پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیکره‌سازی، تاتر والا

نوشتهٔ فرانسوا سوشال

نبوغ برنینی، هنرمند ممتاز کاتولیک گرایی باروک و کسی که ساختمان مستطیل شکل سان پیترو را تبدیل به مرکز پاپ‌نشین رم کرد، به بهترین صورت در آثار پیکره‌سازانه‌اش بازتاب یافته است. بالا سمت چپ، *سرمستی ترزای قدیس* (۱۶۴۴ ــ ۱۶۵۲) در نمازخانهٔ کورنارو در کلیسای سانتاماریا دلاویستوریا، رم، تصویری پرهیجان از شادمانی عرفانی یک راهبهٔ اسپانیایی قرن شانزدهم. برنینی بیش از هر چیز در پی نمایش حرکت در پیکره‌سازی بود، هدفی که غالباً با چنان پویایی همراه بود که شور مذهبی را حتی به آثاری دربارهٔ موضوعهای اساطیری نظیر *آپولو و دافنه* (۱۹۲۲ ــ ۱۹۲۵) می‌دمید که اکنون در موزهٔ ویلابورگس رم (تصویر بالا سمت راست) است.

هنر پیکره سازی با افکندن ماده به فضا و با محدود کردن حضورش در آنجا، هنری است هم نمادین و هم بی‌پروا. این هنری که سر زندگی خود را از تنش مداوم با معماری می‌گیرد که هم چارچوبش را فراهم می‌آورد و هم تکیه گاهش را، باید که هویت خود در محیط خود را به اثبات برساند، و همین طور در پی آن میزانی از پویایی و والایی خود را. پیکره سازی که اصولاً و ذاتاً یک آفرینش هنرمندانه است دارای پیام نیز هست: تصویرش از یک الوهیت، یک بزرگی یا به طور ساده از یک انسان هرگز به تمامی رایگان نبوده است.

در پایان قرن شانزدهم کشاکش مداوم پیکره ساز با طبیعت او را به بن‌بست کشاند. میکل آنژ مغروق در شکاکیت‌های خود آثارش را نا تمام رها کرد. شیوه گرایی در کلاف سردرگمی که خود ساخته بود گرفتار آمد و به خود متوجه شد، همچون یک افعی که دم خود را ببلعد. تنها نتیجهٔ این جوّ خویشتن نگری گریز بود یا خفگی. هنر غرب همچون گذشته به پا خاست. با گردآوری نیروی خود می‌بایست به تمدن برخاسته از کشاکشهای قرن شانزدهم بیانی پخته بدهد. این تمدن گرچه بی‌قرار و دارای تعادلی نا پایدار بود ولی تا دویست سال دوام یافت.

تلاش برای فهرست بندی منظم صورتهای گوناگون بیان هنریی که به این تمدن باروک ویژگی می‌بخشد بیهوده و حتی نا درست خواهد بود. اما بی تردید بزرگترین استاد آن جیان لورنزو برنینی (۱۵۹۸ ــ ۱۶۸۰) بود، هنرمند پیکره سازی که شاید از لحاظ مهارتش در القاء جنبش و نیروی توهم در آثار خود بی همتا باشد. شخصیت برنینی چنان پر نفوذ و افسون کننده است که می‌توان او را تجسم آن طلسم جادویی به حساب آورد که باروک بر گردن نسلهایی از سراسر اروپا افکند. با این همه نباید از یاد برد که برنینی خود گرفتار تضادها بود؛ مردی بود پر شور و آفرینش، اما از آنهایی که شیفتهٔ هنر عهد باستان بود و هرگز نتوانست از هماهنگی عظیم کلاسیک‌وار خود را

