بخش پنجم

# دنیای غیر اروپایی

هنرهای دنیای غیر اروپایی، انواع گوناگون اندیشه‌ها و شکلهای مربوط به گذشته‌های دور و ملتهای دور از اروپا را که در اثر پیشرفتهای تکنولوژی سدهٔ بیستم به همسایگان دیوار به دیوار اروپا و آمریکا تبدیل شده‌اند، شامل می‌شود. چون تلاقی تأثیرات باعث تحول در شکلهای سنتی و سابقاً منزویِ هنر شده است، هنر سدهٔ بیستم از قالب اروپایی خود خارج شده و به هنری بین‌المللی تبدیل شده است.

از میان هنرهای دنیای غیر اروپایی، هنرهای اسلامی را در فصل هفتم بررسی کردیم. پیکر تناور هنرهای باقیمانده از این میان را می‌توان به **هنر شرقی** و **هنر «جهان سوم»** تقسیم کرد. هنر شرقی، شامل آسیای جنوب‌شرقی، چین، و ژاپن و هنر جهان سوم شامل هنرهای قبیله‌ای سرخپوستان آمریکای شمالی و جنوبی، افریقا، و اقیانوسیه می‌شود.

کهنترین آثار هنری به دست آمده از تمدنهای شرقی در هند، چین، و ژاپن به دوران دیرینه‌سنگی و نوسنگی متعلق هستند. آیین بودا، شاخص مشترك هنرهای متأخر این کشورهای مختلف بود، گرچه در هر کشوری یك یا چندین سبك مشخص شکل گرفت و رشد یافت. پیکرتراشی هندی، از همان آغاز با نیروی تپنده‌ای در شبیه‌سازی از اندام زنده مشخص شده است. نخستین اشیای مفرغی به‌دست آمده از چین بازتابی از مهارت فنی فوق‌العادهٔ هنرمندان آن سرزمین در استفاده از موضوعات تزیینیِ فوق‌العاده نمادین و گاه انتزاعی است. در دوران سلسله‌های بعدی، در پیکرتراشی و مخصوصاً در نقاشی، جزییات دقیقاً مشاهده شده، به گونه‌ای تغزلی نمایانده شده‌اند و تصویر ماندگاری از طبیعت پدید می‌آورند. هنر ژاپنی، علیرغم امواج مکرر تأثیرات بیگانه، مخصوصاً از جانب چین، مصرّانه به سنتهای بومی بازمی‌گردد. نقاشی، و مخصوصاً معماری، در برابر رابطهٔ بین طرحهای تزیینی و شکلهای طبیعی، حساسیت خاصی از خود بروز می‌دهند.

در مکزیك، آمریکای مرکزی، و منطقهٔ آند در آمریکای جنوبی، پیش از کشف این قاره توسط کریستوف کلمب، ملتهای بسیار فرهیخته‌ای با بهره‌گیری از تکنولوژی عصر سنگ، مجموعه‌های بزرگی به عنوان پرستشگاه برپا داشتند که سراسرشان را با نقشهای برجسته تزیین کرده بودند و در فنون بافندگی و سفالگری نیز مهارت فوق‌العاده‌ای داشتند. در حدود سال ۵۰۰ میلادی، سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، آرام‌آرام به صورت اجتماعات کشاورزی درآمدند و ساکن شدند. برخی قبایل، مانند **قبیلهٔ پوئبلو**، در سده‌های یازدهم، دوازدهم، و سیزدهم، توانستند دولتهای بسیار پیشرفته‌ای تشکیل دهند. هنرهای سبك‌یافتهٔ ایشان، بازتابی از شناخت فوق‌العادهٔ خصوصیات تزیینیِ طرح انتزاعی هستند.

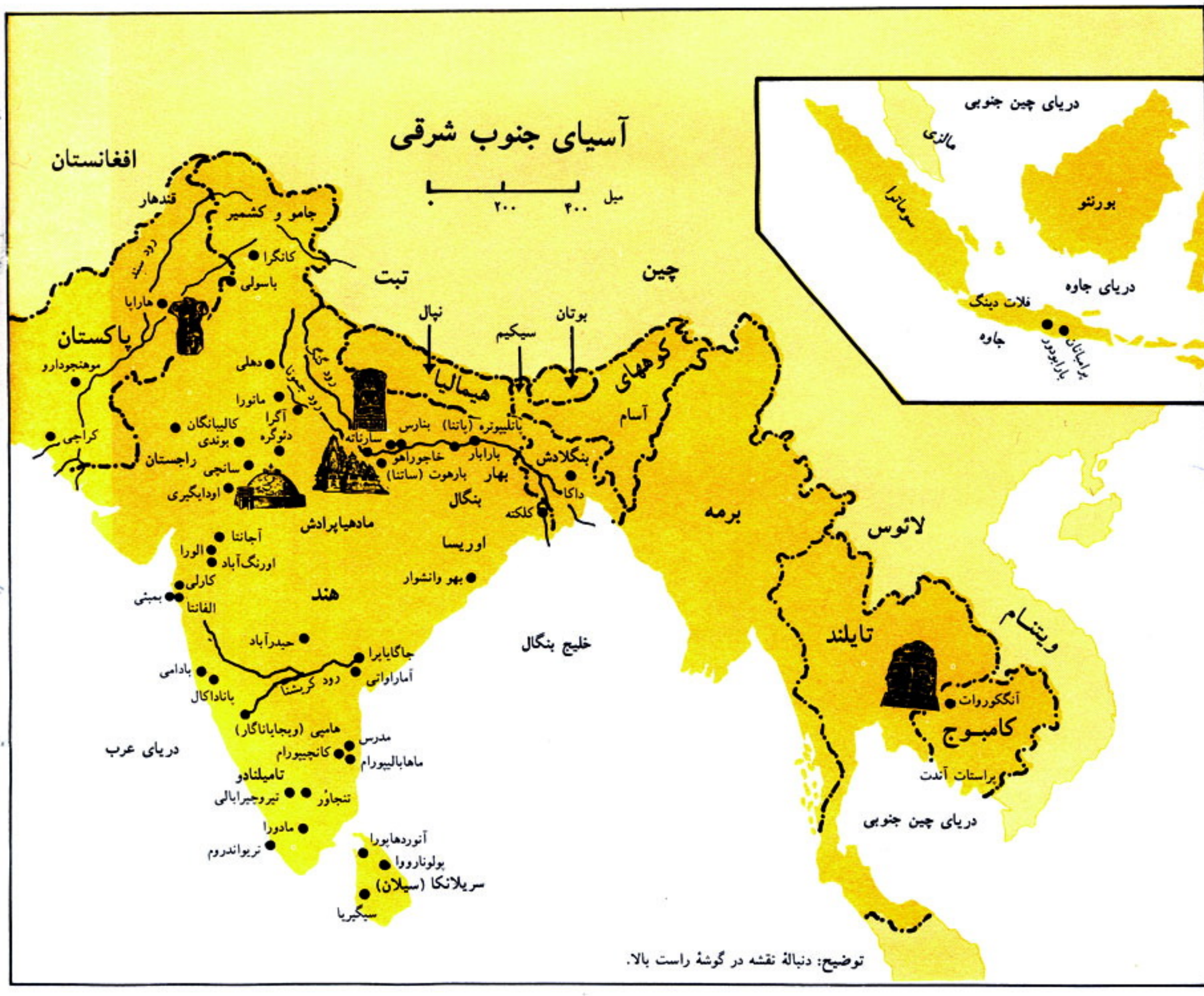
ملتهای بومی افریقا و جزایر دریای جنوب، هنری متمایز و منفرد پدید آوردند تا آنکه اروپاییان یا آن را تغییر دادند یا از حرکت و تحول بازداشتند. این هنر از لحاظ فنی یا زیبایی شناختی نه فقط خام نیست، بلکه از لحاظ نمایش تصاویر مفهومی به جای تصاویر ناتورالیستی، بسیار پیشرفته نیز هست. شکلهای موزون و انتزاعی این هنر، از سرچشمه‌های الهامبخش بسیاری از هنرمندان بزرگ و نوآور روزگار ما بوده‌اند. از سدهٔ هفدهم به بعد، هنر دنیای غیر اروپایی، خود را در غرب، همواره با تأثیری به‌مراتب نیرومندتر نمایانده است و همواره مورد احترام و تأیید واقع شده است. نخستین علاقهٔ غربیان به‌خصوصیات سطحی تزیینکاری چینی بود که در اثر غرابت و تابلوگونگیش در غرب رواج یافت. در سدهٔ هیجدهم، کالاهای وارداتی از چین، یك واژهٔ تازه برای ظروف روی میز به غربیها آموخت ــ و آن «چینی» بود که خیلی زود جانشین بشقاب فلزی شد. سدهٔ نوزدهم شاهد رونق گراوور و لوحهٔ ژاپنی و تأثیر شدید آن بر هنرمند و تزیینکار بود؛ ما این تأثیر را در امپرسیونیسم و هنرنوین دیده‌ایم. هنر گوگن، شیوه‌ها و رنگهای تزیینی برگرفته از اقیانوسیه را به عرصهٔ هنر نوین آورد؛ و در سال ۱۹۰۵ پیکرتراشی افریقایی که در پاریس به نمایش گذاشته شده بود توجه فووها را به خود جلب کرد. ما تأثیر بی‌چون و چرای هنر غیر اروپایی بر نسل پیکاسو در اوائل سدهٔ بیستم را دیده‌ایم. هنرمند نوین، همچنان که پذیرفت دنیای بصری را به ساختمانهایی تجزیه کند که تشابه اندکی به آن دارند، توانست دریابد که چنین تجزیه‌ای، مخصوصاً در هنر افریقایی و اقیانوسیه‌ای، از مدتها پیش عملاً صورت گرفته بوده است. وجه مشترك هندسی طرح دوبعدی و سه‌بعدی، در اینجا با ابتکار و ظرافت چشمگیری نشان داده شد و گنجینهٔ عظیم جدیدی از واژگان شکلهای بیگانه برای دنیای غرب، درست در لحظه‌ای که هنرمند غربی با روحی بیقرار، از سنتهای خویش می‌گسست در اختیار وی قرار گرفت.

روشن است که هنر ملتهای غیر اروپایی، به اتکای الهامبخشی و بی‌مانندیش، از جمله نیروهای بزرگی بود که در طی دو سدهٔ گذشته در تبدیل هنر دنیای غربی به یك هنر حقیقتاً جهانی مؤثر افتاده‌اند.

یك تندیس چوبی متعلق به قبیلهٔ ماثوری، به نام رئیس پوکائی، که ترکیبی است از شکلهای برجسته و جسیم با نقش و نگارهای ظریف هندسی در سطح.

فصل هجدهم

# هنرِ هند




توضیح: دنبالهٔ نقشه در گوشهٔ راست بالا.

تیم‌تنهٔ هاراپا
حدود ۳۰۰ ق. م.
حدود ۲۰۰۰
حدود ۱۸۰۰
تمدن درهٔ رود سند
آریاییان
هجوم
بودای نشسته، قندهار
آغاز سیطرهٔ هند بر سریلانکا (سیلان)
تکوین اوپانیشادها
(۸۰۰ـ۶۰۰)
سرستون،
معبد آشوکا
۳۰
پ. م.
ق. م
۷۰
۱۸۵
۳۲۲
۱۵۰۰
دورهٔ
کوشان
دورهٔ آندهرا
دورهٔ شونکا
دورهٔ ماوریا
(آشوکا)
استوپای بزرگ، سانچی
تولد بودا ساکیام نی
(حدود ۵۶۳ ق. م.)
استوپا، بارابودور (جاوه)
مهاجرتهای هندیان به برمه،
کامبوج، جاوه، تایلند، سوماترا
معابد غاری بادامی
حدود ۶۰۰
حدود ۷۵۰
۸۴۶
دورهٔ گوپتا (هند شمالی)
دورهٔ چالوکیه (هند مرکزی)
سلسله‌های
متأخر هندو
دورهٔ پالاوا (هند جنوبی)
۳۲۰
بودای نشسته، سارناته
زوال هنر بودایی
معبد،
خاجوراهو
هجومهای
مسلمانان
۱۰۰۰
شیوا نتاراجه
سلسله‌های اسلامی
سلسلهٔ (هندوی) نایاك
سلسلهٔ (هندوی) ویجایاناگار
۱۷۳۶
۱۵۶۵
۱۴۲۰
۱۳۳۶
۱۱۷۳
بایون، آنگکور توم (کامبوج)

شبه قارهٔ هند، که در مرزهای شمالیش به سرزمین اصلی قارهٔ آسیا متصل می‌شود، سه منطقهٔ مشخص جغرافیایی دارد: شمال شرقی، که در آن کوههای عظیم هیمالیا، مأوای سنتی خدایان، همچون مانعی سر برافراشته‌اند؛ منطقهٔ حاصلخیز واقع در شمال غربی و جنوب کوههای هیمالیا، که در آن دره‌های رودهای سند و گنگ دامن گسترده‌اند؛ و شبه‌جزیرهٔ هند، مرکب از فلاتهای گرمسیری که به وسیلهٔ کوهها و جنگلها از رودهای شمالی جدا می‌شود. در این مناطق، شدیدترین اختلافات اقلیمی، از گرمای گرمسیری تا برف و یخچالهای دایمی، از اقلیم بیابانی تا سنگینترین بارانهای سالانه در جهان به چشم می‌خورند.

مختصات نژادی و دینهای مردم هند نیز همانند جغرافیای این سرزمین، متنوع است. رایج‌ترین زبان در شمال هند زبان هندی است که از زبان سانسکریت مشتق شده است. زبان اردو نیز که از زبان سانسکریت مشتق شده است، در میان بیشتر مسلمانان ساکن هند رواج دارد. در جنوب، چندین زبان دراویدی، بی‌آنکه ارتباطی با زبان سانسکریت داشته باشند، رواج دارند. آیین هندو، دین اصلی مردم هند، و اسلام دین اصلی مردم پاکستان است، ولی آیین جین و مسیحیت نیز پیروان بسیار دارند. پیروان آیین بودا و آیین یهود بسیار اندك هستند.

## نخستین دوران هنر هندی

نخستین فرهنگ بزرگ هند، در هزاره سوم پیش از میلاد، در اطراف بخش علیای درهٔ رود سند متمرکز شده بود. موهنجودارو و هاراپا در پاکستان امروزی از مناطق اصلی گسترش این فرهنگ بودند. اخیراً مراکز مهم دیگری از این فرهنگ در کالیبانگان واقع در راجستان هند، و نزدیکی کراچی در پاکستان کشف شده است.

بقایای معماری موهنجودارو حکایت از تأسیس یك مرکز بزرگ تجاری با خیابانهای بزرگ شمالی ـ جنوبی به عرض دوازده متر، خانه‌های چند طبقه با آجر پخته و چوب، و شبکه‌های پیشرفتهٔ فاضلاب دارند.

برخی از تندیسهای به دست آمده از این تمدن متعلق به درهٔ رود سند بازتابی از تأثیرات تمدن بین‌النهرین دارند و برخی دیگر نشان می‌دهند که در اینجا سنتِ هندی کاملاً پیشرفته‌ای در پیکرتراشی رواج داشته است. نمونهٔ تندیسهای اخیر، پیکر نیم‌تنه‌ای از هاراپا (تصویر ۸۲۷) است که در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد مطابق اصول ناتورالیسم یونانی کنده‌کاری شده است. (برخیها در تاریخگذاری این اثر تردید دارند.) لیکن تأکیدی که (با صیقلکاری) بر سطح سنگ و بر منحنیهای برآمدهٔ شکم شده است، نشان می‌دهد که سازندهٔ این پیکر توجهی به ساختمان منطقی و تشریحی پیکرهای یونانی نداشته بلکه حرکت سیالگونهٔ بدن زنده را در نظر داشته است. این احساس نیروی تپنده و تأکید بر سطوح جسمانی، از ویژگیهای مختص پیکرتراشی هندی تا چهار سدهٔ بعد خواهد بود.

**۸۲۷** پیکر مرد برهنه، هاراپا، هزارهٔ سوم تا دوم پیش از میلاد. سنگ، بلندی ۹ سانتی‌متر. موزهٔ آثار عتیقهٔ آسیای مرکزی، دهلی‌نو.

۸۲۸ انواع مُهر، موهنجودارو، هزارهٔ سوم پیش از میلاد. سنگ صابون. موزهٔ آثار عتیقهٔ آسیای مرکزی، دهلی نو.

تعداد زیادی مُهر کنده‌کاری شده از سنگ صابون یا استئاتیت از همان موهنجودارو به دست آمده‌اند و ترکیبی از عناصر هندی و خاور نزدیك در آنها به چشم می‌خورد (تصویر ۸۲۸). به بیان درست‌تر، کشف یك مُهر متعلق به موهنجودارو از یك نقطهٔ قابل تاریخگذاری در بین‌النهرین بود که امکان تاریخگذاری فرهنگهای درهٔ رود سند را به دانشمندان داد. خط روی مهرها تاکنون خوانده نشده است. طرحهای گوناگونی که در سنگ حکاکی کرده‌اند، مانند درخت (گاهی همراه با جانوران و پیکره‌های انسانوار)، به عنوان اشیای مورد پرستش، شبیه‌سازی شده‌اند. از جانورانی که نقش‌شان بیش از همه بر این مُهرها ظاهر می‌شود می‌توان گاو کوهان‌دار برهمن، گاو آبی، کرگدن، و فیل را نام برد. جانوران تخیلی و خدایان انسان‌ریخت نیز شبیه‌سازی شده‌اند. روی یك مُهر، یك پیکرهٔ نشستهٔ سه‌سر، با حالتی ظاهر می‌شود که بعدها معلوم می‌شود حالت یوگا است. بالای سرها یك نیزهٔ سه‌شاخه دیده می‌شود که دوهزار سال بعد به نشانهٔ **تثلیث بودایی** و شیوا خدای بزرگ آیین هندو مورد استفاده قرار می‌گیرد. دورتادور این خدا را جانوران گوناگون از جمله گاو و شیر گرفته‌اند؛ این جانوران نیز بعدها نماد شیوا شدند. پس از معلوم شدن تاریخ ساخت این مهر، می‌توان گفت که از روی نخستین نمونهٔ آن خدا شبیه‌سازی شده بوده است. اینگونه استمرار پیکره‌نگاری، نشانه‌ای از ریشه‌های عمیق سنتهای دینی در هند است. سبك نیز سنتی پیوسته و بی‌گسست دارد. جانوران روی مُهره‌های درهٔ سند، همان خطوط کناره‌نمای پیوسته و سطوح جسمانی پیشگفته را (با اشاره به پیکر هاراپا) دارند و از مختصات پیکرتراشی در سراسر دوران بزرگی از تاریخ هند به شمار می‌روند. این استمرار هنری، چشمگیر است، البته نه فقط از لحاظ فاصلهٔ زمانی بلکه به این علت که در فاصلهٔ بین زوال تمدن سند (حدود ۱۸۰۰ پیش از میلاد) و تشکیل امپراتوری ماوریا (سدهٔ سوم ق. م.)، عملاً هیچ اثری از هنرهای بصری بر جای نمی‌ماند. هجومهای آریاییان را که در حدود ۱۸۰۰ پیش از میلاد آغاز شد می‌توان علت بروز گسست در هنر هندی دانست. در این صورت، نظر به تأثیر ژرف آریاییان بر فرهنگ هندی، آنچه مایهٔ شگفتی بیشتر می‌شود این است که در اینهمه مختصات و خصوصیات بومی توانسته‌اند به حیات خود ادامه دهند. ویرانگری مهاجمان و کم‌دوامی مواد و مصالح مورد استفاده، بدون تردید، علت نابودی بسیاری از اشیایی است که عامل انتقال سنتهای هندی در طی دوهزار سالهٔ پس از زوال تمدن درهٔ رود سند بودند.

آریاییها **دین ودایی** را با خود به هند آوردند. این اصطلاح از سرودهایی (وداها) مشتق شده است که تا امروز باقی مانده‌اند. این سرودها خطاب به خدایانی سروده شده‌اند که مظاهر شخصیت‌یافتهٔ طبیعت به شمار می‌روند. **ایندرا** [از سرودهای فراوانی] خدای توفان، **سوریان** خدای آفتاب، و وارونا خدای آسمان بودند. خدایان بسیار دیگری هم هستند. تمام این خدایان با خواندن سرودها و دادن قربانی، مطابق قوانین خشك آیین مزبور، پرستیده می‌شدند. اثری از معبد نبود، اما آتشکده بود، که مطابق فرمولهای ثابتی ساخته می‌شد و مرکز خلوص و وفاداری به شمار می‌رفت. اجرای این آیینها به قدری اهمیت داشت که بزودی، **آگنی** آتش مقدس و **سوما** نوشابهٔ مقدس در مقام خدایانی مستقل، تجسم شخصی پیدا کردند. شکل نسبتاً سادهٔ دین و خواهشی که با آن همه زیبایی در سرودهای ودایی بیان شده است در مجموعهٔ رسالات فلسفی و دینی و عرفانی **اوپانیشادها** (حدود ۸۰۰ تا ۶۰۰ پیش از میلاد) دربارهٔ ماهیت انسان و جهان که چندین مفهوم بیگانه با طبیعت‌پرستی مهاجمان شمالی را وارد آیین هندو کردند، تکامل می‌یابد. از جمله اندیشه‌های اصلی جدید می‌توان به اندیشهٔ **سامسرا** و **کرمه** اشاره کرد. منظور از **سامسرا** استحالهٔ روح به شکل دیگری از حیات است که بلافاصله پس از مرگ آغاز می‌شود. کیفیت زندگانی جدید روح نوزاده به **کرمه** یعنی نتیجهٔ تمام کارهای دوران زندگانی پیشین بستگی دارد. منظور از کرمهٔ بد، آیندهٔ تاریك یا تولد دوباره در دوزخ یا در جهان کنونی با قیافهٔ جانوری پست ــ مثلاً خزنده یا حشره ــ است. منظور از کرمهٔ خوب این است که روح می‌تواند وارد جسم پادشاه، کاهن یا حتی یك خدا شود، چون خدایان نیز در معرض مرگ نهایی و دایرهٔ بی‌پایانِ تولد دوباره‌اند. بنابراین، هدف دین، غرق کردن زندگی فردی در یك روح جهانی شد. این هدف فقط پس از تکمیل کرمهٔ هر فرد در اثر تولدهای دوبارهٔ بیشمار قابل وصول بود. اعتقاد بر این بود که توبه، عبادت، و ریاضت بر سرعت این روند می‌افزایند.

در طی سدهٔ ششم پیش از میلاد دو دین بزرگ در هند پدید آمدند. یکی **آیین بودا** بود که تأثیر عمیقی بر فرهنگ و هنر هند به طور کلی از سدهٔ سوم پیش از میلاد تا سدهٔ ششم یا هفتم میلادی داشت. (در پاره‌ای نقاط مانند بنگال و ایالت بهار، نفوذ این آیین تا سدهٔ یازدهم، و در جنوب تا مدتی پس از آن ادامه داشت.) با آنکه آیین **جین** یعنی دین بزرگ بعدی هیچگاه از لحاظ اهمیت به پای آیین بودا

نرسید، تا امروز نیز به عنوان یك دین کوچك ولی مشخص به حیاتش ادامه می‌دهد ولی آیین بودا عملاً از این سرزمین ریشه‌کن شده است.

هنرهای بسیاری از کشورهای آسیایی از آیین بودای هندی که با تولد **بودا ساکیامونی** در حدود ۵۶۳ پیش از میلاد آغاز گردید مشتق می‌شوند. **بودا**، که فرزند پادشاه حاکم بر منطقهٔ کوچکی در مرز نپال و هند بود، بنابر افسانه‌ها، به طرز معجزه‌آسایی در رحم مادرش شکل گرفت و از پهلوی او به بیرون جهید. این کودك که **سد هارته** نامیده شد و به **گاوتمه** یا **گوتمه** نیز شهرت داشت، تواناییهای خارق‌العاده‌ای از خود بروز داد. یکی از فرزانگان آن زمان پیش‌بینی کرد که او یك بودا ــ مردی روحانی، روشن و آگاه که بنابر تقدیر به نیروانا واصل می‌شود ــ خواهد شد. سدهارته پس از یك سلسله مواجهه با سالخوردگی، بیماری، و مرگ، تجملات درباری را رها کرد و به دنیا پشت پا زد. سرانجام به هنگام عبادت در زیر یك درخت بو یا انجیر معبد در دهکدهٔ بوده گایا، «اشراق عظیم» یا نور معرفت ــ همان شناخت کامل جهان که اصول آیین بودا یا بوداییت است ــ بر وی تابید. تعالیم وی را می‌توان چنین خلاصه کرد: زندگی سراسر رنج و اندوه است؛ علت زندگی؛ بستگی به کار و خود است؛ این بستگی را می‌توان با حذف آرزوها ــ که چشم خود را به توالی بیشمار تولدهای دوباره می‌بندند ــ از میان برد؛ متوقف ساختن تولد دوباره با پیروی از **ارکان هشتگانهٔ طریقت** شامل اعتقاد درست، ارادهٔ درست (ترك لذات جسمی، خودداری از آزار جانوران، و غیره)، گفتار درست، رفتار درست، معیشت درست، اندیشهٔ درست، و خلسه و حال درست میسر می‌شود. این فرمول‌بندی مقدماتی آیین بودا که رستگاری را نتیجهٔ تلاشهای فردی می‌داند، بعدها **آیین بودای هینایانا** نامیده شد.

آیین بودا که بدین طریق شکل گرفت، در برابر اندیشهٔ بنیادی آیین هندو واقع نشد بلکه بدعتی مختصر بود که از پاره‌ای تأملات در اوپانیشادها ناشی شده بود. کاری که آیین بودا کرد پیشنهاد روشی برای حل این مسألهٔ کهن هندی بود که زنجیر زندگی را باید چگونه از هم گسست که روح فرد بتواند در چارچوب روح جهان به آرامش نهایی برسد.

## معماری و پیکرتراشی آغازین: سلطهٔ آیین بودا

نخستین نمونه‌های شناخته شدهٔ هنر در خدمت آیین بودا (از اواسط سدهٔ سوم پیش از میلاد)، هم بغرنج هستند هم دارای عظمت ساختمانی‌اند.

**آشوکا** (۲۷۲ـ۲۳۲ ق. م.) امپراتور هند، نوهٔ **چاندرا گوپتا** مؤسس سلسلهٔ **ماوریا** (حدود ۳۲۱ـ۱۸۴ پیش از میلاد) پس از مشاهدهٔ مصائب ناشی از درگیریهای وحشیانهٔ نظامی که در دوران خود وی به وحدتِ بخشِ بزرگی از شمال هند انجامیده بود، به آیین بودا گروید. کاخ وی در **پاتلیپوتره** (پاتنه، کرسی کنونی ایالت بهار) به تقلید از کاخ هخامنشیان در تخت جمشید (تصویر ۵۷) ساخته شده بود. **مگاستنس**، سفیر یونان در دربار آشوکا، گزارش درخشانی دربارهٔ پاتلیپوتره از خود برجا گذاشته است. امروزه فقط پی‌های ساختمانها و بقایای یك نردهٔ آن در روی زمین دیده می‌شوند، ولی با بررسی یك سلسله ستونهای یادبودی و مقدسی که آشوکا در شمال هند برپا داشت می‌توان تصوری از جزییات معماری آن به دست آورد. این ستونهای تك‌سنگی از ماسه‌سنگ صیقل‌یافته ساخته شده بودند و ارتفاع برخی از آنها به هیجده یا بیست متر می‌رسید. سرستون یکی از آنها (تصویر ۸۲۹) که امروزه در موزهٔ سارناتهٔ بنارس نگاه‌داری می‌شود، نمونه‌ای از سبك رایج در آن دوره را مجسم می‌کند. این ستون از یك سرستون سدری شکل بر روی یك صفحهٔ افقی مزین به یك کتیبهٔ مرکب از چهار جانور و چهار چرخ گردونهٔ یك‌درمیان تشکیل شده است. بر صفحهٔ افقی مزبور چهار شیر پشت به یکدیگر نشسته‌اند و در اصل یك چرخ گردونهٔ بزرگ نیز بالای سرشان بوده است. در اینجا تمام شکلها نمادین هستند. درخت سدر نیز که نماد سنتی خداست، به معنی رهایی انسان در آیین بودا بوده است. چرخ گردونه نشانهٔ گردش زندگی، مرگ، و تولد دوباره بود. این «گردونهٔ زندگی» غالباً درجات معنایی دیگری داشت. در این مورد، معنی مزبور، یکی از ارکان تعالیم بودا ــ «گرداندن چرخ قانون» ــ بود. خود چرخ (که احتمالاً از نمادهای باستانی آفتاب گرفته شده است)، و چهار جانور (به نشانهٔ چهار ربع دایره) که در اینجا چرخ به آن اشاره دارد، تلویحاً یك مفهوم کیهان‌شناختی دارند، که ستون در آنجا نماد محور جهان به شمار می‌رود. شیرها نیز معانی چندگانه‌ای داشتند ولی در اینجا با ساکیامونی بودا که به شیر طایفهٔ ساکیا معروف بود برابر پنداشته شده‌اند.

ستونهای مزبور نه فقط از لحاظ نمادپردازی‌شان بلکه از این لحاظ که تجسم استمرار سبك هستند نیز قابل توجهند. گرچه این شیرهای شق و رق به شیرهای کاخ تخت‌جمشید شباهت دارند، جانوران نیم‌برجستهٔ دورتادور صفحهٔ زیر پای آنها به سبك سیالگونه و قدیمی موهنجودارو کنده‌کاری شده‌اند. پیکرهای عظیم **یاکشاها** و

**۸۲۹** سرستون برجا مانده از ستونی که آشوکا (۲۷۲ـ۲۳۲ ق. م.) امپراتور هند در پاتلیپوتره برپا داشته بود. موزهٔ باستان‌شناسی، سارناته.

**یاکشی‌ها** نیز که در دورهٔ آشوکا یا کمی پس از او کنده‌کاری شده‌اند، از همین خصوصیت پیروی می‌کنند. این خدایان مذکر و مؤنث، که در اصل به عنوان ارواح محلی طبیعت، خدایان درختها و کوهها پرستیده می‌شدند، در مجموعهٔ خدایان مختص آیین بودا و آیین هندو قرار داده شدند.

## پرستشگاه غاری

دورهٔ حکومت **سلسلهٔ ماوری**، شاهد پیدایش مقدمات یك سبك بی‌نظیر معماری ــ پرستشگاههایی که در دل صخره‌های سنگی کنده می‌شدند ــ نیز بود. بخشهایی از بیرون (و بعدها درونِ) این غارها را با تقلید موبه‌مو از ابنیهٔ چوبی آن دوره، کنده‌کاری کردند. غار **لوماس ریشی** که در دورهٔ سلطنت آشوکا داخلش را خالی کردند، درِ ورودیش (تصویر ۸۳۰) از نوعی است که تا هزار سال بعد نیز رواج داشت. این المثنای برابر اصلِ نمای چوبی، یك درگاه ورودی با پیشامدگی منحنی دارد که به تقلید از سقف انعطاف‌پذیر چوبی خمیده بر روی شاه‌تیرهای چهارگوشه ساخته شده است. یك کتیبهٔ تزیینی مرکب از چند فیل بر بالای درگاه ورودی، سنتهای پیکرتراشی محلی را به نسلهای آینده منتقل می‌کند.

سقوط سلسلهٔ ماوری مقارن آغاز سدهٔ دوم پیش از میلاد به تجزیهٔ سیاسی هند انجامید.

۸۳۰ درِ ورودی غار لوماس ریشی، کوههای برابر، سدهٔ سوم ق. م.

## استوپا

در دورهٔ حاکمیت **سونگاها** و **آندهراها** که جانشینان اصلی ماوریها بودند، **چایتیاها** (تالارهای اجتماعات بودایی) و **ویهاراها** (دیرها) از ساحل غربی تا ساحل شرقی به مناطقِ کوهستانی هند مرکزی یورش بردند. در همان زمان، استوپا که اصلاً یك مقبرهٔ بودایی به صورت کپه‌ای از خاك بود، تکامل یافت و دارای برنامهٔ معماری مهمی شد. (می‌گویند آشوکا در سراسر هند، هزاران استوپا ساخته بود.) در پایان سدهٔ دوم پیش از میلاد، این بناها ابعاد عظیمی پیدا کردند. قطعات حکاکی شده‌ای از نخستین استوپاها در **ماتهورا**، در **بهارهوت** (سانتای امروزی) و دیگر نقاط هند به دست آمده است، ولی عظمت این‌گونه ساختمانها را در دهکدهٔ **سانچی** واقع در ایالت **مادهیا پرادش** به بهترین شکل ممکن می‌توان مشاهده کرد. آنجا، از تپه‌ای مشرف بر دشتی پهناور، چندین استوپا حاوی بقایای اجساد و اشیای مقدس، در طی چندین سدهٔ متوالی ساخته شده‌اند. از این میان **استوپای بزرگ** (تصویر ۸۳۱)، ظریفترین و رفیع‌ترین استوپا، در آغاز توسط آشوکا ساخته و وقف شد. این عمارت که توسعه یافت و سرانجام در اواسط سدهٔ نخست پیش از میلاد به پایان رسید، امروزه نقطهٔ اوج پیشرفت یك دوره از تمدن هند به شمار می‌رود.

در سمت جنوبی، پلکانی هست که به صفهٔ استوپا ــ ساقهٔ گنبد به ارتفاع شش متر ــ منتهی می‌شود و دسترسی به یك راهروی باریك نرده‌دار در اطراف گنبد را میسر می‌گرداند. ارتفاع گنبد از زمین، پانزده متر است. در بالای گنبد، فضای مربع شکل محصوری به نام **هارمیکا** ساخته شده است و در وسط آن نیز یك **یاستی** یا دکل نصب شده است. یاستی با چند **چتر** مزین شده است. دورتادور کل عمارت استوپا نردهٔ سنگیِ گردی کشیده شده است که در چهار سمت شمالی، شرقی، جنوبی، و غربیش چهار **تورانا** یا دروازه (تصویر ۸۳۲) دارد.

استوپا، مانند بیشتر ابنیهٔ هندی، بیش از یك کارایی یا وظیفه دارد. این بنا به عنوان محلی برای نگاه‌داری از خاکستر مردگان، مقدس و پرستیدنی، نماد مرگ بودا یا نشانهٔ آیین بودا به طور کلی است. مؤمن، ضمن گردش به دور گنبد، دعای خویش را نثار استوپا می‌کند. ولی همین استوپا، به عبارتی، یك نمودار کیهانی است که دروازه‌هایش چهار نقطهٔ اصلی تأکید بر کوه جهانی به شمار می‌روند. هارمیکا نماد بهشت خدایان سی و سه‌گانه است، ولی یاستی به عنوان محور عالم، از این کوه ـ گنبد و از طریق هارمیکا اوج می‌گیرد و بدین طریق جهان را به بهشتهای برین متصل می‌کند.

نرده‌کاری و گنبدهای برخی از استوپاها با پیکرهای نقش برجسته تزیین می‌شدند. دروازه‌های استوپای سانچی با نمادهای بودایی، خدایان، و صحنه‌های روایتی پوشانده شده‌اند، ولی پیکر بودا هیچگاه در اینجا ظاهر نمی‌شود. در عوض، او با نمادهایی چون یك سریر خالی، درختی که وی در زیرش به تأمل می‌پرداخت، چرخ قانون، و ردپایش نشان داده می‌شود.

مخافت بیان شده در این منع تمثال‌سازی ــ که بازتابی از آن در پیکر آرام گنبد دیده می‌شود ــ به طرز چشمگیر و تناقض‌آمیزی با تزیینات تندیسوار و انبوه دروازه‌ها مغایرت دارد. شاخ و برگ درختان شاداب با شکلهای سیالگونهٔ اندام آدمی درمی‌آمیزد، و نیروی گرمی‌بخش حیات در آدمیان و جانوران دمیده می‌شود. پیکر شهوانی **یاکشی‌ها** [از خدایان مؤنث آیین بودا] همچون میوه‌ای رسیده، از شاخهٔ درخت آویزان است. این بیان تقریباً لذتجویانه با نفی بودایی زندگی مغایرت دارد. به بیان درست‌تر، بازتابی از یك طرز فکر بنیادی در میان هندیان است که همواره و تقریباً، کل هنر بودایی، هندو، و جین را به یکدیگر پیوند می‌دهد و بر جملگی‌شان مسلط می‌شود.

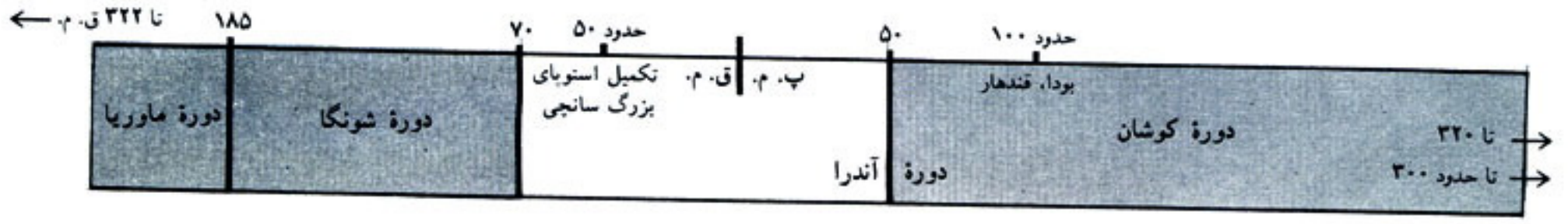
همچنان که استوپای سانچی بزرگترین بنای برجا مانده از دوران اولیهٔ آیین بودا است، چایتیای کارلی ظریفترین معبدِ غاریِ کنده‌کاری شده است. در طی سده‌های دوم و اول پیش از میلاد، معابد غاری تکامل یافتند و از شکلهای سادهٔ غار لوماس ریشی نیز بسی

۸۳۱ **استوپای بزرگ**، دهکدهٔ سانچی، پایان ساختمان در سدهٔ نخست ق. م.

پیچیده‌تر شدند. نماهای باشکوه سنگی، با تقلید موبه‌مو از معماری چوبی، برای درهای این معابد ساخته می‌شدنـد. در حدود سال ۵۰ میلادی، در کارلی، در رشته‌کوه گاتهای غربی نزدیك بمبئی، قلّهٔ یك تپه را خالی کردند و معبدی مذبح‌وار به طول تقریبی ۳۸ متر و ارتفاع چهارده متر در دل آن ساختند. صحن مرکزی این معبد به یك استوپای یکپارچه در مذبح منتهی می‌شود و در دو سوی صحن نیز ستونهای عظیمی با سرستونهای زنان و مردان فیلسوار کار گذاشته شده و دو راهروی جانبی پدید آورده‌اند (تصویر ۸۳۳). این ستونهای بزرگ تابع انحنای مذبح‌اند و به همین علت در پشت استوپا یك غلامگردش به وجود مـی‌آورند (تصویر ۸۳۴). دیوار درونیِ هشتیِ ورودی، با وجود برخی افزایشهای بعدی، تقریباً دست‌نخورده باقی مانده است و امروز نقش یك نمـای باشـکوه را دارد. در هر سوی درِ ورودی، فیلهای غول‌پیکر، مانند دو اطلس، ساختمانی چند طبقه را بر دوش خود نگاه داشته‌اند و در دو سوی درگاهی اصلی نیز کسانی ایستاده‌اند که ظاهراً صاحبان خیرند ــ زوجهای مؤنث و مذکری که بر غنای سطوح پوشیده از شکلهای قهرمانانه و شهوانی می‌افزایند. این پیکرهای موجدار، با حالت خشك و بی‌حرکت استوپا در داخل تنـاقض دارنـد و ماننـد یاکشی‌های استوپای سانچی، از زندگی سخن می‌گویند نه از مرگ (تصویر ۸۳۵).

## چهرهٔ بودا

در طی چهارصد سال پیش از سدهٔ دوم میلادی، همچنان که گفتیم، بودا فقط به کمك نمادهای گوناگون شبیه‌سازی می‌شد. آنگاه در پایان سدهٔ نخست میلادی، همزمان در قندهار و ماتهورا، ناگهان او را با قیافه‌ای انسانگونه مجسم کردند. علت را باید تا حدودی در گسترش جنبش بودایی جستجو کرد که در طی سدهٔ نخست میلادی دو فلسفهٔ متضاد از بطنش سر درآورده بودنـد. مؤمنـان سنتی‌تـر، بودا را معلمـی بزرگ می‌دانستند و می‌گفتند او روشی را اشاعه داده است که آدمی با پیروی از آن می‌تواند سرانجام به نیروانا برسد. مؤمنان متجدد که ماهایانـا (گردونهٔ بزرگ) نامیده می‌شدند و در نقطهٔ مقابل هینایانای (گردونهٔ کوچك) سابق قرار داشتند، شخصیتی خدایی برای بودا قائل شدند و انبوهی از خدایکان (**بودیساتواها**) برایش در نظر گرفتند تا وی را در رهانیدن بشریت یاری دهند. بنابر اعتقاد سابق، بوداساکیامونی آخرین بودا از هفـت بودایـی بود که پای به عرصـهٔ خاك نهـاده بوده‌انـد. ماهایانایی‌ها عالم را سرشار از هزاران بودا می‌دانستند که از آن میان **آمیتابها** خدای بهشت غربی و **مایتریا** مسیحایی که گویا بزودی در کره خاکی ظهور می‌کند و به میان انسانها می‌آید، از لحاظ جلـب محبوبیت، با ساکیامونـی به رقابت برخاستند. نمادهای بودا به قدری بیروح و انتزاعی بودند که نمی‌توانستند توده‌های عظیم مردم را جذب کنند و برای مراسم نمایشی دین جدید نیز مناسب نبودند. گذشته از این، آیین بودا، رسم بهاکتی (نیایشی که به درگاه خدای شخصیت‌یافته می‌شود) را از آیین هندو که از نو احیا می‌شد گرفت؛ پیکر آدمی در کانون این رسم قرار دارد. بدین ترتیب، آیین بودا در اثر همچشمی رقیبش، مشخص‌ترین نماد خود یعنی چهره یا تمثال بودا را ساخت و در اختیار مؤمنان قرار داد.




قندهار، که یکی از دو نمونهٔ بودای انسان‌ریخت در آن ساخته شده بود، شامل بخش بزرگی از افغانستان و قسمتی از پاکستان امروزی و منتهاالیه غربی هند شمالی می‌شد. در سال ۳۲۷ پیش از میلاد، این شهر به دست سپاهیان اسکندر مقدونی افتاده بود. اشغال این شهر به دست یونانیها با آنکه اندك زمانی بیش به درازا نکشید، به برقراری تماس دایم با غرب کلاسیك انجامید. بنابراین شگفت‌آور نخواهد بود اگر ببینیم پیکر بودا که در قندهار ساخته شده است پیکرهای هلنیستی و رومی را الگوی خویش قرار داده باشد (تصویر ۸۳۶). به بیان دقیقتر، خطوط چهرهٔ بودای اصل، عملاً خطوط چهرهٔ آپولون مرمری را به یاد می‌آورد، و بسیاری از جزییات دیگر ــ مانند نقش و نگار ردا و طرز آرایش موی سر ــ سبکهای پیاپی رایج در کنده‌کاری روم آن زمان را در نظرمان زنده می‌کند. با آنکه شیوهٔ پیکره‌نگاری هندی بود، گاه حتی علایم مشخص‌کنندهٔ بودا (**لاکشاناها**) به یك شیوهٔ غربی بیان می‌شدند. مثلاً **اوشنیشا** یا برآمدگی گره مانند بر روی سر، شکل ظاهر گیسوی کلاسیك اروپاییان را به خود گرفت. گاه حتی ردای کاهن هندی جایش را به توگای رومی داده است و خدایان کوچکتر نیز به صورت خدایان آب، پریان دریا، یا اطلس درآمده‌اند.

در دورانی که این هجوم سیل‌آسای سبك غربی بر شمال غربی هند مسلط می‌شد، نمونهٔ صرفاً هندی بودای انسان‌ریخت در شهر مقدس ماتهورا واقع در یکصد و پنجاه کیلومتری جنوب دهلی ساخته و پرداخته می‌شد. این تندیس مستقیماً از یاکشای هنر عامیانه مشتق شده بود و مانند خود یاکشا در ردایی چنان نازك و چسبان پیچیده شده بود که در نگاه نخست، برهنه به نظر می‌رسد (تصویر ۸۳۷). بودای ماتهورا، شانه‌های پهن، کمر باریك، و چهره‌ای لطیف دارد. فقط برخی جزییات پیکری مانند اوشنیشا، اورنا (حلقهٔ موی بین دو ابرو که با یك نقطه نشان داده می‌شود)، و گوشهای نرمه‌دراز، بودا را از یاکشاهای پیشین متمایز می‌گرداند.

در سدهٔ دوم میلادی، این دو نوع بودای انسان‌ریخت، تدریجاً شکلی واحد به خود گرفتند و الگویی برای نخستین بوداهای چینی شدند. ولی بودای سارناته (تصویر ۸۳۸) از اواخر سدهٔ پنجم میلادی، دو خصوصیت ایده‌آلیسم انتزاعی آیین بودا و شهوت‌انگیزی هنر هندی را یکجا به بیننده القا می‌کند، اولی با سطوح ساده شدهٔ صورت و دومی با ردای چسبانی که برجستگیها و فرورفتگیهای بدن را می‌نمایاند.

## رستاخیز آیین هندو

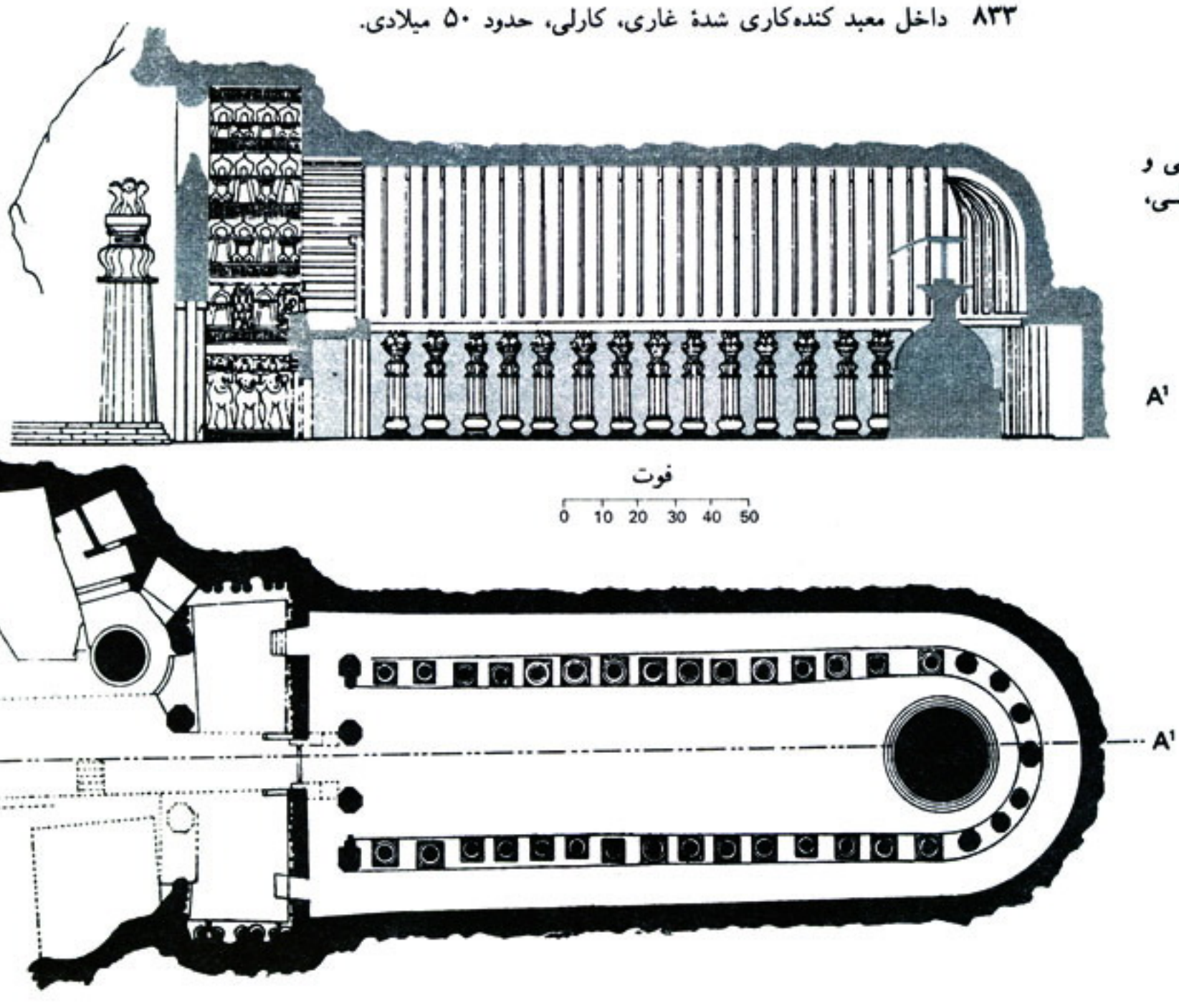
### معماری و پیکرتراشی

در دوران اوج رونق آیین بودا، آیین هندو تدریجاً نیروی لازم برای درهم شکستن فرزند بدعت‌گذار خویش را فراهم می‌آورد. آیین بودا پیروزی اولیه‌اش را مدیون وضوح دستورهایش برای رسیدن به رهایی و رستگاری بود. در حدود سدهٔ دوم یا اول پیش از میلاد، پاسخ آیین هندو به مسألهٔ بالا در اشعار فلسفی **بهاگاواد ـ گیتا** داده شد. این مجموعهٔ اشعار، از آن زمان تاکنون شالودهٔ آیین هندو بوده است. بنابر **بهاگاواد ـ گیتا**، تأمل و تعقل می‌توانند به جذب نهایی در جوهر خدایی بیانجامند؛ اجرای فداکارانه و بی‌غرضانهٔ وظایف روزمره نیز می‌توانند به چنین استحاله‌ای منجر شوند. چون در اشعار **گیتا** نیز بر بهاکتی تأکید شده بود، و بهاکتی توجهش را بر پرستش خدای شخصیت‌یافته به عنوان وسیله‌ای برای اتحاد با او متمرکز کرده بود، و چون این پاسخی به یك نیاز عاطفیِ بنیادی بود، **گیتا** آیین هندو را در سده‌های ششم و هفتم بر اریکهٔ پیروزی نهایی نشانید.

نمونه‌های جسته گریخته‌ای از هنر هندو، مربوط به آخرین سده‌های پیش از میلاد به دست آمده است، ولی تاکنون هیچ اثر یا بنای بزرگی متعلق به‌دوران پیش از سدهٔ چهارم میلادی به دست نیامده است. در همان زمان، آیین هندو در ساختن معبدهای غاری با آیین بودا به رقابت برخاست، و در وهلهٔ نخست تمثالهای عظیمی در فرو-

**۸۳۲** دروازهٔ شرقی، دهکدهٔ سانچی، نمای روبه‌رو، پایان بنا در سدهٔ نخست ق. م.

۸۳۳ داخل معبد کنده‌کاری شدهٔ غاری، کارلی، حدود ۵۰ میلادی.




۸۳۴ نقشهٔ ساختمانی و نمای معبد غاری، کارلی، حدود ۵۰ میلادی.

۸۳۵ زوج عاشق، نمای معبد غاری، کارلی، حدود ۵۰ میلادی.

رفتگیهای سطحی کنده‌کاری کرد. یکی از این تمثالها **آواتارگراز ویشنو** (تصویر ۸۳۹)[۱] نام دارد که در اودایگیر نزدیك دهکدهٔ سانچی کشف شده است. در اینجا پیکر دوازده پای **واراها** ــ موجودی انسانگونه با سر گراز ــ در حالی نشان داده شده است که الههٔ زمین را از اعماق اقیانوس بیرون می‌کشد و این نشانهٔ نجات دادن کرهٔ زمین از نابودی است. شکل نیرومند واراها، که نخستین بار توسط **کوشانها** ترسیم شد، الگویی برای هزاران تندیس بعدی شد که در شبیه‌سازی از آن ساخته شده‌اند. در طی چند دهه، برای غارهای دیگری در همان منطقه، درگاهیهای تندیسوار، ستونهای داخلی، و تمثالهای مرکزی ساخته شدند.

در طی سدهٔ ششم، در سمت جنوب و در امتداد کوههای سنگی **بادامی**، پادشاهان امپراتوری **چالوکیان** یا چالوکیه غارهایی چهارگوشه از دل کوهها درآوردند که ستونها، دیوارها، و سقفهای مزین به پیکرهای خدایان معبود ایشان داشتند. رواقهای ورودی و داخل این غارها به ستونهای تزیینکاری شدهٔ بسیار محدود می‌شدند، و ترتیب‌شان طوری بود که توجه زائر را به معبد واقع در مرکز دیوار انتهایی جلب می‌کردند. در معبدی که وقف شیوا ــ یکی از دو خدای بزرگ آیین هندو ــ شده است، این خدا در حالت رقص آسمانی خود نشان داده می‌شود، و بازوان پرشمار وی همچون پره‌های پروانه به گرد بدنش به گردش درمی‌آیند (تصویر ۸۴۰). در برخی از دستهای این خدا اشیایی دیده می‌شود و بقیه با حالتهای مجاز (**مودرا**) شبیه‌سازی شده‌اند، و هر شیء و هر مودرا نشانهٔ یکی از قدرتهای خاص این خدا تلقی می‌شود. دستهای شیوا چنان ماهرانه و منطقی در کنار هم چیده شده‌اند که به سختی می‌توان پی برد که پیکرتراش، این پیکره را یك نماد تلقی می‌کرده است نه تمثالی از یك موجود چند دست.

شاید عالیترین دستاورد هنر هندو را بتوان در جزیرهٔ **الفانتا** دید که صنعتگرانش در سدهٔ ششم میلادی، درون قله‌ای را خاکبرداری کردند و یك تالار ستوندار عظیم به وسعت سیصد متر مربع در دلش ایجاد کردند. بیننده، به محض ورود به این معبد، از میان ردیف ستونهای سنگین به درون آن خیره می‌شود تا آنکه پس از مانوس شدن با تاریکی، شکلهای غول‌آسای سه سردیس (تصویر ۸۴۱) را می‌بیند که ذره‌ذره از دیوار مقابل پدیدار می‌شوند. در این سه سردیس، شیوا در مقام **مَهادِوا** یعنی خدای خدایان و تجسم نیروهای خلاقیت، بقا، و تخریب شبیه‌سازی شده است. تصور قدرت، بیدرنگ از مشاهدهٔ ابعاد سرها که تقریباً ۴۲۰ سانتی‌متر از سطح معبد ارتفاع دارند و بیننده در برابرشان کوتوله‌ای بیش جلوه نمی‌کند، به بیننده القا می‌شود. هر یك از این سه چهره، جنبهٔ متفاوتی از عنصر جاودانی را بیان می‌کند. چهرهٔ مرکزی، نه سختگیر و نه مهربان است، در عالیترین حالت درون‌نگری جاودانی است و به عالمی ورای بشریت می‌نگرد. دو چهرهٔ دیگر، یکی نرم و لطیف، یکی خشمگین و ترسان، از توالی تولد و تخریبی حکایت دارند که فقط در اثر اتحاد انسان با جوهر خدایی می‌توان بدان پایان داد. آرامی و اطمینان حاکم بر زمانه را می‌توان از چهرهٔ نگهبانان معبد خواند، که با قامتی برافراشته، آسوده،

۸۳۶ بودای نشسته، قندهار، اواخر سدهٔ اول میلادی، نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل.

۱. آواتار، تجلی هر خدا در همان قالبی است که وظیفهٔ الزامی‌اش را در روی زمین با آن انجام می‌دهد؛ تعداد آواتارها متفاوت است؛ ویشنو غالباً ۱۰ و گاه ۲۹ آواتار دارد.

۸۳۷ بودای نشسته، ماتهورا، سده‌های دوم تا سوم میلادی.
موزهٔ باستان‌شناسی کرزون، موتورا.

و مطمئن از قدرت خویش ایستاده‌اند. در دیوارهای اطراف، قابهای کنده‌کاری شدهٔ عمیقی که افسانه‌های مربوط به شیوا را مجسم کرده‌اند، سنتهای پیکره‌های تناور و شهوانی هاراپا و کارلی را احیا می‌کنند.

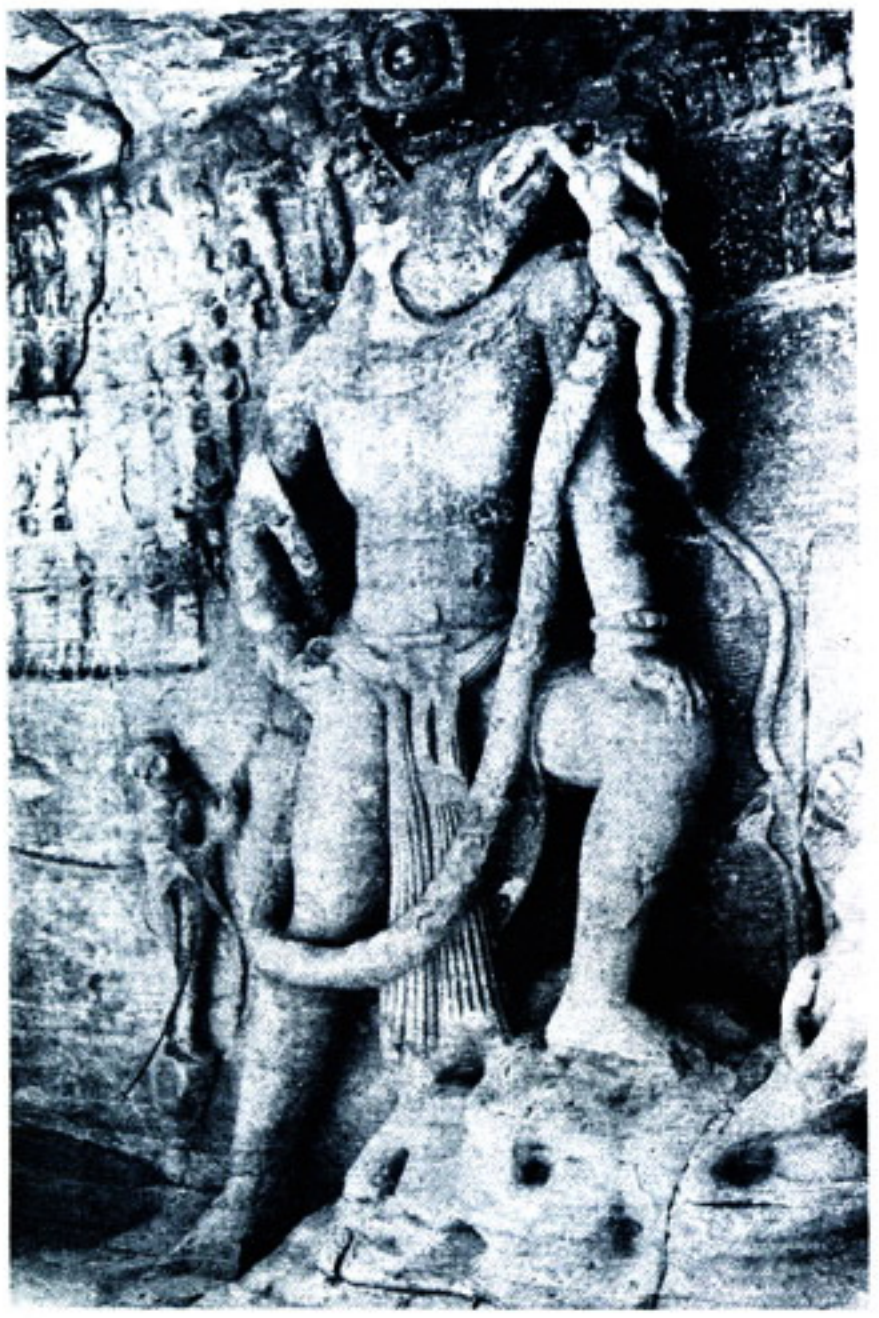
در طی سدهٔ چهارم تا سدهٔ ششم، آیینهای بودا، متوالیاً عناصر بسیاری را از آیین هندو به عاریت گرفتند. تجسمها و مراسم تکامل‌یافته، با الهام از مراسم مشابه هندو، جانشین اعمال ساده‌ای شد که بودا مقرر داشته بود. فرقه‌های رمزی در نقاط گوناگون تشکیل شدند، و پرستش همگانی **ساکتی** ــ نیروی مؤنث خدا ــ در نزد پیروان آیین هندو، در آیین بودا نیز رواج یافت. در یك نقش تمام برجستهٔ متعلق به سدهٔ ششم که در یك معبد غاری بوداییان در اورنگ‌آباد به دست آمده است، پرستش بودا با وساطت رقص و موسیقی (تصویر ۸۴۲) مجسم شده است؛ این صحنه احتمالاً از یك معبد هندو گرفته شده است، چون پیکرهای فرّار و به وجد آمدهٔ نوازندگان و رقصندگان، معرف شیوهٔ زندگی هندو است نه بودایی. آیین بودا و هنر بودایی که دیگر چیزی به عنوان وجه تمایزش از آیین هندو نداشت، تدریجاً راه زوال را درپیش گرفت و در طی چند سده عملاً از میان رفت.

معماران نوآور هندو، با همان نیروی خلاقی که به آفرینش معابد غاری انجامیده بود، به ساختن نخستین معابد سنگی پرداختند. یکی از این معابد که تا امروز باقی‌مانده، معبد ویشنو است که در اوائل سدهٔ ششم میلادی ــ در دورهٔ سلسلهٔ **پادشاهی و امپراتوری گوپتا** (۳۲۰ تا حدود ۶۰۰ میلادی) ــ در دئوگیری، واقع در شمال هند ساخته شد (تصویر ۸۴۳). تمام تحولات بعدی معبد آیین هندو چیزی بیش از پاره‌ای تغییرات تکمیلی در اصول مجسم شده در دئوگیری نبودند.

معبد هندو تالاری برای عبادت دستجمعی نیست؛ بلکه اقامتگاه خداست. یگانه شرطی که رعایتش الزامی است، ساختن اتاقکی برای تمثال یا نماد مورد پرستش است. این مکان مقدس که **گاربها گریها** یا اتاقك شکم نامیده می‌شود دیوارهای ضخیم و سقف سنگینی دارد تا بتواند خدا را در خود نگاه دارد و حفظش کند. یك درگاهی برای ورود شخص معتقد، تنها موردی است که به پاره‌ای کارهای معماری نیاز پیدا می‌کند. همچنان که در مورد استوپا دیدیم، این معبد معانی دیگری نیز دارد، مثلاً نماد **پوروسا** یا انسان ازلی است. بعلاوه، از لحاظ نقشه، یك **ماندالا** یا نمودار جادویی کیهان است و ابعادش بر اساس واحدها یا پیمایه‌هایی تعیین می‌شوند که اشارات و رموز جادویی دارند. مثلاً خود این معبد، نمادی است که باید از بیرون مشاهده شود. تئوریهای معاصر غربی دربارهٔ معماری به عنوان هنری که با شکل محدودکنندهٔ فضا برای میسر ساختن اجرای کارهای روزانهٔ آدمیان سر و کار دارد در مورد معبد هندو صدق نمی‌کند، چون باید آن را به عنوان یك اثر پیکرتراشی ارزیابی کرد نه یك اثر معماری.

در معابد اولیه، مانند معبد دئوگیری، تزیینکاری محدود و ممنوع و شکل، یك مکعب ساده است که در آغاز، یك برج (**سیکارا**) نیز بر رویش نهاده می‌شد. تمام دیوارها، بجز دیوار درگاهی ورودی، یکپارچه و توپُرند ولی سطوح کنده‌کاری شده‌ای مشابه درگاهیهای کاذب کار گذاشته شده در دیوارها نیز دارند. روی این سطوح، صحنه‌هایی از

۸۳۸ بودای نشسته، سارناته، سدهٔ پنجم میلادی. موزهٔ باستان‌شناسی، سارناته.



۸۳۹ آواتارِ گرازِ ویشنو، غار ۷ در اودایگیر، مادهیا پرادش، حدود ۴۶۰ میلادی. بلندی ویشنو ۳۸۰ سانتی‌متر.

اساطیر هندو با پیکرهای آسوده و نرم دیده می‌شود که سنت هندی پیکرهای دارای حالت آسوده و آرام را به نسلهای بعدی می‌سپارند.

کنده‌کاریهای به دست آمده بر روی ابنیهٔ بودایی واقع در مصب رود کریشنا در خلیج بنگال، تضاد چشمگیری با انعطاف‌پذیری نیرومند پیکرهای شمالی دارند. نقاط عمدهٔ تاریخی به ترتیب تاریخی (تخمیناً از سدهٔ دوم پیش از میلاد تا سدهٔ سوم میلادی) عبارتند از **جاگایاپتا، آماراواتی، و ناگار جوناکوندا**. از جاگایاپتا آثار قابل توجهی برجا نمانده است ولی نقشهای برجستهٔ بسیاری از دو نقطهٔ دیگر به دست آمده است. این آثار به طرز ظریفی تزیینکاری و با انبوه پیکرهایی پر شده‌اند که، مخصوصاً در صحنه‌های متأخر آماراواتی (تصویر ۸۴۴)، باریکند، نازك‌نمایی شده‌اند، و حرکتی زیبا دارند ــ سنگ را چنان از کار درآورده‌اند که گویی تصویر را با قلم نقاشی کشیده‌اند.

تاریخ هنر هندی، هر قدر که در سمت جنوب پیشتر برویم، با یك معبد غاری در **مانداگاپاتو** (اوائل سدهٔ هفتم میلادی) آغاز می‌شود که به دستور **ماهندرا وارمان ۱** فرمانروای بزرگ **پالاواها** ساخته شد و وقف خدایان سه‌گانه یا تثلیث آیین هندو گردید. جانشینان بلافصل وی در **مهابالیپورام** نزدیك خط ساحلی شهر مدرس، در اندك زمانی، پا را از او هم فراتر گذاشتند. در اینجا، نزدیك مجموعهٔ جالبی از آثار تاریخی ــ شامل معابد غاری، صخره‌های کنده‌کاری شده، و یك معبد سنگی ــ گروه بی‌نظیری از پنج معبد کوچك و مستقل (موسوم به راتها ها) وجود دارد که احتمالاً به عنوان مدلهای معماری، از برخی تکه‌سنگهای عظیمی که در آن منطقه پراکنده‌اند، تراشیده شده‌اند (تصویر ۸۴۵). یکی از این معبدها مذبح‌دار است، دیگری به شکل یك بنای طاقدار طولانی با سقف گهواره‌ای است که دو انتهایش به تقلید از منحنیهای چوبی تالارهای معابد باستانی شبیه‌سازی شده‌اند. کوچکترین معبد، یك معبد چهار گوشه با بامی هرموار است که بام سنگیش به تقلید از بامهای شالیپوش معابد اولیه به شکلی که در نقشهای برجستهٔ روی نرده‌های نخستین استوپاها دیده می‌شوند ساخته شده است. معبد دهارماراجا یعنی بزرگترین راتها، مقصورهٔ مکعبوار ساده‌ای مشابه مقصورهٔ معبد دئوگیری دارد. ولی **ویمانا** (مرکب از گاربهاگریها و سیکارا) به سبك خاص جنوبی، با چند ردیف برجستهٔ قرنیزهای مزین به معبدهای ریزنقش، رو به بالا کشیده می‌شود. در امتداد دیوارها، فرو رفتگیهایی ایجاد شده و پیکرهای خدایان بزرگ در داخلشان نصب شده‌اند؛ این فرو رفتگیها بعدها به ویژگی ثابت معبد جنوبی تبدیل شدند.

معبد هندی در جنوب، در آغاز سدهٔ هشتم، **در کانچیپورام**، همچنان تکامل یافت و از کار هنرمندان سلسلهٔ چالوکیه در معبد **ویروپاکشا** (حدود ۷۴۰ میلادی) در **پاتاداکال** نزدیك **بادامی** تقلید کرد. ویمانا در اینجا نمونهٔ بغرنجتری از **راتهای دهارماراجا** است، ولی رواقهای ورودی و تالار اجتماعات (**مانداپا**) در جلوی گاربهاگریها افزوده شده‌اند. داخل این معبد از یك غلامگردش کم‌نور در اطراف مقصوره تشکیل شده است که راه دسترسی به آن از یك تالار بزرگ اجتماعات و دو معبد کمکی می‌گذرد. نوری که از راه پنجره‌های باریك و دو رواق ورودی برآمده به درون سرازیر می‌شود کنده‌کاریهای نقش برجستهٔ روی ستونها و دیوارها را روشن می‌کند. انسان مؤمن، که از راه یك رواق ورودی سر گشاده وارد می‌شد، از زیر

۸۴۰ شیوای رقصان، نقش برجسته از معبد غاری، بادامی، سدهٔ ششم میلادی.

۸۴۱ شیوا در مقام مهادوا [خلاقیت]، در معبد غاری، جزیرهٔ الفانتا، سدهٔ ششم میلادی.

۸۴۲ نقش تمام‌برجسته با رقصندگان و نوازندگان، اورنگ‌آباد، سدهٔ ششم میلادی.

نور خیره‌کننده می‌گذشت، یك محوطهٔ کم‌نور و وسیع را پشت سر می‌گذاشت و در دل تاریکی به معما یا رمز گاربهاگریها می‌رسید. آنجا، درون یك اتاقك گرفته، با نماد خدای خویش که به سختی قابل رؤیت بود روبه‌رو می‌شد. احساس رمزی که در یك چنین محیطی بر انسان عابد احاطه پیدا می‌کرد، در نظر هندوی آن روز، به اندازهٔ ستایش بلند بالای کلیسای گوتیك در نظر مسیحی سده‌های میانه، رضایت‌بخش بود.

نمای بیرونی معبد ویرو پاکشا از نظم و سازماندهی مؤفقیت‌آمیز نمای داخلش برخوردار نبود، مخصوصاً به این علت که سیکارا، اگر مستقیماً به نیمرخش نگریسته شود، چندان خوش‌منظره نیست. یك یا دو سدهٔ پیش از این بود که معماران شمال هند ــ در **بهووانشوار** و **خاجوراهو** ــ نمای بیرون و درون را با هم درآمیختند و وحدتی بصری بین‌شان ایجاد کردند. مسألهٔ ایجاد یك نمای متحدالشکل بیرونی، در مراحل جداگانه‌ای حل شد. نخستین گام یعنی افزودن بر ارتفاع ماندایا به منظور کاهش ناسازگاری بین ویمانای عمودی و ماندایای افقی، را معماران معبد عظیم **کایلاسا** (حدود ۷۵۰ میلادی) یا بنای عظیم کنده‌کاری شده در دل صخره‌های **الورا** برداشتند. آثار گام دوم را می‌توان در معبد زیبای **موکتشوار** در بهووانشوار واقع در **اوریسا** (تصویر ۸۴۶) مشاهده کرد؛ در اینجا یك بنای رفیع هرموار بر فراز ماندایا ساخته شد و آنچه را که به طرز بی‌تناسبی افقی بود با سیکارای رفیع به هماهنگی کامل رسانید. این تکامل تدریجی، در طی سده‌های دهم تا یازدهم در خاجوراهو (تصویر ۸۴۷) به اوج خود رسید. در اینجا، معبدها که تعدادشان رقمی بالاتر از بیست بود، بزرگتر، ظریفتر، و به دلیل صفه یا پاسنگ بلندشان، حتی برجسته‌تر شدند. گاه دو یا سه ماندایا در جلوی صفه ساخته می‌شدند. بزرگترین پیشرفت

۸۴۳ معبد ویشنو، دئوگیری، نمای جانبی، اوائل سدهٔ ششم میلادی.

۸۴۴ نقش برجسته از استوپا، آماراواتی، سده‌های نخست تا سوم میلادی، موزهٔ گیمه، پاریس.

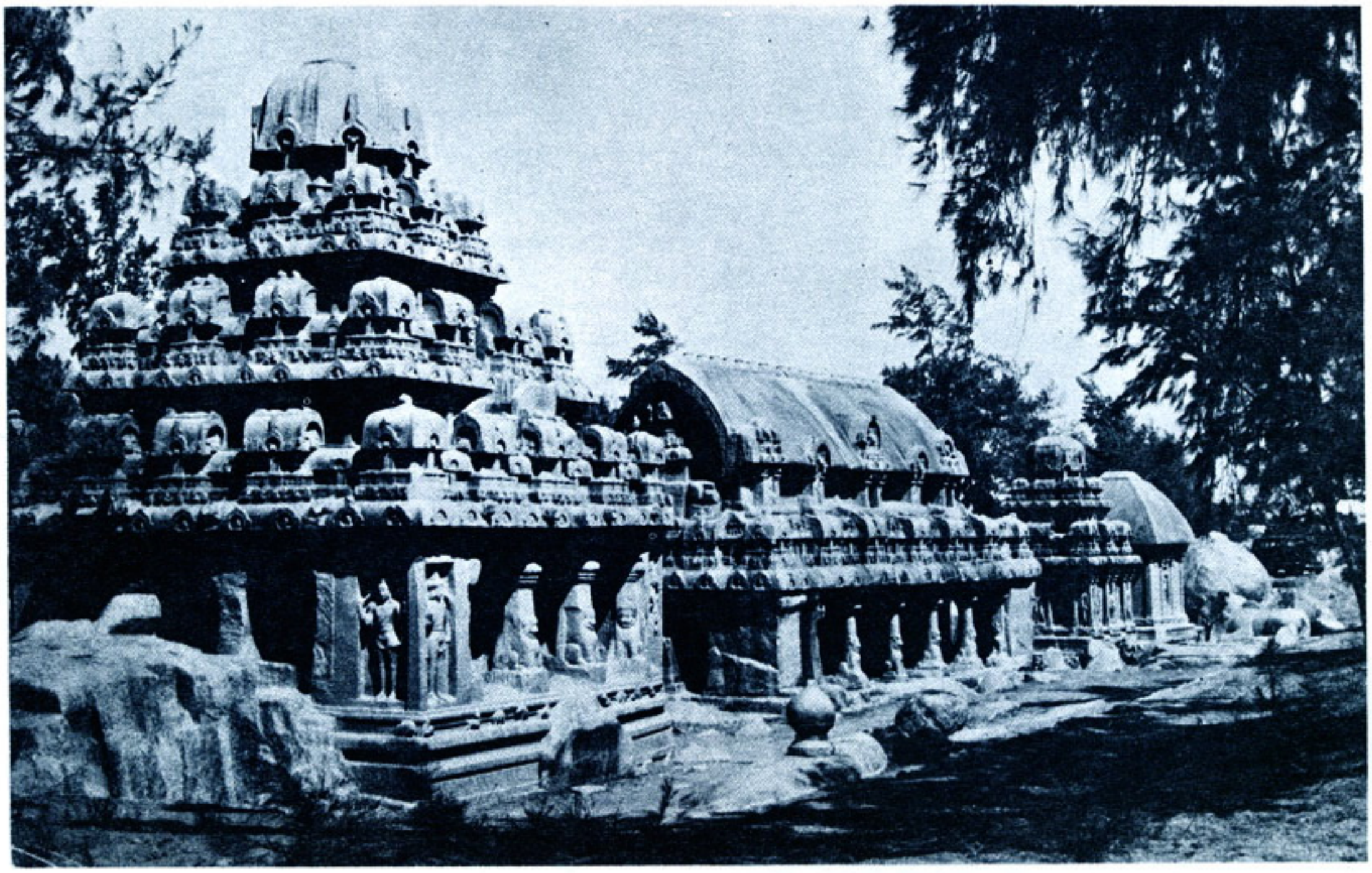
زیبایی شناختی، در ساختن سقفهای مانداپا و طرّه یا پیش‌آمدگی هرموار لبهٔ بام آنها به دست آمد، که با سیکارا درآمیخت و توالی سریع و سیل‌آسایی از شکلهای موجدار پدید آورد. بخشهای پایینی ساختمان، که به چندین لوح یا خانهٔ افقی منتهی می‌شوند سرشار از چهره‌های کنده‌کاری شدهٔ خدایان، اساطیر، و صحنه‌های شهوت‌انگیز هستند. در همین پیکره‌هاست که نشانه‌های تضعیف یك سنت را می‌توان ردیابی کرد. زیبایی این پیکره‌ها در شکلهای شیوه‌دار و نازك‌نمایی شده و چگونگی کج و معوج شدن و غالباً درهم پیچیده شدن آنها به صورت یك تودهٔ پیچاپیچ است. ولی از انسانیت دلنشین و گرمِ تندیسهای پیشین، که با چنان دقت و ظرافتی در پیکره‌های نوازندگان اورنگ‌آباد تجلی یافته بود، دیگر اثری نیست؛ این انسانیت در دریایی از شیوهٔ‌گزینی غرق شده است.

در سال ۱۰۰۰ میلادی، نخستین موج حملات مسلمانان، ناقوس معماری هندو را در هند شمالی به صدا درآورد. ولی در جنوب — نخست در دورهٔ **سلسلهٔ پادشاهی چولا** (۸۴۶ـ۱۱۷۳) و بعدها در دورهٔ سلسله‌های **هویسالا** (۱۰۲۲ـ۱۳۴۲) و **ویجایاناگار** (۱۳۳۶ـ۱۵۶۵) و **نایاك** (۱۴۲۰ـ۱۷۳۶) ــ پیکرتراشی و معماری به شکوفندگی و رونق خود ادامه دادند.

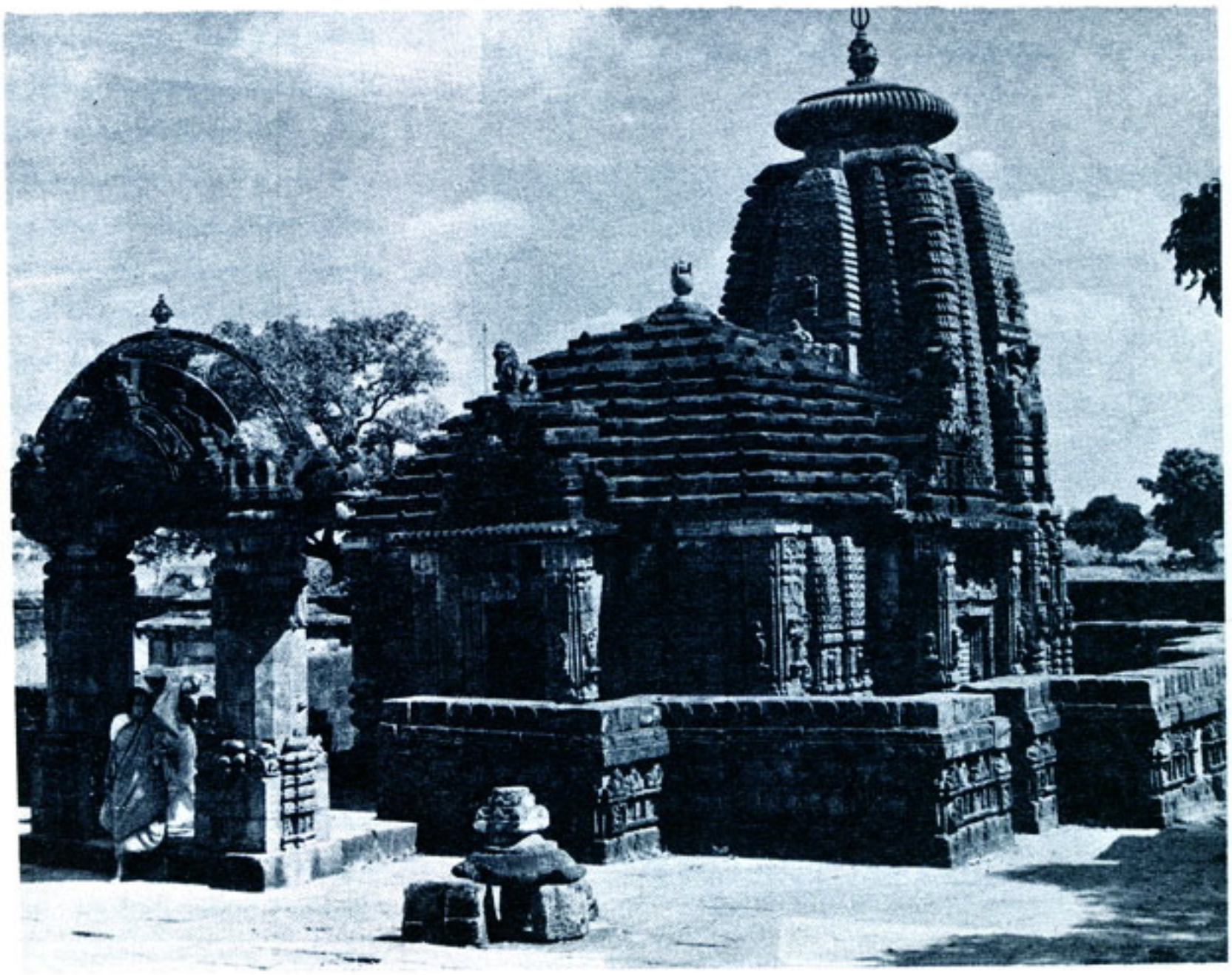
نخستین معابد کوچك متعلق به دورهٔ **چولا** که در سراسر **تامیلنادو** پراکنده‌اند، زیبایی حیرت‌آوری دارند. بسیاری از این معابد از لحاظ کیفیت شیوهٔ معماری، جزییات، و کنده‌کاریها با هیچ نمونهٔ دیگری قابل مقایسه نیستند. گرایش به ساختن بناهای بزرگتر، به نشانهٔ عظمت شاهانهٔ سلسلهٔ چولا، به ساختمان معبد **بریهادِ سوارا** (حدود ۱۰۰۰ میلادی) در **تانجور** انجامید؛ این معبد ۴۸ متر ارتفاع دارد و سرشار از عناصر معماری و پیکرهای ظریف است. تعداد خدایان کنده‌کاری شده بر روی دیوارهای این معبد گرچه از تعداد خدایان معبد خاجوراهو کمتر است ولی بیشترشان در فضاهای فرو رفته قرار دارند و موانعی با فاصله‌های ثابت نیز در سر راهشان برای نگاه‌داری از آنها پیش‌بینی شده است.

برای تزیین این‌گونه معابد، تمثالهایی مفرغین ساخته می‌شد که علاوه بر آن در مراسم مهم مذهبی نیز از آنها استفاده می‌شد. برخی از مهمترین و زیباترین آثار مفرغی جهان در دورهٔ سلسلهٔ چولا ساخته شده‌اند، که از آن میان می‌توان به پیکره‌های شیوا در مقام **نتاراجا** یا **رقاص کیهانی** اشاره کرد که در سدهٔ دهم به عالیترین درجهٔ تکامل خود رسیدند. پیکرهٔ نتاراجا (حدود ۱۰۰۰ میلادی) در معبد **نالتونای ایشوارام** واقع در **پونجای** (تصویر ۱ـ۸۴۷) این خدا را که با هیئت مطلوب انسانی شبیه‌سازی شده است، به هنگام رقصی پرتحرك در میان حلقه‌ای فروزان نشان می‌دهد؛ او در این حال، یك پایش را روی دیو نادانی گذاشته است. زلف پریشان او به سرهای بالا آمدهٔ مارهای کبرا ختم می‌شود و مارها نیز در یك طرف، پیکر ریزنقش **گنگا الههٔ** رودخانه را بالا نگاه داشته‌اند. یکی از چهار دست این خدا بر طبلی می‌کوبد و در همان حال از دست دیگرش شعله برمی‌خیزد. شیوا با این رقص خویش، متناوباً عالَم را نابود می‌کند تا فرصت تولد دوباره به آن بدهد. این پیکر مفرغین، که تعادلی عالی دارد و سرشار از حرکت است، از پیروزیهای پیکرتراشی سه‌بعدی و هنر مفرغ‌ریزی به شمار می‌رود.

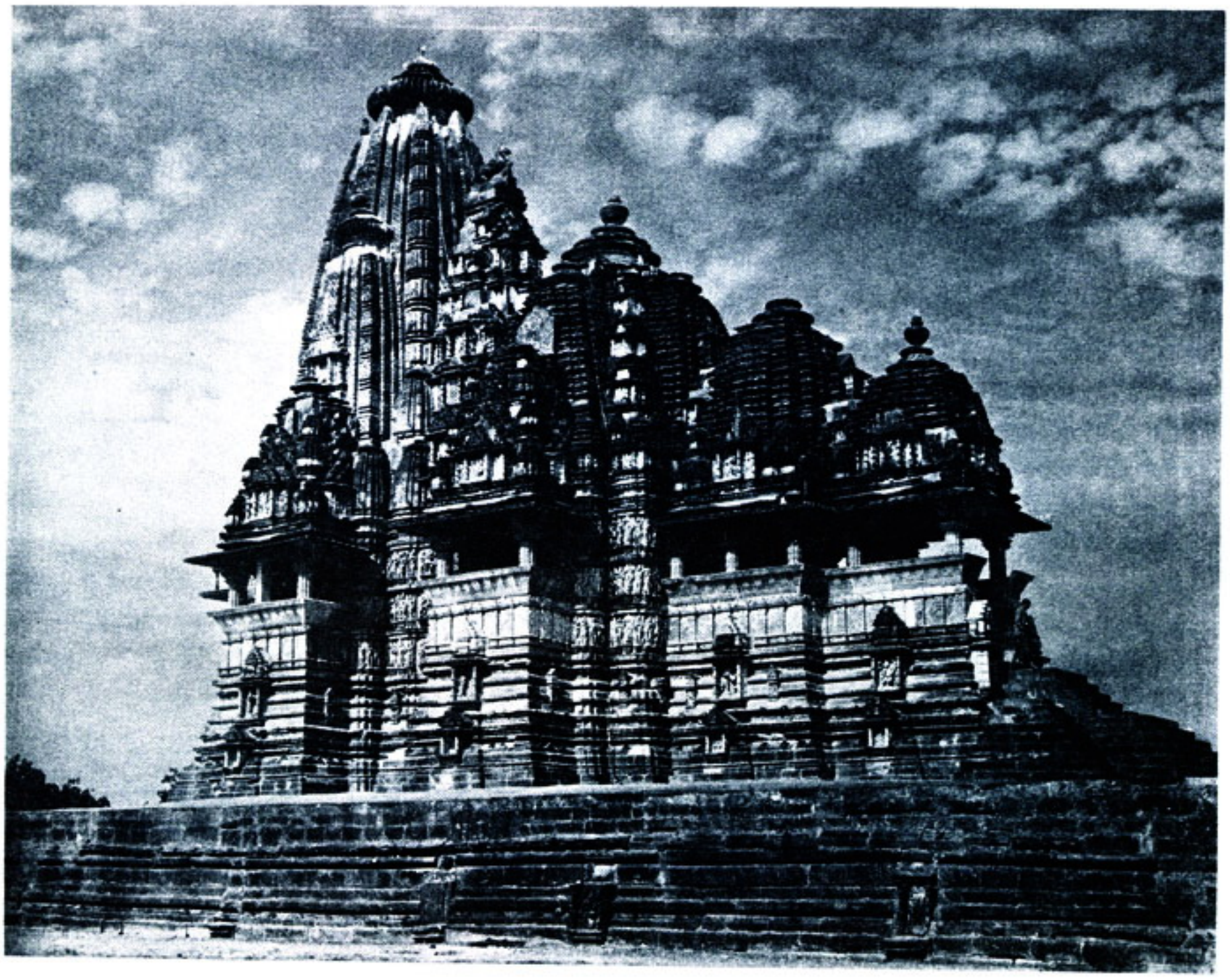
در پیرامون هستهٔ مرکزی معابد پیشین، مجتمعهای عظیمی از معابد سر برآوردند. معبد **میناکشی** در **مادورا** و معبد **سریرانگام** در **تریوچیراپالی**،مساحتی معادل چندین کیلومتر مربع را زیر پوشش خود گرفتند. تالارهای «هزار ستون» تقریباً پهلوبه‌پهلو ساخته می‌شدند و سیمای ساختمان پیوسته‌ای را پیدا می‌کردند که فقط در اثر ابنیه‌ای



۸۴۵ معابد کنده‌کاری شده از سنگ، مهابالیپورام، سدهٔ هفتم میلادی.



۸۴۶ معبد موکتشوار، بهووانشوار، اوریسا، حدود ۹۵۰ میلادی.



۸۴۷ معبد خاجوراهو، سده‌های دهم و یازدهم.

چون حیاط و مخازن آب مقدس برای شستشو یا استحمام مذهبی، در میانشان گسستگی ایجاد می‌کرد. ستونهای زیبای یکپارچه، با نقشهای کنده‌کاری شدهٔ تمام‌برجسته و نیم‌برجسته، حالتی آمیخته با وقار به وجود می‌آوردند و تندیس سنگی، تأثیر پیکرهٔ ریختگی فلزی را بر بیننده می‌گذاشت. حصار اصلی، همزمان با گسترش معبد، در میان دیوارهای دیگری محصور می‌شد و ارتفاع دروازه (گوپورام)های واقع در چهار جهت اصلی، با افزوده شدن هر دیوار، تدریجاً بیشتر می‌شد. دروازه‌های تکامل‌یافته، چند طبقه‌اند و در میان انبوهی از تندیسها غرق شده‌اند. این دروازه که غالباً ارتفاعشان تا ۴۵ متر می‌رسد، عنصر غالب بر مناظر جنوب هند هستند.

گسترش نفوذ و سلطهٔ مسلمانان مهاجم، سنت هندی را ــ حتی در جنوب ــ رفته‌رفته از رونق انداخت. در سدهٔ هفدهم، تناسبهای هماهنگ پیکره‌های پیشین از دست رفته بودند و حتی پیکره‌های ریختگی فلزی، کیفیت سابق را نداشتند.

## نقاشی

هنر نقاشی در هند، احتمالاً از اعتبار و عظمتی همپای هنر پیکرتراشی

۸۴۷ـ۱ شیوا در مقام نتاراجا، رقاص کیهانی، معبد نالتونای ایشوارام، پونجای، تامیلنادو، حدود ۱۰۰۰ میلادی. مفرغ.

