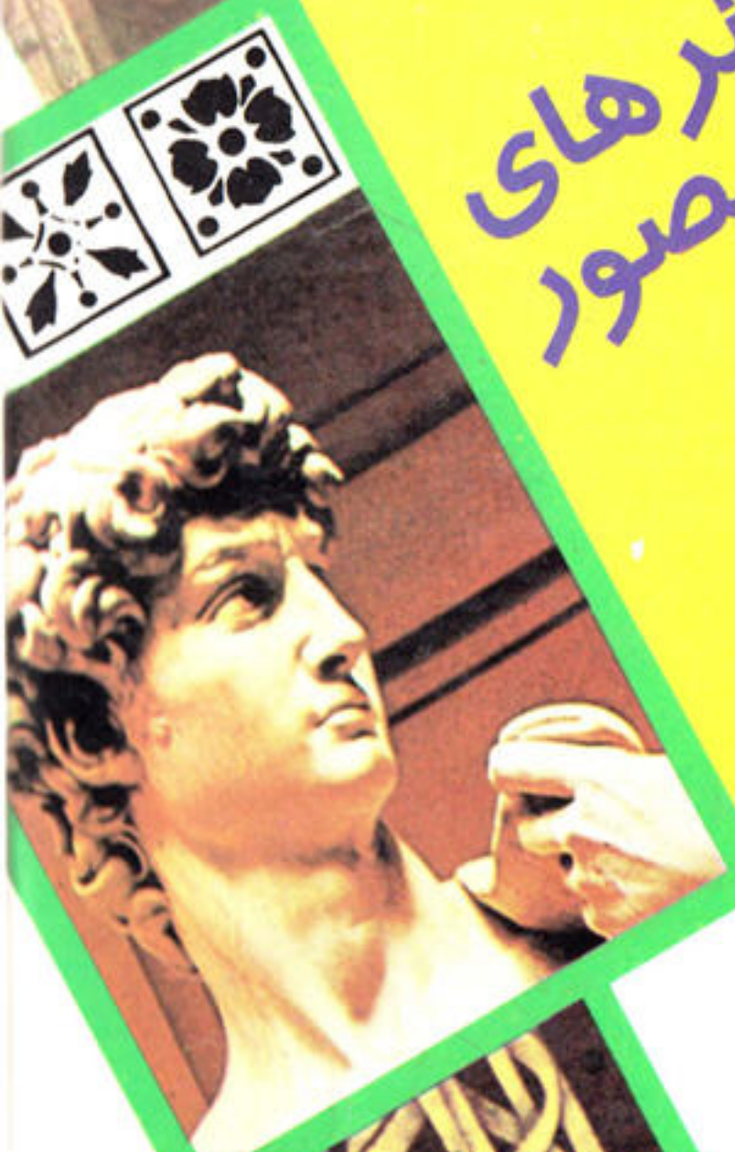
تاریخ عمومی هنرهای مصور

علینقی وزیری



تاریخ عمومی هنرهای مصور

(۲ ـ ۱)

ویژه داوطلبان کنکور هنر دانشگاهها و مدارس عالی کشور

«مجموعه دانستنیهای هنر برای همه»

جلد اول

پیش از تاریخ تا ظهور اسلام

جلد دوم

قرون وسطی تا دوران اسلامی

از

علینقی وزیری

انتشارات هیرمند

وزیری، علینقی.

NE
۲ ت ۴ و
۱۳۷۳

تاریخ عمومی هنرهای مصور /علینقی وزیری؛ ویرایش دوم. ـ تهران: هیرمند، ۱۳۷۳.

۵۴۵ ص. مصور.

هنر ـ تاریخ الف. عنوان.

تاریخ عمومی هنرهای مصور (۲ ـ ۱)

علینقی وزیری

چاپ سوم، با تجدید نظر و ویراستاری، ۱۳۷۳

حروف‌چینی و لیتوگرافی: فردوسی

تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

چاپ: حیدری

انتشارات هیرمند، تهران صندوق پستی ۴۵۹ ـ ۱۳۱۴۵ تلفن ۶۴۶۱۰۰۷

فهرست مطالب

تاریخ عمومی هنرهای مصور جلد اول
قبل از تاریخ تا اسلام

عنوان	صفحه
مقدمه	۱۱
دیباچه ـ فرم‌های هنر	**۱۷ ـ ۵۴**
• جوهر هنر • بنیاد شکل یا جوهر فرم • عناصر فرم • خط • سایه و روشن • رنگ • زمینه یا بافت • سطح، جسم، حجم • فرم در هنرهای مصور • فرم معماری • فرم مجسمه‌سازی • فرم ظروف سفالی • فرم نقاشی	
•الف ـ فرسک، • ب ـ دترامپ • نقاشی رنگ و روغن • ج ـ نقاشی آبرنگ • نقاشی آبرنگ شفاف • نقاشی با رنگ جسمی یا گواش • بکار بردن مرکب چین در نقاشی	
فرم‌های مصور	**۵۵ ـ ۶۶**
• رسم، طراحی، چاپ • صنعت چاپ • چاپ برجسته ـ چاپ گود ـ چاپ مسطح • فرم منسوجات • فرم ظروف فلزی • نتیجه	
بنیاد صنایع قبل از تاریخ	**۶۷ ـ ۷۵**
هنر دوران احجاز صیقلی و دوران مفرغ	**۷۷ ـ ۸۲**
مصر ـ کلده ـ آشور ـ ایران	**۸۳ ـ ۹۱**
• مصر • خلاصه	
بین‌النهرین و ایران	**۹۳ ـ ۱۰۵**
• هنر سومری‌ها (۴۰۰۰ تا ۱۹۲۵ ق ـ م) • معماری و حجاری • آثار فلزی • خلاصه	

• مکتب هرات • کمال‌الدین بهزاد • مکتب صفوی • نقاشی اسلامی در کشورهای دیگر • مکتب راجپوت • تذهیب و تشعیر • خوشنویسی •
معماری اسلامی از ظهور اسلام تا قرن یازده هجری ۴۶۳ ـ ۴۹۱
نفوذ اصول معماری مغرب زمین در ساختمان ابنیه مذهبی در عهد خلافت اموی • طرح مساجد اسلامی در خارج از عربستان الف ـ مسجد تبةالصخره ب ـ مسجدالاقصی در بیت‌المقدس • نفوذ هنر ایران در کشورهای اسلامی • شهر بغداد پایتخت خلفای عباسی مسجد جامع سامره و مسجد ابودلف • ابنیه غیر مذهبی عهد خلفای بنی‌عباس • ابنیه مذهبی در مصر الف ـ مسجد عمرو در نسطاط • ب ـ مسجد ابن طولون در قاهره • ابنیهٔ غیر مذهبی مصر مسجد جامع قیروان (تونس) • اسپانیا • حکومت اسلامی در اسپانیا • الف ـ مسجد جامع قرطبه کاخ مدینةالزهرا • ابنیه مذهبی ایران در آغاز عهد اسلامی • تاریخانه دامغان • مسجد نایین تحول سبک معماری ایران • تالار گنبددار • گنبد ملکشاه • تالار گنبددار تاج‌الملک مسجد جامع زواره • مسجد شاه اصفهان • کاخ چهل ستون • مسجد شاه سلطان حسین • تأثیر اصول معماری ایران در هندوستان • ابنیه مذهبی عثمانی در چهار قرن اخیر
سفالکاری اسلامی ۵۰۳ ـ ۴۲۳
ظروف سفالین نیشابور در قرن سوم هجری • ظروف سفالین آمل در قرن چهارم • ظروف قرن هفتم میلادی • ظروف سفالین مینایی در قرن هشتم • ظروف سفالین در دورهٔ تیموری • هنر کاشی سازی در قرون هشتم و نهم • ظروف سفالین در دورهٔ صفویه • صنعت سفال سازی در قرون ۱۲ و ۱۳
هنرهای دیگر اسلامی ۵۱۸ ـ ۵۰۵
• الف ـ ظروف فلزی و میناکاری روی ظروف در دورهٔ اسلامی • ظروف فلزی به نام سلاطین یمن • هنر فلزکاری در ایران عهد صفویه • ظروف فلزی ونیز • صنعت شیشه‌گری اسلامی • هنر منبت‌کاری • قالی • پارچه • خلاصه
منابع و مآخذ

آشور ۱۰۷ ـ ۱۱۳
ایران ۱۱۵ ـ ۱۳۹
• حجاری هخامنشی ـ خلاصه
هنر اشکانی ۱۴۱ ـ ۱۴۹
• معماری، حجاری، نقاشی • کارهای فلزی و سفالی • خلاصه
هنر ساسانی ۱۵۱ ـ ۱۶۱
• معماری، حجاری و نقاشی • هنر تدفین اموات • منسوجات • تزئین ظروف
• خلاصه
هیتی‌ها و فنیقی‌ها ۱۶۳ ـ ۱۷۴
• منشاء هنرهای یونان دوره اژه‌ئیان • دوره مینوئیان
هنر یونان قبل از فیدیاس ۱۷۵ ـ ۱۸۳
فیدیاس و پارتنون ۱۸۴ ـ ۲۰۳
• پراگزتیل، سکوپا، لیپزیپ • خلاصه
هنر یونان بعد از اسکندر ۲۰۵ ـ ۲۱۴
• هنر صناعتی یونان • خلاصه
هنر اتروسک و هنر رومی ۲۱۵ ـ ۲۱۹
هنر بودائی و هندی ۲۲۱ ـ ۲۳۶
• معماری و حجاری • نقاشی • خلاصه
هنر چین و ژاپن ۲۳۷ ـ ۲۴۱
• فلزسازی • معماری • حجاری • خط و نقاشی • سنگ یشم • خلاصه
هنر ژاپن ۲۴۳
• مجسمه سازی • نقاشی
منابع و مآخذ ۲۴۴

فهرست مطالب

تاریخ عمومی هنرهای مصور جلد دوم

مقدمه ۲۴۷ ـ ۲۵۲

نظری کلی به هنر جهانی ۲۵۳ ـ ۲۶۰

الف ـ هنر مسیحی و اسلامی در قرون وسطی. ب ـ نظری به کوششهای بشری در عالم هنر

فصل اول

هنر مسیحی و هنر بیزانس ۲۶۱ ـ ۲۶۹

• معماری • کلیسای مرکزی • نقاشی • حجاری و کنده‌کاری روی عاج • ظروف و پارچه • خلاصه

فصل دوم

هنر روسیه ۲۷۱ ـ ۲۷۹

• نقاشی • خلاصه

فصل سوم

هنر رمانسک یا رومان ۵۰۰ تا ۱۱۵۰ میلادی ۲۸۱ ـ ۲۹۶

• معماری و حجاری • فرانسه • نقاشی • پارچه، ظروف فلزی، کنده‌کاری روی عاج • خلاصه

فصل چهارم

هنرگوتیک در حدود ۱۱۵۰ تا ۱۵۵۰ میلادی ۲۹۷ ـ ۳۲۲

• مقایسه کلی هنر رمانسک و هنرگوتیک • مقایسه مشخصات هنری • آثار مهم و حجاری گوتیک • سبک گوتیک در کشورهای دیگر اروپا • نقاشی گوتیک • صنایع عاج سازی، فلزکاری، منبت‌سازی، پارچه • خلاصه

فصل پنجم

هنر خاور دور ۳۲۵ ـ ۳۴۴

هنر هند در قرون وسطی (الف ـ هنر هند و برهمنی)

• معماری و حجاری • هنر برهمنی در خارج از سرحدات هند

(ب ـ هنر هند و اسلامی)

• نقاشی در هند قرون وسطی • نقاشی مغولی هندی • هنرهای دیگر • خلاصه

فصل ششم

هنر سرزمین چین در قرون وسطی از ۶۹۰ میلادی ۳۴۵ ـ ۳۵۸

• اصول مراقبهٔ بودائی یا ذِن • نقاشی • مشخصات نقاشی چینی • حجاری • سفالگری و چینی‌سازی • خلاصه

فصل هفتم

هنر ژاپن ۹۰۰ تا ۱۸۶۸ میلادی ۳۵۹ ـ ۳۷۷

• معماری • مجسمه‌سازی • نقاشی • گراور سازی • هنرهای دیگر • خلاصه

فصل هشتم

هنر بدوی آفریقا و اقیانوسیه ۳۷۹ ـ ۳۹۱

• هنر بدوی • هنر سیاهان افریقا • حجاری • نقاشی • هنر بدوی مردم اقیانوسیه

• هنر مردم پولی نزی • نقاشی و تراش چوب • هنر مالی نزی • خلاصه

فصل نهم

هنر کشورهای امریکا در قرون وسطی ۳۹۳ ـ ۴۰۸
• هنر امریکای مرکزی • معماری • معماری و حجاری مایا در قرون وسطی • نقاشی مایا • هنر میکزتک زرگری و جواهر سازی • هنر تولتک و آزتک • حجاری و معماری

فصل دهم

هنر آمریکای جنوبی ۴۰۹ ـ ۴۱۵
• معماری • فلز و پارچه

فصل یازدهم

هنر آمریکای شمالی ۴۱۷ ـ ۴۲۷
• معماری و حجاری • سبد سازی و سفالگری • هنر هوپ‌ول • خلاصه
هنرهای دیگر اسلامی ۵۰۵ ـ ۵۱۸
الف ـ ظروف فلزی و میناکاری روی ظروف در دورهٔ اسلامی • ظروف فلزی به نام سلاطین یمن • هنر فلزکاری در ایران عهد صفویه • ظروف فلزی ونیز • صنعت شیشه‌گری اسلامی • هنر منبت کاری • قالی • پارچه • خلاصه
• منابع و مآخذ

فصل دوازدهم

هنر اسلامی ۴۲۹ ـ ۴۶۲
• طلوع دین اسلام • نقاشی اسلامی (مینیاتور ـ تذهیب ـ خوشنویسی) • مکتب نقاشی عراق به مرکزیت بغداد • مکتب ایرانی نقاشی اسلامی در زمان مغول

سخنی با خواننده

کتاب حاضر که، نخستین بار در سال ۱۳۴۶ چاپ شده بود، به عبارتی اولین کوشش ایرانی در تألیف کتابی در تاریخ هنر می‌باشد.

استاد فقید شادروان علینقی وزیری مؤلف گرانقدر این کتاب با کوششی وصف‌ناپذیر با مراجعه به منابع مختلف کتاب خود را که هنوز یکی از منابع مهم مراجعه هر دانش‌آموز و دانشجویی و هر علاقه‌مند به رشته‌های هنری می‌توان باشد تألیف کرد.

این کتاب مجدداً در سالهای ۱۳۶۳ و ۱۳۶۹ توسط ناشر تجدید چاپ شد از آنجایی که نیاز به تجدید چاپ تاریخ عمومی هنرهای مصور پیش آمد ناشر را بر آن داشت که برای چاپ جدید با تجدید نظر و تغییرات کلی در کتاب دِین خود را به این استاد فرهیخته سخت کوش و پُرکار اداکند.

بنابراین تغییرات ذیل را در کتاب به عمل آورده به این صورتی که مشاهده می‌فرمایید تقدیم علاقه‌مندان می‌کند.

قطع کتاب به صورت رقعی درآمد، تا حالت کتابدستی بهتری داشته باشد نیز حروف‌چینی جدیدی برای کتاب انتخاب شد.

بسیاری از عکسها باکیفیت نامناسب چاپ شده بود که در چاپ جدید سعی شد با مراجعه به منابع مختلف دیگر عکسهای بهتری برای کتاب تهیه شود، مگر در موارد استثناء فهرست مطالب کتاب به صورتی کامل گسترش یافته اول کتاب قرار گرفته و هر دو جلد کتاب از جهت صرفه‌جویی در هزینه‌های چاپ و انتشار در یک مجلد فراهم آمده، با توجه به گذشت تقریبی بیست و هفت سال از تاریخ انتشار کتاب نیاز به ویراستاری کامل کتاب بسیار ضروری به نظر می‌رسید به همین علت با کمک خانم روحی‌افسر متن کتاب ویرایش اساسی شده از نظر ویرایش زبانی در حدی که سبک نوشته حفظ شود، لغات و اصطلاحات مهجور حتی‌المقدور به روز تبدیل شد. از نظر رسم‌الخط آخرین تصمیمات فرهنگستان فعلی اعمال شده در سایر موارد رسم‌الخط مرکز نشر دانشگاهی در نظر گرفته شد. امیدواریم کوششهای فوق استفاده از مطالب کتاب را برای علاقه‌مندان آسان‌تر کند. موفق باشید.

حمید باقرزاده

انتشارات هیرمند

مقدمه

هنر قدیم است به قدمت بشریت ـ تاریخ هنر ملت‌ها نموداری از استعدادها و تواناییها و اندیشه‌ها و پشتکار و پایداری و استقامت آنها می‌باشد... آثار مکشوف از طبقات مختلف زمین گویای تمدنهای گوناگون و اوضاع جغرافیایی و تأثیرات مذهب و سیاست و اقتصاد و سیستم حکومت اجتماعی و وضع زندگی ویژهٔ ملت‌هاست.

کتاب حاضر که از ماقبل تاریخ آغاز شده و مطالب آن به وجهی فشرده به اوایل قرون وسطی پایان می‌پذیرد همانند سینمایی هنرهای مصور ملتهای: آشور، کلده، سومر، ایران، یونان، روم، هند و چین را از برابر نظر شما می‌گذراند و از تحول تمدنها و انگیزهٔ نشیب و فراز آنها تا آنجاکه بر ما مکشوف و معلوم گشته است خواننده را آگاه می‌سازد.

این کتاب به نیت تدریس در رشته باستان‌شناسی دانشکده ادبیات تهران (که از سال گذشته به برنامهٔ دروس این رشته افزوده گشته است) فراهم آمده است...

باستان‌شناسی مخصوصاً در کشورهایی مانند ایران که تمدنی بزرگ و باستانی دارند رشتهٔ بسیار مهم و سودمندی است، زیرا صرف‌نظر از کشف آثار نبوغ نیاکان و دریافت راز مقاومت‌های پر ارج ملت‌ها که در نشیب و فرازهای زندگی و تماس با ملل مختلف به مرحلهٔ بروز و ظهور رسیده است (و موجب غرور ملی و تقویت نیروی روانی و سرافرازی باطنی نسل حاضر و آینده است)، از نظر حسن جریان زندگی و تماس با ملل مختلف گیتی و جلب سیاحان و رونق بازار اقتصاد کشور نیز اهمیت بسزایی دارد... هر چه بیشتر بدین رشته توجه شود، بیشتر فرزندان این آب و خاک واجد صلاحیت علمی برای کاوش و کشف میگردند و کشور را از متخصصان خارجی که هرگز این علاقه و بی‌غرضی و اطلاع از آداب و رسوم محلی را ندارند بی‌نیاز می‌سازند.

به سبب محدود بودن صفحات کتاب ارائه پاره‌ای تصاویر که شرح آنها در

متن آمده است، میسر نشد و از هر سبک و یا موضوعی فقط یک یا دو نمونه ارائه گشته است امیدوارم با «پرژکسیون» و تصاویر رنگین که در دست تهیه است (توأم با توضیح) رفع این نقیصه بشود.

دیباچهٔ آموزنده‌ای از بانو «هلن گاردنر» آمریکایی دربارهٔ رسم و رنگ و فرم و تکنیک و ساخت هنرها جهت مزید دانش، دانشجویان به وسیلهٔ دوست و همکار عزیزم «بانو دکتر سیمین دانشور» ترجمه شده است که موجب تشکر است... مطالب این دیباچه در زمینه هنرهای عینی است و در امر ذهنی یا فلسفهٔ هنر، و اینکه: هنر چیست؟ وارد بحث نشده است فقط با یک جمله که: «هنر چیست، نمی‌دانیم: واقعیتی است که در دست ماست» از بسط مقال و تشریح مطلب و روشن شدن موضوع می‌گذرد... البته بحث بسیار پیچیده و بغرنجی است که قرون متمادی روی آن اندیشه شده و هر فیلسوفی آنچه به عنوان نظریه اعلام کرده است یکی از وجوه این واقعیت است. . در دو کتاب زیباشناسی که اینجانب تألیف کرده‌ام به عناوین مختلف از آن گفتگو شده است و چون تصور می‌کنم نپرداختن به این موضوع، جای خالی و ابهامی در کتاب حاضر باقی می‌گذارد، کوشش می‌کنم در همین مقام عصارهٔ آراء و اندیشه‌های برخی از زیباشناسان را که تاکنون تدوین شده است تذکار نمایم:

برونتیر می‌گوید: «هنر چیزی و زیبایی چیز دیگری است»

گاستالا معتقد است: «هنر ساختهٔ دست بشر است»

زیباشناسی می‌گوید: «بشر پیش از آنکه دانشمند باشد هنرمند بوده است، زیرا حکومت خیال مقدم بر حکومت عقل و تجربه است».

زیباشناسی می‌گوید: «ساختهٔ هنری محصول دانایی به وسیلهٔ توانایی است»

زیباشناسی می‌گوید: «هنر لذت و شوری است که عینیت و موضوعیت یافته است».

زیباشناسی می‌گوید: «هنر فقط نمایش، یا تجسم نیست، بلکه گزارش و ترجمه‌ای از روح هنرمند است».

زیباشناسی می‌گوید: «هنرمند دنبال حقیقت نمی‌گردد، بلکه آن را خلق می‌کند».

زیباشناسی می‌گوید: «هنر مضراب یا زخمه طبیعت و زندگی است که بر تارهای عواطف و احساسات هنرمند نواخته می‌شود... از این‌رو همان طور که طبیعت رنگارنگ، و زندگی گوناگون است، عواطف هنرمند و تأثیر هنر او در بیننده در اعصار و طبقات و زمانها و مکانهای مختلف نیز گوناگون می‌باشد».

زیباشناسی می‌گوید: هنر زاییدهٔ احوالیست که مستقل از تجسس برای حقیقت و اخلاق و سود و یا تحریک غرایز حیوانی است.

تن می‌گوید: «در زندگی جاری، اخلاق پادشاه است، ولی در قلمرو دانش و هنر، اخلاق را راهی نیست».

نیچه می‌گوید: «تشبیه همواره لذت‌بخش است، ما نیز از هنر لذت می‌بریم، زیرا هنر یک نوع تشبیهی از جهان است».

نیچه می‌گوید: هنر عبارت از فعالیت بشر به وسیلهٔ اعلام و ابراز آرزوها برای یک زندگی عالی‌تر است.

نیچه می‌گوید: هنر گل زندگی است ـ و هنرمند دوست واقعی بشر است که این گل خوشبو را بدو هدیه می‌کند.

نیچه می‌گوید: تعریف هنر خیلی بغرنج‌تر از آنست که در یک جمله بگنجد شاید یک تعریف محکم آن اینستکه:

«هنر بیان بلیغ ارزشهای (والور) تمام چیزهایی است که مربوط به زندگی است (منظور از ارزش یا والور جالب و جالبتر بودن است) و اجتماعی بودن هنر از همین رو است که ارزشهای اجتماع را بیان می‌کند».

نیچه می‌گوید: «در تحلیل هنر همواره چهار هدف عمده مورد نظر است:

۱ ـ فعالیت خلاقهٔ هنرمند

۲ ـ ساختهٔ هنری

۳ ـ اقبال جامعه

۴ ـ ارتباط هنر با نظم جامعه».

گوته می‌گوید: «هر هنر، می‌باید مانند هر زندگی و هر کار، از پیشه که لازمه‌اش تقلید است آغاز گردد».

شیللر می‌گوید: هنر مایهٔ زندگی کردن نیست، بلکه وسیلهٔ بازی بی‌شائبه است «با زیبا، جز بازی نباید کرد».

شیلرر می‌گوید: «هنر دعوتی است بسوی سعادت».

خوشبختانه کتابخانه‌ای در دسترسم نیست والا تعداد این مثالها افزونتر می‌شد و احتمالاً موجب کسالت خواننده می‌گشت... از آنچه تذکار شد چنین نتیجه گرفته می‌شود که در ابتدای امر، هنر معنای ساخت را داشته است و به‌تدریج هرچه ذوق آدمی لطیف‌تر گشته تجسس زیبایی با امر هنر بیشتر توأم شده است تا سرانجام زیبا و هنر چنان تلفیق گشته‌اند که به عنوان «سودای عرفانی و علو روحانی» تعبیر شده‌اند.

دوران این تحول، بس دراز است و در پی آن تحول فلسفه‌ها می‌آید... برای زیباشناس و فیلسوف، هر زمان واجد بازیهای فکری بی‌پایانی است که به جای دور تسلسل می‌توان آنها را «مارپیچ یا منحنی‌های بی‌پایان تفکرات هنری» نام نهاد، زیرا هرگز مانند دایره بسته نمی‌شود و پیوسته در تعالی است.

مشکلات چونی و چرایی هنر، مانند خود هنر هر روز بغرنج‌تر می‌گردد... شیوه‌ها یا مکتب‌ها یکدیگر را طرد می‌کنند ـ قواعد و اصول کهنه و فرتوت از میان می‌روند ـ مبتکر هر هنری دوستاران نوی و بوجود می‌آورد ـ کلمات کهنه می‌شوند، تغییر می‌کنند ـ ذوقیات تازه‌ای به‌ظهور می‌رسند ـ حیرت ندارد، مانند همه چیز زندگی است، انقلاب و سرعت عجیبی در کار است ـ... صد هنرمند نابغه در فرانسه می‌شمارند که سن آنان از حدود سی سال تجاوز نمی‌کند! دوستاران هنر آنان فراوانند و فریادهای تحسینشان بلند است... زیباشناس و فیلسوف، تا می‌رود یکی را با دیگری قیاس کند اصل موضوع منتفی می‌شود... سال گذشته را در فرانسه گذراندم و دوستان هنری جدیدی یافتم، بحث و فحص و مطالعه کردم، سرانجام متوجه شدم: یا احساس تازه‌ای در جامعهٔ جوان امروز پیدا شده که من فاقد آن هستم، یا واقعاً این جامعه دچار تب سوزانی گشته است که هذیان می‌گوید... می‌باید صبر کرد بحران بگذرد تا ببینیم چه باقی می‌ماند.

برخی از خصیصه‌ها یا کاراکترهای هنرمند و دوستار مشترک هستند و پاره‌ای مقایر یکدیگرند چنان که یک کار هنری برای سازنده‌اش امری است تحلیلی و برای بیننده امری است ترکیبی ـ فلسفهٔ جدید، آنچه مشترک میان هنرمند و دوستار هنر است به پنج قسمت تشخیص کرده است:

۱ ـ عمل افتراق: یعنی موردی که وادار می‌کند ما امری از امور زندگانی را نادیده گرفته به فراموشی بسپاریم.

۲ ـ عمل تصفیه شهوات: شهواتی که محل و امکان اجرا در زندگانی ندارند و به وسیلهٔ هنر اطفاء می‌شوند.

۳ ـ فعالیت تکنیکی: که بیشتر مربوط به سازنده است و دوستار هنر بندرت از آن اطلاع دارد.

۴ ـ عمل تکامل: که از طریق اجرای آرمانها و آمال زندگی گام نهادن است.

۵ ـ عمل افزوده: به لذتهای واقعی زندگی افزودن است، خاصه برای آنان که کم دارند، یعنی لذت‌هایی جدید ایجاد کردن که به رایگان به‌دست آمده و متعلق به خود هنرمند است و از او سلب نمی‌گردد.

در این پنج اصل، دوستار هنر با هنرمند شریک است (ولی به وجهی مبهم و اندکی سطحی) یعنی با این تفاوت که هنرمند قادر است خلق کند اما دوستار هنر قادر نیست.

همچنین برای هنرمند خلاق نیازهایی روانی قائل شده‌اند:

۱ ـ نیاز به بقای اثر یا دوام روح آثار.

۲ ـ احتیاج به لذت، و فرار از ناملایمات و کسالتها.

۳ ـ نیاز به خلق آثاری جهت ارضای حس خودپسندی و منیت و تفاخر و نشان دادن قدرت و توانایی.

۴ ـ احتیاج به عالم خلود، یعنی گریختن به جهانی آزاد و ایده‌آلی که ماوراء گرفتاری‌های اجباری زندگی است.

۵ ـ لذت مسبب بودن: این لذت در تمام افراد چه کوچک و چه بزرگ و حتی در حیوانات مشاهده می‌شود و صرف‌نظر از هنر، در تمام امور زندگی یک صفت بارزی است... بقول، *لسینگ*: بشر، در هر تحریک شدید، قوای خرد را بیش از آنچه که هست تصور می‌کند شعف قدرت، و لذت فتح (که مسبب جنگهاست) از همین رو است.

ملاحظه می‌فرمایید که ما نیز سرانجام به نتیجهٔ نهایی یا مثبتی نرسیدیم... منتهی، کاری که شد شاید این باشد که اندکی ذهن شما را روشن کرده و موجبات تفکر بیشتری را در این امور فراهم ساخته باشد. در خاتمه باید

بگویم که ممکن است در تحلیل اوضاع تاریخی و جغرافیایی و مذهبی و فلسفی کشورهایی که ذکر هنرشان در این کتاب آمده است و همچنین در کوششی که جهت نشان دادن تأثیرات مذهب و سیاست و اقتصاد هر کشوری در هنرهای آنان مبذول داشته‌ام چنانکه باید توفیق نیافته باشم و حتی خطاها و لغزشهایی نیز مشاهده شود ولی چون برای اولین بار چنین کتابی به زبان فارسی انتشار می‌یابد امید دارم همکاران گرامی و صاحبنظران و منقدان بر اینجانب منت نهند و از نادرستی‌ها مرا آگاه فرمایند تا در چاپ آینده و یا در جلد دوم تصحیح گردد.

دیباچه
فرم‌های هنر

(دیباچهٔ حاضر از کتاب «هنر در طول قرون The art through the ages تألیف: خانم هلن گاردنر Helen Gardner نویسندهٔ نامدار آمریکایی ترجمه شده است.)

جوهر هنر: هنر چیست؟ نمی‌دانم... جوهر اصلی این پدیدهٔ اسرارآمیز و وصف‌ناپذیر ما را حیران می‌سازد. اما در عین حال بطور قطع و یقین می‌دانیم که از قدیمترین زمانها تاکنون افراد بشر تجارب فردی و خصوصی خود را به صور مجسمی منعکس ساخته‌اند که ما آنها را آثار هنری می‌نامیم... و ضمناً می‌دانیم که هنر در زندگی بشر، اصلی اساسی است.

اگر از ما آثار معماری، نقاشی، کاشی‌سازی، موسیقی، شعر و نمایش و رقص را باز گیرند چه نوع زندگانی ما خواهد گشت؟

آثار هنری همواره موجود بوده و جاودانه وجود خواهند داشت و برای سعادت بشری اصلی اساسی بشمار می‌روند... آثار هنری تجارب انسانی هستند که شکل به خود گرفته‌اند و ما از دریچهٔ حواسمان بدانها می‌نگریم و لذت می‌بریم... ما نقاشی و رقص را با چشم می‌بینیم، ادبیات را با گوش می‌شنویم و هم با دیده می‌نگریم، موسیقی را استماع می‌کنیم، نقشی بر سنگ یا بر سطحی فلزی یا گلی را با دست لمس می‌کنیم و نرمی مخمل یا ابریشم را بمدد حس لامسه احساس می‌کنیم، لکن راه هنر به همین سادگی نیست... تأثرات حسی ما به عکس‌العمل‌های احساسی منجر می‌شود. و ذکاء ما به عقل می‌انجامد و سرانجام، احساس و ذکاوت ما به مرحلهٔ ادراک منتهی می‌گردد.

این ادراک چگونه حاصل می‌شود؟ فرمولی قطعی و صریح موجود نیست که ادراک هنری را روشن کند. پیچیدگی یا تعقید پدیده‌ای که هنر نام دارد در آنست که از نظرهای گوناگون مورد بحث قرار می‌گیرد و هیچیک از این نظرها

را بر دیگری برتری نیست ـ هرکس در برابر یک اثر هنری از نقطه‌نظر خود، نقطه نظری که عادت و اخلاق و روحیهٔ شخصی او در آن دخالت دارد، قضاوت می‌کند و این قضاوت با قضاوت دیگری که دید خاص و متفاوتی دارد بی‌شک دیگرگون خواهد بود ـ در نقد هنری مهم این است که نقاد از تمام نقطه‌نظرها، هنر را مورد مطالعه قرار دهد، و این چنین ادراکی ذکاوتمندانه و غنی خواهد بود.

بنابراین در مطالعهٔ یک اثر هنری می‌باید اصول زیر را در نظر داشت: باید دانست که یک اثر هنری عبارت از شکل یا فرمی است که هنرمندی آفریده است... این اثر براساس قواعد زمان و مکان و تمدنی خاص بنا شده است، دارای موضوع و محتوی می‌باشد و معمولاً هدفی را شامل است.

بهتر است در این اصول تعمق و موشکافی کنیم: هنری واجد فرمی است، یعنی دارای ساختمانی سرشار از زندگی است که به مجموعهٔ هم‌آهنگی منتهی شده است، این ساختمان اصیل باعث می‌شود که اثر هنری از اشیاء دیگر تمیز داده شود... ـ این اثر را چه کسی آفریده است؟ ـ هنرمند. ـ پس، هنر عبارت می‌شود از تجسم یک تجربهٔ انسانی ـ و هنرمند هم کسی است که از میان تجارب زندگی خود موادی برمی‌گزیند، آنها را می‌آراید، یا می‌پیراید و بدانها شکل می‌بخشد» (توماس مونرو Thomas Munro) بنابراین خلق آثار هنری فعالیتی است ترکیبی یعنی عبارتست از انتخاب مواد و بهم پیوستن آنها بوجهی که مجموعه‌ای کامل از آن به‌دست آید. اگر این مجموعه دارای آن خاصیت نامحسوس «وحدت» باشد. اگر زندگی درونی در آن بدرخشد. هنرمند در خلق اثر خود توفیق یافته است. «تنها همین خاصیت نامحسوس است که اهمیت دارد» (لاورنس D. H. Lawrence) ـ یک اثر هنری ممکن است از نظر تکنیک قابل انتقاد باشد و در عین حال عاری از حیات هم جلوه کند، اما وجود همین خاصیت درونی، و نامحسوس، آنرا مافوق انتقاد قرار دهد...، این گفته که از چینی‌هاست مؤید این ادعاست: «اگر نقاشی بخواهد نقش ببری را با مهارت ترسیم نماید، در صورتی موفق می‌شود که در درون خویش احساس کند که خود به توانایی و قدرت ببری می‌باشد».

بیننده و منقد هنری، یک اثر هنری را از جهت مخالفی ورای نقطهٔ نظر

هنرمند مشاهده می‌کند. یعنی از نظر تحلیلی می‌نگرد نه از نظر ترکیبی... به بیان دیگر تماشاچی، اثر تمام شده، و شکل و فرم کامل را مشاهده می‌کند اما منقد می‌کوشد دربیابد که هنرمند چگونه مواد را بهم پیوسته است تا اثر کاملی را که اینک در برابر اوست بوجود آورده است... هر چند مشکل است که بیننده عین تجربهٔ هنرمند را از دریچهٔ اثر هنری او بیازماید، اما منقد اثر هنری، به این تجربه بی‌حد نزدیک می‌گردد و در اثر ممارست به جایی می‌رسد که عین احساس درونی، یعنی جوهر و اصل روحی و نامحسوس هنر را درک می‌کند.

گفتم: یک اثر هنری شکلی است که به وسیلهٔ هنرمند از تجربهٔ انسانی او ترسیم یافته است، اینکه اضافه می‌کنیم: که ریشه و زمینهٔ این اثر در تمدن ملتی است که هنرمند از آن برخاسته است.

هنر در زمان وجود دارد و وابسته به زمان است ـ نیروهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و مذهبی در هنر تأثیر شگرف دارند... از این نظرها که به هنر بنگریم، می‌بینیم هر فرمی در هر زمانی گویای سبکی است و سبک عبارتست از راه و رسمی معین، در زمانی که اثر هنری بوجود آمده است ـ سبک راه و رسمی است که تمام آثار هنری را در یک زمان، به رنگی خاص می‌آراید، رنگی که خاص زمان معین و خاصیت رنگی همان زمان است... معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی، سفال‌سازی و فلزکاری ـ ادبیات، موسیقی، نمایش و خلاصه تمام مظاهر هنری یک عهد به رنگ زمان همان عهد رنگ‌آمیزی شده‌اند... به طوری که هر هنر در هر زمان بیان‌کنندهٔ هنر دیگر همان زمان است؛ سبک نیز بسان زمان، هرگز ساکن و ثابت نیست، بلکه گذراست... نطفهٔ سبکی تکوین می‌یابد، سپس به بلوغ می‌رسد، و آنگاه می‌پژمرد و زوال می‌یابد... بنابراین ممکن است یک اثر هنری از سبک زمان خود پیروی کند، ممکن است یک اثر هنری انقلابی باشد و هنرمند چنین اثری دیده به آینده داشته باشد، به آزمایش بپردازد، مواد تازه‌ای را که سروش سبک نوی است در اثر خود بگنجاند.

همچنین گفتیم: هر اثر هنری دارای محتوی است؛ حتی آثاری نظیر ماسکها، سفالها و نقشهای مجرد یا هندسی، پارچه‌ها و کوزه‌ها و کاشیها که در بادی امر بنظر تزینی می‌آیند، ممکن است واجد یک معنای انسانی عمیق

باشند... محتوی هر اثر هنری، ارتباط مستقیمی به زمان آفرینش آن اثر دارد... تصادفی نیست که نقاشان عهد رنسانس این همه تصویر از حضرت مریم نقش کرده‌اند، و هم‌چنین اتفاقی نیست که نقاشان مدرن متوجه طبیعت جاندار شده‌اند و به نقش‌های مجرد و یا تزیینی صرف، توجه یافته‌اند و چینی‌ها در منظره‌سازی طریق کمال را پیموده‌اند؛ و نیز تصادفی نیست که نقش‌های روی آثار برنزی چین قدیم، و یا سفالهای سرخ‌پوستان بومی امریکا، این همه باد و باران را منعکس می‌سازد، و یا نقش اصلی حجاریهای مایان‌ها Mayan مارپردار، و یا یوزپلنگ می‌باشد.

بنابراین، هدف هنر، خود موضوع مهمی است که باید مورد مطالعه قرار بگیرد، به اغلب احتمال بسیار از آثار هنری به خاطر مقاصد و هدفهای معین بوجود آمده‌اند، شک نیست وقتی دیدارکننده‌ای پا به موزه‌ای می‌گذارد، متوجه این هدفها نمی‌شود، زیرا موزه انبان ذخیره‌ایست مصنوعی که در آن، اشیاء از زمان و مکان اصلی خود بسی دور مانده‌اند، اما اگر این اشیاء را تک تک مورد مطالعه قرار بدهیم و زمان و مبداء آنها را در نظر آوریم، علت خلق آنها و همچنین سبب فرم خاصشان روشن می‌گردد، و درمی‌یابیم که لباس‌ها و مجسمه‌ها مناسب بناهای خاصی بوجود آمده بوده‌اند. قالی‌ها برای کاخهای عظیمی بافته شده بوده‌اند، کوزه‌های هندی جهت حمل آب در دشتهای خشک به این شکل درآمده بوده‌اند، و صراحی‌های چینی بدان سبب بلند و باریک ساخته شده بوده‌اند که در مراسم پرستش در گذشتگان از می مالامال گردند... هدف معماری، معمولاً به سهولت دریافته می‌شود. اما باید دانست که بسیاری از نقش‌ها، مجسمه‌ها، تزیین‌ها، سفالها و فلزکاری‌ها هم بسان معماری، برای هدفی بوجود آمده‌اند.

بنیاد شکل (یا جوهر فرم) از میان این همه موارد قابل مطالعه در هنر، بهتر است ابتدا به سراغ شکل یا فرم برویم و از چگونگی این دیدار سخن بگوییم.

فرم یا شکل، عبارت از مجموعه‌ای واحد و کامل و زنده (ارگانیک) است ـ ترکیب عناصری است که مجموعه‌ای را بوجود آورده است. روش و سبکی است که هم‌آهنگی میان این عناصر برقرار کرده است، خلاصه عاملی است که

شخصیت ممتاز و یگانه‌ای به مجموعه بخشیده است. مراد، از لفظ زنده، یا (ارگانیک) برحسب «فرهنگ وبستر Webster» چنین است: «زنده، یعنی واجد بودن ساختمانی کامل و قابل مقایسه با بدن آدمی ـ یعنی اجزایی که مجموعهٔ واحدی را تشکیل داده‌اند ـ یعنی اجزایی که هم با یکدیگر و هم با مجموع متناسب هستند» ـ مراد ما از ساختمان (مطابق فرهنگ یاد شده) چنین است: «ساختمان، یعنی آنچه بنا شده است، یعنی، نظم استقرار یافته میان قسمتهای مختلف بدن یا یک شیئی»... این بوده معنای ظاهری مفهوم وسیع فرم... لیکن چینی‌ها ضرب‌المثلی دارند که بسیار معروف است، می‌گویند: «باید به گوش جان شنید، و آنچه شنید دید». آقای پریستلی J. B. Priestley می‌گوید: «این گفتهٔ چسترتون Chesterton بس حکیمانه است: فرق است میان مرد مشتاقی که کتابی را از سر اشتیاق می‌خواند با مرد خسته‌ای که در جستجوی کتابی است تا برای امرار وقت و مشغولیت بخواند». ـ خواندن کتابی، استماع آهنگی، تماشای تصویری، می‌باید با نهایت تمرکز قوای ذهنی و به کمک احساس و ذوق صورت بگیرد.

وقتی به استماع یک قطعه موسیقی مشغول هستید، اصواتی به گوشتان می‌خورد که گاه هم‌آهنگ و گاه درهم به نظر می‌آیند و ممکن است موجب تحریک حس شادی یا غم شما بشوند: اگر به همین اکتفا کنید به کمترین حد لطافت آن قطعه پی برده‌اید ـ ولی باید گفت: ادراک لطافتی تا این حد ناقص، موسیقی‌شناسی نامیده نمی‌شود... شاید ناآشنایی یا تنبلی سبب این عدم ادراک است... در صورتی که اگر به عکس، به دقت گوش فرا دهید تا جایی که نغمه‌ای از آن قطعه را به ذهن بسپارید، و همین نوا را گاه در مایهٔ اصلی خود و گاه در مایه‌ای دیگر بشنوید و تغییر مایه را تشخیص بدهید و مخصوصاً دربیابید که خاصیت هر نوایی در هر سازی متفاوتست، و این نکات را در سراسر قطعه دنبال کنید و از هیچ چیز حتی اگر جزیی هم باشد غفلت نورزید و در ضمن این پیروی، پیوستگی نغمات را ادراک کنید و تکرار نغمه‌ها و مدگردیهای قطعه و تغییر و زنها و حرکات را دریابید، در این صورت اول را در راه شناختن موسیقی برداشته‌اید.

یک اثر ادبی نیز بسان یک قطعه موسیقی است.

نویسنده، از کلمات مدد می‌گیرد، کلمات را با هم ترکیب می‌کند تا جمله‌ها بوجود آیند، و جمله‌ها عبارات را تشکیل می‌دهند ـ با تکرار، تنوع، و بهم آمیختگی کلمات و ایجاد تحرک، نویسنده اثر خود را قدم به قدم جلو می‌برد تا به اوج برساند... و بدینوسیله نمونه‌ای ابداع می‌کند که نه تنها واجد محتوی و مضمون است بلکه به علت نبوغ و مهارت خاص نویسنده، محرک نیز هست و می‌تواند عکس‌العملی احساسی در خواننده ایجاد کند؛ همین مهارت است که باعث می‌شود مضمون، زنده و محرک گردد، زندگی و تحرکی که فقط مرهون کلمات و معنای آنها نیست... بنابراین: نه موسیقی یک سلسله اصوات پی‌درپی است و نه ادبیات سیل کلمات ردیف شده می‌باشد... مهم در ادبیات و موسیقی ارتباط، و کمال تناسب اصوات و کلمات می‌باشد.

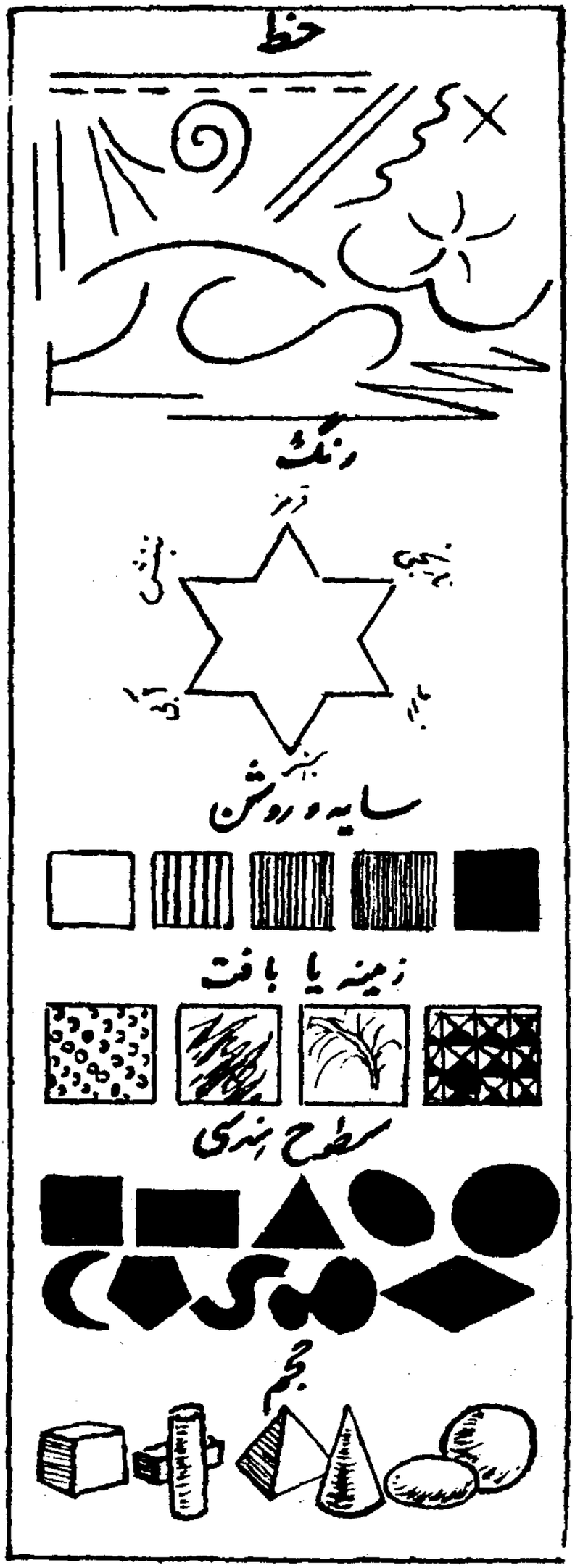
اکنون به یک تابلو نگاه کنید: اگر در این تابلو توجه شما به موضوع نقش شده جلب شود و آن را مانند تصویری از یک واقعهٔ تاریخی، یا عکسی از گوشه‌ای از طبیعت تلقی کنید، و این طرز تلقی باعث تداعی معانی و تذکار خاطره‌های شما گردد، حد اعلای لطافت هنر نقاش را ادراک نکرده‌اید.

یکبار دیگر نگاه کنید: ممکن است حس کنجکاوی شما تحریک گردد و از خود بپرسید: چرا این نقش چنین احساسی در شما می‌انگیزد؟ اینک ممکن است به نظرتان برسد که مثلاً رنگ آبی بر رنگهای دیگر تابلو حکومت می‌کند... می‌بینید که این رنگ در یک قسمت عمدهٔ تابلو جلوه‌گری کرده است و بعد در چند جای دیگر هم به مقدار کمی تکرار شده است... متوجه می‌شوید که این رنگ آبی در تابلو مورد نظر، گاه کمرنگ و بی‌رنگ، و گاه تیره‌تر بکار رفته است ـ ضمناً متوجه قسمتهای زرد می‌شوید و ملاحظه می‌کنید آبی‌ها و زردها در هم آمیخته شده‌اند، چنانکه گویی درخشش همدیگر را تأیید و تأکید می‌کنند یا ممکن است قسمتی به رنگی روشن و درخشان در تابلو به نظر آید، شاید این قسمت به شکل هندسی، مثلث باشد، در این صورت چشمان شما در تابلو به گردش می‌پردازد و هادی شما در این گردش مثلث‌های روشن است که تکرار گردیده‌اند؛ در کنار این مثلث‌های روشن رنگهای دیگری هم خوابیده‌اند، این رنگها و این درخشندگی‌ها تکرار می‌شوند، تنوع می‌یابند و مانند نواهای موسیقی درهم می‌آمیزند و با هم ارتباط می‌گیرند، و در نتیجه

مجموعهٔ متناسبی مانند یک قطعهٔ موسیقی بوجود می‌اورند..

یک نفر نقاش را هنگام ترسیم نقشی در نظر بیاورید: می‌بینید که رنگهای خود را به تناسب روی بوم می‌گذارد... در وهلهٔ اول ـ این رنگها نمایش دهندهٔ هیچ موضوع خاصی نیستند... اما بعد، کم‌کم طرح خانه‌ای از میان منطقهٔ روشن با رنگهای روشن پدیدار می‌شود... در آنجا که آبی نهاده بود... در حقیقت همان تناسب است که محتوی و مضمون را زنده و محرک جلوه می‌دهد و به تابلو تحرکی می‌بخشد که تقلید صرف از طبیعت، مطلقاً از چنان تحرکی برخوردار نیست... فرق میان هنر و طبیعت همین است.

در این سه هنر، و همچنین در تمام هنرها، می‌بینیم: اساس و اصل، طرز ساختمان و ترکیب است. و همچنین مشاهده می‌کنیم که همین طرز ساختمان و بنای اثر هنری است که به مضمون روح



می‌بخشد و چشم و گوش را ارضا می‌کند... اگر کسی بخواهد از راز هنر پرده برگیرد باید قادر به دیدن همین ساختمان و ترکیب باشد و بتواند ساختمان یک اثر هنری را با بینشی هنرمندانه تشخیص بدهد «در حقیقت شبان و روزان، چشمانم را به روی جهان محسوس گشوده‌ام، و هم گاه‌بگاه چشمانم را بسته‌ام، تا شاید شکوفه‌های بینش در درون من بشکفند و سرانجام مرا بیک نظم منطقی هدایت کنند... من بدین گونه نقاشی کرده‌ام» (در کتاب نقاشان و مجسمه‌سازان آمریکایی از قول Rouault نقل شده است).

عناصر فرم هنرمندی که یک اثر هنری می‌آفریند، در حقیقت ادراک خاص خود را به‌وسیلهٔ عناصر محسوس و عینی صورت مجسم می‌بخشد... بخاطر تحقق بخشیدن به این هدف، جهان خلقت، تمام عناصر بی‌شمار خود را در برابر هنرمند به نمایش گذاشته است تا او از آن میان کدام را برگزیند... اما این انتخاب تصادفی نمی‌تواند باشد، هر ماده یا عنصر طبیعت واجد مقدار معینی توانایی و یا ناتوانی است، و این دیگر بسته به نبوغ هنرمند است که موادی را برای اثر خود برگزیند که رسانندهٔ ادراک خاص او از جهان باشند... هنرمند مسلماً از چگونگی جنس مواد یا عناصری که برای هدف هنرش شایسته هستند بخوبی آگاه است و قدرت آنها را از نظر فنی به نیکویی می‌داند و طریق استفاده از آنها را به بهترین وجه اطلاع دارد و می‌داند چگونه آنها را به کار برد که در شخصیت شکلی که به وجود می‌آورد تأثیر کلی داشته باشند...

چکش و تیشه است که می‌تواند با قدرت و آرامش، هیکلی از سنگ سخت و تسلیم ناشدنی بیافریند؛ و انگشتان آدمی است که به چابکی می‌تواند بر روی گل مطیع، بلغزد و شکلی بوجود می‌آورد... نقشی رنگین که برای فرش مناسب است، ممکن است در حجاری نامناسب جلوه کند ـ تشخیص تناسب این مواد با موضوع، نخستین قدم در راه شناختن و ادراک هنر است.

مواد دیگر یا عوامل متشکلی که هنرمند در آفرینش آثار هنری بکار می‌برد و فقط چشمی که تربیت یافته است به مشاهدهٔ آنها توفیق می‌یابد عبارتند از: خط ـ سایه و روشن ـ رنگ ـ زمینه یا بافت ـ سطوح هندسی ـ مواد ـ حجم ـ حرکت و مکان.

اگر هنرمندی با دو بعد: عرض و طول، سر و کار دارد و بر روی سطح صاف

کار می‌کند مثلاً در نقاشی و کاشی‌کاری و منسوجات، از خط، رنگهای روشن و تیره، زمینه و سطوح هندسی استفاده می‌کند، در این نوع آثار عمق به طور عملی وجود ندارد، اما طرز کار ممکن است بعد سوم، یا عمق را به بیننده القا کند...

اگر سر و کار هنرمند، با سه بعد، یعنی طول و عرض و ارتفاع است مانند: معماری، مجسمه‌سازی و کوزه‌گری و سبدبافی ـ در این صورت هنرمند از مواد: حجم و مکان هم علاوه بر عوامل متشکلهٔ هنرهای دو بعدی استفاده می‌کند.

بعد چهارم، عبارتست از حرکت در مکان: ـ سر و کار هنرهایی مانند: موسیقی، ادبیات، رقص و نمایش با این بعد است که بعد زمان نیز گفته می‌شود... بعد چهارم در هنرهای مصور تنها به صورت تلقینی وجود دارد (و فقط ممکن است عملاً در حجاری رعایت شده باشد).

عناصر یا عواملی را که نام بردیم وسایلی هستند که هنرمند در راه آفرینش فرم‌های خود از آنها استفاده می‌کند و به کمک اجزا مجموعهٔ خود را به هم ارتباط می‌دهد و وحدت و تنوع و تعادل و تأثیر در آن مجموعه ایجاد می‌نماید.

هر ماده یا عاملی دارای شخصیت و خاصیت مخصوص به خود است... حدود و تواناییهایی دارد، و هنرمند بسته به موضوع و نقشه‌ای که دارد از میان این مواد مناسب‌ترین آنها را طبق سلیقهٔ شخصی و فردی خود، و با توجه به نیازهای اجتماعی که در آن زیست می‌کند و عوامل مسلط بر آن اجتماع، برمی‌گیزند.

خط خط مفهوم وسیعی دارد ـ خط ممکن است حد باشد، یعنی حدودی برای سطوحی باشد... در یک بنا، ممکن است حد، کنارهٔ سطوح و حد فاصل میان آنها باشد: خطوط معماری، زیبایی ظاهری بنا را از نظر زیباشناسی بوجود می‌آورند... خط ممکن است حصار شکلی باشد، در این صورت شکل مزبور را محدود می‌سازد؛ در مجسمه‌سازی، خطوط، با پیچ و خم خود موادی مانند (لباس و غیره) را به تماشاچی القا می‌کنند... یا ممکن است، مقصود از خط، نوشته، یا تصویری باشد و در این صورت خط زینتی است که بر سطحی

لغزیده است، این چنین خط سرشار از پیچ و خم و قوس و هلال خودبخودی است و در وجود تأثیر شگرفی دارد... این خط دارای جنبش است و یا نمودار اندیشه‌ای است شخصیت خطوط از یک طرف بستگی به ابزار کار مانند: (قلم مو، گچ، مداد، و ابزار حکاکی) دارد: و از طرف دیگر، به مهارت و شخصیت هنرمند وابسته است... خط ممکن است، تند یا کند (نازک و یا کلفت) محو، یا روشن و واضح، لغزان یا محکم، ظریف یا خشن، ضعیف یا قوی، دقیق یا ولنگار باشد.

خاصیت خط هر چه باشد، هدف آن جنبش و حرکت بسوی مقصدی است... خطوط افقی، عمودی، منحنی هر کدام نوعی احساس در بیننده می‌انگیزد... ما همه می‌دانیم خطوط عمودی، نظر را به بالا می‌کشانند و خطوط افقی، آرامش می‌بخشند ـ خطوط مورب محرک هستند ـ و انحناها، نرم و مطبوعند... البته تأثیر خطوط، تنها به علت جهت حرکت آنها متنوع هم‌آهنگی و ارتباط برقرار می‌سازد... برای ایجاد هم‌آهنگی گاه خطی را تکرار می‌کند و برای القاء تنوع، گاه خطی را به موازات خط دیگر و گاه به خلاف جهت حرکت همان خط ترسیم می‌نماید... به کمک خطی اریب، تعادل آرامش بخش خطوط افقی و عمودی را به هم می‌زند و ایجاد حرکت و جنبش می‌کند... برای ایجاد تأثیر تمثیلی و یا حالتی کاملاً دراماتیک خطوط اریب را به هم می‌آمیزد و خطوط جناقی (زیگزاک) بوجود می‌آورد... خطوط ممکن است ادامه یابند، یا قطع شوند، ـ بیننده، ممکن است در عین مشاهدهٔ خطوط شکسته احساس ادامهٔ حرکت آنها را بنماید هرچند عملاً این حرکت مرئی نباشد... کمتر اتفاق می‌افتد که در طرحی یا نقشی، فقط یک نوع خط به کار رود: هنرمند بسته به تنوع و هم‌آهنگی اثرش ممکن است از دو یا چند نوع خط استفاده کند، و درست مانند تم‌های گوناگونی که در یک قطعه هم‌آهنگ موسیقی به کار برده می‌شود، چند نوع خط را به هم بیامیزد.

سایه و روشن سایه و روشن که به (والور Valour یا ارزش) معروف است و به زبان ایتالیایی «چیارسکورو Chiaroseuro» یعنی نسبت میان تاریکی و روشنایی گفته می‌شود، عبارتست از درجات نور و تاریکی ـ به بیان دیگر: از سفیدی آغاز کردن، و به سیاهی ختم نمودن و سلسلهٔ لایتناهی

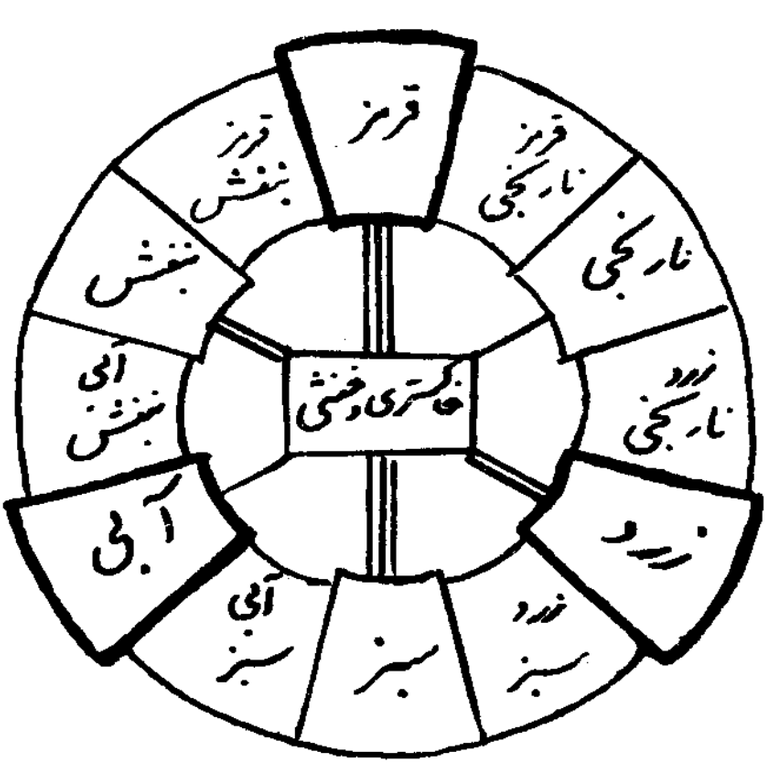
درجات نور میان این دو را مورد استفاده قرار دادن است... روشنایی ممکن است از یک نور طبیعی منشعب شده باشد مثلاً بناها، مجسمه‌ها، برآمدگی‌ها در معرض نور و فرو رفتگی‌ها در معرض تاریکی هستند، سایه و روشن برحسب ساعات روز و هوا در تغییر است... اما نور مصنوعی، یا نور کنترل شده از مهمترین عوامل جلوهٔ مدل در عکاسی و مجسمه‌سازی است... نقاش یا حکاک، ممکن است از نور طبیعی، یا نور مصنوعی استفاده کند، و در عین حال برای تأیید و تأثیر اثر خود در میان درجات نور هم‌آهنگی ایجاد نماید... ارزش خطوط، به واسطهٔ احساساتی است که می‌توانند برانگیزند، اما، نور منتشره در یک اثر، نوری که تدریجاً به سایه میآرامد، ایجاد آرامش می‌کند، و یا اثر را اسرارآمیز جلوه می‌دهد... نور و تاریکی را بسان اضداد در برابر هم قرار دادن ایجاد بی‌قراری و اضطراب می‌کند... تمرکز شدید نور، در نقطه‌ای، و وجود تضادهای قوی در اثری، حالتی شاعرانه به آن می‌بخشد... ـ در اینجا هم بدانگونه که در تمام عوامل لازم است، اساس کار، بر ارتباط میان سطوح و به هم آمیختگی سایه‌ها و روشنایی‌هاست.

رنگ رنگ مهمترین عنصر احساسی در هنرهای مصور می‌باشد... رنگ در عین حال که خاصیتی است علمی و فیزیکی، برای ایجاد نظم در هنرهای مصور هم به کار می‌رود... از نظر علمی، رنگ عبارتست از امواج نور که به کمک حس بینایی تشخیص داده می‌شود. ـ یک شعاع نور، از ارتعاش امواج مختلف طولی و عرضی تشکیل یافته است اگر شعاعی از نور را در منشور متبلوری منعکس سازیم، نور، در منشور، رنگهای مختلف طیف نور بخش را بوجود می‌آورد... وقتی نور به سطحی می‌تابد، اگر این سطح از تمام امواج یا تمام رنگها به طور مساوی برخوردار باشد، چشم ممکن است این سطح رنگین را سفید ببیند ـ ممکن است همهٔ رنگها یا امواج را درهم بیامیزد و فقط سبز را اجازهٔ انعکاس بدهد، در این صورت سطح را به رنگ سبز ببیند ـ ممکن است همه امواج را در هم محو کند و فقط آبی و قرمز را باقی گذارد، در این صورت بنفش نتیجهٔ این ترکیب است... عکس‌العمل‌های احساسی افراد در برابر رنگها، یکسان نیست ـ ممکن است افرادی در برابر رنگهایی بخصوص

حساس باشند. و این حساسیت موجب عکس‌العمل‌هایی شدید در آنان بشود - و ممکن هم هست، افرادی در برابر رنگها، بی‌هیچ احساسی بمانند، ممکن است بعضی افراد در برابر یک رنگ کور باشند و برخی در برابر تمام الوان ضعف داشته باشند و جهان را فقط به رنگ سفید و سیاه ببینند و احتمالاً، حد وسط سیاه و سفید، یعنی خاکستری را هم تمیز بدهند... بنابراین خاصیت نور، و شدت و ضعف آن و بینایی آدمی و قدرت دید او هر دو مباحث علمی رنگ می‌باشند.

برای یک نقاش اطلاع از رنگ، به عنوان یک عامل مهم هنری، لازم است... اگر این اطلاع، علمی هم نباشد اطلاع ذوقی از طبیعت نور، ترکیب رنگها، و رابطهٔ میان آنها برای هنرمند ضرور است... سهل‌تر آنست که رنگهای طیف نور سفید را (شکل ب) ضمن دایرهٔ مدرجی نشان بدهیم.

از این رنگ‌ها، سه رنگ غیرقابل تجزیه‌اند و معروف به رنگهای اصلی‌می‌باشند. این سه رنگ عبارتند از: آبی - قرمز - زرد. - اگر رنگهای اصلی ترکیب بشوند، رنگهای ترکیبی و یا فرعی بوجود می‌آیند: ترکیب آبی و زرد، رنگ سبز را بوجود می‌آورد - ترکیب زرد و قرمز، رنگ نارجی، و ترکیب قرمز و آبی رنگ بنفش را نتیجه می‌دهد - اگر ترکیب رنگها را ادامه بدهیم، عدهٔ بیشماری رنگ بوجود می‌آید و این رنگها بستگی به اجزاء ترکیبی و مقادیر این اجزاء دارند.



به دایره‌ای که نمودار رنگهاست نگاه کنید، می‌بینید که رنگ قرمز مقابل سبز قرار دارد و رنگ نارنجی مقابل آبی است، رنگهای مقابل هم را رنگهای متمم یا مکمل یکدیگر می‌گویند - اگر رنگهای تکمیلی با هم آمیخته گردند،

تندی یکدیگر را خنثی می‌کنند و ملایمت نتیجهٔ این آمیزش می‌شود ـ اگر رنگهای تکمیلی را به مقدار مساوی با هم مخلوط کنند، نتیجه یک رنگ خاکستری یا آبی کمرنگی خواهد بود: وسعت و کشش چنین رنگی از کشش رنگ خاکستری حاصله از ترکیب سفید و سیاه بسی بیشتر می‌باشد ـ اگر رنگهای مکمل کنار یکدیگر یا مقابل هم قرار بگیرند یکدیگر را عمیق‌تر جلوه می‌دهند و در نتیجه، تضاد شدید و یا درخشش را القاء می‌کنند ـ رنگهای نزدیک به هم بر روی دایره رنگها، رنگهای مجاور نامیده می‌شوند (مانند رنگهای آبی و آبی متمایل به سبز و خود سبز) تقارب این رنگها ایجاد هم‌آهنگی می‌کند... اما باید دانست که فقط ارتباط رنگها مطمح نظر نقاش نیست، هر رنگ سه صفت یا خاصیت ویژه دارد که عبارتند از: خود رنگ Couleur ارزش Valeur شدت Intensité.

غرض از خودرنگ نامی است که به رنگ داده‌اند، مانند: آبی ـ قرمز ـ فیروزه‌ای ـ نارنجی و غیره ـ *ارزش*، عبارتست از مقدار نوری که بر طبق قواعد سایه و روشن به رنگی تابانیده‌اند، این نور از روشنی آغاز می‌شود و به تیرگی ختم می‌گردد، مانند: سبز روشن، سبز کمرنگ، سبز تیره. ـ *شدت*، یعنی، قوت و ضعف رنگ، یعنی به حد اشباع رسیدن رنگ، یا خلاف آن، مانند: زرد تند و زرد بسیار ملایم.

خاصیت مهم دیگر رنگ که مورد توجه نقاش است، سردی یا گرمی رنگهاست ـ نارنجی و رنگهای نزدیک و مجاور آن، رنگهای گرم نامیده می‌شوند ـ آبی، و رنگهای مجاور آن، رنگهای سردند ـ سبز، در کنار زرد رنگی است گرم و در کنار آبی رنگی است سرد... به علاوه، سردی و گرمی رنگها باعث می‌شود محرک، و یا خاموش، جلوه کنند. حروف قرمز رنگ روی یک صفحهٔ اعلان، به نظر برجسته و محرک می‌آیند ـ رنگ آبی که *سزان* Cèzanne حدود سیب‌هایش را با آن محدود کرده است، چشم را متوجه فضا می‌کند، و به سیب عمق و حجم می‌بخشد... بنابراین رنگ، بشخصه، می‌تواند عمق را نمایش دهد، و این خاصیت باعث شده است که برای تزیینات داخلی بنا، رنگها را برحسب هدفی که دارند بکار ببرند، یعنی، مثلاً برای آنکه وسعت و فضای بیشتری را القاء بکنند، دیوارها و سقف‌ها را

برنگهایی در می‌آورند که ما آنها را رنگهای خاموش می‌نامیم.

خاصیت دیگر رنگها، تأثیرات روحی آنهاست ـ رنگ زرد تاحدی نشاط‌آور است، آبی تأثیری آرامش‌بخش دارد ـ قرمز محرک است ـ بنابراین، رنگی که بر تابلویی مسلط است، احساس مخصوص بخود را در تماشاچی برمی‌انگیزد.[۱]

اما، در رنگ نیز مانند خط و سایه و روشن، موضوع مهم، هم‌آهنگی و ارتباط میان رنگهاست ـ نقشی که با رنگهای نزدیک به هم رنگ‌آمیزی شده است، یکنوع احساس آرامش و صفای هم‌آهنگ را میانگیزد؛ ممکن است چنین نقشی به نظر ضعیف و بی‌رنگ بیاید، در این صورت، یک رنگ مکمل لازم است تا تضادی ایجاد نماید و زندگی و جنبش را برساند... از طرف دیگر اگر نقشی از رنگهای مکمل ترکیب یافته باشد غالباً برای تعدیل خشونتی که از ترکیب رنگهای مکمل حاصل می‌شود لازم است در بعضی از مناطق، رنگهای نزدیک به هم بکار برد، بنابراین، ترکیب رنگها، موجب شدت و ضعف موضوع‌ها (یا تم‌ها) می‌شود و رنگها، تنها برای آرایش و تزیین و تشدید و تضعیف احجام و خطوط و نقشها بوجود نیامده‌اند بلکه خود، خاصیت احساسی دارند.

انتخاب رنگها، بخود، و به شخصیت هنرمندان و موضوعی که در دست تهیه دارند بستگی دارد ـ برای بیان هر اندیشه‌ای رنگی مناسب است ـ برای نمایش یک موضوع آرام، نمی‌توان رنگهای محرک بکار برد، و از تضاد رنگهای مکمل استفاده کرد،... و همچنین برای موضوعی شاعرانه و محرک، نمی‌توان از هم‌آهنگی رنگهای سرد و آرام استفاده کرد.

---

۱ - (اخیراً در یکی از مجلات تحقیقی فرانسه مقاله‌ای راجع به رنگ منتشر شده است که مطالب تازه‌ای دارد... در این مقاله راجع به چگونگی استفاده از الوان برای شفای بیماران Chromotherapie سخن رفته است ـ بنابر عقیدهٔ نویسندهٔ این مقاله: قرمز محرک حس شهوانی مردان، و بنفش در زنان واجد نیروی محرک نفس است... مرکب سیاه روی کاغذ زرد یا مرکب سبز روی کاغذ سفید خوش‌آیند دیدگان است ـ در امور بازرگانی جهت انواع فرآورده‌های پلاستیکی رنگین و غیره ده‌هزار نام رنگ ثبت کرده‌اند در حالی که ورزیده‌ترین چشمها قادر نیستند بیش از ششصد رنگ را تشخیص دهند. «مؤلف»).

زمینه یا بافت هر جنسی، یا ماده‌ای، زمینه یا متنی دارد که از موادی ساخته شده است... مواد متشکله هر شیئی، باعث شیارهایی در سطح آن می‌گردد که به حس لامسه ادراک می‌گردد... این سطح ممکن است سخت یا نرم، خشن یا ظریف، گرم یا سرد، درشت بافت یا ریزبافت باشد ـ علاوه بر لامسه که این خواص را احساس می‌کند: چشم نیز در درک این خصوصیات شرکت دارد... منسوجی ممکن است خشن یا نرم به چشم بیاد و لامسه هم همین خاصیت را در آن تأیید کند ـ منسوج خشن، دارای تموج و سایه و روشن است، در حالی که منسوج نرم فاقد سایه و نمودار درخشندگی و جلا است، مانند: اطلس.

رنگ بر حسب بافت و جنس سطحی که بدان جلوه می‌کند تغییر می‌یابد ـ برای مثال سه قطعه از پارچه‌های مختلف، منتهی، به رنگ کاملاً واحد را با هم مقایسه کنید: یک قطعه اطلس ـ یک قطعه مخمل ـ و یک قطعه پارچه پشمی... این رنگ واحد در هر کدام از پارچه‌ها به نحوی جلوه می‌کند، زیرا بافت و جنس مختلف پارچه‌ها ایجاب می‌کنند که هریک، آن رنگ را به نحوی منعکس سازند.

با این مقدمات، درمی‌یابیم که بینایی نیز با لامسه همکاری می‌کند ـ این خاصیت اضافی حس بینایی باعث می‌شود که ما خط و رنگ و شدت و ضعف آنها را بهتر تشخیص دهیم نقاش، یا حجار، ممکن است خطوط و «متیف»ها را طوری را بکار ببرد که نقش‌هایی اینکه زمینه و جنس سطح را بپوشانند آن را غنی‌تر به جلوه آورند... ممکن است این نقشها، گویای جنبش و حرکت باشند... نقشهای بهم پیوستهٔ یک زمینه، ممکن است از طبیعت تقلید شده باشد، و یا ممکن است خیالی و تجریدی باشد (مانند نقش قالی‌های ایرانی).

به هر جهت، موضوع مهم در تزیین زمینه، ارتباط نقشها به یکدیگر است... معمار، مجسمه‌ساز، نقاش و خلاصه کلیه هنرمندان، از خاصیت قابل لمس و رؤیت مواد، استفاده می‌کنند... سطوح خشن و نرم را کنار هم قرار می‌دهند... در تزیینات داخلی بنا، مواد مختلف را با هم می‌آمیزند و نما، یا زمینهٔ بنا را با برجستگی‌ها و فرورفتگی‌ها طوری تزیین می‌نمایند که جنس هر ماده، غنی‌تر جلوه کند.

سطح ـ جسم ـ حجم معمولاً این الفاظ مفاهیم هندسی را به ذهن ما می‌آورند سطوح، دو بعدی می‌باشند و غالباً به اشکال: مربع دایره ـ بیضی ـ مثلث ـ یا اشکال متعدد دیگر ترسیم می‌گردند... گاهی اشکال هندسی واضح و آشکار نموده شده‌اند، و گاهی این اشکال، به ذهن بیننده القا می‌شوند ـ به کمک خط، ممکن است تم، یا موضوع اصلی را تشکیل بدهند ـ برای مثال، ممکن است نقاش، نقش خود را بر اساس انواع مثلث قرار بدهد، یا مثلث‌ها و منکسرالاضلاع‌ها را درهم بیامیزد:

جسم یا ماده، یا مواد با وزن و استحکام خود در فضا وجود دارند ـ و حجم عبارتست از شکل معین بخشیدن به مواد... احجام ممکن است مجوف (توخالی) یا پر باشند ـ احجام ممکن است مکعب، کروی، استوانه‌ای، مخروطی، یا هرمی باشند. ـ این اشکال تم اصلی هنرهای سه بعدی را تشکیل می‌دهند... برای مثال: ممکن است بنیاد ساختمانی بر اساس یک‌دسته مکعب مستطیل باشد ـ و یا ظرفی سفالین، ترکیبی باشد از شکل کروی و استوانه‌ای ـ ... معمار، به علت بکار بردن احجام، با فضای واقعی سر و کار دارد مانند نقاش با فضای خیالی و تلقینی کاری ندارد ـ بنابراین: فضا، خود موضوع مهم هنرهای سه بعدی است. ـ ممکن است فضا، داخلی و فاصله میان سطوح حجم باشد؛ ممکن است فضا، خارجی باشد. و در این صورت این فضای خارج، باید با محیط و اطراف خود سازگار باشد ـ ممکن است فضا نتیجهٔ یک قطعه سنگ مکعب مستطیل و یا یک قطعه چوب استوانه‌ای شکل باشد، این احجام، در هیکل مجسمهٔ مجسمه‌ساز، هر کدام بنحوی تأثیر می‌کند.

فرم در هنرهای مصور

فرم معماری: معماری عبارتست از توده مواد موجود در فضا، این مواد، به صورت یک یا چندین حجم مجوف درآمده‌اند و فضای توخالی داخلی آنها جای فعالیت انسانیت ـ بجز موارد بسیار نادر، معماری هنری نیست که فقط بخاطر خودش، یعنی بی‌هیچ هدفی بوجود آمده باشد... برعکس، ساختمان هر بنا، نه تنها بخاطر فعالیت‌های خاص انسانی است بلکه فرم و نقشهٔ هر بنا نیز این فعالیت‌های خاص را در نظر گرفته و بر طبق آن ابداع شده است... مثلاً اگر

خانه‌ای برای جمعیت زیادی در نظر است، اگر معبدی، یا ایستگاه راه‌آهن و یا کارخانه‌ای در نظر است ساخته شود، فضاهای داخلی وسیع جهت ارضای این هدفها لازم است... اگر در نظر است اداره‌ای واجد اطاقها و دوایر کوچک احداث شود، و یا نقشهٔ خانهٔ کوچکی محل نظر معمار می‌باشد، در این صورت فضای داخلی به قسمتهای مجزا و کوچک تقسیم خواهد شد.

در ساختمان بنا، علاوه بر فضا، جنس مواد نیز موضوع مهم و اساسی است، و نقشهٔ بنا، می‌باید متناسب با مواد متشکله بنا باشد... مواد مهم در معماری عبارتند از: سنگ ـ آجر ـ خشت ـ کاشی ـ چوب ـ شیشه ـ فولاد ـ سیمان ـ تخته سه لایی ـ مواد پلاستیکی و غیره ـ هر کدام از این مواد دارای دوام، استحکام، کشش، اندازه، رنگ و نمای مخصوص بخود می‌باشد.

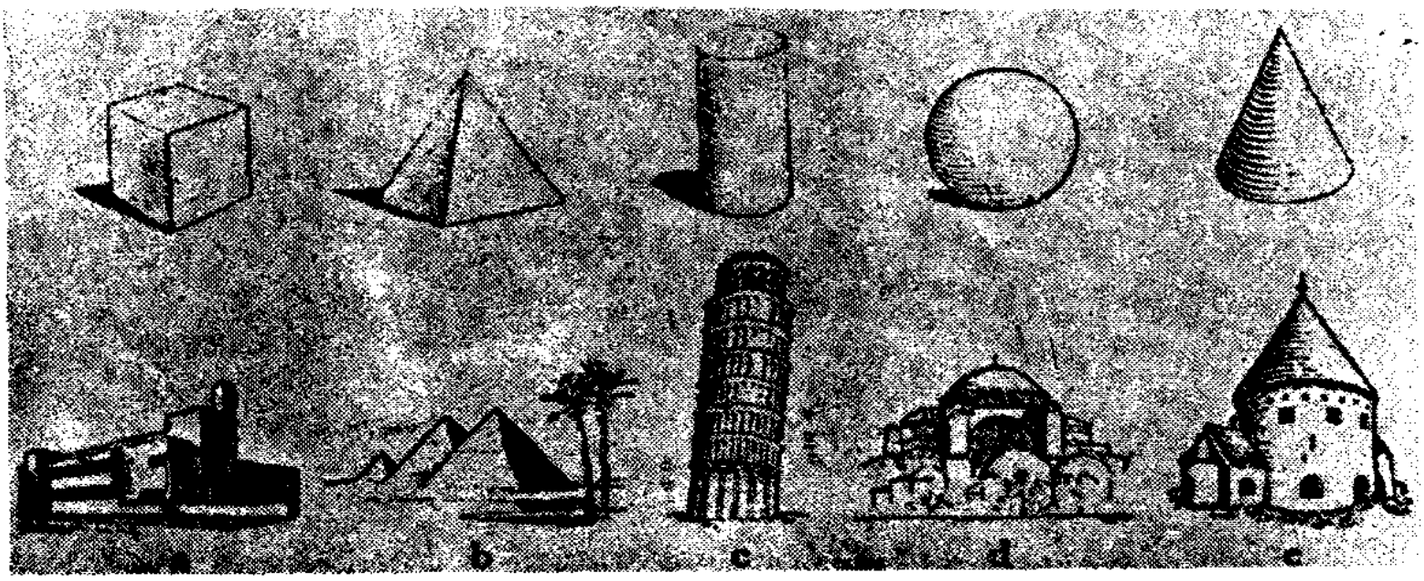
موضوع مهم دیگر در معماری، جای بناست ـ نقشهٔ یک بنا، در شهری پر جمعیت، با نقشه یک بنا در روستا، یا ییلاق، تفاوت می‌یابد... ساختمانی در دشت، با ساختمانی در دامنهٔ کوه، با فراز یک تپه متفاوت خواهد بود، و آب و هوای سرد یا گرم، در اصول معماری و شکل بنا بی‌شک مؤثر است.

حال که هدف، مواد، و جایگاه بنا را عوامل مهم و مورد نظر معمار دانستیم، باید ببینیم بنا چگونه برپا می‌شود؟ ـ شک نیست که ابتدا نقشهٔ ساختمان را با درنظر گرفتن هدف آن، و مواد متشکله و مکان آن طرح می‌کنند... این نقشه، بدو وسیله اجرا می‌گردد اول وسایل ماشینی و مادی، دوم وسایلی که باعث زیبایی بنا می‌شوند، یعنی هدفهای زیباشناسی.

وسایل ماشینی و مادی، عبارت از وسایلی هستند که بنا را برپا می‌دارند، و مواد را با در نظر گرفتن خواص فیزیکی آنها از قبیل: وزن ـ فشار ـ و مقاومت، طوری با هم هم‌آهنگ بکار می‌برند که در نتیجه، بنا دارای تعادل و استحکام گردد.

از نظر مادی، چهار نوع ساختمان امکان دارد: طاق افقی ـ طاق ضربی سیمانی ـ و فولادی.

در بنای معمولی، آجر یا سنگ، یا خشت، به صورت جرز ساخته می‌شوند و به وسیلهٔ طاقی افقی به هم اتصال می‌یابند و فضای خالی میان جرزها را با آستانه‌ها و پنجره‌ها و یا درها بر می‌کنند... اما چون فضای خالی محدود است

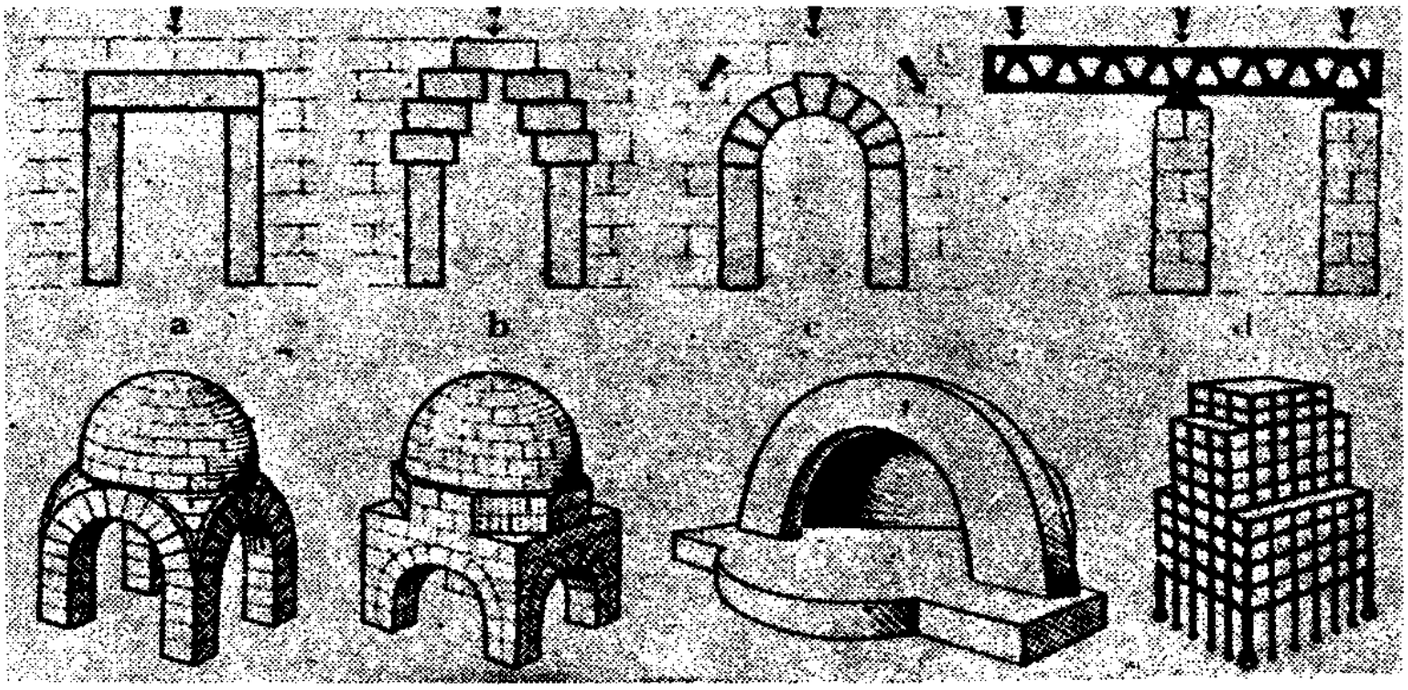


شکل ج ـ انواع ساختمان
مخروطی ـ d ـ استوانه‌ای ـ c ـ هرمی ـ b ـ مکعبی ـ a

و بستگی دارد به نوع و جنس مواد ساختمان و از طرف دیگر مقاومت و استحکام این نوع طاق کم است، این طرز ساختمان معمولاً برای بناهای متوسط و کوچک متناسب است، اما به عکس، طاق هلالی یا ضربی، استحکام و نیروی مقاومت بیشتر دارد و می‌توان برای بناهایی که (اشل) یا معیار وسیع‌تری دارند از آنها استفاده کرد؛ طاق ضربی یا هلالی عبارتست از در آوردن فضایی خالی و هلالی به کمک قطعات سه گوش سنگ، ابتدا اسکلت طاق هلالی با چوب ساخته می‌شود و هلال سنگی به اتکای هلال چوبی مزبور ساخته و تکمیل می‌گردد... فایدهٔ مهم طاق ضربی اینستکه فشار، یا بار سقف و ساختمان، فقط به طور عمودی برآن تحمیل نمی‌گردد بلکه این فشار پخش می‌شود و بنابراین می‌توان بار سنگین‌تری بر دوش این طاق هلالی گذاشت... قدرت مقاومت طاق ضربی از طاق افقی بسی بیشتر است.

در ساختمان سیمانی، ابتدا اسکلت مجوفی ساخته می‌شود. و دوغ‌آب سیمانی درون این اسکلت ریخته می‌شود، وقتی این مایع غلیظ سفت شد، اسکلت را بر می‌دارند و در نتیجهٔ بنایی محکم و سخت، با نیرو و دوام زیاد و مصالح یک جنس بوجود می‌آید.

بنای فولادی، یعنی آنکه اسکلت بنا را با تیرهای فولادی استوار می‌سازند ـ استحکام این فلز به حدی است که می‌تواند قسمتهای مختلف بنا را از کف



شکل د ـ بنیاد مستحکم هندسی بناها
طاق فولادی ـ d ـ طاق هلالی ـ c ـ طاق ضربی ـ b ـ طاق افقی ـ a

اطاق تا سقف برپا بدارد؛ بنابراین نیازی به شمعک و جرز و غیره نیست، و اگر دیوار و یا پوشش بکار می‌برند برای تعادل بنا نیست بلکه برای حفاظت و مجزا ساختن قسمتهای مختلف بناست.

فولاد معمولاً با شفتهٔ سیمانی با هم استعمال می‌شوند، یعنی فولاد، یا آهن را از وسط قطعهٔ سیمانی رد می‌کنند و این قطعات را برای استحکام پی به کار می‌برند... یکی از مهمترین فواید فولاد در ساختمان، تیرهای فولادی است، یعنی شاه‌تیرهای افقی که یک سر آن به شمعک، یا سنون، یا پی، وصل است ـ نیروی این شاه‌تیرها برای نگاهداری کف‌ها و دیوارها کافی است. اما چون مستلزم به کار بدن شمعک‌ها و یا ستون‌های بسیاری است منظرهٔ بنا را خراب می‌کند و به علاوه وحدت و هم‌آهنگی بنا را با فضای خارج به هم می‌زند.

هر چند ساختمان شایسته، و بکار بردن مصالح بجا، در معماری اهمیت دارد، اما همه اینها کافی نیست که بنایی زیبا بوجود آید... مهم در معماری این است که معمار با امکانات مادی، یعنی با فضاها و احجامی که مواد ماشینی و مادی در اختیار او می‌گذارد چگونه رفتار می‌کند، چگونه احجام و فضاها را به یکدیگر مربوط و متناسب می‌سازد... این تناسبات و اندازه‌های معقول و مربوط، عوامل زیبایی بنا بشمار می‌آیند و نظر را جلب می‌کنند ـ حکومت و تسلط با زیبایی است... احجام عمودی و سر به فلک کشیده نفس را در سینه

حبس می‌کنند و روح آدمی را به‌علو می‌خوانند و نظر را به بالا می‌کشانند (مانند: آسمان خراش R.CA این بنا در سال ۱۹۳۲ در میدان راکفلر نیویورک ساخته شده است) احجام افقی چشم و روح و آرامش می‌بخشند مانند: «رابی هاوس» Robie house در سال ۱۹۸۰ تا ۱۹۰۹ در شیکاگو بنا گشته است). و ترکیب احجام مکعب، و نیم کروی، آرامش و عظمت را القاء می‌کنند، مانند: مسجد ایاصوفیه یا مسجد شیخ لطف‌الله.

شک نیست که سطوح این بناها با درها و پنجره‌ها زینت شده‌اند و یکنواخت و یک‌پارچه نیستند ـ درها و پنجره‌ها نوید نور و روشنایی هستند، نوری که به بنا می‌تابد و از خلال درها و پنجره‌ها به درون می‌تابد تزیینات برونی و درونی را جلوه می‌بخشد، نور، خود با سایه‌ها و روشنایی‌ها که بر نمای بنا ایجاد می‌کند، هزار نقش بدیع می‌آفریند.

آیا این درها و پنجره‌ها چگونه تعبیه شده‌اند، و در عین فایدهٔ عملی، بنا را چگونه تزیین کرده‌اند؟... آیا با هم در موازنه‌اند؟... آیا بعکس قرینهٔ یکدیگر نشده‌اند و در نتیجه بنا را با زاویه‌های برجستهٔ حیرت‌آوری تزیین نکرده‌اند؟... آیا پنجره‌ها عمودی ساخته شده‌اند یا افقی؟... آیا این اشکال و خطوط افقی و عمودی در سراسر بنا تکرار گشته‌اند؟... آیا زینتی خاص، مانند سردرهای هلالی یا مثلث شکل، پنجره‌ها را احاطه کرده‌اند، آیا ساختمان، با حجاری و یا گچ‌بری و نقش برجسته تزیین شده است، و این حجاریها حرکت را به وسیلهٔ درهم شکستن نور و ایجاد سایه‌ها و روشنیها به ذهن بیننده القاء می‌کنند؟... آیا جهت خطوط تزیینی، جهت انحناها و خطوط مایل، بچه سمتی است؟... آری، جهت خطوط، سایه روشن، رنگ و جنس مواد و ارتباط این عوامل با یکدیگر است که زیبایی بنا را تکمیل می‌کنند... در ساختمانی که از یک نوع مصالح ساخته شده است وحدت و استحکام احساس می‌گردد. ـ در بنایی که مصالح گوناگون بکار رفته است، زندگی و جنبش احساس می‌شود، مصالح متضاد مانند: سنگ، آجر، چوب، گچ، مرمر، برنز، فولاد، شیشه و سیمان وقتی به نیروی ذوق و هنر ترکیب شوند ایجاد نشاط و حرکت می‌کنند.

فرم مجسمه‌سازی مجسمه‌سازی مانند معماری هنر مربوط به فضا و

حجم است، مجسمه سازی ترکیب احجام در فضا و مکان می‌باشد، اما برخلاف معماری، شرط مهم در مجسمه‌سازی ترکیب احجام در فضا و مکان می‌باشد، اما برخلاف معماری، شرط مهم در مجسمه‌سازی اینست که فقط از خارج دیده می‌شود، یعنی نمای خارجی آن اهمیت دارد ـ در معماری نمای خارج و داخل، هر دو مهم است. غالب مجسمه‌ها، مخصوصاً غالب مجسمه‌های سنگی و چوبی تو پر می‌باشند.

اساساً مجسمه‌سازی یعنی شکل بخشیدن به توده مواد؛ و این شکل، بستگی به فضای اشغالی و مکان مجسمه دارد. مجسمه‌سازی که، با یک قطعه بزرگ سنگ، یا چوب، سر و کار دارد، می‌تواند داخل مجسمه را پر نگاهدارد، و در این صورت مجسمهٔ او وزین و سنگین خواهد گشت... همچنین می‌تواند داخل آن را خالی کند.

در مجسمه‌های برنزی، فرم اصلی، با در نظر گرفتن احجام و فضای مورد نظر از گل ریخته می‌شود ـ تمام مجسمه‌ها خواه از سنگ یا از گل ساخته شده باشند، هنر ساختمان مواد، احجام حدود و سطوح در آنها ملحوظ است و زیبایی خود را مرهون مقیاس‌های متعادل و متناسب، سادگی و وضوح و عظمت می‌باشند... این هنر، برخلاف معماری، معمولاً منحصر است به هیاکل آدمی و حیوانات... محدود بودن موضوع در مجسمه‌سازی باعث می‌شود که هنرمند هم خود را مصروف نهایت کمال اثر خود بنماید.

کمال اثر، در مجسمه‌سازی هدف پیچیده‌ایست که عوامل بسیاری در ارضای آن دخالت دارند ـ مهمترین عوامل متشکله حجاری عبارتند از: فرمهای اصلی، مواد، مرحلهٔ عمل و ساختن و پرداختن، هدف، و مکان.

بطور کلی سه نوع حجاری موجود است: تمام برجسته یا (گرد) Plein relier برجسته Relief و گود Intaille.

مراد از مجسمهٔ تمام برجسته، مجسمه‌های سه‌بعدی است که از تمام جهات دیده می‌شوند ـ مقصود از برجسته، اشکالی است که به زمینه چسبیده‌اند. اگر برجستگی این اشکال زیاد باشد آنها را «بیش برجسته» یا «هورلی یف» Haut - relief گویند و اگر نیم برجسته یا کم برجسته باشند، انها را (بارلی یف) Bas - relief می‌نامند.

نوع گود که از انواع دیگر کمتر معمول است، عبارتست از: حک اشکال در زمینه، بسته به جنس موادی که در مجسمه‌سازی بکار می‌رود، مرحلهٔ عمل در این هنر تفاوت می‌یابد... می‌توان مجسمه را از مادهٔ سخت تراشید، یا می‌توان از گل نرم مجسمه ساخت و بعد آن را در کوره گذاشت و لعاب داد و یا می‌توان به وسیلهٔ فلزات، مجسمه ساخت ـ از نظر هدف، ممکن است مجسمه یا نقش، برجسته، برای تکمیل بنایی و از جنس مواد متشکلهٔ همان بنا ساخته شده باشد، و در این صورت، هنر حجاری در خدمت هنر معماری است ـ اما بسیاری از مجسمه‌ها به وجهی مستقل و تنها و بدون ارتباط با مکان خاص و بنایی معین بوجود آمده‌اند... این موضوع یعنی «مجسمه به خاطر خودش ـ یا مجسمه در خدمت معماری» موضوع عمده‌ای در قضاوت ما دربارهٔ هنر مجسمه‌سازی است، زیرا این ارتباط‌ها و عدم ارتباط‌ها، در فرم مجسمه تأثیر می‌کند... ضمناً باید دانست که این تقسیم‌بندی‌ها و قضاوتها. صددرصد قطعی نیست زیرا تکیه کردن به قواعد و قوانین همیشه مانع ادراک و ابراز نظر شخصی می‌گردد.

اینک مجسمه‌های گرد را از نظرهای مختلف مورد ملاحظه قرار دهیم... ابتدا. به تراش و مواد آن توجه کنیم: سنگ ماده‌ایست جهانی که همواره وجود داشته است و وجود هم خواهد داشت ـ این ماده سنگین، سخت، سرکش و متمرد است و هرچند که شکننده هم می‌باشد، لیکن بادوام و محکم است ـ می‌توان آنرا به اشکال گوناگون و با اندازه‌ها و مقیاسهای بیشمار درآورد. و آنقدر، آزمود تا بفرم اصلی و مورد نظر برسد... زمینهٔ سنگ، یعنی سطح ملموس آن، ممکن است لطیف، خشن، براق و صیقلی. یا مخطط و شیار دارد باشد.

ابزار کار برای تراش سنگ می‌باید مناسب این ماده سرسخت باشد. این ابزار معمولاً عبارتند از: یک چکش چوبی و انواع اسکنه‌ها و مته‌های فولادی و ابزاری که برای صیقل دادن و زدودن ناهمواریها و آلودگی‌ها بکار می‌رود. مرحله عمل تراش، از مراحل مشکل و دشوار است که بکندی پیش می‌رود و مستلزم نیروی بدنی توأم با قضاوت و فهم است، یک ضربهٔ بی‌جا کافی است که اثر را ضایع کند.

بی‌شک، جنس ماده و مراحل عمل تراش است که مجسمه‌ساز را رو به هدفی که دارد پیش می‌برد. و این هدف شکل ساده بخشیدن به ماده و امحاء جزئیات است... تراش عبارتست از: مرحلهٔ پیدائی و تفریق ـ میکل‌آنژ Michelanqelo گوید: «مراد از پیکر تراشی، عمل کردن و زدودن است، ماهرترین پیکر تراشان نمی‌تواند شکلی را در نظر بگیرد مگر آنکه آن شکل بالقوه در درون مرمر نهفته باشد».

معمولاً مجسمه‌ساز در آغاز کار، خطوط اصلی هیکلی را که در نظر دارد از سنگ بتراشد بر روی قطعه سنگ طرح می‌کند و با آلت نوک تیزی قطعات زائد سنگ را جدا می‌سازد و می‌زداید ـ اینک شکل اصلی بی‌هیچ آزمایشی آماده گردیده است ـ سپس با اسکنه‌ها و مته‌ها فرم مورد نظر خود را با جزئیات بیشتری آشکارتر می‌سازد، و سرانجام ممکن است ناهمواریها را صاف کندو یا حتی پیکری را که تراشیده است صیقلی سازد، یا تنها به صیقل دادن و صاف کردن قسمتهای معین اکتفا نماید.

غالباً پیکرتراش، آثار اسکنهٔ خود را بر قسمتهائی از سطح مجسمه برای ایجاد تنوع و زمینه و متن اثر، باقی می‌گذارد ـ در تراش یک مجسمهٔ گرد، مجسمه‌ساز ممکن است از پهلوها شروع کندو هر ضلعی را مانند نقش برجسته ساخته و پرداخته کند تا چهار ضلع کامل گردد نتیجهٔ این کمال اضلاع به سبک نقش برجسته، هیکلی است بفرم مربع مستطیل، خاموش، متعادل و استوار و دارای عظمت جاذب. (شکل هکفره-)

اما ممکن است مجسمه‌ساز توجهی به سطوح ننماید، و هیکل مورد نظر خود را طوری بتراشد که اجزاء آن دارای حرکت و جنبش و پیچ و خم باشد و بدینوسیله در فضا ایجاد حرکت کند، چنین هیکلی دارای تأثیر زنده خواهد بود و بیننده را بی‌آرام و در اضطراب خواهد داشت. (شکل ه ـ موسی ـ)

تراش چوب هم تقریباً مانند تراش سنگ است، با این تفاوت که چوب ماده‌ای است نرم‌تر و بعلاوه دارای رگه است و مجسمه‌ساز می‌باید این رگه‌ها را در ضمن تراش مورد توجه قرار دهد، زیرا او می‌تواند از این رگه در آرایش شکل مورد نظر خود استفاده کند ـ و بعلاوه اگر بی‌توجه به رگه‌های چوب کار

کند، آفت شکاف برداشتن در انتظار او خواهد بود ـ اسکنه‌ها و ابزار کار در تراش چوب سبکتر و تیزتر از ابزار کار در تراش سنگ می‌باشد... چون شکل اصلی چوب، استوانه‌ای است، غالب حجارانی که با چوب سر و کار دارند فرم اصلی آثار خود را استوانه‌ای انتخاب می‌کنند.

گفتیم حجاری، عمل تفریق و زدودن است ـ اما مدل‌گیری، عمل افزودن است و تکنیک آن نیز، برنهادن است ـ معمولاً در مدل‌گیری، از گل استفاده می‌کنند، گل رام شونده‌ترین مواد است، بسهولت تسلیم انگشتان ماهر هنرمند می‌شود و بهر شکل که هنرمند بخواهد، درمی‌آید ـ ابزار کار، در کار گل، انگشتان آدمی است... اگر مدل اصلی به مقیاس بزرگی باشد، باید پایه‌ای تعبیه کرد و این پایه غالباً لازم است، زیرا در غیر این صورت گل‌ها فرومی‌ریزند ـ وقتی ساختن پیکره یا عمل برنهادن به انجام رسید، و فرم اصلی با گل آشکار شد، نوبت زدودن می‌رسد ـ در اینجا هنرمند در تودهٔ گل، ایجاد برجستگی‌ها و فرورفتگی‌ها می‌کند، و خطوط مجسمه را آشکار می‌سازد و بدینوسیله جنبش و حرکت در اثر خود می‌آفریند... غالباً بیننده، آثار انگشتان پیکرتراش را روی پیکر، احساس می‌کند، هرچند این آثار به چشم مرئی نیست، لیکن احساس این آثار نشان می‌دهد که انگشتان ماهر پیکرتراش چه مراحلی را سپری کرده است، و بچه نتایجی رسیده است ـ و روشن می‌شود که بدون طی کردن این مراحل، رسیدن به این نتایج امکان‌پذیر نبوده است... روی هم رفته، چنین پیکری، تصویری است ا زقدرت و عظمت تکنیکی که به بیان احساس انجامیده است.

موضوع مهم در کار گل، دوام اثر است، و هنرمند با این مسئله مواجه می‌باشد که چگونه اثر خود را بادوام بسازد ـ اگر اثر هنرمند کوچک است، می‌تواند درون پیکری را که ساخته است خالی سازد و مانند صنعت سفال سازی، اثر خود را در کوره حرارت بدهد... اگر هیکلی را که ساخته عظیم است، و امکان حرارت دادن به آن موجود نیست، می‌تواند روی آن را گچ یا فلز بگیرد ـ معمول‌ترین فلزات که در این نوع مجسمه‌ها بکار می‌رود و برنز (مفرق) است... در آثار مفرقی، روش معمولی که در همهٔ جهان عمل می‌شود روش «سیرپردو» Cire - Perdoue می‌باشد... «سیرپردو» یا موم گمشده

عبارتست از: آنگاه که شکل اصلی به وسیلهٔ گِل یا مادهٔ خام دیگری تهیه شد، روی این تودهٔ گِل را با پوششی از موم می‌پوشانند و پیکرتراش، جزئیات فرم خود را روی این پوشش مومی تکمیل می‌کند، سپس روی این قالب مومی را با گل سفیدی (به سفتی خامه) به کمک قلم‌مو، می‌پوشانند، و این کار را با چنان دقتی انجام می‌دهند که وقتی مایع مزبور سخت شود تمام دقایق و جزئیات قالب مومی را منعکس ساخته باشد، و سپس پوشش‌هایی از گچ بر روی پوشش‌های گل سفید اضافه می‌کنند بدین ترتیب پوستهٔ محکم و قطوری روی موم را فرا می‌گیرد (البته منافذ و سوراخ‌هایی میان این پوشش‌ها و پوشش مومی تعبیه کرده‌اند) خاصیت این منافذ اینست که در موقع حرارت دادن هیکلی که بدین ترتیب ساخته‌اند، قالب مومی گرم می‌شود و از گل اصلی که ابتدا ریخته بودند جدا می‌گردد... با این وصف فاصلهٔ کوچکی، یعنی یک فضای خالی میان هیکل اصلی (ریخته شده از گل) و قالب ساخته شده از گل سفید و گچ بوجود می‌آید... در این فاصله، برنز مذاب می‌ریزند، البته این عمل مستلزم مهارت و تخصص خاص است زیرا فلز مذاب می‌باید در تمام اجزاء قالب رسوخ کند و جای بگیرد ـ وقتی فلز سرد و سخت شد، پوسته را می‌شکنند و هیکل اصلی ریخته شده از گل را هم می‌زدایند ـ اثر برنزی آشکار می‌گردد ـ آن را صیقلی می‌کنند و گاه جزئیات دیگری نیز به وسیلهٔ قلمزنی بدان می‌افزایند.

برنز فلزی است سخت و محکم که دست هنرمند را در آفریدن نقش‌هایی که طرح آن نقش‌ها با سنگ هرگز عملی نیست باز می‌گذارد... رنگ تیرهٔ این فلز قادر است حدود مجسمه را به قوت آشکار سازد، و چون جنس این فلز قابلیت انعکاس نور را دارد، سطح آن به سهولت عرصهٔ جلوه‌های سایه و روشن می‌گردد ـ خطوط و زوایای تیز و آشکار و جزئیات صریح از خواص آن نوع آثاری است که با برنز ساخته می‌شود.

مجسمه‌ساز، هر چند به طبیعت توجه دارد، اما در آثار، خود از هر نوع موادی که ساخته شده باشند، عین ظاهر طبیعت را تقلید نمی‌کند ـ مجسمه‌ساز از مدل معینی که دارد اجزایی به سلیقه خود، اجزایی که هدفش را برسانند انتخاب می‌کند، مانند: ـ بدن ـ دستها و پاها یا با هم یا تنها ـ یک جزء یا دو

جزء از بدن.

در مجسمه‌سازی مانند معماری، سر و کار هنرمند با احجام است، و بیشتر احجام استوانه‌ای یا کروی در هنر مجسمه‌سازی به کار می‌رود ـ ضمناً مجسمه‌ساز، از خواص سایه و روشن و خطوط نیز استفاده می‌کند و میان این عوامل ایجاد تناسب می‌نماید ـ فرورفتگی‌ها بر سطح مجسمه، سایه‌ها را در بر می‌گیرند، و برآمدگی‌ها، نور را، و تغییر جای فرورفتگی‌ها و برجستگی‌ها حرکت را القاء می‌کنند... اگر خطوط و پیچ و خم سطح مجسمه ساده و محدود باشد، حجم نمایان‌تر خواهد بود ـ اگر بر سطح مجسمه جزئیات طبیعی منعکس باشد چنانکه این جزئیات عرصهٔ بازیهای نور و تاریکی قرار گیرند، سطح نمایان‌تر، و حجم در مرحلهٔ دوم توجه را جلب خواهد نمود.

ممکن است این ایراد پیش بیاید که: در یک سطح (یا مجسمه گرد) خطوط نمی‌توانند وجود بیابند. اما اگر به دور مجسمه‌ای حرکت کنیم متوجه می‌شویم از هر نظر که به مجسمه بنگریم، حدودی به چشم ما می‌آید و این حدود با تغییر دید ما، دائماً در تغییر خواهند بود، بنابراین همیشه همین خطوط مرئی یا نامرئی هستند که جهت حرکت تودهٔ مواد را مشخص می‌سازند؛ این خطوط و جهت حرکت آنها در مجسمه ای که دست به آسمان افراشته یا بازوان گسترده نمودارتر است؛ در این نوع مجسمه‌ها، درست مانند معماری، جهت حرکت خطوط عامل مؤثری در تحریک احساسات تماشاچی می‌باشد.

عامل مهم دیگر در ساختمان یک مجسمه، متن و زمینهٔ آن است... در تمام حجاری‌ها خواص سطحی مواد، در تأثیر کلی آنها نقش مهمی را ایفا می‌کند ـ سنگ سخت و دانه‌دانه‌ای سماق، مرمر مخطط و شفاف، چوب رگه‌دار ـ گِل خشن و ناهموار، برنز آینه‌سان که نور و سایه را منعکس می‌سازد، این مواد هر کدام خاصیت و تأثیری مخصوص بخود دارد و طرز ساختمان آنها این تأثیرات را تکمیل می‌کند، ایجاد تنوع به وسیلهٔ ترکیبات مختلف زمینه، احساسات تماشاچی را برمی‌انگیزد، چنانکه مثلاً: گوشه‌ای از مجسمه را هموار ساختن و قسمت دیگر را خشن و ناهموار رها کردن اثر را زنده جلوه می‌دهد.

بنابر آنچه گفته شد مجسمه‌سازی خلق یک اثر زندهٔ هنری است، این هنر

گوشه‌ای از تجربهٔ زندگی هنرمند را در بردارد و منعکس می‌سازد، بنابراین، نظریهٔ *میکل آنژ* که گفته است: «گویی زندگی در درون سنگ در جنبش و درخشش است» معنای عمیق‌تری از آنچه ظاهراً به نظر می‌آید در بردارد؛ زیرا چنانکه گفتیم، پیکرتراش تنها آنچه به چشم می‌آید تقلید نمی‌کند بلکه زندگی و حیات را در مادهٔ بی‌جانی که در دست ساختمان دارد می‌آفریند ـ حیات و جانی که هیچ کلامی به وصف آن قادر نیست، اما خودبخود آدمی را بخود می‌کشاند، شاید این کشش نتیجهٔ از نو نشان دادن مدل باشد، به شرطی که هنرمند زندگی و روح و حالتی خاص را در آن دمیده باشد، و این روح و زندگی و حالت با طرز ساختمان مواد و جنس آنها مناسب باشد و به کمک آنها تأیید و تکمیل گشته باشد.

در نقش برجسته، بعد سوم، مانند مجسمه‌های گرد عملاً وجود ندارد، اما طرز کار طوری است که بعد سوم، به بیننده تلقین می‌شود... سر و کار نقش برجسته با سطح مستوی یا سطح مواد بطور کلی است ـ و اساس کار حجار برآن است که به اندازهٔ لزوم موادی از سطح برگیرد و اشکال را طوری عرضه دارد که گویی واجد عمق می‌باشند ـ حجار، ابتدا طرح اصلی را روی سنگ ترسیم می‌کند و سپس شروع به کندن قسمتهای زائد می‌نماید گاهی حدود صریح و آشکار برای اشکال خود تعیین می‌کند و گاه حدود اشکال خود را محو و مبهم نشان می‌دهد، و گاه برای ایجاد سایه‌ای عمیق‌تر، اطراف شکل خود را به مقدار زیادی گود می‌نماید ـ این گودی‌ها و فرورفتگی‌ها که در نتیجهٔ زدودن مقداری از مواد بوجود می‌آیند سایه‌ها را در بر می‌گیرند و برجستگی‌ها و برآمدگی‌ها را در معرض نور قرار می‌دهند... بنابراین؛ خطوط و سایه و روشن، عوامل متشکلهٔ نقش برجسته‌اند ـ حرکت، در نقش برجسته به روی یک ضلع نموده شده است (یعنی ضلعی می‌باشد) و سطوح مستوی که عمق را می‌نمایانند به موازات یکدیگر قرار دارند.

حجاری گود یا (حکاکی) نقطهٔ مقابل نقش برجسته است، می‌توان آن را نقش برجسته منفی یا مقعر نامید ـ در این نوع حجاری، اشکال در داخل زمینه کنده می‌شوند و بنابراین در تاریکی وسایه قرار می‌گیرند و زمینهٔ اصلی روشن جلوه می‌کند ـ مهرهای استوانه‌ای شکل سومری‌ها و حجاری‌های دیواری

مصری‌ها از نوع حجاری گود است.

فرم ظروف سفالی ظروف سفالی غیر از کاشی‌سازی، به مجسمه‌های گرد شباهت دارند، زیرا هر دو، هنرهای سه بعدی می‌باشند ـ ضمناً ظروف گلی شباهت به مجسمه‌هایی دارند که از گل ساخته می‌شوند، زیرا صرفنظر از مادهٔ ترکیبی هر دو، که گل است، مرحلهٔ عمل نیز در این دو هنر، عمل ساختن هیولا و کاستن و افزودن است ـ چون هنر ظروف سفالی هنری نمایشی نیست (غیر از موارد خاص مانند مجسمه‌های گلی) و بعکس هنری است هندسی و مفید، از این نظر هم شباهتی به معماری دارد... هنر مجسمه‌سازی سفالین حد فاصلی است میان هنر سفال‌سازی و هنر مجسمه‌سازی، زیرا از یک طرف از مواد متشکله اولی استفاده می‌کند و از جانب دیگر خاصیت نمایشی هنر دومی را دارا می‌باشد.

سفال‌سازی عبارتست از شکل بخشیدن به گل، و قابل دوام و محکم ساختن آن به وسیلهٔ حرارت ـ این هنر از قدیمی‌ترین و جهانی‌ترین هنرها به شمار می‌آید، زیرا دارای خاصیت انتفاعی است... غالب سفال‌ها فقط خاصیت انتفاعی دارند؛ لیکن بعکس، بعضی از آثار سفالین دارای چنان زیبایی عالیو نادری می‌باشند که آنها را در عداد گویاترین آثار هنری تمدن‌های شگرف و عظیم قرار داده‌اند ـ مانند: ظروف گلی چینی ـ آثار سفالی ایرانی و سرخ‌پوستان امریکایی.

بسته به جنس گل و درجهٔ حرارت، می‌توان ظروف چینی و سفالی، ظروف سفالی لعاب‌دار ساخت... ظروف گلی که معمولی‌ترین نوع سفال‌سازی است واجد جنس نسبتاً خشن‌ترین هستند و نیاز به حرارت کمتری هم دارند ـ چون مادهٔ اصلی آنها، یعنی گل، دارای خلل و فرج است حاجت به ورز دادن دارد تا نفوذناپذیر گردد ـ گاهی نیز این منافذ مفید فایده‌ای است مثلاً در کوزه‌گری وجود این خلل و فرج باعث بخار شدن آب، و در نتیجه خنک شدن آب می‌گردد.

مادهٔ متشکلهٔ ظروف چینی گل لطیف یا «کائولین Kaolin» است (گل چینی) که با پودر نرم سنگ معدنی «فلدسپات Feldspath» مخلوط می‌کنند: این مخلوط، چون در کوره حرارت زیاد ببیند به صورت یک مادهٔ زجاجی در

می‌آید و نفوذناپذیر می‌گردد. (تلنگر زدن) صدای موزونی از آن برخیزد... ظروف لعابدار نیز از جنس همان ظروف چینی است با این تفاوت که متن خشن‌تری دارد، ضخیم‌تر است و درخشش زجاجی آن نیز کمتر می‌باشد.

جنس اصلی انواع ظروف سفالی هر چه که باشد چهار مرحلهٔ عمل برای ساختن آنها اعمال می‌شود:

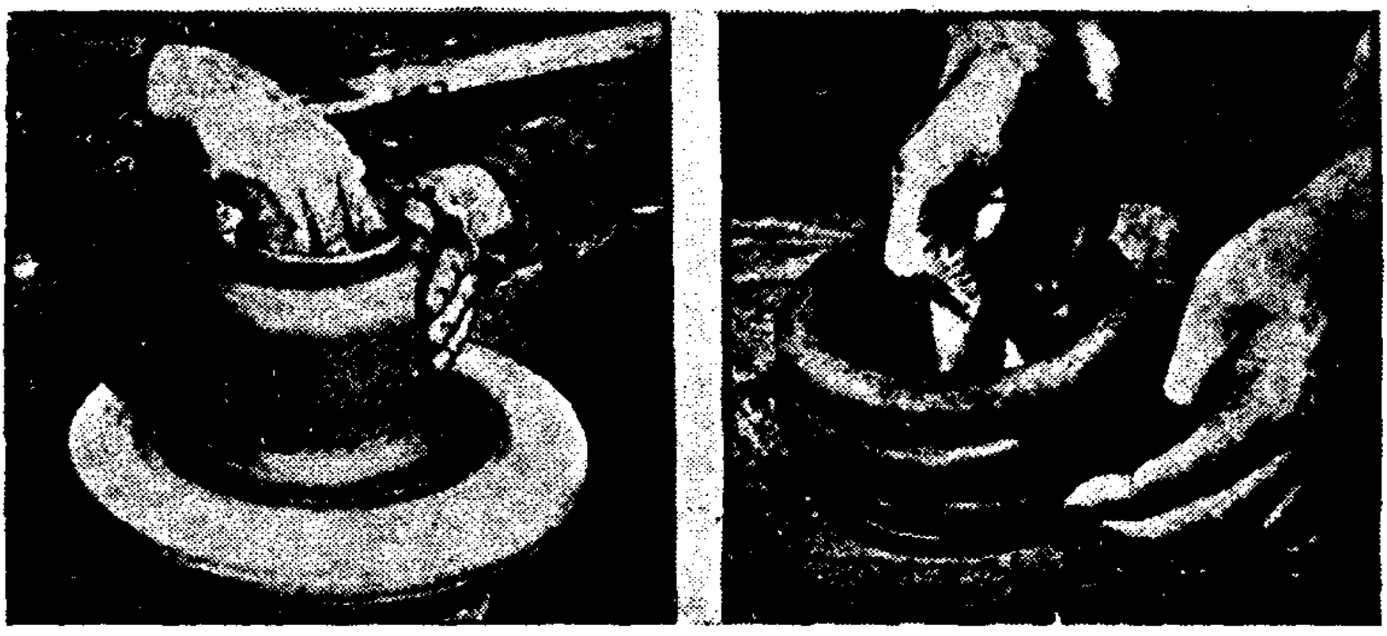
۱ ـ آماده ساختن گل

۲ ـ شکل دادن به آن

۳ ـ تزیین

۴ ـ حرارت دادن.

ابتداء گل را می‌شویند و ورز می‌دهند تا نرم شود و هوای آن خارج گردد ـ سپس مواد لازم دیگر (مثلاً: پودر سنگ معدنی در چینی‌سازی) را به آن اضافه می‌نمایند؛ اینک این خمیر آمادهٔ شکل گرفتن است... از این خمیر، چانه‌ای به اندازهٔ لازم، برمی‌دارند، اگر چانه کوچک است می‌توان آن را با دست به هر شکلی که بخواهند درآورند؛ و نیز می‌توان قطعاتی از گل را به شکل طناب درآورد و بطور مارپیچ روی هم نهاد و بعد با دست، یا اسباب، فرورفتگی‌ها و برآمدگی‌ها را هموار کرد و یا آنها را همچنان باقی گذاشت (شکل و)



شکل (ز) (طرز ساختن کوجه با گل رس) شکل (و)

روش دیگر ساختن ظروف کلی، روش استفاده از چرخ است ـ چانه را سر چرخ می‌گذارند و به کمک دست به آن شکل می‌دهند. مثلاً: در ساختن گلدان،

یک دست از داخل و یک دست از خارج کار می‌کند و فقط خارج ظرف را چرخ می‌کنند (شکل «ز»).

نوع دیگر، استفاده از قالب، یعنی ریختن یا فشار دادن گل در قالب است... باید دانست که قالب‌گیری معمولاً در آثار عظیم سفالی به کار می‌رود، و به هر جهت باید متوجه بود که فرم اولیه که قالب براساس آن ساخته شده است با دست، گل گرفته و ساخته شده است.

مرحلهٔ سوم، مرحلهٔ خشک کردن است آن چنان که سفال نه کاملاً خشک بلکه به سختی چرم شود و در موقع تزیین نخراشد و سطح آن ضایع نگردد... عمل تزیین معمولاً به وسیلهٔ لعاب دادن انجام می‌گیرد و درخشش و لمعان این لعاب‌ها علاوه بر نمودار ساختن فرم، خود یک نوع زینتی است عمل لعاب دادن، یکی از جهانی‌ترین روشهای تزیینی در سرتاسر جهان است ـ رنگها و تزیینات ظروف سفالی و نفوذناپذیری آنها، مرهون انواع لعاب است... لعاب عبارتست از: شیشهٔ مذاب، یا سنگ چخماق شیشه‌ای که حرارت داده و به صورت مایع در آورده باشند ـ لعاب ممکن است شفاف، یا مات، نمودار ماوراء، یا حاجب ماوراء باشد به وسیلهٔ افزودن اکسیدهای فلزی (مانند سرب و قلع و غیره) می‌توان لعاب را به رنگهای گوناگون درآورد ـ لعاب را می‌توان به روی سطح ظرف ریخت یا پخش کرد، و یا به کمک قلم‌مو نقش کرد... اگر ظروف کوچک باشد، می‌توان آن را داخل لعاب فرو برد... اگر جنس ظرف خشن است، گاهی لازم می‌شود که پیش از لعاب دادن پوششی از گل (مخلوطی از گل ساییدهٔ نرم با کتیرا که با آب به صورت مایع درآمده است) روی آن بدهند.

نقاشی روی ظروف، معمولی‌ترین طریقهٔ زینت ظروف سفالین است ـ می‌توان روی پوششی گلی نقاشی کرد و سپس نقشها را به کمک لعاب، رنگین ساخت... یا می‌توان روی لعاب اولیه که رنگ است، طرح نمود ـ و همچنین می‌توان به وسیلهٔ «موم گیری» عمل کرد ـ طریقهٔ اخیر، عبارتست از طرح نقش به روی موم، سرتاسر ظرف را موم می‌گیرند و جای نقش‌ها را خالی می‌کنند، سپس با رنگهای لعابی می‌آلایند و حرارت می‌دهند، نقاطی که موم پوشانده است سفید می‌ماند.

روش‌های دیگر برای تزیین ظروف سفالین عبارتند از:

۱ ـ روش برجسته‌کاری (که به کمک قلم‌مو، به وسیلهٔ مخلوط گل ساییده و کتیرا قسمتهایی را برجسته می‌نمایند)

۲ ـ روش کنده‌کاری (که با چاقو قسمتهایی را گود می‌کنند)

۳ ـ روش باسمه‌کاری (که به وسیلهٔ مهر اعمال می‌شود)

۴ ـ روش «سگرافیتو Sgraffito» (که عبارتست از پوشش سفال به وسیلهٔ دو قشر لعاب مختلف‌اللون که روی پوشش خارجی نقشی با آلتی نوک‌تیز حک می‌کنند و نتیجه طرحی می‌شود که دارای دو رنگ به هم آمیخته است).

آخرین مرحلهٔ سفال‌سازی، عمل حرارت دادن است ـ گاهی سفال را فقط یک بار در کوره می‌پزند، و گاهی دوبار حرارت می‌دهند؛ یعنی، یک بار پختن سفال اصلی، و باردیگر برای پختن همان سفال با تزیینات لعابدار.

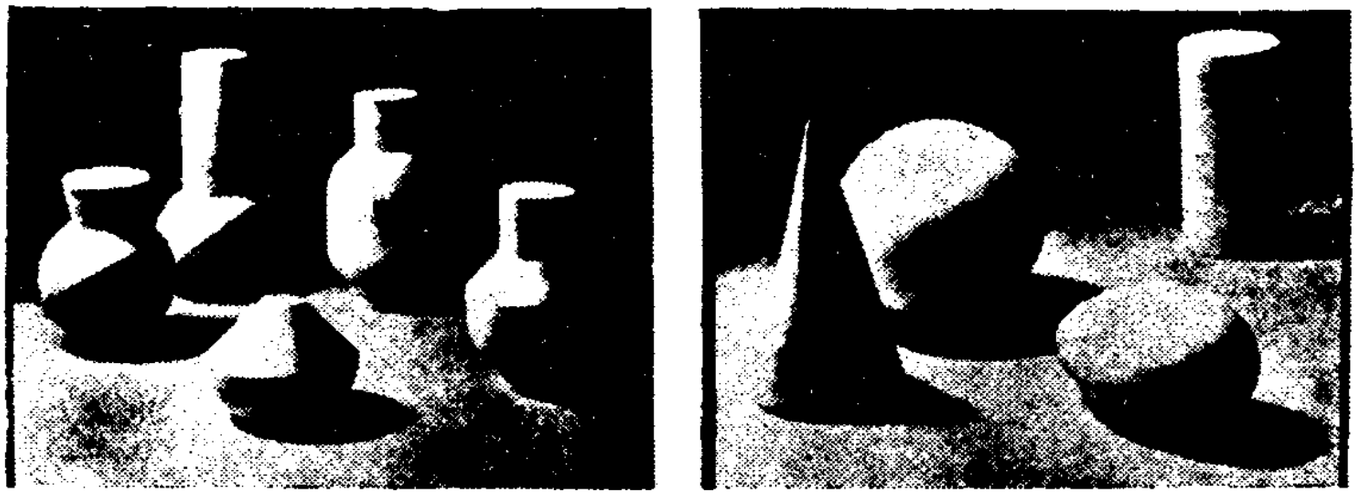
غالب آثار ظریف سفالی جهان در کوره‌هایی پخته شده‌اند که ما آنها را ابتدایی‌ترین وسایل ایجاد حرارت می‌دانیم؛ مهارت استادان قدیمی سفال‌ساز در ایجاد حرارت متعادل کنترل کوره‌ها حیرت‌آور است. اما اینک در زمان ما، مسئلهٔ ایجاد حرارت، یک مسئله مکانیکی است، کوره‌های حیرت‌آور است، کوره‌های نفتی با آخرین وسایل علمی جای کوره‌های زغال چوب را گرفته‌اند.

بعد از حرارت دادن در کوره، آخرین مرحلهٔ تزیین در بعضی از آثار هنری سفالی مرحلهٔ جلا دادن است، این جلا را به کمک یک پوشش ظریف و شفاف فلزی ایجاد می‌نمایند و سفال را مجدداً با حرارت کم، در کوره می‌پزند... در نتیجه، سفال دارای جلای رنگین و مطلوبی می‌گردد.

طرز ساختمان ظروف سفالی هرگونه که باشد اشکال آنها معین است ـ شکل اصلی ظروف سفالی، یا کروی، یا به شکل تخم‌مرغ (بیضی)، و یا مخروطی است ـ دسته و سر و لوله و غیره بعداً به اشکال اصلی الصاق می‌شود.

معمولاً ظروف سفالی از یک شکل تنها بوجود نیامده‌اند، بلکه غالباً ترکیبی هستند از دو شکل یا بیشتر، و می‌باید گفت که: زیبایی ظروف سفالی، بسته به ترکیب مناسب این اشکال و ارتباط اجزاء آنها به یکدیگر است، چنانکه مثلاً سر ظرف با تنهٔ آن متناسب باشد ـ و یا گردن صراحی با بدنهٔ آن هم‌آهنگی

داشته باشد.



شکل ه ـ اشکال هندسی کوزه‌ها از قبیل استوانه‌ای ـ بیضی ـ کروی ـ مخروطی

حدود ظروف نیز مانند حدود، در مجسمه‌ها مسئله مهم در صنعت سفال سازی است... رنگها و زمینه و هم‌آهنگی رنگها با یکدیگر و تنوع و تضاد آنها، و ضمناً جو آمدن آنها با متن ظرف، مسائل مهمی است که صنعتگر سفال‌ساز، باید مورد توجه قرار بدهد.

طرز به کار بردن مواد در سفال‌سازی، خود مسئله‌ای است که لذت بیننده را بر می‌انگیزد احساس جای انگشتان دست صنعت گر، و یا ابزار کار او بر گل نرم و مطیع، ایجاد تنوع میان سطوح هموار و ناهموار، جلوه و جلای لعاب بر سطح، و جریان لعاب آن چنانکه به جا از جریان باز بماند، مارپیچ‌های گلی اولیه را همچنان ناهموار به جا گذاشتن، این همه اصولی است که غالباً تزیین ظروف سفالی را تضمین می‌کند.

در اغلب موارد، تنها فرم ظروف سفالی است که لذت ما را می‌انگیزد... شک نیست که این فرم اصلی می‌باید با هدف هم‌آهنگ باشد ـ معمولاً هدف سفال سازی، حمل و نقل و ذخیرهٔ مواد، آماده کردن، و جا دادن غذا و آشامیدنی است ـ بنابراین باید در ساختمان ظروف (مانند معماری) هدف اصلی آنها را در نظر گرفت ـ خمی که برای ذخیرهٔ مواد غذایی ساخته می‌شود، می‌باید دهانه‌ای گشاد داشته باشد، در صورتی که صراحی، یا تنک آب، می‌باید گردنی بلند داشته باشد که مایع به سهولت از آن جریان یابد. کاسه، یا بشقاب، باید متناسب برای غذا باشد، و کوزه با دسته و دهانهٔ مناسبش برای جا دادن آب و ریختن آن مناسب باشد... اندازه و وزن ظروف نیز می‌باید با

هدف ساختمان آن سازگار باشد: فنجان چای‌خوری چینی باید کوچک و ظریف و بیضی شکل باشد، اما خم آذوقه، لازم است بزرگ و ضخیم ساخته شود تا بتواند سنگینی محتوی خود را تحمل کند... ظروف ذخیرهٔ مایعات می‌باید نفوذناپذیر باشند و این خاصیت لازم، موجب شده است که لعابدادن در سفال‌سازی نقش مهمی را ایفا کند... لعاب دادن اینک خود زینت خاصی در صنعت سفال‌سازی است، و جلا و رنگ زمینه را تضمین می‌کند.

فرم نقاشی بر خلاف هنرهای معماری مجسمه‌سازی (گرد)، و سفال‌سازی، یعنی هنرهائی که با سه بعد سر و کار دارند نقاشی هنری است *دوبعدی* که روی سطح مستوی انجام می‌شود و عمق در آن، عملاً وجود ندارد... هرچند غالب آثار نقاشی، عمق و فضا را به بیننده القا می‌کنند، لیکن این القاء ذهنی و نتیجهٔ رعایت قواعد خاصی است.

نقاشی همواره روی سطح جریان دارد، مواد اصلی آن، سطح نقاشی و رنگ است *سطح تابلو* زمینه‌ای است از: گچ، یا سنگ، یا چوب، کرباس، یا کاغذ، و یا پارچهٔ ابریشمین، یا مواد دیگر. ـ رنگ، موادی است رنگین که از خاک، یا از مواد معدنی یا مواد نباتی و یا شیمیایی تهیه می‌گردد... مواد مزبور را ابتدا ساییده و مانند پودر نرم می‌کنند و با مایعی می‌آمیزند و به صورت رنگ روغنی یا رنگ آبرنگ در می‌آورند و روی تخته شستی می‌نهند و به وسیلهٔ قلم‌مو و کاردک و سایر وسایل، روی سطح منتقل می‌سازند...

بسته به چگونگی سطح، و رنگ ساخته شده، نقاشی به چهار نوع عمده تقسیم می‌شود:

الف ـ فرسک Fresque ب ـ دترامپ Détrempe ج ـ نقاشی رنگ و روغن ـ د ـ آب رنگ ـ ... انواع دیگر نقاشی از قبیل: آنکوستیک[1] کازئین Caseine و دوکو Duco نیز وجود دارند.

هر کدام از این انواع نقاشی، با زمینه و تکنیک خاص خود، و طرز به کار بردن رنگها، تأثیراتی مخصوص به خود می‌انگیزند... مهم در کلیه این انواع.

---

۱ - (Encaustique در قدیم یک نوع نقاشی بوده است که رنگ را با موم مخلوط می‌کرده‌اند ـ امروز به ماده‌ای که مجسمه‌های مرمری یا گچی را بدان آغشته می‌کنند تا روی آن صاف شود و از رطوبت محفوظ بماند اطلاق می‌شود).

ایجاد یک اثر زنده است، به طوری که مجموعاً سرشار از زندگی باشد و اندیشه و احساس بیننده را تحریک کند.

الف: فرسک: فرسک عبارتست از نقاشی دیواری بر سطح گچی مرطوب، به وسیلهٔ آب‌رنگ... به کار بردن آب‌رنگ از آن نظر است که رنگها در متن دیوار نفوذ کنند و جزئی از زمینه به نظر آیند.

طرز عمل: ابتدا می‌باید دیوار را آماده کرد... معمولاً دیوار را با چند قشر گچ می‌پوشانند و سرانجام با پوشش نهایی که قشری است نازک به قطر دو و نیم یا پنج سانتیمتر، دیوار را جهت نقاشی آماده می‌سازند... سپس طرح اولیه با تمام جزییات روی گچ کشیده می‌شود و آنگاه سطح لازم برای نقاشی را مرطوب می‌کنند رنگهایی که در فرسک به کار می‌رود باید رنگهایی باشد که مواد آهکی یا گچی موجود در زمینه، در آنها تأثیر نکند، معمولاً رنگهای خاکی برای این کار مناسب‌تر است.

نقاش فرسک‌ساز، می‌باید با مهارت فنی، و نهایت تمرکز قوای دماغی، به کار رنگ‌آمیزی بپردازد، زیرا رنگی را که بر متن گذاشت، دیگر نمی‌تواند بزداید مگر هنگامی که فرسک به کلی خشک شده باشد در این صورت خواهد توانست تغییرات لازم را به رنگ خود بدهد و رنگهایی برآن بیافزاید... با توجه به این مسئله که این تغییرات و اصلاحات، خطر ورقه‌ورقه شدن و تکیدن را دارد به لزوم دقت بسیار نقاش فرسک‌ساز می‌توان پی برد.

نقاشی فرسک، معمولاً در خدمت هنر معماری به کار می‌رود، و در واقع، جزئی از هنر معماری است ـ باید دانست که مقصود از فرسک، بزرگ کردن نقوش یک تابلو معمولی نیست بلکه فرسک، جزئی است از فضای داخلی یک بنا، و می‌باید با توجه به مکان و بنای اصلی، و متناسب با آن ساخته شود ـ ضمناً لازم است در ساختمان فرسک، اندازهٔ مناسب با ساختمان و نقطه‌های دید را در نظر گرفت... فرسک، از نقطه‌های مختلف، از روبرو، پهلو و خلاصه از زوایای مختلف دگرگون دیده می‌شود ـ برای آنکه چشم از هر جهت که به فرسک می‌نگرد ارضاء گردد، باید فرسک، ساده و واجد ترکیباتی (یا کمپوزیسیونی) واضح باشد و خطوط و رنگها کاملاً آشکار و حتی تا حدی زننده جلوه کنند.

ب: دترامپ نقاشی روی بومی است که بر چوب آماده ساخته‌اند ـ در این نوع نقاشی، رنگها را با تخم‌مرغ می‌آمیزند... ابتدا، قطعه‌ای چوب را با پارچهٔ کتانی می‌پوشانند، روی این پارچه را پوشش‌هایی از مخلوط گل سفید و روغن بزرک (یا گچ پاریسی) می‌مالند، و با کاردک این پوشش را هموار می‌کنند تا بومی به رنگ عاج آماده گردد... روی بوم، نقاش، طرح اولیه را باتمام جزییاتش نقش می‌کند و بعد رنگ‌آمیزی می‌نماید ـ اما این مرحله از رنگ‌آمیزی، مرحلهٔ زیرکاری است، معمولاً هیاکل آدمی را به رنگ سبز و سطوحی را که بعداً مطلا می‌سازند به رنگ قرمز، رنگ‌آمیزی می‌کند سرانجام مرحلهٔ رنگ‌آمیزی دقیق فرا می‌رسد... رنگهای آخری را با زردهٔ تخم‌مرغ مخلوط می‌کند که به زودی خشک می‌گردد... در این نوع نقاشی، می‌باید در نهایت ظرافت و دقت و به کمک قلم‌موهای ظریف و نازک کار کرد. ـ نتیجهٔ این مقدمات، سطح سختی است که لمعان و درخشندگی عمیقی دارد و خاصیت تزیینی خطوط این نوع نقاشی شگفت‌آور است.

نقاشی رنگ و روغن مایع معمولی که رنگ را با آن می‌آمیزند، روغن است ـ رنگ روغنی، معمولاً دیرتر خشک می‌شود، این خاصیت به نقاش آزادی عمل می‌دهد که قلم‌موهای ضخیم‌تر و در نتیجه تکه رنگهای زیادتری روی بوم بزند و به سهولت، اما با مهارت، از سایه به روشن بگراید... بعضی نقاشان ابتدا بوم خود را به سبک بوم‌های «دترامپ» آماده می‌سازند ـ یعنی غالب نقاشان، بوم خود را از قطعه کتانی که بر چهارچوبی نصب می‌کنند و سپس آن را به سبک دترامپ آماده می‌سازند تهیه می‌کنند ـ بعضی نیز مستقیماً روی تخته یا پارچه، بی اینکه آنها را به صورت بوم آماده کرده باشند رنگ می‌زنند... نقاش ممکن است تکه رنگهای زیاد یاکم به روی تابلو بگذارد زمینهٔ تابلو به جنس بوم و ضخامت و یا ظرافت رنگها بستگی دارد ـ طرز رنگ‌آمیزی و تکنیک‌های خاص در به کار بردن رنگهای روغنی، باعث انگیختن احساسات متفاوت می‌گردد استعمال رنگهای تند باعث خشونت اثر و تحریک تماشاچی می‌شود ـ ضخامت رنگها، به تابلو عمق و فضا می‌بخشد ـ رنگ زدن تخته، یا پارچه‌ای که به صورت بوم در نیامده، دارای سادگی آمیخته به یک نوع لطف ابتدایی است و درست مانند گل در دست مجسمه‌ساز

می‌باشد بدین وسیله به سهولت می‌توان احساسات زود گذر و آنی را منعکس ساخت.

ج ـ نقاشی آب‌رنگ نقاشی آب رنگ، نقاشی روی کاغذ یا پارچه ابریشمی است به کمک رنگ آمیخته به آب و ماده‌ای که دارای چسب باشد مانند سریش.

انواع نقاشی آبرنگ زیاد است، از همه معروف‌تر نوع: شفاف ـ گواش ـ و نقاشی با مرکب چین است.

نقاشی آب‌رنگ شفاف نوعی است که برای ابراز احساسات آنی و فوری بهترین وسیله است؛ رنگ‌آمیزی در این نوع نقاشی، شفاف و ظریف است و قسمتهایی از کاغذ، یعنی زمینهٔ اصلی به رنگ متن (سفید یا به رنگ روشن دیگر) همچنانکه هست بدون رنگ‌آمیزی بجاگذاشته می‌شود، و اگر هم چنین نکرده باشند، متن کاغذ از پشت رنگ پیداست، و این خاصیت باعث درخشندگی خاص اثر هنری می‌گردد ـ شک نیست که جنس کاغذ یا زمینهٔ اصلی (اعم از کاغذهای به رنگ روشن یا دانه‌دار «زبر») در انگیختن احساس بیننده بی‌اثر نیست.

نقاشی با رنگ جسمی یا گواش همان نقاشی آب‌رنگ است با این تفاوت که رنگها را به وسیلهٔ آمیختن با مواد اضافی (معمولاً فلزی مانند طلا و نقره و قلع و مس) جسمی، و درخشان ساخته‌اند... در نقاشی مینیاتور ایرانی از این نوع رنگها استفاده می‌شود ـ مینیاتورسازان، معمولاً سطح کاغذ را به وسیلهٔ آلودن آن با تخم‌مرغ، صاف و براق می‌سازند و این عمل، شباهت به نقاشی دترامپ دارد ـ آمیختن آب‌رنگ شفاف، با متد گواش نتیجهٔ جالبی خواهد داشت[1].

به کار بردن مرکب چین در نقاشی طریقه‌ای است که اختصاص به خاور دور دارد ـ مواد لازم برای نقاشی با این طریقه، مرکب چین، و پارچهٔ ابریشمین، به قطع معین یا کاغذ به قطع معین یا نامعین می‌باشد.

---

۱ ـ (مینیاتورسازان ایرانی همین کار را می‌کنند ـ مثلاً متن صورت را با رنگ جسمی و ابرو و ریش را با آب‌رنگ شفاف می‌سازند... در این صورت به خوبی معلوم می‌شود که مو بر روی صورت رسته است (م).

مرکب چین، همان مرکبی نیست که ما با آن آشنایی داریم و در رسم از آن استفاده می‌کنیم ـ بلکه مرکبی است قالبی که از سریشم و دوده ذغال، ترکیب یافته و به صورت مادهٔ سختی درآمده است... این مرکب را می‌توان با افزودن مواد دیگر به رنگهای مختلف درآورد[1] برای مثال، پوستهٔ صدف را نرم می‌کنند و می‌سایند و به آن می‌افزایند و رنگی خاکستری و محو به دست می‌آورند طرز عمل با مرکب چین چنین است: قالب مرکب را با آب تر می‌کنند و روی یک قطعه سنگ می‌مالند و مایع غلیظی به دست می‌آورند، البته این کار مستلزم نهایت مهارت است؛ سپس به کمک قلم‌مو، مایع را روی سطح پارچه یا کاغذ منتقل می‌کنند ـ نقاشی با مرکب چین روی کاغذ یا پارچه شباهت به نقاشی فرسک دارد، وقتی نقاش رنگی را روی سطح گذاشت نمی‌تواند آن را بزداید، یا تغییراتی در آن بدهد، بنابراین هنرمند به طور قطع و یقین باید بداند که چه می‌خواهد بکند، و به علاوه از مهارت فنی خود مطمئن باشد.

نتیجهٔ کار این دسته از هنرمندان، نقش‌های شگفت‌آوری است که آدمی را به حیرت می‌آورند... رنگها از سیاه تیره آغاز گشته، و به خطوط ظریفی که پنداری با یک تار مو ترسیم شده‌اند، منتهی می‌گردند.

هنرمند، هر روشی به کار برد، واضح است که هدف اصلی هنر نقاشی، زنده نشان دادن اثر هنری است.

بعضی از نقاشان، فقط در یک نوع نقاشی ماهر می‌شوند، بعضی در چندین نوع نقاشی تخصص می‌یابند ـ سنن ملی، طرز تربیت، خلاصه کلیه مظاهر تمدن یک ملت در روحیه و طرز کار نقاش و هنرمند آن ملت تأثیر دارد ـ در قرن پانزدهم، در فلورانس، نقاشی «دترامپ» و فرسک، بحد وفور بوجود آمد زیرا زمینه برای این نوع نقاشی آماده بود... در دورهٔ امپراطوری «سونگ Sung» نقاشی با مرکب چین تحت تأثیرات محیط ترقی شگرف کرد... و همین عوامل، نقاشی ایرانی را در مکتب هرات به نهایت درجه کمال رساند.

---

۱ - (یک نوع ماهی در آبهای استوایی وجود دارد موسوم به ماهی مرکب چین، یا حربای دریا، این ماهی‌ها پس از آنکه طعمهٔ خود را شکار کردند مایعی سیاه‌رنگ که همان مرکب چین است به اطراف خود منتشر می‌کنند، مادهٔ اصلی مرکب چین همین مایع است و مادهٔ مصنوعی آن، ترکیبی است که در فوق بدان اشاره کردیم. (م).

در عهد ما، نقاشی رنگ و روغنی روی بوم‌های آماده، وفور دارد، زیرا تجربیات و خواستهای مردم، این نوع نقاشی را ایجاب می‌کند و می‌پسندد.

نقاش، هر رنگ و بومی را که به کار برد، روی هر سطحی که کار کند، هر موضوعی را که برگزیند، کار عمدهٔ او آمیختن مواد، و ایجاد هم‌آهنگی میان آنهاست ـ یعنی ایجاد یک اثر هم‌آهنگ و زنده ـ نقاش، از ترکیب خطوط، رنگها و سایه روشن و هم‌آهنگ ساختن این مواد با زمینه، اثری می‌آفریند که مانند یک موجود زنده از زندگی سرشار است.

بعضی از نقاشان، فقط دو بعد را نمایش می‌دهند، یعنی به کمک خطوط و رنگها و روشنی‌ها و تیرگیها و زمینه، فقط دوبعد را به بیننده القاء می‌کنند ـ بعضی از نقاشان، رنگها و خطوط را طوری هم‌آهنگ می‌سازند و با چنان مهارتی از روشنی به سایه می‌رسند، و حدود رنگها را چنان مشخص یا محو می‌سازند و دوری و نزدیکی را به وسیلهٔ قواعد علمی چنان رعایت می‌نمایند که گویی اثر آنها دارای فضا و عمق است.

در تابلوهای نقاشی، گاه فضا مانند نقش برجسته، کم عمق است، یعنی حرکت سطحی (و ضلعی است)، و به علاوه، سطوح متعاقب یکدیگر بر روی تابلو، در این نوع آثار، نقاش معمولاً سطوح فرعی را به طور اریب و متمایل، و یا حتی متعاقب، نسبت به شکل و یا سطح اصلی نقش کرده و حرکت را به وجه خاصی القاء نموده است ـ حرکات چنین تابلویی چنان درهم آمیخته و با یکدیگر بافته شده و همدیگر را قطع کرده‌اند که گویی آدمی می‌تواند از تابلو بگذرد و در آن به راه بیفتد.

با این مقدمات، می‌بینیم که نقاشی یکی از غنی‌ترین هنرهاست، مناظر و موضوعات گوناگون در برابر دیدهٔ نقاش گسترده است و همهٔ اشیاء جهان می‌توانند موضوع هنر وی واقع شوند... او می‌تواند با مواد وسیعی که در دسترس دارد این همه موضوع را با صور مختلف و با در نظر گرفتن دقایق و لحظات خاص، جاویدان بسازد... هر چند چنانکه گفتیم، نقاش عملاً با حجم و فضا و حرکت سر و کار ندارد، اما خواص موادی که در دسترس نقاش است، او را قادر می‌سازد که حجم و فضا و حرکت را به خیال و تصور بیننده رسوخ بدهد... قدم اساسی در ادراک یک اثر نقاشی اینست که ببینیم هنرمند با موادی

معین که در اختیار دارد و به کمک اصول و قواعدی (تکنیک) که بدانها تکیه کرده است چگونه اثر خود را بنا نهاده است و چگونه موضوع خود را پرورانیده و هم چگونه موضوع و مواد تکنیک را با هم متناسب ساخته است.

فرم‌های مصور

رسم، طراحی، و چاپ هیچ یک از هنرهای مصور، مانند طرح‌های ساده قابل انطباق با تعریف «بیان احساس» از نظر هنرمندان چینی نیست ـ به عقیدهٔ چینی‌ها: «بیان احساس، نتیجهٔ تفکر انسانی است که بی‌تأمل به وسیلهٔ قلم‌مو روی صفحه‌ای ترسیم می‌گردد».

ارتباط میان اندیشه‌های نقاش و دست او در طرح، چنان مستقیم و فوری است که طرح‌های نقاش بیش از یک تابلو کامل و تمام شده روحیات او را نشان می‌دهند... طرح‌های نقاش بهترین معرف شخصیت او هستند، این حقیقت، که غالب طراحی‌ها به صورت اسکیس [1] مانده‌اند و به معرض نمایش، در نمایشگاه در نیامده‌اند مؤید این ادعاست، و همین اسکیس‌های ناتمام است که روحیهٔ نقاش را نشان می‌دهند.

هر چند کاغذ، معمولی‌ترین وسیله برای طراحی است. با این حال، طرح را روی هر سطحی می‌توان کشید... ابزار کار طراحی و ترسیم، مانند ابزار نقاشی متفاوت است، و هر ابزاری خواص و محدودیتهای مخصوصی به خود دارد ـ مداد، زغال‌های مخصوص، مرکب و قلم، معمولی‌ترین ابزار کار طراحی‌اند، قلم نوک نقره‌ای، هر چند کمتر به کار می‌رود اما امتیاز خاصی به طراحی می‌بخشد ـ مداد «گرافیت» (مداد Graphite همانست که فرانسویان آن را مداد Conté گویند) از نظر لطافت و ضخامت، انواع مختلف دارد، و به همین جهت قادر به نشان دادن انواع تغییرات می‌باشد... می‌توان به وسیلهٔ این مدادها هیکل مدلی را با همه قدرت حدود و خطوطش طرح کرد، و هم‌چنین، می‌توان به وسیلهٔ آنها ظریف‌ترین جزییات را منعکس ساخت.

زغال (کربن) مادهٔ نرمی است که دوام زیادی ندارد، ولی در عوض برای

---

۱ - (Esquisse به معنای طراحی است، و در اصطلاح نقاشی و حجاری به یک شیوه‌کار که جنبهٔ طرح‌های آزمایشی و تمرینی را دارد اطلاق می‌گردد (م)

ایجاد تأثیرات عمومی و تند و وسیع بسیار مناسب است ـ مداد قرمز نرم علاوه بر آنکه برای طراحی مناسب است رنگین نیز می‌باشد و مجسمه‌سازها، هم از این مداد و هم از زغال جهت طرح‌های اولیهٔ خود استفاده می‌کنند و حجم و قوت و شدت را به وسیلهٔ اینها نشان می‌دهند ـ قلم و مرکب نیز برای طراحی و گرده و برداری و رسم، بسیار مناسب است، و به علاوه دست هنرمند را در طرح‌های گوناگون باز می‌گذارد. ـ رنگ، مرکب و انواع قلم‌ها، در ایجاد تأثیرات مختلف دخالت دارند... قلم‌های پری ونئی و آهنی هر کدام تأثیری مخصوصی به خود دارد ـ قلم‌های ساخته شده از پر، برای کشیدن خطوط خیلی ظریف و نرم، مناسبند ـ قلم‌های نئی، برای خطوط درشت‌تر و خشن‌تر شایسته‌اند و قلم‌های آهنی (یا فولادی) بسته به ریزی یا درشتی نوکشان برای طرح انواع خطوط، از ظریف‌ترین آنها گرفته تا خشن‌ترین آنها، به کار می‌روند.

صنعت چاپ صنعت چاپ، صنعت بیان احساس به وسیلهٔ سطوح فلزی (یا حامل چاپ) می‌باشد. ـ انواع چاپ، بسته به نوع حامل، متفاوت است... معمولاً چاپ، روی کاغذ انجام می‌گیرد و انتخاب کاغذ در امر چاپ خود مسئلهٔ مهمی است.

کار هنرمند در صنعت چاپ، به طور عمده مهیا ساختن لوح فلزی، یا حامل است، و در ضمن تهیه این لوح، هنرمند اثر چاپ شده را در ذهن خود مجسم می‌سازد و حامل را مناسب با آنچه در ذهن دارد می‌سازد ـ مصالح و ابزار کار چاپ عبارتند از: لوح فلزی، یا یک قطعه سنگ یا یک قطعه چوب ـ ابزار کار لازم و مناسب برای این حامل‌ها ـ کاغذ و مرکب ـ منگنه و یا غلطک‌های دستی برای چاپ.

بزرگترین فایدهٔ چاپ اینست که می‌توان نمونه‌های متعددی از اثر واحدی تهیه کرد و در دسترس همه گذاشت، و این خود بزرگترین وسیلهٔ تفهیم و تفاهم است.

سه نوع حامل چاپ می‌توان ساخت، بنابراین چاپ دارای سه اسلوب است: چاپ برجسته (یا چاپ سربی و گراورسازی) ـ چاپ گودیا «هلیو

گراور»[1] ـ چاپ مسطح (چاپ سنگی یا افست) (این نوع چاپ را در اصطلاح علمی Lithographie گویند).

۱ ـ چاپ برجسته کنده‌کاری روی چوب، بهترین مثال چاپ برجسته است ـ استادکار روی یک قطعه چوب طرح اصلی را می‌کشد و بعد با چاقو یا تیغه‌ای فلزی، چوبهای زیادی را در می‌آورد و خطوط و سطوحی را که می‌خواهد مرکب بگیرند برجسته باقی می‌گذارد؛ سپس روی قطعه چوب یا حامل چوبی، مرکب می‌مالد و کاغذ مرطوبی را روی آن می‌نهد و تحت فشار می‌گذارد. نقش‌های برجسته که مرکب را به خود گرفته‌اند روی کاغذ منعکس می‌گردند و اطراف آنها که با چاقو کنده شده سفید باقی می‌ماند... در کندن چوب، استادکنده‌کار مقید است که رگه‌های چوب را رعایت کند ـ اگر خطوط و سطوح نقش‌ها به موازات رگه‌ها و شیارهای چوب باشند (نه برخلاف جهت آنها) در چاپ، با قوت و شدت بیشتری منعکس می‌شوند و بهتر مرکب می‌گیرند ـ برای چاپ رنگین، می‌توان برای هر رنگ یک قطعه چوب با نقش‌های معین آن رنگ، تهیه کرد (در صنعت قلم‌کاری ایران به همین شیوه عمل می‌شود).

۲ ـ چاپ گود دومین نوع مهم چاپ، چاپ گود می‌باشد ـ در این اسلوب، طرح، در لوح فلزی (مانند مهرسازی) نقر می‌شود ـ لوح فلزی و یا حامل، معمولاً از مس ساخته می‌شود ـ سه نوع چاپ گود امکان دارد: *قلمزنی ـ حکاکی ـ و چاپ خشک.*

الف: در **قلمزنی**، استاد به وسیلهٔ یک قلم، یا منقاش فولادی نوک‌تیز که دارای دسته چوبی است کار می‌کند، و منقاش را چنان در دست می‌گیرد که دستهٔ چوبی آن در کف دست او واقع می‌شود، در این صورت به سهولت و قوت منقاش را در لوح فلزی فرو می‌کند و مقدار لازم فلز را برمی‌دارد، و بسته به فشار دست، و زاویه‌ای که ابزارکار با لوح فلزی دارد می‌تواند شکافی را که روی فلز ایجاد کرده است باریک یا پهن، عمیق یا سطحی بنماید در نقر فلز، معمولاً منقاش قلمزن، تراشه‌های فلزی یا ناهمواری‌هایی در حدود خطوط

---

۱ - (انگلیسی زبانان intaglio و فرانسویان intaille گویند (م)

شکافها باقی می‌گذارد و استاد قلمزن در پایان کار، این تراشه‌ها را با کاغذ سمباده می‌زداید و خطوط خود را هموار می‌سازد... سختی فلز، و مقاومت آن در برابر ابزار کار، باعث ایجاد خطوط صریح، شدید، و تا حدی غیر قابل انعطاف می‌شود؛ برای رفع این نقیصه، مهارت دست‌ها و طرز به کار بردن منقاش کمک بزرگی می‌تواند بکند و از شدت صراحت خطوط بکاهد و حتی یکی دست باتجربه و کارآزموده قادر است که در خطوط ایجاد حجم کند، یعنی قسمتهایی از طرح را ضخیم، و قسمتهایی را نازک نقر نماید ـ معمولاً برای ضخیم کردن خطوط، کنار خطوطی که نقر کرده‌اند چند خط دیگر حک می‌کنند.

ب: در حکاکی ابتدا لوح مسی را با موم و یا با روغن جلا می‌پوشانند سپس با کمک سوزن حکاکی، یا آلت نوک‌تیز دیگری که به سهولت بتواند در موم یا روغن جلا پیش برود (بی‌اینکه فلز را بخراشد) نقوش لازم را روی موم نقش می‌کنند، بعد حامل را در اسید فرو می‌برند، اسید از قسمتهایی که با سوزن طرح کرده‌اند می‌گذارد و در لوح فلزی نفوذ می‌کند و همان کار منقاش فولادی را در قلمزنی (که شرحش گذشت) انجام می‌دهد.

در واقع، چون در حکاکی، استادکار به سهولت می‌تواند در موم نرم طرح خود را ترسیم کند و اشکالات کار کنده‌کاری روی چوب و قلمزنی و محدودیتهای این دو اسلوب را ندارد، حکاکی (یا تیزاب کاری) را آسان‌ترین نوع چاپ می‌توان شمرد... به علاوه چون هنرمند آزادی بیشتری دارد، دقایق طرح و حالات خاص را به وسیلهٔ حکاکی بهتر و آشکارتر از دو اسلوب مذکور در فوق می‌تواند نشان بدهد.

عمل چاپ در قلمزنی و حکاکی، یکسان است ـ سطح لوح را چرب و یا مرطوب می‌سازند تا مرکب نگیرد، سپس در گودیها یا شکافها و خطوط کنده شده مرکب می‌ریزند بعد چربی یا رطوبت سطح را پاک می‌کنند یک ورقه کاغذ مرطوب روی لوح می‌گذارند و هر دو را زیر منگنه قرار می‌دهند، گودیهایی که مرکب به خود گرفته‌اند بر صفحه کاغذ اثر می‌گذارند.

ج: چاپ خشک، شبیه قلمزنی و حکاکی است، شباهت آن با قلمزنی اینست که نقوش را به وسیلهٔ یک سوزن فولادی روی حامل، قلمزنی می‌کنند ـ

تفاوت آن با قلمزنی اینست که: در چاپ خشک، ناهمواریهای حدود خطوط را صاف نمی‌کنند، قسمت‌های منقور، مرکب را به خود می‌گیرند و در موقع چاپ خطوطی ملایم با پیچ و خم و به رنگ سیاه بر صفحه کاغذ منعکس می‌شود... اگر سوزن فولادی را به نرمی و آرامی بر حامل فلزی حرکت بدهند، خطوطی ظریف‌تر و قابل انعطاف‌تر از منقاش فولادی در آثار منقور بوجود می‌آید.

۳ ـ چاپ مسطح چاپ مسطح از چاپ گود و چاپ برجسته به کلی متفاوت می‌باشد زیرا در این نوع چاپ، حامل را به وسیلهٔ سوزن یا منقاش نقر نمی‌کنند بلکه سطح حامل را همچنانکه هست مسطح باقی می‌گذارند، و عمل چاپ به وسیلهٔ فعل و انفعالات شیمیایی انجام می‌گیرد.

این نوع چاپ را «لیتوگرافی» یا چاپ سنگی می‌گویند ـ روی یک نوع سنگ خاص که صیقلی است و به قطع مناسب تهیه کرده‌اند طرح مورد نظر را با مرکبی چرب و آلوده به روغن ترسیم می‌نمایند، و با کمک قلم‌مو و مرکب مخصوص چاپ، اینکار را انجام می‌دهند... بعد، سنگ را با مواد شیمیایی که در طرح تأثیری نمی‌کند، اما قسمتهای سفید را برای گرفتن رطوبت آماده می‌سازد می‌آلایند، سپس قسمتهای سفید را رطوبت می‌دهند و آنگاه یک غلطک آلوده به مرکب را روی سنگ می‌غلطانند، سطوح مرطوب، مرکب چرب را به خود نمی‌گیرند و تنها خطوط طرح، آلوده می‌شوند (مانند چاپ برجسته که قسمتهای برآمده روی چوب، مرکب را به خود می‌گرفتند) ـ بعد کاغذ را روی سنگ می‌نهند و زیر منگنه می‌گذارند.

این نوع چاپ، چاپ هنری است، و برای چاپ کردن آثار هنری که خطوط و سایه روشن‌ها و اختصاصات ظریف دارد مناسب است، هنرمند در این چاپ وسعت عمل دارد و می‌تواند طرح‌های عالی و عظیم به کمک موادی که تذکار شد ترسیم نماید.

فرم منسوجات منسوج یعنی هرآنچه که بافته شده است ـ صنعت نساجی مانند صنعت سفال‌سازی به علت هدف و سود آنها یک صنعت حیاتی و قدیمی است... فایدهٔ منسوج پوشش است ـ موادی که در بافندگی به کار می‌رود عبارتند از: الیاف

۱ ـ الیاف نباتی (مانند: الیاف پنبه، کتان، شاهدانه، و کنف)
۲ ـ الیاف حیوانی (مانند: پشم، مو و ابریشم)
۳ ـ الیاف معدنی (مانند: طلا و نقره و غیره)
۴ ـ ترکیبات شیشه‌ای (مانند: نایلون، ریون Rayon سلولوئید Celluloïde).

شک نیست، که این الیاف با هم تفاوت عظیمی دارند، الیاف پنبه‌ای کوتاه و الیاف کتانی بلندند. الیاف کنفی خشن و سخت و الیاف ابریشمی لطیف و براقند.

نخستین قدم در صنعت بافندگی، نخ‌ریسی است... نخ‌ها نیز با هم متفاوتند و خواص معینی دارند، نخ کتانی و ابریشمی را می‌توان به نازکترین حد ریسید و نخ پنبه‌ای یا پشمی یا کرکی، معمولاً ضخیم است.

پس از مرحلهٔ ریسندگی، مرحلهٔ بافتن فرا می‌رسد... ابزار بافندگی عبارتست از دستگاه مخصوصی که ممکن است عمودی یا افقی باشد ـ به طور کلی دستگاه بافندگی تشکیل شده است از: دو نورد چوبی (یا تیرک) موازی، که از هم به طور ثابتی جدا قرار گرفته‌اند. تار، که اساس زمینه است، عبارت از یک سلسله نخهایی است که به موازات یکدیگر در دستگاه جا گرفته‌اند ـ پود، سلسله نخ‌هایی است که ضمن تار، بافته می‌شود؛ بعد از کشیدن پود، لای ردیف تارها، معمولاً شانه می‌زنند.

نقش منسوجات، بستگی دارد به طرز بافت پودها و قرار گرفتن آنها بر تار پارچه... پارچهٔ ساده، قالی، پارچه شطرنجی، اطلس، و پارچه‌های گلدار، همه با تار و پود ساخته می‌شوند، نهایت، طرز قرار گرفتن تارها و پودهای آنها با یکدیگر، باعث تغییر شکل آنها می‌گردد... در گلدوزی (یا بردری دوزی)، زری‌بافی، و قالی‌بافی و غیره، پودهای اضافی به کار برده می‌شود، مخصوصاً در صنعت قالی‌بافی بر روی تارهای موازی مشته یا کله‌زده می‌شود و سپس پود را می‌کشند.

منسوجات و صنایع بافندگی همواره دارای هدف مشخص بوده‌اند، و جنس و نوع آنها همیشه تناسب خود را با هدف منسوج حفظ کرده‌اند... هدف پتو، ایجاد حرارت و پوشش است، و هدف قالی، فرش کردن اطاق می‌باشد ـ

هدف پارچه‌های کتانی، ایجاد خنکی مطبوع، و هدف پارچه‌های ابریشمی، نمودار ساختن چین‌های مطلوب و زیباست... ساختمان منسوجات فوق نیز متناسب با هدف آنها می‌باشد.

هنر بافندگی، هنری است دوبعدی، زیرا فقط با سطح سر و کار دارد ـ هنرمند، نقوش سطح خود را ضمن بافتن متن اصلی تنظیم می‌نماید، مواد اصلی در نقش این هنر دوبعدی خطوط و سطوح رنگین و سایه روشن است ـ شک نیست که نقش می‌باید با زمینه متناسب باشد، و زمینه اساس و مادهٔ اصلی منسوج است، و همین زمینه و متن اصلی است که علاوه بر ارضاء باصره، حس لامسه را نیز راضی می‌کند.

مثلاً نرمی یک پارچهٔ ابریشمی یا کتانی، نه تنها با دست احساس می‌شود، بلکه با چشم نیز احساس می‌گردد، حتی جلوهٔ رنگ، چنانکه گفتیم بستگی به جنس زمینه و متن منسوج دارد، زیرا یک رنگ معین، با بافت‌های گوناگون، جلوه‌های متفاوتی به خود می‌گیرد.

دست استادکار در بافت نقش‌ها آزاد است، می‌توان نقش مشکل و دقیقی را به یک رنگ واحد ساخت، و در عین حال لامسه و باصره را ارضاء نمود، و احساس ابهت خاموشی را در بیننده برانگیخت ـ و هم می‌توان نقش پیچیده و در همی را با رنگهای گوناگون و با بافتهای مختلف، برجسته و ساده جلوه داد و نشاط و کنجکاوی تماشاچی را تحریک کرد.

چنانکه گفتیم معمولاً نقشها ضمن بافت پارچه تهیه و تنظیم می‌گردند، ولی می‌توان روی پارچهٔ سادهٔ بافته شده نیز نقشهایی تهیه نمود و مانند مهر بر روی پارچه زد... در بافندگی ماشینی زمان ما از این روش بیش از هر روش دیگر استفاده می‌کنند.

باتیک Batik که عبارتست از نقاشی روی پارچه، به شیوهٔ ذیل کار می‌شود:

ابتدا نقاش، نقش‌های مورد نظر خود را روی پارچه (معمولاً پارچه سفید کتانی) طرح می‌کند، و قسمتهایی را که مایل است سفید بماند با موم می‌پوشاند، سپس پارچه را در رنگ فرو می‌برد، نقش‌ها رنگ می‌گیرند و قسمتهایی که با موم پوشیده شده‌اند پس از آب شدن موم سفید می‌مانند. (در

تزیین کاشی، به عملی مشابه این عمل موم‌گیری اشاره شد).

فرم ظروف فلزی ظروف فلزی شامل اشیاء بسیاری است که از فلزات گوناگون ساخته می‌شوند ـ فلزات مهم که در این صنعت مورد استفاده قرار می‌گیرند عبارتند از: طلا، نقره، مس، برنز، برنج، آهن، فولاد، سرب، آلومینیوم و کروم Chromium.

تمام فلزات، کم یا بیش دارای سختی، قابلیت چسبیدن و دوام و استحکام می‌باشند... به واسطه قابلیت کشش، می‌توان غالب فلزات را به صورت مفتول در آورد، صیقل و جلا از خواص سطح بیشتر فلزات است... ضمناً چون غالب فلزات قابلیت گداخته شدن، قابلیت انعطاف و همچنین قابلیت اختلاط و امتزاج با یکدیگر را دارند موادی هستند که مورد توجه هنرمندان و صنعتگران قرار می‌گیرند.

قابلیت ذوب یا گداخته شدن، سبب می‌شود که بتوانیم فلز را در قالب معینی، شکل معینی بدهیم... قابلیت انعطاف و کشش باعث می‌شود که فلزات را به صورت سیم‌های ظریف و نخ‌های نازک (گلابتون و غیره) در آوریم... سختی و استحکام فلزات باعث می‌شود که بتوانیم ورقه‌های بسیار نازک از آن تهیه کنیم (مانند: طلا) ـ این ورقه‌های نازک را می‌توان به وسیلهٔ قالب، به اشکال خاص درآورد و روی آنها نقش‌هایی تهیه کرد.

قابلیت ذوب، فلزات را (مانند: آهن) به صورت موادی در اختیار ما می‌نهد که به هر شکلی درآوردن آنها امکان پذیر می‌باشد... استاد آهنگر، آهن را به صورت در و پنجره و یا نرده در می‌آورد و درهای آهنی را با شبکه‌ها و نقش‌ها می‌آراید؛ این شبکه‌ها، علاوه بر زیبایی ظاهری، زیبایی‌های باغ و خانه را نمایان می‌سازند و به واسطهٔ استحکام خود حفاظ شایسته‌ای نیز به شمار می‌آیند.

فلزات، برای زینت‌آلات و حکاکی و ظروف مختلف به کار می‌روند، می‌توان به وسیلهٔ ابزار کار لازم، در یک ورقه فلز، بی‌اینکه آن را بشکنیم ایجاد شکلی بنماییم، این شکل از یک طرف برجسته، و از طرف دیگر گود خواهد بود... ترصیع و میناکاری نیز از انواع فلزکاری هنری است، ترصیع عبارت از: به جا نشاندن قطعات کوچک فلزی‌های مختلف روی سطح فلزی از نوع و

جنس دیگر و ایجاد تناسب میان این قطعات، با در نظر گرفتن رنگ و اشکال هندسی آنها و ایجاد شکل یا نقش به وسیلهٔ آنها می‌باشد.

دو نوع میناکاری معمول است ـ یکی: نوع «کلوازونه»[۱] و دیگری نوع «شانلووه»[۲] می‌باشد.

در نوع اول، طرز کار بدین قرار است: ابتدا اطراف نقش‌ها را به وسیلهٔ مفتول طلا به قطر $\frac{۱}{۱۲}$ اینچ محدود می‌کنند (اگر اصل اثر از طلا باشد). بعد داخل حفره‌هایی را که به مفتول طلا محدود شده‌اند به وسیلهٔ قطعات فلزات دیگر مرصع می‌نمایند... معمولاً این فلزات را به قطع‌های مناسب هندسی قبلاً آماده کرده‌اند و در موقع ترصیع نیز بی‌رنگی یا رنگی بودن آنها و شفافی یا ماتی آنها را مراعات می‌کنند که به جا قرار بگیرند: پس از آنکه عمل ترصیع خاتمه یافت، مظروف را حرارت می‌دهند، حرارت دادن موجب می‌شود که قطعات مرصع با جنس متن اصلی بی‌آمیزند... گاهی عمل ترصیع را یکبار دیگر تکرار می‌کنند، و این تکرار برای پر کردن کلیهٔ منافذ میان مفتول‌هاست، بعداً به وسیلهٔ سمباده، سطح اثر را صیقلی و هموار می‌سازند و این صیقل موجب جلوه زیاد اثر هنری می‌گردد ـ ممکن است به جای ترصیع، لعاب‌های رنگین در داخل این خانه‌ها ریخت و بعد حرارت داد.

در میناکاری نوع دوم، طرز کار بدین قرار است: ابتدا نقش اصلی را روی متن مظروف به ظرافت ترسیم می‌نمایند، و بعد اشکال نقش را به قطر $\frac{۱}{۱۶}$ تا $\frac{۱}{۳۲}$ اینچ در متن فلز نقر می‌کنند و حدود نقوش را برجسته باقی می‌گذارند، قسمتهای منقور را معمولاً خشن و ناهموار باقی می‌نهند تا عمل ترصیع یا لعابدادن به سهولت انجام پذیرد و قطعات ترصیع یا لعاب، در گودیها بهتر جا بگیرد... پس از ترصیع مظروف را حرارت می‌دهند و صیقلی می‌کنند ـ این نوع میناکاری، خشن‌تر از نوع اول است... در نوع اول ظرافت و لطافت اثر

---

۱ - (Cloisonné کلوازونه عبارت از خانه‌بندی کردن به وسیلهٔ مفتول فلزی است. این خانه‌ها به صورت طرح اصلی است که داخل این طرح اصلی یعنی این خانه‌های تیغه‌بندی شده لعاب ریخته می‌شود (م)

۲ - (Champlevé عبارت از حکاکی روی متن اصلی و پر کردن لعاب درون گودی‌هاست. (م).

بیشتر است زیرا در نوع «گلوازونه» چون طریقهٔ عمل سهل‌تر است استادکار آزادی بیشتری دارد و می‌تواند مهارت خود را بهتر نشان بدهد، نوع دوم که نقر در متن فلز است مشکل‌تر می‌باشد.

فلز به واسطه جنس و خواص معینی که دارد ماده‌ای است که هم می‌توان با دست و هم به وسیلهٔ ماشین آن را به صور مختلف درآورد... ساخته‌های ماشینی دارای شکل دقیق و مرتب و یکنواخت هستند، لیکن محصولات دست آدمی هر چند ممکن است نا مرتب جلوه کننده، ولی ارزش بیشتری دارند.

به هر جهت، مهم در آثار فلزی، تغییر شکلی است که مادهٔ خام و بی‌جان به خود گرفته است. آثار چکش آدمی به روی آهن، یا قلم نقره‌ساز به روی نقره، موجب حظ بصر است... تغییر شکلی که آلات ماشینی به فولاد می‌دهد، آدمی را به عظمت و قدرت ماشین معترف می‌سازد.

آثار فلزی، با حدود مشخص و آشکارشان، و با سختی و نوع خود، درست در نقطه مقابل آثار سفالی قرار دارند... آثار سفالی از گل نرم به وجود آمده‌اند و ابزار کار در ساختن آنها انگشتان نرم و ظریف آدمی است که در نهایت دقت و لطافت آثاری بر گل بی‌جان باقی نهاده است... با اینحال در هر دو صنعت، متن و زمینه، یعنی جنس سفال یا فلز تأثیر زیادی در لذات بصری دارد... در سطح فلزات، وقتی برجستگی‌ها نور را به خود می‌گیرند و فرو رفتگی‌ها در تیرگی فرو می‌روند چشم لذت می‌برد؛ تضاد میان نور و سایه بر سطح فلز (که تا حد زیادی بستگی به سطح صیقلی فلز دارد) تأثیر خطوط صریح و آشکار و کناره‌ها و نقوش متعادل و متناسب جهات حرکات خطوط و نقوش، تکرار به جای نقوش، و زینت‌ها، همه اینها عواملی است که آثار فلزی را جزء آثار هنری گرانبها قرار می‌دهد... رنگ اصلی فلز نیز عامل مهمی در ارضاء حس باصره می‌باشد، در یک اثر که از طلا ساخته شده است غیر از رنگ نارنجی متمایل به زرد، بسیاری رنگهای دیگر به چشم می‌آید زیرا خاصیت طلا انعکاس و درخشش است و این خاصیت، طلا را قادر می‌سازد که هزاران رنگ به خود بگیرد.

نتیجه

اگر در این مقدمه، ما فقط فرم را مورد بحث قرار داده‌ایم و به تأکید، از ساختمان متناسب فرم سخن گفته‌ایم، از آن نظر است که غالب ما با چشم خود به آثار هنری نمی‌نگریم بلکه ما: «آنچه را که در کتابها نوشته‌اند باور داریم و می‌فهمیم و خیلی کم به چشمان خود اعتقاد داریم، و بسی کمتر مستقیماً و با چشمان شخص خود به آثار هنری نگاه می‌کنیم»... لیکن فهم و ادراک هنری مستلزم دیدن فرم، و تشخیص خواص آن می‌باشد... فرم ممکن است... ساده باشد و به سهولت به چشم آید، ولی ممکن هم هست پیچیده و مشکل باشد.

آلفرد. ه. بار Alfred. H. Barr دربارهٔ نقاشی عقیدهٔ زیر را که به همهٔ هنرها قابل انطباق است ابراز می‌کند: «بعضی از انواع نقاشی‌ها مستلزم مطالعه و امعان نظر بسیار است، زیرا هرچند ممکن است ما در عمر خود میلیونها تابلو نقاشی دیده باشیم باز ممکن است ندانیم که چگونه باید یک تابلو نقاشی را بسان یک اثر هنری مطالعه کنیم، زیرا هر چند هنر نقاشی، هنر کلمات نیست، ولی نقاشی زبانی است که باید خواندن آن را بیاموزیم، بعضی تابلوها، مانند کتب ابتدایی آسانند، و بعضی دیگر، مانند متون مشکل، پیچیده و مبهم و دارای کلمات و جملات بلند و نامفهومند... بعضی تابلوها ماند یک اثر منثور و برخی دیگر مانند شعرند، پاره‌ای نیز مانند یک مسئلهٔ هندسی و یا یک معادلهٔ جبری می‌باشند... ولی یک مطلب هست، و آن مطلب که باعث سهولت ادراک آثار هنری مصور می‌شود اینست که: در این گونه هنرها، زبان خارجی وجود ندارد و فقط لهجه‌های محلی، یعنی خواص بومی موجود می‌باشد که آن خواص نیز قابل فهم هستند... نقاشی یک زبان بین‌المللی است، یک زبان «اسپرانتو» Esperanto ایست که با چشم فهمیده می‌شود».

