

دنیای غیر اروپایی

دوازدهم، و سیزدهم، توانستند دولتهای بسیار پیشرفته‌ای تشکیل دهند. هنرهای سبک‌یافته‌ی ایشان، بازتابی از شناخت فوق‌العاده‌ی خصوصیات تزئینی طرح انتزاعی هستند.

ملتهای بومی آفریقا 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 سده‌ی 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 علاقه‌ی غربیان به خصوصیات سطحی تزئینکاری چینی بود که در اثر غرابت و تابلوگونگی در غرب رواج یافت. در سده‌ی هیجدهم، کالاهای وارداتی از چین، يك واژه‌ی تازه برای ظروف روی میز به‌غریبه‌ها آموخت — و آن «چینی» بود که خیلی زود جانشین بشقاب فلزی شد. سده‌ی نوزدهم شاهد رونق گراور و لوحه‌ی ژاپنی و تأثیر شدید آن بر هنرمند و تزئینکار بود؛ ما این تأثیر را در امپرسیونیسم و هنرنوین دیده‌ایم. هنر گوگن، شیوه‌ها و رنگهای تزئینی برگرفته از اقیانوسیه را به عرصه‌ی هنر نوین آورد؛ و در سال ۱۹۰۵ پیکرتراشی آفریقایی 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 اوایل سده‌ی 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 آفریقایی و اقیانوسیه‌ای، از مدتها پیش عملاً صورت گرفته بوده است. وجه مشترک هندسی طرح دوبعدی و سه‌بعدی، در اینجا با ابتکار و ظرافت چشمگیری نشان داده شد و گنجینه‌ی 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 سده‌ی گذشته در تبدیل هنر دنیای غربی به يك هنر حقیقتاً جهانی مؤثر افتاده‌اند.

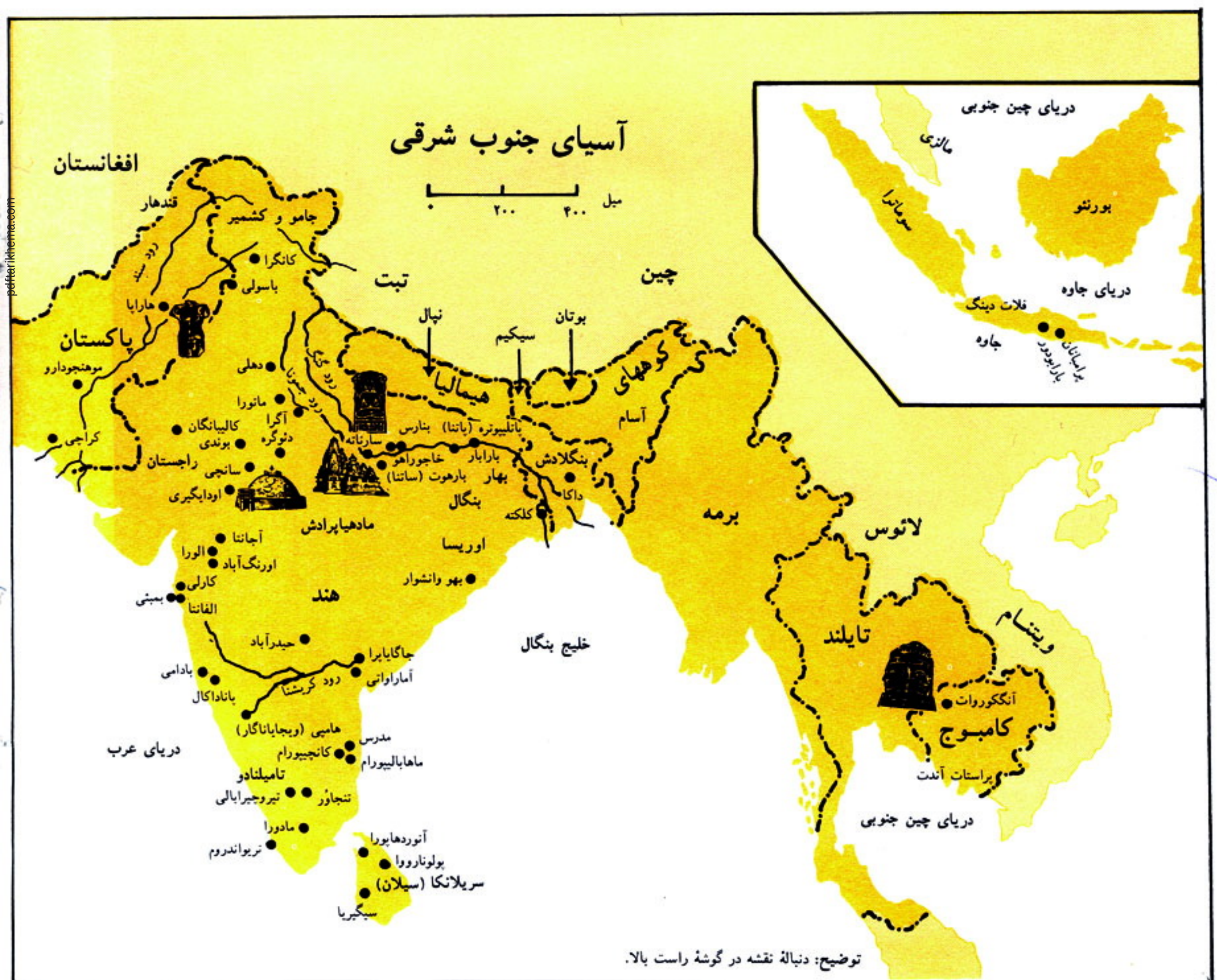
هنرهای دنیای غیر اروپایی، انواع گوناگون اندیشه‌ها و شکلهای مربوط به گذشته‌های دور و ملتهای دور از اروپا را که در اثر پیشرفتهای تکنولوژی سده‌ی بیستم به همسایگان دیوار به دیوار اروپا و آمریکا تبدیل شده‌اند، شامل می‌شود. چون تلاقی تأثیرات باعث تحول در شکلهای سنتی و سابقاً منزوی هنر شده است، هنر سده‌ی بیستم 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 جنوب شرقی، چین، و ژاپن و هنر جهان سوم شامل هنرهای قبیله‌ای سرخپوستان آمریکای شمالی و جنوبی، آفریقا، 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 مشترک هنرهای متأخر این کشورهای مختلف بود، گرچه در هر کشوری يك یا چندین سبک 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 فوق‌العاده‌ی هنرمندان آن سرزمین در استفاده از موضوعات تزئینی فوق‌العاده نمادین و گاه انتزاعی است. در دوران سلسله‌های بعدی، در پیکرتراشی و مخصوصاً در نقاشی، جزئیات 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، مصرانه به سنتهای بومی بازمی‌گردد. نقاشی، و مخصوصاً معماری، در برابر رابطه‌ی بین طرحهای تزئینی و شکلهای طبیعی، حساسیت خاصی از خود بروز می‌دهند.