رها سازد. از سوی دیگر نادیده گرفتن نیروهای مخالف نیز تا ممکن بود، نیروهایی که الهام بخش رقیبانی همچون الساندرو آلگاردی و فلمینگ فرانسوا دوکن سُوا بود و در ضمن با توجه به ساده سازی، هویتی «ضد باروک» و در نتیجه جهت گیری «کلاسیک‌وار» یافته بود. اما ساده سازی غالباً می‌تواند، اگر نه به یک اشتباه آشکار، به سطحی از عدم درک بینجامد. چندان نادرست نیست که گفته شود یکی از دلائل غنای پیکره سازی در این دوره به جهت تنش متقابل بین باروک و کلاسیک‌گرایی است. این نیز درست است که باروک هنر پیچیده‌ای بود که بی‌تردید همین پیچیدگی‌اش به غنای آن می‌افزود. و شاید باروک نمونه‌ای از یک شکل هنری باشد که، با آگاهی از محدودیتهای خود، علل زوال و فروپاشی‌اش را در بطن خود داشت: یکی به این علت که هنرِ وابسته به زمان و ثبت حرکت در اوج لحظه بود و دیگر اینکه یک هنر تاتری یا هنری خوداندیش بود، و از این روست که گاهی انباشته از احساس تقریباً غیر قابل تحمل است احساسی بیشتر از سر ترحم تا مهربانی.

بهتر است ابتدا نگاهی به پیکرهٔ معرف برنینی، *سرمستی ترزای قدیس*، بیندازیم که موجب خندهٔ کنایه آمیز شارل دوبروس (۱۷۰۹ ــ ۱۷۷۷)، محقق فرانسوی، شد. برنینی در این اثر، در نمازخانهٔ جانبی کلیسای رومی سانتاماریا دلاویتوریا، رهایی پیکان زرین را در کمتر از یک ثانیه پیش از آنکه قلب این قدیس و عارف را بدرد ثبت کرده است و نیز در فاصله‌ای کمتر از یک ثانیه هیجان سرمستانه‌ای را که چهرهٔ آن قدیس را منور می‌کند. در این حال، درست در اوج این بزرگداشت روحانیت عیسوی، اعضاءخانوادهٔ کورنارو ــ که نماز خانه به آنان تعلق داشت و چهره‌هایشان بر سینهٔ درگاهیهای دو طرف این ترکیب‌بندی به شیوه‌ای تصویر شده است که شباهتی قابل توجه با لژهای مخصوص یک اپرا دارد ــ در حالی دیده می‌شوند که در نهایت بی‌اعتنایی به چشم انداز رستگارانه‌ای که در برابر دیدگانشان رخ می‌دهد، سر گرم پرگویی‌های خویشند.