اما چنانکه در آغاز این مقدمه گفتیم، اثر هنری تنها آنچه به چشم می‌آید نیست بلکه ادراک هنری، بستگی به درک رؤیاها و تصورات هنرمند دارد... برای روشن ساختن این مطلب باید گفت که: فرم، از محیط بر می‌خیزد و با محیط بستگی دارد... هر قرنی، هر عهدی خواص و اعتقادات مخصوص به خود دارد ـ اوضاع و احوال اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و مذهبی، در هر هنری و در فرم هنری تأثیر می‌کند، موضوع و سبک، از این تأثیرات نمی‌تواند

برکنار بمانند ـ هر هنرمندی متعلق به یک واحد اجتماعی است، باید دریافت که اعضای این واحد اجتماعی چگونه زندگی می‌کنند؟... تحت تسلط چه نوع حکومتی هستند؟... چگونه می‌اندیشند؟... چه اعتقاداتی دارند؟... و اعتقادات خود را به چه صورتی ابراز می‌دارند؟...

هنرمند، مانند همهٔ افراد مردم، وابسته و پیوسته به این عوامل است، و هر چند ممکن است در برابر آنچه او را احاطه کرده است به طغیان برخیزد، اما به طور کامل نمی‌تواند از زیر سلطهٔ این عوامل شانه خالی کند... محتوی و فرم اثر هنری هنرمند، هر دو بسته به این عوامل و مربوط بدان‌هاست... ولی، این محیط و این عوامل، همواره پابرجا نیستند هر عهدی و در نتیجه هر اثر هنری دستخوش تغییرات است، هنر، در زمان وجود دارد، و با تغییر زمان دگرگون می‌شود ـ هنر، می‌روید، تغییر می‌کند، و سپری می‌گردد.

به علاوه خلق غالب آثار هنری، به منظور دفاع از هدفی، یا انجام هدف معینی در مکانی معین، صورت گرفته است، و اگر ما بخواهیم کاملاً از راز هنر پرده برداریم و آن را خوب موشکافی کنیم، ناگزیریم به کلیهٔ عوامل مؤثر در آن، توجه کنیم، و آن را خوب تجزیه و تحلیل نماییم... ولی ضمناً باید بدانیم که در آخرین تحلیل‌ها، باز ماییم و اثر هنری، با خواص وصف‌ناشدنی، ثابت نشدنی و نامحسوس آن، با خواصی که ما از دریچه فرم احساس می‌کنیم، یعنی نیروی زنده‌ای که آخرین پایه قضاوت ماست.

بنیاد صنایع قبل از تاریخ

صنایع دستی فرزند نیاز بشرند، انسان از آغاز پیدایی، ناگزیر شد برای خود ابزار، آلات و سلاحهایی فراهم کند، تن‌پوش تهیه نماید، جان پناه بسازد، تا خود را در برابر حوادث طبیعی و گزند حیوانات وحشی محفوظ بدارد... آدمی پیش از آنکه به مدد ذوق هنرمند شود، بر اثر احتیاج پیشه‌ور گشت.

خصیصه‌های آثار هنری بشر کاملاً از آثاری که منحصراً ضرورت زندگانی موجد آنهاست متمایز می‌باشد... اگر به یک کاخ، به یک مجسمه یا یک پردهٔ نقاشی به دقت بنگریم، می‌بینیم: این کاخ در عین اینکه منزلی در خور سکونت است، جان پناه و حصار قابل اطمینانی نیز می‌باشد، و با اینکه واجد امتیاز هنری است مفید بودن آن به خوبی به چشم می‌خورد... پیداست که این نقش سودمندی، در مجسمه و تابلوی نقاشی، تا آن درجه که در کاخ مشهود است هویدا نیست، بنابراین از هم اکنون می‌توانیم به سبب و انگیزهٔ اختلاف و افتراق آثار هنری و آثار صناعتی پی‌ببریم.

اما می‌باید توجه داشت: این عنصر احتیاج که گاهی با صنایع دستی بشر همراه است و گاهی از آن دوری جسته است، خود محصول فعالیت آزاد و بی‌شائبه آدمی می‌باشد بی‌شک، بشر همواره به هدف و غایت این تلاش و فعالیت، منحصراً از جنبهٔ ارضای حاجت آنی و فوری نگاه نکرده است... گاه اوقات، یک احساس، یک هیجان شدید، یک ستایش یا خشنودی و کنجکاوی و حتی وحشت در کارهای دستی او اثر نهاده است.

این قبیل آثار ـ بر اثر دو عامل آشکارا که یکی *تجمل* و دیگری *تفنن* است بوجود آمده‌اند. و از طرف دیگر: چون منظور هنر، همواره القاء یک احساس از فردی به فرد دیگر است، بنابراین: هنر، در مرحلهٔ نخست، پدیده‌ای است کاملاً اجتماعی... یعنی آثار هنری، برای رفع حاجت بشر ساخته شده‌اند، و برای جلب تحسین بینندگان تزیین گشته‌اند.

هر اجتماعی، هر قدر هم که ابتدایی باشد، مسلماً از هنر نصیبی دارد... حتی در خال کوبی‌های شگفت‌آوری که وحشیان بر بدن خود کرده‌اند، تأثیرات هنر را می‌توان مشاهده کرد... فرم‌هایی که، بشر قبل از تاریخ به تبرها، و چاقوهای خود داده است می‌تواند مصداق معتبری از تأثرات ابتدایی هنری محسوب گردد.

تحقیق در چگونگی این هنر ابتدایی بدو طریق امکان‌پذیر است:

۱ ـ تحقیق در چگونگی زندگی مردمان وحشی عصر حاضر.

۲ ـ تحقیق در چگونگی آثاری که زمین، از انسانهای قرون بسیار قدیم به ما داده است.

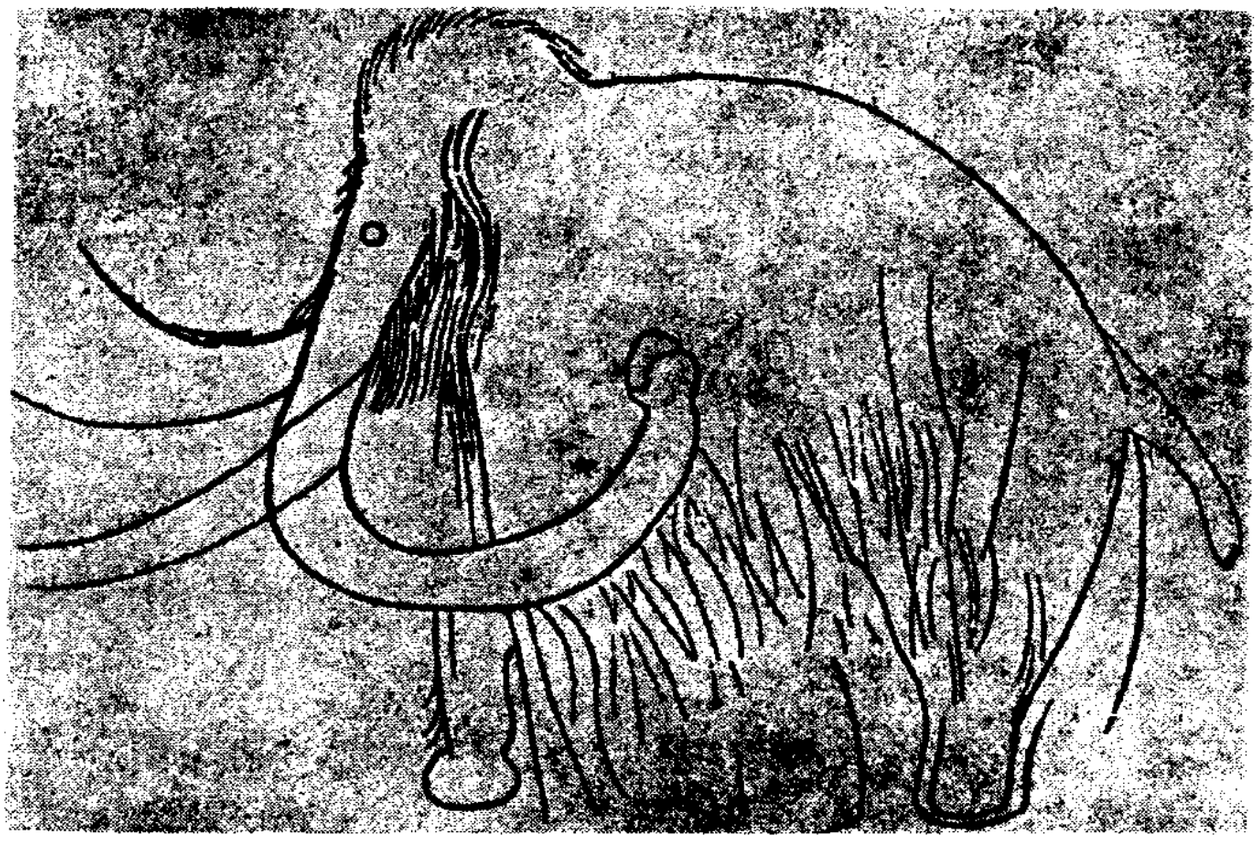
در این میان، نکاتی که عموم دربارهٔ آنها عقیده‌ای یکسان دارند، یکی: موضوع پیدایی هنر قرینه‌سازی در کارهای دستی می‌باشد، این امر بی‌شباهت به موضوع وزن در شعر نیست... نکتهٔ دیگر: موضوع پیدایی رنگ است که منحصراً به نیت حظ بصر بوجود آمده و در فرم نقش‌ها تأثیر کلی نداشته است... سپس عناصر زینتی از قبیل: خطوط مستقیم، منحنی، موازی و منکسر می‌باشد که فقط برای پسند خاطر به کار رفته‌اند... از آن پس، کوششی است که آدمی در زمینهٔ ایجاد طرح‌هایی از شکل حیوانات کوهان‌دار آن عصر مبذول داشته است... و سرانجام تصویرهای ساده‌ای است که از آدمیان و نباتات زمان خود کشیده است.

با توجه به کارهای نقاشی یک کودک و دریافتن چگونگی تطور آن، نکات فوق بهتر تجسم می‌یابد.

اطفال، به تدریج به قرینه‌سازی علاقه‌مند می‌شوند ـ در آغاز کار، رنگها را در هم می‌کنند خطوط و اشیاء را کنار هم و یا برهم و درهم می‌نهند ـ به ترسیم نیمرخ حیوانات بیش از ترسیم چهرهٔ انسان ابراز تمایل می‌کنند... به کشیدن تصویر انسان و نبات وقتی می‌پردازند که بزرگتر شده‌اند.

در قرن نوزدهم که علم باستان‌شناسی مورد توجه جدی دانشمندان قرار گرفت، اشیاء بسیار گرانبهایی مربوط به اعصار قبل از تاریخ کشف گردید، این آثار ارتباط به عصری دارند که قبل از عصر ایجاد اهرام ثلاثه و کاخ پادشاهان بابل است، این اشیاء تعلق به عصری دارد که در زمین‌شناسی *دوران چهارم*

Quaternaire نامیده می‌شود... در این دوران، حیواناتی از قبیل: اسب، گاو، و بز موجود بوده است که به وسیلهٔ انسان اهلی گشته‌اند... مردمان این دوران از کشت و زرع بی‌اطلاع بوده‌اند و منحصراً از میوه‌های درختان و گوشت و پوست حیوانات بری و بحری استفاده می‌کرده‌اند... غیر از چهارپایانی که یاد شد، حیوانات دیگری موجود بوده که به مرور ایام برخی از آنها از میان رفته‌اند مانند: ماموت (Mammouth فیل‌های عصر حجر است) رینوسروس (Rhinoceros نوعی کرگدن است) هیپوپوتام (Hippopotame نوعی اسب دریایی است)، کفتار و شیر (در گرمسیر) و گوزن‌های کوهی



ماموت: نقش حک شده روی بدنهٔ غار کمبارل (Combarelles) در دوردنی (Dordogne)

(در سردسیر). سلاح‌های آدمیان دوران چهارم عبارت بوده است از: چوب، تبرهایی از سنگ چخماق، و دشنه‌هایی از شاخ حیوانات.

دوران چهارم زمین‌شناسی، هزاران سال طول کشید و پایان آن در حدود هشت‌هزار تا ده‌هزار پیش از میلاد مسیح می‌باشد... طبق نظر علمای زمین‌شناسی، هنگامی دوران چهارم به پایان می‌رسد که بشر، مرز و بومی برای زادگاه خود در نظر می‌گیرد و حیوانات را به خدمت خود در می‌آورد و از نباتات بهره بر می‌دارد... خلاصه، با افول آفتاب حیات گوزن‌های جبال پیرنه

Pyrénèes والپ و ماموت‌ها، دوران چهارم نیز به پایان می‌رسد.

اکنون به تحقیق دربارهٔ دو موضوع قابل ملاحظه می‌پردازیم، یکی: تطوری است نسبتاً طولانی در مناطق گرم و دیگری: تطوری است در مناطق سرد.

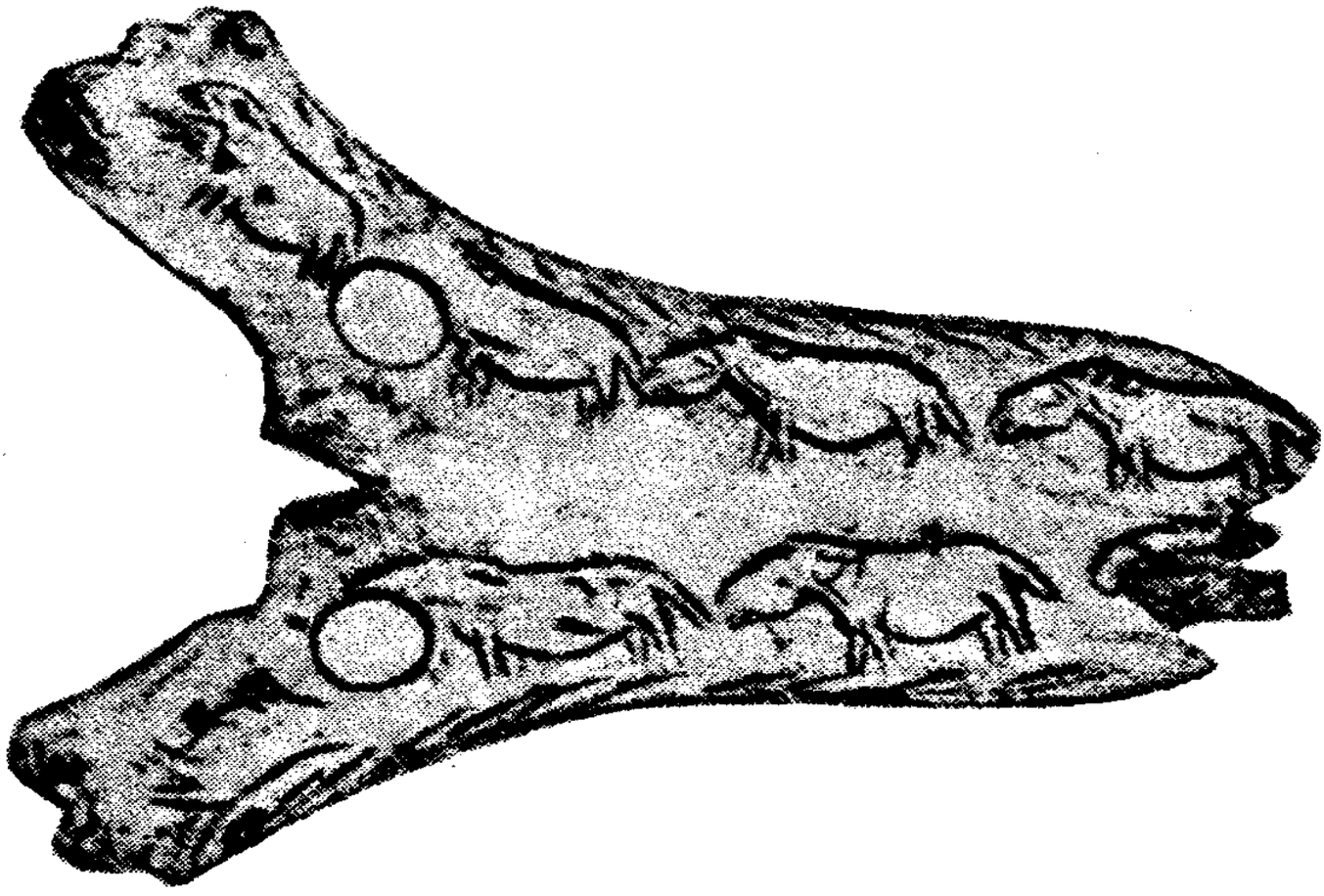
تطور نخستین از دورانی آغاز می‌شود که انسان به نیت تغذیه به شکار حیوانات پرداخته است، و سواحل رودخانه‌ها را برای اقامت خود برگزیده است... و از سنگ چخماق، تبرهایی ساخته است (که پس از قرنها، هم اکنون در سواحل مارن Marne از زیر خروارها خاک بیرون آمده است) فرم این تبرها سه گوش یا بیضی است، و با مهارتی خیره‌کننده که حکایت از تطور ذوق مردمان آن عصر می‌کند ساخته شده‌اند.

شاید، مردمان آن دوران، در هوای آزاد و یا در زیر کوخ‌هایی که از شاخ و برگ درختان ساخته می‌شده زندگی می‌کرده‌اند، در هر حال، از چگونگی مسکن مردمان آن عصر آثار درستی در دست نداریم.

اطلاع ما، در زمینهٔ تحول دورهٔ دوم حیات بشر خیلی بیشتر و پرارزش‌تر از دورهٔ نخستین است... در این باره باید گفت: گوزن کوهی، که در عصر نخستین نایاب بود در این عصر زیاد شد و به انبوهی گاوان نر و اسبان رسید... بنابراین در این دوره نه تنها غذای مطلوبی جهت انسان فراهم گشت، شاخ‌ها، استخوانها و روده‌های حیوانات نیز به کار نیازمندی‌های صنعتی و هنری آدمی آمد... دشنه‌ها، قلاب‌ها، مته‌ها، حتی ابزار صیقل دهنده از شاخ گوزن کوهی ساخته شد و بر روی برخی از آنها نقوشی نیز حک گردید، شاید این طرح‌ها نخستین اثر نقاشی بشر باشد که باقی مانده است.

انسان، خیلی زود متوجه رنگ خاک‌ها شد... در همین دوران که آغاز بهره‌برداری از گوشت گوزن می‌باشد، به شناختن رنگ‌ها هم توفیق یافت و به ظن غالب، در همین عصر است که اندام خود را مانند وحشیان کنونی، خال کوبی کرده، و بر بام‌ها، یا بدنهٔ غارها، یا پناهگاههای خود نقوشی حک کرده است... اغلب این غارها، علاوه بر اینکه پناهگاه مناسبی برای آنان بوده، اماکنی که جان آنها را از سرمای طولانی و خطرناک و یا گرمای شدید سوزان در امان می‌داشته نیز محسوب می‌گشته است... اخیراً از حفریات حوالی «پیرنه» دخمه‌هایی کشف شده است که طرح‌های جالبی مربوط به این دوره بر

دیوارهای آن موجود است... چگونگی ترسیم این طرح‌ها و قشری از زمین که این آثار در آن پیدا شده‌اند می‌تواند معرف قدمت هر یک از آنها باشد: طرح‌هایی که روی دیوارها، سنگها، و یا استخوان‌های گوزن یا ماموت، حک شده مربوط به عصر اولیه است زیرا در عمیق‌ترین قشر زمین کشف شده و



استخوان منقوش: که از غار مادلن در (دردنی) کشف شده است (موزهٔ بریتانیا)

قدمت آنها از نقش برجسته‌ها و طرح‌های دیگر بیشتر می‌باشد... در قشر دوم زمین، طرح‌هایی پیدا شده که با ابزار نوک تیزی بوجه منقوط حک گشته‌اند، پیداست همان طور که طرح این عصر تطور یافته مردمان آن نیز متمدن‌تر شده‌اند... نکته‌ای که در این هنرها به عنوان یک کاراکتر برجستهٔ هنری خودنمایی می‌کند، خصیصهٔ واقع‌جویی آن است: در این آثار مطلقاً خواهش طبع هنرمند دخالت ندارد. حیوانات، یا حیوان، با همان هیکل و وضع ترسیم شده که در طبیعت موجود است، می‌توان گفت صحت طرح و دقت عمل به حدی است که کشیدن آن را امروز از مردمان وحشی کنونی مطلقاً نمی‌توان انتظار داشت... خصیصهٔ جالب دیگر، اینست که: شرح و ریزه‌کاری‌های بی‌فایده در این قبیل آثار مشاهده نمی‌شود برخی از اشکال، حک شده و

پاره‌ای نقاشی شده است... شگفت‌انگیزترین نکته‌ای که از خلال این نقوش دریافت می‌شود اینست که: هنر شکارچیان گوزن‌های کوهی در علاقه و عشقی بوده است که به نشان دادن حرکت و زندگی داشته‌اند یعنی اصرار می‌ورزیدند که حیوانات را در حالاتی پرجوش و خروش و جالب توجه ترسیم نمایند. و تعجب در اینست که به خوبی نیز از عهدهٔ این مهم برآمده‌اند... البته تمام آثار مکشوف در دخمه‌ها سزاوار این تمجید نیستند.

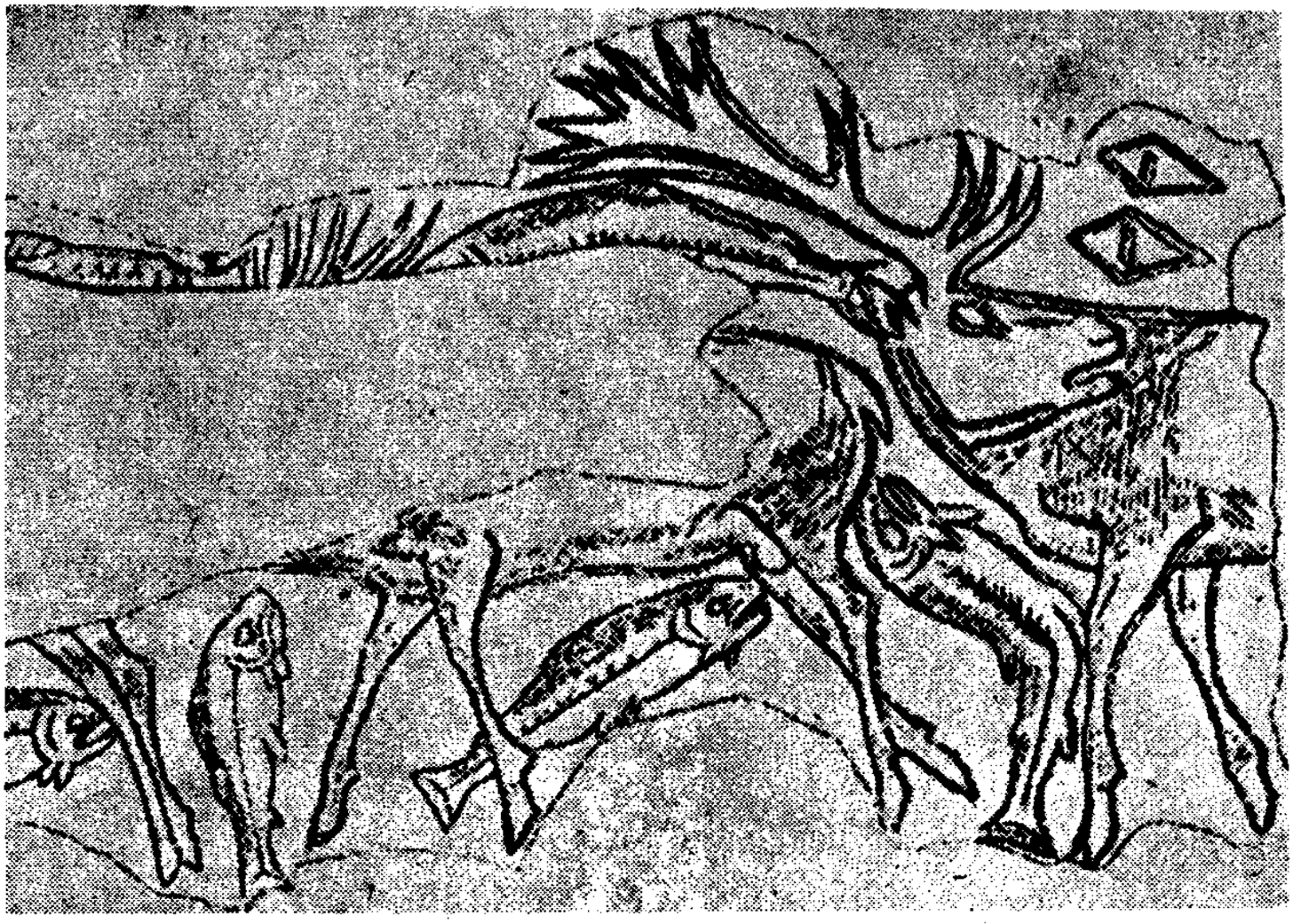
اکنون ببینیم چگونه، و در کجا این هنرها فرمی به خود گرفته‌اند.

پیداست که این آثار، محصول آخرین ترقیات هر عصر است، و بی‌شک مردمان دوران چهارم هم مانند مردمان دوران جدید، هنگام زادن از ذوق بی‌نصیب نبوده‌اند، اما مسلم است که هنرمند هم زاده نشده‌اند... نسل‌های بی‌شمار می‌باید ظاهر گردند تا بتوان با یک سنگ چخماق نوک‌تیز، نیمرخی کاملاً درست از یک حیوان را بر دیوار کشید، بنابراین آثار مربوط به این دوران، نشانه‌هایی از گذشت زمانهای دراز و کوشش‌ها و مجاهدتهای بسیار مردمان آن اعصار می‌باشد...

دوران چهارم، با کمیابی گوزن‌های کوهی و پیدایی و تزاید آهو، رو به انقراض می‌رود، در این ایام، صنعت حکاکی رو به انحطاط می‌نهد و شکارچیان گوزن‌ها، یا در امکنهٔ خود نابود شده‌اند و یا به دنبال شکار خود مهاجرت کرده‌اند.

خلاصه این که: در آغاز دوران چهارم، هنر، قلمرو ویژه‌ای را تشکیل داده است... در صنایع حجاری و حکاکی، و برجسته کردن نقوش، ذوق قرینه‌سازی به تدریج آشکار گردیده است... فقط در معماری، این موضوع مراعات نشده است ـ یکی از شاهکارهای هنری این دوران، نقشی است که از غار لورته (Lorthet در جبال پیرنه واقع است) به دست آمده است: این نقش یک گله گوزن را نشان می‌دهد که بر شاخ‌های آنها تصاویری حک شده است، برخی از این گوزنها در حال دویدن هستند ـ شیوهٔ رسم این نقوش بی‌شباهت به عکاسی نیست، این سبک فقط در آغاز قرن بیستم به وسیلهٔ «مورو» Morot که از طریق عکاسی، نقاشی را فراگرفته است احیا گشت در صورتی که در فاصلهٔ بسیار طولانی میان این دو عصر، کمتر

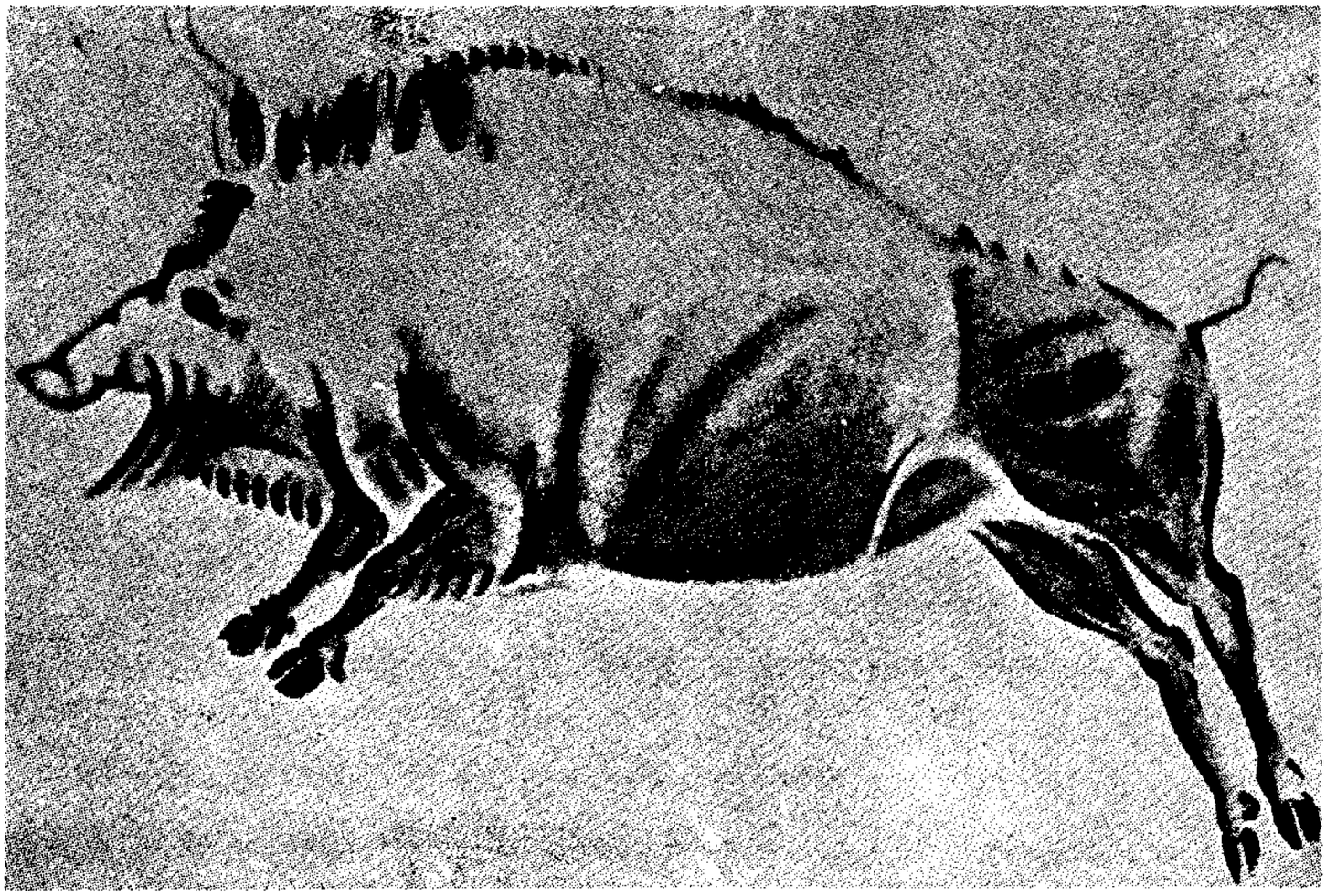
دیده شده کسی به این شیوه اثری به وجود آورده باشد... در این نقش یک گوزن



حکاکی روی شاخ گوزن (غارلورته واقع در جبال پیرنه) متعلق به موزهٔ (سن‌ژرمن)

ماده می‌بینیم که سر خود را برگردانده و بچهٔ خود را می‌نگرد، وضعیت قرار گرفتن این حیوان شبیه به گوزنی است که در جلو او واقع شده است... هنرمند به قصد پرکردن فضای خالی میان گوزنها به ترسیم چند ماهی پرداخته است ـ بر بالای سر آخرین گوزن، دو لوزی نوک تیز دیده می‌شود که بنا به اعتقاد «مسیوپی‌یت» Piette باستان‌شناس، امضای طراح این نقش است... مطلبی که در خور امعان‌نظر است مصداق ترسیم شکل ماهی‌ها و دلیل ارتباط آنها با گوزن‌ها می‌باشد: می‌توان پنداشت که انگیزهٔ این هم‌آهنگی و ارتباط، یک اندیشهٔ مذهبی است؛ هنرمند به پاس حق‌شناسی نسبت به دو حیوانی که وسیلهٔ ارتزاق او و خانواده و قبیلهٔ او می‌باشند، آنها را مجتمعاً در یک صفحه نقش کرده است... مهم این است که مردمان دوران چهارم، حیواناتی را می‌کشیده‌اند که از آن‌ها منتفع می‌شده‌اند و بی‌گمان ترسیم آنها بیشتر جنبهٔ مذهبی و جادوگری داشته است، یعنی فکر می‌کرده‌اند بدینوسیله آن حیوانات

به سوی آنان کشیده خواهند شد... نکتهٔ قابل ملاحظهٔ دیگر، این که: حک نقوش، در محلی تاریک که مسکن ساکنان آن بوده صورت می‌گرفته است، و این امر خود مؤید آنست‌که رسم نقوش جنبهٔ مذهبی داشته و برای نیل به سعادت و نیکبختی انجام می‌شده است...



حکاکی و نقاشی بر دیوار یکی از غارهای (آلتامیرا) در اسپانیا

برخی از این نقوش بی‌رنگ، و بعضی رنگین است... رنگ این نقش‌ها به وسیلهٔ اندکی خاک سرخ و زرد که با ماده‌ای چرب مخلوط گشته فراهم شده است... بعضی از این طرح‌ها با زغال رسم شده است.

اخیراً در اسپانیا در غارهای «آلتامیرا» نقوش برجسته‌ای یافته‌اند که فوق‌العاده گرانبهاتر از آثاری است که در غارهای «پریگور» پیدا کرده‌اند... در یکی از این غارها پیه‌سوزی یافته‌اند به شکل گوزن که از سنگ درست شده است...

چون غارها در روز نیز از روشنایی محروم بوده‌اند... نقاشان ناگزیر بوده‌اند از این پیه‌سوزها که با چربی بدن گوزن روشن می‌گشت برای ایجاد روشنایی

استفاده کنند.

موضوع وابستگی این نقوش به عقاید مذهبی رفته‌رفته ما را به سوی مصریان و آیین پرستش حیونات می‌کشاند... و سپس اندک‌اندک به جانب پرستش خدایان و خدای یگانه، که او را همچون روح مطلق، می‌پنداشتند هدایت می‌کند، و سرانجام به چگونگی روابط هنر و مذهب می‌رسیم که هنوز هم کم یا بیش ادامه دارد.

هنر دوران احجار صیقلی و دوران مفرغ

بنابر اطلاعاتی که هنوز هم بر ما مجهول است، به دنبال برخی از پدیده‌های طبیعی، مانند دوران یخ‌بندان، دورهٔ باران‌های سیل‌آسا آغاز می‌گردد، و سپس این دوره نیز جای خود را به فصل گرما و رطوبت می‌دهد.

بی‌گمان، گوزن‌های کوهی که به زیستن در مناطق گرم خو گرفته بودند، وقتی محیط را مساعد جهت زندگی نیافتند به منطقهٔ دیگری کوچ کردند... آدمیان نیز وقتی کوخ‌ها و دخمه‌های خود را در معرض خطر باران و سیل مشاهده کردند، و دشت‌های وسیع خود را باطلاق شده یافتند، به دنبال شکار خویشتن مهاجرت کردند...

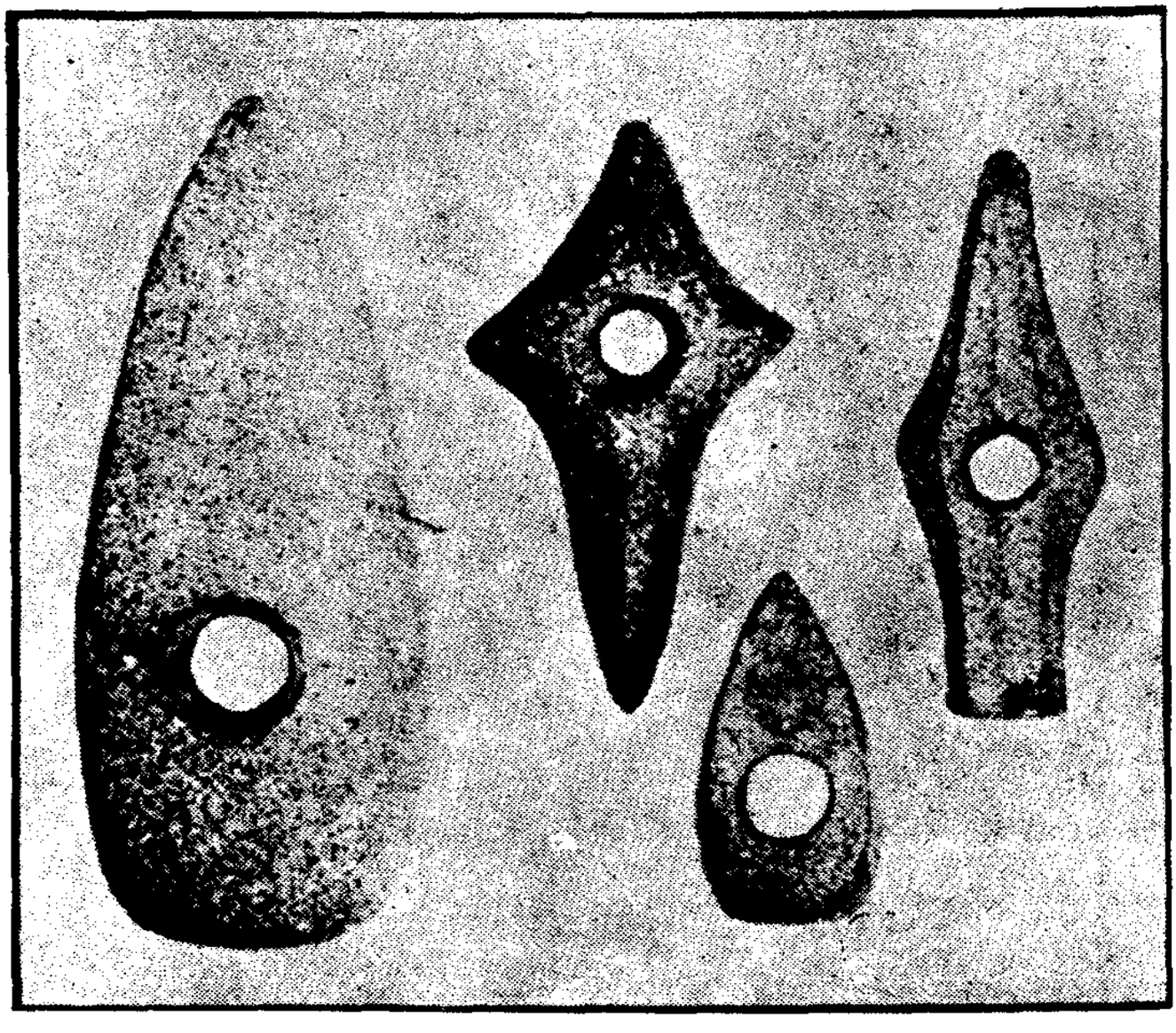
پیداست که این تغییر مکان، متضمن تلفاتی عظیم بوده است و از همین رو مهاجرت این قبایل را دورهٔ انقراض «تمدن شکارچیان گوزنهای کوهی» نام می‌نهند.

پس از این دوره، عصر جدیدی که تقریباً می‌توان دورهٔ بشریت نو نامید آغاز می‌گردد در نخستین کشفیات مربوط به این دوره، بوجود بنا و مزارع و روستا در این عصر پی می‌بریم...، از درون این ابنیه ابزارهایی به دست آمده است که از سنگ چخماق ساخته شده و همچنین کوزه‌هایی سفالین پیدا کرده‌اند که نقوشی بر آنها رسم گشته است... مخصوصاً نکتهٔ اخیر دلیل معتبری در پیشرفت صنایع این عهد می‌باشد زیرا هنرمندان عصر گوزن‌های کوهی از صنعت سفال‌سازی بی‌اطلاع بوده‌اند.

خانه‌های انسان‌های دورهٔ بشریت نو به طرز پیلوتی (Pilotis در حفریات سواحل دریاچهٔ سویس و فرانسه بناهایی بدین سبک یافته‌اند که مربوط به سه یا چهار هزار سال قبل از میلاد مسیح است) ساخته می‌شده است... این سبک، عبارت از مستقر کردن چند پایهٔ چوبی در آب و ساختن اطاق‌هایی از چوب بر آنها می‌باشد... این ابنیه را که معروف به ایستگاه‌های دریایی است و

در سواحل دریاچه سوئیس و فرانسه کشف کرده‌اند نخستین آثار مدنی بشر به شمار می‌آوردند... تمدن ساکنان ایستگاههای دریایی تا حدودی بر ما معلوم است، زیرا اشیاء بی‌شماری در این مناطق کشف شده که به خوبی می‌تواند معرف این تمدن باشد... صرف‌نظر از ظروف سفالی، تبرهایی از سنگ‌های صیقلی شده، گردن‌بندها، سلاح‌ها و ابزار و آلاتی می‌بینیم که تا حدی صیقل یافته‌اند ولی واجد ارزش هنری نیستند...

مقارن همین عصر، به دوران سنگ‌های صیقلی می‌رسیم... در این دوره، بناها و قبور سنگی به چشم می‌خورد... بهترین نمونه این قبیل آثار، *دلمن‌ها* (Dolmen خانه‌های مسکونی بوده است و به ظن غالب اموات را در همین خانه‌ها دفن می‌کرده‌اند... بعدها در هزار قبل از میلاد مسیح این آیین دگرگون شد و اصلاً در طرز ساختن بنا نیز تجدید نظر به عمل آمد) است، این قبرها از تخته سنگ‌های بزرگی که منیر Menhir نامیده می‌شود و به طرز عمودی کار



تبر و تیشه سنگی ـ متعلق به: (موزهٔ تاریخ طبیعی امریکا) واقع در نیویورک

می‌گذاشتند و سنگی به منزلهٔ بام روی آنها قرار می‌دادند تشکیل می‌یافته است... آثاری که از این مقابر به دست آمده است، همزمان بودن تمدن دورهٔ سنگ‌های صیقلی را با ایستگاه‌های دریایی ثابت می‌کند... نکتهٔ شایستهٔ توجه اینست که در هیچ یک از مناطق حفر شده مربوط به این ادوار به جز ابزار سنگی صیقل یافته، آلات دیگری که از فلز باشد نیافته‌اند.

دلمن‌ها

سرانجام: آدمی، با دو اقدام مفید و اساسی، تحولی در تاریخ بشریت ایجاد کرد، یکی: اهلی کردن حیوانات ـ و دیگری کشت غلات.

ما، در پی آن نیستیم که انگیزهٔ اهلی کردن حیوانات را بیابیم، و یا این که

ببینیم دلیل کشت گندم و جو و ارزن و کتان و بزرک چه بوده است، بلکه برای ما همین قدر کافی است بدانیم که این کشفیات پیش از کشف فلزات به عمل آمده است.

آدمی، در ضمن ساختن شهرها، به یافتن طلا و مس توفیق یافت، در حقیقت باید گفت: طلا و مس از نخستین فلزاتی است که بشر بدانها دست یافته است... بعد به کشف روی، و سرانجام با حسن تصادفی به اختلاط روی و مس توفیق پیدا کرد، از این آلیاژ جدید است که برنز، یا (مفرغ) به دست آمد و سبب پیشرفت تمدن مادی بشر گردید.

اشیایی که در این دوران موجود بوده و در حفریات عدیده به دست آمده است عبارتند از: تبر، شمشیر، دشنه، آلات زینتی مانند مهره‌های سوراخ‌دار و دگمه که تماماً از فلز ساخته شده و با مهارت خاصی صیقل یافته‌اند.

فقدان آثار واقعی هنری در این اعصار، موضوع شگفت‌آوری برای باستان‌شناسان می‌باشد؛ بجز چند مجسمهٔ بسیار ناچیز و ظروفی سفالین و به استثنای چند (منیر) منقوش چیزی که بتواند تمدن بیشتری را نشان بدهد به دست نیامده است.

در یکی از قبور یا «دلمن‌ها» سنگ‌هایی پیدا شده که با دقت خاصی به وسیلهٔ مته‌هایی از سنگ چخماق حکاکی شده است... پیداست ناقر این خطوط کوشش بسیاری مبذول داشته است... در میان طرح‌های مذکور مطلقاً نقشی از چهرهٔ انسان نمی‌بینیم.

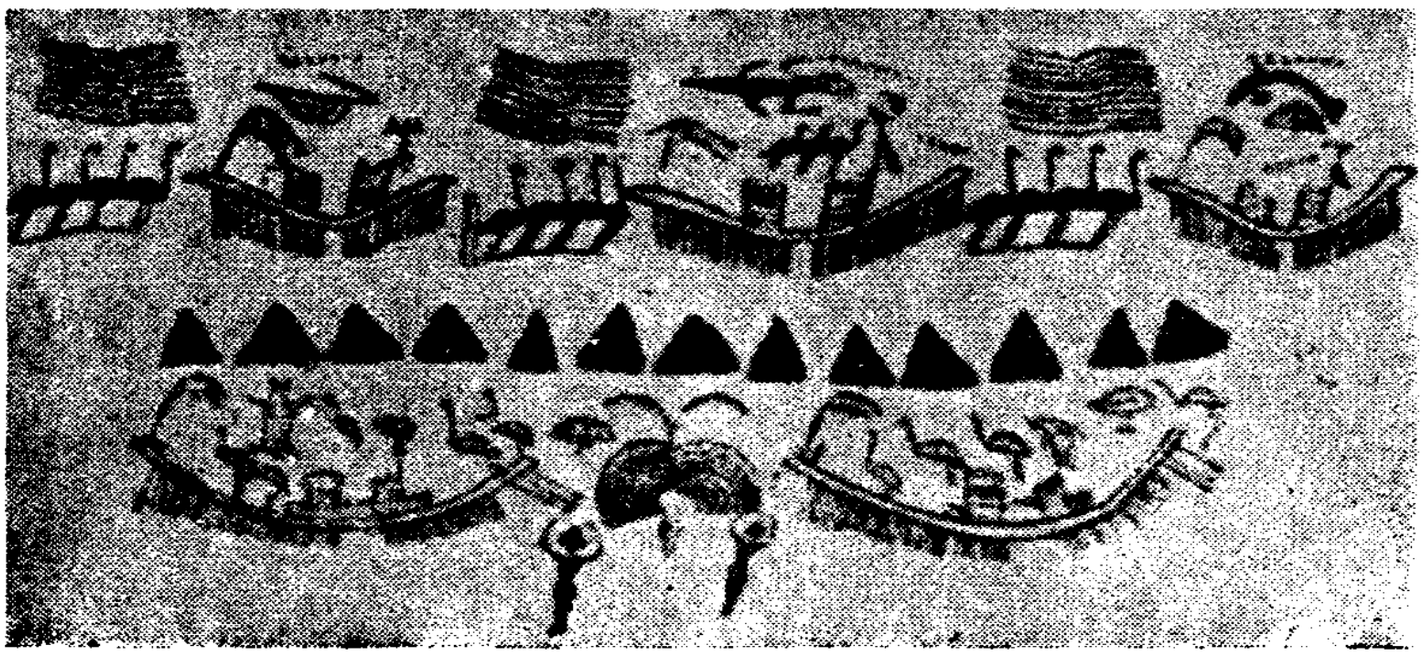
یگانه عصری که آثار هنری در آن یافت می‌شود، عصر مفرغ است... از این عصر اشیایی مانند: نیزه، شمشیر، دشنه، دستبند و گلدان و غیره باقی مانده است که در نهایت مهارت و کاملاً هوشمندانه حکاکی و تزیین شده‌اند...

ساکنان اروپای غربی که به کشف مرغ و حتی ساختن پشیز توفیق پیدا کرده بودند جهت آموختن فن قالب‌سازی و ضرب سکه، کارگرانی را به روم فرستادند تا راه و روش این کار را از هنرمندان آن سامان فرا بگیرند... شیوهٔ معماری و آثار صنعتی هنرمندان رومی رفته‌رفته به همین طریق به سایر کشورهای اروپا نفوذ کرد.

در حوزهٔ شرقی مدیترانه، هنرها بدین نحو تکامل نیافت... در مصر، و در

منطقهٔ آسیا اشیایی یافته‌اند که بی‌شباهت به آثار مکشوفه از «سنت‌آشول» نیست، لیکن تا کنون دلیل قانع‌کننده‌ای که ما را معتقد به یکسان بودن طریق پیشرفت هنرها در سراسر کرهٔ زمین بنماید ابراز نگشته است، یعنی، ما نقش‌هایی که مربوط به شکارچیان گوزن‌های کوهی است، مطلقاً در مصر نمی‌بینیم، ولی در عوض، با تمدن وسیعی در مصر و بابل آشنا می‌شویم که حتی از تمدن دوران دوم زمین‌شناسی یعنی قبل از پیدایی سنگ هم، جلوتر می‌باشد... اضافه بر اینها، طبق تحقیقات گرانبهایی که آقایان: مورگان Morgan ـ آملینو Amélineau و فلیندرپتری Flinders Petrie کرده‌اند: مصری‌ها، پیش از آنکه، مفرغ و آهن در مناطق یاد شده پیدا شود، اشیایی، از قبیل: گلدان‌های منقوش، دشنه‌های بزرگ منقور (از سنگ چخماق) و آلات زینتی از عاج اسب دریایی، و گلدان‌هایی از سنگ خارا شیست (Schist سنگی است مربوط به قدیم‌ترین دوران زمین‌شناسی، و از نظر سختی و قابلیت ورقه‌ورقه شدن شبیه به «آردواز Ardoise» می‌باشد) داشته‌اند...

بی‌گمان این مطلب موردی است کاملاً بدیع، و برای اینکه انگارهٔ بهتری از هنر ابتدایی مصری به دست بیاوریم، خوبست نظری به نقاشی‌هایی که بر ظروف کشف شده از مقابر بزرگ «ابی‌دوس» Abydos و نقاده Négadah ترسیم گرشته است بیفکنیم... بر پاره‌ای از این ظروف، تصاویری از شترمرغ،



نقوشی که مصری‌ها بر ظروف خود رسم می‌کردند

کشتی، رودخانهٔ نیل، و همچنین پیش و پس یک سفینه نقش شده، و بر بعضی

از آنها تصویر انسان‌هایی در حال پرستش یا غمگساری ترسیم گشته است.

نظیر همین نقوش را بر ظروف سفالی که از منطقهٔ نقاده (مصر علیا) کشف شده است می‌توان مشاهده کرده، جالب توجه اینست که، بر بدن افراد، عموماً نقوشی خال‌کوبی شده است... طرح‌های دیگری که بر عاج و «شیست» رسم شده و مربوط به ۴۵۰۰ سال پیش از میلاد مسیح است از همین قبور به دست آمده است... در قشرهای تحتانی «تروا» Troie و همچنین در قبور باستانی الجزایر، گلدانها و اشیاء منقوش خردی یافته‌اند که به آثار مکشوفه از مصر بی‌شباهت نیستند، در حالی که مطلقاً ظن تقلید یکی از دیگری نمی‌رود... در این مناطق هم، مانند مصر، نقوش دوران سنگی، معنای واقعی هنر را افاده نمی‌کنند، بلکه مبین نکاتی ورای شیوهٔ تزیینی می‌باشند.

در عوض، در حوزهٔ مدیترانهٔ شرقی، (مقارن عصر مفرغ) سبک تزیینی، به شیوهٔ اشکال هندسی، همان‌قدر عمومیت داشت که در غرب و شمال متداول بود...

حفریات و کشفیاتی که در زمینهٔ معرفت به چگونگی تمدن *بابل و مصر* به عمل آمده است آشکار کرده است که این دو تمدن در چهار هزار سال پیش از میلاد مسیح سرآمد تمدن جهانی بوده و شکفتگی هنر کلاسیک را موجب گشته‌اند... در حدود ۲۵۰۰ سال (ق ـ م) در الجزایر کانون فعالیتی موجود بوده که با سرعتی مافوق تصور به سوی کمال پیش رفته است، این تمدن هم در سنهٔ (۱۰۰۰ ق ـ م) رو به زوال نهاده است... در همین اوان است که یونان تمدن شکوفان و پیروز بخت خود را با *فیدیاس* Phidias و پراگزیتل Praxitele آغاز می‌کند.

روم جهانگشایی کرد و بخشی از یونان را زیر سلطهٔ خود درآورد و با مشعل فروزان تمدن خود سراسر ایتالیا و مغرب اروپا را منور ساخت و سرانجام در یونان خاموش گشت... همچنانکه، همین مشعل در مصر و آشور درخشید و پس از وقفه‌ای توانست به بهای زوال خود، مشعل‌های تمدن اروپای غربی را از نو، بیفروزد و آن بسیط را به صورت سامان هنر در بیاورد.

مصر ـ کلده و آشور ـ ایران

نقشه خاور نزدیک و مصر

۱ ـ مصر دوران شکفتگی هنر مصر باستانی، یا مصر فرعونی از چهارهزار سال قبل از میلاد مسیح آغاز می‌گردد و مدت سه تا چهارهزار سال دوام می‌کند... در ۵۲۵ قبل از میلاد، امپراطوری فراعنه که بر اثر یورش‌های متعدد قبایل مختلف، رو به ضعف نهاده بود به وسیلهٔ ایرانی‌ها منقرض شد... پس از آن در ۳۳۲ (ق ـ م) این کشور به دست اسکندر و سپس به دست رومی‌ها، اعراب، ترکها، فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها افتاد... مصر، در عداد کشورهایی است که در ساختن تالارها و ستونهای سنگی پیشقدم بوده‌اند تالار معبد *کارناک* Karnak در *طب* Thébe که دارای ۱۳۴ ستون و هر یک به درازای ۲۱ متر می‌باشد در دوران امپراطوری جدید (۱۷۰۰ تا ۱۱۰۰ ق ـ م) برپا

گشته است.

برخی از معابد مصری، حتی عظیم‌تر از پارتنون [1] آتن می‌باشند ولی شک نیست ارزش و اعتبار آنها، بیشتر از نظر عظمت و سنگینی بناست والا با اینکه انباشته از تزیینات هستند از زیبایی و تناسب محروم‌اند، ارتفاع بی‌تناسب آنها نیز نقص آشکاری به شمار می‌آید... بنابراین اختلاف اساسی میان معابدی که به سبک مصری و معابدی که به شیوهٔ گوتیک Gotique ساخته شده‌اند همین است که: اولی میان پر و دومی میان تهی می‌باشد و چنانکه بعداً گفته خواهد شد هنر یونان و رنسانس کاملاً حد وسط این دو است.

ابوالهول و اهرام

به قول دیودر (Diodore مورخ یونانی که در آغاز مسیحیت می‌زیسته است): مصری‌ها خانهٔ خود را مکان ناپایدار، و آرامگاه ابدی خویش را

---

۱ - (Parthenon معبد مشهور آتن که به Minerve یا آتنا Athena الهه اندیشه و هنرها اهداء گردیده و به وسیلهٔ فیدیاس تزیین گشته است. این بنای عظیم از مرمری مخصوص ساخته شده است)

مسکنی جاویدان می‌پنداشتند.

وقتی به قبور مصری نگاه می‌کنیم صحت این قول کاملاً بر ما آشکار می‌گردد، زیرا ما فقط از طریق همین آرامگاه‌های ابدی است که با هنر مصر آشنا می‌شویم ـ یعنی: اغلب در همین اهرام سنگی یا آجری زیرزمینی، و یا معابد روزمینی، و یا دخمه‌های گود و یا قبور اشراف است که به نقاشی‌ها و حجاری‌ها و نقش برجسته‌های قابل تحسین بر می‌خوریم... مصر برای ما هزاران مجسمهٔ سنگی، مفرغی و سفالی بر جا نهاده است از مجسمه‌های عظیم مانند ابوالهول که در نزدیکی اهرام ثلاثه قرار دارد گرفته، و همچنین مجسمه‌های *سلطان ایپسامبول* Ipsamboul (که ارتفاع آن به بیست‌متر می‌رسد) تا مجسمه‌های خیلی کوچکی که ویترین‌های موزه‌های جهان را زینت بخشیده است عموماً معرف خدایانی هستند که اساطیر مصری را به وجود آورده‌اند.

مهمترین نکته در نقش برجسته‌های مصری، مسئلهٔ تنوع در طرح است... موضوع این آثار اغلب شرح مصور فتوحات فراعنه، مراسم مذهبی، صحنه‌هایی از زندگانی روزمره و یا تجسم سیر ارواح در عالم لاهوت می‌باشد... پرده‌های نقاشی مصری، مانند جغرافیا، مسطح و گسترده ترسیم گشته و فاقد پرسپکتیو (یا مناظر و مرایا) است و غالباً نمودار فتوحات فراعنه یا جشن‌های مذهبی یا وقایع مهم روز یا مسافرت ارواح به کشور مردگان می‌باشد... نخستین چیزی که در یک موزهٔ آثار مصری نظر بیننده را جلب می‌کند، اینست که: تمام کسان پرده‌های نقاشی شبیه یکدیگرند و واقعاً شگفت است که در طول قرون متمادی، ملتی تا این حد به سنت‌های هنری خود متعصب باشد و بدان‌ها عمل کند. ـ با این حال، اگر به دقت به آثار موجود در موزهٔ لوور بنگریم، تا حدی می‌توانیم موارد اختلاف هنر اعصار مختلف مصری را دریابیم در دوران امپراطوری قدیم (چهار تا سه هزار سال ق ـ م) پیکر اشخاص را چاق و کوتاه رسم کرده‌اند و پیداست طراحان نقوش مستقیماً الهام گرفته‌اند ...مجسمهٔ کاتب مصری Seribe Egyptien که به وضع چهار زانو نشسته، و با سنگ آهک ساخته شده، و به رنگ قرمز اندوده گشته و هم اکنون در موزهٔ لوور است واقعاً یکی از آثار پر ارزش و شایستهٔ

تمجید است... هنر مصری یک نوع عظمت خاموش است؛ هنرمندان مطلقاً به نشان دادن حالات درونی نپرداخته‌اند، چنانکه در یونان هم این اصل آرامش در مجسمه‌سازی رعایت شده است (در این زمینه مجسمه نیوبه و لائوکن مستثنی است)... در دوران امپراطوری وسطی (سه تا دو هزار سال ق ـ م) اندام‌ها کشیده‌تر و پیکرها ظریف‌تر شده‌اند و پیداست هنر به سوی ظرافتی که جذاب و دلرباست گراییده است.

کاتب مصری

... این دگرگونی در دوران امپراطوری جدید (هزار و هفتصد تا هزار و صد ق ـ م) که عصر تمرکز هنرهاست همراه با یک مهارت فنی خارق‌العاده دوباره معمول می‌گردد... در این دوره اندیشه‌ها و سنت‌های امپراطوری قدیم به وجهی که آلوده به سیاست شده و نفرت از نفوذ خارجی را منعکس می‌ساخته

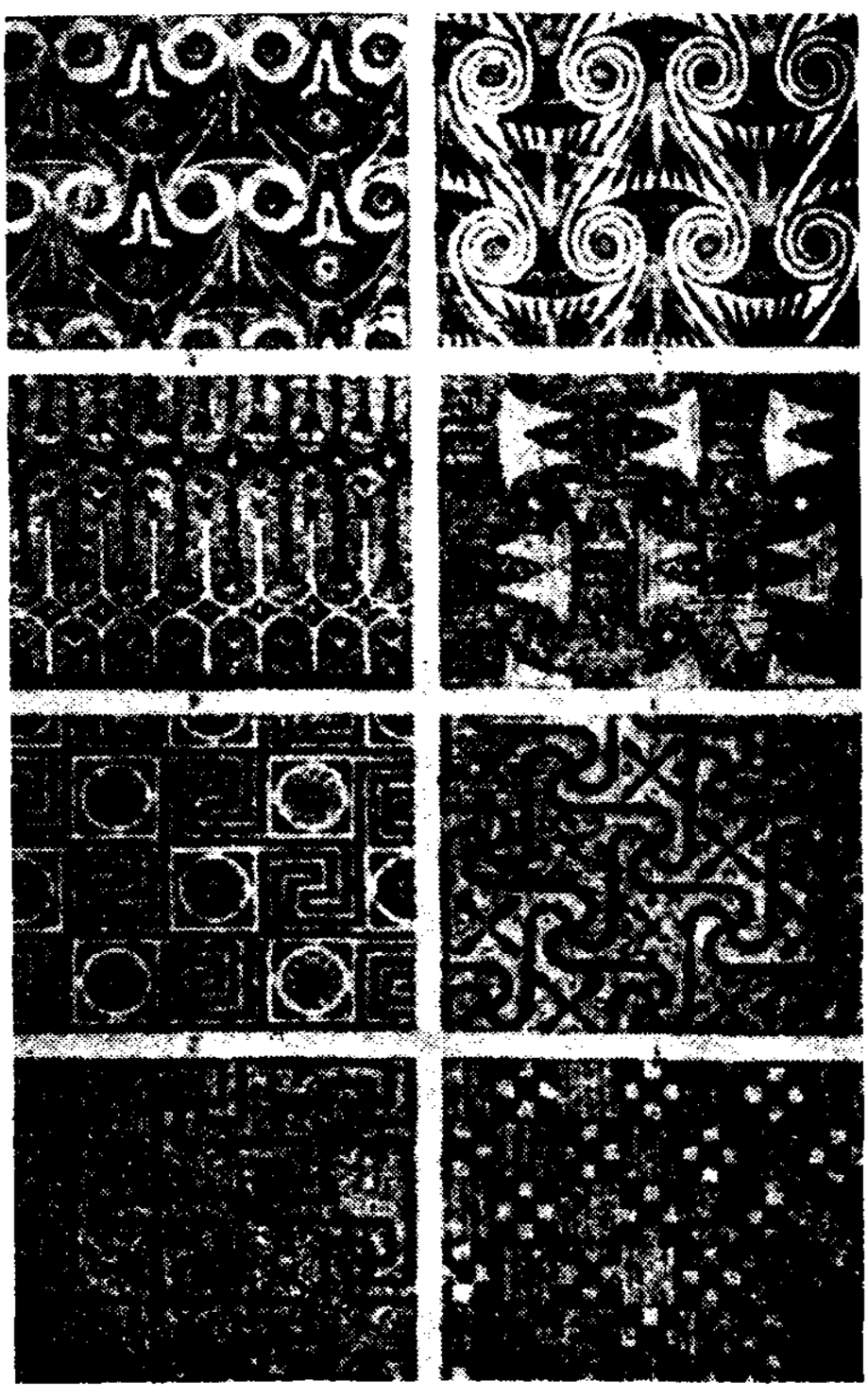
باز رایج گشته است ـ یکی از شاهکارهای منسوب به این عصر، مجسمهٔ ربع تنه‌ای از مرمر سیاه می‌باشد که در موزهٔ *لوور* موجود است، این اثر از نظر واقع‌جویی می‌تواند با زیباترین آثار نقاشی *فلامان*‌های قرن پانزدهم مقایسه شود.

هنر مصری نتوانست در طول قرون متمادی از حصار برخی قیود خود را رها سازد، برخی از قیود که *لانژ* Lange باستان‌شناس نامدار دانمارکی بدانها اشاره کرده است به قرار ذیل است:

طراحان نقوش موظف بوده‌اند تصویر اشخاص را چه در حال نشسته و چه در وضع راه رفتن یا سکون، از روبرو نشان بدهند ـ سر و گردن و بدن می‌باید در یک مسیر عمودی رسم شود ـ هر گونه انحناء یا انحرافی که در ستون فقرات داده می‌شد، مذموم بود، یعنی هر نوع خمیدگی به سمت راست یا به جانب چپ ممنوع شده بود ـ آنگاه که ضرورت ایجاب می‌کرد چند نفر در یک پرده، یا یک سطح ترسیم شوند، باز هم رعایت کردن این دستور لازم به نظر می‌رسید؛ و به همین جهت، در یک صفحه، ما اشخاصی را می‌بینیم که به موازات یکدیگر ایستاده‌اند ـ چه اشخاص در حین حرکت و یا در حال سکون باشند کف پای آنها می‌باید بر زمین باشد. هرگز نقاش مصری، شخصی را که بر یک پا ایستاده و پنجهٔ پای دیگرش مماس با زمین باشد ترسیم نکرده است ـ همیشه مردان، در هنگام راه رفتن پای چپشان را به پیش می‌نهند (سهوی به قلم لانژ رفته است، زیرا اگر نیمرخ سمت راست به سوی ما است پای چپ پیش است و بالعکس آن، پای راست پیش خواهد بود، و حتی در حرکت حیوانات نیز این قاعده رعایت شده است. مؤلف) ـ زنان و کودکان، اغلب ساق‌های پایشان به یکدیگر نزدیک و فشرده است و در حال استراحت هستند ـ در نقش برجسته‌ها و نقاشی‌ها، عموماً، افراد، نیمرخ هستند ولی با این خصیصه که چشمها و شانه‌ها تمام رخ را نشان می‌دهند ـ در طرح‌هایی که وابسته به مجسمه‌سازی و یا شیوهٔ نقش برجسته می‌باشد، و یا اینکه روی یک سطح صیقلی ترسیم می‌گردد فقط یک رنگ‌آمیزی ساده و بی‌تنوع و عاری از آمیزش رنگ‌های تند دیده می‌شود ـ سایه روشن ندارند ـ فاقد پرسپکتیو هستند ـ هرگاه که نقاش خواسته است دو نفر را در پس هم قرار بدهد، آنکس را

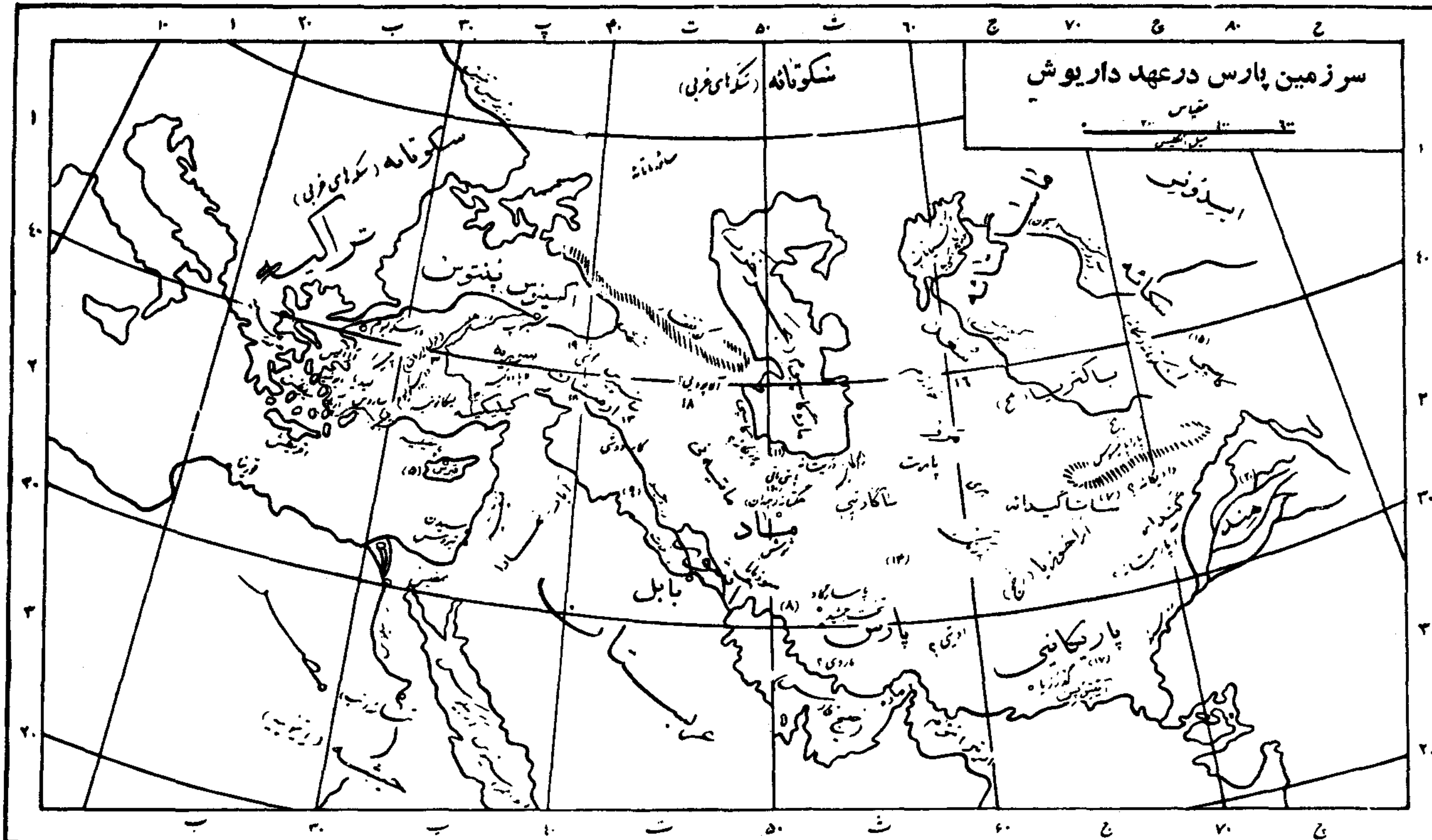
که عقب واقع شده بزرگتر رسم کرده است ـ روی هم رفته، طرح‌های مصری از نظر تلفیق اندیشه، و زیبایی، نقص کلی دارند، در صورتی که در مجموع آثار هنری یونان این نقیصه کمتر مشاهده می‌گردد.

صرف‌نظر از معماری، بهترین هدیهٔ مصریان به جهان هنر، سبک تزیینی آنان است... موضوع عمدهٔ اغلب آثار تزیینی مردمان این سامان، مأخوذ از گیاهانی است که در کنار رود نیل می‌رویيدند، و مخصوصاً از شکل دو گیاه موسوم به: *لوتوس* (Lotus نوعی نیلوفر سفید مصری است) و *پاپیروس* (Papyrus که آن را فافیروس نیز گویند گیاهی است که در قدیم پوستهٔ آن را بجای کاغذ به کار می‌بردند و گل آن شبیه مارگریت (یا مینا) است). که بسیار مورد علاقه آنان بوده است بیشتر از گیاهان دیگر الهام گرفته‌اند... زیبایی این آثار هنوز هم ضامن بقای آنهاست، و برای زرگران و منبت‌کاران نیز تا کنون نمونه‌های بسیار مفیدی به شمار آمده‌اند.



طرح‌های تزیینی مصری

شگفت است که در این سرزمین ناموس طبیعت با خوی انسانی هم‌آهنگی پیدا کرده است، همچنانکه هوای خشک مصر، دوام اشیاء را تضمین می‌کند،


سرزمین پارس درعهد داریوش
مقیاس
سکوتانه (سکاهای غربی)
تراکیه
پنتوس
کیلیکیه
ماد
بابل
پارس
پارت
باکتریا
ساگارتی
پاریکانی
ساتاگیدانه
هند
عربستان
مصر
حبشه

طبع مردمان این سامان نیز شیدای بقا و دوام است ـ قبوری که می‌سازند، معابدی که درست می‌کنند، مومیایی کردن جسد مردگان و نهادن مجسمه‌های کوچک (که از مواد خاصی ساخته شده‌اند) در کنار آنها، (مراد این بوده است که اگر احیاناً جسد از میان رفت، مجسمه جایگزین آن گردد) ترسیم نقوش بر دیوارهای درونی پرستشگاه‌ها، حک صحنه‌های تاریخی ومذهبی و خانوادگی جملگی با اندیشهٔ ابدی خواستن اشیاء همراه بوده است... هنر مصری بی‌حرکت نبوده است، زیرا هیچ چیز زنده نمی‌تواند بی‌حرکت باشد، لیکن باید گفت: هنر مصری در حصار سنت‌ها و قراردادها محبوس بوده است و فقط گاهی بر اثر تصادف، و یا ظهور شخصی مقتدر، زمان کوتاهی آزاد گشته است، والا حتی با تماس با هنر یونان نیز از قید سنت‌های دیرین خود خارج نگردیده است.

خلاصه

هنر مصری از دوران امپراطوران قدیم آغاز می‌گردد ـ معماران باستانی بیشتر سازندگان قبور بودند ـ اهرامی که از سنگ به دست آنان ساخته شده هنوز با عظمت و استحکام و متعادل برپا ایستاده‌اند ـ درون این اهرام با مجسمه‌ها و نقوشی زینت شده که مبین اعتقادات مذهبی مصریان است... این نقوش واجد اشکالی خیالی اما سرشار از حیات هستند ـ نقاشی‌ها و نقش برجسته‌هایی که در زیارتگاه‌های مقابر ساخته شده اغلب صورتها و نقش‌های خیالی و ذهنی هستند، نقشها با دقت و ظرافت خاصی چکش خورده و صیقل یافته و رنگ‌آمیزی شده‌اند...

در دوران امپراطوری وسطی، و عهد فراغنهٔ بزرگ، درخشان‌ترین و کامل‌ترین آثار هنری مصر به وجود آمد... در این اعصار است که به نیروی ثروت، بناهای عظیم به وجود آمد و معابد و مقابر بزرگ ساخته شد... این معابد و خاصه مدخل آنها، در عین سادگی، عظیم، محکم و متعادل‌اند... در آنها اعتقاد مذهبی توأم با جلال و شوکت پادشاهی جلوه‌گری می‌کند مصالح عمدهٔ معماری مصری را صرف‌نظر از مصالح محلی، سنگ تشکیل می‌دهد... در این دوران شیوهٔ مجسمه‌سازی نیم تنه و تمام تنه که از عهد امپراطوران قدیم

متداول بود تکمیل گردید و به صورت فردی‌تر و مشخص‌تر درآمد، (یعنی از صورت تیپ خاص انسانی درآمد) هدف نقاشی، مانند گذشته تزیین قصور و مقابر بود.

هنرمندان این عهد در نتیجهٔ پیشرفت تمدن با نظر وسیع‌تری به جهان نگریستند... و از سوی دیگر تحت تأثیر تحولات مذهبی که موجد آن «آخناتون» Akhnaton بود به راه تازه‌ای گام نهادند... این هنرمندان، از جهان پندار به عالم واقع و طبیعت رو آوردند ـ ولی مدت این وسعت نظر اندک بود... گرچه در همین زمان کوتاه آثار هنری جالبی ابداع شد، یعنی به جای نقش‌ها و مجسمه‌های خشک و پر از زاویه، آثاری موزون با حرکاتی متناسب و انحناها و برجستگی‌هایی جالب و حالاتی عاری از تصنع به وجود آمد ولی به سبب کوتاهی زمان، تعداد آنها اندک بود.

متأسفانه مصریان که ملتی محافظه‌کار بودند، نتوانستند با شیوه‌های جدید مأنوس شوند و به زودی به همان اصول قدیمی و سبک تصویرسازی باستان رو آوردند و همان اشکال خشک و تصنعی (اما تزیینی) را ترجیح دادند ـ صنعتگران آزموده و مجرب در زمینهٔ کاشی‌سازی و کارهای فلزی و شیشه‌ای و سنگ تراشی و چوب‌سازی آثار برجسته‌ای برای زینت قصور و مقابر و معابد و مصارف شخصی به وجود آوردند که اینک در موزه‌های جهان موجب شگفتی بینندگان است.

بین‌النهرین و ایران

۱ـ هنر سومری‌ها (۴۰۰۰ تا ۱۹۲۵ ق.م)

همین‌که درهٔ نیل را ترک گوییم و در قارهٔ آسیا رو به مشرق پیش برویم به دره‌ای می‌رسیم که دو رود بزرگ آن را در بر گرفته‌اند در این دره، تمدنی همزمان با تمدن مصری شکفته و بارور گشته است... اما در این دیار نباید بیهوده به جستجوی قصور و مقابر و معابد پا برجا برخیزیم، زیرا اینک چیزی از این قبیل در این دره موجود نیست... هم اکنون در کنارهٔ رودخانه‌ها نخل‌ها رسته‌اند ولی در نواحی دیگر یعنی در شمال و جنوب و غرب تا چشم کار می‌کند بیابان است و ریگ روان... از سوی دیگر، در همان حال که در جنوب غربی، خرابه‌های باروی شهر مقدس «اریدو» Eridu مشاهده می‌شود و در شمال غربی نیز آثاری از شهر «العبید» Alubaid به چشم می‌آید... معهذا این برجستگی‌ها از یکنواختی صحرا نمی‌کاهند، صحرای پهناوری که آفتاب بی‌دریغ بر آن می‌تابد و در آینه صیقلی آن، سرابها یکدم نویدی از آب روان به مسافر تشنه کام می‌دهند ولی لحظه‌ای بعد رهرو وامانده را متوجه شوخی دردناک طبیعت می‌کنند... حیرت‌آور است اگر بگوییم این سرزمین روزگاری قابل سکونت و مهد تمدن بوده است، و حیرت‌آورتر آن است که بگوییم: برجستگی‌های موجود در این صحراها، قصرها و معبدها، و قبرهایی بوده‌اند که روزگاری شهرهای بزرگی را زینت کرده‌اند...

... لیکن این چنین ویرانی چگونه روی داده است؟

یکی از دو رودخانه‌ای که دره در میان آنها واقع شده است، فرات نام دارد، فرات رودی است آرام و با شکوه که در مغرب قرار گرفته است و به سبب سیلان بی‌محابای آب، بخش شمالی و کنارهٔ جنوبی آن قابل کشتی‌رانی نیست... رود دیگر دجله نام دارد که در مشرق دره واقع شده است و از کوهستان شمال شرقی سرچشمه می‌گیرد، این رود جریانی سریع دارد و

شاهراه تجارتی دره از ساحل آن می‌گذرد... این دو رودخانه مانند رود نیل در فصل باران سیلابی می‌شوند و حاصلخیزترین خاکها را به کناره‌های خود می‌کشانند. لیکن سیل، در عین حال که خاک حاصل‌خیز به ارمغان می‌آورد مخرب نیز هست، و نه تنها مسیر رود را تغییر می‌دهد بلکه بناهای بی‌مقاومت را نیز تباه می‌سازد، چنانکه بناهای بابلی‌ها را خراب کرد و به توده‌های گل مبدل ساخت... تپه‌ها یا برجستگی‌های کنونی صحراها همان توده گل‌هایی است که سیلاب‌ها از بناها درست کرده‌اند...

... دره به دو قسمت تقسیم می‌شده است: قسمت پست‌تر یا تحتانی که حاصلخیزتر بود بابل نام داشته است و قسمت مرتفع‌تر یا فوقانی که کم محصول‌تر بود آشور نامیده می‌شده است... این دره برخلاف مصر که از نقاط دیگر مجزا بوده و تمدنی منحصر و یکنواخت داشته است به کشورهای دیگر مربوط بوده است... از مغرب به صحرای عربستان و از مشرق و شمال و شمال غربی به ارتفاعاتی که همیشه جایگاه جنگجویان و شورش طلبان بوده ارتباط داشته است... داستان این دره داستان طوایفی است که دارای نژادهای مختلف بوده‌اند و همواره دچار جنگ و ستیز و فتح و شکست گشته‌اند.

خلاصه، در همین دره است که چهار تمدن مهم جهانی ظهور کرده است.

۱ ـ سومریها (با تمدنی آمیخته با تمدن سامی)

۲ ـ آشوریها

۳ ـ کلدانیها

۴ ـ ایرانیهای هخامنشی

*** داستان ساکنان کناره‌های دجله و فرات از پایان عهد حجر آغاز می‌گردد... به ظن نزدیک به یقین تمدن آنان در آن زمان هماهنگ با تمدن مصری پیش می‌آمده است... در آن عهد، فلز کشف شده بود، و یکنوع خط نیز رواج داشت... اما مردمی که به این پیشرفتها نائل آمده بودند کی بودند هنوز هم بر ما آشکار نیست... در ابتدای دوران تاریخی در قسمت پست‌تر (یا تحتانی) دجله و فرات، به سومریها برمی‌خوریم... شاید سومریها مردمی بوده‌اند که از ارتفاعات شرقی به این ناحیه مهاجرت کرده بوده‌اند... در هرحال پیشه آنها زراعت بود و شهرهایی مانند: اور Ur و لاگاش Lagach را با دیوارهای

ایشتار خدای عشق و باروری

محکم، این طایفه بنا کرده‌اند... پس از چندی از صحاری مغرب، قبایل سامی به سومری‌ها هجوم آوردند و بسیاری از مبانی تمدن آنان را اقتباس کردند و از آن جمله از صحرا نشینی دست کشیدند و به زراعت پرداختند و شهرهایی در شمال، به نام «کیش» ـ «اکد» Akked و «بابل» بنا نهادند... هر چند که تمدن سومری قوی‌تر بود و همواره برتری خود را بر تمدن سامی حفظ می‌کرد، ولی بر سر حکومت، پیوسته میان آنان زد و خورد وجود داشت و به همین سبب گاهی حکومت در دست سومری‌ها و هنگامی هم در اختیار سامی‌ها بود... از این میان دو سلطان سامی در خور تذکارند یکی سارگون Sargon (۲۷۵۰ ق.م) و دیگری هامورابی Hammurabi (۲۱۱۳ ـ ۲۰۸۱ ق.م) است... در زمان هامورابی، بابل پایتخت اولین

امپراطوری بابلی‌ها شد.

در آن ایـام سـرزمین تـحتانی درهٔ دجـله و فـرات بـه صـورت کشـور حاصلخیزی درآمده بود. سومری‌ها گذشته از زراعت، به سبب داشـتن روح حادثه‌جویی به تجارت نیز پرداختند... مذهب آنـها خـدایـان پـرستی بـود، خدایان سومری هر یک مظهر یکی از هنرهای طبیعی بود *آنو* Anw خدای آسمان و *انلیل* Enlil خالق و فرمانروای زمین و ئئا Ea خداوند دریاها و آبها و خدای خیر و شفا و *نانار* Nannar یا *سین* Sin خداوند ماه و *شاماش* Shamash خدای خورشید و *ایشتار* Ishtar خدای عشق و باروری بود.

برخلاف‌مصری‌ها سومری‌ها به جهان آخرت توجه چندانی نـداشـتند و آخرت را جایی می‌شمردند که «کسی از آنجا باز نیامده است تا خـبری بـاز آورد، بنابرایـن تـوجه خـاصی نسـبت بـه مـراسـم تـدفین مـردگان مـبذول نمی‌کردند... فقط در تدفین پادشاهان اثاث البیتی که با آنان به خاک سـپرده می‌شد در خور جلال و مقام آنها بود والا آرامگاه‌ها برخـلاف مـقابر مـصری هیچگونه تزئین و نقش و نگارنداشت... در حقیقت می‌توان گـفت کـه: هـنر مصری هنر مرگ بود و هنر سومری هنر زندگی برای سومری‌ها زندگی همین جهان خاکی اهمیت داشت، به همین سبب به ساختن قصوری پرداختند که موجبات آسایش در آنها فراهم آمده بود و معابدی که خدایان از آنجا بندگان خود را به نعمات مادی متنعم می‌ساختند... خدایان سومری همانند سلاطین زمینی و مالکان بزرگ صاحب مال و منال بودند... مثلاً نـانار خـداونـدگار و مالک و سلطان شهر اور بود و مانند شاهان این جهان، درباری وسیع داشت، به همین سبب، معبد نانار در شهر اور بنای باعظمتی بود و درباریان نیز شغل پردرآمد و پر دردسری داشتند و علاوه بر اجرای مراسم مذهبی از مـعاملات پشم و میوه و عطر و منسوجات و گله گاو و گوسفند نیز فروگذار نمی‌کردند و حتی به معاملات ملکی و اجاره‌داری نیز دست می‌زدند.

معماری: سومری‌ها از ابتدا با فقدان مواد ساختمانی مواجـه بـودند در سرزمین آنها چوب کم بود و سنگ اصلاً وجود نداشت. و تنها ماده ساختمانی در دسترس آنها گل و لای بستر رود بود. این مردم به‌ناچار به ساختن آجر و خشت پرداختند و در مواقع ضروری از کشورهای دیگر سنگ به دیار خود

آوردند. هویداست که با چنین مصالح خرد و حقیری ساختمان بناهای عظیم دشوار بود و پوشش و سقف بناهای بزرگ با خشت و آجر به صورت سقف معمول در مصر امکان نداشت و به همین سبب سومری‌ها برای نخستین بار در تاریخ معماری به فکر ساختن طاقهای هلالی برآمدند... اساس معماری سومری را طاق‌های ضربی یا هلالی تشکیل می‌دهد.

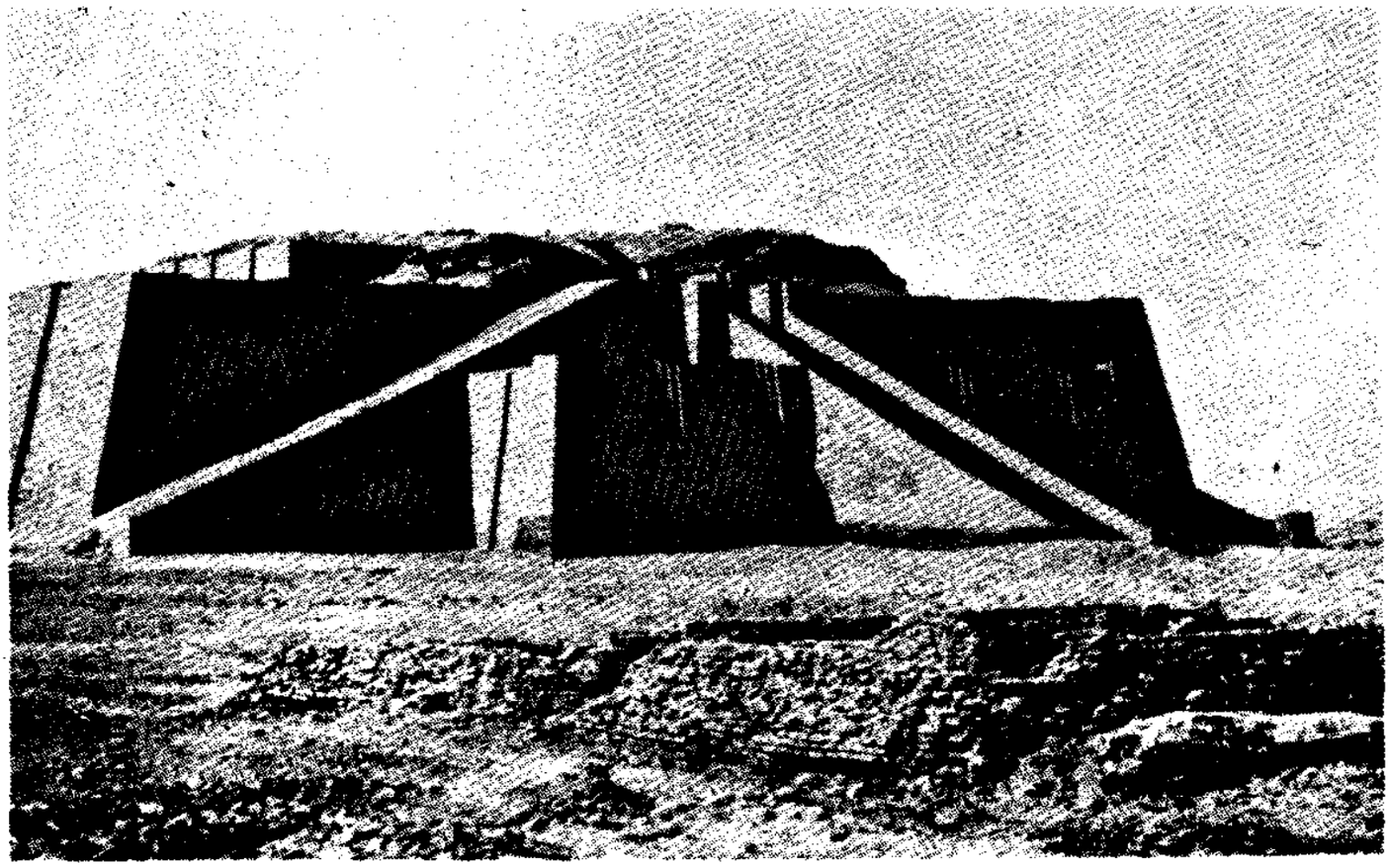
یکی از نمونه‌های معماری اولیه سومری‌ها معبدی است نزدیک شهر اور که برای پرستش الهه «نین کورساگ» Ninkursag ساخته شده است. این معبد بر سکویی بنا گشته و با رنگهایی خوشایند رنگ‌آمیزی شده بود. مصالح ساختمانی این معبد از آجر و چوب بود ـ پله‌های سنگی به در ورودی می‌پیوست و در ورودی با نقش شیران تزئین شده بود تا ارواح خبیثه به هراس آیند و رانده شوند. نقش حیوانات و پرندگان جاهای خالی این در را پر کرده بود بنا کردن ساختمان بر مصطبه و سکو و نقشهای حیوانات نگهبان و خیالی و رنگ‌های خوشایند، اصولی است که در بناهای بابل و آشور و ایران نیز تقلید شده است.

لوح مسی سردر معبد شهر اور

در داخل معبد بالای در ورودی، لوح مسی بزرگی که با نقش یک حیوان افسانه‌ای زینت شده است مشاهده می‌شود، صورت این حیوان مانند شیر است و بال‌های گسترده‌ای مانند عقاب دارد، این بال‌ها بر پشت دو گوزن که از دم به هم پیوسته‌اند فرود آمده است. معنای این نقش و نظایر آن که در آثار

سومری‌ها غالباً دیده می‌شود بر ما معلوم نیست سر حیوانات در این نقوش همواره به شیوهٔ حجاری گرد یا تمام برجسته تهیه شده و بدن‌ها به شیوهٔ بارلیف، و بال‌ها به صورت نیمه برجسته است. نقش گوزنها برخلاف نقش خیالی عقاب و بال‌هایش، به طبیعت نزدیک است، سومری‌ها به طور کلی در کنده‌کاری روی مس مهارت زیاد داشتند.

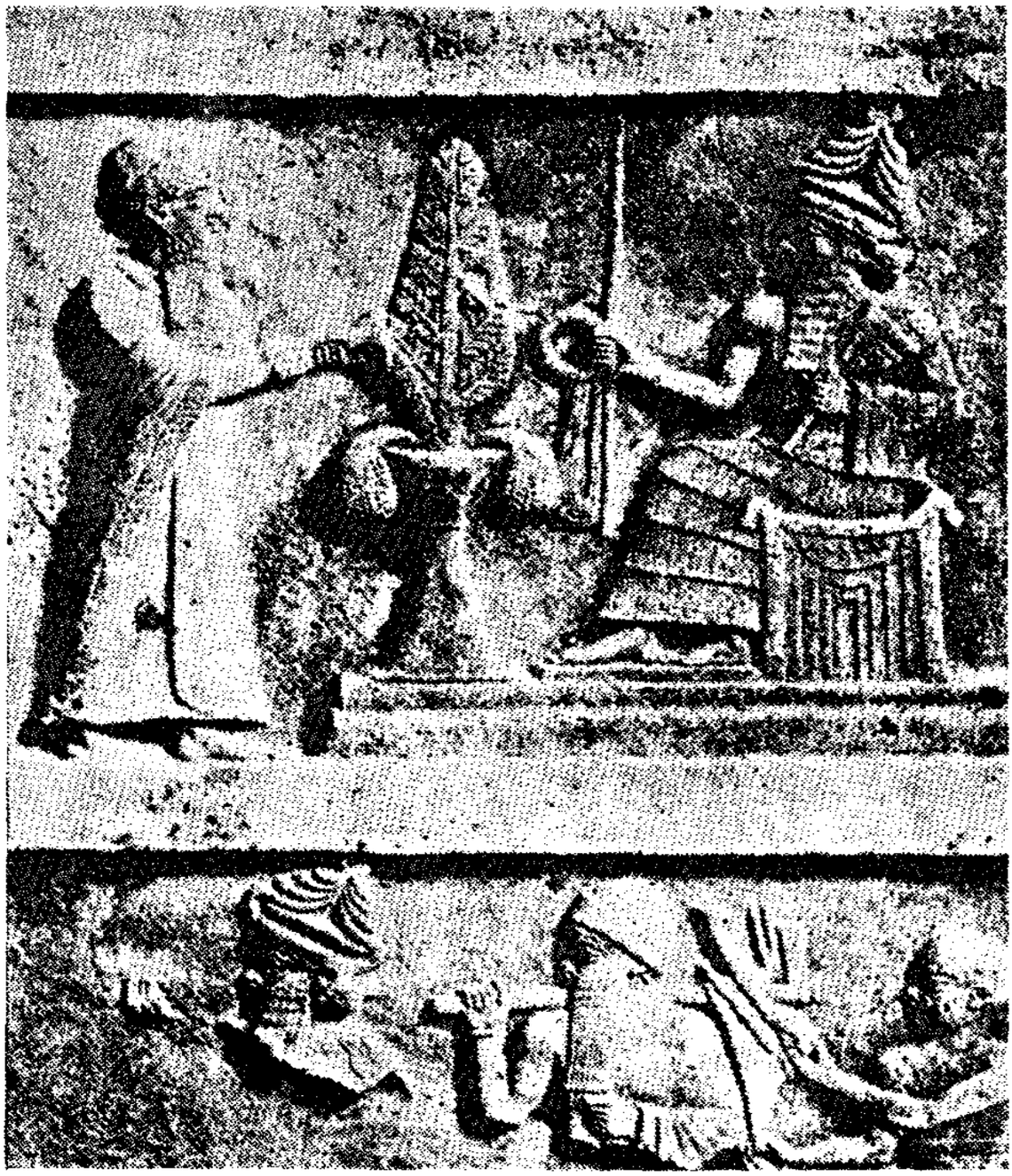
یکی از مشخصات برجسته معماری سومری ساختن برجها یا دژهای چند طبقه‌ای است که به نام *زیگورات* Ziggurat معروف بوده است. در هر شهری از شهرهای سومر یکی از این برجهای مرتفع بر تمام شهر مسلط بوده است. برای نمونه دژ شهر اور را در اینجا تذکار می‌کنیم: این برج چهار طبقه داشته است و هر طبقه، از طبقهٔ زیرین کم‌ارتفاع‌تر و کوچکتر بوده است. طبقه تحتانی ۱۶ متر ارتفاع داشته و وسعت آن از تمام طبقات برج بیشتر بوده است ـ معمولاً این برجها را مشرف بر معابد می‌ساخته‌اند. برج شهر اور دارای سه رشته پلکان یکصد پله‌ای بوده است‌که زائران را به زیارتگاه می‌رسانده است.



زیگورات اور به شکلی که اکنون بازسازی شده است

مصالح ساختمانی این برج از گل و خشت خام بوده و نمای بیرونی آن با آجر ساخته شده بوده است. هر طبقه برج نه تنها از حیث وسعت و ارتفاع با طبقات

دیگر متفاوت بوده بلکه از حیث رنگ‌آمیزی نیز با طبقات دیگر اختلاف داشته است. به نظر می‌آید که هر رنگی رازی را آشکار می‌ساخته است. حیاط به رنگ سفید بوده و طبقهٔ اول برج به رنگ سیاه جلوه می‌کرده است که شاید نشانی از جهان زیرین و نامرئی بوده باشد، طبقه وسطی به رنگ قرمز ساخته شده بود که نشانی از جهان خاکی است، طبقه سوم به رنگ آبی که مظهر آسمان است و گنبد فراز برج به رنگ زرد طلایی درآمده بود که یادآور خورشید بوده است. رنگ سبز درختان و باغات و گیاهانی که در گذرگاه‌ها می‌کاشته‌اند این همه رنگ‌آمیزی را تکمیل می‌کرده است.



ناناز و پادشاه «اورنامو»

دژ، یا زیگورات شهر اور به معبد ناناز خداوند ماه و خالق و سلطان شهر اور تعلق داشته است در کنار این معبد معابد خدایان دیگر مانند «نینگال»

Ningal الهه ماه و غیره به طرز نامرتبی قرار گرفته بوده اما معبد خدای ماه ار همه معابد اطراف باشکوه و جلال‌تر بوده است، شک نیست که حیاط وسیع معبد بر مصطبه‌ای بنا شده بود و اطراف حیاط اطاقها و انبارهای زیاد ساخته بودند. آیا این همه سکو و مصطبه و ارتفاع برج‌ها و بناها به نیت دفع سیل‌های بنیان کن نبوده است؟ یا شاید چون سومری‌ها ازسرزمینهای مرتفع به این دره سرازیر شده بودند معابد خود را برفراز مصطبه‌ها ساختند تا خدایان خود را بر ارتفاعات جای بدهند، ارتفاعاتی که یادآور کوهستان‌ها یعنی موطن اصلی آنها باشد...

گودآ ـ سلطان «لاگاش»

حجاری: جز چند مورد، حجاری سومری عبارت است از یک سلسله نقش برجسته که در تزئین عمارات به کار رفته است... این تصاویر بازگو-کننده داستان‌هایی هستند که از آن جمله‌نقش برجسته اورنامو Urnammu داستان صاحب گور را مانند فیلم صامتی نشان می‌دهند.

نقوش این مقبره، شاه اورنامو را در حالتی نشان می‌دهد که از ظرفی، مایعی در گلدانی که برگ نخل در آن است می‌ریزد. سمت راست نقش، نانار خدای ماه نشسته است و تبری در یک دست دارد و در دست دیگر ابزار بنایی و وسیله اندازه‌گیری گرفته است و این علایم می‌رساند که نانار به پادشاه فرمان ساختن معبدی را برای خود می‌دهد. در قسمت پایین این‌نقش برجسته، پادشاه با ابزار معماری دیده می‌شود که درصدد انجام فرمان‌های خداوندگار است کسان این نقش برجسته پوشش ضخیمی از جنس پشم بر تن دارند که لباس محلی ساکنان کناره‌های دجله و فرات بوده است از این هیاکل یکنوع زندگی و مردانگی و نیرومندی احساس می‌گردد که مبین قدرت دست حجار در ساختن طرح‌ها است اشیاء و همچنین پادشاه در حالت ایستاده نقش شده‌اند و خداوند در حال نشسته است، همین نکته به مجموعه یکنوع خاصیت تزئینی متعادل بخشیده است.

اما مجسمه تمام برجسته در این ناحیه به ندرت به دست آمده است، شاید از آن نظر که سنگ در سرزمین سوسری‌ها وجود نداشته است. یک مجسمهٔ تمام برجسته از «تلو» Tello یا لاگاش به دست آمده است، که از یکنوع سنگ چخماق صیقلی ساخته شده است این مجسمه «گودآ» Gudea یعنی راهبی است که در عین حال سلطان لاگاش بوده است. این پادشاه در حالت نشسته نقش شده و دستهایش را به علامت عبادت محکم در یکدیگر فشرده است. کلاهی پشمی بر سر دارد که بر آن خطوطی منقور است و لباده‌ای پشمی بر تن دارد که از شانه راستش فرو افتاده است، بازوی راست مجسمه لخت است. این مجسمه دارای عظمت و ابهت است و تسلط حجار را بر صنعت خود می‌رساند. جزئیات مانند: تزئینات روی کلاه و چشمها و ابروها و دهان و انگشتان با صراحت و دقت حجاری شده‌اند و این برشهای صریح با متن صاف صورت و بازو تنوعی ایجاد کرده‌اند. ضمناً چین‌های سرشانه چپ مهارت حجار را در نشان دادن پارچه نشان می‌دهد. روی‌هم‌رفته این مجسمه دارای یک حالت عمیق و زنده است و از این نظر شباهت به مجسمه‌های عهد

فراعنه قدیم مصری دارد[۱].

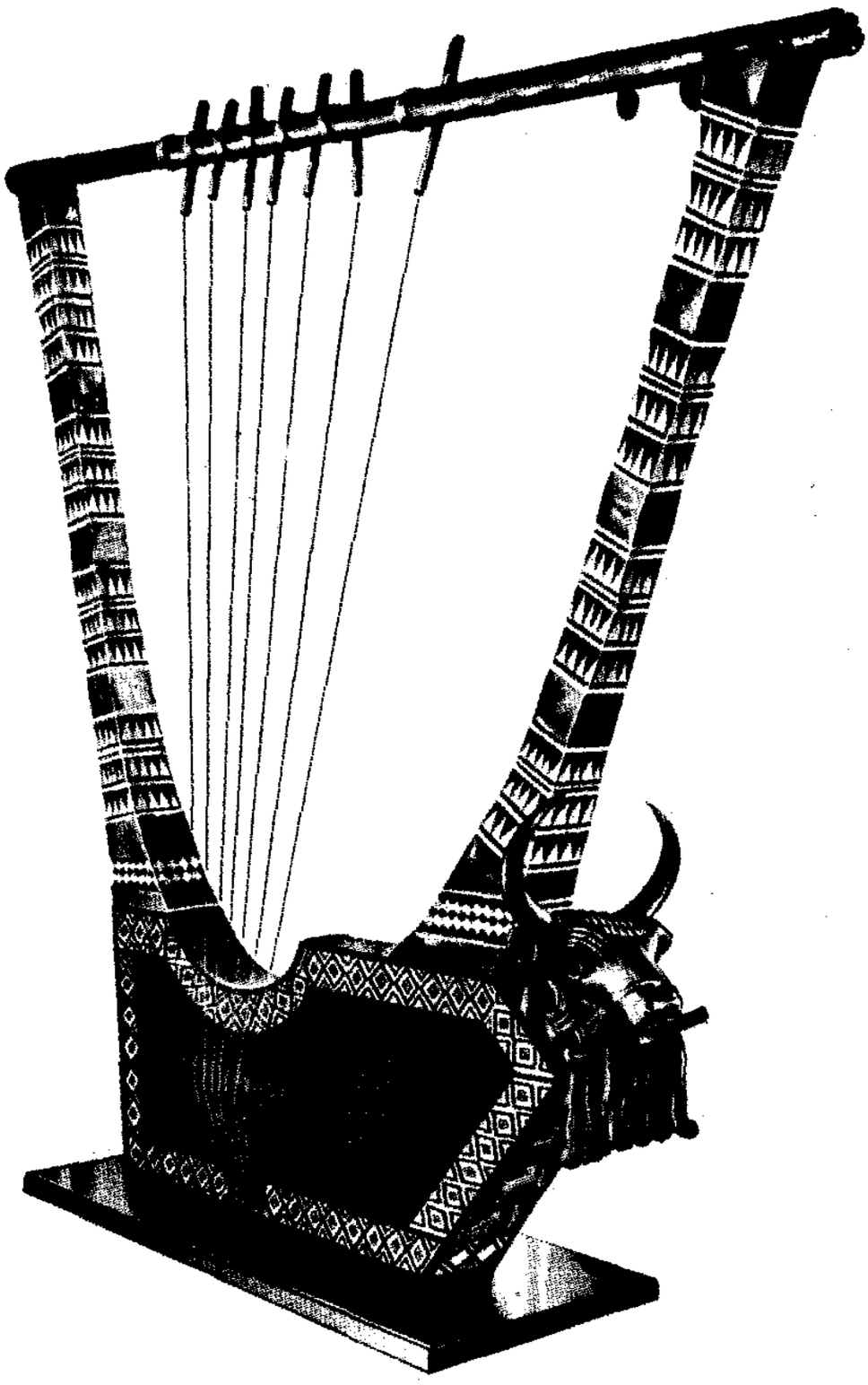
در مهرهای استوانه‌ای شکل، مهارت حجاران سومری در زمینه برش و نقش مجسمه‌های ظریف، نمودارتر است. معمولاً مهرها را از سنگ و به شکل استوانه و به بلندی چهار سانتیمتر می‌ساخته‌اند. این مهرها غالباً به رنگ‌های مختلف و از سنگ‌های بادوام و ظریف ساخته می‌شده و برای ساختن آنها از روش کنده‌کاری یعنی گود کردن سطح مهر استفاده می‌کرده‌اند بنابراین وقتی مهر را بر روی گل می‌غلطانیده‌اند اثر برجسته‌ای نمودار می‌شده است و با انواع همین مهرها بوده است که سومری‌ها نامه‌ها، فرمان‌ها، و اسناد خود را که بر خشت‌ها نوشته می‌شده است امضاء می‌کرده‌اند.

بر روی مهر «سارگن» نقش یک انسان اساطیری دیده می‌شود که به اغلب احتمال تصویر «گیلگمش» می‌باشد. یک زانوی این قهرمان افسانه‌ای بر روی زمین خم شده است. در دست او گلدانی است که از آن دو نهر جاری است. در وسط مهر، میان دو هیکل انسانی دو گاو پشت به پشت هم داده‌اند و سرهای خود را بالا گرفته‌اند و از این آب می‌نوشند. میان شاخ‌های این دو گاو قطعه‌ای است که روی آن نام سارگن حک شده است. خطوط مارپیچی که در حاشیهٔ زیر مهر دیده می‌شوند معرف جریان نهری است که روان

سرمجسمه «گودآ»

۱ - ظاهراً وضعیت نشسته اضطراراً به سبب کوتاهی سنگ انتخاب می‌شده است.

است. این نقش‌ها به طور کلی هدیه آب را از طرف خدایان به بشر می‌رسانند. در این مهر آنچه مهم است ترکیب هیکل‌ها و حیوانات و سایر جزئیات است که دارای تعادل می‌باشد و خطوط مارپیچ آب به این مجموعه وحدت بخشیده است، ضمناً درشتی و نرمی‌های خطوط و سطوح تنوعی مطبوع به این مجموعه داده است. نقش گاو به طبیعت نزدیک است اما حجار در نقش آب و شاخ گاوها و موهای سر و ریش از طبیعت دور شده است. نقش این مهر با مهارت و ظرافت روی سنگ کنده شده است و خطوط و طرح‌ها بی‌حد قوی و محکم‌اند.



جنگ سومری بدست آمده از گورستان سلطنتی اور

آثار فلزی: سومری‌ها در ایجاد نقش‌ها روی فلزات نیز مهارت زیادی داشته‌اند آثار فلزی سومری‌ها

خوشبختانه ضمن جسد پادشاهان به‌خاک سپرده شده است و از این رهگذر است که به دست ما رسیده است.ضمن این آثار به اسباب خانه و لوازم زندگی و زینت‌آلات بر می‌خوریم.

در این میان آشکار است که مس مخصوصاً بیشتر مورد توجه سومری‌ها بوده است و صنعتگران سومری به وسیلهٔ کنده کاری و موم‌کاری ظروف مسی خود را تزئین می‌کرده‌اند.

سومری‌ها به ساختن ظروف زرین نیز علاقه زیاد داشته‌اند و حتی در این باره اسراف کرده‌اند. در ضمن آثار قبور شاهانه در شهر اور به یک گلدان طلایی بر می‌خوریم که مخصوصاً قابل ذکر است زیرا نقش این گلدان در عین سادگی تناسب بسیاری با شکل آن دارد.

سومری‌ها برای تزئین اسباب و ادوات خود طلا نیز به کار می‌برده‌اند. در یک چنگ سومری که از چوب ساخته شده، طلا با مواد دیگر به نحو جالبی ترکیب گشته است و این چنگ دارای تزئینات هندسی از صدف، سنگ لاجورد و سنگ قرمز است. جعبه طنین آن به سر گاوی از طلا منتهی می‌گردد. چشم‌ها و ریش و نوک شاخ‌های گاو از سنگ است و ترکیب این سنگ‌ها با طلا، قیافه گستاخی به گاو می‌بخشد. سطح محدود به سر گاو به چهار قسمت تقسیم شده است و با صدف روی زمینه سیاه حیواناتی نقش نموده‌اند که به صورت حیوانند اما اعمال انسانی را انجام می‌دهند.

خلاصه: درخشان‌ترین عهد سومر و سامی دوره اول امپراطوری بابل بوده است و شرح وقایع این عهد جسته و گریخته در افسانه قهرمانی گیلگمش که متنی است بابلی آمده است. ضمناً الواح هامورابی که در موزه لوور نگاهداری می‌شود متعلق به همین عهد و در حقیقت یک اثر ادبی مربوط به همین زمان است. مردم سومر زارع و تجارت پیشه بوده‌اند. به زندگی این جهان علاقه‌مند بوده‌اند و وقت خود را بر سر جهان باقی و آخرت تلف نمی‌کرده‌اند. مذهب آنان خدایان‌پرستی بود. خدایانی که مظهر نیروهای طبیعی بودند و در معابد آنها به عنوان خالق و فرمانروا جایگاه و منزلت داشتند. تنها مصالح ساختمانی آنها آجر بود که با آن قصور خوش‌رنگ و معابدی با رنگ‌های شاد و مطلوب بنا

نهاده‌اند و بر فراز معابد و قصور خود استوار کرده‌اند. مجسمه‌های آنان که به سبب فقدان سنگ نادر بود دارای درخشش حیات و سرزندگی بوده‌اند. در نقش برجسته‌های آنها از یک طرف نزدیکی به طبیعت و از جانب دیگر خیال‌پردازی و اغراق مشاهده می‌شود. در فلزکاری خاصه در ساختن ظروف مسین و زرین و تزئین آثار خود با سنگ‌های لاجوردی و صدف استاد بودند و در آنچه می‌ساختند نیروی حیاتی را به مهارت نشان می‌دادند.

آشور

آیا مصر باستان بر کلده نفوذی داشته است، یا بالعکس تحت نفوذ کلده واقع شده است؟... پرسشی است در خور امعان‌نظر. چیزی که مسلم است آثار هنری کشف شده از منطقهٔ *تلّو* Tello در حوالی بصره (در کلدهٔ سفلی) که منسوب به چهار هزار الی دو هزار و پانصد سال قبل از میلاد مسیح است (آثار این شهر توسط باستان‌شناس نامی آقای سارزک Sarzec کشف شده است) مطلقاً اختصاصات هنری مصری را ندارند لیکن در نهاد آنها خصیصه‌های هنر آشوری به خوبی دیده می‌شود.

هنر ساکنان اطراف دجله و فرات، اکنون برای ما تا حدی مشخص است، زیرا با کشف شدن دو دسته از بناهای معتبر که از شاهکارهای هنری محسوب می‌شوند ما به خوبی با مشخصه‌های ویژهٔ هنری مردمان این سامان آشنا گشته‌ایم... دستهٔ نخست، بناهایی است مربوط به شهر تلو (که از شهرهای باستانی است) و دستهٔ دوم، بناهایی است مربوط به نی‌نوا Ninive پایتخت کشور آشور (قرن هشتم و هفتم ق. م)... در بناهای گروه نخستین (متعلق به بابل یا کلده) مهرهای کوچکی یافته‌اند که از سنگ خارا ساخته و تزئین گشته و بر اغلب آنها که شکل مخروطی دارند صحنه‌هایی افسانه‌آمیز، یا مذهبی حک شده است که معرف چگونگی تمدن، و هنرهای مختلف ماوراء قرون و اعصار تاریخی کلده و آشور می‌باشند.

یکی از شاهکارهای پر ارزشی که از کاخ شهر تلّو به دست آمده و هم اکنون در موزهٔ لوور جای دارد مجموعهٔ مجسمه‌هایی است موسوم به *کرکس‌ها* یا شاهزاده سیرپورلا Sirpourla. این مجموعه شاهزاده سیرپورلا را نشان می‌دهد که بر دشمنانش پیروز شده و کرکس‌ها مشغول دریدن کشتگان هستند. هشت مجسمهٔ دیگر نیز در کنار شاهزاده قرار دارند، این مجسمه‌ها علاوه بر اینکه از نظر مهارت در فن، آثاری شایستهٔ تمجید هستند از نظر تجسم

احساس و حالات درونی آدمی نیز در خور امعان نظر و تحسین می‌باشند... مهمترین وجه اختلاف آثار هنری آشوری و مصری یکی همین است و یکی دیگر اینست که مجسمه‌های مصری عاری از تفصیل و ریزه‌کاری‌اند و حتی‌الامکان چهره‌ها کشیده و بدون برجستگی می‌باشند در صورتی که مجسمه‌های آشوری اغلب فربه و کوتاه و درشت و دارای عضلاتی برجسته و شانه‌هایی پهن هستند.

در قرن ششم و هفتم قبل از میلاد در نی‌نوا باز به آثاری نظیر همین‌ها بر می‌خوریم روی‌هم‌رفته، هنرمندان این سامان هم، علاقه مفرطی به نشان دادن قدرت و رشادت مردان خود داشته‌اند، اغلب مجسمه‌ها، این تمایل را به خوبی منعکس کرده‌اند حتی می‌توان گفت یونانیان تا این حد نتوانسته‌اند آثاری بسازند که اینچنین معرف قدرت شدید عضلاتی باشند. مجسمهٔ ربع تنه‌ای که سالم از زیر خاک به دست آمده است، چهرهٔ مرد فربهی را نشان می‌دهد که پنداری موهای صورتش را به خوبی تراشیده است. این مجسمه، عمامه‌ای به سر دارد... حرکت پارچه عمامه، برجستگی ابروهای ضخیم و پیوسته، دیدگان درشت و گونه‌های متناسب و ممتلی از قدرت این اثر نشانهٔ چیره‌دستی سازندهٔ آن است... بی‌گمان اهالی این منطقه مردمانی خشن و خشمگین بوده‌اند (چون کشور آشور اراضی قابل کشت نداشت مردمان این ناحیه ناگزیر شدند از دسترنج ممالک مجاور خود بهره‌مند شوند از اینرو همواره یا در جنگ بودند و یا آماده جنگ، به همین جهت خشونت و جنگ و تاخت و تاز حرفهٔ آنان به شمار می‌رفت.) زیرا در آثار کشف شده عموماً انقباض عضلات صورت این نظریه را تایید می‌کند، کمااینکه در مجسمهٔ ربع تنه‌ای مذکور: حالت چهره فاقد لطف و مهربانی است و شاید کوچکترین اثری از تبسم در آن دیده نمی‌شود...

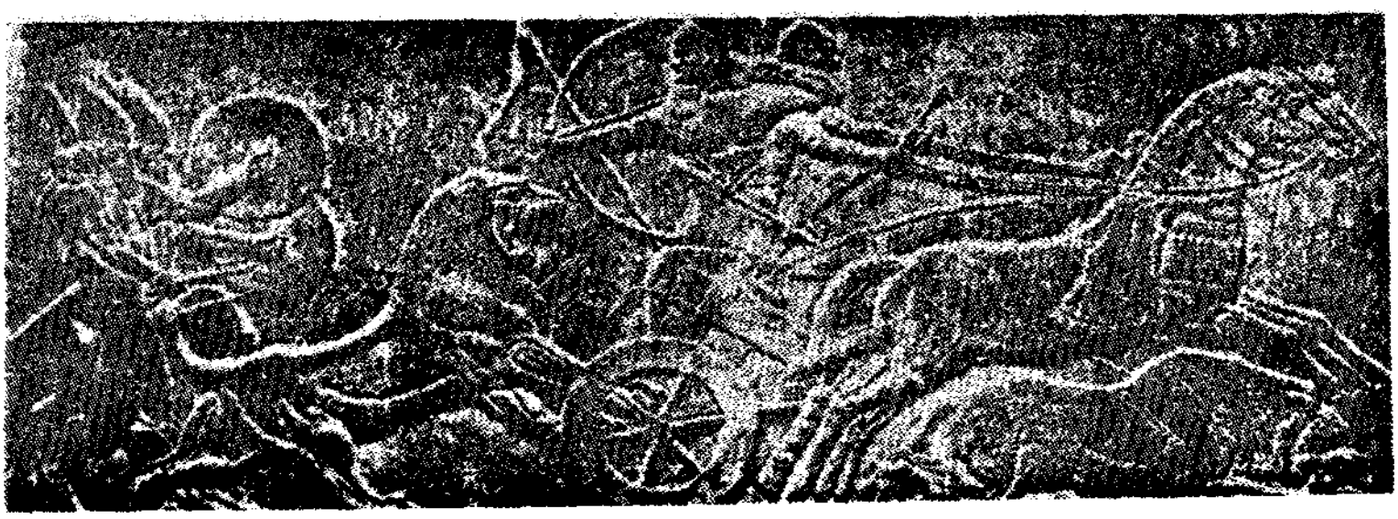
نقش برجسته‌های زیادی که از سنگ مرمر سفید تهیه شده و متعلق به هشتصد تا ششصد سال قبل از میلاد مسیح می‌باشند و توسط *بتا* Botta و *لایار* Layaro در نی‌نوا به دست امده که اکنون در موزه لوور و موزهٔ بریتانیا موجود است، مربوط به تزئینات درونی تالارهای قصوری بوده‌اند... موضوع نقش برجسته‌ها، شرح فتوحات و بزم‌های پادشاهان نی‌نوا می‌باشد.

همان طور که الوهیت در مصر منزلتی به سزا داشته است، سلطنت نیز در آشور مقام شامخی محسوب می‌گشته است... سلاطین جنگجویی که مفتون افتخارات جنگی بوده‌اند و از تذکار و یادبود شکنجه‌های وحشتزا که به مغلوبان و اسیران می‌دادند لذت می‌برده‌اند سبب شده‌اند که عموماً موضوع نقش برجسته‌ها روی این موضوع‌ها

(نقش برجسته گیلگمش پهلوان افسانه‌ای آشوری به ارتفاع ۴/۷۰ متر (مربوط به قرن هشتم پیش از میلاد مسیح)

باشد، بیشتر نقوش، به وجه باهری صحنه‌هایی نفرت‌انگیز از این‌ماجراها را نشان می‌دهند. در یک نقش برجسته صحنه‌هایی فجیع از قتل و غارت یک منطقه را می‌بینیم... در نقش برجسته‌ای دیگر مجازات‌های موحشی را که در برابر پادشاهان نسبت به اسیران و شکست خوردگان مرعی می‌داشتند مشاهده می‌کنیم، و شگفت اینجاست که در ذیل این نقوش کتیبه‌هایی می‌بینیم که به خط آشوری اقدام بدین اعمال را همانند یک پیروزی درخشان تمجید و تقدیس کرده‌اند.

از نظر معتقدات مذهبی، مردمان این سامان را مانند سایر ملل به داشتن تعدد خدایان می‌شناسند... آشوریان به رب‌النوع‌های خود *خدایان نگهبان* می‌گفتند و آنان را مقتدر و توانا می‌پنداشتند و به همین جهت کوشش می‌کردند، تجسم خدایان چنان باشد که افادهٔ این قدرت و توانایی را به وجه احسن بنماید. در موزهٔ لوور نقش برجسته عظیم یک مرد ریشدار موجود است که به ظن غالب همان گیلگمش Gilgamès (هرکول) پهلوان نامدار آشوری است. این مجسمه، پهلوانی را نشان می‌دهد که گلوی یک شیر را (که در مقام قیاس با خود او مانند گربه فربهی است) در میان بازو و ساعد دست چپ گرفته و می‌فشارد... حجاری‌هایی هم از فرشتگان بالدار که سر آنها شبیه به انسان و بدنشان مانند گاو می‌باشد و پنداری حکم نگاهبان قصور را داشته‌اند می‌بینیم... همچنین، گاهی هیولاهایی مشاهده می‌کنیم که سر آنها شبیه عقاب



«آشور بانیپال» هنگام شکار شیر (موزه بریتانیا)

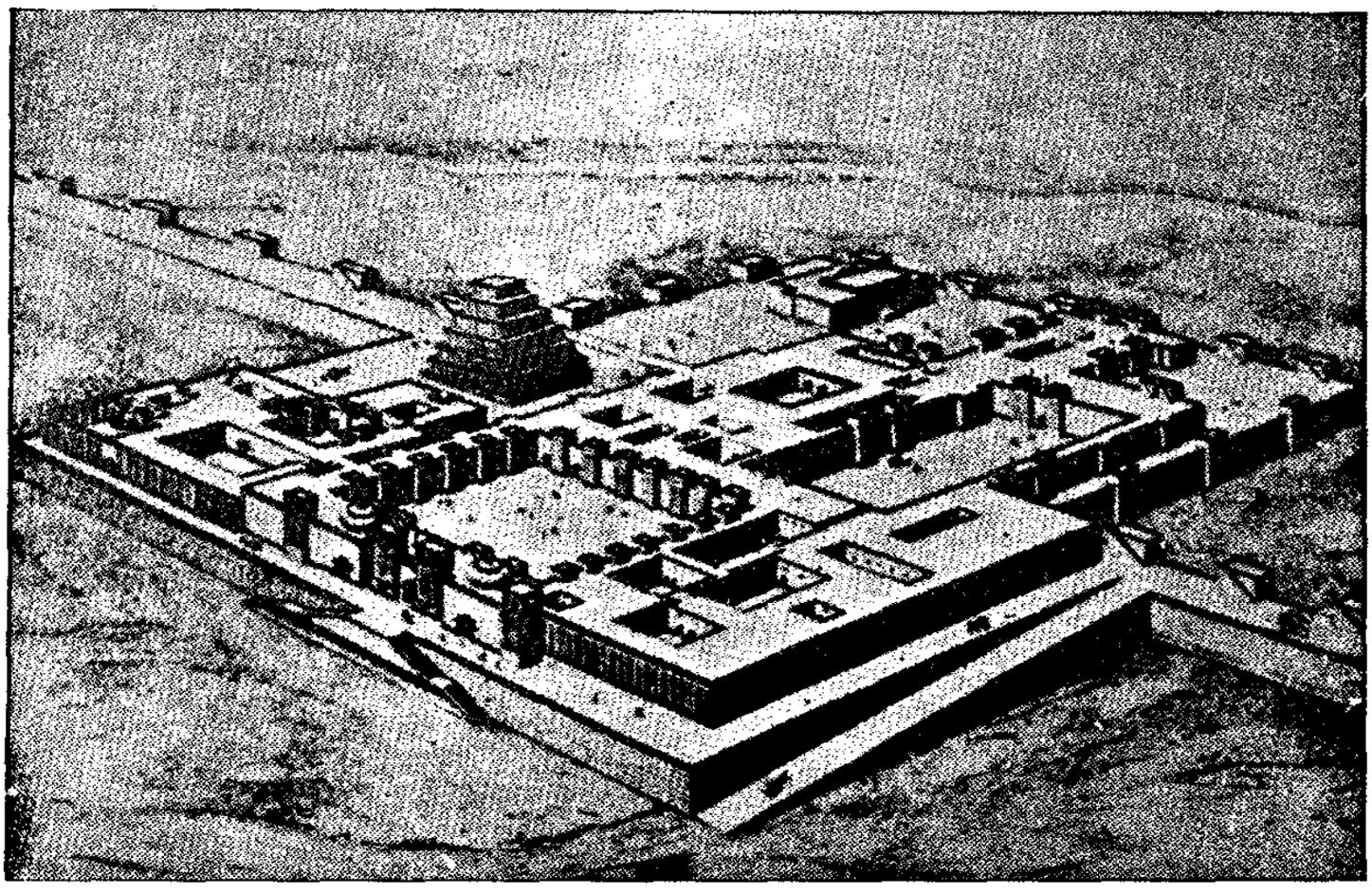
است و درخت مقدسی را از دو سو حراست می‌کنند... اضافه بر اینها، چند الهه موجود است که در حال رفت و آمد از روی یک استوانه هستند. ترسیم

این خدایان به ندرت اتفاق می‌افتاده است، یعنی هنگامی به نقش الهه می‌پرداختند که ترسیم چهرهٔ ملکه و اسیران مورد پیدا می‌کرده است... موضوع بسیار مورد علاقهٔ حجاران، ساختن صحنه‌هایی از شکارگاه شهنشاهان بوده است، در این قبیل آثار، حیواناتی مانند اسب، شیر و سگ دیده می‌شود. نقش برجسته‌ای در موزهٔ بریتانیا موجود است که شیر نر تیر خورده‌ای را نشان می‌دهد: هرگز یونان باستان نتوانسته است در این زمینه اثری چنین عالی و زیبا به وجود بیاورد.

به طور کلی سیمای مردان، چه در نقش برجسته‌ها و چه در حجاری‌ها عموماً خشن است و با موهای چهارگوش و تابدار زینت شده است... عضلات و اندام مجسمه‌ها با طبیعت چندان وفق نمی‌دهند در صورتی که در ترسیم حیوانات به این نکته یعنی شبیه‌سازی بیشتر توجه شده است... طرح‌ها تقریباً مانند نقش برجسته‌های مصری است، ولی با این تفاوت که اگر چشم‌ها تمام رخ را نشان می‌دهند، شانه‌ها به همان وضع نیمرخ ساخته شده‌اند.

نمونه‌ای از نقش‌های آشوری به روی سنگ در موزهٔ کشف شده است

معماری بوده‌اند... بر دیوارهای یک کاخ، آجرهایی لعاب داده به کار رفته است و در بخش دیگر همین کاخ لوح‌هایی از مفرغ مورد استفاده واقع شده است... در کشفیاتی که هیأت اعزامی آلمان به عمل آورده است شیر عظیم‌الجثه‌ای دیده می‌شود که از آجر لعابی (کاشی) ساخته شده و شباهتی تام به گیلویه‌هایی دارد که آقای «دیولافوا» از شوش به دست آورده است... آشوری‌ها معابد خود را با آجر بنا می‌کرده‌اند (سنگ تراشیده به کار نمی‌بردند) و برای تزئین آنها، به نقاشی و حجاری متوسل می‌شده‌اند دربارهٔ چگونگی این معابد مدارک معتبر و درستی در دست نداریم، فقط می‌توانیم بگوییم از نظر طرح خارجی بی‌شباهت به اهرام مصر نبوده‌اند، منتهی با این تفاوت که معابد آشوری به تدریج و طبقه به طبقه شکل هرم به خود می‌گرفته است... مهمترین کاخی که هم اکنون آثار آن باقی است قصر ساراگون دوم است. در این کاخ عبادتگاه در اعلی طبقهٔ بنا قرار داشته است، و فرم بنای عظیم آن برج و باروهای تاریخی و مشهور بابل را به خاطر ما می‌آورد که در حدود ششصد سال



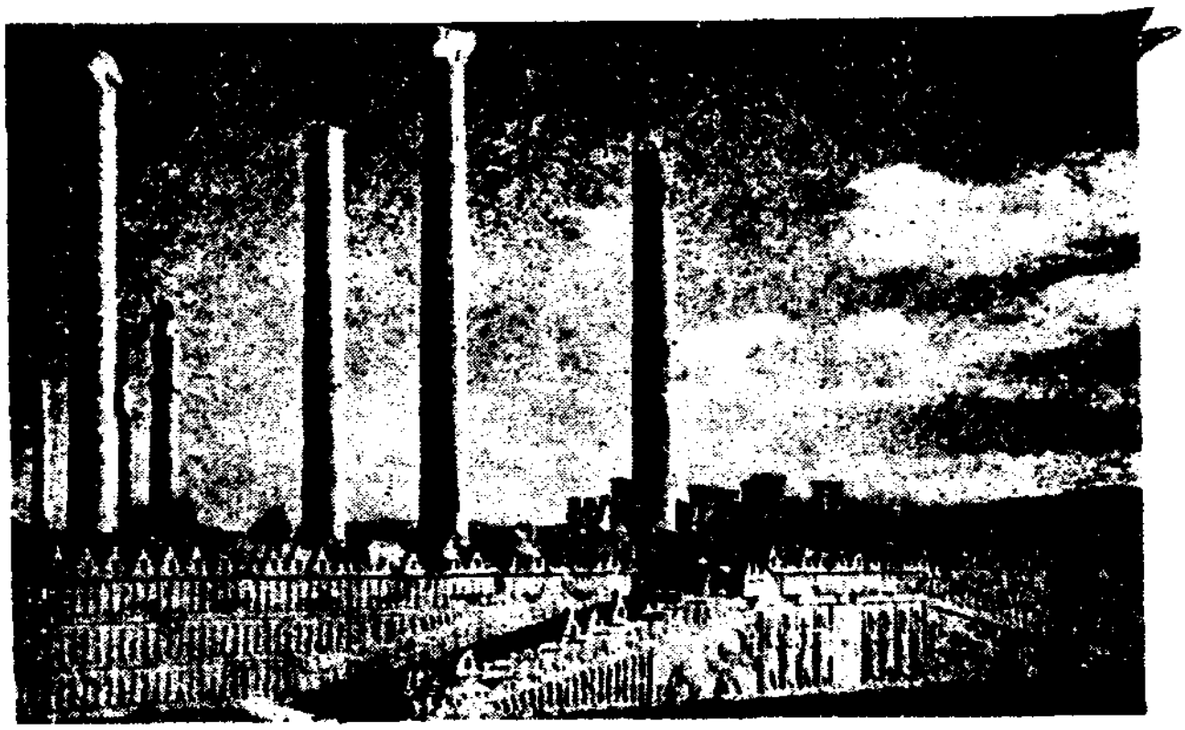
قصر ساراگون

قبل از میلاد مسیح توسط *نابوکدونزر* Nabuchodonosor برای خدای بل Bel ساخته شده است. گاوهای محافظی که در دوطرف در ورودی قصر

ساخته بودند دارای پنج پا می‌باشند...

نکته جالب توجه، اهمیت وافری است که آشوریان به ساختن گنبد داده‌اند. مصری‌ها از چگونگی ساختن گنبد بی‌اطلاع نبوده‌اند، ولی کمتر به این کار پرداخته‌اند، در حالی که آشوری‌ها نه فقط به ساختن گنبد رغبت نشان داده‌اند بلکه در تزئین درون آن نیز ذوق سرشاری به کار بسته‌اند...

در اینجا می‌باید دربارهٔ سیر تاریخی این هنر گفت که هنر ساختن گنبدهای زیبا، از آشوریان به اهالی لیدی Lydiens و از لیدی‌ها به اتروسکها Etrusques و از این قوم به رومیان، و توسط رومیان به روم شرقی Byzantin و سرانجام به هنر جدید انتقال یافته است.



ایران

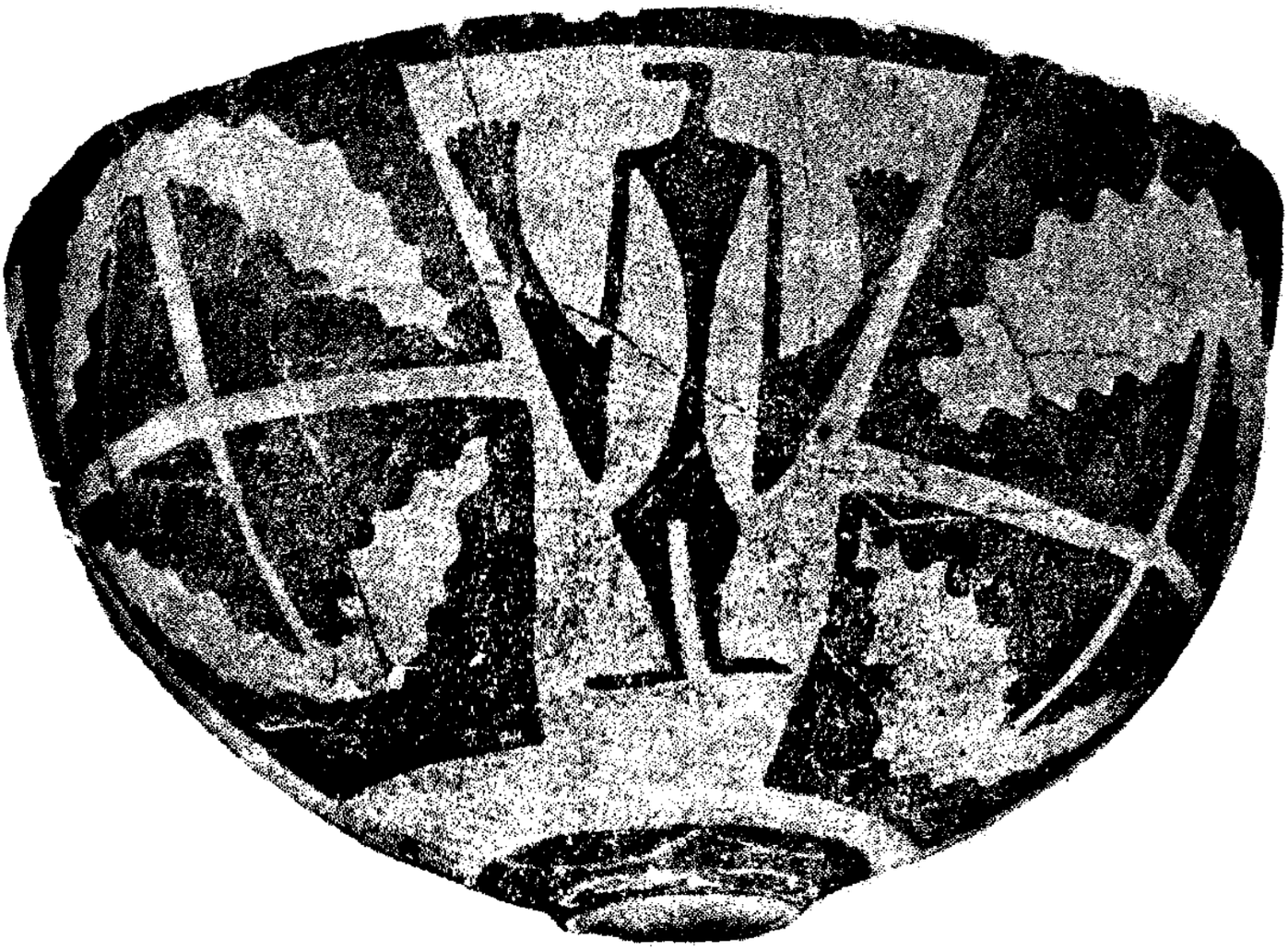
پیش از تاریخ مردمی در فلات ایران می‌زیستند که نژاد و زبانشان بر ما آشکار نیست ولی محقق است که ساکنان اولیهٔ این سرزمین در اواخر عصر حجر و اوایل عصر مفرغ دارای صنعتگران ماهری بوده‌اند... بنابراین قبل از پیدایی و اختراع خط، ایران دارای تاریخ طولانی در زمینهٔ پیشرفت صنایع می‌باشد... فلاخن‌های سنگی و سلاح‌ها و زینت‌آلات فلزی و اشیاء سفالی که از طبقات مختلف این فلات به دست آمده است مبین تمدن مردمان این سامان در اعصار قدیم می‌باشد، دکتر ج. کریستی ویلسن این اعصار را به طریق ذیل مشخص ساخته است:

۱ ـ عصر حجر، یعنی دورهٔ قبل از اکتشاف فلز

۲ ـ عصر مس، یعنی زمانی که مس به طور خالص استعمال می‌شده و ادوات سنگی نیز هنوز معمول بوده است.

۳ ـ عصر مفرغ

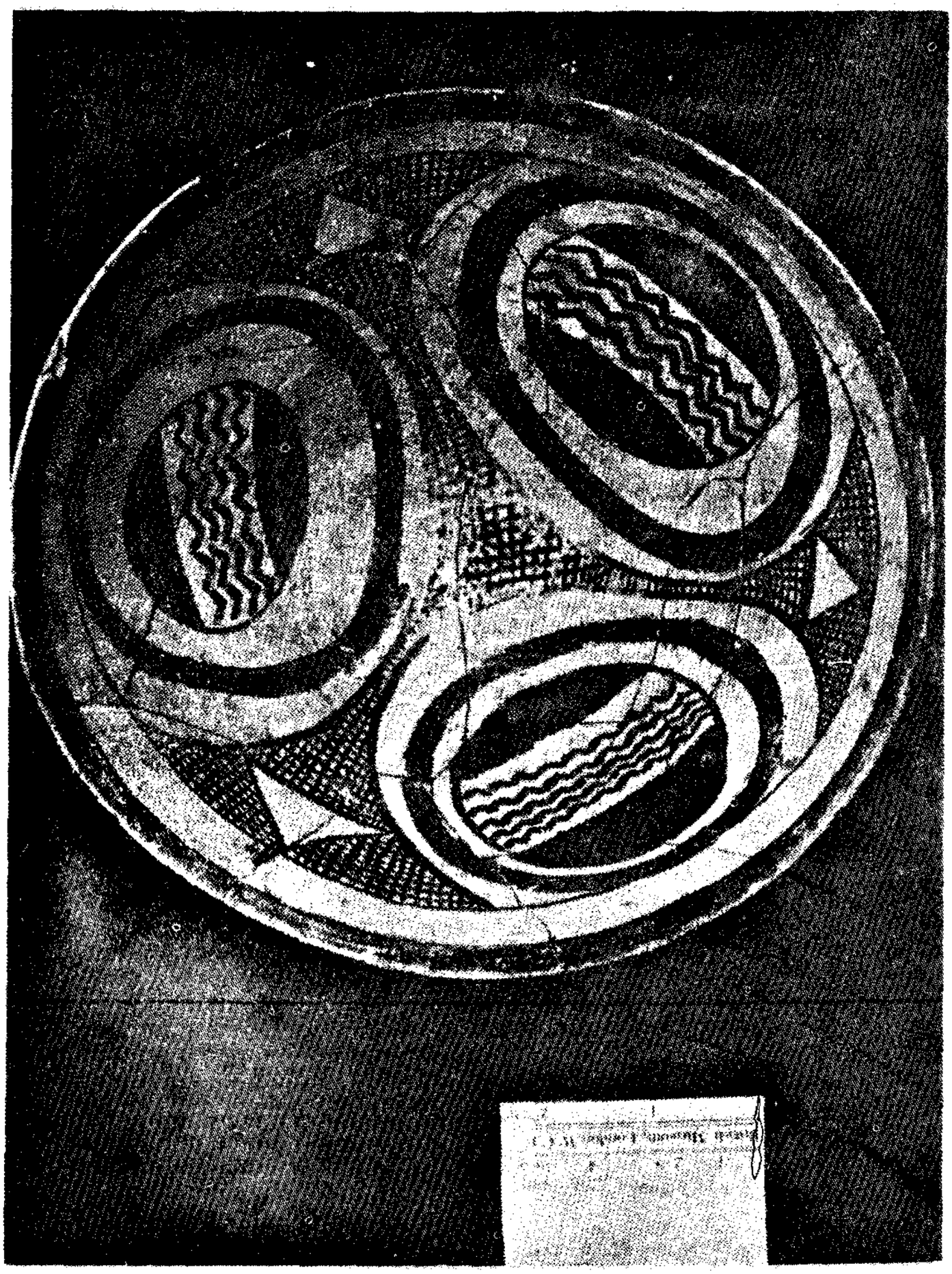
نخستین اکتشافات بزرگ در خصوص هنر ایران ماقبل تاریخ از حفریات شوش به دست آمده است. مدت چندین سال اصل و منشاء این آثار معلوم نبود، زیرا به سبب شباهتی که به آثار کشف شده از مناطق بین‌النهرین داشتند، آنها را منسوب بدانجا می‌دانستند. ولی در سالهای اخیر، در نتیجهٔ



کاسه گلی ماقبل تاریخ (شوش)

حفاری‌های دیگری که در مناطق مختلف ایران به عمل آمد، این مسئله مبرهن گشت که تمدن و صنایع شوش، فقط جزئی از تمدن بسیطی بوده که در تمام فلات ایران و نواحی اطراف آن گسترش داشته است.

از حفریات طبقات اولیهٔ شوش (شوش، یکی از بلاد عیلام و بعدها یکی از پایتخت‌های شهنشهان هخامنشی بوده است. خرابهٔ تمدنهای گذشته در چهار تپهٔ مهم واقع است: تپهٔ اول که شهر اصلی و قلعهٔ مرکزی بوده سی و هفت متر ارتفاع دارد، تپهٔ دوم در طرف مشرق واقع شده و مکانی است که قصر داریوش اول در انجا بوده است، تپهٔ سوم که در طرف جنوب واقع شده خرابه‌های شهر بزرگ عیلامی را نشان می‌دهد و تپهٔ چهارم خانه‌های معمولی بوده است... حفریات شوش از سال ۱۸۹۱ توسط یک هیأت فرانسوی تحت ریاست پرفسور ج. دومورگان J. DeMorgan آغاز شده است.) آثاری از قبیل



زینت داخلی یک کاسهٔ گلی ماقبل تاریخ (شوش)

دشنه‌های سنگی، ظروف سفالی و دیک‌های سنگی به دست آمده است... روی کلبهٔ سفال‌های این زمان، به جز اشیایی که برای پخت‌وپز مورد استفاده واقع می‌شده آثار نقاشی موجود است... ظریف‌ترین سفال‌ها، تقریباً به نازکی

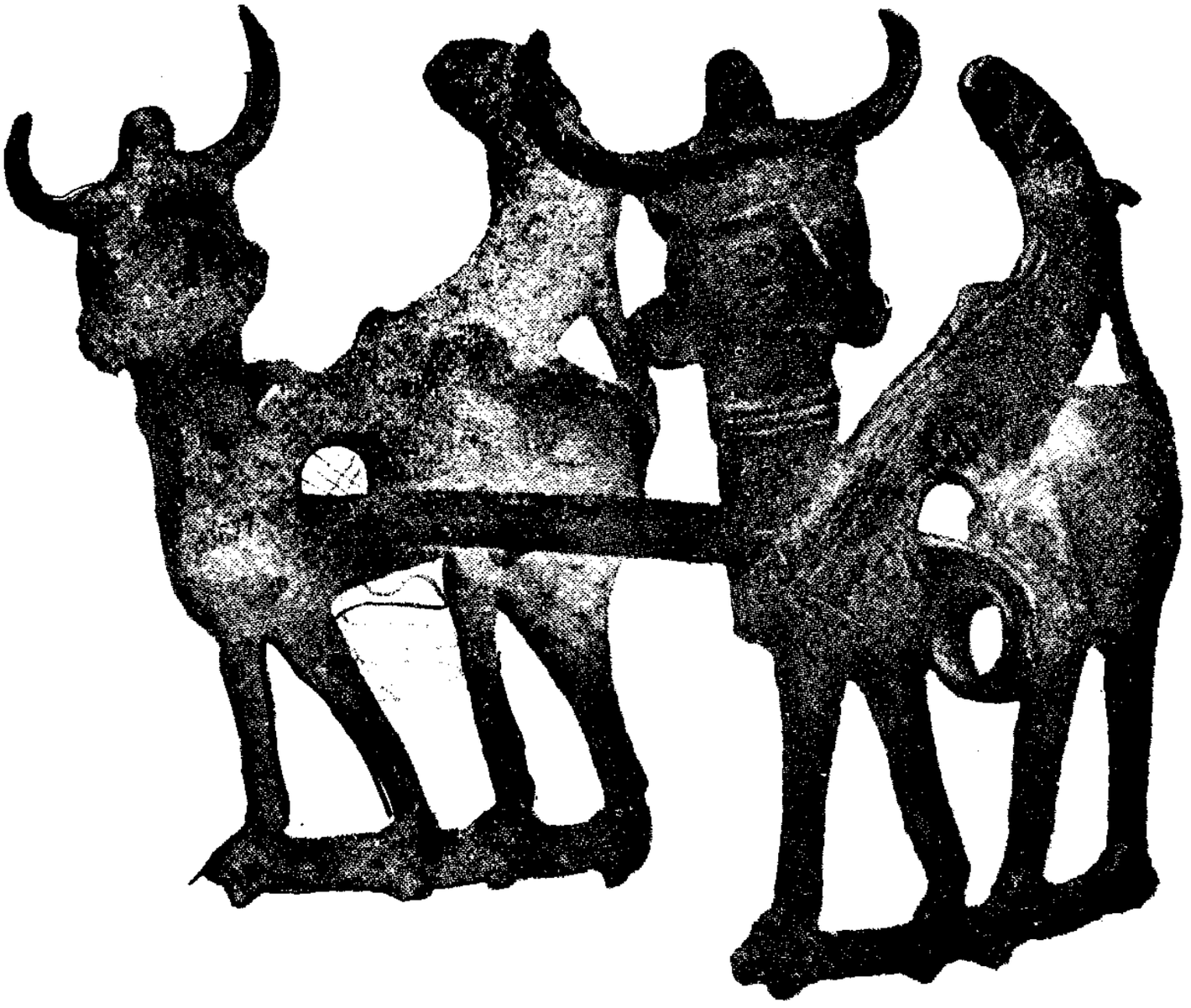
ظروف، چینی امروز است و این خود بهترین دلیل صنعت سفال سازی در آن زمان می‌باشد... نقش‌هایی که بر آنها شده عموماً شبیه طرح‌های هندسی است علاوه بر اینها، مجسمه‌های کوچک گلی از حیوانات و طیور مانند گربه، سگ، خرس، گوسفند اردک و غاز به دست آمده است... نکتهٔ عجیب و قابل ملاحظه اینست که: میان این اقوام اسلحهٔ تهاجمی کمتر پیدا شده است و به نظر می‌آید اینان اقوامی صلح‌جو و بی‌آزار بوده‌اند. فلاخن که برای شکار به کار می‌رفته یافته‌اند لیکن نیزه و کمان مطلقاً دیده نشده است.

علاوه بر شوش، در تپه گیان نزدیک نهاوند، تپه سیالک نزدیک کاشان، تورنگ تپه نزدیک گرگان، تپه حصار نزدیک دامغان، چشمه علی نزدیک ری، و لرستان و آذربایجان حفریاتی به عمل آمده و آثاری کشف شده که جملگی مبین تمدن قدیم و گرانبهای ایران می‌باشند.

از میان این آثار مهمتر از همه مفرغهای لرستان است که قدمت آنها به سه هزار سال قبل از میلاد مسیح می‌رسد. آثار مفرغی لرستان که اینک در موزه‌های جهان پراکنده است آثاری است رمزی (سمبلیک). هر چند غالب این آثار برای رفع نیازمندی‌های روزمره ساخته می‌شده است ولی فرم این آثار نزدیک به طبیعت نیست بلکه نشانی است از طبیعت، و گاه نیز این آثار مبین عقاید مذهبی قومی بوده است که شاید در دامنه جبال زاگرس می‌زیسته‌اند. به هر جهت آثار مفرغی مکشوف در لرستان بیشتر دارای جنبهٔ زیبایی تجریدی است و کمتر شبیه طبیعت است و از طرف دیگر این آثار غالباً ابزاری است مفید مانند حلقه دهنه اسبان و ابزار تزئین ارابه و زین اسب و سرچماق. گاه نیز ابزار جنبه مذهبی داشته است اما کدام فرقهٔ مذهبی، بر ما معلوم نیست. آثار مفرغی لرستان غالباً به شکل حیواناتی مانند بز کوهی، گاو نر، حیوان افسانه‌ای شبیه شیر بالدار (عنقا)، مار، خرس، اسب و غیره می‌باشد. از دهنه اسبهای مفرغی که گاهی به شکل ابوالهول ساخته شده است و در لرستان مکشوف گردیده معلوم است که طوایف این منطقه سوارکاران ماهری بوده‌اند.

حجاری در ایران قدیم بیشتر جنبهٔ مذهبی و یا ضبط ماجراهای تاریخی را داشته و اغلب به صورت نقش برجسته باقی مانده است... مهمترین این آثار که در ۱۹۲۴ میلادی در *کورانگون* (کورانگون یا «کوه رنگان» محلی است

سر یک چماق مفرغی (لرستان)



دهنه اسب از مفرغ، با نقش ابوالهول (لرستان)

بین شوش و تخت‌جمشید) فارس پیدا شده است نقش برجسته‌ای است مربوط به «۲۰۰۰ ق. م»... در این نقش برجسته، رب‌النوع و الهه‌ای با پیروان و پرستندگان خود دیده می‌شوند... رب‌النوع روی تخت عجیبی که از مار چنبر زده تشکیل یافته، نشسته است. دو شاخ از تاج او بیرون آمده است، جامی در دست دارد که پنداری آب زندگی در آن است و به سوی پرستندگان جاری است... الهه پشت سر او نشسته و از تاج یا پوشش سر او دو شاخ بیرون آمده است. در جلو و عقب این خدایان، پرستندگان بسیاری ایستاده‌اند که به جامه‌هایی بلند ملبس هستند... مرد و زن به واسطهٔ تفاوتی که میان پوشش سرشان هست تمیز داده می‌شوند... چند قدم پایین‌تر از صخره، نزدیک پلکان، تصویر چهل خدمتکار نشان داده شده است، اینان دامن‌هایی که تا

زانوی آنان را می‌پوشاند در بر دارند... به جز رهبر آنان، همه موی تابیده و بافته در عقب سر دارند.

نکات فنی که در این اثر دیده می‌شود آنست که اندام اشخاص در تمام موارد نیمرخ حک شده است. این شیوه در میان اقوام و ملل مجاور ایران کمتر نظیر داشته است... ارنست هرتسفلد D.Ernest hersfeld می‌نویسد: «این قسم تصویر و نقاشی، استقلال صنعتی ایران را نشان می‌دهد، و حاکی از دورهٔ طویل تکامل صنعت می‌باشد».

در *نقش رستم* (نزدیک تخت جمشید) بقایای یک حجاری که از حیث موضوع و شیوهٔ کار نظیر نقش برجسته کورانگون است پیدا شده است، ولی متأسفانه بهرام دوم، برای اینکه مجسمهٔ خود را در وسط آن جای دهد مقدار زیادی از آن را محو کرده است.

*** به طور خلاصه می‌توان گفت که پیش از آمدن مادی‌های آریایی به سرزمین ایران تمدن وسیعی در این کشور کهنسال گسترده بوده است که متأسفانه به واسطه کاوشهای سطحی و جسته گریخته آثار ماقبل تاریخی این قسمت از جهان به طرز علمی طبقه‌بندی نگشته است. ما از بومیانی که قبل از مادی‌ها در فلات ایران می‌زیسته‌اند اطلاعی نداریم، از نژاد آنها از مذهب و آداب و رسوم آنها نیز بی‌خبریم، اما همین کاوشهای سطحی در نقاط پراکنده ایران آثاری به ما عرضه داشته است که مبین یک تمدن بس قدیمی در فلات ایران است، تمدنی به قدمت بیش از ۴۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح و به زعم بعضی از باستان‌شناسان، تمدنی بس قدیم‌تر. از بین این آثار جسته و گریخته ما در می‌یابیم که ساکنان سرزمین ایران پیش از آمدن مادها کشت و زرع می‌دانسته‌اند، از اهلی کردن دام‌ها اطلاع داشته‌اند شهر و دهات ساخته‌اند و خانواده هسته مرکزی زندگی اجتماعی بوده است و پخت و پز می‌دانسته‌اند.

اگر نظری به آثاری که در نتیجه کاوشهای سرسری در ایران پیدا شده است بنماییم و خاصه اگر این نظر را به آثاری که در خارج از ایران در موزه‌های جهان پراکنده است گسترش دهیم دربارهٔ هنر ماقبل تاریخ ایران می‌توانیم چنین اظهار نظر بنماییم:

۱ ـ ایرانی‌ها دارای ذوق هنری و زیباپسندی خاصی بوده‌اند، نشان این

ذوق در آثار سفالی شوش و آثار خوزها و دامغانی‌ها آشکار است.

۲ ـ ایرانی‌ها توجه خاصی به نقش حیوانات داشته‌اند.

۳ ـ علاوه بر نقوش حیوانات از نقش‌های هندسی برای تزئین ظروف و سفالهای خود استفاده می‌کرده‌اند.

۴ ـ طرز کار هنرمندان قدیم ایران به شیوهٔ (ناتورالیست) یعنی طبیعت سازی نیست بلکه ایرانیان از هزاران سال پیش نقش‌های تجریدی (استیلیزه) و رمزی (سمبلیک) را ترجیح داده‌اند.

ظروف گلی ماقبل تاریخ (شوش)

همزمان با افول قدرت سومری‌ها و تشکیل سلطنت آشور و کلده ایرانی‌های مادی در شرق بین‌النهرین اساس حکومت خود را استوار ساختند. مادی‌ها آریایی بودند یعنی تیره‌ای بودند از نژاد هند و اروپایی که از شمال به فلات کوهستانی ایران مهاجرت کرده بودند. آیا مادیها آیین زرتشت را با خود به این سرزمین آورده‌اند؟ و یا ایرانی‌های قدیم پیش از آمدن مادی‌ها به دین مزدیسنا درآمده بوده‌اند معلوم نیست. قدر مسلم آن است که ایران سرزمینی بوده است که به علت اوضاع جغرافیایی خاص، همواره مرکز برخورد آراء و عقاید بوده است، و ایرانیان به واسطهٔ ذوق تألیفی خاصی که داشته‌اند غالباً

انچه را که از همسایگان گرفته‌اند آنچنان ساخته و پرداخته و تألیف کرده‌اند که هنر یا اثر یا ایده‌ای تکامل یافته به وجود آورده‌اند.

در زمینه مذهب که اینک مورد بحث ماست باید بگوییم که ایرانی‌ها در عرضه داشتن مذاهب گوناگون خدمت بزرگی به تکامل روحی بشریت نموده‌اند. در سرزمین ایران همواره یا مذاهب جدیدی شکفته است و یا مذاهبی که به ایران آمده است تحت تأثیر ذوق ایرانی تحول‌ها و دگرگونیهایی یافته و طبق قواعد زمان و مکان و ذوق زیبایی‌پسند ایرانی، تلطیف گشته است.

ایران سرزمینی است که آیین زرتشت را در آن زمان به جهان عرضه داشته است که یونانی‌ها با آن فلسفه قوی و حیرت‌آورشان خدایان پرست بودند و همسایگان ایران ماه و خورشید را ستایش می‌کردند و دیگر اقوام (غیر از هندی‌ها) نیروهای طبیعی را می‌پرستیدند و از آنها در هراس بودند.

اما از نظر فلسفه، شک نیست که در ایران از قدیم‌ترین زمان فکر فلسفی وجود داشته است. هر چند ما کتب مدونی در فلسفه ایران باستان مانند آنچه یونانیان از افلاطون و ارسطو در دست دارند و یا نظایر «اوپا نیشادها»ی هند، آثاری از ادبیات فلسفی قدیم ایران نداریم اما از تمدن عالی و عظیم ایران، از فلاسفه بزرگی که بعد از اسلام در این کشور به وجود آمدند متوجه می‌شویم که بی‌شک همه اینان فرزندان خلف پدرانی بوده‌اند، خاصه که افلاطون نیز در رساله الکیبیادس Alkibiades به فلسفه مغان اشاره می‌کند.

عالی‌ترین نکته فلسفی و اخلاقی در آیین ایران باستان، یعنی کیش زرتشتی تصور حیات به منزلهٔ یک مبارزه میان نور و ظلمت یا حقیقت و ناراستی یا خوبی و بدی است. این تصور توجیه فلسفی تضادی است که در این جهان موجود است. روح فلسفی ایرانی نمی‌توانست این تضاد آشکار را که در جهان می‌دید منکر بشود. بی‌شک در این جهان زیبایی و زشتی و خیر و شر و روشنایی و تاریکی و پیری و جوانی و شب و روز مظاهر تضادی هستند که انکارناپذیر است.

اما فکر ایرانی به این حد توقف نکرد و این دوگانگی را سرانجام حل نمود چون آرزومند وحدت بود. توجیهی که ایرانیان برای حل این ثنویت نمودند

آن بود که معتقد شدند روزی خواهد رسید که خداوند زیبایی و خیر، یعنی اهورامزدا، بر اهریمن خداوند شر و فساد غلبه خواهد کرد، و حکم اهورامزدا چنین است که ما خیر و نیکویی را یاری دهیم.

این مطلب مخصوصاً جالب توجه است که فلسفه ایران باستان به خلاف فلسفه همسایه یعنی (آیین بودا) فلسفه‌ایست مبتنی بر خوش‌بینی و تشویق به کار و عمل، عمل برای تنازع بقا، به یاری نیکی و زیبایی و روشنایی. ضمناً باید بدانیم که ایرانی‌ها عنصر لطیف آتش را مظهر نور یزدانی می‌دانستند و اعتقاد داشتند که آتش آفریده اهورامزدا و واسطه‌ایست میان خلق و خالق که دعاها و راز و نیازهای روحانی بندگان را با بال‌های زرین و افراشته خود به سوی اهورامزدا می‌برد با همهٔ این مقدمات معلوم نیست که آیین زرتشتی در چه زمانی دیانت رسمی ایرانیان باستانی شده است، مسلم آنست که زرتشت تجدید نظرها و اصلاحاتی در مذهب مغان که به اغلب احتمال در ایران و مخصوصاً در میان مادها نفوذ بسیار داشته است نموده است.

آثار اعتقاد ایرانیان قدیم را به کیش زرتشت که در بالا به اختصار ذکر نمودیم می‌توان در حجاری‌ها و نقش برجسته‌های قدیم ایرانی ملاحظه کرد. ساختمان دخمه‌ها و آتشکده‌ها خود مسأله‌ایست که در مبحث معماری باید مورد توجه قرار بگیرد.

در زمینهٔ معماری باید گفت ایرانیان در زمان مادها به شیوهٔ ساختن بناهای عظیم آشنا گشتند... در این ایام استفاده از ستون‌های بزرگ معمول شد... دکتر ویلسن می‌نویسند: «مقداری از مقابر زمان مادها که در صخره‌ها تعبیه شده، در نقاط مختلف ایران کشف گردیده که مهمترین و بهترین آنها «داودختر» است که در نزدیکی حجاری کورانگون یا (کوه‌رنگان) قرار دارد، از خصایص مهم این قبر، ستون‌های بزرگ حجاری شده و کنگره‌هایی است که در بالای آن تراشیده شده است... این قسم ساختمان مستلزم ترقیات زیادی در صنعت معماری می‌باشد و ستون‌های آن به سبک ستون‌هایی است که به نام «ایونیک» یونان نامیده می‌شود و آن عبارتست از ستون‌هایی که هر دو طرف سر ستون پیچ دارد.» (دکتر هرتسفلد معتقد است این قبر در حدود ۶۵۰ یا ۵۵۰ ق. م حجاری شده و از اینرو صنایع یونان تأثیر و نفوذی در صنایع

ایران نداشته است.)

پس از اینکه کورش کبیر *آستیاک* پادشاه ماد (آستیاک یا اژدهاک در ۵۵۰ ق. م از کورش شکست خورد.) را مغلوب کرد و امپراطوری خود را از دریای مدیترانه تا سر حد هندوستان بسط داد، به آباد کردن مملکت و ساختن بناهای عظیم پرداخت... عالیترین بناهای این عصر در شهر «پاسارگاد» که پایتخت ایران بود تأسیس شد... مدخل و درگاههای این کاخ عظیم در عرض بنا واقع شده و به توسط گاوهایی که بال‌های بزرگ داشتند محافظت می‌گشته است... یک جفت از این مجسمه‌ها در مدخل تخت جمشید دیده می‌شود که سر انسان دارند... در سمت شمال، بر یک سنگ آهکی به درازای سه متر، فرشته‌ای حجاری شده است (این نقش برجسته شباهت زیادی به تصاویر آشوری دارد) در شمال غرب این کاخ تالار پذیرایی واقع است. در قسمت مرکزی تالار اصلی، دو ردیف ستون به ارتفاع ۱۳ متر موجود است، سر این ستون‌ها معمولاً به شکل سر اسب، سر گاو نر و یا شیر شاخدار بوده است... در تالاری دیگر، که طول آن ۲۴ متر و عرض آن ۲۲ متر است سی‌ستون در شش ردیف موجود بوده که متناسب با رنگ کف تالار سر ستون‌های آن نیز تغییر لون می‌داده است، سر ستون‌ها از گچ ساخته شده و با الوان قرمز سیر، آبی آسمانی، فیروزه‌ای، قهوه‌ای روشن، سبز، زرد و غیره رنگ شده است بی‌گمان این الوان متناسب با رنگ پرده‌ها انتخاب شده و با رنگ سیاه و سفید ستون‌ها و کف اطاق هماهنگی و جلوهٔ خاصی داشته است.

شک نیست شاهکارها و بدایع معماری که بعداً در بناهای تخت جمشید به وجود آمده است در اصل از این ابنیه اقتباس شده و تکمیل گشته است... پرفسور «المستد» Olmstead معتقد است: «با اینکه آثار پاسارگاد کم است، معهذا تصویری است از تمدن کامل، و فرهنگ ملی ایرانیان باستان».

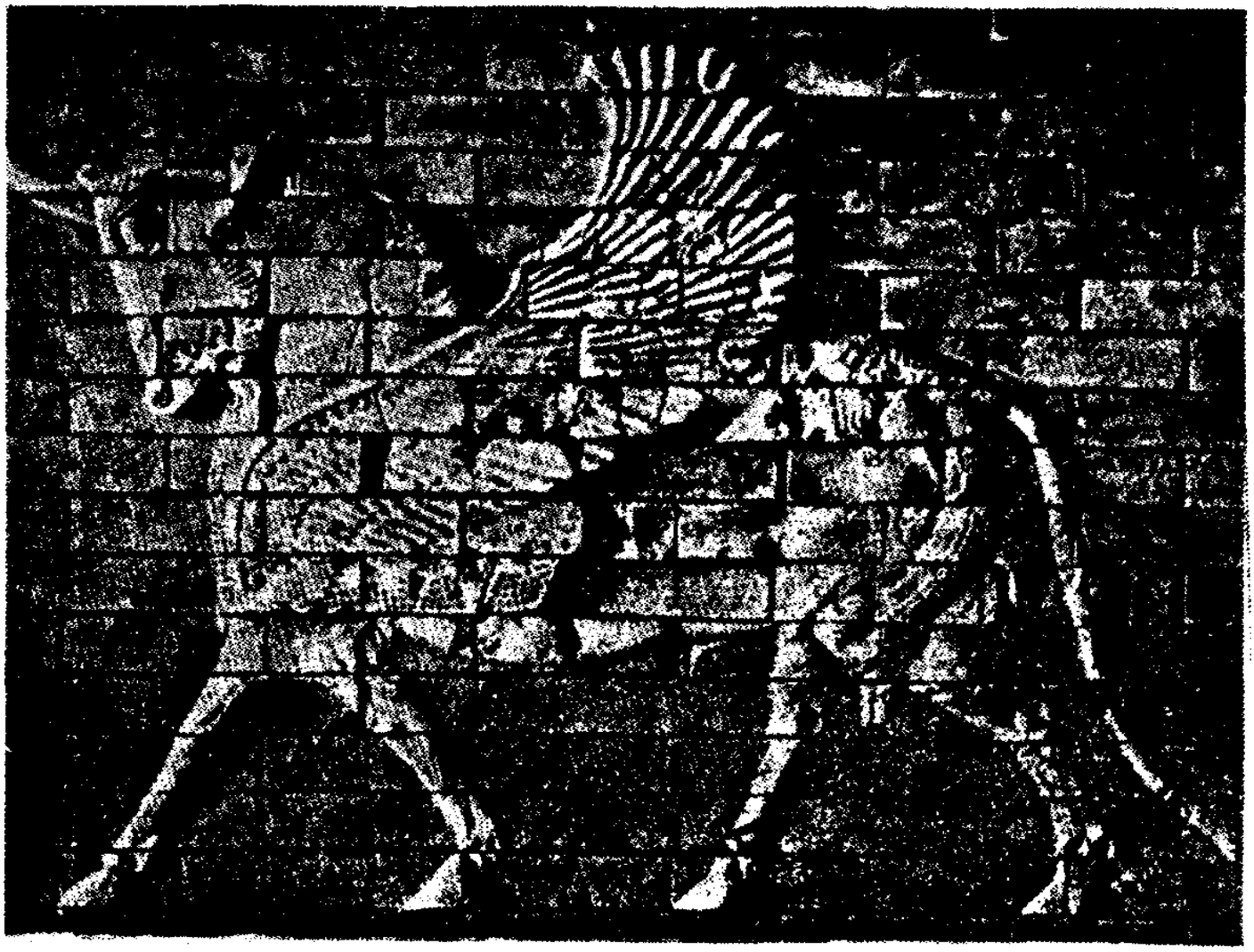
بعد از پاسارگاد بهترین آثار هخامنشیان را در بیستون و آنگاه در تخت جمشید، عالیترین اثر مانده از تمدن باستان ایران می‌توان ملاحظه کرد پیش از آنکه ذکری از بیستون و تخت جمشید بنماییم بد نیست سخنی درباره کتیبه‌های هخامنشی بگوییم: خط رسمی دولتی در زمان هخامنش خط میخی بوده است. که قریب کمابیش سی و شش علامت داشته و هر علامتی نماینده

صدایی یا سیلابی بوده است، هجده علامت هم برای اعداد تا به امروز خوانده شده است و چهار علامت برای اشیاء معین، و دو علامت برای جدا کردن کلمات. ریشه اصلی خط میخی فرس باستان معلوم نیست، شاید این خط را هخامنشیان و بسی پیشتر از آنها، ایرانیان قدیم از خط میخی عیلامی گرفته باشند ولی شک نیست که این خط به دست ایرانیان تکمیل گردیده و ساده‌تر شده است. زیرا خط عیلامی یا انزانی قریب ۱۱۳ علامت دارد، و چنانکه گفته شد خط میخی فرس باستان قریب سی و شش علامت داشته است. هر چند ممکن است علامات خط میخی فرس قدیم بسی بیشتر بوده باشد و هم چنین علامات خط عیلامی اما تا کنون تعداد علاماتی را که خوانده‌اند و شناخته‌اند همین است که ذکر گردید.

هخامنشیان معمولاً کتیبه‌های خود را به سه زبان فرس قدیم و عیلامی و بابلی می‌نوشته‌اند عالیترین کتیبه هخامنشی کتیبه بیستون است که در آن داریوش کبیر شرح وقایع اوایل سلطنت خود و سرکوبی دروغ زنان را به شیوایی گزارش می‌دهد.

نقش برجسته بیستون مرکب است از پیکرهٔ داریوش بزرگ و دوازده تن دیگر که در یک ردیف بر روی دیواره بلندی در بیستون ساخته شده است. نقش شاه از همه بزرگتر است. در بالای سر اسیران علامت اهورامزدا (فروهر) نقش شده است. داریوش کمرچینی با آستین‌های گشاد بر تن دارد و ریش بلند و گیسوان او با دقت مخصوصی جمع شده و پیچ داده شده است. در زیر پای شاهنشاه «گوماتای» غاصب بر پشت خوابیده و دست خود را برای عفو و التماس بلند کرده است. در برابر داریوش نه نفر اسیر دیگر که دستهایشان از پشت بسته است و گردنهایشان با ریسمان دربند است ایستاده‌اند و پشت سر داریوش دو نفر (یک کماندار و یک نیزه‌دار) نقش شده‌اند. لباس اسیران کوتاه است و جزئی تفاوتی از نظر لباس و ریخت با یکدیگر دارند و معلوم است که حجار می‌خواسته است نشان بدهد هر کدام از آنها از کشوری می‌باشد و شک نیست که گزارش داریوش نیز این مطلب را تأیید می‌کند. گزارش مزبور به همان سه زبان فرس قدیم و عیلامی و بابلی نوشته شده است، به این ترتیب که فرس قدیم در پنج سطر زیر تصاویر کنده شده است و کتیبه عیلامی در طرف

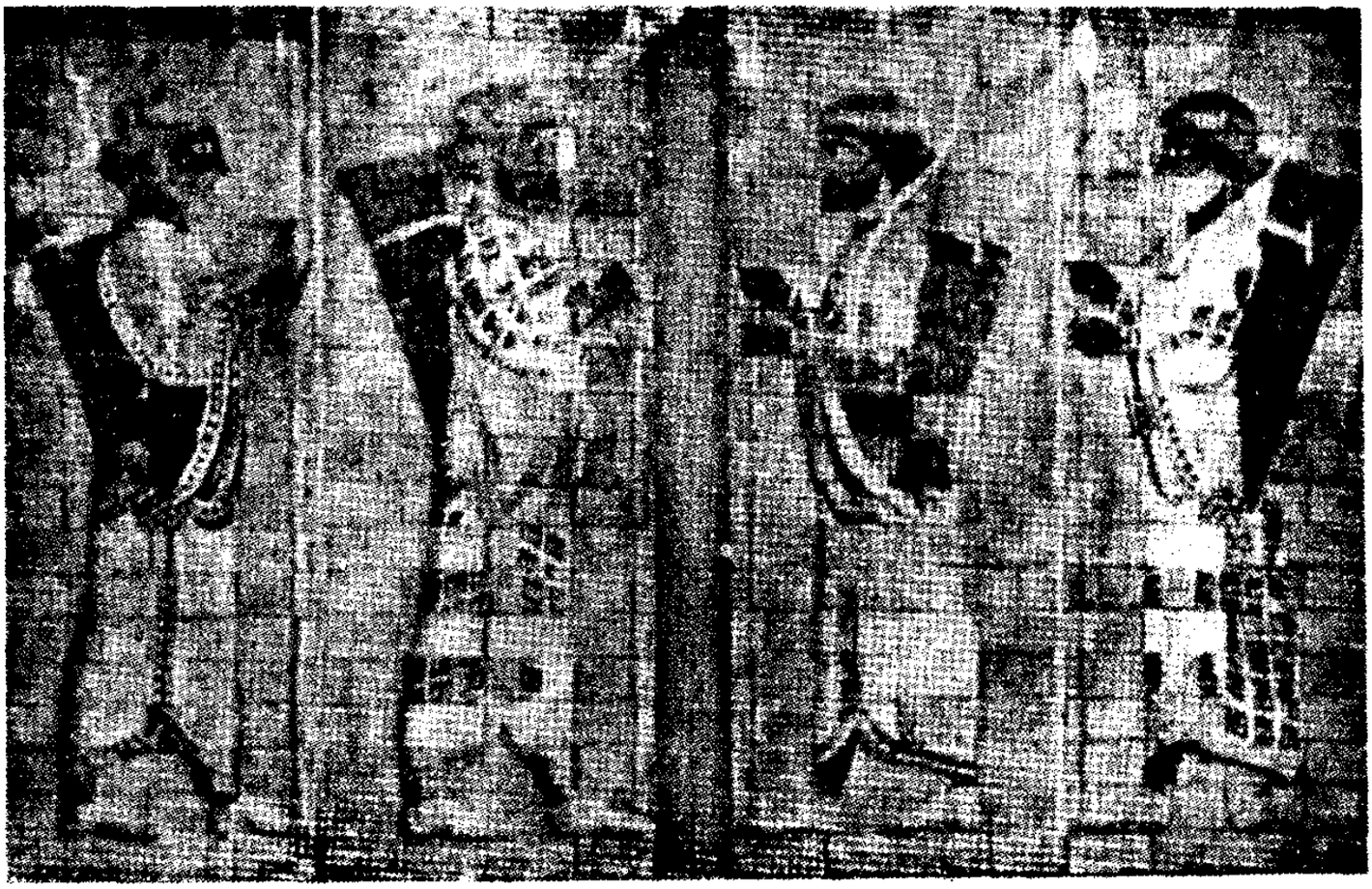
چپ تصاویر و ترجمه بابلی در همان طرف چپ در قسمت بالای تصاویر نقر شده است.



یکی از صور شیطانی اهریمن (شوش)

نقش برجستهٔ بیستون روی‌هم‌رفته ساده و خشک است. جالب‌ترین قسمت این نقش همان ریزه‌کاری‌هایی است که در قسمت موی سر و ریش داریوش اعمال شده است چنانکه قیافه‌ای گیرا و خوش آیند به داریوش داده است. به نظر می‌رسد که نقش داریوش شبیه به خود شاهنشاه بوده و قد او نیز به اندازهٔ طبیعی نقش گردیده است.

داریوش کبیر در ۵۲۱ قبل از میلاد احتمالاً شوش را پایتخت قرار داد و دستور داد روی تپه مجاور کاخ آپادانه تالار بار عام را بنا سازند. شوش در آن زمان بزرگترین پایتخت جهان و در خورجاه و جلال سلطنت هخامنش بود. چهار رود از آن می‌گذشت و دور شهر خندقی تعبیه شده بود که پر از آب کرده بودند و شهر را به صورت جزیره‌ای در آورده بودند. در ساختمان این شهر از کارگران مصری و بابلی و مادی و ایونی و ساردی استفاده شده بود معماری



نقش کمانداران بر کاشی مینا (تخت جمشید)

کاخ تحت تأثیر هنر بابلی‌ها بود و روی دیوارهای خشتی با کاشی‌های مینایی تصاویر سربازان جاودان و یا شیر و گاو نر و یا موجودات خیالی نقش شده بود (فرم تالار بار عام از معبدهای مصری اقتباس شده بود). تخت شاهی در قسمت عقب تالار در جایی نیمه تاریک قرار داشت تا شاه جز به زحمت دیده نشود.

تالار بار عام به سه ردیف ۱۲ ستونی مزین بود که طول هر ستون قریب ۲۰ متر بود و سر ستون‌ها را غالباً نیم تنه دوگاو نر تشکیل می‌داد که پشت به پشت هم داده بودند.

سپس داریوش بزرگ تخت جمشید را پایتخت قرار داد. هنرمندان و مباشرانی که کار ساختمان شوش را به انجام رسانده بودند برای ساختمان آپادانه به تخت جمشید احضار شدند و بزرگترین پایتخت جهان در تخت‌جمشید تقریباً از روی نمونه‌ای که در شوش ساخته شده بود منتهی عظیم‌تر و باشکوه‌تر ساخته و پرداخته گردید.

بزرگترین اثر معماری و مجسمه‌سازی زمان هخامنشی در تخت‌جمشید است که یونانی‌ها آنرا پرسپلیس می‌نامیدند. قسمت عمدهٔ این قصر بزرگ پادشاهان به وسیلهٔ داریوش کبیر و پسرش خشایارشا ساخته شده است. بر فراز مصطبهٔ سنگی بزرگی قصور متعدد با تالارهای عظیم بار عام، بنا گردیده است و از خرابه‌های آن که اینک برجاست می‌توان دریافت که این قصر شاهانه دارای جلال و شکوه بی‌مانندی درخور سلاطین با عظمت ایران قدیم بوده است. در بنای تخت‌جمشید سنگ، چوب و آجر و مصالحی که در این کشور کوهستانی به آسانی در دسترس بوده است، به کار رفته است. اما شکل اصلی این قصور پادشاهان، که به کوه تکیه دارد و برخلاف زیگوراتهای دره بین‌النهرین بر مصطبه‌ای سنگی بنا نهاده شده است (زیگوراتها بر مصطبه‌ای از آجر بنا می‌شده‌اند) به شکل مستطیل است با خطوط منکسر. طول بنا قریب ۴۵۰ متر و عرض آن قریب ۳۰۰ متر است، ارتفاع بنا یکسان نیست و از ۱۸ متر تا ۸ متر تفاوت می‌یابد، دیوارها با سنگ بدون شفته و با گیره‌های فلزی از سرب مذاب به شکل دم چلچله ساخته شده است و بنا دارای مجرای آب در سینه سنگ است.

