ART University e-Journal Website

دوفصلنامه دانشگاه هنر | شماره یک | بهار و تابستان ۸۷

نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی

۱۹

عبدالرسول چمانی[۱]

نظریه هنر رنسانس و مرکزیت مفهوم گرده‌برداری صحیح

تاریخ دریافت مقاله : ۱۵ ۴ ۸۶
تاریخ پذیرش نهایی : ۲۱ ۹ ۸۶

چکیده

این نوشتار بر آن است تا با روشی توصیفی ـ تحلیلی به تحلیل محتوای متون برجسته‌ترین نظریه‌پردازان هنر رنسانس مخصوصاً لئون باتیستا آلبرتی نگاهی مجدد کرده، و یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم آن دوران، یعنی «گرده‌برداری صحیح» را به عنوان هسته اصلی نظریه هنر رنسانس بررسی و معرفی نماید. به بیانی دیگر، پرسش اصلی این مختصر متوجه چگونگی قواعد حاکم بر نظام بازنمایی رنسانس و نقش کلیدی‌ترین انگاره آن است. از دستاوردهای عظیم رنسانس ابداع «نظریه هنر» است که بیشتر مرهون دیدگاه‌های آلبرتی می‌باشد؛ نظریاتی که می‌توان آنها را به مثابه روح و چکیده هنر آن دوران دانست. آلبرتی و دیگر فرهیختگان آن زمان مفهومی جدیدی از «بازنمایی» و قواعد حاکم بر آن را معرفی کردند. بعضی پژوهشگران این نوع بازنمایی را به «گرده‌برداری صحیح» تفسیر، و آن را ذیل دو مبحث مطرح کرده‌اند: یکی «حقیقت مادی» و دیگری «حقیقت فرمی». حقیقت مادی به رابطه اثر هنری با جهان خارج پرداخته، و حقیقت فرمی به ارتباط درونی اجزا و چگونگی سازماندهی آنها، مخصوصاً مفهوم پرسپکتیو، اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد با طرح مفهوم «گرده‌برداری صحیح» و نقش مرکزی آن در نظریه هنر رنسانس، آثار آن دوره را نمی‌توان به مثابه تنها شیوه طبیعی یا علمی برای بازنمایی دانست، بلکه باید آن را تنها یکی از انواع نظام‌های بازنمایی تصویری انگاشت.

واژه های کلیدی

نظریه هنر رنسانس، گرده‌برداری صحیح، بازنمایی تصویری، لئون باتیستا آلبرتی

۱ـ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
شهر تهران، استان تهران
Email: chamani.rasoul@gmail.com

مقدمه

هنگامی که جوتو در حوالی سال ۱۳۰۵م. مجموعه نقاشی‌های دیواری کلیسای کوچکی را در پادوآ به پایان رسانید، تاریخ نقاشی را وارد مرحله کاملاً جدیدی کرد. کنش هنرمندانه این هنرمند فلورانسی چنان تحول عظیمی را پدید آورد که مفهوم نقاشی را از پایه دگرگون کرد (تصویر ۱). هر چند موضوع مجموعه مورد نظر موضوعی تکراری بود، ولی توجه جوتو به مفهوم انسان و فضا یکسره با نقاشان پیش از خود متفاوت بود. فرسك‌های جوتو گویی مکانی واقعی را بازنمایی می‌کرد؛ فواصل پیکره‌ها نیز مشخص و حالات آنها سرزنده و طبیعی بود. نزد جوتو شیوه بازنمایی وقایع زندگی مریم باکره و مسیح فراتر از تصویرگری کلمات کتاب مقدس بود. در آثار او، تصویرگری قراردادیِ پیکره‌ها در قرون وسطی، جای خود را به حالات زنده، بیانگر و متنوع داده، و سازماندهی فضایی تابلو، فواصل و حالات پیکره‌ها و چهره‌های آنها از نظام بازنمایی متفاوتی خبر می‌داد.

در قرون وسطی تصاویر و نقاشی‌ها مابه‌ازای واژگان ـ یعنی نمادهای زبانی ـ بودند و معمولاً وقایع کتاب مقدس برای فهم و تجسم بهتر عوام از آنها تصویر می‌شد. بنابراین، بررسی پیرامون دلالت‌های آثار تجسمی قرون وسطی حداقل از دو جنبه قابل پی‌جویی است: اول رابطه آنها با روایت‌های کتاب مقدس، و دیگر نحوه برخورد هنرمند با چگونگی سازماندهی فضایی و قواعد حاکم بر نظام بازنمایی. در آن زمان، نقاشی و بقیه هنرها در خدمت پالایش روحی و تقویت ایمان مؤمنان به مقدسات و جهان لاهوت بود، و بدین جهت، فهم و تفسیر روایت‌های کتاب مقدس ضامن ایمان مؤمنان پنداشته می‌شد. مضافاً آنکه، زیربنای استعلایی زیبایی‌شناسی سده‌های میانه به هنرمندان این اجازه را نمی‌داد که صحنه‌های آثار خود را بر پایه واقعیت بنا کنند: آبای کلیسا، فلاسفه، و هنرمندان قرون وسطی بر این باور بودند که تا آن اندازه شایسته است به طبیعت و عالم ناسوت اعتنا کرد که نشانه‌های «زیبایی ازلی» و «جمال مطلق» را صورتی محسوس بخشید. در نظر ایشان این «صورت محسوس» به مثابه قوسی صعودی قادر بود مؤمنان را در مسیر جهان لاهوت و طریق مسیح راهنمایی کند. بواسطه همین دوری‌گزینی از طبیعت، و شکل‌گیری شیوه‌ای از سازماندهی فضایی و نظام بازنمایی خاص، هنر تجسمی قرون وسطی هر چه بیشتر در جهان نمادها غوطه‌ور شد.

پس از این مختصر و با نیم نگاهی دوباره به آثار جوتو این واقعیت مشخص می‌شود که او قواعدی را برای بازنمایی موضوع نقاشی خود بکار می‌بندد که یکسره با قوانین نظام بازنمایی سده‌های میانه متفاوت است. نلسون گودمن [۱]، فیلسوف آمریکایی، بر این باور است که برای فهم دلالت‌های هنری، بایسته است که قواعد نظام بازنمایی آن هنر شناخته شود. وی با دسته‌بندی «زیبایی‌شناسی» در گستره‌ای معرفت‌شناختی بر تفسیر و ترجمه آثار هنری تأکید می‌کند [۲]. گرچه رویکرد گودمن تمامی آثار هنری را در نظامی نمادین دسته‌بندی می‌کند، ولی به اعتقاد نگارنده، تأکید او بر نظامهای بازنمایی و دلالت‌های آثار هنری به درك و تفسیری بر پایه نظام‌های معرفتی و شناختاری از هنر یاری می‌رساند. کوتاه سخن آنکه، بررسی نظام بازنمایی نقاشی دوران رنسانس مرکز توجه این نوشتار است. در این راستا انگاره‌ای مطرح می‌شود که نقشی کلیدی در نظریه هنر [۳] آن دوران به حساب می‌آید؛ مفهومی که در این مقاله به «گرده‌برداری صحیح» [۴] از آن تعبیر می‌شود. بدین جهت نگاهی اجمالی به رئوس دیدگاه‌های مبدع نظریه هنر رنسانس، یعنی ژان باتیستا آلبرتی [۵] نه تنها لازم است، بلکه ضروری می‌نماید. بنابراین، ابتدا خواهیم دید که چگونه آلبرتی پیوندی مستحکم میان «زیبایی» و «هنر» برقرار می‌کند؛ این پیوند چنان است که نمی‌توان یکی را بدون دیگری

۱. جوتو، زاری بر جسد مسیح، فرسك دیواری، ۱۸۰ ۲۰۰سانتی متر، حدود ۱۳۰۵م.، کلیسای آرنا، پادوا (Honour and Fleming, ۴۱۹,۲۰۰۲)

متصور شـد. همچنین، «زیبایی» در نزد او کیفیتی عینی و ابژکتیو داشـته و بایستی سراغ آن را در اصول و قواعد حاکم بر طبیعت گرفت. از سوی دیگر، بایسته است که «هنر» برای دستیابی به «زیبایی» از این اصول و قواعد طبیعی «گرده‌بـرداری» نماید. بدین ترتیب، «گرده‌برداری صحیح» با ادعاهایی نظیر علم‌مداری و عام‌شمول بودن محور اصلی نظام بازنمایی رنسانس می‌شود.

روش تحقیق

شـیوه پژوهش این نوشـتار بر روش توصیفی_تحلیلی اسـتوار بوده، و روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای می‌باشد. در تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز از روش تحلیل محتوای متن [۶] استفاده شده است.

