

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ



ترجمه متون برگزیده علوم انسانی

## Medieval Art Theory

Author: Hugh Bredin

Source: Bredin, Hugh. "Medieval Art Theory." *A Companion to Art Theory* (2002): 29.

## نظریه هنر قرون وسطی

نویسنده: هیو بردین

مترجم: ابراهیم لطفی

مجموعه ترجمان، تلاشی برای ترجمه متون برگزیده علوم انسانی است. ترجمه صداهایی که کمتر شنیده شده‌اند و اندیشه‌هایی که مهجور، اما بدیع و راهگشایند. هدف ما، غنا بخشیدن به تفکر انتقادی و گفتگویی است، برای همراهی با ما، متن‌های مناسبی را که می‌شناسید، پیشنهاد دهید، یا در ترجمه آن‌ها با ترجمان همراه شوید. پست الکترونیکی ترجمان: [info@tarjomaan.com](mailto:info@tarjomaan.com)

حق انتشار جزء یا تمام متن، برای مؤسسه ترجمان محفوظ است

ISSN: 2345-282x



بوئتیوس<sup>۱</sup> و کاسیودوروس<sup>۲</sup>، دو اندیشمند و متفکر برجسته قرن ششم میلادی، را غالباً آخرین نمایندگان فرهنگ کلاسیک تلقی می‌کنند؛ فرهنگی که به سرعت در اروپای غربی قرن ششم از میان رفت. بنابراین، دوره به اصطلاح «قرون وسطا» در روم غربی<sup>۳</sup> را به طور کلی می‌توان به ۹ قرن، میان سال‌های ۶۰۰ تا ۱۴۰۰، تعریف کرد. با وجود این، تا اواخر قرن هشتم، نظریه هنر قرون وسطا به طور جدی آغاز نشد؛ یعنی هنگامی که اندیشمندان کارولنژی<sup>۴</sup> (این اصطلاح به دلیل ارتباط آنان با امپراتوری شارلمانی است) برای نخستین بار در قرون وسطای غرب، بررسی مفصلی را از طبیعت و نقش هنرهای دیداری آغاز کردند.

متفکران قرون وسطا در هر موضوعی به شدت تحت تأثیر نیاکان رومی و یونانی خود بودند. در مورد زیبایی‌شناسی و نظریه هنر، مفاهیم و نظریه‌های اصولی از فیثاغورث، افلاطون، فیلسوفان نوافلاطونی (فلوین و دینوسیوس دروغین)، آگوستین و ویتروییوس به ارث رسید. البته همه ایده‌هایی که ناشی از این منابع بودند، اگر از پیش خاستگاه مسیحی نداشتند، به شدت رنگ و بوی مسیحی گرفتند.

تأثیر دیگری که غالباً از آن چشم‌پوشی می‌شود، بقای فیزیکی بناها و دست‌ساخته‌های کلاسیک بود؛ به خصوص در ایتالیا و دیگر قلمروهای مدیترانه‌ای و بقای دست‌کم برخی از مهارت‌ها که برای تولید این آثار لازم بود. این مهارت‌ها از طریق تماس با بیزانتیوم، و بعداً هم از طریق تمدن درخشان اسلام، به صورت دوره‌ای تجدید شد. تأثیر بسیار متفاوت آخر، از مضامین هنری‌ای می‌آمد که از طریق امواج مهاجمان بربر، از قرن پنجم به این سو، وارد جهان کلاسیک شد.

پیروان فیثاغورث نخستین کسانی بودند که گفتند تمام طبیعت، از جمله آثار هنری، ساختاری ریاضی دارند. این باور در دوره قرون وسطا معنی خاصی پیدا کرد؛ به این دلیل که این امر با این نظرگاه مسیحی سازگاری داشت که خداوند، خالق جهان، فرزانه‌ترین خردمند و

<sup>1</sup> Boethius

<sup>2</sup> Cassiodorus

<sup>3</sup> Latin West

<sup>4</sup> Carolingian scholars



منشأ عقل است. این امر با ریشه‌های یهودی مسیحیت نیز سازگار است؛ از این جهت که در کتاب حکمت<sup>1</sup> (11:21) می‌بینیم که خداوند «همه چیز را براساس مقدار، تعداد و وزن تنظیم کرده است». از این قرار، خداوند نخستین و برترین هنرمند، خالق زیبایی و پرمایگی آسمان‌ها و زمین بود. انسان هنرمند درگیر کاری شده است مشابه آنچه خداوند انجام داده بود، و از خرد خود در کارش استفاده می‌برد، درست همانند کاری که خداوند انجام داده بود.

با این همه، کار هنرمند قابل قیاس با کار خداوند، فزاینده‌ترین هنرمندان، نبود. آثار هنری انسانی محصول خرد محدود یا فروتر بشر بودند و بنابراین، به لحاظ هستی‌شناختی نسبت به اعیان طبیعی در درجه پایین‌تری قرار داشتند. این منظر منطبق با چیزی بود که فیلسوفان قرون وسطا در افلاطون هم خوانده بودند؛ فیلسوفی که افکارش به واسطه سنت آگوستین و فیلسوفان نوافلاطونی منتقل شد و نقش مهمی را در تفکر قرون وسطا ایفا کرد.

بیشترین تأثیر بر فلسفه و الهیات قرون وسطا تا قرن سیزدهم، و حتی در دوره احیای فلسفه ارسطویی، که نمی‌توان همتایی برای آن پیدا کرد، خود تفکر نوافلاطونی و خصوصاً اندیشه‌های دیونوسیوس دروغین بود. (برای مثال، توماس آگوینای بیشتر افلاطونی بود تا ارسطویی). فلوطین هنر را شیوه بازتولید یا فراچنگ آوردن زیبایی و حقیقت غیرقابل رؤیت جهان به صورتی قابل رؤیت در نظر گرفت. اثر هنری برگردانی بود به نظم و ترتیب مادی دانش و فهم هنرمند؛ دانش و فهمی که خودشان برخاسته از روح جهان و نهایتاً از آن احدی که فراسوی وجود است. با گذار از «احد» فلوطین به «خداوند»، به فلسفه نوافلاطونی مسیحی دیونوسیوس دروغین در قرن پنجم می‌رسیم. با اینکه بارها و بارها، در قرون وسطا، ریاضت‌کشان و سخت‌گیران در مورد هنر تردید داشتند، دفاع از هنر در این باور نهفته بود که زیبایی طبیعی و زیبایی هنر ادامه یکدیگرند و زیبایی هر دو تجلی‌ای از نظم الهی، هم برای حواس و هم برای قوه عاقله، است.

