بازشناخت مفاهیم و مبانیِ زیبایی‌شناسی هنرهای تجسمی براساس آموزه‌های مسیحی در معماری گوتیک

سید محسن موسوی[1]

چکیده

ظهور و بروز آیین مسیحیت، تنها در مسائل کلامی و فلسفی نبود بلکه هنر نیز یکی از عرصه‌هایی بود که مسیحیت می‌توانست آموزه‌های خود را در این بستر عرضه نماید. این مسئله در بدو امر، در مسیحیت قرون وسطا با استفاده از شمایل، نمادها و نشانه‌ها و در ادامه با ظهور هنر کارولینژی[1]، رومانسک[2]، و ساخت باسیلیک‌ها[3] و ساختمان‌های عظیمی مانند کلیساهای جامع گوتیک، در نیمه‌ی نخست سده‌ی دوازدهم میلادی تحقق یافت. نقاشی، پیکرتراشی و معماری، سه رکن بنیادینِ این ظهورات بودند که در خدمت ساخت کلیساهای جامع[4] قرار گرفتند. کلیساهای دوره گوتیک، به‌عنوان هنری مقدس، نمونه اعلا و بارز تجلی و ظهور آثار هنری در بخش انتهایی قرون وسطا هستند که کانونی برای تجمیع همه هنرهای تجسمی به‌طور مستقیم و ادبیات و موسیقی به‌طور غیرمستقیم بودند. این بناها امتزاجی از معنویت و زیبایی‌شناسی مذهبی آموزه‌های مسیحی، به‌عنوان امری مثالی و استعلایی و توجه انسان به پدیده‌های طبیعی به‌عنوانِ رویکردی تجربی بودند.

این مقاله بر آن است که با روش توصیفی-تحلیلی به این پرسش پاسخ دهد که مفاهیم و مبانیِ زیبایی‌شناختی آموزه‌های مسیحی قرون وسطا، چه تأثیری در شکل‌بخشی به الگوهای ساختاری و عناصر تزیینی در معماری کلیساها در سبک گوتیک، داشته‌اند؟

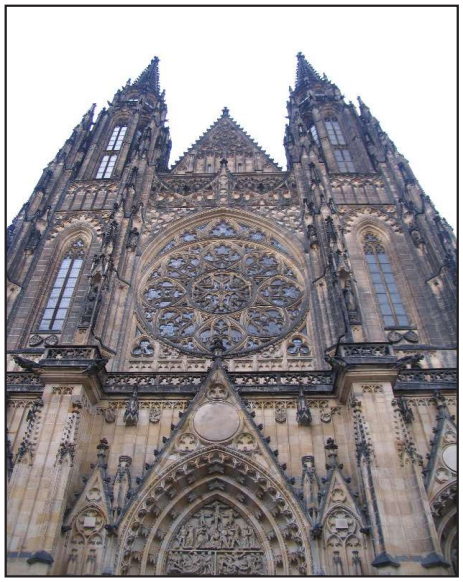
کلید واژه‌ها: قرون وسطا، زیبایی‌شناسی، هنرهای تجسمی، گوتیک، آموزه‌های مسیحی

---

۱. دکترای حکمت هنرهای دینی؛ Moosavi2020@gmail.com

مقدمه

کلیسای جامع شارتر، سبک گوتیک، پارس (۱۲۵۰-۱۱۹۳م)



کلیساهای جامع سنت ویتوس، سبک گوتیک، پراگ، شروع ساخت: (۱۳۴۴ م) عکاسی توسط نگارنده

«اصطلاح هنر گوتیک به معماری و هنر اروپای قرن دوازدهم تا اوایل شانزدهم اطلاق می‌شود. عَلم‌داران رنسانس ایتالیایی، یعنی جریان فرهنگی پس از دوره گوتیک، به هنر این دوره نگاهی تحقیرآمیز داشتند. جورجو وازاری[۵] نخستین جلوه‌های هنری دوران گوتیک را چنین توصیف می‌کند: [این فرم‌ها] بازتاب هنری است که توسط گوت‌ها[۶] اختراع شده، چنان‌که گویی پس از ویرانی بناهای باستانی و قتل‌عام معماران آن‌ها در نبرد، سردابه‌هایی ساختند از پوششی از طاق‌های نوک‌تیز، و به این ترتیب سرتاسر ایتالیا

را زیر رگبار ساختمان‌های نفرین شده‌ای قرار دادند که امیدوارم هرگز چنین بناهایی دوباره ساخته نشوند.

وازاری و سایر متفکران رنسانس میان «معماری و هنر گوتیک» و «معماری و هنر رومی» تمایز آشکاری می‌دیدند. آن‌ها معتقد بودند که هنر رومی، دربردارنده آرمان اصیل رنسانسی است و به همین دلیل به کمال نزدیک‌تر می‌نماید. وازاری اظهارات خود را با این دعا ختم می‌کند که: «خدا تمامی کشورها را از همه‌ی صور فکر، نگاه و بنایی که با زیبایی مطلوب نظر ما سازگار نیستند، برهاند.»

این عقیده که «سبک کلاسیک، بهترین است» چندین قرن دوام داشت و نتیجه آن ترد حقارت‌آمیز تمام جلوه‌های قرون وسطایی هنر بود. این وضع ادامه داشت تا زمانی‌که نهضت رمانتیک در هنر قرن ۱۸ آغاز شد و سنت گوتیک دوباره جان گرفت. از آن زمان به بعد هنرمندان رمانتیک به معماری و هنر قرون وسطا مانند منبعی سرشار از الهام می‌نگریستند.[۷]

«اصطلاح گوتیک نیز به‌تدریج معانی منفی خود را از دست داد. هنر گوتیک حدوداً چهار قرن دوام یافت اما هرگز حضور یکدستی نداشت.» (براکونز، ۱۳۹۱: ص ۲-۱) مرزبان معتقد است که هنر گوتیک، زاده ایمان مسیحیت بود که کلیساهای جامع، اصلی‌ترین تجلی آن هستند. اگر هنرمندان رنسانس نام گوتیک را بر این هنر نهادند، بیش‌تر برای نمایش بربری‌وار و نامهذب این هنر بود که می‌خواستند آن را ناشی از کوشش و آفرینش گوت‌های وحشی معرفی کنند؛ اما این هنر هم‌چنان در نظر ما هنری قابل احترام است. (ن.ک. مرزبان، ۱۳۶۷: ص ۱۴۲) مددپور معتقد است که حتی خود مسیحیان در قرون ۱۳ و ۱۴ از کلیسای گوتیک با نام‌های «اپوس مودرنوم» (اثر جدید) یا «اپوس فرانسیگنوم» (اثر فرانکی) یاد می‌کردند. آنان در این آثار، تصویر حقیقی شهر خدا یا اورشلیم آسمانی را می‌دیدند و ساختن آن‌ها را روی کره‌ی خاکی، امتیاز خویش تلقی می‌کردند. (ن.ک. مددپور، ۱۳۸۸: ص ۳۶۱)

بررسی هنر دوران گوتیک، بدون در نظر گرفتن مبانی اعتقادی و الهی و ایده‌های زیبایی‌شناسی متکلمین قرونِ وسطا، امکان‌پذیر نیست. اکنون سؤال اصلی این است که این مفاهیم اعتقادی و مبانی زیبایی‌شناسیِ دوران قرون وسطا چیست که از لحاظ شکل و محتوا، با آن‌چه مد نظر وازاری و همفکران اوست، در تقابل دشمنانه و آشکاری قرار دارد و دعای خیر او برای جامعه غربی، دوری از شرّ و بلیّاتِ این نوع نظام زیبایی‌شناسی است. از طرف دیگر، به واقع چه ارزش‌هایی در بطن هنر و تفکر زیبایی‌شناسی این دوران مکنون است که هنرمندان دوره رمانتیک و هنرمندان نهضت احیای هنر گوتیک جدید (نو گوتیکی)[۸] قرن نوزدهم را دوباره به بازیافت این هنر و الهام‌گیری از آن ترغیب نموده است؛ بازیافتی که اگرچه مبتنی‌بر هنری دینی نیست، اما برداشتی راز ورزانه است که نشان از

توجه هنرمندان به جنبه‌هایی از بیان متافیزیکی این سبک دارد.

کوماروسوامی معتقد است: این بازیافتِ غیرمذهبی، نسخه‌ای بدلی از هنر گوتیک است. (ن.ک. کوماروسوامی، ۱۳۸۹: ص ۳۰۶) موضوع مهمی که باید در چنین پژوهش‌هایی رعایت شود این است که از دو شیوه هرمنوتیک کاهش توهم و هرمنوتیک احیای معنا به‌طور دقیقی استفاده شود تا نه طبق عادت مألوف سنت‌گرایان، تماماً جلوه‌های معماری گوتیک را امری معنوی بدانیم و نه بسان معناگریزان -مانند وازاری- همه ارزش‌های معرفتی و روحانی این دوران را نفی کنیم.

از آن‌جا که عده‌ای از محققین، مثل بورکهارت و کوماروسوامی، نظری کاملاً مثبت و عده‌ای مثل وازاری، نظری کاملاً منفی در مورد هنر قرون وسطا و دستاوردهای آن دارند، بنابراین نقطه عزیمت این نوشتار، شناخت ریشه‌های این تقابل دوگانه است. یعنی ابتدا با تمرکز بر شناختِ مبانی معرفت‌شناسی و زیبایی‌شناسیِ تأثیرگذار بر هنر گوتیک -که متأثر از نظام فکری متفکرین و متکلمین قرون وسطا بوده- آغاز کرده و سپس به بررسی مبانی اعتقادی هنرمندان در به‌کارگیری جلوه‌های بصری عناصر وابسته به معماری کلیساهای جامع در دوران گوتیک پرداخته شده است تا این ریشه‌ها بازیافت شود.

سعی نگارنده بر آن است که با تمرکز بر شناخت عناصر تزئینی وابسته به معماری در قرون وسطای متأخر -خصوصاً معماری گوتیک- که در تزئین و ساخت کلیساهای این دوره مورد استفاده هنرمندان قرار گرفته‌اند، به بازشناخت مفاهیم زیبایی‌شناسی، مبانی اعتقادی- الاهیاتی و فلسفی‌ای که در به‌کارگیری این عناصر، مورد نظر سازندگان آن بوده، تا حد امکان نزدیک شود؛ زیرا آن‌چه بیش از همه در ساخت این بناها مهم به نظر می‌رسید، اتکای معماران و هنرمندان به ایده‌های زیبایی‌شناسانه‌ی متفکرین و متکلمین مسیحی بود که در طی این اعصار موجبات تسری روح الهیات و تجلی مسیح علیه‌السلام، لوگوس یا همان کلمه الهی را در کالبدِ سر به فلک کشیده‌ی این معابد سبب شدند. معرفت‌شناسی دوگانه دوران گوتیک که در تمام این دوران، میل وافری به آموزه‌های روحانی مسیحیت داشت، نهایتاً در اواخر این عصر، زیر پوشش جلوه‌های طبیعت‌گرایانه، آذین‌گری و تجمّلی این سبک، در محاق و سِتر مهجوریت قرار گرفت.