پیشینه تحقیق

متأسفانه در زبان فارسی پژوهشی‌هایی منحصر پیرامون نظریه هنر رنسانس و دیدگاه‌های مبدع آن آلبرتی صورت نگرفته، و آنچه وجود دارد بیشتر در لابه‌لای کتب تاریخ هنر وجود داشته، و بنا بر ماهیت تحقیق، بدان نگاهی تاریخی شده است. از این گذشته، در ارتباط با مفهومی کلیدی چون «گرده‌برداری صحیح» به صورتی پراکنده، و نه ذیل این مفهوم، مطالبی را صرفاً در کتب تاریخ هنر می‌توان یافت. در بین آنها شاید کتاب تاریخ هنر ارنست گامبریچ [۷] بیش از همه به نظام‌های بازنمایی توجه کرده باشد، چراکه وی اساساً از نظریه‌پردازان بزرگ بازنمایی تصویری [۸] به شمار می‌رود. پیشینه این اصطلاح مخصوصاً در نوشته‌های موشه باراش [۹] یافت می‌شود که در این مقاله نیز به کرات بدان ارجاع داده شده است.

آلبرتی و نظریه هنر

آلبرتی (۱۴۷۲ ۱۴۰۴) از بزرگترین نظریه‌پردازان، نویسندگان و هنرمندان رنسانس، در جنووا بدنیا آمد و در رم دیده از جهان فروبست. او که نامش معمولاً با لئوناردو داوینچی ذکر می‌شود در حدود نیمه اول قرن پانزدهم بسیاری از نظریات مهم خویش را در باب هنر و زیبایی مطرح کرد؛ نظریاتی که نه تنها اساس هنر رنسـانس را دربردارد، بلکه نسـل‌های متعدد بعد از خود را نیز تحت تأثیر قرار داده اسـت. آلبرتی در مورد نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی رساله‌های مجزایی را به رشته تحریر درآورد. رساله او در باب نقاشی به لاتین در سـال ۱۴۳۵م. نگاشـته شد و در سالهای بعد به زبان ایتالیایی ویراستاری شد. این رساله در قرن شانزدهم به زبان لاتینی و در قرن نوزدهم به ایتالیایی در شمارگان زیادی به چاپ رسید. رساله او در باب معماری شـامل ده کتاب است که در فاصله سالهای ۱۴۵۰ تا ۱۴۵۲م. نوشته، ولی تنها در سال ۱۴۸۶م. به زیور طبع آراسته شد.

همانطور که به اشاره رفت ویژگی‌های اندیشه آلبرتی درباه هنر را می‌توان چکیده و روح هنر رنسانس در نظر گرفت تا تارکیه‌ویچ این خصوصیات را در شش ویژگی ذیل خلاصه می‌کند:

۱. برگشت به سوی طبیعت‌گرایی و فاصله‌گیری از مفهوم استعلایی و سمبلیک هنر. هر چند آلبرتی بارها خود را انسانی مذهبی نامید، ولی او مقدمات جدایی گستره هنر از دین را مهیا ساخت. به عبارتی دیگر، او بر خلاف اندیشمندان سده‌های میانه، زیبایی را به جهان فوق طبیعی مربوط نمی‌دانست.

۲. در آثار او برگشـتی به سـوی تجربه‌گرایی و جدایی از مفهوم فوق تجربی، رازآلود و عارفانه زیبایی وجود دارد. او معتقد بود که دانش و معرفت به زیبایی باید بر شالوده تجربه قرار گیرد، و تنها پس از آن است که باید تناسـبات بدن انسان و قوانین ریاضیِ پرسپکتیو استخراج شده و سپس با اعداد و اشکال هندسی معرفی شوند.

۳. همچنین در آثار او می‌توان به وضوح بازگشتی از مفهوم مطلق‌گرایانه زیبایی و مبانی هنر مشاهده نمود؛

هر چند هنر بر پایه مبانی عقلانی و قواعد و ضوابط عمومی شـکل گرفته اسـت، ولی دریافت و مخصوصاً بکارگیری آنها فقط به مسئله عقلانی مربوط نیست، بلکه به ارتباطی بی‌واسطه با این مبانی مرتبط است. در نگاه آلبرتی این مبانی و قواعد چیزهایی هستند که معرفت به آنها تنها به صورتی تطبیقی امکان‌پذیر است: بزرگ و کوچک، دراز و کوتاه و ... . به این صورت نسبت میان کیفیت‌های دیداری است که اهمیت یافته، و نگاه مطلق به زیبایی و هنر مورد چالش قرار می‌گیرد.

۴. بعلاوه در نظریات آلبرتی رویکردی زیباشـناختی به هنر و پدیده‌های هنری شـده است. تا پیش از آن ارزش‌گذاری هنری بیشـتر بر پایه اخلاقیات شکل می‌گرفت. در قرون وسطی هدف هنر خدمت به کلیسا و خداوند بود. حتی اگر زیبایی در ارتباط با هنر مطرح می‌شـد، منظور زیبایی متعالی و فوق‌طبیعی بود. بنابراین، هرکدام از نظریه‌های هنر و زیبایی به شکلی جداگانه شرح و بسط یافته بودند. ولی آلبرتی تأکیدی بی‌سابقه بر ارتباط بین هنر و زیبایی داشت. در این بین طرح زیبایی زنانه [۱۰] در نظریه هنر و مخصوصاً هنرهای دیداری، چیزی کاملاً نو و تازه بود.

۵. اومانیسـم زمینه کنار گذاشـتن مفهوم هنرمند الهی از یک سو و رفیع نمودن جایگاه هنرمند به عنوان انسان عقلانی و سخت‌کوش را از دگر سو بوجود آورد. کل دوران رنسانس تمایل به چنین سمت وسویی را نشان می‌دهد، ولی اشتیاق آلبرتی چنان بود که می‌خواست از هنرمندان، دانشمند بسازد.

۶. چرخش دیگری که در آثار آلبرتی به روشنی تبیین شده است، برگشتی به سوی کلاسی‌سیسم و دوری از مفهوم فوق‌طبیعی گوتیک به هنر است (Tatarkiewicz, 1999b, 79-81).

بـه اشـاره آمد کـه آلبرتی بر رابطه هنر و زیبایی تأکیـد می‌کرد. ولی تا پیش از او، یعنی در قرون وسـطی، «زیبایی» بیشتر کیفیتی فراطبیعی دانسته می‌شد و هم‌بسته مفهومی اخلاقی، یعنی «خوبی» بود. تنها در آثار توماس آکویناس، متأله بزرگ قرن دوازدهم است که فاصله‌ای بین «زیبایی» و «خوبی» بوجود می‌آید [۱۱]. ولی در قرن پانزدهم و در نظریات آلبرتی جدایی کامل این دو مفهوم و رابطه «زیبایی» با «هنر» تبیین می‌شود. بنابراین باید دید او چه مفهومی از زیبایی را در نظر داشت.

آلبرتی دو بار به تعریف زیبایی مبادرت ورزید: در کتاب ششم از مجموعه درباره معماری به صورتی ساده آن را هارمونی [۱۲] نامید، ولی در کتاب نهم به شرح و بسط نظریه خود مبادرت ورزید: «زیبایی نوعی هماهنگی [یا سازگاری] و تأثیر متقابل و دوجانبه بخش‌های یک پدیده است. این هماهنگی در عدد، تناسب و آرایش ویژه‌ای فهمیده می‌شـود که بوسیله هارمونی، که اصل بنیادی طبیعت است، مطالبه می‌شود» (Alberti, 1965, 338). زیبایی هر پدیده‌ای، هر چه باشد، در سازگاری و اثر دوسویه اجزای آن پدیده نهفته است. برای رسیدن به مفهوم آلبرتی از زیبایی، عدد، تناسب و آرایش یا نحوه توزیع اجزای اثر هنری نقشی مهم را ایفا می‌کند؛ نقشـی که در طبیعت به عنوان اصلی بنیادی شـناخته می‌شود و هارمونی موجد آن است. چنین دیدگاهی به وضوح بر پایه انگاره‌های دوران باسـتان و تا حدودی قرون وسـطی اسـتوار است. این نظریه در دهه‌های پایانی دوران کهن اعتبار خود را از دسـت داده و در قرون وسـطی نیز صرفاً بخش‌هایی از آن حفظ شده بود، ولی توسط آلبرتی به شکلی گسترده مورد توجه قرار گرفت و اعتباری بیش از پیش بدان افزوده شـد. او بر این باور بود که هارمونی اصلی کلی و جهان شـمول اسـت؛ مسـتنداتی که او برای این ادعا مطرح کرد «بر این حقیقت اسـتوار است که نسبت‌های عددی مورد نیاز در نظریه موسیقی برای کاهش فواصل مطبوع، به همان ترتیب در معماری نیز نسبت های زیبایی پدید می آورد» (آکرمان، ۱۳۸۳، ۴۶۱).

