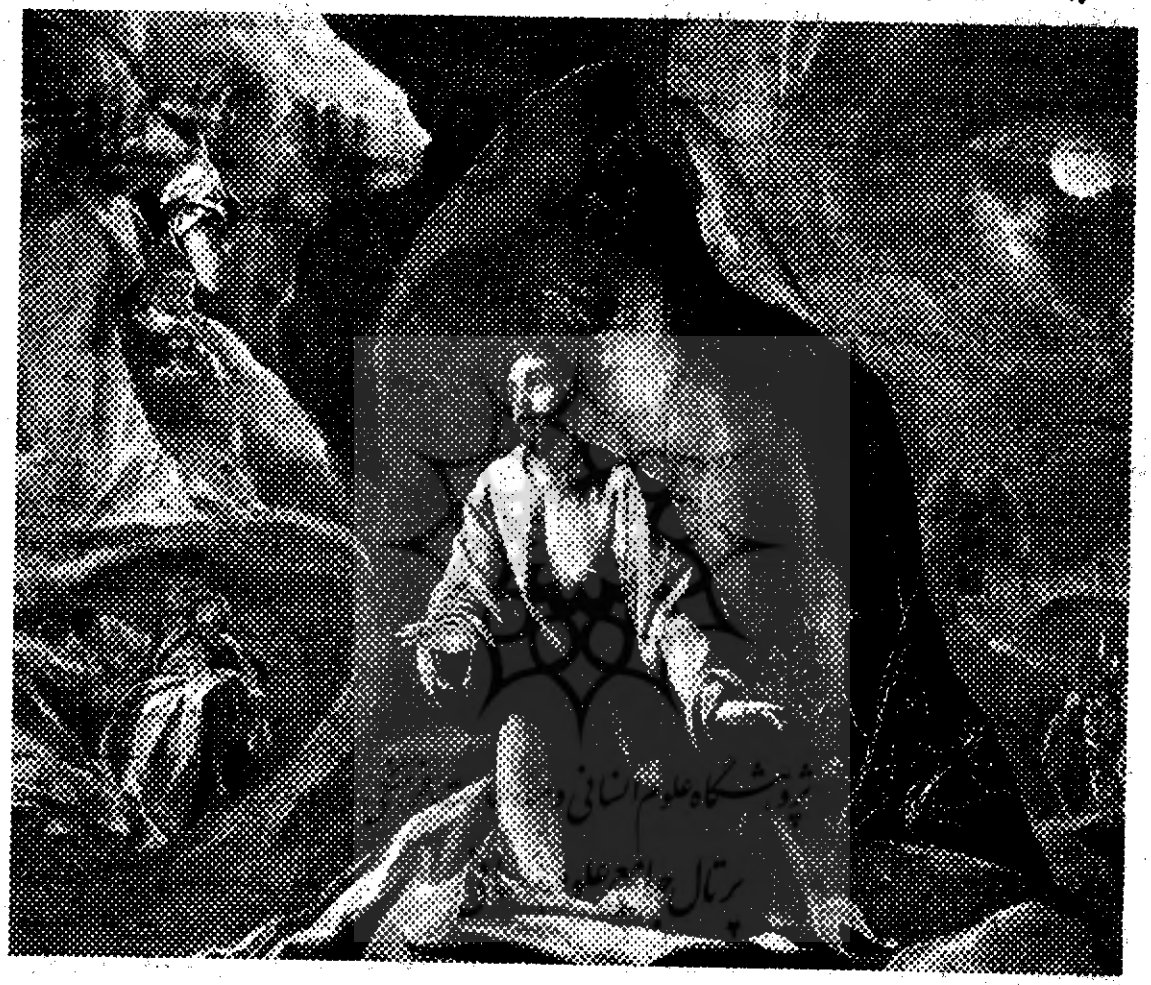
EL GRECO

نابغه‌ای منزوی و درک نشده یا هنرمندی «غیر معمول» و «متناقض»؟

■ ترجمه: مینا نوائی



در ۱۵۶۳، با پایان یافتن سومین و واپسین نشست شورای ترنت (Trent)، دوران تاریخی مشهور به دین پیرایی در اروپا رسماً آغاز گردید که نتیجهٔ آن نهادی شدن زندگی کاتولیکی طبق قواعدی بود که پدران روحانی مجمع بنا نهاده بودند. در همین سال، مردی به نام «دومنیکوس تئوتکوپولوس» (ال گرکو) در صحنهٔ تاریخی جزیرهٔ کرت مطرح شد که استاد نقاشی بود. شاید توجه به این دو تقارن تاریخی، در وحلهٔ نخست کمی اغراق‌آمیز به نظر آید ولی مسئله اینجاست که رگه هایی از مسیحیت در عهد پس از برگزاری مجمع ترنت در تفسیرها و تأویلهای مربوط به ال گرکو و آثارش، همواره به چشم می‌خورد. البته منطقاً می‌باید هنر دینی را صرفاً نوعی واسطه و