مبانی زیبایی‌شناسی مسیحیت اولیه، در قرون وسطا

«هرکس یک‌بار هماهنگی نظریه مَدرَسی و ظرافت قانون‌مندِ استدلال‌های آن را پسندیده یا همه‌ی مزایای خاص اصطلاحات دقیق و فنی آن را دریافته باشد، هرگز نمی‌تواند از نوشته‌های آباء کلیسا غفلت ورزد. زیبایی‌شناسی قرون وسطا، نه‌تنها کاربردی جهانی دارد، و از وضوح و قدرت اقناع بی‌نظیری برخوردار است، بلکه در عین‌حال که درباره‌ی «امر زیبا»

سخن می‌گوید، به خودی خود نیز مبحثی زیباست.» (کوماروسوامی، ۱۳۸۹: ص ۲۷۶)

تاتارکیویچ در تتبعی در باب زیبایی‌شناسی و هنر قرون وسطا معتقد است که در هزاره اول دوران مسیحیت، به علم و هنر توجه کافی مبذول نمی‌شد و شرایط خوبی برای پرداختن به مسائل زیبایی‌شناسی فراهم نبود. تنها در قرون چهارم، پنجم و نهم بود که توجه و عنایتی به زیبایی‌شناسی، از سوی متفکرانی مانند «قدیس باسیل» و «دیونوسیوسِ مجعول»[۹] در امپراطوری مسیحی شرق و «قدیس آگوستین» و سپس «بوئثیوس» و «کاسیودوروس»، در امپراطوری مسیحی غرب صورت گرفت. توسعه هنر و زیبایی‌شناسی در بخش مسیحیت غرب، براساس توجه و نفوذِ نوزاییِ فرمانروایان کارولینژی که داعیه جدیدی از هنرپروری داشتند ایجاد شد. همین امر، در بخش مسیحیت شرق، متأثر از جنبش «شمایل‌شکنی» به‌وجود آمد که نظرات متکلمین هنر و زیبایی‌شناسی را در حل این معضل عظیم به جد، طلب می‌کرد.

زمینه‌های فرهنگی و محیطی، در شکل‌گیری نظرات زیبایی‌شناسی و به تبع آن هنر، نقش به‌سزایی داشت؛ چنان‌که زیبایی‌شناسی غربی، خیلی تجربی بود و زیبایی‌شناسی شرق، خیلی نظری می‌نمود، در شمال (پایتخت شارلمانی) انتزاعی و ادبیاتی و در جنوب (روم) عینی، ملموس و تجسمی بود. آگوستین این برداشت و مفهوم زیبایی را به مفهوم «ریتم»[۱۰] مرتبط کرد. «باسیل» نیز با حفظ مفهوم نوافلاطونی هارمونی، اندیشه‌های فلوطین را با نظرات خاص فیثاغورثیِ تلفیق کرد. زیباشناسان این دوره بیش‌تر درصدد تعریف دو نوع زیبایی، یعنی زیبایی معنوی و زیبایی جسمانی بودند که زیبایی الوهی را همان زیبایی حقیقی می‌دانستند. البته این تقسیم‌بندی سابقه‌ای طولانی‌تر داشت و افلاطون و فلوطین نیز در این باب مطالبی گفته بودند.

در نتیجه توجه به زیبایی حقیقی، توجه آن‌ها را به زیبایی حسی به‌شدت کاهش داده بود. این‌که آیا زیبایی حقیقی برای انسان قابل دسترس است و آیا می‌توان آن را جهت پرستش، توسط شمایل به نمایش گذاشت، سؤال اساسی آن‌ها بود. دیونوسیوس مجعول، «تئودوروس» و «اریگنا» برای ایجاد ارتباط میان انسان و خدا، نظام‌های متافیزیکی‌ای براساس تفکر فلوطین ابداع کردند که روح دینی داشت. پاسخ به سؤالاتی ازجمله این‌که: آیا جهان را می‌توان زیبا دانست؟ اگر نه، مگر آن نیست که جهان مخلوق و اثر خداست، پس چرا نباید زیبا باشد؟ فلوطین، باسیل، آگوستین، الکوئین[۱۱] و اریگنا همگی با تعابیری خاص خود، معتقد بودند که جهان به خودی خود ذاتاً زیبا نیست، بلکه چون فعل و اثر خداست، زیباست.

جهان فیضان و نشانی از زیباییِ کامل‌تر است و وجود نامرئی الوهی، از طریق آن مرئی می‌شود. جهان، چون منظم است زیباست و نه به‌خاطر اجزایش بلکه زیباست به‌عنوان

یک کل. این برداشت از زیبایی یعنی جهان به‌عنوان اثر خدا، ایده‌ای برگرفته از کتاب مقدس (هفتادگان) بود و تا زمان مسیحیت رواجی نداشت. اکنون زیباییِ اثر هنریِ انسانی، همسان زیبایی جهان که اثر خداست، پنداشته می‌شد. با این تفاوت که مؤلفان دینی، اثر هنری را دون و ذیل اثر الهی می‌دانستند. بنابراین موضوع اصلی هنر، خداوند شد. معیار هنر نه طبیعت، بلکه حقیقت و خدا شد. هنر، مربی شد و موجب ماندگاری روایت‌ها و رویدادهای مهم گردید. گویی هنر محصول مشترک «هنرمند و دانشمند دینی»، و مهارت از آن «هنرمند» و محتوی و مضمون از آن «متکلم» شد. نظریه تقلیدی هنر، به عقب رانده شد و نظرات آگوستین و دانشمندان کارولینژی -به این مضمون که هنرهایی موجودند که نه تقلید بلکه مستلزم زیبایی هستند. رونق یافت.

پس از فروپاشی امپراطوری روم، بربرها[۱۲] فرم‌های ساده و بدوی خود را تداوم بخشیدند که هنر «مروونژی» [۱۳] نام داشت. هنر آن‌ها کلاً با هنر باستان و هنر مسیحی، متفاوت بود. ماهیت اصلی هنر آن‌ها انتزاعی و غیر انسان‌گرایانه بود. استفاده از عناصر تزئینی مثل مجسمه، حلقه‌های گل، خطوط پیچیده و دست‌نوشته‌های تذهیب شده، تداعی‌کننده نوعی وحشت هنرمندان از برجای نهادن فضاهای خالی در آثار خود بود که این از مختصات هنرهای انتزاعی و تزئینی است. عشق به فرم انتزاعی و عناصری که معرفی شد، هم‌چنین توجه به سبک رومی و عناصر ملهم از هنر باستان و حوزه مدیترانه. به‌عنوان ویژگی اصلی هنرِ قرون وسطا. تا پایان این دوره ادامه حیات داد. بر همین اساس، فضای هنر قرون وسطای اولیه، نامتعارف بود و این هنر پویا، انتزاعی، غیر انسان‌گرایانه و فقط تزئینی، اساساً با زیبایی‌شناسی پیشینیان متفاوت بود. این زیبایی‌شناسی هیچ مبنای مکتوبی نداشت و تنها از میان آثار هنری، قابل دریافت بود. تغییر بزرگ در هنر و اندیشه مردمان قرون وسطا با حمایت شارلمان در قرن هشتم از هنر، ایجاد شد که از آن به رنسانس کارولنژی (سبکی تلفیقی از سبک رومی و ژرمنی) یاد می‌کنند. نخستین باززایشِ سبک و موضوع در هنر، در عهد این امپراتور رخ داد. توجه به مقیاس بزرگ در سبک معماری و حضور انسان به‌عنوان موضوع در هنرهای تجسمی ازجمله این تغییرات بود. تلفیق میان فرم‌های بدوی از یک‌طرف و فرم‌های دوران باستان -ملهم از زیبایی‌شناسی معماری و مفاهیم کلاسیک رسالات ویتروویوس- [۱۴] از طرف دیگر، مولد نوعی زیبایی‌شناسی دوگانه بود که موجبات تنش و تضاد را ایجاد می‌کرد، و گذری بود از «هنر موروونژی» [۱۵] و خلق هنر کارولینژی که زمینه‌ای برای بروز دوره‌های بعدی هنر قرون وسطا، از جمله رومانسک و گوتیک را مهیا می‌کرد. (ن.ک. تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: صص ۱۸۵-۱۸۲)

هیو بردین[۱۶] معتقد است که فیلسوفان قرون وسطا به‌دلایل مختلفی نظرات ویتروویوس را مناسب دیدند، ابتدا به این علت که او معماری را به‌عنوان هنری جامع در

نظر گرفت که همه دیگر هنرها و دانش‌های بشری را ذیل چتر خود جمع کرده بود. برای قرون وسطایی‌ها این راهی بود برای اعتباربخشی به کشاندن همه هنرها به خانه خدا، هنرهایی ازجمله نقاشی، پیکرتراشی، سنگ‌کاری، چوب‌کاری، فلزکاری، نقاشی روی شیشه، موسیقی، فصاحت و کلام کتاب مقدس، تزیین لباس کشیشان و جام‌های مقدس و تئاتر در دوره‌های بعدی. در چنین شرایطی کلیساها ساختمان‌های اصلی و اساسی در قرون وسطا بودند و همه‌ی هنرها برای طراحی آن‌ها در کنار یکدیگر جمع شده بودند؛ این کار نه‌تنها برای شکوه‌بخشی به جلوه الهی، بلکه روشی برای بیان باورها و احساسات همه‌ی جوامع بود که می‌توانست جهان مسیحیت را به‌عنوان یک کل، تحت تأثیر قرار دهد.

