را به‌تصویر بکشد.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. آمبروجو لورنتستی: **حکومت خوب**. نقاشی دیواری در «کاخ مردم Palazzo Pubblico» سینه‌نا. ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۰ میلادی. این نقاش با به‌تصویرکشیدن مناظر شهری (پانوراما) ترتیبِ فضاهایی را داد و تکاملی در نقاشی پدیدآورد که آزادی بیشتری می‌آفرید و با این شیوه از سبک جوتو پیشی گرفت.

۲. ناردو دی چونه: بخشی از نقاشی بهشت که بر دیوار سانتا ماریا نوولا S. Maria Novella کشیده شده‌است، در فلورانس. نیمهٔ سدهٔ چهاردهم. این نقاش در آثارش شیوهٔ قاب‌بندی را به‌طور دقیق رعایت می‌کند و در حقیقت سبک معابد مذهبی را که در سده‌های میانه رواج داشت پیش رو دارد، با این همه چون بازپردازی بهتر شکل‌ها را به‌طور برجسته (پلاستیک) نمایان می‌سازد، مرحلهٔ مهمتری را در پیشرفت طبیعت‌گرایی ارائه می‌دهد.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. مازاتچو: باج. نقاشی بر دیوار نمازخانهٔ برانکاچی Brancacci. فلورانس. ۲۷-۱۴۲۵ میلادی. ـــ آثار این نقاش از بااهمیت‌ترین آفرینش‌های هنری نخستین نسل نقاشان سدهٔ پانزدهم در فلورانس است، شاید بتوان گفت مشخص‌ترین نمایندهٔ نوع خود می‌باشد. با واقع‌گرایی نیرومند و خردگرایی سالم خود دیدگاه بورژوازی را در مبارزهٔ سخت، اما مطمئن خویش در نیل به‌قدرت، تصویر می‌کند.

۲. مازاتچو: سان پیر در حال تعمیددادن. فلورانس، چیسا دل کارمینه Chiesa del Carmine ۲۷-۱۴۲۵ میلادی. ـــ در کنارهٔ طرف راست نقاشی «مرد یخ‌کرده»، نمونهٔ گویایی از طبیعت‌گرایی کلاسیک اوایل سدهٔ پانزدهم است.

۳. دوناتلّو Donatello: جودیت و هولوفرنس. مجسمهٔ مفرغی از مجموعهٔ مجسمه‌های میدان سینیوریا Piazza della Signoria. از ۵۷-۱۴۵۵ میلادی ـــ مشخصه‌های پیوند میان هنر و صنعت در اوایل دورهٔ رنسانس (نوزایی) در این اثر تجلی دارد که از همه مهمتر قصد دوناتلو است در آراییدن حوض و فواره و حیاط با چنین مجسمه‌هایی.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. جنتیله دا فابریانو: نیایش مغان. فلورانس، اوفیتسی Uffizi . ۱۴۲۳ میلادی. ــ نفوذ روح سلحشوری رومانتیک در دربارهای شمال ایتالیا از همان آغاز سدهٔ پانزدهم در فلورانس دیده می‌شد، و هیچ اثری از این حیث همانند پردهٔ نقاشی «نیایش مغان» نیست که مشخصات این زمان را با آراستگی تمام نمایان می‌سازد و بارزترین تباین را با هنر بورژوازی دارد.

۲. فرا آنجلیکو: بشارت (بارگرفتن حضرت مریم). فلورانس، موزهٔ سان مارکو. در حدود سال ۱۴۴۰ میلادی. ــ ترکیب عناصر روحانی کلیسا و غیرروحانی، و نیز عناصر قرون وسطی و عناصر نو، در آثار فرا آنجلیکو مشخص‌کنندهٔ سنخیتی است که می‌توان آمیزهٔ سبک‌ها در نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم خواند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. پیرو دلا فرانچسکا: ملکهٔ سبا در برابر سلیمان. از مجموعه‌ای از نقاشیهای روی دیوار که «حماسهٔ صلیب مقدس» خوانده‌می‌شود، در جایگاه سرودخوانان کلیسای سان فرانچسکو واقع در آرتسو Arezzo. در حدود سال ۱۴۶۰ میلادی ــ اصول طبیعت‌گرایی و خردگرایی راهنمای هنریِ «پیرو» است، ولی ریزه‌کاری و پرداخت درباری نشان‌دهندهٔ خدمت دیرپای این استاد نقاشی است در دربار. سبک فاخر او شکی در این مورد باقی‌نمی‌گذارد.

۲. دومنیکو گیرلاندایو: تولد یوحنّا. نقاشی دیواری جایگاه سرودخوانان کلیسای سان ماریا نوولا، فلورانس. کار این پرده در ۱۴۹۰ میلادی پایان پذیرفته‌است ــ در دوران پایانی این سده، نقاشی در فلورانس خصوصیاتی اشرافی دارد که خاص لایهٔ بالای طبقهٔ متوسط است؛ در مجموع غیرقراردادی‌بودن خود را حفظ می‌کند و گرایش به‌آزاداندیشی اوایل این دوران را دارد. اما نسلی که دوستداران این هنر بدان تعلق دارند و بر سه چهارم این قرن چیره‌اند نمایندهٔ روزگار ثروت و رفاهند و دل‌بسته به‌ظرافت و نجابت ظاهر تا استحکام اندیشه و استقلال فکر.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. بوتیچلّی: بشارت (بارگرفتن مریم مقدس). فلورانس، اوفیتسی. در حدود سال ۱۴۹۰ میلادی ــ بوتیچلّی بااهمیت‌ترین نمایندهٔ گرایش اشرافی در نقاشی فلورانسی است. استاد مسلم در شیوهٔ نو- رمانتیسم است که حقیقت‌گرایی استوار و جاافتادهٔ طبقهٔ بورژوا را از نیرو تهی می‌کند و آن را بدل به‌هنری پرتکلف و ظاهرآرا می‌سازد.

۲. دسیدریو دا ستینیانو Desiderio da Settignano نیم‌تنهٔ زن. موزهٔ لوور، پاریس. نیمهٔ دوم قرن پانزدهم. ــ چهره‌سازی مثال خوبی است از برازندگی در لایهٔ بالای طبقهٔ متوسط با توجه خاص به‌ظرافت و حساسیت در پیروی از الگوی اصلی.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. مانتینا: مارکزه لودوویکو (دوم) با خانواده‌اش. نقاشی روی دیوار کاخ دوک در مانتوا. سال ۱۴۷۴ میلادی. ــــ یکی از مهمترین نقاشان میانجی بین هنر بورژوایی و هنر درباری در سدهٔ پانزدهم است. این نقاش زندگی در دربار لودوویکو گونتساگا را با همان صراحت و روشنی بیان می‌کند، که گیرلاندایو، نمونهٔ اشراف فلورانسی آن دوران را.

۲. فرانچسکو کوسّا: پیروزی ونوس (بخشی از اثر). نقاشی روی دیوار کاخ اسکیفانویا در فرارا. ۱۴۷۰ میلادی. ــ نمونه‌ای عالی از هنر رومانتیک دوران سلحشوری که در دربارهای شمال ایتالیای سدهٔ پانزدهم پرورش یافت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

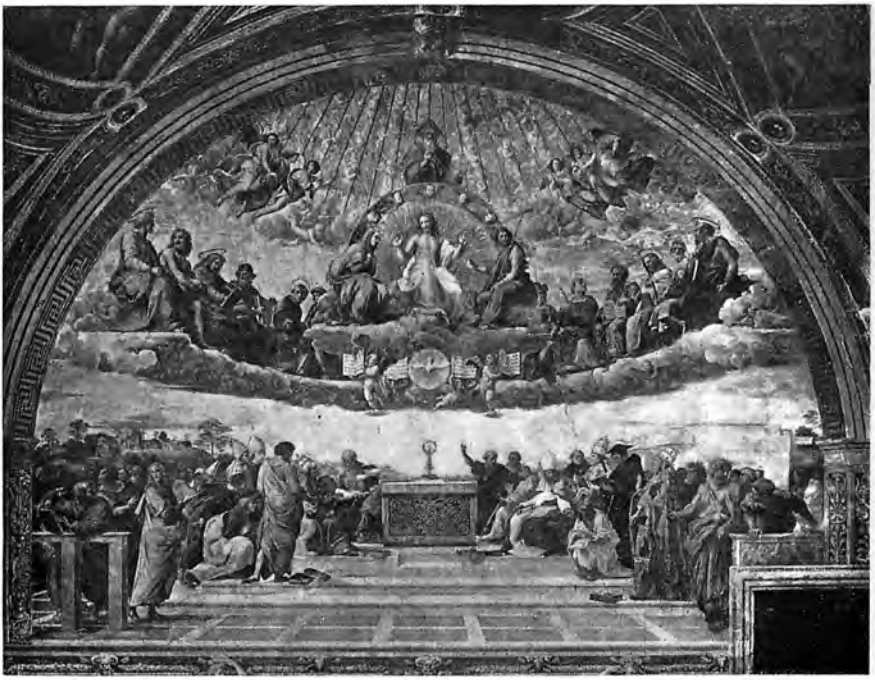
۱. برتولدو : بلروفون و پگاسوس. Bellerophon and Pegasus موزهٔ تاریخ هنر، وین. اواخر قرن پانزدهم ـــ مثال بسیار خوبی از آنچه به‌وسیلهٔ لورنتسو به‌عنوان هنر ترویج می‌شد. (ر.ک.: صص ۳۸۲ و ۳۸۳)