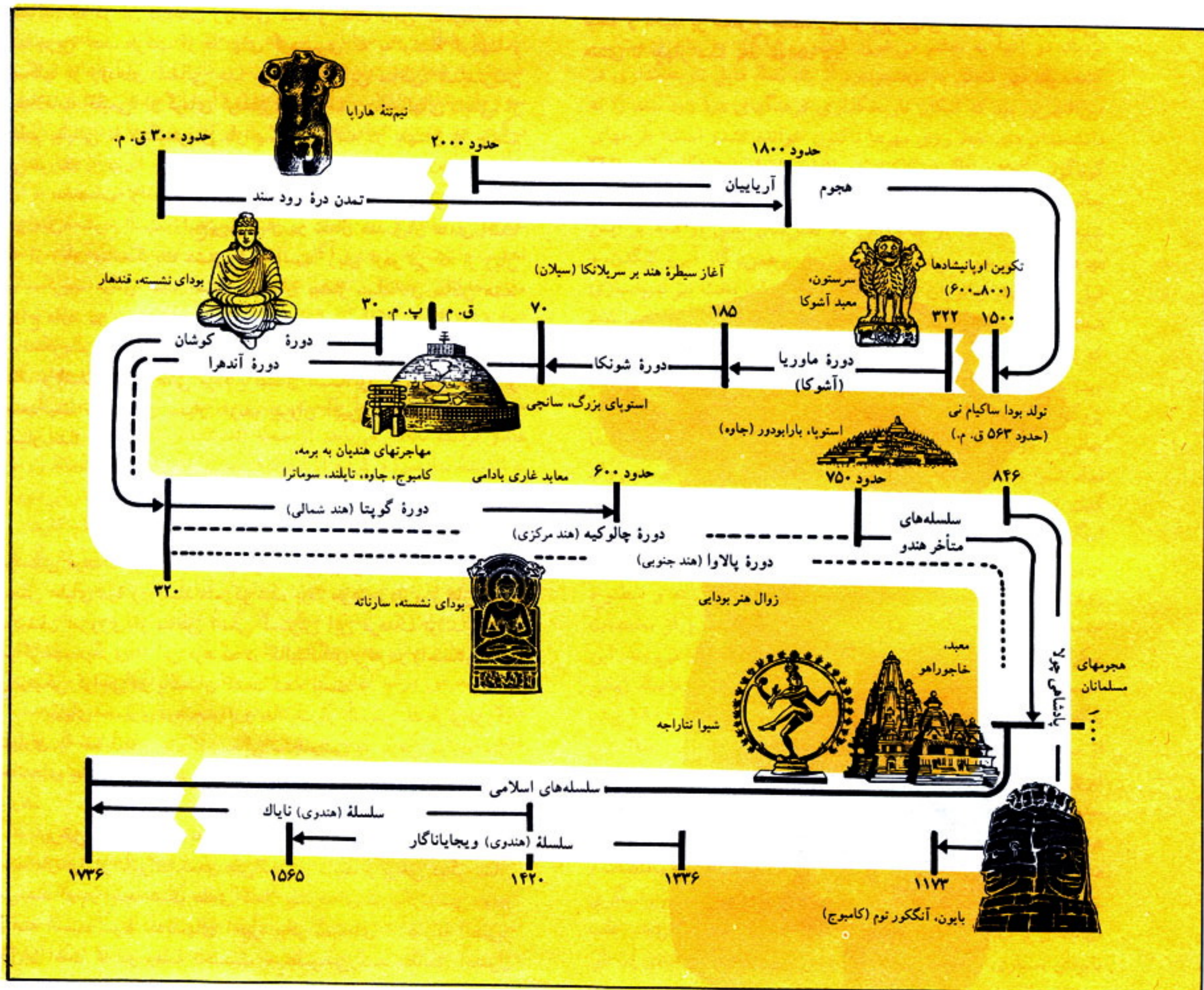
در مکزیک، آمریکای مرکزی، و منطقه‌ی آند در آمریکای جنوبی، پیش از کشف این قاره توسط کریستوف کلمب، ملتهای بسیار فرهیخته‌ای با بهره‌گیری از تکنولوژی عصر سنگ، مجموعه‌های بزرگی به عنوان پرستشگاه برپا داشتند که سراسرشان را با نقشهای برجسته تزئین کرده بودند و در فنون بافندگی و سفالگری نیز مهارت فوق‌العاده‌ای داشتند. در حدود سال ۵۰۰ میلادی، سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، آرام‌آرام به صورت اجتماعات کشاورزی درآمدند و ساکن شدند. برخی قبایل، مانند قبیله‌ی پوئبلو، در سده‌های یازدهم،

يك تندیس جویی متعلق به قبیله مانوری، به نام رئیس پوکائی، که ترکیبی است از شکل‌های برجسته و جسیم با نقش و نگارهای ظریف هندسی در سطح.



هنر هند





اثر تردید دارند.) لیکن تأکیدی که (با صیقلکاری) بر سطح سنگ و بر منحنیهای برآمده شکم شده است، نشان می‌دهد که سازنده این پیکر توجهی به ساختمان منطقی و تشریحی پیکرهای یونانی نداشته بلکه حرکت سیالگونه بدن زنده را در نظر داشته است. این احساس نیروی تپنده و تأکید بر سطوح جسمانی، از ویژگیهای مختص پیکرتراشی هندی تا چهار سده بعد خواهد بود.

۸۲۷ پیکر مرد برهنه، هاراپا، هزاره سوم تا دوم پیش از میلاد. سنگ، بلندی ۹ سانتی‌متر. موزه آثار عتیقه آسیای مرکزی، دهلی‌نو.



شبه قاره هند، که در مرزهای شمالیش به سرزمین اصلی قاره آسیا متصل می‌شود، سه منطقه مشخص جغرافیایی دارد: شمال شرقی، که در آن کوههای عظیم هیمالیا، مأوای سنتی خدایان، همچون مانعی سر برافراشته‌اند؛ منطقه حاصلخیز واقع در شمال غربی و جنوب کوههای هیمالیا، که در آن دره‌های رودهای سند و گنگ دامن گسترده‌اند؛ و شبه‌جزیره هند، مرکب از فلاتهای گرمسیری که به وسیله 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 اندک هستند.

نخستین دوران هنر هندی

نخستین فرهنگ بزرگ هند، در هزاره سوم پیش از میلاد، در اطراف بخش علیای دره 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 يك مرکز بزرگ تجاری با خیابانهای بزرگ شمالی - جنوبی به عرض دوازده متر، خانه‌های چند طبقه با آجر پخته و چوب، و شبکه‌های پیشرفته فاضلاب دارند.

برخی از تندیسهای به دست آمده از این تمدن متعلق به دره رود سند بازتابی از تأثیرات تمدن بین‌النهرین دارند و برخی دیگر نشان می‌دهند که در اینجا سنت هندی کاملاً پیشرفته‌ای در پیکرتراشی رواج داشته است. نمونه تندیسهای اخیر، پیکر نیم‌تنه‌ای از هاراپا (تصویر ۸۲۷) است که در وهله نخست به نظر می‌رسد مطابق اصول ناتورالیسم یونانی کنده‌کاری شده است. (برخیها در تاریخگذاری این



۸۲۸ انواع مهر، موهنجودارو، هزاره سوم پیش از میلاد. سنگ صابون. موزه آثار عتیقه آسیای مرکزی، دهلی نو.

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 شخصیت‌یافته 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 خشک 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 نوشابه مقدس در مقام خدایانی مستقل، تجسم شخصی پیدا کردند. شکل نسبتاً ساده دین و خواهشی که با آن همه زیبایی در سرودهای ودایی بیان شده است در مجموعه رسالات فلسفی و دینی و عرفانی اوپانیشاده‌ها (حدود ۸۰۰ تا ۶۰۰ پیش از میلاد) درباره 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 اندیشه سامسرا و کرمه اشاره کرد. منظور از سامسرا استحاله روح به شکل دیگری از حیات است که بلافاصله پس از مرگ آغاز می‌شود. کیفیت زندگانی جدید روح نوزاده به کرمه یعنی نتیجه تمام کارهای دوران زندگانی پیشین بستگی دارد. منظور از کرمه بد، آینده تاریک یا تولد دوباره در دوزخ یا در جهان کنونی با قیافه جانوری پست — مثلاً خرنده یا حشره — است. منظور از کرمه خوب این است که روح می‌تواند وارد جسم پادشاه، کاهن یا حتی یک خدا شود، چون خدایان نیز در معرض مرگ نهایی و دایره بی‌پایان تولد دوباره‌اند. بنابراین، هدف دین، غرق کردن زندگی فردی در یک روح جهانی شد. این هدف فقط پس از تکمیل کرمه هر فرد در اثر تولدهای دوباره بشمار قابل وصول بود. اعتقاد بر این بود که توبه، عبادت، و ریاضت بر سرعت این روند می‌افزایند.