ویتروویوس به‌طور کلی در باب بنیان ریاضیِ تقارن معمارانه و اهمیت هندسه برای ساختمان نیز مطالبی را تحریر کرد، مکتوباتی که [بعدها] بازهم تأکیدی بر این باور قرون وسطایی بود که در عالم دیداری، نظم و ترتیبی ریاضی‌گونه وجود دارد. (ن.ک. Smith & Wilde: ۲۰۰۲, ۳۲) اساس و مبنای زیبایی‌شناسی کارولینژی نیز برگرفته از نظرات قدیس آگوستین بود که مفاهیم کلاسیک هنر، مانند نظم، اندازه و هارمونی را وارد زیبایی‌شناسی مسیحی کرده بود و نظریه هنر کارولینژی، میان نظریه دینی و کلاسیک در نوسان بود. آن‌ها به‌همان اندازه که تحت تأثیر زیبایی‌شناسی آگوستین بودند، از زیبایی‌شناسی یونانیان نیز بهره‌مند می‌شدند. هنر به خودی خود نه دینی و نه غیردینی بود. چنان‌که اَلکوئین از دانشمندان و روحانیون این عصر، می‌گوید: «نه مصالح و مواد نقاشی و نه استعداد هنرمند، هیچ‌کدام چیز مقدسی در خود ندارند.» (ن.ک. تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: صص ۲۲۰-۲۱۷)

هنرهای تجسمی و مبانی زیبایی‌شناسی هنر گوتیک

به‌طور کلی دو سبک اروپایی در این دوره، قابل شناسایی است که عبارتند از سبک رومانسک (قرن ۱۱ و ۱۲م) و دیگری سبک گوتیک (قرن ۱۲ و ۱۳م) که در اواخر این دوران تکوین یافت. این سبک‌ها برخلاف هنر بیزانسی و کارولینژی، به‌طور کاملاً خود انگیخته به‌وجود آمدند که متضمن نگرش فلسفی متمایز و یک زیباشناسی خاص بودند. تفکر در قرون وسطا تفکری سمبلیک بود و هنر آن دوره نیز بیانگر این طرز فکر بود. نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و حتی بنای کلیساها متضمن این معنا بودند، یعنی معنایی که مورد نظر متکلمان و کشیشان، و نه مردم عادی بود.

هنر گوتیک در ادامه هنر رومانسک پدیدار شد و از لحاظ بداعت، دارای دو مشخصه بارز بود: اول، ابتکار تکنیکی و دوم، توجه به فلسفه در پوششِ دین؛ تکنیک نو، کاملاً نگرشی مسیحی بود و مَدرَسیّت قرن دوازدهم آن را دقیقاً فرمول‌بندی کرده بود و امکانی برای بیان آن توسط هنر، فراهم شده بود. تا جایی‌که این تکنیک نو، به هنرِ بیانگر و معنوی شده،

امکان داد تا با نظرگاه معنویت گرایانه جهان مرتبط شوند. محوریت این تکنیک نو با طاق‌بندی متقاطع بود که نتایج زیر را به دنبال داشت:

کاسته شدن از وزن دیوارها، امکان مرتفع‌تر شدن کلیساها، وسعت دادن به پنجره‌ها، توسع یافتن صحن اصلی کلیسا، اجرای گنبدهایی بر اساس طرح‌های غیر مربع، و به کار بردن پشت‌بندهای باز در بنا. هرکدام از موارد فوق، علاوه‌بر جنبه‌های تکنیکال، ناظر به اجرای ایده‌های زیبایی‌شناسی و اعتقادی نیز می‌باشد. این نوآوری‌ها به معماری این امکان را می‌داد که بیانگر حالت استعلایی و نگرش روحانی قرون وسطا باشد. کم شدن وزن دیوارها، نوعی ماده‌زدایی بود که امکان صعود و سربرکشیدن بنا به‌سوی آسمان را فراهم می‌کرد. پنجره‌های شیشه‌ای گسترده، بیانگر دیدگاه فلوطین و دیونوسیوس مجعول در باب تأکید بر نور به‌عنوان زیباترین و والاترین زیبایی غیر زمینی بودند. اکنون بناها آثاری بیانگر و روحانی شدند. (ن.ک. تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: صص ۳۲۶-۳۱۹) اگر هنر رومانسک را ـ که حاصل تجربه‌ی صومعه‌نشینان است ـ مظهر و جلوه‌ی جلالی و باطنی اسم مسیح علیه‌السلام بدانیم باید هنر گوتیک را ـ که از تمایلات شهری حکایت می‌کند ـ مظهر و جلوه‌ی جمالی و ظاهری این اسم دانست. (ن.ک. مددپور، ۱۳۸۸: ص ۳۶۳) در هنر گوتیک، جمال و زیباپرستی بر باطن جلالی هنر دینی، غلبه دارد. (ن.ک. مددپور، ۱۳۸۸: ص ۳۹۵) هنر غرب، برخلاف هنر شرق، هیچ‌گاه استمرار مداومی نداشت و همواره بی‌قرار و ناآرام بود و رهیافت‌های جدیدی را طلب می‌کرد.

کلیساهای سبک رومانسک و نورماندیایی[۱۷] تا قرن دوازدهم بیش‌تر دوام نیاوردند و ایده جدیدی که به سبک گوتیک معروف بود، در فرانسه جایگزین این سبک‌ها گشت. ایده طاق‌های ضربدری موجب شد که دیگر معمار، ضرورتی برای استفاده از دیوارهای سنگی ثقیل نداشت و می‌توانست از پنجره‌های بزرگ و مرتفع در بنا استفاده کند و این به معنی عمارتی بود از سنگ و شیشه که در جهان، کاملاً بدیع بود. درحقیقت این قلب تفکر نوآورانه‌ی کلیساهای جامع گوتیک بود که عمارتی به شیوه‌ی گلخانه‌های امروزین بسازند. البته برای این تغییر، نوآوری‌های فنی دیگری نیز نیاز بود. (ن.ک. گمبریچ، ۱۳۸۳: ص ۱۷۶)

عده‌ای مثل «دهیو» ابداع طاق‌سازی متقاطع را رویدادی خلاق در ریشه گرفتن معماری گوتیک می‌دانند و عده‌ای چون «ارنست گال» برعکس، توجه هنرمندان به اوج گرفتن کلیساهای جامع را به‌عنوان کمال مطلوب، موجب دست یافتن هنرمندان به اصول فنی جدید می‌دانند. (ن.ک. هاوزر، ۱۳۷۲: ص ۱۹۸)

بررسی تقابل این دو دیدگاه امری بسیار جدی است زیرا اگر به گفته گمبریچ، قلب تفکر هنرمندان این دوران، ساختن بنایی بسان گل‌خانه باشد، در حقیقت هنرمند چه ایده‌ای را دنبال می‌کرده و در کدام‌یک از آموزه‌های مسیحیت، دست‌یابی به چنین گلخانه‌ای، امری

استعلایی بوده است؟ حتی دیدگاه ارنست گال نیز که تا حدودی عمیق‌تر است نیز، قابل تعریض است. زیرا می‌توان این سؤال را مطرح کرد که اوج‌گیری ساختمان کلیساهای جامع به‌سوی آسمان، براساس چه دیدگاهی شکل گرفته است؟ آیا این مطلوبی نفسانی بوده یا کمالی زیباشناسانه که مبتنی‌بر آموزه‌های آیین مسیحیت شکل گرفته است؟

نمای داخلی کلیسای جامع لائون، (قرن ۱۲ و ۱۳ م.) فرانسه

طاق های بادبزنی کلیسای جامع گلاستر، انگلستان (۱۴۹۹-۱۰۸۹ م.)

گمبریج در فرازی دیگر این ایده خود را تعدیل می‌کند زیرا نمی‌تواند از دوگانگی حاکم بر هنر دوره گوتیک بگریزد. او می‌گوید برخلاف کلیساهای بی‌ظرافت و بناهای ثقیل سبک رومانسک، کلیساهای جامعِ جدید، در برابر دیدگان مؤمنین، منظر جدیدی از شهر آسمانی اورشلیم را می‌نمود. چنان‌که در موعظه‌ها در باب اورشلیم آسمانی می‌شنیدند که دارای دروازه‌های مروارید و جواهرات گران‌بها و خیابان‌هایی از طلای ناب و بلور شفاف بوده است. گویی این رؤیا از آسمان به زمین فرود آمده بود و ایمان‌آورندگانی که در این دریای مکاشفه‌ی زیبایی‌های هستی غوطه می‌خورند، به این احساس می‌رسیدند که چند گام به کشف رازهای عالمی ورای این عالم، نزدیک شده‌اند. این بناهای اعجازانگیز به نظر می‌رسید که نمودگار بهشتی رؤیایی‌اند. (ن.ک. گمبریج، ۱۳۸۳: صص ۱۸۰-۱۷۹)

بین هنر یونانی و هنر گوتیک نیز تفاوت آشکاری وجود دارد؛ بین هنر ساخت معبد در یونان و هنر ساخت کلیسای جامع در گوتیک این تفاوت به‌خوبی قابل رؤیت است. برخلاف شبیه‌سازی و تمثال‌پردازی در هنر یونان، هنرمندان گوتیک تمام تلاش خود را برای رسیدن به هدف اصلی که عبارت بود از روایت یک داستان مقدس که به‌خاطر تسکین و تزکیه مؤمنین روایت می‌شد، به‌کار می‌گرفتند؛ گویی حالت نگاه مسیح علیه‌السلام به مریم مقدس علیهاالسلام در حال مرگ، از بازنمایی ماهرانه‌ی عضلات بدن او بسیار با اهمیت‌تر است. (ن.ک. گمبریج، ۱۳۸۳: ص ۱۸۶)

مجسمه حضرت مریم علیهاالسلام، کلیسای جامع کلن، آلمان، سبک گوتیک، عکاسی توسط نگارنده

«کلیسای جامع به‌صورت صلیب طراحی می‌شد. یک شبستان مرکزی که در تمام طول کلیسا امتداد دارد، بدنه اصلی صلیب را تشکیل می‌دهد ... معماران در پی ساخت هرچه رفیع‌تر و والاتر شبستان‌ها و نیز جایگزین کردن دیوارها با شیشه‌بندهای منقوش بودند.» (براکونز، ۱۳۹۱: صص ۲۰-۱۹) «تزئینات و نقش‌بندی‌های فضای درونی یک کلیسای جامع، پژواکی است شاخص و ظریف از نحوه‌ی تفکر دوره گوتیک. در نوشته‌های راهب بزرگ سوگر[۱۸] و معاصران وی به رمز و راز عرفانی نور اشاره شده است. آنان نور را چون واسطه‌ای بین پروردگار و عالم بشری می‌انگاشتند. از این‌رو یکی از اهداف اصلی معماری گوتیک، جایگزین کردن دیوارها با شیشه‌بندی‌های منقوش بود. سازندگان می‌خواستند نوری که از میان شیشه‌های منقوش عبور می‌کند، به‌طور یکنواخت پراکنده شود. نوری که از بالا به درون جاری می‌شد، حس اقتدار و سیطره‌ی پروردگار را تداعی می‌کرد.» (براکونز، ۱۳۹۱: ص ۲۳)