در نگاه آلبرتی برای هر پدیده‌ای فقط یک نوع آرایش کامل و هماهنگ در اجزای آن وجود دارد، بنابراین برای هر پدیده‌ای تنها یک زیبایی قابل تصور است. از منظر آلبرتی زیبایی را می‌توان هارمونی و هماهنگی تمامـی اجزای متناسب‌شـده یک پدیده ـ به عنـوان یک کل ـ با یکدیگر دانسـت؛ در این صورت، اضافه نمودن یا کاستن کوچکترین چیزی به آن پدیده زیبا، باعث تباهی و ویرانی آن خواهد شد. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که در پدیده‌ای زیبا تغییر، کاسـتن یا افزودن چیزی باعث تباهی آن پدیده می‌شـود. چنین دیدگاهی به وضوح یادآور نظریات ارسـطو است که پس از قرن‌ها با چنین وضوحی عنوان می‌شود [۱۳]. حال به نظر می‌رسد که مفهوم تناسب در این نظریه اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. از منظر آلبرتی تناسبات

هماهنگ (یا هارمونیک) ابداعات انسـانی نیستند، زیرا این تناسبات را در طبیعت نیز می توان یافت؛ در واقع، این تناسبات همان قوانینی هستند که بر طبیعت فرمان می‌رانند. بنابراین هارمونی بر ماهیت هر چیـزی سـایه می‌افکند و این قابلیـت را دارد که برای هنرمند نه تنها به مثابه یك هدف باشـد، بلکه چون راهنمایی برای خلق اثر هنری او بدل شـود. پس آلبرتی نتیجه می‌گیرد که زیبایی هم قانون اسـت و هم هـدف؛ «زیبایـی همچون قانون طبیعت و هدفی برای انسـان [هنرمنـد]» (Tatarkiewicz, 1999b, 83) دسـتیابی به چنین نتیجه‌ای از جانب آلبرتی امکان‌پذیر نخواهـد بود مگر آنکه زیبایی را کیفیتی ابژکتیو درنظر گیرد. به دیگر سـخن، در نظریه او، زیبایی واکنشـی سـوبژکتیو از جانب انسان نیست، بلکه دارای عینیتی بیرونی است.

همانطور که بیان شد، بنابر نظر آلبرتی، هارمونی نه تنها خصیصه هنر بلکه ویژگی طبیعت نیز هست؛ در واقع این خصیصه قبل از آنکه از سوی انسان وارد هنر شود در طبیعت موجود است. به زبانی دیگر، طبیعت می‌کوشـد تا تمامی آثارش را به صورتی کامل بسـازد، و این آثار نمی‌توانند به کمال خود نائل آیند، مگر با هارمونی. گرچه همه چیز در طبیعت کامل نیست، ولی طبیعت برای انسان کامل‌ترین مدل و نمونه زیبایی است. بنا بر دیدگاه‌های آلبرتی در باب زیبایی و اینکه زیبایی هم هدف است و هم قانون، او مناسب‌ترین راه هنر برای نیل به زیبایی را «گرده‌برداری» و «سرمشق‌گیری» [۱۴] از طبیعت می‌داند. نکته حائز اهمیت این اسـت که تفسیر او از سرمشق‌گیری از آنچه تا پیش از این وجود داشت یکسره متفاوت است. او می‌گوید: «... نیاکان ما، بعد از مطالعه طبیعتِ اشـیا بر آن بودند که فرد باید در گرده‌برداری از طبیعت، آن اسـتاد بزرگ تمامی فرم‌ها، کوشا باشد، و آنها تا اندازه‌ای که ذهن آدمی قادر است، قوانینی را گردآوری نمودند که طبیعت در خلق آثار خود بکار می‌گیرد، و آن قوانین را به مبانی و اصول ساختمان انتقال دادند» (Alberti, 1965, 338). از ایـن گفته آلبرتی به وضوح روشـن اسـت که وی «گرده‌بـرداری» را به عنوان بازتولید نمود ظاهـری طبیعت نمی‌انگارد، بلکه گرده‌برداری از طبیعت دنباله‌روی از قوانینی اسـت که طبیعت را اداره می‌کند. هنرمند درصدد اسـت از نظمی که بر طبیعت حاکم اسـت، دنباله‌روی کند و از آن سرمشق گیرد [۱۵]. آلبرتی چنین تفسیری را برای تمامی هنرها بکار می‌برد: از هنرهای بازنمایانه‌ای چون نقاشی گرفته تا معماری که تا آن زمان یکسره غیربازنمایانه تلقی می‌شدند.

از این گذشته، هنرهایی چون نقاشی و مجسمه‌سازی به شیوه‌ای علاوه بر آنچه آمد از طبیعت دنباله‌روی می‌کنند؛ این هنرها از نمود و ظاهر طبیعت نیز گرده‌برداری می‌کند. آلبرتی در رساله خود درباره نقاشی می‌نویسـد: «وظیفه نقاش تحدید خطوط و انباشـتن سـطح هر پیکره‌ای با رنگ‌هاست، به صورتی که در فاصله و موقعیتی نه چندان نزدیک، چیزی که در نقاشی به تصویر کشیده شده است به نظر برجسته آید و به بهترین صورت ممکن شبیه پیکره‌هایی باشد که بازنمایی شده‌اند.» (Alberti, 1970, 89) چنین وظیفه‌ای برای نقاشی، این هنر را در ارتباطی تنگاتنگ با نمود پدیده‌ها قرار می‌دهد. ولی با ذکر این نکته که در نگاه آلبرتی گرده‌برداری از طبیعت در درجه اول پیروی و دنباله‌روی از قوانین و نظمی است که طبیعت را اداره می‌کند، به این نتیجه می‌رسـیم که نقاشـی و مجسمه‌سـازی، چون معماری سعی در کسب نظم طبیعی دارند، لیکن بنا به ماهیت هنرهایی چون نقاشی و مجسمه‌سازی، نظم طبیعی شامل برخورداری از نمود و شباهت با ظاهر طبیعت نیز هست.

نسخه‌برداری از طبیعت در نگاه آلبرتی با قیودی همراه است، او بر این باور بود علاوه بر آنکه هنرمند قادر اسـت از زیبایی پدیده‌ها گرده‌برداری کند، می‌تواند زیبایی را نیز به هنرش انتقال دهد. هر چند طبیعت سعی در بدست آوردن کمال دارد، ولی تمامی آنچه در آن وجود دارد، کامل نیست. طبیعت باشکوه است، ولی انسان می‌تواند با پیروی و گزینش از نمونه‌های متعدد و کامل آن پدیده‌های باشکوه‌تری را خلق کند: هنرمند نباید فقط در تأمین تشابه بخش‌ها اهتمام ورزد، بلکه و بالاتر از آن، باید همه بخش‌ها را به زیبایی آکنـده کنـد. اولاً فرد باید در فهم و بیان زیبایی از طریق مطالعه و هنر خود تلاش نماید ... زیرا زیبایی در یک پیکره متمرکز نشـده، ولی در چیزهای متعددی منتشـر و پراکنده است. ... بنابراین بیاییم همیشه چیزهایی را که آرزومندیم از طبیعت نقاشـی کنیم، برگیریم، و همواره آن چیزی را از طبیعت برگیریم که از همه زیباتر است. انتخاب از هر پیکره‌ای که ارزش ستایش دارد، مفید است، زیرا زیبایی کامل هرگز در

یک پیکره یافت نمی‌شود، اما تقریباً به طور پراکنده‌ای در میان بسیاری از آنها توزیع شده است (Alberti, 1970, 92)

پس از آنکه آلبرتی با طرح دیدگاه‌های فوق رابطه هنر، مخصوصاً هنرهای تجسمی را با طبیعت تبیین می‌کند، سعی دارد ارتباط اجزای اثر هنری را با یکدیگر بیان نماید. چنین تمایلی در ارتباطی با فرآیند نسخه‌برداری و دنباله‌روی از قوانینی است که بر طبیعت حاکم می‌باشد. او در رساله درباره نقاشی یکی از اساسی‌ترین مبانی هنر را مطرح می‌کند:

مهمتر از همه چیز پیش از نقاشی یك تصویر، این مطلب بایستی در نظر گرفته شود که چه روش و آرایشی زیباترین خواهد بود. ... نقاش باید تلاش کند که تمامی بخش‌ها را سازگار و مطابق با یکدیگر سازد؛ اما چنین چیزی در عدد، نقش، نوع، رنگ و در تمامی ملاحظات دیگر بدست می‌آید، [بنابراین] همه اجزا در زیبایی واحدی جاری می‌شوند (Alberti, 1970, 75)

آنچه آلبرتی در اینجا عنوان می‌کند، نه تنها در رابطه با دستیابی هنرمند به زیبایی از طریق گرده‌برداری است، بلکه ارتباطی مستقیم با روابط درونی اجزای یک اثر هنری دارد. یك اثر هنری با دارابودن اجزای مختلف، همچون یک پدیده طبیعی، به دنبال دستیابی به زیبایی کامل و خاص خود است. آلبرتی با پیروی از انگاره‌ای کهن (یعنی میمه‌سیس یا به عبارتی «گرده‌برداری») به دیدگاهی مدرن نزدیک می‌شود؛ بدین معنا که وی رابطه اثر هنری با طبیعت و جهان خارج را به روابط درونی اجزای اثر هنری و نحوه ساخت و مراحل آفرینش آن پیوند می‌زند. بدین ترتیب او بیش از پیش بر استقلال هنر و اثر هنری صحه می‌گذارد. هر چند او از طریق گرده‌برداری به ارتباط یک اثر هنری با جهان خارج اشاره دارد، ولی برای آنکه آن اثر بتواند به زیبایی خود دست یابد (و از قوانین طبیعت تبعیت نماید) از استقلالی درونی برخوردار است و چیزی که ضامن زیبایی او، و در نتیجه تبدیل آن به اثری هنری است، روابط بین اجزای آن می‌باشد. به واسطه همین بعضی زیبایی‌شناسان، نظیر تاتارکیه‌ویچ معتقدند که با بیان این نظریه «هنر می‌تواند [در جایگاهی] بالاتر از طبیعت مطرح شود» (Tatarkiewicz, 1999b, 84)