ابزار در تعلیم عقاید نوین مسیحیت (کاتولیک) دانست، عقایدی که شورای ترنت تصویب کرده بود. هنر دینی، هم محمولی برای ایمان و سرسپردگی و هم واسطه‌ای بسیار مهم در ایجاد ارتباط و آموزش محسوب می‌شد. در نتیجه وسیله‌ای بود که می‌بایست شدیداً تحت کنترل و نظارت مقامات کلیسا قرار گیرد تا از آن در برنامه‌های تبلیغاتی خود بهره جویند.

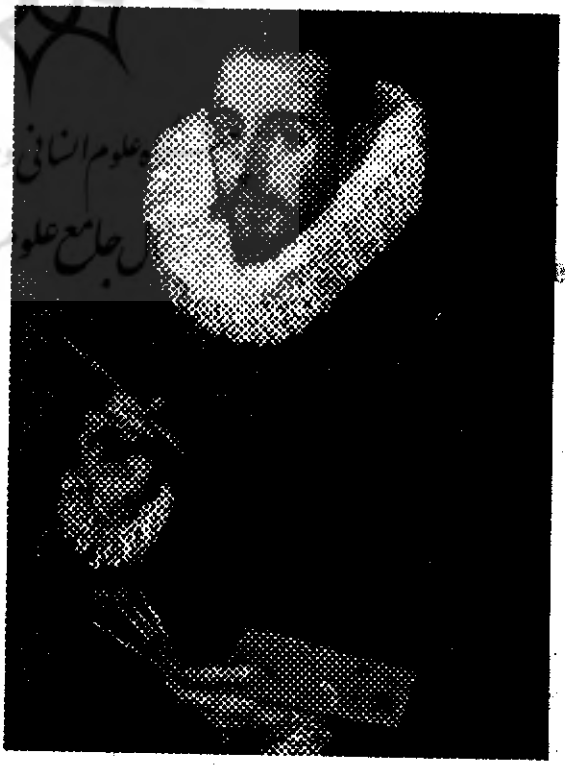
هنرمندان نیز همانند سایر مردم در چهارچوب ساختارهای عقیدتی و قدرتهایی محصورند که طی دورهٔ زندگی شان مدام دستخوش تغییر و تحول می‌شود. به عبارتی، هنرمند، اسیر جهان بینی و ایدئولوژی عصر خویش است و باید تصمیم بگیرد که چه برخوردی با آن داشته باشد، باید همرنگ جماعت گردد یا ندای مخالف سر دهد یا اینکه علناً در مقابل چنین ایدئولوژی منحطی جبهه بگیرد. ال گرکو در دوره‌ای می‌زیست که جامعه از تعالیم صریح پاپ «پیوس پنجم» و «گریگوری سیزدهم» در ایتالیا و زعامت «فیلیپ دوم» و «فیلیپ سوم» در اسپانیا