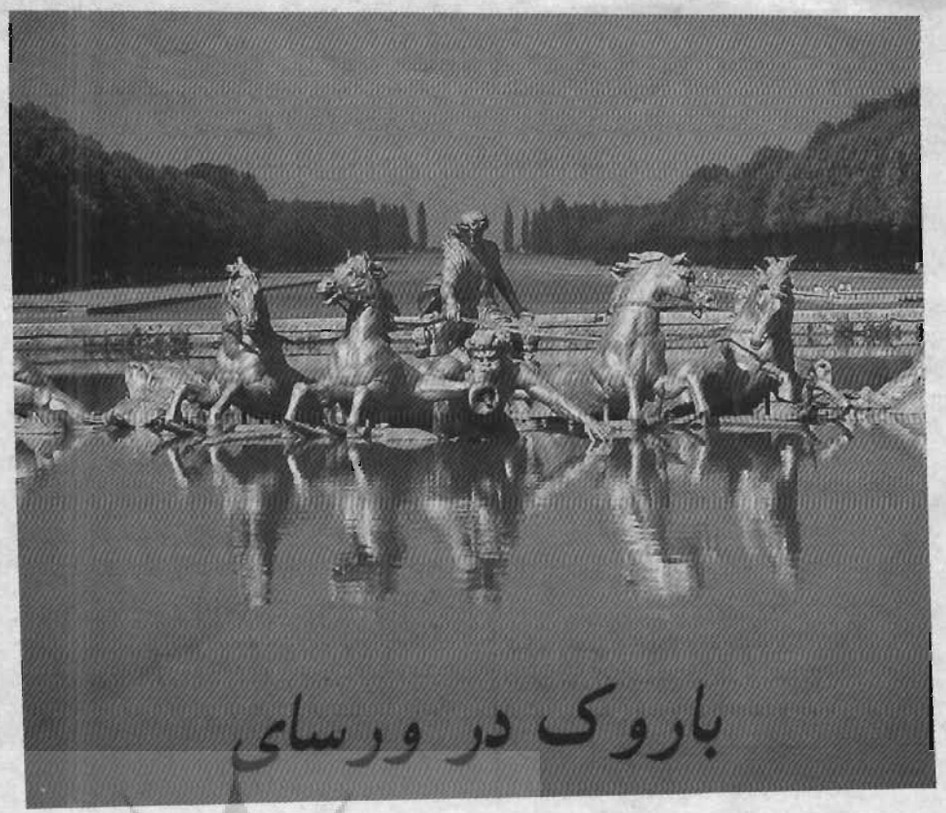
این اثر با نیروی پر تضاد و ابهام و حتی القاءِ توهمش، بی‌تردید شاهکاری از پیکره سازی باروک است که در عین حال اشتیاق پر شور مذهبی و دنیایی بودن جامعه‌ای را نشان می‌دهد که چنان به سر می‌برد که انگار برصحنهٔ تاتر است و بر این باور بود که تاتر واقعی‌تر از خود زندگی است. در این اثر هنری که تاتر پیکر انسانی را آشکارا تحت تأثیر قرار می‌دهد، نور ملایم گشته با فیلترهای رنگی، به صورتی اسرارآمیز از منبعی نهانی می‌تابد، و شکوهمندی خود را به گروه شگفت انگیزی می‌بخشد که فضا را با چنان اطمینان و قدرتی (بیشتر از سر شیفتگی تا ایمان) اشغال می‌کنند که مسئلهٔ سلطه یا تابع چارچوب معماری قرار گرفتنشان ابداً مطرح نمیشود.

این را نیز نباید فراموش کرد که برنینی در به صحنه آوردن مراسم تدفین و تشریفات پر شکوه هم استاد بود. پیکره سازی او به شیوه‌ای طراحی می‌شد تا بیننده را از خود بیخود کند. حتی هنگامی که به مضامین اساطیری کلاسیک می‌پردازد مثل *آپولو و دافنه* در ویلا بورگس در رم، دگرگونی (در این مورد تبدیل اندام رسیدهٔ پریچه به یک درخت غار) به شیوه‌ای طراحی می‌شود تا بهت و حیرت برانگیزد. به این جهت است که پیکره سازی باروک هم در نشان دادن معجزات دین مسیح کمال می‌یابد و هم در دگردیسی‌های اُویدوار: هر دو باز تاب دهندهٔ یک نوع اشتیاق برای اعجاب انگیزی است.

تمایل به فوق طبیعی در دنیای ژرمنی با ذوقی خاص بیان شد، در دنیایی که موطن بسیاری از شاگردان وفادار برنینی و جایی بود که طبیعت و واقعیت در گذشته‌ای نه چندان دور به نام هنر دستخوش شدیدترین کژدیسگی‌ها گشته بود. در کلیسای روهر، کوزماس دامیان آسام نقاش و اِگید کویرن آسام پیکره ساز، با بی‌پروایی تمام یکی از آئین‌های مسیحی را به نام *صعود مریم باکره به صحنه* (بار دیگر یک اصطلاح تاتری!) بردند. در این اثر که به صورت گچ‌بری تزئینی ساده و چند رنگ انجام گرفته است، مادر مسیح، بر خلاف قوانین جاذبه، در وسط هوا معلق است. حرکات و حالات چهرهٔ حواریان گرد آمده در پیرامون گور گشاده، آشکار کنندهٔ مجموعهٔ گوناگونی از واکنشها نسبت به این چالش نوین با عقل است. آنان بازیگران یک تراژدی‌اند که نقشهایشان را با اعتقادی پر شور بازی می‌کنند. و ما در برابر آثاری همچون کارهای برنینی احساس می‌کنیم که چگونه این پیکره‌های بزرگ باروک باز تاب دهندهٔ یک صمیمیت قابل اعتماد و شدت ایمان مذهبی است، ایمانی نه ناشی از خویشتن نگری بلکه از تمایلی گرم و برون گرایانه برای ارتباط برقرار کردن، از انگیزهٔ خیرخواهی، از اعتماد به خوبی بی پایان خداوند و رحمت الهی (در اینجا بازهم زبان عرفانی به کار رفته است!).

