

## به چیستی ها خوش آمدید.

<http://chistiha.com>

لینک گروه:

<https://t.me/joinchat/Aesof0Ja90QD1mvfXRUa1w>

آدرس سایت :

[www.chistiha.com](http://www.chistiha.com)

لینک کانال:

[@TirdadPhilosophyChannel@](https://t.me/TirdadPhilosophyChannel)

نشانی وبلاگ:

[/http://chistiha.blogfa.com](http://chistiha.blogfa.com)

## هنر در گذر زمان

هلن گاردنر

ترجمه: محمد تقی فرامرزی

نشر آگه

اصل کتاب 808 صفحه

تلخیص: م. بودری

تایپ: م. باقری

\*\*\*

به نام خدا

## هنر در گذر زمان هلن گاردنر

### مبانی تاریخ و هنر

سبک: زمان آفرینش اثر هنری، پیوندی فشرده با شکل ظاهر آن یا در یک کلام با سبک آن دارد. به بیان دیگر، سبک هر اثر هنری تابعی از دوره تاریخی آن اثر است. تاریخ نگاری هنر با تفکیک آثار متعلق به معماری، پیکر تراشی و نقاشی به چندین سبک بر پایه شباهت های موجود میان آنها و زمان یا دوره های آفرینش آنها به حیات خویش ادامه می دهد. مطابق یکی از فرضهای بنیادی تاریخ هنر، آثاری که در یک زمان آفریده شده باشند، عموماً دارای ویژگی های سبک واحدی خواهند بود. البته کل تاریخ نگاری بر این اعتقاد است که ماهیت رویداد ها از همان زمانی نشات می گیرد که در آن به وقوع می پیوندد. بدین ترتیب می توانیم از عصر پریکلس، عصر خرد یا حتی از عصر روزولت سخن

بگوییم. همچنین اگر بخواهیم از معنی یک اثر هنری یا علت آفرینش آن سر در آوریم باید از زمان آفرینش ان با خبر گردیم. حال اگر اثر هنری از دوران گذشته تا کنون پایداری کرده و در برابر دیدگان ما قرار داشته باشد' آیا همین کافی نیست؟ آیا این اثر به دلیل ماندگاریش' به یک معنی' مستقل از زمان نیست؟ آیا یک اثر هنری تا زمانی که دوام می آورد نمی تواند انسانهای همه دورانها را مخاطب خویش قرار دهد؟

کلیه پاسخ به این پرسش' واژه "مخاطب قرار دادن" یا "سخن گفتن" است. در واقع' اثر مزبور می تواند با انسانها سخن بگوید' اما به چه زبانی؟ این اثر در سخن‌ش با ما' چه می گوید؟ هنر می تواند چیزی بیش از یک نوع ارتباط باشد' ولی مسلمانه ای ارتباط است؛ و یاد گرفتن "زبانهای" هنر دورانهای بسیار گوناگون به شکلی که در یادمانهای مربوط به دوره های خاص شان مجسم شده اند وظیفه تاریخ هنر است.

می توانیم چنین فرض کنیم مه هنرمندان هر عصر' در آثارشان' مفهومی را بیان می کرده اند که به گونه ای برای خود ایشان و دیگران قابل درک بوده است. مفهوم مزبور را فقط در صورتی می توانیم درک کنیم که اثر مجسم کننده اش را با دیگر آثار مشابهی که تقریباً در همان زمان آفریده شده باشند مقایسه کنیم.

برای آثاری که بدین طریق طبقه بندی می شوند می توانیم به گونه ای اشتراک معنی و شکل قایل شویم' در چنین حالتی است که حدود این یا آن سبک را مشخص می کنیم. در سلسله آثاری که به ترتیب تاریخی از پی هم آفریده شده و دارای ویژگی های

مشترکی از لحاظ سبک باشند می توان به وجود پاره ای تفاوتها در سبک آنها نیز پی برد. مورخ هنر' این پدیدیه را بازتابی از یک تکامل تدریجی یا پیشرفت کیفی می داند.

تردیدی نیست که پیش از استنباط چگونگی تکامل سبک باید مطمئن شویم که توالی یا ترتیب تاریخی 'بدون این اطمینان 'نظم و قابلیت درک هنری-تاریخی ناممکن می شود. بدین سان یکی از ابزار های ضروری در کار مورخ هنر' زمان تاریخی یعنی مقیاس اندازه گیری زمان تاریخی است؛ بدون این زمان تاریخی 'چیزی به نام تاریخ سبک نمی تواند وجود داشته باشد بلکه فقط ملغمه ای از اشیاء غیر قابل طبقه بندی و غیر قابل توصیف در هر زنجیره‌ی تحول در برابرمان وجود خواهد داشت. در تاریخ هنر نیز مانند علوم و دیگر شته‌های تاریخی ، به محض آنکه موضوعی را طبقه بندی کرده ایم به مراتب بر طلاعاتمان درباره‌ی آن چیز افزوده شده است. مورخان هنر پس از انجام دادن این کار به جانگردان مجري بی شبه است که طرز بازساختن "سبک های" مختلف متعلق به جاهای یا نقاط مختلف را یاد می گیرند.

با آنکه روش بنیادی طبقه بندی آثار هنری بر تشخیص زمان آفرینش آنها استوار است. طبقه بندی بر حسب گوتیک ، گونه‌های منطقه‌ای بسیار متفاوتی پیدا می کند؛ معماری گوتیک فرانسه ، تفاوت‌هایی چشمگیر با معماری گوتیک و ایتالیایی دارد. بدینسان، تکمیل کردن زمان آفرینش با مکان آفرینش ، بعد دیگری ب تصویر یادمانهای هنری در روند تکامل سبکها می افزاید.

البته هنرمند بعد سوم را در تاریخ هنر تشکیل می دهد. نخستین "تاریخ های هنر" ، که پیش از ظهور مفاهیم امروزی سبک و تکامل سبکها نوشته می شدند، چیزی جزء زندگینامه های تک تک هنرمندان نبودند. زندگینامه به عنوان یک بعد ، همچنان اهمیت دارد زیرا با مطالعه آن می توانیم تکامل سبک ها را در جریان زندگی هنری هنرمندان ردیابی کنیم. همچنانی از طریق منابع همزمان تاریخی و قراردادهای اجرا ماموریتهای هنری رابطه هنرمندان با اسلاف ، همعصران، و پیروانشان با عبارت تاثیر و مکتب ابل توصیف هستند.

## پیکر نگاری

مقولات زمان و مکان، زندگی هنرمند، تاثیرات، و مکتبها موضوع آثار هنری است: تمامی آنچه در ترکیب بندی تصویر یا منظره‌ی تکامل سبکهای به کار گرفته می شود و گونه دیگری از طبقه بندی با گونه دیگری از شناخت آثار هنری ، پیکره نگاری است. در این روش ، نقاشی ها و پیکره ها بر حسب موضوعشان گروه بندی می شوند نه بر حسب سبکشان، و تکامل موضعی اثار مذبور شدیداً مورد توجه قرار می گیرد. مطالعات پیکره نگارانه در تحلیل سبک ها نقش فرعی دارند زیرا غالباً در ردیابی مسیر تاثیرگذاریها و تعیین تاریخ و محل آفرینش آثار به کار گرفته می شوند.

## زمینه تاریخی

وسیله یا سرچشمه بسیار گسترده بعدی برای شناخت اثر هنری، در خارج از قلمرو هنر قرار دارد ولی آن را محاصره کرده است و کنسرٹش و واکنش پیوسته میانشان جریان دارد. این سرچشمه، زمینه هام تاریخی یا اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، علمی، فنی و معنوی است که با رویدادهای اخص مربوط به تاریخ هنر همراه است و بر آنها تاثیر می گذارد. سقوط زمپیدایش مسیحیت، و یوروشو های برابر ها تماماً بر تحولات سبکهای معماری، پیکرتراشی، و نقاشی در نخستین سده های پس از استقرار مسیحیت تاثیر گذارد اند. پیروزی علم و تکنولوژی شدیداً بر تحول عظیم سنتهای رنسانس که در هنر مدرن و هنر روزگار خود به وقوع می پیوندد تاثیر گذارد ا است. وظیفه هنر، بر روی هم آن است که در حکم یک سند تاریخی متجلی شود. در اینجا تا آن اندازه اختلاف هدف و اسلوب شخصی هنر مند در تعیین شکل مجسمه ها موثر بوده است ماده کار یعنی مفرغ موثر نبوده است.

**فضا:** فضا در تجربه روزمره ما، "ظرف" محدود یا نامحدود احجام یا اشیاء است. در تحلیل آثار هنری، ما فضا را محدود و قابل سازماندهی هنری و بیانی تلقی می کنیم. معماری، تجسم پیش پا افتاده ترین تجربه ما از دستکاری واقعی در فضا است لیکن هنر نقاشی

غالباً می کوشیده است. تصویری یا پنداری از دنیای سه بعدی پیرامون ما را بر یک سطح دو بعدی بیافکند.

**سطح و سطح محصور:** سطح و سطح محصور، اصطلاحاتی هستند که در توصیف فضای محدود و دو بعدی به کار میروند و به رویه کار اشاره دارند. سطح محصور، که با اصطلاحات هنر سه مسطحه نیز قابل توصیف است، غالباً به سطح یا صافی گفته می شود که محصور یا محدود شده باشد. برنینی، هنگامی که سطح اساساً مسطح مقابله کلیسای سانپیترو در روم را با ستونکاری های منحنی تعیین کرد، در آنجا یک سطح محصور پدید آورد.

**بدنه و حجم:** بدنه و حجم ب خلاف سطح و سطح محصور، در توصیف فضای سه بعدی به کار میروند. در معماری و پیکرتراشی، منظور از بدنه، کل، مقدار، و وزن ماده در فضا است. لیکن الزاماً نباید پر باشد؛ می تواند شکل بیرونی یک فضای محصور را نیز به خود بگیرد. در تعریف بدنه و حجم، خط، یکی از مهمترین و در همان حال دشوارترین اصطلاحاتی است که باید کاملاً فهمیده و درک شود.

## مفاهیم کلی

**شکل :** شکل در بررسی های تاریخ هنر، غالباً به نمای بیرونی هر آن چیزی اطلاق می شود که "موضوع" یا "برون ذات" هنر باشد؛ در هر شیء ساخته شده، مضمون به صورت همین شکل یا نمای بیرونی می شود. البته هنرمندان برای آفریدن شکل یا

ساختن اثر هنری، مجبورند با استفاده از ابزارهایی به مواد کارشان شکل دهند. از ابوه مواد ، بزارها ، و روش های موجود، هر یک توانایی ها و محدودیت هایی خاص خود دارند و بخشی از فعالیت خلاقانه هنر مند، گزینش مواد، ابزارها و روش هایی است که بیش از همه برای هدف مورد نظرشان مناسب باشند.

شكل(اسلوب) و ماده کار/ ارتباط متقابلی درونی با یکدیگر دارند، همچنان که مقایسه مجسمه مرمرین آپولون از معبد زئوس در اولمپیا ، با مجسمه مرد ارابه راناز معبد آپولون در دلفی اینواقعیت را به راحتی ثابت می کند. مجسمه آپولون به طرزی محکم و با سطحی پهن و تعییم یافته ساخته شده و بازتابی از شیوه های شکل دهی به سنگ است که کم و بیش از نوع ماده کار و بازار مورد استفاده یعنی قلم حکاکی تبعیت می کند. از سوی دیگر ظرافت جزئیات مجسمه مرد ارابه ران و تاهای خشک و تنده جامه وی بازتابی از کیفیات مهوى فلز ریختگی یعنی مفرغ هستند. لیکن هروسیله یا ماده کار را می توان به طرق گوناگون مورد دستکاری قرار داد.

## هنر دنیای کهن

### تولد هنر (عصر دیرینه سنگی علیا)

نقاشی های بجا مانده بر روی دیوار غارهای لاسکو، نزدیک مونتینیاک- در منطقه دور درونی فرانسه امروزه عموماً شگفت انگیز ترین هنر متعلق به دوران پیش از تاریخ تلقی می شوند. این نقاشی ها بیش از ده هزار سال در محفظه های در بسته و خشک

زیرزمینی سالم مانده اند. انسان شکارگر و هنرمند، در اعماق غارها و در نقاطی بس دورتر از دهانه های آن ها که برای سکوتش بر میگزیدع تصاویر جانورانی چون ماموت، گاو وحشی، گوزن شمالی، اسب، گراز نر، و گرگ را بر روی دیوار ها نقاشی یا حکاکی می کرد. برخورد هنرمند با پیکره ها، برخوردی ناتورالیستی است؛ او میکوشد تا آنجا که از دستش برمی آید رفتار و کرداری متقادع کننده داشته باشد. هر نقاشی بازتابی از مشاهده کنگکاوane و حافظه خارق العاده این شکارگر و هنرمندی است که دقتش در ضبط حالتهای گذرا و لحظه ای، بهسختی ممکن است چیزی از دوربین عکسبرداری امروزه کمتر داشته باشد. تصاویر ناتورالیستی جانوران غالباً با علایمی هندسی همراه است که برخی از آنها ظاهراً نشانه هایی از ساخته های دست انسانند و برخی دیگر از خانه های شطرنجی، نقطه مربع یا دیگر شکلهای خطی تشکیل شده اند.

احتمال زیادی میرود که هنرمند غارنشین تفاوت میان خیال و واقعیت را به درستی تشخیص نمی داده است. و با نقاشی جانوران شاید این اعتقاد را داشته است که اگر با تصویر بدرفتاری کنیم می توانیم به او صدمه برسانیم. این هنر که در غارهای تاریک اعماق زمین پای به عرصه هستی نهاد، همچنان که بسیاری از پژوهندگان امروزی معتقدند، نقش ها یا کارکردهای جادویی ریشه داری داشته است. پدیده ای آشنا در معماری مذهبی که هزاران سال پس از عصر غارها آغاز شد، فضاهای غار مانند این پناهگاه هستند که مقدس ترین و نهانی ترین اسرار در آنها نگهداری میشود و خداوند در

خلوتگاهش سکونت دارد. پیکره انسان در میان انبوه جانوران نقاشی شده بر دیوارها تقریباً یکسره از قلم افتاده است. انسان دیرینه سنگی نوع بشر را صرفاً در دوره جانوران قرار نمی دهد؛ دست کم باید پیکره وی دگرگون نمایانده شود. شاید برای اجتناب از درگیر شدن با جادو- تا به عنوان یک انسان غیر قابل شناخت باشد. در تبیین دستاوردهای بزرگ انسان عصر سنگ- که جهان را با تصویر مجسم می ساخت تا بر آن تسلط یابد نباید از یاد برد گر هنر وی به معنای واقعی واژه، "هنر" بوده است. با ارزشترین مبراثهای هنرمندان شکارگر که میتوان عنوان هنر ظریف یا زیبا بدانها داد. نقاشی های ایشان لیکن ایشان گذشته از نقاشی ها، پیکره ها و کنده کاری های باشکوهی

مثالاً: اسلوب کار ویلهلم لمبروک در آفریدن مجسمه مفرغی جوان نشسته، اختلافی چشمگیر با مجسمه مفرغی متفکر آفریده او گوست رودن دارد. سطوح پیکره لمبروک صاف ، روان، آرام ، و اما سطوح پیکره رودن شکسته ، خشن و پیچیاپیچ است. — بر روی سنگ، ماج، و شاخ ، روی سطوح صاف و منحنی- نیز از خود به یادگار نهاده اند. در نقش بر جسته های بجامانده از این دوران، آنچه مشاهده میشود صرفاً با خطوط کناری طبیعی و پرشده سنگها نیست بلکه در بعضی جاها هنرمند شدیداً به قالب گیری بر جسته نمایی دست زده است. تردیدی نیست که او به دنبال رئالیسم درخشنانی که مختص نمایش پیکره های جانوران بود نمیرودغ در برخی از نمونه ها حتی سرهای زنان آنها نشان داده

نشده اند. ظاهراً چنین به نظر می رسد که هنرمند غار نشین نمی خواسته است جنس مونث نوع خود را به نمایش بکشید بلکه در صدد نشان دادن با روی زنانه بوده است، آنچه او مجسم می کرد زن نبود، باروری بود.

## عصر میان سنگی

در نقاشی های پناهگاهی تمايل و توجه جدید به موضوعات انسانی و تاکید بر عملی که در طی آن انسان بر جانور مسلط می شود، در کانون یا نقطه مرکزی هر اثر هنری قرار دارند. واژگان جدید شکلها ممکن است پس از پیمودن دریای مدیترانه از شمال آفریقا که نقاشی های بسیاری مشابه نقاشی های یافت شده در اسپانیای خاوری در آن پیدا شده اند، به اروپا رسیده باشند. نقاشی های پناهگاهی احتمالاً مانند نقاشیهای غاری اهمیتی جادویی-مذهبی داشته اند، هر چند برخی از ناظران، آنها را چیزی بیش از ضبط تصویری زرویدادهای به یاد ماندنی نمی دانند. این نقاشی ها در نقاط تاریخی خاصی متمرکز شده اند که مدت‌ها مورد استفاده بوده اند. ولی نقاط مجاور، با آنکه برای نقاشی مناسب تر بوده اند، مورد استفاده‌قرار نمی گرفته اند. این نشان نمی دهد که نقاط مذکوره فقط در نزد نقاشان عصر میان سنگی بلکه در نزد کسانی که راهشان را در آن دوره تاریخی می گشودند نیز نقاطی مقدس به شمار می رفته اند. از متون ایبریایی و لاتین چنین بر می آید که در اواخر دوره حاکمیت رومیان، مردم برخی از این مکانهای مقدس را دارای نیروهای فوق طبیعی می پنداشند.

## عصر نو سنگی

در هنر دوره دیرینه سنگی، انسان که در اوج تعقل به سر می برد، توانست دنیای خویش ار با تصویر بنمایاند و به صورت انتزاعی در آورد. بدین سان او با تسخیر و نگه داشتن تصویر این جهان، کوشید بر آن مسلط شود. در دوره نو سنگی، انسان با اختراع کشاورزیس و اهلی کردن برخی از جانوران وحشی، گامی غول آسا در جهت تسلط واقعی و عملی بر محیط خویش برداشت. در منتها الیه غربی اروپا- برتانی، ایرلند، و انگلستان- ساخمانها و یادمانهایی از سنگ های عظیم نیم تراشیده بر جا مانده اند که صدها سال مایه حیرت و شیفتگی آدمیان بوده اند. ابعاد این سنگها گاه به بیش از بیست متر می رسد و چندین تن وزن دارد. به همین دلیل "درشت سنگها" نام گرفته اند ساختمانهای درشت سنگ، به روش های گوناگون ساخته شده اند. گاه از چند سنگ بزرگ عمودی با یک تخته سنگ به جای سقف تشکیل شده اند. و گاه تک سنگهای بزرگی که تا چندین کیلومتر امتداد می یابند. سازندگان این یادمانها ظاهراً هدفی مذهبی داشته اند و شاید برای پرستش مردگان یا خورشید، بر پا می داشته اند.

## هنر سومریان

تقریباً در اوایل دهه جهارم پیش از میلاد، حادثه ای عظیم در بین النهرین به وقوع پیوست و آن مسكون شدن

دره های بزرگ رودخانه ها بود. پس از این حادثه بود که نوشت، هنر، معماری ساختمانی، و شکل‌های جدید سیاسی در بین النهرین و مصر، اما با تفاوت‌های چشمگیر در کارکردشان به ظهور می‌رسند و بدین ترتیب، نه یک تمدن بلکه دو تمدن در این نقاط به ظهور رسیدند و هر یک خصلت‌های ویژه‌ای برای خود داشت. از آن لحظه به بعد تاریخ جهان به صورت پیدایش، رشد، و زوال تمدنها و خیزش و سقوط خلقها، دولت‌ها، و ملت‌ها در چهارچوب آنها در آمد. با پیدایش همین دو تمدن قدرتمند و متضاد در منطقه ساحل شرقی دریای مدیترانه است که درام بشریت غربی، حقیقتاً آغاز می‌شود. در دوره حاصلخیز سفلای رودخانه‌های دجله و فرات بشر احتمالاً چیزی هم پای باغ عدن که در سفر پیدایش از انستایش می‌شود و خمدهای مدبید بخشی از سنتها ای بین النهرین به شمار می‌رفت ساخته بود. به محض آنکه بشر با فنون آبیاری و تا اندازه مهار کردن سیل‌ها آشنا شد، امکان ایجاد واحد ای بزرگ را دریافت. تاریخ پر اشوب بین النهرین ثابت می‌کند که این سرزمین با چشم اندازی که برای ایجاد یک زندگی مرفه و بی سلبقه داشت، انسان را شدیداً به خود جلب می‌کرد. در سپیده دمان پیدایش تاریخ مدون، بین النهرین شغلی به اشتغال سومریان در آمد. سومریان مردمانی کشاورز بودند که طرز مهار کردن سیل را آموختند. و شهرهایی با دیوارهای حصین ساختند. دین سومریان و کسانی که از ایشان پیروی می‌کردند بر محور خدایان طبیعت می‌چرخید و

شاید بتوان این احتمال را داد که دین رسمی، به صورت مجموعه‌ای از داد و ستد های گوناگون میان انسانها و خدایان احتمالاً در میان سومریان پدید آمده است.

کشور-شهر و زیگورات: دین پس از غلبه بر زندگی و معنی بخشیدن به آن، شکل جامعه و طرز بیان یا نمایش آن در معماری و هنر را نیز تعیین کرد. کشور-شهر بین النهرين، در زیر حمیت خدای شهر بود، پادشاه نماینده او در روی زمین و مباشر دارائی‌های زمینی او بود. نقشه شهر، مرکزیت خدا را در زندگسی نشان می‌داد، زیرا معبد خدا هسته ساختمانی با عظمت را نشان می‌داد. این معبد نه فقط کانونی برای دین شهر بلکه مرکز فعالیت‌های اداری و اقتصادی آن نیز بود. بر جسته ترین بخش مجتمع معبد و در واقع شناخته شده ترین ساختمان در دره بین تالنهرین، زیگورات نامیده می‌شد. از چگونگی پیدایش یا نقش این ساختمان‌های عظیم و چند طبقه خشتی اطلاعی به دست نیامده است. بعضی‌ها این ساختمان‌ها را "پلکانهایی از آسمان" با کوههای ساختگی توصیف کرده‌اند و جودشان را به این اعتقاد همگانی در جهان باستان که نوک قلل مرفوع را جایگاه خدایان می‌دانست مربوط کرده‌اند.

پیکر تراشی: با بررسی گروه بزرگی از پیکره‌های به دت آمده از تل اسمر، بیننده متوجه بزرگی بی تناسب چشمها می‌شود. علت این سنت را، که نه تنها سومری نیست بلکه در سراسر هنر باستانی دیده می‌شود. فقط می‌توان حدس زد. احتمالاً مدت‌ها پیش انسانها متوجه قدرت گیرایی، فریبایی، و خواب آوری مصنوعی چشم در جهت هدفهای شریف یا

پلید شده بودند. مردم در جهان باستان، چشم ها که "پنجره های روح" پنداشته میشدند، تداعی های بیشماری داشته اند. در میان پیکره های به دست آمده از تل اسمر وجود ارتباط بینایی با نیروهای فوق طبیعی را می توان دریافت.

**میثاق سازی:** سومریان با استفاده از خط و هنر پیکری شیوه جدیدی را برای بازنمایی تجربه انسانی ابداع کردند که با قلمی نوک تیز بر روی الواح گلی نقر می شد. این روند سازه سازی را با اصطلاحات و واژه های گوناگونی چون طرح پردازی، سبک سازی میثاق سازی، تعمیم، و رسمی سازی نامیده اند.

با دقت در نحوه عملکرد و بازنمایی این هنرها از جمله مردمک های درشت چشم در پیکره های تل اسمر می توانیم روش کار هنرمند سومری را روش "مفهومی" بدانیم نه بصری؛ و در واقع با توجه به شکل های بنیادی در اشیاء نه شکل ظاهر تصادفی آنها. این فورمالیسم (صورت گرایی) در هزاران رسم، میثاق، و آیین های مقدس در طی هزاران سال باقی مانده است.

### وحدت عنصر صوری و طبیعی:

مدتها پیش از ظهور پیکره آدمی در جهان هنر، هنرمندان دست اندکار آفرینش پیکره ناتورالیستی در غارهای عصر دیرینه سنگی بودند. و تا مدتی طولانی، گویی به موجب یک قاعده، پیکر آدمی با رسمیت خشک به نمایش در می آید؛ حال آنکه پیکره جانور همانگونه به اطراف می نگرد و می جنبد که به چشم می آید. ستیز میان نیرومهای

طبیعی و فوق طبیعی در دنیای بین النهرینی ها به شکل مبارزه ای میان جانوران و هیولاها نمایانده و بیان شده اند. موجوداتی نیمه انسان نیمه گاو و یا شیر به چشم می خورند. نگرش ها و دسته بندی های این نقش ها بازتابی از روش صوری بازنمایی اند.

## هنر اکدیان

در حدود سال 2300 پیش از میلاد، گروه پراکنده شهرهایی که امروزه در نزد ما به سومر شهرت دارند تحت فرمانروایی یک حاکم بزرگ به نام "سارگون اکدی" قرار گرفت. اکدی ها با آنکه اصل سامی داشتند و به زبانی تماماً متفاوت با زبان سومری سخن می گفتند، فرهنگ سومری را جذب کرده بودند و در دوران حاکمیت "سارگون" و پیروانش مفهوم تازه ای به قدرت پادشاه دادند و وفاداری تزلزل ناپذیر به پادشاه را شالوده آن ساختند. مقام خدا گونه ای را که پادشاهان "اکد" برای خود مدعی بودند، در شاهکار دیگری از هنر اکدی به نام "لوح پیروزی نارام سین" نیز میتوان دید. بر این لوح سنگی، نوہ جنگاور ساگون اکدی، یعنی ناران سین، در حال هدایتن سپاهیان پیروزمندش از شیب ها و لابلای درختان کوهسار نشان داده شده اند. آفریننده این لوح مبتکری است که در آفریدن این نخستین منظره در هنر خاور نزدیک "پس از چتل هویوک"، برادر اک حسیب خودش تکیه می کند. پیشرفت ها و دستاوردهای اکه در اثر تاخت و تاز قبایل کوه نشین موسوم به "گوتیان" که نزدیک به شصت سال بر سراسر بین النهرین مرکزی و سفلی تسلط یافتند متوقف شد. در این دوره، شهرهای سومر، به عنوان واکنشی

در برابر حضور بیگانگان، از نو خودی نشان دادند و حکومت "سومرنوین" را به سرکردگی پادشاهان "اور" تشکیل دادند. در این دوره بیشترین و مهمترین کمک از سوی شهر لاجاش (تلوه) به فرمانروایی "گودئا" به شهر سومر می‌رسید.

## هنر بابلیان

لاجاش که استقلال خود را در جریان تاخت و تاز های گوتیان حفظ کرده بود در دوره کوتاهی از احیای شهر "اور" در اوخر هزاره سوم پیش از میلاد وابسته این شهر شد. سلسله سوم اور، کمی بیش از یک سده بر قلمروی حکومت کرد که زمانی از اور یکپارچه تر و متحضر بود. آخرین پادشاه این سلسله در برابر حملات مهاجمان بیگانه سقوط کرد و دو سده بعدی شاهد بازگشت الگوی سیاسی و سنتی به شیوه بین النهرین شد که در آن چندین "کشور-شهر" مستقل در کنار یکدیگر به حیات خویش ادامه می‌دادند. یکی از این کشورها یعنی بابل، تا روی کار آمدن قدرتمند ترین پادشاهش یعنی حمورابی، توانست دوباره حکومتی متمرکز بر پا دارد و بر سراسر کشور فرمان براند. حمورابی، که احتمالاً نامدارترین پادشاه در تاریخ بین النهرین بود، شهرتش را مديون تنظیم قوانین آشفته، تنافق آمیز، و غالباً نا مدون شهرهای بین النهرین است. قوانین حورابی به طرزی زیبا روح لوح بلند و نا همواری از سنگ بازالت سیاه حکاکی شده است، و بر بالای آن پیکره برجسته او در حالی که الهام تدوین آنها را از شمش خدای شعله بر دوش خورشید میگیرد کنده شده است. این واقعه ب فراز یک کوه رخ می‌دهد، و این از

بر جستگی های دندانه ای شکل زیر پای خدای خورشید استنباط می شود. شمش نشانهایی ویژه قدرت خدایی یعنی باتون و حلقه را در دست دارد و قانون را به حمورابی که با حالتی از دقت آمیخته به احترام مجسم شده است انشاء میکند.

امپراطوری حمورابی در بابل به دست حتی ها (یا حتی ها) سرنگون شد. حتی ها پس از تاراج بابل در حدود سال 1595 پیش از میلاد به آناتولیا که مقر حکومت شان بود بازگشتند. و بابل را در برابر کاسیان غارتگر رها کردند. حتی ها که به زبانی هند و اروپایی سخن می گفتند، هنری با نیرو و اصالت بی مانند از خود بهبهه یادگار نهادند. پایتخت استحکامات بندی شده ایشان در حوالی روستای "بوغاز کوی" امروزی در کشور ترکیه، با دروازه های سنگی عظیمی بین دو برج حفاظت می شد. بر روی سنگهای غول پیکر- بر خلاف معماری حفاظت می شد. بر روی سنگهای غول پیکر- بر خلاف معماری خشتی بین النهرینی ها- نقش های بر جسته و رباع انگیز و نا هموار دو شیر کنده کاری شده است. سرچشمۀ این گونه نگهبان قرار دادان جانوران درنده هرچه باشد- بین النهرین، سوریه یا مصر- تجسم آن در نزد حتی ها اصالتی دیگر دارد زیرا پیکره شیر نگهبان، شدیداً وابسته و تحت فرمان معماری است و به هیچ وجه مستقل یا به صورت نقش بر جسته همه جانبی به نمایش در نیامده است.

هنر آشوریان

اشوریان ع ساکنان بین النهرين شماليع در تلاش برای استيلا بر بر سرزمين هاي پيرامون خويش، با پادشاهي هاي جنوب (شامل: سومر، اكده، و بابل) و نيز ميتانيان در شمال غربي برخورد پيدا مي كردند، و خود مدتها وابسته ميتانيان بودند. بخت، زمانی با ايشان يا رشد که ارباب ميتاني ايشان از حتى ها شکست خورد و پادشاهي ناتوان کاسيان که بر سلسله پادشاهي بابل غلبه کرده بود نتوانست پايداري لازم را از خود بروز دهد. در حدود سال 900 پيش از ميلاد، سرنوشت آشور قطعاً روشن شده بود و سرزمين آشور در سيقده سال بعدی به قدرت مسلط در خاور نزديک تبديل گرددید. پادشاهان اشور به مقام فرماندهی نظامی رسيدند و خود سرزمين آشور دارای دولتی پادگانی با ساخنی امپراطور گونه شد که قلمروش از دجله تا نيل و از خليج فارس تا آسياي صغير گسترد. فرهنگ سومر و بابل را گرامي داشتند و اساساً وابسته تمدن پيشروفته آن شدند.

**معماري:** ارگ نا تمام سارگون دوم پادشاه آشور که در خر سabad ساخته شده است، با نقشه بلند پروازانه اي که دارد، بازتابی از اطمینان "شاهان بزرگ" به قدرت همواره پيروزمند خويش است. اين کاج مساحتی نزديک به 400 هزار متر مربع و بيش از 200 حياط و اتاق داشت. شهربي که اين ارگ کاخ مشرف بر آن ساخته شده بود روی تپه اي به بلندی تقریباً 15 متر قرار داشت و نزديک به يك و نیم کيلومتر مربع مساحتش بود. شاید کاخ را به اين دليل در سطحی بالاتر ساخته اند که از سطح سیلابها بالاتر باشد، ولی

همین بلندی باعث می شد که مقر پادشاه در نقطه ای بین خانه های زیر دستانش و خدایان واقع شود. سارگون دوم شهر و کاخش را مظہر و بیان عظمت خویش می دانست و گمان می کرد که پایه های این عظمت بر اطاعت و ایفتاد دشمنان وی نهاده شده اند. علاوه بر مجموعه حیاطها، اتاق تاجگذاری، اتاقهای دولتی، حرم، آبریزگاهها و حمامها، و اتاقهای نگهبان که کل کاخ را تشکیل می دادند، معبد اصلی و زیگورات نیز در این ارگ وجود داشتند. نمای کاخ از یک دیوار جسیم کنگره دار تشکیل شده بود، و در دو طرف دروازه طاقدارش دو برج چهارگوش دیده می شد. دورتا دور طاق ورودی برج ها را با کتیبه هایی از کشی های لعابدار با رنگهایی درخشان پوشانده بودند که نتیجه کلی اش ساختمانی مجلل و با شکوه بود. از دروازه اصلی کاخ، دو گاو بالدار غول پیکر با سه آدم پاسداری می کردند. هنر باستانی بارها بر ترسیش و ستایش دائمی انسان از جانوران بزرگ که به عنوان استعاره هایی برای نمایاندن نیروهای طبیعت و خود خدایان مورد استفاده قرار می گرفتند، مهر تایید زده است.

### پیکر تراشی بر جسته

با آنکه پادشاهان اشور قدرتشان را با شکلهای غیر انسانی مجسم کرده بودند، بیش از همه موجوداتی خاکی بودند و انتظار داشتند که مقام بلندشان در کارهای مورد علاقه شان- جنگ و شکار- با عبارتی دقیق، اشتباه ناپذیر و مشخص ثبت شود. تاریخ هنر

اشور عمدتاً تاریخ کنده کاری برجسته است؛ و تعداد اندکی پیکره با نمای همه جانبی از آن زمان به یادگار مانده است.

زنده نمایی حالت‌ها، و حرکت‌های انفرادی به طرزی استثنایی ظریف و متقادع کنده است و علیرغم رسمیتی که دوشادوش جزئیات ناتورالیستی در هنر بین النهرين وجود دارد، طرحهای بغرنج فضایی در سراسر این اثر دیده میشود. یکی از این طرحها روی هم افتادن یا تداخل پیکره‌ها برای القای فاصله بیشتر یا کمتر با بیننده است.

**بابل نوین:** امپراطوری آشور هیچگاه شاهد امنیت و آرامش کامل نبود. و بیشتر پادشاهان آن مجبور بودند با یاغیانی که در بخش‌های بزرگی از خاور نزدیک سر به شورش برداشتند به مقابله برخیزند. سده هفتم پیش از میلاد، روزگار او پیوسته مخالفت با حاکمیت آشور بود، و در آخرین سالهای پادشاهی آشور بانیپال، امپراطوری آشور در راه از هم پاشیدگی و زوال گام نهاد. این امپراطوری در اثر یورش‌های همزمان مادها از شرق و بابلیان از جنوب سقوط کرد؛ بابل بار دیگر به پا خاست و در یک دوره احیای کوتاه مدت فرهنگ کهن بین النهرين جنوبی، علی الخصوص در دوره حکومت پادشاه اغسانه ای آن سرزمین یعنی بخت نصر رونق گرفت. بخت نصر بابل را یک بار دیگر به شهری افسانه ای و "باغ‌های معلق" مشهور آنرا به یکی از عجایب هفتگانه جهان بلستان تبدیل کرد.

ایران

مدتی پس از حکاکی دستخط بخت نصر بر بروی دیواره گرداگرد بابل که نوشته بود: "من بابل را به یک دژ مستحکم تبدیل کرمد"، شهر به تصرف کوروش پادشاه ایران در آمد و عمر سلسله بخت نصر به پایان رسید. انگیزه گسترش قلمرو امپراطوری ایران، ایرانیان را به نقاطی بس دور از بابل کشانید. مصر در سال 525 قبل از میلاد، در برابر ایرانیان تسليم شد. در سال 480 ق.م امپراطور ایران از رود سند تا رود دانوب گسترده بود و فقط مقاومت یونانیان در سده پنجم پیش از میلاد توانست مانع الحاق اروپای جنوبی به این امپراطوری شود.

**معماری:** در تاریخ معماری ایران، مهمترین منبع اطلاعاتی کاخ تخت جمشید است که در فاصله سالهای 520 و 460 قبل از میلاد به وسیله داریوش و خشايارشاه- جانشین کوروش- ساخته شد. این کاخ با استحکامات سنگینی، در فلات مرتفع شرق دره بین النهرين و روی صفحه ای پهناور، رو به دشت مشرف به غرب، ساخته شده است. کاخ تخت جمشید با انکه به دست "اسکندر مقدونی" و به نشانه نابودی کردن قدرت امپراطور ایران به آتش کشیده شد و ویران شد و شکوه آن امروزه نیز بازسازی کامل آنرا ممکن میسازد. بناهای تخت جمشید بر خلاف کاخ آشوری که به طرز فشرده ای گرداگرد حیاطها ساخته می شد. به طور پراکنده ساخته شده بودند و خیابانها و فضاهای خالی نا منظمی آنها را از یکدیگر جدا می کرد. ساختمان اصلی، تالار ستونداری پهناور به ارتفاع 18 متر و مساحت بیش از 600 متر مربع است. این تالار بار عالم عظیم

(اپادانا) که روی سکویی سنگین به ارتفاع تقریبی ۳ متر ساخته شده، یکی از زیباترین ساختمانهای جهان باستان نامیده شده است. سرستون های مرکب بی ماندی که از تالار بار عام اردشیر دوم در شوش باقی مانده است ابداع تزیینی خاص ایرانیان بوده که قرینه شناخته شده ای پیش یا پس از خود نداشتند.

**پیکر تراشی:** راه دستیابی به کاخ اپادانا از دروازه ای عظیم با تنديس هایی از گاوهای آدم- سر و عمود بر تالار بزرگ و رفیع می گذرد، برای صعود و رسیدن به این تالار باید از پلکان تالار با نقش های برجسته از رژه های پاسداران کاخ شاهی، نجیب زادگان و بزرگان ایرانی و ماد تزیین شده اند که با رفتن نمایندگان ملتهای خراجگذار را نشان می دهد. میگویند این نقش های برجسته، تئنمايش مختصري از جشن هایی هستند که به هنگام اغاز سال نو در کاخ تخت جمشید برگزار می شده است. تکه هایی از رنگ که در بناهای مشابهی در دیگر نقاط تاریخی ایران یافت شده حکایت از آن دارد که دست کم بخش هایی از این نقش های برجسته، رنگی بوده اند. حالت برهنه امروزی این نقش های برجسته، ارزیابی سبک معماری بسیار پالوده آنها را برای ما اسان می گرداند. برش سنگ ، چه در سطح دارای برجستگی های ظریف چه در جزئیاتی که با قلمزنی آفریده شده اند، از لحاظ اسلوب، عالی و بی مانند است. نقش برجسته های ایرانی نسبت به نقش برجسته های آشوری تفاوتی چشمگیر دارد. شکل ها گرددتر و برآمدگی شان از زمینه بزرگتر است، تاکید بر جزئیاتی چون کشیدگی رگ و پی ها و برآمدگی عضلات کمتر

است؛ و شاید مهمتر از همه این باشد که پیکره‌ها با وحدت ارگانیک بیشتری نمایانده شوند زیرا در اینجا نیم تنه‌ها با نمای طبیعی جانبی نشان داده شده است و به همین علت ارتباطشان با سرها و پاهای متقادع کننده تراز گذشته است. نقش‌های برجسته کاخ تخت جمشید، نشانه‌هایی از پیروزی شیوه رسمی متعلق به خاور نزدیک در هنر به شمار می‌رود. هدف و وظیفه این نقشهای یعنی ستایش پادشاه به شیوه تزیینی و با شکوه، به موفقیت آمیزترین وجه ممکن تاًمین شده است.

**صنایع دستی:** عشق به شکل‌های منظم، توانی به طراحان بخشید تا زمینه‌ای غنی و یکسان برای جشن‌های رسمی، به مقیاسی بزرگ، فراهم آورند. ولی ایرانیان توانایی کار موفقیت آمیز به مقیاسی بس کوچکتر را نیز داشتند. ایرانیان زرگران و نقره کارانی چیره دست بودند؛ در نمونه به دست آمده یعنی دسته تنگ به شکل بز کوهی بالدار، تجسمی از این هنر ظریف و ماندگار دیده می‌شود. بز کوهی که از نقره با مرصن طلا ساخته شده، بر روی یک نقش برگ نخلی که از سر یک ساتیر می‌روید، بالا رفته است. جهش بدن نرم این جانور اوج میگیرد و به جهش فوقانی شاخها می‌رسد، و انحنای ملایم بالهایش بر آرامش این حرکت می‌افزایند. در اینجا هر آنچه می‌تواند نشانه وفاداری به طبیعت تلقی شود وجود دارد و کوچکترین دخالتی در بال گشایی آزادانه نیروی خیال نمی‌کند.

**درآمیختگی هنر ایرانی:** شیوه درهم آمیزی عناصر گوناگون هنرهای سایر تمدن‌ها، در ایران مجموعه واحدی پدید می‌آورد که کاملاً تازگی دارد و با هنرهای ملتهايی که

احتمالاً الهامبخش این عناصر بوده اند متفاوت است. ستون ایرانی چیزی نیست که بتوان با ستون مصری یا یونانی اشتباهش گرفت، و در معماری پیشین نیز کاخی به شیوه آپادانایی ایرانیان دیده نشده است. ایرانیان تا پیش از تسخیر خاور نزدیک هنر های تزیینی کوچکی تولید می کردند، اما پس از آنکه ایشان فرمانروایان خاور نزدیک شدند هنر پر سطوت ساختمانی ایرانی پایی به عرصه هستی نهاد.

## هنر مصر

در سده های میانه، که تاریخ مصر را بخشی از تاریخ اسلام به شمار می آوردند، شهرت باستانی مصر به عنوان سرزمین عجایب و اسرار، به شکل گزرشی کم و بیش افسانه ای به حیات خود ادامه می داد. تاریخ علمی یا دست کم باستان شناسی علمی، زمانی آغاز شد که اروپای نوین در اوآخر سده هجدهم مصر از نو کشف کرد؛ مصر نخستین موضوع کاوش های باستان شناسی شد. و پس از آن تمدن های باستانی دجله و فرات از زیر خاک بیرون آورده شدند. از لحاظ معنوی، شالوده دانش باستان شناسی، یک ترتیب تاریخی قابل اعتماد است. با این حال، همزمان با افزایش حجم مدارک باستان شناسی و ابداع روش ها یجدید تاریخگذاری، این ترتیب تاریخی باید دگرگون شود تا با مدارک مزبور انطباق پیدا کند. گاهی، آنچه نزدیک به یقین پنداشته میشد به چیزی پر مساله تبدیل میشود؛ گاهی آنچه حدس و یقین پنداشته میشد ناگهان متحول میشود. احتمال می رود که در سال 3500 پیش از میلاد مردمی از نژاد آفریقا یا این در معرض تمدن بین النهرین

قرار گرفته باشند، یا آنکه مانند سومر، وارد شدن مردمی تازه به محیط ایشان، تکامل ناگهانی فرهنگ را باعث شده است.

خط فاصل مشخص بین جسم و جان، که از مدت‌ها پیش در دین مسیحی و ادیان دیگر بر همگان شناخته شد. در دین مصریان مطرح نبود. بلکه ایشان معتقد بودند که از نخستین لحظه تولد آدمی، یک خود دیگر به نام "کا" او را همراهی می‌کند، بلکه به محض مردن جسم فانی، می‌تواند وارد جسد شود و به زندگیش ادامه دهد. لیکن برای آنکه "کا" بتواند با آسایش و امنیت زندگی کند، جسد باید تا سرحد امکان سالم و دست نخورده بماند؛ برای این منظور، مصریان اسلوب منوط کردن را به فنی پیشرفته مبدل کردند. و مومیا یی های سالم مانده پادشاهان (رامس دوم)، امیران، اشرف، و برخی از افراد عادی، مدارک گویای موفقیتشان است. مصریها امیدوار بودند و انتظار داشتند که پیکره ها و وسایلی که در حصار دیوار های نگهدارنده و جسیم مقبره گرداوری و آماده می‌کردند جاودانگی شخصی متوفی را تضمین می‌کند؛ لیکن تقریباً از همان نخستین لحظه تدفین با شکوه، غارت تمام و کمال مقبره ها به حرفة ای بسیار سود آور تبدیل می‌شد.

### «نخستین دوره سلسله ها و پادشاهی کهن»

کشور مصر از روزگاران کهن به پادشاهی دو سرزمین معروف بوده است، و این شهرت از تقسیم بندی طبیعی و سیاسی اولیه آن به "مصر علیا" و "مصر سلفی" گرفته شده

است. مصر علیا سرزمینی پر نعمت، شهری شده و پر جمعیت بود. حتی در دوره پیش از سلسله ها یا "دوره پیش از پادشاهی"، به احتمال زیاد این دو با یکدیگر در ستیز بوده اند زیرا همچنان که مسلم است مصریان باستان، تاریخ این کشور را با اتحاد اجباری دو سرزمین به وسیله منس نامی آغاز کردند.

**معماری:** در طراحی مقبره مصری از اصول ماندگاری و نظم مشابهی پیروی شده است. شکل رایج این مقبره، مصطبه است. مصطبه ساختمان چهارگوشی از آجر یا سنگ یا دیواره های پر شیب است که بر روی مقبره زیرزمینی که به وسیله هواکشی با خارج ارتباط پیدا میکرد ساخته می شد. شکل مصطبه احتمالاً از تپه های خاکی یا سنگی مقبره های پیشین را می پوشانید گرفته شده است. لازم به تذکر است که در بین النهرين تقریباً گونه ای بی تفاوتی به آیین تدفین مردگان و ماندگاری مقبره ها وجود داشت، حال آنکه در مصر این گونه مسایل را در درجه اول اهمیت قرار می دهند. مقبره ای چون مقبره زوسه، وظیفه یا کارکردی دوگانه داشت: حفاظت از پادشاه مومیایی شده و متعلقاتش، و مجسم ساختن قدرت مطلق و خدا گونه وی به کمک جامت و صلابت خویش. این ساختمان، با معبد هایش آفریده ایمhotep یعنی نخستین هنرمندی بود که نامش در تاریخ مدون آمده است. او که وزیر اعظم پادشاه زوسر و مردی با نیروی افسانه ای بود، در جهان باستان فقط به عنوان یک مهندس معمار بلکه به عنوان انسانی فرزانه، جادوگر، حکیم (یا پدر علم پزشکی)، کاهن، و کاتب گونه ای نابغه همه چیزدان که بعدها

به عنوان خدا پرستیده شد-نیز ستوده می شد. از اهرام سه گانه جیزه، هرم خوفو کهن ترین و بزرگترین است. سنگ آهک از صخره های شرق نیل به دست می آمد و با استفاده از طغیانهای سالانه نیل به ساحل غربی آن انتقال داده می شد، برای آنکه سنگ تراشی ها کار تراش دادن سنگها را به پایان می رسانند، برای آنکه جای هر قطعه سنگ را در بنای هرم مشخص کرده باشند آنها را با مرکب قرمز علامت گذاری می کردند. سرانجام، نمای هرم با پو ششی از سنگ آهک سفید مروارید رنگ پوشیده می شد؛ این سنگها رتا با چنان ظرافتی می تراشیدند که درزهای میانشان را به سختی می شد با چشم تشخیص داد.

### پیکر تراشی(مصر)

روش کاهنده در "تراشیدن بخش های اضافه... سنگ" علت اصلی دید "مکعب وار" در تندیس متوسط مصری است، که مثلاً با شکل استوانه ای یا مخروطی تندیس های گودئا از بین النهرين، شدیداً تفاوت دارد. برای تضمین ماندگاری، از سخت ترین سنگ استفاده می شد- و مصر، بر خلاف بین النهرين، ذخایر سرشاری از سنگ دارد. حتی با وجود این، تراشیدن سنگ خارا و دیوریت با ابزاری مفرغی به جز ثروتمندان، برای بقیه، بسیار گران تمام می شد. سنگهای سخت و گرانقیمت را به ندرت رنگ می کردند، مخصوصاً اگر در سنگهای مزبور دانه یا نقشی پیدا می شد که با صیقلکاری می توانستند نمایانش کنند.

همچنان که پیکره مطابق نقشه تراشیده می شد، تناسب های آن نیز پیشاپیش تعیین می شدند. قانون تناسب های کمال مطلوب، به عنوان قانون مناسب بازنمایی عظمت شاهانه، کاملاً مستقل از واقعیت بعدی، پذیرفته و به کار بسته شده بود. نمایش کلی اندام های بدن در هنر پیکرتراشی حتی تا عصر بطالسه دوام آورد، و در آن زمان این احتمال پدید آمده بود که نفوذ پیکرتراشی یونانی بتواند پیکرتراشی مصری را به سوی رئالیسم هدایت کند.

**نقاشی و نقش برجسته:** صحنه های نقش برجسته رنگین که زینت بخش دیواری مقبره یکی از ماموران متعلق به پادشاهی کهن به نام "تی" هستند، نمونه ای از موضوعات مورد علاقه حامیان هنر به شمار می روند، بیشتر این صحنه ها به کشاورزی و شکار، یعنی فعالیت هایی مربوط میشوند که معرف علاقه بنیادی انسان به طبیعت هستند و با تدارک دیدن برای کا در آن دنیا ارتباط دارند. "تی"، خدمتکاران، و زورق هایش به آرامی از میان از میان مرابها می گذرند و در میان انبوهی از شاخه های تناور پاپیروس، اسب آبی شکار می کنند. در نقاشی دوران پیش از تاریخ غارنشینان، نقاشی ای پناهگاهی و در بین النهرین، حساسیت هنرمندان جهان باستان در نمایش پیکره جانوران، ستایش مارا بر می انگیخت. چنین به نظر می رسد که گونه ای همدلی میان این هنرمندان و جانوران برقرار بوده است، اسلوب نقاشی روی دیوار خشک، که در آن هنرمند پس از خشک شدن گچ دیوار به نقاشی در درون ان می پردازد، و وسوسی

مناسب است و هنرمند حرفه‌ای کار کشته را به تحمل رنج بسیار در تکمیل تصویر و بیان اطلاعات دقیقش درباره موضوع آن تشویق می‌کند. هنر دوره پادشاهی، هنر کلاسیک مصر است. میثاقهای قطعاً ثابت شده این هنر، بی هیچ دگرگونی، تا سه هزار سال بر جا ماندند و کیفیت هنر دوره شاهی کهن در حد اعلی، گرچه گاهگاهی قرینی پیدا می‌کرد، در تاریخ باستانی مصر از کیفیت هنرهای همه سرزمینها برتر بود.

### هنر مصر پادشاهان میانه

پادشاهی میانه: حدود سال 2300 پیش از میلاد، زمینداران جاه طلب به زور آزمایی با قدرت فراعنه برخاستند و کشور مصر به نام منحوتپ اول توانست مصر را یکبار دیگر متحد کند و تحت فرمان پادشاه واحدی در آورد. دوره حاکمیت سلسله یازدهم ودوازدهم به دنبال تحول‌های اجتماعی، هنر از نو احیا شد و ادبیاتی غنی و پر تنوع پدید آمد.

مقبره‌های تخته سنگی: از جمله مهمترین و مشخص کننده ترین بازمانده‌های مربوط به دوره پادشاهی میانه می‌توان از مقبره‌های تخته سنگی در بنی حسن نام برد. یکی از سالم‌مانده ترین مقابر مزبور مقبره خنوم حوتپ است، وی در کتیبه‌ای که در همان مقبره بدست آمده از شکوه و بی‌مانندی این مقبره به خود می‌بالد و می‌گوید ۵ درهای آن را از چوب درخت سرو به ارتفاع هفت کوبیت ساخته است. او ضمن بیان طرز فکر مصریان دربره منزلگاه آخرت می‌افزاید: "آدمی باید از کای که پدرش انجام می‌دهد

تقلید کند. پدرم برای خودش خانه ای در خور "کا" ساخت. من نیز مقبره ای تخته سنگی ساختم" مقبره های تخته سنگی دوره پادشاهی میانه، در بیشتر موارد جانشین مقبره ای هرمی متعلق به پادشاهی کهن شدند.

**نقاشی و پیکر تراشی:** در پیکره های شبیه سازی شده متعلق به دوره پادشاهی میانه، ادراک نسبتاً ژرفی از شخصیت و حالت روانی انسان به چشم می خورد، همچنان که شبیه سازی مختصرأ صدمه دیده سر آمنمحت سوم یا "سنوسرت سوم" گواه این مدعاست. این سر با وجود کوچکی اش، و با آنکه در کف دست آدم جا می گیرد، تاثیر یک شبیه سازی به اندازه طبیعی بر بیننده می گذارد. این شبیه سازی با چهره رئالیستی و "عام" متعلق به دوره پادشاهی کهن تفاوت دارد، و از لحاظ میان سازی آثار نگرانی حاصل از اوضاع آشفته زمانه در روح یک پادشاه، بسیار شخصی و تقریباً صمیمانه است.

### هنر مصر پادشاهان جدید

پادشاهی میانه، مانند پادشاهی کهن، از هم پاشیده و قدرت به دست سلسله ای از آسیاییان سامی الاصل افتاد که از دشت‌های مرتفع سوریه و بین النهرين برخاسته بودند و هیکسوسها یا پادشاهان چوپان نامیده می شدند؛ اینان فرهنگی جدید و یک ابزار بسیار مفید یعنی اسب را نیز با خود آورده بودند. یورش و استیلای هیکسوسها بر مصر که در نزد مردم آن دیار یک فاجعه تلقی می شد، بعدها به عنوان نخستین بذرهای نفوذی ارزیابی شد که مصر را در شاهراه فرهنگ عصر مفرغ در مدیترانه شرقی نگه داشت. در هر

صورت یورش هایی که با حملات "هیکسوسها" آغاز گردید، مخصوصاً از لحاظ سلاحها و اسلوبهای جنگ، به سر نگونی خود ایشان توسط پادشاهان بومی مصر که به سلسله هفدهم تعلق داشتند، منجر گردید.

**معماری:** اگر عظیم ترین و گیرا ترین یادمانهای پادشاهی کهن هرمهای آن بدانیم، دوره پادشاهی جدید، معابد با شکوه به چنان مقامی می‌رسند. مراسم دفن، همچون گذشته، با دقت و شکوهی بی مانند برگزار می‌شد و اشرف و پادشاهان به پیروی از سنت پادشاهی میانه، مرقدها یا اتاقک های تدفین خویش را از دل صخره های غرب نیل می‌تراشیدند و در می‌آوردن. در دوره شاهان، مقبره ها را از دل تخته سنگها تراشیده اند، و راه رسیدن به آنها دالانهای دراز است به طول 1500 متر که محل مقبره را تا دامنه کوه می‌رساند. راههای ورود به این اتاقک های تدفین مقبره را با دقت تمام پنهان و گم می‌کردند، و معابد مردگان نیز به فاصله معینی از این مقبره ها در امتداد سواحل و پس از مرگش به عنوان نمازخانه مردگان مورد استفاده قرار می‌گرفت، به ساختمانی پر شکوه و مجلل و در خور مقام پادشاه و خدا تبدیل شد. با شکوه ترین مرقد یا معبد مردگان سلطنتی از این مرقد ملکه "حتشپ سوت" بود که پیش از سرنگونی حکومتش ساخته شده بود. معبد دیگر معبد تخته سنگی غول آسا رامسس دوم، آخرین فرعون بزرگ و جنگاور مصر، بود که کمی و بیش از خروج قوم یهود از مصر به پیشوایی موسی در مصر زندگی می‌کرده است و در ابوسمبل بر ساحل چپ رود نیل ساخته شده است.

گذشته از معبد های مردگان، بناهای عظیم دیگری بودند که برای ستایش از یک یا چند خدا ساخته می شدند و غالباً شاهان یکی پس از دیگری بخش های تازه ای بر آنها می افزوده اند و ابعادی غول آسا به آنها می دادند، مانند آنچه در معابد کرنک و الاقصر دیده می شود. تمام این معبدها نقشه های اجرایی مشابهی داشتند. نقشه ساختمانی معابد مصری از بطن ضروریات و نیازهای آیینی ایشان سر بر آورد.