برخوردار بود ولی متأسفانه آثار نقاشی چندانی در این سرزمین باقی نمانده است. نخستین نمونه‌های آثار نقاشان هندی، تکه‌هایی هستند متعلق به‌حدود سدهٔ نخست پیش از میلاد، که از غار X در آجانتا به‌دست آمده‌اند. در این نقاشیها، مانند تزیینات روی دروازه‌های معبد سانچی ــ که از لحاظ سبك با یکدیگر پیوستگی دارند ــ صحنه‌هایی از زندگانی گذشتهٔ بودا به تصویر درآمده است.

در آجانتا، در غارهای I و XVII، مهمترین نمونه‌های هنر نقاشی هند نیز به دست آمده‌اند. این نقاشیهای دیواری که به سده‌های پنجم و ششم میلادی مربوط می‌شوند، تمامی وضوح، والایی، و صفای هنر دورهٔ گوپتا را مجسم می‌کنند. این نقاشیها را باید در ردیف آثار بزرگ نقاشی جهان به شمار آوریم. نقاشی دیواری **بودیساتوای بزرگ** در غار I با زیبایی ظریف پیکره‌های دئوگیری به حرکت درمی‌آید، و در همان حال، تابش رنگ، حضوری روحانی‌تر به آن می‌دهد (لوحهٔ رنگی ۹۸). ولی نقاشیهای آجانتا، چیزی بیش از تجلیات اعتقاد و سرسپردگی به‌آیین بودا هستند. صحنه‌های مشابه صحنه‌های زندگی روزمره و پیکره‌های زمینی که در آنها مجسم شده‌اند، هر چند تصاویری از متون بودایی هستند، بازتابی از یك هنر پیشرفته و درباری‌اند.

سنت تصویرگری آجانتا، با تمام نیروی حیاتی رنگارنگش، همچنان که از نقاشیهای به دست آمده از معبد بزرگ تانجور برمی‌آید، در دورهٔ حاکمیت سلسلهٔ چولا نیز ادامه یافت. پیکره‌های رقصان، در این نقاشیهای دیواری ــ گرچه با حالات پرنشاطی مشابه حالات مفرغهای دورهٔ چولا کشیده شده‌اند ــ با آهنگ ملایم سبك گوپتا برجسته‌نمایی شده‌اند.

کشورگشاییهای مسلمانان در هند، جلوی تکامل پیکرتراشی و معماری هند شمالی را در سالهای پس از سدهٔ سیزدهم میلادی گرفت ولی هنر نقاشی را جانی تازه بخشید. در سدهٔ شانزدهم، مخصوصاً در دورهٔ حکومت اکبرشاه سومین پادشاه از سلاطین تیموری هند که می‌کوشید آیین هندو را با اسلام تلفیق کند، نقاشان سنتی هند با مینیاتورهای ظریف و شیوه‌گزینانهٔ استادان بزرگ مینیاتورساز ایرانی آشنا شدند. در طی سده‌های هفدهم و هیجدهم، نقاشی در برابر تداخل و تأثیر متقابل شیوه‌های بیگانه در پایتخت امپراتوری و اصطلاحات زبان بومی رایج در دربارهای پراکندهٔ فئودالی، از خود واکنش نشان داد. نتیجتاً چندین نسل دورگهٔ سالم و نو پا به میدان نهادند: برخی ظریف و تغزلی، مانند سبکهای رایج در **بوندی** و **کیشانگاره**؛ و برخی زمخت و پرتوان، مانند سبك رایج در **باسولی** واقع در دامنه‌های هیمالیا. در نقاط دیگر، مکتبهای کوهستانی در **گولر** و **کانگرا** زبان خاص خود را پی‌ریزی کردند و بر موضوعاتی چون پیکره‌های ظریف در میان مناظر آرام و باصفا، چهره‌های انفرادی فرمانروایان، **راگامالاها** (تفسیرهایی بر مُدهای موسیقایی)، و موضوعات مذهبی تأکید نهادند. نشاط زایدالوصف جاری در این سبکها مخصوصاً برای پاسخگویی به مسائل کیشهای نوخاستهٔ هندو ــ مختص پرستش **کریشنا**، آواتارِ **ویشنو**، که مدایحش در اشعار شورانگیز **گیتا گوویندا** خوانده می‌شد ــ مناسب بود. بدین ترتیب، عشق به طبیعت سرسبز و زیبایی جسمانی، همچنان که در تندیسهای پیشین تجسم‌یافته بود، محملی تماماً تازه در نقاشیهای خوش‌رنگ و غالباً لطیف پیدا کرد (لوحهٔ رنگی ۹۹).

فرهنگ خروشان و پرتوانی که پایهٔ دستاوردهای بزرگ هنر در هند بود، از مرزهای آن سرزمین نیز فراتر رفت. موج بزرگ آیین بودا در نخستین سده‌های انتشار مسیحیت، اعتقادات ماهایانا و هنر قندهار ـ ماتهورا را از طریق افغانستان و جاده‌های تجارتی بیابانهای ترکستان به چین و سرانجام به ژاپن رساند.

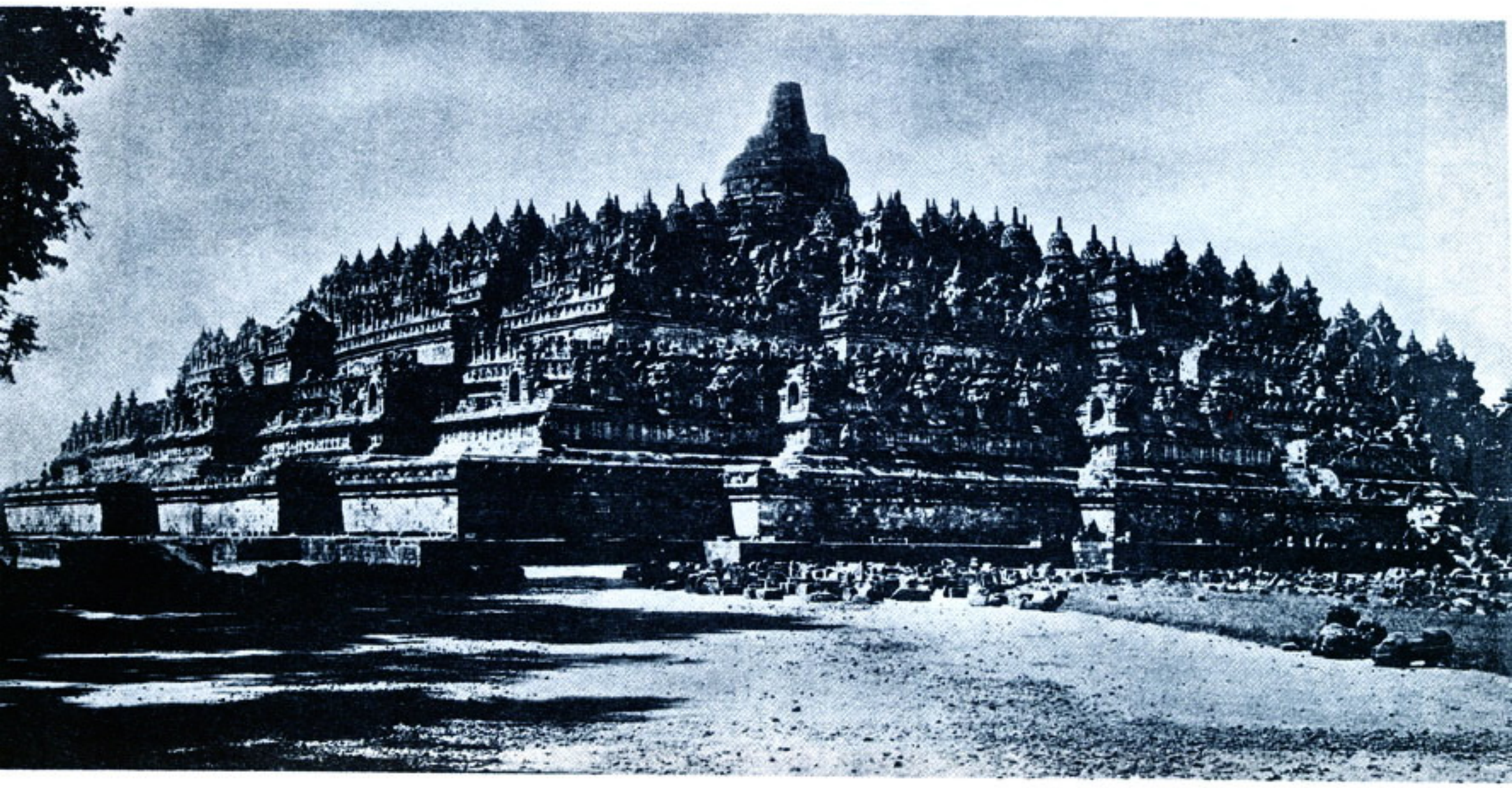
طریقت بودایی **هینیانه** که در سدهٔ سوم پیش از میلاد توسط فرزند آشوکا امپراتور هند گشوده شد، مسیر دیگری را درپیش گرفت: در سمت جنوب، از تنگه‌های باریك گذشت و از **آماراواتی** به **سری‌لانکا** (سیلان) رسید. از آن زمان به بعد، سری‌لانکا یك هند کوچك شد و هنرهایش نخست تحت‌تأثیر آماراواتی و سپس متوالیاً تحت‌تأثیر گوپتاها، پالاواها، و چولا قرار گرفتند. بزرگترین تمرکز هنر در مرکز سلطنتی بود: **آنورادهاپورا** (عملاً بخشی از آماراواتی) که بیشتر آثار باقیمانده در آن به سده‌های دوم و سوم میلادی تعلق دارند، و **پولوناروا** (سده‌های یازدهم و دوازدهم) که مخصوصاً به واسطهٔ وجود پیکرهٔ کنده‌کاری شدهٔ چهارده‌متری بودای محتضر (تصویر ۸۴۸) شهرت دارد. در اینجا نیز استوپاهای مشهور بسیاری ساخته شده است که به سنت آماراواتی مربوط می‌شوند ولی ساده‌ترند؛ یکی از نوآوریهایی که به چشم می‌خورد پیکره‌های کنده‌کاری شدهٔ نگهبانان بر روی استلها یا ستونهای تخته‌سنگی است که بر درگاههای ورودی استوپا نصب شده‌اند. با آنکه چندین نقاشی در پولوناروا به دست آمده‌اند، قدیمی‌ترین (سدهٔ پنجم) و ظریفترین نقاشی به **دوشیزگان آسمانی** پرتگاه **دژ سیگیریا** تعلق دارد.

در سدهٔ پنجم، دامنهٔ تأثیر فرهنگ هند در پی سلسله مهاجرتهای مردم، از هند به برمه، تایلند، کامبوچیا، سوماترا، و جاوه کشانده شد. در این سرزمینها، دو آیین بودا و هندو به کشاکش و پیکار در راه دستیابی به سلطهٔ نهایی ادامه دادند و هر یك، هنرهای خویش را عرضه و تقویت کردند. در دورانی که آیین بودا در هند در حالت محاصره واقع شده بود یکی از بزرگترین بناهای متعلق به پیروانش در **بارابودور**، در جزیرهٔ جاوه، ساخته می‌شد (تصویر ۸۴۹). اینجا در حدود سال ۸۰۰ میلادی، استوپای چهارگوشهٔ عظیمی که طول قاعده‌اش ۱۲۰ متر بود با نُه طبقهٔ تراس‌دار پیوسته، از سنگ ساخته شد. در هر یك از جهات اصلی، یك پلکان مرکزی پیش‌بینی شده بود. بنای ردیف پایه و چهار ردیف نخست، راستخطی و نشانهٔ دنیای خاکی حواس ما هستند؛ چهار ردیف بالایی مدور و نشانهٔ آسمان هستند.

در ردیف پایه، که بیشترش زیر خاك رفته، ۱۶۰ نقش برجسته در توصیف مردمی دیده می‌شود که در چرخ کرمه‌ای زندگی، مرگ، و تولد دوباره به دام افتاده‌اند. در امتداد راهروهای چهار ردیف بعدی، بیش از ۱۰۰۰ صحنهٔ اخطاردهنده از مجموعهٔ داستانهای **جاتکه** در وصف ولادتهای پیشین بودا و سوتره‌های مختلف در باب مناسك دینی و حقوق عادی، زینت‌بخش دیوارها شده‌اند. ولی در بالا یعنی تراسهای مدوّر، هیچ روایتی توصیف عینی نمی‌یابد. در اینجا، که راه رسیدن به طریقت به صورت دایره درمی‌آید، استوپاهای مشبکی ساخته شده‌اند که در هر یك، بودایی با زیبایی لطیف نشسته است که به سختی دیده می‌شود. (تعداد این بوداها در اصل ۷۳ بود.) در رأس این قلّهٔ مرکزی، یك استوپای تنها و بزرگتر ساخته شده است که احتمالاً در درونش یك بودای تنها به نشانهٔ غایت عالم نشسته بوده است.

۸۴۸ پارینیروانای بودا، پولوناروا، سده‌های یازدهم و دوازدهم میلادی. سنگ، طول تمام پیکر حدود ۱۴ متر.

۸۴۹ استوپا، بارابودور، جاوه، حدود ۸۰۰ میلادی.



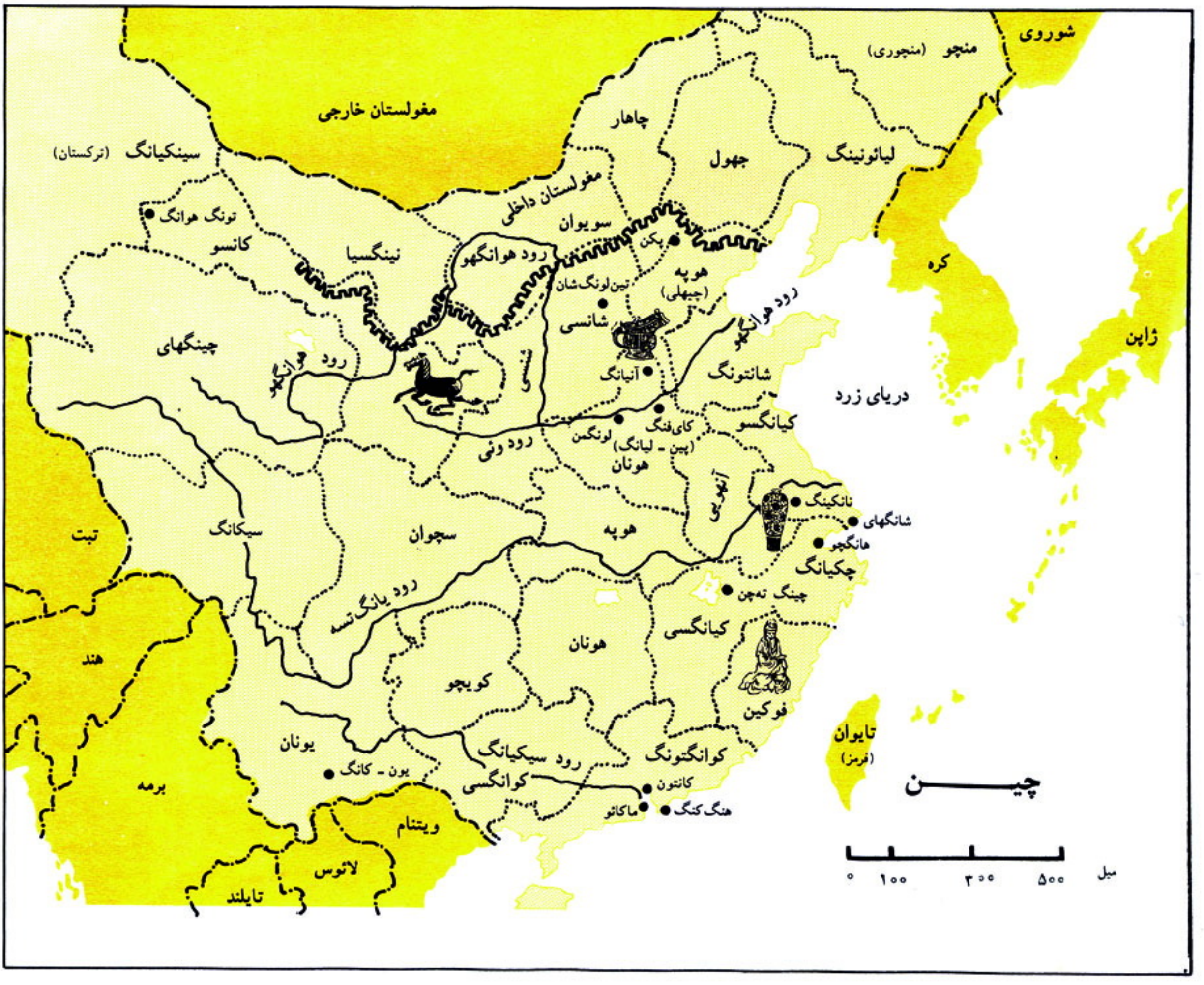
۸۵۲ نقش برجستهٔ رقص، معبد آنگکوروات، سدهٔ دوازدهم، موزهٔ گیمه، پاریس.

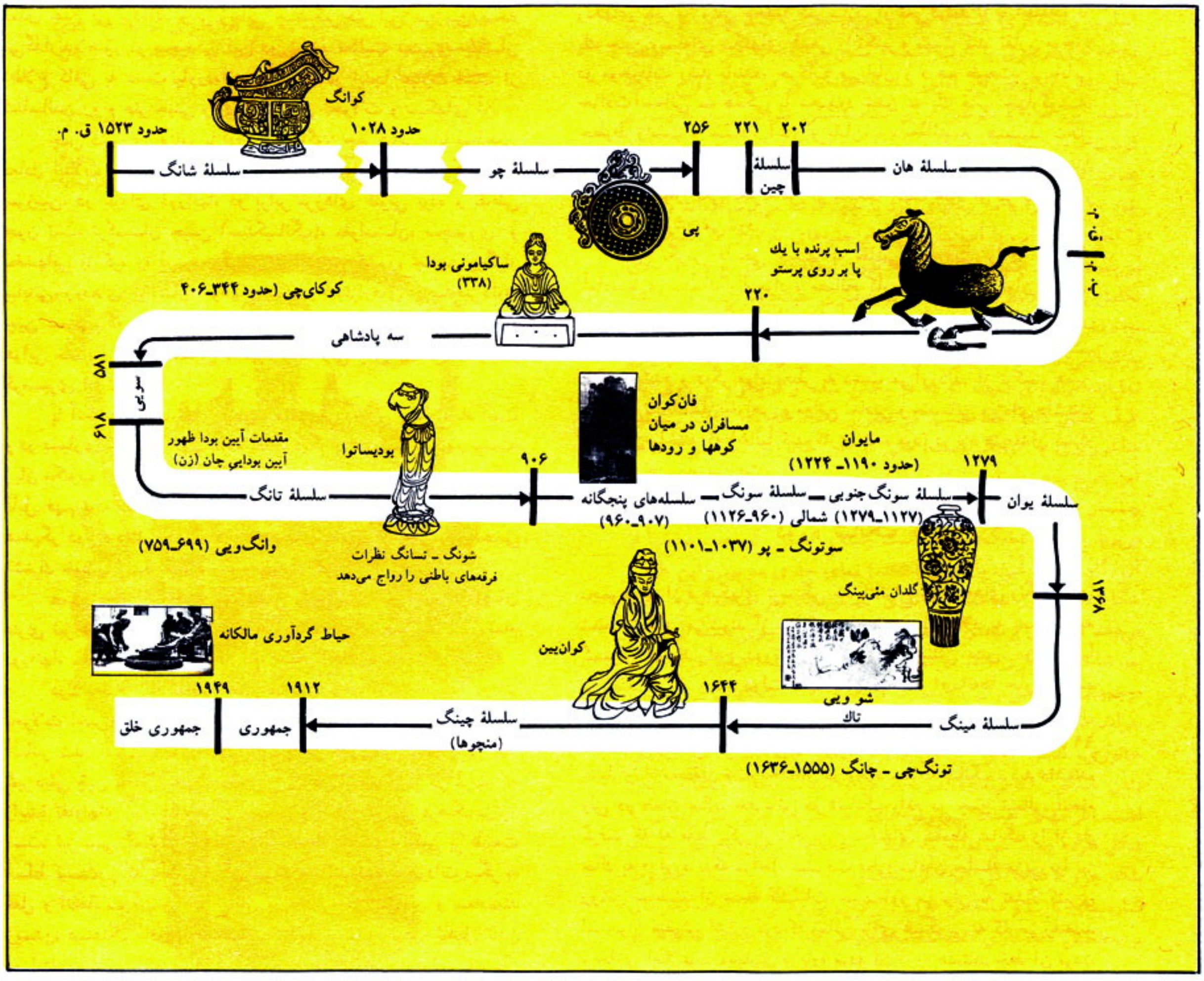
۸۵۳ برج بایون، آنگکورتوم، سده‌های دوازدهم و سیزدهم.

۸۵۴ برج بایون، آنگکورتوم، سده‌های دوازدهم و سیزدهم.

فصل نوزدهم

# هنرِ چین




کوانگ
حدود ۱۵۲۳ ق. م.
حدود ۱۰۲۸
۲۵۶
۲۲۱
۲۰۲
سلسلهٔ شانگ
سلسلهٔ چو
سلسلهٔ چین
سلسلهٔ هان
پی
اسب پرنده با یك پا بر روی پرستو
ساکیامونی بودا (۳۳۸)
کوکای‌چی (حدود ۳۴۴ـ۴۰۶)
۲۲۰
سه پادشاهی
۵۸۱
۶۱۸
سویی
مقدمات آیین بودا ظهور آیین بودایی چان (زن)
بودیساتوا
فان‌کوان
مسافران در میان کوهها و رودها
مایوان
(حدود ۱۱۹۰ـ ۱۲۲۴)
۹۰۶
۱۲۷۹
سلسلهٔ تانگ
سلسله‌های پنجگانه (۹۰۷ـ۹۶۰)
سلسلهٔ سونگ جنوبی ـ سلسلهٔ سونگ شمالی (۹۶۰ـ۱۱۲۶) (۱۱۲۷ـ۱۲۷۹)
سلسلهٔ یوان
وانگ‌ویی (۶۹۹ـ۷۵۹)
شونگ ـ تسانگ نظرات فرقه‌های باطنی را رواج می‌دهد
سوتونگ ـ پو (۱۰۳۷ـ۱۱۰۱)
گلدان مئی‌پینگ
۱۳۶۸
حیاط گردآوری مالکانه
کوان‌یین
شو ویی
تاك
۱۶۴۴
۱۹۱۲
۱۹۴۹
جمهوری خلق
جمهوری
سلسلهٔ چینگ (منچوها)
سلسلهٔ مینگ
تونگ‌چی ـ چانگ (۱۵۵۵ـ۱۶۳۶)

از میان تمدنهای بزرگ غیر غربی، تمدن چین، نخستین تمدنی بود که اروپاییان با آن آشنا شدند و به ارزیابیش پرداختند. ولی فقط در پنجاه و اندی سال گذشتهٔ اخیر است که دستاوردهای هنر و ادبیات چینی به تدریج بر جهان خارج آشکار شده و منظماً مورد بررسی قرار گرفته‌اند. با اینحال بسیاری از کسانی که امروزه به دامنه و پیوستگی تمدن چین پی برده‌اند و بر زیبایی چشمگیر هنر این سرزمین صحّه می‌گذارند، هنوز از پیچیدگی این دو شاخهٔ فعالیت معنوی چینیان اطلاع کافی به دست نیاورده‌اند. وظیفهٔ ما در اینجا عبارت است از شناساندن روح هنر چینی و ردیابی رئوس تحولات و سبکهای آن.

چین کشوری پهناور با اوضاع گوناگون جغرافیایی و با مساحتی معادل ایالات متحد آمریکا است. مرزهای سیاسی و فرهنگی این سرزمین، در پاره‌ای دورانها، دو برابر مرزهای کنونی بوده و نقاطی چون تبت، ترکستان چین (سینکیانگ)، مغولستان، منچوری، و بخشهایی از کُره را دربر می‌گرفته است. این کشور، چندین ریگزار بیابانی، رودهای خروشان، کوههای بلند، و کشتزارهای حاصلخیز دارد. چین شمالی، که عمدتاً در اطراف شهر پکن متمرکز شده است، آب و هوایی خشك و معتدل متمایل به سرد دارد، ولی چین جنوبی مرطوب و گرمسیری است.

با آنکه دامنهٔ تفاوتهای زبان شفاهی مردم چین بسیار زیاد است و در بسیاری از نقاط زبان مردم نقاط دیگر برای کسی مفهوم نیست، زبان مکتوب این ملت در سراسر چین یك شکل داشته و برای همگان قابل فهم بوده است؛ این عامل به انسانهایی که هزاران کیلومتر از همدیگر دور بودند امکان داد که سنتهای ادبی، فلسفی، و مذهبی مشترك خود را زنده نگاه دارند و تقویت کنند.

همین وجه اشتراك و یکنواختی را می‌توان در شیوه‌های بیان هنری نیز مشاهده کرد، زیرا تغییرات در شکلهای هنر چین، در تمام دورانها، بجز دوران پیش از تاریخ، بسیار اندك است.

درك نقش اولیهٔ نقاشی چین در بیان موضوعات، تدریجاً در اثر تحولات اخیر هنرهای غربی، در هزار سال گذشته، برای ذهن غربی، آسانتر شده است. دامنهٔ آگاهی غربیها از تفاوتهای بنیادی بین هنر غیر دینی چین با هنر سنتی و هنر دوران پیش از هنر نوین در غرب، که زاییدهٔ تفاوتهای بین فلسفه‌های طبیعت و انسان در دو فرهنگ مزبور است، نیز بسی گسترش یافته است. در نظر چینیها انسان بر طبیعت مسلط نیست؛ بلکه بخشی از آن است و مانند همهٔ موجودات دیگر به فعل و انفعالات آن واکنش نشان می‌دهد. معنی شادمان و سعادتمند زیستن، هماهنگ بودن با طبیعت است؛ معنی نقاش بودن، تبدیل شدن به ابزاری است که طبیعت با استفاده از آن خود را بر انسان می‌نمایاند. کار نقاش، بیان پیوستگی‌اش به موج زندگی و هماهنگیش با تمام آن چیزهایی است که در رشد و تغییرند، و به زبان دیگر، بیان خصلتی شخصی است که در اثر نظارهٔ طبیعت پالایش یافته است. گذشته از این، چون طبیعت با معیارهای زمان و مکان اندازه‌گیری و طبقه‌بندی نمی‌شود، نقاشی چینی هم آن را به قابهای پرسپکتیو با رنگهای سیر و روشن محدود نمی‌سازد. او نمی‌کوشد تا با استفاده از یك چنین وسیله‌ای شکلهای طبیعی را تکثیر و تثبیت کند. تقارن موجود در موجودات رشد یابنده، حرکات بی‌پایان و درهم طبیعت، بی‌پایانی حوادث آسمانی ــ همگی با محدود شدن به یك قاب چهارگوشه، خطوط راست و خشك، آغاز و پایان، مانعةالجمع هستند. شکل ظاهر، همیشه با گذر هنرمند از درون آن، تغییر شکل می‌یابد. همچنان که هنر او بیان کلی تجربه‌اش از طبیعت است خود او نیز بخشی از بیان کلی هنرش می‌شود.

این نگرش فلسفی چینیها به نقاشی غیر دینی را در مراحل آماده‌سازی مناسك‌گونهٔ مواد و مصالح کار هنرمند نیز می‌توان مشاهده کرد. مثلاً بهترین مرکب را از مخلوط کردن دودهٔ چوب یا مواد سوختنی دیگر با سریشم حیوانی و کوبیدهٔ نرم خاك رُس، صدف‌ماهی یا یشم ساییده شده و دیگر مواد معطر به دست می‌آوردند. از ترکیب همین مواد، که تك‌تك‌شان خواص و معانی نمادین و جسمانی ویژه‌ای داشتند، قلمی می‌ساختند که (غالباً کنده‌کاری شده بود) در نزد هنرمندان بسیار گرانقدر به شمار می‌رفت.

## دورهٔ شانگ

مجموعه‌ای از فرهنگهای نوسنگی که با انواع سفالینه‌های رنگ‌آمیزی شده مشخص می‌شوند از هزارهٔ چهارم پیش از میلاد به بعد رو به گسترش نهادند. این دوره را مطابق تاریخ سنتی چین، دورهٔ شیا می‌نامند. گرچه وجود دولت شیا هنوز از هالهٔ افسانه‌ها خارج نشده است، بقایای به دست آمده از یك پادشاهی بزرگ در پنجاه سال گذشته وجود سلسلهٔ شانگ را تأیید کرده است. تا اواخر سال ۱۹۲۹ بسیاری از محققان و تاریخدانان در وجود سلسلهٔ شانگ تردید داشتند، ولی در همان سال، حفریاتی در آنیانگ واقع در چین شمالی انجام گرفت که نه فقط یکی از آخرین پایتختهای سلسلهٔ شانگ را از دل خاك به درآورد بلکه مراحل پیشرفت قبلی شاهان سلسلهٔ مزبور را نیز روشن ساخت. از جملهٔ کشفیات حیرت‌آور می‌توان به تعداد کثیری استخوان منقوش اشاره کرد که زمانی برای غیبگویی به کار می‌رفته‌اند و حاوی اطلاعات بسیاری دربارهٔ مردم آن دوره هستند. خط آن مردم،

اساساً تصویری بود ولی به قدر کافی برای بیان مفاهیم و اندیشه‌های انتزاعی، تکامل یافته بود. این گزارشهای پراکنده، همراه با دیگر اشیاء و مدارك به دست آمده از حفریات مزبور، حکایت از وجود تمدنی پیشرفته ــ هرچند بربر ــ دارند. این مدارك نشان می‌دهند که پادشاه، یك فرمانروای فئودال بود و برخی از همسرانش واسال او بودند و در شهرهای مختلف زندگی می‌کردند. غالباً میان دولتهای مجاور جنگ بروز می‌کرد، و به همین علت شهرها را با ساختن دیوارهای خاکریز مانند در برابر حملات دشمن محفوظ نگاه می‌داشتند. مقابر سلطنتی، بسیار بزرگ بودند و اجساد بی‌سرِ خدمتکاران یا اسیران را در کنار فرمانروایان متوفی به خاك می‌سپردند. گردونه‌ها، تله‌های اسبانی که زنده‌زنده به خاك سپرده می‌شدند، سلاحها، و دیگر اشیای مورد استفاده در مراسم تدفین که از مقابر مزبور به دست آمده‌اند ما را در توصیف دقیق هنر این دوره یاری می‌کنند.

با آنکه تندیسهایی از مرمر و کنده‌کاریهای کوچك بر روی استخوان و یشم تا امروز باقی مانده‌اند، هنر بزرگ دورهٔ شانگ ساختن ظروف مفرغین مخصوص مراسم مذهبی بود، که بسیاری از آنها در مجموعه‌های سلطنتی تا امروز باقی مانده و به دست آمده‌اند. این اشیای مفرغین را در قالبهای یکپارچه می‌ریختند و می‌ساختند. اسلوب ریخته‌گری چینیان در آن دوره، همپای اسلوبهای گوناگون ریخته‌گری درشرق یا غرب است و نشان می‌دهد که هنر مزبور صدها سال پیش از روی کار آمدن سلسلهٔ شانگ نیز در چین رواج داشته است. این ظروف مفرغین برای نگاه داشتن شراب، آب، حبوب، و گوشت مورد استفاده در مراسم گوناگون مذهبی به کار برده می‌شده‌اند. عناصر غالب تزیینکاری، جانوران هستند ولی معمولاً پسزمینه و حتی خود جانوران را با مارپیچهای گِرد یا چهارگوشه می‌پوشانده‌اند و اینها را نماد باران، ابر، یا آب ــ یعنی تمام جنبه‌های باروری در طبیعت ــ می‌پنداشته‌اند. چنین سنتهایی که بدون تردید در طی قرون متمادی تکامل یافته بودند، سرسختانه بر شبیه‌سازی سَبْك‌یافتهٔ جانوران مسلط بودند، به طوری که نمادها یا تصویرها غالباً درهم شده‌اند و بازشناسی‌شان از یکدیگر دشوار است. از موضوعات عمدهٔ جانور نمایانه، جانوری است که به دو بخش شده و قرینه‌وار بر روی یك ظرف نشان داده شده است. در تصویر ۸۵۵، که یك ظرف پوشیدهٔ ساغرریزی یا کوانگ است، یکی از این جانوران دیده می‌شود. در این طرح پیچیده، تصویر شبیه‌سازی شده (در پهلوی ظرف) احتمالاً از چشمان یك ببر و شاخهای یك قوچ است. (در روی دیگر ظروف مشابه مربوط به دورهٔ شانگ، ممکن است چشمها از آنِ گوسفند، شاخها از آنِ گاو نر، گاو آبی، یا گوزن باشند.) نمای جلوی سرپوش این ظرف، شکل یك جانور شاخدار، و نمای پشتش یك سر شاخدار را نشان می‌دهد که منقار پرنده‌ای را به دهان گرفته است. روی دستهٔ ظرف نیز سر شاخدار دیگری دیده می‌شود. انواع ماهی، پرنده، فیل، خرگوش، و موجودات انتزاعی‌تر و پیچیده‌تر، بر زمینه‌ای از شکلهای مارپیچی، سراسر سطح ظرف را پوشانده‌اند. هر ترکیب ویژهٔ اینگونه موضوعات جانوری، ظاهراً برای رساندن مفهوم خاصی بوده است؛ مثلاً نشان دادن جانور یا پرنده‌ای در دهان جانور دیگر، احتمالاً نشانهٔ زایش است. طرحهای چندگانه و زمینه‌های رمزآمیز مارپیچی‌شان چنان با شکل ظرف پیوند خورده‌اند که فقط در حکم یك تزیین خارجی نیستند بلکه جزو لاینفك کل این اثر تندیسوار به شمار می‌روند. خطوط کناره‌نمای ثابت و مشخص ظرف مفرغین، نیروهایی را که نمادهایشان بر سطحش کنده‌کاری شده‌اند، محصور می‌کند. این ظروف نه فقط در مراسم مذهبی به کار می‌آمدند بلکه از لحاظ شکل و تزیینات نیز

۸۵۵ کوانگ، سلسلهٔ شانگ، سدهٔ دوازدهم ق. م. مفرغ، بلندی ۱۶ سانتی‌متر. مؤسسهٔ اسمیثسون. نگارخانهٔ هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.

۸۵۶ یو، اوائل سلسلهٔ چو، سده‌های دهم تا هفتم ق. م. مفرغ. مؤسسهٔ اسمیثسون، نگارخانهٔ هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.

گونه‌ای تمثال یا شمایل تندیسوار از تجسم نیروهای طبیعت در نزد چینیان باستان به شمار می‌رفتند.

## دورهٔ چو

در حدود سال ۱۰۲۷ پیش از میلاد، **شانگها** به دست **چوها** سرنگون شدند. سلسلهٔ **چو** تا سال ۲۵۶ پیش از میلاد بر چین حکومت کرد. چوها با آنکه در مقایسه با غرب چین، مردمی ابتدایی‌تر بودند، فرهنگشان ظاهراً به فرهنگ شانگها شباهت داشت.

کهنترین آثار مفرغی دورهٔ چو از آثار مشابهِ دورهٔ شانگ غیر قابل تفکیك هستند. به بیان درست‌تر، احتمالاً سازندگان آنها هنرمندانی بوده‌اند که در اواخر عمر سلسلهٔ شانگ نیز زندگی می‌کرده‌اند. ولی به فاصلهٔ عمر یك نسل، روحیهٔ جدید و شجاع فاتحان، بی‌چون و چرا، مُهر خویش را بر ظروف مورد استفاده در مراسم مذهبی زد. در آنجا که خطوط کناره‌نمای اشیای دورهٔ شانگ بی‌تحرك و فشرده بود، در دورهٔ چو انفجارآمیز و پرتحرك شد (تصویر ۸۵۶). تدریجاً این نیروی تحرك حیاتی رو به کاهش نهاد و با گذشت یك سده، شکلها بیشتر در جهت سودمندی عملی تغییر یافتند و شکلهای جانورنما تزیینی‌تر شدند. در شکلهای جانورنما تصرف به عمل آمد؛ این شکلها چنان پیچ و تاب برداشتند و درهم پیچیدند که در نخستین سالهای **دورهٔ چوی پسین** (۶۰۰ تا ۲۵۶ پیش از میلاد)، تقریباً تمام موضوعات خوف‌آور اولیه جای خود را به انبوهی از حرکات موزون و پرنشاط در سطح ظروف مفرغی دادند. آنچه یك زمانی بیانگر قدرت جادو و دین بود به نمایش غیر دینی مهارت فنی و قدرت تخیل تبدیل شد.

در طی سدهٔ ششم پیش از میلاد، امپراتوری چو تدریجاً تجزیه شد و به صورت چندین ایالت ستیزندهٔ فئودالی درآمد. از آنجا که ارزشهای کهن از یادها رفته بودند، کنفوسیوس و فیلسوفان دیگر کوشیدند مشکلات زمانه را تحلیل و ارزیابی کنند. در حالی که کنفوسیوس از پیروانش می‌خواست که در پی عمل عاقلانه و اخلاقی بروند، **لائوتسه** فیلسوف نامدار معاصر وی هوادار تأمل درونی، بی‌حرکتی، و دوری گزیدن از اجتماع بود. ولی هیچ‌یك از این دو فیلسوف نتوانستند تأثیری ماندگار بر هنرها بگذارند.

هنر دورهٔ چوی پسین، چه به صورت ظروف مفرغین، چه اشیای یشمی (تصویر ۸۵۷)، و چه به صورت لاکی، برای خوشنود کردن دربارهای پرجلال و شکوه فئودالهایی تولید می‌شد که در عرصهٔ تظاهر به نمایش عظمت‌شان با یکدیگر رقابت می‌کردند. در این دوره، ساخت مفرغهایی رواج داشت که با طلا و نقره و آینه‌های صیقل‌خورده در یك طرف و تزیین شده با موضوعات جاری در طرف دیگر مرصع‌کاری می‌شدند. در حدود سدهٔ چهارم پیش از میلاد، اشیای مفرغین مختص مناسك را با شبکهٔ کاملاً تازه‌ای از طرحهای روایتی تزیین می‌کردند. صحنه‌های شکار، مراسم مذهبی، و کارهای جادویی، با وجود کوچك بودنشان، از موضوعات و ترکیبهایی پرده برمی‌دارند که احتمالاً بازتاب‌کنندهٔ نقاشیهای گم شده ولی مذکور در ادبیات زمانه بوده‌اند.

در دورهٔ چوی پسین، کنده‌کاریهای یشمی ــ سنگی که چینیها احترام خاصی برایش قائل بودند و در مقابر نوسنگی ایشان یافت شده است ــ در ساختن جواهرآلات و اشیای مقدسی که همراه مردگان در قبر نهاده می‌شدند (تصویرهای ۸۵۷ و ۸۶۰) به اوج کمال فنی خود رسیدند. در این روزگار، کنفوسیوس ارزشهای یشم را می‌ستود و می‌گفت «در روزگار باستان، انسانهای بزرگ، تصویر تمام خصوصیات عالی را در آن می‌دیدند»: این سنگ نرم، صاف، و برّاق (پس از صیقل‌کاری) بود مثل نیکوکاری؛ ظریف، فشرده، و قوی بود مثل عقل؛ گوشه‌دار اما نه تیز و بُرّنده بود مثل حقگویی؛ و (هرگاه بر آن می‌نواختی) نوای موسیقی سر می‌داد. همچون وفاداری، نقصها یا درزهای این سنگ نیز زیباییش را و زیباییش درزهایش را از نظر پنهان نمی‌کرد، و همچون فضیلت، در نمادهای مرتبت، برجسته و آشکار می‌شد.[1]

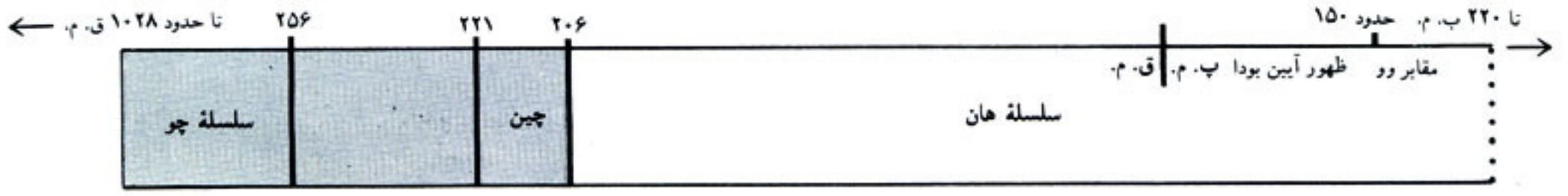
فرهنگی که به آفرینش ظروف مفرغین و یشمی بزرگ دوره‌های شانگ و چو انجامیده بود، تدریجاً راه تحول را درپیش گرفت. آشفتگیهای سیاسی اواخر دورهٔ چو، که گاه دورهٔ **دولتهای متحارب** نامیده شده است، دورهٔ چهار قرن حکومت ملوك‌الطوایفی و جنگ بین ممالك کوچك و تاخت و تاز هونها در قسمتهای شمالی بود. در این دورهٔ نامساعد، ترقی فرهنگی سریعی در چین روی داد. آیینهای **بودا** و **تائو** رواج یافتند، و آیین کنفوسیوس را به مخاطره انداختند. پیشرفتهای علمی هندیان در طب، ریاضیات، نجوم، و معماری اقتباس شد و هنر رونق یافت و شکلی اساساً تازه پیدا کرد.

## سلسله‌های چین و هان

هرج‌ومرج سیاسی چندصد سالهٔ پایانی سلسلهٔ چو موقتاً به‌دست **شی هوانگ تی** فرمانروای **دولت چین** [Ch'in] فرو نشانده شد. وی در سدهٔ سوم پیش از میلاد، ضمن تلاش برای ریشه‌کن ساختن سنتهای کهن، دستور داد تمام کتابهای تاریخی سوزانده شوند، و حاکمیت

۸۵۷ پی، دورهٔ چوی پسین، سده‌های پنجم تا سوم ق. م. سنگ یشم. نگارخانهٔ نلسن ــ موزهٔ اتکینز، کانزاس‌سیتی، میسوری (بنیاد نلسُن).

1. From the *Li Chi* attributed to Confucius, translated by James Legge, *The Sacred Books of the East* (1968), Vol. 28, p. 464.




یکه‌تازانهٔ خویش را بر سراسر چین مستولی کرد. به محض آنکه شی هوانگ تی چشم از جهان فرو بست، مردم سر به شورش برداشتند و در سال ۲۰۶ پیش از میلاد سلسلهٔ جدیدی به نام **سلسلهٔ هان** تأسیس کردند. حکومت متمرکز نیرومند در سراسر مرزهای جنوبی و غربی چین برقرار شد. ارتشهای چین به اعماق ترکستان رخنه کردند، و تجارت غیر مستقیم با امپراتوری دورافتادهٔ روم برقرار شد. پیروان کنفوسیوس با پیروان آیین تائو (مذهب فلسفی چین، که عمدتاً از کتاب تائو ـ تِه ـ کینگ منسوب به لائوتسه ناشی شده است) به پیکار برخاستند تا یکدیگر را از رسیدن به قدرت بازدارند. سرانجام، پیروان کنفوسیوس پیروز شدند، ولی این آیین پیروز با تعالیم آن فیلسوف فرسنگها فاصله داشت. افسانه‌های کنفوسیوسی دربارهٔ پرهیزگاری فرزندان و فرهنگ قومی آیین تائو با هم درآمیختند و شالودهٔ موضوعی هنر دورهٔ هان را تشکیل دادند.

سبك تصویرگری دورهٔ هان از روی تعدادی نقاشی و چندین نقش برجستهٔ سنگی و برخی سفالینه‌های مُهرخوردهٔ سفالگری مشخص و شناخته می‌شود. در برخی از نقاشیها خطوط کناره‌نمای پیکره‌ها با خط مختص چینیها که انعطافش نه فقط حدود بلکه ژرفا و حجم را نیز به بیننده القا می‌کند، نشان داده شده‌اند. رویهم انداختن بازوها و ردا تأکید بیشتری بر بُعد سوم می‌گذارد، و در همان حال استفاده از رنگهای تخت در داخل خطوط کناره‌نما بر رابطهٔ موزون بین پیکره‌ها تأکید می‌گذارد. در اینجا اثری از پسزمینه یا نشانه‌ای از محیطی دیگر به چشم نمی‌خورد.

نقشهای برجستهٔ سنگی به تعداد زیاد که از مقابر وو در شانتونگ به دست آمده‌اند (حدود ۱۵۰ میلادی) نیز بازتابی از شیوه‌های شبیه‌سازی دورهٔ هان هستند. بر روی این قطعه سنگها، تاریخ کامل جهان، از خلقت آدمی تا تدفین شخص مرده، مجسم شده است. داستان، مرحله‌به‌مرحله، به کمك تصاویر صیقل‌خوردهٔ تخت بر زمینه‌ای تخت ولی نسبتاً شیاره‌دار تکمیل می‌شود (تصویر ۸۵۸). پیکرهای عظیم با آهنگ خطیِ خطوط کناره‌نمای خود به یکدیگر ارتباط داده شده‌اند. بعلاوه، این‌بار، ساختمانها و درختها نیز به نشانهٔ محیط، وارد منظره شده‌اند. اما فضا، مانند آنچه در نقاشی مصری معمول بود، تصوری است و فاصله با بالا و پایین قرار دادن پیکره‌ها القا می‌شود، ولی آنچه در اینجا شگفت‌آور است، منطبق شدن چرخهای گردونه بر یکدیگر است. افراد مهم، به شیوهٔ خط تصویری، با ابعادی بزرگتر از ابعاد زیردستانشان مجسم شده‌اند. از همه جالبتر درختها هستند که به صورت احجامی از شاخه‌های درهمبافته با برگهای مستقل و فوق‌العاده بزرگ، دارای سبك خاصی شده‌اند. ولی در چارچوب این شکل طرحگونه، یك تغییر تصادفی در شاخهٔ خمیده یا شکسته نشان می‌دهد که تعمیم طراح چگونه از مشاهدهٔ درختان خاص به دست آمده است و چگونه جزیی از فلان درخت خاص توانسته است کل را به صورت فردی درآورد. همین رابطهٔ ظریف بین خاص و انتزاعی است که به یکی از مهمترین خصوصیات هنری نقاشی چینی در دوره‌های بعد تبدیل شد.

گروهی از نقشهای برجستهٔ به دست آمده از ایالت سچوان در

۸۵۸ صحنه‌های اسطوره‌ای، مقبرهٔ وو، شانتونگ، سلسلهٔ هان پسین، ۱۴۷ـ ۱۶۸میلادی. نقش برجستهٔ صیقل‌کاری شدهٔ سنگی، طول تقریباً ۱۵۰ سانتی‌متر.

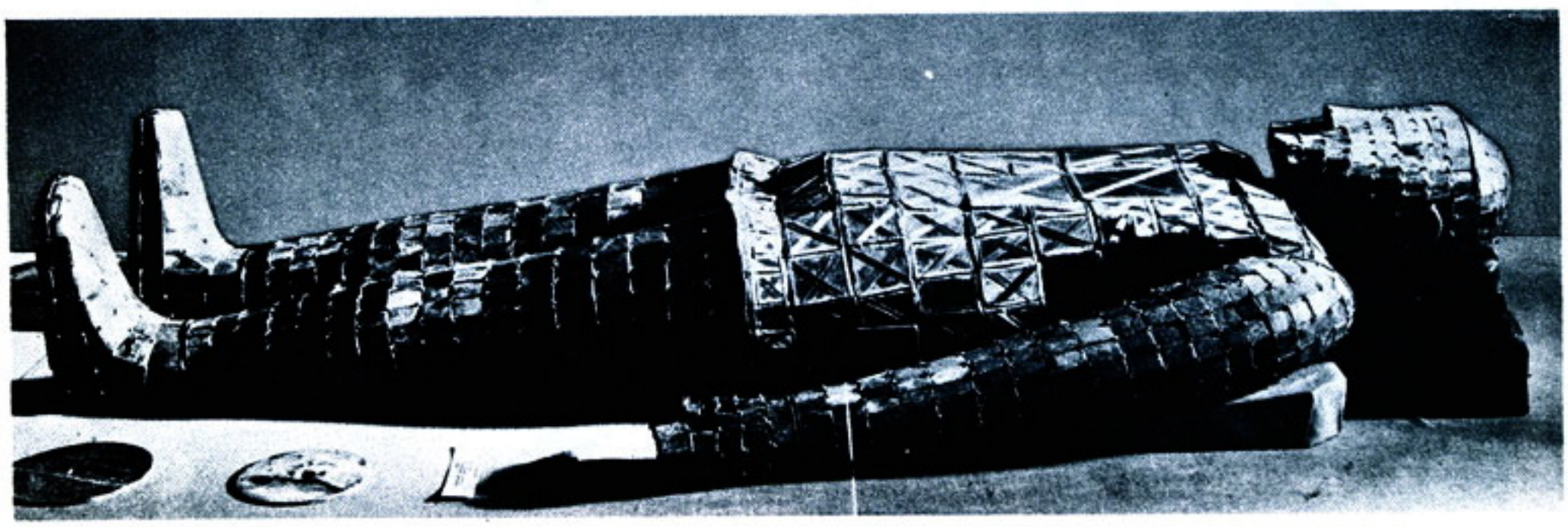
۵۸۹ اسب پرنده با یك‌پا بر روی پرستو، وو-وئی، کانسو، سلسلهٔ هان شرقی، سدهٔ دوم میلادی. مفرغ، بلندی ۳۴ و طول ۴۵ سانتی‌متر. نمایشگاه نویافته‌های باستان‌شناسی جمهوری خلق چین.

جنوب غربی چین، با آنکه به نقشهای برجستهٔ مقابر وو شباهت دارند و احتمالاً به همان دوره مربوط می‌شوند، حکایت از برداشتـه شدن گامی بزرگ به جلو دارند. ریتمها سریعتر شده‌اند و فضا و محیط با وضوح بیشتر و کاملتری نشان داده شده‌اند. برخی از موضوعات به زندگی روزمره مربوط می‌شوند، و این با اشتغال و شیفتگی هنرمندان پیشین به موضوعات اسطوره‌ای یا تاریخی مغایرت دارد. در اینجا نیز پیکری از بودا دیده می‌شود، که احتمالاً کهنترین پیکر بودا در چین و نخستین اشاره به مذهبی است که در طی هزار سال بعدی بر اندیشهٔ چینیان مسلط شد.

عالیترین نمونهٔ صنعـت مفرغـکاری در دورهٔ **هان** با سنتهای چینیان در احاطهٔ استادانه بر آن فلز از روزگار شانگ به بعد، پیکرهٔ اسبی است که اخیراً (۱۹۶۹) از مقبره‌ای در **هوپه** به دست آمده است (تصویر ۸۵۹). با آنکه اسب مزبور در حالت یورتمهٔ سریع است، به نظر می‌رسد که در حال پرواز است، و یك سُمش را به آرامی روی پیکرهٔ پرستویی نهاده که بالهایش از هم باز شده‌اند. اسب که به دلیل قدرت و زیباییش ستوده می‌شد، در ادبیات چینی برجستگی خاصی دارد و در حکم ستایش شیر یا گاو در هنر خاور نزدیك است.

یك مقبرهٔ متعلق به دورهٔ هان در سدهٔ دوم پیش از میلاد که در سال ۱۹۶۸ حفاری شد، ظاهراً اطلاعات ما دربارهٔ استفادهٔ چینیان از سنگ یشم را تأیید می‌کند. همچنان که در توصیف **پی** (تصویر ۸۵۷) مربوط به دورهٔ چوی پسین گفتیم، چینیان معتقد بودند که سنگ یشم به واسطهٔ قدرت جادویی‌اش می‌تواند جسد شخص متوفی را حفظ کند. این مقبره که در هوپه حفاری شد بقایای اجساد یك شاهزاده و یك شاهدخت را در خود نگاه داشته بود. این دو نفر، با نقاب و لباس کاملی (تصویر ۸۶۰) مرکب از بیش از ۲۰۰۰ لوح یشمیِ دقیقاً تراش داده شده، جور شده و به هم دوخته شده، به خاك سپرده شده بودند. دوخت و ساخت این لباس، یك شاهکار خارق‌العادهٔ فنی بود.

۸۶۰ لباس تدفین شاهدخت تائووان، مان چنگ، هوپه، سلسلهٔ هان غربی، اواخر سدهٔ دوم ق. م. الواح یشمیِ دوخته شده با تار زرین؛ طول لباس ۱۷۰ سانتی‌متر. نمایشگاه نویافته‌های باستان‌شناسی جمهوری خلق چین.



## از دورهٔ سه پادشاهی
## تا دورهٔ سوئی

آیین بودا، که روحی عمیقاً متفاوت با فلسفه‌های باستانی و بومی چین داشت، در نخستین سدهٔ میلاد مسیح به چین راه یافت. در طی آخرین صد سال حاکمیت هان و دورهٔ بعدی که به **دورهٔ سه پادشاهی** معروف بود، چین که در چنگال اختلافات داخلی گرفتار آمده بود مشتاقانه به دنبال آرمانی می‌گشت تا بدان بیاویزد و به حیاتش ادامه دهد. اصول اخلاقی کنفوسیوس نتوانسته بود با هرج و مرج زمانه کنار بیاید، و آیین تائو که به‌طریقتهای گوناگون جادویی و خرافات کشیده شده بود، دیگر قادر به جذب ذهن اندیشمندان نبود. آیین بودا به توده‌های مردم چین وعده می‌داد که پس از سپری کردن سختیهای این جهان، در جهانی دیگر، به سعادت خواهند رسید. بعلاوه، شبکهٔ کاملا تکامل‌یافتهٔ منطقی این آیین، که با پالایشهای به عمل آمده در آن از کل شبکهٔ فکری گذشتهٔ چین فراتر رفته بود، روشنفکران را به خود جلب می‌کرد. مبلغین مذهبی بودایی که از هند آمده بودند و نخست می‌کوشیدند خاندانهای حاکم را به آیین خویش جلب کنند، چنان در این کار توفیق یافتند که آیین بودا همچون آتشی سوزان، سراسر خرمن چین را در یك آن به کام خود فرو برد.

هنرها به خدمت این دین وارداتی درآمدند و رونق فراوان یافتند. اصول زیبایی‌شناسی تازه‌ای به تقلید از الگوهای هندی یا آسیای مرکزی، هماهنگ با فورمالیسم مدوّن آیین بودا، پدید آمد. نخستین تندیس مهم به شیوهٔ بودایی، یعنی تندیس مفرغ طلاکاری شدهٔ **ساکیامونی بودا** که مطابق کتیبه‌اش به سال **۳۳۸** میلادی مربوط می‌شود (تصویر ۸۶۱)، از لحاظ سبك و شیوهٔ پیکره‌نگاری، با نخستین نمونه‌ای که در قندهار ساخته و پرداخته شده بود ارتباط پیدا می‌کند.[۲] چینهای سنگین و متحدالمرکزِ ردا، **اوشنیشای** روی سر، و حالت چهار زانو یا زانوی ضربدری بودا، تماماً از نمونهٔ هندی این تندیس گرفته شده‌اند. زائران و کاهنانی که تن به سفری طاقت‌فرسا در جاده‌های پرمخاطرهٔ تجارتی آسیای مرکزی دادند تعداد زیادی از این نمونه‌ها را با خود به چین آورده بودند.

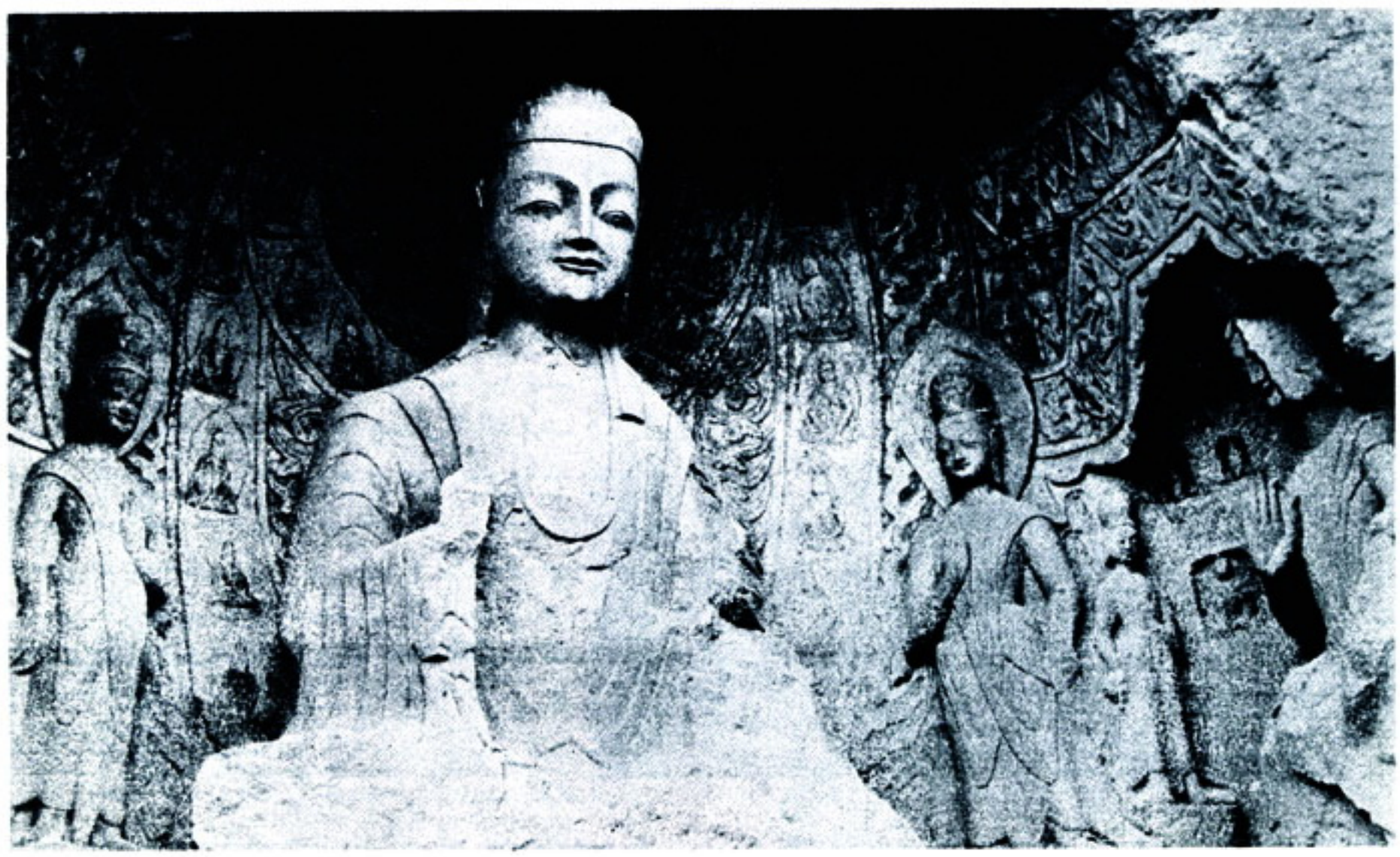
هنرمند چینی، الگوی پایهٔ هندی را در طی یکصد و اندی سال بعد، دستخوش تغییرات گوناگون ساخت. این تغییرات را می‌توان در سلسله معابد غاری بزرگی که بوداییان چین به شیوهٔ نخستین بوداییان هندی در دل کوهها می‌تراشیدند مشاهده کرد. در **تونهوانگ**، غربی‌ترین شهر در شمال چین مرکزی، بیش از سیصد مرقد در دل صخره‌های ماسه‌ای کنده‌کاری شدند و اتاقکهای آنها با تمثالهایِ رُسی تزیین شدند. این منطقه در سال **۳۶۶** میلادی وقف همین کار شد ولی کهنترین غارهای کنده‌کاری شدهٔ موجود به اواخر سدهٔ پنجم مربوط می‌شوند. تقریباً در همان روزگار، یعنی در سال **۴۶۰** میلادی، پیکرتراشان **یونکانگ**، نزدیك **تاتئونگ** در چین شمالی، دست‌اندرکار تراشیدن معابدی در دل صخره‌های ماسه‌سنگی بودند. با آنکه مصالح کار متفاوت است، در هر دو منطقه، سبکی باستانی به شیوهٔ پیکرتراشی

**۸۶۱ ساکیامونی بودا**، سلسله‌های ششگانه، ۳۳۸ میلادی، مفرغ مطلا. موزهٔ هنر آسیایی سانفرانسیسکو.

سدهٔ ششم پیش از میلاد در یونان و اوائل سدهٔ دوازدهم میلادی در فرانسه، به کار رفته است. چهره‌های تندیسهای غاری اینجا، مانند قرینه‌های غربی خود، با سطوح یکدست کنده‌کاری شده‌اند و رداهایشان به شیوهٔ سنتی یعنی راستخطی نمایانده شده‌اند، و بر روی هم بازتابی از مقام والا و سنگین یك مذهب پرنفوذ هستند (تصویر ۸۶۲). مفهوم بودایی خدا را به کاملترین شکل ممکنش می‌توان در غارهای یونکانگ دید که چهرهٔ بودا ــ آمیخته‌ای از مهابت سنتی و اشتیاق مذهبی ــ در آنجا به قدر کافی جنبهٔ انسانی پیدا کرد تا مورد تأیید مردم واقع شود، و در عین حال به قدر کافی حالت کمال مطلوبش را حفظ کرد تا انسان مؤمن را به دنیای ورای این چهره یعنی به انتزاعی که خود نماد آن است بکشاند.

در سال **۴۹۴** تاتارهای **وئی**، یا بوداییانِ معتقدی که از اجرای این برنامهٔ عظیم در یونگانگ حمایت کرده بودند، دربارشان را در سمت جنوب به **لویانگ** در **هونان** انتقال دادند. نزدیك این نقطه، در سنگهای آهکی **لونگمن**، کنده‌کاریِ مجموعهٔ دیگری از غارها آغاز شد که تا نیمهٔ نخست سدهٔ ششم ادامه یافت. کنده‌کاریهای جدید، با وجود گیرایی انکارناپذیرشان، بازآفرینیهای شیوه‌گزینانه‌ای از فرمول یونکانگ بودند. شیوهٔ مذهبی منعکس شده در غارهای پیشین، در اثر پیچیده‌تر شدن خود، تلطیف یافته بود. ظرافت پیکره‌های لونگمن را در مقایسه با صلابت پیکره‌های کنده‌کاری شده در یونکانگ، می‌توان در نازك‌نمایی اندامها و سخت‌تر شدن چینهای رداهایی دید که به خط نرم و

۲. ولی این تمثال و معنیش چنان تازگی داشتند که صنعتگران چینی با آنکه می‌کوشیدند چهره‌ای موافق متون بودایی بیافرینند، باز درشبیه‌سازی‌از مودرای شرعیِ تأمل درونی دچار خطا شدند: دستهای بودا در ناحیهٔ شکم روی هم قرار داده شده‌اند، حال آنکه کف دستهایش باید رو به بالا باشند و انگشتهایش به هم نچسبند.



۸۶۲ مایتریا، غارهای یون کانگ، حدود ۴۶۰ میلادی.

روانِ قلم نقاش شباهت دارند.

در سالهایی که کنده‌کاری غارهای لونگمن ادامه داشت، روح مردم به تسخیر شکل تازه‌ای از آیین بودا درآمد که از «**فرقه‌های بهشتیِ**» گوناگون الهام می‌گرفت و وعدهٔ تولد دوباره در بهشت بوداییِ سرشار از آن لذات و نعماتی را می‌داد که ایشان در این دنیا نتوانسته بودند بدانها دست‌یابند. از آنجا که زندگی راحت در این بهشت موعود را فقط با اعتقاد به دنیای بودا می‌توان نصیب خویش ساخت، بسیاری از کسانی که احتمالاً هدف نیروانا و خاموشی نهایی شخصیت آدمی را در نیافته بودند با اعلام هدف ملموستر و جالبترِ فرقه‌های بهشتی به آیین بودا گرویدند. بدین ترتیب جاه و جلالی به مراتب افزونتر از شکوه دربارهای امپراتوران در انتظار هر کسی بود که به بودا ایمان می‌آوُرد. آرزوهای دلنشین این بوداییان در ناتورالیسم بزرگتر و ژرفتر هنرشان، مخصوصاً در تجسم انسانی خدایشان بازتاب یافت. بدین ترتیب جای هیچ شگفتی نیست که می‌بینیم وقتی فرقه‌های بهشتی در دورهٔ **سلسلهٔ سوئی** به اوج رونق خود رسیدند بودا تدریجاً تغییر شکل پیدا کرد، چهرهٔ باستانی خدای کمال مطلوب را از دست داد و به نجات‌دهندهٔ پرملاطفت آدمیان مبدل شد. تجسم این تغییر شکل در معبد مفرغ مطلای نشان داده شده در لوحهٔ رنگی ۱۰۰ به چشم می‌خورد. **پرابهوتاراتنا** ــ بودای روزگاران سپری شده ــ به موعظهٔ ساکیامونی یا آخرین بودا گوش فرا می‌دهد. پیکره‌های ظریف و باریك این دو بودا که بین هاله‌های شعله‌وار نشسته‌اند تقریباً جذب ریزش و روانیِ رداهای خطی ایشان شده‌اند؛ این رداها تدریجاً ماهیت لباس آدمیان را به خود می‌گیرند. انسانی شدن، در زیبایی ملایم و مؤدبانهٔ طرز نگاه و حالت چهرهٔ آن دو نیز موج می‌زند؛ این چهره‌ها خصوصیات فرمولهای باستانی را همچنان حفظ کرده‌اند.

تحولی مشابه این در چهره‌های بودایی را می‌توان در دیوارهای رنگارنگ معابد تونهوانگ مشاهده کرد؛ هدف از این کار القای شکوه و عظمت آیین بودا به انسان مؤمن و (مانند نقاشیهای متعلق به سده‌های میانه) آموزش دادن به شخص بی‌سواد بود. بوداهای رمزی، در میان انبوهی از داستانهای مصور دربارهٔ زندگانی گذشتهٔ خویش (**جاتاکا**) محاصره شده بودند. نقش و نگارهای رسمی شدهٔ تك‌تك بوداها به نقش و نگارهای تندیسهای کنده‌کاری شده در **یونکانگ** و **لونگمن** شباهت دارند. ولی صحنه‌های روایتی، مخصوصاً با ترکیب حجره‌وار، ریتمهای جهنده، و رابطهٔ نامتناسب پیکره با محیط کوچك و سنتی‌شان، سنتهای نقاشی دورهٔ هان را به آیندگان می‌سپارند.

تا سال **۵۳۹** میلادی، بخش بزرگی از نشانه‌های نفوذ نقاشی آسیای میانه ناپدید شده بود. نقاشی بودایی، مانند پیکرتراشی آن روز، در برابر اعتقادات شادی‌آفرین فرقه‌های بهشتی واکنش نشان داد و بر ناتورالیسم و ظرافت خویش افزود. گرچه گروه پیکره‌های بودا حالت جبهه‌نمایی و موازنهٔ خشك هنر مذهبی را حفظ کردند، داستانهای جاتاکا به طور پراکنده بر دیوارهای معبد پخش شدند و پیکره‌های باریك و ظریف‌شان که از طرحهای محصور به در آمده بودند، آزادانه در سطح نقاشی به حرکت درآمدند. در اواخر سدهٔ ششم، محیط انتزاعی پیکره‌های نقاشی شده، تدریجاً به صورت سه‌بعدی درآمد. از تداخل شکلها برای القای ژرفا استفاده می‌شد و با محصور کردن گروههای آسمانی در میان پاره‌ای از پدیده‌های زمینی مانند درختها، عمارتهای کلاه‌فرنگی، حوضهای پر از نیلوفر آبی، و پلها، بر شدت احساس واقعیت افزوده می‌شد.

## دورهٔ تانگ

سلسلهٔ کوتاه مدت سوئی (۵۸۱ ـ ۶۱۸) جای خود را به امپراتوری تانگ داد. سالهای حاکمیت این‌سلسله، دوران شکوه و عظمت بیمانند چین بود. ارتشهای چین به آخرین سرحدات آسیای مرکزی رسیدند و

راه را برای ورود ثروتها، اندیشه‌ها و ملتهای بیگانه باز کردند. بازرگانان عرب، نستوریان مسیحی، و دیگر سیاحان به پایتخت بین‌المللی سلسلهٔ تانگ رفت‌وآمد می‌کردند و چینیها نیز در سمت غرب به پیشرفت خویش ادامه می‌دادند. **شوان تسانگ**، کاهن چینی، مانند برخی از کاهنان سابق، در اواسط سدهٔ هفتم از هند بازدید کرد و با اندیشه‌های انقلابی آخرین **فرقه‌های رمزی** از زادگاه آیین بودا به کشورش بازگشت. آیین بودا لحظاتی بحرانی را پشت سر می‌گذراند، چون دربار فاسد و روحانیت انگل‌صفت باعث بدنامی آن می‌شدند. این مذهب در دورهٔ حکومت غاصبانهٔ **ملکه وو** آلت‌دست قدرت سیاسی و پوششی برای افراط و تفریطهای شخصی شد. نعمات و لذات مادیِ موعود فرقه‌های بهشتی، حاوی هیچ پادزهری برای مشکلات زمانه نبودند. لیکن مراسم پیچیده و اسرارآمیز **فرقه‌های رمزی** جدید، با بخشیدن بسیاری از لذات جسمی روزانه به زندگی مردم ــ نه وعدهٔ آن در بهشت، مانند وعدهٔ فرقه‌های بهشتی ــ مؤمنان بودایی را به خود جلب کردند. با اشاعهٔ آیین جدید، صنعتگر چینی، یکبار دیگر به سوی هند چرخید و مدلهای مناسب موضوعش را در پیکرتراشی زمانه یافت.

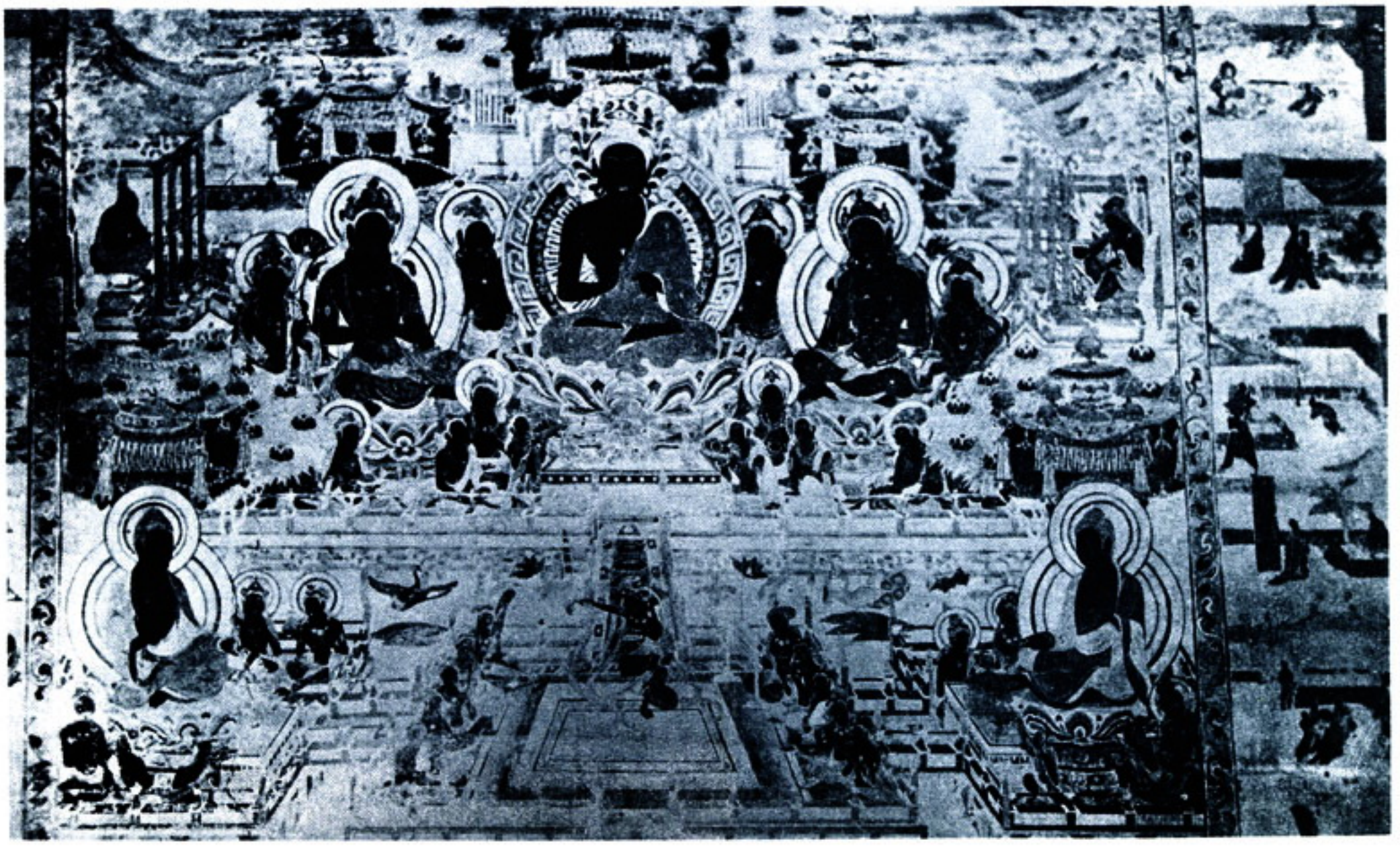
سبك روان هنری که در دورهٔ گوپتا در هند تکامل یافت (فصل هیجدهم) در طی سدهٔ ششم، پیکرتراشی چینی را تحت‌تأثیر قرار داده بود، و تا پایان سدهٔ بعد، پیکرتراشی بودایی در چین، چون عناصر بسیاری را از کنده‌کاریهای شورانگیز هندی به عاریت می‌گرفت، بخش بزرگی از خصلتش را از دست داده بود. نمایش برجستهٔ اندامهای پیکر آدمی، دوباره رونق گرفت و ردا چنان به اندامها چسبید که بیننده گمان می‌کرد به پیکری خیس می‌نگرد. موج جدید تأثیر هنر هندی، نه فقط به تغییراتی در سبك انجامید بلکه باعث تغییراتی در شیوهٔ پیکره‌نگاری فرقه‌های رمزی نیز شد: پیکره‌ها با چندین دست و سر ظاهر می‌شوند و نماد جنبه‌های گوناگون خدایان آیین جدید به شمار می‌روند.

سبك **تانگ آغازین**، تحت‌تأثیر هنر هندی، به طرز ستایش‌انگیزی در پیکر **بودیساتوا** (تصویر ۸۶۳) مجسم شده است. زیبایی مواج این پیکره، با کمر عریان و ردای برجسته‌نمایی که به تن دارد، به شیوهٔ پیکرتراشی دورهٔ گوپتا (فصل هیجدهم) دوچندان می‌شود. چند پیکرهٔ دیگر که همزمان با بودیساتوا ــ حدود سال ۷۰۰ میلادی ــ کنده‌کاری شده بودند در غارهای **تینلونگ شان** به دست آمده‌اند. این پیکره‌ها پیشدرآمدی بر سبك **تانگ پسین** هستند. اگر حالتهای زیبا و رداهای نرم این پیکره‌های غاری که با نقش و نگارهای موزون بر اندامهای گوشتالو افتاده‌اند در میان نبود، چیزهایی زمخت به نظر می‌رسیدند.

آیین رمزی بودا، با تأکید بر مناسك مفصّل و بغرنج، خدا را در رابطه‌ای صوری با شخص مؤمن قرار داد. پیروان **آمیتابها بودا** ــ یکی از مهمترین بوداهای فرقه‌های بهشتی ــ از لحاظ تأکید بر رستگاری در اثر ایمان، خدایی مهربان و انسانگونه برای خود مجسم کرده بودند؛ ولی تا سدهٔ نهم، انضباط شدید فرقه‌های رمزی، الهامبخش تمثالی عبوس، سنگین و تقریباً زننده شده بود. در نمایش اندامها، در موارد بسیار، تا حد فربه‌نمایی اغراق می‌شد، و با اینحال، وجود موانع دیگر، حالت موقرانه‌ای به پیکره‌ها می‌داد.[۳]

۳. در سال ۸۴۳ میلادی به دنبال احیای آیین کنفوسیوس، تندیسها اندکی توانستند از تعقیبهای وحشیانهٔ آیین بودا جان سالم به‌در برند. معابد چوبی بسیاری در کام شعله‌های آتش سوختند و تمثالهای مفرغیشان ذوب شدند و بر زمین جاری شدند. خوشبختانه بازسازی سبك این دوره از روی هنر بودایی ژاپن که آن روزها تحت‌تأثیر مستقیم چین بود امکان‌پذیر است

۸۶۳ بودیساتوا، سلسلهٔ تانگ آغازین، سده‌های هفتم تا هشتم میلادی. مرمر. مجموعهٔ خصوصی، نیویورك.



۸۶۴ بهشت آمیتابها، غار ۱۳۹ A، تونهوانگ، سلسلهٔ تانگ، سدهٔ نهم.

گسترش امپراتوری تانگ در سمت غرب، بر اهمیت تونهوانگ افزود. در اینجا جاده‌های بیابانی به یکدیگر می‌رسیدند و معابد غاری از افزایش رفاه مردم بهره می‌بردند. در سدهٔ هشتم، هبه‌کنندگان ثروتمند، خواستار ساخته شدن غارهای بزرگتر و دارای تزیینات ظریفتر شدند. گروه نسبتاً سادهٔ بودا در نقاشیهای سدهٔ پیش، بزرگتر شد تا انبوه پیکره‌های ملازم، محیط پرجلال و جبروت معماری، و خدایان کوچکتری را در خود جای دهد که با رقص و موسیقی به پرستش بودای پرشکوه مشغول بودند. شکوه و عظمت دورهٔ تانگ در غنای پرتنوع رنگهای درخشان پردهٔ نقاشیهای بهشتی (تصویر ۸۶۴) بازتاب یافته است. نیمتنه‌هایی که در دو سوی گروه پیکرهٔ بودا دیده می‌شوند تجسمهایی از حوادث سوتره‌های خاص هستند. این صحنه‌های کوچك، مانند صحنه‌های روایتی مصور (جاتاکا) در غارهای پیشین، غالباً در میان منظره‌هایی گنجانده شده‌اند که با سبکی بر رویهم متفاوت از سبك گروه پیکره‌های رمزی نقاشی شده‌اند. مثلاً کوهها به ترتیب پشت یکدیگر قرار داده شده و با مایه‌رنگهای نسبتاً متفاوت نشان داده شده‌اند تا احساس مسافت را به تماشاگر القا کنند. (ولی با آنکه هر کوهی با استفاده از این شیوهٔ پرسپکتیو فضایی با قلهٔ مجاور ارتباط پیدا کرده است، هنوز هیچ اثری از پرسپکتیو پیوسته نیست تا احساس عقب‌نشینی در مسافات دور را به بیننده القا کند.)

دامنهٔ پیگردهای وحشیانهٔ بوداییان، به تونهوانگ که آن زمان در زیر حاکمیت تبت بود، کشیده نشد. نقاشیهای بیشمار ــ دیواری و توماری ــ آفریده شدند، ولی در این منطقه که از جریان اصلی فرهنگ چین جدا افتاده بود، در سبك نقاشیهای مزبور از اواسط سدهٔ نهم تا آغاز سدهٔ یازدهم کوچکترین تغییری رخ نداد. در این ضمن، در مراکز اصلی چین، منظرهٔ توماری، یکی از آفریده‌های مختص هنر چینی، از دل سنتهای نقاشی غیر دینی سر برآورد. پیدایش و تکامل اولیهٔ این تومارها، همچنان رازی ناگشوده است، چون ابریشم و کاغذی که منظرهٔ مزبور بر رویش کشیده می‌شدند باقی نمانده است. تلفیق سابقهٔ درخشان اولیهٔ این هنر با این واقعیت که شکلهای مشابهی در عرصه‌های دیگر و با استفاده از مواد و مصالح دیگر ظاهر نمی‌شوند ــ مانند پیکرتراشی نقش برجسته ــ بسیار دشوار است. مثلاً وانگ وئی در سدهٔ پنجم چنین نوشت:

> تومار منظره‌ای را باز می‌کنم و نوشته‌اش را وارسی می‌کنم، و در آبها و کوههایی که برایم بیگانه هستند تأمل می‌کنم. جنگلهای سرسبز و پرطراوت، باد را به حرکت درمی‌آورند؛ رودهای خروشان، جویبارها را به لرزه درمی‌آورند. به راستی که شگفت‌آور است![۴]

اظهارنظرهایی از این قبیل، به این نتیجه می‌انجامند که منظره‌سازی تکامل یافته، در اوائل سدهٔ پنجم میلادی در چین رواج داشته است. ولی در اواخر سال ۶۰۰ میلادی، در نقاشیهای دیواری به دست آمده از تونهوانگ، طبیعت به خامترین شکل خود مجسم می‌شد.

آنچنان که ما از تاریخ آموخته‌ایم، منظره‌سازی زمانی در هنر نقاشی ظاهر می‌شود که آدمی دربارهٔ مقام خود در نظام طبیعت تردیدهایی پیدا می‌کند. برعکس، وقتی اندیشه‌های آدمی اصولاً متوجه رابطهٔ انسان با انسان یا انسان با خدا می‌شود، یا اثری از منظره‌سازی

۴. برای مأخذ این نقل قول و قطعات برگرفتهٔ دیگر از مقالات مربوط به نقاشی که ذیلاً نقل می‌شوند، نگاه کنید به:
Shiho Sakanishi, *The Spirit of the Brush* (London: Murray, 1948).

نیست یا اهمیت چندانی ندارد. در چین، عشقِ همه خدایی پیروان آیین تائو به طبیعت، در طی سدهٔ چهارم در اندیشهٔ چینیان رخنه کرد، به طوری که شرایط لازم برای پیدایش هنر منظره‌سازی در این نخستین دوران تاریخ هنر مزبور فراهم گردید.

از نوشته‌های **کوکای‌چی** (حدود ۳۴۴ ـ حدود ۴۰۶ میلادی) نویسنده و نقاش، و از نقاشیهای متأخری که تقلید یا نسخه‌برداری از طرحهای اصلی او تلقی می‌شدند، می‌توانیم اطلاعات مختصری دربارهٔ این هنر در اواخر سدهٔ چهارم به دست بیاوریم. کوکای‌چی مطالبی دربارهٔ «کوههای تیره‌رنگ و پرشکاف که گویی صاعقه بر پیکرشان کوبیده است» و پرتگاههایی که «به دندان نیش شباهت دارند و دوکی شکل هستند» نوشته بود. در نظر او نقاشی به مراتب فراتر از واقعیت قرار دارد، و منظره، گرچه در محیطی مادی دامن گسترده است «به اعماق قلمروِ روح رخنه می‌کند.»[۵] چند دههٔ بعد، **وانگ وئی** اعلام کرد که «چشمان آدمی، به میدان دید خود محدود هستند. به همین علت نمی‌توانند هر آنچه را که دیدنی است ببینند؛ ولی من با یك قلم کوچك می‌توانم تصویر جهان پهناور را بکشم.»

تومار افقی ــ نسخهٔ قدیمی، و شاید تا اندازه‌ای اصیل ــ ممکن است کلید سبك کوکای‌چی را در اختیارمان بگذارد. تومار **اندرزهای خانم معلم به خانمهای جوان کاخ شاهی**، که آب‌رنگ بر روی ابریشم است، از مجموعهٔ چندین صحنهٔ ناپیوسته تشکیل شده است که هر یك تجسم یك اندرز خاص هستند. در یکی از این صحنه‌ها، عمل شناخته شدهٔ قهرمانانه‌ای ترسیم شده است که در آن **خانم فنگ** خودش را بین امپراتور و یك خرس درنده قرار داده است تا جان امپراتور را از خطر برهاند (تصویر ۸۶۵). پیکره‌ها در فضایی نامعین حرکت می‌کنند و به طرز ظریفی با خطوطی باریك که دورتادور رنگها را گرفته ترسیم شده‌اند.

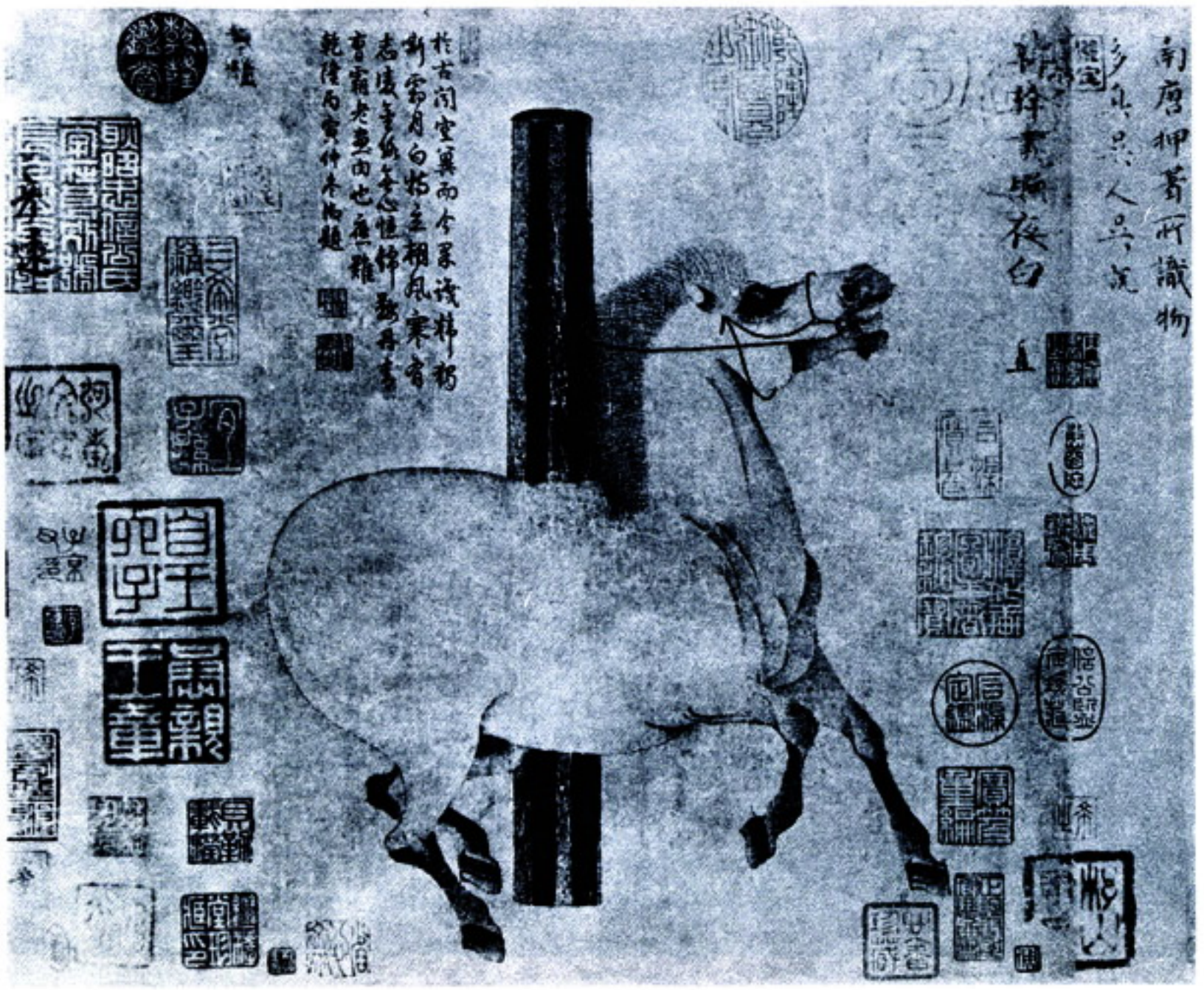
تومارهایی از این قبیل، دنباله‌دار هستند و هدف هنرمند نشان دادن تدریجی تك‌تك بخشهای آن ــ هر بار به طول تقریبی ۴۵ سانتی‌متر ــ بود. در اینجا نیز مانند بسیاری از صحنه‌های روایتی تونهوانگ، چندین واحد حجره مانند دیده می‌شود که در میان درختها و کوهها محصور شده‌اند. بین اجزای گوناگون ــ درختها، کوهها، و پیکره‌ها ــ هیچگونه تناسب در مقیاس یا رابطه وجود ندارد. ولی در اینجا نیز مانند آنچه در سراسر هنر چینی دیده می‌شود، نوعی هماهنگی بین طراحی انتزاعی و تصویرگری از طبیعت به کمك نمایش تغزلی جزییات دقیقاً مشاهده شده وجود دارد.

اما هنوز این سؤال باقی است که آیا خود **کوکای‌چی** یا هر هنرمند دیگری در دورهٔ پیش از تانگ منظره‌های پرشکوهی را که چنان فصیحانه به صورت مکتوب توصیف شده است نقاشی کرده‌اند یا نه. پس از گذشت صد و اندی سال از دوران زندگی کوکای‌چی یعنی در حدود ۵۲۵ میلادی، حتی عالیترین منظره‌ای که بر ما شناخته شده است، فاقد آن خصوصیاتی است که او در توصیفاتش می‌آورد.

در طی دو سدهٔ بعدی، مناظر نقاشی شده که در نزد چینیها به «نقاشیهای کوه و رود» شهرت دارند، و عالیترین دستاورد هنری ایشان به شمار می‌روند، به اوج تکامل خود رسیدند. به بیان درست‌تر، مورخان چینی، سلسلهٔ تانگ را در سده‌های هشتم و نهم، عصر زرین تکامل هنر نقاشی در این کشور می‌دانند. گزارشهای درخشانی که شاعران و منتقدان از خود برجا گذاشته‌اند، همراه با چند نمونهٔ باقیمانده از نقاشیهای یاد شده، علت این هواداری اشتیاق‌آمیز را بر ما

۵. منتقدان چینی همواره اصرار کرده‌اند که تابلوی نقاشی را چیزی بیش از تصویر طبیعت معرفی کنند. در حدود سال ۵۰۰ میلادی، **شی‌هو** «اصول ششگانهٔ» معروف نقاشی‌اش را تدوین کرد؛ این اصول از آن زمان تاکنون راهنمای هنرمندان چینی بوده‌اند. مطابق اصل نخست، هر تابلوی نقاشی باید از نیروی حیاتی خودش سرشار باشد.