این نظریه درباره طبیعت هنر با پیشرفت‌هایی که در هنرهای دیداری بود تقویت گشت. پیش از این در هنر پیشانی‌زانی، بوطیقای دیداری‌ای برآمده بود که تصاویر را به منزله بازنمودهایی از جهان بدون تغییر و ایده‌آل روح پنهان زیر ظواهر فهم می‌کرد. با قدرت گرفتن

<sup>1</sup> Book of Wisdom



این جریان، پرسپکتیو و رنگ آمیزی رئالیستی به طور فزاینده‌ای به نفع اشکال ثابت، خشک و رنگ‌های درخشان کنار گذاشته شد. این پیشرفت برای نیازهای شمایل‌نگاری مسیحی بسیار مناسب بود و بر روی موزاییک بیانی مشخص یافت. در قرن ششم، نقش هنرهای دیداری دیگر بازنمود زیبایی فیزیکی نبود، بلکه یافتن شباهت‌های تصویری و تجسمی برای زندگی و روح بود.

## رنسانس کارولنژی

رنسانس کارولنژی حتی پیش از تاج‌گذاری شارلمان، در سال ۸۰۰ میلادی، در حال اتفاق بود. شارلمان، حاکم امپراتوری عظیم بربرها، می‌خواست تمدن کلاسیک را به غرب بازگردان و به این منظور، اندیشمندان برجسته لاتین (یعنی مغرب زمین) را به گرد خود درآورد. از جمله آثار نگاشته‌شده در این زمان، مربوط به نویسنده بی‌نام و نشانی است که به عنوان Libri Carolini [کتاب شارلمانی] شناخته شده است، نویسنده کتاب توضیح مفصلی را از طبیعت و عملکرد هنر دیداری انجام داد. انگیزه اصلی برای این امر جنبش شمایل‌شکنی در شرق بود.

شمایل‌شکنی - جنبشی که به از میان بردن تصاویر مذهبی تعلق داشت - از ادغام پیچیده تمایلات اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و مذهبی مختص امپراتوری بیزانسی سربرآورد و تأثیر ماندگاری بر تاریخ متعاقب هنرهای دیداری در یهود و اسلام گذاشت. شمایل‌شکنی‌های مسیحی دو باور بنیادین داشتند؛ نخست اینکه، عمل شایع تقدیس تصاویر مذهبی کفرآمیز است (از عادت‌های روانی دوران کافرکشی که همچنان رواج داشت و در اتهام بت‌پرستی گاهی اوقات به کار گرفته می‌شد) و دوم اینکه، تلاش زیاد برای بازنمایی خداوند یا هر سویی از الوهیت به منزله تصویری دیداری کفرآمیز بود، بنابراین این موضوع بی‌احترامی به خداوند بود که فکر کنیم می‌توان طبیعت او را در صورت مادی بازنمایی کرد. شمایل‌شکنی هم در قسطنطنیه و هم در امپراتوری در قرن‌های هشتم و نهم بسیار قدرت‌مند بود - حتی با وجود مخالفت علاقه‌مندان نظیر یوحنا دمشقی<sup>۱</sup> - و از جمله نتایج آن از میان رفتن تقریباً کامل هنر مذهبی بیزانسی تا آن زمان بود.

<sup>1</sup> John Damascene



شمایل‌شکنی هیچ‌گونه تأثیر عملی‌ای در غرب نداشت؛ یعنی مردم به استقبال از بین بردن تصاویر مذهبی نرفتند. با این همه، موج‌های فکری آن احساس شد و پاپ‌های بعدی به محکوم کردن این جنبش پرداختند، بر این مبنا که این تصاویر به شکل مؤثری باعث پرورش افکار مؤمنان برای تأمل عبادی نسبت واقعیت‌هایی می‌شوند که این تصاویر به آن‌ها ارجاع می‌دهند. شورای دوم نیقیه<sup>۱</sup> نیز، در سال ۷۸۷ میلادی، موضوع شمایل‌شکنی را تقبیح کرد. خود شارلمان به فکر آرام کردن پاپ‌ها یا احترام گذاشتن به رأی شورا نبود و همچنان از شمایل‌شکنی حمایت می‌کرد تا حدی که تقدیس تصاویر را محکوم کرد. اما مؤلفان کتاب *شارلمانی*، که وظیفه آن‌ها نقد و رد کردن نظر شورای نیقیه بود - وظیفه‌ای که با اشتیاق بسیار انجام می‌دادند - سطوری را هم برای دفاع محکم از هنر مذهبی تنظیم کردند.

نتایج آن‌ها این بود که اولاً، جهان احساسات، از جمله بازنمایی‌های دیداری، فی‌نفسه دارای ارزش است. جهان احساس شاید فروتر از جهان روح بود، اما با این وجود، هدیه‌ای از سوی خداوند بود که نباید رد یا از میان برده شود. ثانیاً، هنر دارای منزلتی بود که امروزه به آن خودآیینی می‌گوییم؛ یعنی بازنمایی به منزله بازنمایی ممکن است خوب یا بد باشد، حتی اگر چیزی اشتباه یا غیراخلاقی را بازنمایی کند. سوم اینکه، با وجود این امر، هنر باید آنچه را که صحیح است به تصویر درآورد، از این جهت که اثر هنری‌ای ممکن است در صورت خود خوب و مثبت باشد، اما در مضمون بد و منفی باشد: خوب باشد به دلیل برتری بازنمودی‌ای که دارد و بد باشد به دلیل موضوعی که بازنمایی کرده است.