بسیار فاصله گرفته بود. اغلب سالهای عمرش را در رم و تولدو، دو مرکز مهّم و اساسی نهضت دین پیرایی اروپا، گذراند. شهر پاپ، مرکز مذهبی و سیاسی کلیسای کاتولیک و تولدو، پایتخت روحانی اسپانیا بود، یعنی ملّتی که پرچمدار برنامهٔ سیاسی نهضت دین پیرایی محسوب می‌شد و کاتولیک‌ترین پادشاه اروپا یعنی فیلیپ دوم بر آن حکم می‌راند. با توجه به وقایع تاریخی دورهٔ ال گرکو و مضامین ایدئولوژیکی که بر فعالیتهای هنرمند تأثیر گذارده، یعنی دوران سیاستگذاری.

نهضت دین پیرایی به رهبری اسپانیائی‌ها و تحت فرمانروایی فیلیپ دوم شکل گرفت. به راحتی می‌توان اثرات و شواهد این جنبش را در آثاری مشاهده کرد که عمدتاً مضمونی مذهبی و دینی دارند. به همین دلیل، در اوایل این سده، تفسیرهای رمانتیک بسیاری براساس نوعی روانکاوی نسبتاً ساده باب شد که غرابت آثار ال گرکو را به نبوغ انسانی ترسیم کنندهٔ آن نسبت می‌داد. از نظر منتقدان تاریخی، موقعیت شاخص ال گرکو در منظره‌پردازی هنری اسپانیا صرفاً به دلیل ارتباط تنگاتنگ وی با مکاتب دینی و ادبی آن زمان اسپانیا، تصوف اواخر سدهٔ شانزدهم و مهمترین مبلغان آن، سنت تزرای عیسوی و یحیی مقدس صلیبی حاصل شده بود. (یحیی صلیبی دقیقاً معاصر ال گرکو بوده است.) امّا یک قرن بعد، این ارتباط صوری، به دلیل کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ نقاش و مقطع تاریخی عصر وی (یعنی زمانی که تصوف کارملی، دیگر اهمیت خود را از دست داد و تبدیل به پدیده‌ای حاشیه‌ای و یا به عبارتی فرقه‌ای «زندیق» شد.) اهمیت خود را از

دست داد ولی با اینحال، همچنان با مسئلهٔ ال گرکو و نهضت اصلاح دینی روبرو هستیم، مقوله‌ای که جزئیات درونی آن کاملاً حل نشده ولی طرح کلی آن کاملاً مشخص و عیان است.

تقریباً چیزی دربارهٔ دنیایی که نقاش طی سه سال زندگی در ونیز داشته، نمی‌دانیم. امّا می‌دانیم که اولین اقامتگاهش در رم در قصر کاردینال «الساندرو فارنز»، اسقف بزرگ و مسئول ساخت کلیسای ژزو (Gesu) و رئیس کلیسای فرقهٔ ژزوئیتها بوده است. روابط شخصی ال گرکو تماماً با محافل مذهبی، روشنفکرانه، باستان شناسانه و هنری کاردینال بوده، که عمدتاً می‌توان از «فولویو اورسینی» - (Folvio orsini) کتابدار و «جولیو کلوویو» (G. Clovio) نام برد. به غیر از این دوبا اسپانیائی‌هائی نظیر «لوئی‌دوکاستیا»، «پدرو کاسونه»،«آنتونیو آگوستن» و «بنیتو آریاس مونتانو» نیز ارتباط داشته ولی نحوهٔ دوستی و رابطه شان دقیقاً بر ما