**۸۶۵** کوکای‌چی، **خانم فنگ و خرس**، جزیی از پردهٔ **اندرزهای خانم معلم به خانمهای جوان کاخ شاهی**، نسخه متعلق به اواخر سدهٔ چهارم و اوائل سدهٔ پنجم میلادی. تومار افقی، مرکب، و رنگ روی ابریشم. موزهٔ بریتانیا، لندن.



۸۶۶ هان‌کان، اسب، سلسلهٔ تانگ، سدهٔ هشتم. مجموعهٔ خانم جان د. ریدل.

روشن می‌سازند.

بخشهای بازسازی نشدهٔ نقاشیهای آبرنگ سیاه موسوم به **چهره‌های امپراتوران**، کار استادانهٔ **ین‌لی‌پن** نقاش و سیاستمدار بزرگ سدهٔ هفتم، با توصیفات مربوط به سبك عظیم و پرتوان دورهٔ تانگ تطابق کامل دارند. هر امپراتور به حالت ایستاده در فضایی بی‌حدود شبیه‌سازی شده است، و عظمتش از بزرگی ابعاد او در مقایسه با ابعاد ملازمانش روشن می‌شود. ین‌لی‌پن، همچنین، سلسله طرحهایی برای تراشیدن پیکرهٔ چندین اسب درشت‌اندام و پرتحرك از سنگ کشید که یك زمانی در دو سوی درگاهی ورودی مقبرهٔ تای‌تسونگ امپراتور سلسلهٔ تانگ نصب شده بودند.

اسب در هنر چینی، بازتابی از اهمیتی است که امپراتوران به چگونگی اصطبلهای خویش می‌داده‌اند. امپراتوران، حتی در دورهٔ هان، مأمورانی به سرزمینهای غربی چین مانند باکتریا می‌فرستادند تا نژاد اسب پرخون به چین بیاورند. ظریفترین نقاشیهایی که از برگزیدهٔ ۴۰ هزار اسب او کشیده شده بودند، به سفارش **مینگ هوانگ** (۷۱۳ـ۷۵۶) امپراتور چین نقاشی شدند، و یکی از آنها تصویر اسب افسارداری است که به **هان کان**، نقاش محبوب تابلوهای اسبی در دورهٔ مینگ هوانگ نسبت داده می‌شود. **نریان چموش** (تصویر ۸۶۶) «نیروی حیاتی» مورد تأکید منتقدان چینی را در نظرمان زنده می‌کند.

دو هنرمند بسیار نامدار دورهٔ تانگ عبارت بودند از **وانگ وئی** (۶۹۹ـ ۷۵۹) ـ که نباید با **وانگ وئی** سدهٔ چهارم اشتباه گرفته شود ـ و **ووتائو تسو** (حدود ۷۲۵ ـ حدود ۷۵۰)، که امروزه با آنکه هیچ یك از تابلوهایشان باقی نمانده، به شخصیتهایی افسانه‌ای مبدل شده‌اند. وانگ فقط یك نقاش نبود؛ بلکه مانند انبوه هنرمندان چینی، شاعر و منتقد نیز بود. اشعار وانگ پرمایه و تغزلی‌اند، و گویا نقاشیهای او نیز چنین بوده‌اند. با آنکه هیچ تابلو یا تومارى از وانگ باقی نمانده است، کپیه‌برداریها یا تقلیدهای بیشماری از روح تغزلی اشعارش به عمل آمده است. بسیاری از این کپیه‌برداریها به صحنه‌هایی از مناظر برفی ـ موضوع مورد علاقهٔ هنرمندان چینی ـ مربوط می‌شود؛ شاید علت توجه ایشان به یك چنین موضوعی، انطباق‌پذیری آن با نقاشی تکرنگ یعنی هنر پرتنوع و سرشار از تضاد سیاه و سفید بوده باشد. کار وو، بنابر گزارشهای برجا مانده از آن روزگار، با کار وانگ تفاوت بسیار داشت. او با چنان سرعت برق‌آسا و «نیروی جانورخویانه» و بر سطوحی چنان پهناور نقاشی می‌کرد که مردم با چشمانی حیرت‌زده به تماشای ظهور سریع مناظر و تصاویر عریض و طویلی می‌ایستادند که سخت واقعی می‌نمودند. کار بی‌مهابای او با قلم‌مو و شکلهای گسترش‌یابنده‌ای که می‌آفرید، غالباً نسخه‌برداری می‌شد و از روی المثناهای گراوور شده‌اش نسخه‌هایی به طریق مالشی تهیه می‌شد. بعدها، هنرمندان، مهارت وو در استفاده از قلم‌مو و هماهنگیهای ظریف نقاشیهای وانگ را الگوی کار خویش قرار دادند.

فرمانروایان سلسلهٔ تانگ، امپراتوری خویش را با بناهای پرشکوه چوبی می‌آراستند. این بناها جملگی از میان رفته‌اند. لیکن اگر بخواهیم از روی گزارشهای باقی‌مانده قضاوت کنیم، بناهای مزبور بسیار عظیم و خوش‌رنگ بوده‌اند. آینه‌های مفرغین با تزیینهایی به نقش تمام‌برجسته، بر تجملات دورهٔ تانگ و اسباب و اثاثیهٔ درباری که غرق در تزیینات طلایی و نقره‌ای بود می‌افزودند.

سفالگر، ظروف سفالینش را با لعابهای رنگارنگ سربی می‌پوشانید و با اجزای آشکارا معمارانهٔ ساخته‌هایش ـ پایه، بدنه، و گردن ـ شکلهایی تناور ابداع می‌کرد. سفالگران پیشین، از الگوهای مفرغین تقلید کرده بودند ولی صنعتگر دورهٔ تانگ، الگوهایش را مستقیماً از ماهیت و خصوصیت گِل رُس می‌گرفت. پیکره‌های سرامیك اشخاص، جانوران اهلی شده، و موجودات تخیلی نیز برای دفن در

مقابر، توسط هزاران سفالگر ساخته می‌شدند (تصویر ۸۶۷). زیبایی فوق‌العاده ظریف و آهنگ موزون این پیکره‌ها چنان گیرا و زنده‌نماست که در طرحهای سرامیك کمتر می‌توان مشابهی برایشان پیدا کرد. موضوع این آثار، که پیکره‌های بسیار دورافتاده‌ای چون بندبازهای یونانی و بازرگانان سامی را شامل می‌شدند، دلیلی بر روابط گستردهٔ بین‌المللی چین در دورهٔ تانگ است.

## سلسله‌های پنجگانه و سلسلهٔ سونگ شمالی

آخرین سدهٔ حاکمیت **سلسلهٔ تانگ** دوران فروپاشی تدریجی این امپراتوری بود. وقتی امپراتوری تانگ سرانجام در سال ۹۰۶ میلادی سقوط کرد، چین یکبار دیگر در کام آشوبهای داخلی فرو رفت. ستیزها و ادعاهای ایالتهای مختلف علیه یکدیگر به پایان نرسید تا آنکه سراسر کشور در دورهٔ حاکمیت نخستین امپراتوران **سلسلهٔ سونگ** که **پین لیانگ** (**کای‌فنگ** امروزی در هونان) را پایتخت خویش قرار داده بودند تحکیم یافت و یکپارچه شد. آنچه مایه شگفتی می‌شود این است که در دورهٔ آشوبهای داخلی که **سلسله‌های پنجگانه** نامیده می‌شود، به نظر می‌رسد که هنر نقاشی تحت‌تأثیر ناآرامی اوضاع قرار نگرفته است.

**چینگ هائو** که در نیمهٔ نخست سدهٔ دهم میلادی فعال بود، مقاله‌ای از خود برجا گذاشته که در آن معیارهای لازم برای ارزیابی نقاشیها را ذکر کرده است. او بزرگترین نقاشیها را زیر عنوان کلی «الهی» قرار داد. به نوشتهٔ او در این نقاشیها «هیچ نشانی از تلاش آدمی به چشم نمی‌خورد؛ دستها به طور خودانگیخته از شکلهای طبیعی شبیه‌سازی می‌کنند.» در پایین‌ترین مقوله، هنرمند «ماهر»ی‌را گنجانیدکه «تکه‌هایی از واقعیت را می‌بُرد و به هم می‌دوزد و جوش می‌زند و شکل ظاهری یك شاهکار را به اثر خویش می‌دهد....» سپس می‌افزاید: «این، نتیجهٔ فقر واقعیت درونی و افزونیِ شکل بیرونی است.» با آنکه این اندیشه‌ها در اصل به چینگ هائو تعلق نداشتند، بیان دوبارهٔ آنها توسط وی نشانه‌ای از استمرار اندیشهٔ بنیادی نقاشی چین با وجود تغییر سبکها است. هنرمندی که از حقیقت نهفته در زیر شکلهای ظاهر نقاشی می‌کرد، می‌بایست **چئی** یا «روح آسمانی» جهان را در خود می‌دمید. کسی که به این مرحله می‌رسید، حتماً سالها خودسازی را پشت سر گذاشته بود. نوآوری به معنی غربی، فضیلتی ضرور به شمار نمی‌رفت؛ اعتقاد بر این بود که حقیقت می‌تواند در شکلهای کهن متجلی شود. چینگ هائو و نقاش نامدار معاصرش **لی‌چنگ** کوششی برای تغییر دادن فرمول رایج در دورهٔ تانگ به عمل نیاوردند، ولی به اتکای شخصیتهای پرنفوذشان، در هر شاخهٔ درخت و کوهی که نقاشی می‌کردند روح زندگی را می‌دمیدند. هنرمندان نسلهای متوالی بعدی، کارهای ایشان را منشاء الهام خویش می‌دانستند ــ هنرمندان بزرگ برای جذب روح کار ایشان و نقاشان کوچکتر برای نسخه‌برداری از طراحی درختها و قله‌ها.

اطلاعات ما دربارهٔ هنر سلسله‌های پنجگانه به قدری است که تشخیص سبکهای تك‌تك استادان آن دوره یعنی **تونگ یوان**، **چوجان**، و **فان کوان** را که در اواخر سدهٔ دهم می‌زیستند میسر می‌سازد. نقاشیهای این استادان و آثار کوشی ــ که در اوائل سدهٔ بعدی می‌زیست ــ حکایت از شخصیتهایی بسیار متفاوت دارند و در عین حال، وجود احساسی مشترك در قبال ساختن آثار بزرگ را نشان می‌دهند. یك نقاشی مختص این سبك، نمایش عمودی منظرهٔ کوههای غول‌پیکری است که از اواسط تابلو سر به فلك می‌کشند (تصویر ۸۶۸). پیکره‌های آدمیان که با ابعاد بسیار کوچکی نشان داده شده‌اند در اثر عظمت شکلهای طبیعی، موجوداتی کوتوله به نظر می‌رسند. راهها و پلهای متعددی به ارتفاعات دوردست می‌پیوندند و از نظر ناپدید می‌شوند و طوری از نو ظاهر می‌شوند که تماشاگر را به سفری پیوسته در سراسر این منظره جلب کنند ــ سفری که در اثر زوایای دید متغیر نقاش بسیار آسان می‌شود. برخلاف بسیاری از نقاشیهای غربی، هیچ نقطهٔ تلاقی واحدی کل پرسپکتیو را سازمان نمی‌دهد، و نتیجتاً چشم تماشاگر آزادانه به حرکت درمی‌آید. ولی برای درك کامل این نقاشیها باید توجه‌مان را بر جزییات بسیار ریز و خصوصیت و نقش هر خط متمرکز سازیم.

**۸۶۷** پیکرهای مقبره‌ای دورهٔ تانگ، سده‌های هفتم تا نهم میلادی. چپ: دوره‌گرد. موزهٔ هنری پورتلند، اورگون. راست: رقاص. نگارخانهٔ نلسُن ـ موزهٔ اتکینز، کانزاس‌سیتی، میسوری. پایین: اسب. موزهٔ هنری فاگ، دانشگاه هاروارد.

**۸۶۸** فان‌کوان، **مسافران در میان کوهها و رودها**، جزیی از نقاشی بزرگ، سلسله‌های پنجگانه، سدهٔ دهم. تومار آویخته، مرکب‌و رنگ روی ابریشم. مجموعهٔ موزهٔ کاخ ملی، تایپه، تایوان.

در این دوره از تاریخ هنر چین، هنرمند تفننکارِ صاحب استعداد، تدریجاً هنرمند حرفه‌ای را از میدان به در برد. هنرمند تفننکار یا از حمایت دولت (مقرری ثابت) برخوردار بود یا از حمایت خانواده‌اش، و تکامل بی‌وقفهٔ تومار دستی افقی را می‌توان به محیط آزادمنشانه‌ای نسبت داد که این‌گونه هنرمندان و دوستان‌شان را در خود گرفته بود. تومار، که گاه طولش به چهار و نیم متر می‌رسید، می‌بایست از راست به چپ باز می‌شد؛ در هربار، فقط بخش کوچکی از آن را می‌شد دید، و آنهم فقط برای دو یا سه نفر میسر می‌شد. سازماندهی این نقاشیها را با تصنیف سنفونی مقایسه کرده‌اند، و آن به علت چگونگی تکرار موضوعات و تغییر حالت روحی در بخشهای مختلف است. توالی زمانیِ تومار، مستلزم به کارگیری حافظه و ژرف‌بینی بود؛ یعنی این کار نوعی تأمل درونی و لذت بردن بود. خلاقترین نقاش تومارساز یعنی **می‌فی** که منظره‌هایش آمیزه‌ای از عناصرِ امپرسیونیستی و معماری ـ هندسی بود، به حلقهٔ رابط بین سبك نیرومند دورهٔ سونگ آغازین یا شمالی و سبك ظریفترِ سدهٔ دوازدهم و اوائل سدهٔ سیزدهم تبدیل شد.

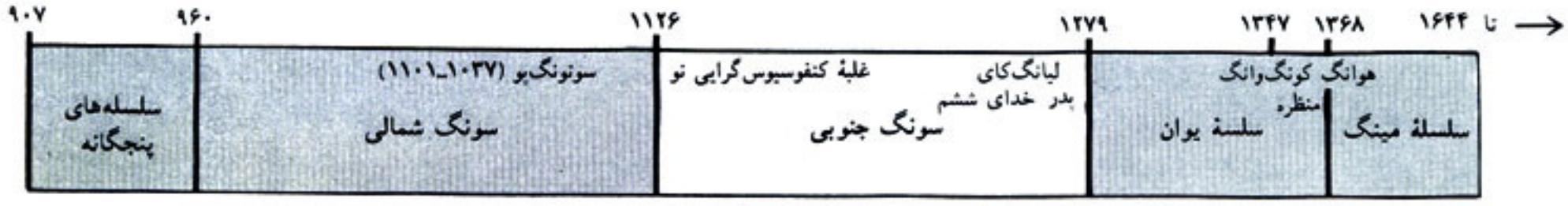
از جمله شخصیتهای مستعدی که در اطراف دربار آن روز چین حلقه زده بودند **سوتونگ‌پو** (سو شی) یکی از بزرگترین شاعران چین بود که در عین حال نقاش و سیاستمداری درخشان نیز به شمار می‌رفت. هنرمند بعدی **لی لونگ‌میـن** بود که شهرتش را مدیون ترکیب‌بندیهای اصیل بودایی و طراحیهای خطی اسبهای گوناگون بود. امپراتور **هوئی تسونگ**، گردآورندهٔ حریص و حامی مشتاق هنرها، خود یك نقاش بزرگ بود. او مخصوصاً به واسطهٔ کشیدن نقاشیهای بسیار دقیق از پرندگانی که تقریباً تك‌تك پرهایشان با خطوط تیز نشان داده شده‌اند مشهور است. هنرمندان کوچکتر دیگری که در اطراف دربار حلقه زده یا وابستهٔ آن بودند به یك نوع آکادمی تبدیل شدند و عموماً از سبك موشکافانه و رنگارنگ امپراتور پیروی می‌کردند. تجسم یا مصورسازی برخی از ابیات شاعران، غالباً امتحانی برای ورود به دربار تلقی می‌شد. بادبزنهایی که به دست استادان این رشته نقاشی شده بودند به عنوان اشیایی گرانقیمت در آلبومها نگاه‌داری می‌شدند. ولی در دورانی که دربار با تمام نیروی خویش از پالایش هنرها حمایت می‌کرد، همسایگان نافرهیختهٔ چین به مرزهای این کشور یورش می‌آوردند.

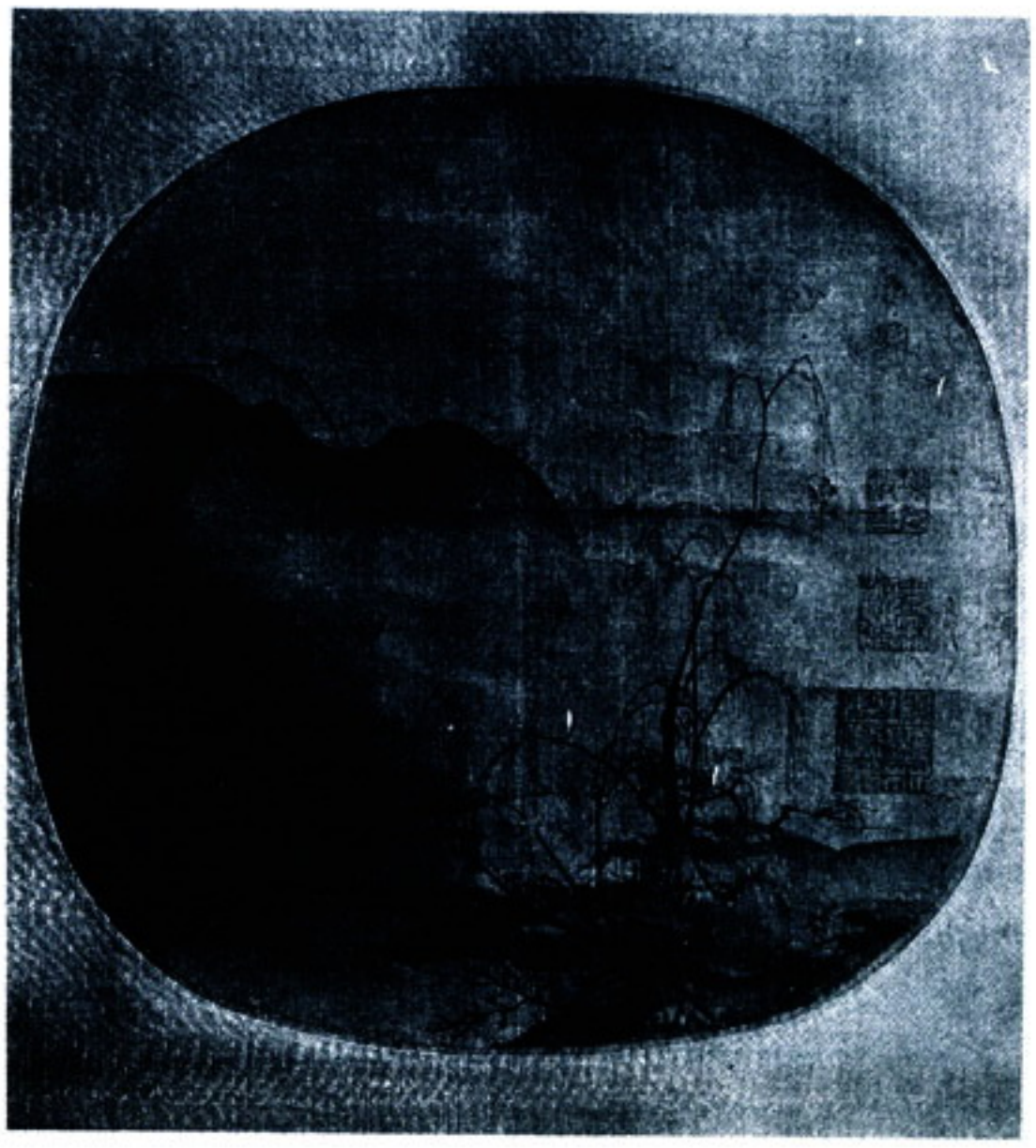
## سلسلهٔ سونگ جنوبی

در سال **۱۱۲۷** میلادی در اثر افزایش فشار تاتارها و مغولها به مرزهای غربی و شمالی، پایتخت چین به جنوب کشور انتقال داده شد. از آن زمان تا سال **۱۲۷۹**، دربار **سونگ جنوبی** روزگار را در میان زیبایی و صفای طبیعی **هانگچو** سپری کرد. آیین نوین کنفوسیوس، که ترکیبی از اندیشهٔ سنتی چینیان و پاره‌ای اندیشه‌های بودایی بود، فلسفهٔ مسلط بر کشور شد. همزمان با این تحول، آیین بودای راستین گام در راه زوال نهاد. تکامل هنر بودایی در شمال کشور یعنی مقر حکومت **سلسلهٔ لیائو** متعلق به تاتارها، ادامه یافت ولی در جنوب به رکود گرایید. پیکرتراشی بودایی در دورهٔ سونگ جنوبی، فقط دو عنصر زیبایی و ظرافت را بر سبك دورهٔ تانگ افزود. نقاشیهای متعلق به مکتب **چان** و دیگر مکتبهای غیر دینی، رابطهٔ نوین و صمیمانهٔ آن روزی میان انسان و طبیعت را منعکس کردند.

منظرهٔ نمونه‌وار سونگ جنوبی، اساساً فاقد قرینه‌سازی است. ترکیب اثر مزبور در صفحهٔ دارای خطوط راه‌راهِ اریبْ نقش بسته است و از سه جزء مشخص ــ پیشزمینه، میانزمینه، و پسزمینه ــ تشکیل می‌شود؛ این سه جزء با لایه‌هایی از غبار از یکدیگر جدا شده‌اند. جزء اول با یك کوه یا تخته‌سنگ مشخص می‌شود که به علت قرار گرفتنش در پیشزمینه، بر فاصلهٔ دو جزء دیگر تأکید می‌کند؛ میانزمینه با یك پرتگاه تخت و فاصله‌هایش با قله‌های کوه مشخص می‌شوند، که اینها نیز غالباً با رنگ آبی کمرنگ به نشانهٔ فضای نامتناهی، نشان داده می‌شوند. کل ترکیب‌بندی مزبور تجسمی از شیوهٔ هنرمندان دورهٔ سونگ در استفاده از فضاهای خالی بزرگ برای متعادل نگاه داشتن احجام توپُر است. این اسلوب، یکی از کمکهای بی‌نظیر چینیان به هنر نقاشی است. بر این ترکیب‌بندی بنیادی، که تنوعات بسیار نیز داشت، هنرمند غالباً پیکرهٔ فیلسوفی را می‌افزود که در کنار شخصی دیگر، در زیر درخت کاج گره‌دار به تأمل ایستاده بود. اینگونه نقاشیها بیان تصور کمال مطلوب صلح و وحدت ادیان مختلف در نزد هنرمند به شمار می‌رفتند.

نقاشان بزرگ پیرو سبك سونگ جنوبی عبارت بودند از **مایوان**



**۸۶۹ مایوان، بیدهای خشک و کوههای دور، سلسلهٔ سونگ جنوبی، سدهٔ سیزدهم.** برگ آلبوم، مرکب و رنگ روی ابریشم، ۲۴×۲۴ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، باستن.

**۸۷۰ لیانگ‌کای، پدرْ خدای ششم یك سوتره را پاره می‌کند.** سلسلهٔ سونگ جنوبی، سدهٔ سیزدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ. مجموعهٔ تاکانارو میتسویی، توکیو.

(حدود ۱۱۹۰ـ۱۲۲۴) و **شیاکوئی** (حدود ۱۱۸۰ـ۱۲۳۰). مایوان، همچنان که از یك برگ آلبوم بادبزنی شکل برمی‌آید ــ تصویری از آرامش، که با چند شکل متوازن و نیمه‌مریی بیان می‌شد (تصویر ۸۶۹) ــ استاد تلقین بود. منظره‌های پرطراوت شیاکوئی غالباً چنان به منظره‌های مایوان شباهت داشتند ــ هر چند گاهی ظریفتر و گاهی شجاعانه‌تر بودند ــ که چینیان از آنها و تقلیدکنندگانشان با عنوان مکتب ماشیا یاد می‌کنند. ولی سنت ماشیا علیرغم زیبایی لطیفش، نتوانست به حیاتش ادامه دهد. این سنت، یك لحظهٔ زودگذر کلاسیك را جاودانه کرد ولی صفا و پاکی اندیشه‌هایش بزودی در معرض تهدید واقعیتهای سیاسی قرار گرفت.

همچنان که آیین بودای راستین در دورهٔ سونگ از رونق و اعتبار می‌افتاد، تدریجاً آیین بودای نوینی به نام **چان** در چین رونق می‌گرفت که در جهان با نام ژاپنی **ذن** شناخته می‌شود؛ این آیین تا آنجا پیش گرفت که پس از آیین نوین کنفوسیوس در مقام دوم قرار گرفت. سرچشمه‌های نیمه افسانه‌ای **فرقهٔ ذن به بودیدارما** ــ مبلّغ هندی سدهٔ ششم میلادی ــ باز می‌گردد. الگوی این مکتب در روزگار **پدرْ خدای ششم** که در اوائل دورهٔ تانگ می‌زیست تقریباً پی‌ریزی شد، و **مکتب ذن** در ژاپن امروز یك دین بزرگ به شمار می‌رود.

پیروان **ذن** متنها، مراسم، و افسونهای مذهبی را به عنوان وسائل روشنگری انکار کردند. در عوض، معتقد بودند که وسیلهٔ رستگاری در درون فرد است، و تأمل درونی مفید است، ولی تماس مستقیم شخصی با یك واقعیت غایی را گامی ضرور در جهت روشنگری می‌دانستند.

روشنگری ذن، عملی ناگهانی و تقریباً خودانگیخته معرفی می‌شود. این اعتقادات، پایه‌های شکل‌گیری یك هنر نوین را تشکیل دادند.

**لیانگ کای**، نقاش پیرو طریقت ذن در سدهٔ سیزدهم میلادی، دو چهرهٔ فردی از **هویی‌هنگ** پدرْ خدای ششم برجا گذاشته است. در یکی، این پدرْ خدا یا رئیس خانواده با پیکری خمیده نشان داده شده است که خیزران می‌بُرَد؛ در دیگری، یك سوترهٔ بودایی را پاره می‌کند (تصویر ۸۷۰). هر دو نقاشی مزبور طرحهایی غیر رسمی‌اند، و گویی کاریکاتورهایی از این شخصیت محترم بوده‌اند. ضربات قلم‌مو، مانند روند خودانگیختهٔ روشنگری ذن، روشن و مستقل هستند. این چهره‌ها احتمالاً در مدت چند دقیقه نقاشی شده‌اند، ولی مانند روشنگری، مستلزم سالها تمرین و تربیت بوده‌اند. تأثیر تماشای این نقاشیها، مانند تأثیر ضربتی حاصل از شناخت در ذن، می‌تواند ضربتی باشد.

خودانگیختگی نقاشی ذن، با حرکات سریع و صرفه‌جویانهٔ قلم‌موی نقاش، بر خصوصیت خطاطانه و بیانگرانهٔ نقاشی چینی تأکید می‌کند. چینیها همواره خطاطی را هنری بزرگ دانسته‌اند، و به همین علت بیشتر نقاشان چینی خطاطانی ظریفکار نیز بوده‌اند. کیفیت خطاطی چینی به رابطه‌های متحرك ضربات قلم در یك حرف، حرف با حرف، و فاصله‌گذاری حروف در چارچوب یك قطع معیّن بستگی دارد. بعلاوه، هر ضربهٔ قلم، باید سرزندگی و نیروی خاص خود را داشته باشد. تا زمان آیین ذن، مهارت در کاربرد قلم، فقط یکی از اجزای سازندهٔ نقاشی خوب به شمار می‌رفت. لیکن هنرمند ذن متوجه شد که کاربرد بی‌مهابای قلم، اهمیتی درجه اول در بیانات دقیق تصویری او دارد. تجربیات وی در استفاده از ضربات قلم چنان بر اهمیت این کار تأکید گذاشت که در دورهٔ **سلسله‌های مینگ پسین و چینگ** شدیداً مورد علاقهٔ نقاش چینی واقع شد.

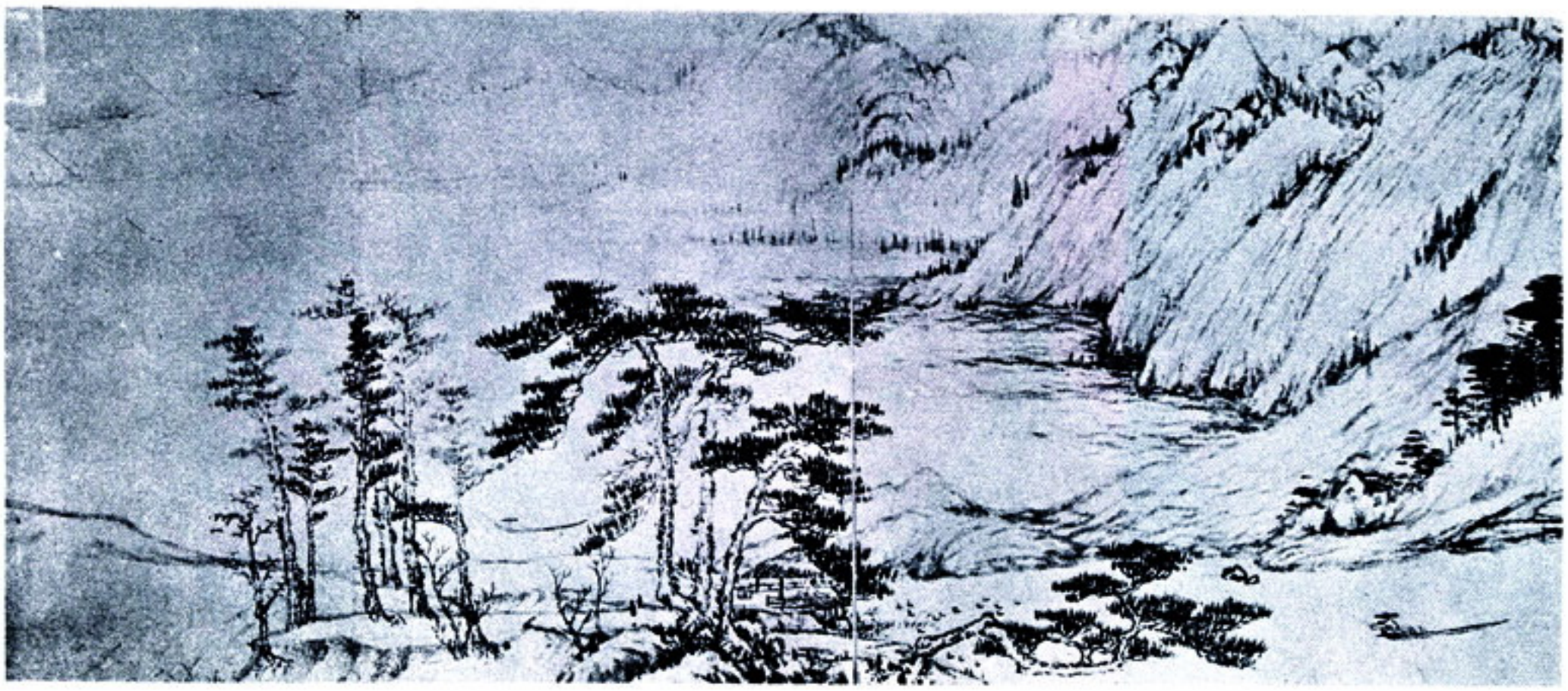
هنرمندان سونگ جنوبی، سرامیکهایی درجه‌یك با استفاده از لعابهای تکرنگ آفریدند. مشهورترین سفالینه‌های تك‌لعابی عبارتند از **سلادون، یین‌چینگ**، و **تینگ**. اولی یك سفالینهٔ سبز متمایل به خاکستری، دومی آبی کمرنگ، و سومی سفید ظریف شبه‌چینی است. نوع دیگری از سفالینه وجود داشت که **چون** نامیده می‌شد و در آن، لعاب آبی با خالهای پراکندهٔ قرمز و ارغوانی، روی بدنهٔ یك ظرف سنگی کشیده می‌شد. نوع کاملاً متفاوت دیگری از سفال وجود داشت که **تسوچو** نامیده شده و گونه‌ای سرامیك متعلق به شمال چین است که در دورهٔ سونگ، موجب تکامل اسلوبهای ظریف نقاشی زیر لعابی و نقر کردن طرح به کمك یك روکش سفالی گردید. **گلدان مئی‌پینگ** (تصویر ۸۷۱) که در اینجا از نظر می‌گذرد، طرح سیاه ـ سفید بغرنجی دارد که با نقر کردن روکش سیاه و رسیدن به لایهٔ سفید ساخته شده است. در اینجا دو موضوع پیچك و گلبرگِ درهم بافته، این ظرف بالا بلند را سخت در خود گرفته‌اند؛ جا دادن اینگونه طرحها بر سطح ظروف سفالی، در دورانهای بزرگ سفالگری چین رواج فراوان داشت. این شکلها عموماً از شکلهای دورهٔ تانگ ملایمتر بودند؛ ولی برخی از آنها که بازتابی از علاقهٔ رایج به باستان‌شناسی بودند تقلیدهایی از شکلهای پرقدرت مفرغهای **شانگ و چو** بودند. حرفه‌های دیگر، مخصوصاً حکاکی روی سنگ یشم نیز تحت‌تأثیر علاقه به باستان‌شناسی یا عتیقه‌شناسی قرار گرفتند.

۸۷۱ **گلدان مئی پینگ**، سلسلهٔ سونگ. ظرف سنگی تسوچو، باریکه رنگ حکاکی شدهٔ سیاه بر روی سفید، ۴۹×۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای آسیایی سانفرانسیسکو. مجموعهٔ ایوری بروندیج.

## یوان

سرزندگی و نشاط هنری دورهٔ سونگ جنوبی، بازتابی از اوضاع سیاسی زمانه نبود. در سال ۱۲۶۰ سلسلهٔ مزبور در زیر تهاجمات پیوستهٔ **قوبلای قاآن** (۱۲۱۵ـ۱۲۹۴) بزرگترین جانشین چنگیزخان و مؤسس سلسلهٔ مغولی یوان، فرو پاشید. **یوان** یا سلسله‌ای که مهاجمان تأسیس کردند فقط تا سال ۱۳۶۸ بر چین مسلط بود و با اینحال تأثیری ژرف بر فرهنگ این سرزمین و مخصوصاً بر هنر نقاشی گذاشت. بسیاری از دانشمندان ـ نقاشان، جلای وطن را بر خدمت به غاصبان بربر در پکن ترجیح دادند. این هنرمندان که در اثر تبعید مجبور به ارزیابی دوبارهٔ مقام خویش در جهان شده بودند، دیگر منظره را نه پناهگاهی باصفا و آرام بلکه جزیی از محیط سرسخت و واقعی می‌دانستند. این سختی و تلخی جدید را می‌توان در پرده‌ای که یکی از استادان بزرگ دورهٔ یوان به نام **هوانگ کونگ وانگ** (۱۲۶۹ـ۱۳۵۴) کشیده است مشاهده کرد (تصویر ۸۷۲). در اینجا هوای پرطراوت منظره‌های دورهٔ سونگ جای خود را به شکلهای آشکارا مجزا از یکدیگر داده است. درخت کاجی که آن زمان روی سر فیلسوف سایه می‌انداخت، به نماد زمین سخت و محرومیت تبدیل شده است.

علاقهٔ نقاش دورهٔ یوان به زمینه‌های ترکیبی، احتمالاً این‌بار نیز در اثر نیاز به گلاویز شدن با واقعیت، به روشنترین شکل ممکن در پرده‌ای (تصویر ۸۷۳) از **چائومنگ فو** (۱۲۵۴ـ۱۳۲۲) مشاهده

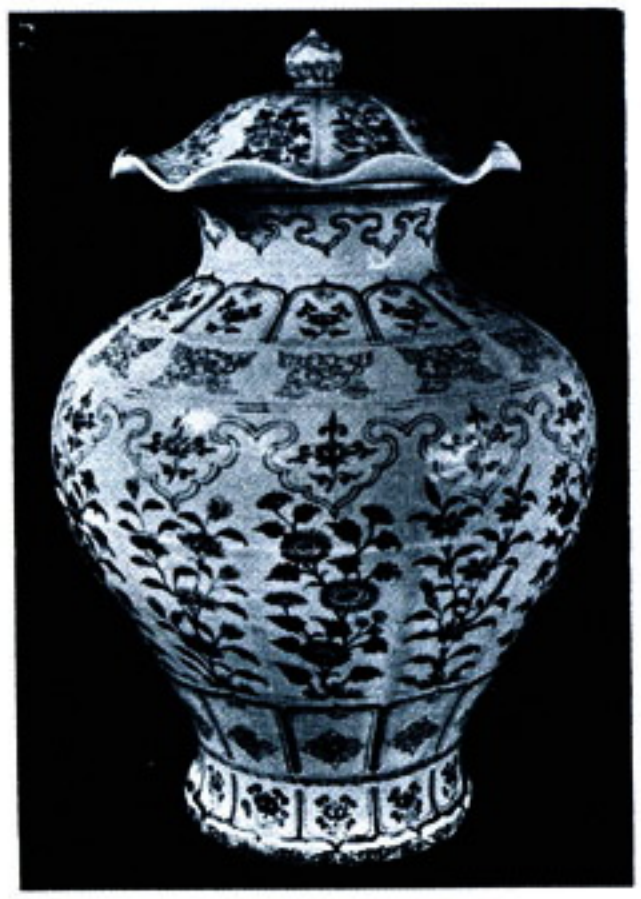


۸۷۲ هوانگ کونگ وانگ، جزیی از منظره، سلسلهٔ یوان، ۱۳۴۷. تومار، مرکب روی کاغذ. مجموعهٔ موزهٔ کاخها، پکن.

می‌شود. مسلماً هدف نقاش این بوده است که بافت پشمی گوسفند را در نقطهٔ مقابل موی زبر و بلند بُز قرار دهد، که در این کار نیز به طرز تحسین‌انگیزی موفق شده است. کیفیت زمینه‌های ترکیبی یا بافتی در منظره‌های هنرمندانی چون وانگ منگ (فوت ۱۳۸۵) نیز تکامل یافت. بیشتر این نقاشان، هماهنگیهای پُرمایهٔ نقاشیهای دورهٔ سونگ جنوبی را رد کردند و فاقد اعتبار دانستند؛ و برای الهامگیری، به آثار بزرگتر متعلق به سدهٔ دهم مراجعه کردند. ولی برخی از ایشان، مخصوصاً نی‌تسان (۱۳۰۱ـ۱۳۷۴) به کار با الگوی آرام دورهٔ پیشین ادامه دادند. لیکن منظره‌های برههٔ نی‌تسان از آهنگ اندوهبار تازه‌ای سرشارند. این آثار در نقطهٔ مقابل منظره‌های وو چن (۱۲۸۰ـ۱۳۵۴) قرار دارند؛ چون وی از شیوهٔ کاربرد ماهرانهٔ ضربات قلمِ هنرمندان ذن برای نمایش موضوعات سنتی استفاده می‌کرد. نقاشیهای خیزران، که شهرت وو چن نیز در همین رشته است (تصویر ۸۷۴)، در این دوره، مخصوصاً مورد توجه بودند، زیرا خیزران نماد نجیب‌زادهٔ چینی است که در روزگار تنگدستی و فلاکت خم برمی‌دارد ولی نمی‌شکند. گذشته از این، الگوی برگها، مانند الگوی الفبای خطاطی شده، فرصتی درخشان برای نمایش حرکات قلم بود.

حکومت مغولان، ظاهراً در کار سفالگران چینی که روز به روز بر مهارت خویش در ساخت چینی می‌افزودند دخالتی نکرد. یك گلدان چینی سفید متعلق به اواخر سلسلهٔ یوان یا اوائل سلسله مینگ، که در سال ۱۹۶۱ به دست آمد (تصویر ۸۷۵) نشان می‌دهد که هنرمندان چینی در دورهٔ سونگ تا چه پایه‌ای از مهارت در استفاده از تزیینکاری زیر لعابی رسیده بودند.

۸۷۳ چائومنگ‌فو، یك گوسفند و یك بز، سلسلهٔ یوان، سده‌های سیزدهم و چهاردهم. تومار افقی، مرکب روی کاغذ. مؤسسهٔ اسمیثسون، نگارخانهٔ هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.



۸۷۵ گلدان و درپوش آن، پکن، اواخر سلسلهٔ یوان یا اوائل سلسلهٔ مینگ، اواخر سدهٔ چهاردهم. چینی سفید با تزیین زیر لعابی. بلندی ۶۷ سانتی‌متر. نمایشگاه یافته‌های باستان‌شناسی جمهوری خلق چین.

۸۷۴ ووچن، خیزران، سلسلهٔ یوان، حدود ۱۳۵۰. برگی از آلبوم، مرکب روی کاغذ، ۴۰×۵۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ ملی کاخها، تایپه، تایوان.

## دوره‌های مینگ، چینگ، و پس از آن

در سال ۱۳۶۸ اربابان منفور مغول به دنبال قیامهای توده‌ای مردم از کشور رانده شدند و چین از آن زمان تا سال ۱۶۴۴ در زیر حاکمیت سلسلهٔ خودی مینگ قرار گرفت. بسیاری از استادان دورهٔ مینگ در سدهٔ پانزدهم، مانند **وو وئی** (۱۴۵۹ـ ۱۵۰۸) و **تای‌چین** (اواسط سدهٔ پانزدهم)، به الگوهای دورهٔ سونگ بازگشتند. تفاوت بین هنرمندان تفننکار و حرفه‌ای، ساختگی‌تر از هر زمان شد. غالباً هنرمندان تفننکار به دلیل تواناییهایشان در نقاشی به مقامات دولتی گمارده می‌شدند نه به واسطهٔ استعداد اداریشان، و به همین علت می‌توان آنها را با عنوان درست‌تری چون «هنرمندان مقیم» مشخص ساخت. در دورهٔ مینگ، منتقدان خبره‌گرای، هیچگاه هنرمندان حرفه‌ای را (که با تکیه بر درآمد حاصل از کار خویش زندگی می‌کردند) تماماً به رسمیت نشاختند. به بیان دیگر، هنرمندان تفننکار برخاسته از صفوف نجیب‌زادگان در دورهٔ یوان، تدریجاً استقلال خویش از دربار را به عنوان وسیله‌ای برای بیان نارضایی‌شان از همکاری با بیگانگان اعلام می‌کردند. **شی‌چو** (۱۴۲۷ ـ ۱۵۰۹)که از یك خانوادهٔ برجسته نقاش و دانشمندپرور برخاسته بود، با پشت‌پای کامل زدن به دریافت کمك دولت و یکسره پرداختن به نقاشی و ادبیات، سرمشق تازه‌ای از خود به جا گذاشت.

در طی سدهٔ شانزدهم، فساد روزافزون دربار مینگ، برخی از درخشانترین اندیشمندان را از محافل درباری دور کرد. **تونگ‌چی چانگ** (۱۵۵۵ـ۱۶۳۶) و **مو شی لونگ** (فعال در حدود ۱۵۶۷ـ۱۵۸۲) که از جملهٔ ناراضیان بودند، در نتیجهٔ این اوضاع به رهبری گروه هنرمندانی رسیدند که معیار کارشان همان معیار «سبك کهن» بود. این گروه که با عنوان مکتب «ادبی» یا «مرکب پراکن» شناخته می‌شد به آزمایشگری در دو عرصهٔ کار با قلم و ترکیب‌آفرینی دست زد؛ اعضای گروه برای نشان دادن نارضایی‌شان از نقاشیهای فوق‌العاده ظریف هنرمندان حرفه‌ای، آگاهانه به آفرینش تابلوهایی پرداختند که گرچه ظاهراً خام به نظر می‌رسند، آفریدنشان مستلزم برخورداری از مهارتی فوق‌العاده بود. طراحی خط‌گونه نیز تا درجه‌ای تکامل یافت که موضوع را تقریباً به گونه‌ای نامحسوس با نوشته ادغام کرد. این درآمیختگی را می‌توان در نقاشی ماهرانهٔ **شو وئی** از یك **تاك** دید که به نظر می‌رسد پیچکهایش حروف الفبا هستند و خود حروف الفبا نیز همچون پیچکها جلوه می‌کنند (تصویر ۸۷۶). هنرمندان دیگر نیز در دورهٔ مینگ تومارهای افقی درازی نقاشی کردند و تماشاگر را به سیاحتی دَوَرانی در میان منظره‌های پیوسته متغیر بردند. این تأثیرگذاری ــ که در نقطهٔ مقابل تأثیرگذاری حاصل از سازماندهی روشن فضا در نقاشیهای دورهٔ سونگ جنوبی و یوان قرار دارد ــ با استفاده از توالی سریع پرسپکتیوهای مختلف و تغییر ناگهانی فاصله‌ها میسر می‌شد. احساس آشوبی که تماشای این نقاشیها در بیننده پدید می‌آورد، هنری اساساً متفاوت ــ هنر شیوه‌گزینانی که در همان سالها در ایتالیا نقاشی می‌کردند و توجهی به میثاقها و سنتهای رسمی نداشتند ــ را در نظرمان زنده می‌کند. لازم به تذکر است که هر دو کشور مزبور در این دوره دستخوش تحولات و جابه‌جاییهای عظیم اجتماعی و فکری بودند. بسیاری از آزمایشگریهای افراطی هنرمندان سدهٔ شانزدهم چین ظاهراً بیهوده بوده‌اند ولی به تثبیت آزادی هنری انجامیدند. هنرمندانی که تا سدهٔ بعد زنده ماندند، از منافع این آزادی برخوردار شدند.

پوسیدگی درونی بوروکراسی مینگ، میدان را برای یورشهای گروه تازه‌ای از مهاجمان به نام **منچوها** به کشور باز کرد. شمالیها که با نام **سلسلهٔ چینگ** (۱۶۴۴ـ۱۹۱۲) در کشور مستقر شدند، بیدرنگ خود را با زندگی در چین سازگار کردند. نخستین امپراتوران این

لوحهٔ رنگی ۱۰۰. **پرابهوتاراتنا و ساکیامونی**، حدود ۵۱۸ میلادی. مفرغ مطلا، بلندی ۲۶/۵ سانتی‌متر. موزهٔ گیمه، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۱۰۱. **گلدان**، سلسلهٔ مینگ، سدهٔ چهاردهم. لعاب آبی لاجوردی روی چینی. موزهٔ گیمه، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۱۰۲. ناکایوشی، جزیی از **داستان گنجی**. دورهٔ هیان پسین، سدهٔ دوازدهم. تومار، رنگ روی کاغذ، ۲۲ × ۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ توکوگاوا، ناگویا.

سلسله هنرهای چینی را تقویت کردند، ولی چنین به نظر می‌رسد که نفوذشان فقط به کارهای فرهنگی محدود می‌شده است. در دورانی که سبك نقاشی دورهٔ یوان همچنان در میان محافظه‌کاران رونق داشت، هنرمندان دیگر، آزمایشگری خطاطانهٔ دورهٔ مینگ را بـه حد افـراط رساندند و برخی دیگر که مهارتهای حرفه‌ای را خوار می‌شمردند با انگشتهای خویش به نقاشی پرداختند، و هنرمندان خودخواه کار را به جایی رساندند که با نوك دماغ یا حتی با موی ریش خویش نقاشی کردند.

هنرمندان صاحب سبکهای شدیـداً شخصـی، در برابـر انبـوه هنرمندان درجه دوم و سوم قد علم می‌کنند. قلم طرح‌افکن و اسلوب «مـرکب خیس» **چو تا** (۱۶۲۶ـ تا ۱۷۰۵) از کار پیشگامـــان سدهٔ شانزدهم پیروی می‌کرد ولی موضوعاتش ــ جانوران عجیب و غریب یا پرندگان بیقرار، که روی ورق آلبوم به حالت تعادل نمایانده شده‌اند ــ بازتابی از ناخشنودی وی از موضوعات قراردادی و سنتی هستند. هر **چند شی تائو** (۱۶۳۰ـ۱۷۰۷) هنرمند بزرگ همعصر چوتا، توانست منظرهٔ تثبیت شده را با سبك مرکّب‌پراکن خود تطبیق دهد، برگهای جالبتر آلبومش را به قطعات کوچکی از طبیعت اختصاص داده بود که غالباً از زوایای غیر عادی نگریسته شده بودند.

برخی از هنرمندان سدهٔ بیستم، مانند **چی پای‌شـی** و **چانگ تاچنگ** قلم آزاد را گویاتر یافتند و سنتهای خطاطانه را با نیروی حیاتی هرچه تمامتر حفظ کردند. **جو پئون** که شهـرتش را مدیـون تصویرهای دارای خطوط کناره‌نمای برجسته از اسبها و قاطرهاست، همگام با پیشرفتهای سیاسی چین، رنگی اجتماعی به کارهایش داد. در دهه‌های آینده معلوم خواهد شد که هنر مردمی قدرت جذب سنتهای نقاشی اشراف‌منشانه‌ای را که بیش از هزار سال بر هنر چینی مسلط بوده است دارد یا ندارد.

در عرصهٔ سرامیك‌سازی، نوآوری فنی سفالگران دورهٔ مینگ و چینگ حتی از مهارت سفالگران دورهٔ سونگ فراتر رفت. به طور کلی، چینی به سفال ترجیح داده می‌شد، البته به استثنای ظروف سنگی دورهٔ مینگ که وسیعاً با لعابهای «سه‌رنگ» تزییـن می‌شدنـد. طرحهـای ظریفتر، در یك زیر لعاب «پنج رنگ» بر روی رُس نرم نقاشی می‌شدند. چینی‌های بسیار ظریف آبی و سفید (لوحهٔ رنگی ۱۰۱) کیفیت خود را به یك اندازه مدیـون برجستگی تزیینـات نقاشـی شده و خلـوص رنگدانه‌های لاجورد وارداتی بودند. آزمایشگری در عرصهٔ لعاب‌سازی، به ابداع تکرنگهای عالی زرد و قرمز جگری انجامید. صنعتـگران، همچنین، یك تزیین «مخفی» یا ندرتاً مریی ابداع کردند که روی چینی بسیار نازك همچون کاغذ، حکاکی می‌شد.

وقتی **منچوها** در سال **۱۶۴۴** به قدرت رسیدند به حمایت از کوره‌های چینی‌پزی **چینگ تچن** ادامه دادند؛ در این کوره‌ها مقادیر معتنابهی چینی تولید می‌شد، تا آنکه در اواسط سدهٔ نوزدهم جنگ درگرفـت و به نابـودی کوره‌هـا انجامیـد. در دورهٔ **کانگ‌شـی** (۱۶۶۲ـ۱۷۲۲) لعابهـای ظریف و زیبـای موسوم به **نقره آبی** و **صورتی** با **خالهای سبز** به رقابت با چینیها و سفالهای چند رنگ برخاستند. در دورهٔ سلطنت **یونگ چنگ** (۱۷۲۳ـ۱۷۳۵) سبك سادهٔ دورهٔ سونگ در اندك‌زمانی احیـا شد ولـی در دورهٔ **چینگ لونگ** (۱۷۳۶ـ ۱۷۹۵) برقراری ارتجاع به پیدایش سبکی انجامید که گاه بیش از آنکه هنری باشد، استادمآبانه بود.

گل و بته‌دوزیهای ظریف و منسوجات بافته، که برای جشنهای پرشکوه و پرریخت‌وپاش دربارها تهیه می‌شدند، از سبك کلی آن عصر پیروی کردند و بغرنجتر و در عین حال ظریفتر شدند.

در طی این دورهٔ طولانی، یعنی از اواسط سدهٔ هفدهم تا اواخر سدهٔ هیجدهم، پیکرتراشی، اساساً عبارت بود از ساخت پیکره‌هـای ریزنقش گیرا ولی بیربط از جنس چینی و کنده‌کاریهـای یشمـی و عاجی با کمال فنی اعجاب‌انگیز. نمونه‌ای از این کار، پیکرهٔ **کوان یین الههٔ مهر و محبت**، از چینی سفید است که از **سلسلهٔ چینگ** آغازین برجا مانده (تصویر **۸۷۷**) و نقطهٔ پایانی بر رونـد طولانـی انسانی شدن چهره‌های مقدس بودایی است که حتی پیش از دورهٔ **تانگ** آغاز شده بود (نگاه کنید به لوحهٔ رنگی ۱۰۰). این پیـکرهٔ کوچك‌انـدام دوست‌داشتنـی، که بازتابـی از اوج پیشرفتهـای فنـی سرامیك‌سازان چینی است، حالت ترحم بودیساتوا را با شکل لطیفش مجسـم می‌کنـد. حرکت آرام خطهـا، حکایـت از نفـوذ نقاشـی در سرامیك‌سازی دارد. این محصول چینی سفید، در سدهٔ هیجدهـم به بیشتر نقاط اروپا صادر می‌شد، و امروزه در غرب، تمام محصولات سُرامیك، مخصوصاً چینی سفید را با لفظ «چاینا» [= چینی] می‌نامند.

بـا سپری شدن سدهٔ هیجدهـم، کارگاههـای عظیـم، مشابـه کارخانه‌های دارای خط تولید زنجیری امروز، به تولید انبوه مواد و مصالح برای مصارف درباری ادامه دادند. متخصصان، به جای طراحان و صنعتگران، بر هر مرحله از تولید مزبور نظارت می‌کردند. تا اواسط

**۸۷۶** شوونی، تاك، جزیـی از **چهـار فصـل**، سلسلـهٔ مینگ، اوائل سدهٔ شانزدهم. تومـار. موزهٔ ملـی آسیـای شرقی، استکهولم.

۸۷۷ کوان‌یین، سلسلهٔ چینگ آغازین، سده‌های هفدهم و هیجدهم. چینی سفید، ۲۲×۱۵/۵سانتی‌متر. مجموعهٔ بارلو، دانشگاه ساسکس.

سدهٔ نوزدهم، این نظام، تمام نیروی حیاتی صنایع دستی را به نابودی کشانید.

تأسیس حکومت جمهوری خلق چین در سال ۱۹۴۹، به استقرار یك رئالیسم اجتماعی مشابه دنیای سدهٔ بیستم در هنر انجامید و رشته‌های پیوند با سنتهای هنر درباری را گسست. با آنکه برخی از هنرمندان امروزی، گوشه‌هایی از سنتهای با ارزش گذشته را زنده نگاه داشته‌اند، هدف هنر در بیشتر موارد این است که در مبارزه برای آزادسازی و ارتقای سطح فرهنگ توده‌ها به خدمت مردم درآید. در گروه پیکره‌ای که در تصویر ۸۷۸ از نظر می‌گذرد، روزگار کهن، با یکی از صحنه‌های روزمرهٔ پیش از انقلاب، به تلخی نمایانده شده است. دهقانان فرسوده و پشت خمیده در اثر کار طاقت‌فرسا، مالیات جنسی خویش را برای ذخیره کردن در حیاط خانهٔ ارباب بیرحم و غارتگرشان آورده‌اند. پیام این تابلو که به اندازهٔ طبیعی ساخته شده، روشن است: چنین حادثه‌ای دیگر نباید تکرار شود. نکتهٔ قابل توجه این است که سازندگان اثر مزبور ناشناخته‌اند. امروزه «نام» هنرمند نیز به گذشته تعلق دارد؛ فقط کار دستجمعی، می‌تواند به تحولات مطلوب جمهوری خلق چین بیانجامد.

## معماری

دربارهٔ معماری چین، کمتر سخنی گفته یا مطلبی نوشته شده است؛ علت شاید این باشد که ساختمانهای اندکی از روزگاران گذشته برجا مانده‌اند یا سبك معماری چین در طی سده‌های گذشته دستخوش تحولات چشمگیر نشده است. ساختمان در چین امروز، دقیقاً به نمونهٔ اولیهٔ خویش در هزار سال پیش شباهت دارد. به بیان دقیق‌تر، نیمرخ مسلط بر سقف، که بخش بزرگی از خصوصیات معماری چینی از آن سرچشمه می‌گیرد، احتمالاً به دورهٔ چو یا شانگ مربوط می‌شود. حتی ساختمانهای ساده‌ای که در کنده‌کاریهای سنگی دورهٔ هان ترسیم شده‌اند، حکایت از وجود سبك و روشی در ساختمان‌سازی دارند که امروزه نیز شالودهٔ معماری این کشور به شمار می‌روند. اجزای ضروری این ساختمانها عبارتند از یك تالار چهارگوشه، زیر یك بام نوك‌تیز با قرنیزهای برآمده، بر روی یك شبکهٔ نگاه‌دارنده و ستونهای چوبی. دیوارها هیچ نقشی در نگاه‌داری از سقف ندارند بلکه در حکم پرده‌ها یا تیغه‌های جداکننده‌اند.

معمار مهندس چینی در چارچوب این فرمول محدود، توجهش را بر روبنا متمرکز کرد. در نخستین سالهای حاکمیت سلسلهٔ هان، ترکیبهایی از زاویه‌های نگاه‌دارندهٔ قرنیزها، رگه‌های سر جرز، و ستونها برای نگاه‌داری وزن سنگین بامهای کاشی‌دار طراحی شدند. معماران

۸۷۸ پیکرتراشان ناشناخته، **حیاط گردآوری مالکانه**، جزیی از تابلو، ۱۹۶۵. رس ـ گچ، به اندازهٔ طبیعی.

با دستکاری در شکل زاویه‌ها، جان تازه‌ای در نمای خارجی ساختمان می‌دمیدند. معماران بعدی با استفاده از این مقدمات ساده، شبکه‌های نگاه‌دارندهٔ پیچیده‌ای ابداع کردند. برخی از زاویه‌های نگاه‌دارنده به موازات دیوارها کار گذاشته می‌شدند و برخی دیگر برای نگاه داشتن یك تیر حمال یا سگدست دیگر، امتداد می‌یافتند، تا آنکه چند برابر شدن واحدها الگوی سرشاری از نور و سایه به وجود آورد. تأثیر، با افزودن تزییناتی به رنگ قرمز و لاکی طلایی، دوچندان می‌شد. کارایی ساختمان غالباً تابع تزیینکاری آن بود؛ از شبکه‌های پیچیدهٔ زاویه‌های نگاه‌دارنده، در مواردی که فقط به نگاه‌داری اندکی نیاز بود، برای تزیین استفاده می‌شد.

در نمای خارجی، جلوهٔ رنگارنگ پایه‌ها، تضاد دلنشینی با سطح یکنواخت بام نوك‌تیز ایجاد می‌کرد. قرنیزهای برجسته، در دورهٔ تانگ عریض‌تر نیز شدند و معماران به گوشه‌ها پیچ دادند. این قرنیزهای مختصراً خمیده، در ساختمانهای بعدی، مخصوصاً در چین جنوبی که شبکه‌ای از خطوط بالارونده به کار گرفته شده بود، شدیداً مورد اغراق واقع شدند. ولی در بیشتر نقاط، انحناهای ملایم سقفها، به شکل چهارگوشه و تقارن خشکی که نقشه‌های ساختمانی و روشهای گوناگون جایگزینی اجزاء بر معماری تحمیل می‌کنند، ظرافت خاصی می‌دهند. در طی چندین سده، جهتِ ساختمانها، حتی جهت شهرها، بر یك محور خشك شمالی ـ جنوبی نهاده شده بود و گونه‌ای هماهنگی متصل به طبیعت پدید آورده بود. خانه‌ها، کاخها، معبدها، و ساختمانهای اداری، همگی از یك الگوی صوری پیروی می‌کردند. حتی بی‌نظمی تصادفی و ظاهری حاکم بر ساختمان پلها و کلاه‌فرنگیهای گوناگون در باغهای خصوصی، از طرحی دقیق پیروی می‌کرد.

معماری بودایی، شکل خاصی از ساختمان‌سازی را به نام **پاگودا** به معماری جهان عرضه کرد، که در نظر برخیها به نماد کشور چین تبدیل شده است. این برجها که در روستاها برافراشته شده‌اند و جزءِ طبیعی آن نقاط به نظر می‌رسند از استوپای هندی تقلید شده‌اند. بیشتر پاگوداهای چوبی، با تعداد زیاد قرنیزهای بالدارشان، تشابهی اندك به گنبدهای یکپارچهٔ سانچی یا آماراواتی دارند؛ ولی منشاءشان، مانند منشاء بودای چینی، باید قندهار بوده باشد چون در اینجا یکزمانی گونه‌های پیوسته و رفیع استوپا زائران چینی را تحت‌تأثیر عظمت خویش قرار داده بودند. چینیها با چنان سرعتی ساختمان استوپا را تقلید کردند که حتی کهنترین پاگوداها (سدهٔ ششم تا سدهٔ هشتم) نشانه‌های اندکی از منشأ هندی خویش دارند. در پاگوداهای چوبی چینی، آنچه از کل استوپای هندی برجا ماند، یاستی و چتر آفتابی بود، که در رأس ساختمان مزبور قرار داده شد. چینیها به جای نقشهٔ گِرد، نقشهٔ چهار، شش، یا هشت‌ضلعی را ترجیح می‌دادند و طبقات را تا ارتفاع حداکثر ۹۰ متر روی یکدیگر می‌انباشتند. هر طبقه با قرنیزهای برجسته یا برآمدهٔ خودش که خطوط منحنی‌اش رو به آسمان کشیده می‌شدند، مشخص می‌شد.

فصل بیستم

# هنرِ ژاپن

## ژاپن

میل ۰ ۱۰۰ ۲۰۰

هوکایدو

دریای ژاپن

هونسو

سندای

آشیکاگا

توکیو (إدو)

کاماکورا

کیوتو (هیان)

ناگویا

ایزه

مومویاما

نارا

اوزاکا

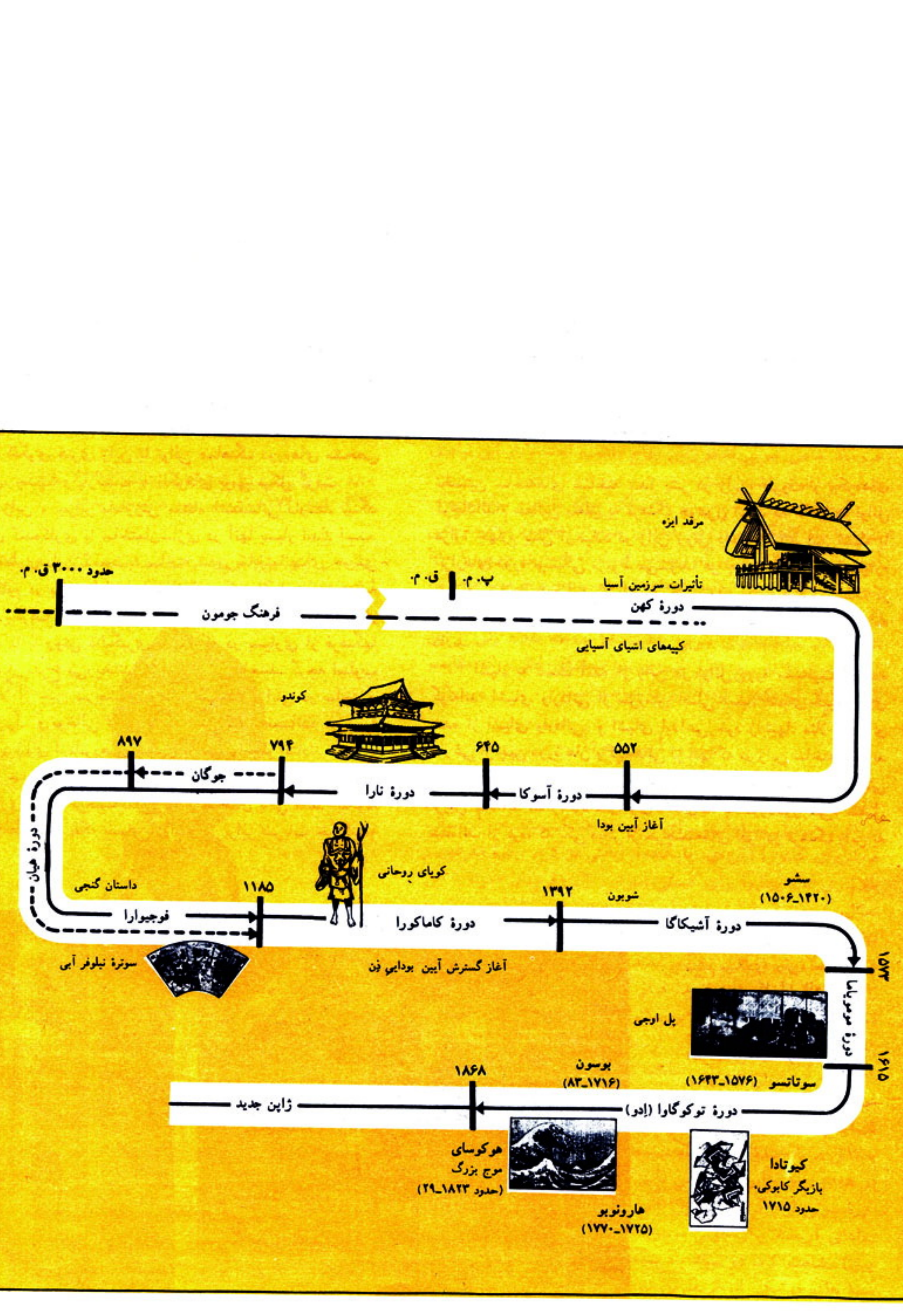
هیروشیما

شیکوکو

ناگازاکی

کیوشو

اقیانوس آرام


مرقد ایزه
حدود ۳۰۰۰ ق. م.
ق. م.
ب. م.
تأثیرات سرزمین آسیا
دورهٔ کهن
فرهنگ جومون
کیمه‌های اشیای آسیایی
کوندو
۸۹۷
۷۹۴
۶۴۵
۵۵۲
جوگان
دورهٔ نارا
دورهٔ آسوکا
آغاز آیین بودا
دورهٔ هیان
کویای روحانی
داستان گنجی
۱۱۸۵
۱۳۹۲
شوبون
سشو
(۱۵۰۶_۱۴۲۰)
فوجیوارا
دورهٔ کاماکورا
دورهٔ آشیکاگا
سوترهٔ نیلوفر آبی
آغاز گسترش آیین بودایی ذن
۱۵۸۳
دورهٔ موموياما
پل اوجی
۱۶۱۵
سوتاتسو (۱۶۴۳_۱۵۷۶)
بوسون
(۸۳_۱۷۱۶)
۱۸۶۸
ژاپن جدید
دورهٔ توکوگاوا (إدو)
هوکوسای
موج بزرگ
(حدود ۱۸۲۳_۲۹)
کیوتادا
بازیگر کابوکی،
حدود ۱۷۱۵
هارونوبو
(۱۷۷۰_۱۷۲۵)

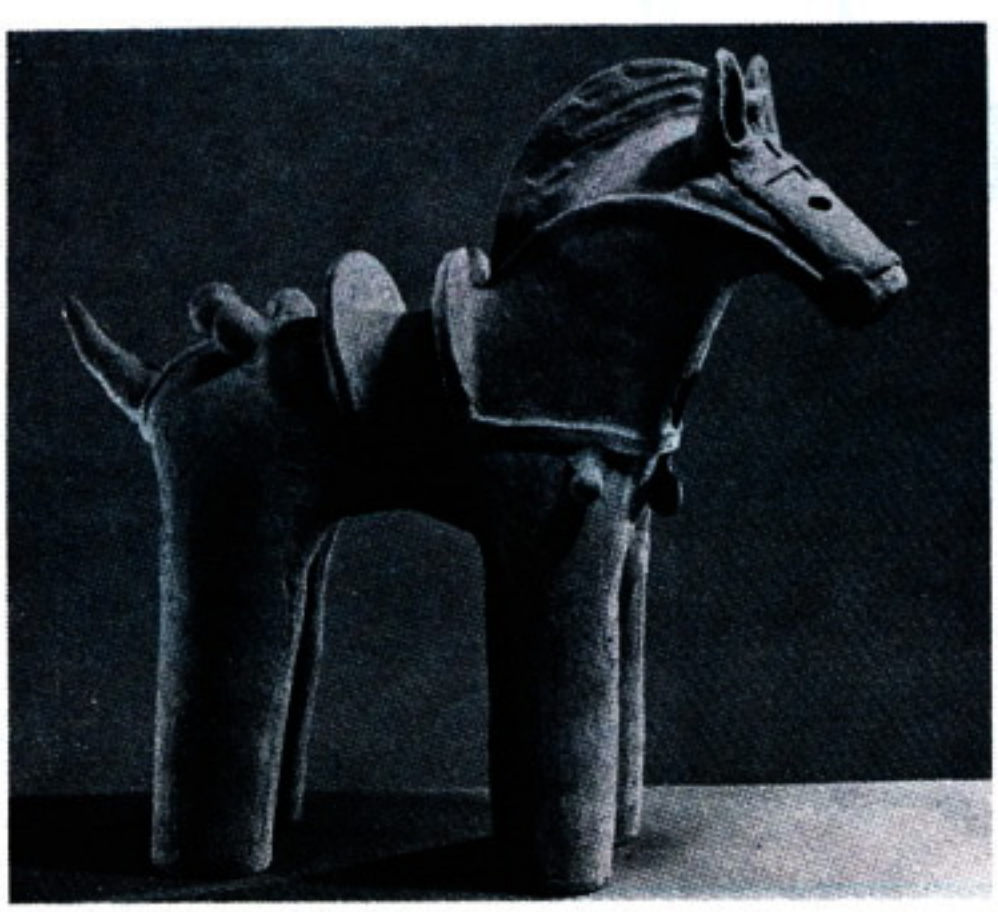
هنرهای ژاپنی نه از پیوستگی و استمرار سبکهـای هنرهـای هنـدی برخوردارند نه از تنوع گستردهٔ هنرهای چینی. مسیر تکامل هنری ژاپن تحت‌تأثیر یك سلسله عوامل پراکنـدهٔ خارجـی بوده اسـت. لیـکن، صرفنظر از اینکه شکلها و سبکهای جدید چه تأثیر عظیمی بر هنرهای این سرزمین داشته‌اند، سنتهای بومی، همواره خودنمایی کرده‌اند. به همین علت، الگوی هنری ژاپن با توالی هماهنگ دوره‌های مشخص عاریت‌گیری، جذب، و بازگشت به الگوهای بومی شکل گرفت.

چون ژاپن و جزایر مجاورش منشاء آتشفشانی دارنـد، سنگ مناسب برای کنده‌کاری یا ساختمان‌سازی در آنها بسیار اندك است. در عرصهٔ معماری، این کمبود به ساخته شدن ساختمانهـای چوبـی مناسب و مقاوم در برابر زلزله‌ها و توفانهای مکرر انجامید. در عرصهٔ پیکرتراشی، پیکرهـا را یا از گِل رُس می‌ساختند و غالباً نپخته از کار درمی‌آوردند، یا با روش قالبگیری با موم که در بسیاری از فرهنگها رواج داشت از مفرغ می‌ریختند، یا از لاك می‌ساختند. گرچه اسلوب لاکی احتمالاً از چین سرچشمه گرفت، هنرمندان ژاپنی در ساختـن پیکره‌های بزرگ و توخالیِ لاکی با گذاشتن کنف خیسانده در شیرهٔ درخت لاك بر روی آرماتورهای چوبی، از چینیها جلو افتادند. سطوح پیکره را تدریجاً می‌افزودند و صیقل می‌دادند ولی اسلوبشان به جای آنکه کنده‌کاری باشد، برجسته‌نمایی بود و همچنان باقی ماند. اینگونه پیکره‌ها نه فقط سَبُك بلکه بسیار بادوام و در برابر ضربات خردکننده مقاوم بودند. لاك توخالی تدریجاً جایش را به تندیس کنده‌کاری شدهٔ چوبی با حساسیت فوق‌العاده در برابر رگه و بافت داد.

## سنتهای بومی

نخستین ساخته‌های شناخته شدهٔ بشر در ژاپن، ظروف و پیکره‌های کوچك‌اندام سفالین متعلق به فرهنگ **جومون** است که ظاهراً در اوائل هزارهٔ چهارم پیش از میلاد در ژاپن رونق داشته است. این اشیاء با ابزارهای دورهٔ نوسنگی مربوط می‌شوند، هر چند تا اواخر سدهٔ چهارم یا پنجم میلادی در ژاپن شمالی ــ حتی زمانی که فرهنگ استفاده از فلز به طور کامل در جنوب کشور رواج یافته بود ــ به حیات خود ادامه دادند.

اشیاء به دست آمده از ژاپن در اوائل دورهٔ مسیحیت، بر سه گونه‌اند: اشیای وارداتی از سرزمین اصلی آسیا، اشیای کپیه‌برداری شده از اشیای وارداتی، و اشیای ابداعی خود ژاپنیها. مثلاً آینه‌های مفرغی از چین دورهٔ هان و کپیه‌هایی از آنها که در ژاپن ساخته شده‌اند به دست آمده‌اند. برخی از کپیه‌ها با یك نوآوری مختص هنر ژاپنی تزیین شده‌اند ــ زنگوله‌های گوی‌مانندی که به دورتادور شیء متصل شده‌اند. از کره، که یکی دیگر از سرچشمه‌های نفوذ در فرهنگ ژاپن به



**۸۷۹** پیکرهای هانیوا، اسب و دهقان، سده‌هـای پنجـم و ششم میـلادی. رس. اسـب: موزهٔ هنری کلیولند (اهدایی مجموعـهٔ نوروب)؛ دهقـان: مـوزهٔ هنـری کلیـولنـد (خریداری شده توسط بنیاد جیمز پاراملی).

شمار می‌رود، سفال خاکستری رنگی به نام **یایویی** وارد ژاپن شد، که بزودی تقلید شد و همراه با سنگهای ریزی به نام **ماگاتاما** در گردن‌بندها مورد استفاده قرار گرفت. منطقهٔ سوم ــ هندوچین ــ سرچشمهٔ موضوعاتی بود که بر روی تزیینات زنگوله‌ای موسوم به **دوتاکو** ظاهر می‌شدند. خانه‌ها و قایقهای مجسم شده روی این اشیای مفرغی، همانهایی هستند که روی طبلهای به دست آمده از آنام (ویتنام امروزی) در هندوچین، دیده می‌شوند.

در درون این فرهنگ ناهمگن، خلاقیت ژاپنی ویژه‌ای در عرصهٔ تولید **هانیوا** خودنمایی می‌کرد. هانیوا به لوله‌های برجسته‌کاری شده‌ای از جنس سفال گفته می‌شود که مانند حصار دورتادور تپه‌های تدفینی کار گذاشته می‌شوند؛ هدف از این کار، احتمالاً جلوگیری از فرسایش طبیعی تپه‌ها یا حفاظت از مردگان است. بخش فوقانی هانیوا غالباً با چهرهٔ انسان و گاه با شکل اسب، پرنده، یا حتی خانه (تصویر ۸۷۹) تزیین و برجسته‌نمایی می‌شود. چرخهای سادهٔ سفالگری، مشابه چرخهای سفالگران هندوچینی، مورد استفاده بود ولی برجسته‌نمایی تندیسوار هانیوا به شیوهٔ اختصاصی ژاپنیها صورت می‌گرفت. بازوها و پاها و کل نیم‌تنه در بیشتر موارد، چکیده‌ای از پایهٔ استوانه‌ای هانیوا هستند. خصوصیت لوله‌وار برخی از پیکرهای عظیم بعدی و حتی نوعی عروسك خاص چوبی که در ژاپن رواج داشت، احتمالاً از این نیاهای دوردست اقتباس شده است.

معماری در وهلهٔ نخست به مساکن چاله مانند و ساختمانهای ساده با بام کاهگلی بر روی پایه‌های خیزرانی محدود می‌شد، ولی آنچه از برخی هانیواها می‌آموزیم این است که معماری چوبی تا سدهٔ پنجم به مرحلهٔ بسیار تکامل‌یافته‌ای رسیده بود و برخی ساختمانها دارای ویژگیهایی چون دوطبقه، بامهای دو شیبه و شیروانیهای تزیینی شده بودند. ساختمانهای چوبی عظیمی نیز ساخته شدند ولی از این نخستین دورهٔ تاریخ ژاپن چیزی جز تپه‌های عظیم که مقابر فرمانروایان این کشور بوده‌اند برجا نمانده است.

## ظهور آیین بودا

سنتهای بومی، که در این دوره ریشه می‌دوانیدند، در سال ۵۵۲ میلادی در اثر رویدادی بسیار مهم برای ژاپن، از هم گسستند. در آن سال، فرمانروای **کادورا** (کره‌ای: **پایکچه**)، ایالتی در کره، پیکرهٔ مفرغین و طلاکاری شدهٔ بودا را برای **کیمئی** امپراتور ژاپن فرستاد. همراه با این تمثال، شریعت بودا نیز وارد ژاپن شد. دین جدید، تا پنجاه سال با مخالفت مردم روبه‌رو بود، ولی پس از گذشت این مدت، آیین بودا و هنرهای ملازمش در ژاپن تحکیم شدند. از جملهٔ نخستین نمونه‌های هنر ژاپنی که در خدمت آیین بودا قرار گرفتند، تندیس مفرغین شاکا (سانسکریت: ساکیامونی) و بودیساتواهای ملازم او است (تصویر ۸۸۰) که در سال ۶۲۳ میلادی توسط **توری بوشی** از سومین نسل هنرمندان کره‌ای ساکن ژاپن ساخته شده بود. سبك توری همان سبك اواسط سدهٔ ششم در چین است. کار او ثابت کرد که فرمول شبیه‌سازی «درست» از تمثال بودا از نخستین روزهای ورود آیین بودا به ژاپن در یك سدهٔ پیش با چه سرسختی و دقتی حفظ شده بود. لیکن در همان زمان، ژاپن در معرض تأثیر عامل جدیدی از سمت چین در دورهٔ سوئی قرار گرفته بود. این تأثیر را می‌توان در شکل استوانه‌ای و رداهای آویختهٔ پیکر چوبی موسوم به **کودارا کانون** (چینی: **کوان یین**) مشاهده کرد. دو سبك یاد شده با هم تلفیق شدند و در اواسط سدهٔ هفتم در یکی از ظریفترین تندیسهای ژاپنی به نام **میروکو**

**۸۸۰ توری بوشی، تثلیث شاکا، دورهٔ آسوکا، ۶۲۳ میلادی.** مفرغ، بلندی ۱۷۴ سانتی‌متر. معبد هوریوجی، نارا.

**۸۸۱ میروکو، دورهٔ آسوکا، اواسط سدهٔ هفتم.** چوب، بلندی ۱۵۵ سانتی‌متر. دیر چوگوجی، هوریوجی، نارا.

(سانسکریت: **مایتریا**) متعلق به **دیر چوگوجی** در **نارا** (تصویر ۸۸۱) صورت عینی به خود گرفتند. در این پیکره، هنرمند ژاپنی، لطافت را چنان با مهابت صوری درآمیخته است که در پیکرتراشی چینی سابقه ندارد.

لیکن با گذشت مدت زمانی نزدیك به بیش از پنجاه سال، تمام اشارات باستانی سبك تلفیقی جدید (**سویکو** به تقلید از نام امپراتور حاکم از ۵۹۳ تا ۶۲۸، یا **آسوکا** به تقلید از نام محل پایتخت) در اثر تأثیر عامل جدیدی که از چین دورهٔ تانگ می‌رسید، از میدان به در رفتند. سبك تانگ، که در اواخر دورهٔ **هاکوهو**(۶۴۵ ـ۷۱۰ میلادی) به ژاپن راه یافت در دوره‌های بعدی یعنی **نارای پسین** (۷۱۰ـ۷۹۴) و **هیان آغازین** (۷۹۴ـ۸۹۷) بر هنر ژاپنی مسلط شد. مدلهای چینی نه فقط در پیکرتراشی و نقاشی بلکه در معماری، ادبیات، و حتی در آداب معاشرت، الگو قرار گرفتند.

سبك رشدیافتهٔ دورهٔ تانگ، همچنان که در غارهای لونگمن دیدیم، در ژاپن به طور ناگهانی و همراه با **مرقد بانو تاچیبانا** (تصویر ۸۸۲) به ظهور رسید. این اثر از سه پیکرهٔ تمام‌نما یعنی **بودا آمیدا** در میان پیکره‌های کوچکترِ **کانون** و **دالی سیشی** تشکیل شده است؛ هر سه پیکره، روی نیلوفرهای آبی نشسته‌اند و بر سکوی برجسته‌ای نهاده شده‌اند که نماد آب دریاچهٔ **سوخاواتی** در بهشت بودا است. پشت سرشان یك پردهٔ سه‌لا دیده می‌شود که بر رویشان نقشهای زیبای **آپساراها** (حوریان بهشتی) به حالت نشسته بر نیلوفرهای آبی و پیکره‌های کوچك‌اندام ارواح نوزاده در بهشت، به طور نیم‌برجسته نشان داده شده‌اند. حمایلهای رو به بالای آپساراها و گلبرگها، پیچکها، و زیراندازهای نیلوفر آبی، زمینه‌ای بی‌مانند برای این سه خدا پدید می‌آورند و در همان حال، هاله‌ای مجزا و میان‌تهی با طرحی ظریف، سر بودا را در خود می‌گیرد. این مجموعه، گوشه‌ای از حالت مفرغهای پرشکوه دوره تانگ را در نظرمان زنده می‌کند که به هنگام پیگردهای وحشیانهٔ بوداییان در سال ۸۴۵ میلادی در چین ذوب شدند. همچنین، انعطاف‌پذیری چشمگیر هنرمند ژاپنی را نشان می‌دهد که به او امکان داد شکل هنری جدیدی را جذب و با خود سازگار کند.

تکامل هنر نقاشی در ژاپن به موازات تکامل پیکرتراشی بودایی پیش می‌رفت. از جملهٔ قدیمی‌ترین نمونه‌های باقی‌ماندهٔ این هنر می‌توان به نقاشیهای روی **مرقد تاماموشی** (بال سوسگ: چون قاعده‌اش با بالهای شب‌تاب سوسگها تزیین شده است) اشاره کرد که از نیمهٔ نخست سدهٔ هفتم برجا مانده‌اند (تصویر ۸۸۳). پهلوها و درهای این مرقد که به صورت یك صندوقچهٔ چوبی است، با صحنه‌هایی از جاتاکا به سبك غارهای تونهوانگ تزیین شده‌اند و همچنان که از ترکیب‌بندی حجره مانند، چینه‌بندیهای بلوری، پیکره‌های نازك‌نمایی شده، و حرکت آزادِ خطی برمی‌آید، به سدهٔ پیش از خود تعلق دارند. در اینجا نیز همان نشاط الگوی سطح به بهای نادیده گرفتن ناتورالیسمِ مقیاس تناسبهای فضایی به چشم می‌خورد. برتری فرهنگ چینی بر فرهنگ ژاپنی در این دوره را، همچنین، می‌توان در یك نقاشی متعلق به **شوتوکو تایشی** (تصویر ۸۸۴) یعنی نایب‌السلطنه‌ای دید که در اوائل سدهٔ هفتم مواضع آیین بودا را در ژاپن تحکیم کرد. این تابلو که حدود یك سده پس از مرگ شوتوکو نقاشی شده بود، موبه‌مو از سبك پردهٔ چهره‌های امپراتوران اثر **ین لی پن** تقلید شده است، و در تناسب رمزی پیکره‌ها و نمایش رداها با حرکت ضربات قلم‌موی رنگی بر روی خط نیز تفاوتی با اثر مزبور به چشم نمی‌خورد.

اشیای گرانقیمت و بیشمار نگاه‌داری شده در **شوسوین** (انبار

**۸۸۲ تثلیث آمیدا**، از **مرقد بانو تاچیبانا**، دورهٔ نارا، اوائل سدهٔ هشتم میلادی. مفرغ طلاکوبی شده. بلندی آمیدا ۲۷/۵ سانتی‌متر و بلندی ملازمانش ۲۵ سانتی‌متر. معبد هوریوجی، نارا.

**۸۸۳ مرقد تاماموشی**، هوریوجی، دورهٔ آسوکا، سدهٔ هفتم. لاك روی چوب، بلندی ۲۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ هوریوجی، نارا.

حفاظت از متعلقات امپراتور **شومو** پس از مرگش در ۷۵۶ میلادی) نیز وابستگی ژاپن سدهٔ هشتم بر هنرهای چین را اثبات می‌کنند، گرچه سبك خود این ساختمان چوبی تماماً ژاپنی است.

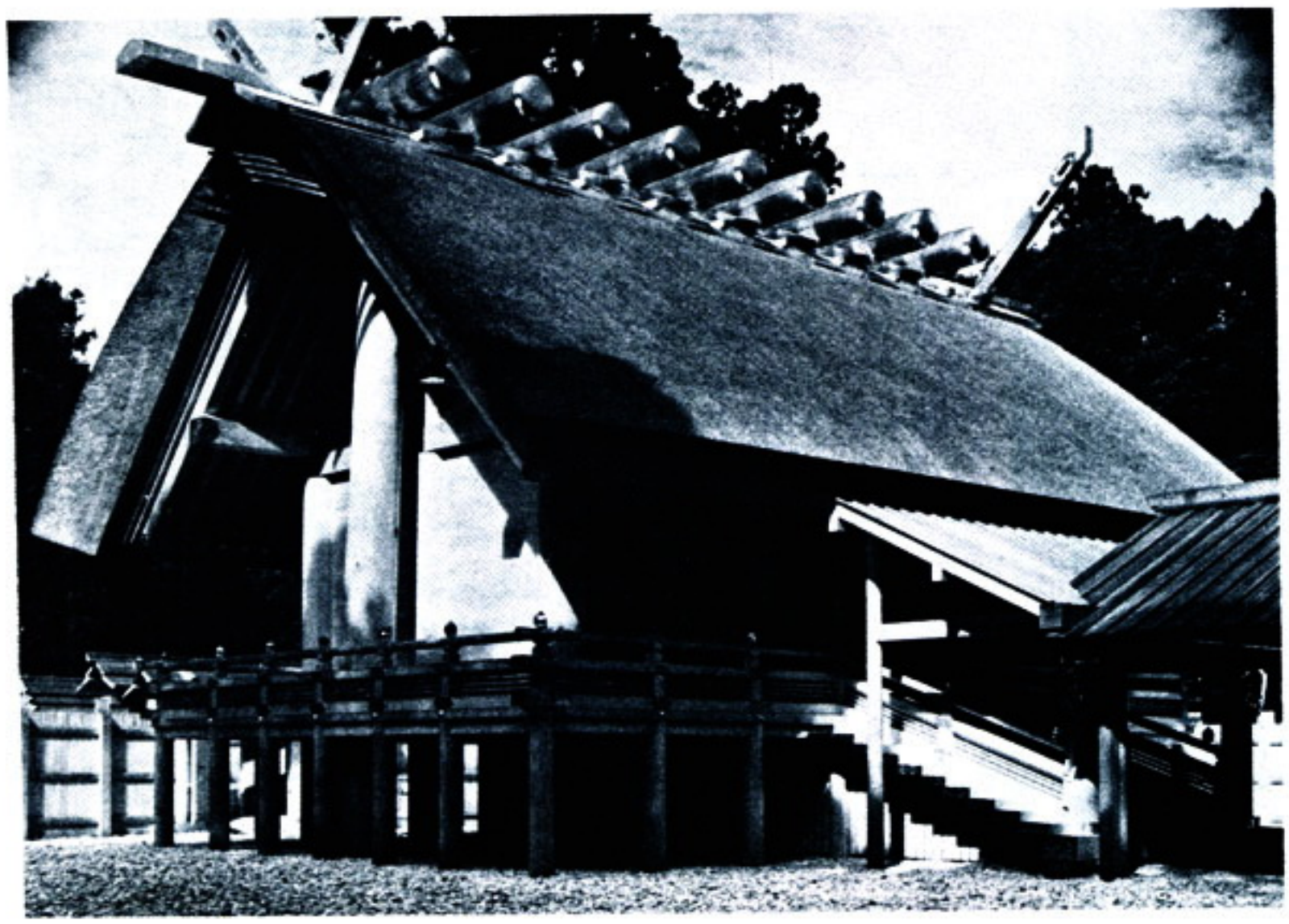
این وابستگی ژاپن به چین در طی سده‌های هفتم و هشتم به نقاشی و پیکرتراشی محدود نمی‌شود. معماری بودایی چنان از مدلهای چینی پیروی می‌کرد که سبك گمشدهٔ دورهٔ تانگ را می‌توان از روی مجتمعهای معابدی مانند **هوریوجی** یا **تودای‌جی** که هنوز در ژاپن پابرجا ایستاده‌اند بازسازی کرد. **کوندو (تالار زرین)** متعلق به هوریوجی (تصویر ۸۸۵) که به اندك‌زمانی پس از سال ۶۷۰ میلادی مربوط می‌شود، یکی از کهنترین بناهای چوبی جهان است. این ساختمان با آنکه متناوباً تعمیر و تا حدودی دستخوش تغییر شده است (رواق سرپوشیدهٔ ورودی در سدهٔ هشتم، و نرده‌های طبقهٔ فوقانی در سدهٔ هفدهم بر آن افزوده شده‌اند)، سَبُکی و شناوری مختص سَبْك تانگ آغازین در چین را حفظ کرده است.

