صفحات ۷۳ - ۸۴

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۱، بهار ۱۳۹۳

مطالعهٔ تنوع بیان در آثار پیکر تراشی دوناتلّو

مریم عادل*[۱]، ادهم ضرغام[۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، پردیس هنر های زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۲] استادیار دانشکدهٔ هنرهای تجسّمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۵/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۱۱)

چکیده

تحول حوزه‌های علم، فلسفه و سیاست و ارتباط میان آنها در آستانهٔ دوران رنسانس آغازین و همزمان با آن، در آفرینش‌های فرهنگی و هنری آن دوران نمود یافته است. این تحولات نه تنها خود را در صورت و محتوای این آثار بلکه در تنوع بیان آنها، حتی در مجموع آثار یک هنرمند، نشان می‌داد و این امر تحت تأثیر روح دوران، لبریز از ویژگی‌های متناقض-کهنه و نو، سنّتی و تجدّدمآبانه- بود. مجسمه‌های دوناتلّو، پیکره‌تراش رنسانس آغازین، به نحوی بارز این تنوع را به نمایش می‌گذارند. هدف این نوشتارِ پژوهشی، نمایش تنوع موجود در آثار دوناتلّو، گوناگونی تمهیدات بیان هنریِ مورد استفاده توسط هنرمند و بیان علل این تنوع، براساس مطالعهٔ اجمالی خصوصیات دوران رنسانس به‌ویژه رنسانس آغازین و نیز مطالعهٔ تفصیلی تعدادی از پیکره‌های اوست. در پی این مطالعات، تنوع این آثار و علل شکل‌گیری چنین تنوعی تبیین گردیده؛ ناتورالیسم مبتنی بر مطالعهٔ پیکرهٔ آدمی به کمک علم تشریح و توجه به طبیعت و عناصر آن که می‌توان ریشه‌هایش را در پرسش از منطق الهیات مسیحی و سست شدن بنیان‌های آن یافت، بررسی آثار هنری کلاسیک یونان و روم باستان به دنبال نهضت اومانیسم و در نهایت نبوغ و استعداد و درون‌گرایی شخص دوناتلّو، تنوع بیان آثار او را رقم می‌زنند.

واژه‌های کلیدی

رنسانس آغازین، پیکرتراشی، دوناتلّو، تنوع بیان.

*نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۳۳۹۲۲۵۹۹۱، نمابر: ۶۶۴۱۹۵۷۱-۰۲۱، E-mail: maryam.adel94@yahoo.com.

مقدمه

دوناتلّو (دوناتو دی نیکولو دی بتو باردی)[۱]، پیکره‌ساز ایتالیایی قرن پانزدهم میلادی و خالق اولین پیکرهٔ برهنه و مستقل از معماری است. آثار وی در طول حیات هنری‌اش از لحاظ فرم، تکنیک و ماتریال مورد استفاده تغییر کرده‌اند؛ در حالی که اولین آثارش نظیر "داوود مرمرین" و "قدیس گئورگیوس" (جرجیس یا جرج قدیس) هنوز تعلّق خاطر هنرمند به شیوهٔ گوتیک[۲] را نشان می‌دهد، آفرینش‌هایی همچون "قدیس مرقس" (سنت مارک) و مجموعهٔ پیامبرانِ وی همچون حبقوق[۳] یا "پیامبر" و "ارمیا"[۴] از رئالیسم صریح و گرایش کلاسیک وی خبر می‌دهد. این گرایش بعداً به شکل کامل‌تری در پیکرهٔ سوار بر اسب "گاتاملاتا" به نمایش درمی‌آید. اما در آخرین آثارش، هیجان و بازنمایی عاطفی که گویی منشائی درونی و شخصی داشته و در برخی آثار متقدّم وی نظیر "پیامبر" نیز دیده می‌شود، جلوهٔ بیشتری می‌یابد. این همه جز از نبوغ و استعداد دوناتلّو، از ویژگی‌های متناقض دوران رنسانس که نمونهٔ کوچک آن را می‌توان در تقابلِ اندیشهٔ رهبانیت و عزلت‌نشینیِ پترارک[۵] با اشعارش دربارهٔ عشق‌ورزی به معشوق و کسب آوازه و شهرت دید نشأت می‌گیرد. تقابل کهنه و نو، چه در حوزهٔ دین، چه در حوزهٔ اقتصاد در قالب تقابل فئودالیسم[۶] و بورژوازی[۷]، چه در حوزهٔ سیاست در چارچوب تقابل حکومت کلیسا و حکومت‌های ملّی و سکولار[۸]، همچنین تقابل فرم و محتوای حکومت‌های به ظاهر جمهوری با ماهیت استبدادی، در کنار امکان ارائهٔ تفاسیر نو و فردی از مضامین دینی در چارچوب آثار هنری، طبیعت‌گرایی و مداقّه و مکاشفه در طبیعت و نیز گرایش به آثار ادبی و هنری کلاسیک یونان و روم باستان، همگی از عوامل تأثیرگذار در تنوع این آثار محسوب می‌شوند. این جستار توصیفی- تحلیلی با هدف بررسی علل تنوع بیان آثار دوناتلّو از طریق مطالعهٔ تعدادی از پیکره‌های ساخته شده توسط او شکل گرفته است. قابل ذکر است که اطلاعات مکتوب و موثّق دربارهٔ زندگی دوناتلّو و به‌ویژه تاریخ فلورانس در نیمهٔ دوم قرن پانزدهم میلادی بسیار اندک بوده و عرصه را برای تحلیل آخرین آثار وی محدود می‌کند.

نگاهی اجمالی به دوران رنسانس آغازین

رنسانس به معنای نوزایی و باززایی، از اواخر قرن ۱۳ یا اوایل قرن ۱۴ تا قرن ۱۶ و به قولی قرن ۱۷م. را شامل می‌شود. این دوران، محمل تبلور اندیشه‌ای است نوپا که ریشه‌های فرهنگی آن به یونان و روم باستان باز می‌گردد و قرون وسطی را چون میان‌پرده‌ای سیاه میان دو دورهٔ اعتلای فرهنگی می‌داند. ایتالیا، خاستگاه جغرافیایی این دوران تاریخی، نقشی پررنگ در شکل‌گیری رنسانس داشت. گسترهٔ عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری این دوران تاریخی شامل: اختراع فن چاپ در اروپا و استفاده از قطب‌نما تا شکست روز افزون فئودالیسم در برابر بورژوازی رو به رشد و گسترش اقتصاد پولی، شکل‌گیری دولت شهرهای مستقل نظیر فلورانس و گسترش حاکمیت‌های ملی، کاهش قدرت کلیسا و شکل‌گیری نهضت‌های اصلاح دینی می‌شود. هاوزر معتقد است اگرچه در این دوران اندیشه‌های بنیادین قرون وسطی نظیر رستگاری، جهان عقبی و کفارهٔ گناه اولیه تحت تأثیر اندیشه‌های انسان‌گرایان، اندیشمندان مدرسی یا اسکولاستیک[۹] و نهضت‌های اصلاح دینی رو به افول نهاد، اما در نگاهی کلّی، روح این دوران فاقد خصلتی ضدّدینی و سکولار بود (۱۳۷۷، ۳۳۸)، به‌عبارتی دیگر حاکمیت متافیزیک- الهیات که همان روح سلسله مراتب کلیسایی بود و تا قرن چهاردهم میلادی استوار و پابرجا، در این زمان، رو به افول و سستی نهاد (موقن، ۱۳۸۸، ۷)؛ با این حال این امر به معنای فقدان کامل احساس دینی و یا ظهور شک‌گرایی صرف نبود (هاوزر، ۱۳۷۷، ۳۳۸- ۳۳۹). اومانیسم[۱۰] نیز به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های این دوران به‌ویژه در ایتالیا، بیشتر بر جنبشی فرهنگی، ادبی و آموزشی اطلاق می‌شد که به مطالعهٔ آثار کلاسیک یونانی و لاتین علاقهٔ فراوان داشت. خاستگاه عام و خاص اومانیسم را به ترتیب می‌توان در جدایی تدریجیِ دین و حکومت و اندیشه‌ها و نوشته‌های پترارک یافت. اسپور (۱۳۸۵، ۲۴۵)، انسان‌گرایی را به‌مثابهٔ یک فلسفه، کوششی در جهت خودشکوفایی آدمی در این جهان می‌انگارد و آرمان رهایی‌بخش آن را برگرفته از متن کتاب مقدس دانسته، آنجا که می‌گوید: «ای آدم، تو می‌توانی هر چه را بخواهی داشته باشی» (همان). احیای فلسفهٔ نو افلاطونی[۱۱] و تحوّل در آرای فلاسفهٔ مدرسی، علاقه به مطالعات کلاسیک در تمام حوزه‌های علمی، ادبی و هنری، طبیعت‌گرایی که خود را در قالب گرایش به کالبدشکافی و کشف تناسبات پیکرهٔ آدمی و ژرفانمایی و اندازه‌گیری نشان داد و اهمیت فردیت به‌ویژه در هنرها، به هیئت قوانینی مدوّن درآمد (نظیر رسالهٔ آلبرتی[۱۲] و یا اندیشه‌های داوینچی[۱۳] درباب هنرها) و از دل آن بهترین آثار هنری دوران شکل گرفت.

