Exploring the Artworks and Naturalistic Perspective of Albrecht Dürer*

Hesam Esmaeili[**1] iD, **Mostafa Naderloo**[2] iD

[1] Master of Illustration, Department of Visual Communication, Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran, Iran.

(Received: 29 Jan 2022; Received in revised form: 26 June 2023; Accepted: 1 Oct 2023)

The naturalistic perspective has been formed in the human subconscious since the beginning of history. In the Renaissance period, this attitude, alongside the scientific approach, gradually led to greater perception and understanding of nature. Artists' efforts to represent the objectives made Renaissance art remarkably distinct from previous periods. A movement that prioritized man and nature, and regarding two main trends of naturalism, one based on experience and observation of nature, in Northern Europe, and the other, based on mathematics, in Italy, took a step towards discovering the universe. Accordingly, the study of the perspective of an artist who has faced these trends in his professional activity is considered an important issue in the analysis of the works of illustration of this period, which is pursued in this study aimed at Albrecht Dürer's works. Dürer, an artist from Nuremberg, is considered one of the greatest artists of the Northern Renaissance due to his paintings, engravings, scientific books based on anatomy and perspective, and innovations in printing techniques. He was the first artist outside of Italy who was able to achieve international fame in his time. He dedicated his life in search for the world's beauty. A world full of mystery, and the desire to understand it made him travel, observe nature, and get to know other artists. By retaining what he had learned in his hometown and his perception of Italian artists' viewpoint, he effectively combined these two critical concepts. The main purpose of this study is to see how far the artist takes this naturalistic idea that existed in Northern Europe, and in what cases he refers to Italian artists and theorists. For this purpose, the theoretical discussion includes the description of the definitions and basic concepts in the field of nature and its role in art, before and after the Renaissance, and the research focus is devoted to the investigation and analysis of visual, mathematical, and nature-related expressive elements. One of the most important findings of this study is the artist's different approach. Undoubtedly, Dürer has always been fascinated by nature. By extending his repertoire in various techniques, he defined an independent identity for nature's elements in his artworks. This point of view basically refers to various approaches concerning each element of nature (trees, plants, and animals). Nature is expressive, and this is the artist's duty to observe, search and take steps toward discovering it. He works ambitiously in representing landscapes with watercolor technique, which shows that he is not obsessed solely with forms. His depiction of color, light, and atmosphere is reminiscent of Impressionist artworks. Also, the expression of phenomena and natural cycle of life is another aspect of his work. On the other hand, in prints, the artist's focus is not only on the story but also on proportions, perspective, and details. Considering the influence of the artist on the aesthetic standards of the Renaissance, some of his later illustrations present a new form of artistic creation, a depiction that was based on the artist's perception.

Keywords
Art (15th century), Naturalism, Northern Renaissance, Illustration, Albrecht Dürer.

Citation: Esmaeili, Hesam; Naderloo, Mostafa (2023). Exploring the artworks and naturalistic perspective of albrecht dürer, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(4), 103-114. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.354310.667048

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled "The place of naturalistic ideas in the works of Albrecht Dürer" under the supervision of the second author at the university of Art.

** Corresponding Author: Tel: (+98-913) 4255987, E-mail: h.esmaeili@student.art.ac.ir

آثار و دیدگاه طبیعت‌گرایانه‌ی آلبرشت دورر*

حسام اسمعیلی**[۱]، مصطفی ندرلو[۲]

[۱] کارشناس ارشد تصویرسازی، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۰۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۰۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۷/۰۹)

چکیده

دیدگاه طبیعت‌گرایانه در دوران رنسانس با اضافه شدن رویکردهای علمی منجر به آگاهی بیشتر انسان از پیرامونش شد. کوشش هنرمندان در به نمایش گذاشتن جهان سبب شد تا هنر رنسانس از دوره‌های گذشته به طرز چشم‌گیری متمایز شود. جریانی که انسان و طبیعت را سرلوحه قرار داد و با دو گرایش عمده‌ی واقع‌گرایی، یکی مبتنی بر تجربه و مشاهده‌ی طبیعت و دیگری توسل به ریاضیات، به سمت کشف جهان عینی گام برداشت. ازاین‌رو، مطالعه‌ی نگرش هنرمندی که در فعالیت حرفه‌ای خود در مواجهه با این گرایش‌ها قرار گرفته است موضوع مهمی در تحلیل آثار تصویری محسوب می‌شود که در این پژوهش به شکلی هدف‌مند در آثار آلبرشت دورر دنبال می‌شود. این‌که هنرمند در راستای تصویرسازی و نقاشی از چه مؤلفه‌هایی در طبیعت و چه تکنیک‌هایی بهره می‌گیرد سؤال اصلی این پژوهش است. بدین منظور، این مطالعه با اتخاذ شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و رویکرد تک‌نگاری به تحلیل عناصر بصری، ریاضی‌وار و طبیعت‌محور تصویرسازی‌ها می‌پردازد. از مهم‌ترین نتایج این مطالعه رویکرد متفاوت هنرمند در پرداخت به آثار است و نقش هنرمند در فرم‌دهی به عینیت‌گرایی در قالبی جدید به نمایش گذاشته می‌شود و هنرمند با تمام تأثیرپذیری از معیارهای زیباشناسانه‌ی رنسانس، در اجرا، به آنچه خود از موضوع درک کرده رجوع می‌کند.

واژه‌های کلیدی

هنر قرن ۱۵ م.، طبیعت‌گرایی، رنسانس شمالی، تصویرسازی، آلبرشت دورر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد: اسمعیلی، حسام؛ ندرلو، مصطفی (۲۰۴۱)، آثار و دیدگاه طبیعت‌گرایانه‌ی آلبرشت دورر، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۴)، ۱۰۳-۱۱۴.
https://doi.org/10.22059/jfava.2023.354310.667048

CC BY NC

* مقاله حاضر برگفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «نقش و جایگاه اندیشه‌های طبیعت‌گرایانه در آثار آلبرشت دورر» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر تهران ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۴۲۵۵۹۸۷، E-mail: h.esmaeili@student.art.ac.ir.

مقدمه

بشر در طول تاریخ همواره نگاه متفاوتی نسبت به طبیعت داشته است. این دیدگاه با توجه به دوره‌های تاریخی، تغییرات فرهنگی و تکامل جوامع، نمودهای متفاوتی داشته است. نگرشی که در اغلب موارد صرفاً عینی یا صورتی تمثیلی از حقیقت را برای طبیعت متصور بوده است. این پیوستگی و ارتباط میان طبیعت و حقیقت هستی از ابتدای پیدایش بشر جزء جداناپذیر مباحث فلسفی و هنری بوده است. صاحب‌نظران معتقدند هنر اتحاد عینیت و ذهنیت است چنانچه جهان از دو عالم طبیعت و عالم ذهن تشکیل یافته است. ازاین‌بین گروهی به طبیعت اصالت می‌بخشند و برحسب آموزه‌های آن و با تکیه‌بر حواس ظاهر به این قطب توجه دارند و گروهی دیگر به عالم ذهن متوسل می‌شوند (مددپور، ۱۳۸۸، ۱۸). این تفاوت نگرش و دیدگاه تا به امروز نیز تداوم داشته است و صورت‌های مختلف ناتورالیسم[۱] و واقع‌گرایی را بازتابیده است که نمونه‌های آن را در هنرمندان رنسانس شمالی مانند آلبرشت دورر[۲] می‌توان یافت. دورر هنرمند اهل نورمبرگ را به‌واسطه‌ی نقاشی‌ها، حکاکی‌ها، کتاب‌های علمی مبتنی بر مباحث آناتومی و پرسپکتیو و به‌واسطه‌ی ابداعات جدید در تکنیک چاپ، یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان دوره‌ی رنسانس شمالی می‌دانند. او نخستین هنرمند در خارج از ایتالیا بود که توانست در دوران خودش به شهرتی بین‌المللی دست یابد. در این دوره اندیشه‌های کلاسیک رنسانس ایتالیا (توجه به هنر و فرهنگ کلاسیک، پرسپکتیو، تناسبات و کالبدشناسی بدن انسان) زبان‌زد دیدگاه و هنر غرب بود (گاردنر، ۱۳۹۴، ۵۸۷ و ۶۳۶). در هنر او تعادلی بین روح گوتیک و صنعتگری شمالی از یک سمت و جهان‌نگری عقل‌گرایانه‌ی رنسانس از سمت دیگر مشهود است (پاکباز، ۱۳۹۵، ۶۵۴). او در رساله‌هایش اذعان می‌کند به‌منظور دستیابی به نسبت دقیق و صحیح در هنر ناگزیریم که به طبیعت رجوع کنیم. سرمشق و ریشه‌ی این موضوعات طبیعت است، زیرا ذهن انسان مملو از توهمات و خیالات و مستعد خطا و اشتباه است. هنرمند معتقد است هر برداشتی که خلاف ذات طبیعت باشد فاقد ارزش است. در حقیقت طبیعت باید همان‌گونه که هست درک شود. هنر درون طبیعت قرار دارد و هرآنکه که آن را از دل طبیعت برگیرد آن را خواهد داشت (تاتارکیویچ، ۱۳۹۵، ۴۷). این مطالعه در تلاش است به بررسی آثار مهم هنرمند و دیدگاه و توجه او به طبیعت و عناصر آن بپردازد و به این پرسش پاسخ دهد که هنرمند در راستای تصویرسازی‌هایش از چه مؤلفه‌ها و همچنین چه تکنیک‌های تصویرسازی بهره می‌گیرد و تفکر طبیعت‌گرایانه‌ی رنسانس چه تأثیری بر روی تصویرسازی‌های او دارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به لحاظ رویکرد کیفی و از نوعی توصیفی-تحلیلی و با روش تک‌نگاری به بررسی آثار می‌پردازد. انتخاب آثار هنرمند بر اساس مبانی نظری صورت گرفته است که به سؤالات مطرح‌شده در مطالعه پاسخی تحلیلی دهد و از طریق منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. همچنین جهت دست‌یابی به مبانی نظری با استناد به نظریه‌های مهم دوران رنسانس ابتدا به تبیین مؤلفه‌های طبیعت‌محور این دوره رسیده و در ادامه از این مؤلفه‌ها جهت تحلیل و بررسی نمونه‌ها استفاده شده است.