اما پیکره سازی باروک خود را محدود به نمایش لحظه‌های مهم خوب اجرا شدهٔ تاتر مقدس نکرد. درست است که این هنر محصول شور مذهبی است و آخرین هنر مقدسی در مسیحیت غرب است که ارزش نام بردن را دارد، اما جامعهٔ باروک باز تاب یک نظام حکومتی نیز بود ــ یک نظام سلطنتی که بنا به سنت و الگوی هر ایالت، کمابیش مطلقه نیز بود. و پیکره سازی باروک اگر در خدمت کلیسا قرار می‌گرفت، در خدمت این جامعهٔ سلطنتی و اشرافی نیز بود تا برای تشریفات و آداب مذهبی شاهان و شاهزادگان فضای لازم را فراهم سازد. این شیوهٔ پیکره سازی، در نمای قصرها، بر دیوار اتاقهای پذیرایی،

گنگ، بخشی از چهار رود چشمه‌ای (۱۶۴۷ ــ ۱۶۷۰) اثر برنینی که زینت‌بخش مرکز پیاتزا ناوونا در رم است. برنینی، بورّینی (معمار پیاتزاناوونا) و گواریني سه چهرهٔ مهم در میان معماران ایتالیائی دوران باروک بودند.



باروک در ورسای

قرن هفدهم فرانسه را غالباً عصر کلاسیک گرایی به حساب می‌آورند. نقاشان فرانسوی این دوره، از جمله بزرگترین آنها، نیکولا پوسن ظاهراً از نفوذ شدید باروک بر کنار ماندند. حتی کاخ ورسای، شاهکار دوران پادشاهی لویی چهاردهم به طراحی ژول آردون ــ مانسار، آندره لونوتر و لویی لووو، در نگاه نخست به خاطر نقشه‌اش و با عمارتها و باغهایی که باز تاب دهندهٔ توجه به توازن هندسی به دور از تموّج باروک است، اثری کلاسیک‌وار می‌نماید. با این همه شارل لوبرون که در ۱۶۷۴ به توسط لویی چهاردهم مأمور تزئین کاخ شد، آن را با عناصر نمایشی باروک غنا بخشید. تصویر بالا، گردونهٔ خورشید اثر ژان ــ بابتیست توبی، این پیکرهٔ برنزی زراندود شده در استخر آپولو در باغهای کاخ ورسای، از روی نقشه‌ای به توسط لوبرون ساخته شد.

در خیابان بندیهایی که به پارکها و باغ‌ها منتهی می‌شد، در شکل دهی به وسط استخرها و آب نماها، فضیلت‌های نظام سیاسی را جلوه‌گر می‌ساخت که فرو پاشی آن بعدها، با حملهٔ قاطع فیلسوفان دورهٔ روشنگری آغاز گشت.

پیکره سازی باروک خود را به طور یکسان با دو نظام بیانی غالب سازگار ساخت: یکی شمایل نگاری مسیحی و دیگری اساطیر بدانگونه که به توسط نویسندگانی همچون سزار ریپا (۱۵۶۰ ــ ۱۶۴۵) ی ایتالیایی به نظامی کمابیش نمادین و مناسب تبدیل شد. شبیه سازی به استثنای تکچهره پردازی (البته نه به معنای مطلق) همیشه در پیکره سازی باروک حضور و برتری دارد. شخصیت‌های اساطیری همچون بازیگران به کار گرفته می‌شوند تا به نوعی نمایش بدهند. گاهی نیز به این شبیه‌سازیها بدون یاری گرفتن از اساطیر، شکل و حرکت داده می‌شود.