معلوم نیست. در تولدو، مسند اسقفی در سال ۱۵۷۷ به کاردینال «گاسپار دوکوئیروگا» و از ۱۵۹۵ به «گارسیا دو لوآزیا جیرونه» رسید که ابتدا از طرف آلبرت، دوک بزرگ اتریش به سمت فرمانداری رسید و در آغاز سال ۱۵۹۸ اسقف اعظم شد و بالاخره مسند به کاردینال «برناردو دوساندروال ای رو خاس» رسید. هدف سیاسی عمدهٔ اسقف اعظم، استقرار نوعی زندگی سخت و ریاضت کشانه و خشک مقدس در عرصهٔ دین بود، چون دین تمام جنبه‌های دیگر زندگی را نیز تحت الشعاع قرار داده بود و راهنمای آنان در این راه، تعالیم مجمع ترنت بود که از طرف پادشاه و مجامع محلی و شورای عالی کلیساها به تصویب رسیده و محترم شمرده می‌شد. این دوره در ۱۵۷۷ آغاز شد و به عصر «نامیمون» دادگاههای تفتیش عقاید که در دورهٔ اسقف قبلی یعنی «بارتلومی کارانزادومیراندا» وجود داشت خاتمه داد.

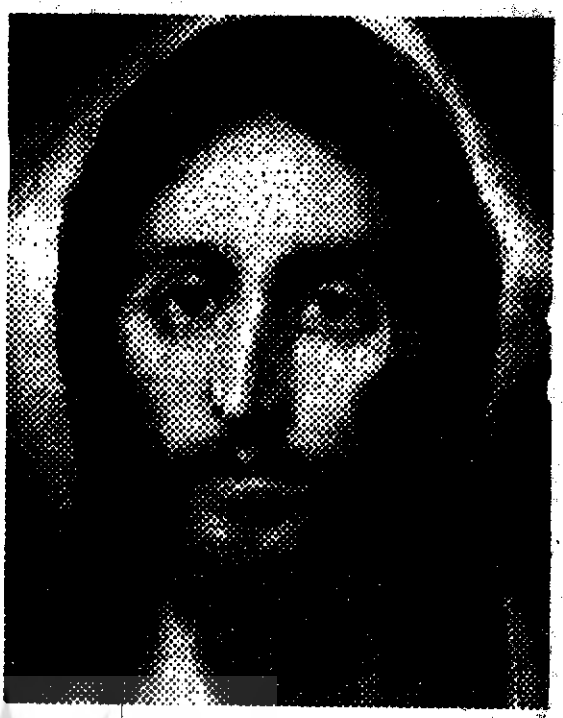
اهداف بنیادین اصلاح طلبان، تصریح و تأیید مجدد اصول کلیسا بود که پروتستانها و برخی فرقه‌های کوچک زندیق فعال در قلمرو اسپانیا بدان اعتراض داشتند و همچین از بین بردن ابهامها و سوء استفاده هایی بود که پایه و اساس تفرقه و انشعاب در دین مسیح را باعث شده و موجب پیدایش جنبشهای مرتد

اسپانیایی طی قرن شده بود. فرمانهای کلی و اساسی همگی در جهت ایجاد سطح عالیتری از نظم و آموزش در میان روحانیون، مرتب و قانونمند ساختن متن کتابهای مقدماتی آموزش دین و کتابهای ادعیه و نظارتی شدید بر مقولهٔ ایمان و اعتقاد بود تا در سایهٔ تفاهمی صحیح پایه ریزی شده و اجماع، مسیحیان بتوانند به طور کامل اصول تعبدی را دریابند و از

تعالیم و دستورات اصلی دینی پیروی کنند. هنر دینی، نقشی اساسی و محوری از طریق انتقال اصول صحیح دینی، تشویق مؤمنان به تفکر و نیایش و ارائهٔ چهره‌ها و اعمالی که اسوه و راهنمای دین مسیح باشد، در این برنامه ایفا می‌کرد.