در طی سده 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 سده سوم پیش از میلاد تا سده ششم یا هفتم میلادی داشت. (در پاره‌ای نقاط مانند بنگال و ایالت بهار، نفوذ این آیین تا سده 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

تعداد زیادی مهر کنده‌کاری شده از سنگ صابون یا استثنائیت از همان موهنجودارو به دست آمده‌اند و ترکیبی از عناصر هندی و خاور نزدیک در آنها به چشم می‌خورد (تصویر ۸۲۸). به بیان درست‌تر، کشف یک مهر متعلق به موهنجودارو از یک نقطه قابل تاریخگذاری در بین‌النهرین بود که امکان تاریخگذاری فرهنگهای دره 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 مهرها ظاهر می‌شود می‌توان گاو کوهان‌دار برهمن، گاو آبی، کرگدن، و فیل را نام برد. جانوران تخیلی و خدایان انسان‌ریخت نیز شبیه‌سازی شده‌اند. روی یک مهر، یک پیکره نشسته سه‌سر، با حالتی ظاهر می‌شود که بعدها معلوم می‌شود حالت یوگا است. بالای سرها یک نیزه سه‌شاخه دیده می‌شود که دوهزار سال بعد به نشانه 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 نمونه آن خدا شبیه‌سازی شده بوده است. اینگونه استمرار پیکره‌نگاری، نشانه‌ای از ریشه‌های عمیق سنتهای دینی در هند است. سبک نیز سنتی پیوسته و بی‌گسست دارد. جانوران روی مهرهای دره 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 فاصله زمانی بلکه به این علت که در فاصله بین زوال تمدن سند (حدود ۱۸۰۰ پیش از میلاد) و تشکیل امپراتوری ماوریا (سده 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 مایه 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 ساله پس از زوال تمدن دره رود سند بودند.

تك سنگی از ماسه سنگ صیقل یافته ساخته شده بودند و ارتفاع برخی از آنها به هیجده یا بیست متر می‌رسید. سرستون یکی از آنها (تصویر ۸۲۹) که امروزه در موزه سارناته بنارس نگاه‌داری می‌شود، نمونه‌ای از سبك رایج در آن دوره را مجسم می‌کند. این ستون از يك سرستون سدری شکل بر روی يك صفحه افقی مزین به يك کتیبه مرکب از چهار جانور و چهار چرخ گردونه يك درمیان تشکیل شده است. بر صفحه افقی مزبور چهار شیر پشت به یکدیگر نشسته‌اند و در اصل يك چرخ گردونه 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 نشانه گردش زندگی، مرگ، و تولد دوباره بود. این «گردونه زندگی» غالباً درجات معنایی دیگری داشت. در این مورد، معنی مزبور، یکی از ارکان تعالیم بودا — «گرداندن چرخ قانون» — بود. خود چرخ (که احتمالاً از نمادهای باستانی آفتاب گرفته شده است)، و چهار جانور (به نشانه چهار ربع دایره) که در اینجا چرخ به آن اشاره دارد، تلویحاً يك 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 طایفه 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 نیم‌برجسته دورتادور صفحه زیر پای آنها به سبك سیال‌گونه و قدیمی موهنجودارو کنده‌کاری شده‌اند. پیکرهای عظیم یاکشاهها و

۸۲۹ X سرستون برجا مانده از ستونی که آشوکا (۲۷۲-۲۳۲ ق. م.) امپراتور هند در پاتلیپوتره برپا داشته بود. موزه باستان‌شناسی، سارناته.



نرسید، تا امروز نیز به عنوان يك دين كوچك 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 منطقه 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 کودک که سدهارته نامیده شد و به گاوتمه یا گوتمه نیز شهرت داشت، تواناییهای خارق‌العاده‌ای از خود بروز داد. یکی از فرزندان آن زمان پیش‌بینی کرد که او يك بودا — مردی روحانی، روشن و آگاه که بنابر تقدیر به نیروانا واصل می‌شود — خواهد شد. سدهارته پس از يك سلسله مواجهه با سالخوردگی، بیماری، و مرگ، تجملات درباری را رها کرد و به دنیا پشت پا زد. سرانجام به هنگام عبادت در زیر يك درخت بویا انجیر معبد در دهکده بوده گایا، «اشراق عظیم» یا نور معرفت — همان شناخت کامل جهان که اصول آیین بودا یا بودائیت است — 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 — که چشم خود را به توالی بیشمار تولدهای دوباره می‌بندند — از میان برد؛ متوقف ساختن تولد دوباره با پیروی از ارکان هشتگانه طریقت شامل اعتقاد درست، اراده درست (ترك لذات جسمی، خودداری از آزار جانوران، و غیره)، گفتار درست، رفتار درست، معیشت درست، اندیشه درست، و خلسه و حال درست میسر می‌شود. این فرمول‌بندی مقدماتی آیین بودا که رستگاری را نتیجه تلاشهای فردی می‌داند، بعدها آیین بودای هینایانا نامیده شد.

آیین بودا که بدین طریق شکل گرفت، در برابر اندیشه بنیادی آیین هندو واقع نشد بلکه بدعتی مختصر بود که از پاره‌ای تأملات در اوپانیسادهای ناشی شده بود. کاری که آیین بودا کرد پیشنهاد روشی برای حل این مسأله 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: سلطه آیین بودا

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

آشوکا (۲۷۲-۲۳۲ ق. م.) امپراتور هند، نوه چاندرا گوپتا مؤسس سلسله ماوریا (حدود ۳۲۱-۱۸۴ پیش از میلاد) پس از مشاهده مصائب ناشی از درگیریهای وحشیانه نظامی که در دوران خود وی به وخت بخش 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 درباره پاتلیپوتره از خود برجا گذاشته است. امروزه فقط پی‌های ساختمانها و بقایای يك نرده آن در روی زمین دیده می‌شوند، ولی با بررسی يك سلسله ستونهای یادبودی و مقدسی که آشوکا در شمال هند برپا داشت می‌توان تصویری از جزییات معماری آن به دست آورد. این ستونهای



۸۳۰ در ورودی غار لوماس ریشی، کوههای بربر، سده سوم ق. م.

دارد. این بنا به عنوان محلی برای نگاهداری از خاکستر مردگان، مقدس و پرستیدنی، نماد مرگ بودا یا نشانه آیین بودا به طور کلی است. مؤمن، ضمن گردش به دور گنبد، دعای خویش را نثار استوپا می‌کند. ولی همین استوپا، به عبارتی، یک نمودار کیهانی است که دروازه‌هایش چهار نقطه 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 - 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 تزئین 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 یک سریر خالی، درختی که وی در زیرش به تأمل می‌پرداخت، چرخ قانون، و ردپایش نشان داده می‌شود.

مخافت بیان شده در این منع تمثال‌سازی - که بازتابی از آن در پیکر آرام گنبد دیده می‌شود - به طرز چشمگیر و تناقض‌آمیزی با تزئینات تندیسوار و انبوه دروازه‌ها مغایرت دارد. شاخ و برگ درختان شاداب با شکلهای سیالگونه 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 شاخه درخت آویزان است. این بیان تقریباً لذتجویانه با نفی بودایی زندگی مغایرت دارد. به بیان درست‌تر، بازتابی از یک 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 اولیه آیین بودا است، چایتیای کارلی ظریفترین معبد غاری کنده‌کاری شده است. در طی سده‌های دوم و اول پیش از میلاد، معابد غاری تکامل یافتند و از شکلهای ساده غار لوماس ریشی نیز بسی

یاکشی‌ها نیز که در دوره 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 مجموعه خدایان مختص آیین بودا و آیین هندو قرار داده شدند.