پیشینه پژوهش

در تحلیل و بررسی مطالعاتی که بر روی شخصیت هنرمند و دیدگاه‌های او صورت گرفته مطالعات نسبتاً کمی در داخل کشور انجام شده است که در حاشیه آن‌ها می‌توان نام هنرمند را دید. همچنین مطالعات خارجی ترجمه‌شده نیز در این زمینه بسیار محدودند. برای مثال مقاله‌ی «زیباشناسی دورر و نظریه هنر در اروپای مرکزی به نویسندگی وواديسلف تاتارکیویچ»[۳] (۱۳۹۵) و ترجمه‌ی سید جواد فندرسکی از معدود مطالعات ترجمه‌شده‌ای است که به شخصیت دورر، دغدغه‌ها، فعالیت‌ها و دیدگاه‌های هنری وی پرداخته است. از مهم‌ترین منابع لاتین نیز می‌توان به کتاب *زندگی و هنر آلبرشت دورر*[۴] اشاره کرد که توسط اروین پانوفسکی[۵] به زندگی هنرمند از نوجوانی تا زمان مرگ، مطالعات و نوشته‌های نظری و آثار او می‌پردازد و در تحلیل آثار هنرمند رویکردی شمایل‌شناسانه را در پیش می‌گیرد. همچنین پانوفسکی در کتاب *معنا در هنرهای تجسمی*[۶]، ترجمه‌ی ندا اخوان مقدم، با توضیح تناسبات و پرسپکتیو با رویکرد شمایل‌شناسانه به‌صورت مختصر به نظریات دورر در این دو مقوله پرداخته است. همان‌طور که مشخص است با توجه به معدودیت تحقیقات صورت گرفته مطالعات بیشتر در راستای شناخت بهتر دیدگاه این هنرمند مورد نیاز است. در این زمینه مطالعه‌ی کامل و جامع داخلی به‌صورت تحلیلی و مستند در دسترس نیست. با این‌وجود در بعضی کتب تخصصی همچون *دایرةالمعارف هنر* رویین پاکباز (۱۳۹۶) و کتاب *هنر در گذر زمان هلن گاردنر* (۱۳۹۴) به‌صورت عمومی مطالبی به اجمال آمده است. دوره‌ی رنسانس دوره‌ی بسیار مهمی در تاریخ هنر محسوب می‌شود، به‌ویژه در حیطه‌ی نقاشی، تصویرسازی و چاپ. اما همچنان به دلیل معدود مطالعات در این زمینه ستون‌هایِ اصلیِ هنرِ این دوره را آن‌چنان‌که باید نمی‌شناسیم و پرداختن به هنرمندی چون دورر از ضروریات مطالعه در حوزه‌ی هنر و تصویرسازی است. شناخت تکنیک‌های تصویرسازی و نقاشی و بررسی تأثیر طبیعت بر خلق آثار هنرمند از موضوعات الهام‌بخش برای هنرجویان و تصویرگران است.

مبانی نظری پژوهش

واژه‌ی طبیعت‌گرایی در منظر اولیه به تصوری از جهان اطلاق می‌شود که هر آنچه وجود دارد بدون دخالت بشر شکل می‌گیرد، موجودیت می‌یابد و از بین می‌رود. در فرهنگ لغت این واژه چنین معنی می‌شود:

ناتورا[۷] (فوزیس[۸] به یونانی): نمو حال و درون اشیا، قوت و قدرت همه‌جا حاضر که انسان همواره خود را درون آن می‌یابد (وال، ۱۳۷۰، ۸۴۵).

طبیعت: نهاد، سرشت، سجیه، فطرت، مزاج، سرشتی که مردم بر آن آفریده شده است (عمید، ۱۳۷۹، ۱۳۹۵).

ناتورال[۹]: به معنای ساخته‌شده به‌وسیله‌ی طبیعت و نه مردم، طبیعی یا عادی (کراوالی، ۱۳۷۵، ۳۲۴-۳۲۵).

ناتورالیسم[۱۰]: حالت طبیعی، طبیعی بودن، پیروی سبک طبیعت، اعتقاد به طبیعت، آیین طبیعیون (عمید، ۱۳۷۹، ۱۸۸۵)، طبیعت‌گرایی، فلسفه یا مذهب طبیعی، اصالت طبیعی، پیروی از طبیعت در ادبیات و هنرهای زیبا (حییم، ۱۳۷۴، ۳۹۵).

طبیعت، کلی به‌هم‌پیوسته است که از جزئیات متفاوت و گوناگون تشکیل شده است و ورای اختلافات ظاهری این اندام و اجزاء که در اندازه، شکل و بافت آن‌ها وجود دارد در کنار یکدیگر هماهنگی کامل را ایجاد می‌کنند. عناصر طبیعت با تمام اختلافات، در کنار هم، نوعی از تعادل و پویایی را ایجاد می‌کنند که می‌توان آن را به‌صورت یک کل یکپارچه مشاهده کرد (وزیری، ۱۳۴۶، ۶۳). نخستین شناخت انسان از طبیعت تقلید از آن است؛ همان‌طور که فلاسفه در گذشته بر این باور بودند که هنرمندان به‌سان مقلدان‌اند و بشر نیازهایش را مادام در طبیعت جست‌وجو می‌کند. طبیعتی که از هر سو او را احاطه کرده و شیوه‌های گوناگونی از شرایط را برایش فراهم ساخته است. هم‌زمان با این گام از برخورد و شناخت، و شاید پیش از آن انسان رابطه‌ی خویش را با شناخت بیشتر از خود یعنی هویت انسانی و اجتماعیش آغاز کرد. سپس بنیان زندگی‌اش در ارتباط با شناخت و تقلید از اجزاء و عناصر و اتصالات موجود در طبیعت شکل گرفت و معنا یافت؛ بدین ترتیب طبیعت به‌عنوان کلید و واژه‌ای اساسی در تجربه‌ی زیستی بشر مطرح شد (وزیری، ۱۳۴۶، ۹۴).

میمسیس[11] (تقلید یا محاکات) اصطلاحی است که به هنر مبتنی بر بازنمایی و تقلید صرف از ظواهر طبیعی اطلاق می‌شود (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۴۶۷). پیر سوانه[12] معتقد است که در فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی و هنر، میمسیس را به همین شکل به کار می‌برند و آن را ترجمه نمی‌کنند. زیرا این واژه به شیوه‌های مختلف از تقلید گرفته تا بازنمایی ترجمه می‌شود (سوانه، ۱۳۸۸، ۴۱). میمسیس به معنای نسخه‌برداری از ظاهر اشیاء مفهومی بود که نخستین بار توسط سقراط معرفی شد و سپس توسط افلاطون و ارسطو بسط داده شد (تاتارکویچ، ۱۳۸۸، ۳۳۰). میمسیس از دیدگاه افلاطون تقلید از طبیعت است. تقلید به معنای بازآفرینی طبیعت است، مانند یک نقاشیِ دیدفریب. او از دید فلسفه این فعل را مردود می‌داند زیرا این بازآفرینی منجر به ایجاد توهم می‌شود (سوانه، ۱۳۸۸، ۴۳). ارسطو با این سخن که «هنر از طبیعت تقلید می‌کند» به این نکته اشاره دارد که هنر طبیعت را بازنمایی می‌کند یعنی ضمن تقلید از آن، آن را از نو نمایان می‌سازد. هنر ضمن تقلید از طبیعت حتی کاستی‌هایی را که طبیعت قادر به برطرف کردنشان نبوده است برطرف می‌کند. برخلاف فلسفه‌ی افلاطون، در فلسفه‌ی ارسطو میمسیس رونوشت را فرومی‌گذارد و به الگو می‌پردازد. میمسیس کوششی است که انسان از راه آن به انسانیت می‌رسد و متقابلاً طبیعت هم طبیعی‌تر جلوه می‌کند. نقاشی به معنای یکی شدن با جهان، درآمیختن با طبیعت و تکمیل آن به‌واسطه‌ی آفرینش هنری است. هر اثر هنری جهانی صغیر در دل جهانی کبیر است (سوانه، ۱۳۸۸، ۵۲-۵۳). اگرچه این معانی چندگانه از تقلید صرفاً به اندیشه‌های یونانی محدود نمی‌شوند، بسیاری از نظریه‌های دوره‌ی رنسانس در ارتباط با نقاشی مطرح شدند که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم جریان‌هایشان را در ادامه‌ی راه افلاطون یا ارسطو مطرح می‌کردند.