برای مشاهدهٔ ساختمان ژاپنی به معنی اخص واژه باید به **مرقدهای شینتو** یعنی دین بومی مردم ژاپن مراجعه کنیم.[۱] این مرقدها، به شیوهٔ معمول، هر بیست سال یك‌بار نابود می‌شدند و رونوشتهایی برابر با اصل به جایشان ساخته می‌شدند؛ این روند از سدهٔ سوم میلادی تاکنون پیوسته تکرار شده است. بدین ترتیب می‌توان فرض کرد که در ساختمانی چون **مرقد ایزه** (تصویر ۸۸۶، آخرین بازسازی در سال ۱۹۷۳)، روش اولیهٔ ساختمان مزبور با حداکثر دقت ممکن بازسازی شده است. این مرقد که بزرگترین مرقد آیین شینتو است،

**۸۸۴ شاهزاده شوتوکو و پسرانش**، دورهٔ آسوکا، سدهٔ هفتم. مرکب و رنگ روی کاغذ، ۱۲۵×۵۰ سانتی‌متر. کاخ امپراتوری، توکیو.

۱. **شینتو** یا «طریقت خدایان» بر عشق به طبیعت، خانواده، و مخصوصاً خاندان حاکم در مقام اعقاب بلافصل خدایان استوار بود. آیین شینتو که ماهیتی فوق‌العاده ناسیونالیستی داشت، با شکلهای نمادین مجسم می‌شد و شبیه‌سازی تصویری را ممنوع می‌دانست.

**۸۸۵کوندو (تالار زرین)**، هوریوجی، دورهٔ آسوکا، سدهٔ هفتم.



**۸۸۶ شودن، بنای اصلی مرقد ایزه. بازسازی شده در ۱۹۷۳. تقلید از نمونهٔ متعلق به سدهٔ سوم میلادی.**

زمینی به مساحت ۵۰ در ۱۱۵ متر مربع را دربر می‌گیرد و با چهار پرچین متحدالمرکز حصاربندی شده است. **شودن** یا بنای اصلی مرقد، روی پایه بنا شده و بام کاهگلی دارد. ستونهای جسیم طلایی رنگ، که یك زمانی تنه‌های بزرگ درختان سرو بودند، و بدنه یا دیوار از همان چوب، به قدری صیقل خورده‌اند که به سطوحی بی‌نقص تبدیل شده‌اند و رنگ و بافتشان تضادی دلنشین با شنهای پخش شده در حیاط این حریم مقدس به وجود آورده‌اند. بام کاهگلی، با شیوهٔ اختصاصی هنرمند ژاپنی، از یك عنصر کارای ساده به عنصری تغییر شکل داد که زیبایی کل بنا را تابع خود کرد. کاهگل که در مراحل مختلفی دود داده می‌شد، به صورت بسته‌هایی، لایه‌لایه و با احتیاط روی همدیگر قرار می‌گرفت و تعداد لایه‌ها از سمت قرنیز به سمت دیرك افقی بام کاسته می‌شد. آنگاه کل سطح کاهگل را صاف می‌کردند و خط کناره‌نمای متغیر ملایمی به دست می‌آوردند. سپس خط پشت‌بام، با استفاده از عناصر تزیینی که سابقاً از اجزای ساختمان بودند ــ **چیگی** یا تیر عمودی در نقطهٔ تلاقی شیروانیها، وزنه‌های چوبین استوانه‌ای که عمود بر دیرك افقی نصب می‌شدند ــ بالاتر برده می‌شد. تکرارها و پژواکهای بخشهای مختلف بنای اصلی و بناهای وابسته به آن، پژوهشی آرام در عرصهٔ شکل موزون به‌شمار می‌روند. این مرقد، در محیط طبیعی‌اش، بیان خلوص و وقاری است که بر سادگی فوق‌العادهٔ تناسبها، بافتها، و شکلهای دقیقاً برگزیده شدهٔ معماری تأکید می‌کند.

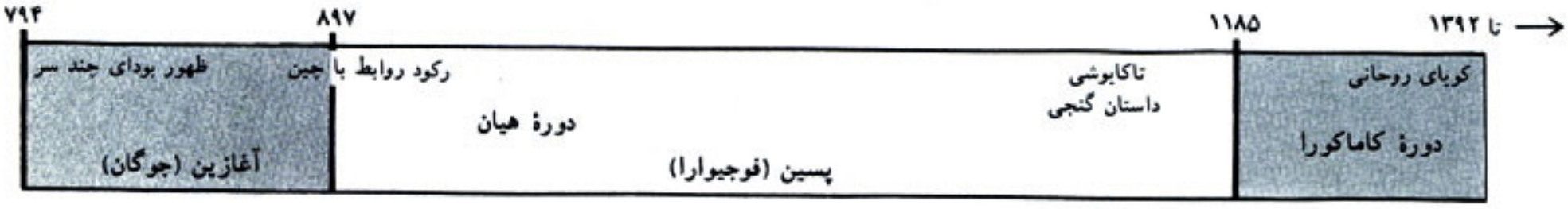
## دورهٔ هیان و دیگر نوآوریهای محلی

در نخستین سالهای سدهٔ نهم میلادی، سبك نوینی از شبیه‌سازی به عرصهٔ هنر ژاپنی راه یافت. تحت‌تأثیر آیین رمزی بودا، تمثالی سنگینتر با چندین دست و سر رواج یافت ــ نوعی که در چین آن زمان بر جای ظرافت کلاسیك پیشین دورهٔ تانگ می‌نشست. شکلهای آماسیدهٔ سبك جدید، با آنکه ممکن است زننده به نظر برسند، شایستهٔ مقام دلتنگ‌کنندهٔ خویش هستند. در نقاشیها، پیکره‌های مزبور، که غالباً از پهلو بریده می‌شوند، نیرویی عظیم را در نظر ما زنده می‌کنند که می‌خواهد از چارچوب تصویر بگریزد.

از اواسط سدهٔ نهم، روابط ژاپن و چین با چنان سرعتی رو به وخامت گذاشت که در پایان همان سده، تقریباً تمام داد و ستدهای بین دو کشور متوقف شده بود. هنرمندان ژاپنی که دیگر قادر به تقلید از الگوهای چینی نبودند دست‌اندر کار آفرینش شکلهای مختص خودشان در دورهٔ **هیان** یا **فوجیوارای پسین** (۸۹۷ـ۱۱۸۵) شدند. در این دوره، آداب و رسوم درباری **هیان** (**کیوتو**) تا حد تصنع پالایش یافت. تصویر زنده و دقیق این دوره در داستان فوق‌العاده ظریف **لیدی موراساکی** به نام **داستان گِنجی** ظاهر می‌شود. تصویر، درباری را نشان می‌دهد که در آن آداب معاشرت بر اخلاق برتری دارد، و حکایت اجتماعی بازگفته می‌شود که در آن بی‌ذوقی ــ در مسائلی چون رنگ لباس، کاغذ مورد استفاده برای نوشتن نامه‌های بی‌پایان عاشقانه، یا خود متن مذهبی ــ گناهی بزرگ به شمار می‌رفت. ماهیت و چکیدهٔ این دربار در یك سلسله نقاشیهای بادبزنی (تصویر **۸۸۷**) که **هوکه‌کیو** (**سوترهٔ نیلوفر آبی**) را همراه با متن مجسم می‌کند، بازتاب یافته است. این تصویرهای فوق‌العاده ــ همراه با منظره‌هایی از زندگی روزمره و رنگ، تزیینکاری، و خطاطی تزیینی‌شان ــ اصلاً نشان نمی‌دهند که یکی از بزرگترین اسناد مذهبی جهان را با تصویر بیان کرده‌اند.

نقاشیهایی از این قبیل، کوچك ــ ندرتاً بیش از ۲۵×۲۰ سانتی‌متر ــ هستند و غالباً جزیی از یك تومار افقی‌اند که یك‌درمیان با متن مصور شده همراه می‌آیند. ترکیب‌بندی پیوسته در نقاشی، همچنان که در چین معاصر رواج دارد، ظاهراً بعدها یعنی در اواخر دورهٔ فوجیوارا مرسوم شد.

**تاکایوشی**، نقاش درباری سدهٔ دوازدهم، کتاب **داستان گِنجی** (لوحهٔ رنگی ۱۰۲) را با مجموعهٔ تومارهای متشکل از صحنه‌های مجزا به سبك تزیینی **هوکه‌کیو**، مصور ساخت. در این تومارها او از اسلوب

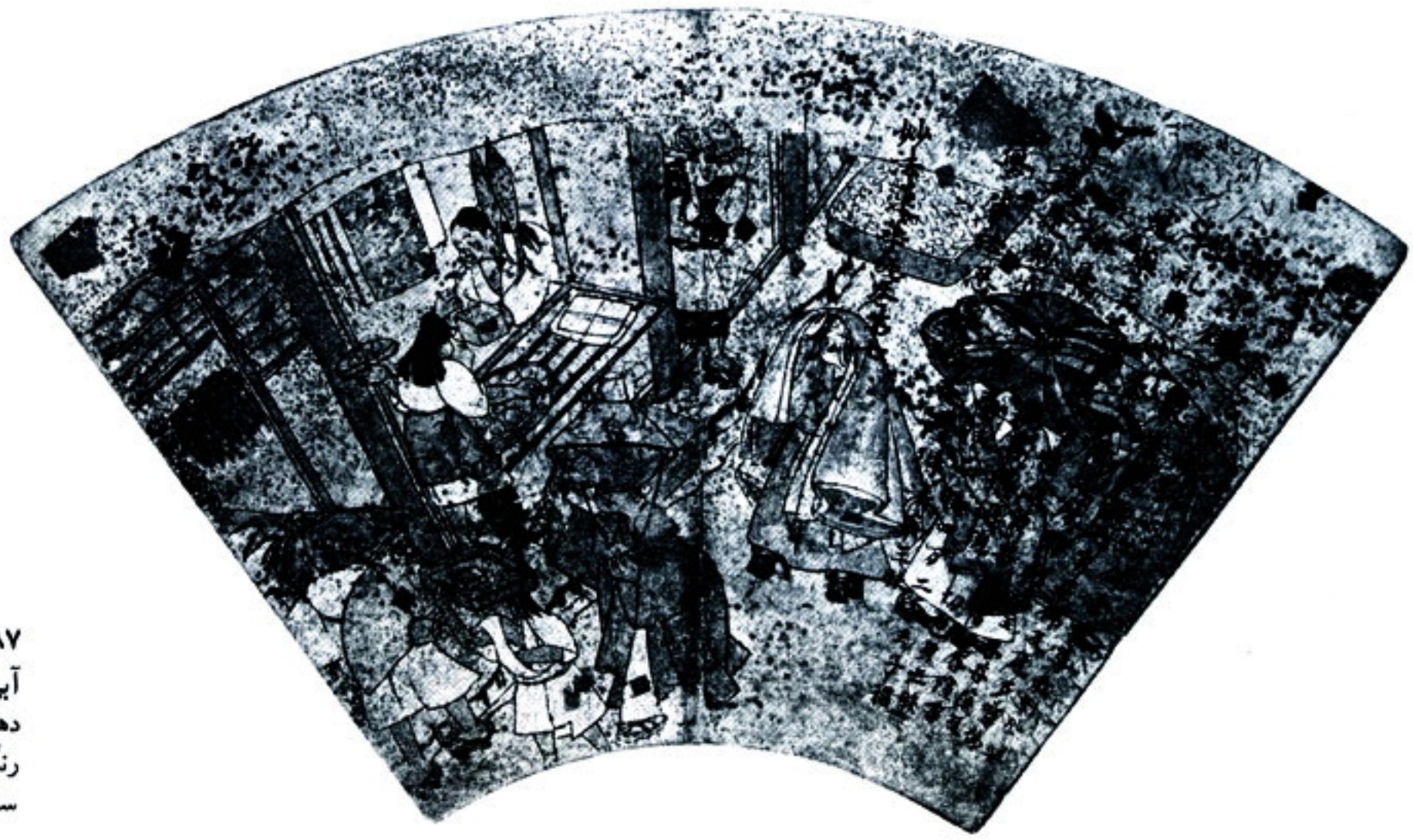



دقیقاً ژاپنی برای نمایش فضا بهره می‌گیرد. صحنه‌ها طوری نشان داده شده‌اند که گویی از یك ارتفاع دیده شده‌اند، سقفها برداشته شده‌اند تا فضای داخل دیده شود، و سطح همکف شدیداً در جهت افق یا جهتی که غالباً از تابلو حذف می‌شود اریب نمایانده شده است. بدین ترتیب، سطح شبیه‌سازی، از لحاظ مضمون منبسط، و ناگهان در اثر کاهش احساس ژرفا منقبض می‌شد. عرصه‌های تختِ مرکب از رنگ بی‌سایه، بر ماهیت دوبعدی این نقاشی تأکید دارند، و خطوط نیرومند اریبی که چشم را به جای هدایت در فضای تصویر در امتداد سطح آن هدایت می‌کنند نیز همین نقش را دارند. شکل ظاهر پیکره‌های آدمیان چنان است که گویی از لایه‌های سفتِ نسوج متضاد ساخته شده‌اند و با آنکه هر یك نمایندهٔ خصوصیات ویژه‌ای هستند سیماهایشان به ندرت از یکدیگر متمایز گردانده شده‌اند. فرمول نقاشی از این‌گونه چهره‌های اشرافی، که تأثیری غیر شخصی بر تماشاگر می‌گذاشت، مستلزم استفاده از یك ضربهٔ قلم برای نشان دادن یك چشم و یك ابرو، یکی برای بینی، و دیگری (که گاه حذف می‌شد) برای دهان بود. نقاشیهایی که با این سبك خالص ژاپنی انجام می‌شدند و یاماتویی[۲] نامیده می‌شوند، بازتابی از شیوه‌گزینیهای بغرنج اشراف فوجیوارا هستند که سفارش‌دهندگان این نقاشیها نیز بودند.

جنبهٔ دیگری از نقاشی به سبك یاماتویی در پردهٔ **شیگیسان اِنگی** (جام زرین شیگیسان) که در اواخر دورهٔ فوجیوارا نقاشی شد شبیه‌سازی شده است (تصویر ۸۸۸). این پرده که یکی از نخستین تومارهای ژاپنی است که به عنوان یك ترکیب‌بندی پیوسته طراحی شده بود، داستان یك راهب بودایی و جام زرین معجزه‌آفرین او را بازمی‌گوید. جزیی که در اینجا از نظر می‌گذرد و **انبار پرنده** نامیده شده است، جام زرین را در حالی نشان می‌دهد که انبار انباشته از برنج متعلق به یك بازرگان حریص را به آسمان بلند کرده و به کلبهٔ راهب پیشگفته در کوههای واکایاما می‌برد. بازرگان حیرت‌زده، همراهانش و چندین شاهد دیگر با حالتهای گوناگون ــ برخی با ادا و اصول و برخی نیز متحیر و دوان دوان ــ نشان داده شده‌اند. اشراف فوجیوارا معتقد بودند که فقط انسانهای خام و تربیت نشده ممکن است چنین احساسهایی از خود بروز دهند و به همین علت، آن را موضوع مناسبی برای کاریکاتورسازی می‌پنداشتند. چهره‌ها ــ که هیچ تشابهی به چهره‌های کلیت یافتهٔ **تومارهای گِنجی** ندارند ــ با اغراق در تك‌تك اجزا نقاشی شده‌اند تا از سنت رایج زمانه برای مشخص ساختن طبقات پایین اجتماع از نجیب‌زادگان پیروی شده باشد. این‌گونه کاریکاتورسازی، به عنصر مهمی در هنر تصویری ژاپن مبدل شد.

از همان دورهٔ عمومی (البته در تاریخش جای چون و چراست) سه تومار افقی از کاریکاتورهای جانوران به دست آمده‌اند. این تومارها تکرنگی‌اند و با قلم آزاد و خطاطانه‌ای کشیده شده‌اند که پیش از آنکه سبك پالایش یافتهٔ یاماتویی را در نظرمان زنده کنند نقاشی مختص ذن چینی را به خاطر می‌آورند. یکی از این تومارها، که غالباً

۲. یاماتو به منطقهٔ اطراف کیوتو و نارا گفته می‌شود و در نزد ژاپنیها گاهوارهٔ تمدن این کشور به شمار می‌رود.



**۸۸۷ هوکه‌کیو (سوترهٔ نیلوفر آبی)**، دورهٔ هیان پسین، سده‌های دهم تا دوازدهم. بادبزن، مرکب و رنگ روی کاغذ، پهنا تقریباً ۴۸ سانتی‌متر.

**۸۸۸** انبار پرنده، جزیی از شیگیسان انگی، دورهٔ فوجیوارا، اواخر سدهٔ دوازدهم. تومار افقی، مرکب و رنگ روی کاغذ، بلندی ۳۱/۵ سانتی‌متر، چوگوسونشی‌جی، نارا.

**۸۸۹** کاریکاتورهای حیوانی، جزیی از تومار افقی منسوب به توباسوجو، دورهٔ هیان پسین، سده‌های دهم تا دوازدهم. مرکب روی کاغذ، بلندی تقریباً ۳۰ سانتی‌متر. کوزان‌جی.

به آبوت توبا (توبا سوجو)ی بودایی نسبت داده می‌شود، اختلاط قورباغه، میمونها، و خرگوشها را در یك نمایش نشاط‌آور مخصوص مراسم بودایی ترسیم می‌کند. در قسمتی از تومار، میمونی که لباس کاهنان به تن کرده، در برابر بودایی که با قیافهٔ قورباغه بر تختی از جنس کنار نشسته و هاله‌ای از برگهای بزرگ موز پشت سرش ظاهر شده، زانو زده و اظهار کرنش می‌کند (تصویر ۸۸۹). در بخش دیگری از تومار، جانوران ضمن آنکه یکدیگر را در رودخانه‌ای می‌شویند، غرق در شادی شده‌اند. در سراسر این طنز بوالهوسانه، استعداد تزیینگری ژاپنیها با انبوه شاخ و برگهای ظریفی که نقش متعادل‌کنندهٔ حرکت نیرومند جانوران را دارند، خودنمایی می‌کند.

سبك محافظه‌کارانه‌ترِ هنر بودایی در دورهٔ فوجیوارای پسین ادامه یافت، ولی موضوع تازه‌ای بر آن افزوده شد. این موضوع که رایگو نامیده می‌شود، بودا آمید را به هنگام پایین آمدن از ابرها به میان انبوه بودیساتواهایی نشان می‌دهد که ورود مؤمنان متوفا را به بهشت بودا خوش‌آمد می‌گویند. این نقاشیها از کارهای پیروان فرقه‌های بهشتی بود که از شدت مقررات خشك دینی برای درباریان تجمل‌پرست در کیوتو می‌کاستند.

پیکرتراشی بودایی، حتی بیش از نقاشی بودایی، خصلت محافظه‌کارانه‌اش را حفظ کرد؛ هرچند ظریفکاریهای این دوره در کاربرد تزیینات ظریف ــ غالباً از برگ بریدهٔ طلا و آفریدن شکلهایی ظریفتر و باریکتر از دورهٔ پیشین ــ خودنمایی می‌کنند.

## رئالیسم کاماکورایی

فرمانروایان فاسد فوجیوارا در پی یك سلسله جنگهای داخلی سرنگون شدند و رقبای پیروزشان پایتخت خود را به شهری انتقال دادند که نامش ــ **کاماکورا** ــ را به دوره‌ای از تاریخ ژاپن در فاصلهٔ سالهای ۱۱۸۵ تا ۱۳۹۲ داده است. فرمانروایان جدید، ضمن واکنش نشان دادن به آنچه در نظر خودشان پوسیدگی و از کار افتادگی حکام فوجیوارا تلقی می‌شد، به پشتیبانی از هنری برخاستند که بر قدرت و رئالیسم تأکید می‌کرد. سبك دورهٔ نارا (۷۱۰ـ۷۹۴)) به دست **اونکئی** (متوفی ۱۲۲۳) یا بزرگترین پیکرتراش ژاپن احیا شد. اونکئی و پیروانش با شبیه‌سازی موشکافانه از تك‌تك تاهای گوناگون رداهایی که مشاهده کرده بودند و با گذاشتن بلور به جای چشم تندیسهاشان، از رئالیستهای پیشین نیز فراتر رفتند. اینکه گفته می‌شود اینان در چنین اوضاعی توانسته‌اند تعادلی حساس بین عنصر معنوی و رئالیستی برقرار کنند، با مشاهدهٔ پیکر بی‌نظیر **کویای روحانی** اثبات می‌شود. وی در حالی شبیه‌سازی شده است که به هر طرف می‌رفت و نام **آمیدا بودا** را به نشانهٔ استمداد بر زبان می‌آورد (تصویر ۸۹۰). در اینجا نه فقط تمام اجزا با دقت زایدالوصف نشان داده شده‌اند، بلکه شش تمثال بودا نیز به نشانهٔ آمیدا، آمیدا، آمیدا... از دهان این روحانی خارج می‌شوند. بدین ترتیب، رئالیسم به نقطه‌ای رسید که در آنجا پیکرتراش می‌کوشید به پیکره‌هایش قدرت تکلم بدهد.

نقاشی در دورهٔ کاماکورا، مخصوصاً به دلیل پیشرفتهایی که سبك یاماتویی به دست آورده، از هر زمانی جالبتر می‌شود؛ البته تمام گونه‌های متفاوت هنر فوجیوارا در این دوره به حیات خویش ادامه ندادند. شاید بزرگترین نقاشی یاماتویی این زمان یك تومار افقی به نام **سوزاندن کاخ سانجو** (تصویر ۸۹۱) باشد. این تومار، یکی از چندین تومار است که داستانهای **قیام هئیجی (هئیجی مونوگاتاری)** در آنها به صورت مصور درآمده‌اند. در اینجا، هنرمند ضمن تکمیل کردن

۸۹۰ کویای روحانی از آمیدا بودا استمداد می‌کند، دورهٔ کاماکورا، سدهٔ سیزدهم. چوب رنگ‌آمیزی شده. معبد روکوهارا میتسوجی، کیوتو.

۸۹۱ جزیی از سوزاندن کاخ سانجو، دورهٔ کاماکورا، سدهٔ سیزدهم. تومار افقی، مرکب و رنگ روی کاغذ، طول ۶۸۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ فنولوسا ـ ولد، موزهٔ هنرهای زیبا، باستن.

ترکیب‌بندی هماهنگ تومار منظرهٔ چینی، درام را همراه با حرکات تند و مجزای قلم و رنگ زنده بر آن افزوده است. در آغازِ تومار (از راست به چپ)، چشم تماشاگر به انبوه پیکره‌هایی برمی‌خورد که به سوی ساختمانی آتش گرفته ــ انتهای تومار ــ یورش می‌برند، سپس با حرکتی آرامتر از میان سربازان، اسبها، و گردونه‌های گاودار می‌گذرد و به جنگاوری می‌رسد که روی اسبی رموك نشسته است. ولی نقاش، اسب و سوار را طوری کشیده است که پایانی کاذب برای تومار تلقی شوند، زیرا پیشدرآمدی هستند بر پیکرهٔ تنهای یك کمانگیر که حرکت دستجمعی سربازان را ادامه می‌دهد و تکمیل می‌کند و این داستان آشفته و توفان‌آسا را به پایانی آمیخته با آرامش هدایت می‌کند.

## آشیکاگا: احیای نفوذ چین

قدرت فرمانروایان کاموکورا در سال ۱۳۳۳ به پایان رسید و پس از آن جنگ داخلی آغاز شد و تا سال ۱۳۹۲ ادامه پیدا کرد؛ در این سال، **شوگونهای آشیکاگا** (دیکتاتورهای نظامی) صلحی کوتاه مدت بر ژاپن تحمیل کردند. جنگ داخلی از نو درگرفت، ولی شوگونها باز توانستند در میان دریایی از قیامهای پیوسته، بر اوضاع مسلط شوند. جنگ تا ۱۵۷۳ ادامه یافت. در یك چنین اوضاعی، هنرها همچنان رونق و رواج داشتند. سبکهای جدید و وارداتی نقاشی از چین در کنار نقاشیهای سنتی بودایی به حیات خود ادامه دادند و نقاشیهایی که به سبك یاماتویی آفریده می‌شدند، محفل نقاشان خانوادهٔ **توسا** را پناهگاهی مطمئن برای خود یافتند. سبك منظره‌سازی تکرنگ متعلق به استادان سدهٔ سیزدهم دورهٔ سونگ یعنی **مایوان** و **شیاکویی** در اوائل سدهٔ پانزدهم توسط **شوبون** اقتباس شد. **چو دنسو** (۱۳۵۲ـ۱۴۳۱) و نقاشان دیگر، مستقیماً به تقلید از الگوهای متعلق به دورهٔ سلسلهٔ یوان روی آوردند. ولی نیرومندترین موجی که از سوی چین به حرکت درآمد و به ژاپن رسید، جریانی بود که با آیین بودایی ذن همراه بود و تا حدود زیادی عامل اصلی رونق هنرها در دورهٔ پرآشوب آشیکاگا به شمار می‌رود. فلسفهٔ جدید، سامورایيها یعنی طبقهٔ جنگاوران حرفه‌ایِ متشکل از مردان صاحب مقام نسبتاً والای اجتماعی و پیروان اشرافیت فئودالی را به خود جلب کرد. سامورایيها با تکیه بر معیارهایی خشك زندگی می‌کردند، و در این زندگی، ارزش فراوانی به فضایلی چون وفاداری، دلاوری، و تسلط بر نفس داده می‌شد. تسلط‌بر نفسی که از سامورایيها انتظار می‌رفت، ذن را به دین مطلوب ایشان مبدل کرد.

چون سامورایيها جذب آیین ذن شدند، هنرهایی که همراه با آیین مزبور از چین آمده بودند نیز در سراسر ژاپن انتشار یافتند. پیکرتراشی، مانند چین در روزگار اشاعهٔ آیین **چان** یا ذن، از اهمیت افتاد و نقاشی وسیعاً به تقلید از حرکت قلم استادان چان در دورهٔ سونگ پرداخت. در نخستین سالهای دورهٔ آشیکاگا، هنرمندی به نام **کائو** به سبك **لیانگ‌کای** هنرمند چینیِ سدهٔ سیزدهم کار می‌کرد، و **موکوان** هنرمند همعصرش چنان نقاشی می‌کرد که نمی‌شد میان کارهای او و سلف چینی‌اش **موچی** تفاوتی قائل شد. از میان تمام هنرمندان ذن در ژاپنِ آن روز، **سشو** (۱۴۲۰ـ۱۵۰۶)، مستعدترین و درخشانترین است. او چندین سبك متفاوت داشت ولی شهرتش را در درجهٔ نخست مدیون نقاشیهایی است که به شیوهٔ **ماشیا** کشیده است. او نقاشی دورهٔ سونگ را شدیداً می‌ستود و با آنکه در چین درس

۹ **۸۹۲ سشو، منظره**، دورهٔ آشیکاگا، سدهٔ پانزدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ، ۲۵/۵×۷۲ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای کلیولند (اهدایی بنیاد نوروب).

خوانده بود، برای کار نقاشان معاصر دورهٔ مینگ ارزشی قائل نمی‌شد. با اینحال، او تحت‌تأثیر سبك دورهٔ مینگ بود چون یکی از شاهکارهایش که یك منظرهٔ مرکبی است و در موزهٔ ملی توکیو نگاه‌داری می‌شود (تصویر ۸۹۲)، حاوی پاره‌ای از عناصر بنیادی سبك دورهٔ مینگ و سونگ است. این منظره با آنکه سبك مرکب خیس شیاکویی را به یاد می‌آورد، حرکات قلم نقاش در آن انتزاعی‌تر و تضاد رنگها چشمگیرتر و به شیوهٔ دورهٔ مینگ هستند.

## چای‌خوران

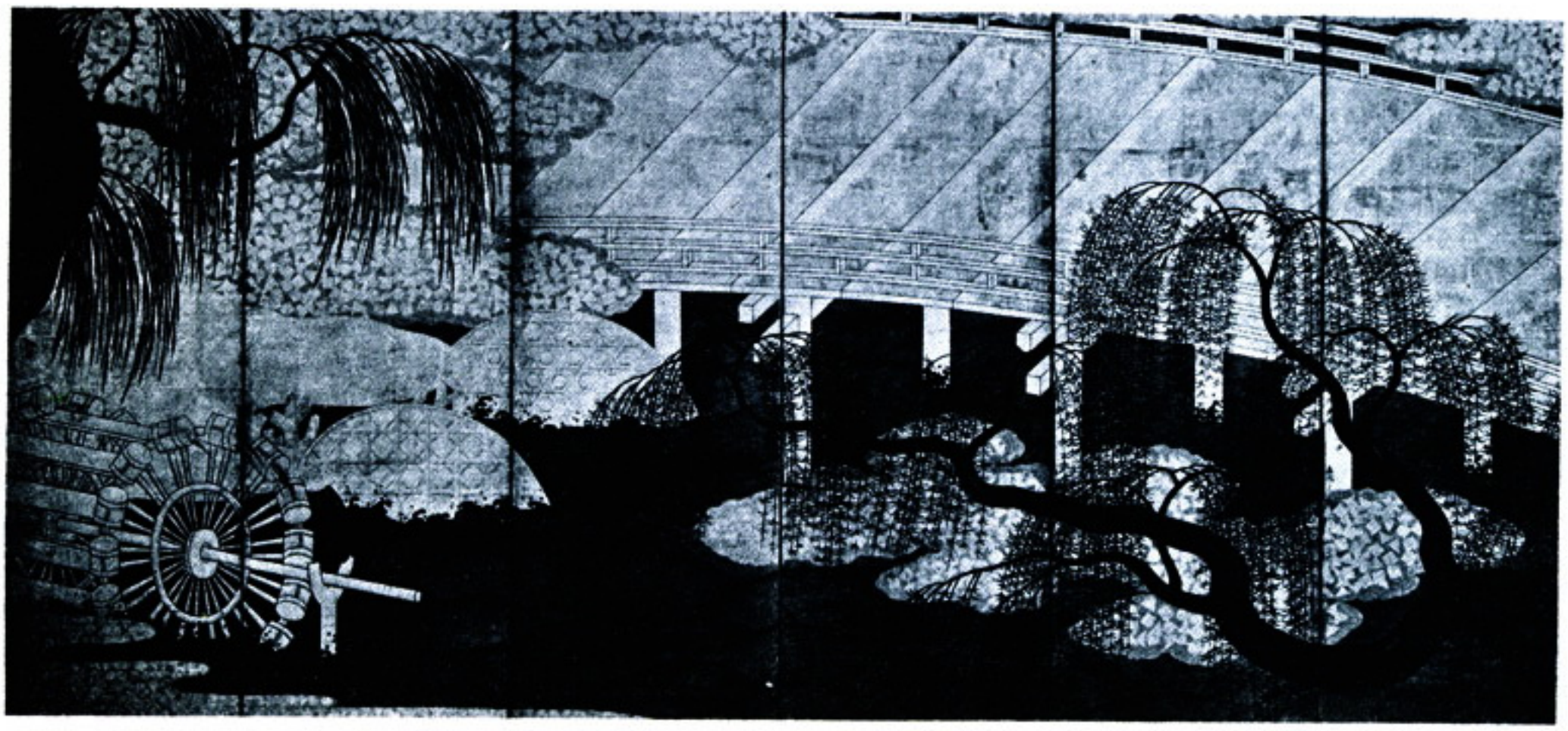
نفوذ آیین ذن از مرزهای نقاشی بسی فراتر رفت؛ و در دورهٔ آشیکاگا به پیدایش رسم چای‌خوران کمك کرد. این رسم یگانه، دریچهٔ تازه‌ای برای عرضهٔ محصولات هنرمندان و صنعتگران ژاپنی گشود و در اندك زمانی به نهاد اجتماعی بزرگی در اختیار طبقهٔ اشراف تبدیل شد. در باغهای شیوه‌گزینانهٔ این دوره، چایخانه‌های مخصوص ساخته شدند. خود چایخانه بسیار کوچك بود و چنان طراحی شده بود که سادگی از هر گوشه‌اش احساس می‌شد. حتی نمای بیرونش را طوری طراحی کرده بودند که با فضای طبیعی باغ جور درآید. غالباً یك راه سنگفرش از میان قندیلهای خزه پوشیدهٔ سنگی می‌گذشت و به دری می‌رسید که در آنجا میهمانان پس از شستن دستهاشان در یك چشمهٔ «طبیعی» از درگاهیِ کوتاهی داخل می‌شدند. در آنجا میزبان و گروه چهار نفرهٔ میهمانان، در فضایی آکنده از سادگی بی‌پیرایه، کنار هم می‌نشستند. این اتاق که اندازه‌اش برای ایجاد احساس صمیمیت مناسب بود، شکلی چهارگوشه داشت و تنها شکستگی‌اش شاه‌نشینی بود که یك نقاشی ــ با سبك آزاد و تکرنگی ذن ــ و شاید یك گلاذین مصنوعی در خود داشت. رسم چای‌نوشی در چنین محیطی، مجموعه‌ای از حالات و موضوعات را بر همهٔ حاضران تحمیل می‌کرد. نهایت کوشش به عمل می‌آمد تا از بروز کوچکترین اختلافی که ممکن بود این رسم کاملاً پیش‌بینی شده را برهم زند، جلوگیری شود.

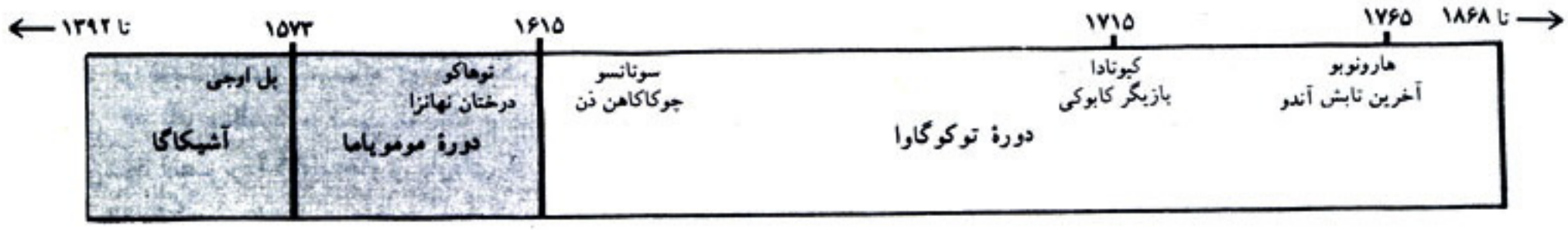
هر شیئی که در این مراسم به کار برده می‌شد با نهایت دقت برگزیده شده بود. میزبان خبره، یك جام چایخوری، یك ظرف گُل، و یك سینی لاکی یا ظرف مخصوص دیگر را ترجیح می‌داد ــ و تمامی اینها می‌بایست چنان شبیه‌سازی می‌شدند که کوچکترین نشانه‌ای از حالت غیر طبیعی در آنها به چشم نخورد. در آرایش خود اتاق نیز چنین هدفی دنبال می‌شد؛ و معمولاً آن را از چوب رنگ نشده می‌ساختند. با آنکه تیرهای نگاه‌دارنده را طوری می‌آراستند که شکل طبیعی خود را از دست ندهند و گِردی و گره‌های تنهٔ درخت را داشته باشند، بقیهٔ سطوح چوبی را به قدری می‌ساییدند و صیقل می‌دادند که زیبایی رگه‌ها و بافتهای چوب ظاهر می‌شد. سفالینه‌های مورد استفاده در این مراسم، با لعابهایی سنگین و ظاهراً بی‌نقشه پوشانده شده بودند و حکایت از مهارتی داشتند که در گزینش رنگ و بافت آنها به کار رفته بود. ظروف لاکی نیز با پیروی از همان اصول برگزیده می‌شدند، و از توسل به کمال مکانیکی آخرین نمونه‌های آنها خودداری می‌شد. هنرمند در نمایش ساده‌ترین ظروف، از گونه‌ای احساس فردیت و ظرافت معصومانه بهره می‌گرفت.

## مکتبهای توسا و کانو

نارسایی بیان هنری مراسم چای‌خوران با ادامه یافتن سبك یاماتویی در نقاشی تزیینی همراه بود. **توسا میتسونوبو** (۱۴۳۴ـ ۱۵۲۵)بزرگترین نمایندهٔ سبك اخیر در دورهٔ آشیکاگا، نقش و نگارهای رنگارنگ سبك بومیش را حفظ کرد، ولی در عین حال، به شیوهٔ نقاشان چینی، بر خطوط کناره‌نمای مرکّبی نیز تأکید کرد. شیوهٔ جدید نقاشی که در پی این ترکیب به دست آمد، در تابلوهای **مکتب کانو** به واضحترین شکل ممکن دیده می‌شود. **موتونوبو** (۱۴۷۶ـ ۱۵۵۹)که احتمالاً نوهٔ مؤسس مکتب کانو بود، کارش را چنان بر سنتهای دورهٔ سونگ منطبق کرده بود که برخی از نقاشیهایش را با نقاشیهای شیاکویی اشتباه گرفته‌اند. ولی سبك او شخصی‌تر بود، و تماشاگر در آن با تأکید تازه‌ای بر خطوط کناره‌نمای قلمی و تضاد شدید رنگها ــ از مختصات بعدی مکتب کانو ــ مواجه می‌شود. بعلاوه، **موتونوبو** غالباً از شیوهٔ

**۸۹۳ پُل اوجی**، دورهٔ موموياما، سده‌های شانزدهم و هفدهم. دیوار چوبی، رنگ روی کاغذ. موزهٔ ملی توکیو.






رنگ‌آمیزی توسا پیروی می‌کرد و نقاشیهایش را صرفاً به شیوهٔ او می‌کشید. به همین علت، پس از سدهٔ شانزدهم، تشخیص مکتبهای توسا و کانو از یکدیگر دشوارتر شد.

## مومویاما و اِدو: سبك تزیینی

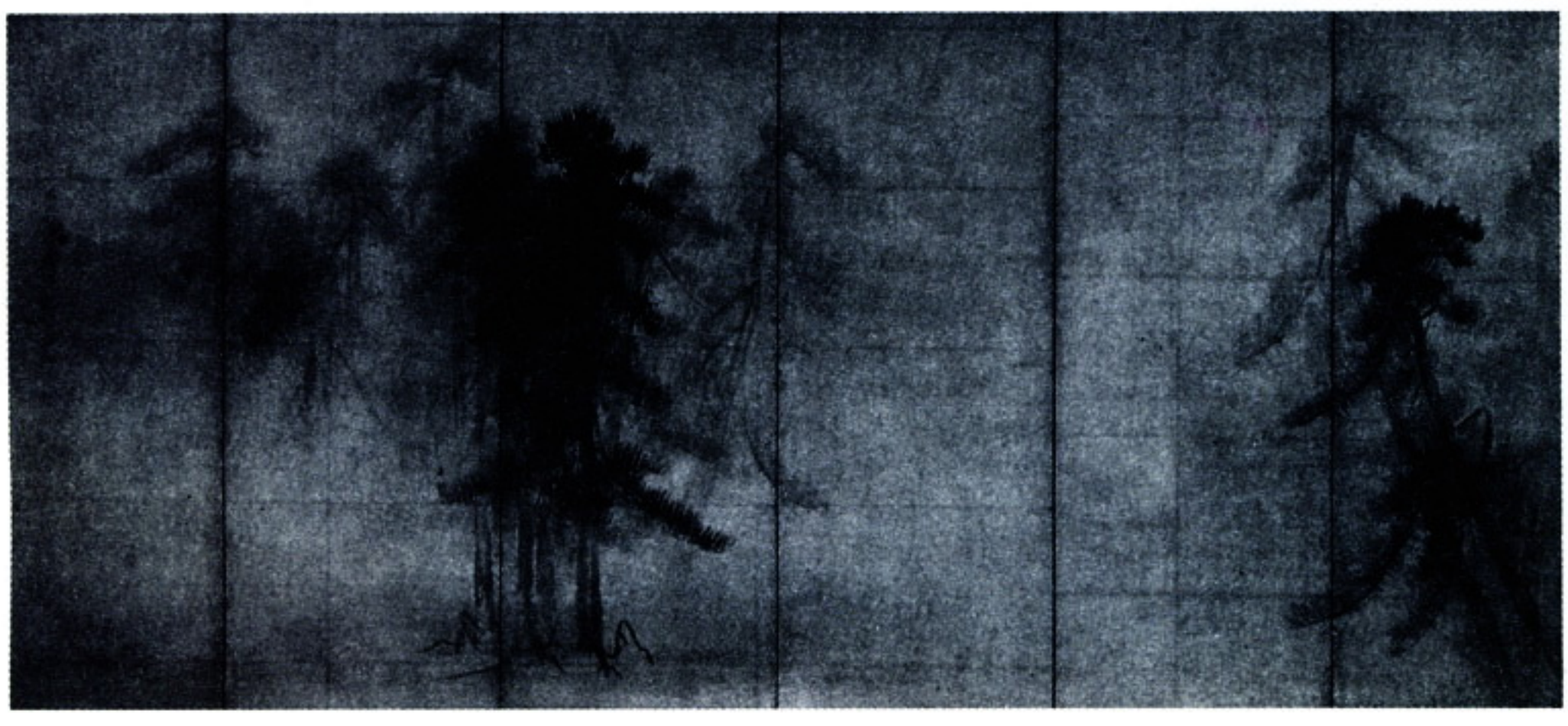
در **دورهٔ مومویاما** (۱۵۷۳ـ ۱۶۱۵)که در پی دوران توفانی آشیکاگا آغاز شد، سرانجام، حکومت پیاپی سه دیکتاتور توانست صلح را بر مردم ژاپن تحمیل کند. کاخهای عظیمی برپا شدند که تا اندازه‌ای نماد قدرت بودند و تا اندازه‌ای حکم دژهای دفاعی را داشتند. مقیاس بزرگ بناهای این دوره را می‌توان از مشاهدهٔ **کاخ ناگویا** که در حدود ۱۶۱۰ ساخته شد، دریافت. این کاخ، همچنین، نشان می‌دهد که سبك جدید نقاشی چگونه با سلیقهٔ اشراف دورهٔ مومویاما جور درمی‌آمده است. درهای کشویی و دیوارهای عظیم چوبی در داخل این بنای غول‌آسا، با ورق زر پوشانده شده بودند، و روی آن موضوعات متنوع عاشقانه و تاریخی، حتی چهره‌های بیگانهٔ بازرگانان هلندی و پرتغالی، نقاشی شده بودند. موضوعات سنتی برگرفته از هنر چینی، غالباً در کنار موضوعات پیش‌پا افتادهٔ مربوط به زندگی روزمره به چشم می‌خوردند. ولی تمام‌شان در اثر تأکید بر طرح دوبُعدی و نقش‌ونگارهای برجستهٔ رنگی (تصویر ۸۹۳) تغییر شکل یافتند. مضمون ادبی یا فلسفی، فدای جلوهٔ پرعظمت و تزیینی شد و از دست رفت.

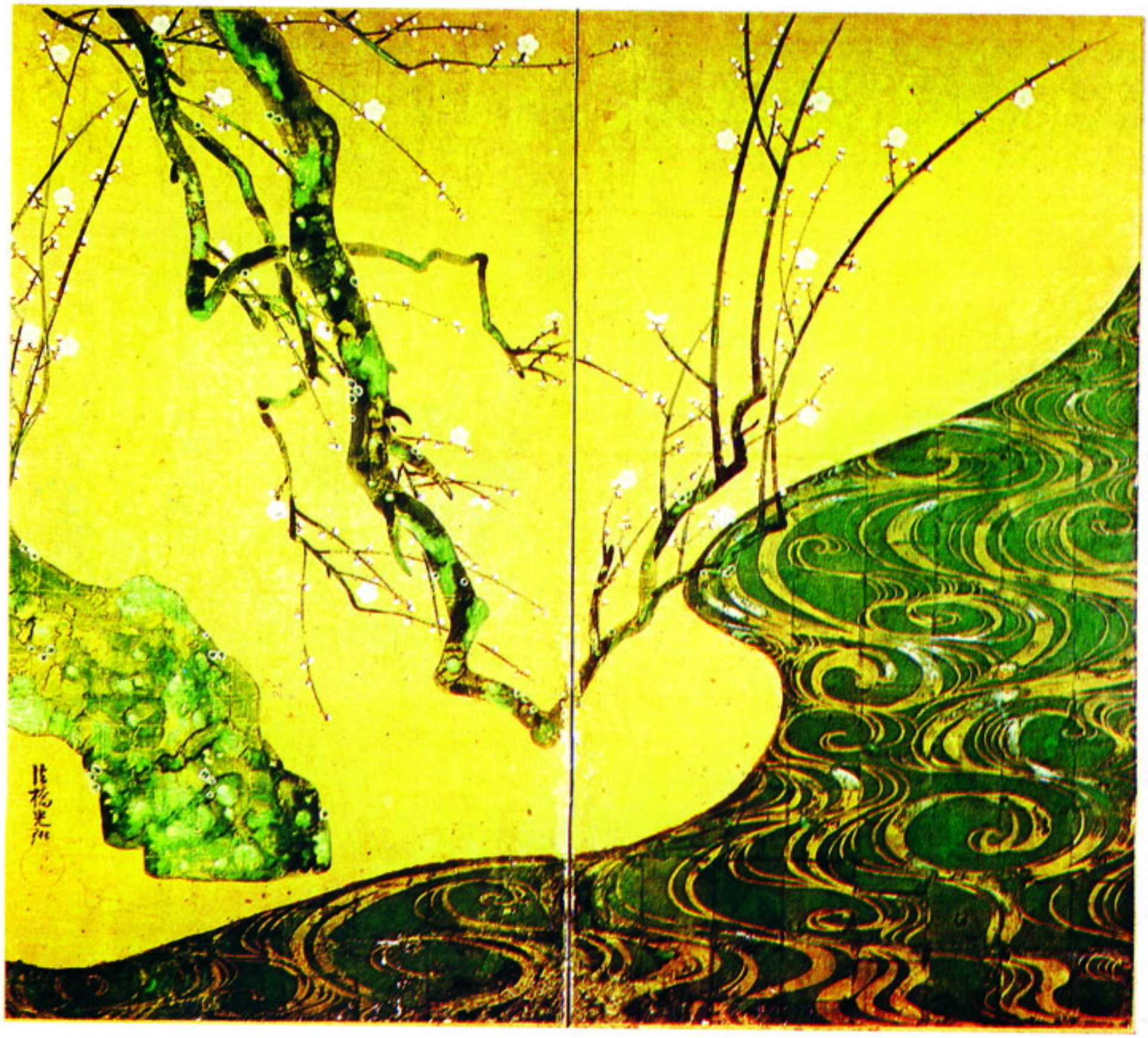
البته تك‌تك هنرمندان دورهٔ مومویاما با سبك رنگ‌آمیزی مختص نقاشیهای ناگویا کار نمی‌کردند. مثلاً **هاسگاوا توهاکو** (۱۵۳۹ـ۱۶۱۰) شیوهٔ ذنِ **موچی** را با مؤفقیت چشمگیری ادامه داد و به آیندگان سپرد. تنوع کارهای او، که وجه مشترك بیشتر هنرمندان این دوره بود، در یك نقاشی تکرنگ و درخشان دیواری به نام **درختان نهانزا** (تصویر ۸۹۴) که خطوط عمودی و مورب برجسته‌اش آشکارا ژاپنی‌اند، به روشنی دیده می‌شود.[۳]

در سال ۱۵۱۶ **ایییاسو توکوگاوا**، آخرین فرمانروای مومویاما، قدرت خویش را به عنوان **شوگونِ اِدو** (توکیو) تحکیم کرد و حاکمیت **توکوگاوا** یا **اِدو** را تأسیس کرد که تا سال **۱۸۵۷** دوام آورد. (گراوورسازی، که تقریباً در همین زمان به عنوان یك هنر مردمی ظاهر شد، در صفحات بعد مورد بررسی قرار گرفته است.) نقاشی روی دیوار چوبی، با تمام شکوه مختص دورهٔ مومویاما، توسط هنرمندانی چون **کانو سانراکو** (۱۵۶۱ـ ۱۶۳۵)، **کوئتسو** (۱۵۵۶ـ۱۶۳۷)، و **تاوارایا سوتاتسو** (۱۵۷۶ـ۱۶۴۳)، که در هر دو دورهٔ یاد شده زندگی می‌کردند، ادامه پیدا کرد. کوئتسو و سوناتسو، همچنین، تومارهای متعددی نقاشی کردند، که در آنها شکلهای جانوران و گیاهان ــ گلها ــ با خطوط متعلق به خطاطی آزادانه درهم بافته شده‌اند.

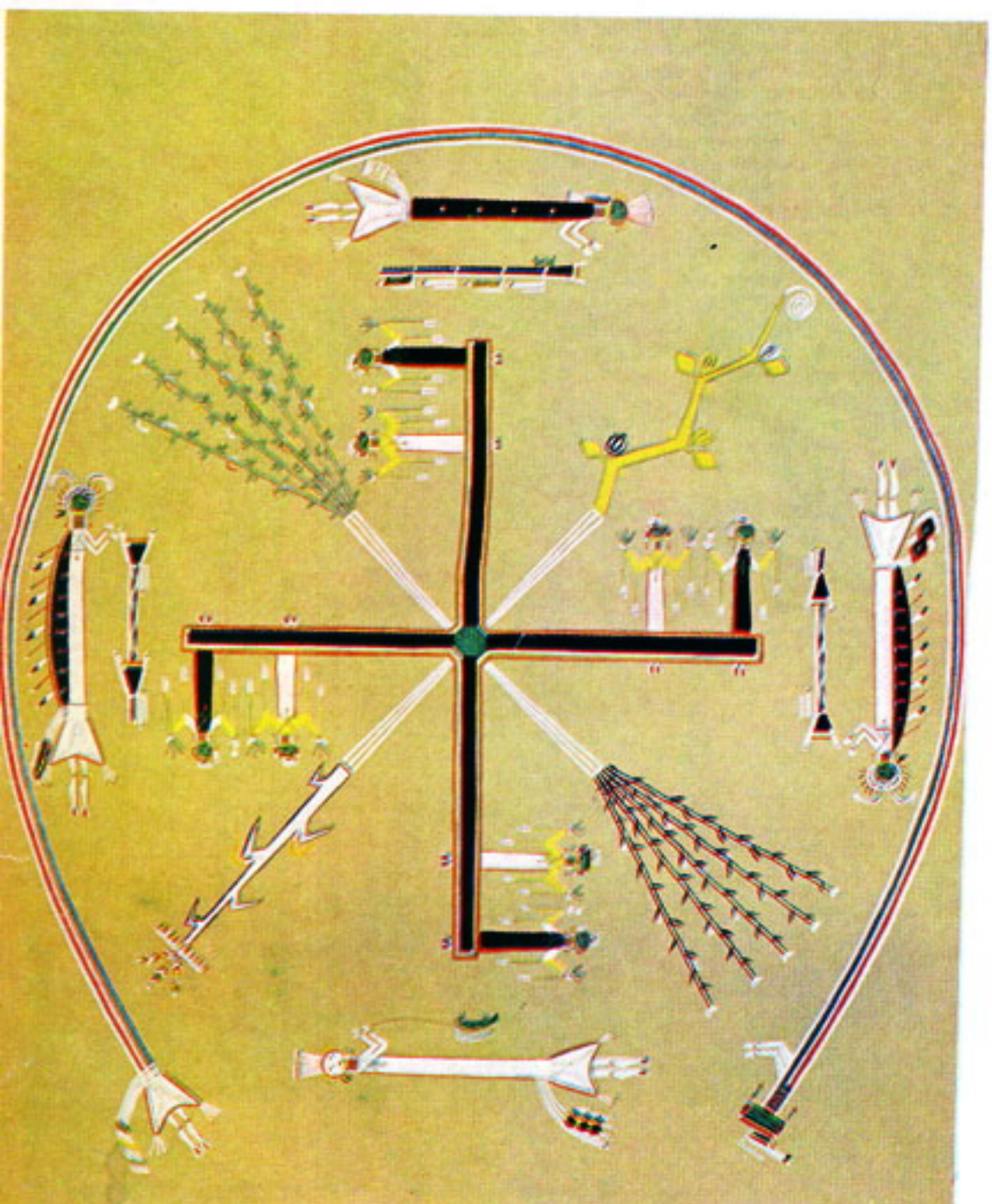
۳. نقاشی دیوار چوبی در ژاپن تکامل بسیار یافت و غالباً نمونه‌ای از بالاترین کیفیت هنر نقاشی را در همین نقاشی دیوار چوبی می‌توان دید.

**۸۹۴** هاسگاوا توهاکو، درختان نهانزا دورهٔ مومویاما، سده‌های شانزدهم و هفدهم. پردهٔ چوبی، مرکب روی کاغذ. موزهٔ ملی توکیو.





لوحهٔ رنگی ۱۰۳. اوگاتا کورین، **شکوفه‌های سفید بهاری**، دورهٔ توکوگاوا، اواخر سده هفدهم تا اوایل سدهٔ هیجدهم. دیوار چوبی، رنگ روی ورق زر، بلندی ۱۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی توکیو.



لوحهٔ رنگی ۱۰۴. نقاشی خشک مراسم شفادهی، قبیلهٔ ناواهو، ۱۹۵۲

لوحهٔ رنگی ۱۰۵. کارل بودمر، **ماتو-توپه، رئیس قبیلهٔ ماندان**، ۱۸۴۰، حکاکی روی سنگ، ۲۵ × ۳۵ سانتی‌متر. تامس گیلکریز، مؤسسهٔ تاریخ و هنر آمریکا، تولسا.

لوحهٔ رنگی ۱۰۶. **رقصندهٔ انجمن گلده در مکو**، قبیلهٔ یوروبا، ۱۹۶۹

تومار آویختنی سوتاتسو با تصویری از **چوکا کاهن ذن** که روی درختی نشسته است (تصویر ۸۹۵)، ترکیب درخشانی از کار قلمی با قرینه‌سازی فوق‌العاده جسارت‌آمیز است که به تماشاگر امکان می‌دهد بخش اعظم درخت را شخصاً در تصور آورد. نتیجه، یك شاهکار در عرصهٔ کم‌گویی است، که این تومار را سخت به شیوهٔ تفکر مشهود در مراسم عمداً ناسنجیدهٔ چای‌خوران پیوند می‌دهد.

**کورین** (۱۶۵۸ـ۱۷۱۶) و برادرش **کنزان** (۱۶۶۳ـ۱۷۴۳) سنتهای تزیینی مختص دورهٔ مومویاما را دنبال کردند و به سدهٔ هیجدهم رساندند. کورین اساساً یك نقاش تزیینکار بود که به عنوان طراح لاك نیز کار می‌کرد؛ کنزان استاد سفالگری بود، که خطاش بر روی سفالینه‌های «طبیعی»، امروزه توسط نهمین هنرمندی که نام او را بر خود نهاده است دنبال می‌شود. کورین عمدتاً به واسطهٔ شبیه‌سازیهای برجسته و بی‌نظیرش از کوهها، شاخه‌های درختها، و موجهایی که در ترکیب‌بندیهای ظریف و روان وی با هم درآمیخته‌اند (لوحهٔ رنگی ۱۰۳) مشهور است. هر دو هنرمند، سبکهای تزیینی دورهٔ مومویاما و اِدوی آغازین با سادگی سنجیدهٔ عمدی هنر در خدمت مراسم چای‌خوران هماهنگ ساختند.

## ناگا و رئالیسم

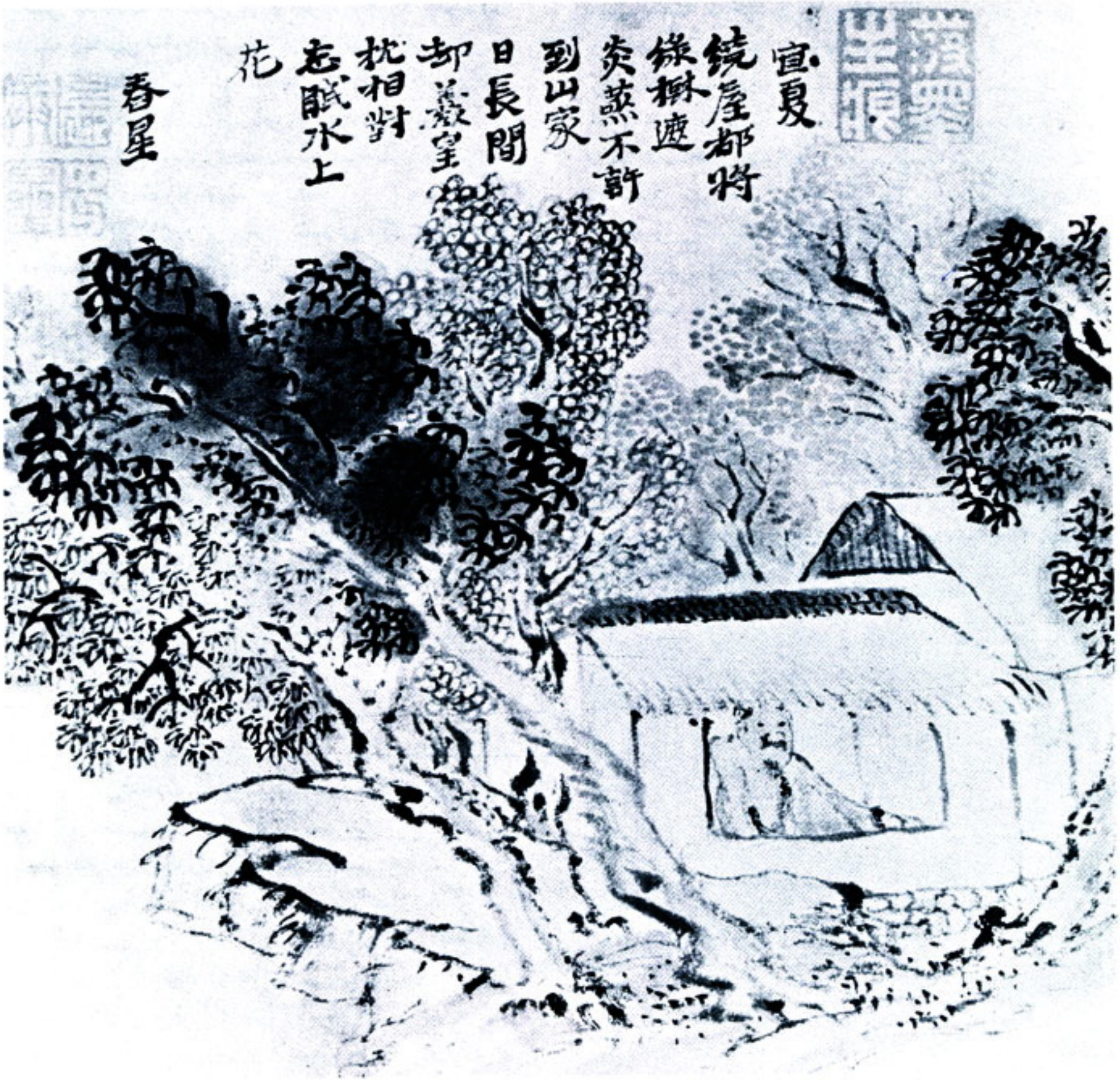
در حالی که سبك تزیینی مکتبهای سوتاتسو ـ کورین تا سدهٔ نوزدهم راه پر رونق خویش را می‌پیمودند، گرایشهای متعدد دیگری در نقاشی ژاپنی پدید آمدند و در محبوبیت سبك مزبور سهیم شدند. یکی از این گرایشها به نام **ناگا** («نقاشی جنوبی») از مکتب نقاشی «مرکب‌پراکن» یا «ادبی» چین الهام می‌گرفت. نقاشان ناگا، اسلوبهای الگوهای چینی خود را به اسلوبی تبدیل کردند که ترکیبی از کار قلمی با الگوی تزیینی و مایهٔ نیرومندی از طنز بود. دو نمایندهٔ بزرگ و اولیهٔ این سبك عبارتند از **ایکنو تایگا** (۱۷۲۳ـ۱۷۷۶) و **یوسا بوسون** (۱۷۱۶ـ۱۷۸۳) که مشترکاً به مصورسازی آلبومی به نام **ده راحتی و ده لذت زندگی روستایی** پرداختند. در یکی از صفحات متعلق به بوسون (تصویر ۸۹۶)، پیکری پهن‌بینی دیده می‌شود که از درون کلبه‌ای در میان درختان سرسبز تابستان به بیرون می‌نگرد و گوشه‌ای از مهارت این استاد قلم را در طنزپردازی می‌نمایاند.

نمایندهٔ خط برجستهٔ بعدی در نقاشی ژاپنی، که رئالیستی یا ناتورالیستی نامیده می‌شود، **مارویاما اوکیو** (۱۷۳۳ـ ۱۷۹۵)است. تمرینهای او با تصاویر جانوران، حشرات، و گیاهان (تصویر ۸۹۷) تقریباً ترکیبی است از عینیت غربی با استفاده غیر عادی از قلم برای پی‌ریزی سبکی که به جای پیروی از سنتهای مرسوم از شکلهای مشاهده شده پیروی می‌کند. اینگونه رئالیسم ممکن است تا حدودی نتیجهٔ تأثیر فرهنگ غربی باشد. از سدهٔ شانزدهم به بعد، هیأتهای مبلغان مذهبی پرتغال و بازرگانان هلندی از ژاپن بازدید کردند و نقاشیهایی با خودشان به ژاپن آوردند که با وجود تلاشهای شوگونهای توکوگاوا برای جلوگیری از نفوذ عوامل فرهنگی غرب، قطعاً بر هنر ژاپن تأثیر گذاشت.

## اوکیوئه و گراوورسازی

شوگونهای توکوگاوا از اجتماعی ایستا و قشربندی شده حفاظت می‌کردند، و نتیجتاً اعضای هر طبقه‌ای در میان فرهنگ مشخص همان طبقه رشد و تکامل می‌یافتند. هستهٔ مرکزی فرهنگ عوام یا طبقات پایین، منطقهٔ سرگرمسازی **یوشیوارا** در اِدو بود که در آن فاحشه‌های پراستعداد چایخانه‌ها و بازیگران **تئاتر کابوکی**، بُتهای مورد پرستش مردم شده بودند. کابوکی، شکل عوام‌پسند و شهوت‌انگیزی از درام بود که در پاسخ به نیاز اجتماع ژاپن به تئاتری فهمیدنی‌تر و لذت‌بردنی‌تر از نمایشنامه‌های فوق‌العاده ساختگی نوه پدید آمد. نمایشنامهٔ نوه را فقط طبقهٔ اشراف و گروه کوچکی از نوکیسگان حمایت می‌کردند. تئاتر اشراف ژاپن، موضوعات بی‌پایانی برای یك شکل جدید هنر یا سبکی برای نقاشی از موضوعات زندگی روزمره در حدود سال ۱۶۰۰ داشت، که در سده نوزدهم تأثیر ژرفی بر هنر غربی گذاشت (تصویر ۷۲۳).

**۸۹۵** تاواریا سوتاتسو، **چوکا کاهن ذن**، دورهٔ توکوگاوا، اوائل سدهٔ هفدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ، ۹۵×۳۸/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنری کلیولند.



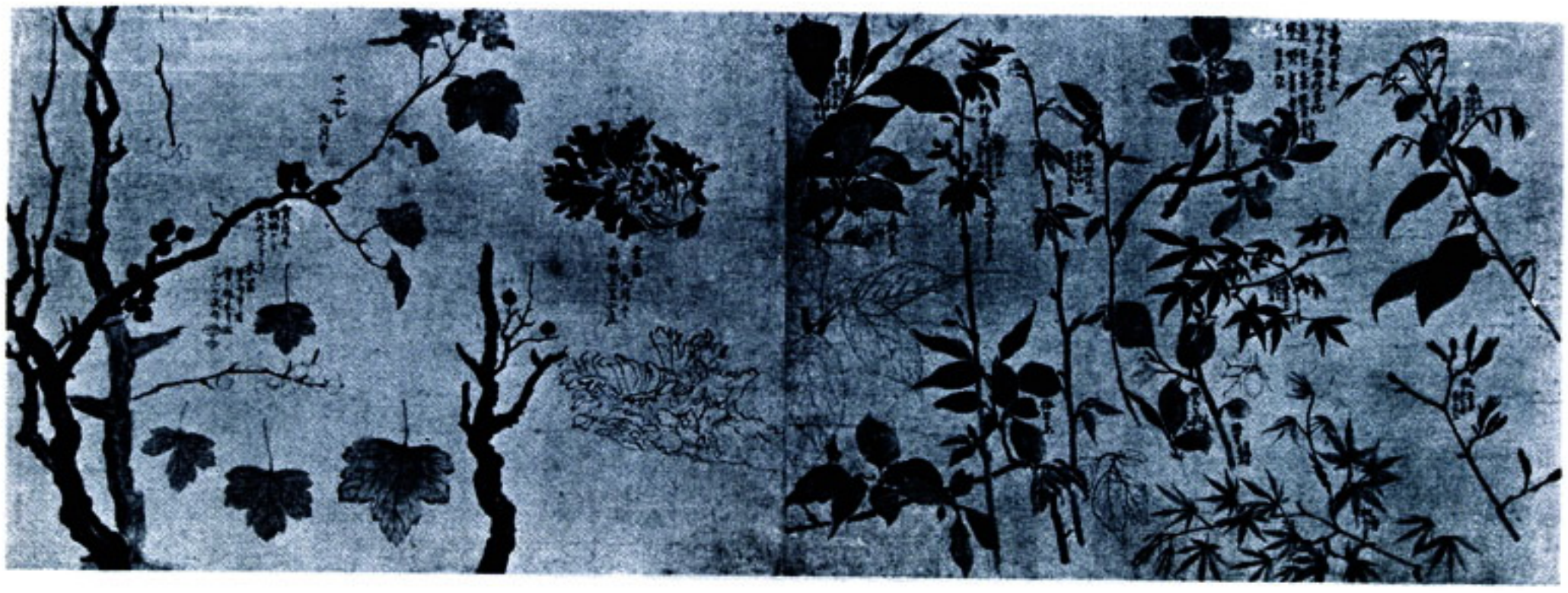

**۸۹۶** یوسابوسون، **لذت بردن از مناظر تابستان**، جزیی از ده راحتی و ده لذت زندگی روستایی، دورهٔ توکوگاوا، ۱۷۷۱. برگهای آلبوم، مرکب و رنگ روی کاغذ، بلندی ۱۷/۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ یاسوناری کاواباتا، کاناگاوا.

این هنر جدید که **اوکیوئه** یا «تصاویر دنیای شناور (گذران)» نامیده می‌شد، بیشتر در کیو متمرکز شده بود. در اواخر سدهٔ هفدهم، مرکز تولید به اِدو انتقال یافت و وسیلهٔ کار، عمدتاً گراوور چوبی شد، که بازتابی از سلیقه‌ها و لذتهای طبقهٔ بورژوازی نوخاسته در جامعهٔ فئودالی بود.

گراوور چوبی به عنوان وسیلهٔ چاپ، در دورهٔ سلسلهٔ تانگ در چین ابداع شده بود. این اسلوب در سدهٔ هشتم به ژاپن راه یافت و عمدتاً برای تکثیر یا نسخه‌برداری از افسونها یا سوغاتیهای ارزانقیمت مذهبی مورد استفاده قرار گرفت. در سدهٔ هفدهم، تصویرهای کتابی گراوورهای چوبی در چین الهامبخش تولید کتابهای راهنمای مصور و ارزانقیمت منطقهٔ یوشیوارا شدند.

فن چاپ کتاب با شکلی که نهایتاً در سده هیجدهم به خود گرفت، پیروزی بزرگی برای اصل همکاری یا تلاش دستجمعی بود. هنرمند که از طرف یك ناشر برگزیده و مأمور می‌شد، طرح مرکبی‌اش را آماده می‌کرد و فقط علایم رنگی را بر آن می‌افزود. آنگاه متخصص گراوور چوبی، خطوط را بر روی قطعات چوب منتقل می‌کرد. نفر سوم، کار چاپ را انجام می‌داد. کیفیت تصویر تمام شده، به یك اندازه بر کار حکاك و گراوورساز و نقاش طرح اصلی بستگی داشت.

**مورونوبو** (حدود ۱۶۲۵ـ حدود ۱۶۹۵)، احتمالاً نخستین هنرمندی بود که از گراوور چوبی برای مجسم ساختن موضوعات روزمره در کتابها و برای گراوورهای فردی ــ که از حدود ۱۶۷۳ دست به تولید آن زد ــ استفاده کرد. گراوور چوبی، سریعاً به عنوان وسیله‌ای برای تکثیر ارزانقیمت و توزیع گسترده، رواج یافت. گراوورهای چوبی مورونوبو، مانند گراوورهایی که تا پنجاه سال بعد تولید می‌شدند، صرفاً از خطوط کناره‌نمای سیاه بر زمینهٔ کاغذ سفید یکدست تشکیل می‌شد، ولی خود خریداران، گاه داخل خطوط را رنگ‌آمیزی می‌کردند. طرحهای مورونوبو با شکلهای بزرگ و ساده، از طراوت و سرزندگی یك هنر نوین برخوردار بودند. همین سرزندگی در گراوورهای مکتب توری، ساختهٔ هنرمندانی چون **کیونوبو ۱** (۱۶۶۴ـ۱۷۲۹)، **کیوماسو ۱** (۱۶۹۴ـ۱۷۱۶)، و **کیوتادا** (اوائل سدهٔ



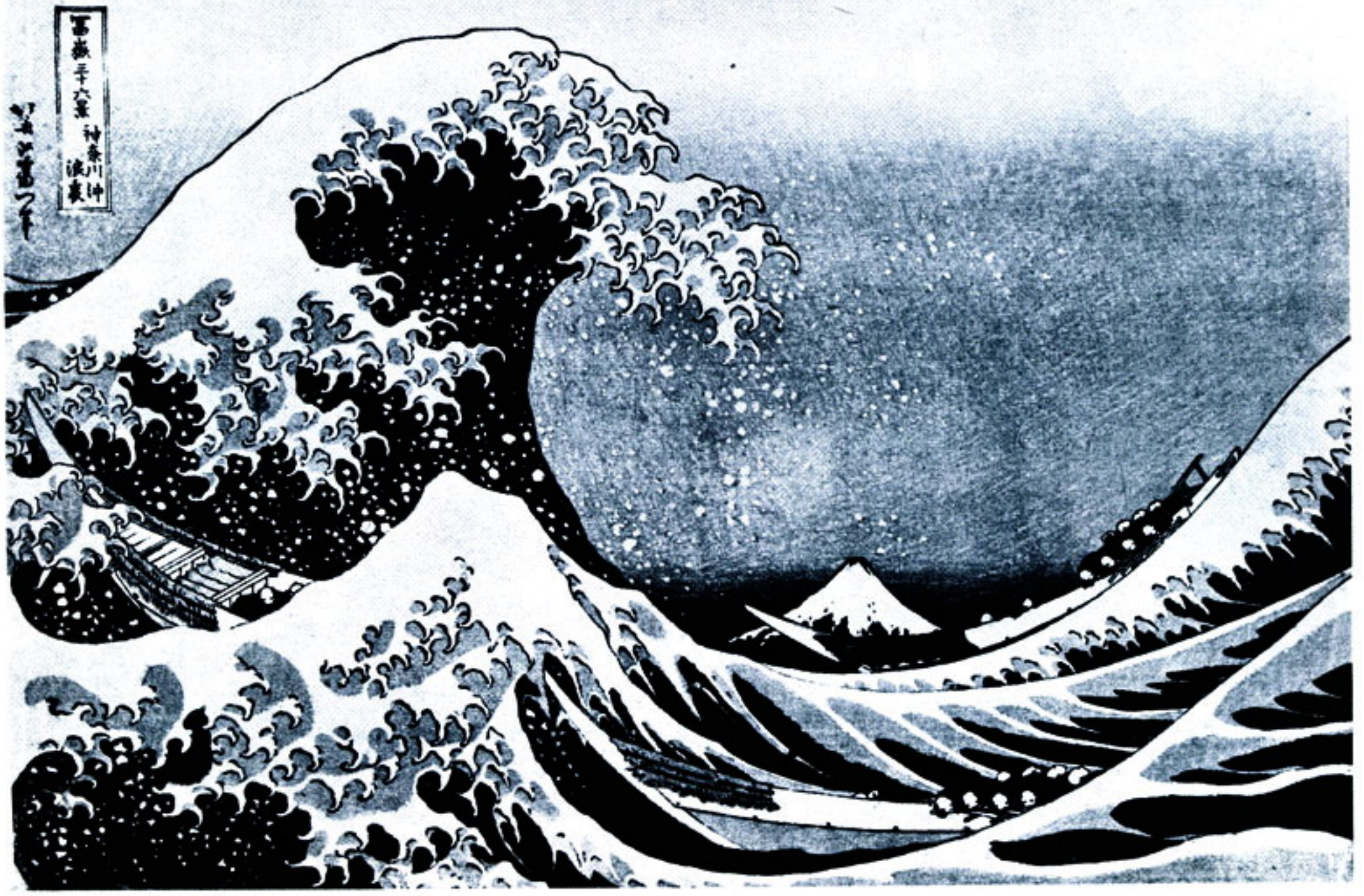
**۸۹۷** مارویاما اوکیو، جزیی از **تمرینهایی باطبیعت**، دورهٔ توکوگاوا، سدهٔ هیجدهم. تومار افقی، مرکب و رنگ روی کاغذ، بلندی ۳۱/۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ نیشیمورو، کیوتو.

هیجدهم) به چشم می‌خورد (تصویر ۸۹۸). تخصص این هنرمندان، چهره‌سازی از بازیگران کابوکی بود. (کیونو ا فرزند یك بازیگر بود.) اینان با خط کناره‌نمای عریض و موزونی کار می‌کردند و برای تأکید، از طرحهای برجستهٔ نسج رداهای بازیگر الهام می‌گرفتند.

تقریباً در همان زمان، اعضای **خانوادهٔ کایگتسودو** دست‌اندرکار تهیهٔ تابلوهای نقاشی و کشیدن طرحهایی برای گراوورهای چوبی فواحش ظریف‌اندام درباری بودند. پیکره‌های کایگتسودوها در مقایسه با پیکره‌های نقاشان مکتب توری، ظریف‌تر ولی ضعیفتر بودند. به طور کلی، سبك گراوور، در طی سدهٔ هیجدهم، ظرافت بیشتری به دست آورد. اختراع روش چاپ رنگی مستقیم از روی قطعات چوبی، در حدود ۱۷۴۱ به دوران «اولیهٔ» گراوورسازی اوکیوئه پایان داد.

**ماسانوبو** (۱۶۹۱ـ ۱۷۶۸) بیشتر به آزمایشگری در عرصهٔ موسوم به «اسلوب لاکی» پرداخته و کوشیده بود بر درخشش مرکب در گراوورهای سیاه و سفیدش بیفزاید. او بعدها از یك روش جدید دو رنگی برای چاپ با رنگهای صورتی و سبز استفاده کرد. در این روش، رنگ غالب صورتی تضاد جالبی با تکه‌رنگهای سبز کمرنگ تشکیل می‌دهد و نقاط سیاه کوچکتری که همچنان باقی‌مانده‌اند ارتعاش رنگی چنان نیرومندی به وجود می‌آورند که کل این مجموعهٔ رنگی را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. هنرمندان، همزمان با استفاده از چاپ رنگی، کار به مقیاسهای کوچکتر و ظریفتر را آغاز کردند. در سال ۱۷۶۵ روشی ابداع شد که ضبط دقیقتر را میسر می‌ساخت و به هنرمند امکان می‌داد که از نقاط رنگیِ باز هم کوچکتر استفادهٔ مؤفقیت‌آمیز به عمل آورد. این روش به پیدایش **نیشیکیه** یا «تصویر زربفت» انجامید که یك گراوور چند رنگ حقیقی بود. اسلوب جدید، ظریفکاری و ریزه‌کاری باز هم بیشتری را تشویق کرد؛ این خصوصیات را به راحتی می‌توان در گراوورهای متعلق به دو استاد بزرگ گراوورسازی زمانه یعنی **هارونوبو** (۱۷۲۵ـ۱۷۷۰) و **کوریوسای** (فعال در دو حد ۱۷۶۴ـ ۱۷۸۸) غیرقابل مقایسه با یکدیگر، مشاهده کرد. در کار این دو (تصویر ۷۲۳) شاهدیم که زیبایی و لطافتی تازه جانشین عظمت ساختمانی ترکیب‌بندیهای پیشین می‌شود. پیکره‌ها از تناسبهای کوچکتری برخوردارند، رنگها گنگترند، و خط به‌جای آنکه دراماتیك باشد تغزلی است.

**۸۹۸** کیوتادا، **بازیگر کابوکی**، دورهٔ توکوگاوا، حدود ۱۷۱۵. گراوور، ۲۸×۱۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك.



**۸۹۹** هوکوسای، **موج بزرگ، از سی و دو منظرهٔ کوه فوجی**، دورهٔ توکوگاوا، اوائل سدهٔ نوزدهم.
گراوور، پهنا ۳۷ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، باستن.

پس از مرگ هارونوبو، سبك و شكل و موضوع و رنگ گراوورها سریعاً دستخوش تغییر شد. **گیوناگا** (۱۷۵۲ـ ۱۸۱۵) و **اوتامارو** (۱۷۵۳ـ۱۸۰۶)، علاقه به پیکره‌های بلند و باریك را از نو زنده کردند. اوتامارو، که بعدها اوقاتش را صرف طراحی پیکره‌های نیم‌قد کرد، به قدری خوش‌اقبال بود که از خدمات صنعتگران ماهر در کنده‌کاری چوب برخوردار شود و نوسانهای جزیی در رنگ، بافت، و خط را به نمایش درآورد. **بونچو** (فعال از ۱۷۶۶ تا ۱۷۹۰) که در حال و هوایی دیگر کار می‌کرد، تك‌چهره‌های بسیار درخشانی از شخصیتهای سرشناس ساخت. گراوورهای **شاراکو**، که فقط به مدت ده ماه در فاصلهٔ سالهای ۱۷۹۴ و ۱۷۹۵ فعال بود و شخصیتی بی‌مانند و اسرارآمیز در میان هنرمندان گراوورساز به شمار می‌رفت، از این هم برجسته‌ترند. نزدیك به یکصد و سی گراوور از مجموع کارهایش باقی مانده‌اند که جملگی تمرینهایی نافذ، نسبتاً گزنده، و روانشناختی دربارهٔ بازیگران، کشتی‌گیران یا مربیان ایشان هستند. **تویوکونی ۱** (۱۷۶۹ـ ۱۸۲۵)شیوه‌ای نسبتاً محدودتر و ناگزنده‌تر درپیش گرفت ولی قدرت این سبك به دست هنرمندان بعدی رو به اضمحلال نهاد.

دهها هنرمند دیگر به رشد و تکامل هنر گراوورسازی کمك کردند، ولی در طی سدهٔ نوزدهم، **هوکائوسای** (۱۷۶۰ـ۱۸۴۹) و **هیروشیگه** (۱۷۹۷ـ ۱۸۵۸) از بقیه برجسته‌تر بودند. سانسور رشدیابندهٔ سیاسی و اخلاقی، که به زوال این هنر انجامید، هوکوسای را بر آن داشت که برای نمایش موضوعات اوکیوئهٔ خود به منظره‌سازی روی آورد. ترکیب‌بندیهای درخشان و نوآورانهٔ او، مانند گراوور **سی و دو منظرهٔ کوه فوجی**، همواره از تن در دادن به هرگونه شیوه‌گزینی که محتملاً به انجماد سبکش می‌انجامید خودداری می‌کرد (تصویر ۸۹۹). طبیعت، مهمترین موضوع کار او بود، ولی در این محیط، موضوعات مربوط به زندگی روزمره و حوادث داستانی را نیز به عنوان موضوعات کوچکتر می‌گنجانید. هیروشیگه نیز متخصص منظره‌سازی بود و مانند هوکوسای به نقاشی پرندگان، گلها، و صحنه‌های داستانی و افسانه‌ای روی آورد. ولی به طور کلی، گراوورهای او حس عظمت نهفته در کارهای هوکوسای را در تماشاگر بیدار نمی‌کردند.

این گراوورها تلقی ژاپنیها از طبیعت را نشان می‌دهند؛ مطابق این تلقی، شکلهای طبیعی در نهایت سادگی، نقطهٔ عزیمتی برای تفسیر واقعیت‌اند و به نوبهٔ خود به طراحیِ انتزاعی تصویری می‌انجامند.

## معماری مسکن

خانهٔ ژاپنی ــ اعم از متواضعانه یا خودنمایانه ــ تا همین اواخر مطابق اصول ساختمانی و هنری مورد بحث دربارهٔ مرقد شینتو و چایخانهٔ مراسم چای‌خوری طراحی می‌شد. مسکن ژاپنی، تقریباً همیشه، ارتباطی فشرده با زمین اطرافش دارد و در هر جا که میسر باشد در داخل یك باغ حصاربندی شده با پرچینهای خیزرانی (که فی‌نفسه یك عنصر زیبایی‌آفرین است) قرار داده شده است، و بدین ترتیب، حتی

۹۰۰ فضای داخل یك خانهٔ ژاپنی.

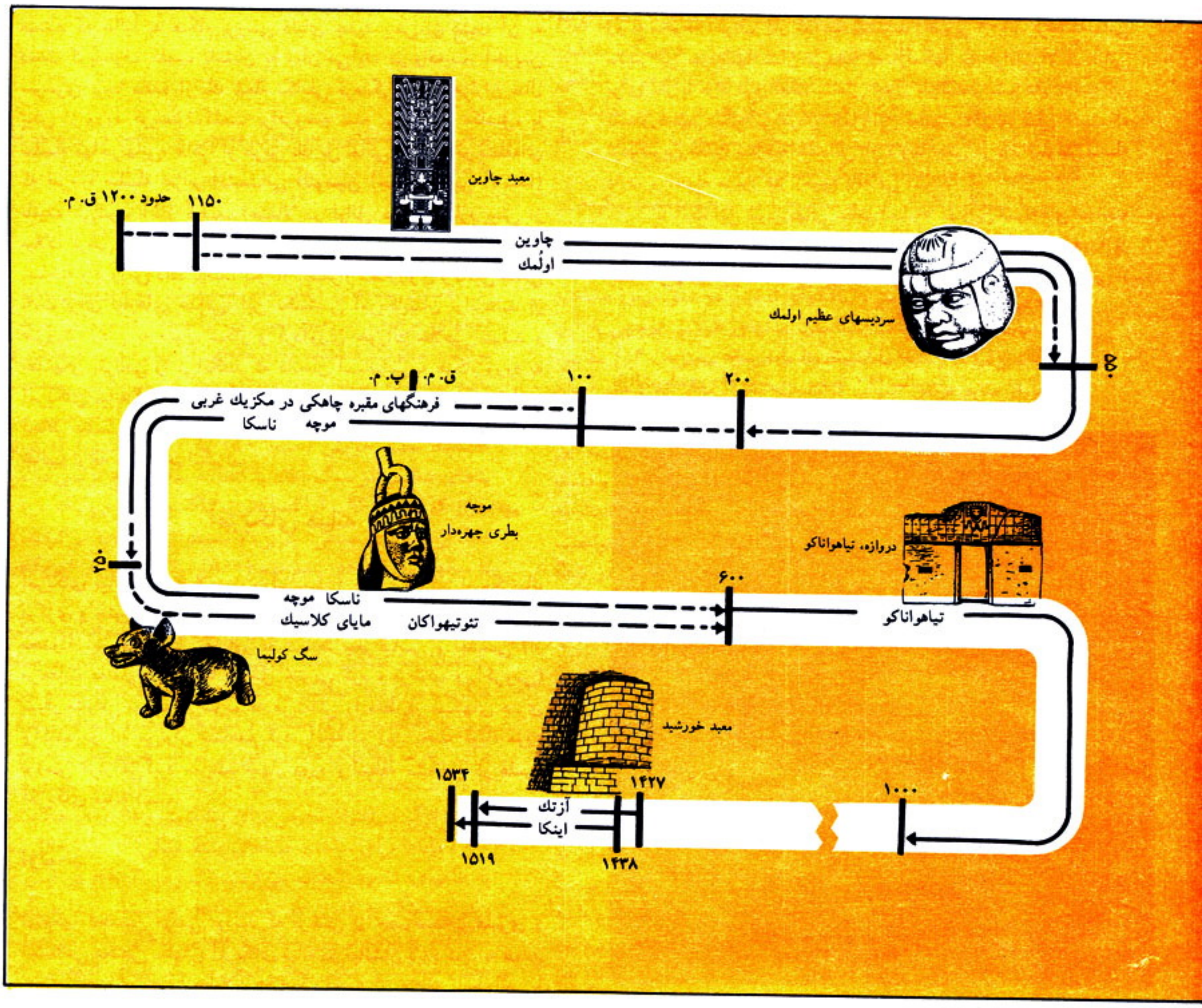
در شلوغترین محیطها، گونه‌ای احساس خلوت و صمیمیت به ساکنانش القا می‌کند. یکنواختی و هماهنگی تناسبها با استفاده از زیرانداز (تاتامی) سنتی به عنوان واحدی برای ابعاد اتاقها تأمین می‌شود (تصویر ۹۰۰).

این ساختمان، اساساً از چند تیر عمودی تشکیل می‌شود که بام را روی خود نگاه داشته‌اند. دیوارها، به جای آنکه نقش نگاه‌دارنده داشته باشند به صورت تیغه‌هایی چوبی درآمده‌اند و کشویی حرکت می‌کنند ــ رو به بیرون یا از یك اتاق به اتاق دیگر باز می‌شوند. با فضا به عنوان چیزی پیوسته ولی قابل تقسیم به اجزای هماهنگ رفتار می‌شود ــ این تصور، تئوری معماری غربی را دستخوش تحولی انقلابی کرد. اقتباس از سنتهای صنعتگری طاقت‌فرسای ژاپنی برای غرب، از آن دشوارتر است.

فصل بیست و یکم

# هنر آمریکای پیش از کریستف کلمب

## آمریکای میانه


معبد چاوین
حدود ۱۲۰۰ ق. م.
۱۱۵۰
چاوین
اولمک
سردیسهای عظیم اولمک
۵۰
ق. م.
پ. م.
۱۰۰
۲۰۰
فرهنگهای مقبره چاهکی در مکزیک غربی
موچه ناسکا
موچه
بطری چهره‌دار
۲۵۰
ناسکا موچه
مایای کلاسیک
تئوتیهواکان
۶۰۰
دروازه، تیاهواناکو
تیاهواناکو
سگ کولیما
معبد خورشید
۱۵۳۴
۱۴۲۷
آزتک
اینکا
۱۵۱۹
۱۴۳۸
۱۰۰۰

اصطلاح «پیش از کریستوف کلمب» در وسیع‌ترین معنای خود به تمام ملتهای بومی دنیای جدید در دوران پیش از ورود اروپاییان به قارهٔ آمریکا اطلاق می‌شود. لیکن در عمل، از این اصطلاح برای مشخص ساختن فرهنگهای آمریکای میانه و آمریکای جنوبی پیش از تماس با اروپاییان استفاده می‌شود. با آنکه آزتکها و اینکاها دو گروه بزرگی هستند که غالباً به هنگام بررسی دنیای جدید پیش از کشف آن به دست کریستوف کلمب نامشان به میان می‌آید، در واقعیت، آخرین سوسوی برجا مانده از یك شعلهٔ تکاملی فرهنگی‌اند که هزاران سال پیش از ورود کریستوف‌کلمب برافروخته شده بود. این تکامل، با سلسله مهاجرتهایی، ظاهراً از طریق یك پل خاکی از آسیا در منطقه‌ای که امروزه سلسله جزایر آتشفشانی آلئوسین (جنوب غربی آلاسکا) نامیده می‌شود، آغاز گردید. احتمالاً در اوائل هزارهٔ چهارم پیش از میلاد، برخی از این ملتها، گیاه ذرت را که ارزش خوراکی داشت شناخته و پرورش داده بودند، پس از استقرار کشاورزی و تأمین منبعی ثابت برای نیازهای غذایی، این نخستین آمریکاییان توانستند از ضرورت رفتن به دنبال شکار و گردآوری خوراك خلاص شوند و تمدنهای بغرنجی را پی‌افکنند که فاتحان اسپانیایی به هنگام ورود به آمریکای میانه از مشاهده‌اش حیرت‌زده شدند. این تمدنها نه فقط از لحاظ عظمت و بغرنجیشان بلکه از لحاظ گستردگی زمانی و مکانی نیز جالب توجه و اعجاب‌انگیزند.