**پیکر تراشی و نقاشی:** پایداری فرمول های برجسته نمایی یک چهره بر روی سطح تخت را می توان در نقاشی های دیواری مبره آمنمحب در طیوه که به سلسله هجدهم تعلق دارد مشاهده کرد. اتاقک مقبره، همچنان که در مبره باقی مانده از دوره پادشاهی جدید به نام مقبره نخت در طیوه دیده می شود، شبیه اتاقک های مقبره در دوره پادشاهی کهن است؛ در نقاشی دیواری آن، روش نمایش، همچنان با جدا سازی اکید مناطق عمل همراه است. ولی در برخی جزئیات، نوآوری هایی به چشم می خورد: گاهگاه، زنده نمایی تازه و ژرف نگری بیشتری در امور زندگی دیده می شود. در جزئی ازیک نقاشی دیواری متعلق به مقبره دیگری از پادشاهی جدید چهار زن به تماسای رقصیدن دو دختر زیرک کوچک روی هم افتادن تصویرهای دختران که به جهات متضاد می نگرند، و چرخش ها ی恩سبتاً پیچیده این رقص، با دقیق و درستی کاملی مشاهده و نمایانده شده است. از چهار زن مزبور، دو تی سمت چپ تصویر به شیوه سنتی شبیه سازی شده اند ولی دوتای دیگر چنان رو به ما نشان داده شده اند که می توان آن از غیر

عادی ترین و نادر ترین تلاش برای نشان دادن نمای تمتم رخ دانست. اینها ظاهراً به آهنگ رقص، دست می زند؛ یکی از ایشان نی می نوازد، و در حالی که جملگی پاها را روی هم انداخته و نشسته اند هنرمند بیشترین توجهش را به نمایش کف پای ایشان معطوف کرده است.

**آختارون و دوره عمارنه:** کشور مصر نخستین ذرات ترکیبی ادیان یکتا پرست جهان را در روی زمین پاشیده است. حکومت دین سالارانه کوتاه مدت آختارون، به نظر می رسد که بذر تصورات بعدی در باره خدای واحد، فرزند و پسری ابدی که پادشاه نیز هست، جهانی که به وسیله آن خدای واحد آفریده شده است، و وحی درونی آن خدا برای یگانه فرزندش برگزیده اش را تجسم بخشیده است. یکی از نتایج فلسفه دینی جدید ظاهراً پیدایش وقفه ای موقتی در اشتغال مصریان به مساله مرگ و دنیا پس از مرگ و افزایش علاقه شان به زندگی در روی زمین بوده باشد. در هنر، بازتاب این تحول، نگرش متفاوتی است که در شبیه سازی از پیکره آدمی پیش آمد. از آن پس هنرمندان کوشیدند مفهوم تازه ای از زندگی و حرکت را با به نمایش در آوردن شکل های دارای سطوح برآمده و خطوط خمیده، بیان کنند و با گرایش های ناتورالیستی پیکره ها را شبیه سازی می کردند.

**هنر خاور نزدیک کهن**

تقسیم قراردادن زمان پیش از تاریخ مدون به سه بخش – دوره های دیرینه سنگی، میان سنگی، و نو سنگی- بر اساس تکامل ابزارهای سنگی، به اندازه ای که تمایز قائل شدن بین عصر گرداوری خوراک و عصر تولید خوراک اهمیت دارد، بنیادی و قطعی نیست. در این تقسیم بندی، دوره دیرینه سنگی تقریباً بر عصر گرداوری خوراک منطبق میشود، و دوره نوسنگی یعنی آخرین مرحله آن عصر، با تشدید و گسترش گرداوری خوراک و اهلی کردن سگ مشخص می شود.

با به یک نظر، منطقه ای امروزه خاور نزدیک نامیده میشود- مصر، سوریه، لبنان، اسرائیل، عراق، ایران، و ترکیه- پس از آخرین عقب نشینی یخچالهای طبیعی به مناطق بیابانی و نیمه بیابانی تبدیل شدند و ساکنان خود را واداشتند به دوره های حاصلخیز و رسوبی رودهای نیل در مصر و دجله و فرات در بین النهرین تغییر مکان دهند و در آنجا ها سکونت گزینند. ولی این نظر، بسیار ساده اندیشه ای است و نمی تواند در برابر کشفیات اخیر باستان شناسان، همچنان معتبر تلقی میشود. کهترین اجتماعات اسکان یافته، نه در دوره های رود خانه ها بلکه در ارتفاعات سرسبز مجاور آنها یافت شده اند. جوامع متمدن- علاوه ب کشاورزی سازمان یافته- حکومت، قانون، و دین رسمی، همراه با ابزارها و اسلوبهایی چون نوشتن، اندازه گیری و محاسبه، بافندگی، فلز کاری و سفالگری پدید آمدند. بین النهرین و مناطق پیرامونش از لحاظ زمانی، بسی از مصر جلوتر بودند. اختراع خط در بین النهرین چند صد سال پیش از اختراع خط در مصر صورت گرفته بود و

احتمال دارد که کل تمدن مصری و تکامل آن پیامد تاثیرات تمدن بین النهرین بوده باشد. به همین دلیل، بین النهرین باید در صدر مطالعات تارخ هنر جهان باستان قرار داده شود.

## «مقدمات»

اریحا: تا سال 7000 پیش از میلاد، دست کم در سه منطقه خاور نزدیک یعنی اردن، ایران و آناتولیا (ترکیه) کشاورز به خوبی استقرار یافته بود. در واقع وجود شهری چون اریحا، دلیل محکمی در تایید این فرض است. در محل تاریخ اریحا، که فلاتی است در دوره رود اردن با سرچشمه ای پایان ناپذیر، در اوایل هزاره نهم پیشاز میلاد یک دهکده‌خ کوچک وجود داشت. این روستای متعلق به دوره نو سنگی پیشین در حدود 8000 پیش از میلاد دستخوش تحولی شگفت آور شد. زیرا در این تاریخ شهری جدید با خانه‌های خشنی بر پی‌های سنگی مدور یا بیضی شکل ساخته شد.

**چتل هویوک:** حفریات حاجیلار و چتل هویوک ثابت کرده است که نه فقط فلات آناتولیا در فاصله 7000 تا 5000 پیش از میلاد محل پیدایش و رشد یک فرهنگ پر رونق نو سنگی بوده است. بلکه این احتمال وجود دارد که فلات مزبور از لحاظ فرهنگی پیشرفت‌هه ترین منطقه آن زمان بوده باشد. در کنار "اریحا" چتل هویوک را "یکی از نخستین تلاش‌های بشر برای پی‌ریزی زندگی شهری" نامیده اند. نظم موجود رد نقشه شهر نشان می‌دهد که آنرا بر طبق نقشه‌ای نظری یا غیر تجربی ساخته اند. زیارتگاه‌ها

را از روی تزئینات سرشار داخل شان می توان از خانه های عادی بازشناخت این تزئینات سرشار داخل شان می توان از خانه های عادی بازشناخت. این تزئینات شامل نقاشی های دیواری، گچ بری برجسته، سردیس های جانوران ، جمجمه گاو، و پیکره های کوچک اندام مقدس می باشند. شاخ گاو که زینت بخش بسیاری از زیارتگاههاست، گاهی به تعداد بسیار زیاد، روی سردیس های ساختگی و از نو قالب گیری شده گاو یا بر لبه نیمکت ها و ستون ها نصب می شد، و احتمالاً بدین معنا بوده است که از ساکنان خانه محافظت و شیطان را دفع می کند. لیکن هیچ نشانه ای دال بر پرستیده شدن گاو و یا هر جانور دیگری به عنوان خدا بدست نیامده است. نمادهای باروری و کشاورزی بر هنر سطوح فوقانی (متاخر) چتل هویوک مسلط اند. ولی شکار نیز نقش مهمی در اقتصاد اولیه نوسنگی ایفا می کرد، و مراسم شکار در عصر دیرینه سنگی تا عصر نو سنگی به حیات خود ادامه داد. تعداد بسیار زیادی پیکره کوچک اندام خام جانوران، که عمداً شکسته و آسیب دیده اند و همراه با چند تیر دفن شده اند، در چتل هویوک پیدا شده است. این پیکره ها ظاهراً نقش جانشین جانوران در جریان برگزاری مراسم شکار را بر عهده منبع تامین خوراک، در نقاشی دیواری زیارتگاهای کهن که بیشترین بخش آنها را صحنه های شکار تشکیل می دهد، نشان داده شده است. صحنه شکار گوزن از لحاظ سبك و مفهوم، یادآور نقاشی های پناهگاهی شرق اسپانیاست، ولی پیکره های این نقاشی ها، کامل ترند و با واقع بینی بیشتر نمایش داده شده اند. به طور کلی آثار به

دست آمده از چتل هویرک تصویر جامعه ای مرفه و منظم با مردمانی آشنا به هنر را برای ما زنده می کند.

## هنر اژه ای

تمدن های سواحل و جزایر دریایی اژه تقریباً همزمان با تمدن های حوضه رودهای بزرگ بین النهرین از نزدیک با یکدیگر ارتباط پیدا کرده و فعالانه بر یکدیگر تاثیر گذارد. بودند، هر یک از اصالتی درخشان و خاص خود برخوردار بودند؛ لیکن تمدن اژه ای به عنوان پیشتاز نخستین تمدن حقیقتاً اروپایی - تمدن یونان - اهمیت ویژه ای دارد. جغرافیای منطقه محصور در دریایی اژه، شدیداً با حغرافیای منطقه خاور نزدیک متفاوت است، همچنانکه آب و هوای این دو منطقه با هم تفاوت دارند. جزیره کرت مرکز باستان تمدن اژه ای است که نیروی خلاقش از آنجا ساطع می شدند. کرت به عنوان تقاطع بازرگانی دنیا کهنه لحاظ سوق الجیشی در شرق دریای مدیترانه واقع شده بود. و محصولات کشاورزی و صنایع دستی به سه بخش پیشین میانی، و پسین توسط "اونی" و در پی آن تقسیم هر دوره بزرگ به سه دوره کوچکتر یا "زیر دوره"، نمونه کلاسیک تاریخگذاری نسبی توسط باستان شناس - تارخ دان در موقعي است که هیچگونه تاریخ قطعی در دست نداشته باشد.

دوره مینوسی پیشین: ما دوره مینوسی پیشین (دوره پیش از کاخ ها) را عمدتاً با تعدادی سفالینه و تکه ها یپراکنده چند مجسمه می شناسیم. برجسته ترین و شاید

جالب ترین افریده های هنر ازه ای در عصر مفرغ پیشین، تعداد بسیار زیادی زیادی پیکره های کوچک اندام مرمرین از "جزایر سیکلارد" است. بیشتر این پیکره های شبیه سازیهای برخنه زنها در حالتی هستند که دستهایشان را در ناحیه شکمشان روی هم گذاشته اند. این "بت های تخت الوار مانند" که در اندازه های متفاوت ساخته شده اند عقاب بسیار ساختگی و طرح یافته الله مادر متعلق به عصر نو سنگی هستند. سبک های این پیکره ها مانند اندازهایشان متفاوت هستند. نشانه هایی از رنگ که بر روی برخی از این پیکره ها یافت شده، نشان می دهد که دست کم بخش هایی از آنها رنگ آمیزی می شده اند. در مجموعه پیکره های سیکلادی، گاهگاه پیکره های مردان نیز دیده می شوند. چنین به نظر می رسد که بیشتر پیکره های سیکلاردی به نیمه دوم هزاره سوم پیش از میلاد تعلق داشته باشند.

**دوره مینوسی میانه:** دوره مینوسی میانه با تاسیس کاخهای "کهن" در حدود 2000 پیش از میلاد مشخص می شود. ساختمان سازی در کرت، نه بر مقابر و معابد تأکید می کرد نه بر دژ ها، بلکه به کاخ های مخصوص پادشاه و ملتزمینش توجه داشت و شهرهای پادشاهی نیز گردآگرد همین کاخها ساخته می شدند. عدم وجود استحکامات در جزیره کرت، در منطقه ازه نیز مشهود است زیرا نقاط استحکامات بندهی شده در تمام عرصه های جغرافیایی هنر هلاسی و سیکلادی به چشم می خورند. این یا دلایلی بر قدرت نیروهای دریایی کرت و صلح پایدار در جزیره، یا هر دوی اینها است. یکی از پیشرفت‌های

فنی مهم در اوایل دوره کاخ های کهن، ابداع چرخ کوزه گری بود که ساختن ظروفی با جدار های نازکتر و شکل های ظریفتر را ممکن ساخت و موجب پیدایش صنعتی پر رونق گردید. هنر سفالگر مینوسی با ساختن سفالینه های معروف به پوست تخم مرغی به چنان درجه ای از ظرافت رسید که حتی اگر فقط به ظرافت اسلوب سفالسازی توجه داشته باشیم، شایسته حد اعلای ستایش است. ولی هنرمند کرتی، در همان حال، سبکی تزیینی پی افکند که مکمل ساخت ظریف و شکلهای پیچیده سفالینه هایش بود.

**دوره مینوسی پسین:** دوره کاخ های "جدید" در فاصله بین سالهای 1600 و 1500 پیش از میلاد که کاخ های نابود شده بازسازی شدند و "عصر طلایی تمدن کرت" نخستین تمدن بزرگ مغرب زمین را پدید آورد، آغاز شد. بخش اعظم مواد و مصالح باقیمانده باستان شناختی به همین دوره مربوط می شود و سال 1400 پیش از میلاد پایان آن است. کاخ هایی که برای پادشاهان و خدمه ایشان بازسازی شدند بزرگ، راحت، و زیبا بودند و پلکان و حیاط های فراوان برای نمایش ها، جشن ها، و مسابقات داشتند. بزرگترین کاخ از آن میان یعنی کاخ کنووسوس ساختمانی بی نقشه بود که در برابر شباهای فوقانی و بر بالای تپه ای کم ارتفاع در انتهای یک دشت حاصلخیز ساخته شده بود. زمین حیاط بزرگ مستطیلی شکلی که تمام واحد های کاخ گردآگرد آن ساخته شده اند در زمان کاخ کهن تسطیح شده بود و شیوه حلقه زدن ساختمانها به دور آن حکایت از این دارد که نقشه اش پیشاپیش تهیه نشده بود بلکه چندین هسته مرکزی

ساختمانی، همراه با هم رشد می کرده اند و حیاط مزبور نیز نقش عامل سازمان دهنده اصل را ایفا می کرده است. در زیر کاخ، شبکه کار آمدی برای فاضلاب از لوله های سفالی ساخته شده است و به همین علت، احتمال زیاد می رود که "کنوسوس" یکی از بهداشتی ترین شهرهای جهان تا پیش از سده بیستم بوده باشد.

## هنر مینوسی

### نقاشی

با نگاهی به تالار بارگاه ملکه با تالار ستونها و روشنایی آن، می توان به شیوه نمونه دار تزیین دیوارهای اتا های مهم "کاخ کنوسوس" پی برد. دیوارهای گچ کاری شده مزین به نقاشی های دیواری، همراه با ستونهای تنہ قرمز یا آبی، تاثیری بس ژرف و فوق العاده در بیننده می گذاشته اند. در این نقاشی های دیواری، بسیاری از جنبه های زندگی کریتها- از جمله مسابقات گاو بازی، رژه، و مراسم مذهبی - و نیز طبیعت - مثل پرندگان ، چارپایان و گلهای- تجسم یافته اند. یکی از به یاد ماندنی ترین پیکره های بدست آمده از هنر کرت نقاشی دیواری ساقی است که بر دیوار دروازه بیرونی جنوب "کاخ کنوسوس" نقش بسته است. ساغری ( یا ظرف مخصوص ساغر ریزی در مراسم دینی) که جوان بدست گرفته، شکلی اختصاصاً مینوسی دارد. تفاوتی که در نقاشی های مینوسی می بینیم در رابطه گاو با آدمیان است. شاید گاو در اینجا حتی در مقام یک خدا نمایانده شده باشد. در نقاشی دیواری، انسان و جانور وحشی، در پیکاری خطرناک با یکدیگر

در گیر می شوند که در مکان و زمان خاص به وقوع می پیوندد. در تجسم قوی ماهیت آدمی و جانور وحشی حالت موازن و چالاکی گاو بازان در برابر نیروی سر ریزنده گاو قرار می گیرد. بر خلاف مصری ها که نقاشی دیواری حقیقی یا دیوار خیس انجام می دادند که مستلزم اجرای سریع و آفریدن جلوه های آنی و "امپرسیونیستی" بود. اگر نقاشی می توانست جنبه و مظاری جالب اما گذرا از یک شی یا منظره را ثبت کند یا سرعت هرچه تمامتر، حتی با رها کردن اراده اش کار می کرد و فرجه ای هم برای حوادث شادمانی آور قایل می شد.

## سفالگری

علاقة مینوسی ها به تحرک و سرزندگی طبیعت، که جلوه های آن در هنر تجسمی نقاشی دیواری ایشان دیده می شوند، در کارهای سفالی ایشان نیز که از جمله ظریف ترین سفال های جهان به شمار می رود، به همان اندازه جلب توجه می کند. افزایش بی وقه خود آگاهی، که پیدایش تدریجی آن را در هنر باستانی می توان دید، مستلزم این است که ادمی خودش را بیش از پیش به آن گونه ای که هست، در شرایط و موقعیت های بیشتر و با محدودیت های مکتری که زاییده سنت باشند، بنمایاند." گلدان درو گران" که از سنگ صابون ساخته شده است. منظره روشن و گویای تازه ای از انسان را در حالت طبیعی و عادی نشان می دهد. در کوزه با نقش هشت پا نیز شاخکهایی که در سطح خمیده کوزه به هر سو گسترده شده اند، سراسر سطح آنرا در بر می گیرند و بر

حجم انعطاف پذیران تاکید میکنند. این تجسم استادانه ای از درک رابطه بین تزیین طرف و شکل آن، که مساله ای همیشیگی برای سفال ساز است، به شمار میروند. از نقش بندی شکلهای روشن انتزاعی بر زمینه سیاه در کوزه منقاری شکل به نقش بندی شکل تیره ناتورالیستی بر زمینه سفید می‌رسیم. این شیوه، تقریباً از ۱۵۰۰ تا ۱۶۰۰ پیش از میلاد دوام می‌آورد؛ در این هنگام سبک رووانع باز و جاندار ناتورالیستی لحظه به لحظه خشک‌تر و انتزاعی‌تر می‌شود.

### پیکر تراشی

در هنر مینوسی، کمتر به پیکره ای با نقش برجسته همه جانبی ب می‌خوریم، و آنچه وجود دارد، بسیار کوچک است؛ هیچ پیکره عظیمی از خدایان، پادشاهان، و هیولا به گونه ای که در مصر و بین النهرین دیده می‌شود، وجود ندارد یا دست کم یتفت نمی‌شود. این نبود پیکره‌های درشت اندام می‌تواند بازتابی از نبود یک دینم نظام یافته و رسمی باشد - هرچند این نیز جنبه ای تماماً نظری دارد زیرا ما اطلاعی از دین مینوسی نداریم. پیکره‌های کوچک "اللهه ماری"، مانند پیکره به دست آمده از کنووسوس، از جمله حالت روبرد یا تمام نما که در هنر مصر و بین النهرین مشاهده می‌شود به چشم می‌خورد ولی دستهای مار افسان ایشان از پیکره اصلی رها شده اند و رو به جلو یا بالا نگه داشته شده اند. بدین ترتیب خواسته اند حالتی از فعالیت را در اینها مجسم کنند و پیکره‌های آنها نیز تا حدودی سر زنده از مشابه مصری پنداشته و به شکل‌های گوناگون مجسم می‌شوند.

شده است. امروزه با اطمینان نمی شود گفت که ای پیکره های ریز مار افshan شبیه سازیهایی از الهه مزبورند یا نه، ولی از روی لباسهایشان به عنوان پیکره هایی مینویسی شناخته شده اند. این پرداخت واقع نمایانه می تواند نمونه ای از ساختن در هیات انسانی باشد.

## هنر میسینی

یونانیان اولیه احتمالاً با ساخته شدن کاخهای کهن در کرت به سرزمین اصلی یونان کوچیده اند مه این با آغاز هزاره دوم پیش از میلاد مقرن است. بدون تردید، حتی در آن زمان، یونانیان از فرهنگ کرت متاثر بوده اند و عده ای معتقدند که سرزمین اصلی یونان تا مدتی مستعمره مینویسی بونده است، هرجند ساکنان سرزمین اصلی یونان سجایای فرهنگی بسیاری خاص خود پدید آورده اند و بر پا داشتند. قدرت میسی مقارن روزگار فرخنده ساختمان کاخ ها یجدی در کرت، در سرزمین یونان به روی کار امد و در 15800 پیش از میلاد، فرهنگ با شکوه جدیدی در یونان رونق داشت که 700 سال بعد، هومر آن را با صفت "سرشار از زر" توصیف کرد. این امکان وجود دارد که میسینها در این عصر جدید نه فقط با کرت بلکه با مصر نیز ارتباط داشته اند و در نخستین روزهای پادشاهی جدید با آن علیه حتی ها متحد شده باشند؛ بیداری دنیای مسینی، احتمالاً نتیجه پیدایش ارتباطی سه جانبی میان سرزمین یونان با کرت و مصر بوده است.

نابود شدن کاخ های کرت، فرهنگ مسینی را در قله برتری قرار داد، ولی امواج تازهای از مهاجران یونانی متقدم یعنی دوریها، سرانجام، تمدن مسینی ها را در کام خود بلعیدند.

**معماری:** یونانیان، دیوارهای مستحکم و تناور "تیرونز" و دیگر نقاط تاریخی میسن را که از سنگ نتراشیده یا نیم تراشیده ساخته شده بودند کار سیکلوبها (غولان اساطیری یک چشم) دانستند و معتقد شدند این بناهای عظیم کار همان نژاد غولان افسانه ای است. گاه از میان دیوارهای آنها دالانهای سنگ چین عبور داده می شد، که احتمالاً به عنوان بخشی از شبکه دفاعی یا بخشی از یک راه نمایشی و تشریفاتی که از طریق یک هشتی و یک دهلیز به تالار بارگاه یا اتاق اصلی کاخ منتهی میشد، مورد استفاده بوده است. در دالان سنگ چین، همچنانکه از نامش پیداست، از سنگ های نتراشیده به حالت طبیعی استفاده شده است. ظاهر زخت و درشت این ساختمانهای سیکلوبی، از لحاظ عظمت خامی که دارد، بیش از هر ساخته دست بشر توجه ما را به خود جلب می کند؛ و تحرکی خاکی در ان موج می زند که در هیچیک از دیگر سبکهای پیچیده معماری روزگار باستان به چشم نمی خورد. نقاشیهای دیواری، حکاکی ها و دست کم پیکره های عظیم ساختمانی در میسن، از عبوسی این کاخ های دژو مانند می کاست. این دروازه بیرونی دژ که از سمت چپ به وسیله دیوار و از سما راست به وسیله باروری دو پهلویی بر جسته حفاظت می شد. از دو تک سنگ عظیم عمودی با یک تیر حمال افقی بر روی آنها ساخته شده است، و ردیف ها یفوقانی سنگ به صورت یک تاق برجسته در

می آیند و روزنه ای مثلثی شکل پدید می آورند که باعث کاسته شدن سنگینی و فشار قطعات بالایی بر تیر حمال افقی می شود.

### سفالگری، نقش بر جسته، و صنایع دستی:

بیشتر مقابر لانه زنborی، مدتها پیش از کشف دوباره شان در روزگار ما، یکسره غارت شده بودند. از طرف دیگر، در مقابر چاهکی مسین آثار گران بهای بسیاری به دست آمد. چندین خنجر مفرغی اب مرصن کاری طلا و نقره که در این مقابر بدست امده، حکایت از نفوذ سبک پیکره سازی مینوسی دارد. در مقبره های چاهکی، چندین نقاب چکش کاری شده (یا کوبیده) که به چهره های امیران مومنیابی نشده میسند چسبیده بودند کشف شده است. این نقابها که ویژگی های چهره شخص متوفی را به طرز ریالیستی نیرومند ثبت کرده اند، دلیلی بر جریان طلا از مصر به این سرزمین نیز هستند. این واقعیت و تکمیل مراسم تدفین، تایید محکمی بر این فرض است که انگیزه یا نیروی محرک آغاز این مرحله عالی تمدن میسند، تا حدودی از مصر و تا حدودی از کرت سرچشمeh گرفته است. در گلدان جنگاوران صفوی از سربازان میسند دیده می شود که از لحاظ لباس، ریخت ظاهر و ریش شان تفاوت چشمگیری با گونه های کرتی که در هنر میسند دیده ایم دارند. این، موجب قوی تر شدن استدلال کسانی می شود که می گویند نژاد مسینی ها از پایه با نژاد مینوسی ها فرق دارد و ایشان سازندگان اصلی تمدن خویشند. این احتمال نیز وجود دارد که در اینجا آخرین جنگاوران میسند دیده می شوند که برای

مقابله با مهاجمان "دوری" حرکت کرده اند؛ پس از حملات همین مهاجمان بود که تمدن میسینی در حدود 1200 پیش از میلاد سقوط کرد. دوریها با خودشان سلاحهای اهنی آورده بودند که بر سلاحهای مفرغیو نرم تر میسینیها برتری داشتند، و پیروزی ایشان تجسمی از این اعتقاد عامیانه است که می‌گوید تکنولوژی برتر می‌تواند بر تمدنی که از جهات دیگر بسیار پیشرفته است چیره شود. "عصر ظلمت" چند صد ساله‌ای را که در پی انهدام فرهنگ اژه‌ای آغاز شد، گرچه مدارک چندانی از آن برجا نمانده است، نمی‌توان صرفاً یک دوره خلاء تاریخی پنداشت. نیروهای تازه‌ای بر هم انباشته شدند که توانستند تمدنی نورا را پی‌افکند.

## هنر یونان باستان

در نظر یونانیان آنچه آدمی را از همه چیز متمایز می‌گرداند عقل است، و عقل آدمی که استدلال کردن را آموخته باشند برترين پدیده یا کارکردی است که طبیعت آفریده است. گذشته از این، ارسسطو به ما اطمینان می‌دهد که "همه انسانها طبیعتاً نشتاق دانستن اند". و انچه ما می‌دانیم، نظام طبیعت است که با نظام عقل آدمی یکی است.

یونانیان می‌گفتند نظام طبیعت و عقل، زیبا و ساده است و زیبایی اشیاء با شناخت ما از آنها یکی است؛ بدین ترتیب زندگی زیبا و "دستیابی به روح زیبا" و در پی پذیرفتن آن جمله معروف یونانی - "خودت را بشناس"- می‌آید. آدمی "مطابق طبیعت" قوانین طبیعی و قابل کشف برای انسان منطقی، زندگی می‌کند. انسان در مقام برترين افریده و

بالاترین ارزش طبیعت تلقی می شود، و یونانیان بودند که دموکراسی را همراه با چهره طبیعی انسان در هنر آفریدند. در یونان، انسان ادعا میکند که قدرت ویژه اش - قدرت عقل - او را در مرتبه ای بس فراتر از جانوران قرار می دهد. لیکن ذهن یونانی به طرز خشک یا رنگ پریده، عقل گرایی نیست؛ این ذهن، نیرویهای عنصر غیر منطقی را که عقل پیوسته باید بر ضدشان پیکار کند، به خوبی می شناسد. به بیان درست تر هنر یونانی با فرهنگ یونانی، ترکیب فشرده ای از اضداد، و گونه ای هماهنگی میان عاطفه عمیق و نظام منطقی تشکیل می دهد. روشنی و تقارن این هنر، سرد نیست بلکه ذخیره کننده است. شکل هایش می تواند دقیق و مطابق اصول ریاضی، و در همان حال سرشار از زندگی باشد.

عناصر ثابت در فرهنگ یونانی عبارت بودند از انسان، طبیعت، و عقل و یونانیان خوبی را به معنای هماهنگی میان این سه تلقی می کردند. آنها بر شالوده این اعتقاد اولیه که برا یجهانیان تازگی داشت، دستاوردهای عظیم خویش رادر عرصه هنر ع، ریاضی، فلسفه، منطق، تاریخ و علم بنا نهادند - و این میراثی است که تمدن غرب به نوبه خود بر آن بنیاد نهاده شد. یونانیان با کشف انسان، مساله ثبات و تغییر را کشف کردند و آنرا فرا روی خویش یافتند؛ انسانها می میرند، ولی بشریت می ماند. و یونانیان با آنکه در جهت کمال مطلوب بی زمان سیر می کردند، تغییراتی را که موجب رشد و تکامل می شوند پذیش رفتند. بقایای تمدن یونانی امکان را می دهد که بتوان سیر تکامل

سبک یونانی در هنر را بازسازی کرد. اینکه عملاً چیزی به نام سبک یونانی پدید آمد و تکامل یافت. فی نفسه، مساله مهمی است. زیرا به عنوان مثال، تکامل در هنر مصر، بسیار جزیی بود؛ الگوی مراسم ایینی و شکل، درهم نشکست. تغییر در هنر مصر وقتی رخ داد، بر خلاف الگوی فرهنگ به طور کلی بود. البته نباید فراموش کرد که یک عامل مهم در ظهور ناگهانی یونان بر اوج پیشرفت تاریخی، شالوده ای بود که تمدن مصر و خاور نزدیک پی افکنده بودند و یونانیان نیز متواضعانه تایید کردند که کیفیت تمدن مزبور از به عاریت گرفته اند. یونانیان از این تمدن های کهن تر از تمدن خویش، اندیشه ها و مضماین، میثاق ها و مهارت های جدید را کشف کردند. ولی یونانیان از همان اغاز حتی از وقتی شکلهای قدیمی را می پذیرفتند و به کار می گرفتند، با آغوش باز به سوی آزمایشگری و تجربه اندوزی شتافتند. تغییر و تکامل جزو ذاتی فرهنگ یونان بودند- همچنان که محافظه کاری جزو ذاتی فرهنگ مصر بود- و تغییر در اینجا، همچنان که در مراحل تکرار شونده زندگی آدمی از خرسالی تا بزرگسالی دیدیه می شود، شکل های مشخص و قابل تشخیصی دارد. هنر یونانی در مقایسه با هنر نسبتاً نا متغیر خاورمیانه باستانی، مراحلی به مراتب مشخص دارد.

### شیوه هندسی و دوره کهن

سفالگری، بهتر از هر وسیله هنری دیگری ، دوره میسنی پسین (یا دوره ما بعد میسنی) را با دوره تاریخی یونان پیوند می دهد. پیوستگی میان دوره ما بعد میسنی و دوره

کلاسیک در سده پنجم پیش از میلاد را می توانیم تماماً اب استناد به تزیین پیکری ظروف سفالی یونان ردیابی می کنیم و رویارویی هنرمند با اندیشه ها و مسایل اساساً جدید و تفسیر ها و راه حل های اساساً جدید او را نشان دهیم.

برخلاف سنت مصری که پس از مرگ آخناتون نواور به گذشته و شکل های قدیمی بازگشت، ردگلدانها و ظروف سفالی دوره کهن یونان می توان دید که انسان، نخستین بار، موضوع مطالعه ژرف تحلیلی شده است. همچنانکه فیلستوف پرسشهایی در زمینه طبیعت آدمی و هدف زندگی مطرح میکند، هنرمند نیز در این زمینه که آدمی چگونه به همنوعان خویش در دنیای تجربه بصری می نگرد، آغاز پژوهش می کند. شیوه مفهومی قدیمی که در آن هنرمند انسان را در برابر خویش می گذاشت و برجستگی ها و خطوط چهره اش را یک به یک می شمرد تدریجاً کنار گذاشته می شود و شیوه پر مشقت مشاهده حالت و جنبش بدن در جریان زندگی به جایش می نشند. این تحول، ناگهان به وقوع پیوست بلکه صدها سال طول کشید، و ترتیب تاریخی ظروف سفالین مذبور از مراحل متوالی تغییر یاد شده پرده برمی دارد.

**نقاشی روی ظروف سفالی:** آمفورا یا کوزه بلند دودسته برای شراب یا روغن، که به حدود سده دهم پیش از میلاد تعلق دارد، نخستین مراحل شکل گیری سبکی را سبك هندسی نامیده می شود، نشان می دهد. این کوزه با آنکه عناصری از روش های تزینی سبک ما بعد میسنى پیشین را به عاریت گرفته است. ساختی تمیز تر و وقت گیرتر دارد.

پیکره انسان، از نو در طرح تزیینی متعلق به دوره اوجگیری سبک هندسی، مخصوصاً در گلدان دیپولون که به سده هشتم پیش از میلاد تعلق دارد و نامش را از محل کشف خود یعنی " گورستان دیپولون آتن " گرفته است، ظاهر می شود.

نوع دیکری از کوزه ا و گلدانهای یونانی که " مخلوط کن " نامیده می شد، در مقایسه با آمفورا، بدنه ای بزرگتر و دهانه ای گشادتر داشت. دوره هندسی جای خود را به مرحله یا "شیوه خاور مابی" دوره کهن داد؛ این دوره گسترش پردامنه بازرگانی و مستعمرات یونانی ایشان را به تمدن های باستانی خاور نزدیک تر کرد. پیامد این روابط جدید، ظهور پیاپی جانوران و هیولاها مرکب متعلق به خاور زمینی در سطح یونانی بود؛ با این مضامین در هنر بین النهرین و مصر آشنا شدیم: شیر، ابوالهول، شیر بالدار، آدم تنہ اسبی (مینوترا). در دوره شیوه های هندسی و کهن، در سراسر منطقه اژه، چندین مرکز سفال سازی تشکیل شدند. این مراکز به دو گروه بزرگ تقسیم شده اند- مراکز سرزمین اصلی یونان و مراکز یونان شرقی. در سرزمین اصلی، مهمترین مراکز عبارت بودند از آتن در آتیکا و کورنت در پلوپونز، و آتن پس از سال 550 پیش از میلاد به مرکز اصلی سفال سازی و بزرگترین صادر کننده ظروف سفالی در حوضه درایی مدیترانه تبدیل شد. تعداد شکل های گلدانها یا ظروف سفالی آتیکایی به شش یا هفت می رسید، و هر یک چهار یا پنج نوع داشتند.

در حدود اسل 530 پیش از میلاد اسلوب نقاشی جدید ابداع شد که عکس شیوه نقش سیاهگون بود یعنی زمینه را سیاه می کرد و پیکره ها را به رنگ قرمز نگه می داشت. پیکره های انسان ها و جانوران دیگر به رنگ تیره و خاکی و موجوداتی بزرگ بر زمینه ای روشن نشان داده نمی شوند، بلکه مانند نور و هوا روشند و درخشش شان در زمینه سیاه، بیننده را به خود جلب می کند.

**پیکرتراشی:** گرایش های تکامل پیکرتراشی در یونان، درست همانند گرایش هایی که در نقاشی سفالینه ها ردیابی کردیم مرئی و قابل توصیف اند، ولی تعداد پیکره های باقی مانده به مراتب از تعداد سفالینه ها کمتر است. کهن ترین پیکره ها به سده نهم پیش از میلاد مربوط می شوند و عبارتند از شبیه سازی های کوچکی از جانوران و پیکره های انسان از مواد گوناگون مس، مفرزغ، سرب، عاج، و گل پخته. برخی از پیکره ها تزیین اشیایی بزرگتر مانند ظروف گوناگون سفلی و سه پایه های مفرغی بودند؛ برخی دیگر هدایایی نذری بودند که در حوالی جاهای مقدس یا قدس القداس باستانی یافت شده اند. در اولمپیا، ظاهراً این پیکره ها را برای کسانی که به زیارتگاههای می آمدند، می ساختند و می فروختند.

**پسر و دختر یونانی:** نخستین پیکره های موسوم به جوان ایستاده تندیس های مصری را به یاد ما می آورند. برخی از این پیکره ها به جوانانی مربوط می شوند که به پیشگاه خدای خاصی تقدیم شده اند و ظاهرا به حضورش مشرف می شوندغ بقیه تندیس هایی

یادبودی اند که بر سر مزار نجیب زادگان نهاده شده اند. بدین ترتیب اینان انسانند و خدا نیستند. و این تجلیل از انسانها با پیکره های عظیمی که به یادبود پیروزی ایشان ساخته شده اند و مقیاس و ابهتی خداجونه به ایشان بخشیده اند قابل فهم است.

پیکره هایی که می توان از آنها به عنوان پیکره های همراه پیکره های جوان ایستاده (کورویی) نام برد پیکره ها دوشیزه هایی یونانی (کورای) هستند که با پیکره های دیگر همزمان بوده اند و به شیوه خاص خود ویژگی های تصویری و طراحی مشابهی دارند. و سالم ماندن رنگ بسیاری از پیکره های دوشیزه ایستاده یونانی، نتیجه استفاده آتنی ها از تکه های تهنديس های شکیته و قطعات فرو افتاده از معابد به جای خرد ه سنگ در بازسازی معابد و برداشتن دیواری آکروپولیس پس از ویرانی انها به دست ایرانیان نیز هست.

تزیین ساختمان ها مخصوصاً معابد با پیکره های گوناگون چه به صورت نقش برجسته و چه به صورت همه جانبی، فرصتی بس بزرگ برای افرینشگری پیکر تراشان یونانی فراهم آورد. از آنجا که پیکر تراشی فقط در نقاط بسیار اخص و محدودی از معابد به کار گرفته می شد، لازم است نخست به ساختمان بنیادی معابدی که به وسیله پیکر تراشان تزیین می شدند توجه شود.

معماری

گذشته از معماری معاصر، معماری یونانی برای غربیها از هر هنر معماری دیگری آشنا نتر است." احیای" این معماری به دست مهندسان معمار اروپایی در اواخر سده هجدهم باعث انتشار پر دامنه سبک یونانی شد، و مخصوصاً در بناهای رسمی - دادگستری ها، بانکها تالارهای شهر، مجالس قانونگذاری - که با توجه به تاثیرگذاری پر ابهت شان طراحی می شدند، از معماری دوره کلاسیک که اساساً از معماری یونان مهم بود تقلید می شد. با آنکه خانه های یونانیان باستان از هر گونه زیورهای خود نمایانه عاری بود. یونانیان پادشاهی در خور خانه های شاهانه نداشتند، و مراسم مذهبی خویش را در فضای باز اجرا می کردند. معمارانی کوشا و خستگی ناپذیر بودند. ساختمانهای بسیار مهم ایشان نیز در آغاز به شکل زیارتگاهی ساده بریا نگهداری از تندیس های خدایانشان ساخته می شدند. هر روز به ساختن این ساختمانها توجه بیشتری معطوف می شد تا آنکه به احتمال قوی تصمیم گرفتند صفات هر خدا را در خور ساختمانها یا زیارتگاهها مجسم گردانند. پیکرتراشی نقش خود را در این تحول ایفا کرد، بدین معنا تا اندازه ای در تزیین ساختمانها، تا اندازه ای در بازگویی بخشی از صفات خدایی که نمادش درون معبد گذاشته می شد، و تا اندازه ای نیز به عنوان یک پیشکش نذری مورد استفاده قرار گرفت. معبد یونانی، از لحاظ نقشه، شباهت نزدیکی به تالار بارگاه میسنسی دارد و حتی در پیشرفت‌هه ترین شکل این معبد، سادگی بنیادی ساختمان تالار مزبور به چشم می خورد. یک اتاق تک یا دو اتاق تو در تو (مصوره) بدون پنجره، با یک در و یک رواق با دو ستون

بین دیواری پیش امده، یا ستون بندی محاط شده باشند. آنچه پیش از همه در نقشه یونانیها موجب جلب توجه می شود، نظم و فشردگی و تقارن آن است مه مثلاً در نقطه مقابل گروه بندی های بی نقشه معابد مصری قرار دارد. تفاوت در حس تناسب توسط یونانی ها و کوشش شان برای رسیدن به شکلهای کمال بر حسب رابطه های منظم عددی و قواعد هندسه است.

کهنترین شیوه های قابل فرمول بندی در معماری یونانی عبارت بودند از شیوه دور یک متعلق به سرزمین اصلی یونان، و شیوه یونیک متعلق به آسیای میانه و جزایر دریای اژه. شیوه کورنتمی، بعدها رواج یافت. معابد شیوه دور یک ظاهری تناوارانه دارند و ستونهایشان محکم بر سکو یا صفحه س پله دار نهاده شده اند. شیوه یونیک در مقایسه با شیوه سنگین، جسمی و جدی دوریک، شیوه ای سبک، تشریفاتی و به مراتب تزییناتی تر به نظر می رسد. ستونها در این شیوه باریکترند و روی پاسنگهای برجسته کاری شده ای نهاده شده اند. در روزگار باستان، شیوه های دوریک و یونیک به عنوان شیوه های مذکور و مونث در مقابل یکدیگر قرار داده می شدند. شیوه کورنتمی تا سده پنجم پیش از میلاد به وجود نیامده بود؛ و در این زمان به عنوان شکلی طبیعی که در تاریکی درون معبد رشد یافته باشد به ظهور رسید. لیکن شیوه کورنتمی تا روزگار اقتدار رومیان، رواج نیافته بود. از رنسانس به بعد، و تقریباً تا دو نسل پیش (از اواخر نیمه دوم سده بیستم) چنین پنداشته

می شد که معماری دنیای غرب در اصل نمایشی از زیبایی پالوده این شیوه های معماري بوده است.

تزيين پيكرى، كه نقش مهمى در طراحى معبد ايفا مى کرد، در بخش فوقانى ساختمان يعني كتبه و سنتوريها متمرکز شده بود. فقط پيكره اى بود که با رنگهای شاد و قرمز و آبي با ريزه کاريهای سبز، زرد، سياه و احتمالاً طلائي رنگ آميزي مى شد و در بخش هايى از ساختمان به کار گرفته مى شد که کارکرد يا وظيفه ساختماني نداشتند يا سابقاً مورد مصرف ساختماني بوده اند. اين، مخصوصاً در شیوه دوریک صدق مى کند که در آن از پيكره فقط برای تزيين نقاط "حالى" چهارگوش ها يتزيينى و سنتوريها استفاده ميشه. انتخاب عمل ساختمان، جنبه پيكرى آن را تقويت مى کرد. معابد یوناني برخلاف معابد مصرى، رو به فضا باز ساخته مى شدند. مراسم دينى در مذبح های مقابل معبد برگزار مى شد، و در درون آن نيز پيكره مورد پرستش و احتمالاً يادگارهای پیروزی، غنایم جنگی و خزانه را نگهداری مى کردند. کيش های فردی طرد و آيین های همگانی تشویق مى شدند. به همین علت، معمار، تمام تلاش و توجهش را بر نمای بیرونی ساختمان و سطوح آن متمرکز مى ساخت تا معبد مذكور را به يادگاری شايسته و ماندنی برای خدا تبدیل کند. نسبت های مورد مطالعه دیوارها و نقاط خالى، نور و سایه در ستون بندی، و تاكيد های ملائم اسپر، شکلی پيکروار از بطن توده چهارگوش معبد پدید

آورد. تاریخ معماری یونانی، تاریخ تلاش های تزلزل ناپذیر هنرمندان برای نمایاندن شکل معبد با رضایت بخش ترین- یعنی کامل ترین- نسبت ها و ابعاد است.

## سده پنجم

**دوره گذار:** دوره گذار سی و چند ساله، عصر قهرمانانه آتنی ها و تمام هلنی هایی را تشکیل می دهد که با هم متحد شدند و در برابر حملات ایرانیان به یونان ایستادگی کردند. همچنان که آمریکایی ها الگوهای قهرمانی و حکمت و فضیلت مدعی انقلاب خویش و بنیان گذاران جمهوری امریکا جستجو می کنند، یونانیان اواخر سده پنجم نیز به جنگاوران ماراتون، ترمومپیل، و سلامیس یعنی نبردهایی احترام می گذارند که اردوهای جدید یونانیان- که نزد ایشان به جانبازیها و دلاوری های قهرمانانه شان منسوب است- از آسیا، بربریت، حکومت استبدادی، و نادانی روی گردانند و پایه هاس تمدن را که نوع جدیدی از انسان را به جامعه بشر عرضه داشت، برپا داشتند.

یونانیان بلاfacسله پس از تسخیر و غارت آتن در اسل 480 پیش از میلاد، وارد نبرد با ایرانیان شدند که از این دوران به بعد تاریخ تمدن اروپا را با وجود تاثیر گذاری متقابل و پیوسته اش با تمدن آسیا، از این تمدن متمایز گردانید و آثاری را با ویژگی های بارز بیشتر آثار متعلق به دوره کلاسیک هنر یونان بهه جای گذاشت و تندیس های چهره نگارانه ی یونانی را تندیس های چهره نگارانه مصری که کارکرد مذهبی داشت

متمايز می گرداشد. حفظ چهره شبیه سازی شده شخص متوفا نیز مرسوم بود. گرچه در نزد یونانیان انسان به خود آگاهی كامل می رسد و گرچه پیکره انسان به شکل كامل مطلوب نمایانده شده است، خود انسان به عنوان یک فرد، حقیقی یا كامل پنداشته نمی شود و در نتیجه موضوع مناسبی برای شبیه سازی به شمار نمی رود.

## هنر کلاسیک پیشین یونان

آتنی ها که در گرد آوری تکه سنگهای پراکنده آکروپولیس آتن را پس از ویرانی در اسل 480 پیش از میلاد کسر شان خود می دانستند، به رهبری پریکلس، نیرو و استقلال جدید شان را با بازسازی كامل آکروپولیس، که در واقع یکی از بزرگترین پروژه های ساختمانی جهان باستان تا پیش از روزگار رومیان بود. به جهانیان نشان دادند. زیبایی ساختمانها، که بر فراز سکوی سنگی بلند و صعب الوصول ساخته شده بودند در روزگار باستان نیز چون روزگار ما تایید و ستوده می شدو از بنایهایی که در آکروپولیس ساخته شد، پارتونون، (معبد آتناپارتونوس) نخستین و بزرگترین بنا بود. پارتونون از لحاظ نقشه ساختمان، یک معبد دورستونی است، و عرض ان اندکی از یک دوم طولش بیشتر است. مقصوره پارتونون به دو بخش تقسیم شده است، در بخش بزرگتر تندیس "آتناپارتونوس" قرار گرفته بود. بخش کوچکتر به عنوان گنج نامه اتحادیه دلوس طراحی شده بود. ولی بخش عمده پولی که اعضای ازه ای این اتحادیه به گنج خانه سرمازیر می کردند هدف اجرای پروژه های ساختمانی جاه طلبانه پریکلس می شد. پارتونون، صرفنظر از این اجرای

یونیک عصاره‌ای از معبد کلاسیک دور یک است و اوج پالایش این شیوه به شمار می‌رود. اصرار بر وضوح در استدلال، که به اختراع منطق توسط یونانیان انجامید، در استدلال‌های "طرحهای معماری ایشان نیز با همان قدرت وارد عمل می‌شود. متاسفانه آن پیروزی اولیه اندیشه یونانی یعنی قیاس صوری را با سه حکم‌ش که به نتایج درست منطقی می‌انجامد، نمی‌توان مو به مو بر شیوه دوریک منطبق ساخت. همچنان که بررسی یکی از گوشه‌های پارتونون نشان می‌دهد، معماری یونانی به اندازه منطق یونانی، "منطقی" یا خردگرایانه نبود. یونانی‌ها می‌خواستند مطمئن باشند، و در منطق، روشی برای منطبق ساختن چندین عبارت بر یک قاعده ابداع کردند تا آنها را معتبر گردانند. ولی در معماری دور یک، چیزی بر جا مانده بود، یعنی چیزی وجود نداشت که در جایی نمی‌گنجید. این احتمالاً در نظر یونانیان مانند اعداد سنجش ناپذیر یا "اصم"، چیزی مزاحم بود. زیرا هیچ حد تعریفی ندارد. کتبیه سراسری پارتونون از لحاظ زنده کردن احساس دقیق گذشت زمان، ولو یک تکه برجسته اش، در جهان باستان، نمونه‌ای ندارد. این احساس، با استفاده از چندین پیکره متوالی در بینده ایجاد می‌شود. که حالت شان نمایشی از درجه بندی یا تدریجی بودن حرکت است؛ همان تصویر اولیه از زمان به شکل افزایش سرعت یا کاهش زمان.

از دیگر ساختمانهای آکروپولس معبد کوچک و زیبای آتنا الهه پیروزی است کخه به شیوه یونیک در فاصله سالهای 427 الی 424 پیش از میلاد به سرپرستی کالیکراتس

معمار ساخته شد. این معبد کوچک دارای ستون بندی خلفی و قدامی در نقطه ای قرار گرفته که سابقاً یک دژ دفاعی میسنسی در نزدیکی سردر ورودی بود و د مقایسه با شیوه جدی دوریک آن، این ساختمان ظریف و بسیار متناسب تضادی آشکار داشت و بر تاثیر گذاری هر دو بنا می افزود.

از دیگر بناهای یونیک در تل آکروپولیس معبد ارختئوم است که در پایان برنامه ساختمانی پریکلس برپا داشته شد و قرینه سازی آن به عنوان عامل مکمل وحدت متقارن پارتون، بی نهایت موثر است.

## هنر کلاسیک پسین یونان

### سده چهارم ق.م و دوره هلنی

**دوره کلاسیک پسین:** انسان یونانی که تدریجاً خود را تکیه گاههای کهن‌خدايان، سروشان غیبی و سنت های دیرینه- به عنوان نخستین مفسران معنای زندگی می رهانید، به جستجوی برای شناختن خویش و رسیدن به مرحله شناخت جهان و زندگی از طریق مشاهده تجربی ادامه دارد. از وابستگیش بر کشور- شهر کاسته شد، تاجایی که با "دیو جانس" همزمان شد و مغرورانه گفت:

"من شهروند جهانم". شناختن واقعیت، به هر دلیلی که باشد، توان و ارزشی آشکار را یونانی می شود. یونان در بحبوحه آشوبهای سیاسی در سده چهارم، درام جسارت آمیزی از اکتشافات بشری را به اجرا در آورد.

پیکرتراسی: گرایش به انسانی کردن جلوه های گوناگون هستی که در سراسر سده پنجنم پیش از میلاد دم به دم نیرو و شدت بیشتری پیدا می کرد، در هنر پیکر ترنشی سده چهارم به طرز برجسته ای خود نمایی کرد، گرچه موضوعات پیکرتراسی بخشی از عظمت جدی گذشته را از دست می دهند و شبیه سازی از خدایان بزرگ جایش را به شبیه سازی از خدایان کوچک می دهد، نگرش ناتورالیستی به پیکره آدمی کاملاً در مرکز توجه قرار می گیرد. با آنکه در همه جا از سبک "پراکسیتیلس" ستایش به عمل می آمد و با آنکه موضع آفرودینه در حال شستشو (ابتکار شخص پراکسیتیلس) تا مدت‌ها پس از مرگش بارها و بارها توسط هنرمندان بزرگ پیگیری شد، در دوره کلاسیک پسین او دیگر یگانه پیکرتراش بزرگ زمانه به شمار نمی رفت. "اسکوپاس" همشهری آتنی او به دلیل سبک نیرومند و پر توان ابداعیش کهبرای شبیه سازی از جنبش و حرکت آدمی مناسب تر و د و احتمالاً از سبک "پولوکلیتوس" تقلید شده بود، شهرت فراوان دارد. سردیس شکسته ای که از شهر تیکیا در یونان به دست‌امده است سبک "اسکوپاس" را مجسم می‌کند و تنشی را در حالت چهره او نشان می‌دهد که تا آن زمان به تجسم درنیامده بود و به عنوان بازتابی از نمایش حالات درونی به کمک حالت‌های چهره، با سنت کلاسیک نمایش حالت‌های ملایم، مهربان، و خنثی می‌گسلد و پیش درامدی می‌شود. بر هنر هلنی پسین که در آن تجسم عاطفه در پیکرتراسی اهمیت بیشتری می‌یابد.

**معماری:** معماری سده چهارم ضمن نمایش همه جانبه تکامل شیوه کورنتی، "اندامی" آفرید که از هر زاویه ای به طور کامل دیده می شد. نخستین سرستون کورنتی، در درون مقصوره معبد آپولون در باسائه و حدود 450 پیش از میلاد ساخته شد- شیوه کورنتی فقط از لحاظ سرتون با شیوه یونیک تفاوت دارد- سرستون مزبور بالای ستونی قرار گرفته بود که حد فاصل دو بخش مقصوره به شمار میرفت و از تمام جهات دیده می شد. احتمالاً آنرا برای همین منظور طراحی کرده بودند و راه حلی به مراتب رضایت بخش تر از سرستون یونیک برای این مساله بود، زیرا سرستون یونیک طوری طراحی شده است که فقط از دو جهت به طرزی موثر قابل دیدن است. برای ستون بندیهای یونیک که دور تا دور گوشه های بنا می چرخیدند، مانند ستون بندی های بنا های دوستونی، "سرستونهای گوشه ای" مخصوصی بید طراح یمی شد که از دو سوی رو به بینده، شکل و نمای مشابهی داشته باشند. لبه ای تیزی که از برخورد دو مارپیچ یا طوماری پدید می آمد هیچگاه معماران کلاسیک را کاملاً خوشنود نمی ساخت زیرا اینان نیز احتمالاً احساس کرده بودند که این راه فقط به بهای ازدست رفتن منطق ساختمانی سرستون یونیک و با دگروتره نمایاندن بخش ها و اجزای کارکردی آن به دست آمده بود. سرستون کورنتی که از همه جهات یکسان دیده می شود، این مساله را حل کرد.

**دوره هلنی**

اسکندر، پسر فیلیپ مقدونی سراسر خاور نزدیک از جمله مصر را تسخیر کرد. تسخیر این منطقه پهناور توسط یونان، موجب پیدایش فرهنگ و دوره‌ای به نان هلنی در تاریخ شد که ملغمه شگفت انگیزی از اندیشه‌ها، دینها و هنرهای غربی و شرقی است، و دوره‌ای طولانی همراه با سلطه فرهنگی- و تا اندازه‌ای سیاسی- یونان را در پی داشت که این کشور را وارث تام الاختیار سومر، بال، مصر و آشور ساخت. سرداران اسکندر که تشنۀ تصرف سرزمین‌هایی بودند که فرمانده جوانشان مسخر کرده بود، از روی در بستر مرگش پرسیدند "امپراطور را به کدامیک از ما می‌سپاری؟" و او پاسخ داد: "به نیروومند ترینان". اینگونه مبادله قدرت، با آنکه درستی اش محل تردید است، سرآغاز تقسیم اجتناب ناپذیر و قریب الوقوع امپراطوری پهناور اسکندر در میان سرداران یونانی او و جذب تدریجی ایشان در میان شرقیانی بود که به انقیاد ایشان درآمده بودند. مراکز فرهنگ در دوره هلنی، پایتخت‌ها یا شهرهای درباری این شاهان یعنی انطاکیه در سوریه، اسکندریه، و مصر، پرگاموم در آسیای صغیر و برخی شهرهای دیگر بودند. فرهنگی بین المللی عامل پیوند دهنده دنیای هلنی، و زبانش، زبان یونانی بود.

### پیکر تراشی (دوره هلنی)

در پیکرتراشی، فضا یا "محیطی" که در پیرامون آپوکسومنوس ساخته لوسيپوس گشوده شده بود در پیرامون پیکره الهه پیروزی ساموتراس از آن هم بازتر می‌شود. در اینجا الهه پیروزی در حالی که به دنبال نبردی پیروزمندانه از میان جانشینان اسکندر در دنیای

یونانی حدود سال 190 پیش از مlad باز میگردد و بر دماغه یک کشتی جنگی فرود می آید، شبیه سازی شده است. پیکره الهه پیروزی که یکی از شاهکارهای عصر هلنی است، با وجود بادی تند و در حالی که بال زمان فرود می آید، قدرت و شکوه و وقار ظریف به حالتی متعادل می بخشد که آدمی انتظار ندارد کسی توانسته در مرمر تراشیده سختی چون این بدان دست یافته باشد. ولی این نیز واقعیت دارد که پیکرتراشان در اینجا سنگ را با چنان دست آزادی می تراشیند و از کار درمی آورند که با کار نقاشان رقابت می کند. آنها با ایجاد سنگ را با چنان دست آزادی می تراشند و از کار در می آورند که با کار نقاشان رقابت می کند. آنها با ایجاد نوسانهایی در حکاکی سطح، آنرا سایه دار نشان میدهد، و حتی درجاتی از سایه بر روی آن پدید می آورند، گویی این کار را با اشارت قلم کرده اند. گسترش محیط ضایی پیکره برای ایجاد تصور صحنه ای که پیکر بتواند بر رویش دست به عمل بزند و م یزند، در تندیس های مربوط به پادشاهی هلنی پرگاموم و جمهوری جزیره ای رودس از سده سوم تا سده نخست پیش از میلاد ظاهر می شود.

