نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۹(۱۰۸)، ۶۹-۸۰ / خرداد ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/BAGH.2022.292967.4926

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Aristotelian Tragedy and the Art of Caravaggio:
A Comparative Study Based on the Concept of Catharsis
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بررسی تطبیقی تراژدی ارسطو و آثار نقاشی کاراوادجو بر مبنای نظریهٔ کاتارسیس

فاطمه سرکاراتی[۱]، رضا علی‌پور[۲*]

۱. گروه پژوهش هنر، واحد الکترونیکی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۲. گروه هنر، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۰۳ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۳/۰۱

چکیده

بیان مسئله: زمینهٔ تاریک، نورپردازی، پیکره‌هایی با اندازهٔ واقعی و نمایش اوج احساسات در پرتره‌ها و به عبارتی تئاتر کاملاً واقع‌گرایانه در آثار کاراوادجو، ما را بر آن می‌دارد تصور کنیم در آثار وی در مواجهه با روایت یک تراژدی قرار گرفته‌ایم که می‌تواند در مخاطب منجر به کاتارسیس گردد چراکه باید اذعان داشت روان‌پالایی فقط در نمایشنامه‌نویسی شکل نگرفته است، بلکه اثرات آن را در دیگر هنرها اعم از نقاشی، موسیقی و نیز پیکره‌سازی می‌توان مشاهده کرد. مسئلهٔ اصلی در مقالهٔ حاضر این است که چگونه یک اثر نقاشی می‌تواند تراژدی را در ذهن مخاطب متبادر سازد و به تبع آن تأثیرات روان‌پالایی یا کاتارسیس داشته باشد؟

هدف پژوهش: این مقاله در پی آن است تا تطبیقی میان تراژدی ارسطو و آثار نقاشی کاراوادجو بر اساس نظریهٔ کاتارسیس (روان‌پالایی) انجام دهد.

روش پژوهش: روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بررسی آثار نقاشی در منابع موجود انجام پذیرفته است. برای این منظور و تطبیق آثار نقاشی کاراواجو، تعداد پنج اثر به صورت تصادفی انتخاب و بر اساس رویکرد پژوهش مورد تجزیه، تحلیل و تطبیق قرار گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری: نتایج حاصل از این پژوهش بر این مقوله تأکید داشت که در آثار کاراوادجو با یک تئاتر کاملاً واقع‌گرایانه از تضادها شامل: نور و تاریکی، پیری و جوانی، زندگی و مرگ، قدرت و ضعف به صورت همزمان سر و کار داریم، وی صحنه را با نمایشی خارق‌العاده از طریق حضور این چهره‌ها و شدت احساسات آنها طراحی می‌کند. لذا با توجه به تعریف ارسطو از تراژدی و تطبیق آن با آثار کاراوادجو، آثار وی دارای فرم تراژیک است و موجب کاتارسیس و روان‌پالایی در مخاطب می‌شود.

واژگان کلیدی: *نقاشی، کاراوادجو، ارسطو، تراژدی، کاتارسیس.*

مقدمه و بیان مسئله

با پیشرفت علوم و آغاز عصر روشنگری[۱] در قرن هفدهم میلادی و هم‌زمان با افول رویکردهای دینی، تعدادی از نقاشان و چاپگران آن زمان به موضوعات اساطیری یونان گرایش پیدا می‌کنند و همان ارزش‌های کاتارسیس را با بهره‌گیری از تراژدی‌های گذشته و یا وقایع اجتماعی زمان خویش در یک پردهٔ نقاشی تصویر می‌کنند، در این میان، می‌توان به میکلانژو

* نویسنده مسئول: alipourart@yahoo.com، ۰۹۱۶۳۳۳۰۵۳۰

مریزی معروف به کاراوادجو هنرمند سدهٔ هفدهم میلادی اشاره کرد. در نقاشی‌های کاراوادجو آن چه بیش از همه مخاطب را به خود جلب می‌کند زمینهٔ سیاه و نورپردازی خاص است، زمینه و نورپردازی‌ای که بیش از همه یادآور صحنه‌های تئاتر است، وی در آثار خود از تکنیک سایه - روشن (کیاروسکورو[۲]) و شیوهٔ تنبریسم[۳] استفاده می‌کند تا هرچه بیشتر بتواند بر سوژهٔ اصلی یا همان پیکره‌ها تأکید ورزد. در آثار کاراوادجو به جزئیات پیش‌زمینه توجه کمتری شده و به جای آن فیگورها تقریباً با اندازهٔ واقعی و با بیان احساسی زیاد از مردم عادی کوچه و بازار، بازنمایی شده‌اند، گویی یک نمایش تراژدی‌وار را روایت می‌کنند.

در این میان اگر تراژدی را متضمن تحول و تعرف بدانیم و آن را بازنمودی از عملی جدی و کامل، که اهمیت دارد و با رنگ و لعاب بیان می‌شود، تعریف کنیم، می‌بینیم که این عمل با بازی افراد ارائه می‌شود و نه با حکایت‌سرایی راوی و به وسیلهٔ ایجاد حس شفقت و ترس، کاتارسیس یا روان‌پالایی را تحقق می‌بخشد. با ارجاع به تعریف تراژدی و بررسی آثار کاراوادجو، بازیگران تراژدی تئاتر را در آثار این هنرمند به صورت پیکره‌ها می‌بینیم، فیگورهایی که با نمایش احساسات شدید، مخاطب را در خود اثر غرق می‌کنند و در او حسی از ترس یا شفقت و در نهایت روان‌پالایی یا کاتارسیس را منجر می‌شوند.

براساس آنچه گفته شد در این نوشتار سعی شده است تا با بررسی پنج نمونه از آثار کاراوادجو، فرم تراژیک آثار و در نهایت روان‌پالایی یا کاتارسیس حاصل از آن مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد. این مقاله در پی پاسخ به سؤال زیر است:

چگونه آثار نقاشی کاراوادجو می‌توانند به مثابهٔ یک تراژدی عمل کنند و به تبع آن تأثیرات روان‌پالایی یا کاتارسیس در ذهن مخاطب داشته باشند؟

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص بررسی تطبیقی تراژدی ارسطو و آثار نقاشی کاراوادجو بر مبنای نظریهٔ کاتارسیس ارسطو، منابع مستقیمی با این عنوان یافت نشد و بیشتر به صورت مجزا از کاتارسیس ارسطو و نیز در باب آثار نقاشی کاراوادجو منابعی در دسترس است که بر اساس نیاز این مقاله از نظر می‌گذرانیم.

زرین‌کوب (۱۳۹۳) در کتاب «ارسطو و فن شعر» به بررسی زندگی و آثار ارسطو پرداخته و فن شعر ارسطو را ترجمه و شرح کرده است. در این مباحث، علاوه بر فن شعر و موارد دیگر، تعریف و چگونگی تراژدی در قالب مشاهدات تجربی، علمی و فنون ادبی مطرح شده است.

یانگ (۱۳۹۵) در کتاب «فلسفهٔ تراژدی؛ از افلاطون تا ژیژک» به بررسی نظریات فیلسوفان در طول دوهزار و پانصد سال گذشته و تعریف تراژدی از نگاه آنان پرداخته است.

سلطان کاشفی (۱۳۹۷)، در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی تأثیرات روان‌پالایی در موسیقی و ادبیات نمایشی و بازتاب آن در نقاشی و گراورسازی» به بررسی روان‌پالایی در آثار نقاشی پرداخته و به نحوهٔ ایجاد و تأثیر کاتارسیس در مخاطب به‌واسطهٔ هنرهای تجسمی دست یافته است.