آلبرتی فرآیند حصول زیبایی را در جایی دیگر از رساله درباره نقاشی چنین عنوان می‌کند: «برجسته‌ترین نقاشی‌ها آنهایی‌اند که وقایع انسانی را بازنمایی می‌کنند؛ اجزای چنین نقاشی‌هایی کالبدها هستند، اجزای کالبدها ـ جوارح آنها و [اجزای] جوارح ـ سطوح‌اند. بنابراین مبانی و عناصر اولیه نقاشی سطوح هستند. از ترکیب [یا تألیف] آنهاست که جذابیتی را که زیبایی می‌نامیم، متولد می‌شود» (Alberti, 1970, 74)

آلبرتی به وضوح از محتوا و موضوع اثر هنری به مفهومی نظر دارد که می‌توان آن را «فرم اثر هنری» نامید. بنابراین، در نگاه آلبرتی روند گرده‌برداری از طبیعت به کیفیتی پیچیده و خودبسنده در هنر می‌انجامد [۱۶]. سطح در ریاضیات مطرح شده و مفهومی انتزاعی است، لذا ماهیتی مستقل از طبیعت دارد. هنگامی که مفهومی انتزاعی نظیر سطح، تبدیل به مبانی اثر هنری می‌شود، در واقع به استقلال اثر هنری رأی داده، و ماهیتی انتزاعی برای آن قائل می‌شویم. بدین ترتیب، کیفیتی انتزاعی ضامن زیبایی اثر هنری شده و در ارزش‌گذاری آن قابلیت طرح می‌یابد؛ و این خود چیزی است که بعدها در مدرنیسم و در قرن بیستم شاهد اعتلا و ارزش انکارناشدنی آن هستیم.

گرده‌برداری صحیح

آلبرتی از نقاش می‌خواهد از طبیعتی گرده‌برداری نماید که آن را به دقت وارسی نموده، و مضافاً خواهان تألیف اجزای درونی اثر است. بنابراین شبیه‌سازی به تنهایی کافی نیست. دستیابی به یک توهم دیداری از کالبدی طبیعی نیز نمی‌تواند چندان کارآمد باشد. ابژه و پیکره به نمایش درآمده باید در درون هارمونی‌ای واقع شود که دارای الگوهای درونی معتبر باشد؛ این کیفیت به «فرآیند دستیابی به زیبایی» تعریف می‌شود. همچنین این الگوهای زیبا بایستی از طبیعت استخراج شده باشند. به نظر می رسد «گرده‌برداری از طبیعت وارسی‌شده[۱۷] شالوده و تفکر مرکزی نظریه هنر رنسانس است»(Barasch, 2000, 126). شاید بتوان چنین مفهومی را تحت عنوان «گرده‌برداری صحیح» خلاصه نمود

در مکتوبات دوران رنسانس کراراً به «گرده‌برداری مبتنی بر صدق» [۱۸] یا آن نوع گرده‌برداری که کاملاً با ابژه و متَعَلَّق خود مطابقت دارد، اشاره شده است. شاید بتوان لئوناردو داوینچی (۱۵۱۹ ۱۴۵۲) را پرچمدار چنین اندیشه‌ای نامید. او در رساله درباره نقاشی می‌گوید: «آن نقاشی‌ای ستودنی‌ترین نقاشی است که با ابژه تصویرشده بیشترین مطابقت را داشته باشد» (Da Vinci, 1956, 161). هیچکدام از این واژگان کاملاً بیان‌کننده مفهوم صحت و درستی، در گرده‌برداری صحیح نیست، ولی واقعیت این است که نظریه‌پردازان و هنرمندان دوره رنسانس از واژه دقیقی که بتواند منظورشان را تمام و کمال برساند، استفاده ننموده‌اند. محتملاً مفهوم مدرن «صحیح» معادل مناسبی برای چیزی است که آنها در ذهن داشتند. هنگامی که شخصی درباره «گرده‌برداری صحیح» سخن می‌گوید، به صورتی ضمنی نوع دیگری از گرده‌برداری، که در آن شایستگی صحت نقصان دارد، قابل تصور است. با وجود این، ترسیمی از طبیعت که صحیح نباشد، می‌تواند توهمی فریبنده تولید کند. بنابراین «صحت» به صورتی ساده واژه‌ای دیگر برای کیفیت خوب یا برای خلقی موفق از توهمی بصری نیست.

«درستی» و «صحت» مفاهیمی نیستند که فرد انتظار داشته باشد آنها را در معناشناسی هنر بیابد. این واژگان در گستره علوم جای می‌گیرند؛ جایی که گزاره‌ای صحیح است یا غلط، صادق است یا کاذب. دانشمندی که بر صدق گزاره‌ای تأکید می‌کند، مقصودش آن است که اولاً محتوای آن گزاره با بخشی از واقعیت تطابق دارد، و ثانیاً این تطابق می‌تواند به طور غیرقابل‌انکاری آن طوری که دانشمند می‌گوید، نشان داده یا ثابت شود. این دقیقاً همان چیزی است که نویسندگان، هنرمندان و بخش اعظمی از فرهیختگان رنسانس در ذهن داشتند. زمانی که آنها بر این نکته پافشاری می‌کردند که هنرمند باید به صورتی صحیح از طبیعت گرده‌برداری کند، و هنگامی که تصویری را بخاطر وجود «گرده‌برداری صحیح» از طبیعت تحسین می‌کردند، چنین مفهومی درنظرشان بود. به دیگر سخن، آنها اثر هنری را به مثابه گزاره‌ای علمی می‌دیدند؛ این برداشت از اثر هنری یکی از چشمگیرترین و اصیل‌ترین هدایای رنسانس به تفکر زیبایی‌شناختی است (Barasch, 2000, 128). همانطور که به اشاره آمد، در قرون وسطی هنر با چنین مفهومی از بازنمایی سروکار نداشت، و بنا بر تلقی خاص موجود در آن دوران زمینه نمادپردازی، ساده‌سازی و دوری از دنیای خارج مهیا شد. در دوران کهن توهم فریبنده از واقعیت مورد ستایش قرار می‌گرفت، ولی شبیه‌سازی فی‌نفسه عالی‌ترین ارزش شناخته می‌شد. حال آنکه، در رنسانس «گرده‌برداری صحیح»، به آن مفهومی که آمد مدنظر بود.

از این رو که «گرده‌برداری مبتنی بر صدق» نقشی مرکزی در تفکر زیبایی‌شناختی دوران رنسانس بازی می‌کند، و به عنوان ارزشی برتر در هنر درنظر گرفته می‌شود، تنوعی گیج‌کننده از موضوعات و ویژگی‌ها با آن مرتبط است. رسایلی که در آن زمان به نگارش درآمده‌اند این فکر را به ذهن می‌رسانند که گویی هیچ چیزی بر روی زمین رابطه‌ای موجه و معقول با گرده‌برداری درست ندارد. اما اگر این نظریات و ادعاهای متفاوت، وگاهی متضاد را درنظر گیریم حوزه‌هایی آشکار می‌شوند که در آنها انگاره «گرده‌برداری صحیح» نه تنها کاربرد می‌یابد، بلکه شیوه‌های بکارگیری آن نیز فهمیده می‌شود. آلبرتی در توضیح این مفهوم نیز سهمی بسزا دارد. مفهوم گرده‌برداری نزد آلبرتی (و بسیاری دیگر) در دو حوزه کلی قابل بررسی است: حوزه‌ای که در آن رابطه بین طبیعت و اثر هنری مدنظر قرار می‌گیرد و حوزه‌ای که ارتباط عناصر درونی اثر و شیوه بازنمایی توضیح داده می‌شود. شاید بتوان حوزه اولی را «حقیقت مادی» [۱۹] بازنمایی نامید. در این گستره هنرمند سعی می‌کند طبیعت را آنچنانکه در واقعیت است، تا حد ممکن به وضوح و به دقت بازنمایی کند. طبیعت شامل هر ابژه‌ای اعم از طبیعی یا مصنوع انسانی می‌شود، ولی پیکره و کالبد انسانی در هنر رنسانس از اهمیتی خاص برخوردار است. دومین شکل صحت و درستی را شاید بتوان به «حقیقت فرمی» [۲۰] تعبیر نمود. همانطور که ذکر آن گذشت، دغدغه هنرمند در این مرحله شیوه بازنمایی است. هنرمند رنسانس می‌کوشد تا شیوه بازنمایی را به روشی مطمئن و علمی مبدل کند. آنچه ذکر آن در اینجا حایز اهمیت است، بکارگیری پرسپکتیو به مثابه ضمانتی برای این روش علمی است (Barasch, 2000, 129-130)