فرانسویان عنوان «باروک» را برای توصیف پیکره‌هایی که باغ ورسای را زینت داده است، نمی‌پذیرند. اما چه چیز دیگر می‌تواند بیشتر از این مجموعهٔ مرمر و سرب و این نمایش کیهان آفرینی واقعی سیاسی چنین آشکارا باروک وار باشد؟ این درست است که بازیگران این درام بخصوص، نسبت به همتاهای آلمانی و ایتالیایی‌شان سر زندگی کمتر دارند. ولی خودداری یک ویژگی تاتر فرانسوی است. و اشتغال عقلانی در این مجموعهٔ قابل توجهی که تاریخش از ۱۶۷۲ آغاز می‌شود، بیشتر نمایان است. مجموعه‌ای که محصول تخیل نقاشی چون شارل لوبرون و استعداد فرانسوا ژیراردون پیکره ساز و شاگردان و رقیبان اوست. این مجموعه به طور کامل نمایانگر یک نظام حیرت‌انگیز تتراولوژی است: چهار فصل، چهار شوخی وطنز، چهار بخش روز، چهار شکل شعر، و به همین ترتیب.

این کوشش آشکاری است از سوی باروک برای جمع بندی دنیای دانش در بارهٔ دنیا. چنین شیوه و حالتی این جهانی است اما شور و شوق آن همسنگ ترکیب‌بندیهای مذهبی است. در اینجا بار دیگر سخن از ابهام موجود در پیکره سازی باروک است ــ منادی مخالف با عقل و برانگیزندهٔ احساس، در عین حال، به رغم زیاده رویها و آشفتگی عاطفی و به شکرانهٔ روح متعالی و جستجو برای جاودانگی، مدافع سرسخت ادراک و وحدت استادانه. پیکره سازی باروک قاطعانه‌ترین کوشش برای گویایی بخشیدن به شور و اشتیاقی است که انسانها را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به والایی می‌رساند. ■

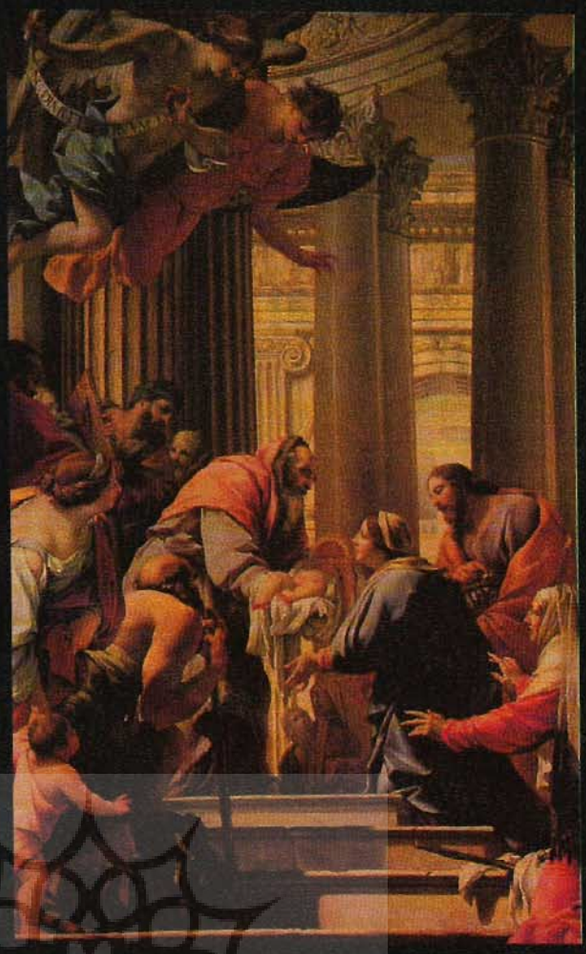
فرانسوا سوشال، تاریخنگار و سرپرست موزهٔ فرانسوی که از ۱۹۶۹ استاد تاریخ هنر در دانشگاه لیل بوده است. او عضو کمیسیون یادمانهای تاریخی کشور خود و نویسندهٔ مقالات بسیاری دربارهٔ پیکره‌سازی و معماران دوران باروک است. از جمله آثار منتشر شدهٔ او سه جلد کتاب به نام *پیکره‌سازان فرانسوی در قرنهای هفدهم و هیجدهم* است که به زبان انگلیسی نوشته است (Faber & Faber، ۱۹۸۷ ــ ۱۹۷۷).