پیراوی ونک و نیک‌نفس (۱۳۸۹) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی تطبیقی نمایش‌های تعزیه و تراژدی براساس نظریات ارسطو»، به بررسی وجود عناصر تراژیک در تعزیه و وقوع امر تراژیک پرداخته‌اند و در نهایت بدین نتیجه دست یافتند که نمی‌توان از تعزیه به‌عنوان یک تراژدی یاد کرد و این هنر سنتی از نوع حماسی قلمداد می‌شود.

در این پژوهش سعی شد ضمن در نظر گرفتن مطالب گذشته، ویژگی‌های تراژدی از نظر ارسطو را با پنج نمونه از نقاشی‌های کاراوادجو تطبیق داده و علاوه بر دستیابی به تأثیر روان‌پالایی، به این نتیجه رسید که آثار وی دارای فرم تراژیک است.

مبانی نظری

نظریهٔ کاتارسیس ارسطو و بررسی تراژدی از نظر این فیلسوف بزرگ یونانی مبنای نظری این مقاله است؛ لذا اطلاع از رویکرد و نگرش هنرمندانی که از اثرات و ارزش‌های کاتارسیس، در ایجاد آثارشان استفاده کرده‌اند، ضروری است و قبل از هر سخن، نخست نگاهی به مفهوم واژهٔ کاتارسیس انداخته می‌شود.

از نظرگاه بسیاری از نویسندگان، کاتارسیس برای اولین بار توسط ارسطو[۴] نویسنده و فیلسوف نامدار یونانی در کتاب «فن شعر» مطرح می‌شود. وی کاتارسیس را در نظریهٔ هنر خویش وارد کرد و در کتاب فن شعر به معنی تطهیر نفس از هواها و تمایلات به کار گرفت و با این نظریه، نفس تبدیل به آیینهٔ درخشانی می‌شود تا معقولات در آن نقش گیرد (صلیبا، ۱۳۶۶، ۲۳۳). وی مصداق بارز هنر یعنی تراژدی را به اعتبار کاتارسیس، احساس ترس و شفقت در آدمی توصیف کرد. واژهٔ کاتارسیس از ریشه یونانی katharos به معنای پالوده، بی‌آلایش، منزه و تهی از خلل مشتق شده است. این واژه در فرهنگ یونان در مراسم و مناسک عبادی- سیاسی به کار می‌رفته است و در زبان فارسی به معنای روان پالایی یا به عبارت دیگر تطهیر، تصفیه، تلخیص، تزکیهٔ نفس

و یا به همذات‌پنداری، برگردانده شده است (ضیمران، ۱۳۹۲، ۷۶).

به عقیدهٔ ارسطو، تراژدی کنش‌هایی را مورد تقلید و محاکات قرار می‌دهد که هدف آنها خیر و فضیلت است. اما به هیچ روی کنش‌هایی را که متضمن غایاتی ناچیزند نمایش نمی‌دهد. تراژدی کنش‌هایی را هدف قرار می‌دهد که به عالی‌ترین غایات، معطوفند (همان، ۷۰).

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بررسی آثار نقاشی در منابع موجود انجام پذیرفته است. برای این منظور، تعداد پنج اثر به صورت تصادفی انتخاب و براساس رویکرد پژوهش یعنی تطبیق آثار نقاشی کاراواجو با تعریف ارسطو از تراژدی مورد تجزیه، تحلیل و تطبیق قرار گرفته‌اند.

تراژدی و کاتارسیس در هنر

همان‌طور که می‌دانیم اثر هنری، اندیشمندانه به آنچه آن را برجسته و یا پنهان داشته است، می‌پردازد و یا به عبارت بهتر به جای گفتن امر کلی، آن را نشان می‌دهد و باید دید یک مخاطب فکور چه نوع معرفت کلی یا صرفاً معرفت در معنای افلاطونی کلمه را از آن می‌پذیرد. تراژدی به عنوان یک ژانر و اثر هنری، حقایق مهمی در مورد طبیعت انسان یا به عبارت دقیق‌تر طبایع انسان به ما می‌گوید. فروید معتقد است: «منفعت حاصل از یک تراژدی خوش‌ساخت این است که به تماشاچی اجازه می‌دهد تا خودش را با قهرمان (تراژیک) این‌همان بداند» (یانگ، ۱۳۹۵، ۷۸). مخاطب تراژدی از طریق این‌گونه این‌همانی ترس قهرمان را تجربه می‌کند و وقتی فاجعهٔ تراژیک سر می‌رسد، تا حد زیادی شفقت به وجود می‌آید (همان، ۷۹). ارسطو فرض نمی‌گیرد که تراژدی، ترس و شفقت را ریشه‌کن می‌کند، بلکه تصور او این است که آنها را به تناسب درست در می‌آورد و قادر است از طریق برانگیختن شفقت و ترس یا وحشت، ذهن را از چنین هیجاناتی تطهیر کند. یعنی آنها را با نوعی حظ نرم و به حد شایسته تعدیل کند. حظی که با خواندن یا نگریستن هیجاناتی که به خوبی تقلید شده‌اند، تحریک می‌شوند (همان، ۸۱) و این همان است که از آن با عنوان کاتارسیس یاد می‌کند. کاتارسیس به خوبی جایگاه خود را در ادبیات نمایشی باز کرده ولو در نمایش‌هایی از نوع تراژیک القاکنندهٔ ترس و شفقت در وجود مخاطب و نهایتاً سبب پاک‌سازی احساسات و عواطف است. این واژه ابتدا در هنرهای نمایشی شکل می‌گیرد ولی بعدها جایگاه خود را در هنرهای دیگر از جمله هنرهای تجسمی نیز باز می‌کند. در واقع رسالت هنرهای تجسمی، همچون موسیقی و یا تئاتر و سینما، رسیدن به همان نتیجه‌ای است که در ادبیات نمایشی دنبال می‌شود که همانا ایجاد روان‌پالایی در مخاطب است. با دیدن آثار نقاشی و چاپ‌های دستی - در گذشته‌های دور - می‌توان نشان حکایت‌پردازی و تصفیه و تطهیر نفس را با توجه به موضوعات اساطیری، مذهبی و یا شکل‌گیری جریان‌های اجتماعی در آنها مشاهده کرد.

در تراژدی‌های یونانی به طول کلی مبالغه و اغراق نقش عمده‌ای را ایفا می‌کرد. اسطوره‌هایی که به صورت نمایش در می‌آمد، کژی‌ها، گناهان و نامردی‌ها و دژسازگاری‌ها را به معرض نمایش می‌گذاشت و به عبارتی می‌توان گفت تراژدی یونانی به طور کلی متضمن بنیان فکری و ساختارزدایی از هنجارهای مطلوب اجتماعی بوده که در مدت زمانی کوتاه، تجسم آن مجاز قلمداد می‌شد (همان، ۶۰).

از نظر ارسطو هر بخش از وجود آدمی دارای غایت و هدف خاصی است و از آنجا که غایت خیر و نیکی، غایت همهٔ کنش‌ها و رفتارهای آدمی محسوب می‌شود، هر کنش واجد غایت خاص خویش است و همهٔ کنش‌ها به‌طور جمعی معطوف به خیر اعلی هستند و خیر اعلی از نظر ارسطو سعادت و نیکبختی است و منظور وی از سعادت همان سعادتی است که از فضیلت و قابلیت نشأت می‌گیرد، وی فضیلت را مستلزم اعتدال و میانه‌روی می‌داند (همان، ۶۳-۶۴).