۲. نری دی بیتچی: بشارت (بارگرفتن مریم مقدس) فلورانس، اوفیتسی. سال ۱۴۵۸ میلادی. ـــ سنخ فراورده‌های کارگاههای «تولید انبوه» که قشر وسیعی از طبقهٔ متوسط را در نظر داشتند.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



tarikhema.org

۱. لئوناردو: شام آخر. نقاشی دیواری در سفره‌خانهٔ صومعهٔ سانتا ماریا دل گراتسیه S. Maria delle Grazie در میلان. از سال ۹۸-۱۴۹۵ میلادی. ــ نخستین مثال دقیق و سخت‌گیرانه‌ای است که این اثر خود را به‌امور اساسی و لازم محدود می‌سازد و معرف مشابهت اندیشهٔ هنری با آرمان خویشتنداری اشرافی است.

۲. رافائل: بگومگو The Disputa . نقاشی دیواری در استانتسا دلا سنیاتورا. رم، واتیکان. از ۱۱-۱۵۰۹ میلادی. ــ در اینجا اصل هنجارها، چیرگی مطلق دارد؛ عنصرهای خودجوش و صریح و شفاف که در آثار لئوناردو حضور دارد، بکلی از جهان نقاشی رافائل رخت بربسته‌است.

PDF.tarikhema.org

میکلانجلّو (میکل آنژ): داوود (بخشی از
ثر). فرهنگستان هنرهای زیبا، فلورانس. از
۲-۱۵۰۱ میلادی. ـــ همان طور که پرداختِ
ـجه پهلوانی در بدن مرد ـ در جریان تکامل از
ولوکلتوس تا لوسیپوس ـ کمتر و کمتر شده
ست، و این بچشم‌می‌خورد؛ شناخت
شخصیت انسان از زمان دوناتلّو تا میکلانجلّو
شکاراکمتر بورژوامآب و بیشتر اشرافی
Aristocratic گردیده‌است، یعنی کمال
مطلوب «کالوکاگاثیا».

۲. تیتیان (تیتسیانو): امپراتور شارل پنجم، سوار بر اسب. پرادو، مادرید. سال ۱۵۴۸ میلادی. ـــ در این اثر صورت خودنمایانهٔ قهرمان، در دم خصلتِ اسلوب تشریفاتی را چنان نمایان می‌سازد که مشکل کسی آن را در ارتباط با میکلانجلو بپندارد.

۳. تیتیان (تیتسیانو): سیمای دختر ناشناس. موزهٔ تاریخ هنر، وین. زمانی می‌پنداشتند که چهرهٔ ویولانته Violante دختر پالما وکّیو است.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

tarikhema.org

۱. میکلانجلو (میکل آنژ) : اندوه Pietà. کاخ روندانینی، رم. از ۶۴-۱۵۵۶ میلادی. ـــ بدن، استواری خود را از دست داده‌است. دشوار می‌توان این اثر را ساختاری هنری خواند؛ این پیکره، اعترافی است مجذوبانه: بی‌شکل، بخودبودن ازکف‌داده و بند و مفصل گسسته.

۲ و ۳. میکلانجلو (میکل آنژ): روز بازپسین (بازپسین داوری) نمازخانهٔ سیستینه، رم. (دو بخش از نقاشی روی دیوار) از سال ۴۱-۱۵۳۴ میلادی. ـــ میکلانجلو، قلهٔ دوران رنسانس (نوزایی) است. با میکلانجلو زوال درک کلاسیک از هنر آغاز می‌گردد و به‌سود سازگاری و هماهنگی پایان می‌پذیرد. «روز بازپسین» اثری جاویدان است، نه تنها مظهر زیبایی، قدرت و جوانی است، بلکه بتصویرکشیدن سرگشتگی و نومیدی است. نمازخانهٔ سیستینه که سراسر از زیر قلم میکلانجلو بیرون آمده‌است نمایشگاه قدرت دست نقاش در اوج هنری اوست. رستاخیز، با تمام حالتهای بشری در آن «روزشمار» در پرده‌ای عظیم که سراسر دیوار مقابل در ورودی نمازخانه را فراگرفته‌است، بجلوه‌درآمده: ترس و تسلیم در چشم و دست و پا.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. پونتورمو: یوسف در مصر. نشنال گالری، لندن. از ۱۹-۱۵۱۸ میلادی. ـــ در این اثر ما با فروپاشی محیط و فضا روبرو هستیم که همانند است با این وضع در آخرین آثار میکلانجلو. پیکرهای واقعی در چهارچوبی ساختگی و ازخوددرآورده حرکت می‌کنند.

۲. برونتسینو: اِلئونورا از مردم تولدو و پسرش. اوفیتسی، فلورانس. در حدود ۱۵۵۵ میلادی. ـــ برونتسینو پیش از هر چیز صورتگر Portraitist است. یکی از پایه‌گذاران مانریسم درباری.

۳. پارمیجانینو: مریم درازگردن Madonna del collo lungo. کاخ پیتی، فلورانس. کشیدن این اثر در سال ۱۵۳۲ میلادی آغاز شد و ناتمام ماند. عناصر ناجور و نامتجانس تصویری، اسباب مهارت‌نمایی عالی را فراهم‌ساخته‌است تا مانریسم پنهان، تنها در چشم جمع کوچکی از ارباب بصیرت که دیدی موی‌شکاف دارند، آشکار شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

تینتورِتو: شام آخر. سان جورجو ماجوره، ونیز. از ۹۴-۱۵۹۲ میلادی. ـــ مقایسهٔ یکی از چند «شام آخر» تینتورتو با اثر معروف لئوناردو دا وینچی، و شیوهٔ پرداختن آن ـ چون موضوع یکی است ـ می‌تواند نمایانگر زوال دورهٔ رنسانس باشد، در چیرگی مانریسم؛ جنبش مطلق، و بیان نمایشی مبالغه‌آمیز را می‌توان در آنها بچشم‌دید.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. تینتورِتو: از سنگ آب برآوردن موسی. مدرسهٔ سان روکو San Rocco. ونیز، سال ۱۵۷۷ میلادی. ــ به‌تصویرکشیدن قصص کتاب مقدس در آثار تینتورتو صورتی رؤیایی و خیال‌انگیز می‌یابد. این تصاویر اغلب صورت اساطیر اولین را در قالب نمایشهای باستانی جلوه‌گر می‌سازد که در پاره‌ای از آنها خداوند با پیکری آسمانی حضور دارد.

۲. تینتورتو: مریم مصری St. Mary Aegyptiaca. مدرسهٔ سان روکو، ونیز. ۸۷-۱۵۸۳ میلادی. ــ در این اثر درون‌مایه و مضمون اِنجیلی به‌چشم‌انداز اساطیری جای‌پرداخته و پیکر آدمی تقریباً ناپدید شده‌است؛ منظره و دورنما به‌صحنه چیره گردیده‌است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. گرکو: خاکسپاری کنت اورگاتس Orgaz. سان تومه San Tomé، تولدو. سال ۱۵۸۶ میلادی. ــ صحنه، نمایش کمال ذوق درباری است، در عین نمایشی روحانی، عمیق‌ترین، ظریف‌ترین و اسرارآمیزترین وجه طبیعت را نیز می‌توان دید.

tarikhema.org

۲. گرکو: دیدار [مریم مقدس و الیصابات (الیزابت)] مجموعهٔ دامبارتن اوکس، واشنگتن. بین ۱۶۰۴ تا ۱۶۱۴ میلادی. ال گرکو هنرمندی است که در آثار اواخر عمر به‌پیراستن صورت مادی از واقعیت رسیده‌بود، درست مانند میکلانجلو. «دیدار» و «عروسی مریم» که از آخرین آثار گرکو است، چنان به‌سوی پیراستگی تکامل یافته‌است که «اندوه» (در کاخ روندانینی» میکلانجلو را بیادمی‌آورد. پیکر، در این آثار گویی در نور حل می‌شود و صورتی وهمی می‌گیرد، چون سایه‌هایی اثیری که در فضایی مجرد ـ بیرون از واقعیت و تعریف‌ـ پذیری ـ قراردارد.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. بروگل: پاییز. موزهٔ تاریخ هنر، وین. سال ۱۵۶۶ میلادی. ـــ نگرش بروگل به‌جهان یادآور جهان‌شناخت تینتورتو است؛ البته برتری ازان بروگل است خاصه در دورنماها.