تقلید، طبیعت و ابداع در رنسانس

بنیش طبیعت‌گرایانه و علمی محصول رنسانس است. البته طبیعت‌گرایی سده‌ی پانزدهم ادامه‌ی طبیعت‌گرایی عصر گوتیک است. با این تفاوت که برخوردِ اصولی، علمی و همه‌جانبه با طبیعت‌گرایی از رنسانس آغاز می‌شود. نکته‌ی قابل‌توجه رنسانس این نیست که هنرمند به مشاهده‌ی طبیعت می‌پردازد، بلکه در این است که اثر هنری به‌منزله‌ی بررسی، تحلیل و مطالعه‌ی طبیعت تلقی می‌شود (هاورز، ۱۳۶۱، ۲). تمامی مفاهیم خاص رنسانس بر بنیان جریان اومانیسم شکل گرفت، جریانی که انسان و طبیعت دو ابزار اصلی آن بودند و کوشش اولیه‌ی هنرمندان در به نمایش گذاشتن جهان واقعی باعث شد تا هنر این دوره از هنر قرون وسطی متمایز و مشخص شود (هاورز، ۱۳۶۱، ۴). با اینکه طبیعت‌گرایی گوتیک در مجموعه‌ی مختلف سبک‌های هنری اروپا بارز است ولی هنر ایتالیایی در شهرهای فلورانس و سیه‌نا گامی فراتر برمی‌دارد و با بیان و نگرشی تازه از جوتو[13]، طبیعت‌گرایی در معیار جدیدی شکل می‌گیرد (پاکباز، ۱۳۹۶، ۳۲-۳۳). به نظر گاردنر انسان غربی در وجود جوتو با قاطعیت تمام به دنیای مرئی به‌عنوان سرچشمه‌ی شناخت طبیعت راه می‌برد. این دید برون‌نگری که تا آن زمان بی‌سابقه بود جایگزین درون‌نگری انسان در سده‌های میانه شد که نه‌تنها در جست‌وجو و شناخت اسرار طبیعت بود بلکه درصدد اتحاد با خالق برآمد (گاردنر، ۱۳۹۴، ۴۰۱). هنرمند رنسانس برای تجربه‌ی واقعیت ابتدا چارچوبی ذهنی می‌سازد و سپس موضع با حفظ مناسباتش با طبیعت بنا می‌شود. با ظهور رنسانس در غرب هنرمند بیش‌ازپیش به‌طرزی آشکارانه و آگاهانه به بازنمایی دنیای تجربه‌شده دست می‌زند. این است که واژه‌ی رنسانس به‌منظور تبیین تمامی آثار و دستاوردهای فرهنگی-هنری سده‌های ۱۵ و ۱۶ میلادی به کار می‌رود زیرا بازتاب تولد و زایش دوباره‌ی هنر و فلسفه‌ی کلاسیک در تفکر، اندیشه و کنش انسان اروپایی است و کوششی دوباره جهت شناخت، بررسی و مطالعه‌ی مستقیم و غیرمستقیم آثار تاریخی روم باستان شکل می‌گیرد. روش مستقیم، مطالعه و کاوش در اشیاء عتیق و ترسیم مجسمه‌های کلاسیک است و روش غیرمستقیم به مطالعه ادبیات کلاسیک و رساله‌های معماران و نظریه‌پردازان روم باستان (مانند ویتروویوس[14]) اختصاص می‌یابد. این گرایش به هنر کلاسیک که تمامی هنرمندان سده‌ی پانزدهم را تحت تأثیر خود قرار داد خصلت‌هایی را پدید آورد که با ویژگی‌های هنر معاصرش در شمال اروپا (به‌خصوص فلاندر) بسیار متفاوت است. مورخان معتقدند اختصاص دادن رنسانس به منطقه‌ای خاص (ایتالیا) در این دوره باعث مخدوش شدن تعریف رنسانس می‌شود. درست است که هنر فلاندر به قرون وسطی برمی‌گردد ولی آنان نیز در سیر این تغییرات قرار گرفتند و با تکیه‌بر تجربه به دستاوردهایی متفاوت دست یافتند. درواقع مبدأ تفاوت هنر در این دو منطقه‌ی خاص (ایتالیا و فلاندر) در دوره‌ی نوزایی به روش‌های علمی و تجربی اتخاذشده توسط هنرمندان و نظریه‌پردازانشان بازمی‌گردد (پاکباز، ۱۳۹۶، ۳۳-۳۴). راجر فرای[15] تفاوت این دو هنر را این‌چنین مشخص می‌کند:

> *هنرمند ملزم بود که تصاویر خود را چنان رسم کند که نه‌فقط از طریق نظم خود بر بیننده اثر بگذارد بلکه با صورت ظاهر دنیای واقعی یکسان بنماید؛ نمایش عناصر مختلف پرده می‌بایست که همانند صحنه‌ی مرئی پیوسته و ناگسسته باشد و این قیدی بود که هنرمندان چینی از آن آزاد بودند. این پیوستگی سطوح از دو راه حاصل می‌شد. یا از طریق تقلید دقیق از صحنه‌ی واقعی و یا با رسم تصویر با رعایت آن گروه از قوانین نور که بر عمل رؤیت حاکم است. راه اول یعنی طریق تجربی که در شمال اروپا توسط نقاشان فلاندری اختیار می‌شد، حال آنکه راه دوم که علمی بود در ایتالیا و به‌خصوص در میان نقاشان فلورانسی معمول بود. و این‌ها نخستین کسانی بودند که موفق به کشف قوانین حاکم بر*

رؤیتِ صورتِ ظاهرِ اشیاء شدند. (رید، ۱۳۵۳، ۳۵-۳۶)

مؤلفه‌ها و نقش عناصر دیداری در بیان طبیعت در رنسانس

یکی از مهم‌ترین قسمت‌های هر طرح مؤلفه‌های بصری آن است. هر طرح از مؤلفه‌هایی مانند خط، شکل، رنگ، نور، بافت و ترکیب‌بندی تشکیل می‌شود که در کنار یکدیگر نمودی از جهان بیرون را به نمایش می‌گذارد (ونگ، ۱۳۹۷، ۴۵). با تکیه‌بر مؤلفه‌های نور و رنگ، اندازه و تناسبات فیگورها و اجسام، کاربرد اصول علمی و پرسپکتیو (Nangia, 2020)، که از مؤلفه‌های مهم و طبیعت‌محور رنسانس است می‌توان به ارزیابی میزان توجه هنرمند به این دیدگاه و نقش این مؤلفه‌ها در به تصویر کشیدن عناصر طبیعت (کوه، درخت، ابر و حیوانات، گیاهان و غیره) پی برد. همچنین این‌که این عناصر طبیعی به چه صورت در تصویرسازی‌ها مورداستفاده قرار می‌گیرند و تا چه حد در ترکیب‌بندی اثر نقش ایفا می‌کنند به تفصیل موردبررسی قرار می‌گیرند تا بتوان به نقش آن‌ها در آثار هنرمند ره یافت. در این جهت ابتدا بهتر است اندکی به مسیر هنری هنرمند پرداخت تا با نحوه‌ی به‌کارگیری او از تکنیک‌های مختلف آشنا شد و سپس با بررسی مؤلفه‌های بصری و نحوه‌ی به‌کارگیری عناصر طبیعت به دیدگاه طبیعت‌گرایانه‌ی هنرمند و نقش طبیعت در آثارش نزدیک‌تر شد.