زندگی هنری دوناتلّو

دوناتو که توسط دوستان و خویشاوندانش دوناتلّو نامیده می‌شد، در حدود سال ۱۳۸۶م. در شهر فلورانس به دنیا آمد و در خاندان روبرتو مارلی[۱۴] که از دودمانی اصیل بود، پرورش یافت. پاکباز می‌گوید دوناتلّو پیش از شروع کار حرفه‌ای‌اش

در فـــن زرگری کارآموزی می‌کـــرد (۱۳۷۸، ۲۲۵)، از ۱۴۰۳ تا ۱۴۰۶م. دســـتیار گیبرتی[۱۵] بود و احتمالاً بعداً به‌عنوان دستیار نانی دی بانکو[۱۶] در کلیسای جامع مشغول به‌کار بوده و از وی فن حجّاری مرمر را آموخته اســـت. «نام او نخستین بار در فهرست هنرمندانی که در کلیسای جامع فلورانس کارکرده‌اند آمده است (۱۴۰۶م.)» (همـــان). آثار وی محل بـــروز ویژگی‌های گوتیک، کلاســـیک و اغراق‌آمیز بود که در طول مدّت فعالیت هنری‌اش و به ترتیب، بر دیدگان مخاطبین آشکار گردید. صدر، گرایشات کلاسیک وی را دلیل تثبیت شـــهرتش می‌داند (۱۳۸۳، ۲۷۸). یکی از کلاســـیک‌ترین آثار وی، داوود مفرغی اســـت که ساخت آن به ســـال‌های پـــس از دیدارش از روم بازمی‌گـــردد؛ در زمان اقامتش در پادوا (۱۴۴۳-۱۴۵۳م.)، به سفارش بزرگان ونیز، اثر کلاسیک "گاتاملاتا" را آفرید که از نظر زیبایی، حرکت و تکاملِ ترکیب با هر اثر باســـتانی برابری می‌کند (وازاری، ۱۳۸۳، ۳۱۴-۳۱۵). «پس از بازگشـــت به فلورانس، امکانات بیانی کژنمایی را به‌منظـــور تأکید بر جنبهٔ عاطفی پیکرها آزمود» (پاکباز، ۱۳۷۸، ۲۲۶). آثار وی به‌دلیل آنکـــه دربرگیرندهٔ همهٔ جنبه‌های هنری رنسانس آغازین در ایتالیا و بازتاب خودباوری و خودآگاهی انسان رنسانسی است، از برجسته‌ترین‌های دوران خود به‌شمار می‌رود.

مطالعهٔ ویژگی‌های صوری و بیانی در آثار دوناتلّو

تنوع بیان

ذیـــل کلمـــهٔ بیـــان در دائرالمعـــارف هنـــر آمده اســـت: «ویژگی‌های معرّف کار یک هنرمند یا گروهی از هنرمندان. شیوهٔ اظهارنظر هنرمندان دربارهٔ زمانه‌شـــان به زبانی که از ارزش‌های زیبایی‌شـــناختی برخوردار باشـــد. کاربرد خاص‌تـــر این واژه در زیبایی‌شناســـی و نقـــد هنر مدرن، ابراز عواطف و احســـاس‌ها و انتقال ذهنیات هنرمند است از طریق کاربرد غیرتوصیفی عناصر بصری (رنگ، خط، شکل و غیره)» (پاکباز، ۱۳۷۸، ۱۰۵). با توجه به این تعریف، ویژگی‌های صـــوریِ اثر که قدرت اظهارِ نظرات و عواطف هنرمند را داشته باشند، بیان اثر محسوب می‌شوند اما آیا اشکال و فرم‌ها اعم از فیگوراتیو، عینی یا ذهنی می‌توانند نظرات و احساسات هنرمند را به نمایش بگذارند؟ این تعریف و پرسش، یادآور ارتباط میان زیبایی و احساس و همچنین دیدگاه "هنر به مثابهٔ بیان احساس" است و نیازمند به بحثی تخصصی که در این مجال نمی‌گنجد؛ در این جستار بدون درنظر گرفتن اختلاف‌ها و محدودیت‌های موجود در چارچوب دیدگاه مذکور، هنر به مثابهٔ بیان احســـاس یا فرانمود، تأکید نگارندگان بر توصیف و تحلیل آن دســـته ادراکات منتج از آثار دوناتلّو است که اکثر کتب تاریخ هنر در بیان آنها متّفق‌القولند؛ ویژگی‌های بیانیِ درک شـــدهٔ این آثار که یا از طریق شـــخصیت‌پردازی و چهره‌سازی پیکره‌ها یا به واسطهٔ ســـایر جلوه‌های بصری، در اثر قابل توجیهند و یا متعلق به ادراک مورّخ یا منتقد هنری‌اند؛ بطور مثال حالت نیایش مریم مجدلیه یا ترس و نگاه به دوردست گئورگیوس قدیس از صورت پیکره و نحوهٔ ایستادنشـــان استنباط می‌شود، در عین حال زهد و پاکی و توبهٔ مریم مجدلیه و یا دوراندیشـــی گئورگیوس قدیس ناشی از ادراک و دریافت مخاطب است. در ادامه به طور اجمالی به ویژگی‌های کلی آثار پیکره‌تراشـــی رنســـانس آغازین اشـــاره خواهد شد.

ویژگی‌های آثار پیکرتراشـــی رنســـانس آغازین در قرن پانزدهم میلادی

آثار بزرگ پیکرتراشـــی ثلث اول قـــرن پانزدهم میلادی در شـــرایطی به‌وجود آمده‌اند که فلورانس در راه حفظ حیات خود مبارزه می‌کرد. انســـان تـــازه‌ای که در آثار پیکرتراشـــان پدیدار می‌شود، نخســـتین تصویر عصر رنسانس است، انسانی مُشرف بر خطـــر بیرونی که به شـــأن و منزلت خود و معنـــای آزادی آگاه اســـت (هـــارت، ۱۳۸۲، ۵۹۲)؛ همچنین در این قـــرن بار دیگر زیبایی جســـمانی بدن برهنه کـــه در قرون میانه به علل مذهبی نادیده انگاشـــته می‌شـــد، مورد توجه قرار گرفت. آثار دوناتلّو نیز به پیروی از روح زمان، ناشـــی از مشـــاهدهٔ جدید و قدرتمندانهٔ طبیعت و گواه پژوهشـــی نوین و دقیق دربارهٔ خصلت‌های واقعی انسان‌اند (گمبریچ، ۱۳۷۹، ۲۲۰). او در آثار خود بیشتر بر آنچه بیننده می‌بیند و نه آنچه به ذهن می‌شناسد تکیه می‌کند و این امر انفکاک میان هنـــر آرمانی قرون میانه و هنر دیدگانی دوران رنســـانس را آشـــکار می‌کند (هارت، ۱۳۸۲، ۵۹۴). «بسیاری از پیکره‌تراشی‌های دوناتلّو به مشـــاهیر یا انگاره‌های دینی بارز آن عصر اختصاص یافته است: "سنت لوئیس تولوز"، "مریم مجدلیه تـــواب"، [...]» (Bennett, 1984, 211). تندیس‌های "ســـنت مارک" و "ســـنت جورج" از نخستین آثار خلق شده تحت تاثیر گرایشات عصر نوزایی فرهنگی به‌شمار می‌روند و شکوه و عظمت و نیـــل به اهداف بزرگ را متجلّی می‌کنند، آنان از ســـنخ مردان "نقدینهٔ خراج"مازاتچو[۱۷] اند، همانانی که زمانی برنارد برنسون[۱۸] درباره‌شـــان گفته بود: «هر آنچه انجام دهند- تنها به این دلیل ساده که آنان‌اند – الهام بخش و با اهمیت است» (Ibid). در این بخش ویژگی‌های صوری و بیانی تعـــدادی از پیکره‌های آفریده شده توسط دوناتلّو بررسی می‌شود.

داوود مرمرین (۱۴۰۸- ۱۴۰۹ م.) و تأثیرات هنر گوتیک

پیکرهٔ سفارشی داوود به سال ۱۴۰۸- ۱۴۰۹م. برای کلیسای جامع فلورانس ساخته شد اما به‌دلایلی در جایگاه خود قرار نگرفت تا در ســـال ۱۴۱۶م. شـــورای حکومتی جمهوری (پریوری) تقاضا نمود که این پیکره به‌عنوان نماد جمهوری در پاتسو دئی پریوری[۱۹] استقرار یابد. در دست پیکره تسمهٔ چرمیِ تیرکمانی جا داشت که با آن جالوت را به قتل رســـانده و اکنون تنها بقایای آن، ســـنگی