اینکه بگوییم مؤلفان کتاب ارزش اخلاقی و زیبایی‌شناختی را با یکدیگر مغشوش کرده‌اند، تا حد زیادی اشتباه است. متفکران قرون وسطا، که به شدت تحت تأثیر افلاطون‌گرایی آگوستینی بودند، بر این نظر بودند که همه صورت‌های برتر، نهایتاً در کمال متعالی وجود، یکی می‌شوند. این باور به وحدت همه ارزش‌ها، تراشی بود که احکام زیبایی‌شناختی و هنری آن‌ها را شکل می‌داد. زشتی هنری بخشی از یک کل بود، جدای از اینکه مرجع آن ناشایست یا کذب باشد.

<sup>1</sup> Second Council of Nicaea



متفکران کارولنژی در مورد کارکردهای اجتماعی و روانی هنر هم بحث و مناظره کردند و به این نتیجه رسیدند که این عملکردها سه وجه دارند؛ نخستین وجه، این است که هنر نقش آموزشی دارد؛ چراکه بازنمایی دیداری رویدادهای کتاب مقدس و زندگی قدیسان راهی برای تعلیم مردم بی سواد بود. دوم اینکه، این تصویرها یادآورهای دائمی ای بودند از زندگی روح و هدف نهایی و سرنوشت انسان. سوم اینکه، این آثار هنری خانه خدا را با زیبایی خود می آراستند.

این کارکردها، در طول قرون وسطا، به توجیه استاندارد هنرهای دیداری شکل دادند. لازم است این نکته را یادآور شویم که همه این اندیشمندان رابطه نزدیک میان هنر و مذهب را در موارد مکان و هدف، مسلم می دانستند. به بیان بهتر، هنر اصولاً، به دلیل سودمند بودنش، برای مذهب ارزشمند بود. اما باید به یاد داشته باشیم که همانندسازی کاربرد زیبایی و حقیقت با هستی شناسی ارزش های قرون وسطا سازگار بود. در هر مورد، همان طور که فیلسوفان نوافلاطونی گفته بودند، ماهیت اساسی هنر این بود که پژوهشی از زیبایی الهی را در صورتی حسی باز تولید کند. کاملاً طبیعی بود که لازم است هنر به آراستن عبادت خدایی پردازد که زیبایی اش در همان هنر متجلی بود.

## تأثیر ویتروویوس

ویتروویوس<sup>۱</sup> (قرن نخست پیش از میلاد) کتاب بسیار مشهوری درباره معماری نوشت که تأثیر عمده ای بر نظریه هنر قرون وسطا، هم در زمان کارولنژی و هم پس از آن، گذاشت. (بیش از ۵۰ دست نوشته قرون وسطایی از کتاب De Architectura [در باب معماری] او باقی مانده است.) فیلسوفان قرون وسطا به دلایل مختلفی نظرات ویتروویوس را مناسب دیدند؛ نخست، به این دلیل که وی معماری را هنری جامع در نظر گرفت که دیگر هنرها و همین طور همه دانش های بشری را در زیر چتر خود جمع کرده بود. برای قرون وسطاییان این راهی بود برای اعتبار بخشیدن به کشاندن همه هنرها به خانه خدا: نقاشی، پیکرتراشی، سنگ کاری، چوب کاری، فلز کاری، رنگ آمیزی بر روی شیشه، موسیقی، شیوایی و کلام کتاب مقدس، تزئین لباس کشیشان و جام های مقدس (حتی در قرون بعدی) و

<sup>1</sup> Vitruvius



تثاثر. کلیساها ساختمان‌های عمومی اصلی در قرون وسطا بودند و همه هنرها برای طراحی آنها کنار یکدیگر جمع می‌شدند؛ نه فقط برای اینکه به خداوند شکوه بدهند، بلکه به شیوه‌ای آن را انجام می‌دادند که باورها را به بیان درآوردند و احساسات همه جوامع، و در واقع جهان مسیحیت به منزله یک کل، را متأثر کنند.

ویتریوس به‌طور کلی درباب بنیان ریاضی تقارن معمارانه و اهمیت هندسه برای ساختمان نیز مطالبی نگاشت؛ نوشته‌ای که باری دیگر این باور قرون وسطایی را، که نظم و ترتیب ریاضی گونه و منطقی در عالم دیداری هست، تأیید کرد. ویتریوس ادعا کرد که همان نظم و ترتیب ریاضی گونه را در بدن انسان نیز می‌توان یافت؛ نظمی که آن را می‌توان به‌عنوان الگویی برای معماری در نظر گرفت. در بدن انسان، سر یک‌هشتم، پا یک‌ششم و بازو یک‌چهارم کل بدن بود. «دیگر اعضای بدن نیز اندازه‌گیری‌های درخور خود را دارند. نقاشان دوران باستان و پیکرترشان مشهور در این باره به تمایز عظیم و نامحدودی دست یافته‌اند». (Vitruvius, III, 1) بنابراین، در معماری هم، وجود روابط ریاضی در میان بخش‌ها برای طراحی اثر ضرورت داشت.