بنای تخت مرکب است از: اول ـ مدخل اصلی که دارای دو رشته پلکان دو طرفه است و از سنگهای بزرگ بنا شده است، این پلکان طوری پهن و کوتاه می‌باشد که جمعیت زیادی به سهولت می‌توانسته از آن بالا برود.

دوم ـ سر در بزرگ که به امر خشایارشا ساخته شده است و بالای پلکان قرار دارد و در طرفین آن چهار گاو بالدار قصر را حفاظت می‌کنند، این گاوها دارای سر انسانی می‌باشند و به شیوه آشوری‌ها ساخته شده‌اند. ولی با گاو محافظ آشوری‌ها تفاوت‌هایی دارند:

۱ ـ گاو بالدار آشوری‌ها از سنگ یک‌پارچه ساخته شده، در حالی که گاو هخامنشی‌ها از قطعات سنگ‌های به هم پیوسته ترکیب گردیده است.

۲ ـ بال گاو آشوری راست است، و بال گاو هخامنشی نیمدایره است.

۳ ـ گاو آشوری (در مدخل قصر ساراگن دوم) پنج پا دارد و گاو هخامنشی تعادل خود را بر روی چهارپا حفظ کرده است. سر در بزرگ قصر خشایارشا که کتیبه آن ساختمانش را در عهد خشایارشا تأیید می‌کند از چهار طرف راه

داشته و سقف آن را چهار ستون نگاه می‌داشته است.

سوم ـ بعد از مدخل بزرگ وارد حیاطی می‌شویم که تالار عظیم آپادانه در طرف راست آن قرار دارد (با رواق‌ها و اطاق‌های مربع شکل در زوایای میان رواق‌ها).

چهارم ـ تالار صدستون که سمت مشرق آپادانه قرار دارد با رواق‌ها و اطاق‌های متعدد که به امر خشایارشا ساخته شده است.

پنجم ـ بنای کوچکی است در جنوب غربی تالار صدستون که گویا بنای معبد بوده است.

ششم ـ اندرون.

هفتم ـ بناهای کم اهمیت‌تری هستند که خشایارشا و اردشیر سوم در قسمت جنوبی صفه بنا کرده‌اند.

حجاری هخامنشی ـ جالب‌ترین نقش برجسته‌های تخت‌جمشید حاشیه‌ای است که روی دیواره پلکانی که به آپادانه منتهی می‌شود نقش گردیده است. طول این نقش برجسته‌ها ۹۳ متر است و دارای سه ردیف نقش می‌باشد.

باج‌دهندگان سوریه‌ای (تخت‌جمشید)

در مرکز حاشیه علامت اهورامزدا کنده شده است و تصویر یک مرغ خیالی (عنقا یا سیمرغ) که یک پای خود را به علامت پرستش و احترام

بلند کرده است روبه‌روی علامت اهورامزدا قرار دارد. دو نفر از سپاهیان مخصوص پادشاه به حالت سلام در طرفین قسمتی که خالی مانده است ایستاده‌اند، تمام جاهای خالی با تصویر درختان یا بوته‌ها پوشیده شده است. در انتهای حجاری تصویر شیر درنده‌ای است که به پشت گاوی جهیده است و دندان‌های خود را به بدن او فرو برده است.

در قسمت اصلی حاشیه عده‌ای از سربازان معروف جاویدان دیده می‌شوند، نمایندگان ملل مختلفه و اقوام تابعه از تمام قسمتهای امپراطوری که هدایای خود را به پیشگاه شاهنشاه می‌برند. در میان این عده تقریباً نمایندگان بیست و هشت ملت را از روی کلاه و لباس آنان می‌توان تشخیص داد.

جالب‌ترین نقش‌های این حاشیه نقش حیواناتی است که به عنوان هدیه برای شاهنشاه آورده‌اند، در میان این حیوانات گوسفند، گاو، شتر، اسب، قاطر و حتی زرافه دیده می‌شود، شیر ماده‌ای نیز ضمن این حیوانات هست که دو بچه او را از عقب حمل می‌کنند. کتیبه جالب دیگر این حجاری نمایش حرکت این جماعت است که گویی تمام اجزای این نقش برجسته از درخت‌ها و بوته‌ها و حیوانات و هیاکل آدمی چون واحد منظمی برای سلام نوروزی به دربار پادشاه ایران روانند.

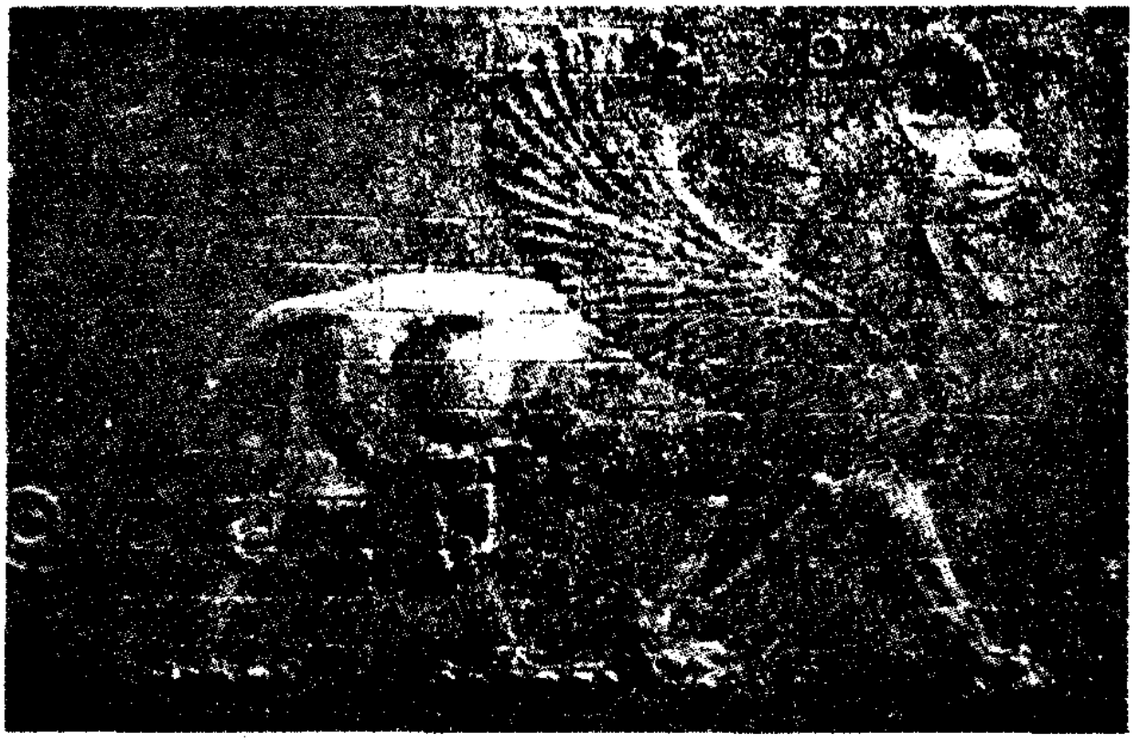
تصویر انسانی در این حجاری و هم‌چنین در غالب حجاری‌های تخت‌جمشید به حالت نیمرخ است و یک پا جلوی پای دیگر قرار داده شده است. حالت قیافه‌ها دارای یک آرامش و سکون خارق‌العاده است اما متأسفانه همه قیافه‌ها شبیه به‌هم‌اند و نقش پیکر انسانی مورد نظر حجاری ایرانی بوده نه ترسیم شخص بخصوصی، تنها فرقی که میان هیاکل آدمی است از نظر پوشش و کلاه و تزئین مو است.

از نقش برجسته‌های جالب تخت‌جمشید که اهیمت آن کمتر از نقش برجستهٔ سلام نوروزی نیست دو حجاری روی دیوار سربازخانه سربازان جاویدان است، هر یک از این حجاری‌ها دارای نه تصویر به شرح زیر است:

داریوش روی تخت سلطنت جلوس نموده و پشت سر او خشایارشا ایستاده است. هر کدام یک شاخه نیلوفر که دارای دو غنچه می‌باشد در دست دارد. جالب است که نیلوفر، هم در مصر و هم در ایران علامت مقام سلطنت

بوده است. در جلو شاه دو بخوردان قرار دارد. و متظلمی در لباس مردم ماد در جلو پادشاه ایستاده است که دست راست خود را به قصد احترام و برای آنکه نفس او به شاه نرسد روی دهان گذاشته است. پشت سر او دو نفر از خادمان دربار ایستاده‌اند. پشت سر خشایارشا و در جهت مقابل متظلم مادی و خدمه درباری، چند نفر دیگر ایستاده‌اند، نفر اول دستمالی در دست دارد، پشت سر او اسلحه‌دار سلطنتی با تیر و کمان و خنجری در غلاف دیده می‌شود.

غلاف این خنجر از بهترین آثار منقوش هخامنشیان است که تا به حال



نقش «دال شیر» بر کاشی مینا

کشف گردیده است، قسمت بالای غلاف دو مرغ خیالی تصویر شده و در طول غلاف نه بز کوهی ردیف هم که سرهای خود را برگردانیده‌اند حک شده و قسمت پایین غلاف به شکل سر قوچ ساخته شده است این غلاف بزرگترین شاهکار صنعتی هخامنشیان از حیث طرح و نقش و ظرافت است، پشت سر اسلحه‌دار شاهی دو نفر از سربازان جاویدان به حالت سلام ایستاده‌اند.

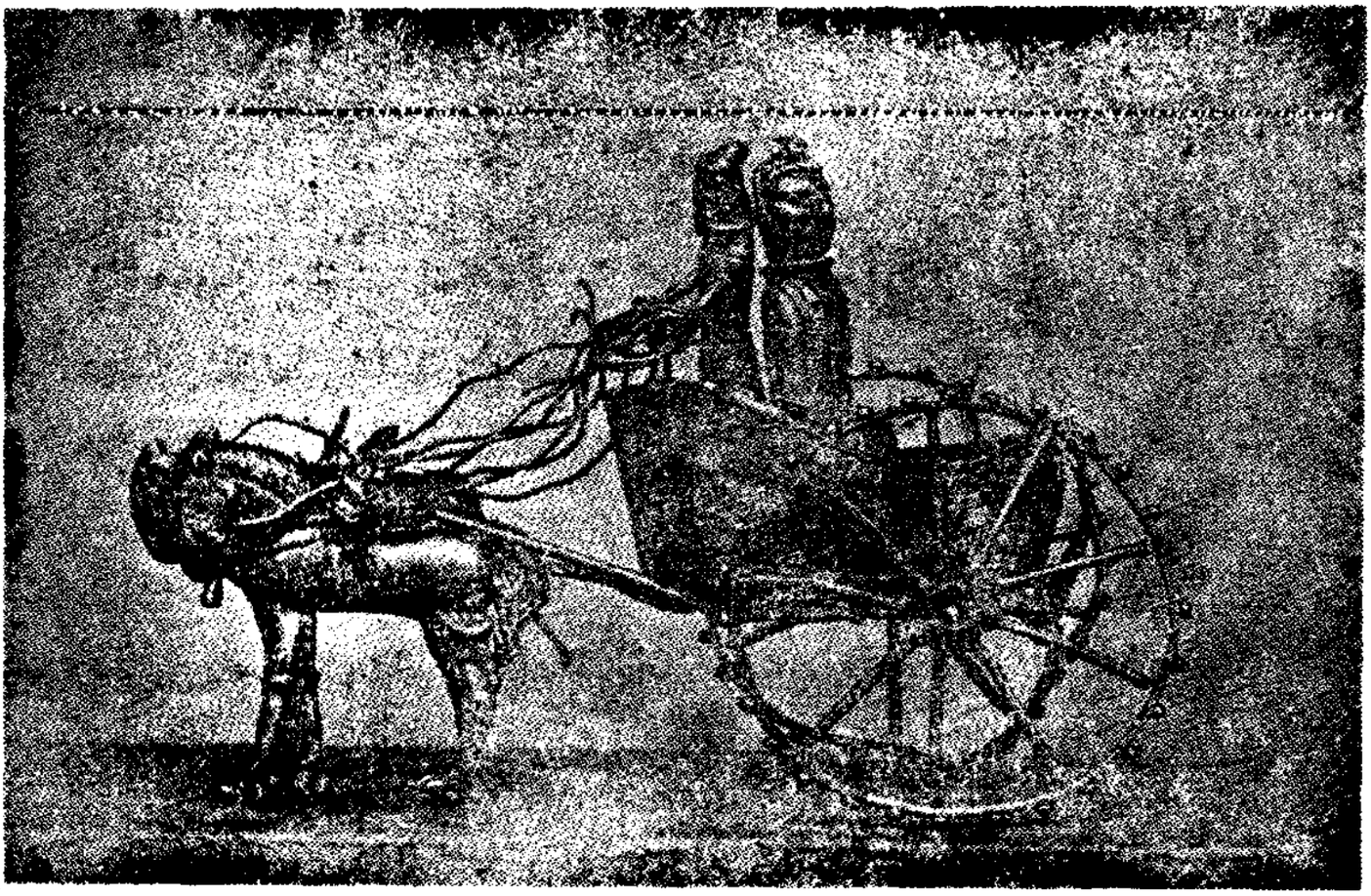
در تالارهای بزرگ آپادانه و کاخ صدستون، ستون‌های عظیمی برپا داشته بوده‌اند که در حقیقت یک نوع زینت بنا بوده است و هدف ساختمان آنها عظمت بخشیدن به تالار بارعام شاهنشاهان هخامنشی بوده است وگرنه سقف‌ها نیازی به این همه ستون برای برپا ایستادن بنا نداشته‌اند. ستون‌های تالارها در تخت‌جمشید وسیله‌ای است تزئینی که در آثار همسایگان نزدیک

مجسمه یک شاه هخامنشی
از نقره و طلاکوب

ایـران و از آنجمله در «خـورس‌آباد» دیـده نمی‌شود. این ستون‌ها بلند و نازک و به طـول قریب ۱۸ تـا بـیست متر است. سـرستون‌ها غالباً نیم تنه دوگاو است که پشت به پشت هم داده‌اند و گویی همه سنگینی سقف را بـر سـر خود تحمل می‌کنند. این سـرستون‌ها صـد در صد ابتکار ایـرانـی است و مـقتبس از جـایی نیست. در مدخل‌های کاخ‌داریوش‌سرستونهای چوبی بوده است که با سر ستون‌هایی به شکل سرانسان زینت شده بوده است. از جمله آثاری که در شوش به دست آمده یک نوع کاشی‌کاری برجسته می‌باشد که در نوع خود کم‌نظیر است، این نقش، حیوان عجیبی را نشان می‌دهد که از چند حیوان و پرنده ترکیب گشته است، بـدن این نقش بالدار مانند مـرغ افسـانه‌ای (عـنقا) می‌باشد، و شاخ‌هایی نظیر شاخ بز دارد، سر و پاهای جلو او مانند شیر است و پاهای عقبش بـه شکـل چـنگال پـرندهٔ بـزرگی است، رنگ اصلی و مهم این کاشی، زرد، سـبز و قـهوه‌ای می‌باشد. (شکل: دال شیر).

ایرانیان در صنعت فلزکاری اطلاعات کافی داشته‌اند، داریوش نخستین پادشاهی است که به ضرب سکه فـلزی پـرداخـته است... نـمونهٔ زیـادی از آثـار فـلزی زمـان هخامنشی به دست آمده است که دلالت بر استادی و سلیقهٔ عالی صنعتگران در این زمینه می‌کند. در میان اشیاء معروف به «گنج جیحون» که اکنون در موزهٔ بریتانیا می‌باشد اشیاء نفیس زیادی مانند مجسمهٔ پادشاه و یکی از موبدان و ارابه و سواران از طـلا، و چـیزهای دیگـر مـوجود است... یکـی از بـهترین نمونه‌های هنری این زمان یک جفت دستهٔ جام مشروب خوری می‌باشد که به

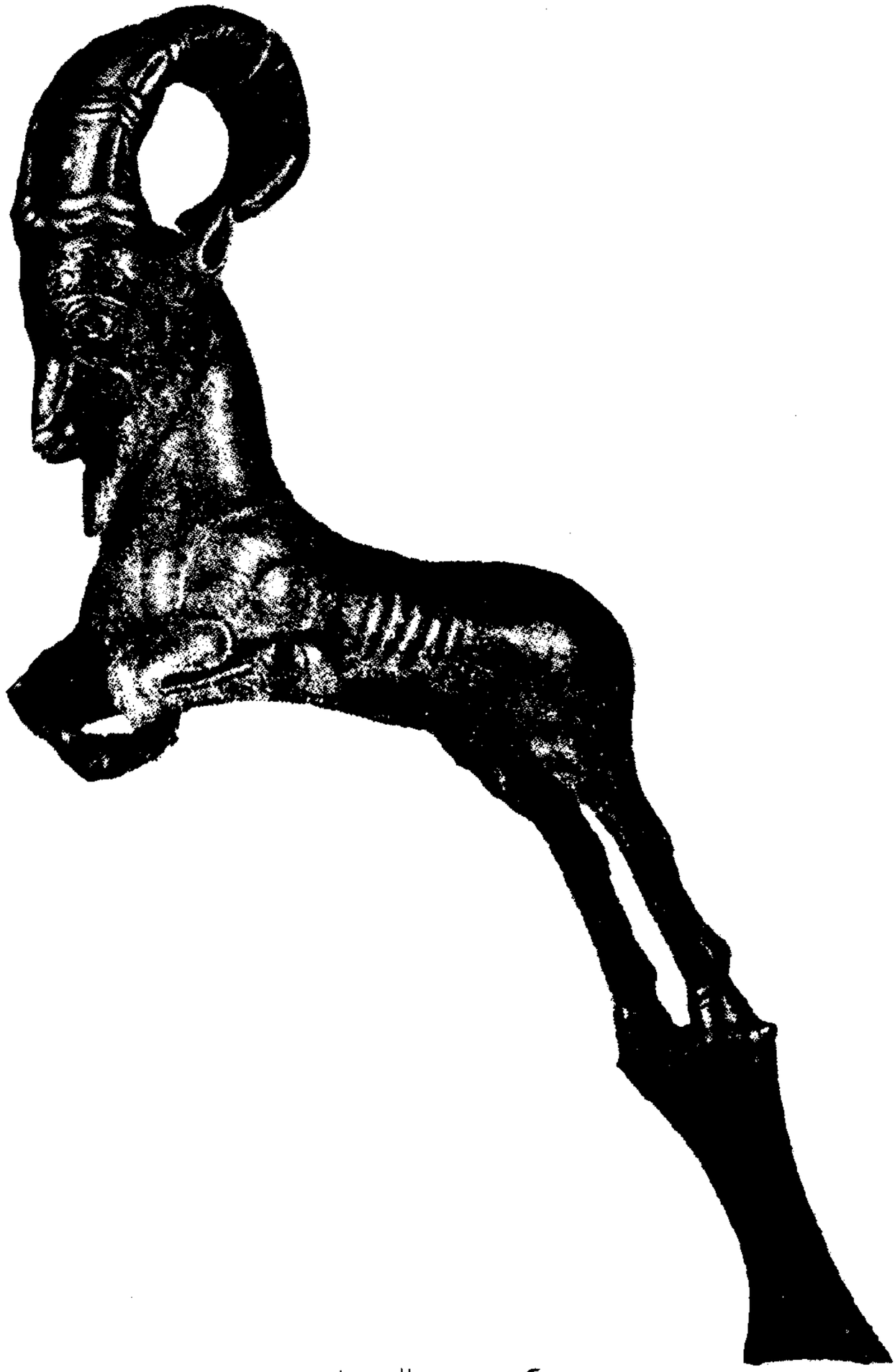
شکل بزکوهی بالدار ساخته شده است (یکی از اینها در موزهٔ لوور و دیگری در موزهٔ دولتی برلن است)... دو جام شراب نقره، از آن زمان موجود است که یکی در موزهٔ بریتانیا و دیگری در موزهٔ «ارمیتاژ» لنینگراد می‌باشد، پایهٔ اولی عبارت از مجسمهٔ مرغ خیالی که دارای شاخ و منقار است و دیگری مجسمهٔ بز کوهی است که بال و ریش دارد... دستبند و بازوبند و گوشواره‌هایی از طلا پیدا شده که مهارت سازندگان آنها را به خوبی نشان می‌دهد...



ارابه و سواران، از طلا (دورهٔ هخامنشی، جزء مجموعه گنج جیحون ـ موزهٔ بریتانیا)

خلاصه پرفسور *ستانلی کاسن* Stanley Casson می‌گوید: «صنایع هخامنشی، چنان سبک معین و معلومی دارد که گرچه تأثیر صنایع خارجی در آن به سهولت تشخیص داده می‌شود باز می‌توان خصایص ایرانی آن را که واضح و آشکار است مشاهده نمود... تصویر سربازان و اسبان ایرانی، مانند سربازان و اسبان آشوری بی‌روح نبوده و خشونت و سبعیت آنها را ندارد. تصاویر حیواناتی که ایرانیان کشیده‌اند، مخصوصاً تصویر حیوان ملی ایران،

یعنی بزکوهی، دارای روح و دقت و سادگی است که در بین صنایع آسیا تا کنون نظیر آن دیده نشده است... اقتباس از صنایع سایر ملل، کار صنعتگرانی



بزکوهی در حال جهش
از مجموعه گنج جیحون ـ (موزه بریتانیا)

بوده که مایل بوده‌اند از دیگران نکات فنی را بیاموزند، ولی ترجیح می‌دادند آنها را به سلیقه و روش خود درآورند و همین خود دلیل خوبی بر آن است که صنعتگران هخامنشی استقلال و سبک صنعتی خود را حفظ می‌کرده‌اند».

بطور کلی هنر هخامنشی هنری است شاهانه و دارای عظمت و جلال... عظمت در مواد و مصالح ساختمانی (سنگ و آجر و چوب و عاج و طلا و نقره و غیره) عظمت در اندازه‌ها، (اندازه ستون‌ها و تعداد آنها و وسعت تالارها) و عظمت در رنگ که با پرده‌ها و سایر تزئینات به عمل می‌آمده است. هنر ایرانی هخامنشی هر چند هنری است شاهانه اما غیر انسانی نیست، پلکان دوطرفه وسیع و پهن و نقش برجسته‌های دیواره‌های این پلکان این مطلب را تأیید می‌کند، نشان دادن جمعیت در نقش برجسته‌های تخت جمشید ضمن اینکه قدرت پادشاهی و نشان‌دادن تعداد زیاد باج گزاران را به بینندگان القاء می‌کند، مبین نهایت مهارت حجاران در کار سنگتراشی و نهایت ذوق ایرانی برای تزئین نیز می‌باشد... ایرانیان در کار فلز یعنی در طلاسازی، نقره‌کاری، برنز و مس‌سازی نیز مهارت داشته‌اند. مشخصات مهم هنر هخامنشی به قرار زیر است:

۱ ـ هنر هخامنشی ظریف و عاری از خشونت هنر همسایگان و خاصه هنر آشوری است.

۲ ـ هنر هخامنشی در زمینهٔ ترسیم حیوانات و بعضی از نباتات هنری است شبیه به طبیعت و شیوه ناتورالیست؛ در ترسیم درخت‌ها و مرغ‌های خیالی و علامت اهورامزدا و غیره، هنری است تجریدی و ابداعی؛ و در نقش هیاکل آدمی، هنری است عاری از جزئیات یعنی فقط به ترسیم شکل (هیولا) اکتفا نموده و کاری به جزئیات قیافه و حالات روحی اشخاص ندارد. در غالب نیمرخ‌های منقوش در عهد هخامنش یک حالت سکون و آرامش عاری از سبعیت احساس می‌گردد تصویر پادشاه نیز همواره بزرگتر از دیگران ترسیم شده است...

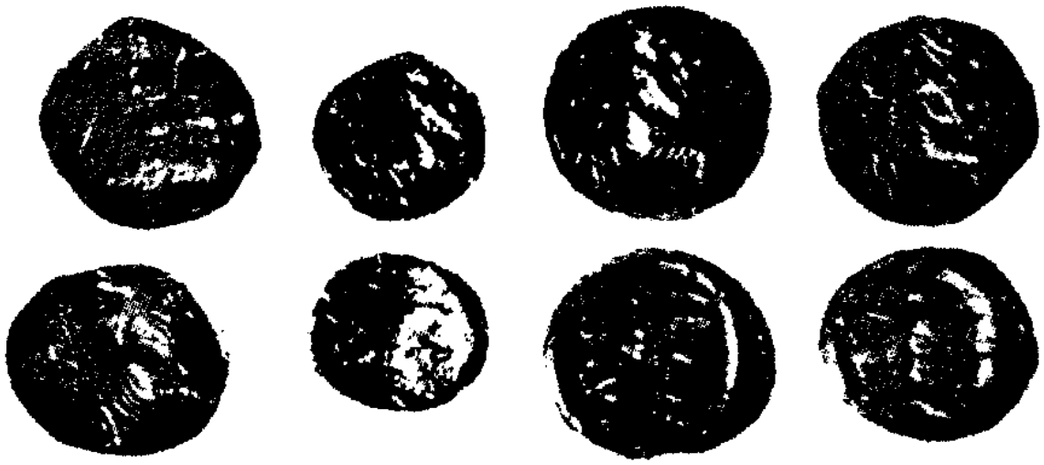
۳ ـ حجاران هخامنشی مخصوصاً در نقش حیوانات استاد بوده‌اند ـ نقش حیوانات در آثار هخامنشی ساده و ظریف و دقیق است و می‌توان گفت که از این نظر هیچ ملتی به پای ایرانیان نمی‌رسیده است.

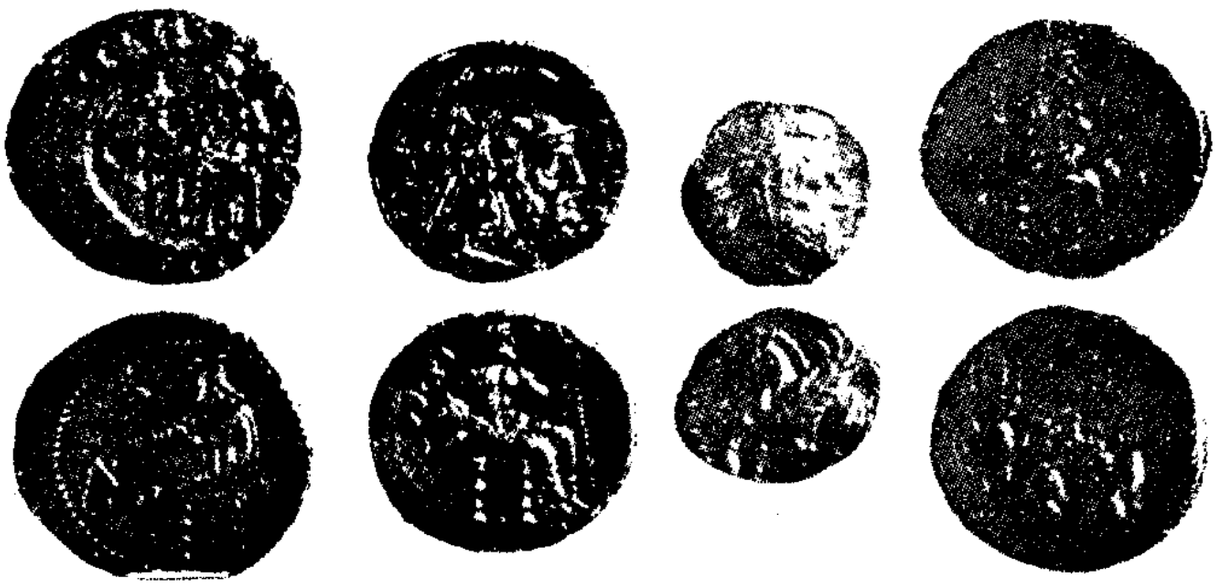
۴ ـ بر معماری هخامنشی ایراد گرفته‌اند که این همه ستون عظیم برای نگهداری سقف سبک چوبی که از صفحات فلزی پوشیده شده است لازم نبوده است و به علاوه سر ستون‌ها غیر منطقی و یا غیر طبیعی است. آنها که این ایراد را گرفته‌اند ملاک معماری را معماری یونان فرض کرده‌اند، در حالی که چنانکه گفته شد هدف ایرانی‌ها از ساختن ستون‌ها پایه‌هایی برای نگاهداری سقف‌ها نبوده است، بلکه مراد از ساختمان ستون‌ها یا سر ستون‌ها تزئین بنا و جلوه بخشیدن به تالارها و نشان دادن جاه و جلال مقام سلطنت بوده است.

بازوبند زرین زمان هخامنشیان (جزء مجموعه گنج جیحون ـ موزهٔ بریتانیا)

۵ ـ دیگر از مشخصات هنر هخامنشی صراحت طرح و نقش، قدرت و استحکام و دوام اثر هنری و تعادل آنست. در نیمه قرن پنجم پیش از میلاد هنر هخامنشی تلطیف گردیده، ملایم‌تر شده و هنرمند ایرانی ابعاد ثلاثه را به وسیله طرح دقیق در آثار خود رعایت کرده است. گروهی کمال هنر هخامنشی را در عهد داریوش دانسته‌اند، گروهی هم تفنن‌های هوس‌آمیز خشایارشا را مخرب هنر هخامنشی شمرده‌اند، قدر مسلم آن است که تحولات هنری در عهد هخامنشی در نیمه قرن پنجم پیش از میلاد به نهایت درجه کمال رسید و به واقع‌جویی توجه زیادی مبذول شد، متأسفانه بعد از سلطنت اردشیر سوم این هنر عالی رو به انحطاط نهاد.

۶ ـ به طور خلاصه از مجموع آثاری که از هخامنشیان به جا مانده است می‌توان به شکیبایی، ذوق سلیم، و زیبایی تألیف هنرمندان و صنعتگران ایرانی پی برد.





۱ ـ مسکوکات شاهنشاهی هخامنشی

۲ ـ مسکوکات ولاة هخامنشی

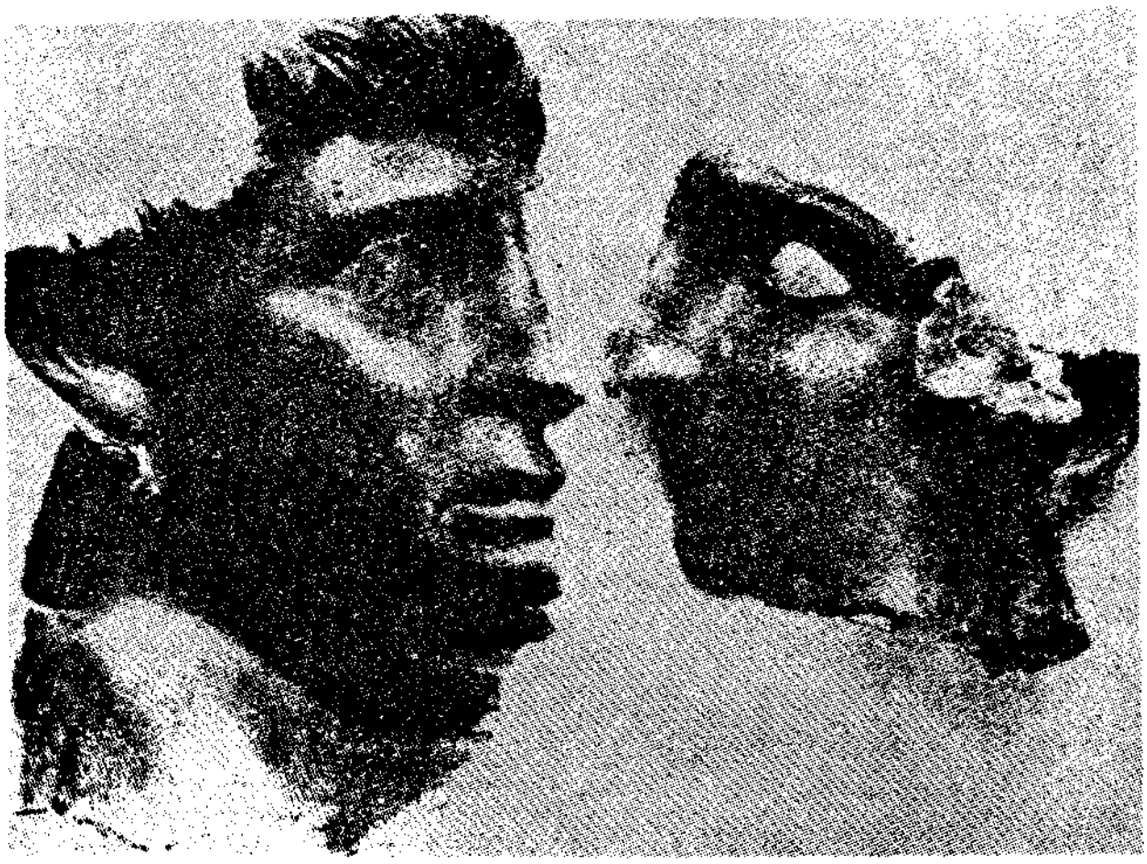
۳ ـ تخت جمشید: الواح عیلامی (موزهٔ تهران)

بیستون: داریوش کبیر

تخت‌جمشید: داریوش هنگام بار عام (غلاف مشهور، به کمر

نفر دوم از سمت چپ بسته شده است.)

هنر اشکانی



سر مفرغی آنتیوخوس چهارم از: شمی نزدیک مال امیر

شک نیست که پس از سلطهٔ اسکندر کبیر بر ایران و فرمانروایی جانشینان مقدونی او، یعنی سلوکی‌ها، هنر ایران دستخوش دگرگونیهایی گردیده است و عامل این تغییرات نفوذ هنر فاتحان، و اعتقادها و آداب و رسوم و طرز زندگی آنان بوده است. آنگاه که مقدونیها بر ایران سلطه یافتند، طبیعی است که از کیش و آیین خویش دست نکشیدند، و ناگزیر برای پرستش خدایان خود در موطن ثانوی خویشتن معابدی ساختند و خدایان خود را در آن معابد جای دادند، و این اولین قدم آشنایی ایرانیان با هنر یونانی از نزدیک بود. چون هنر اصیل ایرانی غالباً به وسیلهٔ شاهنشاهان حمایت و پشتیبانی می‌شد لامحاله این هنر در عهد سلوکی نه تنها پیشرفت شایسته‌ای نکرد بلکه دستخوش زوال هم گردید. در معبد دیانا در دینور Dinvar نزدیک کرمانشاه و هم‌چنین در

معابد غنی و ثروتمند دیگر سلوکی مانند معابد «آتنا» و ارتمیس (که بعدها به دست مهرداد اشکانی غارت شد) آثار بسیاری از مجسمه و ستون و سرستون به دست آمده است که به سبک یونانی و خاصه سبک معمول زمان یعنی هلنیستیک Hellenistique می‌باشد. این آثار چنان واقع‌جویانه و دارای اختصاصات هنر یونانی است که دیدارکننده شک می‌کند که در ایران ساخته شده است و احتمال می‌دهد که از یونان به ایران آورده باشند.

آنگاه که پارتی‌ها شاهنشاهی بزرگ را در ایران بنیان گذاردند در ابتدای امر شاید از نظر سیاسی و یا شاید از آن نظر که خود جنگجویانی بودند که به سوارکاری و جنگ و گریز بیشتر راغب بودند تا آثار هنری علیهذا به تأثیرات هنری یونان در ایران به نظر خصمانه ننگریستند و حتی در سکه‌های خود، خود را «دوستار یونان» خواندند، اما همین که پارتیان مستقر شدند و شاهنشاهی اشکانی مستحکم گردید آثار خارجی کم‌کم مستهلک شد تا در عهد ساسانیان که هنری اصیل و ملی به وجود آمد. در حقیقت اشکانیان بودند که پایه‌های هنر عالی ساسانی را بنا نهادند.

خط میخی در زمان اشکانی جای خود را به خط پهلوی اشکانی داد. از نظر مذهب شاید که اشکانیان در ابتدا زرتشتی نبودند و نیروهای طبیعی خاصه ماه و خورشید را می‌پرستیدند اما شک نیست که ایرانیان به آیین «مزدیسنی» وفادار مانده بودند. آثاری موجود است که می‌رساند غالب سلاطین پارتی نیز به آیین مزبور گرویده‌اند... در پشت سکه بلاش اول نقش آتشگاه نقر گردیده است... تیرداد یکم در معبد ناهید در ارشک تاجگذاری کرده است... آتشگاه‌ها و معابد دیگر به دست شاهنشاهان اشکانی ساخته شده است. اما به طور کلی اشکانیان نسبت به مذهب سختگیر نبودند و به پیروان مذاهب مختلف در قلمرو پادشاهی‌شان به نظر اغماض می‌نگریستند و در همان حال که اجداد ساسانیان در استخر آتش آتشگاه ناهید را حفاظت می‌کردند یونانی‌های تابع اشکانی نیز در معابد خود خدایان خود را می‌پرستیدند و یهودیان مورد مساعدت و حمایت پارتیان بودند و اعتقاد داشتند که: «هنگامی که تو اسب پارتی را به قبری در فلسطین بسته بینی ساعت ظهور مسیح نزدیک است.» (ایران از آغاز تا اسلام، گیرشمن، ترجمه

دکتر محمد معین صفحه ۲۷۳).

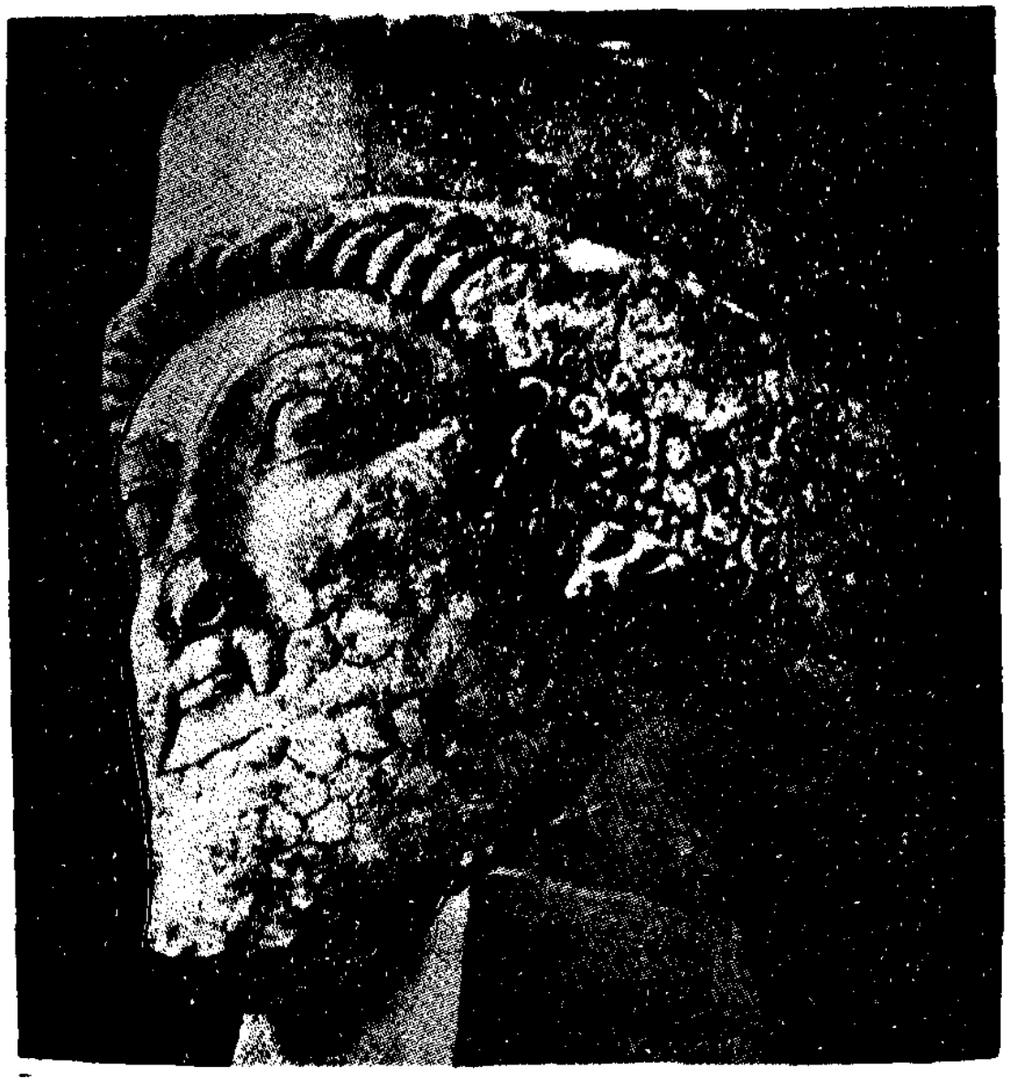
معماری، حجاری، نقاشی ـ پارتیها در طول پنج قرن شاهنشاهی خود شهرهای بزرگی ساخته‌اند که از آن همه جز اندکی و آثاری خراب بر جای نیست. اشکانیان بانیان شهرهای بزرگ *تیسفون* و *هنزه* در بین‌النهرین و «دارابگرد» و «گور» و غیره بوده‌اند. تیسفون در آغاز اردوگاه نظامی پارتی بود و در مقابل سلوکیه در ساحل دجله بنا شده بود و بعدها پایتخت بزرگترین شاهنشاهان جهان گردید. هنزه قلعه‌ای بود مستحکم و در جوار سرحد میان دو شاهنشاهی عظیم جهان یعنی روم و ایران بناشده بود. طرح عمومی ساختمان این شهرها مدور بود و شاید از اصول شهرسازی آسیای غربی اقتباس شده بود.

مجسمهٔ مفرغی (اشکانی) از: شمی سدهٔ دوم پیش از میلاد (موزهٔ ایران باستان)

طرح خانه‌سازی پارتیان به دلیل آثاری که در غرب ایران به جا مانده است مانند عهد هخامنشی بوده است. بعضی از خانه‌ها دارای حیاط بوده و اطاق‌ها گرداگرد حیاط قرار داشته است و بعضی سراها مزین به ایوان بوده است. طرح اخیر به وسیلهٔ ساسانیان رواج زیاد یافته است.

دیوارها یا از سنگ، یا از آجر ساخته می‌شده است. سنگها را حجاری می‌کرده‌اند و روی می‌کرده‌اند و روی گچ دیوار، گچ‌بری می‌کرده‌اند. متاسفانه به طور دقیق

نمی‌توان خصوصیات هنر عهد اشکانی را تعیین کرد زیرا نه چندان آثار زیادی از آن عهد تا به حال کشف شده است و نه تحقیقات علمی دامنه‌داری در این زمینه به عمل آمده است. از آنچه مانده است می‌توان اصول زیر را استخراج کرد:



سر شاهزاده (قرن ۵ پ. م.) ـ مجموعهٔ خصوصی. بروکسل نی (از: شمی)

الف ـ نقوش روی دیوارها نقوش هندسی و تزئینی است، هم چنین نقش گل‌ها و برگ‌های رنگین، رامشگران و ارباب انواع و نقش شاه و ملکه، موضوعات عمدهٔ نقاشی دیواری عهد اشکانی را تشکیل می‌دهند... تأثیرات هنر یونانی بر این نقوش یکی از آن نظر است که نقوش با آزادی و نزدیکی زیاد به طبیعت رسم شده‌اند و دیگر آنکه غالباً شاه و ملکه در کنار هم نقش گردیده‌اند.

ب ـ در نقوش برجسته پارتی تأثیر هنر غربی کمتر است. در قدیمترین نقش برجسته پارتی، متعلق به سال ۸۰ ق. م که در بیستون حجاری شده است، همان خصیصه‌هایی که در نقش برجسته‌های هخامنشی ذکر شد دیده می‌شود یعنی نقوش دارای صلابت و ابهت خاموش و آرام می‌باشند. تیپ

انسانی نمایش داده شده است نه فرد خاص یا افراد مخصوصی و به علاوه این تیپ خاص انسانی فاقد حالت و حرکت ویژه است.

پیکر بلاش سوم (؟)

نقش برجسته بر سردر معبدی در زیر سطحه (تخت جمشید)

نقش برجسته بر سردر معبدی در زیر سطحه (تخت جمشید)

ج ـ قانون تقابل یا نقش از روبرو یعنی نشان دادن صورت و هیکل از روبرو که در مفرغهای لرستان در اشیاء نذری آن عهد سابقه داشته به وسیلهٔ پارتیان پیروی گردید و به وسیلهٔ ساسانیان به کمال رسید. در نقش برجستهٔ «تنک سروک» صحنه‌ای است که پادشاه را در حال قربانی کردن نشان می‌دهد و عدهٔ بسیاری به دنبال او ایستاده‌اند، همهٔ این اشخاص از روبرو نقش شده‌اند. هم‌چنین در نقش برجسته «سوار سنگین اسلحه» که حامل نیزه است و در همان تنک سروک حجاری شده است سوار مزبور نیز از روبرو نقش گردیده است. و نیز در یک پیکره کوچک پادشاه، که از سنگ سبز و گرانبهایی ساخته شده است و شاید برای تزئین به کار می‌رفته، پادشاه از روبرو نقش شده است و کلاه ملی اشکانیان را بر سر دارد. این نقش چنان واقعی و سرشار از حیات است که در شباهت آن به مدل اصلی که به اغلب احتمال بلاش سوم بوده است جای شکی نمی‌ماند.

د ـ موضوعات مهم نقش برجسته‌های اشکانی اجرای مراسم، و تشریفات سلطنتی، بخشیدن منصب‌ها، تشریفات مذهبی در برابر آتشگاه، جنگ، شکار و غیره است.

هـ ـ عالیترین اثر نقاشی متعلق به عهد اشکانی آثار منقوش مکشوف در کوه «خواجه» در سیستان است که به اغلب احتمال متعلق است به قرن اول میلادی؛ تزئینات این نقوش به وسیلهٔ گل‌ها و نخل‌ها و برگ نیلوفر و خطوط و سطوح هندسی انجام یافته است. در یک جا رب‌النوع عشق یونان یعنی اروس را می‌بینیم که بر اسبی سرخ رنگ سوار است، در قسمت دیگر رامشگران و بندبازان و سایر خدایان یونان و شاه و ملکه نقش گردیده‌اند. در این مجموعه، تأثیر هنر یونانی را بر هنر ایران نمی‌توانیم انکار کنیم نه تنها موضوع هنری تا حد زیادی یونانی است بلکه حرکت و حالت و درخشش زندگی در جزئیات این آثار نیز اقتباس از یونان است.

سوار اشکانی از گل پخته

کارهای فلزی و سفالی ـ چنانکه از نقوش پادشاهان و ملکه‌های اشکانی بر می‌آید پارتیان علاقه زیاد به جواهرات و آثار زرین و آلات سیمین داشته‌اند و شک نیست که صاحبان این پیشه‌ها را تشویق می‌کرده‌اند. اما در

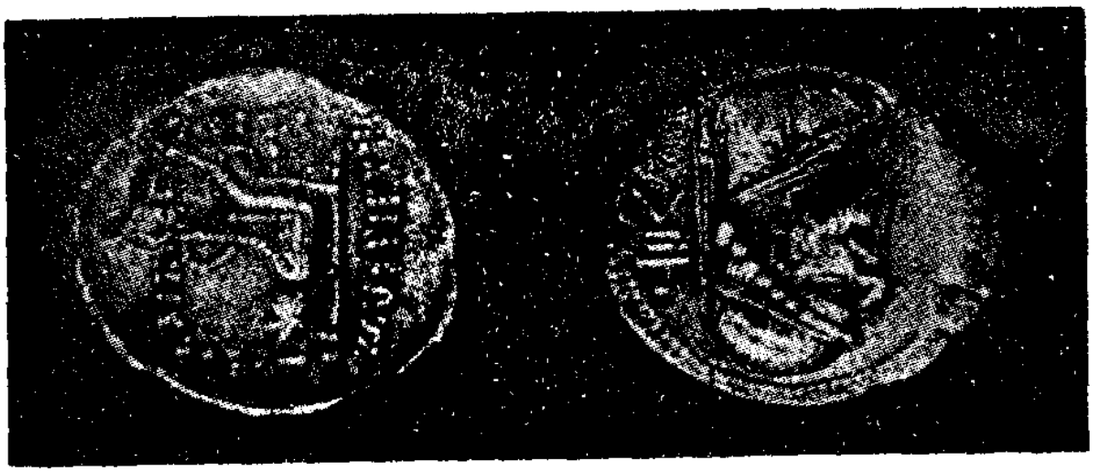
زمینهٔ سفال‌سازی در زمان اشکانیان، چون بیشتر برای مصارف زندگی روزمره و مردم عادی بوده است کمتر به جنبه و ارزش هنری آن توجه شده است ـ هر چند آثار سفالی نادری از زمان اشکانی به جای مانده است که جنبهٔ هنری دارد، مانند مدالی که از گل پخته در شوش به دست آمده است. نقش این مدال زنی است که از یک پستان خود شیر در جامی می‌دوشد. آقای گیرشمن عقیده دارد که این نقش، ناهید را مجسم می‌سازد که به تقلید رب‌النوع یونانی، عریان نقش گردیده است. سفال‌های عهد اشکانی دارای نقوش زیاد و طرح‌های هندسی نیست بلکه در عوض دارای لعاب است که غالباً دو رو است یعنی هر دو روی اثر، لعاب داده شده است و این لعابها غالباً یک رنگ یا دو رنگ سیر و روشن از یک رنگ است ـ به نظر می‌رسد که لعاب سبز، مخصوصاً درجات مختلف رنگ سبز، از سبز سیر گرفته تا آبی فیروزه‌ای مورد توجه بسیار بوده است.

مهمترین نمونه سفال‌سازی دوره پارتیان تابوتهای سفالی لعابدار است، که واضح است لعاب دادن آنها کار بس دشواری بوده است. می‌دانیم که یکی از سنن زرتشتیان عرضه اجساد مردگان در هوای آزاد بوده است، اما از بررسی‌های باستان‌شناسی برمی‌آید که اشکانیان مرده‌های خود را در تابوتهای سفالی می‌نهاده‌اند و در مدفن‌ها دفن می‌کرده‌اند و به همین دلیل است که این تابوتها به دست ما رسیده است. تابوتهای پارتی دارای سرپوش بوده و با تصاویر و طرح‌های تزئینی از گل و گیاه و مو و نخل و گاه تصاویر آدمی از زنها و سربازها و رقاصه‌ها تزئین می‌شده است. دو نوع مهم تابوت سفالی می‌ساخته‌اند، یکی شبیه حمام دستی (وان) بوده، و دیگری شبیه کفش راحتی بوده است و از سرپهن آن مرده را درون تابوت می‌گذاشتند. جسد کودکان را در سبوهای سفالی دهان گشاد می‌نهاده‌اند.

غیر از تابوت سفالی، انواع ظروف سفالی از خم و سبو و دیزی و دیگ و قمقمه و غیره نیز ساخته می‌شده است اما غالب این ظروف عاری از تزئین بوده‌اند.

خلاصه ـ متأسفانه اطلاع ما از هنر عهد اشکانی اندک است، اما از قراین و آثار می‌توانیم حدس بزنیم که کشور ایران در این عصر دارای هنر وسیعی بوده

است و در همین عهد است که پایه‌های هنر ساسانی ریخته شده است. بعضی از خاور - شناسان نوشته‌اندکه چینی‌ها تحت



هنر پارتی - درهم مهرداد دوم - (الف) اشک (ب) مهرداد دوم (سده‌های ۱ - ۲ پیش‌از میلاد) مجموعهٔ شخصی

نفوذ هنر پارتی به تصویر جنگجویان پرداخته و در دورنماسازی از هنر اشکانی اقتباس‌هایی کرده‌اند و هم‌چنین لعاب‌سازی را از ایرانیان تقلید کرده‌اند. به طور کلی می‌توان گفت که نکته بارز هنر اشکانی وجود هنر یونانی در ایران است. باید دانست که این هنر با هنر ایرانی آن چنان در نیامیخته

ورکا - سرباز پارتی که دراز کشیده است - موزهٔ بریتانیا بین‌النهرین - «بغ‌دخت» موزهٔ برلن

است که یک هنر تألیفی و کامل و واحدی را عرضه بدارد - در آثار اشکانی همه جا عوامل و آثار هنر یونانی در برابر هنر ایرانی قرار دارد و می‌توان گفت که این دو هنر در برابر هم وجود داشته‌اند و تأثیر هنر یونان برآثار ایرانی از تأثیری سطحی تجاوز نکرده است ولی بنابر پاره‌ای عقاید می‌توان شیوه‌های

آثار هنری این دوره را به وجه ذیل از یکدیگر جدا ساخت: سبک خالص ایرانی، سبک یونانی، سبک تألیفی یونانی و ایرانی.

مسکوکات شاهنشاهی (پارتی)
الف ـ گودرز دوم، ب ـ ج ـ مهرداد دوم، د ـ ارد اول،
هـ ـ فرهاد پنجم و موزا، و فرهاد چهارم

هنر ساسانی

فارس مهد ساسانیان و یکی از مراکز مهم سلطنت هخامنشیان همواره حافظ آیین به‌دینی و پیرو احکام و اوامر اهورامزدا و مرکز صیانت معبد ناهید بود. معبد ناهید (آناهیته مظهر آب) در استخر فارس قرار داشت و در آن هیربدان و روحانیان آتشگاه خدمت می‌کردند و ساسان و پدرش مقامات دینی مهمی در آتشگاه و معبد ناهید داشتند.

مظهرپرستی و تثلیث، یعنی پرستیدن اهورامزدا به صورت اناهیته (مظهر آب)، میترا (مظهر خورشید) و زروان (مظهر آتش) شاید آثار آیین بس قدیمی آریاییها باشد که می‌دانیم نیروهای طبیعی را می‌پرستیدند و عناصر مقدس را نمی‌آلودند. شاید هم این تجسم خدا و نیروهای روحانی تأثیراتی بود که مذهب خدایان پرستی یونانی و هم‌چنین الهه‌پرستی بابلی در آیین ایران باستان باعث گردیده بودند.

پس از غلبه اردشیر بر اردوان پنجم، ساسانیان حکومت ملی واحدی تشکیل دادند و برای آنکه وحدت این حکومت را تأیید و تحکیم نمایند لازم بود که دین و آیین واحدی را نیز به رسمیت بشناسند. ابتدای سلطنت ساسانی مقارن بود با نهایت قدرت و انتشار مذهب بودا در شرق ایران از چین و هند و ژاپن، و مسیحیت در غرب ایران، و مذهب یهود که جای خود داشت. ساسانیان می‌بایست مذهبی را در تمام قلمرو خود تقویت کنند که اولاً وحدت ملی آنها را در برابر همسایگان تضمین نماید، و در ثانی با تحولات مذهبی شرق و غرب (اگر در هماهنگی نباشد) لااقل قابل قبول بوده و ایمان مردم کشورشان را شایسته باشد ـ و شاید به همین علت در عهد ساسانی مذاهب جدیدی به وسیلهٔ مانی و مزدک عرضه گردید و شاید هم به همین جهت شاهنشاهان ساسانی در ابتدا از این مذاهب جدید اقبال کردند.

مانی در زمان شاپور اول ظهور کرد، شخصاً از خاندانی شایسته بود و خود

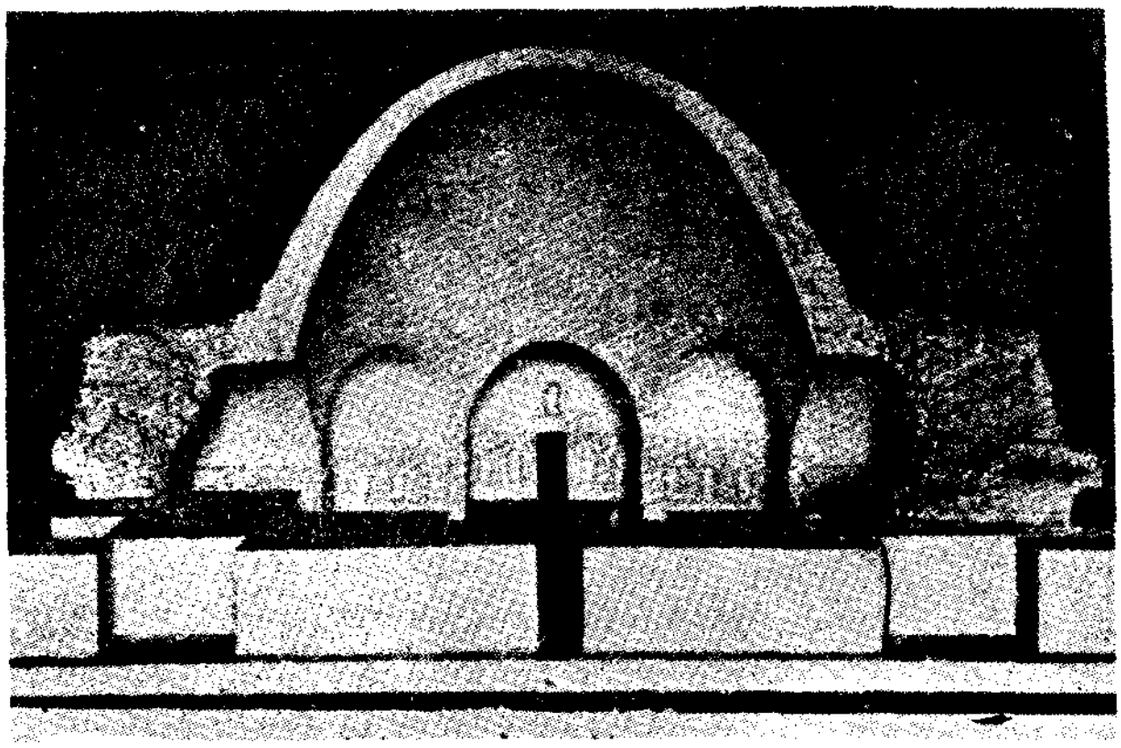
را مانند زرتشت و بودا و عیسی فرستاده خدا می‌دانست. مانویت مذهبی بود تألیفی، و در حقیقت اصول خود را از مذهب بودا، آیین مسیح و دیانت مزدیسنا و اعتقادات بابلی اخذ کرده بود. بنیان مانویت برهمان ثنویت آیین زرتشت بنا شده بود و زندگی و جهان به اعتقاد مانویه مظهر تضاد و مبارزه خیر و شر بود. مانی و پیروانش عقیده داشتند که تن آدمی ظلمانی است و روان او نورانی، و راه رستگاری رهایی از ظلمت تن و فروگذاشتن قیود مادی است (بودیسم) و آنگاه که همهٔ ارواح آزاد شوند و به سوی خورشید صعود کنند، آسمان و زمین منهدم خواهد گشت و حکومت نور جاودان آغاز خواهد شد و پایدار خواهد ماند. مؤمنان بر وزیدگان Vizidhagan (برگزیدگان) و نیوشگان Niyoshaghan (شنوندگان) تقسیم می‌شدند. برگزیدگان گوشت نمی‌خوردند و تأهل اختیار نمی‌کردند و ملزم به ریاضتی شبیه به زهد راهبان دین مسیح بودند اما شنوندگان به ریاضت ملزم نبودند و تقوی و صفا و احتراز از حرص و جمع مال به آنها توصیه شده بود. قربانی و پرستش اصنام منع گشته بود و نماز و روزه برای پیروان لازم بود تا پیش از مرگ آمرزیده گردند. مانی و پیروانش نسبت به یهود بدبین بودند و زندگی و آیین یهود را کمک به خدای ظلمات می‌دانستند در حالی که مسیح را پیرو نیکی و تابع خدای خیر و نور می‌دانستند و حتی از بعضی از بخش‌های انجیل اقتباس‌هایی کرده بودند.

شاپور اول ابتدا به مانی توجه کرد اما روحانیان متنفذ آیین زرتشتی، شوریدند و مانی بعدها به محاکمه کشیده شد و مقتول گردید. اما مانویت در آسیای مرکزی مستقر گردید و در مصر و سوریه نیز پیشرفتهایی نمود. در تورفان ترکستان رسالاتی را جمع به مانی پیدا شده است که به زبان پهلوی اشکانی است بنام شاپورگان، و هم‌چنین نقاشی‌هایی به وسیلهٔ «فن لوکوک» به دست آمده است که متعلق به یکی از کتب مذهبی پیروان مانی است و در نوع خود بی‌نظیر است. می‌توان مانویه را مخترع شیوه مینیاتور یا فن تصویر کتب خطی در ایران دانست. کتب مصور مانویه تا قرن سوم هجری خواننده داشته است. شیوه نقاشی پیروان مانی که شک نیست دنباله هنر نقاشی عهد ساسانی است یکی از منابع عمده نقاشی و فن تصویر کتب خطی در هنر اسلامی است.

با قتل مانی و سوزاندن رسالات او آیین مزدیسنا در حقیقت تقویت گردید

و دین رسمی حکومت ملی و واحد ساسانیان قرار گرفت. اهورامزدا همچنان مظهر خدای واحد باقی ماند، اما مظاهر دیگر مانند ناهید و مهر در درجه دوم اهمیت قرار گرفتند. متون اوستا از نو تدوین شد و کلیه روایات شفاهی مربوط به آیین به دینی ثبت و نوشته گردید شاید به همین دلیل هم بود که آیین مزدک در عهد قباد بیش از چند صباحی خاطر ایرانیان را به خود مشغول نکرد.

معماری، حجاری و نقاشی معماری ساسانی با تفاوتها و تحولاتی دنباله معماری اشکانی است. در شهرسازی ساسانیان روش طرح مستطیل را ترجیح دادند و هماهنگی شهر را با وضع طبیعی زمین در نظر



بیشاپور: تالار بزرگ کاخ ساسانی

گرفتند. در شهر بیشاپور و هم‌چنین در گندشاپور (میان دزفول و شوشتر کنونی) همین طرح مستطیل را به کار بردند. این دو شهر شباهتی به اردوگاههای رومی داشتند و شاید برای جا دادن اسرای رومی و به کمک خود آنها ساخته شده بودند.

مصالح قصور ساسانی سنگ‌های عظیم، قلوه سنگ‌ها، گل نپخته و خشت بود. روی سنگ‌ها مانند هخامنشیان و اشکانیان حجاری می‌کرده‌اند و با نقش برجسته‌هایی مربوط به شاه و تشریفات سلطنتی تزئین می‌کرده‌اند. ابتدا بناهای ساسانی دارای کتیبه‌هایی به خط پهلوی ساسانی بود. طاق هلالی و گنبد در معماری ساسانی و مخصوصاً در بنای آتشکده‌ها به کار می‌رفت.

شاه‌نشین کاخ ساسانی با گچ‌بری و تزئینات آن (از: بیشاپور)

مهمترین آتشکده‌ای که در عهد ساسانی ساخته شده است آتشکده بیشاپور است، هم‌چنین آتشکده‌ای در فیروزآباد که در جنب آتشگاه برجی تعبیه شده بوده است که به هنگام تشریفات مذهبی در رأس آن آتش مقدس در هوای آزاد می‌سوخته است. طرح عمدهٔ آتشگاه‌ها تالاری بوده است که به وسیلهٔ چهارستون یا جرز برپا می‌شده است و روی‌سقف‌آن گنبدی‌قرار داشته است. زیر گنبد در داخل تالار آتش مقدس در ظرفی همواره روشن بوده است.

قصور ساسانی ابتدا با سنگ‌های حجاری شده مزین می‌گردیده است و بعد با نقاشی (تقریباً شبیه به فرسک) تزیین می‌شده است. این نقاشی‌های دیواری روی گچ دیوار انجام می‌گردیده است، از روی منابع تاریخی اطلاع می‌یابیم که قصر تیسفون دارای فرسکی بوده است که صحنه تسخیر انطاکیه را نشان می‌داده است. از تحقیقات باستان‌شناسی در مقر ساسانی در ایوان کرخه بر می‌آید که کف ایوان‌ها با موزاییک منقوش شده بوده است و قطعاتی از این موزاییک‌ها در قصر بیشاپور به دست آمده است.

متجاوز از سی نقش برجسته متعلق به عهد سلطنت ساسانیان بر صخره‌هایی که غالباً در فارس است کشف شده است. نقوش اولیه عهد ساسانی مانند نقش برجسته فیروزآباد که در آن غلبه اردشیر بر اردوان پنجم نشان داده شده است دارای خشونت و عاری از جزئیات لطیف است اما کم‌کم اشکال دارای حجم می‌شوند و جزئیات مورد توجه قرار می‌گیرد.

مهمترین نقش برجسته‌های ساسانی، یکی در نقش رستم است و آن

صحنه‌ای است که اهورامزدا حلقهٔ نورانی نشانه سلطنت را به اردشیر اعطا می‌کند. شاه و خدا، هر دو سواره نقش شده‌اند و سم اسب‌های آنان دشمنانشان یعنی اهریمن و اردوان پنجم را لگدکوب می‌کنند. هم‌چنین نقش برجسته‌ای در بیشاپور است که در آن غلبه شاپور بر والریانوس امپراطور روم نشان داده شده است. نیز نقش برجسته مدوری است که شامل چهار رده است و به سبک نقش کنده شده یا گود، ساخته شده است و فتوحات شاپور اول را نشان می‌دهد.

هنر نقش برجسته ساسانی در زمان بهرام اول به اوج اعتلا رسید. صحنه اعطای منصب از طرف این شاه در بیشاپور عالی‌ترین اثر ساسانی و ایرانی است. از قرن چهارم میلادی این صنعت به علت ضعف طراحی به زوال گرایید. از مطالعه نقوش ساسانی و هم‌چنین از اطلاعات حاصله از متون نوشته‌ها **می‌توان خواص زیر را برای هنرهای تزئینی عهد ساسانی** برشمرد:

تیسفون: کاخ ساسانی (مداین)

۱ ـ موضوع عمده نقش برجسته‌ها و حجاری و حتی نقاشی‌های عهد ساسانی شاه و تشریفات درباری و گاه شاه در برابر خدا بوده است. اعطای منصب، غلبه بر دشمن، موکب شاهی و خاندان سلطنتی از موضوعات مهم حجاری‌های ساسانی است. در موزاییک‌ها، بانوان درباری و رقاصه‌ها و مجالس ضیافت نیز طرح می‌شده است.

۲ ـ نقوش برجسته ساسانی مشخصات نقوش هخامنشی را مانند آرامش و سکون و وقار حفظ کرده است اما شبیه سازی، تجسم البسه، طرح دقیق و نزدیکی به طبیعت مشخصاتی است که هنر ساسانی را ممتاز می‌نماید، شاید بتوان گفت که دلیل این امتیاز تأثیراتی است که از هنر رومی گرفته شده است.

۳ ـ شاه مانند عهد باستان بزرگتر از اطرافیان خود نقش می‌شده است.
۴ ـ صف اشخاص جاهای خالی نقوش را پر کرده‌اند و افراد به طور دسته‌جمعی (گروهی) نشان داده نشده‌اند.
۵ ـ رعایت قرینه در ترکیب و سایر سجایای خاص ایرانی در نقوش ساسانی همه جا به چشم می‌خورد.
۶ ـ در موزاییک‌های ساسانی صورت‌ها (به جز چند مورد) همه سه ربع نشان داده شده‌اند و این امر تکاملی است نسبت به نیمرخ‌ها در هنر هخامنشی و نقطه مقابل هنر توأم با خشونت اشکانی است.
۷ ـ خاورشناسان، نقوش برجسته ساسانی را که در حقیقت ثبت وقایع تاریخی بر روی سنگ است و در ایران از زمانی بس قدیم سابقه داشته است، تقلیدی از نقش برجسته‌های رومی می‌دانند. و از آن جمله صحنه فتوحات شاپور اول در بیشاپور که در چهار رده است و به شیوهٔ نقش برجسته ترسیم شده است و اعمال قهرمانی شاهنشاه ساسانی را نشان می‌دهد با نقش برجسته‌های «ستون امپراطور تراژان» یا (طریانوس) در روم مقایسه می‌کنند. و بنابراین نقاط ضعفی در حجاری‌های ساسانی و خواص مثبتی در نقوش رومی می‌یابند. از آن جمله می‌نویسند:
«نقوش ساسانی دارای وحدت و توالی نیست، در حالی که نقوش رومی همواره در خدمت معماری و مناسب با آن، با ابعاد محدود است و دارای وحدت است و مانند فیلم صامتی توالی دارد و جریان وقایع را از ابتدا تا انتها نشان می‌دهد.» و سرانجام نتیجه می‌گیرند که نقوش برجسته ساسانی تقلیدی است از حجاری‌های رومی. باید دانست که ایرانیان قبل از آنکه امپراطوری روم به وجود آید در تخت‌جمشید نهایت علاقه خود را به ثبت وقایع تاریخی به وسیلهٔ نقر آنها بر سنگ نشان داده‌اند و نقوش برجسته ساسانی چیزی نیست غیر از ادامه حجاری‌های هخامنشی و اشکانی. تأثیراتی که هنر ساسانی از هنر رومی گرفته است منحصر است به جزئیات، از قبیل شبیه‌سازی و نزدیکی به طبیعت و توجه به نقش بانوان و رقاصه‌ها و رامشگران که در عهد هخامنشی سابقه نداشته است.

هنر تدفین اموات ـ به نظر می‌رسد که در عهد ساسانی مردگان را در

برجهای خاموشان (که هنوز هم نظایر آن‌ها در کرمان و یزد و حتی در جنوب تهران ـ کوه بی‌بی شهربانو ـ دیده می‌شود) می‌نهادند تا پس از ریزش گوشت، استخوان‌ها را در پارچه‌ای بپیچند و در آرامگاه‌هایی در کمر کوه دفن کنند.

دوری سیمین مطلا: (پادشاه ساسانی در حال شکار)

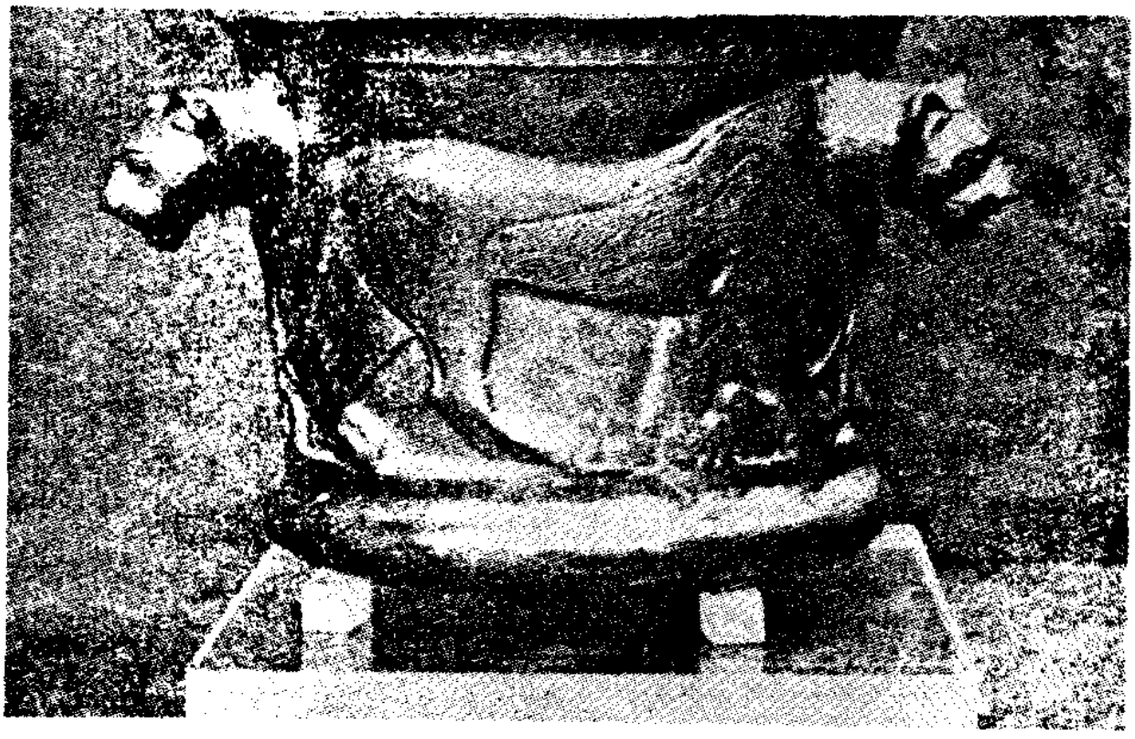
منسوجات ـ ایران سر راه چین و روم قرار داشته‌است و راه عظیم ابریشم از ایران می‌گذشته است، یعنی در حقیقت مرکز حمل ابریشم خام چین به روم، از یک طرف، و راه عبور منسوجات ابریشمی بیزانس و روم قدیم از طرف دیگر بوده است. از نمونه‌های گرانبها و از اطلاعات حاصله از متون اسلامی می‌توان دریافت که هنر منسوجات ابریشمی در عهد ساسانی به نهایت کمال و زیبایی رسیده است. و هم چنین فرش تیسفون که به دست اعراب قطعه قطعه شد و از توصیف این قالی حیرت‌آور که با نخهای زرین و سیمین

بافته شده بوده است و به جواهرات مرصع بوده است می‌توان دریافت که صنعت قالی‌بافی نیز در این عهد در نهایت اعتلا بوده است.

تزئین ظروف ـ ظروف نسبتاً زیادی از بشقاب و جام و فنجان و گلدان، از عهد ساسانی مانده است. این ظروف که غالباً سیمین و گاهی زرین است نهایت مهارت پیشه‌وران عهد ساسانی را در حکاکی نشان می‌دهد. موضوع‌های تزئین این ظروف صحنه‌های شکار رامشگران و کنیزکان، ضیافت، حیوانات افسانه‌ای و خیالی، شاه بر تخت سلطنت، اعطای منصب، گل‌ها و پرندگان بوده است.

۱ ـ در این حکاکیها نزدیکی به طبیعت چندان رعایت نگردیده است، زیرا نقوش و طراحی این ظروف بیشتر جنبه تزئینی داشته است.

۲ ـ ترسیم حیوانات شکار در این ظروف مانند شیر و غزال و گراز در نهایت مهارت و قدرت انجام شده است ـ بعضی از حیوانات با عضلات منقبض و کشیده، و برخی در سرعت فرار و گاهی در حین حمله به خوبی نقش شده‌اند ـ معلوم است که هنرمندان عهد ساسانی آگاهی و هنرمندی اجداد خود را نسبت به طرح احوال و حالات حیوانات به ارث برده‌اند.



از کلاردشت: جام زرین (موزهٔ تهران)

۳ ـ یک موضوع جالب که روی ظروف نقره عهد ساسانی توجه را به خود

می‌خواند داستان بهرام گور و ساز زن او «آزاده» است. این داستان در حجاری‌های ساسانی ـ در مفرغ‌ها و سفال‌ها و گچ‌بری‌ها ـ نیز تکرار شده است و حتی بعد از ساسانیان نیز ادامه یافته است.

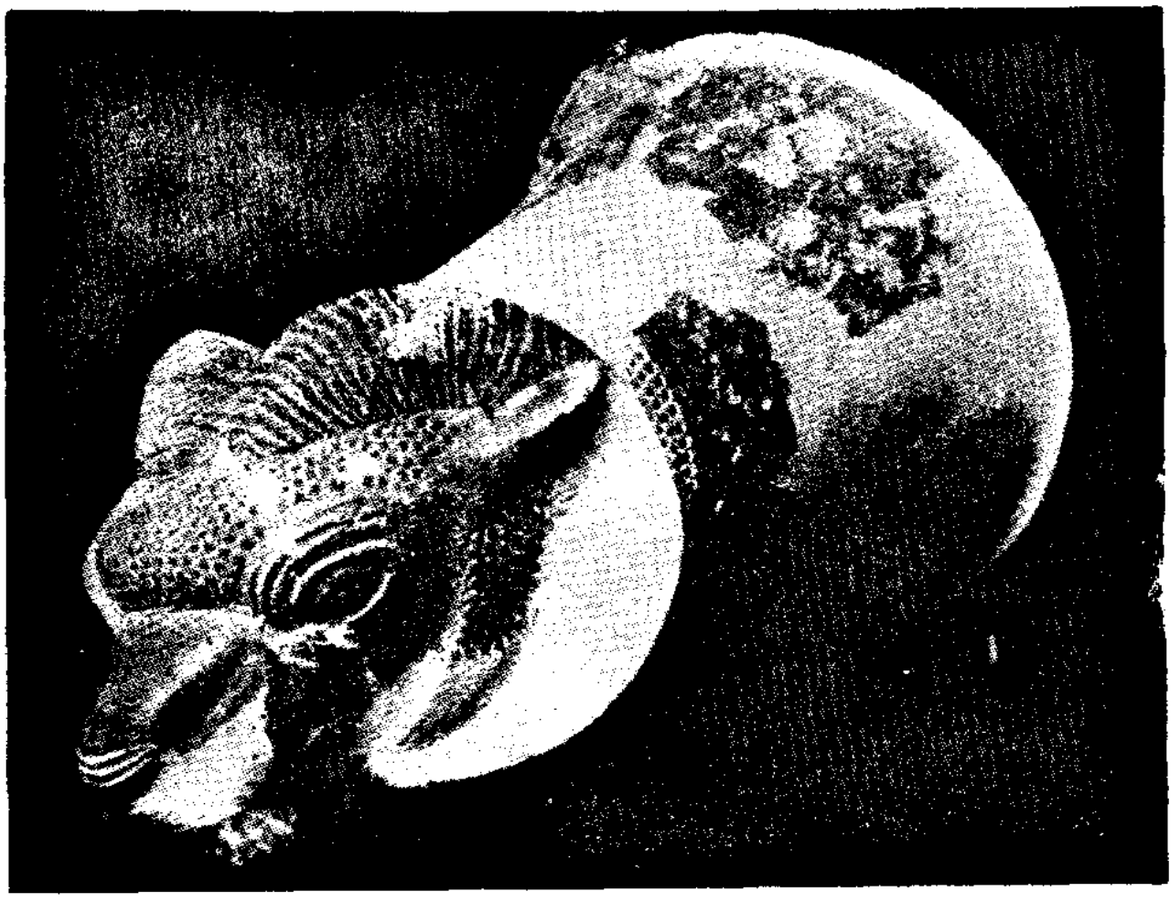
۱ـ بهرام پنجم، ب ـ ج ـ شاپور اول، د ـ اردشیر اول، هـ ـ خسرو اول، و ـ خسرو دوم، ز ـ بلاش (یزدگرد دوم)

موزاییک‌های کاخ ساسانی

خلاصه ـ شک نیست که هنر عظیم ساسانی گسترش زیاد یافته و بر غرب و شرق تأثیرات بسیاری کرده است. در معماری ساسانی چنانکه دیدیم ساختن

طاق‌های هلالی و گنبدها بدعت نوی بود. در معماری ایرانی و شاید حتی در معماری غربی، ساسانی‌ها مؤثرترین راه طاق زدن بر مربع بنا را آموخته بودند و به پوشش فواصل وسیع با مواد سخت توفیق یافته بودند بعضی از اصول معماری ساسانی بود که راه را برای ترقی معماری گوتیک باز کرد. در گچ‌بری‌های کلیساهای کهن فرانسه نقوش ساسانی بی‌اینکه معانی رمزی آنها دریافته گردد به وسیله حجاران و نقاشان تکرار گردیده است. تأثیر هنر ساسانی بر هنر بیزانس و از جانب دیگر بر هنر آسیای مرکزی غیر قابل انکار است. اما وارث حقیقی هنر و تمدن ساسانی تمدن و هنر اسلامی است.

موزاییک‌های کاخ ساسانی



از آذربایجان: جام، به شکل سر حیوان، از گل پخته
(موزهٔ تهران)

هیتی‌ها و فنیقی‌ها

از سوریه شمالی گرفته تا ارمنستان، منطقهٔ وسیعی هست که در نتیجهٔ حفریات باستان‌شناسان آثار زیادی از قبیل نقش برجسته، مجسمه و جواهرات به سبک‌های خاص به دست آمده است... بر برخی از این اشیاء یا نقش‌برجسته‌ها نوشته‌هایی دیده می‌شود که خواندن آنها هنوز هم میسر نگشته است... این آثار را به قوم هیتی که در انجیل ذکری از آن رفته است و گویا در طول هزار سال (۱۶۰۰ تا ۶۰۰ ق.م) امپراطوری بزرگی را تشکیل داده‌اند نسبت می‌دهند. هنر قوم هیتی شباهت تام به هنر آشوری دارد و از نفوذ هنر مصری تا حدودی برکنار است... این آثار، فاقد روح و ابتکار هستند و به زحمت در خور آنند که در این مختصر به شرح آیند.

نیم تنه یک زن فنیقی

از سواحل جزیره قبرس (Chypre) تا حوالی مرز سوریه، فنیقی‌ها سکونت داشته‌اند... این قوم ضمن اینکه بر یونان سیادت واقعی داشتند بازرگانان بصیر و زبردستی هم به شمار می‌آمده‌اند...

بنابراین شناختن این قوم به منزلهٔ مؤسس و ایجاد کنندهٔ مکتب‌های هنری آشور، مصر، یونان، ایتالیا، اروپای مرکزی و حتی گل(Gaule) نادرست است، و حقیقت مطلب این است که فنیقی‌ها جز تجارت هنر دیگری نداشته‌اند، یعنی این طایفه فقط حامل کالاهای کشوری به کشور دیگر بوده‌اند... در طول صدسال حفریات پی‌درپی اثری که بر غیر این نظریه دلالت کند به دست نیامده است و شاید برای باستان‌شناسان مسلم گشته است که فنیقی‌ها در سال هزار قبل از میلاد مسیح تقلید کنندهٔ متوسطی بیش نبوده‌اند... در عصر تجدید، یعنی آنگاه که این ملت زیر سلطهٔ قوم سائیت Saïte قرار گرفت علاوه بر اینکه هنر یونانی را تقلید می‌نمود از هنر مصری نیز نکاتی اخذ می‌کرد... فقط می‌توان فنیقی‌ها را در ساختن شیشه‌های رنگین و تراشیدن و برش فلزات صاحب مهارت دانست ولی با درنظر داشتن این نکته که بازهم در این قسمت فرم و موضوع آثار آنان مأخوذ از افکار بیگانگان بوده است، بدین جهت کارهای دستی فنیقی‌ها مطلقاً در خور این نیستند که وارد قلمرو هنر گردند (در این زمینه، توصیف تورات، از بیت‌المقدس و قصر سلیمان که طرح ابنیه را از آشوری‌ها دانسته است شاهد معتبری می‌تواند باشد). مجسمهٔ معروف به کروبین (Cherubin) شباهت تام به گاو نر بالدار آشوری دارد ـ اصلاً لفظ کروبین که معنای فرشته (کروبی در فارسی نیز به همین معنا آمده و به احتمال قوی ریشه آن آشوری است) را می‌دهد یک واژهٔ آشوری است که از طریق زبان عبری به سایر زبان‌های جدید وارد شده است.

اسامی مشهور در ادبیات غربی از خدایان یونانی با دو اصطلاح یونانی و رومی و عنوان آنها

منشاء هنرهای یونان

نقشه یونان و کرت

سواحل مجمع‌الجزایر «اژه» Egée مقر تمدنی بسیار قدیمی است که «هومر» در ۸۰۰ سال قبل از میلاد مسیح خاطرهٔ آن را تجدید کرده است و می‌شاید که در این روزگاران نیز این خاطرهٔ درخشان بار دیگر تذکار گردد.

دریانوردان دلاور و جسور این جزایر از نخستین افرادی هستند که به یافتن نخستین فلز توفیق یافته‌اند... جزیرهٔ قبرس اولین ناحیه‌ای است که مس در آن پیدا شد، و مهمترین منطقه‌ای است که از نظر داشتن معادن مس بی‌نیاز بود، و نخستین کشوری است که نامی بر این فلز نهاد (نام اصلی مس Kupros بوده و چون در جزیرهٔ قبرس به دست آمده است به Cuivre مبدل شده است.)... فرم و موضوع آثار دستی ساکنان این جزایر که تا کنون از سواحل آسیایی و یونان شمالی به دست آمده است تمدن آشور را به خاطر می‌آورند، تنها تفاوتی که این آثار با صنایع مصری و آشوری دارند عریان بودن مجسمه‌های رب‌النوع‌هاست که از مرمر سفید و به وجهی خشن ساخته شده‌اند، این امتیاز در گلدان‌های سفالین هم که اغلب شکل بدن آدمی را نشان می‌دهند مشاهده می‌گردد...

در سال ۱۸۷۰ میلادی یک نفر آلمانی موسوم به *هانری شلیمن* (Henri Schl iemann کاشف عالیقدری که علم باستان‌شناسی جداً مدیون اکتشافات اوست. این دانشمند متمکن، با اقدامات سودمند خود شش قرن افتخارآمیز به تاریخ هنری یونان افزود.) که ثروت هنگفتی در آمریکا برای خود فراهم آورده بود کاوش‌های عمیق و وسیعی را در منطقه «حصارلیک» Hissarlik در تنگهٔ داردانل (محل مفروض شهر افسانه تروا) Troie شروع کرد... نتیجهٔ حفریات، پیدا شدن شش دهکدهٔ کوچک، در طبقات مختلف زمین می‌باشد.

در ادنی طبقهٔ این حفریات، قصبه‌ای است که اشیاء مسی و ابزار سنگی از آن به دست آمده است... از چهار قصبهٔ فوقانی آلات مفرغی و ظروفی که عاری از تزئین هستند ولی با برش‌هایی زینت یافته‌اند کشف شده است... از دهکدهٔ ششمی (این شهر همان تروای پریام Priam است که بعدها توسط آکه‌ان Achéens که به آگامنون Agamemnon سلطان میسن Mycene خراج می‌داد ویران گردید) مقداری ظروف شکستهٔ نقاشی شده به دست آمده که

بی‌شباهت به آثار کشف شده از منطقهٔ «میسن» نمی‌باشد...

در میان آثار کشف شده توسط هانری شلیمن از «تروا»، گنجینه‌ای است مملو از ظرفها و آلات زینتی مختلف‌الشکل... گلدان‌هایی در این میان دیده می‌شود که از خاک قرمز ساخته شده و فرم بدن آدمی را دارند اشیاء زرین، قپان‌های دستی مدرج (در حقیقت این قپان‌ها معرف برداشتن گام‌های نخستین بشر به سوی برقراری آیین کتابت می‌باشد.) و همچنین مجسمه بسیار زیبا و کوچک و عریان زنی از سرب، از جمله آثاری است که در این گنجینه مشاهده می‌شود.

ناگفته نباید نهاد که این آثار در برابر اکتشافات بعدی هانری شلیمن که در طول ۱۴ سال از ۱۸۷۰ تا ۱۸۸۴ در نواحی میسن و تی‌رنت (Tirynthe) به عمل آورد بسیار ناچیز محسوب می‌گردند.

این دو شهر، که شهرت خود را مدیون هومر شاعر نامدار یونانی هستند، حافظ و نگاهدارندهٔ تمدن وسیع و گرانبهای باستانی می‌باشند... هانری‌شلیمن در این دو شهر بقایای یک تمدن گسترش یافته و یک ذوق هنری بدیع را پیدا کرده است که مطلقاً با ذوق و سلیقهٔ خلق آشور و مصر ارتباط ندارد.

در میسن قبرهایی یافته که دارای گنبدهایی از سنگ می‌باشند... در زیر میدان عمومی شهر قدیم، کفن‌ها و اشیایی یافته است که دلالت بر غنای مردم این سامان می‌کند... چند اسکلت انسانی به دست آورده است که پوشش و نقابی از طلا داشته‌اند... ظروفی زرین و سیمین، و جواهری خوش کار و ظریف، و دشنه‌هایی مفرغی که بر آنها صحنه‌هایی از شکارگاه به وسیلهٔ طلا و نقره رسم شده و همچنین یک انگشتر طلا که روی آن یک صحنه مذهبی حک گشته کشف کرده است.

در تی‌رنت قصری یافته است که مزین به نقاشی‌های بزرگ دیواری است، در این میان نقشی موجود است که یک بندباز یا یک شکارچی ماهر را در حال جهیدن بر پشت یک گاو نر در حال فرار نشان می‌دهد... در میسن هم مانند تی‌رنت، هانری شلیمن ظروفی سفالین یافته است که به شیوهٔ خاصی نقاشی شده است، موضوع‌های اغلب نقاشی‌ها را گیاهان، برگ‌ها، حیوانات دریایی و خزه‌ها و غیره تشکیل داده‌اند... در حقیقت موضوع‌های عمده، از طبیعت آلی

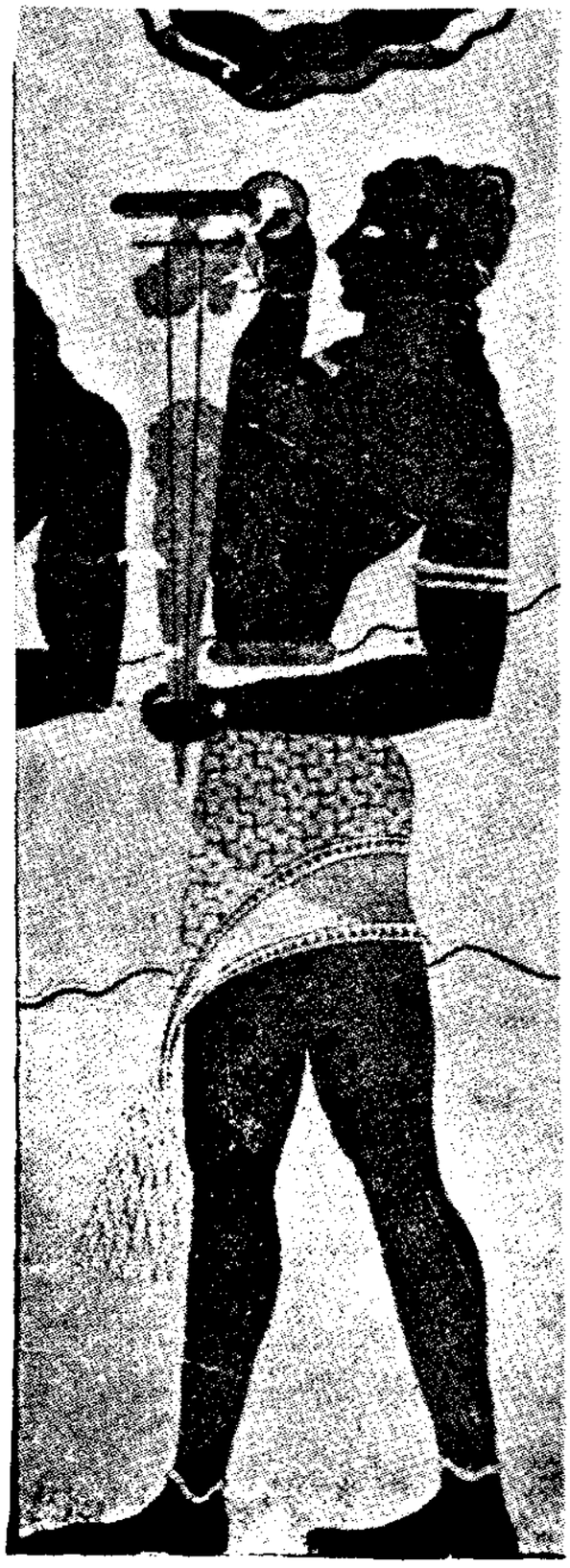
گرفته شده و بنابراین مطلقاً به آثار مربوط به کلده و مصر و همچنین اروپای مرکزی و غربی که تزیینات هندسی دارند شباهتی ندارد... حتی می‌توان گفت سکه‌های به دست آمده کم یا بیش مهرهای استوانه‌ای کلده‌ای را به خاطر می‌آورند ولی اصلاً شباهتی به ساخته‌های مصری ندارند.

ظرفی از: «میسن» (موزهٔ مارسی)

در ۱۸۸۶ آقای *تسونتاس* (Tsountas) دانشمند یونانی، مقبرهٔ عظیمی را در *وافیو* (Vaphio) نزدیک اسپارت کشف کرد... از این آرامگاه، اضافه بر سنگ‌های حکاکی شده و اشیاء دیگر، دو جام بسیار زیبای زرین که صحنه‌ای از اسیر کردن گاوهای وحشی بر آن حک شده است به دست آمد... ترسیم این صحنه به حدی با روح و زیبا به عمل آمده است که با بهترین آثار حکاکی آشوری (در زمینهٔ نقش حیوانات) برابری می‌کند و می‌توان ادعا کرد که این دوجام سزاوار شهرتی هستند که در جهان پیدا کرده‌اند.

در سال ۱۹۰۰، آقای *آرتور اوانس* (Arthur Evans) در *کنوس* (Consse) واقع در جزیره کرت یک قصر قدیمی که افسانهٔ باستانی شاه

مینوس (Minos) و لابیرنت[۱] معروف او را به خاطر می‌آورد کشف کرد... این کاخ از نقش برجسته‌هایی گچی و نقاشی‌هایی بسیار متنوع تزئین شده است مخصوصاً یک فرسک ۵۶ متر در دو ردیف موجود است که پانصد نفر از اشخاص مختلف در آن نقش گشته‌اند، سگها به رنگ آبی و درختان به رنگ سرخ رنگ آمیزی شده‌اند.. نقاشی‌های این بنا از نظر تنوع موضوع، و آزادی در سبک، کاملاً شگفت‌انگیز هستند... در برابر پیکرهایی که اندازهٔ طبیعی دارند، صحنه‌های کوچکی هم موجود می‌باشد که جمعیت انبوهی در آنها دیده می‌شود... میان این آثار، نیمرخ زنی هست که با حالتی کاملاً متجدد نقش شده است، بیننده میل می‌کند آن را به قرن شانزدهم نسبت بدهد، در صورتی مربوط به اعصار قبل از که مربوط



ساقی: فرسک از «کنوس» موزه کانادا

۱ - Labyrinthe آقای آرتور اوانس معتقد است که مفهوم این لفظ از کاخ تبر اخذ گشته و اصل واژه از لابریس Labrys که به معنای تبر می‌باشد مشتق شده است توضیح آنکه چون بنا به رسمی مذهبی بر سرتاسر دیوارهای قصر کنوس یا کنوسوس نقش تبرهایی دو تیغه رسم کرده‌اند به کاخ تبر شهرت یافته است، این کاخ تقریباً مانند راهروهای قصور آشوریان پیچ در پیچ بنا شده است و به همین جهت شخص ناآشنا مطلقاً قادر به خارج شدن از آن نبوده است علیهذا هر محلی که آدمی را دچار گمگشتگی و بلاتکلیفی کند لابیرنت نامیده می‌شود.

یک دختر «کرتی» (فرسک از: کنوس) موزهٔ کانادا

میلاد مسیح است... علاوه بر اینها، صحنه‌هایی از شکار حیوانات، دورنماها، و مناظری از یک شهر دیده می‌شود که از نظر تاریخ هنرهای مصور، آثاری مهم و بسیار گرانبها هستند.

دو قصر دیگر نظیر کاخ کنوس در *فااستوس* (Phaestos)، ناحیهٔ دیگری از جزیرهٔ کرت) توسط آقای «هالبر» Halbherr دانشمند ایتالیایی کشف شده است. در این کاخ‌ها، علاوه بر نقاشی‌های دیواری، نقش برجسته‌هایی که جنبش و حرکت دسته جمعی یک عده روحانی و گروه دروگران را به نحو احسن نشان می‌دهند موجود می‌باشد.

به طور کلی باستان‌شناسان برای مناطق یاد شده، سه دورهٔ مشخص، قایل هستند:

۱ ـ دورهٔ *اژه‌ئیان* (Egeénne یا عصر الهه‌های مرمرین، از ۳۰۰۰ تا ۲۰۰۰ سال ق.م)

۲ ـ دورهٔ *مینوئیان* (Minoenne یا مینوس Minos) که جزیره کرت منشاء آن است. در این دوره چون کرت کانون مهم هنری محسوب می‌گشته است آن را عصر کرتیان (Cretoise) نیز نام نهاده‌اند (۲۰۰۰ تا ۱۵۰۰ ق.م) سبک آثار هنری این دوره به سوی واقع‌جویی و ظرافت و زیبایی متمایل

است... هنرهای دستی و صنایع فلزی آنان با اینکه تحت نفوذ هنر مصریان و بابلیان بوده است ولی هرگز تقلیدی به نظر نمی‌آیند. به قول ژان دترن (J.Desterns) در قصور کرت راحتی و بهداشت بیش از ورسای منظور گشته و در زندگی آنان ذوق تجمل و ظرایف و لطایف و تمایل به زندگانی مرفه کاملاً هویداست.

۳ ـ دورهٔ *میسه‌نیان* (Myeénienne، ۱۵۰۰ تا ۱۰۰۰ ق.م) که توسط هانری شلیمن شناخته شد... این دوره از بعضی جهات پایان عصر مینوئیان را که به داشتن خط شهرت دارند[1] به خاطر می‌آورد و از نظر سفال‌سازی و نقاشی‌های بدیع، دورهٔ خاص و مشخصی را نشان می‌دهد.

این اعصار درخشان باستانی چشمهٔ فیاضی را تشکیل داده‌اند که اشعار هومر از آن منبع لایزال سیراب گشته است...

از این پس، در حوالی قرن ۱۱۰۰ *دورین‌ها* (Doriens) بر میسه‌نیان فایق می‌ایند و یونان را در وحشیگری‌های بی‌نظیر غوطه‌ور می‌سازند... اکثر صنعتگران جلای وطن می‌کنند به جزایر کییوس قبرس و Chios و سواحل سوریه و آسیای صغیر پناه می‌برند و بدین وسیله نیمی از تمدن شکوفان خود را از دستبرد دورین‌ها در امان می‌دارند... پس از گذشت سالیان دراز، اولاد و اعقاب و وارثان میسه‌نیان دوباره به یونان که در حال توحش می‌زیست مراجعت می‌کنند و با یک جرقه از نبوغی که از نیاکانشان به ارث برده‌اند زادگاه اجداد هنرمند خود را دوباره منور می‌سازند.

مطابق اکتشافات، *شلیمن* در *میسن* و *تی‌رنت* و یونان و آسیای صغیر و ایتالیا، دیوارهای سنگی عظیمی دیده شده است که بلندی آنها به شش یا هفت متر می‌رسد و به شکل کثیرالاضلاع می‌باشند... افسانه می‌گوید: این سنگها، دیوار خانه‌های *سیکلوپ‌ها*[2] بوده است... در میسن بر سردر این خانه‌ها مجسمه دو شیر ماده که برفراز دو ستون قرار گرفته و اطراف مدخل را نگاهبانی می‌کنند دیده می‌شود... نکته‌ای که در خور امعان نظر است این

---

۱ - سنگ نبشته‌هایی که از این قوم به دست آمده است مؤید این شهرت می‌باشد.

۲ - یونانی‌ها بنا بر روایاتی تأسیس این دیواره‌ها را به غول‌های افسانه‌ای موسوم به Cyclope نسبت می‌دهند.

است که این دیوارهای سنگی شباهتی به *دلمن‌های* اروپای غربی ندارد، ولی یک وضعیت اجتماعی نظیر آن اعصار را به خاطر می‌آورند... شک نیست، برخلاف قول افسانه، این سنگ‌های عظیم که امروز به دیوار خانهٔ غولان نسبت داده می‌شود مانند دلمن‌ها و اهرام، زیر سلطهٔ حاکمانی جبار و مقتدر از فرسنگ‌ها دور به دوش انسان‌ها حمل شده و در این اماکن برپا گشته‌اند...

شیر میسنی‌ها

در میسین پرستشگاه نمی‌بینیم، و به همین جهت می‌پنداریم که قصور پادشاهان، هم مقر خدایان آسمانی بوده و هم جایگاه خدایان زمینی... در این ابنیه، چوب بیش از سنگ به کار رفته است... ستون‌ها مانند پایه‌های میز، از

بالا به پایین نازک می‌شوند... این ستونها از سنگ ساخته شده‌اند (مانند ستون‌هایی که مجسمه شیر ماده روی آن است؛) از نظر فرم ستون ونوع حجاری مختص خود مینویی‌ها و میسنی‌ها می‌باشد... سر ستون‌ها هم اشکال ویژه‌ای دارند که با اندک دقت می‌توان آنها را به دو نوع متمایز تقسیم کرد:

۱ ـ نوع دوریک (Dorique)

۲ ـ نوع *ایونیک* (Ionique)

این فرمها که در عهد میسنی‌ها جنبهٔ آزمایشی داشته‌اند بعدها نقش درخشانی را در معماری یونان بازی کرده‌اند.

در میان آثار هنری این اقوام مجسمه‌های بزرگی که از روی طبیعت ساخته باشند کمتر دیده می‌شود، اغلب آثارشان در زمینه نقش برجسته‌هایی از مرمر سفید و سنگ آهکی و فلز و مجسمه‌های کوچک سفالین و بدل چینی و عاج و مفرغ و آثار فلزی منقور می‌باشد.

پیداست اگر بگوییم: هنر یونان در هزار سال پیش از میلاد مسیح توانسته است آرمان زیبایی را جامهٔ حقیقت بپوشاند سخنی گزاف و اغراق‌آمیز گفته‌ایم... حتی آثار بسیار شایستهٔ تحسینی مانند جامهای وافیو، (که به ظن غالب در قصر کنوس ساخته شده است) و مجسمه‌هایی که انسان را با کمری باریک مانند زنبور و ساق پاهای کشیده نمودار می‌سازد هنوز دور از آن هستند که به حق در خور عنوان شاهکار هنری باشند... لیکن می‌توان به جرأت گفت: اگر هنر آشوری مبین قدرت است، هنر مینویی‌ها تشریح کنندهٔ زندگی است. در این دو سبک، ابدا از ظرافت سرد آثار هنری مصر اثری مشاهده نمی‌شود... چه بسا اتفاق افتاده که ظروفی مربوط به مینویی‌ها در مصر و بالعکس آثاری متعلق به مصری‌ها در این نواحی دیده شده است این امر نشانهٔ وجود روابط تجارتی میان این اقوام می‌باشد، و حتی نشان می‌دهد که برخی از دقایق تزیینی را نیز از یکدیگر آموخته‌اند، لیکن با تمام اینها آشکارا می‌بینیم که این دو قوم در فرم کلی هنر، هرگز مطیع یکدیگر نبوده‌اند.

برخی از باستان‌شناسان به دلیل جنبش و حرکتی که در تصاویر حیوانات متعلق به مینویی‌ها دیده می‌شود و شباهت آشکاری که با آثار عصر «شکارچیان گوزن» دارد، سعی کرده‌اند این دو تمدن را از بعضی جهات مربوط

به هم سازند، یعنی یک پیوستگی تاریخی ایجاد کنند... آیا نادرست است اگر بگوییم هنر شکارچیان گوزن کوهی که در ظاهر امر شصت قرن قبل از هنر کنوس و میسن از میان رفته است در بعضی از نواحی اروپا که هنوز حفریاتی در آنها به عمل نیامده است ادامه داشته و سرانجام با یکی از یورش‌های متعدد قبایل شمالی وارد یونان گشته و از اروپای مرکزی به سوی مدیترانه انتقال یافته است؟

آینده بدین پرسش پاسخ خواهد داد.

هنر یونان قبل از فیدیاس[1]

در چند جزیره از مجمع‌الجزایر یونان مانند *پاروس* (Paros) و *آتیک* (Attique) کوههایی از سنگ مرمر موجود است... سلسله جبال *پانتلیک* (Pentélique) و هیمت (Hymette) که در جزیره *آتیک* واقع است از این نوع سنگ تشکیل یافته است، و به همین جهت پیشه اکثر مردم این نواحی ساختن اشیاء و آثار مرمری می‌باشد... یونانیان به سبب دسترسی به این مادهٔ سخت[2] میان سایر ملل به ویژه مصری‌ها ممتاز بوده‌اند. امتیاز دیگر این قوم، رها بودن از بند موهومات و استبداد حاکمان می‌باشد. یونانیان از نخستین عصری که تاریخ از آن نام برده است تفاوت شخصیت نمایانی با سایر ملل داشته‌اند اینان مردمانی آزادمنش دوستدار تنوع، و تشنهٔ تعالی و پیشرفت بوده‌اند و هرگز در بند و زنجیر سنت‌های ظالمانه به حبس ابدی تن در نداده‌اند حتی مذهب هم نتوانست به آزادی‌خواهی این ملت تخطی کند. در هیچ نقطه از مشرق زمین نظیر نداشته است که نبوغ و استعداد ملتی این چنین سریع بروز کند. یونانیان عادت کرده بودند عناصر انسانی را به طور کلی با نظر انسانی بنگرند، و در بارهٔ آن‌ها همانند یک کردار خردمندانه بیاندیشند، همین خوی نیک است که آنان را به سوی حکمت معقول هدایت کرده است. یونانیان به سرور، عشق به آزادی و مهر به زیبایی را به دین حکمت عقلایی افزودند و آن را همچون دردانه‌ای پر بها به انسانیت اهدا کردند. به وجهی شگفت‌انگیز، سریعاً به سوی کمال پیش رفتند، شاید بیش از دو قرن از آغاز ایجاد آثار مرمرین و اوج آن سپری نشد... در شگفت می‌شوید اگر بگوییم یونانیان

---

۱ - Phidias بزرگترین حجار یونان قدیم است که در حوالی سال ۵۰۰ ق.م در آتن بدنیا آمد و در ۴۳۱ ق . م بدرود زندگی گفت.

۲ - سنگ مرمر اندکی نرم‌تر از سنگ خارا (Granit) و کمی سخت‌تر از سنگ رخام یا Albâtre است ولی برای بیننده، چشم نواز و برای دست کارگر مطلوب می‌باشد.

آسیایی و «ایونین» که وارثان میسنی‌ها بوده‌اند و تحت تأثیر هنر مصر و آشور قرار داشته‌اند مطلقا سهمی در پیشرفت هنر یونان اصلی نداشته‌اند... البته داوری نادرستی خواهد بود اگر اظهار کنیم که آن اقوام حتی در تربیت یونانیان بی‌تأثیر بوده‌اند این امری است مسلم که یونانیان مقلدان زبردستی به شمار می‌آمدند، و ذوق خاصی برای تربیت یافتن داشته‌اند، لیکن تردید هم نیست که هنر آنان به قلم رفیعی نایل آمده که به مراتب والاتر و پرارج‌تر از مأخذ شرقی آن می‌باشد.

«هرا» همسر ژوپیتر (موزهٔ لوور)

یکی از قدیمی‌ترین مجسمه‌های مرمری یونان که توسط آقای هـمول (Homolle) از *دلوس* (Delos) به‌دست آمده، مجسمهٔ «ارتمیس»[1] می‌باشد،

---

۱ - مطابق افسانه‌های باستانی یونان Artémis دختر ژوپیتر Jupiter (خدای خدایان) و الههٔ شکار می‌باشد.

این مجسمه به یک ستون یا بدنهٔ یک درخت شبیه است که حجار فقط محل سر، موها، بازوان و کمر را مشخص کرده است، این اثر از آثار هنری مصری (عصر اهرام) یعنی آن صورت‌هایی که از چوب تراشیده شده‌اند ابتدایی‌تر به نظر می‌آید.

سی یا چهل سال بعد، از *ساموس* (Samos) نمونهٔ دیگری به دست آمده که اکنون در موزهٔ لوور است. این مجسمه پیکر *هرا* (Hera) همسر ژوپیتر را نشان می‌دهد... نخستین چیزی که در این مجسمه جلب نظر می‌کند، شال نازکی است که رب‌النوع به خود پیچیده است. حرکت این پارچه و چین‌هایی که بدان داده شده است انعکاس طبیعت و احساس نظم و آغاز آزادی را در هنر به بیننده تلقین می‌کند. در اواسط قرن ششم میلادی در میله (Millet، واقع در آسیای صغیر) مجسمهٔ نشستهٔ سلطان شارس (Charés) کشف شد که هم اکنون در موزهٔ بریتانیا است. این اثر نمونهٔ جالبی از هنر یونان آسیایی و هنر ایونین می‌باشد:

اندام مجسمه فربه و کوتاه است ولی خطوط بدن از زیر جامه به خوبی نمایان است، قالب‌گیری مجسمه مهارت سازندهٔ آن را می‌رساند و با اینکه سنگینی آثار شرقی را دارد لطافت و ظرافت از آن احساس می‌گردد.

* * *

نویسندگان یونان با آثار خو د، ما را با افراد یک خانوادهٔ حجار آشنا می‌سازند که در سنهٔ ۵۵۰ پیش از میلاد مسیح در جزیره کیوس زندگی می‌کردند... یکی از شخصیت‌های این خانواده *ارکرموس* (Archermos) می‌باشد که با ساختن مجسمهٔ *الهه بالدار* یا *نیکه* (Niké) انقلابی در هنر مجسمه‌سازی ایجاد کرده است... این اثر در جزیرهٔ دلوس پیدا شد و واقعاً نمونهٔ جالب و برجسته‌ای در زمینهٔ هنر حجاری می‌باشد... اگر فرم مجسمه‌های مصری را با ساق پاهای به هم چسبیده (که گویی در غلافی مقید هستند) به نظر بیاورید، و اگر خاطرتان باشد که آشوریان اصلا از ساختن مجسمه زن اجتناب می‌کرده‌اند، آن وقت در می‌یابید که پس از ۱۵۰ سال از شروع کار حجاری در یونان، ساختن مجسمهٔ زنی که در حال دویدن است و یک ساق پای ورزیدهٔ او به خوبی نمایان می‌باشد، و تبسم لغزنده‌ای بر گوشه

لب دارد با دهان خشک و گونه‌های برجسته، واقعاً تا آن زمان بی‌سابقه بوده و

«نیکه» از: دلوس (موزهٔ آتن)

حقیقتاً یک کار بدیع و نوظهور می‌باشد... رب‌النوع‌های مصری، یا کلدانی، یا آشوری به ندرت تبسمی انسانی بر لب دارند، آن‌ها خشمگین‌اند یا بی‌اعتنا... در صورتی که هنر، فقط تقلیدی از پیکرها نیست یعنی هنر از تقلید صرف رضایت حاصل نمی‌کند، هنر می‌کوشد تا اندکی از احساسات درونی را منعکس سازد، بنابر این *الهه بالدار آرکرموس* اعلام کنندهٔ آئین نوی در قلمرو هنر نو می‌باشد.

شیوهٔ حجاری کیوسی در آتن، خواهان بسیاری یافت و گروهی از آن تقلید

کردند... در سال ۱۸۸۶ در یکی از مرتفع‌ترین نقاط یونان که در سنهٔ ۴۸۰ در تصرف ایرانیان بوده است مجسمه‌هایی کشف کرده‌اند که عریان نیستند و چنان به نظر می‌آیند که به قصد دلبری تبسمی نمکین بر لب دارند، گر چه در لباس فراخ و بلندشان خشک و خدنک جلوه می‌کنند، لیکن به حدی جاندار حجاری و رنگ‌آمیزی[1] گشته‌اند که آدمی از دیدارشان خسته نمی‌شود.

مجسمه آپولن (موزهٔ متروپولیتن نیویورک)

در جزیرهٔ کرت مجسمه‌ای از یک مرد عریان یافته‌اند که به پا ایستاده و دست‌های خود را به بدن چسبانده است... این اثر مربوط به ششصد سال پیش از میلاد مسیح می‌باشد و در اتیک نیز نظایر آن بسیار دیده شده است و به ظن غالب این نخستین پیکری است که از *آپولن* (Appollon) رب‌النوع موسیقی و مزارع، ویلان پیروزمند ساخته‌اند.

آثار این ادوار را نباید عاری از نقص پنداشت، مهمترین عیب آن‌ها محدود و مقید بودن در حصار موضوع‌های رسمی یا تشریفاتی می‌باشد... اما اندکی دورتر می‌بینیم که به سرعت به سوی کمال پیش رفته‌اند؛ یعنی از نقش‌های سیاه رنگ و یا احتمالاً قرمز رنگی که بر ظروف کشیده‌اند احساس می‌کنیم که در رفع معایب هنر خویشتن توفیق یافته‌اند.

حوادث بزرگ تاریخی بین سال‌های ۴۹۰ تا ۴۷۹ قبل از میلاد، مجدداً

---

۱ - یونانیان حجاری‌های خود را به رنگ‌هایی پر دوام می‌اندودند تا بقای اثر را یاری کند.

استعداد و نبوغ یونانیان را تحریک کرد[1]... ملت یونان از این خونریزی‌ها فتحی نصیبشان نگشت لیکن ویرانه‌هایی برایشان به جا ماند که توانستند نبوغ خود را در احیای این خرابی‌ها دوباره به منصهٔ ظهور برسانند... اغلب معابد یونان و تمام معابد آتن توسط ایرانیان ویران گشته بود و چاره‌ای جز این نبود که این ویرانی‌ها دوباره آباد گردد. باید دانست که در خلال سال‌های ۴۸۰ و ۴۷۰ به آثاری برمی‌خوریم که نوید دهندهٔ آزادی کامل نبوغ یونانی می‌باشند، مهم‌ترین این آثار «جنگجوی مجروح» است که در حد خود شاهکاری محسوب می‌گردد. در سال‌ها ۱۸۷۴ تا ۱۸۸۰ بر اثر کاوش‌های یک هیئت آلمانی، نماهای معبد زئوس (متعلق به ۴۶۰ ق . م) در المپی[2] از خاک

جنگجوی مجروح

بیرون آمد... این نماها و نماهای دیگری را که توسط هیئت فرانسوی کشف شد می‌توان از نظر سادگی و استحکام و اندکی هم خشونت با تراژدی‌های اشیل (eschyle) که مقارن همان دوران می‌باشد مقایسه کرد... به طور کلی باید گفت که هنر معماری و پیکرسازی یونان پیوستگی تام به ابتکار و قدرت ترکیب دارد... مصری‌ها و آشوری‌ها تصاویر را مجتمع و کنار یکدیگر رسم می‌کردند ولی هرگز در این اندیشه نبوده‌اند که تعادل و توازنی میان تصویر مرکزی و اشکال جنبی ایجاد کنند، در حالی که یونانیان از قرن پنجم پیش از

---

۱ - غرض جنگ‌های سالامین Salamine و میکال Mycale و ایران می‌باشد.

۲ - Olympie مقر خدایان افسانه‌ای یونان بوده است.

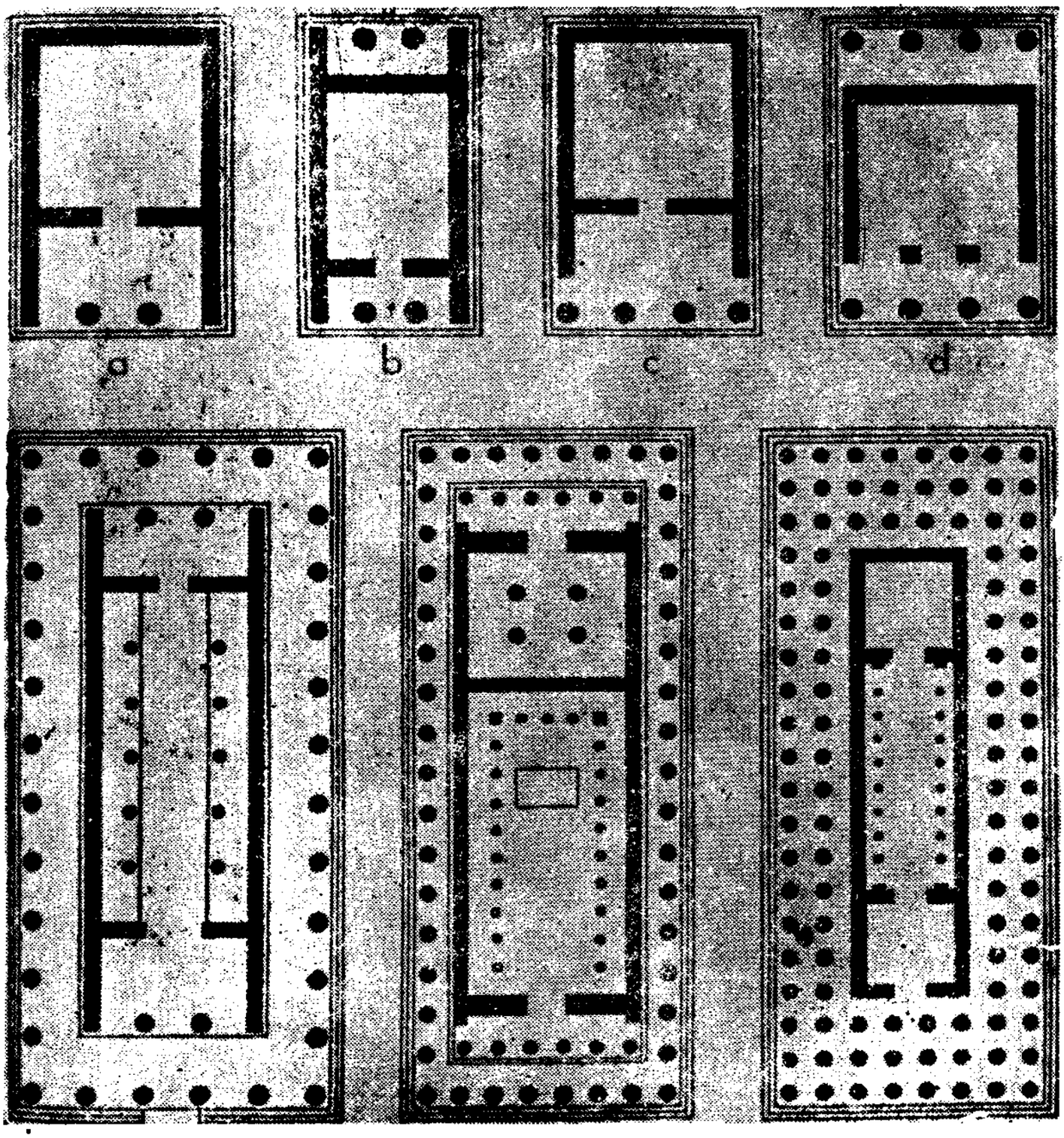
میلاد بدین کار دست زدند، یعنی ضمن این که فرمی جهت کار خود معین

دیسک‌پران: کپی قدیمی از روی اثر «میرون» (موزهٔ واتیکان)

کردند آزادی هنرمند را نیز از یاد نبردند، بدین سبب، مهم‌ترین نکته در آثار یونانیان آن عصر، استفاده از یک قرینه‌سازی ماهرانه است که آزادی هنرمند به

حد اعلی در آن ملحوظ گشته است.

پوزانیاس (Pausanias) که شناساننده وتشریح کنندهٔ نماهای معبد المپی می‌باشد می‌گوید: نخستین نما را، *پائه‌اونیوس* (Paeonios) و دومین نما را *آلکامن* (Alcaméne که شاگرد و یا احتمالا رقیب *فیدیاس* بوده



طرح معابد یونانی: a - طرح معابد آتنی در «دلف»، b - معبد آرتمیس، c - طرح معابد سلینوس d - معبد نیکه، e - معبد آنائیا، f - معبد پارتنون، g - معبد زئوس در آتن

است) ساخته‌اند. لابد توجه کرده‌اید که یونانیان هم مانند مصریان مقید بوده‌اند انسانی را عاری از خمیدگی و انحنا مجسم کنند. اولین مجسمه‌سازی

که پیروزمندانه از این قید، رها شد *میرون* (Myron) می‌باشد که با ساختن مجسمهٔ *دیسک‌پران* راه نوی در برابر آیندگان گشود... میرون و *پولیکلت* (Polyclète) و *فیدیاس* سه تن از نوابغ قرن پنجم پیش از میلاد می‌باشند که یک گروه سه نفری را تشکیل داده بودند. ویژگی‌های آثار *پولیکلت* را می‌باید چنین نوشت: سنگینی بدن مجسمه همواره روی یک پاست (این خود ابتکاری است که قرن پنجم (ق - م) بدان مفتخر است)؛ ایده‌آل یا کمال مطلوب زمان خود را که عبارت از نشان دادن قدرت زنانه است جامهٔ حقیقت پوشاند[1]. لابد می‌پرسید: اگر فیدیاس با میرون و پولیکلت هم عصر بوده است، چرا پیش از آنان به شرح احوال و آثارش نپرداخته‌ایم؟ می‌باید در پاسخ بگوییم که میرون و پولیکلت بیش از فیدیاس به سنت‌های قدیمی بستگی داشته‌اند و از این گذشته آثارشان چندان با روح و پرهیجان نیست، در صورتی که فیدیاس، در عین حرمت به آیین قدیم، مانند رافائل کاملترین هنرمند دوران تجدد بوده است...

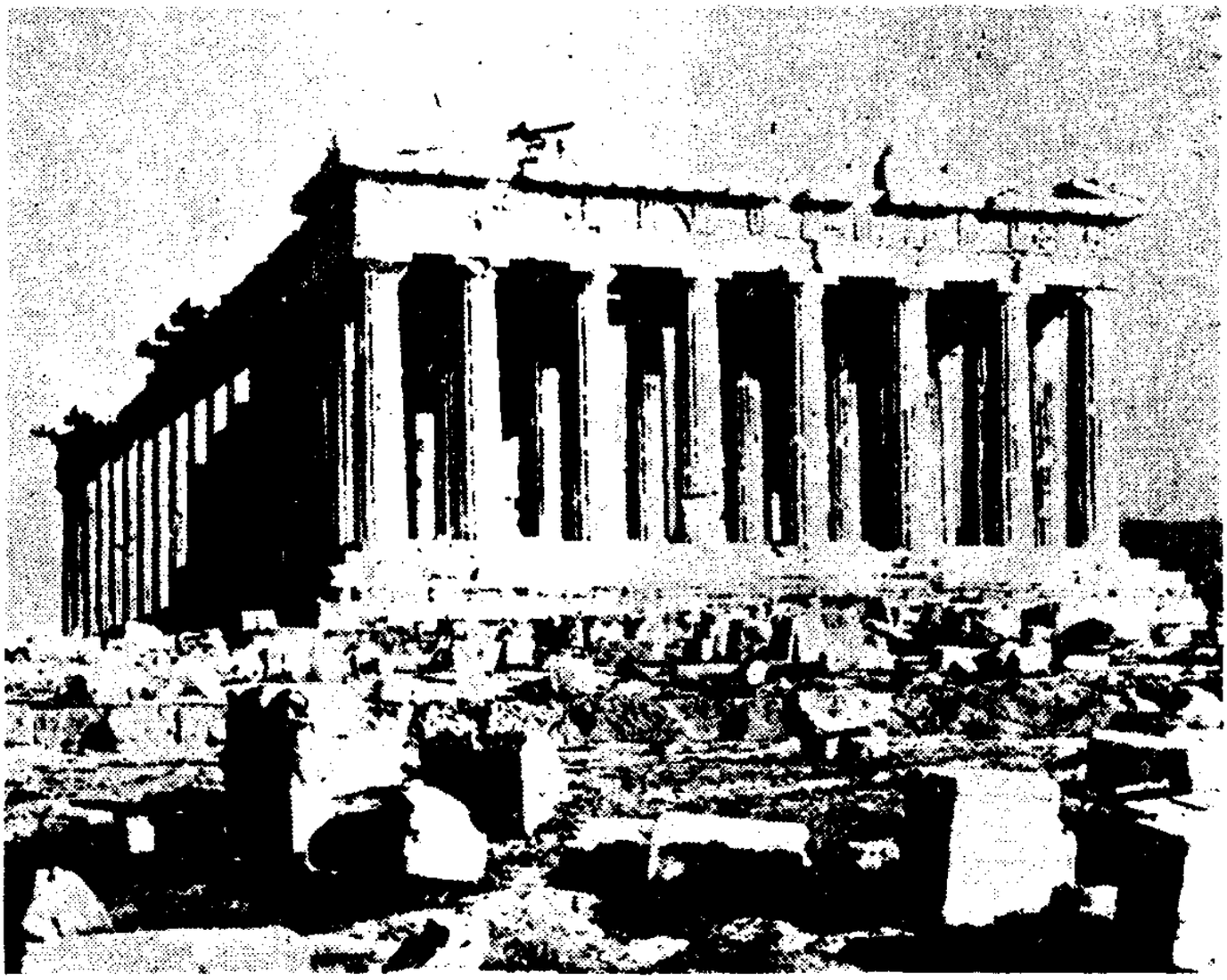
اصولا نقش نوابغ عبارت است از فراهم آوردن موجباتی جهت وصول به تمایلاتی جدید و ایجاد فرمی کامل و قطعی برای آثار هنری زمان خود.

---

۱ - باید دانست که زنان یونانی در جنگ‌های میهنی شرکت می‌کردندو حتی معروف است که گروهی از این زنان جنگجو، با مردان ایرانی مصاف داده‌اند.

فیدیاس و پارتنون

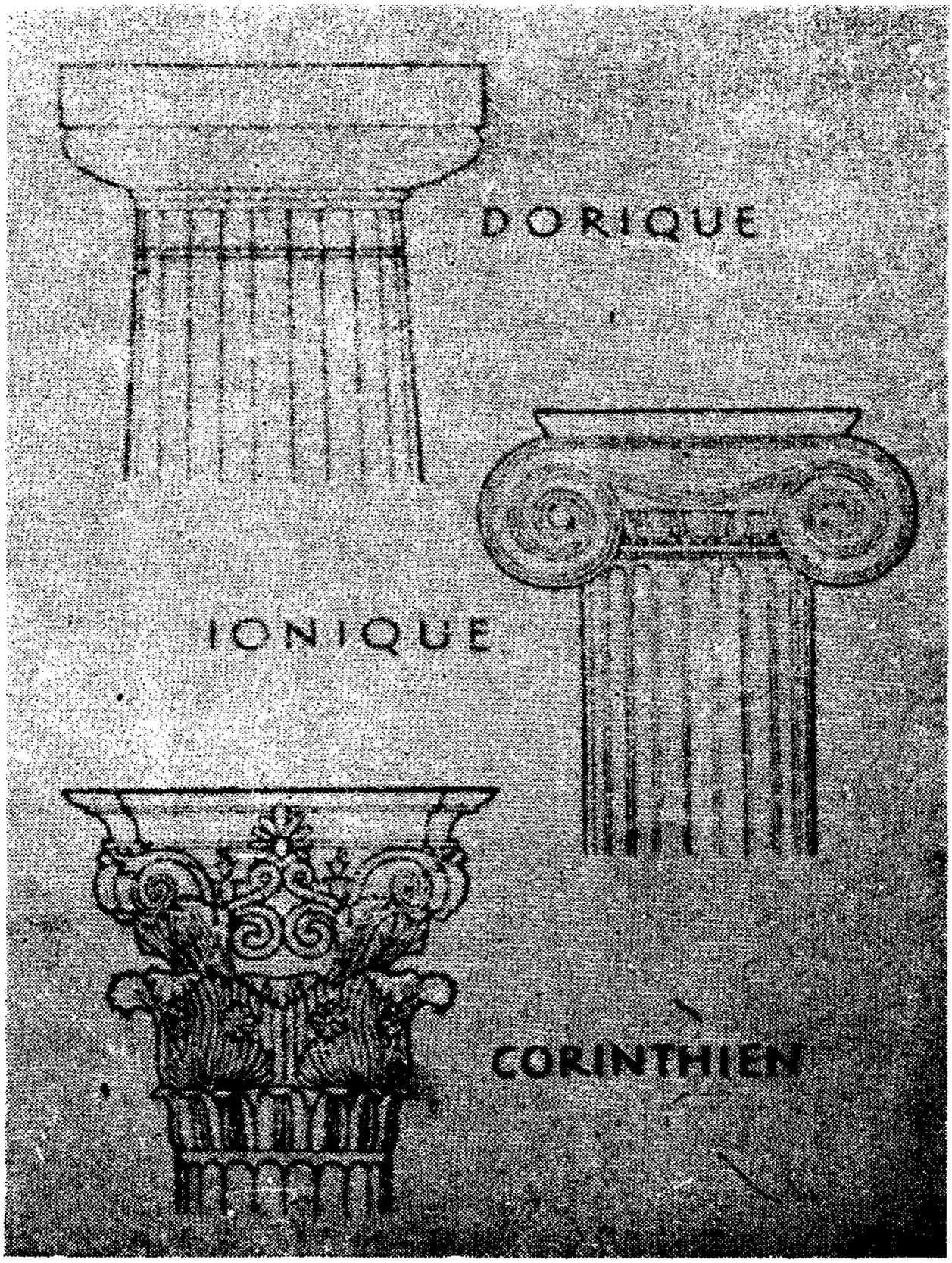
از سال ۴۶۰ پریکلس (périclés) رئیس حکومت دموکراسی آتن شد و تا سال ۴۳۵ (ق . م) در نهایت اقتدار و استبداد حکومت کرد. این شخص در عین این که معایبی انکارناپذیر داشت مهر شدیدی به صنایع ظریفه می‌ورزید و به سائقهٔ همین مهر، امر به تجدید بنای پارتنون داد... بنابراین باید گفت که: معبد پارتنون به فرمان پریکلس و تحت نظر دوست و رایزن مهربانش «فیدیاس» بنا گشته است.



معبد پارتنون

فیدیاس گروهی از هنرمندان و معماران و کارگران آزموده و ورزیده مانند

ایکتینوس و *کالیکلس*[۱] را گرد آورد و از آنان در ساختن تزیینات درونی و برونی معبد مدد گرفت... در حقیقت او نیز مانند رافائل که نزد پاپ لئون دهم به کار مشغول بود در زمان پریکلس هنر خود را به منصه ظهور و بروز رسانید،

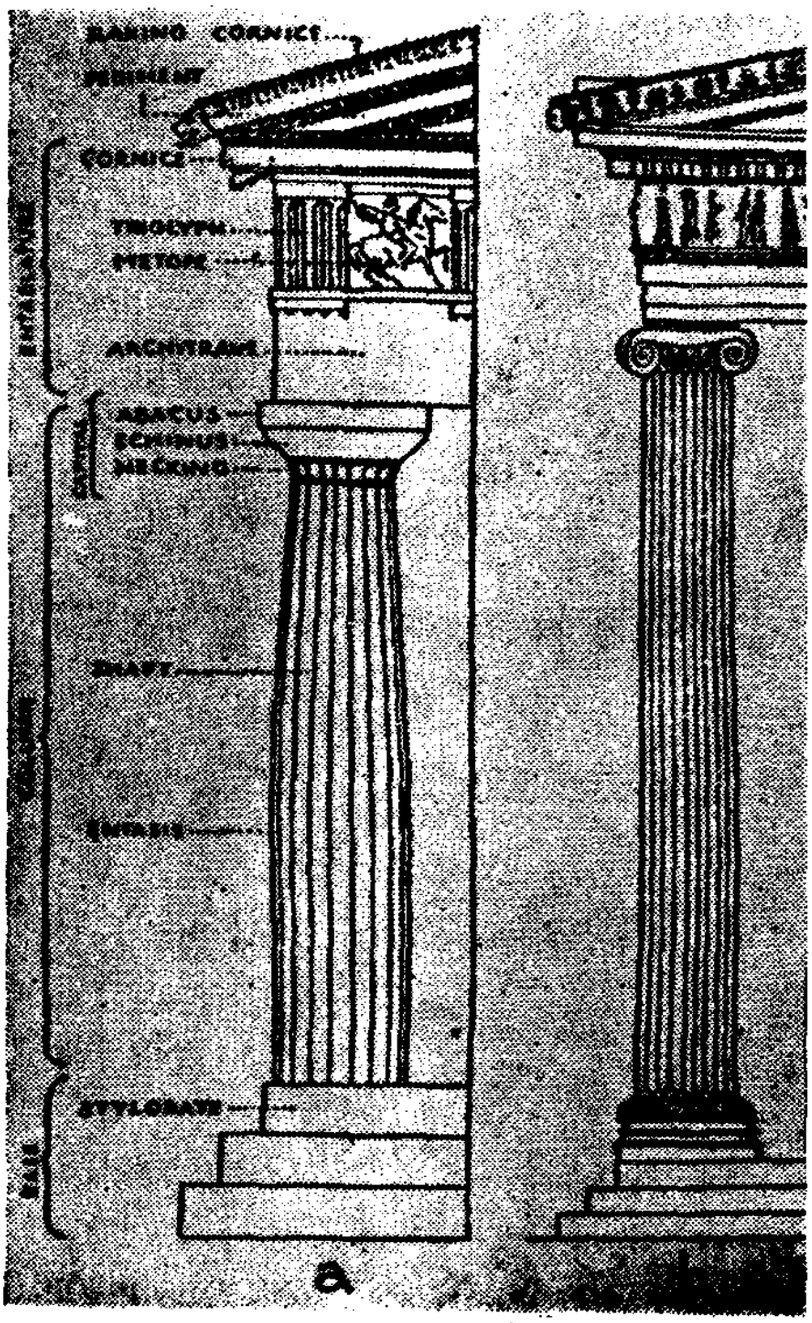


سرستون‌ها به شیوه‌های مختلف: دوریک، ایونیک، کورنت

۱ – Ictinos – و Callicĺes دو تن از معماران نامی آن عصر بوده‌اند.

لیکن با این تفاوت که فیدیاس بیشتر هدایت شاگردان و همکاران خود را بر عهده داشت و شخصاً کمتر به کار می‌پرداخت... با این حال در تمام آثار کشف شده از پارتنون نشانه‌ای از نبوغ شخصی این هنرمند دیده می‌شود.

مصداقی که جهت تأسیس معبد پارتنون یاد می‌کنند بیشتر جنبهٔ افسانه‌ای و مذهبی دارد. می‌گویند چون معبد الهه *آتنا پارتنوس* Athena) (Parthénos دختر زئوس حامی آتن در ۴۸۰ (ق . م) توسط ایرانیان ویران گشت، پریکلس آرزو کرد روزی بتواند معبدی به نام و در خور این رب‌النوع آتنی بنا کند... از این رو وقتی به ریاست حکومت رسید بلافاصله به تأسیس پارتنون همت گماشت... ساختن معبد بیست سال طول کشید و سرانجام در ۴۳۵ (ق . م) به پایان رسید به موازات تأسیس این بنا، معبد دیگری مانند پوزیدن Plseidon، (که از مرمر است و آن هم متعلق به آتنا است) در شمال پارتنون ساخته شد.



مقاسیه‌ای میان ستون‌های: دوریک (a) و ایونیک (b)

معبد پارتنون به شیوهٔ دوریک بنا گردیده است، ستون‌های ایوان‌ها به وجه خاصی ساخته شده، یعنی با شیارهای عمودی (قاشقی) تزیین گشته است، گیلویی‌ها از ورقه‌های نازک فلز که منقش به نقوشی زیبا هستند مستور شده‌اند.

اگر به دقت بر این آثار بنگریم ناگزیر شیوهٔ معماری یونان باستان را به سه فرم یا سه نوع متمایز

محدود می‌سازیم یعنی باتوجه به شکل یا فرم ستون‌ها معتقد به سبک‌های‌مختلف و متمایز می‌گردیم... مثلا قدیم‌ترین نوع ستون‌ها آن‌هایی هستند که در معابد پارتنون و زئوس و آفائیا (Aphaia، در اژین Egine) به کار رفته‌اند، این شیوه را به توهم این که از *دورین‌ها* اخذ شده است *دوریک* نام نهاده‌اند. نشانهٔ بارز این سبک ستون‌های کوتاه و سرستون‌های ساده می‌باشد... نوع دوم شیوهٔ *ایونیک* است. بهترین نمونهٔ این سبک معبد نیکه روی آکروپول آتن است، در این جا ستون‌ها هم باریک‌تر شده و هم به سرستون‌هایی استوانه‌ای شکل که دو طرف آن مارپیچی است منتهی گشته‌اند... نوع سوم شیوهٔ *کورنت* (Corinthe) می‌باشد، این شیوه هم در زمان رومیان باستانی و هم در دوران تجدد و حتی امروز متداول بوده و هست. بهترین نمونهٔ این سبک *مادلن* (Madeleine) و قصر *بوربن* (Bourbon) می‌باشد. در این ابنیه سرستون‌ها همچون زنبیل‌هایی مملو از برگ‌های *اقنیتون* (Acanthe) به نظر می‌آیند.

مختصر آن که:

سبک *دوریک* ظاهری مستحکم و مردانه دارد

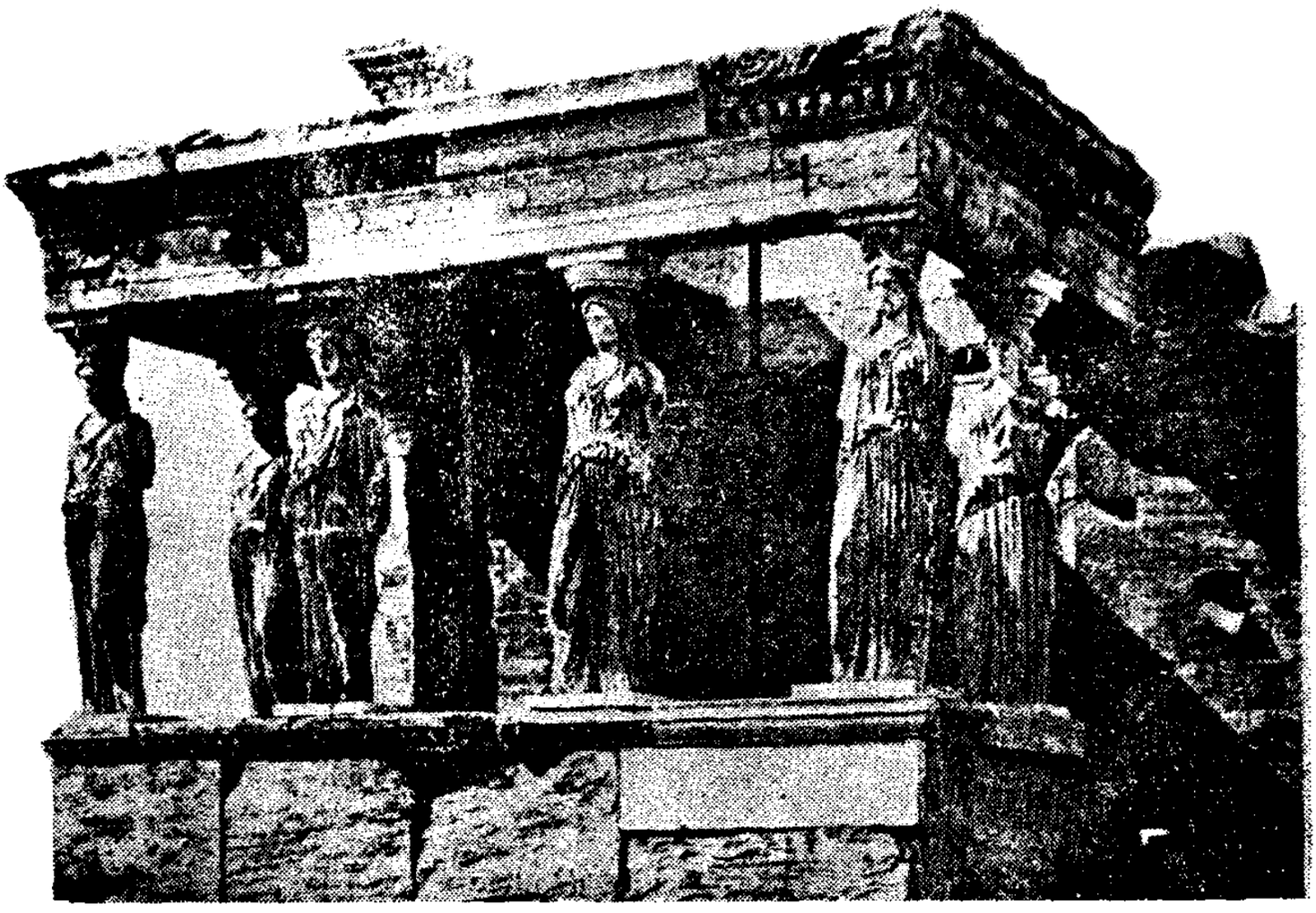
سبک *ایونیک* ظاهری ناپایدار و ظرافتی زنانه دارد

سبک *کورنت* هوس تجمل و شکوه وجلال را در آدمی بیدار می‌کند.

شاید آن چه بیش از همه در معبد پارتنون سزاوار تمجید و تحسین است درستی تناسبات باشد... بین طول و ضخامت ستون‌ها و هم چنین ارتفاع بنا و ابعدد دیگر ساختمان، تناسبات درستی مشاهده می‌شود، خطوط با یکدیگر هماهنگی دارند، همان قدر که جهت زیبایی تأسیسات، حفظ تناسبات رعایت گشته همان اندازه هم مراعات استحکام آن شده است... تخته سنگ‌های مرمری، پایه‌های مدور، بست‌های فلزی که با ظرافت تمام همچون یک کار زرگری به یکدیگر جوش خورده‌اند، نشانه‌هایی از استحکام و پایداری بنا می‌باشند... صنایع جدید، حتی با فرآورده‌های سیمانی خود، هرگز نتوانسته است با شیوهٔ کار کارگران *ایکتینوس* (Ictions) برابری کند.

معبد پارتنون یک بار توسط اهالی بیزانس تبدیل به کلیسا گردید... در ۱۶۸۷ مسیحی بر اثر انفجاری مهیب خساراتی به آن وارد آمد... *لرداگلین*

(lordeglin) در ۱۸۰۳ اغلب مجسمه‌های آن را به یغما برد (که هم اکنون در موزهٔ بریتانیا است)... این معبد که خرابه‌ای بیش نیست زیارتگاه مشتاقان آثار باستانی می‌باشد... معبد کوچک *پوزیدن* و *ارکتدا* (Erochthée) نسبتاً بهتر مانده است. در یکی از این ایوان‌ها به جای ستون‌های معمولی از مجسمهٔ چند زن که در قدیم *کاریاتید*[1] می‌نامیدند استفاده شده است... پس از سال ۱۸۳۰ با مصالحی که از یک دژ ترکی کشف نمودند، معبد کوچک آپترا (Aptera) را به سبک ایونیک تعمیر کردند. رواق‌ها و نماهای این معبد به وجه باهری پارتنون را در نظر مجسم می‌سازد... در فاصله‌های مربع شکلی که میان **گیلوئی‌ها** موجود است صحنه‌هایی از محاربات *سانتورها*[2] و *لاپیت‌ها*[3]



یکی از ایوان‌های معبد ارگته‌ا

۱ - Caryatides زنانی بوده‌اند که در زندان کاریا Caryae در لاکونی Laconie محبوس بوده‌اند.

۲ - Centaures موجوداتی افسانه‌ای هستند که نیمی از بدنشان شبیه اسب است.

۳ - Lapithe نیز موجوداتی افسانه‌ای هستند

نقش شده است. موضوع‌های عمدهٔ نقش گیلوئی‌ها عموماً جنبهٔ مذهبی دارند و حرکات دسته جمعی زنان و مردان و سربازان و پیامبران و قربانی کنندگان را که چند رأس گاو را به سوی مذبح می‌برند نشان می‌دهند... در وسط

ربع تنهٔ زئوس

معبد، مجسمه‌ای از طلا و عاج دیده می‌شود به نام *گریزل فانتین* (Chryséle-Phantine) که *آتنا* را ایستاده نشان می‌دهد... مجسمه دیگری هم از طلا و نقره موجود است که زئوس را در حالت نشسته مجسم می‌سازد، این اثر را به فیدیاس نسبت می‌دهند و الحق شاهکاری است. اصل این مجسمه مفقود گشته لیکن کپی مرمرین آن که در ۱۸۸۰ نزدیک یک مدرسهٔ نوبنیاد به نام *وارواکیون* (Varvakeion) کشف گردیده است می‌تواند نشانهٔ بارزی از آتنای پارتنوس باشد... از زئوس کپی تمام قدی در دست نداریم ولی

ظن غالب آن است که ربع تنه مرمرین (از کلکسیون *ژاکوبسن* Jacobsen موجود در دانمارک) بهترین اثری است که توانسته است به خوبی چهرهٔ با اقتدار و پر شکوه رب‌الارباب را مجسم سازد... یک آتنای عظیم دیگر از برنز به بلندی ۹ متر در شمال غربی پارتنون قرار دارد که آتنای پروماکوس (Promachos یعنی آتنای محافظ) می‌نامند (سازندهٔ این مجسمه را نیز فیدیاس می‌شناسند)[1]... می‌گویند فیدیاس بنا به خواهش کشاورزان جزیدهٔ *لمنوس* (Lemnos) آتن، آتنایی از مفرغ ساخته است که کپی مرمرین آن هم اکنون در موزهٔ درسد(Dresde) می‌باشد... مجسمهٔ دیگری که ساختن آن را به فیدیاس نسبت می‌دهند، ربع تنه‌ای از *ارتمیس*[2] می‌باشد، فرم چهره در این مجسمه متمایل به شکل مربع است و حالتی جدی و توانا دارد. دو امتیاز آشکارایی که در این ربع تنه و به طور کلی در تمام آثار فیدیاس مشاهده می‌شود، یکی فاصله کمی است که میان چشم و ابرو موجود است و دیگری برآمدگی مشهودی است که دور پلک‌ها دیده می‌شود. این‌ها سنت‌های باستانی مجسمه‌سازی است که

آتنا (منسوب به‌فیدیاس)

۱ - احتمال قوی می‌رود مجسمهٔ کوچکی که هم اکنون در موزه بوستون Boston موجود است و از نواحی گوبلانس Goblence به دست آمده است از روی آتنای محافظی کپی شده باشد، که سر آن از «بولنی» و تنه آن از درسد کشف شده است.

۲ - Artémis الهه یونانی است که مشابه دیان Diane الههٔ جنگل و شکار رومیان می‌باشد.

ونوس (میلو)

تا آن زمان متداول بوده و توسط فیدیاس نیز رعایت گشته است. مسلم است که طبع آدمی به زیبایی‌های لذت‌بخش و پرتوان (که در آثار فیدیاس موجود است) محدود نیست... خواب و خیال، جوش و خروش، مرارت و اندوه، رنج شدید و ضعیف و بسیاری از این پدیده‌های روحی آدمی را احاطه کرده‌اند، این‌ها است که می‌باید بعد از فیدیاس به روی مرمر به منصه آزمایش در آیند... در آینده می‌بینیم که چگونه جانشینان این استاد به مقصود رسیده‌اند.

در این جا گفتار ما در بارهٔ فیدیاس به پایان می‌رسد ولی آیا سزاوار است از ذکر نام *آگوراکریت* (Agoracrite) و آلکامن (Alcaméne) دو تن از شاگردان نامی فیدیاس که تا اوایل قرن چهارم کار می‌کردندمی‌کردند صرف نظر کنیم؟ و هم چنین آیا مجازهستیم که ویژگی‌های *ونوس دومیلو* (Vénus de Milo) را مکتوم

بداریم؟ مجسمه‌ای که در ۱۸۲۰ در جزیرهٔ میلو کشف شد. با این که اغلب باستان‌شناسان آن را مربوط به صد سال قبل از میلاد مسیح می‌دانند، راینا خ[1] آن را با اطمینان کامل مربوط به سه قرن بعد می‌داند و حتی یقین دارد که این مجسمه معروف ونوس نیست، بلکه الههٔ دریا، یعنی *آمفیتریت* (Amphitrite) می‌باشد و الحق شاهکاری است که به خوبی شیوهٔ مکتب فیدیاس را به خاطر می‌آورد. محکم‌ترین دلیل او در این زمینه مشاهدهٔ نبوغ و کاراکتر خاص هنری فیدیاس در این اثر می‌باشد *ونوس دومیلو* نه ظریف است و نه شورانگیز و متفکر بلکه نیرومند است و شاد... زیبایی آن آمیخته با یک سادگی اصیل و نجیب و یک وقر و آرامی همانند معبد پارتنون و حجاری‌های آن می‌باشد... همین مصداق معتبر و ابهامی که در مجسمه هست آن را مورد توجه همگان قرار داده است.

آنان که از هنر نصیبی دارند، در پارتنون پرارج‌ترین تعبیرهای ذوق و هنر را مشاهده می‌کنند... آرامش و صفای پارتنون، سلامتی روح و جسم سازندگان آن را در اندیشهٔ ما بیدار می‌سازد.

* * *

پراگزیتل (Praxitéle)، سکوپا (Scopas)، لیزیپ (Lysippe)

جنگ «تریکلس» جنگ با «پلوپونز» را در ۴۳۲ (ق . م) شروع شد و در ۴۰۴ با شکست وتصرف آتن توسط اسپارت‌ها خاتمه یافت... مصایب این جنگ‌ها سبب یک نوع واکنش سیاسی و مذهبی گشت که سقراط عالی‌ترین قربانی آن واقع گردید... ولی با وجود این که آتن مغلوب و سرشکسته شده بود باز همچنان پایتخت مردان متفکر و «هلنیست» باقی ماند حتی می‌توان در نهایت اطمینان گفت که نفوذ حکومت آتن در قرن چهارم عمیق‌تر شد و توسعهٔ بیشتری یافت. اما متاسفانه روحیهٔ قوی مردمان آن سامان رفته رفته تحت تأثیر مرارت‌ها و تلخ‌کامی‌ها کاملا دگرگون شد...

در این زمان است که بنای مکتب فلسفی سقراط که به وسیلهٔ افلاطون به ثمر رسید موجب شد که افکار لطیف و اندیشه‌های ژرف تعمیم یابند. و هنر

---

۱ - Salomon reinach استاد هنرکده لوور و نویسنده Apollo تاریخ عمومی هنرهای مصور می‌باشد

معقول جایگزین هنر مشهود و آرام قرن پنجم گردد... *پراگزیتل* و *سکوپا* دو تن از نامدارترین هنرمندان آن عصر هستند که شیوهٔ جدید هنری را به بهترین وجه معرفی کردند.

هرمس و دیونیزوس اثر: پراگزیتل (موزه المپی)

پراگزیتل در سنه ۳۸۰ (ق . م) به دنیا آمد. استاد او *سفیزودوت* (Céphisodote) شهیر می‌باشد که مجسمهٔ *صلح ایرنهٔ*[1] او که پلوتس کودک

۱ - Ploutos-Eiréné مجسمه‌ای است که در موزهٔ مونیخ موجود است و از روی اثر سفیزودوت کپی شده است. این مجسمه از جهت چین‌های لباس و تناسبات، مجموعاً

تمثالی «غنا و تمکن» را در آغوش دارد واجد شهرت جهانی است... از پراگزیتل یک مجسمه به جا مانده است که در ۱۸۷۷ از معبد *هرا* (Hera) در المپی کشف شده است. این اثر هرمس را نشان می‌دهد که *دیونیزوس* (Dionysos) خردسال را که خدای خدایان بدو سپرده است در آغوش دارد... سبک کار این مجسمه بر خلاف ایرنه وپلوتس *سفیزودت* از قواعد و ویژه‌گی‌های مکتب فیدیاس به دور است. در این اثر، یک دلربایی مواج تقریباً زنانه و نیروی زندگی معنوی که پدیدهٔ جدیدی در هنر است مشاهده می‌گردد. این مجسمه واجد زیبایی خاصی است که نه تأثیر عکاسی را افاده می‌کند و نه تأثیر قالب‌گیری را. اگر به دقت به سیمای این مجسمه بنگریم در آن دو حالت مشخص می‌بینیم که کاملاً از مجسمه‌های قرن پنجم متمایز است یکی جعد گیسوان است که به وجهی آزاد ساخته شده و تضاد میان سطح خشن موها و سطح صیقلی سیما به خوبی مجسم گشته است؛ و دیگری نشان دادن حالت تفکر است که به وسیلهٔ برآمدگی پیشانی و گودی حدقهٔ دیدگان تجسم پذیرفته است... رومیان از روی آثار پراگزیتل، مجسمه‌های بسیاری ساخته‌اند که خطوط کلی و حالت اصلی آنها را کاملاً محفوظ داشته‌اند، مانند: مجسمه *سیلن و دیونیزوس خردسال* (Siléne et Dionysos enfant)، مجسمه *ساتیر* (Satyre) دو مجسمه از *اروس* (Eros)، یک مجسمه از *آرتمیس*، یک مجسمه از زئوس، دو مجسمه از *دیونیزوس* و یک مجسمه از آپولن... مشهورترین این آثار مجسمهٔ *آفرودیت عریان*(Aphrodite nue) است که در حین دخول به دریا تجسم شده است (متأسفانه کپی‌هایی که از این مجسمه موجود هست به جز ربع تنه‌ای (سر) متعلق به کلکسیون *لرد لکون فیلد* (Lord leconfield) همگی آثار متوسطی محسوب می‌شوند... آفرودیت متعلق به لردلکون فیلد به سبب نرمی و لطافت و دلپذیری حالت، می‌تواند همانند یکی از آثار بزرگ آتنی مورد مطالعه قرار بگیرد. در این مجسمه خصیصهٔ بارز یک زن دلفریب به وجهی ماهرانه نمودار گشته است، فرم چهره از گردی به شکل بیضی درآمده است، چشمها در عوض اینکه کاملاً

E مکتب فیدیاس را به خاطر می‌آورد ولی از نظر احساسی که در آن نهفته است شیوهٔ خاص پراگزیتل را نشان می‌دهد. اصل آن در ۳۷۰ (ق . م) ساخته شده است.

باز باشند نیمه گشوده هستند، ابروها کمتر برجسته و نمایانند. پلکهای زیرین به حدی کم رنگ ساخته شده که با ابروها آمیخته گشته، گیسوان، همانند موهای هرمس، در نهایت آزادی قالب‌گیری شده‌اند، سایه و روشن بر پستی و بلندی‌های سیما به وجه مؤثری بازی می‌کند یعنی هر گونه خشونت و خشکی را زایل کرده است. از اینجا نفوذ نقاشی بر حجازی مشاهده می‌گردد والا ما از نقاشی بزرگ آتیک بی‌اطلاعیم، فقط از روی نوشته‌ها می‌دانیم که چون پابه‌پای حجاری پیش می‌رفته بی‌شک آن هم دارای شاهکارهای مهمی بوده است.

ربع تنهٔ هراکلس و یک پیکارجو (مکتب سکوپا)

از *سکوپا* چند ربع تنه (سر) از معبد *تژه* (Tegée) که در سنهٔ ۳۶۰ (ق.م) ساخته شده به دست آمده است. مطالعهٔ این مجسمه‌ها ما را به شناسایی بسیاری از کارهای رومیان که تقلید از سکوپاست راهنمایی می‌کند. دو سری که از معبد تژه به دست آمده یکی متعلق به *هراکلس* (Héraclés) است و یکی دیگر پیکارجویی را مجسم می‌سازد... با کمی توجه می‌توانیم خصایص کار سکوپا را مشخص بداریم: این مردان ریش ندارند، فرم صورت آنان کمتر از اثر پراگزیتل متمایل به بیضی است، چشمها اندکی گودرفته‌تر

هستند، بالای چشمها سایه‌ای دیده می‌شود که شباهت تام به کمان دارد همین سایه در کنگرهٔ لبها هم مشاهده می‌گردد، روی‌هم‌رفته این ویژگیها حالتی هوسناک و نزدیک به یاس را، در آثار سکوپا نمودار می‌سازند، از این حالت اضطراب یک آرزوی توفیق نیافته و یک هوس انجام نگشته احساس می‌گردد.

پراگزیتل اولین کسی است که حالت عاشقی شیدا را با مرمر نشان داد.

ولی: *سکوپا* نخستین هنرمندی است که میل و هوس آدمی را به وسیلهٔ مرمر تجسم بخشید.

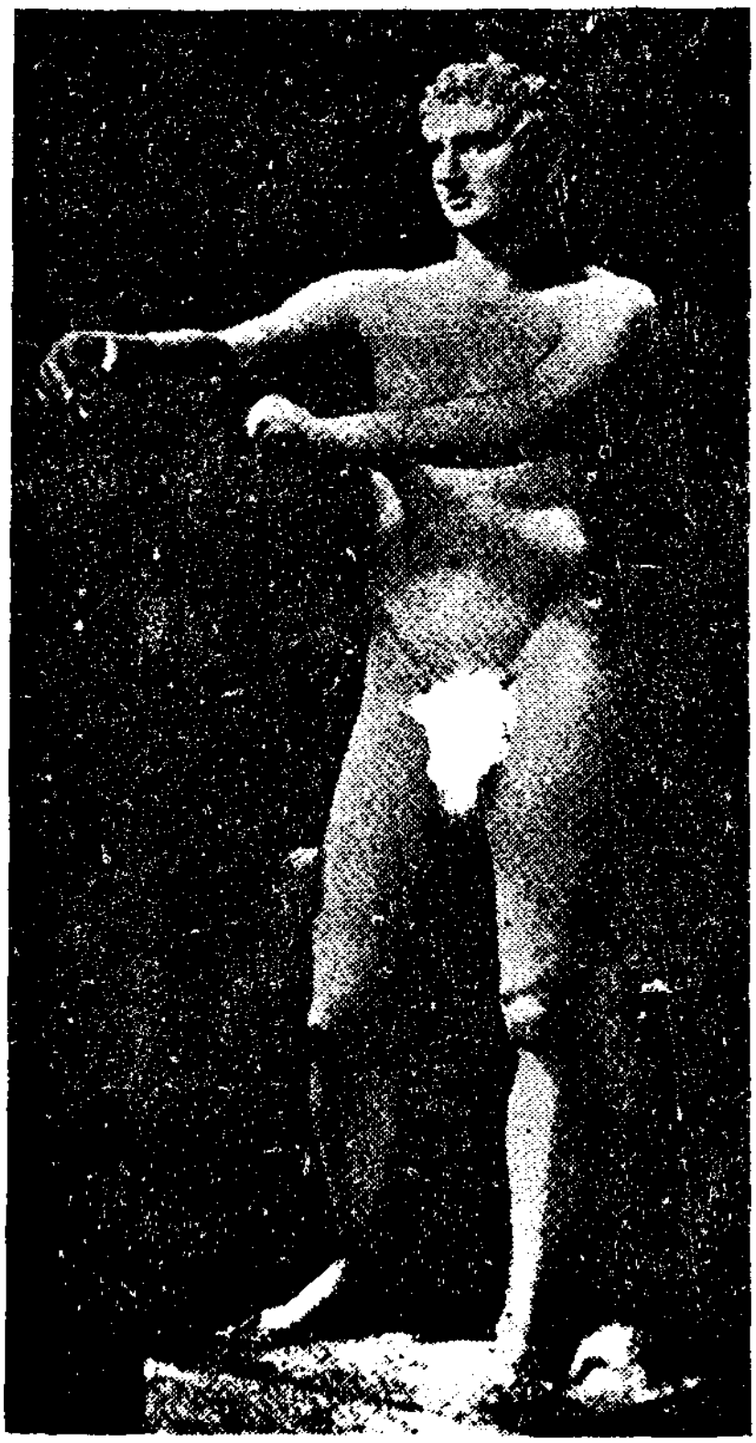
لیزیپ که از دو حجار فوق‌الذکر جوان‌تر و اهل آرگوس بود سومین هنرمند بزرگ قرن چهارم قبل از میلاد مسیح محسوب می‌گردد... اغلب آثار لیزیپ، برخلاف پراگزیتل و سکوپا که از مرمر است، مفرغی می‌باشد... اسکندر کبیر علاقهٔ مفرطی به این هنرمند داشت لیزیپ نیز مجذوب این سردار نامی بود... خود او معتقد است که راهنمایی جز طبیعت، و استادی جز *دری‌فور*[1] از پولیکلت نداشته است... چنانکه پیش از این اشاره شد پولیکلت نیز حجاری از اهالی آرگوس[2] بوده است، بنابراین شیوهٔ آثار لیزیپ هم مانند استادش یک عکس‌العمل شیوهٔ دورین علیه سبک آتیک[3] است که بیشتر برای ابراز احساسات لطیف و شهوانی بوده است... لیزیپ در مجسمهٔ کانن (Canon) متعلق به استاد خود پولیکلت تغییراتی داد، یعنی سنت‌های کلاسیک قرن پنجم را دگرگون ساخت و هنر مجسمه‌سازی را به سوی یک ظرافت نمایان‌تری هدایت کرد، یعنی طول قامت را هشت برابر (به جای ۷ برابر) اختیار کرد و استخوان‌بندی‌ها و عضلات بدن را به تناسب قشر گوشتی که آنها را می‌پوشاند برجسته و نمودار ساخت. تمام مجسمه‌های ربع تنه‌ای لیزیپ، نه خواب و خیال را مجسم می‌سازند و نه هوی و هوس بر می‌انگیزند،

---

۱ - Doryphore مجسمهٔ پهلوانی است که پولیکلت ساخته و به نام Canon نیز نامیده شده است.

۲ - Argos پایتخت باستانی Argolide می‌باشد که بعدها تحت سلطهٔ اسپارت درآمد. این شهر در ماجراهای افسانه‌ای نقش مؤثری بازی کرده و امروز به Planitza موسوم است.

۳ - Attique ناحیه‌ایست قدیمی در شمال شرقی Peloponése که پایتخت آتن بوده است.



کپی مجسمهٔ اپوگزیومن از: لیزیپ (موزهٔ واتیکان)

بلکه عصبی و ظریف می‌باشند.

مجسمهٔ *آپوگزیومن* (Apoxyoméne) که هم اکنون در واتیکان قرار دارد یکی از بهترین کپی‌هایی است که از روی اثر لیزیپ تهیه شده است... این مجسمه دلاوری را نشان می‌دهد که گرد و غبار میدان رزم را با قشویی خاص از بدن خود می‌زداید.

مجسمهٔ دیگری در موزهٔ لوور موجود است که بورگز پهلوان (Borghèse) را عریان نشان می‌دهد. سازندهٔ این اثر را *آگازیاس* اهل افز (Agasias D'ephése) می‌شناسند در صورتی که این مجسمه کپی جالبی از اثر مفرغی لیزیپ می‌باشد...

اضافه بر اینها مجسمه‌های اسکندر و *هراکلس* یا هرکول است که از روی آثار اصلی این هنرمند استنساخ شده‌اند... بهترین مجسمه‌ای که از *هرکولانوم* به دست آمده و هم اکنون در موزه درسد موجود است اثر لیزیپ می‌باشد، این مجسمه که سر آن شباهت تام به سر «آپوگزیومن» دارد یکی از زیباترین ابداعات هنری قدیم است، جامهٔ این زن چنان با سادگی و ظرافت ساخته شده که در این ایام نیز هنوز مورد تقلید می‌باشد[۱].

سکوپا، و سه حجار دیگر موسوم به *بریاگزیس* (Bryaxis) لئوکارس

---

۱ - نام این مجسمه را هرکولانز کبیر نهاده‌اند Lagrande Hereulanaise.

هرکولانز کبیر (موزهٔ درسد)

(Léocharés) و تیموته Timothée حوالی ۳۴۰ بنا به فرمان آرتمیس ملکهٔ کاری (Carie) تزئین آرامگاه ابدی (موزوله) (Mausolée) همسر وی را بنام موزول بر عهده گرفتند... خوشبختانه بر اثر کاوش‌هایی که در سال ۱۸۵۷ به عمل آمد تعدادی مجسمه و نقش برجسته از این (موزوله) با شکوه کشف گردید که هم اکنون در موزهٔ بریتانیاست... دو مجسمه که آرتمیس و موزول را نشان می‌دهد الحق یکی از افتخارات این آرامگاه می‌باشد نکتهٔ قابل ملاحظه در این دو اثر، چهرهٔ افراد نیست بلکه جامه‌های آنهاست که با ذوقی بی‌نهایت عالی و تکنیکی، از نظر سایه روشن ساخته شده و بی‌شک نشان یک پیشرفت تدریجی به سوی کمال می‌باشد... موضوع نقش برجسته‌های این مقبره، عموماً جنگهای یونانیان با آمازون‌ها یعنی سوارکاران زن است. اگر این نقوش را با گیلویی‌های پارتنون بسنجیم، مقایسهٔ بسیار آموزنده‌ای خواهد بود. در اینجا تمام مشخصات هنر جدید را مشاهده می‌کنیم: اشتیاق به نشان دادن حرکات تند و شدید و غیر منتظره، کوشش کوشش دریافتن موضوع‌های

نقش برجستهٔ پیکار یونانیان با آمازون‌ها

جالب و پیتورسک، ظرافتی که اقتدار و توانایی را طرد نمی‌کند و حتی گاهی به ریزه‌کاری و دقت منتهی می‌گردد.

پیشینیان از خود می‌پرسیدند آیا می‌باید مجسمهٔ مشهور نیوبه[1] را به سکوپا منسوب داشت یا به هنرمندی دیگر؟... اگر به دقت بر نسخه‌های بدل این مجسمه که در موزه‌های فلورانس، رم، و لوور موجود است بنگریم خصوصیات مکتب سکوپا را در آنها

۱ - Niobé دختر تانتال Tantale و همسر آمفیون Amphion سلطان تب Thebe و مادر هفت پسر و هفت دختر می‌باشد. این مادر از داشتن فرزندان متعدد شادان و مسرور بود... افسانه گوید لاتون Latone مادر آپولن را از قلت فرزندان سرزنش کرد، آپولن و آرتمیس نیز برای اینکه انتقام مادر خود را از لاتون بگیرند تصمیم گرفتند انگیزه سرزنش را (که فرزندان نیکه باشند) از میان بردارند بنابراین تیر و کمان به دست گرفتند و به کشتن فرزندان نیوبه پرداختند. مادر بدبخت از شدت عذاب و رنج به سنگ مبدل گردید. نیوبه مثل یک مادر داغدیده می‌باشد.

یکی از این مجسمه‌ها که در موزهٔ فلورانس می‌باشد نیوبه را با خردسال‌ترین

نیوبه و خردسال‌ترین دخترش

دخترش نشان می‌دهد، موضوع این اثر فوق‌العاده غم‌انگیز است و به همین جهت به وجهی ساده حجاری شده است... بدیهی است هنوز آن اضطرابی که از سیما و اندام مجسمه «لائکون»[1] احساس می‌گردد در این اثر مشاهده نمی‌شود... چسبیدن طفل به مادر یک حالت بدیع و تازه‌ای است که سزاوار تمجید است. جامهٔ نازکی که اندام جوان آن دو را پوشانده است با هزاران

---

۱ – Laocoon پسر پریام و هکوب Hecube می‌باشد که عنوان سفیر روحانی آپولن را در تروا داشته است، این مرد روحانی و فرزندانش به وسیلهٔ دو مار عظیم‌الجثه به هلاکت رسیدند.

چین کوچک و بزرگ نشانه‌ای از نفوذ نقاشی بر حجاری است. در این زمینه مجسمهٔ پیروزی از ساموتراس (Samothrace) که موزهٔ لوور افتخار مالکیت آن را دارد شاهد دیگری محسوب می‌گردد... موضوع این مجسمه بنابر اقوال قدما چنین است: دمتریوس پولیورکت (Demétrius Poliorcéte) در ۳۰۶ (ق.م) در آبهای قبرس کلیهٔ قوای بحریهٔ پتولمه اول پادشاه مصر را شکست داد و پیروزمند به میهن برگشت... مجسمه پیروزی که آن را نیکه[1] گویند اعلام‌کنندهٔ این پیروزی و نصرت درخشان می‌باشد.

نیکه (یا سمبل پیروزی) از: ساموتراس (موزهٔ لوور

خلاصه

نفوذ دو مکتب را در حجاری یونان آن عصر نمی‌توان نادیده گرفت: یکی نفوذ مکتب لیزیپ و دیگری نفوذ مکتب سکوپا. مجسمه نیکه یا پیروزی، بهترین اثری است که مبین حرکت و حالت، یعنی معرف خصیصه‌های مکتب سکوپا می‌باشد، حجار نه تنها نیروی عضلات و شعف حاصله از پیروزی را به زیباترین وجه تجسم داده است بلکه با مهارت زایدالوصفی شدت نسیم دریا

---

۱ - Niké این مجسمه، ابتدا شیپوری بلند در دست داشته است که حالت اعلام کنندهٔ پیروزی را مجسم می‌ساخته است.

را به وسیلهٔ چین‌شکن‌هایی که به جامهٔ مجسمهٔ داده است به خوبی مجسم ساخته است.

سنگ لحد منقوش (موزهٔ آتن)

پیشینیان اگر چه به واقعیت کمتر توجه کرده‌اند لیکن به حقیقت آلام

روحی و پنهانی توجه خاص مبذول داشته‌اند... در اکثر قبور *آتیک* از این صحنه‌ها بسیار مشاهده می‌کنیم... معمولاً برای نشان دادن اندوه یا افسردگی، مجسمه یا نقش را چنان می‌ساختند که سراوبه یکسو خم شده باشد... بهترین نمونه نقشی است که بر یک سنگ لحد به وجه برجسته رسم شده است... این نقش زنی را نشان می‌دهد که بر یک صندلی نشسته و از جعبهٔ جواهر خود که در دست یکی از خادمانش است یک سنجاق سینه برمی‌دارد... حجار با ترسیم این نقش، بر احادیث و مواعید مذهبی که ناظر بر امکان وجود یک زندگانی مرفه و سعادتمند در عالم لاهوت است خط بطلان کشیده و به مرگ همچون امری عادی نظر کرده است... اصولاً آتنی‌ها اعتقاد داشته‌اند که دنیای بعد از مرگ دنبالهٔ همین عالم محسوس است، بنابراین مرگ را امری ضروری می‌دانستند و بدان می‌خندیدند همچنان که بر خلقت آدمی لبخند می‌زدند... این عزای فارغ از ندبه و زاری چه پرارج است.

هنر یونان بعد از اسکندر

پیروزی‌های اسکندر سبب شد که تمدن یونان گسترش پیدا کند و نیمی از جهان را فرا گیرد، لیکن می‌باید اعتراف کرد که هنر اصیل این سامان بر اثر توسعه و تعمیم، اعتبار خود را از دست داد و در اغلب موارد منحصراً برای عظمت مادی و شکوه و جلال کاخ‌های حاکمان مقتدر به کار رفت... این دوره را عصر *هلنیستیک* [1] می‌نامند... در ادوار گذشته اقتدار سرشار از شادی فیدیاس، دلربایی خسته و درماندهٔ *پراگزیتل*، شور و جذبه و ظرافت *سکوپا* و *لیزیپ* به منصهٔ بروز و ظهور رسیدند؛ در عصر هلنیستیک نیاز به تجسم آلام جسمی و نشان دادن اضطراب‌ها و جنبش‌های نامنظم و تشویش‌آمیز روح و جسم هنوز باقی بود که سرانجام توسط مکاتب *رودس* [2] و *پرگام* [3] مرتفع گردید. پس از تثبیت تیپ‌های خدایان و قهرمانان و آمازون‌ها و پهلوانان، اصول کلی که در مکاتب جدید رعایت می‌گردید عبارت بوده است از تجسم انسان‌های عادی که موضوعات از واقعیات زندگی اخذ می‌گردید و چنان تجسم داده می‌شد که احساس در آنها کاملاً نمایان بود... نکته اساسی در دو مکتب پرگام و اسکندریه نشان دادن طبیعت بود، هنرمندان این عصر نه تنها به وسیلهٔ نقش کردن وحشیان و حبشیان، بلکه به وسیلهٔ نقاشی صحنه‌هایی از زندگانی روستایی را ترسیم کردند و نقش برجسته‌ها را نیز با مناظری توأم ساختند و برای اولین بار دورنماسازی را در جهان متداول و معمول کردند... دو قرنی که این پیشرفت‌های هنری حاصل گشت از دوران‌های بزرگ هوش انسانی است.

---

۱ - Hillénistique به عصری گویند که از پیروزی‌های اسکندر شروع می‌شود و به پیروزی رومیان ختم می‌گردد.

۲ - Rhodes جزیره‌ای از مجمع‌الجزایر سواحل جنوب غربی آسیای صغیر است.

۳ - Pergame در شمال سمیران واقع است.

در ۲۴ (ق. م) اهالی گل به آسیای صغیر، هجوم آوردند، پادشاه پرگام آنان را شکست داد و آثاری به یادبود این فتح ساخته شد.

انتحار (مردی از اهالی گل) پس از کشتن زن خود (موزهٔ رم)

در قرن شانزدهم میلادی چند کپی مرمرین از آثار منسوب به این دوره از رم به دست آمد که مشهورترین آنها مردی از اهالی گل را نشان می‌دهد که از قتل همسر خود فارغ شده و در حال خودکشی است.[1] از دیگر آثار این دوره مجسمه‌ای است موسوم به سرباز محتضر. این اثر مردی از اهالی گل را در دقایق واپسین حیات است نشان می‌دهد، این مجسمه به شیوهٔ واقع جویی (یا رئالیسم) حجاری شده و حقیقتاً تأثرآورست. نقش برجسته «جدال فرشتگان و اهریمنان» هم از آثار کشف شده منسوب به همین عصر می‌باشد[2]... یکی دیگر از شاهکارهای این دوره مجسمهٔ مشهور لائوکون است که اکنون در موزهٔ واتیکان قرار دارد، این

۱ - Gaulois... این مجسمه نشانه شکست اهالی گل است.