۲. بروگل: عروسی روستایی. موزهٔ تاریخ هنر، وین. در حدود سال ۱۵۶۵ میلادی. ـــ این اثر با فضای پرتحرک آن باز یادآور کارهای تینتورتو است. خاصه پرده‌های «شام آخر» که در آنها محیط، همانند فضای این اثر است.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. کاراواجو: به‌صلیب‌کشیدن پطرس مقدس. سان ماریا دل پوپولو، رم. در حدود سال ۱۶۰۰ میلادی ــ طبیعت‌گرایی کاراواجو همیشه با سلیقهٔ کلیسایی و رسمیِ حامیانش برخورد پیدا می‌کرد؛ این حامیان شکوه برداشتهای او را درنمی‌یافتند و او را متهم به «ابتذال» در رفتار با قصص کتاب مقدس می‌کردند!

tarikhema.org

۲. کاراتچی (لودوویکو): مریم و قدیسان. پیناکوتِکا، بولونیا. ــ خاندان کاراتچی سربراه‌ترین هنرمندان زمان خود بودند؛ وظایفی را که کلیسای کاتولیک مقرر می‌داشت چنان بانجام‌می‌رساندند که رضایت خاطر تام حاصل می‌شد. نمونه‌هایی که این هنرمندان از پرده‌های مذهبی آفریدند چنان مقبول افتاد که الگو برای هنر جدید کلیسایی شد.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. پیترو دا کورتونا: نقاشی سقفِ تالاری از کاخ باربرینی، رم. سالهای ۱۶۳۳ تا ۱۶۳۷ میلادی. ــ از استادان قدر اول باروک عالی بر روی دیوار است. اگر آثار باشکوه او را به‌کنار نهیم دیگر چیزی که بر آن بنازیم در تزئینات درون ساختمانها باقی‌نمی‌ماند.

۲. وینولا Vignola : ایل جِسو Il Gesu ، رم. ۱۵۶۸ تا ۱۵۸۴ میلادی. ــ نمونه‌ای مثالی از ساختمان کِلیسای باروک رومی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

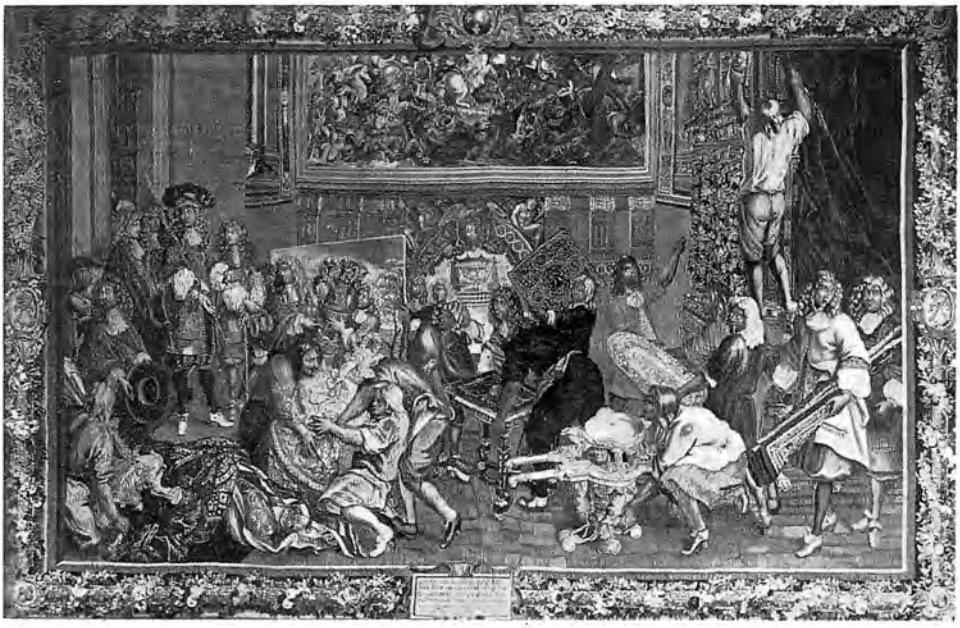
۱. لورنتسو برنینی، شادروان لودویکا آلبرتونی (بخشی از اثر). کلیسای سان فرانچسکو آریپا. سالهای ۷۶-۱۶۷۴ میلادی. ــ برنینی بیانی تشریفاتی در پیکرتراشی آفرید که جوهری تئاتری داشت و به‌یاری آن در باروک مذهبی جنبش و حرکت را نمایاند.

۲. لورنتسو برنینی: فرانچسکو اول دوک مودِنا Duke of Modena. گالری استنسه، مودِنا. ۱۶۵۰ میلادی. ــ برنینی که استاد مسلم پیکرتراشی باروک است در بیان صناعی خود رنگی مذهبی دارد که در شیوهٔ پرجنبش باروک او آشکار می‌گردد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



tarikhema.org

۱. لو برن le Brun: اتاق جنگ در کاخ ورسای. سال ۱۶۸۶ میلادی. «هنر ورسای» مظهر هنر درباری باروک است.

۲. لو برن: لویی چهاردهم از کارگاه گوبلن بافی دیدن می‌کند. پردهٔ دیوارکوب در کاخ ورسای. در حدود سنهٔ ۱۶۶۷ میلادی. ــ این پرده تصوری کلی از آنچه در کارگاه شاهی فراهم می‌آمده‌است نشان‌می‌دهد.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. پوسن: چوپانان آرکادیا Et in Arcadia Ego موزهٔ لوور، پاریس. ۳۹-۱۶۳۸ میلادی. ــ پوسن یکی از مهمترین راهگشایان واتو در نقاشی شبانی است، اما هنوز پایبند اساطیر باستانی، و خردگرایی سخت‌گیر در مفهوم و در موضوع است. (ر.ک.: جلد سوم، ص ۶۴۳)

۲. لویی لونن L. Le Nain غذای روستاییان. موزهٔ لوور، پاریس ۱۶۴۲ میلادی. ــ آثار لویی لونن از مهمترین آثار شیوهٔ طبیعت‌گرایی فرانسوی در سدهٔ هفدهم است.

۳. یاسنت ریگو Hyacinthe Rigaud تصویر تمام‌قد لویی چهاردهم. موزهٔ لوور، پاریس. ۱۷۰۱ میلادی. ــ برای کشیدن این تصویر در زمان خود بیشترین دستمزد پرداخت گردید؛ هنرمند چهل‌هزار فرانک دریافت داشت.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روبنس Rubens مادر و فرزند. موزهٔ لوور، پاریس. ۳۸-۱۶۳۵ میلادی. ـــ هیچ هنرمندی شیوهٔ باروک درباری را در نقاشی چنان پدیدنیاورده‌است که روبنس. شاید بجرأت بتوان گفت که مفهوم این شیوه تنها با کارهای روبنس روشن می‌شود. شکوه بیان، همراه با حرکت و جنبش نمایشی، آن هم در نماهای بزرگ، چیزی است که روبنس را غول‌آسا خوانده‌اند. طراحی بدن، خاصه زنان پرخورده و زیر پوست چربی آکنده از خصوصیات روبنس در نمودن راحت‌طلبان درباری است که جز خور و خواب نمی‌شناسند و با رنج و زحمت آشنایی ندارند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