مجمع ترنت (شورای جهانی مسیحیان که به سال ۱۵۴۵ در شهر ترنت منعقد شد ـ م) نه تنها از شمایل سازی مذهبی در مقابل بت شکنی پروتستانها دفاع کرد بلکه برنامه‌ای برای اصلاح هنر دینی، هم از نظر محتوا و هم از نظر شکل، اعلام کرد تا اهمیتی فوق العاده و بی سابقه برای فعالیت تبلیغی ـ مذهبی اصلاح طلبان دینی ایجاد نماید. در ایتالیا نیز همانند اسپانیا، مقامات کلیسا بر صحت و انطباق آثار هنر مذهبی با اصول دین نظارت کرده و خواستار اصلاح سبک غالب در میانهٔ سده بودند که به رغم آنان، سبکی دون و دنیوی بود. از آن جمله است انتقاد از برهنگی تصاویر در «داوری نهایی» اثر میکل آنژ در معبد سیستین، اقامهٔ دادگاه تفتیش عقایدی بر ضد «آخرین شام»، ورونیز (Veronese) و جایگزین نمودن نقاشیهای ایتالیایی در محراب صومعهٔ «اسکوریال» به طور مستمر در اسپانیا که هیچگاه رضایت کامل خاطر فیلیپ دوم را فراهم نیاورد زیرا با اصول مذهبی که وی القا کرده بود، مطابقت نداشت. در مورد آثار هنری ال گرکو در آن صومعه نیز چنین قوانین سخت مذهبی اعمال می‌شد. در واقع، تصویری که از شهدا ساخته بود، مردود شد چون انحراف از توصیفات دقیقی شناخته شد که در این باب آمده بود و چون به نظر پادشاه، تماشاگران را به حمد و ستایش پروردگار ترغیب نمی‌کرد.

شاخصترین نمایندهٔ روشنفکران «تولیدویی» این روزگار، مدافع سرسخت دین پیرایی محسوب می‌شد تا حدّی که اصول نهضت اصلاح دین، اساس و پایهٔ علائق فرهنگی شان شمرده می‌شد. و ال‌گرکو عادت داشت که به چنین محفلی رفت و آمد نموده و هر از گاه برای آنان کار کند. «آلوار گومز دو کاسترو»، «لوئی دوکاستیلا»، «آنتوینو دو کاواروبیاس ای لویا»، «خوآن بوتیستاپرز»، «آلونسو دوویله گاس»، «پدروسالازار دومندوزا»، «فرانچسکو دوپیزا» از جمله همسایگان وی و «کاستیلا»، «سالازار دومندوزا» و از همه مهمتر «آنتونیو کوواروبیاس»، دوستان



نزدیک ال گرکو بودند. از چهره‌های دیگری که در شهر و حومه، در مدارک مربوط به نقاش به عنوان ضامن، واسطه، مشتری یا شاهدان عقد قرارداد نام برده شده اطلاع دقیقی در دست نیست و نمی‌دانیم که رابطه‌ای دوستانه با او داشته‌اند یا نه و اصولاً برخوردشان با ذهنیت دینی روشنفکرانه وی چه بوده است. ماهیت روابط شخصی ال گرکو در «تولیدو»، با خیل نامهای ذکر شده و با سایر هنرمندان آن بر ما مجهول است، هرچند روابطش با «پومپیولئونی» و «فدریکو زوکارو» مدتها به طول انجامید و با «نیکولاس دوورگارا - ال موزو» و «خوان بوتیستا دومونگرو»، «لوئیس دو کارواخال» یا «بلاس دوپرادو» همواره دو پهلو و مبهم بوده است. با «لوئیس دوولاسکو» یا «هرناندو دوآویلا» رابطه‌ای نداشت یا اگر هم داشت. اصلاً دوستانه نبود. ال گرکو، تهدیدی برای اکثر همکارانش محسوب نمی‌شد، طرز تفکر او راجع به هنر و تلقی وی از حرفهٔ نقاشی مخالف عادات سنتی یا نوین اغلب معاصرین اسپانیایی اش بود.

به نظر این معاصرین، چه در محافل روشنفکرانه و چه در محافل کاملاً حرفه‌ای، این یونانی، چهره‌ای کاملاً «غیرمعمول» و «متناقض» داشت. این مطالب را می‌توان از روی حاشیه هایی که خود نقاش در کتابهای «ویتروویوس» و «جورجیووازاری» نوشته، دریافت.