آلبرشت دورر

آلبرشت دورر (۱۵۲۸-۱۴۷۱ م.) نقاش و تصویرساز اهل نورمبرگ، به‌عنوان بزرگ‌ترین هنرمند دوره‌ی رنسانس در آلمان شناخته می‌شود. آثار هنری او شامل تصویرسازی کتاب، پرتره، خودنگاره، نقاشی و چاپ‌های چوبی و فلزی با موضوعات مختلف است. آلبرشت پسر دوم خانواده در کارگاه آنتوان کوبرگر[۱۶] دوره‌های منبت‌کاری، ریخته‌گری و طلاکاری را آموخت. اگرچه او ازاین‌بین طراحی را برای حرفه و آینده‌اش کاربردی‌تر دید (Sander, 2013, 23). مرحله‌ی ابتدایی آموزش مستقیماً زیر نظر آنتوان شکل گرفت. در ادامه او با موافقت استاد ادامه آموزشش را در نزد مایکل وولگموت[۱۷] گذراند. وولگموت شخصیتی مهم و قابل‌احترام در قرن ۱۵ میلادی آلمان شناخته می‌شود. کارگاهش صرفاً متکی به سفارشات شهر نورمبرگ نبود. او همواره تلاش می‌کرد از گرایشات، جریان‌ها و تکنیک‌های هنری اواخر قرن ۱۵ میلادی آگاه باشد و از حکاکی‌های هنرمندان رنسانس شمالی مانند مارتین شونگر[۱۸] و هنرمندان ایتالیایی به‌عنوان الگو در کارگاهش استفاده کند. سه سال پس از کارآموزی در کارگاه وولگموت دورر تصمیم می‌گیرد سفری را برای افزایش علم و تجربه در کارش پیش گیرد. سفر در حین کارآموزی در دوران دورر بسیار مرسوم بوده است. پس از گذراندن دوره‌های اولیه، هنرمندان یا علاقه‌مندان به تحصیل، مقاصد مشخصی را برای تکمیل دانش خود در پیش می‌گرفتند و در مورد شخص دورر این سفرها انگیزه‌ی او در مسیر نائل شدن به مقام یک هنرمند شاخص را در زمانش بیش‌ازپیش تشدید کرد (Panofoky, 1955, 15-16). هدف اصلی او از این سفر آشنایی با کارگاه‌ها، روش‌ها و سبک‌های دیگر هنری بود تا بتواند دانش هنری خود را گسترده‌تر کند. او در این سفر به قصد آشنایی با مارتین شونگر (یکی از شناخته‌شده‌ترین هنرمندان شمال اروپا) و همکاری با او به کارگاهش در کلمار می‌رود. البته پیش از رسیدن به مقصد شونگر می‌میرد و او موفق به دیدار او نمی‌شود. اینجاست که برادران شونگر با کمال میل او را می‌پذیرند و به او اجازه می‌دهند تا بر روی آثار اساتید مطالعه کند. در سال اول اقامت او در شهر و کارگاه شونگر، مهم‌ترین منبع الهام دورر حکاکی‌های مسی شونگر است که نقطه‌ی عطفی است در آثار آتی او. مقصد بعدی سفرش بازل بود. بازل از شهرهایی بود که در زمان ورود دورر به یکی از مراکز اندیشه‌های اومانیستی تبدیل شده بود. چاپ چوب شاخص‌ترین تکنیک مورداستفاده توسط هنرمندان در بازل بود. دورر نیز در مدت اقامتش در بازل به تصویرسازی چند کتاب پرداخت. در سال ۱۴۹۴ میلادی او به نورمبرگ بازمی‌گردد و در یک وصلت از پیش ترتیب‌داده‌شده با اگنس فِرِی[۱۹] ازدواج می‌کند و پس از استراحتی نسبتاً کوتاه در زادگاهش خود را برای سفر به ایتالیا آماده می‌کند (Eichler, 2013, 13-22). آغاز سفر به ایتالیا از مهم‌ترین اتفاقات هنری هنرمند است. درست است به لطف صنعت چاپ او به آثار منتشرشده‌ی هنرمندان ایتالیایی دسترسی داشت ولی سفر به ایتالیا منجر به آگاهی او از تفکرات و بینش هنری جدید در ایتالیا بود. تئوری‌های مهم ویتروویوس در معماری کلاسیک و همچنین مطالعه بر روی نسبت‌های ایدئال بدن انسان و پرسپکتیو به‌عنوان مباحث پایه جهت ایجاد فضای رئالیستی مطرح بودند. سفر او از آگزبورگ به سمت اینسبروک آغاز شد. جایی که از او چندین نقاشی با تکنیک آبرنگ به‌جامانده است. فاکتور تعیین‌کننده در به تصویرکشیدن مناظر طبیعی در نقاشی‌های این دوره‌ی هنرمند استفاده‌ی او از تکنیکی جدید با آبرنگ است. او برای ایجاد سایه‌ها با درجه‌ی تیرگی متفاوت از قرار دادن لایه‌های رنگ روی همدیگر (شبیه به گلیز در رنگ‌روغن) بهره می‌گرفت. در ادامه او به ونیز می‌رود و به مطالعه و کار بر روی آثار مانتنا[۲۰]، لورنزو دی کِردی[۲۱] و آنتونیو دل پولایولو[۲۲] می‌پردازد. همچنین مطالعه بر روی آناتومی انسان (همچنان که دورر پیش از سفر به ایتالیا به نسبت‌ها علاقه‌مند بود) بار دیگر در این سفر قوت می‌گیرد (Eichler, 2013, 22-27). در سال ۱۴۹۵ او به نورمبرگ بازمی‌گردد و دانش و تجربه‌ی این دو سفر را در جهت پیشبرد حرفه‌ی هنری‌اش به کار می‌گیرد. دورر اولین هنرمند آلمانی است که از چاپ به‌عنوان فرصتی مناسب جهت انتشار آثارش بهره گرفت. ارزش کار دورر ازاین‌جهت شاخص‌تر می‌شود که او با تمرکز بر بحث تجارت آثار هنری، مقام خود را به‌عنوان یک هنرمند در جامعه تثبیت می‌کند و از مقام یک پیشه‌ور ساده به فردی خلاق و تأثیرگذار در جامعه تبدیل می‌شود. از سال ۱۴۹۶ مطالعات او بر روی نسبت‌های آناتومی انسان در آثارش مشخص‌تر می‌شود و در سال‌های اولیه‌ی بازگشت به نورمبرگ علاوه بر نقاشی با تکنیک رنگ‌روغن به حکاکی پرداخت. بااین‌وجود در ادامه او تمامی وقت خود را به چاپ چوب اختصاص داد. او ویژگی‌های جدیدی در این تکنیک به کار گرفت. استفاده از خطوط نرم و تکنیک هاشور زنی پیش‌ازاین در کارهای چاپ چوب کم‌تر دیده می‌شد. او با روش جدیدش دامنه‌ی متفاوتی از تن‌های میانی بین تیرگی و روشنی شدید ایجاد می‌کرد. اتفاقی که مسیری جدید جهت بازنمایی بهتر نور و جزئیات را در اختیار هنرمند قرار داد (Panofsky, 1955, 39). آلبرشت دورر بار دیگر در سال ۱۵۰۶ میلادی به ایتالیا و شهر ونیز سفر می‌کند. یکی از اهداف او در این سفر ترکیب دانش رنگ و نور در رنسانس با روش خود بود، چنانچه نتیجه‌ی کار ترکیبی درخشان از ویژگی‌های هنری آلمان، فلمیش و ایتالیا است (Eichler, 2013, 78). در ادامه‌ی پژوهش و جست‌وجوهایش آثار هنرمندان ایتالیایی و شمال اروپا منابع ارزشمندی برای هنرمند بودند.

حاصل این سفر یک‌ساله چند نقاشی، طراحی و یک ژورنال است. یک دفتر طراحی نیز از این سفر باقی ماند که حاوی طراحی‌های رئال و پرجزئیات دورر است. او پس از بازگشت به نورمبرگ به علت وجود بیماری و کهولت سن دیگر قادر نبود به‌مانند گذشته کار کند. دورر سال‌های پایانی عمرش را به تصویرسازی، نقاشی و تکمیل کتاب‌های نظری اختصاص داد (Eichler, 2013, 112-122).