در اولین سال‌های پاگرفتن نظریه جدید هنر، علاقه محدودی به آناتومی علمی وجود داشت. آلبرتی،

بنیان‌گذار نظریه هنر رنسانس، مطالب اندکی درباره آناتومی و به طور کلی درباره درستیِ مادیِ بازنمایی دارد. البته او در رساله نقاشی خود، به اندازه‌گیری اعضای بدن اشاراتی دارد و حتی دانشِ ساختار درونی اعضا (استخوانها و عضلات) را ستایش می‌کند. ولی نکته اینجاست که در نوشته‌های او به توضیحات بسیار اندکی درباره نقش مطالعات اسکلت و ماهیچه‌ها بسنده شده است. در واقع مادام که او درباره کالبد انسانی سخن می‌گوید بیشتر به نقش زیبایی در اثر هنری می‌اندیشد. وی معتقد بود اعضای بدن انسان باید با یکدیگر در شکل و تناسب تطابق داشته باشند تا بدین صورت زیبایی قابل حصول باشد. او در رساله آخر خود به بحث پیرامون روش‌ها و تدابیر تکنیکی برای اندازه‌گیری اعضای بدن می‌پردازد، ولی اینجا نیز به وضوح مشخص است آنچه او می‌خواهد پایه‌گذاری نماید تناسبات هماهنگ است. با وجود این، آلبرتی به نقاشی از وقایع انسانی کمال اهمیت را می‌داد. او از لحاظ موضوعی و محتوایی، نقاشی‌هایی را که زندگی انسانی را به تصویر کشیده‌اند، برجسته‌ترین نقاشی‌ها می‌دانست.

شاید در میان نظریه‌پردازان و هنرمندان دوران رنسانس هیچ‌کدام به اندازه لئوناردو داوینچی با نگاهی علمی به آناتومی ننگریسته باشد. او چنان به علوم اهمیت می‌داد که معتقد بود هنرمند ابتدا باید به مطالعه علم بپردازد و سپس به تمرین و مشق آنچه از آن علم پدید می‌آید، اهتمام ورزد. اصرار داوینچی بر علم منحصر به آناتومی نیست، بلکه او با ستایش از قوه بینایی از یک سو و تأکیدش بر شناخت عقلانی از سوی دیگر، به شخصیتی مبدل می‌شود که تفاوتی ضروری بین علم و هنر به حداقل‌ترین صورت ممکن می‌رسد. داوینچی بر این باور بود که هیچ استفسار و پژوهش انسانی نمی‌تواند دانشی صادق و حقیقی باشد، مگر آنکه ریاضیات آن را ثابت نماید. در نظر او ریاضیات، تجسم کامل نظریه ناب و شالوده مطمئنی برای دانش به حساب می‌آمد.

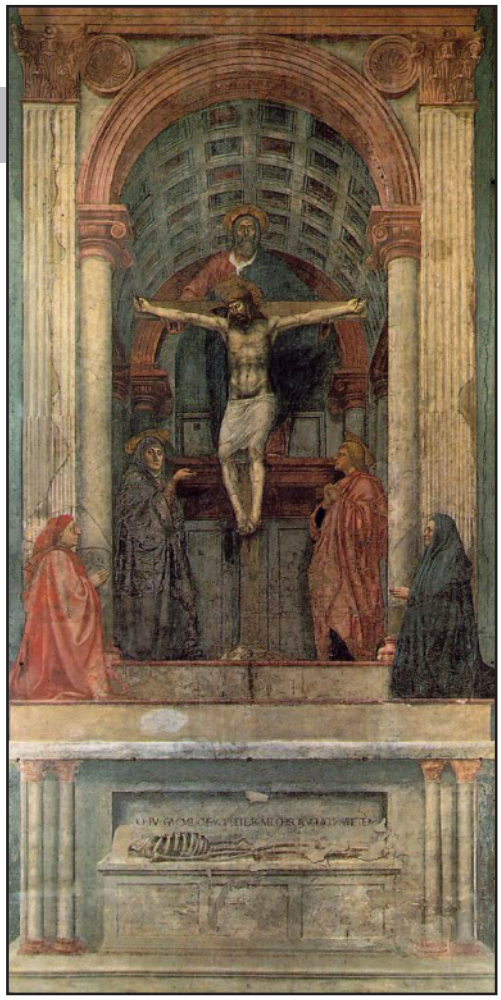
ترکیب کامل نظریه و عملِ در علم و هنر به طرز منحصر به فردی ویژگی لئوناردو داوینچی است. این خصلت در تمامی آثار او کاملاً مشهود است، ولی به بهترین نحو در مطالعات آناتومی او قابل مشاهده است (تصویر ۲). مطالعات آناتومی او که در بیشتر دوران عمرش تداوم داشت، عمدتاً تشریح اجساد را شامل می‌شد، و با نگاه دقیقی بر نظریات و تحقیقات آناتومی در دوران کهن و قرون وسطی صورت می‌گرفت. او با برخی از پیشروترین کالبدشناسان زمانه خود دیدار می‌کرد، گو اینکه علت دقیق این تماس‌ها در تمامی اوقات کاملاً مشخص نیست. به هر روی، در نزد وی مطالعات آناتومی آنقدر اهمیت داشت که نه تنها از نامیدن خود به عنوان نقاش کالبدشناس [۲۱] ابایی نداشت، بلکه همانطور که باراش توضیح می‌دهد، داوینچی با این کار یکی از گویاترین اصطلاحات را در واژگان نقاشی رنسانس وضع نمود (Barasch, 2000, 136-7).

۲. لئوناردو داوینچی، مطالعات تشریحی، ۱۹ ۶ ۲۶ سانتی‌متر، ۱۵۱۰م.، کتابخانه سلطنتی، قصر ویندسور (گامبریچ، ۱۳۸۳، ۲۸۵)

بنابراین، در بحث پیرامون «حقیقت مادی» گرده‌برداری صحیح پرسش اصلی در باب نقش آناتومی، تناسبات و مقیاس‌های کالبد انسانی، و نیز ارتباط آن با زیباییِ است. در واقع، موضوعی که هنرمند رنسانس عمدتاً در بازنمایی خود از جهان خارج بدان می‌پرداخت، وقایع انسانی و در نتیجه کالبد و آناتومی انسانی بود. ولی در مبحث «حقیقت فرمی» سؤال اصلی متوجه چگونگی و شیوه این گرده‌برداری است. هنرمند به دنبال قوانینی بود که او را قادر می‌ساخت موضوع مورد نظر خود را به شیوه‌ای مطمئن و صحیح بازنمایی کند. به عبارتی دیگر، هنرمند رنسانس معیارهایی از بازنمایی صحیح

را جستجو می‌کرد که قطع‌نظر از معرفت او به ابژه‌های بازنمایی شده بتواند او را در نحوه بازنمایی یاری رساند. پیشتر ملاحظه شد که این پرسش‌ها نقاش رنسانس را به روابط درونی تصویرش رهنمون می‌کرد. معهذا به اشاره گذشت که معیارهای علمی که ذهن هنرمند را به خود مشغول کرده بود، او را به سوی یکی از مهمترین مفاهیم رنسانس، یعنی پرسپکتیو سوق می‌داد. این مفهوم علمی‌هنریِ رنسانس حایز چنان اهمیتی است که برخی از نظریه‌پردازان هنر، همچون موشه باراش، معتقدند که می‌توان تنها در ذیل مفهوم «حقیقت فرمی» گرده‌برداری آن زمانه را توضیح داد (Barasch, 2000, 148).

بازنمایی فضا و پیکره‌های درونِ آن به‌کمک پرسپکتیو، یکی از معروفترین دستاوردهای دوران رنسانس به شمار می‌رود. پرسپکتیو عموماً به شگردهای بازنمایی فضای سه‌بعدی بر سطوح مستوی اطلاق می‌شود. این شگردها نه تنها خطوط پیرامونی اشیای بازنمایی‌شده را در بر دارد، بلکه نحوه کاربرد درجه‌بندی رنگ، تاریک و روشن و بافت را نیز شامل می‌شود. در قوانین پرسپکتیو میزان کوچک‌نمایی منظم اندازه اشیا با فاصله نسبت عکس دارد؛ هر چه فاصله افزایش یابد، اشیا کوچکتر نمایش داده می‌شوند. نظام بازنمایی پرسپکتیو مفروضات ضمنی متعددی را بوجود می‌آورد. هنرمندانی که این نظام را گسترش داده و آن را بکار می‌بردند و همینطور نویسندگانی که آنها را بدین منظور می‌ستودند، به ندرت از این اشارات ضمنی آگاه بودند، لیکن پرداختن اجمالی به آنها مسلماً به نقش این دستاورد علمی‌ـهنری در نظام بازنمایی رنسانس کمک شایانی خواهد نمود.