ارسطو در کتاب فن شعر خود در یک تعریف کلی از تراژدی می‌گوید: تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معلوم و معین، به وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هریک به حسب اختلاف اجزای مختلف، و این تقلید و محاکات به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد نه اینکه به واسطهٔ نقل روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب تطهیر نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود (ارسطو، ۱۳۶۹، ۳۶).

به طور کلی ویژگی‌های تراژدی را براساس آرای ارسطو می توان به شرح زیر بیان کرد:

۱- به واسطهٔ تقلید و کنش شکل می‌گیرد، کامل و دارای اندازهٔ معین است و از طریق ترحم و ترس، کاتارسیس شایستهٔ این عواطف را موجب می‌شود، ۲- از جهان‌بینی کثرت‌گرا پیروی می‌کند، ۳- محتوای جدی و

خطیر دارد. ۴-پرولوگ در ابتدای تراژدی است، ۵- منشأ آیینی دارد، ۶- قهرمان از نوع شخصیت و خاص است، ۷- روابط علی در دنیای معقولات قابل درک است، ۸- عناصر متضاد در درون یک شخص وجود دارد، ۹- دارای طرح است، ۱۰- سعی دارد تا آنجا که ممکن است به مدت یک دور خورشیدی، یا قریب به آن، محدود بماند، ۱۱- در زمان و مکان معین تعریف می‌شود، ۱۲- تراژدی با موسیقی همراه است، ۱۳- عناصر تراژیک در تراژدی وجود دارد، ۱۴- در نهایت به وقوع فاجعه می‌انجامد، ۱۵- قهرمان خواستار ارزش‌های مطلق و کسب غرور است، ۱۶- غرور قهرمان در پایان حزن‌انگیز و سرنوشت غم‌بار او نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، ۱۷- به واسطهٔ «همذات‌پنداری» تماشاگر با شخصیتِ محوری و قهرمان انجام شده و با برانگیختن احساسات تماشاگر در نهایت به پالایش و تزکیهٔ نفس منجر می‌شود. ۱۸- تأکید بر عمل دراماتیک بیش از هرچیز به چشم می‌خورد. ۱۹- از نظر ارسطو، تراژدی دارای شش جزء می‌باشد که عبارت‌اند از: داستان یا طرح اصلی، سیرت یا خلق و خوی اشخاص نمایش، گفتار یا بیان، اندیشه، منظرهٔ نمایش و آواز (همان، ۳۶-۴۶).

کاراوادجو و ویژگی آثار او

با پیشرفت علوم و شکل‌گیری عصر روشنگری و افول رویکردهای دینی در قرن هفدهم میلادی، برخی از نقاشان و چاپگران آن دوره، به موضوعات اساطیری یونان روی می‌آورند و همان ارزش‌های کاتارسیس را با بهره‌گیری از تراژدی‌های گذشته و یا وقایع اجتماعی آن دوران در یک پردهٔ نقاشی به نمایش می‌گذارند. چراکه رسالت هنرهای تجسمی، همچون موسیقی و یا تئاتر و سینما، رسیدن به همان نتیجه‌ای است که در ادبیات نمایشی دنبال می‌شود که همانا ایجاد روان‌پالایی در مخاطب است.

به عنوان نمونه می‌توان از نقاشی «مدوسا»[۵] نام برد که در اساطیر یونان سر او توسط پرسئوس[۶] از بدنش جدا می‌شود و توسط میکلانژلو مریزی، معروف به کاراوادجو[۷] ، هنرمند ایتالیایی برای نخستین بار به تصویر در می‌آید و اشاره به تأثرات روان‌پالایی دارد (تصویر ۱).

کاراوادجو [۸]، نقاش ایتالیایی (۱۵۷۱-۱۶۱۰ م.) هنرمندی نوآور، که با سمت‌گیری واقع‌گرایانه بر بسیاری از هنرمندان باروک[۹] اثر گذاشت، نام خود را از نام شهر زادگاهش در نزدیکی میلان برگرفت. در میلان زیر نظر یک نقاش پیرو منریسم[۱۰] آموزش دید. به رم رفت (۱۵۹۳ م.) و مدتی برای نقاشان دیگر کار کرد. در این زمان دچار فقر بود و نامش در فهرست آدم‌های ناباب به ثبت رسیده بود. اما چندی بعد در وضع زندگی او تغییری رخ نمود (حدود ۱۵۹۶ م.). او به راستی هنرمندی یگانه بود. او از همان ابتدای فعالیت هنری اعلام کرد که بر خلاف هنرمندان رنسانس در جستجوی زیبایی آرمانی نیست و هیچ محملی جز طبیعت را نمی‌پذیرد. روش نقاشی مستقیم از روی مدل و انتخاب مدل‌ها از میان مردم کوچه و بازار که حتی در نقاشی‌های مذهبی هم آنها را به همان صورت واقعی‌شان می‌نمود نشان‌دهندهٔ گسستن او از سنت بود. ولی نباید وی را یک نقاش طبیعت‌پرداز صرف به شمار آورد. زیرا او در برخورد با واقعیت به مدد نورپردازی‌های خاص و ایجاد حالت‌های نمایشی، از حد بازنمایی تقلیدی فراتر می‌رفت. در واقع تأکید قوی بر تباین‌های تیره - روشن جنبه‌ای از نوآوری‌های او بود که اصطلاح تاریک‌نگاری (تنبریسم) را در نقاشی رایج کرد (پاکباز، ۱۳۹۰، ۳۹۳).

کاراوادجو انسانی تندخو و زود خشم بود و به سرعت در پی انتقام‌جویی برمی‌آمد و حتی دست به خنجر می‌برد. او ترس از زشتی را خفت‌بار می‌دانست و بیش از هرچیز در پی حقیقت بود، حقیقتی که خود آن را می‌دید. کاراوادجو هیچ علاقه‌ای به مدل‌های کلاسیک نداشت و برای زیبایی ایده‌آل ارزشی قائل نبود. او می‌خواست خود را از بند هرگونه قراردادی آزاد کند و به هنر از دیدگاه تازه‌ای بنگرد. برخی از معاصرانش معتقد بودند که نیت اصلی کاراوادجو متحیرساختن مخاطبان است و به همین دلیل هیچ‌گونه

تصویر ۱. نقاشی مدوسا، کاراوادجو، ۱۵۹۷، گالری یوفیزی. مأخذ: Guttuso, 2005, 103

ارزشی برای هیچ‌گونه زیبایی یا سنتی قائل نبود. در واقع کاراوادجو هنرمندی بسیار بزرگتر و جدی‌تر از آن بود که بخواهد وقتش را برای ایجاد تحیر در مخاطبان صرف کند. او به بحث و جدل منتقدان اعتنایی نداشت و کار خود را می‌کرد و در طول سه قرن یا بیشتر که از عمر کارهای او می‌گذرد، چیزی از جسارت و صراحتش کاسته نشده است و شاید بتوان او را یکی از دنبال‌کنندگان سعادت به معنای ارسطویی دانست.

کاراوادجو کتاب مقدس را بدون شک به کرات خوانده و بر کلمات آن غور کرده است. او یکی از بزرگترین هنرمندانی بود که مانند پیشینیان خود، «جوتو»[11] و «دورر»[12] می‌خواست رخدادهای مقدس را، چنانکه گویی در خانهٔ همسایه‌اش رخ می‌دهند در برابر چشم خویش مجسم کند و برای هرچه واقعی‌تر و ملموس‌تر نمایاندن شخصیت‌های متون کهن، از هیچ کوشش ممکنی دریغ نمی‌ورزید، حتی از نور و سایه به نحوی استفاده می‌کرد که به تحقق این هدفش کمک کند. نور او، بدن انسان را جذاب و دلپسند نشان نمی‌دهد: نوری است تند و در تضاد سایه‌های غلیظ، تقریباً خیره‌کننده. این نور موجب می‌شود تمامی یک صحنهٔ غریب با صداقتی خلل‌ناپذیر نمایانده شود و عمیقاً حسی از ترس و در نهایت شفقت یا همان کاتارسیس را منجر گردد، چیزی که فقط برای معدودی از معاصرانش قابل درک بود، ولی قطعاً بر هنرمندان پسین تأثیری عمیق نهاد (گامبریچ، ۱۳۷۹، ۳۸۳). نقاشی «مرگ باکره» و «خاکسپاری حضرت مسیح» نمونه‌هایی از این آثار هستند (تصاویر ۲ و ۳).

کاراوادجو در نقاشی «مرگ باکره» فیگورها را تقریباً به اندازهٔ واقعی ترسیم می‌کند. مریم مقدس، دراز کشیده و یک لباس قرمز ساده پوشیده است. سر لول، بازوی آویزان، پاهای متورم و پهن‌شده، نمایی خام و واقع‌گرایانه از بقایای فانی مریم مقدس را به تصویر می‌کشد. در این اثر، در اطراف مریم مقدس، موضوع اصلی نقاشی تنظیم شده است. (تصویر ۲).

کاراوادجو با سرکوب تمام جزئیات حکایتی، این صحنه را با نمایش خارق‌العاده تنها از طریق حضور این چهره‌ها و شدت احساسات آنها طراحی می‌کند. او از ظرافت‌های نور

تصویر ۲. مرگ باکره، اثر کاراوادجو، ۱۶۰۶ م، موزهٔ لوور پاریس.
مأخذ: Guttuso, 2005, 135.

تصویر ۳. خاکسپاری مسیح، اثر کاراوادجو، ۱۶۰۴ م.، محل نگهداری: گالری عکس واتیکان ، شهر واتیکان. مأخذ: Guttuso, 2005, 129.

و سایه برای مدل‌سازی حجم فیگورها، شکل‌ها و لباس‌ها استفاده می‌کند. اما مهم‌تر از همه، او از طریق این روند، بر حضور فیزیکی مریم مقدس تأکید می‌کند که توسط یک نور خیره‌کننده صورت گرفته است. در این تابلو پنج جزء از شش جزء عناصر تراژیک یعنی داستان یا طرح اصلی، سیرت یا خلق و خوی اشخاص نمایش، گفتار یا بیان، اندیشه و منظرهٔ نمایش قابل مشاهده است و تأکید بر عمل دراماتیک بیش از هرچیز به چشم می‌خورد و اشاره به تأثرات روان‌پالایی دیده می‌شود.

کاراوادجو در اثر «خاکسپاری حضرت مسیح» را در نمازخانه‌ای در سانتا ماریا، نقاشی کرد. این نقاشی با نمایش مورب عزاداران و حاملان جسد که به سمت جسد مسیح از بالا به پایین فرود می‌آیند، صحنهٔ عزاداری است. همان‌طور که چشم بیننده از تاریکی پایین می‌آید، بر ناتوانی جسد مسیح همراه با احساس درد تأکید می‌کند. کاراوادجو در واقع در این اثر، خاکسپاری را به روش سنتی به تصویر نکشیده است، زیرا مسیح در لحظه‌ای که او را در مقبره می‌گذارند نشان داده نمی‌شود، بلکه زمانی را به تصویر می‌کشد که در حضور زنان مقدس توسط نیکودیموس به خاک سپرده می‌شود (تصویر ۳).

در اطراف بدن مسیح، مریم مقدس، مریم مجدلیه، یوحنا، نیکودیموس و مریم کلئوپاس هستند که با حرکتی از تنش شدید نمایشی، دست‌ها و چشم‌های خود را به آسمان بلند می‌کنند. در این اثر غرور قهرمان در پایان حزن انگیز و سرنوشت غم‌بار او نقش عمده‌ای ایفا می‌کند و تأکید بر عمل دراماتیک و نمایش یک تراژدی بیش از هرچیز به چشم می‌خورد.

مقایسهٔ تطبیقی آثار کاراوادجو و تراژدی

آنچه در آثار کاراوادجو قابل تأمل است استفاده از تکنیک کیاروسکورو که خروج نور از دل تاریکی و همچنین شیوهٔ تنبریسم یا تاریک‌نگاری است به گونه‌ای که در آثار او کاربست تبیان تیره و روشن بسیار بارز است. نقاشی‌هایی که به گونه‌ای صحنه‌ای تئاترگونه‌اند. نمایشی که بار دراماتیک بسیار و بیان تراژدی‌وار دارد چراکه آثار او بیشتر القاکنندهٔ حس‌های انسانی از جمله شفقت و ترس هستند که در انسان موجب کاتارسیس می‌شود. دورانی که کاراوادجو نقاشی می‌کرد مردم عادی برای آموزش زیبایی و تاریخ هنر به کلیسا نمی‌رفتند، دنبال تماس با خداوند بودند و کاراوادجو این مسئله را به زبانی که آنها می‌توانستند درکش کنند برای آنها فراهم کرد. نقاشی‌های کاراوادجو به اندازهٔ خالقشان تحریک‌آمیز بودند.

در آثار کاراوادجو یک تئاتر کاملاً واقع‌گرایانه از تضادها: تاریکی و نور، پیری و جوانی، زندگی و مرگ، قدرت و ضعف همزمان مشاهده می‌شود. او داستان را به موارد ضروری آن تقلیل می‌دهد و بر فاجعهٔ انسانی تمرکز کرده و قدرت عاطفی صحنه را از طریق طیف محدودی از رنگ، کیاروسکورو و ژست نمایشی منتقل می‌کند. فیگورها تقریباً به اندازهٔ واقعی هستند و این مقیاس و سایهٔ آن باعث ایجاد دلهره شده و در نهایت ذهن را به خود مشغول می‌کند. در آثار وی همیشه باید توجه داشته باشید که بازوها به کجا اشاره می‌کنند چراکه با استفاده از بازوها صحنه را از تاریکی به روشنی می‌آورد و باعث حرکت چشم در میان فیگورها و اثر می‌شود.

در ادامه به بررسی پنج مورد از آثار این هنرمند بزرگ می‌پردازیم و فرم تراژیک و روان‌پالایی آثار را بررسی می‌کنیم:

«جودیت سر هولوفرنس را می‌برد» نقاشی‌ای از کتاب مقدس توسط کاراوادجو است که در سال‌های ۱۵۹۸-۱۵۹۹ م. نقاشی شده است. جودیت یکی از قهرمانان عهد عتیق، یک بیوهٔ جوان یهودی است که مردم خود را از ارتش آشور اشغالی نجات داد. او ابتدا ژنرال آشوری هولوفرنس را شیفتهٔ خود می‌کند، سپس او را در چادر سر می‌برد. در این داستان آمده است که چگونه جودیت با اغوا و لذت بردن از هولوفرنس، به مردم خود خدمت کرد. جودیت هولوفرنس را مست می‌کند، سپس شمشیر او را می‌گیرد و او را می‌کشد (تصویر ۴).

رویکرد کاراوادجو در این نقاشی به طور معمول انتخاب لحظهٔ بیشترین تأثیر نمایشی بود: خود لحظهٔ سر بریدن. چهره این سه شخصیت تسلط هنرمند بر احساسات را

تصویر ۴. جودیت سر هولوفرنس را می‌برد، اثر کاراوادجو، ۱۵۹۹ م.
مأخذ: Guttuso, 2005, 105.

نشان می دهد، به ویژه چهرهٔ جودیت ترکیبی از عزم و دافعه را نشان می‌دهد.
سه شکل با یک پردهٔ قرمز در پس‌زمینه: فقط چند عنصر، اما در عین حال قادر به تنظیم یک تئاتر کاملاً واقع‌گرایانه از تضادها: تاریکی و نور، پیری و جوانی، زندگی و مرگ، قدرت و ضعف هستند.
با توجه به روایت این تابلو می‌توان در این اثر محتوای جدی و خطیر، منشأ آیینی، عناصر متضاد در درون یک شخص و وقوع فاجعه را ملاحظه کرد. غرور قهرمان این تابلو در پایان حزن‌انگیز و سرنوشت غم‌بار او نقش عمده‌ای ایفا می‌کند و به واسطهٔ «همذات‌پنداری» تماشاگر با شخصیت محوری و قهرمان انجام شده و با برانگیختن احساسات تماشاگر در نهایت به پالایش و تزکیهٔ نفس منجر می‌شود و با بیشتر ویژگی‌های تراژدی از نظر ارسطو مطابقت دارد.
«ندای مقدس متیو» شاهکاری از میکل آنژو مریزی معروف به کاراوادجو در سال ۱۶۰۰ م. است و لحظه‌ای را تشریح می‌کند که عیسی مسیح، متیو را راهنمایی می‌کند (تصویر ۵).
این تابلو داستان انتخاب شدن «متی قدیس» به عنوان یکی از ۱۲ حواری عیسی (ع) است. داستان به این صورت است که عیسی در مسیری در حال عبور بود که ناگهان «متی» را می‌بینید که در آن زمان به عنوان مأمور مالیات مشغول به کار بود و ناگهان به او می‌گوید «با من بیا» و او بدون هیچ حرفی، دستور عیسی را اطاعت می‌کند. بنابراین قهرمان از نوع شخصیت و خاص است و اثر دارای محتوای جدی و خطیر و منشأ آیینی دارد که از ویژگی‌های تراژدی ارسطویی است.
در این تابلو شغل «متی» به عنوان مأمور مالیات توسط چند سکه روی میز مشخص شده است. نوری که از منبعی ناشناس می‌آید صورت عیسی را روشن کرده و جهت مسیر مورد نظر او، سمت «متی» را روشن می‌کند و اما نکتهٔ جالب اینکه در این میان مشخص نیست که «متی» کدام یکی است.
در حالی که به نظر می‌آید که جهت نور و اشارهٔ عیسی به سمت مرد نشسته با سر افکنده باشد، مرد ریشو با حالتی غریب هم به خود و هم به مرد نشسته اشاره می‌کند و حالتی تردید آمیز به وجود می‌آورد که با حالت دست‌های آنها بیننده را بیشتر سردرگم می‌کند. به عبارتی می‌توان گفت در تابلو، شاهد exis (گفتار و زبان در زبان یونانی) هستیم، ارسطو می‌گوید: در نمایش‌نامه گفتار باید از ترکیب کلام منظوم به وجود آید، در این اثر، جهت نور و حرکات دست کلام منظوم بصری هستند که تداعی‌کنندهٔ یک روایت هستند و لذا اثر با تراژدی منطبق است.
در واقع این حرکت بسیار هوشمندانهٔ کاراوادجو کل تابلو را به دو قسمت تقسیم می‌کند. می توان این دو قسمت را دنیوی و اخروی، یا شیطانی و روحانی نامگذاری کرد و البته این موضوع بر روایت‌گری داستانی در تابلو می‌افزاید. در بخش منفی این تابلو، مأمور مالیات سرافکنده و ناامید است، گویی غم دنیا را بر دوش دارد. در قسمت مثبت داستان، عیسی با ابهت و اطمینان اشاره به مرد ریشو می‌کند که در چشمانش برق امید را می‌توان دید و گویی راه نجات را یافته است. در این میان حالت غریب نورپردازی که به جای اینکه از پنجره باشد از منبعی ناشناس است به این وضعیت دامن می‌زند.
تابلوی «شام در عمواس» یا Supper at Emmaus یکی از موضوعات چالشی در هنر مسیحیت است. این اثر نقاشی استاد باروک ایتالیایی کاراوادجو است که در سال ۱۶۰۱ م. اجرا شد (تصویر ۶).
موضوع این تابلو مربوط به داستانی از انجیل است که در آن دو تن از حواریون بعد از ماجرای تصلیب مسیح، شام خود را با غریبه‌ای شریک می‌شوند و در جریان شام متوجه می‌شوند که فرد غریبه درواقع عیسی است که دوباره زنده شده است. این باعث ترس و تعجب دو حواری شده است در حالی که صاحب کافه در پشت سر آنها با حالتی عادی به این ماجرا نگاه می‌کند. در واقع

تصویر ۵. ندای مقدس متیو اثر کاراوادجو، ۱۶۰۰ م.، محل نگهداری: موزهٔ سن لوئیچی فرانسه. مأخذ: Guttuso, 2005, 109.

تصویر ۶. تابلوی شام در عمواس، اثر کاراوادجو، ۱۶۰۱ م.، محل نگهداری: نشنال گالری لندن. مأخذ: Guttuso, 2005, 119.

کاراوادجو همانند عکاسی عمل کرده است که دقیقاً آن لحظهٔ شوک دو حواری را برای ما ثبت کرده و به زمان ما فرستاده است.
تابلو بدون شک از بار دراماتیک بالایی برخوردار است و هر عضو تابلو دارای حس و عکس‌العملی خاص است. همانند آنچه در صحنه‌های تئاتر دیده می شود. داستان یا طرح اصلی، سیرت یا خلق‌وخوی اشخاص نمایش در این اثر به وضوح دیده می‌شود که دو جزء از عناصر ششگانهٔ تراژدی ارسطویی است. همچنین این تابلو همانند باقی آثار هنرمند در فضایی بسته و تاریک ترسیم شده است. گویی نشان‌دهندهٔ شرایط تاریک عصر خود است. اما حتی اگر این‌طور هم نباشد، بازی با نور و سایه، بر قدرت روایت‌گری تابلو افزوده است. مثلاً بدون اینکه کسی به ما بگوید ما می‌توانیم بفهمیم که محلی که در آن شام سرو می‌شود محلی روستایی، فقیرانه با آب و هوایی سرد و فضایی دلگیر است که هرچند در آن غذا و خورد و خوراک خوبی پیدا می‌شود اما در آن شادی نیست.
این تابلو قرار بود به مخاطب دیندار خود این‌طور القا کند که حتی می‌تواند در جریان خلسهٔ خود وارد تابلو شده و با عیسی رودررو شود. کاراوادجو در این ماجرا یک لحظهٔ کاملا مشخص را انتخاب کرده است، همان لحظهٔ بسیار کوتاهی که این دو نفر متوجه می‌شوند در حال تماشای یک معجزه و قدرتی غیرقابل تصور هستند. نقاش این لحظه را در نظر گرفته و آن را برای همیشه ماندگار کرده است. این فرصت در اختیار ما قرار گرفته است تا نظاره‌گر حیرت و غافلگیری این دو نفر بعد از پی بردن به حقیقت ماجرا شویم. این اثر در نهایت به واسطهٔ «همذات‌پنداری» تماشاگر با شخصیت‌های محوری و با برانگیختن احساسات منجر به پالایش و تزکیهٔ نفس می‌شود.
«مصلوب شدن سنت پیتر» به ایتالیایی (Crocifissione di san Pietro) اثری از میکل آنژ مریسی یا کاراواجو است که در سال ۱۶۰۱ م. برای کلیسای سانتا ماریا دل پوپولو در رم نقاشی شده است. این نقاشی شهادت پیتر مقدس را به تصویر می‌کشد و منشأ آیینی دارد و محتوای جدی و خطیر که از ارکان تراژدی ارسطویی است، را داراست. طبق سنت باستان و مشهور، پیتر، هنگامی که در رم به مرگ محکوم شد، درخواست کرد که وارونه به صلیب کشیده شود، زیرا او معتقد بود شایستهٔ کشته‌شدن به همان روشی که عیسی مسیح کشته شده است، نیست: «از شما اعدامیان خواهش می‌کنم، مرا به این ترتیب مصلوب کنید، با سر پایین و نه غیر این» (تصویر ۷).
تابلو ، سه جلاد را نشان می‌دهد که برای صاف‌کردن صلیب در حال جنگ هستند. پیتر در حال حاضر به تیرچه میخ شده است، دست‌ها و پاهای او خونریزی می‌کند و عملاً برهنه است که بر آسیب پذیری او تأکید می‌کند و در نهایت به وقوع فاجعه می‌انجامد که از

تصویر ۷. مصلوب شدن سنت پیر، اثر کاراوادجو، ۱۶۰۱ م.، محل نگهداری: کلیسای سانتا ماریا دل پوپولو در رم. مأخذ: Guttuso, 2005, 115.

ویژگی‌های دیگر تراژدی از نظر ارسطوست. او پیرمردی است، با ریش خاکستری و سر کچلی دارد، اما بدن پیر وی هنوز عضلانی است و قدرت قابل توجهی را نشان می‌دهد. او با تلاشی بسیار از صلیب برمی‌خیزد و تمام بدن خود را می‌چرخاند، گویی می‌خواهد به سمت چیزی خارج از تصویر نگاه کند (خدا). چشمانش به جلادان نگاه نمی‌کند اما نگاه گمشده‌ای دارد. بلندکردن صلیب به تلاش سه مرد نیاز دارد. یکی در حال کشیدن آن با طناب است در حالی که یاوران او سعی می‌کنند تجهیزات سنگین را با دست و شانه بالا ببرند. کارگر زرد شکسته، که زیر صلیب خم شده است، بیل دستی را که برای حفر سوراخ در زمین سنگی برای چوب استفاده شده بود، می‌گیرد. به نظر می‌رسد که کل روند بی‌نظم و آشفته است، انگار سنگینی ناگهانی صلیب، جلادان را از مراقبت خارج می‌کند. چهرهٔ آنها تا حد زیادی از بیننده پوشیده می‌شود و آنها را مجری بی‌شخصیت یک عمل ناعادلانه به دستور مقامات نامرئی می‌کند. پس‌زمینهٔ صحنه مانند دیواری از تاریکی غیر قابل نفوذ به نظر می‌رسد اما در واقع صخره‌ای است. این کنایه از معنای نام پیتر است: «صخره‌ای» که مسیح بر اساس آن اعلام کرد کلیسای خود را ساخته است (Matthew Gospel, 2005, 18). با آنچه از تابلو روایت شد به وضوح می توان دید: این اثر به واسطهٔ «همذات‌پنداری» تماشاگر با شخصیت محوری و قهرمان و با برانگیختن احساسات تماشاگر در نهایت به پالایش و تزکیهٔ نفس منجر می‌شود و ویژگی اصلی تراژدی ارسطویی که همانا رسیدن به سعادت و نیکبختی از طریق فضیلت و قابلیت است، را داراست.

«گردن زدن سنت جان باپتیست»، نقاشی رنگ روغن توسط هنرمند ایتالیایی کاراوادجو در سال ۱۶۰۸ م.

تصویر ۸. گردن زدن سنت جان باپتیست، اثر کاراوادجو، ۱۶۰۸ م.، محل نگهداری: کلیسای جامع سنت جان، رم. مأخذ: Guttuso, 2005, 163.

است که اعدام جان باپتیست را به تصویر می‌کشد (تصویر ۸).

این شاهکار مرگ و بی رحمی انسان را نشان می‌دهد، زیرا مقیاس و سایهٔ آن دلهره‌آور بوده و ذهن را به خود مشغول می‌کند و در نهایت به وقوع فاجعه می‌انجامد. قهرمان در این اثر خواستار ارزش‌های مطلق و کسب غرور بوده و با تراژدی از نظر ارسطو منطبق است.

این نقاشی، رنگ روغن و شامل برجسته‌ترین رنگ‌های قرمز و زرد گرم است که در دورهٔ باروک با استفاده از شیوهٔ کیاروسکورو معمول است. این تصویر اعدام جان باپتیست را به تصویر می‌کشد در حالی که در نزدیکی او، یک دختر خدمتکار با یک بشقاب طلایی ایستاده است تا سر او را دریافت کند. زن دیگری، «هیرودیا» که به عنوان یک نظاره‌گر در اثر آورده شده است، متوجه می‌شود که اعدام اشتباه است و در حالی که جلاد خنجر خود را می‌کشد تا قمه‌زنی را تمام کند، در شوک ایستاده است.

این تنها اثر دارای امضای کاراوادجو است که این هنرمند که آن را در خون قرمز ریخته از گلوی بریده شدهٔ باپتیست قرار داده است. فضای خالی قابل توجهی در تصویر وجود دارد، فیگورها تقریباً به اندازهٔ واقعی است. کاراوادجو پس‌زمینهٔ کار خود را از خاطرات خود در زندان شوالیه‌های مالت ترسیم کرده و به طور مشخصی نسبت به نقاشی‌های بعدی او، تعداد وسایل و جزئیات مورد استفاده، حداقل است. آنچه در این اثر بیش از همه مشهود است روایتی تراژدی‌گونه است، اگر تراژدی را بازنمودی از عملی جدی و کامل، که اهمیت دارد و با رنگ و لعاب بیان می‌شود، تعریف کنیم، در این اثر می‌بینیم که این عمل با ترسیم فیگورهای صرف با اندازهٔ واقعی به عنوان بازیگران صحنه بدون آرایش خاصی در پیش‌زمینه و نمایش اوج احساسات و از همه مهم‌تر بیان حس حرکت با دست‌ها و بازوها صورت گرفته است و نه با حکایت‌سرایی راوی و در نهایت با ایجاد حس شفقت و ترس، کاتارسیس را تحقق می‌بخشد.

در پایان بر مبنای ویژگی‌های تراژدی ارسطو و تحلیل صورت‌گرفته، خلاصه‌ای از آنچه در این مقایسه از نظر گذشت، در جدول ۱ زیر ارائه می‌شود.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه در این مقاله طرح شد به خوبی می‌توان دریافت که کاتارسیس یا به عبارتی دیگر تطهیر و تزکیهٔ نفس از طریق هنر نقاشی با تفاوتی که در اجرای تکنیک دارد به مخاطب انتقال می‌یابد و در درون آنها منجر

جدول ۱. مقایسه تطبیقی آثار نقاشی کاراوادجو بر مبنای تعریف ارسطو از تراژدی. مأخذ: نگارندگان.

	آثار نقاشی کاراوادجو ب	تحلیل آثار بر مبنای ویژگی‌های تراژدی ارسطو
تطبیق آثار نقاشی کاراوادجو بر مبنای تعریف ارسطو از تراژدی	 جودیت سر هولوفرنس را می برد	- رویکرد کاراوادجو در این نقاشی به طور معمول، انتخاب لحظه‌ای است که بیشترین تأثیر نمایشی را به‌همراه دارد: خود لحظهٔ سر بریدن. - چهرهٔ جودیت ترکیبی از عزم و دافعه دارد. - یک تئاتر کاملاً واقع‌گرایانه از تضادهاست. - غرور قهرمان در پایان حزن‌انگیز و سرنوشت غم‌بار او نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. - محتوای جدی، خطیر و منشأ آیینی دارد.
	 ندای مقدس متیو	- ندای مقدس متیو لحظه‌ای را تشریح می‌کند که عیسی مسیح، متیو را راهنمایی می‌کند. - عناصر متضاد در درون یک شخص وجود دارد و کل تابلو به دو قسمت تقسیم شده است که این موضوع بر روایت‌گری داستان در تابلو می‌افزاید. - قهرمان از نوع شخصیت و خاص است و اثر دارای محتوای جدی و خطیر و منشأ آیینی دارد. - در تابلو، شاهد exis (گفتار و زبان در زبان یونانی) هستیم، ارسطو می‌گوید: در نمایشنامه گفتار باید از ترکیب کلام منظوم به وجود آید، در این اثر، جهت نور و حرکات دست، کلام منظوم بصری هستند که تداعی‌کنندهٔ یک روایت هستند.
	 تابلوی شام در عمواس	- تابلوی شام در عمواس دقیقاً آن لحظهٔ شوک دو حواری را برای ما ثبت کرده است. - از بار دراماتیک بالایی برخوردار است و هر عضو تابلو دارای حس و عکس‌العملی خاص است، همانند آنچه در صحنه‌های تئاتر دیده می شود. - داستان یا طرح اصلی، سیرت یا خلق‌وخوی اشخاص نمایش در این اثر به وضوح دیده می‌شود که دو جزء از عناصر شش‌گانهٔ تراژدی ارسطویی است. - بازی با نور و سایه بر قدرت روایت‌گری تابلو افزوده است.
	 مصلوب شدن سنت پیر	- مصلوب‌شدن سنت پیتر، شهادت پیتر مقدس را به تصویر می‌کشد. - منشأ آیینی و محتوای جدی و خطیر دارد و در نهایت به وقوع فاجعه می‌انجامد. - ویژگی اصلی تراژدی ارسطویی که همانا رسیدن به سعادت و نیکبختی از طریق فضیلت و قابلیت است، را داراست.
	 گردن زدن سنت جان باپتیست	- گردن زدن سنت جان باپتیست، مرگ و بی‌رحمی انسان را نشان می‌دهد، این اثر دلهره و ذهن را به خود مشغول می‌کند و در نهایت به وقوع فاجعه می‌انجامد و قهرمان خواستار ارزش‌های مطلق و کسب غرور است. - آنچه در این اثر بیش از همه مشهود است روایتی تراژدی‌گونه است که این عمل با ترسیم فیگورهای صرف با اندازهٔ واقعی به عنوان بازیگران صحنه بدون آرایش خاصی در پیش زمینه و نمایش اوج احساسات و از همه مهم‌تر بیان حس حرکت با دست‌ها و بازوها صورت گرفته است و نه با حکایت‌سرایی راوی
نتیجهٔ کلی	تمامی این آثار به واسطهٔ «همذات‌پنداری» تماشاگر با شخصیت محوری و قهرمان انجام شده و با برانگیختن احساسات تماشاگر در نهایت به پالایش و تزکیهٔ نفس منجر می‌شود.	

به روان‌پالایی می‌شود و باید اذعان داشت که عوامل و عناصر و یا سازوکارهای کاتارسیس می‌تواند در لحظه‌ای کوتاه با نگاه مخاطب به یک یا چند پردهٔ نقاشی انتقال یابد و نیازی به داستان‌سرایی و قصه‌گویی در این نوع نگرش نیست. در اینجا جا دارد به سؤال مطروحه در این مقاله در خصوص کاراوادجو و بررسی تطبیقی آثار

وی با تراژدی، پاسخ داده شود: در بررسی آثار کاراوادجو مشخص شد که با یک تئاتر کاملاً واقع گرایانه از تضادها: تاریکی و نور، سن و جوانی، زندگی و مرگ، قدرت و ضعف همزمان سر و کار داریم. او داستان را به موارد ضروری آن تقلیل می‌دهد و بر فاجعهٔ انسانی تمرکز کرده و قدرت عاطفی صحنه را از طریق طیف محدودی از رنگ، کیاراسکورو، شیوهٔ تنریسم و ژست نمایشی منتقل می‌کند. فیگورها تقریباً به اندازهٔ واقعی هستند و این مقیاس و سایهٔ آن دلهره ایجاد و ذهن را به خود مشغول می‌کند. وی با استفاده از جهت بازوها صحنه را از تاریکی به روشنی می‌آورد و در نهایت باعث حرکت چشم در میان فیگورها و اثر می‌شود و سرانجام صحنه را با نمایش خارق‌العاده تنها از طریق حضور این چهره‌ها و شدت احساسات آنها طراحی می‌کند. بیشتر آثار کاروادجو کامل و دارای اندازهٔ معین است و از طریق ترحم و ترس، کاتارسیس شایستهٔ این عواطف را موجب می‌شود، محتوای جدی و خطیر و منشأ آیینی دارد، قهرمان از نوع شخصیت و خاص است، عناصر متضاد در درون یک شخص وجود دارد، دارای طرح است، در نهایت به وقوع فاجعه می‌انجامد، در این آثار قهرمان خواستار ارزش‌های مطلق و کسب غرور است، غرور قهرمان در پایان حزن‌انگیز و سرنوشت غم‌بار او نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، تأکید بر عمل دراماتیک بیش از هرچیز به چشم می‌خورد و در نهایت از عناصر شش‌گانهٔ تراژدی از نظر ارسطو یعنی داستان یا طرح اصلی، سیرت یا خلق‌وخوی اشخاص نمایش، گفتار یا بیان، اندیشه، منظرهٔ نمایش و آواز، بیشتر عناصر را دارا هستند. لذا با توجه به تعریف ارسطو از تراژدی و مطابقت آثار کاراوادجو با بیشتر ویژگی‌های تراژدی ارسطو می‌توان نتیجه گرفت آثار میکلانژو مریزی معروف به کاراوادجو دارای فرم تراژیک بوده و موجب کاتارسیس در مخاطب می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. عصر روشنگری به فرانسوی (Siècle des Lumières) به انگلیسی(Age of Enlightenment) جنبشی فکری و فلسفی در تاریخ فلسفهٔ غرب بود که از میانه‌های سدهٔ هفدهم ابتدا در انگلستان و سپس در فرانسه، آغاز شد و تا پایان سدهٔ هجدهم ادامه داشت. این جنبش انقلاب‌های عظیمی را در دانش و فلسفه به وجود آورد که در نهایت باعث از میان‌رفتن کامل جهان‌بینی قرون وسطایی شد.