## آمریکای میانه

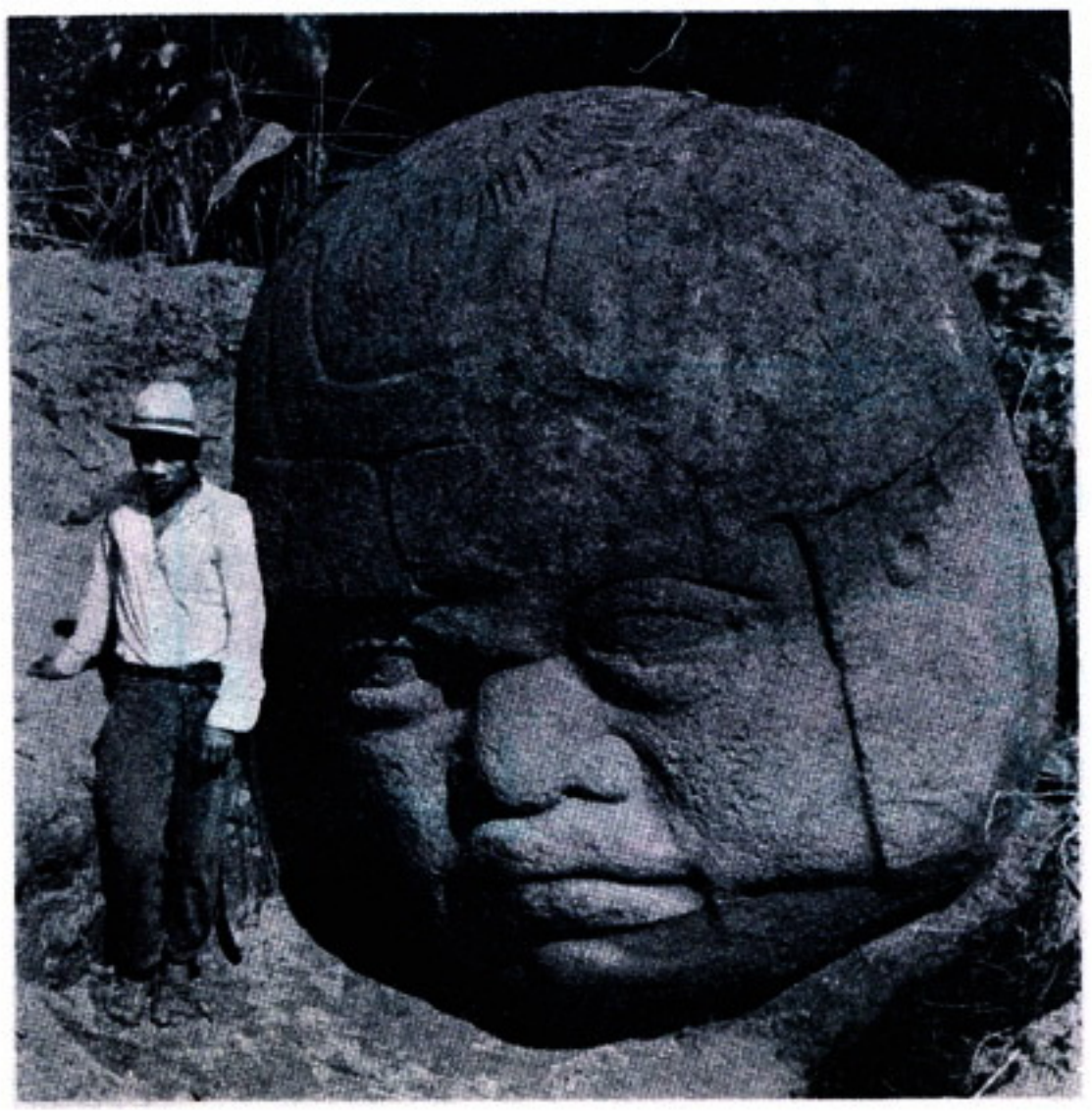
آمریکای میانه (اصطلاحِ مردم‌شناسان) بخش بزرگی از مکزیك مرکزی و جنوبی و بخش شمالی آمریکای مرکزی را دربر می‌گیرد. در محدودهٔ این سرزمین پهناور با شرایط جغرافیایی و اقلیمی (از مرتفعات معتدل مرکزی تا ساحل جنوبیِ گرم و مرطوب وراکروس) بسیار متنوعی مواجه می‌شویم که قرینه‌اش را فقط در سبکهای هنری پراکنده در آن می‌توان مشاهده کرد. آنچه در این بحث کوتاه مورد بررسی قرار می‌گیرد نمایندهٔ چهار دوره و منطقهٔ مشخص در قلمرو آمریکای میانه است.

## اولمکها

اولمکها نخستین مردمی بودند که برخی از خصوصیات هنری و اجتماعی مختص ملتهای آمریکای میانه در میانشان دیده شد. به همین علت، گاهی ایشان را حاملان «فرهنگ مادر» آن منطقه نامیده‌اند. با آنکه مسکن اصلی اینان در منطقهٔ لاونتا و سان لورنزو (تاباسکوی شمالی و وراکروس جنوبی) واقع شده بود، نفوذشان در بسیاری از بخشهای مکزیك محسوس بود. خود لاونتا یك مرکز دینی با سکوهای خاکی و ستونهای بازالتی بود که دورتادور دو حیاط پهناور برپا شده بودند. چهار سردیس عظیم از جنس سنگ بازالت، از سمت حیاطها رو به محوطهٔ اطراف کار گذاشته شده‌اند (تصویر ۹۰۱). برجسته‌نمایی ملایم این سردیسها نشان می‌دهد که اولمکها چه توانایی و امکاناتی برای کار با مواد فوق‌العاده سختی چون بازالت و یشم سبز داشته‌اند. دستاورد مهم دیگر این مردم، حمل این قطعه سنگهای عظیم است که نزدیکترین معدن شناخته شده‌اش از لاونتا بیش از نود کیلومتر فاصله دارد، و فاصلهٔ مزبور نیز زمینی باتلاقی است.

با آنکه این سردیسهای عظیم احتمالاً بهترین نمونه‌های شناخته شدهٔ پیکرتراشی سنگی اولمکها هستند، فرهنگ مزبور تعدادی کنده‌کاریهای کوچك سنگی نیز برجا گذاشته است که غالباً ترکیبی از

۹۰۱ سردیس عظیم، اولمك، لاونتا، ۱۵۰۰ـ۸۰۰ ق. م. سنگ بازالت، بلندی ۲۴۰ سانتی‌متر، محیط ۶۳۰ سانتی‌متر.



اندامهای نوزاد انسانی با نوزاد ژاگوار هستند. تعداد این پیکره‌ها به قدری زیاد است که می‌گویند موجود مزبور جزو پیکره‌های اصلی در جمع خدایان ایشان بوده است.

به طور کلی، می‌توان گفت که پیکرتراشی سنگی اولمکها در صدد قرینه‌سازی و جبهه‌نمایی بوده است. آنچه بر این خصوصیت افزوده می‌شود کیفیت طبیعی کار است که نشان می‌دهد از دل سنگ می‌جوشیده و الهام می‌گرفته است و نقشهٔ پیکرتراش صددرصد بر آن تحمیل نمی‌شده است. شکلهای نهایی، غالباً با خطوط نقر شدهٔ فوق‌العاده ظریفی تزیین می‌شوند.

با آنکه امروزه مدارك فراوانی دربارهٔ منشاءگیری مایاییها از اولمکها به دست می‌آید، سبکهای پیکرتراشی این دو را نمی‌توان با یکدیگر اشتباه گرفت. پیکرتراشی سنگی مایاییها غالباً تابع اجزای معماری ساختمان بود، ولی اولمکها بر شکلهای مستقل و تماماً برجسته‌نمایی شده تأکید می‌کردند.

## مکزیك غربی

اقوام ساکن مکزیك غربی در دوران پیش از ورود کریستوف کلمب به آمریکا، نه ساختمانهای عظیم ساختند نه پیکرهای عظیم سنگی برجا گذاشته‌اند و به طور کلی سهمی در دستاوردهای فرهنگی مناطق مرکزی و جنوبی آمریکای میانه نداشته‌اند. به عبارت دقیقتر از مناطقی چون **جالیسکو، نایاریت، و کولیما** در مکزیك غربی، در مقایسه با فرهنگهای «عالی» منسوب به آمریکای میانه، با عنوان نقاط دست‌نخورده یا دورافتادهٔ فرهنگی یاد می‌شود.

با اینحال مکزیك غربی، مخصوصاً در عرصهٔ ساخت پیکره‌های رُسی، سنت هنری طولانی و پرباری داشت. پیکره‌ها یا نقشهای برجستهٔ انسان، جانوران، و موجودات اسطوره‌ای، در مقابر مهم شامل چاههایی به عمق پانزده متر و اتاقکهای تدفینی در عمق مزبور مشاهده شده است. متأسفانه، باستان‌شناسان، مدتهای طولانی توجهی به این منطقه نمی‌کردند و اطلاعات محدود ما دربارهٔ محتویات این مقابر، عمدتاً از منابع دزدان اشیای گرانقیمت داخل مقابر به دست آمده است.

در پیکره‌های درشت، توخالی، و برجستهٔ سفالی، که شهرت این منطقه نیز به واسطهٔ همین اشیاء است ــ مخصوصاً در بالاتنه‌ها و دست و پاهای آماسیدهٔ پیکره‌ها ــ توجه شدید سفالگران به حجم، جلب‌توجه می‌کند. رنگ پیکره‌های به دست آمده از کولیما، به طور یکنواخت، قرمز فوق‌العاده صیقلکاری شدهٔ متمایل به نارنجی است و در نقطهٔ مقابل سطوح رنگارنگ بیشتر سرامیکهای ساحل غربی قرار دارد. این منطقه، همچنین، به واسطهٔ صحنه‌های رُسی کوچك شامل خانه‌ها یا معابد و پیکره‌های کوچك‌اندام توپُر، شهرت دارد. پیکره‌های اخیر در حین اجرای کارهای گوناگون شبیه‌سازی شده‌اند و برخیها این کارها را به جشنها و پیکارهای مختلف تفسیر کرده‌اند.

آنچه غالباً جلب توجه کرده، کیفیت غیر روحانی تندیسهای این منطقه است که به ندرت در هنرهای آمریکای میانه دیده می‌شود. این نظرگاه را تا حدودی می‌توان ناشی از ناتوانی ما به متمایز ساختن اشیای مذهبی از غیر مذهبی دانست. از جملهٔ این موارد می‌توان به **سگهای کولیما** (تصویر ۹۰۲) اشاره کرد؛ با آنکه پیکره‌های مزبور را یك زمانی با موضوعات روزمرهٔ زندگی مربوط می‌کردند، معلوم شده است که مکزیکیان باستانی، سگ را راهنمای ارواح سرگشتهٔ مردگان می‌پنداشته‌اند. امروزه جای تردید نیست که هنرهای این منطقه، جز

۹۰۲ ظرف با پیکر برجستهٔ سگ، کولیما، حدود ۲۵۰ میلادی. سرامیك، بلندی ۱۵ سانتی‌متر. دانشگاه کالیفرنیا. لوس‌آنجلس، موزهٔ تاریخ طبیعی.

برخی موارد استثنایی، پیوندهای وسیعی با مذهب و آیینهای مذهبی داشته‌اند.

## مایاها

در نخستین سده‌های آغاز عصر مسیحیت، سرخ‌پوستان مایا که در دشتهای مرطوب سرزمین امروزی گواتمالا، هندوراس بریتانیا، و یوکاتان سکونت داشتند، به مرحله‌ای از پیشرفتهای فرهنگی دست یافته بودند که رسیدن بدان مستلزم پیمودن مسیرِتکاملی چندصد ساله است. مایاها، مانند تمام فرهنگهای آمریکای میانه، حتی در دورهٔ کلاسیك تمدن خویش (حدود ۲۵۰ تا ۶۰۰ میلادی) که توانستند بناهای عظیمی از سنگ آهك با کنده‌کاریهای وسیع تزیینی در مراکزی چون **کوپان، تیکال، اواکساکتون، یاکسچیلان، و پالنك** برپا دارند، فقط از ابزارهای سنگی، چوبی، و استخوانی استفاده می‌کردند. تقریباً تا سالها پس از آغاز سدهٔ نهم (۸۰۰) میلادی، فلز در آمریکای میانه مورد استفادهٔ وسیع قرار نگرفته بود.

کشیشان، منجم ـ کشیشان، و نجیب‌زادگان، حکومتی خداسالارانه تشکیل داده بودند و بر مردم یعنی زارعان و صنعتگران حکومت می‌کردند. فعالیتهای کشاورزی، احتمالاً تابع احکام دین بود و مردم به هنگام برگزاری جشنها و بازارهای مکاره، مسافات طولانی را برای زیارت مکانهای مقدس طی می‌کردند. تقویم بسیار بغرنج مایاها از دخالت خدایانی چون خدای خورشید، خدای باد، خدای ذرت، و خدای مرگ در اقتران نجومی برای پیشگویی و فالگیری حکایت دارد.

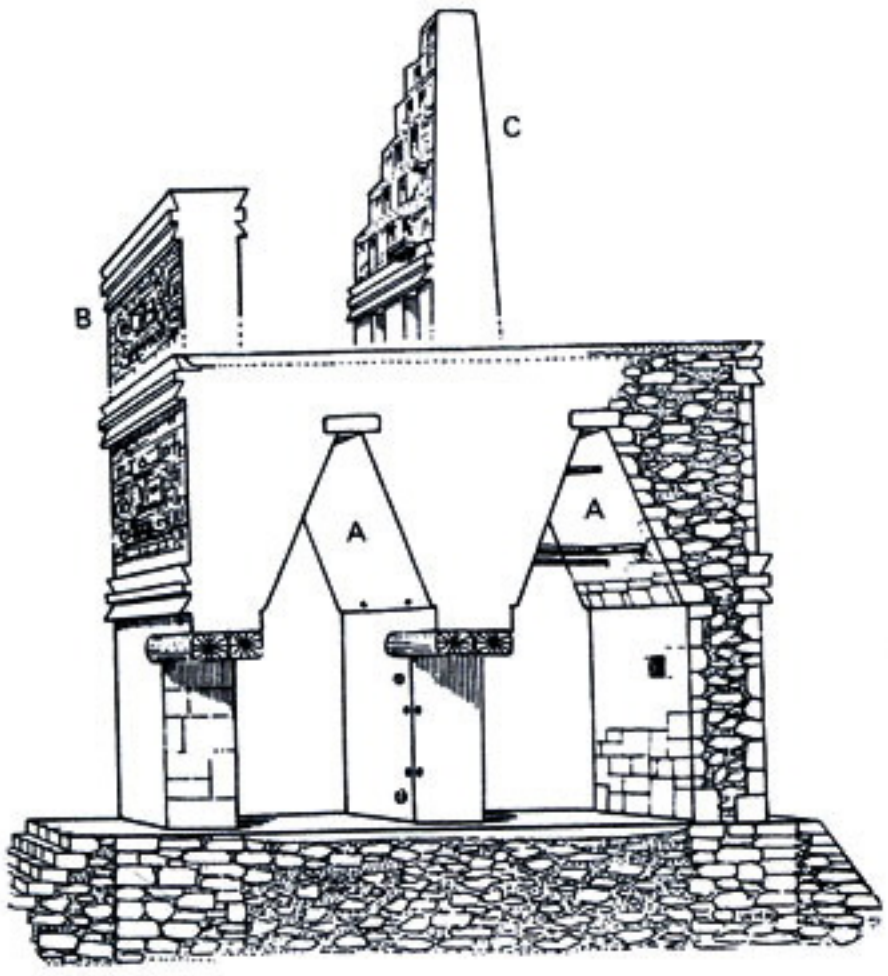
مایاها برای ساختن فضاهای بستهٔ سنگی، از شیوهٔ هلال نمایشی یا طاقهای کاذب استفاده می‌کردند (تصویر ۹۰۳): در این روش، رجهای سنگ به قدری در سمت داخل برجستگی پیدا می‌کردند که سرانجام به یکدیگر می‌رسیدند و فضایی داخلی پدید می‌آوردند که بخش فوقانیش مقطعی مثلثی شکل داشت. پهنای اتاقهایی که بدین

ترتیب ساخته می‌شد هیچگاه از چهارونیم متر بیشتر نمی‌شد ولی طولش محدودیتی نداشت. معبدها که با این روش ساخته می‌شدند از یك یا چندین اتاقك باریك و دراز تشکیل می‌شدند. در برخی از ساختمانها ستیغ مشبك بام یا شانهٔ تزیینی آن از بام نیز بالاتر قرار می‌گرفت.

یك نمونه از گروه معبدهای آن زمان (تصویر ۹۰۴) تا امروز در اواکساکتون برجا مانده است. این گروه، بخشی از مجموعهٔ معابد و ساختمانهای بزرگتری بود که بر فراز تپه‌ها ساخته شده بودند و همگی با جاده‌های متعدد به یکدیگر وصل می‌شدند و مساحتی معادل چندین کیلومتر مربع را می‌پوشاندند. قاعدهٔ این محوطه از یك سلسله تختان و پلکان منتهی به حیاط معبد تشکیل می‌شد. بر فراز بامهای عظیم و سنگین معبد، شانه‌های تزیینکاری شده و رفیع مخصوص بامها قد برافراشته بودند. بامها و شانه‌ها، چنان صیقل‌کاری و رنگ‌آمیزی شده بودند که سطوح‌شان درخششی خیره‌کننده داشت.

کثرت تزیینات، خصوصیت متمایزکنندهٔ پیکرتراشی مایایی است. این خصوصیت را می‌توان در استلها یا ستونهای عظیم یادبود یا ستونهای تقویم سنگی مشاهده کرد که ارتفاعشان از یك‌ونیم تا هفت‌ونیم متر می‌رسید و در میدانهای معابد نصب می‌شدند. روی بسیاری از این ستونها تاریخ وجود دارد و غالباً روز نصب آنها را مشخص می‌کند. اینگونه ستونها از حدود سدهٔ نخست تا سدهٔ هفتم یا هشتم میلادی کنده‌کاری می‌شدند، و بدین‌ترتیب می‌توان توالی سبکهای سازندگانشان را دقیقاً به صورت نمودار مجسم ساخت. سطح بیشترشان انباشته از نقوش برجسته است و معمولاً از پیکره‌ای با لباس مذهبی یا آیینی در میان علایم یا حروف رمزی یا موضوعاتی نیم‌برجسته تشکیل می‌شود.

گِردالهٔ عظیمی که از کیریگوا به دست آمده (تصویر ۹۰۵) و احتمالاً یك محراب بوده است، تماماً از کنده‌کاریهای تمام‌برجسته و نیم‌برجسته پوشیده شده است. برجسته‌ترین بخش طرح مزبور در نمای شمالی، پیکره‌ای انسانی است که ردایی پر نقش و نگار به‌تن کرده،

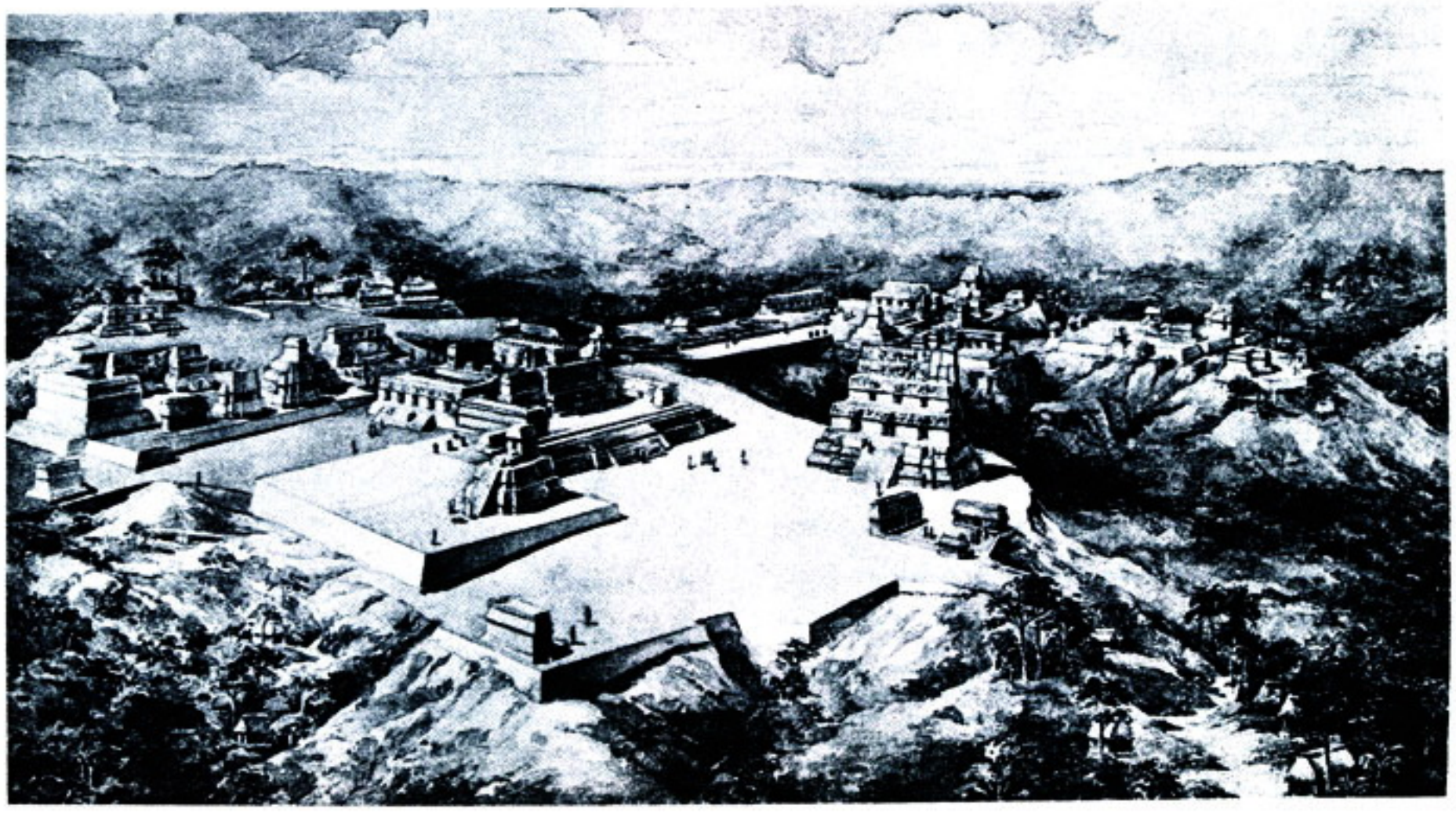



۹۰۳ مقطع یك ساختمان متعلق به مایاییهای شمالی، چیچن ایتزا، حدود سدهٔ نهم: (A) طاقهای دوقلوی کاذب، (b) نمای متحرك؛ (C) شانهٔ بام.

کلاهی بزرگ و تماشایی برسر دارد و در دهان اژدهایی بزرگ نشسته است. اینگونه قرار دادن پیکر آدمی در میان فکهای یك موجود خزنده، در هنر مایایی رواج کامل دارد و چون شکلهای مار غالباً نماد آسمان تلقی می‌شوند، احتمالاً نشانه‌ای از خصلت فوق طبیعی یا خداگونهٔ شخص شبیه‌سازی شده به شمار می‌رود.

پیکره‌های سنگی مایاها به روش تمام‌برجسته یا ایستاده، بسیار نایاب است و غالباً پیوند فشرده‌ای با معماری دارد. نمونه‌ای از آن، سر و بالاتنهٔ خدای ذرت است (تصویر ۹۰۶) که از کوپان به دست

۹۰۴ گروه معبدها، مایا، اواکساکتون. طراحی از روی بنای بازسازی شده توسط ت. پروسکوریاکوف مطابق نمونهٔ متعلق به حدود ۷۰۰ میلادی. مؤسسهٔ کارنگی، واشینگتن، بخش کولومبیا.



۹۰۵ اژدهای بزرگ، کیریگوا، سدهٔ ششم میلادی، بلندی ۲۱۹ سانتی‌متر.

آمد. پیکرتراشی معمول بر روی سنگهای افقی سردرها، لغازیها، و سراسر نمای ساختمانها به چشم می‌خورد.

کار نقاش مایا، مانند کار پیکرتراش مایا، هماهنگی بسیار فشرده‌ای با نیازها و امکانات ساختمان داشت و تقریباً به ندرت می‌توان جداگانه یا مستقلاً مشاهده و بررسی‌اش کرد، چون بیشتر نقشهای برجسته رنگ‌آمیزی شده بودند. بقیهٔ نقاشیها غالباً بر روی دیوار داخلی معابد کشیده شده‌اند. نقاش، خطوط کناره‌نمای پیکره‌هایش را با رنگ قرمز مشخص می‌کرد، داخلشان را با رنگهای تخت پر می‌کرد و دوباره خطوط کناره‌نمای پیکره‌ها را با رنگ سیاه می‌کشید.

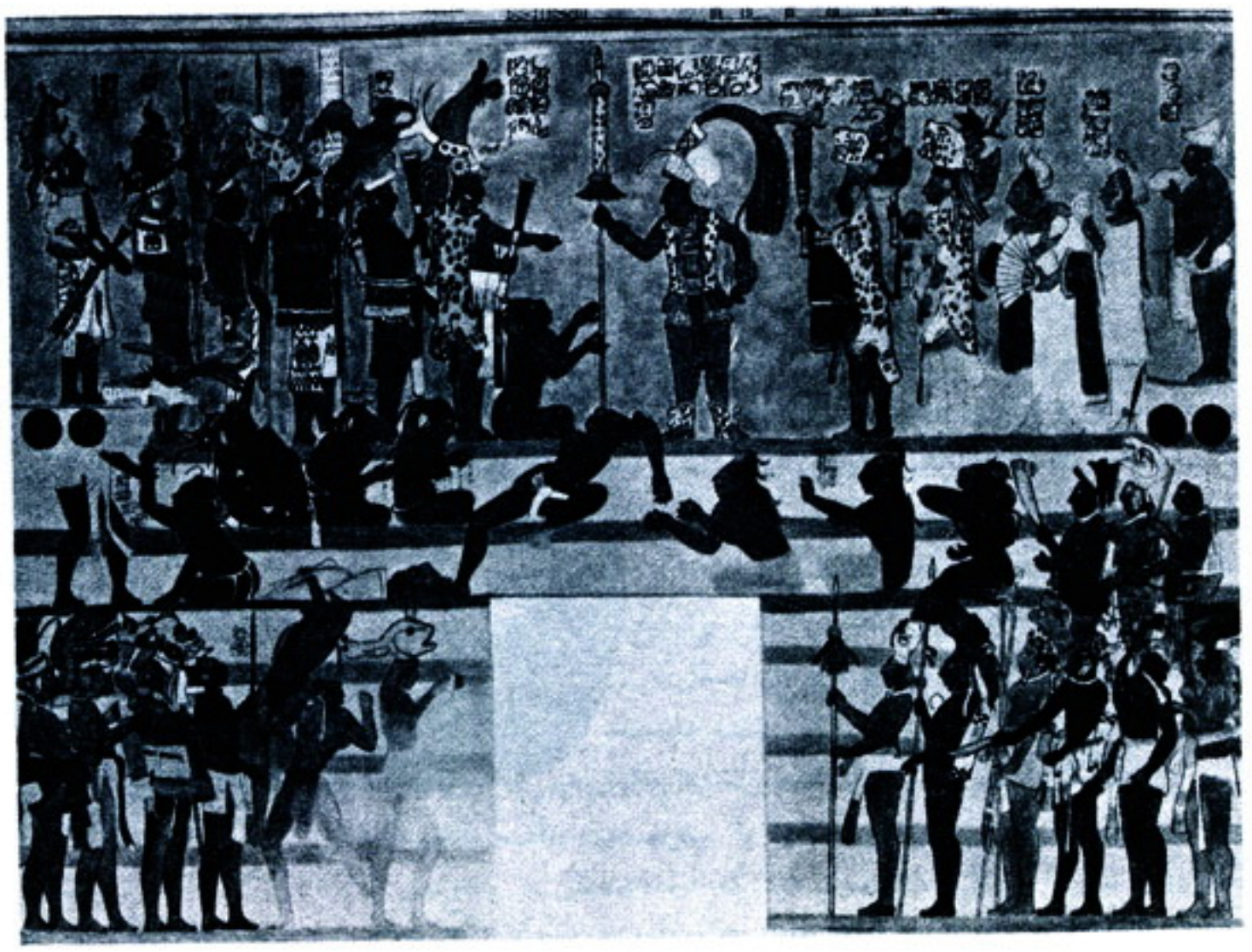
در معبدی که به سال ۱۹۴۷ در **بونامپاك** کشف شد، نقاشیهای دیواریِ روایتی با صحنه‌های رنگارنگ، دیوارهای سه‌اتاقك را پوشانده‌اند. در هر اتاقك، ردیفهای پایینی، میانی، و فوقانی صحنه‌ها، به ترتیب معرف مردم، کشیشان، و نجیب‌زادگان، و نمادهای آسمانی هستند. صحنه‌های اصلی به تدارکات مربوط به رقص آیینی، حمله به یك شهر و زندانیان، قربانیهای زندانیان (تصویر ۹۰۷)، و رقص مربوط می‌شوند.

## تئوتیهواکان

همزمان با دورهٔ کلاسیك آغازین هنر مایا تمدنی به نام **تئوتیهواکان** وجود داشت که نامش را از شهر و مرکز آیینی بزرگی به‌همین نام در شمال مکزیکوسیتی گرفته بود. این شهر، احتمالاً در بزرگترین منطقهٔ بکر دنیای جدید واقع شده بود و جمعیتش در پررونقترین روزهای پیش از تماس با اروپاییان به ۱۰۰ هزار نفر می‌رسید. سازندگان معابد این شهر مردمی کشاورز بودند که سبك هنری مشخصی در نخستین سده‌های عصر مسیحیت آفریدند. اینان خدایان طبیعیِ بسیاری را می‌پرستیدند و پیکره‌های ریزنقش بیشماری با چهرهٔ انسانی می‌ساختند و در مزارع می‌گذاشتند تا حاصلخیزی آنها را تضمین کنند.

نقشهٔ تئوتیهواکان («جایگاه خدایان») چنان تهیه شده بود که تمام معابدش به صورت قرینه در دو سوی یك خیابان عریض گروه‌بندی شده بودند. بزرگترین و پرمهابت‌ترین معبد را **هرم خورشید** می‌نامیدند. این زیربنای عظیم هرموار، که یك زمانی معبدی را روی خود نگاه داشته بود، از پنج طبقهٔ متوالی و یك پلکان عریض — یك‌درمیان فرد و زوج — که از طبقهٔ همکف به طبقهٔ فوقانی منتهی می‌شود تشکیل شده است. معبد کوچکتری که معبد **کتزالکواتل** (قهرمان بزرگ و اساطیری آمریکای میانه) نامیده می‌شود، در مرکز یك فضای بزرگ چهارگوشهٔ محصور در تپه‌های متصل به یکدیگر واقع شده بود. الواح کنده‌کاری شدهٔ سنگی این معبد، چون در اثر ساختمان‌سازیهای بعدی در زیر لایه‌های متعدد مانده بودند به خوبی حفظ شده‌اند. این معبد از شش تختان یا ردیف متوالی (تصویر ۹۰۸) تشکیل شده است؛ هر ردیف با سرهای عظیم و برآمدهٔ مار پَردار

۹۰۶ خدای ذرت، مایاها، کوپان، سدهٔ ششم میلادی. سنگ آهك. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورك.



۹۰۷ نقاشی دیواری جنگاورانی که اسیران را در یك سکوی پیوسته محاصره کرده‌اند، مایا، بوناماپاك، حدود سدهٔ ششم میلادی. کپیهٔ آبرنگ، اثر آنتونیو تئیدا. مؤسسهٔ کارنگی، واشینگتن، بخش کولومبیا.

کتزالکواتل تزیین شده است. سرهای این مار پَردار، یك‌درمیان، در کنار سرهای **تلالوك** خدای درشت‌چشمِ باران قرار گرفته‌اند. آنچه این سرهای یك‌درمیان آمده را به هم پیوند می‌دهد نقشهای نیم‌برجستهٔ بدن مار پَردار و صدف دریایی (به نشانهٔ تماس با دریا) است.

## آزتکها

آزتکها یا اعضای قبیله‌ای کوچك و جنگاور ازشمال آمریکای میانه، در سال **۱۳۲۵** میلادی، پایتختشان **تنوچتیتلان** (در محل مکزیکوسیتی امروزی) را در درهٔ مکزیکو تأسیس کردند. این شهر بعدها مرکز یك امپراتوری بزرگ شد. آزتکها که در زندگی مذهبیشان همانند زندگی نظامی خویش بی‌امان و درنده‌خو بودند، همنوعان خویش را قربانی می‌کردند و معتقد بودند که چون خدای خورشید خودش را در راه آفریدن بشر قربانی کرده است، انسان نیز مجبور است با ریختن خون خویش به پای او، این عمل او را تلافی کند. مراسم اجرای اینگونه قربانیها نه فقط مستلزم ساخته شدن یك محیط باشکوه برای معبد بود بلکه استفاده از لباسها و لوازم بسیار قیمتی و فاخر را نیز الزامی ساخته بود؛ این مراسم، مانند بخش بزرگی از فرهنگ آزتکها دنبالهٔ رسومی بود که اسلاف ایشان پی‌ریزی کرده بودند.

پیکرتراشی آزتکها شهرتش را مدیون جسامت و عظمتی است که نمونه‌اش را در تندیس **کواتلیکوئه** (تصویر ۹۰۹)، مادر خدایان و الههٔ زمین می‌بینیم. ویژگیهای مشخص‌کنندهٔ او عبارتند از دامنی پر از مارهای درهمبافته و نشانه‌های افراد قربانی شده ــ گردن‌بندی از دستها و قلبهای آدمیان و یك جمجمهٔ آویخته. خصوصیت عظمت سلطه‌جویانهٔ پیکرتراشی آزتك در تعدادی شبیه‌سازی رئالیستیِ بزرگ مقیاس از شکلهای زیستی شامل موجودات گوناگونی چون مارها، خرگوشها، ملخها، کدوها و کاکتوسها نیز به چشم می‌خورد.

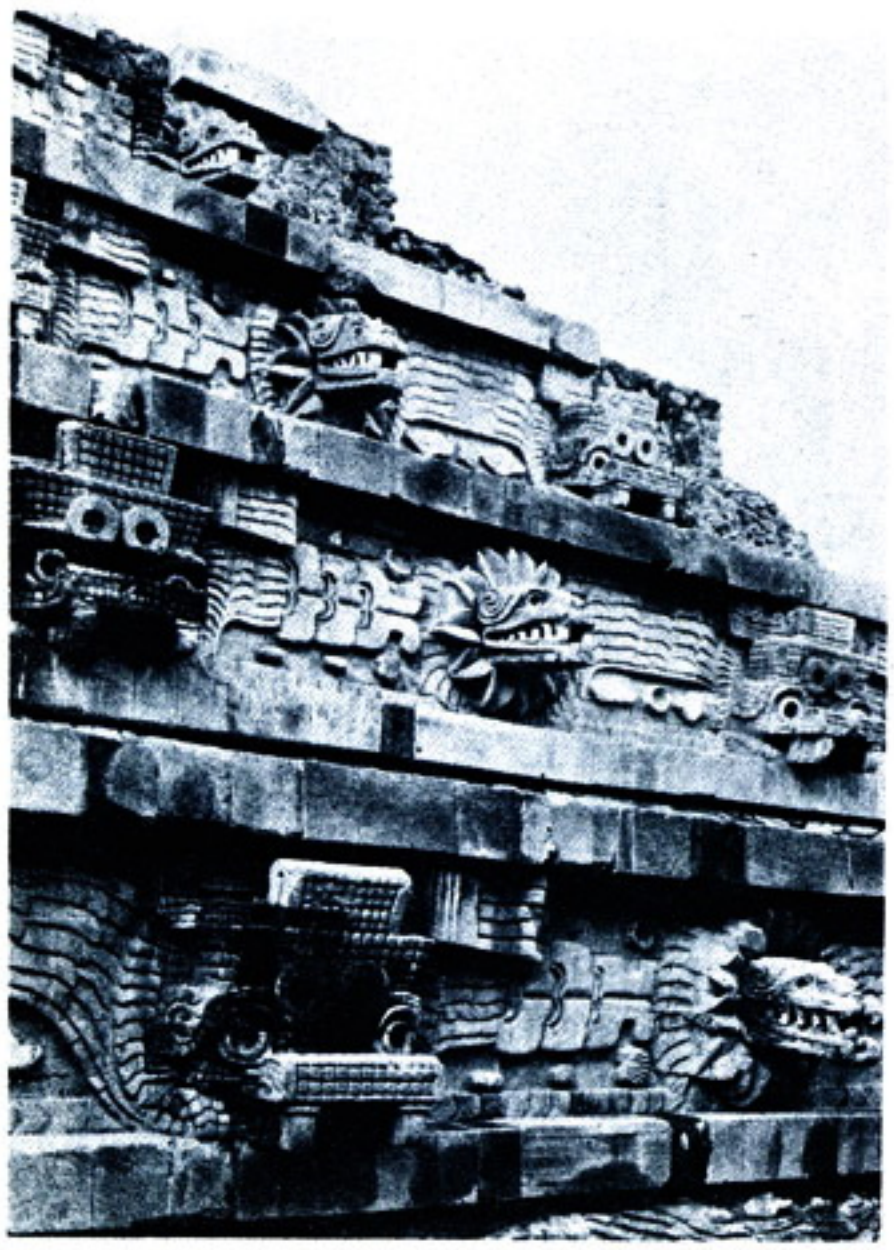
## آند مرکزی

از سه منطقهٔ جنگلی، کوهستانی و ساحلیِ تشکیل‌دهندهٔ ناحیهٔ آند **مرکزی** در آمریکای جنوبی، دو منطقهٔ ساحلی و کوهستانی، زادگاه فرهنگهای بسیار پیشرفتهٔ آند بودند. منطقهٔ ساحلی، دشت صحراییِ باریکی (با دره‌های پراکنده و حاصلخیز) است که خشکی هوایش باعث محفوظ ماندن قربانیهای جاندار و مدفون شده می‌شود، به طوری که در دنیای جدید کمتر می‌توان به مواردی مشابه برخورد. منطقهٔ کوهستانی در **کوردیلرای آند** واقع شده است و در سراسر رشته جبال مذکور نیز دره‌های مسکون مرتفعی وجود دارند.

## چاوین

دلایلی در دست هست که نشان می‌دهد در هزارهٔ نخست پیش از میلاد، مقدمات یك کیش مذهبی در بخشهای بزرگی از مناطق ساحلی و کوهستانی پدید آمده بود. این کیش، که در **چاوین دِ اوانتار** پدید آمده بود، **کیش چاوین** نامیده می‌شود. چاوین دِ اوانتار در کوهستانهای شمالی واقع شده و از یك سلسله سکوهای هرموار با نمای سنگی و شبکه‌ای از راهروهای باریك و اتاقکهای کوچك تشکیل شده است و به یك حیاط گود نشسته راه دارد.

چاوین دِ اوانتار به‌واسطهٔ پیکرتراشی سنگی خود نیز شهرت دارد. این پیکرتراشی که با معماری ارتباط دارد و از نقشهای برجسته بر روی الواح گود نشستهٔ سنگی، تیرهای افقی، و ستونها و چند مورد پیکرتراشی تمام‌برجستهٔ مستقل تشکیل می‌شود، کیفیتی خطی دارد. پیکر نقش برجستهٔ مستقل به صورت یك تمثال عظیم آیینی در مرکزِ کهنترین ساختمان یا سردیسهایی از موجودات اسطوره‌ای درمی‌آمد که در دیوارهای نمای خارجی ساختمانها کار گذاشته می‌شدند. با آنکه در نگاه نخست به نظر می‌رسد کنده‌کاری سنگی چاوین دارای موضوعات بسیار متنوعی باشد، آنچه بیشتر به چشم می‌خورد تأکید بر موجوداتی ترکیبی با خصوصیات و سیماهای گربه‌سانان، پرندگان، خزندگان، و انسان است. **سنگ ریموند** (به نام کاشفش) نمایندهٔ آخرین نوع کنده‌کاری سنگی چاوین است (تصویر ۹۱۰). در بخش پایینی این سنگ، پیکری دیده می‌شود که **خدای عصا** نامیده شده است (چون همواره عصا به دست مجسم می‌شود)، و نمونه‌های دیگرش از کولومبیا



۹۰۸ جزیی از معبد کتزالکواتل، تئوتیهواکان، سدهٔ سوم میلادی (؟).

تا کوههای جنوب پرو نیز دیده شده است ولی درجهٔ ظرافت آنها هیچگاه به نمونه‌ای که در اینجا از نظر می‌گذرد نمی‌رسد. در اینجا، این خدای خپل و اخمو، در حالی که به بالا می‌نگرد شبیه‌سازی شده است. دوسوم باقیماندهٔ طول این قطعه‌سنگ به نمایش کلاه مجلل خدای عصا اختصاص یافته است. اگر تصویر را معکوس بگیریم خواهیم دید که کلاه مزبور از چندین چهرهٔ تیزدندان و بی‌فک ساخته شده است که هر یك از دهان چهرهٔ بالاتر از خود بیرون می‌آیند. مارهای متعددی که در اینجا می‌بینیم از کمر خدا بیرون می‌آیند، بخشی از عصایش می‌شوند، سبیل و موی سر او و جانوران روی کلاهش می‌شوند و سرانجام در بالاترین نقطهٔ ترکیب مزبور به صورت یك قیطان تابیده درمی‌آیند.

ظروف سرامیك ناحیهٔ چاوین شمالی، به راحتی از روی علایمی چون بزرگی نقشهای برجستهٔ روی شکم، گردن، و سطح کلی‌شان قابل تشخیص هستند. در این دوره ساختن ظروف سفالیِ لوله رکابی یا گردن رکابی رواج پیدا کرد و تا ظهور اسپانیاییها شکل رایج سفالینه‌سازی در ساحل شمالی به شمار می‌رفت.

## موچه‌ها

تنوعات پردامنهٔ سبکهای هنری پرو در دو سنت متعلق به منطقهٔ ساحلی که در فاصلهٔ سالهای ۲۰۰ پیش از میلاد و ۶۰۰ میلادی در فرهنگهای موچه‌ها در ساحل شمالی و ناسکا در ساحل جنوبی تکامل یافتند، مجسم شده است.

علاقهٔ موچه‌ها به مراسم آیینی به روشنی در معماری مذهبی و ظروف سرامیك ایشان بازتاب یافته است. معماری مذهبی ایشان از ساختمانهای زیربنایی هرموار عظیمی برای معابد تشکیل می‌شد که به علت کمیابی سنگ، از خشت ساخته می‌شدند. مقیاس این بناها را می‌توان از روی بقایای معبد معروف به معبد خورشید در درهٔ تروخیلوی سفلیٰ که در ساختمانش از میلیونها خشت استفاده شده است حدس زد. معبدی که در بخش علیای درهٔ مزبور وجود داشت تا ورود اسپانیاییها به این سرزمین از میان رفته بود. در نتیجهٔ جستجوهای پیوستهٔ شکارگران آثار و گنجینه‌های تاریخی (که از اروپا می‌آمدند)، فقط بخش کوچکی از هرم اصلی باقی‌مانده است.

احتمالاً مشهورترین اشیای هنری تولید شده به‌دست پرِوییهای باستانی، همان ظروف سرامیك موچه‌ها هستند که غالباً تنگها یا کوزه‌هایی ته‌پهن و گردن رکابی بودند و غالباً با یك لعاب رُسی یا روکش دو رنگ تزیین می‌شدند. (فراوانی این ظروف بدان سبب است که پرِوییهای باستانی، هدایای بیشماری در مقابر مردگان خویش می‌گذاشتند.)

پرِوییهای باستانی، ظروف سرامیك مزبور را بدون استفاده از چرخ کوزه‌گری می‌ساختند و در نخستین سده‌های دورهٔ میانی، برای ساختن شکم ظروف از قالب استفاده می‌کردند.

سفالگران موچه همچنان به ساختن گردن رکابی ادامه دادند و آن را به صورت لوله‌ای به مراتب ظریفتر و باریکتر از آنچه در نمونهٔ چاوینها دیدیم درآوردند. برای اثبات این واقعیت کافی است به تصویر ۹۱۱ که یکی از بطریهای چهره‌دار موچه‌ها است ــ و احتمالاً به یك

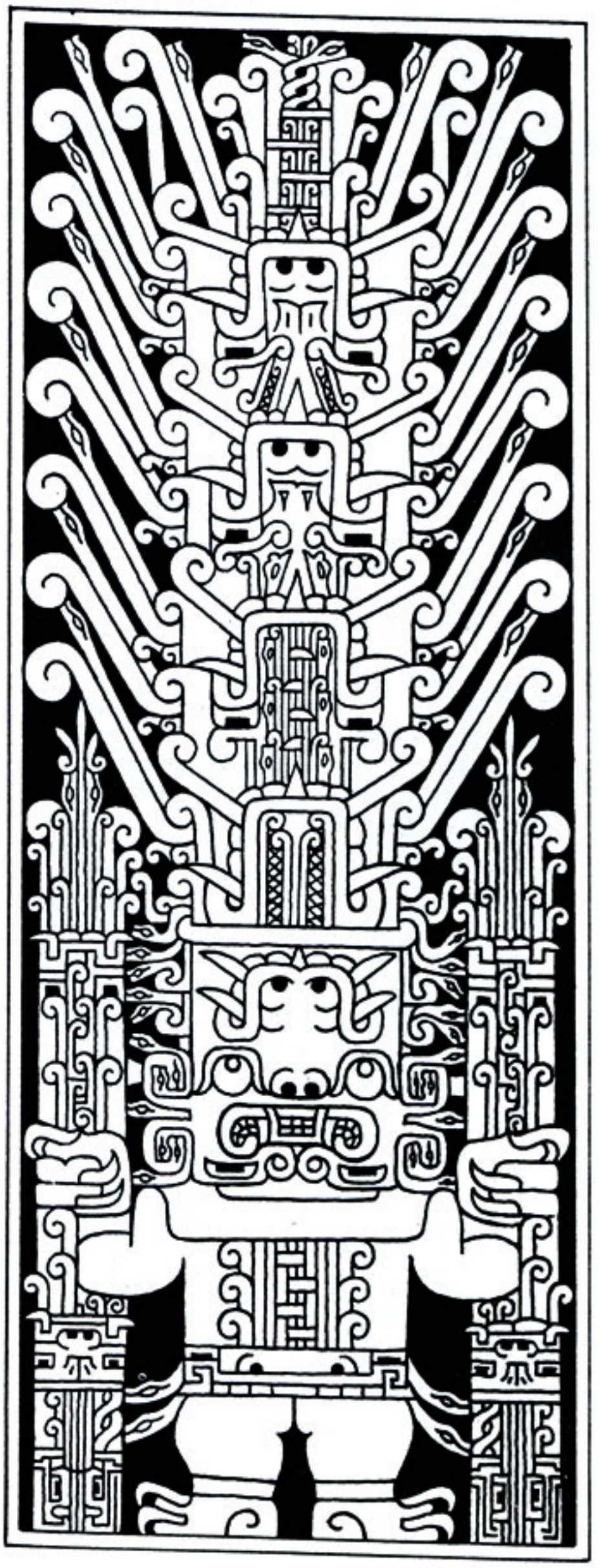
۹۰۹ کواتلیکوئه، الههٔ زمین و مرگ، آزتك، سدهٔ پانزدهم. آندزیت، بلندی تقریباً ۲۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ ملی مردم‌شناسی، مکزیکوسیتی.

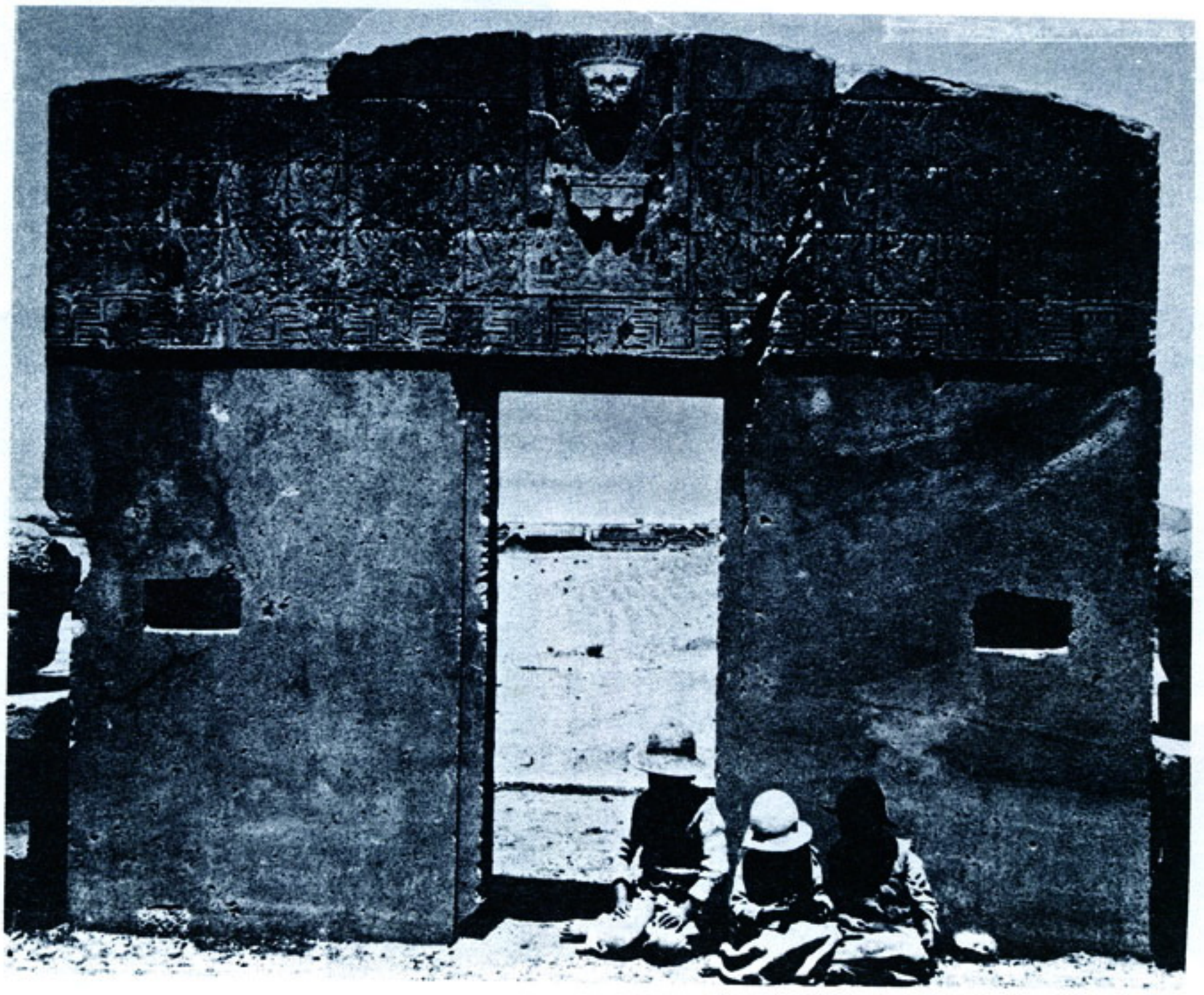
۹۱۰ سنگ ریموندی، از هرم اصلی، چاوین دِ اوانتار، هزارهٔ نخست ق. م. دیوریت سبز کنده‌کاری شده، بلندی ۱۸۰ سانتی‌متر. مؤسسهٔ ملی فرهنگ، لیما.

۹۱۱ بُطری چهره‌دار، قبیلهٔ موچه، سده‌های پنجم تا ششم میلادی. سرامیک، بلندی ۲۹ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورک.

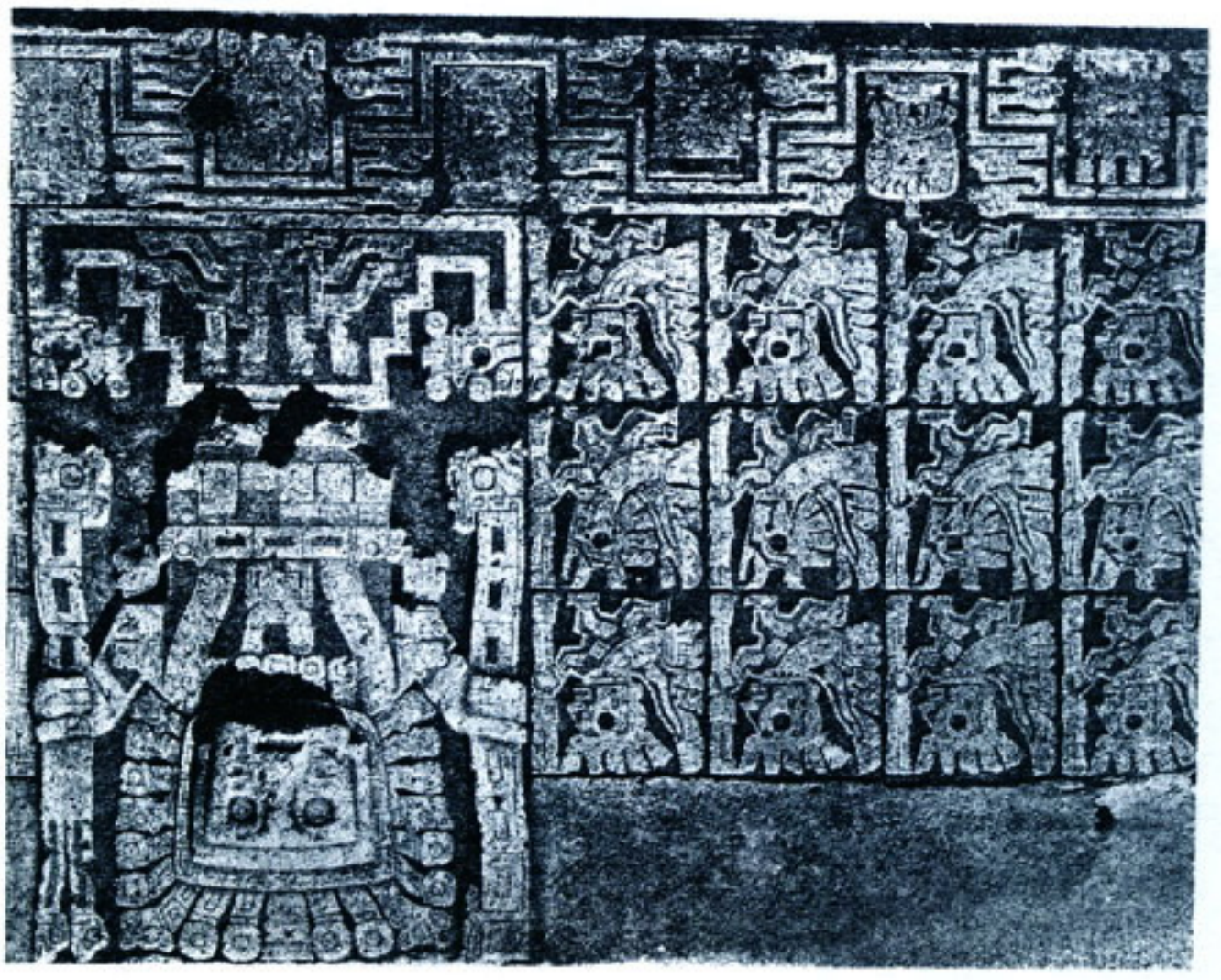


۹۱۲ ظرف گردن رکابی، ناسکاها، حدود سده‌های پنجم و ششم میلادی، سرامیک با روکش، بلندی ۱۴ سانتی‌متر. دانشگاه کالیفرنیا، لوس‌آنجلس، موزهٔ تاریخ فرهنگی.





۹۱۳ دروازهٔ یکپارچهٔ سنگی، تیاهواناکو، سدهٔ نهم (؟).

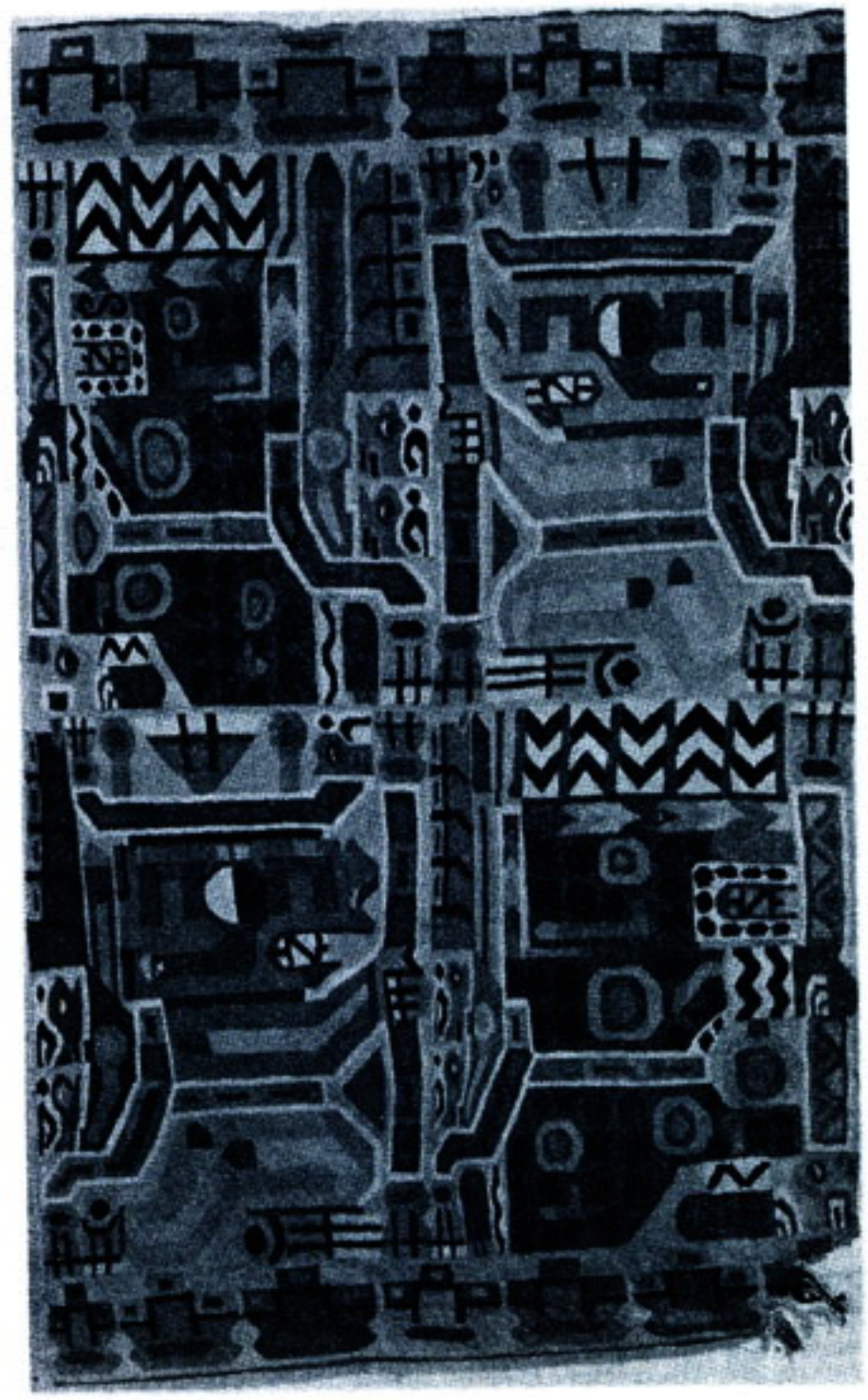


۹۱۴ دروازهٔ یکپارچهٔ سنگی، تیاهواناکو، سدهٔ نهم (؟). جزیی از اثر.

اول میلادی، با مختصر استقلالی از فرهنگهای ساحلی به تکامل خود ادامه می‌داد. در این زمان، سبك هُنری فرهنگ مزبور به منطقهٔ ساحلی مجاور و مناطق کوهستانی راه یافت و سراسر پروی شمالی و جنوبی را دربر گرفت.

در تیاهواناکو مرکز بزرگی با قطعه‌سنگهای چنان جسیم ساخته شد که برخی از آنها با استفاده از بستهای مسی به یکدیگر وصل شده بودند. **دروازه** (تصویر ۹۱۳) از سنگ یکپارچه است و کتیبه‌ای بر فراز درگاهی‌اش کنده‌کاری شده است. در مرکز کتیبه، چهرهٔ خدای عصا که یکی از مجموعهٔ خدایان چاوینهای باستانی بود (تصویر ۹۱۰) کنده‌کاری شده است. خدای عصا در دورهٔ تیاهواناکو غالباً در کنار پیکره‌های کوچکتر نشان داده می‌شود، که در اینجا پیکره‌های مزبور از چند ردیف مردان بالدار تشکیل شده‌اند که سرشان گاه به سر پرندگان شباهت دارد. اهمیت خدای عصا نه فقط از بزرگی مقیاسش احساس می‌شود بلکه موضع مرکزی و شبیه‌سازی نقش برجستهٔ او نیز که شدیداً با نمایش نقش نیم‌برجستهٔ پیکره‌های ملازمش متضاد است، حکایت از عظمت وی دارد.

بهترین نمونه‌های شناخته شده در میان بافته‌های سبك تیاهواناکو، پرده‌های قالیچه‌نما یا دیوارکوبهایی بسیار ریزبافت هستند که موضوع اصلی‌شان غالباً یك شکل تنهاست که به فواصل معین ولی با جزییات متغیّر تکرار می‌شود. ویژگیهای اختصاصی این سبك عبارتند از یك چشم دو نیم‌شده (تصویر ۹۱۵) ــ یك نیمه سفید و نیمهٔ دیگر سیاه ــ دندانهای نیش به شکل حرف N و دستها و پاهایی که انتهایشان تیز و پهن است.



**۹۱۵** بافته، سبك تیاهواناکوی ساحلی، حدود ۸۰۰ میلادی، آلپاکا، پشم، پنبه، طول ۵۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای بدوی، نیویورك.

جنگاور یا یك کشیش تعلق دارد ــ بنگریم. در نخستین بطریهای مزبور، شکل تندیس‌وار رواج داشت؛ ولی با گذشت زمان، به تزیین خطی چهره نیز به همان اندازه توجه شد.

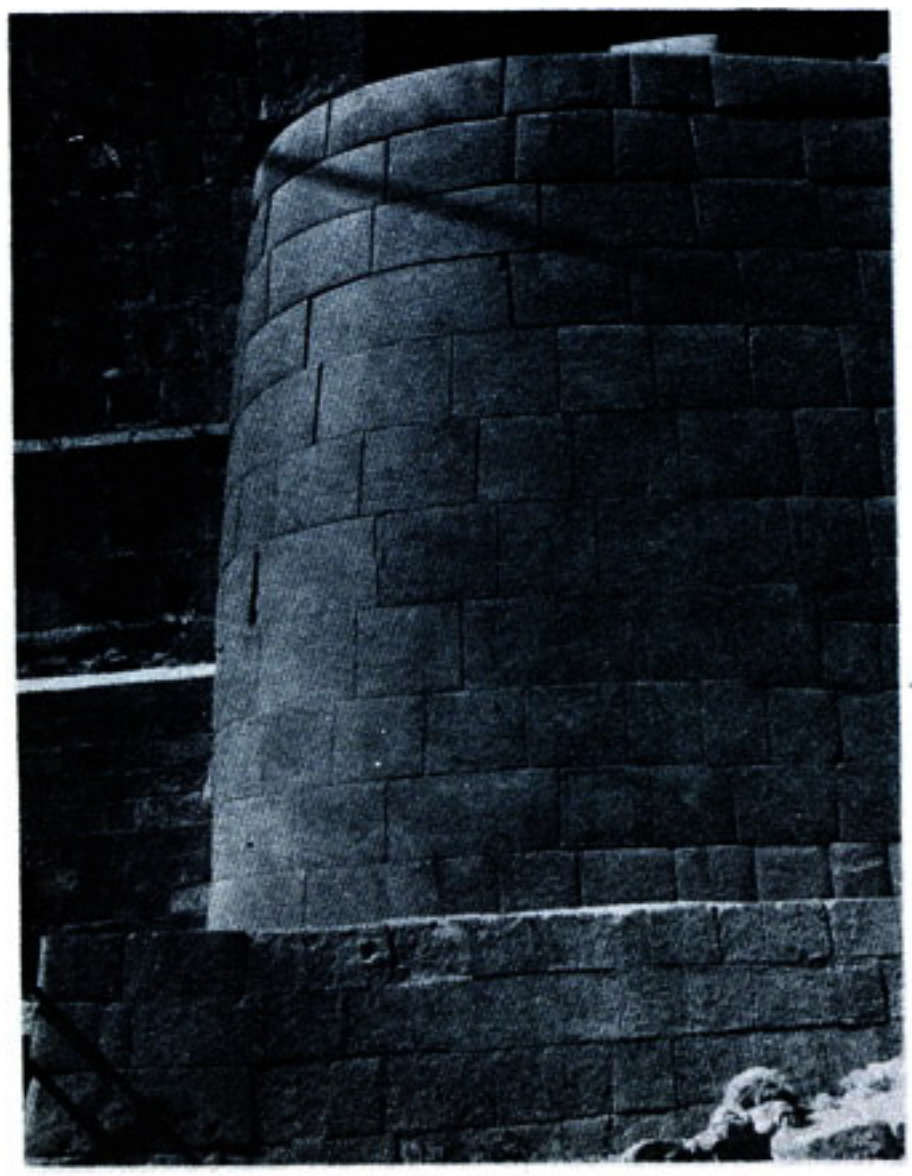
## ناسکاها

گرچه ناسکاها مانند اقوام شمالی، معماری بزرگ‌مقیاس و مذهبی نداشتند، ظروف سرامیکشان را با هنری قابل مقایسه با آنها می‌ساختند. این ظروف برخلاف قرینه‌های شمالی خود ته‌گرد و دو گردنه بودند، گردنه‌ها با پُل به یکدیگر وصل می‌شدند و مهمتر از همه اینکه سطوح مزبور رنگارنگ و صیقل‌کاری شده بودند. موضوع، متنوع بود و بیشتر بر گیاهان، جانوران و موجودات اسطوره‌ای تأکید داشت. سادگی اولیهٔ توأم با ظرافت این موضوعات، تدریجاً به سبکی بسیار پیشرفته و بغرنج تبدیل شد (تصویر ۹۱۲).

## تیاهواناکو

منطقهٔ سرد و کوهستانی اطراف دریاچهٔ تیتیکاکا در پروی جنوبی، خصوصیاتی متضاد با دره‌های گرم و ساحلی این سرزمین دارد. فرهنگ دست‌نخورده و منزوی دیگری که نامش را از منطقه باستانی تیاهواناکو (در ساحل جنوبی دریاچه) گرفته است، تا اواخر هزارهٔ

**۹۱۶** معبد خورشید (امروزه کلیسای سانتادومینگو)، اینکاها، کوزکو، سدهٔ پانزدهم.

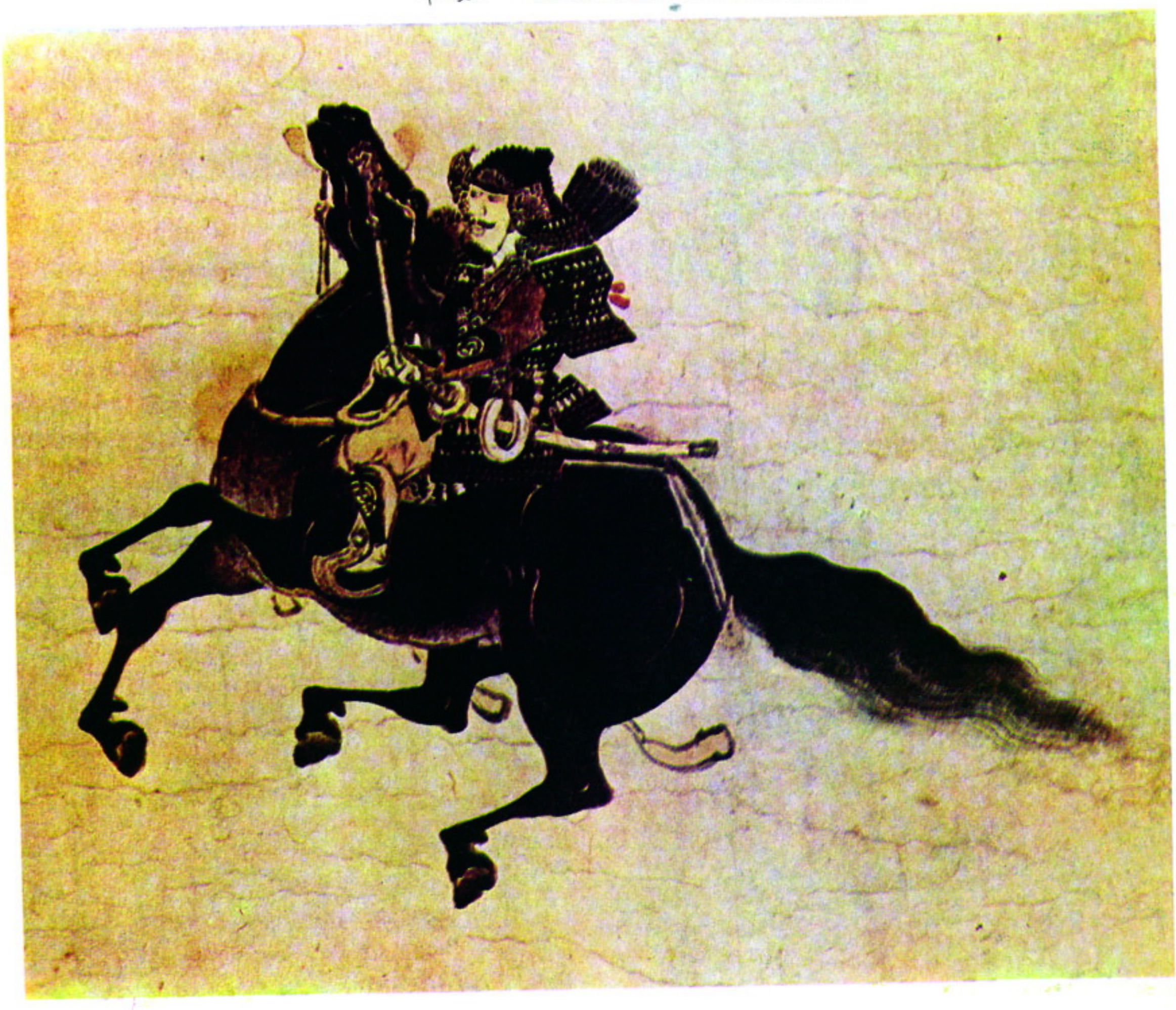


لوحهٔ رنگی ۱۰۷. **خانهٔ آیینی در ندیاما اوبوبه**، قبیلهٔ ایبو.

لوحهٔ رنگی ۱۰۸. **تابلوی مالانگان**، ایرلند جدید. خیزران، برگ نخل و انجیر هندی، چوب رنگ‌شده، تقریباً ۲۴۰ × ۴۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای قومی، بال.

لوحهٔ رنگی ۱۰۹. صورتک شمن اسکیمو با نمای روح یک پستاندار دریایی، پیش از سال ۱۹۰۰. بلندی ۴۲/۵ سانتی‌متر. موزهٔ لاوی، برکلی، کالیفرنیا.

لوحهٔ رنگی ۱۱۰. جزئی از تومار افقی، **سوزاندن کاخ سانجو**، سدهٔ سیزدهم.



## اینکاها

اینکاها یا اعضای قبیله‌ای کوچك در نقاط کوهستانی پرو، در حدود سال ۱۴۳۸ در مسیری به حرکت درآمدند و همچنان پیش رفتند تا منطقه‌ای را از اکوادور شمالی تا شیلی مرکزی به زیر فرمان خویش درآوردند.

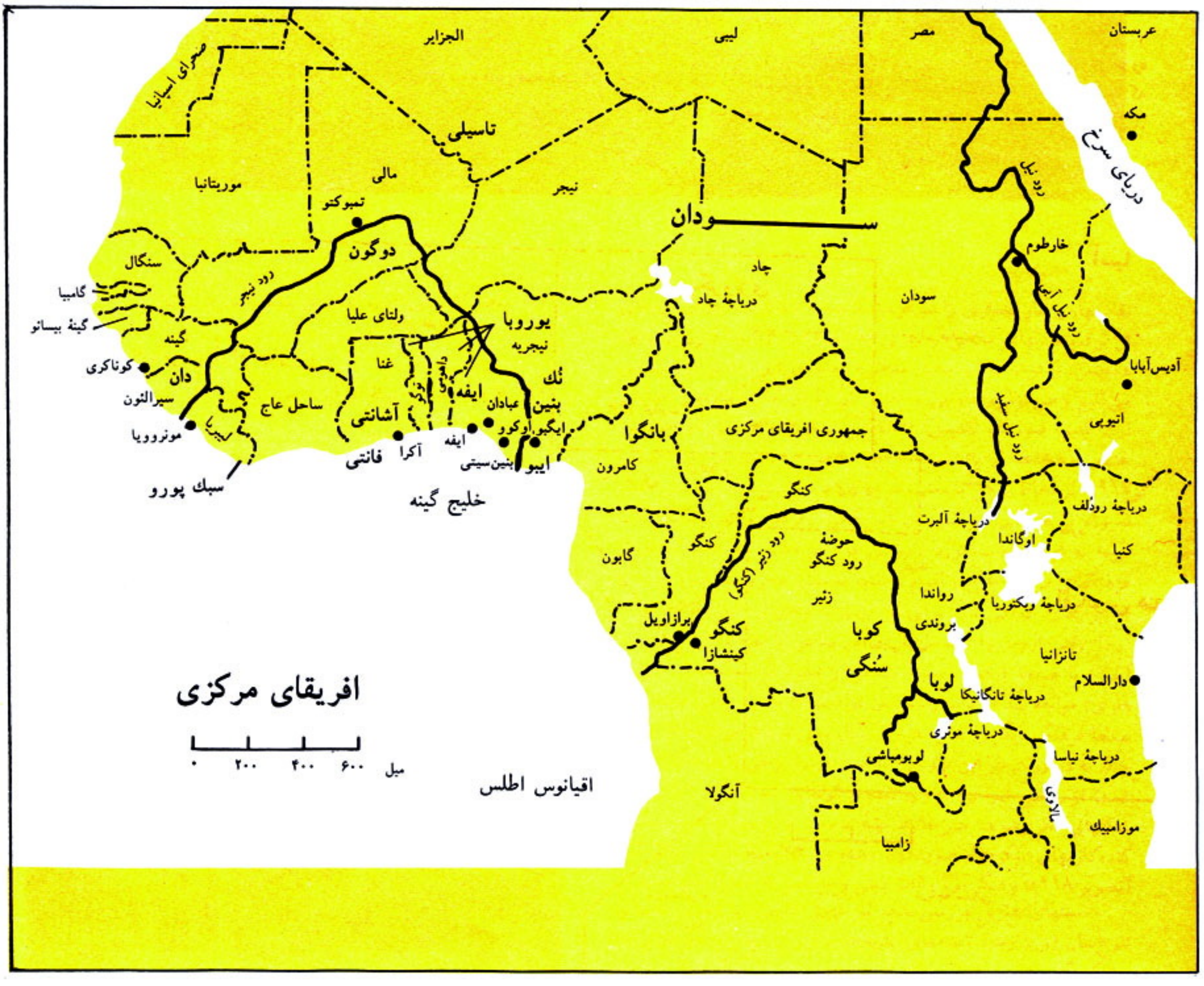
گرچه هدف اصلی اینکاها تحمیل سبك هنریشان بر سراسر قلمرو خود بود، اشیای ساخته شده به سبك خالص اینکاها، به مناطقی محدود می‌شد که در قلمرو حاکمیت پایتخت جنوبی یعنی کوزکو واقع می‌شدند. اینکاها پیش از آنکه در اندیشهٔ ریشه‌کن ساختن سنتهای محلی باشند می‌کوشیدند آنها را تابع سنتهای امپراتوری خویش گردانند. سبکهای محلی، با آنکه گاهی برخی از ویژگیهای سبکهای اینکاها را به کار می‌بستند، همچنان در حواشی مراکز قدرت اینکاها به رشد خود ادامه دادند.

معماری امپراتوری اینکاها به واسطهٔ اسلوبهای کار به شیوهٔ معماری خشك، شهرت دارد. با آنکه سنگ (در دیوارهای معابد یا ساختمانهای اداری) گاهی به صورت رجهای منظم افقی چیده می‌شد، طرح چندضلعی نمایشی رواج بیشتری داشت. یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های این معماری بی‌ملات، دقت فوق‌العاده‌ای است که در جور کردن سنگها با یکدیگر به کار بسته شده است. نمونهٔ مهم این دقت، معبد خورشید (تصویر ۹۱۶) در کوزکو است که امروزه بقایایش پایه‌های مذبح یك کلیسای منسوب به فرقهٔ دومینیکیان را تشکیل می‌دهند.

فصل بیست‌ودوم

# هنر بومیان آمریکا، افریقا و اقیانوسیه

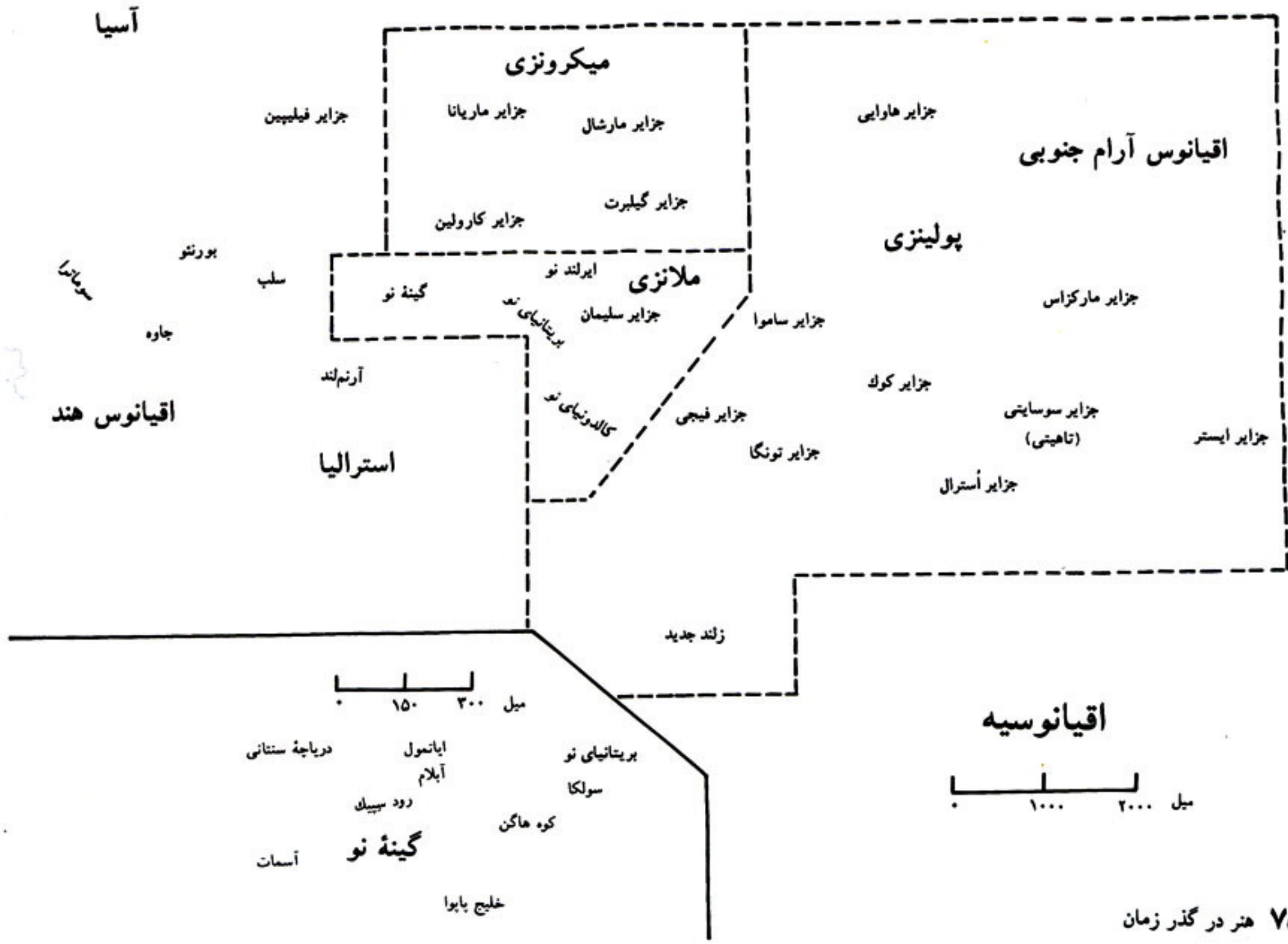
## مناطق قبیله‌نشین سرخپوستان آمریکای شمالی


افریقای مرکزی
۰ ۲۰۰ ۴۰۰ ۶۰۰ میل
اقیانوس اطلس
الجزایر
لیبی
مصر
عربستان
صحرای اسپانیا
تاسیلی
مالی
نیجر
موریتانیا
تمبوکتو
سودان
دوگون
سنگال
گامبیا
گینهٔ بیسائو
گینه
کوناکری
دان
سیرالئون
مونروویا
سبک پورو
ولتای علیا
غنا
ساحل عاج
آشانتی
آکرا
فانتی
یوروبا
نیجریه
ایفه
عبادان
ایگبو
اوکوو
ایبو
بنین‌سیتی
تُك
بنین
خلیج گینه
چاد
دریاچهٔ چاد
سودان
خارطوم
مکه
دریای سرخ
آدیس‌آبابا
اتیوپی
بانگوا
جمهوری افریقای مرکزی
کامرون
کنگو
گابون
حوضهٔ رود کنگو
زئیر
براز اویل
کنگو
کینشازا
کوبا
سُنگی
لوبا
لوبومباشی
آنگولا
زامبیا
دریاچهٔ آلبرت
اوگاندا
کنیا
رواندا
بروندی
دریاچهٔ ویکتوریا
تانزانیا
دارالسلام
دریاچهٔ تانگانیکا
دریاچهٔ مونری
دریاچهٔ نیاسا
موزامبیك
دریاچهٔ رودلف

در میان فرهنگهای متعدد خارج از جریان اصلی تاریخ غرب، فرهنگهای بومیان آمریکای شمالی، اسکیموها، افریقای گرمسیری، و جزایر دریای جنوب (اقیانوسیه) با عنوان هنر «اولیه» یا «بدوی» مشخص شده‌اند. این نامگذاری، که تا امروز نیز در نظر بعضیها به معنی «فروتر» یا «عقب‌مانده‌تر» تفسیر می‌شود توسط کسانی صورت گرفت که ملتهای حامل این فرهنگها را استعمار و استثمار کردند و به آیین خویش درآوردند. هنرهای این مناطق جهان در سده‌های هیجدهم و نوزدهم، «ساده»، «خام»، و حتی «وحشیانه» به شمار می‌رفتند.

شناساندن کیفیت و غنای این هنرهای «بیگانه» به انسان غربی مستلزم تحولی بوده است که می‌توان آن را یك انقلاب در هنر غرب نامید ــ البته با توجه به این واقعیت که تحولات هنری سدهٔ نوزدهم و اوائل سدهٔ بیستم نیز تا حدودی با الهام از هنر اقیانوسیه و افریقا صورت وقوع یافتند.

هنر، بنابه تعریف، پدیده‌ای بغرنج است. شکلهای هنریِ مورد بررسی در این فصل، یکزمانی به این علت «ساده» شمرده می‌شدند که خارج از متن مورد بررسی قرار می‌گرفتند. امروزه ما تندیسها،



۹۱۷ رقصندگان صورتك‌دار، کواکیوتل. مؤسسهٔ هنری شیکاگو.

۹۱۸ کلاهخود جنگی، قبیلهٔ تلینگیت. چوب، بلندی ۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورك.

نقاشیها، و آثار معماری را ــ هرچند برجسته باشند ــ اجزای کوچکی از ترکیب‌بندیهای مکانی و زمانی به شمار می‌آوریم. کار هنری را، همچنین، با توجه به سودمندی مذهبی، اجتماعی، و سیاسی‌اش بررسی می‌کنیم و می‌کوشیم کارایی و معانی آن را در چارچوب متن اصلیش درك کنیم. صورتك، تندیس، یا نقاشی دیواری، که یکی از چندین عنصر درهمبافته در یك معبد یا آیین مذهبی به شمار می‌رود (تصویر ۹۱۷)، از لحاظ شکل یا معنی، هرچه باشد ساده نیست. به همین علت امروزه ما هنرهای سرخپوستان آمریکایی، افریقا، و اقیانوسیه را با توجه به این واقعیت مورد بررسی قرار می‌دهیم که عدم شناخت فرهنگهای مربوط به این اقوام و ملتها به معنی محروم ساختن خودمان از ابزارهای ادراکی لازم برای پی بردن به محتوای آنها خواهد بود.

وقتی اروپاییها نخستین‌بار به این مناطق پا نهادند (در چند سدهٔ اخیر) با صدها فرهنگ نسبتاً مستقل و مجزا (و سبکها یا سنتهای هنری) مواجه شدند، باستان‌شناسان توانسته‌اند مدارك مادی مربوط به صدها فرهنگ دیگر را که به هزاران سال پیش مربوط می‌شده‌اند از دل خاك به درآورند. در این بررسی مختصر دربارهٔ برخی از فرهنگهای یاد شده، از روشی ادراکی پیروی شده و گونه‌ای نمونه‌گیری الگویی از شکلهای تکرارشوندهٔ هنر مانند تهیهٔ پوشاك و زیورآلات شخصی، کنده‌کاریهای پیکره‌ها، صورتکها، معماری، کلاه یا آرایش موی سر (تصویر ۹۱۸)، و دیگر موضوعات دینی و سیاسی به عمل آمده است.

سنتهای هنریِ بررسی شده در فصل کنونی، با وجود غنا و تنوع‌شان (و با وجود زمینه‌های بسیار گوناگون تاریخی و جغرافیایی)، به یکدیگر بیشتر شباهت دارند تا به سنتهای هنری اروپا یا آسیا یا

۹۱۹ بت، لوبا. چوب، پوست حیوان، صدف، و کدوی قلیانی، بلندی ۳۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ تریستان تسارا، پاریس.

حتی سنتهای اسلام یا آمریکای پیش از ورود کریستوف کلمب. در فرهنگهای بررسی شده در این فصل، انسانها در آغوش طبیعت زندگی می‌کنند و برای آنکه روابطی هماهنگ میان خویش و نیاکان واقعی یا افسانه‌ای خود یا حتی با کل کائنات برقرار کنند به اعمال گوناگون روحانی و جادویی متوسل می‌شوند. به همین علت، بخش اعظم این هنر، مذهبی است، و پیکرتراشی ــ معمولاً پیکرسازی تصنعی از انسان ــ ابزار بیانِ غالبِ آن است. پیکرتراشان، که غالباً توان خارق‌العاده‌ای در عرصهٔ شبیه‌سازی ناتورالیستی از خود بروز می‌دهند، غالباً راه سنتهای رسمیت‌یافته را درپیش می‌گیرند. با آنکه سقف یا حدّی برای خلاقیت فردی وجود دارد، هنرمندان، به طور کلی مانند مردمی که مخاطب ایشان هستند، انسانهایی محافظه‌کارند ــ به حفظ سنتها بیشتر علاقه دارند تا به ایجاد تحولات ذوقی و هنری به خاطر نفس این عمل. اینگونه محافظه‌کاری در ساختن گروه بزرگ دیگری از آثار هنری یعنی صورتکها نیز که تقریباً همیشه نمادهای معرف ارواح گوناگون هستند به چشم می‌خورد. افراد به وساطت لباسهای نقاب‌دار، خود را موقتاً به قالب ارواحی ــ نیاکان، قهرمانان، موجودات اسطوره‌ای، جانوران، و خدایان طبیعی ــ درمی‌آورند که دخالتشان در امور آدمیان، الزاماً به ادامهٔ حیات می‌انجامد. ارزش سرگرمی‌آفرینانهٔ رقصهای صورتکی نیز قابل توجه است ولی غالباً در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. بسیاری‌از «چهره‌های قدرتمند» (تصویر ۹۱۹)، که گویا قادر بودند به بیماران شفا بدهند، نفرین کنند، باعث پیروزی یا شکست، حاصلخیزی یا رشد شوند، تأثیری بر تماشاگر می‌گذارند که نتیجهٔ تلفیق موضوعات جادوییِ برگرفته از محیط با پیکره‌های کنده‌کاری شده، صورتکها، یا سپرهای نقاشی شده است.

هنرهای افریقا، اقیانوسیه، و سرخپوستان آمریکای شمالی، بر هنرهای اروپا و آسیا بیشتر تأکیدمی‌کنند تا بر آثار ناپایدار و موقتیِ هنر: مثلاً هنرهای متعلق به زیورآلات شخصی که باعث تحول فرد می‌شوند، و ترکیبات چند رسانه‌ای یا چند هنری، که اجتماعات بزرگی را برای برگزاری جشنها (تصویر ۹۱۷) یا مراسم دولتی آماده می‌کنند. در این دوره و دوره‌های بعد، برای نمایش یا تقویت حیثیت و پایگاه شخصی، از هنرهای گوناگون بهره گرفته می‌شود. و از برخی هنرهای دیگر نیز برای تأمین سلطهٔ اجتماعی و سیاسی رهبرانی استفاده می‌شود که همانند دیگر نقاط جهان، حامیان اصلی‌اند. هنرمندان ــ گاه نامدار و گاه گمنام ــ تقریباً همیشه اعضای کامل اجتماعات یا مراسمی هستند که خود به خدمتشان درآمده‌اند و در همه جا تسلطی عالی و بی‌مانند بر ابزارها و مصالح کار خویش دارند. اینان که ندرتاً انقلابی یا یاغی می‌شوند می‌کوشند از سنتها و ارزشهای اجتماعات غالباً محافظه‌کار خویش پاسداری کنند ــ همچنان که آثار هنری ایشان چنین می‌کنند. به همین علت، در میان همهٔ این ملتها، هنر برای اهدافی به مراتب فراتر از «تزیینی» به کار گرفته می‌شود؛ در غالب موارد، همچنان که **پول وینگرت** نوشته است، این هنر به بقا، امنیت، و ثبات گروه وابستگی دارد. جهتگیری اصلی هنر در تمام این مناطق، چه اجتماعی باشد چه سیاسی و چه روحانی، متوجه بیان بنیادی ارزشهای انسانی است.