است که در پیشانی جالوت قرار دارد (هارت، ۱۳۸۶، ۱۷۳). تندیس با کتیبه‌ای آراسته شده حاوی این نوشته: «خدایان کسانی را که برای دفاع از میهن‌شان شجاعانه می‌جنگند حتی در رویارویی با مهیب‌ترین دشمنان یاری خواهند کرد» (همان). داوود مغرورانه و در عین حال ناشیانه ایستاده، دست چپ را به کمر زده، سرش رو به بالا و به جانب راست متمایل و پاهایش را از هم گشوده است؛ وی با اعتماد به نفس و خودبین به‌نظر می‌آید و پیداست که از پیروزی‌اش خشنود است (همان، ۱۷۴)؛ این خودبینی بیشتر از نحوهٔ ایستادن داوود ناشی می‌شود تا از چهره‌اش، که کمتر اثری از شخصیت‌پردازی در آن دیده می‌شود. در این مجسمه همچون مجسمهٔ سنت جرج یا گئورگیوس قدیس که در ادامه به آن پرداخته می‌شود، هنوز برخی تأثیرات هنر گوتیک مشهود است. دیوید لیندسی (27 , 2006) معتقد است این دو اثر به شدت به هنر گوتیک فرانسه و به ویژه معماری گوتیک نزدیکند. به نظر لیندسی ممکن است این نزدیکی تصادفی به نظر آید، اما با این میزان از شباهت‌های ساختاری و فنّی، احتمال تصادفی بودن این نزدیکی کمتر می‌گردد. ارتباط فرانسه و ایتالیا، به‌ویژه از زمان تبعید پاپ از ایتالیا به فرانسه که همزمان با شروع ساخت این مجسمه به پایان رسید بیشتر شد؛ حضور معلمان و کلیساییان ایتالیایی در فرانسه و برخی فرقه‌های مذهبی در ایتالیا نظیر سیسترِیَن‌ها[۲۰] که از مهم‌ترین مبلّغان معماری گوتیک بودند، همه می‌تواند از علل متأثر شدن آثار اولیه دوناتلّو از هنر و معماری گوتیک باشد. از ویژگی‌های پیکرتراشی دوران گوتیک (اوج و پسین) می‌توان به عدم تبعیت مطلق از شریعت مسیح در خلق آثار، تجلّی گونه‌ای از رئالیسم و جلوه‌هایی از شخصیت‌پردازی، امکان ارائهٔ تفاسیرِ نسبتاً شخصی به دور از جزم‌اندیشی در چارچوب آثار هنری و تبعیت از معماری اشاره کرد (گاردنر، ۱۳۶۵، ۳۳۰-۳۳۲ و ۳۴۰-۳۴۲). ناتورالیسم به‌کار رفته در پیکره که در قالب اصل انتقال وزن آن هم بطور ناقص به نمایش درآمده، تلاش در ایجاد حالت در پیکره و جامه‌پردازی خشک و نامتناسب با بدن، نمایانگر حضور سنّت گوتیک در این اثر است و این حضور در آثار دوناتلّو چندان غریب نیست. به نظر هاوزر اگرچه سبک قرون وسطایی- روحانی مآب کهنه می‌نمود اما هنوز اقتدار خود را در میان اقلیت قابل توجّهی از طبقهٔ متوسط حفظ کرده بود و از سویی ظهور و افول یک سبک امری ناگهانی نبود؛ یک سبک می‌توانست تا مدت‌ها بعد از افول خود اثراتی برجای گذارد (۱۳۶۲، ۳۴). هاوزر هنر دوناتلو را نزدیک به هنر ساده و سخت گیر جوتو[۲۱] می‌داند (همان، ۳۳)؛ هنری که به ویژگی‌های فکری و فرهنگیِ خاستگاه سیاسی و اجتماعی خود، طبقهٔ متوسط شهری، که اکنون صاحب قدرت سیاسی و اقتصادی فلورانس هستند، نزدیک است. از جمله خصلت‌های هنر این طبقه، واقع‌گرایی و خِردگرائی بود که در سایر امور زندگی این طبقه از جمله اقتصاد نیز شأنیت داشت (همان، ۱۵). هاوزر معتقد است، هنر دوناتلو «هنر جامعه‌ای است که هنوز برای زندگی خویش می‌جنگد، هرچند به‌طور کلی خوش‌بین بوده و به پیروزی یقین داشته باشد؛ این هنر عصر نوین قهرمانی در تکامل سرمایه‌داری و دورهٔ جدید فتح است. احساس قدرت مطمئن نیز که تصمیم‌های سیاسی این سال‌ها بیانگر آن است در واقع‌گرایی پرهیبت هنر تبیین می‌شود» (همان، ۳۳). پیکرهٔ داوود، همراه با کتیبه و دلالت‌های آشکار و ضمنی دینی و سیاسی‌اش نقش قهرمان رنسانس آغازین را بازی کند، قهرمانی بی‌پیرایه و ساده اما استوار بر پای خود از طبقهٔ متوسط که یکبار در اواخر قرن دوازده و اوایل قرن سیزده میلادی اقتدار یافته، حکومت جمهوری تشکیل داده و پس از سپری کردن دورانی از درگیری‌های طبقاتی و شورش‌های پیرو آن، اکنون در جایگاه امیران و اشرافیان قرار گرفته، با این حال همچنان خصلت‌هایی نظیر سادگی و بی‌پیرایگی را حفظ کرده است. هاوزر در ادامه تأکید می‌کند این پیکره و سایر آثار دوناتلّو به عنوان هنر طبقهٔ متوسط، همچنان ارتباط خود را با کلیسا و مراکز مذهبی حفظ کرده، اما جهت انطباق با تقاضاهای خصوصی برای هنر و ویژگی کلّی خِردگرایی آن روزگار، خصلتی دنیوی به خود می‌گیرد (همان، ۳۲). این آثار معمولاً به سفارش طبقهٔ متوسط شهری و صاحبان مکنت و یا اصناف شکل می‌گرفت. «شهروندان دارا و معتبر دولت‌شهرها مایل بودند که نام نیک پس از مرگ برای خود دست و پا کنند [...] وقف‌های کلیسایی، مناسب‌ترین روش تأمین شهرت جاوید بدون روبرو شدن با انتقاد عمومی بودند. [...] پارسایی به هیچ وجه دیگر انگیزه در وقف هنر کلیسایی نیست. حتی مدیچی‌ها[۲۲] خردمندانه تشخیص دادند که به حمایت از هنر خود رنگی مذهبی بزنند» (همان، ۴۵). ویژگی‌هایی چون جسمانی‌تر، سنگین‌تر، آرام‌تر، آزادتر و طبیعی‌تر بودن که هاوزر به‌عنوان خصائل آثار هنر رنسانس اوایل قرن پانزدهم فلورانس به آن اشاره دارد (همان) با شدت کمتری در این اثر به چشم می‌آید؛ آثار بعدی دوناتلّو بیش از این مبیّن صفات مذکورند.

تصویر ۱- داوود مرمرین.
ماخذ: (en.wikipedia.org/wiki/David)

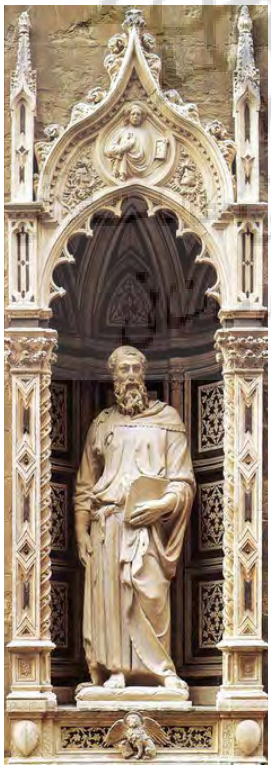
تصویر ۲- قدیس گئورگیوس.
مأخذ: (en.wikipedia.org/wiki/Donatello)

قدیس گئورگیوس (جرج قدیس) (۱۴۱۵-۱۴۱۷م.) ظهور توأمان فردگرایی و سنت هنری گوتیک

ایـــن پیکره که به دنبال پذیرش سفارشـــی از ســـوی صنف زره‌ســـاز، برای کلیسای اورســـان میکله[۲۳] ساخته شد و چهره‌ای از ایده‌آلیســـم غرورآمیز جوانی را مجسّم می‌کند، یکی از اولین نمونه‌های فردگرایی و شـــخصیت‌پردازی ســـاخته شـــده توسط دوناتلّو اســـت. پیکره با سری افراشـــته، قامتی ایستاده، آماده و متمایـــل به چپ، پاهایش را گشـــوده و محکم بـــر زمین نهاده، بالاتنه‌اش را کمی پیچانده و شـــانه و بازوی چپش که با حرکتی ظریف به جلو آمده‌اند، بیانگر آمادگی غرورآمیز و جنگ‌جویانه‌اش با اژدها هســـتند. خطوط ظریف زیرِ پیشانی چین‌دارش به ایجاد حالـــت عاطفی این پیکره کمک کرده اســـت. بـــه نحوی تمامی اجزای بدن این پیکـــره با یکدیگر وحدت عمل یافته‌اند (گاردنر، ۱۳۶۵، ۳۷۸). هـــارت (۱۳۸۶، ۱۷۶- ۱۷۷) امـــا چهرهٔ وی را نه سیمای قهرمانی آرمانی، بلکه چهرهٔ مردی با ترس آشنا می‌داند، «گویی از نبردی که پیش خواهد آمد بیمناک اســـت» (همان). همانطور که پیش‌تر اشاره شد در این اثر گرایش به هنر گوتیک مشـــهود است؛ لیندسِـــی اشـــاره می‌کند که می‌توان به ارتباط فرمی و اخلاقی عمیقی میان پیکرهٔ ســـنت جرج و عناصر ورودی کلیسای شـــارتر[۲۴] پی‌برد (2006, 27). شاید نتوان فهمید که به چه دلیل دوناتلّو گرایشاتی این‌چنینی را در آثار خود می‌نمایاند؛ آیا رجوع به ســـنت‌های هنری گوتیک انتخـــاب آگاهانهٔ دوناتلّو است یا ناشـــی از اندیشه‌ها و تعصّبات مذهبی‌اش و یا خواست و طبع سفارش‌دهندگان؟ آنچه از نظر لیندسی مبرهن است، نبود هرگونه اثری از اجبار دوناتلّو توسط سفارش‌دهنده به استفاده از این سنت هنری است (Ibid).