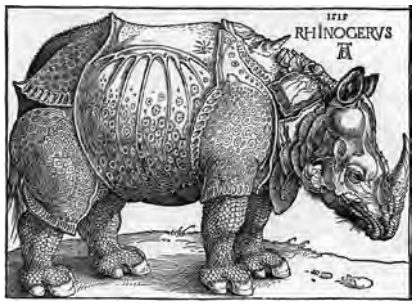
تصویرسازی گیاهان و حیوانات

تصویرسازی گیاهان و حیوانات مخصوصاً مواردی که به‌صورت تک‌موضوعی کار شده‌اند دیدگاهی علمی را جست‌وجو می‌کنند. در مطالعات دورر بر روی گیاهان و جانوران مهم‌ترین نکته بازنمایی دقیق و صحیح و نزدیک‌شدن به ساختار آناتومی و وجوه بیرونی موضوع مطالعه است. علاوه بر آن با تمرکز بر روی رنگ، بافت و جنس، تصاویری ناتورالیستی را ارائه می‌دهد. در این تصاویر نور عنصری فرعی محسوب می‌شود زیرا اینجا اولویت بیان ساختار است و دورر نمی‌خواهد با عنصری مانند نور توجه را از خود موضوع دور کرده و وجه دیگر از تصویر را پررنگ کند. او احتمالاً در رعایت تناسبات مجبور شد در بازنمایی صحیح *گل زنبق* (تصویر ۱) از دو کاغذ به دلیل ارتفاع زیاد ساقه بهره ببرد. البته نگاه دورر به بازنمایی صرف محدود نمی‌شود. او به ترکیب‌بندی، حرکت و پویایی آثارش حتی تصاویری که به‌عنوان تصویرسازی‌های علمی در تاریخ هنر محسوب می‌شوند توجه ویژه‌ای داشته است. این توجه و دیدگاه با تعریف امروزی در هنر، او را به‌سوی هنرمندان رئالیستی نزدیک می‌کند که در فرم‌ها به نفع زیبایی‌شناسی اشیاء و نشان‌دادن آنچه واقعاً هستند عمل می‌کنند. امری که حتی ارسطو نیز به آن اصرار می‌ورزید که اشیاء آنچه که هستند باید تصویر شوند نه آنچه نشان داده می‌شوند (زرین‌کوب، ۱۳۵۷، ۱۱۶). درواقع دورر بهترین زاویه‌ای که تصور صحیح از موضوع مطالعه را به دست دهد انتخاب می‌کرد. این است که او در طرح *خرگوش برنا* (تصویر ۲) از زاویه‌ای ایزومتریک و در طراحی *گل زنبق* و *کرگدن دورر* (تصویر ۳) از نمای جانبی استفاده کرده است. توجه به ساختار و جنس بافت در انتخاب تکنیک نیز مؤثر بوده است. گیاهان و جانورانی که بافت نرم دارند مانند خرگوش با تکنیک آبرنگ اجرا شده‌اند. ساقه، برگ و گل در گیاهان، و موها و خزها در خرگوش، همگی بافت‌هایی نرم و ارتجاعی هستند که در بازتاب نور و رنگ کنتراست شدیدی را ایجاد نمی‌کنند. دورر برای بازنمایی بهتر آنان به آبرنگ به دلیل لطافت و ظرافت این تکنیک روی آورد. از طرفی دیگر او در اجرای کرگدن به دلیل ساختارها و جنس سخت‌پوست بدن حیوان از تکنیک چاپ برجسته بر روی چوب استفاده کرد. چاپ چوب علاوه بر ایجاد خطوط با مرزبندی مشخص، تیرگی‌هایی شدید را در کنار فضای منفی رقم می‌زند. پوست کرگدن از دید دورر و تصورش از طرح ابتدایی و توضیحاتی که به دستش رسیده بود مانند زره، بازتابی فلزی داشته است، همچنین بافت قسمت‌های دیگر مانند شاخ‌ها و قسمت‌های صورت نیز باز به دلیل جنس سخت با تضادهای تاریکی و روشنی به زیبایی بازنمایی شده‌اند. هنرمند در این تصویرسازی‌ها به فضاسازی نمی‌پردازد. فضاسازی‌هایی که به‌صورت مختصر دیده می‌شوند تنها به دلیل تعیین جایگاه و محل قرارگیری موضوع موردمطالعه است تا ذهن بتواند به‌درستی آن را در فضا مجسم کند و از سمت دیگر ساختار پایه‌ی ترکیب‌بندی تصویر را حفظ کند. اگر برای مثال همان خطوط مختصر در فضا در تصویرسازی *کرگدن دورر* حذف شوند پایداری و استحکام تصویر از بین می‌رود. داستان تصویرسازی کرگدن توسط آلبرشت دورر یکی از داستان‌های شناخته‌شده‌ی تاریخی است. سلطان مظفر دوم حاکم شهر خامبهات (گُجَرات امروزی)، یک کرگدن هندی را به‌عنوان هدیه‌ای دیپلماتیک به حاکم پرتغالی وقت هندوستان تقدیم می‌کند. حاکم این هدیه را برای شاه پرتغال مانوئل اول می‌فرستد تا او برای تضمین امتیازات انحصاریشان در هندوستان آن را تقدیم پاپ کند. در مسیر انتقال کرگدن به سمت رم ایتالیا، کشتی حامل پس از بارگیری در مارسی به حرکت خود ادامه می‌دهد و در نزدیکی سواحل ایتالیا دچار سانحه شده و کرگدن غرق می‌شود. دراین‌بین با گذر این چهارپا از یک شهر به شهرهای دیگر، مشخصات ظاهری و طرحی ابتدایی از آن به نورمبرگ و به دست آلبرشت دورر می‌رسد و او با توضیحات ارائه‌شده طرح خودش را به اجرا درمی‌آورد. تصویرسازی هنرمند به مدت چند قرن به‌عنوان مدلی شناخته‌شده از کرگدن در اروپا تلقی می‌شد و در کتب و دایرةالمعارف‌های علمی جانورشناسی به‌عنوان تصویر مرجع استفاده می‌گردید. اگرچه بعضی از مفسرین آن را دور از واقعیت می‌دانستند و ناقد بافت بیش‌ازحد تزئین شده‌ی پوست و شاخ پشتی جانور بودند. حتی اروین پانوفسکی نیز به این نکته اشاره می‌کند روش دورر در پرداخت به بافت جانور با ایجاد ورقه و پوسته، تصویری عجیب را به نمایش درآورده است، گویی کرگدن زره‌پوشی طرح‌دار به تن داشته (Panofsky, 1955, 192). از طرفی دیگر داکرمن[۲۳] این نحوه‌ی تصویرسازی غیرعادی دورر از این جانور را برداشت اشتباه او از منبع اصلی نمی‌داند، بلکه پیشنهاد می‌کند علت چنین طرحی اغراقی عمدی توسط دورر است تا توجه‌ها را به این موضوع و چاپش جلب کند. دورر با علم به این موضوع می‌خواست تسلط و مهارتش در تکنیک چاپ را به همگان نشان دهد و چه چیز بهتر از بازنمایی جانوری که آوازه‌اش اروپا را فرا گرفته بود. ساختار طرح دورر در یک پارادوکس میان غیرطبیعی بودن و درعین‌حال واقعی جلوه کردن قرار دارد. تضادی که از یک سمت به دنبال بازنمایی واقعیت است و هم‌زمان هدفش نمایش شیوه‌ی خاص هنرمند و به ظهور رساندن قدرت بیان شخصی او در تکنیکی مانند چاپ است (Dackerman, 2011, 165). درواقع *کرگدن دورر* در دوراهی انگیزه‌ی به تصویر کشیدن طبیعت و وفاداری به آن و به نمایش گذاشتن فرم جدیدی از هنر قرار گرفته است. از سمت دیگر مفسرین دیگر این اتفاق را برداشت اشتباه هنرمند از متن ارسالی به نورمبرگ تلقی می‌کنند. متنی که به دست هنرمند رسیده است پوست و رنگ جانور را با وزغ مقایسه می‌کند. درحالی‌که با بررسی آن متوجه می‌شوند به دلیل شباهت اسمی میان نام وزغ و لاک‌پشت اشتباهی در ترجمه رخ داده است و دورر به این دلیل چنین ساختار زره‌وار را برای جانور تصویر کرده است (Dackerman, 2011, 168). با این توصیف، این اثر چه بیانی ناتورالیستی داشته باشد چه نداشته باشد، هنرمند تصویری پر جزئیات از یک موجود عظیم‌الجثه ارائه کرده است. دقت به نسبت، اندازه و فرم‌ها در کنار خطوطی که با جزئیات به بازنمایی بهتر تیرگی و روشنی‌ها کمک کرده‌اند، جانوری به نام کرگدن را که امروز نیز آن را می‌شناسیم منعکس می‌کند. چه کرگدن تک‌شاخ باشد یا دوشاخ و یا پوستی با چنین ضخامت و تزئینات داشته باشد یا نداشته باشد. در این اثر گویی تقابلی ناتورالیستی-رئالیستی شکل گرفته است. هنرمند همیشه از الگویی عینی در طراحی‌هایش بهره

می‌گرفته است اما این موضوع فرصتی جدید را پیش روی هنرمند قرار داد تا از بند ظاهر محسوس کمی جدا شود و درک خود را وارد موضوع کند. درواقع اگر در بازنمایی کرگدن رویکردی ناتورالیستی اتخاذ شده است ولی همچنان احساس و برداشت شخصی هنرمند از آن در حین اجرا نقشی غیرقابل انکار داشته است. در *قطعه‌ای بزرگ از گیاهان* چمنی (تصویر ۴) البته با نگاه متفاوتی از هنرمند روبه‌رو هستیم. هنرمند در این اثر چندین عنصر طبیعت را در کنار هم تصویر می‌کند. نکته‌ای که حائز اهمیت است این است که گویی هنرمند در پرداخت به هر یک از این عناصر به‌صورت جداگانه، کاستی در آن حس کرده است و همین حس به این برداشت منجر می‌شود که در پرداخت به طبیعت گاهی نمی‌توان عناصر را از هم تفکیک کرد. آن‌ها در کنار هم هستند که تظاهر می‌کنند و معنا می‌یابند. برگ‌ها، ساقه‌ها و گل‌های گیاهان مختلف بر روی زمینی خیس و تر گواهی از اتصال و یکپارچگی در طبیعت هستند.

تصویر ۱- دورر: *گل زنبق* (۱۵۰۳ م). مأخذ: (URL1)

تصویر ۲- دورر: *خرگوش برنا* (۱۵۰۲ م.). مأخذ: (URL2)



تصویر ۳- دورر: *کرگدن دورر* (۱۵۱۵ م.). مأخذ: (URL3)

تصویر ۴- دورر: *قطعه‌ای بزرگ از گیاهان چمنی* (۱۵۰۳ م). مأخذ: (URL3)

گذری به منظره‌پردازی

با نگاهی حتی گذرا و مختصر به آثار آلبرشت دورر، منظره‌پردازی‌ها در مقام مقایسه با آثار دیگر هنرمند گویی دنیایی دیگر از دیدگاهش را جست‌وجو می‌کنند و طبیعت اینجا جذاب‌ترین مقوله برای هنرمند است و انسان نقشی کم‌رنگ و منفعل پیدا می‌کند. با این‌که موضوعات تصویر شده با عناوینی شناخته می‌شوند که به دست انسان ساخته شده‌اند (مانند کلیسا یا کارگاه) (تصاویر ۵-۶)، اما آن‌ها تنها بهانه‌ای هستند برای توجه به طبیعت. در دیگر آثار هنرمند چه با تکنیک‌های چاپ چه نقاشی رنگ‌روغن، در رعایت تناسبات، جزئیات و فرم‌ها با وسواسی ریاضی‌وار مواجه هستیم. به‌نحوی که هر فرم و عنصر تصویر با مرزی مشخص از دیگر عناصر تمیز داده می‌شود. حتی این وسواس در پلان‌بندی‌ها نیز به‌وضوح قابل‌تشخیص است. برخلاف آن در پرداخت به طبیعت و منظره، دورر بسیار آزادانه‌تر عمل کرده است. چنانچه وسعت و عمق بازنمایی آن‌چنان زیاد است که فرم‌ها فدای فضا و اتمسفر می‌شوند گویا اثری که موضوع نقاشی در قالب رنگ و اتمسفر بر هنرمند داشته، غالب بوده است. این تأثیر به‌خصوص در آثاری مشاهده می‌شود که بعد از سفرش به ونیز به آن‌ها پرداخته است (تصاویر ۷-۸). دورر به رنگ و در منظره‌سازی‌های متأخرش به نور اهمیتی ویژه می‌دهد. ماحصل سفر او به ایتالیا شناخت بهتر نور و رنگ بوده است همان‌طور که در منظره‌پردازی‌های بعد از سال ۱۴۹۵ تأثیر این دو عنصر به‌مراتب غالب‌تر شده‌اند و پختگی در رنگ‌ها محسوس است. در مقابل از اهمیت نسبت و اندازه‌ها کاسته می‌شود تا جایی که