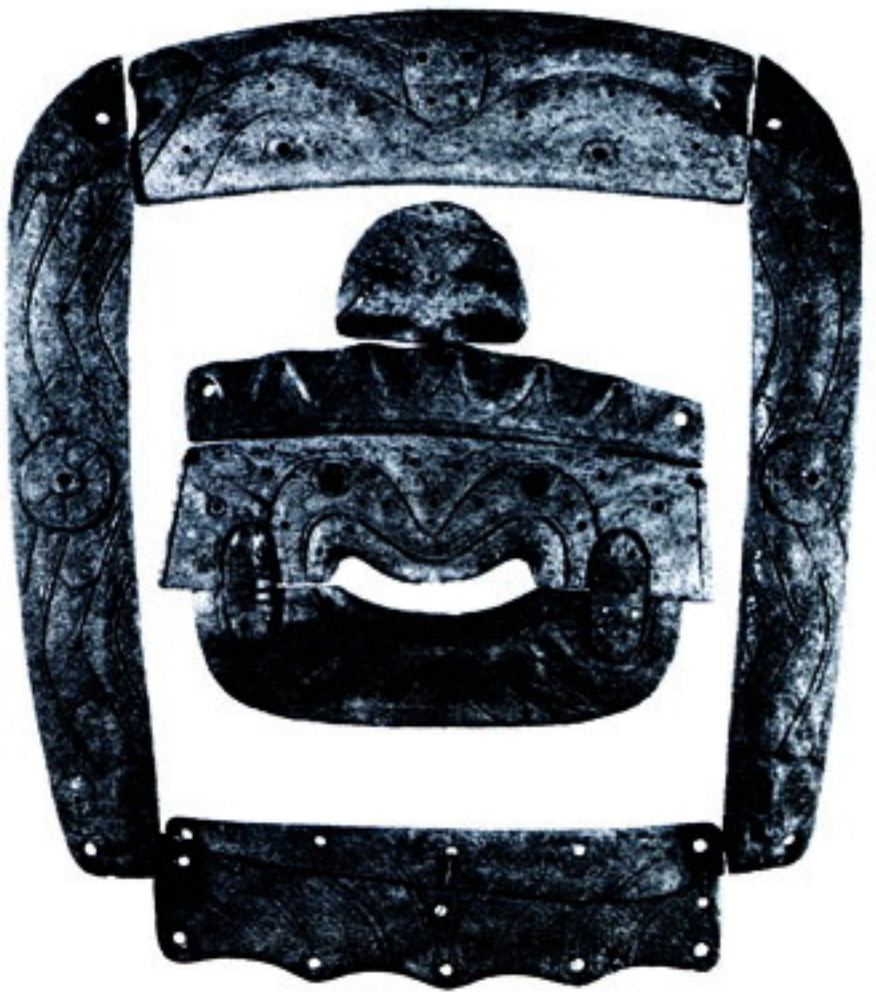
## سرخپوستان آمریکای شمالی و اسکیموها

سبکهای هنری و انواع اشیای هنری متعلق به سه سنت هنریِ بررسی شده در این فصل، در دوره‌ای که با تماس طولانی اروپاییان آغاز می‌شود کاملاً شناخته شده هستند. لیکن در مورد فرهنگهای آمریکای شمالی، اطلاعات بسیار گسترده‌ای دربارهٔ شکلها و سبکهای کهنتر نیز وجود دارد. در بسیاری از بخشهای ایالات متحد آمریکا و کانادا فرهنگهایی «ماقبل تاریخی» کشف شده‌اند که منشأشان تا دوازده‌هزار سال پیش بازمی‌گردد، ولی بیشتر اشیای ظریف هنری به دوهزار سال اخیر مربوط می‌شوند. حیات فرهنگهای «تاریخی»، چنان که از عنوانشان برمی‌آید، به دنبال تماس طولانی با اروپائیان آغاز می‌شود (به تفاوت از سدهٔ شانزدهم تا سدهٔ بیستم)؛ این فرهنگها وسیعاً و با روشهای سنجیده‌ای توسط مردم‌شناسان شناسایی شده‌اند و اطلاعات ثبت شده دربارهٔ ایشان حکایت از تحولات ژرف در اثر راه‌یابی ابزارها، مصالح، و ارزشهای بیگانه به قلمرو آنها دارد.

دانشمندان، عرصهٔ گسترده و پرتنوع این فرهنگها را به چند منطقه تقسیم می‌کنند که بر همگنی نسبی الگوهای زبان و فرهنگ مبتنی هستند. شکلهای تاریخی و ماقبل تاریخی به دست آمده از بیشتر مناطق گسترش این فرهنگها ذیلاً به طور مختصر بررسی می‌شوند.

### دورهٔ پیش از تاریخ

پیکرتراشی اسکیموها، که غالباً در پرورش شکلها روشی سخت صرفه‌جویانه به کار می‌بندد، در جایگزینی و دقتی که برای آفرینش طرحهای کنده‌کاری شدهٔ هندسی و نمایشی به کار می‌بندد بسیار



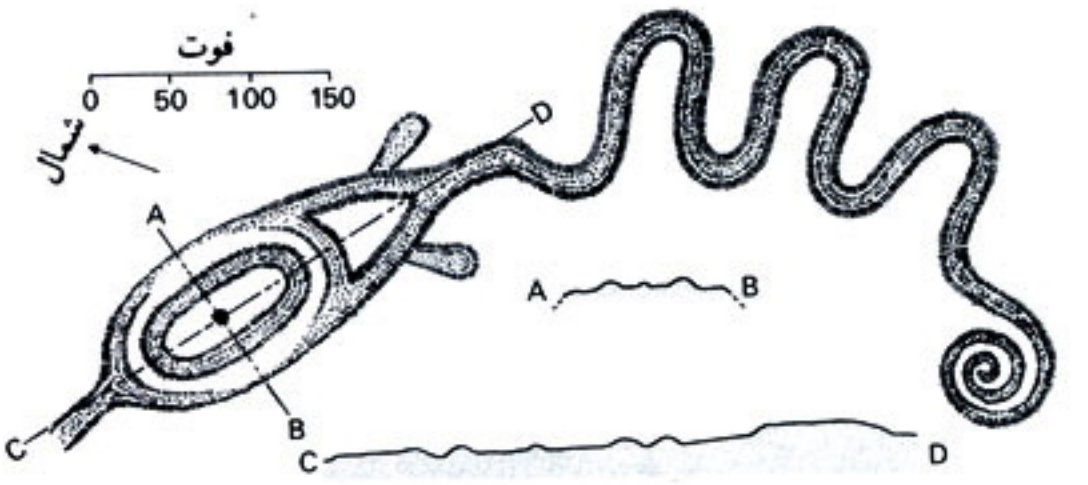
۹۲۰ مجموعهٔ کنده‌کاریهای تدفینی، فرهنگ ایپیوتاك. عاج، حداکثر پهنا ۲۴ سانتی‌متر. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورك.

ظریفکار و حتی زیباپسند است. صورتك تدفینی (تصویر ۹۲۰) از عاج کنده‌کاری شده، به فرهنگ **ایپیوتاك** (مربوط به ۳۰۰ میلادی) تعلق دارد و از نُه قطعهٔ کنده‌کاری شدهٔ ظریف تشکیل شده است، و قطعات مزبور طوری به یکدیگر بسته می‌شوند که چهره‌های گوناگونی از انسان و جانور، به شیوهٔ جناس بصری، پدید آورند. این اثر، ترکیبی محکم و ظریف با نقش نیم‌برجسته است، و ستایشی از تسلط خلاقانهٔ هنرمند بر مصالح کار خویش است. اسکیموها در طی سده‌های متوالی، صدها پیکرهٔ کوچك آدمی و جانور ــ غالباً از عاج ــ و صورتکهای «متحرك» فوق‌العاده ابتکارآمیز (صورتکهای دارای اجزای متحرك) و مورد استفادهٔ شامانها را کنده‌کاری کرده‌اند، که به علت شکلهای خیال‌انگیز و تقارن شگفت‌آور تمثالها و مصالح‌شان، در سالهای ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ با ستایش گستردهٔ سوررئالیستها روبه‌رو شدند.

صنعتگران سرخپوست اولیهٔ آمریکایی در عرصهٔ تبدیل سنگ به انواع اشیایِ مفید در زندگی روزمره یا اشیای آیینی نیز سرآمد بودند. ساخت کاملاً رئالیستی چپق معروف به **چپق آدنا** (۱۰۰۰ پیش از میلاد تا ۳۰۰ میلادی) ــ کاسهٔ تندیس‌وار چپق ــ (تصویر ۹۲۱) تضاد چشمگیری با «سنگپرندهٔ» لاغر و انتزاعیِ به دست آمده از قلمرو فرهنگهای موسوم به **هاپوِل** دارد؛ این فرهنگها بر **فرهنگ آدنا** منطبق بودند و در پی آن نیز به حیات خود ادامه دادند و منطقه‌ای از درهٔ اوهایو تا ویرجینیای غربی و ویسکانسین را دربر گرفتند. پیکر ایستادهٔ چپق آدنا، با آنکه ساده‌تر شده، مفصل‌بندی و عضله‌بندی ناتورالیستی، حالت پا چسبان، و چهره‌ای بیدار دارد، که جملگی بر روی هم، احساس حرکت را به تماشاگر القا می‌کنند. **سنگپرنده**، برخلاف پیکرهٔ

۹۲۱ **چپق آدنا**، آدنا، حدود ۱۰۰۰ ق. م. تا ۳۰۰ میلادی. سنگ، بلندی ۲۰ سانتی‌متر. انجمن تاریخی اوهایو.

۹۲۲ **سنگپرنده**، فرهنگ هاپوِل. سنگ لوح، طول ۱۶/۵ سانتی‌متر. موزهٔ سرخپوستان آمریکا، بنیاد هایه.




۹۲۳ تپهٔ مار، طول تقریباً ۴۰۰ متر. بخشِ ادمز، اوهایو.

مزبور، فوق‌العاده نمادین است و اندامهای بدنش جدا شده‌اند تا تصویرِ الگوهای اولیهٔ آنها در ذهن بیننده زنده شود. از این سنگپرنده، احتمالاً به عنوان وزنهٔ متعادل‌کننده در یك کمان نیزه‌پرانی استفاده می‌شده است ولی چپق (اگر رسم چپق‌کشی امروز هم از همان روزگار پیش از تاریخ به ما رسیده باشد) در مراسم چپق‌کشی مذهبی مورد استفاده واقع می‌شده است. (بیشتر سرخپوستان، توتون را هدیه‌ای به خدایان می‌پندارند.) سنگپرنده نیز احتمالاً کاربردها و معنیهای نمادین داشته است. بیشتر اشیای متعلق به فرهنگهای آدنا و هاپول از تپه‌های تدفینی به دست آمده‌اند و گویا آنها را به عنوان هدایایی به مردگان تلقی می‌کرده‌اند تا ورود بی‌خطر و سعادت‌آمیز ایشان به سرزمین ارواح تضمین گردد. اشیای هنری دیگری که در اینگونه محیطها به دست آمده‌اند شامل دستها، بدنها، مارها، پرندگان، و دیگر شکلهای احتمالاً نمادین از جنس سنگ طلق و بریده‌های چکش‌کاری شدهٔ مسی می‌شوند.

یکی از آفریده‌های بزرگ سرخپوستان ــ **تپهٔ مار** (تصویر ۹۲۳) در بخش **ادمزِ** اوهایو ــ دگرگون‌سازی هنرمندانهٔ محیط طبیعی است. این بنای طبیعی که بدون تردید برای هدفهای مذهبی ساخته شده بود، نمونهٔ ماقبل تاریخی بسیار معتبری از رسم همگانیِ ایجاد محیطهای گیرا و تماشایی برای فعالیتهای مذهبی است. طول این مار، که بازسازی شده است، به چهارصد متر می‌رسد. تپه‌های تدفینی دیگری شناخته و تپه‌های سکوبندی شدهٔ بغرنج مخصوص معابد نیز کشف شده‌اند. این تپه‌های اخیر، در کنار نقشهای برجستهٔ کوچك حکاکی شده بر روی صدفهای گوناگون، حکایت از نفوذ فرهنگهای آمریکای میانه در دورهٔ پیش از ورود کریستوف کلمب به آمریکا دارد.

نقوش منقور و نقاشیهای صخره‌ای نیز در بخشهای گسترده‌ای از آمریکای شمالی پیدا شده‌اند. گفته می‌شود که بسیاری از این مکانها مقدس بوده‌اند و برای اجرای مراسم دستجمعیِ دینی یا ثبت یافته‌های معنوی شخصی که در ادیان سنتی سرخپوستان آمریکا اهمیت فراوان داشتند مورد استفاده واقع می‌شده‌اند. هنرهای تخته‌سنگی یا صخره‌ای از نمایش زندهٔ ناتورالیستی یا انتزاعیِ انسانها و جانوران تا ترکیب‌بندیهای بغرنج و درهم‌پیچیدهٔ توماری نمادهایی را که تا امروز خوانده نشده‌اند، دربر می‌گرفته‌اند. چه مجموعهٔ نمادینِ سیاه و سفید و قرمز (تصویر ۹۲۴) که در محیط غاریش در حوالی سانتاباربارا نشان داده شده چه ردیف پیوستهٔ پیکره‌های خطی و هندسی انسانها (یا ارواح) (تصویر ۹۲۵) که در حدود ۱۷۰۰ میلادی در سطوح صخره‌های نزدیك **دینوودی** نقش بستند، لایه‌ها یا روکشهایی دارند که دال بر زیارتهای مکرر ــ احتمالاً برای اجرای آیینهای گوناگون ــ هستند. تاریخگذاری دقیق هنر تخته‌سنگی غالباً غیر ممکن است و با آنکه نمونه‌های نشان داده شده در اینجا احتمالاً پیش از تماس با سفیدپوستان ساخته شده‌اند در بقیهٔ نمونه‌ها تصاویری از اسب و تفنگ دیده می‌شود و به دلیل ناتورالیستی‌تر بودن شبیه‌سازیهایشان نشان می‌دهند که سالها بعد اجرا شده‌اند.

بیشتر شکلهای هنری سرخپوستان ــ نقاشی تخته‌سنگی، سفالگری، معماری ــ در دوره‌هایی طولانی گسترده شده‌اند. به عبارت دیگر، توالیهای تفکیك شدهٔ سبکهای سفالگری، مهمترین ابزار تاریخدان برای تاریخگذاری و بازسازی فرهنگهای گذشتهٔ دور مخصوصاً در جنوب‌غربی است، زیرا از این دوره هیچگونه آثار مکتوب به دست نیامده است. چندین نمونهٔ بسیار ظریف در میان سرامیکهای جنوب غربی وجود دارند که از دورهٔ پیش از مسیحیت آغاز می‌شوند و تا امروز می‌رسند، ولی سفالگری در سالهای پس از ۱۰۰۰ میلادی، مخصوصاً ظریف و تزییناتش بسیار جالب می‌شود.

کاسهٔ متعلق به سدهٔ سیزدهم که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۲۶)، تصویر زنده و برجستهٔ جنگاور سپر به دستی است که تضادی متحرك بین نقش سیاه و زمینهٔ سفید پدید می‌آورد. تاکنون هزاران اثر نقاشی شدهٔ مختلف از **میمبرها** به دست آمده‌اند که از الگوهای زنده و غالباً هندسی تا تصاویر تخیلی و شگفت‌انگیز انسان و حیوان را دربر می‌گیرند؛ تقریباً تمامی این تصاویر، آفریده‌های تخیلی هنرمندانی هستند که نمی‌خواسته‌اند کارهای یکدیگر را تکرار کنند. طرحها با استفاده از ریتمهایی خطی در چارچوب دقیقاً مشخص‌شدهٔ مرزی آفریده می‌شوند. از آنجا که چرخ سفالگریِ سفالگر در جنوب‌غربی ناشناخته بود، شکلهای بیشمار و بغرنج با اندازه‌های گوناگون موجود ــ همیشه برخوردار از یك ظرافت فنی ــ با استفاده از روش مارپیچی ساخته می‌شدند.

در آخرین سده‌های دورهٔ پیش از تاریخ، سرخپوستان جنوب‌غربی تعداد زیادی مجتمعهای معماری ساختند که بازتاب مهارتهای استادانهٔ ایشان در ساختمان‌سازی و استعداد شگرفشان در سازمان‌دهی فضایی به شمار می‌روند. در میان ویرانه‌های باقیماندهٔ این مجتمعها **پوئبلو بونیتو** و **کاخ صخره‌ای** در **مِزاورده**، از همه

۹۲۴ نقاشی غاری، احتمالاً چوما، سانتاباربارا، کالیفرنیا.

۹۲۵ پیکرهای کنده‌کاری شدهٔ انسان بر یك صخرهٔ ماسه‌سنگی، منسوب به شوشونهای باستانی، حدود ۱۷۰۰ میلادی. اندازهٔ لوح ۲۴۵×۵۴۰ سانتی‌متر. دینوودی، وایومینگ.

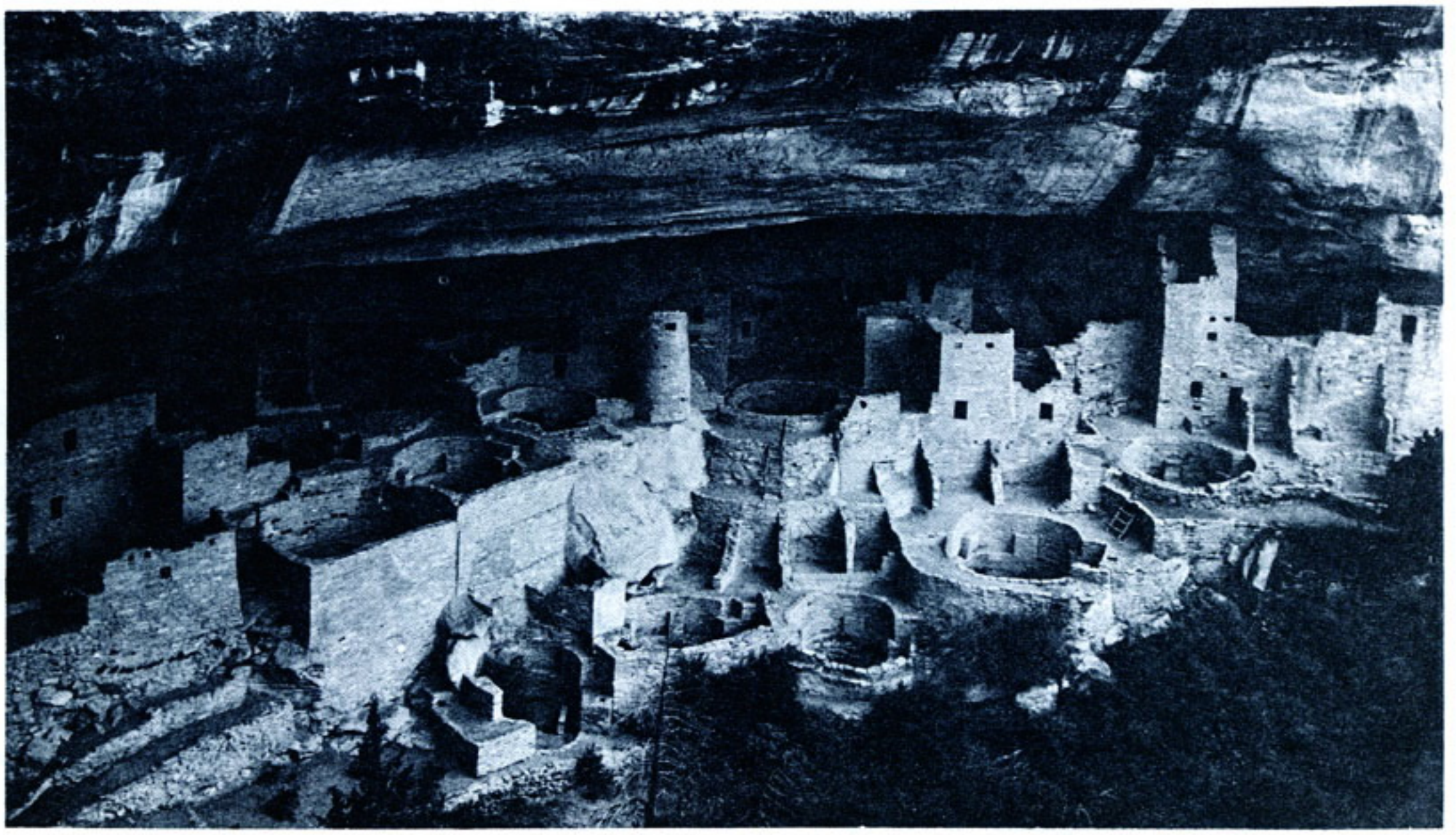
معروفترند. **کاخ صخره‌ای** (تصویر ۹۲۷)، نوار باریك و سرپوشیدهٔ زیر صخره را که در بخش بالایی بستر دره واقع شده است و نزدیك به دویست اتاق چهارگوشه ــ عموماً مساکن مشترك ــ به صورت چند طبقه با مصالحی چون سنگ و خشت و الوار دارد، دربر می‌گیرد. بیست بنای بزرگ و مدوّر زیرزمینی به نام **کیوا** مراکز روحانی و آیینی مردم پوئبلو به شمار می‌رفتند. **پوئبلو بونیتو** (تصویر ۹۲۸) اتاقهای مشابهی دارد ولی از این لحاظ که در فضای روباز واقع شده و مخصوصاً از لحاظ نقشهٔ عالی و یکنواختش با **کاخ صخره‌ای** تفاوت دارد. کل این مجتمع با دیواری به شکل حرف غول‌آسای D محصور شده است. نقشهٔ دقیق و سنجیدهٔ این مجتمع نشان می‌دهد که طراحیش را یك معمار یا بنّای ورزیده برعهده داشته است و کار ساختمانیش با نظارت مستمرّ یك معمار کارکشته به سرانجام رسیده است. خانه‌های پله‌پله و پیوستهٔ پوئبلوهای امروزی، مانند خانه‌های **تائوها** در نیومکزیکو، هر چند جالب هستند، نه از آن طرح یکنواخت برخوردارند نه اثری از آن تلاش غول‌آسای دستجمعی در ساختمانشان به چشم می‌خورد.

۹۲۶ کاسه، میمبرها، سدهٔ سیزدهم. سرامیك، قطر ۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ پیبادی، دانشگاه هاروارد.

## دورهٔ تاریخی

### جنوب غربی

بدون تردید، انگیزه‌ها، کاراییها، و ابزارهای آفرینش شکلهای هنری به دست آمده از دورهٔ تاریخی، در مقایسه با انگیزه‌ها و کاراییها و ابزارهای آفرینش شکلهای هنریِ دوره‌های پیشین، شناخته شده‌تر هستند. مثلاً تفسیر نقاشیهای دیواری آیینهای بغرنج دورهٔ پیش از تاریخ که از منطقهٔ جنوب غربی به دست آمده‌اند بسیار دشوار است ولی نقاشی آیینی روی ماسه که در میان اعضای **قبیلهٔ ناواهو** رواج دارد، طوری است که می‌توان تمام جزییاتش را تشریح و توصیف کرد. این نقاشیهای فوق‌العاده ناپایدار را هنرمندان کشیش همراه با دعا و افسون به عنوان جزء لاینفك اعمال شفابخش، روی ماسه می‌کشند. (در مراسم شفادهی، مریض در مرکز نقاشی می‌نشیند تا شفا، قدرت حیاتبخش خدایان و شبیه‌سازیهای آنها را جذب کند.) برای تضمین مؤفقیت در شکار و تقویت باروری انسان و طبیعت نیز مراسم مشابهی برگزار می‌شود. مواد طبیعیِ مورد استفاده ــ گردهٔ ذرت، ذغال، و پودر سنگهای رنگارنگ ــ نقشی نمادین دارند و بازتابی از شیفتگی سرخپوستان جنوب غربی به ارواح و نیروهای طبیعت به شمار می‌روند. این نقاشیها که با تصاویر خدایان و قهرمانان اسطوره‌ای به نشانهٔ طلب شفا از ایشان تکمیل می‌شوند در جریان برگزاری مراسم مزبور نابود می‌شوند و به همین علت هیچ نمونه‌ای از آنها تا امروز باقی نمانده است. ولی نمونه‌های سنتی، که از هنرمندی به هنرمندی دیگر می‌رسند، باید تا سرحد امکان موبه‌مو مورد تقلید قرار گیرند زیرا کوچکترین خطا می‌تواند تمام مراسم را باطل یا بی‌اثر کند. سبك نقاشی خشك ناواهو بسیار رسمی است و از منحنیهای ساده، خطوط مستقیم و تکرار زنجیروار تشکیل می‌شود. البته هنرمند در کشیدن تصویرها آزادی کامل دارد (لوحهٔ رنگی ۱۰۴). هنر بافندگی و زیورآلات‌سازی نقره‌ای در میان اعضای قبیلهٔ ناواهو، بعدها شکل



۹۲۷ کاخ صخره‌ای، حدود ۱۱۰۰ میلادی. پارك ملـی مزاورده، کولورادو.

۹۲۸ پوئبلو بونیتو، حدود ۱۱۰۰ میلادی، نیومکزیکو.

گرفت و تکامل یافت و در سالهای اخیر به بالاترین درجهٔ ظرافت فنی و هنری رسید.

شکل هنری دیگری که از جنوب غربی به دست آمده، یعنی عروسك کاچینا، مینیاتور کنده‌کاری و رنگ‌آمیزی شده‌ای است به تقلید از رقصندگان ارواح نقاب‌دار، که امروزه نیز مراسم بغرنجشان را با هدفِ هماهنگ‌سازی انسان و طبیعت ادامه می‌دهند.

### ساحل شمال غربی

سرخپوستان ساحل شمال غربی که با سبکی فوق‌العاده رسمی و ظریف کار می‌کردند، انواع گوناگون اشیای هنری ــ تیرهای توتم، صورتکها، زنگوله‌ها، صندوقچه‌ها، کاسه‌ها، لباس، طلسم، خانه‌ها و قایقهای تزیین شده ــ ساخته‌اند. شامانها برای مراسم شفادهی، و

۹۲۹ صورتك، کواکیوتل، حدود ۱۹۲۰. بلندی تقریباً ۳۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنری دِنور.

مردم عادی نیز برای بازآفرینی مراسم گوناگون «جستجوی ارواح»، به کنده‌کاری صورتکها می‌پرداختند. جانوران و موجودات اسطوره‌ای که در این‌گونه جستجوها دیده شده بودند به نوبت با صورتك و انبوهی از کنده‌کاریهای دیگر شبیه‌سازی می‌شدند. صورتکی که در اینجا (تصویر ۹۲۹) از نظر می‌گذرد و توسط **قبیلهٔ کواکیوتل** ساخته شده است، برجستگی و جذابیتش را مدیون اغراق در نمایش اندامهای صورت و فرورفتگیهای ژرف و منحنی‌الخطی است که سایه‌های تندی بر آن می‌اندازند. این صورتك، کنده‌کاری ظریف و در عین حال پرقدرتی است که نمونهٔ سبکهای اکسپرسیونیستی‌تر این منطقه به شمار می‌رود. بقیه مطیع‌ترند، و برخی نیز مانند **کلاهخود جنگی** متعلق به **قبیلهٔ تلینگیت** (تصویر ۹۱۸) فوق‌العاده ناتورالیستی و احتمالاً تکچهره‌هایی واقعی‌اند، به طوری که تماشاگر خیال می‌کند هنرمند می‌خواسته است ثابت کند که از هر آنچه بخواهد می‌تواند شبیه‌سازی کند. لیکن همواره موضوعات و سبکهای موروثی بر نوآوریهای ریشه‌ای ترجیح داده می‌شدند. با آنکه هنرهای متعلق به ساحل شمال غربی از یك بُعد معنوی برخوردارند، در مقام بیانگر پایگاه اجتماعی و از این لحاظ که شکل مورد استفادهٔ هنری و اشیایی که شخص می‌تواند مجسم کند تابع پایگاه مزبور هستند، اهمیت بیشتری دارند. جشنهای باشکوه (تصویر ۹۱۷)، که می‌توانند نوعی اثر هنری به شمار روند، مراسمی رسمی برای نمایش این پایگاه و ارزش‌گذاری بر آن بوده‌اند.

یکی دیگر از هنرهای مختص ساحل شمال غربی، گلیم قبیلهٔ چیلکات است (تصویر ۹۳۰) که طرح آن را مردان هنرمند به صورت تخته الگو تهیه می‌کردند و در اختیار زنان هنرمند قرار می‌دادند تا از روی آن گلیم مزبور را ببافند. این گلیمها که از نشانه‌های اعتبار اجتماعی به هنگام برگزاری جشنها در سدهٔ نوزدهم شده بودند، چندین خصوصیت تکرارشوندهٔ سبك ساحل شمال‌غربی را در معرض دید بینندگان می‌گذاشتند. این خصوصیات عبارت بودند از قرینه‌سازی و تکرار موزون، انتزاع طرحگونهٔ حیوانی (که در این تصویر، یك خرس است)، طرحهای چشم، خطی که منظماً ضخیم و نازك می‌شود، و گرایش به گِرد کردن گوشه‌ها.

هنر ظریف، دقیق، و پیشرفتهٔ ساحل شمال‌غربی، در نظر بسیاری از منتقدان هنر، یکی از بغرنجترین دستاوردهای معنوی سرخپوستان آمریکای شمالی است.

## دشتهای بزرگ

سرخپوستان ساکن دشتهای بزرگ، با سبکها و مصالحی کاملاً متفاوت با سبکها و مصالح سرخپوستان ساحل شمال‌غربی کار می‌کردند. نیروی هنریِ عمدهٔ اینان صرف تزیین جامه‌های چرمین ــ نخست با طرحهای شاهپردوزی و بعدها با الگوهای منجوق‌دوزی ــ می‌شد. چادرهای سرخپوستی (تیپی)، آستر چادرها، و جامه‌های پوست گاوی را تا پیش از ۱۸۳۰ میلادی با طرحهای هندسی و پیکره‌های راستخطی می‌آراستند؛ از آن زمان به بعد، تدریجاً صحنه‌های کم و بیش ناتورالیستی ــ معمولاً دربارهٔ حوادث بزرگ جنگی ــ با سبکهای اقتباس شده از سفیدپوستان تازه‌وارد، در سطح جامهٔ مزبور ظاهر

۹۳۰ گلیم با طرح خرس، قبیلهٔ چیلکات. پشم بز وحشی و پوست درخت سرو به رنگهای روشن. موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورك.

۹۳۱ آستردوزی چادر سرخپوستی با خط تصویری مربوط به صحنه‌های جنگ، قبیلهٔ کراو، اواخر سدهٔ نوزدهم. موصلین رنگ شده، ۲۱۳×۸۸ سانتی‌متر. مؤسسهٔ اسمیثسون، واشینگتن، بخش کولومبیا.

شدند. آستردوزی چادری که اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۳۱) به همان سبك متأخر یعنی دوران استفاده از عمل و تناسبهای رئالیستی، نمایش دقیق جزییات، و انواع رنگها مربوط می‌شود. از نخستین نمونه‌های هنر سرخپوستان دشتهای بزرگ، پیراهن پَردوزی شده‌ای از پوست آهو است (تصویر ۹۳۲) که به دُم خالدار، رئیس قبیلهٔ سرخپوستی داکوتا تعلق داشت. دسته‌های موی دوخته شده و نقش شش چشم زرد و قرمز رنگ گاو نر که با خطوط موازی به یکدیگر متصل شده‌اند، در روی این پیراهن، مخصوصاً به هنگام حرکت، قویاً بر بیننده تأثیر می‌گذارند.

چون اکثریت ساکنان دشتهای بزرگ مخصوصاً در دوره‌های اخیر چادرنشین بوده‌اند، توجهشان بیشتر بر لباس و اندام خود و دیگر اشیای منقول مانند سپر، گُرز، چپق، تبر زین، و ظروف گوناگون معطوف می‌شد. شکلهای ناپایدار ولی مهم هنر ساکنان دشتها را گاه در نقاشیها و طراحیهای سفیدپوستان بازدیدکننده نیز می‌توان مشاهده کرد. مثلاً کارل بودمر نقاش سویسی، تزیینات شخصی چهار خرس جنگاور و رئیس قبیلهٔ ماندان را به دقت ترسیم کرد (لوحهٔ رنگی ۱۰۵). رنگ‌آمیزیها و تزیینات روی بدن او را، که جملگی نشانهٔ نسب و دستاوردهای نظامیش هستند، می‌توان زندگینامهٔ او تلقی کرد ــ که به شکل یك بیانِ هنری مرکب از چندین رسانه و قابل «خواندن» برای سرخپوستان دشتهای بزرگ درآمده است. سرخپوستان دشتهای بزرگ، سپرها و غلافهایی برای سپرهایشان می‌ساختند که هم اثر هنری بودند هم «تمثالهای قدرت» به شمار می‌رفتند. نقاشیهای روی سپرها غالباً از رؤیابینیهای مذهبی منشعب می‌شوند؛ طرح نمادین یعنی رنگهای جوراجور این نقاشیها و مواد افزوده شده بر آنها ــ مانند انواع شاهپر ــ از صاحبان خود با قدرتی فوق طبیعی و جادویی حمایت می‌کردند. سپری که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۳۳) به قبیلهٔ آراپاهو متعلق است، و منظرهٔ متمرکز و انتزاعیِ لاك‌پشتی را نشان می‌دهد که پاها، سر، و دُمش همچون شعاعهایی به بیرون از آن کشانده شده‌اند. این طرح و دو موضوع کم‌اهمیت‌تر در میان خطی مواج قرار گرفته‌اند که قطع مدوّر سپر را تکرار می‌کند ولی به شکلی دیگر. طراحی، خام ولی پرقدرت است.

## جنگلهای شرقی

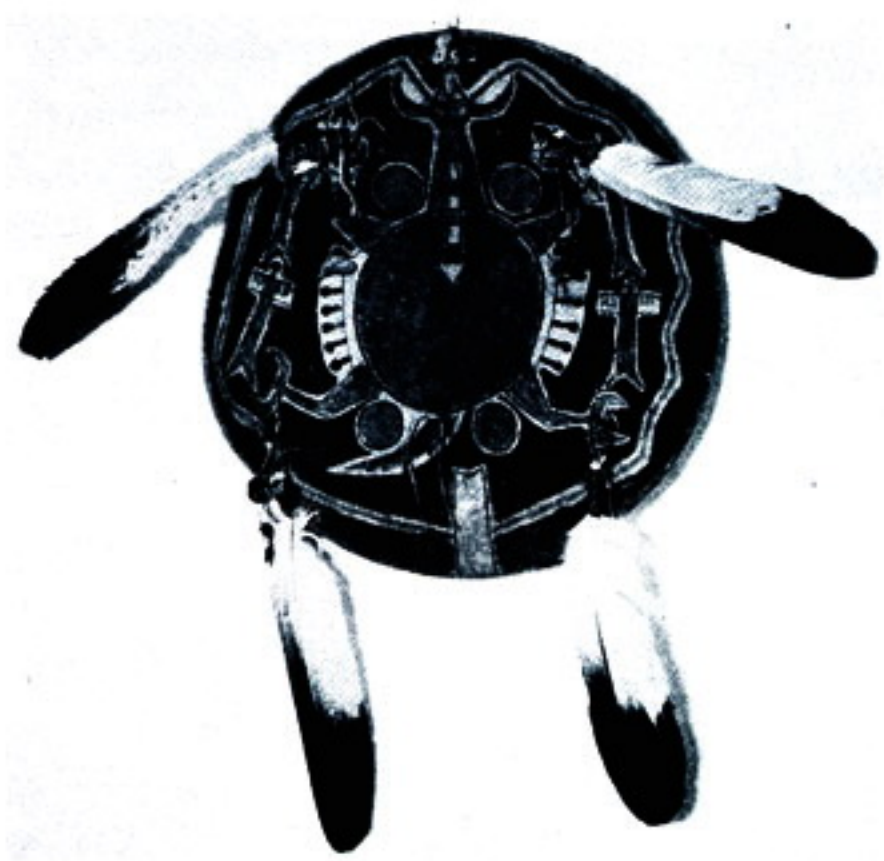
هنرمندان متعلق به سرزمینهای جنگلی شرق، اشیاء پَردوزی و منجوق‌دوزی شده و اشیایی پارچه‌ای می‌ساختند که با موضوعات منحنی‌الخطی گل و گیاه تزیین می‌شدند. اعضای قبیلهٔ ایروکوای نیز صورتکهایی جالب و اکسپرسیونیستی برای انجمن چهرهٔ دروغین می‌ساختند. این انجمن با مراسمی که برگزار می‌کرد بیماریهای جسمی و روحی را شفا می‌داد و اجتماعات را از آلودگیهای ویرانگر پاك می‌کرد (تصویر ۹۳۴). چهره‌های «ارواح»، از روی موجوداتی افسانه‌ای و فوق‌طبیعی ساخته می‌شوند که شاهکارهایشان در افسانه‌ها به گوش می‌رسند. این صورتکها که با الهام از تخیلی قوی ساخته شده‌اند، بر تصرف نمایشی و اغراق در اجزای چهره به منظور تأثیرگذاری، تکیه دارند. این صورتکها نیز مانند دیگر صورتکهای مورد استفاده در افریقا و اقیانوسیه، هرگاه مورد استفاده نباشند باید در جایی پنهان بمانند تا مبادا سهواً به کسی صدمه بزنند.

سبکها و شکلهای متنوع رایج در هنر سرخپوستان آمریکای شمالی، چه مادی و صرفاً تزیینی باشند چه غیر مادی و فوق‌العاده نمادین، حکایت از حساسیت دیرینه و پیوستهٔ بومیان آمریکا در عرصهٔ هنر دارند. استفادهٔ خلاقانهٔ اینان از مصالح و رنگدانه‌های محلی، گونه‌ای بازسازی طبیعت است و در بسیاری از موارد، احترام و تکیهٔ سرخپوستان به محیطی را نشان می‌دهد که سکونت در آن را امتیازی برای خود می‌دانند.

## افریقا

قارهٔ پهناور افریقا جمعیتی چندصد میلیونی دارد که به چندین گروه نژادی و زبانی تقسیم شده است. با آنکه تمام ملتها و قبایل افریقایی هنرمندانی از میان خود به جهان عرضه داشته‌اند ــ رقصندگان، نوازندگان، نقّالان، نقاشان صخره‌نگار، معماران، و خبرگان تزیین شخصی ــ فقط ملتهای ساکن مناطق پهناور زهکشی شده توسط رودهای بزرگ نیجر و کنگو ــ یعنی همان افریقای گرمسیری ــ

**۹۳۲** پیراهن، اوائل سدهٔ نوزدهم. پوست آهو با تزیینات پَر، منجوق، و دسته مو، طول از نوك آستین تا آستین ۱۳۵ سانتی متر. موزهٔ سرخپوستان آمریکا. بنیاد هایه.



**۹۳۳** سپر، قبیلهٔ آراپاهو. پوست گاو، گوزن، رنگ سیاه و سبز، پَر، و زنگوله. موزهٔ سرخپوستان آمریکا، بنیاد هایه.

گوناگون بدنی به رنگهای متعدد و با نهایت دقت، ترسیم شده است.

پیکرهٔ رقاص به حدود ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد مربوط می‌شود، ولی در اینجا، تعیین تاریخ، تا حدودی تخمینی است. لیکن بر اشیای به دست آمده از چند منطقهٔ حفاری شدهٔ باستانی، که مشترکاً منطقهٔ نوك نامیده شده‌اند، تاریخگذاری دقیق‌تری به شیوه رادیوکربن صورت گرفته است (حدود ۵۰۰ پیش از میلاد تا حدود ۲۰۰ میلادی). در اینجا کهنترین نمونهٔ افریقایی تندیس تمام‌برجسته به دست آمده است. سردیسها و پیکره‌های رُسی جانوران منطقهٔ نوك، چون با نهایت اطمینان ساخته شده‌اند (تصویر ۹۳۶)، حکایت از آن دارند که سازندگانشان از الگوهایی چوبی یا رُسی استفاده می‌کرده‌اند که از میان رفته‌اند. هیچ الگوی «ساخته شدهٔ» اصل به دست نیامده است.

**۹۳۴** اِلون وبستر، صورتك چهرهٔ دروغین، قبیلهٔ ایروکوای، ۱۹۳۷. چوب. مؤسسهٔ علمی کرنبروك، بلومز فیلدهیلز، میشیگان.

بیشترین تعداد تندیسها مخصوصاً تندیسهای چوبی را که حقاً به «هنر افریقا» مشهور شده‌اند، تولید کرده‌اند. ذیلاً به بررسی مختصر این ناحیه می‌پردازیم.

تنوعات هنری افریقا درست به اندازهٔ تنوعات اجتماعی - سیاسی، جغرافیایی، بومی، زبانی، و نژادی آن است. فرمانروایان آسمانی بر پادشاهیهای بزرگ حکومت می‌کنند، و گروههایی از ریش‌سفیدان بر گروههای کوچك قبایل فرمان می‌رانند؛ مناطق جنگلیِ امتداد ساحل، به چمنزارها و کوهستانها ختم می‌شوند و این مناطق نیز به سرزمینهای نیمه‌خشك جنوب صحرای بزرگ وصل می‌شوند.

افریقا، مانند آمریکای شمالی، صدها منطقهٔ سرشار از نقاشیهای صخره‌ای یا تخته‌سنگی حاوی کهنترین نمونه‌های این هنر دارد. این نقاشیها و کنده‌کاریها، که در مقایسه با آثار نوسنگیِ به دست آمده از اسپانیا و فرانسهٔ جنوبی قدمت کمتری دارند، مانند آثار مزبور، شبیه‌سازیهای استادانه‌ای از آدمیان، جانوران، و انبوه الگوهای نمایشی و نمادین هستند. یکی از این نقاشیها که با ظرافتِ بسیار (تصویر ۹۳۵) اجرا شده است به رقاصه‌ای از قبیلهٔ اینائوانرهات در منطقهٔ تاسیلی تعلق دارد. این رقاصه حالتی پرتحرك دارد و با تزیینات

فوق‌العاده‌اند ولی در آن مجموعهٔ درهم شدهٔ رسانه‌های هنری که زمان و مکان را به یك اندازه اشغال کرده‌اند باید آنها را همچون عناصری مهم و جدا از یکدیگر درنظر گرفت.

**رقصندهٔ گِلدِه** (لوحهٔ رنگی ۱۰۶) متعلق به قبیلهٔ یوروبـا، که عکسش در حال حرکت و با لباس تمام گرفته شده، یکی از این موارد است. گِلدِه، کیشی است مختص تسکین و سرگرمی زنان قدرتمند و خدایان بزرگ مرتبط با جادوگری در اجتماعات یوروبا. رقصندگان، جفت‌جفت می‌رقصند و لباسهای چهل‌تکه و رنگارنگشان در اثر جنب و جوشِ ایشان به حرکت درمی‌آیند. تئاتر و مراسم دینی در این رقص با یکدیگر درمی‌آمیزند و رقصندگان نقاب‌پوش، صف حیرت‌آوری از عناصر سنتی و نوین را به نمایش می‌گذارند: موتورسوار، لباس فروش، شکارچی، پلنگ، پادشاه، انسان سفیدپوست، فاحشه، مأمور پلیس. اجراها با انتقاد بسیار از اوضاع اجتماعی به زبان شعر، شکلك، رقص، و با کمك گرفتن از خود صورتکها همراه هستند.

هنرمندان یوروبا، که پرکارترین هنرمندان افریقا هستند، غیر از صورتك، انبوهی از دیگر شکلهای هنری آفریده‌اند: پیکره‌های مذهبی از جنس چوب، اشیاء و جامه‌های منجوق‌دوزی شده، تیرهای درباری و درهای تزیین شده به منظور افزودن بر مقام و اعتبـار اجتماعـی رهبران. یکی از این‌گونه درها (تصویر ۹۴۰) که در کاخ پادشاه در **ایکره** کار گذاشته شده بود، توسط **آرگونِ اوسی** استاد پیکرتراشی کنده‌کاری شده بود. کنده‌کاری روی این در، گزارشی است از بازدید تاریخی نخستین استعمارگران بریتانیا، صحنه‌هایی از زندگی روزمره و روایاتی از زندگی قبیلهٔ یوروبا. آرگون، مانند بسیاری از هنرمنـدان افریقایی، سبك شخصی قابل تشخیصی داشت ــ پیکره‌ها دراز و نسبتاً اکسپرسیونیستی‌اند ــ و بسیاری از هنرمندان دیـگر نیـز در منطقهٔ خودشان شهرت داشتند، هرچند فردیت و سبك شخصی در اینجا کمتر از غرب امروزی مورد توجه هستند.

همچنان که از هنر چند رسانه‌ایِ رقص نمایشی برمی‌آید، رقص می‌تواند مهمترین و گویاترین وسیلهٔ هنریِ بومیان افریقا باشـد. در جریان رقص از تندیسهای بسیار استفاده می‌شود، و تندیسهای دیگری نیز برای نمایاندن مردم در حال رقص ساخته می‌شونـد. پیکره‌هـای بانشاط و پرنیروی به دست آمده از **پادشاهی بانگوا** در چمنزارهای کامرون (تصویر ۹۴۱)، قدرت رقص را به طرق مختلف بیان می‌کنند: با حالت پرتحرك و نامتقارن بدن، سر متمایل به عقب و دهان باز، و مفصلهای شکسته که نیرویی موزون به پیکرها می‌دهند، و با استفاده از زمینه‌هایِ زبر ــ سطوح پخ شده با ابزار کنـده‌کاری. پیـکرهٔ ماده، احتمالاً چهرهٔ یك زن کشیش و یابندهٔ ساحره‌هاست. هر دو پیکره در میان انبوهی از کنده‌کاریهای درباری متعلـق به اجـداد درباریـان، رؤسای قبایل، و کشیشان ــ اعم از زنده و مرده، که مسئول ادامهٔ حیات بوده‌اند ــ قرار داشتند. اینگونه پیکره‌ها برای مراسم مذهبـی گردآوری می‌شدند، خوردنی و نوشیدنی در اختیارشان گذاشته می‌شد، و در عین حال برای نشان دادن ثروت، قدرت، و سلیقهٔ حاکمی که بر ایشان حکومت می‌کرد مورد استفاده قرار می‌گرفتند. اهمیت نمایش هنری در نزد رهبران کامرون، ایشان را به حامیان و منتقدان بزرگ هنر تبدیل کرد.

خانه‌های آیینی قبیلهٔ ایبو در افریقا، مانند درِ **کاخ پادشاه ایکره**

**۹۳۷** پیکر پادشـاه ایف. قبیلهٔ یوروبا، سده‌های دهم تا دوازدهـم میـلادی. مفـرغ، بلنـدی ۴۷ سانتی‌متـر. موزهٔ ایف.

**۹۳۸** محرابِ دست، بنین. مفرغ، بلندی ۴۴ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

در میان قبیلهٔ یوروبا، از آثار پیچیدهٔ هنری محسوب می‌شوند. این مجتمعهای ظریف و یگانه که گروههایی از پیکره‌های رُسی (غالباً بیش از صد پیکره در یك خانهٔ آیینی) و نقاشیهایی در محیط معماری دارای طرحی معین بودند، برای تجلیل از خدایان بزرگ قبیله و غالباً الههٔ زمین ساخته می‌شدند. در تصویری که از نظر می‌گذرد (لوحهٔ رنگی ۱۰۷)، الههٔ زمین با وقار تمام در مرکز ضلع روبه‌رو ایستاده است، فرزندانش در کنار او، و خدمتکارانش، با نقش برجسته، پشت سرش گوش به زنگ ایستاده‌اند. پیکرتراش در اینجا بالاتنه، گردن، و سر الهه را بزرگتر و درازتر کشیده است تا برتری و قدرت او را به همگان نشان دهد. او نقطهٔ اوج یك ترکیب‌بندی رسمی و رمزی است که وجود زوجهای نشسته در دو طرفش او را به حالت متعادل می‌نمایاند. در پشت این دیوار، پیکره‌ها و گروههای غیر رسمی‌تری وجود دارند ــ مانند پیکره‌های زیبا، جالب، یا خوفناك جانوران، آدمیان، و خدایان برگرفته از تاریخ، اساطیر، و زندگی روزمره. مراسم بغرنج و سرّیِ ساختنِ خانه‌های آیینی، و برنامهٔ تندیس‌سازی برای آن، نشان می‌دهد که هر خانه، نمادی از کائنات است و روند ساختمان نیز مراسم تصنعی احیای جهان را منعکس می‌کند. مراسم گشایش این خانه‌ها به روی عموم، حکایت از آن دارد که خدای مزبور هدیه (یعنی خانه) را پذیرفته است و تا مدت زمانی با مردم به ملاطفت رفتار خواهد کرد. خانهٔ آیینی هیچگاه تعمیر نمی‌شود؛ بلکه می‌گذارند تدریجاً فرو بپاشد و به همان خاکی بازگردد که از آن ساخته شده بود و غالباً نیز به آن وقف می‌شد. بنابراین، خانهٔ آیینی، مانند هنرهای رقص نمایشی، تزیینات شخصی، و جشنهای آیینی، شکل هنریِ نسبتاً ناپایداری است. (سه هنر اخیر را به بهترین شکل ممکنشان می‌توان در فیلم تماشا کرد، چون فیلم حرکت ذاتی آنها را حفظ می‌کند و نشان می‌دهد.)

چهره‌های اجدادی یا چهره‌های قدرتمند که از زئیر (سابقاً کنگوی بلژیك) به دست آمده‌اند، مانند دو چهره‌ای که در تصویرهای ۹۴۲ و ۹۴۳ از نظر می‌گذرند، شکلهایی از پیکرتراشی سنتی‌تری هستند که صاحبانشان با نهایت دقت تا چندین نسل آنها را پیش خود حفظ می‌کردند. کنده‌کاری یادبود مادر و کودك متعلق به قبایل کنگو، ظرافتی لطیف و پالوده دارد، حال آنکه پیکرهٔ یا چهرهٔ قدرتمند به دست آمده از قبیلهٔ سُنگای در فاصلهٔ چندصد کیلومتری شرق قبایل مزبور، شکل آدمی را انتزاعی‌تر و با کنده‌کاری شتابان و پرقدرتی مجسم می‌کند. کارایی این دو کنده‌کاری با هم قابل مقایسه است، چون هر دو تجلیات مرئی نیروی اجدادی هستند، نیرویی که می‌تواند تأثیر مادی عظیمی بر زندگیِ انسانها داشته باشد. کنده‌کاری به دست آمده از کنگو، که احتمالاً مدفن نمادینِ یك زن متوفای نجیب‌زاده بوده است، به دعاهایی گوش می‌داد که برای جلب و ادامهٔ ملاطفت او در حضورش خوانده می‌شدند، حال آنکه بت قبیلهٔ سُنگای (در جهت منافع اجتماع) نیروهای اجدادی خاصی را هدایت می‌کرد که در اثر «داروهای» مختلفی که در درون و برون پیکره ریخته می‌شد به حرکت درمی‌آمدند. از هدفهای اینگونه پیکره‌های قدرتمند می‌توان به برخی از عادی‌ترین‌شان یعنی حفاظت در جنگ، تقویت باروری آدمیان و نباتات، شفای بیماران، و پایان دادن به خشکسالی اشاره کرد.

تضاد برجستهٔ بین سبك **چهرهٔ سُنگای** و **چهرهٔ مادر و کودك** قبایل کنگو حکایت از تنوع و گستردگی سنتهای کنده‌کاری در افریقای امروز دارد. به بیان دقیقتر، گرایش به رئالیسم یا گرایش به انتزاع را به راحتی نمی‌توان بر روی نقشهٔ افریقا نشان داد؛ گاه بین قبایل مجاور، در داخل یك قبیله، و گاه در کارهای یك هنرمند واحد، انحرافهایی ظاهر می‌شوند. از جمله، مورد اخیر را می‌توان در میان

۹۳۹ پادشاه آشانتی بر تخت روان از مقابل مردم حرکت داده می‌شود.

۹۴۰ آرگونِ اوسی، دری از کاخ پادشاه در ایکره، قبیلهٔ یوروبا. چوب، بلندی تقریباً ۱۸۰ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

۹۴۱ زوج رقصندهٔ درباری، بانگوا، سدهٔ نوزدهم. چوب، بلندی پیکر ماده ۸۴ و بلندی پیکر مذکر ۸۷ سانتی‌متر. مجموعه خانم و آقای هری ا. فرنکلین، امانتی در موزهٔ هنری لوس‌آنجلس.

اعضای **قبیلهٔ دان** و دیگر قبایل وابسته به آن در **لیبریا**، **سیرالئون**، و **ساحل عاج** مشاهده کرد. **دانها** مانند بسیاری از قبایل افریقا، انواع گوناگونی از صورتکهای قضات، مأموران پلیس، کشیشان، و گروه بزرگی از افراد دیگر ــ اعم از مفید و زیانبار ــ ساخته‌اند. در بسیاری از موارد، نقشی که صورتك به دارنده‌اش اعطا می‌کرد از لحاظ کارایی، واقعی بود. مثلاً شخصی که صورتك قاضی یا جلاد را بر خود می‌زد، واقعاً به قضاوت می‌نشست یا جنایتکاران را اعدام می‌کرد. اعضای انجمن صورتك‌داران، که غالباً پورو نامیده می‌شد، به قدرت روح خدایان ناظر بر پورو مسلح بودند و لباسهای صورتك‌دار ناشناس به تن داشتند، رفتار انجمن یا اجتماع را تنظیم می‌کردند. انجمن، پاره‌ای سرگرمیها با استفاده از صورتك نیز تشکیل می‌داد تا نقش شخصیتهای دنیوی را که رفتارشان برای جلب توجه مردم به نمایش درمی‌آمد اجرا کنند، یا رقصهای حیرت‌انگیز به شیوهٔ بندبازان یا بر روی پاهای چوبی انجام دهند.

هنرمندان خبرهٔ قبیلهٔ دان در عرصهٔ کنده‌کاری چوب، که مجبور به شبیه‌سازی از این شخصیتهای گوناگون روحانی و دنیوی می‌شدند در چندین سبك متضاد مهارت اندوختند. یك هنرمند واحد می‌توانست صورتك ظریف و صیقل‌کاری شدهٔ زن زیبا ــ مانند آنچه در تصویر ۹۴۴ از نظر می‌گذرد ــ یا صورتك زمخت‌تر و انتزاعی‌ترِ **کاگله** (تصویر ۹۴۵) را کنده‌کاری کند. کنده‌کار، در ساختن صورتك‌زن، سطوح صورت را ساده‌تر و تماماً صیقل‌کاری کرده است و در عین حال اجزای ناتورالیستی را حفظ کرده و خطوط چهره را در جای درست خود قرار داده است. از طرف دیگر، کنده‌کار صورتك **کاگله**، همهٔ اجزاء را ساده و انتزاعی می‌کند و یك سلسله شکلهای نیرومند برآمده و فرورفتهٔ مثبت و منفی با تأثیر دراماتیك فوق‌العاده می‌آفریند.

پیکرتراشان درباری **قبیلهٔ کوبا** در کنگوی مرکزی (زئیر) برای شبیه‌سازی از نیای اولیه‌ای که بر آیین عبور پسران از سنین کودکی به سنین بلوغ نظارت می‌کند، صورتکی سراپا متفاوت با صورتکهای دیگر آفریدند. (بسیاری از دیگر قبایل افریقایی نیز صورتکهایی دارند که در مراسم مشابه این به کار می‌برند.) تعدادی از این صورتکها، مانند صورتك کلاهخودی که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۴۶)، ترکیب بسیار سرشاری از منجوقدانه، پَر، مس، پوست، و الیاف نخل رافیا دارد ــ که به یك کلاهخود کنده‌کاری شدهٔ چوبی چسبانده شده‌اند. بدین ترتیب، شکل پایه و نیرومندِ سری با پیشانی برآمده، با اشیای مریی گوناگونی که نمادهای وفاداری‌اند پوشانده می‌شود.

تندیس زن و مرد نشسته (تصویر ۹۴۷) نمونه‌ای از یك سبك بسیار معروف افریقایی است که در نزد اعضای **قبیلهٔ دوگون** در **مالی** رواج داشت. این گروه پیکره که تجسمی از نیاکان اساطیری نژاد بشر است، ترکیب‌بندیِ استادانه‌ای از اندامهای عمودیِ محصور در شکلهای لوله‌وار با تزیینات کنده‌کاری شدهٔ هندسی در سطح دو تندیس است. پیکرتراش قبیلهٔ دوگون که در این مورد از شبیه‌سازی

۹۴۲ پیکرهای اجدادی، کنگو. چوب و برنج، بلندی ۴۰ سانتی‌متر. موزهٔ سلطنتی افریقای مرکزی. تروورن، بلژیك.

۹۴۳ بُت، قبیلهٔ سُنگای. چوب، آهن، مس، شاخ، الیاف، خرمهره، پَر، و منجوق شیشه‌ای، بلندی ۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ سلطنتی افریقای مرکزی، تروورن، بلژیك.

۹۴۴ صورتك، قبیلهٔ دان. چوب، بلندی ۲۱/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای بدوی، نیویورك.
→

←
۹۴۵ کاگله (صورتك پورو)، قبیلهٔ دان. چوب، بلندی ۲۲/۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل. اهدایی خانم و آقای جیمز م. آزبورن برای مجموعهٔ هنر افریقایی لینتن.

۹۴۶ صورتك کلاهخودی، قبیلهٔ کوبا. چوب، برنج، خرمهره، منجوقدانه، دانهٔ حبوب، بلندی ۳۲/۵ سانتی‌متر. موزهٔ سلطنتی افریقای مرکزی، تروورن، بلژیك.

۹۴۷ زوج، قبیلهٔ دوگون، چوب، بلندی ۷۵ سانتی‌متر. عکس، بنیاد بارنس، ۱۹۷۵.

ناتورالیستی سر باز زده است (گرچه می‌توانسته است چنین کند)، به نظر می‌رسد که اندامهای بدن آدمی را از هم جدا کرده، به صورت خطوط مستقیم درآورده، ساده‌تر کرده، و پیش از آنکه دوباره به هم وصلشان کند در شکلشان تصرف کرده است. اندامهای بدن، جملگی وجود دارند ولی غالباً نوك‌تیز و نازك‌نمایی شده‌اند یا تا حد القائاتی از آنها کوچکتر شده‌اند. شاید فاصلهٔ عظیم میان این زوج با حیات واقعی، هنرمند را بر آن داشته باشد که با سبکی چنین انتزاعی به کارش ادامه دهد. در هر حال، گروه پیکرهٔ کنونی یکی از یادمانهای بزرگ نبوغ خلاق افریقایی و بیان پرتوان و بغرنج ارزشهای انسانی ــ به بیان دیگر، سرچشمهٔ نوع بشر ــ است.

هنرهای افریقایی، اشیای مفید و تزیین شدهٔ زیبایی چون چهارپایه، صندلی، چپق، و قاشق، انبوه ساختمانهای تندیس‌وار و تزیین شده، نقاشی بدن و نشترزنی، اشیای ریز مانند وزنه‌های طلایی معروف قبیلهٔ آشانتی، پارچه‌های ظریف و چرم‌دوزی و انواع شکلهای

می‌رسد که ساکنان این جزایر، نهاد اجتماعی ـ سیاسی و دینی بغرنجی همراه خویش آورده باشند، و علیرغم جدایی نسبی گروههای مختلف جزایر مذکور در طی سده‌های پیش از کاوش آنها توسط اروپاییان، گونه‌ای همگنی کلی در سبك هنرشان (به استثنای ملانزی) دیده می‌شود. اجتماعات پولینزیایی، اساساً اشرافی‌اند و رؤسای مختلف در رأس سازمانهای خاص مراسم مذهبی و سیاسی قرار دارند. شکلهای هنری پولینزی غالباً یکی از ابزارهای تأیید قدرت روحانی یعنی مانا بود که گویا در نزد اشراف به ودیعت سپرده شده بود و از طریق کیشهای اجدادی و رسمی به ایشان رسیده بود.

ملانزی، بدون تردید پیش از بقیهٔ جزایر مسکون شد، و شکلهای هنریش حکایت از تداخل و تأثیر متقابل سبکها و نمادآفرینیهایی دارند که در طی امواج پیاپی مهاجرت به این سرزمین آورده شده‌اند. سبکهای هنری، هم بیشمارند هم گوناگون. اجتماعات خاص ملانزی در مقایسه با اجتماعات پولینزیایی و نسبتاً قشربندی نشده، دموکراتیك‌ترند. کیشها و شکلهای هنری این جزایر، انبوهی از ارواح طبیعت و نیاکان افسانه‌ای را مخاطب قرار می‌دهند. صورتك، که در پولینزی اثری از آن دیده نمی‌شود، از اجزای اصلی بسیاری از کیشها و جشنهای متعدد رایج در ملانزی هستند. در این جشنها که بارها در سال تکرار می‌شوند انواع صورتك و دیگر شکلهای هنری به نمایش گذاشته می‌شوند.

۹۴۸ کوکایلیموکو، هاوایی. چوب، بلندی ۷۵ سانتی‌متر. موزهٔ بریتانیا، لندن.

۹۴۹ خدای منطقه‌ای، جزایر هاروی. چوب. موزهٔ پیبادی، دانشگاه هاروارد.

۹۵۰ جنگاور خالکوبی شدهٔ جزیرهٔ مارکیز. (کنده‌کاری سدهٔ نوزدهم).

سفالگری و زنبیل‌بافی را نیز شامل می‌شوند. تقسیم فرعی هنرها به «ظریف»، «تزیینی» و «دستی»، در واقع، مانعی فراراه شناخت قریحه‌های هنری افریقاییان است؛ چون هنرهای افریقا در زندگی روزانه و مراسم مربوط به دورانهای بحرانی زندگی مانند پیوستن به گروه بالغان، تشییع جنازه، و مراسم بیشمار دیگری که مراحل مختلف زندگی آدمیان را از یکدیگر جدا می‌کنند نقش مهمی دارند.

## اقیانوسیه

با آنکه باستان‌شناسان، زبان‌شناسان، و دیگر دانشمندان علوم اجتماعی، تلاشهای پردامنه‌ای برای مشخص ساختن مسیرهای مهاجرت، پراکندگی زبانها و نژادها در مناطق جغرافیایی، و نمایاندن نخستین جنبه‌ها و جلوه‌های تکنولوژی و سازمان اجتماعی در دورهٔ نوسنگی به عمل آورده‌اند، هنرهای منطقهٔ اقیانوسیه ژرفای تاریخی چندانی پیدا نکرده‌اند. هزاران جزیره‌ای که بر روی هم منطقهٔ اقیانوسیه را تشکیل می‌دهند، سنتاً به سه منطقهٔ فرهنگی تقسیم می‌شوند: **پولینزی، ملانزی، و میکرونزی.**

پولینزی آخرین نقطه‌ای بود که در جهان مسکون شد. به نظر

۹۵۱ نعل درگاه، قبیلهٔ مائوری. چوب، ۴۷/۵×۱۱۳ سانتی متر، موزهٔ پیبادی، ماساچوست.

میکرونزی، برخلاف دو منطقهٔ دیگر، از لحاظ هنرهای بصری فقیر است و در اینجا مورد بررسی قرار نخواهد گرفت.

## پولینزی

هنرمندان پولینزی از لحاظ کنده‌کاری بر تندیسهای چوبی، سنگی و عاجی به اندازه‌های متفاوت از چهره‌های افسانه‌ای و غول‌آسای سنگی در جزیرهٔ ایستر تا گوشواره‌های ریز عاجی به طول سه سانتی‌متر در جزیرهٔ مارکیز، سرآمد دیگران بودند. این تندیسها غالباً متعلق به انسان بودند، با حجم کامل و به شیوهٔ تکرنگی نمایانده می‌شدند و در بیشتر موارد حالتی حاکی از حرکت داشتند. پولینزیاییها در ساختن لباس از پوست درخت نیز که تاپا نامیده می‌شد مهارتی فوق‌العاده داشتند و هنر خالکوبی در میان ایشان به مراحل پیشرفته‌ای رسیده بود.

اوج تکامل هنر کنده‌کاری پولینزیایی در پیکرهٔ **خدای جنگ** هاوایی که **کوکایلیموکو** (تصویر ۹۴۸) نامیده می‌شود، بازتاب یافته است. تمثالهای چوبی بزرگی از این خدا بر سکوهای سنگی معابد نصب می‌شد. معابد مزبور نیز شکلهای گوناگون داشتند و بخشی از دستگاه مورد استفادهٔ تمام دینهای رسمی پولینزی به شمار می‌رفتند. گرچه پیکرهٔ خدای مزبور نسبتاً کوچك بود، پیکره‌ای که در اینجا از نظر می‌گذرد، بسیار بزرگتر است و با چنان قدرتی کنده‌کاری شده است که تضادهای شدید ــ یا به عبارت مختصر، درنده‌خویی منسوب به این خدا ــ را به تماشاگر انتقال می‌دهد. دستها و پاهای خمیده و عضلات پخ و سنتی او با دهان خشونت‌بار و کلاه دندانه‌دندانه‌اش درهم می‌آمیزند و تحرکی چنان شدید به او می‌دهند که نظیرش در کمتر هنری دیده شده است. این تندیس را استادی تراشیده است که به مواد و اسلوب کارش بی‌نهایت مطمئن بوده است ــ اثری که موانع فرهنگی را از سر راه خود برمی‌دارد و پیامش را به هر بیننده‌ای می‌رساند.

با آنکه پولینزیاییها دریانوردانی ماهر بودند، گروههای مختلف جزایر این منطقه به قدری از یکدیگر جدا افتاده بودند که پیدایش و تکامل سبکهای مجزای منطقه‌ای در چارچوب سبك کلی و قابل تشخیص پولینزیایی را میسر ساختند. مثلاً هنرهای پولینزی مرکزی که با شکلهای هنریِ متضادِ یك خدای منطقه‌ای (تصویر ۹۴۹) و یك جنگاور خالکوبی شده از جزیرهٔ مارکیز (تصویر ۹۵۰) معرفی شده‌اند، اساساً با پیکره‌های به دست آمده از هاوایی تفاوت دارند. پیکرهٔ صیقل‌کاری شدهٔ خدای منطقه‌ای که از راروتونگا در جزایر کوك به دست آمده است سری لبه‌تیز و سیمایی با خطوط انتزاعی دارد. این پیکره به جای بدن، چندین پیکرهٔ ریز و انتزاعی ــ اخلاف خدا ــ دارد که با همان سبك هندسیِ و زاویه‌دارِ سر خدا کنده‌کاری شده‌اند. اینگونه کنده‌کاریها احتمالاً شبیه‌سازیهایی از اجداد طایفه بوده‌اند و به دلیل قدرت حفاظتی و بارآوریشان مورد احترام قرار می‌گرفته‌اند. پیکره‌های مشابهی نیز (از مانگایا در جزایر کوك و روروتو در جزایر اوسترال) به دست آمده‌اند که چندین پیکرهٔ ریزتر به بدنشان وصل شده‌اند. تمام این پیکره‌ها در نهایت به خدایان آفریننده‌ای مربوط می‌شوند که به دلیل نقش بزرگشان در باروری نوع انسان، مورد احترام قرار می‌گیرند.

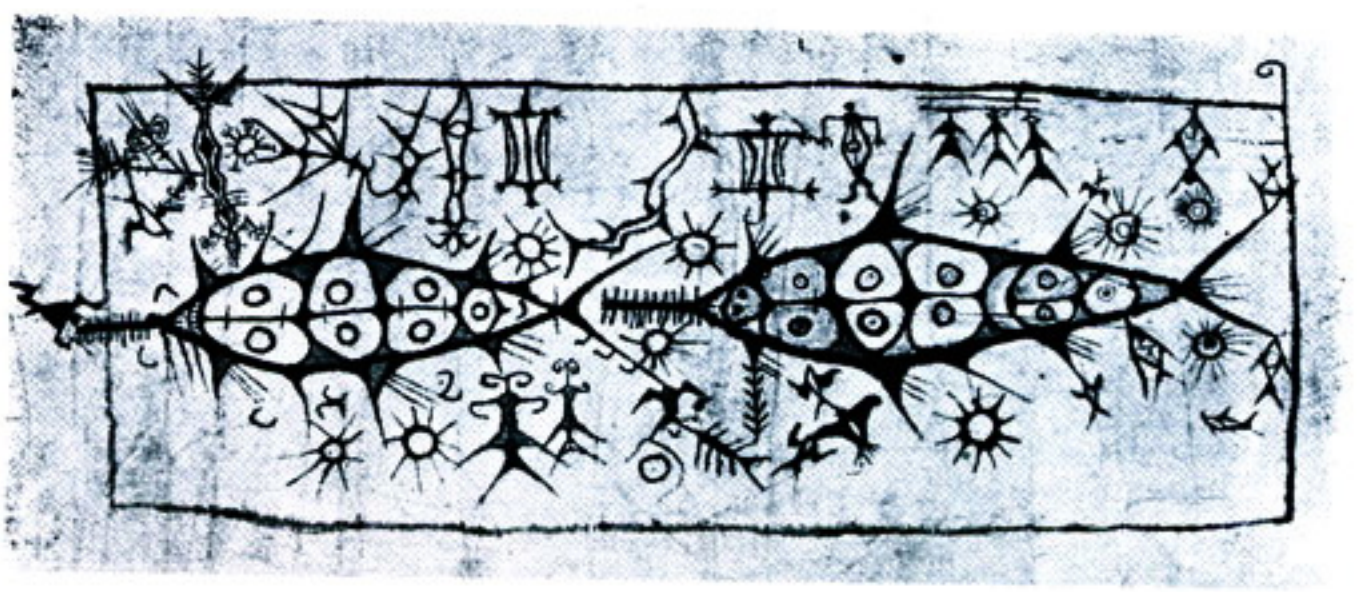
پولینزیاییها هنر دردآور ولی بسیار دوست‌داشتنیِ خالکوبی را بیش از دیگر قبایل ساکن اقیانوسیه تکامل بخشیدند. مخصوصاً نجبا و جنگاوران که به افزودن بر قدرت و پایگاه اجتماعی یعنی مانای خویش علاقمند بودند، با افزودن بر طرحهای خالکوبی شده بر روی بدنشان در طی سال، زیبایی شخصی خود را بیشتر می‌کردند. در یك کنده‌کاری متعلق به سدهٔ نوزدهم (تصویر ۹۵۰) الگوهای خالکوبی رایج در جزیرهٔ مارکیز را می‌بینیم که بدن جنگاور مارکیزی را با طرحهای مجزاشدهٔ هندسی پوشانده‌اند. اینگونه تکثیر شکلهایِ انتزاعیِ کوچك و تکراری ــ که در «بچه‌های» خدای منطقه‌ای راراتونگا نیز دیده می‌شود ــ در واقع یکی از گرایشهای مهم هنر پولینزیایی است. گرایش مهم بعدی ــ به پیکرتراشی برجسته، تمام حجم، و بزرگ‌مقیاس ــ در تندیس **خدای جنگ هاوایی** (تصویر ۹۴۸) تجسم یافته است.

هنرهای فوق‌العاده متمایزِ **قبایل مائوری** در زلند جدید، این دو سبك یا گرایش را در ساخت تمثالهایی با هم‌می‌آمیزند که در عین حال متحرك و بغرنج هستند و شکلهای اصلی‌شان برجسته است ولی سطوح‌شان با ریزه‌کاریهای منحنی‌الخط پوشانده و به یکدیگر مربوط شده‌اند. نعل درگاهی که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۵۱) به یك خانهٔ ارزان‌قیمت اجاره‌ای تعلق دارد که درون و بیرونش با انبوهی از تمثالهای ظریف و بغرنج از لحاظ فنی، تزیین شده است. موضوعات، نیاکانی واقعی و افسانه‌ای هستند که مائوریها در مشورتهای سیاسی، جنگی، و آیینی خویش از ایشان استمداد می‌کرده‌اند. در اشیای بیشمار حاکی از اعتبار اجتماعی و سلاحهای متعلق به اشراف مائوری، مانند خالکوبیهای صورت و بدنشان، نیز این سبك یگانه به نمایش گذاشته شده است.

۹۵۲ خانهٔ مردان، آبلام.

## ملانزی

برخلاف حالتهای پرخاشگرانه و خشونت‌بار هنر تجسمی هاوایی و پیچیدگیهای زندهٔ سطوح پیکره‌های زلند جدید، هنر پولینزیایی عموماً با فشردگی، یکپارچگی، و محدودیت از نوعی که در پیکرهٔ خدای منطقه‌ای جزیرهٔ کوك (تصویر ۹۴۹) دیدیم، مشخص می‌شود. از طرف دیگر هنر ملانزیایی، جلوهٔ ناپایدار، رنگارنگ، و شعله‌آسایی دارد که چکیده‌اش را در کنده‌کاری چوبی ایرلندِ جدید (لوحهٔ رنگی ۱۰۸) مشاهده می‌کنیم. صورتکها و پیکره‌های ایرلند جدید که **مالانگان** نامیده می‌شوند و در مراسمی نمایشی به همان نام به کار می‌آیند، پیچیدگی خیره‌کنندهٔ خود را مدیون استفادهٔ وسیع از برجسته‌کاریهای مشبك و قاش‌قاش و نقاشی سطح با طرحهای ظریف هندسی و تقسیم پیکره به اجزای ریزتر هستند. نتیجه، جلوه‌ای «قاش‌قاش» یا حلقه‌حلقه است. این سبك وقتی جالب‌تر می‌شود که بدانیم بیشتر اینِ شکلها از یك تکه چوب‌کنده‌کاری شده درآورده شده‌اند؛ اصولاً ویژگی متمایزکنندهٔ هنر کنده‌کاری روی چوب که در این فصل بررسی

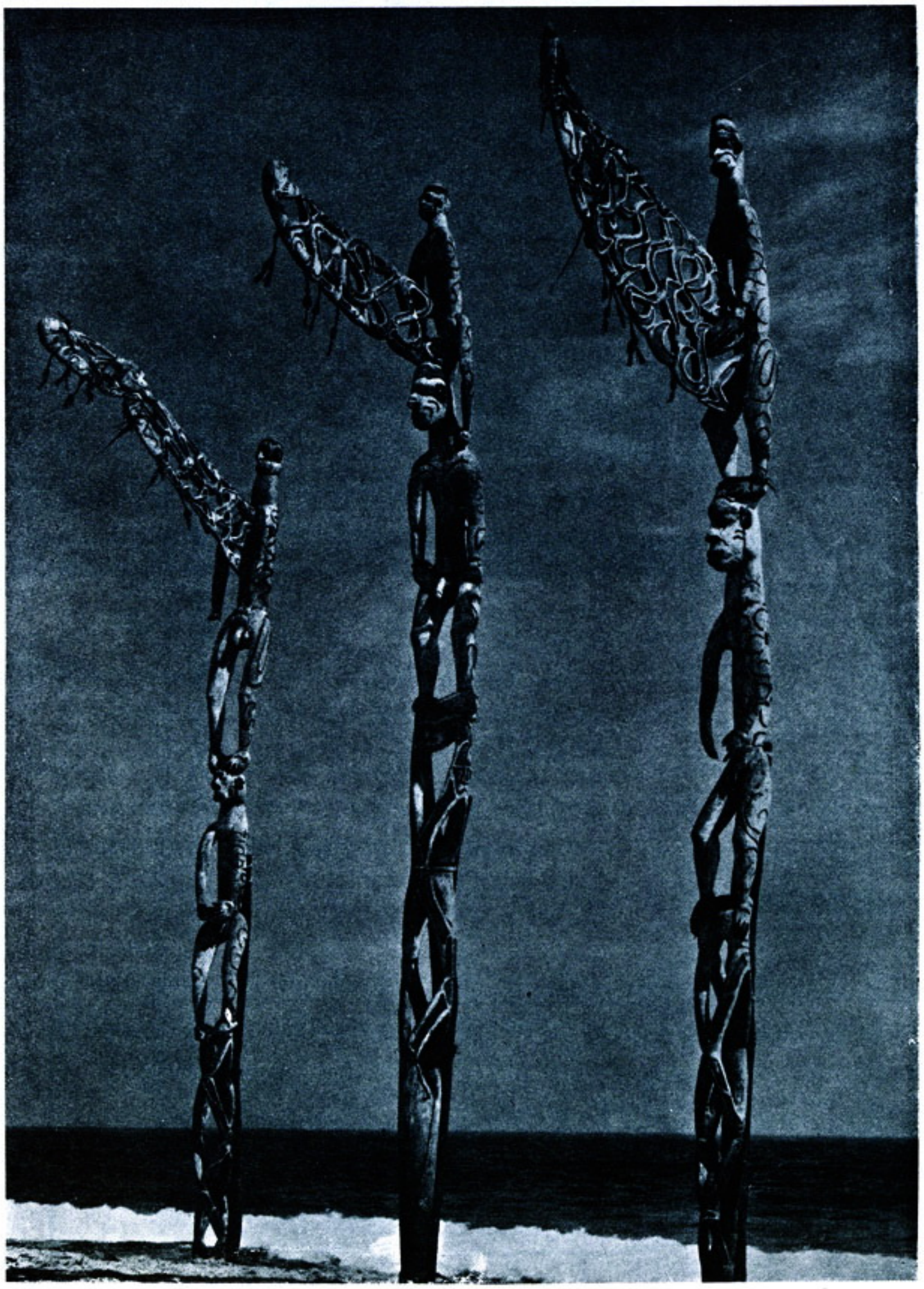


۹۵۳ بیرق، دریاچهٔ سنتانی. الیاف پوست درخت، رنگ سیاه و قرمز، طول ۱۳۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ پول وینگرت، نیویورك.

می‌شود، همین یك‌پارچگی قطعه چوب کنده‌کاری شونـده اسـت. در صحنه‌ای که در لوحهٔ رنگی ۱۰۸ از نظر می‌گذرد، چندین قطعهٔ نمایشی مالانگان در خانهٔ مخصوصی که برای تماشای مردم افتتاح شده بود، به نمایش گذاشته شده است. از مراسم جنبی مربوط به این صحنه برای بزرگداشت نیاکان و پذیرفتن جوانان به جمع بزرگان و بالغـان نیـز استفاده می‌شد. در جریان برگزاری این آیینها انبوهی از صورتکهای پیچیده نیز به نمایش گذاشته می‌شد.

تمایل ملانزیاییها به رنگ و درام هنری در تندیسها و نقاشیهای آیینی آبلام در گینهٔ نو که از درون و بیرون خانه‌های بزرگ موسوم به **خانه‌های مردان** (تصویر ۹۵۲) به دست آمده‌اند نیز بازتاب یافته است.

نقاشیهای روی سرپناه سه‌گوش این خانه‌ها، ردیف‌ردیف، تصاویری از موجودات افسانه‌ای‌اند که به طرزی ظریف و با رنگهـای متضـاد و روشن نقاشی شده‌اند. اینگونه تکرار و پر کردن اجباری فضا ــ خلاء گریزی ــ وجه مشترك بسیاری از مناطق هنری بررسی شده در این فصل است و در بیرق پوست درختی که از **دریاچهٔ سنتانی** نزدیك ساحل شمالی گینهٔ جدید به دست آمده است (تصویـر ۹۵۳) نیـز می‌توان مشاهده‌اش کرد. این بیرقها که در مراسم تشییع‌جنازه و دیگر مراسم رسمی به نمایش درمی‌آمدنـد، به سبـکی زنـده و تا حدودی شگفت‌انگیز با نقشهایی از انواع جانوران آبزی و نمادهایی که قطعاً به اساطیر مربوط می‌شوند، رنگ‌آمیزی شده‌اند. لیکن ساخت و تزیین



**۹۵۴** پیکرهٔ اجدادی، خلیج پاپوا. چوب، الیاف، پوست درخت، رنگ قرمز و سفید، طول ۱۲۷/۵ سانتی‌متر. موزهٔ گرمسیری، آمستردام.

**۹۵۵** دکلهـای اجـدادی، آسمـت. چوب، رنگ، برگ نخل، بلندی ۵۱۰ تا ۵۴۰ سانتی‌متـر. موزهٔ هنرهـای بدوی، نیویورك.

پارچهٔ الیافی، به طور کلی، در ملانزی از پولینزی عقب‌مانده‌تر است.

در دیگر شکلهای هنری ملانزیایی، از خلیج پاپوا گرفته تا مناطق آسمت در ساحل جنوبی گینهٔ جدید، هنرمندان موافق ذوق مردم محل در شکل انسان تصرف می‌کنند، و به همین علت شکل مزبور در اینجا، مانند جاهای دیگر، با تناسبهای رئالیستی یا سه‌بعدنمایی هماهنگ نیستند. همینکه می‌بینیم تصاویری از ارواح (خلیج پاپوا ــ تصویر ۹۵۴) و نیاکان (آسمت ــ تصویر ۹۵۵) دوردست شبیه‌سازی شده‌اند، تا حدودی علت فقدان ناتورالیسم است، همچنان که سنتهای طولانیِ تکرار و احیای اینگونه تصاویر روحانی ــ تکراری که در جوامع محافظه‌کار به پیدایش سبکهای فوق‌العاده سنتی می‌انجامد ــ نیز چنین نقشی دارند. پیکرهٔ به دست‌آمده از خلیج پاپوا، نمونهٔ ملانزیایی پیکرهٔ قدرتمندی است که صاحبش از روح نهفته در درون آن استمداد می‌کند، و حال آنکه دیرك یا دکل به دست آمده از آسمت در مراسمی برپا می‌شود که شرکت‌کنندگان در آن برای گرفتن انتقامِ مرگ یکی از اعضای قبیلهٔ خود در جنگ آماده می‌شوند. این دکلها نمایندهٔ حضور نیاکان آنهایند؛ و «بیرقها»ی مشبك در نزدِ اهالی آسمت تجسم آلت مردان هستند و نشانه‌ای از نقش خشونت‌آمیز مردان در امور جنسی و جدا کردن سر دشمن از بدنش تلقی می‌شوند.

این مردم و بسیاری از دیگر قبایل ساکن جزایر اقیانوسیه تا نخستین سالهای سدهٔ بیستم به رسم جدا کردن سر دشمن از بدنش عمل می‌کردند و بسیاری از شکلهای هنری ایشان برای مراسم گردن‌زنی و مراسم وابستهٔ از دست دادن و بازستاندن نیروی حیاتی ساخته می‌شدند. در فرهنگهای متعدد، مانند فرهنگ قبیلهٔ **ایاتمول** در کنار **رودخانهٔ سپیك**، هنرمندان، جمجمه‌های واقعی انسانها را پاك می‌کردند و با برجسته‌کاری بر روی آنها به کمك خمیری رُس‌مانند و رنگ‌آمیزی آنها به شیوهٔ تزیینات دوران زندگی شخص مخصوصاً تزیینات مراسم دینی، آنها را به اشیای هنری تازه‌ای تبدیل می‌کردند (تصویر ۹۵۶). اعضای قبیله، این جمجمه‌های برجسته را دارای همان نیروی حیاتی یا قدرتی می‌دانستند که همگی می‌کوشیدند با زدن گردن دشمن خود، آن را افزایش دهند؛ از این جمجمه‌ها در مراسم مخصوص تدارك جنگ یا جشن پیروزی در جنگ، یا در مراسم تشییع‌جنازه استفاده می‌شد.

تزیین چهره و اندامهای بدن، امروزه نیز در چندین بخش گینهٔ جدید از شکلهای مهم هنری به شمار می‌روند. این تزیینات با وجود ناپایداری فوق‌العاده‌شان غالباً بسیار بغرنج، رنگارنگ، و دارای اجزایی چسباندنی مانند رنگدانه‌ها، شاهپرها، پوست حیوانات، برگ درختان، صدف، و مواد دیگری بودند که ارزش نمادین و تأثیر هنری خود را مدیون ترکیب خود هستند. مردان و زنان، خودشان را به این شیوه تزیین می‌کردند تا زیبایی آرمانی خویش را به نمایش بگذارند و با رقبایی که همانند خودشان تزیین شده بودند رقابت کنند.

انواع و سبکهای گوناگون صورتکها در مراسم **قبیلهٔ ایاتمول** و مراسم قبایل ایرلند جدید، آبلام، خلیج پاپوا، آسمت، و مناطق دیگر نیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند. این صورتکها در اینجا نیز همچون افریقا و آمریکا در مراسم مختلف برای تجسم مادی ارواحی به کار برده می‌شدند که انسان احساس می‌کرد باید سرگرمشان سازد و تسکین‌شان

**۹۵۶ جمجمه، قبیلهٔ ایاتمول. جمجمهٔ انسان، گل رُس، رنگ، موی سر انسان، پوست درخت خس‌خس، بلندی ۲۵ سانتی‌متر. اهدایی خانم و آقای جان کلیمن، موزهٔ هنرهای بدوی، نیویورك.**

**۹۵۷ جمجمه، قبیلهٔ سولکا، ۱۹۰۰ـ۱۹۱۰. ساختمان الیافی پوشیده با قیر، شاهپر، و تکه‌های چوب. بلندی ۶۷/۵ سانتی‌متر، بدون دامن برگی. موزهٔ اوبرسه، برمن.**

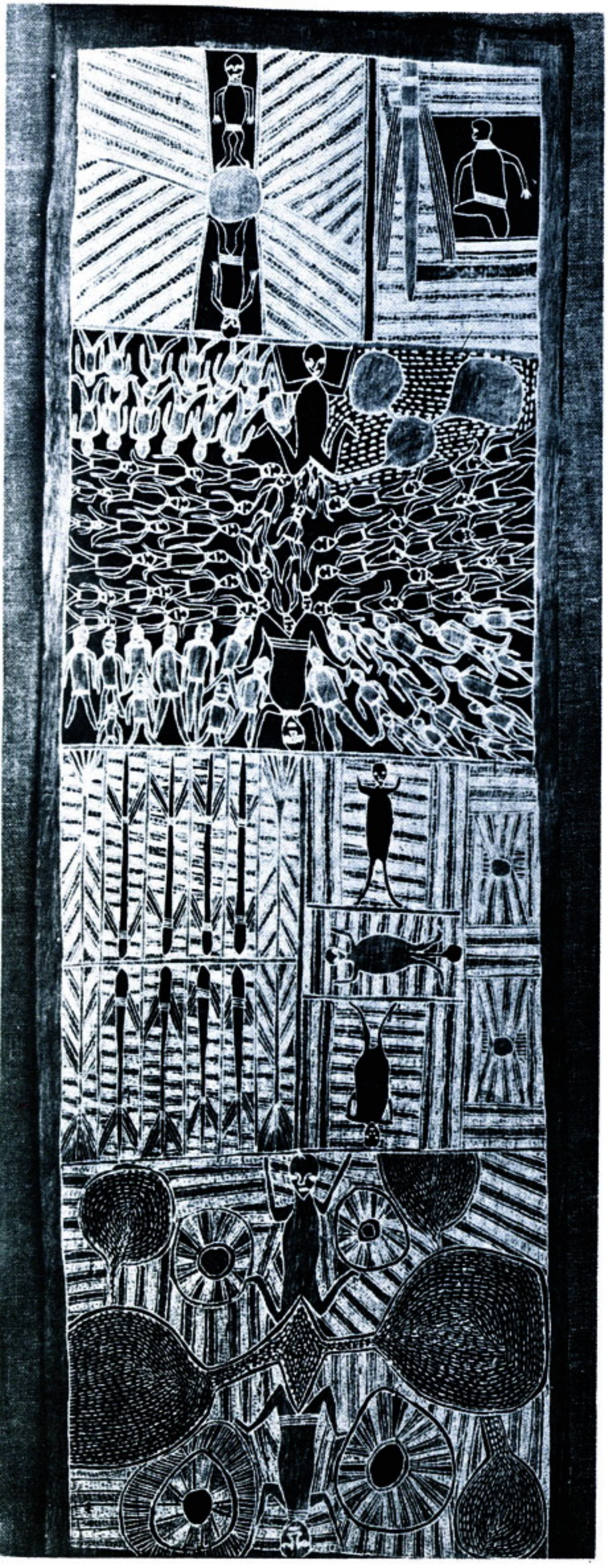
۹۵۸ پیکرهٔ حفاظتی دماغهٔ قایق، جزایر سلیمان. چوب با صدف، بلندی ۱۷/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای قومی، بال.

دهد. گاهی در جشنهای پرشکوه، صدها «صورتك روح» می‌رقصیدند تا اجتماع آدمیان را سرگرم کنند و در عین حال به انسانها گوشزد کنند که در برابر نیاکان فوق طبیعی و آفرینندگان فرهنگشان وظایفی برعهده دارند. بسیاری از همین ارواح صورتك‌دار، نقش مهمی در تربیت و آشنا کردن جوانان یعنی اعضای بارور جامعه با مسائل اجتماعی داشتند. هنرمندان ملانزیایی، مخصوصاً در عرصهٔ طراحی از سرها و بدنهای ارواح، به نظر می‌رسد که عنان اختیار را تماماً به خلاقیت و نیروی تخیل خویش سپرده‌اند. صورتك عجیب و شعله‌آسای متعلق به **قبیلهٔ سولکا** (تصویر ۹۵۷)، یا تنها نمونهٔ موجود، از نوعی است که با پخش و به هم دوختن الیاف گیاهی بر روی یك استخوان‌بندی سبك ساخته می‌شود. این صورتکها و دیگر صورتکهای ملانزیایی، به همین علت، زود از میان می‌رفتند؛ و در برخی مناطق، از بین بردن آنها در پایان مراسم، جزیی از همان مراسم بود و با هدف جلوگیری از دخالت ارواح در امور انسانها تا «دعوت» بعدی صورت می‌گرفت.

برخی از سبکهای ملانزی، مانند سبك **جزایر سلیمان**، در مقایسه با سبکهای بررسی شده، محدودتر هستند. در کنده‌کاری حفاظتی دماغهٔ قایق (تصویر ۹۵۸) که در اینجا از نظر می‌گذرد، بر سه‌بُعدنمایی قوی، بزرگنمایی اندامهای صورت، و نقش و نگار بسیار ظریف و دقیق منبت‌کاری شده با تکه‌های صدف دریایی بر زمینهٔ رنگ سیاه یکدست سردیس مزبور تأکید شده است. در بسیاری از مناطق ملانزی، سبکهایی دیده می‌شوند که ترکیبی از نقش و نگارهای دارای رنگهای متضاد و ظریف سطح با پیکرتراشی برجسته‌اند، و در برخی مناطق از صورتك استفاده نمی‌شود و حکایت از آن دارد که فرهنگهای مزبور در مرحلهٔ انتقالی بین فرهنگهایی که سبك عنان‌گسیخته و نامحدود ملانزیایی بر آنها مسلط است و فرهنگهای پولینزی با آن پیکرتراشی یکپارچه‌تر و تمام‌حجمی‌اش واقع شده‌اند.