قدیس مرقس (۱۴۱۱-۱۴۱۳م.)، چهرهٔ شهروند آرمانی

پیکرهٔ قدیس مرقس پیش از قدیس گئورگیوس به ســـفارش کلیســـای اورسان میکله، صنف خرده‌فروشـــان و نساجان پارچهٔ کتانی، ســـاخته شـــد. اصل انتقال وزن در ایـــن اثر برخلاف آثار نیکولا پیزانو[۲۵] و گیبرتی به خوبی به اجرا درآمده است. برآمدگی زانوی چپ از زیر جامه و چین‌های صاف لباس روی زانوی راست همگی تمهیدات لازم بـــرای نمایش این اصل را فراهم آورده‌اند. دوناتلّو برای اولین بار توانست هیکلی مفصل‌دار و قادر به حرکت را مجســـم کند. این پیکره با عضـــلات آماده، وزن انتقال‌یابنده و ردای در حرکتش می‌تواند به‌عنوان پیکره‌ای مستقل از معماری در نظر گرفته شود. شکل جامه‌پردازی از عوامل درونی- پیکره- تبعیت می‌کند. فرو رفتـــن پاهای تندیس در بالش زیر پایش به آن حالتی واقع‌گرایانه‌تر بخشـــیده است. چهرهٔ این پیکره یادآور چهرهٔ شـــهروند آرمانی فلورانس اســـت که در آن زمان مبلّغان اومانیست جمهوری فلورانس بسیار پرشور توصیفش می‌کردند- چکیدهٔ تمـــام فضائل که گاهِ بحران به‌کار می‌آید (هارت، ۱۳۸۶، ۱۷۵). چهره که شـــاید جایگاه اصلی نمایش فردیت انسان است در این اثر به وضوح و با قدرت بیشـــتر پرداخت شده است. اسپور دربـــارهٔ مفهوم فردیت می‌گوید: «دل مشـــغولی به چندگانگی و فردیت انســـان هر آینه در پسینگاه قرون وسطی پدید آمد آنگاه که افق‌های گسترنده و پیچیدگی افزایندهٔ زندگی بحث‌های تازه دربارهٔ مسئولیت انسان براساس یک نظام اخلاقی استوار و برای اداره کردن رویدادها بودند. همچو بحث‌ها فلســـفه‌ای فرا آوردند ســـازوار با اصول مسیحی که اعتنایش را بر کرامت و ارزش ذاتی فرد متمرکز می‌کرد. نوع بشر به نیکی وکمال‌پذیری ممیز گشت و توان آن داشـــت که خودشکافی و خرسندی فکری این جهانی بیابد» (۱۳۸۵، ۲۴۵)، دربارهٔ مســـئلهٔ فردیت در قرن پانزدهم م. می‌توان به اندیشه‌های کوزانوس[۲۶] نیز اشاره کرد که فردیت را نه در تقابل با امرکلی (خداوند) بلکه تحقّق حقیقی آن می‌دانســـت؛ چنین نتیجه‌ای ناشـــی از تلاش وی جهت برقراری ارتباط میان امـــر متناهی و نامتناهی اســـت، وی در نهایت با ارائهٔ تمثیلی به وجود رابطهٔ خاص هر فرد با خدا تأکید می‌کند (کاسیرر، ۱۳۸۸، ۹۵- ۹۶). این امر به‌طور حتم متأثّر از فضای سیاسی و اقتصادی ایتالیای زمان اقامت کوزانوس در آنجا نیز بود (همان، ۹۹). از این پس فردگرایی توأم با واقع‌گرایی، با شـــدّت بیشتر در آثار دوناتلّو حضور می‌یابد.



تصویر ۳- قدیس مرقس.
مأخذ: (en.wikipedia.org/wiki/St._Mark)

تصویر ۴- پیغمبر کله‌کدو.
ماخذ: (en.wikipedia.org/wiki/Donatello)

پیامبر (پیامبر کله‌کدو) (۱۴۲۳-۱۴۲۵م.) رئالیسم اغراق‌شده

این تندیس به همراه چهار تندیس دیگر (در فاصلهٔ سال‌های ۱۴۱۶-۱۴۳۵م.)، بـرای طاقچه‌های روی برج ناقوس کلیسـای فلورانس ساخته شد. این پیکره برجسته‌ترین آنها به‌شمار می‌آید و قـدرت دوناتلّو را در شـخصیت‌پردازی نشـان می‌دهد. چهرهٔ تمام پیغمبران او با رئالیسـمی تند و صریح، یادآور چهره‌سازی رومیان باستان، صورت‌هاشان استخوانی و آستری خورده، آمادهٔ کار، صاحبِ جنبـه‌ای فردی و البته به شـیوهٔ دوران جمهوری روم بدون ریش هسـتند. پیامبر با عدول از شیوهٔ مرسوم ساخت پیامبران و با عبایی بی‌آسـتین با تاهـای گود، طاس به نمایش درآمده اسـت (گاردنر، ۱۳۶۵، ۳۷۹). در وهلهٔ اول به‌نظر می‌آید دوناتلّو شـاگردی لاغر و نزار و بدچهـره را مدل خود قرار داده، «لیکـن اگر از نزدیک- مخصوصاً به سـر پیکره- بنگریم متوجه وجود شـخصیتی خوفناک خواهیم شـد که سرشـار از نیرو و حتی خشـونتی خام است. چشمان گودنشسـته در زیر ابروان شـیارمانندش می‌درخشـند، منخرینش چون دهانهٔ قیف گشاد شـده‌اند و دهان گشـادش بازمانده، گویی این پیغمبر در برابر فاجعه‌هایی ایسـتاده بوده که او را به سخن‌گویی می‌خوانده‌اند. هیچ یک از این اجزا در نمای کلی به‌چشـم نمی‌خورند؛ فقط به کمک بزرگنمایی است که می‌توان به پیروزی دوناتلّو در رئالیسم روانی و تفسـیر شدیداً شـخصی وی از موضوع کارش پی‌برد» (همان). دوناتلّو با ایمان خود، زشـتی تعمّـدی این پیکره را به زیبایی مبدل کرده است. سر طاس وی با ضرباتی خشن تراشیده شده و کاملاً پرداخت نشده و خطوط چهره‌اش به واسطهٔ فرسایش، حالتی اغراق‌آمیز یافته است (هارت، ۱۳۸۶، ۱۸۰). گویا دوناتلّو به هنگام سـاخت این اثر، کتاب عهد عتیق و واعظانی که با الهام ربانی به موعظهٔ خلق پرداخته‌اند، همچنین خطابه‌سرایان یونانی را در نظر داشـته است(جنسـن، ۱۳۵۹،۳۱۷). دیوید لیندسی معتقد اسـت که دوناتلو چهره‌ها و فیگورهایش را از انسـان‌های در حال عبور در خیابان به دسـت آورده و به سرعت آن تصاویر عینی را تحت‌الشـعاع ایده یا ذهنیتش قرار داده اسـت. وی در دوره‌ای می‌زیست که زندگی جهت خلق اثر هنری، موضوعی در دسـترس و بسنده بود (۲۰۰۶، ۲۷). اغراق مستتر در واقع‌گرایی تشـدید شـده به‌ویژه در چهرهٔ پیامبر، با آنچه بعدها در پیکرهٔ مریم مجدلیه ظهور می‌یابد، ارتباط دارد. بی‌پیرایگی پوشش این پیکره، بیش از پیکرهٔ داوود مرمرین مبیّن خصال خاسـتگاه این سفارش مذهبی، یعنی طبقهٔ متوسط است.