در *منظره برکه‌ای در جنگل* درختان کاج طراحی کاملاً ابتدایی و ساده دارند. همچنین ساختار ترکیب‌بندی با گذشت زمان پویاتر و چشم‌نوازتر شده است. ترکیب‌بندی در دو اثری که از لحاظ زمانی مقدم‌تر هستند، نمایی از *کلیسای یوحنای قدیس* و *کارگاه فلزکاری*، کم‌تحرک و در مورد اول تقریباً ایستا است. در ادامه او با طرح تکنیک لایه‌گذاری در آبرنگ، عمق را به تصاویرش افزود و نشان داد که قدرتی خاص در کنترل تکنیک آبرنگ دارد. با وجود این تکنیک‌ها، در منظره‌پردازی‌ها با آزادی در نگاه و دست هنرمند روبه‌رو می‌شویم. هنرمندی که اینجا از قالب فرم‌ها رها می‌شود تا از وجه دیگری به طبیعت بنگرد. وجهی که مفهوم زندگی، مرگ و چرخه‌ی جهان را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. تضاد میان عناصر طبیعت، درختان زنده و مرده، آسمان پرتلاطم و خروشان و آرامش و سکون آب، ساختارهای فرمی متفاوت، رنگ‌های مکمل و متضاد و کنتراست‌های شدید نور، بیش از یک مطالعه صرف از طبیعت به درک هنرمند از جهان و طبیعتی فانی و ناپایدار اشاره می‌کند. از طرفی دیگر در منظره‌پردازی‌ها با مدرنیته‌ای خاص روبه‌رو می‌شویم چنانچه اگر آن‌ها را از ظرف زمانی خویش خارج کنیم، گویی هنرمندی مدرنیست در قرن ۱۹ میلادی چنین آثاری را خلق کرده است. آثاری که بر عینیت‌گرایی هنرمند صحه گذاشته و گستره‌ی توانمندی هنرمند را به رخ می‌کشد. عناصر رنگ، نور و تاش‌های ایجادشده توسط قلم‌مو (جدای از ترکیب‌بندی که همواره در آثار دورر شاخص هستند)، ابزار مهم هنرمند در این عینیت‌گرایی است. درست است اکثریت آثار دورر به چاپ‌هایش مربوط می‌شود و از بعضی

تصویر ۵- دورر: *کلیسای یوحنای قدیس* (۱۴۸۹ م.). مأخذ: (URL5)

تصویر ۶- دورر: *کارگاه فلزکاری* (۱۴۹۴ م.). مأخذ: (URL6)

تصویر ۷- دورر: *خانه‌ای در کنار برکه* (۱۴۹۶ م.). مأخذ: (URL7)

تصویر ۸- دورر: *منظره برکه‌ای در جنگل* (۱۴۹۷ م.). مأخذ: (URL8)

از منظره‌پردازی‌ها به‌منظور الگو در چاپ‌هایش بهره برده است، ولی تصویرسازی طبیعت و مناظر در سفرها، نقطه‌ی آرامشی را برای هنرمند ایجاد می‌کرد تا به دریافت طبیعت بنشیند، حقیقت و هدف زندگی را کَند و کاش و آن را لمس کند.

چهره‌پردازی

چهره‌پردازی‌ها اکثراً با تکنیک رنگ‌روغن کار شده‌اند. در دوران رنسانس در پرداخت به چهره‌ها استفاده از این تکنیک مرسوم بود. ساختار ترکیب‌بندی در پرتره‌ها غالباً مثلثی است که قاعده‌ی آن در پایین‌ترین سطح قرار می‌گیرد و تصویر را پایدار و ثابت می‌کند، بااین‌حال عناصر تصویری با پیچ‌وتاب و فرم‌های دوار پویایی نسبی را به تصویر تزریق می‌کنند. حالات چهره‌ی شخصیت‌های تصویر شده نیز با بیانی متین و آرامش‌بخش به القای این سکون و آرامش کمک می‌کنند. درواقع دورر قبل از سفر به ایتالیا با کار در کارگاه استادش وولگموت، آگاهیِ نسبی را از این ترکیب‌های مرسوم در اروپا کسب کرده بود. تأثیر شاخص سفرهای دورر آشنایی بیشتر او با تکنیک رنگ‌روغن و شناخت بیشتر رنگ و نور در نقاشی بود زیرا تمرکز فعالیت‌های هنری در نورمبرگ و دیگر شهرهای

آلمان بیشتر معطوف به انواع چاپ‌های فلز و چوب بود و هنرمند تجربه‌ای بسیار کم در استفاده صحیح از رنگ و نور داشت. او با کنتراست‌های شدید تاریکی و روشنی که در زمینه و پس‌زمینه ایجاد می‌کند فیگورهایش را بیرون می‌کشد و فضای سه‌بعدی را بر روی بومش القا می‌کند. او برخلاف منظره‌پردازی‌هایش در رنگ‌روغن به نسبت، اندازه‌ها و هندسه‌ی تصویر اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. فیگورهای او در کامل‌ترین تناسبات آناتومی طراحی شده‌اند. کافیست دوباره به دست‌های خودنگاره‌اش در سال ۱۴۹۳ میلادی توجه شود (تصویر ۹). فرم‌های کوچک مانند بند انگشتان با دقت و تناسب صحیح، بازنمایی درست و عینی از آنچه از ساختار دست می‌شناسیم را ارائه می‌دهد. حتی در دست‌های چهره‌ی فولگر جوان (تصویر ۱۰) درست است که دست‌ها با دست‌های طبیعی انسان کمی فاصله دارد ولی آنچه می‌بینیم دست انسان است که در اینجا ملتهب به نظر می‌رسد. شاید واقعاً دختر جوان از آرتریت[۲۴] یا یک بیماری التهاب

تصویر ۹- دورر: خودنگاره (*پرتره هنرمند با گلِ خار در دستانش*) (۱۴۹۳ م.). مأخذ: (URL9)

تصویر ۱۰- دورر: *پرتره‌ی فولگر جوان* (۱۴۹۷ م.). مأخذ: (URL10)

دست رنج می‌برده است، همان‌طور که گواتر[۲۵] محتملاً دلیل برجستگی و التهاب ناحیه‌ی گردن هر دو شخصیت است. حالت قرارگیری دست‌ها نیز از موارد مهم ترکیب‌بندی تصویری است. در پرتره‌های دوره‌ی رنسانس، چه آن‌هایی که در نواحی جنوبی مثل ایتالیا کار شده‌اند و چه آن‌هایی که در شمال اروپا و در فلاندر یا هلند امروزی تصویر شده‌اند، دست‌ها علاوه بر چهره قسمت دیگر مهم فیگور است که روایت‌گری را بر عهده دارد. در پرتره‌ها معمولاً دست‌ها حامل و نگه‌دارنده‌ی چیزی هستند. یا تسبیح یا ترازو یا وسایل تزئینی مانند جواهرات، طلا یا مروارید که وظیفه‌ی بیانگری شخصیت تصویر شده را برعهده دارند. فضاسازی با عناصر طبیعت از دیگر مشخصه‌های هنر رنسانس است چه در ایتالیا چه در فلاندر. همان‌طور که در چهره‌پردازی‌های بزرگ‌ترین هنرمندان رنسانس مانند داوینچی نیز تأثیر این مهم دیده می‌شود، دورر نیز در نقاشی‌های متأخرش با محوریت چهره‌پردازی علاوه بر توجه به نور به طبیعت و ارتباط آن با فیگور و شخصیت تصویر شده توجه داشته است. مشخصاً توجه به گل‌ها و گیاهان در دوره‌ی رنسانس به دلیل نمادهای مذهبی یا اجتماعیش موردتوجه بوده است و در چهره‌پردازی‌ها و نقاشی‌هایی که مضامین مذهبی و مسیحیت را دنبال می‌کردند بسیار مرسوم بوده است. از دورر نیز چنین نقاشی‌هایی بر جای مانده است. بااین‌وجود استفاده از گیاهان و گل در پرتره‌های غیرمذهبی مانند آنچه در این مطالعه به آن پرداخته شد مانند خودنگاره‌ی هنرمند اتفاقی نسبتاً جدید بود که علاقه‌ی او به طبیعت را منعکس می‌کند. چنانچه اشاره شد آنچه در دستان فیگورها در چهره‌پردازی‌ها قرار می‌گرفت به‌عنوان عنصری بیان‌گر، شخصیت و ویژگی‌های فیگور را نمایان‌تر می‌کرد. گل خار فارغ از معنی نمادینش به گرایش هنرمند به طبیعت و نزدیکی او به عناصر طبیعت اشاره می‌کند. با وجود عناصر طبیعت در پس‌زمینه، دورر با قرار دادن گل در پلان اول به‌عنوان یکی از ارکان اصلی ترکیبش در دستان شخصیت‌ها آن را به عنصری اصلی و مهم بدل می‌کند.

تصویرسازی با تکنیک چاپ

اگرچه تصویرسازی با تکنیک چاپ تقریباً به‌طور هم‌زمان در ایتالیا و آلمان آغاز می‌شود، این تکنیک در آلمان بیش‌تر موردتوجه هنرمندان قرار می‌گیرد، به‌نحوی‌که با تلاش‌های مارتین شونگر و در درجه‌ی بعد کارگاه‌های چاپ که در سراسر آلمان به این تکنیک خاص توجه داشتند، سیر جهش در بیان هنری با تکنیک چاپ در زمان دورر به اوج خود می‌رسد. اگرچه نبوغ دورر در جای خود قابل‌ستایش است ولی اگر این جریان در شهر او، نورمبرگ و خاستگاهش آلمان شکل نمی‌گرفت شاید تقدیری دیگر برای هنرمند رقم می‌خورد. شونگر خود از شخصیت‌های تأثیرگذار هنر آلمان شناخته می‌شود و دورر نیز در اولین سفر خود به کارگاه او در کلمار می‌رود و آثار او را مطالعه می‌کند. در ادامه نیز هنرمند با سفر به ایتالیا و شناخت تئوری‌های ویتروویوس در معماری و نسبت‌های ایدئال و پرسپکتیو، به مطالعه‌ی فضا می‌پردازد که ثمره‌ی آن تحول شگرفی است که در چاپ‌های چوب او می‌بینیم. نقطه‌ی اوج ماحصل این مطالعات را در چاپ‌هایش و در فضاسازی‌ها، فیگورها و اشیاء می‌توان دید. نهایت ظرافت و دقت به جزئیات شاخصه‌ی اصلی چاپ‌های برجسته و گود دورر است. استفاده از ترکیب‌بندی‌های پویایی که روایت‌گری را در آثارش قوت می‌بخشند و عناصری که ارتباط و پیوستگی در آن‌ها موج می‌زند.