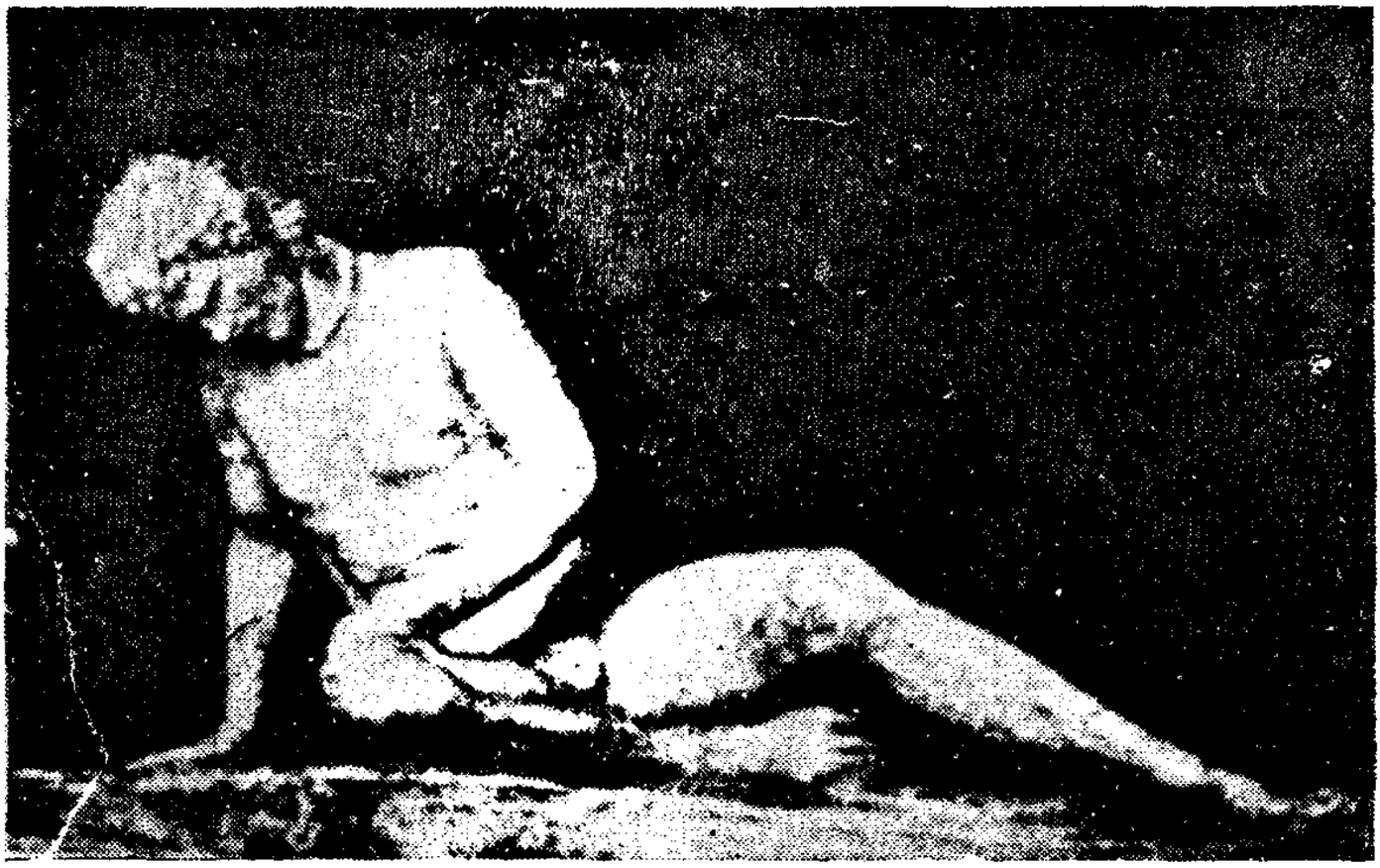
۲ - مراد از لفظ فرشته، یونانیان و مقصود از اهریمن، اهالی گل بوده است.

مجسمه به دست سه حجار نامی اهل رودس در حدود صد سال قبل از میلاد مسیح ساخته شده است. امروز که شاهکارهای هنر آتیک بر ما معلوم گشته است لائوکون را نمی‌توانیم در عالی‌ترین درجهٔ عظمت و والاترین مقام هنری آن عصر مشاهده کنیم ولی یقیناً می‌توانیم آن را مهیج‌ترین و مؤثرترین

لائوکون و فرزندانش (موزهٔ واتیکان)

اثر در نوع خود به شمار آوریم. این مجسمه کشیشی از اهالی تروا را نشان می‌دهد که دو مار عظیم‌الجثه به اطراف بدن او و دو فرزندش پیچیده‌اند. چهرهٔ مرد روحانی از ناامیدی درهم است و دهانش از فرط عذاب جسمی و روحی

در حال فریاد کشیدن می‌باشد... منتقدان این اثر را که قاعدتاً باید دارای دو رنج روحی و جسمی باشد فقط واجد «رنج خالص جسمی» دانسته‌اند و همگان این رای را پسندیده‌اند. لیکن: آیا این کفایت می‌کند که دو رنج متمایز و جانکاه را که توأماً در این اثر نموده شده است یعنی عذاب جسمی مردی محتضر و رنج روحی پدری که از نجات فرزندان خود درمانده است، فقط یک رنج خالص جسمی معرفی کرد؟ اصولاً این یک نوع خودخواهی و تظاهر است که هنر یونان بعد از فیدیاس یا هنر بعد از رافائل را حقیر بشمارند، هنر همواره

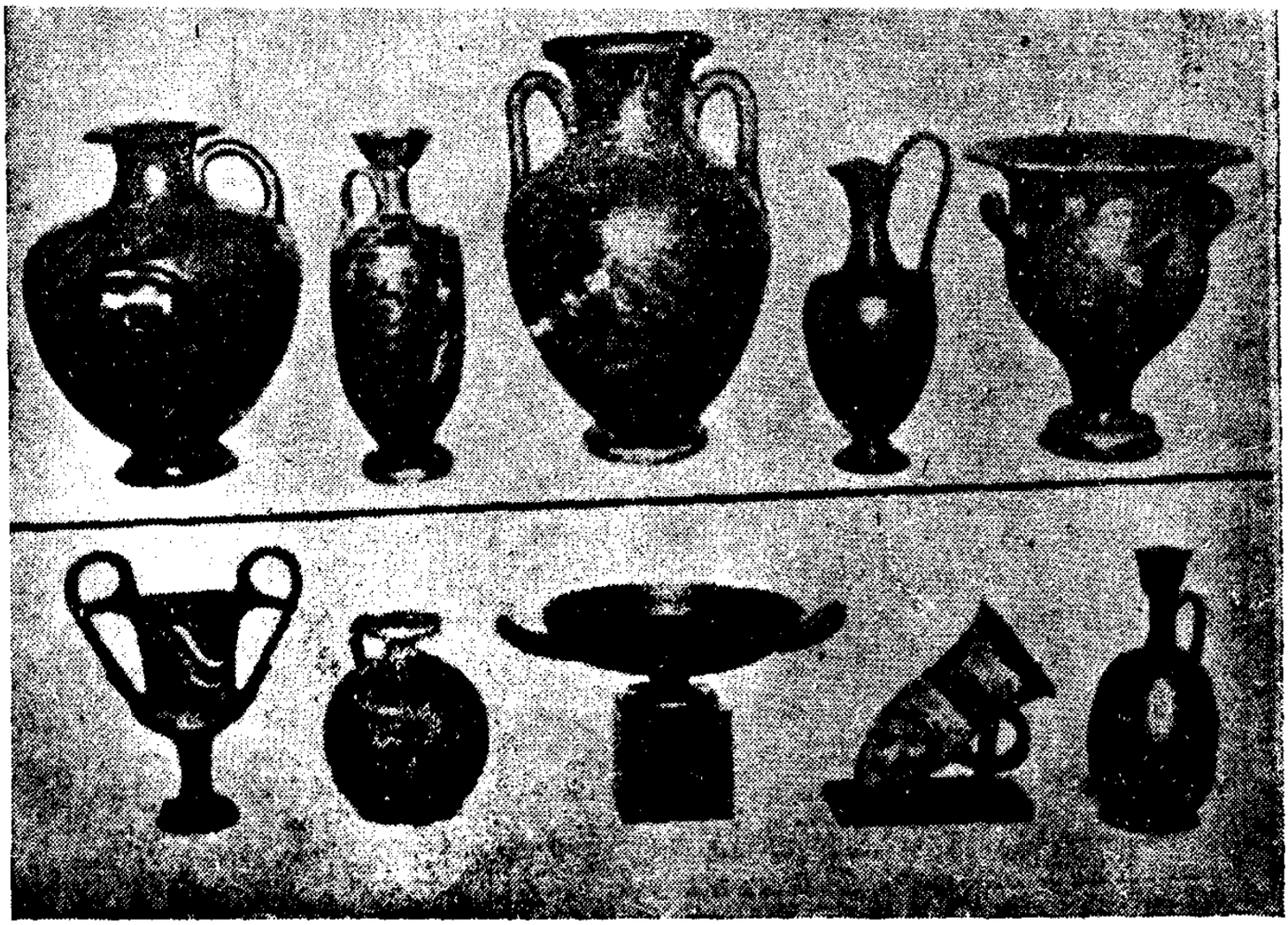


سرباز محتضر از اهالی گل (موزهٔ رم)

در تحول است و اگر قرار بود هنر یونان به کتیبه‌های پارتنون خاتمه می‌یافت مانند هنر آشور و مصر ناکامل و ناتمام باقی می‌ماند.

هنر صناعتی یونان ـ پیشه یونانیان، ساختن آثار هنری بود، ایجاد و تزیین گلدان‌ها و سه‌پایه‌ها و آینه‌ها و ساختن مجسمه‌های سفالین، و حکاکی مهر و سکه، جملگی از نیاز فطری و پسند باطنی آنان سرچشمه گرفته، و صرفاً به نیت حظ بصر و التذاذدیده بینندگان به وجود می‌آمده است... بنابراین می‌توان گفت اختلاف مهمی میان هنرهای جدی و بزرگ و آثار کوچک صناعتی موجود نبوده است زیرا هر دو طبقه منبع الهام و منشأ و مصدر ذوق هنریشان یکی بوده است.

متأسفانه قسمت اعظم آثار هنری به جهات عدیده از میان رفته است و شاید فقط بیش از پنجاه مجسمه برنزی به اندازه طبیعی نمانده باشد، ولی آثار مربوط به هنرهای صناعتی چون با مردگان به خاک سپرده می‌شدند از اغلب قبور، نمونه‌هایی به همان وضع که پیشینیان برجای نهاده‌اند به دست آمده است... برای اجتناب از اطناب کلام فقط به آثاری که از قبور بزرگ کریمه (Crimée) و اتروری[1] کشف شده است اشاره می‌کنیم... گلدان‌های منقوش،



شکل ظروف یونانی (موزهٔ لوور)

مجسمه‌های کوچک سفالین، نقش برجسته‌ها، اشیاء بلوری سنگ‌های منقور (که به جای مهر به کار می‌رفتند) گردن‌بند، دستبند و آلات تزیینی دیگر از جمله اشیایی است که از این قبور به دست آمده است... از زیر خاکسترهای وزو (Vésuve) در *بوسکورئال* (Boscoreal) نزدیک پمپئی (Pompéi)

---

۱ - Etrurie یکی از نواحی قدیم ایتالیا است که امروز توسکان Toscane نامیده می‌شود. اتروسکها که ساکنان اتروری‌اند از سلالهٔ آریایی‌ها هستند و از معاصران خود مترقی‌تر بوده‌اند زبان آنان هنوز شناخته نشده است.

گلدان‌ها و ظروف و اشیاء سیمینی توسط آقای روتس چیلد (Rhotschild) کشف شده که اکنون در موزهٔ لوور است. در این میان، گلدان سیمینی که با نقوش برجسته‌ای تزیین شده است می‌تواند بهترین معرف چگونگی آثار صناعتی این اعصار باشد... صنعت موزاییک‌سازی هم در این ایام رونق بسزایی داشته است. گذشته از ایجاد آثار کوچک به تقلید از رومیان کف تالارها و برخی اوقات بدنهٔ دیوارها را نیز بدین وسیله تزیین می‌کرده‌اند. یکی

گلدان سیمین

از مشهورترین اثرها در این زمینه، موزاییکی است که صحنه‌هایی از پیکارهای ناپل را مجسم ساخته است. تعدادی گلدان و ظروف از یک قبرستان آتنی موسوم به دیپلون (Diplon) کشف کرده‌اند که به مناسبت محل اکتشاف آن‌ها دیپی‌لیان (Dipyliens) می‌نامند... یک نوع گلدان‌هایی هم در سنهٔ ۷۵۰ معمول بوده که کورنتیان (Corinthien) نامیده می‌شده است، شکل ظاهری این گلدان‌ها نقش قالی‌های شرقی را به خاطر می‌آورند. متن خارجی این ظروف یاگلدان‌ها عموماً به رنگ زرد روشن است و تصویرها با رنگ سیاه ترسیم شده‌اند... ترسیم تصویرهای سیاه روی متن قرمز از سنه ۶۰۰ (ق.م) آغاز می‌گردد و پس از آن شیوه جدیدی که عبارت از ترسیم تصاویر قرمز روی متن سیاه است معمول می‌شود... جالب‌تر از همه مطالعهٔ مجسمه‌های کوچک

سفالین است که یونانیان از زمان میسنیان به ساختن آنها پرداخته‌اند، در این میان الهه‌ها، رب‌النوع‌ها، قهرمانان، نوابغ و مردان و زنان در حالات مختلف

ظرفی به شیوهٔ «کورنتیان» (موزهٔ مونیخ)

دیده می‌شود، حتی کاریکاتور برخی از اشخاص یا حیوانات و همچنین کپی‌های کوچکی از مجسمه‌های بزرگ در آن میان مشاهده می‌گردد.

حکاکی بر سنگ، از عصر میسنیان در یونان معمول گشت... صدها سنگ حکاکی شده به شیوهٔ مینوئیان و میسنیان به دست آمده است که به منزلهٔ مهر به کار می‌رفته است، برخی اوقات روی نگین انگشتر و یا آلات تزیینی دیگر نیز نقوشی حک می‌شده است، به طور کلی این سنگ‌های حکاکی شده یگانه آثاری هستند که به خوبی باقی مانده و به وجه باهری تطور هنری اعصار گذشته را برای ما آشکار می‌سازند... *فتح اگوست* یک سنگ منقوری است به طول دو سانتی‌متر که در نهایت ظرافت و مهارت تهیه شده و هم اکنون در موزهٔ بوستون موجود است. عالی‌ترین حکاکی مربوط به این عصر، تصویر پتولمه

فـــیلادلف و هـمسرش (Ptolémée Philadelphe Et. la Reine Asinoé) ملکه آرسینوئه می‌باشد که روی سنگ کوچکی به نیت مدال یـا نگین حک شده است. این اثر متعلق به موزهٔ وین و مربوط به سه قرن پیش از میلاد مسیح می‌باشد و یکی از شاهکارهای صنعتی آن عصر محسوب می‌شود و شاید بتوان گفت هنر جدید در این زمینه هنوز هم نتوانسته است اثری بدین زیبایی به وجود بیاورد.

پتولمه فیلادلف و همسرش آرسینوئه (موزهٔ وین)

صنعت ساختن سکه، مأخوذ از آشور و مصر است، فقط در قرن پـنجم است که نفوذ مکتب فیدپاس تا حدودی جنبهٔ هنری بدان داده است... مراد ما این نیست که در اینجا از تمام فرآورده‌ها و آثار صناعتی یونان بـاستان نـام

ببریم و راجع به چگونگی ابداع و خصایص آن فرآورده‌ها سخن بگوییم تصور می‌کنیم همین نمونه‌ها که ارائه شدند قادر خواهند بود خوانندهٔ هوشمند را به نبوغی که در آثار صناعتی این ملت نهفته است آشنا سازند.

خلاصه

هنر یونان از قرن پنجم قبل از میلاد شکفته می‌شود و به دو دوره ممتاز تقسیم می‌گردد: عهد قدیم یا آرکائیک و عهد تکامل یا کلاسیک... مهمترین آثار معماری یونانی ابنیهٔ معابد است که نسبت به معابد ملل دیگر کوچکتر و واجد نقشه‌ای ساده‌تر می‌باشند و در طی قرون تغییرات و تحولات کمی در آنها راه یافته است... نکته‌ای که غیر قابل انکار است ظرافت و هماهنگی و تناسبات معابد می‌باشد... نهایت کمال معماری یونان، معبد پارتنون است.

مجسمه‌سازی یونان نتیجهٔ مستقیم خدایان پرستی آنها است... یونانی‌ها در این فن به نهایت کمال رسیده‌اند... مجسمه‌های عریان یونانی، نتیجهٔ مستقیم علاقه‌مندی این ملت به زندگی مادی و ورزش‌های قهرمانی و زیبایی اندام می‌باشد... تناسب و هماهنگی در آثار یونانی مرهون فلاسفه‌ای مانند سقراط و افلاطون و ارسطو است که از همان ابتدا دربارهٔ هنرهای زیبا بحث‌های انتقادی نافع و سودمندی کرده‌اند...

آب و هوای معتدل کناره، و نزدیکی به دریا ملت یونان را آزادمنش و خوش مشرب و با نشاط پرورانده بود... خدایان یونانی مانند خدایان مشرق زمین بر بندگان خود سخت نمی‌گرفتند و از این لحاظ همانند فرمانروایانی بودند که امکان حکومت مطلقه را در یونان نداشتند.

مجسمه‌سازی یونانی دارای دو هدف بود یکی آنکه معابد را تزیین می‌کرد و دیگر آنکه جنبهٔ مذهبی داشت یعنی صورت نذر و ثواب را پیدا کرده بود... یونانیان اصرار داشتند که خدایان خود را هر چه زیباتر از سنگ بتراشند و مجموعهٔ خدایان خود را تکمیل کنند... مصالح و مواد مجسمه‌سازی در یونان، سنگ‌های رنگی و گوناگون و مفرغ بود...

در نتیجهٔ تجارت و مطالعه در راه و رسم طبیعت، هنر مجسمه‌سازی، از اواخر عهد قدیم خاصه در دوران طلائی به نهایت اعتلا رسید... مجسمه‌های

یونانی دارای تناسبات شایسته، هماهنگی، نزدیکی به طبیعت، و حرکات موزون و زیبایی بدنی می‌باشند.در سفال سازی و ساختن ظروف فلزی نیز یونانی‌ها همین تناسب و هماهنگی را رعایت کرده‌اند.

هنر اتروسک و هنر رومی

در حدود سنهٔ هزار قبل از میلاد مسیح طوایفی که از *لیدی*[1] به ایتالیای مرکزی مهاجرت کرده بودند با اهالی بومی توافق نمودند و کشورهای متحده *اتروسک* (Etrusque) را پایه‌گذاری کردند... ممالک متحده اتروسک در سنهٔ ۲۸۳ توسط رومیان تسخیر شد، بنابراین «اتروریان» خواه ناخواه با تمدن مترقی رومی آشنا گشتند و تا تاریخ فوق در طول چهارصدسال که این تمدن در آن نواحی استقرار و نفوذ داشت بدان انس گرفتند و آثاری با ارزش به شیوهٔ رومی ابداع کردند... معابد عظیم، قبور بزرگی که با نقاشی تزیین شده، مجسمه‌ها، سنگ‌های مزار، اشیاء سفالین و آثار مختلف مفرغی و آلات زرین از جمله آثاری است که مربوط به این عصر می‌باشند و بر اثر کاوش‌های متعدد مکشوف گشته‌اند... گلدان‌های معروف و منقوش که به نام اتروسک خوانده می‌شود اغلب همان‌هایی است که از آتیک آورده‌اند. آنچه در این تمدن نوظهور و بدیع است محتوی خشن ایتالیایی آن آثار می‌باشد و مابقی انعکاس هنر یونان است... اهالی اتروسک ضمن تقلید از هنر سایر کشورها، خود شخصاً واجد سلیقه‌ای خاص بودند که در اغلب آثار هنری آنان منعکس می‌باشد، به بیان دیگر در اتروسک مکاتبی تأسیس شد که محصولات آنها با اینکه عموماً تقلید از سبک یونانیان بود ولی به وجه آشکاری سلیقه و ذوق اتروری در آنها مشاهده می‌گردید... یکی از آثار مهمی که در گور فرانسوای اول در «ولسی» (Vulci) کشف شده، فرسکی است که اشیل را در حین قربانی کردن محبوسی به نیت آمرزش روح اصحاب ارباب انواع، مجسم می‌سازد. موضوع این نقاشی یونانی است، لیکن تجسم آن به شیوه‌ای کاملاً اتروری صورت پذیرفته است.

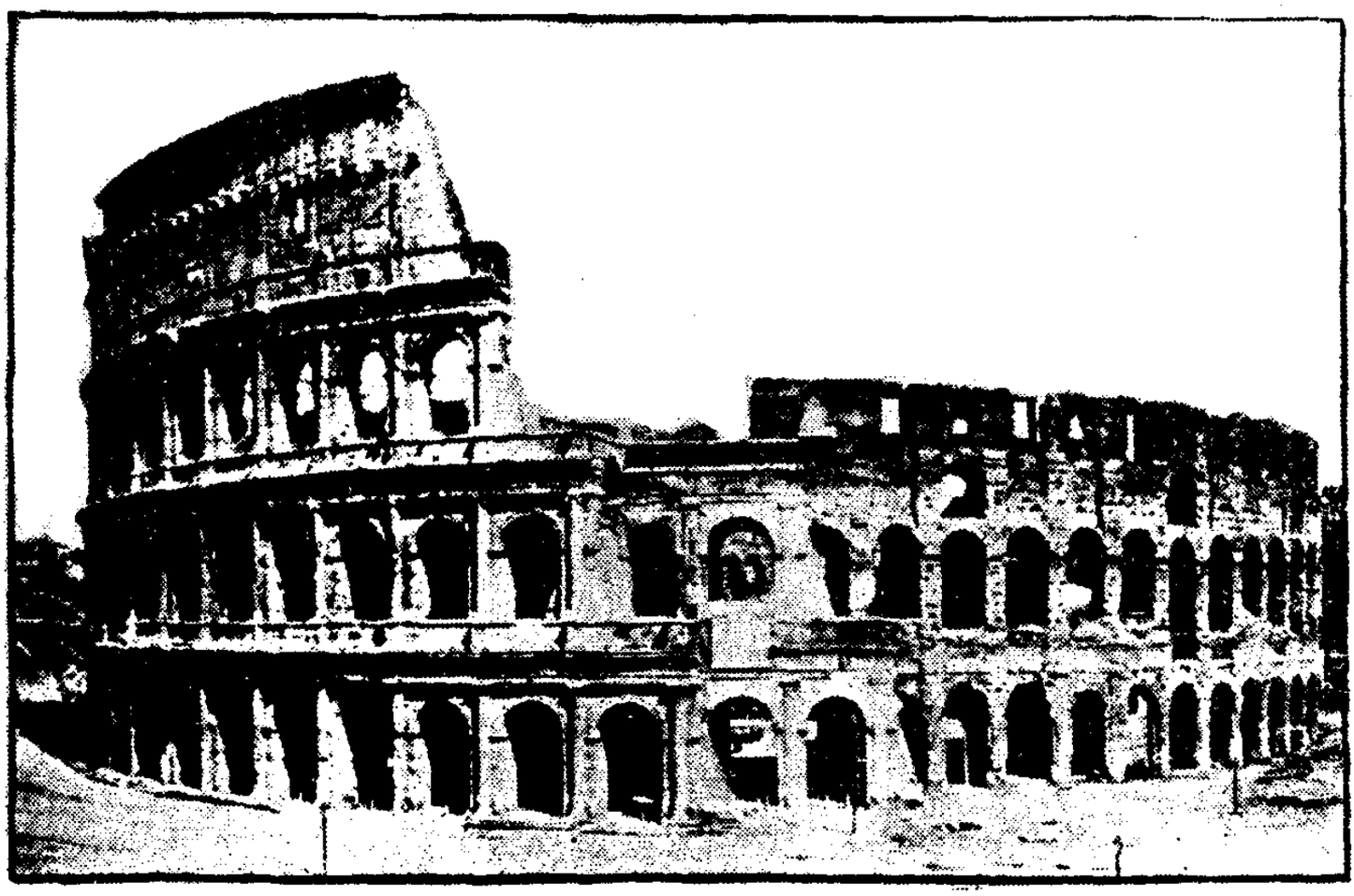
در زمینهٔ معماری هم سایر کشورها به یونانیان و رومیان اقتدا کرده‌اند...

---

۱ - Lydie یکی از کشورهای آسیای صغیر بود که در زمان کرزوس (یکی از مشهورترین سلاطین آن سامان) به دست ایرانیان افتاد.

می‌توان گفت سبک معماری رومی به ویژه در زمینهٔ ساختن پرستشگاه‌ها، گرمابه‌ها، تماشاخانه‌ها، آمفی‌تآترها، آرن‌ها،[1] طاق‌نصرت‌ها و ستون‌های عظیم مورد تقلید قسمت اعظم کشورهای جهان بوده است.

شیوهٔ ساختن معابد، اغلب نظیر ابنیهٔ یونانی بوده است ولی آرن‌ها مانند



کولیزهٔ روم

کولیزهٔ روم (Coliséeà Rome) واجد مختصاتی است که در تاریخ هنر معماری کمتر نظیر داشته است... در زمینهٔ طاق‌نصرت می‌باید گفت گرچه در نظر اول شیوهٔ معماری یونانی را به خاطر می‌آورد لیکن به طور کلی طاق نصرت‌های رومی دارای خصایص ویژه‌ای می‌باشند که کاملاً بدیع هستند، مانند طاق‌نصرت *تیتوس*[2]. تفاوت دیگری که کاملاً مشهود است ساختن گنبد می‌باشد که نزد رومیان معمول بوده و یونانیان تقریباً از آن بی‌اطلاع بوده‌اند، مانند گنبد *پانتئون روم*.

---

۱ - Aréne رزم‌گاه وسیع و مدوری بوده است به شکل آمفی‌تآتر که پهلوانان و بردگان و سیرک‌بازان در آن میدان قدرت نمایی می‌کرده‌اند.

۲ - Titus این طاق نصرت که با نقش برجسته‌های پرارزشی تزیین گشته است ویران شدن بیت‌المقدس را که در سنهٔ ۷۰ بعد از میلاد به وقوع پیوسته است به یاد می‌آورد.

پیش از این گفته بودیم که اهالی سوریه در ساختن این گنبدها مهارت زیادی داشتند، بنابراین به احتمال قوی اتروریان شیوهٔ ساختن گنبد را از مشرق‌زمین فرا گرفته و به رومیان آموخته‌اند.

اخیراً مکشوف گشت که تأسیس بنای پانتئون روم در زمان سلطنت اگوست انجام نشده است بلکه در دوران حکومت هادرین (Hadrien، سنهٔ ۱۳۸ ـ ۱۱۷) بنا شده است. این تاریخ، باستان‌شناسان و هنردوستان را به یاد عصر مهم و معتبری می‌اندازد که در آن عصر شیوهٔ خاصی در معماری به ظهور رسیده است... همین شیوه است که رفته‌رفته گسترش پیدا کرده و سبب ایجاد شیوه‌هایی مانند سبک معماری بیزانتن، سبک معماری رومن و تا حدودی سبک معماری گوتیک از قرن اول بعد از ظهور مسیح تا اتمام کلیسای سن‌پی‌پر (Saint Piérre، روم در قرن ششم) گشته است.

مدتها برای معماران، ساختن طاق‌های محکم و پایدار مسئلهٔ غامضی محسوب می‌گشت... جهت حل این معما طرق عدیده پیموده شد، تا اینکه با ساختن معبد کنستانتن (Constantin) که در اواخر سنهٔ ۳۰۵ بعد از میلاد انجام شد طریق استواری در این زمینه هویدا گردید... این معبد دارای سه گنبد عظیم است، عرض دهانه گنبد میانی ۲۵ متر و ارتفاع آن ۳۵ متر می‌باشد... همین معبد است که حتی در دوران تجدد هم شیوهٔ معماری آن مورد استفادهٔ مهندسان ساختمان قرار گرفته است...

صدسال قبل از میلاد مسیح در آتن و اسکندریه سبک جدیدی به ظهور رسید که در حقیقت عکس‌العمل سبک‌های گذشته بود. بر بنیاد این سبک تا حدودی شیوه‌های قرن چهارم و پنجم دوباره احیا گشت و هنرمندان به تقلید آثار گذشته پرداختند و در نقاشی‌ها و نقش برجسته‌ها از موضوعات عاشقانه و جذاب و شیرین استفاده کردند. این تمایل ارتجاعی در عصر اگوست به نهایت شدت رسید که نمونه‌های عالی آن، نقوش زیبایی نظیر نقش برجستهٔ *قربان‌گاه* می‌باشد (این اثر که قربانگاه صلح روم نیز نامیده می‌شود مربوط به ۱۳ سال قبل از میلاد مسیح است و به حدی ظرافت و مهارت در ساختن آن به کار رفته است که بیننده منبت‌کاری‌های ظریف را به یاد می‌آورد)... این شیوهٔ ظریف و لطیف از زمان *کلود* امپراطور روم از سنت‌های کلاسیک دوری گزید

و به سوی یک شیوه واقع‌جو و پرجنبشی گرایید که از آن، نقش برجسته‌های طاق‌نصرت تیتوس برخاسته است... در برابر این نقوش تاریخی، نقش برجسته‌های دیگری موجود بوده است که بیشتر جنبهٔ تزیینی داشته است و برگ‌ها و گل‌ها و میوه‌ها در آنها، نقش مهمی را بازی می‌کرده‌اند. شیوهٔ رسم گیاهان در این آثار چنان است که به خوبی رهایی از قید هنر کلاسیک یونان را منعکس می‌سازد. در این زمینه بیشتر از شکل برگ خرما و برگ اقنیتون استفاده شده و کاملاً پیداست که از بند قواعد و اصول کهنه‌ای که جهت ترسیم حیوانات معمول بوده است رها می‌باشد. در سنهٔ ۱۱۷ در زمان «تراژان» امپراطور روم، به سبب مهری که امپراطور به آثار کلاسیک داشت، بار دیگر تمایلی کلی به شیوه‌های باستانی در هنرمندان پیدا شد، ولی بعد از اواسط قرن دوم، حجاری رومی در ایتالیا رو به انحطاط نهاد و با اینکه آثاری مانند نیم تنهٔ *کارکالا* (Carcalla) و *گودری‌ین* (Godrien) که به سبک واقع جویی ساخته شده و از این ایام مانده است، روی‌هم‌رفته هنر مجسمه‌سازی بیش از پیش تحت نفوذ مکاتبی که در آسیای صغیر و سوریه به وجود آمده بود قرار گرفت... در این کشورهای غنی و ثروتمند که هنر رومی و هنر دوران اسکندر با لباس شرقی خودنمایی می‌کرد و نفوذ هنر ایران نیز در آن به خوبی مشاهده می‌شد شیوه‌ای استخراج گردید که باید هنر بیزانتن یا روم صغیر نامید.

از این قسمت‌ها گذشته، با اندک توجه به نقاشی‌های عصر رومی و فرسکهایی که از پمپئی و هرکولانوم[1] به دست آمده است به یک نکتهٔ بسیار جالب توجه پی می‌بریم که شیوهٔ خاصی را در نقاشی تعیین می‌کند. در فاصله قرن دوم و چهارم، در خفا گاهها و دخمه‌هایی که پیروان حضرت مسیح سکونت داشتند نخستین نقاشی‌های مسیحی رسم شده است... در اواسط قرن اول، مخصوصاً در پمپئی سبکی معمول بوده است که می‌تواند تا حدودی به شیوهٔ امپرسیونیست مانند باشد. در این آثار زیبایی، بیشتر به مدد تکه رنگ‌ها و تأثیرات سایه و روشن افاده شده است... البته در این مسأله که آیا این شیوه در روم یا اسکندریه ظهور کرده است تردید هست، ولی مسلم است که این

---

۱ - اخیراً در این منطقه حمامی کشف شده است که اشیاء و ساختمان آن کاملاً بی‌عیب است و نظیر حمام‌های خزینه‌دار قدیمی خودمان می‌باشد.

سبک در ایتالیا پیشرفته و سرانجام تکامل یافته است. عالی‌ترین نمونه در این

فروم روم

زمینه فرسک «خدای عشق بر نردبام» است که در کازینو روسپیگلیوزی روم (Rospigliosi a Rome) موجود است. این اثر با چنان آزادی ترسیم گشته است که هنرشناسان بی‌اختیار میل می‌کنند آن را به فراگونار[1] نسبت دهند.

به طور کلی می‌باید گفت در برابر کهنه شدن هنر یونان، یک شیوهٔ واقع جویی رومی که منشأ آن ایتالیاست به وجود آمد.

... هنر روم صغیر یا بیزانتن مدتها بر ممالک غربی تسلط داشت.

... روزگاری نیز فرا رسید که واقع‌جویی ایتالیا بر واقع‌جویی فرانسه قرن چهاردهم برتری یافت و دوران تجدد از آن برخاست.

در این روزگاران نیز به جهات مذهبی رشته‌هایی از هنر روم صغیر را در کشورهای یونان، ترکیه، روسیه و غیره مشاهده می‌کنیم که هنوز هم گسسته نشده‌اند.

---

۱ - Fragonard نقاش و حکاک فرانسوی که در قرن هجدهم می‌زیسته و آثاری هوس انگیز به وجود آورده است.

هنر بودایی و هندی
در حدود ۳۳۰۰ ق. م تا ۶۰۰ ب. م

همزمان با تمدن‌های عظیمی که در خاور نزدیک و حوزه دریای مدیترانه به وجود آمده بود (یعنی تمدن‌های مصری، سومری، آشوری، کلدانی، ایرانی و یونانی) فرهنگ و هنری به همان عظمت نیز در خاور دور یعنی در هند و ژاپن و چین شکفته گشت و این دو تمدن غالباً با هم در ارتباط بودند و گاه وجوه مشترک داشتند.

سرزمین هند بشخصه خواص یک قاره مستقل را دارد. این شبه جزیره تنها از جانب شمال است که به خشکی و به قاره آسیا می‌پیوندد همین سرحدات شمالی هم بوده است که دروازه‌ای برای مهاجمان و غارتگران به شمار می‌آمده است.

سرزمین هند از نظر جغرافیایی به سه منطقه متفاوت تقسیم می‌گردد ابتدا سلسله جبال هیمالیا است که هم قلعه و مرزی است طبیعی و هم سرچشمه آبها و رودهای عمده هند است و از همه مهمتر آنکه کاشانه خدایان باستانی می‌باشد. آنگاه دره‌های شمالی هند آغاز می‌گردد که بستر رودهای مقدس گنگ و سند است و معمولاً به نام هندوستان معروف است، این قسمت از سرزمین هند بسیار حاصلخیز و پر جمعیت می‌باشد و منطقه‌ای است که از عهد باستان مهد آریایی‌ها بوده است. مقر حکومت و مرکز سیاست تمام شبه قاره همواره در این قسمت قرار داشته است. اما منطقه سوم رأس شبه جزیره است که شامل ایالات دکن و تامیل می‌باشد. این منطقه استوایی از مناطق شمالی به وسیله جنگل‌ها و کوه‌ها جدا می‌شود و سرزمین «دراویدها» محسوب می‌گردد.

سه منطقه فوق از نظر آب و هوا و اوضاع جغرافیایی با هم تفاوت شگرفی دارند. در منطقهٔ جنوبی گرمای مناطق حاره احساس می‌گردد و در شمال، برف و بخبندان حکومت می‌کند. یک جا بیابان است و بی‌حاصلی، و جای دیگر

هوا بارانی است و تمام منال آنچنان بارانی می‌بارد که در دیگر نقاط جهان کمتر نظیر دارد. بستر رودهای شمالی پرحاصل و زرخیز است. در مناطق کوهستانی معادن عظیم سنگ‌های قیمتی در آغوش کوه خفته است و از جنگل‌ها چوب و عاج و آبنوس به دست می‌آید. از نظر اقتصادی هندوستان سرزمین تضادهاست. غنا و تمول سرشار، در برابر فقر و بینوایی شدید، به چشم می‌خورد و تمول به صورت گنجینه‌های شخصی و یا به صورت جواهر و طلاآلات در دست خانواده‌های معین می‌باشد.

به همین گونه است اوضاع اجتماعی این سیصد میلیون مردمی که در این سامان سکنی دارند. در حقیقت هند سرزمین نژادها، زبان‌ها و آداب و رسوم مختلف است. از نظر سیاسی هندوستان غیر از ایامی کوتاه دارای حکومتی واحد نبوده است و غالباً در هر ایالتی از آن حاکمی فرمانروایی و حکومت می‌کرده است.

اما در عوض در سرزمین هند همواره یک اتحاد عظیم و اساسی دیگری موجود بوده است. اتحادی که از وحدت سیاسی و وحدت زبان و نژاد و آداب و رسوم بسی مهمتر است و این وحدت در اعتقاد حیرت‌آور هندی‌ها به مسلک برهمان و سنن مذهبی نهفته است. این وحدت وابسته به اعتقاد سیستم تقسیم طبقاتی، حقایق روحانی و معنوی و ادبیات و فرهنگ مقدس آبا و اجدادی می‌باشد. کمتر ملتی مانند ملت هند در برابر راز زندگی و مسائل اساسی حیات و مرگ اینگونه عمیقانه تفکر کرده است و به جرأت می‌توان گفت که هیچ ملتی از نظر روحی و معنویت به پایه ملت هند نرسیده است. هند سرزمین عرفان و مهد عرفان است.

هندوستان نیز دارای تمدنی مشابه تمدن باستانی کشورهای آسیا و اروپا بوده است. آثاری از تمدن عهد حجر و عهد مفرغ در هندوستان کشف گردیده است. اخیراً آثاری در موهنجودارو (Mohenjo daro) و هاراپا (Harappa) به دست آمده است که از تمدنی بس قدیم در دره هند حکایت می‌کند. این تمدن را تمدن «هند و سومری» می‌نامند. موهنجودارو از قرار کشفیات اخیر شهری ثروتمند بوده است و مردم آن از زراعت و تجارت مصنوعات خوش نقش و ظریف خود امرار معاش می‌کرده‌اند. از نظر شباهتی

که مجسمه‌های حیوان و انسان سنگی و سفالی آنها با آثار سومری دارد می‌توان نتیجه گرفت که این مردم با سومر و خاور نزدیک دارای روابط تجارتی بوده‌اند.

در همین اوان دراویدها که دارای پوستی تیره رنگ می‌باشند و شاید از اعقاب مردمان اواخر عهد حجر بوده‌اند در رأس شبه جزیره پراکنده شدند و آنگاه نوبت به آریایی‌ها رسید که بر دراویدها غلبه یافتند و تمدن بالنسبه تکامل یافته آنها را مقهور ساختند و در دره گنگ مستقر شدند. آریایی‌ها مردمی زراعت‌پیشه بودند و آنگاه که دراویدها را به جنوب گنگ راندند در کناره‌های حاصلخیز رودهای مقدس هند به زراعت پرداختند. آریایی‌ها در دهات می‌زیستند و صاحب اسب‌های اهلی بودند و از ارابه‌سازی اطلاع داشتند و فلز را می‌شناختند. به صورت اشتراکی و ایلاتی زندگی می‌کردند و خانواده‌ها واحدهای مشخصی را تشکیل می‌دادند که از ترکیب آنها ایل بزرگ آریایی متشکل می‌گردید. آنها نیروهای طبیعی را پرستش می‌کردند و این نیروها مظاهر خدایان آنها قرار گرفتند، چنانکه آسمان به نام وارونا (Varuna) یعنی خدای حق و عدالت و باران، یا ایندرا (Indra) یعنی خدای باران و جنگ نامیده شدند. آثار پرستش این نیروهای طبیعی در غالب سرودهای قدیم هندی و از آن جمله در وداها (Vedas) دیده می‌شود. تشریفات مذهبی مربوط به پرستش این خدایان ابتدا به وسیلهٔ پدر که رئیس خانواده محسوب می‌شد انجام می‌گرفت اما بعدها بر عهدهٔ روحانیان که به نام برهمن خوانده می‌شدند نهاده شد. برهمن‌ها این مراسم را با ظرافت زیاد و قربانی‌ها آمیختند، از این زمان ملاحظات فلسفی و تفکر دربارهٔ زیست و هستی و جوهر روح جهانی موضوع عمده سرودهای مذهبی قرار گرفت.

جستجوی دردناک و عمیق آدمی در برابر روح و فواید این اشتیاق اخلاقی موضوع اصلی سرودها بوده است که به نام اوپانیشادها (Opanichades) معروفست و تا به امروز کتاب مقدس مردم هند محسوب می‌گردد.

همانگونه که اعتقادات مذهبی به صورت علم کلام مدون می‌شد، سیستم اقتصادی و اجتماعی نیز مدون و مرتب می‌گردید. وضع اجتماعی چنانکه گفته شد به صورت تقسیم طبقاتی بود. هندوها به چهار طبقه تقسیم می‌شدند.

۱) روحانیان یا برهمن‌ها که آداب مذهبی را به جا می‌آوردند و متون مقدس را حفاظت می‌کردند.
۲) جنگاوران که حکمرانان و اداره کنندگان امور مملکتی بودند.
۳) کشاورزان که زمین را برای محصول آماده می‌ساختند و به وجودآورندهٔ ثرت و نعمت بودند.
۴) کارگران و زحمتکشان.

سه گروه نخستین از آریایی‌ها انتخاب می‌شدند اما طبقهٔ چهارم را طوایف و قبایل مغلوب تشکیل می‌دادند. این طبقات اصلی به قریب ۲۵۰۰ طبقهٔ فرعی تقسیم می‌شدند. هر هندویی از روز تولد به یکی از این طبقات تعلق داشت و تغییر طبقه تقریباً غیر مقدور بود. هر هندویی در طبقه‌ای که بود از آزادی‌های محدود و مخصوص به آن طبقه برخوردار می‌گردید. به نظر هر فرد هندو این تقسیمات طبقاتی، حکمی بود که از قدیم رفته بود و جزء نظام آسمان این جهان محسوب می‌شد.

اعتقاد به روح جهانی در سرودهای اوپانیشاد، اعتقاد به روح مطلق و جهانی و غیر شخصی، روح مطلقی که تمام ارواح فردی از آن سرچشمه گرفته‌اند و به آن سرچشمه نیز باز خواهند گشت، اصل فلسفی آیین هندوهاست. این اعتقاد به یک تسلسل و تکامل روحی می‌انجامد که می‌توان آن را تناسخ نامید. یعنی روح هر فردی می‌باید به تکاملی نایل آید تا پس از مرگ در موجودی کاملتر و به صورتی عالی‌تر تظاهر نماید. انتهای این تکامل پیوستن به کمال مطلق، یعنی روح مطلق است که کمتر کسی به این مرحله یعنی مرحلهٔ نیروانا (Nirvana، یعنی نیستی در هستی مطلق و فناء فی‌الله) نایل می‌گردد. متأسفانه پای طلب و تکمیل نفس بعضی از افراد چنان چوبین است که به جای سوق به کمال به مرحلهٔ پست‌تر تنزل می‌یابند. البته به اعتقاد هندوها هر کس به موجب فهم و توانش می‌تواند پرتوی از این کمال مطلق را اخذ کند منتهی درک عوالم عرفانی و اعتقادات اوپانیشاد برای همه مردم به آسانی میسر نیست و به همین دلیل ناگزیر همان خدایان قدیم، منتهی با روحانیتی وسیع و آمیخته با اعتقادات برهمن‌ها همچنان مورد پرستش قرار گرفتند... خدایان هند عبارت بودند از سه مظهر روح مطلق‌به صورت برهما

(Brahma، خدای دانش)، ویشنو (Vishnn خدای عشق) و احساس) و شیوا (Shiva، خدای نیرو و اراده). از این خدایان سه گانه ویشنو و شیوا از برهما معروفتر بودند و ستایش این دو خدا کم‌کم با آداب و تشریفات نیرومندی توأم گردید.

همانگونه که عقاید مذهبی مرتب و مدون می‌گردید، حماسه‌های بزرگ نیز شکل می‌گرفت. رامایانا (Ramayana) افسانه قهرمانی مربوط به اعمال شاهزاده راما در ایام تبعید اوست که به تحریک دربار صورت می‌گیرد. داستان جستجوی این شاهزاده و پیدا کردن نوعروس گمشده‌اش سیتا (Sita) موضوع اصلی این حماسه است... مهابهاراتا (Mahabharata) مانند ایلیادهومر داستانی است قهرمانی، یعنی پیکاری است میان (Baharatal) بهاراتا و کوروس... رسالات مذهبی بهاگاواد گیتا Bbagavad gita یا سرود ربانی بهترین نمودار ایمان هندیان است.

در این سرود مقدس، اعتقاد به یک حقیقت عام و مطلق که بر کلیهٔ جهان حکمرواست ابراز گشته است. در اینجا چند سطری از این سرود مقدس نقل می‌گردد:

«ای به چنگ آورندهٔ مال، از من غنی‌تری وجود ندارد، زیرا این جهان بسان عقدی که جواهرات بر آن متلالی است بر من آویخته است.

«ای پسر کونتی من گوارایی آب و روشنی ماه و خورشیدم. من ام Om ودا هستم. من نغمهٔ عالم اثیر و مردانگی مرد می‌باشم.

«من رایحهٔ بی‌آلایش زمین و نور آتشم. من نیروی حیاتم که در آنچه تولد می‌یابد میشکفم، من نیروی مرگ هستم که در آنچه گوشت را می‌میراند تظاهر می‌یابم.

«ای پسر پریثا (Pritha) مرا بشناس و بدان که من نطفهٔ قدیم آنچه به جهان آمدنی است می‌باشم، من نیروی وقوف و دریافت آنهایی هستم که واقفند و درمیابند. من جلال مجللم».

شاهزادهٔ جوان سید هارتا (Siddgartha) که در حدود ۵۴۳ ق. م وفات یافت با همین اعتقاد برهمنی پرورش یافت و با سنن و آداب این ایمان به خوبی آشنا گردید، اما این شاهزاده جوان پس از تفکر و سیر در جهان معنوی

از رنجی که همگان می‌بردند متأثر گردید. این شاهزاده دانست که یک سلسله درد و رنج در انتظار آدمی است و آدمی در راه رسیدن به فنای مطلق و محو در هستی نیروانا می‌باید درد و عذاب بی‌انتهایی را تحمل نماید. بنابراین به فکر افتاد که راهی برای رهایی از این همه درد بی‌پایان بیابد. پس به خانواده و زندگی مجلل و مرفه خود پشت پا زد و خود را وقف «تفکر» نمود و به دانشی وقوف یافت که به وسیلهٔ آن رستگاری مردم ممکن به نظر می‌رسید. این مرد *بودا*است. بودا به معنای «روح روشن شده» است. راهی که بودا برای رستگاری امت خویش پیدا کرده چنین است: «فرد، تنها خوابی و خیالی است و سرچشمهٔ آلام و مصائب خودخواهی است و تنها راه نجات فرد که سایهٔ خیالی بیش نیست آن است که از نیاز خود دست بردارد و خود را در برابر حقیقت مطلقی که در سرتاسر جهان تجلی کرده است نیست انگارد و به عبارت ساده‌تر در کل فانی شود. راه رسیدن به این هدف قربانی و تشریفات ظریف مذهبی آنچنان که برهمنان اعتقاد دارند نیست، بلکه نیمی از این هدف به وسیلهٔ «تفکر» و جذبه و خلسه در حق و حقیقت به دست می‌آید، (زیرا تفکر به آدمی نیروی تمرکز روحی می‌دهد و آدمی را موفق می‌سازد که باحقیقت مطلق همبستگی بیابد)، و نیم دیگر این هدف به وسیلهٔ اعمال خیر تحقق‌پذیر می‌شود. اعمالی که از روحی آزاد از قید خودخواهی سرچشمه می‌گیرد. تنها راهی که انسان را قادر می‌سازد بر نفس خویش غالب گردد و به آرامش روحی نایل شود و از قید قالب جسمانی برهد همین است و بس.

چهل و پنج سال تمام بودا در دره گنگ به سیاحت پرداخت و اصول اعتقادات خود را تحت عنوان «چرخ قانون» و «راه هشت گذار» به مردم تعیلم داد. پیروان زیادی بر او گرد آمدند و عقاید او نه تنها در هندوستان بلکه در تمام خاور دور منتشر گردید و قرنها اساس اعتقادات مذهبی مردم چین و هند و ژاپن را تشکیل داد. همین اعتقادات ملهم هنرهای زیبای این ملتها قرار گرفت.

اکنون باید دید در میان مردمی که چنین ایمانی دارند و اصول اجتماعی و اقتصادی‌شان بر اساس چنین مسلکی استوار است هنر چگونه خواهد بود؟ وظیفهٔ هنرمند چیست؟ هدف هنرمند و هنر چیست؟ هنر برهمانی یا بودایی

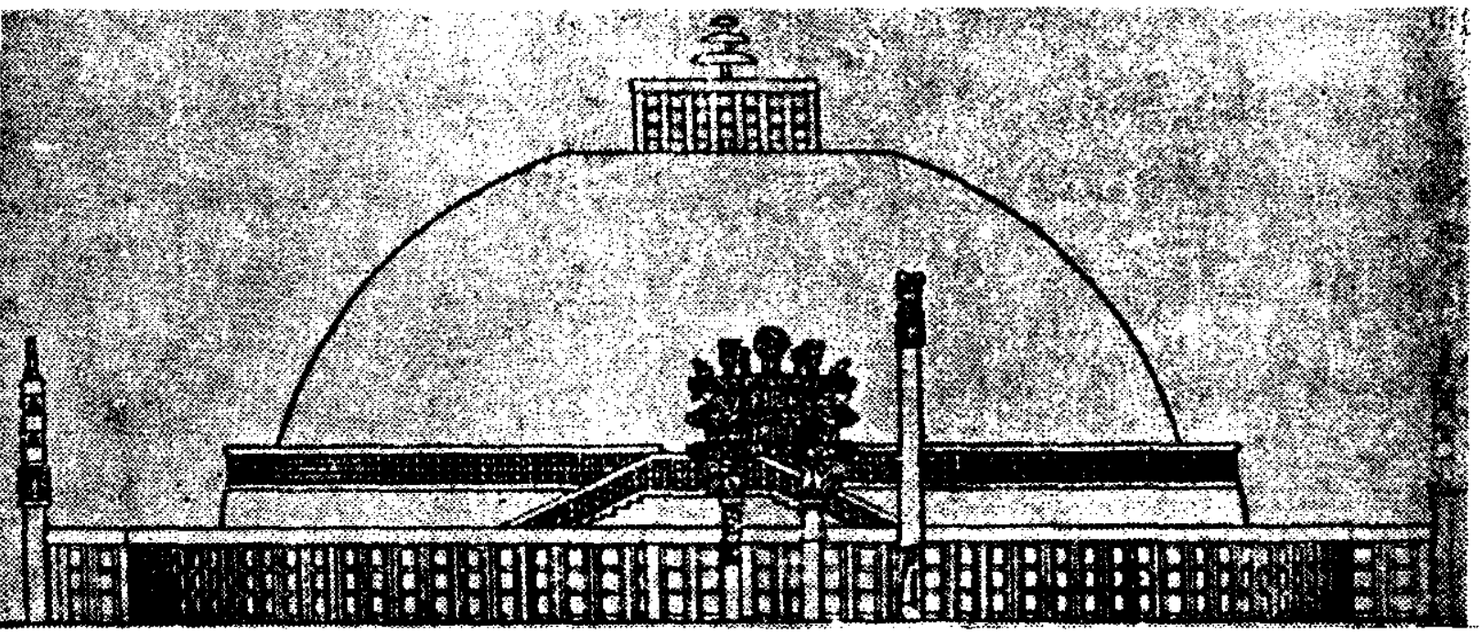
هنری است مذهبی (به یاد داریم که مسلک بودا بسیاری از اصول برهمنی را نپذیرفت). تمام اشیاء جهان از نظر هنرمند هندی تظاهری است از حقیقت، و هنرمند می‌باید در آنها به دقت و مکاشفه بپردازد و هدف هنر چیزی جز آن نیست که از وراء پرده ظاهری، حقیقت باطنی و ماوراءالطبیعی را نشان بدهد. اعتقاد مسیحیان اولیه نیز چنین بوده است.

هنرمند هندی خود را پیشه‌ور مؤمنی می‌دانست، پیشه‌وری که افتخار خدمت به معبد یا دربار را داشت. این خدمتکار متقی می‌بایستی که به رموز حرفه خود آشنایی کامل داشته باشد آنان اعتقاد داشتند اگر کسی راز حرفه خود را نداند پس از مرگ به دوزخ خواهد رفت و به رنج ابدی دچار خواهد گشت؛ الهام عاری از اطلاعات فنی به همان اندازه بی‌فایده است که مهارت فنی بی‌الهام... برای آنکه هنرمند از نعمت الهام بهره‌مند گردد لازم است که به ریاضت و تزکیهٔ نفس بپردازد، یعنی در عالم تفکر فرو رود و درباره اثری که می‌خواهد به وجود آورد بیاندیشد و در آن خود را چنان غرق سازد که تمام جزئیات اثر هنری، پیش از آنکه خلق شوند در ذهنش نقش شده باشند؛ جزئیات اثر هنری نتیجه ترجیح شخص هنرمند نیستند بلکه در اثر ممارست و دانستن قوانین هنری در ذهن او شکل می‌گیرند. این قوانین قبلاً مدون شده و مربوط بوده است به تناسب و حالت و حرکت بدن و حرکات اعضای بدن و دستها. هر هنرمند هندی می‌بایستی این قوانین را فرا بگیرد. قوانین هنری نزد هنرمند مقام فرمول‌های ریاضی نزد مهندس را داشته است... «هیچ اثری بدون رعایت قوانین هنری، زیبا نخواهد بود. اگر هنرمندی حالات دست را در فعالیت‌های مختلف از قبیل تعلیم، تفکر، رقص و غیره نداند چگونه نقاش یا مجسمه‌ساز ماهری خواهد گردید؟ تمام این حالات جزء «قوانین هنری» تدوین گردیده است و هنرمند نیازی ندارد که با چشم سر به اشیاء جهان بنگرد و از آنها الهام بگیرد بلکه همین قوانین ذهنی سرچشمه الهام او واقع خواهند گردید». بنابراین هنرمند هندی از روی مدل زنده به کار نمی‌پرداخت بلکه مدل او همواره در ذهن او ساخته و پرداخته می‌گردید. بنابراین هنر هند تا حدی زیادی کلی است و با هنر فردی و اختصاصی غربی تفاوت دارد. اما در ضمن همین هنر کلی و غیر فردی به آثاری بر می‌خوریم که از عمیق‌ترین آثار هنری

جهان به شمار می‌آیند.

در طی اعصار و قرون به علت هجوم بیگانگان به خاک هند، هنر هندی تأثیراتی از هنر مهاجمان پذیرفت. ابتدا پای یونانی‌ها به سرکردگی اسکندر کبیر به دروازه‌های شمال غربی هندوستان باز گردید و آنگاه نوبت به ساسانیان رسید و به همین سبب هنر هندی تأثیراتی از هنرهای ساسانی و یونانی گرفته است.

عصر طلایی هنر هندی از سال ۳۲۰ بعد از میلاد مسیح آغاز می‌گردد. در این سال حکومتی ملی در هند بر سر کار بود. این عصر هنر هند تا سال ۶۰۰ میلادی ادامه می‌یابد. یک سیاح چینی به نام فاحین یا فاح‌زین (Faheen Fa hsien) در سفرنامه خود دربارهٔ هند و ثروت و آبادانی این کشور در قرن پنجم میلادی مطالب جالبی نوشته است: هند در این قرن دارای بنگاه‌های خیریه،



طرح معبد سانچی به نام (ستوپا) (مربوط به سه قرن ق.م)

بیمارستان، مکتب‌خانه، بتکده و قصور عالی با تزیینات جالب و نقش و نگارهای بدیع بوده است. همین مسافر از دولت و حکومت دادگستر هند و بردباری و عدم تعصب مذهبی ملت هند یاد می‌کند. متأسفانه غالب بناهای عالی هندی‌ها به دست مسلمانان خراب گردید.

باید دانست که در عهد طلایی هنر هندی، نه تنها هنر معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی بلکه موسیقی و علوم و ادبیات سانسکریت نیز به حد اعلا ترقی نمود... بزرگترین شاعر هندی این عهد کالید آسا (Kalidasa) است.

معماری و حجاری ـ از شهرهای اولیه هند، یعنی شهرهایی که نام آنها در ادبیات قدیم هندو آمده است، اینک اثری برجای نیست. قدیمترین نوع ساختمان که در هند دیده می‌شود معابد بودایی است به نام ستوپا (Stupa). این معابد از سنگ یا آجر و به شکل گنبد ساخته شده است. در این بناهای مقدس خاکستر اولیا نگاهداری می‌شده است. مهمترین نوع این معابد، معبد بزرگ سانچی (Sanchi Stupa) است. این معبد بر ایوانی بلند و مدور ساخته شده و گنبدی نیم کروی برفراز آن است، انتهای قسمت فوقانی این گنبد مسطح است، یک طارمی بزرگ سرتاسر بنا را در بر گرفته است (ساختمان طارمی برگرد بناهای مقدس از مشخصات معماری هندی است). در چهار گوشهٔ عمده بنا چهار در تزیین شده با حجاری‌های عالی تعبیه شده است. در این معبد ابتدا یک طارمی بزرگ گرد ایوان کشیده شده بوده است منتهی این طارمی اینک از میان رفته است. هدف ساختمان طارمی بزرگ بر گرد ایوان، برای هدایت زیارت‌کنندگان برای یافتن جهت درست است اما هدف ساختمان طارمی بر گرد بنای مقدس حفاظت بناست. دو رشته پلکان با نرده‌ها در جلو ایوان به هم می‌پیوندند و مدخل ایوان را تشکیل می‌دهند. در بام مسطح گنبد، طارمی سرتاسری دیگری کشیده شده است و برفراز این طارمی چتری است که نشان سلطنت است. طارمی‌ها و درهای این معبد همگی از سنگ است اما معلوم است که در زمان قدیم نرده‌ها و درها را از چوب می‌ساخته‌اند. این درها و طارمی‌های سنگی نیز دارای کنده‌کاری‌ها و ظرافت‌هایی است که معمولاً روی چوب اعمال می‌شده است، منتهی چون چوب دوامی نداشته است درها و طارمی‌های معابد را از سنگ ساخته‌اند و آنها را با همان طرح‌هایی که چوب را زینت می‌داده‌اند تزیین کرده‌اند. در اینجا علت آنکه بناهای قدیم هند از میان رفته است روشن می‌گردد زیرا بناهای قدیم از چوب بوده که در آب و هوای هند نمی‌توانسته است دوام بیاورد. سردرهای معبد «سانچی» با تزیینات متناسب و خطوط پر از حرکت و جنبش و آرامش بخش بنای اصلی هماهنگی عجیبی دارد. بر این سردرها نشان‌ها و علامات مذهب *بودا* نقش شده است، درخت مقدس، چرخ، بودا در صورت‌های اولیه، یعنی وقتی بودا پرنده‌ای بوده و آنگاه که فیل گردیده است

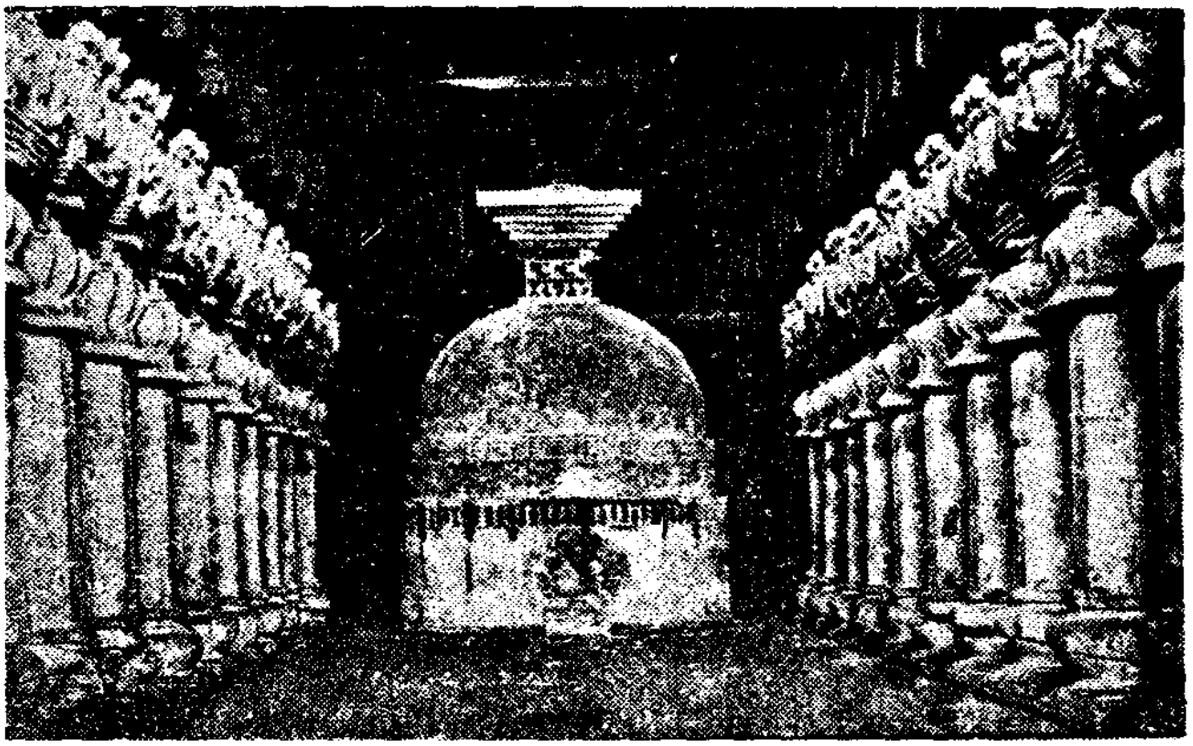
(تناسخ) همه اینها با مهارت حیرت‌آوری بر سنگ تراشیده شده‌اند. (در معماری اولیه هندی خود بودا را مجسم نمی‌ساختند بلکه نشانه‌هایی از زندگی قدیم او را در این جهان می‌ساختند.) در قسمت بالای درها گروه پیروان نقش شده‌اند که در حال عبادت درخت‌های مقدس یا معبدند. در نقش برجسته‌های معبد سانچی آنچه نقش شده است از حیوان و انسان و گیاه، دارای حرکت سرشار از زندگی و تناسب است. هیاکل یکی بالای دیگری قرار داده شده تا تمام جاهای خالی پر شود.

نقش برجسته یکی از ستونهای دروازه سانچی موسوم به «درياد»

نقش‌ها برجسته‌اند و به وضوح بر زمینه سیاه جلوه‌گری می‌نمایند. در پایین یکی از ستون‌ها در دریاد (Dryad) مجسمه زنی که به درختی آویخته حجاری شده است.

نقش درخت و انسان با هم اشاره‌ای به رابطه این دو موجود از قدیم است، یعنی رابطه‌ای که به عقیده هنود از نظر تناسخ غیر قابل گسستن است. حرکت درخت و شاخه‌های آن با حرکت هیکل آدمی که به آن آویخته است در تناسب است. طرح درخت ابداعی است و طرح بدن انسان طبق قوانین هنری است. یعنی شانه‌ها پهن، کمر باریک، پستانها و تهیگاه پر و برجسته است و حرکت بدن سرشار از دلربایی می‌باشد تزیینات درهای معبد سانچی یک هنر ابتدایی نبوده است، بلکه چنانکه گفتیم هنری تکامل یافته است که قبلاً روی مصالح دیگری کار می‌شده است. به اغلب احتمال این مصالح اولیه چوب بوده است. حجاری‌های روی سنگ سیاه،

درست شبیه کنده‌کاری‌های روی چوب است که پنداری هنرمندی منبت‌کار این‌نقش‌ها را به وجود آورده است.



تالار نیایش بودایی در (کارل)

دیگر از انواع مهم بناهای مذهبی هند بنای تالارهای بزرگی است که برای عبادت و انجام مراسم مذهبی بودایی می‌ساخته‌اند. این بناها نیز ابتدا چوبی بوده و به همین سبب از میان رفته‌اند. اما بناهای سنگی، بناهای در دل سنگ و در مدخل غارها همچنان پابرجاست معابد درون غار، پناهگاه خوبی بوده است در برابر باران تند و آفتاب سوزان سرزمین هند. نقش درون این غارها هرچند به وسیله اسکنه ساخته و پرداخته گردیده ولی باز تقلیدی است از کار روی چوب و یا تزئین روی گچ. بهترین نمونهٔ این تالارها تالاری است در کارل (Karle) این تالار مکعب مستطیل بزرگی است با یک ردیف ستون که تالار را از شبستان معبد جدا می‌کند. انتهای تالار به شکل نیم‌دایره است و در این نیم‌دایره که به منزلهٔ محرب معبد است بنایی موجود است به شکل گنبد ستوپا. باید دانست که هندی‌ها ابتدا مجسمه بودا را نمی‌ساختند و سمبل و نشان ایمان به بودا همین بنای ستوپاست که ذکر آن آمد. در اصل، دیوارهای این تالار دارای تزیینات و نقش و نگارهایی بوده که از میان رفته است. پنجره‌ای به شکل برگ در مدخل این تالار قرار داشته است که از آن نور بر محراب می‌تابیده است.

مجسمه بودا در (انورادهپورا)

قرن‌ها پس از مرگ بودا مجسمه‌های او را ساختند و به جای همان بنای ستوپا در معابد نهادند. مجسمه‌های بودا را غالباً در حالت تفکر و جذبه ساخته‌اند. برای نمونه چگونگی مجسمه بودا را در انوراد هپورا (Anuradhapura) یاد می‌کنیم. این مجسمه بودا را در حالت نشسته و چهار زانو نشان می‌دهد که یک دست را بر دست دیگر در دامن نهاده و در حالت تفکر است. بودا راست نشسته و چشمها را به زیر افکنده زیرا متوجه عالم درون است. پارچهٔ نازکی از شانه چپ روی سینه او افتاده است. از مجموع این مجسمه هرچند که ساده است آرامش و سکون هویداست و معلوم است که حجار هدف خود را در سنگ به خوبی منعکس ساخته است، زیرا هدف ساختن این مجسمه شباهت جسمانی نبوده است، بلکه سازندهٔ آن کوشش داشته است کاراکتر خاص بودا ـ تفکر و جذبه و نیروانا ـ را در سنگ منعکس سازد.

بنابراین هنر هندی ابتدا در خدمت آیین بودا بود و چنانکه دیدیم کوشش هنرمندان در آن بود که داستان زندگی و تعالیم بودا را در آثار خود (خاصه در معابد) منعکس سازند و آنگاه مجسمه خود بودا ساخته شده است در این مجسمه وقار و سکون و آزادی از قید ماده و تمرکز نیروی روحی و محو در هستی مطلق منعکس گردیده است.

در عصر طلایی، هنر هندی به ظرافت و نرمش بیشتری گرایید. موضوع عمده این عهد برای حجاران و مجسمه سازان، بودیساتوا (Bodhisattva)

یعنی بودای موعود بود... یک مجسمهٔ برنزی از این بودای موعود متعلق به این عهد موجود است. در این مجسمه بودای موعود به راحتی نشسته بر دست چپ خود تکیه داده و دست راست را به علامت تعلیم پیروان بلند کرده است. شانه‌ها پهن و قوی، کمر باریک، عضله‌ها گرد و برجسته و پوست نرم است. بر سر این بودای موعود تاج عقل نهاده شده است و گوشها گوشواره دارد. در این مجسمه جوانی و در عین حال آرامش و امید منعکس است.

آیین بودا به وسیلهٔ سیر و گشت پیروان بودا در خاور دور و مخصوصاً جاوه منتشر گردید. در جاوه روحانیان بودایی معبدی بزرگ به نام معبد بورو بودور (Boro budur) ساختند. پنج گذار به محراب منتهی می‌گردید و دیوار این گذارها پر از نقوش و اشکالی بود که زندگی و تعالیم بودا را برای زائران بازگو می‌کرد. در یکی از این نقش‌ها بودا را می‌بینیم که بر تخت نشسته است و دست راست خود را به علامت تعلیم بلند کرده است و به مادرش مایا (Maya) و ندیمان او تعلیم می‌دهد. بالای سر اشخاص نشسته در این نقش برجسته، درختهایی به طرح تزیینی (استیلیزه) است و لباس مادر و ندیمه‌ها پر از تزئینات جالب می‌باشد.

نقاشی ـ از نقاشی‌های اولیه هندی که شرح آنها در ادبیات قدیم هند آمده آثاری برجای نمانده است. نقاشی‌هایی که باقی‌مانده هنر تکامل یافته‌ای است که هدف آنها مانند معماری و حجاری خدمت به مذهب و تزیین معابد بوده است. مهمترین آثار نقاشی هندی در غارهای آجانتاست. این غارها یک سلسله معابد بودایی در هند مرکزی است. دیوار و سقف این معبدها به سبکی بیشتر نزدیک به دترامپ تا فرسک، با نقوش بیشماری پر گردیده است. رنگهایی که در این نقش‌ها به کار رفته رنگ‌های معدنی است نه رنگهای خاکی. متن دیوار و سقف ابتدا با یک پوشش ضخیم گچی پوشیده شده است (گویا این پوشش از گچ خالص نبوده است بلکه گچ را با سبوس برنج آمیخته‌اند) پس از آن یک پوشش دیگر از گچ سفید بر دیوار یا سقف کشیده‌اند و سپس با رنگ قرمز و سبز هیاکل را مشخص کرده‌اند. آنگاه شروع به رنگ‌آمیزی کرده و حواشی اشکال و هیاکل را با رنگ قهوه‌ای و یا سیاه محدود کرده‌اند. در غار آجانتا چندین معبد تودرتو با نقش‌هایی که یادگار اعصار و قرون مختلف

است موجود می‌باشد. در نقاشی‌های اولیه این غار هیاکل بزرگ هستند. مثلاً در یک صحنه بودا را به صورت فیل سفید بزرگی در هیمالیا نشان داده‌اند، این

یکی از نقاشی‌های غار آجانتا (متعلق به قرن پنجم یا ششم)

صحنه ساده است ولی دارای عظمت می‌باشد. در صحنه دیگری بر دیوارهای غار بودا را می‌بینیم که پا بر نیلوفری نهاده است و لباس زردی بر تن دارد و مادر و بچه‌ای در برابر او ایستاده‌اند که گویا زن و فرزند او می‌باشند. بودا کاسهٔ گدایی در دست دارد اما عظمت و سکون او شاهانه است، مادر و فرزند حالتی التماس‌آمیز به خود گرفته‌اند. در نخستین غارهای اجانتا به نقاشیهای تکامل یافته‌ای بر می‌خوریم که مانند نمایش عظیمی در برابر ما جلوه می‌کند و درست مانند یک فیلم صامت، زندگی پر از تجمل راجه‌ها را نشان می‌دهند. در اینجا هیکل‌ها کوچکتر شده‌اند و افراد متعدد با تناسب بیشتر گرد هم جمع

آمده‌اند. در یکی از این نقش‌ها راجه‌ای را می‌بینیم که دست خود را به علامت تعلیم بلند کرده است و به زن‌ها و درباریان خود آیین بودا را تعلیم می‌دهد. آنچه در این صحنه مهم است حرکات و اعضای بدن زن‌ها و راجه است که همه بر طبق قوانین هنر هندی است. این حرکت‌ها و جنبش‌ها یک دلربایی خاص به این صحنه می‌بخشد. خطوط و رنگها و سایه و روشن‌های این صحنه هماهنگ و بسیار جالب است.

عالی‌ترین نمونه نقاشی بودایی در غار آجانتا نقشی است از بودیساتوا. در این نقش بودای موعود در میان عده‌ای که هیاکل آن‌ها کوچکتر از او نقش شده‌اند، ایستاده است. لباسی گرانبها بر تن دارد که با کمربندی از مروارید و جواهرات دیگر زینت شده است، تاجی از فیروزه بر سر دارد این هیکل در حالت رقص نقش شده است (چه رقص نقش عمده‌ای در تعالیم مذهبی هندی‌ها داشته است).

هدف نقاشی هندی نیز مانند حجاری نشان دادن عالم درونی و روحی بوده است.

خلاصه

هنر هندی به طور کلی مذهبی و سمبلیک بود. اولین نمونه‌های معماری هندی بنای گنبدی شکل ستوپاست که با درهای منقوش زینت گردیده است. سپس بناهای تالارهایی است که در درون غارها می‌ساخته‌اند. در این تالارها ابتدا مجسمهٔ بودا را نمی‌نهادند بلکه به علامت بودا یعنی به ساختن یک ستوپا در محراب اکتفا می‌کردند. دیوارها و سقف‌های این غارها را با نقش برجسته یا با نقاشی تزیین می‌کردند. هدف نقاشی و حجاری هدفی تزیینی و اخلاقی بود و منحصراً تعالیم بودا را برای پیروان بازگو می‌کرد.

قوانین هنری در هند مدون بود و هر هنرمندی ناگزیر از پیروی این قوانین بود. هنرمند پیشه‌وری بود متقی و پرهیزکار و هدف او بیان زندگی درونی و حالت روحی به وسیله تکنیک و رموز هنری بود. بنابراین کاری به جهان بیرون و ظاهر اشیاء نداشت. و در عین حال از آن آزادی فردی نیز برخوردار نبود تا بتواند آرمان‌های شخصی خود را تجسم دهد. هنرمند هندی ناگزیر بود

به هدفی فوق هدف‌های فردی بیاندیشد و دریافت نسل خود را از جهان مجسم سازد. بنابراین هیاکل انسانی در مجسمه‌سازی و نقاشی هندی تقلید از طبیعت نبود بلکه نموداری بود از یک دنیای ذهنی، از یک سلطه باشکوه و آرامش بخش جهان درون بر دنیای بیرون.

هنر چین و ژاپن
۱ـ هنر چین از ۳۰۰۰ ق.م تا ۹۰۷ ب.م

در هنر مردم چین ما با ملتی سر و کار داریم که بیش از چهارهزار سال سنت‌های دیرین آبا و اجدادی خود را حفظ کرده‌اند و اگر از کشورهای خارج نیز نفوذ و تأثیری بر هنر آنان رفته است این تأثیرات در هنر آنها مستهلک گردیده است.

چین کنونی سرزمینی است وسیع که گاه کشورهایی مانند منچوری، ترکستان و تبت و مغولستان را نیز تحت تسلط داشته است. شرق چین حاصلخیز است و به وسیله دو رودخانه عظیمی که از غرب سرازیر می‌شود مشروب می‌گردد: رود زرد با گل و لای خود زمین را حاصلخیز می‌کند و گاه با تغییر بستر، مزارع را ویران می‌سازد؛ رود آبی قابل کشتیرانی است... آب و هوا و آداب و رسوم و زبان در سرتاسر چین متفاوت است. چین شمالی سرد و خشک و چین جنوبی مرطوب و استوایی و گاه کوهستانی و مناسب برای ییلاق اهالی است. در غرب و شمال، صحاری خشک گسترده است... مردم چین زراعت پیشه می‌باشند معدن سنگ یشم از منابع عایدی آنها به شمار می‌رود.

تاریخ چین در حقیقت از سلطنت شانک (Shang) آغاز می‌گردد اما تمدن چینی از دوره ماقبل تاریخ شروع می‌شود. در همان دره رود زرد مردمی در اعصار ماقبل تاریخ می‌زیسته‌اند که کشت برنج می‌دانسته‌اند و از سفال‌سازی و پارچه‌بافی اطلاع داشته‌اند.

مردم چین در دوران تاریخی به نیروهای طبیعی مانند ستاره و باد و باران اعتقاد داشتند. طرح اژدها از قدیم‌الایام یکی از اصلی‌ترین موضوع‌های هنری مردم چین بوده است و همین طرح، بیرق امپراطوران چینی را هم زینت می‌داده است، و شاید اژدها نیز از آغاز مورد پرستش آنها بوده است. به هر

صورت تمساح‌هایی که از رودهای عمده به کناره‌ها می‌آمدند و نوید بهار و باران بودند شاید باعث به وجود آمدن طرح اژدهای افسانه‌ای در هنر چینی شده باشند... و همچنین مرغ خیالی عنقا نیز که نشان خورشید و در نتیجه سمبل حرارت و زندگی و رستاخیز بوده مورد توجه هنرمند چینی قرار داشته است.

دو اعتقاد مهم همواره محور اعتقادهای اجتماعی مردم چین بوده است:

۱ ـ اهمیت دادن به خاندان و اعقاب و فداکردن فرد در برابر خانواده

۲ ـ احترام به مردگان و اعتقاد به زمان گذشته بیش از آینده.

کنفوسیوس (Confucius، ۵۵۱ تا ۴۷۹ ق. م) فیلسوف یا پیامبر چینی در قرن پنجم قبل از میلاد مسیح این اصول را که مبنای اخلاق و اجتماع چین قدیم بود بنا نهاد. اما درست در همین اوان در ساحل رود آبی گروهی از چینی‌های پیروان لائوتسه (Lao tse، ۵۷۰ ـ ۴۹۰ ق. م) برخلاف کنفوسیوس به فرد اهمیت بیشتری می‌دادند و معتقد بودند که ابتدا باید فرد را شناخت تا بتوان میان فرد و نیروهای طبیعی تناسب ایجاد کرد. پیروان لائوتسه نیروهای طبیعی مانند کوه، دریا، مه و ابر را می‌پرستیدند. اعتقادات مذهبی مردم چین به طور خلاصه چنین بود. مذهب بودا به وسیلهٔ زائران بودایی و به وسیلهٔ معابدی که بوداییان در ترکستان چین بنا نهادند به چین رسید. مردم سرزمین چین و مخصوصاً پیروان لائوتسه برای پذیرفتن اعتقادات بودایی خاصه این اعتقاد که تمام موجودات جهان می‌توانند رستگار شوند و تکامل یابند، بسیار مساعد بود و مذهب بودا در میان چینی‌ها رسوخ یافت و این دو تمدن با هم در آمیخت... اما چینی‌ها و همچنین ژاپنی‌ها در انتظار بودای موعودی که به صورت زن و به نام کوآن‌یین (Kuan - yin) باید ظهور کند ماندند.

هنر چینی تا حد زیادی تحت تأثیر مذهب بودا و در خدمت این اعتقاد است، از طرف دیگر به علت طرز فکر خاص این ملت هنری است که به سنت‌های گذشته، به سنن و راه و رسم‌هایی که از پیشینیان مانده است وفادار می‌باشد. در چین قدیم هنر امری بود نژادی نه فردی و طرز کار هنرمند بستگی به فراگرفتن کلیه رموز و فنونی که گذشتگان به کار برده‌اند، داشت.

فلزسازی ـ با وجودی که چینی‌ها به گذشته علاقه‌مند بودند اما غالب آثار فلزی آنها از میان رفته است. از چین قدیم تنها آثار برنزی به صورت زنگها و جامها و صراحیها مانده است. روی زنگها با نوشته‌ها تزیین گردیده است غالب این قبیل ظروف برای عبادت و در مواقع مهم زندگی از قبیل مراسم عروسی و عزا به کار می‌رفته است. ظروفی از این قبیل که در خانواده‌ها حفظ می‌شده است غالباً دارای نقش‌های اژدها، مار، پرنده و حیوان، ابر یا برق بوده است.

معماری ـ چینی‌ها آنگاه که پس از مطالعات و تجارب زیاد به یک نقشه مناسب برای بنا و مواد و مصالح طبق ذوق خود رسیدند این سنت را حفظ کردند. مصالح عمده در ساختمان بناهای چینی چوب بود، اما سنگ نیز در سرزمین چین به وفور یافت می‌شد و برای پل سازی و تأسیسات نظامی از آن استفاده می‌کردند. آفت زلزله کمتر بنایی از چین باستان را برای ما باقی گذاشته است اما از نمونه‌های بعدی می‌توان اصول معماری چینی را استخراج کرد زیرا چنانکه گفتیم چینی‌ها سنت پرست بودند.

سبک اصلی معماری چینی سبک چتری است، گویی دو سه چتر یا بیشتر بر روی هم قرار گرفته‌اند، یعنی بام مدور و چرخی بوده است و گاهی یک یا دو سه بام به کار می‌بردند. در حقیقت هر طبقه از بنا دارای بام بوده است. در فواصل این بام‌ها ستون قرار می‌دادند و میان ستون‌ها را پر می‌کردند چنانکه از خارج ستونی به چشم نمی‌خورد بامها غالباً از تخته یا کاشی و یا سفال بوده و به رنگ‌های زیبا رنگ‌آمیزی می‌شده است.

بام‌های سفالی قصور امپراطور، به رنگ زرد و بام‌های مردم عادی به رنگ سبز یا آبی رنگ می‌شده است. تزیینات بنا را غالباً طرح اژدها و عنقا تشکیل می‌داده است. ستون‌ها و دیوارها با طلا و عاج و کنده‌کاری‌های روی فلز تزیین می‌گشته است.

در معبد آسمان (معبد دعای سالانه) که هر سال امپراطور برای عبادت ماه و خورشید و ستاره‌ها و باد و ابر و باران و اجدادش به آنجا می‌رفت رنگ اصلی بنا آبی آسمان بوده است. کاشی‌ها به رنگ آبی سیر و پرده‌ها و ظروف و فرشها نیز به رنگ آبی سیر و روشن بوده است. این معبد بام چتری سه گانه

داشته است و بر بلندی قرار داشته و یک رشته پلکان به آن می‌پیوسته است. اطراف بنا نیز ایوانی موجود بوده است.

غیر از ساختمان معابد، چینی‌ها بناهای یادگاری به نام پاگوداس (Pagodas) به یادبود بودا می‌ساخته‌اند. سبک عمدهٔ این بناها هم چتری بوده است بعضی از این پاگوداس‌ها با عظمت و دارای سیزده طبقه بوده و بعضی کوچکتر و باریکتر تأسیس شده است... متن خارجی این بناهای یادگاری با کاشی‌های رنگین ـ بنفش سیر، سبز سیر، زرد، قرمز فیروزه‌ای ـ پوشیده می‌شده است. این کاشی‌های الوان، زیگورات‌های سومری را به خاطر می‌آورند.

حجاری ـ حجاری در چین قدیم بیشتر برای تزیین مقابر درگذشتگان به کار می‌رفت. در مقابر شاهان و امپراطوران چین همواره شیرهای سنگی بالدار مدفن را حفاظت می‌کردند دیوارهای مقابر با نقش برجسته‌ها و نقوش حیوانات و سواران و ارابه‌ها و کالسکه‌رانان و گروه مردم تزئین می‌گردید. شاید این نقش‌ها مسافرت مرده را به جهان ارواح نشان می‌دادند و یا شاید مرده را تشییع می‌نمودند.

آنگاه که هنر هندی و چینی با هم درآمیخت و مذهب بودا رواج یافت، چینی‌ها به ساختن مجسمه بودا پرداختند و بودا را به شکل معلم با دست برافراشته و در حالت نشسته نقش کردند. اما بیش از خود بودا چینی‌ها متوجه تجسم بودای موعود شدند و این زن را هم به حالت نشسته (چهار زانو) نقش کردند.

خط و نقاشی ـ می‌دانیم که خط چینی یک نوع خط تصویری است و هنر نقاشی چینی از خط آنها زاییده شده است و همان خواص را نیز حفظ کرده است. نقاش همان مواد و ابزار کار خطاط را به کار می‌برده است یعنی مرکب چین پارچهٔ ابریشمی و یا کاغذ و قلم‌موهای ظریف. هنر خطاطی و هنر نقاشی چینی دارای خواص زیر بوده است:

۱ ـ اختصار

۲ ـ القا

۳ ـ تجرید

خط چینی در حقیقت هنری است که از طبیعت‌سازی به دور بوده است، جنبه تزئینی بسیار قوی داشته و در عین حال ساده و موجز بوده است. بر روی طوماری که در موزه بریتانیا حفاظت می‌شود و در حقیقت یکی از آثار نقاشی برجسته چین قدیم است طرز تعلیم فنون مختلف به یک شاهزاده خانم زیبا و شجاع نشان داده شده است. در یکی از صحنه‌های این طومار امپراطور را می‌بینیم که در میان درباریان خود نشسته است و شاهزاده خانم در برابر خرسی است که از سیرک گریخته است. امپراطور آرام و شاهزاده خانم خونسرد و جسور به نظر می‌رسد. در این طومار خواص هنر چینی یعنی ظرافت، قدرت طراحی، رنگ‌های کم و محدود و سایه و روشن خفی، آشکار است.

سنگ یشم ـ هنر بزرگ دیگر مردم چین تراش سنگ یشم است که در کوهستان‌های غربی چین به وفور وجود دارد. مهارت چینی‌ها ـ با اسباب‌ها و ابزار محدودشان ـ در شکل بخشیدن و تراش این سنگ حیرت‌آور است. ابتدا اشکال رمزی و مذهبی می‌ساختند ولی بعدها انواع و اقسام اشیاء حتی کمربند مردگان از این سنگ ساخته گردید.

خلاصه

چینی‌ها ملتی شکیبا و با مهارت بودند که در زمینهٔ نقاشی و حجاری و معماری و برنزسازی و تراش سنگ یشم نهایت ذوق و ابتکار شخصی از خود نشان دادند. مذهب بودا هنر آنها را به اعتلا رسانید. اساساً به طبیعت‌سازی و شباهت‌سازی علاقه‌ای نداشتند. هنر آنها هنر تجریدی و استیلیزه بود اما در عین حال عاشق طبیعت بودند و همیشه طبیعت را منعکس می‌ساختند ولی طبیعت مولود ذهن خودشان را، نه طبیعتی که به چشم دیده می‌شود.

هنر ژاپن ۹۰۰ تا ۵۵۰ ق.م

کشورزیبای ژاپن و مناظر گوناگون و متنوع آن سبب شد که هنر ژاپنی (هر چند که ترکیبی است از هنر چینی و هندی) از یکنواختی هنر چینی عاری باشد و تزیین بیش از حد هنر هندی را هم نداشته باشد... در حقیقت هنر ژاپنی دارای ریشه و اصل هندی است که به وسیلهٔ چین و از راه کره به آن کشور رفته است، اما در عین حال هنر ژاپنی دارای اصالت خاص نیز هست.

مردم جنگجو و فعال ژاپن که در عین حال مؤدب و آرام نیز می‌باشند نخست مذهبی ابتدایی داشتند، یعنی نیروهای طبیعت و خاصه خورشید را می‌پرستیدند. بعدها مذهب بودا از چین (نه از هند) به ژاپن رسید... بودایی‌گری در ملت ژاپن تأثیری عمیق و شدید کرد هر چند معابد خدای خورشید در ژاپن فراوان بود اما معابد بودایی کثرت و رونق بسیار داشت. مصالح عمده ساختمانی مانند چین چوب بود و سنگ کم به کار می‌رفت. سبک بنا شبیه بناهای چینی بود، یعنی بناهای چوبی با بام‌های مدور.

مجسمه سازی ـ مجسمه‌سازی نیز در ژاپن از تجسم بودا آغاز شد و در این کار نیز مدل اصلی مجسمه‌های بودایی بود که در چین ساخته می‌شد.

نقاشی ـ این هنر نیز تحت تأثیر نقاشی چینی بود، اما با اینهمه ژاپنی‌ها در تزئینات و تناسبات انحنای بام‌ها تغییراتی دادند. ظرافت بیشتر و اندازه‌های معقول‌تری که آنها به کار بردند معماری و نقاشی و حجاری آنها را دارای اصالتی نمود که نمی‌توان نادیده گرفت.

منابع این کتاب

1- Art through the ages - و Helen Ardener
2- Appollo و Salomon Reinach
3- The Arts Vanloon
4- Musé d'art

۵ ـ تاریخ صنایع ایران، ج. کریستی ویلسن، ترجمه عبدالله فریار
۶ ـ ایران از آغاز تا اسلام، دکتر گیرشمن، ترجمه دکتر محمد معین

... تعدادی از تصاویر مربوط به ایران را «بنگاه ترجمه و نشر کتاب» در اختیار اینجانب نهاده است که بدینوسیله از آقای ایرج افشار مسئول این مؤسسه تشکر می‌کنم.

تاریخ عمومی هنرهای مصور

«جلد دوم»

دوران اسلامی و قرون وسطی

تألیف

علینقی وزیری

مقدمه

نمی‌دانم کجا خوانده‌ام که: «همه چیز گفته شده است ولی چون کسی گوش نمی‌دهد، همواره باید تکرار کرد.» شیوهٔ من در نوشتن دیباچهٔ کتابهای هنری همواره بر همین منوال بوده است و در اتخاذ این روش نیز متکی به این منطق بوده‌ام: چون نسلهای جدید جای گذشتگان را می‌گیرند و احتمالاً مجال کاوش برایشان فراهم نیست سزاوار چنان است که حقایق کلی مجرب هنری به دفعات تکرار شوند تا خواننده در متن کتاب و دانشجو در طی تحصیل و ضمن فیض بردن به حقایق خلاصه شده بهتر پی برند.

اسکاروایلد می‌گوید: «دو جهان موجود است یکی جهانی است که کمتر از آن دم می‌زنند زیرا درک آن نیازی به بحث ندارد، یکی دیگر جهان هنر است. این همان عالمی است که می‌باید از آن به کثرت سخن گفت، زیرا بدون بحث درک آن میسر نخواهد شد.» از همین رو جهان هنر آن حیات معوقی است که در انتظارش هستیم و آنگاه به جنبش و حرکت در می‌آید که التفاتی بدان بشود، درست همانند ارواح مردگان که به قول مترلینگ در «پرنده آبی»: «همین که تذکارشان می‌کنیم به جنبش در می‌آیند.» شک نیست جملهٔ خارق‌العاده و اغراق‌آمیز اسکاروایلد که می‌گوید: «طبیعت از هنر تقلید می‌کند.» از این معنا برکنار نبوده است.

بی‌گمان امروزه استنباط و درک هنرها با قدیم تفاوت کلی پیدا کرده است. در روزگاران گذشته یعنی در قرون وسطی که موضوع بحث این کتاب است، مخصوصاً در مغرب زمین، هنرها بیش از هر زمانی جنبهٔ مذهبی یا تزیینی داشته‌اند. تا قرن نوزدهم هنر و زندگی با هم یگانه شده یعنی زیبا و مفید توأم گشته‌اند، سپس از یکدیگر جدا شده «*هنر به خاطر هنر*» تجلی کرده است. به قول پروفسور پوپ: «در این ادوار نظریهٔ تقلید و نمایاندن طبیعت که محصول قرن نوزدهم است به شدت مورد انتقاد قرار گرفت و در پیروی از شیوهٔ مخالف آن که تجریدی (نقوش حاکی از معانی) است تا آنجا مبالغه شد که کار به هذیان

کشید. امّا در شرق اصولاً کوشش برای وصول به زیبایی کمال نقش است که به تازگی مورد قبول غربی‌ها واقع شده و از این مهمتر ادراک زیبایی «نقش مطلّق» است که به وسیلهٔ استدلال میسر نیست و گاهی در شعر و بیشتر در موسیقی میسر است.»

هویداست که سبب این همه جلوه‌های گوناگون هنر مشرق زمین، تمدن‌های کهن، پهناوری سرزمین، اختلاف محیط و به ویژه مختلف بودن افکار و اندیشه‌های مربوط به *نقش مطلق* و دوام و درازای تحوّل تصوف و عرفان و فراغت و قناعت قابل ملاحظهٔ هنرمندان مشرق زمین بوده است.

از سوی دیگر می‌توان تنوع هنرها را در قرون وسطی، وابسته به سیستم ملوک‌الطوایفی و تعدد و کثرت فرمانروایان سرزمین‌های آن اعصار دانست. ذوق‌های متناوب امیران هر سامان، تجمل‌پرستی بی‌حساب آنان، عقاید مذهبی مختلف، رقابت و نشان دادن سطوت و کوکبه و جلال دستگاه امارت موجب گردیده است که هنرمندان زمینهٔ مساعدی جهت طبع آزمایی بیابند و ذوق‌ها و استعدادها تجلی نمایند و سرانجام هنرها رونق بسزایی پیدا کنند، مصداق این نظریه، کلیساها، مساجد، معابد و کاخهایی است که به امر رؤسای مذاهب و فرمانروایان بر پا گشته است که در مبحث هنرهای *مسیحی* و *اسلامی* و *بودایی* و *برهمایی* از این مقوله سخن رفته و شواهدی نیز ارائه شده است. ولی تمام اینها فقط زمینه‌های مساعدی برای هنرمندان است و الا ظهور هنر تنها مربوط به حساسیت و استعداد و پشتکار شخصی و انفرادی هنرمند است.

و اما راجع به هنر: هنر بغرنج‌تر از آن است که به یک تعریف توصیف گردد یکی از خصایص هنر را چنین تعریف کرده‌اند: «هنر آن است که قادر به بیان ارزش باشد.» یعنی بتواند ارزش *ماده* را به وسیلهٔ *عمل* بالا ببرد ـ اما می‌دانیم حتی در آنجا که عمل با واقعهٔ هنری برای جامعه به یک صورت کاملا همانند و متحدالشکل، تظاهر می‌کند باز هم ارزش همان صورت، برای اشخاص متفاوت است؛ بنابر این ارزش، بستگی به میزان دانایی و تربیت و احساسات شخص بیننده پیدا می‌کند.

هر ساختهٔ هنری واجد ماده‌ای است؛ ماده، فرمی به خود می‌گیرد تا

منظوری را القا کند. این دو مورد شامل کلیهٔ هنرها می‌گردد و به همین سبب *ماده*، *فرم*، *تکنیک*، و *قلمرو هنرها* می‌باید دقیقاً مورد مطالعه قرار بگیرند.

و اما در باره *تکنیک* و *مادهٔ هنرها* که ما معتقد به دوگانگی آنها هستیم؛ گاستالا نیز به تأیید می‌گوید: «تکنیک حتماً لازم است، ولی برای مردمان تنبل یا ترسو همین تکنیک عیبی است، زیرا نیروی ابداع و ابتکار آنها را از میان می‌برد.» بنابراین هنرمند مبتکر، در عین حال که با تکنیک خاصی کار می‌کند باید به عدم تکنیک معینی در کارش نیز توجه داشته باشد تا بتواند تکنیک‌های مختلف به کار برده و آثار گوناگونی ابداع کند.

در دورهٔ نوزایی (رنسانس) به تدریج به سبک بیش از تکنیک (خاصه در هنرهای درامی و موسیقی) اهمیت داده شد، زیرا در تکنیک روح و احساسات سازنده نمودار نیست در حالیکه در سبک بخوبی آشکار است و به قول بوفن: «سبک خود شخص است.»

بعدها راجع به قالب و محتوا مطالعه شد و سرانجام تعریف جامعی به دست آمد که چنین است: «محتوا عبارت از عناصری است که در ارتباط‌اند و قالب (فرم) عبارت از چگونگی ارتباط میان عناصر است؛ کار هنری وحدت تجزیه‌ناپذیری است که از این فعل‌وانفعال به وجود می‌آید.»

هنر از جایی آغاز می‌گردد که از تقلید مطلق طبعیت دوری جوید و طبیعت را با روح خود هماهنگ و دمساز کند. به قول پل‌والری: «یکی از مزایای کار هنری نوظهوری آن است.» اسکاروایلد می‌گوید: «دو نوع هنرمند وجود دارد، یکی آن‌ها که پرسش می‌کنند، دیگر آنان که پاسخ می‌دهند. چه پاسخ‌ها که قبل از پرسش‌ها به ظهور رسیده‌اند، یعنی چه بسا که سؤال را از روی جواب پیدا کرده‌اند.» پل‌والری هم می‌گوید: «شاهد هنر بودن، با عمل ابداع هنر (یعنی پیامبری) متفاوت است ـ در اولی، وقایع هنری زمان درک می‌گردد و در دومی، وقایع آینده پیش‌بینی می‌شود. اما مبتکر یا سازنده، نمی‌تواند شاهد واقعی و حقیقی باشد مگر آنکه به وجه خاصی در اندیشهٔ، شاهد بودن و یا به فکر پیامبری نبوده باشد.»

در مقدمهٔ، جلد اول این کتاب نیز در بارهٔ فلسفهٔ هنرها به اختصار سخن گفتیم و چون این مبحث خاص زیباشناسی است از ادامهٔ آن در این دیباچه

می‌گذارم ولی محض تشویق و ترغیب دانشجویان فوق لیسانس مؤسسهٔ باستان شناسی که این کتاب برای آنها تهیه گردیده است، خلاصه‌ای از عقاید پروفسور پوپ را از کتاب شاهکارهای هنر ایران ترجمهٔ آقای دکتر خانلری در اینجا نقل می‌کنم:

«هنرمندان ایران با هر ماده‌ای اگر چه حقیر و ناچیز بوده هنرنمایی کرده‌اند و در نظر آنها هیچ چیز که قابل زیبا شدن نباشد وجود نداشته است. به قول گوته: «... می‌دانستند که اولین وظیفهٔ هنرمند بالا بردن ارزش ماده است.» یا به قول هگل: «وظیفه و مأموریت هنرمند آنست که اهمیت صورت را نشان دهد و کیفیت خاص مواد را جلوه گر سازد.»

ایرانیان نیز به تأثیر از یونانیان و رومیان به تقلید از طبیعت پرداختند، ولی این شیوه هرگز آنان را خرسند نکرد، و در نظر ایشان سطحی و خصوصی و فردی جلوه می‌کرد. آنان در نمایش صور، طالب آن شیوه‌ای بودند که از قید زمان و مکان آزاد باشد ولی ضمناً طعم فنا هم ندهد بلکه به سوی خلود و بقا گراید.

داریوش احتمالاً دین زرتشت را که از شریف‌ترین ادیان است پذیرفت و نخستین شاهنشاهی جهان را تأسیس کرد.

در هجوم مغول کتابخانه‌هایی که هر یک از مجموعهٔ مخازن اروپای آن زمان غنی‌تر بود از میان رفت. بناهای عظیمی مانند مقبرهٔ الجایتو در سلطانیه، مسجد علیشاه در تبریز، مزار حضرت معصومه در قم و بناهای زیبا در نطنز و یزد یادگار قرن هشتم از جانشینان چنگیز است. (حیرت‌آور است که چگونه نرمش طبع ایرانی و تمدن عمیق آن، سلاطین وحشی مغول را تبدیل به مردمان مؤمن و هنردوست کرده است.)

در تپه حصار نزدیک دامغان (شهر صد دروازه) عمارتی که تزیینات بسیار زیبا داشته است مانند سرقوچ‌های طلا که مربوط به ۱۵۰۰ تا ۱۲۰۰ قبل از میلاد مسیح است، همینطور سرگاومیش از اوایل هزارهٔ دوم قبل از مسیح در شمال غربی آذربایجان نمونهٔ عالی هنر است.

در اواخر هزارهٔ دوم، دو سر انسان که بزرگتر از آن شاه و کوچکتر وزیر اوست به قدری عالی است که کاملا تفکر و شخصیت را نشان می‌دهد. این‌ها همه قدیمی‌تر و عالی‌تر از هنر آشوری است.

ایران مسئله ساختن گنبد را بر چهار گوش حل کرد در حالی که رومیان نتوانستند. روم با تمام کوشش‌ها در عظمت و ظرافت و وضوح به تخت‌جمشید نرسیده است.

دوران هخامنشیان دولت آزادگان بوده و این امر در هنرهایشان متجلی است. گچ‌بری از دورهٔ اشکانیان رو به تکامل گذاشت و هیچ ملتی به پای ایران نرسیده است. امروز شاهکار این تزیینات در مسجد جامع قزوین مشاهده می‌گردد.

آثار هنرهای زاویه، اشیایی است که در زاویه یعنی جنوب شرقی دریاچهٔ رضاییه پیدا شد و همین هنر به وسیلهٔ مادها به هخامنشیان انتقال یافت.

در هنر کتاب‌سازی نسخه‌های خطی دوران صفوی، صحّاف، خطاط، نقاش و مذهّب هنرنمایی می‌کنند، یعنی غیر از متن کتب با این هنرها نیز سروکار داریم. حتی ظریف‌ترین نسخه‌های ایرلندی و گوتی به خمسهٔ نظامی کتابخانهٔ شاه طهماسب که اکنون در بریتیش میوزیوم است و کلیات سعدی که تصاویر آن کار بهزاد و در قاهره است و یا به یوسف زلیخای جامی نمی‌رسند.

در نقاشی تیسین نیمی از عظمت هنر مربوط به رنگ است، اما در مینیاتوری‌های ایران شاید نه دهم مربوط به رنگ است. حال ببینید عکس این مینیاتورها چقدر از اثر آنها می‌کاهد؟ مانند عکسی است که از یک گل بردارند. مکتب مینیاتورسازی هرات کامل‌ترین طرز ایرانی آن است.

ظروف زرین‌فام گرگان در تاریخ ۶۱۶ اسرارش به گور رفت، زیرا سلطان محمد خوارزم شاه از ترس چنگیز خان به گرگان پناه برد و چنگیز آن سامان را تهدید به خرابی کرد. اهالی از وحشت اشیاء خود را در خمره‌ها چال نموده و خود فرار کردند.»

به طور خلاصه این آثار هنری که در این سرزمین از دیرباز نمونه‌هایی از نبوغ و ذکاوت و سلیقه و پشتکار فرزندان این آب و خاک است موجب سرافرازی و غرور همهٔ نسل‌هاست.

در خاتمه از دوست دانشمند خود بانو دکتر سیمین دانشور که قسمت مهم تدریس این دروس برای کمک به اینجانب به عهدهٔ ایشان است و در تنظیم ترجمهٔ مدارک این کتاب کمک‌های شایانی فرموده‌اند نهایت تشکر را دارم و همینطور از استاد محترم دکتر عیسی بهنام که در قسمت معماری اسلامی همکاری نموده‌اند سپاسگزارم.

همچنین از آقای علی‌اصغر مهاجر از مؤسسهٔ نشریات فرانکلین که قسمت عمدهٔ کلیشه‌های این کتاب را در اختیار اینجانب گذارده‌اند تشکر می‌کنم.

علینقی وزیری ۱۳۴۶

دیباچه
نظری کلی به هنر جهانی

الف: هنر مسیحی و اسلامی در قرون وسطی ـ طلوع مذهب مسیح و آن گاه دین اسلام و اشاعهٔ این دو آیین نو، تغییراتی کلی در مظاهر زندگی ملتهایی که آیین نو را پذیرا گشته بودند پدید آورد و هنر این ملت‌ها از این تغییرات برکنار نماند. هنر یونان و روم که گل سرسبد هنرهای غربی بود در خدمت آیین مسیح و کلیسا به دگرگونی‌هایی تن در داد و هنر ایران، نمونهٔ عالی هنر مشرق زمین، نیز از دگرگونیهایی تحت تأثیر آیین جدید برکنار نماند. تمدن و هنری که به عنوان تمدن و هنر اسلامی به وجود آمد از شبه جزیرهٔ عربستان و مصر از طرف شرق تا سرزمین هند، و از جانب غرب تا شمال افریقا و اسپانیا گسترش یافت. این تمدن و هنر با تمدن وهنر مسیحی که در قسمت عمدهٔ جهان غرب از امپراطوری روم گرفته تا روسیه و بیزانس و خلاصه تمام اروپا گسترده بود تماس یافت. ارتباط این دو هنر با یکدیگر منجر به دادوستدی متقابل می‌گشت. فرم‌ها، روش‌ها، سبک‌ها، و مشخصات هنری اسلامی و مسیحی گاه با هم می‌آمیختند، گاه در هم مؤثر واقع می‌شدند و گاه جدا از یکدیگر سیر خود را ادامه می‌دادند.

هنوز پای اسلام به چین و هند نرسیده، هنرهای این دو کشور در نهایت اعتلا بودندو اسلام دیدگاه وسیع تری رادر برابر هنرمندان این کشورها گشود و روشهای نوی را به آنها عرضه کرد. در قرن سیزدهم میلادی مقارن با قرن هفتم هجری، حمله و یورش مغول از راه ایران به اروپای مرکزی رسید و هنر غرب تأثیرات بسیاری از هنر خاور دور و ایران پذیرفت. جنگهای صلیبی ارتباط مستقیم شرق و غرب را به نهایت رساند و مسیحیان با علوم و تمدن و هنر اسلامی از نزدیک آشنا شدند و با این آشنایی بود که اساس تجدید حیات علمی و نوزایی (رنسانس) هنری خود را پی ریختند.

ب: نظری به کوشش‌های بشری در عالم هنر ـ اسوالد شپنگلر (Oswald Spengler) آلمانی سیر فلسفه و تمدن جهانی را به سه جریان کلی و مشخص تقسیم می‌کند:

۱) فلسفه آپولونی (Apollonian)

۲) فلسفهٔ فاوستی (Fustian) مأخوذ از کتاب معروف فاوست اثر گوته

۳) فلسفه مغان (Magian). او هنرهای بشری را در عهود مختلف با این سه نهضت فکری تطبیق می‌نماید و متأثر از این اندیشه‌های سه‌گانه می‌شمارد.

۱) هنر و زیباشناسی کلاسیک متأثر از نهضت فکر آپولونی.

۲) هنر و زیباشناسی گوتیک متأثر از جهان‌بینی فاوستی.

۳) هنر و زیباشناسی شرقی متأثر از جهان‌بینی مغان. او با قرار دادن هنر بدوی (Primitive) در رأس این سه جریان هنری، تقسیم‌بندی جهانی خود را تکمیل می‌کند.

در جلد اول این کتاب از هنرهای ابتدایی و هنر کلاسیک و آغاز شکفتگی هنرهای شرقی سخن گفتیم. هنرهای ابتدایی چنانکه دیدیم غالباً در خدمت جادوگری و بت‌پرستی تحت تأثیر فلسفه‌ها و جهان‌بینی‌های ابتدایی بشر است. اساس فلسفی هنر مصری بر اعتقاد به جاودانگی و زندگی پس از مرگ قرار دارد که ذکر آن در جلد اول این کتاب گذشت. فرم‌های تجریدی، فرمهای هندسی از هرمها و مکعبات و سطوح، خاصیت تزیینی اشکال و هیاکل آدمی و عدم القاء حجم و ابعاد در این هیاکل، و سکون و آرامش بی‌نظیر، نتایج این اعتقاد است. در برابر هنر مصری به هنر بین‌النهرین بر می‌خوریم که هر چند در نقطهٔ مقابل هنر مصری قرار دارد اما با مقایسه با هنر ایرانی و بیزانسی ناپخته و خام است. اساس فلسفی هنر بین‌النهرین اعتقاد به نیزو و خشونت و حتی سبعیت است. ایرانی‌ها بر اساس هنر مصری و بین‌النهرین و با استفاده از طاق هلالی که اساس معماری سرزمین فاقد سنگ بین‌النهرین است هنر خود را به کمال رساندند و با تلفیقی معقول و شایسته میان آن چه خود داشتند مانند هنرهای زمان ساسانیان و آن چه از غرب گرفته بودند هنری به وجود آوردند که یکی از منابع اساسی هنر اسلامی به شمار می‌آید.

یونانی‌ها با استفاده از میراث‌هایی که از هنرهای قدیم مصر و بین‌النهرین و

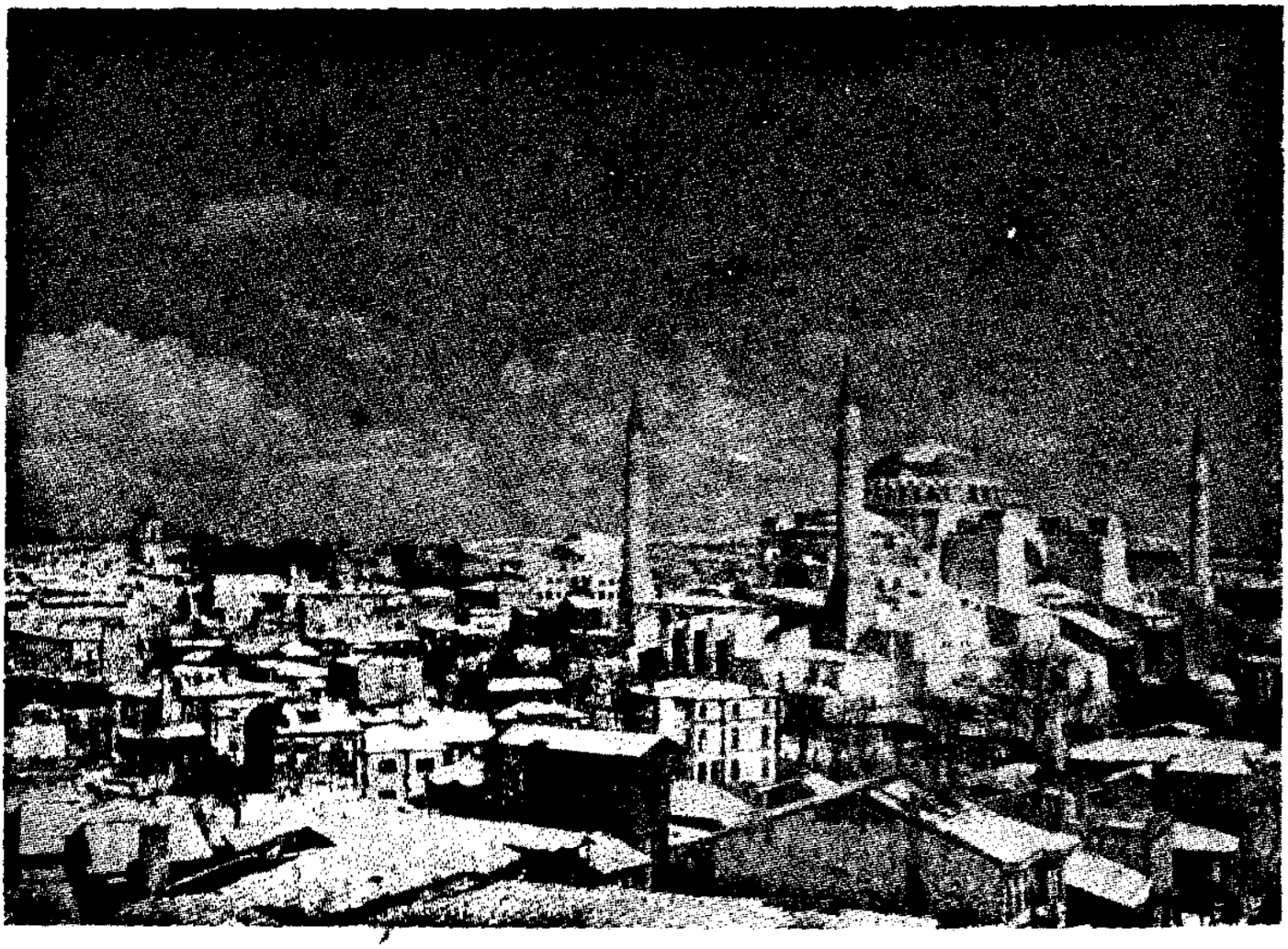
سرزمین اژه به جای مانده بودهنری به وجود آوردند که توجه به فرد سرّ کمال آن بود. یونانیان آدمی را موجودی می‌دانستند که قادر است از مواد، فرم‌ها بیافریند و میان فرم‌ها تعادل درونی و برونی ایجاد کند و این فرم‌ها را برای هدفی اخلاقی و مفید به کار اندازد. این تعادل درون وبرون را زیبایی کلاسیک می‌نامیم. یونانیان ابتدا به طور ناخود آگاه به این تعادل رسیده بودند و آن گاه فلاسفهٔ بزرگ آن‌ها چون سقراط و افلاطون و ارسطو راز این تعادل را بر آن‌ها آشکار کردند. رومی‌ها به وسیله هنر اتروسک به عوامل هنر شرقی از قبیل طاق‌های هلالی و گنبدها و خاصیت تزیینی اشکال هندسی آشنا شدند و بر اساس هنر کلاسیک یونان هنری به وجود آوردند که نزدیکی با طبیعت و واقع‌بینی (رئالیسم) در آن از حدود یونانی در گذشته بود.

اما در مشرق زمین بینش عرفانی و اشتیاق و جذبه و خلسه اساس کار هنرمندان بود، این اعتقاد را بودا در هند آبیاری کرده و به ثمر رسانده بود و فلوطین فیلسوف یونانی چنین اعتقادی را از شرق و شاید از راه ایران به غرب برد، و مسیحیت از این رهگذر دارای جنبهٔ عرفانی گردید.

هنر مشرق زمین که سیراب از این اعتقاد بود دارای مشخصاتی است که شپنگلر آن را به فلسفهٔ مغان تعبیر کرده است. این هنر در چین و هند و ایران بارور گشته و به کمک تمدن وسیع اسلامی مشخصات خود را به شرق و غرب عاریه داده است.

در برابر مشخصهٔ تعادل در هنر کلاسیک یونان و روم به مشخصهٔ تحرک و هیجان در هنر گوتیک بر می‌خوریم. هنر گوتیک که نطفهٔ آن در سرحدات اروپایی روم و در شمال سوریه تکوین یافته است، هنری است که در آن حرکت بر رکود و هیجان بر سکون ترجیح داده می‌شود و این ترجیح در نهایت اعتلای خود، نوابغی را در جهان غرب به وجود آورده است که به غولانی پیوسته در تب و تاب همانند. تکامل همین هنر گوتیک که شپنگلر آن را متأثر از جهان‌بینی فاوستی می‌داند به شکفتن قریحه‌هایی همچون قریحهٔ شکسپیر، گوته، بتهون، باخ و واگنر منتهی شده است.

فصل اول
هنر مسیحی و هنر بیزانس



سانتا صوفیا در قسطنطنیه

در سال ۳۰۰ میلادی امپراطوری روم ظاهراً قوی و باطناً رو به فساد و انحطاط بود. مسیحیان رومی هنوز در خفاگاههای خود آداب مذهبی را اجرا می‌کردند و زجر و آزار نیروی باطنی شگرفی به آنها بخشیده بود. چنان که سرانجام زندگی روحی و معنوی روم را در اختیار گرفتند و وارث تمدن روم قدیم گردیدند. در سال ۳۳۰ میلادی قسطنطنین امپراطور روم قلمرو وسیع امپراطوری را به دو قسمت شرقی و غربی تقسیم کرد. پایتخت روم شرقی بیزانتیوم بودکه به مناسبت نام امپراطور به قسطنطنیه تبدیل یافت.

تسلط امپراطور روم بر سرزمینهای شرقی مدیترانه بیشتر به صورت

ظاهری و مادی بود تا معنوی، آن چنان که این کشورها از طرفی وارث تمدن‌های باستانی جهان از مصری و بابلی و آسوری و ایرانی بودند و از طرف دیگر در قلمرو هنر، توجه این کشورها به هنر هلن یونانی بیشتر بود تا به هنر رومی، و می‌دانیم که مسیحیت پیش از آنکه آیین رسمی امپراطوری روم قرار گیرد در این سرزمین‌های شرقی مدیترانه طلوع کرده و شکفتگی و باروری یافته‌است.

شهر قسطنطنیه به علت وضع جغرافیایی خاص و مرکزیت، از نظر هنری مرکز تألیف هنرهای شرقی از یک طرف و هنر هلنی و رومی از جانب دیگر است و چنین هنری را هنر بیزانسی یا هنر مسیحی شرقی می‌نامند. این هنر در عهد امپراطوری ژوستی‌نین (۵۲۷ ـ ۵۶۵) به نهایت درجهٔ اعتلاء خود رسیده است.

هنر بیزانسی با منابع شرقی و یونانی تحت تأثیر مذهب مسیح و در خدمت کلیسا تکوین و تکامل یافته است. در دورهٔ اول هنر بیزانس که زمان امپراطوری ژوستی‌نین اوج کمال آن است، اعتراض و انکار نسبت به تصویر هیاکل آدمی و موجودات جاندار وجود داشت از آن نظر که تجسم انسان و خاصه قدیسین، نوعی بت‌پرستی شمرده می‌شد. عین چنین اعتراضی در بدو امر در غالب مذاهبی که توحید را تبلیغ می‌کنند دیده می‌شود، یهود و مسلمین نیز در آغاز تبلیغات دینی خود همواره تجسم انسان را درعداد بت‌پرستی انگاشته و منع کرده‌اند. طرد شمایل‌سازی توأم با فلسفهٔ عرفانی مشرق زمین و نفوذ همین فلسفه در آیین مسیح توجه هنرمندان اولیه بیزانس را از طبیعت به تخیل و تفکر معطوف کرد. چنین توجهی بعدها نیز در هنرهای مسیحی تأثیر نمود چنانکه تزیینات هندسی، نقشهای گل و گیاه و رنگ‌آمیزی‌های بدیع در هنر مسیحی مقامی شایسته یافت.

در دورهٔ دوم هنر بیزانس که در عهد حکمروایی بازیل اول و جانشینانش نضج می‌گیرد (۷۲۶ ـ ۸۲۴) منع شمایل‌سازی از میان رفت به شرطی که هنرمندان از وراء صورت ظاهری، حقیقت روحی و باطنی را منعکس سازند. هلن گراونر می‌نویسد: «نیروهای ماوراءالطبیعه را به وسیلهٔ دیدنی‌ها مجسم ساختن و عظمت و بی‌گناهی الهی را در صورتی جسمانی نشان دادن، خود

هنری است و هنر بزرگی هم هست. شمایل‌سازی گناهی نیست به شرطی که نقاش بتواند در معیار کوچک و محدود شمایل، عظمت لایتناهی را بگنجاند.» (از کتاب Art through the ages، ص ۲۵۰)

در روم غربی اوضاع به نحو دیگری می‌گذشت. بربرها سرحدات راین و دانوب را مورد تهاجم قرار داده بودند و حکومت مرکزی قدرت مقابله با آنان را نداشت. بربرها تازه نفس و شجاع بودند و هنرها و تجملات شهر رم تنها حس اعجاب آن‌ها را برمی‌انگیخت. آنها هنر چندانی نداشتند که به مظاهر هنری بیفرایند اما در عوض ویران و تباه کردن را خوب می‌دانستند.

خوشبختانه روم غربی نیز به آیین مسیح در آمده بود و کلیسا مرکز مهم جمع خاطرهای پریشان و حامی هنرها قرار گرفته بود. آباء دین مسیح سن‌آگوستین (Saint Augustine) و سن‌گرگوری Saint Gregory با مطالعات فلسفی خود دیانت مسیح را به صورت فلسفی و علمی در آوردند و حتی برای هنرها اصولی پایه گذاشتند و در حقیقت اساس تفکر مسیحی قرون وسطی را پی ریختند.

روابط هنری روم شرقی و غربی با وجود آنکه هر دو بخشی از یک امپراطوری بود سیر تاریخی متفاوتی داشتند، زیاد بود. بنای اولین کلیسای مذهبی در روانا (Ravenna) نشان این روابط است. یعنی نشان این مسئله که هنر بیزانس به روم غربی کشانده شده است. کم‌کم این روابط هنری میان روم غربی و بیزانس توسعه یافت. زائران ارض اقدس در بازگشت از روم شرقی آثار بسیاری از منسوج و مدالهای مذهبی و کتب مصور و غیره با خود به روم غربی آوردند. معماران بیزانس به ایتالیا روی آوردند تا با مصالح عظیمی که در ساختمانهای قدیم مانند کلیزه به کار رفته بود کلیساها را بنا نهند. هنرمندان و مخصوصاً شمایل‌سازان بیزانس در جستجوی کار به شهر رم آمدند و بار دیگر شرق را به غرب پیوستند و عوامل بسیاری از هنر مسیحی بیزانس را به هنر مسیحی روم غربی عاریه دارند.

نظری کلی به هنر مسیحی در شرق (بیزانس) و غرب (روم غربی) هنری را به ما معرفی می‌کند که جنبهٔ روحی و معنوی آن قوی است. هنر مسیحی هنری است رمزی سمبلیک، پر از اشاره‌ها، علامتها، کنایه‌ها، تشبیه‌ها و استعاره‌ها.

این جنبه رمزی تا حد زیاد نتیجهٔ مستقیم مذهب مسیح است که فلسفهٔ عرفانی مشرق زمین را به میراث برده است. به علاوه توجه به این مسئله که مسیحیان اولیه در بدو امر با زجر و عذاب مواجه بودند و اعتقاد خویش، وجود این همه کنایه و اشاره را در هنر مسیحی روشن می‌کند.

علائم و سمبل‌هایی که در هنر مسیحی به کار رفته است به طور خلاصه به شرح زیر است:

۱) ماهی نشان و علامت آب ـ تعمید ـ ایمان.

۲) کشتی علامت کلیسا که مؤمنان را در دریای زندگی هدایت می‌کند.

۳) تاک و همچنین بره و شبان سمبل و نشان عیسی مسیح.

۴) آهو نشان روح تشنهٔ تعمید.

۵) طاوس نشان ابدیت.

تا این نشانها که به وفور در هنرهای مسیحی به کار رفته است کم‌کم از صورت رئالیسم به در آمده و به تجرید گراییده است، که نه تنها تزیینات جالب توجهی به شمار می‌آید بلکه حاوی یک معنای عمیق باطنی نیز می‌باشد. هنر اولیه مسیحی به وسیلهٔ کلیسا هدایت می‌شود و چه منبعی غنی‌تر از کتاب مقدس می‌توانست الهام‌بخش هنرمندان واقع شود؟ شخصیت‌های کتاب عهد عتیق و صحنه‌های بی‌شمار این کتاب ـ سفر پیدایش، زندگی پیامبران و پادشاهان ـ انجیل و صحنه‌های مختلف زندگی مسیح از تولد، پیامبری و مرگ و رستاخیز او، و هم چنین زندگی حواریون، موضوع‌هایی است که مورد تجسم هنرمندان مسیحی قرار گرفته است.

معماری ـ مسیحیان ابتدا در خفاگاه‌های زیرزمینی که به کاتاکمب (Catacomb) معروف است اعیاد ومراسم مذهبی را به جا می‌آوردند و آن گاه که از اختفا به در آمدند به ساختمان کلیسا پرداختند. اولین فرم کلیسا در روم غربی شاید تقلیدی بود از بازیلیکای روم قدیم که دیوان محاکمات رومی محسوب می‌گشت و شاید به همین علت اولین کلیساهای روم غربی را بازیلیکا (Basilica) می‌نامیدند.

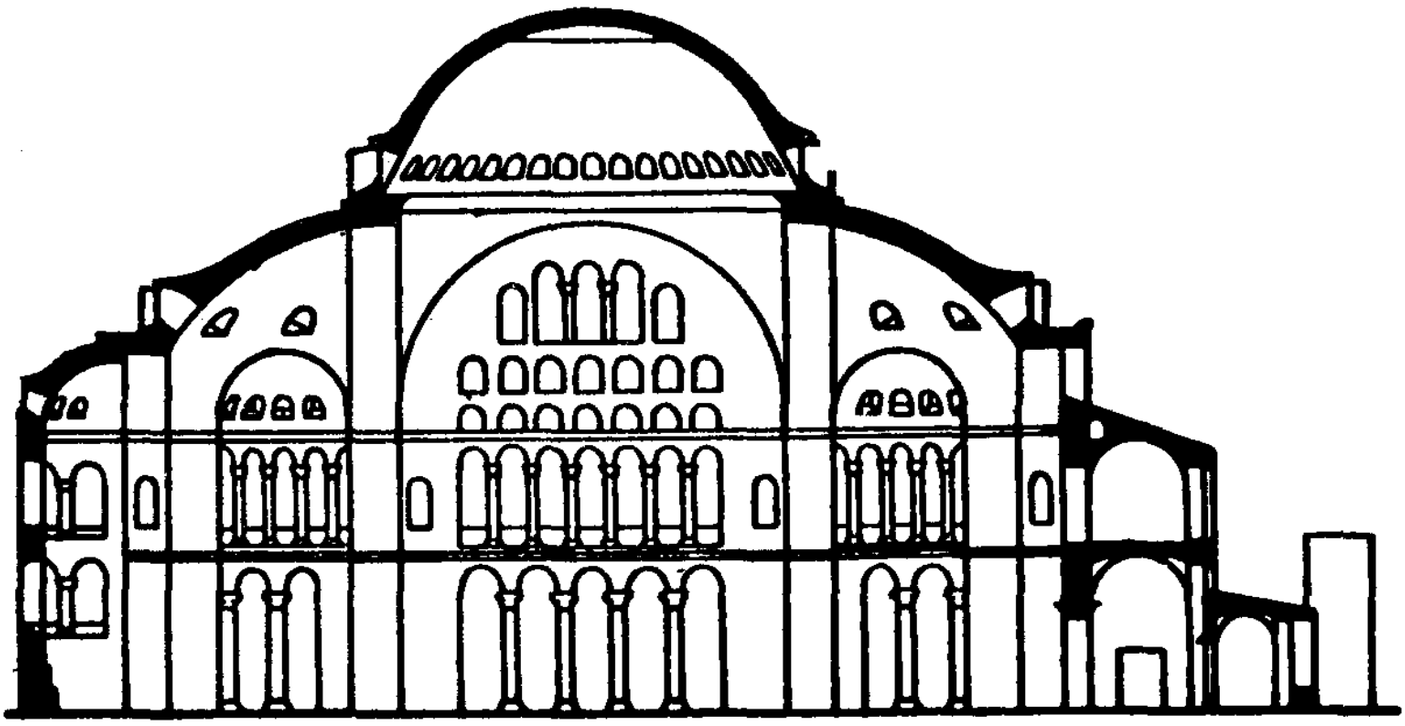
نقشهٔ اصلی بنای بازیلیکا به شکل حرف T بود و ترکیب یافته بود از ـ حیاطی مزین به ستونها و راهرو و سپس به تالار کلیسا. تالار کلیسا نیز مشتمل بود بر یک تالار مرکزی بزرگ در وسط و دو تالار گوشواره مانند به

سانتاصوفیا

موازات تالار مرکزی در دو طرف. در انتهای تالار محرابی بود که ترکیب یافته بود از بنای مستطیل شکلی که نقشه بنا را به صورت حرف T تکمیل می‌کرد و به قوسی در انتها ختم می‌گردید. ستون‌های بی‌شماری تالار مرکزی را از گوشواره‌ها جدا می‌کردند.

تزیینات داخلی بازیلیکا غالباً به وسیلهٔ موزاییک انجام می‌گرفت. با

شیشه‌های رنگین و گاه با سنگهای رنگارنگ مرمر، محراب و یا حتی



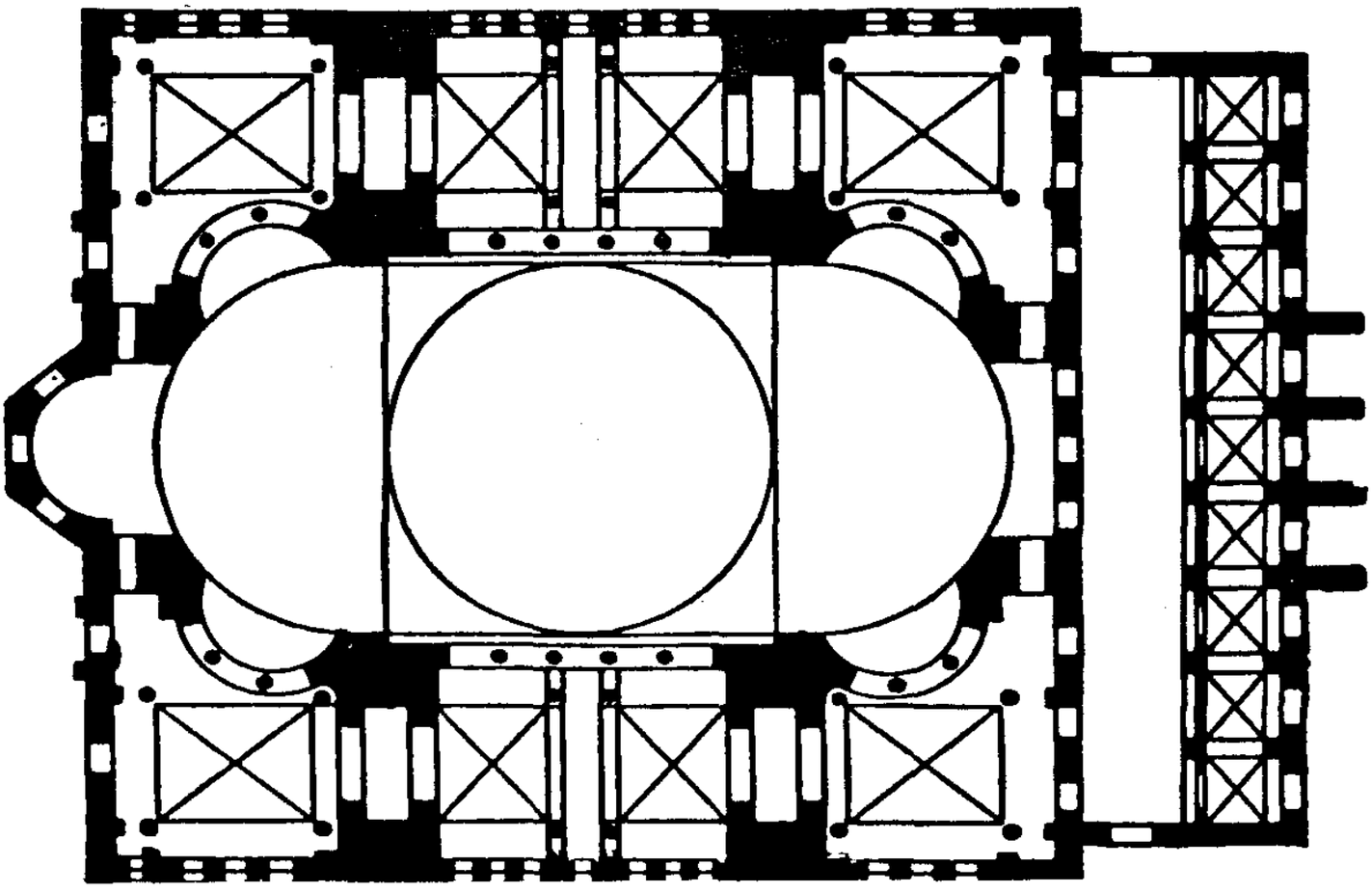
مقطع کلیسای سانتاصوفیا که به وسیله مسلمین به مسجد ایاصوفیه تبدیل گردید.

دیواره‌های تالار را زینت می‌کردند. این فرم اصلی بنا که در بازیلیکا به شکل حرف T بود کم‌کم به علت تقدس صلیب به صورت صلیب در آمد.

کلیسای مرکزی ـ عالی‌ترین بنای کلیسا در شرق یعنی در بیزانس کلیسای سانتاصوفیا است در قسطنطنیه، که بعدها به دست مسلمین به مسجد ایاصوفیه تبدیل گردید. (در سال ۱۴۵۳ میلادی مسلمین قسطنطنیه (اسلامبول) راگرفتند و کلیسای سن‌صوفی را با افزودن مناره‌ها و سایر اجزاء مورد لزوم به صورت مسجد در آوردند. این بنا در عهد امپراطوری ژوستی‌نین ساخته شده است). این بنا دارای مشخصات شرقی و در حقیقت از نظر معماری دنبالهٔ معماری پارتی و ساسانی است.

فرم بنا هر چند دارای جزییاتی نظیر بازیلیکا در روم غربی است اما مربع شکل می‌باشد. تالار مرکزی به وسیلهٔ ستون‌ها از تالارهای موازی در دو طرف جدامی‌شود. محراب روبه‌روی در ورودی قرار دارد. پوشش سقف به وسیله گنبد و نیمه گنبدها انجام یافته است. نمای خارجی بنا آجری است اما تزیینات داخلی احساس روحانیت عظیمی در بیننده به جا می‌گذارد. طاقهای هلالی یکی بعد از دیگری با اندازه‌های متفاوت و موزون در برابر بیننده قرار

دارد و نیمه‌طاقها بر فراز آنها سقف را اسرارآمیز جلوه می‌دهد. آن گاه گنبد عظیمی چنین بنای با عظمتی را در آغوش گرفته است. وسعت تالارها و فضای داخلی زیر گنبد اعجاب و حیرت تماشاچی را برمی‌انگیزد. گرانبهاترین مواد در تزیین داخلی بنا به کار رفته است؛ طلا در متن و نایاب‌ترین مرمرهای رنگین در موزاییکها جلوه و جلای خاصی دارد. نقش و نگارها از معنایی درونی سرشاراند. صحنه‌های مذهبی از زندگی مسیح و قدیسین و مریم و فرشته‌ها و پیامبران دیوارها را پر کرده‌اند.

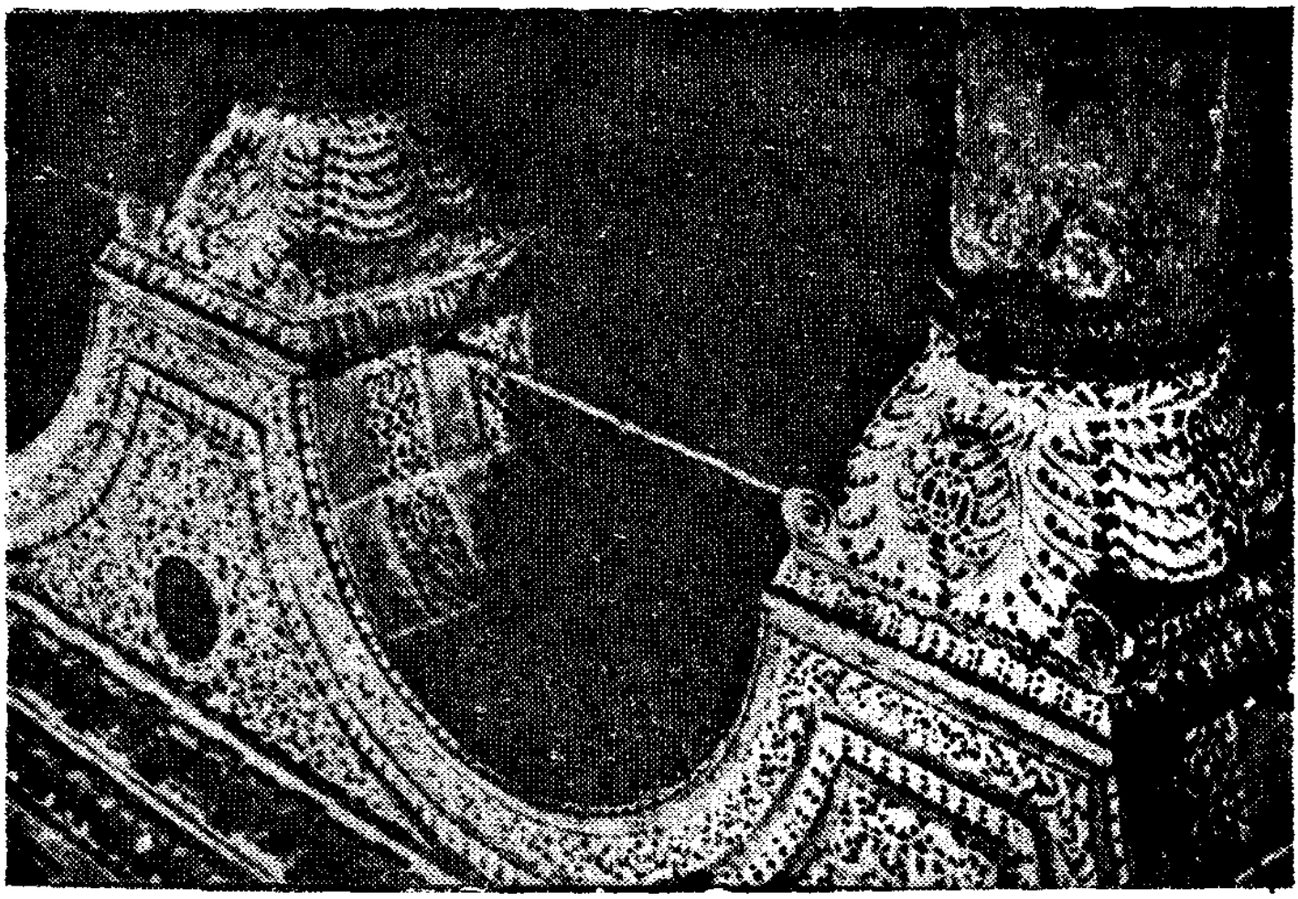


نقشه بنای سانتاصوفیا

ساختمان گنبد اصلی که بر مربع بنا استوار شده است یادآور گنبدهای ساسانی است و شکی نیست که این فن در مشرق زمین و خاصه ایران تکمیل گردیده است. تزیینات سر ستونها در سانتاصوفیا به وسیلهٔ برگ‌ها و طرح‌های پیچک مو و دارای ریزه‌کاری‌هایی است که روح تجمل‌پرست شرق را به یاد می‌آورد و ضمناً یادآور سر ستونهای به سبک کرنطیان می‌باشد.

نقاشی ـ هدف نقاشی در هنر اولیه مسیحی و بیزانس تزیین دیوارهای کلیسا به وسیلهٔ موزاییک و فرسک و مصور ساختن کتاب مقدس بود. بیش از آن که مسیحیت آیین رسمی روم قرار گیرد مسیحیان در خفاگاههای خود

دیوارهای کاتاکمب را با فرسک تزیین می‌کردند (کاتاکمب: تونل‌های سنگی زیرزمینی که معادن سنگ بوده است. توجه به تزیین دیواره‌های این دخمه‌ها



تزیین سر ستونها در سانتاصوفیا

که نوعی گورستان مخفی بوده است شاید از آن نظر است که مسیحیان به مرگ بیش از زندگی اهمیت می‌داده‌اند. تزیین این معابد تا قرن پنجم میلادی در روم و اروپا به طور کلی ادامه یافته است. موضوع جالب توجه آن است که صحنه‌های منقوش این دخمه‌ها غالباً تجسم داستان‌های کتاب عهد عتیق است چنان که حتی تا قرن چهارم میلادی از تصویر مسیح و صلیب خبری نیست و جالب‌تر آن که اولین تصاویر مسیح شباهتی با «اپولو» ـ و هاله گرداگرد سر این خدای یونانی ـ دارد هم چنان که تصویر اولیه مریم نیز بی‌شباهت به آتنا نیست.) از نقش‌های مهمی که مورد علاقهٔ مسیحیان اولیه در این خفاگاه‌های زیرزمینی است به تاک بر می‌خوریم که سمبل عیسی مسیح بود. در نقش هیاکل آدمی نقاشان مسیحی تحت تأثیر شدید همان بت‌پرستان و خدایان پرستانی بودند که مسیحیان بر هم زنندهٔ اعتقاداتشان به شمار می‌آمدند. هر چند صحنه‌های منقوش این خفاگاه‌ها از نظر مضمون و معنا مسیحی است اما در صورت ظاهر و از نظر فنی ادامهٔ همان سنت قدیم است.

در حقیقت در بدو امر، فن تجسم یونانی هلنی است، اما بعدها مسیحیان از تجسم طبیعت که مشخصهٔ هنر یونانی و رومی بود اعراض کرده به تجرید و انتزاع تمایل یافتند و تحت تأثیر هنر مشرق زمین از پرسپکتیو و القاء ابعاد، به دقت یونانی و رومی، روی‌گردان شدند و هیاکل انسان و حیوان را چه در نقاشی و چه در نقش برجسته تقریباً مسطح، نهایت با تزیینات فوق‌العاده و ریزه‌کاری‌های خاص شرق نقش کردند. نقاشان روم غربی به پیروی از هنر بیزانس بود که به چنین تحولاتی تن در دادند و تا مدتها همین

زاری بر جسد مسیح ـ فرسک متعلق به سال ۱۵۴۴ کنده‌کاری روی عاج

مشخصات را در تزیین دیوارهای کلیساها و کتب مقدس ادامه داده و بنابر این مقدمات بر اساس منابع قدیم، هنری عرضه داشتند که بیشتر جنبه تزیینی داشت تا جنبهٔ صحت طراحی، هماهنگی حرکات و فن نشان دادن جنس اشیا و چین و شکن پارچه‌ها. و این مشخصات در نقش برجسته‌ها و حجاری‌های آنها هم عیناً دیده می‌شود.

نقاشان بیزانسی از قرن سیزده تا پانزده میلادی در شرق و غرب، دیوارهای

کلیسا و معابد یونانیان را که به صورت کلیسا در آمده بودند با موزاییک و فرسک به صورت سمبلیک و تجریدی (آبستره)، اما رنگین، با سایه و روشن‌های جالب و با توجه شدیدی به تذهیب و طلاکاری انباشتند.

حجاری و کنده کاری روی عاج ـ مجسمه‌های گرد در ابتدا مورد نفرت مسیحیان بود از آن نظر که خدایان یونانی را به یاد می‌آورد. اما چندی برنیامد که حجاری نیز تحت تأثیر سنت قدیم یونان و رم مورد توجه قرار گرفت. موضوع مجسمه‌ها و نقش‌برجسته‌ها و کنده‌کاری‌ها و برجسته‌سازی‌های روی عاج از کتاب مقدس انتخاب می‌گردید. نقش برجسته‌ها ابتدا بازگوکنندهٔ داستان‌های مذهبی بودند و تا حدی شلوغ و درهم، اما بعدها به نقش‌های تجریدی و سمبل‌های مسیحی توجه بیشتری معطوف گردید.

ظروف و پارچه ـ کلیسا و دربار هر دو نیازمند ظروف و پارچه‌های گران‌بهایی بودند تا جاه و جلال خود را به تماشاگران و عبادت‌کنندگان بنمایانند. جواهرات، کتب مذهّب و مصور، ظروف زرین و سیمین جواهر نشان، مدالهای مرصع ـ شمایل‌های عیسی و مریم ـ در خور شأن کلیسا ساخته و پرداخته می‌شدند و خواهان فراوان داشتند.

تابوت تئودور متعلق به قرن هفتم میلادی (راونا)

مدال پطرس مقدس ـ ترصیع بر طلا ـ قرن دهم میلادی

بافندگی نیز هنر مهمی بود در خدمت کلیسا که از خاور نزدیک و خاصه ایران به دربار بیزانس راه یافته بود. نقش منسوجات کتانی و پشمی بیشتر نقش‌های پرندگان و گیاهان و درخت‌ها و میوه‌ها و نقوش هندسی‌یی بود که نزدیکی با طبیعت را به حد کمی حفظ کرده، غالباً صورت تجریدی داشت. پارچه‌های ابریشمی برای پرده و لباس و خاصه کفن استخوان‌های حواریون و قدیسین در کلیسا مورد نیاز وافر بود. ایران قرن‌ها پیش از امپراطوری ژوستی‌نین تجارب ابریشم و پارچه‌های ابریشمی و تهیهٔ این منسوج را در اختیار داشت و این انحصار موجب گرانی شدید پارچه‌های ابریشمی می‌گردید. ژوستی‌نین به وسیله دو راهب سیاست‌پیشه که به چین گسیل داشته بود تخم کرم ابریشم را به دست آورد و تهیهٔ ابریشم خام و سپس بافت پارچهٔ ابریشمی را در بیزانس و اروپا متداول ساخت.

صنعتگران بیزانسی در نقش منسوجات و ترصیع جواهرات و ساختن ظروف سیمین و زرین تحت نفوذ شدید هنر پارچه‌بافی و جوهراسازی و

صنعت تهیه ظروف ساسانی قرار داشتند. این تأثیر هم در طرز تهیه این ابزار و هم در طرح و تزیین آنها مشهود است تا به جایی که صحنهٔ شکار که در بشقاب‌های ساسانی به وفور تکرار گردیده است عیناً به وسیله صنعتگران بیزانسی تقلید گردیده است.

خلاصه

هنر اولیهٔ مسیحی به مرکزیت روم در اروپا و بیزانس در آسیا هنری است تلفیقی از هنر شرق و غرب: خواص شرقی این هنر جنبهٔ عرفانی و فرم‌های تجریدی جاندار و گیاه و خاصیت تزیینی اشکال و هیاکل است و خواص غربی این هنر فرم‌های طبیعی و تجسم فرد بر حسب دید طبیعی تا حد محدودی است. خواص دیگر هنر یونان و روم از قبیل سادگی، قدرت طراحی، عدم اغراق در رنگ‌آمیزی، القاء ابعاد و فن نشان دادن پارچه و جنس اشیاء در هنر مسیحی رو به افول است. هنر اولیهٔ مسیحی هر چند بر سنن قدیم استوار است اما به تجرید و عرفان گراییده است و به معنا و باطن بیش از ظاهر توجه دارد. هنر اولیهٔ مسیحی هنری است پر از تجمل و تزیین که در خدمت کلیسا و دربار سلطنت تطور یافته است.

چنانچه گفته شد در ابتدا دو نوع کلیسا به وجود آمد: نوع غربی موسوم به بازیلیکا که در حقیقت ادامه بازیلیکای رومی بود و در ایتالیا و مخصوصاً شهر رانا مورد توجه قرار گرفت، نوع دیگر کلیسای مرکزی که دارای خواص مهم شرقی خاصه خطوط مشخص ساسانی مانند گنبد و طاق‌های هلالی و بنای مربع شکل بود. فرم اصلی هر دو بنا به شکل صلیب بود و از نظر تزیینات داخلی و تقسیم تالارها و جزییات دیگر، میان هر دو نوع مشابهت‌هایی موجود بود که ذکرشان گذشت. نمای بیرونی هر دو نوع خشن می‌نمود، اما نمای داخلی آنها از تزیینات با شیشه‌های رنگین و موزاییک و فرسک سرشار بود. کلیسا در هر دو مرکز شرقی و غربی جایگاهی بود برای صیانت ظروف طلایی جواهرنشان و کتب و منسوجات گران قیمت و مدال‌ها و شمایل‌ها. شاید این تفاوت برون و درون اشاره‌ای بود به نفس آدمی که می‌باید طبق آیین جدید از برون و ظاهر بکاهد و به درون و عالم روحی و معنوی بپردازد.

فرسک‌ها و نقاشی‌ها و تصاویرکتب و نقش برجسته‌ها همه ارزش مذهبی و تربیتی داشتند و هدف آن‌ها چنان بود که به وسیلهٔ تمثیل، تشبیه، استعاره‌ها، سمبل‌ها و تجسم قدیسین و زندگی بی‌شائبه آن‌ها مؤمنان را راهبری نمایند و توجه آن‌ها را به زندگی آن جهانی و رستگاری عقبی جلب کنند.

فصل دوم
هنر روسیه

این که اسلاوهای اولیه از کجا به روسیه آمده بودند بحثی است مورد مطالعهٔ مورخان. به اغلب احتمال نخستین ساکنان کنارهٔ دریای سیاه و استپ‌های جنوبی مهاجران ایرانی و یونانی بودند. مهاجران اولیه در شهر کیف و سایر شهرهای ساحلی و رودخانه‌های غربی سکنا گزیدند ولادیمیر اول

کلیسای سن‌بازیل در مسکو

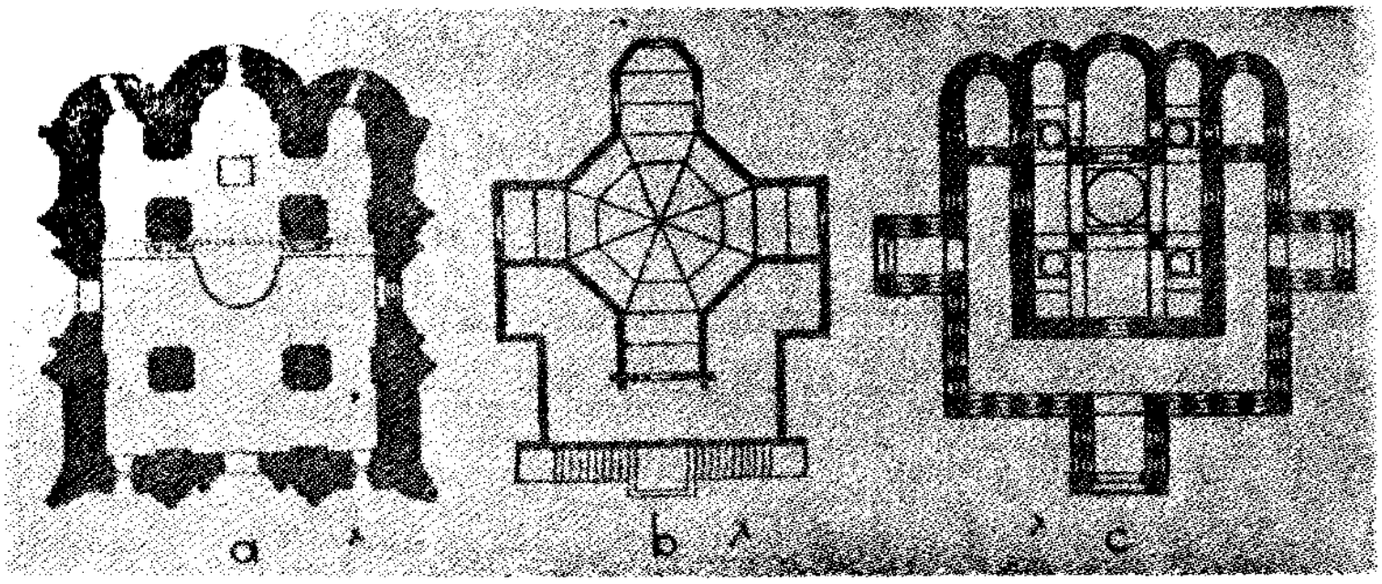
(۹۵۶ ـ ۱۰۱۵ م) به واسطهٔ ارتباط با قسطنطنیه به دیانت مسیح (ارتدکس یا کاتولیک یونانی) درآمد و مردم نیز از او پیروی کردند.

شهرهای عمدهٔ روسی در اوایل قرن یازدهم میلادی در سر راه تجارتی عمده‌ای بودند که دریای سیاه را به بحر بالتیک می‌پیوست. کیف شهر مهمی بود که در جنوب این شاهراه در کنار رود دنی‌پر قرار داشت و نوگورود (Novgorod) مهم‌ترین شهر شمالی بود که شاهراه تجارتی از آن می‌گذشت. شهرهای روسیه مخصوصاً شهرهای شمالی از استقلال بهره‌مند بودند و نه تنها هر شهری حکومت مستقلی داشت بلکه از نظر فرهنگ و تمدن چنان که از نظر آب و هوا و وضع جغرافیایی، تفاوت با دیگر شهرهای روسیه را همواره حفظ می‌کرد.

از نظر هنری، ابتدا نفوذ هنر بیزانس بر هنر روس قوت و شدتی داشت اما توسعهٔ شهرهای روسیه و متوجه شدن به درهٔ ولگا، شاهراه تجارتی عظیم دیگر و همچنین تغییر پایتخت از کیف به شهر ولادیمیر، باعث ارتباط میان ملت روس با ساکنان قفقاز و ماوراء قفقاز گردید (قرن یازده و دوازده میلادی). در ۱۲۳۸ مغول‌ها به روسیه حمله کرده بر سرزمین جنوبی مستولی گردیدند و سرانجام در سال ۱۵۵۲ میلادی بود که به وسیلهٔ ایوان مخوف، آخرین مغولان از روسیه رانده شدند.

آن گاه که جنوب روسیه تحت تصرف مغول‌ها روزگار پر اغتشاشی را می‌گذرانید سرزمین شمالی به مرکزیت نوگورود از حملهٔ مغول در امان مانده هنرهای محلی تحت نفوذ هنرهای بیزانسی در حال رشد و تکامل بود. در قرن، نقاشان و دیگر هنرمندان بیزانسی به مسکو و نوگورود در آمدوشد بودند و همین‌ها بودند که به کمک هنرمندان محلی شهر مسکو را با جلوه‌های هنری آراستند. سرانجام شهر مسکو مرکز سیاسی و فرهنگی روسیه گشت و هنری به وجود آورد که هر چند عواملی از بیگانه و مخصوصاً بیزانس و ایران ـ از راه قفقاز ـ اخذ نموده بود اما این عوامل را طبق سلیقهٔ خاص ملت روس تدوین و تألیف کرده بود.

معماری ـ معماری روسیه در قرون وسطی ابتدا تحت نفوذ مستقیم معماری بیزانس در شهر قسطنطنیه بود. شهر کیف و هم چنین شهر نوگورود هر دو



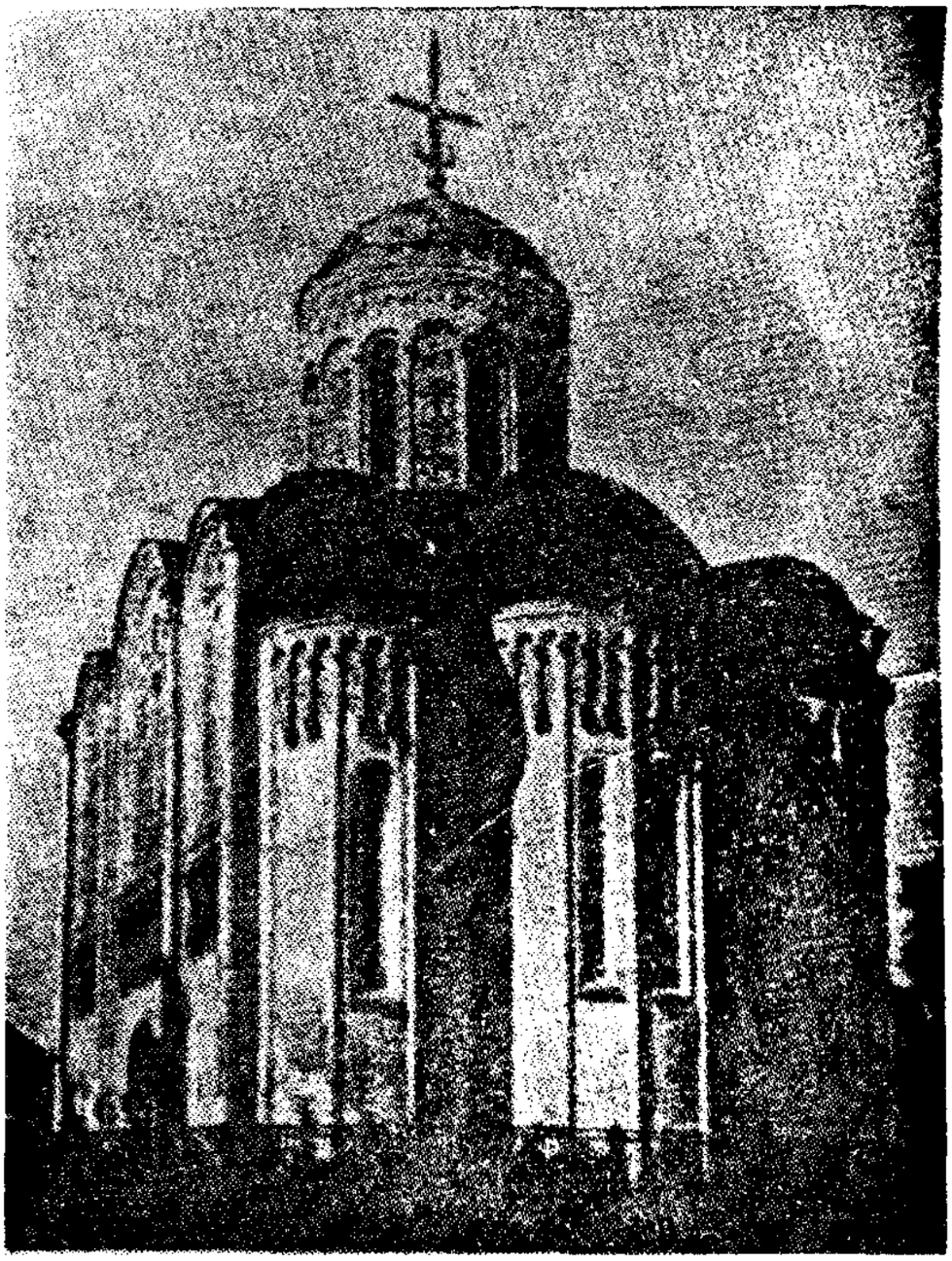
نقشهٔ کلیساهای روس
a) کلیساس سن‌دمیتری b) کلیسای تجلی در کیزی c) کلیسای یوحنای تعمیدی در یاروسلاو

دارای کلیسایی بودند به نام سانتاصوفیای که به تقلید از کلیساهای بیزانسی ساخته شده بود.

کلیسای سانتاصوفیای شهرکیف دارای پنج محراب بود و با موزاییک‌های زیبایی نظیر موزاییکهای کلیساهای بیزانسی تزیین یافته بود. اما کلیسای سانتاصوفیای شهر نوگورود سه محراب داشت و با گنبدهای پیازی شکل و فرسک مزین بود.

گنبد پیازی شکل یا شلغمی از مشخصات سبک معماری روسیه است که شاید برای سهولت ریزش برف از فراز پوشش بنا، تعبیه و تکمیل شده است. معمولا این نوع گنبد را که ابتدا در نوگورود و پسکف (Pskov نزدیک نوگورود) به وجود آمده است رنگ می‌کرده‌اند. سرسراهای داخلی، پلکان سرپوشیده و برج‌های ناقوس مجزا از یکدیگر نیز از مشخصات معماری کلیساهای روس می‌باشد.

فرم اصلی بنای دو کلیسا در نزدیکی شهر ولادیمیر ـ یکی کلیسای سن‌دمیتری و دیگری کلیسای شفاعت ـ صلیب مربع شکلی است که تک گنبدی بر فراز آن است. این دو کلیسا از سنگ ساخته شده‌اند. هر چند می‌دانیم که در سرزمین روسیه سنگ کمیاب است و مصالح عمده موجود در روسیه آجر و چوب و گچ و غیره می‌باشد.



کلیسای سن‌دمیتری نزدیک شهر ولادیمیر (۹۷ ـ ۱۱۹۴ میلادی)

در این دو کلیسا دریچه‌ها معدودند. دیوارها به قطعات مجزا تقسیم شده و به گچ‌بری‌های زیبا زینت شده است. در بعضی از دیوارها طاقچه‌ها و طاق‌نماهایی تعبیه گشته است. در کلیسای سن ـ دمیتری این طاق نماها با نقش‌های نیم برجسته تزیین گردیده است. این نقش برجسته‌ها و طاق‌نماها تزیینات معماری پارتیان و ساسانیان را به یاد می‌آورد.

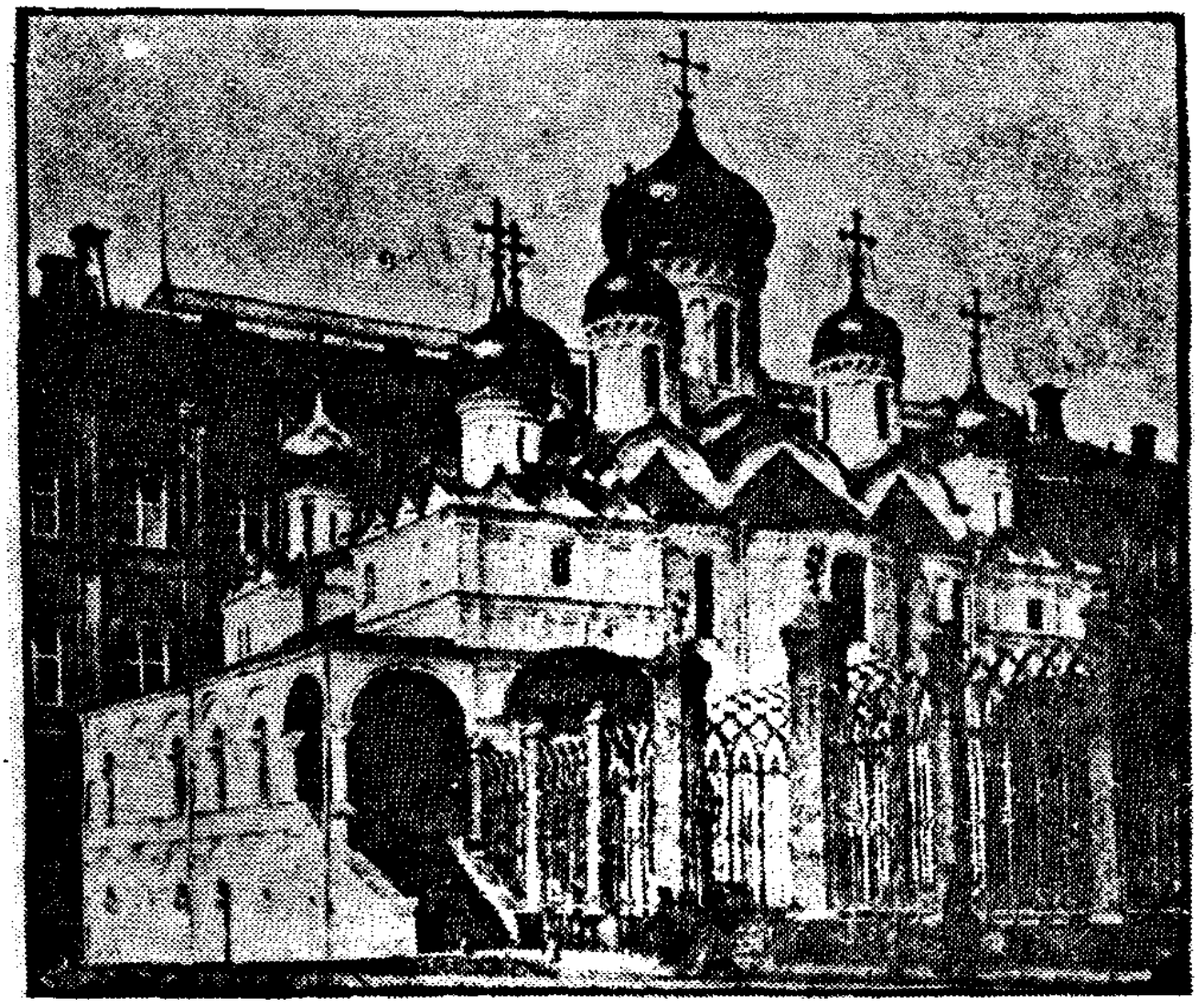
اما سبک معماری محلی روسیه که در سرزمین شمالی تکامل یافته است، سبکی است که آثار نفوذ معماری بیزانس و ایران و مغول در آن بسیار محدود است. این سبک عبارت است از بنا با سقفی شبیه به خیمه (شیروانی) که به وسیلهٔ الصاق چوب‌های افقی موازی با یکدیگر ساخته می‌شود مانند کلیسای تجلی در کیژی (Kizhi) که نهایت تکامل سبک محلی است. در این کلیسا فرم اصلی بنا به صورت صلیب و پوشش بام به وسیلهٔ گنبدهای پیازی شکل است. هر قسمت مجزای بام دارای گنبدی است و با گنبد بزرگ اصلی روی هم رفته بیست و دو گنبد پوشش خارجی این کلیسا را تکمیل می‌نماید.

این سبک محلی چنان مورد توجه ملت روسیه قرار گرفت که بعدها نیز به

کلیسای تجلی در کیژی

جای چوب از مصالح سنگی و آجری در بناها استفاده شد و همین سبک محلی را منتهی با اغراق‌های تفنن‌آمیز در رنگ‌آمیزی و تزیین حفظ کردند. سبک معماری محلی روسیه بیشتر در مسکو و مخصوصاً از قرن ۱۷ تا ۱۹ پیروی و دنبال گردیده است. کلیسای بشارت بهترین نمونهٔ تکامل سبک محلی است. فرم اصلی بنا مربع شکل، محرابها در طرف شرق بنا و پوشش بام‌ها با گنبدهای پیازی شکل می‌باشد. سه راهرو خارجی با پلکان سر پوشیده به بام منتهی می‌شود و دالبرهای طاق‌های نمای خارجی تزیینی است منحصراً روسی.

در سال ۱۶۵۰ اسقف بزرگ روس سبک معماری کلیساها را مشخص نمود



کلیسای بشارت در مسکو (۹۰ ـ ۱۴۸۲ میلادی)

امریه‌ای صادر کرد که بنای کلیسا را مربع شکل به فرم صلیب تعیین می‌نمود و پنج گنبد برای پوشش بام به ترتیب زیر کافی می‌شمرد: گنبد مرکزی بر فراز محل تقاطع صلیب و چهار گنبد در چهار گوشه.

در کلیساهایی که طبق این امریه ساخته شدند نکتهٔ جالب توجه تزیینات به وسیلهٔ آجر و کاشی‌های رنگین گرداگرد پنجره‌ها می‌باشد. ایوان‌های زیبا، نمای خارجی را تکمیل می‌کنند اما درون کلیساها به علت معدود بودن تعداد پنجره‌ها تاریک است. دیوارها به وسیلهٔ فرسک و نقاشی‌های دیواری و در کلیساهای غنی‌تر به وسیلهٔ موزاییک، تزیین گردیده‌اند. یکی از عوامل مهم تزیینی در این کلیساها تجیر یا پاراوانی است که تالار اصلی را از محراب‌ها جدا می‌کند. این تجیر چوبی یا ضریح با ردیف شمایل اولیاء مذهب مسیح پر شده است و دارای سه مدخل یا در است. مدخل مرکزی مخصوص کشیشان می‌باشد. تصویرشمایل قدیسین در این نوع ضریح‌ها طبق قواعد خاص و تعصب آمیز است، شمعدان گرانبهایی مقابل این ضریح قرار دارد. این

مجموعه، با نیمه تاریکی فضای داخل و با روشنایی نسبی شمع‌ها و نور افشانی بر شمایل قدیسین و اولیاء مذهب، هدف بنا را که متوجه ساختن مردم به آخرت باشد به خوبی بر می‌آورد.

سن بازیل کبیر متعلق
به قرن چهاردهم میلادی

مدونای ولادیمیر متعلق
به قرن یازدهم میلادی

نقاشی ـ هدف عمدهٔ نقاشی نقاشان در این عهدی که شرح معماری‌اش گذشت ساختن فرسک برای کلیساها و تهیهٔ شمایل و ضریح‌های مزین به تصاویر قدیسین و تذهیب کتب مقدس بود و بنابر این نقاشی هم همچون معماری هدفی مذهبی داشت. سبک نقاشی ابتدا بیزانسی بود. شاید از نقاشان بیزانس و حتی یونانی در این هنرها استفاده می‌شد.

در اثر معروف مدونای ولادیمیر، سبک بیزانسی عیناً تقلید گردیده است. این مدونا در هنگام یورش مغول بر روسیه، به شهر مسکو آورده شد تا به مدد روح قدسی‌اش از تاخت و تاز به مسکو جلوگیری کند.

تهیهٔ ضریح‌های حاوی پنج ردیف شمایل اولیاءالله، تأثیر زیادی در

تصویرسازی روسی نمود. هدف از تجسم این قدیسین آن بود، که مؤمنان با چشم سر به آنها بنگرند و از انفاس قدسی آن بهره‌مند شوند. خطوط قوی، رنگ‌های عمیق، قدرت در رنگ‌آمیزی، توأم با زوایای مشخص و انحناهای قوی و حدود معین و صریح سر و خطوط مشخص قیافه، هنر نقاشی روس را هنری پر هیجان و سرشار از قدرت و صلابت به ما معرفی می‌کند و شک نیست که علل این مشخصات انتزاع و تجرید در ترسیم هیاکل و قیافه‌ها و عدم توجه به طبیعت می‌باشد.

فرشتگان سه گانه اثر روبلف

سبک محلی نقاشی روسی همین تحرک و هیجانی است که به تجرید انجامیده است. اما این سبک ابتدا با عوامل خارجی مانند مشخصات هنر بیزانس آمیختگی یافته است و بعداً زیر نظر نقاشان یونانی به تکامل گراییده و به ظهور نقاشان بزرگی مانند اندره روبلف (Andrei Rublëv)، ۱۳۷۰ ـ ۱۴۳۰ م) منجر گردیده است. اثر معروف این نقاش تابلویی است که از نظر رنگ‌آمیزی و قدرت خطوط بسیار جالب توجه می‌باشد. موضوع این تابلو فرشتگان سه‌گانه‌ای هستند که شرح ظهور آن‌ها بر ابراهیم در کتاب مقدس عهد عتیق آمده است. فرشته‌ها هاله‌ای بر گرد سر و بالهایی در پشت دارند و کنار میزی نشسته‌اند. هماهنگی و ارتباط میان هیاکل، زوایای مشخص

میز و صندلی‌ها و رنگ‌آمیزی‌های غنی شرقی، این اثر را با کاشیکاری‌های رنگین و درخشان ایرانی قابل مقایسه می‌سازد.

توأم با هنر نقاشی که برای تزیین کلیسا به کار می‌رفته است به هنرهای دیگری هم برمی‌خوریم که در خدمت کلیسا بوده‌اند. مانند ترصیع هاله‌های گرد سر مقدسان، ترصیع شمایل‌ها، ساختن شمعدان‌ها و چلچراغ‌ها، خامه‌دوزی‌های گران‌بهای جامه‌ها و طیلسان‌ها، صلیب‌سازی، ساختن ظروف مقدس جواهرنشان، تهیهٔ بیرق‌ها و علم‌های کلیساو کنده‌کاری‌های روی عاج و غیره.

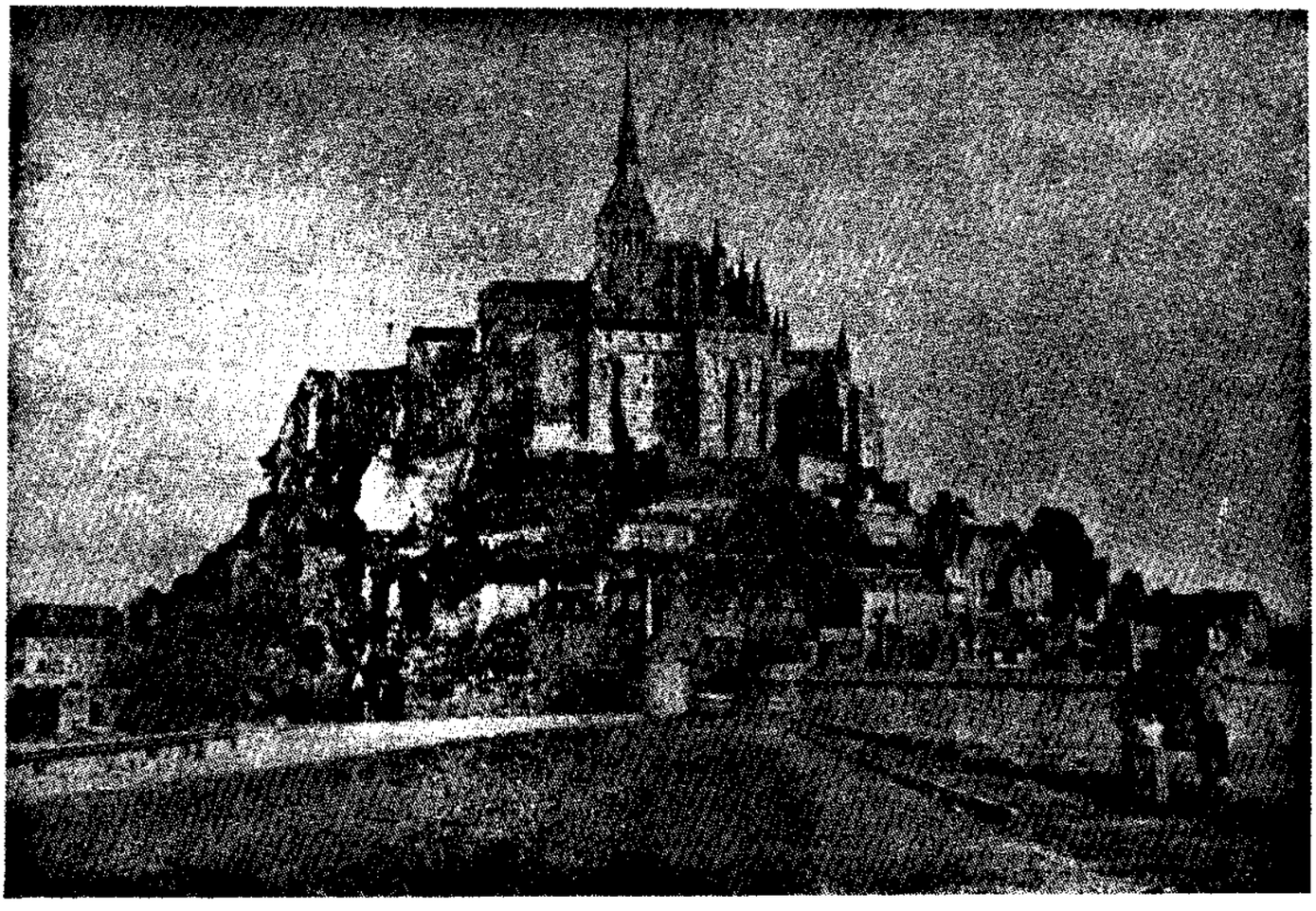
خلاصه

هنر روسیه در قرون وسطی هنری است مسیحی با عوامل شرقی ایرانی و بیزانسی و رومی (رومانسک) و مغولی و با توجه بیشتر به عوامل محلی هم‌آهنگ با اوضاع جغرافیایی و آب و هوا. هدف این هنر جلب توجه مؤمنان به جهان دیگر است و بنابر این در خدمت کلیسا می‌باشد. درست است که هنر روسیه عوامل بسیاری از هنر همسایگان اخذ کرده است، اما باید دانست آنچه را که از دیگران گرفته است آن چنان حل و هضم نموده که نتیجهٔ آن هنری مشخص و یگانه است. در مناظر آرام و یکنواخت استپ، به کلیساهایی بر می‌خوریم که خواب و خیال ما را برمی‌انگیزند. گنبدهای متعدد، شیروانی بام‌ها: با تزیینات کاشی، مانند جواهری که بر لباس کدری بدرخشد، نظر ما را جلب می‌کنند و ما را با هیجان گوارایی آشنا می‌سازند. داخل کلیساها خود داستان دیگری است. تاریکی با روشنایی در آمیخته و نهایت تجمل و ثروت در تزیین ظروف و شمایل‌ها و جامه‌ها به‌کار رفته است. تصویر و فرسک‌ها در این فضای نیمه تاریک ما را به یاد آخرت می‌اندازند.