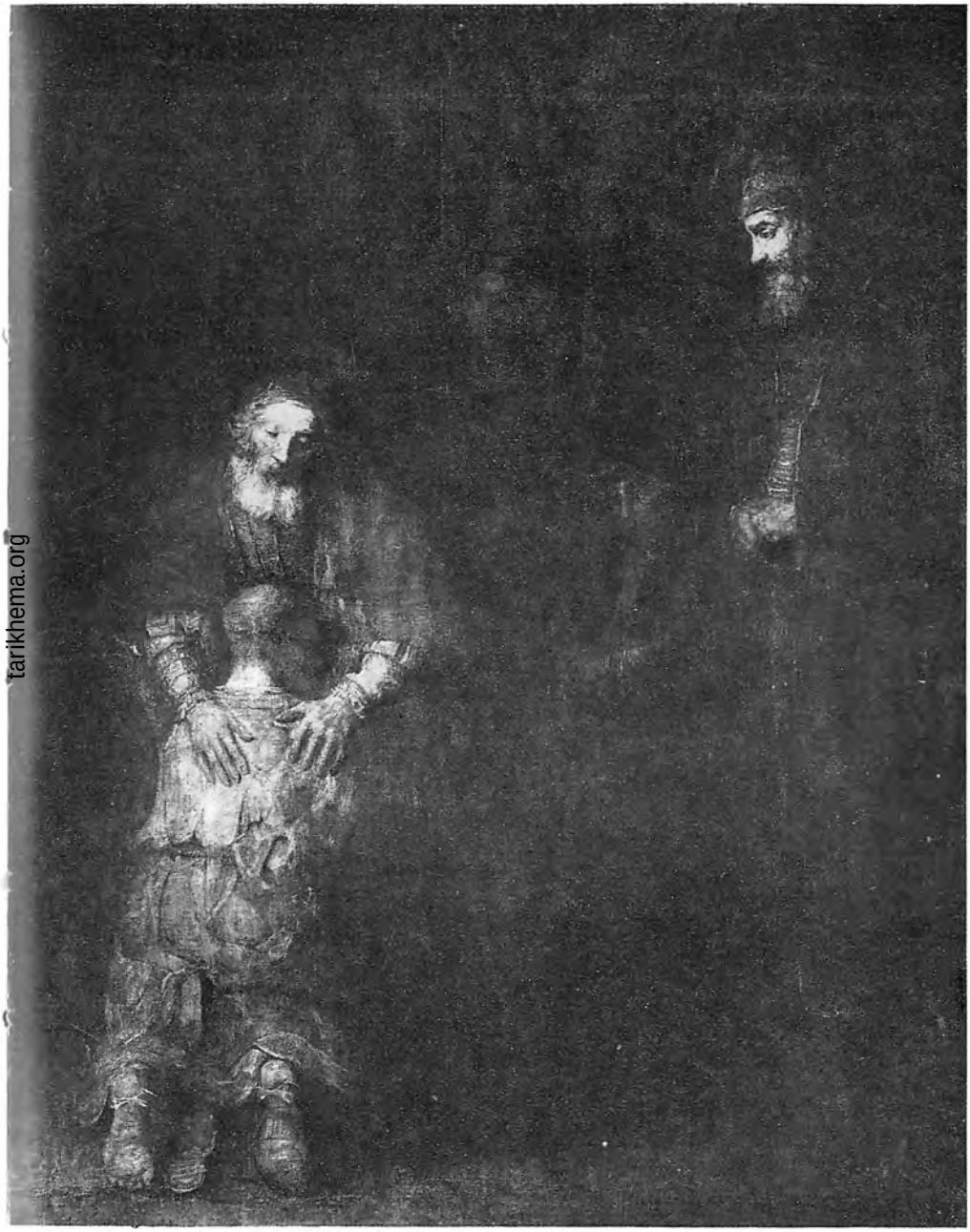
PDF.tarikhema.org

روبنس: نیایش مغان. طرح (بالا) در سالهای ۲۴-۱۶۲۳ میلادی. ـــ مجموعهٔ والاس. پرده‌ای که برای محراب کلیسا نقاشی شده‌است در ۱۶۲۴ بوده‌است. (پایین) موزهٔ آنتورپ ـــ این بهترین نمونهٔ شیوهٔ کار در کارگاه روبنس است. با مقایسهٔ دو اثر، درمی‌یابیم که اختیار تغییر نسبت به‌طرح استاد تا چه اندازه بوده‌است. از هر طرح چندین سفارش دریافت می‌شده.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



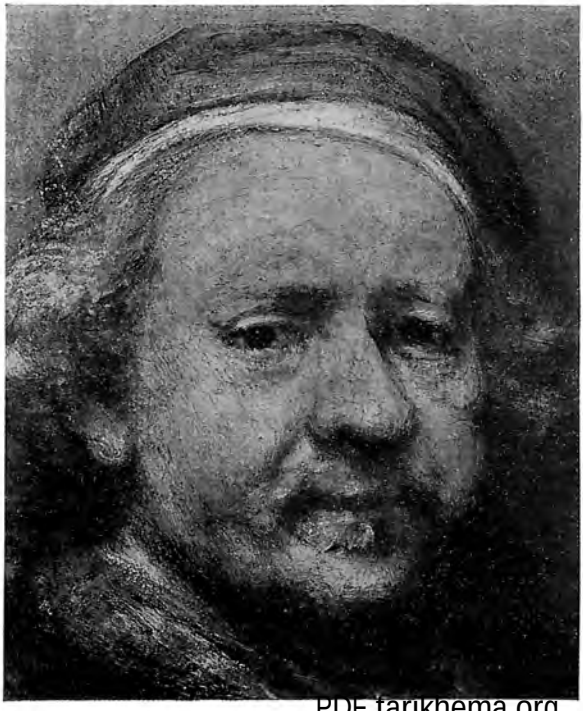
رامبرانت: بازگشت پسر مسرف. موزهٔ ارمیتاژ، لنینگراد. از آخرین آثار نقاش. کارهای اواخر عمر رامبرانت واقعیت را به‌صورت محض می‌نمایاند، چون میکلانجلو و اِل گرکو در پایان زندگی. آخرین آثار این سه استاد مشخصات مشترک بسیار دارند که در مجموع چیزی است میان مانریسم و باروک.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



۱. رامبرانت: قربانی مانواه Manvah . گماثلده گالری، در سدن. ۱۶۴۱ میلادی. ــ رامبرانت نقاش عالی‌مقام طبقهٔ متوسط است که کمابیش آنچه در روبنس جنبهٔ خارجی و عینی یافته‌است، در رامبرانت جنبهٔ روحانی می‌یابد.

۲. رامبرانت: صورت نقاش (به‌قلم خودش) نشنال گالری، لندن. در حدود سال ۱۶۶۰ میلادی (بخشی از اثر) ــ تنها در دورهٔ هنر بورژوایی ـ مانند قرن هفدهم در هلند ــ نوعی درک و برداشت ذهنی از نقاشی پدیدآمد که ممکن ساخت نقاشان، چهرهٔ خود را بپردازند. همین تأثیر، سیل تصاویر خود نقاش به‌قلم رامبرانت را سرازیر ساخت.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱. فرانس هالس: نگهبانان شهر از میان تیراندازان سن ژرژ. موزهٔ فرانس هالس هارلم. سال ۱۶۲۷ میلادی. ــ فرانس هالس بر تارک صورتگران گروهی هلند جای‌دارد و طبقهٔ متوسط ــ با آگاهی طبقاتی از معاصرانش ــ در آثار او جلوه‌گاه گسترده‌ای یافته‌است.

۲. ورمر وان دلفت: تمثیل نقاشی. موزهٔ تاریخ هنر، وین. در حدود سال ۱۶۶۵ میلادی. ــ هلندیان جاذبهٔ تصویری درون سراهای مردم بورژوا را کشف کردند. و بر این اساس هنرِ تأثیر محیطهای بسته را کمال بخشیدند؛ شیوه‌ای که ورمر بزرگترین استاد آن بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. هوبِّما. Hobbema خیابان. نشنال گالری، لندن. بین سالهای ۱۶۶۳ و ۱۶۶۹ میلادی. ـــ میان مردم هلند و املاک شهری و روستایی روابط نزدیک وجودداشت؛ و در چهارچوب این روابط حوادث زندگی جریان داشت، خود این، تجربه‌ای نو بود با محیط و فضایی نو.