سوگر در نوشته‌هایش، در باب طرح مخارجه‌ی پشت محراب و غلام‌گردشِ صومعه سن‌دنی[۱۹] (۱۱۴۴م) فرانسه، توصیفاتی دارد. او این بنا را با معبد سلیمان مقایسه می‌کند و نماد هر عنصر را شرح می‌دهد. او معتقد است که ستون‌ها، نماینده پیامبران و حواریون هستند. تاج قوس، مظهر مسیح است و نوری که از میان صافی شیشه‌بندهای منقوش عبور می‌کند، تعبیری از انسانیت است در قیاس با نور حقیقی خداوند. (ن.ک. براکونز، ۱۳۹۱: ص ۱۷)

فضای داخلی کلیسای سنت‌دنی، پارس، (۱۱۴۴-۱۱۴۰ م) مأخذ تصویر: ویکی‌پدیا

آن‌چه سوگر را به ابداع ساختمان گوتیک -که مسیری برای حضور نور در ساختمان کلیسا بود- تشویق می‌کرد، نظریه نور بود که توسط عارف سده پنجم (دیونوسیوسِ مجعول) مطرح شده بود که با دیونوسیوس آریوپاگیت اشتباه گرفته می‌شد. سوگر، هم‌ذات پنداری نور با خداوند توسط دیونوسیوس حقیقی را جوازی برای ساختن هرگونه ساختمانی می‌دانست که وقف سن‌دنی می‌شد. وقتی سوگر در الهیات آریوپاگیتی غرق شد، و سن‌دنی جدید را به تصور می‌آورد، آن را به شکل پرتوی عرفانی تجسم می‌کرد. این بدان معناست که در دوره گوتیک نه‌فقط کتاب مقدس بلکه آثار آبای کلیسا نیز، کلید شناخت واقعیت به‌شمار می‌رفتند و همه‌چیز باید در پرتو اعتبار ایشان تفسیر می‌شد. (ن.ک. گاردنر، ۱۳۷۰: ص ۳۱۸) تئوریزه کردن فرم در معماری گوتیک از نظر پانوفسکی[۲۰] از ایده‌های نظام فکری مدرسی و اسکولاستیک آغاز شد. از این منظر، معماری جایی است که به رفتار انسان جهت می‌دهد. الاهیات و تئوری‌های دینی مدارس اسکولاستیک به کمک هنر آمد تا وفاقی میان عقل و ایمان باشد و هماهنگی و تناسب به منتهی درجه خود برسد. (ن.ک. مددپور، ۱۳۸۸: ص ۳۶۶)

جلوه‌های سمبلیک در معماری مذهبی گوتیک

ساختمان کلیسا، نمادی از خانه خدا و جایگاه او بود. این‌جا اورشلیم جدید بود. واژه اکلسیا که دلالت بر معنای روحانی کلیسا دارد، برای بناهایی به‌کار می‌رفت که به‌عنوان نسخه زمینی حکومت خداوند دانسته می‌شدند. گنبد، نمادی از آسمان بود که با

تصویر مسیح علیه‌السلام یا هبوط روح‌القدس، تزئین می‌شد. نور درون کلیسا نمادی از حضرت مسیح علیه‌السلام بود. گل‌ها و درختان نیز نمادی از نیکی و فضیلت بودند. خود بدنه کلیسا نیز چنان‌که گذشت به شکل صلیب طراحی می‌شد که براساس تفکر الاهیاتی که انسان بر وجه خداوند خلق شده، محراب را نماد سر، جایگاه آوازخوانان را نماد سینه، جناح‌های کلیسا یا دستان صلیب را نماد بازوان و صحن اصلی را به نماد تنه تشبیه می‌کردند. (ن.ک. تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ص ۳۳۶) در نظر مردمان باستان و مردمان قرون وسطا، فضای فیزیکی در واقع تجسمِ فضای معنوی بود. درست مانند معماری کلیسا که به نمودار بنیادین صلیبِ محاط شده در دایره، استمرار می‌بخشید. دایره، نمادی از کیهان و کلیت وجود بود که تقسیمات طبیعی آن با چهار جهت صلیب، مشخص می‌شد که در شکل مستطیلیِ معبد، بازتاب می‌یافت. چهار جهت اصلی صلیب، واسطه‌ای میان شکل مدور آسمان و شکل چهارگوشه زمین است. سمبولیسم معبد براساس این فراز از انجیل، بر شباهت میان جسم عیسی علیه‌السلام و معبد تأکید دارد: عیسی علیه‌السلام در جواب ایشان گفت: این معبد را ویران کنید تا در سه روز آن را برپا سازم. آن‌گاه یهودیان گفتند: در عرض ۴۶ سال این معبد را بنا کرده‌اند، آیا تو در سه روز آن را برپا می‌کنی؟ اما مسیح علیه‌السلام از معبد جسم خود سخن می‌گفت. (یوحنا، ۲: ۲۱-۱۹) لذا چنین مقدر بود که جسم مسیح علیه‌السلام، جایگزین معبد سلمان علیه‌السلام شود. چنان‌که مطابق نظر آگوستین، سلیمان علیه‌السلام معبد را به‌عنوان الگوی کلیسا و الگوی جسم مسیح علیه‌السلام بنا کرد و معتقد بود سنگ‌هایی که آن را بنا کرده‌اند مؤمنان و پایه‌های آن انبیاء و حواریانند و همگی به‌واسطه شفقت گرد هم جمع آمده‌اند. مطابق نظر تئودورث، معبد سلیمان علیه‌السلام الگوی اولیه همه کلیساهای ساخته شده در جهان است. زمانی که مسیح علیه‌السلام براساس روایات مسیحیان بر صلیب درگذشت، پرده مقابل قدس‌الأقداس در معبد شکاف برداشت. لذا جسم مسیح علیه‌السلام که نشانگر اجتماع قدیسان است، خود کلیساست و سمبل این کلیسا یا همان امت، معبد مسیحی است. آبای کلیسا این مظهریت را که مسیح علیه‌السلام به مثابه الوهیت متجلی بر زمین است را چنین تفسیر نموده‌اند: قدس‌الأقداس یا همان جایگاه همسرایان یا پشت‌خانِ کلیسا، تصویری از روح یا حاکی از نفس است؛ شبستان کلیسا تصویری از عقل جزئی و بدن است و محراب مجملی از هر دو و نظیر قلب است. بعضی از کشیشان قرون وسطا، مثل دوران دماند و انوریوس داوتان، نقشه کاتدرال را قابل مقایسه با تصویر مصلوب شده مسیح علیه‌السلام می‌دانند. انسان- خدایی که تجسدش در بنای مقدس، فدیه‌ای برای آشتی آسمان و زمین است. (ن.ک. بورکهارت، ۱۳۹۰: صص ۶۸-۶۰)

«معماری شفاف، بدون هنرِ شیشه‌های معرق امکان‌پذیر نمی‌بود. پنجره‌هایی که چنین خلق می‌شوند. در عین حال که حافظ خلوت عبادگاه هستند، جدارهای خارجی را روشن

می‌کنند. نوری که از شیشه معرق انکسار می‌یابد دیگر همان نور خام جهان خارج نیست بلکه نور امید و سعادت است. در عین حال خود رنگ شیشه به نور بدل شده، یا به تعبیر دقیق‌تر، نور روز از طریق رنگ درخشان و شفاف شیشه، غنای درونی‌اش را آشکار می‌سازد؛ بنابراین، از شدت نور الهی که به خودی خود خیره‌کننده است، کاسته می‌شود و هنگامی‌که در نفس انکسار می‌یابد به فیض الوهی بدل می‌شود. هنر شیشه‌بندی رنگی عمیقاً با قریحه مسیحی سازگار است، زیرا رنگ با عشق متناظر است، هم‌چنان که صورت با معرفت تناظر دارد. تجزیه نور واحد در جوهر شیشه‌های رنگی پنجره‌ها، یادآور هستی‌شناسی نور الهی است، آن‌چنان که کسانی همچون قدیس بوناونتورا[۲۱] یا دانته، شرح کرده‌اند. در پنجره‌ها رنگ غالب آبی است، آبیِ عمق و آرامش آسمان؛ رنگ قرمز، زرد و سبز کمند و از این‌رو ارزشمندتر به نظر می‌رسند، آن‌ها ستارگان یا گل‌ها یا سنگ‌های قیمتی و یا خون بر زمین ریخته عیسی علیه‌السلام را تداعی می‌کنند. رنگ غالب در پنجره‌های قرون وسطا، نوری آرامش بخش و لطیف ایجاد می‌کند.» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ص ۹۱)

امبرتو اکو معتقد است که تنها در قرون وسطاست که شاهدیم چگونه در اسلوب پیکرنما از روشنیِ رنگ‌های ساده در اتحاد با روشنی نوری که در آن‌ها رخنه کرده است به بهترین وجه بهره می‌گیرند. درست به مانند شیشه‌نگاره‌های کلیساهای جامع گوتیک که این کلیساها غرق در تیغه‌هایی از نورند که از پنجره‌ها می‌تابند. در حقیقت کلیساهای جامع گوتیک دقیقاً برای افزودن به جلوه‌های نوری ساخته می‌شد که از میان توربافت‌های بنا، کلیسا را نورباران می‌کرد. (ن.ک. اکو، ۱۳۹۲: ص ۶۶) بوناونتورا نیز معتقد است که نور، صورت جوهری جسم است و اساس جمیع زیبایی است. نور نهایت خوشایندی و دلپسندی است، زیرا از طریق این واسطه است که از آفرینش طیف و انواع رنگ‌ها و اشراق، در زمین و آسمان‌ها، برخورداریم. او نور را دارای سه جنبه می‌داند که عبارتند از: (۱) نور به منزله واحد روشنایی و انتشار خالص نیروی آفرینش. (۲) نور به منزله اشراق که از وجودی اشراقی برخوردار است. (۳) نور به منزله رنگ یا جلال که به ظاهر از جسم کدری که بر آن تابیده شده است، منعکس می‌شود. (ن.ک. اکو، ۱۳۹۲: ص ۷۱) «به نظر بوناونتورا، وظیفه اصلی متفکر مسیحی بیش از استدلال کردن یا تحلیل آوردن . هرچند این امر گاه ضروری است . آموختن این نکته است که چگونه با یافتن الگوها و تشابهات پنهانِ موجود در خلقت که به خداوند رهنمون می‌گردند، به فهم خلقت دست یابد. ما باید به واسطه یافتن آیات خداوند در چیزهایی که جسمانی، مادی و خارج از ما هستند و به واسطه تصویر خداوند که در خویشتنِ غیر مادی و روحانی‌مان می‌یابیم، عروج کنیم و در نهایت خود را به جانب وجود ازلی فرا بریم.» (مارنبُن، ۱۳۹۵: ص ۳۱۸)