در مکتب بعدی برخاسته از پرگاموم، رئالیسمی خود نمایی م یکند که بدین عیانی نیست ولی به سلیقه لنی تجسم با ورقه رنج عظیم آدمیتعلق دارد. بخشی از کتیبه بزرگ نبرد خدایان و غولان از مذبح زئو و آتنا در پرگاموم نوع فوق العاده دراماتیک پیکرتراشی تندیس وار را که از اسکوپاس و لوسیپوس به ارث رسیده بود مجسم می سازد. مضمون تراژیک از روی سبک همواره دراماتیک تر شونده سنگ تراشی خوانده می شود. منظره

یونانی لحظه اوج یا نقطه بزنگاه، هنوز هم بر زمینه ای خنثی دیده می شود. اما این بار زمینه مزبور را با سایه هایی تقریباً تیره و تار کرده اند و پیکره ها همچون لکه هایی نورانی از دل آن بیرون زده اند. این تدبیرها تماماً از نوع باروک هستند و پیوند تنگاتنگی با تدبیرهای رایج در اروپا سده هفدهم دارند.

## معماری دوره هلنی

گونه گونگی، پیچیدگی، و پیشرفته‌گی فرهنگ هلنی، به یک شیوه معماری با مقیاسی بزرگ و تنوعی پرداخته - به مراتب فراتر از آنچه کشور یا شهر کلاسیک می توانست بطلب، نیازمند بود. فعالیت های ساتمانی از مراکز قدیمی واقع در سرزمین اصلی یونان به شهرهای پر رونق پادشاهان هلنی در آسیای صغیر که مرکزیت بیشتری برای دنیا ای هلنی داشتند انتقال یافت. مقیاس بزرگ و گسترش فضای درونی بناها - که این یکی از مختصات معماری هلنی بود - در معبد آپولون در دیدوما نزدیک میلتوس، شهر یونیک کهن بر ساحل غربی آسیای صغیر نشان داده شده است. این معبد یونیک دور ستونی بر روی پایه هفت پله ای در ارتفاع تقریباً چهار متری سطح مقصوره آن که عمداً بی سقف و رو به آسمان بازمانده بود ساخته شده است. نمونه دیگری از طراحی ماهرانه فضای روباز، تئاتر سرگشاده یونان نامیده بود. این ساختمان با آنکه به شیوه کلاسیک ساخته

شده است نه هلنی و به دوره ای تعلق دارد که در آن تئاتر ها در مراحل نسبتاً اولیه خود به سر می برند، تمام واحدهای کارکردی و ترتیب ظاهری تئاتر های بعدی را داراست.

انطباق اندیشمندانه‌ی فضا بر نیازی آنسان، نه همچون روزگار باستان برای ستایش از خدایان و ارضای هوس‌های شان، بخشی از سنت انسان دوستی یونان و کمک آن به تاریخ جهان است. یونانیان هلنی، بر دامنه‌ی تصویر خویش از طراحی معمارانه افزودند تا شهرهای بزرگ را نیز مطابق آنها بسازند. نقشه‌های منظم خیابانهای شبکه مانند، که به دوره کهن در تاریخ یونان مربوط می‌شوند، در سده پنجم پیش از میلاد توسط هیپوداموس معمار میلتوسی، به صورت طبقه‌بندی شده و انتظام یافته‌ای در آمده‌اند. نام "هیپو داموس" با نقشه‌های صفحه شطرنجی شهرهای یونانی، مانند شهر پرینه جوش خورده است. اصل سازمان دهنده اصلی نقشه هیپوداموس، میدان بود که در مرکز قرار می‌گرفت و به راحتی برای همه شهروندان قابل دسترسی بود. دور تادور میدان، رواق‌های دراز و سرپوشیده پیش بینی شده بود که بازار و ادارات در آن واقع شده بودند و بیان معمارانه زندگی عمومی در این شهر به شمار می‌رفتند. در همین نقطه از تاریخ معماری است که می‌توانیم از خانه سازی سخن بگوییم و ظاهر یک سکونتگاه عادی انسان را که شایسته نهادن نام خانه است کشف کنیم. از لحاظ نوع، قطعه زمینی که خانه هلنی بر آن بنا می‌شد با یک دیوار محصور می‌شد تا گل و کثافت یک باغ ستون بندی شد یا ایوان ستوندار نیز داشتند.

## هنر اتروسک

مردم ایتالیا ضمن آنکه رد نخستین دوران حیات خویش از انوار تابان خورشید یونان روشنایی می گرفتند خود نیز سجایا و خصوصیات ریشه دار و محکمی داشتند. هنر اتروسک و هنر رومی را مانند هر دیگر، باید همچون آمیزه ای از تاثیرات برخاسته از منابع بیرونی و عناصری از خود این سرزمین در نظر گرفت. هنر رومی، وارث بلد فصل تمام فرهنگ های پیشین حوضه مدیترانه، از جهات بسیاری، ترکیبی از هنرهای روزگار باستان بود و اساساً با کل هنر یونان تفاوت داشت. رم نیز نقش بزرگی در انتقال تمدن به اروپا غربی داشت. به همین علت، در دوره های بعد، هنر روم نمادی از هنر روزگار باستان به شمار می رفت.

**اتروسک:** منشاء اتروسک ها، مانند منشاء میسینی ها، صدها سال یکی از اسرار ناشناخته‌ی جهان باستان به شمار می رفته است. زبان اتروسک ها با آنکه به خطی مشتق از یونان نوشته می شد و در کتیبه هایی که تاکنون خوانده نشده اند آثاری از آن دیدیه می شود، ارتباطی به خانواده زبانهای هند و اروپایی ندارد.

**معماری اتروسک:** از معماری اتروسکها اطلاعات چندانی در دست نمی باشد. شهرهای ایشان یا به دست رومیان ویران شدند یا بازسازی شدند، و شهرهایی که باقی مانند در جای چندان مناسبی برپا شده بود مه امروزه نیز مسکونی هستند و آغاز حفاری توسط

باستان شناسان را غیر ممکن می سازد. از آثار بدست پراکنده آمده چنین نتیجه گیری می شود که اتروسکها دست کم در دوران متأخر خویش، به طرز قابل ملاحظه ای از طاق سنگی استفاده می کردند، و این از شیوه هایی بود که مورد پسند یونانیان واقع نشد ولی رومیان سده بعد، در ساختمانی خویش اهمیت فوق العاده ای به آن دادند. اطلاعات ما درباره معبد اتروسک ها بر چندین پی باقیمانده و شرحی که ویتروس معمار و مهندس رومی سده نخست پیش از میلاد درباره معمار داده است استوار است. این معبد به احتمال زیاد با تقلید از معابد یونانی ساخته شده است. اتروسکی ها گورستانهای خویش را در نقطه ای خارج از شهرهایشان می ساختند. از صدھا مقبره که به طرز منظم در انتداد شبکه ای از خیابانهای متعدد یافت شده اند چنین بر می آید که اتروسکها به معنی کامل واژه برای مردگان می ساخته اند.

**نقاشی**: تارکوینی ها برخلاف کائره ایها، دیوارهای اتاقک های تدفین زیرزمینی خویش را با نقاشی های خوش رنگ و زنده دیواری تزیین می کردند. موضوعات نقاشی مقبره ای در اتروریا گاهی از افسانه های یونانی مایه می گیرند، غالباً به نمایش صحنه هایی از مهمانی و شادمانی اختصاص دارند، همچنانکه در مقبره پلنگان در تارکوینی دیده می شود. این اتاقک تدفینی کوچک به شیوه رایج در تارکوینی سده پنجم پیش از میلاد تزیین شده است. یک صحنه مهمانی بر روی دیوار مقابل در ورودی با گروهی از رقصندگان و نوازندهای کناری. این تصویر های زنده نمای شگفت انگیز،

مخصوصا همان فراوانی و شادی حیا بخشی را بیان می کنند که هنر اتروسکها را همانند زندگی اتروسکها از خود لبریز کرده است. چنین به نظر می رسد که اتروسکهای پسین از روحیه طبیعی پرنشاط و پر توان خویش دست برداشته و به فرمالیستی آرام و متمایل به کلاسی سیسم، مانندآنچه در پیکره "زنی از خانواده ولچا" از اتاقک تدفینی مقبره اورکوس (جهان ارواح) در شهر تارکوینی دیده می شود، روی آورده است.

**پیکر تراشی**: در مقبره های اتروسک، اسباب و اثاثیه قابل توجه ای از گل و مفرغ به صورت پیکره بر جا مانده است. و حکایت از آن دارد که اتروسکها ظاهراً گل و مفرغ را به مواد دیگر ترجیح می داده اند، هرچند خاکستر دانهای سنگی بسیاری برای نگهداری خاکستر مردگان نیز یافت شده است.

شکلهای این پیکره بیشتر از راه قالبگیری به آنها داده شده است نه از راه کنده کاری. و قالبگیری نیز اسلوبی است که با خلق و خوی سبک و روان مختص اتروسکها سازگاری داشت. خاکستر دانهای مرده با پیکره های لمیده فردی، بخشی از بهترین نمونه های پیکرتراشی اتروسک به شمار می روند. "خاکستر دان سرپوش دار" از "کلاسیوم"، سرپوشی از گل پخته به صورت سر آرام دارد و کل این مجموعه روی الگوی مفرغین یک صندلی قرار داده شده است. گوشه هایی از مفهوم عنصر واقعی در نزد اتروسکها از طریق کلاسی سیسم صوری یونان به هستی خویش ادامه خواهد داد و به نوبه خود تا اندازه ای، مسیر هنر روم را مشخص و هدایت خواهد کرد؛ و این مفهوم کهن اتروسکی، دقیق تر

می شود و در استیاق مختص رومیان به نمایش عنصر آگاهی بخش در هنر و در امور انسانی استحاله یابد.

### هنرهای تجسمی رومیان جمهوری

قدرت روم که پس از اتروسکها بر ایتالیا حکم و جانشین ایشان شد اقوام سیزنده ایتالیا را مطیغ حکومت واحد روم و سرانجام ملت های اروپایی غربی، مدیترانه، و خاور نزدیک را در زیر پرچم امپراطوری روم گردآورد. اوج گیری قدرت و پیروزی روم، چشم انداز خوفناک زوال و سقوط آن، مطابق گفته حکیمانه مورخ بزرگ تاریخ روم، " انقلابی پدیدآورد که تا ابد در یادها خواهد ماند، و امروزه نیز ملتهای جهان آن را احساس میکنند." از دجله و فرات گرفته تا مرزهای اسکاتلنده قلمرو دولت واحدی بود که در زیر حاکمنیت مقتدر و کارآمدش، مردمی متعلق به نژاد گوناگون، با اعتقادات، زبانها، سنتها، و فرهنگهای مختلف به سر می برندند که: برتونها، گلها، اسپانیائی ها، آلمانی ها، آفریقا یی ها، مصریها، یونانیها، سوریان، و عربها فقط چندتایی از آنها بودند. اگر در بررسی کنونی مان میبینیم که نبوغ یوتانی با تابشی هرچه بیشتر در عرصه های هنر، علم، فلسفه، تاریخ، و به طور کلی در قلمرو های عقل و تخیل می درخشید، نبوغ رومی در عرصه ای کشورگشایی و در کشورداری به کار گرفته شده بود. و کشور گشایی، راه را برای اشاعه تمدن رومی باز میکرد. شهرهای رومی نه فقط در سراسر حوضه مدیترانه بلکه تا نقاطشمالی رودهای دانوب، راین، تایمز نیز برپا شدند. هر شهری، مرکزی برای اشاعه

حکومت، زبان و رسوم رومیان بود و از طریق شبکه دقیقاً طراحی شده ای از جاده ها و بندرگاهها با شهر رو ارتباط داشت.

**دوره جمهوری:** جمهوری رم پس از اخراج آخرین پادشاهان تاسیس شد. از سده پنجم پیش از میلاد تا زوال جمهوری و قتل یولیوس سزار در سال 44 پیش از میلاد، کارچشمگیر دولت در خارج از ایتالیا گسترش قلمرو خود و تکمیل قدرت امپراطوری در دنیای غرب بود. رومیان در کی سلسله جنگهای پیاپی، که خونبارترینشان جنگهای روم و کارتاز بود، حفیا یل مشخص ویژه خود را بروز دادند: شجات توام با انضباط، سرسختی، جدیت در عمل، و اطات از قدرت حاکم. در سال 146 پیش از میلاد که یونان با نام استان آخایا به امپراطوری روم ضمیمه شد، سبکی در پیکرتراشی به وجود آورد که ما آنرا سبک "یونانی- رومی" نامیده ایم، و این اصطلاح گویای آن است که دو سبک مزبور را به سدگی نمی توان از یکدیگر مجزا کرد. بیشترین تعداد پیکره های این دوره راهنمدان مهاجر یونانی آفریدند. ولی تشدید علاقه و شیفتگی رومیان به صفات فردی شخصیت، در شبیه سازی از چهره دیده می شود: در این رشتہ، رومیان نقشی بنیادی ایفا کردند و به رئالیسمی کاملاً نمونه وار، آشتی ناپذیر، و غالباً تزلزل ناپذیر دست یافتند. لیکن آرمان گرایی هلن سازی، که در نقطه مقابل این رئالیسم سر سختانه رومی در آخرین روزهای حکومت جمهوری دیده می شود، دلیلی بر دوگانگی اندیشه ویژه ای رومیان در برخورد با

یونانیان مغلوب است- ستایش از هنر و شکوه کارهای ایشان و تحقیر زیرکی "نامردانه" و بی مهارتی شان در اداره امور خویش به عنوان یک ملت.

شبیه سازی از چهره: چهره سازان رومی، حتی وقتی تحت تنا ثیر فرهنگ یونان بودند، آثاری آفریدند که قرینه ای در هنر یونانی برایشان وجود ندارد. در دوره هلنی، خصوصیت کلی پردازی که از ویژگی های چهره های پیشین به شمار می رفت. میدان را در برابر سبکی به مراتب موشکافانتر و توصیف کننده تر، خاکی کرده بود. علاقه رومیان به نمایش بی کم و کاست، و عادت ایشان به نگه داشتن تصاویر (نقابهای مومی) نیاکان درخانه و جلوی دیدگان خویش، باعث شد که پیکرتراشی بیش از پیش بر نمایش صفات فردیتاكید کند. نفوذ اتروسکها نیز در کار ایشان موثر بود، و با آن رئالیسم اکسپرسیونیستی اش در هنر پیکرتراشی فردی پایداری کرد. مثلاً سردیس یک رومی، به اتکای "شخصیت اش" که ضمن زنده نمایی، حالتی نقاب گونه نیز دارد، از این لحاظ چشمگیر است. اما شخصیت می تواند تصادفی و نتیجه تلاش مشقت بار هنرمند برای نمایاندن هر برجستگی و فرو رفتگی، هر برآمدگی و چین خوردگی در سطح چهره باشد. و چنان به اجرا درآمده که گویی هنرمند مانند یک نقشه ساز کار میکرده و مواطن بوده است که کوچکترین جزء در تغییر سطح را بنمایاند. هنرمند ظاهراً کوششی برای کمال مطلوب، به شیوه یونانیان- یا تفسیر شخصیت او به عمل نیاورده است. برخوردي کاملاً متفاوت با این را می توان در پیکره نیم تنه "پومپویس کبیر" مشاهده کرد. پیکرتراشی

که در برابر مردی قدرمند و نامدار قرار گرفته باشد ممکن است به لزوم کار نسبت روشی متفاوت با ثبت صرف جزیيات آگاهی داشته باشد. ممکن است او خواسته باشد که موضوع کارش را به صورت کمال مطلوب درآورد هم به آن شخصیت بدهد- یعنی شخصیت او را تفسیر کند.

## معماری رومیان جمهوری

تلی چشمگیر اصالت رومیان در شبیه سازی ناتورالیستی از چهره، با درخششی بیشتر در عرصه معماری به چشم می خورد. در نخستین دوره جمهوری روم، هویت رومی ، به خصوص در عرصه معماری و برنامه ریزی شهری یا شهر سازی به نمایش گذاشت شده است. معبد رومی برخلاف معماری مذهبی تمدن ها یپیشین (از جمله یونان)، نوع ابداعی یا خارق العاده خاصی نبود. بلکه معماران رومی بیشتر نیروی خویش را بر ساختن بنا ها های عظیم و نقشه های کارآمد متمرکز کرده بودند، البته اینان نیز معبد هایی به تقلید از نقشه هایی که در آنها عناصر از معماری یونانی و اتروسک به شیوه ای بیمانند ترکیب شده بودند ساختند. معبد فورتونا و یریلیس در رم مربوط به اواخر سده دوم پیش از میلاد، د رنگاه نخست، مانند یک معبد دور ستونی یونیک به نظر می رسد. این معبد از مقصوره بزرگ در پشت رواقی عقب نشسته تشکیل شده است. اما ساختمان آن بر یک سکوی بلند اتروسکی بنا شده است، و مقصوره اش کل پهنهای آن را در بر می گیرد. این بدان معنا است که فقط ستونهای رواق معبد آزاد یا مستقل هستند، حال آنکه ستونهای

واقع در حد دیوارهای بیرونی مقصوره با دیوارها درگیر شده اند و جنبه ای صرفاً تزیینی دارند و هیچ نقشی در نگهداری از سقف ندارند. اگر از دور به این ستونها بنگریم، ستونهایی مستقل به نظر خواهند رسید؛ به همین علت این گونه ساختمانها را "شبیه دور ستونی" نیز نامیده اند. الگوی این معبد شدیداً مورد علاقه معماران رومی بود و به همین علت نمونه های بسیاری از آن تا امروز باقی مانده که بیشترشان از این معبد بزرگترند و با استفاده از شیوه کورنتی ساخته شده اند. همین تشابه ظاهری با معماری یونانی در معبد سیپول در قیوولی نیز ظاهر می شود. این معبد که در نخستین سالهای سده اول پیش از میلاد ساخته شده، در وهله نخست گنبدی شکل کورنتی به نظر می رسد. لیکن معبد سیپول نیز مانند معبد فورتونا و یریلیس بر یک سکو برای رسدن به ان باید از راه پله ای گذشت که به مدخل مقصوره منتهی می شود. روشهای اصولی ساختمان با بتون، وحدت شکل خاصی به معماری رومی داده است. امروزه ویرانه بناهای رومی در هر جا که یافت شود، اعم از فرانسه، اسپانیا، ایتالیا، افریقای شمالی، یا خاور نزدیک معمولاً بدون تزیینی شان - بلاfacile رومی بود نشان روشن می شود.

در سده هجدهم، اروپا از کشف شهرهای مدفون پومپئی و هرکولام که در سال 79 میلادی به زیر لایه ای از گدازه های آتشفسانی کوه ویزویوس رفته بودند، شدیداً به هیجان آمده بود. کشف این شهرهای پیش از حرکت نخستین گروههای باستان شناسی به مصر، اروپاییان را شیفتۀ خود ساخت و انگیزه ای برای آغاز کنکاش های جدید باستان

شناسی گردید. پومپئی شهری بود با بیست هزار جمعیت که در آن روزگار چندانی اهمیتی هم نداشت، و در حالی به زیر کدازه های آتشفشانی می رفت و در کام مرگ افتاد مه جنب و جوش عادی مردم جریان داشت. این شهر از آن زمان تا 1600 سال بعد همچنان در زیر خاکسترها آتشفشانی بود و کسی چیزی از آن به یاد نمی آورد. پومپئی با آنکه در دوره امپراطوری پیشین نابود شد، ولی تاریخ بنای آن و بیشتر ساختنایهای بزرگش به دوره جمهوری باز می گردد. نقشه شهر پومپئی، به شکلی که در بخش های حفاری شده دیدیه می شود از نوع نقشه های کمال مطلوب قلعه ای نظامی نیست بلکه از نوع نقشه های نامنظم یک شهر رشد یافته است و بارها مورد تجدید نظر ی اصلاح قرار گرفته بود.

خانه‌ی خصوصی، احتمالاً ارزشمند ترین و سالم‌مانده ترین سندی است که از زندگی شهری اهالی شهر پومپئی بر جا مانده است. خانه‌های شهربازیان مرتفه، مانند نوع "خانه پانزا" که از نوع دهلیز سرگشاده است و در پومپئی و هر کولانوم در زیر خاکسترها و گدازه‌ی آتشفشانی مدفون شده و محفوظ مانده‌اند، بع طرز خارق العاده ای سالم مانده‌اند، تزیینات و نقش‌های دیوارشان همچنان تازگی دارد و در برخی موارد وسایل و لوازم خانگی ساکنانشان نیز دست نخورده و سالم مانده‌اند. این گونه خانه‌ها درست در کنار پیاده رو ساخته می شدند. راه ورود به خانه‌ای از دری بله‌یک آغاز می شد و پس از

گذشتن از یک دالان به دهليز سرگشاده م يرسيد. دهليز سرگشاده، سوراخی در وسط سقف و گودالی در زیر همان سقف برای جمع شدن آب باران داشت.

در خانه های با شکوه و مهندسی ساز و نقشه دار بزرگان شهر به هنگامه اوج تکاملشان در جمهوری روم، هسته مرکزی ایتالیک با خصوصیات خانه هلنی ترکیب می شود و پیشرفت های معماری در بناهای مسکونی روزگار باستان را منعکس میکند. اینکه گفته می شود معماری در عرصه بناهای مسکونی از مقام برجسته ای در تمدن رومی برخوردار بود در تمام بخشهای امپراطوری به چشم میخورد. ماهیت دین خانگی رومیان که احترام سنتی خاص برای خانه، خانواده و اجاق به عنوان آتشگاه مقدس قائل بودند، به توصیف شکل گیری و تکامل معماری در عرصه بناهای مسکونی یاری میرساند.

### نقاشی و موzaاییک (رومیان)

طراحی فضای درونی، با آرایش باز و مستقل واحد ها، خلوت و آسایش کامل را برای ساکنان خانه ها تضمین م یکرد. به علت کم بودن تعداد درها و پنجره ها، سطح وسیع دیوارها را نیز به صورت فضای مناسبی برای تزیین در میآورد، همچنان که دهليز سرگشاده "خانه بیت و پنجمین سالگرد ازدواج" در پومپئی این گفته را به روشنی ثابت م یکند. دامنه تزیینی که بیشتر رواج داشت ز انواع تزیین هایی که بر دیوار به عنوان یک مانع تاکید میکرند و تزیین هایی که دیوار را از جلوی دید بر میداشتند و با گشودن راهی تازه بر فضای اتق می افزودند در نوسان بود. رنگها گاهی سبز و خرمایی خوشنگ بود

گاهی قرمز و سیاه، و حاشیه‌ها را با سفید شیری تندي مشخص می‌ساختند. رومیان دیوار را با چنان دققی آماده می‌کردند که سطح آن تا اندازه‌ای براق می‌شد. نخست گچی را با گرد مرمر ساخته می‌شدند چندین بار روی دیوار می‌کشیدند، سپس آنرا با چمچه‌ای صاف می‌یکوبیدند تا آنکه به قدر کافی فشرده می‌شد؛ آنگاه سطح گچکاری شده را چندان صیقل می‌دادند که همچون مرمر صاف و براق می‌شد.

گذار تدریجی از تزیین دیوار تخت به دیوار فضا سازی شده در پومپئی و هرکولانوم به طرز تقریباً قراردادی به چهار سبک متوالی و در عین حال مداخل تقسیم شده است:

1. سبک نخست که نمای مرمرین نامیده می‌شد دیوار را به قاب‌های رنگ درخشانی از رنگهای یکدستمتضاد که حالت طراحی داشتنند تقسیم می‌کرد.

این سبک دنباله شیوه هلنی است و نمونه‌هایش در خانه‌های پرینه و جزیره دلوس یافت شده‌اند.

2. سبک دوم یا سبک معماري از حدود 60 تا 20 پیش از میلاد دیده می‌شد که در آن، تزیین دیگر به یک سطح مرئی واحد محدود نمی‌شود.

3. تغییر تدریجی دیوار از حالت یک منظره قاب گرفته رو به طبیعت به حالتی که در آن استوار امپراتوری پیشین تحقق می‌یابد. در این سبک، مختصر درجه‌ای از عمق نمایی باقی مانده است، همچنان که در یک نقاشی دیواری به دست آمده از پومپئی دیده می‌شود، ولی عناصر یا اعضای جدا کننده معماری، ظاهر کار کردی خود را از دست میدهند.

4. چارمین سبک نقاشی دیواری در پومپئی که "سبک پیچیده" نامیده شده است به سالهای 60 تا 79 میلادی مربوط می شود و به وضوح تمام در اتاق ایکسیون از خانه وی دیده می شود. اینجا نقاشان که تحت تاثیر طراحی تناتر های آن روز رومی بوده اند به استفاده از قابهای معماری و چشم اندازهای باز رجعت کرده اند. لیکن استفاده از قابهای معماری و چشم اندازهای باز رجعت کرده اند. لیکن سطوح رنگ آمیزی شده سرشار از نمای نور و هوای به جای پرسپکتیو خطیع پرسپکتیو فضایی به منظره ها بخشیده است. این پرسپکتیو، عناصر دیوار را به طرز پیچیده ای متحد می سازد و تمام درسها و تجربه های پیشین د رزمینه خطای دید یا توهمند بصری را یکجا به کار می بردند.

سبک چهارم، به بیان درست تر، چکیده ای از مجموعه سبکهای پیش از خود است. در نقاشی قاب بندی شده کوچک، موضوعات متنوعی از طبیعت بی جان گرفته تا حوادث روزمره زندگی، موضوعات اساطیری تا منظره های گوناگون مجسم شده اند. هنوز هم چنین احساس می شود که بیشتر هنر شناسان مایلند منکر هرگونه اصالت یا نومایگی برای نقاشیهای رومی شوند و اصرار میورزند که نقاشی های مذبور مستقیماً از نقاشی های اصل "هلنی" کتیبه برداری شده اند یا آفرینندگان این آثار در کارشان موبه مو از آثار هلنی الهام گرفته اند. بدون تردید، از ظاهر بسیاری از نقاشی های رومی پیداست که مستقیماً کپیه شده اند- مانند نقاشی هرکول و تلوس و موزاییک نبرد اسکندر. به بیان درست تر، بسیاری از این نقاشی ها را هنرمندان یونانی که به روم انتقال

داده شده بودند کشیده اند، و حتی میتوان فرض کرد که سبک مشتق از سبک یونانی، سبک مسلط بر کار ایشان بوده است. ولی در منظره رومی، مخصوصاً در بیان مفهومی از فضا که به این سادگی ها در هنر یونانی به چشم نمی خورد، نگرش و سبک دیگری احساس می شود و تمام تلاش هایی بر اساس نمونه های اولیه یا الگوی ناشناخته ( یا نا موجود) یونانی خواهد انجامید. به هر حال، هنرمند سبک چهارم که عمدتاً به باز نمایی فضا توجه دارد، اشیاء را تا سرحد امکان کوچک نشان می دهد و ترکیب بندی کلی، با نور و هوا، به هم می پیوندد و متحدد می کند. البته عقب نشینی در عمق، چیزی است که القا میشود نه آنکه دقیقاً طراحی شده باشد. رومیان هیچگونه روش پرسپکتیو ریاضی نداشتند بلکه از کوچک نمایی پیکره و اشیاء و مخصوصاً پرسپکتیو فضایی با آن خطوط کرانی گنگ و طرح گونه اش، گذر از رنگ در یک نقطه آبی و تیره ساختن خطوط دوردست کرانی استفاده می کردند.

## معماری رومیان پیشین

طرحهای بلند پروازانه امپراطوری پیشین، در معماری آن، چشمگیر تر از هر عرصه‌ی دیگری بازتاب یافته اند. شرایط نسبتاً ماندگار دوره‌ی صلح و آرامش روم، رومی کردن ایالتها را امکان‌پذیر ساخت، و شهر نشینی (یا برنامه ریزی و ساختمان شهرها) در این روند، نقش اصلی را ایفا کرد. رشد سریع جمعیت مخصوصاً جمعیت شهری را علت گریز مردم به ویلا‌های حومه شهرها بود. فشار جمعیت در خود شهر، ساختن خانه بزرگ و

دهلیز سرگشاده رومی را که لبریز از فضای مسکونی بود از رواج انداخت. در شهر روم جمعیتی نزدیک یک میلیون نفر باید در واحد ها یا بلوک های چند طبقه اپارتمانی جا داده می شدند. بیشتر جمعیت پنجاه هزار نفری شهر اوستیا، که بندر گاهخ شهر روم بود در خانه های آپارتمانی جا داده شده بودند. بیشتر این خانه ها از آجر و برخی نیز از بتون ساخته شده بودند. طبیعی همکف به مغازه ها اختصاصاً داده می شد. فقط در آپارتمانهای بسیار مجلل توالی خصوصی ساخته می شد؛ ساکنان بقیه آپارتمانها از آبریز گاههای مشترک یا عمومی در طبقه همکف استفاده می کردند. در بلوکهای آپارتمانی حمام خصوصی نبود. ولی حمامهای عمومی در نقاط سهل الوصول شهر پراکنده بودند و به شبکه های گرمایش پیشرفته ای مجهرز بودند که در بخش هایی از ایتالیا امروزی، همچنان پا بر جاست. ظاهراً بیشتر آپارتمانهای بالکن داشتند، که امروزه نیز از ویژگی های ثابت خانه های ایتالیا است. تراکم جمعیت در شهر ها باعث افزایش بی وقه کرایه خانه و روییدن خانه های سرهم بندی شده ارزان قیمت در همه جا شد. کمبود مصالح غالباً با طراحی بد توانام می شد - مثلاً پی ساختمان را نسبت به ارتفاع آنه بسیار کوچک می گرفتند و از فضای محدود موجود در ساختمان مزبور نیز حداکثر استفاده ممکن را به عمل می آوردند. یکپارچگی بسیاری از ساختمان ها از جمله سکو نتهای استعماری، چه در سرزمین های مستعمراتی شمال افریقا و چه در انگلستان، همگی به گونه ای مشخص تراز هر ساختمان یا پروژه ساختمانی، یکپارچگی و نیروی مرکز امپراتوری روم را در

اوج اقتدارش بیان می کند. بناهایی که در اقصی نقاط روم به شیوه رم برپا می شدند، معادل های عظیم تری در خود شهر روم داشتند. وقتی تمام راهها عملاً به رم ختم می شدند، بناهای مزبور نیز می توانستند ایستگاهات نمادین با شکوهی چون کولوسئوم (کلیزیوم) برای خود پیدا کنند، که در نظر انسانهای امروزی بیش از هر ساختمان دیگری مظهر رم به شمار می رود. هویت این بنای عظیم، در گذشته چنان با هویت رم و امپراطوری روم یکی شده بود که در یکی از کلمات قصار رایج در سده های میانه گفته می شد: "تا زمانی که کولوسئوم بر پاست، رم برپا خواهد بود؛ وقتی کولوسئوم سقوط کند رم سقوط خواهد کرد؛ و وقتی رم سقوط کند جهان سقوط خواهد کرد."

در مراسم افتتاحیه کولوسئوم به سال 80 میلادی، میدان را پر از آب کردند و یک جنگ دریایی کامل با بیش از سه هزار شرکت کننده، تکرار شد. ساختمان کولوسئوم از ابتکارات رومیان است. کولوسئوم رم بزرگترین کولوسئوم در نوع خویش است ولی غالب شهرهای بزرگ در روم باستان یک آمفی تئاتر یا نمایشخانه داشتند. اول بار این رومیان بودند که تئاتر ( یا نیم دایره ای برای نمایش) را به آمفی تئاتر تبدیل کردند، یعنی دو تئاتر را به شکل یک فضای بسته بیضی شکل یا میدان ورزش، رودرروی یکدیگر قرار دارند. میدان بیضی شکل کولوسئوم در میان ردیف هایی از نشستنگاهات مارپیچ که گنجایش پنجاه هزار تماشاگر را داشتند قرار گرفته است. در زیر بنای این ساختمان شبکه پیچیده ای از راهروهای شعاعی و متعدد مرکز با طاق بندی بتنی برای نگه

داشتن نشستنگاهای ردیف ردیف بالایی ساخته شده است. نمای بیرونی کولوسئوم با دهانه هلال و دهانه قوسی، از قطعه سنگهای بریده شده چهارگوش ساخته شده است که هر قطعه سنگ؛ بست‌ها و قیدهای فلزی به دیگری جفت شده اند و درزشان قادر ملاط است. فوروم‌های دوره امپراطوری به عنوان مظاہر پر شکوهی از آرمان امپراطوری، با کولوسئوم رقابت می‌کردند. فوروم‌ها را تا آنجا به عنوان مظاہر افتخار آمیز قدرت امپراطوری‌پردازی داشتند، به عنوان واحدی بنیادی اجتماعی در جهت خدمت مستقیم به مردم به ساختن شان توجهی نمی‌شد. این بناهای گواهی بودند بر "دینداری، قدرت، نیکبختی، بزرگواری و خوشبختی" امپراطوری که از پی‌هم می‌آمدند و آنها را می‌ساختند.

یکی از بزرگترین و سالم‌ترین یادمانهای رومی، خود شهر رم است، ویکی از پرآوازه ترین و پر نفوذترین بنای‌ها در تاریخ معماری، معبد پانتئون است که بنایی است با گونه‌ای سادگی پر هیبت در مقیاس بزرگ و از طاق بندی گهواره‌ای رومی برخوردار است مشابه آنچه در حمام‌های کاراکالا و باسیلیکهای کننتین دیده می‌شود.

## پیکر تراشی رومیان پیشین

پیکر تراشی در امپراطوری روم تحت تاثیر ستایش از فرهنگ هلن در دوران حاکمیت اوگوستوس و تصمیم ظاهری امپراطوری به استوار گردانیدن تجدید حیات فرهنگی روم

بر فرهنگ هلنی آغاز میشود. انگیزه سیاسی، این پیامد هنری را داشت که آثار هنری در همه رشته ها با مهر روحیه هلنی تولید و عرضه شدند. پیکره اوگوستوس اهل پریما پورتا از عالی ترین کیفیت هنری برخوردار است. در نگاه نخست، به نظر میرسد که به شیوه رئالیستی پیکره های دوره جمهوری ساخته شده است، ولی در نگاه دوم متوجه میشویم که پیکره ای شدیداً کمال مطلوب شده است. نقش های برجسته رومی لوح سینه امپراطور، از لحاظ موضوع، رومی اند و به حوادث روز مربوط می شوند. دور تا دور این اشارت تاریخی را پیکره های اسطوره ای و رمزی به نشانه خدای آسمان، الهه زمین، و ایالت های آرام شده "اسپانیا" و "گل" گرفته اند. این پیکره ها در عین حال گرایش های کمال مطلوب جویانه و رئالیستی هنر رومی را در سراسر دوره امپراطوری متواالیاً از پی یکدیگر می آیند و با یکدیگر در می آمیزند، در کنار یکدیگر مجسم کرده اند.

جادانه سازی رویداد های واقعی با شکل های عظیم ساختمانی، به برجسته ترین شکل ممکن در طاق نصرت امپراطوری، یکی از رایج ترین انواع یادمانها و بناهای عظیم یادبود به شمار می رفت، بیان شده است. طاق نصرت، اساساً نمونه تزیینی دروازه‌ی شهر است که به مرکز شهر انتقال داده شده است تا ورورد ملازمان امپراطور دوره رنسانس داشت. طاق تیتوس که پیوند فشرده ای با شیوه طاق بندی کولوئوم دارد، در نقطه ورود خیابان ساکرا به فوروم رم واقع شده است و از یک طاق واحد با پایه های سنگی عظیمی

تشکیل می شود که تزئیناتش را به شیوه کورنتی منسوب می دانند. در سوی دیگری از گذرگاه طاق، نقش برجسته پیروزی تیموس دیده میشود، که با گامی کندر حركت میکند و از حرکت پیشرونده سربازان رژه دهنده حامل غنایم به دست آمده از معبد و تجزیه ندوزیهای فضایی آن خبری نیست. ستون ترایانوس، نوع دیگری از بنایهای یادبود، که در سال 113 میلادی ساخته شده بود، در فوروم ترایانوس و جلوی معبد خدایان ترایانوسی نصب شده بود. نقش های برجسته این ستون برخی از ویژگی های پر اهمیت برای هنر سده های میانه را مجسم می کنند. یکی از این ویژگی ها که تحت ترشدن نقش های برجسته را موجب می شد، بهتر دیده شدن بود. در ستون مارکوس آولیوس، که در سالهای بعد ساته شد، ویژگی هایی ظاهر می شوند؛ از جمله اینکه، ردیف رژه دهندها که در چندین قاب تقسیم شده است و در حالت های پیکره ها و جامه هایشان عناصر بسیاری از کلاسیسیسم هلنی به چشم می خورد. در جزیيات و تدبیرهای عمق نمایانهای چون پرسپیکتیو معماری پس زمینه و عمق متغیر نقش برجسته برای نمایاندن فاصله، رئلیسم رومی چشمگیری ظاهر می شود.

پیکرتراشی از چهره های فردی: از دو پیکره نیم تنه فردی متعلق به دوره جمهوری، گرایش رومیان به این هنر و مهارت شان را در این زمینه مشاهده کردیم، و متوجه شدیم که این بیانی است از علاقه طبیعی و آشنایی رومیان به نمایاندن جنبه های خبری و درست. تصادفی نیست که در نقوش برجسته تاریخی مورد بحث ما نیز پیکره هایی از نیم

تنه فردی دیده می‌شد. هزاران نیم تنه فردی متعلق به دوره جمهوری و دوره امپراطوری پیدا شده است. بهترین پیکره‌های مزبور از مهمترین مدارک ثبات کننده نقش رومیان در تکامل هنر جهره ساز یا شبیه سازی از چهره هستند. در آفرینش تندیس‌های چهره فردی، دو سبک مشخص به چشم می‌خورد- پرداختن به موضوعات زنده روز در دوره جمهوری، و کمال مطلوب گرایی هلنی در دوره امپراطوری ؛ در دوره بعد ، این دو گرایش گاه متواالیا ظاهر می‌شود و گاه با هم یکی می‌شوند. از اعضای طبقات پایین جامعه در همه دوره‌ها عموماً به طرز رئالیستی چهره سازی شده است، حال آنکه چهره‌های مقامات رسمی بین رئالیسم و کمال مطلوب گرایی در نوسان بوده‌اند، و این به سبک کلی آن دوره، اصرار شخصی که چره اش ساخته می‌شده، یا هر دو اینها بستگی داشته است. آشوبهای درونی با حملات شاهان ساسانی ایران به مرزهای شرقی امپراطوری و حملات قبایل ژرمن از شمال، امپراطوری رم را به لبه پرتگاه رساند. به فاصله پنجاه سال، نزدیک به بیت سرباز- امپراطور توسط جناح‌هایی از ارتش به قدرت رسیدند و توسط جناحهای دیگری کشته شدند. در این دوره، عنصر کمال مطلوب و رئالیستی در پیکرتراشی رومی، جای خود را به چیزی تازه یعنی بیان می‌دهند که در آن، هنرمند قبل از هر کاری به بیان حالت عاطفی موضوع کار یا حالت عاطفی خودش، یا هر دوی آنها توجه دارد.

معماری رومیان پسین

هرج و مرج در دوره سوم- که در یک آن هجده مدعی تاج و تخت با یکدیگر مبارزه می‌کردند و چنین به نظر میرسد که امپراطوری روم به چندین کشور کوچک و ناتوان تقسیم خواهد شد- در سال 285 میلادی به دست رهبری توانا به نام دیوکلسین پایان یافت. دیوکلسین می‌دید که با وجود ائمه حملات آلمانی‌ها و ایرانی‌ها از شمال و شرق کشور و شورش‌های بیشمار در ایالت‌های روم، حکومت بر این امپراطوری پهناور غیرممکن است. در دوره حاکمیت "کنتانتین" که دستگاه حکومت "دیوکلسین" را بر انداخت و تنها به حکومت پرداخت، سنت تقسیم امپراطوری مانند نقسیم دارایی‌های در میان فرزندان امپراطور آغاز شد- سنت ویرانگری که تا سده‌های میانه دوام آورد. پس از سلطنت "تئودوسیوس" در پایان سده چهارم، امپراطوری روم به طرز برگشت ناپذیری تقسیم شده بود، گرچه امپراطوران بخش شرقی در "ادعای حاکمیت بربخش غربی را نیز داشتند.

**معماری:** تحولات معماري، به طرز نیرومندی آغاز زوال قدر امپراطوری روم را مجسم می‌کند. در روزگار حاکمیت اوگوستوس و ترایانوس، "دیوارهای" امپراطوری، درت لژیونها در مرزهای دور افتده آن بودند؛ در پشت دیوار ساحلی لژیونها، امپراطوری می‌توانست در امان بشد. لیکن در اواخر سده سوم، آورلیانوس امپراطور روم در اثر شرایط و اوضاع زمانه مجبور شد دور تادور شهر رم را دیوار بکشد و آن را به یک دژ مستحکم تبدیل کند؛ رم همان شد که در

آغاز بود؛ شهری محصور در دیوارها که تدیریجا از قدرتش کاسته می شد و به صورت شبح امپراطوری در می آمد. یکی از ویژگی های بسیار مهم برای تاریخ معماری سده های میانه در حیاط ستوندار کاخ "دیوکلسین" ظاهر می شود. سنتوری انتهایی با زدن طاقی که اسپر را بر خود نگه داشته، از وسط گستته است، یا شاید بهتر است آنرا همچون اسپری توصیف کنیم. با آنکه کنستانتنین مرکز امپراطور را به شهر جدید در محل شهر باستانی بیزانس انتقال داد، ولی پیش از ترک نهایی رم چندین طرح مهم ساختمانی را به پایان رساند. یکی از این طرحها با سیلیکهای پهناور بود که اندرودن آن، مچون اندرون حمام های کاراکالا، به طرز سخاوتمند با مرمر و گچ بری های زیبا تزیین شده بود. این روش ساختمانی، پیش درآمدی است بر پشت بندیهای بازویی که معماران گوتیک ابداع کردند. با سیلیکای کنستانتنین به عنوان آخرین ساختمان بزرگ معلق به جهان باستان، یادبودی از نبوغ و نیروی ابتکار معماران رومی است. این بنا که نمونه ای از کاربست معماری برای فضا سازی است، به مقیاسی عظیم و امپراطورانه طراحی شده است و از این لحاظ، با نیازها و مقتضیات معماری در دوره های اوچ تمدن سازگار است؛ تا هشتصد سال بعد، پاسخی چنین جانانه به این نیاز ها داده نشد.

**پیکرتراشی و نقش برجسته ساختمانی:** در شاه نشین غربی "باسیلیکای کنستانتین" پیکره نشسته بزرگی امپراطور به ارتفاع تقریبی ۹ متر وجود داشت، که فقط سرش از حوادث روزگار جان سالم به در برده است. این پیکره از یک مغزی آجری، نیم تنه‌ی چوبی با پوشش مفرغ، و سرو دست و پاهای مرمرین ساخته شده بود. تغییرات ژرف در سبک، که با سرعتی هرچه بیشتر در سده چهارم به وقوع می‌پیوندد و آغاز گر دوره هنر سده‌های میانه می‌شوند، به بهترین شکل ممکن در گروه پیکره‌های موسوم به "والیان چهارگانه" مربوط به حدود ۳۰۵ میلادی دیده می‌شوند. گرایش آغاز شده در جهت کهنه گرایی را با برجستگ به مراتب بیشتری منعکس می‌کنند. گروه پیکره مذبور از سنگ سماق رد یکی از ایالاتهای شرقی تراشیده شده این مطلب را تاکید می‌کند

کهنه گرایانه شدن هنر تجسمی رومی و یونانی در نقش‌های برجسته کنستانتین بازتابی است از تحولی که در چگونگی تفسیر ترکیب و ساختمان ظاهری پیکره‌ها در نزد ملت‌های دوره پسین امپراطوری روم پیش آمده بود. شالوده این تحول در تفسیر یک تحول بزرگ روحی است: جذب شدن مسیحیت در تمدن یونانی-رومی و تاثیر این تحول به قدری پردامنه و مهم

بود که روحیات ملتهای متعلق به دو هزاره‌ی میحیت سده‌های میانه را از یکدیگر جدا کرد.

## هنر مسیحیت

مسیحیت همانند بسیاری از کشیش‌های خاور زمین، دینی بود که مخصوصاً ادعای نجات بشریت را داشت، توفیق بی مانند این دین در گرواندن جمعیت‌های انبوه شهرهای بزرگ روم در عصر امپراطوران سرباز می‌زدند، و چون از شرکت جستن در مراسم نسبتاً سهل انگارانه آن خودداری می‌کردند، خرابکار یاسی به شمار می‌رفتند و شدیداً تحت پیگرد قرار می‌گرفتند. سوء تفاهم بنیادی میان رومی معتقد به دین روم و رومی معتقد به دین مسیح، می‌تواند بازتاب ژرف‌تری از جهان نگری‌های ایشان پنداشته شود. با آنکه همه مسیحیان به هیچ وجه خصوصت مطلق تولیانس را نداشتند، خصوصت بین خاور زمین سامی کهن و دنیای هلنی که آنرا به تصرف درآمده بود، اجتناب ناپذیر و زایل نشدند بود. ناتورالیسم و خرد گرایی یونانی به جزء‌لاینفک فرهنگ دنیای روم غربی تبدیل شده بود ؎ در همان حال ضمن تماس با تمدن کهن خاورمیانه دگرگونی هایی پیدا کرده بود. کشیش‌های سری با آن مراسم سری ملهم از بدگمانی، خدایان نجات دهنده، پیام‌های رهایی بخش و علوم سری، افسانه‌های خورشید ۰ مدار و باروریشانه شدیداً تحت تاثیر

فرهنگ‌های سرزمین‌هایی چون مصر، بابل، ایران و حتی یهندوستان بودند؛ و با آنکه بسیاری از عناصر خود را از دستگاه فکری فلسفه هلنی به عاریت گرفته بودند، این دستگاه را به یک دستگاه رمزی تبدیل کردند و گونه‌ای فرمولنامه جادویی و رازهای عرفانی از بطنش فراهم آورند که فقط تعداد انگشت شماری محرم راز از آنها خبر داشتند. مسیحیت با آنکه بر تعالیم و سنتهای یهود مبتنی بود و با بسیاری از کشیش‌های خام که رومیان چون تاسیتوس با آن درآمیخته تفاوت داشت، در واکنش طولانی و تاریخی خود علیه هلنی با همان کیش‌ها متحد شد. در نظر مسیحیان، امپراطوری با آن اخاذیها، قساوتها، ماده پرستی‌ها، جنگها و خدایان دورغینش، "قلمر و امپراطور، یا قلمرو شیطان" نامیده می‌شد. وای وقتی کنستانتین در سال ۳۲۵ میلادی به میسحیت گروید و آنرا دین رسمی کشور اعلام کرد، امپراطوری روم برای مسیحیان به ارث گذاشته شد. در اوایل سده پنجم میلادی، او گوستین کتاب "شهر خدا" خود از برای دفاع از کلیسا در برابر این اتهام معتقدان به دین روم نوشت که می‌گفتند غارت شهر روم مجازاتی بوده است که خدایان باستانی به دلیل مسیحی شدن این شهر بر آن نازل کرده بوند. فروپاشی امپراطوری، که با تجزیه اسمی آن به نازل کرده بودند. فروپاشی امپراطوری، که با تجزیه اسمی آن به امپراطوریهای شرقی و غربی در اواخر سده سوم آغاز شد، پدیده

بسیار بغرنجی بود و نمی‌توان گناهش را به پای مسیحیان یا بربرا، نوشت.

به هر حال، از اواخر سده سوم به بعد، بخش‌هایی از امپراتوری یعنی نه آن

امپراتوری یکپارچه بلکه بقایای تکه شده‌ی آن تدریج‌اً به تصرف قبایل

دیگر در می‌آمد. غلبه روحی و ایده‌ولوژیک می‌حیان به شکل گرایش توده‌ای

مردم به دین مسیحی، به موازات رخنه و اسکان تدریجی "بربرها" بی‌پیش

می‌رفت که از این لحظه، مدت‌ها پیش در ساخت اداری و نظامی و تصرف

رسمی سرزمین‌های امپراتوری روم غربی مسلط شده بودند، تاریخ سده‌های

میانه در جهان غرب را تشکیل می‌دهد. امپراتوری روم شرقی که عملاً ولی

نه رسماً در اوایل سده پنجم از امپراتوری روم جدا شد، با نام امپراتوری

بیزانس به راه ناگسته خویش ادامه می‌دهد و به زبان و سنت‌های یونانی‌اش

که در این دوره به مراتب "خاور مآب" تر شده بود باز می‌گردد. دنیای بیزانس

، به گونه‌ای ادامه شیوه زندگی در امپراتوری پسین و فرهنگ برخاسته از

مسیحیت اولیه‌ای به شمار می‌رفت که در آن دمیده شده بود. امپراتوری

بیزانس با آن محافظه کاری شرقیش که تا اندازه‌ای تمدن‌های خاور نزدیک را

به یاد می‌آورد، تا مدت هزار سال یونانی ارتدوکس می‌ماند و تغییر نمی‌کند،

شکلهای پیدایش را حفظ می‌کند، عنصر نوین را به طاق نسیان می‌سپارد و از

آن جدا می‌فتند. در سده هفتم، دین اسلام به صورت یک نیروی معنوی جدید

از عربستان بر می‌خیزد و با شتابی درنگ ناپذیر و حیرت‌آور سراسر خاور نزدیک و حوضه دریای مدیترانه را در می‌نورد. اسلام تمدن نوینی پی‌افکند که با مسیحیت رقابت کرد و شدیداً در اروپای سده میانه موثر افتاد. کهن ترین یادمانهای هنر اسلامی به دوره جایگزینی هنر رومی پسینع هنر اولیه‌ی بیزانی، و هنر ایرانی توسط این هنر مربوط می‌شود، هرچند چیزی نگذشت که نیازهای گوناگون اجتماعی و دینی، نخستین الگوها یا نمونه‌های مشابه را به شکل‌هایی اساساً متفاوت با شکل‌هایی که در عالم مسیحیت به خود گرفتند، تبدیل کردند.

### هنر مسیحیت آغازین

سبکی را که "مسیحیت پیشین" می‌نامیم می‌توانیم بی‌آنکه خطایی مرتكب شده باشیم سبک رومی پسین، یا آنچنان که در عرف تاریخ هنر رایج است سبک "باستانی پسین" بنامیم. آثار متعلق به دوره مسیحیت را فقط از روی موضوع‌شان می‌تووانیم از آثار متعلق به دوره رواج دین روم تشخیص دهیم نه از روی سبک شان. بر روی هم، مسیحیان آن زمان درست به اندازه‌همعتقدان به دین روم، "رومی" بودند؛ هنرها و صنایع دستی گذشتگان را می‌آموختند، در محیط ایشان تربیت می‌شدند و به زبان ایشان سخن می‌گفتند. خود کلیسا‌ی مسیحی، از لحاظ سازمان و فلسفه‌اش، شاید به ساختار زندگی

یونانی-رومی مديون بود؛ و در هنر مسيحيت‌آغازين، با تحول ساده‌اي از مضامين متعلق به دين روم به دين ميحي، و آزادانه‌ترین نوع عاريت گيري از موضوعات و شيوه‌های پيش از مسيحيت رو برو می‌شوييم. مشكله‌های مختلف یا دورگه در سراسر امپراطوري مسيحي شده روم، به بيشرترين تعداد ممکن و يا بيشرترين حد درآمixinگي سبک‌اي محلی توليد می‌شوند و تشخيص يك واحد- يا چندين سبک- را ككه قطعاً بشود عنوان "مسيحيت پيشين" بدان داد يا بشود آنرا نمونه منحصر به فرد آن چيزی دانست که ما هنر "ميحيت پيشين" می‌نامييمع غيرممکن می‌سازد. آنچه در هنرهای تجسمی رخ می‌دهد گونه‌ای "طبيعت زدائي" از ناتوراليسم یونانی-رومی، يا همان چيزی است که مقدمات پيدايش را در ستون ترايانوس و پيشرفتش را در نقش‌های برجسته طاق کنستانتين می‌توان دید. دوره مسيحيت آغازين، به طرز ساده‌اي به دوره "پيگرد" و دوره بازشناسي تقسيم می‌شود. در دوره آغازين، مسيحيان در نظر روميان، فرقه‌اي مزاحم و حتى خطرناک به شمار می‌رفتند که باید مهار می‌شدند. در طی اين دوره، احتمال زياد می‌رود که مسيحيان پس از عقب نشيني از زيارتگاههای جالب توجه همگانی در خانه‌های خصوصی ثروتمندترین همکيشان خويش و احتمالاً در خانه‌های مجلل و دهليز

سرگشاده دار از رابطه آیینی این کلیسا با دهلیز قدیمی در خانه‌های خصوصی تقلید شده باشد.

**مقابر دخمه‌ای:** ارزشمندترین یادمانهای دوره‌ی پیگرد، ناپیدا ترین یادمانهای رم هستند؛ این یادمانها تماماً در زیر زمین قرار گرفته‌اند و به همین علت، "مقابر دخمه‌ای" نامیده می‌شوند. این مقبر، شبکه‌های گستردگی از دلانها و اتاقکهای زیرزمینی در زیر شهر رم و شهرهایی هستند که به عنوان گورستانهایی پنهانی برای دفن مردگان مسیحی طراحی شده بودند. مقابر دخمه‌ای از سده دوم تا سده چهارم پیوسته مورد استفاده بوده‌اند و تخمین زده می‌شوند که فقط در مقابر دخمه‌ای رم نزدیک به چهار میلیون جسد دفن شده یاشد. این مقابر در روزهای پیگرد به عنوان مخفیگاهی برای پناهندگان مورد استفاده قرار گرفتند؛ مدرک اثبات این سخن، پلکانهای مسدود و مجزا، تورفتگی و گذرگاهای مخفی، و درهای مخفی نگه داشته شده‌ی ورودی و خروجی است. بدون تردید در این دخمه‌ها آیین‌های سری مسیحی نیز اجرا می‌شده است و نقش اصلی آنها جای دادن مردگان بوده است.

بسیاری از کوبیکولومها را با نقاشی‌های دیواری به شیوه باستانی پسین (دین روم)، حتی از لحاظ موضوع، تزیین می‌کردند، و در تفسیر این نقاشی‌های می‌گفتند که با اعتقادات ایشان سازگار هستند. طرحهای هندسی سقف

نقاشی شده مقبره دخمه‌ای دو قدیس به نام‌های "سان پیترو" و "سان مارچلینو" در رم به معنای قبه فلک (دایره بزرگ) به کار گرفته شده و درونش را نقش صلیب یعنی مظهر اصلی ایمان مسیحی فرا گرفته است. سبک نقاشان مقابر دخمه‌ای، غالباً همان امپرسیونیسم شتابان و طرح گونه‌ای است که در نخستین نقاشی‌های رومی متعلق به آخرین دوره‌ی پومپئی از نظر گذرانده‌ایم، و اجرای آن از خوب تا بد، غالباً بد، در نوسان است. باید در نظر داشته باشیم که مقابر دخمه‌ای، مکانهایی بد یمن برای هنر زینتگر دیواری بودند. هوا از تعفن اجساد فاسد شده سنگین بود، رطائب زیاد بود و روشنایی که عموماً از طریق چراغ‌های روغنی تامین می‌شد به هیچ وجه برای آفریدن نقاشی‌های ظریف و اجرای طاقت فرسای چنان کاری کافی نبود. برای کشیدن طرحهای سقفی و طرحهای روی طاقها و نیمدایره، نقاشی باید بدنش را به حالت‌های دشوار و خسته کننده‌ای درآورد، و به همین علت جای شگفتی نیست که کارش را چنان شتابان به پایان می‌رسانده و نتایجی چنان کم ارزش می‌گرفته است.