۲. آلبرت کویپ: منظرهٔ رودخانه و گلهٔ گاوان. نشنال گالری، لندن. میان سالهای ۱۶۵۵ و ۱۶۷۰ میلادی. ـــ هلندیها پیشدستی کرده راهی بس دراز از طبیعت‌گرایی قرن نوزدهم پیشی گرفتند، اینان استادان راستین نقاشان مکتب باربیزون، (دهکده‌ای کنار فونتن‌بلو) در قرن نوزدهم بوده‌اند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. پیتر د هوخ Pieter de Hooch: حیاط خانه‌ای هلندی. نشنال گالری، لندن. سال ۱۶۵۸ میلادی. ــ پیتر د هوخ نقاش لایهٔ میانی طبقهٔ متوسط مردم بود که زندگانی مرفهی داشتند.

۲. متسو: درس موسیقی. نشنال گالری، لندن. پس از سال ۱۶۵۵ میلادی. ــ آشکار است که خواستاران آثار متسو ثروتمندتر و مهذب‌تر از مشتریان پیتر د هوخ بوده‌اند.

۳. فرانس هالس: دختر کولی. موزهٔ لوور، پاریس. ــ هالس که از استادان صورتگری بود، در هلند چندان با اقبال مردم روبرو نبود و معاشش بسختی می‌گذشت. بیشتر نقاشان معاصر او نیز سرنوشتی بهتر نداشتند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

د

دادی، (برناردو)، ← برناردو دادی
داستایفسکی، ۴۶۶
دانته، ۳۳۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۴۰۵
دانیله دا ولترا، ۴۷۱
داوید تنیرس، ۵۸۱
دا وینچی (لئوناردو)، ← لئوناردو دا وینچی
دایک، آنتونیو وان، ۵۲۹
دریک، سر فرانسیس، ۵۰۲
دسته (ایزابلا)، ← ایزابلا دسته
دسته گل ژولی، ۵۶۴
دسیدریو دا سیتینانو، ۳۷۳، ۳۷۷
دکارت، ۴۷۷، ۵۴۹
دکامرونه، ۳۸۵
دکر (تامس)، ← تامس دکر
دلفت (ورمر وان)، ← ورمر وان دلفت
دن کیخوته، ← دن کیشوت
دن کیشوت (دن کیخوته)، ۴۹۶، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۶، ۵۰۷
دو بو، ← آبه دو بو
دورر، آلبرخت، ۴۸۳، ۴۸۴
دورژاک، ۴۴۶، ۴۴۷
دوک آتن، ۳۵۴، ۳۵۷، ۳۶۲
دوک بویون، ۵۴۴
دوک دانتن، ۵۸۳
دولچه (لودو ویکو)، ← لودو ویکو دولچه
دوما، آلکساندر پسر، ۵۲۰
دومنیکو ونتسیانو، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۷
دومینیکی، ۳۶۴، ۴۶۹
دونا تللو، ۳۴۳، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۹۱، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۲۸
دیزینو، ۴۸۰
دیلتای، ویلهلم، ۴۱۷، ۵۳۸

ر

رابرت کمپین، ۳۴۹
رابله، ۳۳۸
راتیسبون (شورا)، ۴۶۴، ۴۶۵
راسین، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۳، ۵۶۶، ۵۸۳
رافائل، ۳۴۳، ۳۹۳، ۴۰۰، ۴۰۷، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۸، ۴۴۱، ۴۴۳، ۴۴۹، ۴۵۳، ۵۳۳، ۵۵۷، ۵۸۴
رافائله بورگینی، ۴۷۰، ۴۸۲
رالی، سر والتر، ۵۰۲
رامبویه (اوتل دو)، ← اوتل دو رامبویه
رتس (کاردینال دو)، ۵۵۰، ۵۶۳، ۵۶۵
رجینالد (پوله)، ← پوله رجینالد
رساله‌ای در باب خلقیات، و روحیات ملل (اثر ولتر)، ۳۳۸
رم، ۳۹۹، ۴۰۷، ۴۳۴، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۸۰، ۵۳۶، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۵۴، ۵۶۸
رمبرانت، ۵۲۶، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۳، ۵۵۷، ۵۷۶، ۵۷۹، ۵۸۲، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶
رنس (مکتب)، ۳۳۷
رنسانس (نوزایی)، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲،
۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷،
۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۵،
۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۲، ۳۷۷، ۳۸۵،
۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰،
۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۶، ۴۰۱، ۴۰۲،
۴۰۵، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲،
۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷،
۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۶،
۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴،
۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹،
۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۶،
۴۴۷، ۴۴۸، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳،
۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۵، ۴۷۲،
۴۷۳، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۸۰،
۴۸۱، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۷،
۴۸۹، ۴۹۲، ۵۰۹، ۵۱۷، ۵۲۰،
۵۲۵، ۵۲۶، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۳،
۵۳۴، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱،
۵۵۲، ۵۵۵، ۵۶۲، ۵۶۵، ۵۷۴،
روبرتو مارتلی، ۳۸۱، ۳۹۵
روبنس، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۹، ۵۳۳،
۵۳۵، ۵۴۱، ۵۴۴، ۵۵۷، ۵۵۹،
۵۶۷، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵
روبیا (لوکا دلا)، ← لوکا دلا روبیا
روچلای (جووانی)، ۳۷۶، ۳۷۷،
۳۸۰
رودن، ۵۲۹
رودولف دوم، ۴۵۰، ۴۵۱
"روز داوری" (تابلو میکلانجلو)،
۴۶۲، ۴۶۳، ۴۷۰، ۴۷۱، ۵۲۷
روزه دو پیل، ۵۵۹
روسپیلیوزی (خاندان)، ۵۴۳
روسلی (کوزیمو)، ← کوزیمو
روسلی
روسو (فیورنتینو)، ۴۴۷، ۴۷۶،
۴۸۴
روشنگری (دورهٔ) ۳۳۵، ۳۳۸،
۳۳۹، ۴۶۰
روکو (اسکوئولا سان)، ۴۸۸
رومانتیسم، ۳۶۹، ۳۷۳، ۴۹۴،
۴۹۶، ۵۰۶، ۵۱۲
رومانتیک، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۴۰،
۳۴۱، ۳۴۹، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۵،
۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۲، ۳۸۴،
۴۲۶، ۴۹۳، ۴۹۶، ۴۹۸، ۵۱۲،
۵۱۳، ۵۱۵، ۵۴۶،
رومانسک، ۳۳۷
رومانو (جولیو)، ← جولیو
رومانو
رؤیای نیمه‌شب تابستان اثر شکسپیر
۵۲۷
رویسدال (یاکوب وان)، ← یاکوب
وان رویسدال
ریاریو (خاندان)، ۳۵۱
ریبرا، ۵۲۸
ریبوزو، (نوشته رافائله بورگینی)،
۴۷۰، ۴۸۲
ریچارد سوم، ۵۰۷، ۵۲۷
ریشلیو (کاردینال)، ۵۴۸، ۵۵۴، ۵۶۱
ریگل (آلوئیس)، ۴۴۶، ۵۳۰، ۵۳۴،
۵۷۶، ۵۸۵
ریگو (یاسنت)، ← یاسنت ریگو

ز

زن کشف محبت (نام نمایشنامهٔ

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هی‌وود)، ۵۲۲
زوستریس، ۴۵۰
زیبایی‌شناسی، ۳۴۰ ۴۱۶، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۶۴، ۴۷۷، ۵۱۳، ۵۲۹، ۵۴۱، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۷
زیمل، گئورگ، ۴۶۴