داوود مفرغی (۱۴۳۰-۱۴۳۲م.) و کشـف خویشتن

داوود مفرغی نخسـتین پیکرهٔ آزاد ایستاده و برهنه است (گاردنر، ۱۳۶۵، ۳۸۲). «پسـرک دوازده یا سیزده ساله‌ای که جز چکمه‌ای پر آذین و کلاهی بزرگ و لبه‌دار و تزیین شـده با برگ غار پوشـش دیگری ندارد، در حالی که دسـت چپ را به کمر زده و در دست راست شمشیری بزرگ دارد، ایستاده است. پای راسـتش را بر تاجی از برگ و شـاخ [درخـت] غار نهاده، پای چپ با بی‌اعتنایی با سـر جلیات [جالوت] بازی می‌کند و بـال بزرگی که روی کلاهخود جلیات قرار دارد ران پسـرک را نوازش می‌دهد. کلاه داوود بر بخش گسترده‌ای از چهرهٔ او، که سرد و بی‌اعتنا می‌نماید، سـایه افکنده است. در "آیینهٔ نجات بشـر"[۲۷] [...]، پیروزی داوود بر جلیات نماد پیروزی مسـیح بر شیطان است. برگ غار بالای‌کلاه و تاجی از شاخ و برگ غار که بر آن ایستاده چه بسـا به خاندان مدیچی اشارت دارد که این تندیس نخستین بار در سـال ۱۴۶۹م. در کاخ آنان به نمایش گذاشـته شـد» (هارت، ۱۳۸۶، ۲۴۴-۲۴۵). دوناتلو که بیشتر آثـارش متعلّق به نیمهٔ اول قـرن پانزدهم بود صاحب ذهنیتی پاک‌دینانه(هـاورز، ۱۳۶۲، ۳۶) و ظرافت آثارش کم بود، با این حال ظهور خصال غیرمذهبی در آثـار هنریِ قرن پانزدهم م.، تا حدودی علل شکل‌گیری این پیکره را توجیه می‌کند. گاردنر گفته‌است ترسیم و ساخت چنین مجسمه‌ای در سده‌های میانه عملی قبیح و بت‌پرسـتانه بود، حتی در متون مقدس و اخلاقی مانند داسـتان آدم و حوا یا توصیـف وضع گنهکاران در جهنم نیز به‌ندرت از شـمایل برهنه اسـتفاده می‌شد (۱۳۶۵، ۳۸۲). حتـی کامل‌ترین پیکره‌های قرون وسـطی نیز به‌کلی عاری از جذابیت جسـمانی‌اند چرا که نزد مردم آن دوران پیکرهٔ زیبا و برهنه مظهریسـت از جذابیت اغواگر شرک و این در حالیست که در این پیکره، برهنگی حالت طبیعی داوود اسـت (جنسن، ۱۳۵۹، ۳۱۹)؛ یعنی داوود در طبیعی‌ترین صورتی که می‌توان از انسـان در ذهن داشـت به نمایش درآمده است. همان‌گونه که قبلاً اشـاره شـد، گرایش به تجسّـم واقعیِ پیکرهٔ آدمی و نمایش قهرمانان به شـکل جوانانی برهنه و قدرتمند یا به شکل ورزشکاران در آثار کلاسـیک از عوامل موثر در خلق این اثرند اما داوود به شـکل نوجوانی با بدنی کرخت و ژسـتی نامتقارن توأم با ظاهری ضـد اخلاق دینی زمانه‌اش به نمایش درآمده و کمتر اثری از قدرت و جوانی در آن مشاهده می‌شود (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸، ۵۲۹). این پیکره برخلاف پیکره‌های کلاسیکِ داوود بعد از خود مثل اثر میکلآنژ کاملاً برهنه نیسـت (اسپور، ۱۳۸۵، ۲۶۵)، اگرچه در قیاس با داوود مرمرینِ دوناتلو، برهنه اسـت. نکتهٔ جالب در مقایسـهٔ این دو پیکره کم سـن و سالیِ داوود مفرغـی نسـبت به داوود مرمرین اسـت؛ برهنگی نه در قامت انسـانی بالغ که در قامت نوجوانی خام ظهور یافته؛ گویا خامـی و نوجوانی داوود مفرغی راه را بر بهانه‌جوییِ مذهبی در رابطه با این پیکرهٔ برهنه می‌بندد. پوشـش اندک پیکرهٔ داوود و نوجوانی‌اش می‌تواند بر اندیشـهٔ مذهبـی دوناتلو، همچنین بر خواسـت سـفارش‌دهنده، خاندان مدیچی دلالت کند. بِنت (1928,218)، دربارهٔ این پیکره گفته است: «جسمانیت آشکار پیکرهٔ داوود تا حدودی ناشـی از نحوهٔ جلوه‌نمایی ظرافت‌های

بصری تاثیرگذارِ مشـــهود بر ســـطح این پیکرهٔ برنزیِ استادانه تراشیده شده اســـت، [...]. دلیل جذابیت فراوان این جلوه‌های بصـــری را می‌توان در رنگ تیره و تقریباً ســـیاه برنز جســـتجو نمود. وازاری گفته بود: "شـــور و زیبایـــی پیکره [داوود] چنان زنـــده می‌نماید کـــه هنرمندان گاه تندیس بـــودن اثر را از یاد می‌برند." طبیعت‌گرایی بنیادین اثر حائز اهمیت بســـیار اســـت زیرا پیکرهٔ برنزی داوود نه با تصویر آرمانی رنسانســـی و نه گونهٔ هنـــری کهنی مطابقت دارد و داوود بـــرای احراز معیارهای هر یک از دو الگو همچنان بســـیار جوان، خام‌دست و قدری زیاده از حد زیباســـت: جلوه‌هایی همچـــون چین‌خوردگی‌های ناحیهٔ تحتانی ســـرینی و اطراف زیر بغل‌ها، شکم تا حدودی فرو رفته و سرین اندکی فرونشســـته باورپذیری اثر را دوچندان می‌کند و به‌رغم آنکه اثر آشـــکارا پیکره‌ای مردانه است، اما چنان به‌نظر می‌رســـد که دوناتلّو کوشیده اســـت تا صفات زنانه را در قالب زیبایی و لطافت بدن، ظرافت نسبت‌ها و برآمدگی جزئی ناحیه معدی در معرض نمایش گذارد. به‌نظر می‌رســـد که سرشـــت نرینهٔ نوجوانی ضمن نادیده انگاشـــتن خام‌دستی و بی‌ثباتی‌اش مورد تاکید اســـت. پیکره برنزی داوود شاید احیاگر گونهٔ کهن برهنه‌نگاری آزاد در ابعاد زنده در نظر آید اما به‌سختی می‌توان نکتـــه‌ای کهن در باب اثر یافت». بِنـــت در ادامه می‌افزاید که: «با این همه، تفســـیر دوناتلّو فاقد تضاد بـــا متن کتاب مقدس اســـت که خود بر جوانی و زیبایی کهترین فرزند یسی [داوود] صحه گذارده اســـت: [...]. برهنگـــی داوود همچنین از ارتباطی ضمنی با متن کتاب مقدس برخوردار است چرا که داستان اول سموئیل در باب ۷: ۹- ۳۸ شرح می‌دهد که چگونه داوود ابتدا زره طالوت را به تن کرده و ســـپس از تن بدر می‌آورد و تصمیم می‌گیـــرد تا در میدان نبرد زره بـــر تن نکند و حتی متن کتاب مقدس احتمالاً رفتار غیرقهرمانانهٔ داوود و شادی نکردن وی را از ظفر یافتن بر دشـــمن زبون روشن ساخته است زیرا او پیش از رویارویی با دشـــمنان بنی‌اسرائیل این نکته را تبیین می‌کند که پیروزی از آن وی نیست بلکه: [...] و همگان خواهند دانست که خداوند به قوّت تیغ و زوبین نجات نمی‌بخشـــد زیرا که این نبرد از آن اوســـت و او تو را تســـلیم ما خواهد کرد (داســـتان اول ســـموئیل: بـــاب ۷: ۷-۴۵)"» (Ibid). عریانی داوود علاوه بر ظاهر اروتیک‌اش می‌تواند معنایی اخلاقی نیز داشـــته باشد و آن برهنگی روح در برابر خداوند اســـت (هارت، ۱۳۸۲، ۵۹۶). گاردنر معتقد اســـت در این پیکره دیگر خبری از خدا و قهرمان نیســـت، داوود کشندهٔ جالوت، نیا و مصداق مسیح و نماد عشق فلورانسیان به آزادی تجسم یافته است (۱۳۶۵، ۳۸۲). [1]

تصویر ۵- داوود مفرغی.
مأخذ: (wikipedia.org/wiki/Donatello)

گاتاملاتا (اراسمو دا نارنی) (۱۴۴۵-۱۴۵۰م.)

دوناتلّـــو در ۱۴۴۳م. به ونیز در شـــمال ایتالیا ســـفر کرد تا ســـفارش ساخت پیکرهٔ فرماندهٔ لشکریان ونیز را به انجام برساند. این پیکره یادآور پیکرهٔ ســـوار بر اسب مارکوس اورلیوس[۲۸] است که احتمالاً دوناتلّو در دیدار از رم آن را دیده بود. این پیکره که بر بالای پایه‌ای بلند و بیضی شـــکل قرار گرفته تا از محیطش مجزّا شود، تجلّی سرآغاز اســـتقلال پیکرتراشی از معماری است. امیر ارتش در زرهی که تلفیقی است از سبک رنسانس و رومی، نمایش داده شـــده و در کل اثر، شـــکل‌ها، جهت افزایش حجم ظاهری، ســـاده شـــده‌اند. این اثر که محل اتّحاد میان آرمـــان و واقعیت اســـت (جنسن، ۱۳۵۹، ۳۲۱)، با ترکیب هرمی‌شکل خود به آثار کلاسیک اوج رنســـانس نزدیک می‌شود. «البته این گرایش‌های کلاســـیک در رنســـانس نتیجهٔ تقلید هنرمندان از مجسمه‌های یونانـــی نبود، بلکه نگرش‌های همانندی را بازمی‌تابانید» (پاکباز، ۱۳۷۸، ۲۶۳). چهرهٔ این پیکره بیش از شباهت به اصل، چهره‌ای آرمانی از فرماندهی اســـت که دوناتلّو احتمالاً هرگز وی را ندیده چـــرا که پیـــش از ورود وی به پادوا از جهـــان رفته بود (هارت،

تصویر ۶- گاتاملاتا.
مأخذ: (en.wikipedia.org/wiki/Donatello)

۱۳۸۲، ۵۹۶). «این اسب‌سوار ایتالیائی، که هاله‌ای از اراده و بی‌باکی بر چهره‌اش نشسته، چهرهٔ انسان فردگرای عصر رنسانس است؛ انسان صاحب هوش، شجاعت و بلندپروازی، غالباً از تباری فرودست، که با تکیه بر پشتکار و توانایی‌های شخصی به مقامی والا در جهان دست می‌یابد» (گاردنر، ۱۳۶۵، ۳۸۲-۳۸۳). قرار گرفتن پیکرهٔ انسانی در رأس این ترکیب هرمی و ساخت هر دو پیکره در ابعادی بزرگ‌تر از اندازهٔ طبیعی، توجه مخاطب را به سوی پیکرهٔ انسانی جلب می‌کند.

مریم مجدلیه (۱۴۵۴-۱۴۵۵م.)