## معماری مسیحیت اغازین

با آنکه پاره‌ای از جشن‌ها و مراسم در مقابر دخمه‌ای برگزار می‌شد، به احتمال زیاد عبارات منظم در خانه‌هایی خصوصی که به ترتیبی برای تبدیل

شدن به خانه‌های "انجمنی" یا تالارهای ستوندار ساده تغییراتی در آنها داده شده بود به جای آورده می‌شدند. خانه‌های اخیر سالم بر جای مانده‌اند زیرا در آخرین پیگرد بزرگ در دوره‌ی دیوکلسین تمامی آنها ویران شدند. وقتی مسیحیت در سراسر لمپراطوری روم از سوی کنستانتنین به عنوان دین رسمی پذیرفته شد ناگهان ساختن بناهایی مناسب برگزاری مراسم مذهبی و آداب نماز مسیحی ضرورت پیدا کرد و بر اهمیت کیش مسیحی بسی افزود. تمام اجزای معماری این کار وجود داشتند: خانه‌ی دهليز سرگشاده دار، نماز خانه‌ی دخمه‌ای، با سیلیکای رومی. چگونه این اجزا با یکدیگر به طرز استادانه‌ای ترکیب شدند و یکی از نخستین بناهای کلیسای مسیحی در عصر جدید یعنی کلیسای قدیمی "سان پیترو" در رم را پدید آوردند بر ما دانسته نیست. از نقشه کلیسای سان پیترو چنین بر می‌آید که کلیسای مزبور ساختمانی مستطیل شکل بود که راه ورودش از یک حیاط ستون بندی شده می‌گذشت و به دهليز سرگشاده منتهی به "هستی ورودی" یا دهليز سرپوشیده می‌رسید؛ پیکر اصلی کلیسا از صحن یا تالار مرکزی، راهروهای کوتاه جانبی، مذبح یا شاه نشین، و تالار عرضی یا بازویی که بین تالار مرمزی و مذبح قرار گرفته و اندکیا زدیوارهای تالار مرکزی و راهروهای جانبی بیرون زده است تشکیل می‌شد. در نقشه مقطع، تالار ستون بندی شده بزرگی را می‌بینیم

که آشکارا با سیلیکاهای غیر کلیسایی رومی نظیر با سیلیکای اولیپا در فوروم ترایانوس ارتاط دارد. با سیلیکای سان پیترو بر خلاف با سیلیکای نسبتاً قدیمی تر کنستانتین، طاق نداشت بلکه سقفی چوبی داشت، ساختمانهای بتونی و طاق دار گران قیمت تمام می‌شدند، و احتمالاً بر حسب ضرورت و مناسب بودن مصالح سبک برای برگزاری مراسم دینی، در بناهای مسیحی از اینگونه مصالح سبک استفاده می‌شده است. طرح کلیسای باسیلیکایی مستطیل شکل سالها طولانی مورد توجه دنیای مسیحی بود. ولی مسیحیان اولیه، الگوی ساختمانی کلاسیک دیگری را نیز اقتباس کردند که ساختمان متراکم در قسمت مرکزی یا ساختمان گنبد دار گرد یا چند ضلعی بود. بعدها این نقشه در خاور زمین مورد توجه قرار گرفت و معماران بیزانسی ابعاد عظیمی به آن دادند و موضوعش را به شکل های مبتکرانه گوناگونی تکمیل کردند. در غرب از الگوی ساختمان نقشه-مرکزی عموماً برای بناهای کوچک در مجاورت و در خدمت باسیلیکاهای اصلی مانند آرامگاهها، تعمیدگاهها و نماز خانه های خصوصی استفاده می‌شد. تمام بناهای مهم سده چهارم ، از جمله سانتا کوستانتسا و باسیلیکاهای بزرگ طولی، ارتباط تنگاتنگی با کنستانتین و خویشان نزدیکش دارند. زیرا در اثر حمایت و نظارت ایشان و به عنوان کمال مطلوب جدید ایمپریوم مسیحی بود که این ساختمانها به وجود

آمدند. گونه های آرامگاهی و باسیلیکایی، طرحهای مرکزی و دراز، یکی بریا جاودان ساختن کسی و دیگری به منظور گردهم ایی، نخستین بار "مزار مقدس (قیامت)" مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

موزاییک و نقاشی: همچنان که کارهای کلیسا سازی در دوره‌ی کنستانتن و جانشینانش به منظور برآوردن نیازهای فوری مسیحیان بریا برگزاری مراسم دینی آغاز می‌شود و ناگهان جنبه‌ای رسمی و همگانی پیدا می‌کند، برنامه‌های گسترده تزیینی کلیساها نیز ضروری می‌شود. برای تبلیغ تمام جنبه‌های متنوع دین جدید و برای آموزش دادن و تهذیب کردن معتقدان، صدها متر مربع دیوار در دهها کلیسای نوساز باید با سبک و نمایی آراسته می‌شد که این پیام‌ها به موثرترین شکل ممکن به مردم برساند.

موزاییک‌های زیبایی تزیینی تقریباً به طرزی ناگهانیع وسیله‌ی بیان پذیرفته شده‌ای گردید. سبک یا سبکهای هنر رومی در اثر استحاله و تبدیل ماهیت هنر یونانی-رومی به دست آمد؛ نقطه حرکت موزاییک سازان، عمق نهایی رومی بود. در سلسله تصویرهای روایتی و بزرگ موزاییکی، مانند موزاییک کاری "جدا شدن لوط و ابراهیم از یکدیگر" که در کلیسای "سانتا ماریا ما جوره" متعلق به رم در سده پنجم اجرا گردیده، می‌توانیم شاهد وdt ناتورالیسم کهن و نماد پردلزی نوین گردیم. قاب تزیینی نشان دهنده‌ی

جدایی "لوط" و "ابراهیم"، داستان این حادثه را به طور مختصر بازمی‌گوید: لوط پس از پذیرفتن مخالفت اعضای خانواده و طایفه اش رت به سوی راست یعنی به سوی شهر سدوم هدایت می‌کند، حال آنکه ابراهیم به سوی ساختمانی در سمت چپ حرکت می‌کند.

### هنر مسیحیت آغازین(ادامه)

#### نسخه‌ی تذهیب کاری شده

کلیسای سانتا ماریا جوره نمونه‌ی برجسته‌ای از جنبه‌ی تکنیلی معماری نوین باسیلیکاها و موزاییکها و نقاشی‌های سرشار از ریزه کاری برای آنها است. لیکن هنر کهنتری که در مقابر دخمه‌ای دیدیم، نمی‌توانست منابع لازم برای روایت‌های جالبی چون سلسله تصاویر روایتی کلیسای "سانتا ماریا ماجوره" را فراهم آورد؛ دامنه موضوعی مقابر دخمه‌ای به مراتب محدود‌تر بود و سبک و اسلوبی به مراتب خام‌تر داشت. اما نقاشان زینتگر کلیساها به احتمال قوی از سنت طولانی تصاویر نسخه‌های خطی که در مصر زمان فراعنه تهیه شده بودند و یونانیان لنی اسکندریه آنها را بسی کاملتر کردند، سودها جسته‌اند؛ هنر مندان کنستانتنی احتمالاً هزاران متن سرشار از موضوعات مصور به شیوه‌ی عبرانیان، یونانیان، و مسیحیان یا هر سه‌ی انها را در اختیار داشته‌اند. کنستانتنی دانشمندان و ادبای بسیاری را از اسکندریه به رم آورده بود و

کتابخانه‌ای تشکیل داده که این دانشمندان و ادبا در آن تدریس می‌کردند؛ همچنین وی بخشنده سخاوتمند نسخه‌های خطی بسایری به کلیسا بوده است. به همین علت قسطنطینیه به محل مرکزی علوم مرکزی علوم سنتی و نسخه‌ای خطی در طی صدها سال تبدیل شد. انتشار و نگهداری نسخه‌های خطی، در نخستین ساتھای امثراطوری پیشین، از کمک‌ها و از تسهیلات یک اختراع مهم برخوردار شد. نسخه‌ی طوماری و بلند مورد استفاده مصریان، یونانیان و رومیان که از پاپیروس شکننده مصری می‌شد جایش را به کتاب پوستی یا کودکس داد، که تقریباً همانند کتاب امروزی از صفحات جداگانه که از یک طرف به هم چسبیده بودند و جلو نیز داشتند تشكل می‌شد. پاپیروس چایش را داد به "ولوم" (که از پوست گوساله تهیه می‌شد) و یا "کاغذ پوستی" (که از پوست بره ساخته شده بود) اینها سطح شان برای نقاشی از سطح پاپیروس مناسب‌تر بود. این تغییرات در دوان، تکثیر، قطع متون، شدیداً موثر بودند و امکان نگه داری مدارک تمدن باستانی را فراهم آورده‌اند، و می‌شد متون مزبور را، حتی اگر تعدادشان کم می‌بود، صدها سال در بایگانی گذاشت و به دست فراموشی سپرد.

**پیکر تراشی و صنایع:** دگرگونی‌هایی که در دوره مسیحیت آغازین درمعماری به وقوع می‌پیوندد، به موازات دگرگونی‌های هنر پیکرتداشی همان

زمان صورت می‌گیرد. در اواخر سده چهارم، پیشرفت هرچه بیشتر روند "تحت گردانی" و الگو سازی یا طراح دار کردن آثار هنری را می‌توان دید.

زوال پیکرتراشی ساختمانی در سده چهارم آغاز می‌شود و تا سده دوازدهم دیگر مقام پیشینش ار در تاریخ هنر به دست نمی‌آورد. مسیحیان به پیکره از ایستده بد گمتن بودند و آنرا به خدایان دروغین پیروان دین رم نسبت می‌دادند. به هر حال و شاید به دلایل گوناگون، پیکرتراشی رفته رفته به صنایع دستی و کارهای کوچک استحاله پیدا کرد؛ کارهایی مثل نقشهای برجسته روی تابوتها، لوحه‌های یادبود یا قاب تزیینی از جنس عاج، نیز و صندلی و نیمکت چوبی بریاکلیسا نمونه بسیار ظریف کیفیتی که عاج تراشان امپراتوری و مشرقی می‌توانیتند بدان دست یابند، لوحه‌های از یک قاب دو لوحی متعلق به اوایل سده ششم میلادی است که "میکاویل ملک مقرب" بر روی آن کنده کاری شده است. این مدرک نشان می‌دهد که روحیه و شکل کلاسیک له هیچ وجه نابود نشده یا تماماً لب ماهیت پیدا نکرده بودند. یکصد سال از ساخته شدن قاب دو لوحی آناستاسیوس، اثری به نام "تبوقت اسقف اعظم تئودور" ساخته می‌شود که نه فقط با آن شکل های نمادینش تزیینی است بلکه پیکره‌ی انسان به طور کلی از آن رخت بر بسته است. طاووس که نماد ابدیت‌اند در دو سوی رمز حرفی "xp" ظاهر شده‌اند

کوه در الفبای یونانی دو حرف اول واژه "مسيح" هستند. دو حرف "xp" در اين رمز حرفی آلفا(A) و امگا(Ω) يعنی نخستین و آخرین حروف الفبای یونانی به نشانه‌ی سخن مسيح که گفته بود "من آغاز و پيانم" تكميل شده‌اند.

تاكهای پربار در پشت سر طاووس‌ها معرف سرچشمه‌ی خون رهایی بخش مسيح هستند. رمز حرفی xp که در داخل حلقه‌های گل بر روی سرپوش تابوت قرار گرفته" سربار ظاهری می‌شود، نشانی از "لاباروم" یا پرچم نظامی کنستانتین کبیر است که بر فراز پرچم‌ای ارتش مسيحي امپراطور روم حمل می‌شد. بدین ترتیب اميد است اسقف اعظم متوفی و تضمین رستگريش تماماً به شيوه‌اي نمادين بيان شده‌اند: ابدیت رهایی به کمک خون مسيح که در آغاز و پيان زمان قرار دارد؛ و پیروزی مسيحيت.

### هنر بيزانسي پيشين

گذار هنر مسيحيت آغازين به هنر بيزانسيه ناگهانی است نه قطعی، و به بيان درست تر، تعريف دقیق آن ميسر نیست. قابهای دو لوحی تقریباً همزمان "ميکائیل" و "آناستاسیوس" هر دو آفریده‌ی کنده کاران شرقی‌اند و می‌توان آنها رابی هیچ مشکلی در ردیف آثار بيزانسی طبقه بندی کرد. ولی "ميکائیل" همچنان ریشه‌ای محکم داشت یونانی-رومی دارد، حال آنکه در قابهای

آناستاسیوس با تاکید قرون وسطایی بر خود حادثه به جای شکل ظاهر آن روبرو می‌شویم. در این شیوه‌ی اخیر که اساساً به خاور نزدیک یا فرهنگ سامی تعلق دارد، شکل‌ها به نمادهایی نزینی استحاله یافتند و در جلوی پس زمینه‌ای کم عمق و غالباً خنثی قرار داده شدند که کمتر یا هیچ اشاره‌ای به فضای بصری نمی‌کند.

یکی از نقاط عزیمت هنر انتزاعی و نمادینخاور زمین مسیحی شده را می‌توان یک نقاشی دیواری دانست که از شهر نظامی و کوچک دوراً- اوروپوس بر ساحل غربی رود فرات در قلب بین النهرین باستانی و مرز شرقی امپراطوری روم به دست آمده است. همزمان با شکل گیری شریعت مسیحی ، این گونه تفسیر نمادین واقعیت نیز بیش از بیش مورد توجه قرار گرفت و یک سبک ساده تزیینی، انتزاعی "بیزانسی" که در آثاری از هنرمندان خاور نزدیک مثل نقاشی‌های دیواری دوراً- اوروپوس ریشه داشت تدریجأً بر هنر می‌خواهد چیره شد. و با آنکه عمق نهایی غربی بساخر سخت جان بود. و بارها از نو زنده شده بود، این گذار در اواسط سده ششم تقریباً تکمیل شده بود. اگر به یادمانهای یک شهر-یعنی راونا- بنگریم، این تحول را به راحتی مشاهده می‌کنیم.

**راونا:** وقتی ویزوگوتها در اوایل سده خ پنجم به رهبری پادشاهان "آلباریک"، ایتالیا را در معرض تهدید حملات قرار دادند. امپراطور هونوریوس، پایتخت

امپراطوری تکه تکه اش را به راونا، بندرگاه باستانی رومیان بر ساحل درایی آدریانیک و ۱۲۰ کیلومتری جنوب و نیز انتقال داد. در این شهر که دور تادورش و به همین علت دفاع از آن بسیار آسان بود، قدرت امپراطوری وی، تا سال ۴۱۰ میلادی یعنی سقوط رم به دست آلاریک دوام آورد. هونوریوس در سال ۴۲۳ میلادی در گذشت و زمام امور حکومت را خواهر ناتنی اش گالغاپلاکیدیا به دست گرفت. زندگینامه‌ی این زن، یک داستان سراپا خشونت و ماجراجویی است. پس از فوت وی، راونا به دست اودواکر (در سال ۴۷۶) افتاد و سر انجام تئودوریکبزرگترین پادشاه گوته‌ها آنرا در سال ۴۹۳ پایتخت پادشاهی اوستروگوته‌ها که بیشتر کشورهای منطقه بالکان و سراسر ایتالیا را در بر می‌گرفت، قرار داد. نقاط اوج و بحرانی تاریخ راونا پیوندی تنگاتنگ با شخصیت‌های گالاپلاکیدیا، تئودوریک و یوستینیانوس دارند. هر یک از این سه با ساختن بناهایی که تا به امروز باقی مانده‌اند و راونا را به یکی از کاملترین‌نگینه‌ای موزاییک‌ای سده پنجم و ششم در ایتالیا تبدیل کرده‌اند، مهر خود را بر این شهر زده‌اند عصر راونا با کلیسای سانتا آپولینار، در شهر کلاسه به پایان می‌رسد. چون موزاییک مکاری بزرگ مذبح آن، نقطه اوج تکامل سبک بیزانسی است. از این موزاییک‌ها آنکه برای تزیین نیم طاق و بالای مذبح ساخته شده احتمالاً در سال ۵۴۹ م یعنی تاریخ اهدای کلیسای

مزبور، تکمیل شده بوده است. سبک بیزانسی که زاییده‌ی خاور مآب شدن ناتورالیسم لنسی با عظمتی ساختمانی و شکوهی تزیینی در موزاییک‌های کلیسا‌ی سان ویتاله، ظاهر می‌شود. این موزاییک‌ها همانند خود ساختمان این کلیسا یکی از دستاوردهای درخشان هنر بیزانسی به شمار می‌آید.

**بیزانس:** راونا، شهری که در ایتالیا به عنوان پایتخت امپراطوری جانشین رم گردیده بود. پس از آنکه والی نشین نامیده شده و به سر پلی برای بیزانس در غرب ژرمنی شده مبدل گردیده بود، سرانجام از زیر سلطه‌ی بیزانس خارج شد. تمثالهای یوستینیانوس و تئودورا در کلیسا‌ی "سان ویتاله" که همچنان بر یکپارچگی آن را نداشتند. ولی بخش شرقی امپراطوری تا هزار سال دیگر، محکم در دست جانشین امپراطور‌ها ماند و قسطنطینیه دژ پر شکوه تمدن بیزانس گردید و از همانجا انوار نفوذ این تمدن به سراسر جهان تابیدن گرفت. سادگی و بی‌زیوری ویژه‌ی بیزانسی که در نمای بیرونی ایاصوفیه به چشم می‌خورد و عظمت آن را نیز از نظر پنهان می‌دارد، بیننده را چندان برای تماشای فضای درونی آن آماده نمی‌کند. گنبد ایاصوفیه بر روی چهار طاسچه قرار گرفته است. در ساختمانهای طاسچه‌ای گنبد بر روی گنبد رومی قرار می‌گیرد که در واقع بزرگتر از آن است و بخش بالایی به اضافه‌ی چهار جزء گردآگرد لبه گنبد از آن حذف شده‌اند.

## هنر بیزانسی پسین

در فاصله اواخر سده دهم و سده دوازدهم، با حمایت پادشاهان مقدونی، پدیده‌ای رخ داد که "دومین شکوفایی" یا "دومین عصر طلایی بیزانس" نامیده شده است. در این دوره فرهنگ بیزانسی یک با دیگر با سرچشمه‌های هلنی خود مواجه شد و تا رسیدن به سبک‌های به ارت رسیده از "عصر یوستینیانوس" یا روزگار "نخستین شکوفایی"، با آنها همراه شد.

**معماری:** در معماری، سلسله تنوعاتی در ضمن گنبد دار مرکزی ظاهر شد. از بیرون که بنگریم، ساختمان کلیساي نمونه‌وار دوره‌ی بیزانس پسین، به شکل مکعب گنبددار است، و مکعب بر روی گونه‌ای استوانه یاتنه دور نهاده شده و بلا رفته است. نفوذ بیزانس نه فقط در ایتالیا بلکه در سرزمین‌های اسلام و مناطقی از خاور زمین که به زیر سیطره‌ی اسلام در آمدند نیز پر دامنه بود. بیزانس بخش بزرگی از نسخه‌های خطی، دین و فرهنگ خود را به روسیه ردم. روسیه "قدس" در سالهای پیش از انقلاب سوسیالیستی اکتبر 1917، وسیعاً تحت تاثیر سنت‌های بیزانسی بود حتی می‌توان گفت تحت تاثیر حلت روانی بیزانس. معماری روسیه‌که به طرز با شکوهی در سده‌های میانه تکامل یافت، دگرواره‌ی ولایتی درخشنای از موضوعات بیزانسی است. در مسکو، در محدوده‌ی دیوارهای کرمیان، کلیساي جامع عید بشارت واقع شده، که در

اواخر سده پانزدهم ساخته شد. شبکه‌ی صلیب گنبد دار بیزانسی در اینجا به زنده‌ترین شکل ممکن گسترش می‌یابد. گنبدها پله پله بزرگتر و به اوج پیروزمندانه‌ی گنبد مرکزی با آن شکل پیاز گونه‌ی اختصاصاً روسی‌اش که با شکلهای کلاه‌خود گونه‌ی گنبدهای جانبی متضاد می‌رسند. سرپوشهای درخشان فلزی، با صلیب‌هایی همچون دکل‌ای بر فراز شان، آسمان زیبای روسیه را منعکس می‌کنند و عظمت‌ای ایمان ارتدوکس را با یک سرود گروهی "معمارانه" اعلام می‌دارند.

نقاشی: در حالی که معناری در سراسر دوره‌ی حاکمیت بیزانس از رشد تقریباً پیوسته برخوردار بودع هنرهای تجسمی (نقاشی و پیکرتراشی) در سده‌های هشتم و نهم شدیداً صدمه دیدند و موضوع مشاجرات و نفاق خشونت‌آمیزی قرار گرفتند. دوره‌ی "نفاق شمايل شکنی" بر سر اعتبار تمثال‌های مذهبی که بیش از صد سال (از 730 تا 843 میلادی) ادامه داشت، با پیروزی موقتی شمايل شکنان پایان یافت که منبع انجیلی تمثال‌های کنده کاری شده را به معنی لفظی تفسیر می‌کردند. در سال 730 میلادی، به فرمان امپراطور، شبیه سازی از تمثال‌های مذهبی در سراسر امپراطوری بیزانس ممنوع اعلام شد و هنرمندان مجبور شدند یا به روم غربی مهاجرت کنند یا اگر می‌خواستند که در بیزانس بمانند باید استعداد شان را

در جهت موضوعات دنیوی به کار می‌گرفتند تا فرمان مزبور شامل حاشان نمی‌شد. با آنکه آثار چندانیاز هنرمندان مزبور باقی نمانده‌ع می‌توان پذیرفت هنرمندانی که در زیرپوشش موضوعات دنیوی کار می‌کردند، سبک کلاسیک را در مقایسه با شیوه‌ی ساده و انتزاعی بیزانس، برای تجسم موضوعات مادی، به مراتب مناسب‌تر یافتند؛ زیرا وقتی این ممنوعیت در سال 843 برداشته شد. و شبیه سازی از تمثالها و موضوعات مذهبی دوباره تشویق گردید، سبکی به ظهور رسید که آمیزه ظریفی از سبک تصویری هلنی و سبک انتزاعی است.

در حالیکه مختصات نقاشی بیزانسی در تزیینات بزرگ- مقیاس دیواری شکل گرفته و نمایانده شدند، عناصر این سبک از طریق مینیاتورهای نسخه‌های خطی و نقاشی‌های قابدار کوچک که عموماً شمايل نامیده می‌شوند به دنیا خارج راه یافتند. یک نمونه جالب صفحه‌ای از کتاب مزامیر داودی نسخه‌ی پاریس که داود در حال سراییدن مزامیر نامیده می‌شود؛ این نقاشی، تاکید مجددی است بر ارزش‌های هنری‌گذشته کلاسیک، با اعتباری شگفت آور می‌گویند این نقاشی به اوایل سده‌ی دهم یعنی دوره‌ی مطالعه‌مشتاقانه و دقیق زبان و ادبیات یونان باستان، دوره‌ی احترام گذاری انسان دوستانه به آثار کلاسیک مربوط می‌شود. این نیز کاملاً طبیعی بود که در هنرء یکبار

دیگر از ناتورالیسم هلنی دنیای ما قبل مسیحیت‌خواهی مدیترانه، مخصوصاً اسکندریه، الهام گرفته شود.

نمونه‌ای از قاب تزیینی دعای، نقاشی معروف "مریم و لادیمیر" است که احتمالاً در سده‌ی یازدهمتوسط هنرمندی دی بیزانس نقاشی شد. به شهر "ولادیمیر" روسیه صادر شد، و سپس در سال ۱۳۹۵ ملادی به مسکو برده شد. تا این شهر را از حنلات مغولان در امان نگه دارد. از آنجا که این شمایل‌ها سریعاً در اثر دود شمع‌های نذری سیاه می‌شدند بارها به دست نقاشان فروdest زنگ آمیزی شدند. شمایل‌ها بارها نسخه برداری شد. و در سراسر منطقه‌ی بالکان تا چند صد سال موجب رونق شمایل نگاری بیزانسی شد.

## معماری اسلامی

در سال ۶۲۲ میلادی حضرت محمد (ص) از مکه به مدینه النبی هجرت کرد. عصر اسلام نیز از تارخ همین هجرت آغاز شد. در طی سده بعدی، دین جدید با سرعت بی سابقه‌ای از عربستان یا نخستین خاستگاهش به سراسر خاورمیانه و از آنجا تا دره سند و در سمت غرب از سراسر شمال افریقا تا اقیانوس اطلس گسترش یافت. در سال ۶۴۲ میلادی، ارتیش بیزانس، اسکندریه را تخلیه کرد و اینسر آغاز تسخیر سفلی به دست مسلمانان بود.

**معماری:** در نخستین سده های تاریخ اسلام، مرکز سیاسی و فرهنگی دنیا اسلام، "هلال خفیب" (شام فلسطین، سوریه، عراق) یعنی آن بوته‌ی جوشانشرق و غرب و سراسر پوشیده از بقایای چشمگیر فرهنگ‌های باستانی بود که به یکی از سرچشمه‌های پدایش و تکامل هنر اسلامی مبدل گردید. سرزمین‌های پهناوری که به تصرف اعراب درآمده بود، ترتیب فرمان‌جانشینانی که از دمشق یا بغداد به آنجا اعزام می‌شدند قرار گرفت که به استقلال نسبی دست یافتند. معتمداری و ذهبی مسلمانان پیوند تنگاتنگی با عبادات روزانه ایشان که اجزایش به موجب دستورهای قرآن برای همه‌ی مسلمانان واجباست، دارد. عظمت ابعاد برجی از نخستین مساجد را می‌توان چنین توضیح داد که هدف سازندگان آنها جای دادن کل جمعیت یک شهر معین در هر یک از آنها بوده است. مسجد بزرگ سامر (المتوکل) در کنار رود دجله و شمال غربی بغداد که در فاصله سالهای 848 و 852 میلادی ساخته شد. ولی امروزه به صورت مخروبه در آمده است. بزرگترین مسجد در جهان اسلام است و مربعی آن با سقف‌های چوبی بر روی 464 پایه به صورت به گرد حیاط بزرگ و روباز مرکزی پوشانده شده است و به دیوار قبله مشرف است، که برای نشن دادن اهمیت آن بر تعداد راهروهای جناحی افزوده‌اند. شیوه‌ی

معماری ستوندار اولیه اسلامیه همچنان در مسجد سامرا داده می‌شود، به جز جهت ساختن و محل دیوار قبله، درآمیخته بود. و کانون و جهتگیری معماری خاصی نداشت. از طرف دیگر، شیوه‌ی انعطاف پذیری بود که امکان تئوسعه بنا را با کمترین زحمت ممکن فراهم می‌ساخت. عنصر اصلی آن پایه‌ی به صورت ستون یا جرز بود که می‌شد به دلخواه و در هر جهت مطلوبی، بر تعدادش افزود. نمونه‌ی برجسته ای از انعطاف پذیری این شیوه، مسجد کورذووا است که ساختمانش در سال 784 اغاز شد و در سده‌های نهم و دهم بارها نوسعه یافتو بخش‌های افزوده شده، از سبک اصلی و ترتیب قرار گرفتن ستونها و قوسها تبعیت می‌کنند، و معماران توانسته‌اند به وحدت سبک و ترتیب قرار گرفتن ستونها و قوس‌ها تبعیت می‌کنند، و معماران توانسته‌اند به وحدت سبک چشمگیری در سراسر این بنا دست یابند. در نقاطی که معماران می‌خواسته‌اند بر چیزی تاکید کنند، مانند نقطه‌ی نزدیک محراب قوس‌ها شدیداً تزیین می‌شوند و به صورت شکلهایی چندآویزه در می‌آیند. آزمایشگریهای اسلامی دیگری که در دوره اولیه اسلام در مینه شکل قوس‌ها به عمل می‌آمد به تکوین قوس نوک تیز انجامیده بود. که برای پوشاندن فضای متغیر مانند ساختمانهای گوتیک- مورد استفاده قرار نگرفت. سقف نخستین بناهای اسلامی چوبین بود، و انگیزه‌ی ازمایشگری در زمینه‌ی شکل

قوسها نه ضروریت ساختمانی بلکه اشتیاق به آفریدن جلوه‌های غنی و متنوع بود. همان اشتیاق به جلوه‌ی تزیینی، ظاهراً الهامبخش طرح گنبدی بود که محوطه جلوی محراب رامی‌پوشاند و یکی از چهار گنبد یاست که برای تاکید بر محور منتهی به محراب ساخته شد.

از کاخهای اولیه صدر اسلام فقط بقایای پراکنده بر جا مانده، که اهمیت تاریخی محدودی دارند و عمدتاً برای تجسم شیوه‌ی زندگی اشراف مسلمان و پدید آوردن منظره‌ای از سبک تزیینی هنر دوره‌ی صدر اسلام در ذهن ما مفید هستند. حتی هدف از ساختن این نخستین کاخها کاملاً بر ما روشن نشده است. این کاخ را هم در شهرها می‌ساختند هم در دشت‌ها گستردۀ اطراف روستاها، کاخ‌ای رومیانی، که بهتر از کاخ‌های شهری مورد پژوهش قرار گرفته‌اند ظاهراً کارکردی همچون ویلاهای رومیان داشته‌اند. عده‌ای می‌گویند این کاخها بازتابی از اشتیاق مسلمانان به زندگی در صحراء هستند، ولی همچنین بیینی بسیار ساده اندیشه‌انه است، ولی به احتمال زیاد، بخشی از انگیزه ساختمان آنها گریز از شهرهای طاعون زده بوده است. اما این کاخهای روستایی ردحکم هسته‌هایی برای گسترش کشاورزی در سرزمینهای مفتوح نیز بوده‌اند همچنین، نهاد اعمال حاکمیت مسلمانان بر سرزمین مفتوح و مورثی، و وسیله‌ای برای اعلام مشروط نو یافته صاحبانشان بوده‌اند. پرآوازه ترین

آرامگاههای اسلامی، بنای تاج در شهر اگره است که توسط یکی از فرمانروایان مسلمان هندوستان به نام "شاه جهان" به یادبود همسرش ملکه "ممتاز محل" ساخته شده است.

## هنر اسلامی

**ساخته‌ها و بافته‌های دستی:** اسباب و اثاثیه‌ی کاخها و مساجد نشانه‌ای از علاقه‌ی مسلمانان به اشیای گرانقیمت و پرشکوه تلقی می‌شود. فلز، چوب، شیشه و عاج را به طرز هنرمندانه‌ای حکاکی و تزیین می‌کردند؛ از شیشه میناکاری شده به طرز جالبی برای چراغ مسجد استفاده می‌کردند؛ و سرامیک‌های پرزینت درجه یک را به تعداد بسیار زیاد تولید می‌کردند. سفالگران اسلامی، که دست اندرکار تجربه اندوزی در کاربرد شیوه‌های گوناگون رنگ آمیزی ساخته خویش بودند، رنگ آمیزی براق را که اسلوبی نو و ابتکاری است و جلوه‌ای درخشنan به سطح کار می‌دهد ابداع کردند. در نقش و نگارهای ایشان از مضامین موجود در تزیینات معماری استفاده شده است. این قابلیت انطباق مضامین با مقیاس‌های گوناگون و اسلوبهای گوناگون نیز تجسمی ازانعطفاف پذیری نقش و نگار اسلامی و استقلال نسبی آن را زمحمتش است. بافته‌های دستی در زمرة پر نفوذ ترین و رژشمند ترین اشیاء بودند و در جهان اسلامی نقشی برتر از مارکردهای عملی و تزیینی داشتند.

این بافته‌ها که در کارگاههای شاهان تولید می‌شدند نه فقط در خانه‌ها، کاخها، مساجد، به کار می‌رفتند بلکه به عنوان هدیه، پاداش، و نشانه پشتیبانی سیاسی نیز ز آنها استفاده می‌شد. هنر بافندگان مسلمان، به احتمال قوی از هنر بافندگان ساسانی ایرانی و قبطیان مصر که در روزمان فتح این سرزمینها توسط اعراب در سده‌ی هفتم در سطح بسیار پیشرفته‌ای قرار داشت تقلید شده است. هنر بافندگی از سرزمین‌های مذکور به سراسر جهان اسلامی رسید و در سده دهم، بافته‌های مسلمانان شهرتی عالمگیر داشتند و وسیعًا به کشورهای مختلف صادر می‌شدند. هنر قالی بافی، مخصوصاً در ایران، که سرمای شدید زمستانی اش استفاده از قالی را چه در چادر صحرانشینان چه در کاخ ایران برای مردم الزامی ساخته بود، پیشرفت چشمگیری کرد. در خانه‌ها و کاخهای ساخته شده از مصالح سنگی، آجری، گچ و کاشی لعابدارع به عنوان پوششی برای کف، سکوهای دیواری و دیوار کوب، تضاد جالبی با محیط خود پدید می‌آورد.

**تذهیب کاری:** اعراب هیچگونه سنت مستقلی در تصویر نگاری نداشتند، و چنین می‌نماید که علاقه‌ی ایشان به تذهیب کاری کتاب تقریباً به طور تصادفی و به عنوان محصول جنبی تلاش‌های ایشان در عرصه‌ی ترجمه و نسخه برداری از متن‌های مصور علمی یونانی پدید آمده و تکامل یافته باشد.

در برخی از کهنترین نسخه‌های خطی تذهیب کاری شده‌ی اسلامی، که هیچیک به سالهای پیش از 1200 میلادی مربوط نمی‌شوند، چنین به نظر می‌رسد که تصویرهای کتاب را کاتبانی کشیده باشند که ار متن ها نسخه برداری می‌کرده‌اند. از همین مقدمات نسبتاً متواضعانه بود که یکی از بزرگترین مکتب‌های تذهیب کاری کتاب در ایران پدید آمد و تکامل یافت.

پادشاهان ایرانی کتابهای زیبا را دوست می‌داشتند و در دربارهای خویش علاوه بر خوشنویسان چیره دستع برخی از هنرمندان پرآوازه روزگار را نیز نگهداری و حمایت می‌کردند. کتابها یغیر دینی دوره‌ی تیموریان به دست گروه عظیمی از نقاشان، مصور می‌شدند. از نامدارترین تذهیب کاران این دوران می‌توان به استاد کمال الدین بهزاد، آقا میرک اصفهانی، و سلطان محمد، نقاشان دربار شاه طهماسب حامی بزرگ هنر اشاره کرد. بیننده در این نقاشیها تجمل، شکوه، و خوشی‌های ناپایدار اشعار عمر خیام را احساس می‌کند؛ زیرا صحنه‌های شاد زندگی سراسر آمیخته به شادی-مانند شکار، جشن، موسیقی، و داستانهای عاشقانه، و یا صحنه‌ای جنگ، صفحات کتابهای ایشان را پر کرده است.

آقا میرک اصفهانی در تابلوی کلیلی و مجنون به عشق ورزی د رمکتب"، یکی از شعرهای عاشقانه‌ی نظامی را به تصویر در آورده است. این تابلو، صحنه‌ای از

یک مکتب را که ظاهراً در مسجد تشکیل شده است نشان می‌دهد. کیفیت تزیینی مینیاتور، با گذاشتن حاشیه‌های عریض برای صفحه کتاب که ته رنگی از آبی کمرنگ با خالهای طلایی دارد مورد تاکید قرار می‌گیرد. این تابلو چنین به نظر می‌رسد که از دیدگاهی به ثمر رسیده است که هیچ توجهی به شکل ظاهری اشیاء ندارد بلکه به الگو و رنگهای زنده علاقمند است. به همین منظور، پرده رنگها روشن و واضح نمایانده شده‌اند. این تابلو در چارچوب کلی سبک تزیینی اسلامی جای می‌گیرد، سبکی که با وجود نخستین محدودیتها و موانع دینی ناشی از قلت واژگان تصویری، یکی از غنی‌ترین و موزون‌ترین سبکهای تزیینی در جهان شد.

## هنر دوره مهاجر تها

### هنر سده‌های میانه‌ی آغازین

هزاران سال، امواج بزرگ انسانهای کوچنده، به آرامی از استیپ‌های پهناور اروپا-آسیا برای رسیدن به حوضه‌ی دریای مدیترانه به حرکت درآمده بود. ما این انسانها را ه عنوانهایی چون آخایی‌ها و دوریهای روزگار میسندی، و سپس با عنوان گل‌ها در تاریخ شناخته‌ایم. گلهای در سده سوم پیش از میلاد به آسیای صغیر حمله کردند ولی از آتالوس اول پادشاه پرگاموم شکست خوردند. در سده دوم میلادی، گوتهای از منطقه دریایی بالتیک به سوی جنوب حرکت

کردندو در ساحل شمالی دریای سیاه مستقر شدند، اسکوتیائها و سرمتیان را که از حدود 800 سال پیش در این مناطق سکونت گزیده بودند به اطاعت خویش در آوردند. گوتهای د رجریان حرکت خویش با واندالها رویرو شدند و بر ایشن غلبه کردند و ایشان را تا ارپای مرکزی عقب راندند و یکی از بد نام ترین و طولانی ترین مسافرت‌های سازنان یافته در تاریخ را باعث شدند. که فقط در شصده پنجم میلادی به دنبال استقرار پادشاهی واندال دز شمال آفریقا از حرکت باز ایستاد. خود گوتهای در نخستین سالهای سده چهارم میلادی به دو گروه نقسیم بندی شدند - اوستروگوتهای (گوتهای شرقی) که در سرمتیه ماندند. و ویزیگوتها (گوتهای غربی) که به حرکت ادامه دادند و تا حوضه‌ی رود دانوب رسیدند. وجود قدرت نظامی روم در امتداد رودهای دانوب و راین عصدها سال از به حرکت در آمدن این امواج مهاجران جلوگیری می‌کردند. رومیان با آنکه از سده‌ی نخست پیش از میلاد به بعد برخوردهایی با اقوام برابر پیدا کرده بودند ولی امکان فراتر رفتن از مرزهای شمالی امپراطوری خویش را به آنها ندادند. لیکن در سده جهارم میلادی هجوم هونها از سوی خاور، قبایل و ملت‌های مذکور را تا مرزهای امپراطوری روم تاراند و در این زمان ایستادگی در برابر آنها برای امپراطوری روم روز به روز دشوارتر می‌شد. در سال 376 میلادی، والنس امپراطور روم، به ویزیگوتها که شدیداً در معرض فشار هونها

بودند اجازه داد در غرب رود دانوب مستقر شوند. در این هنگام، قلمرو اوستروگوتها به تصرف هونها در آمده بودند. ویزیگوتها که با بدرفتاری ماموران رومی مواجه شدند، پس از دو سال سر به شورش برداشتند و در نبردی که میان ایشان و ارتش روم در گرفت، شخص امپراطور و نزدیک به دو سوم نفرات ارتش او را کشتند. پس از این پیروزی، ملت‌های برابر با چندان مقاومتی از سوی امپراطوری روم مواجه نمی‌شدند و تقریباً بی هیچ مانعی به سوی اروپای غربی پیش می‌رفتند. جهار سده سرشار از تحولات نژادی که به دنبال این پیروزی ویزیگوتها آمد. در تاریخ با عنوان دوره‌ی مهاجرتها مشخص می‌شود.

**دوره مهاجرتها:** هجوم‌ها یا قوام برابر به سرزمین روم، در واقع مهاجرت گروههایی نژادی بود که قصدشان برانداختن امپراطوری روم نبود بلکه می‌خواستند در سرزمینی اسقرار یابند و به یک زندگی آرام و صلح آمیز دست یابند. با این حال، برابرها برای سرنگون سازی امپراطوری روم نیز انگیزه کافی داشتند. لیکن، به ندرت امکان اسکان در چنین نقاطی به ایشان داده می‌شد زیرا در آن صور تقبایل و ملت‌های دیگر نیز از پی ایشان به حرکت در می‌آمدند و ایشان را در معرض فشار قرار می‌دادند. مثلاً ویزیگوتها که وارد سرزمین ایتالیا شدند و از آن گذشته و پادشاهی خود را در جنوب فرانسه تاسیس

کردند مجبور شدند در اثر فشار فرانکها که رود راین سفلی گذشته و در شمال فرانسه اسکان یافته بودند به حرکت خویش در سمت جنوب ادامه دهنده. آنچه درباره‌ی خصایل برابرها نوشته شده، با هم تفاوت دارند. نتا سیتوس ضمن اشاره‌ی کی از خصوصیات اخلاقی همعصران رومی خویش شجاعت، جمل نیکو، سیرت پاک، وفاداری، و رفتار شایسته ایشان با زنان را می‌ستایند ولی می‌خوارگی و زیرکی ایشان د رامور پولیرا سرزنش می‌کند. برای پی بردن به خصایل ژرمنها بہت راست به حمامه‌ها، آوازها، و افسانه‌ای ایشان که سرشار از گونه‌ای بدینی دلتنگ کننده بر بنیان اعتقاد به سرنوشت و مقدرات هستند، توجه شود. دنیای تخیل این مردمان سرگردان، از انواع موجودات خیالی سرشنر بود. شکارگران چادر نشین تمام قبایل، همچون ایشان معتقد بودند که جنگلهای فشرده و تاریک شمال عملاً سکونتگاه مردمانی جانور ریخت و دیو نما است. اژدهایان، همانند "فافنیر زیگوید" و "گرندل" بیولدلف، نمادی از دنیای اسرار آمیز و تهدید کننده‌ی نیروهای درنده‌ای هستند که در دنیای رنسانس با هیبت شیاطین و دیوهای جهنم ظاهر می‌شوند. انسان سده‌های میانه، مدت‌ها پس از آنکه از سرگردانی به درآمد و با وجود گرویدن به دین مسیحی، همچنان بیش از نیمی از تصوراتش را به اوهام دوران پیش از مسیحیت اختصاص داده بود؛ هراس‌هایش با تجربه‌های قبیله‌ای و خاطره

جنکل های پر از دیو و آیین های دین روم مربوط می شدند. با چنین زمینه ای تعجب آور نیست که می بینیم قبایل ژرمنی، شکلی از هنر را پذیرفتند که گرچه نسبت به ایشان بیگانه بود، سازگاری مطلوبی با تخیل ایشان داشت.

## هنر های دستی دوره مهاجرتها

هنر اولیه‌ی ژرمن، هنری انتزاعی، تزیینی، و هندسی بود و توجهی به طبیعت زنده نداشت. دامنه‌ی کاربست این هنر به تزیین اشیای کوچک قابل حمل محدود می‌شد. شاید چشمگیرترین زیوری که تقریباً در میان همه قبایل و به تعداد بسیار زیاد تولید شد، سنجاق سینه یا گل سینه باشد که معمولاً برای بستن یا نگه داشتن جامه‌ها بر روی یکدیگر مورد استفاده قرار گرفت و از مفرغ، طلا، یا نقره ساخته می‌شد و سراسر آن تزیین می‌گردید. تزیین غالباً با سنگ گرانبهای اصلی یا بدلتی به صورت مرصع کاری صورت می‌گرفت. این گونه طراحی شدیداً انتظام یافته، انتزاعی و کارکردی، در نخستین سده های دوره‌ی میانه یا عصر تاریکی، با سبک جانوری وصلت داده شد. سبک جانوری که احتمالاً سرچشمه‌ای پیش تاریخی دارد، در مفرغ‌های لرستان از سده نهم و هشتم پیش از میلاد خود نمایی کرده بود و عنصر مسلط در گنجینه‌ی هنری اسکوتیائیها به شمار می‌رفت. اسکوتیائیها این سبک را در سده سوم میلادی به اربابان گوتیک خویش تحويل دادند. از آن به بعد، گوته‌ها یگانه

انتشار دهنده‌ی این سبک که از سوی بسیاری از دیگر قبایل ژرمن نیز پذیرفته شده بود، گرویدند. هنر ملتهای ژرمنی در کارهای فلزی متجلعی شده است. یکی از روش‌های تزیین مورد قبول ایشان کاوازون (یا روش خانه خانه) نام داشت، که احتمالاً از بیزانس و در نهایت از خاور نزدیک سرچشمه گرفته بود. این زیور خانه خانه‌ی شخصی، علاقمند بسیار داشت و از نسلی به نسل دیگر انتقال داده می‌شد. پراکندگی برخی از گنج‌های محافظت شده‌ی شاهان در روزگار کهن باعث شده است که اسلوبها و نقش و نگارهای مشابهی در نقاط بسیار متفاوت پیدا شوند. بدون تردید زیورهای خانه به خانه به عنوان هدیه و نشان قدردانی به واسالها داده می‌شده‌اند؛ در تمام شعرهای آن زمان از شاهان و اربابان با عنوان "گنج بخش" یاد می‌شود.

فلزی کاری و زبان ویژه‌ای در استفاده از الگوی درهم تابیده و نقش‌های دیگر، که به طرز زیبایی با شکل جانور پیوند می‌یابد، بدون تردید، هنر مختص سده‌های میانه آغازین در غرب به شمار می‌رود. علاقه به این شیوه‌ی کار چنان زیاد بود که در تزیینات رنگ آمیزی شده‌ی نسخ خطی، در پیکرتراشی سنگی، بنای سنگی کلیسا‌ی اولیه‌ی، و پیکرتراشی چوبی از نقش‌های آفریده‌ی زرگران تقلید می‌شد.

تذهیب کاری: وقتی به یاد می‌آوریم که هنر ببرها اساساً به تولید یکی از اشیای کوچک قابل حمل و بخشی از مجموعه لوازم و ابزارهایی محدود می‌شد که بر روی هم "ابزارهای چادر نشینان" نامیده می‌شدند، شگفت آور نخواهد بود اگر بگوییم که در آنچه اقوام مهاجر از خود بر جا گذاشته‌اند-اعم از معماری، نقاشی، یا پیکرتراشی- اثری از هنر با عظمت یا بزرگ مقیاس نیست. شاهکارهای هنر ببرها، که حکایت از درآمیزی سنتهای تزیینی خود با سنت‌های دنیای حوضه‌ی مدیترانه دارد، در تذهیب کاری کتابهای آیینی به چشم می‌خورد، زیرا همزمان با گرویدن ببرها به مسیحیت، کتاب نیز به یکی از محمای مهم انتقال و نمایش هنر ایشان مبدل گردید. این کتابها سبکشان یا تقلیدی از کتبهای دیگر بود یا خود مورد تقلید قرار می‌گرفت و به همین علت در مراحل گوناگون قابل رديابي است. تاثيرات و مبادلات پیچيده‌ی ثبت شده در تذهیب کاری نسخ خطی از سده ششم تا يازدهم ميلادي، نه فقط نتيجه مهاجرت بى وقهی اقوام جديد بلکه معلول فعالیت‌های تبلیغی و اعماق هیئت‌ای دینی نیز هستند زیرا کلیسا می‌کوشید گروههای سرگردانرا در یک جا اسکان دهد و حاکمیت خویش را بر آنها لعمال کند.

مواجهه‌ی بین مسیحیت ایرلندی و آلمانی به طرز شگفت آوری در ترکیب اجزاء و عناصر طراحی صفحات تذهیب کاری شده‌ی کتابهای انجیل ساخت ایرلند و انگلستان در فاصله‌ی سده‌ای هفتم و نهم میلادی بازتاب یافته است.

در این نسخ "ایرلندی-ساکسونی" مضامین ایرلندی و آنگلوساکسون در هم می‌آمیزند و اساساً سبک واحدی دارند ولی جزئیاتشان متفاوت است.

صنایع دستی برابرها به حیات خویش ادامه دادند ولی سبک تزیینی ایرلندی-ساکسونی با شاهکارهایی که در عرصه‌ی شکل‌های در هم تابیده آفرید، سرانجام جایش را به سبک‌های مدیترانه منشعب از هنر مسیحیت آغازین و هنر باستانی کهن دارد. واقعیت‌های سیاسی باعث تسريع زوال و مرگ آن شدند. مسیحیت ایرلندی، نفوذش را در انگلستان آنگلوساکسون و قاره‌ی اروپا از دست داد؛ هواداران نظام بندریکی، فرقه‌ی بندریکتیان، که از جان و دل به دنبال دستگاه پاپی و نسخه رومی مسیحیت می‌رفتند، از لحاظ قدرت و اعتبار به مقام برتر دست یافتند، و با آنکه کلیسای ایرلندی از میدان خارج نشد، لیکن سرانجام، شکل رومی را پذیرفت. هنرمند سده‌های میانه برای انتخاب مدل، نه به طبیعت بلکه به یک الگو-شمایل یا تندیس دیگر، یا تصویری از یک-مراجعه می‌کرد. نسخه‌ی او می‌توانسته است یکی از نسخه‌های فلان

مجموعه بزرگ باشد، و در برخی موارد می‌توان این را ردیابی کرد و به نسخه‌ی اصلی گمشده رسید یا شکل اولیه‌اش را استنباط کرد.

## هنر کارولنژیان

واخر سده‌ی هشتم و اوایل سده‌ی نهم میلادی، شاهد یک پدیده‌ی بزرگ تاریخی بود که امروزه دوره‌ی احیای رم مسیحی در عصر شارلمانی، یا رقابت خستگی ناپذیر و مشعشعانه‌ی هنر و فرهنگ امیده می‌شود. از دوران آشفتگی برخاسته از مهاجرت ا و اسکان ببرها، پیشتازان بلافصل شارلمانی با تکیه بر قدرت سیاسی و ذکاوت خویش، امپراطوری فرانکها را پی ریزی کردند و این امپراطوری توانست بخش بزرگی از اروپای غربی را در خود بگنجاند یا ریز فرمان آورد. شارلمانی همانند کنستانتنس، که خودش آگاهانه از زوی تقلید می‌کرد، در صد بود مسیحیتی متحد به شکل یک امپراطوری ملموس به وجود آورد. در سال 800 میلادی پاپ تاج شاهی را بر سر وی نهاد و او را امپراطور "این امپراطوری احیا شده نامید؛ حکومت جدید،" امپراطوری مقدس روم" نامیده شد که تا یکهزار سال بعد گاه بزرگتر و گاه کوچکتر شد و شکافهایی پیدا کرد، ولی تا انهدامش به دست ناپلئون در سال 1806 در اروپای مرکزی به حیات خود ادامه داد.

شارلمانی هوادار و ستاینده‌ی صمیمی علم و هنر بود، و برای آنکه امپراطوریش از لحاظ شکوه و عظمت به پای امپراطوری روم برسد، بزرگترین اندیشمندان و چیره دست ترین هنرمندان و صنعتگران اروپایی غربی و بیزانس شرقی را به دربارش در آخن دعوت کرده بود.

نقاشی و تذهیب کاری: شارلمانی و جانشینانش همراه با اندیشمندانی که از حمایت ایشان برخوردار بودند، کتابخانه‌ای بزرگی را از ایتالیا و بیزانس به آخن برندنو تصاویر رنگ آمیزی شده‌ی این کتابها به احتمال زیاد تصویر گران شمال اروپا را که برخی با شیوه الگو سازی ایرلندی-ساکسونی و برخی دیگر با سبک‌ای ضعیف و نامناسب فرانکها در سده هفتم و هشتم آشنا بودند، شگفت زده کرده‌اند. در اینجا، تصویر گران مزبور با رئالیسم بغرنجی مواجه شدند که تا حدودی، علیرغم همه‌ی گرایش‌های زدایانه‌ای که به دنبال داشت، از دوره‌ی باستانی پسین بر جا مانده بود. سبک عیان "انجیل‌ای تاچگذاری" ظاهراً تنها سبکی بود که ناگهان در دنیای کارولنژیان ظاهر شده باشد، انواع گوناگون از سبکها در مراحل گوناگون تغییر از الگوی اولیه‌ی باستانی، میان مکتب‌ای درباری و دیرها توزیع شده بودند. به همین دلیل، نقاشی کارولژی بی‌نهایت گوناگون و نا موزون است. و طبقه‌بندی به مساله دشوار تشخیص الگوی اولیه یا مشتقات الگوهای اولیه تبدیل می‌شود. تصاویر روایتی، که در

هنر مسیحیت آغازین و بیزانس به درجات عالی تکامل رسیدند، توسط کارولنژیان از نو زنده و کتبها یتذہب کاری شده بسیاری آفریده شدند که در میانشان چندین کتاب مقدس بزرگ نیز دیده می‌شوند.

هنرهای دستی: تا جایی که ما طلاع داریم، در عصر کارلنژیان اثری از پیکر تراشی بزرگ-مقیاس نبود یا اگر بود بسیار اندک بود. علاقه‌ی سنتی به ساخت اشیای فلزی مجلل، کوچک و قابل حمل، که نتیجه‌اش آثار هنرمندان برابری بود که از نظر گذراندیم، در روزگار شارلمانی و جانشینانش نیز ادامه پیدا کرد و به آفرینش چندین اثر گرانقیمت و زیبا مانند جلد کتاب پوستی اورئوس متعلق به قدیس امرام انجامید. این جلد که به نیمه دوم سده‌ی نهم مربوط می‌شود، احتمالاً در دربار "شارل کچل" نوه‌ی شارلمانی در "سن دنی" یا "رنس" ساخته شده است. سطح طلایی این جلد با دانه‌ای مروارید و جواهرات قیمتی پوشانده شده است. درون صلیب کتیبه‌وار و مستطیل دار آن، مسیح را با حالتی نه چندان دور از موزاییک کاری مذبح کلیسا‌ی سان ویتاله می‌بینیم. دور تا دورش چهار انجیل نوس نشسته و چهار صحنه از زندگی مسیح دیده می‌شود. سبک پیکرها بازتابی از سبک "انجیل‌های ابو" و "کتاب مزامیر نسخه‌ی اوترخت" است. ولی در اثر نفوذ دیگر مکتبهای کارلنژی، مختصر تغییری پیدا کرده است. در اینجا کوچکترین اثری از

الگوهای پیچیده‌ی هنری ایرلندی- ساکسونی به چشم نمی‌خورد. در مراکز احیای کارولنژیان سبک ترجمه شده و کلاسیک مآب ایتالیا غالب است. و این با ذوق و علاقه‌ی این امپراتور بزرگ فرانک‌ها که نگاه را به فرهنگ جنوب دوخته بود سازگار است.

## معماری کارولنژیان

شارلمانی ضمن اشتیاقی که به استقرار دوباره‌ی عظمت سپری شده‌ی امپراتوری مقدس روم داشت، احیای اسلوب‌های ساختمانی رومیان را نیز تشویق می‌کرد، و در معماری، همانند پیکرتراشی و نقاشی، نوآوری‌هایی که در تفسیر دوباره‌ی منابع رومی- مسیحی پیشین به عمل می‌آمد جنبه‌ای ضروری برای طرحهای متعلق به سده‌های میانه پیدا کردند. اقتباس اصول ساختمان سازی معماران جنوب توسط معماران شارلاتانی بریا ساختن کاخها و کلیساهای وی، نقشی دورانساز در تکامل بعدی معماری اروپای شمالی داشت. او برای گزینش مدل‌هایش به رم و راونا می‌رفت- یکی قلب پیشین امپراتوری روم که وی می‌خواست احیایش کند، دیگری آخرین دیدبانی دراز مدت غرب در برابر قدرت و شکوه بیزانس که وی می‌خواست در پایتخت خویش آخن با آن رقابت کند. شارلمانی در 789 میلادی از رائنا بازدید کرد و تاریخدانان از مدت‌ها پیش معتقد بوده‌اند که ویکی از کلیسا‌ای راونا را به

عنوان نمازخانه کاخش در آخن برگزید. تبدیل شکل یک الگوی پیچیده و طریف بیزانسی به ساختمانی که بیانگر قدرت تناورانه و مفصل بندی وافع ساختمانی است پیش ردمدی بر معماری سده‌های یازدهم و دوازدهم و سبکی است که ما آنرا "رومansk" نامیده‌ایم.

لیکن آنچه شالوده‌ی تکامل معماری رومansk قرار گرفت و نقشی قاطع در این تکامل داشت نقشه‌ی باسیلیکایی بود نه نقشه‌ی مرکزی با آنکه در دوره‌ی شارلمانی چندین کلیسای از نوع بال سیلیکایی در اروپای شمالی ساخته شد، هیچ یک از آنها بر جا نمانده است. نقشه کلیسای دیر "سن گال" بازتابی از شیوه تفکر غربی است و برای هنر و معماری رومansk اهمیت دارد. این نقشه به عنوان راهنمای معمار دیر، قتدار نظام لند یکتا را می‌نمایاند و در حکم یک الگوی اولیه مورد استفاده قرار می‌گیردو لزوم حفظ روشنایی و نظم در ساختمان باعث شده است که "نظام یا حکومت بند یکتی" با دققی سازمان یافته به کار بسته می‌شود.