ژ

ژان فوکه، ۳۳۵، ۵۵۴
ژان هوس، ۴۷۲
ژولین بندا (مؤلف)، ۴۲۶

س

سادولتو، یاکوپو ۴۶۱، ۴۶۵
سارتو (آندرئا دل)، ← آندرئا دل سارتو
ساری (ارل)، ۵۰۹
ساستی (خاندان)، ۳۸۰
ساکتی (فرانکو)، ۴۰۵، ۴۲۲
سالوتاتی (کولوتچو)، ← کولوتچو سالوتاتی
ساموئل وان هوخستراتن، ۵۷۵
سان پتر، ۴۰۰
سانچو پانسا، ← سانکو پانزا
سان روکو (انجمن)، ۴۸۷
سان سیلوسترو (کلیسا)، ۴۶۱
سان کروچه (کلیسا)، ۳۶۱، ۳۷۷، ۳۸۰
سانکو پانزا (سانچو پانسا)، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۶
سانگالو (آنتونیو دا)، ← آنتونیو دا سانگالو
سانگالو (جولیانو دا)، ← جولیانو دا سانگالو
سان لورنتسو (کلیسا)، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۲
سان لوکا (نام فرهنگستان رم)، ۴۷۹
سان لوکا (کومپانیا دی)، ← کومپانیا دی سان لوکا
سان مارکو (کلیسا)، ۳۷۷
سان ماریا سوپرا مینروا (نام کلیسا)، ۳۹۹
سان ماریا نوولا، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۹۹، ۴۰۶
ساوثمپتن، ارل، ۵۰۷
ساوونارولا، ۴۶۲، ۴۷۳
سباستیانو دل پیومبو، ۳۹۸، ۴۳۰
"سبیل‌ها" (اثر میکلانجلو)، ۴۳۱، ۴۳۹
ستا (آرته دلا)، ← آرته دلا ستا
ستینیانو (دسیدریو دا)
سر توبی بلچ، ← توبی بلچ، سرکامبی، ۴۲۲
سروانتس، ۳۳۸، ۴۴۷، ۴۹۱، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۵۰۰، ۵۰۶
سزان، ۴۱۸
سن پطر، ۴۵۳
سن ترزا، ۴۶۵
سن ژروم، ۳۷۰
سن سیمون، ۵۶۳
سن لوقا، ۴۳۰، ۴۷۱
سن مینیاتو (کلیسا)، ۳۷۵
سودرینی (پیترو)، ← پیترو سودرینی
سودوما، ۴۳۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سورئالیستی، ۴۴۸، ۴۴۹
سوفسطاییان، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۶۰
سویل (اشبیلیه)، ۴۸۹
سوینیه (مارکیز دو)، ← مارکیز دو سوینیه
سیثنا، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۷۴، ۳۸۸، ۴۱۹
سیجیسموندو مالاتستا، ۳۸۶
سیدنی، سر فیلیپ، ۵۰۹
سیستینه (نمازخانه)، ۴۰۰، ۴۶۲، ۴۶۳
سیکستوس پنجم، ۵۴۲
سیکستوس چهارم ۴۲۸
سیمونه مارتینی، ۳۶۲، ۴۰۵
سیمونیدس، ۴۰۴
سینیورلی، ۳۴۳، ۴۰۷
سیویلیس (کلاودیوس)، ← کلاودیوس سیویلیس

ش

شا، (جرج، برنارد)، ۵۰۴، ۵۲۰
شارتر (کلیسا)، ۳۳۷
شاردن، (ژان سیمئون)، ۵۵۹
شارل پنجم، ۴۰۷، ۴۰۹، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۶۶
شارلمانی، ۴۵۲
"شام آخر" (اثر داوینچی)، ۴۸۸
"شام در خانهٔ لوی" (اثر ورونسه)، ۴۷۰
شب دوازدهم، ۵۲۷
شکسپیر، ویلیام، ۳۳۵، ۳۳۸، ۴۴۶، ۴۹۱، ۴۹۵، ۵۰۰، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۸، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷

ض

"ضد رنسانس"، ۳۷۲

ط

طبیعتگرایی (ناتورالیسم)، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۸۴، ۴۰۲، ۴۱۸، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۴۱، ۴۴۷، ۴۶۷، ۴۷۶، ۴۸۱، ۴۸۵، ۴۸۹، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۹، ۵۲۰، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۶، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۹، ۵۶۱، ۵۷۳، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۸۴

ع

"عروسی مریم" (نقاشی از ال‌گرکو)، ۴۹۰
عصر جدید، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۵۸
عقل‌گرایی، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۸، ۳۶۹، ۳۷۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۴۰۲، ۴۴۹، ۵۰۵، ۵۲۹، ۵۳۳، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۹
"عید تجلی" (تابلو رافائل)، ۴۴۳

ف

فابریانو، جنتیله دا ← جنتیله دا فابریانو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

"فاتح" (اثر میکلانجلو)، ۴۸۷
فارنسه (خاندان)، ۳۵۱، ۵۴۳
فالستاف (جان)، ← جان فالستاف
فاوستوس، ۴۸۵، ۵۲۱
فدریگو تسوکاری، ۴۷۷، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۳، ۵۴۴
فرا آنجلیکو (جوانی)، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۸۱، ۳۹۴، ۳۹۶، ۴۲۸
فرا بارتولومئو، ۳۹۱، ۳۹۴، ۴۳۲،
فرارا، ۳۵۱، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۶، ۴۵۴
فراری (کلیسا)، ۴۰۸
فرانتس کافکا، ۴۴۸
فرانچا بیجو، ۳۹۴
فرانچا (فرانچسکو)، ← فرانچسکو فرانچا
فرانچسکا (پیرو دلا)، ← پیرو دلا فرانچسکا
فرانچسکو اسفورتسا، ۳۵۱، ۳۷۵
فرانچسکو اسکوئارچونه، ۳۹۲، ۳۹۵
فرانچسکو پنی، ۴۳۰
فرانچسکو فرانچا، ۳۹۱، ۳۹۳، ۴۰۶
فرانچسکو کوسا، ۳۸۴
فرانسوای اول، ۴۵۰، ۴۵۳، ۵۴۵
فرانس هالس، ← هالس (فرانس)
فرانسیس بومنت، ← بومنت، فرانسیس
فرانسیسکو د هلاندا، ۴۱۴، ۴۶۱
فردریک دوم، ۳۵۲
فروید، ۴۶۷
فرهنگ تاریخی و انتقادی (اثر بیل)، ۳۳۸
فرهنگستان سلطنتی نقاشی و مجسمه‌سازی، ۵۵۲، ۵۵۴
فرهنگستان‌گرایی، ۴۸۳، ۵۵۹، ۵۷۶
فلچر، جان، ۵۰۴، ۵۱۳
فلوطین، (پلوتینوس)، ۴۱۶
فلیبین، ۵۵۷، ۵۵۹
فلینک، گووارت، ۵۷۶
فورد، ۵۲۲
فورلی (ملوتسو دا) ← ملوتسو دا فورلی
فوکه، ژان، ← ژان فوکه
فون آخن (هانس)، ← هانس فون آخن
فونتن بلو، ۴۵۰
فون هوتن (اولریش)، ← اولریش فون هوتن
فیتزوله، ۳۷۷
فیچینو، ۳۸۲
فیگارو، ۵۶۶
فیلارته، ۴۰۶، ۴۱۲
فیلیپ دوم، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۶، ۴۹۶، ۵۶۸، ۵۷۰
فیلیپو لیپی، ۳۸۱، ۳۹۱ ۳۹۶، ۴۰۵، ۴۰۶
فیلیپو نری، ۴۶۵
فیلیپو ویلانی، ۳۵۴، ۳۶۰، ۴۰۵، ۴۲۲
فیلیپینو لیپی، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۹۵، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۰

ق

قصه‌ای زمستانی، ۵۲۷

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ک

کاپرارولا، ۴۶۹
کاپلا پائولینا، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۹
"کاپلا دل آرنا" (اثر جوتو)، ۴۸۸
کاپلا دی پاتسی، ۳۸۰
کاپونی (خاندان)، ۳۵۵
کاراچچی (آگوستینو)، ← آگوستینو کاراچچی
کاراچچی (آنیبالـه)، ← آنیبالـه کاراچچی
کارارا (خاندان)، ۳۶۶
کارافا، کاردینال، کارلو، ۴۶۱
کاراوادجو، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۴، ۵۵۸
کاردانو، جیرولامو، ۴۲۰، ۵۶۲
کاردینال بیبئیا، ۴۰۷
کارلشتات، ۴۷۲
کارل نویمان، ۳۴۷
کارلو بورومئو، ۴۶۵، ۴۷۰
کاستانیو (آندرئا دل)، ← آندرئا دل کاستانیو
کاستلو کواراتزی، ۳۷۶، ۳۸۰
کاستیلیونه (بالداساره)، ← بالداساره کاستیلیونه
کاسونی، ۳۷۹
کافکا (فرانتس)، ← فرانتس کافکا
کالریج، ۵۰۴
کالو، ۴۴۷
کالیمالا، ۳۷۵، ۳۷۶
کاندید (پیتر د ویت)، ۴۵۰
کانگراندہ (کاخ)، ۳۶۶
کاوالکانتی (گوئیدو)، ← گوئیدو کاوالکانتی
کاوالیره (خاندان)، ۴۸۱
کاوالیره دارپینو، ← آرپینو کاوالیره د
کپلر، ۴۱۷
کراس (جان)، ← جان کراس
کروچه بندتو، ۵۲۹، ۵۳۰
کلاودیوس سیویلیس، ۵۸۶
کلمنت (کلمنس)، ۴۵۳، ۴۶۰، ۴۷۱
کلمنس، ← کلمنت (کلمنس)
کلود لورن، ۵۳۵
کمپین (رابرت)، ← رابرت کمپین
کمدیا دل آرته، ۵۲۰
کوئرچا (جاکوپو دلا)، ← جاکوپو دلا کوئرچا
کوئلیو، کلاودیو، ۴۵۰
کواراتزی (کاستلو)، ← کاستلو کواراتزی
کوپرنیک (کوپرنیکوس)، ۳۳۸، ۵۳۶، ۵۳۷
کودک عوضی، (نام نمایشنامه)، ۵۲۲
کوراژو (لویی)، ← لویی کوراژو
کورتجانو، (اثر کاستیلیونه)، ۳۸۵، ۴۳۹
کورتونا (پیترو دا)، ← پیترو دا کورتونا
کوردلیا، ۵۰۶
کورنلیس د وس، ۵۸۱
کورنلیس وان پولنبورخ، ۵۷۵
کورنی، ۵۴۹، ۵۶۳، ۵۶۵
کوریولانوس، ۵۰۴، ۵۲۲، ۵۲۳
کوزیمو (پیرو دی)، ← پیرو دی کوزیمو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کوزیمو روسلی، ۳۹۴
کوسا (فرانچسکو)، ← فرانچسکو کوسا
کوشن، ش. ن. ۵۸۳
کوک (یرومه د)، ← یرومه د کوک
کولبر، ۵۴۹، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۶
کولوتچو سالوتاتی، ۳۳۸
کولونا (ویتوریا)، ← ویتوریا کولونا
کومپانیا دی سان لوکا، ۴۷۹
کونتارینی، (گاسپاره)، ۴۶۱، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۸۸
کونرات بورداخ، ۳۴۷
کونستابل دو بوربون، ۴۵۳
کیجی (آگوستینو)، ← آگوستینو کیجی