پرستشگاه غاری

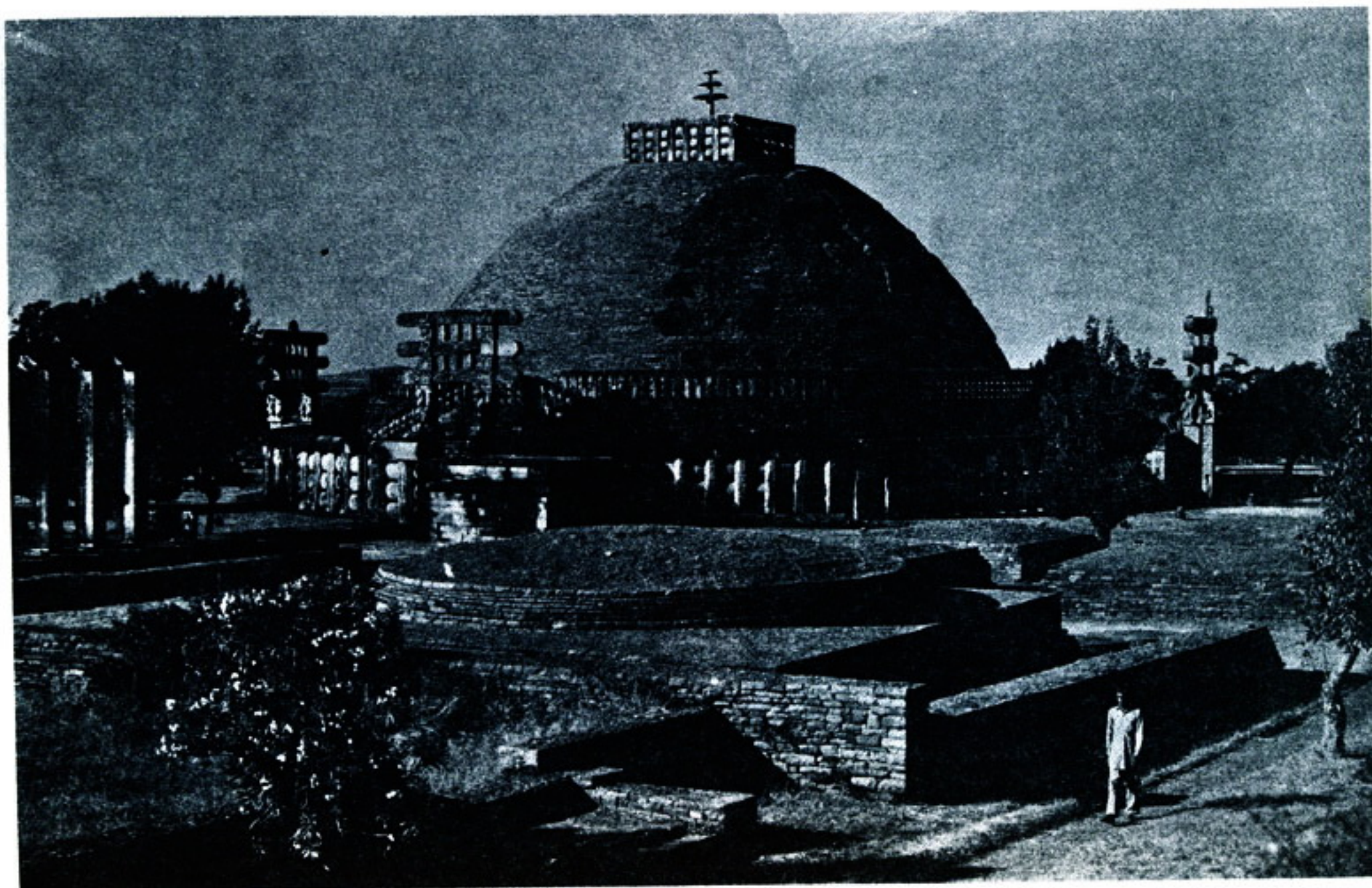
دوره حکومت سلسله ماوری، شاهد پیدایش مقدمات یک سبک بی‌نظیر معماری - پرستشگاههایی که در دل صخره‌های سنگی کنده می‌شدند - نیز بود. بخشهایی از بیرون (و بعدها درون) این غارها را با تقلید موبه‌مو از ابنیه چوبی آن دوره، کنده‌کاری کردند. غار لوماس ریشی که در دوره سلطنت آشوکا داخلش را خالی کردند، در ورودیش (تصویر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

سقوط سلسله ماوری مقارن آغاز سده دوم پیش از میلاد به تجزیه سیاسی هند انجامید.

استوپا

در دوره حاکمیت سونگاها و آندهرها که جانشینان اصلی ماوریها بودند، چایتیایا (تالارهای اجتماعات بودایی) و ویهارها (دیرها) از ساحل غربی تا ساحل شرقی به مناطقی کوهستانی هند مرکزی یورش بردند. در همان زمان، استوپا که اصلاً یک مقبره بودایی به صورت کپه‌ای از خاک بود، تکامل یافت و دارای برنامه معماری مهمی شد. (می‌گویند آشوکا در سراسر هند، هزاران استوپا ساخته بود.) در پایان سده دوم پیش از میلاد، این بناها ابعاد عظیمی پیدا کردند. قطعات حکاکی شده‌ای از نخستین استوپاها در ماتهورا، در بهارهوت (سائتای امروزی) و دیگر نقاط هند به دست آمده است، ولی عظمت این‌گونه ساختمانها را در دهکده سانچی واقع در ایالت مادها 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 سده 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 سده نخست پیش از میلاد به پایان رسید، امروزه نقطه اوج پیشرفت یک دوره از تمدن هند به شمار می‌رود.

در سمت جنوبی، پلکانی هست که به صفا استوپا - ساقه گنبد به ارتفاع شش متر - منتهی می‌شود و دسترسی به یک راهروی باریک نرده‌دار در اطراف گنبد را میسر می‌گرداند. ارتفاع گنبد از زمین، پانزده متر است. در بالای گنبد، فضای مربع شکل محصور به نام هارمیکا ساخته شده است و در وسط آن نیز یک یاستی یا دکل نصب شده است. یاستی با چند چتر مزین شده است. دورتادور کل عمارت استوپا نرده سنگی گردی کشیده شده است که در چهار سمت شمالی، شرقی، جنوبی، و غربیش چهار تورانا یا دروازه (تصویر ۸۳۲) دارد. استوپا، مانند بیشتر ابنیه هندی، بیش از یک کارایی یا وظیفه



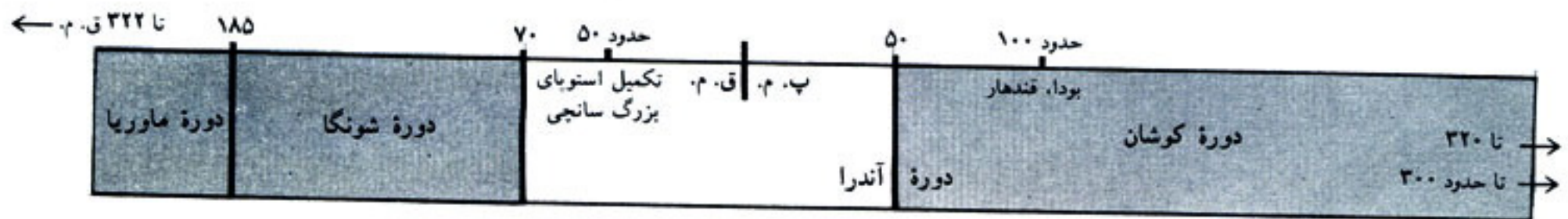
۸۳۱ استوپای بزرگ، دهکده سانچی، پایان ساختمان در سده نخست ق. م.

پیچیده‌تر شدند. نماهای باشکوه سنگی، با تقلید موبه‌مو از معماری چوبی، برای درهای این معابد ساخته می‌شدند. در حدود سال ۵۰ میلادی، در کارلی، در رشته‌کوه گاتهای غربی نزدیک بمبئی، قلعه یک 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 یک 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 انحناى مذبح‌اند و به همین علت در پشت استوپا يك غلامگردش به وجود می‌آورند (تصویر ۸۳۴). دیوار درونی هشتی ورودی، با وجود برخی افزایشهای بعدی، تقریباً دست‌نخورده باقی مانده است و امروز نقش يك نماى باشکوه را دارد. در هر سوی در 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 - زوجهای مؤنث و مذکری که بر غنای سطوح پوشیده از شکلهای قهرمانانه و شهوانی می‌افزایند. این پیکرهای موجدار، با حالت خشک و بی‌حرکت استوپا در داخل تناقض دارند و مانند یاکشی‌های استوپای سانچی، از زندگی سخن می‌گویند نه از مرگ (تصویر ۸۳۵).