دورر آنچه را در مطالعاتش بر روی گیاهان و حیوانات در کارگاهش آموخته است در چاپ‌هایش به منظر ظهور می‌رساند. جزئیات آن‌چنان است که برای دریافتشان مدت‌ها می‌توان به نظاره نشست. در میان چاپ‌هایش نیز مطمئناً چاپ‌های گود بر روی فلز (مانند مس) به دلیل امکان ایجاد تونالیته‌های بیشتر به واقعیت نزدیک‌تر می‌شوند (تصاویر ۱۱-۱۲). درختان و ابرها نقش مهمی در ترکیب‌بندی‌ها ایفا می‌کنند. درختان با قامت کشیده و بلند مانند ستون در ساختمان تصویری عمل می‌کنند و حس پایداری، سکون و آرامش با حضور درختان و حیوانات به فضا القا می‌شود. ابرها نیز در ترکیب با فضای منفی پس‌زمینه به کمپوزیسیون تصویر قوت می‌بخشند. خطوط، هچینگ[۲۶]های متقاطع و نقطه‌نگاری‌ها علاوه بر ایجاد تونالیته‌ها و ارزش‌های خاکستری در تصویر و بازنمایی جنس و بافت وظیفه‌ی دیگری نیز بر عهده دارند. خطوط تمایز ایجاد می‌کنند، تمایزی که در عین هماهنگی، پیوستگی و ارتباط، هویتی جداگانه و مستقل را برای هر عنصر تصویری خلق می‌کند. البته که این تمایز از سطح تقسیم‌بندی‌های سطحی در ترکیب‌بندی فراتر می‌رود و چیزی را مطرح می‌کند که با گفتمان رنسانس معنا می‌یابد. رنسانس توجهش را به فردیت انسانی معطوف کرد و لاجرم هنرمند رنسانس اولین تجربه‌اش از درک واژه‌ی فردگرایی[۲۷] را در خود و سپس در حین خلق آثارش و در هنرش جست‌وجو کرد. دیدگاهی که دورر را به خلق سه درخت در کنار هم ولی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود واداشت. یا پنج سگ با حالات و ویژگی‌های کاملاً متفاوت که گویی هر یک به درکی منحصربه‌فرد از جهان خود رسیده و چیزی مستقل را جست‌وجو می‌کند. این توجه به طبیعت و طبیعت‌گراییِ هنرمند به سمتی پیش می‌رود که علاوه بر اعطای نقشی بیان‌گر و روایت‌گر در تصویر برای این عناصر که متعلق به طبیعت هستند، شعور و آگاهی را تعریف می‌کند که نمونه‌ی بارز آن را در چاپ *آدم و حوا* و آینده‌نگری و درک موقعیت انسان پس از سرپیچی از دستور خالقش در بُزی کوهی می‌توان دید که در دوردست بر روی قله‌ای ایستاده است و به پایین می‌نگرد. در *چهار اسب‌سوار آخرالزمان* (تصویر ۱۳) حضور ابرها نقش مهمی در پویایی ترکیب‌بندی تصویر دارد. وجود و تعدد پیکره‌ها در جای‌جای تصویر، نحوه‌ی قرارگیری آن‌ها، سمت‌وسوی متفاوت نگاه‌ها و جهات مختلف خطوطی که در فضاسازی اثر بهکار رفته است (جهت تابش نور خورشید و حرکات ابرها و اسب‌ها) و همچنین تاریکی و روشنی‌هایی که به سبب تفاوت تراکم خطوط ایجاد شده‌اند به پویایی اثر کمک کرده‌اند و چشم مخاطب دائماً در این اثر در حال چرخش است. شاید بیشترین قسمت تصویر که چشم را به خود معطوف می‌کند را بتوان مثلثی در نظر گرفت که یک رأس آن فرشته و رأس‌های دیگر آن اسب‌سوار چهارم و مردمی که در حال نابودی هستند قرار دارند و این شیوه‌ی ترسیم خطوط بالأخص خطوط افقی متعددی که در قسمت میانی تصویر قرار گرفته و همچنین جهات نگاه پیکره‌ها به‌خوبی توانسته تحرک و پویایی ویژه‌ای به

تصویر ۱۱- دورر: *اوستاتیوس قدیس* (۱۵۰۱ م.). مأخذ: (URL11)

تصویر ۱۲- دورر: *آدم و حوا* (۱۵۰۴ م.). مأخذ: (URL12)

تصویر ۱۳- دورر: چهار اسب‌سوار آخرالزمان (۱۴۹۷-۱۴۹۸ م.). مأخذ: (URL13)

تصویر ببخشد. نکته‌ی قابل‌توجه دیگر دقت هنرمند در رعایت تناسبات و ژرفانمانی است که به‌خصوص در تصویرسازی پیکره‌ها به‌خوبی به آن توجه شده و شاهد مجموعه‌ای منظم، دقیق و حساب‌شده در رعایت تناسب در طراحی اندام‌ها، پوشش‌ها و متعلقاتی که مربوط به هر پیکره در نظر گرفته شده است هستیم. همچنین توجه به اصول ژرفانمانی به این‌گونه است که با نوعی ژرفانمانی ترسیمی مواجه هستیم چنانکه هر عنصر که به چشم نزدیک‌تر می‌شود اندازه‌ای بزرگ‌تر و هر چه دورتر قرار می‌گیرد اندازه‌ای کوچک‌تر می‌یابد.

نتیجه

آلبرشت دورر در تصویرسازی‌های موردی از گل‌ها، گیاهان و جانوران به بازنمایی دقیق ساختارها، اندازه، نسبت، رنگ و وجوه بیرونی موضوع تمرکز داشته است. درواقع آن‌ها مطالعاتی مهم برای هنرمند شناخته می‌شدند که یا به‌عنوان پلی او را در تکمیل و رسیدن به اهداف تصویرسازی و نقاشی‌هایش یاری می‌کردند یا خود به‌عنوان اثری منحصربه‌فرد شناخته می‌شدند. در این آثار نسبت‌ها، اندازه‌ها و جزئیاتی مانند جنس و بافت بسیار مهم تلقی می‌شوند. هرچند نقش نور به‌عنوان عنصری فرعی در به نمایش گذاشتن وجوه بیرونی ساختار و آناتومی حیوانات و درختان مؤثر بوده است اما به اندازه دیگر مؤلفه‌ها به آن تأکید نشده است. در مقابل هنرمند در منظره‌پردازی‌هایش رفته‌رفته از بازنمایی قالب‌های زیبایِ فرمیِ کلاسیک، نسبت‌ها و فیگورهای انسانی رها می‌شود و با اغراق در فرم‌ها و تضادها وجهی دیگری از طبیعت را به تصویر می‌کشد. اینجا بازنمایی‌ها دیگر ارتباطی به محاسبات در اندازه‌ها، نسبت‌ها و رعایت پرسپکتیو ندارد، و به نحوی حتی در آثار متأخر از آن دور می‌شود. درواقع می‌توان چنین عنوان کرد که زیبایی آن‌ها در بیان‌گری و واقع‌گرایی رویدادهای طبیعت و جهان است. در این آثار رنگ و نور مؤلفه‌هایی هستند که هنرمند بیشتر به آن‌ها توجه می‌کند و با ایجاد تفاوت‌ها در طبیعت تماشاگر را به فکر وامی‌دارد. دلیل انتخاب تکنیک آبرنگ نیز، به دلیل راحتی آن، این امکان را برای هنرمند فراهم کرده است تا به‌صورت آزادانه به مطالعه طبیعت بنشیند. در پرتره‌ها و بالأخص چاپ‌ها ترکیبی از دو نگرش فوق به چشم می‌خورد. دورر در بازنمایی فرم به گستره‌ای وسیع از تونالیته‌های رنگی در نقاشی‌ها و تونالیته‌های خاکستری در تکنیک چاپ می‌رسد. ظرافت و دقت به جزئیات نه‌تنها در بازنمایی عناصر، بلکه با ایجاد ترکیب‌بندی‌های پویا و منحصربه‌فرد، ارتباط و پیوستگی این عناصر را قوت می‌بخشد. در چاپ‌ها درختان یکی از عناصر مهم تصویر هستند که با ساختار محکم و عمودی در تصویر در حدفاصل میان زمین (عنصر ایستا) و آسمان و ابرها (عنصر پویا)، نقشی اصلی را به‌عنوان عنصر متعادل‌کننده در ترکیب‌بندی ایجاد می‌کنند. ابر، در مقابل، به‌عنوان عنصری عمل می‌کند که به پویایی تصویر می‌افزاید. همچنین کنتراست تاریکی و روشنی باعث جلوه‌ی بهتری از انعکاس نور در اجسام و فیگورها می‌شود که به نقش مهم این مؤلفه در کار هنرمند اشاره می‌کند. هنرمند از سمت دیگر با توسل به تکنیک و اجرای متفاوت، علاوه بر هماهنگی، اتصال و ارتباط، هویتی مستقل را برای هر یک از عناصر طبیعت تعریف می‌کند و این دیدگاه در اصل به درک متفاوت و مجزای هر یک از این عناصر (درختان، گیاهان و جانوران) اشاره می‌کند. طبیعت بیان‌گر است و با آگاهی آنچه در جهان اتفاق می‌افتد را روایت می‌کند و به دیدگاه دورر این همان چیزی است که نیاز است تا هنرمندان جست‌وجو کنند و به سمت شناخت و درک آن گام بردارند. این رویکرد و دیدگاه به نقش هنرمند در فرم دادن به عینیت‌گرایی در قالبی جدید اشاره می‌کند. هنرمندی که همواره از نسبت‌ها و اندازه‌ها سخن می‌گوید ولی یک‌باره در اجرا به بیانی کاملاً متفاوت و متکی بر آنچه خود درک کرده است رجوع می‌کند (آنچه که در *منظره برکه‌ای در جنگل و کرگدن دورر* به آن اشاره شد). در انتها باید عنوان کرد درست است که در دوره‌ی ابتدایی رنسانس معیارهای زیبایی‌شناسی به بازنمایی دقیق و ریاضی‌وار طبیعت و با ارج نهادن دوباره به هنر کلاسیک به وجوه بیرونی موضوعات محدود می‌شود ولی در دیدگاه هنرمندی مانند آلبرشت دورر با تمام تأثیرپذیری که از این پارادایم زیبایی‌شناسی وجود دارد، کنشی دوگانه آشکار می‌شود. تقابل عینیت‌گرایی و واقع‌گرایی، آنچه در طبیعت دیده می‌شود و آنچه واقعاً از دیده پنهان است ولی در دل آن جای دارد، همان گذار از محسوس و شناخت آنچه در ورای آن است، آغاز جریانی به سمت روشنگری.