گ

گادی (تادئو)، ← تادئو گادی
گالیلئو، ۴۱۷
گاوریکوس (پومپونیوس)، ← پومپونیوس گاوریکوس
"گرایش به‌روحانیت"، ۴۴۶
"گرایش به‌ماوراء محسوس"، ۴۴۶
گرکو، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۷۶، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱
گفتارهایی دربارهٔ زندگانی و آثار نقاشان مشهور، ۵۵۷
گفتارهایی دربارهٔ نقاشی اثر فرانسیسکو د هلاندا، ۴۶۱
گفتاری دربارهٔ خطاها در رسم تصاویر (نوشتهٔ جیلیو)، ۴۷۰
گفتگوهای پولس قدیس (فرسکو)، ۵۳۳
۴۶۳
گلاستر، ۵۲۴
گلنداور (خاندان)، ۵۰۶
گنت، ۵۸۰
گوئلفها، ۳۵۲
گوئیدو کاوالکانتی، ۴۰۵، ۴۲۲
گوئیدو گوئینیچلی، ۴۰۵
گوئینیچلی (گوئیدو)، ← گوئیدو گوئینیچلی
گوبلن (خانواده و کارگاه)، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶
گوتسولی (بنوتسو)، ← بنوتسو گوتسولی
گوته، ۵۲۹
گونتساگا (لودو ویکو)، ← لودو ویکو گونتساگا
گونتساگا (وینچنتسو)، ← وینچنتسو گونتساگا
گونفالونیره (دادرس)، ۳۵۶، ۴۰۶
گونکوریسم، ۴۹۸، ۵۶۴
گوین (یان وان)، ۵۲۸، ۵۷۹، ۵۸۲
گیبرتی، ۳۵۷، ۳۷۶، ۳۸۱، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۷، ۴۰۵، ۴۲۱
گیرلاندایو (دمنیکو)، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۸۰، ۳۸۴، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۶، ۴۲۱
گویپ، ۵۸۲
لئوناردو بروتی، ۳۳۸
لئوناردو دا وینچی، ۳۸۲، ۳۸۷، ۳۹۳، ۳۹۷، ۴۰۰، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۷، ۴۲۰، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۸،

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ل

لئون باتیستا آلبرتی، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۳۵
لئوی دهم (پاپ)، ۴۲۹
لابرویر، ۵۴۷
لاترن (کاخ)، ۴۰۷
لاتینی (برونتو)، ← برونتو لاتینی
لارئینو، (اثری از لودو ویکو دولچه) ۴۸۲
لاروشفوکو، ۵۴۹، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۵
لازاریلو دو تورمس (نام رمان)، ۴۹۹
لافایت (مادام دو)، ← مادام دو لافایت
لافونتن، ۵۴۹، ۵۶۶
لامانتا (کاخ)، ۳۶۶
لانا (آرته دلا)، ← آرته دلا لانا
لپانتو (نبرد)، ۴۹۶
لسینگ، ۴۰۴، ۵۲۹
لنکستر (خاندان)، ۵۰۱
لوئیجی پولچی، ۳۳۸، ۳۸۴، ۴۹۷، ۴۹۸
لوئیس دگونگورا ای آرگوته، ۵۲۸، ۵۴۹، ۵۶۱
لوئی لونن، ۵۴۹، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۸۳
لوتر، ۳۳۸، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۱، ۴۶۶، ۴۷۲
لودو ویسی (خاندان)، ۵۴۳
لودو ویکو دولچه، ۴۸۲
لودو ویکو گونتساگا، ۳۸۴، ۳۸۶
لودو ویکو مورو، ۳۹۷، ۴۰۷
لورن (کلود)، ← کلود لورن
لورنتسو مانیفیکو، ۳۳۸
لورنتسو مدیچی، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۶، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۶، ۴۰۵، ۴۲۷
لورنتسو موناکو، ۳۶۸
لورنتسو والا، ۳۳۸
لورنتستی (آمبروجو)، ← آمبروجو لورنتستی
لوسوئور، ۵۴۹
لوکا دلا روبیا، ۳۸۱، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۲۱
لوکرتسیا بورجا، ۳۸۶
لوکرس، ۵۰۸
لوکه (اتحادیه)، ۳۹۲
لولارد، ۴۷۲
لوماتسو (جووانی پائولو)، ← جووانی پائولو لوماتسو
لونن (لوئی)، ← لوئی لونن
لویولا (ایگناتیوس)، ← ایگناتیوس لویولا
لویی پانزدهم، ۵۸۳
لویی چهاردهم، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۵، ۵۵۹، ۵۸۳
لویی سیزدهم، ۵۴۷
لویی کوراژو، ۳۴۷، ۳۴۸
لیپی (فیلیپو)، ← فیلیپو لیپی
لیپی (فیلیپینو)، ← فیلیپینو لیپی
لیر (شاه)، ۵۰۶، ۵۲۲، ۵۲۴، ۵۲۶، ۵۲۷