این نظرگاه‌ها با یکی از عناصر نوافلاطونی کیهان‌شناسی قرون وسطا همخوان بود؛ یعنی با این باور که هر چیزی که در این جهان آفریده شده است، از لحاظ ساختاری با دیگر چیزهای این جهان قابل قیاس است. عالم صغیر و عالم کبیر، جزء و کل، زمین و آسمان، جاندار و غیرجاندار، در پیوند با قیاس کلی همه چیزها بودند. بنابراین، ساختار نظم و ترتیبی سیاسی مماثل با بدن انسان، همانند سیاست‌نامه جان‌سالزبری<sup>۱</sup>، یا مماثلت تقارن‌های درون یک کلیسای جامع با بدن انسان، یا تصاویر و تندیس‌هایی که در آن تناسبات ریاضی گونه صحیحی مشاهده می‌شود، شیوه‌هایی بودند برای تضمین این امر که آنچه وجود انسانی تولید می‌کند، در انطباق با عالم، فرمان الهی و نظم و ترتیب طبیعت است. همان‌طور که آکویناس می‌گوید: - که در اینجا بیان معیار دیدگاه قرون وسطایی است - *Ars imitatur naturam in sua operatione* «هنر طبیعت را در عمل خود تقلید می‌کند». (Summa Theologiae, I, 117, 1c)

<sup>۱</sup> John of Salisbury's Policraticus



نظریه هنر و زیبایی‌شناختی‌ای که در قرن نوزدهم سربرآورد، در طراحی‌های اساسی خود بدون تغییر باقی‌ماند؛ چرا که از دوره قرون وسطا باقی‌مانده بود، اما با گذشت زمان، اندیشمندان و مکاتب فکری گوناگون سویه‌های مختلف هنر را به‌طور مفصل‌تر واکاوی کردند. در نهایت این امر، مجموعه‌ای عظیم از نوشته‌ها در مورد هنر و زیبایی به‌وجود آورد که بیشتر آن‌ها در کتاب *سترگِ زیبایی‌شناسی قرون وسطا*<sup>۱</sup> (1946)، نوشته ادگار دِ بروین<sup>۲</sup>، بحث شده و از ابهام درآمده است.

### اصلاحات صومعه کلونی

رسانس کارولنژی تا بیش از قرن نهم دوام نیاورد. حتی تا پیش از پایان این قرن، بی‌ثباتی سیاسی و اقتصادی گسترده باعث پراکندگی متفکران کارولنژی و کاهش جدی حرکت زندگی فرهنگی شد. با این حال، در سال ۹۱۰ بود که صومعه‌ای تازه تحت حاکمیت صومعه بندیکتی<sup>۳</sup> در کلونی<sup>۴</sup> - در ناحیه بورگونی<sup>۵</sup> - تأسیس شد که تأثیر به‌سزایی بر حفاظت از تعلیم و همین‌طور بر هنرها گذاشت. آرمان‌ها، و به‌خصوص تعهد این صومعه به زندگی، کار و یادگیری مؤمنان، تحت رشته‌ای از راهبان برجسته در غرب اروپا گسترش یافت حتی تا جایی که در لهستان و اسکاتلند، با از میان رفتن توافق خانه‌های رهبانی - که نقطه اوج آن بیش از ۱۰۰۰ خانه بود، رسته به اصطلاح برادران کلونی<sup>۶</sup> تشکیل شد.

جنبش کلونی سرانجام منجر به برپایی کلیساهای جدید در مقیاس‌های بزرگی شد که همگی به سبک رومانسک بودند. راهبان کلونی تزئین کردن کلیساها با تندیس‌ها را نیز احیا کردند؛ تندیس‌هایی که در وهله نخست، به واسطه سبک بازنمایی ایستا و خارج از متنی که در دست‌نوشته‌های درخشان به کار گرفته می‌شد مشخص می‌شدند، اما دیری نگذشت که آن‌ها به درجه رفیعی از رئالیسم سه بعدی

<sup>1</sup> Etudes d'esthétique médiévale

<sup>2</sup> Edgar de Bruyne

<sup>3</sup> Benedictine

<sup>4</sup> Cluny

<sup>5</sup> Burgundy

<sup>6</sup> Ordo cluniacensis





دست یافتند. علاوه بر این، آن‌ها در پیکر تراشی قدری عرفان اعداد وارد کردند؛ بنابراین، می‌توان ترکیب یک تندیس را بر اساس رقم چهار یافت: چهار انجیل نویس، چهار فضیلت اصلی، چهار رودخانه بهشت و چهار فصل سال. هنرمندان قرون وسطا این محدودیت‌ها را - به همراه محدودیت‌های هندسی، مانند قرار دادن نقاشی‌های دیواری یا نقوش برجسته در فضاها، چهار گوش، سه گوش یا نیم دایره‌ای - مشتاقانه پذیرفتند و ارزش زیادی برای فنی که برای کار کردن با آن‌ها نیاز بود قائل شدند.

علاوه بر این، در همین زمان بود که هنرمندان قرون وسطا با جدیت بیشتری شروع به گسترش مجموعه گسترده‌ای از نمادهای دیداری کردند. گل‌ها، حیوانات، پرندگان، حشرات و گیاهان به رویدادها و اشخاص به خصوص، فضایل و رذایل، قصه‌ها و مثل‌های کتاب مقدس دلالت می‌کردند. کبوتر نمادی برای نوح، صلح، روح القدس و تطهیر بود. بره نمادی بود برای مسیح و اگنس مقدس<sup>1</sup>. خار نمادی برای رنج دنیوی و تاک نماد کلیسای خدا بود. پیترو مقدس کلید به دست یا در حالی که ماهی‌ای در بردارد و پولس مقدس با یک شمشیر یا با نسخه‌ای از رساله‌اش نشان داده می‌شدند. در واقع این موضوع، شمایل‌شناسی بسیار گسترده‌ای بود که به انواع موجودات، زمین و آسمان (برها نشان‌دهنده خدای نامرئی بودند)، دست‌ساخته‌ها، رنگ‌ها، نامه‌ها، اعداد، انحای لباس، اشکال و هر آنچه ممکن بود به لحاظ دیداری نشان داده شود، ارزش نمادین می‌داد.