ال گرکو، خود را، حداقل در دورانی که در «تولیدو» زندگی می‌کرده، نابغه‌ای منزوی و بد ادراک شده از سوی جامعه می‌دانست. از اطلاعاتی که راجع به وی در دست است، در می‌یابیم که مردی فوق العاده مغرور و اهل بحث و جدل بوده و غالباً برای دفاع از علائق حرفه‌ای اش به طور قانونی و علنی، پیگیر قضایا می‌شده است. عاشق معماگویی و دارای زبانی تند و تیز بود و از بیان اشارات و تأملات غریب و خارق‌العادهٔ خود که مایهٔ گمراهی شنوندگان می‌شد، لذت می‌برد. عقایدش راجع به هنر، که ادعا می‌کرد شاخه‌های مختلف آن را می‌شناسد و می‌تواند راجع به آن قضاوت کند، از همان اوایل و در دورانی که در ایتالیا به سر می‌برد، آشکارا مخالف با معیارها و ضوابط روز بود. ال گرکو در مقابل پیشرفته‌ترین عقیدهٔ اسپانیائی‌ها راجع به حرفهٔ نقاشی که براساس آن یک هنرمند باید اندوختهٔ ذهنی مناسبی برای بیان صحیح مقوله‌های مورد نظر داشته، یعنی دارای اطلاعات علمی مکفی برای تسلط بر نظام «عینی» دور نماها یا تناسبهای کالبد شناختی باشد، مفهومی دیگر و کاملاً متفاوت ارائه می‌داد.

وجه افتراق وی با سنت گرایی کرتی که مربوط به اواخر دورهٔ بیزانسی‌ها در نقاشی، در پذیرفتن طبیعت به عنوان نقطهٔ شروع هنر، بود. نقطه‌ای که هر چیز می‌بایست با تقلید از آن آغاز گردد ولی با

این حال، هنر زمان که لازم می‌دانست به اصول کلی بیزانسی‌ها باز می‌گشت. به زعم وی تقلید از واقعیت، متوجه دوجنبه از طبیعت بود که در رم و اسپانیا نادیده انگاشته می‌شد یعنی ظاهر چشمگیر و خارق العادهٔ طبیعت و خصلت زنده و پویای آن. بر اساس این دیدگاه، طبیعت، پیش از آنکه چیزی زاینده یا جهانی باشد، منحصر به فرد و غریب است. بیشتر توصیفی و عینی است تا انتزاعی و مجرد،

تصادفی است و به همین دلیل تحت تأثیر حوادثی است که آن را طی لحظات خاصی تبیین و توصیف می‌کند، لحظه‌ای که در اثر وجود دو عامل عینیت می‌یابد: موقعیتش در جهان و موقعیت نقاش در رابطه با آن. به این ترتیب، هر فرد را می‌توان به کمک

مجموعه‌ای از اشیاء تبیین کرد که از طریق نور، برجستگی ظاهری و رنگ ارائه می‌شود و تحت تأثیر شرایط ناپایدار محیط خود قرار دارد و حرکت ناظر نیز در این فضا نباید نادیده انگاشته شود. پدیدهٔ بینائی و رؤیت، اصل اساسی تقلید از طبیعت است و نهایتاً می‌توان آن را، علی رغم وابستگیهای متعدد، موضوع و محمول طبیعت نیز بدانیم. هنر با این تعبیر هنری ـ فلسفی، وسیله‌ای برای ادراک شمرده می‌شود که در برگیرندهٔ واقعیت است و وسیلهٔ شناخت ما، قدرت بینایی‌مان است که بدون آن هیچ تجربه و ادراکی حاصل نمی‌آید.