چهره بودا

در طی چهارصد سال پیش از سده دوم میلادی، همچنان که گفتیم، بودا

فقط به کمک نمادهای گوناگون شبیه‌سازی می‌شد. آنگاه در پایان سده 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 سده نخست میلادی دو فلسفه متضاد از بطنش سر درآورده بودند. مؤمنان سنتی‌تر، بودا را معلمی بزرگ می‌دانستند و می‌گفتند او روشی را اشاعه داده است که آدمی با پیروی از آن می‌تواند سرانجام به نیروانا برسد. مؤمنان متجدد که ماهایانا (گردونه بزرگ) نامیده می‌شدند و در نقطه مقابل هینایانای (گردونه کوچک) 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، بوداساکيامونی آخرین بودا از هفت بودایی بود که پای به عرصه خاک نهاده بوده‌اند. ماهایاناییها عالم را سرشار از هزاران بودا می‌دانستند که از آن میان آمیتابها خدای بهشت غربی و مایتریما مسیحایی که گویا بزودی در کره خاکی ظهور می‌کند و به میان انسانها می‌آید، از لحاظ جلب محبوبیت، با ساکيامونی 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.



مجموعه اشعار، از آن زمان تاکنون شالوده آیین هندو بوده است. بنابر بهاگاواد - گیتا، تأمل و تعقل می‌توانند به جذب نهایی در جوهر خدایی بیانجامند؛ اجرای فداکارانه و بی‌غرضانه وظایف روزمره نیز می‌توانند به چنین استحالتهای 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 یک نیاز عاطفی بنیادی بود، گیتا آیین هندو را در سده‌های ششم و هفتم بر اریکه 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 به دوران پیش از سده چهارم میلادی به دست نیامده است. در همان زمان، آیین هندو در ساختن معبد‌های غاری با آیین بودا به رقابت برخاست، و در وهله نخست تمثال‌های عظیمی در فرو-

۸۳۲ دروازه شرقی، دهکده سانچی، نمای روبه‌رو، پایان بنا در سده نخست ق. م.



قندهار، که یکی از دو نمونه بودای انسان‌ریخت در آن ساخته شده بود، شامل بخش بزرگی از افغانستان و قسمتی از پاکستان امروزی و منتهالیه 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 اندک زمانی بیش به درازا نکشید، به برقراری تماس دایم با غرب کلاسیک 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 چهره بودای اصل، عملاً خطوط چهره آپولون مرمری را به یاد می‌آورد، و بسیاری از جزئیات دیگر - مانند نقش و نگار ردا و طرز آرایش موی سر - سبکهای پیایی رایج در کنده‌کاری روم آن زمان را در نظرمان زنده می‌کند. با آنکه شیوه پیکره‌نگاری هندی بود، گاه حتی علایم مشخص‌کننده بودا (لاکشاناها) به یک شیوه غربی بیان می‌شدند. مثلاً اوشنیشا یا برآمدگی گره مانند بر روی سر، شکل ظاهر گیسوی کلاسیک اروپاییان را به خود گرفت. گاه حتی ردای کاهن هندی جایش را به توگوی رومی داده است و خدایان کوچکتر نیز به صورت خدایان آب، پریان دریا، یا اطلس درآمده‌اند.

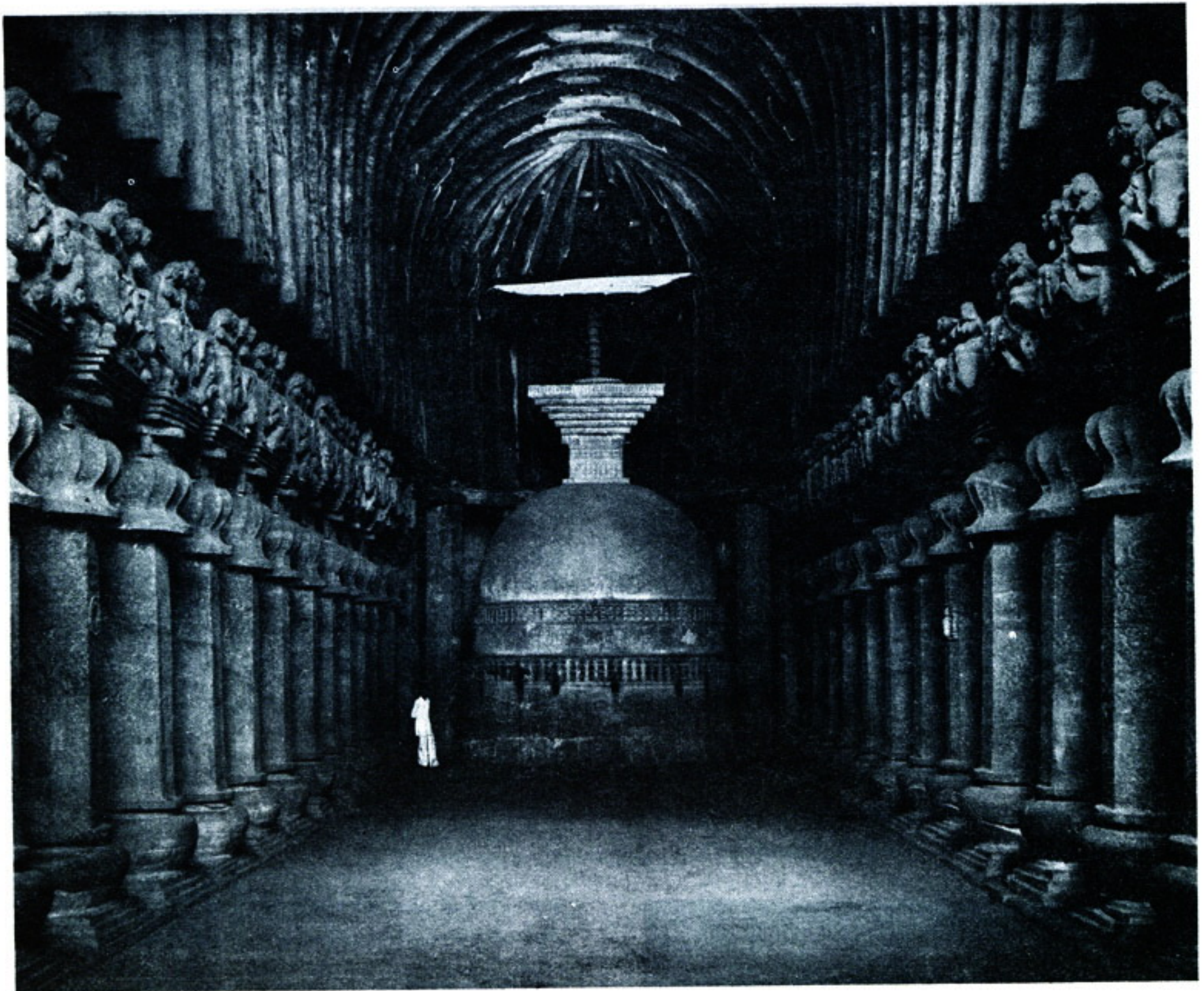
در دورانی که این هجوم سیل‌آسای سبک غربی بر شمال غربی هند مسلط می‌شد، نمونه صرفاً هندی بودای انسان‌ریخت در شهر مقدس ماتهورا واقع در یکصد و پنجاه کیلومتری جنوب دهلی ساخته و پرداخته می‌شد. این تندیس مستقیماً از یاکشای هنر عامیانه مشتق شده بود و مانند خود یاکشا در ردایی چنان نازک و چسبان پیچیده شده بود که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

در سده 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 سده پنجم میلادی، دو خصوصیت ایده‌آلیسم انتزاعی آیین بودا و شهوت‌انگیزی هنر هندی را یکجا به بیننده القا می‌کند، اولی با سطوح ساده شده صورت و دومی با ردای چسبانی که برجستگیها و فرورفتگیهای بدن را می‌نمایاند.