ظهور این نمادپردازی دیداری را می‌توان به واسطه دو عامل تبیین کرد؛ عامل نخست، که پیش به آن اشاره شد، باور قرون وسطایی به تشابه کلی همه چیزها بود. از این منظر، یافتن شباهت میان گیاه و فضیلت، پرنده و قدیس، رنگ و احساس، اصلاً عجیب نیست. اگر بخواهیم به زبان معاصر بگوییم، دال‌ها نه قراردادی، بلکه برانگیخته شده بودند. بنابراین، به نظر می‌رسید که این زبانی «طبیعی» است، نه توده‌ای از رموزها که تنها به واسطه کسانی که معنای آن را یاد گرفته‌اند قابل کشف باشد. عامل دیگر - که در زمان قرون وسطا امر مسلمی بود - قابل فهم کردن و در دسترس قرار دادن هنرهای دیداری برای همه مردم بود. هنر برای آموزش و هدایت در نظر گرفته شده بود و

<sup>1</sup> St Agnes



نمادهای دیداری خیلی بیشتر از یک عنوان می‌توانست توده مردم را مطلع کند، از این جهت که چه چیز در تصویر در حال روی دادن است و چه امر اخلاقی یا عقیده دینی می‌توان از آن آموخت.

در حال، این معنای دیداری بود که عمیقاً در باورهای فرهنگی و نیازهای دوره قرون وسطا ریشه داشت و آن قدر انسجام داشت که بسیار فراتر از این دوره - و حتی در هنر مسیحی دوره رنسانس - ادامه پیدا کند. اگر بخواهیم این هنر را بدون شمایل‌شناسی‌ای که به آن وحدت می‌بخشد تجربه کنیم، از جمله ویژگی‌های اساسی آن را از دست خواهیم داد و در برقرار کردن ارتباط تخیلی با عواطف انسان‌هایی که این هنر برای آن‌ها در نظر گرفته شده بود ناکام خواهیم ماند.

### رنسانس قرن دوازدهم

کارشناسان قرون وسطا گاهی «رنسانس قرن دوازدهم» را مورد بحث قرار می‌دهند که در واقع، دوره بسیار خلاقانه‌ای در غرب اروپا است. این دوره شاهد شکوفایی مکاتبی بود که به سرعت در دانشگاه‌ها گسترش یافت؛ زمانی که ترجمه و بازیابی متون باستانی افزایش یافت، تفکیک میان الهیات و فلسفه آغاز شد و انگیزه‌ای قدرتمند نسبت به نظام‌مند کردن همه دانش‌ها به وجود آمد. در معماری و هنرهای مربوط به آن، سبک گوتیک جایگزین رمانسک شد. تا جایی که به زیبایی‌شناسی و نظریه هنر مربوط می‌شود، اشاره کردن به سه مکتب مهم قرن دوازدهم امری مرسوم است: مکاتب ویکتوریان<sup>۱</sup>، شارتر<sup>۲</sup>، و سیستریان<sup>۳</sup>.

صومعه آگوستینی سن ویکتور، که درست در خارج از شهر پاریس واقع شده است، خانه متفکرانی همچون هوگ<sup>۴</sup> سن ویکتوری<sup>۴</sup> و ریچارد سن ویکتوری<sup>۵</sup> بود. هر دو این متفکران در سنت نوافلاطونی‌ای قرار داشتند که حرکت آرام و ادامه‌داری را در تجربه آدمی، از

<sup>1</sup> Victorines

<sup>2</sup> Chartres

<sup>3</sup> Cistercians

<sup>4</sup> Hugh of St Victor

<sup>5</sup> Richard of St Victor

ماده به روحی متعالی و وصف ناپذیر، متصور می‌شد که زیبایی‌ای همچون رشته‌ای طلایی همه این‌ها را به هم وصل می‌کند. ریچارد سن ویکتوری عروج روح از تحسین عمل (admiratio rerum) به حالت غایی وجد و سرور عرفانی را به‌طور مفصل، بررسی و پژوهش کرد. هوگ سن ویکتوری بیشتر بر تحلیل زیبایی مادی متمرکز بود. زیبایی در طبیعت و زیبایی در هنرها - که هدف آن کمال بخشیدن و تکمیل طبیعت بود - شکل یا نمادی از زیبایی الوهی بود. این زیبایی نوع‌های بسیار مختلفی را در خود داشت که نه تنها بینایی و شنوایی، بلکه همه حواس را دربرمی‌گرفت. اما همه این حواس کارکرد حرکت دادن ذهن به سمت خالق خود را داشتند؛ چرا که آن‌ها «همانند کتابی بودند که به دست خداوند به نگارش درآمده است». (Didascalicon, VII, 3) این باور ویکتورایی، که هنر می‌تواند وسیله‌ای برای رسیدن به تجربه عرفانی باشد، در غرب اروپا، بی‌نظیر است، هرچند گفته می‌شود که بازتاب‌هایی از آن در آثار وردزورث<sup>۱</sup>، و شاید به‌طور کلی در جنبش رومانیک وجود دارد.

بعد از مکتب پاریس، از جمله مکاتب برجسته قرن دوازدهم، مکتب شارتر بود. شارتر نخستین مکتب قرون وسطایی بود که به معرفی نظریه ماده و صورت ارسطو<sup>۲</sup> پرداخت (نظریه‌ای که مطابق آن اجسام از ماده نخستین و صورت جوهری تشکیل شده‌اند) هرچند که در پرتو اندیشه افلاطون تفسیر می‌شد. رساله تیمائوس افلاطون در واقع آن متنی بود که به‌طور کلی سنت فکری مکتب شارتر را تعریف می‌کرد؛ بنابراین جای تعجبی ندارد که زیبایی‌شناسی در این مکتب نیز شخصیتی تیمائوسی داشته باشد. در واقع، این نظریه زیبایی‌شناختی براساسی - که اصولاً ریشه در فیثاغورث دارد - قرار دارد که عالم مطابق با قوانین ریاضی آفریده شده است و این قوانین نظم، هماهنگی و زیبایی آورده است. استعاره خداوند، به‌منزله معمار یا هنرمند، مستلزم این بود که آثار هنری انسان‌ها نیز از همان اصولی پیروی کنند که دانش، از جمله ریاضیات و همچنین مهارت‌های یدی، تولید می‌کردند. این فهم از هنر، به‌عنوان فعالیتی که هم شناختی و هم یدی است، از نظرگاه الهیاتی قرون وسطا به ارث رسیده بود و بدون تغییر در دوره مدرسی تکرار شد.