در استرالیا چندین سبك متفاوت و انواع اشیای هنری به چشم می‌خورند که ارتباط چندانی با هنرهای سرزمین مجاور یعنی گینهٔ نو ندارند. از بیشتر اشیای مزبور در مراسم مذهبی و بردن مردم به گذشتهٔ دوردست و افسانه‌ای ــ که «زمان رؤیایی» نامیده می‌شود ــ استفاده به عمل می‌آید. به اعتقاد استرالیاییان، در آن زمانها جهان و مخلوقات جهان و تمام نمادهای آن آفریده شده‌اند: در نظر بومی استرالیایی، باروری طبیعت و انسان و استمرار حیات، به اجرای دوبارهٔ رویدادهای اولیهٔ زمان رؤیایی بستگی داشت. اسطوره‌های مربوط به آفرینش کائنات، همراه با آوازها و رقصها از بر خوانده می‌شدند، و بسیاری از شکلهای هنری ــ رنگ‌آمیزی بدن، تزیین سنگها، پیکره‌های کنده‌کاری شده، نقاشی تخته‌سنگها و پوست درختها ــ از ارکان ضروری این بازآفرینیها به شمار می‌آمدند. یك نقاشی روی پوست درخت، که **خواهران جانگاوول** (تصویر ۹۵۹) نامیده شده است، تولد نوع بشر را به شکلی انتزاعی در کنار دیگر حوادث افسانه‌ای مربوط به زمان رؤیایی توصیف می‌کند. موضوعات نمادین، درختها و نشانهای دکلی، خورشید پگاهی و شامگاهی، یك برادر جانگاوول، و در سمت راست، خود هنرمند را شامل می‌شوند. سبك بغرنج این نقاشی، بازتابی از خصوصیات بارز و اصلی هنر استرالیایی است: تکرار موزون، تقسیم به لوحه‌های انباشته از پیکره، نمایش ظریف جزییات، و نبودِ خط زمینه، پرسپکتیو، یا سه‌بُعدنمایی. هنر استرالیایی از لحاظ سبك «اشعهٔ ایکس» خود نیز که درون و برون (شامل ستون فقرات، قلب، و اندامهای دیگر) انسان و جانور را به طور همزمان مجسم می‌کند، شهرت دارد.

هنرهای سنتی آمریکای شمالی، افریقا، و اقیانوسیه که در این



۹۵۹ مونگاراوای، **خواهران جانگاوول**، بیرکالا. پوست درخت و رنگ. نگارخانهٔ هنری ویلز جدید جنوبی، استرالیا.

فصل بررسی شدند امروزه از رواج افتاده‌اند، چون دیگر نقش مهمی در استمرار فرهنگی و بقای حیات این اقوام ندارند. طنز مسأله در اینجاست که ما در روزگاری به تنوع و غنای سنتهای هنری گذشته پی می‌بریم که بخش بزرگی از آنها دیگر برای مطالعه و حفاظت در دسترس ما قرار ندارند.

هرچند امروزه در هر منطقه آثار هنری گوناگونی آفریده می‌شود که کیفیت برخی‌شان عالی است، ظهور زندگی ماشینی جدید ــ آمدن مدرسه، هیأتهای مبلغان مسیحی، لباسهای ارزان، و ظروف پلاستیك ــ انگیزه‌ها و نیازهای هنری این اقوام را دگرگون کرده است. امروزه ما شاهد شکل‌گیری هنرهای «توریستی» یعنی نسخه‌های ارزانقیمت آثار پیشین، و برخی آثار آشکارا نوینی هستیم که از جریان امروزی سبکهای هنری اروپا الهام می‌گیرند.

در روزگاران گذشته، نیروی هنری آدمیان در مواقع بیشمار و به هزاران دلیل به مصرف می‌رسید، و جملگی بر رفاه مادی و اجتماعی زنان و مردان تأثیر داشتند. برخی از آثار هنری، جای خود را در آهنگ روزمرهٔ زندگی پیدا کردند؛ برخی دیگر فقط در اوج مراسم فردی یا اجتماعی ــ پیوستن به گروه بالغان، مراسم تشییع‌جنازه، و جشنهای گوناگون ــ یعنی زمانی به ظهور رسیدند که در مقام نماد قدرتهای برتر و هدایتگر مورد استفاده قرار می‌گرفتند. تقریباً در تمام موارد، ثروت و اعتبار اجتماعی افراد دخالت داشت، و آثار هنری، هستهٔ قدرت معنوی به شمار می‌رفتند و با کارهایی چون اجرا و نمایش در معرض دید و قضاوت دیگران قرار می‌گرفتند. هنر، همانند همهٔ زمانها و مکانهای دیگر، وسیله‌ای برای تجسم و تقویت زندگی بود و زندگی بدون هنر نیز عملاً برای کسی معنی نداشت.

# عکاسی از آغاز تا امروز

آیا عکاسی هنر است؟ همین که چنین سؤالی مطرح می‌شود، از ادامهٔ بحث در این زمینه و تلاش برای پاسخگویی به آن حکایت دارد. پاسخ‌های داده شده، برحسب تغییرات تعاریف و درجهٔ آشنایی ما با هنر، متفاوت بوده است. البته، عکاسی فی‌نفسه، همانند رنگ روغن یا پاستل، وسیله‌ای است که در آفریدن کار هنری از آن بهره گرفته می‌شود، ولی ماهیتاً هیچ ادعایی دایر بر هنر بودن خود ندارد. زیرا آنچه هنر را از کار دستی یا حرفه‌ای خاص متمایز می‌سازد، علت تحقق‌یابی آن است نه چگونگی آن. اما عکاسی در عرصهٔ خلاقیت با هنر وجه اشتراک دارد زیرا هرگونه کار عکاسی، ماهیتاً و الزاماً با دخالت نیروی تخیل انجام می‌شود. هر عکس، حتی یک عکس فوری که تصادفاً گرفته شده باشد، بازتابی از نوعی سازماندهی تجربه و ثبت یک صورت ذهنی است. بدین‌ترتیب، موضوع و سبک هر عکس، از دنیاهای درونی و بیرونی شخص عکاس سخن می‌گوید. گذشته از این، عکاسی همانند نقاشی و پیکرتراشی، در جنبه‌هایی از همان روند جستجو و دستیابی، مشارکت می‌جوید. عکاس‌ها، تا زمانی که عکس چاپ شده را ندیده‌اند ممکن نیست بدانند که به چه چیزی پاسخ می‌گویند.

عکاسی همانند حکاکی در چوب، چاپ تیزابی، گراوور سازی و لیتوگرافی، شکلی از باسمه‌سازی است که به روندهای مکانیکی بستگی دارد. اما بر خلاف دیگر رسانه‌های گرافیکی، همواره در مقام محصول یک تکنولوژیِ نو، تضعیف و تحقیر شده است. غیر از فشار دادن یک اهرم یا دکمه، یا ایجاد جلوه‌های ویژه، نیازی به دخالت فعالانه توسط دست هنرمند برای هدایت اندیشه‌ای خاص نیست. به همین علت، دوربین معمولاً چیزی بیش از یک وسیلهٔ ثبت در نظر گرفته نمی‌شود.

اما عکاسی به هیچ وجه یک وسیلهٔ خنثی نیست؛ بازنمایی واقعیت توسط عکاسی، هرگز تماماً وفادارانه نیست. چه ما متوجه بشویم چه نشویم، دوربین تغییراتی در شکل ظاهر اشیا می‌دهد. هر عکسی، تفسیر دوباره‌ای از جهان پیرامون ما است و ما را عملاً بر آن می‌دارد که این جهان را به شکلی جدید ببینیم.

عکاسی و نقاشی، به موازات یکدیگر به زمانه پاسخ می‌دهند و عموما جهان‌نگری واحدی را بیان کرده‌اند. گاهی، نخست ژرف‌نگری خلاقانهٔ نقاش توانسته است قدرت دوربین عکاسی را برای گسترش میدان و طرز دید ما عینیت بخشد. با این حال عکاسی و نقاشی، از لحاظ نگرش و خلق و خویشان، اساساً با یکدیگر متفاوتند: نقاش‌ها، ادراک خویش را به کمک روش‌هایی انتقال می‌دهند که نمایندهٔ پاسخ دسته‌جمعی ایشان در طی زمان است؛ حال آنکه عکاس‌ها لحظه‌ای را که شیء مقابل دیدشان با صورت ذهنی ایجاد شده در ذهنشان تطابق پیدا می‌کند، تشخیص می‌دهند.

بنابراین، شگفتی‌آور نیست اگر گفته شود رابطهٔ عکاسی و هنر، از همان آغاز، با دشواری‌هایی درآمیخته بوده است. نقاشان، عکس را همواره چیزی در حد یک پیش‌طرح مقدماتی، منبع پیش پا افتادهٔ اندیشه‌ها یا ثبت مضامینی دانسته‌اند که تدریجاً تکمیل می‌شود و به‌صورت یک اثر کامل درمی‌آید. نقاشان هنرکده‌ای، جزئیات بازنمایی شده در عکس‌ها را با طبیعت‌گرایی موشکافانهٔ خویش هماهنگ یافتند. بسیاری از دیگر انواع نقاشان نیز به عکس متوسل می‌شدند، اما آن را همواره نمی‌پذیرفتند. عکاسی نیز به نوبهٔ خود و در سراسر تاریخ خود، شدیداً از محمل‌های کار نقاش تأثیر پذیرفته است، و هنوز هم می‌توان دربارهٔ عکس با در نظر گرفتن درجهٔ تقلید آن از نقاشی و طراحی قضاوت کرد. اما برای شناخت مقام عکس در تاریخ هنر، باید نقاط قدرت ویژه و محدودیت‌های ذاتی آن را تشخیص داد.

## بنیانگذاران عکاسی

در سال ۱۸۲۲، مخترعی فرانسوی به نام **ژوزف نیسفور نیپس** (۱۷۶۵ ـ ۱۸۳۳) در پنجاه‌وهفت سالگی، توانست نخستین تصویر تثبیت شدهٔ دایمی را تولید کند، اما نخستین نمونهٔ کار برجا مانده از وی (تصویر ۱) به چهار سال بعد از این تاریخ مربوط می‌شود. نیپس بعدها با یک عکاس جوان‌تر به نام **لوئی ژاک ماند داگر** (۱۷۸۹ ـ ۱۸۵۱) که طراح دوربین عکاسی پیشرفته‌تری بود، به همکاری پرداخت. پس از ده سال دیگر که صرف تحقیقات شیمیایی و مکانیکی شد، دستگاه داگرئوتیپ ساخته شد. این دستگاه که تصویر مثبت تولید می‌کرد، در سال ۱۸۳۹ به نمایش گذاشته شد و بدین‌ترتیب عصر عکاسی آغاز گردید. اعلام این

۱. ژوزف نیسفور نیپس. **چشم‌انداز پشت پنجره در لوگرا**. ۱۸۲۶. هلیوگراف، ۱۶/۵ × ۲۰ سانتیمتر. مجموعهٔ گرنزهایم. دانشگاه تکزاس در اوستین.

خبر، **ویلیام هنری فاکس تالبت** (۱۸۰۰ـ۱۸۷۷) انگلیسی را به تکمیل روش عکاسی خود ترغیب کرد. در این روش از یک نگاتیو کاغذی استفاده می‌شد که امکان تهیهٔ تصویر مثبت از آن وجود داشت و مراحل تکمیل آن از سال ۱۸۳۳ مستقلاً توسط تالبت آغاز گردیده بود.

راستی، عکاسان اولیه با چه انگیزه‌ای فعالیت می‌کردند؟ آنان در جستجوی یک محمل هنری بودند، نه در اندیشهٔ دست یافتن به ابزار یا دستگاهی مفید در کارهای عادی. با آنکه نیپس بیشتر یک شیمیدان تجربی بود تا یک نقاش، دستاوردش قدمی فراتر از تلاش‌های او در جهت اصلاح روش لیتوگرافی به‌شمار می‌رفت. داگر، خود نقاشی ماهر بود که احتمالاً برای عمیق‌ترکردن پرسپکتیو در دیوراماهای نقاشی شدهٔ عظیم خویش که در دهه‌های سوم و چهارم قرن نوزدهم در پاریس رواج داشت به دوربین عکاسی روی آورد. فاکس تالبت، پس از آنکه در جریان تعطیلاتش از یک اتاق تاریک عکاسی به‌عنوان ابزاری برای ثبت مناظر استفاده کرد، عکاسی را جانشین طراحی و وسیله‌ای برای تکثیر تصاویر پنداشت. علاقهٔ همهٔ بنیانگذاران عکاسی به قدرت هنری محمل یا ابزاری که کشف کرده بودند، در عکس‌هایشان بازتاب یافته است. نخستین عکس داگر (تصویر ۲) تقلیدی است از نوعی طبیعت بی‌جان که شاردن مبتکر آن بود. قایق بادبانی (تصویر ۳)، کار فاکس تالبت، به نقاشی‌های دریایی نقاشان انگلیسی همان دوره شباهت دارد.

این‌که احساس می‌شد این ابزار جدید باید دارای جنبه‌های مکانیکی باشد، مخصوصاً به‌جا بود. چنین به نظر می‌رسید که گویا انقلاب صنعتی پس از دگرگون‌سازی نهایی شیوهٔ زندگی در تمدن بشر، مجبور شده بود ابزار خاص خویش را برای ثبت این دگرگونی اختراع کند - هرچند گذرایی زندگی نوین از طریق «متوقف ساختن حرکت» تا دههٔ هشتم قرن نوزدهم صید و ثبت نشده بود. عکاسی، دستخوش یک رشته اصلاحات سریع مانند اختراع عدسی‌های بهتر، نگاتیوهای شیشه‌ای، و روش‌های جدید شیمیایی شد که به تولید امولسیون‌های حساس‌تر و تصاویر پایدارتر انجامید. از آن‌جا که بسیاری از محدودیت‌های اولیهٔ عکاسی در اواسط آن قرن از میان برداشته شد، بازگویی تاریخ اولیهٔ این ابزار به‌صورت پیشرفت‌های فنی (هرچند مهم) در این‌جا گمراه کننده خواهد بود.

گذشته از این‌ها، مبانی مکانیکی و شیمیایی عکاسی نیز از مدت‌ها پیش روشن و شناخته شده بود. سابقهٔ تاریخی اتاق تاریک یا جعبه‌ای که سوراخی کوچک در یک طرفش ایجاد می‌شد، به روزگار قدیم باز می‌گردد. در قرن شانزدهم، همه‌جا از این ابزار برای نمایش تصاویر استفاده می‌شد. در دورهٔ بارُوک یا عصر پیشرفت‌های بزرگ در علوم بصری تا رسیدن به فیزیک نیوتنی، دوربین عکاسی به یک آیینه و سپس یک عدسی مجهز شد. در دههٔ سوم قرن هیجدهم، دوربین نقش ابزاری کمکی در طراحی صحنه‌های معماری را پیدا کرده بود، و در همان سال‌ها، حساس بودن املاح نقره در برابر نور کشف شد.

اما در این صورت چرا یک قرن دیگر طول کشید تا کسی پیدا شد و این اطلاعات را به‌هم ارتباط داد؟ بخش بزرگی از پاسخ به این سوال در ماهیت انقلابات علمی نهفته است، که قاعدتاً تکنولوژی‌ها و نظریه‌های کهنه و نو را با یکدیگر درمی‌آمیزند. (انقلابات علمی این کار را در پاسخ به جهان‌نگری‌های متفاوتی انجام می‌دهند که به نوبهٔ خویش در آنها مؤثر واقع می‌شوند.) عکاسی نه در تاریخ تکنولوژی اجتناب‌ناپذیر بود نه برای تاریخ هنر ضرورت داشت؛ با این حال، اندیشه‌هایی بود که زمان شکفتنش فرا رسیده بود. اگر لحظه‌ای بکوشیم در تصور آوریم که عکاسی یک قرن زودتر اختراع شده است، فقط به دلایل هنری و صرف‌نظر از دلایل تکنولوژیکی، متوجه خواهیم شد که چنین چیزی غیرممکن است: قرن هیجدهم بیش از آن در خیال‌پردازی غرق شده بود

۲. لوئی ژاک ماند داگر. **طبیعت بی‌جان**. ۱۸۷۳. ۲۱/۷×۱۶/۵ سانتی‌متر.
داگرئوتیپ، انجمن عکاسان فرانسوی، پاریس.

۳. ویلیام هنری فاکس تالبت. **قایق بادبانی**. حدود ۱۸۴۵. کالوتیپ.
موزهٔ علوم، لندن.

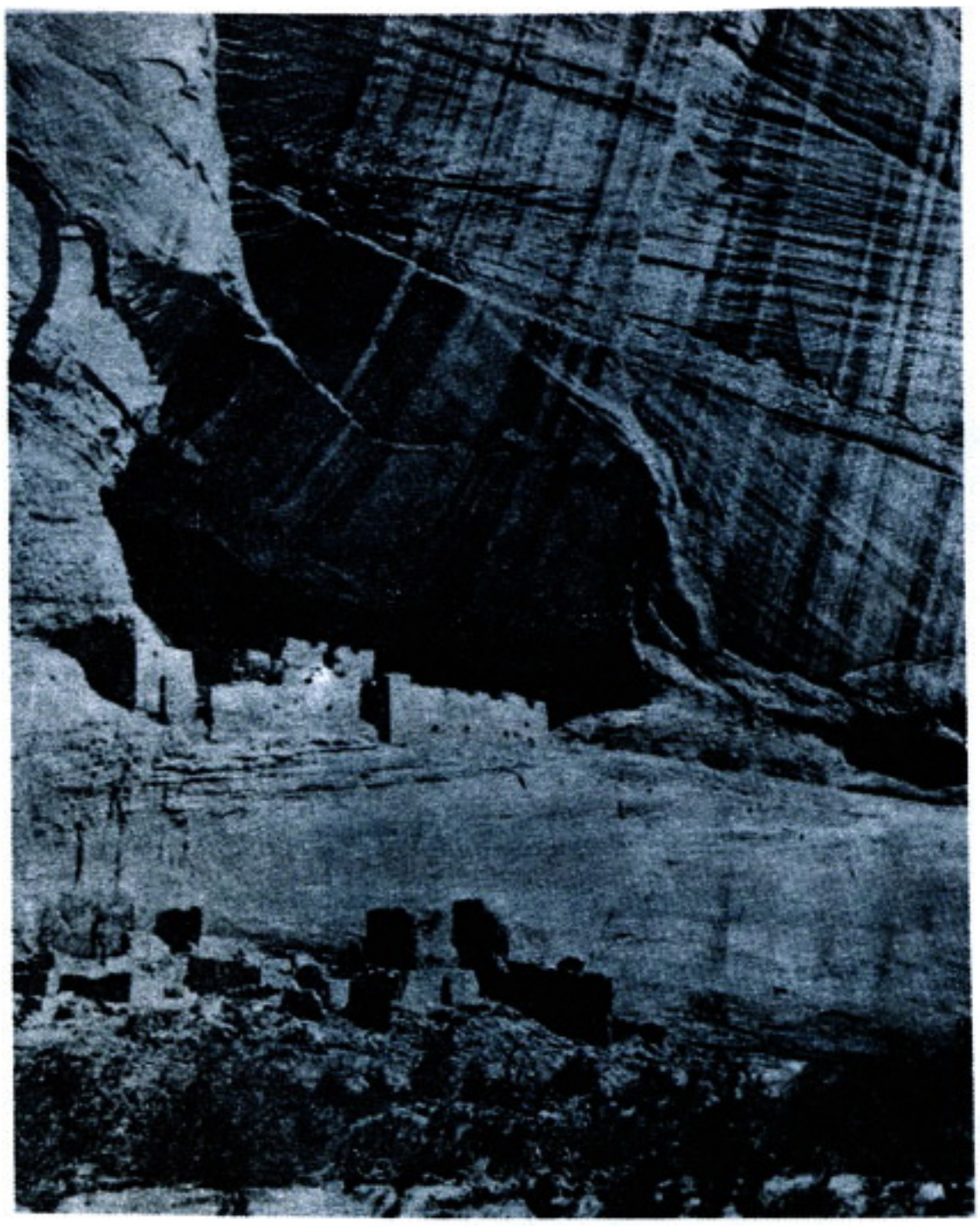
دهندهٔ شالودهٔ رمانتیسیسم بود. بخش بزرگی از انگیزهٔ مخترعان، زاییدهٔ تلاش برای رسیدن به عنصر حقیقی و عنصر طبیعی بوده است. اشتیاق به «تصاویر ساخت طبیعت» را از یک طرف می‌توان در ترکیب‌بندی‌های لکه‌مرکبی الگزاندر کوزنس (طبیعی، به این دلیل که تصادفاً ساخته می‌شدند) و از طرف دیگر در علاقهٔ همگانی رایج به چهره‌های سیلوئت (که خطوط کناری آن را از سایهٔ نیم‌رخ مدل می‌کشیدند) در اواخر قرن هیجدهم جستجو کرد، که خود به تلاش برای ثبت این‌گونه سایه‌ها بر سطح مواد حساس به نور انجامید. واقع‌گرایی تند داوید در پردهٔ **مرگ مارا**، آرمان حقیقت صریح را اعلام کرده بود؛ **انگر** نیز در تابلوی **لوئی برتن** که معیارهای تجسم واقعیت فیزیکی و شخصیت را برای عکاسان پی‌ریزی کرده، همان کار را انجام داده است.

## پرتره

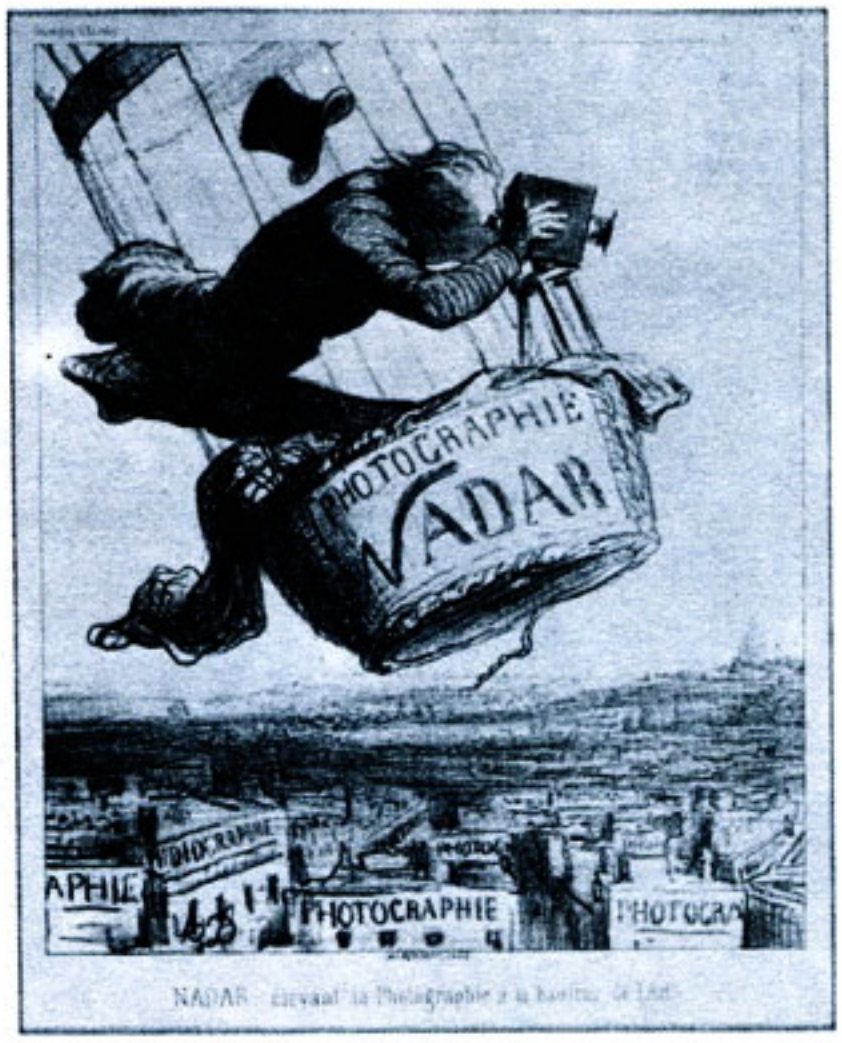
۴. نادار. **سارا برنارد**. ۱۸۵۹. خانهٔ جورج ایستمن، راچستر، نیویورک.

عکاسی همانند لیتوگرافی که در سال ۱۷۹۷ اختراع شد، با تقاضای فزایندهٔ طبقهٔ متوسط برای تولید انواع تصویر مواجه شد. تا سال ۱۸۵۰ گروه عظیمی از بورژواها از چهرهٔ خویش به دست نقاشان تابلو می‌ساختند و عکاسی نیز زودتر از هر رشته‌ای در همین رشته با اقبال عامه مواجه گردید. اندکی پس از رواج داگرئوتیپ، استودیوهای عکاسی در همه‌جا مخصوصاً در آمریکا افتتاح شدند و کارت ویزیت چند تصویری که در سال ۱۸۵۴ توسط آدولف اوژن دیسدری ابداع گردید به همه‌جا راه یافت. هر کسی می‌توانست به‌آسانی و با هزینه‌ای اندک، عکسی از خودش تهیه کند. در این جریان، انسان‌طبقهٔ متوسط به انسانی فراموش نشدنی و به یادماندنی تبدیل شد. بدین ترتیب، عکاسی به صورت پیامد ارزش‌های دموکراتیک مطرح شده در انقلاب‌های آمریکا و فرانسه پا به میدان نهاد. عکاسان نیز برای آنکه بتوانند اشخاص معروف را جلوی دوربینشان بنشانند و

که بتواند علاقه‌ای به دقت موشکافانهٔ عکاسی داشته باشد. مثلاً چهره‌پردازی روکوکو، بیشتر به ساختن چهره‌ای متملق توجه داشت تا عکسی دقیق، و ثبت صریح جزئیات توسط دوربین عکاسی نمی‌توانست محلی از اعراب پیدا کند. حتی در نقاشی معمارانه، هنرمند عمداً در بازنمایی حقیقت جغرافیایی یا مکانی، راه افراط می‌پیمود.
اختراع عکاسی، پاسخی به کشش‌های هنری و نیروهای تاریخی تشکیل



۶. تیموئی اوسالیوان. **ویرانه‌های باستانی کنیون د شیلی**. ۱۸۷۳. عکس آلبوم. خانهٔ جورج ایستمن. راچستر. نیویورک.




۵. اونوره دومیه. **نادار عکاسی را به اوج هنر می‌رساند.** ۱۸۶۲. لیتوگراف خانهٔ جورج ایستمن، راچستر، نیویورک.

عکسشان را بگیرند، سخت با یکدیگر رقابت می‌کردند.

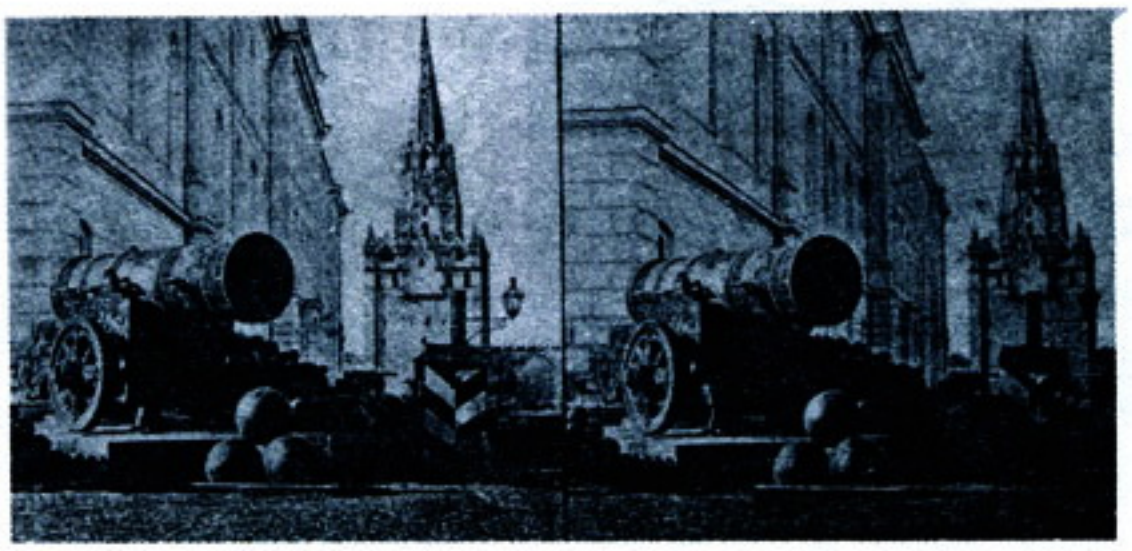
**نادار. گاسپار فلیکس تورتاشون** (۱۸۲۰ ـ ۱۹۱۰) معروف به نادار، توانست بیشتر شخصیت‌های سرشناس فرانسه را به استودیوی خویش بکشاند. او نیز همانند بسیاری از عکاسان اولیه کارش را همچون یک نقاش آغاز کرد اما سرانجام، عدسی را بر قلم نقاشی ترجیح داد. نخست از دوربین عکاسی برای ثبت تصویر چهرهٔ ۲۸۶ خواهر مدلی استفاده کرد که کاریکاتورشان را به صورت یک لیتوگراف بزرگ به نام **لا پانتئون نادار** مجسم ساخت. **سارا برنارد** هنرپیشه (تصویر ۴)، بارها در مقابل دوربین نادار نشست و عکس‌هایی که نادار از او گرفت، نیاکان بلافصل عکاسی پرزرق و برق امروزی به‌شمار می‌روند. سارا برنارد با آن حالت و چهرهٔ خیال‌انگیز و شاعرانه‌اش، همتای بسیاری از دخترکانی می‌شود که در تابلوهای نقاشان قرن نوزدهم جلب توجه می‌کنند و نادار، چهرهٔ او را همچون یک تندیس پرداخته است: به بیان دقیق‌تر، تأثیرنور و تاخوردگی‌های جامه و پوشش سارا برنارد یادآور نیم‌تنه‌ها و سردیس‌هایی‌است که مجموعه‌داران اروپایی در همان سال‌ها مشتاقانه به‌دنبالشان بودند.

## روح بی‌قرار

عکاسی اولیه، بازتابی از جهان‌نگری و خلق و خوی رمانتیسیسم بود، و به عبارت دقیق‌تر کنجکاوی و اعتقاد محکم به این‌که هر چیزی را می‌توان کشف کرد، سراسر قرن نوزدهم را در برگرفته بود. با آنکه گاهی این شیفتگی به صورت علائق جدی به علوم ــ مانند سفرهای‌اکتشافی داروین با کشتی **بیگل** از ۱۸۳۱تا ۱۸۳۶ ــ جلوه‌گر می‌شد در اغلب موارد شکل تلاشی بی‌پایان و بی‌قرار برای رسیدن به مکان‌ها و دست زدن به تجربه‌های جدید را به خود می‌گرفت. عکاسی، چون سایر نقاط جهان را در دسترس قرار می‌داد یا چون آن را به طریقی نو آشکار می‌ساخت، تأثیری چشمگیر بر نیروی تخیل آن دوره داشت. گاهی، جستجو برای موضوعات جدید، در چارچوب علایق شخصی بود؛ مثلاً نادار سوار بر بالونی پر از هوای گرم، عکس‌های هوایی از شهر پاریس گرفت. **اونوره دومیه** (تصویر ۵) عنوان «نادار عکاسی را به اوج هنر می‌رساند» را برای کاریکاتورش که گویای بدبینی رایج دربارهٔ ارزش‌های هنری این ابزار جدید بود برگزید و این کار را زیرکانه به هزل گرفت.

اشتیاق به کارهای غریب از ضروریات خیال‌پردازی یا گریز از واقعیت بود، و عکاسان نیز تا سال ۱۸۵۰ تدریجاً توانسته بودند ابزارهای کارشان را به نقاط دورافتاده انتقال دهند. همان روح بی‌قراری که در تابلوی نقاشی **تاجران خز در مسیر رود میسوری** اثر جورج کالب بینگم دیده شد، عکاسان را نیز به سوی مرزها کشانید، و ایشان در آن‌جا توانستند گسترش ایالات متحد آمریکا را در جهت غرب، عموماً برای تهیهٔ نقشهٔ زمین‌شناسی آمریکا و به کمک عکس‌هایی ثبت کنند که امروزه ارزش تاریخی پیدا کرده‌اند.

**اوسالیوان.** از موارد استثنایی می‌توان به عکس‌های اوسالیوان (۱۸۴۱ - ۱۸۸۲) از مناظر طبیعی اشاره کرد؛ وی غالباً مناظری را ترجیح می‌داد که نقاشان هم‌عصرش نادیده گرفته بودند. او در جریان عکس‌برداری از **کنیون د شیلی** (تصویر ۶) عملاً ارزش زیبایی‌شناختی



**۷. توپ تزار در خارج از دروازهٔ اسپاسکی**، مسکو (ریخته شده در سال ۱۵۸۶، دارای بزرگ‌ترین لولهٔ توپ درجهان به قطر ۸۹۰ میلیمتر، که اکنون در داخل کاخ کرملین نگهداری می‌شود). نیمهٔ دوم قرن ۱۹. عکس سه‌بعدی.

۸. الگزاندر گاردنر. **خانهٔ تک‌تیرانداز یاغی**، گتیزبرگ. ژوئیهٔ ۱۸۶۳. عکس با شیشهٔ مرطوب. انجمن تاریخی شیکاگو.

خاص خویش را ابداع کرد، زیرا این ارزش با هیچ نوع عکاسی رسمی مطابقت ندارد. منظره، تمام عکس را پر می‌کند و جایی را از نظر نمی‌اندازد و نیرویی خوفناک به آن می‌دهد. ترکیب‌بندی، بر اثر تداخل خطوط لایه‌های جابه‌جا شدهٔ تودهٔ سنگ، یک‌پارچه شده و طرحی انتزاعی و گیرا به وجود می‌آورد. مهارت اوسالیوان در مهار کردن روابط سایه‌روشن‌ها، چنان استادانه است که حتی عکس‌های رنگی گرفته شده از همان محل در سال‌های بعد، تأثیری به‌مراتب کمتر در بیننده برجا می‌گذارند.

## عکاسی سه‌بعدی

عطش بی‌پایان به تجربه‌های جانشین، عاملی مهم در گسترش محبوبیت داگرئوتیپ‌های سه‌بعدی است. دوربین عکاسی مجهز به دو عدسی، که در سال ۱۸۴۹ ابداع شد، دو عکس می‌گرفت که تفاوتی اندک با تصاویر نسبتاً متفاوتی که دو چشم ما دریافت می‌کند دارند. هرگاه عکس‌های سه‌بعدی از طریق دستگاهی به نام استرئوسکوپ دیده شوند با هم در می‌آمیزند و تصویری جالب با ژرفای سه‌بعدی پدید می‌آورند. دو سال بعد، استرئوسکوپ در **نمایشگاه کریستال پالاس** لندن رواج همگانی یافت. هزاران عکس دو منظره‌ای گرفته شدند (تصویر ۷). عملاً هر گوشه‌ای از این کرهٔ خاکی در دسترس هر خانوار قرار گرفت، و تصویر آن به‌قدری گویا بود که فقط واقعیت می‌توانست جایش را بگیرد.

عکاسی سه‌بعدی، دستاوردی بزرگ بود زیرا دید دو عدسی آن مرز تمایز آن با پرسپکتیو در سنت‌های تصویری بود و نخستین بار، قدرت عکاسی را در گسترش میدان دید به نمایش می‌گذاشت. شگفتی‌آور این است که این دستاورد، جز در برخی

۹. جیکب ریس. **پاتوق تبهکاران**. حدود ۱۸۸۸. چاپ ژلاتین ـ نقره. موزهٔ شهر نیویورک.

عرصه‌های کاربردی، تدریجاً رو به زوال نهاد. مردم به‌قدری عادت کرده بودند که نمی‌توانستند تصور کنند که عکس را با یک چشم می‌بینند. بعدها وقتی صفحه‌های ترام در سال‌های ۱۸۸۰ ـ ۸۹ برای تکثیر تصاویر در یک صفحهٔ چاپی اختراع شد، نقطهٔ ضعف دیگری از عکس‌های سه‌بعدی روشن شد: همچنان که از تصویر نشان داده شده در این‌جا بر می‌آید، این عکس‌ها برای این روش تکثیر مناسب نبودند. از آن به بعد عکاسی تک‌عدسی، ارتباطی ناگسستنی با رسانه‌های همگانی روز پیدا کرد.

## فتوژورنالیسم

یکی از عوامل بنیادی گسترش عکاسی در قرن نوزدهم، این اندیشه بود که زمان حال را تاریخ در حال شکل‌گیری می‌دانستند. فقط با ظهور قهرمان رمانتیک بود که کارهای بزرگی غیر از شهادت به موضوعاتی جالب برای نقاشان و پیکرتراشان زمانه تبدیل شدند و به همین علت، شگفتی‌آور نخواهد بود اگر بگوییم عکاسی یک سال پس از مرگ ناپلئون یعنی کسی که بیش از هر رهبر دنیوی موضوع تابلوهای نقاشی بوده است پا به عرص هستی نهاد. تقریباً در همان دوره، تابلوی **کلک بازماندگان کشتی مدوسا** اثر **ژریکو** و تابلوی **کشتار در خیوس** اثر **دلاکروا**، سرآغاز تحولی قطعی در نگرش رمانتیک در جهت

۱۰. اوسکار ریلاندر. **دو گذرگاه زندگی**. ۱۸۵۷. چاپ آلبومن ترکیبی، ۷۸/۷×۴۰/۷ سانتی‌متر، خانهٔ جورج ایستمن، راچستر نیویورک.

بازنمایی رویدادهای زمانه گردیدند. این نگرش، نوع جدیدی از عکاسی را با خود به همراه آورد، که فتوژورنالیسم نامیده شد.

**برادی**. نخستین فتوژورنالیست بزرگ، **متیو برادی** (۱۸۲۳ - ۱۸۹۶) بود که از صحنه‌های جنگ داخلی آمریکا عکس گرفت. از چندین جنگ دیگر نیز عکس‌هایی گرفته شده بود، ولی برادی و بیست دستیارش (از جمله **تیموثی اوسالیوان**)، علی‌رغم استفاده از دوربین‌هایی بس کند و ناتوان در نشان دادن پیکار واقعی، توانستند وحشت‌های جنگ داخلی آمریکا را با صراحتی بی‌سابقه نشان دهند.

**گاردنر**. عکس **خانهٔ تک تیرانداز یاغی** (تصویر ۸) کار **الگزاندر گاردنر** (۱۸۲۱ - ۱۸۸۲) که برای تشکیل گروه خودش از برادی جدا شده بود، از سرفصل‌های تاریخ هنر به‌شمار می‌رود. در این عکس، واقعیت تلخ و عظمت مرگ در میدان نبرد، در یک صحنه نشان داده شده است. این تراژدی در مقایسه با عمل قهرمانان ستایش‌شده توسط **بنجامین وست**، به اندازهٔ خود آن سرباز فروافتاده، ناشناخته است. این عکس از لحاظ برخورداری از همان واقع‌گرایی تند پردهٔ **مرگ مارا** اثر داوید، بسیار نافذ است، و پیکر فروافتاده و ناتوان سرباز تک‌تیرانداز نیز که به‌سختی در میان سنگ‌های دورتادورش دیده می‌شود، دلخراش‌تر است. برخلاف این، نقاشی‌ها و گراوورهای ساخت نقاشان ــ مخصوصاً **وینسلو هومر** ــ که صحنه‌های جنگ داخلی آمریکا را برای مجلات و روزنامه‌ها نقاشی می‌کردند، غالباً صحنه‌هایی عادی بودند که واقعیت میدان را با فاصله‌ای برطرف نشدنی از بینندگان مجسم می‌کردند.

## عکاسی مستند

در طی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، مطبوعات نقشی هدایت‌گرانه در جنبشی اجتماعی ایفا کردند که واقعیت‌های تلخ فقر را در معرض توجه همگان قرار می‌داد. دوربین عکاسی به کمک عکاسی مستند به ابزار مهم اصلاحات اجتماعی تبدیل شد، که داستان زندگی آدمیان را در قالب

۱۱. هنری پیچ رابینسن. **محو شدن**. ۱۸۵۸. چاپ ترکیبی، انجمن سلطنتی عکس. لندن.

یک مقالهٔ مصور باز می‌گوید. عکاسی مستند در پاسخ به همان شرایطی پدید آمد که **کوربه** را به حرکت درآورده بود، و رپرتاژ واقع‌گویانهٔ آن نیز در چهارچوب سنت‌های واقع‌گرایی جای گرفت. تا پیش از آن زمان، نقاشان به نشان دادن تصویر خیالپردازانهٔ فقرایی همانند فقرای نمایش داده شده در نقاشی‌های عامیانهٔ آن‌روز رضایت داده بودند. نخستین مجموعهٔ عکاسی مستند، مطالعات جامعه‌شناختی مصور **جان تامسن** با عنوان **زندگی خیابانی در لندن** بود که در سال ۱۸۷۷ انتشار یافت. تامسن برای آنکه این عکس‌ها را بگیرد، از اشخاص می‌خواست که در برابر دوربینش به حالت‌های خاصی بایستند.

**ریس**. اختراع فلاشِ گَردی (باروتی) در ۱۰ سال بعد، به **جیکب ریس** (۱۸۴۹ - ۱۹۱۴) امکان داد که بخش بزرگی از کارش را در حالت‌های غافلگیرانه انجام دهد. ریس خبرنگار پلیس نیویورک بود و در همان جا بود که نخستین بار با محلات جنایت‌آلود و شرایط زندگی مذلت‌بار مردم آشنا شد. او با انتشار مقالات مصور در روزنامه‌ها، کتاب‌ها و انجام سخنرانی‌ها، به مبارزه‌ای پیگیرانه دست زد که در برخی موارد به تجدید نظرهای مهم در قوانین مسکن و قوانین کار در نیویورک انجامید. واقع‌گرایی سازش ناپذیرانهٔ عکس‌های او هیچ جزئی از قدرت خویش را از دست نداده است. مطمئناً تصور صحنه‌ای کابوس‌وارتر از عکس **پاتوق تبهکاران** (تصویر ۹) بسیار دشوار است. هر بیننده‌ای. حالت آمیخته با خطر را در روشنایی خوفناک این عکس احساس می‌کند. گروه‌های معروف تبهکاران محل لوور ایست ساید نیویورک، قربانیان خویش را شب‌ها شکار می‌کردند و بی‌هیچ درنگی می‌کشتند. پیکره‌های بی‌حرکت، به نظر می‌رسد که با حالت تمرین شدهٔ شکارگران شبانه، به انتظار شکار ایستاده‌اند.

۱۲. جولیا مارگرت کامرون. **چهرهٔ الن تری**. ۱۸۶۳. چاپ کربنی، قطر ۲۴ سانتیمتر. موزهٔ هنری متروپلیتن، نیویورک. مجموعهٔ آلفرد اشتیگلیتس، ۱۹۴۹.

## تصویرگرایی

موضوع و واقع‌گرایی خام عکاسی مستند، تأثیری اندک بر هنر داشت و بیشتر عکاسان دیگر نیز از آن اجتناب می‌کردند. انگلستان، از طریق سازمان‌هایی چون جامعهٔ عکاسان لندن که در ۱۸۵۳ تأسیس شده بود، پیشگامی جنبش متقاعدسازی منتقدان مردد را که می‌گفتند عکاسی می‌تواند با تقلید از نقاشی و گراوورسازی به صورت هنر درآید، عهده‌دار شد. در انگلستان عهد **ملکه ویکتوریا**، زیبایی در درجهٔ اول به معنی هنر به همراه یک هدف والای اخلاقی یا احساس شریف، ترجیحاً به سبک کلاسیک بود.

**ریلاندر**. پردهٔ **دو گذرگاه زندگی** (تصویر ۱۰) ساخت اوسکار ریلاندر (۱۸۱۸ - ۱۸۷۵) با طرح تمثیلی که آشکارا از مجموع **هوگارث** با نام **پیشرفت ریک** برگرفته شده است، این هدف‌ها را برآورده می‌سازد. در این شاهکار زاییدهٔ نبوغ، که پهنایش به حدود ۹۰ سانتیمتر می‌رسد، سی نگاتیو از طریق چاپ ترکیبی باهم تلفیق شده‌اند: یک مرد جوان (در دو تصویر) یکی از دو طریق خیر و شر را برمی‌گزیند، و در این‌جا شر به صورت شش پیکر برهنه نمایش داده شده است. این تصویر در ۱۸۵۷ غوغایی به‌پا کرد و ملکه ویکتوریا شخصاً باسمه‌ای از آن را خرید. اما ریلاندر دیگر هیچ‌گاه به چنین موفقیتی دست نیافت. او ماجراجوترین عکاس زمان خویش بود و خیلی زود به موضوعاتی پرداخت که با سلیقهٔ مسلط روزگار هماهنگی نداشتند.

**رابینسن**. ردای عکاسی هنری بر پیکر هنری **پیچ رابینسن** (۱۸۳۰ ـ ۱۹۰۱) نشست، و وی نام‌آورترین عکاس جهان شد. او با ساختن باسمهٔ ترکیبی **محو شدن** (تصویر ۱۱) که یک سال پس از **دو گذرگاه زندگی** ساختهٔ ریلاند انتشار یافت، به شهرت رسید. این اثر با

۱۳. پیتر هنری امرسن. **علف‌چینی در نرفک برودز.** ۱۸۹۰. چاپ پلاتینی، انجمن عکاسان فرانسوی. پاریس.

شش بیت از شعر «ملکهٔ ماب» از **شلی** که روی زیرانداز پایینی آن چاپ شده بود، نمونه‌ای از صحنه‌های احساساتی رابینسن به‌شمار می‌رود.

**محو شدن**، همانند **دو گذرگاه زندگی**، یک فتومونتاژ است، اما فقط از پنج نگاتیو، و صحنه همانند هر یک از ملودرام‌های عصر ویکتوریا به‌دقت آراسته شده است. رابینسن، پیش از عکس‌برداری از تک‌تک اجزا، ابتدا طرح‌هایی همراه با جزئیات تمام صحنه‌ها می‌کشید؛ بعدها شیوهٔ عکاسی چندنگاتیوی را کنار گذاشت ولی همچنان می‌کوشید در عکس‌هایش از نقاشی از صحنه‌های روزمرهٔ زندگی تقلید کند. او هنگام پرداختن به موضوعی متعالی بین واقعیت و حقیقت فرق قائل می‌شد، چون این دو در نظر او مخلوطی از عنصر واقعی و مصنوعی بودند.

**کامرون**. عکاسی که زیبایی کمال مطلوب را با بیشترین اشتیاق ممکن دنبال می‌کرد **جولیا مارگرت کامرون** (۱۸۱۵ ـ ۱۸۷۹) بود. این بانوی عکاس که دوست صمیمی شاعران، دانشمندان و هنرمندان بزرگ بود، در چهل و هشت سالگی یعنی زمانی آغاز کرد که دوربین عکاسی دراختیارش گذاشته شد، و از همان زمان به بعد به آفرینش مجموعه‌ای بزرگ و فراموش‌نشدنی پرداخت. کامرون در روزگار خود با گرفتن عکس‌های تمثیلی و روایتی به شهرت رسید، اما امروزه در درجهٔ اول به علت عکس‌هایی که از چهره‌های سازندگان انگلستان در عصر ملکه ویکتوریا گرفته است از او نام برده می‌شود. اما بسیاری از ظریف‌ترین عکس‌هایش را از زنانی گرفته است که با دوستان نزدیک خودش ازدواج کرده بودند. در یکی از نخستین عکس‌های **الن تری** بازیگر (تصویر ۱۲)، می‌توان زیبایی و شکوه کارهای احیاگران هنر پیش از رافائل را که شالودهٔ سبک کامرون را تشکیل می‌داد مشاهده کرد.

۱۴. گرترود کسبیر. **بلور جادو.** ۱۹۰۴. چاپ پلاتینی، انجمن سلطنتی عکس. باث.

## عکاسی طبیعت‌گرایانه

**امرسن**. پرچم مخالفت با عکاسی هنری را پیتر هنری امرسن (۱۸۵۶ ـ ۱۹۳۶) به دست گرفت، و خود دشمن سرسخت رابینسن شد. امرسن از چیزی حمایت می‌کرد که خودش آن را عکاسی طبیعت‌گرایانه می‌نامید و بر اصول علمی و منظره‌های **کنستابل** استوار می‌پنداشت. با این‌حال، او نیز واقع‌گرایی را در نقطهٔ مقابل حقیقت قرار می‌داد و حقیقت را به صورت احساسات، زیبایی‌شناسی، و نمایش انتخابی طبیعت تعریف می‌کرد. امرسن با استفاده از یک نگاتیو، صحنه‌ها را با بیشترین دقت ممکن ترکیب می‌کزد و به نتایجی می‌رسید که گاهی به نتایج کارهای رابینسن شباهت داشتند، اما واقعیت آن است که خودش هیچ‌گاه چنین چیزی را تأیید نکرد. بخش بزرگی از کار امرسن به صحنه‌هایی از زندگی روستاییان و ساحل‌نشینان اختصاص یافت، که چندان فاصله‌ای با عکاسی مستند اولیه ندارند.

در بهترین باسمه‌های امرسن، طبیعت غالب است. او استاد پخش کردن رنگ‌های تاریک و روشن در سراسر یک صحنه بود و عکس‌هایش (تصویر ۱۳) با نقاشی‌های ظریف از مناظر انگلستان در همان دوره برابر هستند. امرسن همواره می‌خواست عدسی را اندکی تنظیم نشده نگه‌دارد، ولی نتیجهٔ این کار به ندرت در آثارش جلب توجه می‌کند، ولی خودش معتقد بود که چشم فقط منطقهٔ مرکزی صحنهٔ عکس را به‌وضوح

۱۵. ادوارد اشتایخن. **رودن در کنار تندیس‌هایش «ویکتور هوگو» و «متفکر»**. ۱۹۰۲. چاپ صمغی، انستیتو هنری شیکاگو. مجموعهٔ آلفرد اشتیگلیتس. عکس. باث.

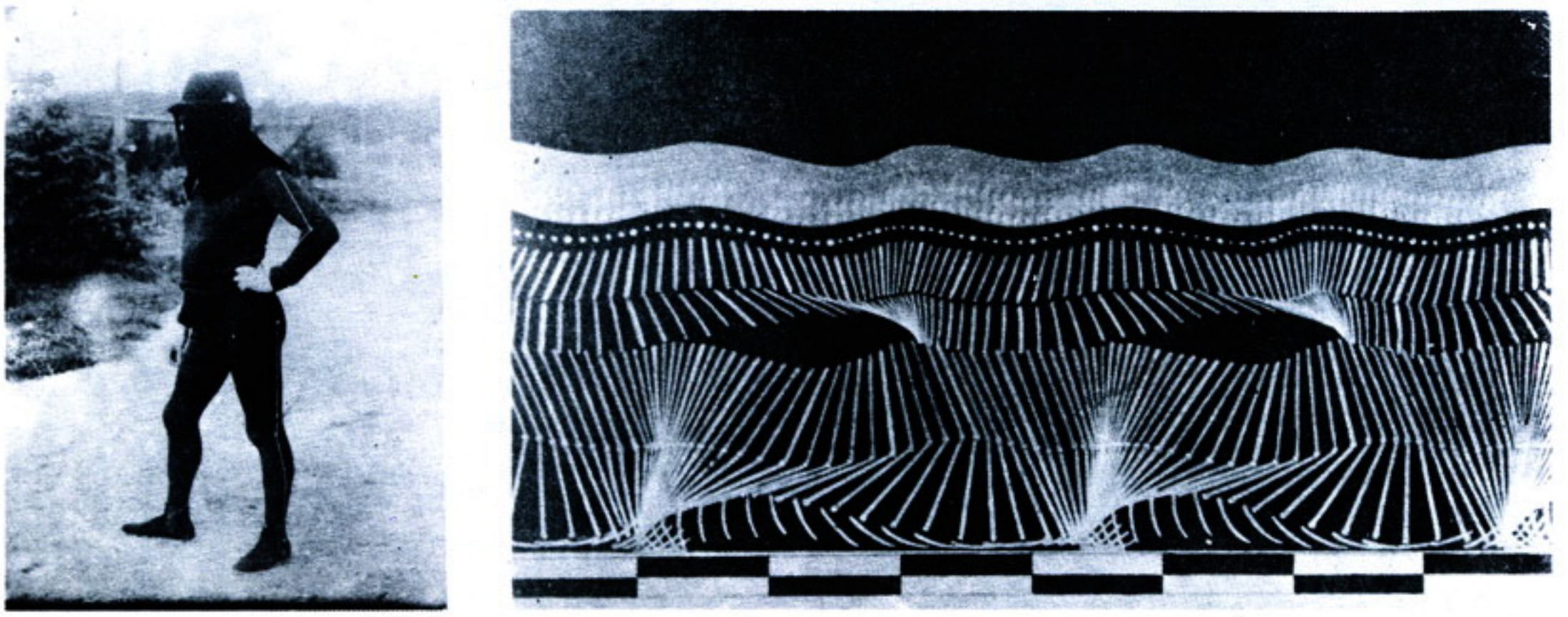
می‌بیند. وقتی تا چند سال بعد همین اندیشه را تکمیل کرد، به این نتیجه رسید که عکاسی به‌جای آنکه هنر باشد یک علم است، زیرا پدیده‌ای ماشینی است نه شخصی.

## عکاسان انشعابی

مسئلهٔ هنر بودن یا نبودن عکاسی، در اوایل دههٔ پایانی قرن نوزدهم با پیدایش **جنبش انشعابی** در این رشته، که در سال ۱۸۹۳ با تأسیس گروهی رقیب برای **انجمن سلطنتی عکاسان بریتانیای کبیر** در لندن (نام جدید) با عنوان **حلقهٔ پیوسته** نمایان شد، به اوج رسید. انشعابیون با الهام گرفتن از اندیشه‌های امرسن، در جستجوی نوعی تصویرگرایی مستقل از علم و تکنولوژی بودند. آنان با تقلید از هر شکلی از هنر رمانتیک پسین که با روایت‌بافی در نیامیخته بود، راهی بین آکادمیسم و طبیعت‌گرایی در پیش گرفتند. نقاشی واقع‌گرایانه و پُست امپرسیونیستی نیز که آن روزها به اوج رونق خویش رسیده بودند، به یک اندازه با هدف‌های ایشان تناقض داشتند. در نگرش این گروه به عکاسی در مقام هنر برای هنر، بیشترین وجه اشتراک با زیبایی‌شناسی‌گرایی **ویسلر** جلب توجه می‌کرد.

انشعابیون برای حل معمای بین هنر و علم مکانیک، می‌کوشیدند تا جایی که در توان دارند عکس‌هایی مشابه تابلوهای نقاشی بگیرند، اما آنان به‌جای توسل به تصاویر مرکب یا چندگانه، روند چاپ عکس را از آغاز تا پایان زیر نظر می‌گرفتند، مخصوصاً برای ایجاد جلوه‌های ویژه، مواد خاصی بر کاغذ عکاسی می‌افزودند. صمغ رنگی را با قلم بر سطح زبر کاغذ طراحی می‌مالیدند و عکسی با چنان زمینهٔ گرم و بافت قوی به دست می‌آورند که ظاهری چون نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها پیدا می‌کرد. کاغذ اشباع شده با املاح پلاتین برای به‌دست آوردن رنگ خاکستری یک‌دست، در میان عکاسان انشعابی رواج داشت. ظرافت و ژرف‌نمایی در کار، حالت اثیری جالبی به عکسی چون **بلور جادو** (تصویر ۱۴) از **گرترود کسبیر** (۱۸۵۴ ـ ۱۹۳۴) داد. در این عکس، نیروهای غیرمادی، تقریباً در سراسر تصویر، مرئی هستند.

**اشتایخن**. گروه **حلقهٔ پیوسته** از طریق عکاسانی چون **کسبیر** و **آلفرد اشتایخن** با آمریکا ارتباط داشت، و **اشتیگلیتس** نیز در ۱۹۰۶ نگارخانه عکاسان انشعابی را در نیویورک دایر کرد. از جمله هواداران وی، می‌توان از **ادوارد اشتایخن** (۱۸۷۹ - ۱۹۷۳) نام برد، که عکسی که از رودن در استودیوی پیکرتراشی از او گرفته (تصویر ۱۵) بدون تردید زیباترین و ظریف‌ترین دستاورد کل جنبش انشعابی در عکاسی به‌شمار می‌رود. سر نیم‌رخ رودن که به تندیس متفکر نظاره می‌کند، جوهر مقابله بین پیکرتراش و کار هنری وی را باز می‌گوید. خویشتن‌نگری تأمل‌انگیز رودن، آشوب درونی برخاسته از تندیس شبح‌وار یادبود **ویکتورهوگو** را که به حالتی نمایشی و همچون یک جن از پس‌زمینهٔ عکس سر بلند کرده است پنهان می‌سازد. از زمانی که تابلوی **آفرینش آدم** توسط **میکلانژ** ــ یا استاد مطلوب رودن ــ ساخته شد، هرگز با یک چنین بهره‌گیری مؤثر از



۱۶. اتیل ژول ماری. **مردی سیاه‌پوش با نوارهای سفید بر بازوان و پاهایش در برابر دیواری سیاه قدم می‌زند.** حدود ۱۸۸۴. عکس‌برداری لحظه‌به‌لحظه.

فضای تصویر یا با تصویری که این‌چنین تا اعماق خلاقیت نفوذ کند روبه‌رو نشده‌ایم.

گروه عکاسان انشعابی توانست به هدف خویش که شناساندن عکاسی در مقام شکلی از هنر بود دست یابد، اما آثار آفریدهٔ این گروه تا ۱۹۰۷ بلندپروازانه به‌شمار می‌رفتند. با آنکه این جنبش تا چند سال بعد نیز به عمر خویش ادامه داد، این نکته روز به روز روشن‌تر می‌شد که آیندهٔ عکاسی در تقلید از نقاشی نیست، زیرا نقاشی نیز در آن روزها دستخوش اصلاحات اساسی توسط مدرنیست‌ها شده بود. با این‌حال، میراث گروه انشعابی علی‌رغم محدودیت‌هایش بسیار ارزشمند بود، چون چیزهای بسیاری در زمینهٔ کنترل ترکیب‌بندی و واکنش در برابر نور به عکاسان یاد داد.

## عکاسی متحرک

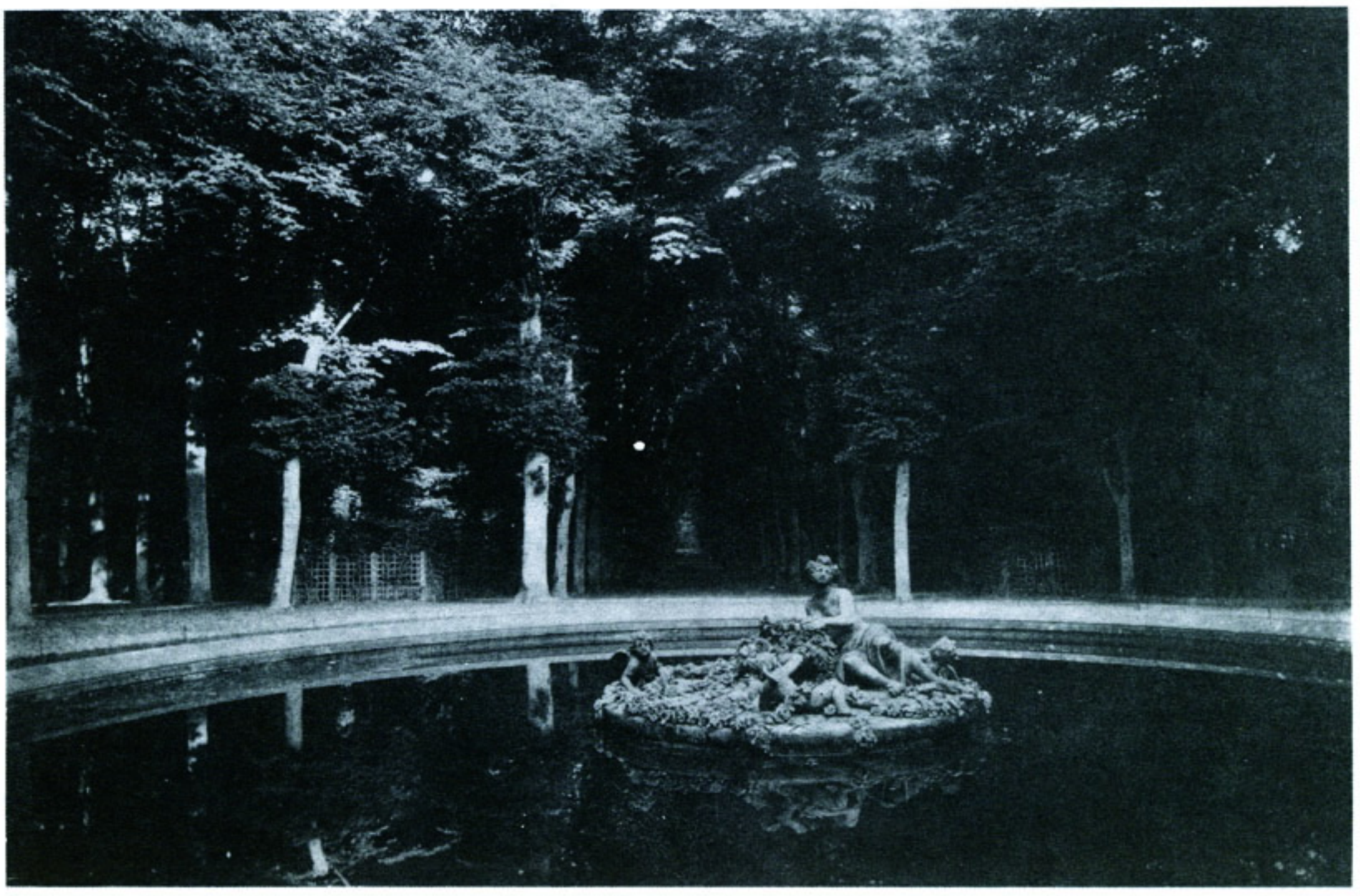
**مایبریج. ادوارد مایبریج** (۱۸۳۰ـ۱۹۰۴) پدر عکاسی متحرک، راهی اساساً جدید فراروی عکاسان گشود. او دو تکنولوژی متفاوت را باهم درآمیخت، و مجموعه‌ای از چند دوربین عکاسی ساخت که می‌توانست در نقاط متوالی از هر شیء در حرکت عکس بگیرد. عکاسی براثر همین‌گونه درآمیختگی‌ها رشد کرده بود؛ یک مورد دیگر، زمانی بود که نادار بر یک بالون هوای گرم نشست و عکس‌های هوایی از شهر پاریس گرفت (تصویر ۵). مایبریج پس از مدتی تلاش و تمرین، در سال ۱۸۷۷ توانست مجموعه تصویرهایی از یورتمه رفتن یک اسب بگیرد، که همین تمام تجسم‌های بعدی اسب در حال حرکت را متحول ساخت. جالب‌ترین عکس‌ها از میان صدهزار عکسی که مایبریج به ثبت حرکات انسان و جانوران اختصاص داده بود، آن‌هایی بودند که عکاس به‌طور هم‌زمان از چندین نقطهٔ بلند گرفته بود.

این اندیشه، بدون تردید، در همه‌جا مطرح بود زیرا در هنر آن روزگار نیز گاهی به تجربه‌گری‌های مشابهی برمی‌خوریم، ولی عکس‌های مایبریج همانند یک الهام بر نقاشان نازل شدند. چند دید هم‌زمان، منظرهٔ تماماً جدیدی از حرکت در عرصهٔ مکان و زمان می‌آفریند که نیروی تخیل آدمی را به چالش می‌خواند. این عکس‌ها را همانند یک معمای چندتکهٔ جورکردنی، می‌توان به طرق گوناگون باهم ترکیب کرد و جلوه‌های خیال انگیز به‌دست آورد.

مایبریج دنبال کردن این امکانات را به دیگران واگذاشت. بخش بزرگی از کارهای بعدی او در دانشگاه پنسیلوانیای فیلادلفیا و با برخورداری از حمایت‌های **ایکینز** رئیس وقت آکادمی هنرهای زیبا انجام شد. ایکینز خود مهارت درخور توجهی در کار با دوربین عکاسی داشت و همین، موضوع تعدادی از نقاشی‌هایش شده بود؛ چیزی نگذشت که علاقه‌اش به علوم،ـاو را متوجه عکاسی متحرک ساخت. عکس‌های چندگانهٔ ایکینز برخلاف توالی تصویرهای بی‌حرکت مایبریج، حرکت متوالی را در یک صفحه به نمایش می‌گذاردند. و بالاخره، عکاسی در نظر ایکینز صرفاً ابزاری برای تجسم واقع‌گرایانه‌تر پیکره‌ها به‌شمار می‌رفت.

**ماری. اتین ژول ماری** (۱۸۳۰ـ۱۹۰۴) نخستین عکاسی بود که توانست عکاسی متحرک را تا سطح یک هنر ارتقا دهد و تکامل بخشد. ماری که فیزیولوژیستی مشهور در فرانسه بود، همچون مایبریج ــ که دوستان صمیمی یکدیگر بودند ــ دوربین عکاسی را ابزاری برای نمایش حرکت اندام‌ها می‌دانست ولی در اندک مدتی به درجهٔ بالایی از خلاقیت در کار با دوربین دست یافت و عکس‌هایی چنان در نهایت کمال گرفت که نظیرشان تا شصت سال بعد به دست هیچ عکاسی گرفته نشد. به بیان دقیق‌تر، عکس‌های چندگانهٔ او از مردی در حال راه رفتن (تصویر ۱۶ الف، ب) چنان با حقیقت علمی و هنری انطباق دارد که امرسن و عکاسان انشعابی هرگز در تصور هم نمی‌آورند.

۱۷. لوئی لومیه. **بانوی جوان با چتر.** ۱۹۰۶. اتوکروم. انجمن لومیه.



۱۸. اوژن آتژه. **ورسای.** ۱۹۲۴. چاپ آلبومن ـ نقره. ۱۸ × ۲۴ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن، نیویورک. مجموعهٔ ابت ـ لویی.

۱۹. آندره کرتس. **نوازندهٔ نابینا**. ۱۹۲۱. چاپ ژلاتین ـ نقره، ۴۱/۶×۳۳/۷ سانتیمتر. مجموعهٔ هنر مدرن، نیویورک.

عکس‌های مایبریج و ماری، احساس پویایی غریبی را به معنای جدید کلمه به بیننده انتقال می‌دهند و آهنگ جدید زندگی در عصر ماشین را منعکس می‌کنند. اما چون شکاف بین حقیقت علمی از یک طرف و ادراک بصری و بازنمایی هنری از طرف دیگر بسیار بزرگ بود، مفاهیم زیبایی‌شناختی ژرف ایشان را فقط فوتوریست‌ها توانستند درک کنند.

## عکاسی در قرن بیستم

### نیمهٔ نخست قرن

در طی قرن نوزدهم، عکاسی کوشید خود را در مقام یک هنر به جهانیان بشناساند ولی نتوانست هویتی برای خود به‌دست آورد. فقط در شرایط استثنایی مانند بحران‌های سیاسی و اصلاحات اجتماعی بود که اساسی‌ترین موضوع هنر یعنی خود زندگی را مخاطب قرار داد. عکاسی، برای آنکه نگرشی مستقل پی‌ریزی کند اصول زیبایی‌شناختی جنبش انشعابی و روش مستندسازی در عکاسی مطبوعاتی را با درس‌های آموخته شده از عکاسی متحرک درهم می‌آمیزد. در عین حال، عکاسی نوین (که عکاسی اولیه بلافاصله با آن همراه گردید) با سست کردن فرضیات زیبایی‌شناختی آن و به میدان آوردن رقیبی جدید برای مبانی آن به‌عنوان یکی از هنرها، به تحولی قهری در عکاسی دامن زد. عکاسی، همانند هنرهای دیگر، به سه جریان اصلی عصر ما پاسخ داد: اکسپرسیونیسم، انتزاع، و خیالپردازی. اما چون بخش بزرگی از عکاسی همچنان خود را وقف دنیای پیرامون انسان کرده است، عکاسی نوین نیز

۲۰. براسای. «**بیجو» از مونماتر**. ۱۹۳۳. ۳۰/۲×۲۳/۵ سانتیمتر. مجموعهٔ هنر مدرن، نیویورک.

۲۱. روبر دوانو. **نگاه زیرزیرکی** ۱۹۵۳. چاپ ژلاتین ـ نقره.

بیشتر به واقع‌گرایی روی آورده و به همین علت، راه تکامل جداگانه‌ای را پیموده است. بنابراین، بحث از عکاسی قرن بیستم، در درجهٔ نخست باید به صورت بحث از مکتب‌های مختلف و چگونگی واکنش‌های آن‌ها در برابر این جریانهای غالباً متضاد ادامه یابد.

راه پیموده شده توسط عکاسی نوین، بر اثر پیشرفت‌های تکنولوژیکی، سهل‌تر گردید. اما لازم به تأکید است که این پیشرفت‌ها همواره بر دامنهٔ گزینش‌های عکاس افزوده‌اند و هیچ گزینشی را بر او تحمیل نکرده‌اند. اختراع دوربین دستی توسط **جورج ایستمن** در سال ۱۸۸۸ و ظهور عکاسی ۳۵ میلیمتری با دوربین **لایکا** در سال ۱۹۲۴، فقط گرفتن عکس‌هایی را که گرفتنشان با دوربین‌های قدیمی آتلیه‌ای دشوار (اما نه غیرممکن) بود، آسان‌تر ساخت.

شگفتی‌آور این است که حتی عکاسی رنگی آنچنان که انتظار می‌رفت، تأثیری انقلابی بر جای نگذاشت. این نوع عکاسی از سال ۱۹۰۷ با بهره‌گیری از شیشهٔ خودفام یا اتوکروم توسط **لویی لومیه** (۱۸۶۴ـ۱۹۴۸) آغاز شد. اتوکروم صفحه‌ای شیشه‌ای بود که سطحش با ذرات نشاستهٔ سیب‌زمینی به سه‌رنگ پوشانده شده بود، که کار فیلترهای رنگی را انجام می‌دادند، روی آن نیز لایه‌ای از بروومور نقره بود. این صفحه به محض ظهور به‌صورت یک شفافهٔ رنگی مثبت درمی‌آمد و تا سال ۱۹۳۲ که شرکت کداک با بهره‌گیری از همان روش ولی با موادی به مراتب پیشرفته‌تر به تولید فیلم رنگی پرداخت، چیزی جایگزینش نشده بود. اتوکروم بر اساس تئوری‌های رنگ **سورا** استوار بود و حتی به جلوه‌های پوانتیلیستی نیز دست یافت. اگر خوب به عکس **بانوی جوان با چتر** (تصویر ۱۷) که از نخستین تلاش‌ها در این زمینه به‌شمار می‌رود بنگرید، این نکته روشن می‌شود. این عکس، به جز رنگش، چندان تفاوتی با عکس‌های عکاسان انشعابی یعنی نخستین عکاسانی که به روش جدید گراییدند، ندارد. به عبارت دقیق‌تر، رنگ حتی با آنکه آخرین مانع مذکور در آثار منتقدان عکاسی قرن ۱۹ را از میان برداشت، تأثیر نسبتاً اندکی بر محتوا، نگرش، یا زیبایی‌شناسی عکس داشت.

## مکتب پاریس

**آتژه.** عکاسی نوین، به‌آرامی و با کارهای **اوژن آتژه** (۱۸۵۶ـ۱۹۲۷) که فقط در ۱۸۹۸ یعنی در چهل‌ودو سالگی با دوربین آشنا شده بود آغاز شد. از آن سال تا لحظهٔ مرگش در سال ۱۹۲۷، آتژه دوربین سنگینش را در همه جای پاریس برپا می‌داشت و همهٔ تنوعات شهر را ثبت می‌کرد. تمام عکاسان هنری، موضوعات آتژه را که پیش پا افتاده بودند، تقریباً هیچ به حساب می‌آوردند. آتژه شخصاً انسانی فروتن بود و عنوان تابلوی کارگاهش چنین بود: «آتژه، مدارک مستند برای هنرمندان». و عملاً نیز پدران نقاشی نوین یعنی **براک، پیکاسو، دومیه** و **من ری** یا معروف‌ترین نقاشان زمانه، از او حمایت می‌کردند. تصادفی نیست که همین هنرمندان از **هانری روسو** نیز حمایت می‌کردند، زیرا روسو و آتژه در نوعی ساده‌نگری با هم وجه مشترک داشتند. اما آتژه به‌جای عرصه‌های بیکرانهٔ خیال‌پردازی، از زوایای ناشناختهٔ محیط خویش الهام می‌گرفت.

عکس‌های آتژه با نوعی عمق و کمال فنی فرازندهٔ واقعیت مشخص می‌شوند و از همین‌جا است که حتی پیش‌پا افتاده‌ترین موضوع‌ها در کارش اهمیت پیدا می‌کنند. از لحاظ توانایی در ترکیب‌بندی هم‌زمان فضای دوبعدی و سه‌بعدی، عکاسان انگشت‌شماری به پای او رسیده‌اند. منظره‌های آتژه، مانند **ورسای** (تصویر ۱۸)، غالباً دلتنگ کننده‌اند و از نگرشی غریب و فردی سخن می‌گویند. بیننده با تماشای این عکس، احساس می‌کند که زمان، ترکیب‌بندی پرشکوه و شیفتگی عکاس به بافت‌های زمینه، عکس را یک‌جا خشکانده است. با آنکه کار آتژه تا حدودی از سنت مطبوعاتی **نادار، برادی**، و **ریس** پیروی می‌کند، جدایی بارز آن را از عکاسی اولیه فقط با استناد به هنر اواخر قرن نوزدهم می‌توان تبیین کرد. مثلاً عکس‌هایی که از مغازه‌های مجاور و دست‌فروشان خیابانی گرفته است، عملاً به نقاشی‌هایی شباهت دارند که واقع‌گرایان کوچک سال‌های پیش از او می‌آفریدند و نام‌هایشان امروزه تقریباً یکسره از یادها رفته‌اند. گذشته از این، عکس‌های آتژه مستقیما با شاخه‌ای از واقع‌گرایی جادویی ارتباط پیدا می‌کنند که پیش‌درآمد سوررئالیسم به‌شمار می‌رفت. آتژه سوررئالیست نامیده شده است، و با آنکه این نامگذاری گمراه‌کننده است، به‌سادگی می‌توان دریافت که چرا از نو توسط **من ری** عکاس هنرمند دادایست و سوررئالیست کشف شد و **برنیس ابوت** دستیار **من ری** به دفاع از او برخاست. اما به‌طور کلی، کار آتژه به‌قدری متنوع است که در طبقه‌بندی معمول نمی‌گنجد.

**کرتس.** دو عکاس از اروپای شرقی، جانشینان بلافصل آتژه بودند. **آندره کرتس** (۱۸۹۴ – ۱۹۸۵)، که سالخورده‌تر نیز بود، از سال ۱۹۱۵ در زادگاهش مجارستان به عکاسی پرداخته بود و وقتی در سال ۱۹۲۵ به پاریس رفت، سبک خاص خود را یافته بود. **نوازندهٔ نابینا** (تصویر ۱۹) که در سال ۱۹۲۱ در مجارستان گرفته شد، از نوع عکس‌هایی است که گاه‌گاهی آتژه می‌گرفت، و در آن تقریباً از همان شیوه‌ها مخصوصاً از ترکیب‌بندی احتیاط‌آمیزی استفاده شده است که موضوع را به‌قدر کافی از محیطش مجزا می‌سازد تا اصل صحنه را پدید آورد.

**براسای.** سبک عکاسی **گیولا هالاش براسای** (جانشین بعدی آتژه) نیز که به اختصار براسای (۱۸۹۹ – ۱۹۸۴) نامیده می‌شود، از پاریس، منظره‌ها و رسوم آن متأثر بود. او در ترانسیلوانیا متولد شد و تحصیلاتش را در رشتهٔ هنر در بوداپست انجام داد. اما قبلاً حتی پیش از ورود به پاریس در سال ۱۹۲۳، فرانسوی بود. سال‌ها بعد، هنگامی که به شغل روزنامه‌نگاری در آن شهر مشغول بود، یک دوربین عکاسی از **کرتس** به عاریت گرفت و یک رشته عکس‌های جالب از صحنه‌های شبانهٔ شهر برداشت. چیزی نگذشت که به تفریحات و زندگی شبانه در کافه‌های پاریس روی آورد و چشمان تیز خود را در جستجوی شخصیت‌های غریبی که به این مکان‌ها رفت و آمد می‌کردند به کار گرفت. **بیجو از مونمارتر** (تصویر ۲۰) همان احساس انحرافی را نشان می‌دهد که از تماشای تابلوی **در مولن روژ اثر هانری دو تولوز لوترک** به آدمی دست می‌دهد.

**کارتیه-برسون.** نقطهٔ اوج مکتب پاریس، بدون تردید، **هانری کارتیه-برسون** (متولد ۱۹۰۸)، پسر یک نخ‌ریس ثروتمند است. او مطالعاتش را نزد یک نقاش کوبیست در اواخر دههٔ ۱۹۲۰-۲۹ و پیش از پرداختن به عکاسی در سال ۱۹۳۲ انجام داد. وی که نخست شدیداً تحت تأثیر آتژه، من ری، کرتس و حتی سینما قرار داشت، در اندک مدتی به متنفذترین عکاس مطبوعاتی زمانه تبدیل شد، و هنوز هم خود را چنین می‌پندارد. با این‌حال، هدف و تکنیک کار وی به هدف و تکنیک کار یک نقاش همانند هستند.

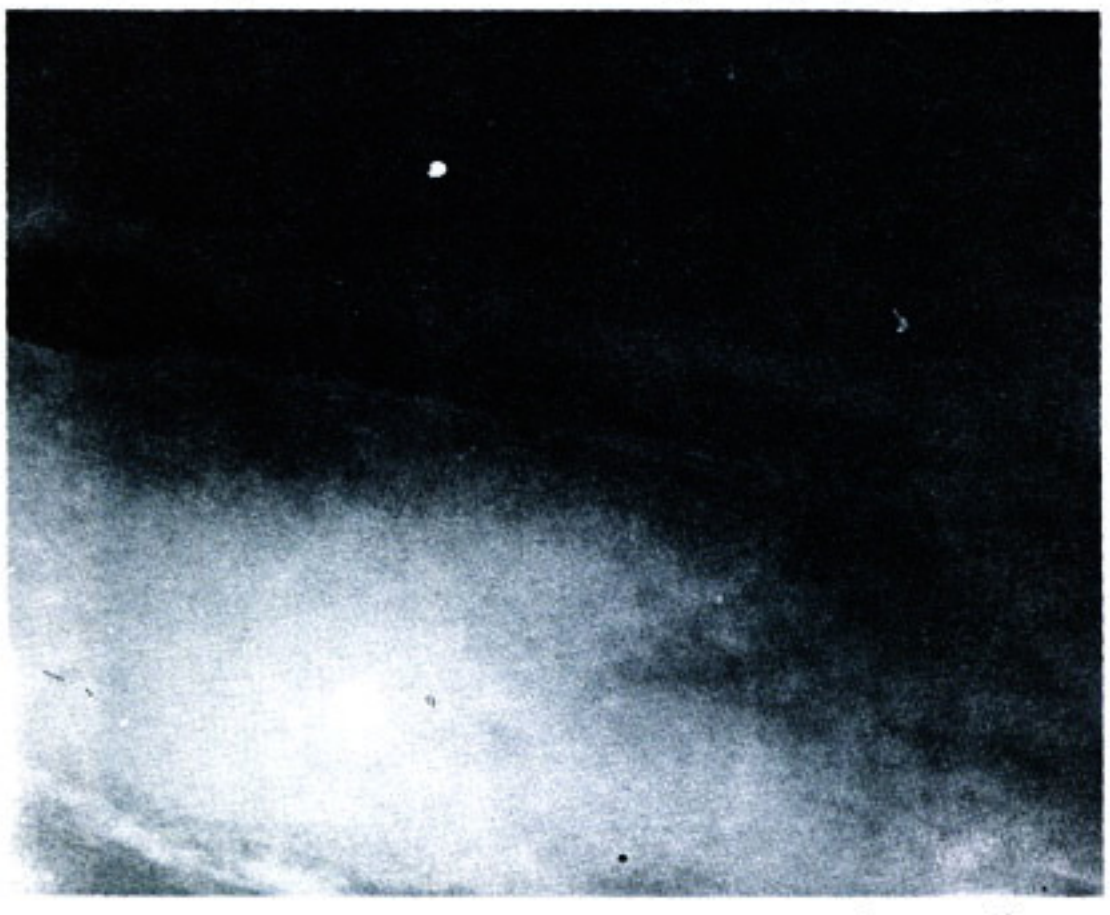
کارتیه-برسون استاد آن چیزی است که خود عنوان «لحظهٔ سرنوشت‌ساز» بدان داده است. معنی این لحظه در نظر او تشخیص آنی و سازماندهی بصری هر حادثه در اعماق لحظهٔ عمل و هیجان برای روشن ساختن ژرف‌ترین معنا و نه صرفاً ثبت وقوع آن است. بر خلاف دیگر اعضای مکتب پاریس، به نظر می‌رسد که کارتیه برسون همه جای جهان را وطن خویش می‌داند و همواره با موضوعات کارش هم‌دلی دارد، به‌طوری که عکس‌هایش کششی تقریباً جهانی پیدا کرده‌اند. کارهای او با نوعی علاقه به ترکیب‌بندی به خاطر ترکیب‌بندی مشتق از هنر انتزاعی نوین متمایز می‌گردند. او نیز شیفتگی خاصی به حرکت دارد و آن را با تمام پویایی فوتوریسم و طنز دادا می‌آراید و به نمایش می‌گذارد. کلید شناخت آثار او بهره‌گیری از فضا برای برقراری روابطی است که تلقین کننده و غالباً حیرت آورند. به بیان دیگر، کارتیه-برسون با آنکه با واقعیت سر و کار دارد، قلباً سوررئالیست است و خود نیز آن را می‌پذیرد.

**دوانو.** اگر در عرصه‌ای از عکاسی بتوان قرینه‌ای برای کارتیه-برسون یافت، تیزبینی طنزآمیز **روبر دوانو** (۱۹۱۲) است. موضوع کار دوانو، نقاط ضعف انسان است، که وی به کمک بهترین طنز ممکن از آن‌ها پرده برمی‌دارد. چه کسی ممکن است در عکس **نگاه زیرزیرکی** (تصویر ۲۱) متوجه نشود که مرد به جای توجه به تابلویی که همسرش دربارهٔ آن توضیح می‌دهد حریصانه به تابلوی دیگری چشم‌دوخته است که تصویر زنی دیگر در آن دیده می‌شود؟

## مکتب اشتیگلیتس

**اشتیگلیتس.** پدر عکاسی نوین در ایالات متحد آمریکا، **آلفرد اشتیگلیتس** (۱۸۶۴-۱۹۴۶) بود، که نفوذش در عکاسی این کشور همواره در طول حیاتش احساس می‌شد. از زمان حضور در جنبش انشعابی، سخنگوی خستگی‌ناپذیر عکاسی در مقام هنر گردید ولی تعریف این اصطلاح توسط او در مقایسه با دیگر اعضای آن جنبش، بسیار پردامنه بود. او با انتشار مجلهٔ **کار دوربین** و پشتیبانی از دیگر پیشگامان عکاسی آمریکا با به نمایش درآوردن آثارشان در نگارخانهٔ خود در نیویورک، مخصوصاً نگارخانهٔ معروف به «۲۹۱» از نظرات خویش دفاع کرد. انبوه کارهای اولیهٔ اشتیگلیتس با هواداری از میثاق‌های جنبش انشعابی تهیه شده و در آن‌ها عکاسی با هنر نقاشی معادل دانسته شده است.

۲۲. آلفرد اشتیگلیتس. **مسافران اتاق سکان** ۱۹۰۷. انستیتوی هنری



۲۳. آلفرد اشتیگلیتس. **برابر.** ۱۹۳۰. چاپ کلرید. انستیتوی هنری

اما در اواسط دههٔ ۱۸۹۰-۹۹ عکس‌هایی هم از صحنه‌های خیابانی گرفت، که می‌توان آن‌ها را منادیان عکس‌های دورهٔ کمال وی به‌شمار آورد.

۲۴. ادوارد وستن. **فلفل**. ۱۹۳۰. مرکز عکاسی خلاق. تاسکن، آریزونا.

بیانیهٔ کلاسیک او، که خودش آن را بهترین عکس خویش می‌دانست **مسافران اتاق سکان** (تصویر ۲۲) نام دارد، که در سال ۱۹۰۷ در جریان سفر دریایی به اروپا گرفته بود. مشاهدهٔ این عکس، همانند مشاهدهٔ تابلوی **آخرین نفر از انگلستان** اثر **فرد مدوکس براون** که در حدود پنجاه سال پیش از آن نقاشی شده بود، احساس سفر دریایی را در انسان بیدار می‌کند اما برای این کار به شکل‌ها و ترکیب‌بندی عکس اجازه می‌دهد که خود سخن بگویند. روگاه فلزی، صحنه را از لحاظ بصری تقسیم و بر فعالیت‌های متضاد مسافران زیر اتاق سکان که برای ارزان‌ترین کرایه‌ها نگه‌داشته شده بود، و بر نظاره‌گران عرشهٔ بالایی تأکید می‌کند. اگر این عکس از احساس گویای نقاشی مدوکس برخوردار نیست، به علت وفاداری به واقعیت، درامی هم‌طراز آن را در خود دارد.

این‌گونه عکاسی «صریح» به علت سادگیش فریبنده است زیرا تصویر، احساساتی را منعکس می‌سازد که اشتیگلیتس را تکان می‌داد. به همین علت، گام بزرگی در سیر تکامل عکس و نقطهٔ عطفی در تاریخ عکاسی به‌شمار می‌رود. اهمیت آن نیز فقط زمانی پدیدار می‌شود که با عکس‌های اولیه‌ای چون **رودن** اثر **اشتایخن** (تصویر ۱۵) و عکس‌های ریس مانند **پاتوق تبهکاران** (تصویر ۹) مقایسه شود. **مسافران اتاق سکان**، مستقل از نقاشی از یک‌طرف و جدا از تفسیر اجتماعی از طرف دیگر، بیانیه‌ای تصویری است. این عکس، معرف آن عکاسی مستندی است که نخستین بار در آمریکا به سطح هنر نقاشی رسید.

عکاسی «صریح» اشتیگلیتس، شالود مکتب آمریکایی را پی‌ریزی کرد. بنابراین، سخنی طنزآمیز خواهد بود اگر گفته شود این اشتیگلیتس بود که با تشویق و ترغیب اشتایخن به مدافع هنر انتزاعی در برابر واقع‌گرایی شهری **مکتب آشغالدونی** تبدیل شد. زیرا نقاشی‌های این مکتب غالباً از لحاظ شکل و محتوا، تشابهی ظاهری به عکس‌های او داشتند. این تشابه، گمراه‌کننده است. در نظر اشتیگلیتس، عکاسی پیش از آنکه ابزاری برای ثبت رویدادها باشد طریقه‌ای برای بیان تجربیات و فلسفهٔ زندگی خود او بود، همچنان که در نظر نقاش نیز چنین است.

اوج این نگرش، مجموعهٔ عکس‌های معروف به «**برابرها**» است. اشتیگلیتس در سال ۱۹۲۲ به عکس‌برداری از ابرها پرداخت تا نشان دهد که کارش از موضوع و شخصیت مستقل است. یک عکس فوق‌العاده بی‌نظیر از ابر مربوط به سال ۱۹۳۰ (تصویر ۲۳) به حالت ذهنی انسان در انتظار بیان کامل شباهت دارد و واکنشی صرف در برابر صحنهٔ روشن از مهتاب نیست. قدمت مطالعهٔ ابرها به عصر رمانتیسیسم باز می‌گردد. ولی هیچ‌کس پیش از اشتیگلیتس آنها را موضوع اصلی عکاسی قرار نداده بود. همچنان که در عکس **بلور جادویی** اثر **کسبیر** دیده می‌شود، نیروهایی نامرئی درکارند و عکس **برابر** را به صورت همتای پیش‌طرح I برای پردهٔ ترکیب‌بندی VII اثر **کاندینسکی** در می‌آورند.

**وستن.** نظرات اشتیگلیتس در تهیهٔ **برابرها**، راه را برای پیدایش عکاسی «ناب» در مقام جانشین برای عکاسی «صریح» باز کرد. رهبر این نگرش جدید، ادوارد وستن (۱۸۸۶-۱۹۵۸) بود که گرچه از حمایت اشتیگلیتس برخوردار نشد، قطعاً تحت تأثیر او قرار داشت. او در سال‌های ۱۹۲۰-۲۹ از شیوه‌های انتزاع و واقع‌گرایی به صورت دو طریق مجزا پیروی می‌کرد، ولی در سال ۱۹۳۰ آن‌دو را به صورت تصاویری درهم آمیخت که از لحاظ طراحی، پرقدرت و از لحاظ جزئیات، معجزه‌آسا هستند.

عکس **فلفل** (تصویر ۲۴) نمونه‌ای باشکوه است که هرچه باشد ثبت صریح این سبزی آشنا نیست. عکاسی وستن، همانند **برابرهای** اشتیگلیتس، ما را بر آن می‌دارد که امور پیش پا افتاده را با چشمانی تازه ببینیم. **فلفل** با وضوحی فراطبیعی و چنان از نزدیک نشان داده شده که بزرگ‌تر از اندازهٔ واقعی به نظر می‌رسد. به علت ترکیب‌بندی دقیقاً قیچی شدهٔ تصویر، بیننده مجبور است دربارهٔ این شکل که چین و شکن‌هایش با نورپردازی نمایشی نشان داده شده است بیندیشد. فلفل از نوعی حالت مشابه تابلوی **ایریس سیاه III** اثر **اوکیف** برخوردار است که معنایی نو به **برابرها** می‌دهد. در این‌جا شکل‌ها عمداً بدن انسان را که وستن نیز از پیشگامان عکاسی از آن بود القا می‌کنند.

**ادمز.** وستن برای دست یافتن به جزئیات و ژرفای یکنواخت، با تنگ‌ترین دیافراگم ممکن در عدسی دوربین کار می‌کرد، و موفقیتش در این راه به تشکیل انجمن **ساحل غربی** موسوم به **گروه اف/۶۴** برای کار با تنگ‌ترین دیافراگم عدسی در سال ۱۹۳۲ انجامید. از جملهٔ بنیان‌گذاران این انجمن، می‌توان به **انسل ادمز** (۱۹۰۲-۱۹۸۴) اشاره کرد که بعدها پرآوازه‌ترین عکاس طبیعت در آمریکا شد. او را به درستی می‌توان جانشین اوسالیوان دانست، زیرا منظره‌هایش بازگشتی به نقاشی و عکاسی آمریکایی در قرن نوزدهم هستند.