تصویرهای رنگین

بالا سمت چپ: سر یک دزد، بخشی از یک مجسمهٔ چوبی چند رنگ (۱۷۹۶ ــ ۱۷۹۹) اثر آنتونیو فرانسیسکو لیسبوآ، معروف به آلّالخادینیو (کوچولوی لنگ)، برای مجموعهٔ *به سوی صلیب*، در حرم بوم جسوس دوماتوزینوس در کنگوناس دوکامپو، برزیل. (رک. مقالهٔ صفحه ۳۹).

بالا، سمت راست: تقدیم مسیح در معبد (۱۶۴۱) اثر سیمون ووئه (۱۵۹۰ ــ ۱۶۴۹) هنرمند فرانسوی. ووئه دوشادوش شارل لوبرون، تزئین کنندهٔ کاخ ورسای، از نخستین هنرمندانی بود که سبک باروک ایتالیایی شده‌ای در نقاشی را به فرانسه معرفی کرد.

پائین، سقف نگارهٔ عظیم پالاتسوفارنز در رم. این سقف نگاره بر اساس موضوعهای اساطیری، بین سالهای ۱۵۹۷ و ۱۶۰۴ به توسط آنیباله کاراچّی (۱۵۶۰ ــ ۱۶۰۹) نقاشی شد. این شاهکار قرن هفدهم هنر ایتالیا مهمترین تأثیر را در پیشرفت نقاشی و هنرهای تزئینی باروک داشت. (رک. مقالهٔ صفحه ۳۰).



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Photo Mairmounier © CEDRI, Paris

میراث ملی باروک پرتقالی

نوشتهٔ خوزه ـ آگوستو فرانکا

تصویرهای رنگین میانی

بالا، سمت چپ: ساختار تزئینی معروف به اِل‌ترانسپارانت (شفاف) اثر نارسیسو اُلومه در غلامگردش کلیسای جامع تولدو، اسپانیا، بین سالهای ۱۷۲۱ و ۱۷۳۲. این اثر بمانند اوبرادوریو، نمای کلیسای جامع سانتیاگو دو کومپوستلا، نمونه‌ای از افزوده‌های شدیداً تزئینی و پویای باروک به عمارتی با سبک متفاوت، در این مورد گوتیک، است. (رک. مقالهٔ صفحه ۱۴).

پائین، سمت چپ: محراب اصلی و شبستان فوقانی کلیسای سن جان نپه موک (۱۷۳۳ ـ ۱۷۴۶)، مونیخ، آلمان فدرال، کار کوزماس دامیان آسام (۱۶۸۶ ـ ۱۷۳۹) و برادرش اِگید کویرن آسام (۱۶۹۲ ـ ۱۷۵۰). (رک. مقاله صفحه ۴۲).

وسط: پیروزی سان ایگناتیوس (۱۶۸۵)، سقف نگاره‌ای اثر آندرآیوتسو (۱۶۴۲ ـ ۱۷۰۹)، کشیش یسوعی، در کلیسای سان ایگناتیوس در رم. پوتسو در این شاهکار واقع نمایی، برفراز ساختار واقعی کلیسا، فضا معمارانهٔ مجلل و چشم فریبی آفریده است که رو به افلاک دارد، به جایی که بنیانگذار فرقهٔ یسوعی مورد استقبال قرار می‌گیرد. (رک. مقالهٔ ۳۰).

بالا، سمت راست: واپسین دیدار با سان بوناونتورا (۱۶۲۹) اثر فرانسیسکو زورباران (۱۵۹۸ ـ ۱۶۶۴). آثار این نقاش اسپانیایی که سفارشات بسیاری از سوی فرقه‌های رهبانی دریافت کرد، از لحاظ متانت و احساس عمیق عرفانی‌شان، چشمگیر هستند. (رک. مقالهٔ صفحه ۱۴).