۳. مازاتچو، تثلیث مقدس، حدود ۱۴۲۷ ۲۸م.، ۶۷ ۳ ۱۷ متر، سانتامارِنا، فلورانس (Honour and Fleming, ۲۰۰۲, ۴۳۲)

اولین چیزی که در این نظام بازنمایی به چشم می‌خورد آن است که نقاشی، طبیعت را آن چنان که ما می‌بینیم بازنمایی می‌کند. بنابراین به معنای دقیق کلمه، پرسپکتیو مطالعه و اسلوب سنخی از بازنمایی تصویری است که درباره اشکالی بحث می‌کند که پیکره‌ها در تجربه دیداری ما به خود می‌گیرند. هر چند perspec-tiva / پرسپکتیوا واژه‌ای لاتینی برای اُپتیک [۲۲] (یا علم دیدگانی) بوده است، و در قرون وسطی به شاخه‌ای از علم طبیعی دلالت می‌کرد و هیچ ارتباطی به بازنمایی تصویری نداشت، ولی پس از رنسانس، کاربست پرسپکتیو خطی برای بازنمایی میدان دید بسته، با زاویه دید کمتر از ۳۷ درجه اطلاق شد. بواسطه میدان دیدِ بسته، پرسپکتیو خطی توضیح قانع‌کننده‌ای برای مثلاً عدم وضوح حاشیه میدان دید و حرکت چشم و سر ناظر ندارد. ولی همانطور که کریستوفر وود [۲۳] بیان می‌کند، چون نقاشی غربی بیشتر به بازنمایی تخیلیِ متکی بر واقعیت بیرونی اهمیت می‌داد و کمتر در صددِ بازنمایی توهمی از فضای واقعی بود، توجه چندانی به صحت بازنمایی پرسپکتیوی نداشت و از این روش‌های ناصحیح و ناقص برای نمایش تصویر جهت خلق جلوه‌های مورد نظر تصویری و ارائه دقیق اطلاعات مکانی استفاده می‌کرد (وود، ۱۳۸۳، ۱۶۳).

در خلال قرون وسطی سطح تصویر به مثابه جسم صلب و کدری در نظر گرفته می‌شد که بر روی آن رنگ‌ها و الگوها کشیده می‌شدند. برعکس، در دوران رنسانس به واسطه آنکه نقاشی از تجربه دیداری متکی بر طبیعت دنباله‌روی می‌کرد، این رویکرد را تغییر داد. به سخن

دیگر، سـطح تصویر کدری و صُلبیت خود را از دسـت داد و به عنوان سـطحی شفاف، که فرد می توانست به صحنه طبیعت بنگرد، درنظر گرفته شـد. آلبرشت دورر، هنرمند بزرگ آلمانی، یکی از پیشگامانی بود که این رویکرد را در تفسـیر خود از پرسـپکتیو بکار برد. او می‌گفت پرسپکتیو واژه لاتین به معنای «چشم اندازی به سـوی چیزی» اسـت. اما دوباره این آلبرتی بود که برای اولین‌بار در رساله درباره نقاشی، سطح تصویر را بعنوان پنجره گشوده‌ای توصیف نمود که از طریق آن می توان موضوعی را نقاشی کرد. داوینچی نیز درباره این اصلوب بازنمایی می‌گوید: «پرسـپکتیو چیزی نیست مگر دیدن مکانی در پشت شیشه یك پنجره» (Gombrich, 1996, 253). سطح مادی که بر روی آن یک نقاشی پرسپکتیوی تصویر شده است بایستی درکل نادیده گرفته شود و بیننده باور کند که در حال تماشای خود صحنه است. بنابراین بین ناظر و صحنه، صفحه‌ای خیالی وجود دارد که از خلال آن طبیعت دیده می‌شـود. آلبرتی نیز به توضیح شـیوه ترسیم کف شطرنجی مبادرت ورزید؛ به کمک این روش نقاش قادر بود تمام آنچه را در فضای پرسپکتیوی واقع می‌شد، مخصوصاً پیکره انسانی را، از لحاظ موقعیت مکانی و تناسب آن با ابژه‌های دیگر بسنجد. یکی از اهداف اصلی تمامی این تمهیدات بازنمایی، باورپذیریی گسترش فضای معماری بود که عموماً به شکل فرسـک‌هایی بر روی دیوار اجرا می‌شد. تثلیث مقدس [۲۴] (۲۸ ۱۴۲۷) اثر مازاتچو، نقاش فلورانسی، از نمونه‌های موفق این نقاشی‌ها است (تصویر ۳). او با قرار دادن نقطه تلاقی ساختمان پرسپکتیوی در سطح چشم بیننده، یعنی در ارتفاع ۱۵۰ سانتی‌متری سطح زمین و نزدیک به لبه پایینی نقاشی، تصور فضایی واقعی را به او منتقل می‌کند. مازاتچو بدین ترتیب این توهم را بوجود می‌آورد که گویی تصویر نقاشی‌شده ادامه فضایی است که بیننده در آن حضور دارد.

وجه روانشناختی پرسپکتیو، گرچه در وهله اول مشهود نیست، ولی دارای اهمیت است؛ پرسش پیش رو متوجه اتفاقی است که هنگام مشاهده یك شیء رخ می‌دهد. در قرن پانزدهم به نظر می‌رسید یك ساختمان هندسی بهترین مدل یا سرمشق برای بازنمایی پرسپکتیوی صحیح باشد. نظریه‌پردازان رنسانس بر آن بودند که هنرمند می تواند یك نمونه دقیق و سـاده را از چگونگی انتشـار پرتوهای دیداری که به سوی او از جانب شیء گسیل می‌شود، بسازد. چنین چیزی بدین معناست که شخص نمونه‌ای دقیق از فرآیند دیدن را مدنظر قرار می‌دهد. از آن رو که نقاشی به صورتی موجز از فرآیند دیدن گرده‌برداری می‌کند، همان نمونه باید در ساختمان پرسپکتیوی از یك تصویر بکارگرفته شود.

پی‌بردن به علاقه نقاشان دوران رنسانس به تصویرسازی از اشیا و مدل‌های هندسی چندان دور از انتظار نیست. انسان از تجربه هرروزه‌اش از تغییرات در ظاهر و نمود ابژه‌ها آگاه است؛ پیکره‌ای که در دوردست قرار دارد کوچك می‌شود، و ابژه‌ای که از زاویه‌ای خاص دیده می‌شود، گویی تغییرشکل می‌یابند، و نمونه‌هایی از این دست فراوان‌اند. دانشی که بر پایه مشاهده‌ای بی‌واسطه است برای خلق یك توهم دیداری فریبنده مفید به نظر می‌رسـد. ولی توهمی فریبنده که بر پایه مشـاهده صرف و بلاواسـطه باشـد، نزد هنرمندان رنسانس راضی‌کننده نبود، زیرا آنان مشتاق روشی بودند که با آن بتوانند درستی و صحت بازنمایی‌هایشان را همچون ریاضی اندازه‌گیری و ثابت نمایند. از این رو هر چه بیشـتر به سـوی سـاختمان‌ها و شبکه‌های هندسی کشیده می‌شدند.

درکارگاه‌هـای قرن چهاردهم ایتالیا، و اندکی بعد حتی در شـمال اروپا، هنرمنـدان به صورتی نه چندان آگاهانه به تصویرسـازی پرسـپکتیوی از فضا اقدام نمودند. اما صرفاً در ابتدای قرن پانزدهم بود که روش پرسـپکتیو تصویری به مثابه نظامی علمی تبیین شـد. بنابراین نظریه پرسپکتیوْ تکمیل‌کننده فرآیندی تاریخی بود، و نه شـروع آن. اروین پانوفسـکی [۲۵] نظریه‌پرداز هنر و فیلسـوف معاصر آلمانی نیز معتقد است که پرسپکتیو یك یادآوری درخشان از فرآیند تاریخی است. خبر اختراع سیستم پرسپکتیو علمی، که شـالوده آن بر ریاضیات اسـتوار است، توسط نقاشـی یك جفت پانل بود و نه با انتشار یك رساله. جالب اینجاست که تصویرگر و نقاش آن پانل‌ها، در واقع یك نقّاش نبود، بلکه فلیپو برونلسکی [۲۶]، معمار اهل فلورانس آنها را به تصویر کشـیده بود. این نقاشی‌ها هم‌اکنون دردست نیستند، ولی توصیف‌های دقیقی از آنها وجود دارد که می‌توان آنها را دقیقاً تجسـم بخشید. همانطور که موشه باراش به تفصیل درباره این نقاشـی‌ها می‌پردازد، و در اینجا خلاصه‌ای از آن آورده می‌شـود، هر دوی این نقاشـی‌ها تصاویری بودند