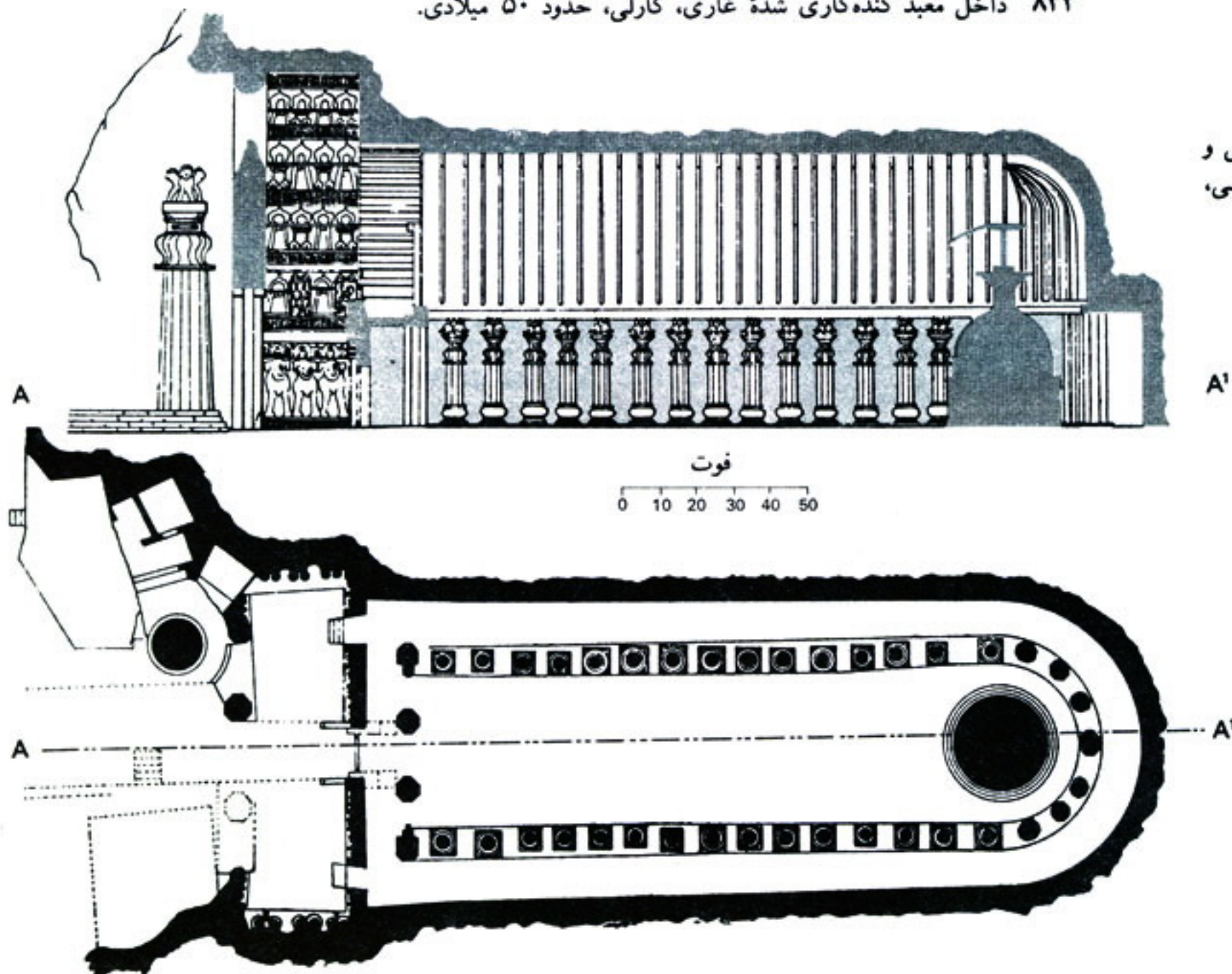
رستاخیز آیین هندو

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 سده دوم یا اول پیش از میلاد، پاسخ آیین هندو به مسأله بالا در اشعار فلسفی بهاگاواد - گیتا داده شد. این



۸۳۳ داخل معبد کنده کاری شده غاری، کارلی، حدود ۵۰ میلادی.



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

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



رفتگیهای سطحی کنده کاری کرد. یکی از این تمثالها آواتارگراز ویشنو (تصویر ۸۳۹) نام دارد که در اودایگیر نزدیک دهکده سانچی کشف شده است. در اینجا پیکر دوازده پای واراها — موجودی انسانگونه با سر گراز — در حالی نشان داده شده است که الهه زمین را از اعماق اقیانوس بیرون می کشد و این نشانه نجات دادن کره زمین از نابودی است. شکل نیرومند واراها، که نخستین بار توسط کوشانها ترسیم شد، الگویی برای هزاران تندیس بعدی شد که در شبیه سازی از آن ساخته شده اند. در طی چند دهه، برای غارهای دیگری در همان منطقه، درگاههای تندیسوار، ستونهای داخلی، و تمثالهای مرکزی ساخته شدند.

در طی سده 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. روایتهای ورودی و داخل این غارها به ستونهای تزئینکاری شده بسیار محدود می شدند، و ترتیبشان طوری بود که توجه زائر را به معبد واقع در مرکز دیوار انتهایی جلب می کردند. در معبدی که وقف شیوا — یکی از دو خدای بزرگ آیین هندو — شده است، این خدا در حالت رقص آسمانی خود نشان داده می شود، و بازوان پرشمار وی همچون پره های پروانه به گرد بدنش به گردش درمی آیند (تصویر ۸۴۰). در برخی از دستهای این خدا اشیایی دیده می شود و بقیه با حالتی مجاز (مودرا) شبیه سازی شده اند، و هر شیء و هر مودرا نشانه یکی از قدرتهای خاص این خدا تلقی می شود. دستهای شیوا چنان ماهرانه و منطقی در کنار هم چیده شده اند که به سختی می توان پی برد که پیکرتراش، این پیکره را يك نماد تلقی می کرده است نه تمثالی از يك موجود چند دست.

شاید عالیتین دستاورد هنر هندو را بتوان در جزیره الفانتا دید که صنعتگرانش در سده ششم میلادی، درون قلعه ای را خاکبرداری کردند و يك 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 می شود تا آنکه پس از مانوس شدن با تاریکی، شکلهای غول آسای سه سر دیس (تصویر ۸۴۱) را می بیند که ذره ذره از دیوار مقابل پدیدار می شوند. در این سه سر دیس، شیوا در مقام مهادوا یعنی خدای خدایان و تجسم نیروهای خلاقیت، بقا، و تخریب شبیه سازی شده است. تصور قدرت، بیدرنگ از مشاهده ابعاد سرها که تقریباً ۴۲۰ سانتی متر از سطح معبد ارتفاع دارند و بیننده در برابرشان کوتوله ای بیش جلوه نمی کند، به بیننده القا می شود. هر يك از این سه چهره، جنبه متفاوتی از عنصر جاودانی را بیان می کند. چهره مرکزی، نه سختگیر و نه مهربان است، در عالیتین حالت درون نگری جاودانی است و به عالمی ورای بشریت می نگرد. دو چهره 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 می توان بدان پایان داد. آرامی و اطمینان حاکم بر زمانه را می توان از چهره نگهبانان معبد خواند، که با قامتی برافراشته، آسوده،



۸۳۶ بودای نشسته، قندهار، اواخر سده اول میلادی، نگارخانه هنری دانشگاه ییل.

۱. آواتار، تجلی هر خدا در همان قالبی است که وظیفه الزامی اش را در روی زمین با آن انجام می دهد؛ تعداد آواتارها متفاوت است؛ ویشنو غالباً ۱۰ و گاه ۲۹ آواتار دارد.

(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 گاربه‌ها گریها یا اتاقک شکم نامیده می‌شود دیوارهای ضخیم و سقف سنگینی دارد تا بتواند خدا را در خود نگاه دارد و حفظش کند. یک 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، یک 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 درباره معماری به عنوان هنری که با شکل محدودکننده فضا برای میسر ساختن اجرای کارهای روزانه آدمیان سر و کار دارد در مورد معبد هندو صدق نمی‌کند، چون باید آن را به عنوان یک اثر پیکرتراشی ارزیابی کرد نه یک اثر معماری.