**معماری اتونی:** امپراطوری شارلانی تا مدتی کمتر از سی یال پس از او به حیاتش ادامه داد. تشدید تهاجمات وایکینگها در غرب، زوال کارلنزیان و به تعليق افتادن تلاش‌های فرهنگی ایشان را نسریع کرد. تجزیه امپراطوری به چندین پادشاهی کوچک ناتوان که یارای ایستادگی در برابر تهاجمات مزبور

را نداشتند، دورانی از تاریکی و آشفتگی را به دنبال آورد که احتمالاً از دوره‌ی مشابهش در سده‌های هفتم و هشتم ژرفتر بود. فرهنگ و سنت‌ای دوره‌ی کارولنژیان نه فقط حفظ شدند بلکه گامی فراتر رفتند و غنی‌تر نیز شدند. معماری اوتونی، مسیراً سلاف کارولنژی خویش را دنبال کردند. در کلیسای دیر سن میکاویل در هیلدسهایم که در فاصله‌ی سالهای 1001 و 1031 ساخته شده است. همان گروه‌بندی بر جها و بدنه‌ی غربی کلیسای دیر سن ریکیه، به اضافه‌ی دبوراهای جسمی و ساده‌ی آن دیده می‌شود. در نقشه‌ی ساختمانی و مقطع کلیسای دیر سن میکائیل، مراکز ثقل شرقی و غربی به روشنی دیده می‌شوند و صحن در حکم تالتاری است که این مراکز به یکدیگر می‌پیوندد. این بار مربع‌های تقاطع، که علامتگذاری شده‌اند، و به مراتب ظریفتر و دقیق‌تر از مربع‌های کلیسای دیر ریکیکه هستند به عنوان مدولی برای ابعاد صحن که طولش برابر مربع و پهناش برابر یک مربع تقاطع است، مورد استفاده قرار گرفته‌اند شبکه‌ی ستون بندی متناوب، بر خلاف یک نظر، ارتباطی با روش‌های طاق بندی رومانسک ندارد. این شبکه نخستین بار در ساختمانهای سقف چوبی سده‌ی دهم ظاهر شد و به نظر می‌رسد که نتجه‌ی منطقی این اندیشه‌ی القا شده از دوره‌ی کارولنژیان باشد که طول هر ساختمانی تواند مضربی از مربع‌های تقاطع باشد. در منظره‌ای از داخل

کلیسای سن میکائیل، آهنگ یا نظم تناوبی نور و پایه‌ای سنگین نگهدارنده دیده می‌شود. این تصویر، همچنین نشان می‌دهد که نظم مزبور در دیوارهای بالایی صحنه نشده و به بیان درست‌تر، از خود دیوارهای نگهدارنده موجود فراتر نرفته است. با آنکه تناسبهای صحنه تغییر پیدا کردۀ‌اند شکل ظاهر پیوسته و ناگرسخته‌ی اسلاف پیشین خودش را که دوره‌ی مسیحیت آغازین تعلق دارد حفظ می‌کند.

## هنر اتونی

کلیسای سن میکائیل، بنای انتقالی بسیار مهم و ظریفی است که فضای خالی میان سبکهای کارولنژیان و رومانسک را پر می‌کند. سازنده‌ی آن "اسقف برنوارد" که "هیلدسهایم" را به یک مرکز اشاعه‌ی علم تبدیل کرد، نه فقط در امور دولت و مهارت داشت بلکه ادبی مشتاق، دوستدار هنرها، و به گفته‌ی زندگینامه نویssh، صنعتگر و مفرغکار خبره‌ای بود. پیکرتراشی کارولنژی، همچون بخش اعظم پیکرتراشی از روزگار باستان به بعد، به تهیه اشیاء کوچک علจی و فلزی محدود بوده است؛ درهای کلیسای سن میکائیل پیش درآمدی هستند بر ظهور دوباره‌ی پیکرتراشی بزرگ- مقیاس در دوره‌ی کارولنژیان سرچشم‌هه گرفته است ولی قدرت بیان ویژه‌ای دارد- این بار نیز با شکلی مواجهیم که از الگو یاولیه مشتق شده و چیزی نو و خود ویژه می‌شود.

خداوند، آدم و حووا را پس از هبوط ایشان، سرزنش می‌کند. خداوند در حالی که نفرین فناپذیری یا نخستین محکومیت را خطاب به ایشان به زبان می‌اورد، انگشتیش را با تمام نیروی بدنش به پیش می‌برد، نیرویی که در حالت بدنی وی متمرکز شده و کانون روانی کل ترکیب بندی مجبور است. علاق به حالت ها و حرکات شکلک سازانه، از همان آغاز، راهنمای تهیه شبیه سازیها و تصاویر روایتی در هنر سده‌ای میانه می‌شود. این گونه شکلک سازی، که بالغراقگویی موثری مورد تاکید قرار می‌گیرد، در یک نقش کنده کاری شده‌ی عاجی که مطمئناً در زمره‌ی شاهکارهای هنر سده‌ای میانه به شمار می‌رود، ظاهر شده است. این قاب تزیینی که ابعادش ۱۰×۲۳ سانتیمتر است، نقشی از د. پیکره‌ی در همبافته را که به طرز زیبایی با فضای پیرامونش انطباق داده شده‌اند نشان می‌دهد. موضوع به ترغیب توماری مردد مربوط می‌شود. که در آن، مسیح پس از قیام، بر حواریون مخزون ظاهر می‌شود. همه چیز توماری شکلک باور می‌کنند که وی به راستی مسیح است و به راحتی قیام کرده است.

**نقاشی و تذهیب کاری:** باید پذیرفت که هنرمندان در دوره‌ی اوتونی به قدر کافی با شیوه‌ی یتجسمی کارولنژیان آشنا شده بودند که بتوانند با استقلال قابل توجهی به کار خویش ادامه دهند و سبک کارگردنی و بومی خاصی برای

خودشان پی ریزی کنند. مصداق عالی این سخن، یک نذهیب کاری در کتاب انجیل اوتودی سوم است که در آن فرشته‌ای تولد مسیح را به چوپانان بشارت می‌دهد. فرشته، لحظه‌ای پیش بر روی تپه‌ای فرود آمده، هنوز بال می‌زند، و با برشاسته از فرود آمدن و بال زدنش رداش را آشفته می‌سازد. چوپانان جا خورده و هراسان، او را چندان بزرگ می‌بینند که گویی سراسر آسمان را پوشانده است، و او همچنانکه دستش را به نشانه اقتدار و فرمان دراز می‌کند نگاهی خشمگینانه و تهدید آمیز نیز بر ایشان می‌افکند. آنچه بیش از خود پیام مورد تاکید قرار می‌گیرد، قدرت و عظمت خداوند است. نیروی برقگونه‌ی اشاره‌ی خشماگین خداوند در نقش روی دره‌ای کلیساي هیلدسهایم در اینجا نیز با همان تاثیر ایمایی دیده می‌شود. با آنکه سبک پیکره ممکن است احتمالاً از مكتب کارولنژی تور ریشه گرفته باشد، نقاشان دفتر کابتان رایشو که کتاب انجیل مزبئر را آفریدند، اندیشه‌های دریافتی خویش را به چیزی نو و پرتowan مبدل کرده اند؛ دستی که چگونگی نمایش رداها با خطی خشک و محکم، و تقسیم سطوح به کمک شکلهای روشن و شدیداً الگو دار نشانه‌ای از قدرت آن است با اطمینان تازه به کار پرداخته است.

هنر تجسمی اوتونی، بازتابی از ترجمه مواد و موضوعات الگوهای اولیه به کمک زبان خاص و حاضر آماده‌ی شکلهای و یک شیوه تصویر پردازی یا طراحی

بومی است. با وجود پارهای استثنای، پیکره های اوتونی، رئالیسم قدیمی انجیل ناجگذاری را روزگار باستان به ارث مانده بود از دست می‌دهند و با حرکتی ناگهانی، گردنده و جهنده به حرکت در می‌آیند که " مطابق طبیعت" نیست ولی از نیروی رسانندگی صریح و توصیفگرانه‌ای برخوردار است. این شیوه‌ی نو به هنرمندان پیکره ساز دوره‌ی رومانسک انتقال خواهد یافت. همچنان که زبانهای مکتوب و نا مکتوب اروپایی غربی از بطن زبان مخلوط لاتین-ژرمنی در سده‌ای اولیه سربر می‌آورند و به زبانهای بومی امروزی تبدیل می‌شوند، هنر تجسمی نیز تدریج‌اً از بطن همانگونه مخلوط عناصر ژرمنی، لاتین، و سلتی سر بر می‌آورد و به یک زبان جدید، نیرومند، و خود کافی بومی برای شبیه سازی مبدل می‌شود. دوره‌ی رومانسک که در پی شکست جانشینان آلمانی اوتونها می‌آید، عملأً روحیه‌ی امپراطور چند صد ساله‌ی پیشین را انکار می‌کند. عصر نوین آغاز می‌شود و رم همچون خاطره‌ای با عظمت از مقام خود به زیر می‌آید.

## سبک رومانسک

سالهای میانی سده یازدهم، یک نقطه‌ی عطف در تاریخ اروپاست؛ اروپا به معنای اروپا در آن سالها پدید می‌آید. در گذشته، سراسر اروپا عرصه‌ی تاخت و تازها و جابه‌جاییهای برابرها بود که در ماندگاههای گوناگون به یکدیگر

پیوستند و به صورت "امپراطورهایی" چون کارولنژیان و اوتونیان در آمدند، که ریشه های معنوی و سیاسی شاندر خاطره‌ی ایمپریوم رومی دویده بود. این بار با آنکه فرهنگ و سنتهای لاتینی ایستادگی می‌کند و همچنان با احترام از سوی مردم پذیرفته می‌شوند، ملتهای سده‌های میانه‌چندان گذشته نگریستند؛ بلکه تجربه های تازه اندوخته‌اند و در راههای تازه گام نهاده‌اند. پس از فروپاشی دولت کارولنژیان، زمانی که جانشینان سلسله‌ی امپراطوریان اوتونی از دامنه‌ی غلایقشان به ایتالیا و دوک نشین‌ای آلمان کاستند، گروههای سیاسی بیشناری فئودالی-بزرگ و کوچک، در داخل و خارج از حدود "امپراطوریهای" قدیمی فرانکها و ساکسونها- به دنبال خواستهای خویش رفتند و راههای مستقلی را در پیش گرفتند. دو نهاد اجتماعی- کلیسای مسیحی و فئودالیسم- تا حدودی باعث همبستگی آنها شدند. اگرچه مشترکی میان بازماندگان برابرها وجود داشت، در درجه‌ی نخست، مسیحیت یا دین ایشانبود. فئودالیسم که هم از رسمهای برابرها ریشه گرفته بود هم از آخرین نهادهای رومی، ثباتش را تا حدودی حفظ کرد ولی ثابت مزبور تا حدودی جنبه محلی داشت و ماهیتاً با حکومت گسترده‌ی مرکز متضاد بود. بارون یا شوالیه‌ی دوره‌ی رومانسک که همچنان پای بند با سنتهای پهلوانی پهلوانان آلمانی بود. شخصی وفادار، رزمجو و مغورو بود. ولی

همو، چون مسیحی بود، اثری از قدرگرایی ژرف ساکسونها و نورسهای پیشین در وجودش دیده نمی شد و آرزو داشت نه فقط در نبرد به افتخاری فنا ناپذیر دست یابد بلکه امیدوار بود زندگتنی جاوید در بهشت نیز نصیبیش شود. این، حالت روحی یا "ساخت" روانی بزرگان اشرف منش یا جنگائی بود که جنگکهای صلیبی را هدایت کردند و نظام فئودالی را برپا نگه داشت. دستگاه رهبانیت نیز که همان زمان مانند فئودالیسم به اوچ تکاملش رسیده بود، جدایی از دنیای مادی و تضمین رستگاری را وعده می داد و تقریباً یگانه امکان بهره گیری از آموزش و پرورش را در اختیار مراجعه کنندگان قرار می داد. تاریخ رهبانیت همچنان که دیدیم از نخستین سالهای سده های میانه آغاز شد، و اساساً عبارت بود از یک رشته جنبشهای اصلاح طلبانه کلونی، که بر تفسیر آزادمنشانه ای اصل اولیه‌ی "قدیس بندیکتوس" استوار بود، بر اشتیاق‌های روشنفکرانه، مطالعه‌ی موسیقی، و اشاعه‌ی هنرهای دیگر تاکید می‌کرد. غنا و گسترده‌گی امکانات فرقه‌ی کلونی، بلا فاصله موجب پیدایش اصلاحات دیگری شد که بر انکار نفس و ارزش‌های کار جسمانی تاکید داشت و فرقه‌ی سیسترسیان را به دنبال آورد؛ این فرقه تیز سریعاً رشد یافت. بدین ترتیب، با پیروزی دستگاه رهبانیت و فئودالیسم و نشستن‌شان به جای امپراطوران، بارونها، و روحانیون وابسته به دیرها- که خود غالباً از اربابان

زمیندار بودند- نقشی مخصوصاً همیارانه بر عهده گرفتند و لایه بندی فئودالی جامعه به طبقات منفصل، با مهر تایید دینی ممهور کردید. لیکن علیرغم این همیاری، تضاد اصلی زمانه بین فئودالها و پاپها نه بر سر عادلانه یا ناعادلانه بودن نظام فئودالی بلکه بر سر این مساله بود که بالاخره "بالاترین ارباب فئodal کیست؟ شاه کیست؟" جابجایی عظیم جمعیت به صورت مهاجرتهای بی پایان مردم به قصد زیارت زیارتگاهها و شرکت در جنگهای صلیبی، هزاران نفر را از اروپای غربی به سرزمین مقدس (اورشلیم) کشانید. از جمله مهمترین نتایج مستقیم جنگهای صلیبی تثبیت مقام کلیسا به عنوان رهبر مردم و بازگشایی راههای داد و ستد با مراکز بزرگ تجارت در خاورنزدیک بود. کشتی‌های پر از بارونهای پیزاپی به قصد سرزمین مقدس از ایتالیا به راه می‌افتدند و در برگشت، استخوانهای ایشان را با خود می‌آوردند. پیزاپی‌ها همانند شهروندان و شهرهایی که بارونها پشت سر نهاده بودند و در برابر کمک مالی به جنگهای ایشان منشورهای آزادی دریافت کرده بودند، روز به روز رونق بیشتری می‌گرفتند. بدین ترتیب، استقلال، از نتایج جنبی جنگهای صلیبی بود؛ به فاصله‌ی یک سده، دانش نسبتاً محدود کارولنژیان و اوتونیان، گسترش یافت و به صورت ذخیره‌ای عظیم درآمد. از همین ذخیره بود که اندیشمندان، مواد و الهامات ضرور برای رنسانس‌های پیاپی را به دست

می‌آوردن، تا آنکه در سده‌ی شانزدهم توانستند به تمایز بین روزگار باستان مسیحی و مقابل مسیحی پی ببرند.

## معماری رومانسک

"رومansk" اصطلاحی است مه نخستین بار در سده نوزدهم برای مشخص کردن ساختمانهایی به کار برد که ظاهراً در جهت رسیدن به یک گونه تکمیل شده در سده‌ی سیزدهم به نام "گوتیک" سیر می‌کرده‌اند. گویا هلال‌های نیم دور و دیوارهای سنگین و تناور آنها مختصر تشابهی به معماری روم باستان داشته است، همچنان که زبانهای رشد یابنده‌ی "رومansk" به زبان لاتین مربوط می‌شدند. با آنکه سبک رومانسک در طی عمر دویست ساله‌اش تغییرات پردازنه پیدا می‌کند و تنوعات ولایتی بیشماری را شامل می‌شود، امروزه مورخان معماری، آن را سبکی فی نفسه می‌پندازند و معتقد نیستند که پیش درآمد ناقصی برای سبک گوتیک بوده باشد. بدین ترتیب معماری رومانسک علیرغم تنوعاتش، به سادگی قابل شناخت است و نخستین معماری حقیقی متعلق به سده‌ای میانه به شمار می‌رود. د منظره‌ی هوایی کلیسا‌ای "سن سرننتولوز" در جنوب فرانسه ویژگی‌هایی به چشم می‌خورد که در ساختمانهای رومانسک، قطع نظر از اینکه چه تفاوتی در طرز جایگزین شان وجود داشته باشد، دیده می‌شوند.

شکل ظاهر ساختمان مانند یک بلوک با گروهی از احجام هندسی بزرگ، ساده و قابل تعریف- چهارگوش، مکعب، استوانه- است. بخش‌ای اصلی ساختمان با قرار دادن دیوارهای پشت بند یا ستونهای ریزه در داخل چارچوب قاب بندی، به بخش‌های کوچکتر تقسیم شده‌اند. اجرای برنامه‌ها و تلاشهای پرئامنه‌ی ساختمانی نه فقط در اثر مهاجرت زائران و جنگجویان صلیبی و نیازهای شهرهای رشد یابنده بلکه به این علت آغاز شد که صدها کلیسا در جریان یورش‌های تاراجگرانه‌ی شمالی و مجارها ویران شده بودند. به نظر می‌رسد که مساله بنیادی معماران آن زمان، ساختن چنان بنلیی بوده است که فضای کافی برای گرد همایی‌ها و حرکت بازدید کنندگان داشته باشد و از یک استخوان بندی محکم، ضد آتش و پر نور نیز برخوردار باشد. کلیساها جدید باید از سنگ پوشیده می‌شدند و اینگونه بنایی یکپرچه و سنگی به تعیین شکل ظاهری معماری رومانسک کمک کرد.

## سبک کلونی- بورگونی

کلیسای سن سرنن یکی از کلیساها بود که به سبک کلونی- بورگونی ساخته شد و شرایط لازم برای زدن یک سقف سنگی را با استفاده از طاق گهواره‌ای نیم دور دارا بود. اینگونه کلیساها در بیشتر بخش‌های فرانسه جنوبی ساخته می‌شدند و پیوند تنگاتنگی با کلیساها بی داشتند که در امتداد

جاده زائران به "سانتیاگو د کومپوستلا" در اسپانیای شمالی ساخته شده بودند. نقشه‌ی ساختمانی کلیسای سن سردن از نظم و دقت هندسی فوق العاده‌ای برخوردار است. بزرگی مقیاس کلیسای سن سردن تولوز به کرات در کلیساهاي رومانسک دیده می‌شود. توجه عمومی به مهاجرت‌های دینی و کیش پرستش بقایای اجساد قدیسان، جماعات عظیمی را در زیارتگاههای واقعی در مسیر راههای مهاجران و شهرهای نو خاسته به پدیدهای عتی مبدل ساخت. با افزودن بر طول صحن، دو برابر کردن راهروهای جانبی، و با ساختن تربونها یا بالکانه‌های فوچانی بر بالای راهرو جانبی داخلی برای جای دادن اضافه جمعیت در مراسم ویژه، فضای اضافی تامین می‌شد. اما گردش عبادت‌کنندگان در صحن، تا اندازه‌ای پیچیده بود، زیرا گروه‌خوانندگان متشكل از راهبه‌ها غالباً بخش بزرگی از صحن را به خود اختصاص می‌دادند.

نوع معماران رومانسک در جهت رسیدن به این هدف، پیامدهای تجربی بسیاری داشت که به شکل انواع گوناگونی از "زیر سبکها" ظاهر می‌شوند. بیشتر متذکر شدیم که یک یا زویزگی‌های ظاهرًاً گیج کننده معماری رومانسک، تنوع گسترده سبکهای ساختمان سازی منطقه‌ای و محلی است، تنوعی که طبقه بندی، تطابق و تفسیر را برای دانشمندان بسیار دشوار می‌سازد. فقط در فرانسه می‌توان ده یا بیشتر از ده نوع را مشخص ساخت. که

هر یک روش طاق زنی ویژه و راه حل‌های متفاوتی برای حل مساله تامین نور داخل بنا دارد. برای پژوهندگان آگاه معماری رومانسک، درک زیبایی‌های مشخص کننده‌ی سبک‌های محلی آن، چیزی همانند نمونه برداری از گونه‌های بی‌پایان شرایط‌های محلی است. در زمره‌ی راه حل‌های بیشمار تجربی، طاق متقاطع، کارآمدترین و انعطاف پذیرترین راه حل از آب درآمد. معماران رومی وسیعاً از طاق متقاطع استفاده می‌کردند زیرا معتقد بودند که متمرکز ساختن نیروهای پیشرانه توسط این طاقها در چهار نقطه‌ی اتکاء، ایجاد ردیف پنجره‌های زیر گنبد را میسر می‌سازد. در جریان سده‌ی یازدهم، معماران رومانسک با کاربست شیوه‌ی سنگچینی با ملاط، طاق متقاطعی با ابعاد بزرگ ابداع کردند که ضمن استفاده از دیوارهای پشت بند، تدریجاً به صورت یک شبکه‌ی مستقل نگهدارنده استخوان بندی ساختمان درآمد.

**آلمان - لومباردی:** پیشرفت صنعت طاق زنی را در دو منطقه آلمان - لومباردی " و "نورماندی-بریتانیا" به بهترین شکل ممکن می‌توان مشاهده کرد. کلیسای اشپایر در رایلاند آلمان در سال 1030 میلادی به عنوان یک ساختمان سقف چوبی آغاز شد. این بنا یکی از نخستین کلیساهای تمام طاقدار رومانسک در اروپاست. بسیاری از عناصر تزیینی، مانند ردیف قوس‌های زیر قرنیز لب بام، بالکانه‌ی پله پله قوسدار زیر شیروانی، و

گچبری‌های مشخص کننده طبقات برجها، به احتمال زیاد منشاء لومباردی دارند. طاق‌های متقاطع سراسر راهروهای جانبی صحن نیز احتمالاً از منشاء لومباردی هستند زیرا زدن طاقهای متقاطع توسط معماران لومباردی، به مقیاس کوچک در سراسر نخستین سالهای سده‌های میانه رواج داشت. کلیسای سان آمدو، ساختمان برجسته و پرشکوه است. این کلیسا در نقشه‌ی سه راهروی جانبی دارد و فاقد بازویی است. طرح اندازی مربع وار، در مقایسه با کلیسای اشیاء، با هماهنگی و دقیق‌تری عملی شده است. وهر بند از یک مربع کامل در صحن تشکیل می‌شود که ئر میان دو مربع کوچک در هر راهروی جانبی محصور شده، و تمامی اینها با طاقهای متقاطع پوشانده شده‌اند.

**سبک نورمان:** وایگینگهای غارتگر غیر مسیحی، پس از گریومن به مسیحیت در سده‌ی دهم، در شمال فرانسه ماندگار شدند و تقریباً به طرزی ناگهانی نشان دادند که مدیران و معمارانی ماهر و شایسته‌اند. اینان، درس‌هایی را که باید از معماری اوتونی آموخته می‌شد، با شتاب حیرت آوری فرا گرفتند و دست اندکار تکمیل چندین سبک رومانسک و از جمله تنها سبکی شدند که بعدها به منبع اصلی در تکامل معماری گوتیک مبدل گردید. کلیسای "سن‌اتین" در "کان" نورماندی، عموماً به عنوان الگوی جتمع معماری رومانسک

نورمان معرفی می‌شود. این کلیسا را "ویلیام فاتح" در سال 1067 میلادی آغاز کرد و احتمالاً هنگام دفن خود وی در آن یعنی در سال 1087 میلادی به پایان رسید. نمای غربی طرح درخشانی دارد و پیشدرآمدی بر نمای برجی دو برجی کلیساهای گوتیک بعدی است. در میان چندین سبک رومانسک محلی درمعماری، سبک شمالی- مخصوصاً سبک نورمان- در مسیر تکامل سبک گوتیک موثر خواهد افتاد؛ هیچ سبک دیگری، این چنین زمینه امدادهای برای تکامل نداشت.

توسکانک بخشی از ایتالیا در جنوب منطقه‌ی لومبارد، سنتهای کهن‌اش را حفظ کرد و در غالب موارد یک معماری رومانسک محافظه کار پدید آورد. ساختمانهای توسکان به نظر میرسد که فشرده‌تر از ساختمانهای هر منطقه دیگری به سنتهای با سیلیکای دوره‌ی مسیحیت آغازین وابسته هستند. گروه کلیسای پیزا، علاوه بر این خصوصیات محافظه کارانه، از سجایای رنسانس "کلاسیک بزرگ اوخر سده‌های یازدهم و دوازدهم نیز برخوردار است؛ در این دوره معماران، صنعتگران، شاعران، و فیلسوفان از زنو با لگوی اولیه‌ی کلاسیک- مسیحی مواجه شدند و آنها رابه شیوه‌ای ابتکاری و در عین حال آشنا تفسیر کردند. این کلیسای جامع، بسیار بزرگ است، پنج راهروی جانبی دارد و یکی از فخیم‌ترین و پر صلابت ترین کلیسای رومانسک به شمار میرود. از دیگر

کلیسای توسکان، کلیسای "سان آل مونته" در فلورانس است که به طرز محافظه کارانه‌ای معمار دوره‌ی مسیحیت آغازین را در یادها زنده می‌کند، هرچند قوس بندی و پوشش ظریف و هندسی اش از مرمر سبز، چنان جلوه‌ی تزیینی زیبایی به آن داده است که با نمای اندوه‌بار ساختمانی پیشین فرسنگها فاصله دارد.

**آکتین:** معماری رومانسک از هر سو درمعرض تاثیرات بود و همین موجب گونه‌گونی و چند رگه شدن آن شدند. مثلاً در منطقه‌ی آکتین در جنوب غربی فرانسه، زدن گنبد بر روی کلیساها رسم شد، که خود بازتابی از تاثیر معماری بیزانس یا ارمنستان بود. شگفت انگیز این است که بیشتر کلیساهای منطقه‌ی آکتین در نقشه‌ای طولی با گنبد جور شده‌اند، و این جور شدن در وهله‌ی نخست، چندان متناسب نمی‌نماید. در کلیسای نمونه وار آکتین، صحن فاقد راهروی جانبی با یک ردیف گنبد پوشانده شده است. و گنبدها نیز به نوبه‌ی خود معمولاً زیر یک سقف قیراندو دچوبی قرار گرفته‌اند. از حدود 1050 میلادی به بعد، وابستگی دیرینه‌ی مفاهیم طراحی ما قبل رومانسک-کارولنژی و اوتویی- به طراحی کهن پسین و مسیحیت آغازین، تدریجاً رو به نابودی می‌نهد ولی یکسره زائل نمی‌شود. معماری رومانسک، چندین ویژگی مشخص پدید می‌آورد: طرح اندازی مربع وار، روش ستون بندی متناوب، و

برجستگی و گودی فزاینده‌ی دیوارها و جرزها در جایی که به طاقای فوقانی می‌پیوندند. معماری دوره‌ی رومانسک، ساختمان را به شکل روابط و نسبتهاي هندسي ميان اجزاي آن در نظر مى‌آورد، و اين از پاييه با نظر معمار دوره‌ی مسيحيت آغازين تفاوت دارد. زيرا و اي هيچگاه در انديشه‌ی روابط و نسبتهاي هندسي نبود و دیوار را سطحی مى‌پنداشت که باید رویش تزيینکاري شود.

### پيكرتراسي رومانسک

نخستين رابطه مشخص ميان معماری و پيكرتراسي در سبک رومانسک ظاهر مى‌شود. پيكرتراسي تجسمی که صد سال به ساخت اشيای ريز هنری محدود بود، بار دیگر در کليساهاي رومانسک نوين اواسط سده‌ی يازدهم رونق مى‌گيرد. از نطق تنده و بلند بالاي "برnar كلرووي" که در 1127 ميلادي عليه پيكرتراسي ايراد کرد، مى‌توان به رواج آن و تا حدودی نيز به ما هيتش پى برد: (او مى‌گويد:) "شمال موقرنه‌ای از فلان قدیس به ایشان نشان داده مى‌شود، و ایشان نيز او را همان اندازه قدیس به شمار مى‌آورند که ئر شبیه سازی از چهره‌اش زرق و برقی به کار رفته باشد... همانجا برای چندین بدن، يك سر و يا برعکس برای هر چند سر يك بدن گذاشته‌اند...، انسانها چرا از صرف اين هزينه ها خودداری نمى کنند؟" از آنجا که پيكرتراسي سنگی در طی سده‌های هشتم و نهم ميلادي، تقریباً يکسره از هنر اروپایی غربی رخت

بر بسته بود، احیای اسلوب، یکی از مهمترین دستاوردهای رومانسک است.

همزمان با رواج تدریجی بناهای سنگی، انگیزه‌ی تزیین بخش‌هایی از ساختمانها با کنده کاری بر جسته سنگ نیز قوی‌تر شد. هنرمندان به پیکره‌های نقاشی شده در نسخه‌های تذهیب کاری شده تکیه داشتند.

هنرمندان رومانسک، دیدگاه خاصی در برابر طراحی تزیینی و رابطه‌اش با معماری پیدا کردند. این رابطه در وهله نخست چیزی تصادفی و بی‌نقشه بود.

پیکره را در جایی که به نظرشان جای راحتی برایش بود می‌گذاشتند. کمی بعد سردرهای کلیسا، هم به دلایل مذهبی هم به منظور نمایش عمایی،

زمینه‌ی مناسبی نشخیص داده شد. همگام با تبدیل پیکرتراشی گوتیک، پیکره آفرینی روی سردرهای کلیسا جزو لاینفکی از طراحی کل سردر

ساختمان می‌شود و از خطوط معماری پیروی می‌کند. نا آرامی‌های ملتها در اروپای عهد رومانسک، جنگهای صلیبی، مهاجرت وذهبی، و سفرهای تجاری،

تدریجاً این واقعیت را روشن کرد که اروپای‌ها با آنکه از نژادی متفاوتند، مذهبشان با دیگران یکی است. به رسمیت شناخته شدن مدارک ناشناخته‌ی

اندیشه و دتنش تا آن زمان، شدیداً بر الهیات تاثیر گذاشت و همراه با درگیری‌ها و چالش‌های جدید و ژرف گونه‌ای نظم و تمرکز به آن بخشید. به

ندرت می‌توان در این نکته تردید داشت که موضوعات سردرهای رومانسک را

روحانیون تعیین می‌کردند. در چارچوب سبک کلی پیکرتراشی رومانسک، درست به اندازه‌ی معماری رومانسک، با تنوعات رو برو می‌شویم و پیکرهای پیشانی کلیسای مواساک در این میان چیزی استثنایی نیستند. معماری سردر این کلیسا از لحاظ لغازهای دالبر شکل، موضوعات پیچاپیچ نقش گل سرخی سنگ حمال افقی سردر، و نمایش پیچ و خم دار تزیینات طقهایش اسلامی و تا حدودی اسپانیایی است. تاثیرات اسلامی را می‌توان در خود پیکرهای مخصوصاً در پیکرهای ریش سفیدان، مشاهده کرد؛ ولی در اینجا عناصری نیز داده می‌شوند که بیننده با آنها در هنر نقاشی و پیکرتراشی رایج در سراسر اروپای غربی سده‌های یازدهم و دوازدهم آشنا شده است.

پیکرهای فوق العاده دراز فرشتکان کاتب، حالت حیرت آور، پا در ردیف پا افتاده و رقص گونه‌ی فرشته‌ی متی، و حرکت ناگهانی و محوری‌شان از ویژگی مشترک سبک محلی نوپایی هستند که در شبیه سازی از پیکر آدمی به کار گرفته شده است. شیوه‌های کارلنژی، اوتونی، و آنگلوساکسونها پیشین با یکدیگر آمیختند و در آمیختند و زبانهای مطمئن و بی تامل سبک رومانسک موجود را پدید آوردند. خطوط جناحی پیوسته و دم فاخته‌ای جامه‌ها، تاهای نوار مانند رویبالا تنه‌ها، پشت خمیده دستهای چسبیده به بدن، و گونه‌های پت و پهن نیز از ویژگی مشترک اینسبک جدید هستند. در این آغاز عصر

جدید در تاریخ پیکرتراشی، حرکت، نوعی رقص عجیب و مکانیکی است.

جایگزینی اندام‌های بدن تابع زمینه‌ی معماری، تفسیر پیکرتراشی از مدل

کنده کاری یا نقاشی شده‌ی خود، یا واژگان سبک‌های محلی است؛ و همانند

ین مورد، نوآوری هنرمند نیز می‌تواند نقشی ایفا کند. چین‌های جامه‌ها

خطی چنان روان و خطاطنه نقش شده‌اند که سرانجام از تذهیب کاری نسخه

های خطی مشتق می‌شوند و به طرز زیبایی در کنار پیکره‌ی ظریف جلوه گری

می‌کنند. پیکر تراشی رومانسک به سردرها محدود نمی‌شود بلکه با تنوعات

شادی آوری در سرستونهای کنده کاری شده‌ی درون کلیسا و امتداد سرسراء

نیز ظاهر می‌گردد. در شمال فرانسه، منطقه‌ی اطراف پاریس، نزدیک به سی

سال پیش از شکل‌گیری پیکره‌های کلیسای سن‌تر و خیم، شیوه جدیدی از

پیکرتراشی بریا سردرهای رو به کمال نهاده بود. در سردر شاهی کلیسای

شارتر خواهیم دید که کل طراحی سردر چگونه گسترش می‌یابد و به یک

مجموعه‌ی با شکوه تبدیل می‌شود که سبک پیکرتراشی تابع خطوط

ساختمان شده است.

هنرهای تجسمی رومانسک

نقاشی دیواری به مقیاس بزرگ، مانند پیکرتراشی به مقیاس بزرگ، یکبار

دیگر در سده‌ی یازدهم به مقام شایسته‌اش دست می‌یابد. با آنکه نمونه‌هایی

از این گونه نقاشی از روزگار کارولنژیان و اوتویان بر جا مانده، و با آنکه سنت ناگسته‌ی این هنر در ایتالیا دنبال می‌شود، دوره‌ی شکوفاییش دوره‌ی رومانسک است. در این نقاشی نیز همچون معماری و پیکرتراشی با سبک محلی و درجات متفاوت پیشرفت و پیچیدگی روبرو می‌شویم. گاهی یک سبک ولایتی - یعنی سبکی که با مختصر فاصله‌اش اطرز منشاش به جای "معبد" هنر در "ولایت" هنر ظاهر می‌شود - می‌تواند عناصر مشترک میان هر دو را روشن‌تر از سرچشم‌های پیشرفت‌ه و پیچیده‌اش بنمایاند.

سبک محلی رومانسک را تقریباً به شکل اغراق‌آمیز، می‌توان در نسخه‌ی خطی تذهیب کاری شده‌ای از شمال فرانسه که زندگی "قدیس اودوماروس" را تجسم کرده است دید. در این پیکره‌ها با خطوطی خشک به صورت چندین الگوی بریده شده‌اند، و عملی که نشان داده می‌شود حتی تا مرز یک حرکت ارگانیک نمی‌رسد. گویی قدیس اومر و اسیر کنندگانش سرگرم اجرای نوعی رقص وذهبی هستند. تذهیب کاری قدیس اومر هر چند از لحاظ محلی با نقاشی دیواری قاهول تفاوت دارد، هر دو زبان بنیادی مشترکی دارند.

این زبان که وسیعاً به کار گرفته شده و به طرز با شکوهی زیر و بم پیدا کرده‌است، در نسخه‌ی تذهیب کاری شده‌ای ظاهر می‌شود که به "کلیسا" دیر بزرگ برنار در سیتو" یعنی زادگاه فرقه‌ی سیسترسیان تعلق دارد و

مطمئناً یکی از شاهکارهای هنری سده‌های میانه است. قدیس جورج که پیکری لاغر و شاهوار دراد شمشیر و پسرش را دربرابر اژدها که نماینده برجسته سبک دیرینه و بسیار آشنای جانوری است بر گرفته و خدمتکارش در حالی که زیر پای قدیس جورج کمر خم کرده، نیزه‌ای را در شکم اژدها فرو می‌برد. گنجاندن رویتی در دل حرف-آغاز، شیوه‌ای است که آینده‌ی رخدشانی در تذهیب کاری گوتیک خواهد داشت. تذهیب کاری بسیار ظریف دیگری که نمونه‌ای از مصور سازی پر خرج کتابهای مقدس بزرگی است که در دیرهای دوره‌ی رومانسک ساخته می‌شدند نخستین تصویر "سفر تثنیه" از کتاب مقدس بری" است. این اثر که اواسط سده‌ی دوازدهم در دیر بری سنت ادمندز آفریده شده، دو صحنه از سفر تثنیه را با قاب متساوی مزین به نقش برگی و به رنگهای براق و هماهنگ نشان می‌دهد. در قاب بالایی، موسی و هارون را می‌بینیم که شریعت موسی را به اسرائیلیان ابلاغ می‌کنند؛ در قاب پایینی، موسی جانواران پاک و ناپاک را نشان می‌دهد. حالات پیکره‌ها آرام و لطیف است و وقاری توام با آرامش دارد، پیکره‌های موسی و هارون چنان‌اند که گویی شرمی‌خورند. اینحالت با آنچه به صورت حرکات ناگهانی و جهشی در نخستین آثار دوره‌ی رومانسک به چشم می‌خورد، کاملاً تفاوت دارد. انتقال از سبک رومتانسک محلی به سبکی تازه به نظر می‌رسد که در شبیه سازی از

چهره‌ی ادویت کاتب در مزبور ادوین که تقریباً همزمان با "کتاب مقدس بری" در "کنتربری" آفریده شد، به نیمه راه تکاملش رسیده باشد. با آنکه در تذهیب کاری شده‌ی مارولنژی و اوتونی نیز از چهره‌ها یانیانهای زنده شبیه سازی شده است، ولی این شبیه سازی‌ها به امپراتوران حاکمیتعلق داشتند که حق ظاهر شدن‌شان در کتابهای مقدس، حق الهی بود. در اینجا گنجانده شدن چهره‌ی کاتب، تاییدی است بر کار او است و تغییر در نگرشی به شمار می‌رود که ظهور آتی هنر مند را به عنوان یک شخص و یک نام نوید می‌دهد.

سبک این اثر به سبک "کتابهای مقدس بری" مربوط می‌شود ولی، گرچه الگو بندی آن به شیوه‌ی اثرهای الگو بندی شده‌ی پیشین است. در ردای کاتب، با نرمشی بیشتری آویخته، بر قاب پیچیده، روی بخش‌هایی از آن افتاده، و از حرکات اندام‌های زیرین خود پیروی کرده است. خشکی سبک‌رومانتیک تدریج‌اً ولی آشکارا در برخورد با مقتضیات یک شبیه سازی ناتورالیستی‌تر، از میدان به در می‌شود. علاقه‌ی طبیعی هنرمند، به تزیین سطح اثر، همچنان که از پیچ و تاب‌های ردا دیده می‌شود، بر جاست ولی نکته‌ی مهم این است که پیچ و تاب‌های مزبور با خطوط بسیار نازک نشان داده شده‌اند و با خطوط کارکردی پیرامونشان ندارند. سرانجام با متمایز شدن بدن و ردا از یکدیگر در هنر گوتیک سده‌ی سیزدهم، عصر آمیخته با ناتورالیسم فزاینده آغاز خواهد

شد. همچنانکه نقش سیاه بادبان کشتی دیونوسوس اثر اکسکیاس یک نقطه‌ی عطف بود، پیکره‌ی ادوین کاتب نیز یک نقطه‌ی عطف است؛ این بار در تاریخ شبیه سازی سده‌های میانه "نمایش" یا "پرداخت" ردا و بدن به عنوان سطوحی که شدیداً در یکدیگر موثرند، به شیوه‌ی رومانسک پسین و گوتیک آغازین، نه فقط متضمن احساس مادی بودن آنها است بلکه احساس ژرفای آنها را نیز می‌رساند. این احساس، تیز تر و ژرفتر می‌شود و به صورت رنسانس درمی‌آید.

## سبک گوتیک

واژه‌ی گوتیک را نخستین بار منتقدان عصر رنسانس که عدم انطباق هنر گوتیک با معیارهای یونان و روم کلاسیک را خوار می‌شمردند، به عنوان یک اصطلاح تمسخر آمیز به کار برdenد. اینها به خطاب گمان می‌کردند که گوتها مبتکران این سبک بوده‌اند، و بدین ترتیب مسئولان اصلی نابودی سبک عالی و اصیل نیز همینها هستند. لیکن در سده‌ی سیزدهم و چهاردهم مردم از کلیساها ی گوتیک با نام‌های "اثرنوین" و "اثر فرانکی" یاد می‌کردند. آنان در این کلیساها بنایی را تشخیص می‌دادند که سبک ساختمانی و تزیینی را بر شهرهایشان سایه گسترده بودند. آنان با اطمینان به ایمان خودشان بود که کلیساها یشان را تصور واقعی "شهر خدا" یا "اورشلیم آسمانی" می‌دانستند و

ساختن آنها را بر روی کرهٔ خاکی، امتیاز خویش به شمار می‌آورند. بین محیط و دیدگاه گوتیک و رومانسک تضادهای شدیدی وجود دارد. جامعه‌ی دوره‌ی رومانسک زیر سلطه‌ی تردیدی ذاتی گرایش‌های هرج و مرج طلبانه‌ی فئودالیسم بود. جامعه‌ی دوره‌ی گوتیک نیز فئودالی بود. اما فئودالیسمی نسبتاً سازمان یافته‌تر براین جامعه تسلط داشت. در پاره‌ای نقاط، بارونها توانسته بودند خودشان را تا مقام شاهی برسانند و حکومت سلطنتی، مخصوصاً در انگلستان و فرانسه، شدیداً می‌کوشید استقلال اربابهای کوچکتر و کلیسا را محدود کند. حکومت متمرکز، استقرار یافته بود و وجود نظم و قانون، همه گروههای اجتماعی را آسوده خاطر و مطمئن می‌ساخت. جتمعه‌ی رومانسک زیر نفوذ مردان بود. اما در جتمعه گوتیک دیگر، زنان اهمیت تازه‌ای پیدا کردند. خنیاگران دوره‌گرد، ترانه‌هایشان را کمتر در وصف شاهکارهای قهرمانان جنگ و بیشتر در وصف عشق، زیبایی، و بهاران می‌خوانند. عشق به زن، که در هنر مورد ستایش قرار گرفت و در زندگی جنبه‌ای رسمی پیدا کرد، با پرستش مریم باکره از لحاظ معنوی تصویب شد، زیرا وی به عنوان مادر آسمانها و مسیح و یه شکل کلیسای مادر، همه فرزندانش را دوست می‌داشت.

آنچه باعث تلطیف شیوه‌های خشونت بار شد فقط مقام تازه‌ی زن، ستایش تغزی و معنوی عشق، یا کیش پرستش حضرت مریم نبود. نفوذ یک انسان

برجسته به نام قدیس فرانسیس آسیزی نیز که مسیح را علاوه بر داوری نهای و بی گذشت منجی محبوبی می‌دانست که به میان "انسانهای مطرود" گام نهاده و خود یکی از یشان بوده است. با روحیه‌ی جدید سازگار بود. سلسله‌ی جنبش‌ها یاصلاح طلبانه‌ای که روی هم رفته تاریخ رهبانیت سده‌های میانه را تشکیل می‌دهند به تاسیس فرقه‌ای دینی توسط قدیس فرانسیس انجامید که به نام خود وی "فرقه‌ی فرانسیسیان" نامیده شده است.

عشق درباری، گسترش شوالیه‌گری، کیش پرستش مریم باکره و تعالیم و سرمشق علمی قدیس فرانسیس، البته نتوانست واقعیت‌های ناگوارزنگی در سده‌های میانه را براندازد ولی از سختی و ناگواری آنها کاست. نماد دانشگاه، ظاهراً در دوره‌ی گوتیک آغازین شکل می‌گیرد، شهر اربه عنوان محیط‌طبعی خود بر می‌گزیند. فلسفه‌ی مدرسی، امروزه نیز فلسفه‌ی رسمی کلیسای کاتولیک رومی به شمار می‌ورد. بزرگترن شارح و مدافع اصولی این روش، قدیس توماس آکویناس بود. رساله‌ی "خلاصه‌ی الهیات" وی که به چندین کتاب، و کتابها به چندین پرستش، پرستشها به چندین ماده، هر ماده به چندین اعتراض همراه با تناقضها و پاسخها، سرانجام پاسخها به چندین اعتراض تقسیم شده بود. در چهارچوب این شیوه، زیرکانه‌ترین و ظریف‌ترین استدلال‌ها در سده‌های میانه مطرح می‌شوند. عادت ذهنی حاصل از اجرای

این شیوه تا چند صد سال دوام آورد و به، صورت مانعی در راه پیدایش و رشد ان چیزی درآمد که ما اندیشه و علم تجربی می‌نامیم؛ لیکن شیوه‌ی مزبور امروزه نیز از روش فراوان دارد. احتمال بسیار دارد که عادتمباخته‌ی مدرسی در فعل و انفعالات ذهنی معماران گوتیک، همچنان که ادوین پائوفسکی است، بازتاب یافته باشد. سده‌ی سیزدهم، نماینده‌ی پیشرفت‌های مسیحیت در جهت دستیابی به یگانگی و یکپارچگی است. نماینده‌ی پیروزی و غلبه‌ی دستگاه پاپها؛ درآمیختگی موفقیت آمیز دین، فلسفه، و هنر؛ و نخستین مراحل شکل گیری و تحکیم دوست یابی است که پایه‌های تاریخ عصر جدید را خواهند نهاد. صحنه‌ی این تعادل بزرگ ولی کوتاه مدت نیروها به پشتیبانی از دین، شهر گوتیک است، در محدوده‌ی سهر، کلیسا‌ی سر به فلک کشیده" که عواطفش را به رخ آسمان می‌کشد" ماهیت روحیه‌ی گوتیک را به منصه‌ی ظهور می‌رساند.

## معماری گوتیک آغازین

روز 11 ژوئن 1144 لوئی ششدهم پادشاه فرانسه، النور و آکتین (ملکه‌ی وی)، اعضای دربار شاهی، و گروهی از مطرانها از جمله پنج اسقف اعظم، همراه با انبوه عظیمی از مردم، در کلیسا‌ی "شاهی در دیر سن دنی، به فاصله‌ی چند کیلومتری شمال پاریس گرد آمدند تا جایگاه جدید خوانندگان آنرا وقف

کنند. این جایگاه خوانندگان، با نماز خانه‌های شعاعی و شیشه بندی منقوش‌اش، سرمشق نمونه‌ای شد. که معماران منطقه‌ی حومه‌ی پاریس یعنی "ایل دو فرانس" تا پنجاه سال بعد، از آن پیروی کردند. در شکل گیری سبک گوتیک، دو شخصیت بر جسته، مخصوصاً موثر بودند: برنار کلرووی "سوژر" رئیس دیر سن دنی. گرچه برنار تزیین افراطی و معماری تجملی را نفی می‌کرد، سبک گوتیک را یک رئیس دیر پایه گذاری کرد که ضمن پذیرش نصائح برنار برای اصلاح دیرش، کلیسای جدیدی را به سبکی ساخت که از لحاظ شکوهمندی، سبک رومانسک را پشت سر می‌گذاشت. کلیسای دیر سن دنی که یکی از آخرین کلیساهاي بزرگ است، الهامبخش ساختمان کلیساهاي شهرها شد. و به عنوان گاهواره‌ی هنر گوتیک معروف گردید. یکی از مشخصات ساختمانهای گوتیک طاق جناغی آنهاست. طاق جناغی گوتیک با اطاق گنبدی، تفاوت‌هایی دارد. و در واقع هر چهار قسمت طاق جناغی بر قوس نوک دار متکی است نه بر قوس نیم دایره. یک طاق جناغی گوتیک شبکه‌ای سبکتر و انعطاف‌پذیرتر از طاق گنبدی خواهد بود و فضای کافی برایa پنجره‌های بزرگ زیر گنبدی فراهم خواهد آورد. تکامل معماری گوتیک، انطباق پیوسته‌ی مقیاس، تناسب، زدن دیوارهای پشت‌بند‌جا‌گزینی طاق‌ها، و طراحی دیوار و نما به گونه‌ای است که مطابق نظر "پانوفسکی" به پله‌هایا

مراحل یک استدلال پیچیده‌ی مدرسی شباهت دارد. فقط جایگاه خوانندگان کلیسای دیرسن دنی در سده‌ی دوازدهم تکمیل شد؛ برای آنکه منظره‌ی نسبتاً کاملی از سبک گوتیک آغازین در نیمه‌ی دوم همان سده در نظرمان مجسم شود باید به کلیسای لائون را ملاحظه کرد. این ساختمان که در حدود ۱۱۶۰ آغاز گردید و تقریباً کمی پس از ۱۲۰۰ میلادی تکمیل شد، بسیاری از ویژگی‌های رومانسک را در خود حفظ کرده است، ولی همین ویژگی‌ها را با تدبیرهای ساختمانی جدید گوتیک- یعنی طاق جناغی و قوس نوکدار - درآمیخته است.

### پیکرتراشی گوتیک آغازین

پیکر تراشی گوتیک نخستین بار در منطقه‌ی ایل دو فرانس و اطراف آن و احتمالاً در همان نقطه یعنی کلیسای دیر سن دنی، همانند معماری گوتیک، به طرزی ناگهانی و خیره کننده به ظهور می‌رسد. امروزه تقریباً چیزی از پیکرنمای غربی کلیسای سن دنی بر جا نمانده است که مورد مطالعه قرار گیرد، ولی دقیقاً در همینجا بود که پیکرتراشی گوتیک، به طور تمام و کمال از فضای داخل کلیسا سر برآورده و بر ورودیهای غربی که "دروازه‌های ورود به اورشلیم بهشت آسا" و "سردرهای شاهی" پنداشته می‌شدند، چیره شد. این سردرها یشاھی، که به علت وجود تندیس‌های شاهان و ملکه‌ها بر

روییخ در گاهی‌های دو سوی سردرها چنین نامیده شده‌اند، با سردرهایی غربی کلیسای شarter که در فاصله‌ی سالهای ۱۱۴۵ و ۱۱۷۰ حکاکی شده‌اند، مشخص و معرفی می‌شوند. سه سردر غربی کلیسای شarter که به صورت یکپارچه از کار در آورده شده‌اند، عظمت و قدرت بیکران مسیح را اعلام می‌دارند. تندیس‌های لغازیها از جمله شکل اصیل پیکرتراشی ساختمانی‌اند که تاکنون در اعصار تاریخ بشر پدید آمده‌اند. چنین به نظر می‌رسد مه تندیس‌های مزبور در نگاه نخست از بیشتر اصول پیکرتراشی ساختمانی رومانسک پیروی می‌کنندو با این حال، تفاوت چشمگیر و مهم است. پیکره‌ها به شکلی برجسته در سطح دیوا قرار گرفته‌اند؛ یعنی پس از کنده کاری، بر آن افزوده نشده‌اند. بلکه به صور تاحجامی سه بعدی در تصویر آورده شده و از کار در آمده‌اند. این احجام به درون فضای متعلق به تماشاگر راه می‌یابد و با او در این فضا شریک می‌شوند. از همه مهمتر، نخستین رگه‌های یک ناتورالیسم جدید است: تاهای رداها دیگر، کارهایی خطاطی وارنیستند که در سنگ تجسم یافته باشند؛ بلکه این بار به طور عمودی سقوط می‌کند یا به طور طبیعی از نقاط تعليقشان همچون نور ساطع می‌شوند. روش کار هنرمند اخیر، ریشه‌های عمیقی در سنت رومانسک دارد. پیکره‌های آفریده‌ی او آشفته و خطوط نیمرخ‌های سیاهشان منحنی‌تر و منكسرتر هستند. ناتورالیسم نوپای

این سبک در چارچوب و بر خلاف ردای تنگ معماریش، موجب تلطیف ظاهر پیکره‌ها شده است. این مخصوصاً در چهره‌های پیکره‌ها که خطوط نقاب گونه‌ی رومانسک شان تدریج‌باً به عکسهایی از چهره‌ی آدمی تبدیل می‌شوند، توجه ما را به خود جلب می‌کند. این، سرآغاز ناتورالیسم تجسمی ضعیفی است که نخست به صورت چهره‌های کمال مطلوب شده‌ی انسان مسیحی کامل درمی‌آید و سرانجام به هنر چهره نگاری از افراد ویژه مبدل می‌شود. در این زمان یعنی نخستین سالهای سده‌ی دوازدهم، تغییرات بزرگی در نگرش انسان غربی نسبت به خویشتن، مخصوصاً نسبت به رابطه‌ی جسم و روح به وجود می‌پیوست.

### معماری گوتیک پیشرفته

در کلیسای شارت، پس از آتش سوزی بزرگ ۱۱۹۴، ابعاد کلی ساختمان جدید با در نظر گرفتن برجهای باقی مانده در بخش غربی و نقشه‌ی سرداب در بخش شرقی که به دلیل صرفه جویی در هزینه‌ها به عنوان پی مورد استفاده قرار گرفت، تعیین شدند. لیکن شکلهای پیشین، محدودیتی در نقشه پدید نیاوردند، و تعادلی استثنایی بین انتهای شرقی، بازویی، و صحن کلیسا که ابعادشان تقریباً با یکدیگر برابرند. در آن به چشم می‌خورد. و شاید مهمتر از همه این باشد که در کلیسای مزبور با سازماندهی جدیدی مواجه می‌شویم.

آخرین بقاوی طاحی مربعی، که همچنان در کلیساهای گوتیک آغازین به کار بسته می‌شدند، جایشان را به یک "شبکه‌ی بلوک بندی چهارگوش" داده‌اند که در آینده به اصل معماری گوتیک پیشرفت‌هه تبدیل خواهد شد. این بار هر واحد چهار گوش در صحن، که از روی طاش مشخص می‌شود، در هر راهروی جانبی یک مربع تنها دارد. این روش بلوک بندی جدید با تغییری در طراحی طاق همراه است. طاق جدید گوتیک پیشرفت‌هه، که در مقایسه با اسلاف گوتیک آغازینش محوطه‌ی نسبتاً کوچکتری را اشغال می‌کرد و حائل بندیش اسان‌تر بود عفقط چهار قاب دارد. فضاهای داخلی درونی برخی از کلیساهای دوره‌ی گوتیک پیشرفت‌هه، علیرغم افزایش چشمگیر ابعاد پنجره‌های زیر طاقی‌شان، نسبتاً تاریکند که به علت رنگی بودنشیشه‌های پنجره‌های آنهاست.

نقشه‌ی ساختمانی کلیسای آمین، همانند نمای آن، نمونه‌ای از سبک گوتیک پیشرفت‌هه و پر عظمت است. این نقشه از نقشه‌ی کلیسای شارتر برگرفته شده است.

سبک مشعشع: از دل سبک با شکوه نیمه‌ی نخست سده‌ی سیزدهم، دوره‌ای آمیخته با ظرافتکاریهای بزرگ پدید آمد که سبک مشعشع نامیده می‌شود. این سبک بر نیمه دوم سده‌ی سیزدهم مسلط بود و با دربار لوئی نهم (سن لوئی) در پاریس که آوازه‌ی عدل گسترش سلحشوری و دینداریش در سراسر

اروپا پیچیده بود و تصور کمال مطلوب "قدیس-شاه" در سده‌های میانه به شمار می‌رفت، ارتباط داشت. نمونه‌ی زیبا و متمایز کننده‌ی سبک مشعشع نوین، "کلیسای سنت شاپلگ در پاریس است. شیوه‌ی مشعشع را مخصوصاً می‌توان در بازویی‌های کلیسای نوتردام پاریس مشاهده کرد. جایگاه خواندگان کلیسای نا تمام "بوده" نمونه‌ای از "یورش" گوتیک به درون آسمانها است. آن حرکت رو به آسمان که نخستین بار در بلندی صحن کلیسای سنت شاپل پاریس دیده می‌شود.