از دو میدان شـهر فلورانس. اولی برج پیزا را با سـاختمان‌های اطراف آن بازنمایی می‌کرد. آسـمان تخته نقاشی‌شده به شکلی اره شده بود که اگر نقاشی در جای دقیقی قرار می‌گرفت و بیننده نیز در جای معین خود به آن نگاه می‌کرد، به نظر می‌رسـید که گویی شـخص، برج و ساختمان‌های ساکن و آسمان و حرکت ابرها را در تصویری مشـترك می‌بیند. بدین صورت توهمی از تماشای مکان موردنظر به او دست می‌داد. دومی سـاختاری پیچیده‌تر داشـت؛ این نقاشـی تصویـری بود از میدان روبروی کلیسـای جامـع [۲۷] با چشم‌اندازی به سوی جایگاه غسل تعمید [۲۸]. در پانل دوم آسمانِ تصویر اره نشده، بلکه با نقره‌ای اندود و دقیقاً پرداخت شده بود. برونلسکی سوراخی را در تصویر بوجود آورده و از بیننده‌ای که در پشت تصویر در نقطه‌ای معین ایستاده بود، می‌خواست تا در حالیکه با دست دیگرش آینه‌ای را در مقابل تصویر نگه داشته است، از آن سوراخ نگاه کند. بنابراین، نقاشی در آینه منعکس می‌شد و بیننده قادر بود درستی مقیاسی را که بر طبق آن کوچك‌شدن ساختمان‌های دوردست محقق می‌شد، به طرز شگفت‌آوری ببیند. جالب توجه آنکه، بازتاب آسمان و حرکت ابرها در سطح فوقانی و نقره‌اندودِ پانلِ نقاشی تأثیر واقعیت را افزایش می‌داد (Barasch, 2000, 150-1)

آنچه درباره کنش خلاقانه برونلسـکی قابل ملاحظه است، تنها ترکیب دو چشم‌انداز واقعی و نقاشی‌شده نبود، بلکه اثبات تجربی صحت و درستی روش بازنمایی با استفاده از پرسپکتیو بود. این اختراع در حدود ۱۴۲۰م اتفاق افتاد و به سـرعت گسـترش یافت. وازاری، منتقد و زندگینامه‌نویس بزرگ فلورانسی، شرح می‌دهـد که برونلسـکی روش بازنمایی پرسـپکتیو را به دوسـتش مازاتچو آموخت. تأثیر ایـن آموزش را می‌توان به وضوح در فرسـکی که پیش‌تر توضیح داده شـد، ملاحظه کرد. در ادامه پژوهش‌های پیرامون قواعد علمی بازنمایی، آلبرتی، پیرو دلا فرانچسـکا، دورر و لئونـاردو داوینچی هر کدام به نوبه خود باعث تحـول، تغییـر و غنای روش فوق‌الذکر شـدند. از این گذشـته چنین قاعده علمی تبدیل بـه ابزار خطابی پرقدرتی در دست هنرمندان بدل شد. نقطه‌گریزی که دسته‌ای از راست‌خط‌ها در آن به هم می‌رسیدند، می‌توانست به مثابه نمادی از لایتناهی استفاده شود. نقاشی‌های پیرو دلا فرانچسکای ریاضی‌دان، نقاش و نظریه‌پرداز قرن پانزدهم، عقلانیت صریح، تبحر و تجردی بی‌پروا را آشـکار می‌سـاخت. نقاشی‌های او همچون صفحه‌ای از ترسیمات هندسی، شاید نمایشگر اوج ظهور علم ریاضیات در هنر رنسانس باشد. هر چند در تحقیقات پژوهشگرانی چون گامبریچ، و تا حدودی موشه باراش این‌طور به نظر می‌رسد که نظام بازنمایی حاکم بر هنر رنسانس بر اساس معیارهای علمی و عام‌شمولی استوار است، لیکن به اعتقاد نگارنده شیوه سازماندهی فضایی هنرهای تجسمی در آن دوره تنها یکی از شیوه‌هایی است که تاریخ دستاوردهای هنری بشـر آن را مطرح کرده اسـت. به عبارت دیگر، نظام بازنمایی رنسـانس نه فقط تنها شیوه بازنمایی نیست، بلکه هیچ اولویتی نسبت به دیگر شیوه‌های خلق شده نیز ندارد. ولی باید اذعان کرد که روش مذکور با خلاقیت بسیاری توانسته بیان‌کننده روح تفکر رنسانس و انسانمداری آن دوران باشد. همچنین، بایستی بر تأثیر آن در جهت‌دهی علم جدید غفلت نورزید. نام‌آوران هنر رنسانس هر کدام از دانشمندان بزرگ زمانه خویش بوده و می‌توان آنان را پایه‌گذاران علم جدید دانست.

به سـخن دیگر، قواعد علمی پرسـپکتیو مدعـی بازنمایی صحیح از جهان پیرامون‌اند، حـال آنکه امروزه دلایـل کافـی وجود دارد کـه چنین ادعایی را به چالش می‌کشـد. محققانی چون ارنسـت گامبریچ بر این باورند که برای بازنمایی صحیح از ابژه‌ها قواعد پرسـپکتیو به مثابه معیار هستند. به عقیده اینان هر چند پرسـپکتیوِ تصویری کاربردی محدود دارد، لیکن از اصول هندسـی مشروعی تبعیت می‌کند که از اعتبار عام‌شـمولِ برخـوردار اسـت (Gombrich, 1996, 253-4). از سـوی دیگر پژوهشـگران دیگری همچون پانوفسکی و نلسون گودمن نیز مدعی قراردادی بودن پرسپکتیو هستند. اینان بر این باورند که پرسپکتیو به مثابه قراردادی اسـت که برای فهم و درك بازنمایی به شـیوه پرسـپکتیوی باید آن را آموخت. به دیگر سخن، همان‌طور که ما برای درك یك نقاشی غیرپرسپکتیوی باید قواعد خاصی را بیاموزیم تا قادر باشیم آن تصویر را قرائت کنیم، همان‌گونه نیز باید قواعد بازنمایی پرسپکتیوی را آموخته باشیم. فراگیری ترکیب کلی صحنه‌هایی که به کمك پرسپکتیو بازنمایی شده‌اند، از آموختن شیوه خوانش تصاویری که با پرسپکتیو مخالف یا متفاوت رسم شده‌اند، آسان‌تر نیست. همچنین، محققانی نیز با ارائه دلایل دیگری هر دو دیدگاهَ

را به چالش کشیده، و آنها را نگرش‌هایی افراطی دانسته‌اند. امروزه نه تنها می‌توان به بعضی اظهارنظرات گامبریچ به دیده تردید نگریست، بلکه میثاق‌باوری پانوفسکی و گودمن هم به چالش‌های سختی گرفتار آمده‌اند [۲۹].

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته آمد روشن می‌شود که چگونه آلبرتی با تعریفی جدید از زیبایی، و ادعای او مبنی بر ابژکتیو بودن آن، هنر را به سوی گرده‌برداری از طبیعت سوق داد. وظیفه هنرمند انتخاب و گزینش اجزای زیبای طبیعت و پیروی از قوانین حاکم بر آن است؛ طبیعت خود زیباست و می‌توان با او هم‌سو شده، و اثری هنری خلق نمود که همچون پدیده‌ای ارگانیك بر پایه قواعد حاکم بر طبیعت استوار باشد. بدین صورت فرآیند «گرده‌برداری صحیح»، نقشی مرکزی در نظریه هنر رنسانس می‌یابد. «گرده‌برداری صحیح» خود بر پایه دو خصیصه کلی قابل طرح است؛ یکی «حقیقت مادی» و دیگری «حقیقت فرمی». در جایی که «حقیقت مادی» به موضوع گرده‌برداری و رابطه اثر هنری با جهان پیرامون می‌پردازد، «حقیقت فرمی» به شیوه و روش بازنمایی، یعنی قواعد حاکم بر خود اثر هنری اشاره دارد.

انسان جدید به عنوان محور تمامی مباحث رنسانس، در هنر نیز موضوع اصلی است؛ وقایع زندگی مسیح، پیامبران و قدیسان از یک سو و زندگی پس از مرگ و هبوط انسان، نه به صورتی فراطبیعی، بلکه به شکلی مادی و زمینی موضوعات اصلی نقاشان رنسانس را شکل می‌دهد. به واقع در هنر رنسانس، مسیح و پیامبران از آسمان به زمین آورده شدند و فاصله جهان مادی و معنوی به چالش کشیده شد. هنرمندان رنسانس برای آنکه بر برداشت جدید خود از انسان تأکید کنند، به بازنمایی خاص خود از پیکره و آناتومی انسان اهمیت می‌دادند. به بیانی دیگر، آنان برای آنکه موضوعات انسانی خود را به گونه‌ای زمینی تصویر کنند، مجبور بودند دانش کافی از علم آناتومی و کالبدشناسی داشته باشند؛ همین امر از آنان «نقاشان کالبدشناس» ساخته بود. از سویی دیگر، این هنرمندان بر آن بودند که موقعیت مکانی پیکره‌هایی که به صورت برجسته‌ای بازنمایی کرده بودند در فضای تصویری مطابق با واقعیت به نمایش بگذارند. بنابراین، سؤال اصلی پیرامون چگونگی بازنمایی فضای سه‌بعدی در سطحی دوبعدی بود. همین امر موجب اختراع قوانین ریاضی جدیدی مبتنی بر این شگرد بازنمایی شد. بدین ترتیب «پرسپکتیو» به مثابه علم بازنمایی به هنرمندان این امکان را داد که فضای سه‌بعدی را در قالبی تصویری به تسخیر خود درآورند. امروزه «پرسپکتیو» به مثابه نشانه تجربه‌گرایی، خردگرایی، فردگرایی و انسان‌گرایی مورد بحث و بررسی قرار گرفته، و طبقه‌بندی می‌شود. واضح است که با وجود کالبدشناسی و آناتومی از یک سو و پرسپکتیو از سویی دیگر، مفهوم گرده‌برداری رنسانس به سوی «گرده‌برداری علمی» حرکت کرد. به نظر می‌رسد که این مفهوم حتی شکل‌دهنده پایه‌های علم در آن دوران و با تفاوت‌هایی در دوره‌های بعدی شد.