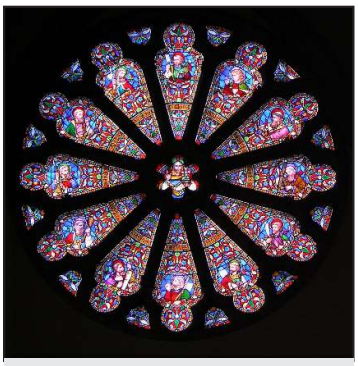
«دیدنی‌ترین پنجره‌های منقوش گوتیک، پنجره‌هایی گل‌سرخیِ کلیساهای جامعِ

گوتیک‌اند، شامل پنجره‌هایی گرد و مملو از نقوش توربافت؛ پیام‌های نقش شده بر آن‌ها گوناگون اما همیشه نمادگرایانه بود. اغلب، روز جزا بر پنجره‌های غربی کلیسا کار می‌شد و مسیح علیه‌السلام و مریم مقدس علیهاالسلام بر پنجره‌های شمال و جنوبِ بازوهای عرضی [ترسیم می‌شدند]. از زیباترین پنجره‌های گل‌سرخی گوتیکی می‌توان به پنجره‌های کلیساهای نتردام در پاریس و کلیساهای ریم، شارتر، لائوسانه، اورویتو و سی‌ِنا، اشاره کرد.» (براکونز، ۱۳۹۱: ص ۶۶) « هوگو دسن ویکتور می‌نویسد: «پنجره‌های دارای شیشه منقوش، همان کتاب مقدس‌اند. و چون درخشندگی آن‌ها به نور راستین امکان راه‌یابی به درون کلیسا را می‌دهد، باعث روشن شدن حاضران در کلیسا می‌شوند.» سن برنار شیوه رنگ گرفتن نور در اثر منقوش شدن شیشه را با روند تجسد و تولد عیسی علیه‌السلام از مریم باکره علیهاالسلام مقایسه می‌کند. حالت روانی گوتیک، به نظر می‌رسد که کل الهامش را از انجیل یوحنا گرفته باشد: «حیات در او بود؛ و حیات نور انسان‌ها بود. و نور در تاریکی می‌درخشید.» (گاردنر، ۱۳۷۰: ص ۳۳۲)

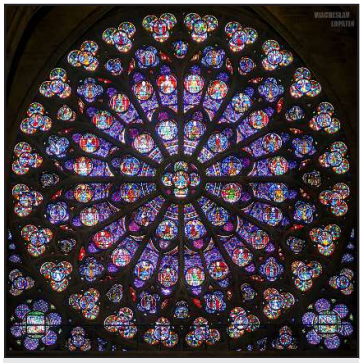
پنجره‌های عظیم کاتدرال‌ها سرشار از تصاویرِ روایات عهد قدیم و جدید بود که گویی با نور آمیخته بودند. صنایعی از جمله فلزکاری، میناکاری و رنگ‌سازی مثل تهیه طلای مایع در ساخت این پنجره‌های رنگی به‌کار می‌رفت. چنان‌که ماده خام این ساخته‌ها، تصویری از نفس است که به واسطه روح، تَبدل می‌یابد. زرگری نیز به‌عنوان شریف‌ترین صنایع در خدمت کلیسا بود و طلا را سمبلی از خورشید می‌دانستند. (ن.ک. بورکهارت، ۱۳۹۰: ص ۹۲)

یکی از دلایل شکل‌گیری نقاشی‌های روی شیشه در کلیساهای جامع، به سابقه نقاشی بر دیوارهای کلیسا برمی‌گردد. در قرن ششم میلادی، پاپ گریگوری بزرگ، خواهان اجرای نقاشی صحنه‌هایی از روایات کتاب مقدس بر دیوار کلیساها شد، تا مؤمنین درس ناخوانده بتوانند از این طریق با کتاب مقدس آشنا شوند. مجمع روحانیون کلیسا در سال ۱۰۲۵م. با این درخواست موافقت نمودند. نقاشی‌های دیواری کلیسای سنت‌ماری در کمپلی نمونه‌ای از این نقاشی‌هاست. با پیشرفت در ساخت‌وساز کلیساها، شیشه‌ها در نهایت جای دیوارها را گرفتند و نقاشی دیواری در کلیسا با نقاشی‌های روی شیشه، جایگزین شد؛ از این‌رو نقاشی‌های روی شیشه در کلیساهای جامع، موضوعات خود را به نقاشی‌های اولیه و هنر مذهبی کلیساهای بیزانس و مسیحی خاورمیانه متعهد می‌دیدند. سوگر معتقد است که عمق یک شعار معنوی و عاطفی با بازی نوری که از طریق شیشه‌ها عبور می‌کند، تحت تأثیر قرار می‌گیرد. همان‌طور که ماندالاهای شرقی، نمایشگر خدا هستند، پنجره‌های گل رُز یا پنجره‌های کاترین[۲۲] نیز، چنین معنایی دارند. در قسمت میانی پنجره‌ها تصویری از مسیح علیه‌السلام و یا مسیح علیه‌السلام با مریم مقدس علیهاالسلام را می‌توانیم ببینیم. از آن‌جا که در فلسفه‌های شرقی راه‌های رسیدن به خدا به اندازه تعداد افراد است

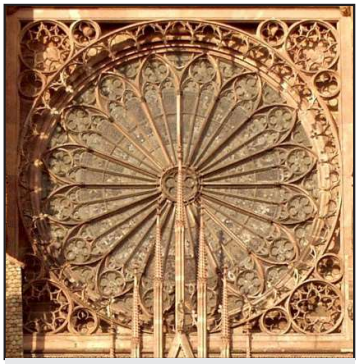
و این مطلب از طریق نقاط اصلی ماندالا قابل تشخیص است، لذا معادل آن در پنجره‌های گل رُز، تصویر دوازده حواری مقدس در گلبرگ‌های این گل است که نمادی از واسطه بودن ایشان برای رسیدن به مسیح علیه‌السلام است.[۲۳]



پنجره‌ی رُز (کاترین)، شیشه‌ای، ۱۸۶۵ م. انگلیس، ریچموند



پنجره‌ی رُز (کاترین)، شیشه‌ای، کلیسای جامع استراسبورگ، فرانسه. مأخذ تصویر: ویکی‌پدیا



پنجره‌ی رُز (کاترین)، سنگی، کلیسای جامع استراسبورگ، فرانسه. مأخذ تصویر: ویکی‌پدیا

مشخصه‌های معماری گوتیک

تجلی معماری گوتیک فقط در کلیساها قابل رؤیت نیست، بلکه در بناهای غیرمذهبی هم قابل پی‌گیری است. از طرفی فرق مذهبی ازجمله سیسترشن‌ها[۲۴]، فرانسیسکن‌ها[۲۵] و دومینیکن‌ها[۲۶]، تأثیر زیادی در معماری این دوران داشتند. (ن.ک. براکونز، ۱۳۹۱: ص ۲۶) معماری دوران گوتیک تحت تأثیر مکتب شارتر[۲۷] نیز بود. دانش‌پژوهان مکتب شارتر به گفته ادگار دبروین، زیبایی را از منظر یک محقق و به صورت علمی تبیین می‌کردند. آن‌ها معتقد بودند گرچه زیبایی فقط مرئی نیست ولی در اشیاء دیده می‌شود و نه بیرون از آن‌ها. در حقیقت می‌توان گفت که زیبایی‌شناسی مکتب شارتر، متافیزیکی بود. متافیزیکِ مکتب شارتر نیز افلاطونی بود. نظریات افلاطون در این مکتب مستقیماً از خود افلاطون نقل می‌شد. نظریاتی ازجمله: زیبایی‌شناسی ایدآلیستی، مبنی‌بر این‌که مُثُل به‌تنهایی واقعاً زیبا هستند، یا زیبایی‌شناسی روحانی، مبنی‌بر این‌که تنها زیبایی روحانی، زیباست؛ اما مکتب شارتر نوع دیگری از زیبایی را برگرفت و آن زیبایی ریاضی بود. اساس این زیبایی‌شناسی مبتنی‌بر این مطلب بود که فقط نسبت است که واقعاً زیباست. این زیبایی‌شناسی که قبلاً توسط آگوستین و بوئثیوس در قرون وسطا مطرح شده بود، در اصل توسط افلاطون از فیثاغورثیان برداشت شده بود که در رساله تیمایوس[۲۸] بدین نحو مطرح شد: «جهان به طریقی ریاضی ساخته شده است و اصل خلقت همان اصلِ نسبت است.»

زیبایی‌شناسی مکتب شارتر با تحقیر هنرهای بازنمودی توسط افلاطون موافق نبود و معتقد بود که زیبایی‌ای که هنر مظهر آن است، ناشی از نسبت است. این برداشت و مفهوم از هنر، آرمانی والا را در پیش نگاه هنرمند می‌گذارد تا بتواند به زیبایی حقیقی و سرمدی در جهان، تحقق بخشد و این فقط یک نظریه صرف نبود، بلکه نقش بسیار بزرگی در شکل‌گیری هنر گوتیک داشت. از این منظر، ساخت نخستین بنای گوتیک در شارتر فرانسه اتفاقی نبود، حتی اسقف گادفری که مسئولیت ساخت این کلیسا را برعهده داشت، شخصی افلاطون‌گرا بود. براساس نظر مورخان معماری، همه جزئیات این بنا مبتنی‌بر اصول ریاضی و محاسبات دقیق فنی ساخته شده و هیچ‌یک از این جزئیات برای صرفِ تزئین نیست. اما باید بدانیم که در معماری گوتیک است که استفاده از هندسه به‌خاطر مقاصد زیبایی‌شناسی آغاز می‌شود. نهایتاً این‌که فلسفه مدرسی به‌ویژه زیباشناسیِ مدرسی یکی از علت‌های هنر گوتیک نو بود. اسقف‌ها و پدرانی که از این هنر حمایت و پشتیبانی می‌کردند، مردانی فرهیخته بودند و معماران نیز برخی نظرات فلسفی و زیبایی‌شناختی این مکتب را در آثار خود به کار گرفتند. (ن.ک. تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: صص ۴۴۲-۴۳۷)