پی‌نوشت‌ها

۱. *naturalism* با حرف اول کوچک مفهومی جامع و کلی به نگرش طبیعت‌گرایانه دارد و *Naturalism* با حرف اول بزرگ به مفهوم جنبش هنری-ادبی قرن ۱۸ میلادی اشاره دارد. در این مطالعه معنای اول مدنظر است.

۲. Albrecht Dü rer: (۱۵۲۸-۱۴۷۱ م.) تصویرساز، نقاش و ریاضی‌دان آلمانی دوره رنسانس.

۳. Władysław Tatarkiewicz: (۱۹۸۰-۱۸۸۶ م) فیلسوف، مورخ فلسفه و هنر و زیبایی‌شناس لهستانی.

4. The Life and Art of Albrecht Dürer.

۵. Erwin Panofsky: (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م) مورخ هنر اهل آلمان که مهم‌ترین مطالعاتش در زمینه‌ی شمایل‌شناسی است.

6. Meaning in the Visual Arts.

7. Natura. 8. Physis.

9. Natural. 10. Naturalism.

11. Mīmēsis.

۱۲. Pierre Sauvanet: (متولد ۱۹۶۶ م.) زیباشناس معاصر فرانسوی.

۱۳. Giotto di Bondone: (۱۳۳۷-۱۲۶۷ م.) نقاش، تئوریسین و معمار ایتالیایی.

۱۴. Marcus Vitruvius Pollio: (۸۰-۱۵ ق.م) تئوریسین، مخترع و معمار دوران روم باستان.

۱۵. Roger Eliot Fry: (۱۹۳۴-۱۸۶۶ م.) نقاش و منتقد هنری اهل انگلستان قرن ۱۹ و ۲۰ میلادی.

۱۶. Anton Koberger: (حدود ۱۴۴۰/۱۴۴۵-۱۵۱۳ م) زرگر، چاپگر و ناشر آلمانی. کوبرگر به‌عنوان پدرخوانده آلبرشت دورر نیز شناخته می‌شود.

۱۷. Michael Wolgemut: (۱۵۱۹-۱۴۳۴ م.) حکاک و نقاش اهل نورمبرگ.

۱۸. Martin Schongauer: (۱۴۵۰-۱۴۹۱ م.) مشهورترین حکاک قرن ۱۵ میلادی در شمال کوه‌های آلپ.

۱۹. Agnes Dü rer né e Frey: (۱۵۳۹-۱۴۷۵ م.) همسر آلبرشت دورر.

۲۰. Andrea Mantegna: (۱۵۰۶-۱۴۳۱ م.) نقاش ونیزی قرن ۱۵ میلادی.

۲۱. Lorenzo di Credi: (۱۵۳۷-۱۴۵۶ م.) نقاش و مجسمه‌ساز فلورانسی قرن ۵۱ میلادی.

۲۲. Antonio del Pollaiuolo: (۱۴۹۸-۱۴۲۹ م.) نقاش، مجسمه‌ساز و

حکاک فلورانسی قرن ۱۵ میلادی.

۲۳. Susan Dackerman: (متولد ۱۹۶۴ م.) مورخ معاصر آمریکائی.

۲۴. Arthritis: التهاب مفصل یا آرتریت، به برافروختگی مفصل که با ورم و درد و محدودیت حرکت همراه است گفته می‌شود.

۲۵. Goitre: غم‌باد یا گواتر، به معنای هر نوع بزرگ‌شدگی غیرطبیعی غده‌ی تیروئید است.

۲۶. Hatching: (به فرانسوی: Hachure) یک تکنیک هنری است که برای ایجاد جلوه‌های تونال یا سایه‌زنی استفاده می‌شود.

27. Individualism

فهرست منابع

پاکباز، رویین (۱۳۹۵)، *دایرةالمعارف هنر* (سه جلد)، تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین (۱۳۹۶)، *در جست‌وجوی زبان نو (تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید)*، تهران: نشر نگاه.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۹)، *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمه ندا اخوان اقدم، تهران: نشر چشمه.

تاتارکویچ، ولادیسلاو (۱۳۸۸)، میمسیس، ترجمه زینب صابر، *زیبا شناخت*، شماره ۲۱، ۳۲۹-۳۴۲.

تاتارکیویچ، ووادیسفاف (۱۳۹۵)، زیباشناسی دورر و نظریه هنر در اروپای مرکزی، مترجم: سید جواد فندرسکی، *اطلاعات حکمت و معرفت*، شماره ۲، ۴۶-۵۰.

حییم (۱۳۷۴)، *فرهنگ حییم (انگلیسی به فارسی)*، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

رید، هربرت (۱۳۵۳)، *هنر امروز*، ترجمه سروش حبیبی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۷)، *ارسطو و فن شعر*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

سوانه، پیر (۱۳۸۸)، *مبانی زیباشناسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

عمید، حسن (۱۳۷۹)، *فرهنگ فارسی عمید (دوجلدی)*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

کراوالی، آنجلا (۱۳۷۵)، *آکسفورد المنتری*، تهران: نشر بهزاد.

گاردنر، هلن (۱۳۹۴)، *هنر در گذر زمان: تاریخ کامل هنر جهان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: کاوش پرداز.

مددپور، محمد (۱۳۸۸)، *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر*، تهران: انتشارات سوره مهر.

هاورز، آرنولد (۱۳۶۱)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه امین مؤید، تهران: انتشارات امیرکبیر.

وال، ژان (۱۳۷۰)، *بحث در مابعدالطبیعه*، ترجمه‌ی یحیی مهدوی و همکاران، تهران: خوارزمی.

وزیری، علینقی (۱۳۴۶)، *زیباشناسی در هنر و طبیعت*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ونگ، وسیوس (۱۳۹۷)، *اصول فرم و طرح*، ترجمه‌ی آزاده بیداربخت، تهران: نشر نی.

Dackerman, S. (2011), *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, Cambridge, Massachusetts: the Harvard Art Museums.

Eichler, A. (2013), *Albrecht Dürer*: 1471-1528, Potsdam: Ullmann.

Nangia, N. (2020, June 17), *What Are the Characteristics of Renaissance Art? One How To*, https://education.onehowto.com/article/what-are-the-characteristics-of-renaissance-art-12642.html#anchor_5.

Nevola, F. (2014), Architecture in Italian Renaissance Painting: London, *the BURLington Magazine*, 156: 614-615.

Panofsky, E. (1955), *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton: Princeton University Press.

Sander, J. (2013), *Albrecht Durer*: His Art in Context, Munich: Prestel.

URL1: Retrieved December 14, 2022, from https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/iris/.

URL2: Retrieved December 14, 2022, from https://en.wikipedia.org/wiki/Young_Hare.

URL3: Retrieved December 14, 2022, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356497.

URL4: Retrieved December 14, 2022, from https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Piece_of_Turf.

URL5: Retrieved December 17, 2022, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_St_John%27s_Church_-_WGA07347.jpg.

URL6: Retrieved December 17, 2022, from https://artsandculture.google.com/asset/the-wire-drawing-mill-albrecht-d%C3%BCrer/AgFx3XPW3PIypg.

URL7: Retrieved December 17, 2022, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_House_by_a_Pond_-_WGA07357.jpg.

URL8: Retrieved December 17, 2022, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_106.jpg..

URL9: Retrieved December 24, 2022, from https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_the_Artist_Holding_a_Thistle.

URL10: Retrieved December 24, 2022, from https://co mmo ns.wikimedia.org/wiki/File:Durer,_Portrait_of_a_Young_F%C3%BCrleger_with_Her_Hair_Done_Up.jpg.

URL11: Retrieved December 28, 2022, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391104.

URL12: Retrieved December 28, 2022, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222.

URL13: Retrieved December 28, 2022, from https://artmuseum.p rinceton.edu/collections/objects/5447.