<sup>۱</sup> Wordsworth

<sup>۲</sup> hylomorphic theory



از جمله نخستین بناهای مهم گوتیک کلیسای جامع در شارتر بود. با این همه، سیسترین‌ها مسئول گسترش دادن سبک گوتیک به سراسر اروپا بودند. در نگاه نخست، آن‌ها شباهتی به بدعت‌گذاران معماری نداشتند؛ چرا که این امر بخشی از نظرگاه سیستری بود که عمدتاً به دلیل کاریزما، و بعضاً تنگ‌نظری برنارد کلروو<sup>۱</sup>، خودنمایی، تزئینات شیک و غیر ضروری، در ارتباط با زندگی رهبانی ممنوع شده بود. برنارد، که به شکل خاصی تزئین کلیساهای کلونی را تعلیم دیده بود، در کتاب *Guillelmum Apologia ad*، انتقاد تلخی از وی کرد. با توجه به این نظرگاه، کلیساهای سیستریانی لازم بود که ساختارهایی ساده و تیره رنگ داشته باشند و از جهتی هم همین‌طور بود؛ چرا که این کلیساها حاوی هیچ‌گونه نقاشی یا تندیس بازنمودی‌ای نبودند. با این وجود، شیشه‌کاری منقوش مجاز بود و معماران سیستریان در به کارگیری این نمونه نوعی هنر قرون وسطا استاد بودند. علاوه بر این، از آنجایی که هنرمندان اجازه نداشتند از پوشش‌ها و تزئینات پیچیده استفاده کنند، بنابراین آن‌ها روی خلوص هرچه بیشتر خط و تقارن متمرکز شدند. تقارن بی‌عیب و نقص به نشان و میراث سبک سیستریانی گوتیک و همچنین سرمشقی عالی برای معماران در همه نقاط تبدیل شد.

زیبایی‌شناسی سیستریانی بر خلوص و سادگی خط، شکل و حجم - به همراه کاربست محدودی از بافت و رنگ - قرار داشت و از جمله قطب‌های قریحه زیبایی‌شناختی قرون وسطا بود. قطب دیگر زیبایی‌شناسی را اندیشمند دیگر قرن دوازدهم، سوژه (Suger)، در صومعه سن دنی، به شکلی تأثیرگذاری ارائه کرد؛ فردی که بعدها به واسطه اروین پانفسکی به مخاطبان بیشتر شناسانده شد. دیدگاه خود سوژه در باب واسازی کلیسا در سن دنی باقی مانده است (Suger, 1946)؛ دیدگاهی که واقعاً همه سویه‌های قریحه زیبایی‌شناختی قرون وسطا را به هم پیوند می‌دهد. سوژه، همان‌گونه که انتظار آن می‌رفت، متافیزیک نوافلاطونی و به خصوص استعاره نور دیونوسیوس دروغین را مورد تأکید قرار داد. به هر حال، این امر با غرایض هنری‌ای که وی داشت کاملاً همخوان بود و توصیف او از کلیسای باسیلیکای جدیدش با ارجاع به این مسئله پر شده بود که مواد درخشان و پرمایه به واسطه نور جهانی والاتر می‌درخشند.

<sup>1</sup> Bernard of Clairvaux



## دوره مدرسی

دوره مدرسی - که به طور کلی شامل قرن‌های سیزدهم و چهاردهم می‌شد - به واسطه میلی مشخص می‌شد که پیش‌تر در قرن دوازدهم پدیدار شده بود؛ یعنی میل به طرح‌ریزی توصیفی کامل و نظام‌مند از خدا، انسان و طبیعت. همان‌طور که این قرن به جلو می‌رفت، مولفه مهم دیگری وارد بازی شد؛ چرا که برخی از آثار ارسطو به دست ویلیام موئربکی<sup>۱</sup> و دیگران ترجمه شد و متونی که تا آن زمان ناشناخته بودند یا نادیده گرفته می‌شدند، وارد کانون فلسفه شدند. این امر منجر به کوشش برای همانند کردن تفکر افلاطونی با تفکر ارسطویی شد؛ هدفی که توماس آکویناس تقریباً به طور کامل به آن دست یافت.

متأسفانه، فلسفه هنر مدرسی تفاوت چندانی با دوره پیش از خود نداشت. از این جهت، متأسفانه، نمی‌توان فهمید که اگر مدرسی‌ها بوطیقای ارسطو را خوانده و جذب کرده بودند، چه تفاوتی ممکن بود ایجاد شود. واقعاً کسی نمی‌داند که چرا آنان چنین نکردند. تقریباً تا اواخر قرن سیزدهم، نسخه خلاصه‌شده‌ای از بوطیقا در دسترس بود، تا اینکه در سال ۱۲۷۵، ویلیام موئربکی ترجمه کاملی از آن ارائه کرد. با این وجود به نظر می‌رسید که متفکران مدرسی همچنان این اثر را نادیده می‌گیرند.

باری، برخی از فیلسوفان مدرسی مطالب زیادی در باب زیبایی نوشتند که برخی از این مطالب به نظریه هنر نیز می‌پرداخت. دو تن از برجسته‌ترین فیلسوفان مدرسی، یعنی بوناونتروا<sup>۲</sup> و آکویناس، در مورد زیبایی تصاویر دیداری در رابطه با کیفیات تقلیدی و احساس آن‌ها سخن گفتند. بوناونتروا نوشت: «هنگامی یک تصویر زیبا نامیده می‌شود که به نحوی عالی ترسیم شده باشد، همچنین هنگامی زیبا نامیده می‌شود که به نحوی عالی، شیء مورد نظر خود را بازنمایی کند». (*Comm. in I Sententiae*, 31(pars 2), 1, 3 ad2) آکویناس نیز نوشت: «زمانی یک تصویر زیباست که شیء مورد نظر خود را، حتی اگر آن شیء زشت باشد، به نحوی عالی بازنمایی کند». (*Summa Theologiae*, I, 39, 8c)