**پیکرتراشی گوتیک پیشرفتة:** پیکرتراشی همچنان که از دوره‌ی رومانسک به بعد تابع معماری بود، در دوره‌ی گوتیک پیشرفتة نیز چنین بود. ولی تغییرات سریعی به وقوع می‌پیوست. وحدت اندیشه‌ای که عامل تعیین کننده‌ی نقش و نگار سردرشاهی کلیسای شارتر است، گسترش یافت و کل کلیسا را در بر گرفت. برنامه‌ی پیکرسازی، نه فقط سر در ها ییزرج بلکه سطوح فوقانی ساختمان را در بر گرفت. این به دوره‌ی اوچ هنر گوتیک یعنی عصر کلیسا سازی و کلیسا آرایی مربوط می‌شود و از 1210 تا 1260 را شامل می‌شود. دامنه‌ی پیکرنگارانه‌ی تندیس‌ها به اندازه خود ساختمان گستردگ و بفرنج است. بیشتر پیکره‌های حکاکی شده نمادین است. اما بسیاری از آنها مخصوصاً پیکره‌های عجیبی که به عنوان ناودانی کورد استفاده

قرار گرفته‌اند، صرفاً تزیینی‌اند و سرزندگی و گیرایی روحیه‌ی انسان سده‌های میانه را در این لحظه از تاریخ نشان می‌دهند. برنامه‌ی پیکره‌نگاری، که دیگر تقریباً مو به مو تابع شریعت عیسی نیست، چنان گسترده است که تمام مقوله‌های اندیشه‌ی انسان در سده‌های میانه را در بر می‌گیرد. طبیعت به عنوان موضوعی مهم مطرح می‌شود و انسان نیز همراه طبیعت پا به میدان می‌گذارد. دو پیکره از رواق معرفت‌دان در بازویی جنوبی کلیسا‌ی شاتر، نشان می‌دهند که رئالیسم برخاسته این سردر شاهی تا کجا پیش رفته است. با آنکه پیکره‌ها به زمینه‌ی معماری خود چسبیده‌اند، حالت‌هاشان به اندازه‌ی حالت‌های پیکره‌های مشابه پیشین تابع زمینه‌ی مزبور نیست. زمینه‌ی این بار به پیکره‌ها امکان می‌دهد که آرام با یکدیگر رابطه برقرار کنند؛ همانند مقاماتی که به انتظار آغاز مراسم رژه ایستاده‌اند، پیچی مختصر به صرف یکدیگر دارند و خطوط عمودی خشکی را که باعث بی‌حرکتی پیکره‌های سردر شاهی شده‌اند، می‌شکنند. رداهای این قدیسان دیگر با خطوط خشک و نی مانند پیکره‌های سردر شاهی توصیف نمی‌شوند؛ بلکه با تاهایی نرم- هرجند منظم- آویخته‌اند و روی بدنهای قدیسان را می‌پوشانند. چهره‌های قدیسان، از همه جالب‌ترند؛ در این چهره‌ها برای نخستین بار از روزگار باستان به بعد با ویژگی انسان غربی به معنای اخص واژه روبرو می‌شویم، بی‌آنکه نقاب غیر

انسانی بازمانده از هزار سال پیش بر آنها افزوده شده باشد. سبک تماماً رشد یافته و کامل شده‌ی گوتیک در سردهای غربی کلیساي رنس که در اواسط سده‌ی سیزدهم ساخته شد، ظاهر می‌شود.

**شیشه منقوش:** کمال یابی گوتیک در معماری و پیکرتراشی با هنر پرشکوه منقوش کردن شیشه در همان دوره متقارن است. این وسیله‌ی جدید، تقریباً با سبک گوتیک متراff است؛ در هیچ عصر دیگری شیشه را با یک چنین زیبایی و مهارتی منقوش نکرده‌اند. از شیشه‌ی رنگی در نخستین سالهای سده چهارم برای آراستن پنجره‌های کلیسا‌ها استفاده شد. تکمیل این اسلوب، به احتمال زیاد تدریجی بئده و بزرگترین پشرفته‌های آن در سده‌های دهم و یازدهم صورت گرفته است. خواص گوناگون رنگها به خوبی شناخته شده بود و هنرمندان تسلطی بی‌چون و چرا بر آنها داشتند.

## معماری گوتیک پسین

فروریختن طاق‌های کلیسای بووه ظاهراً بی‌چون و چرایی بود بر مباحثات بزرگ معماران سده سیزدهم. (پیروان قدیس آکونیاس نیز معتقد شدند که تطابق عقل و ایمان به شیوه‌ی وی غیر ممکن است و این دو باید از راههای جداگانه‌ی خودشان برونند) آنچه به انهدام نهایی وحدت مسیحیت انجامید. آغاز فروپاشی ترکیب یا سنتز سده‌های میانه بود. حل تضادها میسر نبود؛ در این زمان،

ستیزه‌ای باید آغاز می‌شد که بتواند اروپای غربی را از نو شکل دهد. تلاش به منظور پیدا کردن راه حلی برای یک ساختمان، و طبقه بندی روش‌های هنری و فلسفی، ماهیتاً از روحیه‌ای آکادمیک سرچشمه می‌گرفت و ارزیابی آگاهانه‌ی سبکی بود که به مرحله‌ی تعریف کامل خود رسیده و آنرا پشت سر گذاشته بود.

عمل هنری و روش مدرسی، مدت مدیدی را صرف گام برداشتن در زمینه‌ای کردند که پیموده شده بود، اما دیگر جرات بلند پروازی به خود نمی‌دادند. این دو بیشتر به تکمیل شکلهای سطحی توجه داشتند و در پی نوآوری در ساختمان نبودند. در اوائل سده‌ی چهاردهم، پیکرتراشی ساختمانی و جدی سردرهای سبک گوتیک پیشرفته جایش را به سبکی درباری داد که از فرشته کلیسای رنس برگرفته شده بود، نمونه‌ی کاملاً پالوده‌ی این فرشته را می‌توان در پیکره‌ی مریم عذرای پاریس در کلیسای نوتردام پاریس مشاهده کرد. ایستایی خمدار یا انحنای آرام این پیکره، همراه با تاکید ناشی از تاهای ردایش که تا زیر پاهای کودک به یکدیگر نزدیکتر می‌شوند، از زیبایی و ظرافت شیوه داری برخوردار است که پیکرتراشی گوتیک آغازین را بطور کلی متمایز خواهد ساخت. این همان انحنای S شکل مشهور گوتیک پسین است مه بارها و بارها در سده‌های چهاردهم و پانزدهم با آن رویرو می‌شویم. البته انحنای S شکل گوتیک پسین برخلاف اسلاف کگلاسیکش ارگانیک نیست که از درون پیکره تراویده باشد؛ نتیجه

سازماندهی منطقی یا دلپذیر بخش‌های تشریحی پیکره نیز نیست و فقط شکلی مصنوعی است که بر پیکره تحمیل شده است. تدبیری تزیینی است که نتیجه‌اش می‌تواند ایجاد احساس زیبایی مطلوب باشد، ولی هیچ ارتباطی با ساختمان پیکره ندارد. به بیان درست‌تر، بدن تماماً در پی ردای سنگین گم می‌شود؛ ردایی که برشها‌یی سنگین یافته و در پاره‌ای نقاط شدیداً گود شده است و به همین علت نمی‌گذارد تصویر یکپارچه‌ای از آن در ذهن بیننده تشکیل می‌شود. خط تزیینی حاصل از نسج انعطاف پذیر، با نقش و نگار پیچاپیچ و بی قرار سبک شعله آسا در معماری که در سده‌های چهاردهم و پانزدهم بر اروپای شمالی ود شباهت دارد؛ و تاکید بر تزیین به صرف تزیین، با آن زیبایی مصنوعی که هنرمند به چهره‌ی عروسک مانند، درشت چشم و ریزدahan مریم در زیر تاج سنگین و مرصع نشان وی داده است مشابهت داشت. گذار از معماری مشعشع به گوتیک پسین یا شعله آسا در سده‌ی چهاردهم به وقوع پیوست؛ این سبک در اوخر سده پانزدهم به اوج شکوفایی رسید. این دوره از دوره‌های دشوار در تاریخ فرانسه‌ی عصر شاهان بود؛ جنگهای طولانی علیه انگلستان و بورگوندی نیروی اقتصادی و فرهنگی این سرزمین را تحلیل برد و برنامه‌های ساختمانی در قلمرو پادشاهی فرانسه، یا متوقف شدند یا اغاز نشدند. و بدین ترتیب، سبک جدید، حاصلخیز ترین زمین‌ها را برای رشد خویش خرج از ایل دوفرانس یافت. سرزمین

نورماندی، مخصوصاً سرشار از آثار معماری به سبک شعله‌آسا است. وجود پیوندهای نزدیک میان نورماندی و انگلستان نشان می‌دهد که مکتب انگلیسی-نورماندی معماری "تربیین یافته"، به احتمال زیاد، تاثیر بسیاری در تکامل سبک شعله‌آسا داشته است. کلیسای "سنماکلو" در "روان" پاتخت نورماندی نمای بسیار متفاوت با نماهای کلیساهای سده سیزدهم دارد. کلیسای سن ماکلو، با درازایی نزدیک به ۵۴ متر و ارتفاعی نزدیک به ۲۲/۵ متر، در مقایسه با کلیساهای بزرگ، تقریباً کوچک است. پنج سردر که دوتایشان مسدود هستند، با یک قوس به سمت بیرون انحنای پیدا می‌کنند و بر بالای هر کدامشان یک سر پناهه گوش سوراخ ساخته شده است که درونش با نقش و نگارهای پر پیچ و خم و سیمگونه‌ی شعله‌آسا پر شده است. بالکانه‌های سوراخ سوراخ قوس بندیهای تارعنکبوتی، با شب آرامی به واحد یا بلوك مرکزی می‌رسند و از پشت سرپناههای سه گوش پشت نما ادامه می‌یابند. روی هم افتادن تمام عناصر، و سوراخ سوراخ بودنشان، باعث آشفتگی خطوط ساختمانی می‌شود و مناظره‌ی پیچیده‌ی گیج کننده‌ای پدید می‌آورد. به نظر می‌رسد که علاقه‌ی طبیعی سلطی-ژرمنی به خط پیچیده و درهم بافته که در آثاری چون "کتاب لیندیسفارن" متجلی شده است، یکبار دیگر بر زمینه‌ی شکل و منطقی متجلی می‌شد که جدیداً از سنت‌های مدیترانه منزع شده بودند. با این حال، دیگر

چندان راهی تا رنسانس نمانده است و سرزمین فرانسه به فاصله‌ی یک یا دو نسل پس از ساخته شدن کلیسای سن ماکلو، سبک کلاسیک جدیدی را از ایتالیا اقتباس خواهد کرد.

## گوتیک غیر فرانسوی

حدود 1269 بود که رئس یک دیر آلمانی "معمار ماهری را مه تازه از شهر پاریس آمده بود" استخدام کرد. تا کلیسای دیرش را بازسازی کند. معمار، کلیسا را به شیوه‌ی فرانکی - یعنی به شیوه‌ی گوتیک ایل دوفرانس- ازنو ساخت. در 1268 پاپ کلمنس چهارم ضمن تصریح بر ساختن کلیاسی جدیدی در ناربون نوشت کهاین ساختمان باید "تقلیدی از کلیساهای پرشکوه و عظیمی باشد که در سرزمین پادشاهی فرانسه ساخته می‌شوند..." انتشر سبک گوتیک فرانسوی مدت‌ها پیش از این آغاز شده بود، ولی این سبک جدید فقط در نیمه‌ی دوم سده‌ی سیزدهم بود که بر سبک‌های دیگر چیره شد و معماری اروپایی، به طرق بسیار گوناگون، به سبک گوتیک روی آورد. از آنجا که سنت‌های رومansk کهن در نقاط بسیار به حیات خویش ادامه می‌داد، هر منطقه‌ای ضمن وصلت دادن رومansk محلی خویش با سبک جدید، شیوه‌ی خاص خودش را در معماری گجوتیک پی ریزی کرد.

گوتیک انگلستان: ویژگی‌های معماری گوتیک انگلستان به طرز تحسین‌آمیزی در کلیسای سالزبری که در فاصله‌ی سالهای 1220 و 1260 ساخته شده تجسم یافته‌اند. محل ساختمان آن د‌ریک پارک یا زمین محصور در چمن‌زارها و در ختازارهای دولتی، تضادی چشمگیر با کلیسای واقع در سرزمین اصلی اروپا دارد؛ زیرا در آنجا خانه‌های شهربنشینان، تنگ هم، دور تادور کلیسا را گرفته‌اند. نمای غربال مانند، بسی از آنچه هست فراتر می‌رود و بر نمای داخل کلیسا منطبق نیست؛ این کلیسا با آن برج‌های کوتاه، جرزهای افقی تو رفتگی‌ها و سردهای کوچک ورودی، به طرز موکدی با نماهای دو کلیسای پاریس یا آمین تفاوت دارد. نقشه‌ی دراز و راست خطی کلیسای سالزبری نیز با بازویی دو گانه و انتهای شرقی پهن ترش که از ویژگیهای کلیسای سیسترنسیان بود از دوره‌ی رومانسک به بعد در انگلستان مورد توجه بود، به همان‌ندازه برجسته است.

معماری انگلیسی در نخستین روزهای شکل گیریش به زبان بومی خود برای تدوین الگوئی معمتاری مورد نیازش، دسترسی پیدا می‌کند؛ منطق ساختمانی که در نسج‌ساختمان به نمایش گذاشته شده، در درجه دوم اهمیت قرار دارد. جرز، دیوار، و عناصر طاق در سده‌چهاردهم، دم به دم برنجتر و تزیینی تر می‌شوند و گوتیک انگلیسی آن دوره را با واژه‌ی "تزیین یافته" توصیف کرده‌اند. اوج تکامل سبک عمودی انگلیسی را می‌توان در طاق نمازخانه‌ی هنری هفتم

دید که به "وستمینستر ابیگ متصل است و در بیست سال اول سدهی شانزدهم ساخته شد. این نمازخانه بازتابی از رو غلتیدن تدریجی گوتیک ساختمانی در معاک خیال پردازی است، و خطوط اصلی اش از فشار هروظیفه‌ای خلاصی یافته‌اند تا پس از تکثیر یافتن، متنوع شدن، و شکوفا گشتن، به عرصه‌ی زیبایی و فنون تئاتری گام نهند.

گوتیک آلمان: معماری المان تا سدهی سیزدهم، به طرز محافظه کارانه‌ای رومانسک بود. نقشه‌ی ساختمانی و دیوا بندی کلیساهای آلمانی شامل شیوه‌ی اشنای کلیسای دو بازویی رایج در منطقه‌ی راین با برجهایی در دو سوی بازویی‌ها می‌شود. و یگانه خصیصه‌ی گوتیک در بسیاری از کلیساها مذبور طاق جنlagی است، که آن هم با دیوارهای سنگس حجمی پشت بندی شده است. اما در اوواست این سده تاثیر معماری فرانسوی شدیداً احساس شد و جایگاه بزرگ آمین است. طرحی که احتمالاً ریشه‌ی فرانسوس دارد و با استقلال فراوان مواجه شد و در آلمان نیز تکمیل گردید، طرح "کلیسای هالنکیرکه" یا "کلیسای تالاردار" است. این اصطلاح کلیساها را در بر می‌گیرد که ارتفاع راهروهای جانبی‌شان به ارتفاع صحن می‌رسد. پیکرتراشی فرانسوی، همانند معماری فرانسوی، در خارج از سرزمین فرانسه نیز موثر بود. در دو پیکره‌ی با شکوه متعلق به جایگاه خوانندگان "کلیسای آلمانی ناو امبورگ"، حالت آرام و

شاهانه‌ی پیکره‌های فرانسوی سردرهای متعلق به دوره‌ی گوتیک پیشرفته تجسم یافته‌اند، اما رنگ رئالیستی شان بسی تندتر است. همراه با رشد ندریجی ناتورالیسم در طی سده‌ی سیزدهم، به تدریج این معمماری در طی سده‌ی چهارم با انگیزه ایجاد صحنه‌های گیرای تزیینی میثاق‌های درباری تغییر یافت.

## گوتیک ایتالیا

تعداد اندکی از معماران ایتالیایی، سبک گوتیک شمالی را پذیرفتند. و این سوال مطرح شده است که آیا می‌توان ساختمانهایی چون "کلیسای فلورانس" را ساختمانهای گوتیک نامید یا خیر. سطوح این ساختمان نیز ماند سطوح کلیسای "سان مینیاتو آل مونته" به شیوه‌ی قدیمی نوسکان، با طرحها یهندسی مرمر نشان تزیین شده‌اند تا آن را با تعمیدگاه رومانسک متعلق به سده‌یازدهم در مجاورت خود کلیسا در یک ردیف قرار دهند. کلیسای کولونی دارای یکی از طولانی‌ترین پرونده‌ها ی ساختمانی است. این کلیسا که در 1248 آغاز شد، بی‌آنکه صحنه داشته باشد فقط با یک انتهای شرقی، بازویی، و بخش‌ها یپایینی برجهای نما، پس از نزدیک به پانصد سال تکمیل شد. نمای کلیسای فلورانس تا سده‌ی نوزدهم تکمیل نشده بود و در این زمان که تکمیل شد، تفاوت بسیار با آنچه در آغاز بود پیدا کرد. واقعیت این است که معماران ایتالیایی چندان توجهی به نمماهای کلیساها خویش نداشتند و دهها کلیسا تابه امروز نا تمام رها

شده‌اند. یکی از دلایل این بی علاقگی ممکن است این باشد که نمای کلیسا در نزد معماران یاد شده بخش لاینفکی از ساختمان کلیسا به شمار نمی‌رفت بلکه آنرا در حکم تیغه‌ای می‌دانستند که هر زمان می‌توانند بر بافت اصلی ساختمان بیافزایند. از دوره‌ی رومانسک به بعد، تاثیرات ناشی از اروپای شمالی در لومبارد با شدتی به مراتب بیشتر از ایتالیاًی مرکزی احساس شده بود. کلیساهای شهرهای دوره‌ی گوتیک، یادمانی از غرور شهری مردم به شمار می‌رفتند، و به همان اندازه در مقام معبدها یا نمادهای دنیای معنوی یا طبیعی خود نمایی می‌کردند. هر شهر برای آنکه بتواند عهده دار ساختمان کلیسای بزرگ شود باید ثروتمند و صاحب تجاری پر رونق می‌بود؛ و انتشار کلیساهای بزرگ در دوره‌ی گوتیک گواه بر فراوانی تعداد معمارانی است که چنین بناهایی را می‌ساختند و تعمیر و نگهداری را انجام می‌دادند؛ و نشان می‌دهند که اقتصاد اروپا در سده‌ی سیزدهم دستخوش تحول و احیایی سراسری بوده است. مرکز دنیوی اجتماع یعنی تالار شهر نیز تقریباً به اندازه‌ی کلیسای شهر، موضوع غرور شهر مردم به شمار می‌رفت. ساختمانی مانند "کاخ مردم"، درینا رقیب مغرور سیاسی و تجاری فلورانس، حتماً ستایش شهروندان "سینا" و بازدید کنندگان بیگانه را بر می‌انگیخته است و روح احترام به قدرت و موفقیت شهر را در ایشان می‌دمیده است. در معماری این جهانی بخش‌های درونی ایتالیا نیز این ظاهر استحکامات

بندی به چشم می‌خورد. اما شهر ونیز که چند کیلومتر دورتر د زدرياچه‌ی ونیز واقع شده بود از جمله زمینی در امان بود و می‌توانست برای دفاع از خود در برابر مهاجمان دریایی به نیروی دریایی قدرتمندش تکیه کند. از لحاظ داخلی، شهر ونیز مجموعه فشرده‌ای از خاندانهای حاکم بود که در طی چندین سده، تشکیلاتی تزلزل ناپذیر و کارآمد و عاری از هرگونه آشوب و ویرانگر داخلی پدید آورده بودند. این تشکیلات مستحکم داخلی، شکل گیری یک معماری "باز" و فاقد استحکامات را میسر ساخت: همچون معماری کاخ دوگاله مقر دولت جمهوری ونیز. کاخ دوگاله که پرشکوه ترین ساختمان عمومی در ایتالیا سده‌های میانه است. به نظر می‌رسد که هر گذرنده‌ای را بدون خود فرا می‌خواند و کسی را از خود نمی‌داند. ستونهای کوتاه و سنگین طبقه‌ی نخست، در ردیفی شکوهمندانه، قوسهای تخت کوتاه را بر روی خود نگهداشته‌اند و به قدر کافی برای تحمل سنگینی بخش‌های فوقانی ساختمان قدرت دارند. تعداد این ستونها در رقوس بندی فوقانی که در آنجا ستونهای درازتر و باریکتری قوسهای نوک تیز را بر روی خود نگهداشته‌اند و به قدر کافی برای تحمل سنگینی بخش‌های فوقانی ساختمان قدرت دارند. تعداد این ستونها در قوس بندی فوقانی که در آنجا ستونهای درازتر و باریکتری قوسهای نوک تیز را بر روی خود نگهداشته‌اند و د رفائله‌ی میان قابهای مدور با نقش چهار گلبرگ به زبانهایی شعله‌آسا منتهی

می‌شوند، دو برابر می‌شود. هر طبقه از طبقه‌ی پایین بلندتر است و ارتفاع بالاترین طبقه به اندازه‌ی ارتفاع دو قوس بندی زیرین بر روی هم است. با اینحال، قسمت بالای ساختمان سنگین به نظر نمی‌رسد، و این تا اندازه‌ای معلول فقدان کامل بلوک بندی در طبقه‌ی بالا و تا اندازه‌ای نقش و نگار ظریف مرمرهای کرم و قرمز رنگ دیوارهای آن است که ظاهرًا به نازکی کاغذ به آنها داده است. کاخ دو گاله نمونه‌ی عظیمی از یک ساختمان شاد و دلبرای دوره‌ی گوتیک پسین است سبک نسبتاً مرموز آن، موقعیت استراتژیک "ونیز" را در مقاطع شرق و غرب به یاد می‌آورد؛ در این جا ونیز می‌توانست تمام حرکه‌ای هنری دریافت شده از هر دو سو را با هم درمی‌آمیزد. سبک گوتیک ونیزی که ظاهرًا رنگارنگ نزینی، سبک و نازک دارد و هیچگاه بارش سنگین نیست، به طرز مطلوبی برای این شهر دریاچه‌ای که بین آب و هوا شناور است، مناسب است.

## سبک رنسانس

مورخن هنر ار مدتها پیش بر سر چگونگی طبقه بندی هنر اواخر سده‌ی سیزدهم و چهاردهم اختلاف نظر داشته‌اند. امروزه نیز بخش بزرگی از هنر این دوره، سراپا بیزانسی یا گوتیک به نظر می‌رسد. در سرزمین‌های خاج از ایتالیا، سجایای گوتیک تا سده شانزدهم دوام می‌آوردن. ول یدر ایتالیای اواخر سده سیزدهم روح تازه‌ای در هنر دمیده می‌شود. چون این روح جدید همان روح

دوره‌ی رنسانس نو خاسته است. تعریف یادمانهای آن با صفت "گوتیگ" گمراه کننده است. هر چند هنر رنسانس آغازین می‌توان پیشرفت گرایش‌های نوینی را دید که به پیدایش عصر جدید منجر خواهند شد.

رویدادهای سده‌ها یدوازدهم تا چهاردهم، در حکم پیشدرآمدی طولانی برای آغاز شبیه سازی کامل و ناتورالیستی در هنر اروپا به شمار می‌روند. به هر حال هنر رنسانس آغازین، مخصوصاً در عرصه‌ی نقاشی، از برجستگی چشمگیر و بیمانندی برخوردار است. هنرمندان سده‌های میانه، چند صد سال برای شبیه سازی از پیکر آدمی، عمدتاً وابسته الگوهای اولیه - تابلوها یا کنده کریها - بود و گاهگاه، زیر چشمی، به اشیاء و اشخاص دنیای مرئی نیز نظری می‌انداخت. این بار دنیای مرئی است که الگوی اولیه و سرچشمه‌ی الهام را د راختیار هنرمند می‌گذارد، البته نه به یکباره. "تقلید از طبیعت" تا سده پانزدهم به عنوان یک هدف، راهنمای هنرمند نشده بود و تا سده‌ی شانزدهم نیز شکل نظریه و آیین پیدا نکرده بود. روش کار هنرمند در دوره‌ی رنسانس آغازین جنبه‌ی آزمایشی دارد، گویی او به در پیش گرفتن شیوه‌ای حاوی شکلهای ناپایدار و عاری از فرمول بندی‌های معتبر سنتی تردید دارد. با اینحال، همچنانکه هنرمند با احتیاط و دقت به آستانه‌ی کشف نزدیک می‌شود، کورمالی‌های تجربه انئوزانه‌ی او و روح نسبتاً سامان نایافته و در عین حال پر امید و غالباً مطمئن زمانه

مشخص تر می‌شوند. برای شناخت و تبیین طبیعت و خداوند، نگرشی نو ضرورت داشت، اگر دیده می‌شود ما اکنون تغییرات بزرگ در نگرش غربیها به طبیعت را که در ورای تغییرات بنیادی در هنر نهفته و با آنها همراه بود بررسی می‌کنیم، این نیز ضرورت دارد. ویلیام آکمی، یکی از آگاه‌ترین و تیز هوشترین فیلسوفان مدرسی که به خردگرایی قدیس توماس آکویناس تاختند، وقتی در آستانه‌ی اشرافی بزرگ بر اهمیت نقش معرفت شهودی و تجربه‌ی فردی در روند شناخت تأکید می‌کرد، به نظر می‌رسید که به نگرش یاد شده دست یافته بود: "هر آنچه در خارج از روح باشد فردی است و شناختی که ساده و مخصوصاً فردی باشد شناخت شهودی است. شناخت انتزاعی فردی، مستلزم شناخت شهودی است..." قوهی ادراک ما، امور حسی را به طریق شهودی می‌شناسد..."

نکته‌ی مخصوصاً شایان تذکر در جمع اندیشمندان عرفانی و شک اندیش اواخر سده‌ی سیزدهم و سده‌ی چهاردهم که بر اشراق و تجربه‌ی شخصی در تلاش برای رسیدن به معرفت الهی و شناخت طبیعت تاکید می‌کردند این است که اکثریت اینان پیروان فرقه‌ی فرانسیسیان بودند. با توجه به جنبه‌های انسانی که قدیس فرانسیس برای دین در سده‌های میانه قائل شد طبیعی است که جانشینانش به وارسی دقیق‌تر طبیعت با به کار بستن درجه‌ای از کنجکاوی که به پژوهش علمی می‌انجامد رضایت دهند. قدیس فرانسیس دین را به موضوع

حاد تجربه‌ی شخصی مبدل ساخت و توجه انسانها را به زیبایی امور طبیعی یعنی کار دست خداوند جلب کرد. استقلال رای و موضع انتقادی قدیس فرانسیس در برابر دستگاه دین به بسیاری از فرانسیسیان انتقال داده شده که افراطی ترینشان از سوی کلیسا به داشتن انجمنی سراپا "بدعت گذارانه" متهم شدند. فرانسیسیان- مخصوصاً ویلیام کمی- با دستگاه پاپها مخصوصاً ادعای آن دایر بر فرمانروایی دنیوی بر سراسر عالم مسیحیت، مبارزه می‌کردند. در این مبارزات، حال و هوای روحیه‌ی آشوبگردانه‌ای طنین افکن است که در جنبش پرووتستانی اصلاح دین، به مرحله کمال خواهد رسید.

در این صورت، آنچه می‌توان عنوان افراط گرایی فرانسیسی نامید، بر تقدم تجربه شخصی، حق شخص به شناخت تجربی، بیهودگی فلسفه صوری، و زیبایی و ارزش اشیاء در دنیای برون تاکید می‌کند. نقاشان و پیکرتراشان دوره‌ی رنسانس آغازین، تا حدودی در محیط دلگرم کننده‌ی معنوی و اجتماعی آفریده‌ی فرانسیسیان بود که توانستند عصر تازه‌ای را آغاز کنند- عصری که شمايل حکاکی و نقاشی شده‌ی درآن، شکل خود را از اعتبار دنیای مرئی و آنچه از این دنیای مرئی در روزگار کلاسیک باستانی یافت می‌شد به دست آورد. هنرمند منفرد، پس از گستاخ از زنده‌های صوری یک هزاره ساله، وابسته‌ی وارسی دنیای مقابله چشمانش شد.

## پیکرتراشی رنسانس آغازین ایتالیا

پیکرهای آفریدهی نیکولا پیزاتو، هم عصر پیکرهای کلیسای رنس، بر خلاف پیکرهای آفریدهی اسلامی، نشانه‌ای از علاقه او به شکلهای کلاسیک باستانی هستند. این، شاید تا اندازه‌ای زاییدهی فرنگ اومانیستی دوره‌ی "فردریک دوم" امپراطور مقدس روم و پادشاه اعجوبهی سیسیل باشد، زیرا او به دلیل استعدادها و توانایی‌های بیشماری که داشت در روزگار خودش به "اعجوبهی جهان" مشهور شده بود. دلتنگی عظمت طلبانه‌ی فردیک برای امپراطوری روم، پیش از پایان نیمه‌ی نخست این سده موجب تقویت هنر پیکرتراشی و تزیین ساختمانی در سیسیل و جنوب ایتالیا شد. احتمالاً در همین محیط بود که نیکولا نخستین آموزش هایش را دید- هر چند امروزه در این نکته نیز تردیدهایی پیدا شده است. پس از مرگ فردیک دوم، نیکولا به سوی شمال رفت و سرانجام در پیزا که آن روزها در اوج قدرت سیاسی و اقتصادی به سر می‌برد و محلی بود که هر هنرمند چیره دستی می‌توانست ماموریت‌های نان و آب دار بگیرد، مستقر شد. هنر پیکرتراشی نیکولا به شیوه‌ی خاص ایتالیایی، در تزیین سردهای بزرگ که خود جزء بسیار هماهنگی از معماری آن به شمار می‌رفت به کار گرفته نشد؛ به همین دلیل سردهای مزبور با پیکرهای فرانسوی این دوره تفاوت اساسی دارند. شیوه کلاسیک نیکولا را پسرش جوانی پیزانو

شدیداً معکوس کرد. نمایش "تولد مسیح" توسط جوانی در روی منبر "سان آندرئای پیستویائی" که نزدیک به چهل سال پس از منبر مرمرین ساخت پدرش در تعمیدگاه کلیسای پیزا تکمیل شد، تضاد شدیدی با کنده‌کاری ضخیم و شبیه سازی آرام و نسبتاً بی عاطفه‌ی نیکولا دارد.

تا زمانی که آندرئا پیزانو از سوی کلیسای فلورانس برای ساختن درهای برنزی این کلیسا مامور نشده بود. به نظر می‌رسید که پیکرتراشی در مراکز دیگر فعالانه‌تر از فلورانس پیگیری می‌شد. هر لنگه د رچهار قاب نزینی و هر قاب نقشی چون یک گل چهار پره داشت، و این شیوه تزینی در پیکرتراشی و تذهیب کاری گوتیک یافت می‌شد. هنرمند در درون این قابها، همچنان که در قاب تزینی "مریدار مریم از الیصابات" می‌بینیم نقوش نیم برجسته‌ای با خطوط ملایم گنجانده بود که با فضای این قاب گوتیک تناسب داشتند.

### نقاشی بیزانسی

**سبک بیزانسی:** نقاشی ایتالیایی در سراسر سده‌های میانه زیر نفوذ سبک بیزانسی بود. این سبک بیزانسی بود. این سبک ایتالیایی- بیزانسی یا "مانیرا- بیزانتینا" در محجر مذبحی که با شبیه سازی از قدیس فرانسیس تزین یافته و پیکره‌ی وی نیز از اعقاب پیکره‌های بلند و عبوس و منزوی دنیای هنر بیزانسی‌شی به شمار می‌رود، نشان داده شده است.

**دو تچو:** دو تجوهای دی بوئو نینسینا" ، نماینده‌ی سنت یا مکتب سینایی در

دوران شکفتگی آن است. از جمله‌ی محجرهای مذبح متعلق به وی محجر مذبح "جلال ملکوتی" است؛ وجه تسمیه‌ی این مذبح آن است که مریم عذرا را در هیات ملکه‌ی آسمانها نشسته بر تختی در میان فرشتگان و قدیسان نشان می‌دهد. این مذبح، وجوده اصلی انسانی کردن موضوع مذهبی برمی‌دارد. و این روشی بود که در سده‌های بعد به جریانی روز به روز نیرومند شونده در تکامل نقاشی تبدیل شد.

**جوتو:** دو تچو مسائلش را در چارچوب کلی سبک بیزانسی حل می‌کرد؛ و این

سبک را هیچگاه به معنای واقعی نفی نکرد."جوتودی بوندونه" همعصر بزرگ فلورانسی وی، با قاطعیت بیشتری، از گذشته گستاخ. سرچشمه‌های سبک وی امروزه نیز مورد بحث هستند؛ به احتمالی، یکی از این سرچشمه‌ها سبک مکتب رومی در نقاشی بوده که پیترو کاوالینی بدان عمل میکرده است. انقلاب جوتو در نقاشی فقط به از میدان به در کردن سبک بیزانسی، ثبت نهاد نقاشی به عنوان هنری بزرگ برای شش سده‌ی بعدی، و احیای شیوه‌ی ناتورالیستی ابداعی نرم‌مندان روزگار باستان و از یاد رفته در سده‌های میانه محدود نمی‌شود. محققان در انتساب بسیاری از نقاشی‌های دیواری به جوتو تردید کرده‌اند، و علاوه بر گونه‌ای

ازدحام یا پیچیدگی در ترکیب بندی ناسازکار با وضوح و عظمت دیگر نقاشیهای او متوجه ناشیگری مختصری در تکمیل پیکرهای و دیگر جزئیات نیز شده‌اند.

جوتو چندین نقاشی دیواری با موضوع زندگی و مرگ قدیس فرانسیس برای کلیسای فرانسیس سانتا کروچه در فلورانس کشید. جوتو برنکات بنیادی تاکید می‌کند و ضمن بیان این نکات با استفاده از سادگی بیان و صراحت پرتوان مختص خودش، تفسیر به مراتب معنی دار تری از این موضوع کرده‌است. ولی نباید به فکر کم ارزش قلمداد کردن معاصران و پیروان جوتو باشیم. تادئو تحقیق در عرصه‌ی پرسپکتیو را نیرومندانه دنبال می‌کند و پیکرهای پیش پا افتاده شکارچی، گواهی بر رشد علاقه‌ی شدید او به رئالیسم است.

### سیمونه مارتینی

جانشینان دوتچو در مکتب سینا، با نوآوری و اصالتی به مراتب بیشتر به میدان می‌آیند. سیمونه مارتینی شاگرد دوتچو و دوست صمیمی پتراک بود. پتراک او را به عنوان آفریننده‌ی چهره‌ی لائورا می‌ستود. سیمونه در شهرهای ناپل و سیسیل برای شاهان فرانسه کار می‌کرد؛ در آخرین سالهای عمرش در دربار پاپ واقع در آوینیون به کار مشغول شد و در همانجا بود که توانست مستقیماً با نقاشان شمال اروپا تماس بگیرد. سیمونه با منطبق کردن الگوهای تخیلی اما تجملی و پرشکوه شیوه‌ی گوتیک فرانسوی بر هنر سینمایی و اشنا کردن نقاشان شمالی با

سبک سینایی، یکی از عوامل موثر در سبک بین المللی گردید؛ دامنه‌ی این سبک در اوخر سده‌ی چهاردهم و اووائل سده پانزدهم به سراسر اروپا کشیده شده بود. سیمونه برای کاخ مردم شهر سینا، ترکیب بندی بسیار متفاوتی آفرید که یک نقاشی دیواری بزرگ به ابعاد  $960 \times 330$  سانتی متر از سرباز خوش اقبالی به نام گیدوریچتیو دافولیانو بود که برای سینا خدمت می‌کرد. در نقش و نگار الماسی اسب و اسب سوار، ظرافت هنرمندانه‌ای جلب نظر می‌کند که همراه با موج‌های نرم و موزون جامه‌ها، تصور شگفت انگیزی از حرکت پیشرونده در بیننده پدید می‌آورد. در سبک گوتیک، تلقی هنرمندان از خط این بود که بیشتر در رکارهای تریینی بدان متousel شوند؛ در اینجا با مهارت خاصی برای حرکت بکار گرفته شده است. موضوع- مردی واقعی که در شرایط تاریخی واقعی جای داده شده- در نوع خود یک نوآوری است و از پیشرفت مقاومت ناپذیر و نوخاسته‌ی علاقه این جهانی در قلب زندگی و هنر حکایت دارد.

### برادران لورنستی

برادران لورنستی نیز که از شاگردان دوچو بودند در تجربه اندوزی‌های عموم رئالیسم تصویری که از ویژگی‌های سده چهاردهم است مخصوصاً در تلاش برای القای خاصیت فضایی، سهیم‌اند. پیترو لورنستی که از استاد خود بسی جلوتر افتاده بود، با آفریدن قاب تزیینی بزرگی که تولد مریم عذر را نمایش می‌داد به

موفقیتی چشمگیر رسید. برادر پیترو، آمبروجو لورنستی پیشرفتهای مکتب سینا در شبیه سازی عمق نمایانه را به طرز جالب و بی مانندی کمال بخشد؛ نمونه‌ای از کارهای وی در کاخ مردم سینا دیده می‌شود که در آن نتایج حکومت صالح و ناصالح را به گونه‌ای رمزی در کنار یکدیگرآورده و مقایسه کرده است. حکومت صالح به شکل پیکرهای با شکوه نشان داده شده که بر تخت نشسته است و فرشتگان "عدل"، "حرم"، "مدارا"، "پایمردی"، "صلح" و "رادمردی" نیز در دو سویش به صفت نشسته‌اند؛ بر بالای سرش فرشتگان دینی "ایمان"، "امید"، و "نیکوکاری" به پرواز درآمده‌اند. احتمالاً برادران لورنستی در اثر طاعون معروف به "مرگ سیاه" چشم از جهان فروبستند؛ پس از سال 1348 یعنی سالی که سراسر اروپای بی دفاع را وحشت فرا گرفته بود، هیچ اثری از آن دو دیده نمی‌شود. نقاشی جالبی که تحت تاثیر کشتار از این طاعون آفریده شده است. "پیروزی مرگ" نام دارد؛ این اثر به "فرانچسکو تراینیگ" نسبت داده شده و در بنای مجاور گورستان کامپو سانتوی پیزا" بر جا مانده است. سه اشراف به جامه‌های فاخر کع همراه با معشوقه‌هایشان سوار بر اسب به تفریح رفته‌اند، به سه جسد که در مراحل متفاوت پوسیدگی بوده‌اند، برمی‌خورند. همچنان که وحشت رویارویی با مرگ آنان را به لرزه می‌اندازند، همچنانکه زنها با نفرتی زنانه و مليح از جسدتها روی بر می‌گردانند و یکی از

سروواران د راثر شدت تعفن بینی اش را می بندد. زاهدی مقدس، طوماری می گشاید که از نابخردانه بودن لذت‌جویی و اجتناب ناپذیری مرگ حکایت دارد. در بخش دیگری، زنها و مردها که می خواهند واقعیت هراس آور را از یاد ببرند، خود را در باغ مرکبات با شنیدن نوای موسیقی، تاخت اسبها و سگهای دست آموخته سرگرم کرده‌اند، و در همان لحظات، مرگ و رستاخیز در پیرامونشان جریان دارد و فرشتگان و شیاطینی برای تسخیر و تصرف ارواح با یکدیگر رقابت می‌کنند. پیام سده‌های میانه، با قدرت همیشیگی اش به گوش میرسد ولی جوان خوش ظاهر از پذیرفتن آن سرباز می‌زند. در این نقاشی، کل تجربه‌های شبیه‌سازی فلورانسی - سینائی به کار بسته شده است تا به این جهانی‌ترین (و فانی‌ترین) منظره‌ی ممکن از سده‌ی چهاردهم افریده شود. طنز تاریخ چنین است که انسان غربی همچنان که خود و جهان پیرامونش را به نقطه‌ی کانونی هرچه روشنتری نزدیک می‌کند، با وضوحی دم افزودن‌تر در می‌یابد که اشیاء مادی فانی‌اند.

### رنسانس ایتالیا

فلورانس در اوایل سده پانزدهم سلطه‌ی فرهنگیش را بر ایتالیا قطعی کرد و آغازگر عصر رنسانس شد. عظمت و شکوه فلورانس از صدهای پیش پی‌ریزی می‌شد؛ سده‌ی پانزدهم نقطه‌ی اوج این تکامل تدریجی بود. فلورانسیان نیز

همچون آتنیان، فرهنگی را پی ریزی کردند که پشتیبان عمدہ اش ثروتی کلان و بر هم انباشه بود. ولی در اینجا بر خلاف آتن فقط چمد خانواده‌ی کوشاتمامی این ثروت را در اختیار داشتند. تاریخ فلورانس تا چند صد سال، تاریخ خاندان مديچی است. در نخستین سالهای سده‌ی پانزدهم "جووانی مديچی"، پایه‌های ثروت و رفاه این خاندان را نهاد.

**پیکرتراشی:** روحیه‌ی خاندان مديچی و دوران رنسانس، اگر رقابت آمیز و مشتاق شهرت نمی‌بود، چیزی به شمار نمی‌آمد. لیکن حتی پیش از حاکمیت خاندان مديچی، رقابت و غرور مدنی، انگیزه‌ای برای تزیین و آرایش فلورانس بود. تاریخ نخستین سالهای هنر دوره‌ی رنسانس با گزارشی از یک مسابقه برای تهییه طرح درهای شمالی "تعمیدگاه فلورانس" آغاز می‌شود که درهای جنوبیش را آندرئا پیزانو د رحدود دو نسل بیشتر طراحی کرده بود. هنرمندان فلورانسی نخستین سالهای رنسانس را گاهی به دو گروه "محافظه کار" و "مترقی" نیز تقسیم کرده‌اند. که البته بستگی داشته است به پیروی ایشان از شیوه‌ی گوتیک بین المللی یا تجربه گرایی تصویری نوین. لیکن این طبقه بندی را همواره نمی‌توان پذیرفت، زیرا برخی از هنرمندان که همچنان از میثاق‌های کهن پیروی می‌کنند گاهی آنچه را که می‌توانند به کار برند از معاصران مجرب خویش، د رهر جا که با سبک‌های خود ایشان سازگار شود، اقتباس می‌کنند. هنرمندان، اعم از

محافظه کار برتری ایشان صرفاً نتیجه‌ی "روزآمد" یا "پیشرو" بودن ایشان است. در برخی موارد، تخیل بس بارور و مبتکر می‌تواند از استعداد هنرمند به طبقه بندی تلاش‌های خود سبقت گیرد و به عاملی زیانبار در راه تکامل وی مبدل شود. رئالیسم نوین مبتنی بر مطالعه‌ی انسان و طبیعت، ایده‌آلیسم یافت شونده در مطالعه‌ی شکلهای دید و مناسب بیان اندیشه‌های رنسانس اومانیستی آغازین را با تلاشی خستگی ناپذیر و چشمگیر آغاز کرد. عظمت دوناتلو در تنوع و ژرفای خارق‌العاده‌ی مهارتی است که او را با ژرفای نیرویی بی سابقه بیان می‌کند، هدایت کرد. دوناتلو در نخستین سالهای زندگی هنریش نخستین گام بنیادی و فرد را در جهت تجسم حرکت در پیکره‌ی آدمی - یعنی تایید اصل "انتقال وزن" یا "ایستایی متعادل" - برداشت. دوناتلو در فاصله‌ی سالهای 1416 و 1435 پنج تندیس برای تاقچه‌های روی برج ناقوس کلیسای فلورانس ساخت. و این پروژه‌ای بود که همانند پیکره‌های کلیسای "اورسان میکله" ، از سده‌ی پیشین ریشه گرفته بود. هنرمندان دوره‌ی رنسانس آغازین، همچون "دوتچو" و برادران لورنتسی، تدبیرهای متعددی برای نمایاندن فاصله د را اختیار داشتند، ولی با ابداع عمق نمایی خطی "حقیقی" ، که عموماً به برونلیسکی نسبت داده می‌شد، هنرمندان نخستین ساهای رنسانس روشی به دست آوردند تا تصویر فاصله را به صورت ریاضی و مطمئن درآورند. ابداع روش سه بعدی نمایی تسلط هنرمندان

رنسانس، بازتابی از ظهور خود علم بود، که به زیان ساده، برگرداندن مشاهدات ما از دنیای فیزیکی به زبان ریاضیات است. بدین ترتیب، بازتابی از گذشته‌ی باستانی و سده‌های میانه به کمک علم نوین، هماهنگ شد: "تناسب" و "مهارت" با قدرت "درک" تکمیل شدند؛ مهارت فنی با تئوری تکمیل شد. آغاز گرداوری آثار کلاسیک هنری در سده‌ی پانزدهم، پیوندهای محکمی با ظهور کلاسیسیسم در هنر اوماتیستی عصر رنسانس داشت. فعالیت ده ساله‌ی دوناتلو پادوا تاثیری ژرف و ماندگار بر هنرمندان این منطقه نهاد و از لحاظ مادی به شکل گیری یک سبک رنسانس مختص شمال اروپا یاری رساند. سبک دوناتلو پس از بازگشت وی به فلورانس در ۱۴۵۳ یکبار دیگر دستخوش تحول شد. آخرین مراحل فعالیت وی با شیوه‌ی بیانی شدیداً شخصی می‌شود که در آن رئالیسم اولیه‌ی وی از نو زنده می‌شود؛ لیکن این بار با اغراق هدفمندو تصرفی عمدی در شکل همراه است.

### معماری(رنسانس آغازین ایتالیا)

فیلیپو بروفاسکی، ضمن انجام ماموریت‌هایش برای پیکرتراشی، از سال ۱۴۱۶ علاقه‌اش بیش از پیش به معماری معطوف شد و در اثر سفرهای پیاپی به رم تشدید شد، تا آنکه شیفت‌های ویرانی‌های بازمانده از روم باستان شد. آشنایی بروفلسکی با اصول ساختمان سازی رومی، به اضافه‌ی ذهن تحلیلی و مبتکرش،

حل مساله‌ای مندسی را که هیچ انسان دیگری در سده‌ی پانزدهم نمی‌توانست از عهده‌اش برآید، برای وی ممکن ساخت، و آن طراحی و ساخت گنبدی برای مربع تقاطع عظیم کلیساي نا تمام فلورانس بود. گرچه گنبد کلیساي فلورانس برجسته‌ترین دستاورد بروفلسکی است، گرچه او با اسلوبهای معماری رومیان آشنا بود و آنها را می‌ستود، حل این مساله بسیار حاد ساختمانی توسط نخستین معمار و استاد مسلم عصر رنسانس اساساً به کمک اصول معماری گوتیک میسر شد. بدین ترتیب، گنبد مزبور، حقیقتاً بیانگر سبک معماری خود برونسلکی نیست. به نظر شگفت انگیز می‌آید که برونسلکی، پرآوازه ترین معمار روزگار خویش، در جنبش کاخ سازی فلورانس در اواخر دهه‌ی چهارم و دهه‌ی پنجم شرکن نکرده باشد، که این نشانه‌ای از استحکام اقتصاد فلورانس و ثروتمندی اطمینان خاطر شهروندان بزرگ اینشهر بود. تنها تلاش وی در این عرصه، با ساختن ملی برای کاختازهای که کوزیمود مدیچی د رنطر داشت بسازد، بی نتیجه ماند زیرا مدل مزبور پذیرفته نشد. کوزیمو آشکارا در یافته بود که اجرای پروژه بروفلسکی به علت پر هزینه و تجملی بودن نمی‌تواند از لحاظ سیاسی کاری عاقلانه تلقی شود. به جای بروفلسکی، میکلو تسوروی با رتولومئو را که معمربنده بود و در اجرای چندین پروژه‌ی پیکرتراشی با دوناتلو همکاری کرده بود مامور اجرای آن کرد. سبک معماری میکلوتسو عمیقاً از سبک

بروفلسفکی متشر بود، و کاخ مدیچی- ریکارדי را تا حدودی می‌توان بازتابی از اصول معماری بروفلسفکی به شمار آورد. این کاخ که برای خاندان مدیچی ساخته شده بود بعدها از سوی خاندان ریکارדי خریداری شد. اینان در سده‌ی هجدهم طول نمای کاخ را بر قدر تش افزوده، دو برابر کردند.

### نقاشی (رنسانس آغازین ایتالیا)

جوانتین هنرمند از میان سه نوآور بزرگ نخستین سالهای سده‌ی نوزدهم، در کنار دوناتلو و برونسلکی، مازاتچو بود. برای درک ماهیت شگفت انگیز نوآوری‌های او باید یکبار دیگر به سبک بین المللی در نقاشی بنگریم و متذکر شویم که سبک مزبور در حدود سال 1400 سبک مسلط بود و در کنار سبک بزرگ و با شکوه مازاتچو و پیروانش تا سده‌ی پانزدهم به حیات خویش ادامه داد. مازاتچو همه چیز را دگرگون کرد. با آنکه معلم فرضی وی یعنی ماسوینو به سبک بین المللی کار کرده بود، مازاتچو فقط در یک دوره‌ی کوتاه شش ساله به حرکت درآمد و به عرصه‌ای گسترده و ناپوییده گام نهاد. هیچ نقاش دیگری را در تاریخ هنر سراغ نداریم همچون مازاتچو در مدت زمانی کوتاه چنین کمک بزرگی به پیشرفت یک سبک جدید کرده باشد، زیرا سالهای زندگی خلاقانه‌ی وی بسیار کوتاه و مرگش در بیست و هفت سالگی بسیار نابهنه‌گام بود. مازاتچو لف هنری جو تواست، زیرا سبک پر عظمت وی را با استفاده از تدبیرهای نمایشی بسیار،

دستخوش تحولی چنان انقلابی می‌کند که جندهای نسل از نقاشان دوره‌ی رنسانس مطالعه و تکمیل آن را دنبال می‌کنند. او با نوآوریهای معاصران بزرگش دوناتلو و بروفلسکی آشنا بود و کاملاً آنها را درک می‌کرد و امکانات تازه‌ای در عرصه‌ی شکل و مضمون بر هنر نقاشی افزود. مازاتچو متوجه بود که نور و هوای حائل میان ما و آنج ما می‌بینیم، بخشی از آن تجربه‌ی بصری هستند که در نزد ما "فاصله" نامیده می‌شود. با یک چنین دانشی، جهان به شکلی که در برابر چشم انسان عادی ظاهر می‌شود، د رنظر نقاش می‌تواند به صحنه‌ی گسترده و تصویری تلاشی آدمی تبدیل شود.

کشفیات مازاتچو، همانند کشفیات دوناتلو، معاصران و جانشینانش را که به کسب تخصص در یک یا چند شاخه از علم تصویرگری وی متمایل بودند به آزمایشگری‌های بیشتری واداشت.

آندرئا دل کاستانیو به شبیه سازی از پیکره‌های گیرا، نیرومند، و متقاعد کننده‌ی انسان علاقمند شد. در تابلوی شام واپسین که در اوخر سالهای ۱۴۴۰ تا ۱۴۴۹ روی یکی از دیوارهای سفرخانه‌ی دیر کلیسا یسانتا اپولونیا فلورانس نقاشی کرد، جدیت و وضوحی دیده می‌شود که مختصر این دوره از رشد نقاشی در فلورانس است. اوج پیشرفت کاستانیو را می‌توان در گروه پیکره‌هایش از نامدارانی

دید که در حدود موزه‌ی کاستانیو در کلیسای سانتا آپولونیا انتقال داده شده است.

## هنر رنسانس میانه ایتالیا

در نخستین سالهای سده‌ی پانزدهم، فلورانس از لحاظ تکامل اومانیسم نوین، راهبر و پیشتاز سراسر ایتالیا بود، در سالهای بعد، شهرهای دیگر نیز در این مقام با فلورانس سهیم می‌شوند. با حمایت حکام محلی، مراکز فرهنگی مهمی در دیگر بخش‌های ایتالیا پدید آمد و هنرمندان و دانشمندان را به خود جلب کردند: "اوربینو" در دوران حاکمیت اندان "مونتفلتزی"، "مانتووا" در دوران خاندان گونتاگ، میلان، در دوران خاندان "اسفورتسا"، ناپل در دوران شاهان آрагون و الی آخر. این دوره‌ی اخیر اومانیسم با علاقه‌ی تازه‌ای به زبان و ادبیات ایتالیایی، مقدمات پیدایش نقد ادبی، تاسیس آکادمی‌ها، و آغاز بهره‌برداری از ماشین چاپ- همراه با تمامی دیگر عوامل موثر در انتشار فرهنگ- مشخص می‌شود.

فتح قسطنطینیه به دست ترکه در 1453، باعث خروج دانشمندان یونانی از این شهر شد. بسیاری از ایشان به ایتالیا گریختند و علوم یونان باستان را نیز با خود برداشتند تا پاسخگوی علاقه‌ی شدید آن سامان به هنر، ادبیات، و فلسفه‌ی کلاسیک باشند. این فتح، باعث بسته شدن دریای مدیترانه به روی کشتی‌های غربی شد و

پیدا کردن راههای جدید دریایی به سوی بازارهای مشرق زمین را ضروری گردانید.

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

### معماری رنسانس میانه ایتالیا

آلبرتی به ندرت از معمری به عنوان علاقه اصلی اش نام می‌برد. او تقریباً در آخرین سالهای عمرش به این حرفه روی آورد، ولی مروزه ما او را اصلاً یک معمار می‌شناسیم. او نخستین کسی بود که متن رساله‌ی باستانی ویترویوس را جداً مطالعه کرد و اطلاعاتی که درباره‌ی آن به دست آورد، همراه با پژوهش باستان شناسانه‌ی خودش، او را به مقام نخستین معمار عصر رنسانس رساند که با اعماق معماری روم باستان اشنا شده بود. سبک معماری خود آلبرتی بازتابی از کاربست اندیشمندانه‌ی عناصر کلاسیک در ساختمانهای معاصر او است. طراحی نمای کلیسا‌ی گوتیک سنتار ماریا نوولا در فلورانس همراه با ماموریت برای ساختن قصر روچلای به آلبرتی واگذار شده بود. قصر روچلای وی در فلورانس، دو سال بعد از کاخ مدیچی-ریکارדי آغاز شد ولی زودتر به پایان رسید، و این احتمالاً وجود دارد که بسیاری از عناصر این قصر مانند قرنیز سنگینش، در ساختمان میکلوتسو نیز موثر افتاده باشند. در کلیسا‌ی سان فرانچسکو در ریمینی، آلبرتی

یکبار دیگر یک کلیسای گوتیک را به صورت مدرن درآورد، این بار به امر لرد ریمینی یکی از احساساتی‌ترین جباران نخستین سالهای رنسانس انطباق شیوه‌های کلاسیک بر سطوح نما، تمامی اندیشه‌ی آلبرتی را در دوره‌ی زندگی هنریش به خود اختصاصاً داده بود. آلبرتی در سال 1470، یعنی سال‌های زندگیش، کلیسای سان آندره‌ی در مانتوا را در محل پیشین یک کلیسای متعلق به سده‌ی یازدهم طرحی کرد. در نمای پر ابتکار این کلیسا که نقطه‌ی اوج تجربه اندوزیهای اوست، آلبرتی دو موضوع کامل معماری را با هم در می‌آمیزد. از فضای داخلی کلیسای سان آندره‌ی چنین برمی‌آید که آلبرتی احتمالاً تحت تاثیر طاقهای متعدد باسیلیکای ویران شده‌ی کنستانتنین بوده است. طاق بندی ستوندار به شیوه، سده‌های میانه، که این زمان توسط بروفلسکی در کلیساي سانتو اسپریتو به کار گرفه شده، در اینجا به فراموشی سپرده می‌شود. این قطع رابطه با سنت هزار ساله‌ی ساختمان سازی مسیحی، شدیداً در شیوه‌های طراحی و نقشه کشی اواخر رنسانس و باروک موثر افتاد. با آنکه آلبرتی برتری‌های نقشه مرکزی را در رساله‌اش ستوده است، تنها کوشش وی برای ساختن کلیسایی به این سبک بی نتیجه ماند. روحانیون، سرخختانه طرفدار کلیساهاي سنتی دراز بودند زیرا اینگونه کلیساها برای برگزاری مراسم مذهبی، بسیار مناسب هستند. علاوه بر مساله‌ی جاودان جماعت مومنان در کلیساهاي نقشه مرکزی، مساله‌ی

انتخاب نقطه‌ای برای مذبح اصلی نیز مطرح بود. بدینسان، معماران، در موارد بسیار اندکی اجازه داشتند نقشه‌ی کمال مطلوب خویش را اجرا کنند. راه حل میانه‌ای که نخستین بار در کلیسای سان سbastیانوی آلبرتی در مانتوا مطرح شد، توسط جولیا داسانگلو در کلیسای "سانتاماریا دله کارچری" در "پراتو" به اجرا درآمد. این کلیسا از روی نقشه‌ی یک صلیب یونانی ساخته شده است؛ در اینجا بازوهای صلیب به قدری کوتاه‌اند که تاکید بر مربع تقاطع و گند دار مرکزی قرار می‌گیرد؛ به بیان درست‌تر، این ساختمان، شدیداً به کمال مطلوب یک ساختمان نقشه مرکزی نزدیک می‌شود.