فصل سوم

هنر رمانسک یا رومان
۵۰۰ تا ۱۱۵۰ میلادی

میان سال‌های ۵۰۰ تا اوایل قرن نهم میلادی قرون ظلمانی تمدن اروپایی است. حکومت‌های جزء و محلی، یورش‌های مردم اروپای شمالی به جنوب، زدوخوردها و عدم امنیت اقتصادی و سیاسی، اروپای



دیرآبه سن‌میشل (فرانسه)

اوایل قرون وسطی را در عالم سرگردانی غوطه‌ور ساخته است. در قلمرو هنر

ارتباط شدید با مشرق زمین و مخصوصاً با قسطنطنیه به وسیلهٔ تجارت و زیارت و سرانجام جنگ‌های صلیبی، بسی عوامل شرقی برای هنرهای غربی به ارمغان آورده است. هنر اروپایی اینک دیگ جوشانی است که همه گونه عوامل خارجی را در خود پذیرا گشته است. این عوامل عبارتند از عوامل بیزانسی به علت تجارت، عوامل اسلامی و ایرانی به علت جنگ‌های صلیبی، عوامل رومی که اصطلاح رومانسک نیز مأخوذ از کلمه رومن می‌باشد، عوامل تزیینی کشورهای اروپای شمالی و اقوام سلت و ژرمن، عوامل اسپانیایی به علت ارتباط‌های تجارتی عوامل هنری سوریه و فلسطین به علت تجارت و زیارت ارض اقدس.

تمدن اروپایی ابتدا همان تمدنی است که قشون رومی در شهرهای بزرگی که در اروپا بنانهاده‌اند انتشار داده‌اند. اما این تمدن ناگزیر مقهور اقوام تازه نفس شمالی می‌گردد و نتیجه این قهر فئودالیسم اروپایی است، اروپایی که مسیحیت را پذیرفته است و نیرومندترین مرکز قدرت را کلیسا می‌داند و کلیسا نیز روز به روز بر قدرت معنوی و سلطهٔ مادی خود می‌افزاید. هر کلیسایی (کاتدرالی) اسقفی دارد و منزلت اسقف در شهری که در آن زندگی می‌کند کم از پادشاهان محلی نیست. عکس‌العمل جاه و جلال کلیسا و مقام منیع اسقف به وجود آمدن صومعه‌ها است که اولین آن‌ها در ۵۲۶ میلادی در ایتالیا ساخته شد. دیرها فقر و تقوی و تسلیم و رضا را تبلیغ می‌کردند و معلوم است که اساس شرقی داشتند.

نقشهٔ کلی بنای دیرها در این زمان یک واحد اجتماعی را به ترتیب زیر تشکیل می‌دهد. در مرکز مجموعهٔ بناها کلیسا قرار دارد که بنای آن به سبک بازیلیکا می‌باشد. این کلیسا در هر طرف دارای یک محراب و یک راهرو سر پوشیده است. در اطراف آن حجره‌های رهبانان، نانوایی، انبارهای آذوقه، کارگاههای زرگری و آهنگری و سایر پیشه‌ها،باغات، مراتع و مریض‌خانه‌ها و مدرسه‌ها قرار دارد. بنابر این صومعه خود یک شهر کوچکی است که نیازی به دنیای خارج ندارد. گرداگرد بعضی از صومعه‌ها برای دفاع در برابر حکام جابر و دزدان غارتگر دیوار محکمی کشیده می‌شده است. این واحد اجتماعی در قرون وسطی کار تعلیم و تدریس و شفا و درمان و مطالعه و تحقیق را بر عهده

داشت.

شهرهای عمدهٔ قرون وسطی معدود بودند و زندگی مردم در روستاها و به صورت بردگی برای حکام یا اسقفها و کشیشان می‌گذشت. سفر پر خطر بود و جنگ و نزاع با بیگانگان و خودی‌ها امری متداول به شمار می‌آمد.

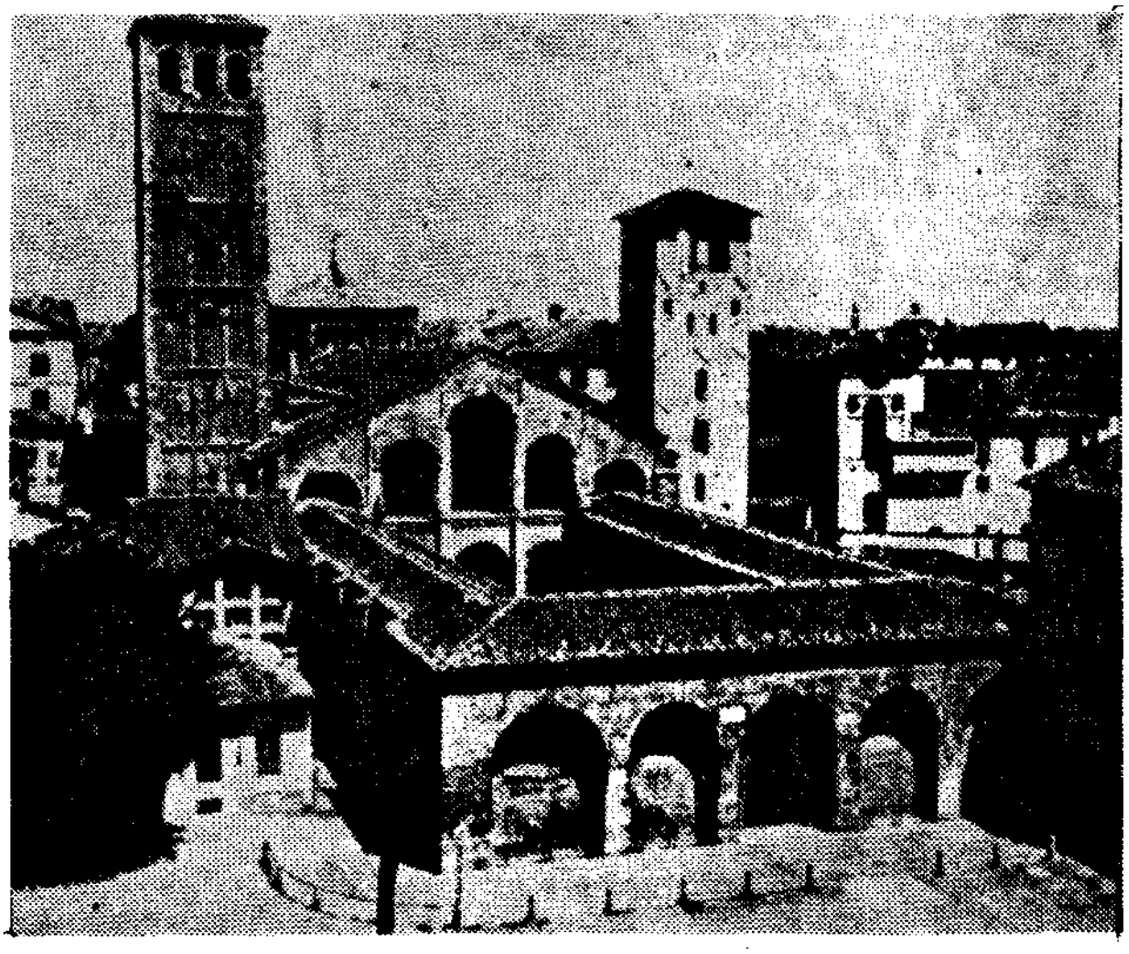
تنها در زمان سلطنت شارلمانی در فرانسه بود که آرامشی نسبی بر قسمتی از اروپا حکمروا گردید، اما بعد از مرگ او باز همان بی‌سروسامانی‌ها و جنگ و گریزها ادامه یافت. تنها مراکزی که رشته‌های گسستهٔ زندگی مردم را تا حدی به هم می‌پیوستند باز همان صومعه‌ها بودند که زندگی روحی و تعلیم و تربیت مردم را بر عهده داشتند. مثلا نفوذ معنوی دیر کلونی (Cluny) که در سال ۹۰۹ ساخته شد تا قریب دو قرن بر تمام اروپا نعمت بزرگی به شمار می‌آمد.

حدود سال ۱۰۰۰ میلادی روح تازه‌ای در کالبد اروپای آشفته دمیده شد. هیجان و اشتیاق برای ساختن شهرها و ایجاد وسایل ارتباط، کوشش برای برانداختن قدرت و نفوذ بی‌حد حکام جزء و فئودال‌ها در سرتاسر اروپا به وجود آمد. دورهٔ اول جنگ‌های صلیبی با شرق و ارتباط مستقیم مسیحیان با مسلمین چنین هیجانی را دامن زده بود. علوم ومعارف و تمدن اسلامی چشم مسیحیان را خیره کرد و به دنبال این خیرگی توأم با اعجاب و تحسین، نهضتی در عالم هنر و تمدن درتمام اروپابه وجود آمد. مدرسه‌ها و دانشگاهها ساخته شد و بعد از قرون تاریک سال‌های روشنایی در قرن ۱۰ تا ۱۲ در تمام اروپا تجلّی کرد.

معماری و حجاری ـ برای شناخت معماری رمانسک بایستی به سراغ صومعه‌ها و کلیساها برویم که خانه و مرکز جمیع هنرها بودند، همچنانکه مساجد اسلامی نمایشگر هنر اسلامی به شمار می‌آمدند. باید دانست فرم کلیساها و صومعه‌ها در تمام کشورهای اروپایی یکسان نیست، به علاوه آثار کمی هم از معماری این عهد مانده است. اساس ساختمان کلیساها در اروپای قرون وسطی همان فرم بازیلیکا است نهایت با تفاوت‌ها و تفنن‌هایی در هر شهری و با آمیختگی با عوامل محلی در هر کشوری.

از ایتالیا آغاز می‌کنیم که در حقیقت مرکزیت هنری این عهد را داراست و چشم همهٔ هنرشناسان و هنر دوستان به شهر تاریخی روم می‌باشد.

مسئلهٔ مهم در معماری قرون وسطی پوشش سقف کلیساهای فرم بازیلیکا به وسیلهٔ طاق‌های هلالی متعدد در امتداد و به موازات یکدیگر است که در مشرق زمین سابقه داشته است. می‌دانیم که سقف اولیهٔ بازیلیکا به وسیله چوب پوشش می‌یافت و چوب در خطر آتش‌سوزی و ناپایداری بود. و به علاوه طاق هلالی سرتاسری نیاز به اسکلت طاق از چوب و پی‌های محکمی

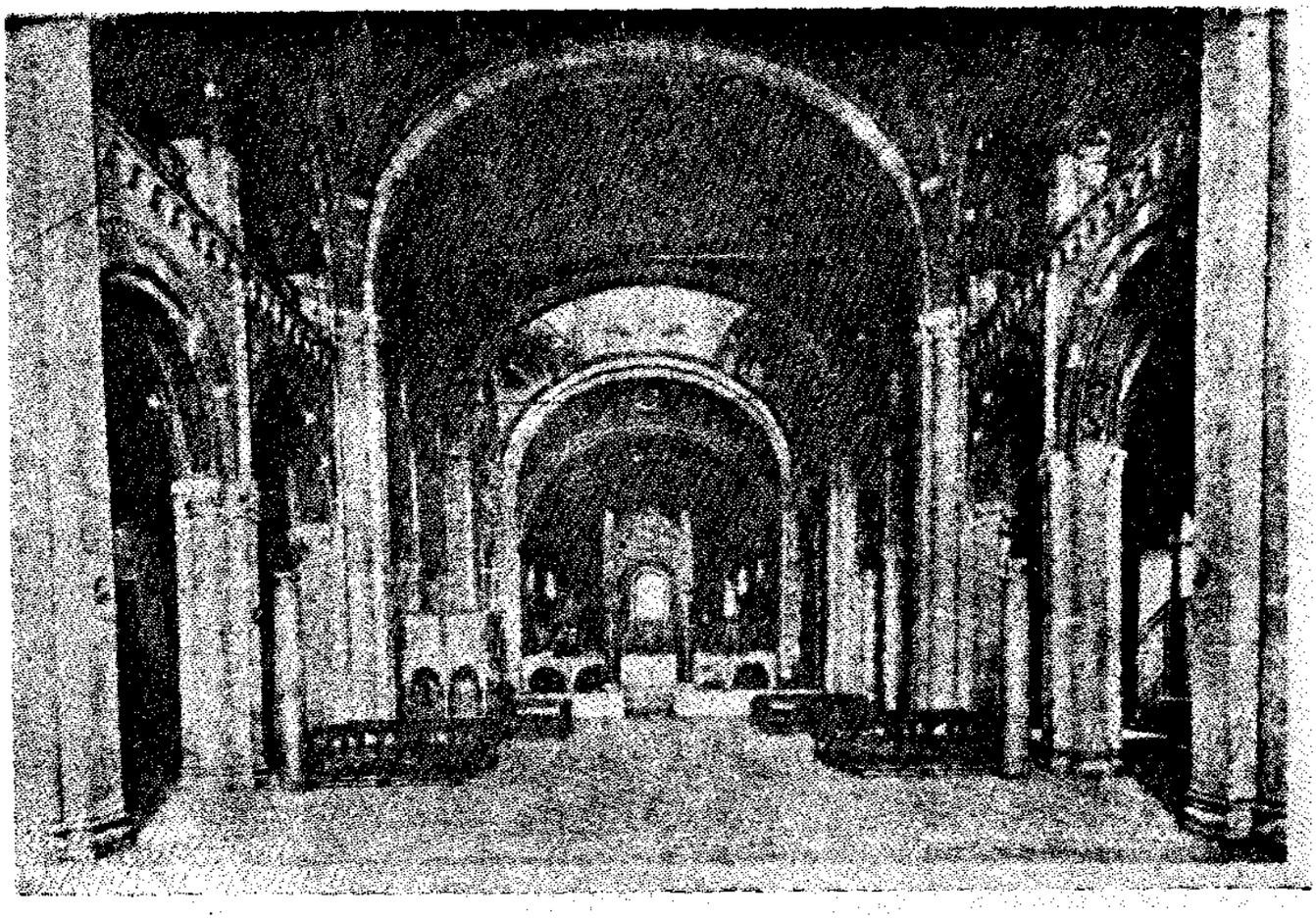


کلیسای سن‌امبروگیو در میلان

داشت که بر آن استوار قرار گیرد. معماران قرون وسطی مسئلهٔ پوشش سقف را به وسیله همین طاق‌های متعدد یا تقسیم طاق سرتاسری به اجزاء متناسب حل کردند. سبکی وزن این طاق‌ها، هماهنگی و ارزش تزیینی آن‌ها بجا بودن این اقتباس ابتکارآمیز را می‌رساند.[۱]

اما این پوشش به تنهایی برای سقف کلیساهای با عظمت کافی نبود و معماران قرون وسطی ناگزیر بام این طاق‌ها را متکی بر دیوارهای متقاطع خارجی می‌نمودند تا سنگینی درون به دیوار برونی منتقل گردد.

ابتکاری که معماران قرون وسطی در پوشش سقف به کار بردند از آن نظر جالب توجه بود که تقسیم طاق‌های هلالی سرتاسری را به طاق‌های متعدد نه تنها در گوشواره‌ها بلکه در تالار مرکزی کلیسا نیز اعمال کردند. و این خود



نمای داخلی کلیسای سن‌امبروگیو در میلان ـ این کلیسا در اواخر
قرن یازدهم میلادی ساخته شده است

و این خود جرأتی بود که در صنعت معماری آن روز کمتر نظیر داشت. در بنای کلیسای سن‌امبروگیو در ایتالیا ملاحظه می‌شود که سقف کوتاه و فضای داخلی تاریک است. گویی معمار جسارت آن را که پی‌ها را بالاتر ببرد و بنابراین طاق‌ها را بالاتر بزند در خود نمی‌دیده است.

این ابتکارات در ایتالیا به همین حد متوقف گردید، از آن نظر که غالباً توجه به جزییات داخلی بنا معطوف بود تابه اصول کلی معماری. این جزییات عبارت بودند از، ایوان‌های مزین به نقش برجسته‌ها، مدخل‌ها با طاق‌های هلالی، الصاق سنگ‌های تیره و روشن در کنار هم، تزیینات به وسیلهٔ آجرکاری و ترصیع به وسیله سنگ‌های مرمر و غیره. مدخل با اطاق‌های هلالی و بنای ایوان که در حقیقت از اصول معماری پارتیان در ایران است در شمال

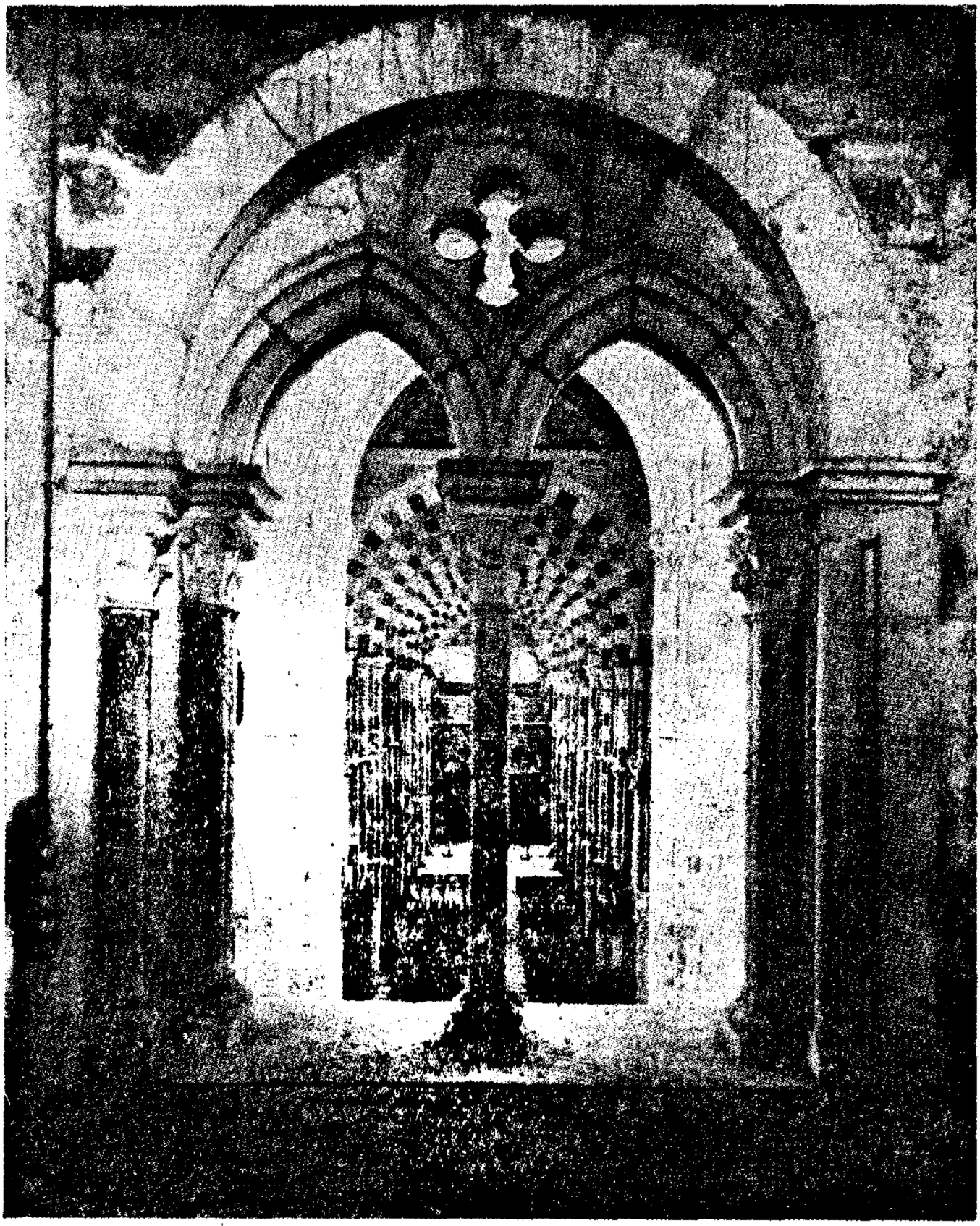
ایتالیا بالاخص مورد توجه فراوان قرار گرفت. در کاتدرال‌مدنا(Modena) می‌بینیم که مدخل سادهٔ سابق به صورت طاق هلالی و طاق‌نماها در آمده است،ایوان مزین به حجاری به بنا اضافه گردیده وسایه روشن جالبی در نتیجهٔ به کار بردن طاق‌ها و طاق‌نماها ایجاد گردیده است. شیرها سنگینی ستون‌ها را بر دوش گرفته‌اند. صحنه‌های فراوانی از انجیل و همچنین از افسانه‌های قهرمانی، صحنه‌های عاشقانه یا نظامی، حیوانات افسانه‌ای توأم با تزیینات هندسی و گل و برگ آمیخته به زندگی مردم معمولی از عبادت‌کنندگان و توبه‌کاران، موضوع نقش برجسته‌ها و حجاری‌ها قرارگرفته و در تزیین هلال طاق‌ها و مدخل‌ها و روی درها به کار رفته است. این نقش‌ها برجسته‌اند و سرشار از زندگی و هیجان می‌باشند.

در کاتدرال‌پیزا (Pisa) که به سبک بازیلیکاست بر محل تقاطع صلیب گنبدی کوچک و روشی گوشواره‌ها طاق‌های هلالی زده‌اند، اما سقف تالار مرکزی چوبی است. نمای طبقه اول طاق‌نماهایی است به اندازهٔ یکدیگر که با مرمرهای رنگین مفروش گشته است؛ اما در طبقات بالا طاق‌های هلالی از نظر اندازه و سنگینی متفاوت می‌باشند. در برج معروف پیزا (برج متمایل) تزیینات کلیسای شهر تکرار گردیده است.

در ایتالیای مرکزی، مخصوصاً در توسکانی، در نمای بیرونی کلیساها از طاق‌های هلالی استفاده نشده است اما تزیینات به وسیلهٔ اشکال هندسی و با ترصیع سنگ مرمر، نمای سادهٔ خارجی را در بر گرفته است. مرمرکاری در داخل کلیساهای رمانسک خود نیز هنر جالبی است. کف تالارها با سنگ مرمر و با نقوش مختلف هندسی و نقش حیوانات مفروش می‌گشت. گاهی در هم‌آمیختگی هیاکل حیوانات و پرندگان در کف تالارها پارچه‌های ساسانی ایرانی را به یاد می‌آورد.

در جنوب ایتالیا و مخصوصاً در شهر رم، صنعت تزیین به وسیلهٔ مرمر غنی‌تر و رنگین‌تر بود وخاندان کسماتی (Cosmati) در کار مرمر مهارت بسیار داشتند چنانکه سبک مرمرسازی آنها در تزیینات منبر، محراب، چلچراغ و شمعدان به نام خودشان معروف است.

سیسیل، جزیره‌ای که گذار فاتحان غالباً از آن می‌افتاده است و فاتحان



نمای درونی کلیسای وازله در فرانسه ـ معماری سبک رومان

یونانی، رومی، لمباردی، اسلامی و نورماندی هر کدام زمانی بر این جزیره حکمروا بوده‌اند، مرکز تمدن مهمی در قرون وسطی بوده است که در دارالتعلیم آن علمای اسلامی با دانشمندان یونانی و مسیحی همکاری می‌کرده‌اند و مسلمانان و مسیحی در پیشگاه قانون یکسان بوده‌اند. در این جزیره کلیسای سونرئال (Monreale) ترکیبی است از هنر کشورهای آسیایی و اروپایی، شرقی و غربی. کف تالار این کلیسا و دیوارها تا نیمه از مرمر مفروش گشته است. قسمت بالای دیوارها موزاییک‌کاری به سبک بیزانس است. سر ستونها به سبک کرنتیان و به وسیلهٔ طاق‌های هلالی نوک تیز یا جناقی به همدیگر متصل گشته‌اند و نمای خارجی محراب با طاق‌نماهای تودرتو اثری از هنر نورماندی دارد.

فرانسه ـ تمدن لاتین به وسیلهٔ قشون رومی به قسمت جنوبی فرانسه رسیده بود. بناهای عمده به سبک رومی در شهرهای جنوبی فرانسه بنای کلیساها را تحت تأثیر قرار داد. در کلیسای سن‌تروفیم (St O Trofhime) در شهر آرل (Arles) باز همان بازیلیکای رومی را می‌بینیم که راهروی سرپوشیده به سبک صومعه‌ها به آن می‌پیوندد. پوشش سقف تالارها و راهروها، طاق‌های هلالی سرتاسری است. نظیر همین بنا در سایر شهرهای جنوبی فرانسه با جزیی تفاوتی تکرار گردیده است. مثلاکلیسای مادلن (Mad eleine) در وازله (Vézelay). بعضی کلیساهای جنوب فرانسه به شکل صلیب یونانی و مربع شکل می‌باشد و دارای گنبدی در محل تقاطع صلیب است و در بعضی پوشش سقف به وسیلهٔ گنبدهای متعدد انجام یافته است اما فرم اصلی بنا همان بازیلیکای رومی است.

در کلیسای سن‌تورفیم تزیین مدخل جالب توجه است: که به وسیله حجاری انجام گرفته است.

روی پی‌های ساده ستون‌هایی تعبیه گردیده است که بر پشت شیران یا حیوانات خیالی تعادل خود را حفظ کرده‌اند. در طاق‌نماها و میان ستون‌ها مجسمه‌های قدیسین کنار هم قرار گرفته‌اند. در ورودی را طاق‌های هلالی دربر گرفته و بالای در با نقش برجسته زینت یافته است. بام این مدخل شیروانی مانند نوک تیز است روی هم رفته این مجموعه، خامه‌دوزی‌هایی را می‌نماند

که بر جامه‌ای ساده انجام داده باشند. سبک حجاری این مدخل ترکیبی است از سبک کلاسیک و سبک استیلیزهٔ مینیاتورها و کنده‌کاری‌های روی عاج بیزانس. نقش برجستهٔ فراز در، عیسی مسیح را، در وسط در حال نشسته نشان می‌دهد که در یک دست کتابی دارد و دست دیگر را به علامت برکت دادن بلند کرده است. چهار موجود خیالی که سمبل صاحبان انجیل‌های چهارگانه‌اند اطراف مسیح را گرفته‌اند. مرد بالدار به جای متی، شیر بالدار به جای مرقس، گاو بالدار به جای لوقا و عقاب به جای یوحنا. زیر پای عیسی مسیح و قدیسین دوازده حواری نشسته‌اند. در طرف چپ تماشاگران نیکوکارانند که به بهشت می‌روند و در سمت راست بدکاران در زنجیر، که به جهنم راهنمایی می‌گردند.

تجسم مسیح با صاحبان انجیل‌های چهارگانه به این صورت ابداعی در هنرهای مسیحی مورد توجه بسیار قرار گرفته و در مدخل کلیساهای این عهد، در کنده‌کاری‌های روی عاج، در مدال‌ها و هم چنین در کتب مصور مذهبی غالباً تکرار گردیده است.

به کار بردن سمبل‌های مسیحی و یا تجسم مسیح و شخصیت‌های مهم مذهبی در قرون وسطی و جای قرار دادن این سمبل‌ها و شخصیت‌ها در تزیینات کلیساها، طبق قواعد و اصول خاصی بوده است که معماران و حجاران کمتر از آن اعراض می‌کرده‌اند. اما گاه نیز به آثاری برمی‌خوریم که از ابتکار و تخیل شدید هنرمندان آن عهد حکایت می‌کند برای مثال مدخل جنوبی کلیسای واقع در مواساک (Moissac) را در نظر می‌گیریم:

موضوع حجاری سردر این کلیسا عیناً همان موضوعی است که در سردر کلیسای سن‌تروفیم نقش گردیده است و ترتیب کلی قرار گرفتن هیاکل نیز به همان صورت است با این تفاوت که در کلیسای واقع در مواساک نقش فرشته‌ها نیز اضافه شده است و به علاوه، هیاکل بیست و چهار نفر از آباء دین در اطراف هیاکل اصلی یا زیر آن منقوش شده است. در این کلیسا در نقش هیاکل تحرّک و زندگی احساس می‌شود. بعضی خم شده اند و لباس برخی چین برداشته و تمام آن‌ها گردن و سر خود را به سمت تصویر مسیح برگردانده‌اند. بنابراین در حجاری‌های این کلیسا حرکت و نیرو مستتر است

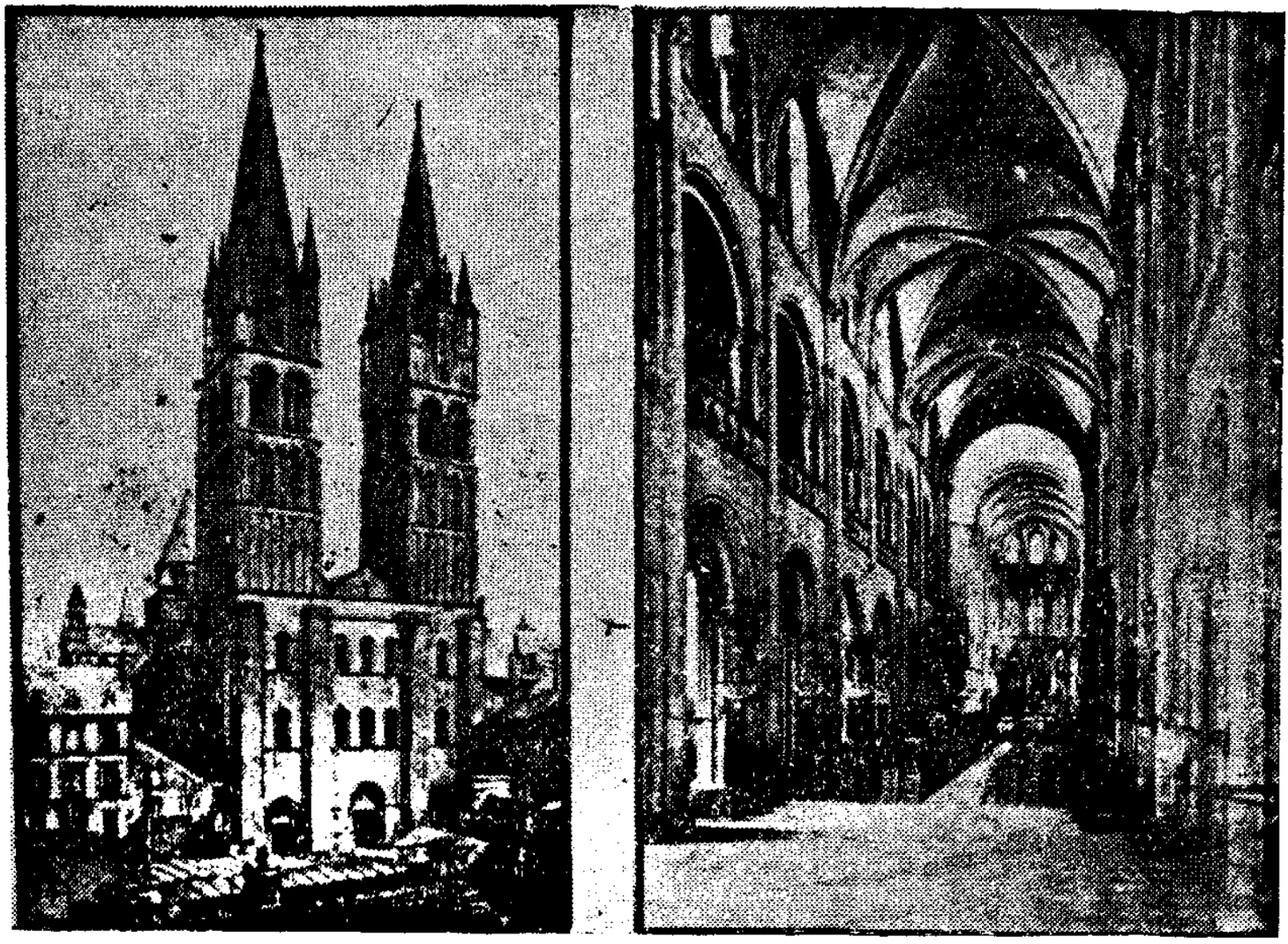
در حالی که در کلیسای سن‌تروفیم آرامش و تعادل حکمروا می‌باشد.

حجاری‌های رمانسک به طور کلی با روح و متنوع و دارای جنبه تزیینی فوق‌العاده می‌باشد. موضوعات مذهبی با سمبل‌های خاص مسیحیت با موجودات خیالی و گل و برگ و نقوش هندسی و اسلیمی به هم آمیخته‌اند. سنگ در بنا و خاصه برای پوشش سقف اشکالات بی‌دوامی پوشش‌های چوبی را مرتفع ساخته است. برج ناقوس به بازیلیکا افزوده شده است: این برج ابتدا شاخص و مستقل از بناست و بعدها و خاصه در فرانسه جزیی از بنا و متناسب با آن است.

پطرس مقدس ـ نقش برجسته بر حاشیهٔ در جنوبی کلیسای مواساک

سبک رمانسک در اسپانیا شباهت به سبک رمانسک جنوب فرانسه دارد. با این تفاوت که در کلیساهای اسپانیا و از آن جمله در کلیسای سن‌جیمز بزرگ در سانتیاگودوکامپستلا بنای اصلی هماهنگی و تطابق با آب و هوا را حفظ کرده است. سقف‌ها مسطح‌تر، پنجره‌ها متعددتر و تزیینات تحت تأثیر هنر اسلامی و بنای مساجد پیچیده‌تر، غنی‌تر و شرقی‌تر است.

در شمال فرانسه که غالباً در اشغال نورماندی‌ها بود تأثیر هنر رومی کمتر است زیرا که رومی‌ها در این قسمت شهرهای عمده‌ای بنا ننهاده بودند تا رموز هنر خود را به فرانسویهای شمالی بیاموزند. از جانب دیگر نورماندی‌ها شخصاً هنر جالب توجهی نداشتند. بنابراین کلیساهای شمالی فرانسه ساده‌تر



تالار کلیسای سن‌اتین　　نمای کلیسای سن‌اتین (۷۷ ـ ۱۰۶۴ میلادی)

و خشن‌تر از کلیساهای جنوبی است. تزیینات و نقوش برجسته در کلیساهای شمالی دیده نمی‌شود. سردر منقوش یا مجسمهٔ قابل ذکری مشاهده نمی‌گردد.

تنها نکتهٔ مهم که تحولی است در معماری رمانسک در شمال فرانسه جرئت معمار در پوشش سقف به وسیله طاق‌های هلالی سرتاسری است. این گونه طاق هلالی که می‌توان آن را طاق نورماندی نامید به اجزایی هرمی شکل تقسیم شده و در هرم‌های منتهی به گوشه‌ها پنجره‌هایی تعبیه گشته است که نوید نور و روشنایی هستند.

کلیسای سن‌اتین در شمال فرانسه بهترین نمونهٔ سبک معماری شمال فرانسه است که سقف تالار و گوشواره‌های آن، طاق هلالی بلند سرتاسری و

منقسم به طاق‌های کوچک هرمی شکل می‌باشد. این کلیسا دارای سه طبقه است و نمای خارجی آن دارای سه مدخل می‌باشد. بر فراز دو مدخل برج‌های ناقوس تعبیه شده است.

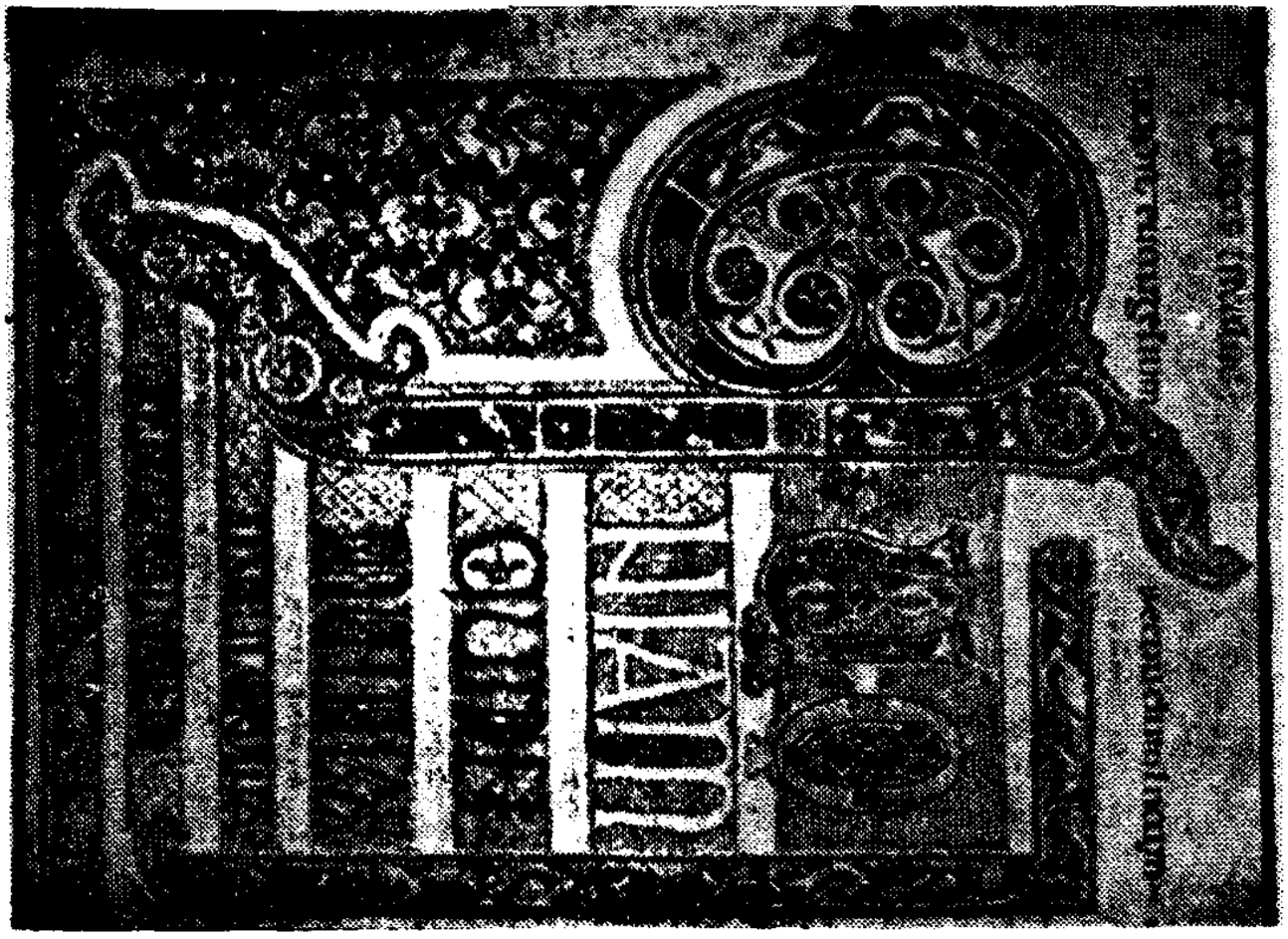
معماران نورماندی سبک معماری خود را با خود به انگلستان بردند و در آنجا کلیساهای عظیمی مانند کاتدرال دورهام بنا نهادند. مشخصهٔ مهم در کلیسای مزبور برج ناقوس مستطیل شکلی است که بر مقطع صلیب تعبیه گشته است. تزیینات نورماندی در انگلیس غالباً نقوش هندسی و خطوط جناقی و اشکال اشیا بر روی دیوارهای سنگی عظیم است.

در آلمان در درهٔ رود راین فعالیت برای خلق جمیع هنرها واز آن جمله هنرهای معماری و حجاری بیش از سایر نقاط اروپا مشهور بود. سنگ و چوب‌های جنگلی فراوان ساختمان کلیساها را تسهیل می‌نمود. شهرهای کنارهٔ راین از نظر سیاسی و اقتصادی مراکز مهمی بودند که به زودی به صورت مراکز مهم‌تری از نظر مذهبی در آمدند. کلیساهای حواریون مقدس در کلنی (قرن ۱۲ تا ۱۳) و کلیساهای مینز (قرن ۱۳) و بامبرگ از آن جمله‌اند. شاهراه تجارتی درهٔ راین اروپای جنوبی را به اروپای شمالی می‌پیوست و بنابراین این دره مرکز هنرهای کلاسیک جنوبی و هنرهای محلی و غیر کلاسیک شمالی بود. سبک کلیساها در درهٔ راین سبک رمانسک ایتالیایی و خاصه لمباردی است. حجاری نمای خارجی کلیساها یادآور کلیسای واقع در پیزا و طاق‌های منقسم به اجزا یادآور سبک لمباردی است. ابتکار و جرئت معماران آلمانی در بنای کاتدرال‌های دره راین شایان تحسین است. تالار مرکزی کلیساها دارای دو محراب و دو برج ناقوس در دو طرف است. اما مدخل کلیساها به ظرافت و وسعت مدخل کلیساهای فرانسوی نیست.

نروژ در سال ۱۰۰۰ میلادی مسیحیت را پذیرفت و ابتدا همان سبک بازیلیکای رومی را برای ساختمان کلیسا انتخاب نمود، اما وجود چوب‌های جنگلی فراوان توأم با شرایط دشوار آب و هوا در این سرزمین موجب تحولاتی در سبک رمانسک در نروژ گردید. کلیساهای نروژی شباهتی به کلیساهای شمالی روسیه از نظر شیروانی بام‌ها دارند. کف بنا دایره شکل و طبقات بنا یکی بَر فراز دیگری به طور اریب بالا رفته‌اند و بنابراین دارای

فضای داخلی کوچکتر از طبقه زیرین می‌باشند؛ میان هر طبقه با پوشش شیروانی مانندش تیرهای افقی به کار برده شده است؛ مدخل به وسیلهٔ نقوش کم برجسته تزیین گردیده است؛ نقش‌های طبیعی و هندسی و خیالی تجریدی و عاری از تجرید به هم آمیخته است، تزیین پشت بام‌ها به وسیله سرها و دم‌های اژدهای خیالی انجام یافته بوده است، نقشی که وایکینگ‌ها، کشتی‌ها و بناهای خود را با آن تزیین می‌نمودند.

نقاشی ـ بی‌شک دیوارهای وسیع کلیساهای با عظمت به وسیلهٔ فرسک تزیین شده بوده که اینک از میان رفته است. به اغلب احتمال این فرسک‌ها شباهت به تصاویر کتب مذهبی مصور و مذهّب داشته است که در قرون وسطی به دست مؤمنان هنرمند با صبر و شکیبایی استنساخ و مصور می‌گشته است. کتب مذهبی از قبیل نسخه‌های متعدد انجیل و کتاب‌های ادعیه و آداب



صفحه‌ای از کتاب لیندیس فارنه

نماز به خط لاتین نوشته می‌شدند. ماهرترین تذهیب‌کاران مسیحی قرون وسطی راهبان سلتی ایرلند و انگلستان بودند که آثار آن‌ها قابل مقایسه با کتب مقدس اسلامی و خاصه کلام‌اله مجید است.

در کتاب لیندیس فارنه در صفحه‌ای که با کلمه لاتین Quoniam آغاز

می‌شود حرف Q با اسلیمی ماری تزیین گردیده است و این اسلیمی‌ها در سرتاسر صفحه، زینت اصلی است. نقش چهار پرنده با این اسلیمی‌ها به هم آمیخته ودر حواشی، نقش پرندگان و اسلیمی‌ها تکرار گردیده است. حروف معدودی که صفحه را پر کرده‌اند بر متنی منقوش از نقوش اسلمیی، پرندگان، سگ‌های باریک اندام و کشیده و سایر نقوش مناسب قرار گرفته‌اند.

معروف‌ترین کتب مذهبی قرون وسطی کتاب کلز (Kells) است که به وسیله سلتی‌ها تذهیب و مصوّر شده است. حواشی کتاب گاهی با تصویر حیوانات (تشعیر) و متن‌ها با نقوش هندسی و نقطه‌ها و خطوط تزیینی نقاشی شده است. نقوش این کتاب گاه نزدیک به طبیعت و نقش گل و برگ و پرنده است وگاه اما، به ندرت، هیاکل انسانی نقش شده است به طرح‌های تجریدی و اشکال هندسی در این کتاب ترجیح داده شده است. خط بسیار خوش این کتاب توأم با نهایت ظرافت نقوش، این اثر را جزء آثار مهم نقاشی قرون وسطی و قابل مقایسه با کتب مصوّر ایرانی قرار می‌دهد.

پارچه، ظروف فلزی، کنده کاری روی عاج ـ چنان که در آغاز این فصل ذکر شد در صومعه‌های مهم مسیحی، کارگاه‌های صاحبان حرف و صنایع فراهم آمده بود و صنعتگران، با ایمانی شگفت‌آور، کوشش داشتند خانهٔ خدا را هر چه بهتر بیارایند و به همین علت همان دقت و توجهی که معطوف و مصروف تذهیب و تشعیر کتب می‌شد برای ساختن ظروف مقدس، شمعدان‌ها، چلچراغ‌ها، پشت جلد کتب، مدال‌ها و قاب شمایل‌ها نیز مصروف می‌گردید. برای مثال جلد کتاب مقدس را شاهد می‌آوریم که غالباً با گرانبهاترین جواهرات و با طلای ناب ترصیع می‌یافت و یا از عاج با حواشی طلایی و جواهرنشان ساخته می‌گردید.

در کار فلز جواهرسازان سلتی مهارت بسیار داشتند و جالب توجه این مسئله است که فن تذهیب کتب در غالب آثار هنری و حتی نقش ظروف مقدس تأثیر نموده بود. ترصیع این ظروف به وسیله طلا و انواع سنگ‌های قیمتی و شیشه‌های رنگین و غیره انجام می‌شد. آهنگران و مفرغ‌سازان آلمان شهرت بسیار داشتند. درهای مفرغی کلیساها و شمعدان‌های برنزی آلمانی شهرت جهانی داشت. منسوجات گران‌بها برای طیلسان‌ها و جامهٔ اسقف‌ها

خریدار زیاد داشت و مخصوصاً پارچه‌های مشرق زمین وایران مورد توجه بسیار بود. مسلمین همیشه بافندگان ماهری در اختیار داشتند و با پارچه‌های ابریشمی و زردوزی‌های نفیس خود دیدگان اروپاییان قرون وسطی را به روح تجمل دوست مشرق زمینی جلب می‌کردند. و از همه مهم‌تر آن که جنگجویان صلیبی در بازگشت به وطن خود آن چه از نفایس مشرق زمین که از شهرهای آسیایی و خاصه عبادتگاه‌های مشرق زمین به غنیمت برده بودند با خود به اروپا حمل کردند.

خلاصه

در سبک رمانسک می‌توان آثار اشتیاق مذهبی ـ آزمودن و رو به تکامل رفتن هنرمندان و صنعتگران را احساس کرد. ضمن آن که در این سبک نوید سبک گوتیک در تکوین است. ابتدا از قرون تاریکی سخن گفتیم که به روشنایی تمدن عیسوی به دست دیرنشینان و راهبان منجر گردید. در این هنر مسیحی تحرک و زنده دلی مردم اروپای شمالی با هنر پخته و کامل و کلاسیک اروپای جنوبی به هم آمیخته است و هنر ظریف و تزیینی مشرق زمینی به هر دو مایه داده است.

هنر رمانسک هنریست کلیسایی و در هر کشوری به نحوی تجلی کرده است. در معماری ایتالیا تحول و تکاملی در بنای طاق‌های هلالی ایجاد گردیده است. جزییات تزیینی، طاق‌نماها، ترصیع به وسیله مرمر، حجاری درها و مدخل‌ها و غیره به بنا اضافه گشته و فرم سادهٔ بازیلیکا با این وسایل از سادگی به در آمده است.

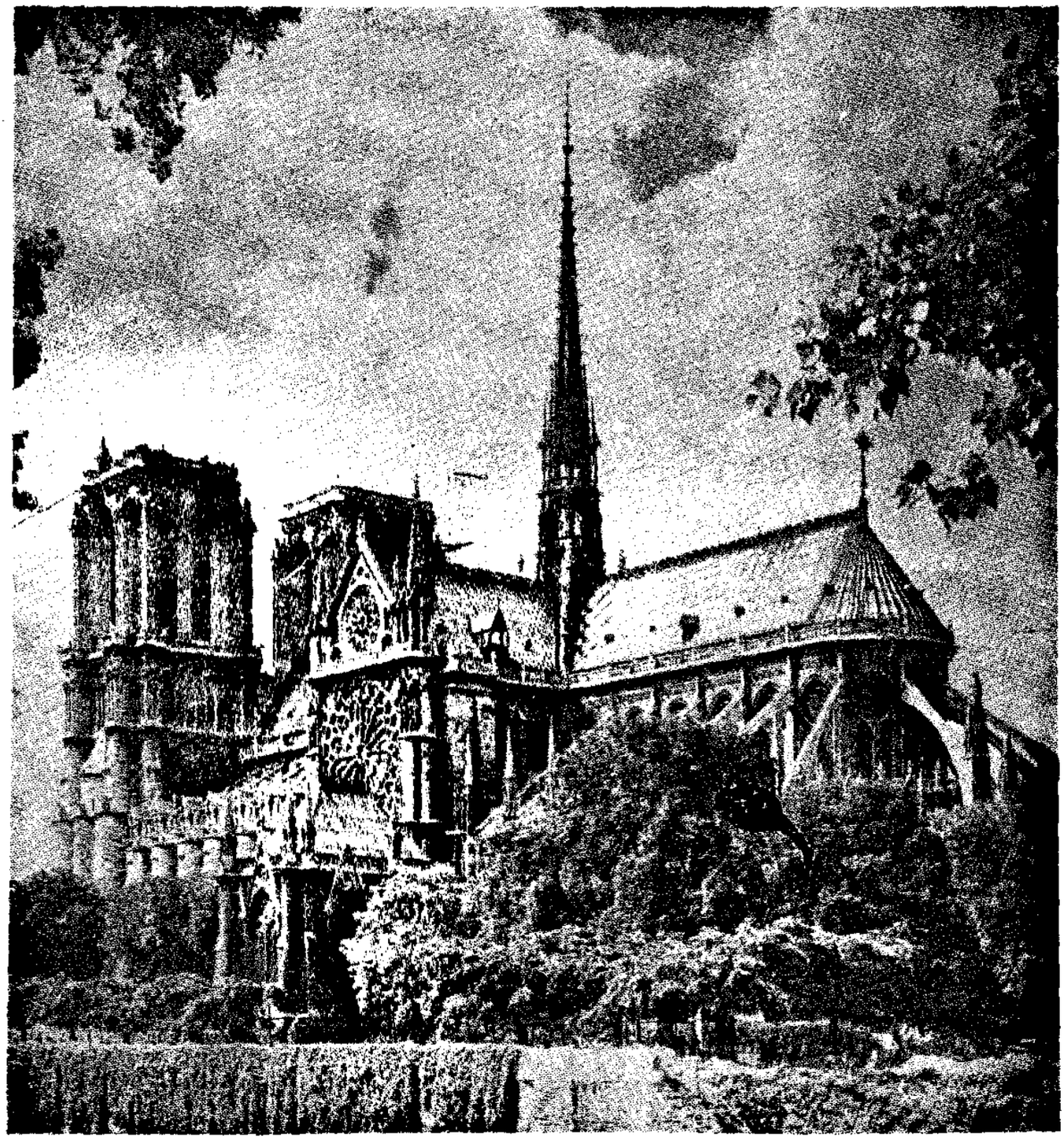
در جنوب فرانسه و اسپانیا معماران بناهای محکم سنگی بنا نهادند و در کار سنگ ماهر شدند و این مهارت را برای سبک گوتیک به میراث نهادند. معماران فرانسوی مخصوصاً به حجاری مدخل کلیساها و نقش برجسته سردرها و اطراف پنجره‌ها و سرستونها توجه بسیار داشتند. سبک حجاری آن‌ها غالباً ابداعی و تزیینی و سمبلیک و گاه کلاسیک بود. در شمال فرانسه و آلمان و انگلستان بیشتر توجه به ساختمان بنا معطوف بود تا به جزییات تزیینی. روی هم رفته کلیساهای قرون وسطی در اروپا قلعه‌های مستحکم را به

یاد می‌آورند و این مشخص، به علت عدم امنیت اجتناب‌ناپذیر بوده است.

در قرون وسطی هنرهای دیگر هم به موازات هنرهای معماری و حجاری ترقی یافتند. کتاب‌های خوش خط با تصویرها و تذهیب‌ها، شمایل‌ها و پشت جلدها و ظروف طلا و نقره و عاج و جواهرات گران بها همگی درخور خانهٔ خدا تهیه و فراهم می‌شدند. هنرهای دیگر نیز در عداد هنرهای پلاستیک جنب‌وجوش یافتند مانند هنرهای مذهبی و موسیقی کلیسایی و غیره؛ چنان‌که کلیسا در حقیقت خانه هنرها گردید.

فصل چهارم

هنر گوتیک
در حدود ۱۱۵۰ تا ۱۵۵۰ میلادی



کلیسای نتردام ـ در پاریس

کلمهٔ گوتیک منسوب به گوت‌ها اصطلاحی است که معماران عهد رنسانس‌به تحقیر به معماری قرون وسطایی اروپا به مرکزیت فرانسه اطلاق کرده‌اند، زیرا که هنرمندان رنسانس تکامل هنری را در آثار یونان و روم قدیم منعکس می‌دانستند. اما این تحقیر نارواست بدان جهت که سبک گوتیک در بنای کاتدرال‌های عظیم قرون وسطی به شخصه نوید تکاملی است در صنعت معماری و هنرهای وابسته به آن، مانند نقاشی، پیکرتراشی، نقش برجسته و غیره.

سبک گوتیک در اواخر قرن دوازدهم میلادی در فرانسه به وجود آمد و تا اواسط قرن شانزدهم میلادی در اروپا معمول بود. این سبک یادگار دوره‌ای است که زندگی اجتماعی مردم به تحولاتی تن در داده است. جمعیت روستاها به شهرها رو آورده و شهرها از مرکزیت هنری و سیاسی و بازرگانی و اجتماعی برخوردار گردیده‌اند. کلیساها و کاتدرال‌های گوتیک واحدی است در مرکز شهرها و مسلط بر زندگی مادی و معنوی مردم و مرکز تجمع آن‌ها در مراسم جشن‌ها و اعیاد و نمایش‌های مذهبی. مراکز فعالیت‌های اقتصادی مردم و بازارهای عمده، خانه‌های مردم و مراجع مورد نیاز آن‌ها در سایهٔ کلیساهای بزرگ و رفیع جایگزین شده است و این واحد اجتماعی، یعنی کاتدرال، نظم و نسق و وحدتی میان مردم هر شهر ایجاد کرده است که تا آن زمان به کُلی بی‌سابقه بوده است.

مشخصات عهدی که هنر گوتیک یادگار آن است به طور خلاصه به قرار زیر است:

۱) از نظر سیاسی سلاطین قدرت بیشتری یافته‌اند. پادشاهانی مانند فیلیپ اگوست (۱۱۸۰ ـ ۱۲۲۳) و سن‌لویی (۱۲۲۶ ـ ۱۲۷۰) در صدد تسلط بر فئودالیسم قرون وسطایی برآمده‌اند و تا حد زیادی در این راه موفقیت یافته‌اند. زندگی روستایی و دیرنشینی جای خود را به زندگی شهرنشینی و با اقتصادی مبتنی بر تجارت داده است. جنگ‌های صلیبی، تجارت با مشرق زمین را توسعه بخشیده است. امنیت و اقتصاد متعادل، زندگی اجتماعی را از تزلزل و آشفتگی نجات داده است.

۲) هیجانی مذهبی بر کلیهٔ مردم از شاه تا گدا حکمرواست و همگی با

اشتیاقی تمام به آراستن و جاه و جلال خانهٔ خدا کمک می‌کنند و به داستان‌های روح و معجزات و کلام پیامبران گوش می‌دهند. قرن سیزده نهایت اعتلای این هیجان مذهبی است که از هزارهٔ اول میلاد مسیح آغاز شده است. اقتدار پاپ‌ها منجر به اقتدار اسقف‌ها و مقر آن‌ها یعنی شهرها و در نتیجه کاتدرال‌های زیر نظر آن‌ها گشته است. اصول سادهٔ دین مسیح اینک به وسیله کشیشان و آباء دینی، پیچیده، مشکل، فلسفی و دور از ذهن عوام گردیده است. اما مردم عادی نیز بیش از پیش به مذهب و ظواهر آن پای‌بند شده‌اند. تعزیه‌ها و نمایش‌های مذهبی و معجزات و آثار به جا مانده قدیسین مورد توجه و تحسین بسیار می‌باشد. این آثار مانند زنجیر پطرس و تار مو و یا دندان حواری و یا قدیس دیگر در ظروف طلا یا نقره جواهرنشان صیانت می‌شود و برای درمان بیماران غیر قابل علاج از شهری به شهر دیگر با آداب تمام انتقال می‌یابد و این نقل و انتقال‌ها ثروتی سرشار برای حفظ این آثار و بنای کلیساها گرد می‌آورد. اشتیاق مذهبی مردم آن چنان شدید است و ایمانشان چنان قوی که برای مثال در ساختمان کاتدرال شارتر مردم از پیر و جوان و فقیر و غنی برای ثواب شرکت می‌کنند و در کار قطع و برش سنگ‌ها و حمل قطعات عظیم سنگ به محل بنا بر یکدیگر پیشی می‌گیرند.

۳) این چنین اشتیاقی که شکوه کلیساها را از حد لزوم افزون می‌کند منجر به یک نوع تعصب و خامی و حتی یک نوع فساد داخلی در مذهب سادهٔ مسیح می‌شود. خرافه‌پرستی و بحث و جدل بیهوده بر سر موضوعات مذهبی نتیجهٔ مستقیم این نوع تعصبات و خامی‌ها است. اما خوشبختانه زمین هیچ گاه از رهبران شایسته و فداکار خالی نمی‌ماند. مگر مسیح خود یکی از این فداکاران نبود؟

فرانچیسکان‌ها Franciscan به رهبری سن‌فرانسیس اسپزی Saint Francis of Assisi در ۱۲۱۰ میلادی بر علیه این فساد مذهبی به موعظه پرداختند. سن‌فرانسیس با طیلسانی خشن و پشمینه و با پای برهنه و بدون پشیزی، با گروه پیروانش در شهرهای اروپایی به سیاحت پرداخت و به هر جا که رسید ثواب فقر و تقوی و تسلم و رضا را موعظه کرد و مردم را از شکوه خیره‌کنندهٔ غنای مادی به لطف زندگی طبیعی و توجه به زیبایی‌های طبیعت

فرا خواند طبیعتی که جزیی از آفرینش الهی است و دارای زیبایی‌هایی است که می‌تواند زندگی ما را ازلذت گوارا سرشار سازد. کم‌کم نقطه نظرها دگرگون شد و مردمی که زندگی این جهانی را وسیلهٔ آمادگی آخرت می‌دانستند به زندگی همین جهان و مواهب آن توجه یافتند و درک این مواهب را خود نمازی به درگاه خدا به شمار آوردند. این توجه به الطاف طبیعت و توصیهٔ سن‌فرانسیس به لذت بردن از مواهب الهی موجب تحولاتی در هنر گوتیک شد. چنانچه هنرمندان گوتیک از تجسم تزیینی اشکال و صور روی گرداندند و به طبیعت سازی و شبیه سازی توجه یافتند تا در رنسانس این طبیعت سازی به نهایت تکامل خود رسید.

۴) مشخصهٔ مهم این عهد توجه خواص ابتدا به علوم الهی به مرکزیت کاتدرال‌ها و کم‌کم به علوم به طور کلی بود و می‌توان منشاء این توجه را از جنگهای صلیبی دانست. چه صلیبیون ناگزیر علت تفوق مسلمین و تمدن درخشان اسلامی را دارالعلم‌های بغداد و سامره و سایر کشورهای اسلامی می‌دانستند. در اروپای قرون وسطی مدارس و دانشگاه‌ها افتتاح یافت و اساس علوم غربی پی‌ریزی شد. تقسیم‌بندی علوم از ارکان این پی‌ریزی بود. چنان که نمی‌توان از ذکر نام ونسان دوبووه (Vincent de Beauvais) که علوم زمان خود را در این دوره طبقه‌بندی کرده است خودداری کرد. ونسان دوبووه علوم زمان را به چهار دسته یا چهار آینه تقسیم می‌کند به ترتیب زیر:

۱) آینهٔ طبیعت یا تجسم گیاهان و حیوانات و غولان و حیوانات افسانه‌ای غریب به صورت هنر

۲) آینهٔ علوم و حرفه‌ها یعنی ساخته‌های دست انسان و صنایع هفتگانه

۳) آینهٔ اخلاق یا اصول خیر و شر

۴) آینهٔ تاریخ یا داستان‌های کتاب مقدس و داستان زندگی حواریون و قدیسین

و چه بهتر که این علم اخیر به وسیلهٔ سنگ بر پیشانی کاتدرال‌ها و بر کتیبه‌های کلیساها و روی سرستون‌ها و برجهای ناقوس و یا به وسیله شیشه‌های رنگین بر پنجره‌ها منقوش گردد.

۵) هر چند مردم این عهد از زندگی اجتماعی بهره‌مند بودند اما از نعمت

بهداشت و تعلیمات عمومی بهره‌ای نداشتند. کوچه‌ها تنگ و تاریک و مدارس محدود و خاص طبقات اغنیا بود. طاعون وحشتناکی که در اوایل قرن سیزده شیوع یافت توده‌های عظیمی از مردم را قربانی و مردم را بیش از پیش به ائمه و معجزات آن‌ها مستظهرکرد.

مقایسهٔ کلی هنر رمانسک و هنر گوتیک ـ هنر رمانسک هنری بود رومی به مرکزیت ایتالیا که در قرون دهم و یازدهم میلادی در اروپا رواج داشت و در هر کشوری با اختصاصات محلی جلوه نمود. این هنر را می‌توان با هنر دوره ارکاییک یونان مقایسه نمود. هنر گوتیک هنری است تکامل یافته که به مرکزیت فرانسه در قرن دوازدهم میلادی آغاز گردید و تا اوایل قرن شانزده در تمام اروپا رواج داشت. سبک گوتیک قابل مقایسه با سبک هنری یونان کلاسیک است و علت پیدایی این سبک ایمان شدید مذهبی مردم و امنیت نسبی اوضاع سیاسی و در نتیجه توجه به علوم می‌باشد.

مقایسه مشخصات هنری ـ ۱) تقسیمات هنری هنر رمانسک مکانی[1] است و تقسیمات هنری گوتیک زمانی و به ترتیب زیر است: ۱ـ دورهٔ اول گوتیک ۱۱۴۰ تا ۱۲۰۰)؛ ۲ـ دورهٔ دوم گوتیک یا عهد طلایی هنر گوتیک (قرون ۱۳ و ۱۴)؛ ۳ـ گوتیک فلامبویان از ۱۴۰۰ تا ۱۵۵۰ میلادی.

۲) هنر گوتیک نسبت به هنر رمانسک منطقی‌تر است. د رمعماری گوتیک رابطهٔ میان اصول ساختمان و شکل بنا حفظ گردیده است، تمام اجزاء بنا با هم تناسب دارد و اشل بنا منطقی و هماهنگ با قامت انسان است.

۳) در معماری رمانسک خطوط اصلی بنا افقی است در حالی که در معماری گوتیک خطوط اصلی بنا عمودی است، معماری رمانسک آرامش را

---

۱ ـ (اروپای مسیحی مطیع قدرت روحانی پاپ بود که در شهر رم قرار داشت. در کشورهای فرانسه و ایتالیا و غرب و مرکز ژرمانی و انگلستان پاپ را به رسمیت می‌شناختند. به تدریج اسپانیا و سیسیل که تا اواخر قرن دهم میلادی در دست مسلمین بودند و اسلاوها و فنلاندی‌ها و کشورهای شبه‌جزیرهٔ اسکاندیناوی و لهستان و مجارستان و اطریش و خلاصه قسمت اعظم اروپا به دیانت مسیح در آمدند. در کلیهٔ این کشورها کلیساها به سبک رمانسک یا رومان با تفنن‌های محلی ساخته می‌شد و این امر از نظر تقدس پاپ امری اجتناب‌ناپذیر بود. این سبک نه تحول چندانی یافت و نه به دوره‌هایی تقسیم گردید.)

القا می‌کند و معماری گوتیک نظر را به بالا می‌کشاند.

۴) معمار رمانسک خشن و معماری گوتیک ظریف‌تر است.

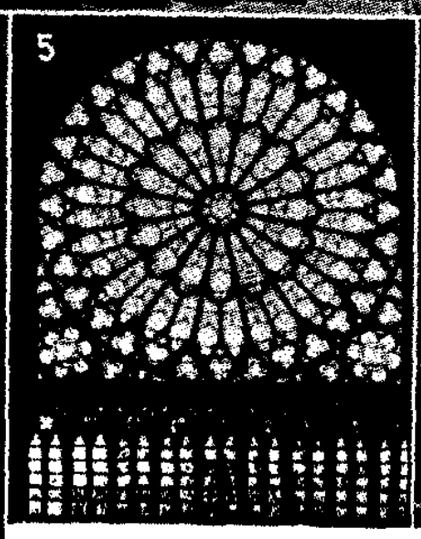
۵) در معماری رمانسک بیشتر دیوار و در معماری گوتیک بیشتر پنجره به کار برده شده است و این خود تکاملی است در هنر معماری و نتیجهٔ منطقی طرز پوشش سقف.

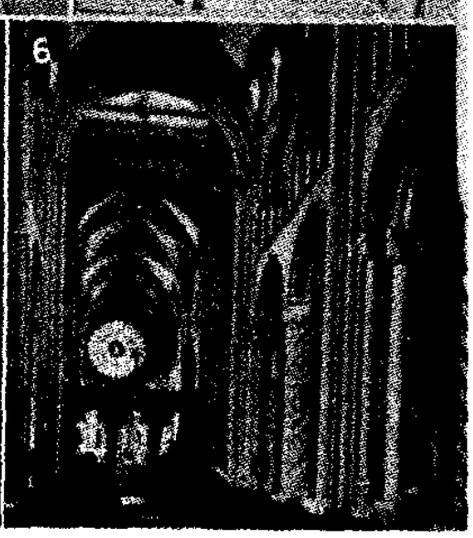
۶) می‌دانیم که در معماری رمانسک طاق هلالی سرتاسری یا طاق گهواره‌ای برای پوشش سقف به کار برده می‌شده است و حتی برای سهولت کار طاق هلالی سرتاسری را به اجزاء متقاطع تقسیم می‌کرده‌اند. در معماری گوتیک این کار با حساب دقیق و به طرز علمی و منطقی، پوشش سقف را به کلی حل کرد.

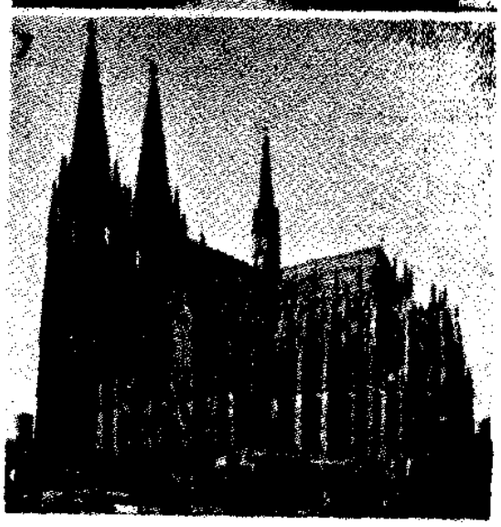
پوشش داخلی سقف در معماری گوتیک به وسیلهٔ نوارهای متقاطع است به صورت ضربدر که آن را نوار اژیف (Croiséd d' Ogives) می‌نامند. واضح است که محل تقاطع نوارها در مرکز قرار می‌گیرد و فضای داخلی دو نوار معمولاً چهار مثلث دارای انحناست که فشار طاق را به ستون‌ها یا جرزهای مقاومت منتقل می‌کند. معماران گوتیک روی این نوارها طاق می‌زده‌اند. شک نیست که این طاق سبک‌تر از طاق‌های معمول پیشین می‌باشد و در نتیجه می‌توان دیوار فاصل میان دو نوار را به وسیلهٔ پنجره زینت داد که در هوای مه‌آلود شمال و غرب اروپا روشنایی لازم را به داخل بنا منتقل نماید. بنابراین فضای داخلی روشن‌تر می‌گردد و ضمناً چنین ابتکاری دست معماران را آزاد می‌گذارد که سقف را مخصوصاً سقف تالار مرکزی کلیسا یعنی ناو را هر چه می‌خواهد بالاتر ببرد. نمای خارجی اینک دارای خطوط عمودی است. اما پوشش خارجی بنا که در معماری گوتیک به وسیلهٔ طاق‌های جناقی یا منکسر است خود بدعت جالبی است در هنر معماری.

در دورهٔ اول گوتیک پنجره‌ها هنوز کوچک می‌باشد. بندهای تالار مرکزی (نف) یعنی فاصلهٔ میان هر دو ستون در تالار مربع است و نوارهای متقاطع مربع‌های طاق را به شش مثلث تقسیم می‌کنند و روی این مثلث‌ها طاق می‌زنند.

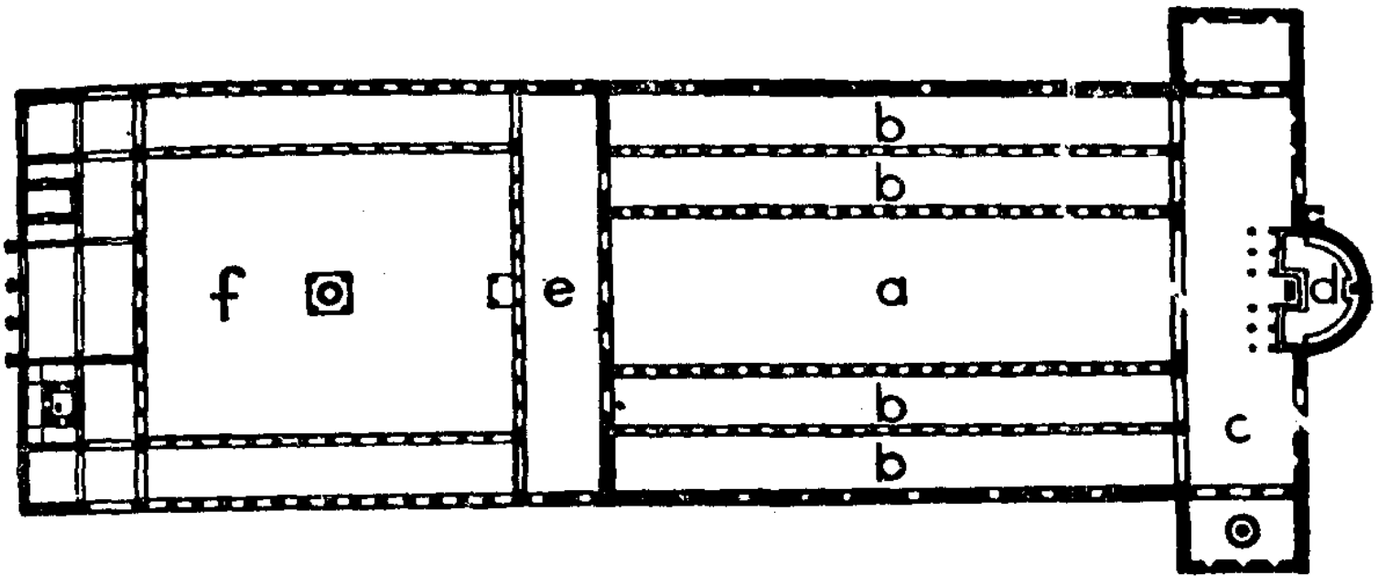
نمونه‌هایی از هنر گوتیک



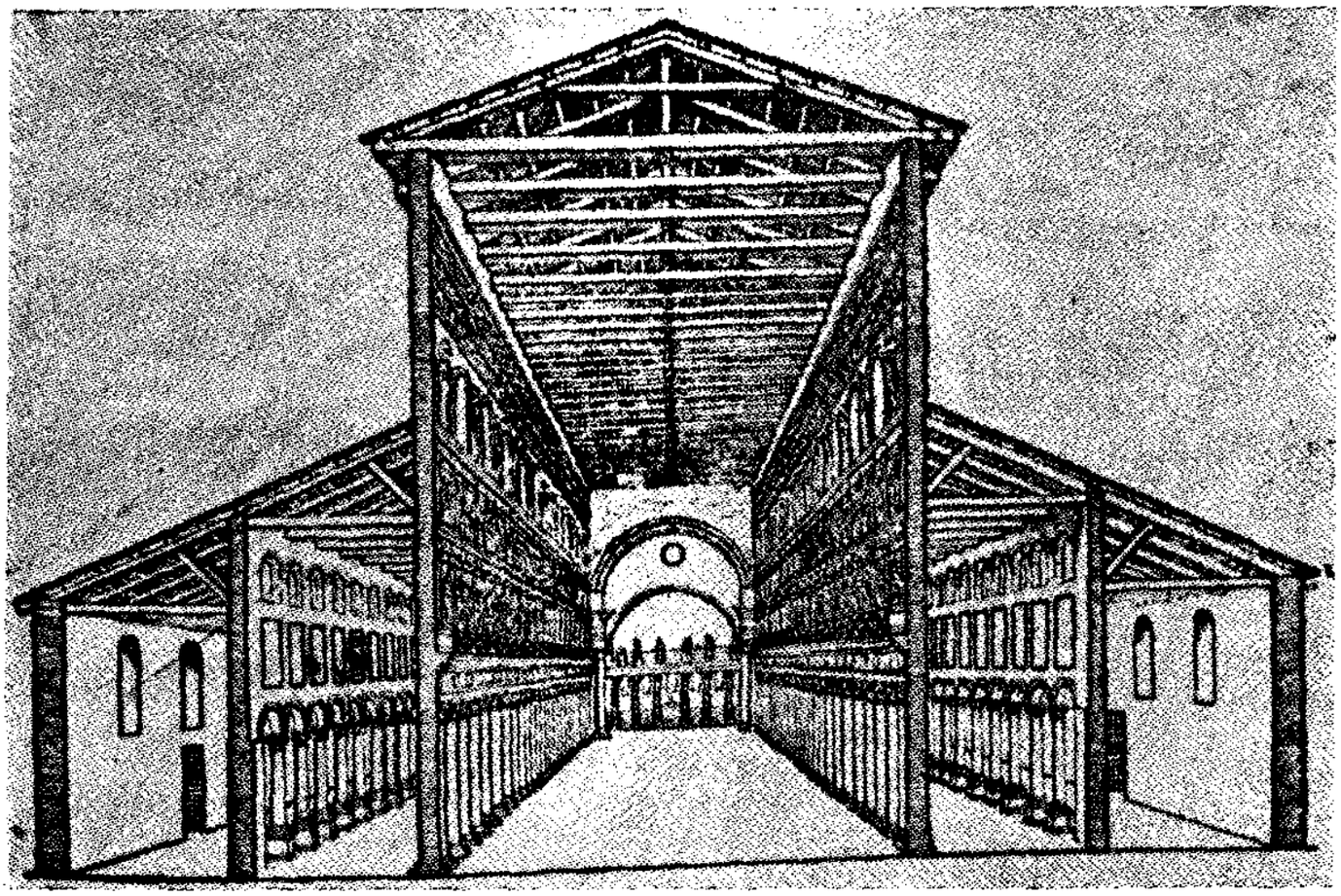




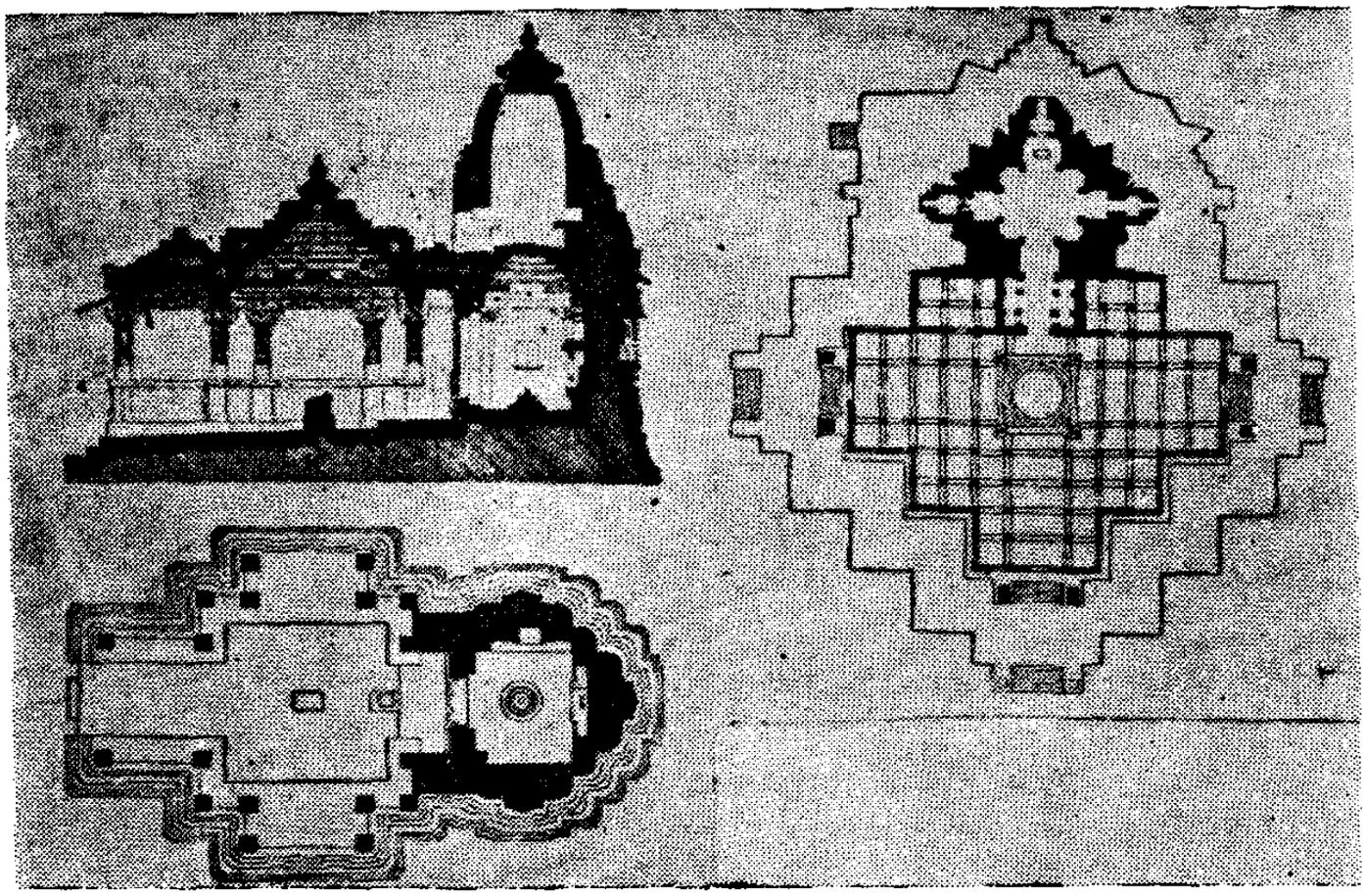
نموداری از تکامل بنای کلیسا در هنر معماری مسیحی
از بازیلیکای رومی تا کاتدرال گوتیک



حروفی که در نقشهٔ بالا ملاحظه می‌شود به ترتیب زیر معرف قسمت‌های مختلف کلیسا می‌باشد:
a) تالار مرکزی (ناو یا نف اصلی)؛ b) دهلیزها یا نف‌های جناحی؛ c) بازوی کلیسا؛ d) **محراب**؛ e) **راهرو**؛ f) **حیاط**



نقشه و مقطع کلیسای پطرس مقدس در رم که همان بازیلیکای قدیم رومی با تغییرات مناسب برای کلیسا می‌باشد. (۳۲۶ میلادی)



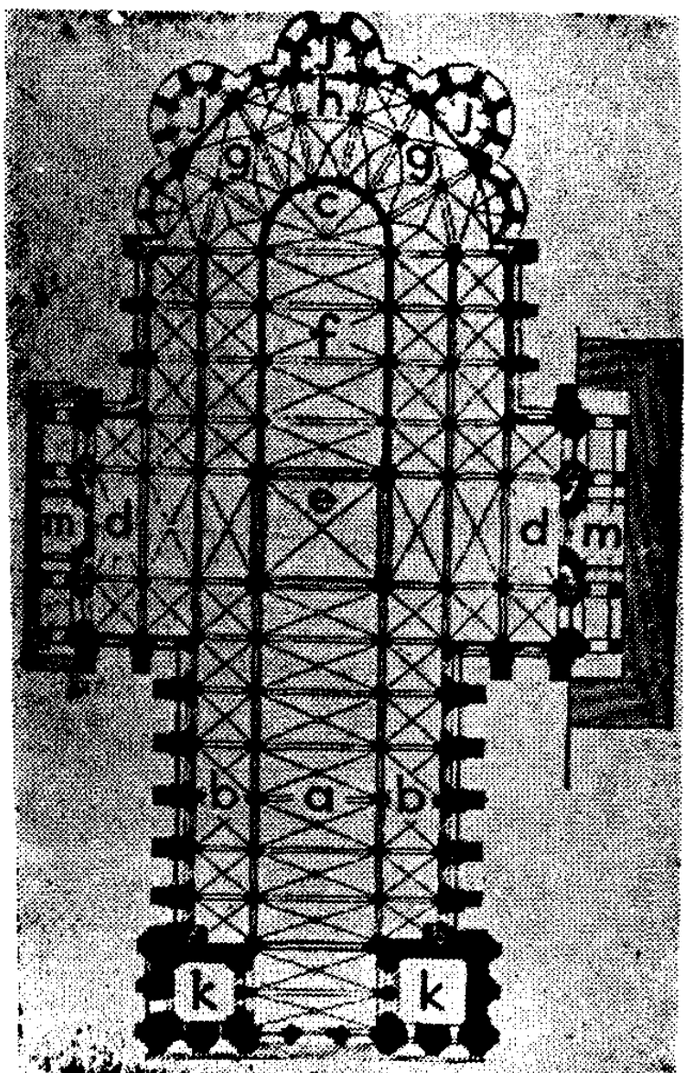
از چپ به راست:↑

۱) نقشهٔ کلیسای سن‌کلمنت در رم که شباهت به بازیلیکای روم قدیم در آن کاملاً مشهود است. ۲) نقشهٔ کلیسای سن‌امبروگیو در میلان که به سبک رمانسک یا رومان بنا شده است ۳) نقشه آبه‌نشین قابل (کائن) کلیسای سبک رومان فرانسه

۴) نقشهٔ کاتدرال سالسبوری در انگلستان (سبک گوتیک)

۵) نقشهٔ کاتدرال شارتر سبک گوتیک فرانسه. حروفی که در این نقشه ملاحظه می‌شود معرف قسمت‌های مختلف کلیسا به شرح زیر است:

a) تالار مرکزی، b) دهلیزها، c) محراب، d) بازوهای کلیسا، e) محل تقاطع صلیب، f) محلی که در آن آواز دسته‌جمعی (سرایه یا کُر) اجرا می‌شود، g) محراب‌های فرعی، h) غلام گردشی (دامبولاتوار)، j) نمازخانه‌ها و محراب‌های فرعی دیگر، k) برج ناقوس، m) ایوان



در دورهٔ دوم گوتیک پنجره‌ها وسیع‌تر می‌شوند. بندهای تالار مرکزی مستطیل شکل و مستطیل‌های طاق به چهار مثلث تقسیم می‌گردد.

در دورهٔ سوم گوتیک نوارهای متقاطع فشار طاق را بدون واسطهٔ سرستونها مستقیماً به پایه‌های بنا منتقل می‌کنند. پنجره‌ها وسیع‌تر از پیش و شبکه‌های داخلی آن به صورت شعله‌های آتش در می‌آید. نوارهای متقاطع به شکل ابرو تعبیه می‌شوند.

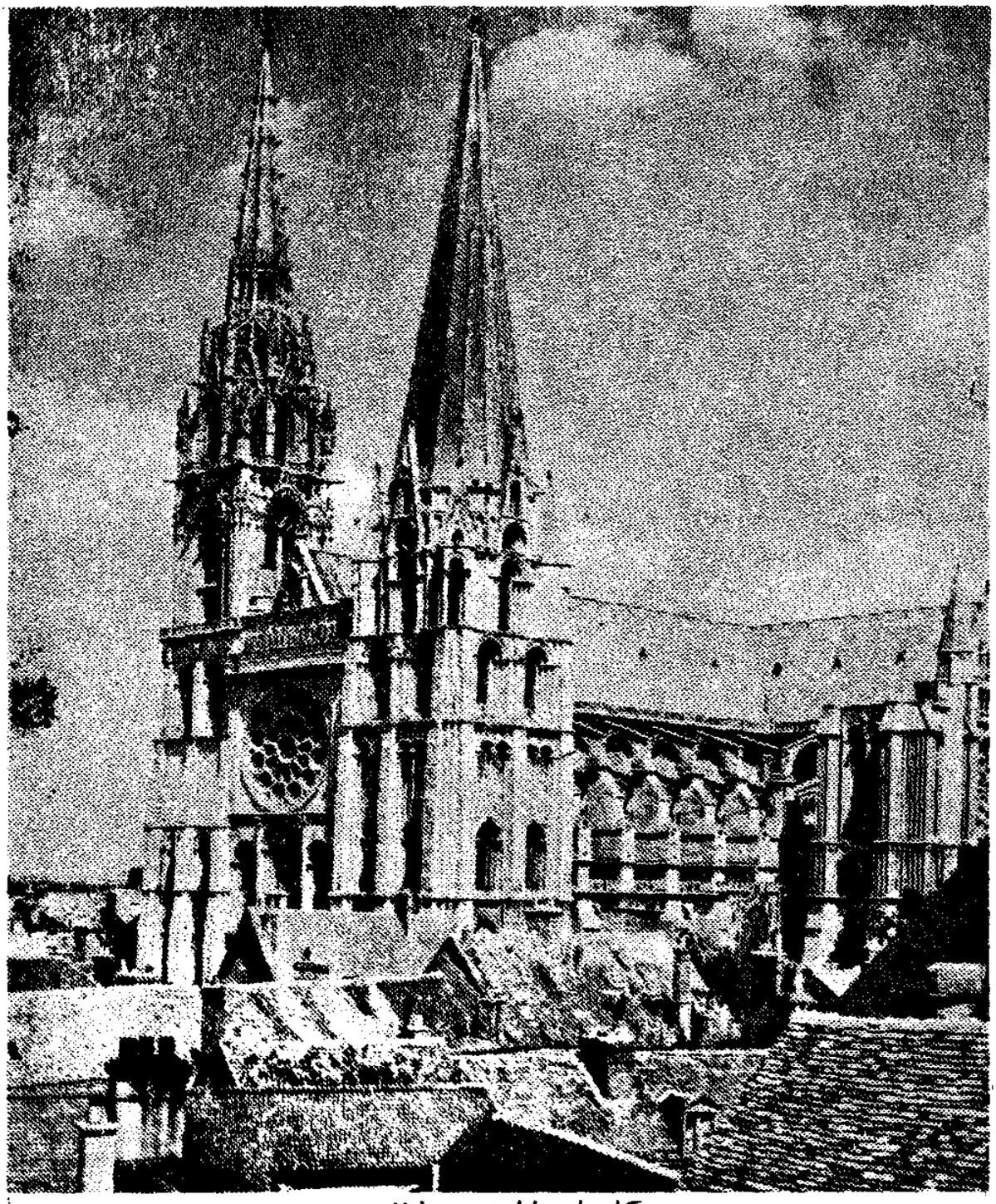
۷) هنرهای حجاری و پیکر ـ تراشی و نقاشی در عهد رمانسک و گوتیک وابسته به معماری و جزئی لازم برای بنا می‌باشد، با این تفاوت که جنبه‌های تزیینی، شرقی، خیالی هندسی رمانسک در سبک گوتیک به مقدار زیادی تعدیل گشته و جای خود را به طبیعت‌سازی داده است.

۸) هر دو هنر چه رمانسک و چه گوتیک مذهبی و سمبلیک و در خدمت کلیسا می‌باشد.

آثار مهم معماری و حجاری گوتیک ـ چنانچه گفته شد عالی‌ترین مظهر هنری گوتیک بنای کاتدرال‌های عظیمی است که غالباً در مراکز شهرهای مهم قرار گرفته است؛ هم چنین گفته شد که سبک مزبور در فرانسه ابداع و تکمیل گشته است و آن گاه در دیگر شهرهای اروپا با جزئی تفاوت‌هایی تقلید شده است.

برای مطالعهٔ کاتدرال‌های گوتیک بهتر است ابتدا به سراغ نتردام شارتر (Cathedral of Notre Dame.Charters) برویم که در پنجاه و پنج مایلی جنوب غربی پاریس ساخته شده است. این کاتدرال اساس کار معماران گوتیک قرار گرفته و غالباً در شهرهای مهم از آن تقلید شده است. آن چه در بادی امر نظر ما را جلب می‌کند ارتفاع و عظمت بنای این کلیسا است که گویی تمام شهر در سایهٔ آن آرمیده است. احجام اصلی این کاتدرال از دو مکعب مستطیل تشکیل یافته است: مکعب مستطیل اول به انتهای ساختمان که به صورت نیم‌دایره مجموعهٔ بنا را وحدت می‌بخشد می‌پیوندد و مکعب مستطیل دیگر جزء متناسب این مجموعه است.

فضای داخلی این کاتدرال در نظر اول تا حدی تاریک به نظر می‌رسد، اما همین که چشم به تاریکی خو گرفت، طاق‌های متقاطع در سقف ناو مرکزی

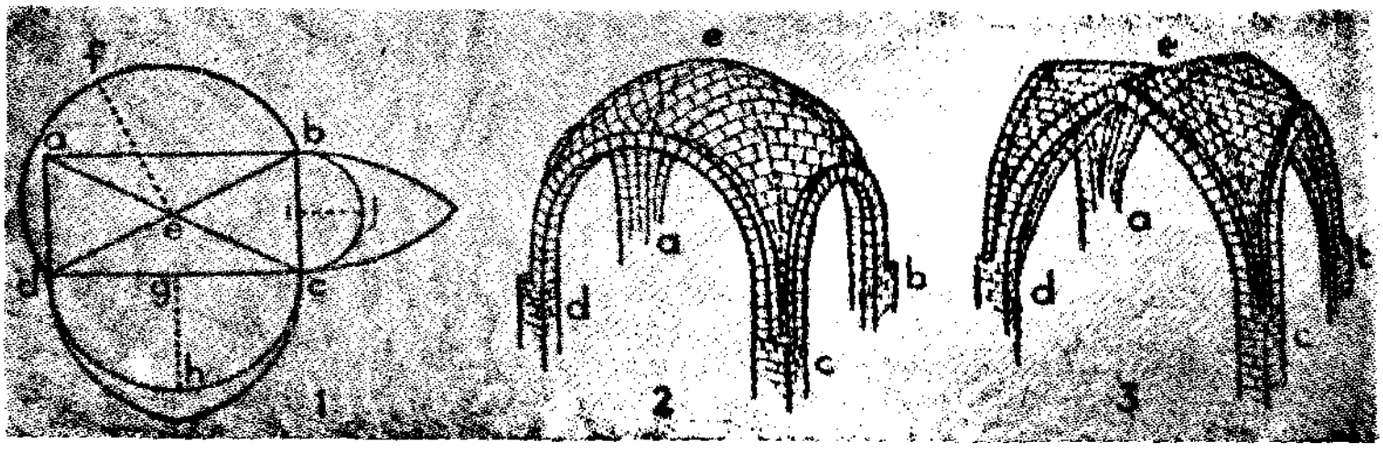


کلیسای شارتر در فرانسه

(نف) تشخیص داده می‌شوند که به نوارهایی محدودند (نواراژیف). آن گاه در آن جا که سقف معمولا به دیواری کور می‌پیوست پنجره‌ها با شیشه‌های رنگین تعبیه شده‌اند که سایه‌روشن‌های خیال انگیز بر طاق و دیوارها می‌اندازند. این مجموعه روح آدمی را به علو می‌کشاند و عقل آدمی را با تناسبات منطقی حیرت‌آور ارضا می‌کند. ترکیب تالار مرکزی و دهلیزها (نف اصلی و نف‌های جناحی) همان بازیلیکای قدیم را منتهی با تزییناتی ظریفتر و نسبت‌هایی معقول‌تر به یاد می‌آورد. اینک بازوهای کلیسا که دهلیزها و تالار مرکزی را قطع می‌کنند بلندتر شده و فرم اصلی بنا را به صورت صلیب کاملی در آورده‌اند. محراب‌ها هر چند مانند کلیساهای رمانسک در عرض هم قرار

گرفته‌اند اما ساختمان آن‌ها دقیق‌تر و پیچیده‌تر گشته است.

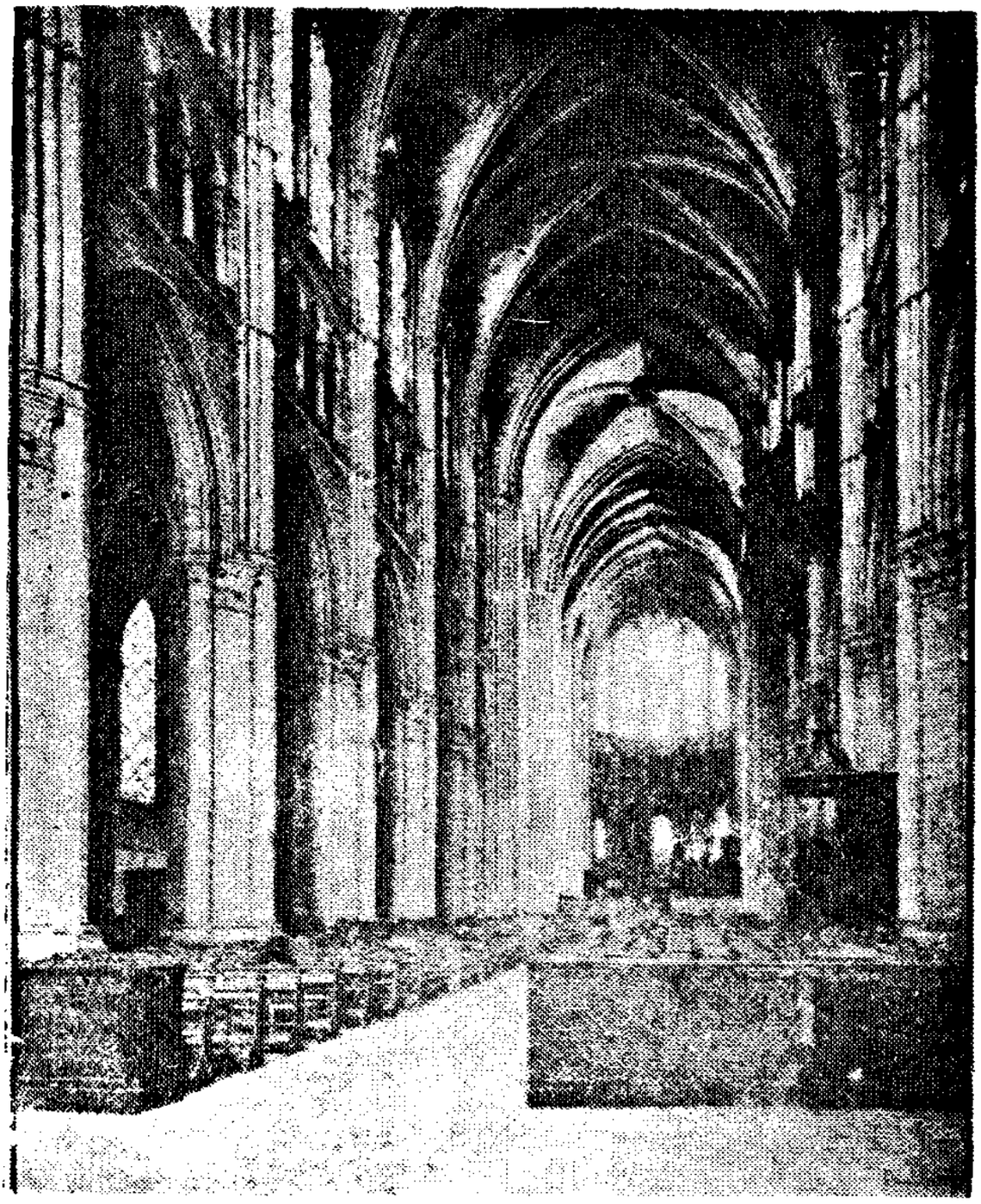
چنان که در مقدمهٔ همین فصل گفته شد معماران گوتیک به کمک حساب دقیق و رعایت اصول فنی مهندسی قادر شدند این چنین ساختمان‌های عظیمی بنا نهند. عوامل مهم معماری آن‌ها طاق‌های متقاطع درونی به کمک نوارهای اژیف، طاق‌های منکسر یا جناقی خارجی و دیوار یا قوس اتکاء نازک و بلند بود. این سه مشخصه در نتردام شارتر عیناً در نظر گرفته شده است.



از چپ به راست:
۱) ترسیم طاق هلالی و طاق متقاطع
۲) طاق هلالی
۳) طاق‌های متقاطع به کمک نوارهای اژیف

محراب‌های متعدد کلیسای شارتر که در عرض هم قرار گرفته‌اند به وسیلهٔ غلام گردشی یا دامبولاتوار (Déambulatoire) از تالار مرکزی و دهلیزها جدا می‌شوند. سقف تالار مرکزی بلندتر از تالارهای جناحی (دهلیزها) می‌باشد و روی دهلیزها یک طبقهٔ دومی به صورت بالکانه ساخته شده است.

تعبیهٔ پنجره‌های وسیع در کاتدرال‌های گوتیک هر چند نوید نور و روشنایی بود، اما جای کافی برای موزاییک‌سازی‌ها و فرسک‌هایی که قبلا وسیلهٔ تزیین کلیساها بودند باقی نگذاشت. معماران گوتیک به جای فرسک و موزاییک شیشه‌های رنگین به کار بردند. تزیینات کاتدرال شارتر (کاتدرال شارتر چند بار به علت حریق خراب شده است و از نو اصلاح و تعمیر گردیده است و این تعمیرات تا اوایل قرن شانزدهم میلادی ادامه یافته است. به هر جهت نمونهٔ کامل سبک گوتیک در فرانسه می‌باشد. و کلیسای شاهی نامیده می‌شود. نقش برجسته‌ها و پیکره‌های عالی اهمیت این کلیسا را صدچندان

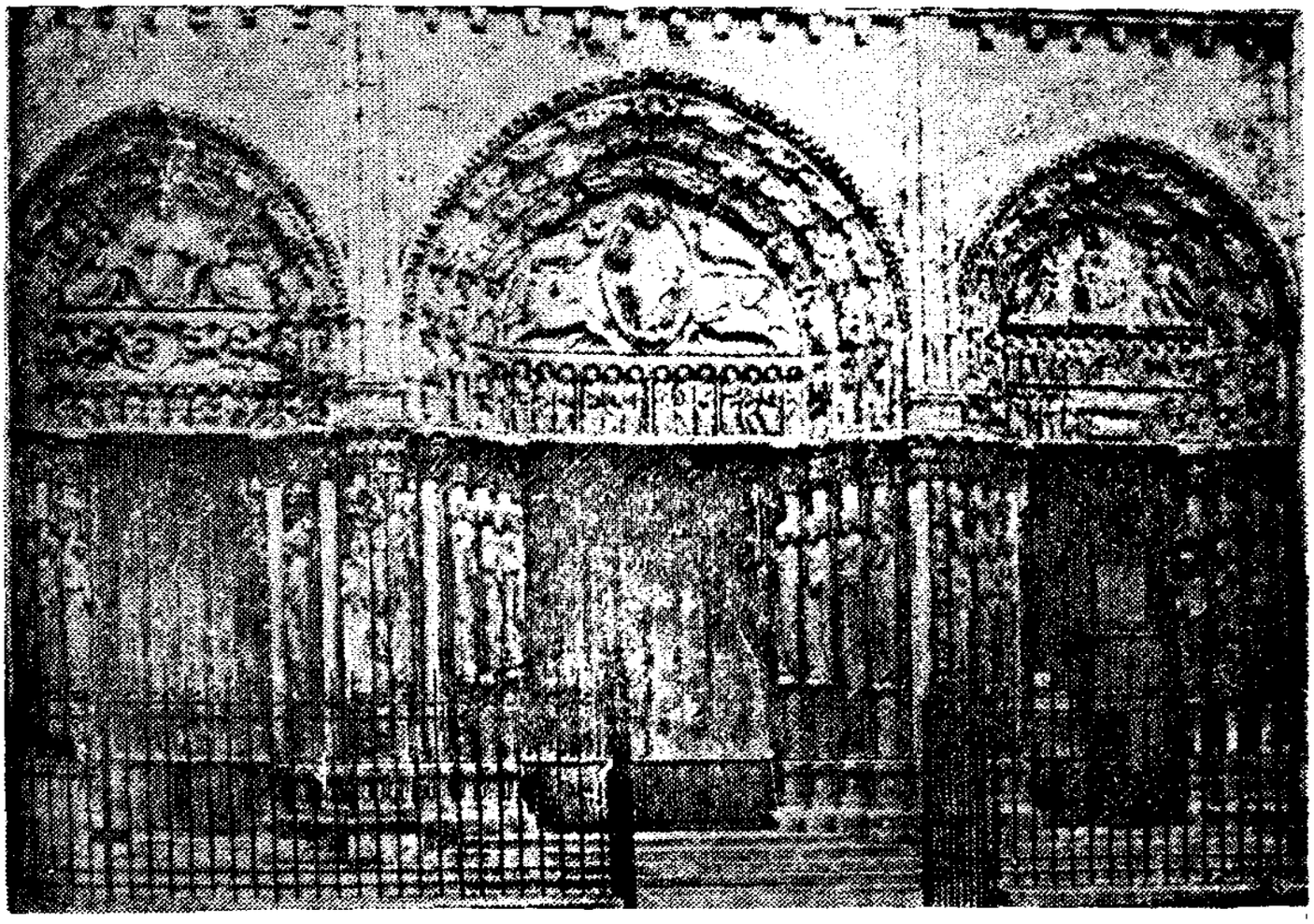


ناو (نف اصلی) نتردام شارتر

می‌کندیا غالباً به وسیلهٔ قرار دادن شیشه‌های رنگین در کنار هم به صورتی هماهنگ و زیبا انجام گرفته است و یا با پیکره‌ها و نقش برجسته‌هایی که از سنگ تراشیده شده‌اند درهای ورودی و ایوان‌ها را زینت داده‌اند؛ با در نظر گرفتن این مسئله که بنای کلیسا نیز از سنگ است و پوشش سقف نیز به وسیلهٔ الصاق قطعات مجزای سنگی انجام گرفته است.

نمای خارجی مدخل کاتدرال شارتر به قرار زیر تزیین شده است. در وسط، درهای ورودی قرار دارند که بر بالای در میانی گل سرخی با شیشه‌های رنگین تعبیه شده است. در دو طرف مدخل دو برج ناقوس است که هر دو به مناره‌های مخروطی شکل منتهی می‌شوند. تزیینات برج‌ها یکسان نیست و

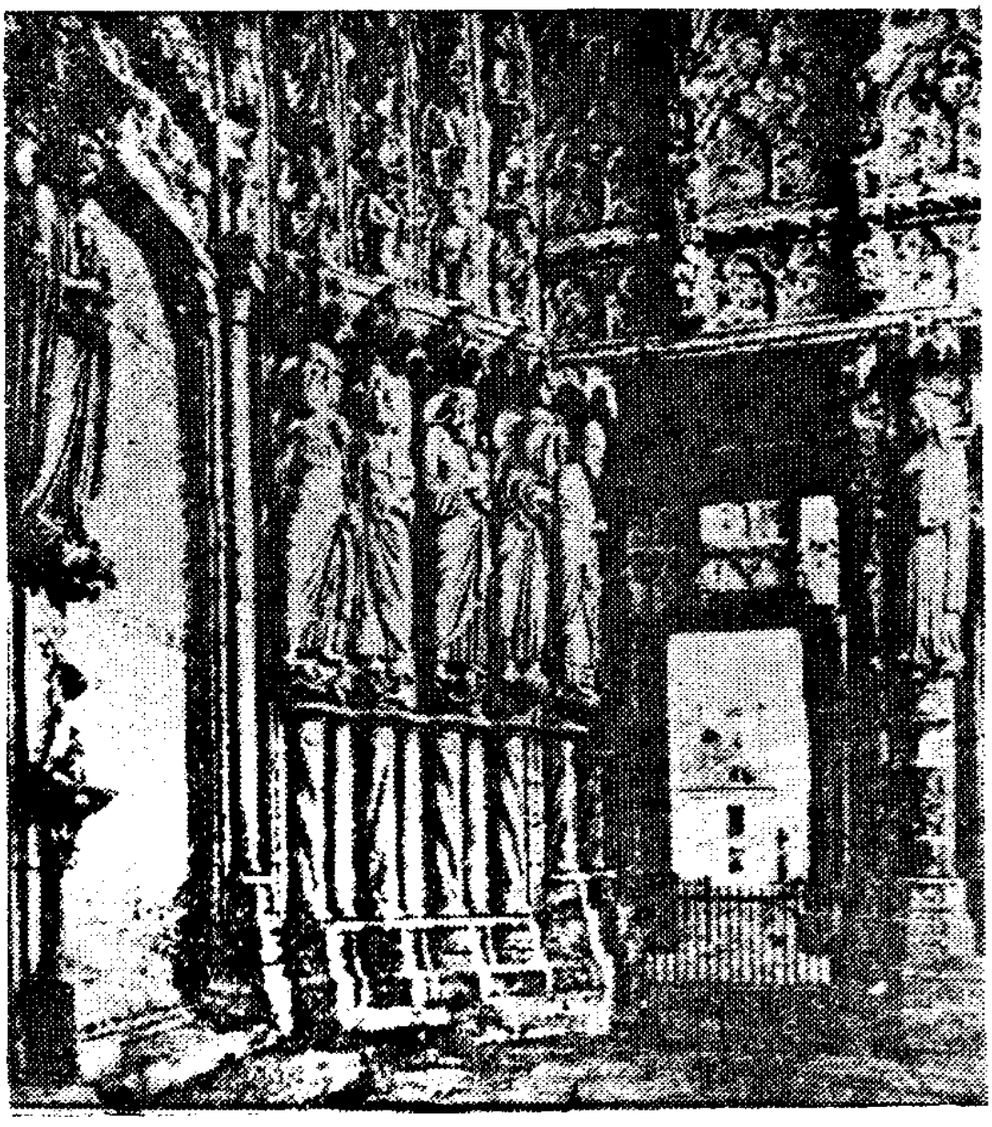
قرینه‌سازی در بنای آن‌ها به هیچ وجه رعایت نشده است. یکی از برج‌ها ساده و دیگری که مرتفع‌تر است مزین‌تر و باریک‌تر از دیگری است. این عدم قرینه‌سازی در برج‌ها و سایر عوامل ساختمانی چیزی از وحدت و هماهنگی بنا نمی‌کاهد. مدخل کاتدرال شارتر که به مدخل شاهی معروف است شامل سه



مدخل غربی نتردام شارتر یا مدخل شاهی ـ این تسمیه به آن جهت است که بر پیشانی در وسط، عیسی مسیح بعنوان شاه شاهان منقوش گردیده است

در ورودی است. پیکره‌ها و نقش برجسته‌هایی که برای تزیین این مدخل به کار رفته است از جنس سنگی است که مصالح اصلی بنا را تشکیل می‌دهد و این یگانگی، وحدتی به مجموعه می‌بخشد. در پیشانی در اول، مسیح به عنوان شاه‌شاهان به صورت نقش برجسته مجسم گردیده است و در اطراف او حیواناتی قرار دارند که سمبل صاحبان انجیل‌های چهارگانه می‌باشند. عیسی مسیح دست خود را به علامت برکت دادن بلند کرده است و قیافهٔ او مبشّر رحمت و ترحم بر انسانیت است. در اطراف درها مجسمهٔ شاهان و ملکه‌ها ردیف شده‌اند و قد مجسمه‌ها به یک اندازه، و همه با توجه به تناسبات درها به صورت کشیده و بلندتر از حد معمول نقش گردیده‌اند چنان که از دور به

صورت ستون‌هایی به نظر می‌رسند. لباس شاهان و ملکه‌ها درخور مقام سلطنت و چین‌دار و مزین به نقوش است. در دست هر کدام کتابی یا عصای سلطنتی دیده می‌شود. غالباً تاج بر سر دارند. در خطوط قیافهٔ آن‌ها، تفاوت‌ها و تشخصات فردی و مخصوصاً احساسات مذهبی منعکس است اما در عین حال تجسم طبیعی شاهان و ملکه‌ها نیستند بلکه وسایل تزیینی بنا به شمار می‌آیند.

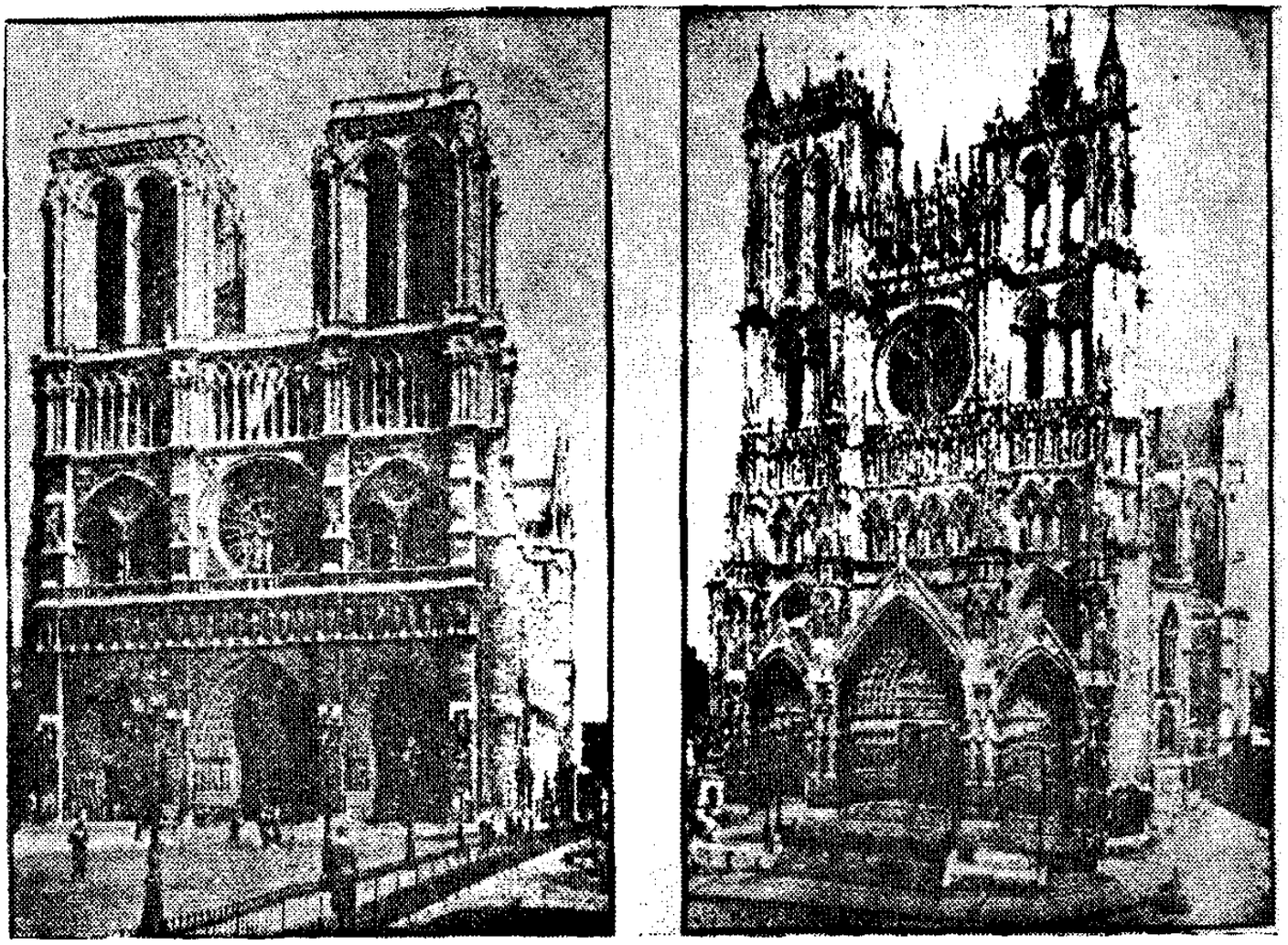


نقوش برجسته ایوان شمالی نتردام شارتر

نقش برجسته‌های هلال طاق مدخل سمت چپ، تقویمی را نشان می‌دهد. در کتاب چهار آینهٔ ونسان دوبوه در آینهٔ علوم و حرفه‌هامی‌خوانیم که آدمی هر چند برای رستگاری نیاز به منجی و شفاعت کننده‌ای دارد، اما در عین حال به وسیلهٔ کسب دانش و تحمل رنج نیز به رستگاری خود مدد می‌کند. در این نقش برجسته‌ها حجار نیز برنامهٔ اعمال مؤمنان را در هر ماه تعیین می‌کند و ماه‌ها را با علامات بروج دوازده‌گانه مشخص می‌کند. در این صحنه‌ها زندگی روزانه و واقعی در جوار یک عالم خیالی نقش گردیده است.

اگر نظر دیگری به نقشهٔ بنای کاتدرال شارتر بیندازیم، می‌بینیم که بازوهای کلیسا به دو ایوان منتهی گردیده‌اند و هر ایوانی به یک رشته پلکان می‌پیوندد. در هر دو ایوان باز یک سلسله نقش برجسته و یک ردیف پیکره در اطراف در

ورودی که به بازوهای کلیسا باز می‌شوند ملاحظه می‌کنیم. این نقش‌ها توأم با نقوش برجسته و پیکره‌های مدخل اصلی (مدخل غربی) نمای خارجی کاتدرال را آراسته و غنی جلوه می‌دهند.



نتردام آمین از ۱۲۲۰ تا ۱۲۸۸ میلادی　　نتردام پاریس (۱۱۶۳ ـ ۱۲۳۵ م)

موضوع حجاری‌های ایوان شمالی شارتر از کتاب عهد عتیق و زندگی مریم عذرا گرفته شده است. در ایوان جنوبی زندگی قدیسین و شهداء دین مسیح نقش شده است. با این مقدمات کلیسای شارتر تصاویری را که کتاب چهار آینه توصیه نموده است در برابر مؤمنان قرار داده است.

اما طرز تجسم نقوش و پیکره‌های ایوان‌ها با نقوش مدخل اصلی تفاوت دارد. تجسم پیکره‌های ایوان‌ها به طبیعت نزدیک‌تر است. تماشاگر زیر چین و شکن لباس‌ها، تماشاگر هیکل انسانی را تشخیص می‌دهد که بر پای خود ایستاده است. بدن و سر و دست پیکره‌ها دارای حرکت و حالت طبیعی است.

به نظر می‌رسد که حجاران مدخل غربی سنن هنری رمانسک را ادامه داده‌اند و آن گاه که به تزیین ایوان‌های شمالی و جنوبی پرداخته‌اند دید هنری متفاوتی یافته‌اند و هر چند که نقش‌های ایوان‌ها نیز جزیی از بنای اصلی و متناسب با آن است اما در تک‌تک هیاکل، حالت و حرکت فردی و طبیعی دیده می‌شود.

زیر پای مجسمه‌ها صور کوچکتری منقوش است که هم دارای جنبهٔ تزیینی بوده و هم ارتباطی تاریخی و سمبلیک با مجسمه‌های قانی خود دارند. زیر پای مسیح مثلا شیر و اژدها نقش گردیده است که غلبهٔ مسیح را بر شرور و مفاسد می‌رساند. روی هم رفته در تزیینات نمای خارجی شارتر داستان‌های انجیل و افسانه‌های چهار آینه و یک سلسله سمبل‌ها و مظاهر دین مسیح تجسم یافته است.

بنابر آن چه گذشت در معماری گوتیک از دو گونه تزیینات استفاده می‌شده است:

۱) از پیکره‌ها و نقش برجسته‌ها برای تزیین نمای خارجی.

۲) از شیشه‌های رنگین برای تزیینات داخلی. معروف‌ترین فرم پنجره‌ها فرم گل بود. قطعات شیشه‌های رنگین، قرمز و سبز، زرد و مخصوصاً آبی کم رنگ و پر رنگ را کنار هم الصاق می‌کردند و نور خارج را به نحو شاعرانه و دلپذیری به داخل بنا منعکس می‌ساختند. نقش‌هایی که در صنعت شیشه‌های رنگین مورد استفاده قرار می‌گرفت منحصراً نقش گل و گیاه نبود، بلکه از تصاویر انسان و حیوان نیز استفاده می‌شد. طرز تجسم این هیاکل، تزیینی و بیزانسی بود. هنرمند عمقی را به تماشاچی القا نمی‌کرد، تنها بازی رنگ‌ها و درخشش نور در این رنگ‌ها و ارزش تزیینی خطوط یعنی مفتول‌های فلزی که شیشه‌ها را به هم می‌پیوستند مسطح نظر هنرمند بود.

در قرن سیزدهم میلادی در فرانسه کاتدرال‌های بسیار دیگری نیز به سبک گوتیک ساخته شده است که از همه مهم‌تر کلیساهای نتردام پاریس و «آمین» و «رنس» می‌باشد.

این کلیساها به تقلید همان کلیسای شارتر ساخته شده‌اند، منتهی در جزئیات و تزیینات با کاتدرال شارتر تفاوت‌هایی دارند. نمای بیرونی این کلیساها تا حدی پهن به نظر می‌آید، شاید از آن نظر که برج‌های ناقوس آن‌ها

به بلندی ناقوس شارتر نیست و به علاوه به مناره‌هایی به بلندی مناره‌های شارتر ختم نمی‌شود. بنای نتردام پاریس دارای تعادل و عظمت و عاری از تفنن‌های اغراق‌آمیز است. هماهنگی خطوط بنا و سادگی معقول دیوارها، این عظمت تا حدی خاموش را تأیید می‌کند. حجاری‌های این کلیساهای سه‌گانه دنبالهٔ حجاری‌های ایوان‌های شمالی و جنوبی شارتر است و در عین حال تفاوت‌های آشکاری با نقوش کاتدرال مزبور دارد. در کلیسای آمین نقش مریم عذرا با کودک و فرشتگان سه‌گانه مخصوصاً جالب توجه است. چین لباس‌ها، انحناهای به جا، تبسم مریم و حرکت موزون هیاکل این اثر را به طبیعت و زندگی بسیار نزدیک می‌کند. در کلیسای رنس نقش فرشتهٔ خندان بهترین نمودار هنر مجسمه‌سازی گوتیک در قرن سیزدهم میلادی می‌باشد.

فرشته خندان ـ کلیسای رنس

حرکت مناسب بدن و دست‌ها هماهنگ با پیچ و شکن لباس و قیافه متبسم فرشته این اثر را از آثار تزیینی رمانسک و هم چنین آثار اولیه گوتیک ممتاز می‌نماید در عین حالی که بستگی و ارتباط این مجسمه با خطوط اصلی بنا و ستون‌هایی که در دو طرف فرشته تعبیه شده است کافی به نظر می‌رسد.

به طور کلی در حجاری‌های گوتیک بازگشتی به طبیعت و اعراض از جنبه‌های صرفاً تزیینی شرقی ملاحظه می‌شود. هر چند موضوع این نقوش به وسیلهٔ مقامات مذهبی تعیین می‌شود و هنوز کتب مقدس بهترین منابع هنرمندان به شمار می‌رود.

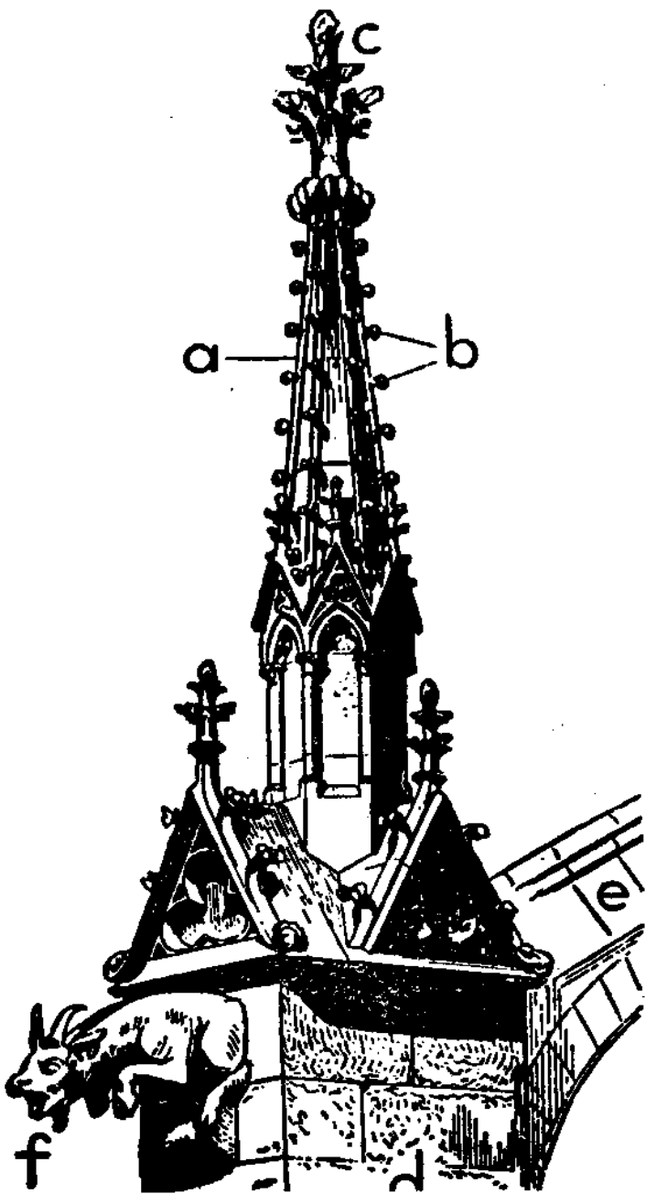
هنرمندان گوتیک با همهٔ توجه به نقوش رئالیستی و ناتورالیستی از نقوش خیالی

و حیوانات افسانه‌ای نیز دل برنکندند. برسرناودان‌ها و بر ارتفاع برج‌ها و در گوشه و کنارهای مناسب کلیسا، نقش خیالی حیوانات گویی برای تمام شهر نگرانند. جانوارانی که نیمه انسان و نیمه گاو و یا نیمه فیل می‌باشند.

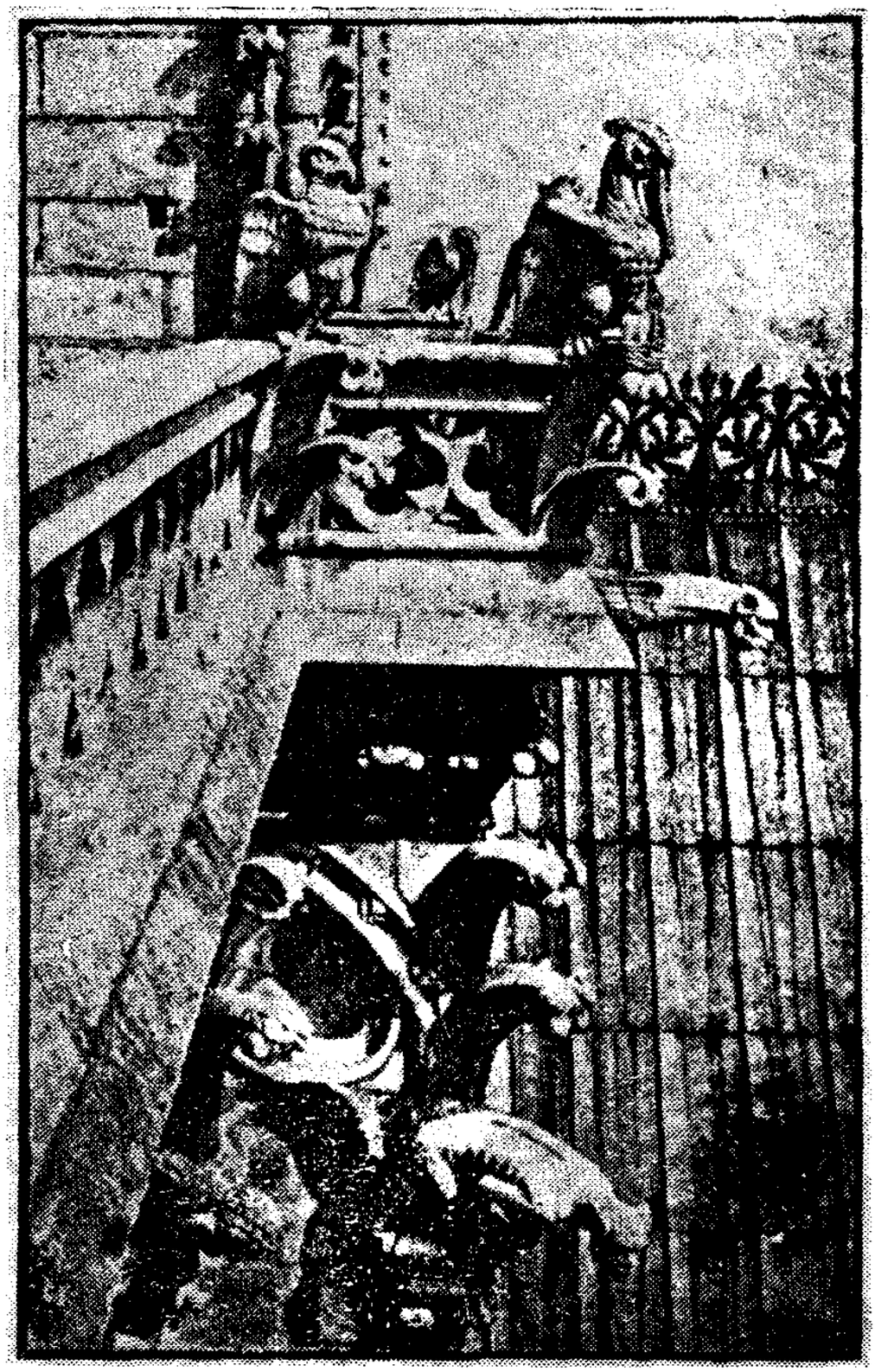
کاتدرال‌های گوتیک در قرن سیزده به نهایت اعتلای خود رسیدند و در قرن چهارده نیز این اعتلا را ادامه دادند. در قرن پانزدهم میلادی تغییرات عمده‌ای چه در سبک تزیینات و چه در اصول فنی بناهای گوتیک روی داد. ظرافت جای خشونت را گرفت و قوس‌های مقاومت سبک به جای جرزهای سابق به کار رفت. هنرهای حجاری و نقاشی استقلال بیشتری یافتند و مقدمات هنر درخشان رنسانس را فراهم آوردند. در این دوره که دورهٔ سوم گوتیک است پنجره‌ها تا قوس‌های داخلی تالار مرکزی کلیسا پایین می‌آیند و شبکه‌های داخلی پنجره‌ها شکل شعله آتش به خود می‌گیرند (فلامبوآیان).

سبک گوتیک در کشورهای دیگر اروپا

هر چند گوتیک، سبک معماری فرانسه در قرون وسطی است، اما این سبک در دیگر کشورهای اروپایی مانند انگلستان، آلمان، اسپانیا، ایتالیا و غیره مورد تقلید قرار گرفته است و با تغییراتی در خور آب و هوا با عوامل محلی آمیختگی یافته است. کلیسای انگلیس مدت زمانی صورت صومعه را داشت و بنابر این خارج از شهر بنا می‌شد. کلیسای معروف سالسبوری معروفترین کلیسای گوتیک انگلیسی می‌باشد و نقشه بنای آن به قرار زیر است.



برج کلیسای سن‌اتین مزین به جانوری غریب



تزیینات غریب نتردام پاریس (گارگویل‌ها)

تالار مرکزی کلیسا (ناو) دراز و باریک است و به فضای مربع شکلی منتهی می‌شود، فرمی که مورد علاقه نژاد ساکسن می‌باشد. کلیسا دارای دو بازو یا دو گوشواره به موازات یکدیگر است و برج ناقوس در محل تقاطع صلیب یعنی محل تقاطع بازوی طویل‌تر و تالار مرکزی قرار دارد. برج ناقوس به مناره‌ای ختم می‌شود. جرزهای مقاومت سبک در کلیساهای انگلیس مورد توجه چندانی قرار نگرفت و همان پی‌های خشن و عظیم رمانسک در معماری آن‌ها ادامه یافت. با وجودی که نوارهای متقاطع در سقف متداول شد (نوار اژیف) اما این سبک به نتیجهٔ جالبش که سبک جرزهای مقاومت باشد نیانجامید. سبک گوتیک انگلستان مانند سبک گوتیک فرانسه هیجان‌آور و محرک نیست برعکس دارای آرامش و صلابت است. پنجره‌های انگلیس وسیع و مزین به شیشه‌های رنگین می‌باشد و در تزیینات آن‌ها ظرافت به کار برده شده است. به طور کلی سبک گوتیک انگلستان سبکی است تزیینی و

خطوط بنا خطوطی است عمودی.

در اوایل قرن سیزدهم میلادی سبک گوتیک فرانسه در آلمان مورد تقلید قرار گرفت. کاتدرال بزرگ «کلنی» عیناً از روی بنای کلیسای آمین در فرانسه ساخته شده است.

در اسپانیا به علت آب و هوای متفاوت با کشورهای شمالی و غربی اروپا و هم چنین به علت نفوذ مسلمین و هنر اسلامی، سبک گوتیک دستخوش تحولات و دگرگونی‌هایی شد که در سایر کشورهای اروپایی کمتر سابقه داشت. پنجره‌های متعدد و وسیع به علت نور شدید و حرارت آفتاب مورد توجه واقع نشد و دیوارهای کور ترجیح داده شد. بنابراین فضای داخلی کلیساهای اسپانیا تاریک‌تر است. تزیینات کلیسای اسپانیا مخصوصاً در محراب و قسمت علیای تالار مرکزی (جایگاه کور) بیش از حد ظریف و دقیق و پیچیده است. هنرهای تزیینی اسپانیا ترکیبی است از هنرهای اسلامی و مسیحی (شرقی و غربی).

در ایتالیا هر چند قبلا طاق را به نوارهای متقاطع محدود می‌کردند اما از اصول علمی و فنی این نوع طاق‌سازی چندان استقبالی نکردند. در شهرهای جنوبی ایتالیا مانند ناپل و سیسیل از بناهای گوتیک به علت حکمرانی فرانسوی‌ها تقلیدهایی صورت گرفت اما ایتالیایی‌ها به طور کلی به سنن هنری خود و از آن جمله به سبک رمانسک وفادار ماندند و به علاوه هنرمندان این کشور در کار فراهم آوردن هنر عظیم رنسانس بودند تا جهان غرب را به راه تازه و شگفت‌انگیز هنر جدید رهنمون شوند.

نقاشی گوتیک ـ نقاشی دیواری و فرسک جای خود را به صنعت الصاق شیشه‌های رنگین داده بود و نقاشی به طور کلی در تصاویر کتب خطی نمودی داشت. در قرن سیزدهم میلادی در فرانسه مکتب بزرگی برای صنعت تصویر کتب به وجود آمد. در دانشگاهها رساله‌های مربوط به علوم طب و خواص داروها وکتب تاریخی و افسانه‌ها و قصص نوشته می‌شد و مصور می‌گشت اما هنوز کتب مذهبی و تقویم‌ها و رساله‌های ادعیه و آداب مذهبی خواهان بیشتری داشتند.

در قرون چهاردهم و پانزدهم میلادی صنعت تصویر کتب تحت تأثیر

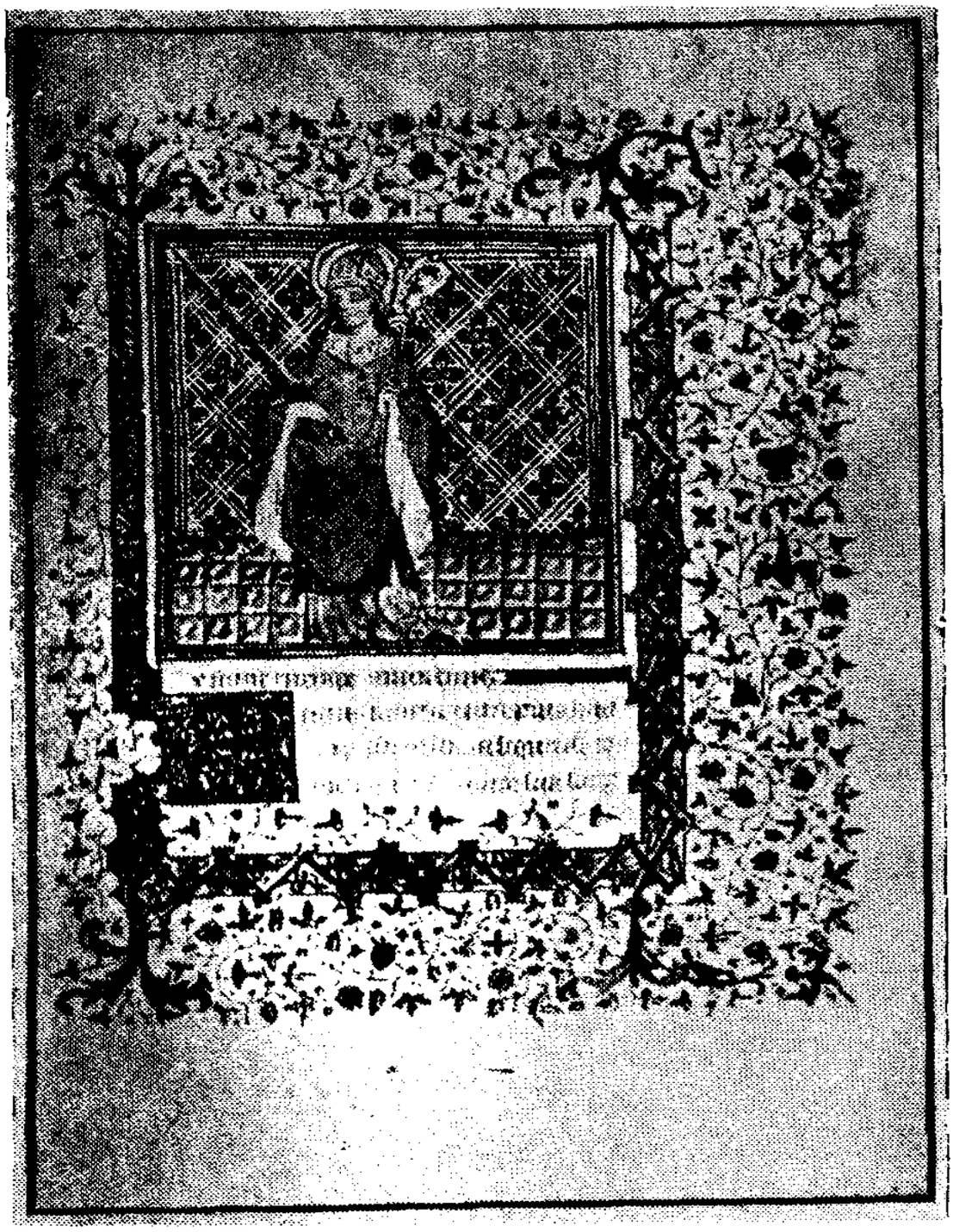
صنعت شیشه‌های رنگین به زیبایی حیرت‌آوری دست یافت. رنگ‌های درخشان، ظرافت خطوط و نقش‌ها، تذهیب و طلاکاری‌های به جا و حواشی مناسب کتب این عهد را ممتاز ساخت. طرح پیچک‌های مو و اسلیمی‌های پیچان، نقش مطبوع و مورد علاقه هنرمندان برای تزیین حواشی بود. غالب صفحات کتب مُذَّهب بود. نقوش حیوان و انسان و پرنده و نقش حیوانات عجیب و غریب که در کاتدرال‌ها دیده می‌شد در صفحات کتب نیز تکرار می‌شود.

کم‌کم تمایل به ناتورالیسم و تقلید از طبیعت که در حجاری‌های گوتیک احساس می‌شد به نقاشی نیز راه یافت. در مینیاتور «ماه دسامبر» در کتاب «ساعات بسیار خوش» صحنهٔ شکار جالب توجهی به مناسبت عید تولد مسیح نقش شده که نمودار کاملی از سبک نقاشی گوتیک است. در این صحنه در قسمت جلو تابلو شکارچیان و سگ‌های شکاری دیده می‌شوند که گرازی را احاطه کرده‌اند. لباس شکارچیان با رنگ‌های خوش و درخشان جلوهٔ مطبوعی دارد. دورنمای تابلو، جنگلی را نشان می‌دهد و دورتر برج‌های قصر رفیعی خودنمایی می‌کند. چنان که ملاحظه می‌شود در این اثر متن اندوده به طلای سابق (تذهیب) جای خود را به نقش دورنماها داده است. ناتورالیسم جای سبک‌های تزیینی و اشکال تجریدی را گرفته است. در میان رنگ‌ها وهیاکل هماَهنگی موجود است و در تمام جزییات، نوید ساعات خوش عید احساس می‌شود. خطوط عمودی دورنمای قصر در فرم درخت‌هاتکرار شده و وحدتی به مجموعه بخشیده است.

از مکتب مینیاتور فرانسه نقاشی به عنوان هنری مستقل برخاست. به علت توسعهٔ فن چاپ، هنر بزرگ تصویر کتب خطی که هنر جالب شرق و غرب بود از میان رفت.

صنایع عاج‌سازی، فلزکاری، منبت‌سازی، پارچه ـ به موازات صنعت تصویر کتب خطی صنایع دیگر نیز در ترقی بودند. مؤمنان خریدار مجسمه‌های عاجی مریم عذرا بودند و دختران جوان طالب آینه‌های کوچکی که در درون جعبه‌های کوچک عاج تعبیه شده بودند. کنده‌کاری روی عاج صنعت مورد توجهی بود و کلیسا و مردم از آن استقبال می‌کردند.

صندلی‌ها ولوازم منزل مزین به منبت‌کاری نیز مورد نیاز مردم و کلیساها بود. جنگل‌های بلوط چوب کافی در اختیار پیشه‌وران می‌گذاشت و تقاضا آنقدرها زیاد نبود که آثار یکنواخت عرضه شود. اطاق‌ها مانند روزگار ما با صندلی‌ها و مبل‌های فراوان و قفسه‌ها و بوفه‌ها پر نمی‌شد. مبل‌های قرون وسطی سنگین و عظیم بودند و مبل‌سازی صنعتی در خور خواص و اغنیا بود.



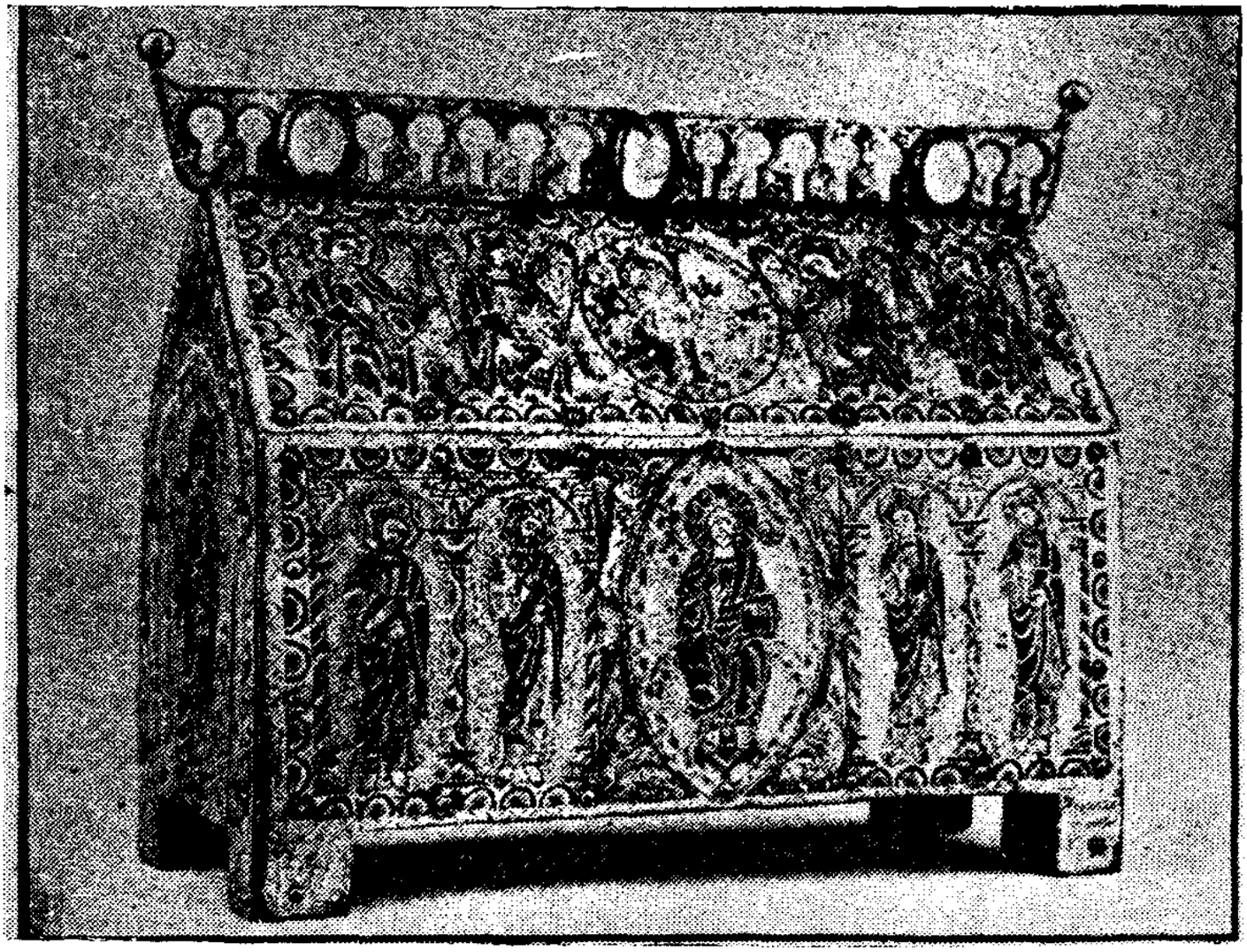
مینیاتور از کتاب ساعات بسیار خوش ـ سبک نقاشی گوتیک فرانسه ـ قرن پانزدهم میلادی

غالباً طرح‌های مورد پسند کلیسا در کار روی چوب نیز تکرار می‌شد.

نقش اثاث کلیسا نیز متناسب با سایر تزیینات انجام می‌گرفت. قرارگاه دستهٔ سرایه (گروه خوانندگان)، منبر وعظ روحانیون و سایر اساس چوبی

کلیسا با ظرافت حیرت‌آوری نقش‌هایی از زندگی روزمره مردم و مؤمنان را منعکس می‌ساخت.

ظروف مقدس کلیسا، خاصه ظروف محتوی آب مقدس پر نقش و نگارتر از پیش شده بود. ترصیع ظروف نقره و طلا به وسیلهٔ جواهرات و یا میناسازی به کمک لعاب‌های رنگین به سبک کلوزونه (Cloisonné) ادامه داشت و اینک سبک شانلووه (Champleve ر.ک. به: تاریخ عمومی هنرهای مصور، به قلم مؤلف، ص ۴۹) نیز صنعت باب روز بود. روی تابوت مسینی که در موزهٔ متروپولیتن در نیویورک نگهداری می‌شود و در قرن سیزدهم میلادی ساخته شده است میناسازی به سبک شانلووه می‌باشد. این تابوت دارای سرپوشی



تابوت فلزی با نقوش برجسته (قرن سیزدهم میلادی)

شیب‌دار و به سبک پوشش‌های سقف‌های شمالی است (شیروانی مانند). تصویر منقوش بر آن عیسی مسیح را در وسط و صاحبان انجیل‌های چهارگانه را گرداگرد او نشان می‌دهد. در وسط سرپوش دایره‌ای برگرد تصویر صلیب و بره کشیده شده است و فرشتگان دایره را احاطه کرده‌اند. لعاب‌های رنگینی که

تابوت مسین را زینت می‌دهند به رنگ‌های آبی سیر، آبی روشن، سبز و قرمز می‌باشند.

آهنگران نیز نهایت مهارت خود را در نقش و ساختمان درهای کلیسا به کار می‌بردند. درهای کلیسا با نقوش طبیعی پرندگان و مارها و یا نقوش تزیینی زینت می‌شدند.

گبلن‌سازی نیز با نقش آدمیان و حیوانات و دورنماهای طبیعی، پارچهٔ جالب توجهی بود که در جشن‌ها و اعیاد، کاتدرال‌ها را زینت می‌داد. اما هرگز این صنعت با وجود وجوه مشابه با صنعت قالی‌بافی مشرق زمین، به پای قالی‌های ایرانی نرسیده است.

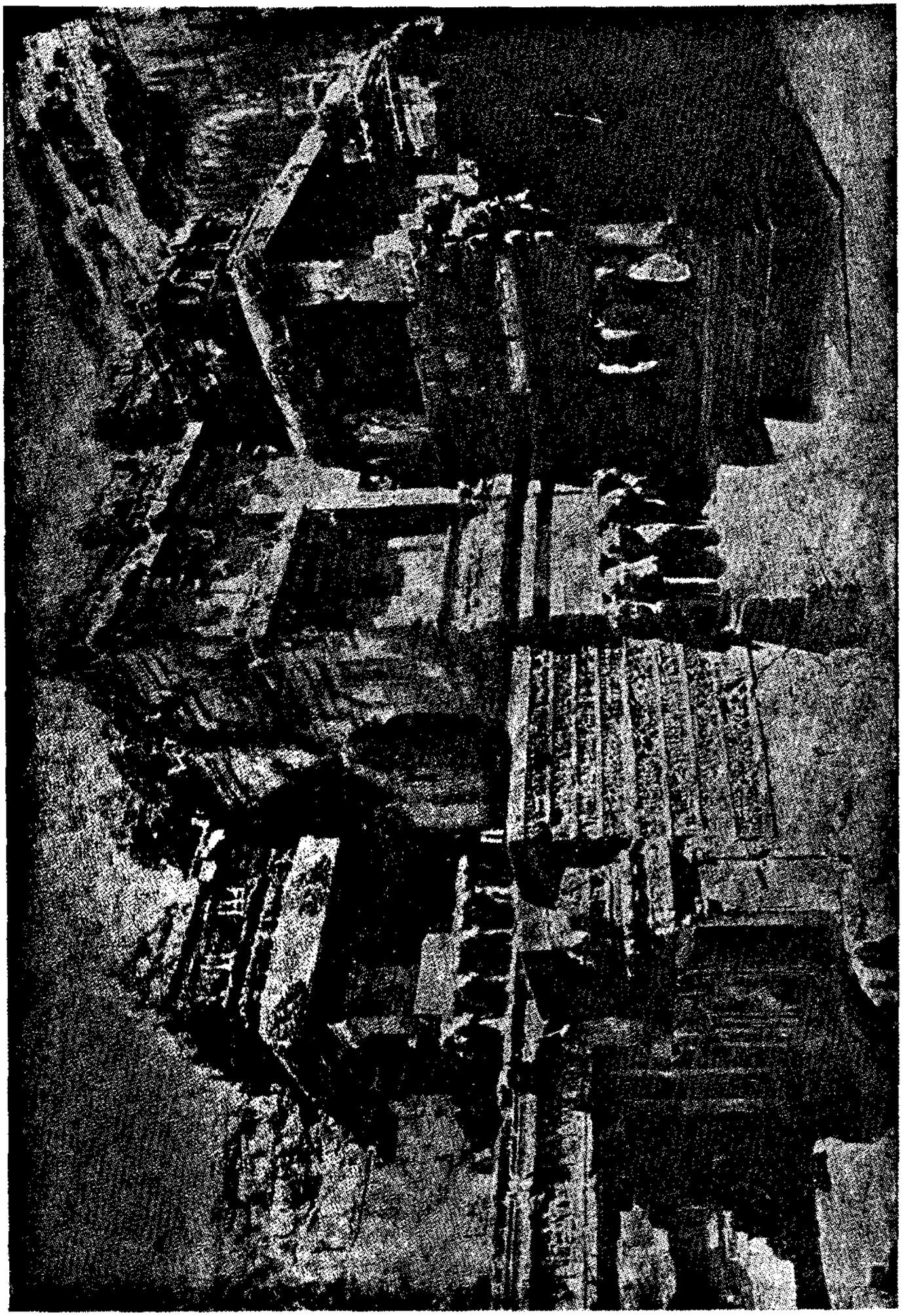
خلاصه

هنر گوتیک تظاهری بهتر از کلیساها نیافت، کلیسا مرکز واحد اجتماعی بزرگی بود که به زندگی شهرنشینی سر و سامان می‌داد. تب‌وتاب و هیجان شدید مذهبی مردم این مرکزیت را تثبیت می‌کرد. شهرها در سایهٔ کاتدرال‌ها بودند و مردم صرف نظر از هر شخصیتی که داشتند در ساختمان کلیساها شرکت می‌کردند و حظ دنیوی و ثواب اخروی می‌بردند. کاتدرال خانهٔ خدا بر روی زمین بود و تجسم زمینی و سمبل مادی جهان معنوی و روحانی و آسمانی به شمار می‌رفت. از نظر معماری فرم اصلی کاتدرال‌ها صلیب کامل بود که رو به مشرق بر زمین خوابانده شده بود و نشانی بود از بدن فرزند خداوند بر صلیب.

کاتدرال‌ها بناهای سنگی عظیمی بودند که پوشش سقف آن‌ها به کمک طاق‌های درونی و نوارهای متقاطع (نوار اژیف) انجام می‌گرفت. تقسیم فشار طاق‌ها بدین وسیله، نیاز به جرزهای مقاومت سنگین را از میان برده و قوس‌های اتکاء بسی سبکتر از پیش (معماری رمانسک) شده بود. هم چنین دیوارهای کور جای خود را به پنجره‌های وسیع و پر از نقش و نگار و مزین به شیشه‌های رنگین داده بود. نتیجهٔ چنین ابتکاری عظمت و روحانیت و زیبایی هیجان‌انگیز کاتدرال‌ها بود. تناسبات معقول و منطقی این کاتدرال‌ها این روحانیت را تأیید می‌کرد. خطوط عمودی نمای خارجی و طاق‌های منعکس

متعدد هیجان و بی‌قراری را بر می‌انگیخت و نظر را از جهان خاکی به عالم علوی می‌خواند.

حجاری و پیکرتراشی گوتیک هر چند هنوز در خدمت معماری بود و زینت شایسته‌ای برای خانهٔ خدا به شمار می‌آمد اما باز دستخوش تحولات و تأمل‌هایی شده بود، از حدود تزیینی مطلق و آرکاییسم پای بیرون نهاده و به رئالیسم و ناتورالیسم گراییده بود. در مینیاتورسازی و صنعت شیشه‌های رنگین، کنده‌کاری به وسیله عاج، گوبلن‌سازی و میناسازی نیز این چنین تکاملی مشاهده می‌شود.



معبد «کیلاشا» یک پارچه از خاره سنگ. هنر هند و برهمنی

فصل پنجم
هنر خاور دور
هنر هند در قرون وسطی
الف ـ هنر هند و برهمنی ـ ب ـ هنر هند و اسلامی

حیرت‌آور است که از مسلک بودا در خود هند کمتر استقبال شد. در عوض بودیسم از سرحدات هند گذشت و در چین و ژاپن انتشار فوق‌العاده یافت. هم اکنون در کشور پر جمعیت هندوستان بیش از سه الی چهار میلیون بودایی زندگی نمی‌کنند (ر. ک. به: هند و همسایگانش، تألیف ویل دورانت، ترجمهٔ مهرداد مهرین) و این خود از عجایب است، زیرا بودا در حقیقت تجسم لطیف فلسفه و اعتقادات سرزمین هند می‌باشد. شاید علت این که بودیسم آن انتشاری را که می‌باید در هند نیافت از این نظر است که بودا «زادن» و سلسله مراتب «توالد» را رنجی عظیم می‌شمرد و این اعتقاد خلاف معتقدات و تمایلات هندوها بود که ترجیح می‌دادند فرزندان زیاد داشته باشند و از ازدواج پیش از وقت نیز که جمعیت هند را روز به روز افزون کرده است طبق سنن قدیم خود دل نمی‌کندند. یا شاید فلسفه «نیروانا» چنان دور از دسترس فهم عامه بود که ناگزیر همان خدایان قدیمی را ترجیح دادند و از انکار و طرد خواهش‌های نفس و فنای فی‌الکل که موعظت بودا بود نه سر در آوردند و نه خیری دیدند. یا شاید به علت‌های دیگر که این کتاب جای بحث آن‌ها نیست. به هر جهت طبقهٔ (Caste) سلحشوران که بودا نیز از میان آن‌ها برخاسته بود در هندوستان تضعیف شدند و برهمن‌ها که همواره منتظر فرصت بودند روز به روز بر اقتدار خود افزودند و خدایان پرستی قدیمی هند یعنی پرستش برهما و مخصوصاً شیوا و ویشنو را از نو احیا کردند. می‌دانیم که بودا شخصاً کاری به کار خدایان نداشت و بحث در بارهٔ خدایان را همواره مسکوت می‌گذاشت.

احیای خدایان پرستی در هند منجر به پیدایی و تکامل هنر هند و برهمنی گردید. از جانب دیگر قوم تاتار شمال هند را مسخر کردند و به نام راجپوت‌ها بر این نواحی سلطنت نمودند. مسلمین در قرن دهم میلادی بود که به مشرق متصرفات خود یعنی هندوستان متوجه شدند و بر قسمت عظیمی از این سرزمین تسلط یافتند. در ۱۵۲۶ میلادی حکومت مغولی هند با پادشاهان مسلمان سلسلهٔ بابر تشکیل شد و این حکومت بر قسمت عمدهٔ هند تا قرن هیجدهم که زمان تسلط استعماری دولت‌های فرانسه و انگلیس بر هند است ادامه یافت.

سرزمین وسیع و پر جمعیت هندوستان کمتر روی وحدت کامل سیاسی به خود دیده است. در قرون وسطی در این سرزمین به حکومت‌های مختلف با مذاهب و سنن و آداب و رسوم گوناگونی بر می‌خوریم. این حکومت‌ها هرکدام مروج هنرهایی با مشخصات متفاوت هستند و ضمناً وجوه مشترک نیز میان این هنرهای متفاوت به چشم می‌خورد. در قرون وسطی دو جریان هنری مخصوصاً در هند قابل توجه است:

۱) هنر هند و برهمنی.

۲) هنر هند و اسلامی.

اولی زادهٔ مذهب پیچیده هندو، تا حدی مغشوش و کمتر منطقی است. دومی ملهم از مذهب عمیق و منطقی اسلام، هنری است محرک که عوامل هنر هندو را به نحو شایسته‌ای با عوامل جدید اسلامی تلفیق کرده است. متأسفانه تحریم تصاویر جاندار در مذهب اسلام، هنر اسلامی هند را از پیکره‌ها و نقش برجسته‌های انسان و حیوان محروم کرده است و این حرمت می‌تواند علت انحطاط مجسمه‌سازی در غالب کشورهای اسلامی باشد.

معماری و حجاری ـ معابد برهمنی (معابد ویشنو و شیوا) بر خلاف معابد بودایی فاقد تالارهای وسیعی بودند که برای عبادت دسته جمعی تعبیه می‌شد. مهم‌ترین قسمت معبد زیارتگاهی مخفی بود که به بت اختصاص داشت و گرد آن معبری برای طواف زائران گشوده شده بود. تنها برهمنان حق ورود به این زیارتگاه را داشتند. طبقات دیگر مردم در فضای خارجی معبد با نثار گل و رقص و آواز مراسم پرستش بت را به جا می‌آوردند. غالباً یک یا

چند تالار سر پوشیده (Mandapam) با مدخل‌های گشوده به زیارتگاه یا بتکده منضم می‌گردید. در این تالار شاه بارعام می‌داد، امور مذهبی و فلسفی و اداری شهر یا ده حل و فصل و رقص‌ها و آوازها اجرا می‌شد و خواندن حماسه‌ها انجام می‌گرفت. داخل این تالارها و هم چنین نمای خارجی معبد برای هدایت مردم با نقش برجسته‌ها و پیکره‌هایی تزیین شده بود که ارزش تزیینی و مذهبی فوق‌العاده داشتند.

از معابد برهمنی سه نوع بتکده مخصوصاً قابل ذکر است:

۱) معابد ویشنو که غالباً در شمال هند بنا شده است.

۲) معابد شیوا که بیشتر در جنوب دیده می‌شود.

۳) معابدی که تلفیقی است میان عوامل هنری بتکده‌های شمالی و جنوبی و در ایالت دکن فرقه‌های مختلف را به طواف می‌خواند.

برای مثال شرح یک معبد شمالی (ویشنو) در اینجا می‌آید. این معبد دارای یک بتکده و یک تالار و یا پیشخوان منضم به آن است، دیوارها و بام‌ها کفت و خشن و دافع حرارت برون می‌باشند. گاه میان آن‌ها یک فضای خالی تعبیه شده است که حرارت هر چه کمتر به درون نفوذ یابد.

ساختمان بتکده مربع شکل است و برج بلندی متشکل از اضلاع محدب بر فراز آن است. بام برج مدور است و شکل آن مأخوذ از بطن (تخمدان) نیلوفر آبی (گل ویشنو) می‌باشد.

قسمت تحتانی برج با پیکره‌های خدایان و الهه‌ها تزیین شده است. در جلو بتکده تالار سرپوشیده با نمای هرمی شکل قرار دارد. حجاران هندو تمام مهارت خود را در تزیین تالارهای سرپوشیده و ستون‌های آن به کار می‌بردند. گاه این تالارها از مرمر سفید ساخته می‌شد و در روی ستون‌ها و دیوارها و سقف‌ها جای خالی از پیکره‌ها و نقش برجسته‌ها و کنده‌کاری‌ها باقی نمی‌ماند.

معبد ویشنو واقع در خاجوراهو (Khajuraho) نمونهٔ جالب توجهی از معابد شمالی است. این معبد بر تلوارهٔ ساده‌ای بنا شده است. بام‌های متعدد هرمی شکل در سایهٔ برج اصلی بر فراز بتکده قرار دارند. گرداگرد برج اصلی برج‌های کوچکتری تعبیه شده و مجموعهٔ پیچیده و موزونی را به وجود آورده‌اند.

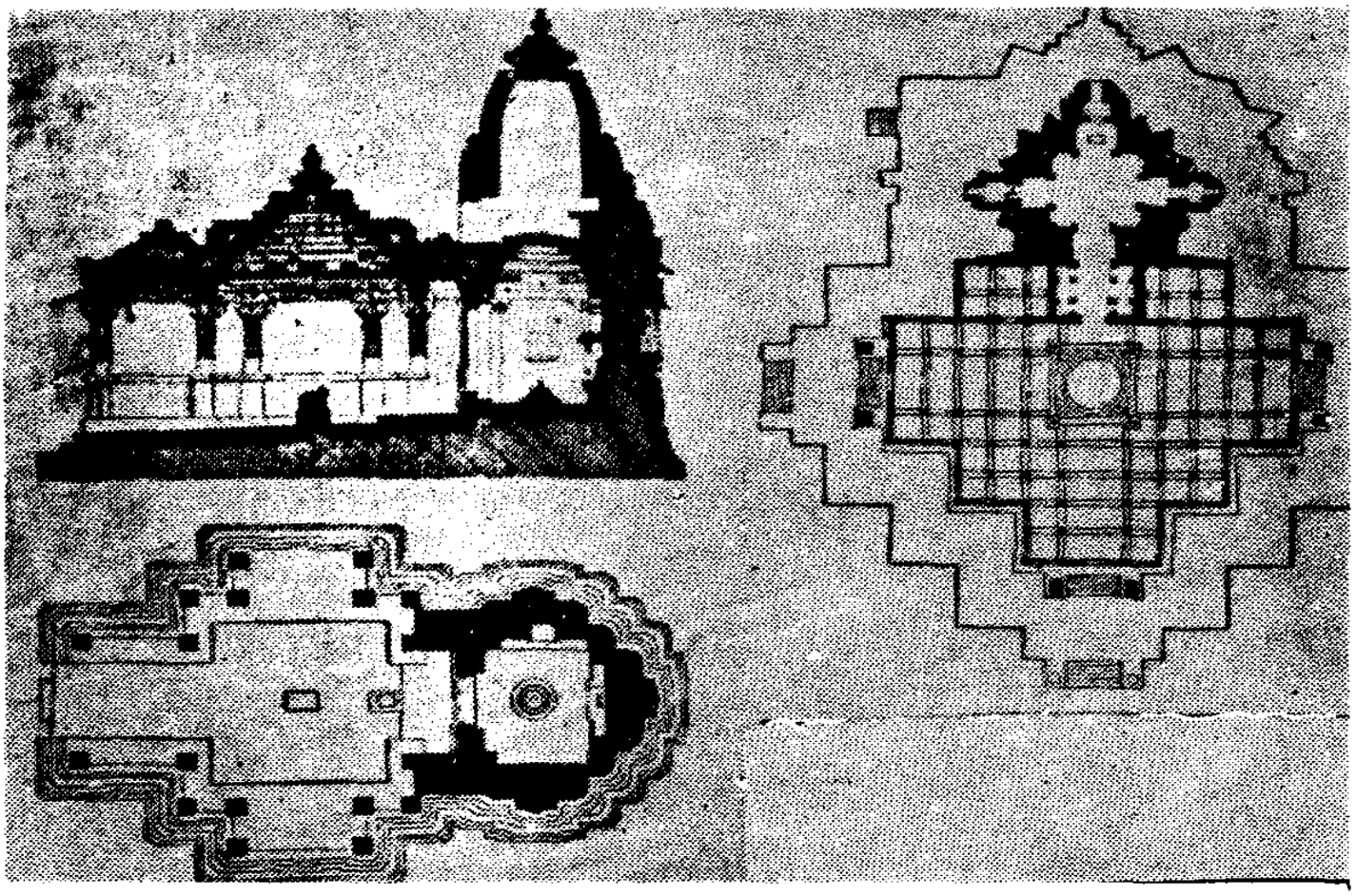
منظرهٔ داخلی گنبد معبد تجاه‌پالا در کوه ابو

معابد جنوبی (معابد شیوا) مفصل‌تر و غالباً دارای بناهای فرعی بیشتر می‌باشند. این معابد در مرکز حیاط وسیع مستطیل شکلی بنا شده‌اند، معابد

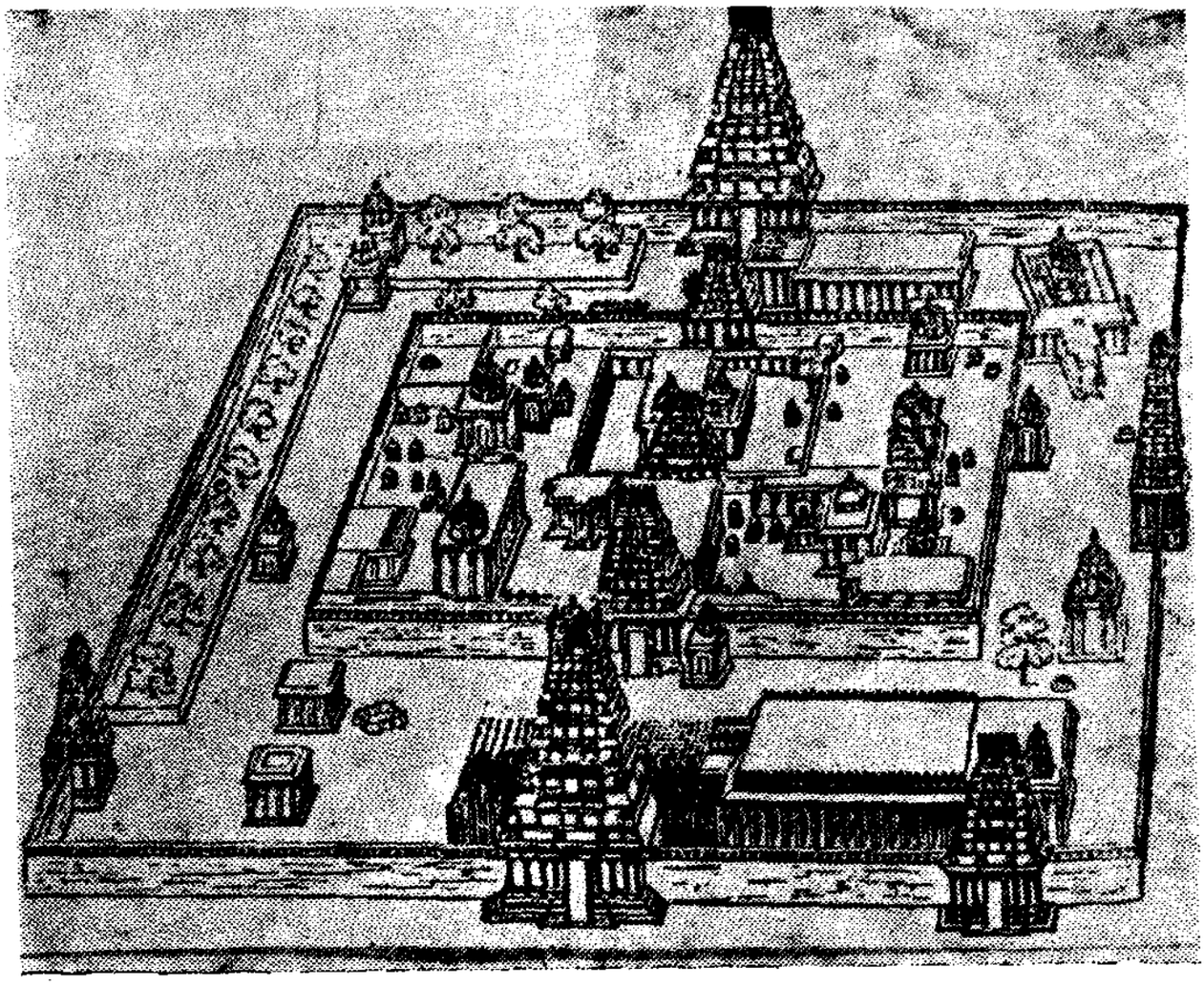
فرعی گرداگرد بتکدهٔ اصلی قرار دارد و تالارهای متعددی منظم به بتکده‌های اصلی و فرعی می‌باشد. استخرهای آب و ایوان‌های مسقف نوید سایه‌ها و حفاظت از گرمای شدید جنوبی می‌باشد. برج‌های عظیم با نقوش خدایان و غولان و حیوانات و گل‌ها بر فراز مدخل‌های معبد تعبیه شده‌اند. طبقات برج‌ها به یک اندازه نیست و هر چه بالاتر می‌رود عقب‌تر کشیده می‌شود. (آیا این برج‌ها زیگورات‌های بابلی را به یاد نمی‌آورد؟)

نوع سوم معابد هندو تقریباً شبیه معابد شمالی (ویشنو) است جز آن که نقشهٔ اصلی بنا به شکل ستاره است. اما پوشش بام‌ها مانند معابد جنوبی است و متشکل از یک سلسله برج‌های کوتاه بر فراز یکدیگر می‌باشد. تزیینات این معابد بسیار پیچیده و درهم است. در هر طبقه از برج‌ها جنگلی از نقوش فیل‌ها، سوارکاران، حیوانات عجیب، خدایان، هیاکل آدمی، نقوش گل و گیاه تجسم یافته‌اند.

جالب توجه در بنای معابد هندو فزونی مخارج کنده‌کاری‌ها و نقوش برجستهٔ بنا است که غالباً ساده می‌باشد. این نقوش بیشتر به قلم‌زنی بر روی



از چپ به راست ۱) مقطع و نقشهٔ معابد برهمنی هند شمالی ۲) نقشهٔ نوع سوم معابد هندو به شکل ستاره ـ تلفیق معابد شمالی و جنوبی



نمای یک معبد برهمنی جنوبی از بالا

فلزات شبیه‌اند تا نقش بر سنگ. خبرگان معتقدند که غالباً مخارج تزیینات معابد هندو سه برابر مخارج اصل بنا تمام شده است. این معابد از جالبترین مناظر هندوستان است و سالیان دراز میلیون‌ها زائر را در سایه‌های خنک خود پناه داده است تا دردها و غم‌های خود را با خدایان بی‌اعتنای خویش در میان نهند.

معابد درون غارها که در هنر هند و بودایی مورد توجه بسیار بود (مانند معابد غار آجانتا) در قرون وسطی نیز از نظر نیفتاده بود. زیرا این گونه معابد حفاظ طبیعی جالب توجهی در برابر باران‌های شدید (برسات) و حرارت تحمل‌ناپذیر تابستان به شمار می‌آمد. در الورا (Elura) زیارتگاه حیدرآباد، معبد عظیم شیوا معروف به کیلاشا (Kailasa) در دل سنگ کنده شده است. مدخل این معبد در دامنهٔ تپه است و برج‌های عظیم مدخل را زینت داده‌اند. آن گاه حیاط قرار دارد و حجره‌ها و خانقاه‌های رهبانان و تالار مسقفی که منظم به بتکده است. این همه در دل سنگ به عمق صد پا کنده شده است. بر دیوار

عظیم معبد، شیوا و زنش پاروتی (Parvati) نشان داده شده‌اند که بر تختی جلوس کرده و ملازمان بر گرد آن‌ها حلقه زده‌اند. غول هزاردستی که رقیب شیوا است در پایین پای شیوا در قعر طاقچهٔ عمیقی منقوش گردیده است. طوری که این مظهر شر و فساد در تاریکی قرار دارد و شیوا و ملازمانش در روشنایی. به کار بردن سایه و روشن و قرار دادن پیکره‌ها در معرض بازی‌ها و جلوه‌های نور و تاریکی، ارزش تصویری و تمثیلی بسیاری به این اثر بخشیده است.

تثلیث خدایان (شیوا ـ برهما ویشنو)

این ابتکار در نقش برجسته‌های غار الفانتا (Elephanta) نزدیک بمبی

نیز رعایت شده است. خدایان سه صورت (برهما ـ ویشنو ـ شیوا) یا مظهر تثلیث خدایان در طاقچه‌ای رفیع قرار گرفته‌اند. هیاکل و صور این خدایان طول تمام طاقچه را گرفته و پشت سر آن‌ها تاریک است، تنها برهما در معرض نور می‌باشد. ویشنو و شیوا در معرض جلوه‌های سایه روشن می‌باشند. طرح قیافهٔ خدایان ساده اما آرایش مو و زینت آلات، دقیق و پیچیده است.

شیوا در حال رقص

معروف‌ترین مجسمه‌های شیوا مجسمهٔ مفرغی جالب توجهی است که این خدا را در حال رقص نشان می‌دهد، زیرا شیوا خدای رقص نیز می‌باشد. در این اثر شیوا یک پا بر موجود کوچک اندامی نهاده و پای دیگر را با حرکت موزونی بلند کرده است. چهار دست دارد که نشان نیروی فوق بشری است. در یک دست طبلی گرفته است و در دست دیگر آتش، شعله‌های آتش از دایره‌ای که سمبل نیلوفر آبی است زبانه کشیده است، شیوا درون این دایره قرار دارد و

با طبل و آتش به دایره می‌زند. این مجسمه رمزی است از رقص شیوا که نیروهای طبیعت را به رقص می‌انگیزد و به زندگی می‌خواند. اما همین خدا که با طبل به رقص و زندگی می‌خواند، ویران کننده نیز هست چنان که با آتش آن چه را که به زندگی خوانده است تباه می‌کند، گر چه نتیجه این تباهی آرامش است. رمز رقص شیوا رمز زندگی است. رمز زادن و مرگ، اما مرگی که نابودی مطلق را به ساحت آن راهی نیست، به عکس این مرگ، ذات زندگی دوباره با صور مختلف است (تناسخ). غایت این تولد و مرگ رستگاری مطلق روح است (ر.ک. به: هنر در طول قرون، تألیف هلن گردنر، صفحه ۳۶۷).

یکی از نمونه‌های نادر حجاری‌های ظریف و متناسب هندو حجاری تولد رودگنگ در معبد مامالاپورام (Mamallapuram) است. در این حجاری برهمن در زیارگاه، خدایان و انسان، فیلان، آهوان، پرندگان و خلاصه تماشگران بسیاری، ناظر زایش رود مقدس گنگ می‌باشند که سیلان می‌یابد تا

مجسمه نشسته برهما ـ حجاری هند در قرن دهم میلادی (موزهٔ هنری متروپولتین)

زمین‌های تشنه و پژمرده را سیراب نماید.

در این حجاری، فیلها، عظیم و انسان‌ها و سایر پیکره‌ها که بر بالای سر آن‌ها قرار دارند کوچک نقش شده‌اند. این نقوش خرد و کلان با هم تضاد عجیبی دارند ضمناً در معرض جلوه‌های نور و تاریکی می‌باشند. سبک نقوش نزدیک به طبیعت است و تناسب میان مصالح و مواد و محتوی شگفت‌آور است.