۲۵. انسل ادمز. **طلوع ماه.** ۱۹۴۱. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۳۸/۱×۴۷ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن، نیویورک.

ادمز تکنیسینی موشکاف بود که کارش را از ترکیب‌بندی و نوردهی آغاز می‌کرد و با چاپ نهایی عکس به پایان می‌رسانید. عکس معروفش با عنوان **طلوع ماه، ارناندز، نیومکزیکو** (تصویر ۲۵) زاییدهٔ گنج‌یابی نابی است که هرگز نمی‌توان تکرارش کرد، و تلفیق کاملی از عکاسی صریح و **برابر** نیز دیده می‌شود. همچنان که در تمام عکس‌های ادمز دیده می‌شود، در این عکس نیز مجموعهٔ کاملی از نورمایه، از سفید یک‌دست تا سیاه شبقی وجود دارد. کلید درک این عکس، ابر کم‌ارتفاعی است که صحنه را به سه بخش تقسیم می‌کند به‌طوری که به نظر می‌رسد ماه به آرامی در آسمان نخستین ساعات غروب شناور شده است.

۲۶. مارگرت بورک‌وایت. **سد فورت‌پک. مونتانا.** ۱۹۳۶. شرکت تایم‌وارنر.

**بورک‌وایت.** اشتیگلیتس از نخستین عکاسانی بود که از آسمان‌خراش‌ها یا معماری نوینی که تدریجاً افق شهرهای رشد یابندهٔ آمریکا را اشغال می‌کردند، عکس برمی‌داشت. او به نوبهٔ خود از نقاشان **پوانتیلیست** دفاع می‌کرد. پوانتیلیست‌ها با الهام از فوتوریسم در حدود سال ۱۹۲۵ تدریجاً به تجسم معماری شهری و صنعتی روی آوردند. بسیاری ازایشان اندکی بعد دوربین عکاسی هم به‌دست گرفتند. بدین معنی، نقاشی و عکاسی یک‌بار دیگر از نزدیک با یکدیگر پیوند خوردند. این‌دو در برابر اقتصاد

۲۷. ادوارد اشتایخن. **گرتا گاربو**. ۱۹۲۸. برای مجلهٔ Vanity Fair. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن. نیویورک.

احیا شدهٔ پس از جنگ جهانی اول که موجب توسعهٔ بی‌سابقهٔ صنعتی در هردو سوی اقیانوس اطلس شده بود، از خود واکنش نشان می‌دادند. در دوران رکود بعدی، عکاسی صنعتی، همچنان با شگفتی به‌همراه مجلات پرتیراژ جدید یعنی پیشتازان عصر بزرگ مجلات مصور و به تبع آن همراه با عکاسی تجاری، به رشد خود ادامه داد. در آمریکا، بیشتر عکاسان بزرگ به استخدام مجلات و شرکت‌های بزرگ درآمده بودند.

**مارگرت بورک‌وایت** (۱۹۰۴ ـ ۱۹۷۱)، نخستین عکاس کارمندی بود که به استخدام مجلهٔ **فورچون** و سپس مجلهٔ **لایف** (هردو توسط هنری لوس منتشر می‌شدند) درآمد. عکس **سد فورت پک** در مونتانا برای روی جلد شمارهٔ نخست مجلهٔ **لایف** در ۲۳ نوامبر همچنان ۱۹۳۶ نمونهٔ کلاسیک فتوژورنالیسم نوین به‌شمار می‌رود (تصویر ۲۶). این دهه، شاهد تلاش‌های گسترده در عرصهٔ ساختمان‌سازی بود، و بورک‌وایت با چشمان تیزبینش یک خط بصری موازی بین این سد و بناهای عظیم مصر باستان کشید. اندیشهٔ این کار قبلاً در ۱۹۲۷ در پردهٔ نقاشی **مصر من** اثر **چارلز دموث** متجلی شده بود. شکل‌های ستون‌گونهٔ بورک‌وایت علاوه بر عظمت معماری‌گونهٔ خویش کیفیت تندیس‌واری چشمگیر و حضوری تقریباً انسان‌گونه دارند و همچون تندیس‌هایی عظیم در مدخل یک معبد به نظر می‌آیند. اما این «پیکره‌های نگهبان» برخلاف بی‌زمانگی منفعل فرعون‌ها، از هشیاری انتزاعی **هنری مور** برخوردارند. توانایی نایاب بورک‌وایت به تلقین سطوح چندگانهٔ معنی، این جلد و عکس همراه مقاله را به مکاشفه‌ای حیرت‌انگیز تبدیل کرد.

۲۸. وین میلر. **زایمان**. نمایشگاه «خانوادهٔ بشر»، ۱۹۵۵.

**اشتایخن**. حرفهٔ پررونق انتشار مجلات، به پیدایش عکاسی مد و جلوه‌های پرزرق و برق میدان داد، که این نیز به نوبهٔ خود به هنری مستقل در دست **ادوارد اشتایخن** (۱۸۷۹ ـ ۱۹۷۱) جامع‌نگرترین عکاس آمریکا تا این تاریخ تبدیل شد. استعداد اشتایخن در چهره‌پردازی، همچنان که در عکس **رودن** (تصویر ۱۵) در نخستین سال‌های دورهٔ تعلق این عکاس به جنبش انشعابی دیده شد، عکس **گرتا گاربو** (تصویر۲۷) را به جانشینی باارزش برای عکس **سارا برنارد** اثر نادار تبدیل کرد. این بازیگر جوان سینما، علی‌رغم تمایلش به «تنها بودن» اجازه می‌داد عکسش بارها گرفته شود، اما هیچ‌یک از آن‌ها حضور پر کشش و شخصیت پیچیدهٔ وی را بهتر از آنچه در سینما دیده می‌شود ثبت نکرده است. گیرایی این عکس، بیشتر به واسطهٔ طرح سیاه و سفید آن است که توجه بیننده را بر چهرهٔ بس گویای او متمرکز می‌سازد. اما بارقهٔ نبوغ اشتایخن آن‌جا درخشید که از **گرتا گاربو** خواست دست‌هایش را در دو طرف روی سرش بگذارد تا اسرارآمیز بودن شخصیتش را به بیننده القا کند.

**میلر**. یکی از دستاوردهای مهم اشتایخن در عکاسی، تشکیل نمایشگاه «خانوادهٔ بشر» بود که در سال ۱۹۵۵ در نیویورک گشایش یافت. عکس **زایمان** (تصویر ۲۸) اثر **وین میلر** از این نمایشگاه دوران‌ساز، معجزهٔ حیات را در یک تصویر نمایشی ثبت کرده است. این عکس، ورود ناگهانی کودک نوزاد به جهان ما را با صداقتی تکان‌دهنده ثبت می‌کند. در همان حال، دست‌هایی که برای کمک به او دراز شده‌اند تأیید تکان دهندهٔ حضور انسان به‌شمار می‌روند.

**وان در سی**. منتقدان سیاه، در دههٔ ۱۹۲۰ ـ ۲۹ شدیداً سرگرم بحث

۲۹. جیمز وان درسی. **همسر جناب جورج ویلسن بکتن، کشیش کلیسای متدیست شهر سیلم.** ۱۹۳۴. ملک شخصی وان درسی.

دربارهٔ ماهیت **رنسانس هارلم** ــ حتی در روزگار رونق آن ــ بودند. گرچه دستاوردهای رنسانس هارلم در عرصهٔ ادبیات جای تردیدی ندارد، اما امروزه عکس‌های **جیمز وان در سی** (۱۸۸۶ـ۱۹۸۳) غالباً به عنوان سهم اصلی این رنسانس در هنرهای بصری معرفی می‌گردد. بخش بزرگی از کارهای وی دارای کیفیتی تجاری و متغیر است. با این‌حال ارزش اثر مستند را حفظ می‌کند و در بهترین حالت، تصویری گویا و بس جالب از زمانه به‌شمار می‌رود. وان در سی شناخت دقیق و موشکافانه‌ای از محیط و بازتاب‌های احساس موقعیت مردم در جهان داشت، و از آن برای مجسم ساختن شخصیت و رویاهای مدل عکس خویش بهره می‌گرفت. **همسر جناب جورج ویلسن بکتن** (تصویر ۲۹) با آنکه آشکارا به تقلید از عکس‌های مدروز جامعهٔ سفیدپوستان، آن‌هم دو سال بعد از قتل کشیش **کلیسای متدیست** شهر **سیلم** در هارلم گرفته شده است، توانایی بی‌مانند وان درسی را به ثبت غرور آمریکاییان افریقایی‌تبار در دوره‌ای نشان می‌دهد که به نظر می‌رسید آرمان‌های ایشان در آستانهٔ تحقق قرار گرفته بود.

۳۰. آلبرت رنگر ـ پاچ. **دست‌های سفالگر.** ۱۹۲۵. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۲۹/۸×۳۸/۲ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن، نیویورک.

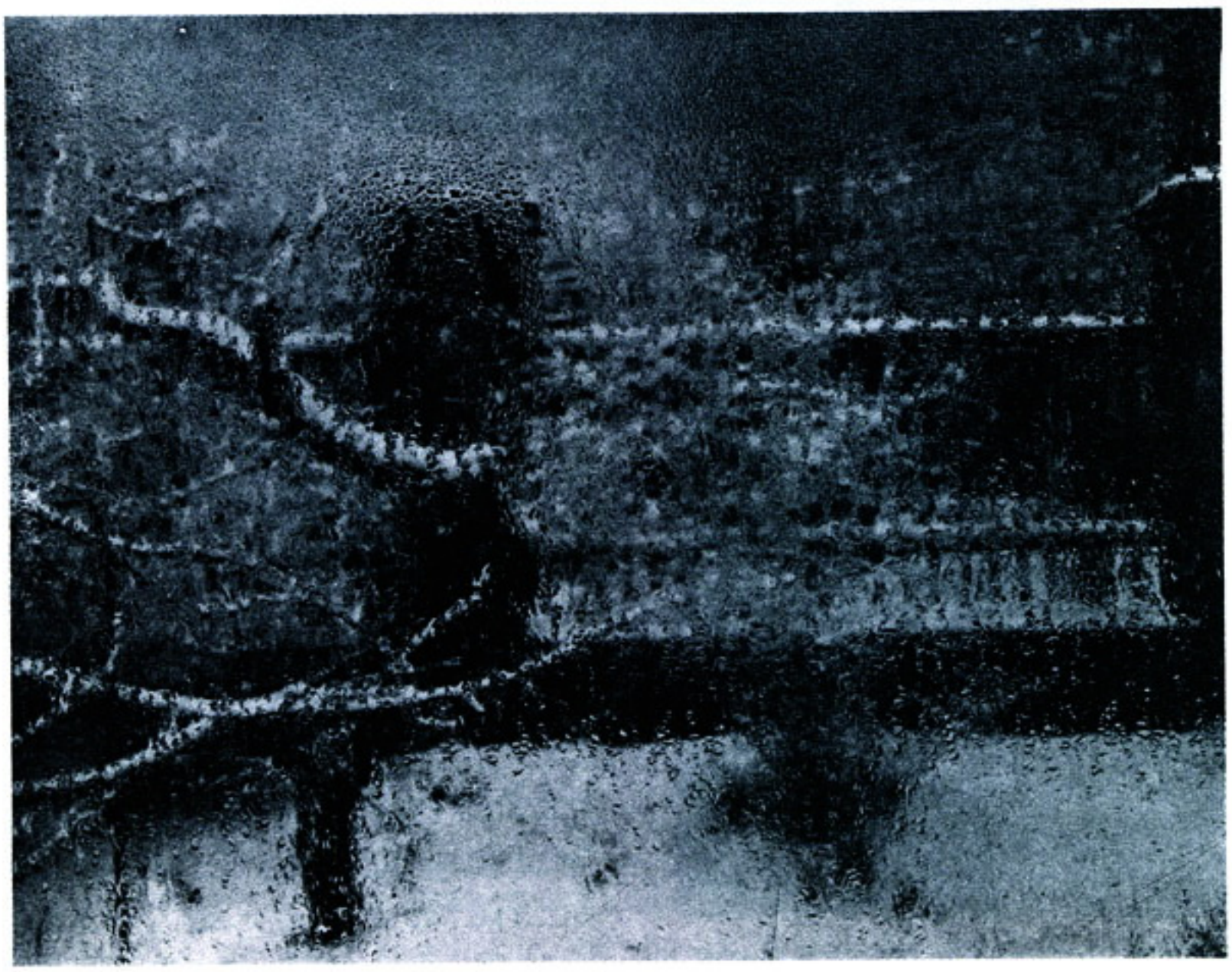
## آلمان

با پیدایش **جنبش عینیت نو** در آلمان در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ـ۲۹ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ـ۳۹، عکاسی به چنان درجه‌ای از کمال رسید که تاکنون نتوانسته است از آن فراتر رود. این نسخهٔ آلمانی عکاسی صریح، با بهره‌گیری از اختراع دوربین‌های برتر آلمانی و رونق فعالیت‌های انتشاراتی در سراسر اروپا، زمانی بر جنبه‌های مادی تأکید می‌کرد که بسیاری از عکاسان کشورهای دیگر تدریجاً از دنیای واقعیت‌ها رویگردان می‌شدند، و زیبایی ذاتی اشیاء از طریق وضوح شکل و ساختار در عکس‌ها به نمایش در می‌آمد. این نگرش به استثنای کارکردهای ویژه، با اصول **باوهاوس** مطابقت داشت.

**رنگرپاچ. دست‌های سفالگر** (تصویر ۳۰) اثر **آلبرت رنگرپاچ** (۱۸۹۷ـ۱۹۶۶)، بزرگ‌ترین شارح جنبش عینیت نو، معجزه‌ای در تکنیک و طراحی است که عمداً با تبدیل تصویر به یک اثر انتزاعی از هرگونه اظهارنظر شخصی خودداری می‌کند. محتوای عکس، انحصاراً در کمال خونسردانهٔ بازنمایی و دنیای انتظام یافته‌ای نهفته است که تلویحاً تلقین می‌شود.

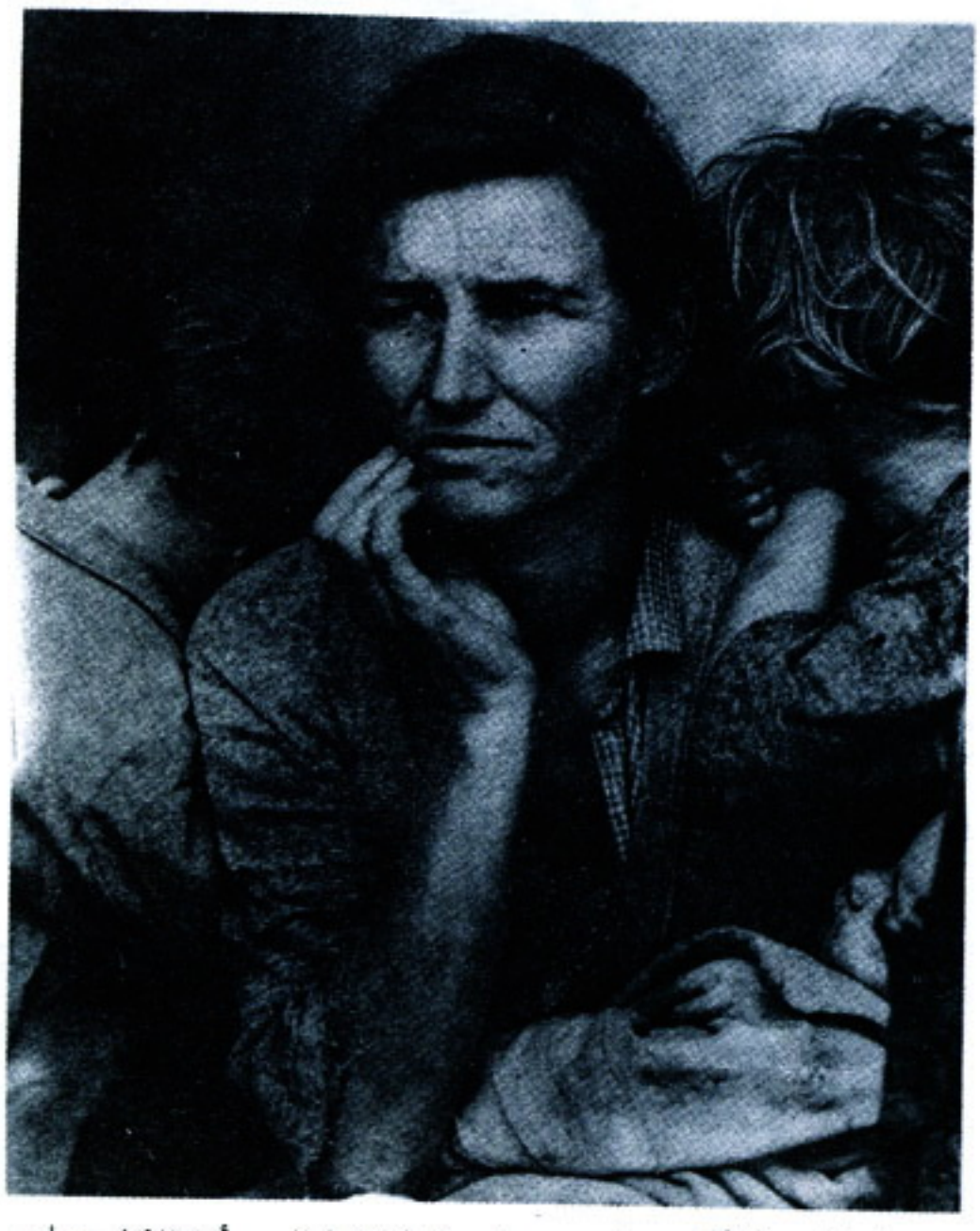
**ساندر.** جنبش عینیت نو، وقتی به جای اشیا با مردم سر و کار پیدا کند، می‌تواند نتایجی فریبنده به بار آورد. **آگست ساندر** (۱۸۷۶ـ۱۹۶۴) که کتابش با نام **چهرهٔ روزگار ما** در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت، اهداف آن را در پس ظاهری بی‌نهایت صریح پنهان

۳۱. آگست ساندر. **شیرینی‌پز، کلن.** ۱۹۲۸. آرشیو آگست ساندر و گالری ساندر، نیویورک.



۳۲. یوزف شودک. **منظره از پشت پنجرهٔ کارگاه در زمستان.** ۱۹۵۴. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۲۸/۱×۲۱/۶ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن، نیویورک.

۳۳. رابرت کاپا. **مرگ یک سرباز وفادار به حکومت.** ۵ سپتامبر ۱۹۳۶.

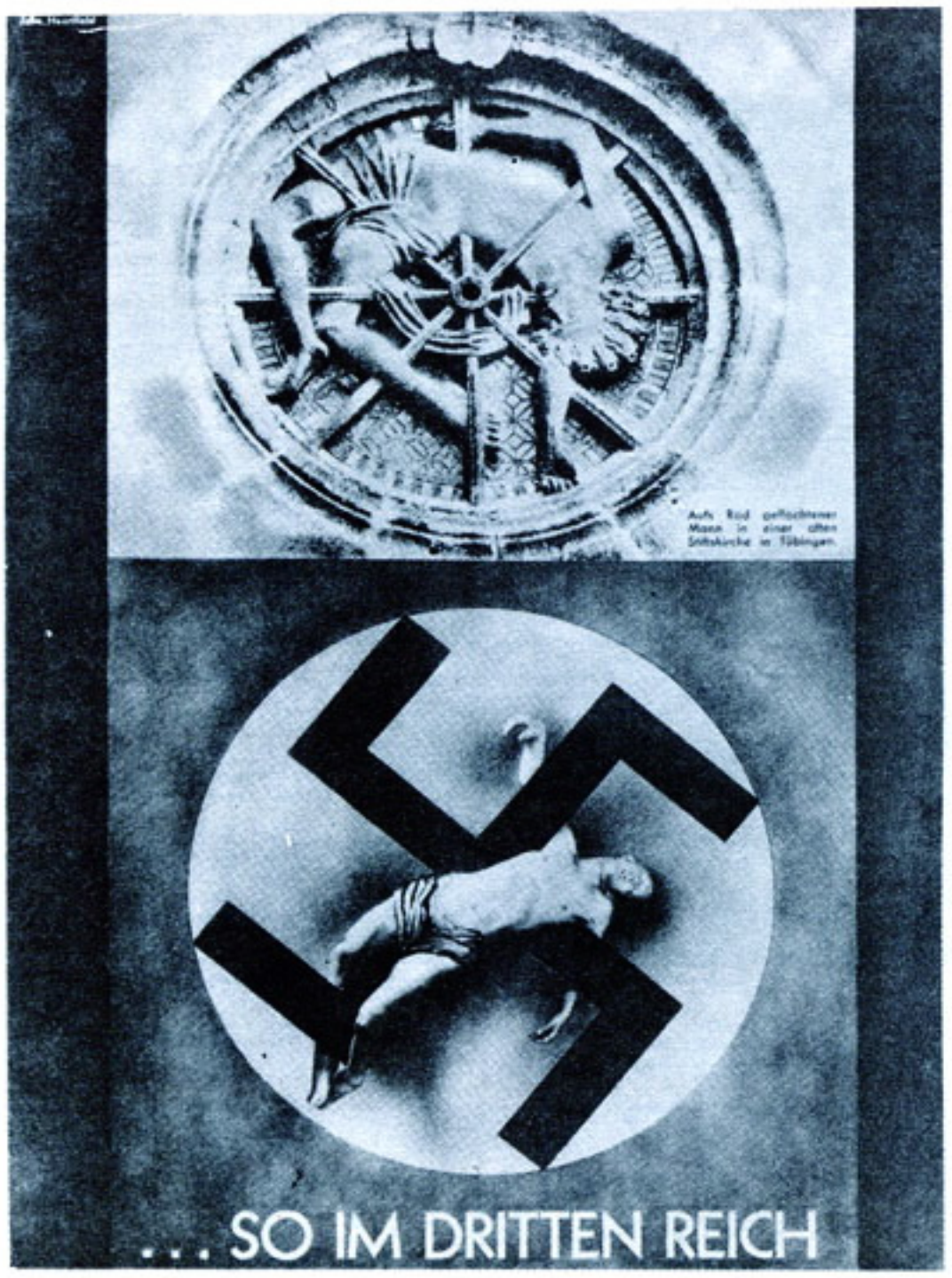


۳۴. داروثی لانگ. **مادر مهاجر کالیفرنیا** .فوریهٔ ۱۹۳۶. چاپ ژلاتین ـ نقره. کتابخانهٔ کنگره، واشینگتن.

ساخته بود. شصت چهرهٔ چاپ شده در کتاب، پژوهشی تکان دهنده دربارهٔ آلمان به هنگام اوج‌گیری قدرت نازی‌ها بود که بعدها همین کتاب را نیز ممنوع کردند. **شیرینی‌پز، کلن** (تصویر ۳۱)، که آشکارا به مقام خود می‌نازد و از جمله کارهای ساندر است، در نقطهٔ مقابل پیکر ترسوی تابلوی **گئورگ گروس** به نام **آلمان، یک قصهٔ زمستانی** قرار دارد. علی‌رغم تشابه حیرت‌آور دو اثر به یکدیگر، گویا این «شهروند خوب» از آن شیطانی که گروس آنچنان سرزنده نشان داده اطلاع ندارد. با آنکه این عکس متضمن هیچگونه قضاوت فردی خاصی نیست، بی‌علاقگی شیرینی‌پز به‌صورت یک سند محکم محکومیت، مخصوصاً درارتباط با تاریخ بعدی آلمان، خودنمایی می‌کند.

## چکسلوواکی

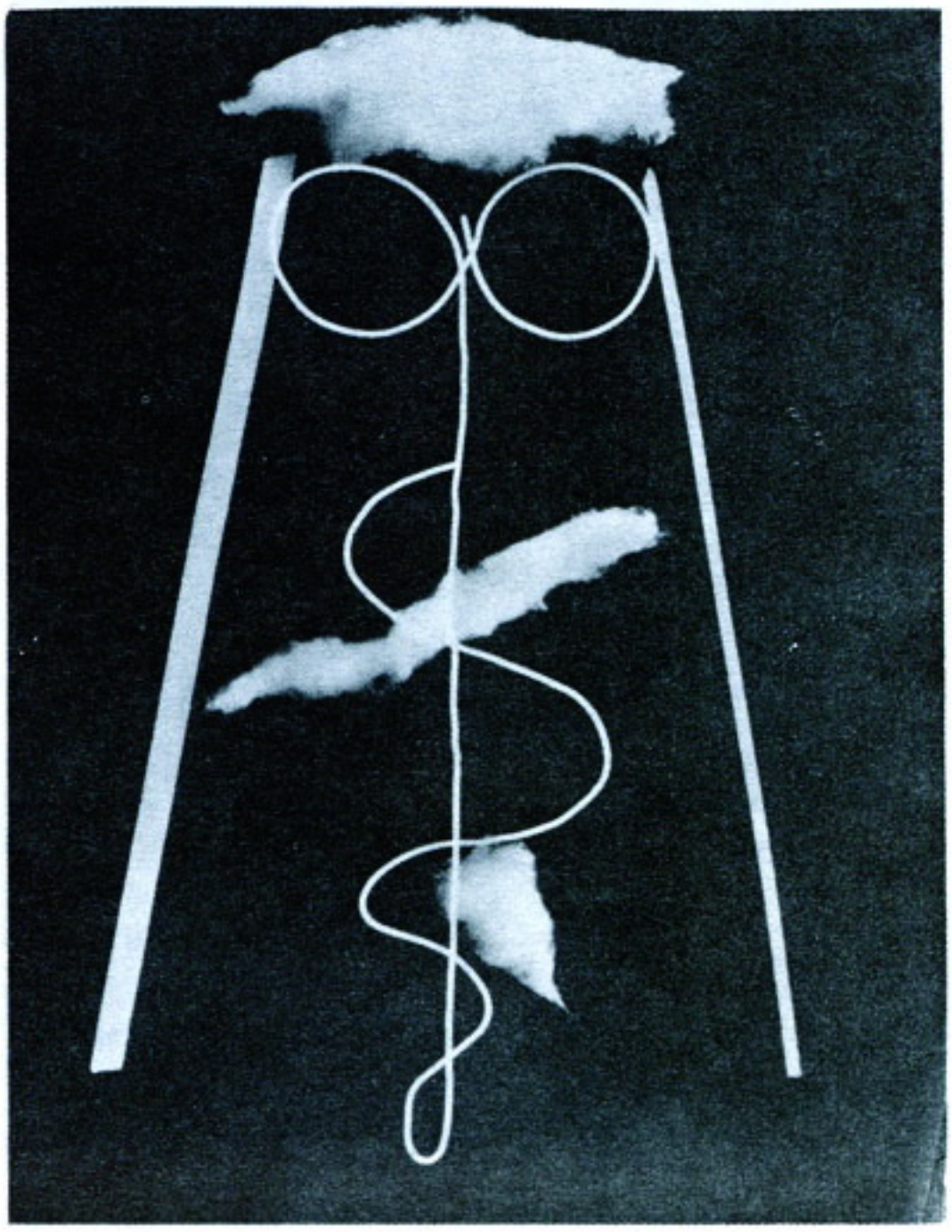
**شودک.** کارهای **یوزف شودک** (۱۸۹۶ ـ ۱۹۷۹) پرتنوع‌ترین آثار عکاسی دورهٔ او به‌شمار می‌روند. کارهای این عکاس یک‌دست (بازوی راستش را در جنگ جهانی I از دست داد و مجبور شد برای عکس گرفتن تقلای بسیار به‌خرج دهد)، تقریبا تمامی تنوعات موضوعی عکاسی جدید را در سال‌های پیش از ۱۹۴۵ دربر می‌گیرد، به استثنای فتوژورنالیسم که به لحظات گذرا توجه دارد و در نظر او نیز چیزی بیش از صحنه‌های تصادفی تلقی نمی‌شود. شودک در پراگ، که سرچشمهٔ موضوعات اصلی او بود، حکم آتژه را داشت. از تصویرگرایی، شیوهٔ تسلط بر نورپردازی را آموخت و آن را به زیور شعر ورمیر آراست، در حالی‌که جنبش عینیت نو طرز عکاسی از اشیای ساده را همراه با حفظ ظاهر پروقار در کارهای شاردن فراگرفت. او که قلباً یک رمانتیک بود، می‌کوشید حیات نهفته را عیان سازد. شودک ترجیح می‌داد کارهایش را به صورت مجموعه‌هایی در طی چندین سال تکمیل کند و برای مستندکردن چهرهٔ متغیر طبیعت و پرده برداشتن از معانی جدید، بارها به یک مکان باز می‌گشت. اوگوشه‌گیری بود که در طی سال‌های جنگ جهانی II و محدودتر شدن امکان جابجاییش بر اثر اشغال چکسلوواکی توسط آلمان، حتی پنهان‌کارتر شد. برجسته‌ترین عکس‌های او در سال‌های بعد، از دنیاهای خصوصی، چه کارگاه شلوغ و نامرتبش




۳۶. جان هرتفیلد. **همچون قرون وسطی، در رایش سوم**. ۱۹۳۴.
پوستر، فتومونتاژ. آکادمی هنر، آرشیو جان هارتفیلد، برلین.

۳۵. هربرت بایر. **متروپولیتن تنها**. ۱۹۳۲. فتومونتاژ. ۲۸×۳۵/۶
سانتیمتر. مجموعهٔ شخصی هنرمند.

۳۸. لاسلو موهولی ـ ناگی. **بی‌عنوان**. فتوگرام. چاپ برومید نقره.
۴۰×۴۹/۵ سانتیمتر. انستیتوی هنری شیکاگو. ۱۹۶۸.



۳۷. من ری. **ریوگراف ۱۹۲۸**. چاپ ژلاتین ـ نقره، ۲۹/۵×۳۹/۴
سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ هنر مدرن. نیویورک.

که خود در آن می‌زیست و چه باغ‌های متعلق به خودش یا به هنرمندان، نویسندگان، و موسیقیدانانی که محفل دوستان وی را تشکیل می‌دادند، گرفته شده‌اند. شاخه‌های درختی را که از پس یک پنجرهٔ باران گرفته (تصویر ۳۲) دیده می‌شود می‌توان به‌عنوان استعاره‌ای از وجود و شخصیت خود وی تلقی کرد. درخت‌ها در نظر شودک، اصلی‌ترین نمادهایی بودند که دشواری‌های زندگی را عیان می‌سازند، همچنان که خود او بازتاب برجا مانده‌ای از تراژدی شخصی خویش بود.

## عصر قهرمانی در عکاسی

**کاپا.** سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ را به علت پاسخ‌های پرمعنایی که عکاسان به کشاکش‌های زمانه می‌دادند، می‌توان عصر قهرمانی در عکاسی نامید. دلاوری فیزیکی اینان را می‌توان در وجود **رابرت کاپا** (۱۹۱۳ـ۱۹۵۴) عکاس رزمنده‌ای مشاهده کرد که از تمام جنگ‌های آن دوره در طی ۲۰ سال عکس گرفت تا آنکه سرانجام در ویتنام بر اثر انفجار مین زمینی کشته شد. عکسی که او از یک سرباز وفادار به حکومت در **جنگ داخلی اسپانیا** گرفت (تصویر ۳۳) با آنکه از لحاظ فنی کامل نیست، وحشت مرگ را در لحظهٔ اصابت گلوله به بیننده انتقال می‌دهد. اگر این عکس را عکاسی دیگر می‌گرفت ممکن بود عکسی عجیب به نظر آید، اما بر روی هم نمونه‌ای از نماهای درشت کاپا از صحنه‌های جنگ است. کاپا در بی‌باکی به پای **متیو بردی** عکاس جنگ داخلی آمریکا می‌رسید.

**لانگ.** عکاسی در آن سال‌های دشوار، جلوه‌گاه شجاعت اخلاقی نیز بود. عکاسان کارمند **ادارهٔ حراست مزارع آمریکا**، آرشیوی جامع و مستند از انواع عکس‌های مربوط به زندگی روستاییان آمریکا در سال‌های رکود اقتصادی، زیر نظر **روی استرایکر** تهیه کردند. با آنکه عکاسان ادارهٔ حراست مزارع آمریکا، منظره‌ای متعادل از زندگی روستاییان ترسیم کرده بودند، اغلبشان اصلاح‌طلبانی بودند که کارشان را در حکم واکنشی در قبال مسایل اجتماعی مزارع آن روز انجام می‌دادند. علایق **داروثی لانگ** (۱۸۹۵ـ۱۹۶۵) به مردم و حساسیتش در احترام به ایشان، او را به نخستین عکاس مستندساز زمانه در آمریکا تبدیل کرد.

لانگ در یک اردوگاه کشاورزان نخودکار در نیپومو، کالیفرنیا، به وجود ۲۵۰۰ کارگر مهاجر گرسنه پی برد و عکس‌های متعددی از یک بیوهٔ جوان و بچه‌هایش گرفت. بعدها معلوم شد که آن زن **فلارنس تامسن** نام داشته است. وقتی **مادر مهاجر، کالیفرنیا** (تصویر ۳۴) در یک داستان خبری مربوط به وضع و حال این خانواده انتشار یافت، سیل مواد غذایی دولتی به منطقه سرازیر شد و سرانجام، اردوگاه‌های امداد مهاجران گشایش یافتند. **مادر مهاجر، کالیفرنیا** بیش از هر نقاشی مبتنی بر رئالیسم سوسیالیستی یا منطقه‌گرایی، معرف کل آن سال‌ها شناخته شده است. این عکس، که بی‌هیچ مقدمه و تدبیری گرفته شده است، چنان سریع و فراموش نشدنی ارتباط برقرار می‌کند که هیچ رسانهٔ دیگری نمی‌تواند از عهده‌اش برآید.

## خیال پردازی و انتزاع

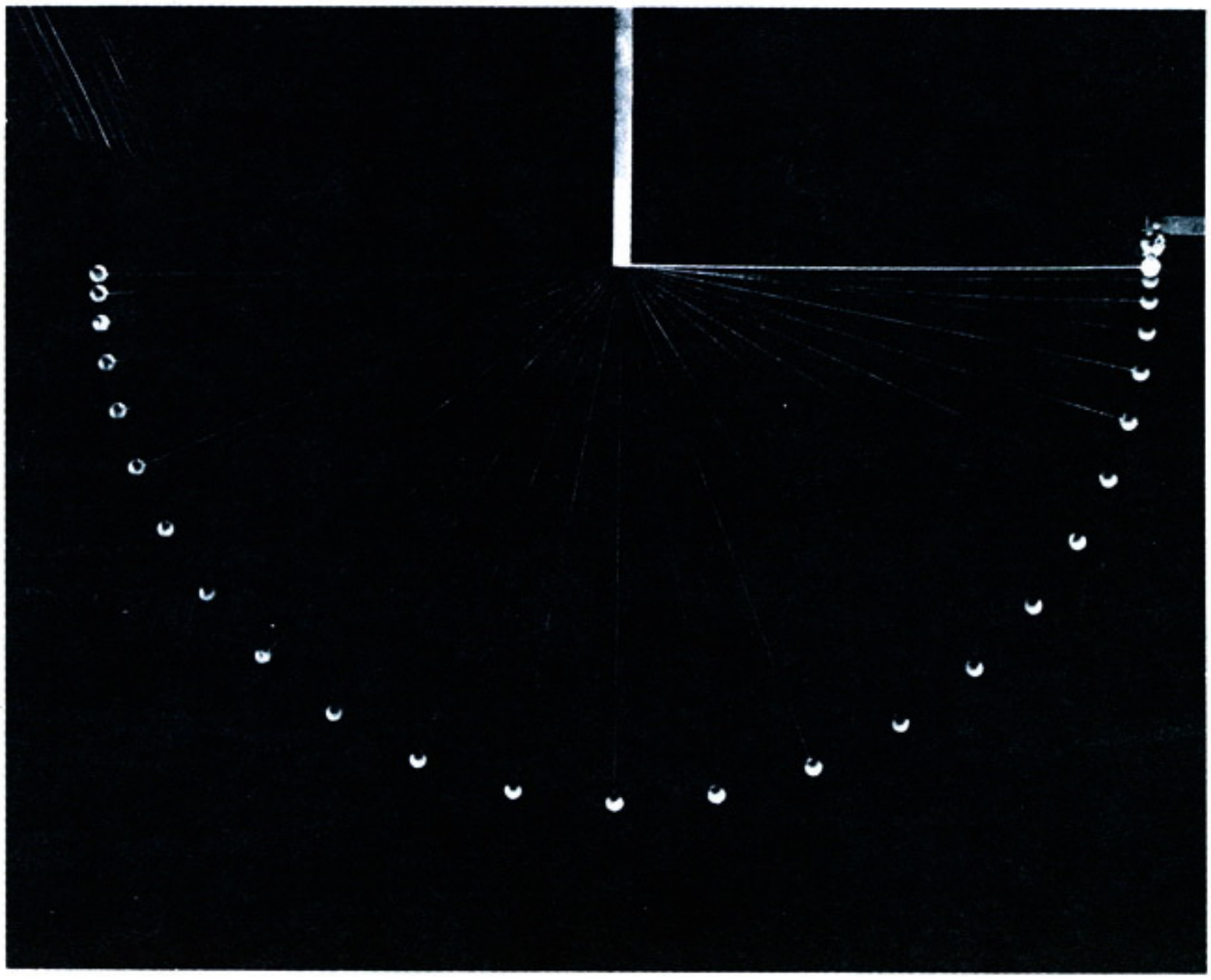
«نبود شخصیت» یا همان کیفیتی که مانع پذیرش عکاسی به عرصهٔ هنر توسط بسیاری از منتقدان شده بود، در دههٔ ۱۹۲۰ـ۲۹ به یک ارزش مثبت تبدیل شد. عکس دقیقاً به این علت که به کمک ابزارهای مکانیکی تولید می‌شود، تصاویر حاصل از دوربین عکاسی در نظر برخی از هنرمندان نقاش در آن سال‌ها همچون کامل‌ترین وسیلهٔ بیان عصر جدید جلوه می‌کردند. این دگرگونی در نگرش، علی‌رغم نفوذ **ماری** در نقاشی‌های فوتوریست‌ها ــ برخلاف آنچه ممکن است تصور شود ــ از ایشان سرچشمه نگرفت، زیرا فوتوریست‌ها هیچ‌گاه به اهمیت دوربین عکاسی برای هنر نوین پی نبردند. نگرش جدید به عکاسی، به عنوان بخشی از یورش دادائیست‌های برلین به هنر سنتی پدیدار گشت.

در آخرین ماه‌های جنگ جهانی اول، دادائیست‌ها فتومونتاژ و فتوگرام را ابداع کردند، هرچند این روش‌های اساساً متفاوت در نخستین سال‌های تاریخ عکاسی نیز آزموده شده بودند و در خدمت به ضدهنر، خود را به‌خوبی مستعد پذیرش خیال‌پردازی و انتزاع نشان دادند، اما در ظاهر با این دو شیوه نیز مخالفت می‌کردند.

**فتومونتاژ.** فتومونتاژها بخش‌هایی از عکس‌هایند که بریده و از آن‌ها جدا شده‌اند و سپس به صورت تصویرهای جدید باهم ترکیب شده‌اند. نگاتیو مرکب هم‌زمان با عکاسی هنری **ریلاندر** و **رابینسن** به ظهور رسید، اما در دههٔ ۱۸۷۰ـ۷۹ در فرانسه برای آفریدن ناممکن‌های طنزآمیزی که نیای فتومونتاژهای دادائیستی هستند به کار برده می‌شدند. در فتومونتاژهای دادائیستی، مانند تابلوی **یک مرد لوله‌کش** اثر **ماکس ارنست** (که بی‌هیچ تعجبی استاد این گرایش شد)، از کوبیسم ترکیبی برای هجو کردن میثاق‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی بهره گرفته می‌شود.

این هجوگری‌های تخیلی، هرگونه شگرد تصویری را نابود می‌کنند و به همین علت در نقطهٔ مقابل عکس‌های صریحی قرار می‌گیرند که در آن‌ها از دوربین برای ثبت و سنجش معنای واقعیت استفاده می‌شود. فتومونتاژهای دادائیستی را به تقلید از عنوان اشیای «حاضر آماده» یا دم دستی **دوشان**، می‌توان «تصاویر حاضر آماده» نامید. این آثار نیز همانند دیگر کولاژها، عملاً از فرهنگ عمومی بریده می‌شوند و معنای تازه‌ای پیدا می‌کنند. با آنکه فتومونتاژ بیشتر بر قوانین تصادفی متکی است، بعدها سوررئالیستها با استناد به این دلیل صرف که فتومونتاژ پاسخگوی یک جریان ذهن یا آگاهی است، آن را شکلی از دستخط اتوماتیک معرفی کردند.

اغلب عکاسان سوررئالیست از **رنه ماگریت** نقاش بلژیکی که خیالبافی‌های سرگیجه آورش چنان با واقع‌گرایی جادویی درآمیخته‌اند که در نقطهٔ مقابل دستخط اتوماتیک قرار می‌گیرد، تأثیر پذیرفته‌اند. چون سبک تصویری ماگریت فوق‌العاده طبیعت‌گرایانه بود، او فقط با استفاده از یک دوربین عکاسی به عرصهٔ تجربه‌گری گام می‌نهاد. با این‌حال، تأثیری چشمگیر بر عالم عکاسی داشت، زیرا قرینهٔ شگفت آفرینی‌های آمیخته با شگردهای تصویریش را به راحتی می‌توان در عکس‌هایی چون فتومونتاژ **متروپولیتن تنها** (تصویر ۳۵) اثر **هربرت بایر** (متولد



۳۹. برنیس ابت. **تبدیل انرژی**. ۵۸ ۱۹۳۹.

۴۰. آرون سیسکیند. **نیویورک ۲**. ۱۹۵۱. مجموعهٔ شخصی هنرمند.

۱۹۰۰، در آلمان) بازیافت. هدف از این‌گونه معماهای بصری، درافتادن با تصورات ما از واقعیت، و پرده برداشتن از اختلاف بین چگونگی ادراک جهان خارج توسط مغز و درک معنای غیرمنطقی آن است.

**پوسترها.** فتومونتاژها در اندک مدتی به پوسترهای خوش‌طرح زمانه نیز راه یافتند. پوسترها در آلمان به صورت شمشیرهای دو دم در تبلیغات سیاسی درآمدند. به‌طوری که هواداران و دشمنان هیتلر به یک اندازه از آن بهره می‌گرفتند. زننده‌ترین و تندترین تفسیرهای سیاسی ضدنازی از آن **جان هارتفیلد** (۱۸۹۱ـ۱۹۶۸) بود که حتی نام خانوادگی آلمانی خود را به نشان اعتراض، از **هرتسفلد** به **هارتفیلد** تغییر داد. پوستر خوفناکی که از یک قربانی نازی‌ها آفرید (تصویر ۳۶)، انسانی را نشان می‌دهد که به صلیب شکسته کشیده شده و به تصویر گوتیک انسانیت گناهکار تنبیه شده به وسیلهٔ گردونهٔ قضاوت الاهی شباهت دارد. بدون تردید، هارتفیلد نگران سوءتعبیر یا درست فهمیده نشدن معنای اصلی در این اثر مونتاژ که پیام جدیدش را با قدرت تمام به بیننده انتقال می‌دهد نبود.

**فتوگرام.** در فتوگرام، عکس با دوربین گرفته نمی‌شود بلکه ساخته می‌شود؛ اشیا را مستقیماً روی کاغذ عکاسی می‌گذارند و سپس در معرض نور قرار می‌دهند. این تکنیک نیز تازگی نداشت. فاکس تالبت برای تهیهٔ تصاویر نگاتیو گیاهان، که خودش آن را «طراحی فتوژنیک»

می‌نامید، از آن بهره گرفته بود. اما فتوگرام‌های دادایی‌ست‌ها، همانند فتومونتاژهایشان، به قصد تغییر در شکل‌های طبیعت و نه ثبت آن‌ها، و نشاندن تکنولوژی‌های فاقد شخصیت به جای کار فرد ساخته می‌شدند. چون نتایج فتوگرام خیلی غیرقابل پیش بینی‌اند، ساختن یک فتوگرام در مقایسه با ساختن فتومونتاژ، حتی متضمن مخاطرات بیشتر است.

**من ری** (۱۸۹۰ـ۱۹۷۶) آمریکایی که در پاریس کار می‌کرد، نخستین سازندهٔ فتوگرام نبود، اما نامش بیش از دیگران به علت ساخت ریوگراف‌ها با این شیوه درآمیخته است. او روند تهیهٔ فتوگرام را تصادفاً کشف کرد. چهرهٔ جالبی که در تصویر ۳۷ دیده می‌شود همانند **کولاژ با مربع‌ها** ساختهٔ **هانس آرپ**، بر طبق قوانین تصادف و با انداختن یک تکه نخ، دو باریکهٔ کاغذ و چند تکه پنبه بر روی کاغذ عکاسی و سپس جابه‌جا کردن آن‌ها پیش از نوردهی، ساخته شد. تصویر حاصل، اثری هزل‌گونه است که جنبه‌های بازیگوشانه و خودبه‌خودی جنبش‌های دادا و سوررئالیسم را در مقایسه با طنز تلخ هارتفیلد نشان می‌دهد.

**ساختگرایان.** چون ساختگرایان روس تصوری تقریباً ماشینی از جامعهٔ انسانی داشتند، در اندک مدتی به تأسی از دادایی‌ست‌ها، فتوگرام و فتومونتاژ را به‌عنوان ابزاری برای پیوند زدن صنعت و هنر با یکدیگر ــ البته برای مقاصد متفاوت ــ به‌کار گرفتند. **لاسلو موهولی‌ناگی** (۱۸۹۵ـ۱۹۴۶) مجار که در **باوهاس** تدریس می‌کرد و عمیقاً تحت‌تأثیر ساختگرایی بود، بهترین خصوصیات این دو شیوه را با موفقیت درهم آمیخت. او با برداشتن عدسی برای ساخت فتوگرام، دوربین عکاسی‌اش را از یک دوربین تکثیرکننده به یک ابزار تولید کننده تبدیل کرد. این زمان عکاسی توانست (هرچند از لحاظ نظری و نه در عمل) به‌صورت ابزاری تکنولوژیکی برای تقویت خلاقیت در آموزش و پرورش همگانی درآید.

موهولی‌ناگی همانند بسیاری از هنرمندان نقاش روس در دههٔ ۱۹۲۰ـ۲۹ نور را نیز تجسم انرژی متحرک در فضا می‌دانست. نتایج حاصل از روی‌هم اندازی و درهم شدن شکل‌ها در عکس‌های او، بسیار جالب هستند (تصویر ۳۸). بیننده احساس می‌کند که در زمان و مکان به مرزهای کائنات برده شده است، و در آن‌جا نیروی تخیل هنرمند به نیروهای کیهانی آفریده شده توسط یک ارادهٔ برتر کیهانی شکل می‌دهد.

**ابت.** یکی از هدف‌های آموزشی و بزرگ تصویرهای موهولی ناگی، تقویت ادراک حسی به طرق جدید بود. هدف‌های مشابه این، با گرفتن عکس‌هایی به کمک میکروسکوپ و تلسکوپ نیز تأمین شده است. این‌گونه عکس‌ها چشمان ما را به دنیای ذرات بی‌نهایت ریز و اجرام بی‌نهایت دور گشوده‌اند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۸ عکس‌های علمی شگفتی‌آوری توسط **برنیس ابت** (متولد ۱۸۹۸) شاگرد و دستیار پیشین **من ری** برای نمایش قوانین فیزیک (تصویر ۳۹) گرفته شد. این عکس‌ها همانند عکس‌های متحرکی که **ماری** پنجاه سال پیش گرفته بود، از هر لحاظ، جالب و برجسته‌اند. کمال شکل در آن‌ها، بر گیرایی زیبایی‌شناختی و اعتبار علمی‌شان می‌افزاید، به‌طوری که می‌توان گفت جنبهٔ آموزشی آن‌ها از فتوگرام‌های موهولی‌ناگی نیز قوی‌تر است.

## عکاسی از ۱۹۴۵ تاکنون

### انتزاع

**سیسکیند.** عکاسی در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم ، تقریباً تا دو دهه، مخصوصاً در ایالات متحد آمریکا، با انتزاع‌گرایی مشخص می‌شد. **آرون سیسکیند** (متولد ۱۹۰۳) دوست صمیمی نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی، به ثبت زباله‌ها و نشانه‌های پوسیدگی جامعهٔ معاصر پرداخت. او در لابه‌لای این جزئیات به پیکره‌هایی رمزگونه (تصویر ۴۰) برمی‌خورد که تشابهی طنزآمیز با مفهوم نگاشت‌های تمدنی فراموش شده و غیرقابل فهم در جهان باستان داشتند.

**وایت. ماینور وایت** (۱۹۰۸ـ۱۹۷۶) حتی بیش از سیسکیند به روح اکسپرسیونیسم انتزاعی نزدیک شد. او که دوست ادمز و وستن بود، شدیدا تحت تأثیر نظریهٔ **برابرهای** اشتیگلیتس قرار داشت. در پرثمرترین دورهٔ فعالیتش از اواسط دههٔ ۱۹۵۰ـ۵۹ تا اواسط دههٔ ۱۹۶۰ـ۶۹ با سبکی فوق‌العاده خصوصی کار می‌کرد و از کیمیای تاریکخانه برای تغییر شکل واقعیت به یک استعارهٔ اسرارآمیز بهره می‌گرفت. **شاخهٔ آیینی** (تصویر ۴۱) او تصویری ازلی را به ذهن متبادر می‌کند: اهمیت آنچه نشان می‌دهد به‌قدر اهمیت آن چیزی نیست که‌خود معرف آن است، و معنایی که بیننده در آن احساس می‌کند همچنان گریزنده و نامفهوم می‌ماند.

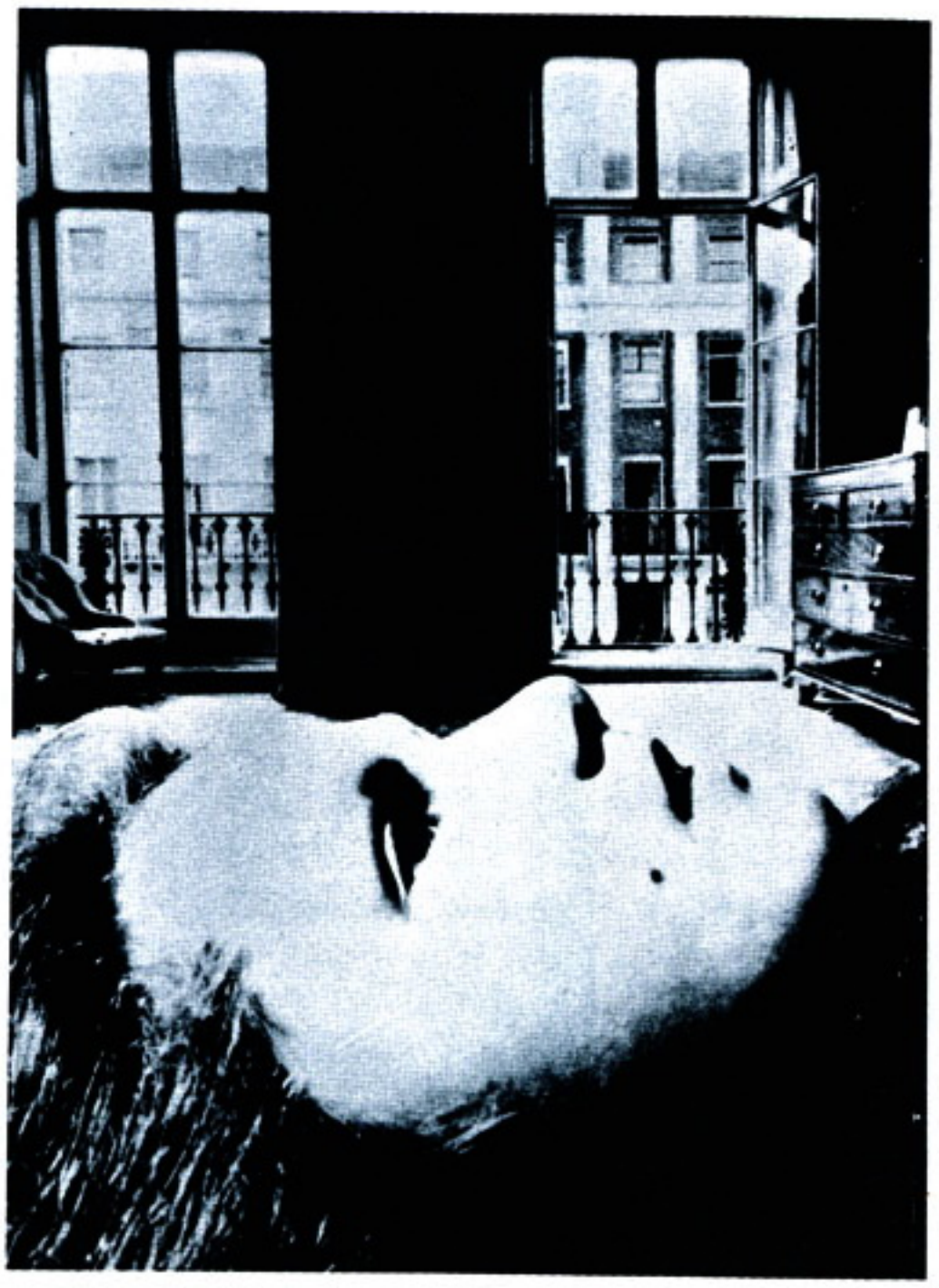
### عکاسی مستند

**اسمیث.** ثبت مستمر فقر و بینوایی توسط عکاسی، غالباً محملی برای طرح قوی‌ترین تفسیرها و بیانیه‌های شخصی بوده است. **یوجین اسمیث** (۱۹۱۸ـ۱۹۷۸) پیشگام‌ترین عکاس مطبوعاتی معاصر، از بدبینان دلسوزی بود که به گفتهٔ خودش با «شوری منطقی» دربارهٔ وضعیت بشر اظهارنظر می‌کرد. عکس **توموکو در حمام** (تصویر ۴۲) که در سال ۱۹۷۱ در دهکدهٔ صیادی **میناماتا** در ژاپن گرفته شده است، مادری را به هنگام شستشوی کودکی نشان می‌دهد که بر اثر مسمومیت جیوه‌ای فلج شده است. آنچه این عکس را به اثری عمیقاً تکان‌دهنده تبدیل می‌کند نه خود موضوع بلکه طرز نمایش آن توسط اسمیث است. تصویرپردازی ذهنی، ریشه‌ای عمیق در فرهنگ غرب دارد: تصویر مادری که بدن فرزندش را در آغوش گرفته است به موضوع **پیتای گوتیک** آلمانی باز می‌گردد، حال آنکه نورپردازی نمایشی و واقع‌گرایی زندهٔ آن نقاشی مربوط به شهیدی دیگر در حمام یعنی تابلوی **مرگ مارا** اثر **ژاک لویی داوید** را به یاد می‌آورد. اما آنچه در درجهٔ اول عواطف بیننده را برمی‌انگیزد و این عکس را فراموش‌نشدنی می‌کند عشق بی‌پایانی است که از نگاه لطیف مادر می‌بارد.

۴۲. یوجین اسمیث. **تاموکو [افلیج] در حمام.** دسامبر ۱۹۷۱. چاپ ژلاتین ـ نقره.

۴۱. ماینور وایت. **شاخهٔ آیینی.** ۱۹۵۸. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۲۶/۳×۲۷ سانتیمتر. مجموعهٔ موزهٔ بین‌المللی عکاسی در خانهٔ جورج ایستمن. راچستر. نیویورک.

۴۳. رابرت فرانک. **سانتافه، نیومکزیکو.** ۵۶ـ۱۹۵۵. چاپ ژلاتین ـ نقره. مجموعهٔ گالری پیس مک‌گیل.



۴۴. بیل برانت. **بچهٔ لندن**. ۱۹۵۵. گالری ادوین. هوک، شیکاگو.

**فرانک.** پیدایش شکل جدیدی از عکاسی صریح در ایالات متحد آمریکا، بیش از همه زاییدهٔ فعالیت‌های یک عکاس یعنی **رابرت فرانک** (متولد ۱۹۲۴) بود. کتاب فرانک با عنوان **آمریکاییان** که در سال‌های ۱۹۵۵ - ۵۶ و به دنبال سفری سراسری در آمریکا نوشته شد به‌محض انتشار در سال ۱۹۵۹ سروصدای بزرگی به راه انداخت، زیرا همان بی‌قراری و بیگانگی را که انتشار کتاب **در راه** اثر همسفرش **جک کرواک** در سال ۱۹۵۷ پدید آورده بود به دنبال آورد. این دوستی نشان می‌دهد که کلمات نقش مهمی در عکس‌های فرانک دارند و بار معنایی آن‌ها به اندازهٔ بار معنایی نقاشی‌های **دموث** و **ایندیانا** است، با این‌حال دیدگاه اجتماعی فرانک معمولاً در پس پرده‌ای از بی‌طرفی آرامش‌بخش پنهان شده است. وقتی تماشاگر سرانجام به هدف از عکس **سانتافه، نیومکزیکو** (تصویر ۴۳) پی‌می‌برد، حیرت زده می‌شود: پمپ‌های بنزین در بیابان خشک، همچون اعضای فرقه‌ای مذهبی، رو به تابلوی SAVE ایستاده‌اند و بیهوده به انتظار نجات در دیدار مجددند. فرانک که بعدها به فیلمسازی روی آورد، چهره‌ای از فرهنگ آمریکایی را به نمایش در می‌آورد که به یک اندازه نازا و بی‌لذت است. به گفتهٔ فرانک، حتی ارزش‌های معنوی در برابر ماده‌پرستی عامیانه بی‌معنی می‌شوند.

## خیال‌پردازی

خیال‌پردازی تدریجاً از اواسط دههٔ ۱۹۵۰ - ۵۹ مجدداً در دو سوی اقیانوس اطلس خودنمایی کرد. عکاسان، نخست به دستکاری دوربین

۴۵. جری اوئلسمان. **بی‌عنوان**. حدود ۱۹۲۷. مجموعهٔ شخصی هنرمند.

پرداختند تا با استفاده از عدسی‌ها و فیلترها برای تغییر شکل ظاهری، حتی گاهی تا جایی که غیرقابل تشخیص شوند، به جلوه‌های بصری استثنایی دست یابند. اما از سال ۱۹۷۰ به بعد، عمدتاً تکنیک‌های چاپ را به خدمت گرفته و به نتایجی رسیده‌اند که غالباً تکان‌دهنده‌تر نیز هستند.

**برانت.** پیشاهنگ دستکاری در عکس و عکاسی، **بیل برانت** (۱۹۰۴ - ۱۹۸۳) بود. برانت با آنکه اصلاً یک عکاس انگلیسی‌تبار به‌شمار می‌رفت، در آلمان متولد شده بود و تا سال ۱۹۳۱ نیز در لندن مقیم نشده بود. او در دوران رونق روانکاوی، تصمیم گرفت عکاس شود، و مدتی هم نزد **من ری** به شاگردی و کارآموزی پرداخت. نتیجتاً برانت، سوررئالیستی شد که در تلاش برای دست یافتن به واقعیت بصری ژرف‌تر و سرشار از رمز و راز، به دستکاری در آن روی آورده بود. کار او همواره با نوعی حالت ذهنی ادبی و حتی تئاتری مشخص می‌شد که برای تحقق برخی از اثرات، به سینما نزدیک می‌شد. گزارش‌ها و عکس‌های مستند اولیه‌اش غالباً به صورت بازآفرینی‌های تجربهٔ شخصی با هدف تفسیر اجتماعی بر اساس مدل‌های عصر ویکتوریا به نمایش گذاشته می‌شدند. تصویرهای خیال‌پردازانهٔ برانت، قدرت تخیلی فوق‌العاده رمانتیک را به نمایش می‌گذارند. **بچهٔ لندن** (تصویر ۴۴) بازتابی از حالت شبح‌زدهٔ رمان‌های خواهران **برونته** است. این تصویر، در عین حال، یک تصویر رویابافی کلاسیک و سرشار از درونمایه‌های پرآشوب روانی است. در مناظر، تک‌چهره‌ها، و تصویرهای برهنهٔ برانت نوعی اضطراب برآشوبنده نهفته است. نابجایی‌های مکانی، همانند آنچه در آثار **دکیریکو** دیده می‌شود، ناراحتی‌های کلی مشخصی را باز می‌گوید که هم از خویش بیگانه است هم از جهان.

**اوئلسمان. جری اوئلسمان** (متولد ۱۹۳۴) آمریکایی و از رهبران اخیر این جنبش، از عکس‌های چندنگاتیوی **اوسکار ویلاندر** و **برابرهای**

۴۶. جان لئونارد. **رمانتیسیسم سرانجام کشنده است.** از «رویاها و کابوس‌ها». ۱۹۸۲. شفافهٔ مثبت که در برخی نقاط به طریق کولاژ مات شده است، ۲۴/۸×۲۳/۵ سانتیمتر، مجموعهٔ م. نری، بنیسا. کالیفرنیا.

۴۷. داوید وینارویچ. **مرگ در مزرعهٔ ذرت.** ۱۹۹۰. چاپ نقره. ۶۶×۹۶/۵ سانتیمتر.

اشتیگلیتس الهام می‌گرفت. با آنکه کار اوئلسمان یک جهت کودکانهٔ نزدیک به هنر پاپ دارد، در اغلب موارد، به‌طور غیرارادی، تصویرهای ازلی را از درون و ژرفای ناآگاه خویش بیان می‌کند. زنی که در عکس **بی‌عنوان** (تصویر ۴۵) روی خاک دراز کشیده است، ظاهراً بیانگر رویایی است که در آن روان زن به زاویهٔ بطن‌گونهٔ طبیعت اولیه پناه برده است. در هر بخشی از این عکس، واقعیت صادقانه ثبت شده است. با کنار هم گذاشتن این بخش‌هاست که تصویر، واقعیتی نو می‌یابد.

زمانی، اوئلسمان در یکی از کلاس‌های وایت حاضر می‌شد، و عکس‌های آن‌دو نیز چنان که ممکن است تصور شود از لحاظ بصری یا بیانی، از یکدیگر دور نیستند. تفاوت اصلی در نگرش آن‌دو به **برابرها** به عنوان ابزاری برای دستیابی به یک حقیقت شاعرانهٔ درونی است: وایت، همانند اشتیگلیتس، نمادهای خویش را در طبیعت تشخیص می‌دهد، حال آنکه اوئلسمان نمادهایش را از درون قدرت تخیل خویش می‌آفریند. شگفتی‌آور این‌جا است که آنچه در یک آن شناخته می‌شود نه **شاخهٔ آیینی** وایت بلکه عکس **بی‌عنوان** اوئلسمان است، اما معنی نهایی از هیچ‌یک استنباط نمی‌شود.

**لئونارد.** عکس در مقام ابزاری برای بیان زندگینامهٔ شخصی، روز به روز خیالپردازانه‌تر شده است. تصویر و عنوان عکس **رمانتیسیسم سرانجام کشنده است** (تصویر ۴۶) اثر **جون لئونارد** (متولد ۱۹۴۰) معنایی را تلقین می‌کند که از لحاظ اشاراتش شخصی است. در این منظر برآشوبنده، بخشی از شهوت‌گرایی تابلوی **کابوس** اثر **فوزلی** نیز جلب توجه می‌کند. وضوح نمایش، منظرهٔ پشت پنجره را به جلوه‌گاه واقعی و خوف‌انگیز یأس تبدیل می‌کند. این، شوالیه‌ای رمانتیک در زره پرزرق و برق نیست بلکه دروگری ترسناک است که نیاکانش را می‌توان در چاپ‌نقش چوبی **آلبرشت دورر** با عنوان **چهار سوار کتاب مکاشفات یوحنا** یافت.

**وویناروویچ.** عکس **مرگ در مزرعهٔ ذرت** (تصویر ۴۷) اثر **داوید وویناروویچ** (۱۹۵۴ـ۹۲) از آن هم تکاندهنده‌تر است. او که نیروی تخیلی خارق‌العاده و منحصربه‌فرد داشت، شیفتهٔ عنصر خوفناکی بود که سرچشمهٔ دائمی آگاهی در کارهایش به‌شمار می‌رود. وویناروویچ در زمان برداشته‌شدن این عکس به بیماری ایدز مبتلا بود و بر اثر آن نیز دو سال بعد درگذشت. از میان تصاویر بی‌شماری که به این بیماری مخوف اختصاص داده شده است، هیچ‌یک وحشت شبح‌گونهٔ ایدز را با چنین وضوح کاملی ثبت و ضبط نکرده است. لباس مرگ، که خود وویناروویچ ساخته بود، دیو خوف‌انگیز مرگ را در مراسم مذهبی یکی از قبایل ابتدایی به یاد می‌آورد که بر اثر جادو از دل طبیعت خارج شده است. در این‌جا، همچون تابلوی **جیغ** (تصویر ۷۲۹) اثر **ادوارد مونک**، با چنان شکلی از بیان مهارکننده و قوی ترس هیجان‌آمیز مواجهیم که گویی می‌خواهد عذاب شخصی را تا سطح عذاب جهانی ارتقا دهد. این عکس، همچنان که در عالم هنر دیده می‌شود، نشانه‌ای فراموش‌نشدنی از این واقعیت است که هرکسی بر اثر از دست رفتن دوستان و همراهان مبتلا به ایدز با آن مواجه خواهد شد.

## نقاشان عکاس

**هاکنی.** جدیدترین جلوه‌گاه‌های گسترش قدرت عکاسی و فراتر رفتن آن از میدان دید ما، همچنان‌که شایسته و بایسته است، در کارهای نقاشان خودنمایی کرده است. کولاژهای عکسی که **دیوید هاکنی** (متولد ۱۹۳۷) نقاش انگلیسی از سال ۱۹۸۲ به بعد دست‌اندرکار آفرینششان بوده است به مکاشفاتی شباهت دارند که با نزدیک شدن به چگونگی دید ما، بر محدودیت‌های سنتی تصویر واحد و ثابت در زمان و مکان غلبه می‌کنند. در عکس **گرگوری ریزش برف را می‌نگرد، کیوتو، ۲۱ فوریه ۱۹۸۳** (تصویر ۴۸) هر قاب به یک حرکت مشخص چشم شباهت دارد که یک واحد اطلاعاتی بصری در آن است و باید در حافظهٔ ما ذخیره گردد و توسط مغز ترکیب شود. درست همان سان که ما فقط اطلاعات ضروری را پردازش می‌کنیم، در قالب بزرگ تصویر نیز شکاف‌هایی وجود دارند و تصویر، هرچه به لبهٔ خارجیش نزدیک‌تر شویم تکه‌تکه‌تر می‌شود، البته بدون از دست رفتن تیزی احساس شده در خود دید. شکل نهایی کولاژ، شاهکار طراحی است. صحنه به نظر می‌رسد که با نزدیک‌تر شدن به ما، به‌طرز عجیبی خم می‌شود. این جزر و مد، به‌مراتب فراتر از آن است که بتوان آن را نتیجهٔ صرف فیزیک نور به‌شمار آورد. در روند ادارک، مکان و تبع آن یعنی زمان، خطی نیستند بلکه سیالند. گذشته از این، هاکنی با افزودن پاهای خود به عنوان نقاط مرجع برای تعیین واحد موضوع دید، ما را در پی بردن به این نکته یاری می‌رساند که دید انسان، آن‌قدر که به عملی خودمدارانه در تعیین رابطهٔ بصری و روانی بیننده با جهان پیرامون مربوط می‌شود به مسئله نگاه کردن به اطراف مربوط نمی‌شود. این تصویر به یک اندازه گویا و پرشکوه است. هاکنی در این‌جا دوستش را بارها ثبت کرده است تا واکنش‌های او را در برابر منظرهٔ آرام آن سوی در به تماشاگر تلقین کند.

نگرش هاکنی در تاریخ نقاشی نوین ریشه دارد، زیرا بازتابی از خودآگاهی هنر پیشین در آن به چشم می‌خورد. در این نگرش، نماهای تراش‌دار **پیکاسو** و حرکت زنجیروار **دوشان** با انرژی پویای **پوپوفا** درهم آمیخته می‌شود. با این‌حال، **گرگوری ریزش برف را می‌نگرد** اثری آشکارا معاصر است زیرا جلوه‌های پرجاذبهٔ فتورئالیسم و توان **هنر آپ** به تجسم ژرفای فضایی را در خود دارد. هاکنی به کاوش در دیگر مفاهیم ضمنی نهفته در این‌گونه کولاژهای عکسی، مانند روایت پیوسته، پرداخته است. تردیدی نیست که مفاهیم ضمنی دیگری نیز کشف خواهند شد. از آن جمله می‌توان به امکان نمایش هم‌زمان یک شیء یا صحنه از چندین نقطهٔ مناسب و دادن امکان مشاهدهٔ کامل آن برای نخستین بار به تماشاگر اشاره کرد.

## پست‌مدرنیسم در عکاسی

عکاسی در عرصهٔ پست‌مدرنیسم، مضمون تصویر را همچون «متن» برگزیده است. با توجه به پیوند نزدیک بین کلمات و عکس‌ها در **هنر ادراکی**، شاید بتوان گفت که چنین حرکتی اجتناب‌ناپذیر بوده باشد.

۴۸. دیوید هاکنی. **گرگوری ریزش برف را می‌نگرد، کیوتو، ۲۱ فوریهٔ ۱۹۸۳.** ۱۹۸۳، کولاژ عکسی، ۱۱۰/۵×۱۱۸

لیکن پس از آنکه اهمیت تازه‌ای به علم نشانه‌شناسی داده شد و موجب بازشدن مسیرهای ثمربخش جدیدی در تحقیقات به روی هنرمند گردید، عکاسی نیز در این حرکت جدید مصمم‌تر شد. راستی، نشانه‌ها چگونه دارای معنی همگانی می‌شوند؟ پیام چیست؟ چه کسی آغازگر آن است؟ در خدمت کدام هدف (یا چه کسی) است؟ مخاطب آن کیست؟ چه کسی رسانه‌ها را کنترل می‌کند؟

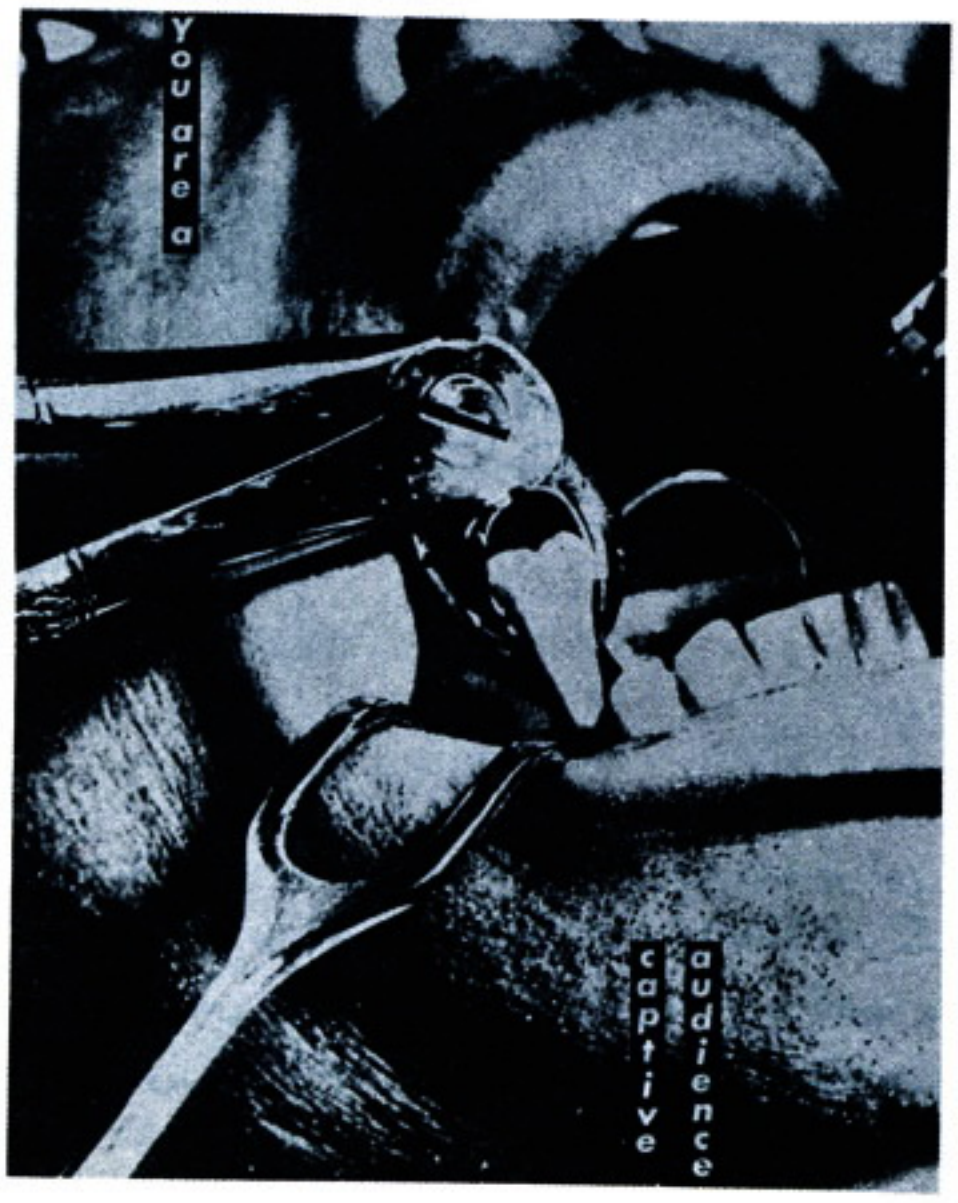
عکاسان، به‌ویژه در ایالات متحد آمریکا، این‌گونه پرسش‌ها را مطرح می‌کنند تا با تصورات دریافتی ما از جهانی که در آن به سر می‌بریم و نظامی که این جهان بر جامعهٔ ما تحمیل می‌کند به چالش برخیزند. عکاسان پست‌مدرن، برخلاف **جون لئونارد** یا **دیوید هاکنی**، عکاسانی «دوباره‌کار» هستند که در اغلب موارد اصولاً عکسی نمی‌گیرند بلکه عکس‌های ضروری برای کار خود را از رسانه‌های دیگر به‌دست می‌آورند. این ادراک‌گرایان جدید برای انتقال پیام خویش، غالباً از فرمول تدوین شده توسط **بالدساری** برای در کنار هم قرار دادن تصویر و متن پیروی می‌کنند. اینان گاهی عکس‌های خود را همچون قرینه‌هایی برای تابلوهای نقاشی در نظر می‌گیرند و با ابعادی بی‌سابقه و با استفاده از روش‌های تجارتی معمول برای آگهی‌های بازرگانی بزرگشان می‌کنند، که گاهی نیز منابع کارشان را از میان همین آثار برمی‌گزینند. در این‌جا، آنچه اهمیت دارد گزینش عکس است زیرا عمل گزینش عکس و تغییردادن زمینهٔ نمایش آن از تابلوی اعلانات به دیوار نگارخانه، تغییر یا اظهارنظر هنرمند را تشکیل می‌دهد. اما در هردو مورد، از ما خواسته می‌شود که قضاوتمان را بر مبنای پیام استوار کنیم. ابزار تحویل پیام، عمداً از چنان فردیت اندکی برخوردار است که بازشناختن کار یک هنرمند از کار هنرمندی دیگر غالباً غیرممکن می‌شود. اما در این ضمن، پیام نیز به همان اندازه فراموش‌کردنی می‌شود.

**کروگر.** در مورد **باربارا کروگر** (متولد ۱۹۴۵) که عکس‌هایش را از لحاظ نگرش رویارویانه‌ای که دارند می‌توان بی‌درنگ از عکس‌های دیگران بازشناخت، این اصلاً مشکلی به شمار نمی‌رود. عکس **تو یک تماشاگر اسیر هستی** (تصویر ۴۹) تجسمی از سبک کار او است. در این سبک، معمولاً یک نمای درشت سیاه و سفید برگرفته از یک مجله یا روزنامه وجود دارد که لبه‌هایش به طرز تنگاتنگی قیچی شده و تا

حداکثر ابعاد ممکن بزرگ‌نمایی شده است تا بیننده نتواند از دریافت حضور یا پیام آن (با حروف سفید بر زمینهٔ قرمز) بگریزد. هدف از مرتبط ساختن متن و تصویر بی‌ربط، آشکارا دست یافتن به مقاصد افراطی است. هدف از این عبارت چالش‌جویانه، برانگیختن نگرانی شدید مردم از طریق انگشت گذاشتن بر ترس‌های نهفتهٔ مردم و القای این تصور است که جامعه توسط نیروهایی ناشناخته، به‌ویژه مراکز بزرگ و غیرشخصی قدرت همچون حکومت، ارتش یا شرکت‌های خصوصی، کنترل می‌شود.

**لومیو.** کار **کروگر** همچون ضربه‌ای تند است که بر منظومهٔ شمسی وارد شود: پیام صریح است و پاسخ آن بی‌درنگ داده می‌شود، مخصوصاً نخستین بار که چنین می‌شود. مضامین آثار **آنت لومیو** (متولد ۱۹۵۷) آرام‌تر و در عین حال تفکرانگیزترند. این مضامین با تمرکز بر مسائل اجتماعی، وضعیت کنونی انسان را بدون وارد شدن در هیچ‌گونه مناقشه‌ای، مخاطب قرار می‌دهند. لومیو استعداد خاصی برای درک امکانات جدید معنایی در عکس‌ها و تصویرهای چاپی قدیمی دارد. **حقیقت** (تصویر ۵۰) تصویری است دربارهٔ صدا یا به عبارتی نبود صدا. این عکس که از کتابی دربارهٔ تاریخ رادیو برگرفته شده، همتای بصری این سخن قصار است که می‌گوید «بد مشنو، بدمگو، بد مبین». همین سخن، پس از انتقال به روی بوم نقاشی، معنایی بسیار متفاوت در زمینهٔ جدید پیدا می‌کند. آنچه با حروف برجسته بر سطح عکس نقش بسته،

ضرب‌المثلی روسی است که می‌گوید «نان و نمک بخور ولی حقیقت را بگو»، که معنی تقریبی آن چنین است «وقتی لطف کسی را می‌پذیری صادق باش». حروف عبارت روسی، تصویر را از یک عکس تبلیغاتی سرگرم‌کننده به یک پوستر تبلیغاتی شوم سیاسی تبدیل می‌کند. این مسئله، بر خلاف دریافت‌های اولیه، نه به‌روسیه مربوط می‌شود نه به کمونیسم (عکس، صحنه‌ای از حرکات **جک بنی** شعبده‌باز معروف آمریکایی را مجسم کرده است) بلکه به نقش رسانه‌ها در زندگی معاصر



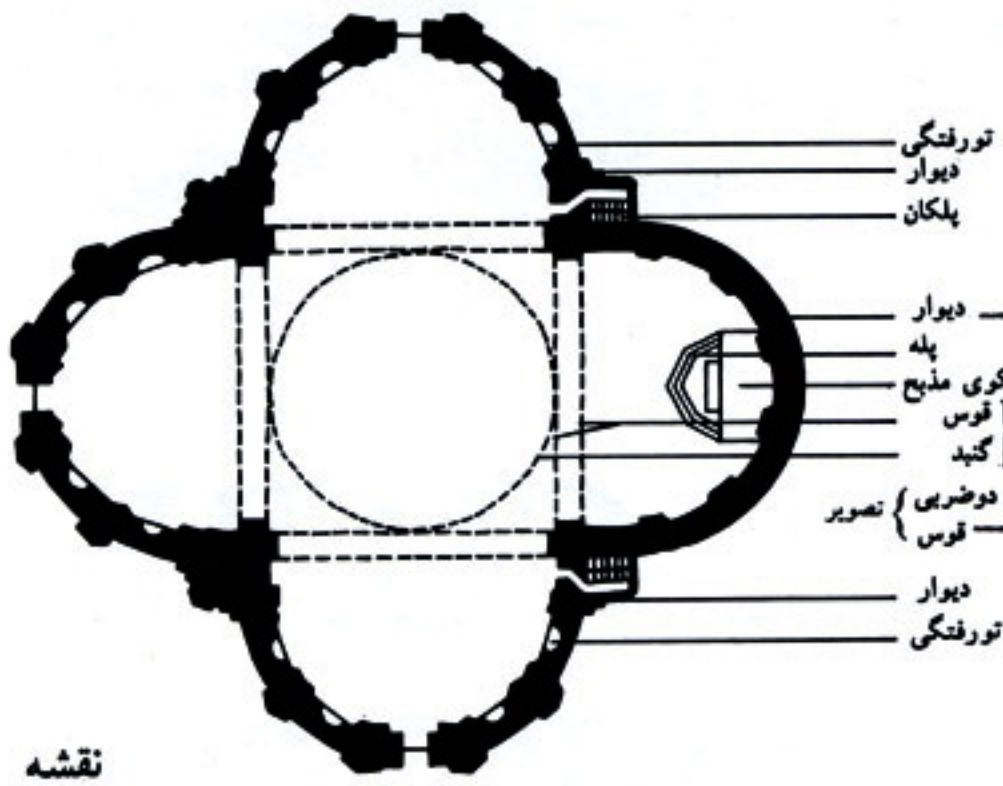

۴۹. باربارا کروکر. **تو یک تماشاگر اسیر هستی.** ۱۹۸۳. چاپ ژلاتین ـ نقره. ۹۶×۱۲۲ سانتیمتر. گالری آنینا نوسی، نیویورک.

مربوط می‌شود. این رسانه‌ها در مقام مهمان وارد خانه و کاشانهٔ ما می‌شوند بی‌آنکه صداقت داشته باشند: در اینجا اجرا کننده دهانش را بسته است تا بد نگوید. او که از حمایت این رسانه برخوردار است، حقیقت را با پنهان‌سازی عمدی و انتخابی اطلاعات تحریف می‌کند نه با به زبان آوردن یک دروغ عمدی. حقیقت به‌صورت موضوعی با چشم‌انداز نسبی ظاهر می‌شود که هم تابع کسی است که آن را کنترل می‌کند هم کسی که آن را می‌شنود.

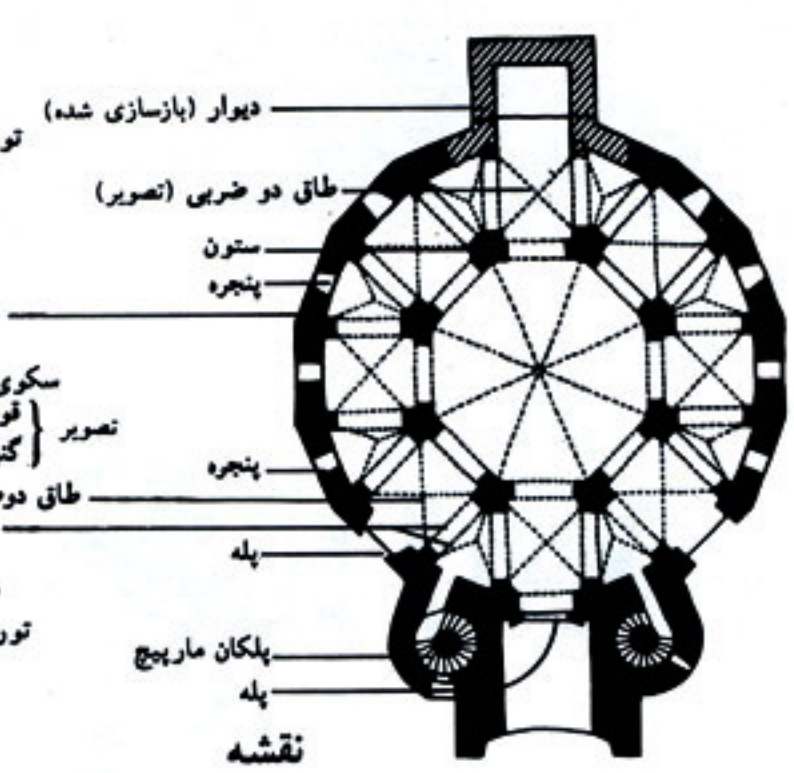
۵۰. آنت لومیو. **حقیقت.** ۱۹۸۹. لاتکس و آکریلیک روی بوم. ۳/۸×۳۳۷/۸×۲۱۳/۴ سانتیمتر. گالری جوش بائر، نیویورک.

# روشهای تهیه نقشه و مقطع

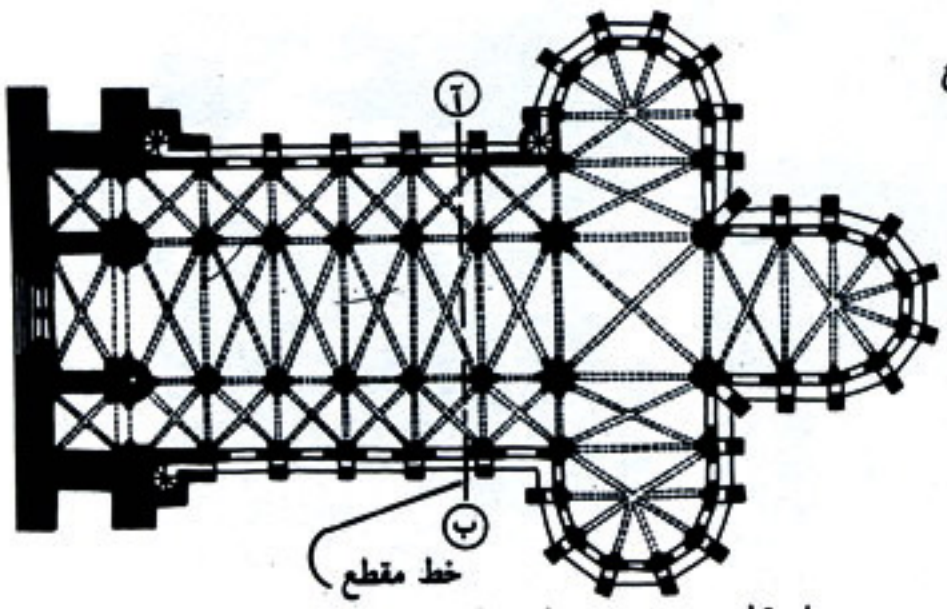
**نقشه‌های ساختمانی و مقطعهای چاپ شده در این کتاب ( صفحات ۱۹ـ۲۰ ) با استفاده از قراردادهای زیر تهیه شده‌اند: در نقشه‌ها، دیوارها و ستونها غالباً به رنگ سیاهِ پر نشان داده شده‌اند. (بخشهای بازسازی شده، سایه‌دار مشخص شده‌اند.) اجزایی مانند پله‌ها و درگاهیها یا اجزای دیگری که از سطح کف (نقشه) تا بام یا سقف فراتر نمی‌روند، با خط نشان داده شده‌اند. اجزای واقع در بالا یا زیر سطح کف و ناپیوسته به آن، با خط‌چین نشان داده شده‌اند. خطوط مقطع، که امتداد سطح ترسیم مقطع را مشخص می‌کنند، با خط ـ نقطه نشان داده شده‌اند. در مقطعها، اجزای ساختمان معمولاً با طراحی سادهٔ خطی نشان داده شده‌اند، و دیوارها و ستونها نیز که به وسیلهٔ سطح طرح خطی (به رنگ خاکستری) بریده شده‌اند، با همان طراحی سادهٔ خطی نشان داده شده‌اند. سطح مقطع، جلوترین سطح است؛ نخستین سطح پس از آن، بدون ته‌رنگ و سطوح پس از آن با درجات متفاوتی از خاکستری نشان داده شده‌اند. ذیلاً چند نقشهٔ توضیح‌دار نمونه و یك مقطع از نظر می‌گذرند:**



نقشه

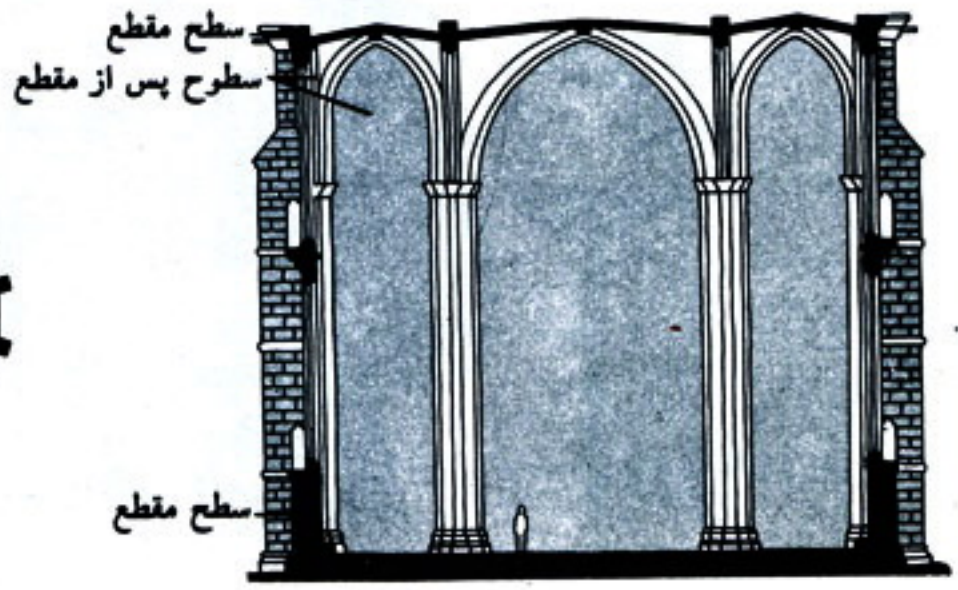


نقشه



نقشه

محل مقطع عمودی تصویر راست را نشان می‌دهد



مقطع