پیکرتراشی رنسانس میانه‌ی ایتالیا همچنان که در کار آلبرتی در نیمه‌ی سده‌ی پانزدهم دیدم، پیکرتراشی مکتب فلورانس نیز به پیروزیهای جدیدی در کلاسیسیسم اومانیستی دست یافت. جتنشینان دوناتلو هنر نواورانه‌ی او را می‌پالایند، ظریفتر می‌کنند و در نمایاندن بسیاری از شکلها و موضوعهای آن صاحب تخصص می‌شوند. هیچ یک از یادمانهای آفریده‌ی نسل بعدی، این وفاداری به ارزش‌های روزگار باستان ماقبل مسیحی را زیباتر و روشن‌تر از مقبره‌ی بئوتاردو برونی در کلیسای سانترکروچه بیان نمی‌کند. تراشندۀ این مقبره، برناردو روسیلینو، که یک زمانی ساکن آرسو بود، همانند مردی که وی مقبره‌اش را ساخته است، با نهایت قدرت

می‌کوشید آوازه‌ی این همشهری خود را فنا ناپذیر کند. تاریخچه‌ی ساخت مقبره‌ی دیواری تقریباً به سده‌ها یمیانه بر می‌گردد. ولی مقبره‌ای که روسینو ساخته، تجلی گااه عصری است که عمداً از سده‌های میانه‌روی گردانده است.

تاز سده‌ی سیزدهم و چهاردهم به بعد، موضوع مریم و کودک روز به روز حالت انسانی تری به خود گرفته، تا آنکه در سده‌ی پانزدهم به جایی می‌رسیم که می‌توانیم از چیزی به نام مكتب ملاحت و نور سخن بگوییم، زیرا بسیاری از پیکرتراشان می‌کوشند مخصوصاً در عرصه‌ی برجسته کاری و هرچه لطیفتر و زیبا تر نمایاندن موضوع از یکدیگر سبقت بگیرند. در نیمه‌ی دوم سده‌ی پانزدهم، رونق گیری بازار تمثال‌های وقفی برای نمازخانه‌ها و زیارتگاه‌های خصوصی - بجای کلیساها بزرگ عمومی - موجب این جهانی شدن موضوع سنتی کلیسا‌ای و مذهبی شد.

لوکا دلا روپیا از پیکرتراشان هم نسل دوناتلو و پیشتاز جنبش گرایش به ملاحت و نور، راهی برای تکثیر تمثال‌های مریم کشف کرد، به طوریکه اشخاص متوسط الحال می‌توانستند از عهده‌اش برآیند. کشف او متضمن کاربرد لعابهای شیشه‌ای سفالگران در کار پیکرتراشان بود و به تولید کثیری از نقش‌های برجسته‌ی گلین توسط وی منجر شد، که شهرتش نیز به همین علت است. مهمترین پیکرتراش نیمه‌ی دوم سده‌ی پانزدهم، آندرئا و روکیو بود. او که نقاش و پیکرتراش بود و

بخشی از استعدادهای گوناگون و ژرف اندیش دوناتلو در آثارش موج می‌زد، کارگاه پررونقی در فلورانس داشت که کارآموزان بسیاری، از جمله لئوناردو داوینچی را به خود جلب کرده بود. هنرمندی که آثارش از لحاظ سبک به کارهای وروکیو نزدیک می‌شود، آنتونیو پولایوئولو است. پولایوئولو نیز که نقاش بزرگی بود حرکت پرتوان و قدرت بیان عاطفی آخرین سبک دوناتلو را با تحرک خطی، پیچیدگی فضایی، و صراحةً نمایشی تازه‌ای درآمیخت. او علاقه‌ای رئالیستی به حرکت با تمامی تنوعاتش، تلاش و زحمت پیکره‌ی آدمی در جریان عمل خشونت آمیز دارد.

### نقاشی رنسانس میانه‌ی ایتالیا

نقاشی و گراوور سازی: پیچش پیکره‌های آفریده‌ی پولایوئولو در فضا، حکایت را علاقه‌ای رشد یابنده به عمل رئالیستی در میان هنرمندان این نسل ار دارد. این علاقه، که این بار به اشتیاقی شدید مبدل شده، در یکی از گراوورهای او به نام نبرد مردان، با وضوح بیشتری نشان داده شده است. "نبرد مردان" یک گراوور است. یعنی تصویری است که در اثر فشار آوردن با یک سطح منقور و مرکب خوره‌ی فلزی بر یک ورق کاغذ ایجاد شده است. گراوور سازی که در حدود اواسط سده‌ی پانزدهم و احتمالاً در اروپای شمالی ابداع شد، ثابت کرد که به مراتب انعطاف‌پذیرتر و با دوام تر از شیوه‌ی قدیمی کنده کاری روی چوب است،

و تدریجاً در ربع پایانی همان سده توانست بر جای شیوه‌ی مزبور بنشیند. چون از روی یک گرداور یا لوح می‌شد چندین عکس گرفت، عکسها ارزان تمام می‌شدند و به همین دلیل، انتشار وسیع شانمیسر گردید و آفریده‌های هنر را در دسترس عادی قرار داد و اندیشه‌های جدید و تحرک آفرین تصویری را به میان هنرمندانبرد. این عکسها که به سادگی می‌شد حملشان کرد، وسیله‌ی آسان و سریعی برای ایجاد رابطه میان هنرمندان نیز بودند. دومنیکو گیرلاندایو در مقایسه با پولایوئولو، هنرمندی دیگر است. او نه نوآور است نه آزمایشگر، بلکه تلفیق گرای است که از هر آنچه پیش از او انجام داده شده بود بهره گرفت و عصاره‌ای از مراحل تکامل هنرفلورانس در اوخر سده‌ی پانزدهم را در کار خود گنجاند. آثار او تماماً بیانگر روزگارش هستند، و به همین علت او را در میان معاصرانش به محبوبیت فوق العاده‌ای رساندند. بوتچلی شاگرد فرافیلیپو لیپی بود و به احتمال قوی روش "ترسیم" خط کرانی مشخص و خالص یا سایه‌کاری روش در داخل خطوط کرانی را از او آموخته بود. تاثیر این روش، به روشی در چهره دیده می‌شود، زیرا باعث نمایانی و ظرافت شدید شکل می‌گردد. بوتیچلی قدرت لازم برای مادیت بخشیدن به "مناظر زیبا" را داشت و این کار را تعدادی از نقاشی‌هایی که برای ویلاهای مدیچی می‌آفرید انجام داد. سبک حساس

فوق العاده شخصی و بیگانه‌ی بوتیچلی، عصر بزرگ هنر فلورانس را با آهنگی  
ظریف به پایان رساند.

## براماتیه و رافائل

بزرگترین هنرمندی که لئوناردو در میلان با وی تماس گرفت دوناتو برامانته بود. برامانته که در اوربینو متولد شده و به میلان رفت و همانند لئوناردو تا ورور فرانسویان در 1499، آنجا اقامتگزید. برامانته تحت تاثیر برونسلکی، آلبرتی، شاید لئوناردو- که جملگی شدیداً تحت تاثیر هنر و ادبیات کلاسیک باستانی بودند- شکل مختصر رنسانس پیشرفتہ کلیسای نقشه‌ی مرکزی را طراحی کرد. او در میلان نقاشی را کنار گذاشت و بزرگترین معمار نسل خویش گردید. در سال 1499 پس از ورودش به رم بنایی را ساختکه بعدها به عنوان الگوی کامل معمماری کلاسیک و کنبددار برای رنسانس و دوره‌های بعد شناخته شد- این "تمپیه تو" نامیده می‌شد، و وجه تسمیه‌اش این است که ظاهراً به یک معبد کوچک متعلق به دوران پیش از مسیحیت شباهت دارد. این ساختمان که برای مشخص ساختن محل به صلیب کشیدن پطرس حواری طراحی شده بود، ظاهراً به یک مخزن توپر اشیای عتیقه شباهت دارد، حقیقت هم آن است کهدر آغاز قرار بوده است به عنوان مخزن اشیای عتیقه در زیر پوشش یک حیاط ستون بندی شده‌ی مدور ساخته شود. اهمیت بنای "تمپیه تو" در سده‌ی شانزدهم به

خوبی روشن شده بود. پالادیوی معمار و جانشین هنری برامانته، آن را در زمرهٔ معابد باستانی مورد پژوهش خویش گنجانده بود. برامانته در اجرای ماموریتی که پاپ یولیوس دوم در ۱۵۰۵ برای تهیهٔ نقشهٔ کلیساي سانپیتروی جدید به جاي باسيليکاي کنستانتين يا کلیساي سان پیتروی قدیمی بدو واگذارده بود، همین اصل معماری را راهنمای خویش قرار داده بود. این ساختمان شدیداً صدمه دیده بود و به هیچ وجه با ذوق عظمت طلبانهٔ آن پاپ جاه طلب جور در نمی‌آمد. کاخ فارنزه در رم که توسط آنتونیو داسانگالوی کوچکتر طراحی شده بود، بازتابی از ترتیب، نظم، سادگی، و وقار کلاسیک موجود در سبک برامانته است. کاخ فانز، که برای کاردینال فارنزه ساخته شده است، معیاری برای کاخ دوره‌ی رنسانس پیشرفتی از خود بر جا گذاشت. سده‌ی شانزدهم شاهد آغاز عصر سلسله‌ی بزرگی بود که تا انقلاب فرانسه بر اروپا حکومت می‌رانند. نما، جوهر اصلی عظمت شاهانه در معماری به شمار می‌رود. نمای چهارگوش جبهه‌ی صاف این بنا که دو به میدان سنگفرش وسیعی قرار گرفته، قاب بندی شده و محکم به وسیله‌ی قرنیز و سنگهای نبش مهار شده است، و در همان حال، خطوط پنجره‌ها، تاکید شاهانه‌ی مکرری به آن داده‌اند. قابهای پنجره‌ها دیگر مانند آنچه در کاخ مدیچی- ریکارדי دیدیم، با دیوار در یک سطح نیستند بلکه از دیوار بیرون زده‌اند، به طوری که نمای ساختمان به جای آنکه سطحی صاف

و ظریف داشته باشد یه سک حجم فعال از لحاظ فضایی و سه بعدی تبدیل شده است.

**رافائل:** نمونه وارترین هنرمند دوره‌ی رنسانس پیشرفت‌ه، رافائل سانتسیو است.

مراحل رشد وی، چکیده یا بلزتابی از ترتیب پیدایش و شکل گیری گرایش‌ای هنری سده‌ی پانزدهم استعو او با آنکه شدیداً تحت تاثیر لئوناردو داوینچی و میکلانژ بود، سبک خاصی پدیدآورد که فی نفسه آرمانهای هنر رنسانس پیشرفت‌ه را به روشنی‌بیان می‌کند. دوره‌ی چهارساله‌یاقامت رافائل در فلورانس- از 1504 تا 1508- سخت در تکامل وی موثر افتاد. رافائل تحت تاثیر لئوناردو، در شیوه‌ی ترکیب بندیهای شبیه سازی پدید آورد. اگر رافائل چیزی جز "چهره‌های مریم" نقاشی نکرده بود، باز همین شهرت را به دست می‌آورد. ولی او در نقاشی دیواری نیز چیره دست بود، و در سبک با شکوهی که جوتو آغاز کرد و مازاتچو و هنرمندان سده‌ی پانزدهم ادامه‌اش دادند، استادی بزرگ به شمار می‌رفت. رافائل در سال 1508 به دربار پاپ یولیوس دوم در روم احضار شد- شاید به توصیه‌ی برامانته که از خویشان یو بود. جالب توجه است که این هنرمند بزرگ عصر رنسانس، خودش را در جمع ریاضیدانان و دانشمندان دیگر رشته‌های علمی می‌گنجاند، و بدون تردید، علوم تصویری، که تاکنون مسیر تکاملش را بررسی کرده‌ایم، در نقاشی دیواری "مدرسه‌ی آتن" به نقطه‌ی کمال خویش می‌رسد.

در این نقاشی، فضای پرسپکتیو گستردگی آفریده شده است که در آن پیکرهای آدمیان به زمی و با حالتی طبیعی، بی هیچ تلاش خاصی، آرایش اجزای صحنه، که تدارکی بس طولانی داشته، نقصی ندارد؛ این بار، هنرمند غربی نشان می‌دهد که چگونگی ارائه درام انسانی را فراگرفته است. علاوه بر تمام اینها رافائل چهره‌پردازی بزرگ نیز بود. موضوع‌های کار او در این عرصه، دانشمندان و درباریان کوشنده‌ی پیرامون پاپ دهم بودند، که از میان ایشان، می‌تووان به کنته بالدار ساره کاستیلیونه دوست صمیمی رافائل و نویسنده‌ی فراموش نشدنی کتاب درباره‌ی معیارهای رفتار اشرافی در دوره‌ی رنسانس به نام کتاب درباری اشاره کرد. در این کتاب کاستیلیونه انسان شجاع، با فرات، حقیقت دوست، ماهر، و فرهیخته‌ای را با نوع کمال مطلوب دوره‌ی رنسانس پیشرفته به شمار می‌رفت مجسم کرده است؛ در یک کلام، این انسان، انسان کامل متمدن و نقطه‌ی اوج آن خطی است که از جنگاوران وحشی و فاتحان امپراطوری روم آغاز می‌شود و به سلحشوران و بارونهای کم سواد سده‌های میانه می‌رسد.

**میکلانژ:** میکلانژ شخصیتی به مراتب بغرنج‌تر از رافائل است، و هنرمند در نزدیکی به هنر کمال مطلوب دوره‌ی رنسانس پیشرفته به هنر رافائل نمی‌رسد. میکلانژ که غالباً آتشین مزاج بود، کوتاهی‌های خودش را همچون کوتاهی‌های دیگران، تحمل نمی‌کرد. حسشادتش به رافائل، نفرتش از لئوناردو و مشکلات

تقریباً بی پایانش با حامیانش، تماماً روشن شده‌اند. شاید این مسائل شخصی زایئیده اشتیاق و سر سپردگی شدید وی به هنرشن باشد، زیرا او همیشه شیفته‌ی کاری بود که در دست داشت. او تمام وجودش را با افرینندگی هنریش یکی می‌کرد، و واکنش‌هایش در برابر رقیبان، غالباً زننده و تناقض آمیز بودند. از این لحاظ شخصیت میکلانژ را غالباً زننده و تناقض آمیز بودند. از این لحاظ شخصیت وی را غالباً با شخصیت بهتوون مقایسه کرده‌اند ولی از نامه‌های شخصی این دو، علاقه و اشتیاقی ژرف به نزدیکان و دوستانش احساس می‌شود، و شناخت عمیق بشریت از اثارشان می‌تراوود. زندگی هنری میکلانژ تجسمی از آن آرمانهای دوره‌ی رنسانس است که ما در مفاهیم "نابغه الهام گرفته" یا "انسان کامل" می‌گنجانیم. اعتماد او به نبوغ خویش، حدی نداشت. خواسته‌ای این نبوغ، در گزینش موضوعات کار او، غالباً بر خلاف خواسته‌ای حامیانش، تاثیری نطلقاً یقین کننده داشت. این اعتماد او که هیچ کار شایسته‌ی نگهداری را نمی‌توان بدون نبوغ انجام داد، با این اعتقادش ملازم بود که هیچ کاری را نیز بدون مطالعه‌ی پیگیرانه نمی‌توان انجام داد. گرچه او معمار، پیکرتراش، نقاش، شاعر و مهندس بود، خودش را در درجه‌ی نخست یک پیکرتراش میدانست و این عنوان را از عنوان نقاش برتر میدانست، زیرا پیکرش از چیزی مانند نیروی الهی "آفریدنانسان" برخوردار است. میکلانژ به شیوه‌ی افلاطیون راستین معتقد بود

تصویری که به دست هنرمند آفریده می‌شود. میکلانژ نیز عمدتاً به کشفیات رفیع و خارق‌العاده دست یافت، زیرا در یک جعبه‌ی بسیار مهم، بدون کوچکترین تردیدی، با اسلاف و هم‌عصرانش قطع رابطه کرد: او به کاربست روش‌های ریاضی به عنوان تضمینهای زیبایی متناسب اعتمادی نداشت. به اعتقاد او اندازه و تناسب باید در چشم نگداشته شود. سیر آفاق و انفس میکلانژ او را به رم کشانید، و در آنجا در سال 1501 به فلورانس بازگشت؛ و این تا حدودی به علت امکانی بود که فلورانسیها برای او فراهم آورده بودند تا از تکه مرمر بزرگی که غول نامیده می‌شد و هیچ هنرمند دیگری نتوانسته بود مورد استفاده‌اش قرار دهد استفاده کند. میکلانژ با ژرف نگری مطمئنی در ماهیت سنگ و شناخت آن، و اطمینان مغرورانه‌ای که در آن سنسن نوجوانی به قدرت خویش در ادراک "مثال" یا چهره‌ی آن سنگ داشت، با تراشیدن پیکره داود که امروز نیز چون گذشته مایه‌ی حیرت ادمی است، بر شهرت جهانگیر خود افزود. آرامگاه یولیوس دوم، بنای عظیمی که می‌تووانست فضای لازم برای گنجاندن موجودات فوق بشری و تراژیک میکلانژ را در اختیارش بگذارد، وقتی پاپ مزبور بی هیچ دلیلی دلسرب شده و پروژه مزبور را کنار گذاشت، به یکی از نومیدهای بزرگ او تبدیل شد. و بازتاب روحیه‌ی او را در این دوره به طور خلاصه می‌توان در پیکره کاملی که از آن زمان بر جا مانده است - پیکره موسی - مشاهده کرد. دو پیکره

دیگر یعنی پرده محتضر و پرده‌ی عای، می‌توانند بازتابی از اسارت روح آدمی در جنگ ماده در لحظاتی باشند که روح از آسمان به زمین سقوط کرده و در زندان تن گرفتار شده است. میکلانژ در هر دو پیکره، همانند پیکره‌های داود و موسی، هر بدن را به تجسم کلی "مثال" تبدیل می‌کند، به نحوی که پیکره‌ی انسان به جای انکه در خدمت شبیه سازی از یک مفهوم قرار گیرد- مانند تمثیل در سده‌های میانه- به صورت تجسم عینی احساس شدید نمایانده می‌شود.

میکلانژ در آخرین سالهای عمرش بیشتر به معماری روی آورد. در سال 1537 پاپ و پاولوس سوم بازتابی تملق آمیز و بر انگیزانده، وی را مامور تجدید بنای کامپیدولیو بر بالای تپه‌ی کاپیتولینه‌ی رم در قالب ساختمانی چهرگوش و معظم به فراخور آن مکان ارجمند کرد. پاپ مايل بود این تپه‌ی باستانی ر که یک زمانی مظہر معنوی به نقشه‌ی درست رادر ادامه‌ی طرح سانگالو برای کاخ فارنه با تغییرات بسیار جزیی می‌توان دید. در نقشه‌ی برآمانته برای کلیسای سان پیترو، میکلانژ تمرکز مهمی پیدیدآورد و بافت مرکزی را از تعدادی مربع تقاطع در همبافته به یک صلیب گنبددار یونانی در دل یک مربع تقلیل داد و یک رواق پائون مانند دوستونی را در برابر کل مجموعه قرار داد. میکلانژ بدون از میان بردن سجیای نقشه‌ی متراکم در مرکز اثربرامانته صحن پس از مرگ میکلانژ امتداد پیدا کرد)، با چند اشاره‌ی قلم، پیچیدگی دانه برفی آن را به

وحدتی پر عظمت و یکپارچه مبدل کرد. همین تلاش برای اجرای طرحی واحد و یکپارچه را می‌توان در طراحی نمای بیرونی ساختمان نیز مشاهده کرد. چون نمای جبهه‌ی کلیسا در سالهای بعد تغییر یافت، سبک ونیت او را به بهترین شکل ممکن می‌توان در انتهای غربی آن دید.

### شیوه گزینی هنر رنسانس ایتالیا

اصطلاح "شیوه گزینی" به برخی گرایش‌های مهم در هنر رنسانس پسین یعنی دوره‌ی پس از مرگ رافائل تا پایان سده‌ی انزدhem مربوط می‌شود. این واژه در کاربرد وسیع به معنای پیروی افراطی یا غیر طبیعی از یک شیوه‌ی مشخص، مخصوصاً در هنر و ادبیات است. و نخستین بار که در توصیف گرایش‌های مزبور به کار برده شد، معنی تحقیر آوری که در توصیف رفتاری فردی دارد از آن استنباط می‌شد. مروزه‌م برای این سبک‌ها عینیت بیشتری قائلیم و هر آنچه را که با مختصراً ظرافتی توام باشد، می‌ستاییم.

رنسانس آغازین و رنسانس پیشزفته، سبک‌های مختص خویش را از طریق مشاهده‌ی خستگی ناپذیر طبیعتو فرمول بندی علوم تصویری به دست اورده و تکمیل کرده بودند. در سالهای رشد هنرمندانشیوه گزین، پس از 1520، تمام مسائل شبیه سازی تصویری حل شده بودند؛ گنجینه‌ی سرشاری از اطلاعات تخصصی فراهم آمده بود و در انتظار مراجعه‌ی هنرمندان به قصد بهره برداری

بود. به علاوه در همان سالها عصر تازه‌ای در علاقه به هنر و ادبیات باستانی و باستان شناسی آغاز شد و هزاران اثر متعلق به هنر روم باستان را کشف می‌کرد و در دسترس علاقمندانقرار می‌داد. شیوه گزینان به جای ارائه پژوهش‌های پیشین در عرصه‌ی طبیعت و ظاهر طبیعی امور، برای پیدا کردن مدل‌های کارشان به آثار استادان دوره‌ی رنسانس پیشرفت‌ه- مخصوصاً میکلانژ- و پیکرتراشی رومی- مخصوصاً پیکرتراشی برجسته- روی آوردن. بدین ترتیب آنان هنر را به جای طبیعت به عنوان استاد خویش برگزیدند. می‌توان گفت با آنکه اسلاف ایشان در طبیعت به جستجو پرداخته و سبک خویش را در آن یافته بودند، هنرمندان شیوه گزین نخست به دنبال سبک گشتند و سپس به یک شیوه رسندند. شیوه گزینان با پیروی از سرمشق میکلانژ در یک عرصه، اعلام کردند که هنرمندان حقدار دو قواعد را مطابق تشخیص خود تفسیر کند و برای الهام گرفتن، به دنبال "مثل افلاطونی" بگردد؛ اینان مثل مزبور را دیسنیو اینتر نو یا طرح درونی می‌نامیدند و از همان نیز الهام می‌گرفتند. آنها گونه‌ای زمختی در طبیعت می‌دیدند و آن را نیازمند پالایش می‌دانستند، و به جایی رومی می‌آوردن که آن نیز در هنر پالایش یافته بود. از دوران باستان و رنسانس پیشرفت‌ه به بعد، هر هنرمند به قدر ابتکار و مهارت خود، شکل‌هایی را به صورت انتزاعی در تصور می‌آورد و جنبه‌ای آرمانی‌تر به آنها می‌دهد، به طوری که تابلو و

یا تندیس نمونه‌ی آفریده‌ی شیوه گزینان همچون تلاشی اصیل به شکل انسانی و با مختصر فاصله‌ای از طبیعت به نظر می‌رسد. از آنجا که مانریا یا همان سبک شیوه گزینی در نزد نظریه پردازان آن هنری مختص شبیه سازی انحصاری از پیکر آدمی است. عادی ترین تجلی‌اش در تابلوهای متضمن پیکرهای پر شماری دیده می‌شود که ظاهری چون رقص ولال بازی، ترکیب بندیها و حرکات و نگرشاهای پیچیده دارند و عمداً پیچیده شده‌اند. در اینجا بیننده به اصول بزرگ نمایش تئاتری در دوره‌ی رنسانس پیشرفت نمی‌اندیشد بلکه به ترکیب بندی مرتبطی که برای رقص آرایی تشریحی طراحی شده است می‌اندیشد، حرکات نیز به همین سان سنجیده و ساختگی‌اند. هرجا که هنر رنسانس پیشرفت به دنبال تعادل بگردد، شیوه گزینی به دنبال ناپایداری می‌گردد. تعادل آرام هنر دوره‌ی رنسانس پیشرفت جایش را به گونه‌ای بی‌قراری می‌سپارد که از یک طرف به کثرنها‌ی‌ها، اغراق‌ها و حالت‌های حیرت‌آور، و از طرف دیگر به حالت‌هایی پر پیچ و تاب و زیبا و غالباً ورزشکارانه می‌انجامد. حالت پیکرهای و کارهایشان نیازی به مرتبط بودن با موضوع ندارد. ضرورت "ابداع" در نزد شیوه گزینان، ایشان را به مانریا- سبک پردازی آگاهانه شامل پیچیدگی، غرابت، خیال پردازی شگفت انگیز، ظرافت، آبو تاب و صیق کاری نهایی- هدایت کرد. این هنر، مختص حامیان اشراف منش و ساخته‌ی هنرمندانی است که حرفه‌ی خویش را شایسته‌ی

افتخار و ستایش شاهان می‌دانند. در این عصر، شاهان و بزرگان، دست نیاز به سوی رافائل و میکلائیل دراز می‌کنند و چیزی اندک-مانند یک طرح از ایشان می‌طلبند. مفاهیم "کلاسیک" و "استادان کهن" پردازمنه‌اند و به هنرمندان لقب ربانی داده می‌شود. هنرمند بر شخصیت، قدرت تخیل و مهارت فنی وقوف می‌یابد، صاحب دانش علمی می‌شود و کسب ذوق هنری را هدف خویش قرار می‌دهد. به جای شناخت طبیعت شناخته پیچیدگی‌های هنر را تبلیغ می‌کنند.

### شیوه گزینی نقاشی رنسانس ایتالیا

در تابلوی پایین آوردن جسد مسیح از صلیب اثر پاکوپو پونتورمو تقریباً تمام ویژگی‌های مشخص کننده‌ی نخستین مرحله‌ی شیوه گزینی در نقاشی به چشم می‌خورد. پیکره‌ها در سراسر این تابلو ازدحام کرده‌اند و به سطح جلوی آن یوزش آورده و تقریباً تمام آنرا از نظر پنهان سخته‌اند. احجام پیکره‌ها دورتادور قاب تابلو قرار داده شده‌اند و نقطه‌ی خلائی در مرکزش پدیدآورده‌اند، ولی هنرمندان دوره‌ی رنسانس، پیکره‌های اثرشان را در همین نقطه متمرکز می‌ساختند. این ترکیب بندی، نقطه‌ی کانونی ندارد و پیکره‌ها دورتادور لبه‌های تابلوی سیر می‌کنند. بی آنکه لحظه‌ای آرامش پذیرند، نمایش فضا درست به اندازه‌ی نمایش پیکره، شگفت انگیز است. فضای اثر هنرمند شیوه گزین ناشناخته است، بیننده هیچگاه به طور قطع نمی‌داند که این فضا به کجا می‌رود

یا پیکرهای در کجای آن واقع شده اند. ما بھیقین نمی‌دانیم که فضای مجسم شده تا کجا دامه می‌یابد؛ حد ظاهریش بالاترین پیکره در تابلو است. ولی ما نمی‌دانیم که این فضا برای آنچه عمل‌آور آن به وقوع می‌پیوندد فوق العاده سطحی و کم عمق است. مثلاً در تابلوی پونتormo بريا بدن متعلق به سری که بالای سر مسیح ظاهر شده است جایی وجود ندارد. تاثیر مرکز گریز یا دورانی حلتهای پیکره‌های نگاههای کنجکاوانه و حیرت آور شخصیت‌ها به تمام جهات اطراف تابلو، دو چندان تقویت می‌شود. گونه‌ای خمش و پیچش ورزشکارانه، همراه کژسانی، دراز نمایی‌های کشور اندامها و نمایش کله‌ها به صورت بیضی‌های کوچک و یکنواخت، به چشم می‌خورد. استفاده از رنگ‌های درهم شونده، بر ناهماهنگی تابلو می‌افزاید. زیرا این رنگ‌ها غیر طبیعی‌اند و کمترین شباهتی به ترکیب‌های هماهنگ رنگ‌های اصلی مورد استفاده‌ی نقاشان دوره‌ی رنسانس پیشرفته ندارند.

حال روانی مسلط بر تابلو را به سختی می‌توان توصیف کرد؛ ظاهرش به منظره یک روحی اندازه حساس شباهت دارد که احتمالاً همانند شخصیت‌ها در اثر هراس‌های عصبی، از هم پاشیده است. ناسازگاری روانی ترکیب بندی تابلو، در نظر هنرمند کلاسیک، عمل‌آپدیده‌ای غیر منطقی است. این روسو فیورنتینو که همانند پونتormo شاگرد اندرئا دل سارتوبود، برای فشرده تر نمایاندن فضا به تدبیرهای مشابه تدبیرهای پونتormo متولی شود ولی آنرا از حرکت و فعالیت

توفان آسا لبریز می‌کند. پارمیجا نینو شاگرد گوردو، در معروفترین اثرش به نام "مریم گردن بلند" به درجه‌ای از ظرافت دست می‌یابد که هدف اصلی شیوه گزینی است. او تاثیرات برگرفته از ستادش و رافائل را با نرمشی خاص در تابلوئی سرشار از ظرافت و ملاحظت گرانقدر در هم می‌آمیزد. سر کوچک و بیضی شکل مریم، گردن دراز و باریک، دست بلند و ظریفش، و قواره‌ی مواج و بلندش، جملگی نشانه‌هایی از ذوق اشراف منشانه و غیر طبیعی سبک شیوه گزینی در آخرین مرحله‌ی آن هستند. در اینجا لئوناردو از صافی کوردو گذشته است. در سمت چپ تابلوگرهی از موجودات فرشته‌وش را می‌بینیم که از عواطفی نرم و لطیف چون ندامهایشان لبریزند. در سمت راست، ردیفی از سر ستونهای بی سر ستون، و فضایی رمز آمیز می‌بینیم که طوماری به دست دارد و فاصله‌اش تا پیشزمینه معلوم نیست.

شیوه گزینان، به دنبال سبکی عموماً زیبا می‌گشتند که قواعدی خاص خود داشته- ولی این قواعد، باید فرصت کافی برای اعمال اراده‌ی هنرمند فراهم می‌آورند. بدین ترتیب با آنکه کل آثار هنرمندان شیوه گزین دارای وجود مشترک فراوان هستند، کار ر هنرمندی با نشانه‌های خاصی شناخته می‌شود. زیبایی بغرنجی که نقاشی شیوه گزین به دنبالش می‌گشت، غالباً در جهره پردازی یعنی شاخه‌ای از نقاشی به دست می‌آمد که سبک شیوه گزینی در آن سرآمد است. تابلوی چهره‌ی یک مرد جوان اثر برونتسینو،

نمونه‌ای از این جستجو است. موضوع تابلو، جوانی مغور، کتابخوان و متعلق به جمع روشان اندیشان است. نه مرد عمل یا تجارت پیشه. رفتار سروش، با دقت تمام به صور تنوعی لاقیدی به دنیای نظاره گر وی مجسم شده است. این رسمیت خشک و خاموش، از عناصر ثابتدر چهره نگاری شیوه گزینانه است. این حالت، مرتبه و موضع شخصی را می‌نمایاند ولی اشاره‌ای به شخصیش ندارد. ایستایی تکبرآمیز، دستهای طریف و انگشتان بلند، کتاب، صور تکها، و معماری پروقار- همگی نشانه‌هایی از محیط زندگی اشراف‌زاده‌ی تکبر آمیز هستند. رنگ تیره و سیاه پیراهن او (به شیوه‌ی لباس رسمی اسپانیائی در دوره‌ی رنسانس) و رنگ سبز زیتونی دیوارهای اتاق، ترکیبی بس ساده و زمینه‌ای خفه برای پیکره‌ی شدیدا نمایان و خشک فراهم می‌آوردند.

### شیوه گزینی پیکر تراشی رنسانس ایتالیا

اثار برونوتسینو در واقع نقطه‌ی پایان نقاشی شیوه گزینی در فلورانس است. اما او در مقام شخصیتی برجسته که در رفتار و هنرشن به یک اندازه شیوه گزین بود. نشانه‌هایی از این سبک مسلط در پیکر تراشی را نیز از خود به یادگار نهاده است. "بنو نسوتوچلینی" که شهرتش احتمالاً بیشتر زاییده‌ی کتاب "زندگینامه‌ی من" اوست، اگر قرار باشد از روی همین کتاب ولا قضاوت شود، مهارتی احترام انگیز به عنوان یک هنرمند، سیاستمدار، نظامی، عاشق و جز اینها داشت. او در درجه‌ی نخست یک زرگر بود. نفوذ میکلانژ، اورا به تلاش برای آفریدن آثاری بزرگ‌تر برانگیخت، و او در خدمت

فرانسوی اول، پیکره مفرغین دیانای فونتنبلو را ریخت. این پیکره چکیده و مظهر تکامل سبک شیوه گزینی ایتالیائی و فرانسوی است. این پیکره از پیکره‌های آرمیدهی سنگ قبرهای نمازخانه‌ی مدیچی تقلید شده است. ولی در پارهای موارد، ارق‌هایی در آن دیده می‌شود: سر، به طرز اشکاری کوچک، بالاتنه پهن و ستبر، و دستها و پاهای بسی درازترند. حالت ایستایی متعادلش، بیش از آنکه واقعی باشد ظاهری است. زیرا پیکره به صورت صاف در آمده و تقریباً تا خط جلویی پیشزمینه ادامه یافته است. البته این همان طرح مورد نظر هنرمند شیوه گزین است. این پیکره‌ی تقریباً انتزاعی، در کنار دیگر آثار شیوه گزینانه‌ی نقاشی متعلق به این روسو و دیگر هنرمندان، تاثیر بسزایی در تکامل هنر رنسانس فرانسه، مخصوصاً مکتب فونتنبلو داشت. هنر ایتالیا، که تدریجاً بر هنرمندان فرانسه تاثیر می‌گذاشت. چنان قدرتی داشت که توانست "ژان دوبولونی" پیکرتراش جوان و برجسته‌ی فرانسوی را بر ان کشور جلب کند؛ او در آنجا کارش را با نام "جوانی دابولونیا" ادامه داد. هرچند کیفیت و اهمیت کار او همیشه شناخته نشده است، وی پس از میکلانژ مهمترین پیکرتراش ایتالیا است و حلقه رابط میان سبک آن استاد بزرگ و برنینی - پیکرتراش باروک - به شمار می‌رود. در دوره‌ی باروک، پیکره‌ی تراشیده شده، آزادی لازم برای حرکت و فعالیت را به دست خواهد آورد.

شیوه گزینی در معماری

شیوه گزینی در نقاشی، به گونه‌ای تقریباً گستردگی، از نخستین سالهای سدهی بیستم مورد مطالعه قرار گرفته است. لیکن فقط در سالهای 1930 تا 1939 روشن شد که اصطلاح شیوه گزینی را می‌توان به بخش بزرگی از معماری سده شانزدهم نیز اطلاق کرد. لیکن مجموعه آثار معماری شیوه گزینی که از آن زمان تا به حال صورت تالیف یافته، به هیچ وجه هماهنگ نیست و شامل آثار بسیار - همچون آثار پالادیو - می‌شود که واقعاً در چهارچوب اصطلاح "شیوه گزینی" نمی‌گنجد. اگر می‌بینیم میکلانژ عناصر معماری کلاسیک را به شیوه‌ای بسیار شخصی و غیر سنتی به کار می‌بست الزاماً او را در ردیف معماران شیوه گزین قرار نمی‌دهد. بدون تردید میکلانژ در طرح‌هایش برای کلیسای سان پیترو به دنبال ایجاد جلوه‌هایی از حجم، تعادل، نظم و ثبات بود که از مختصات طراحی در دوره‌ی رنسانس پیشرفت‌هایی به شمار می‌روند. حتی برخی از مختصات غیر عادی کتابخانه‌ی لورنشو زاییده‌ی ضرورت ساختمانی بودند. میکلانژ هیچگاه عملأ در صدد مغشوشه کردن یا برم زدن طرح کلی پیشین بر نمی‌آید، حال آنکه جولیورومانو به هنگام تهییه طرح بنای "پالاتسودل ته" در "مانتو" چنین هدفی داشت. و در ضمن اجرای آن، کل واژگان معماری شیوه گزینی را فرمول بندی کرد. بنای "پالاتسودل ته" توسط جولیو تزیین گردید. گونتسا در نظر داشت از این به عنوان یک کاخ تابستانی در حومه‌ی شهر و محلی برای زاد و ولد حیوانات اصطبلهای مشهور خود استفاده کند. ولی این بنا در چهار طرف حیاط چهار گوش خود دروازه‌ای دارد که

رو به غرب باز می‌شود. باغ بزرگی که اصطبلها در سمت جنوبشساخته شده‌اند به سوی شرق بنا امتداد افته است به طوریکه محور اصلی ساختمانها و باغ بر محور دروازه عمود می‌شود و این با شیوه‌ی رایج ساختمان تاکید می‌کرد، آشکارا تناقض دارد. این انحراف از سنت، پیشدرآمدی بر ساخته شدن ساختمانی چنان سرشار از شگفتی‌ها و تناقض‌های ساختمانی که کل آن به صورت تقليیدی عظیم از سبک کلاسیک برآmantه درمی‌اید. مطمئناً در کاین لطیفه مستلزم حضور تماشاگرانی فوق‌العاده به فرهنگی استع و تایید برخی نحراف‌های بسیار ظریف از معیار، مستلزم آشنایی دقیق با قوانین رسمی معماری سنتی است. به طور کلی، در بنای "پالاتسودل ته"، عمدتاً به هیچ یک از قوواعد کلاسیک نظم، ثبات، و قرینه سازی توجه نشده است و تمام کوششهای لازم برای حیرت زده کردن تماشاگر به عمل آمده است. این اشتیاق به ایجاد ناهماهنگی و تناقض، به یک اندازه در کار معماران و نقاشان شیوه گزین احساس می‌شود

## معماری و نیز

در سده شانزدهم، هنر ونیزی به مکتبی پرتوان، مستقل، و پر نفوذ تبدیل شده بود که نشانه‌ایاز تاثیرات سبک شیوه گزینی رایج در سراسر اروپا در آن دیده نمی‌شد. شهر ونیز در از مدت‌ها پیش ستاره‌ی درخشانی در منطقه‌ی مدیترانه شده بود و در مقام دروازه غرب به شرق، "وارث شرق پرشکوه و نگهبان غرب" به شمار می‌رفت و نیز در اوج قدرت بازرگانی و سیاسی‌اش در طی سده‌ی پانزدهم شاهد زوال رونق خویش در

سده‌ی شانزدهم گردید؛ با این حال، ونیز و ایالت پاپی، یگانه قلمروهای مستقل ایتالیایی بودند که در دوره‌ی پرآشوبی که تمام قلمروهای دیگر به فرانسه یا اسپانیا وابسته می‌شدند، توانستند استقلالشان را حفظ کنند. با آنکه علل بنیادی زوال قدرت و نیز اکتشافات اروپائیان در دنیای جدید و انتقال مرکز فعالیت‌های اقتصادی از ایتالیا به شهرهای امپراطوری آلمان و هلند بود، علتهای مهمتر و حادتر دیگری باعث زوال قدرت و ثروت این شهر شدند. ونیز پیوسته با ترکهاد رجنگ وستیز بود، زیرا اینان پس از فتح قسطنطینیه، بر سر سلط بر سواحل مدیترانه‌ی شرقی با ونیزبه مبارزه و رقابت برخاستند. در نخستین سالهای سده‌ی شانزدهم، ونیز در معرض حکلات قدرتهای اروپائی عضو اتحادیه‌ی کامبره نیز قرار گرفت؛ این اتحادیه را "پاپ یولیوس دوم" که در آرزوی تصرف مسمکات ونیز در رومانیا بود تشکیل داد و هدایت کرد. با آنکه این جنگ فرساینده در دو جبهه باعث زوال قدرت ونیز شد، اما نتوانست آنرا از پا درآورد، بهطوریکه ونیز در سال 1571 توانست در نبرد دریایی بزرگ لپانتو بر ترکها چیره شود. در این سال، اروپا از ونیز جانبداری کرد.

### معماری: پالادیو

استقلال ونیز از گرایش‌های آن عصر را می‌توان در کارهای آندرئا پالادیو مشاهده کرد. پالادیو که کارش را با سنگتراشی و پیکره آرایی ساختمانی آغاز کرده بود، در سی سالگی به معماری، مطالعه‌ی آثار باستانیان در معماری، مهندسی، نقشه‌شناسی، علوم

نظامی روی آورد. پالادیو، برخلاف آبرتی دانشمند جامع الاطراف، بیشتر به تخصص گرایید. جندین بار به روم سفر کرد و مستقیماً به مطالعه و مشاهده ساختمانهای باستانی این شهر پرداخت. شهرت پالادیو بیشتر به علت ویلاهای متعددی است که در نیز ساخت. نوزده تای این ویلاها همچنان تا به امروز پا بر جا مانده‌اند؛ این ویلاها مخصوصاً در کار معماران پس از وی موثر افتاده‌ند. همان روحیه ارکادیائی که رومیان به ساختن ویلا در روستا و خارج از شهرها ترغیب می‌کرد و با فصاحت هر چه بیشتر جور جونه نقاشی و نیزی متجلعی خواهد شد، با غutz رونق ویلا سازی مشابهی در سده‌ی شانزدهم شد. می‌توان تصور کرد که تراکم ساختمانهای ونیز، با آن مساحت محدود خشکی‌اش، از تراکم ساختمانهای هر شهر باستانی دیگری بیشتر بوده است. ولی اشتبیه به زندگی در روستا، یگانه انگیزه و نیزیان در این کار نبود: زوال قدر تونیزیانه ایشان را به معمور کردن مستملکات فراموش شده‌شان ترغیب کرد. شهر وندانی که توان کار ار داشتنند تشویق می‌شدند تا با تلاقه‌ها را بخشکانند و به زمین‌های قابل کشت تبدیل کنند و خود به جرگه اشراف کشتگر بپیوندند.

ویلا روتوندانزدیک ویچنتا با آنکه مشهورترین ویلا است، نمونه یا الگوی سبک کلی ویلا سازی پالادیو نیست، چون ان برای یک کشتگر اشراف منش بلکه برای مونسینیور بازنشسته‌ای ساخته شده بود که می‌خواست برایا برگزاری جشنها و دیدیارهای اجتماعی از آن استفاده کند. کلیساي سان جورجو ماجوره درست در آن سوی

کانال بزرگ منشعب از میدان "سان مارکو"، یکی از مشهورترین ساختمانهای ونیز است. نمکای این کلیسا مو به مو به سبک پالادیو است. پالادیو که از چگونگی تلفیق دادن یک صحن مرتفع مرکزی با راهروهای کوتاه جانبی و ایجاد یک طرح متحداً‌شکل ناراضی بود، این راه حل، نه فقط بازتابی از طرز قرار گرفتن اجزای درونی ساختمان است بلکه خاصیت عمق نمایی سه بعدی را به بیننده القا می‌کند؛ و برجستگی شدید ستونهای مرکزی و سایه هایشان نیز بر شدت این تاثیر می‌افزاید. فضای داخل کلیسا، در معرض امواج سیل وار نور قرار دارد، و همین باعث نرمت نمایاندن خطوط کرانی مفصل بندیهای فراوان دیوار - پا سنگ پی‌ها، میله‌ای ستونها، سرستونها و اسپرها - می‌شود. تمامی این اجزا، نیمرخی زیبا و "صحیح" دارند و نمونه‌ای از سازماندهی "منطقی" اجزای ساختمانی در تئوری معماری کلاسیک به شمار می‌روند.

## نقاشی و نیزی

نور ملایم و سبک و نیز، که می‌توانست از خشکی خطوط معماری پالادیو بکاهد، به کامل ترین شکل خود در سبک نقاشی و نیز به حیاتش ادامه می‌دهد. زندگی هنری جوانی بلینی تاریخچه این سبک است. بلینی که همواره در برابر هر پدیده‌ی نو از خود واکنش نشان می‌داد، در طی زندگی‌پردازی و پر ثمر خویش هیچگاه از رشد هنری بازنمی‌ماند و تقریباً به آفرینش آن چیزی توفیق یافت که "سبک بین المللی را از پدرش که شاگرد "جنتیله دافا بریانو" بود فرا گرفت، در کارگاه خانوادگی خود به کار پرداخت. سبک خویش را تا اندکی پس از مرگ پدرش در ۱۴۷۰ علن نکرد. از نخستین کارهای مستقلش چنین بر می‌آید که وی شدیداً تحت تاثیر مانتنیا بوده است. ولی در اواخر دهه‌ی ۱۴۷۰، تحت تاثیر امکاناتی که آنتونلو دامسینا به دنبال دیدارش از ونیز د راسلوب جدید رنگ روغن خود به سوی نقشان گشود، بلینی از سبک خشن و خطی پادوا دست برداشت و شیوه‌ای عاطفه برانگیز و خوش رنگ ابداع کرد که بعدها مختص سبک نقاشی و نیز گردید. جوانی بلینی شهرتش را در درجه نخست مدیون تابلوهایی است که در وصف مریم، هم اندازه‌ی یک دوم ارتفاع اصلی بر روی قابهای تزیینی کوچک، م در مذبح های بزرگ و پر عظمت از نوع مکالمه‌ی مقدس نقاشی کرد. بلینی در مذبح سان زاکاریا نقطه‌ی دید بیننده را بالاتر می‌برد و پرسپکتیو را ملایم تر و طبیعی تر می‌گرداند. پیکره‌ها به صورت یک کل واحد و یکپارچه با یکدیگر

ترکیب شده‌اند، دیگر به سطح پیش زمینه‌ی نقاشی نمی‌چسبند؛ بلکه در عمق تصویر قرار گرفته‌اند، به جای ایستادن در جلوی صحنه، به درونش می‌آیند واز آن خارج می‌شوند. حالت‌های اینان حرکتی موزون در درون گروه ایجاد می‌کند، ولی تمام حرکتهای علني‌حذف شده و ازدحام صحنه‌ی سابق به آرامشی موقانه تبدیل گردیده است. تابلوی جشن خدایان، نمونه‌ای از تاثیر یکی از شاگردان بلينی یعنی جورجونه بر استادش استغ وی پس زمینه‌های منظره‌ی استادش را به صورت خیال‌بافی‌های شاعرانه و آرکادیائی تکمیل کرد. از عناصر حالت روستایی و شبانی می‌توان به منظره خندان، جوانی جاوید، آواز خوانی و خوشگذرانی و توجه به احساسات عاشقانه اشاره کرد.

بدین ترتیب هنر ونیزی در دوره‌ی بلينی به صورت مکملی بزرگ برای مکتب فلورانس و رم درمی‌اید. ابزار کار ونیزیها رنگ است، ابزار کار فلورانسیان و رومیان، شکل یا صورت پیکره‌وار است. موضوعات کارشان متفاوتند. نقاشی ونیزی، لطافت احساسها و خوشیها حاصل از مشاهده‌ی زیبایی‌ث طبیعت و لذت بشریت را مجسم می‌کند. فلورانسیان و رومیان می‌کوشند موضوعاتی سخت تر و اندیشمندانه‌تر را بازنمایی کنند، همچون حماسه‌ی انسان، فضایل مردانگی، عظمت آرمان، اصول متعادل مذهب در کنار موضوعات پهلوانی و متعادل. تاریخ بعدی هنر غرب را می‌توان وسیعاً به صورت گفتگویی بین این دو سنت، درک کرد. منبع الهام بلينی را در گرایش به موضوعات ساده

و روستایی می‌توان در نقاشیهایی چون "سنفونی شبانی" اثر شاگرد پرکارش جورجونه داکاستلفرانکو جستجو کرد.

**تیسین:** گرایش به ساده نمایی در کار جورجونه نه فقط به استاد سالخوردہ اما همواره یادگیرنده‌اش بلینی بلکه به تیتسانو و چلی نیز انتقال یافت. تیسین بزرگترین و پرکارترین هنرمند در جمع نقاشان ونیزی است. او از جمله بزرگترین نقاشان دنیای غرب، رنگ شناس چیره دست، و در معنای وسیع کلمه‌پدر شیوه جدید در نقاشی است. تغییر بزرگی که در روزگار او به وقوع پیوست، پذیرش تقریباً همگانی بوم- با آن سطح زبرش- به جای قاب تخته‌ای برای تابلوهای نقاشی بود. با نقاشی‌تیسین، رنگ روغن به عنوان ابزار نمونه‌وار سنت تصویرگری امروز معرفی می‌شود. تیسین در نزد بلینی و جورجونه تعلیم دیده بود، مهارت‌های ایشان را چنان شایسته فراگرفت که امروزه نیز منتقدان درباره‌ی درجه‌ی مشارکت‌کنندگان در آفرینش آخرین آثار آن استادان به توافق کلی نرسیده‌اند. او بسیاری از تابلوهای ناتمام بلینی و جورجونه را به پایان رساند؛ از آن جمله تابلوی "جشن خدایان" بوده است که منظره‌ی پس زمینه‌ی سمت راستش را او نقاشی کرد.

پس از جوانانی بلینی در 1516، تیسین به مقام "نقاش جمهوری ونیز" برگزیشده شد. کمی پس از این واقعه، تیسین تابلوی "مریم با اعضای خانواده‌ی پزارو" را بریا "کلیسای فراری" نقاشی کرد. همچنان که پراکسیتیلس موضوع زن برهنه را در هنر

یونان باستان رواج داد، جورجونه و تیسین نیز آن را از نو برای هنر جدید دنیای غرب زنده کرد. تیسین در اوج قدرتش، تابلوی ونوس اوربینو را برای دوک اوربینو نقاشی کرد. این تابلو تجسمی از اصول ترکیب بندی برای شبیه سازی از موضوعی که تا صدها سال دیگر مورد توجه عموم خواهد بود.

## رنسانس اروپا

همزمان با تحولات هنری بزرگی در شنال ایتالیا به وقوع می‌پیوندد، در سرزمینهای واقع در شمال کوههای آلپ به چشم نمی‌خورد و در آن مناطق همچنان قلمرو شیوه‌ی گوتیک باقی است. ایتالیا هیچگاه این شیوه را از آن خود ندانسته و نپذیرفته بود. سبک گوتیک در معماری، تا سده‌ی شانزدهم در شمال به حیات خود ادامه داد ولی در نقاشی و پیکرتراشی، نیروهای هنری تازه‌ای به حرکت در آمده بودند. هنرمندان شمال اروپا، هیچگاه مانند ایتالیائی‌ها با هنر دوره‌ی کلاسیک باستانی آشنا نشده بودند. در ایتالیا بقای هنر کلاسیک در همه به چشم می‌خورد و ایتالیائی‌ها خود را اعقاب رومیان باستان می‌دانستند. سبک که در فاصله‌ی سالهای زندگی "جوتو" تا "مازاتچو" به میدان آمده بود، به ندرت ممکن چیزی بیش از وقفه‌ای کوتاه در سبک هنری جدیدی باشد که آینده‌ی هنر اروپا با خود به همراه داشت. در شمال اروپا نیز سبک بین المللی از میدان خارج شد و عرصه را برای رئالیسیسمی پر توان باز کرد که حتی بدون الهام

گرفتن از هنر کلاسیک باستان، با روزگار گذشته قطع رابطه کرد و جهات حرکت خویش را علنی ساخت.

نقاشی شمالی که از حرفه‌ی تذهیبکاری سر بر آورده است، همانند هنرمندان شمال ایتالیا، حیثیت و مقام تازه‌ای کسب می‌کند. ساختار اجتماعی شمال اروپا، هرچند با گسترش داد و ستد و ثروت به معنای جدید همراه بودع درسده‌ی پانزدهم از نظام‌های سلسله مراتبی سده‌های میانه پیروی می‌کرد. اشراف و دین پیشگان به حاکمیت‌شان ادامه دادند، هر چند سر چشم‌های حقیقی ثروت و قدرت، بورژووازی بود. این طبقه‌ی متوسط بزرگ، به نوبه خود، در شمال اروپا، نظام صنفی حتی بیش از ایتالیا بر زندگی انسان متوسط مسلط بود. هر شخصی برای آنکه بتواند به حرفه‌ای بپردازد، باید عضو صنف ناظر بر آن حرفه می‌شد- مثلاً نقاش مجبور بود عضو صنف "قدیس لوقا" بشود، که زین سازان، شیشه‌گران و آینه سازان را نیز در بر می‌گرفت. نقاشی، برای تضمین عضویتش در صنف، سالهای خردسالیش را به کارآموزی در نزد یک استاد نقاشی می‌گذراند و همچون فرزندش در کنار او زندگی می‌کرد و مبانی هنر نقاشی را از وی می‌آموخت: طرز ساختن ابزارهای نقاشی؛ طرز آماده کردن تخته‌های مسطح با گچ مخصوص؛ و طرز مخلوط کردن رنگها، روغن، و لعتبهای. وقتی نقاشی نوآموز با این روشها آشنا می‌شد و طرز کار به شیوه‌ی سنتی استادش را یاد می‌گرفت، غالباً چند سالی از عمرش را به شاگردی می‌گذراند و در شهرهای مختلف کار می‌کرد و با اندیشه‌های

استادان دیگر نیز آشنا می‌شد. در اینصورت شایسته‌ی استادی می‌شد و به عضویت صنف پذیرفته می‌شد. ماموریت‌هایی که به هنرمندان داده می‌شدند، جملگی پس از تایید صنف به اجرا درمی‌آمدند؛ صنف بر طرز کار نقاش نظارتی کرد تا مطمئن شود که وی از مواد و مصالح مناسب استفاده می‌کند، و سپس حق الزحمه مناسب را برایش می‌گرفت. این چیره دستی شامل آشنایی با شیوه‌ی جدید رنگ روغن نیز می‌شد؛ چنانچه شیوه‌ی جدی تاثیر عظیمی بر نقاشان ونیز در پایان سده‌ی پانزدهم داشت.

نتیجه آنکه نقاشی شمال اروپا در سده‌ی پانزدهم با مایه رنگ ترکیبی ژرف و سیر، نور خیره کننده، و سطوح سخت و مینا گونه‌ای مشخص می‌شود که درست در نقطه‌ی مقابل سطوح دارای رنگ کم تضاد، نور شدید، و نسبتاً مات رنگ لعابی ایتالیایی قرار دارد که رنگی است آمیخته با آب به اضافه‌ی ماده‌ای چسباننده چون سریشم یا زردی تخم مرغ. این وسیله‌ی درخشنan و پرتوان، دقیقاً همان ابزاری بود که نقاشان شمال اروپا برای اجرای نیات خویش لازم داشتند: هدف اینان نمایاندن جزئیات تمرکز یافته، تماماً آشکار و درخشنan هزاران شیء از بزرگ و متوسط تا اشیاء تقریباً نا مرئی بود. در حالی که نقاشان ایتالیایی، بیشتر شیفته‌ی ساختمان موجود در پس شکل‌های ظاهری (یعنی پرسپکتیو، ترکیب بندی، نشریح، مکانیک حرکت بدن، و تناسب متکی بر اندازه) بودند، نقاشان شمال اروپامی کوشیدند که خود شکل‌های ظاهری و سطوح درخشنan و رنگی اشیائی را نشان دهند که در معرض نور قرار می‌گرفتند. زمینه‌ی سیاسی تکامل هنر

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

## هنر فلاندر رنسانس

مهمترین شهر در میان شهرهای پر رونق شمال اروپا بروژ بود که همانند فلورانس، ثروتش را از تجارت پشم و کارهای بانکی به دست می‌آورد. تا اواخر سده‌ی پانزدهم، شاخه‌ای از دریای شمال، که امروزه در اثر گل و لای پر شده است، تا بندر بروژ می‌رسید. در اینجا کشتی‌های حامل پشم خام انگلستان لنگر می‌انداختند و پس از تخلیه، بافته‌ها ی پشمی مشهور بروژ را با خود به خارج می‌بردند. تجارت پشم، بانکداران بزرگ را به این بندر جلب کرد. و آنرا به مرکز نقل و انتقالات مالی سراسر اروپای شمالی مبدل ساخت. بروژ علیرغم اقتصادیات پر رونق شهرهای خواهر خوانده‌اش-گان، لوون، و ایپر-چنان بر فلاندر مسلط بود که دوک بورگونی در نخستین سالهای سیده‌ی پانزدهم آنرا پایتخت خویش قرار داد و در بارش را از دیژون به آنجا منتقل کرد.