هنر برهمنی در خارج از سرحدات هند ـ در آغاز عصر مسیحیت در کشور هندوچین مردمی مسکن گزیدند که به خمرز (Khmers) یا کمبوجا (Kam buja) معروفند. این مردم در جنگل‌های استوایی سرزمین خویش شهر مهم آنکور (Anghor) را بنا نهادند. معبد عظیم این شهر یعنی معبد آنکوروات Anghorwat بزرگ‌ترین معبد هندوی خارج از سرحدات هند می‌باشد. مردم کامبوج از نژاد چینی بودند و تحت تأثیر تمدن و فرهنگ هندو قرار داشتند.

بنای عظیم معبد آنکوروات از یک سلسله معابد فرعی متناسب با بتکده اصلی تشکیل یافته است مجموعهٔ بنا در فضای وسیع مستطیل شکلی استوار گردیده است. در گوشه‌های این مستطیل برج‌های عظیم تعبیه شده‌اند.

حیاط‌ها، گذرگاه‌های متعدد ایوان‌ها و رواق‌ها در درون این مستطیل گرد آمده‌اند. برج بتکده به سبک پاگوداها (Pagoda) چینی و پنج طبقه است، چنان که بتکده بر تمام جنگل مسلط بوده است. دیوار ایوان‌ها با نقوش کم برجسته تزیین شده است. در این معابد نقوش جزء بنا است و با آن هماهنگ می‌باشد. صحنهٔ جنگی از مهابهاراتا کتاب حماسی معروف هندو، از حجاری‌های معروف این معبد است که از ذکر آن نمی‌توان گذشت. متن صحنه با نقوش کم برجسته جنگلی را نشان می‌دهد. قشون عظیمی از افراد پیاده و سوار، مسلح و در حال حرکت در این جنگل نقش شده‌اند، نقش هیاکل زیاد برجسته است. حرکت تند اسب‌ها و فیل‌ها یکنواختی حرکت پیاده نظام را جبران می‌کند، چترهای زیاد برجسته تضاد مطبوعی با متن کم برجستهٔ درخت‌های جنگلی دارند.

ب ـ هنر هند و اسلامی ـ با ورود مسلمین به هند پای هنر اسلامی به

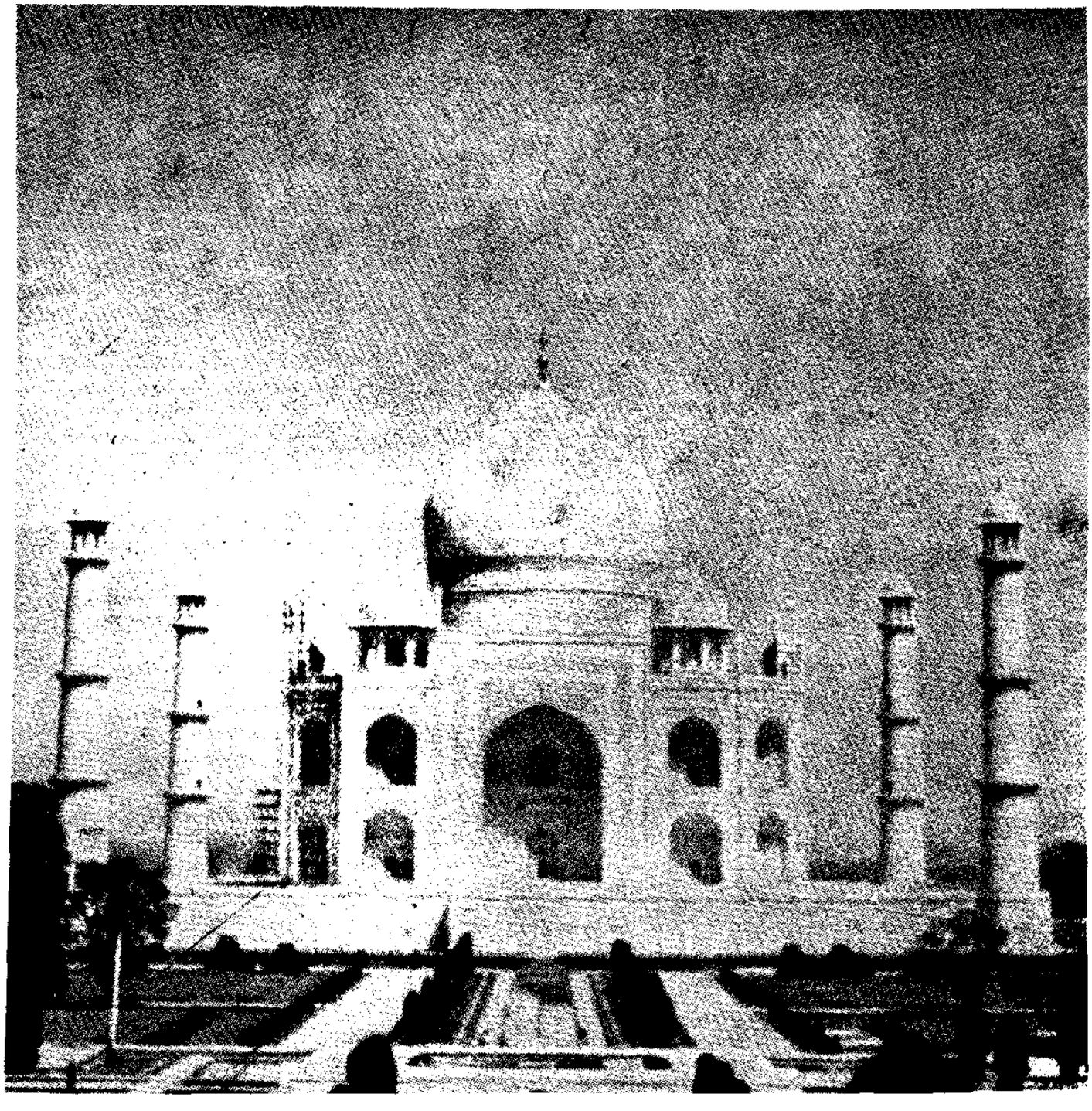
معبد انگوروات (هندوچین)

هند گشوده شد. سلاطین غنی و با اقتدار اسلامی که از سلسلهٔ مغولی بابر بودند مساجد و قصور مجلّل و تالارهای بارعام رفیعی در این سرزمین بنا نهادند. سبک معماری اسلامی هند، همان سبک معماری اسلامی آمیخته با عوامل محلی است. اصول مشخص معماری اسلامی یعنی بنای گنبدها و طاق‌های منکسر، مناره‌ها و طرد پیکرنگاری و نقوش انسان وحیوان در هند نیز عیناً تقلید شده است.

زیباترین بناهای اسلامی هند، تاج‌محل است که شاه جهان برای آرامگاه زن محبوبش ممتاز محل بنا کرده است. (یکی از معمارن مهم تاج‌محل محل استاد عیسی معمار ایرانی بوده است. ر.ک. به: هند و همسایگانش، تألیف ویل دورانت، ترجمهٔ مهرداد مهرین صفحهٔ ۸۵۱)، در وسط باغ بزرگی بنای چهار گوش آرامگاه قرار گرفته است که بر مصطبه‌ای بنا شده است. بنای رفیعی که با یک گنبد عظیم در مرکز و چهار گنبد کوچک در گوشه‌ها پوشش یافته است. بر فراز گنبدها، میله‌های فلزی استوار شده و گرداگرد بنا را مساجد و مناره‌های بلند احاطه کرده‌اند. این بنا در وسط باغ بزرگی ساخته شده است که یادآور باغ‌های ایرانی در اصفهان است و انعکاس بنا در استخر عظیمی که در جلو آن است عمارت چهل‌ستون اصفهان را به خاطر می‌آورد. این بنای یادگاری دارای ظرافت و لطافت و تعادل و دلربایی است. مصالح بنا، جلوه‌های خاص سایه روشن، تنوع عوامل ساختمانی و نقشهٔ صریح این ظرافت و دلربایی را موجب می‌شود. مصالح بنا از مرمر سفید است که با سنگ‌های قیمتی ترصیع یافته است نقوش این سنگ‌های مرصع، نقش‌های لطیف گل و گیاه می‌باشد. بر پیشانی طاق‌های نوک تیز نمای بیرونی، آیاتی از کلام‌الله مجید با خطی زرین نقر شده است.

بنای آرامگاه دارای دوازده پهلوست که چهار پهلوی آن مدخل‌های وسیع است. طاق منکسر بزرگی در مرکز و طاق‌نماهای کوچکتری در اطراف طاق بزرگ، نمای خارجی مدخل‌ها را تکمیل می‌کند. سایه روشن‌هایی ملایم و جاذب بر جلوهٔ این نمای زیبا می‌افزاید. فرم گنبدها مأخوذ از شکل نیلوفری واژگون است و تزیینات ابداعی آن‌ها گلبرگ‌های استیلیزه نیلوفر می‌باشد. در حالی که تزیینات بنا نبشه‌های مقدس و یا مرمرهای سفید مرصّع به سنگ‌های

قیمتی است. مدخل مسجدها با سنگ‌های سرخ شنی مزین است و تنوع جالب میان نمای مسجدها که به قرینه یکدیگر ساخته شده‌اند با نمای آرامگاه، تحرّک شاعرانه‌ای به مجموعهٔ بنا می‌بخشد و این همه مسلط بر باغی سرسبز ساخته و پرداخته شده‌اند. مناره‌های مساجد در میان درختان سر به فلک کشیده جلوه و جلایی روحانی دارند. بنای تاج‌محل کاملاً درخور خوابگاه ابدی ملکه‌ای زیبا و جوان است و جنبهٔ رمزی آن که عشق و وفا را می‌رساند به خوبی در مصالح و مواد بی‌جان منعکس گشته است. نقش انسان وحیوان مطلقاً در تزیینات بنا مورد استفاده قرار نگرفته است.

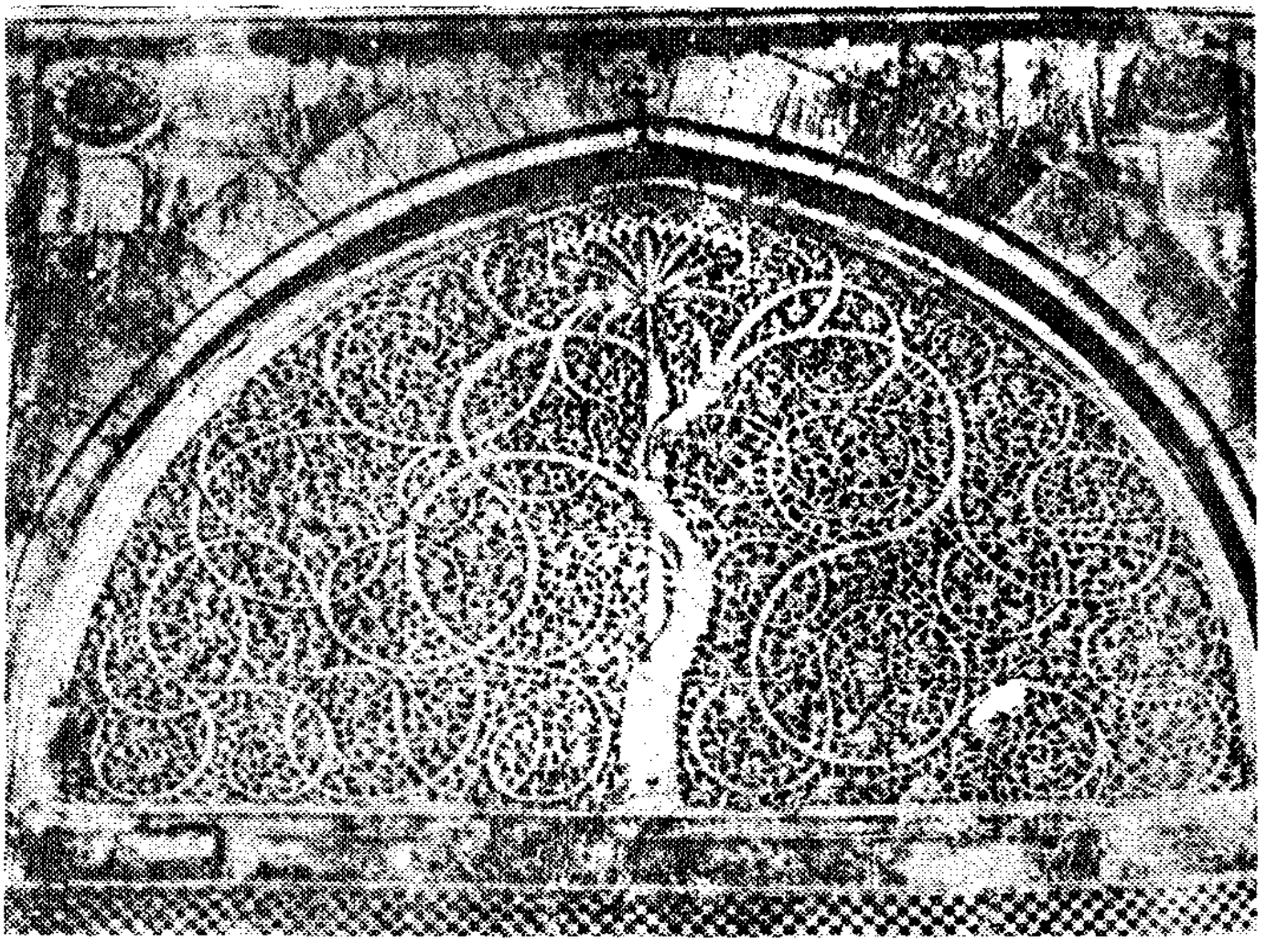


تاج‌محل در آگره

داخل بنای آرامگاه ساده است و با نور ملایمی روشن شده است. این نور از پنجره‌های مشبّک مرمر بر گور شاه و ملکه می‌تابد که زیرگنبد به خواب ابدی فرو رفته‌اند. ضریحی از مرمر مشبّک مزین به حاشیه‌های مرصع با سنگ‌های گرانبها بر گرد مزار است.

پنجره‌های مرمر مشبک مشخصهٔ معماری هندی است. شبکه‌ها به وسیلهٔ اسلیمی‌های متنوع و یا نقوش گل و گیاه تعبیه گشته‌اند.

نقاشی در هند قرون وسطی ـ بعد از نقاشی‌های غار آجانتا که هنر نقاشی هند و بودایی است، این هنر در سرزمین هند رو به انحطاط نهاد، شاید از آن نظر که هندوان نقاشی را هنری لایق شأن خدایان نمی‌شمردند. از سال ۱۵۵۰ میلادی به بعد بود که نقاشی از نو در هند جانی گرفت. اینک آیین بودایی در مسلک برهمنی مستهلک شده و خدایان‌پرستی رواجی شگفت‌آور



پنجرهٔ مشبک ساخت احمد آباد ـ قرن پانزدهم میلادی

یافته بود. حکومت مغولی اسلامی مینیاتورسازی را به تقلید تصویرسازی ایرانی، در هند رواج داده بود و راجپوت‌ها در شمال با توجه به مینیاتور مغولی سبک نقاشی راجپوت را رواج بخشیده بودند. راجپوت‌ها که در شمال هندوستان در دامنه‌های هیمالیا حکومت می‌کردند در حقیقت سبک نقاشی

محلی هندوستان را، در عین حالی که واقف به جریان مینیاتورسازی جنوب و مرکز هند نیز بودند، ادامه می‌دادند. سبک راجپوت دنبالهٔ سبک فرسک‌های غار آجانتا بود. سبکی بود شاعرانه و نمایشگر داستان‌هایی از حماسه‌های رامایانا و مهابهارتا و زندگی خدایان خاصه ویشنو. این مشخصه، نقاشی‌های راجپوت را از فرسک‌های غار آجانتا متمایز می‌کند. زیرا می‌دانیم که موضوع اصلی فرسک‌های غار آجانتا زندگی بودا و تعلیمات او است. تفاوت دیگر میان این دو سبک این است که هیاکلی که در نقاشی‌های راجپوت نقش شده است بر عکس هیاکل غار آجانتا کوچک و ظریف است.

کریشنا و اژدها

یکی از آثار جالب نقاشی‌های راجپوت نقش اژدهای زهرآگینی است که به دست کریشنا کشته می‌شود. در این اثر کریشنا را می‌بینیم که با نیرویی فوق بشری و با حرکتی موزون بدن مار را در دست گرفته است و پا بر سر او نهاده است. همسران اژدها که نیمه انسان و نیمه حیوانند اطراف کریشنا حلقه زده‌اند و برای رهایی جانور التماس می‌کنند. خویشان کریشنا به دنبال گاوان رو به چشمه روانند. در این تابلو رنگ‌ها، صریح و عمیق و خطوط آشکار و قرینه‌سازی رعایت شده است. کریشنا در مرکز تابلو، شخصیت برجسته‌ای

است که نظر را به خود می‌خواند. همسران اژدها در دو طرف او به قرینهٔ یکدیگر نقش شده‌اند و حرکات و حالات آن‌ها عشق و ندبه و التماس را می‌رساند.

نقاشی مغولی هندی ـ مشخصات محلی این هنر کمتر از نقاشی راجپوت است. نقاشان مغولی هند غالباً یا ایرانی بودند و یا در مکتب مینیاتورسازی ایرانی تربیت یافته بودند و آن گاه که در سرزمین هندوستان در خدمت سلاطین مغولی به کار پرداختند از به کار بردن مشخصّات محلی نیز غفلت نورزیدند. نقاشی راجپوت شاعرانه و مذهبی بود و سنن مذهبی و خدایان هندو را منعکس می‌ساخت. هنر نقاشی مغولی منحصراً مینیاتور بود و زندگی دربار سلطنتی و شاه و ندیمانش را در قصور مجلل و باغات سرسبز منعکس می‌ساخت. زن‌های زیبا با ساری‌های لغزان، در باغ‌های مصفا می‌خرامیدند. صحنه‌های شکار شاهی، ضیافت‌های درباری، بزم‌های شاهانه و طرح‌های حیوانات و گل‌ها موضوع اصلی مینیاتورهای مغولی را تشکیل می‌دادند.

جنگ میان دو فیل، مکتب مغولی هند، دورهٔ جهانگیر (قرن هفدهم میلادی)

هنرهای دیگر: کنده‌کاری روی عاج، میناسازی و جواهرسازی، بافت منسوجات ـ جواهرسازی هند معروف جهان است، صنعتگران هندی با شکیبایی تمام و با

مهارتی بی‌نظیر قطعات الماس و زبرجد و فیروزه و مروارید و زمرد را بر روی قطعات طلا می‌نشانند و جلای خاصی به آن می‌دهند. مرد و زن در هند جواهر به کار می‌برند. زین و ساز و برگ اسبان و فیل‌هایی که در مراسم درباری و سان قشون و غیره شرکت می‌کرده‌اند نیز غالباً جواهرنشان بوده است. در کار عاج و منبت‌کاری نیز هندیان مهارت و شکیبایی بی‌نظیری داشته و دارند. ریزه‌کاری‌های عجیب و تزیینات بیش از حد، همواره، چه در ساختمان معابد، چه در ساخت و پرداخت ظروف فلزی، چه در تراش مجسمه‌های خدایان و چه در ترصیع جواهرات، مورد علاقه هندیان بوده است.

منسوجات هندی خود داستان دیگری است موسلین هندی که پارچه‌ای است کتانی گاه با چنان ظرافتی بافته می‌شده است که از حریر و تور نازک گرو می‌برده است؛ بیهوده نیست که به آن پرنیان نام «شبنم صبحگاهی» داده‌اند. حواشی پر نقش و نگار و زری‌های گران بها غالباً زینت ساری‌های زنان هندی است. خوشبختانه هندی‌ها آنقدرها تحت تأثیر تمدن غربی قرار نگرفته‌اند که لباس ملی خود را ترک کنند.

نقش بر روی پارچه‌ها را یا به وسیلهٔ چاپ منتقل می‌کرده‌اند و یا به وسیلهٔ نقاشی. طرز کار یا شبیه صنعت قلمکار ایرانی است و یا نظیر صنعت باتیک (ر. ک. به: تاریخ عمومی هنرهای مصور، جلد اول تألیف مؤلف) در اروپا. امروزه نیز همین روش‌ها در هند معمول است. غالباً از نقاشی نیز برای تکمیل نقوش چاپ شده استفاده می‌نمایند. گاه نیز روی پارچه‌ای که قبلاً در شیر خیسانده‌اند و قابلیت رنگ‌پذیری یافته است نقاشی می‌کنند. به هر جهت دوام و هماهنگی رنگ‌ها در پارچه‌های هندی حیرت‌آور است. در کمتر نقطه‌ای از جهان زنان لباسی به زیبایی لباس زنان هندی (ساری) دارند.

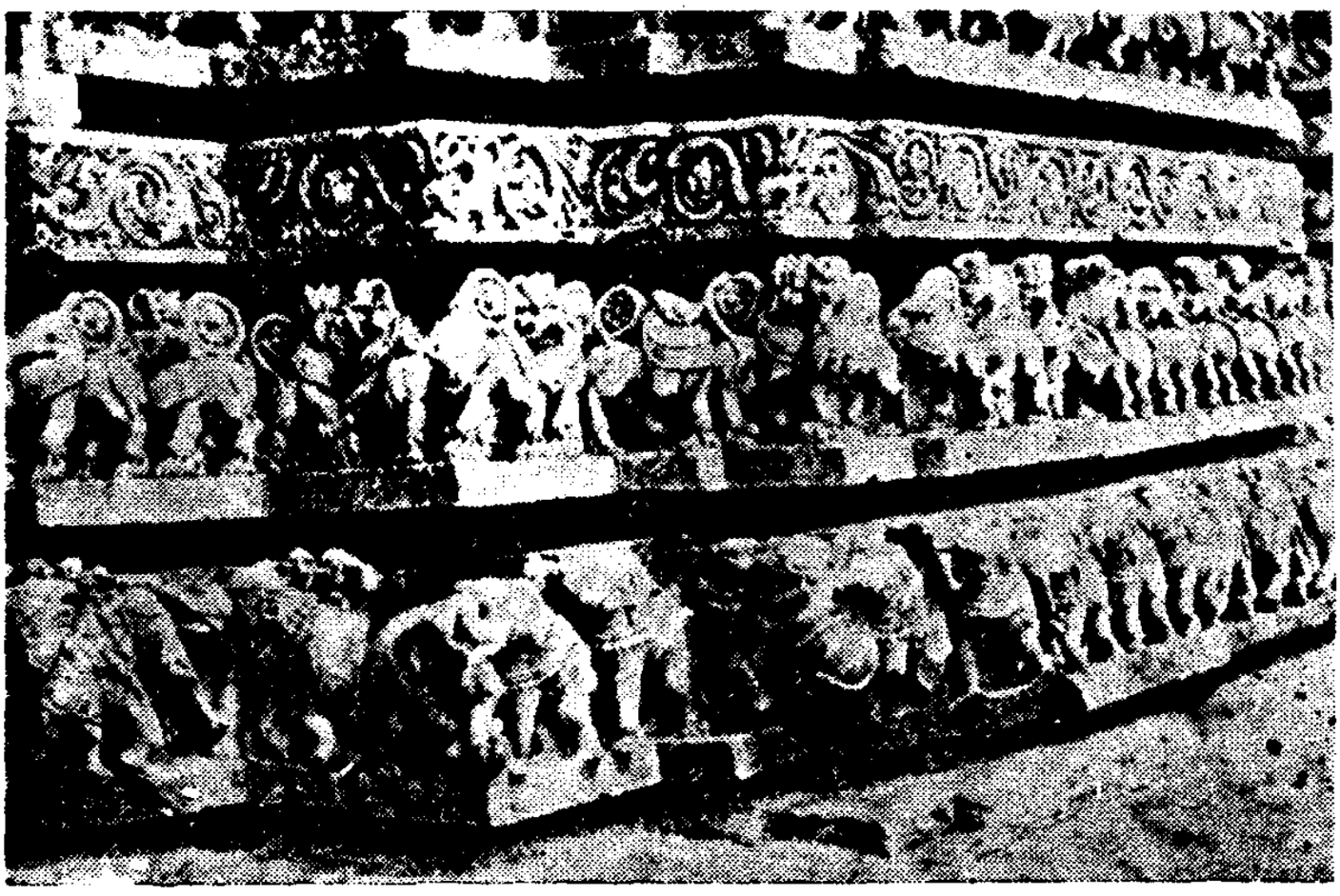
شال‌های کشمیر ظریف و دقیق بافته می‌شوندو نقش‌ها ضمن بافت تعبیه می‌شوند. نقش عمدهٔ شال‌های کشمیری که غالباً از پشم گوسفند بافته می‌شوند، بته‌جقه و یا طرح استیلیزه سرو است. نقشی که از ایران به هند رفته است هر چند ایرانیان آن را بته کشمیر هم می‌گویند!

نقاشی مغولی دوران اکبر در اکبرآباد ـ موزهٔ هنرهای زیبای بوستون

خلاصه

هنر هند هنری است مذهبی و از قدیمی‌ترین ادوار تا زمان تسلط کشورهای مغرب زمین بر هند، همواره در خدمت مذهب ـ بتکده، خدایان و یا مسجد ـ بوده است.

هنرمند هندو ناگزیر از پیروی قواعد خاص هنری است که سالیان دراز است تدوین گردیده است. هم چنین هنرمند هندو جزء طبقه‌ای خاص و ناگزیر از پیروی آیین طبقاتی بوده است. در بعضی از مذاهب هندو ریاضت خاص و تقوا و پاکدامنی علاوه بر دانستن رموز و قوانین هنری برای این طبقه توصیه شده است. در هنرهای باستانی و هم چنین در هنر قرون وسطایی هند، توجه به فرم و تزیینات بیش از حد، همواره وجود داشته است. هر چند مسلک بودا در تجدید حیات مذهب برهمنی مستهلک گردید اما چه در آیین بودا و چه در برهمنیسم هندو، معبدسازی نمازی بود به درگاه خدا یا خدایان. در قرون وسطی معابد عظیم برجی و معابد غاری به نام ویشنو وشیوا ساخته شد. برون و درون این معابد با هزاران پیکره و نقش برجسته از زندگی ویشنو و شیوا و یا با قهرمان‌های داستان‌های حماسی مهابهارتا و رامایانا تزیین یافت.



جنگلی از فیلان ـ نقش برجسته در معبد هالبید نزدیک میسور (۱۱۱۷ـ ۱۲۶۸۹ میلادی)

مسلمین معماری اسلامی را به هند آوردند و مساجد و آرامگاه‌های زیبا و متناسبی در قلمرو سلطنت خود ساختند و عوامل معماری محلی را با عوامل معماری اسلامی و ایرانی به هم آمیختند.

در نقاشی نیز دو سبک مهم به موازات هم در هند قرون وسطی وجود داشت. یکی سبک راجپوت که ادامهٔ فرسک‌های غار آجانتا بود ـ منتهی با معیار کوچکتر ـ و خطوط صریح و رنگ‌های درخشان، مشخصهٔ جالب آن به شمار می‌آید. دیگری نقاشی مغولی هند که رهاوردی بود از جانب مغرب هندوستان یعنی ایران و تحت تأثیر مینیاتورسازی ایرانی که در مکتب هرات به نهایت اعتلای خود رسیده بود، قرار داشت.

در خاتمه باید گفت که هیچ ملتی مانند ملت هند این همه آثار هنری به وجود نیاورده است در عین این که هیچ آثار هنری هم این همه در معرض تاراج همسایگان و ملل دیگر قرار نگرفته است. متأسفانه هندو بت‌های خراب و معابد ویران راکه دست بیگانگان لمسشان کرده بود رها می‌کردند چه آن‌ها را نجس می‌شمردند.

ثروت بیکران سرزمین هند ـ تضعیف روح سلحشوری هندی‌ها که تا حدی معلول آب و هوای این کشور است و تا حد زیادی معلول مذاهب و فلسفهٔ خاص هند می‌باشد ـ همواره اقوام و ملل دیگر را از دور و نزدیک به هند فرا خوانده و هر چند صباحی مهاجم و غارتگری از این خوان، نعماتی به یغما برده است.

جالب در هند، روح تساهل مذهبی است. آیا در آخرین تحلیل این همه صلح‌طلبی و خنده بر حرص و آز بشری را نمی‌توان نتیجه تعالیم بودا شمرد؟ تعلیم بودا که به هر جهت راه خود را در مذاهب دیگر هندو به سهولت یافته است. و این از عجایب هند است که در غالب شهرهای مهم آن، مسجد و کنشت و بتکده را در کنار هم می‌بینیم.

فصل ششم
هنر سرزمین چین در قرون وسطی
از ۶۹۰ میلادی

جلگهٔ ایران که بسان پلی شرق را به غرب می‌پیوندد، همواره مرکز تألیف هنرها، عقاید، تمدن، فلسفه و علوم جهانی بوده است، ضمن آن که هنر درخشان و لطیف این سرزمین، پایه و مایهٔ هنرهای غالب همسایگان نزدیک و حتی دور گردیده است. در روزگاران پیشین هنرمندان چینی فلزکاری و کاشی‌سازی و میناسازی را از ایرانیان آموخته بودند. از جانب دیگر پارچه‌های چینی با نقش و نگارهای لطیف و عجیب از راه ایران بود که به مغرب زمین صادر می‌یافت. فتوحات مغول، نفوذ هنری خاور دور را در متصرفات مغولی و در اروپا گسترش داد.

اروپای قحطی‌زده و تهیدست قرون وسطی، داستانهای بسیار از ثروت و تجمل سرزمین پهناور چین شنیده بود. ساخته‌های هنری و منسوجات ابریشمی چینی این داستان‌ها را تأیید می‌کرد و همین داستان‌ها بود که سیاحانی چون مارکوپولوی ونیزی را به چنان سفر دراز و پر حادثه‌ای برانگیخت. مارکوپولو به چین رفت و به دیدار قصر سلطنتی در پکن و سیاحت شهر هانک‌چو (Hang chow) نایل آمد.

چنگیز خان مغول با فتح چین، به امپراطوری سونگ (Sung) در چین خاتمه داد. هر چند پسر و جانشین او قوبلای خان تمدن و فرهنگی را که در دوران امپراطوری سونک در چین به کمال رسیده بود، هم چنان ادامه داد. امپراطوری دودمان سونک که پس از خاتمه اقتدار خاندان تانگ در چین آغاز گشت دومین دوران طلایی تمدن چین محسوب می‌گردد. خاندان سونک به وسیله مغولان از شمال چین به جنوب رانده شدند و در جنوب مستقر گردیدند و شهر هانک‌چو را به پایتختی برگزیدند. در سال ۱۲۸۰ میلادی بود که

چنگیزخان جنوب چین را نیز مسخر کرد و امپراطوری دودمان سونک را به کلی برانداخت.

دودمان یونک سیصد سال تمام بر سرزمین پهناور چین به حکمرانی مشغول بودند. در عهد امپراطوری آن‌ها هنر نقاشی، سفالگری، کاشی و چینی‌سازی در این کشور به نهایت کمال رسید تا آن جا که می‌توان بحث در بارهٔ هنر چینی قرون وسطی را به هنر دوران سونگ جانشینان چینی آن‌ها امپراطوران مینک منحصر کرد. شهر هانک‌چو پایتخت جنوبی چین در قرن دوازده میلادی از متمدن‌ترین شهرهای جهان به شمار می‌آمد.

دوران امپراطوری سونک در چین قابل مقایسه با عهد رنسانس در اروپا است. در این عهد توجه به ادوار گذشته معطوف گشت. اصول اجتماعی و قوانین اداری که کنفوسیوس وضع کرده بود از نو احیا گشت. همچون عهد رنسانس در اروپا شعرا، منقدان آثار هنری، نقاشان، فلاسفه و سیاستمداران بزرگ در این عهد در چین به وجود آمدند و هنر دورنماسازی در این عهد به اوج زیبایی و لطافت رسید.

اصول مراقبه بودایی یا ذن (Zen) ـ می‌دانیم که قرن ششم میلادی آغاز انتشار مسلک بودا در سرزمین چین می‌باشد. چون این مسلک در غالب اصول به طرز تفکر پیروان دائو نزدیک بود خیلی سریع در این منطقه و خاصه در چین جنوبی قبول عام یافت. چنین طرز تفکری یعنی طرز تفکر دائویی ـ بودا است که بر کلیهٔ آثار هنری سرزمین چین و مخصوصاً در شعر و نقاشی این کشور تأثیر نموده است. این چنین اعتقادی الهام هنرمندانه را نتیجه ذن یعنی مراقبه می‌داند. ذن یعنی: «سر به جیب تفکر فرو بردن در عین آرامش» که در حقیقت مبنای تعالیم بوداست. مراقبت و تفکر، به تسلط بر نفس و لذات حاصله از ترک لذات مادی منجر می‌گردد که اساس آزادی واقعی است، آزادی از قید کلیهٔ قیود مادی.[1]

اصول مراقبه در مسلک بودا را در سرزمین چین می‌توان چنین خلاصه کرد: جهان کتاب منشوری است برای تفکر و مراقبه، کلمات و جملات یک

---

۱ - (رجوع شود به کتاب هنر در طی قرون تألیف هلن گارنر ص ۳۷۹ و هم چنین به کتاب روش مراقبه تألیف الن واتز The Way of Zen by Alan watts).

نوشته به خودی خود بی‌ارزشند و تنها وقتی که ما را به مطلبی، بـه هـدفی و اعتقادی راهبری می‌نمایند دارای ارزش می‌گردند. جهان خلقت که در برابر ما گسترده است کتابی است که خط نوشته‌های آن که اجزاء جهان باشند ما را به هدفی عالی، به هدف از خود رستن و طعم آزادی را چشیدن هدایت می‌کنند. داستان هوئن‌شا (Höen Sha) مثال خوبی برای تأیید این مطلب است این مرد دانشمند خود را برای موعظه جمع کثیری آماده ساخته بود، آن گاه که از منبر بالا رفت تا خلق را با گفتار خوش خویش راهنمایی کند، آوای مرغی از همان نزدیکی‌ها به گوش رسید که خوش‌تر از واعظ دانشمند می‌خواند. واعظ سکوت نمود و از منبر به زیر آمد و بانک مرغ را برای هدایت مریدان کـافی دانست.

منظره‌سازی ـ درختان بید و پل ـ نقاشی چین متعلق به عهد خاندان سونگ
(قرن سیزده میلادی) (موزه هنرهای زیبای بوستون)

یعنی: اگر چشم جهان‌بین داشته باشی، حقیقت جاودانی را که در کـلیهٔ اجزاء عالم متجلی است به چشم جان خواهی دید. در آوای یک مرغ، در یک

شن ناچیز، در زمزمهٔ آب و در عظمت کوه، حقیقتی را که پیوسته وجود دارد، حقیقتی را که در هر تولدی می‌شکفد اما هرگز میرا نیست تشخیص خواهی داد.

نقاشی ـ افکار عرفانی و اصول مراقبه بوادیی الهام‌بخش هنرمندان چینی و ژاپنی در قرون وسطی است، و هنر نقاشی مخصوصاً به حد وافر از این الهامات برخوردار است. عشق به طبیعت و آن چه که در این جهان، آفریده شده است، پیوستگی آدمی هم چون جزیی از عالم وجود به مجموعه‌ای که جهان آفرینش است و هماهنگی و همدردی میان این جزء با کل که به وسیلهٔ مراقبه و تفکر می‌باید انجام گردد اعتقادی است که هنرمندان چینی و ژاپنی را در راه هنر و مخصوصاً هنر نقاشی هدایت می‌کند.

عشق به طبیعت، منظره‌سازی را در سرزمین چین صدها سال پیش از آن که هنرمندان اروپایی مناظر طبیعی را موضوع تابلوهای نقاشی خود قرار دهند به اوج تکامل رسانید. نقاش چینی، با همدردی و شناخت کامل عوامل طبیعی به کار می‌پرداخت و طبیعت و زیبایی را بدون شائبه سودپرستی منعکس می‌ساخت. دورنما را به زبان چینی شان سوی (Shan Sui) می‌گفتند که به معنای کوه‌ها و آب است. نقاشان چینی آن چنان مفتون کوه‌ها و آب‌ها بودند که پس از سالیان دراز مطالعه در خطوط و مشخصات این دو عامل اساسی منظره‌سازی، طرح‌های تجریدی بی‌شماری از انواع کوهها و آب‌ها به وجود آوردند. برای ترسیم کوه‌ها، شانزده طرح تجریدی و قراردادی به وجود آمده بود. در هر منظره بسته به وضع طبیعی دورنمایی که مطرح بود، بسته به فصل و انواع گیاهان از یکی از این فرم‌های شانزده گانه استفاده می‌گشت. گاه فرم کوهها گاه هم چون امواج آب پرچین و شکن گاه بسان دندان‌های برآمده و شکاف‌دار اسب ترسیم می‌گشت. فرمول‌ها و قواعد هنری پس از ممارست و مطالعهٔ دقیق طبیعت به وسیلهٔ اساتید بزرگ به وجود آمده بود. چیان پین (Chinan pin) معلم چینی در بارهٔ نقاشی آب‌ها اینگونه راهنمایی می‌کند: «برای ترسیم آبهایی که دائماً در حرکت می‌باشند، برای ترسیم آبهای ژرف یا کم‌عمق، آب رودخانه، یا آب نهر، آب خلیج یا آب اقیانوس چه باید کرد؟ واضح است که چشم، فرم واقعی این آبهای سیال و لغزان را نمی‌تواند به طور

دقیق ترسیم نماید، چه شکل آبهای جاری دائماً در تغییر است. اما آیا نقاش باید از ترسیم آبهایی که در جریان و سیلان و ریزشند چشم بپوشد؟ شک نیست که جواب این پرسش منفی است، هنرمند باید به مطالعهٔ دقیق آبهای گوناگون بپردازد تا به مشخصات عمومی هر گونه آبی وقوف یابد. آبی که گویی در حال جهش در رودخانه‌های عظیم می‌غرد و فرود می‌آید، آبی که آرام و زمزمه‌کنان در نهر جریان دارد، آبی که در اقیانوس گاه آرام و گاه شکن است، آبی که سیلاب‌وار فرو می‌ریزد و آبی که عاشقانه بر لبهای ساحل بوسه می‌زند. نقاش باید گونه‌گونی آبها را با دقتی هنرمندانه بنگرد و به آنها بیندیشد و بعد از آنکه چشم و حافظه او از دیدار و تصور همه گونه آب سیراب گشتند، روح او نیز اشباع می‌گردد و جز به همین یک موضوع نمی‌اندیشد. آنگاه نقاش احساس وقوف کامل و آرامش مطلق می‌کند. اینک می‌تواند به خلوتگاه خود پناه ببرد و به مراقبه بپردازد و سر به جیب تفکر فرو برد و سپس به کارگاه خود رو آورد و با طلوع آفتاب که خود نیز آرامش‌دهندهٔ روح اوست و به شکوفایی طبعش مدد می‌رساند به کار آغاز کند و کوشش نماید تا تحرک و لغزیدن و خزیدن و جریان و سیلان و ریزش آب را در صورتهای قابل تجسم منعکس سازد، نه اینکه تنها به تقلیدی ظاهری از آنچه دیده است اکتفا نماید. هنر نقاش در این است که بکوشد با علایم و اشارات (سمبلها) و طبق قواعد معین آنچه را که احساس کرده است و به یاد دارد نقش کند.» (ر. ک. به: هنر در طی قرون، هلن گاردنر، صفحه ۳۸۱).

آنچه گفته شد، تا حد زیادی مبین رنجی است که نقاشان چینی در راه خلق آثار هنری بر خود هموار می‌کرده‌اند. چنانکه گفته شد اساس کار آنها بر مطالعه و تحقیق و تفکر و مراقبه استوار بود. در حقیقت، هم حس و هم تفکری آمیخته به ریاضت برای ترسیم لازم شمرده می‌شد. و این چنین تربیت هنری، به قلم نقاش آنچنان تسلط و قدرتی می‌بخشید که با سرعتی بی‌نظیر به کار می‌پرداخت. بیهوده نیست که مهارت نقاشان چینی ضرب المثل است و داستان‌هایی که در مورد نقاشان چینی قرون وسطی تا روزگار ما بر جای مانده

است اشاره به این سرعت اعجاب‌آور و مهارت باور نکردنی[1] آنان دارد.

نقاشان چینی در عین حال از تربیت دست‌ها و طرق ساختن و به‌کار بردن مرکبهای خاص و قلم‌موهای ظریف که وسایل مادی خلق اثر هنری به شمار می‌آید نیز غافل نبودند. هنرمند چینی واقف بود که هر خطی ـ کشش هر قلمی ـ بر طومار یا دیوار رساننده موضوعی است که ذهن خلاق هنرمند را به خود مشغول داشته است. آنها عقیده داشتند جهت حرکت قلم‌مو مبین حرکت مغز هنرمند است. جهت این حرکت، سرعت و قدرت و تحمل مغز بارآور هنرمند را نشان می‌دهد. تأثیر اثر هنری، نتیجهٔ حرکت خاص مغز است که به وسیلهٔ قلم پدیدار می‌گردد. تسلط کامل بر قلم‌مو، توأم با اندیشهٔ ظریف، اثر هنری با ارزشی به وجود می‌آورد.

مقایسهٔ نقاشی چینی با نقاشی اروپایی کاری بی‌مورد است. دکتر برتولدلافر (Berthold Laufer) در کتاب «یک منظره از وانک وی»

---

۱ - از آن جمله داستان‌های زیر معروف‌اند «کوکای چی بزرگترین نقاش بودایی، به دختر همسایه دل‌باخت و چون با بی‌مهری دختر مواجه شد تصویر او را بر دیوار خانهٔ خود کشید و خاری در قلب او نقش کرد. دختر بیمار شد. کوکای چی نزد دختر رفت و دختر این بار دلبستگی نشان داد. کوکای چی به خانه رفت و خار را از دل نقش دختر زدود. پس دختر شفا یافت.» (رجوع کنید به کتاب مشرق زمین گاهواره تمدن ـ چین و ژاپن ـ تألیف ویل‌دورانت، ترجمه آریان‌پور صفحه ۱۰۱۴). نقاش دیگر و وتائوتزه به فرمان خاقان مأمور طرح کوهها و دریاهای چیالینک شد. نقاش به محل مورد توجه خاقان رفت و بی‌آنکه طرحی تهیه کند بازگشت و گفت که تمام آن را از بر دارم. پس به خلوتی رفت و دورنماهایی از مناظر محبوب خاقان، به طول صد میل نقش کرد. (هنر در طی قرون، گاردنر، صفحه ۳۸۱). داستان مرگ این نقاش از داستانهای جالبی است که به ما رسیده است: گویند چون عمرش به درازا کشید غاری در دل دورنمایی بر دیوار نقش کرد و به درون غار رفت و دیگر باز نگشت و نیز این داستان: هان یو روزی در مسافرخانه‌ای تصویر مینیاتور گرانبهایی به چنگ آورد. این تصویر بسیار کوچک بود ولی صورت یک صد و بیست و سه انسان و هشتاد و سه اسب و سی حیوان دیگر و سه ارابه و دویست و پنجاه و یک شیئی را در برداشت. می‌گوید سخت اندیشیدم زیرا نمی‌توانستم باور کنم که این همه عظمت کار یک تن باشد. به هیچ بهایی حاضر نشدم آن را از دست بدهم. سال بعد شهر را ترک گفتم و به هویانک رفتم. روزی هنگامی که با چند بیگانه دربارهٔ هنر بحث می‌کردم تصویر را به ایشان نشان دادم در میان آنها مردی به نام چائو، چون تصویر را دید گویی حالش دگرگون شد و سرانجام گفت من در جوانی این را از روی تصاویر گنجینهٔ سلطنتی کشیدم. بیست سال پیش گم شد. بی‌درنگ تصویر را به چائو پیشکش کردم.

نقاشی چینی را با موسیقی اروپایی قابل مقایسه می‌شمارد و عقیده دارد که طومارهای نقاشی چینی در دوران امپراطورهای خاندان سونگ با کمپوزیسیون دقیق، هماَهنگی، عمق اندیشه و احساس قابل مقایسه با موسیقی بتهوون است، و در خط و رنگ و ظرافت و زیبایی با موسیقی موزار. این مقایسه، اگر هم واقعاً کار صحیحی نباشد باز رسانندهٔ این مطلب است که منتقدان غربی به عظمت نقاشی چینی اذعان دارند.

مشخصات نقاشی چینی

۱) ترجیح جوهر و روح اشیاء بر ظواهر مادی و در نتیجه گرایش به تجرید و سمبلیسم و توجه به القاء و بنابراین دوری از رئالیسم.

۲) عشق به طبیعت و احساس همدردی و هماَهنگی کامل میان جمیع موجودات جهان که نتیجهٔ تعالیم بودایی است.

۳) اعتقاد به لزوم تفکر و مراقبه (ذن).

۴) نهایت ظرافت که نتیجهٔ به کار بردن قلم موهای ظریف و مرکب خاص چین بوده است.

۵) به کار بردن حداقل رنگ (چنانکه نقاشان چینی غالباً یک رنگ و سایه‌هایی از همان رنگ ـ مثلاً برای سیاه خاکستری و آبی کم رنگ ـ به کار می‌برده‌اند. و حداکثر احساس مورد نظر را با همان رنگ‌های محدود القاء می‌کرده‌اند).

۶) عدم مراعات علم مناظر و مرایا (پرسپکتیو).

۷) شکیبایی و تحمل زیاد هنرمند و تربیت فوق طاقت بشری او برای رسیدن به کمال هنری.

۸) ترجیح خط و جنبش و تحرک خطوط بر رنگ. (نقاشی چینی یک نوع رقص دست نقاش است که از خط چینی زاده شده است و با همان ابزار خطاطی انجام می‌شود. خطوط در نقاشی چینی با حرکات موزون و جنبش‌های مهارت‌آمیز به راحتی ادامه می‌یابند. دقت و ظرافت و ترکیب خطوط، نتیجهٔ ممارست بی‌نظیر نقاش است).

۹) ترجیح نقاشی گل‌ها مخصوصاً نیلوفر آبی و حیوانات خاصه اژدها و اسب و پرندگان خاصه سیمرغ و عنقا و خلاصه، ترجیح مناظر طبیعی بر نقش

انسان (اشخاصی که در نقاشی چینی منعکس شده‌اند غالباً سالخورده و شبیه یکدیگرند. چینی‌ها با وجودی که مردمی بد بین نبوده‌اند اما از غایت علاقه به خرد و فلسفه، همواره ترسیم پیران را بر جوانان ترجیح داده‌اند و اساساً گویی جهان را از چشم پیران می‌دیده‌اند و به دید جوانان چندان اعتقادی نداشته‌اند. با در نظرگرفتن این مسئله که چنان تربیت هنری دقیقی جوانان را پیر می‌کرده است.)

شاید جهان هرگز آثاری به ظرافت نقاشی چینی به خود ندیده باشد. آثاری که عکسبرداری از صورت ظاهر اشیاء نیست بلکه کوشش دارد روح و جوهر اشیاء را بنمایاند و القاء کند؛ آثاری که در عین حال با چند ضربه قلم‌مو و با رنگ‌های محدود وزن و روح و کیفیت و جنس ملایم عالم واقع را منعکس ساخته است. نقاشی چینی هنری است روحانی و در عین حال سرشار از زندگی.

کاخ تابستانی در پکن

معماری و حجاری – معماری در نظر چینیان از جمله هنرهای فرعی

به شمار می‌آمد. هم اکنون در سرزمین پهناور چین تعداد معابد قدیمی که ساختمان آن‌ها قبل از قرن شانزدهم میلادی انجام شده باشد معدود است. و این معابد انگشت شمار نیز در عظمت و جلال هرگز به پای معابد هندی نمی‌رسد.

شاید اعتقادات عرفانی، بنای خانه‌های خاکی و فانی را با استحکام تمام لازم نمی‌انگاشته است. شاید زلزله‌های پی‌درپی به مردم چین آموخته است که وقت و مال خود را برای برپا داشتن بناهایی که هر دم در خطر فرو ریختن است تلف نکنند. شاید چون مصالح عمدهٔ ساختمانی در سرزمین چین چوب بوده است بناها به علل از میان رفته باشد.

معابد معروف به پاگودا که تقریباً در همهٔ شهرهای چین دیده می‌شود مشخصهٔ معماری خاور دور می‌باشد. چینی‌ها اعتقاد داشتند که این معابد باد و سیل را باز می‌گرداند و ارواح خبیثه را رام می‌کند. این معابد نه تنها به یادگار بودا ساخته شده بود و کانون تشریفات مذهبی به شمار می‌آمد، بلکه مراکز غیب‌گویی هندسی نیز بود. چنان که از فراز آن‌ها خطوط و شکاف‌های زمین مورد مطالعه قرار می‌گرفت. پاگوداها معمولا برج‌هایی بودند هشت ضلعی که بر پایه‌های سنگی با آجر ساخته می‌شد. و تعداد آشکوب‌های آن‌ها به پنج یا هفت و یا نه و یا سیزده می‌رسید. مردم چین اعداد زوج را نحس می‌شمردند.) پاگودای یشمی در پکن و پاگودای کاخ تابستانی در همین شهر و برج چینی نانکینک که نمای خارجی آن از چینی بوده است از بتکده‌های معروف چین می‌باشند.

حجاری - چینی‌ها چندان در بند ترسیم پیکر انسان نبوده‌اند. تنها پیکر قدیسان بودایی و یا عارفان مسلک دائو را قابل تجسم دانسته‌اند. روی هم رفته گویی مجسمه‌سازان چینی به حیوانات بیش از انسان پرداخته‌اند. شاید زیبایی بدن انسان را کافی برای خلود در عالم هنر نشمرده‌اند و یا شاید از غایت فروتنی است که به ساختن تندیس‌های آدمیانی نظیر خودشان کمتر دست یازیده‌اند. (مشرق زمین گاهواره تمدن، ویل دورانت، صفحهٔ ۱۰۰۹، «بخش چین و ژاپن»).

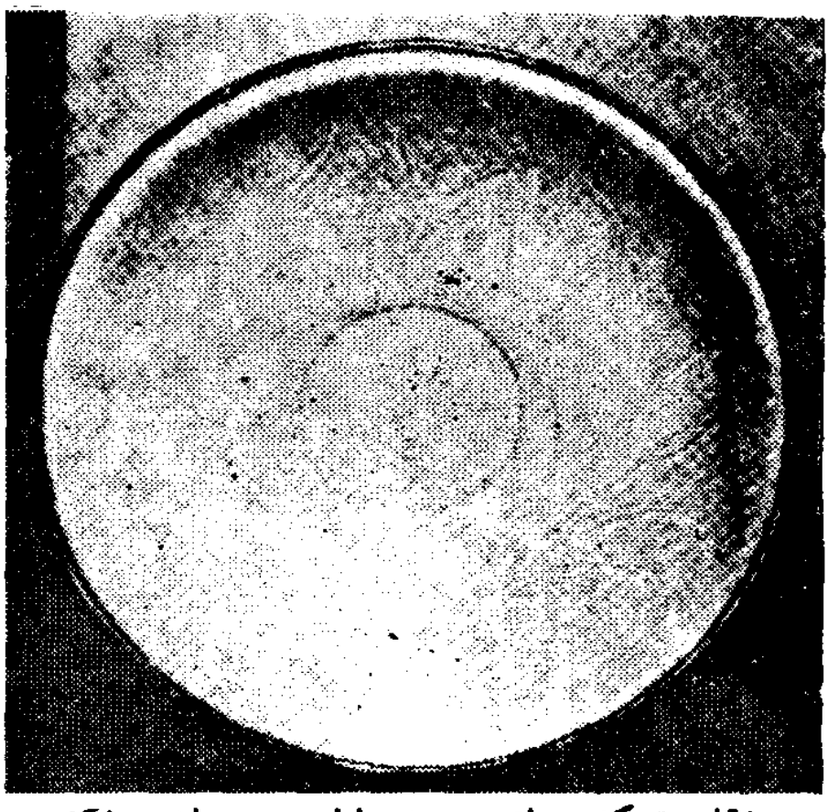
سفالگری و چینی‌سازی - چینی‌سازی عهد سونگ همطراز هنر

نقاشی چینی در همین عهد است. این صنعت که به عقیدهٔ خبرگان در چین به پایهٔ هنر رسیده است از نظر زیبایی و ظرافت کاملاً به پای نقاشی چینی می‌رسد، و همان روح شکیبا را به ما معرفی می‌نماید. اعتقاداتی که در نقاشی چینی مطرح است عیناً مبنای چینی‌سازی نیز می‌باشد. چینی‌سازی حقیقی در عهد امپراطوری خاندان تانگ آغاز شد و در دوران سلطنت دودمان سونگ به اوج رسید. چینی‌سازان عهد تانگ، پیاله‌ها و جام‌ها را به دقت آلات موسیقی می‌ساختند آن چنان که چون بر این ظروف می‌نواختی آهنگ‌های خوش از آن‌ها برمی‌خاست. برای خاقان‌ها و اعضای خاندان سلطنتی و اشراف شاهکارهای عالی چینی ساخته می‌شد. سفارشات خاقان مشخصات ظروف را به شرح زیر تعیین می‌کرد: آبی مثل آسمان، شفاف همچون آینه، نازک به سان کاغذ، بدان شرط که صدایی که از آن‌ها برمی‌خیزد مانند آوای سنگ صدای یشم گوش‌نواز باشد.

در دوران سونگ هنر چینی‌سازی توسعه یافت و چینی‌ها زیبایی را با زندگی عملی آمیختند چنان که انواع ظروف ـ بشقاب و فنجان و کاسه و جام و بطری و قوری و جعبه و حتی صفحهٔ شطرنج ـ از چینی ساختند. این ظروف هر چند دارای مصارف عملی بودند اما زیبایی فرم و نقوش آن‌ها هرگز نادیده گرفته نمی‌شد. چینی‌ها ـ مردم تهی‌دست ـ هر کدام به فراخور حال ظروفی از این قبیل داشتند و ظروف چینی توأم با آثار یشمی و مفرغی و تجیرهای لاکی و طومارهای نقاشی، مجموعهٔ ثروت خانوادگی را تشکیل می‌داد و به ارث به اعقابشان منتقل می‌گشت.

چینی‌سازان دوران سونگ، غالباً ظروف کوچک و ظریف و لعاب یک رنگ را ترجیح می‌دادند. زیبایی در این ظروف بستگی به فرم و تناسب اجزا داشت. هنرمندان این عهد ظرافت را به جایی رساندند که ظروفی به نازکی پوست تخم‌مرغ ساختند. لعاب‌ها همواره به رنگی بود که با ساختمان کلی ظرف هماهنگ باشد. از ظروف معروف چینی بشقاب‌های تینک را نام می‌بریم. ظروف تینک نازک و شفاف با زمینه‌ای به رنگ عاج و تزییناتی برجسته از لعاب‌های نخودی رنگ و آبی روشن است. صنعتگران چینی مهارت در تهیه گل و ورز دادن را به جایی رساندند که ظروفی سبز رنگ به

رنگ یشم عرضه کردند. این ظروف گویی عیناً از یشم، سنگ مقدس چینی‌ها، ساخته شده بود. با این ابتکار چینی‌ها ظروف یشمی ولی از ماده‌ای ارزان قیمت مانند گل به وجود آوردند. معروف است که هرگاه می‌خواستند مهارت صنعتگر چینی رابستایند اثر او را با اثری که از سنگ یشم ساخته شده بود برابر می‌شمردند. این گونه ظروف شبیه به سنگ یشم، در اروپا معروف به سلادون[1] است مغولان چون از خود چندان هنری نداشتند مروّج هنرهای بومی شدند. پس از پایان حملهٔ مغول، خاندان مینگ بر سر کار آمدند. این خاندان کوشیدند که صنایع بومی را احیا نمایند و حتی به درجهٔ دومین عهد طلایی چین برسانند. در چینی‌سازی، لعاب یکرنگ و مخصوصاً عاجی رنگ که در دوران سونگ متداول بود چندان مورد علاقهٔ این خاندان واقع نشد و چینی‌های پر گل و بوته و رنگارنگ ترجیح داده شد. شک نیست که چنین رجحانی کار چینی‌سازان را مشکل ساخت، زیرا لازم بود که الوان گوناگون هر کدام حدود مشخصی داشته باشند و لعاب‌ها در یکدیگر ندود. برای رسیدن به این کمال هنری، در چینی‌سازی مانند میناسازی روش کلووزونه به کار برده شد. یعنی حدود نقش‌ها را با گل محدود می‌کردند و لعاب‌ها را در این نقاط محدود می‌ریختند و آن گاه حرارت می‌دادند. (برای اطلاعات بیشتر ر. ک. به: *مشرق زمین گاهواره تمدن* ویل دورانت، ترجمه آریان‌پور).



بشقاب تینگ متعلق به عهد سلطنت دودمان سونگ

---

۱ - Celadon یعنی سبز به رنگ دریا. نام چوپان قهرمانی بوده است در یک داستان فرانسوی که در قرن هفدهم میلادی نوشته شده بوده است. چوپان مزبور همواره جامهٔ سبز رنگ بر تن می‌کرده است. بعدها اروپاییان ظروف یشمی رنگ را سلادون نامیدند.

خلاصه

نخستین دوران طلایی تمدن امپراطوری خاندان تانگ بود. آن گاه که این خاندان به وسیلهٔ خاندان سونگ برچیده شدند هنر وسیع و سرشار از زندگی آن‌ها به وسیلهٔ پیشه‌وران و هنرمندان عهد سونگ هم چنان ادامه یافت. عهد سونگ دومین دوران طلایی تمدن چین محسوب می‌شود. در قرن دوازده میلادی چین از تمدنی عظیم برخوردار بود که می‌توان گفت در میان کمتر ملتی نظیر آن دیده می‌شد. مارکوپولو در همین زمان بود که خود را به چین رسانید و به خدمت خان بزرگ قوبلای‌خان در آمد. هر چند قوبلای‌خان از نژاد مغولی و جانشین چنگیزخان بود اما باطناً چاره‌ای نداشت مگر آن که سر تعظیم در برابر تمدن درخشان دوران سونگ فرود بیاورد و میراث هنری آن خاندان را نگه دارد. داستان‌های مارکوپولو هر چند به گوش همشهریانش باور نکردنی می‌آمد اما به هر جهت همین داستان‌ها بود که اروپای گرسنه و فقرزده را متوجه مشرق زمین کرد که در هنر و تمدن به سر حد ظرافت و تجمل رسیده بود.

خطاطی، شعر، نقاشی و مخصوصاً دورنماسازی و چینی‌سازی و به طور کلی هنر چین در دوران سونگ همانند نداشت. چنان که گفته شد چینی‌ها به تقلید ظاهری طبیعت اکتفا نمی‌کردند بلکه طبیعت را به کمک عقاید عرفانی و فلسفه بودایی و دائویی تعبیر و تفسیر می‌کردند. بنابراین بر طومارها و دیوارها و روی پارچه‌ها، نقوش تجریدی اجزاء عالم خلقت ـ کوه‌ها و آب‌ها، گل‌ها و پرندگان، ابرها و درختان و غیره ـ را نقش می‌کردند. ابزار کار آن‌ها محدود به قلم موهای ظریفی بود که در خط‌نویسی هم به کار می‌بردند. رنگ‌ها نقش اساسی درهنر نقاشی آن‌ها نداشت چنان که غالباً رنگ سیاه مرکب چین و سایه‌های همان رنگ را برهر گونه رنگی مرجح می‌دانستند. تجسم هیاکل آدمی و صورت‌سازی (پرتره) در چین کمتر متداول و تقریباً منحصر بود به ترسیم شمایل قدیسان و اولیاء مسلک بودا. چینی‌سازی در دوران امپراطوری سونگ به نهایت کمال فنی و زیبایی رسید. لعاب یک رنگ مخصوصاً لعاب عاجی، تناسبات دقیق میان اجزاء ظروف و میان هر جزیی با مجموعه، ترکیب و فرم زیبا، از مشخصات این عهد است. در دوران سلطنت خاندان مینگ لعاب یک

رنگ جای خود را به لعاب‌های پر نقش و نگار داد و هر چند چینی‌های این عهد در ظرافت به پای ظروف عهد سونگ نرسید اما از نظر کمال فنی از آن فراتر رفت.

فصل هفتم

هنر ژاپن

۹۰۰ - ۱۸۶۸ میلادی

(فوجی‌وارا Fuji-Wara از ۹۰۰ تا ۱۱۹۰، کاماکورا Kamakura از ۱۱۹۰ تا ۱۳۸۳، آشی‌کاگا Ashi-Kaga ۱۳۸۳ تا ۱۶۹۳ توکوگاوا Tokugawa از ۱۶۰۳ تا ۱۸۶۸)

ژاپن از طریق کره و چین به تمدن می‌گراید و هنر خود را بر اساس آن چه از این همسایگان نزدیک و حتی همسایگان دورتر همچون ایران و هند گرفته است بنا می‌نهد، دین بودایی (۵۲۲ - ۱۶۰۳) به این تمدن و هنر، لطافت و ظرافت می‌بخشد و ذکاوت کم نظیر ملت ژاپن آن را آبیاری می‌کند. در دوران اخیر یعنی از ۱۸۵۳ است که ژاپن به بررسی تمدن غربی می‌پردازد و مزایای تمدن غربی را با در نظر گرفتن محیط و روحیهٔ مردم کشور خود هوشمندانه جذب می‌کند.

خاندان فوجی‌وارا در اوایل قرن دهم به اقتدار رسیدند و به مرکزیت کی‌یوتو بر تمام ژاپن حکم راندند. مورازاکی (Murasaki) نویسندهٔ ژاپنی این عهد در داستان جنجی (Genji) شهر کی‌یوتو را که معنای آن پایتخت صلح است، کانون عظمت ژاپن معرفی می‌کند. از مردمی سخن می‌گوید که دارای ذوق لطیف می‌باشند و ادب و فروتنی را به نهایت رسانده‌اند. از اشعار فی‌البداههٔ شعرا، از موسیقی و جشن‌ها، از عمارات و باغ‌ها و نقاشی‌ها و جامه‌های پر تجمل مناسب با روح زمان سخن می‌گوید.

پس از زوال اقتدار خاندان فوجی‌وارا، نوبت زمامداری دودمان‌های کاماکورا و آشی‌کاگا فرا رسید. دو عامل عمده، یکی مذهبی و دیگری نظامی بر هنرها تأثیرفراوان گذاشت. این دوره از دوران ملوک‌الطوایفی ژاپن به شمار

می‌آید. اقتدار امپراطور و حکومت مرکزی به ضعف گرایید و شوگون‌ها (Shogun) یعنی سرداران بزرگ در هر ناحیه قدرت را به کف گرفته‌اند. قدرتی که وابسته به شمشیرداران شجاع یا سامورایی‌ها (Samurai) است. در قرن سیزدهم میلادی همین سرداران بزرگ بودند که به کمک الههٔ آفتاب آن چنان که افسانه‌ها باز می‌گویند مهاجمان مغولی قوبلای خان را تارومار کرده از ژاپن راندند.

و آن گاه دورهٔ طولانی حکمروایی توکوگاوا آغاز شد. هر چند این خاندان نیز از طبقهٔ نظامی شوگون‌ها بودند و ملوک‌الطوایفی را هم چنان حفظ کردند، اما توانستند با حکومت ظالمانهٔ خود آرامشی نسبی در سرتاسر ژاپن برقرار سازند.

ای‌یه‌یاسو (Iye yasu) سر سلسلهٔ این خاندان به کمک سامورایی‌ها به سلطنت رسیده بود، اما بعد از استقرار حکمروایی خود به اشاعهٔ صلح پرداخت و حتی سامورایی‌ها را ترغیب کرد که فلسفه و ادبیات بیاموزند و موقتاً شمشیرها را غلاف کنند. ای‌یه‌یاسو ابتدا نسبت به مذاهب متعددی که پیش از او به ژاپن پا گشوده بود مانند مذاهب مسیح، اسلام و غیره به نظر تسامح نگریست، اما به زودی تشخیص داد که این مذاهب خاصه مسیحیت و مبلغان مسیحی طلایهٔ فاتحان بیگانه‌اند، پس اجرای مراسم آیین مسیح را در سال ۱۶۱۴ ممنوع کرد. سیاست خاندان توکوگاوا سیاست انزواطلبی بود. معاش تودهٔ مردم از راه کشاورزی فراهم می‌شد. زندگی آن‌ها فقیرانه اما با نشاط و سر خوشی سپری می‌شد و تفنن غالب مردم پرداختن به شعر و فلسفه و ادبیات و سایر هنرها بود. این گوشه‌گیری سیاسی تا سال ۱۸۶۸ که سال سقوط ملوک‌الطوایفی شوگون‌های خاندان توکوگاوا است ادامه یافت.

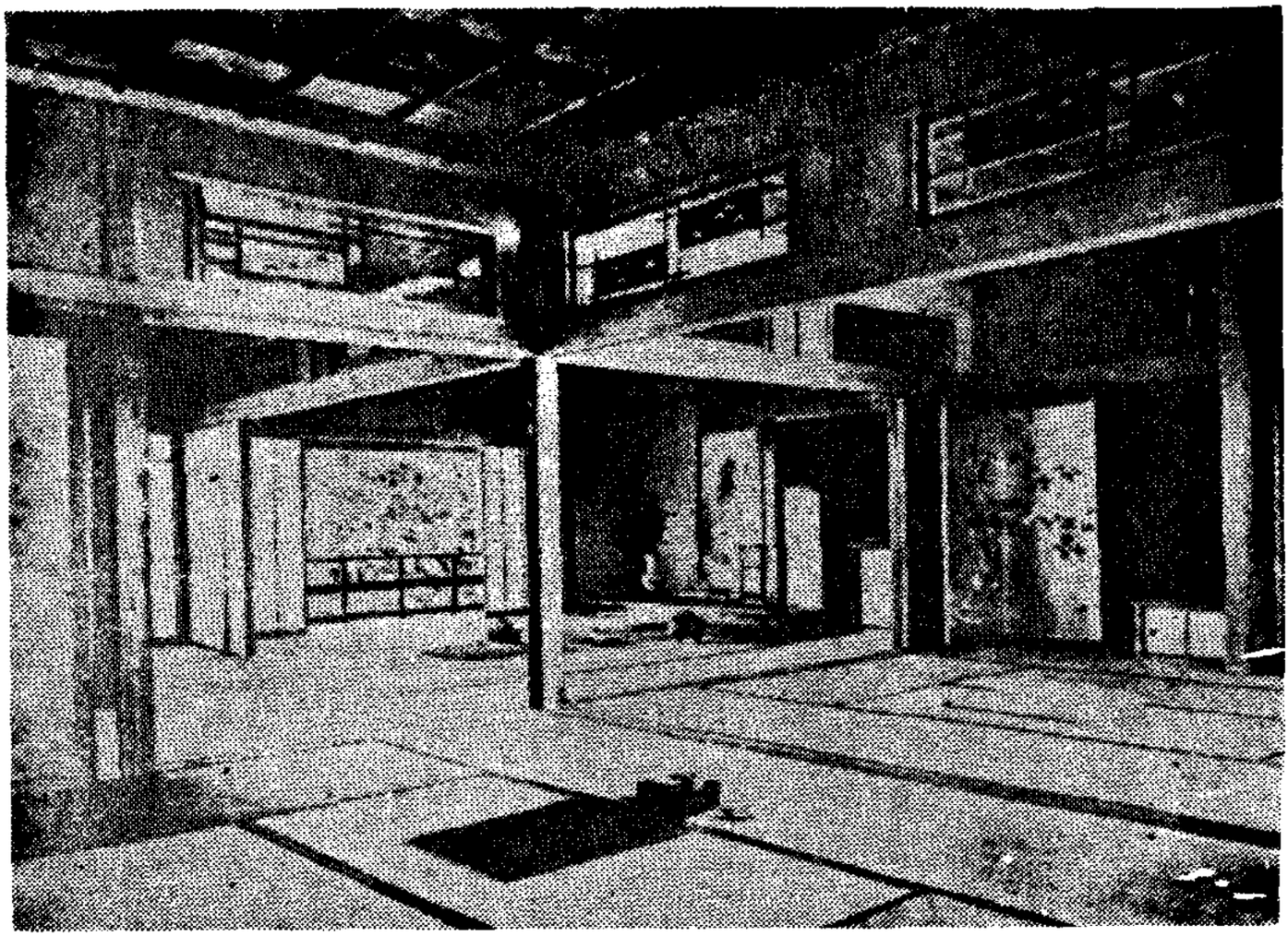
عامل مهم دیگری که در هنر ژاپن تأثیر کرده است چنان که گفته شد عامل مذهبی است. اعتقاد به مراقبه بودایی از راه چین به ژاپن رسیده بود و ژاپنی‌ها نیز مانند چینی‌ها به مکاشفهٔ هنرمند ایمان آوردند و سر به جیب تفکر فرو بردن و همدردی و هماهنگی با اجزاء عالم خلقت را برای هنرمند لازم شمردند. کم‌کم آیین بودایی راه خود را در ژاپن گشود و ادبیات و پیکرنگاری و پیکرتراشی و سایر هنرهای ژاپنی را تحت نفوذ گرفت.

معماری – آثار عمدهٔ معماری ژاپنی در قرون وسطی بناهای اشرافی و معابد بودایی است. شک نیست که غالب صور هنری ژاپن هم چون مذهب از چین اخذ شده است. اما ژاپنی‌ها خیلی زود از شاگردی چینی‌ها به استادی رسیدند و آن چه راکه از هنر چینی گرفته بودند با ظرافت و زیبایی بی‌مانندی آمیختند. خانه‌ها و بناهای ژاپنی همواره به باغ‌های زیبا مشرف بود. از زمان فرمانروایی خاندان فوجی‌وارا چند دیر بودایی به جا مانده است. مهم‌تر از همه معبد هوودو (Howodo) است که ابتدا محل سکونت بوده و بعداً به صورت دیر در آمده است. در بنای این دیر هم چون سایر ابنیهٔ ژاپنی هماَهنگی بنا با محیط اطراف به خوبی حفظ شده است. بناهای زمان سلطنت خاندان فوجی‌وارا به طور کلی از ساختمان‌های عظیم و تا حدی زمخت چینی ظریف‌تر و زیباتر بود. سقف‌ها کوتاه‌تر بود و هماَهنگی خطوط اصلی بنا با یکدیگر بیش از ساختمان‌های چینی رعایت شده بود. ژاپنی‌ها برای فرم اصلی ساختمان مستطیل را ترجیح می‌دادند. بنابر این بناهای ژاپنی این عهد کوتاه و کشیده بود اما این کشیدگی و درازی فرم اصلی هرگز یکنواخت رها نمی‌شد. خطوط عمودی ستون‌ها با خطوط افقی سقف‌ها و پله‌ها و مدخل‌ها تنوع مطبوعی به بنا می‌داد. تزیینات بنا حتی از خود بنا متناسب‌تر بود. از میناسازی، لاک‌کاری، کنده‌کاری روی عاج و ترصیع مروارید و صدف روی قطعات لاک‌کاری شده، برای تزیین سقف‌ها و تجیرها ودرهای چوبی استفاده می‌شد. مصالح عمده مانند معماری چینی از چوب بود. دیوارهای معابد مخصوصاً با نقاشی‌های بی‌شمار تزیین می‌یافت. موضوع عمدهٔ نقاشی‌های دیواری معابد عهد فوجی‌وارا تصاویر بودیساتوا در حال پرستش بودا بود.

در دوران ملوک‌الطوایفی شوگون‌ها ژاپنی‌ها به ساختن قصرها و خانه‌ها توجه کردند. قصور شوگون‌ها و حکام جزء، قلعه‌وار و محدود به دیوارهای عظیم ساخته می‌شدند و خندق‌هایی برای دفاع از قصر، گرداگرد مجموعهٔ بنا می‌کندند، چنان که قصر به صورت دژ مستحکمی در می‌آمد. بنای داخلی مرکب از چند بنای مجزا و غالباً یک طبقه بود که به وسیلهٔ راهروهای سرپوشیده به هم می‌پیوست و به حیاط منتهی می‌گشت. برج‌های دیده‌بانی بر فراز بنا لازم شمرده می‌شد. خانه‌ها، قصرها، حتی کلبهٔ فقرا در ژاپن همواره

یک هدف داشتند و آن ارضاء احساس طبیعت‌پرستی بود، به همین علت است که باغ‌سازی حتی از خانه‌سازی در ژاپن اهمیت بیشتری داشته و دارد.

نقشهٔ بنا شامل اطاق بزرگی بود که از سایر اجزاء ساختمان بلندتر ساخته می‌شد. این تالار یا اطاق که در حقیقت مرکز ساختمان به شمار می‌آمد دارای شاه‌نشینی (توکوناما، Tokonama) بود که اختصاص به نمایش گنجینه‌های خانوادگی داشت. اطاق‌های دیگر از تالار اصلی به وسیله تجیرهای قابل انتقال و مزین به نقاشی‌های زیبا جدا می‌شد. سقف‌ها مانند سقف معابد با رنگ‌های تند مزین به طلاکاری و یا به وسیلهٔ پوشش‌های لاکی زینت می‌یافت. فرش عمده حصیر بود. به اسباب خانه چندان توجهی نمی‌شد. برای یک فرد ژاپنی فروتن و مؤدب و ضمناً سرخوش، یک میز کوتاه و چند پشتی و یک رختخواب که بتوان جمع کرد و در پستویی نهاد کفایت می‌کرد. ژاپنی‌ها



نمای درونی یک اطاق ژاپنی

طرفدار زیبایی همراه با سادگی بودند. در شاه‌نشین تالار اصلی، گاه تنها یک گلدان ظریف مزین به یک گل نادر می‌گذاشتند. گاه یک شاخهٔ پر شکوفه که به

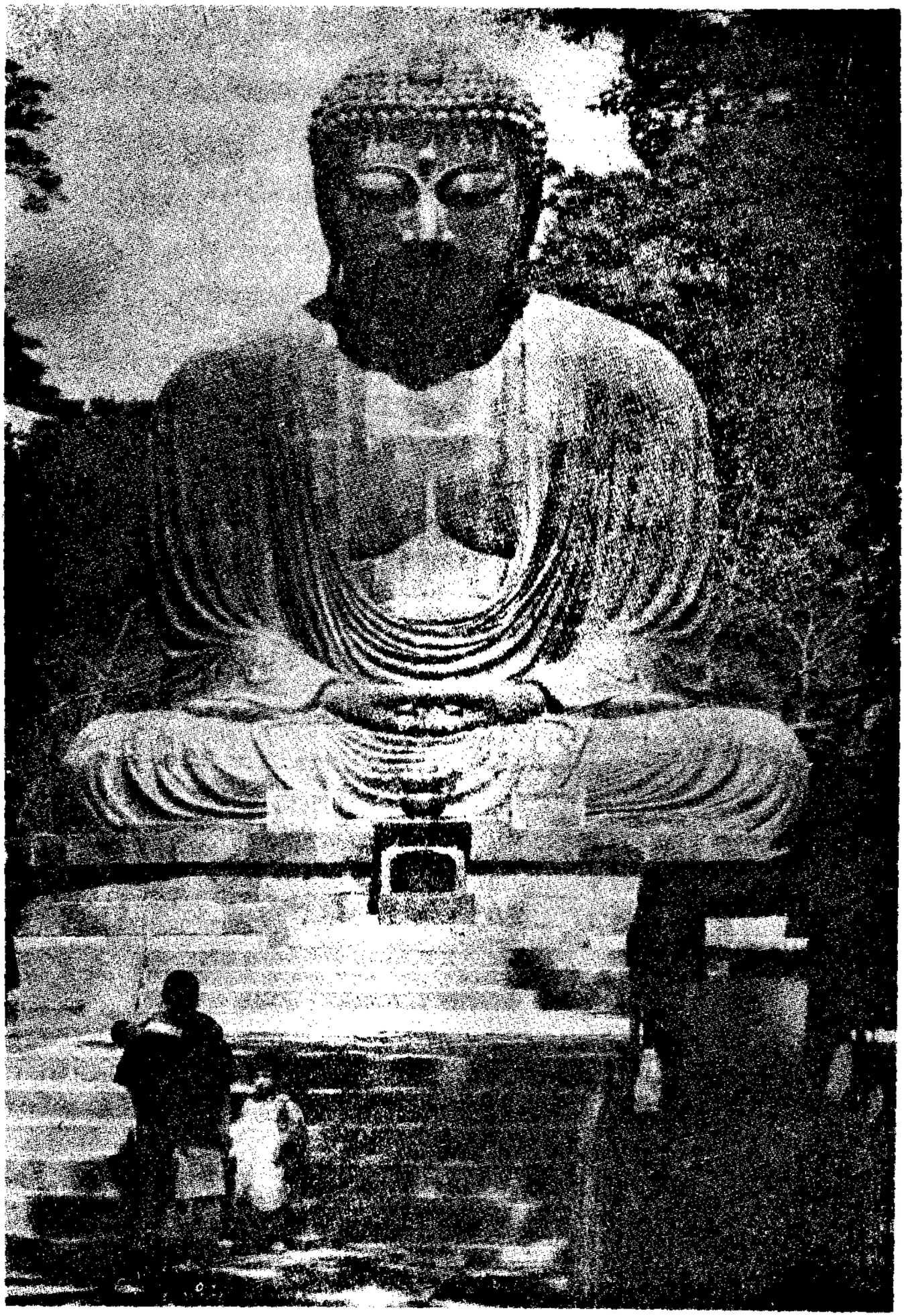
دقت چیده و به دقت در جای مناسب خود قرار گرفته بود تمام زینت تالار اصلی را تشکیل می‌داد. گل‌آرایی در ژاپن خود یک هنر بوده و هنوز هم در مدرسه‌ها می‌آموزند.

سادگی و زیبایی اثاث خانهٔ ژاپنی مرهون پیشه‌وران است که برای ساخت آن‌ها مصالح و مواد خود را به خوبی می‌شناختند و مصالح را طوری به کار می‌بردند که تمام جلوه و جمال خود را به چشم بیننده بنمایاند؛ نه آن که پیشه‌ور مجبور باشد زشتی‌ها و ناهمواری‌ها را در پس پرده رنگ و نقاشی و سایر تزیینات پنهان سازد. در کار با چوب، چوب‌بر را به دقت انتخاب می‌کردند و رگه‌های آن را در نظر می‌گرفتند و درودگر با مهارت می‌کوشید نهایت زیبایی چوب ساده را آشکار سازد. در انتخاب کاشی، کاغذ، لاک و غیره تناسب را با مصالح عمدهٔ بنا که چوب بود در نظر می‌گرفتند.

اطاق‌های خانه مشرف به ایوان‌های بلند بودند و پنجره‌ها با کاغذهای خاص پوشش می‌یافتند. پنجره‌های کاغذی بسته، نور شاعرانه‌ای به اطاق می‌دادند و آن گاه که پنجره‌ها گشوده می‌گشت چشم‌انداز باغ نمودار می‌شد. هدف کلی بنا چنان که گفتیم هماهنگی میان بنا و باغ بود. باغ ژاپنی عبارت بود از مجموعه متناسبی از درخت‌ها، بوته‌ها، صخره‌ها، آب‌ها، شن‌ها - مشعل‌ها. میان اجزاء این مجموعه هماهنگی رنگ‌ها، فرم‌ها و خطوط به حد اعلا رعایت می‌شد.

باغ پروری ژاپنی خود هنری است. ژاپنی‌ها ریشه‌های درختان را در گلدان‌ها جا می‌دادند و از رشد آن‌ها جلوگیری می‌کردند آن گاه ساقه‌ها را هدایت می‌کردند و درختان را به صورت‌های عجیب در می‌آوردند. در میان صخره‌های کوه‌های آتش‌فشان جستجو می‌کردند و غریب‌ترین تخته سنگ‌ها را می‌پسندیدند و به باغ‌های خود منتقل می‌کردند. در هنر گل‌آرایی همتا نداشتند. اگر هنرمندان و شاعران وصف زیبایی‌های طبیعت را در اشعار خود آورده‌اند، هنرمندان ژاپنی با هنر باغ‌پروری گویی همه شعرهای وصفی جهان را عملاً به اختیار خود درآورده و مجسم ساخته‌اند.

روی هم رفته از معماری خاوردور خاصه چین و ژاپن نمی‌توان به عنوان یک هنر اصیل و مهم یاد کرد. زلزله هر چند جزایر مقدس ژاپن را پدید



(دای بوت‌سو) بودای بزرگ در کاماگورا

آورد، اما دیوی افسار گسیخته بود و هر آن که قصد می‌کرد بناها را در هم می‌نوردید و درکام می‌بلعید. پس بناها در ژاپن و چین، حتی شاید بتوان گفت، محقرند و دست و دل هنرمندان و بانیان، به کار ساختن و پرداختن بناهای عظیم نمی‌رود. بناهای چوبی نیز که مناسب‌ترین انواع ابنیه در این دو کشور شمرده شده‌اند غالباً در معرض حریق‌اند. حریق و زلزله، دیوهایی هستند که به معماران چینی و ژاپنی فرصت عرض اندام نداده‌اند، و این هنر در این دو کشور هرگز به پای دیگر هنرهای عالی و حیرت‌آورشان نمی‌رسد.

مجسمه‌سازی – مراقبهٔ بودایی، به هنر روحانی و خیال‌انگیز نقاشی بیشتر و به مجسمه‌سازی که جنبهٔ مادی آن بیشتر است کمتر اعتنا دارد. با این حال هنرمندان ژاپنی از استادان چینی خود در این هنر پیش افتاده و با قلت مواد اولیه شاهکارهای نادری به وجود آورده‌اند. از ذکر سه پیکر مفرغی هوری یوجی نمی‌توان گذشت که در حد خود از عالی‌ترین آثار هنری جهان به شمار می‌آمد. در این اثر بودا بر گل نیلوفر آبی نشسته و دو بودیساتوا در دو طرف او قرار گرفته‌اند. هم چنین بودای عظیم کاماکورا شایان تذکر است. این مجسمه معروف به دای‌بوت‌سو (Dai but su) است و در سال ۱۲۵۲ میلادی از مفرغ ریخته شده است. در این مجسمهٔ عظیم مفرغی هنرمند به خوبی موفق شده است که صفا و مکاشفه بودا را به سادگی تمام مجسم سازد.

غیر از تندیس‌های بودا، ژاپنی‌ها مخصوصاً به دو موضوع پیکرتراشی علاقه نشان می‌دادند. یکی صورت‌سازی و ساختن نیم تنهٔ اشخاص که هر چند جنبه نزدیکی به حقیقت را در جزییات این گونه آثار رعایت می‌کردند اما این صورت‌ها و نیم تنه‌ها به طور کلی از تشخّص عاری بوده و تیپ خاص انسانی را مجسم می‌ساختند. بنابراین پیکرتراش در بند شباهت اثر با مدل نبود.

دومین موضوع مورد علاقهٔ پیکرتراشان ژاپنی، موضوعات نظامی بود. ژاپنی‌ها از عهد باستان به خدای جنگ اعتقاد داشتند و پیکره‌های متعددی از این خدا می‌ساختند. روح سلحشوری ملت ژاپن در قرون وسطی الهام‌بخش حجاران این عهد در ساختن مجسمه‌های جنگ‌آو و شمشیر داران و سرداران بزرگ واقع گردید. در این نوع آثار هنرمندان به خوبی توفیق یافته‌اند

که شجاعت، تسلط بر نفس و نیرو و زورمندی را منعکس سازند. ژاپنی‌ها از

آمیدا بودا - در هوری‌یوجی (ژاپن)

تجسم انواع پیکره‌ها از پیرمردان چروکیده گرفته تا شکم پروران خوشرو، از روحانیان و فیلسوفان گرفته تا جنگ‌آوران، از مجسمه‌های عظیم گرفته تا آثار کوچک و ظریف لذت می‌بردند. همین لذایذ، پاداش کار آفرینندگان این گونه آثار بود وگرنه مزدشان اندک بود. کم‌کم خشکی قیود و رسوم دینی، مجسمه‌سازی ژاپنی را به زوال کشانید.

نقاشی - نقاشی ژاپنی نیز مانند دیگر هنرهای این کشور از نقاشی چینی و مراقبه بودایی متأثر است. ابتدا نقاشی‌های دیواری و مخصوصاً تجسم بودا

بیشامون Bishamon سلطان نگهبان شمال - معبد کورامادرا Kuramadera در کی‌یوتو. این پیکره از چوب ساخته شده است و متعلق است به‌اوائل‌امپراطوری‌خاندان فوجی‌وارا.

و بودیساتوا به صورتی کلی و به سبک نقاشی‌های غارهای آجانتا مورد علاقهٔ نقاشان ژاپنی بود. در دوران امپراطوری خاندان فوجی‌وارا که تمدن ژاپنی به‌لطافت گرایید، تجسم بودا و اشخاص دیگری که موضوع نقاشی قرار می‌گرفتند، انسانی‌تر، دارای مشخصات فردی بیشتر و به واقع‌جویی نزدیکتر شدند. آرامش و روحانیت عرفانی هنرمند در نقاشی ژاپنی جای خود را به حرکات ظریف و موزون داد و سبکهای مختلف نقاشی کم‌کم پی‌ریخته شد.

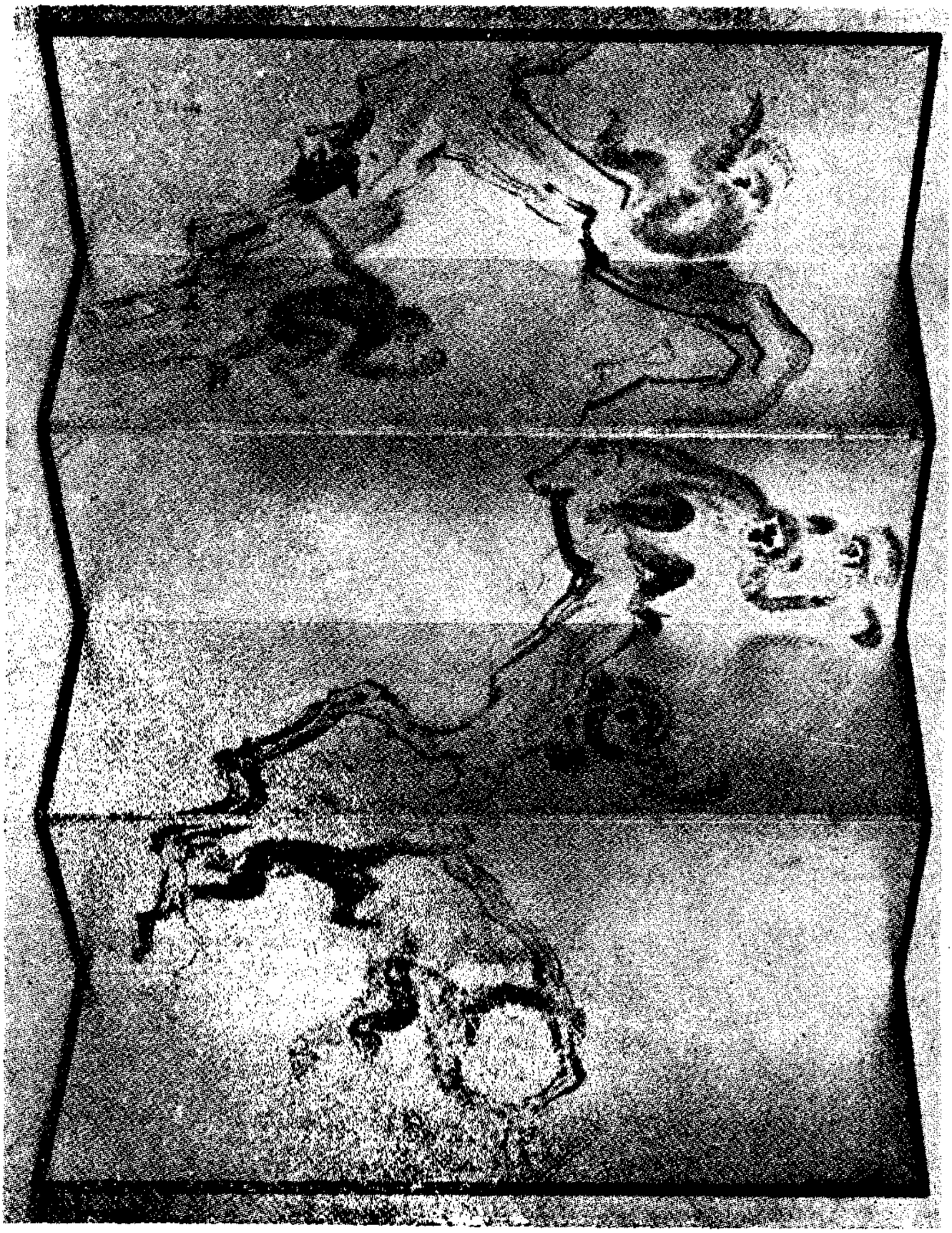
سبکهای خاص نقاشی ژاپنی تقریباً از قرن‌نهم‌میلادی‌که‌کشور ژاپن‌سیاست انزوا پیش می‌گیرد آغاز می‌گردد. قبل از این دوره نقاشی ژاپنی تقلید کاملی است از نقاشی چینی و طبعاً همان مشخصات نقاشی چینی را نیز دارا می‌باشد. نقاشی ژاپن از نهم تا قرن پانزدهم میلادی می‌توان گفت با سبک خاص اما همچنان متأثر از نقاشی چینی ادامه می‌یابد و تکمیل می‌گردد.

ابتدا از سبک یاماتوری‌یو (yamato - riu) یا سبک ژاپنی نام می‌بریم. پیروان این سبک هرچند به موضوعات دینی نیز علاقه داشتند اما کم‌کم از آن دوری گزیدند و همّ خود را بیشتر مصروف صورت سازی (پرتره) نمودند. اشتغال عمدهٔ نقاشان پیرو این سبک تصویر سازی برای کتب ادبی بود. بنابراین موضوع عمدهٔ نقاشی این گروه موضوعات اجتماعی و درباری و

تشریفاتی و نظامی بود. کتاب داستانهای جن‌جی که طومارهای مصوری است بهترین نمونه‌های نقاشی سبک ژاپنی را دربر دارد. در تصاویر این کتاب صحنه‌های جنگی و زندگی درباری نشان داده شده است.

تصاویر کتاب داستانهای جن‌جی سرشار از تحرک و جنبش و مزین به الوان گوناگون، مخصوصاً رنگهای روشن و طلایی می‌باشد.

دومین مکتب نقاشی متداول در ژاپن در قرون وسطی، مکتب واگاری‌یو (Waga - riu) یا شیوهٔ ژاپنی است. پیروان این مکتب به استادان چینی خود وفادار بودند و خاصه اساتید دوران سونگ را با نظر اعجاب و تحسین می‌نگریسته، و در نتیجه مکاشفه و مراقبه بودایی را برای هنرمند لازم می‌دانستند. به منظره‌سازی و نمایش عوامل طبیعی و اجزاء جهان خلقت علاقه داشتند. افکار عرفانی آنها را به سادگی و اکتفا به یکرنگ و به کار بردن مرکب بجای آزمودن رنگهای درخشان مکتب یاماتوری‌یو هدایت کرده بود. معروفترین نقاشان این مکتب، عارفی بودایی از فرقه ذن (Zen) بود (۱۴۲۰ - ۱۵۰۶) به نام سس‌شی‌یو (Sesshiu). این نقاش بر طومارها، مناظر بیشماری تحت تأثیر دورنماهای عهد سونگ و مینگ در چین، نقش می‌کرد. در نقش حیوانات و گلها و پرندگان مانند نقاشان پیرو شیوهٔ ژاپنی استاد بود و با به کار بردن حداقل رنگ (استعمال مرکب چین) و به کمک خطوط موزون، بی اینکه در نمایش واقعیت اصرار بورزد عواطف خود را مجسم می‌ساخت و حالات اشیا مورد نظر خویش را القا می‌کرد. اشراف و شوگون‌ها خواستار آثاری از هر دو مکتب بودند و سفارشات عمده به نقاشان پیرو هر دو سبک می‌دادند. مناظر و دورنماها، درختان، انواع گلها و پرندگان و مناظر زندگی واقعی و اشرافی با الوان گوناگون، گاه با زمینه‌های طلایی و خطوط مطلا و گاه با رنگهای محدود و تنها با مرکب، بر طومارها نقش می‌شدند، و به تصرف اشراف درمی‌آمدند و جزء گنجینه‌های شخصی قرار می‌گرفتند. تجیرها و پرده‌ها نیز برای تزیینات تالارها و اطاقها به کار برده می‌شدند و با نقوش ظریفشان جبران سادگی بنا و اثاث خانه را می‌کردند. تناسب دقیق میان اجزاء هر صحنه و هماهنگی میان هر صحنه با صحنه‌های بعدی و با مجموعه به طور کلی در یک طومار منقوش و یا به روی دیوار، راز زیبایی نقاشی‌های ژاپنی را



میمون‌ها - اثر میکی وسویی‌زان

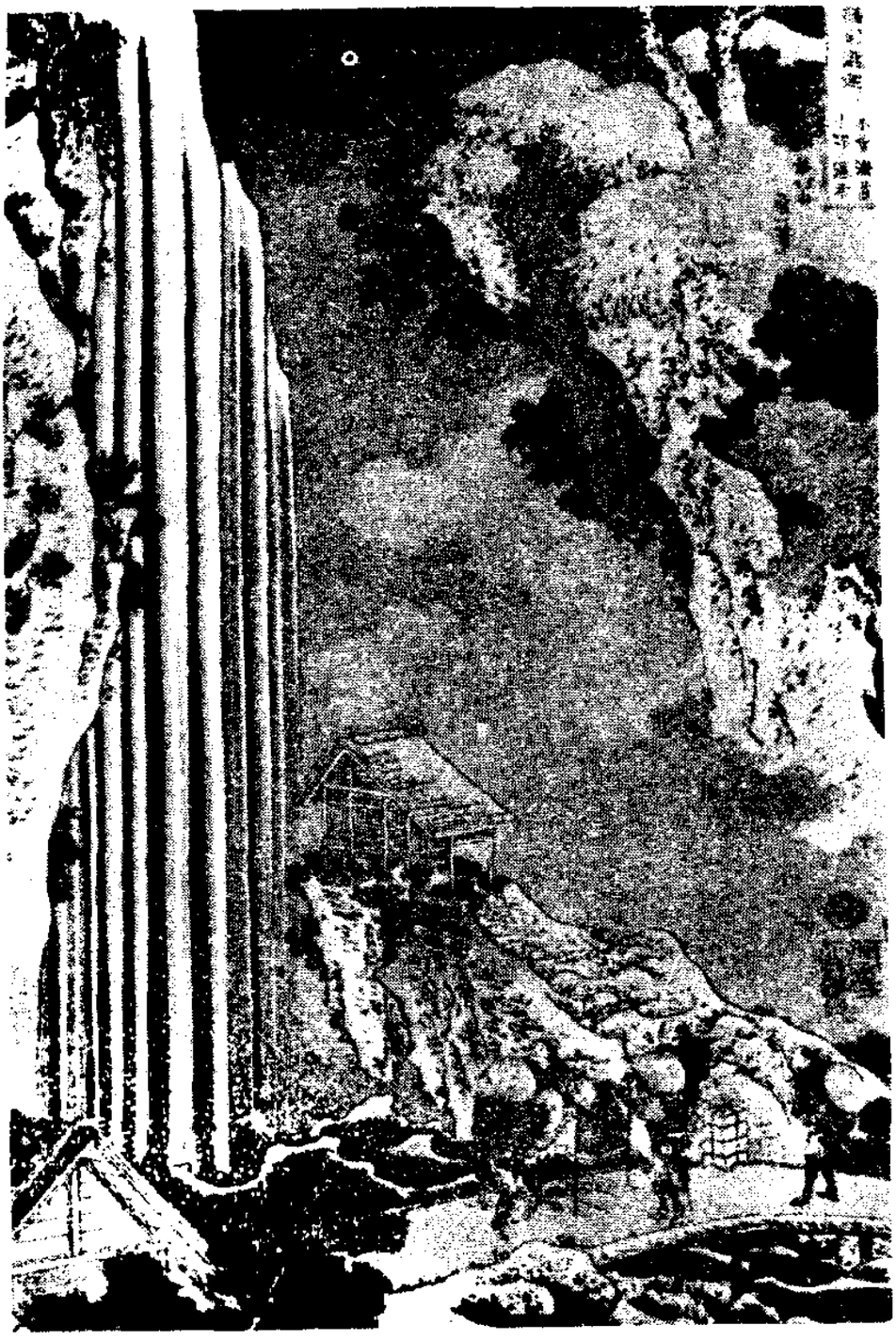
بر ما آشکار می‌سازد.

سبک ژاپنی چنانکه گفتیم مناظر تاریخی و زندگی اشرافی را منعکس می‌ساخت و بنابراین توجهی به زندگی مردم معمولی نداشت. در دوران آشی‌کاگا هنرمندان ژاپنی کم‌کم متوجه زندگی محقر مردم متوسط و بی‌چیز شدند. در اوائل دوران امپراطوری توکوگاوا کلیهٔ طبقات مردم از فقیر و متوسط به رفاهی نسبی رسیدند و این رفاه توده‌های مردم سبک نقاشی اوکی‌یویه (Ukiyo-e) را به وجود آورد. بنیان‌گذارد این سبک که سبکی است رئالیست مارویامی اوک‌یو (Maruyami okyo) است که مکتب خود را اوکی‌یویه یا «تصاویر این جهان گذران» نام نهاده است. زندگی مردم در کوی و بازار، ده و شهر، میخانه و تماشاگاه و فعالیت گروههای مردم موضوع عمدهٔ نقاشی‌های پیروان این سبک قرارگرفته است.

گراورسازی – نقاشی در خدمت مردم و توجه توده‌های وسیع مردم به این هنر و خلاصه قانون تزلزل‌ناپذیر عرضه و تقاضا، فن گراورسازی را در ژاپن ترویج داده به کمال رسانید. باید دانست که فن چاپ در چین سابقه داشت. در قرن هفدهم میلادی به علت کثرت سفارشات، ژاپنی‌ها گراورسازی را جایگزین نقاشی دستی نمودند (البته در مواردی که عرضهٔ آثار زیاد مطرح بود) گراورسازی به وسیلهٔ قطعات چوب و به کمک مرکب‌های خاص انجام می‌گرفت و ابتدا برای مصور ساختن کتب به کار می‌رفت. بعدها غالب مردم علاقه‌مند شدند که مجموعه‌هایی از تصاویر چاپی در اختیار داشته باشند. رنگهایی که در گراورسازی به کار می‌رفت در بدوامر منحصراً سفید و سیاه بود و اگر رنگ دیگری لازم شمرده می‌شد بعداً با دست به گراور اضافه می‌شد. چندی برنیامد که دو رنگ دیگر ـ سبز و قرمز ـ نیز در گراورسازی ژاپنی راه یافت و آنگاه در قرن هیجده امکان چاپ کلیهٔ رنگها حاصل شد.

اولین گراورساز ژاپنی مورونوبو (Moronobu، ۱۶۲۵ – ۱۶۹۴) می‌باشد که تصاویر بسیاری از زنان هنرپیشه و زیبارویان ژاپنی کشیده است. دیگر از گراورسازان معروف کی‌یونوبو (Kiyonobu، ۱۶۶۴ – ۱۷۲۹) است که هیاکل عظیمی را نقش کرده و به چاپ رسانده است، از مرکب چین حداکثر استفاده را نموده است. تحرک خطوط و لطافت طرحهای هارونوبو

(harunoby، ۱۷۲۵ - ۱۷۷۰) که می‌گویند گراور - سازی رنگین را اختراع کرده است شهرت عظیمی یافت. معروف است که این نقاش پانزده رنگ مختلف در گراورهایش به کار برده است.



آبشارهای یورو - اثر هوکوسای (موزه هنری متروپولیتن)

هنرهای دیگر: الف - فلزسازی:

گویند شمشیر سامورایی از خانه‌ای که در آن می‌زیست محکمتر بود و با یک ضربه غالباً موفق می‌شد که از فرق سر تا نوک پای حریف را از هم بشکافد. سفارش برای شمشیر فراوان بود و پیشه‌وران نهایت دقت و ظرافت را در کار ساختن و آبدادن و پرداختن دسته و تیغه و غلاف شمشیر سامورایی‌ها به کار می‌بردند. گاه دسته و غلاف را آنچنان مزین می‌ساختند که حیف بود با آنچنان شمشیری کشتار کنند و به خون بیالایندش. ژاپنی‌ها در کار فلز به حد وسواس‌آمیزی مهارت داشتند. پیشه‌وران این فن مهارت خود را از اجدادشان به ارث برده و نسب خود را به فلز کاران افسانه‌ای عهد خدایان می‌رساندند. قالب‌گیری به شیوهٔ موم گمشده (این شیوه در جلد اول همین کتاب مورد بحث قرار گرفته است.) متداول بود و

و آنگاه به کمک ابزار و با دست، تغییراتی در اثر فلزی می‌دادند. مجسمهٔ مفرغی بودا در وسط و دو بودیساتوا در دوطرفش ـ سه پیکر مفرغی هوری یوجی ـ بهترین مثال نهایت مهارت ژاپنی‌ها در کار فلز است. در ساختمان

ورود به نمایشخانه ـ گراورسازی ژاپنی ـ قرن هیجدهم میلادی

مشعلها و معجرها و هیاکل تزیینی معابد نیز فلزکاران ژاپنی معجزه می‌کردند.

ب – لاک‌سازی: لاک‌کاری نیز مانند دیگر هنرهای متداول در ژاپن ابتدا در چین به کار برده شد لاک، صمغ درختی است که بومی چین می‌باشد. عصارهٔ لاک را از شاخ و تنهٔ درخت مزبور گرفته می‌فشارند و حرارت می‌دهند و آنگاه روی چوب، فلز و یا چینی می‌مالند، اندود می‌کنند، می‌خشکانند و صیقل می‌دهند. و این عمل را گاه بیست یا سی بار انجام می‌دهند. چنانکه تعداد پوششهای لاکی روی چوب یا فلز به بیست یا سی پوشش می‌رسد. عمق و رنگ این پوششها با هم متفاوت است. از روی طرح معینی روی ورقه لاک اندود، کنده‌کاری می‌کنند. کار کنده کاری به وسیله آلت تیزی بشکل حرف V می‌باشد و کنده‌کاری طوری با ظرافت و دقت انجام می‌شود تا رنگهای گوناگون پوششها هر کدام بنحوی متناسب به جلوه درآیند.

بودای ویرچانا در ژاپون ـ حکاکی و لاک‌کاری روی چوب

از لاک، برای ساختن شاهکارهایی مانند تخت خاقانها و تجیرهای قصور فغفوران در چین استفاده شده است. در ژاپن این صنعت تکمیل گردیده است و به چنان اوجی رسیده است که در تمام خاور دور بی‌نظیر است.

تکمیل لاک‌سازی چینی در ژاپن به این نحو بوده است که ژاپنی‌ها چوب کاج نازک را برای لاک‌کاری آماده می‌ساختند و آنرا با کاغذ و یا پارچه نازک می‌پوشاندند. آنگاه پوششهای لاکی را بر این متن یکی پس از دیگری می‌افزودند. طرح را با گردهٔ طلا روی آخرین پوشش منتقل می‌کردند و حدود

طرح را به‌کمک قلم مو و آب طلا مشخص ساخته و داخل این حدود را با پوششهای دیگری از لاک پر می‌کردند. طرحها گاه ساده و گاه خیلی پیچیده بوده است، در آخرین تکامل فن لاک‌سازی، ژاپنی‌ها امکان برجسته سازی به وسیلهٔ لاک را به دست آوردند. و هم‌چنین از وسیلهٔ نادری برای تزیین متون لاکی استفاده کردند و آن تزیین این متون با صدف بود. این صنعت در ژاپن نه تنها برای تزیین قصرهای اشراف و معابد به‌کار می‌رفت بلکه هنرمندان ژاپنی انواع اشیاء مختلف از تجیر و سقف و سینی و کاسه و جعبه را با لاک ساخته و با تزیینات شگفت‌آوری آراستند.

ج – پارچه بافی: کیمونو ژاپنی از نظر نقش و نگار و زیبایی شهرت جهانی دارد. گلدوزی با نخهای ابریشمی و گلابتون روی پارچه‌های رنگارنگ، لباس ملی مردم ژاپن، مخصوصاً کیمونوهایی را که بازیگران در نمایش‌های بزمی ژاپنی موسوم به‌نو بر تن می‌کرده‌اند، به صورتی افسانه‌ای و خیال‌انگیز درآورده است.

نقش کیمونوهای رقاصان و بازیگران ژاپنی همواره چنان تهیه می‌شد که با حرکات موزون آنها در هماهنگی کامل باشد. نمایشهای بزمی نو نمایشهایی رسمی بوده است که هرچند موضوعهای ساده داشته اما بازیگران با حرکات آرام خود مفهوم بازی را به نهایت درجهٔ کمال مجسم می‌ساخته‌اند. آرایش صحنه بسیار مختصر بوده و گاه از یک تجیر طلایی که نقش کاجی بر آن ترسیم شده بوده است تجاوز نمی‌کرده است. اما در حقیقت دکور عمدهٔ صحنه بر عهدهٔ نقشها و طرحها و گل و بوته‌های گوناگونی بوده که کیمونوهای بازیگران را زینت می‌داده است و صحنه آنچنان تنظیم می‌شده که تمام توجه تماشاچیان به هماهنگی پوششهای بازیگران و حرکاتشان جلب بشود.

د – سفالگری و چینی سازی: سفالگری در ژاپن تا دیرگاهی چندان مورد توجه قرارنگرفت، زیرا اشراف ژاپن ظروف مورد علاقه خود را از چین یا کره وارد کردند. همراه با اعتقاد به مراقبهٔ بودایی و توجه به مراسم چای‌نوشی، یعنی با ورود فنجان‌های عصر سونگ به ژاپن، صنعتگران ژاپنی متوجه این هنر گردیدند و ذوق و مهارت توأم با ظرافت خود را در چینی‌سازی و سفالگری نیز به منصه ظهور رساندند. اسباب چای‌نوشی و سایر ظروف سفالی

لعابدار ژاپنی ظریف و ساده است و اجزاء ظروف با همدیگر متناسب و طرحها هرچند متنوع اما ساده و عاری از تظاهر می‌باشند. نقوش چینی‌سازی ژاپنی غالباً تجریدی (استیلیزه) است و هرچند چینی‌های رنگارنگ و پر از نقش و نگار نیز در ژاپن ساخته شده اما ژاپنی‌ها بطور کلی طرحهای ساده و ظریف و لعابهای کمرنگ و یکرنگ را همواره ترجیح می‌داده‌اند.

کاسه‌ای متعلق به قرن هفدهم میلادی. ماه سه روزه - متن عاجی لعابها به رنگ آبی و سبز و قهوه‌ای درخشان

خلاصه

اقوام شرق دور را روی‌هم‌رفته می‌توان یک واحد نژادی و فرهنگی دانست. اینان مانند ولایات مختلف یک کشور هر یک به سهم خود، هنر و فرهنگی مشابه هنر و فرهنگ ولایات یک کشور واحد به وجود آورده‌اند. از یکدیگر تأثیر و نفوذ پذیرفته گشته‌اند و در طی اعصار و قرون به تکامل آنچه از یکدیگر گرفته‌اند پرداخته‌اند.

مرکز و محرک اصلی این دایره، مسلک بوداست که از سرزمین هند به چین

راه یافته است و آنگاه از چین و کره به ژاپن رسیده است. می‌توان گفت الهام‌بخش اولیه و اساسی هنر و فرهنگ خاور دور قرار گرفته است.

چنانکه گفته شد نفوذ هنر چینی آنچنان شدید بود که ژاپنی‌ها چینی‌ها را اساتید خود به شمار می‌آوردند و برای کسب هنر غالباً به سرزمین چین مسافرت می‌کردند. اما سالیانی برنگذشت که شاگردان ژاپنی از اساتید خود نیز پیشتر رفتند.

در معماری ژاپنی‌ها ابتدا به ساختمان معابد بودایی پرداختند و آنگاه که به بنای قصرها و خانه سازی روی آوردند آنها را به سادگی تمام و با اثاث مختصر بنا ساختند. و تمام توجه خود را معطوف به باغهای منضم به خانه‌هایشان کردند. آنچه هنر داشتند در تربیت و پرورش و آرایش گلها و درختان و تغییر مسیر آبها و ایجاد آبشارها و دریاچه‌ها و برکه‌های مصنوعی به کار بردند. و هماهنگی عجیبی میان فضای درونی و بیرونی خانه‌هایشان ایجاد کردند.

در حجاری ابتدا به تجسم تندیسهای بودا، بودیساتوا و قدیسین بودایی اکتفا کردند و آنگاه که شمشیر سامورایی‌ها شوگون‌ها را به سلطنت رسانید، متوجه تجسّم خدای جنگ و جنگاوران شدند.

نقاشی را می‌توان کاملترین هنر ژاپنی در قرون وسطی دانست. دو سبک عمدهٔ هنری نقاشی ژاپنی را در این عهد هدایت کرده است. گروهی از نقاشان زندگی دربار و اشراف را منعکس می‌ساختند و طرفدار آثار رنگارنگ و تذهیب و طلاکاری بودند و گروه دیگر تحت تأثیر مراقبه بودایی (Zen) به اساتید وفادار مانده و با مرکب چینی و قلم‌موهای ظریف از ترسیم دورنماها، حیوانات، گلها و پرندگان و غیره دل نکندند. اما در آغاز هر دو مکتب نقاشی ژاپنی در خدمت اعیان و اشراف بود تا اینکه کم‌کم طبقات متوسط و بی‌چیز جامعه به نوایی رسیدند و هنر ژاپنی از خدمت اشراف و دربار، به خدمت همگان درآمد. نقاشان، به مردم عادی کوی و بازار توجه کردند و سرانجام به علت زیادی تقاضا، گراورسازی ژاپنی آثار بسیاری را به مردم عرضه کرد.[1]

---

۱ - برای نقاشان ژاپنی نیز داستانهای عجیب ساخته‌اند و از آن جمله داستان زیر معروف است: سسشی‌یو در جوانی به گناه سوء رفتار تنبیه شد او را به درختی بستند و ←

هنرهای فرعی نیز به موازات هنرهای اصلی در ژاپن پیشرفت نمود. شمشیرسازان عالیترین شمشیرها را به وجود آوردند. لاک‌سازان، لاکهای سیاه و طلایی را با مروارید و قطعات خرد صدف آراستند. خیاطان جامه‌های رنگارنگ و پر از نقش و نگار بازیگران را دوختند و سفالگران تحت تأثیر چینی‌سازی عهد سونگ در چین، ظروف سفالی لعابدار و ساده ساختند.

پیکر زن از چوب - هنر آفریقای غربی

امکان هرگونه حرکت را از او سلب کردند. او با انگشتان پا چنان تصاویر زنده‌ای از موشها کشید که موشها واقعاً جان یافتند و ریسمانها را جویدند و او را آزاد ساختند. ر. ک. به: مشرق زمین گاهواره تمدن، بخش چین و ژاپن، ویل دورانت، ترجمهٔ آریان‌پور.

فصل هشتم
هنر بدوی آفریقا و اقیانوسیه

هنر بدوی (پریمیتیو) - با اشاعهٔ آیین مسیح، هنر و تمدن مسیحی که بر هنر و تمدن یونانی و رومی پایه‌گذاری شده بود جای آن را در اروپا و قسمتی از آسیا گرفت. چندی برنیامد که از سرزمین عربستان مذهب جدیدی طالع گشت که شرق و غرب را درنوردید و اسلام را تا سرزمین چین و هند از یک طرف و تا اسپانیا و شمال افریقا از جانب دیگر گسترش داد. اسلام و مسیحیت دائماً با یکدیگر در تماس بودند و قرون وسطی را می‌توان قرن اختلاط تمدن آسیا و اروپا به شمار آورد. برخورد شرق و غرب ـ اسلام و مسیحیت ـ نطفهٔ تمدن جدید را پرورد و اروپا را واداشت که به تجدید حیاتی درخشان در علوم و معارف و هنرها دست یازد (رنسانس).

اما در همین قرون وسطی، کشورهای دیگری هم در جهان وجود داشتند که دارای تمدنی ابتدایی بودند و پای تأثیرات فرهنگ آسیا و اروپا تا بدانجا کشیده نشده بود. چنین کشورهایی تأثیر تمدن‌های آسیا و اروپا را در قرون اخیر به علل استعماری پذیرا گشتند. این کشورها عبارتند از کشورهای آفریقایی به جز کشور مصر، و ممالک واقع در جنوب مدیترانه، مجمع‌الجزایر اقیانوسیه و آمریکا.

هنر سیاهان آفریقا – مقصود ما از هنر سیاهان آفریقا هنر ابتدایی مردمی است که در کشورهای مرکزی و غربی آفریقا، یعنی در سرزمین‌های واقع در کناره‌های رودهای نیجریه و کنگو در قرون وسطی می‌زیسته‌اند. این مردم مرکب از قبایلی سیاه‌پوست بودند که یا به صورت ایلیاتی به دنبال چراگاهها و مراتع در ییلاق و قشلاق به سر می‌بردند و یا از راه کشاورزی در دره‌های رودهای نیجریه و کنگو امرار معاش می‌کردند. این‌ها چه کشاورزان و چه گله‌داران، مردمی جنگجو و شکارچیانی ماهر بودند. طبیعت و عوامل

طبیعی و حتی اشیا را دارای ارواح می‌دانستند و برای دفع ضرر و یا جلب منفعت ارواح خبیثه خود را نیازمند طلسم و بتهای کوچک چوبین می‌دانستند. رقص‌ها و آوازها با موسیقی محلی هیجان‌آور از جمله هنرهای دیگر مردم این بخش از آفریقاست. البسهٔ رنگین و پر از نقش و نگار و حتی رعب انگیز و ماسکهای وحشتناک مجموعهٔ هنرهای بدوی آنها را تکمیل می‌کند.

حجاری – کلبه‌های محقر و ابتدایی قبایل افریقایی طی سالیان دراز چندان تفاوتی نکرده بود. اما حجاری آنها شایستهٔ دقت و بررسی است. مصالح عمده برای این کار چوب بود که بحد کافی در دسترس داشتند. گاه حجاران از سنگ، بت‌ها و طلسم‌ها ساخته‌اند و گاه نیز برای تجسم توتم‌ها از عاج و مفرغ استفاده کرده‌اند. طرز کار آنها در استفاده از مصالح اخیر تقلیدی است از سبک کار اروپایی و بنابراین چنین آثاری چندان قدیمی هم نیست و متعلق است به زمانی که اروپائیان به فکر سلطه بر سرزمینهای وسیع آفریقا افتاده‌اند.

قبایل افریقایی ساکن در غرب و مرکز افریقا از حیث زبان، عادات، مذهب و تشکیلات اجتماعی با هم متفاوتند و به همین جهت در کار تراش چوب هم تفاوتهایی در میان قبایل مختلف دیده می‌شود. هرچند یک مشخصهٔ کلی و عمومی میان پیکره‌های چوبی کلیهٔ قبایل هست و آن خاصیت تجریدی کلیهٔ پیکره‌های چوبی آفریقایی است. سازندگان توتمهای آفریقایی هیچگاه عوامل طبیعی اعم از انسان و حیوان را مدل قطعی قرار نداده‌اند. هرگز بیطرفانه آنچه را که به چشم می‌آید از چوب نتراشیده‌اند بلکه بسته به فرم اصلی چوبی که در دسترس داشته‌اند سمبل‌ها و نشان‌هایی از مدل را در اثر خود منعکس ساخته‌اند. ممکن است آثار چوبی آفریقایی نزدیک به واقعیت هم باشد اما هدف سازندگان، هرگز واقع‌جویی و انعکاس طبیعت و رعایت شباهت نیست، بلکه نمایش تیپ‌هایی می‌باشد که سنن گذشتگان، قواعد خلق آنها را از نسلی به نسل دیگر منتقل ساخته است و بینندگان این آثار نیز با این سنن خو گرفته‌اند.

در تراش بدن انسان پیکرتراش نیازی نمی‌دیده است که آدمی را آنطور که در زندگی واقعی مشاهده می‌کند مجسم سازد، بلکه طرز کار هنرمند بدینگونه

بوده است که بدن آدمی را به اجزایی تقسیم و هر جزیی را مستقل از جزء دیگر واضح و صریح و با خطوط قطعی، مشخص می‌ساخته است. چنانکه هر جزئی از جزء دیگر ممتاز و در نتیجه اثر هنری دارای تنوع خشونت آمیزی می‌گشته است و بیننده را به هیجان می‌آورده است.

شکل استوانه‌ای چوب فرم اصلی پیکره‌های آفریقایی را تعیین می‌کرد و قطعیت و صراحت هر جزء، برجستگی خاص و خاصیت سه بعدی، به هر جزء پیکره می‌بخشید. تزیینات و کنده‌کاری‌ها گاهی منحصراً سطحی انجام می‌شد اما با منتهای دقت و ظرافت. گاه ترکیب احجام هندسی مخصوصاً فرمهای مخروطی و کروی و هرمی، خود یک نوع تزیین شمرده می‌شد. غالب پیکره‌های چوبی آفریقایی نسبتاً کوچک‌اند و هرچند محکم و بادوام به نظر می‌رسند اما در استحکام و صلابت همطراز آثار سنگی کشورهای دیگر جهان نمی‌باشند.

مشخصات پیکره‌های چوبی آفریقایی عبارت است از:

۱) زندگی هیجان آور و حتی خشونت‌آمیز در غالب آثار آفریقایی می‌درخشد.

۲) نهایت مهارت تراشکار در برش و ایجاد احجام هندسی برجسته و مخصوصاً احجام کروی و مخروطی در این آثار آشکار است.

۳) پیکره‌های چوبی افریقایی به چشم یک بیگانه ممکن است پیکره‌های صرفاً تجریدی و سمبلیک اما عاری از معنای صریح به نظر بیاید در حالیکه هر افریقایی آشنا به سنن قبیله‌ها و واقف بر اسرار توتم‌ها، معنای کامل پیکره‌ها را به یک نگاه تشخیص می‌دهد و لذت می‌برد.

ماسک سازی – ماسک‌های آفریقایی تصاویر کاملی هستند که طرز تفکر سیاهان آفریقایی را در خلق آثار هنری نشان می‌دهند. این ماسک‌ها برای مراسم و تشریفات دینی ساخته می‌شدند و ضمن اجرای رقص‌های دسته‌جمعی همراه با موسیقی که سرشار از ضرب و آوازهای محلی بود به کار برده می‌شدند. هدف ساختن آنها برانگیختن احساس ترس و اعجاب بینندگان بوده‌است و الحق‌سازندگان‌این ماسکها درکار خود توفیق بسیار یافته‌اند. چون ماسکهارا در هنگام اجرای تشریفات غالباً به صورت می‌گذاشته‌اند اندازه

تصویر مفرغی سلطان بنین

آنها به اندازه صورت آدمی و گاه بزرگتر بوده است. خطوط عمدهٔ قیافه را به صراحت مشخص می‌ساختند و برای پوشش سر تزیینات عجیب و غریبی تعبیه می‌کردند.

فلز در آفریقا کمتر مورد استعمال داشت و طرز کار نیز ابتدایی بود، اما ساکنان بنین (Benin) روش فلزکاری اروپاییان را به‌کار می‌بردند که از پرتغالی‌ها آموخته بودند و همان همان روش قالب‌گیری با تکنیک «موم گمشده» است که ماسکها و قیافه‌های وحشت آور را به جای چوب از فلز و غالباً از مفرغ ریخته‌اند. در تصویر سلطان بنین غیر از احساس رعب و وحشتی که ماسک شاهانه برمی‌انگیزد، پوشش سر نیز که با خطوط جناقی انجام گرفته است جلب نظر می‌کند. در قسمت چانه و گردن خطوط افقی در امتداد یکدیگر قرار گرفته و تنوع صریحی با تزیینات کلاه به وجود آورده‌اند.

ماسک‌های آفریقایی غالباً تصاویر سمبلیک از اجداد و نیاکان بوده‌اند. در مواقع اجرای تشریفات مذهبی این ماسک‌ها را بر سر خرطوم فیل که به دقت

کنده‌کاری می‌شده است برمی‌افراشتند و در اوجی نصب می‌کردند تا در معرض دید عموم باشد. پرستش نیاکان خود جزیی از اعتقادات آفریقایی بود. این سرها و ماسکها بر عصاهایی از عاج، درمحرابهاقرارداده می‌شدند تا روح اسلاف همواره ناظر و نگران اعمال اعقاب خود باشد و با نیروی جادویی خویش، خیر و نیکی را برای آنها جلب و مضرت فساد را از آنها دفع نماید. قربانی‌های خونین نیز هدایایی بود برای ارضاء ارواح این اسلاف قادر و قاهر و ترس‌انگیز.

صورتکی که قبایل غرب افریقا هنگام اجرای تشریفات مذهبی و جشن‌های شادمانی بر صورت می‌گذارند

این ماسکها نیز مانند سایر پیکره‌های چوبی آفریقایی از تحرّک و جنبش

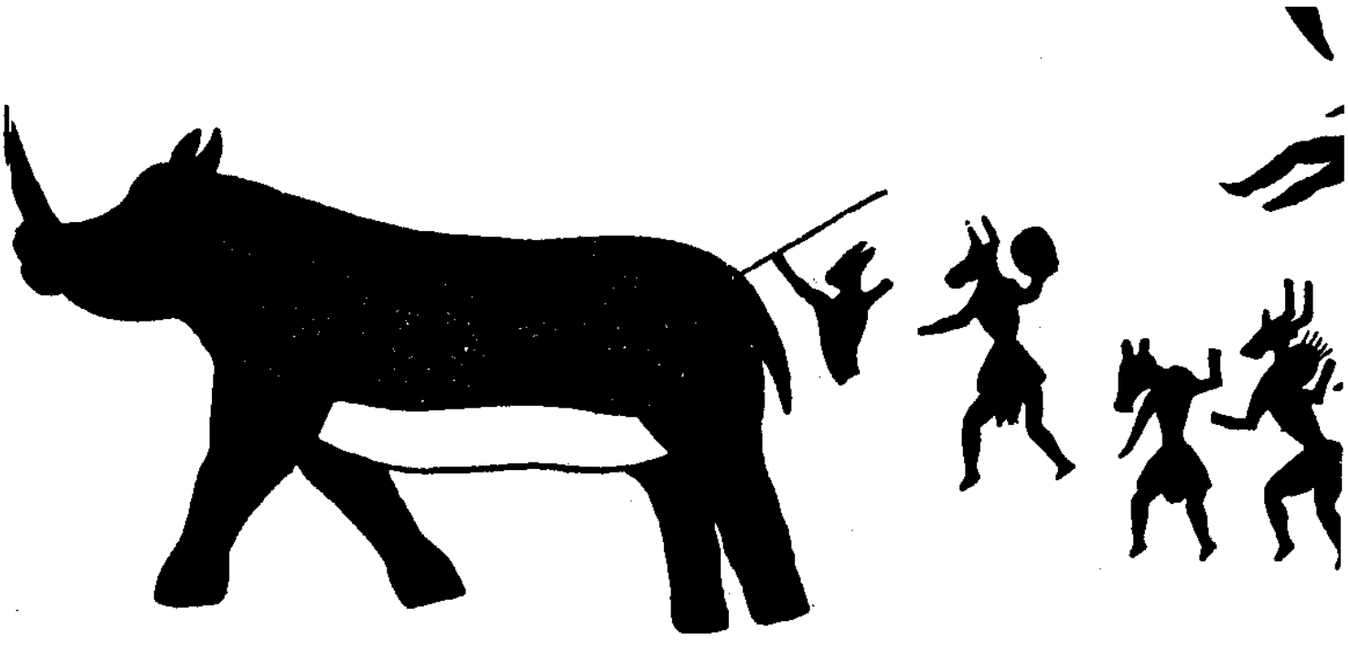
سرشارند. فرمهای هندسی کروی، مخروطی، بیضی و هرمی با ترکیب هیجان‌آورشان علت این جنبش و حرکت‌اند. وجود سطوح ملایم و شکستن این سطوح با منحنی‌ها و فرمهای زاویه‌دار تنوع بسیاری به این آثار بخشیده است.

نقاشی – در صحاری کالاهاری (Kalahari) واقع در جنوب کنگو، مردمی بدوی به صورت ایلیاتی زندگی می‌کردند و از راه شکار حیوانات امرار معاش می‌نمودند. بوشمن‌ها (Bushmen) هنرمندترین قبیله بین قبایل صحراگرد هستند. نقاشی‌های اینان بر تخته سنگ‌ها، از نظر طرز تفکر و جهان‌بینی، از هنر سمبلیک آفریقایی که ذکر شد به کلی متفاوت است. نقاشی بوشمن‌ها به شکل حیرت‌آوری شباهت به نقاشی غارها در جنوب فرانسه در عهد پالئولیتیک دارد. سبک کار نقاشان بوشمن واقع‌جویی و رعایت شباهت کامل میان مدل اصلی و نقش است. این نقاشان گمنام صخره‌ها، با نهایت سادگی و با حداقل خطوط و رنگها واقعیت را همانگونه که هست منعکس ساخته‌اند.

در آثار بوشمن حیوانات و انسان به طور کلی و استیلیزه منعکس نگشته‌اند، بلکه هر کدام مشخصات فردی خود را با تنوع در حرکات و در خطوط قیافه و اندام و حالات طبیعی خاص خود حفظ کرده‌اند. دید دقیق و حافظهٔ قوی این نقاشان بدوی حیرت‌آور است.

هنر بدوی مردم اقیانوسیه – مردم اقیانوسیه، نژاد مخلوطی هستند از بومیان که در مجمع‌الجزایر این قاره زندگی می‌کنند و از مردمی که از قارهٔ آسیا به این جزایر مهاجرت کرده‌اند. آثار تمدن‌های ماقبل تاریخی پالئولیتیک و نئولیتیک در جاوه و سوماترا حکایت از تمدن قدیمی بومیان می‌کند، اما مهاجرت آسیایی‌ها به این جزایر از چند قرن قبل از میلاد مسیح آغاز می‌شود. ساکنان جزایر اقیانوسیه آنچنان از حیث نژاد، زندگی اجتماعی، فرهنگ و هنر با هم متفاوتند که تعیین قواعد کلی برای فرهنگ و هنر آنها امکان‌ناپذیر است. حتی تقسیماتی که از نظر جغرافیایی از این مجمع‌الجزایر بعمل آمده است عاری از قطعیت به نظر می‌رسد. این تقسیم‌بندی عبارت است از تقسیم جزایر اقیانوسیه به سه قسمت عمده به شرح زیر: ۱ـ پولی‌نزی (Polynesia)

۲ـ ملانزی (Melanesia) و ۳ـ میکرونزی (Micronesia). مهمترین مراکز تمدن مجمع‌الجزایر در قرون وسطی با درنظر گرفتن تقسیمات جغرافیایی، جزیره‌های پولی‌نزی و ملانزی است و به همین علت در این کتاب منحصراً از هنرهای همین دو جزیره سخن می‌رود و این نکته به تأکید یاد می‌شود که هنر بومیان این جزایر در حال حاضر ادامه هنرهای آنها در دوران قدیم است و مذهب و زندگی اجتماعی و اصول هنری مردم این جزایر در طی قرون متمادی چندان تفاوتی نکرده است. همچنانکه هنر و تمدن بومی سیاهان آفریقایی نیز



نقاشی شکارچیان آفریقایی (بوشمن‌ها) بر روی سنگ

تقریباً همان است که بود. ضمناً باید دانست که سرزمین استرالیا از این جمود و سکون به کلی مستثنی است مگر در قبایل محلی که در قلب استرالیا زندگی می‌کنند و به تدریج از میان می‌روند.

۱ـ هنر مردم پولی‌نزی – مردم پولی‌نزی دارای پوستی قهوه‌ای رنگ می‌باشند. زندگی خانواده‌ها وابسته به زندگی قبیله است. رییس قبیله با نسبی الهی بر کلیهٔ خانواده‌ها حکمروایی می‌کند. مذهب آنها مانند مذهب سیاهان افریقا توتم‌پرستی است، توأم با پرستش نیاکان و ارواح و آمیخته به جادوگری. هر قبیله مانند قبایل آفریقایی نسب خود را به حیوانی منتسب دانسته و شکل آن حیوان توتم قبیله به شمار می‌رود. معاش مردم پولی‌نزی از ماهیگیری و تا حدی از کشاورزی تأمین می‌شود و جنگ مشغولیت عمدهٔ کلیهٔ قبایل است.

آثار هنری مردم پولی‌نزی بستگی دارد به مواد و ابزاری که در دسترس

تجسم روح بدخیم - هنر مجمع‌الجزایر اقیانوسیه

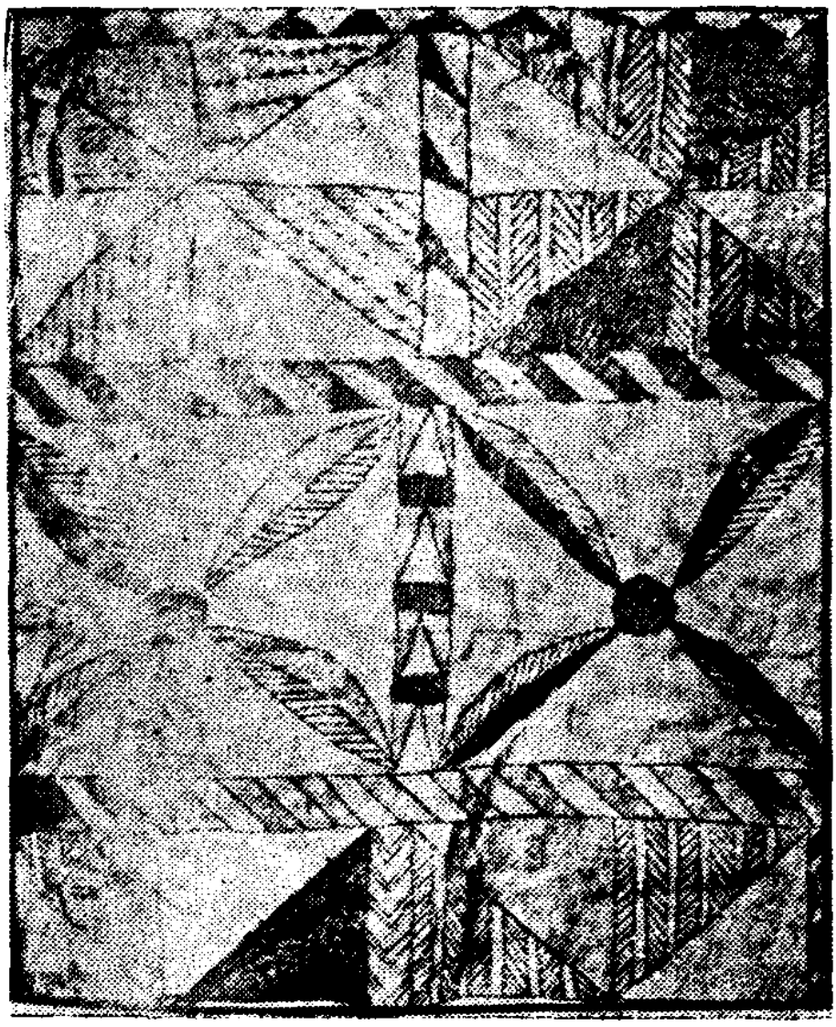
دارند. هنر این مردم در خدمت زندگی عملی و مذهبی آنهاست. مصالح عمدهٔ آنها برای مصارف زندگی و نیز برای خلق آثار هنری در درجه اول چوب است که برای ساختمان خانه‌ها و زورقها و تراش توتم‌ها از آن استفاده کنند. هم‌چنین پوست و الیاف درختان که برای پوشش و بافتن حصیر به‌کار می‌برند. پر پرندگان مناطق استوایی که زینت البسهٔ تشریفاتی آنها است. کنده‌کاری روی استخوان حیوانات و ساختن ابزار استخوانی و به‌کار بردن صدف و گوش‌ماهی و غیره، مجموعهٔ آثار هنری آنها را تکمیل می‌کند. نه فلز می‌شناسند و نه سفالگری می‌دانند. ابزار آنها بسیار ابتدایی و غالباً منحصر است به ابزار سنگی و استخوانی حتی چاقو را از آبسیدین (یکنوع سنگ

شفاف آتشفشانی) می‌سازند.

خانه‌های آنها چوبی است. آثار هنری آنها منحصر است به تهیهٔ وسایل ابتدایی زندگیشان و تزیین این وسایل، بافتن حصیر و سبد و تزیین آنها به کمک نقوش و رنگها، بافت لباس و تهیهٔ چماق و نیزه و سایر آلات حرب و تزیین آنها، مالیدن رنگها بر بدن و خال‌کوبی‌ها و ایجاد شکافها بر قیافه. این‌ها تظاهرات هنری مردم پولی‌نزی است. هدف تمام این هنرهای ابتدایی رام کردن نیروهایی است که به جادو رام می‌شوند.

نقاشی و تراش چوب - بافتن حصیر مفیدترین هنر آنهاست. وسیله‌ای است برای فرش اطاق، تزیین دیوار ساختن بادبان زورق و ضمناً هم تشک است و هم لحاف. بافندگان حصیرها غالباً زنانند. مواد لازم را از برگها و ساقه‌ها و نی‌های محلی به دست می‌آورند و تزیینات جالبی تنوع در بافت و انداختن حاشیه و رنگ‌آمیزی به وسیلهٔ الیاف رنگین ایجاد می‌کنند. برای پارچه از الیاف درخت مخصوصی که بومی جزیره است استفاده می‌کنند. الیاف را به هم می‌بافند و با اشکال هندسی تزیین می‌کرده و با رنگهای سیاه و زرد و قهوه‌ای مایل به قرمز، رنگ‌آمیزی می‌کنند. نام این نوع پارچه به زبان محلی تاپا (Tapa) است. پولی‌نزی‌ها در تراش و کنده‌کاری روی چوب و ساختن ابزار چوبی با نقوش برجسته و گود بسیار ماهرند. جعبه، بشقاب، پارو، چماق، و آلات حرب برای مصارف زندگی و تشریفات دینی در این جزیره به مقدار زیاد از چوب تراشیده‌اند. منبت کاری اینگونه آثار بسیار دقیق انجام گرفته است. غالباً تمام سطح چوب از نقوش پوشیده شده است. منحنی‌هایی به هم پیوسته، تنوع میان خطوط مستقیم و منحنی، ترصیع بوسیله قطعات خرد صدف. درآوردن نقوش برجسته و ایجاد هماهنگی میان برجستگی‌ها و فرورفتگی‌ها راز زیبایی آثار چوبی است مخصوصاً اگر در نظر بگیریم که این همه هنر، با ابزاری بس ابتدایی انجام گرفته است. هماهنگی خطوط و نقوش مارپیچی و ادامه و قطع به موقع آنها، ضربهای مقطع توم‌توم را به یاد می‌آورد.

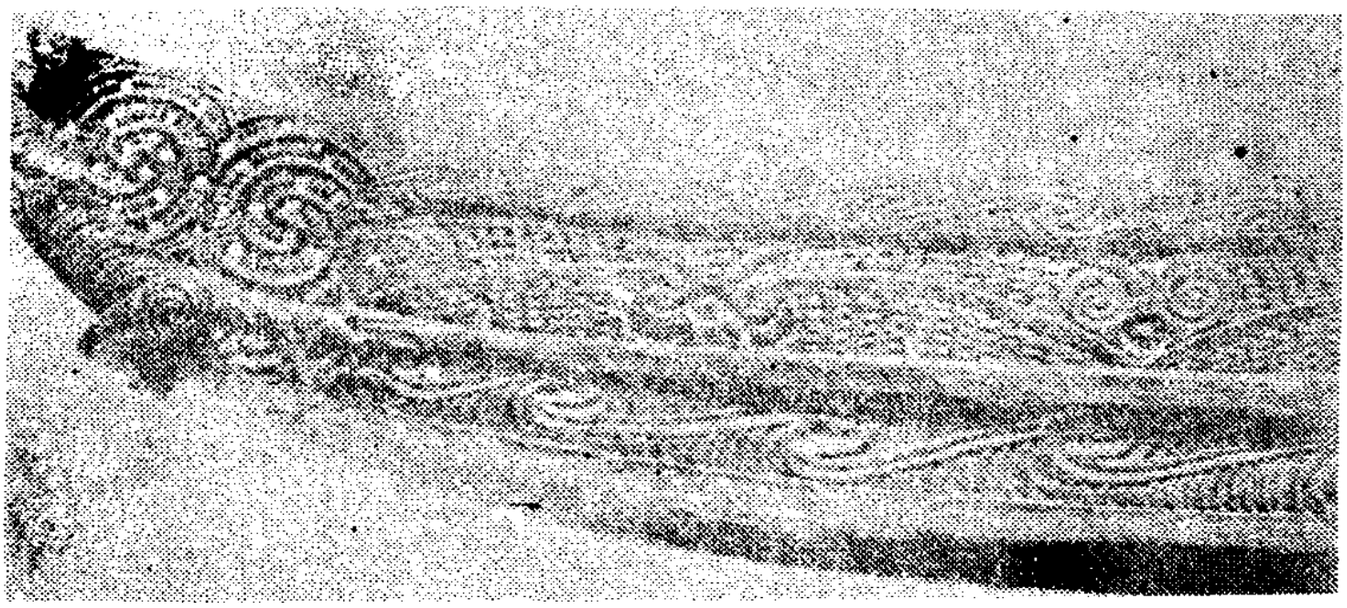
هنرنمایی هنرمندان پولی‌نزی در ساختن و پرداختن عصاهای روحانیان حتی ماهرانه‌تر است.



تاپا - متن پارچه سفید است و نقوش با رنگهای زرد و سیاه و قهوه‌ای مایل به قرمز، رنگ‌آمیزی شده‌اند.

هنگام اجرای تشریفات دینی روحانیان عصا یا چماقی در دست می‌گرفتند که به دقت کنده‌کاری و با پرهای رنگین پرندگان تزیین شده بود. آنان عصا در دست، از افسانه‌های آفرینش و خدایان و نسب قبایل و توتم‌ها سخن می‌گفتند و هیئتی ترسناک داشتند. ضمن آنکه عصاهای مختلف علامت درجات و مناصب مختلف بود.

۲ـ هنر مالی‌نزی- چنانکه گفته شد مردم پولی‌نزی چنان در کار برش و ایجاد نقوش بر روی چوب مهارت داشتند که آثار چوبی آنها احتیاج به تزیین ثانوی یعنی رنگ‌آمیزی نداشت. اما مالی‌نزی‌ها نقاشی روی چوب را بر چنین منبت‌کاری دقیق و دشواری ترجیح می‌دادند. مالی‌نزی‌ها دارای تمدنی پست‌تر بودند و نژاد آنها به سیاهان آفریقایی می‌رسید. مردمی بودند که آدمخواری را گناه نمی‌شمردند و در عین حال زیبا پسند هم بودند. نقاشی آنها بیشتر جنبه تزیینی داشت. از تضاد رنگها و مخصوصاً از رنگهای زننده و تند لذت می‌بردند. در ساختن زینت آلات و توتم‌ها، سپر یادگاری، فنجان از پوسته نارگیل، قوطی از چوب بمبو، کمربند از پوست درختان، پاروها، سبد برای رقص و چماق برای وعظ و ماسکهای تشریفاتی، ذوق خشن و ضمناً زیباپسند خود را نشان داده‌اند. سپرها و آثار هنری مردانه مخصوصاً آثاری که مختص جنگ و نزاع بود منحصراً در کلبه‌های خاص مردان به دیوارها آویخته بود. (زنان و کودکان در کلبه‌های جدا می‌زیستند.) سپرها فرم بیضی داشتند و نقوشی بر آنها



منبت‌کاری بر متن قایق (پولی‌نزی)
سر عصای واعظ (پولی‌نزی)

رنگ‌آمیزی شده بود که یا معانی سحرآمیز و خواص افسونی داشتند و یا اشاره به وقایع گذشته بودند. چوب فراوان امکان ساخت انواع آثار را به این مردم می‌داد. منبت کاری به وسیلهٔ ابزار سنگی از قبیل تیشه و تبر و یا دندان حیواناتی مانند گراز انجام می‌گرفت. بعد از تراش چوب و منبت‌کاری مختصر، نوبت به رنگ‌آمیزی می‌رسید که با رنگهای متضاد مانند سیاه و قرمز و زرد و سفید انجام می‌شد.

ماسک سازی مالی‌نزی با پرهای کمرنگ پرندگان انجام می‌گرفت و یا از تاپا، پارچهٔ خاص پولی‌نزی، ساخته می‌شد. پرها را کنار هم می‌گذاشتند و به هم متصل می‌کردند و به چارچوب سبکی می‌چسباندند و روی آن‌ها را نقاشی می‌کردند و با رنگهای سیاه و قرمز و زرد و سفید، رنگ‌آمیزی می‌کردند. رنگها غالباً رنگهای خاکی بودند که در محل موجود بود و یا رنگهایی که از ساییدن پوستهٔ صدف و گوش‌ماهی و یا ذغال به دست می‌آوردند.

موارد استعمال ماسکها زیاد بود: در مراسم نامگذاری اطفال، در تشریفات دینی در مراسم یادآوری گذشتگان بر صورت گذاشته می‌شدند و بدن انسانی که ماسک را بر صورت می‌نهاد با برگهای نخل و یا با علفهای خاص مناطق استوایی پوشیده می‌شد. هدف چنین پوششی ایجاد رعب در بینندگان بود که به خوبی از عهدهٔ آن برمی‌آمد.

مالی‌نزی مانند سایر مردمانی که هنری ابتدایی داشتند غیر از بوشمن‌ها، قیافه‌های انسان و حیوان را به صور تجریدی نمایش می‌دادند. بعد از نقاشی و رنگ‌آمیزی به کنده‌کاری روی چوب علاقه داشتند و از تراش خطوط لغزان و پیچان و اشکال هندسی لذت می‌بردند. هرچند در این هنر به پای همکاران پولی‌نزی‌شان نرسیده‌اند.

خلاصه

هنر بدوی در ابتدا هنری صرفاً تجریدی و سمبلیک به نظر می‌آید که عاری از معنای واضحی است. اما این نظر بیگانگانی است که به این آثار می‌نگرند وگرنه معانی این آثار به چشم آفرینندگانشان بس واضح است و هم‌چنین به چشم مردمی که این آثار لازمهٔ زندگی مذهبی و اجتماعی آنان است و به جنبهٔ سحرآمیز این آثار اعتقاد دارند. برای شناخت و بررسی این گونه آثار اطلاع از معانی رمزی، خواص جادویی و هدف این آثار لازم است. باید بدانیم که این اشکال عجیب و غریب و این رنگهای تند و این هیئتهای وحشتناک، تظاهرات ارواح موهومی هستند که به عقیدهٔ این مردم در کلیه اشیاء و موجودات و عوامل طبیعی مستترند. و به اعتقاد این مردم در زندگی‌شان مؤثرند.

زندگی اجتماعی، اقتصادی، مذهبی و هنری مردم آفریقای مرکزی و غربی و هم‌چنین مردم جزایر پولی‌نزی و مالی‌نزی سخت به هم آمیخته است و از هم جدایی‌پذیر نمی‌باشد. آثار هنری این مردم وابسته به عوامل مذکور در بالا و سنن حاصل از طرز زندگی آن‌هاست. مصالح عمده برای خلق آثار هنری در این کشورها چوب است. در آفریقا تراش به صورت سه بعدی و با خطوط تند انجام می‌گیرد. تمام اجزاء اثر از یکدیگر مجزا و مستقل و هر جزیی دارای سه بعد است. در پولی‌نزی منبت‌کاری و کنده‌کاری روی چوب هنر عمدهٔ مردم به شمار می‌آید. هماهنگی و ادامهٔ نقوش و تنوع اشکال و خطوط ظرافت و وقاری به آثار چوبی مردم پولی‌نزی می‌بخشد. در پارچه‌های آنها علاقه به اشکال هندسی و رنگ‌آمیزی دقیق این اشکال دیده می‌شود.

هنر مالی‌نزی بعکس جنبهٔ تزیینی داشته و درآنجا نقاشی بر منبت‌کاری

ترجیح دارد. رنگهای زننده خشونت طبع آنها را می‌رساند که حتی از آدمخواری ابا ندارند.

فصل نهم

هنر کشورهای آمریکا در قرون وسطی

آمریکای مرکزی - آمریکای جنوبی - آمریکای شمالی

نقاشی روی بشقاب - هنر اینکا

هنر آمریکای مرکزی – در آن دوران که کشورهای چین و هند از تمدن عهد نئولیتیک برخوردار بودند چنین تمدنی در آمریکای مرکزی نیز وجود داشت. در پایان عهد یخبندان (از ۲۵۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰ ق. م) اقوام آسیایی از آلاسکا به آمریکا مهاجرت کردند. شاید قاره‌های آسیا و آمریکا در زمانی چنین قدیم از راه خشکی (از راه سیبری) به هم اتصال داشته‌اند. مهاجران اولیه از نژاد مغولی بودند. اطلاعی از کشاورزی نداشتند. و از کارهای هنری تنها به سبدبافی خوب آشنا بودند. دو تمدن قدیمی در آمریکای مرکزی مخصوصاً قابل ذکر است که قدمت آن‌ها به آغاز مسیحیت می‌رسد:

۱ـ تمدن مایا (Mayan)؛ ۲ـ تمدن تولتک (Toltoc).

می‌توان گفت اولین تمدن آمریکایی، در آمریکای مرکزی و توسط قوم مایا به وجود آمد. در اوایل مسیحیت، مایاها سرزمین‌های مرطوب گواتمالای فعلی، شمال هندوراس و جنوب مکزیک را در اختیار داشتند. اولین امپراطوری آنها از ۴۵۰ تا ۷۰۰ بعد از میلاد ادامه داشت. کم‌کم رطوبت هوا و استعداد زمین، شهرهای عمدهٔ مایا را به صورت جنگل درآورد و قوم مایا را از موطن خود به مهاجرت ناگزیر کرد.

پیشهٔ اصلی قوم مایا کشاورزی بود کشاورزان در دهات می‌زیستند و تنها در مواقع اجرای مراسم دینی و تشریفات ساحری به شهرها رو می‌آوردند. گویی شهرها فقط به خاطر انجام این مراسم به وجود آمده بودند. کاهنان و منجمان وظیفهٔ اجرای مراسم جادوگری و دینی را برعهده داشتند و جزء طبقهٔ اول و ساکنان شهرها بودند. مذهب مایاها خدایان پرستی بود. عمده‌ترین خدایان، خدای خورشید، باد، ذرت و خدای مرگ بودند. به هرجهت به علت اشتغال به کشاورزی نیاز به عوامل طبیعی داشتند و این عوامل را می‌پرستیدند. ذرت محصول عمدهٔ آمریکای مرکزی و غذای محبوب اهالی بود و خدای ذرت خدایی مهربان به شمار می‌آمد. اساساً بعضی از خدایان مظاهر خیر و نیکی و گروهی مظاهر شر و فساد بودند. خدایان دائماً با همدیگر در حال نزاع بودند. تجسّم آنها به صورت‌های عجیب انجام می‌گرفت. صور خدایان ترکیبی بود از اعضای بدن آدمی، پرندگان و حیوانات.

مایاها دسترسی چندانی به فلز نداشتند، ابزار کار آنها سنگ چخماق یا

آبسیدین بود. توجه زیاد به نجوم مخصوصاً از نظر کشاورزی منجر به اختراع تقویم شده بود. این مردم با وجود تمدن ابتدایی‌شان، آنچنان از خواص نجومی اطلاع داشتند که می‌دانستند معابد و ساختمانهای خود را کجا و به چه شکل بنا کنند تا نور خورشید در اوقات معینی از روز به نقاطی که درنظر داشتند بتابد.

معماری – قوم مایا معابد خود را که به احتمال زیاد مسکن کاهنان و نجبا نیز بود بر مصطبه‌ای بنا می‌کردند. مصطبهٔ مزبور پایه‌ای بود برای بناکه به شکل پایهٔ هرم و از سنگ ساخته می‌شد. یک رشته پلکان از وسط یکی از اضلاع این هرم می‌گذشت و به تالار معبد منتهی می‌گشت. مصالح ساختمانی از سنگ‌های آهکی و انواع سنگ‌های دیگری بود که در اختیار داشتند و هم‌چنین چوب که به حد وفور در دسترس داشتند. متأسفانه رطوبت هوا و گسترش جنگل معابد قدیمی‌تر آنها را سخت فرسوده ساخته است. اما ساختمان معابد به همین سبک معابد هرمی، در قرون متأخر نیز از جانب مایاها همچنان ادامه یافته است.

تقریباً مقارن همین زمان یعنی همزمان با اولین امپراطوری مایا، به تمدن قوم تولتک در مکزیک فعلی برمی‌خوریم. تولتک‌ها از ۵۰۰ تا ۱۰۰۰ میلادی بر این قسمت از آمریکای مرکزی حکم می‌راندند. اما پیوسته از جانب شمال در فشار قبایل شمالی مخصوصاً آزتک‌ها (Aztec) بودند. در قرن یازدهم میلادی آخرین حملهٔ قبایل شمالی را دفع کرده و خود نیرومندترین قبایل آمریکای مرکزی شدند. ارتباط میان این قوم و مایاها موجب شباهت‌های کلی میان هنر این مردم و مایاها شده است. این شباهت‌ها در اعتقادات مذهبی حتی بیشتر است. تولتک‌ها مانند قوم مایا مردمی کشاورز بودند و عوامل طبیعی مؤثر در کشاورزی را می‌پرستیدند. مهمترین خدایان آنها خدای ذرت و خدای باد و باران بودند. خدای اخیر کوئت زال کوتل (Quetzalcoatl) نامیده می‌شد. او خدایی بخشنده بود که به تولتک‌ها هنر و صنایع را آموخته بود و به صور گوناگون ـ مار و پرنده ـ تجسّم می‌یافت. تولتک‌ها هنگام اجرای مراسم دینی قربانی‌های انسانی به خدایان هدیه می‌کردند زیراکه اعتقاد داشتند خدایان فداکاری کرده و انسان را آفریده‌اند و آیا انسان نمی‌باید چنین فداکاری

عظیمی را پاسخ گوید؟

معماری و حجاری مایا در قرون وسطی ـ

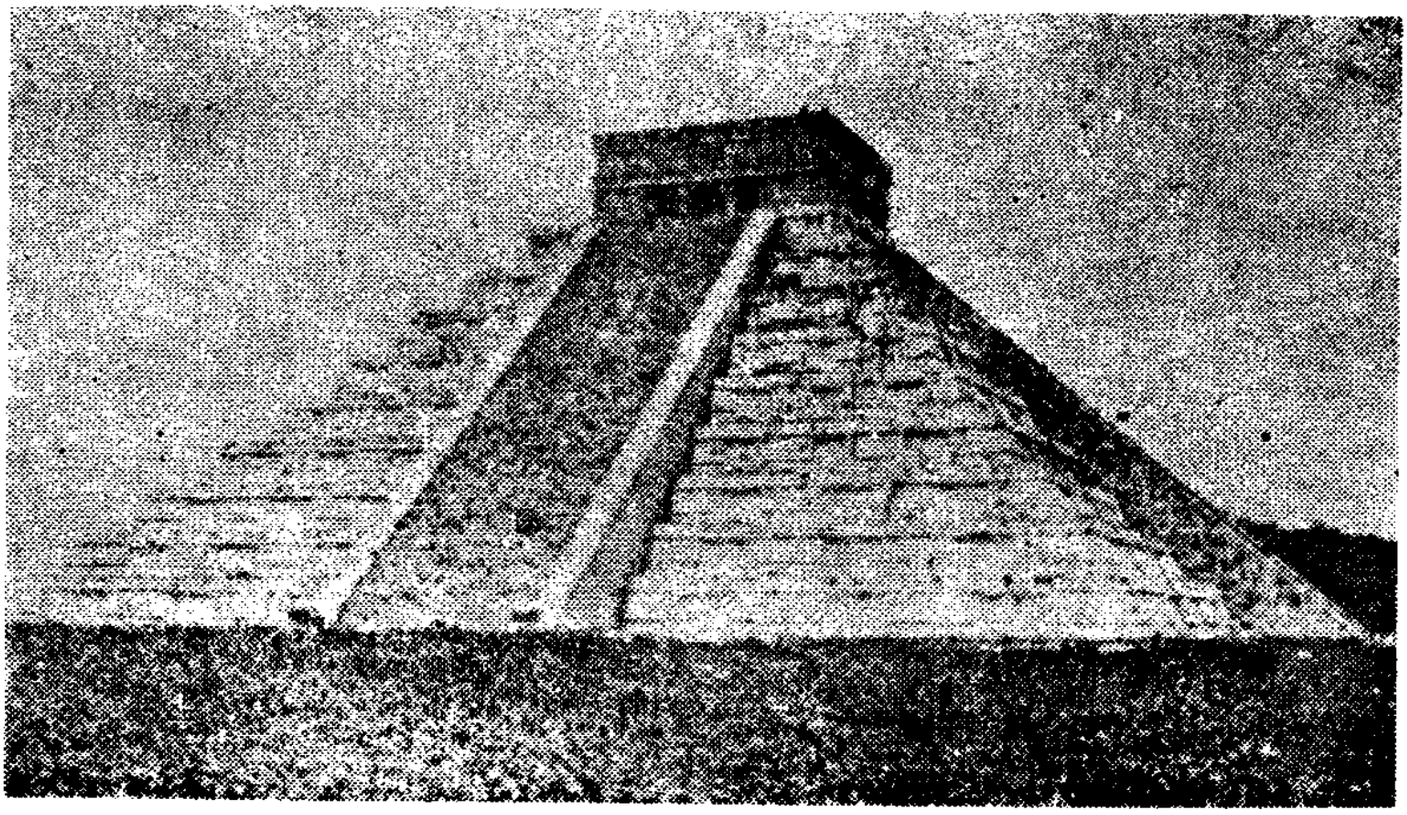
پس از سقوط اولین امپراطوری مایا به علت گسترش جنگل، مهاجرت این قوم از دشتهای استوایی گواتمالا و هندوراس آغاز شد. مایاها در شبه جزیرهٔ کوهستانی یوکاتان (Yucatan) واقع در شمال‌شرقی آمریکای مرکزی مستقر شدند و شهرهای جدیدی در این قسمت از آمریکای مرکزی ساختند و چون از لحاظ تمدن، برتری کاملی بر سایر قبایل داشتند نفوذ خود را بر کلیهٔ قبایل همسایه گستردند.

کوئتزال کوتل ـ خدای دانش و صنایع ـ هنر آزتنگ

شهرهای جدید مایاها در شبه‌جزیرهٔ یوکاتان مراکز عمدهٔ مذهبی به شمار می‌آمدند. مهمترین شهر مایاها پس از استقرار در شبه جزیرهٔ یوکاتان شهر چی‌چن ایتزا (chichenitzà) است و معبد هرمی شکل ال کاستیلو نیز در همین شهر قرار دارد. El Castillo به معنای قصر یا قلعه، نامی است که مهاجمان اسپانیولی به این معبد داده‌اند زیرا هدف ساختمان چنین بنایی را درنیافته‌اند. (ر. ک. هنر در طی قرون، هلن گاردنر، ص ۴۰۹).

این معبد مانند سایر معابد مایاها مشرف به جنگل می‌باشد و بر پایه‌ای سنگی و هرمی شکل استوار است. چهار رشته پلکان در چهار نقطهٔ مناسب این هرم که پایهٔ اصلی بناست، تعبیه شده است. پلکان‌ها به ایوان‌های نه‌گانهٔ اطراف تالار معبد منتهی می‌شوند. این معبد به نام معبد کوکولکان (Kukulcan) معروف است که نام مایایی خدای باران و باد مردم تولتک یعنی کوئت زال کوتل می‌باشد. این خدا به علت فزونی نفوذ تولتک‌ها از طرف قوم مایا نیز به رسمیت شناخته شد. نزدیک معبد ال‌کاستیلو معبد جنگ‌آوران

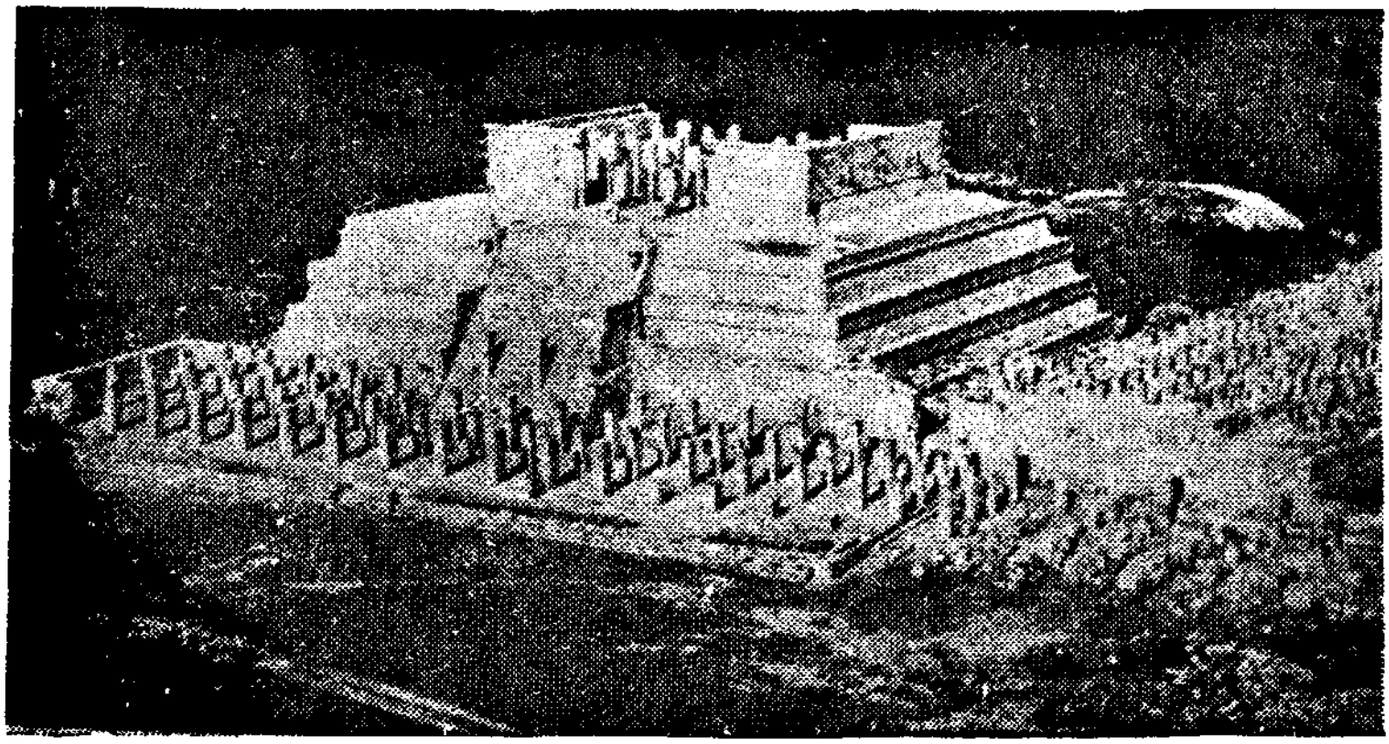
قرار دارد. این معبد نیز به نام کوکولکان می‌باشد ولی به علت وجود حجاری‌های بیشمار جنگاوران بر متن جرزهای این معبد، بنام جنگ‌آوران معروف شده است. پس از عبور از میدانی وسیعی به تالاری عظیم می‌رسیم که اینک سقف آن از میان رفته است اما جرزهای مستطیل شکلی که برای برپا داشتن سقف ساخته شده بوده‌اند هنوز پابرجا است و بر این جرزها کاهنان و جنگجویان با البسهٔ تشریفاتی نقش شده‌اند. سبک حجاری این نقوش نیمه برجسته است. اندازه‌ها به اندازهٔ طبیعی هیکل آدمی است و نقوش بعد از حجاری با رنگهای نسبتاً تند رنگ‌آمیزی شده‌اند.



معبد ال‌کاستیلو در چی‌چن ایتزا

تالار مرکزی معبد جنگاوران بر پایه‌ای هرمی شکل مرکب از چهار اشکوب بنا شده است که زیگوراتهای بابلی را به یاد می‌آورد. هر اشکوبی با نقوش کم برجسته تزیین شده است. یک رشته پلکان وسیع به تالار اصلی منتهی می‌شود. در مدخل تالار اصلی ستونهایی به شکل مارهای پردار برپا ایستاده‌اند. جلوِ دری که به تالار مرکزی گشوده می‌شود مجسمه‌ای قرار دارد که نقش انسانی است که به صورت نیمه‌خیز است و حالت تسلیم و رضا دارد و صفحه مدوری را در دست گرفته است. گویا این مجسمه نموداری است از فدیهٔ آدمیان به خدایان - از انسانی که می‌باید در معبد قربانی کنند!

نمای خارجی معبد جنگآوران با ماسک‌ها تزیین شده است. در وسط ماسکها سرهای ماران قرار دارند که تمام برجسته نقش شده‌اند. پرهایی از اطراف سرها به در آمده و تمام ماسک را فراگرفته‌اند. نقش پرها برجسته است اما نه زیاد. تمام نقوش به دقت رنگ‌آمیزی شده‌اند. دیوارهای داخلی معبد با فرسک‌ها تزیین شده‌اند. موضوع عمدهٔ این فرسکها مذهبی و جنگی و خانوادگی است. روی‌هم‌رفته این دو معبد هنری را به ما معرفی می‌کنند که به

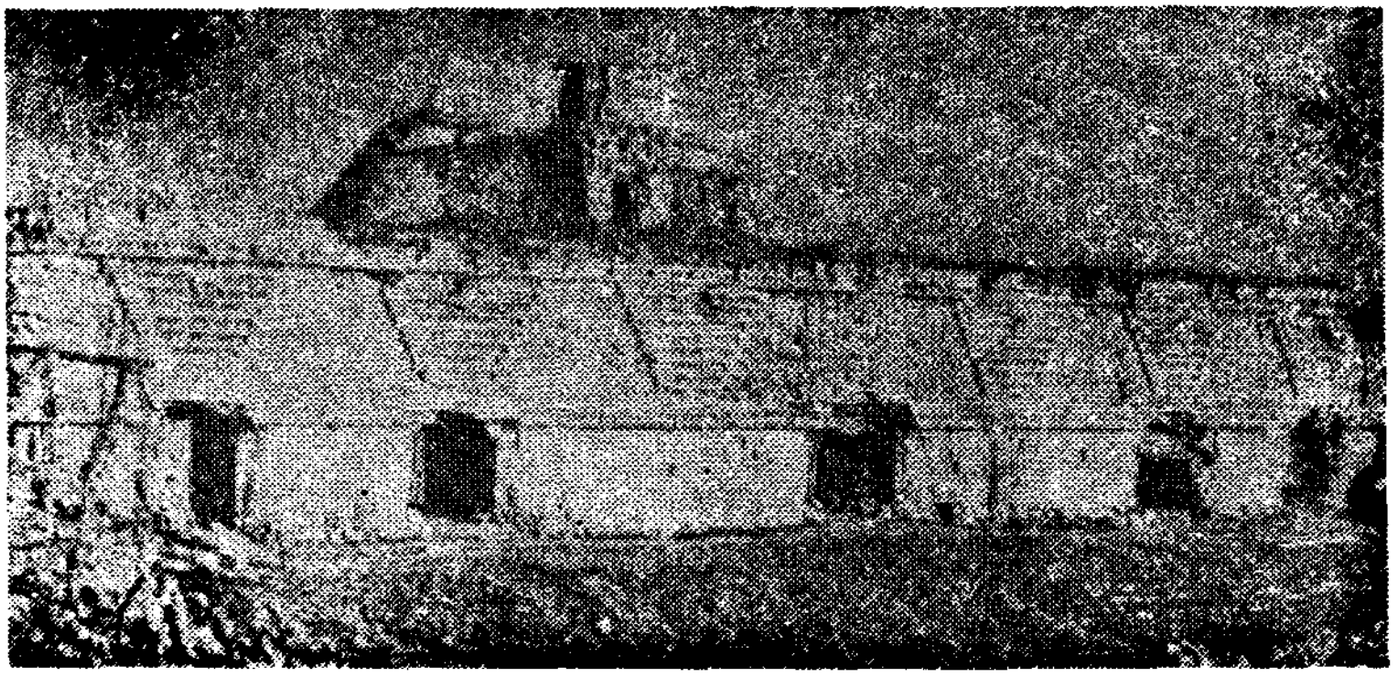


معبد جنگ آوران در چی‌چن ایتزا

نظر غریب می‌آید اما در عین غرابت از تناسب برخوردار است. هنری است گیرا و سرشار از هیجان و خیره‌کننده و رنگارنگ.

در چی‌چن ایتزا و مخصوصاً در اوکس‌مال (Uxmal) به بنای صومعه‌هایی برمی‌خوریم که از چند بنای مجزا ترکیب شده‌اند. معروفترین این صومعه‌ها دیر راهبات در اوکس مال می‌باشد. این دیر مرکب از چهار ساختمان مجزا از یکدیگر است که بر گرداگرد حیاط وسیعی قرار دارند. و هر کدام بر سکوهایی بلندتر از سطح حیاط ساخته شده‌اند. فرم اصلی این بناهای مجزا مستطیل شکل است. درهای ورودی دیواره‌های تحتانی را جابه‌جا قطع می‌کنند اما هیچیک از بناها پنجره ندارند. دیواره‌های فوقانی که بر فراز درها قرار دارند دارای شیب ملایمی می‌باشند که به بام منتهی می‌شود. دیوارهای این بناها سنگی است و با نقوش برجسته و یا موزاییک تزیین شده است. موزاییک

سازی مایاها خود صنعتی حیرت‌آور است، زیرا الصاق آنها به یکدیگر و ترصیع آنها بر دیوار آن هم با ابزار ابتدایی که مایاها در اختیار داشته‌اند کاری عظیم بوده است. مایاها برای تزیین حواشی دیوارها از این نوع موزاییک استفاده می‌کرده‌اند.

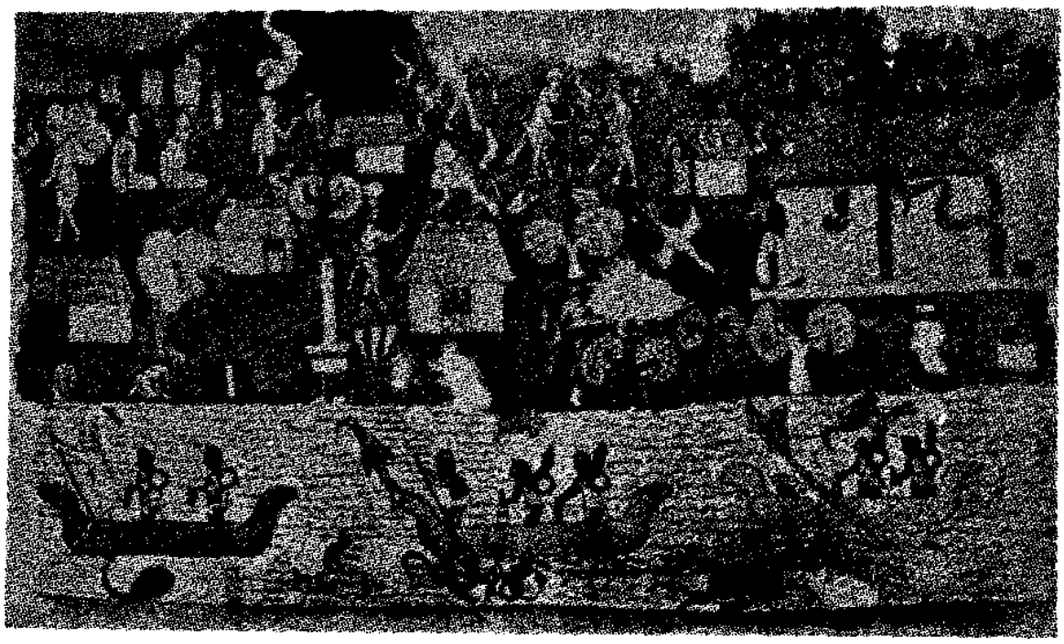


دیر راهبات در اوکس مال - عمارت شرقی

متن دیواره‌های فوقانی دیر راهبات با مثلث‌های تودرتو تزیین شده است. داخل این مثلث‌ها با نقوش هندسی و خطوط افقی پر شده است. روی دیواره‌های تحتانی که درها تعبیه شده‌اند قسمت بالای درها با ماسکهای برجسته تزیین شده‌اند. در انتهای این دیواره‌ها مطالبی با خطوط تصویری حک شده است که متأسفانه خوانده نشده‌اند. ماسکها با بینی‌های نوک تیز گوشه‌های انتهای دیواره‌ها را پر کرده‌اند.

نقاشی مایا - نقاشی مایا در خدمت معماری و برای تزیین بنا به‌کار می‌رفته است. زیرا غالباً نقوش برجستهٔ ساختمانها را رنگ می‌کرده‌اند. اما تزیینات داخلی بنا به وسیلهٔ فرسک انجام می‌گرفت. ابتدا دیوار را صاف و هموار می‌کردند. آنگاه گچ‌کاری روی متن دیوار انجام می‌گرفت و نقاش بر این متن، حدود هیاکل مورد نظر خود را با رنگ قرمز مشخص می‌کرد و سپس به

رنگ آمیزی سطح داخلی این حدود می‌پرداخت. در پایان کار از نو حدود قرمز رنگ را با رنگ سیاه مشخص‌تر می‌نمود و یک خاصیت دو بعدی به هیاکل و اشکال خود می‌بخشید. این طرز کار، نقاشی‌های دیواری غارهای آجانتا را به یاد می‌آورد.

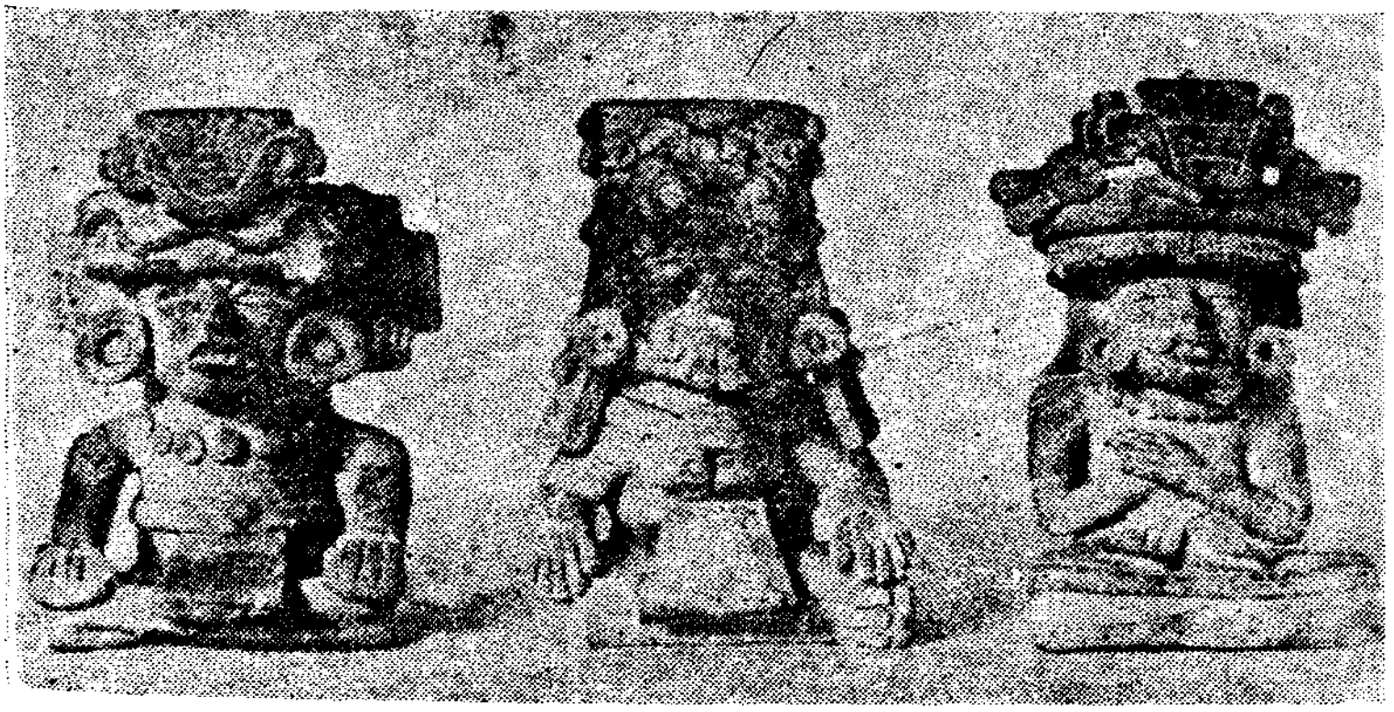


نقاشی دیواری در معبد جنگ‌آوران - هنر مایا

اشتغال دیگر نقاشان مایا ساختن طومارهای یادگاری (Codex) بُود که وقایع تاریخی و یا افسانه‌های مذهبی را بر آنها نقش می‌کردند. این طومارها از چرم آهو و یا از کاغذهای خاص درست می‌شدند و قریب پانزده سانتیمتر پهنا داشتند و به راحتی تا شده و در یک جلد چوبی جا می‌گرفتند. تنها سه طومار از مایاها باقی مانده است زیرا مهاجمان اسپانیولی تمام آثار این قوم را به بهانه‌های مذهبی به آتش کشیده‌اند.