پائین سمت راست: شیوهٔ برخورد تأثری احساس توانمندی از حرکت را به این صعود (۱۷۱۸ ـ ۱۷۲۲) دمیده است. این اثر را اِکید کورن آسام برای جایگاه همخوانان کلیسای روهر (در آلمان فدرال) ساخته است. کار برادران آسام نمایانگر نقطهٔ اوج پیکره سازی و تزئین کاری باروک در اروپای مرکزی است. (رک. مقاله صفحهٔ ۲۰).

تصویرهای رنگین راست

بالا: فضای داخلی کلیسای سومین فرقهٔ سان فرانسیس، سالوادور، برزیل. این کلیسای متعلق به اوائل قرن هیجدهم با پیکره‌ها و گچ‌بریهای زراندود شده‌اش نمونه بارزی از معماری برزیلی و پرتغالی است (رک. مقالهٔ صفحهٔ ۳۹).

پائین، سمت چپ: «فرشته و تفنگ آرکبوس» (پرو). این شخصیت معمول در هنر باروک مناطق آند از یک نقاشی ناشناختهٔ قرن هیجدهم متعلق به مکتب کوزکو است. (رک. مقالهٔ صفحه ۳۶).

پائین سمت راست: کاشی لعابی رنگین یا آزولژو از پلکان کلیسای زیارتی نوساسینیو زا دوس رمیدوس (۱۷۵۰ ـ ۱۷۶۰)، لامِگو، پرتغال. آزولژو یک عنصر اساسی تزئینی در معماری پرتغالی است و در اسپانیا و برزیل نیز فراوان دیده می‌شود.

سبک باروک در پرتغال تا هنگامی که خوآن پنجم (۱۷۰۶ ـ ۱۷۵۰)، پادشاه جوانی که خزانه‌اش پر از گنجینه‌های تازه کشف شدهٔ برزیل بود، در پی تحکیم نمادین قدرت خود مصمم به ساختن صومعه ـ کاخ ـ کلیسای مافرا که برای ساختمانش از سال ۱۷۱۷ تمام منابع پادشاهی به کار افتاد، نشد ویژگی خاص خود را پیدا نکرد.

ج. ف. لودویگ (در پرتغال معروف به لودویچه)، معمار و آهنگری اهل سوابیا که مدتی را در ایتالیا گذرانده بود، چندین نقشه برای مافرا کشید که هر کدام مجلل‌تر از قبلی و الهام‌یافته از کلیسای سان‌پیترو در رم و نیز معماری رومی‌وار کارلوفونتانا، معمار ایتالیایی، و مکتبش بود. این ساختمان پر عظمت که گفته شده است «عظیم‌تر از خود پادشاهی» است، بی‌تردید یکی از بهترین نمونه‌های آلمانی ـ ایتالیایی مجموعه بنای به اصطلاح صومعه ـ کاخ ـ کلیسا به شمار می‌آید.

درست دو سال پس از آغاز کار در مافرا، خوآن پنجم، فیلیپو جووارّا معمار اهل پیمونته را به لیبون فرا خواند و از او خواست تا نقشه‌هایی برای یک کاخ سلطنتی و یک کلیسای بطریقی طرح‌ریزی کند. پادشاه با احساس تنگ‌حوصلگی از اینکه تکمیل چنین بنایی به درازا خواهد کشید تصمیم گرفت به جای آن کاخی را توسعه دهد و تزئین کند که فیلیپ دوم اسپانیا (که پادشاه پرتغال هم بود) آن را پس از ۱۵۸۰ در سواحل تاگوس بنا کرده بود.

کارلوس ماردل مجارستانی پیشنهاد کرد که مجموعه‌ای از آب‌نماهای پر عظمت و ظریف برای تزئین پایتخت ساخته شود. در این احوال، در ۱۷۴۷، ماتیوس ویچنته، یک معمار پرتغالی آموزش یافته در مافرا، کار

خانه‌های اربابی و اشرافی مثل کاخ خاندان ماتئوس در ویلارنال، تصویر بالا، نشان دهندهٔ ظرافت معماری این جهانی در پرتغال قرن هیجدهم است.