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



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

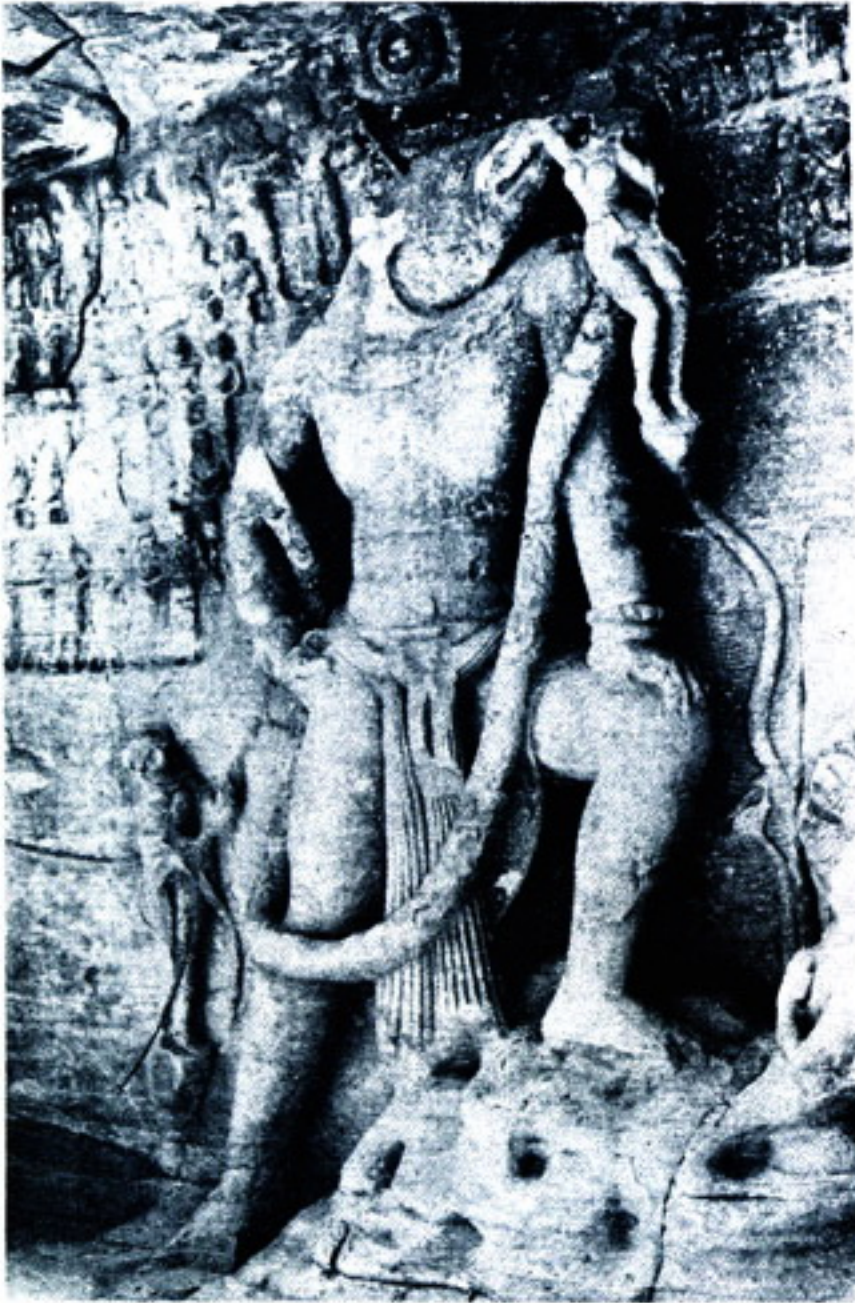
۸۳۸ بودای نشسته، سارناته، سده پنجم میلادی. موزه باستان‌شناسی، سارناته.



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

در طی سده چهارم تا سده ششم، آیینهای بودا، متوالیاً عناصر بسیاری را از آیین هندو به عاریت گرفتند. تجسمها و مراسم تکامل یافته، 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 — نیروی مؤنث خدا — در نزد پیروان آیین هندو، در آیین بودا نیز رواج یافت. در یک نقش تمام برجسته متعلق به سده ششم که در یک 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 یک معبد هندو گرفته شده است، چون پیکره‌های فرار و به وجد آمده نوازندگان و رقصندگان، معرف شیوه 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 در پیش گرفت و در طی چند سده عملاً از میان رفت.

معماران نوآور هندو، با همان نیروی خلاقیتی که به آفرینش معابد غاری انجامیده بود، به ساختن نخستین معابد سنگی پرداختند. یکی از این معابد که تا امروز باقی مانده، معبد ویشنو است که در اوایل سده ششم میلادی — در دوره سلسله پادشاهی و امپراتوری گوپتا (۳۲۰ تا حدود ۶۰۰ میلادی) — در دئوگیری، واقع در شمال هند ساخته شد



۸۳۹ آواتار گراز 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 اینیه بودایی واقع در مصب رود کریشنا در خلیج بنگال، تضاد چشمگیری با انعطاف‌پذیری نیرومند پیکرهای شمالی دارند. نقاط عمده تاریخی به ترتیب تاریخی (تخمیناً از سده دوم پیش از میلاد تا سده سوم میلادی) عبارتند از جاگایاپتا، آماراواتی، و ناگار جوناکوندا. از جاگایاپتا آثار قابل توجهی برجا نمانده است ولی نقشهای برجسته بسیاری از دو نقطه دیگر به دست آمده است. این آثار به طرز ظریفی تزئینکاری و با انبوه پیکرهایی پر شده‌اند که، مخصوصاً در صحنه‌های متأخر آماراواتی (تصویر ۸۴۴)، باریکند، نازک‌نمایی شده‌اند، و حرکتی زیبا دارند — 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 يك معبد غاری در ماندانگاپاتو (اوائل سده هفتم میلادی) آغاز می‌شود که به دستور ماهندرا وارمان I فرمانروای بزرگ پالاواها ساخته شد و وقف خدایان سه‌گانه یا تثلیث آیین هندو گردید. جانشینان بلافصل وی در مهبالپورام نزدیک خط ساحلی شهر مدرس، در اندک زمانی، پا را از او هم فراتر گذاشتند. در اینجا، نزدیک مجموعه جالبی از آثار تاریخی — شامل معابد غاری، صخره‌های کنده‌کاری شده، و يك معبد سنگی — گروه بی‌نظیری از پنج معبد کوچک و مستقل (موسوم به راتهاها) 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 يك بنای طاقدار طولانی با سقف گهواره‌ای است که دو انتهایش به تقلید از منحنیهای چوبی تالارهای معابد باستانی شبیه‌سازی شده‌اند. کوچکترین معبد، يك معبد چهار گوشه با بامی هرموار است که بام سنگیش به تقلید از بامهای شالیپوش معابد اولیه به شکلی که در نقشهای برجسته روی نرده‌های نخستین استوپاها دیده می‌شوند ساخته شده است. معبد ده‌ارماراجا یعنی بزرگترین راتها، مقصوده مکعبوار ساده‌ای مشابه مقصوده معبد دئوگیری دارد. ولی ویماننا (مرکب از گاربهاگریها و سیکارا) به سبک خاص جنوبی، با چند ردیف برجسته 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 سده هشتم، در کانچیپورام، همچنان تکامل یافت و از کار هنرمندان سلسله چالوکیه در معبد ویروپاکشا (حدود ۷۴۰ میلادی) در پاتاداکال نزدیک بادامی تقلید کرد. ویماننا در اینجا نمونه بغرنجتری از راتهاهای ده‌ارماراجا است، ولی رواقهای ورودی و تالار اجتماعات (ماننداپا) در جلوی گاربهاگریها افزوده شده‌اند. داخل این معبد از يك غلامگردش کم‌نور در اطراف مقصوده تشکیل شده است که راه دسترسی به آن از يك تالار بزرگ اجتماعات و دو معبد کمکی می‌گذرد. نوری که از راه پنجره‌های باریک و دو رواق ورودی برآمده به درون سرازیر می‌شود کنده‌کاریهای نقش برجسته روی ستونها و دیوارها را روشن می‌کند. انسان مؤمن، که از راه يك رواق ورودی سرگشاده وارد می‌شد، از زیر



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



۸۴۱ شیوا در مقام مهادوا [خلاقیت]، در معبد غاری، جزیره الفانتا، سده ششم میلادی.

۸۴۲ نقش تمام برجسته با رقصندگان و نوازندگان، اورنگ آباد، سده ششم میلادی.