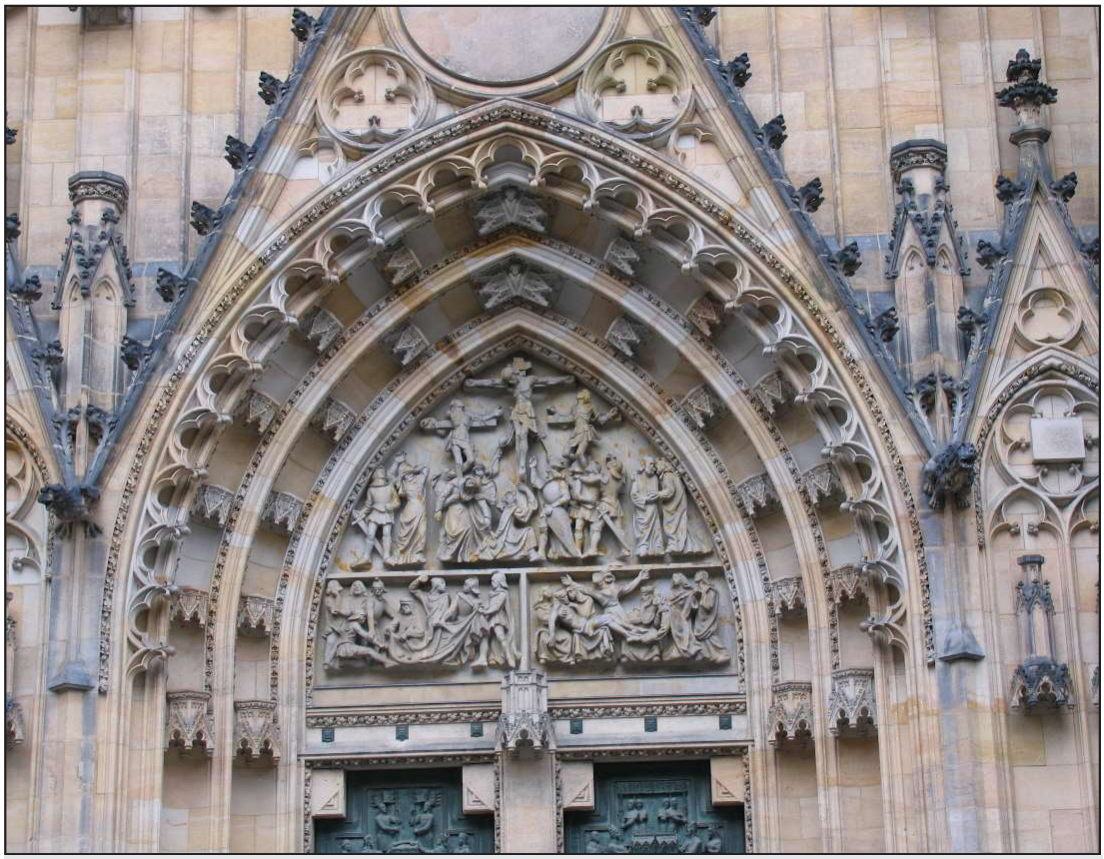
از مشخصه‌های دیگر معماری گوتیک می‌توان به استفاده وافر از مجسمه‌ها در تزئین کلیساها اشاره کرد که با پرداختن به مضامین مذهبی خصوصاً شخصیت مریم مقدس علیهاالسلام و حضرت عیسی علیه‌السلام و حواریون و قدیسان، موجب شکوه‌مندی کلیساها می‌شدند. این مجسمه‌ها به گونه‌ای باظرافت اجرا می‌شدند که زنده به نظر می‌رسیدند و حالت‌های رئالیستی ازجمله لبخند در چهره آن‌ها به چشم می‌خورد. سنتوری‌ها، مزین به موضوع داوری اخروی بودند و نعل درگاه، نمایشگر جدایی بهشتیان و دوزخیان بود. هم‌چنین لُغازها یا همان قطعات عمودی دو طرف درگاه، جایگاهی برای نمایش قدیسان و حواریون بود. حتی درون کلیساها نیز فضای بسیار زیادی به تزئین با استفاده از مجسمه، اختصاص داده شده بود. محراب نیز ازجمله جایگاه مهمی بود که مجسمه‌ها در آن‌جا قرار داشتند. (ن.ک. براکونز، ۱۳۹۱: صص ۴۱-۳۸)

حجاری دوران گوتیک نیز، بازگشتی به طبیعت و اعراض از جنبه‌های صرفاً تزئینی شرقی است. یعنی از حدود تزئینی مطلق و آرکائیسم[۲۹] پای را بیرون نهاده و به رئالیسم و ناتورالیسم گراییده بود. موضوعات این حجاری‌ها را مقام‌های مذهبی براساس کتاب‌های مقدس تعیین می‌کردند. (ن.ک. وزیری،۱۳۸۰: ص ۳۲۲)

حجاری، کلیسای سنت‌دنی، پارس، (۱۱۴۴-۱۱۴۰ م)
مأخذ تصویر: ویکی‌پدیا

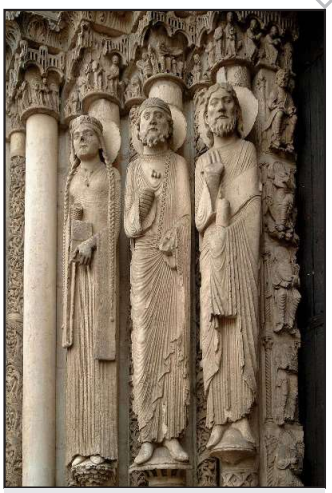
حجاری، کلیسای شارتر، (Royal porta)، پارس، (۱۲۵۰-۱۱۹۳ م)
مأخذ تصویر: ویکی‌پدیا

بورکهارت معتقد است که مجسمه قرون وسطایی فقط فیگور منجمدی نیست که برحسب اتفاق، در حال حرکت ناگهان به سنگ و مفرغ تبدیل شده باشد؛ لذا مجسمه‌های جدا از بنای ساختمان، به‌ندرت در هنر مسیحی قرون وسطا قابل رؤیت‌اند، زیرا این شیوه از مختصات هنر یونانی-رومی است. در هنر مسیحی هرگونه انفکاک مجسمه از بنا، شائبه‌ی تقرب به بت‌پرستی بود. هنر مسیحی چنین استقلالی را مجاز نمی‌داند، مگر برای اشیایی مانند مجسمه‌های مریم عذرا علیهاالسلام، شمایل‌های عیسای مصلوب علیه‌السلام یا صندوقچه‌های منقوش حاوی بقایای مقدسان که در ارتباط با پرستش هستند. مجسمه‌هایی که جزء اشیای عبادی نیستند، مثل مجسمه‌های تزئینی کاتدرال‌ها، همیشه جزئی از بنا هستند. زیرا معنای کامل صورت فردی انسان، فقط از طریق اتحادش با صورت، هم انسانی و هم کلیِ کلمه‌ی متجسد، محقق می‌شود و این صورت را بنای مقدس، که همان جسم رازآمیز مسیح علیه‌السلام است، بازنمایی می‌کند. (ن.ک. بورکهارت، ۱۳۹۰: ص ۱۲۲)



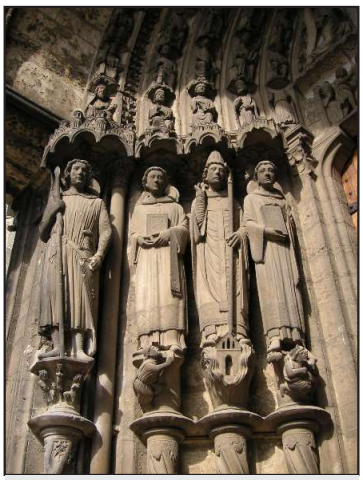
مجسمه‌های سردر کلیساهای جامع سنت ویتوس، سبک گوتیک، پراگ، شروع ساخت: (۱۳۴۴م)
عکاسی توسط نگارنده

هنرمندان گوتیک برای نمایش روحانیت در تصاویر رئالیستی، از شیوه‌ای خاص استفاده می‌کردند. آن‌ها با کشیده‌تر ترسیم کردن پیکر انسان‌ها، که زیبایی عاریتی بود، زیبایی روحی پیکره را برجسته‌تر به نمایش درمی‌آوردند. چنان‌که پرهیزکارانه‌تر، باریک‌تر و نازک‌تر از فیگورهای دوران باستان به چشم بیایند. (ن.ک. تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ص ۳۲۸) هنرمندان هیچ الزام و ضرورتی برای شبیه‌سازی جهان طبیعی نداشتند و همین امر سبب می‌شد مفهوم هستی فوق طبیعی را به نحوی مؤثر بیان کنند. به‌کارگیری رنگ‌های سلیقه‌ای در مطلاسازی و رنگ‌های تند و غلیظ در تذهیب کتاب‌ها و شیشه‌بندی‌های منقوش کلیسا، ناشی از این امر بود. (ن.ک. گمبریچ، ۱۳۸۳: ص ۱۷۳)



فیگورهای کشیده و بلند قامت در سردر کلیسای شارتر، پاریس (۱۲۵۰-۱۱۹۳م) مأخذ تصویر: ویکی‌پدیا

استفاده از رنگ‌های تند در شیشه‌های منقوش کلیسای سنت‌دنی، پاریس (۱۱۴۴-۱۱۴۰م) مأخذ تصویر: ویکی‌پدیا



فیگورهای کشیده و بلند قامت در سردر کلیسای شارتر، پاریس (۱۲۵۰-۱۱۹۳م) مأخذ تصویر: ویکی‌پدیا

یکی دیگر از عناصر تجسمی در بنای کلیساهای جامع گوتیک «ناودان‌های کله اژدری» (گارگویل)[۳۰] بود. هدف اصلی طراحان این صورتک‌های تعویذی با اشکالی غریب، بی‌شک دفع ارواح خبیثه و شیطانی از نفس مؤمنان بود. هنگامی که انسان به این بناهای مذهبی نزدیک می‌شود در پی تعالی روحانی خود است، اما ناگهان همه ناخالصی‌های وجودش که وابسته به واکنش طبیعی نفس است، ظاهر می‌شود و تلاش می‌کنند که به تفکرات انسان در قالب هیئت‌های متکثر راه یابند. گویی آدمی با دیدن عینی این مجسمه‌های زمخت که نمایانگر شهوت، طمع و ... می‌باشند، برخورد واقع‌گرایانه‌تری با این ظهورات شیطانی پیدا می‌کند و در جهت دفع آن‌ها مجدانه می‌کوشد. انسان قرون وسطایی که با ابزار دفع ارواح خبیثه بیدار می‌شد، شیطان را بیگانه‌ای در بیرون از خود می‌پنداشت که مانند بیماری می‌خواست در او ریشه بدواند. لذا مطابق آموزه مسیحی، شیطان تاب و تحمل حقیقت را ندارد. (ن.ک. بورکهارت، ۱۳۹۰: ص ۷۹)

کلیساهای جامع سنت ویتوس، سبک گوتیک، پراگ، ناودان‌های کله اژدری (گارگویل)، شروع ساخت: (۱۳۴۴م) عکاسی توسط نگارنده