اشتغال دیگر نقاشان مایا طراحی نقوش روی آثار سفالی بود. سبک نقاشی مایا را می‌توان از روی صحنه‌هایی که بر سفال نقش کرده‌اند به خوبی تعیین کرد. تسلط بر ترسیم خطوط، مهارت در ایجاز، قدرت در نشان دادن و برجسته نمودن هیاکل به کمک خطوط و مشخص کردن حدود هیاکل و اشکال به کمک رنگ‌های قرمز و سیاه از مشخصات بارز هنر مایاهاست. مراسم دینی و تشریفات جنگی احتیاج به مقداری البسهٔ رسمی داشت. در نقاشی‌های مایا این البسه را بر پیکر کاهنان و جنگاوران می‌بینیم. شک نیست که گروهی بافندگان خبره، پرشناسان، جواهرسازان و یشم‌تراشان پیوسته در کار تهیه و

تزیین این جامه‌های رسمی بوده‌اند. متأسفانه قسمت عمدهٔ آثار تزیینی مایا از میان رفته است. چه گناهی جابران اسپانیایی مرتکب شده‌اند که به عنوان ثواب به تفتیش عقاید مردم مغلوب پرداخته و کلیهٔ آثار پر ارزش آنها را در میدان شهر گرد می‌آوردند و در میان شور و شعف مسیحیان به آتش می‌کشیدند.



سبوهای اموات متعلق به قبیلهٔ زاپوتک

هنر میکزتک (Mixtec) **و زاپوتک** (Zapotec) – در غرب جزیرهٔ یوکاتان در ایالت اواکزاکا (Oaxaca) واقع در مکزیک فعلی قبایل زاپوتک و میکزتک می‌زیستند. تمدن این دو قبیله از نظر قدمت به پای تمدن مایا نمی‌رسد اما به هرجهت تمدنی قدیمی به شمار می‌آید. مرکز این تمدن کوه آلبان (Alban، به معنای سفید) و ناحیهٔ میلتا (Milta) نزدیک کوه مزبور می‌باشد. حفاری در این منطقه از سال ۱۹۳۱ آغاز شده است. قرنها این دو قبیه با هم در نزاع بودند. ابتدا غلبه با زاپوتک‌ها بود و آنگاه نوبت اقتدار میکزتک‌ها فرا رسید.

هرچند زاپوتک‌ها از غالب جهات تحت نفوذ قوم مایا قرار داشتند اما هنر معماری آنها دارای اصالتی خاص خود است. زاپوتک‌ها ترجیح می‌دادند ساختمانهای عمدهٔ خود را بر فراز کوه‌ها و تپه‌ها بنا سازند. بنابراین طبعاً مشکل ساختمان بر سطح نامتساوی برای آنها مطرح بود. بناهای آنها گرداگرد

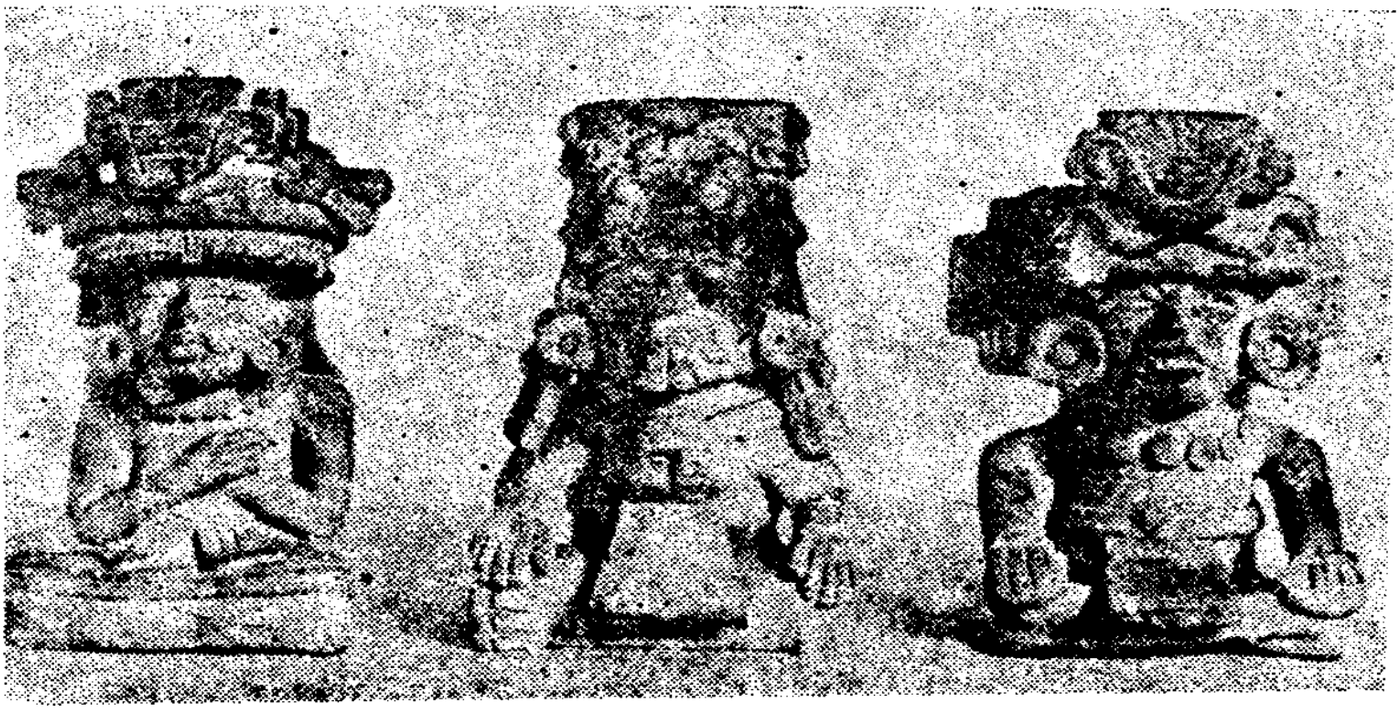
حیاط‌ها ساخته می‌شد و از داخل حیاط پلکان‌های وسیع از دامنه کوه‌ها و تپه‌ها امتداد می‌یافته و آنها را به بناهای رفیع بر قله‌ها هدایت می‌کرد.

در میلتا نمونهٔ معماری آنها دیده می‌شود که فرم اصلی بنا مانند ابنیهٔ عمدهٔ مایا مستطیل شکل است. پنجره در ساختمان‌ها به‌کار نرفته است و تزیین اساسی هرچند حجاری است اما نقوش حجاری‌های زاپوتک با نقوش مایا تفاوت‌هایی دارد. در حجاری‌های زاپوتک‌ها نه هیاکل طبیعی نقش شده‌اند و نه افسانه‌های اساطیری منعکس گشته‌اند. نقوش برجستهٔ این قبیله مانند تذهیب است یعنی ترکیبی است از یک سلسله اشکال هندسی که به صورتی تزیینی در هم آمیخته و از یکدیگر دوری گزیده‌اند. این نقوش تزیینی یادآور نقش پارچه‌ها می‌باشند. سبک کار بدینگونه بوده است که دیوار را به قطعات مجزا تقسیم می‌کرده‌اند و با موزاییک‌سازی، البته با الصاق و ترصیع قطعات کوچک و بزرگ سنگ، طرح اصلی را بر دیوار منتقل می‌ساخته‌اند. تزیینات داخلی نیز بهمین گونه انجام می‌یافته است.

اعتقاد به زندگی پس از مرگ مشخصه‌ای است که تنها در میان قبایل زاپوتک و میکزتک دیده می‌شود. چنین اعتقادی برای قبایل دیگر آمریکای مرکزی اساساً مطرح نبوده است. این اعتقاد زاپوتکها و میکزتک‌ها را به ساختمان گورهای پر تجمل که برای باستانشناسان موهبتی عظیم است، چه بهترین آثار جواهرسازی و کنده‌کاری مکزیک در قرون وسطی در این گورها با مرده‌ها به خاک سپرده شده است. در قلهٔ آلبان تعدادی گور کشف شده است؛ قبرها اطاق‌های کوچکی هستند که از سنگ تراشیده شده‌اند. روی دیوارهای داخلی نقاشی شده و بالای در ورودی طاق‌نمایی تعبیه شده است که در آن ظروفی مانند سبو می‌گذاشته‌اند. مصرف این گونه ظروف نامعلوم است زیرا چیزی در آنها یافته نشده است. شاید در آنها آب برای اموات خیرات می‌کرده‌اند و یا آشامیدنی دیگر برای مردگان در این ظروف می‌ریخته‌اند. این ظروف را معمولاً از گل قرمز و به فرم هیکلی که سرتا پا پوشیده شده چهارزانو نشسته است می‌ساخته‌اند. فرم کلی اینگونه ظروف طبعاً استوانه‌ای و توخالی است.

صورت‌هایی که بر این هیاکل استوانه‌ای نقش شده، گاه به شکل طبیعی

است که احتمالاً می‌تواند قیافه مرده‌ای باشد که سبو یا دوستکامی را به یادش ساخته‌اند؛ گاهی نیز بر این قیافه‌ها ماسک نهاده‌اند. این ماسکها بینی برجسته



سبوهای اموات متعلق به قبیلهٔ زاپوتک

و چشمانی درخشان زننده‌ای دارند که به علت ترصیع سنگ آبسیدین در حفرهٔ چشم‌است. کلاه و پوشش‌سرای این ظروف سنگین و جسیم و به صور عجیب است، چنانکه پوشش سر با پایهٔ ظرف متعادل است. روی‌هم‌رفته بدنه سبو استوانه‌ای است و تمام هیکل یک انسان را دربر گرفته است. در این ظروف مهارت سفالگران در ترکیب و تزیین اشکال استوانه‌ای توخالی آشکار است.

زرگری و جواهرسازی ـ دکتر کاسو (Caso) مقبرهٔ شمارهٔ هفت را در سال ۱۹۳۲ در مکزیک کشف کرد. این گور برای شناخت تمدن قبایل زاپوتک و میکزتک همان اهمیتی را دارد که اکتشاف مقبرهٔ توت آنخامون برای شناخت تمدن مصری. در مقبرهٔ شمارهٔ هفت در مکزیک گنجینهٔ گرانبهایی از زینت‌آلات و جواهرآلات کشف شد که از یک طرف نشان دهندهٔ نهایت ظرافت و لطافت صنایع تزیینی اقوام زاپوتک و میکزتک می‌باشد و از جانب دیگر طرز تفکر این مردم را نسبت به جهان دیگر و اهمیتی که به مرگ و مردگان می‌داده‌اند نشان می‌دهند. در این گور بازوبندها و گردن‌بندهایی از نقره و طلا و مرصع به مروارید و فیروزه، سینه‌ریزهایی جواهرنشان و یا عقیق‌نشان،

و ظرف سنگی متبلور که با ظرافت تمام ساخته پرداخت و تزیین شده است در کنار مرده مدفون بود. آثاری از آبسیدین با کنده‌کاری‌های دقیق، استخوان‌هایی که بر آنها مناظر تاریخی و افسانه‌های اساطیری کنده‌کاری شده بود، این مجموعه را تکمیل می‌کرد.

ببر خدا از گل رس ـ هنر قبیلهٔ زاپوتک

چنانکه از آثار مکشوف این قبور بر می‌آید روش کار جواهرسازان مثل میناسازی به روش «موم گمشده» بوده است. در سنجاق یا گل سینه‌ای که تصویر آن آمده است فرم اصلی ترکیبی است از مستطیل‌ها که تنوع با افزودن فرمهای مدور انجام گرفته است. ترکیب خطوط منحنی و مستقیم این اثر را از

حرکت و جنبش برخوردار می‌سازد. در این گل سینه، سر مرکز کلیهٔ نقوش است که تمام برجسته نقش شده است در حالیکه سایر فرمها کم برجسته‌اند. این گل سینه گویا نموداری است از خدای مرگ که ماسکی بر صورت دارد و در کلاه خود نشان‌هایی از مار پردار و ببر تشخیص داده می‌شود.

هنر تولتک و آزتک – تولتک‌ها در تئوتی هواکان (Teotihuacán) مستقر شدند، چنانکه گفته شد پیوسته در معرض تهاجم شکارچیان شمالی بودند و عاقبت نیز مقهور این جنگجویان خشن شدند که بنام آزتک‌ها معروفند. آزتک‌ها در ۱۳۲۵ میلادی در درهٔ مکزیک استقرار یافتند و پایتخت خود را در شهر مکزیک بنا نهادند و مقتدرترین قبایل آمریکای مرکزی شدند. آزتک‌ها قومی خشن بودند و خواه در جنگ خواه در امور مذهبی این خشونت را ابراز می‌داشتند. قربانی انسانی را در برابر خدایان لازم می‌شمردند و این رسم را که در میان قبایل آمریکای مرکزی سابقه داشت به شدت و به حد وفور اجرا می‌کردند، و فداکاری خدایان را در آفرینش انسان به این نحو پاسخ می‌گفتند. آزتک‌ها خود را فرزندان برگزیدهٔ خدای خورشید می‌دانستند و این خدا بیش از خدایان دیگر به خون انسانی راغب بود. پس همواره او را با چنین ضیافتی خرسند می‌کردند. تشریفات قربانی انسان در برابر خدای خورشید با دقت تمام انجام می‌گرفت. معابد این خدا تزییناتی جالب و درخور او داشت البسهٔ کاهنان و لوازم معابد خورشید نیز متناسب با مشخصات چنین خدای خون آشامی تهیه می‌شد.

حجاری و معماری – معابد هرمی شکل به سبک معمول در آمریکای مرکزی ولی غالباً به نام خدای خورشید ساخته می‌شد. مهمترین این معابد معبدی است که در تنایوکا (Tenayuca) ساخته‌اند. این معبد که چندین بار توسط تولتک‌ها و آزتک‌ها مرمت گردیده است به نام خدای خورشید و خدایی دیگر ساخته شده است دو رشته پلکان از پایهٔ هرمی، به تالارهای دوگانه معبد راه می‌یابد. مارهای عظیم سنگی پایه‌ها را که بر مصطبهٔ باریکی است احاطه کرده‌اند. آزتک‌ها در تراش آثار جسیم و عظیم سنگی مهارت داشتند و هم‌چنین در تراش سنگ‌های ظریف مانند سنگ یشم و آبسیدین و ترصیع مرجان و فیروزه نیز استادی به خرج می‌دادند. برخلاف حجاران

الههٔ کوت‌لیکو خدای مرگ و زمین - الهه‌ای که دامنش پر از ماران است

مایایی که در سطح اثر کنده‌کاری می‌کردند آزتک‌ها به ایجاد عمق زیاد در آثار عظیم می‌پرداختند و به همین علت آثار آنها از نیروی وحشیانه و خشنی برخوردار است که نتیجهٔ طرز تفکر آنها در حیات مذهبی و سیاسی‌شان می‌باشد. برای نمونه، مجسمهٔ کوت لیکو (Coatlicue) از آثار این قوم را نام می‌بریم. این مجسمه، مظهر خدای زمین است و ضمناً مادر خدایان نیز می‌باشد. یعنی به طور کلی مظهر خلق و فناست. این الهه چنانکه از تصویرش بر می‌آید خدایی است خشن و وحشت‌انگیز که با خشونت بدوی و حتی وحشیانه‌ای هم مجسم گردیده است. فرم اصلی مجسمه مستطیل است و ماران با نقوش زیاد برجسته و کم‌برجسته از دامان او سر برآورده‌اند. جمجمه‌های مردگان دست‌بندهای دست اویند و به جای قلب او قرار گرفته‌اند. ماسکی بر صورت دارد که دارای چهار خرطوم است. دست و پایش به چنگالهای حیوانی وحشتناک می‌ماند و تمام این جزییات سمبل‌هایی هستند قابل تأمل. یعنی رسانندهٔ این مطلب کلی که الههٔ کوت‌لیکو هم مظهر رحمت است و هم نمودار وحشت؛ هم نابود می‌سازد و هم از نابودی زندگی جدیدی را عرضه می‌دارد؛ رحمتش ناپیدا و غضبش هویداست. (تقریباً بی‌شباهت به شیوا خدای

نقش روی پارچه - هنر آزتک

هندوها نیست.)

آزتک‌ها در کنده‌کاری‌ها سطحی نیز مهارت داشتند. مهمترین اثر آنها از این نوع، سنگ معروف گاه‌شماری است. این تقویم، سنگ عظیم مدوری است که در میدان مرکزی شهر تنوچ تیت‌لان (Tenochtitlan) در مقابل معبد خورشید نصب شده بوده است. (میدانی که اینک میدان شهرداری شهر مکزیک است.) کنده‌کاری روی این سنگ بشرح زیر است: در وسط، صورت خورشید منقوش گردیده است که چهار شعاع مربع شکل از اطراف او سر کشیده است. چهار مربع چهار خورشید قدیم را منعکس می‌سازند و یا نمودار چهار دورانند. خورشیدهای چهارگانه به وسیلهٔ ببرها، باد، شعله‌های آتش و سیلاب ویران شده‌اند. در دو طرف خدای خورشید چنگالهایی نقش شده که

در کار فشردن قلوب آدمی می‌باشند. این نقوش رسانندهٔ این مطلب است که زندگی خدای خورشید وابسته به خون آدمی است. دورتادور این اشکال تقویم قرار دارد. به این نحو که صفحهٔ سنگی به قطعاتی تقسیم شده است. این قطعات محصور میان دو شعاع و منشعب از مرکز دایره‌ای هستند که قرص خورشید را دربر گرفته است و نشان روزهای سال در این قطعات حک شده است. این صفحهٔ مدور غیر از اشعه خورشید، تزیینات دیگری نیز دارد و آن نقوش مارانی است که خورشید را به طرف آسمان هدایت می‌کنند. سر مارها در قسمت پایین صفحه قرار دارد و این سرها صورتهای آدمیان را در دهان می‌فشارند. جزییات نقوش این صفحه هرچند به صورتی تجریدی نقش گشته‌اند اما دارای معانی مذهبی واضحی می‌باشند.

فصل دهم
هنر آمریکای جنوبی

در قرون اولیهٔ بعد از میلاد مسیح در مدت قریب ششصد سال، سه تمدن در آمریکای جنوبی شکفته است. این تمدنهای سه‌گانه در دامنه‌های جبال آند به وجود آمده‌اند.

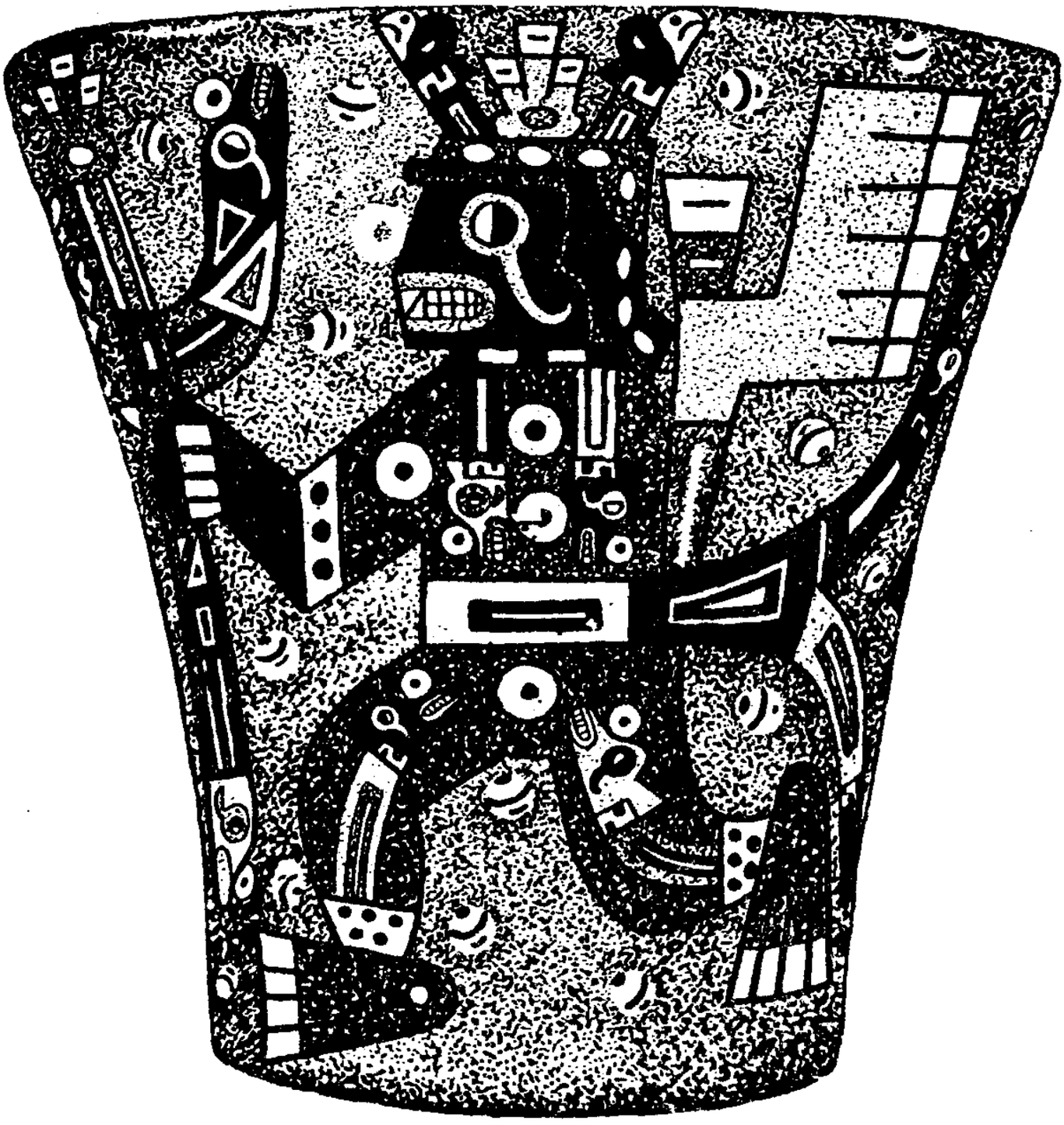
۱) چیموها (Chimu) که در دره‌های شمالی مشرف به کناره زندگی می‌کردند و در سفالگری به استادی رسیده بودند و با واقع‌جویی (رئالیسم) نقوش انسان و حیوان و پرندگان و مخصوصاً قهرمانان جنگجو را بر گل نقش می‌کردند.

۲) نازکاها (Nazca) که در دره‌های جنوبی جبال آند ساکن بودند و در سفالگری همان مهارت چیموها را داشتند، ولی طرحهای تجریدی انسان و حیوان و اشکال هندسی را بر نقوش نزدیک به طبیعت ترجیح می‌دادند و با وسایل ابتدایی به بافت پارچه نیز توفیق یافته بودند.

۳) تیاهواناکو (Tiahuanaco) که مردمی کوهستانی و در حجاری و معماری سرآمد سایر اقوام آمریکای جنوبی بودند. سنگ زیاد در دسترس داشتند و همین وفور سنگ، امکان پیشرفت در صنایع معماری و حجاری را به آنها داده بود. بعد از ۶۰۰ میلادی قبیلهٔ تیاهواناکو مردم کناره‌نشین شمالی و جنوبی را تحت تسلط خود درآورده و بر تمام نواحی اطراف جبال آند حکمروایی کردند و تمدنهای سه‌گانه را با هم آمیختند.

با افول تمدن تیاهواناکو، اقوام چیمو و نازکا به استقلال رسیدند و توفیق یافتند که هنرهای بافندگی و سفالگری و فلزسازی خود را احیا نمایند.

در سرزمینهای مرتفع آمریکای جنوبی تمدنی درخشان درحال نضج بود و این تمدن، تمدن اینکاهاست. اینکاها ابتدا قبیله‌ای کوچک بودند که در درهٔ کوزکو (Cuzco) استقرار یافتند و شهر کوزکو را به پایتختی برگزیدند. اینکاها

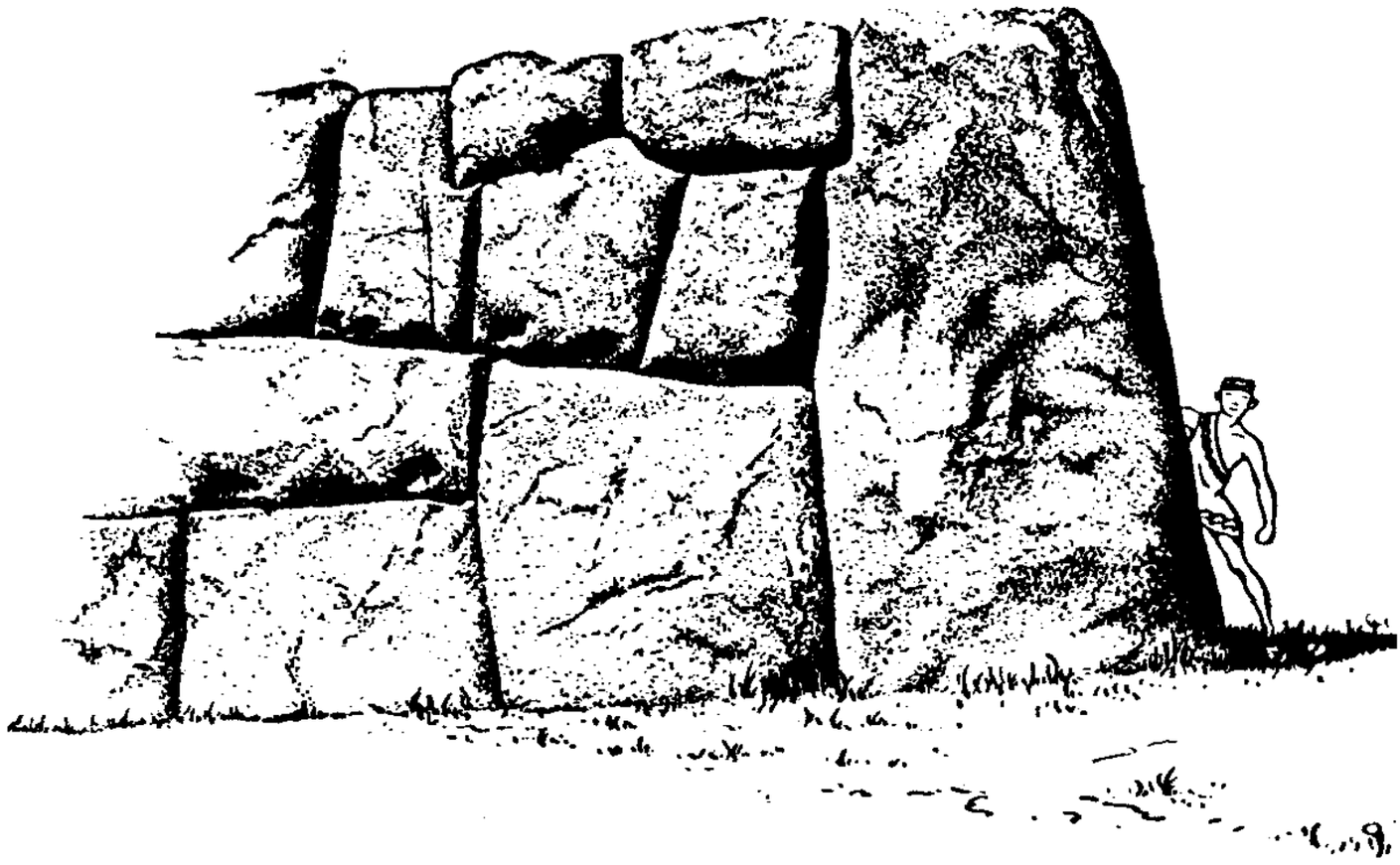


ظرف مخصوص تشریفات مذهبی - هنر سرخ‌پوستان آمریکای جنوبی

کم‌کم نیرومند شدند تا به جایی که در قرون چهارده و پانزده میلادی سرزمین وسیعی را به طول چهار هزار کیلومتر به تصرف درآوردند. این سرزمین قسمت عمدهٔ آمریکای جنوبی و سراسر جمهوری‌های کنونی اکوادور، پرو، بولیوی، نیمی از شیلی و قسمتی از شمال آرژانتین را شامل می‌شد.

امپراطوری اینکا را می‌توان افتخار تمدن بشری در قرون وسطی به شمار آورد. از نظر اجتماعی و اقتصادی از اصولی روشنفکرانه پیروی می‌شد. مذهب به صورتی انسان دوستانه تعدیل شده بود. قربانی انسانی که مشخصهٔ تمدنهای خشن آمریکای مرکزی است، به وسیلهٔ حکمرانان سازگار و مردم

دوست اینکا منع شده بود. حکمرانی به عدالت آمیخته بود. هرچند هنوز مذهب مردم و حکمرانان مذهبی ابتدایی بود. پرستش عوامل طبیعی و مظاهر این عوامل یعنی توتم‌ها متداول بود. هر قبیله، توتم خاصی داشت و نسب خود را به نژاد مخصوصی از حیوانی می‌رسانید. و علامت این حیوان را



دیواری از سنگ نزدیک کوزکو - هنر اینکا

همچون دعایی بر خود می‌آویخت. در اجتماع اینکا توتم‌ها تنها از میان حیوانات برگزیده نمی‌شدند بلکه گاهی موجودات غیر ذیروح از قبیل کوهها و رودخانه‌ها و جنگلها نیز به عنوان توتم‌های قبایل انتخاب می‌شدند و حتی در بعضی موارد از حوادث طبیعی مانند رعد و برق و صاعقه نیز برای توتم قبایل استفاده می‌شد. این قوم مانند سایر اقوام آمریکای شمالی و جنوبی و مرکزی از نژاد سرخ بودند. اولین و مهمترین خدای اینکا خدای خورشید بود که معبدش در کوزکو از بزرگترین معابد این خدا در سرتاسر امپراطوری اینکا به شمار می‌آمد.

سرزمین مرتفع و پر از سنگلاخ آنها امکان توسعهٔ کشاورزی را از آنها سلب کرده بود، تا آنکه به هموار کردن و طبقه‌بندی دامنه‌های کوهها توفیق یافتند و همانگونه که هم اکنون در پرو معمول است در ارتفاعات و دامنه‌ها به کشت و

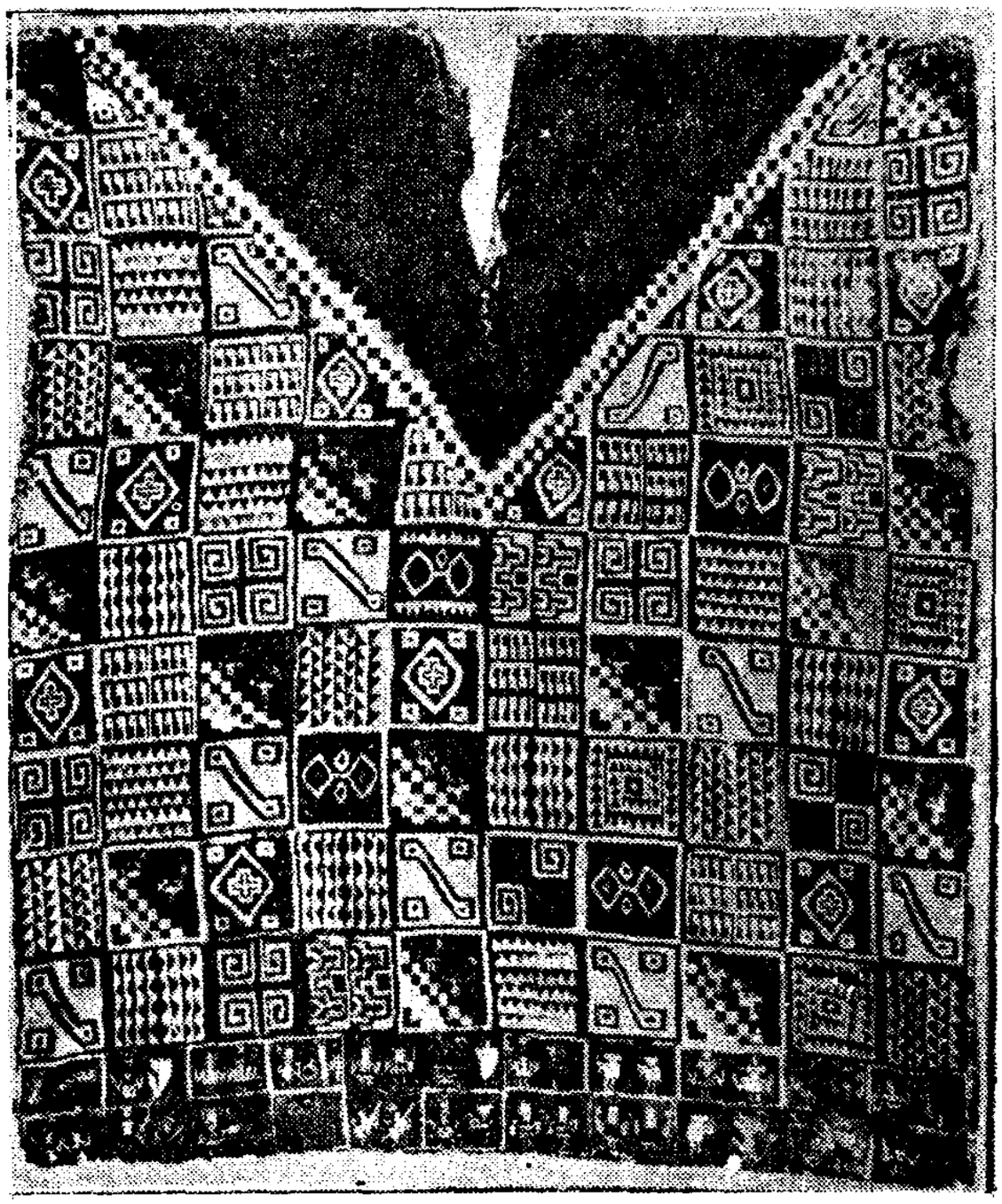
زرع پرداختند.

معماری – سنگ در مناطق کوهستانی امپراطوری اینکا فراوان بود و حجاران و معماران در کار تراش سنگ و به‌کار بردن آن مهارت داشتند. چون روح سلحشوری داشتند و غالباً برای صیانت چنان امپراطوری وسیعی از جنگ ناگزیر بودند برای بناهای عمدهٔ خود مناطق کوهستانی را که قلعه‌هایی طبیعی بودند ترجیح داده، و این قلاع طبیعی را حتی بوسیلهٔ دیوارها و برجها مستحکمتر هم می‌ساختند. معابد آنها مخصوصاً معابد خدای خورشید و قصرهای سلاطین اینکا درخور عظمت و وسعت متصرفات آنها ساخته می‌شد.

کاسه - هنر اینکا

بهترین نمونهٔ انتخاب مواضع کوهستانی برای ابنیه، بنای شهر ماچوپیکچو (Machu Picchu) است که در ۵۰ میلی شمال پایتخت یعنی شهر کوزکو ساخته شده است. آب شهر از رود اوروبامبا (Uru bamba) تأمین می‌شود که از جبال آند سرچشمه گرفته، و در دامنه‌ها جاری می‌شود. در این درهٔ دور افتاده، مجموعهٔ ساختمانها چنان با مناظر اطراف هماهنگی دارد که گویی خود جزیی از کوهها است. در شهر کوزکو دیوارهای عظیم و تیره‌رنگ معابد و

قصرها، از سنگ تراشیده و بر زمین استوار می‌شده‌اند. دیوارهای صاف بناهای چهارگوش و دیوارهای مارپیچی بناهای مدور همه از سنگ ساخته می‌شده‌اند چنانکه زلزله هم نمی‌توانسته است در ارکان آنها خللی بیفکند. زمینهٔ سنگی این دیوارها و برش و قطع و اتصال قطعات عظیم سنگ به یکدیگر، عظمت و صلابت حیرت‌آوری به شهر می‌بخشیده است. آنگاه که اسپانیایی‌ها شهر کوزکو را متصرف شدند آنرا ویران ساختند و بر



منسوجی از دوران امپراطوری اینکا

خرابه‌های این شهر، خود شهری بنا نهادند و از مصالح مستحکم پایتخت اینکا استفاده نمودند. در اینجا نیز مانند سایر کشورهایی که به تصرف درآورده بودند به تفتیش عقاید مردم پرداختند و کلیهٔ آثار این قوم خورشیدپرست را به قول خودشان از آثار ضاله تشخیص داده‌اند و به آتش کشیدند. به همین علت

آثار کمی از هنر اینکا به ما رسیده است و اطلاع ما از تمدن و هنر اینکا منحصر است به مطالبی که مورخین اسپانیایی در کتب خود در این باره نوشته‌اند.

معماران اینکا معابد و قصرهای امپراطوران خود را با نقوش برجسته و نقاشی تزیین نمی‌کردند و وسیلهٔ تزیین بنا در معماری آمریکای مرکزی را وسیله‌ای نارسا می‌دانستند. بعلت وفور طلا در سرزمین‌های وسیع‌شان، تنها تزیین شایستهٔ خدایان را پوشش طلایی دیوارهای معابد می‌دانستند. طلا مظهر خدای خورشید بود. طلای درخشان با رنگ روشنش هماهنگی عجیبی با سنگ تیره گرانیت داشت و ایجاد تناسب میان این روشنایی و تیرگی درخور شأن خدایان شمرده می‌شد. چنانکه مورخین اسپانیایی نوشته‌اند معبد خدای خورشید در پایتخت اینکا عالیترین نمونهٔ این طرز تزیین بود. دیوارهای درونی با ورقه‌های طلا پوشش یافته و با زمرد ترصیع گردیده بود که تزیینی بیش از حد تصور تجمل‌آمیز و زیبا بود!

حیوان باربر خاص آمریکای جنوبی (آلپاکا) - از نقره - چنانکه از تصویر برمی‌آید جنس پشم و پوست حیوان به خوبی نشان داده شده است.

فلز و پارچه – البسهٔ کاهنان تزییناتی درخور خدمت در معابد را داشت. نقش منسوجات گاه نقوش هندسی و گاه نقوش پرنده و حیوان بود.

سنگهای قیمتی و فلزات گرانبها به حد کافی در دسترس داشتند.

جواهرسازی آنها ساده‌تر از جواهرسازی آمریکای مرکزی بود. اما انواع زینت‌آلات را با اندازه‌های متفاوت ساخته‌اند. گاه توتم‌ها را از نقره یا طلای ناب می‌ریختند. روی‌هم‌رفته این قبیل آثارشان در عین سادگی ظریف و متناسب بود و زرگران می‌کوشیدند جنس و مشخصات مدل را در فلز منعکس سازند.

فصل یازدهم
هنر آمریکای شمالی

در میان قبایل سرخ‌پوست آمریکای شمالی که در نواحی شمال ریوگراند (Rio grande) می‌زیستند قبیلهٔ پوئبلو (Pueblo) تمدنی جالبتر از دیگران داشت. این قبیله، در مرکز ناحیه‌ای می‌زیست که از چهار طرف به کلورادو، یوتا، نیومکزیکو و آریزونا محدود می‌شد. این جلگهٔ نیمه بایر هرچند پرسنگلاخ بود اما مناظر زیبایی داشت. قبیلهٔ پوئبلو ابتدا شکارچیانی ایلیاتی بودند که هنر عمده‌شان سبدبافی بود. کم‌کم به کشت ذرت که احتمالاً از مهاجران آمریکای مرکزی آموخته بودند پرداختند. زمین و علاقه به کشاورزی مخصوصاً آموختن کشت سایر محصولات مانند نخود و کدو، آنها را به زندگی مستقر هدایت کرد، (در حدود ۵۰۰ بعد از میلاد)، تا به زراعت بپردازند، خانه بسازند و سفال و پارچه تهیه کنند. تمدن قبیلهٔ پوئبلو از ۹۵۰ تا ۱۳۰۰ میلادی رو به پیشرفت بود. زندگی مردم قبیله در دهکده‌ها می‌گذشت، هر دهکده واحد اجتماعی مستقلی بود. مردم ساکن در این دهات از زندگی اجتماعی مرسوم در دهکده‌شان برخوردار بودند. مردمی بودند مذهبی اما نظیر مایاها و آزتکها و اینکاها، شاه را خدای روی زمین نمی‌دانستند و منصب او را منصبی الهی و وحی خدایان نمی‌شمردند. نیروهای طبیعی را که در کشاورزی تأثیر مستقیم داشتند می‌پرستیدند و این پرستشها توأم با آدابی دقیق بود. باد و باران و ابر و قوس قزح نیروهای قابل پرستش به شمار می‌آمدند. تمام اعمال زندگی آنها اعم از اعمال مذهبی وحرفه‌ای و اجتماعی به هم آمیخته بود. مثلاً کشت غله امری مذهبی به شمار می‌آمد و لازمهٔ آن دعا برای نزول باران بود و این ادعیه با رقص و آواز انجام می‌گرفت. جامهٔ رقاصان هرچه پر نقش و نگارتر و پرها بر سر رییس قبیله و یا دیگران هرچه رنگارنگ‌تر بود ترجیحی بیشتر داشت.

معماری و حجاری – قبیله پوئبلو با وجود اعتقاد شدید مذهبی مانند

سایر قبایل آمریکای مرکزی و جنوبی، هرگز معابد عظیمی نساختند. غالب تشریفات دینی در هوای آزاد و گاه در اطاقهای زیرزمینی که بنام کیوا (Kiva) معروف بود انجام می‌گرفت. این تشریفات همیشه با رقص و سازهای محلی و آواز همراه بود. معماری آنها بنابراین منحصر بود به ساختن خانه‌های مستحکم، ایجاد وضع دفاعی برای این خانه‌ها و حفاظت این خانه‌ها از حملهٔ قبایل دیگر، تا به جایی که در ورودی برای خانه‌هایشان نمی‌ساختند و نردبان به کار می‌بردند. مواد و مصالح ساختمانی آنها سنگ‌های شنی و خشت و تیرهای چوبی بود. ابزار کارشان منحصراً ابزار سنگی بود و حیوان بارکش هم نداشتند. پس از استقرار در دهکده‌ها در شکاف کوهها غارهای عظیمی یافتند و درون غارها را مناسبترین مکانها برای خانه‌سازی و اجتماع قبیله انگاشتند. معروفترین این غارها غاری است که کاشف آن نام «صخرهٔ قصر مانند» به آن داده است. این غار از سطح زمین ارتفاع دارد و قریب دویست اطاق مدور و یا مستطیل در درون آن کنده شده است. گاه برای مجزاکردن اطاقها از یکدیگر از خشت و تیرهای چوبی استفاده شده است. بعضی قسمتهای درون غار چند طبقه است. در ابتدای غار، بیست کیوای مدور برای اجرای مراسم مذهبی ساخته شده است. شک نیست که تمام خانه‌های قبیلهٔ پوئبلو در غارها کنده نمی‌شده است. سرخ پوستان قبیلهٔ پوئبلو دره‌ها و کناره‌های رودها را پس از غارها مناسبترین مکان برای خانه‌سازی می‌دانستند. غالباً دهقانان اراضی زراعتی را نزدیک رودخانه‌ها انتخاب می‌کردند و خانه‌های خود را هم در همان نزدیکی‌ها می‌ساختند. اجتماع خانه‌ها در دهکده‌ها به نحو زیر بود: ابتدا حیاط وسیعی می‌ساختند و خانه‌ها و کیواها، مشرف بر این حیاط ساخته می‌شد. دعای باران در این حیاط و یا در کیواها انجام می‌گرفت. بزرگترین دهکده‌های قبیلهٔ پوئبلو دهکده پوئبلو بونیتو (Pueblo Bonito دهکدهٔ زیبا) است. خانه‌های این دهکده مرکب از هزار اطاق بود که به شکل نیم‌دایره در اطراف حیاط وسیعی حلقه زده بود. در جلو خانه‌های یک طبقه قرار داشت و آنگاه هرچه پیشتر می‌رفت به تعداد طبقات اضافه می‌شد تا آخرین خانه که پنج طبقه بود. این دهکده بر کوه تکیه داشت. در حیاط، زیرزمینهای بزرگی تعبیه شده بود که آداب مذهبی در آنها اجرا می‌شد. تنها کیواها دارای تزیینات

بودند چه زندگی مردم وابسته به مراسمی بود که در این کیواها انجام می‌گردید. تزیین دیوارهای سنگی کیواها گاهی بوسیلهٔ نقاشی دیواری انجام می‌گرفت. سبک این نقاشی‌ها واقع‌جویی و نزدیک به طبیعت توأم با نقوش و طرحهای تجریدی بود.

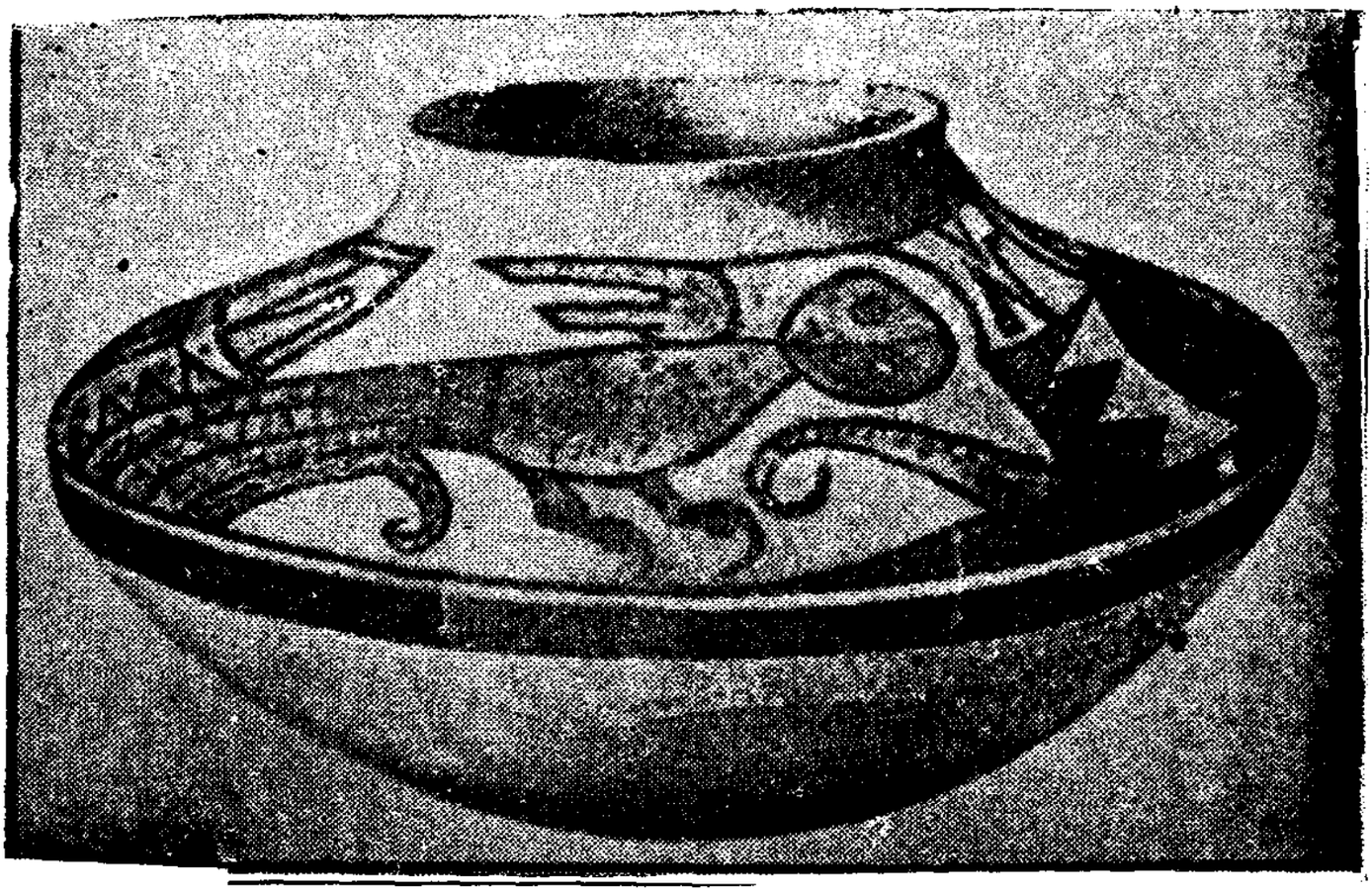
نقاشی دیواری روی دیوار یک کیوا (آریزونا)

تصویری که در این صفحه ملاحظه می‌شود جزیی از یک نقش سرتاسری است که دور تا دور دیوارهای یک کیوا ادامه می‌یابد. این نقش، تشریفات مذهبی را نشان می‌دهد. جزییات لباسها که بر تن هیاکل آدمی دیده می‌شود شباهت به لباسهایی دارد که اینک افراد قبیلهٔ پوئبلو در آمریکا می‌پوشند. در این نقاشی خطوط اصالت و اهمیت دارند و رنگهای روشن و سیر دارای خاصیت تزیینی می‌باشند بی‌آنکه عمقی را القا نمایند. زوایای نقوش قطعی و صریحند. گویی این نقش از نقش پارچه تقلید شده است که در آن زوایا اینگونه حفظ گردیده است. متن ساده است، قواعد علم مناظر و مرایا رعایت نشده است. نمایش اشکال و هیاکل واضح و صریح است.

اگر معماری قبیلهٔ پوئبلو ساده و تقریباً عاری از تزیینات است در عوض هنرمندان این قبیله نهایت ذوق و مهارت خود را در تزیین البسه و ساختن زینت آلات نشان داده‌اند.

سبدسازی و سفالگری – قبیله پوئبلو از همان ابتدا در بافتن سبدهای ظریف برای مصارف خانوادگی و دفن مردگان مهارت داشتند. سبدها را به رنگهای قرمز و سیاه می‌بافتند و نقوش هندسی را ضمن بافت شکل می‌دادند.

سفالگری آنها در بدو امر ابتدایی و تقلیدی بود از سبدبافی. گل را با دست شکل می‌دادند از آن جهت که چرخ نمی‌شناختند. طرز کار عبارت بود از روی هم نهادن مارپیچهایی که از گل تهیه می‌کردند. آنگاه می‌بایستی سطح سفال را هموار کنند که غالباً نمی‌کردند و سطح ظرف را همچنان ناهموار رها می‌کردند. تزیین ظروف سفالی با نقوش مختلف انجام می‌گرفت. نقوش روی سفال هم مانند نقش منسوجات زاویه‌دار و با خطوط صریح طرح می‌شد و واضح است که این نوع نقش با شکل ظروف که غالباً کروی و استوانه‌ایست هماهنگی نداشت. سفالگری میان قبایل سرخ‌پوست پوئبلو هنر زنان بود. ابتدا فقط سفالهای سیاه و سفید می‌ساختند، اما کم‌کم سفالگری هنر عمدهٔ قبایل پوئبلو شد و هر قبیله، برای خود شیوه و سبکی اختراع کرد، و مخصوصاً سرخ‌پوستان ناحیهٔ جنوب غربی ماهرترین سفالگران شدند.



کاسهٔ سفالی سیکیاتکی، متن زردرنگ، تزیینات به رنگهای سیاه و قرمز

سبک سیکیاتکی (Sikyatki) مهمترین سبک سفالگری در میان قبایل پوئبلوست. نقوش سفالهای این نوع هرچند تزیینی است اما عیناً از نقش منسوجات تقلید نگردیده است. نقوش دارای انحنای متناسب با شکل ظروف هستند و گاه نیز نقوش زاویه‌دار با نقوش دارای انحنا به هم آمیخته و یا در کنار

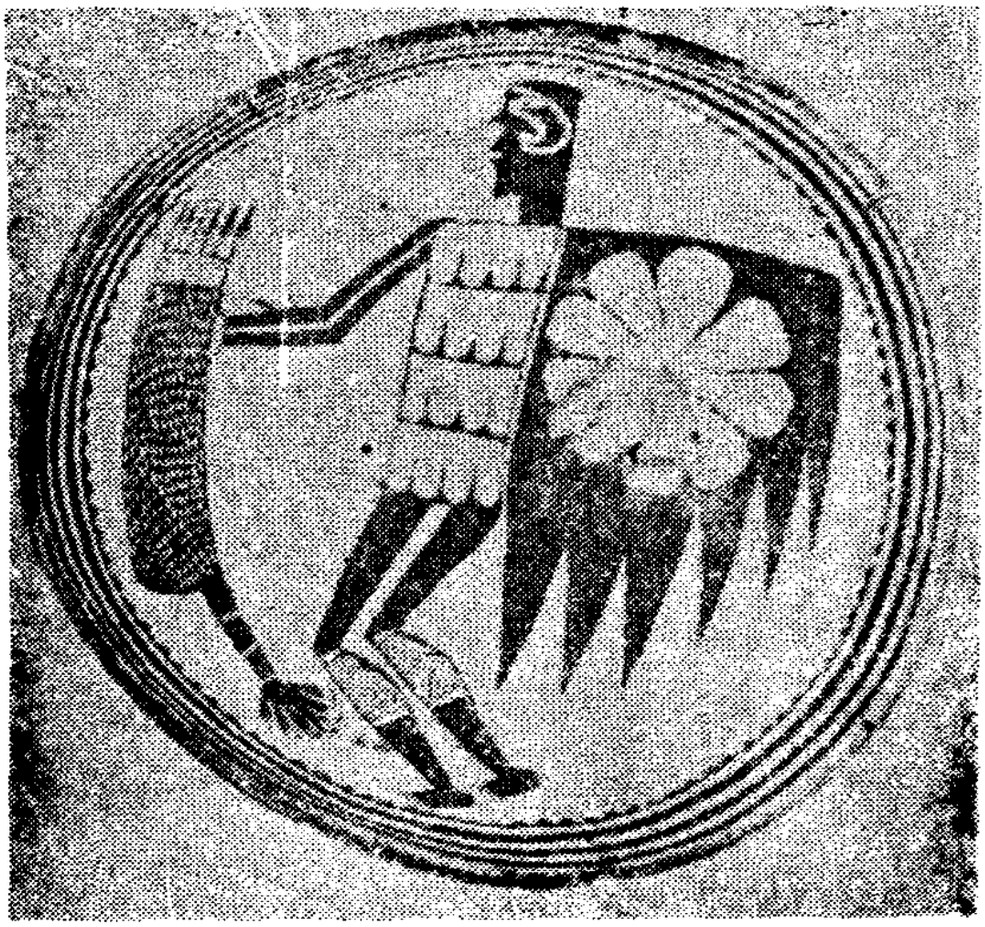
هم قرار گرفته‌اند.

در سفالهای میمبرس (Mimbres) که سبک دیگر سفال‌سازی سرخ‌پوستان پوئبلوست رنگهای سفید و سیاه برای متن ظروف و تزیینات به کار رفته است. ظروف غذاخوری بسیاری از این نوع موجود است و نقاشی روی این ظروف مخصوصاً قابل توجه است. نقش پرندگان، حشرات، ماهی‌ها و هیاکل آدمی به صورتی نزدیک به طبیعت بر این سفالها طرح شده و جاهای خالی با نقوش ابداعی پر گردیده است.

هنر هوپ ول - قبیلهٔ هوپ ول (Hopewell) قبیله‌ای است که در جنگلهای شرقی استقرار یافته بودند. مرکز آنها ابتدا اوهیو (Ohio) بود، اما تمدن آنها بزودی در تمام کشورهای شرقی آمریکای شمالی منتشر گردید. اطلاعات ما از این قبیله، بسی کمتر از دانش ما دربارهٔ تمدن و فرهنگ قبیله پوئبلوست. در میان پوئبلوها مهمترین تظاهر هنری ساختمان دهکده‌هاست که امکان یک زندگی اجتماعی را به تمام مردم دهکده می‌داده است. آثار دیگر هنری آنها اشیایی است که برای این چنین زندگی دسته‌جمعی مورد نیاز بوده است.

اما برای جستجوی آثار هنری قبیلهٔ هوپ ول به سراغ تپه‌ها یا خاک‌ریزهای مصنوعی باید رفت که اشیاء مورد علاقهٔ مردم این قبیله در خفاگاههای آنها مخفی شده است. این تپه‌ها غالباً گور امواتند و آثار هنری بسیاری را در درون مخفی بوده که اینک مکشوف گشته است. گاهی نیز این تپه‌ها پی خانه‌ها یا معابد بوده‌اند. از همه مهمتر تپه‌هایی است که به یادگار اموات به صور مختلف درآورده‌اند مانند تپهٔ مار عظیم. این ارتفاعات مصنوعی و یا گاهی طبیعی احتمالاً هدفهای اجتماعی و یا مذهبی داشته‌اند و یا سنگرهایی برای دفاع بوده‌اند.

میان اشیاء مکشوف در این تپه‌ها باید از آثار مسین و مجسمه‌های سنگی نام برد. مس را از نواحی کنارهٔ دریاچهٔ علیا به دست می‌آوردند و با چکش به آن شکل می‌بخشیدند، روی آن حکاکی می‌کردند و گاه بوسیلهٔ میناسازی و ترصیع فلزات دیگر، تزیین می‌کردند. قطعات مس را گاه به صورت‌های هندسی وابداعی با توجه به مدل اصلی که شکل انسان و یا پرنده بود می‌بریدند.



کاسهٔ میمبرس طرح سیاه بر سفال سفید

متأسفانه حکاکی آنها آنقدرها عمیق نبود که آثارشان از دو بعد برخوردار گردد.

برخلاف پوئبلوها که از تصویرسازی و نقاشی لذت می‌بردند هنرمندان این قبیله از تراش ابزار و آلات سنگی و شکل بخشیدن به سنگ محظوظ می‌شدند. چپق‌های سنگی که از سنگ چخماق تراشیده و به اشکال حیوان و انسان و پرندگان درآورده‌اند آثاری درخور مطالعه می‌باشند. در تراش این چپق‌ها همواره رعایت شباهت با مدل اصلی را می‌نمودند اما به علت نوع مصالح و اندازه‌های خاص و هدف تدخین ناگزیر بودند تغییراتی در اصل پدید آورند و مثلاً قامتها را کشیده‌تر و دستها و پاها را کوچکتر مجسم سازند و یا اصلاً حذف کنند.

ضمن آثار مکشوف در این تپه‌ها به صفحات مدور سنگی نیز برمی‌خوریم که طرحها و تزیینات آنها یادآور آثار مشابه در آمریکای مرکزی است.

خلاصه

هنگامی که تمدن آسیا و اروپایی (اوراسیا) در قرون وسطی دو قاره مهم

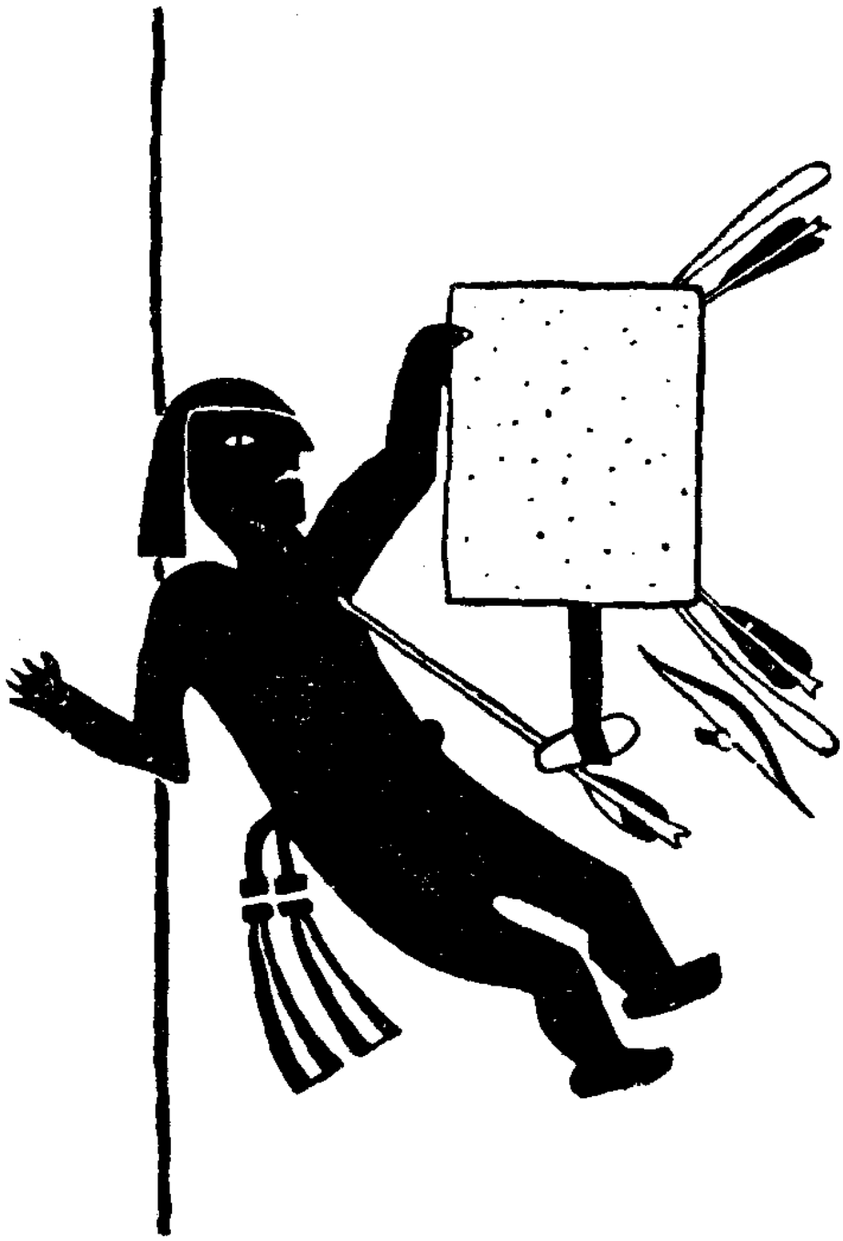
قدیم را فرا گرفته بود و این دو تمدن زیر نفوذ مسیحیت و اسلام با هم کوس برابری می‌زدند و در یکدیگر تأثیر متقابل داشتند، قارهٔ آمریکا از این دو قاره

سفال منقوش - قبیلهٔ پوئبلو - هنر آمریکای شمالی

مهجور مانده بود. اروپاییان هنوز اطلاعی از کشورهای آمریکای شمالی و جنوبی و مرکزی نداشتند و این کشورها هم تأثیری از تمدن آسیا و اروپا نپذیرفتند بودند. تنها با همسایگان خود روابط تجارتی داشتند و ضمن جنگها از هم می‌آموختند و دادوستدی در میان بود که هم جنبهٔ مادی داشت و هم جنبهٔ معنوی.

مایاها پس از آنکه شهرهای خود را در گواتمالا و هندوراس فعلی ترک گفتند به یوکاتان واقع در آمریکای مرکزی آمدند و در آنجا به ساختن مراکز مذهبی و معابد هرمی شکل پرداختند. دیرهای آنها مجموعه‌ای بود از بناهای

مجزا که تزییناتی **جالب** توجه داشت. سفالگران ماهری بودند که آثار سفالی



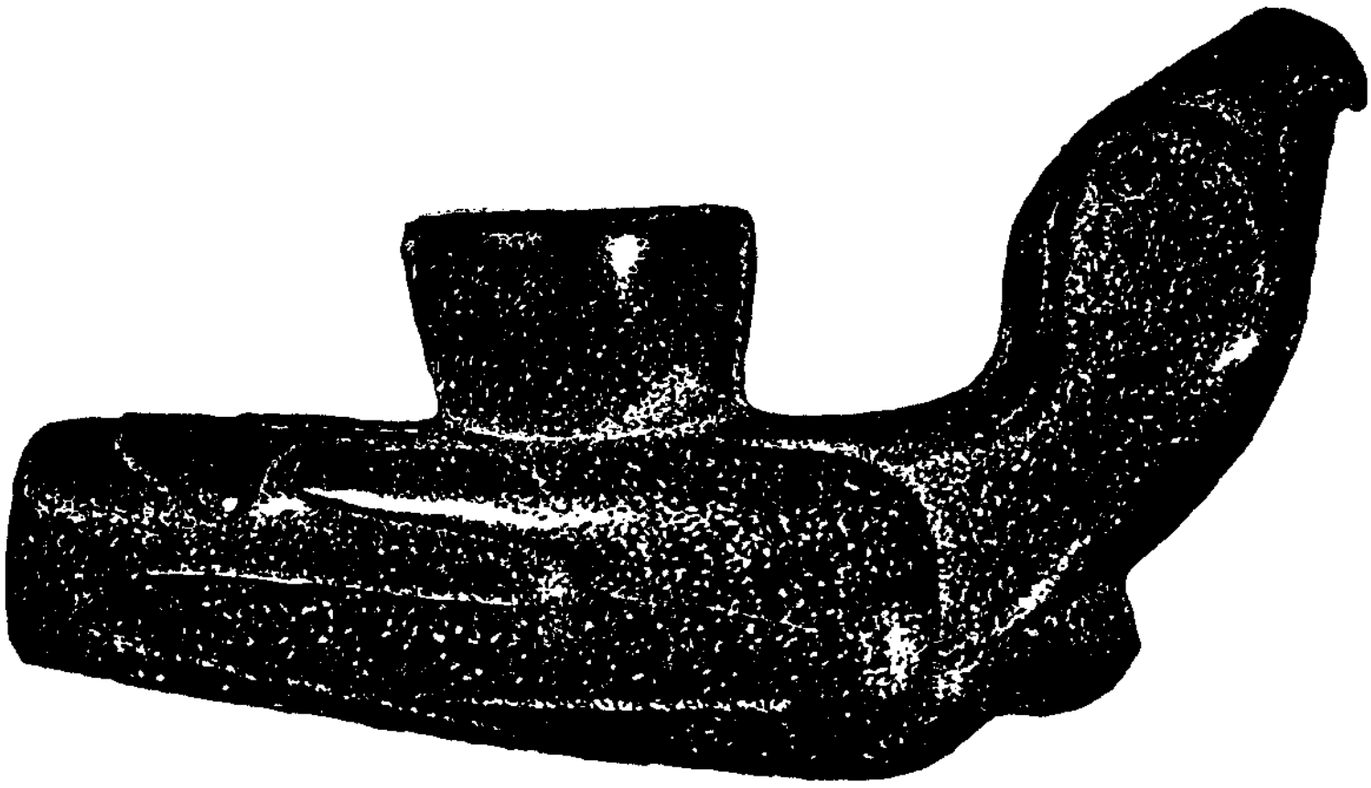
نقاشی سرخ‌پوستان آمریکای شمالی در قرون وسطی - (اریزونا)

با رنگهای تند می‌ساختند و سفالگری همسایگان را از راه داد و ستد تحت تأثیر قرار دادند.

زاپوتک‌ها و میکزتک‌ها سازندگان قصرهای سنگی بودند و معابد خود را غالباً با موزاییک منتهی با الصاق قطعات خرد و کلان سنگ تزیین می‌کردند. مجسمه‌هایی از سفال به یادگار مردگان ساختند و جواهرآلاتی ظریف پرداختند و با مردگان در خاک کردند تا به دست ما بیفتد و اینهمه مهارت و ظرافت را از چنان ملت خشنی بعید بدانیم.

در درهٔ مکزیک ابتدا تولتک‌ها مستقر شدند. این قوم مردمی با استعداد بودند اما متأسفانه مقهور آزتک‌ها شدند که جنگجویانی خشن بودند. آزتک‌ها

بر پایهٔ تمدن تولتک و به کمک هنرمندان این قبیله معابد عظیم هرمی شکل بنا کردند و مجسمه‌های سنگی جسیمی ساختند که وحشت و دهشت مشخصهٔ بارز آنها بود.

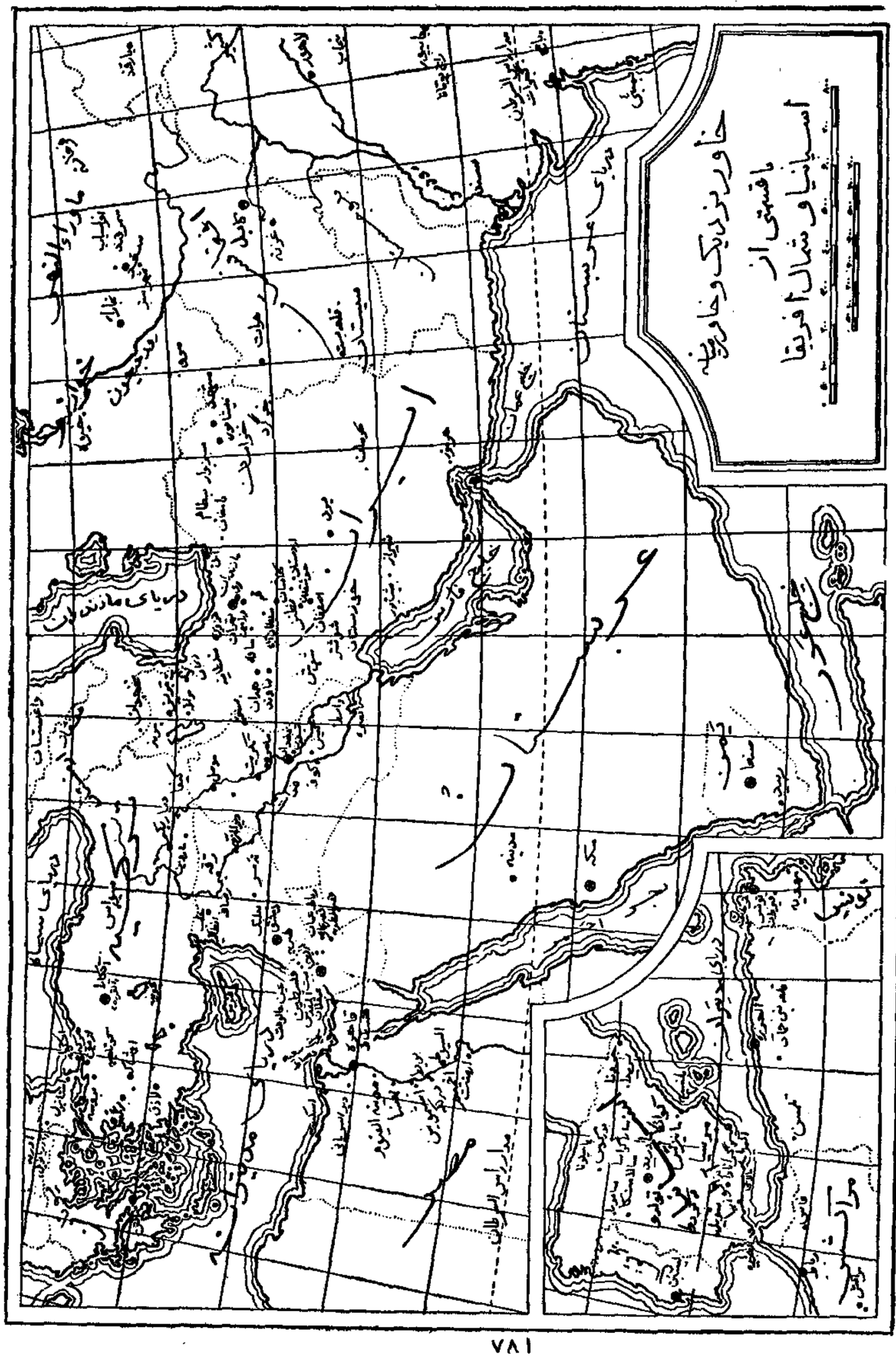


چپق سنگی - هنر آمریکای شمالی

در آمریکای جنوبی، تمدن اینکا افتخار تمدن بشری در قرون وسطی بود. اینکاها تشکیلات اجتماعی دقیق و منظمی داشتند. با استفاده از مواضع طبیعی، شهرهایی مستحکم در دره‌ها ساختند وکوهها را حصار طبیعی شهرها قرار دادند. دیوارهای درون معابد خود را با ورقه‌های طلا اندودند و با زمرد ترصیع کردند. در ساختن ظروف فلزی سیمین و زرین و نیز در بافندگی مهارت داشتند. متأسفانه آثار آنها به آتش تعصب مهاجمان اسپانیایی سوخت.

در آمریکای شمالی به دو تمدن برمی‌خوریم. یکی تمدن ایل پوئبلو و دیگری تمدن قبیله هوپول. قبیله پوئبلو به جای بنای قصرهای رفیع به ساختمان دهکده‌ها اکتفا کردند و تمام افراد قبیله را از یک زندگی اجتماعی در کنار هم برخوردار نمودند. سفالگری و بافندگی آنها کم‌کم به کمال رسید. احساسات خود را به وسیلهٔ رقص و آواز در هوای آزاد ابراز می‌داشتند. البسهٔ رنگارنگ و پر پرندگان که مانند تاجی بر سر می‌گذاشتند حاکی از علاقهٔ آنها به رنگهای تند و درخشان بود. هوپ‌ول‌ها سازندگان تپه‌ها و خاک‌ریزهایی بودند

که هدف‌های اجتماعی و مذهبی و دفاعی داشتند. در حکاکی روی قطعات مسین مهارت داشتند و چپق‌هایی به اشکال انسان، پرنده و یا حیوان از سنگ می‌تراشیدند. در تجسّم نقوش عمده و اصلی شباهت با طبیعت را رعایت می‌کردند و نقوش فرعی را ابداعی و متناسب با هدف می‌ساختند.



۷۸۱

فصل دوازدهم
هنر اسلامی

طلوع دین اسلام – اسلام در میان اعراب بادیه‌نشین طلوع کرد که مذهبشان ستاره‌پرستی و بت‌پرستی بود. ستارگان در صحرا چراغ راهنمای کاروانیان بودند و اصنام کعبه، بتهای قبایل نیمه مستقر عرب و بدویانی که سالی یکبار به پرستش آنها به کعبه روی می‌آوردند.

اعراب هنر چندانی نداشتند. هنر عمدهٔ آنها شعر بود که شعرای عهد جاهلیت بر طومارها می‌نوشتند و بر در کعبه می‌آویختند. هنر دیگر آنها تزیین مایحتاج زندگی: مشک‌های آب، فرش خیمه‌ها، و ساز و برگ اسبان و جماز شتران بود.

حضرت محمد در حدود سال ۵۷۰ میلادی در مکه، مرکز سرزمین عربستان تولد یافت. از خاندان بنی‌هاشم و از قبیلهٔ قریش بود. سفرهای سخت و دور و دراز فرصت تفکر به او بخشیده بود و آنگاه که کاروان در شهرهای مهم اطراق می‌کرد از مصاحبت و مباحثه با یهود و نصاری متفکرتر می‌گشت. سرانجام اصول دین خود را که مبنی بر توحیدی کامل و نبوت محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم بود عرضه داشت. تنها عدهٔ معدودی به او گرویدند، اما نبوغ و شخصیّت پیغمبر و نفوذ کلام او دین اسلام را زودتر از آنچه انتظار می‌رفت اشاعه داد. در سال ۶۲۲ میلادی حضرت محمد از مکه به مدینه مهاجرت کرد و این هجرت مبدأ تاریخ اسلام قرار گرفت. در سال ۶۳۰ حضرت محمد مکه را فتح کرد. کلیهٔ بتها غیر از حجرالاسود را شکست و تنها یادگاری که از عهد عرب جاهلیت باقی ماند مراسم حج سالانه کعبه و زیارت حجرالاسود بود که در دیانت اسلام نیز راه یافت.

قرآن مجید شامل ۱۱۴ سوره بر حضرت محمد نازل گردید و کتاب مقدس مسلمانان قرار گرفت. اساس دین اسلام، شهادت به وحدانیت خداوند و ایمان

به پیامبری حضرت محمد است. «یا ایهاالذین آمنو، آمنو بالله و رسوله، والکتاب الذی نزل علی رسوله والکتاب الذی انزل من قبل، و من یکفر بالله و ملائکته و کتبه و رسله و الیوم الاخر فقد ضل ضلالا بعیداً» (سورهٔ نساء، آیه ۱۳۵: ای کسانیکه ایمان آورده‌اید. ایمان آورید به خدا و پیامبرش و کتابی که نازل شده است بر پیامبر او و به کتابی که پیش از آن نازل شده است. پس کسی که کفر بورزد به خدا و به فرشتگانش و کتابهایش و پیامبرانش و به روز قیامت مسلماً سخت گمراه است).

غیر از کتاب مبین و مقدس قرآن، احادیث نبوی نیز در میان مسلمانان دارای احترام است دین اسلام بزودی میان اعراب سرتاسر شبه جزیره عربستان رواج یافت. تقدیس جهاد از جانب پیغمبر و اعتقاد شدید اعراب به این امر، باعث شد که قبایل عرب دشمنی میان خود را کنار بگذارند و به فتح بلاد دیگر متوجه شوند. پس از وفات پیامبر در سال ۶۳۲ میلادی خلفای راشدین (ابوبکر، عمر، عثمان، علی) دین مبین در قسمت وسیعی از جهان اشاعه دادند.

آشفتگی اوضاع سیاسی و اقتصادی غالب کشورها و ظلم و جور حکام در این کشورها باعث شد که مردم ناراضی بسیاری از شهرها، حتی از قشون مسلمین استقبال کنند و به طیب خاطر دیانت اسلام را پذیرا گردند. ابتدا عراق فتح شد. بعدها خلیفه چهارم علی (ع) شهر کوفه را که عمر بنا نهاده بود، مرکز حکومت خود قرار داد و بدین وسیله مرکز دولت اسلامی را از عربستان منتقل نمود. کوفه و بصره به زودی مرکزیت دینی و علمی یافتند. سپس سوریه و شام مسخر شدند که تحت تسلط دولت روم شرقی (بیزانس)، از مالیاتهای سنگین حکام رومی سخت در عذاب بودند. آنگاه نوبت به مصر رسید که مسلمین را منجیان خویش از جور و ستم حکومت بیزانس دانستند.

فتح ایران به سهولت میسر نگردید. هرچند دولت با عظمت ساسانی در سراشیبی انحطاط بود و تقسیم طبقاتی شدید مردم را سخت ناراضی ساخته بود. عاقبت پس از یک سلسله جنگهای شدید، ایران نیز فتح شد و سلسلهٔ ساسانی در سال ۲۲ هجری (در زمان خلافت عمر) پس از شکست در جنگ معروف نهاوند منقرض گردید. اعراب تا شرق ایران را زیر سم اسبان خود

درنوردیدند و به زودی به هرات درهٔ سند رسیدند. اینان تازه نفس بودند و ایمان شدید مذهبی داشتند و معتقد بودند که کشته شدن در راه دین، در بهشت را به روی آنها می‌گشاید. اما ایرانیان ملتی متمدن و دارای روحی لطیف بودند. تجمل و ظرافت تمدن، شاید روح سلحشوری آنها را تضعیف کرده بود شاید هم مخارج زیاد دربار و تقسیم طبقاتی و تعصب و سختگیری موبدان زرتشتی مردم را سخت آزرده بود. اما با ابراز محبت به علی علیه‌السلام و اعتقاد به اینکه خلاف حق علی علیه‌السلام و اولاد اوست با روش انتخاب خلیفه بدان گونه که مورد قبول اهل سنت بود مخالفت کردند و بنابراین از بدو امر خواستند حساب خود را از حساب پیروان مذهب رسمی تسنّن جدا سازند.

اعتقاد به مذهب شیعه[1] و ترویج این مذهب از جانب ایرانیان را می‌توان یک نوع تعرض و یا انتقامجویی ایرانیان نسبت به سلطهٔ اعراب دانست. می‌توان یک نوع همدردی با امامانی شمرد که حقشان را جابران غصب کرده بودند و همگی مظلومانه و با مرگی ابهام آمیز به شهادت رسیده بودند و آخرین آنها امام دوازدهم به طرز مرموزی غایب شد و او همان مهدی موعود است که بایستی روزی از نو ظهور کند و داد مظلومان را بستاند و جهان را پر از عدل و داد بنماید. مذهب سنت در اسلام، به منزلهٔ مذهب فاتح و مذهب شیعه به منزلهٔ مذهب رنجبران و مظلومان بود. مذهب شیعه به روحیهٔ ایرانی که اینک مقهور قومی بدوی و صحراگرد شده بود سخت سازگارآمد. ضمناً معروف است که حسین‌بن علی دختر آخرین پادشاه ساسانی را که در حین تسخیر ایران اسیر شده بود به زوجیت درآورده بود و از این بابت امامان وارث میراث پادشاهی ایرانیان نیز بودند و شاید این امر علت دیگر محبت ایرانیان به اولاد علی باشد.

دین تسنن و تشیع در اصول با هم تضادی ندارند. اصول هر دو متکی بر سنت پیغمبر و تعالیم قرآن است. اما شیعیان جانشین واقعی پیغمبر را علی علیه‌السلام و اولاد او می‌دانند که از نسل فاطمه دختر حضرت پیغمبر می‌باشند و بنابراین خلافت سه خلیفه اول و بنی‌امیه و حتی خلافت عباسیان

---

۱ - جهت اطلاع بیشتر به تألیفات دانشمندان ایرانی از جمله استاد مرتضی مطهری و استاد محمدرضا حکیمی مراجعه فرمایید. (ناشر).

را غاصبانه می‌شمارند. ضمناً شیعیان علاوه بر احادیث نبوی احادیثی را که منقول از اعضای خاندان نبی باشد نیز معتبر می‌دانند، در حالیکه اهل سنت اصحاب پیغمبر را هم داخل جرگه اهل حدیث می‌نمایند. عمده‌ترین فرق میان اهل سنت و شیعیان این است که پیروان تسنن تنها پیامبر را منزه از خطا می‌دانند در حالیکه شیعیان ائمه را نیز به اضافه فاطمه علیهم‌السلام معصوم می‌شمارند. و بعضی از فرقه‌های منشعب از شیعه به علی علیهم‌السلام و بعضی از امامان مقام الوهیت می‌دهند.

به هرجهت ایرانیان با تمایل به اولاد علی و ترویج مذهب شیعه کم‌کم خود را از اعراب و سایر ملتهای پیرو تسنن جدا کردند. در زمان صفویه مذهب شیعه از جانب سلاطین صفوی به رسمیت شناخته شد و به جنگهای ایرانی شیعه با عثمانیان سنی مذهب، رنگ مذهبی داده شد.

پس از شهادت علی علیهم‌السلام معاویه به خلافت رسید که از سلالهٔ بنی‌امیه و از قبیلهٔ قریش بود. معاویه مؤسس سلسلهٔ خلفای اموی است که از ۴۱ تا ۱۳۲ هجری خلافت کردند و مرکز خلافت را به دمشق منتقل ساختند.

فتوحات اسلامی در زمان بنی‌امیه همچنان ادامه یافت بطوریکه از جانب مغرب به اسپانیا و سواحل اقیانوس اطلس و از مشرق به حدود چین وسعت گرفت. خلفای بنی‌امیه هرچند به ترویج هنرها پرداختند اما افراط در لهو و لعب و انحراف از تعالیم قرآن آنها را زبانزد مردم کرد و عاقبت از بنی‌عباس شکست خوردند. تنها یکی از بنی‌امیه به نام عبدالرحمن‌بن معاویه نوادهٔ هشام‌بن عبدالملک به اسپانیا گریخت و در آنجا حکومت اسلامی غربی را تأسیس کرد که تا ۴۲۳ هجری ادامه یافت. پس از این تاریخ حکومت اسپانیا ضمیمهٔ حکومت بربرهای شمال افریقا شد. سال ۸۹۸ هجری حکومت اسلامی در اسپانیا به کلی پایان یافت.

پیروزی بنی‌عباس در نتیجهٔ کمک ایرانیان که با بنی‌امیه دشمنی می‌ورزیدند حاصل شد. در زمان سلطهٔ عباسیان، تمدن و فرهنگ ایرانی در تمدن اسلامی نفوذی فوق‌العاده یافت. حتی عباسیان شهر بغداد را به پایتختی برگزیدند که نزدیک تیسفون پایتخت ساسانیان بود. در عهد خلافت عباسیان خاصه در زمان مأمون نهضت علمی و ادبی و هنری عظیمی در بغداد آغاز شد

و ایرانیان در این نهضت نقش مهمی بر عهده داشتند. کتب بسیاری از زبانهای پهلوی و هندی و یونانی و سریانی به زبان عربی ترجمه گردید. مدرسهٔ معروف فقه در بغداد گشوده شد و مؤسسه علمی بیت‌الحکمه در همین شهر تأسیس یافت. پس از بغداد شهر سامره که به دستور المعتصم عباسی بنا شد مدتی مقر خلفا و مرکز علمی و هنری اسلامی بود و سپس متروک گردید.

انحطاط و ضعف خلافت عباسی به علت نفوذ فوق‌العادهٔ ترکان در دستگاه خلافت، کشورهایی راکه زیر سلطهٔ اسلام بودند به استقلال ترغیب کرد. اغالبه در شمال افریقا، طولونیه و اخشیدیه و آنگاه فاطمیان در مصر لوای استقلال برافراشتند. فاطمیهٔ مصر نسب خود را به حضرت فاطمه می‌رساندند، اینان اسمعیلیه مصرند و از نظر هنری منزلت مهمی در هنر اسلامی دارند.

سامانیان و صفاریان در مشرق ایران نیز به استقلال رسیدند و آنگاه نوبت به غزنویان رسید که علاوه بر شرق ایران، افغانستان و قسمتی از هندوستان را ضمیمهٔ متصرفات خود ساختند.

سلاجقه پس از غلبه بر غزنویان، کشورهای غربی آسیای صغیر و سوریه و عراق را نیز به متصرفات غزنویان افزودند و از جانب خلیفه، سلطنت آنها در ایران به رسمیت شناخته شد.

یورش مغول در سال ۶۵۷ هجری به قدرت عباسیان به طورکلی خاتمه داد. اولاد چنگیزخان متصرفات وسیع پدر را در میان خود تقسیم کردند. هلاکو نوه چنگیز حکومت ایلخانان مغول را در ایران تشکیل داد. ایلخانان مغول حتی اسلام آوردند و چون از خود هنر درخشانی نداشتند مقهور و آنگاه مروّج هنر ایرانی گشتند. پس از پایان سلطهٔ آنها حکومت‌های جزء در ایران بر سر کار آمدند و آنگاه از نو مغولها به سرکردگی تیمور، ابتدا به ایران و سپس به کشورهای اسلامی دیگر حمله کرده ترکهای عثمانی را در سال ۸۰۶ هجری شکست سختی دادند. شهرهای مهم ماوراءالنهر مانند بخارا و سمرقند و مخصوصاً هرات پایتخت جانشینان تیمور از مراکز عمدهٔ هنر و صنعت اسلامی ایرانی و مغولی به شمار می‌آید.

بابر از اخلاف تیمور حکومت مغولی هند را در قسمتی از سرزمین هندوستان تشکیل داد. جانشینان او همایون و اکبر به علت ارتباط با صفویه،

مروّج فرهنگ و تمدن ایران در هندوستان بودند. مقارن همین عهد ممالیک در مصر جانشینان خلفای فاطمیه شده بودند، حیرت‌آور است که با وجود خشونت فطری آنها هنرها در این عهد پیشرفت شگرفی کرد. ممالیک مصر عاقبت مقهور ترکان عثمانی شدند که در قسمت عمدهٔ متصرفات روم شرقی (بیزانس) امپراطوری وسیعی تشکیل داده بود. ترکان عثمانی خود را وارث خلافت اسلامی می‌دانستند و ادعای سلطهٔ مذهبی و سیاسی بر کلیهٔ کشورهای اسلامی داشتند. تنها نیرویی که در برابر آنها قد علم کرد شیعیان صفوی بودند که سلطنت صفویه را در ایران در سال ۹۰۸ هجری بنا نهادند.

نقاشی اسلامی
مینیاتور - تذهیب - خوشنویسی

در قرآن مجید آیه‌ای که صریحاً هنر تصویرسازی را منع کرده باشد موجود نیست (نقل از دکتر زکی محمدحسن کتاب التصویر فی‌الاسلام عندالفرس، طبع قاهره)، اما در احادیث آمده است که جای کسی که در این دنیا تصویر موجودات جاندار را نقش کند در جهنم است مگر آنکه بتواند صورت مردهٔ تصویر را جان بخشد.

حدیث «عن النبی صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم قال اشد الناس عذاباً یوم‌اقیمه رجل قتل نبیاً او قتله نبی او رجل یضل الناس بغیر علم او مصور یصورالتماثیل.» و نیز حدیث «عن‌الصادق صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم قال ثلاثه یعزبون یوم‌القیامه من صور صورة من‌الحیوان تعذب حتی نیفخ فیها...»[1]

منع صورت سازی در اسلام تا حد زیادی موجب رکود هنر نقاشی در کشورهای اسلامی، خاصه در اوائل اسلام گردیده است. تأثیر این منع در مراکز مذهبی مثلاً در مساجد آشکار است. تزیین مساجد منحصراً یا خطوط و اشکال هندسی و اسلیمی‌ها و ختایی‌ها صورت گرفته است هیچگاه در مساجد به صور انسان و حیوان برنمی‌خوریم.

اما حتی در همان اوایل اسلام با وجود ممانعت شدید مذهبی، ایرانیان دست از هنر نقاشی برنداشتند. در کاخی که هیئت حفاری علمی امریکایی در ۱۹۳۷ در شهر نیشابور کشف کردند به نقاشی‌های دیواری جالب توجهی

---

۱ - سفینهٔ بحار - ترجمه این دو حدیث بنحو زیر است: از پیغمبر (ص): سه کس در روز قیامت مستوجب عذاب الیم‌اند، مردی که پیغمبر را بکشد یا بدست پیغمبر کشته شود، مردی که خلق را به غیر علم گمراه سازد و صورتگری که تصویر بسازد. از صادق علیه‌السلام: سه کس در روز قیامت عذاب خواهند کشید، صورتگری که صورت جانداری را بسازد آنقد عذاب می‌برد مگر آنکه به صورت جان بخشد...

متعلق به قرن سوم هجری برخوردند. ضمن این نقاشی‌ها اسب سواری نقش گردیده بود که شباهت به شاهنشاهان ساسانی داشت. این نقش اینک در موزه ایران باستان موجود است. در نقاشی‌های دیواری دوران خلافت بنی‌امیه و بنی‌عباس، نیز نقاشی دیواری در قصر خلفا معمول بود. این نقاشی‌ها شباهت زیاد به گچ‌بری‌های ساسانی و نقاشی‌های دیواری معمول در زمان ساسانیان داشت. روی دیوارهای قصر سامره، تصاویر زیادی از رقاصه‌ها و ساز زنها و هم‌چنین حیوانات و پرندگان نقش شده بود که غالباً تقلیدی بود از طرحهای ساسانی. اما برای شناخت نقاشی اسلامی بطورکلی بهتر است که به تصویر کتب خطی (مینیاتور) و فنون تزیین کتب، یعنی تذهیب و تشعیر توجه کنیم. ابتدا کلام خدا با خطوط کوفی مزین به طلا و با سرلوحهٔ مذهّب به کتابت درآمد. و آنگاه کتب مهم دیگر نیز بارها استنساخ شدند و به تصویر آراسته گردیدند. مانویان کتب مذهبی خود را مصوّر می‌کردند و نقاشی در نزد آنان صورت معجزه به خود گرفته بود. مسیحیان نسطوری روم شرقی نیز کتاب مقدس را با تصاویر مقدسان و ملائک می‌آراستند. این نمونه‌ها الهام‌بخش مسلمین در هنر نقاشی و در تدوین کتب مصور گردید. و می‌دانیم که هنر اسلامی چیزی جز ترکیبی از هنر شگفت‌آور ملل تابع آن نیست.

در زمان عباسیان که گوشه‌ای از نهضت زمان، متوجه ترجمهٔ کتب فارسی و یونانی و سریانی و غیره به زبان عربی گردید، مصور ساختن این کتب نیز به تقلید پیروان مانی و سنن باستانی نقاشی ساسانی و به تأثیر هنر روم شرقی متداول شد. هرچند نام و نشانی از بیشتر تصویرسازان کتب آن عهد در دست نیست ـ چه آنها آثار خود را از سر فروتنی غالباً امضاء نکرده‌اند ـ اما شک نیست که غالب نقاشان این کتب، ایرانی، مسیحی و یا از سایر ملل اسلامی بوده‌اند. چنانکه در سایر شئون تمدن اسلامی نیز افراد این ملل بودند که نقش عمده را بر عهده داشتند. نقاشی کتاب از قرن سوم هجری میان مسلمین رواج پیدا می‌کند و در ایران مخصوصاً این رشته سر دراز می‌یابد. چنانکه میان قرن هفتم تا اوائل قرن دوازدهم هجری، هنر نقاشی در ایران چنان بارور می‌شود که از کثرت پرباری فرسوده شده می‌پژمرد. انواع کتب مصور اسلامی و ایرانی از قرن سوم هجری تا اواخر قرن یازدهم مصور شده به زینت تذهیب و تشعیر

آرایش یافتند. در اینجا به ذکر مثال‌هایی از هر نوع اکتفا می‌شود:

الف - کتب طبی و داروسازی مانند خواص الادویه

ب - کتب تاریخ طبیعی مانند عجایب‌المخلوقات قزوینی و منافع‌الحیوان

ج - کتب تاریخی مانند تاریخ طبری و تاریخ جهانگشای جوینی و ظفرنامه شامی و جامع‌التواریخ رشیدی

د - کتب منثور ادبی مانند مقامات حریری و کلیه‌ودمنه

ه - دیوان شعرا مانند شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، گلستان و بوستان سعدی، همای و همایون خواجوی کرمانی، یوسف و زلیخای جامی و دیوان امیر علی شیرنوایی.

و - کتب مذهبی مانند معراج نامه و رموز حمزه

ز - کتب نجومی مانند زیج الغ‌بیک

کتب فوق و کتب دیگری که ذکر آنها بحث ما را به درازا خواهد کشاند غالباً چندین بار استنساخ و مصور گشته‌اند و اینک در کتابخانه‌ها و موزه‌های مهم جهان پراکنده‌اند.

مکتب نقاشی عراق به مرکزیت بغداد - از قرن سوم تا هفتم هجری، مرکزیت علمی و هنری با بغداد بود که هنرمندان و علمای اسلامی به آن روی می‌آوردند تا خریداری برای هنرهای خود بیابند. از کتبی که در بغداد مصور شده‌اند چند کتاب را معرفی می‌کنیم که ضمن آن سبک نقاشی مکتب بغداد روشن می‌گردد:

۱) قدیمی‌ترین کتابی که از مکتب بغداد به دست آمده کتاب خواص‌الادویه است که ترجمهٔ عربی کتاب ماتریامدیکا (Materia Medica) تألیف دیوسکوریدس (Dioscorides) می‌باشد. نقاش غالب تصاویر این کتاب مصوری به نام عبدالله‌بن فضل بوده است. موضوع تصاویر کتاب طرز تهیه داروها، جراحان درحال کار و غیره است. نما و منظره با یک و یا دو درخت تجریدی نشان داده شده است. قیافه‌ها نموداری است از انسان متفکر به صورت عام، نه فرد یا افرادی بخصوص، لباسها و پارچه‌ها با پیچ و خم و تاهای تزیینی یا مزین به غنچه و گل و برگ نخل تحت تأثیر سنن

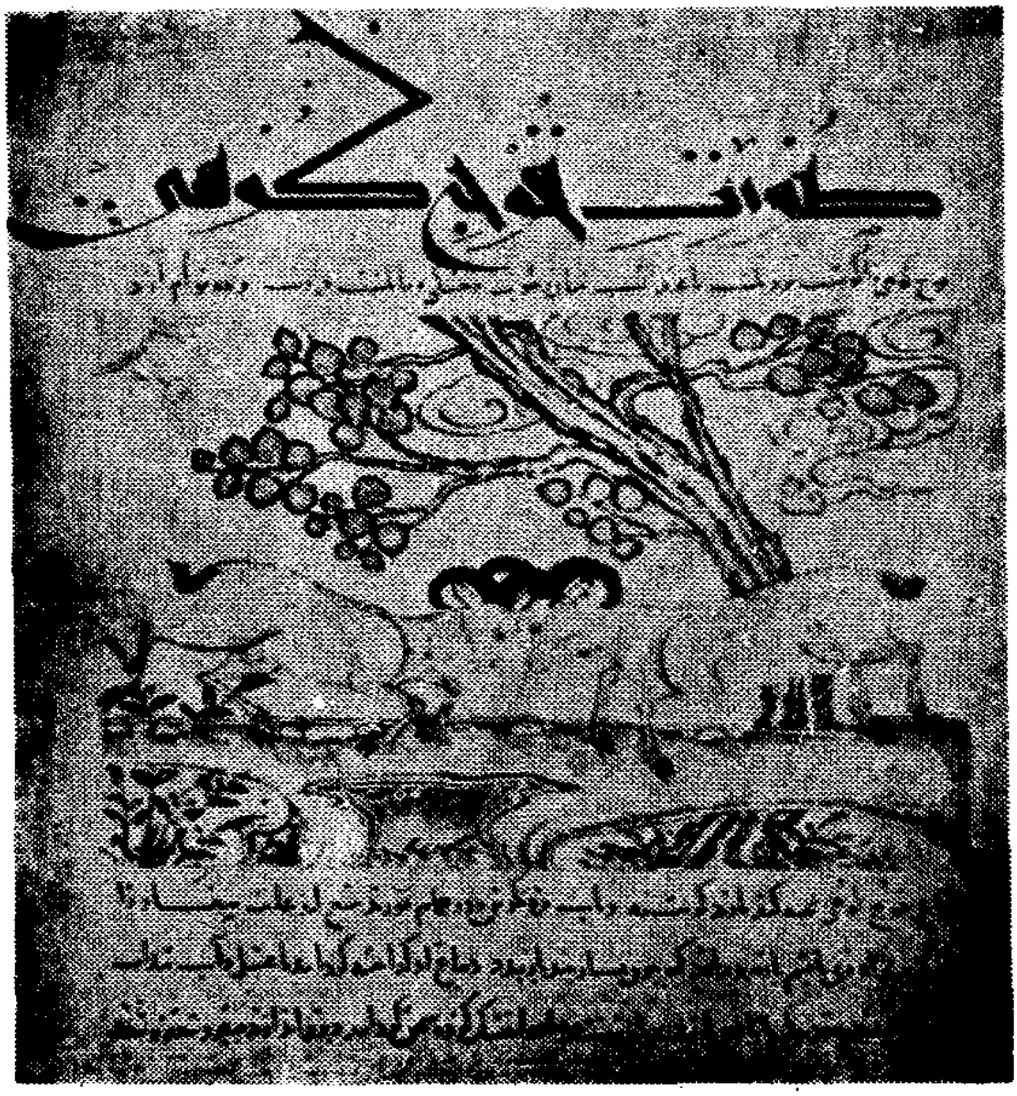
ساسانی است رنگهای تند مانند زرد، قرمز، آبی، سبز، ارغوانی و طلایی برای آرایش طرح‌ها به کار رفته است.

نقاشی مینیاتور از نسخهٔ خطی خواص‌الادویه - مکتب بغداد

۲) **مقامات حریری** - چندین نسخه از این کتاب مصور شده است. عالیترین نسخهٔ مصور مقامات حریری که در سال ۶۳۴ هجری استنساخ و مصورشده در کتابخانهٔ ملی پاریس است. نقاش این نسخه، یحیی‌بن محمود واسط معروف به الواسطی است. در این نسخه تأثیر هنر مسیحی و نقاشی‌های دیواری زمان ساسانی هر دو نمودار است. بعضی از هیاکل با لباسهای گَل و گشاد و صورت‌های دراز شباهت به قدیسین مسیحی دارند. نقوش و جزییات، از موزاییک‌سازی و نقاشی‌های دیواری بیزانس و ساسانی اقتباس شده است. در این نسخه، اعراب را ضمن زندگی روزانه‌شان ـ در مسجد، در مزرعه - در صحرا و در اجتماع ـ می‌بینیم. بسیاری از قیافه‌ها دارای حالات و حرکات کاملاً اختصاصی است و همین مشخصه است که این کتاب را از کتاب خواص الادویه گرانبهاتر می‌سازد. الواسطی بی‌شک نقاش بزرگی بوده است که از ترکیب خواص هنرهای ایرانی و مسیحی هنر تصویرسازی اسلامی را بنا نهاده است.

۳) **کلیله و دمنه** - متن عربی کلیله و دمنه که عبدالله‌بن مقفع از پهلوی به عربی برگردانده است نیز در این زمان مصور گشته است. نسخه‌ای از این کلیله

و دمنهٔ مصور در کتابخانهٔ ملی پاریس است. تصویر حیوانات، در این کتاب بر سنن نقاشی ساسانی استوار است. باید دانست که از دوره‌های پیش از مغول کتب مصور چندانی که بتواند معرف کامل نقاشی اسلامی باشد به جا نمانده است و کتب عمده‌ای که باقی مانده است معدود است که ذکرشان گذشت.



صفحه‌ای از منافع‌الحیوان، مورخ به سال ۶۹۰ یا ۶۹۷ یا ۶۹۹ هجری - مراغه

مکتب ایرانی نقاشی اسلامی در زمان مغول - نقاشی‌های دیواری و کاشی‌های لعابدار زمان سلجوقی پیش‌درآمد مینیاتور غنی ایران در ادوار مغول است. نقشهای این نقاشی‌ها و کاشی‌های لعابدار طرحهایی است قراردادی و تجریدی که اشکال و تزیینات آن کاملاً ایرانی و با رنگ‌هایی متفاوت از رنگ‌های مکتب بغداد است.

وقتی ایلخانان مغول بر ایران مستولی شدند، مرکزیت هنری به ترتیب به سلطانیه، مراغه و تبریز منتقل شد. حیرت‌آور است که ایلخانان مغول با همهٔ ستیزه‌خویی مروج هنر، خاصه هنر مینیاتور، بودند. علاقهٔ آنها به هنر چینی و

اشتهار هنر چینی از زمانهای پیشین در ایران موجب تأثیر هنر خاور دور در هنر ایرانی شد. از کتب معروفی که در زمان سلطهٔ ایلخانان مغول در ایران مصور شده‌اند چند کتاب را در اینجا ذکر می‌کنیم تا ضمن بررسی نقاشی آنها سبک نقاشی ایرانی در دورهٔ سلطهٔ مغول روشن شود.

مینیاتور - از نسخه خطی منافع‌الحیوان - مکتب مغولی ایران - اوایل قرن هشتم هجری

۱) منافع‌الحیوان اثر ابن بختیشوع، چندین بار استنساخ و مصور شده و معروفترین آن نسخه‌ای است که به امر غازان در حدود سالهای ۶۹۰ - ۶۹۹ هجری در مراغه نوشته شده و مصور گردیده است. این کتاب اینک در کتابخانهٔ مورگان است و دارای ۹۴ تصویر می‌باشد. در بعضی از این تصاویر آثار مکتب قدیم بغداد و در برخی دیگر تأثیر و نفوذ هنر چینی آشکار است. منظره‌ها و رنگهای کم‌رنگ بعضی از تصاویر، نقاشی چینی را در دوران امپراطوری خاندان سونگ به یاد می‌آورد. درختها، پیچکها، بوته‌های تزیینی و پرندگان فواصل خالی میان تصاویر و حیوانات را پر کرده‌اند و سبک

مخصوص ایرانیان را در فن تصویر کتب نشان می‌دهند.

۲) نسخه‌های متعدد و مصور جامع التواریخ رشیدی - خواجه رشیدالدین فضل‌الله مورخ و وزیر ایلخانان مغول، ربع رشیدی را در حومهٔ تبریز بنا نهاد که در واقع، محلهٔ هنرمندان و علما و دانشجویان بود. در ربع رشیدی کتابخانه‌ای دارای ۶۰ هزار کتاب به زبانهای مختلف در دسترس اهل دانش و هنر بود. خواجه رشیدالدین مشوق هنر کتاب نویسی و فنون مربوط به آن (کاغذسازی، صحافی، تجلید، تذهیب و مینیاتور) بود. کتاب تاریخ خود او چندین بار نسخه‌برداری و تصویر شد. قسمت اول کتاب جامع‌التواریخ تاریخ عمومی است که از خلقت آدم شروع می‌شود و به تاریخ مغول ختم می‌گردد. قسمت دوم تاریخ مغول است که پیش از قسمت اول نوشته شده است. معروفترین نسخ جامع‌التواریخ در اختیار انجمن آسیایی سلطنتی در لندن است. در این نسخه که منحصراً بخش تاریخ مغول است هنر تصویرسازی از صنعت چینی تقلید شده است. چنانکه حتی بعضی از خاورشناسان اعتقاد یافته‌اند که صورتگران بعضی از تصاویر تاریخ مغول، نقاشان چینی بوده‌اند. قیافه‌های مغولی، هیکل‌های لاغر ریاضت کشیدهٔ مردان، به کار بردن رنگ به عنوان فرعی، و ایجاز در طراحی که در تصاویر تاریخ مغول دیده می‌شود، همه مشخصات نقاشی چینی است. اما در عین حال در این تصاویر طرحهای تجریدی و ریزه‌کاری‌های خاص ایرانی همه جا در کنار عوامل چینی خودنمایی می‌کند.

۳) شاهنامه منبع الهام بسیاری از نقاشان بوده است و چون بیش از هر کتابی خواننده داشته است بیش از هر کتابی هم از روی آن نسخه‌برداری شده است. صحنه‌های قهرمانی و حوادث شاهنامه خود موضوع جالبی برای صورتگران بوده است. در تصاویر شاهنامه‌هایی که در زمان سلطهٔ مغول در ایران نوشته شده است تأثیر عوامل چینی کمتر و تأثیر طرحهای روی سفال زمان سلجوقی بیشتر است. در این مینیاتورها، در قسمت زمینه و لباس طلا زیاد به کار برده شده است. رنگهای قهوه‌ای روشن و تیره و انواع مختلف رنگهای سبز، آبی، سیاه و طلایی ما را به یاد کاشی‌های لعابدار زمان سلجوقی می‌اندازد. و بعید نمی‌نماید که تصاویر شاهنامه‌های خطی زمان مغول دنبالهٔ

نقاشی‌های روی سفال و دیوار سلجوقی باشد که اینک آثاری از آنها نمانده است. در شاهنامه‌هایی که در زمان سلطهٔ مغول در ایران مصور شده، به مناظر مربوط به شکار، پادشاهی اسکندر کبیر، زندگی رستم و زورآزمایی‌های این پهلوان مخصوصاً توجه شده است.

روی هم رفته سبک نقاشی ایرانی در زمان سلطهٔ مغول متأثر از سبک عراق دارای عوامل چینی آمیخته به ریزه‌کاری‌ها و طرح‌های تجریدی و تزیینی خاص ایرانی است.

مکتب هرات – در دورهٔ تیموریان با همهٔ خشونت‌ها و ویرانی و تباهی که فتوحات سرکردهٔ آنان به بار آورد، هنر مینیاتورسازی ادامه یافته و به طور شگفت‌آوری ترقی کرد. پایتخت تیمور سمرقند بود و معروف است که خود او هنرمندان شهرهای تسخیر شده را به این شهر می‌آورده است. به این صورت، مرکز هنری زودگذری در این پایتخت فراهم آمد که در قبال عظمت مکتب هرات رونقی نگرفت اما طلیعهٔ مکتب هرات بود.

باروری هنر مینیاتور ایران در زمان شاهرخ و به مرکزیت هرات آغاز شد. شاهرخ و پسرش الغ‌بیگ و بایسنقر مشوق صنعت و خاصه فنون مربوط به کتاب نویسی شدند. بایسنقر کتابخانهٔ بزرگی در هرات تأسیس کرد که در آن چهل نقاش، مذهّب، خوشنویس، صحاف و جلدساز به نسخه‌برداری و مصور ساختن کتب مشغول بودند. خطاط معروف، جعفر بایسنقری بر این گروه ریاست داشت.

در زمان شاهرخ و جانشینانش خاصه بایسنقر توجه عمده معطوف شاهنامه بود. دیوانهای سایر شعرا، مانند خمسهٔ نظامی و بوستان و گلستان سعدی نیز مورد توجه قرار گرفتند. تا جاییکه توجه به اشعار تغزلی و عاشقانهٔ نظامی، باعث تحولی در سبک نقاشی ایرانی گردید، و سبکی خیال پرور و ظریف جانشین سبک سابق شد. اینک زمان سلطهٔ شعر بر مینیاتور است که حتی تعبیرات و تشبیهات شاعرانه عیناً در نقاشی ایرانی تجسّم می‌یابد. زنها و مردهای ظریف با قیافه‌هایی شاعرانه و اندامی طناز که شاعر برای نقاش خلق کرده بود، نظر اندازهای تزیینی و صددرصد ایرانی، افق وسیع و کوههای اسفنجی، با رنگهای زنده و هماهنگ و رنگهای اضافی که در مکتب ایرانی

زمان مغول دیده نمی‌شد، در مینیاتور مکتب هرات به جلوه‌گری درآمدند. تصاویر و نقشها در مقیاس کوچک کشیده می‌شدند. تحت تأثیر هنر زمانی شعر (به تعبیر هگل) چند تصویر در چند سطح مختلف در یک اثر واحد به نمایش گذشته شد تا دوری و نزدیکی را به تماشاچی القاء کند. اهمیت مکتب هرات آنست که سبک نقاشی این مکتب ایرانی است. نفوذ بیگانگان و خاصه عوامل چینی و مسیحی در این سبک به کلی مستحیل شده است و سبکی با رنگ محلی ایرانی، پخته و کامل به وجود آمده است و همین است که مکتب هرات را می‌توان کاملترین مکتب مینیاتورسازی ایرانی دانست. سبک هرات نهایت کمال سبک نقاشی ایرانی است.

کمال‌الدین بهزاد – سرآمد نقاشان ایرانی در تمام قرون، کمال‌الدین بهزاد است که معاصر سلطان‌حسین بایقرا و وزیر او امیرعلی شیرنوایی بوده است. خوندمیر او را از «عجائب و نوادر دهر» می‌شمارد. بهزاد در حدود سال ۸۵۴ هجری در هرات تولد یافته است و استادش پیرسیداحمد تبریزی بوده است.

آثار بسیاری چه در ایران و چه در کشورهای دیگر به بهزاد منسوب است، اما شک نیست که چنین طومار بی‌سر و بنی آثار یک نفر تنها نمی‌تواند باشد. احتمال می‌رود که گروهی شهرت این استاد را مایه کسب قرار داده باشند. ممکن هم هست که شاگردان بهزاد زیر نظر او و به دستورش کار کرده باشند و یا شاید بسیاری از تصویرها را بهزاد طرح ریخته باشد و شاگردانش تمام کرده به امضای او رسانده باشند. ضمناً می‌دانیم که شاه اسمعیل صفوی در هنگام فتح هرات بهزاد را با خود به تبریز برد و طبق فرمانی که در تاریخ خوندمیر آمده است او را بر مذهّبان و خطاطان سرور کرد. بنابراین چون بهزاد صاحب مکتب و سبک بوده و نفوذ فراوانی هم داشته است، بسیاری از مصوران به تقلید او کار کرده‌اند.

از آثار معروف بهزاد که تقریباً در انتساب آنها به این استاد بزرگ تردید نمی‌توان کرد، یکی چند تصویر از کتاب خمسهٔ نظامی است که در ۸۹۹ هجری تصویر شده است و امضای ریز بهزاد را دارد. این خمسه در موزهٔ بریتانیا موجود است. دیگر یک نسخه از بوستان سعدی که در سال ۸۹۳

هجری مصور شده است و در کتابخانهٔ قاهره حفاظت می‌شود و چند تصویر به امضای بهزاد دارد.

اختصاصات سبک بهزاد:

۱) رنگ‌آمیزی: بدعت در کاربرد رنگهای زنده و درخشان و ترکیب رنگها و به کار بردن سایه‌هایی که قبلاً در مینیاتور سابقه نداشته است از مشخصات نقاشی بهزاد است. به کار بردن طلا و نقره رنگهای درخشان مورد توجه بهزاد را جلوه و جلای بیشتری داده است. ضمناً ثبات رنگهایی که این استاد به کار برده است حیرت‌آور است.

۲) نمایاندن حالات روحی چهره: قیافه‌هایی که بهزاد تصویر کرده است دارای حالت و حرکت است. اندوه و فرسودگی و درد یا نشاط و سرزندگی و غرور از صورتهایی که این استاد کشیده است نمایان است. و این مشخصه قدم بزرگی است که این استاد در راه تکامل هنر نقاشی ایرانی برداشته است.

۳) تکنیک: قدرت تکنیک بهزاد شگفت‌آور است. هیچ صورتگری بسان او بر رنگ و شکل و طرح و خطوط اینهمه تسلط ندارد.

۴) تحرّک و زنده بودن اثر: چنانکه بهزاد در جزییات و کلیات آثار خویش، خود را تماشاگر دقیق طبیعت معرفی کرده است.

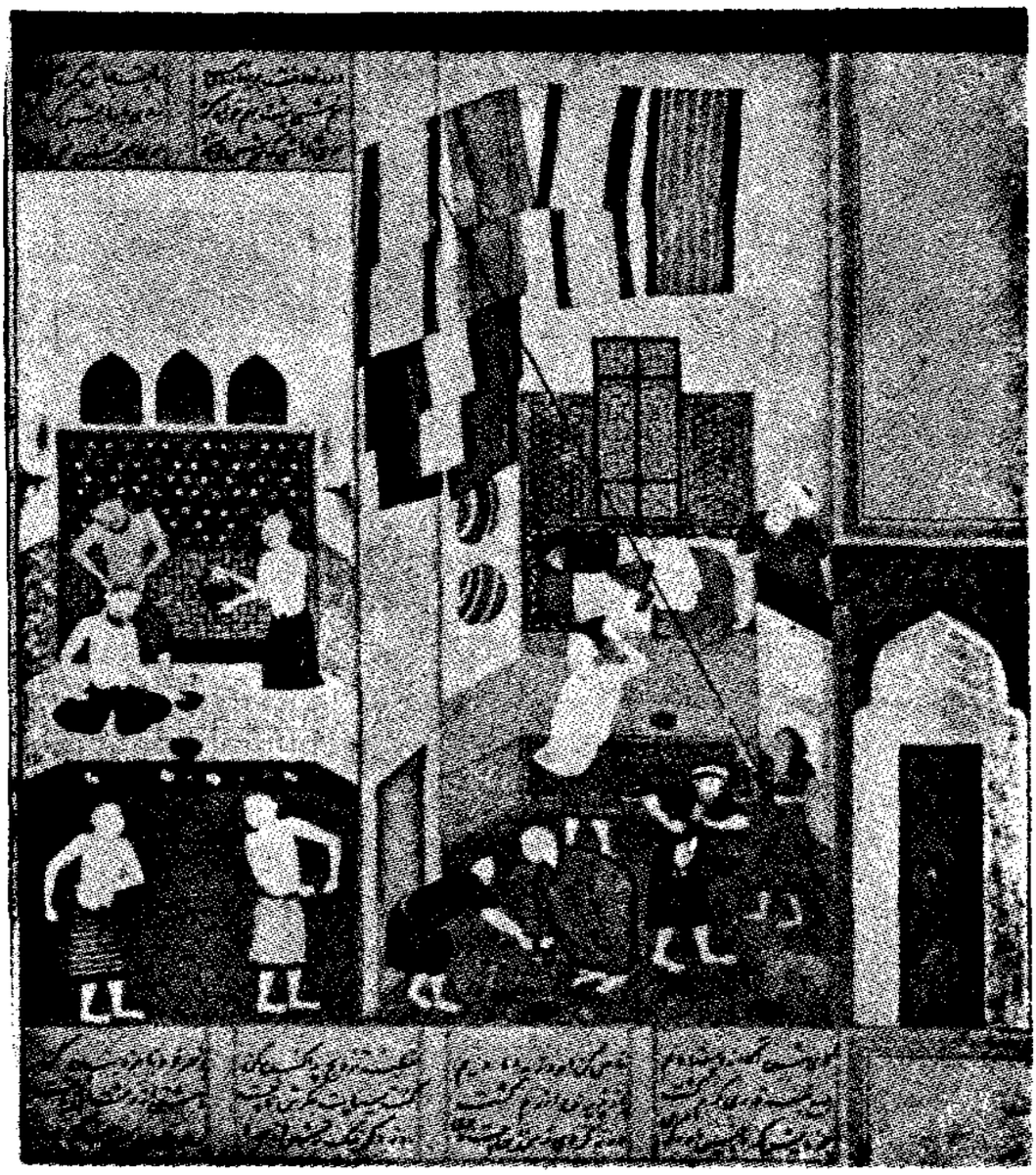
۵) آزادی مصور: در حقیقت شخصیت بزرگ بهزاد و قدرت بیمانند او موجب شد که مینیاتور ایرانی از حدود و قیودی که کاتبان در زمان قدیم برای تصویرسازان تعیین می‌کردند آزاد گردد. بهزاد با برگزیدن موضوعات کاملاً تازه، آزادی نقاش را از قیود کتابت اعلام کرد.

۶) رعایت تناسب: نسبت‌های معقولی که بهزاد میان اشخاص و ساختمانها و کتیبه‌ها و رواقها و طاقها ایجاد کرده است، هرگز پیش از او سابقه نداشته است.

۷) ظرافت

۸) منع جزییات و ریزه‌کاری‌های بیش از حد.

از شاگردان و پیروان سبک بهزاد قاسم علی نقاش بوده است که در صورت‌سازی استادی و مهارت بهزاد را دارد.



تصویری از یک مینیاتور کار کمالدین بهزاد - اواخر قرن دهم هجری
«هارون الرشید در گرمابه»

از آثار دیگری که به سبک بهزاد مصور شده است دیوان امیر علی شیرنوایی است که یکی از تصاویر آن در موزهٔ متروپولیتن نیویورک است و در آن تصویر یک مزرعهٔ طلایی نشان داده شده است. درخت بزرگ چنار با برگهای افشان، رنگهای اصلی متن که آبی و خاکستری و سبز در آن غلبه نشان دهندهٔ یادآور سبک استاد می‌باشد.

مکتب صفوی - در آغاز سلطنت صفویه، مرکز هنری از هرات به تبریز منتقل شد. هرچند هرات و شهرهای خاوری ایران هم مرکزیت هنری خود را تا مدتی حفظ نمودند. تأثیر سبک بهزاد هم در تبریز و هم در شهرهای خاوری ادامه داشت. بهزاد تا اوائل سلطنت شاه طهماسب که در ۹۳۰ هجری به پادشاهی جلوس کرد، زنده بود. در دورهٔ ۵۰ ساله سلطنت این پادشاه نقاشان

بزرگی مانند میرک و سلطان محمد و میرسیدعلی شهرت یافتند.

میرسیدعلی در تجسم مناظر طبیعی و زندگی دهقانی و چادرنشینی مهارت داشته است. این نقاش را می‌توان مؤسس سبک خاص نقاشی شمال هندوستان دانست زیرا این صورتگر در خدمت همایون بابر که به دربار شاه طهماسب پناه آورده بود به هندوستان رفت و باکمک نقاش ماهر دیگری به نام عبدالصمد شیرازی، سبک جدیدی از ترکیب عناصر مینیاتور ایرانی و نقاشی هندی به وجود آورد.

در دورهٔ صفوی علاوه بر مینیاتور، نقاشی معمولی هم رواج داشته است. یکه صورت‌سازی (پرتره) تقریباً از این زمان است که معمول می‌شود. صورتهای شاهزادگان و بزرگان و درباریان صفوی غالباً موضوع مهم و سفارش عمده برای نقاشان معروف عهد صفوی بوده است.

خیاط - رسم از رضا عباسی - مکتب صفوی - قرن یازدهم هجری

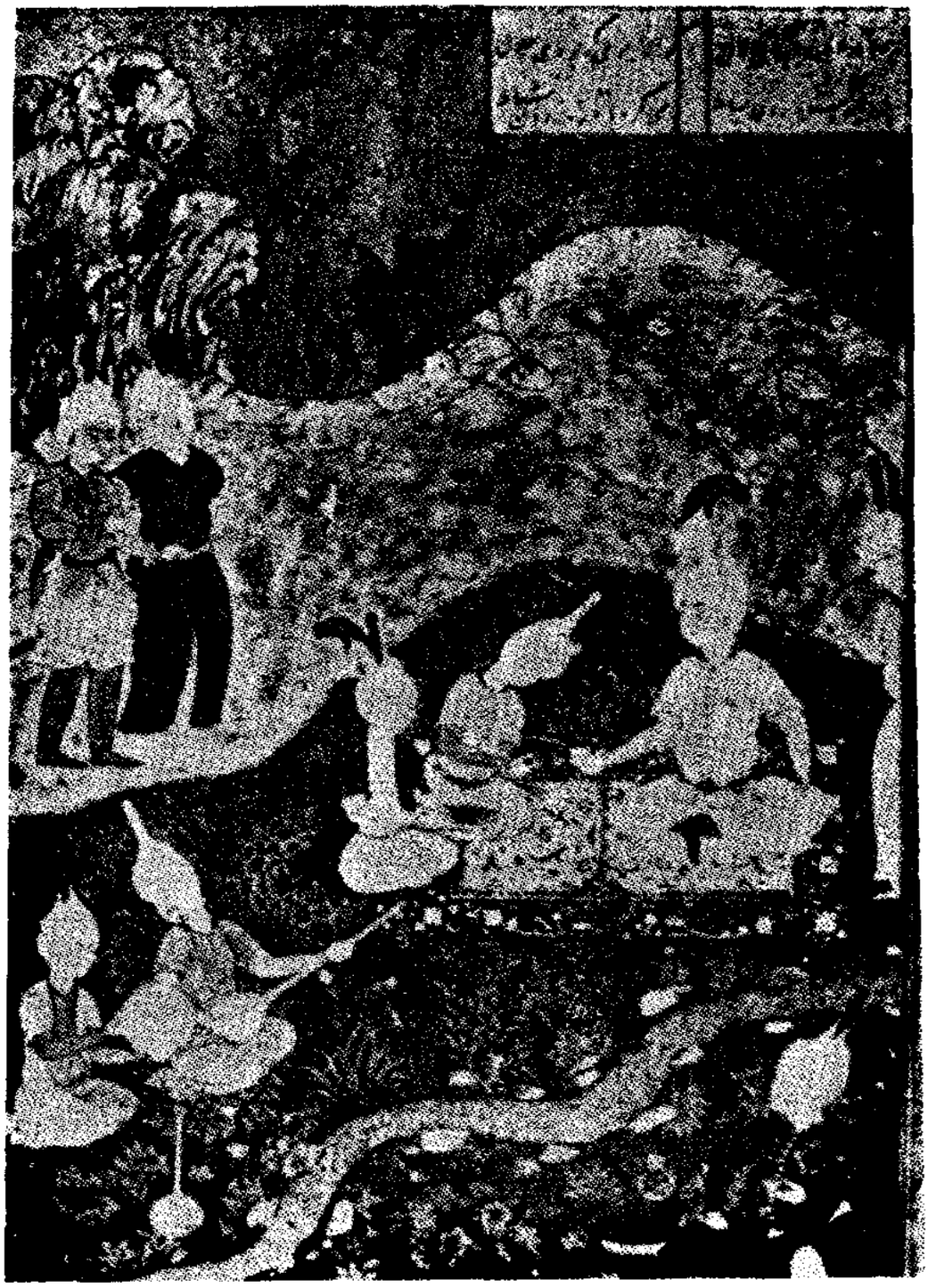
علاوه بر پرتره و مینیاتور، نقاشی دیواری هم در زمان سلطنت صفویه مخصوصاً از زمان سلطنت شاه عباس اول مورد توجه قرار گرفت. عمارات و قصرهای عظیمی که در زمان پادشاهی شاه عباس کبیر در اصفهان ساخته شده است غالباً مزین به نقاشی‌های دیواری است. در این نقشها مثلاً در چهل ستون حتی تصویر هلندی‌ها و دیگر اروپاییها نیز دیده می‌شود.

نقاش معروف زمان شاه عباس، رضا عباسی است که صاحب مکتب خاصی است. هرچند رضا عباسی مینیاتورکار هم بوده است اما شهرت خود راَ مدیون پرتره‌ها و نقاشی‌های بزرگ خویش است که شباهت با طبیعت و

مدل را خود دارند. این نقاش در ترسیم خطوط منحنی و طرح قوی و عمیق، استاد است. استادی او مخصوصاً در نمایاندن موی سر و ریش جلب نظر

پیر و جوان از رضا عباسی - مکتب صفوی

می‌کند. از آثار و پرتره‌های او می‌توان تصاویر درویشان و زائران و جوانان را نام برد. چند طرح از او در موزهٔ متروپولیتن موجود است که امضای او «رقم کمینه رضای عباسی» را دارد. یکی از طرحهای او تصویر خیاطی است نشسته و دوتای‌دیگر- یکی‌جوانی را نشان می‌دهدکه صراحی به دست دارد ودیگری پیرمردیست که به عصایی تکیه داده است. مشخصهٔ نقاشی‌های رضا عباسی علاوه بر مشاهدهٔ دقیق طبیعت مرجح داشتن رنگهای کمرنگ و محدود کردن تزیین طرحهابه‌دو یا سه رنگ است. شاید قدرت طراحی این استاد وهم‌چنین جنبهٔ واقع جویی که در آثارش دیده می‌شود، نتیجهٔ آشنایی او با آثار هلندیان باشدکه در دربار شاه‌عباس به‌گرمی پذیرفته می‌شدند و اگر هم خود از نقاشی اطلاعی نداشتند آثار هنری، بهترین ارمغانهای آنها به درگاه شاه ایران بود.



پذیرایی خاقان ازاسکندر ـ عمل سلطان محمد ـ از نسخهٔ خطی خمسهٔ نظامی ـ مکتب صفوی

به این ترتیب و به مناسبت قلمرو گسترده‌ای که نقاشان یافتند (که بی‌شک ایجاد روابط با فرنگ در آن بی‌تأثیر نبود) تصویر کتب خطی رونق خود را از دست داد. گرچه در دورهٔ صفوی مینیاتور کتاب هنوز هم رواج داشت اما در زمان قاجاریه نقاشی رنگ و روغن جای مینیاتور را گرفت.

مینیاتورهای زمان صفویه را می‌توان از علائم زیر شناخت:

۱) هیئت لباس و عمامه – در مینیاتورهای اوایل صفویه عمامه‌ها دور کلاه پیچیده شده و نوک قرمز رنگ کلاه (رسم قزلباش) از وسط عمامه پیداست. اما کم‌کم عمامه‌ها بزرگتر و شل‌تر شد و این میله قرمز رنگ هم از میان رفت.

هم‌چنین قباهای بلند و گشاد قدیم در مینیاتورهای صفویه جای خود را به کمرچینهایی داد که تا بالای زانو می‌رسید و روی آن کمربند بسته می‌شد. به لباس زنان نیز شالی که روی شانه می‌انداختند و مانند روسری گوشهٔ آنرا روی سر می‌کشیدند اضافه شد. تغییرات اخیر در لباس بیشتر از عهد شاه عباس اول صورت پذیرفت.

۲) در دورهٔ صفوی مناظر درباری و مخصوصاً صحنه‌های شکار و بزم و جنگ به تقلید از آثار گذشتگان تکرار می‌گردید. نیز موضوع‌های متنوع دیگری مانند مناظر طبیعی و روستایی، مناظری از زندگی شبان‌ها و زنان روستایی در حین کار، نی‌زنان و ریسندگان و بافندگان مورد توجه مصوران قرار گرفت.

۳) یکه صورت‌سازی مرسوم شد. توجه به پرتره باعث شد که در تصاویر کتب هم تعداد اشخاص محدودتر شود و صفحات مصور کم‌کم از شلوغی سابق به درآید.

به طور کلی در اواخر عهد صفوی هنر تصویر کتاب در ایران به ابتذال گرایید و اصالت و قدرت تکنیک خود را از دست داد. شاید این انحطاط نتیجهٔ نفوذ تمدن و هنر اروپایی در ایران بود، وگرنه بعید است که ملتی قدرت خلاقهٔ خود را از دست داده باشد.

در اوایل عهد قاجاریه این ابتذال در هنر مینیاتور حتی بیشتر شد و کار به جایی رسید که هنر اروپایی با ناهماهنگی خاصی با هنر مینیاتور ایرانی در هم آمیخت. مناظر و کوهها و ابرها و درختان پشت سر اشخاص به تقلید سبک نقاشی کلاسیک اروپایی نقش گردید اما در نقش اشخاص و طرح لباس آنها خاصیت تزیینی مینیاتور ایرانی حفظ شد. از دوره قاجاریه چند کتاب مصور با این سبک آشفته و درهم باقی است.

نقاشی اسلامی در کشورهای دیگر – ۱) ترکیه – از مینیاتورسازی ترکیه پیش از تشکیل امپراطوری عثمانی اطلاع چندانی در دست نیست. در دوران امپراطوری عثمانی، سلاطین این سلسله، نقاشان ایرانی و اروپایی را به دربار خود فرامی‌خواندند و برای ترسیم پرتره‌ها و تصویر کتب مورد علاقه خود از آنها استفاده می‌کردند. سبک مینیاتور ترکیه در دوران عثمانی ترکیبی

است از اصول مینیاتور ایرانی و عوامل ترکی مختص محیط، مانند لباس و عمامه بزرگ و غیره و گاه توأم با جزییاتی از مشخصات آثار اروپایی.

از معروفترین صورتگران ایرانی که در دربار سلاطین عثمانی کار می‌کرده است شاهقلی، نقاش مهم دربار سلطان سلیمان (۹۲۷ - ۹۴۷) است. تصاویر حوریان بالدار این نقاش معروف است. مهمترین کتابی که در دوران عثمانی در ترکیه نوشته و مصور شده است مجموعهٔ داستانی است به نام سلیمان نامه برای سلطان بایزید دوم (۸۸۶ - ۹۱۸). داستان پرداز این کتاب فردوسی نامی اهل بروسه است. تصاویر کتاب همان مینیاتورهای ایرانی است با تفاوتهای جزیی در هیئت لباس و قیافه و عمامه.

۲) نقاشی اسلامی در هند - ضمن گفتگو دربارهٔ نقاشی ایران در زمان صفوی گفته شد که چگونه مینیاتورسازی ایران بوسیله میرسید علی و عبدالصمد شیرازی که به همراهی همایون بابر به هندوستان عزیمت کردند، در هند رواج یافت. این دو نقاش را می‌توان مؤسس مکتب نقاشی ایرانی، مغولی و هندی در هندوستان دانست. از آثار مهم این دو نقاش تصاویر کتاب رموز حمزه را باید یادآوری کرد.

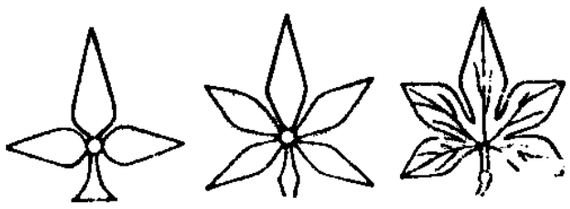
اکبر پسر همایون اولین مدرسهٔ نقاشی را در شهر جدید «فتح پورسکری» افتتاح کرد که در آن صد نقاش هندی به سرپرستی نقاشان ایرانی کار می‌کردند. همین پادشاه که علاقه‌مند به هنر و مخصوصاً هنر نقاشی بود کتب بسیاری مزین به آثاری از بهزاد و میرک و سلطان محمد، از ایران خریداری کرد و در کتابخانه سلطنتی جای داد تا نقاشان هندی آثار این نقاشان بزرگ ایرانی را سرمشق قرار بدهند. به این ترتیب معلوم است که نقاشان ایرانی تا چه حد در مینیاتورسازی هندی مؤثر بوده‌اند. با ورود مبلغان مسیحی و هدایای آنها به اکبر که از آن جمله می‌توان از یک انجیل مصور کار نقاشان هلندی نام برد، نقاشان هندی باهنر غربی نیز آشنایی یافتند و تا حدی تحت تأثیر نقاشی اروپایی قرار گرفتند هرچند همین نقاشان تا مدتها در رنگ‌آمیزی و طراحی و ترسیم جزییات و ریزه‌کاری تحت تأثیر استادان ایرانی خود بودند. در زمان جهانگیر هنوز تأثیر مینیاتور ایرانی بر اصول هنری در بین هند و بر تأثیرات غربی غلبه دارد. در عهد سلطنت شاه جهان و اورنگ زیب، سبک مغولی

ایرانی و هندی به نهایت اوج خود می‌رسد.

مکتب راجپوت - تأثیر سبک مغولی در مکتب راجپوت یا راجستانی کمتر بود. چنانکه ضمن هنر هند گفته شد نقاشی‌های مکتب راجپوت در شمال هندوستان بیشتر براساس رسوم دیرین و سنن باستانی هند استوار و مخصوصاً متأثر از نقاشی‌های دیواری غارهای آجانتا بود. موضوعهای نقاشی مکتب راجپوت به عکس نقاشی درباری پادشاهان مغولی هند (از سلسله بابر) که غالباً گرد زندگی سلاطین و وقایع زمان آنها دور می‌زد، از افسانه‌های باستانی و اعتقادات و سنن ملی هند و خدایان برگزیده می‌شد.

تزیینات هنر اسلامی

نقوش طراحی شدهٔ برگها و گلها (اسلیمی‌ها و ختایی‌ها)

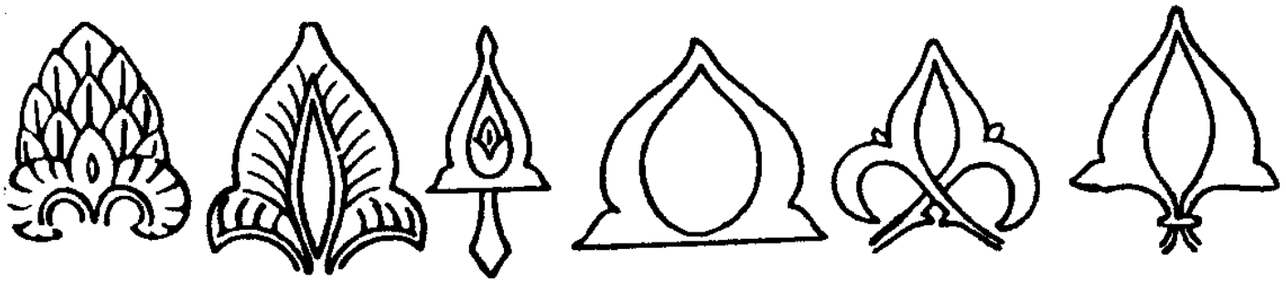


طراحی برگها

طراحی صدف و گردش حلزونی در درون آنها

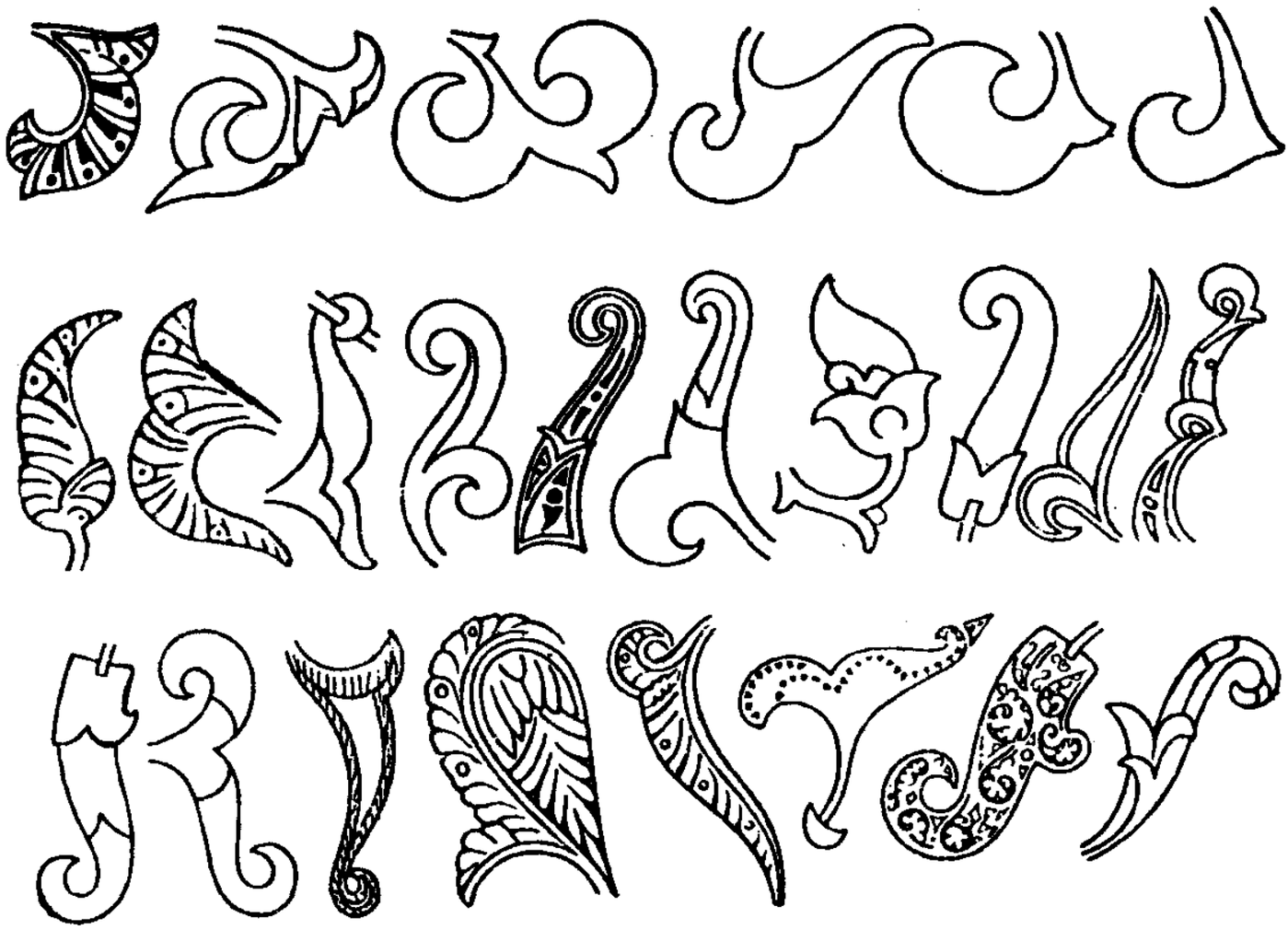
طراحی برگ نخل

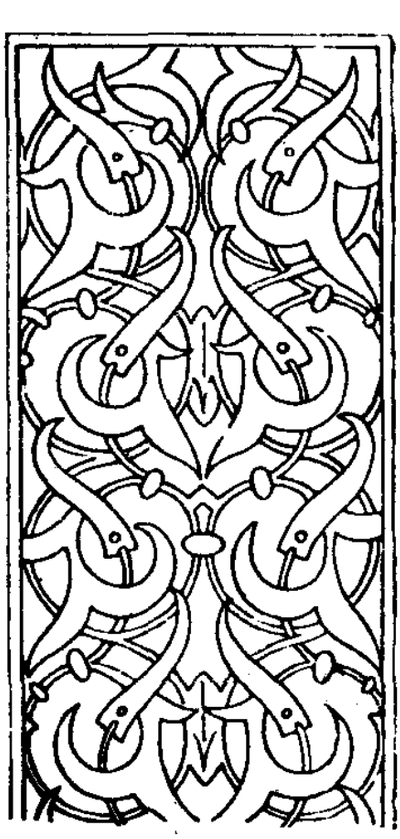
طراحی میوهٔ کاج



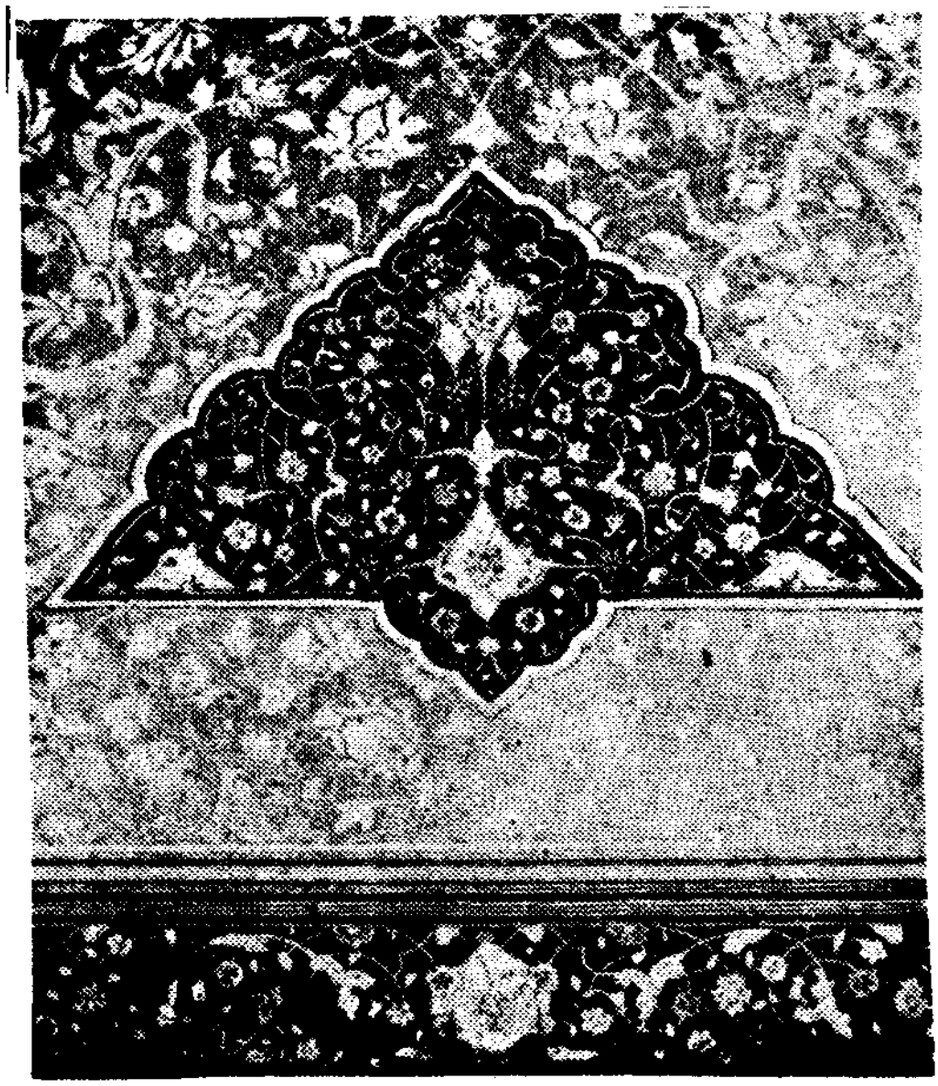
نقوش طراحی شده (استیلیزه) غنچه‌ها

گردش اسلیمی‌ها
طرح خرطوم فیل





اسلیمی‌ها به قرینهٔ یکدیگر



تذهیب - اواخر قرن نهم **هجری**

تذهیب و تشعیر – تذهیب یا طلاکاری نوعی نقاشی تجریدی است از برگها، نباتات، اشکال هندسی، طرح درختان، شاخه‌ها و ساقه‌ها. این نوع نقاشی در واقع ترکیبی است از یک سلسله اسلیمی‌ها و ختایی‌ها - طرحهای اسلیمی اساساً نمودار طرح درختان است با همهٔ پیچ و خم و شاخ و برگشان که تجرید یافته، خلاصه شده و به صور قراردادی درآمده است. اسلیمی‌ها گاه نموداری هستند از حرکات هیجان‌آور و انحنای بدن مار (اسلیمی ماری) و گاه ترکیبی از خطوطی که یادآور خرطوم فیل است. گردش موزون طرحهای اسلیمی با انحناهای مداوم، همهٔ جزییات نقوش از قبیل برگ و گل و غنچه را در برمی‌گیرد و یک نوع هماهنگی و نظم را میان اجزاء اثر هنری برقرار می‌سازد. طرح درخت مو، انار، انجیر، نخل و نیز برگهای کنگر و مو در اسلیمی مورد استفاده قرار می‌گیرند. ختایی طرح ساقهٔ گل است و نموداری است از شاخهٔ درخت یا بوتهٔ گل ـ با گل و برگ و غنچه ـ و بنابراین از

طرحهای اسلیمی ظریفتر است. طرح ختایی غنچه‌ها و گلها را به ظرافت دربرمی‌گیرد و مانند اسلیمی میان آنها هماهنگی ایجاد می‌کند. این طرحهای تجریدی و قراردادی از زمان قدیم در ایران وجود داشته است. تزیین حواشی، سینی‌های متعلق به زمان ساسانی باگردش مارپیچی خطوطی است که با گل و برگ و غنچه زینت یافته‌اند. هنر اسلامی به آن علت این طرحهای تزیینی ایرانی را ترجیح داد و تکمیل نمود که منافاتی با منع مذهبی ترسیم موجودات جاندار نداشت. اما نامگذاری اسلیمی که مقلوب کلمهٔ اسلامی است از نظر تکرار این طرحها در هنر اسلامی است نه از آن نظر که این طرحها ابتکار مسلمانان باشد. اروپاییان طرحهای اسلیمی را عربسک نامیده‌اند که با توضیح فوق نمی‌تواند صحیح باشد، زیرا مبتکر این نوع نقوش اعراب نیستند.

یک صحیفه از قرآن به خط کوفی

این طرحها که خاصیت تزیینی بی‌نظیر و اساسی ایرانی دارند با کمی

تفاوت در غالب کشورهای اسلامی از عمده‌ترین وسایل تزیین‌اند. ضمناً در بیشتر هنرهای اسلامی مانند تذهیب، مینیاتور، کاشی، حجاری، گچ‌بری و منبت‌کاری، گاهی به سادگی و گاه به تفصیل تکرار شده‌اند.

تذهیب نیز مانند مینیاتور مراحل تطور و تکامل را پیموده است. ابتدا منحصراً به طرحهای تجریدی گل و گیاه که با آب طلا نقش می‌کردند تذهیب می‌گفتند. کم‌کم رنگهای دیگر نیز در تذهیب به کار آمد تا دوران سلطهٔ مغول و تیموریان که عوامل چینی نیز در تذهیب مورد استفاده قرار گرفت. طرحهای تجریدی نباتی در مکتب هرات به طبیعت نزدیکتر شده و از اشکال طیور و حیوانات مخصوصاً اژدها و سیمرغ در تزیین حواشی و متن کتب استفاده شده است.

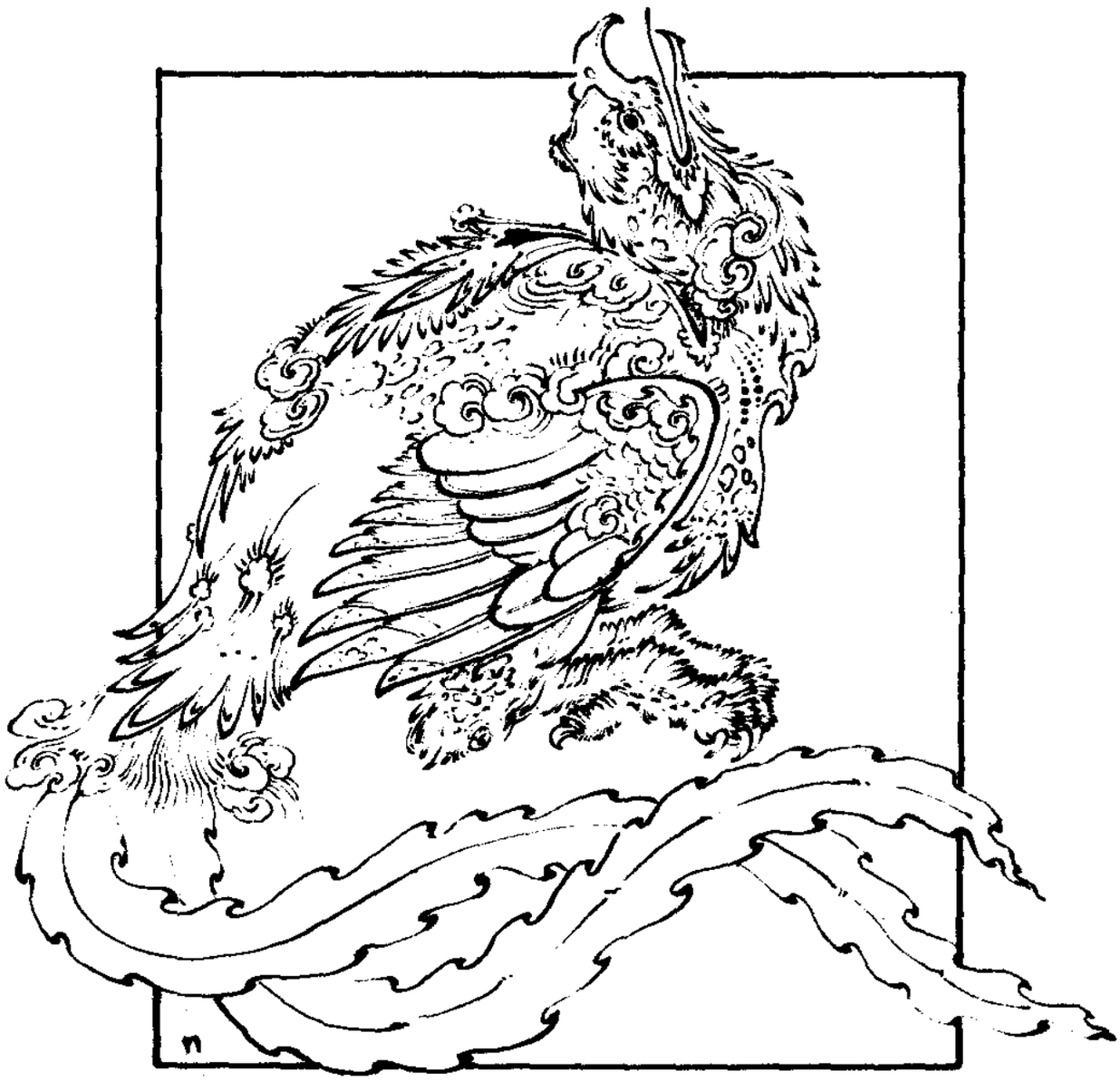
تشعیر همراه تذهیب برای تزیین حواشی بررگتر در کتب خطی از دوران تیموریان در ایران مرسوم شد. تشعیر نوعی نقاشی است که شاید از نقاشی چینی تأثیر پذیرفته باشد. موضوع تشعیر غالباً مناظر شکار و نقوش حیوانات و انسان و مناظر طبیعی است. رنگ در این نوع نقاشی به صورت فرعی به کار برده می‌شود. رنگهایی که در تشعیر به کار می‌روند غالباً محدودند و رنگهای کمرنگ طلایی و زرد و سبز و نقره‌ای همواره ترجیح داده می‌شوند. تشعیر به طور کلی هنر تزیین حواشی بزرگ کتب، مخصوصاً دواوین شعر است.

خوشنویسی – خوشنویسی و خطاطی میان مسلمین خود هنری است. ابتدا خط کوفی (شاید منسوب به شهر کوفه) مورد علاقهٔ مسلمین قرار گرفت و قرآن نیز با این خط نوشته شد و خط نسخ که اسلوب دیگر خط عربی است برای کتابت عادی به کار آمد. خط کوفی به علت داشتن زوایای تند توأم با کششهای مناسب، خطی است تزیینی، و بیهوده نیست که برای تزیین مساجد و کتیبه‌ها نیز غالباً از این خط استفاده شده است.

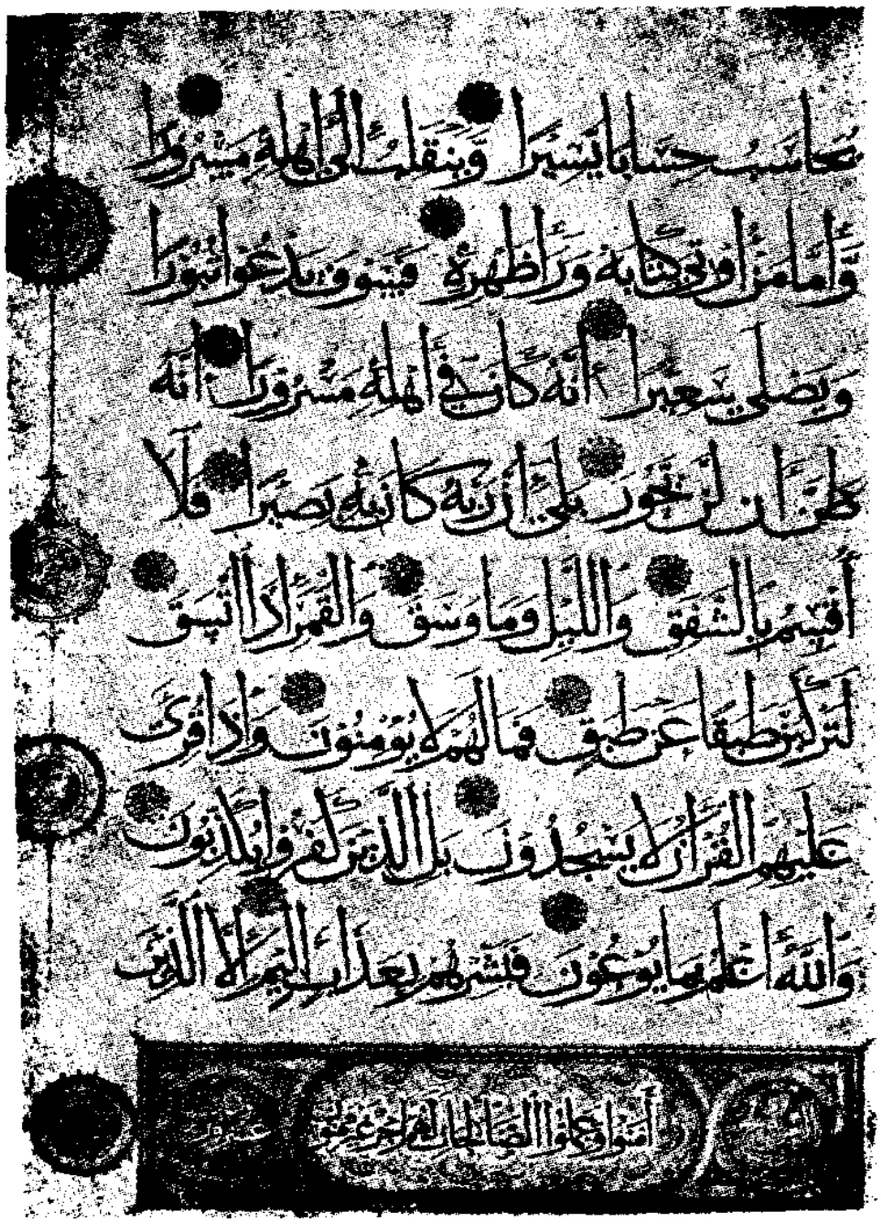
قرآن مجید در ابتدای استقرار اسلام روی پوست به رنگ طبیعی، آبی، بنفش، قرمز، مرکب سیاه و یا طلایی نوشته می‌شد. حروف کوفی ابتدا با مد کوتاه و جر طویل کتابت می‌شد تزیینات سرلوحه‌ها بوسیلهٔ تذهیب انجام می‌گردید. اسلوب تزیین سرلوحه‌های قرآن در زمان عباسیان به این نحو بود که عنوان سوره در داخل شکل مستطیلی قرار می‌گرفت و درختی در کنار این

نمونه‌هایی از چند تشعیر

۱۸



۱۹



یک صحیفه از قرآن به خط ثلث

عنوان ترسیم می‌شد.

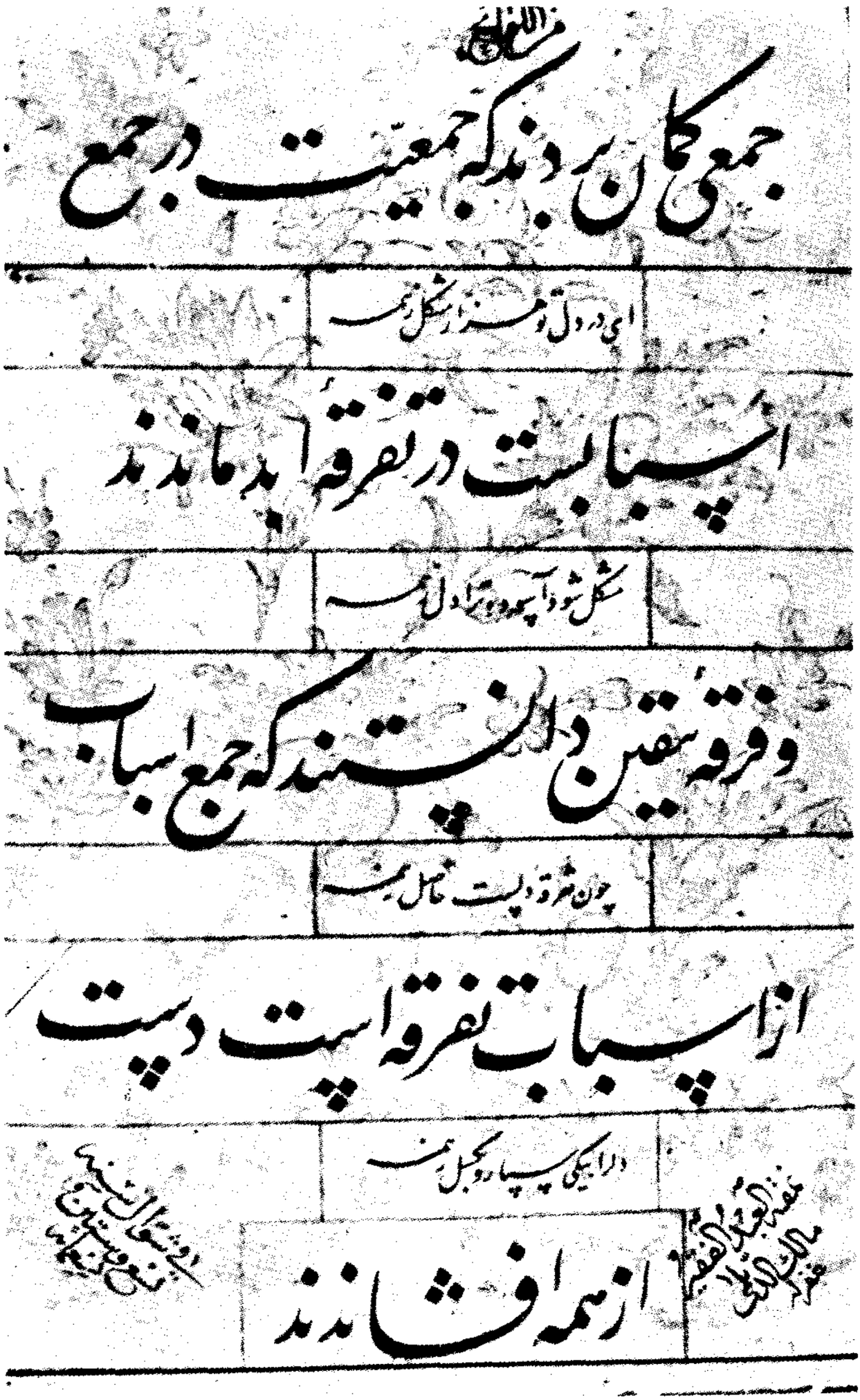
خط نسخ کم‌کم برای کتابت قرآن جایگزین خط کوفی شد. اما عناوین سوره‌ها همچنان با خط کوفی نوشته می‌شد که زیباتر به چشم می‌آمد، هرچند خواندنش دشوارتر بود. خط نسخ که با حروف منحنی و قوس‌دار نوشته می‌شود صریحتر و واضحتر است. این خط در اواخر دوران حکومت فاطمیه در مصر تکمیل گردیده است.

خط مغربی که در شمال افریقا و اسپانیا معمول گشت دارای حروف دایره‌ای شکل می‌باشد. ایرانیان خط خود را از اعراب اقتباس کردند اما تغییراتی در آن دادند. ابتدا همان خط کوفی را التبه با مدهای بلند و جرهای کوتاه برای کتابت قرآن به کار بردند. زوایای حروف را تندتر و کششها را

طولانی‌تر نمودند و حتی تزیین را عملاً با کلمات و حروف آمیختند و خط کوفی گلدار را ابداع کردند. این خط در زمان سلجوقیان در ایران رایج بود.

در قرن هفتم هجری خط تعلیق در ایران رواج یافت، اما خط نسخ هنوز مانند سایر کشورهای اسلامی مخصوص کتابت متون دینی بود. در دوران تیموری که مینیاتور و تذهیب و فنون مربوط به کتابت در ایران به سرحد کمال رسید خط نستعلیق بوسیلهٔ خطاط معروف این عهد میرعلی تبریزی ابداع گردید. این خط ترکیبی است از خطوط نسخ و تعلیق که بعدها توسط خطاطان مشهور تکمیل گردیده است. شکل این خط زیبا و نوشتن آن به زیبایی، خود هنری است. نستعلیق خط فعلی کتابت ایرانی است.

در دوران صفویه، خوشنویسی همچنان جزء هنرهای ظریف محسوب می‌شد. میرعماد خطاط معروف زمان شاه عباس و هم‌چنین علیرضا عباسی (که غالباً با رضا عباسی مشتبه می‌شود) از خطاطان بنام عهد صفوی می‌باشند.

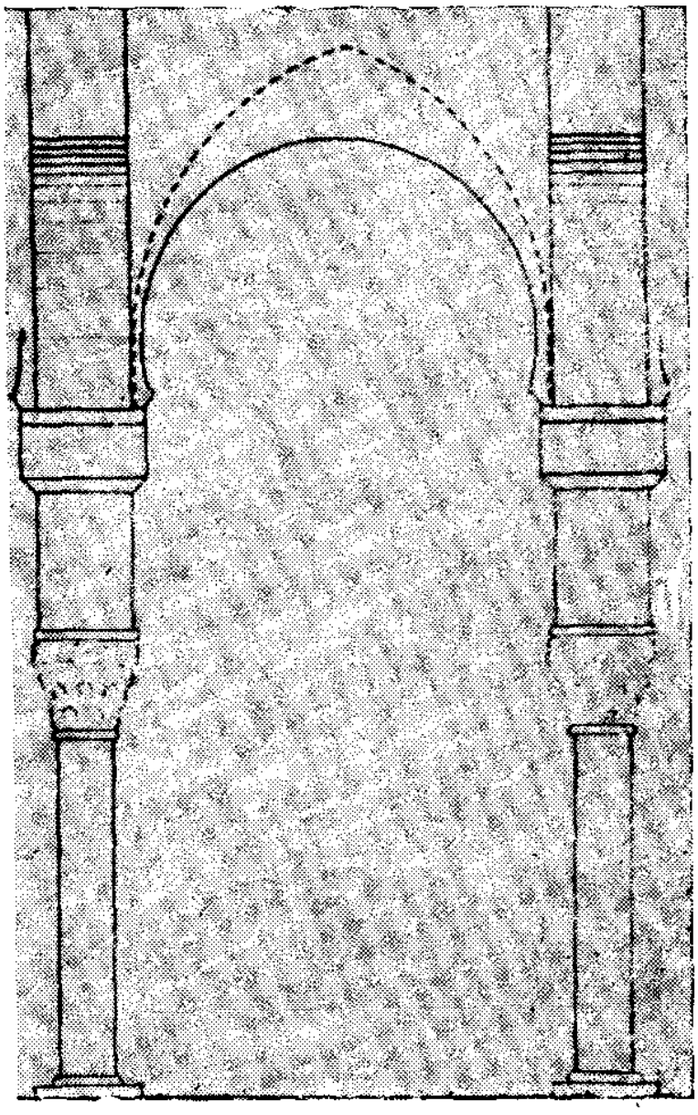


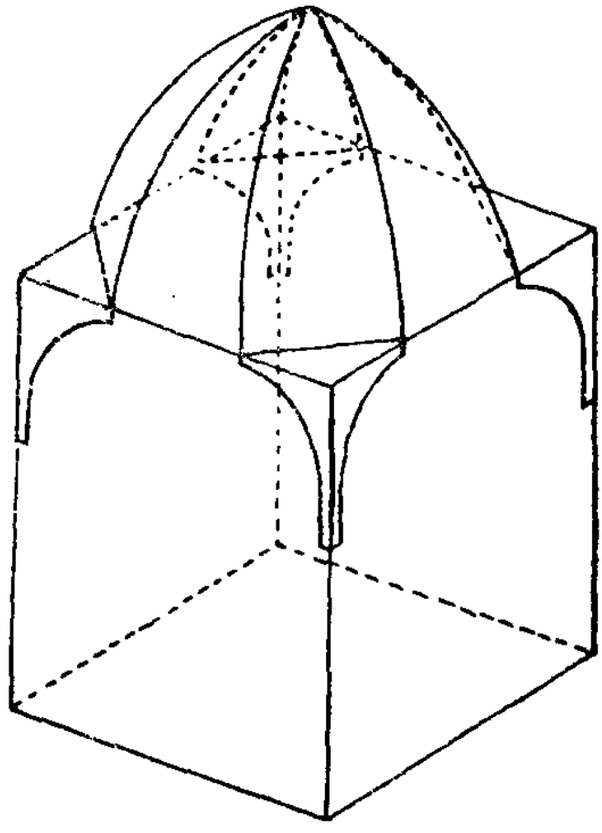
نمونه‌ای از هنر خطاط بزرگ «عمادالحسنی»

اساس معماری اسلامی
طاقها و گنبدها در مساجد اسلامی

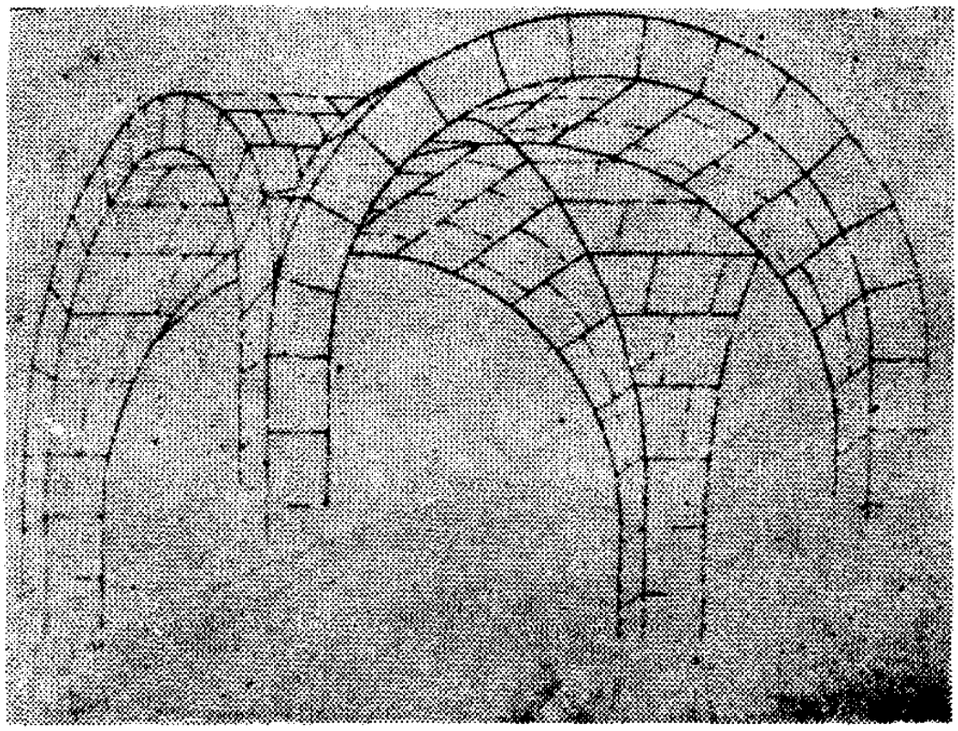
الف – در مساجد اسلامی به سبک اموی طاقهای هلالی، نیمدایره و نعل اسبی ترجیح داده شده است. مناره‌ها به شکل مکعب و به اقتباس از برجهای ناقوس کلیساهاست. بناها سنگی و گنبدها گاه از چوب و گاه از سنگ است. شبستانها تالارهای ستون‌داری است مانند بازیلیکاهای رومی، مرکب از یک تالار مرکزی و دو تالار جناحی.

ب – در مساجد اسلامی به سبک عباسی، طاقهای جناقی و نوک‌تیز و شکسته و هم‌چنین اطاقهای متقاطع ترجیح داده شده است. مناره‌ها گرد و بناها آجری است. شبستان‌ها به ایوان‌ها منتهی می‌شوند. آخرین تکامل این نوع معماری مساجد چهار ایوانی به سبک معماری ساسانی است.

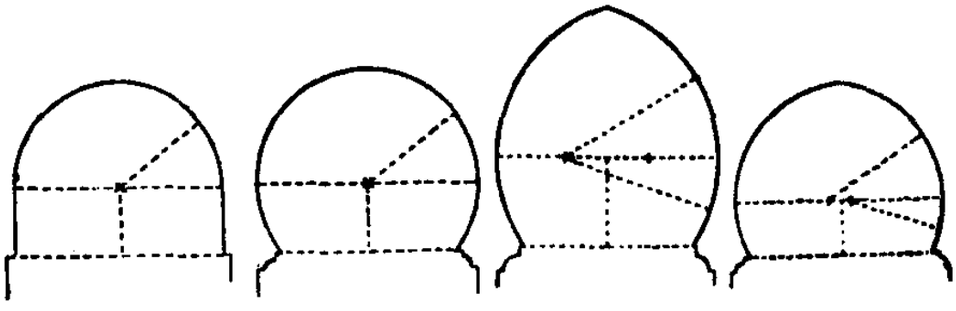




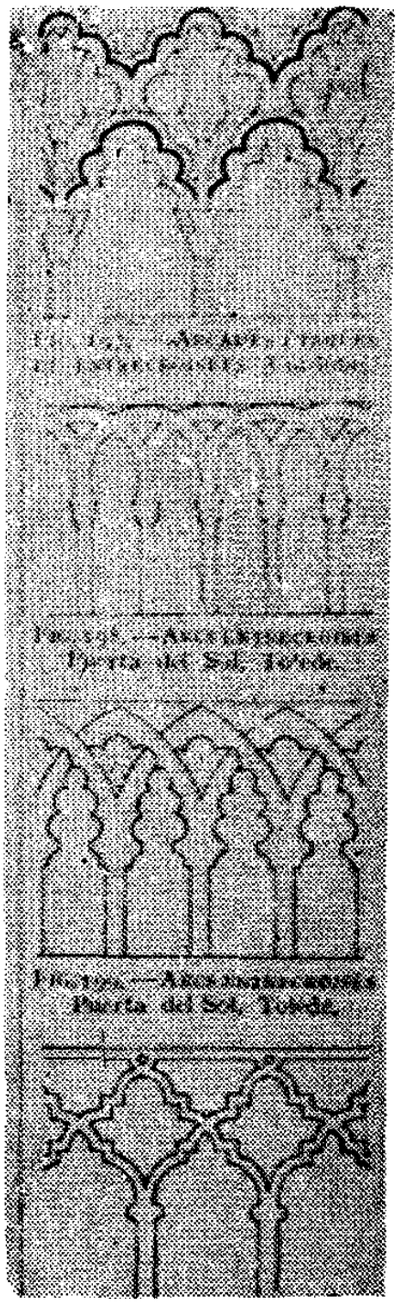
گنبد بر مربع بنا



طاق متقاطع



۱ ـ انواع گنبدها از چپ به راست: ۱) گنبد نیمدایره، ۲) گنبد تمام دایره، ۳) گنبد یا طاق شکسته با دو مرکز، ۴) گنبد یا طاق شکسته با چهار مرکز



هلالهای روی هم و درهم فرورفته از بالا به پایین:
۱) مسجد قرطبه ۲) باب الشمس در طلیطله ۳) باب‌الشمس در طلیطله ۴) کاتدرال ساراگس (هنر معماری اسلامی در شمال آفریقا و اسپانیا)

معماری اسلامی
از ظهور اسلام تا قرن یازده هجری

نفوذ اصول معماری مغرب زمین در ساختمان ابنیهٔ مذهبی در عهد خلافت اموی

نخستین بنای مذهبی اسلام مسجد مدینه است. اما مسجدی که اکنون در مدینه برپاست با اولین مسجد این محل زیاد بستگی ندارد. فقط احتمال داده می‌شود که از حیث طرح و نقشه میان مسجد کنونی و نخستین مسجدی که در زمان پیغمبر اکرم در این شهر ساخته شد و در زمان خلیفهٔ دوم تغییر و توسعه یافت شباهتی موجود باشد. مسجد مدینهٔ کنونی صحن بزرگی دارد که در چهار طرف آن رواقی برپاست. در یک طرف آن شبستان بزرگ ستون‌داری است که به عبادت و نماز اختصاص دارد و در چهارگوشهٔ مسجد چهار مناره است. مسجد مکه معظمه نیز از هر حیث شباهت به مسجد مدینه دارد و مانند آن نمی‌تواند به عنوان باستانی‌ترین بنای مذهبی اسلام به شمار آید.

طرح مساجد مدینه و مکه را می‌توان نمونهٔ کامل ساختمان مذهبی عرب در عهد اسلامی دانست و تقریباً تمام مساجدی که در کشورهای اسلامی ساخته شده است از حیث طرح از این دو بنای مذهبی اقتباس گردیده است، جز ایران که از قرن سوم هجری به بعد برای ساختمانهای مذهبی خود از ابنیهٔ عهد اشکانی و ساسانی الهام گرفته است.