<sup>1</sup> William of Moerbeke

<sup>2</sup> Bonaventure



دو مورد در اینجا جالب توجه است؛ مورد نخست اینکه، زیبایی هنری نه به عنوان بازتاب زیبایی نامرئی یا الوهی، بلکه به عنوان کیفیتی از اشیای مادی ای که توسط دست انسان به وجود آمده تبیین شده است. مورد دوم اینکه، به نظر می رسد هر دو آن‌ها به چیزی شبیه رئالیسم هنری صحنه می گذارند. هنر برای به دست آوردن روحی که درون ماده است تلاش نمی کند، بلکه تلاش می کند ذات یک شیء مادی (ابژه بازنمودی) را در ابژه مادی دیگری، نظیر نقاشی یا یک تندیس، فراچنگ آورد. هنر قرن سیزدهم بسیار پیشرفته تر از هنر بیزانسی بود. شاید بی آنکه این موضوع را به طور کامل فهمیده باشیم، بوناوتروا و آکویناس هنر دیداری زمان خود را (یعنی هنری که برای رئالیسم می کوشید) نه تنها آن گونه که بود توصیف می کردند، بلکه همچنین، و حتی به طور قابل توجه تری، به شکلی آن را توصیف می کردند که در تجربه حسی شان بر آن‌ها نمایان می شد؛ یعنی هنر به دلیل کیفیت ذاتی زیبا و حقیقتی که دارد لذت آفرین است و نه به دلیل ارجاع دادن به قلمرو استعلایی مثالی و قدسی. از این منظر، در دوره قرون وسطا، نه تنها هنر، بلکه قریحه انسان‌ها نیز در حال تغییر بود.

## هنرمندان و رویدادنگاران

اگر بخواهیم نظریه هنر در اواخر قرون وسطا را بررسی کنیم، نه تنها نباید از خود هنرمندان چشم پوشی کنیم، بلکه همچنین باید توصیفاتی را که هم عصران آنان درباره آثارشان نگاشته اند در نظر بگیریم. قرون وسطایان همواره وظیفه نگارش کتاب‌های راهنما را - با دستور عمل مفصل درباره چگونگی ساییدن رنگ‌دانه‌ها و ترکیب رنگ‌ها و چگونگی آماده کردن دیوارها برای نقاشی‌های دیواری و چیزهایی شبیه آن - در باب هنرهای دیداری بر عهده داشتند. شرح آثار هنرمندان توسط رویدادنگاران مختلف نیز موجود است. اکثریت قریب به اتفاق کتاب‌های راهنما هیچ گونه مطلبی در باب نظریه هنر نداشتند و اکثر توصیفاتی که در آن‌ها آمده است، به طور نابی جزئیاتی واقعی در مورد مواد، اندازه و قیمت به دست می دهد. در اوایل قرن یازدهم، لئون اوستیا<sup>۱</sup>ی شگفتی آور را می بینیم، چرا که از نظر وی «باید باور کنیم که اشکال در معرق کاری زنده بودند». (Holt, 1981, p. 13) و این تقریباً دو قرن پیش از رئالیسم هنری ای است که بر آکویناس و

<sup>1</sup> Leo of Ostia



بوناونتروا تأثیر گذاشت. در قرن سیزدهم، در کتاب طراحی و راهنمای برجسته‌ای، ویلارد دو انکور<sup>۱</sup> می‌نویسد که وی شیری از زندگی کشیده بود (Holt, 1981, p. 91). در فهرستی مستند از گفتارهای ماسونری<sup>۲</sup>، که زمان آن احتمالاً به پیش از قرن سیزدهم برمی‌گردد، چنین آمده است که «هیچ کس نمی‌تواند کاری را که شخص دیگری آغاز کرده است به انجام برساند». (Holt, 1981, p. 103) اشارتی اولیه از مفهوم نبوغ و بنابراین جهت‌گیری روشن از این باور - که هیچ‌گاه از ذهنیت قرون وسطایی دور نیست - که حکایت هنر، حکایت دنباله‌روی از قوانین درست بود.

بنابراین، این اعمال و گزاره‌ها، که از زندگی، رئالیسم تقلیدی و نبوغ فردی هنرمند نشأت می‌گرفت، ناگهان وارد رنسانس شد، هرچند ثبت و شروع آن مدت‌ها پیش از به پایان رسیدن قرون وسطا بود. طراحی‌های ویلارد<sup>۳</sup> نیز این اعتقاد او را نشان می‌دهد که طراحی از انسان‌ها و موجودات باید با الگوهای هندسی مطابقت داشته باشد. این امر با دیدگاه قرون وسطایی که می‌گوید هم اشیاء و هم بازنمایی آن‌ها مطابق با قوانین ریاضی ساخته شده‌اند کاملاً همخوان است. با این همه، پانوفسکی نشان می‌دهد که خطوطی که در بالای چهره‌ها و تن‌های نقاشی‌های ویلارد - که ظاهراً ساختار ریاضی آن‌ها را نشان می‌دهد - حک شده است، از هیچ نوع اصول خاص ریاضی‌ای مشتق نشده‌اند. هنگامی که نقادانه بنگریم، آن‌ها به اندازه خود نقاشی، امپرسیونیستی می‌شوند (Panofsky, 1970a, pp. 112-16).

چنینو چینی<sup>۴</sup> (c.1370-1440) عموماً به‌عنوان چهره‌ای کلیدی در انتقال دو دوره قرون وسطا و رنسانس در نظر گرفته می‌شود. کتاب *آزادی هنر* (Il libro dell'arte) وی کتاب راهنمای کاربردی دیگری به سبک قرون وسطایی بود. اما به‌طور پراکنده می‌توان اظهاراتی را پیدا کرد که به اندازه دوره رنسانس در قرن چهاردهم نیز به کار می‌رفتند؛ اظهاراتی نظیر اینکه آن دست از نقاشانی که کار خود را با نقاشی کردن از طبیعت فراگرفته بودند، نوع نقاشی‌شان با دانش نظری برابر است و اینکه نقاش، هر زمان که بخواهد، می‌تواند از تخیل خود بهره بگیرد (Cennini, I, 1).