جلوه‌های هنری دوران گوتیک را می‌توان بهتر از هر چیز، در هنرهای بصری این دوران تشخیص داد. حتی قدیس توماس آکویناس، آن‌جا که درصدد توجیه مذهبیِ توجه به پدیده‌های امر محسوس است، این توجه را در راستای طولی توجه خدا به طبیعت و مخلوقات می‌داند. او می‌گوید: «خداوند از همه اشیاء خوشش می‌آید، زیرا هریک از آن‌ها با گوهر پروردگار انطباق دارد.» اشیاء به‌عنوان تجلیات خداوند، در یک سلسله مراتب، برحسب میزان فیضی که از خداوند به آن‌ها می‌رسد، رتبه‌بندی می‌شوند. حقیقت این است که هنر قرون وسطای متقدم در برابر هنر گوتیک، از آرمان‌های خود عقب‌نشینی می‌کند. یک چنین استحاله‌ای فقط در تغییر ادراک حقیقت ممکن بود رخ دهد. انسان‌ها به دو سنخ از حقیقت نائل شدند که برای قرون وسطای متقدم به کلی ناشناخته بود. هیچ امری دردناک‌تر از این نبود که مردم در عصر ایمان، به دو سرچشمه برای معرفت قائل باشند. این نظریه آغاز راهی پر خطر بود که تنها راه خروج از عصری بود که نه مایل بود ایمانش را فدای شناخت کند و نه شناختش را فدای ایمان، بنابراین مجبور بود که به ترکیبی از این‌دو تن دهد. (ن.ک. هاوزر، ۱۳۷۲: صص ۱۹۴-۱۸۹)

بخش زیادی از آن‌چه موجب نضج گرفتن چنین اندیشه‌هایی گشت، تفکرات فیلسوف بزرگ بخش انتهایی قرون وسطا، یعنی قدیس توماس آکویناس (۱۲۷۴-۱۲۲۵م) بود که نسبت‌به امور محسوس و زیبایی‌شناسی آن بی‌توجه نبود. او از اکثر مدرسی‌ها که زیبایی را در طبیعت می‌جستند و نه در هنر، تبعیت می‌کرد. تفسیر و نظرات او در باب زیبایی، بیش‌تر منطبق بر طبیعت بود و مثال‌های او نه از مجسمه‌سازی و معماری،

بلکه از زیبایی انسان گرفته شده بود. در حالی‌که مطالبش را در عصر کلیساهای جامع گوتیک تحریر می‌کرد اما نظراتش برای هنر قرون وسطا کارایی نداشت و زیبایی‌شناسی او با زیبایی‌شناسی هنر گوتیک دارای اختلاف بود. نظریه زیبایی او به هنر نمی‌پرداخت و متقابلاً نظریه هنرش به زیبایی بی‌توجه بود. (ن.ک. تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ص ۵۵۲)

«قدیس توماس، هنر را در زمره فضایل عقلانی برمی‌شمرد: هنر، مایملکی است که ذهن، آن را فرامی‌گیرد و به شخص، توانایی می‌دهد تا اشیائی را به‌خوبی بسازد. هنر عبارت است از حکم درست درباره اشیایی که باید ساخته شوند. به تعبیری دیگر هنر عبارت است از آن‌چه عقل را برای انجام دادن یا عمل کردن به نحوی درست برمی‌انگیزد.» (مورر، ۱۳۹۳: ص ۱۴۸)

جمع‌بندیمجادله‌ی میان قائلین به اصالت‌بخشی به هنر گوتیک، به‌عنوان یک هنر مذهبی و مقدس و قائلین به اصالت‌بخشی به هنر انسان‌مدارانه‌ی دوران رُنسانس، بر این امر اشاره دارد که هنر گوتیک، به‌عنوان یک هنرِ تماتیک مذهبی که براساس آموزه‌های مسیحی شکل گرفته، همچنان به‌مثابه‌ی چشمه‌ای فزاینده در الهام‌بخشی به هنرهایی که میل به روایت‌گری متافیزیکی دارند، ازجمله هنر رومانتیسم، اکسپرسیونسم و سمبولیسم مورد نظر است. در حقیقت هنر گوتیک و همه ظهوراتش در معماری کلیساها از این جهت مورد تعریض دین‌گریزان عهد رنسانس قرار گرفته که تأمین کننده‌ی ذائقه‌ی زیباخواهی مادی انسان پرومته نیست. برای مثال می‌توان از مجسمه‌ها و تمثال‌های مذهبی به‌کار رفته در نقاشی‌ها و حجاری‌های کلیساهای این دوران یاد کرد که تماماً بر محوریت رعایت عدم نمایش برهنگی و جنبه‌های اروتیک نمایشِ پیکر انسان، اجرا شده‌اند. یا این‌که بیش از آن‌که به رخنمون کردنِ جنسیت آدمی بپردازند، به بیان اکسپرسیونِ سکنات، منش و اندیشه‌های او پرداخته‌اند.

هنر گوتیک، بسان هر هنر مذهبی دیگر، تلاشی در جهت استذکار و استحسان امر مطلق دارد و بر همین اساس از ایده‌پردازی سوبجکتیو مبرّاست و این با قاعده‌ی هنر مدرن، مطابقت ندارد. در تقارنی مطلوب، کلیساهای گوتیک، بسان مساجد اسلامی، اندرونی بی‌تزیین، و بیرونی مزیّن دارند و این به جهت توجه‌بخشی مؤمنان، به حضور مطلق الهی در فضای داخلی کلیساست. جلوه‌های نظم و زیبایی مطلق، در قاعده‌ی وحدت، تعادل و کرم که به گفته‌ی بورکهارت از مؤلفه‌های هنرهای تجسمیِ مذهبی است، در توازن غیرمتقارنِ عناصر تزیینی این هنر، به‌خوبی قابل رؤیت است. شیشه‌های رنگین در دیوارهای مشبک و مجوف نیز به‌عنوان عنصری واسط، تکثّربخشِ نور الهی در صحن و سرای این کلیساها یا معابد آسمانی است. در واقع، مرزبندیِ پویش‌های هنرهای تجسمی گوتیک، دقیقاً براساس آموزه‌های متکلمین مسیحی قرون وسطا شکل

گرفته، گویی نردبانی از معرفت دینی، عاملین چنین آثاری را، تا برافراشتن بناهایی که سر بر آسمان معنویت بسایند، حمایت و پشتیبانی می‌کرده است. نهایتاً آن‌چه سبب شد که این پیوند محکم، میان هنر گوتیک و آموزه‌های مکتبی و مذهبی مسیحیتِ قرون وسطا، دچار انحطاط شود و معابد معرفت گوتیکی به کاخ‌های زرّین باروکی مبدل شود، خودمختاری نهاد کلیسا و کشیشانِ کاتولیک بود که ازخودگذشتگی انسان‌های مؤمنی که تمام وجودشان را در عصر ایمان، برای اعتلای کلمه‌ی مسیح (لوگوس) ایثار کرده بودند را نادیده گرفتند و پروتکل‌های جدیدی بر مبنای کم‌رنگ کردن حضور نورِ الهی در زندگی بشر و اصالت‌بخشی دروغین به وجود انسانی را تصویب نمودند.

نتیجه‌گیری

معماری گوتیک، مثال اعلای هنر دینی و مذهبی و آخرین تجربه دین‌ورزانه انسان دوره پایانی قرون وسطاست. پس می‌توان از آن با عنوان هنر مقدس نام برد. این دستاورد عظیم بشری، براساس آموزه‌های روحانیتِ مسیحی و توسط انسان‌هایی که عزم خود را در اعتلای کلمه الهیِ مسیح علیه‌السلام (لوگوس) جزم کرده بودند، به چنان قدرتی رسید که وزین‌ترین مصالح آن روزگار یعنی سنگ را تا بلندترین ارتفاعی که از نظر تکنیکی ممکن بود، به آسمان انتقال می‌داد.

۱. معماری دوران گوتیک، از دو مشربِ توجه به امر استعلایی و توجه به فهم طبیعت‌گرایانه‌ی بشر پیروی می‌کند که هر دو وجه مشارٌالیه، با رابطه‌ای غیر متوازن، آموزه‌های پنهان و آشکار قرون وسطا را شکل می‌دهند. آشکار از آن جهت که روح معنویت مسیحی، اساسِ اعتقادی بود که بر تفکر این دوران حاکم بود و پنهان از آن جهت که توجه به زیبایی‌شناسی هنر یونان و روم باستان و اندیشه تشبیهی اساطیری، هیچ‌گاه سایه مکنون خویش را از هنر این دوران برنداشته بود.

۲. هنر و معماری گوتیک، محمل جدیدی برای بروز اندیشه‌های نهادِ کلیسا -و نه روحانیتِ کلیسا- در قرون وسطا به‌شمار می‌آید. در نهایت این‌که معماری گوتیک، تلفیقی از دو امر الاهیاتی و ذهن‌گرایی بشر است که جمعاً براساس ضعف نهاد کلیسا، زمینه را برای حضور دوران رنسانس مهیا کرد.

پی نوشت

۱. . Carolingian : دودمانی فرمانروا در کشور فرانسه که در سال ۷۵۱ تبدیل به پادشاه فرانک‌ها شدند.

۲. . Romanesque: سبک معماری اروپایی که در نیمه‌ی سده‌ی ۱۱م. به‌وجود آمد و در سده‌ی ۱۲ رفته رفته کنار گذاشته شد.

۳. Basilique: کلیساهای جامع، با پلان طولی صلیبی.

۴. Cathedral: کلیسای جامع.

5. Giorgio Vasari (۱۵۷۴-۱۵۱۱): نقاش، نویسنده، مورخ و معمار ایتالیایی، اولین واضع عناوین گوتیک و رونسانس در قرن شانزدهم.

۶. Goths: از اقوام شمالی اروپا.

۷. «هنگامی که مشرب کلاسیک نیز به نوبه خود زایل شد، نهضت رمانتیک آغاز قرن نوزدهم، که قرون وسطا را غایت مطلوب می‌پنداشت، خاطرات آن ادوار را به شیرینی زنده کرد، و معماری گوتیک دوباره برگشت.» (دورانت، ۱۳۶۷: ص ۱۲۰۸)

۸. New Gothic art: هنر گوتیک جدید، شاخه‌ای از هنر معاصر است که بر پایه‌ی وحشت و تاریکی بنا شده است. اگر رنسانس را بازگشت به اندیشه‌های روم باستان بدانیم، رومانتیسم محوریت اصول خود را بر هنر گوتیک استوار نمود و مبنایی شد برای بازگشت به اصول و مؤلفه‌های هنر گوتیک، هنری که شدیداً مذهبی و جلوه‌هایی رازورزانه داشت.

