Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 3 / Issue 2 / pages 146-162 / e-ISSN: 2980-7875 / p-ISSN: 2981-2356

Original Research

10.30486/PIA.2024.140305091127648

The Application of John Berger's Theory in Reading Da Vinci's Portrait Paintings

Mojtaba Bahramipour[1], Sheyda Nasiri[2]

1- Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Isfahan (Khorasgan) Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran. Tourism, Architecture and Urban Research Center, Isfahan (Khorasgan) Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran. (corresponding Author)

2- PhD of Art research, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

Abstract

Leonardo da Vinci is one of the most well-known artists of the Renaissance era. He is considered to be a comprehensive personality and, apart from art, he was proficient in various fields of natural and theoretical sciences. He has painted in different techniques, all of which are supported by his knowledge. One of the most well-known artistic techniques of da Vinci is the style of portraiture, which is divided into two branches: other portraiture and self-portraiture. The present article tries to provide a reading of these examples by selecting 5 case examples of da Vinci's portraits and asking questions based on the implementation of John Berger's theories on these examples. John Berger is one of the contemporary thinkers in the field of art, who at the beginning of the post-modern era worked on calligraphy. He follows the line of thought of Marxist criticism and rejects classical art criticism due to the disconnection of the work of art with concepts such as class, race and gender. This research will use the descriptive-analytical method with a critical approach to achieve the research goals and answer the research questions. Based on the results obtained from this thesis, if Da Vinci's portraits are looked at through the new lens of Berger's criticism, various layers of it could not be seen with classical criticism.

Keywords: John Berger, Leonardo Da Vinci, Portrait, Renaissance, Theory of Seeing

Received: 2024-07-31 Accepted: 2024-11-11 bahramipour.mo@gmail.com

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال سوم / شماره دوم / تابستان ۱۴۰۳/ ص ۱۶۲-۱۴۶ / e-ISSN: 2980-7875 / p-ISSN: 2981-2356

پژوهشی

10.30486/PIA.2024.140305091127648

کاربست نظریه‌ی جان برجر در خوانش نقاشی‌های پرتره داوینچی

مجتبی بهرامی‌پور[۱]، شیدا نصیری[۲]
۱.استادیارگروه فلسفه هنر، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران
مرکز تحقیقات گردشگری، معماری و شهرسازی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران(نویسنده مسئول)
۲.دانش‌آموخته‌ی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

چکیده
جان برجر از متفکران معاصر حوزه‌ی هنر است که در ابتدای دوران پست‌مدرن به قلم‌فرسایی پرداخته‌است. او از خط فکری نقد مارکسیستی پیروی می‌کند و نقد کلاسیک هنر را به دلیل قطع ارتباط اثر هنری با مفاهیمی چون طبقه، نژاد و جنسیت مردود می‌داند. برجر نقطه‌ی عطف حیات تصویر را، عصر رنسانس می‌داند که هنرمند در آن عصر، به این نکته پی‌می‌برد که دیدِ ویژه‌اش به‌عنوان بخشی از استناد در تصویر، دانسته می‌شود و بیانگر این مسئله است که او چگونه چیزی را دیده‌است. هیچ متنی نمی‌تواند چنین شاهد بی‌واسطه‌ای از جهان گذشته باشد و در این میان جایگاه ویژه‌ی نقاشی پرتره، از دیگر انواع نقاشی برجسته‌تر می‌شود. لئوناردو داوینچی به‌جز هنر، در زمینه‌های مختلف علوم طبیعی و نظری نیز، متبحر بوده‌است. او در تکنیک‌های متفاوتی نقاشی کرده‌است که همگی از پشتوانه‌ی دانش او برخوردار هستند. یکی از شناخته‌شده‌ترین تکنیک‌های هنری داوینچی، پرتره‌نگاری است که به دو شاخه‌ی پرتره‌ی دیگرنگاری و پرتره‌ی خودنگاری، منقسم هستند. مقاله‌ی حاضر با انتخاب پنج نمونه موردی از پرتره‌های داوینچی، با تکیه بر نظریات جان‌برجر می‌کوشد، خوانشی از آنها ارائه کند. در این راستا، پرسش این تحقیق عبارت است از اینکه، نظریه‌ی جان‌برجر تحت‌عنوان دیدن، به‌مثابه‌ی جستجوی فعال در نقاشی‌های پرتره لئوناردو داوینچی به چه نحوی قابل‌پیاده‌سازی و ردیابی است؟ این تحقیق جهت نیل به اهداف پژوهش و پاسخ‌گویی به سؤالهای تحقیق، از روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد انتقادی بهره خواهد برد. بر اساس نتایج به‌دست‌آمده از این مقاله، اگر از دریچه‌ی نوین نقد برجر به پرتره‌های داوینچی نگریسته شود، لایه‌های متنوعی از آن سر برمی‌کشند که با نقد کلاسیک قابل رویت نبوده‌اند.

کلید واژه‌ها: پرتره‌نگاری، جان‌برجر، رنسانس، لئوناردو داوینچی، نظریه‌ی دیدن

bahramipour.mo@gmail.com
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۱ تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۰

۱-مقدمه/ بیان مسئله

جان‌برجر منتقد هنری و نظریه‌پرداز حوزه‌ی هنر در دوران معاصر است که فعالیت او به دوران پساجنگ و پسامدرن مربوط می‌شود. از ویژگی‌های اصلی آثار برجر می‌توان به رویکرد انتقادی و رادیکال وی در تحلیل آثار هنری، تاریخ و تمدن اشاره کرد که در طیف وسیعی از آفریده‌هایش از مقاله و داستان گرفته تا برنامه‌های تلویزیونی و مستند، قابل‌مشاهده و پیگیری است؛ نفوذ او در نقد هنر معاصر تا جایی است که کتاب «درباره نگریستن» برجر (۱۹۷۲) در حوزه‌ی تحلیل تصویر به روش کلاسیک و زیبایی‌شناسی سنتی نقدهای جدی دارد و ضمن پیروی از برخی اصول نقد مارکسیستی حضور و تأثیر عناصری چون طبقه، جنسیت، نژاد و فرهنگ در اثر هنری را انکارناپذیر می‌داند؛ عناصری که در لایه‌های پنهان‌تر اثر، نهفته هستند؛ اما نقش کلیدی در برسازی معنا بر عهده دارند و اثر هنری را در بطن جامعه قرار می‌دهند.

لئوناردو داوینچی که به‌عنوان شناخته‌شده‌ترین هنرمند دوران رنسانس مطرح است، شخصیتی جامع‌الاطراف دارد و در زمینه‌های مختلفی چون نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی، هندسه، آناتومی، زمین‌شناسی، نقشه‌کشی معماری، گیاه‌شناسی و نویسندگی متبحر بوده‌است؛ شاید بتوان گفت نبوغی که او در کارهایش از خود نشان داده، بیش از هر چیز دیگری مورد توجه نسل‌های آینده و بعدی خود قرار گرفته است. داوینچی را کهن‌الگوی «فرد رنسانسی» دانسته‌اند. او فردی بی‌نهایت کنجکاو و خلاق بود. وی نظریات خود را در مجموعه یادداشت‌هایی که بالغ بر هزاران صفحه هستند، ثبت کرده‌است. در حوزه‌ی نقاشی، او از تکنیک‌های متنوعی در کار خود استفاده کرده‌است و این تکنیک‌ها به او کمک کرده‌اند تا موضوعات مختلف را به تصویر بکشد، یکی از این موضوعات، پرتره‌نگاری است.

در مقاله حاضر، پرسش اصلی این است که نظریه‌ی جان‌برجر تحت‌عنوان دیدن، به‌مثابه جستجوی فعال در نقاشی‌های پرتره لئوناردو داوینچی به چه نحوی قابل‌پیاده‌سازی و ردیابی است؟ و نیز هدف اصلی ردیابی نظریه‌ی جان‌برجر تحت‌عنوان دیدن، به‌مثابه جستجوی فعال در نقاشی‌های پرتره لئوناردو داوینچی است.

۲- روش پژوهش

باید در نظر داشت ازآنجاکه نقادی یک نظریه، مفهوم یا هدفی بیش از توصیف و تحلیل صرف آن را دنبال می‌کند، ماهیت نگرش نقادانه، ما را نه‌تنها از نقاط قوت نظریه‌ی برجر آگاه می‌کند؛ بلکه نقاط ضعف آن را نیز روشن می‌دارد و از حدود توصیف صِرف، فراتر رفته و وارد تحلیل انتقادی می‌شود. از طرف دیگر تحقیق توصیفی-تحلیلی علاوه‌بر تصویرسازی آنچه هست، به تشریح و تبیین دلایل و همچنین چگونگی و چرایی نیز نظر می‌کند. این تحقیق جهت نیل به اهداف پژوهش و پاسخ‌گویی به سؤالهای تحقیق، از روش توصیفی- تحلیلی با رویکرد انتقادی بهره خواهدبرد. در این پژوهش داده‌ها به شکل مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و مراجعه به سایت‌های معتبر برای گردآوری اطلاعات پیرامون نظریات برجر و تحلیل منتقدان و متفکران و نیز دستیابی به نقاشی‌های داوینچی، گردآوری خواهندشد.