سبک دوناتلّو در بازگشت از شمال ایتالیا (پادوا) به فلورانس و پس از خلق آثاری با محتوای روح رنسانس، متحول شده و شیوهٔ بیانی وی رنگ‌و بویی شخصی‌تر یافت. رئالیسم صریح و اولیه به همراه بیانگری و اغراق در آثارش ظهور یافت و گویا عمدی در کار بود تا با زنده کردن عنصر زشت، دردآور و خشونت‌بار در برابر مخاطب حساسیت‌های وی را برانگیزد (همان، ۳۸۳). پیکرهٔ تمام چوبی مریم مجدلیه با حدود دو متر ارتفاع، نسبت به هر زن و مردِ بلندقامتی نامتعارف است و پس از مطالعهٔ پیکره از نزدیک مشخص می‌شود که از سر تا نوک پا با گیسوانی بلند و بور پوشیده شده است. دستان او جلوی رویش نزدیک به‌هم قرار دارند و نوک انگشتانش القاکنندهٔ حالت زهد و توبه، بر هم فشرده شده‌اند. بسیاری از محقّقان او را با ظاهری دیوانه‌وار و مردنی توصیف می‌کنند که شاید ناشی از سال‌هایی است که برای زدودن گناهان از خود، به روزه‌داری در غار گذشت. پیکرهٔ وی نه نحیف و لاغر که باریک است و چهره‌اش بدون تردید، نمونه‌ای از عزم راسخ و ارادهٔ قوی است. از دیگر ویژگی‌های قابل ذکر می‌توان به بالاتنهٔ کاملاً کشیده، لبان خشکیده، دندان‌های شکسته و حالت به ظاهر ناپایدار این پیکره اشاره کرد (www.artble.com). "دوناتلّو اما زیبایی افسانه‌ای مریم مجدلیه را نیز در استخوان گونه‌ها، حدقهٔ چشم‌ها، بینی، انگشتان کشیده و زیبا و پاها و قوزک‌های ظریفش در معرض دید قرار می‌دهد. یادگار دلبستگی‌های دنیوی‌اش همچنان در حالت او که در ردیف زیباترین و هوشمندانه‌ترین آثار ایستایی تقابلی تاریخ پیکره‌تراشی به‌شمار می‌رود، هویداست. نگاهی دقیق‌تر به بازوان و پاهای عضلانی مریم مجدلیه آشکار می‌سازد که او نه آن پایه سالخورده است که در نگاه اول به چشم می‌آید؛ این سن یا ریاضت مریم مجدلیه نیست که نمای پیکره را بر ما روشن می‌سازد: این "توبهٔ" اوست" (Bennett, 1984, 217). رنگین بودن پیکره - که پس از بازیافتنش در جریان سیل آرنو در ۱۹۶۶م. آشکار شد– حکاکی و حالت‌دهی پیکره را واقع‌گرایانه‌تر می‌سازد. پوست چرم مانند قهوه‌ای- قرمز پررنگ تندیس، حاصلِ زندگی در طبیعت، کاملاً متمایز از موهای بور اوست که رگه‌های طلایی موجود در آن تجلّی زیبایی طبیعی موهای بور مریم مجدلیه و در همان حال، تقدّس اوست (Ibid).

عدم پرداخت به جزئیات در دست‌های پیکره، مخاطب را به صرافت مداقّه در مناجاتی می‌اندازد که گویی از میان لب‌های نیمه گشوده پیکره به گوش می‌رسد. چشمان خیره و بی‌هدفش نافی هر ارتباطی با دنیای مادی است، حالت چهره‌اش به‌ویژه در یک نگاه حاکی از استعلا، الهام و حتی امید است (Ibid). مرجع دوناتلو برای ترسیم اثر مریم مجدلیه به احتمال بسیار، کارگزارانش در صومعهٔ «سانتا ماریا دی کاستلو»[۲۹] بوده‌اند. هدف عمده از خلق این اثر احتمالاً تسلّی و تلقین معنوی به روسپیان سابقی بود که به این صومعه پناه آورده بودند. اگر چه اعتبار این نظریه، گاه محل تردید بوده اما هیچ نظریهٔ قانع‌کنندهٔ دیگری تاکنون ارائه نشده است. هیچ مدرکی نیز از قرارداد و کارگزاران و یا نحوهٔ خلق مریم مجدلیه برجای نمانده است و طبق تنها سند باقی‌مانده این پیکره حوالی ۱۵۰۰ میلادی هنگامی که قرار بود به محراب کلیسایی در فلورانس بازگردانده شود، برای اولین بار در تاریخ هنر مشاهده و ثبت شد. در دوران رنسانس آغازین شخصیت مریم مجدلیه به‌ویژه به دلیل سفارشات مذهبی دو فرقهٔ دومینیکن[۳۰] و فرانسیسکن[۳۱]، در میان مردم بسیار محبوب بود و شاید همین یکی از دلایل آفرینش این اثر بوده است (www.artble.com). «این اثر بیانی کلاسیک از مریم مجدلیه در مقام توّاب و در حقیقت، روایت منحصربه‌فرد مسیحیت از تحوّل گناهکاری گمراه به توّاب و عابدی مخلص است. [...]. انجیل شور و اسطورهٔ مریم مجدلیه را پس از عروج عیسی روایت می‌کند آن هنگام که عزلت در جنگل‌های جنوب فرانسه اختیار کرد و برای سی سال چونان تارک دنیایی کوه‌نشین به روزه‌داری و ریاضت مشغول شد. وی البسهٔ گرانبها از تن بدر آورد و در فضای ریاضت روحانی‌اش، تن را تنها در گیسوان بلندش مستور ساخت. بدین طریق، گیسوان مریم مجدلیه با چنین نقش متعالی در اثر دوناتلو تاکیدی دو چندان بر زیبایی و جذبهٔ او، نشانی عالی از بزرگداشت وی بدست عیسی مسیح و توبهٔ وی و رویگردانی‌اش از امورات دنیوی آن هنگام که به قدیسه‌ای کوه‌نشین مبدّل شد، قلمداد می‌شود» (Bennett, 1984, 215). «بیان هنری دوناتلّو آشکارا با اسطورهٔ قدیسه و همچنین شطحیات (۳۱:۳۰) منسوب به وی در خلال عباداتش مطابقت دارد: «تمجید دیگران فریبنده و زیبایی بیهوده است و تنها زن خداترس شایستهٔ ستایش است» (Ibid). دیدگاه‌های متفاوتی در رابطه با این پیکره وجود دارد؛ گاردنر معتقد است: «او [دوناتلّو] احتمالاً در آخرین سال‌های عمرش به علت آفریدن آثاری چون پیکرهٔ داوود [برهنه]، احساس پشیمانی می‌کرده است و احتمالاً می‌کوشیده است به یک شیوهٔ بیان ضدّ زیبایی دست یابد؛ پیکرهٔ مریم مجدلیه نمونهٔ برجستهٔ این تلاش است[...]. دوناتلّو، این‌جا در تلاشی که ظاهراً گونه‌ای بازافروزی چراغ پارسامنشی‌های سده‌های میانه است، بدن را به عنوان پوستهٔ فانی روح جاوید آدمی نفی می‌کند. زن زیبا، پژمرده شده است، ولی روحش در اثر نفی زیبایی جسمی نجات یافته است. نوآوری، ناوابستگی، و ژرف‌نگری دوناتلّو در معنای تجربهٔ

دینی، همچنان که وی به تفسیر موضوع مربوط به سده‌های میانه به زبان و عبارات خودش می‌پردازد، آشکارا نمایانده شده است» (۱۳۶۵، ۳۸۳). با این حال این استدلال که پیری و مرگ قریب‌الوقوع، دوناتلّو را عامل آفرینش پیکرهٔ مریم مجدلیه، مذهبی‌ترین پیکرهٔ وی، می‌داند به سبب اثر نقش‌برجستهٔ چوبی و نحیف سنت جان تعمیددهنده به تاریخ ۱۴۳۸م. چندان مورد قبول نیست، چرا که پیکره‌ساز می‌توانسته چنین تصویر هولناکی را در دوران آغاز کار هنری‌اش خلق کند و این امر به آثار متأخّرش منحصر نمی‌شده است (Ternur,1996,128)؛ از سوی دیگر بیشتر آثار وی از شخصیت‌پردازیِ قوی، برگرفته از تفاسیر مذهبی و یا تفسیر خود هنرمند از شخصیت پیکره‌ها برخوردارند. از این رو آثار او نه تنها طبیعت‌گرایانه که واقع‌گرایانه‌اند چرا که تفسیر هنرمند در آفرینش آنها نقشی عمده ایفا کرده‌است؛ در پیکرهٔ مریم مجدلیه نیز ارتباط میان ویژگی‌ها، صفات و صورت پیکره حفظ شده است. هارت اما علّت خلق این اثر را، گرایش دوناتلّو به جریانی ضدانسان‌گرایانه و ارتجاعی که در هنگام بازگشت به فلورانس در ۱۴۵۴م.، توسط سنت آنتونین[۳۲] بر فضای فکری آن دوران حاکم بود می‌داند، گویی این پیکره نمایش‌دهندهٔ فلاکت معنوی است (۱۳۸۲، ۵۹۶)، این در حالی است که جنسن ظهور این فردیت افراطی را که در آثار پیشین وی نظیر پیامبر نیز قابل رؤیت است نه فقط بازگشتی به گذشته، که تأییدکنندهٔ شهرت دوناتلّو در مقام نابغه‌ای منزوی میان هنرمندان رنسانس می‌داند (۱۳۵۹، ۳۲۱-۳۲۲). نکته‌ای دیگر اینکه دوناتلّو در سراسر حیات حرفه‌ای خود از مواد و تکنیک‌های متنوعی بهره برد. انتخاب چوب برای خلق این پیکره احتمالاً حاکی از ارادهٔ هنرمند برای منتسب کردن این اثر و نمونه‌های نظیر آن به سنّت گوتیک حکاکی چوب در آلمان و نواحی دامنهٔ آلپ است، جایی که این سبک به شکلی اغراق‌آمیز مورد استفاده قرار می‌گرفت (Ternur, 1996, 129)؛ در عین حال استفاده از چوب، امکانات بیانی جدیدی نیز در اختیار مجسمه‌ساز قرار می‌داد؛ «دوناتلّو چوب نرم را به بافت‌های پیچیده تبدیل می‌کند تا لباس و موی برآشفتهٔ او [مریم مجدلیه] را نشان دهد و به پیکره‌اش جلوه‌ای نحیف و

تصویر ۷- مریم مجدلیه.
مأخذ: (en.wikipedia.org/wiki/Magdalene_Penitent)

نزار بدهد» (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸، ۵۲۱)؛ پیری، اضطرار یا گرایشات مذهبی، امکانات بیانی مادهٔ مورد استفاده در ساخت مجسمه، مهارت دوناتلّو در شخصیت‌پردازی و یا دخالت تفسیر هنرمند به هنگام آفرینش اثر، همگی می‌توانند از عوامل تأثیرگذار در ساخت این پیکره باشند.