۹. دیونوسیوس مجعول: فیلسوف و عارف مسیحی اوایل قرون وسطا است که الاهیات سلبی وی تأثیر بسیاری بر عارفان پس از خود داشته است.

۱۰. در یونان باستان، ریتم اختصاصاً در ارتباط با موسیقی مورد استفاده قرار می‌گرفت. به طوری‌که رومیان از ریتم درک عددی داشتند، اما قدیس آگوستین ریتم را به همه هنرها توسعه داد و آن را مبنای همه زیبایی‌ها دانست. ریتم‌هایی از جمله ریتم بصری، ریتم جسمانی و ریتم ادراک و حافظه؛ با این کار، از جنبه کمی و ریاضی ریتم کاسته شد. (ن.ک. تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ص ۱۲۵)

۱۱. Alcuin: الکوئین یورگ، (۸۰۴-۷۳۵م)، معلم و روحانی انگلیسی دوره شارلمانی.

۱۲. Barbarian.

۱۳. Merovingian art: هنر سلسله مروونژی فرانک که از قرن پنجم تا قرن هشتم در فرانسه امروز، بنلوکس و بخشی از آلمان ادامه داشت. ظهور این سلسله در گلف به تغییرات مهمی در زمینه هنر انجامید که تأثیر چشمگیری در هنر دوره‌های بعد از جمله رومانسک و گوتیک داشت.

۱۴. Vitruvius: (قرن نخست پیش از میلاد) او کتاب بسیار مشهوری درباره معماری نوشت که

تأثیر عمده‌ای بر نظریه هنر قرون وسطا، هم در زمان کارولنژی و هم پس از آن گذاشت. بیش از ۵۰ دست‌نوشته قرون وسطایی از کتاب De Architecturea (درباب معماری) او باقی مانده است.

۱۵. Merovingian art: هنری منسوب به دودمان مروونژی، فرانسه و بخشی از آلمان (قرن ۵ تا ۸ م).

۱۶. Hugh Bredin: محقق و نظریه‌پرداز در مورد قرون وسطا.

۱۷. «در کلیساهای رومانسک و نرماندیایی، عمدتاً طاق‌های قوس‌دار گردی را می‌بینیم که بر پایه‌های حجیم تکیه دارند. این کلیساها، چه از نظر فضای داخلی و چه از نظر نمای بیرونی، حالتی از صلابت و استحکام را القا می‌کنند. زینت‌کاری چندانی در آن‌ها دیده نمی‌شود و حتی پنجره‌هایشان معدود است. ولی تا بخواهید دیوارهای یکنواخت استوار و برج‌هایی وجود دارند که خاطره دژهای قرون وسطایی را تداعی می‌کنند.» (گمبریج، ۱۳۸۳: ص ۱۶۳) از طرفی جنبه‌های تزئینی، شرقی، خیالی هندسی رومانسک، در سبک گوتیک به مقدار زیادی تعدیل گشته و جای خود را به طبیعت‌سازی داده است. (ن.ک. وزیری، ۱۳۸۰: ص ۳۰۶)

۱۸. سوگر راهب (Abbot Suger) (۱۱۵۱-۱۰۸۱) راهب بزرگ فرانسوی و سیاستمدار و تاریخ‌دان که حامی معماری گوتیک بود و به این سبک اعتبار و محبوبیت داده است. سوگر، همراه با برنارد کلروویی (Bernard of Clairvaux) یکی از دو شخصیت بزرگ و مؤثر در شکل‌دهی به معماری گوتیک بود. او متصدی ساخت کلیسای سن‌دنی و رئیس این دیر بود. او در کتابی با عنوان (The book of Suger- Abbot of St.-Denis on what was done under his administration) تمام مراحل ساخت کلیسای سن‌دنی را همراه با بیان روحیات معنوی و اعتقادی خود و اطرافیانش، بیان نموده است. اروین پانوفسکی نقش مهمی در معرفی سوگر به مخاطبین داشت. (www.learn.columbia.edu/ma/htm/ms/ma_ms_gloss_abbot_suger.htm)

۱۹. باسیلیک سن‌دنی (Basilique Saint-Denis) کلیسایی تاریخی است که در حوالی شهر پاریس در کشور فرانسه واقع شده است. این کلیسا به سبک معماری گوتیک ساخته شده است و محل دفن تعداد زیادی از پادشاهان فرانسه است.

۲۰. Ervin Panofsky : (۱۹۰۶-۱۸۹۲) آلمان، محقق تاریخ هنر که روش خاصی در خوانش تصویر و تأویل آن ارایه نموده است.

۲۱. بوناوانتوره (Bonaventure) (۱۲۷۴-۱۲۱۷) اهل باینورجو نظریه‌پرداز ایتالیایی در حکمتِ مدرسی الهیات مسیحی.

۲۲. پنجره‌ی رُز یا پنجره‌ی کاترین یک اصطلاح عمومی برای پنجره‌های مدور که اغلب در کلیساها و در معماری گوتیک به کار برده می‌شد، می‌باشد. نام این پنجره برگرفته از گل رُز می‌باشد.

۲۳. ترجمه از سایت : Dragon_azure.tripod.com

۲۴. Cistercians؛ فرقه‌ای از راهیان که در سال ۱۰۹۸ در شهر سیتو نزدیک دیژون در فرانسه تشکیل شد و تحت تعالیم سن بندیکت (Benedict) بودند. «زیبایی شناسی سیسترسینی مبتنی بر سادگی خط، شکل و حجم به همراه کاربست محدودی از بافت و رنگ بود.» (Smith & Wilde, 2002: p 35)

۲۵. فرقه راهبان کهتر یا فرانسیسکن‌ها به جمعیت پیرو عقاید فرانسیس قدیس اطلاق می‌شود. این فرقه از مهم‌ترین فرقه‌های عالم مسیحیت است و در میان مسیحیان جهان پیروان فراوان دارد. این فرقه تأثیرات عمده‌ای بر جریان اندیشه داشته است. در میان پیروان این فرقه می‌توان نام بزرگان بسیاری را دید. اندیشه فرانسیسکن‌ها اساساً برمبنای فقر استوار است. به همین سبب بر فرقه فرانسیسکن و فرقه دومینیکن نام کلی فرقه‌های مسکینان را نهاده‌اند. (ن.ک. ویکی‌پدیا، ذیل عنوان فرانسیسکن‌ها)

۲۶. فرقه‌ی واعظان، لاتین:(Ordo Praedicatorum) که اغلب از قرن ۱۵به بعد به‌عنوان فرقه دوم ینیکن یا دومینیکن‌ها خوانده می‌شود، یک فرقه مذهبی کاتولیک رومی است که کشیش اسپانیایی دومینیک قدیس (۱۲۲۷ـ۱۲۱۶ م) در فرانسه تأسیس کرد و پاپ هونوریوس سوم در ۲۲ دسامبر ۱۲۱۶ آن را تأیید کرد. (ن.ک. ویکی‌پدیا، ذیل عنوان دومینیکن‌ها)

۲۷. در سال‌های احیای ادبی قرن ۱۲، چندین مرکز آموزشی- به‌ویژه در فرانسه- وجود داشت. گذشته از دیر سیسترسی، کلروو و دیر قدیس ویکتور در پاریس، یک مرکز سومی نیز در شارتر بود. این مکتب به‌خاطر مطالعه و بررسی در زمینه علوم طبیعی، علوم انسانی، کلام و فلسفه، متمایز بود.

۲۸. Timaeus.

۲۹. Archaism : باستان‌گرایی، این نگرش در پی آن است که فضای مربوط به زمان گذشته را بازآفرینی کند و یک ایدئولوژی جدید بسازد.

۳۰. Gargoyle: در معماری سنتی اروپایی، گاه در پایان ناودان‌ها یا فواره‌ها، مجسمه‌های کوچکی به شکل جانوران زشت‌چهره، به‌عنوان آب‌پران یا دهان اژدر اجرا می‌گردد که خاصیتی تعویذی دارد.

منبع‌ها

۱. عهد جدید (۱۳۹۶)، *بر اساس کتاب مقدس اورشلیم*، ترجمه پیروز سیار، چ پنجم، تهران: نشر نی.

۲. عهد عتیق (۱۳۹۴)، *کتاب‌های شریعت یا تورات*، بر اساس کتاب مقدس اورشلیم، ترجمه پیروز سیار، ج اول، چ دوم، تهران: انتشارات هرمس.

۳. اکو، اومبرتو (۱۳۹۲)، *تاریخ زیبایی*، ترجمه هما بینا، چ سوم، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، فرهنگستان هنر.

۴. براکونز، خوزه (۱۳۹۱)، *راهنمای هنر گوتیک*، ترجمه سیما ذوالفقاری، چ سوم، تهران: ساقی.

۵. بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰)، *مبانی هنر مسیحی*، ترجمه امیر نصری، چ اول، تهران: حکمت.

۶. تاتارکیویچ، ووادیسواف (۱۳۹۶)، *تاریخ زیبایی‌شناسی*، قرون وسطا، ج دوم، ترجمه محمود عبادیان و سید جواد فندرسکی، چ اول، تهران: علمی.

۷. دورانت، ویل (۱۳۶۷)، *تاریخ تمدن*، عصر ایمان، بخش دوم، ترجمه ابوالقاسم طاهری، ج چهارم، چ دوم، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۸. کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۹)، *هنر و نمادگرایی سنتی*، ترجمه صالح طباطبایی، چ اول، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، فرهنگستان هنر.

۹. گاردنر، هلن(۱۳۷۰)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چ دوم، تهران: نگاه و آگاه.

۱۰. مارنبُن، جان (۱۳۹۵)، *فلسفه قرون وسطا*، ترجمه بهنام اکبری، چ دوم، تهران: حکمت.

۱۱. مددپور، محمد (۱۳۸۸)، *سیر حکمت و هنر مسیحی*، چ دوم، تهران: سوره مهر.

۱۲. مرزبان، پرویز (۱۳۶۷)، *خلاصه تاریخ هنر*، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۱۳. مورر، آرمند اِی (۱۳۹۳)، *فلسفه زیبایی*، تفسیر تومایی، ترجمه هادی ربیعی، چ اول، تهران: حکمت.

۱۴. هاوزر، آرنولد (۱۳۷۲)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه امین مؤید، چ سوم، ج اول و دوم، تهران: چاپخش.

15. Dragon_azure.tripod.com.

16. Smith, Paul & Wild, Carolyn (2002): A Companion to Art Theory, First published, Great Britain, Blackwell Publishing.