امروزه چالش‌هایی متعددی پیرامون پرسپکتیو و شیوه بازنمایی رنسانس مدنظر است، به صورتی که نمی‌توان آن را به مثابه تنها شیوه بازنمایی، یا روشی از بازنمایی که اولویتی بر شیوه‌های دیگر داشته باشد، بدانیم. فی‌الواقع، پرسپکتیو تنها یکی از راه‌های بازنمایی است، والبته، در روند تاریخی خود از دستاوردهای بزرگ هنری است. همانطور که آمد، امروزه پرسپکتیو نشانه‌ای از زیاده‌خواهی‌های انسان‌گرایی غربی بوده، و هنرمندان بسیاری در قرن بیستم آن را به چالش کشیدند. مضافاً آنکه هنرمندان غیرغربی، فی‌المثل نگارگران ایرانی، به واسطه نوع نگاه خود به انسان هیچ لزومی برای بکارگیری چنین شیوه‌ای از بازنمایی و سازماندهی فضایی در آثار خود ندیده، و عملاً به روش‌های دیگری متوصل شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱ Nelson Goodman
۲. برای توضیحی از رئوس زیبایی‌شناسی نلسون گودمن می‌توانید رجوع کنید به: Giovannalli, 2003
۳ art theory
۴ correct imitation
۵ Leon Battista Alberti
۶ content analysis
۷ Gombrich Ernest
۸ pictorial representation
۹ Moshe Barasch
۱۰. چیزی که آلبرتی خود بدان bellezza می‌گفت.
۱۱. در نزد توماس آکویناس «امر زیبا» متعَلَق اندیشه و تفکر است، حال آنکه «امر خیر» ابژه خواهش و میل می‌باشد. آدمی برای کسب «امر خیر» اهتمام می‌ورزد، نه آنکه ابژه تأمل و تفکر او باشد. ر. ك. به: Tatarkiewicz, 1999a, 248,259
۱۲ concinnitas
۱۳. نظریه زیبایی ارسطو عمدتاً در کتاب فن سخنوری وی (در پاره‌های ۱۳۶۱، ۱۳۶۶، ۱۴۰۹) آمده است. ولی در دیگر آثار او از جمله سیاست (پاره‌های ۱۲۸۴ و ۱۳۳۸)، بوطیقا (پاره ۱۴۵۰) و اخلاق نیکوماخوس (پاره‌های ۱۱۲۳ و ۱۱۱۸) نیز درباره زیبایی و تجربه زیباشناختی بحث شده است.
۱۴ imitation
۱۵. انگاره آلبرتی از «گرده‌برداری از طبیعت» بیشتر با دیدگاه دمکریت درباره گرده‌برداری (یا به عبارتی صحیح‌تر میمه‌سیس / mimêsis) هم‌خوانی دارد. دمکریت در پاره ۱۵۴ می‌گوید: «ما [انسانها] در اموری که اهمیتی بنیادین دارند، از طریق دنباله‌روی [mimêsis]، شاگردان حیوانات هستیم: از عنکبوت در بافندگی و رفوکاری، از پرستو در خانه‌سازی و از قو و بلبلِ خوش‌الحان در آوازخوانی» (Hyland, ۱۹۸۴, ۳۰۳)
۱۶. این نگاه آلبرتی گویی شرح و بسط نظریات ارسطو است. ارسطو در بوطیقا فرآیند میمه‌سیس (بازنمایی) از کنش انسانی را با فرآیند ساخت اثر هنری در ارتباطی کاملاً مستقیم قرار می‌دهد و در سراسر بوطیقا به نحوه تدوین و انشای یک اثر هنری می‌پردازد. این موضوع حتی با رجوع به عنوان رساله ارسطو نیز قابل بحث است. واژه Poiêtikês / پوئی‌یتیکِس، که عنوان رساله ارسطو را یدک می‌کشد، با واژه poiê-sis / پوئی‌یسیس به معنای «فرآیند ساختن» یا حتی «فرآیند تدوین و ترکیب‌سازی» هم‌خانواده است و در واقع مفهوم بکاراندازی و فعال نمودنِ فرآیند ساخت را با خود به همراه دارد. واژه هم خانواده آن poiêtês پوئی‌یتِس به معنای «سازنده» که به «شاعر» نیز اطلاق می‌شده، از صورت فعلی poiein / پوئی‌ین به معنای «ساختن» اخذ شده است. بنابراین، رساله بوطیقای ارسطو نه تنها با آنچه ما امروزه «شعر» می‌نامیم ارتباطی تنگاتنگ دارد، بلکه در کل، با «فرآیند تدوین و ترکیب هنری» مربوط است ر. ك. به: Whalley, 1997, 44
۱۷ imitation of examined nature
۱۸ true imitation
۱۹ material truth
۲۰ formal truth
۲۱ pittore anatomista
۲۲ optics

ART University e-Journal Website

۲۳ Christopher S. Wood
۲۴ holy trinity
۲۵ Ervin Panofsky
۲۶ Filippo Brunelleschi
۲۷ Duomo
۲۸ Baptistery
۲۹. بـرای توضیح بیشـتر در این زمینه رجوع کنید به : کوبـوی، ۱۳۸۳، ۱ ۱۷۰ و همچنین : وود، ۱۳۸۳، ۱۶۶ ۷

فهرست منابع

آکرمان، جیمز س. (۱۳۸۳)، «زیبایی‌شناسی رنسانس ایتالیا»، ترجمه فرهاد گشایش، در : مایکل کلی (ویراستار)، دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی، سرویراستار فارسی : مشیت علایی، مؤسسه گسترش هنر و مرکز مطالعات هنری، ۱۳۸۴، صص. ۶۵ ۴۶۱، تهران.

کوبوی، میکائیل (۱۳۸۳)، «روانشناسی پرسپکتیو»، ترجمه فرهاد گشایش، در : مایکل کلی (ویراستار)، دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی، سرویراستار فارسی : مشیت علایی، موسسه گسترش هنر و مرکز مطالعات هنری، صص. ۷۲ ۱۶۸، تهران.

گامبریچ، ارنست (۱۳۸۳)، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، نشر نی، تهران.

وود، کریسـتوس. (۱۳۸۳)، «کلیات پرسـپکتیو»، ترجمه فرهاد گشـایش، در : مایکل کلی (ویراستار)، دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی، سرویراستار فارسی : مشیت علایی، مؤسسه گسترش هنر و مرکز مطالعات هنری، صص. ۶۷ ۱۶۳، تهران.

Alberti, Leon Battista (1965), Ten Books on Architecture, transtated into English by .James Leoni, edited by Joseph Pykwert, Alec Tiranti publisher, London

Alberti, Leon Battista (1970), On Painting, translated with introduction and notes by .John R. Spencer, Yale University Press, New Haven

Barasch, Moshe (2000), Theories of Art, vol. 1: From Plato to Winckelmann, New .York: Routledge

Da Vinci, Leonardo (1956), On Painting, ed. and trans. McMahon, Princeton University .Press, Princeton

Giovannelli, Alessandro (2003), "Nelson Goodman's Aesthetics", in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Edward N. Zalta (ed.), URL = http://plato.stanford.edu/ar-/chives/win2003/entries

Gombrich, Ernest (1996), Art and Illusion: A Study of the Psychology of Pictorial .Representation, Phaidon Press Limited, London

Honour, Hugh, and J. Fleming (2002), A World History of Art, Laurence King Publish-.ing Ltd, London

Hyland, Drew A. (1984), The Origins of Philosophy: Its Raise in Myth and Pre-Socrat-.ics, Humanities Press International Inc, New York

Tatarkiewicz, Wladyslaw, (1999a), History of Aesthetics, vol. 2, Medieval Aesthetics, .edited by C. Barrett, Thoemmes Press, Bristol

Tatarkiewicz, Wladyslaw, (1999b), History of Aesthetics, vol. 3, Modern Aesthetics, edited by D. Petsch, Thoemmes Press, Bristol

.Whalley, George (1997), Aristotle's Poetics, McGill-Queen University Press, Toronto