دوکهای بورگونی احتمالاً نیرومندترین حاکمان اروپای شمالی در سه ربع نخست سده‌ی پانزدهم بودند. "فیلیپ جسور" دوک بورگونی که از "1363" تا "1404" بر این سرزمین حکومت می‌کرد، و برادرش ژان دوک برعیع بزرگترین حامیان هنر روزگار خویش در شمال اروپا بودند. ایشان بیشتر به نسخ تذهیبکاری شده، پرده‌های منقوش آراس، و مبلمان گرانقیمت و سرشار کاخ‌ها و خانه‌های متعددشان در سراسر دوکنشین‌های خویش علاقمند بودند. در اوخر سده‌ی چهاردهم، تذهیبات، تدریج‌آغاز صورت نقاشی‌های مستقل درآمدند و در طول و عرض صحفه گسترش یافتند تا آنکه سراسر آن را اشغال کردند. در حوالی سال 1400، این نیروهای جدید که در میناتور به ظهور رسیده بودند، خواستار سطوحی بزرگتر شدند، و انتقال به نقاشی روی سطح عملی شد. نخستین گامها در جهت گسترش عرصه‌ی تذهیبکاری رد چارچوب متن، در کار "ژان پوسن" تذهیبکار پاریسی که جان تازه‌ای به شیوه‌ی گوتیک بی حرکت مکتب پاریس داد، ظاهر می‌شود. تصاویر سالنامه‌ای روزگار پر برکت دوک دوبری، احتمالاً مشهورترین تصاویر در تاریخ تذهیبکاری نسخ خطی هستند. تذهیبکاری نسخ خطی، با کار برادران لمبورگ، به اوج نهایی خود می‌رسد و تذهیبکاری تا چند ده سال دیگر به حیات خود ادامه می‌دهد تا اینکه اختراع چاپ در اواسط سده‌ی پانزدهم، ضربه‌ی نهایی را بر پیکرش وارد آورد؛ البته پیش از اختراع چاپ نیز نقاشی روی تخته، در بیشتر عرصه‌ها، جای آنرا گرفته بود. به هر حال در این دوران، اشیای عادی پیرامون انسان و

خود انسان با توجیهی عادی برای حضور در حوزه‌ی هنر، به عرصه‌ی قدیسان پا می‌نهند؛ و بر عکس آنها، قدیسان نیز قلمرو انسان را به اشغال خویش در آوردند. ولی انسان، به اضافه‌ی اشیای متعلق به انسان باقی خواهد ماند تا آنکه همزمان با دنیوی شدن هنر، قدیسان و قداست نیز ناپدید شوند. قاب تزیینی محجر مذبح گان (پرستش گوسفند رازآمیز) در کلیسای سن باوو در شهر گان، یکی از بزرگترین نقاشی‌های سده‌ی پانزدهم، اثر یان وان آیک، و برادر بزرگش هوبرت وانآیک است، هرچند هنوزبر سر چگونگی و درجه‌ی همکاری این دو در آفرینش نقاشی مزبور اختلاف نظر وجود دارد. از بزرگی این محجر مذبح می‌توان د ریافت که گونه‌ای همکاری و شاید تغییرات پیاپی در کل طراحی اثر نیز در میان بوده است. شکل محجر مذبح بزرگ تا شونده حکایت از گرایش قرون وسطائی به پرده برداشتن از حقایق نهفته د رورای ظواهر امور طبیعی، و پیچاندن اندیشه در لفاف کنایه، و یافتن "ماهی" پنهان از زیر چندین لایه معنوی فرعی دارد. "نیکولاوس کوزایی" با نقاشان بزرگ فلاندری هم‌عصر است، و حالت روحی اش چنان بوده که ایشان خود را با وی همدل می‌دانسته‌اند. در این عصر، هنرمندانبه انسان غربی نشان می‌داد که "اشیاء چه شکلی دارند" و او نیز از پی بردن به این وحیع بی نهایت خوشحال می‌شد. مخصوصاً در هلند و ایتالیا عصری آغاز شده بود که آن انسانها به دلیل آنچه بینائی مکشوف می‌ساخت، به قوه‌ی بینایی خویش می‌بالیدند. هنر " Roxier وان در وایدن" تاثیر به مراتب بیشتری بر نقاشی شمال اروپا در

سده‌ی پانزدهم داشت. روخیر، شاگرد روبرت کامپن، علناً محدودیتهای سبک وان آیک را می‌پذیرفت، ولی کارهای اولیه‌ی خودش از تاثیر این سبک مبرا نبوده‌اند. روخیر با زدودن بخش بزرگی از نمد پردازی‌خای فرعی از نقاشی‌هایش، صحنه‌ی تصویر گری خویش را برای ظهور ترکیب بندی‌های سیال و پویایی کهبر عمل و درام انسانیتاکید می‌کنند باز کرد. هوگووان در گوس از 1468 تا 1475 رئیس صنف نقاشان شهر گان و نقاشی بی نهایت محبوب بود. تابلوهای فوق العاده ذهنی و درونگرایانه‌ی هوگو وان در گوس به نظر می‌رسند که واکنشی در برابر این حل‌تغیر شخصی‌اند و نا رضایتی از چیزی را بیان می‌کنند که هنرمند احتمالاً آنرا فقدان مضمون مذهبی در تالوهای هم‌عصران سالخوردۀی خویش می‌پنداشته است. هانس مملینگ، هنرمند معاصر هوگو، سبک شیرین و نسبتاً اندوهباری دارد که با دیگر هم‌عصرانش متفاوت است اما با روزگار تاریک و روشن قرن پانزدهم مطابق است.

## رنسانس آلمان

بورژوازی فرانسه با بورژوازی ثروتمند، پراکنده د شهرهای مستحکم و علاقمند به تقویت هنرها در هلند قابل مقایسه نبود. "جنگ صد ساله"، پایه‌های اقتصاد فرانسه را متلاشی کرد و مانع تثبیت اوضاع در راین کشور شد. در طی سده‌ی پانزدهم، هرج و مرج ناشی از جنگ و ناتوانی شاهان، به پیدایش گروهی از دوکنشین‌های رقیب انجامید. تکامل نر نقاشی در آلمان سده‌ی پانزدهم، به مراتب بیشتر از فرانسه، ا

زدستاوردہای نقاشی فلاندری متاثر بود. در آلمان شمالی، نفوذ یان وان آیک به سنت سبک بین المللی پیوست و دنیای لطیف و مزین و فریبندہی اثار استفان بوخنر، استاد برجسته‌ی مکتب کولونی، را پدید آورد. سبک گوتیک همگام با پیشرفت رنسانس در شمال، به حیاتش ادامه داد. در کارهای تیلمن ریمث نایدر بزرگترین پیکرترash آلمان در سده‌ی پانزدهم به ندرت می‌توان نشانی از تاثیرات رنسانس ایتالیا دید. نخستین بخورد بزرگ هنر آلمانی با رنسانس ایتالیائی در کارهای میخائیل پاخر نقاش و پیکرترash تیرولی صورت می‌گیردو در آلمان که چاپ با حروف قابل انتقال اختراع شده بود، می‌شد انتظار داشت که هنرهای چاپی در عرصه‌ی هنر استادان شایسته‌ای پیدا کنند.

**آلمان:** هنر آلمان در طی سده‌ی شانزدهم با بیداری ناگهانی در برابر پیشرفت‌های هنر دوره‌ی رنسانس ایتالیا و اشتیاق به جذب هر چه سریعتر این سبک نوین مشخص می‌شود. در طی سده‌ی پانزدهم هنر نقاشی آلمانی رایج در شهرهای مرffe جنوب آلمان، در راستای اکسپرسیونیستی خود و تحت تاثیر هنر فلاندری تکامل یافته بود. در اواخر سده‌ی پانزدهم و اوایل شانزدهم، این هنر ناگهان شکفت و به گل نشست. آلبرت آلتدورفر نماینده‌ی بزرگ سبک دانوب (یا دوناؤ ستیل) است که رونق آن از شهر رگنسبورگ اغاز شد و در امتداد رود دانوب به سمت شرق اتریش گسترش یافت. در معروفترین اثر التتدورفر به نام "نبرد ایسوس" تشابه چندانی با محیط رود دانوب دبده

نمی‌شود ولی منظره‌ی هوائی الپ در آن به چشم می‌خورد. یکی از بزرگترین فرد گرایان دوره‌ی رنسانس و هنرمندی با نبوغ و نواوری اصیل، ماتیاس گرونوالد بود که ظاهراً علايق پر دامنه‌ای همپای هنرمندان فرد گرای دوره‌ی رنسانس داشته است.

در تابلوی "عیسی بر صلیبگ از قاب تزیینی محجر مذبح ایزنهايم"، گرونوالد احتمالاً به یاد ماندنی‌ترین تفسیر ممکن را از این موضوع در تاریخ هنر در برابر ما مجسم می‌سازد. این محجر از یک تابوت حکاکی شده‌ی چوبی با دو لوحه‌ی قابل انتقال جانبی تشکیل شده است. آلبرشت دوررد در زمانی که روزنامه نگاری می‌کرد با گراوورهای مانتنیا و پولا یوئو لا آشنا شد و به اقتباس از آنها پرداخت. شهرت و نفوذ دورد در روزگار خودش به تسلطش به هنرهای چاپی (گرافیک) بستگی داشت و در واقع کمک او به هنر غربی در همین عرصه بوده است. از 1500 به بعد، روز به روز بر علاقه‌ی دور میانی نظری هنر ایتالیا در دوره‌ی رنسانس افزوده شد؛ گراور آدم چوا، ترکیب فشرده‌ای از شکل‌های آرمانی و شدیداً ناتورالیستی است که بر حسب تلقی بیننده، می‌توانند مکمل یا دشمن یکدیگر پنداشته شوند. دورر همانگونه که به مشاهده و مطالعه‌ی گیاهان طبیعت می‌پرداخت، چهره‌های انفرادیش را نیز تجسمی از شخصیت افراد قرار داده است. برایا دورر، سازش دادن تمایل شمالی به ناتورالیسم دقیق با علايق تئوریک شخصی خویش و خواسته‌ای هنر دوره‌ی رنسانس پیشرفتی در جنوب دائر بر رعایت بی‌پیرائه

ساختمانی، همیشه دشوار بود. گویا این معمای بزرگ سراسر عمرش را در گراور "اندوه یکم"، یکی از شاهکارهای گراوریش در فاصله‌ی سالهای ۱۵۱۳ و ۱۵۱۴، بیان کرده است. این گراور (شهسوار مرگ و شیطان)، "قدیس هیرونیموس در اتاق مطالعه" احتمالاً رمزی از فضیلتهای اخلاقی، دینی، و فکری بوده‌اند. و هنر گراورسازی را به عالی ترین درجه‌ی ظرافت و کمال می‌رسانند. دورر فقط در اخیرین سالهای زندگی و به هنگام فرینش یکی از آخرین تابلوهاییش توانست آن دو گرایش متضادی را که برای جلوگیری بر آثارش با یکدیگر درستیز بوده‌اند - ناتورالیسم شمالی و عظمت جنوبی - با یکدیگر سازش دهد. آنچه دورر در سراسر عمرش کوشیده بود فرمول بندی و پی‌ریزی کند، برایا "هانس هولباين کهتر" معاصر جوان وی، تقریباً بی‌هیچ کوشیشی می‌سر گردید. تخصص اصلی هولباين چهره سازی انفرادی بود و در همین رشته نشان داد که چه اطلاعات جامعی درباره‌ی ترکسیب بندی با عظمت، ساختار بدنی، و شکل پیکره‌وار ایتالیائی دارد. سبک هولباين به مرور، دستخوش حولی تدریجی شد. اشیای بی‌جان را از تابلو حذف و به پس زمینه‌ای ساده و خنثی در پشت سر موضوع، بسنده کرد. هولباين در ۱۵۴۳ به مرگی زودرس در گذشت و با مرگ او مکتب بزرگ رنسانس آلمانی نیز ار میان رفت. ولی در ۱۵۳۲، وقتی از هولباين از بال انگلستان می‌رفت، این رنسانس نیز با خودش برده بود.

## رنسانس هلند

تجدید حیات فرانسه و زوال خاندان بورگونی، مکتب‌های فلاندری را از اعتبار و شوکت انداخت. استقبال فوق العاده که در سال 1620 از آلبرشت دورر به هنگام دیدارش از آنرس به عمل آمد، حکایت از یک شکست یا پسرفت برای فلاندر می‌کرد؛ آلمان، که سابقاً از شمال پیروی کرده بود در این زمان پیشگام حوادث و تحولات هنر در شمال شده بود. فروپاشی سنت کهن فلاندری در عرصه‌ی شکل و مضمون خلائی پدید آورد که با ظهور نابسامان ندیشه‌های ایتالیائی-که به صورت دست دوم و از راه دورر بدانجا رسیده بود- پرشده. افراط در تزیین، سخت مورد استقبال قرار می‌گیرد، شمال، زمانی معادل عمر یک نسل یا بیشتر، نتوانست رنسانس خود را سر و سامان دهد. ولی از بطن این همه آشتفتگی، حرکات نو و مطمئنی آغاز شدند. در درجه اول بقایای سنت سده‌های میانه باید به کناری زده می‌شدند؛ این کار صورت گرفت. سلطه‌ی اعتقادات دینی در برابر تجربه‌اندوزیهایی که در عرصه‌ی شکل و مضمون به عمل می‌آمد، از پا در آمد؛ موضوع مذهبی با آنکه به حیات خود ادامه داد، ولی دیگر بر سراسر عرصه‌ی شکل و مضمون به عمل می‌آمد، از پا در آمد؛ به دانشمندان امانتی پیوست، او از ایتالیا دیدار کرد و شیفته‌ی تاریخ و هنر و ادبیات روزگار باستان و اسطوره‌های آن شد. هنرمند دیگری که

نماینده‌ی برجسته‌ی یک گرایش بسیار متفاوت هنری در سده‌های شانزدهم به شمار می‌رود، یواخیم دپاتینر نان دارد. او نخستین نقاش دو رنما ساز هلندی، تصویرگر صحنه‌های مذهبی و همتای آلتور آلمانی است. علقه‌ی مشابهی به رایطه‌ی میان انسان و طبیعت در آثار بزرگترین و مبتکرترین نقاش سده‌ی شانزدهم فلاندر یعنی پیتر بروگل احتمالاًز پاتینر متاثر بوده‌اند. ولی در نقاشی‌های بروگل، صرفنظر از اینکه خواسته باشد چه بخش بزرگی از این جهان را مجسم کند، فالیت‌های بشر، موضوع مسلط هستند. بروگل از یک "روماییست" به نام پیتر کوک تعلیم گرفت و همچون بسیاری از معاصرانش به ایتالیا سفر کرد. البته بروگل فقط یک دورنما ساز نیست. او در مجموعه‌ی تابلوهای مربوط به ماههای سال، به روشی بی‌مانند که گاه به طنز هم آلوده شده، فعالیت‌های انسان را در زمانهای مختلف سال مجسم می‌کند. ولی تفسیر بروگل، غالباً بسایر شخصی است چون گاهی وضع ناپایدار نوع بشر را به طنز می‌گیرد. مفهوم اثارش در موارد خاصی، غالباً مانند مفهوم آثار هیرونیموس بوس گنگ است و گویا ازاین که بیننده را از راههای غیر مستقیم به درون نقاشی‌هایش هدایت و وی را گاه با رمز و راز و گاه با پردههای دهشتبار مواجه سازد بسی لذت می‌برد تفسیر بروگل درباره‌ی انسان، در آخرین سالهای عمرش، روز به روز تلخ تر می‌شود. هلند که دذر شعله‌های اختلاف مذهبی می‌سوخت، به مرکز شرارت‌های حیوانی تبدیل شد و دخالت قدرت اسپانیایی کاتولیک بریا سرکوبی "جنبش الاح دینی" نیز موجب تشدید این شرارت گروید.

**رنسانس فرانسه:** فرانسه که در طی سده‌ی پانزدهم تکه و غارت شده بود، در اواخر همان سده و در دوران حکومت شاهان نیرومند، خود را از نو سروسامان دارد و توانست سیاستی تجاوز گرانه در قبال همسایگانش اخذ کند. در دوره‌ی فرانسوی اول، فرانسویان جای پای محکمی در میلان و حومه‌ی آن داشتند. این پادشاه، رنسانس را مشتاقانه به فرانسه راه داد و لئوناردو داوینچی و آندرئا دل سارتو را به دربار خویش پذیرفت. ولی ینان هیچ تاثیری ماندگار بر هنر فرانسوی نداشتند بلکه شیوه گزینانی چون "ایل روسو" و چلینی توانستند سبک ایتالیایی را جانشین سبک گوتیک سازند. ذوق و سیلقه‌ی شخصی فرانسوی اول و درباریانش به احتمال قوی به سوی هنری ملایم، ساختگی، ظرفی و شهوت انگیز جلب شده است. پیکرتراشان و نقاشانی که به سرپرستی دو هنرمند فلورانسی به نامهای "ایل روسو" و "پریما تیتچو" مشترکاً برای تزیین کاخ جدید سلطنتی در فونتنبلو کار می‌کردند، عموماً به مكتب فونتنبلو شهرت یافته‌اند. در دروره‌ی سلطنت فرانسوی اول به منظور پی افکنندن یک کاخ جدید سلطنتی در محل قدیمی لوور پاریس، برنامه‌ی ساختمانی تزهای را به اجرا درآورد، ولی پیش از آنکه به مراحل جدی برسد در گذشت نمای حیاط جنوبی لوور، نمونه‌ی معماری رنسانس فرانسوی است؛ سرانجام، فرانسویان، کلاسیسیسم بومی خاص خویش را که از خصوصیات شیوه گزینانه‌ی ایتالیایی مبرا باشد ابداع خواهند کرد. تندیس‌های نمای حیاط لوور که اکنون عمدتاً بازسازی شده است، آفریده‌ی گوژون بودند. کیفیت سبک گوژن را به بهترین شکل

ممکن می‌توان در نقش‌ها یبرجسته‌ی "فونتن دز ینوسان" به نام "حوریان" مشاهده کرد که حالت ایستایی متعادل آنها به رقص باله شباهت دارد.

### رنسانس پیشرفت‌های ایتالیا

پیش از پایان سده‌ی پانزدهم، فلورانس مقام رهبری هنرها را از دست داد زیرا نوآوریهای هنرمندانش به خصیصه‌ی مشترک هنرمندان سراسر ایتالیا مبدل شده بود و مرزهای سیاسی محلی نتوانستند مانعی فرا راه گسترش آن پدید آورند. این بدان معنی نیست که گفته شود فلورانس دیگر غولان یک نسل پیش را رد دامان خود نمی‌پرورانید. ائوناردو و میکلانژ با آنکه بخش بزرگی زعمرشان در بیرون از این شهر سپری کردند ولی باز خود رافلورانسی می‌نامیدند، و نقطه‌ی عطف تربیت هنری رافائل در پی اشنازیش با هنر فلورانسی فرا رسید. گذشته از این پس از آفریده شدن نخستین کارهای لئوناردو داوینچی، فلورانس سرچشم‌های سبک هنری سده‌ی شانزدهم شده بود و سپس در فراهم آوردن مقدمات و رشد شیوه گزینی سهیم شد. شیوه گزینی، همان سبکی است که در بخش بزرگی از سده‌ی شانزدهم بر اروپای غربی مسلط بود.

**رنسانس پیشرفت‌های ایتالیا:** شهر روم از حدود 1495 تا تاریخ یورش بیگانگان و غارت آن در 1527 جانشین لورانس شد و مدعی برتری هنری بر آن گردید. تعدادی از پاپها قدرتمند و جاه طلب قدرتی تازه به نام "ایالت پاپی" آفریدند و رم را پایتخت آن قرار دادند؛ و رم در همان زمان پایتخت هنری اروپا شد. پاپها که در کاخ‌های مجلل و پر شکوه حاکمان

این جهانی زندگی می‌کردند، شهر را با آثار بزرگ هنری آراستند، هنرمندان را از سراسر ایتالیا به آنجا فرا خواندند و ماموریت‌های جاه طلبانه و رقابت آمیز بدیشان دادند.

رنسانس پیشرفت‌ه در مدت زمان کوتاه حیاتش شاهد آفریدهشدن چنان آثار معتبری شد که هنرمندان نسلهای بعد نیز از آنها آموزش می‌گرفتند؛ و هنر لئوناردو، رافائل، میکلائیل، و تیسین به هیچ مکتب خاصی تعلق ندارد، بلکه هر یک ویژگی خاص خود را دارد. این استادان شالوده‌ای تازه و چنان رفیع پی افکنده بودند که جانشینانشان جسارت رقابت با آنرا به خود نمی‌دادند. رنسانس پیشرفت‌ه نه فقط گروه بزرگی از نوابغ استثنائی را به میزان آورد، بلکه شالوده‌ی منطقی ستایش از هنرمند- نابغه را در الهام الهی یافت. نو افلاطون، ستایش معروف افلاطون از شاعر را در کتاب "یون" او پیدا کردند. استادان در دوره‌ی رنسانس پیشرفت‌ه، حرفه‌ی تازه‌ای آفریدند که حق بیان خاص خود، شخصیت محترمانه‌ی خود، و ادعاهای خاص خود را بربایا تایید شدن از سوی بزرگان داشت. هنرمند" زیبایی آفرین امروز- غالباً بی آنکه خود بداند- با تکیه بر حیثیت برهم انباشته توسط هنرمندان پیشین به کار خود ادامه می‌دهد و پیشاپیش ایشان هنرمندانی قرار دارند که نخستین دستاوردهای بزرگ دوره‌ی رنسانس پیشرفت‌ه به ایشان تعلق دارد.

**لئوناردو داوینچی:** لئوناردو داوینچی ، انسانی که الگو و عصاره‌ی هنرمند- نابغه و انسان کامل است. به گونه‌ی شگفتی در جهان معاصر تبدیل شده و همچون یک پیامبر و فرزانه‌ی روزگاره نقطه‌ی آغاز عصر نوین تاریخی ایستاده و نقشه‌ی راههایی را که هنر و

علم در پیش خواهند گرفت ترسیم می‌کند. دامنه و ژرفای علایق او بی سابقه و چنان گسترده و بزرگ بودند که او را نسبت به تحقق تمامی آنچه نیروی تخیل جوشانس می‌توانست به تصویر آورد، نامید می‌کرد. حتی امروزه ما با شگفتی به دستاوردها و نقشه‌های غیر قابل اجراپیش می‌نگریبم. ذهن و شخصیت او در نظر ما پدیدهای فوق انسانی و خود او انسانی اسرار آمیز و دست نایافتنمی می‌نماید؛ لئوناردو معتقد بود که واقعیت به معنای مطلق واژه، برای انسان قابل دریافت نیست و ما فقط با مشاهدهی جلوه‌های متغیر آن می‌توانیم بشناسیم. به همین علت، او چشم راحیاتی‌ترین اندام و بینایی را ضروری‌ترین کارادمی دانسته است، چون آدمی به کمک چشم خویش می‌تواند جلوه یا تصویرهای واقعیت را مستقیماً و عمیقاً درک کند. از این رو بود که هدف اصلی او به گفته‌ی خودش تبدیل شدن به نقاشی ماهرتر و بهتر است. لئوناردو در نخستین دور اقامتش در میلان، تابلوی "مریم عذرًا بر کنار صخره‌ها" را کشید. این تابلوی گروهی، از کارهای فرافیلیپو لیپی متاثر است و گامی در جهت خارج شدن از سنت‌های کهن به شمار می‌رود. لئوناردو نقاشی دیواری شام آخر را برای سفره خانه‌ی سانتا ماریا دله گرانسیه در میلان نقاشی کرد. این نقاشی با آنکه تا حدی از میان رفته است و این تا حدی نتیجه‌ی کم تجربگی هنرمند در گزینش مواد کارش بوده است، و با آنکه بارها بخشی از آنرا ترمیم کرده‌اند، از لحاظ صوری و عاطفی، گیراترین اثر او به شمار می‌رود. اگر نقاشی شام آخر پرآوازه‌ترین تابلوی مذهبی به شمار می‌رود، تابلوی گمونالیزا،

احتمالاً پرآوازه‌ترین شبیه سازی از چهره‌ی مردی در جهان است. از سده‌ی نوزدهم یا حتی پیش از آن به بعد، این چهره‌ی رمزمایز، بخشی از عامه‌ی غربی شده است. پژوهش لئوناردو در عرصه کالد شکافی، به کشیده شدن طراحی‌های دقیق و زیبا انجامید. لئوناردو در عرصه‌ی پیکرتراشی و طراحی‌های متعددی از پیکره‌های عظیم سوار بر اسب از خود بر جای گذاشت.

## سبک باروک

دوره‌ای که با رنسانس مشخص کردہ‌ایم بی هیچ گستاخی در سبکها، تا سده‌های هفدهم و هجدهم ادامه می‌یابد. ما نر این دوره‌ی اخیر را باروک می‌نامیم، هرچند سبک باروک واحد یا مجموعه‌ی اصولی به نام اصول سبک باروک وجود ندارد. منشاء این واژه بر کسی روش نیست احتمال دارد که از واژه پرتغالی *barraco* به معنی مروارید نامنظم مشتق شده باشد. بدون تردید این اصطلاح در آغاز مخصوصاً درباره‌ی معماری رنسانس، با یک معنی حقارت آور به کار برده می‌شد و از نظر منتقدان سده‌ی نوزدهم، به معماری کلاسیک منحط- بی ساختار، دارای تزیینات زیادی، نمایشی، و عجیب و ریب- القا می‌شد. ولی استفاده از اصطلاح "باروک" به عنوان یک واژه‌ی حقارت آور، از رواج افتاده و از مدتها پیش به صفتی مشترک برای هنر دوره‌ای تبدیل شده است که تقریباً از 1600 تا 1750 را در بر می‌گیرد. محققان، تدریجاً دریافتند که سبک‌های باروک تفاوت‌های بنیادین با سبک‌های رنسانس دارند؛ مثلاً سبک باروک پویاست ولی سبک رنسانس،

نسبتاً ایستاست. کار به جایی رسید که هنر شناسان ادعا کردند که دو سبک مزبور، از پایه با یکدیگر متفاوتند. هنوز تفاوت کلی درباره‌ی رابطه‌ی تاریخی و صوری این دو دوره و دو سبک حاصل نشده است. واقعیت تاریخی را باید درمسیر تحويل سبکها جستجو کنیم، و اصطلاح "باروک" نیز هر گاه بخواهیم گرایشها و برآیندهای تحول سبکها را از یکدیگر مجزا کنیم، در کار طبقه بندی، مفید واقع می‌شود. بدین ترتیب، از این پس، اصطلاح باروک را در بیان خصوصیات مشترک سبکها رایج در سده‌های هفدهم و هجدهم به کار خواهیم بود. عصر باروک، همچون هنری که از دل آن پدید آمد، عصری گونه‌گون - پردامنه و پویا، درخشان و رنگارنگ، نمایشی و پر شور، احساسی و خلسه‌آور، پرشکوه و مسرف، نوجو و هنر دوست- بود. عصر باروک، عصر انبساط در پی عصر اکتشاف بود، و انبساط این عصر نیز به کشفیات باز هم بیشتر انجامید. نیروهای بالندهی ملی، کره‌ی خاکی را تسخیر کردند. جنگ بین شهرهای دوره‌ی رنسانس جایش را به جنگ بین امپراطوران قاره‌های مختلف داد، و سرنوشت کره‌ی خاکی را تسخیر کردند. جنگ بین شهرهای دوره‌ی رنسانس جایش را به جنگ بین امپراطوران قاره‌های مختلف داد، و سرنوشت اروپا با سرنوشت نبردهایی که در دشتهای بی‌پایان امریکای شمالی و سراسر هنر جویان داشتند، جوش خورد. گسترش طلبی یا انبساط باروک، در مفاهیم علم نجوم و فیزیک نوین گالیله، کلپر، ونیوتن از مرزهای کره‌ی خاکی نیز گذشت. معلوم شد که حرکت شتابان اجرام آسمانی و سیبی که از درختی به زمین می‌افتد، تابع قوانین

مکانیکی ثابتی هستند. در عصر باروک علاقه‌ی عجیبی به فضای بیکران دیده می‌شود. دکارت، انساط "فضا و محتویاتش) را یگانه صفت فیزیکی وجود می‌نامد؛ آنچه وجود دارد ذهن است و انساط، ذهن، جویا واقعیت انساط را اثبات می‌کند. نور نیز به همین اندازه ذهن انسان عصر باروک ره به خود جلب می‌کند. نور، که هزاران سال به عنوان خورشید خدای گونه یا حقیقت روح القدس پنداشته و پرستیده می‌شد. این زمان پدیده‌ای فیزیکی می‌شود که به صورت امواج در "فضای نا متناهی" پاسکال انتشار می‌یابد و با استفاده از یک منشور می‌توان آنرا شکست و رنگهایش را دید. با آنکه از شدت و قدرت معنی نور کاسته شد، نور همچنان استعاره‌ای برای حقیقت به شمار می‌رفت. عصر علم جدید را عصر "روشنفکری" نامیدند، بدین معنی که شیوه‌ی کهن، تاریک، و افسانه‌ای تفسیر جهان برافتاده و عصر تازه‌ای در پرتو علم آغاز شده بود. باز شددن درهای دو عالم کرات آسنای و ذرات ریز به روی آدمی، ویرا از کنکاش در عرصه‌ی دیرینه‌ی خود شناسی باز نداشت؛ چون آدمی با طبیعت یکی است، شناخت خودش باید جزیی از شناخت طبیعت باشد. باروک عصر تئاتر است، عصری است که شکسپیر "آینه‌ای در برابر طبیعت" می‌گیرد تا طیف اعمال و عواطف آدمی را با همه‌ی درجات روشنی، تاریکی، و شدت و ضعف‌ش بنمایاند. در این عصر بزرگ هنرهای صحنه‌ای، تراژدی و کمدی از نووازنده می‌شوند. در همان حال بر دامنه‌ی منابع و توانایی‌ای موسیقی افزوده می‌شود، و به پیدایش اوپرا و پالایش سازی‌های ارکستر امروزی

یاری می‌کند. تمام هنرهای بر یافته‌های حواس و لذت‌های ناشی از تجربه‌ی حسی مهر تایید می‌زنند. البته در پاره‌ای موارد، ترس نکبت بار از لذت و لذتجویی، همچنان از دوران هیرونیموس بوس به بعد، بر اذهان انسانها حکومت می‌کند؛ در تمام کشورها، شعر و ادبیات، زبانی غنی و رسا پیدا می‌کنند و می‌توانند به بیان موضوعاتی متضمن توصیف، نمایش، برخورد و تلطیف عواطف آدمی بپردازنند. ظاهر تجملی و عظمت و شکوه بی‌پایان بر تمام جنبه‌های زندگی پر ریخت و پاش دربارها حاکم است. و هزینه‌های سنگین بر صاحبان خود تحمیل می‌کند؛ لباس‌ها از نوع پر زیور ترین و بی‌فایده‌ترین لباس‌هائی هستند که بشر تا آن زمان طراحی کرده و دوخته بود. یعنی در ظواهر نیز، تجمل نمایشی و احساساتی، کردار غالب است. لیکن آنچه انسانها می‌پوشند باید به حد کمال برسد، با این تفاوت که تن آسایی نیز از دستش گرفته نشود. نه فقط درباریان که در یک طرف جامعه‌ی باروک بودند و راهزنان و دریازنان در طرف دیگرش، بلکه انسانهای هنر آفرین و صاحبان علم نیز اجرا کنندگان چیره دستی هستند. اینان هنر دوستانی‌اند که به اسلوب خویش می‌بالند و می‌توانند انبوه حیرت‌آوری از آثار هنری بیافرینند.

### باروک اغازین ایتالیا

عصر باروک را با عصر واکنش کاتولیکی در برابر پیشرفت آئین پروتستان یکی دانسته‌اند. هنر باروک با آنکه از لحاظ زمانی و مکانی از ایتالیای سده هفدهم به مراتب فراتر می‌رود، و با آنکه به هیچوجه بازتاب صرف تحولات مذهبی

نیست، تردید نمی‌توان داشت که شهر روم در دوره‌ی حکومت پاپها زادگاهش بوده است. در فاصله‌ی دوره‌ی پاپی "پاولوس" سوم (از خاندان فارنژ) و دوره‌ی پاپی "سیکستوس پنجم" پاپها به پیکار نظامی، سیاسی و دینی موفقیت آمیزی علیه نهضت پروتستان دست زدند و بسیاری از دستاوردهای آنرا در اروپای مرکزی و جنوبی نابود کردند. برنامه‌های ساختمانی آن را در اروپای مرکزی و جنوبی نابود کردند. برنامه‌های ساختمانی آغاز شده و در دوره‌ی پاپی پاولوس سوم توسط پاپ سیکستوس پنجم که خزانه‌ی پاپی را پر کرده بود و تعمیم داشت رم را از نو و با شکوهی بی‌مانند بسازد و به صورت همان "شهر امپراتورانه‌ای" درآورد که با مسیح بیعت کرده و از عووارض دین دوم تطهیر شده بودع از نو به جهان افتاد. پس از سیکستوس چندین پاپ قدرتمند و جاه طلب، حامیان برنینی و سازندگان این شهر جدید که نشان باروک خود را در همه جایش به یادگار نهادند، به قدرت رسیدند. نیروی جنبش ضد اصلاح دینی، که به هنر منتقل شده بود در تمام کشورهای کاتولیک احساس شد و حتی به کشورهای پروتستان رسید و هنرمندان این کشور هنرشنان را حاوی پاسخی به این نیرو تشخیص دادند.

**معماری باروک ایتالیا:** فرقه‌ی یسوعین که جدیداً تاسیس شده بود، به ساختمانی پر شکوه و گیرا برای "کلیسای مادر" خویش احتیاج داشت. چون

میکلانژ در تهیه‌ی نقشه‌ها تاخیر کرده بود، این کلیسا که کلیسای "ایل جزو" (کلیسای عیسی) نام گرفت، در فاصله‌ی سالهای ۱۵۶۸ و ۱۵۸۴ توسط جاکومورا و ینیولا طراحی و ساخته شد. استقبال پر دامنه از نقشه‌ی ساختمانی کلیسای ایل جزو در کشورهای کاتولیک، حتی تا روز کار ما، گویای آن است که نقشه‌ی مزبور برای برگزاری آیین‌های مسیحیان مناسب است.

بزرگترین طرح باروک در رم، تکمیل "کلیسای سان پیترو" بود. نقشه متراکم در مرکز، آنچنانکه برآmantه و میکلانژ تهیه کرده بودند، با رضایت خاطر روحنیون سده‌ی هفدهم روبرو نشد، چون می‌گفتند تهیه کنندگانش از دین رومی متاثر بودند، و آنرا مناسب گنجاندن اجتماعات بزرگ آتی نمی‌دانستند.

نمای کلیسای سان پیترو، گسترش غول‌آسای عناصر معماری طبقه اول کلیسای سان موزانا موضوع کارش را فوق العاده گسترش داده و تراکم نمای کلیسای سنتا موزانا را از میان پرده است. عناصر معماری، در پهنه‌ی بیشتری گسترش یافته اند و آهنگ ستونهای متصل به بدنه و ستونهای آزاد از طرفین به کرکز، شتاب کمتری پیدا کرده است. پهنه‌ی زیاد نما، نقش سنتوری مرکزی را تقریباً زاید کرده است. برای آنکه جانب عدالت را در مورد مادر نو رعایت کرده باشیم باید گفته شود مه طرح وی برای نمای کلیسای سان پیترو هیچگاه تماماً به اجرا در نیامد. طرح کلیسای سان پیترو که در روزگار

برامانته و میکلانژ پی ریزی و تهیه شد و تمام معماران پیشتاز و بزرگ دوره‌ی رنسانس و باروک را به خود جلب کرده به دست جوانانی لورنتو برینینی تکمیل شد. برینی معمار، نقاش، پیکرتراش، یکی از درخشان‌ترین و مبتکر ترین دوره‌ی باروک، و اگر نگوییم مبتکر سبک باروک بود احتمالاً شاخص ترین والهام بخش ترین روح این سبک به شمار می‌رفت. علاقه‌ی هنرمندان باروک به شیوه‌های عمق نمایانه، یک بار دیگر در "پلکان راهنمای"، پلکان عظیمی که به آپارتمانهای پاپی در وایتکان منتهی می‌شود، متجلعی شده است. برینی مدتها پیش از تهیه‌ی طرح میدان مقابل سان پیترو و تکمیل "پلکان راهنمای"، دست اندرکاران تزیین فضای داخل کلیسا سان پیترو بود. به بیان درست تر نمادهای معماری و پیکرتراشی فضای داخل کلیسای سان پیترو نیز تابع همین موضوع پیروزی است. بخش بزرگی از زندگی هنری پربار برینینی به تکمیل سریر قدیس پطروس گذشت. او در این اثرش پیکرتراشی را با معماری درآمیخته است. برینینی که شیوه‌ی پیکرتراشی‌اش چکیده‌ی روح باروک بود - در عرصه‌ی معماری، تا حدودی محافظه کر بود. برینینی که غالباً طراحی‌هایی با مقیاس بزرگ تهیه می‌کرد و تدبیرهای عمق نمایانه‌ی برجسته‌ای به کار می‌گرفت، همواره از شیوه‌های کلاسیک با روشی اعتدالی و سنتی بهره گرفت. سبک معماريش را، در مقایسه با شیوه‌ی عجیب و سراپا

انقلابی فرانچسکو بورومینی، می‌توان آکادمیک نامید. گوارنو، وارت سبک معماری پیکره‌وار بورومینی بود. گوارینی کشیش، ریاضیدان، معمار بود که هفده سال پایانی عمرش را در شهر تورینو گذراند و این شهر دور افتاده را به زادگاه و سرچشمۀ تئوریهایی در عرصه‌ی معماری تبدیل کرد که دامنه‌ی نفوذشان سراسر اروپا را در بر گرفت. تاثیر سبک معماری بورومینی و گوارینی، از کوههای آلپ نیز فراتر رفت و الهام بخش معماران اتریش و جنوب آلمان در اواخر سده‌ی هفدهم و اوائل سده‌ی هجدهم گردید. این سبک که در مناطق کاتولیک نشین اروپا و دنیای جدید با استقبال شایانی مواجه شده بود، در فرانسه که عرصه‌ی سبک نسبتاً محافظه کارانه‌ی برنینی بود چندان تأثیری نگذاشت.

### نقاشی باروک ایتالیا

نقاشان ایتالیا در سده‌ی هفدهم، احتمالاً به استثنای کارا و وادجو و تزئینگران بعدی، در ماجراجوئی به پای معماران و پیکرتراشان نمی‌رسیدند. نقاشان دوره‌ی رنسانس پیشرفت‌هه، سنتی را برای ایشان به ارث گذاشته بودند که از اعتبار به عظمت هنر کلاسیک روزگار باستان برخوردار بود. هنرمندان اروپا، پس از سده‌ی شانزدهم، از هر دو سنت مزبور بهره گرفتند، و تاریخ هنر نقاشی از آن زمان تا سده‌ی نوزدهم-یعنی تا عصر جدید- تاریخ تفسیر، تکامل،

و دگرگونی این سنت‌ها بوده است. سه میراث بزرگ و متنفذ دوره‌ی رنسانس پیشرفت‌هی عبارت بودند از سبک‌های رافائل، میکلانژ، و تیسین، به اضافه‌ی یک ریان فرعی دیگر که از کوردو جو الهام می‌گرفت. نقاشی باروک، پیامد تغییرات و تاثیرات بسیار و بیشمار همین سبک‌ها است، و هنر کلاسیک روزگار باستان نیز گاه تکمیل کننده و گاه مخالف آنها بوده است. در خارج از قلمرو هنر روزگار باستان و دوره‌ی رنسانس، آن چیزی سربرا فراشته که می‌توان ناتورالیسم بومی نامیدش: سبکی که ظاهرآ دشمن بزرگان هنر است و بر این فرض تکیه دارد که هنرمند باید آن چیزی را نقاشی کند که می‌بیند و توجهی به استادان کلاسیک و دوره‌ی رنسانس نداشته باشد. این ناتورالیسم بومی، در ایتالیا و فرانسه به عنوان یک سبک اقلیت ظاهر می‌شود ولی در اسپانیا نقش مهمی ایفا می‌کند و در هلند به بالاترین درجه‌ی اعتبار می‌رسد.

سبک باروک، حدود ۱۶۰۰ میلادی، با تزیین تالار کاخ "فارتره" توسط "آینباله کراتچی"، هنر نقاشی ایتالیایی را تماماً زیر نفوذ خود می‌آورد. نسل کاراتچی که از مهارت ساختگی استادان سبک شیوه گزینی خسته شده بودند، به تماشای دگر باره‌ی طبیعت روی آورد، البته پس از مطالعه‌ی دقیق آثار استادان دوره‌ی رنسانس. گویدو رنی، هنرمند دیگری است که در آکادمیابولونیا پرورش یافت و در کارهایش از رافائل الهام می‌گرفت. جوانی

گوئر چینو نیز که در مکتب بولونیا پرورش یافته بود، به هنگام تفسیر موضوع، از پرسپکتیو سقفی بهره می‌گیرد و به نتیجه بسیار متفاوتی می‌رسد. گرچه نقاشان آکادمی بولونیا قلباً مایل بودند تا سرحد امکان، مستقیماً از طبیعت تقلید کنند، معتقد بودند که هنرمندان دوره‌ی رنسانس و روزگار باستان توانسته بودند بخش بزرگی از جوهر طبیعت را جذب کنند و هنرمندان با آماده شدن برای مطالعه طبیعت، باید از آنها می‌آموختند. مکتبهای ایتالیا در سده‌ی هفدهم، پس از کاراتچی و کاراوae جز در عرصه‌ی تزیین سقف در تمام حوزه‌ها رو به خاموشی نهادند. سابقه‌ی تاریخی و سنت این کار از ماننیا آغاز می‌شود. علاوه بر نور به عنوان محمول جذبه و ژرف نگری به معنای باروک، می‌توان صوت را هم افزود؛ زیرا می‌دانیم که کلیساها در آن زمان با توجه به واضح شنیدن اصوات طراحی ساخته می‌شدند. به راحتی می‌توان تصور کرد که نیروی نور و صوت در کلیسای باروک سرشار از موسیقی باروک، چگونه تقویت می‌شد. انسان مومن در اثر تحریک همزمان حواس بینایی و شنوایی، احتمالاً به چنان حالت خلسه‌ای فرو می‌رفت که به گفته‌ی "میلتون" تمام کائنات را در برابر دیدگانش مجسم می‌کرد. ولی این حال به حال شدن، همواره باید به کمک ابزارهای فیزیکی تحقق می‌یافت زیرا انسانها با آنکه در سده‌های میانه می‌توانستند به رویاهای درونی برسند، در دوره‌ی باروک

اصرار داشتند که هر رازی را آشکارا در برابر دیدگان خویش ببینند. بدین ترتیب، آسمان یا بهشت، برای آنکه معتبرتر و پذیرفتنی تر شود، باید از لحاظ بصری تشابه بیشتری به عرصه‌ی عالم خاکی داشته باشد؛ دانته می‌توانست بهشت را در عالم رویا ببیند، ولی پوتسو می‌خواست آنرا در ساعات بیداری و هنگام قدم زدن در کلیسا، بالای سر خویش بیند انسان سده‌های میانه آرزوی رسیدن به آسمان را داشت؛ انسان دوره‌ی باروک می‌خواست که آسمان را تا حد خودش به زمین آورد و در همانجا بتواند آنرا ببیند، حتی وارسی‌اش کند. بینایی، در هنر و علوم سده‌ی هفدهم برترین قوه‌ی آدمی به شمار می‌رود. گستردگی فضای نمایشی نر باروک نه فقط در حرکت به سوی خط نامتناهی افقی بلکه با حرکت برروی خط عمودی نیز بیان شده است. آسمان بیش از بیش در دسترس آدمی قرار گرفته است؛ نیوتن برای کشف قوانین اجرام آسمانی به آسمان رخنه خواهد کرد. ابرها یا آسمان دیگر کرسی یا تخت فرشتگان نیستند؛ در سده‌ی هفدهم دانشمندان پی می‌بردند که ابر، چیزی جز نجات بخار آب نیست. هوای روشنی که نور به کمکش انتشار می‌یابد، چگلی و وزن دارد. همزمان با مدد شدن آسمانه‌ی آدمی به این فکر می‌افتد که روزی به کمک پرواز، خواهد توانست آنرا تسخیر کند؛ البته نه با پرواز روح

بلکه با پرواز جسم. دوره‌ی باروک، همچنان که در نقاشی سقفی فرآاندرائا پوتسو می‌بینیم، روح را به ماده‌ی در حرکت تبدیل می‌کند.

## هنر باروک اسپانیا

در اسپانیا، همچون دیگر کشورهای اروپا، سبک شیوه گزینی ایتالیایی، در سده‌ی شانزدهم پذیرفته و در دوره‌ی باروک کنار گذاشته شد. ولی اسپانیا، همراه با سبک شیوه گزینی، به نظر می‌رسید هر آنچه را که رنسانس ایتالیایی به میدان آورده بود رد می‌کند، همچنان که انقلاب علمی و نهضت روشنفکری را نیز تا مدتی طولانی رد کرد. از سده‌های میانه به بعد، اسپانیا خود را مغورانه از حوادث اروپا برکنار نگاه داشته بود؛ این برکناری، امروزه هم تماماً پایان نیافته است.

در دوره‌ی جنبش ضد اصلاح دینی و دوره‌ی باروک، ما از یک طرف و ریالیسم آهنین از طرف دیگر؛ قدیسه ترسای آویلائی و قدیس یونانی صلیبی را می‌توان نماینده‌ی جنبه‌ی نخست، و قدیس ایگنا تیوس لویولائی موسس فرقه‌ی یسوعیان را نماینده‌ی جنبه‌ی دوم دانست. می‌توان در اشخاص و آثار هنری واحدی، این دو خلق و خوی را پیدا کرد ولی رایجتر از همه این است که خلق و خویهای مزبور را جدا از یکدیگر می‌بینیم. جالبتر از همه این است که نقاشی از تبار بیگانگان توانست این دو خلق و خوی را در یک تابلوی واحد

در هم آمیزد. ال گر کو هنرمندی است که هنرشن ترکیب شخصی نیرومندی از عناصر هنر بیزانس پسین و سبک شیوه گزینی پسین در ایتالیا است. رنگ عاطفی تند نقاشی‌های او، که طبیعتاً با روح زاهدانه و دیندارنه‌ی اسپانیایی‌ها جور درنی آمد، و غیر عادی بودن شکل در کنار اطمینان فوق العاده به رنگ، او را به کاروان هنر سده‌ی شانزدهم و نیز و سبک شیوه گزینی متصل می‌کند. رئالیسم خشک و سختی که روی دیگر خصلت اسپانیایی‌ها است در یکی از آثار خوشه د ریبرا دیده می‌شود. ریبرا که در نخستین سالهای جوانیش به ایتالیا مهاجرت کرد و در همانجا ماندگار شد، در برخی موارد با لقب ایتالیایی "لواسپانیولتو" یعنی "اسپانیایی کوچولو" شناخته می‌شود. رئالیسم جاری رد سبک او که مخلوطی از شیوه‌ی بومی اسپانیایی و شیوه‌ی تاریک کاروادجو است، به موضوعات غالباً خشونت آمیز آثارش که بلزتابی از روزگار سخت و ناگوار جنبش ضد اصلاح دینی و سلیقه‌ی خاص اسپانیایی‌ها به شبیه سازی از مقاومت دلیرانه‌ی آدمی در برابر درد و رنج هستند، حالتی از ناگواری و تلخی می‌دهد. ریبرا هرگونه آرمان گرایی را تحقیر می‌کند و تماشاگر، ناخواسته به این نتیجه می‌رسد که هنرمندبه جای در تصور اوردن آن صحنه‌ی دلخراش در تابلوی "شهدت قدیس بارتولومئو" دست اندر کار ثبت آن است. در آن

روزگار کوردلی‌ها و قساوتهای دو جانبی مذهبی، شکنجه به عنوان وسیله‌ای برای نجات ارواح سر سخت، منظره‌ای عادی و همگانی بود.

در دوران باروک، تصورات درونی یا دورن بینی و منظره‌ی آن، باهم جور درمی‌آیند. اختملاً دیگو ولاسکس، که تصورات درونی را در مقابل آنچه به چشم جان دیده می‌شود کنار گذاشت، از جمله‌ی بزرگترین استادان رئالیسم بصری سراسر تاریخ است. او با آنکه چندین تابلوی مذهبی نقاشی کرد، توان پرداختن به ایده‌آلیسم یا بیان ظریف و فصیحانه را نداشت و موضوعات مذهبی تابلوهایش شدیداً واقعی‌اندو ولاسکس که در سویل تربیت شده بود، در نخستین سالهای زندگیش مورد توجه فیلیپ چرم پادشاه اسپانیا قرار گرفت و نقاش دربار شد و جز چند سفر کوتاه مدت به خارج از مادرید، تمام عمرش را در آنجا سپری کرد. اینکه ولاسکس چگونه به این عمق نمایی حیرت آور دست یافته است را شاید بتوان در این دانست که او طیف نور و پرده رنگهای تشکیل دهده‌ی آن را باز می‌کند. به جای آنکه رنگهای روشن را ناگهان در کنار رنگهای تاریک قرار دهد- کاری که کارواجو، ریبرا، و ثورباران می‌کردند یا خود او در آثار اولیه‌اش مانند "میگساران" کرده بود- پرده‌ی رنگهای میانجی بیشماری از خاکستری را بین رنگهای متضاد به کار می‌گیرد. بدین ترتیب، درجات ظریف رنگ را دقیقاً مشاهده و ثبت می‌کند و آنچه را

که در گستره‌ی میری روشن- تاریک می‌بینند با رنگهای درجه بندی شده جور می‌کند، و برای جان دادن به رنگهای خنثی در وسط درجه بندی از رنگهای تیره و روشن استفاده می‌کند. جور کردن درجات رنگ توسط لاسکس، به آفریدن جلوه‌های نزدیک می‌شود که بشر بعدها در عصر عکاسی بدان دست خواهد یافت. روش کار لاسکس شکل بی نهایت پالوده‌ی روشی است که تیسین ابداع کرده بود. دیگر لاسکس رنگ و پرده رنگ یا درجات رنگ را جوهر اصلی نقاشی می‌داند، شکلهای یکپارچه را القا می‌کند و هیچگاه به شکل واقعی نمی‌نمایاند. با مشاهده این گونه اسنحاله شکلهای یکپارچه و تو پر به احساس‌هایی صرفاً بصری در کلاف شناور و ناپایداری از پرده رنگها، می‌توان گفت که شکل تندیس وار قدیمی از عرصه‌ی نقاشی رخت بربسته است. نازکی و ظرافت فوق العاده رنگ و نور در کار لاسکس، با پراکندگی تقریباً تصادفی رنگدانه‌های ضخیم در اینجا و آنجا، جایی برای هیچگونه ترکیب یا ساختار میری باقی نمی‌گذارند؛ به هر حال نقاشان بعد در خواهند یافت که رئالیسم بصری و لاسکس، حدی داشته است درجهت هدایت به هنر انتزاعی.

## هنر فلاندر باروک

در سده‌ی شانزدهم، هلند تحت حاکمیت خاندان هایسبورگ حاکم بر اسپانیا قرار گرفت و در همین زمان بود که رشال پنجم امپراطور اسپانیا از سلطنت کنار رفت و تاج و تخت اسپانیا را همراه با ایالات هلند به یگانه پسرش فیلیپ دوم سپرد. اقدامات سرکوبگرانه‌ی فیلیپ علیه پرووتستانها به گستین روابط ایالات شمالی از اسپانیا و تاسیس جمهوری هلند با حاکمیت خاندان اورانژ انجامید. ایالات جنوبی همچنین از اسپانیا تبعیت کردند و مذهب رسمی شان همان مذهب کاتولیک باقی ماند. جدایی سیاسی هلند و بلژیک امروزی نیز کم و بیش بازتابی از همان جدایی است، که در دوره‌ی باروک بازتابی از اختلافات مذهبی و تفاوتهای هنری بود. هنر فلاندر در دوره‌ی باروک (یا هلند در دوره‌ی حاکمیت اسپانیا) پیوندهای فشرده‌ای با هنر باروک کشورهای کاتولیکداشت، حال آنکه مکتبهای نقاشی هلندی، موضوعات و سبکهای خویش را هماهنگ با دین اصلاح شده‌ی خویش و ساخت جدید سیاسی، اجتماعی و اقتصادی عامه‌ی طبقه‌ی متوسط هلند ابداع و تکمیل کردند. پیتر پول روبنس، استاد درخشنان بین المللی داشت، او بودکه شیوه‌ها و دستاوردهای استادان دوره‌ی رنسانس- میکلانژو تیسین- و استادان باروک- کارتاجی‌ها و کارا وادجو- را با هم درآمیخت و نخستین شیوه‌ی حقیقتاً اروپایی را در سبک خویش گنجانید. بدین ترتیب، او کاری را تکمیل کرد که یکصد سال پیشتر،

"آلبرشت دورر" آغاز کرده بود. هنر روبنس، با آنکه حاصل مطالعه‌ی همه جانبه آثار بسیاری از استادان است، گزینشی ضعیف نیست بلکه تلفیق یا ترکیبی بدیع و پرتوان است. روبنس در سال 1598 به استادی رسید و دو سال بعد به ایتالی رفت و قصد داشت تا سال 1608 در آنجا بماند. در همین سالها که شالوده‌های سبک خویش را نهاد. کمی پس از ایتالیا، تابلوی "برافراشتن صلیب" را برای "کلیسای آنورس" کشید. این تابلو بازتابی از مطالعات طولانی هنر ایتالیایی مخصوصاً هنر میکلانژ، تینتورتو، و کاراواجو توسط وی است. نیروی جسمانی و شور عاطفی جاری در نخستین کارهای روبنس هیچگاه از نقاشی‌هایش رخت بر نمی‌بندد، هر چند نیروی زیستش دگرگون می‌شود و بر حسب موضوع به شکلهایی با پیچ و تاب کمتر و ظرافت بیشتر مبدل می‌گردد. اما روبنس بر روی هم یک موضوع کلی دارد و آن بدن انسان است؛ پوشیده یا عریان، موئی یا مذکر، در تلاش آزاد یا آزاد برای تلاش در محیط سرشار از نیروهای فیزیکی یا دیگر اجسام متقابلاً موثر در یکدیگر. در تصور روبنس از صحنه‌ی فعلیت آدمی، چیزی عمیقاً تراژیک و چود ندارد یا چیزی دیده نمی‌شود که جنبه‌های عقلی و رمزی از آن احساس شود یا پیچیده باشد. اهمیت تابلوهای روبنس با مضمون صحنه‌های شکار، در چگونگی تجسم عمل خشونت آمیز و نیروی جسمانی است. روبنس از صمیم

قلب در اشتیاق هنرمندان باروک به نمایش شکوه و عظمت، مخصوصاً شکوه و عظمت خاندانهای سلطنتی - که خود او نیز در میان شان چشم به جهان گشوده بود و اعتقادی قلبی به ایشان داشت - سهیم بود. دوران باروک شاهد نمایش‌ها و جشن‌های پر شکوه و بی پایانی بود که به هنگام جابجایی شاهان، تا بد در نمایش‌های گزاف به این و آن نشان داده می‌شد؛ پیشتر دیدیم که خود پاپها، یا امیران کلیسا، ساختمان کلیسای سان پیترو را بخ یک بنای یادبود همیشیگی برای بزرگداشت قدرت پاپها تبدیل کردند. روبنس مناظره غنی، چهره‌های پرسپکتیو انفرادی، و تمثیل‌های اندیشمندانه آفریده است.

تنوع و گستردگی دامنه‌ی کار او با تنوع کار برنینی رقابت می‌کند.

بیشتر جانشینان روبنس در فلاندر، دستیاران خود وی بوده‌اند. نامدارتر از همه "آنتونی وان دایک" بود. این هنرمند جوان، در نخستین سالهای فعالیت هنریش، چون نمی‌خواست تت الشعاع شهرت و اعتبار بی چون و چرای روبنس قرار گیرد، آنورس را به قصد جنوباً و سپس لندن ترک کرد و در شهر آخر به مقام چهره نگار در باری چارلیز اول رسید. با آنکه وان دایک می‌کوشید تابلوهایی با موضوعات نمایشی بیافریند ولی در عرصه‌ی چهره نگاری فردی تخصص پیدا کرد و شیوه‌ای آمیخته با زیبایی و ظرافتی پر عظمت و در خور دربار شاه انگلستان ابداع کرد که بعدها در هنر بین المللی

موثر افتاد. تاثیر سبک او د رهبر جهره نگاری انگلیس تا سدهی نوزدهم احساس می‌شود. پیکره‌های تمام قد تیسین و ترکیب بندی سرد و آرام شیوه گزینان نیز در انتخاب حالت و جایگزینی پیکره‌ها و جزئیات دیگر توسط وان دایک موثر بوده‌اند. تا چند سال دیگر، هنرمندانی که به چهره‌سازی از بزرگان می‌پردازند، وان دایک را خوب به یاد خواهند داشت.