طبیعی است که نقاش نمی‌تواند در حد تقلید صرف باقی بماند ولی این مسئله را باید به عنوان نقطهٔ آغاز بپذیرد. نقاش از طریق «هنر» می‌تواند ویژگیهای طبیعت را بدون خدشه دار ساختن و بدون انکار آن بزرگ و برجسته کند، نقاش پویایی و سرزندگی طبیعت، پیچیدگی، تنوع، پیوستگی آن با کل و حتی زیبایی را مشخصتر و نمایانتر می‌سازد. سبک سازی، ترسیم غلوآمیز وضعیتها و حالتها، قوانین ترکیب بندی چهره‌ها یا گروهها، همگی ابزارهایی ضروری برای دستیابی به این مقصود محسوب می‌شوند. تماشاگر باید جزیی از تصویر باشد، باید کاملاً نزدیک یا تا حَد امکان جزیی از تخیل و تجسّم فضای تقلید شده باشد، فضایی که از پیش و به طور ذهنی ترسیم نشده بلکه براساس واقعیت و رابطهٔ تماشاگر با آن

ساخته شده است. مشاهدهٔ اشیا همواره باید در پیوستگی کامل با دیدگاه ما باشد و نباید آن را فدای ایجاد نظامی دقیق و ریاضی گونه از نسبتها کرد که فقط در شرایط آرمانی و دور از ذهن و کاملاً «نظری» می‌تواند وجود داشته باشد.

از نظر ال‌گرکو، نقاش به منزلهٔ وسیلهٔ شناخت بود که با استدلالی ناشی از دیدگاه شخصی وی نظام می‌یافت و قواعدی جهانی و نظامی عقلانی نبود که متفکران و هنرمندان دورهٔ نوزایی (رنسانس) بر واقعیت تحمیل کرده بودند ولی با این حال اشتغالات هنری و تمایلات وی از نظر مدافعان هنر نهضت دین‌پیرایی، امری حاشیه‌ای محسوب می‌شد. شخصاً، بیشتر به چگونگی ارائه اهمیت می‌داد تا محتوای اصولی آنچه ارائه شده است که این محتوا همواره به نحوی مسئولانه، عینی، آرمانی، انتزاعی عرضه می‌شود و بر واقعیت تحمیل می‌گردد. او از اشتغالات صوری و موقعیتهای تصادفی و احتمالی

حذر می‌کرد. ال گرکو نمی‌توانست «حس هنری مقطعی» را بپذیرد که ظاهراً حاوی پیامی روشن و واضح و عملاً منوط به کارکردی است که بسیار با کارکرد ویژه و خاص هنر متفاوت است. برای امرار معاش و زیستن مجبور بود به قواعد و دستوراتی تن دهد که ریشه در آئینهای تحمیلی داشتند. با همهٔ این احوال هرگز دست از عقاید و دیدگاههای خود بر نداشت که علی رغم غرابت آن چندان هم بی ارتباط با برخی تأملات نوین دورهٔ رنسانس نبود. ال گرکو که در دوره و زمان خاصی، یا به عبارتی در همهٔ مراحل زندگی، تلاش می‌کرد ذهنیت خاص خود را عرضه کند و «شیوهٔ بسیار غریب» وی در انجام این تعهد کاملاً شناخته شده بود و علی رغم انتقادها و برخوردهای سایرین، به پنهان کردن تهدیدها و موانعی می‌پراخت که طی زندگی حرفه‌ای‌اش با آنها روبرو شده بود. نهایتاً با احتیاط هرچه تمامتر در محفلی از متخصصان و خبرگان پذیرفته شد که بیشتر ستایشگران هنر بودند تا مدافعان اصولی کارکرد آموزشی هنر. از جملهٔ این متخصصان می‌توان از «لوئیس دوگونگورا» و «فری هورتنسیو فلیکس دو پاراویچینو» نام برد یعنی دو شاعر شاخص سبک بسیار عالمانه و فرهیختهٔ «فرهنگ گرایان» (Culteranismo)؛ و بالاخره تعالیم هنری ال‌گرکو نیز پذیرفته شد و بعدها توسط یکی از پدیدار شناسان جدید طبیعت و صاحب دیدگاه تصویری یعنی «ولاسکوئز» تغییر و تحول یافت.