م

مادام دو لافایت، ۵۶۳

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مادونا، (نمازخانه)، ۴۰۷، ۴۳۹
"مادونا دل کولولونکو" (اثر پارمیجانینو)، ۴۸۶
مارتلی (روبرتو)، ← روبرتو مارتلی
مارتینی (سیمونه)، ← سیمونه مارتینی
ماس (نیکولاس)، ← نیکولاس ماس
مارکس، ۴۶۷، ۵۰۵
مارکیز دو سوینیه، ۵۶۳، ۵۶۵
مارلو، (کریستوفر)، ۵۰۷، ۵۰۹، ۵۲۱
ماری استوارت، ۵۰۸
مارینی، ۴۹۸
مازاتچو، ۳۴۳، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۸۰، ۳۹۶، ۴۰۴، ۴۲۸
مازارن، ۵۴۸، ۵۶۱
ماکسیمیلیان اول، ۴۵۴، ۴۹۴
ماکیاولی، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۵۰۷، ۵۶۲
مالاتستا (سیجیسموندو)، ← سیجیسموندو مالاتستا
مال‌وازیا، ۴۴۲
مالوولیو (قهرمان شب دوازدهم شکسپیر)، ۵۲۷
مانتوئا، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۶، ۴۵۴، ۵۸۴
مانتینا (نقاش)، ۳۸۴، ۳۸۶، ۴۲۸
مانریسم، ۳۳۵، ۳۴۵، ۴۱۲، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۶۵، ۴۶۹، ۴۷۱، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۳، ۴۷۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۸، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۳۰، ۵۳۹، ۵۴۲، ۵۵۲، ۵۶۴، ۵۷۵
مانسار، ۵۸۳
مانیرا، ۴۴۲
مانییفیکو (لورنتسو)، ← لورنتسو مانییفیکو
مایانو (بندتو دا)، ← بندتو دا مایانو
متسو، ۵۷۵
مدیچی (آلساندرو)، ← آلساندرو مدیچی
مدیچی (پیرو)، ۳۷۷
مدیچی، (خاندان)، ۳۵۱، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷، ۳۸۰، ۴۵۰، ۴۵۴، ۴۶۲، ۵۲۶
مدیچی (کوزیمو)، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۰، ۴۷۹
مدیچی (لورنتسو)، ← لورنتسو مدیچی
مرکانتیلیستها، (مرکانتیلیسم)، ۴۵۵، ۵۵۰، ۵۶۹
"مریم مجدلیه"، ۴۸۹
"مریم مصری"، ۴۸۹
"مصلوب‌شدن پطرس قدیس"، (فرسکو)، ۴۶۳
"معراج" (نام تابلو)، ۴۸۹
"مکتب آتن" (اثر رافائل)، ۴۳۱
ملوتسو دا فورلی، ۳۵۱، ۴۲۸
مور، انتونی، ۴۴۷
مورتیمر (خاندان)، ۵۰۶
مورم (لودو ویکو)، ← لودو ویکو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مورو
"موسی آب از صخره جاری می‌کند" (نام تابلو)، ۴۸۹
مولر (یان هرمنس د)، ← یان هرمنس د مولر
مولن (وان)، ← وان مولن
مولیر، ۳۳۵، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۸۳
موناکو (لورنتسو)، ← لورنتسو موناکو
مونتی، ۳۳۸، ۵۶۲
مونته کاوالو (کلیسا)، ۴۶۱
"مهاجرت به‌مصر"، ۴۸۹
مهمیز زرین (منصب شوالیه)، ۴۰۷
میدلتن (نمایشنامه‌نویس)، ۵۲۲
میشله، ۳۳۷
میکلانجلو (میکل آنژ)، ۳۹۳، ۳۹۵، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۸، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۴۳، ۴۴۶، ۴۴۹، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۷۰، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۹، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۹۰، ۵۲۶
میکلوتسو، ۳۸۱، ۳۹۴، ۴۰۶
میلان، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۷۴، ۳۸۲، ۳۹۴، ۴۰۰، ۴۵۳، ۴۵۴
مینیاتو (سن)، ← سن مینیاتو

ن

ناتورالیسم، ← طبیعت‌گرایی
ناردو دی چونه، ۳۶۳
نام‌گرایی (نومینالیسم)، ۳۳۶
نچر، کاسپار، ۵۷۵
نری دی بیتچی، ۳۸۸، ۳۹۴
نری (فیلیپو)، ← فیلیپو نری
"نقشهٔ درونی"، ۴۷۷
"نگهبان شب" (نام تابلو)، ۵۸۲، ۵۸۵
نمادگرایی (سمبولیسم)، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۶۸، ۴۹۱، ۵۳۹
نن (لوئی لو)، ← لوئی لونن
نوافلاطونی، ۳۷۱، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۹، ۴۱۶،
نوزایی، ← رنسانس
نومینالیسم، ← نام‌گرایی
نوولا سان ماریا، ← سان ماریا نوولا
نویمان (کارل)، ← کارل نویمان
نهضت اصلاح، ۴۴۴، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۴، ۴۷۲، ۴۷۳، ۵۱۹، ۵۴۰
نهضت اصلاح کلیسای آلمان، ۴۸۴
"نهضت ضداصلاح"، ۴۲۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۵، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۸، ۴۹۹
نیچه، ۳۴۰، ۴۶۷
نیکولاس برخم، ← برخم (نیکولاس)
نیکولاس ماس، ۵۷۵

و

واتو ۵۵۹
وازاری، ۳۶۰، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۴، ۴۱۳، ۴۲۱، ۴۴۲، ۴۵۰، ۴۶۹، ۴۷۱، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۳، ۴۶۷، ۵۳۱، ۵۳۸

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۴۸۴
واقع‌گرایی (رئالیسم)، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۶۶، ۳۶۷، ۴۴۷، ۴۵۲، ۴۵۹، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۸۵، ۴۹۵، ۴۹۶، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۲، ۵۳۱
والا (لورنتسو)، ← لورنتسو والا
والتر پیتر، ۳۳۶
وال دما (چرتوزا دی)، ← چرتوزا دی وال دما
والدو (پتر)، ← پتر والدو
وال دوگراس (نام کلیسا)، ۵۵۴
والسر (ارنست)، ← ارنست والسر
والوا (دربار)، ۴۵۰
وان آیک، ← یان وان آیک
وان پولنبورخ (کورنلیس)، ← کورنلیس وان پولنبورخ
وان دایک، ۵۲۹
وان در ورف (آدریان)، ← آدریان وان در ورف
وان در ولده (آرت)، ← آرت وان در ولده
وان دلفت (ورمر)، ← ورمر وان دلفت
وان در ولده، ۵۷۹
وان در هلست، ← هلست (وان در)
وان گوین، ← گوین (یان وان)
وان مولن، ۵۵۳
وایت، سر تامس، ۵۰۹
ورف (آدریان وان در)، ← آدریان وان در ورف
ورمر وان دلفت، ۵۷۵
وروکیو (آندرئا دل)، ← آندرئا دل وروکیو
ورونسه، ۴۷۰
وریس (آدریان د)، ← آدریان د وریس
وس (کورنلیس د)، ← کورنلیس د وس
وسپازیانو بیستیچی، ۳۸۱
"وسوسه" (نام تابلو)، ۴۸۹
وکیو (پالاتسو)، ← پالاتسو وکیو
ولتر، ۳۳۸، ۳۸۱، ۵۲۵
ولترا (دانیله دا)، ← دانیله دا ولترا
ولده (آرت وان در)، ← آرت وان در ولده
ولده (وان در)، ← وان در ولده
ولفلین، (هاینریش)، ۴۴۳، ۴۴۶، ۵۲۶، ۵۳۰، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵
ونتسیانو (دومنیکو)، ← دومنیکو ونتسیانو
ونوس و آدونیس، ۵۰۸
ووئه، (سیمون)، ۵۴۹
ووندل، (یوست وان در)، ۵۷۶
ویتروویوس، ۴۳۲
ویتنبرگ، ۴۷۲
ویتوریا کولونا، ۴۶۱
ویته، (نوشته واداری)، ۴۷۱
ویسکونتی، (خاندان)، ۳۵۱، ۳۷۵
ویلا دا کایانو، ۳۸۲
ویلانی (فیلیپو)، ← فیلیپو ویلانی
وینچنتسو بورگینی، ۴۴۲، ۴۶۹، ۴۷۹
وینچنتسو گونتساگا، ۵۸۴

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وینکلمان، ۵۲۹

ه

هاتسپر، ۵۰۶
هالس (فرانس)، ۵۲۹، ۵۷۹، ۵۸۲
هانس فون آخن، ۴۵۰
هاینه، ۳۴۰
هرادشین (کاخ)، ۴۵۰
هلاندا (فرانسیسکو د)، ← فرانسیسکو د هلاندا
هلست (بارتولومئوس وان در)، ۵۷۹
همسکرک، (مارتن وان)، ۴۴۷
هملت، ۵۰۶، ۵۱۶، ۵۲۲، ۵۲۴، ۵۲۷
هنری سوم، ۵۲۳
هوبما، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۲
هوتن (اولریش فون)، ۴۵۸
هوخ (پیتر د)، ← پیتر د هوخ
هوخستراتن (ساموئل وان)، ← ساموئل وان هوخستراتن
هوس (ژان)، ← ژان هوس
هولوفرنس (جودیت و)، ← جودیت و هولوفرنس
هومر، ۴۹۱، ۵۱۸
هیلدبرانت (آدولف)، ← آدولف هیلدبرانت
هینس (یوسف)، ۴۵۰
هی‌وود (تامس)، ← تامس هی‌وود

ی

"یادبودی‌زینتی"، ۵۲۸
یاکوب وان رویسدال، ۵۷۹، ۵۸۲
یان استن، ۵۷۵، ۵۷۹، ۵۸۲
یانست ریکو، ۵۸۳
یان وان آیک، ۳۳۵، ۳۴۱
یان هرمنس د مولر، ۵۸۱
یرومه دکوک، ۵۸۱
یوده (خرارت د)، ← خرارت د یوده
یورک (خاندان)، ۵۰۱
"یوسف در مصر" (اثر پونتورمو)، ۴۸۶
یوسف هینس، ۴۵۰
یولیوس دوم (پاپ)، ۴۲۸، ۴۳۰

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org