طرح مساجد اسلامی در خارج از عربستان – الف – مسجد قبةالصخره (E. Herzfeld - Die Qubbat at - Skhra و Det Islamii) پیش از آن که فلسطین به دست مسلمانان افتد، در شهر بیت المقدس در روی تپه‌ای که حرم الشریف نام دارد معبدی از یهود برپا بود. در روی این تپه، صخرهٔ مسطحی قرار دارد که می‌گویند به دست حضرت ابراهیم از فردوس به آن محل انتقال داده شده است و مورد احترام یهودی‌ها و مسلمانان می‌باشد. خلیفهٔ دوم دستور داد که در روی آن صخره، مسجدی بسازند و با این که این

که این مسجد در زمان عبدالملک‌بن مروان ساخته شد ولی هنوز آنرا مسجد عمر می‌نامند. نام دیگر این مسجد قبةالصخره است. طرح قبةالصخره شباهتی به طرح مسجد مدینه ندارد و شباهت آن به کلیسای سن‌صوفی در قسطنطنیه زیادتر است. قسمت مرکزی این مسجد به صورت استوانه‌ای است که در روی آن گنبدی قرار دارد و در اطراف استوانه دو ردیف ستون سنگی و پایه‌های پنج ضلعی هست که مسجد را به صورت بنای هشت ضلعی درآورده است.

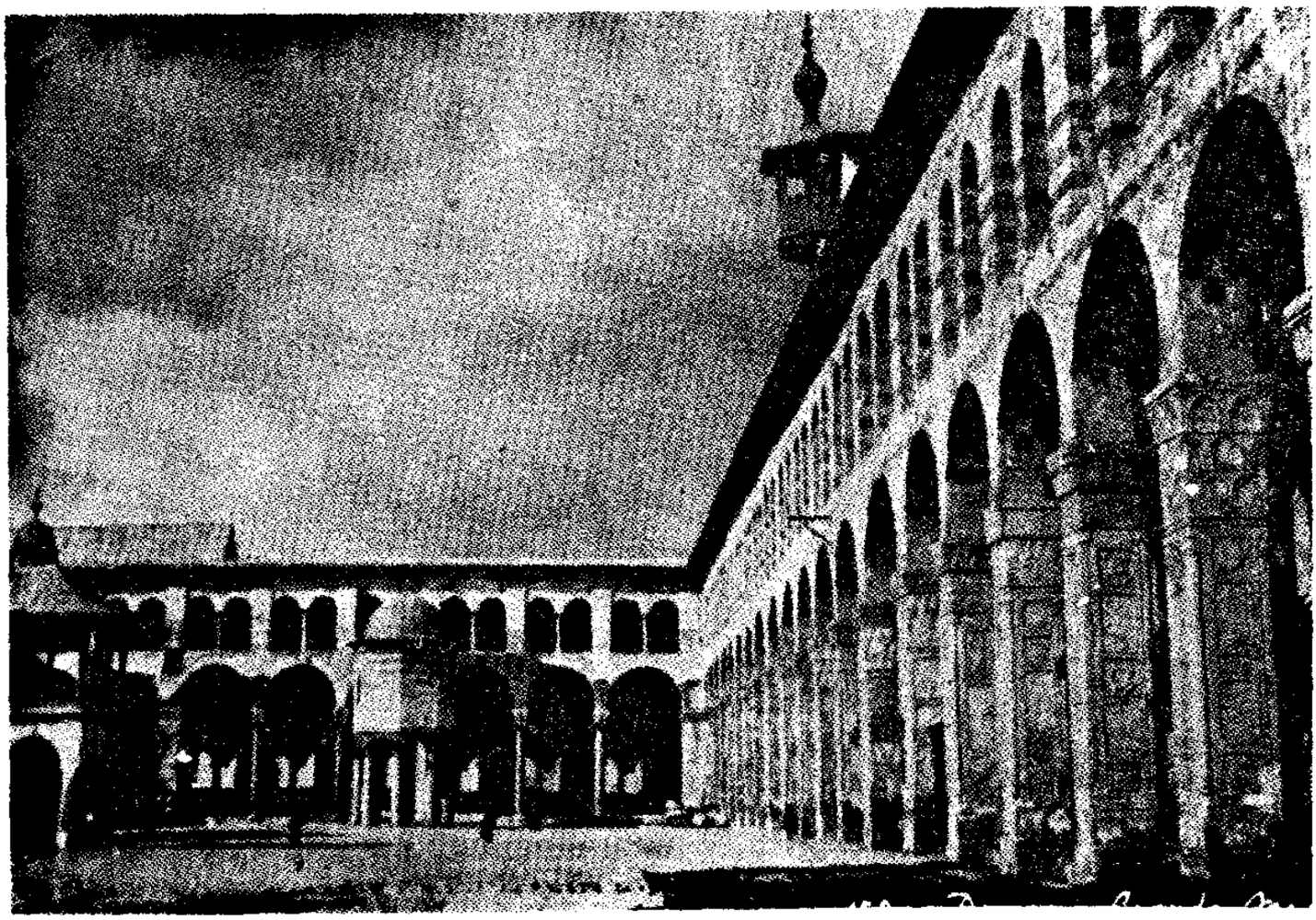
اگر در جزییات طرح این مسجد دقت کنیم می‌بینیم که شباهت آن به کلیسا بیشتر است تا مسجد. مطالعهٔ طرح کلی این مسجد ما را به یاد بازیلیکاهای رومی می‌اندازد که اولین کلیساهای مسیحی بر اساس همین بازیلیکاهای رومی ساخته می‌شدند. با درنظر گرفتن این مسئله که فلسطین و شام در آن زمان در ناحیهٔ نفوذ سیاسی و معنوی بیزانس قرار داشتند، این امر طبیعی می‌نماید که مسجد قبةالصخره شبیه بازیلیکای رومی و کلیسای سن صوفی ساخته شده باشد.

ب - مسجدالاقصی در بیت‌المقدس - روی همین تپه در بیت‌المقدس مسجد دیگری است به نام مسجدالاقصی که آن نیز به دستور عبدالملک خلیفهٔ اموی ساخته شده است. البته در طول زمان صلیبیان و مسلمانان در آن تغییرات و تعمیرات مهمی انجام داده‌اند، بطوری که صورت اولیه خود را از دست داده است. مسجدالاقصی نیز مانند بازیلیکای رومی و به صورت تالار ستون داری است که تالار مرکزی آن وسیعتر و دهلیزهای جناحی آن کم‌عرض‌تر است. در قسمت علیای تالار دو ردیف ستون با فاصله‌های زیاد قرار گرفته و مانند بازویی قسمت اصلی تالار را در جهت عرض قطع می‌کند و در بالای محل تقاطع، گنبد کوچکی قرار دارد. به این طریق مسجدالاقصی از یکسو شباهت به کلیساهای اوایل مسیحیت پیدا می‌کند و از سوی دیگر نمونه‌ای است که کمی بعد در مسجد جامع دمشق و مسجد قیروان در شمال آفریقا از آن اقتباس شده است. بعدها ۱۲ ردیف ستون در طرفین این تالار اضافه کرده بر وسعت آن افزودند تا به صورت شبستان کنونی درآمد.

از مطالعهٔ مساجد مذکور در بالا می‌توان چنین نتیجه گرفت که در زمان

خلافت اموی ساختمانهای مذهبی اسلامی شدیداً تحت نفوذ سبک معماری بیزانس یا روم شرقی بودند. این مطلب با مطالعهٔ مسجد جامع دمشق و مسجد عمرو در فسطاط و مسجد جامع قیروان بیشتر روشن می‌گردد.

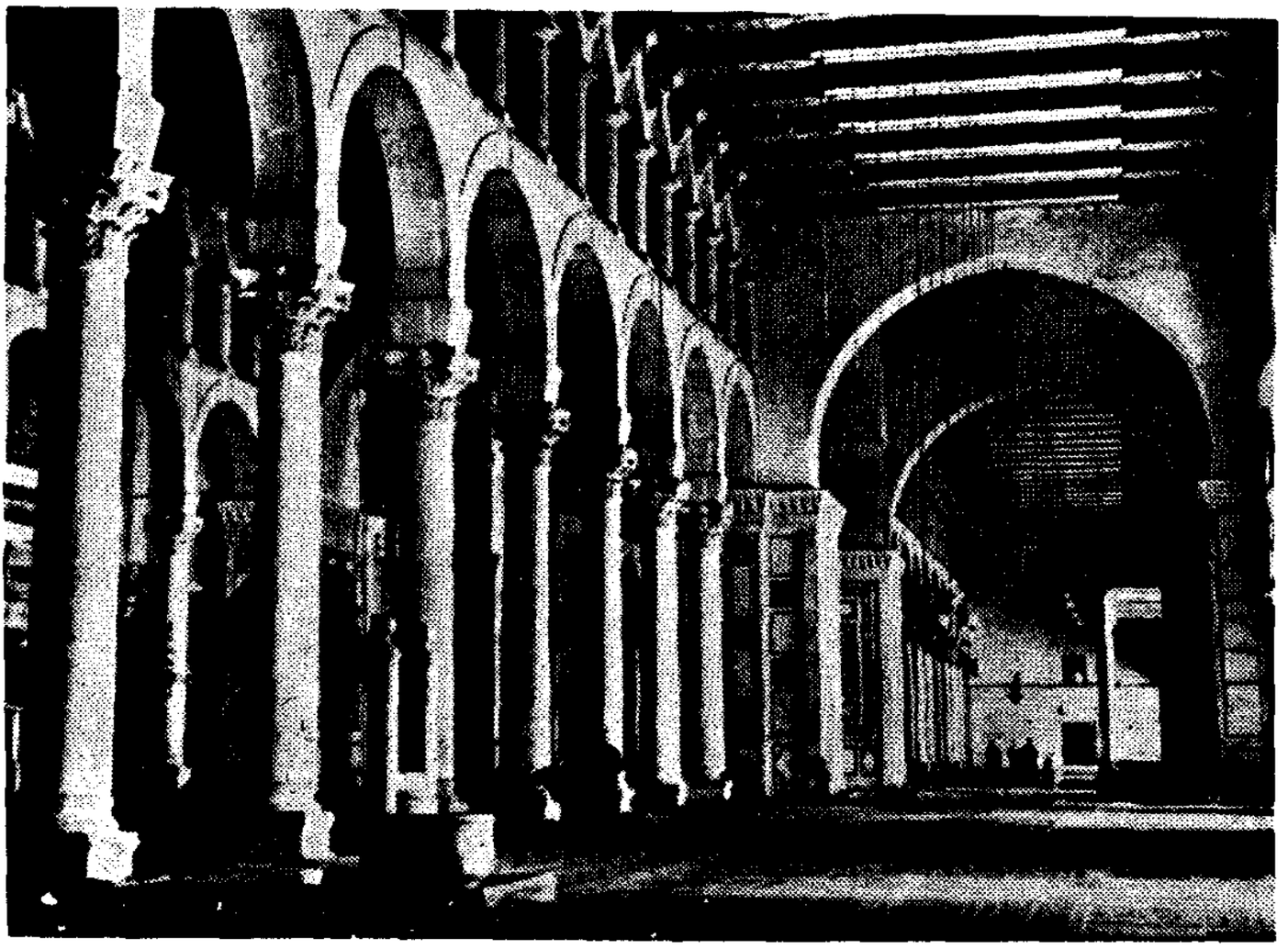
بانی مسجد جامع دمشق ولید فعالترین خلیفهٔ اموی است. تاریخ شروع ساختمان این مسجد طبق قول نویسندگان عرب سال ۸۷ هجری است.



مسجد جامع دمشق (سبک معماری اموی)

همین نویسندگان می‌نویسند خلیفه برای اینکه در این عمل خیر شرکت بیشتری کرده باشد دامن قبای خود را به کمر زده کلنگی بر دست گرفت و اولین ضربه را به دست خود به ساختمان کلیسای یحیی که در این محل ساخته شده بود وارد ساخت. البته کلیسای یحیی تا بن خراب شد ولی عجب در این است که مسجد جامع دمشق پس از اتمام ساختمانش شباهت زیاد به کلیسای یحیی پیدا کرد. بیشتر مصالح کلیسا مانند ستونهای سنگی و سرستونها که به سبک بیزانس تراشیده شده بود همه در بنای مسجد به کار گرفته شد. فقط چون ستونهای کلیسا برای مسجد کوتاه به نظر می‌آمد، معماران

مسلمان قسمتهای اضافی به سرستونها افزودند و حتی در بعضی قسمتهای مسجد یک ردیف ستونهای کوچک با قوسهای هلالی در بالای ستونهایی که از کلیسا باقی مانده بود اضافه نمودند.



شبستان مسجد جامع دمشق

طرح مسجد به علت به کار بردن ستونهای سنگی شباهت بسیار به کلیساها و بازیلیکاهای رومی پیدا کرد. و وقتی خواستند در چهار طرف مسجد چهار مناره برای اذان و مناجات بسازند برای ساختمان مناره‌ها نیز از برج ناقوسهای کلیسای یحیی در دمشق استفاده کردند و مناره‌ها را به صورت برجهای مرتفع مکعب شکل ساختند. طرح این برجها یا مناره‌ها بعدها به منزلهٔ نمونهٔ کامل مناره مسجد در نواحی شام، آفریقای شمالی و اسپانیا به کار گرفته شد و حتی وقتی در قرن اخیر خواستند مسجد مکه و مدینه را تعمیر کرده و وسعت دهند، مناره‌های آنها را از روی مناره‌های مسجد دمشق برپا ساختند.

این مناره‌های مکعب شکل در قرون بعد در آفریقای شمالی تکمیل و

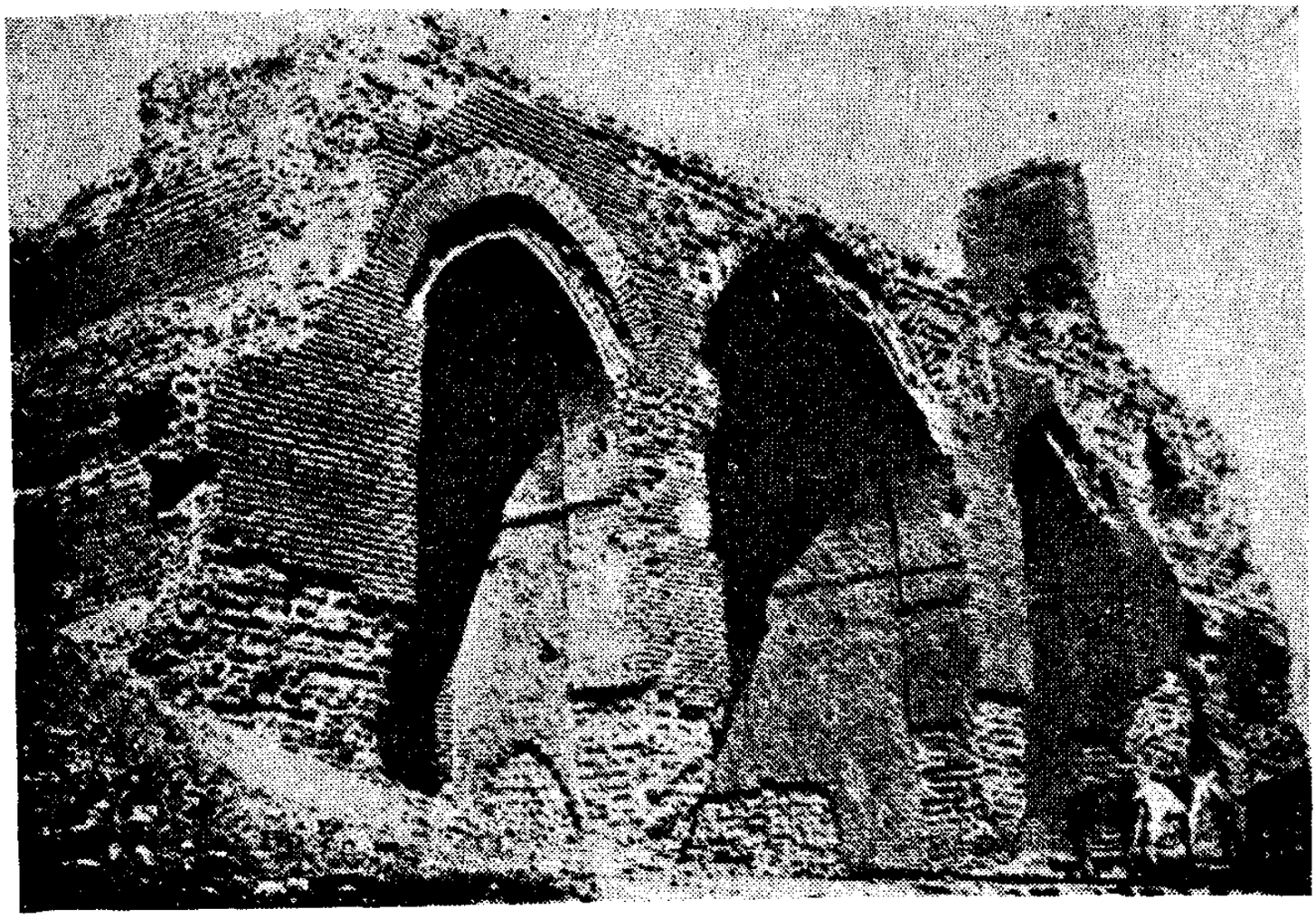
زیباتر شد و بهترین نمونه‌های آنرا در مساجد قیروان، مراکش و اسپانیا می‌توان دید. مسجد جامع دمشق پنج‌بار طعمهٔ حریق شد و تعمیرات متعدد در آن انجام گرفت بطوریکه مانند بیشتر مساجد امروزه قیافهٔ اولیهٔ خود را از دست داده است. با این حال یکی از زیباترین مساجد زمان بنی‌امیه به شمار می‌آید.

چنانکه گفته شد خلفای بنی‌امیه برای ساختن مساجد خود از اصول معماری معمول در امپراطوری بیزانس استفاده نمودند. اما تزیینات این مساجد ترکیبی بود از اصول تزیینی بیزانس و ساسانی.

برای تزیین قدیمی‌ترین مساجد، یعنی قبةالصخره و مسجد جامع دمشق از هنرمندان بیزانس استفاده شد. بیشتر این تزیینات به صورت موزاییک و یا الصاق قطعات سنگ یا شیشه رنگین بود و گاهی نیز برای نمایش رنگ سفید قطعاتی از صدف به آن اضافه می‌نمودند. موضوع این تزیینات نیز بیشتر به سبک مغرب بودو برگ کنگر (اکانت) و برگ مو بیش از سایر نقوش در میان این تزیینات دیده می‌شد. کم‌کم بعلت توجه به نقوش ساسانی برگهای مزبور را به صورت اسلیمی (عربسک، Arabesque) نقش نمودند. در همین قبةالصخره می‌بینیم که غلب طرحها اسلیمی است و همین طرحهاست که توسعه یافته، تکمیل شده و اساس نقوش تزیینی اسلامی قرار گرفته است.

نفوذ هنر ایران در کشورهای اسلامی - روی کار آمدن خلفای عباسی از نظر سیاسی در عالم اسلامی اهمیتی فوق‌العاده داشت. خلفای بنی‌عباس به دست ایرانیان بر جایگاه خلافت نشستند و تعداد زیادی از مشاوران و عمال دولت آنها ایرانی بودند. از نظر هنری نیز تغییر خلافت اثر شدید در ساختمانهای این دوران داشت. ابنیهٔ عهد بنی‌امیه تحت نفوذ سبک بیزانس قرار گرفته بود. ابنیهٔ عهد بنی‌عباس از حیث تکنیک، مصالح و تزیینات کاملاً ایرانی بود. فقط طرح ابنیهٔ مذهبی، تقلیدی از طرح مسجد مدینه بود. پایتخت خلفای اموی شهر دمشق بود، اما خلفای عباسی که به دست سرداران ایرانی به خلافت رسیده بودند شهر بغداد را برای مرکز خلافت انتخاب کردند. بغداد به فاصلهٔ کمی از تیسفون پایتخت با عظمت ساسانی قرار داشت. بدون شک هنگام تأسیس خلافت عباسی، شهر تیسفون تقریباً متروک

و نیمه خراب بود ولی هنوز کاخهای باشکوه ساسانی و خصوصاً ابنیهٔ اطراف کاخ معروف به طاق کسری برپا بود. در عرض مدت چند سال تمام مصالح ابنیهٔ تیسفون، به محل پایتخت جدید خلافت منتقل شد و شهر بغداد با مصالح کاخ‌های قدیم ساسانی به وجود آمد. احتمالاً خراب کردن طاق کسری خالی از خطر نبود و مستلزم مخارجی بود که برای خراب کنندگان گران تمام می‌شد و این امر باعث شد که یادگار کوچکی از عظمت شاهنشاهی ساسانی برجا ماند. خلفای عباسی خود را جانشین سلاطین ساسانی می‌دانستند و این امری طبیعی بود که هنر اسلامی در عهد خلافت آنها تحت نفوذ اصول هنری ایران ساسانی قرار بگیرد.



سامره ـ طاقهای سه گانهٔ دارالخلیفه

ابنیهٔ بیت‌المقدس و دمشق در زمان خلافت بنی‌امیه به تقلید از سبک ساختمانی بیزانس تماماً از سنگ تراشیده می‌شد. کاخ‌ها و مساجد خلفای عباسی به تقلید از ابنیهٔ قدیم ساسانی از آجر بود. مزایای آجر نسبت به سنگ

تراشیده در ساختمانهای قدیم بر کسی پوشیده نیست. در حقیقت معماران ایرانی در عهد شاهنشاهی ساسانی با مخارج اندک فضای وسیعی را با ایوانها و گنبدهای رفیع و سبک پوشانیدند و حال آنکه پوشانیدن همان فضا در شهری مانند قسطنطنیه برای امپراطوران روم شرقی، بسی گران تمام شده بود. سهولت تهیهٔ آجر و سبکی و قطع کوچک آن باعث گردید که معماران ایرانی توانستند انواع مختلف طاقهای گهواره‌ای و ضربی و قوسهای جناقی و گنبدهای متنوع به وجود آورند. یکی از کاملترین نمونه‌های ساختمانی که به این طریق در ایران به وجود آمد ایوان کسری در تیسفون است.

شهر بغداد پایتخت خلفای عباسی – از بغدادی که منصور دومین خلیفهٔ عباسی بنا نمود چیز زیادی باقی نمانده است. از نوشته‌های آن عهد چنین برمی‌آید که شهر حصار دایره‌مانندی داشته که قطر آن در حدود سه کیلومتر بوده است. کاخ خلیفه در میان آن قرار گرفته بوده است. بغداد منصور زیاد عمر نکرد و بغداد کنونی جای آنرا گرفت. ولی در بغداد کنونی کوچکترین اثری از بناهای باشکوه قدیم باقی نمانده است. برای مطالعهٔ اصول معماری زمان هارون الرشید، باید به شهر سامره که به دستور المعتصم در فاصله حدود شصت مایلی در شمال بغداد، در کنار دجله احداث گردیده توجه شود.

شهر سامره در زمان حکومت هفت تن از خلفای عباسی از ۲۲۲ تا ۲۷۹ هجری مقر خلافت بود و پس از آن تاریخ به کلی متروک ماند. بنابراین آثار ابنیهٔ موجود در آن، دارای تاریخ دقیق و مشخص می‌باشد و از این نظر برای ما اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد.

مسجد جامع سامره و مسجد ابودلف – مسجد جامع سامره و مسجد جامع ابودلف که در فاصلهٔ ۱۵ کیلومتری شمال آن ساخته شده دو نمونهٔ مشخص از ساختمانهای مذهبی آن زمان می‌باشند. این هر دو مسجد بسیار وسیعند وطولشان از شمال به جنوب از دویست متر تجاوز می‌نماید. سبک معماری هر دو از نظر اصول ساختمانی و مصالح و تزیینات با مساجد اموی تفاوت شدید دارد. حصار این دو مسجد دیواری ضخیم و آجری است که چهار برج در چهار طرف آن ساخته شده است. حیاط هر دو مسجد بسیار بزرگ است. ردیف پایه‌های آجری در اطراف حیاط، رواق وسیعی شبیه به

رواق مسجد مدینه به وجود آورده است.

هیچیک از پایه‌های آجری و قوسهای جناقی آن باقی نمانده است. باستان‌شناسان حدس می‌زنند که پایه‌های آجری این مسجد در حدود ده متر ارتفاع داشته و هشت ضلعی بوده است. یک ته ستون و یک سر ستون مکعب شکل نیز داشته است. در چهار طرف این پایه‌های آجری هشت ضلعی چهار ستون باریک آجری، مزین به ساقه‌های استوانه‌ای شکل قرار گرفته بوده است. این تنها اثری از معماری مغرب زمین بود که در این مسجد وجود داشت که از مدتها پیش در سبک معماری ساسانی داخل شده بود و در کاخ شاهنشاهی تیسفون نیز نظیرش دیده می‌شد.

آثاری که از مسجد جامع ابودلف باقی مانده، نشان می‌دهد که مسجد مزبور از بسیاری جهات کاملاً شبیه به مسجد جامع سامره بوده است. در هر دو مسجد، اثری از مناره‌های مکعب دمشق دیده نمی‌شود. مناره سامره که به فاصله کمی از دیوار شمالی قرار گرفته به صورت زیگورات هفت طبقه و یا مناره‌های آتشکده‌های قدیم مذهب مزدک است. قسمت پایین مناره پهن‌تر است و هرقدر به طرف بالا می‌رود از عرض آن کاسته می‌گردد. و در اطراف آن از خارج پلکان مارپیچی است که مؤذن را به، بالای مناره می‌رساند. Herzfeld: Die Ausgra bungen Von Samarra I-III (Berlin 1927).

ابنیهٔ غیرمذهبی عهد خلفای بنی‌عباس – کاخ‌های بزرگ شهر سامره همگی به سبک کاخ‌های ساسانی ساخته شده و دارای حیاط‌های متعدد و باغهای وسیع و قناتها و حوضخانه‌ها و فواره‌ها و چشمه‌های فراوان بوده‌اند. متأسفانه مصالح ساختمانی شهر سامره نیز برای ساختمان بغداد جدید در دوره‌های مختلف مورد استفاده قرار گرفت و امروز طرح آن کاخها زیاد مشخص نیست. معروفترین این کاخها جوسق الخاقانی است که در سال ۲۴۹ به دستور المعتصم برپا گردید و در ساحل شرق دجله قرار داشته و بر آن مشرف بوده است. قسمتهای مهمی از این کاخ به حدی به کاخ تیسفون شباهت داشته است که‌آن را تیسفون اعراب نام نهاده بوده‌اند. شکی نیست که خلفای بنی عباس که سعی داشتند از هر جهت خود را جانشینان کسری‌ها قلمداد کنند، در مورد ساختمان کاخ‌ها نیز از تقلید ایوان کسری خودداری ننموده‌اند.

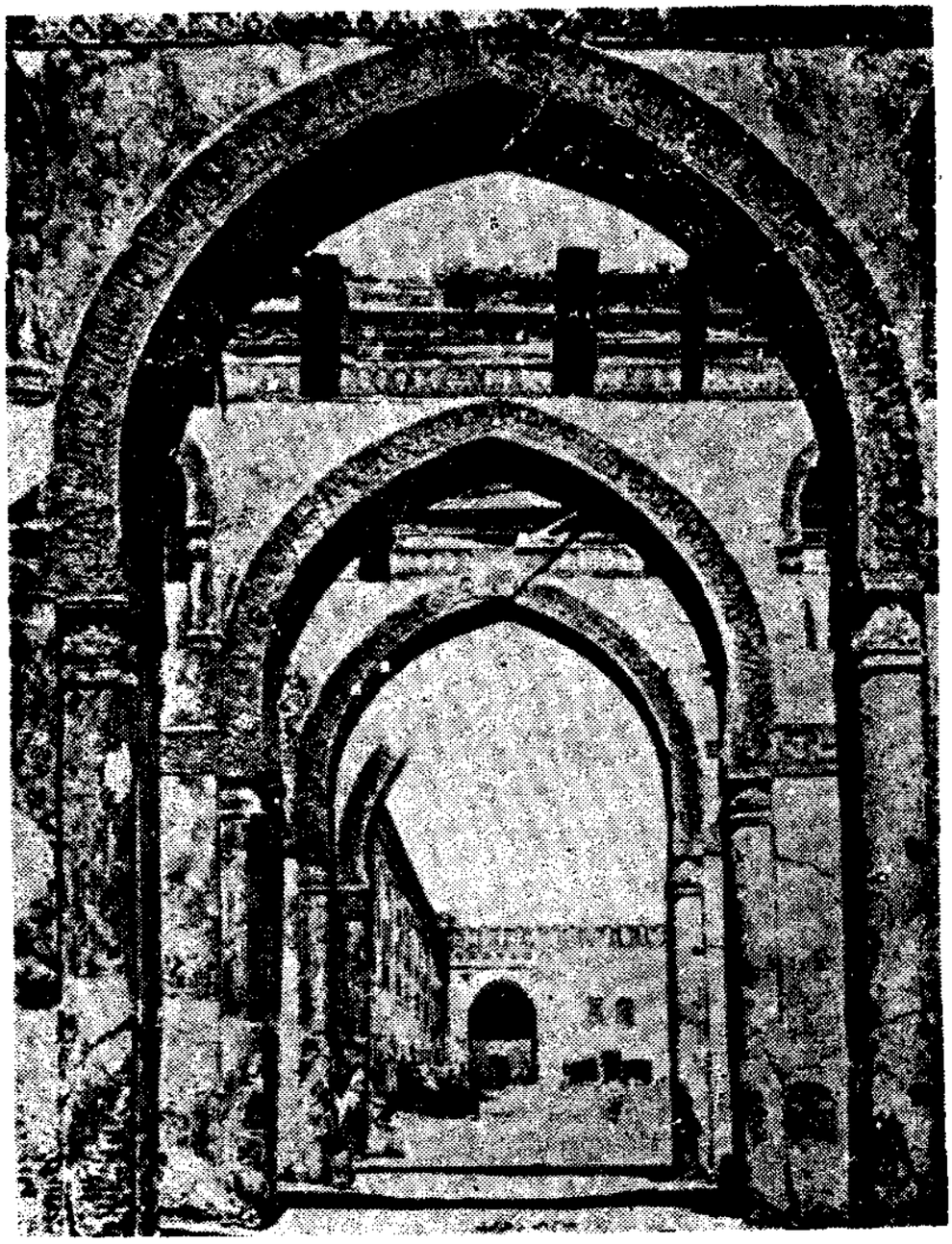
تزیینات مساجد جامع سامره و ابودلف و هم‌چنین کاخ‌های خلفای عباسی نیز تقلید کامل از گچ‌بری‌های کاخ تیسفون و سایر کاخ‌های ساسانی بوده است. تزیین بوسیلهٔ گچ‌بری از زمان اشکانیان در ایران مرسوم بود و بهترین نمونهٔ آن باقیمانده‌های آثار کاخ اشکانی در شهر آشور است که امروز در موزهٔ فردریک در برلن صورت‌های اصلی این نقوش طرح گردیده است. از این گچ‌بری‌ها در کاخ‌های ساسانی حداکثر استفاده شده است و بهترین نمونه‌های گچ‌بری‌های ساسانی در دامغان و ری و تیسفون کشف شده و اینک در موزه ایران باستان و در موزه‌های آمریکا نگهداری می‌شود. همین نوع گچ‌بری‌ها بود که بعدها در مساجد جامع ابن طولون و مسجد جامع نایین و بسیاری از مساجد اسلامی برای تزیین به کار رفت.

ابنیهٔ مذهبی در مصر - مصر و افریقیه (تونس کنونی) در قرن سوم هجری به ظاهر هنوز از خلافت بغداد اطاعت می‌کنند اما از نظر معماری کاملاً تابع سبک اموی دمشق می‌باشند و یادگارهای خلافت امویان در هر دو کشور هنوز زیاد است.

الف - مسجد عمرو در فسطاط (قاهره قدیم) - این مسجد در قرن اول هجری ساخته شده و از سال ۶۴ تا ۲۱۳ هجری پنج بار بر وسعت آن افزوده گشته است. تاریخ ساختمان اولیه و تعمیرات بعدی همه قبل از مکتب هنری سامره بوده است بنابراین نمی‌تواند بهیچوجه تحت نفوذ سبک معماری عهد بنی‌عباس قرار گرفته باشد. این مسجد پس از تاریخ ۲۱ هجری نیز چندبار تعمیرات جزیی یافته است، با این حال امروز می‌توانیم نقشه و طرح اصلی آنرا از تعمیرات بعدی تمیز بدهیم.

حیاط مسجد مربع بوده و در اطراف آن رواق‌هایی وجود داشته است. شبستانی به طول ۱۱۰ و عرض ۳۴ متر و ۲۱ ردیف ستون در سمت قبله نشان می‌دهد که مسجد فسطاط بایستی در ردیف مساجد دمشق و قیروان به شمار آید. امروز در روی ستونهای این مسجد قوس‌های هلالی از سنگ تراشیده شده قرار دارد و برای استحکام ستون‌ها در ارتفاع سرستون‌ها تیرهای چوبی افقی قرار گرفته است که از زیبایی مسجد بیش از اندازه می‌کاهد. احتمالاً مسجد عمرو در فسطاط کار معماران قبطی است. چهار منارهٔ این مسجد نظیر

مناره‌های مسجد جامع دمشق بوده است.



قسمتی از تالار جناحی مسجد ابن طولون (قاهره)

ب - مسجد ابن طولون در قاهره - سالها بعد از مسجد عمرو یعنی در سال ۱۷۳ هجری مسجدی در قاهره برپا شد به نام مسجد ابن طولون که هیچ شباهتی با مسجد عمرو نداشت بلکه از هر حیث شبیه مسجد جامع سامره بود.

احمد ابن طولون فرزند یکی از عمال مهم خلفای عباسی بود که در دربار خلفا تربیت شده بود و پس از فتح مصر ادارهٔ امور لشکری و مالی مصر به وی واگذار گردید. احمد ابن طولون پس از مدتی کوشش کرد که مصر را از اطاعت خلفا خارج نماید و در ترقی و آبادانی مصر سعی فراوان نمود.

این کوشش مقارن زمانی صورت می‌گرفت که در ایران نیز زمزمهٔ استقلال از گوشه و کنار به گوش می‌رسید. احمدابن طولون به ظاهر مطیع خلیفه بود اما باطناً راه خود را می‌پیمود. چون جوانی خود را در بغداد گذرانیده بود تصمیم گرفت شکوه و عظمت پایتخت خود را همسان بغداد بنماید و بنابراین دستور داد که ابنیه‌هایی نظیر ابنیهٔ بغداد در پایتخت مصر ساخته شود. مهمترین این ابنیه، مسجد ابن طولون است که کاملاً شبیه مسجد سامره می‌باشد.

با وجود خرابی‌هایی که به مسجد ابن طولون وارد آمده، این مسجد یکی از زیباترین بناهای مذهبی مصر است. طرح آن بسیار ساده و به شرح زیر است: صحن مسجد مربع شکل و طول هر ضلع آن ۹۲ متراست. در سه طرف صحن، ردیف پایه‌های آجری، شبیه به پایه‌های مسجد جامع سامره قرار دارد. در طرف قبله، شبستانی مزین به ستون‌ها ساخته شده است. مصالح بنا مانند مسجد جامع سامره و مسجد ابودلف از آجر است.

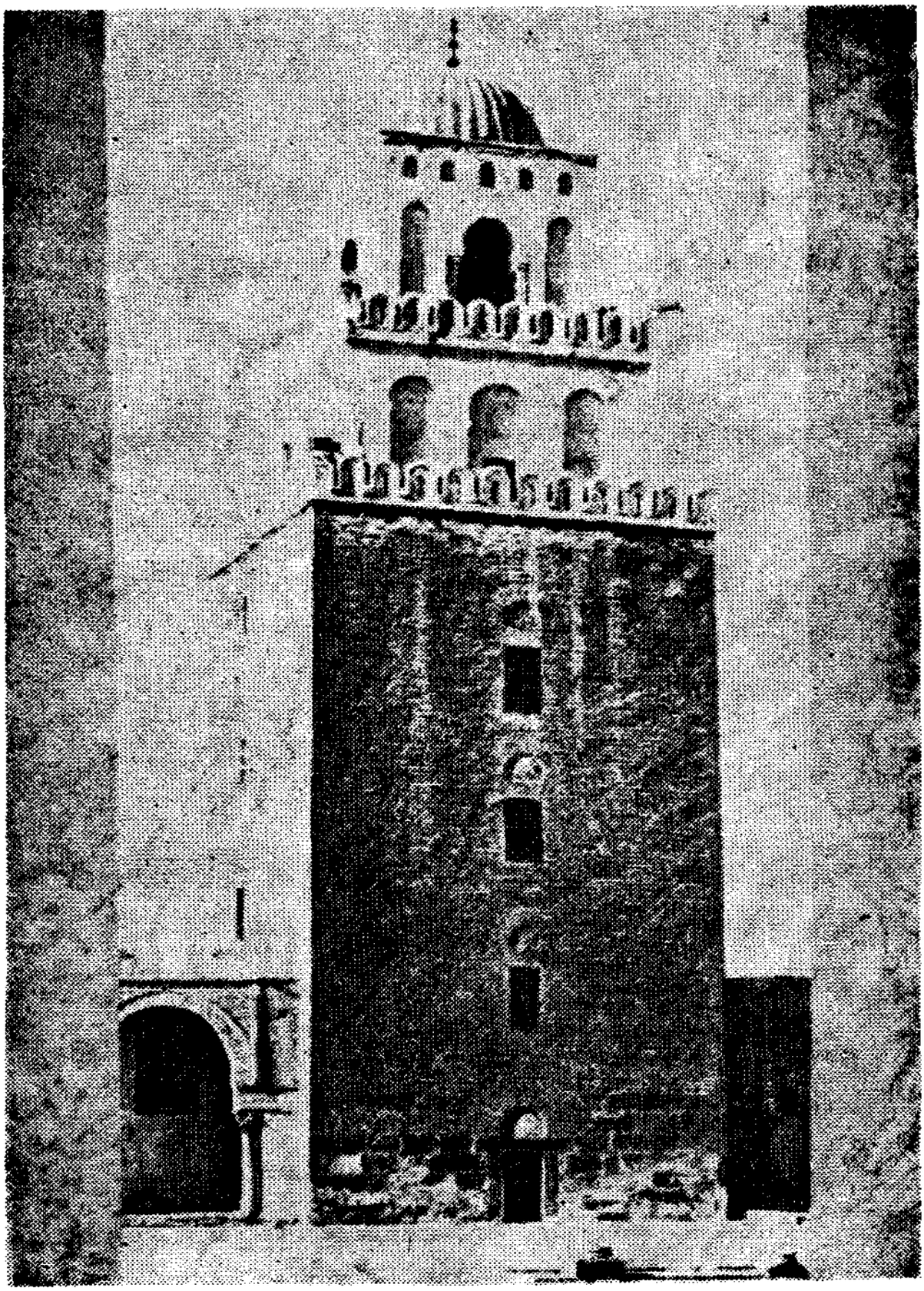
در چهار طرف پایه‌ها چهار نیم ستون آجری مانند پایه‌های مسجد جامع سامره ساخته شده است. در روی پایه‌های رواقها و شبستان قوس‌های جناقی زیبایی قرار دارد و حواشی قوس‌ها مانند مسجد جامع نایین با گچ‌بری‌های بسیار زیبا تزیین گشته است. در میان لچکهایی که میان قوسها به وجود آمده یکنوع پنجرهٔ کاذب باز شده که برای سبک کردن دیوار تعبیه شده و ضمناً بر زیبایی بنا بسی افزوده است. از سمت صحن مسجد بر فراز قوسهای جناقی رواق، یک ردیف پنجره‌های دایره شکل ساخته شده است، و در بالای پنجره‌ها دندانه‌هایی شبیه به کنگره‌های کاخهای مستحکم، مانند تاجی اطراف صحن را زینت داده است.

منارهٔ مسجد ابن طولون نیز مانند منارهٔ مسجد سامره به صورت برجی استوانه‌ای شکل می‌باشد، و اطراف آن پلکان مارپیچی تعبیه شده است. این مناره ابتدا کاملاً از آجر بوده و در اواخر قرن هفتم هجری آنرا مبدل به منارهٔ سنگی نموده‌اند و بعدها برای آن یک پایه مکعب ساخته و در بالای آن یک کلاهک مخصوص قرار داده‌اند.

ابنیهٔ غیرمذهبی مصر – از آنچه احمدبن طولون و دو پسرش در قاهره ساختند چیزی بر جای نمانده است ولی آثاری از منازل اشخاص عادی باقی

مانده است که شباهت به خانه‌های عهد بنی‌عباس در سامره دارد. این خانه‌ها مرکب از چند حیاط و اطاقهای متعدد است. حیاط مرکزی از حیاطهای دیگر بزرگتر است. در یک طرف این حیاط سه ایوان در مقابل سه تالار وجود دارد و تالار مرکزی از تالارهای جناحی وسیعتر است.

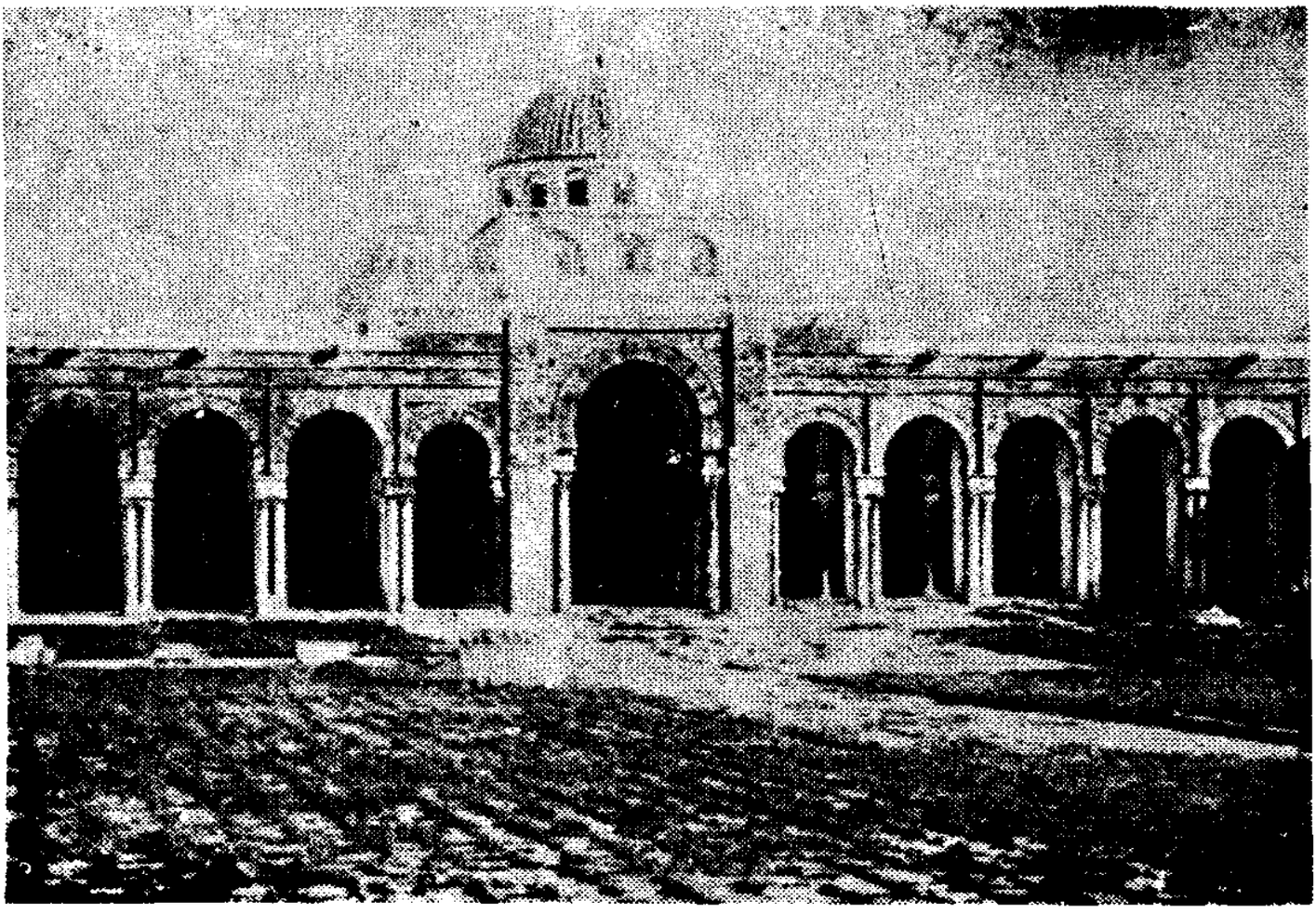
در یکی از خانه‌های مکشوفه متعلق به این دوره یک جوی آب دیده



منارهٔ مکعب شکل مسجد جامع قیروان (سبک معماری اموی)

می‌شود که به خوضخانه‌ای می‌پیوندد. احتمالاً در بالای این حوضخانه حرمسرا قرار داشته است. تمام این خصوصیات از خانه‌های ایرانی عهد ساسانی اقتباس شده است و بنابراین نفوذ معماری ساسانی چه در ابنیهٔ مذهبی و چه در ابنیهٔ غیرمذهبی مصری غیرقابل انکار است.

تونس – مسجد جامع قیروان – مسجد قیروان در ۶۷۰ میلادی بنا شد و سی سال بعد بر وسعت آن افزوده گردید و از آن تاریخ به بعد چندین بار تعمیر شد و توسعه یافت.



مسجد جامع قیروان

آخرین تعمیر این مسجد در زمان بنی اغلب انجام گرفت. ژرژ مارسه تنها راجع به این مسجد دو کتاب قطور به رشتهٔ تحریر درآورده است و ما در اینجا خلاصهٔ مطالب کتب ژرژمارسه را می‌آوریم (Marcais, Manuel d'art 1929 و Musulman).

با وجودی که ساختمان مسجد جامع شهر قیروان در عهد خلفای اموی شروع شده است اما در زمان خلفای عباسی است که مسجد مزبور صورت

کنونی خود را یافته است. با این‌حال نمای مسجد جامع قیروان شباهت زیادی به نمای مسجد جامع دمشق دارد. وضع کنونی مسجد همان است که در تاریخ ۲۲۱ هجری یکی از سلاطین بنی اغلب به آن داد.

این مسجد صحن بزرگی دارد و در اطراف آن رواقی مانند رواق مسجد جامع دمشق دیده می‌شود. ستونهای آن نیز مانند مسجد جامع دمشق سنگی است و توسط هنرمندان رومی در محل تراشیده شده است. روی ستون‌ها قوس‌های هلالی قرار دارد. باید توجه کرد که مساجد ایرانی و هم‌چنین مساجدی که تحت تأثیر هنر ایرانی قرار گرفته‌اند مانند مسجد ابن طولون، منحصراً دارای قوسهای جناقی می‌باشند که از قوس بیضی شکل ساسانی اقتباس گردیده‌اند. در مغرب برعکس ، قوسهای هلالی و نعل اسبی معمول است. شبستان مسجد جامع قیروان مانند شبستانهای ستوندار مسجد جامع دمشق و مسجد عمرو فسطاط است.

در شبستان مسجد جامع قیروان گنبدی نظیر گنبد قبةالصخره است که بر فراز مدخل شبستان قرار دارد و گنبد کوچکتری نظیر آن روی محراب است. نظیر این دو گنبد و بالاخص گنبد روی محراب در مساجد مغرب بسیار دیده می‌شود. منارهٔ مسجد جامع قیروان که از نظر سبک جزو مناره‌های مسجد جامع دمشق قرار می‌گیرد یکی از زیباترین مناره‌های مغرب است و نظایر آنرا فقط در بعضی مساجد تونس و الجزایر و اسپانیا می‌توان دید. این مناره به صورت چندین مکعب است که روی هم قرار داده شده و مکعبهای بالا به ترتیب کوچکتر از مکعبهای پایین‌اند.

از ساختمان این مساجد که چنین برمی‌آید که در عهد خلافت بنی‌امیه و بنی‌عباس که اسلام کمابیش مرکزیتی برای خود قائل بود و خلیفه خود را پیشوای عموم مسلمین جهان می‌دانست، ابنیهٔ مذهبی کشورهای اسلامی تحت نفوذ دو سبک بخصوص قرار گرفته بودند، یکی سبک بیزانس که در زمان بنی‌امیه مرسوم بود و دیگری سبک ایرانی که از عهد بنی‌عباس معمول گردید.

در بعضی از مساجد هر دو سبک با هم تلفیق شده‌اند. مسجد قبةالصخره و مسجدالاقصی در فلسطین و مسجد جامع دمشق و مسجد عمرو در فسطاط و مسجد قیروان جزء دستهٔ اول و مسجد جامع سامره و مسجد ابودلف و مسجد

ابن طولون جزء دستهٔ دوم به حساب می‌آیند.

پس از برچیده شدن بساط خلافت عباسی هر کدام از کشورهای اسلامی سبک مخصوص به خود در پیش گرفتند که بیش و کم از دو دستهٔ مزبور مشتق گردیده بود و ما اینک به مطالعهٔ آنها می‌پردازیم.

۱ - اسپانیا - فتح اسپانیا بدست مسلمین - در اوائل قرن دوم هجری که لشکر اسلام به سواحل اقیانوس اطلس رسیدند و از آنجا توانستند خاک اندلس را به چشم ببینند، صاحب اختیار اسپانیا گوتها بودند که از دو قرن پیش بر آن سرزمین حکم می‌راندند. طارق فرمانده قوای بربرها، به بهانه‌ای قشون خود را در اندلس پیاده کرد و رودریک پادشاه ویزگوتها را در شهر طلیطله مغلوب نموده به قتل رسانید. این واقعه باب فتح اسپانیا برای لشکر اسلام شد. عدهٔ دیگری از مسلمانان آفریقای شمالی در اواخر قرن دوم هجری در جنوب فرانسه پیاده شد. شهرهای کارکاسون و ناربن را به تصرف درآورده به جانب شهر تور رهسپار گردیدند. شارل مارتل آنها را به جنوب پاریس شکست داد و چندی بعد شارلمانی آنها را از خاک فرانسه بیرون راند و حتی تا شمال اسپانیا نیز به تعقیب آنها پرداخت. ولی از شهر سراقطه (ساراگوس فعلی) جلوتر نرفت و به فرانسه بازگشت. در همین موقع بود که عقب‌داران سپاه شارلمانی در گردنهٔ رونسور در شمال اسپانیا گرفتار مسلمین شده نابود گردیدند.

از آن تاریخ تا مدت سه قرن مسلمین در اسپانیا به آرامی به رتق‌وفتق امور و حکمروایی مشغول بودند. مسلمین در این مدت در شهر قرطبه (کردوبا) واقع در اندلس تشکیل تمدنی دادند که در دنیای آنروز نظیر نداشت. خصوصاً که در آن موقع کشورهای اروپایی در حال بربریت به سر می‌بردند و باید اقرار کرد که کشور اسپانیا هیچگاه روزگاری بهتر از زمان تسلط قوای اسلام به خود ندیده است. مردم اسپانیا بزودی دریافتند که از تغییر حکومت ضرری عایدشان نشده است و در مقایسهٔ تمدن گوتها با تمدن درخشان اسلامی حکومت اسلام را به بربریت ترجیح دادند.

حکومت اسلامی در اسپانیا - فتح اسپانیا خصوصاً بدست بربرهای شمال آفریقا انجام گرفت. این بربرها که به تازگی مذهب اسلام را پذیرفته

بودند، توقع داشتند که با اعراب یک پایه به حساب آیند، و آنگاه که متوجه شدند اعراب آنها را از کارهای مهم برکنار نشته‌اند ناراضی شدند و این امر سبب شد که از همان ابتدا اختلافی میان حکمرانهای جدید اسپانیا به وجود آمد. این وضع ادامه یافت تا روزی که تنها بازماندهٔ سلسلهٔ بنی‌امیه در اسپانیا یعنی عبدالرحمن ابن معاویه به حکومت اسپانیا سر و صورتی داد و در مقابل شارلمانی که در آن موقع تنها قدرت بزرگ اروپای مسیحی بود قد علم کرد.

عبدالرحمن اموی در آن هنگام جوانی بود بیست ساله با قدی بلند و اراده‌ای فوق‌العاده و هوشی سرشار و آرزوهایی عالی و جاه‌طلبانه. روزی که خلفای عباسی دستور قتل بازماندگان بنی‌امیه را دادند عبدالرحمن با زحمت زیاد شمال آفریقا را پیموده خود را به مراکش رسانید و یکی از فداییان خود را که بدر نام داشت به اسپانیا فرستاد تا با رؤسای حکومت اندلس که از جانب بنی‌امیه به آن نقطه فرستاده شده بودند مذاکره کند. وقتی زمینه را مساعد دید بی‌درنگ سوار قایق شد و در ساحل اندلس پیاده گردید. تمام طرفداران او زیر پرچم اموی گرد آمدند و چون زمستان بود و موقع برای کارزار مناسب نبود عبدالرحمن به گردآوردی سپاه پرداخت. در بهار سال ۱۳۸ هجری به سوی اشبیلیه (سویل) حرکت کرد و فاتحانه وارد شهر شد و از آنجا به قرطبه و دیگر شهرهای اسلامی اسپانیا رفت. پیش از پایان سال تمام اسپانیای مسلمان تحت اراده او قرار گرفته بود و به این طریق سلطنت اموی در قرطبه به وجود آمد و مدت سه قرن ادامه یافت.

وقتی بنی عباس از این واقعه اطلاع یافتند لشکری به سوی اسپانیا گسیل داشتند و پرچم سیاه خلفای عباسی در اندلس پدیدار گشت و مدت دو ماه عبدالرحمن در محاصره قرار گرفت. ولی از یک لحظه غفلت دشمن استفاده کرده در موقع مناسبی با ۷۰۰ نفر از شجاعترین لشکریانش بقوای دشمن حمله کرد و سر سردار خلیفه عباسی را از تن جدا کرد و به وسیلهٔ زائری که به مکهٔ معظمه مشرف می‌گردید برای خلیفه به بغداد فرستاد.

عبدالرحمن و جانشینانش در اسپانیا مخصوصاً در شهر قرطبه ابنیهٔ مجلل و مساجد با شکوهی بنا نمودند که در جهان شهرت زیاد یافت.

الف ـ مسجد جامع قرطبه ـ اهمیت مسجد جامع قرطبه کمتر از

مسجد جامع دمشق نیست. این مسجد هنوز بر کنارهٔ پلی در ساحل رودگوادی الکبیر برپا ایستاده است و نمایندهٔ قدرت و شکوه اسلام در قلب یک کشور مسیحی می‌باشد. این مسجد در مدت دو قرن ساخته شد و سلاطین متعدد برای تزیین و تعمیر آن دست به کار بودند. بانی آن عبدالرحمن اول بود. طرح این مسجد همان طرح مسجد مدینه و دمشق و قیروان بود. در یک طرف صحن مرکزی شبستانی ستون‌دار و در سه طرف دیگر رواق‌های ستون‌داری وجود داشت.

در طرف شمال صحن مسجد، منارهٔ مکعب شکلی ساخته شده بود. مانند مسجد دمشق و قیروان از ستونهای سنگی معمول در ابنیهٔ مذهبی مسیحیان در اسپانیا حداکثر استفاده شده بود. در بالای ستون‌ها به جای یک قوس دو قوس قرار داده بودند و از این جهت شباهتی با مسجد جامع عمرو در فسطاط پیدا می‌کرد، با این تفاوت که در فسطاط به جای قوس دوم تیرچوبی به کار برده بودند.

بعداً عبدالرحمن دوم بر وسعت مسجد جامع قرطبه افزود و الحکم دوم تزیینات زیبایی بر آن اضافه نمود. آخرین تعمیرات این مسجد به دست وزیر مقتدر عرب معروف به المنصور انجام گرفت و به صورت کنونی درآمد.

ب ـ کاخ مدینةالزهرا ـ کاخ مدینةالزهرا که عبدالرحمن سوم در کنار شهر قرطبه ساخته بود شهرت جهانی یافت. عبدالرحمن یک ثلث عواید سالانه خود را خرج ساختمان این کاخ می‌نمود و این عمل را ۲۵ سال ادامه داد. هنوز در زمان جانشینش کار ساختمان این کاخ به اتمام نرسیده بود. می‌گویند مدینةالزهرا ۱۵۰۰۰ در داشته است و طاق تالار خلیفه از مرمر و طلا ساخته شده بوده است.

در تاریخ ۱۹۱۰ معمار اسپانیولی ولاسکز بوسکو در مدینةالزهرا کاوشهای دقیقی را شروع کرد و تاریخ این شهر را روشن نمود. مدینةالزهرا در فاصله هشت کیلومتری شهر قرطبه قرار داشت و مرکب از چندین کاخ وسیع و مجلل بود به طوری که مجموع آن، شهر کوچک ولی زیبایی را تشکیل می‌داد.

در سال ۴۲۳ هجری سلسلهٔ اموی در اسپانیا منقرض گردید و حکومت اسپانیا دچار هرج و مرج شد. خلفایی در پی شورش‌ها و دسته‌بندی‌ها به مقام

سلطنت می‌رسیدند. گارد سلطنتی که سابقاً از اسلاوها ترکیب شده بود جای خود را به بربرهای آفریقا داد که خود باعث اغتشاش دائمی بودند و بالاخره روزی مدینةالزهرا را غارت کرده آتش زدند و از آن همه زیبایی و جلال چیزی باقی نگذاشتند.

اسپانیای مسلمان از آن تاریخ به بعد به نواحی مستقلی تقسیم گردید طوری که تعداد این نواحی مستقل به بیست می‌رسید و هرکدام سرکرده‌ای داشتند و با اینکه با هم دائماً در جنگ بودند علوم و صنایع را مانند سابق رواج می‌دادند.

مقارن همین زمان پادشاهان آستوری و کاستیل (قطاله) تحت ریاست آلفونس ششم خطری جدی برای مسلمین اسپانیا محسوب می‌شدند. مسلمانان برای مقاومت در مقابل مسیحیان با هم‌کیشان خود که از صحاری آفریقا حرکت کرده در کوه‌های اطلس اقامت گزیده بودند و المرابطین نام داشتند عقد اتحاد بستند و آنها را به کمک طلبیدند. سرکردهٔ المرابطین، آلفونس ششم را در نزدیک شهر بداجز (باداژز) در ۴۷۹ هجری شکست داد و به مراکش مقر خود برگشت ولی ۳۰۰۰ نفر از سربازان خود را در اسپانیا به کمک مسلمانان باقی گذاشت. المرابطین بار دیگر به سرکردگی یوسف به اسپانیا بازگشتند و غیر از شهر طلیطله، دیگر شهرهای اسپانیای جنوبی را منقاد خود ساختند و شهر اشبیلیه را به پایتختی برگذیدند. کمی بعد دستهٔ دیگری از بربرها به نام الموحدین جای المرابطین را در اسپانیا گرفتند ولی مقر حکومت این دسته در آفریقا بود و به این علت در اسپانیا قدرت کافی نداشتند. در سال ۶۳۲ هجری الموحدین از مسیحیان در شهر لاس نواس واقع در اسپانیا شکست خوردند و قدرت را به کلی از کف دادند.

آنگاه نوبت به طایفهٔ بنی نصر رسید که حکومت مختصری در قرناطه تشکیل دادند. کاخ معروف الحمرا در شهر قرناطه از آثار این طایفه است. این شهر نیز در سال ۸۹۷ هجری از دست مسلمانان بیرون رفت.

نواحی آفریقای شمالی در دست مسلمانان باقی ماند. در شهر تلمسن مسلمانان ابنیهٔ زیبا بنا نمودند و عاقبت در اوایل قرن ۱۶ میلادی مقهور ترکها گشتند.

از این دوره در اسپانیا مسجد معروفی باقی نمانده است و بیشتر مساجد معروف این دوره در آفریقای شمالی ساخته شده است.

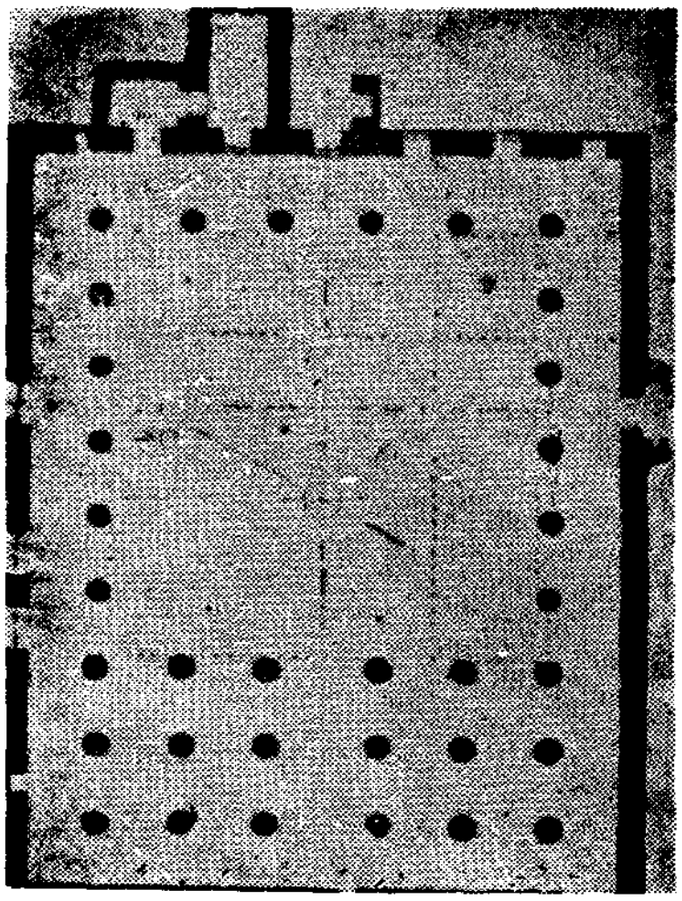
قصر معروف الحمرا در قرناطه شهرت بسیار یافته است و در حال حاضر تقریباً دست نخورده باقی است. کاخ‌های الحمرا در زمان حکومت یوسف اول (۷۳۵ ـ ۷۵۴) هجری ساخته شده و ابنیهٔ منضم به آن در زمان جانشینان یوسف تا سال ۷۹۴ ادامه یافته است.

ابنیهٔ مذهبی ایران در آغاز عهد اسلامی ـ طرح مسجد مدینه در ایران: در زمان ساسانیان عنصر مهم ساختمان‌های کشور بنایی گنبددار بر روی چهارپایهٔ سنگی یا آجری بود که به وسیلهٔ چهار قوس بیضی شکل به هم متصل می‌گردید. این نوع ساختمان را در ایران چهار طاقی می‌نامیدند. چهارطاقی قسمت مهم کاخ‌های ساسانی را تشکیل می‌داد و نمونه‌هایی از آن اکنون در کاخ اردشیر در فیروزآباد و کاخ بهرام پنجم در سروستان به حال نیمه خراب دیده می‌شود. در ابنیهٔ مذهبی چهار طاقی قسمت اصلی بنا را تشکیل می‌داد و به منزلهٔ محراب در ابنیهٔ اسلامی بود و گاهی مجزا از قسمت‌های دیگر بنا در میان حیاط معبد قرار می‌گرفت. نمونه‌هایی از این چهارطاقی در معبد زرتشتیان در باکو و در تهران وجود دارد و خرابه‌های چهارطاقی قدیمی در اطراف نواحی فارس و اصفهان و آذربایجان دیده می‌شود.

در سه قرن اول حکومت اسلامی، مسلمانان ایران چهارطاقی و معابد منضم به آن را خراب کرده به جای آن مساجدی شبیه به مسجد مدینه بنا نمودند. این مساجد چنانکه در صفحات پیش دیدیم عبارت بود از یک صحن که سمت قبلهٔ آن تالار ستون‌داری قرار گرفته بود. در سه طرف دیگر صحن سه رواق و یا زیر طاقی ستون‌دار و در میان حیاط حوضی بنا می‌شد.

نمونه‌ای از این گونه مساجد که بدون شک در بیشتر شهرهای بزرگ ایران در قرون اولیه اسلامی بنا گردیده است در شهر ری به وسیلهٔ دکتر اریک شمیدت در ۱۹۳۵ کشف گردید ولی احتمالاً بقیهٔ آن مساجد به کلی خراب شده و به جای آن مساجد چهار ایوانی به سبک ایران ساخته شده است. زیرا غیر از مسجد شهر ری نمونهٔ دیگری از مساجد ایرانی که به شیوهٔ مسجد مدینه ساخته شده باشند به دست نیامده است. با این حال هنوز مشخصاتی از

مساجد عربی در مسجد جامع اردستان و مسجد جامع عتیق شیراز و مسجد جامع اصفهان دیده می‌شود که در مساجد چهار ایوانی سبک ایرانی مستهلک و جزو آن گردیده است.



نقشهٔ تاریخانه دامغان

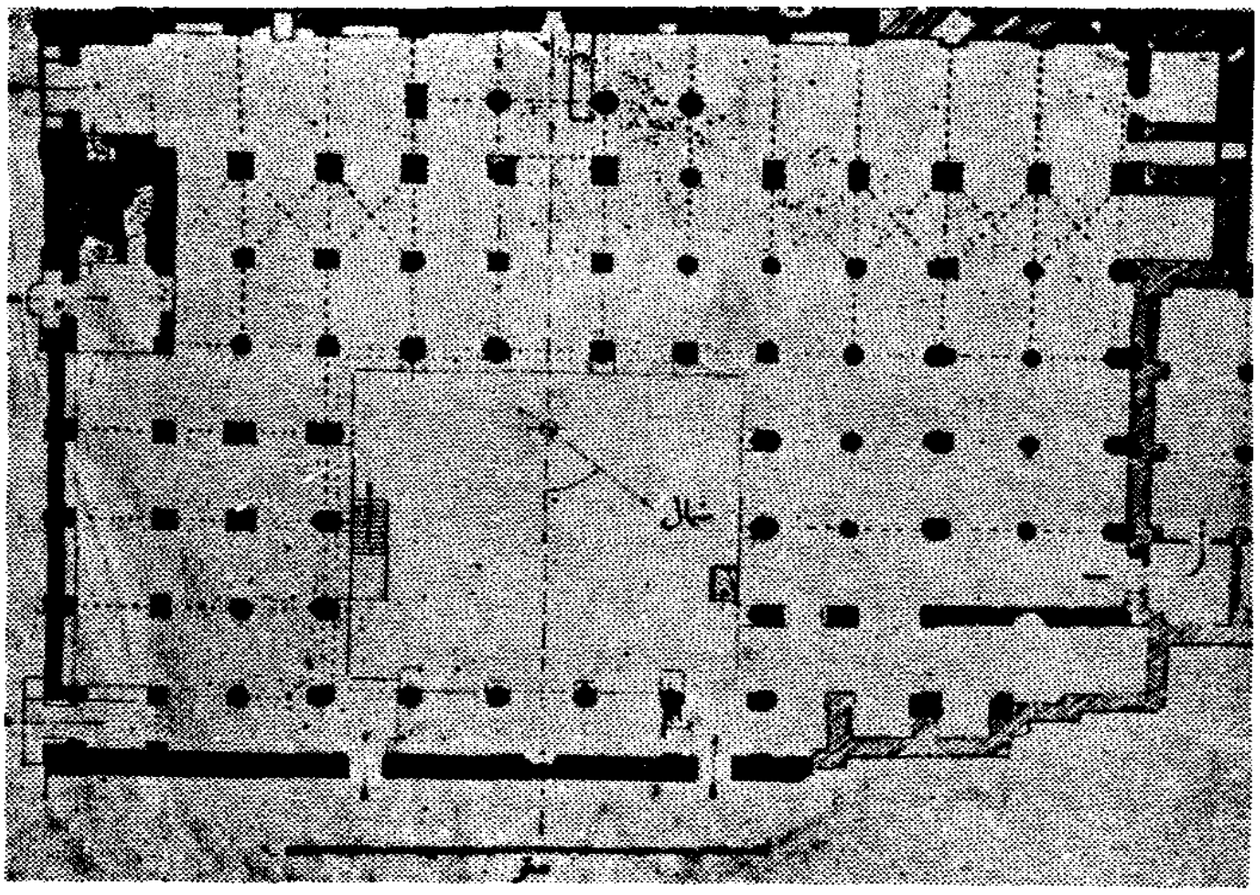
احتمالاً یکی از بزرگترین مساجد اسلامی که به طرح مسجد مدینه در ایران ساخته شده است مسجد جامع اصفهان است. این مسجد در اواسط قرن پنجم هجری یعنی کمی پس از وزارت نظام‌الملک به همین صورت برپا بوده است و ناصر خسرو، یاقوت، المقدسی و المافروخی از عظمت آن یاد کرده‌اند.

مسجد جامع اصفهان طبق نوشته المافروخی شبستان ستون‌دار وسیع و رواقی با دو ردیف ستون قطور داشته است. ولی المافروخی به صراحت نقل می‌کند که تمام مسجد از گل خام بوده است و بنابراین بدون شک سقف آن با تیرهای چوبی و حصیر و کاهگل پوشیده شده بوده است (محاسن‌الاصفهان‌المافروخی، تهران ۱۳۱۶).

تاریخانه دامغان ـ تاریخانهٔ دامغان در قرن دوم هجری با مصالح ساختمانی ساسانی و با اصول فنی ساختمانی ساسانی، ولی به طرح مسجد مدینه ساخته شده است و مانند آن دارای شبستانی با پایه‌های آجری قطور و رواقی در اطراف صحن حیاط می‌باشد. ولی مانند مسجد جامع سامره روی پایه‌ها، قوس‌های جناقی قرار داده‌اند که احتمالاً ابتدا بیضی شکل بوده است. تاریخانهٔ دامغان امروز به صورت تنها مسجد ایرانی که به طرح عرب ساخته شده است برپاست.

مسجد نایین ـ مسجد جامع نایین نیز مسجد دیگری است که در قرن

چهارم هجری تقریباً به طرح مسجد مدینه ساخته شده است. کلمهٔ تقریباً در اینجا از آن نظر آورده شده که این مسجد با اینکه شبستان ستون‌داری شبیه به شبستان مسجد سامره دارد. ولی این شبستان در سه طرف مسجد ادامه یافته و تنها در یک سمت مسجد رواقی روی پایه‌های آجری ساخته شده است. به این طریق این مسجد از مساجد طرح مدینه متفاوت است. گچ‌بری‌ها و قوس‌های جناقی مسجد جامع نایین کاملاً شبیه گچ‌بری‌ها و قوس‌های مسجد جامع سامره است.



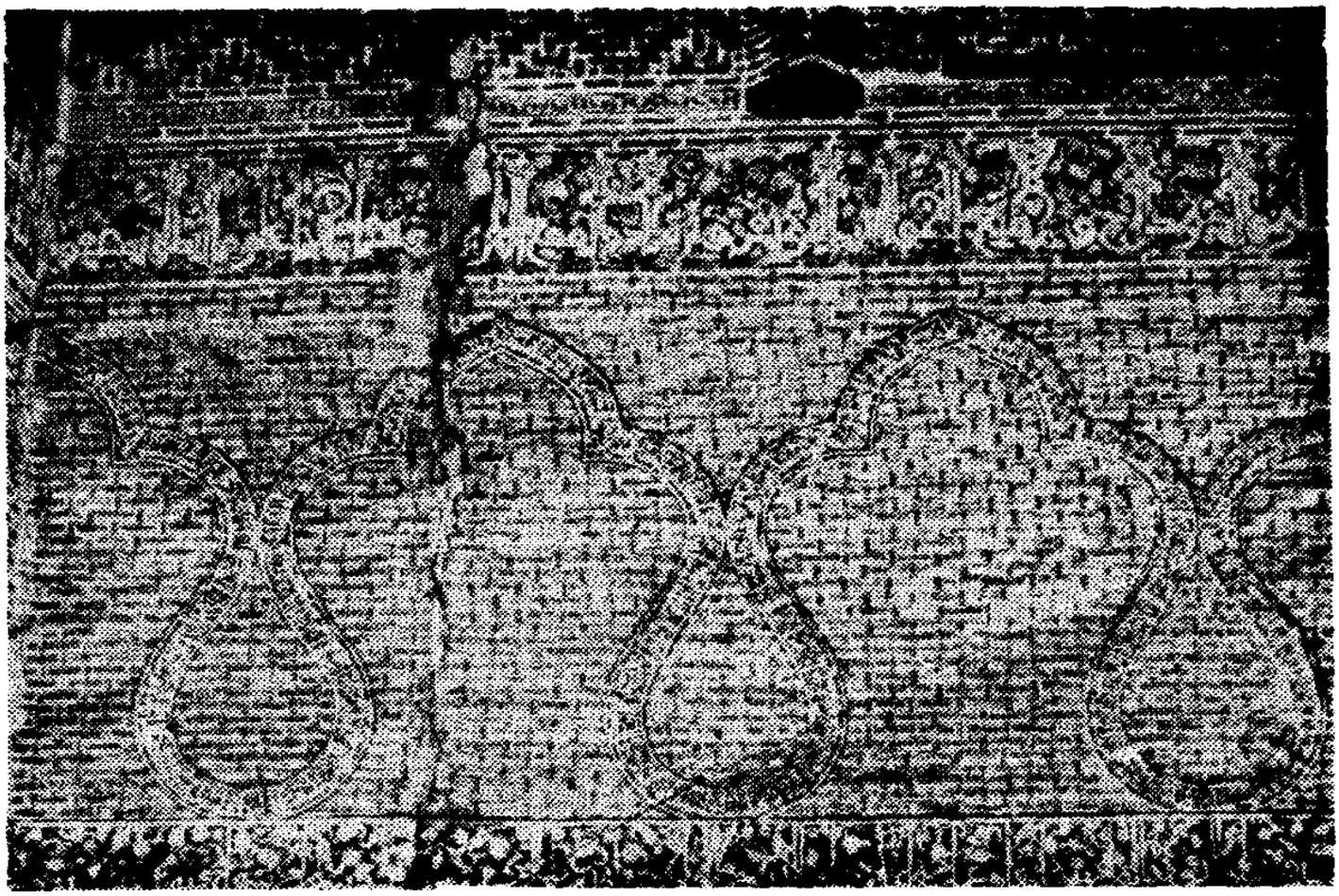
نقشهٔ مسجد جامع نایین

تحول سبک معماری ایران ـ مسجد جامع نیریز ـ در اواسط قرن چهارم معماران ایرانی در نیریز خواستند مسجدی بسازند که از حیث طرح و مصالح و تکنیک ساختمان کاملاً ایرانی باشد. به این منظور از ایوان کسری اقتباس نموده مسجدی به صورت یک ایوان مجزا در طرف قبله و یک صحن حیاط بنا نمودند. در انتهای ایوان محرابی قرار دادند. در هوای سرد جلوی ایوان پرده بلندی آویزان می‌نمودند.

در حال حاضر گذشته از نیریز نمونهٔ دیگری از این گونه ایوان‌های مجزا که به جای مسجد به کار رفته باشد در ایران موجود نیست. امکان دارد که در

شهرهای دیگر ایران از این ایوان برای ساختن مساجد تقلید شده باشد. در این صورت در اعصار بعد این ایوان‌ها خراب شده و از میان رفته است.

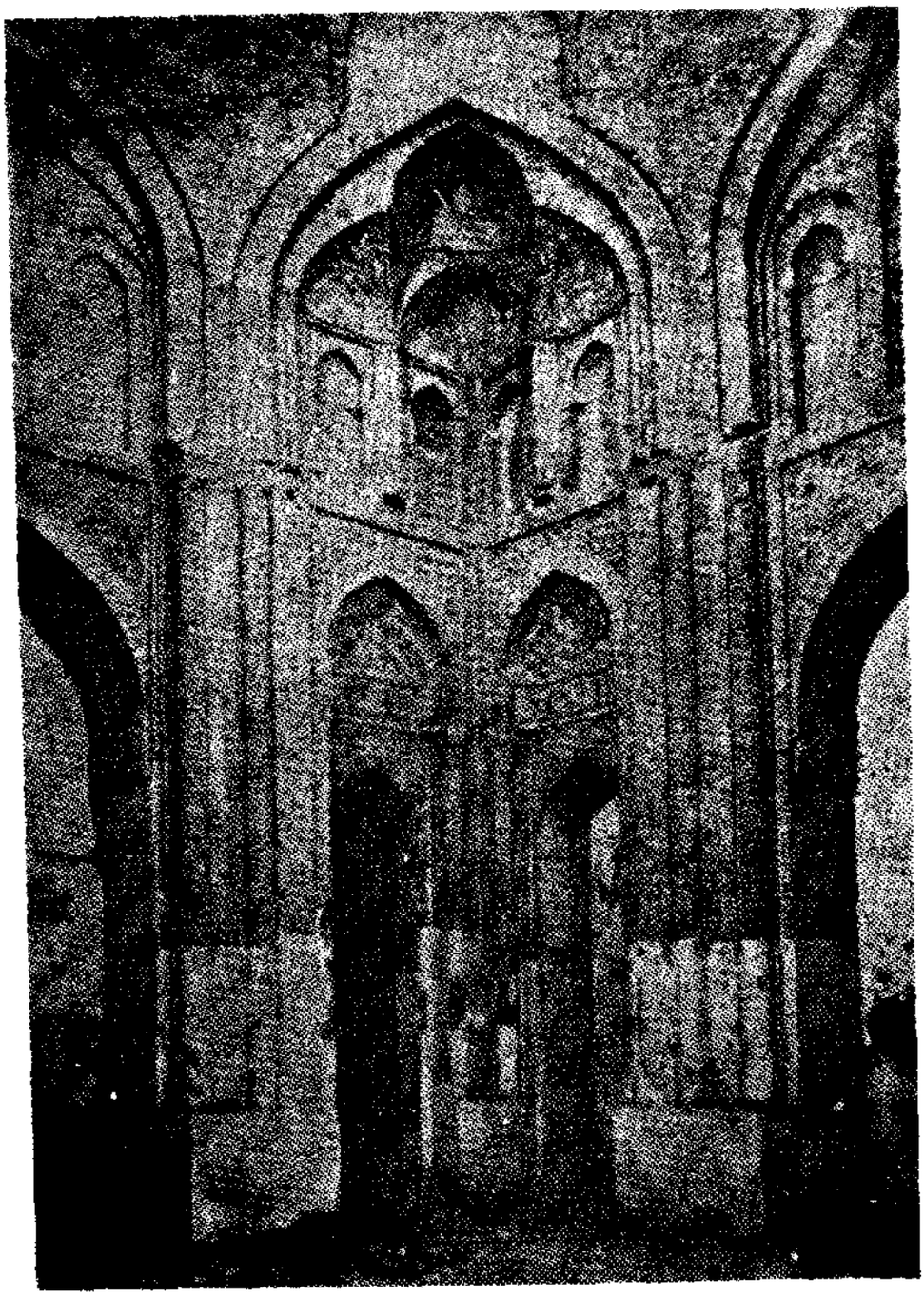
تالار گنبددار ـ گنبد ملکشاه ـ خواجه نظام‌الملک وزیر مقتدر ملکشاه سلجوقی در حدود سال ۴۸۰ هجری قسمت جنوبی مسجد گلی جامع اصفهان را خراب کرده و شبستان رفیعی به صورت تالار گنبددار بنا نمود. این تالار از سه طرف به وسیلهٔ طاقنماهایی به خارج ارتباط می‌یافت و از طرف چهارم یعنی طرف قبله منتهی به دیوار ضخیمی می‌شد که محراب در آن قرار گرفته بود. شباهت این تالار گنبددار به چهار طاقی قدیم زرتشتیان غیرقابل انکار است. این تالار بسیار رفیع و وسیع بود و مانند مسجد جامع نیریز در ایام زمستان در سه طرف باز آن پرده‌هایی می‌آویختند و در تابستان اگر جمعیت نمازگزاران زیاد می‌شد از صفهٔ مقابل آن نیز استفاده می‌نمودند و **این همان کاری است که امروز در بیشتر مساجد ایران می‌کنند.**



کتیبه مسجد جامع قزوین (سلجوقیان)

تالار گنبددار تاج‌الملک ـ در تاریخ ۴۸۱ تاج‌الملک وزیر دیگر ملکشاه و رقیب خواجه نظام‌الملک در شمال مسجد جامع اصفهان گنبدآجری دیگری ساخت که کاملاً معلوم نیست از آن چه استفاده‌ای می‌شده است زیرا

طبعاً محرابی در آن نمی‌توانست قرار بگیرد. آندره گدار در جلد دوم آثار ایران اظهار می‌دارد که تاج‌الملک این گنبد را که زیباتر از گنبد نظام الملک است فقط از نظر رقابت با وی در این محل ساخته است.



منظرهٔ فضای زیر گنبد کوچک مسجد جامع اصفهان (سلجوقی)

تقلید از گنبد نظام‌الملک در سایر شهرهای ایران ـ گنبد نظام الملک مورد توجه عموم قرار گرفت و به این علت در تاریخ ۵۰۵ هجری در مسجد جامع و مسجد حیدریه قزوین و احتمالاً در حدود سال ۵۰۰ در گلپایگان و اردستان و بسیاری از شهرهای دیگر ایران، گنبدهایی شبیه گنبد نظام‌الملک بنا نمودند.

آتش‌سوزی مسجد جامع اصفهان ـ در تاریخ ۵۱۵ هجری،

حریقی در مسجد جامع اصفهان روی داد و مسجد قدیم که از خشت بود به کلی ویران شد اما دو گنبد نظام‌الملک و تاج‌الملک که از آجر ساخته شده بودند آسیبی ندیدند.

کتیبه‌ای که بر یکی از سردرهای مسجد جامع اصفهان روی آجر تراشیده شده است نشان می‌دهد که مسجد مزبور پس از آتش سوزی در سال ۵۱۷ تعمیر گردیده است. به احتمال بسیار قوی در همین تاریخ است که در مقابل گنبد نظام‌الملک ایوان بزرگی ساخته شد و سه ایوان دیگر نیز در سه طرف دیگر صحن مسجد برپا گردید. به این طریق مسجد جامع اصفهان به مسجد چهار ایوانی مبدل گردید. و به این مناسبت تمام قسمت‌های خشتی آن که یادگاری از مسجد زمان عباسیان بود از میان رفت.

مسجد جامع زواره ـ وقتی در تاریخ ۵۳۰ خواستند در شهر زواره، مسجد جامعی بنا کنند آن را به صورت مسجد جامع جدید اصفهان چهار ایوانی ساختند. به این معنی که از ابتدا یک گنبد و چهار ایوان در اطراف صحن برپا نمودند.

طرح چهار ایوانی چنان مورد پسند مردم ایران قرار گرفت که غالب مساجد طرح عربی را به چهار ایوانی تبدیل نمودند. مسجد جامع اردستان در حدود سال ۵۰۰ هجری به کلی خراب گردید. این مسجد چنان که می دانیم به طرح عرب ساخته شده بود. به تقلید گنبد نظام‌الملک تالار گنبددار زیبایی به جای شبستان قبلی در آن بنا نمودند و در تاریخ ۵۵۳ این مسجد را به صورت مسجد چهار ایوانی درآوردند.

مسجد جامع قزوین نیز در تاریخ ۵۰۵ هجری به دست خمارتاش نامی به صورت تالار گنبددار درآمد و آنگاه در زمان صفویه مبدل به مسجد چهار ایوانی گردید. سایر تالارهای گنبددار در ایران نیز به تدریج به صورت مساجد چهار ایوانی درآمد.

مدرسه حیدریه قزوین نیز در زمان فتحعلیشاه به صورت چهار ایوانی درآمد و مسجد ورامین در زمان ابوسعید بهادر به صورت مسجد چهار ایوانی ساخته شد.

ساختمان‌های مذهبی ایران در زمان صفویه ـ مسجد چهار

ایوانی تمام مدت استیلای چنگیز و تیمور سیر تکاملی خود را در ایران می‌پیمود. یکی از نمونه‌های زیبای معماری ایران در عهد تیمور، مسجد جامع ورامین است. ولی گذشته از ابنیهٔ مذهبی، ابنیهٔ دیگری مانند گنبد خدابنده در سلطانیه و گورامیر در سمرقند و تعداد زیادی آرامگاه به صورت برج ـ قابوس، برج لاجیم و برج طغرل در ری ـ در سال‌های پیش از سلطنت صفویه در ایران ساخته شده است که مطالعهٔ دقیق آنها از حوصلهٔ این کتاب خارج است.

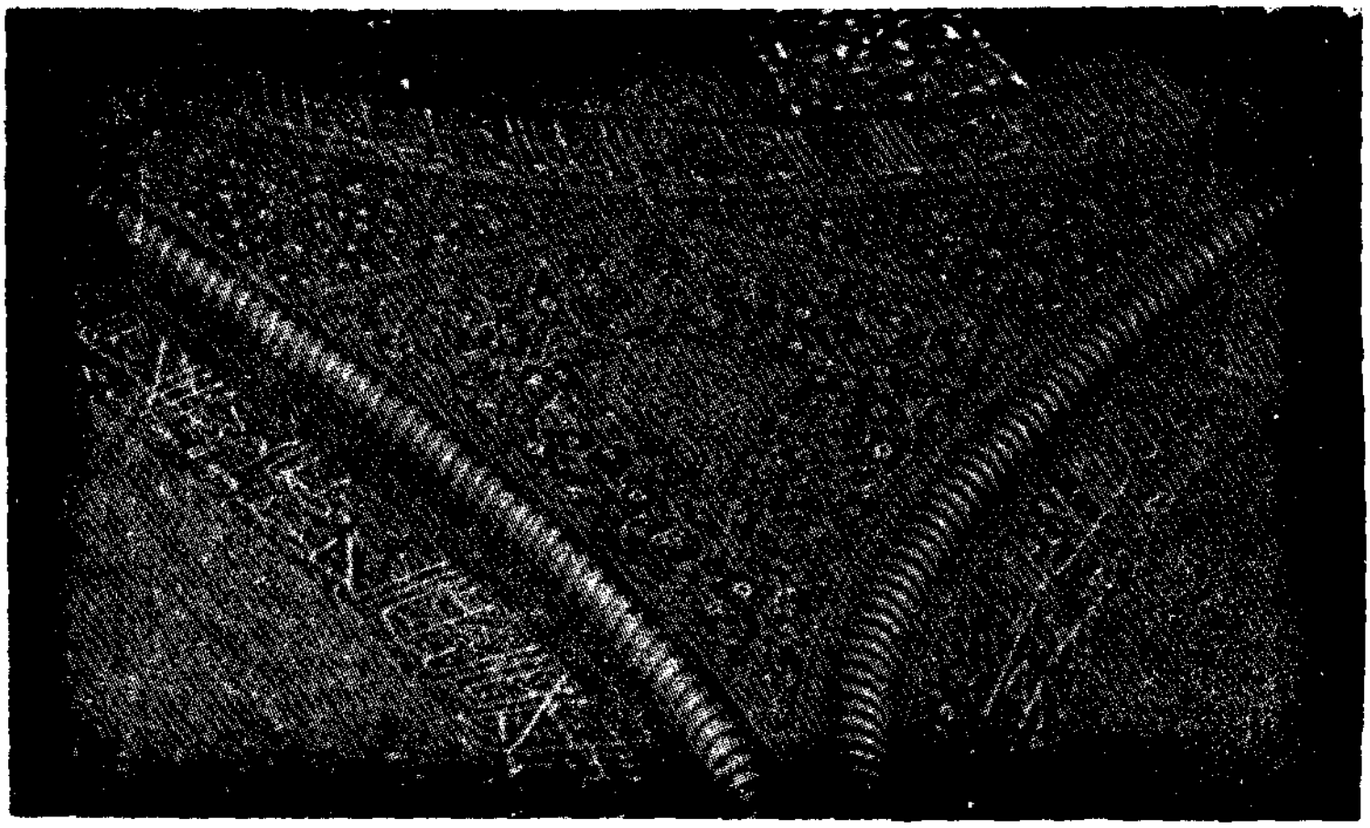
قبل از صفویه، در اصفهان شاهکارهای بزرگی، مانند آرامگاه هارون ولایت و درب امام به وجود آمد که هنوز برپاست.

شاه‌عباس بزرگ از تمام تجارب گذشته استفاده نمود و در پایتخت خود اصفهان ابنیه‌ای به وجود آورد که باعث افتخار عموم ایرانیان است. از میان ابنیهٔ غیرمذهبی عهد شاه‌عباس بزرگ باید کاخ عالی‌قاپو را نام برد.

این بنا را نمی‌توان با کاخ‌های هخامنشی در تخت‌جمشید و شوش و یا ایوان کسری در تیسفون مقایسه کرد. کاخ‌های هخامنشی بیشتر از حیث عظمت و وسعت، بینندگان را تحت تأثیر قرار می‌دادند. کاخ عالی‌قاپو با اطاق‌های کوچک و تودرتو و طبقات متعدد و سبک که روی هم قرار گرفته‌اند، از نظر ظرافت و زیبایی مدت چهار قرن ایرانیان و سیاحان خارجی را فریفته خود نموده است. شک نیست که ابنیهٔ عهد صفوی از نظر اصالت و استحکام به پای بناهای زمان سلجوقی نمی‌رسد. مانند آن است که ساختمان‌های عهد صفوی جامهٔ فاخری بر تن کرده‌اند که سرتاپای آنان را پوشانده است. یعنی به طور خلاصه ریزه‌کاری‌ها و تزیینات، بیشتر مورد توجه معمار بوده است تا ابتکاری در اصول معماری. با این حال همین ابنیهٔ عهد صفوی است که شهر اصفهان را به صورت موزه‌ای درآورده است.

مسجد شاه اصفهان ـ در ابتدای سلطنت شاه‌عباس در اصفهان مسجدی به نام مسجد شیخ‌لطف‌الله ساخته شده بود که فاقد حیاط بود. تالار گنبددار آن از طرف داخل و خارج با کاشی‌های لعاب‌دار رنگین به صورت معرق پوشانده شده بود. به طوری که این بنا شباهت به یک جام چینی هفت رنگ پیدا کرده بود.

این مسجد با وجود نهایت زیبایی، رضایت خاطر شاه را فراهم نیاورد. شاه‌عباس پس از فراغت از جنگها تصمیم گرفت مسجد زیباتر و بزرگتری در سمت دیگر میدان بزرگ شاه بسازد. برای ساختن این مسجد عجله بسیار در کار بود چنان که ظاهراً حتی در پی‌ریزی‌های آن دقت زیاد نشد و حتی به جای کاشی‌های معرق که بسیار زیبا بود اما ساختن آن مستلزم وقت زیاد بود، کاشی‌های هفت رنگ به کار بردند. با این حال مسجد شاه اصفهان امروز یکی از زیباترین ابنیهٔ مذهبی عالم اسلام به شمار می‌آید.



قسمتی از کاشی‌کاری شگفت‌انگیز مسجد شیخ‌لطف‌الله در اصفهان (عصر صفویه)

کاخ چهل‌ستون ـ تعداد ابنیهٔ مذهبی و غیرمذهبی که در زمان شاه‌عباس در اصفهان ساخته شده است به قدری زیاد است که برای تشریح و معرفی آنها چندین مجلد کفایت نخواهد کرد.

اما کاخ چهل‌ستون از بناهای عهد شاه‌عباس دوم است و با اینکه بعضی از نویسندگان احتمال داده‌اند که شاه‌عباس اول ساختمان آنرا آغاز کرده باشد ولی کتیبهٔ آن به نام شاه‌عباس دوم می‌باشد. در کتیبهٔ دیگری نیز نشان داده می‌شود که در زمان شاه سلطان حسین حریق مختصری در آن روی داده و به دستور آن پادشاه مرمت شده است. به هر حال مسافرانی که در عهد شاه‌عباس اول به

ایران آمده‌اند در سیاحت‌نامه‌های خود از کاخ چهل‌ستون ذکری نکرده‌اند، در حالی که شاردن و درورویل که هر دو در زمان سلطنت شاه سلیمان در ایران بوده‌اند آنرا دیده و وصف کرده‌اند.

مسجد شاه سلطان حسین ـ بدون شک زیباترین بنای اصفهان، مسجد شاه سلطان حسین است که مسجد چهار باغ یا مسجد مادر شاه نیز نامیده می‌شود. این مسجد به حدی زیباست که افتخار معماری ایران شمرده می‌شود. طرح بنا چهار ایوانی و پوشش نمای درونی و برونی مسجد با کاشی‌های لعاب‌دار هفت رنگ است.

تأثیر ابنیهٔ عهد صفویه در ادوار بعد ـ سبک ساختمانی عهد صفویه چنان کامل و جذاب بود که در تمام دوره‌های تاریخی افشار و زندیه و قاجاریه نیز از آن تقلید شد. کاخ شمس‌العماره چیزی جز نمونهٔ کوچکی از عالی‌قاپوی اصفهان نیست. با این حال تخت مرمر در کاخ گلستان را باید تقلید کوچکی از ایوان کسری دانست، با اینکه از بسیاری جهات بی‌شباهت به چهل ستون اصفهان نیست.

اما از نظر مذهبی از عهد صفویه به بعد هیچ گونه تغییری در سبک معماری ایران رخ نداده است در مسجد شاه تهران که در عهد فتحعلیشاه ساخته شده است مسجد سپهسالار تهران که بهترین نمونهٔ مساجد دو قرن اخیر ایران است از سبک مساجد چهار ایوانی اصفهان تقلید شده است.

سبک معماری مساجد در ساختمانهای غیر مذهبی نیز نفوذ کرده و بهترین نمونهٔ آن گنبد کاخ مرمر است که از گنبد شیخ لطف‌الله تقلید شده است.

متأسفانه در مساجدی که در سال‌های اخیر در ایران و خصوصاً در تهران ساخته شده است نه تنها اصول ساختمانی اصیل ایران به کلی فراموش شده است بلکه با کمال بی‌سلیقگی از اصول ساختمان‌های غربی تقلیدهای نابجایی شده است.

تأثیر اصول معماری ایران در هندوستان ـ با وجود اشاعهٔ اسلام در قسمت عمدهٔ هندوستان در قرون اولیهٔ طلوع اسلام، باز معماران هندی تا قبل از سلسلهٔ مغول کبیر، چشم به سنن معماری برهمایی داشتند. در زمان صفویه به علت وجود روابط سیاسی و فرهنگی میان ایران و هندوستان

اکبرشاه و جانشینانش، جهانگیر و شاه جهان اورنگ زیب، کاخ‌ها و مساجد باشکوهی در پایتخت خود دهلی بنا نمودند.

زیباترین ابنیهٔ اسلامی در هند آرامگاه ممتاز محل در اگره یا اکبرآباد است که به تاج‌محل معروف است. تاج محل به سبک ابنیهٔ اصفهان ساخته شده است ولی به علت رطوبت هوا به جای کاشی سرتاسر بنای آرامگاه از مرمر تراشیده شده و بر فراز بنا گنبد گلابی شکلی تعبیه شده است که بی‌شباهت به گنبدهای معمول در شیراز نیست.

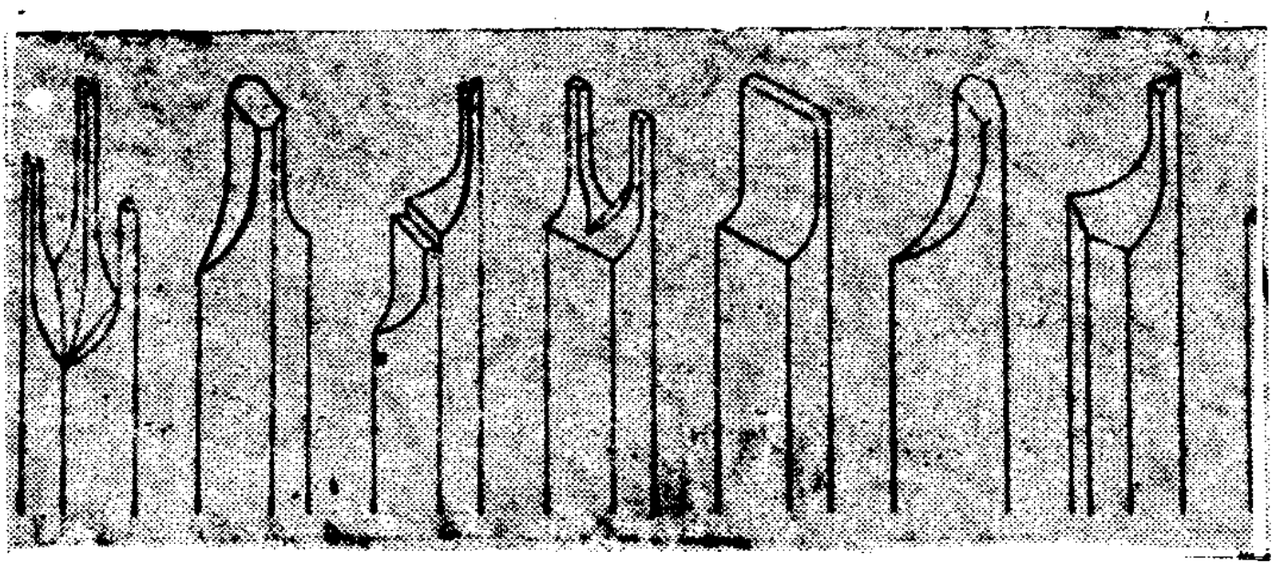
ابنیهٔ مذهبی عثمانی در چهار قرن اخیر ـ ترک‌ها در سال ۱۴۵۲ میلادی قسطنطنیه را تسخیر کردند و به تدریج تمام آفریقای شمالی و قسمتی از اروپا را به متصرفات قبلی خود که تمام آسیای صغیر و بین‌النهرین و عربستان فعلی بود اضافه نمودند. به این طریق امپراطوری عظیم عثمانی را به وجود آوردند و برای شاهنشاهی مقتدر صفویه در ایران رقیب خطرناکی به شمار آمدند.

در شهر قسطنطنیه که از آن پس اسلامبول نامیده شد، بنای عظیمی وجود داشت که مانند کاخ ساسانی در تیسفون جزء عجایب هفتگانه به شمار می‌آمد. این بنا همان کلیسای عظیم سن صوفی بود که به دستور کنستانتین و ژوستی‌نین امپراطوران روم شرقی بنا شده بود.

کلیسای سن صوفی عبارت بود از گنبد رفیعی که بر روی چهارپایه بسیار قوی استوار شده بود ولی این گنبد هیچ شباهتی به طاق عظیم تیسفون نداشت و از حیث سبک و تکنیک بنا، هر چند از عوامل شرقی و مخصوصاً معماری پارتی و ساسانی الهام گرفته بود، ولی فاقد حیاط مرکزی و ایوان‌های چهارگانه بود. حیاط مرکزی و ایوان‌های چهارگانه بعدها اساس معماری مذهبی ایران قرار گرفت. سن صوفی پس از تصرف قسطنطنیه به دست ترک‌های عثمانی به وسیلهٔ سلطان محمد دوم به مسجد ایاصوفیه تبدیل شد. تمام مساجدی که از آن تاریخ به بعد در شهر قسطنطنیه و در سرتاسر امپراطوری عثمانی ساخته شد، از حیث طرح و سبک تقلیدی از مسجد ایاصوفیه بود. مساجدی که به این طریق در ترکیه ساخته شدند عبارتند از: مسجد مراد اول در بروسه (۷۶۱ ـ ۷۹۲)، مسجد بایزید اول (ایلدرم)، مساجد سلطان محمد اول و سلطان مراد

دوم که همگی در بروسه و به تقلید ایاصوفیه ساخته شده‌اند. در شهر قسطنطنیه بایستی از مسجد سلطان سلیمان یا سلیمانیه نام برد که در سال ۹۵۷ ساخته شده است و معمار آن سنان نامی بوده است.

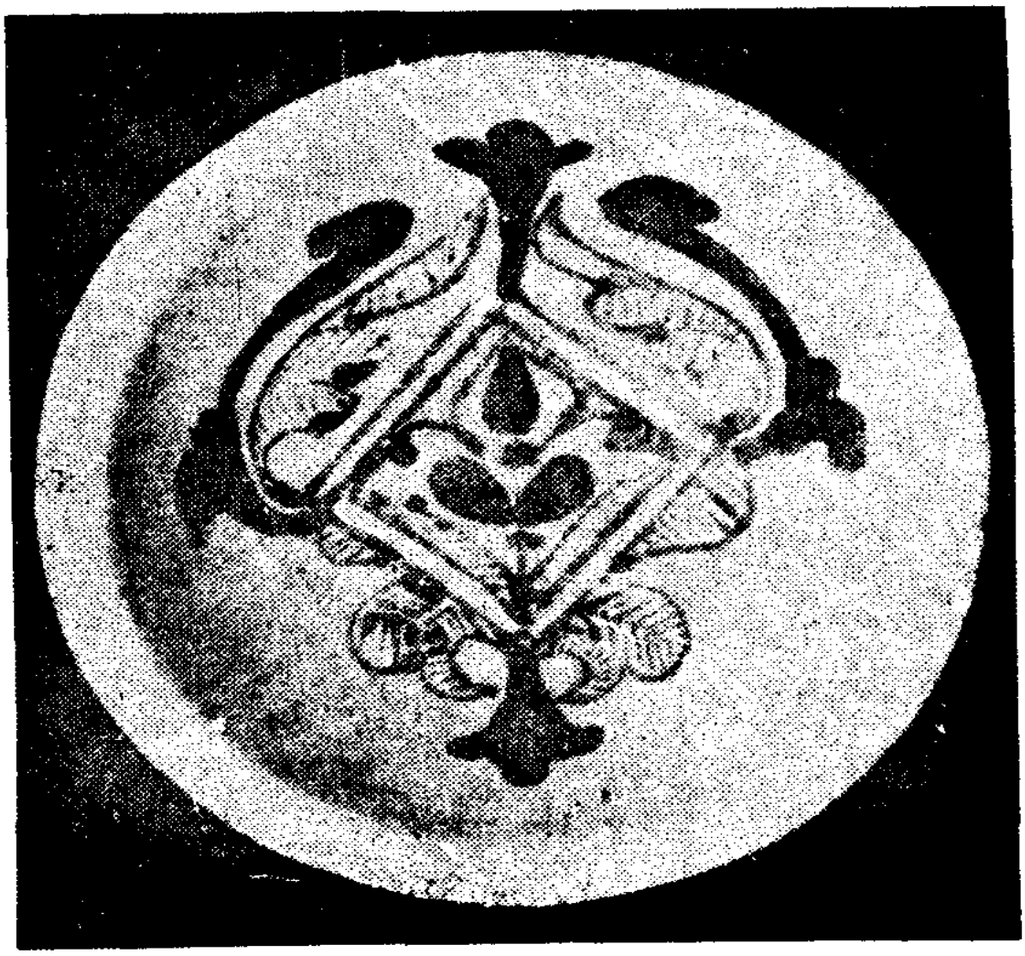
از مساجدی که در زمان تسلط ترک‌ها در مصر ساخته شده است معروفتر از همه مسجد سلیمان پاشا و مسجد خواجه سنان و مسجد محمدعلی است. در سوریه و شمال آفریقا نیز در عهد تسلط ترک‌ها مساجدی به سبک ایاصوفیه برپا گردیده است که شهرت آنها از مساجد نامبرده در بالا کمتر است. با این مقدمات می‌توان نتیجه گرفت که از قرن دهم هجری به بعد در عالم اسلامی دو نوع ساختمان مسجد معمول گردیده است: در کشورهای تابعهٔ ترک نوع ایاصوفیه و در نواحی تابعهٔ ایران چهار ایوانی از نوع مسجد شاه اصفهان.



انواع مقرنس و تزیینات داخلی بنا

سفالگری اسلامی

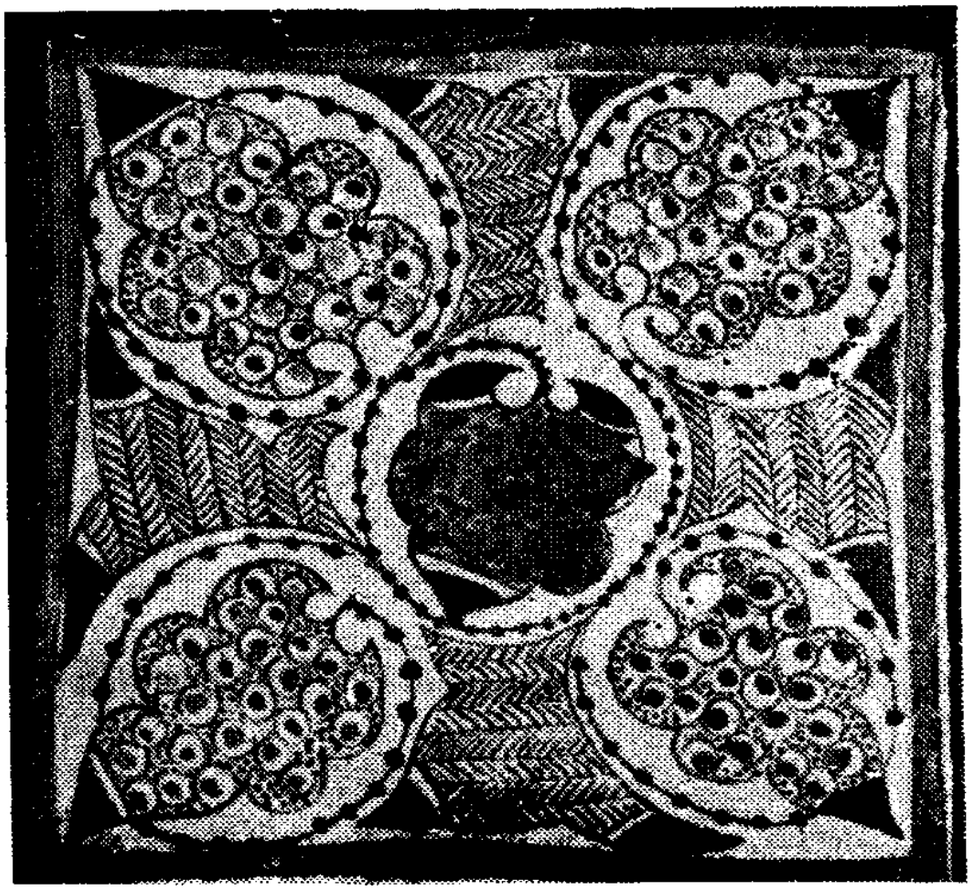
ساکنان سرزمین ایران از ادوار پیش از تاریخ در فن سفال‌سازی مهارت زیاد به خرج داده‌اند. در عهد ساسانیان، سفال سازی ترقی فوق‌العاده‌ای کرد و نمونه‌های زیبایی از ظروف سفالین ساسانی در موزهٔ ایران باستان دیده می‌شود.



سفال منقوش قرن سوم هجری

در اوایل دورهٔ اسلامی همین سفال‌سازی ساسانی بود که تکمیل شد و در کشورهای دیگر اسلامی نیز مورد تقلید قرار گرفت و به این طریق در عموم کشورهای اسلامی ظروف سفالین لعاب‌دار ساخته شد.

زیباترین نمونه‌های ظروف سفالین در ۱۹۳۵ در شهر نیشابور به دست هیأت علمی آمریکایی کشف گردید و نیمی از آن به موزه‌های آمریکا برده شد و نیم دیگر را در موزهٔ ایران باستان در تهران می‌توان دید.



سفال لعاب‌دار عراق متعلق به مسجد جامع قیروان

هارون‌الرشید که سعی می‌کرد خود را به عنوان جانشینان شاهنشاهان ساسانی معرفی نماید و به تجمل دربار خود دلبستگی داشت دستور داد از کشور چین ظروف سفالین به بغداد حمل نمایند. حتی طبق نوشتهٔ پاره‌ای از مورخان، چند نفر کوزه‌گر چینی به بغداد طلبید و کارگاه‌هایی برای آنها ساخت که باقی‌ماندهٔ آن کارگاه‌ها به وسیلهٔ پروفسور هرتسفلد در سامره کشف گردیده است. اما به هر جهت صنعت سفالگری ایرانی است که اساس سفال‌های لعاب‌دار اسلامی قرار می‌گیرد.

ظروف سفالین نیشابور در قرن سوم هجری ـ کاروان‌های متعدد از کشور چین در ضمن اشیاء دیگر، ظروف چینی را به بغداد آوردند. تعداد زیادی از این ظروف چینی در کاوشهای پروفسور هرتسفلد در سامره به دست آمده که اکنون در موزه‌های معروف جهان حفاظت می‌شود. شهر نیشابور در سر راه این کاروان‌ها قرار گرفته بود و این امری طبیعی است که هنرمندان نیشابور با دیدن چنین ظروفی از نقش و سبک کار آنها استفاده کرده باشند.

ظروف نیشابور را از نظر جنس و نقش به چند دسته می‌توان تقسیم کرد: دسته‌ای مانند ظروف چینی، زمینهٔ سفید خامه‌ای رنگ (عاجی) دارند و نقش

آنها بسیار کم و ساده است. گاهی از کتیبه‌های کوفی برای نقش این ظروف استفاده کرده‌اند و روی بشقاب‌ها و آش‌خوری‌ها و ماست خوری‌ها نقوشی به صورت کتیبه به وجود آورده‌اند که بعضی خوانده شده و بعضی را نمی‌توان خواند. به هرحال مقصود هنرمندان از این کتیبه‌ها منحصراً به وجود آوردن نقوش زیبا بوده است و در این امر موفقیت کامل به دست آورده‌اند.

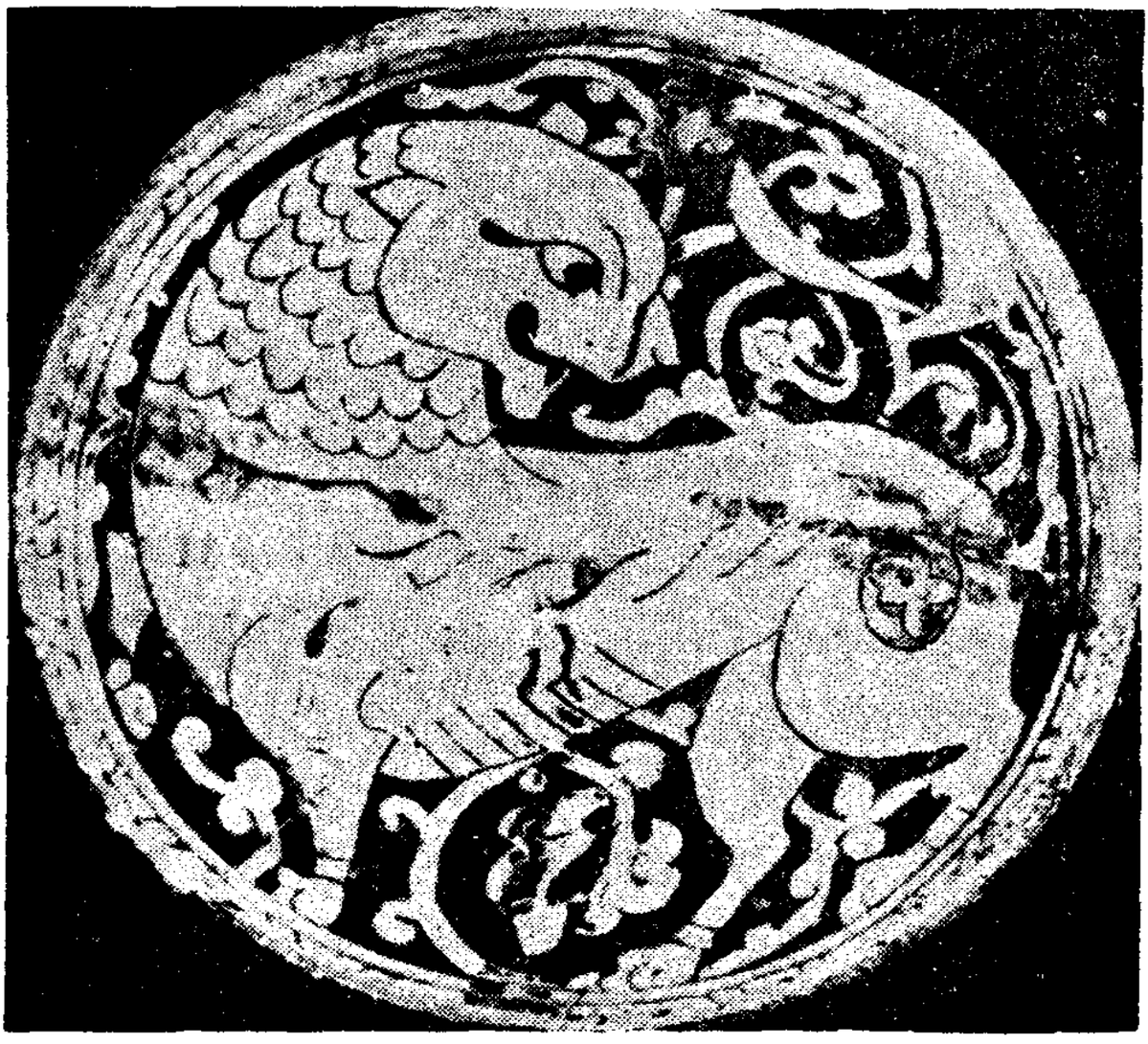
دستهٔ دیگر از ظروف نیشابور اثری از هنر چینی ندارند و برعکس تمام روی جام‌ها و بشقاب‌ها را از نقوش مختلف پوشانده‌اند. نمونه‌ای از این دسته از ظروف بشقاب‌هایی است که مانند جام‌های زرین عهد ساسانی منقوش به نقش‌های اسب‌سوار، مرغ، طاووس و گل و بلبل است. از این نوع ظروف در شهر ری و استخر و در حوالی شوش نیز ساخته می‌شد و نمونه‌هایی از آن در موزهٔ ایران باستان و در موزه‌های مغرب‌زمین موجود است.

دستهٔ سوم از ظروف نیشابور آنهایی هستند که در نتیجهٔ مجاورت با ترکستان چین، تحت تأثیر نقوش قالی‌های صحرا گردان آن سرزمین واقع شده‌اند. در اینگونه ظروف رنگهای تند قرمز اُخرایی و قهوه‌ای سیر و زرد تخم‌مرغی زیاد به کار برده‌اند. نقوش این ظروف معمولاً هندسی است و کمتر نقش حیوان و انسان در آن دیده می‌شود. ظروف نیشابور، امروز جزء زیباترین ظروف سه قرن اول هجری در کشورهای اسلامی به حساب می‌آیند و موزهٔ ایران باستان بهترین نمونه‌های آنها را در اختیار دارد.

ظروف سفالین آمل در قرن چهارم ـ در قرن چهارم ناحیهٔ آمل و گرگان مرکز مقاومت ایران بر علیه نفوذ خارجیان شد و خصوصاً در آمل کارگاه‌های زیاد برای کوزه‌گران ساخته شد و طبعاً سبک سفالگری نیز تغییر کرده رو به کمال گذاشت. در کارگاه‌های آمل علاوه بر رنگ‌آمیزی، روی ظروف سفالین را با قلم می‌کندند و به این طریق نقوش گود و برجسته‌ای به وجود می‌آوردند که آن‌ها را شبیه به ظروف فلزی می‌نمود. این مطلب کاملا پیدا است که در قرن چهارم در ایران سعی شده است که از ظروف فلزی تقلید شود.

رنگ ظروف قرن چهارم بیشتر سبز چمنی یا قهوه‌ای است. فرورفتگی و برجستگی پاره‌ای از این ظروف به قدری زیاد است که از دور ممکن است با ظروف فلزی اشتباه شوند.

نمونه‌های ظروف قرن چهارم که سابقاً تحت عنوان «گبری» شناخته می‌شد و امروز به آن‌ها «ظروف آمل» می‌گویند در سایر نقاط ایران مانند ری و گرگان و حتی گروس نیز ساخته می‌شد و نمونه‌های جالبی از آن‌ها در موزهٔ ایران باستان موجود است.

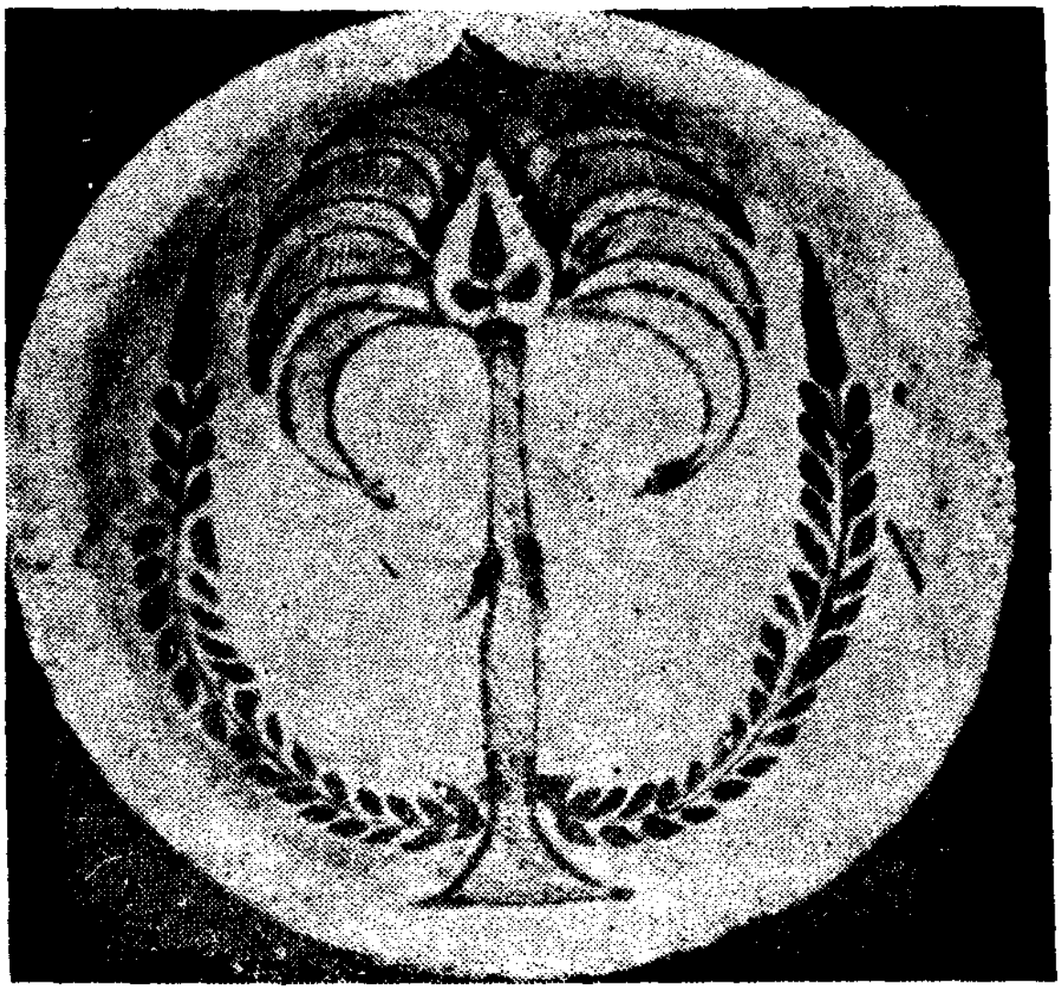


کاسهٔ لعابدار کهربایی، نقش گود - قرن پنجم و ششم هجری (گروس)

در این دوره کشورهای اسلامی در تمام زمینه‌های هنر خصوصاً در هنر سفال‌سازی تحت تأثیر هنر ایران بودند؛ فقط گاهی از حیث نقش اختلاف کوچکی با ظروف ایران پیدا می‌کردند. مثلا ظروف سفالینی که در این دوره در قاهره ساخته شده بیش‌تر نقش انسان و حیوانات را نشان می‌دهد. در ظروف هین دوره در بغداد، نقش خرگوش هم اضافه می‌شود در حالی که کوزه‌گران ایرانی به نقش عقاب ساسانی و اسب سوار علاقهٔ زیادتری نشان می‌دهند.

مراکز مهم سفال‌سازی در حدود قرن چهار و پنج، شهر ری، کاشان، ساوه،

گرگان، بغداد و قاهره بوده است. ولی نفوذ هنر کاشی‌سازی ایران حتی تا نقاط دور دست مانند شمال آفریقا و اسپانیا نیز مشهود است.



سفال لعابدار - قرن سوم یا چهارم هجری

کمی پیش از ورود چنگیز به ایران، هنر کاشی‌سازی در ایران به اعلی درجهٔ کمال خود رسید. در این موقع در کاشان، ری، ساوه، ورامین، زنجان، سلطان‌آباد، بغداد، سامره، موصل، دمشق و قاهره، کارگاه‌های معروفی ساخته شده بود و هنرمندان این کشورها در ایجاد ظروف سفالین زیبا با هم رقابت می‌کردند. در این زمان روابط هنری و تجارتی میان کشورهای اسلامی به قدری زیاد شده بود که هنرمندان به سهولت از هر کشوری به کشور دیگر می‌رفتند و هنر خود را به آن نقاط می‌بردند. بنابراین نباید موجب تعجب گردد که اختلافی در خصوصیات ظروف سفالین ایران با سایر نقاط عالم اسلامی وجود نداشته باشد.

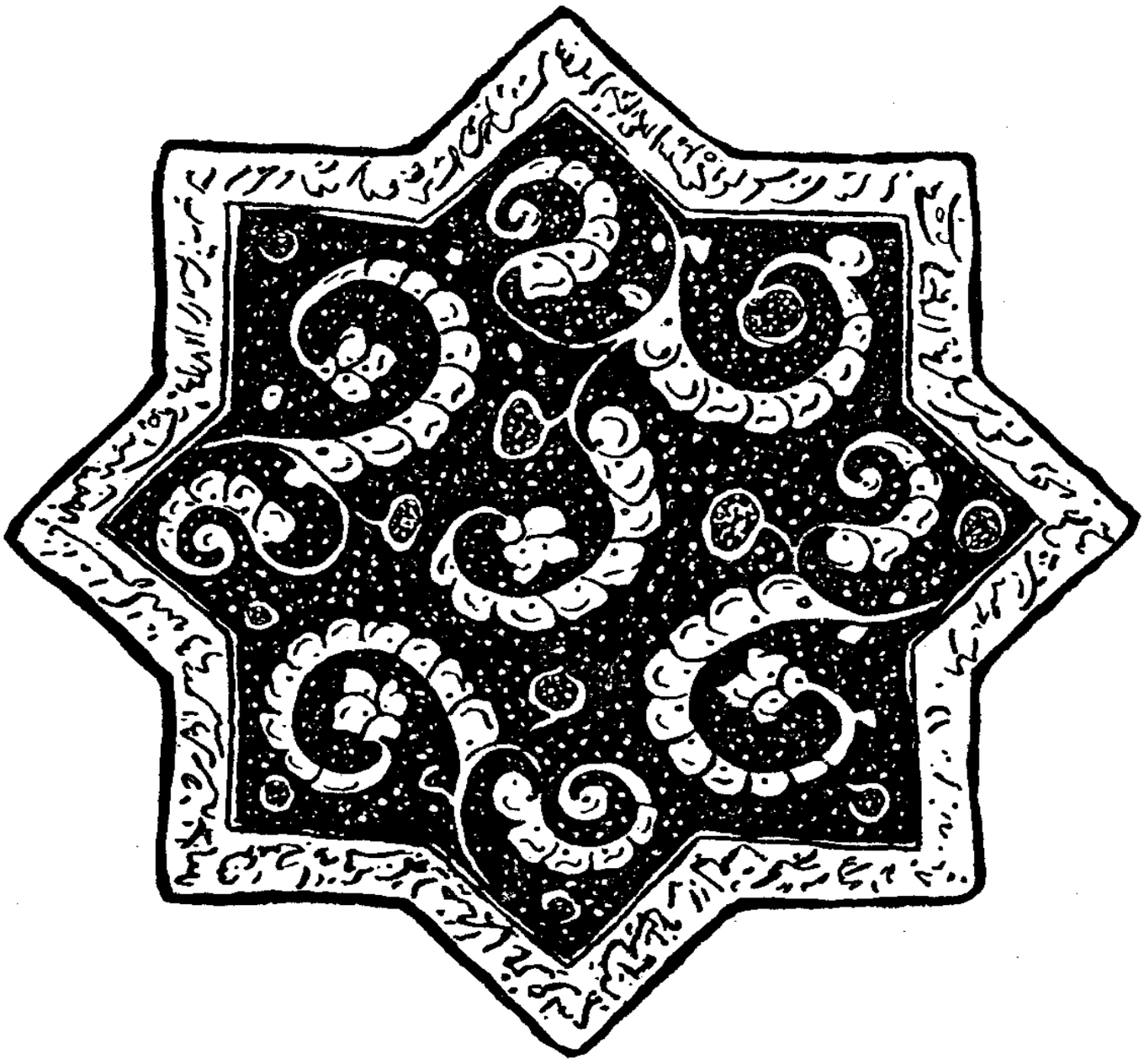
ظروف قرن هفتم میلادی یا ظروف گرگان - بهترین نمونه‌های سفال این دوره یعنی قرن شش و هفت که مقارن با حملهٔ مغول به کشورهای

کاسه - با نقش‌تهای سرخ و سیاه - سفال لعابدار قرن چهارم هجری (دورهٔ سامانی) موزهٔ ایران باستان

اسلامی است. از شهر گرگان به دست آمده است. به همین دلیل ظروف این دوره بیشتر تحت عنوان «ظروف گرگان» شناخته می‌شوند.

در سال‌های ۶۱۶ - ۶۱۷ سلطان محمدخوارزم شاه از برابر چنگیز به نواحی گرگان و اطراف آن فرار کرده بودو چنگیز گفته بود هر کجا که محمد قدم بگذارد با خاک یکسان خواهد شد. مردم گرگان از ترس چنگیز تمام دارایی خود را طبق عادتی که در آن سرزمین وجود دارد و حتی در حال حاضر نیز اعمال می‌شود در خمرهای بزرگ گذاشته و خاک کردند. و خود موقتاً گرگان را ترک کردند تا پس از رفع غائله به آن محل مراجعت کنند. ولی احتمالا وقایع خونین آن زمان مانع برگشتن آن‌ها به گرگان شد و به این طریق ظروف سفالین آن زمان دست نخورده در زیر خاک باقی ماند تا چند سال قبل اتفاقاً تجار عتیقه‌فروش و جویندگان دفینه به آن دست یافتند و موزهٔ ایران باستان در تهران و سایر موزه‌های بزرگ دنیا توانستند قفسه‌های تالارهایشان را به ظروف زرین‌فام زیبای گرگان مزین نمایند.

ظروف قرون شش و هفت یا ظروف معروف به گرگان چند دسته هستند. بعضی تحت عنوان زرین‌فام شناخته می‌شوند، مانند ظروف زرین و سیمین تلاءلؤ مخصوص دارند و در مقابل نور و روشنایی می‌درخشند. این ظروف را می‌توان دنبالهٔ ظروف زرین‌فام ری و کاشان و سامره در قرن سوم دانست. در این صورت باید قبول کرد که این هنر یعنی هنر ساختن ظروف سفالین زرین‌فام از قرن سوم تا قرن ششم راه بسیار زیادی پیموده و هنرمندان قرن ششم گرگان و کاشان رموز فن خود را به خوبی پیدا کرده‌اند. هنر ساختن ظروف زرین‌فام در قرون بعد به کلی فراموش شد و هنرمندان آن فن اسرار خود را همراه خود به گور بردند و حتی در حال حاضر با وجود کوششی که در تقلید و اقتباس ظروف گرگان می‌شود موفق به ایجاد نظایر ظروف قرن هفتم



کاشی کار کاشان (قرن هفتم هجری)

نشده‌اند.

در قرون ششم و هفتم ظروف سفالین به صورت شاهکارهای هنری ساخته می‌شدند نه مانند ظروف معمولی که هر روز برای مصارف خانوادگی به کار می‌رود.با سفال پرندگانی مانند هدهد و طاوس و حیواناتی چون فیل و اسب و یا پرندگان و حیوانات دیگر می‌ساخته‌اند که مانند شاهکارهای هنری در طاقچه‌هایشان قرار می‌دادند. نمونه‌های متعددی از پرندگان و حیوانات از گرگان و کاشان و نقاط دیگر به دست آمده که امروز مایهٔ افتخار موزه‌ها است.

صنعت ظرف‌های دو پوسته نیز در این زمان به وجود آمد و هنوز نیز این سبک در گیلان و مازندران معمول است. نقش این ظروف گاهی مانند دوره‌های قبل هندسی است یا از گل و برگ و پرندگان و حیوانات ترکیب یافته است. نوع دیگری نیز به وجود آمده است که کاملاً تازه است به این ترتیب که در داخل بشقاب‌ها و گاهی حتی در خارج آن‌ها مجلس‌هایی شبیه مجالس معمول در صحیفهٔ کتب نقش می‌نمودند: عشاق در کنار جوی زیر درخت کهنسال، یا نوشیدن شراب در میان گل و سبزه، یا سلطان روی تخت خود در مجالس بزم یا شکار و غیر. این نوع ظروف تحت عنوان ظروف مجلسی شناخته شده‌اند.

ظروف سفالین مینایی در قرن هشتم – در نیمهٔ دوم قرن هفتم و اوایل قرن هشتم در شهرهای کاشان، ری و ساوه، ظروف مینایی به وجود آمد، به این معنی که برخلاف دورهٔ قبل که روی ظروف را با یک رنگ منقوش می‌کردند در این دوره رنگ‌های مختلف در نقش ظروف به کار برده می‌شد و گاهی ورقه‌های طلا نیز ضمن آن رنگ‌ها دیده می‌شد و به همین دلیل تحت عنوان ظروف مینایی شناخته شده‌اند.

ظروف سفالین در دورهٔ تیموری – این طور به نظر می‌رسد که خرابی‌هایی که در دورهٔ تیمور به کشورهای اسلامی وارد آمد باعث شد که هنر سفال‌سازی پیشرفتی حاصل نکند. به هر حال از این دوره اشیاء ناچیزی به دست آمده است. وجود ظروف چینی بدون نقش، و کوششی که برای ساختن نظایر آن‌ها در ایران به کار برده شده نشان می‌دهد که در این دوره سعی شده است که از ظروف چینی تقلید شود ولی سفال‌سازان این دوره موفق به این امر نشده‌اند. ظروف تقلیدی آن زمان تحت عنوان بدل چینی شناخته شده‌اند.

نمونه‌هایی از ظروف سفالین

هنر کاشی‌سازی در قرون هشتم و نهم - مصرف مهم سفال‌های لعابدار یا کاشی در تزیین مساجد است که از قرون هشتم و نهم پیشرفت فوق‌العاده‌ای حاصل کرد. در این زمان صنعت معرق به وجود آمد، به این معنی که سردرهای مساجد و قسمت‌های دیگر آن را با قطعه‌های کوچک کاشی که کنار هم قرار می‌دادند مزین کردند. بهترین نمونه‌های هنر که اکنون به دست ما رسیده درب امام و بقعهٔ هارون ولایت در اصفهان می‌باشد.

ظروف سفالین در دورهٔ صفویه - در دورهٔ صفویه هنرمندانی از چین وارد ایران شدند و هنرمندان ایرانی در کارگاه‌ها سعی کردند ظروف شبیه به ظروف چینی منقوش به وجود آورند و حتی گاهی از «کائولین» که در چین برای ساختن ظروف به کار برده می‌شد نیز استفاده کردند. علاقهٔ شاه عباس به ظروف چینی به قدری زیاد بود که تعداد بیشماری ظروف برای مصرف آرامگاه جد خود شیخ‌صفی در شهر اردبیل به کارگاه‌های چین سفارش داد. قسمتی از این ظروف امروز در موزه‌های شوروی و قسمت دیگر در موزهٔ ایران باستان قرار دارند در حالی که آرامگاه اصلی شیخ‌صفی از آن‌ها محروم مانده است.

هنرمندان عهد صفوی در ابتدا، سعی کردند از ظروف چینی تقلید کنند ولی خیلی زود سبک مخصوصی در اصفهان به وجود آوردند که با وجود شباهت زیاد آن به ظروف چینی کاملاً از آن متمایز می‌گردد. از حیث جنس ظرف و پخت آن تقریباً به پای ظروف اصلی چین می‌رسد ولی از حیث نقش از آن جلو می‌افتد.

در ابتدای عهد صفوی برای تزیین مساجد، مانند دورهٔ قبل از کاشی‌های معرق استفاده شد و لی چون شاه‌عباس عجله داشت که ساختمان‌هایش زودتر به پایان برسد هنرمندان کاشی‌ساز، کاشی هفت رنگ را اختراع کردند که زودتر ساخته می‌شد و کم خرج‌تر بود و بدین طریق صنعت زیبای معرق‌سازی متروک گردید.

صنعت کاشی هفت رنگ در قرون ده و یازده مورد تقلید سازندگان ترک گردید، و بسیاری از مساجد و ابنیهٔ ترک در آن زمان به سبک صفوی مزین به کاشی‌های هفت رنگ شدند.

صنعت سفال‌سازی در قرون ۱۲ و ۱۳ - صنعت سفال به علت رقابت چینی‌های مغرب زمین که به قیمت بسیار کم وارد ایران می‌شدند در قرون ۱۲ و ۱۳ هجری رو به زوال رفت ولی هنر کاشی‌سازی با اختلاف جزیی در رنگ و نقش تا قرن اخیر مورد علاقهٔ ایرانیان بودو کاروانسراها و حمام‌ها و کاخ سلاطین و منازل اعیان همه به کاشی‌های هفت رنگ مزین می‌شدند. در عصر حاضر به علت تغییرات اساسی که در سبک معماری و تزیین آن در مشرق زمین حاصل شده است، هنر کاشی‌سازی به عنوان وسیلهٔ تزیین تقریباً متروک گردیده است.

صندلی سفالین

محل نگهداری موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران ـ تهران

هنرهای دیگر اسلامی

الف - ظروف فلزی و میناکاری روی ظروف در دوره اسلامی

شهرت فوق‌العادهٔ ظروف نقره و طلا یا ظروف نقرهٔ مطلای ایران قدیم بر هیچ کس پوشیده نیست. از عهد شاهنشاهان هخامنشی تا انقراض شاهنشاهی ساسانی، هنرمندان ایرانی نمونه‌های بسیار زیبایی از ظروف فلزی به وجود آورده‌اند که به علت ارزش هنری آن‌ها به تمام نقاط دنیای آن روز به صورت مال‌التجارهٔ قیمتی حمل می‌شده است. به طوری که بسیاری از شاهکارهای هنر ظروف فلزی ایران قدیم که‌امروز در موزه‌های بزرگ دنیا است در خارج از ایران کشف گردیده است.

پس از این که مردم ایران مذهب اسلام را پذیرفتند هنر ساختن ظروف فلزی از ایران به سایر کشورها نفوذ یافت به طوری که در تمام کشورهای اسلامی نیز ظروف نقره و طلا می‌ساختند. با این که داستان بهرام و آزاده قدیمی شده بود باز آن را روی ظروف فلزی اسلامی به صورت برجسته نقش می‌کردند. فقط امیر یا سلطان جای بهرام را گرفته بود و تغییر مختصری در لباس و کلاه شاهزاده داده شده بود اما سایر جزییات کاملاً مانند سابق رسم می‌شد.

منظرهٔ شکار امیر یا مجالس بزم و پذیرایی دربار که در زمان ساسانیان روی ظروف فلزی نقش می‌شد در روی ظروف دورهٔ اسلامی ادامه یافت. اکنون وقتی ظروف فلزی اوایل اسلام را با ظروف دوران ساسانی مقایسه می‌کنیم می‌بینیم که هنر فلزکاری دوران ساسانی بر هنر فلزکاری اوایل اسلام برتری داشته است.

بیشتر ظروف فلزی اسلامی ایران در ناحیهٔ مازندران کشف شده است، شاید علت این باشد که در چند قرن اوایل دوران اسلامی عده‌ای از شاهزادگان ایرانی در ناحیهٔ مازندران تحت عنوان «امرای اسپهبدان» حکومتهایی تشکیل

دادند و چون علاقهٔ زیادی به سابقهٔ تاریخی اجداد خود داشتند ظروف قدیم ساسانی را در خانه‌هایشان حفظ کردند و هنرمندان نیز از آن ظروف تقلید کردند.

آقای دیماند مسئول آثار اسلامی موزهٔ متروپولیتن در صفحهٔ ۱۰۵ کتاب راهنمای صنایع اسلامی از ظرفی نام می‌برد که نام صاحب آن که یکی از امرای گیلان بوده روی آن به خط پهلوی نوشته شده است. شاید مقصود از این ظرف همان جلد آینهٔ نقره‌ای است که در موزه ایران باستان است و روی آن کتیبه‌ای به خط پهلوی نوشته شده است.

روی ظروف فلزی دورهٔ اسلامی که در قفقاز پیدا شده علاوه بر موضوع پرندگان و حیوانات و گل و برگ، کتیبه‌هایی نیز دیده می‌شود.

تصویر مجالسی از امیر روی تخت امارت یا بزم در دربار نظیر آن چه روی ظرفی در موزهٔ ارمیتاژ دیده می‌شود، شباهت زیاد به مجالس روی ظروف سفالین ری دارد. ظرف دیگری با مرغی شبیه به مرغ‌های دوران ساسانی در موزهٔ فردریک برلن است. ظروف فلزی دیگری در کلیسای ژرونا در اسپانیا است که نام خلیفه الحاکم دوم روی آن نوشته شده است.

صنعت جواهرسازی عهد هخامنشی و اشکانی در دوران اسلامی نیز در ایران به پیشرفت خود ادامه داد. یکی از نمونه‌های خوب این صنعت، گوشواره‌ای طلایی است که از ری به دست آمده و اکنون در موزهٔ متروپولیتن محفوظ است، احتمالا در حدود قرن ششم یا هفتم هجری ساخته شده است. در همین موزه انگشتر طلای بسیار زیبایی مزین به خط عربی و فارسی دیده می‌شود که حلقهٔ آن به شکل سر مار ساخته شده است.

در دوران اسلامی نوع دیگری از فلزکاری مرسوم گشت که بیش از انواع دیگر آن مورد پسند واقع شده بود و آن ظروف فلزی مانند هاون و آفتابه لگن و شمعدان برنجی و غیره بود که روی آن را با قلم کنده‌کاری شده و گاهی نیز با نقره به صورت میناکاری نقوشی در آن به وجود آورده بودند.

یکی از این قبیل ظروف که اکنون در موزهٔ ارمیتاژ است کتیبه‌ای به نام محمدبن‌عبدالوحید هراتی مورخ به تاریخ ۵۵۹ دارد و میناکاری آن به وسیلهٔ حاجب مسعودبن‌احمد انجام گرفته است. ظرف برنجی دیگری در موزهٔ لوور

باکتیبه‌ای به نام عثمان‌بن‌سلیمان نخجوانی مورخ به تاریخ ۵۸۶ دیده می‌شود.

در زمان سلجوقیان موصل به صورت مرکز تهیهٔ ظروف برنجی و میناکاری در آمد و محصول آن از شهر دمشق و حلب به کشورهای دوردست فرستاده شد.

آفتابهٔ نقرهٔ میناکاری شده‌ای مورخ به تاریخ ۶۲۳ که به امضای یک هنرمند موصلی است در موزهٔ متروپولتین دیده می‌شود. در همین موزه پایهٔ شمعدان نقرهٔ میناکاری شده‌ای موجود است که به امر سلطان بدرالدین لؤلؤموصلی ساخته شده است.

سبک فلزکاری موصل به کشور مصر و نواحی هم‌جوار نیز نفوذ یافت. در موزه لوور دوستکامی بسیار زیبایی است که نام ملک‌العادل ابوبکر دوم از سلسلهٔ ایوبی مصر و دمشق در آن قید شده است. احتمالا این ظروف در دمشق ساخته شده است. همچنین آفتابه لگنی مورخ به تاریخ ۶۵۷ ساخت دمشق در موزهٔ لوور است.

بعضی از این ظروف در همان زمان‌های قدیم به اروپا برده شده یا به صورت هدیه برای سلاطین اروپایی فرستاده شده است، مانند ظرفی که امروز در تصرف دوک دارنبرک در بروکسل می‌باشد و نام سلطان ایوبی ملک‌صالح نجم‌الدین در روی آن دیده می‌شود. موضوع این ظرف مربوط به وقایع زندگی حضرت عیسی است. شمعدانی که روی آن نیز نقوشی مربوط به زندگی مسیح است در موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس است و نام داودبن‌سلمان موصلی و تاریخ ۶۴۶ روی آن دیده می‌شود.

ظروف فلزی به نام سلاطین یمن – در قرون هفتم و هشتم هجری در قاهره ظروفی به نام سلاطین یمن ساخته شده که پاره‌ای از آن‌ها امروز در موزه‌های مغرب زمین دیده می‌شود.

یک سینی برنجی به نام مؤید داودبن‌یوسف پادشاه یمن که در مصر ساخته شده در موزهٔ متروپولیتن است. سینی دیگری در همان موزه به نام همان پادشاه به دست حسن‌بن‌احمدبن‌حسین موصلی در قاهره ساخته شده است. یک آفتابه‌ای که امروز در موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس است به دست علی‌بن‌حسین‌بن‌محمد موصلی در قاهره برای همان سلطان ساخته شده است.

ظروف نقرهٔ میناکاری شده مصر و سوریه در زمان ممالیک – در زمان سلطنت ممالیک در مصر و سوریه هنر فلزکاری در سوریه فوق‌العاده پیشرفت کرد. گذشته از حلب و دمشق که مراکزی برای ساختن ظروف فلزی بودند شهر قاهره نیز در پیشرفت این هنر سهم زیادی داشت. بیشتر هنرمندان موصلی مرکز کار خود را در قاهره قرار داده بودند و سفارشات سلاطین کشورهای عربی را قبول می‌کردند. بعداً خود مصری‌ها نیز در این صنعت مهارت پیدا کردند. چند ظرف در موزهٔ متروپولیتن موجود است که به این طریق در دمشق یا در قاهره ساخته شده است و به نام مملوک بحری ناصرالدین محمودبن‌قلاون یا درباریان و بستگان او می‌باشد.

هنرمندان مصری بر خلاف هنرمندان موصلی تصویر انسان را روی ظروف فلزی نشان نمی‌دادند.

هنر فلزکاری ایران در عهد صفویه – ظروف نقرهٔ ایران به نقوشی مانند نقوش مینیاتور از قبیل مجالس بزم دربار یا مجالس شکار یا اسب سوار و غیره مزین می‌شد. نمونه‌های متعددی از این ظروف امروز در موزه‌های مغرب زمین و در موزهٔ ایران باستان موجود است. در موزهٔ ایران باستان از این دوره، آفتابه و شمعدان‌های متعدد همچنین لگن و دوستکامی‌های بزرگ از برنج میناکاری شده یا از نقره موجود است که بیشتر آن‌ها کار خراسان است.

احتمال دارد که هنرمندان سوریه و موصل به ایران نیز آمده باشند. مثلا جام برنجی که امروز جزء مجموعهٔ «مور» می‌باشد به دست امامی‌حلبی در سال ۹۴۲ هجری ساخته شده است. ظرف دیگری مورخ به تاریخ ۱۰۱۰ در موزهٔ متروپولیتن به امضای محمود خان است. پس از دورهٔ صفویه اصفهان یکی از مراکز مهم نقره‌کاری و برنج‌کاری دنیای اسلامی شد و بهترین شاهد این مدعا گلدان‌ها، جا سیگاری‌های زیبا، سینی‌های مسی و برنجی، منقل‌ها، شمعدان‌ها و آفتابه لگن‌هایی است که امروز در اصفهان ساخته می‌شود.

ظروف فلزی ونیز – در قرون ده و یازده هجری ونیزی‌ها به تقلیداز هنرمندان شام ظروف فلزی زیبایی ساختند که به آسانی تشخیص داده می‌شوند. کتیبه‌های عربی در آن‌ها کمتر دیده می‌شود ولی یکی از آن‌ها به نام

سازنده آن محمود کردی است.

اسپانیا – هنر فلزکاری اسلامی در اسپانیا نیز رواج داشت. یکی از نمونه‌های آن قندیل مسجد الحمراء است که به دستور سلطان محمود سوم در سال ۱۳۰۵ ساخته شده است. به همین طریق در برنجی کلیسای دوک‌نشین قرطبه و در برنجی کلیسای اسقف‌نشین اشبیلیه نر به سبک آثار فلزی کشورهای اسلامی ساخته شده است.

ب – صنعت شیشه گری اسلامی – ساختن ظروف شیشه‌ای ابتدا در کشور مصر معمول شد. نقوش پاپیروس‌های مصری، کارگاه‌های چندین هزار سال پیش را که در آن کشور ظروف آبگینه می‌ساختند به ما نشان می‌دهد. نظایر همین کارگاه‌ها تا چند سال اخیر در تهران و در سایر شهرهای مشرق زمین دیده می‌شد. ولی هنر شیشه‌سازی خصوصاً در قرون ششم و هفتم در کشورهای اسلامی به حد اعلای کمال خود رسید و بهترین نمونه‌های آن قندیل‌های آبگینه‌ای است که در زمان ممالیک در مصر ساخته می‌شد و در حلب و دمشق و موصل نیز از آن تقلید بسیار شده است. بعضی‌ها بر عکس عقیده دارند که مرکز ساخت این قندیل‌ها شهر حلب و دیگر شهرهای شام بود. به هر حال با این که تا کنون در کشور ایران مرکز مهمی که در آن کارگاه‌های شیشه‌گری معروف وجود داشته باشد پیدا نشده ولی نقش این قندیل‌های آبگینه‌ای کاملا ایرانی است و شباهت زیاد با نقوش ظروف سفالین هم‌دورهٔ خود دارد. اکنون در موزهٔ ایران باستان تنها یک نمونه از این قندیل‌های شیشه‌ای وجود دارد که گویا از آرامگاه شیخ صفی در اردبیل به آن محل انتقال داده شده است. کتیبهٔ روی آن نشان می‌دهد که به نام یکی از امرای شام ساخته شده و معلوم نیست از چه راه به اردبیل آمده است. متأسفانه موزهٔ ایران باستان نیز اطلاع بیشتری راجع به این قندیل ندارد.

در عهد شاه عباس سعی شد شیشه‌هایی نظیر شیشه‌های قرن هفتم ساخته شود ولی فن ساختن شیشه‌های منقوش لعاب‌دار به کلی فراموش شده و اسرار آن از میان رفته بود. به طوری که هنرمندان صفوی ناچار شدند از طریقه‌های معمول در شهر ونیز استفاده نمایند.

گر چه در عهد صفوی نتوانستند شیشه‌های منقوش لعاب‌دار مانند

قندیل‌های عهد صفوی بسازند ولی شیشه‌های سادهٔ آن عهد از حیث رنگ و شکل بسیار زیباست و موزهٔ هنرهای تزیینی در تهران مجموعهٔ بسیار خوبی از آن را دارد.

تعدادی از ظروف به شکل‌های مختلف نیز در دوران اسلامی در ایران و مصر و شام و بین‌النهرین ساخته شده که جنس آنها از کریستال است و آنها را با دست تراشیده و اشکال مختلف به آنها داده‌اند و نمونه‌هایی از آن در موزهٔ ایران باستان و موزه‌های آمریکایی و اروپایی موجود است.

منبت‌کاری اسلامی (مصر)

ج ـ هنر منبت‌کاری ـ

مردم کشورهای اسلامی علاقهٔ بسیار به منبت کاری روی چوب نشان داده‌اند.

در موزه‌های بزرگ دنیای امروز تعداد زیادی در و منبر و رحل و جعبه و اشیاء مختلف چوبی قرار دارد که هر یک به منزلهٔ شاهکاری از این هنر به حساب می‌آید.

پنجره‌های تالارها و سقف اطاق‌ها و صندوق مقابر و محراب‌ها و بسیاری از اشیاء معمولی دیگر با سلیقهٔ خاصی کنده‌کاری شده و به صورت منبت‌های زیبا درآمده‌اند.

منبت‌کاری در مصر ـ قدیمی‌ترین قطعات چوب منبت‌کاری شده امروز در موزه‌های مصر دیده می‌شود که بعضی از آنها در مسجد ابن‌طولون و پاره‌ای در موزهٔ اسلامی قاهره است. منبر زیبایی در مسجد قیروان در شمال آفریقا موجود است که در بغداد ساخته شده و به آن شهر حمل گردیده است.

در دورهٔ خلفای فاطمی در مصر هنر منبت کاری به اعلی درجهٔ ترقی خود رسید و یکی از نمونه‌های خوب آن یکی از درهای مسجد الازهر است که اکنون در موزهٔ اسلامی قاهره می‌باشد و نام خلیفهٔ فاطمی الحاکم روی آن دیده می‌شود.

در دوران سلاطین ایوبی نیز صنعت منبت‌کاری در مصر پیشرفت زیادی کرد. نمونه‌های آن که امروز در موزه‌های مغرب‌زمین یا در موزه‌های شهر قاهره موجودند: کتیبه‌ای از امام شفیع در قاهره مورخ به سال ۵۷۴ هجری، هشت کتیبه از زوجهٔ سلطان العادل مورخ به تاریخ ۶۰۸ هجری و چهار قطعه کتیبه مربوط به آرامگاه امیر طالب مورخ به سال ۶۱۳ هجری که سه قطعهٔ آن در موزهٔ قاهره و یک قطعهٔ آن در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت می‌باشد.

تعداد درها و سایر اشیاء چوبی منبت‌کاری شده در عهد سلاطین ممالیک مصر بسیار زیاد است. در قرن هشتم منبت‌کاری در مصر به حد اعلای ترقی خود رسید. متأسفانه در قرن نهم تدریجاً این صنعت رو به زوال گذاشت و ترصیع عاج و استخوان شتر روی چوب نیز نتوانست از زوال آن جلوگیری نماید.

منبت‌کاری دوران سلجوقی در آسیای صغیر ـ در قرون پنجم و ششم در آسیای صغیر حکام سلجوقی، هنر منبت‌کاری را تشویق کردند، از آن زمان قطعات منبت‌کاری شدهٔ بسیار زیبایی به دست ما رسیده است. شاید یکی از زیباترین نمونه‌های این هنر در آسیای صغیر منبری باشد که در مسجد علاءالدین در شهر قونیه موجود است و مورخ به تاریخ ۵۵۰ می‌باشد. در زیبای دیگری از آن دوره اکنون در موزهٔ شهر اسلامبول است. نمونه‌های دیگر این صنعت در آسیای صغیر عبارتند از: صندوق قبری متعلق به آرامگاه سید محمود حیرانی در آق‌شهر، دری در موزهٔ فردریک در برلن و در دیگری که سابقاً در مسجد آنقره بوده ولی اکنون در موزهٔ اسلامبول است.

منبت‌کاری در ایران و ترکستان غربی و افغانستان ـ یکی از درهای چوبی متعلق به کاخی از سلطان محمودغزنوی اکنون در موزهٔ اکبرآباد است که با نقوش هندسی و خیالی مزین گردیده و شاید بتوان شباهتی میان نقوش آن در و مقصورهٔ مسجد قیروان که از عهد خلفای فاطمی است یافت.

رحلی از چوب منبت‌کاری شده در موزهٔ متروپولیتن موجود است که به منزلهٔ شاهکاری از این هنر محسوب می‌گردد و مورخ به قرن هشتم هجری است. سبک کار روی این رحل کاملاً شبیه به منبت‌های ایران است ولی در ترکستان غربی به‌دست آمده و احتمال دارد که صنعتگری ایرانی آن را برای سلاطین آن سامان ساخته شد. نام دوازده امام و نام سازندهٔ رحل ـ حسن ابن سلیمان اصفهانی ـ و تاریخ ماه ذی‌الحجه ۷۶۱ روی آن دیده می‌شود.

در قرن هشتم در سمرقند برای گور امیر درهای منبت زیبایی به دست هنرمندان اصفهان ساخته شده و یکی از کارهای معروفی که اکنون در آن شهر باقی است در مسجد شاه زنده و در مدرسهٔ حضرت خواجه احمد می‌باشد.

در موزهٔ ایران باستان چندین در متعلق به قرون چهارم تا ششم هجری به معرض نمایش گذاشته شده که همگی با کتیبه‌هایی به خط عربی مزین‌اند و بیشتر آنها از ناحیهٔ مازندران به دست آمده است. ولی بیشتر درهای چوبی ایران از میان رفته و تعدادی از آنها در خارج از ایران زینت بخش موزه‌های جهان است. از قرن هشتم منبری در موزهٔ ایران باستان موجود است که از مسجدی در حوالی شیراز به دست آمده و به منزلهٔ یکی از شاهکارهای این هنر محسوب می‌شود.

در عهد صفویه چنین معمول شد که علاوه بر منبت‌کاری روی چوب، نقاشی روی چوب نیز ـ شاید به تقلید از لاک‌کاری چینی ـ معمول شد، بدین ترتیب که روی چوب را به صورت برجسته یا صاف نقوشی به سبک رضا عباسی و شاگردانش ترسیم می‌کردند و این نقوش را با لاک تزیین می‌کردند.

درهای چوبی لاک‌کاری شده اساس صنعت قلمدان سازی و جعبه سازی در ایران است. این سبک تا دو قرن اخیر در ایران معمول بود و گذشته از درهایی از این قبیل که به خارج ایران برده شده (مانند در موزهٔ فردریک در برلن) تعداد زیادی از این درها امروز هنوز در کشور ما موجود است که به علت منع خروج آنها، در مغازه‌های عتیقه فروشان حفظ می‌شود و روزی احتمالاً به موزه‌های این کشور انتقال خواهد یافت.

د ـ قالی ـ قالی بافی بیشتر از تمام رشته‌های هنری اختصاص به ایران دارد. قالی‌های ایران شهرت جهانی دارد. قالی بافی اصولاً کار معمولی زنان

صحرا گرد است که درون خیمه‌های خود و روی اسب‌هایشان را با آن مفروش می‌نمایند. ضمناً برای روی پشتی و خورجین و روپوش اسب و تزیین دیواره‌های خیمه و بسیاری موارد دیگر نیز از قالی استفاده می‌کنند.

قدیم‌ترین بافته از نوع قالی گلیمی است که در عهد هخامنشی از ایران به روسیه برده شده و چند سال پیش در محلی به نام *پازیریک* کشف شده است. نقش فرش پازیریک مرکب از تصویر انسان - احتمالاً زن‌هایی که چیزی شبیه به تاج بر سر دارند - و حیوانات مانند اسب و بز کوهی، و نقوش گل و برگ و خطوط هندسی و اسب سوار و غیره می‌باشد. نظیر این نقوش هنوز روی گلیم‌های ترکمن و چادر شب‌های قاسم‌آباد گیلان دیده می‌شود و نشان می‌دهد که این سنت هنوز میان ایرانیان ادامه دارد. متأسفانه نمونهٔ دیگری از قالی یا گلیم عهد هخامنشی و سلسله‌های بعد از آن در دست نیست ولی عموم نویسندگان قدیم از قالی‌های معروف ساسانی در طاق کسری صحبت کرده‌اند و در نقوش برجستهٔ روی سنگ و ظروف فلزی قدیم ایران نیز نقش قالی غالباً دیده می‌شود. این طور به نظر می‌رسد که قالی به معنای امروزی که گذشته از تار و پود، دارای گره‌های اضافی باشد و به این طریق از گلیم متمایز گردد از عهد صفویه در ایران مرسوم شده باشد.

زیباترین قالی‌های صفوی که در عهد شاه طهماسب اول بافته شده، قالی بزرگی است که در آرامگاه شیخ صفی بود و امروز در موزهٔ هنرهای ظریفهٔ ویکتوریا و البرت می‌باشد. نام سازندهٔ این قالی یا سفارش دهندهٔ آن «مقصود کاشانی» در روی آن قید شده است. این قالی با نقوش گل و بلبل تزیین گردیده است. قالی دیگری با نقش چهارخانه از عهد شاه طهماسب در موزهٔ متروپولیتن موجود است. قالی سجاده دیگری که احتمالاً از همان زمان است نیز در موزهٔ نامبرده محفوظ است. تعداد قالی‌های معروفی که در موزه‌های مختلف مغرب زمین موجودند بسیار زیاد است به طوری که نیمی از یک مجلد از کتاب پوپ منحصر به نقش قسمتی از آن قالی‌هاست.

در موزهٔ ایران باستان فقط دو قالیچه از قرن یازدهم بافت تبریز و یک قالیچهٔ سجاده متعلق به همان قرن و یک قالیچهٔ زربفت و یک قالیچهٔ ابریشمی از عهد شاه‌عباس موجود است که از حیث ارزش هنری به پایهٔ بزرگترین

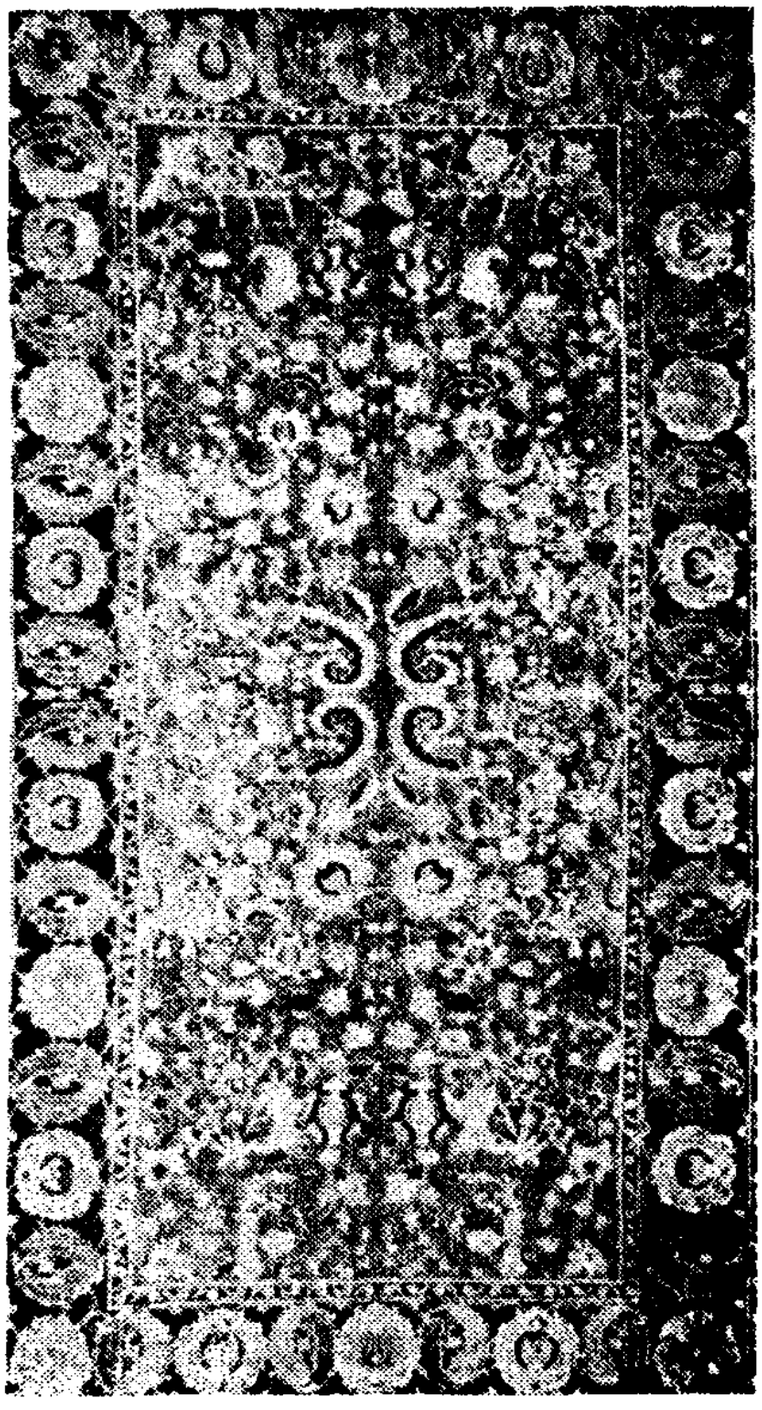
شاهکارهایی که در موزه‌های مغرب زمین‌اند نمی‌رسد.

قالی‌های ابریشمی زربفت برای دربار سلاطین یا تقدیم به سفرا یا پادشاهان خارجی بافته می‌شد. مثلاً به مناسبت تاجگذاری سلطان سلیم دوم، سفیر ایران در قسطنطنیه بیست قالیچهٔ ابریشمی زربفت تقدیم نمود. مراکز معروف تهیهٔ قالی شهرهای تبریز، اصفهان، جوشقان، مشهد، کرمان، کردستان و کاشان می‌باشند.

در زمان اکبرشاه عده‌ای از متخصصین قالی از ایران به دهلی رفتند و در آنجا سبک مخصوصی به وجود آمد که مخلوطی از نقوش هند و ایران بود.

از حیث نقوش قالی‌ها به چند دسته تقسیم می‌شوند:

مزین به نقش ترنج.



قالی طرح گل و بته «بوستانی» نیمهٔ اول قرن یازدهم

ترنج ممکن است فقط در مرکز قالیچه باشد یا چندین ترنج در یک قالیچه وجود داشته باشد؛ مزین به نقش گل و برگ. بیشتر این نوع قالی‌ها در اصفهان بافته می‌شدند و مورد پسند خارجیان بودند. در تابلوهایی از قرن ۱۷ که در اروپا کشیده شده نقش چنین قالی‌هایی از ایران نشان داده شده است.

«*الئاریوس*» که در سال ۱۶۳۷ به ایران مسافرت کرد اظهار می‌دارد که هرات مرکز ساخت قالی‌های منقوش به نقوش شاخ و برگ و گل است. نقش این نوع قالی‌ها به نام نقش «باغی» معروف است.

قالی موزهٔ متروپولیتن که از آرامگاه شیخ صفی به دست آمده دارای نقش حیوانات مانند آهو و بز کوهی و شیر و گاو و دیگر حیوانات شکار می‌باشد. روی بعضی از قالی‌ها گاهی نقش ظروف دیده می‌شود. قالیچه‌های سجاده نقش محراب و قندیل را نشان می‌دهد، که برای نماز خواندن به کار می‌رود و بالاخره بعضی از قالیچه‌های ابریشمی برای پوشاندن روی قبرها به کار می‌رفته‌اند.

صنعت قالی‌بافی ایران کشورهای همجوار خود را تحت تأثیر قرار داد. در هند و ترکیه و هرات و قفقاز و شام و مصر نیز صنعت قالی بافی رواج داشت. نقوش این قالی‌ها متفاوت از نقوش قالی‌های ایرانی بوده است ولی از ایام قدیم قالی‌های ایران به عنوان بهترین قالی‌های عالم اسلامی شناخته شده‌اند.

هـ ـ پارچه ـ شهرت پارچه‌های ابریشمی یا زری‌های ساسانی در ایام قدیم به قدری زیاد بود که در تمام نقاط عالم خریدار داشت. بسیاری از زری‌های ایران در همان ایام قدیم به مغرب‌زمین برده شده و اکنون در خزاین کلیساها یا موزه‌های اروپا حفظ می‌شود. در اوایل اسلام بافندگان مصری با زری‌باف‌های ایران رقابت می‌کردند، هنر بافندگی مصر بیش و کم تحت تأثیر نقوش زری ایران قرار گرفت.

در زمان ساسانیان نقوش زری بیشتر از نقش عقاب و اژدها و شیر و مرغ و سیمرغ و سایر حیوانات تشکیل شده بود. در دورهٔ اسلامی کتیبه‌هایی مرکب از سوره‌های قرآن یا مطالب مربوط به موضوعی که زری برای آن ساخته شده بود به آن نقوش اضافه کردند. زری‌هایی که چند سال قبل در ری در داخل قبور پیدا شد و متعلق به عهد دیالمه بود نقوش انسانی را نشان می‌دهد که بال دارد و روی عقاب‌هایی سوار است و به آسمان می‌رود.

هنر زری‌بافی در ایران، در زمان صفویه فوق‌العاده پیشرفت کرد و از حیث جنس زری و نقوش به حد کمال خود رسید. در کتاب بررسی صنایع ایران تألیف پروفسور پوپ، تصاویر بسیار زیادی از این زری‌ها که امروز در موزه‌های مغرب‌زمین یا کلکسیون‌های خصوصی موجود است به چاپ رسیده است. متأسفانه در حال حاضر در ایران نمی‌توان نمونه‌هایی از زری قدیم پیدا کرده، زیرا زری‌های قدیم ایران غالباً به خارج از ایران منتقل شده است،

چنانکه حتی موزهٔ هنرهای تزیینی در تهران اخیراً تعداد مختصری زری قدیم ایران را از کشورهای آمریکایی و اروپایی خریداری کرده و در قفسه‌های خود به نمایش گذاشته است. البته تعداد آن ناچیز است و طبعاً از شاهکارهای زری قدیم در میان آنها پیدا نمی‌شود.

لباس سلاطین و عموم درباریان زمان صفوی و بانوانشان و پرده‌ها و روی لحافی‌ها و روکرسی‌ها و مخده‌ها و متکاها همه از زری بود. کارگاه‌های متعدد در تمام شهرهای ایران و خصوصاً یزد و اصفهان دایر بود. شهر کاشان در بافتن مخمل شهرت داشت.

نقش‌های روی زری بیشتر نقوشی شبیه به صفحه‌های مینیاتور بوده است که اشخاص و باغ و مناظر را با قرینه‌سازی در روی آن می‌بافتند و یا مجالس بزمی نظیر داستان لیلی و مجنون را از خمسهٔ نظامی تقلید می‌کردند. به علاوه ابریشم ایران در قرون ده و یازده شهرت فوق‌العاده‌ای یافته بود و فرانسوی‌ها و ایتالیایی‌ها خریدار آن بودند.

پس از عهد صفویه به علت ناامنی و عدم ثبات اوضاع اقتصادی کارگاه‌های زری‌بافی بسته شد و صنعت بافندگی زری تا حدی فراموش شد. در قرون دوازده و سیزده هجری زری‌های ماشینی «ونیز» و «لیون» با قیمت‌های بسیار ارزان توانستند راه خود را در دربار سلاطین و غالب خانه‌ها از اعیان تا طبقه متوسط باز کنند.

خلاصه

در معماری، مسلمین ابتدا متوجه ساختمان مساجد شدند که عمده‌ترین محل اجتماع نمازگزاران بود. بنای مساجد اولیه طبق احتیاج نمازگزاران عبارت بود از: محلی که آب برای شستشوی پیش از نماز در اختیار نمازگزاران قرار می‌داد یعنی حوض یا حوضچه‌ای صفه‌ای سایه‌دار که مسلمین را از آفتاب سوزان صحرای عربستان حفاظت کند و مکانی برای عبادت رو به قبله به آنها بدهد. بنابراین مساجد طرح عربی عبارت بودند از صفه‌ای سرپوشیده موازی با دیوار جنوبی بنا و شاید به تقلید از خانه پیغمبر که اولین محل عبادت مسلمین بود.

در عهد اموی معماری ملل تابعه نظر مسلمین را جلب کرد. معماران دوران خلافت بنی‌امیه مساجد خود را با در نظر گرفتن امکانات عبادت و با استفاده از معماری بیزانس بنا نهادند و غالباً کلیساهای واقع در متصرفات خود را به صورت مسجد در آوردند. در عهد عباسیان بناهای مذهبی با توجه به معماری ساسانیان در ایران ساخته می‌شد. کامل‌ترین نوع مساجد ایرانی اسلامی مسجد چهار ایوانی است با گنبد مرکزی و مناره یا مناره‌ها. گنبد عنصر اصلی معماری ساسانی بوده است و غالباً بر روی چهار پایه‌ای که به وسیله چهار قوس به هم متصل می‌گردید بنا می‌شده است. این نوع بنا به چهار طاقی معروف است. در ابنیهٔ مذهبی ساسانی چهارطاقی قسمت اصلی بنا را تشکیل می‌داد؛ مثلاً در معابد در مرکز معبد قرار می‌گرفت. ایرانیان این چهارطاقی را به طرف دیوار جنوبی راندند و به جای آتشگاه‌های ساسانی در آن محراب ساختند و ساختمان گنبد را نیز تکمیل نمودند. این چهارطاقی از سه طرف باز بود و فضای واقع در زیر گنبد را رواق می‌نامیدند. بعدها شاید به علت کثرت نمازگزاران و یا شاید به علت اینکه تقلید از معماری قدیم ایران را به کمال رسانند علاوه بر تالارهای ستون‌دار، ایوان‌هایی با طاق‌های گهواره‌ای به اطراف صحن افزودند. این تالارها و ایوان‌ها به شبستان معروف است.

تزیین مساجد اسلامی ابتدا به وسیلهٔ حجاری سر ستون‌ها و ستون‌ها و گچ‌بری محراب‌ها انجام می‌شد. گاه طرز قرار دادن آجرها خود وسیلهٔ ساده اما بسیار زیبایی بود برای تزیین نما یا نماهای خارجی. کم‌کم کاشی‌های رنگین وسیلهٔ عمدهٔ تزیین در ابنیه و مساجد اسلامی گردید. مقرنس‌کاری زیر هلال طاق‌ها و گنبدها، نیز کتیبه‌های عظیم به خط کوفی و نسخ، تزیین مساجد اسلامی را به کمال رساند. به علت تحریم ترسیم نقوش انسان و حیوان مسلمین طرح‌های تزیینی و خیالی گل و گیاه و اشکال هندسی و گردش موزون خطوط را ترجیح دادند و ترکیب اسلیمی‌ها و ختایی‌ها را بهترین وسایل تزیین خانه خدا یافتند. در غرب متصرفات اسلامی این نقوش غالباً مشبک و طوماروار است. در شرق و مخصوصاً در ایران که اساس طرح‌های تزیینی را در عهد ساسانی پی ریخته است این طرح‌ها بیشتر تجریدی و تزیینی است.

در نقاشی، مسلمین به نقوش تجریدی و تذهیب اکتفا نکردند بلکه ضمن

تصویر کتب خطی (مینیاتور و تشعیر) به نقوش انسان و حیوان و طیور پرداختند. چون مینیاتور برای مصور ساختن کتب به کار می‌رفت نقاشان اسلامی و ایرانی در انتخاب موضوع مقید به مضامین کتب بودند. اما کم‌کم صورتگران از قید کتابت آزاد شدند و به ساختن تصاویر سلاطین و بزرگان و تابلوهای مستقل پرداختند. سبک نقاشی اسلامی متأثر از عوامل زیر است: سبک نقاشی مانویه؛ سنن ساسانی در جزییات و طرح‌های تجریدی و تزیینی؛ نقاشی مسیحیان نسطوری روم شرقی؛ عوامل هنرچینی (به علت سلطهٔ مغول که در دو نوبت انجام گرفت) و عوامل محلی کشورهای تابعه.

مسلمین و مخصوصاً ایرانیان که سهم عمده‌ای در هنر اسلامی داشتند در هنرهای دیگر از سفالگری و کاشی‌سازی، بافتن پارچه‌های ابریشمی، قالی‌بافی، منبت‌کاری و شیشه‌گری نیز مهارت یافتند. نقوش اصلی این آثار نیز ترکیبات اسلیمی و ختایی و گاه نقش انسان و حیوان بود. به طور کلی مشابهتی میان کلیهٔ این آثار از نظر نقش دیده می‌شد.

به طور خلاصه هنر اسلامی هنر نقش مطلق است. هنری است تجریدی و تزیینی نه هنر نمایش طبیعی اشیاء. طراحان ایرانی مخصوصاً بیش از هنرمندان کشورهای دیگر در تعبیه «طرح‌های پیچیده که به هم انداختن و هموار کردن آنها مستلزم چیره‌دستی و قدرت تخیل است مهارت داشتند، و در عین حال در تبدیل اشکال به ساده‌ترین صورت، استادی نشان می‌دادند.»[1]

۱ - شاهکارهای هنر ایران، پروفسور پوپ، ترجمهٔ دکتر پرویز خانلری، ص ۳.

منابع و مآخذ

منابع فارسی

۱) تاریخ صنایع اروپا در قرون وسطی، دکتر عیسی بهنام

۲) تمدن ایرانی چند تن از خاورشناسان،
ترجمهٔ دکتر عیسی بهنام

۳) مشرق زمین گاهوارهٔ تمدن ـ «هند و همسایگانش»، ویل دورانت
ترجمهٔ مهرداد مهرین

۴) مشرق‌زمین گاهوارهٔ تمدن ـ «چین و ژاپن»، ویل دورانت،
ترجمهٔ آریان پور

۵) تاریخ تمدن غرب و مبانی آن در شرق،کرین برینتون ـ
جان کریستوفر ـ ربرت‌لی وولف، ترجمهٔ پرویز داریوش

۶) شاهکارهای هنر ایران، پوپ، ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری

۷) راهنمای صنایع اسلامی م ـ س دیماند، ترجمهٔ دکتر عبدالله فریار

۸) تاریخ صنایع ایران، ج. کریستی ویلسون، ترجمهٔ دکتر عبدالله فریار

۹) سیر تمدن رالف لینتون، ترجمهٔ پرویز مرزبان

منابع عربی

۱) التصویر فی‌الاسلام عندالفرس دکتر زکی محمدحسن

۲) محاسن الاصفهان المافروخی

منابع انگلیسی

1) Art through the Ages و Helen gardener

2) the Arts and Man و Stites

3) the way of zen و Alen W.Watts

4) Persian Painting و Bazil gray

5) A Survey of Persian Art ، Pope
6) Islamic Encyelopedia ، (Leiden)
7) Japan : A Shotr Cultural History ، Sansom
8) A short History of Chinese Civilzation ، R. Wilhelm
9) The Civilzation of India ، Grousset ، translated by C. A. Phillips
10) The Indians of Americas ، Collier
11) South American Areheology ، T. Joyce
12) Medieval American Art ، Keleman
13) The Incas of Peru ، Markham

منابع فرانسه

1) Pour Comprendre L'Art Musulman ، p. Ricard
2) Les Tulunides ، M. H. Zaky
3) Manuel d'Art Musulman ، Marcais
4) Manuel d'Art Musulman ، Gaston Migeon

منابع آلمانی

1) Die Qubbat at Skhra (Det Islam II) ، E. Herzfeld
2) Die Ausgra Bungen von Samarra I - III ، E. Herzfeld