جمع‌بندی ویژگی‌های آثار دوناتلّو

ویژگی‌های آثار دوناتلّو به همراه شیوهٔ بیان هر یک که کمابیش در آثار وی حضور دارند در جدول۱ خلاصه شده‌اند.

ویژگی‌ها / پیکره‌ها	ویژگی‌های صوری	ویژگی‌های بیانی	شیوهٔ بیان
داوود مرمرین	ایستایی نامتقارن و اصل انتقال وزن؛ وابستگی به معماری، طبیعت‌گرایی.	شخصیت‌پردازی ناقص و متضاد با حالت متصنّع پیکره	سبک گوتیک پسین: پوشیدگی پیکره، ناتورالیسم ابتدایی، وابستگی به معماری
گئورگیوس قدیس	وحدت عناصر محتوایی و بیانی با ساختار بصری کلی اثر، چهره‌پردازی، سادگی و بی‌پیرایگی.	القای حالت ترس توأم با هشیاری از خطر پیش رو به مخاطب به کمک چهره‌پردازی.	سبک رنسانس آغازین: شخصیت پردازی به کمک چهره‌پردازی، طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی. سبک گوتیک پسین: سادگی اثر.

قدیس مرقس	نمایش کامل اصل انتقال وزن، استقلال از معماری، چهره‌پردازی.	اثر به کمک چهره‌پردازی یادآور شهروند آرمانی فلورانسی است.	سبک رنسانس آغازین: شخصیت‌پردازی، استقلال از معماری، اگرچه برای قرارگرفتن در بنا ساخته شده است.
پیامبر کله‌کدو	طبیعت‌گرایی و رئالیسم اغراق‌آمیز به کار رفته در ساخت پیکره، استقلال از معماری، برهنگی نیم‌تنهٔ پیکره.	واجد شخصیت‌پردازی‌ای چون واعظان مسیحی و سخنوران یونانی، اغراق کمرنگ	سبک رنسانس آغازین: رئالیسم شدید، شخصیت‌پردازی به کمک چهره‌پردازی خاصّ پیکره.
داوود مفرغی	استقلال از معماری، برهنه‌بودن کامل پیکره، نمایش ایستایی نامتقارن، چهره‌پردازی اجمالی.	پیکره نمادی از خودآگاهی بر تن و امکانات تن (به عنوان مضمون مسلط بر پیکره‌سازی) است، حالت اروتیک اثر که کرختی حالت داوود آن را تشدید می‌کند.	سبک رنسانس آغازین: گرایشات کلاسیک در نمایش ظرافت، برهنگی و استقلال پیکره از معماری.
گاتاملاتا	ترکیب‌بندی هرمی، استقلال از معماری، وجود یک کره زیر سم اسب به نمایش تعادل و توازن و ظرافت پیکره در عین جسیم بودن آن کمک می‌کند.	شخصیت‌پردازی و ارائهٔ چهره‌ای آرمانی از فرماندهی جنگی با هاله‌ای از اراده و بی‌باکی.	سبک رنسانس آغازین که تا حدودی به رنسانس مترقّی نزدیک شده‌است: گرایشات کلاسیک که در عظمت پیکرهٔ اسب و ترکیب هرموار اثر ظاهر شده است.
مریم مجدلیه	اغراق در شکل نحیف و نزار پیکره و پوشیدگی کل پیکره با مو، چوبین بودن آن.	بیانگری و نمایش حالات روحی و روانی، شخصیت‌پردازی و رئالیسم با خصلتی اغراق‌آمیز.	سبک آمیزه‌ای از رنسانس آغازین و شیوه‌ای فردی: بیانگری، شخصیت‌پردازی، می‌توان این پیکره را متأثّر از بیان فردی هنرمند و حتی سبک گوتیک پسین دانست.

نتیجه

دوناتلّـو زادهٔ اوایل عصر رنسـانس اسـت. تحولاتی که در هنـر این دوران رخ داد نظیر سـایر حوزه‌ها بطئی بود، از این‌رو خصال گوتیک آثار دوناتلّو نظیر وابستگی به معماری، کشمکش عاطفی و تا حدی متصنّع، عدم شخصیت‌پردازی و صورت‌گرایی ناتورالیسـتی به‌تدریج جای خود را بـه طبیعت‌گرایی به همراه درک و اسـتفاده از اصـول علمی، شـخصیت‌پردازی به معنای ظهور فرد به همراه نمایش احساسـات و عواطف متعالی، تعادل، تناسـب و وحدت داد و در نتیجه آثار وی در زمرهٔ آن دسته در تقسیم‌بندی تاریخ هنر قرار گرفت که جزءِ آفرینش‌های رنسانس آغازین به حسـاب می‌آیند و گاه حتی به مرزهای کلاسیسیسم دوران رنسـانس مترقّی نزدیک می‌شوند، همچون پیکرهٔ آرمانی "گاتاملاتا". اما آثار متأخر وی نشان‌دهندهٔ تأثیر عواملی درونی‌تر و محلی‌اند نظیر بیان فردی وی که در مجموعهٔ پیامبران و حتی در ضربه‌های آزاد سـر و موی قدیس مرقس نیز دیده می‌شود و یا چرخش مذهبی حکومت فلورانس پس از ورود او و از ونیز به آن شهر. بیانگری، هیجان و اغراق موجود در اثر مریم مجدلیه و سایر آثار متأخر وی بیشتر به لحاظ صوری و نه محتوایی با آثار سبک منریسم[۳۳] که کمتر اثر مجسمه‌سـازی از آن بر جای‌مانده قابل مقایسـه است. از سوی دیگر تحوّل در آخرین آفریده‌های وی را می‌توان ناشی از ویژگی‌های متناقض دوران رنسانس از جمله تقابل میان آرای مذهبی و اندیشـه‌های سکولار و در ساحت سیاست- حکومت‌های مسـتبد در پوشـش جمهوری- دانست. همانگونه کـه روح دوران در وضعیتی بر خود اشـراف‌یابنده، به تازگی بر توانایی‌های خود آگاهی یافته و گسـترهٔ وسیع‌تری از گزینش‌ها و امکانات را در مقابل خود می‌بیند نظیر آنچه در داوود مفرغین دوناتلّو خودنمایی می‌کند، تشـویش و اضطراب ناشـی از تغییر تدریجی و به چالش‌کشیدن بنیادی‌ترین اصول جاری در اجتماع نیـز در آثار متأخر وی همچون مریم مجدلیه جلوه‌گری می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1 Donato di Niccolò di Betto Bardi.

۲ «گوتیک، واژهٔ گوتیک را نخستین بار منتقدان عصر رنسانس که عدم انطباق هنر گوتیک با معیارهای یونان و روم کلاسیک را خوار می‌شمردند، به‌عنوان یک اصطلاح تمسخرآمیز بکار بردند [...] اینان به خطا گمان می‌کردند که گوت‌ها مبتکران این سبک بوده‌اند و بدین ترتیب مسئولان اصلی نابودی سبک عالی و اصیل نیز همین‌ها هستند» (گاردنر، ۱۳۶۵، ۳۱۴).

۳ حبقوق (Habakkuk)، از پیامبران بنی‌اسرائیل.

۴ ارمیا(Jeremiah)، از پیامبران بنی اسرائیل.

۵ Francesco Petrarca (۱۳۰۴- ۱۳۷۴م.)، مورخ، نویسنده، شاعر، انسان‌شناس و اومانیست ایتالیایی.

۶ «فئودالیسم، از ریشهٔ لاتینی «Feodalis» به معنای «تیول و اقطاع» گرفته شده و به نوعی سیستم اقتصادی، اجتماعی و سیاسی گفته می‌شود که عمدتاً بر اقتصاد روستایی مبتنی است و بیشتر در سده‌های میانی و در اروپا رایج بود. در این سیستم زمین به وسیلهٔ «سرف» که به زمین وابسته بود، کشت می‌شد و هر دو آنها، ملک ارباب یا «واسال» بودند و او موظف بود، در قبال این مالکیت، برای ارباب بزرگتر یا «سینیور» سرباز تدارک دیده و خدماتی را انجام دهد» (علیزاده، ۱۳۷۷، ۱۲۳).