۲. کیاروسکورو به ایتالیایی: Chiaroscuro (یا تاریک - روشن) به انگلیسی (light-dark)، به‌کارگیری تضادهای شدید بین رنگسایه‌های تیره و روشن در نقاشی به شکلی است که نمود آن در ترکیب‌بندی کل اثر به چشم آید. کیاروسکورو اصطلاحی فنی برای بُعدبخشی با استفاده از تضادهای نوری در مدل‌سازی اجسام سه‌بعدی هم هست و علاوه بر آن در عکاسی و سینما نیز با کاربردی مشابه رواج دارد.

۳. تنریسم: تاریک‌نگاری؛ اصطلاحی برای توصیف پرده‌های طبیعت‌گرایانه‌ای که با رنگسایه‌های بسیار تیره نقاشی شده‌اند و در آنها کاربست تضاد تیره و روشن بسیار بارز است. در مور آثار بسیاری از نقاشان سدهٔ هفدهم به خصوص نقاشان اسپانیایی، هلندی و ناپلی صدق می‌کند. از این رو، اینان را تاریک‌نگار (تنبریست) می‌نامند.

۴. به یونانی: Αριστοτέλης، تلفظ: آریستوتِلِس یا اریستوطالیس

۵. Medusa

مدوسا یا مِدوزا به یونانی (Μέδουσα)، به انگلیسی (Medusa) به معنی فرمانروا، در اساطیر یونانی، دختر فورسیس و ستو و تنها فناپذیر در بین آن‌ها بود. او می‌توانست هر کس را که به چشمانش خیره می‌شد، تبدیل به سنگ کند.

۶. Perseus پرسئوس، پرسیوس یا برساووش به یونانی (Περσεύς) و به انگلیسی (Perseus)؛ در اساطیر یونانی، پسر زئوس و دانائه و یکی از اولین و نام‌آورترین پهلوانان اساطیر یونان باستان است. وی را بنا به اساطیر یونانی بنیان‌گذار شهر موکنای و مؤسس سلسلهٔ پرسه‌اید به حساب می‌آورند. پرسئوس پهلوانی بود که توانست سر مدوسا را از بدنش جدا کند و آندرومده را از دست هیولای دریایی پوزئیدون نجات دهد. همچنین وی برادر هراکلس (هرکول) بوده‌است.

۷. Giovanni Battista Tiepolo (1696 - 1770)

۸. CARAVAGGIO

۹. باروک به فرانسوی(Baroque) دوره‌ای است در هنرهای معماری، نقاشی، موسیقی و مجسمه‌سازی که از اواخر سدهٔ ۱۶ م. در ایتالیا آغاز شد و تا اواخر سدهٔ ۱۸ م. در اروپا رواج داشت و سپس در آمریکای مرکزی و جنوبی مورد توجه قرار گرفت. آزادی در طراحی، شمار زیاد شکل‌ها و درآمیختگی آن‌ها از ویژگی‌های این سبک است. ریشهٔ این کلمه از واژهٔ پرتغالی بارُکو به معنی مروارید صیقل‌نیافته بوده‌است. گروهی نیز بر این عقیده‌اند که معنای این واژه، پوچ، زشت، مضحک و عوضی است. این واژه در آغاز برای تمسخر این شیوه استفاده می‌شد. زیرا منتقدان معتقد بودند هرگز نباید بنایی ساخت که از اصول و عناصر بناهای یونانیان و رومیان پیروی نکند؛ بناهای کلاسیک باید بر این اصول ساخته شوند و انحراف از آن را «کژسلیقگی اسف‌انگیز» می‌دانستند. اما پس از آن‌که این شیوه مورد توجه قرار گرفت، به معنای شکوه‌مند و پرتجمل استفاده شد.

۱۰. منریسم: اصطلاحی است که از سدهٔ هفدهم میلادی در هنر و ادبیات رایج شد و به تدریج معانی مختلف و مغشوشی به خود گرفت. در معنای عام، به کاربست تصنعی، افراطی و تظاهرآمیز شگردهای هر سبک هنری اشاره دارد. ولی دلالت خاص آن به نقاشی، پیکره‌سازی و معماری ایتالیایی در فاصلهٔ زمانی میان اوج رنسانس و باروک محدود می‌شود. همچنین این اصطلاح را برای توصیف برخی گرایشات مهم هنر اروپایی پس از مرگ رافائل تا پایان سدهٔ شانزدهم به کار می‌برند. در این گرایش‌ها نوعی فاصله‌گیری از کلاسیسیسم رنسانس مشهود است و بازتاب رویدادهایی چون اصلاح دینی و جنگ‌های مذهبی شمال را در آن می‌توان تشخیص داد.

۱۱. جوتو دی بوندونه به ایتالیایی(Giotto di Bondone) (۱۲۶۷ - ۱۳۳۷ م.) نقاش، دیوارنگار و معمار سدهٔ چهاردهم ایتالیا است که سبک نقاشی گوتیک و بیزانسی وی نقطهٔ آغازین توسعهٔ هنر غرب به‌شمار می‌رود.

۱۲. آلبرشت دورر به آلمانی (Albrecht Dürer)؛ (۱۴۷۱ -۱۵۲۸)، نقاش، حکاک و ریاضی‌دان آلمانی دورهٔ نوزائی است. بزرگ‌ترین گراورساز عصر خویش بود و با حکاکی روی چوب و فلزات آثار بی‌همتایی آفرید که در سراسر مغرب‌زمین دست به دست چرخید و نفوذ دامنه‌دار خود بر روی هنر سدهٔ شانزدهم اروپا را تثبیت کرد. بسیاری از هنرشناسان او را بزرگترین هنرمند تاریخ نقاشی آلمان تا امروز می‌دانند. آلبرشت دورر یکی از چهره‌های نادر تاریخ هنر بود که در زمان حیات به اوج شهرت و اعتبار رسید.

فهرست منابع

• ارسطو. (۱۳۶۹). *فن شعر* (ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

• پاکباز، روئین. (۱۳۹۰). *دایره المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

• پیراوی ونک، مرضیه و نیک نفس، اقدس. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی نمایش‌های تعزیه و تراژدی براساس نظریات ارسطو.

پژوهشنامهٔ علوم انسانی، ۶۳ (۱)، ۳۱-۵۴.
• سلطان کاشفی، جلال‌الدین. (۱۳۹۷). بررسی تأثیرات روان‌پالایی در موسیقی و ادبیات نمایشی و بازتاب آن در نقاشی و گراورسازی. *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۸ (۱۶)، ۱۱۳-۱۳۱.
• صلیبا، جمیل. (۱۳۶۶). *فرهنگ فلسفی* (ترجمهٔ منوچهر صانعی دره بیدی). تهران: حکمت.
• ضیمران، محمد. (۱۳۹۸). *فلسفهٔ هنر ارسطو*. تهران: متن.
• گامبریچ، ارنست هانس. (۱۳۷۹). *تاریخ هنر* (ترجمهٔ علی رامین). تهران: نی.
• یانگ، جولیان. (۱۳۹۵). *فلسفهٔ تراژدی؛ از افلاطون تا ژیژک* (ترجمهٔ حسن امیری‌آرا). تهران: ققنوس.
• Guttuso, R. (2005). *Caravaggio*. New Yourk: Rizzoli International publications.
• Matthew Gospel. (2005). *The Oxford dictionary of the Christian church*. New York: Oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
سرکاراتی، فاطمه و علی‌پور، رضا. (۱۴۰۱).بررسی تطبیقی تراژدی ارسطو و آثار نقاشی کاراوادجو بر مبنای نظریهٔ کاتارسیس. *باغ نظر*، ۱۹(۱۰۸)، ۶۹-۸۰.

DOI:10.22034/BAGH.2022.292967.4926
URL: http://www.bagh-sj.com/article_145706.html