<sup>1</sup> Villard de Honnecourt

<sup>2</sup> Articles of Masonry

<sup>3</sup> Villard

<sup>4</sup> Cennino Cennini



روح هنری اواخر قرون قرون وسطا را شاید بتوان بزرگ‌ترین شاهد برای رویداد حرکت محجر بزرگ محراب<sup>۱</sup> دوچو از آتلیه وی به سمت کلیسای جامع سینا دانست. این موضوع، طبق گواه یکی از شاهدان، یک رویداد بزرگ شهری بود. همه دکان‌ها بسته بودند و صفوف منظم کشیشان، راهبان صومعه و مردم شهر محجر محراب را، در حالی که شمع به دست داشتند و ناقوس‌ها به احترام چنین منظره نابی همگی به صدا درآمده بود، همراهی می‌کردند (Holt, 1981, p. 135). از این منظر، تعجبی ندارد که بینیم چینی سخن از این بگوید که نقاشی باید با توجه به نظریه‌ای به کار رود که برابر با شعر باشد و چیزهایی را کشف کند که قادر به دیدن آن‌ها نیستیم. دوره قرون وسطا، تا جایی که به هنرهای دیداری مربوط می‌شود، با چینی به پایان رسید و رنسانس آغاز شد. به‌طور دقیق‌تر، در چینی می‌بینیم که این دو دوره به‌طور یکنواختی در پی یکدیگر می‌آیند.

---

م. پرده نقاشی، یا تندیس تزئینی در قسمت بالا و عقب محراب altarpiece<sup>۱</sup>





## کتاب شناسى

## منابع اوليه

- Aquinas, Thomas (1964–76) *Summa theologiae*, Blackfriars edition and translation, 60 vols, London: Eyre & Spottiswoode and New York: McGraw-Hill
- Bernard of Clairvaux (1844–90) *Apologia ad Guillelmum*, in J.-P. Migne, (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, 222 vols, Paris, vol. 182, cols 895–918; partial English translation in G. G. Coulton (1930), *Life in the Middle Ages*, 2nd edn, 4 vols, Cambridge University Press, vol. IV, pp. 169–74
- Bonaventure (1882–1902) *Opera omnia*, 10 vols, Florence: Quaracchi
- Cennini, Cennino (1933) *The Craftsman's Handbook [Il libro dell'arte]*, trans. by Daniel V. Thompson, Dover
- Hugh of St Victor (1961) *Didascalicon*, trans. by Jerome Taylor, Columbia University Press, Book VII (not included in the translation) printed as *De tribus diebus* in J.-P.
- Migne, (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, 222 vols, Paris, 1844–90, vol. 176, cols 811–38
- Libri Carolini* (1844–90), in J.-P. Migne, (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, 222 vols, Paris, vol. 98, cols 941–1350
- Suger (1946) *Abbot Suger: On the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, ed. And trans. by Erwin Panofsky, Princeton University Press
- Villard de Honnecourt (1968) *Album de Villard de Honnecourt*. Facsimile. Paris: Leonce Laget
- Vitruvius (1931–4) *On Architecture [De architectura]*, trans. by Frank Granger, Loeb Classical Library

## مجموعه منابع اوليه

- Holt, Elizabeth G. (1981) *A Documentary History of Art*, 2 vols. Vol. 1, *The Middle Ages and the Renaissance*, Princeton University Press
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1970–4) *History of Aesthetics*, 3 vols. Vol. 2, *Medieval Aesthetics*, Mouton



## منابع فرعى

- Barrett, Cyril (1965) 'Medieval art criticism', *The British Journal of Aesthetics*, 5, 25–36
- Copleston, F. C. (1946–63) *A History of Philosophy*, 7 vols. Vol. 2, *Medieval Philosophy*, Newman Press
- Dales, Richard (1992) *The Intellectual Life of Western Europe in the Middle Ages*, 2nd edn, Leiden, Brill
- Dasseleer, Pascal (1999) 'Esthetique "thomiste" ou esthetique "thomasienne"?'', *Revue philosophique de Louvain*, 97, 312–35
- De Bruyne, Edgar (1946) *Etudes d'esthétique médiévale* [Studies in medieval aesthetics], 3 vols, Bruges, De Tempel
- Dvorak, Max (1967) *Idealism and Naturalism in Gothic Art*, trans. by Randolph J. Klawiter, University of Notre Dame Press
- Eco, Umberto (1986) *Art and Beauty in the Middle Ages*, trans. by Hugh Bredin, Yale University Press
- Ferguson, George (1961) *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press
- Focillon, Henri (1963) *The Art of the West in the Middle Ages*, 2 vols, trans. by Donald King, Phaidon Press
- Grabar, Andre (1969) *Christian Iconography*, Routledge & Kegan Paul
- Hauser, Arnold (1951) *The Social History of Art*, 2 vols, Routledge & Kegan Paul, vol. 1, pt IV, pp. 131–265
- Huizinga, J. (1927) *The Waning of the Middle Ages*, Arnold
- Ladner, Gerhart B. (1979) 'Medieval and modern understanding of symbolism', *Speculum*, 54, 223–56
- Le Goff, Jacques (1988) *The Medieval Imagination*, trans. by Arthur Goldhammer, Chicago University Press
- Male, Emile (1961) *The Gothic Image*, trans. by Dora Nussey, Fontana
- McEvoy, James (1994) 'La philosophie du moyen age, la civilisation medievale et la culture du medieviste', in Jacques Follon and James McEvoy, (eds), *Actualité de la pensée médiévale*, Louvain and Paris: Peeters, pp. 69–78
- Panofsky, Erwin (1970a) *Meaning in the Visual Arts*, Penguin
- Panofsky, Erwin (1970b) *Renaissance and Renascences in Western Art*, Paladin
- Taylor, H. O. (1911) *The Medieval Mind*, 2 vols, Macmillan