How to Cite This Article: Alipour, R; Sarkarati, F (2024). "Analyzing the Influence of Aristotle's Boutiques in the Paintings of the Baroque Period". *Kimiya-ye-Honar*, 13(51): 21-38.

Analyzing the Influence of Aristotle's Poetics' impact on the Baroque era and Elucidating his Influence on the Period's Paintings

Reza Alipour*

Fatemeh Sarkarati**

Received: 20.05.2023

Accepted: 16.03.2024

10.22034/13.51.21

Abstract

The seventeenth century witnessed significant social and cultural events. During this remarkable era, the performing arts, tragedy, and comedy experienced a renaissance. Seventeenth-century intellectuals' anthropocentric tendency to study and research Greek literature and culture led to a fresh interest in Aristotle's Poetics. Aristotle's concepts and theories in Poetics, such as his definition of tragedy, became benchmarks for writers, artists, and thinkers. Traces of this influence can be observed in the paintings of the time.

This article aims to examine Aristotle's Poetics' impact on the Baroque era and elucidate his influence on the period's paintings. It seeks to answer: What elements of Aristotle's Poetics are evident in Baroque paintings, and how can they be explained?

The research method was descriptive-analytical. Data were collected from library sources, and paintings from prominent Baroque artists—Reni, de Ribera, Rubens, Rembrandt, and Poussin—were examined based on records. To avoid prolixity, five works, one from each artist, were randomly selected from the abundant Baroque corpus. The authors analyzed these works according to the stated approach.

The research findings highlighted that all examined paintings depicted mythological, religious, ritualistic, or historical themes, consistent with Aristotle's notion of tragedy in Poetics as a meaningful, significant, and serious portrayal of human fate. Suffering and drama were vividly conveyed through facial expressions and life-sized figures. Figures were often represented against predominantly dark backdrops with theatrical lighting, imprinting Aristotle's tragic form upon the audience's memory and eliciting catharsis and engagement, central aims of Aristotle's Poetics.

Key words: Butiqa, Aristotle's Poetics, Seventeenth-century, painting, Baroque, tragedy

* Assistant Professor, Department of Art, Abadan Branch, Islamic Azad University, Abadan, Iran, Iran. (Corresponding Author) Email: alipouart@yahoo.com

** M.Sc in Art Research, Department of Art, Electronic Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: fatemeh.sarkarati@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

ارجاع به مقاله: علی‌پور، ر. و سرکاراتی، ف. (۱۴۰۳). «واکاوی تأثیر بوطیقای ارسطو در آثار نقاشی دورهٔ باروک». کیمیای هنر، ۱۳(۵۱): ۲۱-۳۸.

واکاوی تأثیر *بوطیقای* ارسطو در آثار نقاشی دورهٔ باروک

رضا علی‌پور*
فاطمه سرکاراتی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۶
doi 10.22034/13.51.21

چکیده

قرن هفدهم، مملو از حوادث و رویدادهای اجتماعی بوده است. در این عصر بزرگ، هنرهای صحنه‌ای، تراژدی و کمدی از نو زاده می‌شوند. تمایلات انسان‌محورِ صاحبنظران قرن هفدهم به پژوهش و مطالعهٔ ادبیات و فرهنگ یونانیان، باعث شد توجه تازه‌ای بر بوطیقای ارسطو شود تا جایی که برخی مؤلفه‌ها و نظرات وی در بوطیقا همچون تعریف تراژدی ملاک و معیار نویسندگان، هنرمندان و متفکران قرار گرفت. ردپای این اثرپذیری را می‌توان در آثار نقاشی این دوره نیز مشاهده کرد. این مقاله در پی آن است که با واکاوی تأثیر فن شعر ارسطو در دورهٔ باروک، اثرپذیری آثار نقاشی این دورهٔ تاریخی را از اندیشهٔ ارسطو بیان کند و به این سؤال پاسخ دهد که مؤلفه‌های تأثیرگذار بوطیقای ارسطو در آثار نقاشی دورهٔ باروک کدامند و چگونه می‌توان آنها را تبیین کرد؟ در این مقاله، روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بررسی آثار نقاشی دورهٔ باروک بر مبنای آثار ثبت شدهٔ نقاشان این دوره، در کتب و منابع موجود، بوده است. برای این منظور، در میان تعداد بسیاری از آثار نقاشی هنرمندان دورهٔ باروک و پرهیز از زیاده‌گویی در مقاله، پنج اثر از پنج هنرمند نقاش (رنی، دِریبرا، روبنس، رامبراند و پوسن) از میان ملیت‌های مختلف، با انتخاب تصادفی بر اساس رویکرد پژوهش، توسط نویسندگان مورد تجزیه، تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش بر این مقوله تأکید داشت که در تمامی آثار نقاشی‌های بررسی شده، مضامین به فراخور موضوع اسطوره‌ای، مذهبی، آیینی و یا تاریخی بودند و عنصر مهم کنش یا همان ایدهٔ تراژدی ارسطویی در بوطیقای وی که عبارت از تصویری پرمعنا، پراهمیت و جدی از سرنوشت و تقدیر آدمی است، در این آثار مشهود و قابل توجه است. رنج و درام موجود در آثار به واسطهٔ حالات چهره‌ها و اندازهٔ فیگورها بیشتر در تابلوهای بزرگ به تصویر درآمده بودند و نیز نحوهٔ بازنمایی و نمایش فیگورها در زمینه‌ای غالباً تیره به همراه نورپردازی‌هایی از جنس صحنهٔ تئاتر، به‌راحتی در حافظهٔ مخاطب باقی می‌ماند و فرم تراژیک ارسطویی را در ذهن مخاطب متبادر می‌سازند. در نهایت، این امر، موجب ایجاد کاتارسیس و مشارکت مخاطب می‌گردند که همانا از اهداف بنیادین بوطیقای ارسطو است.

واژه‌های کلیدی: قرن هفدهم، نقاشی، باروک، ارسطو، بوطیقا، تراژدی

* استادیار گروه هنر، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران. (نویسندهٔ مسئول). Email: alipouart@yahoo.com
** کارشناسی ارشد گروه هنر، واحد الکترونیکی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: fatemeh.sarkarati@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/13.51.21]

مقدمه

رویدادهای اجتماعی منبعث از شرایط حاکم بر جامعه بر تمام شئون آن جامعه اثرگذار است. در این شرایط هنرمندان و صاحبان ذوق نیز از این قاعده مستثنی نیستند؛ چه آنکه روح هنرمند همواره در پی یافتن حقانیت دارای سرشتی کنجکاو و جستجوگر است و به جهت حساسیت هنری‌اش از شرایط حاکم بر جامعهٔ خویش آگاهی می‌یابد و گاه از آنها برای خلق اثر خود استعانت می‌جوید.

قرن هفدهم که بستر تاریخی شکل‌گیری دورهٔ باروک است، حوادث و رویدادهای اجتماعی بسیاری را تجربه کرده است. این دوره، گونه‌گون، پردامنه، پویا، درخشان، رنگارنگ، نمایشی، احساسی، پرشکوه و هنردوست بوده است. در این عصر، شاهد شکوفایی دوبارهٔ هنرهای صحنه‌ای، تراژدی و کمدی هستیم.

کشف مجدد معارف باستان در عصر رنسانس بر محتوای آثار متفکران قرن هفدهم تأثیر به سزا گذاشت، نسل‌های نیمهٔ اول قرن هفدهم شیفته و مجذوب عظمت و فضایل رم باستان شدند و در آرزوی آن بودند که شکوه حماسی رم را یک‌جا زنده کنند. در این عصر، تعریفی که ارسطو از تراژدی مطرح می‌کند ملاک و معیار نویسندگان، هنرمندان و متفکران قرار می‌گیرد. گرایشات انسان‌مدارانهٔ صاحب‌نظران این قرن به جست‌وجو در ادبیات و فرهنگ یونان نیز فاکتور دیگری بود که بر رواج اندیشه‌های ارسطو در این دوره کمک کرد.

کمتر عصری همچون قرن هفدهم که اغلب آن را «قرن بزرگ» نامیده‌اند تا به این درجه تلون و تنوع داشته است، قرنی که در وحدت و انسجام تصنعی به سر می‌برد و غنای فکری و معنوی آن مدیون برخورد جریان‌های متناقضی است که مهم‌ترین آنها عبارت است از: ادامهٔ سلطهٔ اندیشه‌های ارسطو و گرایش عاشقانه به علوم، فشار و سخت‌گیری‌های کلیسای کاتولیک و پیشرفت اندیشه‌های آزادی‌خواهان، تقدیس تمدن و فرهنگ یونان و روم باستان، پیروزی هنر تئاتر و تقبیح و محکومیت بازیگران این هنر، گسترش یک نوع هنر قابل‌انعطاف (رمان) در عصر سلطهٔ قواعد بی‌چون‌وچرا بر هنر، گرایش به معیار «عقل سلیم» و عشق به عجایب و بدایع نوین در عصر سلطه، سنت‌های خشک و غیرقابل انعطاف و تصنّع و تکلّف در عرصهٔ ادب و اخلاق و در نهایت پیروزی ظاهری نظم و انضباط.

این مقاله سعی دارد با بررسی سیر تاریخی بروز اندیشهٔ ارسطو، در دورهٔ باروک، به واکاوی آثار نقاشی هنرمندان این دوره بپردازد و به این سؤالات پاسخ دهد که مؤلفه‌های تأثیرگذار بوطیقای[1] ارسطو در نقاشی دورهٔ باروک کدامند و چگونه می‌توان آنها را تبیین کرد؟ علل اثرپذیری نقاشان دورهٔ باروک از آراء ارسطو، خاصه فن شعر، چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که در خصوص آثار نقاشی دورهٔ باروک انجام‌گرفته اغلب با محوریت مطالعهٔ اهمیت نور در آثار این دوره و یا تطبیق آثار دو یا چند هنرمند نقاش دورهٔ باروک بوده‌اند و پژوهشی، به‌طور مستقیم، تأثیر ترویج فن شعر ارسطو در نقاشی هنرمندان این دوره را مورد توجه قرار نداده است. لذا پژوهش‌های مرتبط با مباحث و رویکرد این مقاله را از نظر می‌گذرانیم.

هالیول (۱۳۸۹)، در کتابی با عنوان پژوهشی دربارهٔ فن شعر ارسطو ترجمهٔ مهدی نصراله زاده، به بررسی کتاب فن شعر ارسطو می‌پردازد و دشواری‌ها، اختلاف‌نظرها و تعاریف موجود را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. وی ابتدا به شیوهٔ برخورد ارسطو با شعر و هنرهای دیگر و مفاهیم و اصولی می‌پردازد که در رساله به عنوان چهارچوب اساسی برداشتی خاص از شعر عرضه شده‌اند، سپس

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/13.51.21]

اصطلاح محاکات در دوران قدیم و واکاوی آن را، در بحث‌های افلاطون و ارسطو، شرح می‌دهد. فصل‌هایی را نیز به تراژدی، حماسه و کمدی و ابعاد مختلف آنها اختصاص داده است.

تی‌یرنو (۱۳۹۷)، در کتابی با عنوان بوطیقای ارسطو برای فیلم‌نامه‌نویسان ترجمهٔ محمد گذرآبادی، مؤلفه‌ها و عناصر اصلی درام باستان را، که در کتاب بوطیقای ارسطو طرح شده، معرفی می‌کند. در این کتاب بسیاری از مفاهیم درخشان ارسطو تجزیه و تحلیل شده است و نشان داده‌شده که فنون ارسطو، در زمینهٔ ساختار درام، هنوز در سینمای مدرن کاربرد دارد.

تقی‌زاده (۱۳۹۰)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی نور در آثار نقاشان دورهٔ باروک: هلند و فلاندر» به بحث در خصوص کاربرد نور و شیوه‌های آن در آثار نقاشان این دو ملیت پرداخته و نتایج آن نشان می‌دهد که نقاش باروک از عنصر نور به طور طبیعی و در عین حال آکنده از معنای رمزگونه و عرفانی بهره گرفته است.

نوری وایقان، مصطفوی و شفیعی. (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای با عنوان «تراژدی یونانی و جایگاه خدایان در اندیشه ارسطو» به بررسی جایگاه خدایان در وقایع تراژدی از دیدگاه ارسطو پرداخته‌اند. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که علیرغم نقش حائز اهمیت خدایان در وقایع تراژدی، می‌توان اندیشهٔ انسان‌محور ارسطو، نگاه واقع‌گرای وی به پدیده‌های جهان و همچنین پذیرش حفظ اصول دینی و اخلاقی نزد او را از جمله دلایل نادیده‌گرفتن خدایان در رسالهٔ فن شعر جهت تکوین الگوی تراژدی موردنظر ارسطو در نظر گرفت.

رسالهٔ کارشناسی ارشد شیوا فاتحی (۱۳۹۷)، رشته هنرهای تجسمی گرایش نقاشی دانشگاه الزهرا (س)، با عنوان «بررسی تطبیقی نور و فضای نمایشی (تئاتری) در آثار کاراوادجو و جورج دلاتور» از جمله پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ آثار نقاشی دورهٔ باروک است. محقق در تلاش به شناخت اجمالی نور در نقاشی اروپای دورهٔ مسیحیت تا باروک، بررسی و تحلیل نورپردازی در آثار کاراوادجو و مقایسهٔ آن با دلاتور است تا بتواند از طریق این بررسی به فضای دراماتیک آثار کاراوادجو و تأثیرش بر هنرمندان بعد از وی دست یابد. اصلی‌ترین فرضیهٔ تحقیق آن است که در آثار کاراوادجو نور برای ایجاد فضای دراماتیک و احساسی عمیق به کار رفته است و داستان اصلی همراه با نور زیبا و دل‌نشین فضای خاص و تئاترگونه به وجود آمده است. در این تحقیق نتایج نشان می‌دهد که نور در آثار کاراوادجو فضای حسی و دراماتیک ایجاد کرده و نماهای نزدیک، حرکت‌های مهیج، پراحساس و گاه خشن درصحنه‌های گوناگون همراه با تاریک‌روشن‌های صحنه‌های تئاترگونه حس و بیانی قوی توأم با افت‌وخیزها و ضربات شدید رنگ‌ها به وجود آورده است.

علی‌پور و سرکاراتی (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی تراژدی ارسطو و آثار نقاشی کاراوادجو» به بررسی تطبیقی میان تراژدی ارسطو و آثار نقاشی کاراوادجو بر اساس نظریهٔ روان‌پالایی پرداخته‌اند و نتایج حاصل از این پژوهش بر این مقوله تأکید داشت که آثار کاراوادجو یک تئاتر کاملاً واقع‌گرایانه از تضادها است و موجب روان‌پالایی در مخاطب می‌شود. این مقاله اگرچه به تطبیق آثار کاراوادجو با مؤلفه‌های تراژدی از نظر ارسطو و نیز کارتاسیس حاصل از آن می‌پردازد، اما زمینه‌های شکل‌گیری و بنیان‌های نظری آن مدنظر نبوده است. لذا این مقاله با نوشتار پیش‌رو در تداوم یکدیگر گام بر می‌دارند و مقالهٔ کنونی مسأله و دغدغهٔ تازه‌تری را مطرح می‌کند. زمینه‌های اجتماعی بروز چنین تأثیرگذاری در آثار کلیهٔ نقاشان دورهٔ باروک مشهود بوده و جامعیت آن نقاشان ملل مختلف است، که با تطبیق آثار در مراحل بعدی، به نتایج جدیدی دست می‌یابد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

پیراوی ونک و نیک‌نفس (۱۳۸۹) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی تطبیقی نمایش‌های تعزیه و تراژدی بر اساس نظریات ارسطو»، به بررسی وجود عناصر تراژیک در تعزیه و وقوع امر تراژیک پرداخته‌اند و در نهایت بدین نتیجه دست یافتند که نمی‌توان از تعزیه به‌عنوان یک تراژدی یاد کرد و این هنر سنتی از نوع حماسی قلمداد می‌گردد.

مبانی نظری

ارسطو[۲] حکیم بزرگ یونانی در رسالهٔ سترگ فن شعر خود قواعدی را برای تراژدی بنا نهاد که مبنای قواعد تراژدی کلاسیک برای تمام زمان‌ها شد، به طوری که امروزه در تمام هنرهایی که شیوه‌های داستان‌پردازی کلاسیک را به کار می‌گیرند، می‌توان تأثیر قوی و انکارناپذیر قواعد تراژدی ارسطویی را یافت. ارسطو در رسالهٔ فن شعر، ضمن بررسی اهمیت شعر و کارکرد آن به طور اخص و جدی، به امر تراژدی و کاتارسیس حاصل از آن پرداخته است. به عبارتی باید گفت: ارسطو، تراژدی را بر مبنای اثری که بر مخاطب می‌گذارد و کاتارسیس حاصل از آن تعریف می‌کند. وی در این ارتباط به دو مقولهٔ تعریف تراژدی و سپس بررسی اجزای تراژدی می‌پردازد و از مجرای عبور از این دو مقوله، آثاری را که واجد شرایط تراژدی‌اند، معرفی می‌کند. او در بوطیقای خود تراژدی را به آثار شاعران مرتبط می‌داند، اما جای بحث را برای دیگر آثار هنری همچون هنرهای تجسمی باز می‌گذارد. چراکه ارسطو تأثیر تراژدی را تنها به تجربهٔ دیدن داستان تراژیک بر روی صحنه یا حضور فیزیکی در تئاتر، محدود نمی‌کند بلکه اذعان می‌کند که خواندن داستان تراژیک و یا شنیدن و گوش دادن به نقّالی که با صدای بلند داستان تراژیک را روایت می‌کند نیز همان تأثیرگذاری را دارد. به عبارتی در نظر ارسطو یک داستان به‌تنهایی و بدون اجراشدن نیز میمسیس یک کنش محسوب می‌شود. اگر یک شاعر کارش را خوب انجام دهد، مخاطبان فقط با شنیدن رویدادهای نمایش‌نامه نیز دچار شفقت و ترس می‌شوند و کاتارسیس را تجربه می‌کنند.

از نظر ارسطو تراژدی به مسائل جدی می‌پرداخت و وقتی می‌گوید «تراژدی» منظورش «درام جدی» است نه الزاماً «درام تراژیک» به آن معنایی که بینندگان امروزی به صورت قراردادی بین خود تعریف می‌کنند. از نظر ارسطو تراژدی به مسائل جدی می‌پرداخت و یا به عبارتی تصویری پرمعنا، پراهمیت و جدی از سرنوشت و تقدیر آدمی (اشخاص مهم و پرسوناژهای عالی مقام) است در کلیت آن (تی‌یرنو، ۱۳۹۷، ص. ۶).

ارسطو در فصل ششم بوطیقا، تراژدی را اینگونه تعریف می‌کند: «تراژدی محاکات کنشی است کامل، جدی و به طول معین؛ به زبانی دلنشین و آراسته، که هر بخش آرایش آن در قسم‌های مختلف بیاید؛ به صورت نمایش نه روایت؛ که از طریق تولید شفقت و ترس به کاتارسیس این عواطف بیانجامد (ارسطو،۱۳۵۲، ص. ۳۶)، و مطابق با تعریف فوق اجزای ششگانه‌ای برای تراژدی در نظر می‌گیرد که ماهیت این ژانر را مشخص می‌کنند که عبارتند از: پیرنگ[۳]، منش یا قهرمان[۴]، گفتار[۵]، اندیشه[۶]، منظرهٔ نمایش یا صحنه‌آرایی[۷] و موسیقی؛ و در نهایت در فصل نهمِ بوطیقا، به مسألهٔ مهم هامارتیا می‌پردازد و می‌گوید: در روند اتفاقات ترسناک و شفقت‌برانگیز داخل داستان تراژیك باید دلیلی منطقی وجود داشته باشد و حوادث نباید به صورت تصادفی و بدون اینکه قابل درک باشند شکل گیرند. در اصل، ارسطو می‌خواهد با استفاده از مفهوم هامارتیا این شرط را بیان کند که سقوط قهرمان تراژیك باید از نظر علّی قابل فهم باشد و سقوط او نبایست امری صرفاً تصادفی، دلبخواهی و اتفاقی باشد. به سخن دیگر، ریشهٔ درد، رنج و مصیبت قهرمان، به جهت وجود عیب و نقصی ذاتی در سرشت و یا گناهکاری وی نیست بلکه بدبختی و فاجعه‌ای که برای وی روی می‌دهد به جهت اشتباهاتی است که در تصمیم‌گیری‌ها و نیز قضاوت‌هایش مرتکب شده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/13.51.21]

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بررسی آثار نقاشی در منابع موجود انجام پذیرفته است. برای این منظور، تعداد پنج اثر به صورت تصادفی از پنج هنرمند مطرح با ملیت‌های مختلف (رنی[۸]، دِریبرا[۹]، روبنس[۱۰]، رامبراند[۱۱] و پوسن[۱۲]) انتخاب و با ابتنای بر بوطیقای ارسطو و تأثیر آن بر آثار نقاشی دورهٔ باروک، مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

البته در بررسی آثار نقاشی هنرمندان ردهٔ اول و دوم دورهٔ باروک از ۵ ملیت موجود یعنی ایتالیا، اسپانیا، فلاندر، هلند و فرانسه که بیش از ۳۰ نفر بوده‌اند، مشخص شد که همگی یک یا دو اثر و یا حتی بیشتر آثاری منطبق بر رویکرد این مقاله داشته‌اند که به جهت اطناب مطلب و با در نظرگیری حوصلهٔ مخاطب چشم‌پوشی و تنها یک نماینده از هر ملیت انتخاب شده است.

سیر تاریخی رواج اندیشهٔ ارسطو در دورهٔ باروک

زمان زیادی از نگارش رسالهٔ بوطیقای ارسطو در قرن پنجم پیش از میلاد نگذشته بود که تیموکلس[۱۳] یکی از شاگردان معاصر وی در متن آرای ارسطو در باب تراژدی بر اهمیت واژه و مفهوم کاتارسیس تأکید کرد و در آثار وی به نخستین نشانه‌های ارائهٔ برداشتی اولیه از کاتارسیس تراژیک ارسطویی بر می‌خوریم (هالیول، ۱۳۸۸، ص. ۳۶۵).

پس از مطالعات تیموکلس در این خصوص، تا پایان قرون وسطی در اروپا علاقه و توجه زیادی دربارهٔ مطالعه در خصوص کارتارسیس بین متفکران و نویسندگان ایجاد نشد که یکی از دلایل این بی‌توجهی می‌تواند مخالفتی بوده باشد که مؤمنان مسیحی با تراژدی داشتند چراکه تراژدی در فرهنگ پاگانیستی[۱۴] یونانیان منشاء داشت و از دنیایی اسطوره‌ای دست‌مایه می‌گرفت که با نظام مابعدالطبیعی حاکم بر قرون‌وسطا سازگار نبود. در حقیقت تعلق‌خاطر مؤمنان مسیحی قرون‌وسطا به قدری معطوف به مسائل ماورای زمینی «عظیم و اصیل» بود که دیگر علتی برای مطالعه و پژوهش در باب موارد زمینی و دنیوی همچون تأثیرگذاری عاطفی شعر بر مخاطب نمی‌یافتند.

مسیحیان قرون‌وسطا نه به موضوعات شعری مورد علاقهٔ یونانیان توجه زیادی می‌کردند، نه از اندیشهٔ تراژیک یونانیان دورهٔ کلاسیک بهرهٔ چندانی داشتند و نه می‌توانستند میان خود و شخصیت‌های روایت‌های تراژیک پیوند نزدیکی ایجاد کنند.

شروع آغاز توجه جدّی به نظریهٔ کاتارسیس ارسطو مصادف با احیای علاقه به رسالهٔ شعرشناسی در اواسط نیمهٔ نخست قرن شانزدهم میلادی در اروپا است. برگردان‌های مترجمان ایتالیایی و سپس انتشار ترجمه‌های وتوری[۱۵] (۱۵۶۰)، کاستلوترو[۱۶] (۱۵۷۰) و ریچوبونی[۱۷] (۱۵۷۹) از شعرشناسی ارسطو در ایتالیا، باعث اهمیت یافتن روزافزون این متن شد. به‌طورکلی در نظریه‌پردازی‌های ادبی دورهٔ رنسانس فن شعر ارسطو جایگاه و مقامی بسیار با اهمیت داشت. این فاکتور دیگری بود که به رواج توجه به بوطیقا دامن می‌زد، تمایلات انسان‌محور و اومانیستی صاحب‌نظران این دوره بود که منتج به مطالعه و غور در ادبیات و فرهنگ یونانیان می‌شد. در اصل، قرن شانزدهم ایتالیا را باید عصری دانست که در آن بیش از هر عصر دیگری به شعرشناسی پرداخته شده است. بنیان و ریشهٔ بسیاری ازنظریه‌پردازی‌های بعدی در دورهٔ نئوکلاسیسم و بعد از آن دربارهٔ کاتارسیس را باید در همین دوره جستجو کرد (هالیول، ۱۳۸۸، ص. ۷۶۳).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

در عصر روشنگری تعریفی که ارسطو از تراژدی مطرح می‌کند ملاک و معیاری برای نویسندگان، هنرمندان و متفکران این دوره قرار می‌گیرد. البته پیش از آن و در سدهٔ شانزدهم نیز نفوذ ارسطو بر مباحث ادبی مطلق گردیده بود؛ «چراکه» نخستین تفسیر بر فن شعر ارسطو در سال ۱۵۴۸ با اهتمام روبرتللو[۱۸] نوشته و منتشر شد و در ۱۵۴۹ ترجمهٔ ایتالیایی رسالهٔ ارسطو به دست اندیشمندان و صاحب‌نظران رسید. پس از آن که شورای ترنت، آموزش‌های توماس آکویناس قدیس را به عنوان موضع رسمی کلیسا پذیرفت، نفوذ ارسطو باز هم افزایش یافت. از آن پس، بیشتر صاحب‌نظران ارسطو را به عنوان یگانه مرجع مسائل ادبی پذیرفتند. از میان رساله‌های فراوانی که پس از ۱۵۵۰ نوشته شدند، نظرات سه تن نافذترین تأثیرات را داشته است: آنتونیو مینتورنو[۱۹]، جولیو چزاره اسکالیجر[۲۰] و لودویکو کاستل ورتو[۲۱]. هرچند این سه تن و نویسندگان دیگر در جزئیات اختلاف داشتند اما در کل در یک نقطه به هم می‌رسیدند و آن نقطه‌ای بود که مکتب نئوکلاسیک از آن بنیاد گرفت (اسکارگ، ۱۳۸۰، ص. ۲۹۱).

هنرمند راستین در اواخر سدهٔ هفدهم و اوایل سدهٔ هجدهم در مکتب نئوکلاسیسیسم[۲۲] [کلاسیک‌گرایی نو] می‌بایست با تکیه بر شناخت آثار کلاسیک یونانیان، نه تنها والاترین زیبایی طبیعت، بلکه زیبایی‌های مثالی آن را که به -قول افلاطون، در عقل و فکر حاضرند- در اثر هنری خود بیاورد. به ویژه آنکه وینکلمان[۲۳] در این ارتباط، بر کیفیت‌های اخلاقی پنهان در هنر کلاسیک باستان تأکید می‌کرد. در قرن هفدهم نئوکلاسیسیسم به برداشت آگاهانه و سنجیده از الگوهای باستانی پرداخت و بر پیراستگی معنوی و سادگی صوری تأکید می‌کرد که با تغییر نگاه اجتماعی و اشتیاق تجدید فضیلت‌های جمهوری رم در زندگی مدنی سازگار بود (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۶۰۸).

به عقیدهٔ اسکارگ[۲۴]، اصول عقاید نئوکلاسیک بر عین نمایی یا ظهور حقیقت استوار بود. او پس از تعریف مفهوم عین نمایی در سبک نئوکلاسیسم و بیان رواج اندیشهٔ ارسطو در ایتالیای قرن هفدهم در کتاب تاریخ تئاتر جهان به بررسی درام‌ها می‌پردازد و می‌گوید:

«در این زمان همهٔ درام‌ها به دو نوع اصلی تقلیل یافتند: کمدی، تراژدی و شکل‌های نمایشی دیگری که از آنجا که ناخالص بودند، مهر بی‌ارزشی خوردند و در نتیجه بر خلوص شکل دراماتیک یعنی عدم التقاط عناصر جدی با عناصر کمدی، تأکید شد.»

به عقیدهٔ وی تراژدی باید شخصیت‌های خود را از میان طبقات حاکم برمی‌گزید تا بتواند داستان‌های خود را بر تاریخ و اساطیر بنا نهد، پایان خوش نداشته باشد و سبکی ممتاز و شاعرانه به کار برد و بخش‌های سازنده و ارشادی ادبیات را بر بخش‌های لذت‌بخش پنهان در آن برتری و نتایج ترس‌آور اشتباهات و کارهای ناروا را نشان دهد. این عقاید دربارهٔ کارکرد درام تا پایان سدهٔ هجدهم بر افکار منتقدان سلطه داشت.

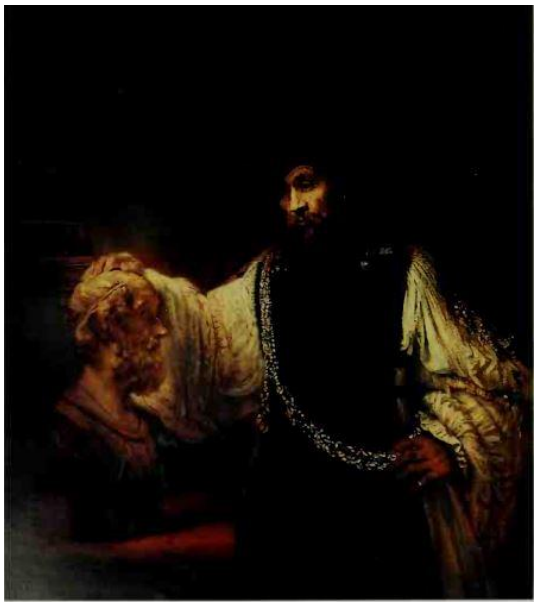
اسکارگ می‌افزاید: «با آنکه بسیاری از اصول نئوکلاسیک امروز محدودکننده و بی‌منطق به نظر می‌رسند، اما در سال‌های ۱۵۷۰ تا ۱۷۵۰ بسیار منطقی و مورد احترام بودند. با جا افتادن اصول نئوکلاسیک در ایتالیا، درام به‌طور روزافزونی رواج یافت. گرچه نمایشنامه‌های بسیاری سراغ داریم که از این قوانین پیروی نکرده‌اند، اما چنین نمایشنامه‌هایی در آن دوران معمولاً آثاری دست دوم و بی‌ارزش محسوب می‌شدند» (اسکارگ، ۱۳۸۰، ص. ۲۹۴).

در این قرن هنرمندان هنرهای تجسمی نیز همگام با رویکردهای پیش‌رو با توجه به شرایط حاکم بر جامعهٔ خویش و رواج بوطیقای ارسطو و اندیشه‌های وی، به مضامین باستانی یونان و روم روی می‌آورند و در آثار خود همان نتایجی را دنبال می‌کنند که هنرمندان دیگر در حوزهٔ نمایش و ادبیات دنبال می‌کنند، که در این میان، مصداق بارز توجه به ارسطو و اندیشه‌اش را می‌توان در یکی از آثار رامبراند ملاحظه کرد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

ارسطو در حال تأمل در مورد نیم‌تنهٔ هومر (تصویر ۱) که توسط رامبراند در سال ۱۶۵۳ میلادی برای مجموعه‌دار سیسیلی آنتونیو روفو نقاشی شده است، تأملی قابل توجه دربارهٔ فرهنگ، اهمیت دوران باستان کلاسیک و مردان برجسته است. دست و نگاه نوازش‌گر ارسطو به نظر می‌رسد نیم‌تنهٔ هومر را زنده می‌کند (Zuffi, 1999, p. 180). این اثر تعلق خاطر رامبراند به ارسطو را نشان می‌دهد و مؤید اهمیت ارسطو در دورهٔ باروک است.



تصویر ۱: رامبراند وان راین، ارسطو در حال تأمل در مورد نیم‌تنه هومر، ۱۶۵۳، ۱۳۶/۵ در ۱۴۳/۵ سانتی‌متر، موزه هنری متروپولیتن، نیویورک.
(منبع تصویر: Zuffi, 1999, p. 18)

رویکردهای هنرمندان تجسمی در عصر باروک

در ارتباط با مطالعهٔ رویکردهای هنرمندان تجسمی در عصر باروک می‌بایست به پیش از دورهٔ باروک یعنی رنسانس پیشرفته رجعت کرد؛ قرنی که در آن هنر از قوانین و سنت‌های شمایل‌نگاری قرون وسطی رهیده بود. نقاشان، صحنه‌های زندگی مسیح و قدیسان را همچون رویدادهای زندگی روزمره بازنمایی می‌کردند. اما ضرورت «ابداع» اشخاص و نمایش افعال در یک فضای کاملاً متعین (که در آن دیگر نمی‌توان همچون سنت قرون وسطی، تاریخ را به رویدادهای ضمنی و مجزا بخش کرد)، سبب شد که نقاش، جهان واقعی و اجتماعی را که در آن زندگی می‌کند، مد نظر قرار دهد. از سوی دیگر، بازنمایی اشخاص مربوط به عصر کلاسیک باستان و همچنین مضمون‌های برگرفته از منابع کهن موجب تنوع بسیار موضوع می‌شود (پاکباز، ۱۴۰۰، صص. ۳۸-۴۳).

پس از آن و در قرن هفدهم و شکل‌گیری دورهٔ باروک، تنوع گرایش‌ها آنچنان است که در وهلهٔ نخست، شاید نتوان تعریفی جامع برای آن مطرح نمود. در این قرن همزمان با فروکش کردن رویکردهای دینی، عصر روشنگری شکل می‌گیرد و به فراخور پیشرفت علوم، برخی از هنرمندان از جمله نقاشان و مجسمه‌سازان، به مضامین اساطیری یونان و آیین‌های مذهبی توجه می‌کنند و همان اصول کاتارسیس را با بهره جستن از تراژدی‌های گذشته و یا وقایع اجتماعی آن عصر، در یك پردهٔ نقاشی، مصور کرده و به دید عموم می‌گذارند. البته گاهی این آثار اشاره به اثرات کاتارسیس دارند و قواعد و مبانی فن شعر ارسطو را به ذهن متبادر می‌سازند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

شاید بتوان گفت تمایل به اصول کلاسیک، از همان ابتدا در تمام آثار نقاشی باروک حضور دارد، گو اینکه در جایی ناآشکار و در جای دیگر عیان است. گرایش به اصول کلاسیک در فرانسه عصر لویی چهاردهم کاملاً چیره می‌شود و آثار پوسن اوج شکوفایی آن است. طبیعت‌گرایی در شکل جدیدش با آثار کاراوادجو رخ می‌نماید ولی در متن هنر همهٔ استادان برجستهٔ عصر باروک -به‌ویژه در کار نقاشان اسپانیایی و هلندی- حضور دارد. هنر سدهٔ هفدهم و دورهٔ باروک با تمامی تنوعش، علم و فلسفهٔ آن قرن را باز می‌تاباند و از آنجا که این دوره به عصر تئاتر و صحنه‌های نمایش نیز مشهور است؛ بی‌سبب نیست که جنبهٔ نمایشی (دراماتیک) در هنرهای تجسمی قوت گیرد. پس از این، بیان نمایشی همواره از خصلت‌های بارز سنت نقاشی اروپایی خواهد بود (پاکباز، ۱۴۰۰، ص. ۴۹).

واکاوی آثار هنرمندان دورهٔ باروک براساس تأثیرپذیری از *بوطیقای* ارسطو

دورهٔ باروک دوره‌ای فراگستر بوده و به دلیل پیشرفت علم و سفرهای هنرمندان به کشورهای دیگر، هنر این دوره، بیش از هر دورهٔ دیگری، به‌کرات مورد تبادل قرارگرفته است؛ به گونه‌ای که ملیت‌های مختلفی چون ایتالیا، اسپانیا، فلاندر، هلند و فرانسه از این هنر تأسی می‌گیرند و آثار آنها نقاط مشترک بسیاری با یکدیگر دارند. از آنجا که این دوره همراه با اوج اهمیت فن شعر ارسطو بوده است اثرگذاری وی بر این آثار قابل تأمل می‌باشد.

به طور کلی، قسمت پراهمیتی از هنر دورهٔ باروک را تمایل به دنیوی کردن مضمون‌های مذهبی و دقت به نمودهای جهان واقعی و نمایش انسان عادی شکل می‌دهد و این حرکت با آثار کاراوادجو آغاز می‌شود. پس از او هالس (۱۵۸۵-۱۶۶۶) و رامبراند در هلند، ریبرا (۱۵۹۱-۱۶۵۲)، سورباران (۱۵۹۸-۱۶۶۴) و ولاسکوئز در اسپانیا، لویی لونن (۱۵۹۳-۱۶۴۸) در فرانسه و ... دستاوردهای نوینی در این زمینه ارائه می‌دهند.

در این مقاله به منظور بررسی ویژگی‌های نقاشی هنرمندان عصر باروك براساس نظریهٔ کاتارسیس تراژیک ارسطو و مطالعهٔ تأثیر رواج فن شعر او بر این آثار به بیوگرافی و بررسی آثار نقاشی ۵ نفر از این هنرمندان از کشورهای ایتالیا (گویدو رنی)، اسپانیا (خوسه دِ ریبرا)، فلاندر (پتر پل روبنس)، هلند (رامبراند وان راین) و فرانسه (نیکولاس پوسن) پرداخته و در انتها در قالب جداول به بررسی کلی آنها می‌پردازیم:

گوییدو رنی (نقاش ایتالیایی ۱۵۷۵-۱۶۴۲) از نقاشان ملهم مکتب بلونیایی به شمار می‌آید. رنی در ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی و طراحی به استادی رسید و نوعی کلاسیک‌گرایی التقاطی را در دوران باروک رواج داد (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۲۶۹).

تصویر ۲: گویدو رنی، داوود با سر جالوت، ۱۶۰۵، ۱۴۵ در ۲۲۰ سانتی‌متر، موزه لوور، پاریس، (منبع تصویر: zuffi, 1999, p. 85)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

اوایل قرن هفدهم، رنی اثر داوود با سر جالوت (تصویر ۲) را به تصویر کشید؛ در این تابلو فیگورِ داوود ژست شیک‌پوشی است با کلاه‌پرهای قرمز. بدنش که با نوری مهتابی روشن‌شده و به‌سختی با شنل پررنگی که با خز تزئین شده، پوشانده شده است. نور به آرامی بدن او را مشخص می‌کند، درحالی‌که سایه از پس‌زمینه منتشر می‌شود. جوان در حال فکر کردن به سر بریدهٔ غول‌پیکر جالوت است (Zuffi, 1999, p. 85). این اثر روایت یک داستان مذهبی است و به امری جدی، بامعنا و مهم، که یکی از مؤلفه‌های اصلی تراژدی ارسطویی است، می‌پردازد. داستان نبرد حضرت داوود با جالوت در عهد عتیق، کتب مقدس یهودیان، آمده است. در جریان نبردی میان سپاه اسرائیل با سپاه فلسطین، یک فلسطینی غول پیکر به نام جالوت، که کسی جرأت مبارزه با او را نداشت، اسرائیلی‌ها را به باد تمسخر گرفته بود. در این شرایط بود که داوود جوان، با دریافت اجازه از فرماندهٔ اسرائیلی‌ها، به مبارزه با جالوت شتافت و با پرتاب چند سنگ با فلاخن خود بر سر جالوت، او را نقش زمین کرد. داوود سپس، با شمشیر خودِ جالوت، سر او را از تن جدا کرد. فلسطینی‌ها با دیدن مرگ قهرمان خود از صحنهٔ جنگ گریختند (کتاب مقدس، ۱۴۰۳، سموئیل ۱، ۱۷-۵۸). آنچه در این داستان مشهود می‌باشد وجود دو قهرمان از دو قبیله است که هرکدام برترین فرد در قوم خودند که در ادامهٔ روند داستان، جالوت به دلیل غرور و اتکا به هیکل و جسم بزرگ، بر خود غره می‌شود و در نهایت از داوود شکست می‌خورد. می‌توان اثرات کاتارسیس تراژیک را در این تابلو مشاهده کرد چرا که شخصیت دوم (جالوت پهلوان فلسطینیان) خارج از انتظارات بیننده ناگهان دچار واژگونی شده و این شکست به دلیل پیروزی شخصیت اول (داوود پهلوان اسرائیلیان) موجب بازشناسی در مخاطب می‌شود (غرور موجب شکست است) و به عبارتی ریشهٔ درد و رنج و مصیبت قهرمان نه وجود عیب و نقصی ذاتی در سرشت و نه گناهکاری او است، بلکه دلیل بدبختی و فاجعه‌ای که برای وی روی می‌دهد، اشتباهاتی است که در تصمیم‌گیری‌ها و در قضاوت‌هایش مرتکب شده است.

خسه دِ ریبرا (نقاش و چاپگر اسپانیایی، حدود ۱۵۹۰-۱۶۵۲)، که از مهم‌ترین نقاشان باروک اسپانیایی به شمار می‌آید (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۲۷۸) نیز در نقاشی خود «ایکسیون[۲۵]» (تصویر ۳)، که در سال ۱۶۳۲ به امضای وی رسیده است، صحنه‌ای از اساطیر کلاسیک را نشان می‌دهد، از شکنجه ایکسیون به عنوان مجازات ابدی که توسط زئوس انجام می‌شود. این اثر یکی از مجموعهٔ چهار نقاشی ریبرا از چهار «خشم» یا «محکوم» از اساطیر یونان معروف به «لاس فوریاس[۲۶]» است.

تصویر ۳: خوسه دِ ریبرا، ایکسیون، ۱۶۳۲، تقریباً ۲۲۰ در ۳۰۱ سانتی‌متر، موزه پرادو، مادرید، (منبع تصویر: Zuffi, 1999, p. 42)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

در این نقاشی، مرد محکوم به صورت رو به پایین به تصویر کشیده شده است، عذاب او با موقعیت انقباض و ماهیچه‌های کشیده‌اش با تنش چشمگیر که توسط نور برجسته می‌شود، بیان می‌شود. بدن بزرگ ایکسیون از یک پس‌زمینهٔ سیاه بیرون می‌آید و به نظر می‌رسد که بر بیننده فرومی‌ریزد که توجه او را نیز با اشارهٔ شدید جلاد به سمت چپ پایین جلب می‌کند (Zuffi, 1999, p. 42).

در ارتباط با مضمون این اثر آمده است که یک‌بار «ایکسیون» پادشاه لائیس که خدای خدایان بدو افتخار حضور در بزم آسمانی اولمپ را داده بود، در سر میز غذا نگاهی به هرا (همسر زئوس) افکند و چنان گلویش پیش زن خدای خدایان گیر کرد که همه خدایان برق هوس را در دیدگان او درخشان دیدند. زئوس برای این‌که سربه‌سر او گذاشته باشد ابری را به صورت هرا درآورد و به سوی او فرستاد و وی نیز دیوانه‌وار ابر را در آغوش گرفت و بوسید؛ اما زئوس خشمگین شد، او را به چرخ آتشین بست و به میان فضا پرتابش کرد و به عنوان مجازات، او را محکوم کرد که به چرخ آتشی که همیشه در حال چرخش است در تارتاروس بسته شود (شفا، ۱۳۸۳، ص. ۳۲). همانطور که از روند داستان برآمد این تابلو نیز به موضوعی جدی، بامعنا و پراهمیت می‌پردازد و به عبارتی بیانگر یکی از مهم‌ترین داستان‌های کلاسیک جهان است و در آن می‌توان تأثیرات شعرشناسی ارسطو را ملاحظه کرد چرا که قهرمان یعنی ایکسیون به سبب خیانت دچار واژگونی در بخت و در نهایت ایجاد بازشناسی در مخاطب می‌شود. پیرنگ اثر به واسطهٔ واژگونی و بازشناسی پیچیده است. کنش و یا ایدهٔ اثر جدی، کامل و با طول معین است چرا که به واسطهٔ نورپردازی و حالات چهره به راحتی در حافظهٔ مخاطب باقی می‌ماند. این اثر به لحاظ درام موجود دارای فرم تراژیک است و موجب کاتارسیس تراژیک می‌شود.

روبنس، پتر پل (نقاش، رسام، چاپگر و رجل سیاسی فلاندری، ۱۵۷۷-۱۶۴۰) در تکامل و انتشار سبک باروک با برنینی سهیم بود. نفوذ روبنس جنبه‌ای بین‌المللی داشت و از صمیم قلب در اشتیاق هنرمندان باروک به نمایش شکوه و عظمت، مخصوصاً شکوه و عظمت خاندان‌های سلطنتی -که خود او نیز در میان‌شان چشم به جهان گشوده بود و اعتقادی قلبی به ایشان داشت- شرکت داشت (گاردنر، ۱۳۸۶، صص. ۵۲۱-۵۲۰).

تصویر ۴: پیتر پل روبنس، اسارت پرومته؛ ۱۶۱۸-۱۶۱۲، ارتفاع ۲۴۳٫۸ سانتی‌متر. (منبع تصویر: کانادی، ۱۳۹۲، ص. ۶۴).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

پیتر پل روبنس در تابلوی «اسارت پرومته» آرزوی سهیم شدن تماشاگر در تجربه‌ای مصور را به بهترین شکل نشان داده است (تصویر ۴). در این تابلو که موضوعی اساطیری به تصویر در آمده است، در حد امکان، به طور مستقیم با منظره‌ای از درد و به خود پیچیدن پرومته (خدای آتش)، هنگامی‌که عقاب جگر او را می‌بلعد، روبرو می‌شویم. پرومته که آتش را از المپوس دزدید و به انسان داد، خدایان او را تنبیه کردند. جگر او در طول روز دریده می‌شد، به هنگام شب به حالت اول بازمی‌گشت، به این ترتیب تنبیه او پایانی نداشت. روبنس در اینجا تصاویر حیرت‌آور آن‌چنان متقاعدکننده‌ای می‌آفریند که ما هم در تجربهٔ فیزیکی مصور آنها سهیم می‌شویم (کانادی، ۱۳۹۲، ص. ۴۹). در واقع روبنس با درگیر کردن مخاطب، به موضوعی جدی، بامعنا و پراهمیت از نظر اساطیری می‌پردازد و اثرپذیری مخاطب به واسطهٔ ایجاد شفقت و ترس و پندآموزی از اشتباه قهرمان که همانا خیانت و از بین بردن اعتماد است و در نهایت کاتارسیس و درس‌آموزی او از این داستان را جستجو می‌کند و این همان چیزی است که رسالهٔ شعرشناسی ارسطو بدان توجه دارد. تصویر به جهت بهره‌گیری از فیگورهای بزرگ و همچنین اندازهٔ اثر که بیش از ۲متر طول دارد، ویژگی طول معین (به‌راحتی در حافظهٔ تماشاگر باقی می‌ماند) را داراست و نیز سایر اجزای تراژدی را در بردارد.

نخستین نقاشی که نگاه ژرف خویش را متوجه انسان خصوصی ساخت و نقاشی را به وسیله‌ای برای جستجو در حالت روانی انسان، چه در مصورسازی فوق‌العاده شخصی و معتبر متون مقدس به دست خود و چه در چهره‌نگاری انفرادی تبدیل کرد، رامبراند وان راین (۱۶۰۶-۱۶۶۹) هنرمند جوان هلندی و معاصر هالس بود (گاردنر، ۱۳۸۶، ص. ۵۲۵).

تصویر ۵: رامبراند وان راین، کور کردن سامسون، حدود ۱۶۳۶، ۳۰۲ در ۲۳۶ سانتی‌متر، موزهٔ اشتادل، فرانکفورت. (منبع تصویر: Zuffi, 1999, p. 173)

او در سال ۱۶۳۶ میلادی نقاشی کورکردن سامسون (تصویر ۵) را، که خشن‌ترین اثر دراماتیک‌اش در کل آثارش است، به نشانهٔ احترام و قدردانی از حمایتی که در دادگاه لاهه دریافت کرده بود، به دانشمند مشهور کنستانتین هویگنس[۲۷] به تصویر کشید. رامبراند در این اثر از پویایی و نور مورب کاراوادجو الهام گرفته است. این نقاشی مذهبی، سامسون را به تصویر می‌کشد که توسط فلسطینیان اسیر و نابینا شده است. در پس‌زمینه، دلیلهٔ خائن دیده می‌شود که موهای کوتاه شدهٔ قهرمان را در دست گرفته است (Zuffi, 1999, p. 173).

سامسون یا شمشون[۲۸]، یکی از داوران بنی‌اسرائیل و از شخصیت‌های عهد عتیق است. او قبل از به دنیا آمدن، نذیره خداوند شده بود و بسیار نیرومند بود ولیکن بدون مشورت، نظر و رضایت پدرش با دختری از اهل تمنه پیوند زناشویی بست. اما اهل تمنه به وی خیانت کردند و همسر او را به فرد دیگری دادند. شمشون به منظور انتقام باغ‌های زیتون و غلات فلسطینی‌ها را به آتش کشید.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

فلسطینی‌ها به یهودیه حمله‌ور شدند تا شمشون را اسیر سازند ولی او با چانه الاغش هزار نفر از آنان را به هلاکت رساند و به درهٔ سوقِک رفت و با زنی به نام دلیله آشنا شد. فرماندهان فلسطین از دلیله خواستند که راز قدرت شمشون را دریابد و به او قول دادند که در قبال آن به وی هزار و صد مثقال نقره به عنوان پاداش بدهند. دلیله با حیله و فریب بسیار، متوجه شد که شمشون از رحم مادرش نذر خداوند است و اگر موهایش تراشیده شود نیرومندی‌اش از بین می‌رود. دلیله فلسطینی‌ها را به آنجا دعوت کرد و فلسطینیان موهای شمشون را بریدند. با از بین‌رفتن و شکسته‌شدن پیمان نذیره، شمشون به اسارت فلسطینیان درآمد. آنان او را کور، در غزه زندانی کرده و به بند کشیدند (یاردون، ۱۳۸۰، ص. ۱۹۱۲).

توجه رامبراند به ارسطو و تأثیرپذیری او از آرای ارسطو در بوطیقا، همانطور که در تفسیر تصویر شمارهٔ (۱) ذکر کردیم، جای تردیدی برای اثرپذیری وی از ارسطو باقی نمی‌گذارد. وی در بسیاری از آثار خود به موضوعاتی جدی،مهم و پرمعنا می‌پردازد و با تغییر فاصله، بافت سطح زیر کار، جهت، شدت نور و سایه می‌تواند حساس‌ترین و ظریف‌ترین تغییرات را در حالات روانی و شخصیت یک شخص یا صحنه‌های بزرگ شبیه‌سازی نماید. در این آثار تفاوت‌های عاطفی موجود بین افراد به نمایش در می‌آمد و در نتیجه مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌داد و به این وسیله آثارش اغلب دارای طول معین‌اند (به راحتی در حافظهٔ مخاطب باقی می‌ماند). پیرنگ بیشتر آثار وی از جمله تصویر ۵ به لحاظ ایجاد واژگونی و بازشناسی در تماشاگر پیچیده‌اند.

نیکلا پوسن (نقاش فرانسوی، ۱۵۹۴- ۱۶۶۵). در زمرهٔ هنرمندان فرهیخته و برجسته‌ترین نمایندهٔ کلاسیک‌گرایی فرانسوی به شمار می‌آید (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۵).

پوسن در وهلهٔ نخست به منریسم و باروک جلب شد به خصوص آنکه دُمنیکینو بسیار مورد ستایش وی بود. با این حال، هیچ‌گاه شیوهٔ دیوارنگاری تزئینی و شکوهمند ایتالیایی را نپذیرفت و در عوض به سنت کلاسیک‌گرایی روی آورد. او نه فقط در ساختار منظره از اصول کلاسیکی پیروی می‌کرد بلکه یک موضوع اخلاقی مربوط به دوران باستان را نیز در آن می‌گنجانید تا مخاطب را به تفکر و نتیجه‌گیری وادار کند.

پوسن در یادداشت‌هایی که به نظر می‌رسد برای تکمیل رساله‌ای دربارهٔ نقاشی از خود بر جای گذاشته است، «شیوه بزرگ» کلاسیسیسم را مختصراً توضیح داده است. او می‌گوید: هنرمند، در درجهٔ اول باید موضوعات پراهمیت و بزرگ را برگزیند: «... اولین شرط لازم، آن است که داستان و موضوع، بزرگ باشند مانند کارهای قهرمانان، نبردها و موضوعات مذهبی». از پرداختن به جزئیات بی‌اهمیت و موضوعات کوچک، مانند حوادث روزمرهٔ زندگی باید خودداری کند: «آنان که موضوعات کوچک را برمی‌گزینند، به علت ضعف استعدادهایشان به این موضوع‌ها پناه می‌برند». پوسن یونانیان باستان را به علت «مدهای[۲۹] موسیقی‌شان می‌ستاید و می‌گوید که آنان به کمک این مدها، نواهای شگفت‌انگیزی می‌آفریدند». او معتقد بود که این واژه، جوهر و چکیدهٔ نظرات هنر کلاسیک فرانسه را بیان می‌کند (گاردنر، ۱۳۸۶، ص. ۵۳۴).

تصویر ۶: نیکولا پوسن، تدفین فوسیون، ۱۶۴۸، تقریباً ۱۱۸ در ۱۷۵ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس (منبع تصویر: گاردنر، ۱۳۸۶، ص. ۵۳۵).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

پوسن در اثر تدفین فوسیون (تصویر ۶) موضوع تابلو را از شرح پلوتارک دربارهٔ زندگی فوسیون قهرمان آتنی که ظالمانه به دست هموطنانش اعدام شد ولی یک تشییع جنازهٔ همگانی و بزرگداشت رسمی از سوی دولت برایش ترتیب داده شد، برگزیده است. اثر در پیش‌زمینه، جسد قهرمان را نشان می‌دهد که به خارج از آتن برده می‌شود چون دفن آن در خاک آتن ممنوع شده بود. دو جنازه‌کش تناور و تابوتی که حمل می‌کنند، -در منظرهٔ پهناوری که تنهایی ایشان را برجسته‌تر و تک افتادگی قهرمان را در لحظهٔ مرگش گویاتر می‌گرداند- جدا از دیگر اجزای تابلو دیده می‌شوند. منظرهٔ فوسیون، طبیعتی است که از نقشه‌ای منطقی پیروی می‌کند، این منظره آشکارا به «عصر خرد[۳۰]» تعلق دارد (گاردنر، ۱۳۸۶، ص. ۵۳۷).

فوسیون از سرداران و خطبای بزرگ آتن بود (۴۰۰ ق.م - ۳۱۷ ق.م) و در جنگ مقدونیه آتنیان را نصیحت می‌کرد که با فیلیپوس صلح کنند؛ چندی پس از مرگ اسکندر، فوسیون به ریاست حکومت نیمه معتدلی که در آتن پدید آمده بود منصوب شد. اما هنگامی‌که «نیکانر» سردار «آنتیوکوس اپیغان» ناگهان بندر پیرس را تصرف کرد، مردم آتن به او بدگمان شدند و او را به نوشیدن شوکران محکوم ساختند ولی چندی پس از مرگ وی، آتنیان به بی‌گناهی او پی بردند و برایش مجسمه‌ای ساختند (دوکولانژ، ۱۳۹۷، ص. ۴۲۶).

این اثر یک تشییع جنازه همگانی و بزرگداشت رسمی از سوی دولت برای قهرمان آتنی است. در واقع شخصیت یا قهرمان داستان در این پرده اشخاصی نامرئی‌اند که با پیش‌داوری و قضاوت اشتباه، منجر به مرگ فوسیون شده‌اند. اثر دارای پیرنگ پیچیده است و به سبب فضای نقاشی شده دارای درام و رنج و در نهایت فرم تراژیک است. کنش یا ایدهٔ داستان، جدی، کامل و با طول معین است و منجر به کاتارسیس می‌گردد.

در پایان جدول واکاوی آثار هنرمندان دورهٔ باروک براساس تأثیرپذیری از بوطیقای ارسطو به شرح زیر آورده شده است (جدول شماره ۱ و ۲)

جدول ۱: واکاوی آثار هنرمندان دورهٔ باروک بر اساس تعریف تراژدی از نظر ارسطو در رسالهٔ بوطیقا (تهیه و تنظیم: نگارندگان)

نام اثر	نام هنرمند	بر اساس تعریف تراژدی			
		محاکات	کنش	زبان	فرم	کاتارسیس
داود با سر جالوت	گویدو رنی	بازنمایی پدیدهٔ مذهبی	✓	✓	دراماتیک است	✓
ایکسیون	خوسه دِ ریبرا	بازنمایی پدیدهٔ اساطیری	✓	✓	دراماتیک است	✓
اسارت پرومته	پیتر پل روبنس	بازنمایی پدیدهٔ اساطیری	✓	✓	دراماتیک است	✓
کور کردن سامسون	رامبراند وان راین	بازنمایی پدیدهٔ مذهبی	✓	✓	دراماتیک است	✓
تدفین فوسیون	نیکولا پوسن	بازنمایی پدیدهٔ تاریخی	✓	✓	دراماتیک است	✓

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

جدول ۲: واکاوی آثار هنرمندان دورهٔ باروک بر اساس اجزای تراژدی از نظر ارسطو در رسالهٔ بوطیقا (تهیه و تنظیم: نگارندگان)

نام اثر	نام هنرمند	بر اساس اجزای تراژدی					
		پیرنگ	قهرمان یا شخصیت	گفتار	اندیشه	منظرهٔ نمایش	موسیقی
داود با سر جالوت	گویدو رنی	پیچیده	جالوت در این اثر قهرمان است و به دلیل غرور دچار واژگونی می‌شود	✓	به واسطهٔ خداپرستی داود و شکست جالوت به خاطر غرور دارای اندیشه است.	✓	☒
ایکسیون	خوسه دِ ریبرا	پیچیده	قهرمان ایکسیون است که به واسطهٔ خیانت دچار واژگونی در بخت می‌شود	✓	به واسطهٔ نشان دادن عاقبت خیانت دارای اندیشه است.	✓	☒
اسارت پرومته	پیتر پل روبنس	پیچیده	قهرمان پرومته است که به واسطهٔ دزدی دچار واژگونی در بخت می‌شود	✓	به واسطهٔ نشان دادن مضرات عشق کورکورانه دارای اندیشه است.	✓	☒
کور کردن سامسون	رامبراند وان راین	پیچیده	سقوط شخصیت یا همان قهرمان داستان (سامسون) به دلیل غرور و خشونت و اعتماد بیش از حد بوده است	✓	به واسطهٔ نشان دادن عاقبت غرور و اعتماد بیش از حد دارای اندیشه است	✓	☒
تدفین فوسیون	نیکولا پوسن	پیچیده	شخصیت یا قهرمان داستان در این پرده کسانی‌اند که در تابلو حضور ندارند و با پیش‌داوری و قضاوت اشتباه منجر به مرگ فوسیون شده‌اند	✓	به واسطهٔ نشان دادن نتایج قضاوت اشتباه دارای اندیشه است	✓	☒

نتیجه‌گیری

با تأمل و تفکر در ساخت اجتماعی قرن هفدهم مشخص گردید در دروهٔ باروک نقاشی به عنوان "هنر مرئی"، خود را در برابر پیشرفت‌های علم می‌سنجد و به نوبهٔ خود از مرزهای قواعد ادغام شده و قوانین هماهنگ رنسانس فراتر می‌رود. در حالی که متفکران و نیز هنرمندان، مدت‌ها تلاش کردند تا قوانین زیبایی و ظرافت را با استفاده از قواعد دوران باستان کلاسیک ایجاد کنند، باروک گامی شجاعانه فراتر از این محدودیت‌ها بود. هنر باروک غالباً از تئاتر الهام گرفته شده است و برای «شگفتی» غیرمنتظره تلاش

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

می‌کند اما همچنین آماده است تا اعماق روح انسان را به شکلی که قبلاً پیش نیامده، دستکاری کند. مانند تراژدی‌های شکسپیر، در نقاشی باروک، چهره‌های باشکوه و کدر گذشته به تصاویری مضطرب و بی‌شک مملو از احساسات، ترس و بدبختی انسان تبدیل می‌شوند. شاید بزرگ‌ترین نوآوری هنر باروک، نه در درون خود نقاشی، بلکه در بیرون آن در نقش جدیدی باشد که به بیننده واگذار شده است. در زمان و مکان، وقایع به تصویر کشیده شده است. قرن هفدهم به مجموعه‌ای از هنرمندان تأثیرگذار می‌بالد که در شکل‌گیری اقلیم تصویری و فرهنگ هنری ملت‌های خود سهیم بودند.

در دورهٔ باروک؛ عصری با چنین خشونت و تازگی همانند عصر ما، مردم به‌راحتی به حیرت نمی‌آیند. اما توانایی آثار نقاشی هنرمندان این دوره به‌قدری زیاد است که حتی در عصری که به تصور ما در مقابل فیلم و عکس‌های باورنکردنی از رویدادهای شگفت انگیز و دردناک جاری رنگ می‌بازد همواره حیرت آورند. شاید این راهنمای مؤثر بودن تصویر است: این تصاویر باورکردنی نیستند و برخلاف گزارش‌های واقعی، رویداد را به ما نزدیک می‌کنند و ما را جزئی از آن می‌سازند. در تمامی آثار بررسی شده، مضامین به فراخور موضوع اسطوره‌ای، مذهبی، آیینی و یا تاریخی بودند و در آنها تراژدی به معنای ارسطویی مشهود است. عنصر مهم کنش یا همان ایدهٔ تراژدی ارسطویی که عبارت از تصویری جدی، بامعنا و پراهمیت از تقدیر و سرنوشت انسانی‌ست، در آثار قابل بررسی بودند. رنج و درام موجود در نقاشی‌ها به واسطهٔ حالات چهره‌ها، اندازهٔ فیگورها و نیز نحوهٔ بازنمایی و نمایش آنها در زمینه‌ای غالباً تیره به همراه نورپردازی‌هایی از جنس صحنهٔ تئاتر، فرم تراژیک ارسطویی را در ذهن مخاطب متبادر می‌سازند و در نهایت موجب روان‌پالایی و مشارکت مخاطب می‌شوند و این مؤلفه از اهداف اصلی تراژدی ارسطویی است.

پی‌نوشت‌ها

۱ بوطیقا معرّبِ ποιητικῆς یونانی است که می‌تواند به موارد زیر اشاره داشته باشد: سخن‌شناسی، فن شعر، کتابی از ارسطو.

۲ اَرِسطو یا اَرِسطاطالیس(زبان یونانی Ἀριστοτέλης : ، تلفظ Aristoté lēs, [aristoté lɛ:s] ؛ تلفظ: آریستوتِلِس، زاده ۳۸۴ ق.م. - درگذشته ۳۲۲ ق. م) از فیلسوفان یونان باستان بود.

3 Plot
4 character
5 diction
6 thought
7 spectacle
8 Guido Reni
9 Ribera, Jose de-
10 Sir Peter Paul Rubens
11 Rembrandt Harmenszoon van Rijn
12 Nicolas Poussin
13 Timocles (Ancient Greek : Τιμοκλῆς, fl. c. 345 BC - c. 317 BC)

۱۴ پاگانی، پگانی، بت پرستی، کافرکیشی، ثنویت یا دوگانه پرستی، یا پرستش خدایی کنار خدای واحد ادیان ابراهیمی، به مجموعه ادیان غیر ابراهیمی یا چندخدایی در دوران باستان و نیز برخی ادیان قبیله ای گفته می شود. اصطلاح پاگانیسم از سدهٔ چهاردهم میلادی برای توصیف

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]
[DOI: 10.22034/13.51.21]

کسانی به کار می رود که پیرو دین معتبر جهانی نبودند، به ویژه کسانی که در برابر مسیحیت مقاومت می کردند. این ادیان هنگام ظهور مسیحیت در اورشلیم و گسترش آن در غرب و سرزمین های تابع روم، بسیار شایع و متداول بوده و به این ترتیب رقیبی جدی و سرسخت برای مسیحیت محسوب می شدند. از اینرو کلمه پاگان برای مسیحیان، هم معنی کافر یا مشرک یا کسی است که از دین دور شده است.

15 Vettori

16 Castellitto

17 Antonio Riccoboni

18 Francesco Robortello

19 Antonio Minturno

۲۰ ژولیوس سزار اسکالیگر (انگلیسیJulius Caesar Scaliger : ؛ ۲۳ آوریل ۱۴۸۴ - ۲۱ اکتبر ۱۵۵۸) یا جولیو سزاره دلا اسکالا یک نویسنده، فیلسوف، و پزشک اهل ایتالیا و پسر بنوآ بوردونی نقاش مینیاتور بود که بیشتر دوران فعالیت خود را در فرانسه سپری کرد. جولیو در تمام زمینه‌های علمی شناخت داشت. او بود که وحدت‌های سه‌گانه در تئاتر را به تصویب رساند.

21 Lodovico Castelvetro

22 NEO-CLASSICISM

۲۳ یوهان یواخیم وینکِلمان (۹ دسامبر ۱۷۱۷ - ۸ ژوئن ۱۷۶۸)، تاریخ‌نگار هنر و دیرینه‌شناس هلنیست برجستهٔ آلمانی بود که تأثیر بسزایی بر فلاسفه و روشنفکران پس از خود گذاشت. دانیل بورستین حقوق‌دان و تاریخ‌نگار آمریکایی از او به عنوان «پیامبر و قهرمان مؤسس دیرینه‌شناسی مدرن» یاد می‌کند.

۲۴ اسکار گروس براکت، زادهٔ ۲۳ آوریل ۱۹۲۳ و درگذشتهٔ ۷ نوامبر ۲۰۱۰ ، نویسندهٔ آمریکایی است. او در دانشگاه استنفورد تحصیل کرده است.

25 Ixion

26 به اسپانیایی : "The Furies"

۲۷ سِر کنستانتین هویگنس یا کنستانتین هویخنس به هلندی (Constantijn Huygens) : (۴ سپتامبر ۱۵۹۶ - ۲۸ مارس ۱۶۸۷) شاعر، نویسنده، آهنگساز و دیپلمات اهل هلند در دوران طلایی هلند بود. او دبیرِ دربارِ فردریک هنری اورانژ و ویلیام دوم، شاهزادهٔ اورانژ و پدرِ کریستیان هویگنس، دانشمند و فیزیک‌دان نامدار بود. در سال ۱۹۴۷، به افتخار او، جایزه‌ای ادبی به نام «جایزهٔ کنستانتین هویگنس» به هلندی (Constantijn Huygens-prijs) : در هلند بنیاد گذاشته شد و از همان زمان، هر سال برگزار شده‌است (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ٦٦٣).

۲۸ عبری: שִׁמְשׁוֹן،شِمشون به معنی «چون خورشید»

۲۹ «مد در اصل به معنی قاعده یا مقیاس یا شکلی است که در جریان آفرینش به کمک ما می‌آید. این قاعده ما را بر آن می‌دارد که در همهٔ موارد با مختصر احتیاط و تعادلی عمل کنیم و از افراط و اغراق برکنار بمانیم»، «احتیاط» و «تعادل».

۳۰ عصر خرد (The Age of Reason) در حال تحقیق و تفحص در کلام درست و افسانه، جزوه‌ای نوشتهٔ انقلابی بریتانیایی و آمریکایی تامس پین است که بنیان دین و مشروعیت کتاب مقدس را زیر سؤال می‌برد.

کتاب‌نامه

ارسطو. (۱۳۵۲). فنّ شعر. ترجمه ع. ح. زرین کوب، بنگاه ترجمه و نشرِکتاب.

اسکارگ، ب. (۱۳۸۰). تاریخ تئاتر جهان (ج۱، چ۳). ترجمهٔ ه. آزادی‌ور، انتشارات مروارید.

پاکباز، ر. (۱٤۰۰). در جستجوی زبان نو (تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید) (چ۹). مؤسسه نگاه.

پاکباز، ر. (۱۳۹۰). دایرة المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک) (چ۱۱). فرهنگ معاصر.

پیراوی ونک، م. و نیک نفس، ا. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی نمایش‌های تعزیه و تراژدی بر اساس نظریات ارسطو. شناخت (پژوهشنامه علوم انسانی)، -(۱/۶۳)، ۳۱-۵۴. SID. https://sid.ir/paper/248313/fa

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]

تقی‌زاده، ط. (۱۳۹۰). بررسی نور در آثار نقاشان دورهٔ باروک: هلند و فلاندر. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهـرا (س).

تی‌یرنو، م. (۱۳۹۷). بوطیقای ارسطو برای فیلنامه نویسان. ترجمهٔ م. گذرآبادی، ساقی.

دوکولانژ، ف. (۱۳۹۷). تمدن قدیم (یونان و روم). ترجمهٔ ن. فلسفی، اساطیر.

سرکاراتی، ف. و علی‌پور، ر. (۱٤۰۱). بررسی تطبیقی تراژدی ارسطو و آثار نقاشی کاراوادجو بر مبنای نظریهٔ کاتارسیس .باغ نظر، ۱۹(۱۰۸)، ٦۹-۸۰. https://doi.org/10.22034/bagh.2022.292967.4926

شفا، ش. (۱۳۸۳). افسانه خدایان. دنیای نو.

فاتحی، ش. (۱۳۹۷)، بررسی تطبیقی نور و فضـای نمایشـی (تئـاتری) در آثـار کـاراوادجو و جـورج دلاتـور. پایان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشـد هنرهـای تجسمی، رشتهٔ نقاشی، دانشگاه الزهرا (س).

کانادی، ج. (۱۳۹۲). تحلیل آثار هنری. ترجمهٔ ع. شروه، شباهنگ.

کتاب مقدس. (۱٤۰۳). ترجمهٔ هزارهٔ نو. bible online. (2024) https://www.bible.com/bible/118/1SA.17.1-58

گاردنر، ه. (۱۳۸٦). هنر در گذر زمان (چ۸). ترجمهٔ م.ت. فرامرزی، آگاه.

نوری وایقان، ع.؛ مصطفوی، ش. م. و شفیعی، ا. (۱۴۰۰). تراژدی یونانی و جایگاه خدایان در اندیشه ارسـطو. فلسـفه تحلیلـی، ۱۸(۴۰)، ۱۴۹-۱۶۵. https://doi.org/10.30495/pi.2022.19564

هالیول، ا. (۱۳۸۸). پژوهشی درباره فن شعر ارسطو. ترجمهٔ م. نصرالله زاده، مینوی خرد.

Zuffi, S. (1999). *Baroque painting* (1st ed.). Barron's Educational Series, Incorporated.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-27]

[DOI: 10.22034/13.51.21]