۷ بورژوازی (Bourgeoisie)، در اصل در فرانسه، بر طبقهٔ متوسط سوداگر و کاسبکار و یا شهرنشینانی که بر ملاک دارایی از حقوق سیاسی برخوردار بودند، اطلاق می‌شد (آشوری، ۱۳۵۴، ۴۸).

۸ «سکولار (Secular) (دنیوی، غیرروحانی)، در ارتباط با سکولاریسم (Secularism)، باور به انتقال مرجعیت از نهادهای دینی به اشخاص و سازمان‌های غیر دینی» (همان، ۲۵۹).

۹ «اسکولاستیسم (Scholasticism)، فلسفهٔ مدرسی. این واژه از ریشهٔ لاتینی Scholatica به معنای «تعالیم مدرسی یا مکتبی» گرفته شده است. پیروان این مکتب، ایمان را بر عقل و خرد مقدّم دانسته و معتقد بودند که نخست باید ایمان آورد و سپس باید مطالب و مفاهیم را درک کرد. [...] این فلسفه اگرچه بر دیانت استوار بود، ولی در حقیقت نوعی بازگشت به مدارس یونان باستان و به نحوی متأثّر از سرزمین آرمانی و پنداری افلاطون (مدینهٔ فاضلهٔ) بود. با این حال الگوی فکری این مکتب ارسطویی بود» (علیزاده، ۱۳۷۷، ۲۵۸).

10 Humanism.

۱۱ فلسفهٔ نوافلاطونی (Neoplatonism)، آخرین مکتب فلسفی یونان که فلوطین در قرن سوم میلادی شکلی قطعی به آن بخشید.

۱۲ Leon Battista Alberti (۱۴۰۴- ۱۴۷۲م.)، نقاش، هنرمند، معمار و نویسندهٔ ایتالیایی.

۱۳ Leonardo di ser Piero da Vinci (۱۴۲۵- ۱۵۱۹م.)، دانشمند و هنرمند ایتالیایی.

۱۴ روبرتو مارلی (Martelli)، دوناتلّو در خانوادهٔ ایشان تعلیم یافت.

۱۵ Lorenzo Ghilberti (۱۳۷۸- ۱۴۵۵م.)، هنرمند ایتالیایی در زمان رنسانس آغازین و خالق درهای برنزی کلیسای جامع فلورانس، که میکل آنژ آن را دروازهٔ بهشت نامید.

۱۶ Nanni di Antonio di Banco (۱۳۸۴- ۱۴۲۱م.)، مجسمه‌ساز ایتالیایی اهل فلورانس.

۱۷ Masaccio (۱۴۰۱- ۱۴۲۸)، تُمازو دی جُووانی، نقاش ایتالیایی و از بنیانگذاران هنر رنسانس و متعلق به مکتب فلورانس (پاکباز، ۱۳۷۸، ۵۰۳).

۱۸ Bernard Berenson، (۱۸۶۵- ۱۹۵۹م.)، مورخ آمریکایی هنر و متخصص در زمینهٔ رنسانس.

19 Palazzo dei Priori.

۲۰ Cistercenses، اعضا(راهبان وراهبه‌های) یکی از فِرَق کاتولیک که راهبان سفید هم نامیده می‌شوند (http://en.wikipedia.org/wiki/Cistercians).

۲۱ Giotto di Bondone (۱۲۶۶/۷- ۱۳۳۷م.)، نقاش و معمار ایتالیایی اهل فلورانس.

۲۲ یک سلسلهٔ سیاسی و خانواده‌ای بانکدار، که اولین بار در قرن چهاردهم میلادی تحت نام یکی از اعضای این خانواده، کوزیمو مدیچی، گرد هم آمدند. اصالت این خانواده به ناحیهٔ موگلو (Mugello) حوالی توسکانی برمی‌گردد؛ این خانواده به‌تدریج رشد کرده تا زمانی که بانک مدیچی را پایه‌گذاری کردند؛ این بانک بزرگترین بانک اروپای قرن پانزدهم میلادی بود. اگرچه ایشان به قدرت سیاسی نیز دست یافتند با این حال همواره در کسوت شهروندان و نه پادشاهان، باقی ماندند (http://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Medici).

23 Orsanmichele.

24 Chartres Cathedral.

۲۵ Nicola Pisano (۱۲۲۰- ۱۲۸۴م.)، معمار ایتالیایی.

۲۶ Nicholas of Kues یا Nicolaus Cusanus (۱۴۰۱- ۱۴۶۴م.)، فیلسوف، متخصص الهیات، حقوقدان و ستاره شناس آلمانی.

۲۷ Speculum humanae salvations «مجموعه‌ای از صور خیالی که شخصیت‌ها و رخدادهای عهد عتیق و عهد جدید را به‌هم ربط می‌دهد از سدهٔ ۱۴م. که در سدهٔ ۱۵م. بارها تجدید چاپ شد» (هارت، ۱۳۸۶، ۲۴۵)، معادل فارسی برای این عنوان یافت نشد اما عبارت "Mirror of Human Salvation" نام دیگر این مجموعه به معنای آیینهٔ نجات بشر است. (http://www.georgegrey.org.nz/TheCollection/CollectionItem/id/55/title/speculum-humanae-salvationis-the-mirror-of-human-salvation.aspx)

۲۸ Marcus Aurelius (۱۲۱- ۱۸۰م.)، امپراطور روم از ۱۶۱ تا ۱۸۰م.

29 Santa Maria di Cestello.

۳۰ فرقهٔ مذهبی رومی- کاتولیک که توسط سنت دومینیک دگازمن در فرانسه تأسیس شد و توسط پاپ اونوریوس سوم (۱۲۱۶-۱۲۲۷م.) در ۲۲ دسامبر ۱۲۱۶م. به تأیید رسید.

۳۱ فرقهٔ مذهبی رومی- کاتولیک که توسط سنت فرانسیس آسیزی (اهل آسیزی) تأسیس شد.

32 Saint Antonine.

۳۳ منریسم (Mannerism)، دلالت خاص این سبک بر نقاشی، پیکرتراشی و معماری ایتالیایی در فاصلهٔ زمانی میان اوج رنسانس و باروک است، اما به‌طور کلی به کاربست تصنعی و افراطی و تظاهر آمیز هر سبک هنری گفته می‌شد.

فهرست منابع

سپور، دنیس (۱۳۸۵)، *انگیزهٔ آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها*، ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم، نیلوفر- دوستان، تهران.

آشوری، داریوش (۱۳۵۴)، *فرهنگ سیاسی*، مروارید، تهران.

پاکباز، رونین (۱۳۷۸)، *دائرة المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی و هنر گرافیک)*، فرهنگ معاصر، تهران.

جنسن، ه.و (۱۳۵۹)، *تاریخ هنر: پژوهشی در هنرهای تجسمی از سپیده دم تاریخ تا زمان حاضر*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، سازمان انتشارات انقلاب اسلامی، تهران.

دیویس، پنلوپه جی. ای. و دیگران (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر جنسن*، ترجمهٔ فرزان سجودی و دیگران، فرهنگسرای میردشتی، تهران.

صدر، ابوالقاسم (۱۳۸۳)، *دائرة المعارف هنر*، سیمای دانش، تهران.

علیزاده، حسن (۱۳۷۷)، *فرهنگ خاص علوم سیاسی*، روزنه، تهران.

موقن، یدالله (۱۳۸۸)، *دیباچه‌ای بر فرد وکیهان در فلسفهٔ رنسانس اثر ارنست کاسیرر*، ترجمهٔ یدالله موقن، ماهی، تهران.

کاسیرر، ارنست، (۱۳۸۸). *فرد و کیهان در فلسفهٔ رنسانس*، ترجمهٔ یدالله موقن، ماهی، تهران.

گاردنر، هلن (۱۳۶۵)، *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، اگاه، تهران.

گامبریچ، ارنست (۱۳۷۹)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، نی، تهران.

مـــوری، پیتر و لیندا موری (۱۳۷۲)، *فرهنـــگ هنر و هنرمندان*، جلد ۲، ترجمهٔ سوسن افشار، روشنگران، تهران.
هـــارت، فردریک (۱۳۸۲)، *هنر: تاریخ نقاشـــی، پیکر تراشـــی، معماری*، ترجمهٔ موسی اکرمی و دیگران، پیکان، تهران.
هارت، فردریک (۱۳۸۶)، *تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا: نقاشی، معماری، مجسمه سازی*، ترجمهٔ هرمز ریاحی و دیگران، کتابسرای تندیس، تهران.
هاوزر، آرنولد (۱۳۶۲)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمهٔ امین مؤید، ج ۱- ۲، چاپخش، تهران.
هاوزر، آرنولد(۱۳۷۷)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمهٔ ، ج۲، ابراهیم یونسی، خوارزمی، تهران.
وازاری، جورجو، (۱۳۸۳)، *زندگی هنرمندان*، ترجمهٔ علی‌اصغر قره‌باغی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران.

Turner, Jane (eds.). (1996). *The Dictionary of Art*. Vol. 9. London: Macmillan publishers limited.

Bennett, Bonnie A. and David G. Wilkins.(1928) *Donatello*. Oxford: Phaidon Press Limited.

<http:// www.artble.com/artists/donatello/sculpture/mary_magdalen

Lindsay Crawford, David (2006), Donatello, E-text prepared by Suzanne Lybarger, Linda Cantoni, and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team.

< http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1510866

< http://en.wikipedia.org/wiki/David_(Donatello)

< http://en.wikipedia.org/wiki/Donatello

< http://en.wikipedia.org/wiki/Magdalene_Penitent

< http://en.wikipedia.org/wiki/St._Mark_(Donatello)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی