

# نظام تناسبات بدن نزد آلبرتی: حد وسط امر طبیعی و امر متعال

مهرانگیز بصیری\*

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۲۰

تاریخ پذیرش: ۹۹/۴/۲۵

## چکیده

نظام تناسبات بدن از موضوعاتی بود که همگام با تحول بینش رنسانسی نسبت به انسان در عرصه هنر این دوران اهمیت بسیار ویژه‌ای یافت. هنرمندان این عصر تلاش قابل توجهی را صرف به دست آوردن و ارائه الگویی ایدئال از تناسبات بدن کردند که بازنمایاننده جایگاه نویافته انسان در عصر جدید باشد. اما در میان هنرمندان و صاحب نظران رنسانسی لئون باتیستا آلبرتی اندیشه‌ای دیگر را در سر می‌پروراند. او، برخلاف نظر برخی از مورخین و نظریه پردازان، منتقد گسستی بود که تمرکز هم‌عصرانش بر تصویر ایدئال انسان از انسان طبیعی ایجاد کرده بود. از این رو آلبرتی با بهره گرفتن از ابزار دقیق و روش‌های تجربه‌گرایانه در کنار رویکرد نظری بخصوص‌اش به مسئله طبیعت کوشید نظام تناسباتی را ارائه کند که حاصل آن انسانی توامان آرمانی و واقعی بود. در مقاله پیش رو کوشش شده است تا با بررسی آثار مکتوب آلبرتی تصویری جامع از نظریه او درباره طبیعت و مسئله زیبایی ارائه شود و سپس تمهیدات عملی وی برای به دست آوردن تناسبات بدن انسان مطابق با دستاوردهای نظری مذکور برای خواننده تشریح گردد.

**کلیدواژه‌ها:** آلبرتی، تناسبات بدن، هنر رنسانس، زیبایی‌شناسی رنسانس، زیبایی ایدئال/ واقعی

## مقدمه

لئون باتیستا آلبرتی (۱۴۷۲-۱۴۰۴) را بیش از آن که بتوان یک معمار، نقاش و یا تندیس‌ساز در نظر گرفت، باید یک فیلسوف و نظریه‌پرداز رنسانسی به حساب آورد که در کنار کار فکری، دست به تجربیات عملی می‌زند. او اندیشه و کار خود را بر دستاوردهای نسل پیشین هنرمندان ایتالیایی از جمله فیلیپو برنولسکی<sup>۱</sup>، لورنزو گیبرتی<sup>۲</sup>، و دوناتلو<sup>۳</sup> بنا نهاد، که توجه به اصول علمی و دلباختگی به هنر باستان از اساسی‌ترین معیارهای رویکردشان به هنر بود. بخش اعظم نظریات هنرمندان نامبرده در بناها و تندیس‌هایی که از آنها به یادگار مانده بازتاب داده شده‌اند، حال آن که نظریات آلبرتی و رسالاتش در تبیین اصول برای عمل، بر آثارش پیشی می‌گیرند و او را به عنوان یک اومانیست و نظریه‌پرداز ایتالیایی معرفی می‌کنند. آلبرتی در طول زندگی‌اش آثار بسیاری را در موضوعات بسیار متنوع به رشتهٔ تحریر درآورده است، مسائل نظری و فنی خلق آثار هنری، نقد اجتماعی و اخلاقی، و شعر و نمایشنامه از جملهٔ این آثار هستند. اما یکی از چالش‌برانگیزترین موضوعاتی که آلبرتی به آن پرداخته مسئلهٔ زیبایی و به تبع آن تناسبات زیبا، علی‌الخصوص در بدن انسان است. مسئلهٔ تناسبات بدن انسان نزد آلبرتی و دیگر هنرمندان رنسانس جایگاه ویژه‌ای دارد تا آنجا که بخش زیادی از رساله‌ها و آثارشان به تبیین و ارائهٔ بدنی زیبا و متناسب اختصاص داده شده است. تلاش هریک از این هنرمندان بر آن بود تا الگوی ایدئال خود را به درستی ارائه نمایند؛ الگویی بی‌همتا که یارای رقابت با الگوی ارائه شده توسط طبیعت را داشته باشد. چنین الگویی بی‌شک بخشی و گاه تمامی تأملات هنرمند را پیرامون زیبایی آشکار می‌سازد. لئون باتیستا آلبرتی در رسالهٔ در باب مجسمه (۱۴۶۴) به طور مفصل در صدد یافتن چنین الگویی، بدن انسان و امکانات ابزاری خود را مورد بررسی قرار می‌دهد تا در نهایت زیبایی آن را ارائه نماید. اما ساده‌انگارانه است که الگوی تناسباتی او را تنها با رسالهٔ مذکور، بدون در نظر گرفتن دو رسالهٔ دیگر - در باب نقاشی، در باب فن معماری - بررسی کرد. الگوی نهایی آلبرتی حاصل نگرش و آراء او در طی سالیان است که

در هر سه رساله حضور دارد و توسط یکدیگر تکمیل می‌گردند. در این مقاله سعی شده تا با یاری جستن از هر سه رساله به تحلیلی جامع از آراء آلبرتی پیرامون بدن متناسب و زیبا رسید.

## ۱. زمینه‌های تاریخی

انسان رنسانسی در تلاش برای بازشناسی نوین خود دو قلمرو «عقل» و «ماده» را همبسته با یکدیگر مطرح می‌کند، به گونه‌ای که این دو نه تنها نافی یکدیگر نیستند بلکه در راستای کشف عملکرد و نظام طبیعت انسان با یکدیگر هم‌افزایی دارند. عالم صغیر، یا انسان، خود بخشی از عالم کبیر و بازتاب‌دهندهٔ ویژگی‌های آن به شکلی متناهی است، در حقیقت «بی‌نهایت طبیعت در نهایت و مرز بدن انسان قابل بررسی است» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۲۳۹). از این‌رو در جهان‌بینی رنسانسی انسان در رجعتی به ادراک خویشتن همچون بازتابی از جهان نامتناهی در نظر گرفته می‌شود.

دستیابی به چنین هدفی «شناخت انسان از خویشتن - به میانجی شناخت بدن ممکن می‌شود. مشاهدهٔ مستقیم و مطالعهٔ نظم نهان بدن در رنسانس نه تنها موجب راززدایی از آن، بلکه موجب پیشرفتی چشم‌گیر در زمینه کالبدشناسی شد. در این دوران بدن جز در حالت مادی خود پدیدار نمی‌شود و علیه چارچوب‌های نمادین سده‌های پیشین - نقاشی‌های مذهبی سده‌های میانه - طغیان می‌کند. در سده‌های میانه نگرش‌های جزمی به موضوع بدن تا حدی تحت تأثیر متن کتاب مقدس بود، که چنان واقعیت تلقی می‌شد که راه را بر هر نظر دیگری می‌بست. در سفر پیدایش چنین آمده است:

و خداوند خدا خوابی گران بر آدمی مستولی گردانید تا بخت، و یکی از دنده‌هایش را گرفت و گوشت در جایش پر کرد و خداوند خدا آن دنده را که از آدم گرفته بود، زنی بنا کرد و وی را به نزد آدم آورد و آدم گفت «همانا این است استخوانی که از استخوان‌هایم و گوشتی از گوشتم، از این سبب نساء نامیده شود زیرا که از انسان گرفته شد»<sup>۴</sup> (کتاب آفرینش آیات ۲۱ تا ۲۴)، ترجمهٔ



تصویر ۱. قدیس بارتولومئو، مارکو داگراته



بازنمایاننده دیدگاهی است که او را تجسد آفریدگار بر زمین می‌پندارد. این هدف در آثار هنرمند رنسانسی قابل پیگیری است، در واقع او به میانجی تصویر، کتاب مقدس و زندگی مسیح و قدیسین را بازتفسیر می‌کند. او هوشمندانه موضوعاتی را از کتاب مقدس برمی‌گزیند که با معیارهای نوین هم‌پوشانی داشته باشند و بدین شیوه آنها را با نتایج علمی و معیارهای زیبایی‌شناختی خود درمی‌آمیزد. برای مثال داگراته<sup>۱</sup>، پیکرتراش ایتالیایی، در قدیس بارتولومئو (تصویر ۱) انتخاب هوشمندانه‌اش را به نمایش می‌گذارد: این مجسمه قدیس بارتولومئو (ناتانائیل)، که زنده پوست از بدنش جدا کردند و به صلیبش آویختند، را در حالی باز می‌نمایاند که پوست بدنش را در دست گرفته و با چنان وقار و ایستایی بدنش را به نمایش گذاشته که گویی هدف از خلق آن جز نمایان ساختن شناخت هنرمند از ساختار کالبد انسان و معیارهای زیبایی‌شناختی عصر رنسانس و مهارت او در بازنمایاندن آنها نبوده است. در این زمان دست‌یافتن به زیبایی نهایی بدن غایتی برای هنرمندان و نظریه‌پردازان با نگرش‌های متعدد می‌شود، غایتی که سرانجام هریک از آنها را به طرح

قدیم، تصحیح رابرت بروس و کاراپت اوهانس. تا پیش از رواج کالبدشکافی در آستانه عصر مدرن بر اساس متن کتاب مقدس چنین پنداشته می‌شد که مردان دنده‌ای کم‌تر دارند. اما هنرمندان، همگام با پزشکان، در کارگاه‌های خود گامی بس بلند برداشتند و از محدودیت‌های وضع شده گذر کردند. هنرمندان با تلاش‌های مستمر در ثبت مشاهدات‌شان، سرانجام به حقیقت بدن مادی دست یافتند و پس از آن توجه‌شان را تماماً متوجه بازنمایی آن به میانجی معیارهای دقیق و علمی کردند.

اجتناب از جزم‌اندیشی و آگاهی‌سازی پیرامون بدن، همراهی تنگاتنگ پزشک و هنرمند را برای هم‌پوشانی دستاوردهای نوین می‌طلبد. برای مثال می‌توان از رساله در باب ساختار بدن انسان (در هفت کتاب)<sup>۲</sup> یکی از تاثیرگذارترین متون در فیزیولوژی نوشته وسالیوس<sup>۳</sup>، پزشک و کالبدشناس فلاندری در قرن شانزدهم، نام برد که فان کالکر<sup>۴</sup>، هنرمند آلمانی-ایتالیایی، آن را با جزئیات به تصویر کشانده است: این رساله که دربردارنده تصاویری از بدن تشریح شده انسان در حالات گوناگون است سندی است برجسته دال بر همکاری این دو گروه در ثبت این مشاهدات نوین. در ایتالیا، نیز هنرمندانی همچون آنتونیو و پیرو دل پولائولو برای شناخت بیشتر از کالبد انسانی دست به تشریح اجساد زدند و چند دهه بعد لئوناردو داوینچی برای کسب دانش حداکثری در زمینه ماهیچه‌ها، اعصاب و حرکات مسیر برادران پولائولو را ادامه داد، و در این زمینه به چنان توفیقی دست یافت که از آن پس بررسی و مطالعه بدن انسان تبدیل به گرایشی جدی نزد هنرمندان و بخشی از آموزش آن‌ها شد. نتیجتاً، نفی فرضیات گذشته هم‌سو با مشاهدات مستقیم، بدن را به سوی وادی نظام‌مند نوینی سوق می‌دهد.

اهمیت یافتن بدن مادی در جهان‌بینی رنسانسی موجب شد تا بازنمایی دقیق و متناسب آن در آثار این دوره جایگاهی ویژه یابد. در ایتالیا ایمان کاتولیک با زیبایی بدن مادی درهم می‌آمیزد و نهایتاً جسمی زیبا برای بیان حالات معنوی والا انتخاب می‌شود؛ مسیح زیبایی و کمال خود را در بدنی زیبا می‌یابد که به خوبی

الگوی آرمانی بدن سوق می‌دهد، و بسیاری از هنرمندان از سده چهاردهم به بعد دست به طرح چنین الگوهایی زدند.

چنینو چنینی<sup>۹</sup> (زاده حدود ۱۳۶۰ - مرگ پیش از ۱۴۲۷)، نقاش فلورانس و وارث سنت جوتو، از پیکره‌هایی که توسط جوتو و شاگردانش تصویر شده‌اند اصولی را انتزاع می‌کند که برگرفته از طبیعت و همپای آن هستند، از این روست که وازاری معتقد است «نقاشان همان قدر به جوتو مدیونند که به طبیعت» (وازاری، ۱۳۸۸: ۹۵). زیرا آثارش نقشی همچون طبیعت دارند و گام به گام با طبیعت پیش می‌روند. چنینی در کتابش می‌کوشد نشان دهد این اصول برآمده از تجربیات صرف او نیست بلکه آنها را از آغازگر رنسانس، جوتو که خود نیز ملهم از طبیعت است، وام گرفته است. او تصریح می‌کند:

«تادئو گادی فلورانس به مدت بیست و چهار سال شاگرد او (جوتو)، و نیز پسر تعمیدیش بود. آنگولو شاگرد و پسر تادئو بود و من به مدت دوازده سال شاگرد آنگولو بودم. بدین ترتیب اول بار آنگولو این شیوه را، که خود به آن بس دلپذیرتر و باروح‌تر از پدرش تادئو نقاشی می‌کشید، به من آموخت» (Cennini, 1960:46).

چنینی کتاب هنر<sup>۱۰</sup> که رساله‌ای آموزشی‌ست را در اوایل سده پانزدهم به قلم آورد و در آن کوشید شیوه و روش اساتید برجسته و نام‌آور را برای هنرآموزان بازگو کند. او در بخش هفتم این کتاب به تناسبات بدن انسان - برگرفته از سنت تصویری جوتو - می‌پردازد و از استادش، آنگولو، که به شکلی زنده و زیبا بدن را ترسیم می‌کرد، یاد می‌کند. او با کنار گذاشتن پیکر زنان - به دلیل نداشتن تناسباتی روشن<sup>۱۱</sup> - تناسبات دقیقی برای ترسیم پیکر مردان ارائه می‌دهد:

نخست ... صورت به سه جزء تقسیم می‌شود به این ترتیب: یکی پیشانی، دیگری بینی و سه دیگر از بینی تا چانه. از کنار بینی تا انتهای طول کامل چشم، به اندازه یکی از اینها. از یک گوش تا گوش دیگر، درازای صورت، یک صورت. از آرنج تا مفصل دست، از درازای یک صورت. از گودی گلو تا گودی سینه، یا شکم، یک صورت. از شکم تا ناف، یک

صورت. از ران تا زانو، دو صورت. از زانو تا پاشنه پا، دو صورت. از پاشنه تا کف پا، یکی از آن سه اندازه. پا، به اندازه یک صورت. (Ibid:48).

چنینی صورت را به عنوان عضوی اساسی برای دستیابی به تناسبات بدن و تبیین الگویی متناسب به کار می‌گیرد، که هنرمندان پس از وی نیز از آن برای تجسم بخشیدن به جزء و کل زیبا استفاده می‌کنند زیرا در این شیوه تناسبات نه به مثابه چیزی که تنها بر عدد انتزاعی مبتنی است بلکه به مثابه هماهنگی انضمامی و ارگانیک در نظر گرفته می‌شود (Eco, 2002:29). سر یا دست هریک عضوی می‌شوند که در بخشیدن یکپارچگی به اجزاء و به‌عنوان عاملی انضمامی برای تخمین کلی منجم به کار گرفته می‌شوند. در واقع، هنرمند رنسانسی علاوه بر مشاهده مستقیم طبیعت به عنوان منبع اصلی الهام تناسبات بدن، از دو منبع دیگر نیز بهره می‌برد: نخست دستاوردهای جوتو و وارثانش، و دیگر متون کلاسیک کهن.

سخن از بدن و تناسبات آن تأمل پیرامون تجربه شخصی از امری مادی را تقویت می‌کند، چرا که بی‌شک هیچ چیز نزد انسان شناخته شده‌تر و ملموس‌تر از بدن نیست. هر هنرمند، به نحو درونی و بیرونی، به زیبایی نهفته در هماهنگی ذاتی و نسبت اعضاء با کل پی می‌برد و تلاش می‌کند آن را از منظری که بر او آشکارتر است، نمایان سازد.

پرسش چه چیز برای انسان شناخته شده‌ترین و آشناترین است، آلبرتی را وامی‌دارد تا جستجویی را پیرامون بدن و تناسباتش آغاز کند. آلبرتی در پاسخ به این پرسش به تأسی از پروتاگوراس فیلسوف یونان باستان که مدعی بود «انسان میزان و معیار تمامی چیزهاست» می‌گوید انسان خود شناخته شده‌ترین و آشناترین چیز برای خویشتن است (Alberti, 2004:53). در چشم آلبرتی انسان معیار سنجش هر چیز، از جمله خودش، است و از این روست که می‌گوید «انسان میزان و مقیاس همه چیزهاست، و این یعنی اعراض همه چیزها به طور معمول با اعراض انسان مقایسه می‌گردند و به میانجی آنها شناخته می‌شوند» (Ibid: 53). انسان نه صرفاً در چارچوب ایدئولوژیک، بلکه در وضع قوانین

نیز به همچنین؛ از آن جا تا رستنگاه مو نیز یک سوم است که پیشانی را می‌سازد. درازای کف پا یک ششم قد بدن؛ و درازای ساعد یک چهارم؛ و همچنین پهنای سینه نیز یک چهارم است؛ اعضای دیگر نیز تناسب متقارن خود را دارند و با به کار بستن این تناسبات است که نقاشان و پیکره‌سازان شهیر دوران باستان شهرتی عظیم و جاودان یافته‌اند (Vitruvius, 1960:72).

ویتروویوس به منظور دستیابی به تناسبات حقیقی تن آدمی، از قیاس اجزاء باهم و تعیین نسبت عددی برای قرابت هرچه بیشتر با طبیعت آن بهره می‌برد. آلبرتی به تأسی از او و با بازنگری دستاوردهای دیگر گذشتگان می‌کوشد این طرح را به سرانجام برساند، اما در این مسیر راه را بر تجربیات فردی نمی‌بندد. او سعی دارد الگویی غایی و جهان‌شمول را، فارغ از سلیقه فردی و معیارهای متعدد زیبایی‌شناختی، از تناسبات بدن ارائه کند. تجربه و تدقیق در پیکره‌انسانی نخستین گام اوست؛ هرچند که در گام بعد دستاوردهایش را در چارچوبی انتزاعی (عددی) بیان می‌کند. در واقع او سعی دارد تا هر دو سیستم انضمامی و انتزاعی را در رسیدن به تناسبات ایدئال به کار بندد و پیوندی میان آنها ایجاد کند. در تحلیل این روند بررسی و تطبیق دیدگاه‌های وی در رساله‌های *در باب فن معماری*<sup>۱۶</sup>، *در باب نقاشی*<sup>۱۷</sup> و *در باب مجسمه*<sup>۱۸</sup> مجموعاً درکی صحیح و جامع از دستاوردها و رویکرد وی فراهم می‌آورند. در ادامه به مفهوم زیبایی نزد آلبرتی و سپس بازتاب آن در تبیین ساختار نظام تناسبات بدن خواهیم پرداخت.

## ۲. تناسبات و زیبایی

در تبیین نظام تناسبات آلبرتی، نخست ضروری است تا دیدگاه او پیرامون زیبایی مورد بررسی قرار گیرد، زیرا غالباً نظام‌های تناسبات خود مشتق از تعاریف و رویکردهای گوناگون هنرمندان از مفهوم زیبایی هستند. به عبارتی نظام تناسبات نزد هر هنرمند زیربخشی‌ست از رویکرد او به مسئله زیبایی؛ در نتیجه بررسی مفصل‌بندی امر زیبا نزد آلبرتی تبیین نظام تناسباتی او را روشن‌تر می‌نماید. آلبرتی متناسب با

جهان بیرونی و حتی فراتر از آن، در قاب تصویر نیز معیار سنجش می‌شود. برای مثال در وضع واحدهای اندازه‌گیری، بدن انسان معیار پایه قرار می‌گیرد: اگر بلندای انسانی میان‌قامت را به سه بخش برابر تقسیم کنیم، یک بخش آن برابر یک برآچو<sup>۱۲</sup>، و سه برآچو معادل قامت یک انسان می‌شود.<sup>۱۳</sup> آلبرتی در رساله در باب مجسمه گامی بلند در جهت دستیابی به معیارهای اندازه‌گیری برمی‌دارد و بدن هر فرد را تبدیل به خط‌کشی خاص می‌کند<sup>۱۴</sup> رجوع کنید به (Alber-ti, 2013:21-25). در تصویر، فضا در نسبت با ابعاد انسان و ملهم از تناسبات جاری آن شکل می‌پذیرد و بدین ترتیب باورپذیر می‌گردد. حتی در توصیف موجودات خیالی انسان معیار سنجش قرار می‌گیرد، آن‌گونه که دانته درازای غول دوزخی را چنین توصیف می‌کند: «سه مرد بالابند بدان بتوانند نازید که اگر بر دوش یکدیگر برآیند، به موی وی می‌توانند رسید» (دانته، ۱۳۹۷: ۱۹۴).

آموزه‌های رنسانسی پیرامون تناسبات علاوه بر اینکه مبتنی بر مشاهدات مستقیم اوست، در بردارنده مطالعاتی در متون کهن است. می‌توان ادعا کرد که آلبرتی تحت تأثیر دیدگاه‌های ویتروویوس<sup>۱۵</sup>، معمار و نظریه‌پرداز روم باستان، قرار داشته است که با مطالعه بدن و نیز با به کار بستن اصول ریاضیات و هندسه - برای مثال در مورد کاربرد اعداد کامل ۶، ۱۰ و ۱۶- به دنبال الگویی ایدئال و مناسب برای بازنمایی بدن انسان بود. ویتروویوس در بخش اول کتاب *در باب معماری پیرامون تناسبات بدن انسان* می‌نویسد:

بدن انسان بالذات چنان طراحی شده است که صورت، از چانه تا بالای پیشانی و رستنگاه مو، برابر است با یک‌دهم کل قدش؛ دست باز از مچ تا نوک انگشتان میانی نیز به همین اندازه است؛ سر از چانه تا فرق یک‌هشتم قد است، و سر و گردن و شانه از بالای سینه تا رستنگاه مو یک‌ششم؛ از میانه سینه تا رأس فرق سر یک‌چهارم است. اگر درازای خود صورت را اندازه بگیریم، فاصله پایین چانه تا سطح زیرین منخرین یک سوم آن است؛ بینی از سطح زیرین منخرین تا خط میان ابروها

محتوای هریک از رسالاتش تعاریفی گوناگون از زیبایی ارائه می‌دهد و بدو چنین می‌نماید که این تعاریف گاه با هم هیچ نسبتی ندارند - باید توجه داشت که او در ارائه هر یک از این تعاریف اهداف گوناگونی را دنبال می‌کند - اما با کنار هم گذاشتن آنها می‌بینیم که تعریف زیبایی در نظر او کامل‌تر و جامع‌تر می‌گردد. در رساله‌های درباب فن معماری (۱۴۵۲) و در باب نقاشی (۱۴۳۵) به نظر می‌رسد که آلبرتی در پی مفصل‌بندی نظری مبانی و اصول اولیه زیبایی است. علی‌رغم هم‌سویی با دستاوردهای پیشینیان، دست‌کم در برخی جنبه‌ها، آلبرتی در این دو رساله از آن‌ها جدا می‌شود و می‌کوشد مبانی نظری رویکردی بدیع را پایه‌ریزی کند. از آنجا که این رویکرد جدید آلبرتی چندان پیشینه‌ای ندارد، او ناچار می‌شود عمده توجه خود را بر جنبه‌های نظری قرار دهد، و از این روست که روش‌هایی که در این دو رساله پیشنهاد می‌کند چندان به لحاظ عملی کارآمد نیستند. این در حالیست که او در رساله در باب مجسمه، با حل مناقشات نظری، بر شیوه‌های کاربردی برای تحقق و تجسم بخشیدن به ایده خود از زیبایی تمرکز می‌کند.

در رساله در باب معماری، آلبرتی به تاسی از دیدگاه گذشتگان سعی می‌کند زیبایی را نه در ذات عناصر بلکه در نسبت هماهنگ میان آنها بیابد؛ پس زیبایی را «هماهنگی عقلانی تمامی اجزاء یک کالبد (بدن)» معرفی می‌کند: «زیبایی هماهنگی معقول همه پاره‌های بدن است چنانکه هر چیز به آن افزوده یا از آن کاسته یا دگرگونه شود کار بدتر شود» (Alberti, 1988:156) در این تعریف تأکید آلبرتی بر ایجاد هماهنگی و تناسب از طریق کار بست عقلانیت است که قوانین ریاضیات نقش مهمی در شکل‌گیری آن ایفا می‌کنند. در واقع، هماهنگی‌ای که نزد آلبرتی همواره در زیبایی نمایان است شامل نسبت صحیح جزء با کل است که باید طبق قواعدی مشخص و متعین تعریف شود. پس در این تعریف امر زیبا از منظر او در نسبتی تنگاتنگ با امر دقیق ریاضیاتی قرار می‌گیرد که زیبایی را سنجش‌پذیر می‌سازد. در بخش دیگری از این رساله او تلاش می‌کند تا مفهوم زیبایی را با تمثیل‌هایی روشن‌تر سازد و از

اوریل<sup>۱۹</sup> در *انه‌اید*، که زیبایی و شکوفایی جوانیش چشم‌گیر است، یاد می‌کند؛ اما زیبایی اوریل در برابر زیبایی گانیمد، که زئوس از آتش عشقش سوخت و او را ربود<sup>۲۰</sup>، رنگ می‌بازد؛ در واقع زیبایی در هریک از این دو به گونه‌ای نمود می‌یابد که قیاس یکی با دیگری ناممکن می‌نماید.<sup>۲۱</sup> رجوع کنید به (Alberti, 2004: 53) زیبایی گانیمد چنان‌ست که زیبایی اوریل در برابرش به نازبا بدل می‌شود. از این مثال چنین برمی‌آید که زیبایی در نسبت -که نسبتی صرفاً عددی نیست - مشخص می‌شود، به عبارتی با قیاس می‌توان به زیبایی برتر و اولی دست یافت. در واقع زیبایی به اشکال متنوع همچون ویژگی‌های بخصوص چیزها نمود پیدا می‌کند که متغیر هستند، و بر اساس چنین دیدگاهی زیبایی امری است نسبی که برای تعین بخشیدن به آن توأمان نیاز به حکم هنرمند (قضاوت عقلانی) و کار بست ریاضیات (امر دقیق) است.

به نظر می‌رسد زیبایی و معیار گزینش آن نزد آلبرتی پیشاپیش متعین و ثابت نیست، یعنی الگویی ثابت و پیشینی ناتوان از بازنمایی چنین امری است. در هر موقعیت زیبایی توسط هنرمند ادراک و از جهان پیرامونش گزینش می‌شود و در نسبتی متعین با دیگری قرار می‌گیرد و در نهایت کار بست روش عقلانی و دقیق آن را به الگویی بی‌بدیل برای زیبایی تبدیل می‌کند. پس امر زیبا در تعریف خود بارها و بارها بازمفصل‌بندی می‌شود.

در رساله در باب معماری آلبرتی اذعان می‌دارد که زیبایی «خصوصیتی است ذاتی که در سراسر کالبد (بدن) جاری‌ست»؛ در بخشی دیگر چنین بیان می‌کند که «زیبایی صورت هم‌سازی و هماهنگی پاره‌های بدن است مطابق با شمار و طرح و وضع مقرری که *concininitas*، آن قاعده مطلق و بنیادین طبیعت، تعیین می‌کند» (Al-berti, 1988:303). در نتیجه زیبایی همان «هماهنگی<sup>۲۲</sup>» میان جزء و کل است. در رساله مذکور تصریح شده است که «از ترکیب نماها آن هماهنگی و ظرافت برانده‌ای در بدن برمی‌خیزد که آن را زیبایی می‌خوانند. پس از آنجا که زیبایی هم‌سو با مفاهیمی چون هماهنگی، ظرافت و وقار تعیین می‌گردد اینها باید در اولویت جستجوی

هنرمند قرار گیرند» (Alberti, 2004:71). همبستگی تعریف زیبایی و هماهنگی موجب شد تا هنرمند برای دستیابی به امر زیبا، نهایت غایت هنر، به جستجوی هماهنگی در طبیعت بپردازد. نکته قابل توجه اینکه زیبایی از منظر آلبرتی همواره یا «همان» هماهنگی است و یا با هماهنگی (هارمونی) در پیوندی تنگاتنگ قرار دارد، نکته‌ای که می‌توان آن را در رساله‌های وی به روشنی دید.

در نتیجه برخورد آلبرتی با مفهوم زیبایی براساس معیارهای کیفی و کمی تعریف می‌شود، که بخشی از آن به تقدم و تأخر زمانی در نگارش هر یک از رسالات و نیز به گردش رویکردش در زمینه‌های گوناگون مربوط می‌شود؛ اما برخی اصول مشترک همچون تقلید عقلانی و پیروی از طبیعت و نیز هماهنگی و نسبت عددی متعین (ریاضیاتی) در آنها ثابت است، مواردی که در شفاف‌سازی مفهوم زیبایی نزد وی نقش بسزایی دارند.

### ۳. نسبت طبیعت و زیبایی

در رنسانس شاهد چرخش به سوی طبیعت هستیم، به نحوی که طبیعت از مفاهیم رازآمیز پالوده می‌شود و تبدیل به منبع الهام و هدف اصلی هنرمندان می‌گردد، تا آنجا که زیبایی چیزی جز دریافت قوانین طبیعی و هم‌سویی با آنها نیست، و از منظری دقیق‌تر «زیبایی قانون و هدف است؛ قانونی برای طبیعت و هدفی برای انسان.» (Tatarkiewicz, 2005:83) پس طبیعت به شکلی غیرمستقیم در هدف نهایی مندرج است.

هنر راستین از نظر آلبرتی همواره پیرو طبیعت است و رونگاشت عقلانی از طبیعت رکن اصلی نظریه اوست، زیرا «طبیعت سازنده صورت‌هاست» (Alberti, 1988: 303). کثرت و انباشتگی فرم در طبیعت بستری را فراهم می‌آورد تا هنرمند با گزینش و استخراج نمونه‌های زیبا به امر زیبا دست یابد و با بهره گرفتن از ریاضیات آن را تعالی بخشد، اما تقلید از طبیعت نه صرفاً به منظور برگزیدن چیزهایی زیبا بلکه الگوییست برای برگرفتن اصول، روش و ابزار هنری. «در هر هنر و حرفه‌ای اصل‌ها و کمال‌ها و قاعده‌ها از طبیعت برگرفته می‌شوند» (Alberti, 2013:11). به عبارتی طبیعت تعیین‌کننده

تمامی مراحل شکل‌گیری اثر هنری و ابزار خلق آن نیز هست. هنرمندان - چه نوآموز و چه خبره - هیچ مرجعی جز طبیعت ندارند، چراکه بهترین منبع برای درک زیبایی و هماهنگی طبیعت است و روی گرداندن از آن و اکتفا به تصاویر ذهنی موجب عدول هنرمند از قواعد طبیعی می‌شود و منبع غنی و لایتناهی گزینش خود را به ازای الگوهای محدود ذهنی از دست می‌دهد. در واقع این طبیعت است که با قرار دادن فرم‌های متکثر و متنوع در اختیار هنرمند بستری فراهم می‌آورد تا به کمک ابزار، فرم‌های طبیعی را بیالاید و زیبایی ناب را استخراج کند. در اصل طبیعت قادر است تا الگو و فرم را با در دسترس قراردادن امکانات بی‌شمارش، استعلا بخشد.

طبیعت نزد هنرمند رنسانسی جایگاهی ویژه یافت. آلبرتی همچون معاصران خود - بر ارتباط تنگاتنگ هنرمند با طبیعت تأکید دارد، و هنرمندانی را که تنها به تصاویر ذهنی‌شان رجوع می‌کنند سخت نکوهش می‌کند. آنان به دلیل نداشتن راهنمایی همچون طبیعت، کاستی‌ها و نارسایی‌های اثرشان را هیچ‌گاه متوجه نخواهند شد و در دام خطاهایشان، بر تکراری بی‌ثمر پافشاری می‌کنند؛ شاید به همین خاطر است که تجربه زیبایی ناب بر آنان دشوار می‌گردد.

طبیعت زمینه‌ایست بی‌کران برای مشاهده مستقیم فرم و تقلید از نظام پیچیده آن. با نگرستن در طبیعت هنرمند اصول حاکم بر آن و عملکردش را نزد چشم، و نیز نزد ذهن مورد بررسی قرار می‌دهد و بی‌شک آن را همچون الگویی بی‌بدیل می‌انگارد. آلبرتی هنرمند را به تدقیق در طبیعت تشویق می‌کند تا به کاربست هم‌زمان امر عام و خاص پی برد، زیرا طبیعت به طور هم‌زمان متغیرهای خاص و نظم کلی را در تولیداتش دارد. در راستای تحقق این مهم آلبرتی قوانین کلی و ویژگی‌های جزئی را از طریق روش‌های دوگانه انتزاعی و انضمامی (روش عددی و قیاسی) توأمان به کار می‌گیرد که روشی مشابه روش طبیعت به عنوان الگوی غایی اوست.

برای دستیابی به اصول طبیعت، لازم است تا شیوه برخورد و گرت‌برداری از آن مورد توجه قرار گیرد. از این رو، تقلیدی که آلبرتی از آن سخن به میان می‌آورد



نه تقلیدی کورکورانه و فاقد لذت عقلانی که صرفاً مختص ویژگی ظاهری چیزهاست، بلکه تقلیدی عقلانی و دقیق است. در واقع، به بیان تاتارکیویچ، «هنر تقلید طبیعت است، اما بیش از آنکه تقلید ظاهر آن باشد تقلید قوانین و گزیده‌ای از آن است» (Tatarkiewicz, 2005: 84). اگر هنرمند نسبت به قوانین طبیعت بی‌توجه باشد و یا بالعکس خود را محدود به تقلیدی صرف از ظواهرش کند، بی‌شک با شکست مواجه خواهد شد، زیرا هریک از این موارد به نحوی معیارهای تقلید عقلانی را نفی می‌کنند. آنچه که آلبرتی می‌خواهد آشتی جهان درون (عقل) و قلمروی بیرون (طبیعت) در آفرینش هنری است، پیوند میان عقل انتزاعی و طبیعت تجربی به نمایش درمی‌آید. دمتریوس<sup>۲۳</sup>، نقاش یونانی دوران باستان، نمونه بارز چنین شکستی است. او تلاش کرد و توانست به ظاهر چیزها نزدیک شود، اما در شبیه‌سازی چنان محو ظاهر شد که از لذت و هدف خلق هنری غافل گشت. آثارش هیچ گاه نتوانستند لذت موجود در طبیعت را منعکس سازند بنابراین مورد توجه مخاطبان قرار نگرفتند<sup>۲۴</sup> رجوع کنید به (Alberti, 2004: 90).

پس طبیعت، نزد آلبرتی معیاری برای شناخت هنر از نا-هنر است. این طبیعت است که بایدها و نبایدها و قوانین را به چارچوب اثر هنری تسری می‌دهد، هرگونه عدول و عدم تبعیت از طبیعت مسبب وارد آمدن خسارت به الگوی زیبا می‌شود. بنابراین از اصولی که آلبرتی بر آن تأکید دارد حذف یا رها کردن هر اصلی است که با طبیعت مطابقت ندارد. آنگونه که او خود بیان می‌کند:

نباید دست به کاری برد که ورای ظرفیت انسان قرار دارد، و نیز نباید کاری کرد که ممکن باشد با طبیعت در تعارض قرار گیرد. (Alberti, 1988: 35)

آنچه مسلم است، تمامی قوانین باید از طبیعت برگرفته شوند و مطابق با معیارهای طبیعت و به دور از هرگونه افراط و تفریط - گرایش به قوه خیال یا به تجربه صرف - که موجب عدول از قوانین طبیعت و برهم خوردن هماهنگی موجود در آن می‌شود، وضع گردند. نکته‌ای که در این گزاره حائز اهمیت است روشن‌ساختن

نقش انسان در ساخت قوانین و روش‌هاست. انسان خود بخشی از طبیعت است و قوانین آن در او آشکارا صادقند، پس هنرمند نباید در انتخاب الگو و معیار گامی ورای آنچه که در طبیعت می‌بیند بردارد. به عبارتی فاصله گرفتن از قوانین طبیعت از منظر آلبرتی نه تنها عدول از قوانین زیستی، بلکه خروج از معانی انسانی-طبیعی است و چنین عدولی موجب خدشه‌دار شدن فرم و محتوای اثر هنری می‌گردد. نتیجه آنکه تقلید نزد آلبرتی تنها وسیله دستیابی به راه و روشی برای بازنمایی تعقل موجود در طبیعت است که در انسان نیز جاری است و این اصل اساس هنر او را تشکیل می‌دهد.

از آنجا که زیبایی در طبیعت پراکنده است هیچ چیز در آن به طور مطلق زیبا و کامل نیست. تجربه هنرمند از صورت‌های متعدد طبیعی پُر می‌گردد، که توسط مشاهده مستقیم و گزینش صورت‌های زیبا به تعالی می‌رسند. به عبارتی «الگوی هنر طبیعت است، اما با ایجاد گزیده‌ای مناسب از عناصر آن حتی می‌تواند از الگوی خود تعالی جوید.» (Tatarkiewicz, 2005: 91) تجربه طبیعی هنرمند بنیان دستیابی به الگوی متعالی است؛ به عبارتی، در واقع امر طبیعی زمینه‌ساز امر زیبا و متعال است. هنرمند نه با اتکاء بر تصاویر ذهنی بلکه با تقلید گام به گام ذهنش را با طبیعت مأنوس می‌سازد. پافشاری بر این امر موجب گزینش بهترین‌ها و ارزشمندترین‌ها برای الگوی غایی می‌گردد، برای مثال زئوکسیس<sup>۲۵</sup>، هنرمند زبردست باستان، هنگامی که آهنگ به تصویر کشیدن ایزدبانویی در معبد کُرتن را کرد، پنج نفر از زنان را که از زیباترین و جوان‌ترینان بودند برگزید و از اجزاء هریک در ساخت الگوی نهایی و ذهنی خود بهره برد.<sup>۲۶</sup> در واقع زئوکسیس اجزاء زیبا را بر می‌گزیند و با کنارهم قرار دادن آنها «کل»ی زیبا را می‌سازد. چنین روشی موجب می‌شود که همواره الگوی نهائی و ایدئال هنرمند نه تنها برپایه زیبایی ملموس بیرونی قرار گیرد بلکه در برابر عین درونی (ذهن) نیز مجسم گردد. همراهی و تعامل قلمروهای درون و بیرون در ساخت نهایت زیبایی انکارناپذیر است. از منظر آلبرتی نیز «همه ارزش‌های زیبایی در یک جا یافت نمی‌شوند بلکه «اینها اینجا و آنجا در جای‌های بسیار پراکنده‌اند،



89) از این رو تناسبات انسانی بنیان زیبایی در هنر رنسانس و به نحوی بیانگر رویکرد زیباشناختی هنرمند و بازتاب‌دهنده نگرش اوست.

نکته قابل توجه در نظام تناسباتی آلبرتی هم‌پیوندی آن با قوانین طبیعی‌ست. چنین نظامی نزد او از نسبت‌های موجود در بدن همگان، که طبیعت آنها را ودیعه گذاشته، برگرفته می‌شود. او همه کوشش خود را صرف آن کرد که تجربه شخصی خود را مستقیماً و بدون مسلم دانستن شیوه‌های مرسوم، از طبیعت برگیرد. چنین رویکردی نظام تناسباتی را نخست وارد وادی تجربه‌گرایی و سپس عقل‌گرایی می‌کند، که مسیر معکوس طبیعت را دربردارد. لئوناردو معتقد است طبیعت با خرد آغاز می‌کند و با تجربه پایان می‌دهد، اما ما انسان‌ها باید شیوه معکوس را به کار بریم، یعنی با آزمایش آغاز کنیم و سپس نتایج آزمایش را با خرد بسنجیم. (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۲۴۹) آلبرتی علاوه بر مطالعه دقیق الگوهای متفاوت سعی کرد بینش جامعی نسبت به آراء پیشینیان چون ویتروویوس، چنینی و دیگر هنرمندان پیشیناز رنسانس به دست آورد، اما در نهایت آنها را همچون مقدمه‌ای در راه مطالعات و تجربیات نوین خود انگاشت و کارش را با بررسی دقیق بدن افراد و استخراج برخی اصول ثابت از آنها آغاز کرد، اصولی که برآمده از مشاهده مستقیم و کاربست ابزار دقیق محاسباتی بودند. از طرف دیگر نظام تناسبات آلبرتی نخستین نمونه باقی‌مانده از یک نظام تناسبات انسان در نظر گرفته می‌شود که از اندازه‌گیری بدن انسان نتیجه شده است. (Aiken, 1980: 68) این نظام چرخشی محسوس در رویکرد تناسباتی با بررسی ساختار طبیعی بدن به وجود آورد که محوریت بدن انسان و تسلط آن در این نظام را بر پیش‌الگوهای هندسی-ذهنی هدف می‌گیرد. چنین به نظر می‌رسد که تمامی اعداد ثبت شده در جدول (۱) میانگینی است برآمده از سنجش مدل‌ها با به کارگیری خط‌کش و پرگار. شیوه آلبرتی درست برخلاف معاصران و پیشینیانش است که سعی در تدوین الگویی ایدئال و فراطبیعی نسبت به ابعاد بدن طبیعی داشتند و با تطبیق بدن انسان با الگویی ذهنی در استعلای چنین الگویی همت می‌گماشتند.<sup>۲۵</sup>

پس به هر تقدیر برای تجسس و درک کامل آن باید هر تلاشی که در توان‌ست انجام گیرد. او می‌افزاید «ایده زیبایی که بیشتر اهل فن در تشخیص آن به دشواری می‌افتند از ناآموختگان می‌گریزد.» (Alberti, 1988: 90) زیرا زیبایی نه به آسانی یافت می‌شود و نه در دسترس همگان است، بلکه در رسیدن به آن هنرمند باید از تمامی امکانات و دانش خود بهره برد.

تلاش هنرمند در تقلید از طبیعت منجر به شناخت بیشتر آن و نیز گزینشی بهتر می‌شود. این گزینش به میانجی قیاس‌های متعدد انجام می‌گیرد که ریشه در مشاهدات هنرمند دارند. از این رو در بساختن الگوی زیبایی قیاس نقشی تعیین‌کننده دارد؛ در قیاس تجربه با تعقل درمی‌آمیزد، زیرا مشاهدات متعدد هنرمند در ذهن او پالوده می‌شوند و با به‌کار بستن شیوه‌ای خاص الگوی زیبایی از آن استخراج می‌گردد که موجب لذت می‌شود. به نظر آلبرتی قیاس توسط چیزهایی که شناخته شده‌ترند انجام می‌پذیرد، و از آنجا که انسان برای انسان آشناتر از تمامی چیزهاست، بهترین معیار خود اوست؛ و مقصود از خودش بدن اوست.

نه تنها فضای اثر نسبت به پیکره‌ها، بلکه ابعاد و ویژگی‌های هر چیز با انسان سنجیده می‌شود. آنگونه که هر جزء نسبت به اجزاء دیگر و نیز نسبت به کل بدن سنجیده می‌شود، و یا از اعضاء بعنوان معیارهای اندازه‌گیری استفاده می‌شود. تناسبات، که اصل اساسی در طبیعت‌ست، در رأس شکل‌گیری اثر هنری قرار می‌گیرد و رابطه مستقیمی با زیبایی دارد و در نهایت امر زیبا در بردارنده امر متناسب است.

#### ۴. بدن و تناسباتش

تناسبات بدن انسان همواره عرصه‌ای برای رد، پذیرش و نیز بازنگری معیارهای زیباشناختی گذشتگان بوده است و همچنین بساختن الگوهای نوین به میانجی نظریه‌پردازی پیرامون تناسبات صورت می‌پذیرد. پانوفسکی معتقد است نظریه تناسبات انسان هم به مثابه لازمه تولید هنری و بیان هماهنگی پیش‌بنیاد میان عالم صغیر و کبیر دانسته می‌شده است و هم مضافاً به مثابه بنیان عقلانی زیبایی. (Panofsky, 1955:)



استخراج اصول بنیادین و بازنمایی بدن‌ها تنها در بردارنده مفاهیم کلی و یا صرفاً تعیین کننده جهات اصلی نیستند، بلکه هر یک به تنهایی مورد مطالعه دقیق ریاضیاتی قرار می‌گیرند و الگوی عددی خاصی را ارائه می‌دهند. پس آشکارا آلبرتی خواستار معیاری برای بدن زیباست که دقیق و متعین باشد به نحوی که زیبایی با قطعیت مطابقت داشته باشد.

### ۵. تشریح روش آلبرتی

آلبرتی در رساله در باب مجسمه درصدد تبیین و تشریح روندیست که برای دستیابی به الگوی ایدئال به کار می‌بندد، او اذعان می‌کند:

بدن‌های بسیاری را برگزیدم که هریک سالم و زیبا بودند و تمام اندازه‌ها و تناسبات آنها را بیرون کشیدم؛ آنگاه آنها را به مقایسه گذاشتم و زیادت‌ها و بیشینه‌ها را، یعنی آنچه اغراق شده یا بزرگتر از دیگران بود را، کنار گذاشتم، و از بسیار بدن‌ها و الگوها میانه را که ستایش برانگیزترینش می‌خوانم بدست آوردم. پس از بدست آوردن اندازه این درازاها و پهنایها و کلفتی‌ها که درخور توجه‌ترینند، دریافتم که کارم کامل است (Alberti, 2013: 54).

در نگاه نخست دیدگاه او کمی متناقض به نظر می‌رسد. او در نخستین گام برای تعیین معیار زیبایی از نقطه‌ای آغاز می‌کند که دلالت‌گر زیبایی ذوقیست، زیرا بدن‌هایی که زیبا و سالم هستند بر مبنای دیدگاه هنرمند، به عنوان فردی آگاه و حرفه‌ای، انتخاب می‌شوند. باید متذکر شد که نخستین گزینش نه بر پایه اتفاق بلکه مبتنی بر انتخاب صرف هنرمند صورت می‌پذیرد؛ در واقع آنچه که توسط سلیقه هنرمند تحسین و انتخاب شود به حق در زیبایی برتر است و لذت بیشتری را برمی‌انگیزد. پترارک<sup>۲۶</sup> و براچیولینی<sup>۲۷</sup> معتقد بودند که مخاطب آگاه بیشترین لذت را از اثر هنری می‌برد تا آنجا که اذعان می‌کنند: «دوناتللو آن را [دید و] آن را [بسیار تحسین کرد]»<sup>۲۸</sup> (Baxan-dall, 1991: 124). رجوع به چنین حکمی پیش از صورت‌بندی زیبایی ایدئال نیز ممکن است زیرا در چنین

موقعیتی آلبرتی در جایگاه مخاطب آگاه طبیعت قرار می‌گیرد و می‌تواند گزینش صحیح‌تری داشته باشد، پس آن چه که او برمی‌گزیند و حکم به زیبایی آن می‌کند را می‌توان اساس هنر و نقطه عزیمتش دانست. در گام دوم آلبرتی اشاره می‌کند که با بررسی و سنجش بدن‌های منتخب و کنار گذاشتن برخی از آنها که شامل اغراق‌هایی می‌شدند به امر زیبا و متعال نزدیک می‌شود. روش او در دستیابی به امر زیبا یادآور شیوه گزینشی زئوکسیس است، اما با این تفاوت که در دیدگاه زئوکسیس زیبایی حاصل از بخش‌های مختلف طبیعتست که با یکدیگر ترکیب می‌شوند و کل زیبا را تشکیل می‌دهند و تمامی مراحل کار از جمله گزینش، تطبیق و ترکیب بر پایه حکم ذوقی هنرمند پیش می‌رود. در حالی که آلبرتی تدقیق موشکافانه در طبیعت را نه به جهت یافتن اجزایی زیبا بلکه برای دستیابی به قانونی کلی و همگانی که حاکم بر امر زیباست به کار می‌بندد. در اصل او در جستجوی زیبایی در قوانین طبیعت و کاربست آن است.

در گام بعد آلبرتی با بهره‌گیری از ابزار میانگینی را از بدن‌ها استخراج می‌کند که بسیار تحسین‌برانگیز است. در واقع روش میانگین، روش تعبیر زیبایی طبیعی به زیبایی استعلایی از طریق اعدادی معلوم است.<sup>۲۹</sup> به میانجی چنین روشی می‌توان به زیبایی حاضر ولی پنهان در بدن پی‌برد. معیار بدن زیبا نزد آلبرتی در حقیقت از بدن انسان‌های هم‌عصرش سربرمی‌آورد و از این‌رو نه ورای امر واقع طبیعی بلکه در هماهنگی کامل با آن است. «میانه، متوسط یا متعارف نه تنها آنچه معمولاً رخ می‌دهد بلکه آنچه ذاتاً صادق‌ست را نیز می‌نمایاند؛ در این معنای دوم مفهوم میانه هم کاربرد اخلاقی دارد و هم زیبایی‌شناختی.» (Aiken, 1980: 71) نظام زیبایی‌شناختی آلبرتی هم در روش (میانگین‌گیری) و هم در هدف (زیبایی جهان‌شمول) در امتداد نظام اخلاقی قرار می‌گیرد که بناست هم زیبایی مشترک و هم لذتی کلی و مشترک را که نزد همگان فهم‌پذیر است ارائه دهد. همچنین نظام میانگین و کاربست ابزار برای تعیین تناسبات این مسئله را برای ما روشن‌تر می‌سازد که زیبایی نزد آلبرتی امری کاملاً ابژکتیو و بیگانه با



تصویر (۲) دِفينیتوره، آلبرتی

۷۹

دو تمایز و ملاحظه، دربرخوردی تا حد ممکن کوتاه، به دو موضوع به نام‌های جهات و نقطه‌یابی مربوط می‌شوند. (Alberti, 2013: 14)

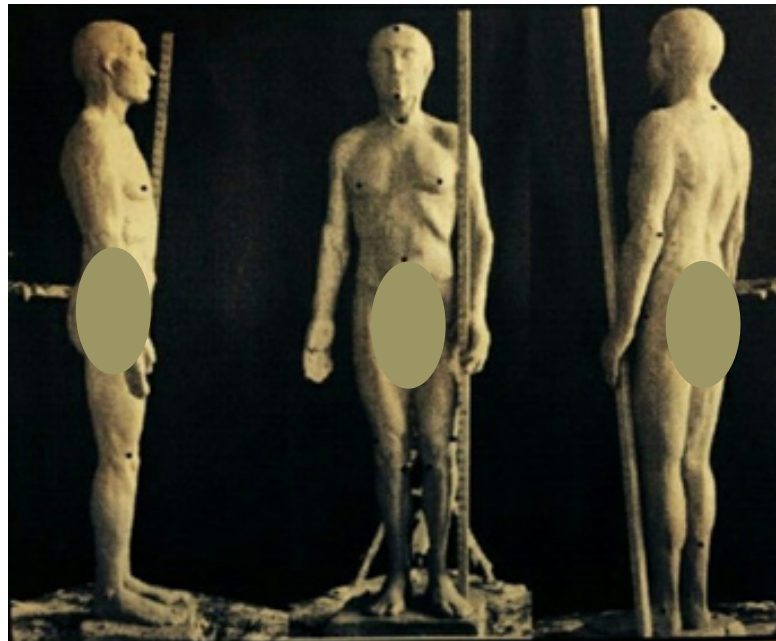
پس رویکرد هنرمند پیش از مواجهه با مدل باید مشخص و متناسب با هدف به درستی انتخاب گردد. آلبرتی دو رویکرد خاص را چنین معرفی می‌نماید. نخستین رویکرد در پی دستیابی به ویژگی‌های ظاهری فردی و نمایش تمامیت شخصیت او از جمله حالات و رفتارهایش است؛ آلبرتی برای این کار شیوه نقطه‌یابی و ابزاری به نام دِفينیتوره (deffinitore) را برمی‌گزیند. این ابزار متشکل از سه بخش است: یک سطح افقی که به سه بخش مساوی تقسیم و مدرج شده؛ بخش دیگر بازوی متحرک مدرجی است که یک سر آن به مرکز دایره متصل است؛ و بخش آخر رشته‌ای قائم است که در انتهای آن وزنه‌ای آویخته شده و از بازوی متحرک تا سطح زمین امتداد دارد.<sup>۲۰</sup> (تصویر ۲) دِفينیتوره یافتن مختصات هر یک از نقاط مدل را، به منظور بازنمایی دقیق، ممکن می‌سازد: جهت، فاصله نقطه از سطح زمین، و نسبت عددی هر یک به درستی توسط آن سنجیده می‌شود.

مفاهیم نوافلاطونی است. از نظر آنتونی بلانت «تکنیک میانگین‌گیری بسیار واقع‌گرایانه و عملی خصیصه آلبرتی است و نشان می‌دهد که او تا چه اندازه از هرگونه مفهوم ایدئالیستی یا نوافلاطونی دور بوده است.» (Blunt, 1962: 18)

در نهایت آلبرتی اشاره به اندازه‌گیری طول، عرض و ارتفاع دارد و از این رو نظام او از جمله نخستین نمونه‌های تناسباتی است که در آن هر سه بُعد سنجیده و ارائه می‌گردد. پانوفسکی معتقدست نظریه آلبرتی مبتنی بر مشاهده تجربی است و می‌تواند پیکر معمول انسانی را در مفصل‌بندی اندام‌وارش به شکلی کاملاً سه‌بعدی تعریف کند و این خود نشان از دستاوردی مهم دارد. (Panofsky, 1955: 94) در الگوهای پیشین اندازه دو بعد از ابعاد بدن ارائه شده است اما نسخه آلبرتی در این زمینه نوآورانه است.

### ۵.۱. ابزاری در خدمت آلبرتی

آلبرتی علاوه بر این که در جستجوی اصول طبیعی‌ست در رساله در باب مجسمه به دنبال ابزاری برای بازنمایی دقیق تناسبات بدن متعال است، ابزاری که قادر باشد روابط اجزاء و کل را به نحو هماهنگ و عقلانی و در نسبتی معین با یکدیگر به نمایش بگذارد. گزینش و کاربست صحیح ابزار به طور مستقیم با هدف هنرمند در ارتباط است. الگوبرداری صرف و طرح الگویی ایدئال هر یک ابزاری متفاوت و متناسب را می‌طلبند. در حقیقت ابزار بخشی از شکل‌گیری روند اثر هنری است: چگونگی و چرایی، یا اصول شبیه‌سازی به طریقی که مجسمه‌سازان به کار می‌بندند، آنگونه که دریافت کرده‌ام در دو مسیرند؛ یکی از این دو شباهت یا تصویری‌ست که از جانداران می‌سازیم (به‌عنوان مثال حرف‌زدن منتسب به انسان) که تا حد ممکن شبیه به انسان است. اهمیت ندارد که این شباهت نزدیک به چهره سقراط باشد تا افلاطون یا هر فرد شناس دیگری نزد ما. چنین کاری اگر شبیه به انسان باشد، موفق خواهد بود حتی اگر آن فرد نزد ما ناشناخته باشد. اصول دیگر برای آنانی‌ست که بخواهند نه فقط شباهت انسانی به شکل کلی بلکه شباهت فردی را بازنمایی کنند ... این



تصویر (۳) الگوی نهایی آلبرتی

می‌دهد که آلبرتی چگونه به ارتباط میان امر دقیق و امر زیبا نظر دارد چراکه آنها از همسویی فرض بنیادین رابطه قیاس و تناسب تبعیت می‌کنند» (Aiken, 1980:74).

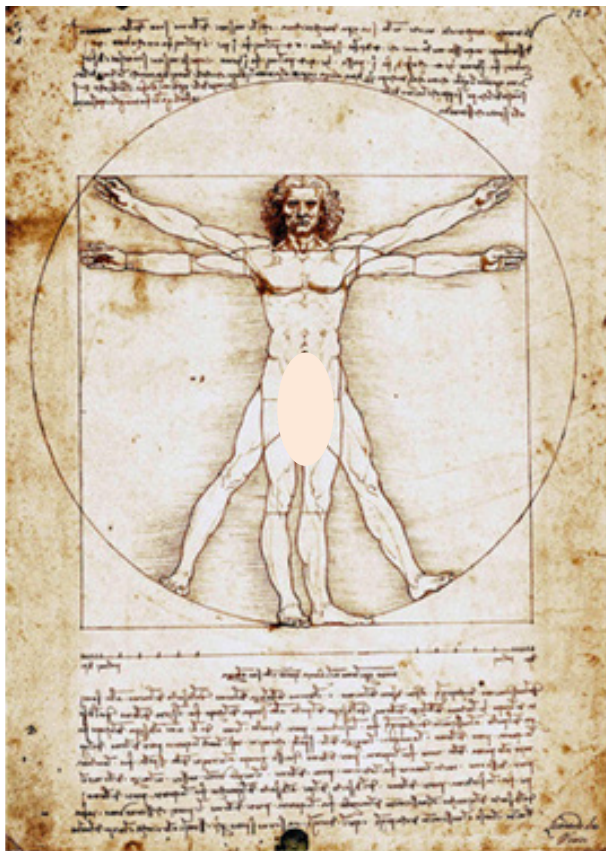
آلبرتی به منظور استخراج تناسبات دقیق از مدل‌ها خط‌کشی متناسب و خاص برای هر پیکره طراحی می‌کرد و به عبارتی هر بدن خط‌کش و معیار سنجش خود بود. اندازه هر یک از این خط‌کش‌ها نه متعین و ثابت، بلکه طول و تقسیمات هر یک بر اساس بلندای قامت افراد متغیر است. در اصل «نظام اندازه‌گیری ex-empeda نظامی نسبی‌ست و نه مطلق» (Aiken, 1980:74). چنین ابزاری نشان از تأکید بر شیوه کارگاهی و تجربی دارد که نافی هرگونه مدل ذهنی‌ست و مطالعه دقیق ساختار طبیعی بدن انسان را نهایت غایت خود قرار می‌دهد. بدون در نظر گرفتن بلندای متغیر خط‌کش - که عددی مشخص را به نمایش نمی‌گذارد- آن را به شش قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و هر بخش آن را پا<sup>۳۲</sup> می‌نامیم: بنابراین قامت معمولی هر انسان شش پاست. سپس هر پا را به ده قسمت برابر تقسیم می‌کنیم و آن را یک اینچ<sup>۳۳</sup> می‌نامیم: بنابراین قامت طبیعی هر فرد ۶۰ اینچ است. آنگاه هر اینچ را به ۱۰ بخش مساوی که بسیار کوچکند تقسیم

اما رویکرد دیگر نه امر خاص بلکه امر عام را نشانه می‌گیرد و معیاری ایدئال و کلی، که نه شباهت فردی بلکه قانون انسانی را که نزد همگان موجود است، برمی‌گزیند و از این طریق قوانین کلی و ثابت را به میانجی منطق ریاضیاتی بازمی‌نمایاند. آلبرتی هدف این رویکرد را چنین بیان می‌کند:

نه تنها جزئیات این یا آن انسان، بلکه تا آنجا که توانستم خواستم که زیبایی کامل را متعین سازم، آن زیبایی که همچون هدیه‌ای از جانب طبیعت به ما داده شده، تناسبات متعین کمابیش جهان‌شمولی که به بسیار بدن‌ها داده شده است. (Ibid: 54)

احتمالاً آلبرتی از هردو روش برای دستیابی به بدن زیبا سود برده است. نخست در گزینش و بررسی مدل‌های نخستینش از ابزاری بهره می‌برد تا مشخصه‌های هر بدن را به تنهایی ثبت و بررسی کند (دیفینیتوره). آنگاه با تدقیق در ویژگی‌های خاص هر یک به جستجو و استخراج قوانین کلی و مشترک آنها می‌پردازد.

همواره روش صحیح<sup>۳۱</sup> برآمده از اصول و ابزار صحیح است. در اصل آلبرتی نسبت ساختار اندام را از طریق روشی به نام exempeda به دست می‌آورد که این امر را ممکن می‌سازد تا او جزئی‌ترین اندازه‌ها را در تبیین الگوی ایدئال خود ارائه دهد. «سیستم اندازه‌گیری نشان



تصویر (۴) انسان ویترووین، لئوناردو داوینچی

منظر آلبرتی زیبایی هم‌پیوند با هماهنگی و منبعث از روابط متناسب است. در اینجا این پرسش اساسی مطرح می‌شود که امر متناسب چگونه شکل می‌گیرد. در انسان ویترووین (تصویر ۴) تناسبات ایدئال انسانی -بدون در نظر گرفتن مدل زنده و حقیقی- با بسنده کردن به اشکال هندسی (همچون مربع و دایره) و با به کار بردن عضوی ثابت از بدن سنجیده می‌شود. در اصل کلیات با قوانین هندسی و جزئیات با یک عضو سنجیده می‌شوند و امر متناسب را شکل می‌دهند. در نظام تناسباتی چنانچه نیز ابعاد هر جزء به صورت همزمان در نسبت با اجزای دیگر و با کل سنجیده می‌شود، به طور مثال سنجش ابعاد بدن توسط سر یا پا صورت می‌پذیرد.

آلبرتی در ارائه الگوی خود با پیروی از طبیعت به هماهنگی و زیبایی موجود در بدن پی‌می‌برد اما به آن بسنده نمی‌کند و برای استعلای آن از هندسه سود می‌جوید و سعی دارد تا آن را در جدولی حاصل از این دو لحاظ کند، پس «زیبایی» را به مثابه تلفیقی از

می‌کنیم و هریک را مینت<sup>۳۴</sup> می‌نامیم: ۶۰۰ مینت بلندای قد مدل است. با چنین خط‌کشی هر عضو نسبت به خود بدن و در نسبت با اعضای دیگر سنجیده می‌شود و اندازه هریک را با دقت و به شکلی جزئی ارائه می‌دهد. آلبرتی به نسبت‌های کلی (همانند نسبت سر به بدن ۱/۱۰) بسنده نمی‌کند و از طریق ارائه جزئیات عددی هریک سعی در تجسم الگوی ایدئال خود دارد. آلبرتی تصریح می‌کند که «مجسمه‌سازان باید این مسئله را بسیار جدی بگیرند، و نقاشان نیز در نظر داشته باشند که دانستن ارقام اینچ و مینت هر عضو (بخش) بسیار مفید و ضروری‌ست.» (Alberti, 2013: 21)

شاید تقسیمات خط‌کش به ۶، ۱۰ و ضربی از آنها نشان از پایبندی آلبرتی به آراء متفکرین باستان از جمله ویتروویوس که ۶ و ۱۰ را اعداد کامل محسوب می‌کرد دارد. به طور مثال نسبت یک پا به کل بدن ۱:۶، ۱۰:۶۰۰ اینچ و یا ۶۰۰:۱۰۰ مینت است که همگی اعداد کاملند. آلبرتی روش تحلیل ابعادی (دیمانسیون)<sup>۳۵</sup> را در برابر نقطه‌یابی<sup>۳۶</sup> قرار می‌دهد و عملکرد خاص آن را معیار ثابت زیبایی خود تعریف می‌کند. از منظر او این روش «اساس همه چیز است و برای ما چیزهایی بخصوص فراهم می‌آورد که متعارف‌تر و همه‌گیرتر هستند، چیزهایی که در طبیعت بدن به لحاظ درونی بیشتر تثبیت شده و پایدار هستند، چیزهایی چون درازا، ضخامت و پهنای اعضای بدن» (Ibid: 30). و از این طریق او به زیبایی عمومی خود نزدیک می‌گردد. با به‌کار بستن چنین روشی او تمامی اجزاء را می‌سنجد (جدول شماره ۱).

با توجه به جدول شماره (۱) که ساختار عددی پیکر انسان را ارائه می‌دهد تندیس‌هایی ساخته و طراحی‌هایی کشیده شده است که الگوی ایدئال آلبرتی را به نمایش می‌گذارند. (تصویر ۳) با بررسی نتایج برآمده از این تجربیات کارگاهی می‌توان به این نتیجه رسید که اجزاء آناتومی کاملاً هماهنگ و حساب‌شده‌اند و ساختار کلی بدن را حفظ می‌نمایند. در اصل می‌توان چنین ادعا کرد که شناخت ساختار پیکره و زیبایی آن زاده هماهنگی و هماهنگی خود زاده روابط متناسب است.

با در نظر گرفتن آنچه در بالا به آن اشاره شد، از

زیبا می‌گردد؛ به عبارتی آلبرتی همگان را به شرکت در ساخت الگوی زیبای همگانی فرامی‌خواند. تناسبات ارائه شده توسط آلبرتی نه ورای بدن طبیعی انسان بلکه در راستای نمایان‌سازی وجوه ناشناخته آن قرار می‌گیرد و هرگونه تفکر انتزاعی پیرامون تناسبات را نفی می‌کند.

### پی‌نوشت

1. Filippo Brunelleschi (1377-1446)
2. Lorenzo Ghiberti (1378-1455)
3. Donatello (1386-1466)
4. De humani corporis fabrica (libri septem)
5. Andreas Vesalius (1514- 1564)
6. Jan van Calcar
7. Marco d'Agrate ( 1504-1574 )
8. Cennino d'Andrea Cennini
9. Il libro dell'arte
۱۰. به نظر می‌رسد هنرمندان این دوره برای ارائه الگوی ایدئال‌شان پیکر مردان را به عنوان معیار تناسبات قرار می‌دادند. شاید چنان فرض می‌شد که توسط پیکره مرد می‌توان به تناسباتی دقیق تر و متعین رسید در حالی که از منظرشان این مهم در پیکره زن غایب است و متغیرهای بیشتری باید در نظر گرفته شود. اما طراحی از بدن‌های تشریح شده زنان، بالاخص زنان باردار متداول بوده است.
۱۱. braccio: واحد ایتالیایی قدیمی برای اندازه‌گیری طول که در شهرهای مختلف ایتالیا معادل مقداری میان ۵۸ تا ۶۸ سانتی‌متر بود (مثلاً در ونیز معادل ۶۸ و در بولونیا معادل ۶۴ سانتی‌متر)
۱۲. رجوع کنید به (Albert, 2004: 54) من بلندای این مرد را به سه پاره بخش می‌کنم که [هریک] متناسب خواهد بود با اندازه‌ای که به طور معمول یک «بِراچو» خوانده می‌شود؛ از این رو [چنان‌کنم] که به هر شمار که نسبت میان اندام‌ها را ببینیم، بلندای میانگین بدن مرد در حدود سه براچو است.
13. Vitruvius
14. *On the Art of Building*
15. *On Painting*
16. *On Sculpture*
۱۷. رجوع کنید به: ویرژیل. *ان‌ه‌اید*، ترجمه میرجلال الدین کزازی، کتاب پنجم، صفحه ۱۵۹.
۱۸. رجوع کنید به: اوید. افسانه‌های دگردیسی، ترجمه میرجلال الدین کزازی، کتاب دهم، صفحه ۲۹۸-۲۹۹

متناسب و نامتناسب ارائه می‌دهد. «نظام تناسبات آلبرتی از فضای هنری فلورانس‌ای برخاسته که استفاده همزمان از تقسیمات کسری متناسب و روابط نامتناسب فرمول‌های هندسی را در متناسب‌سازی شکل‌های سه‌بعدی پذیرفته است» (Aiken, 1980: 92). نظام تناسبات آلبرتی، که همزمان منعکس‌کننده زیبایی طبیعی و متعالی (وراطبیعی یا مثالی) است، در غیاب هریک از این دو جنبه ممکن نمی‌شود. در واقع آلبرتی در الگوی خود موفق به جمع دو مفهومی شد که به نظر متناقض می‌رسند.

### نتیجه

با توجه به آنچه گفته شد، آنچه اندیشه آلبرتی درباره زیبایی و تناسبات را روشن می‌سازد نه تنها الگوی نهایی بلکه کاربست ابزار و نیز گزینش روش (روش میانگین) است و همچنین چنین به نظر می‌رسد که تناسبات نزد وی پیوندی نزدیک با حد میانه دارد. مطالعه و تماس حداکثری با طبیعت این امکان را برای او فراهم می‌آورد تا از امر معمول و رایج به زیبایی ناب و واحد برسد، الگویی زیبا که هرچند زیباتر از بدن‌های طبیعی به نظر می‌رسد اما حسی مشترک را در مخاطب بر می‌انگیزد: همدلی میان زیبایی پنهان بدن خود و زیبایی آشکار الگو که برآمده از بدن‌هایی عادی‌ست. وجه تمایز الگوی تناسبات آلبرتی با دیگر هنرمندان هم‌عصرش کاربست تکنیکی‌ست که میانگینی را از بدن‌های افراد منتخب برمی‌گزیند. الگوی وی عاری از معیارهای ایدئالیستی‌ست و با الگوهای طرح شده توسط دیگر هنرمندان متفاوت است و در برخی موارد آشکارا در برابر آنها می‌ایستد.

زیبایی نزد آلبرتی امری ابژکتیو و همچنین جمعی است. او در مفصل‌بندی الگوی تناسباتی‌اش کاملاً وابسته به اندازه و ابعاد مدل‌های برگزیده‌اش عمل می‌کند. مطالعه زیبایی نهفته در این افراد، بعنوان نماینده‌ای از یک مجموعه وسیع‌تر، تأکید بر مشارکت در ساخت امر زیبای همگانی دارد. چنین نگرشی موجب مشارکت (مستقیم یا غیر مستقیم) همگان در مفصل‌بندی بدن

ترجمه یدالله موقن، تهران: نشر ماهی.  
 وزارت، جورجو (۱۳۸۸). زندگی هنرمندان، ترجمه علی اصغر  
 قره باغی، تهران: سوره مهر.  
 ویرژیل (۱۳۹۷). *انه /اید*، ترجمه میرجلال‌الدین کزازی، چ ۹،  
 تهران: نشر مرکز.  
 Aiken, J. (1980). "Leon Battista Alberti's system of  
 Human Proportions", *Journal of the Warburg  
 and Courtauld Institutes* 43: 68- 96.  
 Alberti, Leon Battista. (1988). *On the Art of  
 Building in Ten Books*, trans: Joseph Rykwert.  
 (Cambridge, MA: MIT Press)  
 Alberti, Leon Battista. (2004). *On Painting*, trans:  
 Cecil Grayson. (Penguin Classics)  
 Alberti, Leon Battista. (2013). *On Sculpture*, trans:  
 Jason Arkles. (Lulu.com)  
 Baxandall, Michael. (1991). *Giotto and the  
 Orators: Humanist Observers of Painting in  
 Italy and the Discovery of Pictorial Composition,  
 1350-1450*. (Oxford: Clarendon Press)  
 Blunt, Anthony. (1962). *Artistic Theory in Italy,  
 1450-1600*. (Oxford: Oxford University Press)  
 Cennini, Cennino d' Andrea. (1960). *the  
 Craftsman's handbook "Il Libro Dell'Arte"*,  
 trans: Daniel V. Thompson. (Mineola, NY: Dover  
 Publications)  
 Eco, Umberto (2002). *Art and Beauty in Middle  
 Ages*. (Connecticut: Yale University Press)  
 Panofsky, Erwin. (1955). *Meaning in the Visual  
 Arts*. (Chicago, IL: The University of Chicago  
 Press)  
 Panofsky, Erwin. (1968). *Idea: A Concept in Art  
 Theory*, trans: Joseph J.S. Peake. (New York,  
 NY: Harper & Row Publishers)  
 Pliny the Elder. (2004). *Natural History: A  
 Selection*, trans: John F.Healy. (Penguin Classics)  
 Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2005). *History of  
 Aesthetics*, Vol 3. (London: Continuum  
 International Publishing Group)  
 Vitruvius, Marcus. (1960). *The Ten Books on  
 Architecture*, trans: Morris Hicky Morgan.  
 (Mineola, NY: Dover Publications)



- 19. harmony
- 20. Demetrius
- 21. Zeuxis of Heraclea

۲۲. ژئوکسیس که در میان همه نقاشان ماهرترین، آموخته‌ترین و برجسته‌ترین بود، آنگاه که می‌خواست تابلویی وقف معبد لوسینا در کُژتن بکشد، بر خلاف همگی نقاشان امروزی کارش را با شتاب با اعتماد به استعداد خویشتن آغاز نکرد؛ بلکه، از آن رو که باور داشت که همه آنچه برای دست یافتن به زیبایی طالب آن است نه تنها از شهود او بر نمی‌آیند که حتی در طبیعت یک بدن یگانه نیز یافت نخواهند شد، از میان همه جوانان شهر پنج دختر زیبا را برگزید تا بتواند در نقاشی‌اش هر ویژگی زیبایی زنانه را که در هریک از آنها درخور ستایش تر است باز نمایاند. ر.ک به: (Alberti, 2004: 90)

۲۳. لازم به ذکر است که این ظن موجود است که برخی از نسبت‌های و اندازه‌های موجود در سیستم آلبرتی از اندازه‌گیری مستقیم بدن حاصل نشده است.

- 24. Petrarch (1304-1374)

۲۵. Poggio Bracciolini 1380-1459: ادیب و اومانیست ایتالیایی سده ۱۵

- 26. Donatellus vidit et summe laudavit

۲۷. نک. جدول شماره ۱

۲۸. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به (Alberti, 2013: 30-38)

۲۹. *recta ratio* در لغت به معنی تعقل صحیح است، اما آنچه مد نظر آلبرتی است همانطور که آیکن اشاره می‌کند روش صحیح است: همه هنرهای حقیقی به وسیله *recta ratio* یا «روش صحیح» کنترل می‌شوند که برگرفته از اصولی‌ست که به نحو ذاتی در فرایندهای طبیعت وجود دارند و نحو ریاضیاتی قابل بیان هستند. (Aiken, 1980:70)

- 30. foot
- 31. inch
- 32. minute

### کتابنامه

اوید (۱۳۸۹). *افسانه‌های دگردیسی*، ترجمه میرجلال‌الدین کزازی، تهران: انتشارات معین.  
 دانته، آلیگیری (۱۳۹۷). *کمدی الهی (خندستان خدا بی)*، ترجمه میرجلال‌الدین کزازی، تهران: انتشارات معین.  
 کاسیرر، ارنست (۱۳۹۳). *فرد و کیهان در فلسفه رنسانس*،

میت	درجه	پا	ارتفاع از سطح زمین
۰	۳	۰	روی پا
۲	۲	۰	قوزک پا
۱	۳	۰	قوزک درونی
۵	۸	۰	پایین ماهیچه دوقلوی میانی
۳	۴	۱	پایین تاج درشتنی درونی
۰	۷	۱	پایین ماهیچه پهن جانبی
۹	۶	۲	پایین بیضه‌ها خط سرین
۰	۰	۳	التصاق شرمگاهی
۱	۱	۳	تروچانتر بزرگ
۰	۶	۳	ناف
۹	۷	۳	کمر (ارتفاع دنده آخر)
۵	۳	۴	نوک پستان و پایین جناغ سینه
۰	۰	۵	شکاف وداجی
۰	۱	۵	هفتمین مهره گردنی (پس گردن)
۰	۲	۵	چانه
۰	۵	۵	گوش
۰	۹	۵	رستنگاه مو در پیشانی
۰	۳	۲	انگشت میانی دست
۰	۰	۳	مچ
۵	۸	۳	آرنج
۸	۱	۵	بالاترین نقطه ماهیچه دوزنقه‌ای



.....نظام تناسبات بدن نزد آلبرتی: حد وسط امر طبیعی و امر متعال

پهناى جانبى	پا	درجه	مينت
پهناى بيشينه كف پا	۰	۴	۲
پاشنه	۰	۲	۳
مچ پا	۰	۲	۴
جلوى پا بالاى مچ	۰	۱	۵
زير ماهيچه دوقلو	۰	۲	۵
پهناى بيشينه ماهيچه دوقلو	۰	۳	۵
زير تاج درشتنى	۰	۳	۵
مهرههاى استخوان ران	۰	۴	۰
ران در گودى بالاى زانو	۰	۳	۵
ميانه ران	۰	۵	۵

ضخامت از پس به پيش	پا	درجه	مينت
شست پا تا پاشنه	۱	۰	۰
زير قوزك در زردپى آشيل	۰	۴	۳
جلوى لنگ بالاى قوزك	۰	۳	۰
جلوى لنگ زير ماهيچه دوقلو	۰	۳	۶
ضخامت بيشينه ماهيچه دوقلو	۰	۴	۰
كشكك زانو	۰	۴	۰
ضخامت بيشينه ران	۰	۶	۰
نيم تنه در شرمگاه	۰	۷	۵
نيم تنه در ناف	۰	۷	۰
نيم تنه در كمر (زير آخرين دنده؟)	۰	۶	۶