۳- ادبیات پژوهش (مبانی نظری / پیشینه‌ی پژوهش)

۳-۱. پیشینه‌ی پژوهش:

در بخش پیشینه‌ی پژوهش با جستجوی کلیدواژگان برجر، داوینچی، پرتره‌نگاری و خودنگاره، کوشیده است پایان‌نامه‌ها و مقالاتی که در این حوزه انجام شده‌اند و با موضوع مقاله حاضر، قرابت دارند، مورد تأکید قرار گیرد که به شرح زیر است:

چاوشی (۱۳۸۴) در مقاله «مقایسه روش‌های ابوالوفای بوزجانی، لئوناردو داوینچی و آلبرش دورر در ترسیم پنج‌ضلعی منتظم» بر یکی از اشکال هندسی پرتکرار در نقاشی‌های داوینچی متمرکز شده که همانا پنج‌ضلعی منتظم است و از این راه تلاش نموده،

روش رسم این شکل هندسی توسط داوینچی را با روش رسم همین شکل، توسط ریاضیدان ایرانی ابوالوفا بوزجانی، مقایسه نماید و ضمن این مطالعه‌ی تطبیقی، تکنیک ریاضیات دو فرد مذکور را خوانش کند.

اکبری (۱۳۸۶) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود تحت‌عنوان «بررسی مبحث نور و سایه در رساله لئوناردو داوینچی» بر نورشناسی در اندیشه داوینچی متمرکز شده‌است و تأثیر آن را در نقاشی‌های وی، مورد تحلیل قرار داده‌است.

ورامینی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود تحت‌عنوان «بررسی زندگی و آثار لئوناردو داوینچی» به مطالعه آثار داوینچی پرداخته و ضمن معرفی زندگی‌نامه و اشاره به شرایط تاریخی در روزگار داوینچی، سعی در تحلیل آثار او ازجمله تعدادی از پرتره‌ها کرده‌است.

ربانی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود تحت‌عنوان «بررسی سیر تحول خودنگاری در نقاشی اروپا قرن ۱۶ و ۱۷ میلادی؛ مطالعه موردی لئوناردو داوینچی، رافائل سانتسیو، دیه‌گو ولاسکوئز و رامبراند وان راین»، به بررسی مقوله‌ی خودنگاری و ژانر پرتره‌سازی از خود پرداخته و در میان هنرمندانی که به‌عنوان نمونه‌ی مطالعاتی انتخاب کرده، به داوینچی هم پرداخته شده‌است.

موسوی‌اقدم (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «دو راه برای دیدن و نگریستن» ضمن معرفی کتاب ways of seeing جان‌برجر به بسط نظرات وی به شکل تیتروار ،می‌پردازد.

بحرینیان (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود تحت‌عنوان «مطالعه‌ی بازنمونه‌های اقتباسی فرهنگ معاصر غرب از تابلوی شام آخر لئوناردو داوینچی» با محوریت قراردادن تابلوی شام آخر داوینچی، به بررسی کلی ویژگی آثار او پرداخته‌است.

بلوری (۱۳۹۵) در مقاله‌ی «عکاسی معاصر خود» ضمن تشریح تمایزهای عکاسی در مفهوم معاصر آن با عکاسی در شکل سنتی به دستاوردهای برجر در زمینه‌ی درک عکس اشاره کرده‌است.

بحرینیان، زکریای کرمانی، آقابابایی (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «بازنمایی تابلوی شام آخر لئوناردو داوینچی در عصر پست‌مدرن با رویکرد انتزاعی - مینیمالیسم»، تلاش کرده‌اند تابلوی شام آخر داوینچی را در قالب هنر پست‌مدرن در سبک‌های مینی‌مالیسم که از زیرشاخه‌های هنر انتزاعی است، بازتولید نمایند و با حفظ برخی ویژگی‌ها این تابلو را به عصر پست‌مدرن و گفتمان آن پیوند بزنند.

جاهد (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «زندگی و آثار جان برجر»، به معرفی دستاوردهای او و بیان تاریخی زندگی‌نامه او اکتفا کرده‌است.

مسعودی (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود تحت‌عنوان «روانکاوی هنرمند از منظر فروید» با تأکید بر رساله‌ی داوینچی ضمن تبیین نقد روانکاوانه از منظر فروید، رساله داوینچی را به‌عنوان نمونه‌ی موردی انتخاب کرده و تلاش می‌کند این هنرمند چندوجهی را از منظر نقد روانکاوانه فرویدی مورد تحلیل قرار دهد.

زارع (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود تحت‌عنوان «بازنمود امر قدسی از دیدگاه رودولف اتو در آیین قربانی و هنر قربانی‌نگاری نمونه موردی نقاشی قربانی داوینچی» با تمرکز بر مفهوم امر قدسی نزد ردولف اتو، تلاش می‌کند سبک قربانی‌نگاری را مورد تحلیل قرار دهد و در این راه از نقاشی قربانی داوینچی به‌عنوان نمونه موردی بهره می‌برد که از این مجال، جهت ورود به نظرگاه داوینچی استفاده کرده است.

فرازمند، نصری، شریف‌زاده (۱۴۰۰) در مقاله‌ی «زیبایی در قالب معیارهای کمی در تابلوی شام آخر داوینچی با رویکرد نظریات اومبرتو اکو»، ضمن اتخاذ رویکرد زیبایی‌شناسانه بر اساس نظرگاه اکو به نقد ویژگی‌های ساختاری نقاشی شام‌آخر داوینچی پرداخته‌اند و آن را در قالب داده‌های کمی و عددی مورد خوانش قرار داده‌اند.

حیدری (۱۴۰۱) در مقاله‌ی «نقد روانکاوانه بهمن محصص با تکیه بر رساله یروانکاوی لئوناردو داوینچی»، ضمن معرفی نظرگاه روانکاوانه داوینچی در خلق آثارش به مبانی نظری در این زمینه می‌رسد و آن را در تحلیل آثار بهمن محصص از این منظر به کار می‌گیرد.

با مطالعه پایان‌نامه‌ها و مقالات مذکور، روشن گردید که پژوهش‌های پیشین به بررسی آثار داوینچی از منظرهای مختلف پرداخته و نیز نظریات برجر در راستای تشریح و تبیین، در مقالات و پایان‌نامه‌ها مورد استناد واقع‌شده‌اند. پایان‌نامه یا مقاله‌ای که

نظریات برجر را لنزی برای نگریستن به نقاشی قرار داده‌باشد، مسبوق به سابقه نیست؛ از طرفی ازآنجاکه خود برجر در تحلیل‌هایش بر دوره‌ی رنسانس تأکید فراوانی دارد، اهمیت نگارش این مقاله را روشن می‌دارد. وجه خلاقانه این مقاله در استخراج یک چهارچوب مفهومی و تحلیلی از اندیشه‌های برجر و به‌کارگیری آن در تحلیل پرتره‌های داوینچی است که پیش از این انجام نشده‌است.

۳-۲. مبانی نظری

- **جان برجر:**

دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ همچون سایر دهه‌های قرن بیستم شاهد بحران‌ها و آشوب‌های فراوانی در تاریخ اندیشه بوده‌اند که نگرش انسان به کلیه علوم، ازجمله علوم‌انسانی و نیز هنر را دچار دگرگونی بنیادی کرده‌اند. یکی از افرادی که اندیشه‌هایش در دوره بحران چالش‌های جدیدی پیش روی خوانش سنتی هنر قرار داد، جان‌برجر است. برجر بر عناصری غیر از زیبایی‌شناسی فرمی اجازه ظهور و بروز می‌دهد که در خلق آثار هنری به همان میزان مؤثر هستند؛ عواملی چون طبقه، جنسیت، ایدئولوژی و اقتصاد. در این مجموعه، برجر زیبایی‌شناسی سنتی غرب را در مقابل ایدئولوژی‌های پنهان‌شده در خود تصویر، مورد وارسی قرار می‌دهد.

برجر به‌عنوان آغازگاه بحث خود در باب تحلیل هنر بر اهمیت «دیدن» تأکید می‌کند و می‌نویسد:

دیدن پیش از کلام آغاز می‌شود. کودک پیش از سخن گفتن نگاه می‌کند و بازمی‌شناسد؛ دیدن موقعیت ما را در جهان تثبیت می‌کند و در گام بعدی، ما دیده‌هایمان را به مدد کلمات تشریح می‌کنیم. آنچه مهم است توجه به این نکته است که کلمات هرگز قادر نخواهند بود به همان اندازه دیدن با واقعیت جهان روبرو شوند. در حقیقت آنچه می‌بینیم با آنچه با کلمات بیان می‌کنیم و به حوزه دانسته‌هایمان می‌افزاییم هرگز برابری نمی‌کند. فاصله همواره میان دیدن و سخن گفتن حضور دارد؛ چرا که نحوه‌ی دیدن ما متأثر از چیزهایی است که می‌دانیم و پیش‌فرض‌هایی که به آنها باور داریم (برجر، ۱۳۹۳: ۱۱).

حضور مداوم رژیم‌های مشاهده در هر دو مرحله: تجربه امر بصری و نیز خلق تصویر به شکل دائم احساس می‌شود. هر تصویر به شیوه‌ای از دیدن تجسم می‌بخشد؛ بنابراین برجر نتیجه می‌گیرد هر تصویر حتی یک عکس، ثبت مکانیکی یک‌لحظه یا یک تجربه بصری نیست؛ بلکه به شکلی پویا در رژیم‌های مشاهده متفاوت خود را بازآرایی و بازآفرینی می‌کند. با اینکه مخاطب هر لحظه از نگریستن بر تصویر می‌داند که هنرمند یک شیوه دیدن را تجسم بخشیده است؛ اما آگاه است که درک و دریافت او از تصویر نیز به شیوه‌ی دیدن خودش بستگی دارد (برجر، ۱۳۹۴: ۶۴).

یکی از نکات بارزی که برجر بر آن تکیه می‌کند تا وارد تحلیل تصویر شود، پرسپکتیو است. پرسپکتیو که قراردادی هنری و مخصوص هنر اروپایی است، برای نخستین‌بار در هنر دوران رنسانس ابتدایی، ابداع شد. این قرارداد بصری، مرکز همه چیز را در چشم مخاطب متمرکز می‌کند؛ پرسپکتیو که می‌توان از آن به‌عنوان یک تکنیک هنری نام برد، مخاطب را به‌عنوان یک چشم در نظر می‌گیرد؛ تو گویی همه چیز در این تک چشم به‌عنوان نقطه‌ی گریزی است که دو سوی بی‌نهایت در آن به هم می‌رسد. پرسپکتیو جهان مرئی را به شکلی ترسیم می‌کند که در نزد خداوند به‌عنوان بینای کل، حاضر بوده‌است، در اوج کمال و به شکل فرازمان و فرامکان؛ نکته کلیدی اینجاست که پرسپکتیو در نظر نمی‌گیرد که خداوند، نیازی به بودن در زمان و مکان برای دیدن ندارد؛ ولی مخاطبِ اثر هنری اگر چه در یک چشم بودن در تکنیک پرسپکتیو با خداوند یکسان در نظر گرفته شده‌است؛ ولی گرفتار زمان و مکان است. برجر تأکید دارد که پس از ابداع دوربین عکاسی در دوران حاضر این تضاد ماهوی به بارزترین شکل ممکن مطرح شد. (برجر، ۱۳۹۴: ۶۵)

دوربین عکاسی، یک‌لحظه از هزاران لحظه‌ی در حال گذر را بیرون می‌کشد و عقیده‌ی بی‌زمان بودن تصویر را، درهم می‌شکند. از سوی دیگر می‌تواند، کپی بی‌شماری از یک اثر هنری ایجاد کند و به مکان‌های مختلف بفرستد و ایده‌ی بی مکانی اثر هنری را نیز به چالش بکشد. در حقیقت اینکه چه می‌بینیم، دیگر نه به تک چشم بودن و بی‌زمان و بی‌مکان بودن نقاشی، بلکه برعکس به اینکه

کجا هستیم و در چه زمانی به تصویر نگاه می‌کنیم، بستگی دارد. برجر معتقد است، ابداع دوربین عکاسی، نحوه دیدن را تغییر داده‌است و از دیدن منفعلانه از دریچه تک‌چشمی که هنرمند به کمک پرسپکتیو در نقاشی نهاده بود، به دیدن فعال و جستجوگر در تصویر تبدیل کرده‌است. شیوه دیدن نقاشی نیز به‌کلی تغییر کرده‌است. یک نقاشی دیگر فارغ از زمان و مکان می‌تواند، در هر خانه با هر زمینه وارد شود؛ با این وضعیت، اثر هنری اصیل که نسخه‌ی اصلی محسوب می‌شود، تنها از همین جهت که یگانه نسخه اصلی اثر دست هنرمند است، مهم تلقی می‌شود و اهمیت آن در چیزی نیست که می‌بیند؛ بلکه در موجود بودن آن است. (برجر، ۱۳۹۴: ۷۱)

برجر نقطه‌ی عطف حیات تصویر را در عصر رنسانس می‌داند که هنرمند به این نکته پی‌برد که دید ویژه‌اش به‌عنوان بخشی از استناد در تصویر دانسته می‌شود و بیانگر این مسئله است که او چگونه چیزی را دیده‌است. هیچ متنی نمی‌تواند چنین شاهد بی‌واسطه‌ای از جهان گذشته باشد؛ پس برجر نتیجه می‌گیرد، تصاویر در روایت تاریخ اجتماعی نیز غنی‌تر از کلمات هستند؛ البته تأکید می‌کند که این مسئله به معنای انکار بُعد خیال‌انگیز و کیفیت عاطفی اثر هنری نیست؛ بلکه دقیقاً به دلیل وجود و حضور همین بُعد عاطفی و خیال‌انگیز است که مخاطبان تشویق می‌شوند تا در تجربه‌ی هنرمند از جهان مرئی شریک شوند. او با تکیه بر سنت مارکسیستی که در آن رشدیافته است، به نظریه‌پردازی پرداخته‌است. براین‌اساس برجر معتقد است، مواجهه‌ی مخاطب با اثر هنری به شکل کلاسیک با این پیش‌فرض همراه شده‌است که اثر همواره با حقیقت، زیبایی، نبوغ، تمدن، فرم، ذوق و مقام در ارتباط است. حال‌آنکه تعدادی از این پیش‌فرض‌ها در دنیای معاصر، کارآمدی خود را ازدست‌داده‌اند؛ بنابراین عدم مطابقت این موارد با دنیای کنونی باعث می‌شود که اگر از آن‌ها به‌عنوان دریچه‌ای جهت نگریستن به گذشته استفاده شود، در مطالعه‌ی گذشته هم ابهاماتی ایجاد شود. زدودن چنین تحلیل و چنین برداشت احساسی، کار دشواری است؛ چرا که مخاطبان در رژیم مشاهده‌ای رشدیافته‌اند که متخصصان هنری و طراحان گالری نیز در آن بوده‌اند و خواست و هدفشان با هم هماهنگی کامل دارد؛ خواست که تنها در جستجوی تقدس و اصالت برساختی اثر هنری است و پس از دیدن آن و تشخیص وجودش با خیالی آسوده دیدن را متوقف می‌کند و به سراغ اثر هنری بعدی می‌رود. کارکرد تصاویر و نقاشی‌ها برای چنین رژیم‌های مشاهده‌ای، ایجاد حالتی نوستالژیک در مخاطب است، احساس شناختن، احساس اصالت و تقدس (برجر، ۱۳۹۳: ۲۷).

- **رنسانس:**

رنسانس که به نام دوره‌ی نوزایی، دوره نوزایش یا دوره تجدید حیات شناخته می‌شود، جنبش فرهنگی مهمی بود که آغازگر دورانی از انقلاب علمی، اصلاحات مذهبی و پیشرفت هنری در اروپا شد. دوران نوزایش، دورانِ گذار بین سده‌های میانه (قرون‌وسطی) و دوران جدید است. نخستین‌بار، واژه رنسانس را فرانسوی‌ها در سده ۱۶ میلادی به کار بردند. آغاز دوره نوزایش را در سده ۱۴ میلادی در شمال ایتالیا می‌دانند. این جنبش در سده ۱۵ میلادی، شمال اروپا را نیز فراگرفت. رنسانس، یک تحول ۳۰۰ساله است که از فلورانس در ایتالیا آغاز شد و به عصر روشنگری در اروپا انجامید. (پالمر، ۱۳۸۶: ۹۷)

دوران رنسانس، دوران بازگشت به عصر یونان و روم باستان بود؛ زیرا آثار باقی‌مانده از دوران باستان را نمونه‌ی حقیقی هماهنگی و کمال می‌دانستند؛ در واقع، دوران باستانی یونان و روم، پایه و اساس تجلیات روحی رنسانس می‌گردد؛ بنابراین، رنسانس به منزله‌ی تولد دوران قدیم در دامان دوران جدید، یا به منزله‌ی ظهور گذشته در اکنون، تجلی می‌کند. ویژگی‌های مهم این دوره در هنر را می‌توان به شرح زیر، نام برد: تأکید بر عنصر انسان، سه بُعد نمایی، استفاده پرسپکتیو در آثار، آگاهی در تناسب‌اندام و به‌کار گیری نقاط طلایی در آثار بازگشت به هنر یونان و روم و پیوند هنر با ریاضیات و علم (پاکباز، ۱۳۹۳: ۲۶۱).

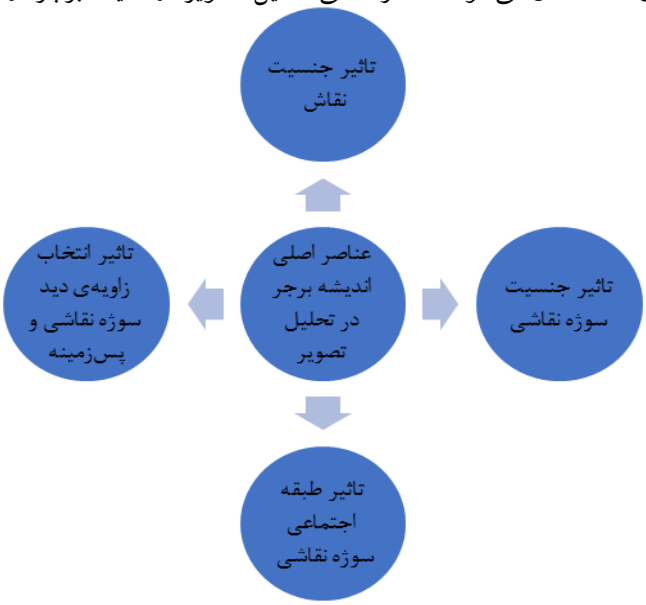
یکی از ژانرهایی که در نقاشی رنسانس به طور گسترده مورداستفاده واقع شد، پرتره‌نگاری است؛ بنا به تعریف پرتره در اندیشه نظریه‌پردازان هنر، نقاشی تک‌چهره یا نقاشی پرتره یکی از انواع نقاشی است که هدف آن تجسم بصری موضوع است و معمولاً برای مجسم‌کردن گونه‌های بشری به کار برده می‌شود. پرتره باید به‌گونه‌ای باشد که نشان‌دهنده احوالات فیزیکی سوژه نقاشی، نظیر لباسش باشد. دوران رنسانس به‌عنوان نقطه‌ی بازگشتی در تاریخ پرتره محسوب می‌شود. تمایل به جهان طبیعی و فرهنگ کلاسیک

روم و یونان در این دوره که به عصر نوزایی شناخته می‌شود، نمایان شد و پرتره، هم در مقام یک امر ارزشی و هم به‌عنوان سندی نگارشی، از موفقیت قانونی و دنیوی شناخته می‌شود. (گوردون، ۱۹۶۷: ۱۱۹)

- **لئوناردو داوینچی:**

لئوناردو داوینچی، دانشمند بزرگ ایتالیایی‌تبار و هنرمند معروف عصر رنسانس بود که در قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱۶ میلادی می‌زیست. آنچه نقاشی‌های داوینچی را منحصربه‌فرد می‌کرد، تکنیک‌های نوآورانه او در رنگ‌آمیزی، تسلط بر آناتومی، استفاده ابتکاری از شکل انسان در ترکیب‌بندی فیگوراتیو و استفاده از تکنیک‌هایی مانند محوکاری، تاریک-روشن و ژرفانمایی بود. لئوناردو داوینچی از نخستین هنرمندان ایتالیایی بود که سمبل‌های نمادین را در پرتره‌هایی با مفهوم دنیوی به کار گرفت. او به دلیل گستره‌ی دامن مطالعاتی‌اش در حوزه کالبدشکافی در پرتره‌نگاری نیز بسیار دقیق عمل می‌کرد. دقت در تصویرسازی پرتره که از آبشخور علم پزشکی و کالبدشکافی بهره‌مند باشد، نقطه منحصربه‌فرد داوینچی در پرتره‌نگاری است. دقت نظر داوینچی در ترسیم دقیق وضعیت سوژه پرتره به سوژه انسانی محدود نبود و وی برای تجسم حیوانات نیز از همین تکنیک بهره می‌برد. وی از علم ریاضی و هندسه آگاهی خوبی داشت و از این دانش نیز در نقاشی پرتره‌هایش بهره می‌برد و نسبت عددی و هندسی میان اندام‌های بدن را به‌خوبی مطالعه می‌کرد و از ادغام آن با فرمول نسبت طلایی، پرتره‌هایی خلق می‌کرد که در عین واقع‌گرایانه بودن در اوج تناسب نیز باشند. داوینچی در طراحی پرتره، خود را در به‌تصویرکشیدن پس‌زمینه محدود نمی‌کرد. تعدادی از پرتره‌ها دارای پس‌زمینه هستند که این پس‌زمینه غالباً چشم‌اندازی طبیعی است و با یک پرسپکتیو خوب در پشت سر سوژه نقاشی قرار گرفته‌است؛ علاوه بر مطالعات کالبدشکافی داوینچی مشاهده‌گر دقیق آب‌وهوا و پدیده‌های آب‌وهوایی، چگونگی جاری‌شدن آب و نیز مطالعه گر انواع گیاهان و ساختار آنها بود. در پرتره‌هایی که پس‌زمینه طبیعی پشت سوژه اصلی دیده می‌شود، تصویر جویبارها با دقت تمام و بر اساس اصول آیرودینامیک حرکت آب، دیده می‌شود. گیاهان و درختان نیز به طریق مشابه با چنان دقت و وسواسی خلق شده‌اند که می‌توانند، از روی همین نقاشی‌ها گونه‌شناسی شوند. (برنان، ۱۳۸۲: ۴۷)

باتوجه‌به دیدگاه برجر در تحلیل تصویر، استنباط می‌شود که او در حوزه‌ی نقد تصاویر، به شیوه‌ی کلاسیک که هاله‌ای از تقدس پیرامون اثر ترسیم کرده‌است را رد کرده و به ارتباط اثر با مفاهیمی چون طبقه، جنسیت، نژاد، فرهنگ و سواد تأکید می‌کند. سیال‌بودن معنا در اندیشه برجر بر لزوم نگریستن بر تصاویر از دریچه‌های مختلف نظر دارد که منجر به درک تصویر در بافت‌های مختلف و آشکارسازی لایه‌های مختلف آن می‌شود. عناصر اصلی تحلیل تصویر در اندیشه برجر در نمودار۱ آمده‌است:

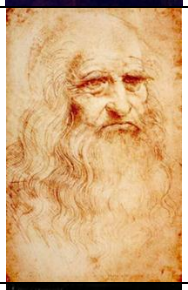


نمودار ۱: عناصر اصلی تحلیل تصویر در اندیشه‌ی جان برجر، (منبع: نگارندگان)

۴- یافته‌هایِ پژوهش (بحث و تحلیل)

۴-۱: معرفی آثار (موردپژوهی)

انتخاب نمونه‌های موردی در این مقاله به‌صورت هدفمند انجام‌شده و از هر دو دسته‌ی خودنگاری و دیگر نگاری در پرتره‌ها، موردی را انتخاب کند. از میان پرتره‌های فراوان داوینچی، نگارندگان تلاش کردند، پنج پرتره که بیشترین قرابت را با موضوع مقاله که بر محوریت اندیشه‌های برجر است، انتخاب کنند. در این میان، توجه به مؤلفه‌های استخراج‌شده از اندیشه برجر نیز، مورد توجه بود.

نقاشی	نام	سال خلق اثر (میلادی)	محل نگهداری	تصویر اثر
تصویر ۱	مونالیزا	۱۵۱۹-۱۵۰۳	گالری شخصی هنرمند	
تصویر۲	خودنگاره داوینچی	۱۵۱۵	گالری شخصی هنرمند	
تصویر۳	بانویی با قاقم	۱۴۸۹	گالری شخصی هنرمند	
تصویر۴	جینورا دینچی	۱۴۷۴	گالری شخصی هنرمند	
تصویر۵	باکره صخره‌ها	۱۴۸۳	گالری شخصی هنرمند	

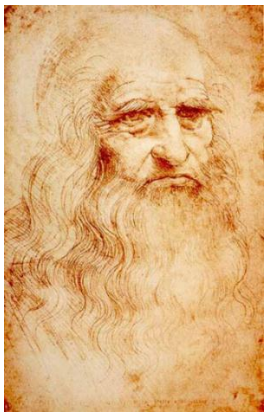
تصویر۱- مونالیزا (۱۵۰۳-۱۵۱۹م) (URL1)

مونالیزا (تصویر۱) مشهورترین اثر هنری جهان است. در این پرتره، تصویر بانوی ژوکندا به حالت نشسته در میان دو پایه یک ایوان سرپوشیده شبیه‌سازی شده‌است که در آن تمام نمایِ نیم قدی از او در حالی که دست‌هایش را برهم نهاده و به چشمان مخاطب خیره شده است، دیده می‌شود. (گاردنر، ۱۳۹۲: ۴۲۰)

ژوکوند همسر زانوبی دل ژوکوندو بانکدار که پس از بازگشت لئوناردو از میلان به فلورانس نقاشی شده، به حال نشسته در میان دو پایه یک ایوان سرپوشیده شبیه‌سازی شده‌است؛ بنابراین باتوجه‌به نظریه‌ی برجر، طبقه اجتماعی این زن در وهله‌ی نخست، او را به مقام سوژه نقاشی‌شدن، برکشیده‌است. این زن با نمای نیم‌قد و دست‌های روی‌هم نهاده و چشمان خیره‌شده به تماشاگر، نشان‌داده‌شده است. ابهام و راز این «خنده» پرآوازه، واقعاً نتیجه شیفتگی لئوناردو به سایه‌روشن جوّ و مهارتش در نمایاندن آن است. (گاردنر، ۱۳۹۲: ۴۲۱)

به نظر می‌رسد سادگی تابلو استعداد لئوناردو را در سبک رئالیسم، تحت‌الشعاع قرار داده‌است. چهرهٔ سه‌بعدی سوژه، بیانگر مهارت داوینچی در به‌کار بردن تکنیک اسفورماتو (محوکاری) است؛ تکنیک هنری که در آن برای ایجاد فرم از تغییر تدریجی سایه‌روشن به‌جای خطوط استفاده می‌شود؛ ویژگی‌های برجستهٔ تابلو، ازجمله نقابی که باظرافت نقاشی شده، موی بافته و ترسیم دقیق لایه‌های پارچه، بیانگر صبر بی‌پایان لئوناردو در بازآفرینی مشاهدات دقیق او است. در این تابلو برخلاف آثار دیگر آن دوران، از هیچ زیورآلاتی و یا لباس فاخری استفاده نشده است، لباس ساده است و تنها نقش و نگارهای ریزی روی یقه دارد، تا تمام توجه مخاطب به‌صورت جلب شود. (گشایش، ۱۳۹۰: ۹۵)

نظرات متفاوتی در ارتباط با این اثر ماندگار وجود دارد؛ برخی بر این باورند که لئوناردو داوینچی برای کشیدن این اثر ماندگار از یک مدل مرد، تصویر خود در آیینه و یا صورت مادرش استفاده کرده‌است. بعضی اعتقاد دارند که دو ستون نیز در اطراف صحنهٔ پشت بانو نیز وجود داشته؛ برخی هم می‌گویند پس از تکمیل‌شدن تابلو، داوینچی به‌خاطر قاب‌بندی اثرش دو نیم‌دایره را ترسیم کرده‌است. (ریویر و محمدی، ۱۳۹۰: ۲۵۰)



تصویر۲- خودنگاره (URL2)

این طراحی (تصویر۲) که با گچ قرمز از یک پیرمرد با ریش و موهای بلند موج‌دار کشیده شده‌است، مدت‌ها به‌عنوان خودنگارة داوینچی شناخته می‌شد. پوسترهای این خودنگاره آن‌قدر زیاد تکثیر شده بود که به‌راحتی می‌توانستید، تصور بیشتر مردم از چهرة داوینچی را حدس بزنید؛ بااین‌وجود برخی کارشناسان استدلال می‌کنند که چهره‌ی پر از چین‌وچروک پرتره، خطوط روی پیشانی، چشمان روبه‌پایین او مسن‌تر از طول عمر لئوناردو است. لئوناردو در سن ۶۷ سالگی چشم از جهان فرو بست. آن‌ها اظهار می‌کنند که شاید این تصویر یکی از آن طراحی‌ها یا طرح‌های اولیة عجیب لئوناردو بوده که او از سر عادت از آدم‌های عجیب‌وغریب در دفترچه‌هایش می‌کشیده است؛ این پرتره به هرکسی که تعلق داشته باشد با سوژه‌های جذاب لئوناردو تفاوت دارد؛ هرچند او بازهم توانسته است، نجابت و دانایی یک مرد سالخورده را در طراحی خود بازتاب دهد. (بامباخ،۲۰۰۳: ۱۹۸)

تصویر۳- بانویی با قاقم (URL3)

بسیاری از مورخان هنری زن جوان در تابلوی بانویی با قاقم (تصویر۳) را سیسیلیا گالرانی، همسر لودویکو اسفورزا، دوک میلان و حامی لئوناردو، می‌دانند. گفته می‌شود، راسوی قاقم، اغلب نماد دوک اسفورزا بوده‌است. در این تابلو، زن سرش را به سمت راست چرخانده و به نظر می‌آید، چشمان روشنش به چیزی خارج از قاب نقاشی دوخته شده است. اگرچه این نقاشی، به‌ویژه پس‌زمینه‌ی تیره‌ی آن، با لایه‌های زیادی از رنگ پوشیده شده؛ اما درعین‌حال نشان‌دهنده‌ی آگاهی لئوناردو از آناتومی بدن است و توانایی او را در خلق شخصیت‌ها از طریق حالت بدن و چهره منعکس می‌کن؛. او جوانی و طبیعت سالم زن را از طریق به‌تصویرکشیدن چهره‌ی بی‌ریا، نگاه مهربان و در آغوش کشیدن محبت‌آمیز قاقم که سرش را شاهانه چرخانده و گوش‌به‌زنگ نشسته، بازتاب داده‌است. دست‌های ظریف او دقیقاً مثل سر قاقم که جمجمه‌اش به‌خوبی از زیر خز دیده می‌شود، ساختار استخوانی پیچیده‌ای را از زیرپوست نمایان می‌سازد. (کلارک،۱۹۶۱: ۱۱۹)

تصویر۴- جینورا د بنچی (URL4)

این تابلو (تصویر۴) یکی از آثار اولیه‌ی لئوناردو به شمار می‌رود که در اویل دهه‌ی بیست زندگی خود، آن را به اتمام رساند. تابلوی جینورا د بنچی بیانگر شیوه‌های غیرمعمولی است که لئوناردو در طول حرفهٔ هنری خود ابداع کرد. لئوناردو داوینچی با الهام از نقاشان هم‌عصر شمالی خود سنت‌های نقاشی را شکست. او در این نقاشی، به‌جای کشیدن چ هره‌ی نیمرخ که آن زمان مرسوم بود، تصویر زن جوان را در پوزیشن سه‌چهارم به تصویر کشید؛ بنابراین شاید بتوان داوینچی را اولین هنرمند ایتالیایی دانست که چنین ترکیب‌بندی را به‌کار برده‌است. (گوردون، ۱۹۶۷: ۷۶)

لئوناردو احتمالاً از انگشت‌های خود برای شکل‌دادن به چهره‌ی جینورا استفاده کرده؛ زیرا روی سطح نقاشی اثر انگشت پیدا شده‌است؛ در طرف مقابل نقاشی، حلقه‌ای از درخت غار و نخل، شاخه‌ای از سرو کوهی را احاطه کرده‌اند (در ایتالیایی سرو کوهی جینپرو خوانده می‌شود که با اسم جینورا جناس دارد)؛ به‌علاوه، یک طومار کوچک به سر هریک از این شاخه‌ها پیچیده شده‌است که روی آن، عبارت لاتین (زیبایی زینت پرهیزگاری است) دیده می‌شود. سمت دیگر پرتره ناتمام به نظر می‌رسد و احتمالاً در اثر نفوذ آب یا آتش‌سوزی، از انتها برش خورده است. (کلارک، ۱۹۶۱: ۹۸)

تصویر۵- باکره صخره‌ها (URL5)

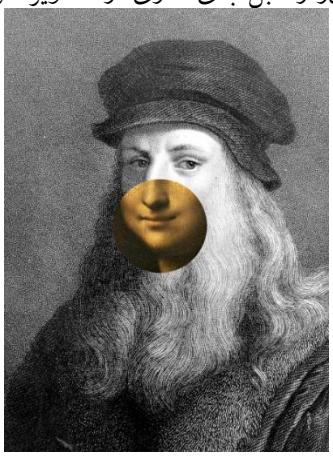
نقاشی باکره صخره‌ها (تصویر ۵)، ملاقات عیسی مسیح در کودکی را با یحیی تعمیددهنده در جریان گریز به مصر به تصویر کشیده است. در این اثر، مریم مقدس درحالی‌که در مرکز تصویر قرار گرفته‌است، یحیی را به سمت عیسی مسیح راهنمایی می‌کند. عیسی تقریباً در مرکز تصویر روی زمین نشسته‌است و با اشاره دست از یحیی برکت می‌گیرد و یوریل مادر یحیی در گوشه‌ای شاهد این ماجراست. این نقاشی را بر اساس یک افسانه‌ی جعلی و به سفارش «انجمن اخوتِ لقاح پاک» ترسیم کرده‌است؛ بنابراین افسانه، خانواده‌ی مسیح، زمانی که از قتل‌عام بی‌گناهان به‌سوی مصر می‌گریزند، با یحیای تعمیددهنده دیدار می‌کنند. (زولنر، ۲۰۰۳: ۲۲۳)

۲-۴: تحلیل نمونه‌های موردی:

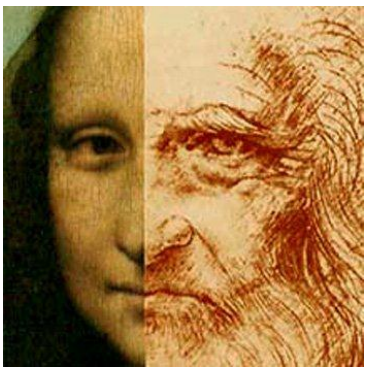
تأثیر جنسیت نقاش:

لئوناردو داوینچی در تصویرسازی چهره‌ها میان صورت‌سازی زن و مرد تمایز چندانی نمی‌گذارد تا بدان‌جا که تشخیص جنسیت سوژه نقاشی، تنها از طرق لباس‌ها و نام پرتره، قابل‌تشخیص است. این امر به تولید سبک نوآورانه داوینچی، دامن می‌زند و این مسئله را پیش می‌کشد که او تا چه اندازه به رعایت رئالیسم در ترسیم تابلو های پرتره، پایبند بوده‌است. در کتابی که به قلم فروید در

مورد داوینچی نوشته شده‌است به تمایلات بی‌میل جنسی‌بودن داوینچی اشاره شده‌است و این بُعد روانکاوانه مورد تحلیل واقع شده‌است (فروید، ۱۴۰۲). برخی از متفکران دلیل یکسان بودن چهره‌سازی زن و مرد در نقاشی‌های داوینچی را همین امر می‌دانند. یکی از شناخته‌شده‌ترین پرتره‌های مشخصشده از داوینچی، پرتره مونالیزا است. این تصویر به لحاظ صورت، دارای هویتی بدون جنسیت، دانسته می‌شود؛ تا جایی که در مورد آن نظرات متعددی وجود دارد. برخی معتقدند، سوژه ممکن است یکی از این افراد باشد: مادر داوینچی، پرنسس ایزابلا ناپل، یک روسپی ناشناس؛ حتی حدس‌هایی زده‌شد که سوژه، اصلا زن نیست و شاگرد او است که لباسی زنانه پوشیده‌است. زیگموند فروید نقاشی را به‌طور قطع، پرتره مادر داوینچی می‌داند و از عقده‌های حل نشده‌ی جنسیتی در وجود داوینچی در رابطه با مادر، وارد تحلیل این نقاشی می‌شود؛ حتی نظریه‌ای وجود دارد که این نقاشی راخودنگاریه‌ای از داوینچی می‌داند و قطعات آن‌را را قابل جای‌گذاری در تصاویر خود داوینچی می‌داند. (تصویر ۶)



تصویر ۶- قراردادن بخشی از نقاشی مونالیزا در تصویر داوینچی (URL6)



تصویر ۷- قراردادن نیم‌رخ مونالیزا به‌جای نیم‌رخ خودنگاره داوینچی (URL7)

تأثیر جنسیت سوژه نقاشی:

عمده نقاشی‌های پرتره داوینچی، دارای سفارش‌دهنده بوده‌اند و می‌توان مدعی شد اکثریت‌قریب‌به‌اتفاق آنها، تصویر زنان ثروتمند و بانوان مردان سیاستمدار روزگار وی را، ترسیم کرده‌اند؛ این امر باعث شده‌است داوینچی به تصویرکردن هویت زنانه در نقاشی‌هایش توجهی نداشته باشد و از نظرگاه سیاست و قدرت به بانوان بنگرد؛ چراکه این زنان که سوژه نقاشی‌های وی هستند نه به‌عنوان یک بانو؛ بلکه به‌عنوان یک اهرم سیاسی و قدرت در جامعه معاصر وی مطرح بوده‌اند و نقاش نه به دنبال کندوکاو در ویژگی‌های هویتی زنانه؛ بلکه در پی ترسیم چهره‌ای هر چه مقتدرتر و سیاست‌مدارانه‌تر از این چهره‌های بانفوذ داشته‌است. در پرتره‌های انتخابی نیز همین روند اخذ شده‌است.

در نقاشی مونالیزا پرتره همسر یک بانکدار معروف با تمام جوِ مرموز و اقتداری که می‌تواند داشته باشد، تصویر شده‌است و در

پرتره‌ی جینورا د ینچی که در الگو کاملاً از الگوی مونالیزا تبعیت می‌کند، به طریقی مشابه چهره‌ی سرد یک زن از خاندان پرنفوذی را تصویر می‌کند که هیچ نشانه‌ای عطوفت و هویت زنانه در خود ندارد. پرتره باکره صخره‌ها ازآنجاکه به سفارش کلیسا و انجمن اخوت آن ترسیم شده‌است و کاملاً از الگوی دینی مصوب و تغییرناپذیر کلیسا تبعیت می‌کند، جای هیچ بدعتی در خود باقی نمی‌گذارد. این تصویر که با یک مسئله کلیدی در هویت زنانه گره‌خورده است–مادرانگی- ، باز هم از عطوفت مادری و لطافت زنانه خالی است و تنها ارتباط میان مادر و کودک، دستی است که بر شانه او گذاشته شده‌است که با جهت قرارگیری بدن باکره و صخره‌ها، هم‌خوانی چندانی ندارد. حتی نگاه مادر هم به کودک نیست.

پرتره‌ی بانو با قاقم داوینچی اندکی دارای تفاوت است و این پرتره بانویی را ترسیم می‌کند که از یک‌سو از زنان بانفوذ و ثروتمند است و از سوی دیگر، حامی مالی داوینچی محسوب می‌شود؛ پس شاید طبیعی به نظر برسد که داوینچی در ترسیم آن اندکی عطوفت و ظرافت زنانه را بر پیکره افزوده باشد و با قراردادن تمام تمرکز بر پیکره بانو و قاقم در دستش بدون ترسیم، پس‌زمینه توجهات را به‌طور کامل بر چهره‌ی درخشان و لبخند محو زن، جلب کند.

پرتره‌ی خودنگاره‌ی داوینچی نیز، دارای اهمیت کلیدی است؛ چرا که جنسیت نقاش و سوژه نقاشی یکسان است و در واقع نقاش و سوژه هر دو یک نفر هستند. در این نقاشی داوینچی برخلاف پرتره‌هایی که دارای سفارش‌دهنده هستند و بسیار با دقت و بدون حواشی ترسیم می‌شدند، تصویری از خود ارائه داده‌است که از ریزه‌کاری سرشار و از رنگ، تهی است. طراحی این پرتره، شاید اتود اولیه یک خودنگاره بوده است که محقق نشده‌است؛ اما در حد همین اتود نیز، به جزئیات نگاه تامی شده‌است و نقاش در ارائه تصویری از ویژگی‌های مثبت برای شخصیت خود، موفقیت کاملی حاصل کرده‌است.

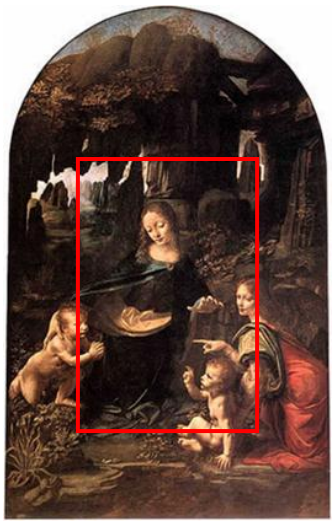
تأثیر انتخاب زاویه‌ی دید سوژه نقاشی و پس‌زمینه:

همان‌طور که گفته شد، برجر از جمله اندیشمندان متأثر از نقد مارکسیستی است که تأثیر طبقه، جنسیت و نژاد را در تحلیل نقاشی‌ها دارای اهمیتی کلیدی تلقی می‌کند. در این نگرش تأثیر انتخاب زاویه دید سوژه نقاشی و پس‌زمینه به‌عنوان ابزاری در دست نظام‌های قدرت تبدیل می‌شود که از یک زاویه، دید تعیین‌شده و غیرقابل‌تغییری را به مخاطب القا می‌کند و از طرف دیگر با قراردادن امر دلخواهش در مرکز تصویر و فروکاستن بقیه عناصر به پس‌زمینه، خط فکری، خوانش و فهم تصویر را نیز به مشاهده‌گر دیکته می‌کند. نکته قابل‌توجهی که برجر بر آن تأکید می‌کند، آن است که نظام قدرت در تصویرسازی به شکل نامحسوسی در شکل‌دادن به پس‌زمینه‌ی نقاشی نیز دخالت می‌کند. پس‌زمینه نقاشی با اینکه در پشت سوژه اصلی قرار دارد؛ اما نقش مهمی در فهم اثر ایفا می‌کند، نقشی که شاید به آشکارا دانسته نشود. خود برجر برای بازکردن این مفهوم، از نقاشی‌های پرتره یاد می‌کند که چگونه با در مرکز قراردادن سوژه‌ی نقاشی، کلیه‌ی توجه تصویر را در نگاه اول بر آن جلب می‌کنند؛ اما در حقیقت تمام المان‌های تصویری حتی در پس‌زمینه هم دست‌اندرکار تقویت و القای مفهوم موردنظر پرتره هستند که می‌تواند، القای ابهت، قدرت، تنهایی، احترام، ستایشگری، بی‌رقیب بودن یا در موارد مدرن، حتی فقر و دیگر عناصر سیاه اجتماعی باشد.

در پرتره‌های داوینچی که اغلب به‌صورت سفارشی برای فرد ثروتمند و مشهوری ساخته‌وپرداخته می‌شده‌اند، استفاده از زاویه‌ی دید و نحوه‌ی ترسیم پس‌زمینه در راستای القای جایگاه رفیع و قدرتمند، سوژه‌ی نقاشی صورت‌گرفته است. تنها موارد استثنایی وجود دارند که از این ترفند خالی هستند؛ مثلاً پرتره‌ی خودنگاره‌ی داوینچی که بیشتر به تصاویر پرتره‌ی مدرن شباهت دارد و می‌تواند به‌خوبی، نقد سوژه روان‌شناسانه ای قرار گیرد که در آن، پس‌زمینه حضور ندارد و زاویه‌ی دید سوژه تنها به ایجاد ترکیب‌بندی صحیح جهت تصویرکردن حالت سه رخ فرد فروکاسته است. اتفاق مشابهی در پرتره بانو با قاقم نیز رخ‌داده است که زاویه‌ی دید اثر به پیکره و چینش پیکره‌ی بانو و قاقمی که در دست دارد، بسنده کرده‌است و تصویری در پس‌زمینه نیست که دید را تکمیل کند؛ به‌طورکلی می‌توان گفت منظور از پس‌زمینه، فضای کلی پشت سوژه‌ی اصلی است که در مرکز توجه و در مقابل پیش‌زمینه قرار می‌گیرد که به فضای پیش روی سوژه‌ی اصلی در تابلو اشاره

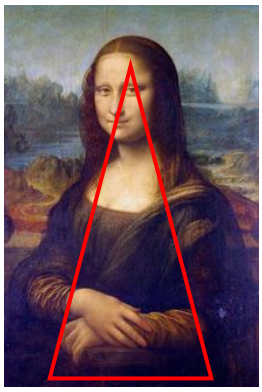
دارد. اهمیت به‌کارگیری پس‌زمینه، زمانی روشن‌تر خواهد شد که در زمره تمهیدات تجسمی قلمداد شود. در این تعریف تمهیدات تجسمی به مجموعه‌ای عوامل تجسمی گفته می‌شود که در نسبت با قوای ادراک بصری انسان بر پایه‌ی چهار اصل عمده نزدیکی عناصر، مشابهت عناصر، تداوم و تکمیل تصاویر به تأثیرگذاری تصویر کمک می‌کنند (جنسن، ۱۳۸۴: ۲۳).

پس‌زمینه در نقاشی، با تکیه بر اصل تداوم و تکمیل به خلق تصاویر کمک می‌کند. بر اساس اصل تداوم امتداد عناصر بصری در پس‌زمینه به نحوی در ارتباط با سوژه اصلی یا پیش‌زمینه قرار می‌گیرد که در نهایت منجر به تمرکز نگاه بیننده به پیش‌زمینه و موضوع اصلی نقاشی می‌شود؛ به‌عنوان نمونه در تابلو بانوی صخره‌ها مجموعه عناصر قرار گرفته در پس‌زمینه و نیز حضور سوژه‌های فرعی (کودکان پیش پای مریم مقدس) به قرارگرفتن پیکر مریم در مقام سوژه اصلی می‌انجامد. می‌توان با استفاده از نقاط روشن در پس‌زمینه‌ی بالایی و تصاویر سوژه‌های فرعی، یک مستطیل فرضی ترسیم کرد که مرکز آن مریم مقدس است.



تصویر ۸- جای‌گرفتن پیش‌زمینه در پس‌زمینه، در تابلو باکره صخره‌ها (منبع: نگارندگان)

از طرف دیگر بر اساس اصل تکمیل، هر اندازه عوامل تجسم‌یافته به‌صورت اشکال آشنا و دارای ارتباط به ذهن مخاطب متبادر شوند، کلیت نقاشی به‌مثابه یک‌شکل کامل در ذهن، بهتر شکل می‌گیرد (جنسن، ۱۳۸۴: ۲۶). به‌عنوان نمونه در پرتره‌ی مونالیزا، کلیت پیکره سوژه چونان مثلث یا سر پیکانی است که به عمق پس‌زمینه نفوذ کرده و دید کلی مخاطب را چنان سامان می‌دهد که جایگاه رفیع او بر محیط پیرامونی را درک کند. پس‌زمینه در این نقاشی عرصه‌ی القای قدرت سوژه شده‌است.



تصویر ۹- جای‌گرفتن پیش‌زمینه در پس‌زمینه، در تابلو مونالیزا (منبع: نگارندگان)

تأثیر طبقه‌ی اجتماعی سوژه نقاشی:

جهت بررسی جایگاه طبقه‌ی اجتماعی و تأثیر آن بر نقاشی در اندیشه‌ی برجر و ردیابی آن در پرتره‌های داوینچی، لازم است نگاه کوتاهی به مفهوم طبقه در نقد هنر و فلسفه‌ی هنر مارکسیستی صورت گیرد.

بنابر عقیده مارکس، تکامل و دگرگونی پدیدارها ممکن نیست؛ مگر آنکه دست آخر تکامل نیروهای مادی از راه توجه به مناسبات تولیدی و اجتماعی شناخته و بیان شود.

در پیشگفتار ۱۸۵۹، زیبایی‌شناسی همراه با دیگر شکل‌های ایدئولوژیک چون شکل‌های حقوقی، سیاسی دینی و فلسفی آمده‌است که در آن‌ها انسان از تضادهای زیربنایی آگاه می‌شود. این‌همه در نهایت، زاده‌ی دگرگونی مادی در همان زیربنای اقتصادی محسوب می‌شوند که می‌تواند با دقت علوم طبیعی تعیین شود. به نظر مارکس در کل هنر پدیداری است تاریخی و اجتماعی، وابسته به تکامل ابزار تولید و تکنولوژی. از این دیدگاه می‌توان در آثار مارکس و انگلس، سه دسته‌بندی در آثار هنری یافت (ویلیامز، ۱۹۸۳: ۴۵):

- اثر هنری با جهان‌بینی طبقاتی یک طبقه‌ی خاص اجتماعی همراه است؛
- اثر هنری با ایدئولوژی هارمونیک و مسلط به دورانش همراه است؛
- اثر هنری به یک موضع خاص طبقاتی مربوط می‌شود.

در پرتره‌های انتخابی از لئوناردو داوینچی، تعداد سه پرتره به‌صورت سفارشی نقاشی شده‌اند: مونالیزا، جینورا دینچی، باکره صخره‌ها. یک پرتره برای قدردانی از حامی مالی، به میل خود نقاش کشیده شده است: بانو با قاقم. این پرتره به نقل از خود نقاش، صرفاً برای غور در احوالات شخصی‌اش تصویر شده‌است؛ بنابراین می‌توان گفت به ترتیب چند حالت طبقاتی را پیش رو داریم که نسبت به موقعیت نقاش قابل چینش هستند:

-طبقه‌ای که ثروتمند هستند و به نقاش به چشم یک اجیرشده، نگاه می‌کنند که به دلیل مهارتش انتخاب شده تا پرتره ایشان را ترسیم کند و نقاش به ایشان حس خوشایندی ندارد. (سفارش‌دهندگان مونالیزا، جینورا دینچی، بانوی صخره‌ها)

-طبقه‌ای که ثروتمند است؛ اما به چشم تمجید و تحسین به نقاش می‌نگرد و حامی مالی او می‌شوند و نقاش به ایشان مدیون است و با رضایت کامل پرتره‌ی ایشان را ترسیم می‌کند؛ حتی مشخص نیست این پرتره سفارشی بوده یا نقاش، خودجوش آن را ترسیم کرده‌است (بانوی تصویر شده در نقاشی بانو با قاقم)

-طبقه‌ای که خود نقاش به آن تعلق دارد و برای طبقات پایین‌تر قابل‌احترام و دست‌نیافتنی است و هم‌زمان برای طبقات بالاتر تزیینی و غیراصیل است؛ چرا که پشتوانه‌ی خانوادگی اصیل و روابط قدرت و سیاسی ندارد؛ پس می‌توان آن را طبقه متوسط تلقی کرد که همواره در تلاش برای ارتقای طبقه و درعین‌حال در نغلتیدن به طبقات پائین‌تر در آن دیده می‌شود. (تصویر ۲)

۸) نتیجه گیری:

در مقاله فوق با طرح پرسش نظریه‌ی جان برجر تحت‌عنوان دیدن به‌مثابه‌ی جستجوی فعال در نقاشی‌های پرتره لئوناردو داوینچی به چه نحوی قابل‌پیاده‌سازی و ردیابی است؟ تعداد ۵ نمونه از پرتره‌های داوینچی انتخاب شدند. در ادامه بنابر نظریات برجر، ۴ فاکتور اصلی مدنظر او استخراج و در تحلیل نگاره‌ها به کار گرفته‌شد. این ۴ فاکتور عبارت‌اند از: تأثیر جنسیت نقاش و سوژه‌ی نقاشی، اثر تأثیر انتخاب زاویه‌ی دید سوژه نقاشی و پس‌زمینه و نیز تأثیر طبقه‌ی اجتماعی سوژه‌ی نقاشی. در بحث از تأثیر جنسیت نقاش بر پرتره‌ها با استناد به کتابی که به قلم فروید در مورد داوینچی نوشته شده، به تمایلات بی‌میلی جنسی داوینچی اشاره و این بعد روانکاوانه مورد تحلیل قرار گرفته ه است. برخی از متفکران، دلیل یکسان بودن چهره‌سازی زن و مرد در نقاشی‌های داوینچی را همین امر می‌دانند که نمونه‌ی انتخابی در جدول زیر، جای‌گذاری دو نیم‌رخ از مونالیزا و خودنگاره‌ی نقاش را به نحوی نشان داده‌است که این بی‌جنسیت بودن، دیده شود. از دیگر سو، بررسی تأثیر جنسیت سوژه نقاشی نیز نشان می‌دهد، عمده نقاشی‌های پرتره داوینچی دارای سفارش‌دهنده بوده‌اند و می‌توان

مدعی شد، اکثریت‌قریب‌به‌اتفاق آن‌ها تصویر زنان ثروتمند و بانوان مردان سیاستمدار روزگار وی را ترسیم کرده‌اند. این امر باعث شده است، داوینچی به تصویرکشیدن هویت زنانه در نقاشی‌هایش توجهی نداشته باشد و از نظرگاه سیاست و قدرت، به بانوان بنگرد؛ چرا که این زنان که سوژه نقاشی‌های وی هستند، نه به‌عنوان یک بانو؛ بلکه به‌عنوان یک اهرم سیاسی و قدرت، در جامعه‌ی معاصر وی مطرح بوده‌اند و نقاش نه به دنبال کندوکاو ویژگی‌های هویتی زنانه؛ بلکه در پی ترسیم چهره‌ای هرچه مقتدرتر و سیاست‌مدارانه‌تر از این چهره‌های بانفوذ است. نمونه‌ی انتخابی در جدول زیر این بی‌توجهی به هویت زنانه و نمایاندن اقتدار را نشان می‌دهد. تأثیر انتخاب زاویه دید سوژه‌ی نقاشی و پس‌زمینه نیز در پرتره‌نگاری داوینچی تعیین‌کننده‌است. در این نگرش، تأثیر انتخاب زاویه‌ی دید سوژه نقاشی و پس‌زمینه ، به‌عنوان ابزاری در دست نظام‌های قدرت تبدیل می‌شود که از یک زاویه، دید تعیین‌شده و غیرقابل‌تغییری را به مخاطب القا می‌کند و از طرف دیگر، با قراردادن امر دل‌خواهش در مرکز تصویر و فروکاستن بقیه عناصر به پس‌زمینه، خط فکری خوانش و فهم تصویر را نیز به مشاهده‌گر دیکته می‌کند. در نهایت طبقه اجتماعی نیز بر پرتره‌نگاری تأثیرگذار است. برجر معتقد است، اثر هنری چنان انعطافی دارد که می‌تواند، با طبقه‌ی اجتماعی، سوژه نقاشی خود را تطبیق دهد و هماهنگ با آن خود را آرایش کند. از طرف دیگر اینکه اثر هنری در بطن چه روابط قدرتی خلق می‌شود یا سفارش‌دهندگان آن چه کسانی هستند و نیز در چه روابط قدرتی فهمیده می‌شود، شبکه پیچیده‌ای از ارتباطات مربوط به رابطه‌ی طبقه اجتماعی و اثر هنری را شکل می‌دهد.

بنا بر تحلیل انجام شده در مقاله، هر کدام از فاکتورها بررسی شد و به نتایج زیر انجامید:

عنوان فاکتور مورد بررسی	نحوه‌ی تجلی در پرتره‌نگاری داوینچی	تصویر نمونه‌ی انتخابی در راستای تحلیل هر فاکتور	نتیجه:
تأثیر جنسیت نقاش	تمایلات بی‌میل جنسی داوینچی و یکسان بودن چهره‌سازی زن و مرد در نقاشی‌های داوینچی		در این نمونه، دو نیم‌رخ از دو پرتره انتخابی در کنار هم هستند که یکی متعلق به مونالیزا و دیگری خودنگاره داوینچی است؛ اما به دلیل نحوه‌ی نگرش نقاش به مقوله جنسیت به گواه فروید (فروید، ۱۴۰۲)، جنسیت نقش تعیین‌کننده ای ندارد و قابل جای‌گذاری بر هم هستند.
تأثیر جنسیت سوژه نقاشی	توجه به سفارش‌دهنده عدم‌توجه به هویت زنانه توجه به نظرگاه سیاست و قدرت به بانوان		در این نمونه که در پرتره‌نگاری او تلاش بر اخذ نظرگاه سیاسی و ترسیم قدرت در چهره است، نه توجه به جنسیت سوژه.
تأثیر انتخاب زاویه‌ی دید سوژه نقاشی و پس‌زمینه	ابزاری در دست نظام‌های قدرت و القای که از یک زاویه‌ی دید تعیین‌شده و غیرقابل تغییری به مخاطب قراردادن امر دلخواه در مرکز تصویر و فروکاستن بقیه‌ی عناصر به پس‌زمینه		نمونه‌ی انتخابی در جدول باکره صخره‌ها، نشانگر اهمیت انتخاب زاویه‌ی دید و پس‌زمینه است. سوژه‌ی اصلی که مریم مقدس است در مرکز تصویر قرار دارد و پس‌زمینه با رنگ‌های تاریک تصویر شده است.
تأثیر طبقه‌ی اجتماعی	در این بخش میان سه وجه تمایز قایل شدیم: ۱.طبقه‌ی فرادست نقاش که به چشم اجیر به او می‌نگرد (سفارش‌دهندگان مونالیزا، جینورا دینچی، بانوی صخره‌ها)		در پرتره‌های طبقه‌ی اول نقاش بیشتر به طبقه‌ی اجتماعی و بازنمایی قدرت بیش از سایر عوامل توجه دارد. در پرتره‌های طبقه‌ی دوم، نقاش اندکی لطافت در تصویرگری به خرج داده و دین خود را به

	۲.طبقه‌ی فرادست نقاش که او را ستایش می‌کند (بانوی تصویر شده در نقاشی بانو با قاقم) ۳.طبقه‌ی خود نقاش (پرتره خود داوینچی)	 	سفارش‌دهنده، ادا می‌کند؛ به‌طور مثال در بانو با قاقم به هویت زنانه از طریق نمایش محبت او به حیوان خانگی و چهره‌ای که بدون احساس نیست این امر محقق شده است. در طبقه‌ی سوم تصویری واقع‌نمایانه از خود ارائه می‌دهد.

منابع و مآخذ:

برجر، جان (۱۳۹۳). شیوه‌های دیدن، ترجمه‌ی زیبا مغربی، تهران: نشر شورآفرین.

برجر، جان (۱۳۹۴). درباره‌ی عکاسی، ترجمه‌ی نگین شیدوش، تهران: حرفه نویسنده.

برجر، جان (۱۴۰۳). درباره‌ی نگریستن، ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، تهران: نشر بان.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۳). دایره المعارف هنر. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پالمر، رابرت (۱۳۸۶). تاریخ جهان ن،. ترجمه ابوالقاسم طاهری. تهران: امیرکبیر.

ریویر، دانیل (۱۳۹۰). تاریخ فرانسه از آغاز تا رنسانس، ترجمه‌ی محمدجوادمحمدی تهران نشر اطلاعات.

فروید، زیگموند (۱۴۰۲). لئوناردو داوینچی، ترجمه‌ی مهدی افشار، تهران: انتشارات جامی.

گاردنر، هلن (۱۳۹۱). هنر در گذر زمان، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، تهران: نشر نگاه.

گشایش فرهاد (۱۳۹۰). تاریخ هنر، تهران. نشر مارلیک.

Bambach, C. (2003). Leonardo, Left-Handed Draftsman and writer. New York: Metropolitan Museum of Art. Archived from the original on 10 November 2009.

Clark, K. (1961). Leonardo da Vinci. Harmondsworth: Penguin Books. OCLC 187223.

Gordon C. A. (1967). The Art of Portrait Painting. Chilton Book Co., Philadelphia.

Williams, R. (1983). Marxism and Literature. Oxford publication.

Zollner, F. (2003). Leonardo da Vinci, The theory favoured. Monich: Taschen.

URLs:

https://www.britannica.com/topic/Mona-Lisa-painting

https://www.leonardo-da-vinci.net/self-portrait/

https://artincontext.org/lady-with-an-ermine-by-leonardo-da-vinci/

https://artsandculture.google.com/asset/ginevra-de-benci/9QEdQ-BD4WEqPQ?hl=en-GB

https://www.britannica.com/topic/The-Virgin-of-the-Rocks

https://www.newyorker.com/magazine/2017/10/16/the-secret-lives-of-leonardo-da-vinci

https://static.digiato.com/digiato/2022/06/mash-up.jpg