نور خیره کننده می گذشت، يك محوطه كم نور و وسیع را پشت سر می گذاشت و در دل تاریکی به معما یا رمز گاربهناگریها می رسید. آنجا، درون يك اتاقك گرفته، با نماد خدای خویش که به سختی قابل رؤیت بود روبه رو می شد. احساس رمزی که در يك چنین محیطی بر انسان عابد احاطه پیدا می کرد، در نظر هندوی آن روز، به اندازه ستایش بلند بالای کلیسای گوتیک در نظر مسیحی سده های میانه، رضایت بخش بود. نمای بیرونی معبد ویرو پاکشا از نظم و سازماندهی موفقیت آمیز نمای داخلش برخوردار نبود، مخصوصاً به این علت که سیکارا، اگر مستقیماً به نیمرخش نگریسته شود، چندان خوش منظره نیست. يك یا دو سده پیش از این بود که معماران شمال هند — در بهووانشوار و خاجوراهو — نمای بیرون و درون را با هم درآمیختند و وحدتی بصری بین شان ایجاد کردند. مسأله ایجاد يك نمای متحدالشکل بیرونی، در مراحل جداگانه ای حل شد. نخستین گام یعنی افزودن بر ارتفاع مانداپا به منظور کاهش ناسازگاری بین ویمانای عمودی و مانداپای افقی، را معماران معبد عظیم کایلاسا (حدود ۷۵۰ میلادی) یا بنای عظیم کنده کاری شده در دل صخره های الورا برداشتند. آثار گام دوم را می توان در معبد زیبای موکتشوار در بهووانشوار واقع در اوریسا (تصویر ۸۴۶) مشاهده کرد؛ در اینجا يك بنای رفیع هرموار بر فراز مانداپا ساخته شد و آنچه را که به طرز بی تناسبی افقی بود با سیکارای رفیع به هماهنگی کامل رسانید. این تکامل تدریجی، در طی سده های 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 صفا یا پاسنگ بلندشان، حتی برجسته تر شدند. گاه دو یا سه مانداپا در جلوی صفا ساخته می شدند. بزرگترین پیشرفت



۸۴۳ معبد ویشنو، دتوگری، نمای جانبی،
اوائل سده ششم میلادی.

۸۴۴ نقش برجسته از استوپا، آماراواتی، سده‌های نخست تا سوم میلادی،
موزه گیمر، پاریس.



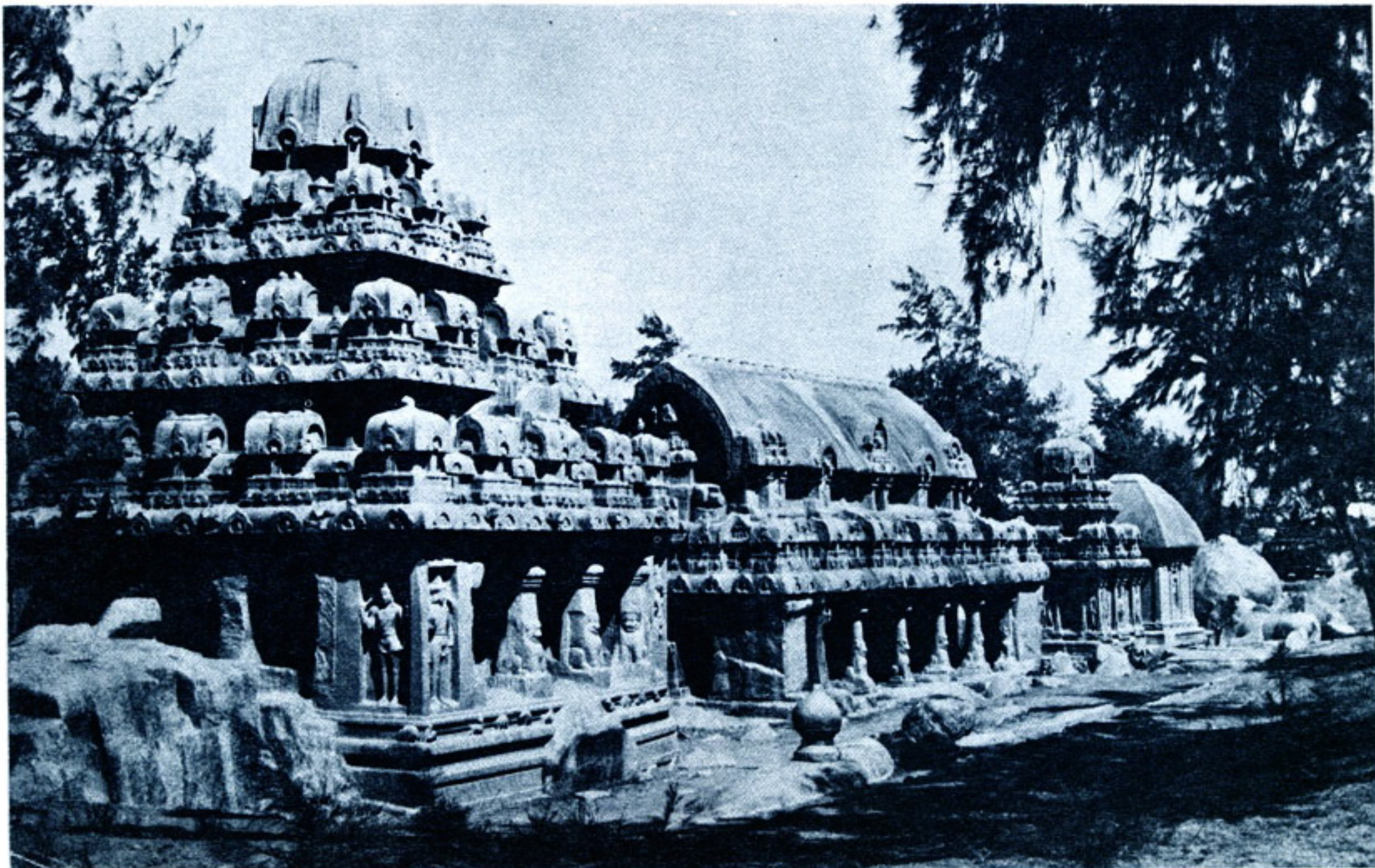
زیبایی شناختی، در ساختن سقفهای ماندپا و طره یا پیش‌آمدگی هرمار لبه بام آنها به دست آمد، که با سیکارا درآمیخت و توالی سریع و سیل‌آسایی از شکل‌های موجدار پدید آورد. بخش‌های پایینی ساختمان، که به چندین لوح یا خانه افقی منتهی می‌شوند سرشار از چهره‌های کنده‌کاری شده خدایان، اساطیر، و صحنه‌های شهوت‌انگیز هستند. در همین پیکره‌هاست که نشانه‌های تضعیف یک سنت را می‌توان ردیابی کرد. زیبایی این پیکره‌ها در شکل‌های شیوه‌دار و نازک‌نمایی شده و چگونگی کج و معوج شدن و غالباً درهم پیچیده شدن آنها به صورت یک توده پیچاپیچ است. ولی از انسانیت دلنشین و گرم تندیسهای پیشین، که با چنان دقت و ظرافتی در پیکره‌های نوازندگان اورنگ‌آباد تجلی یافته بود، دیگر اثری نیست؛ این انسانیت در دریایی از شیوه‌گزینی 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 دوره سلسله پادشاهی چولا (۸۴۶-۱۱۷۳) و بعدها در دوره سلسله‌های هویسالا (۱۰۲۲-۱۳۴۲) و ویجایاناکار (۱۳۳۶-۱۵۶۵) و نایاک (۱۴۲۰-۱۷۳۶) — پیکرتراشی و معماری به شکوفندگی و رونق خود ادامه دادند.

نخستین معابد کوچک متعلق به دوره چولا که در سراسر تامیلنادر پراکنده‌اند، زیبایی حیرت‌آوری دارند. بسیاری از این معابد از لحاظ کیفیت شیوه معماری، جزئیات، و کنده‌کاریها با هیچ نمونه دیگری قابل مقایسه نیستند. گرایش به ساختن بناهای بزرگتر، به نشانه عظمت شاهانه سلسله چولا، به ساختمان معبد بریهاد سوارا (حدود ۱۰۰۰ میلادی) در تانجور انجامید؛ این معبد ۴۸ متر ارتفاع دارد و سرشار از عناصر معماری و پیکره‌های 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.

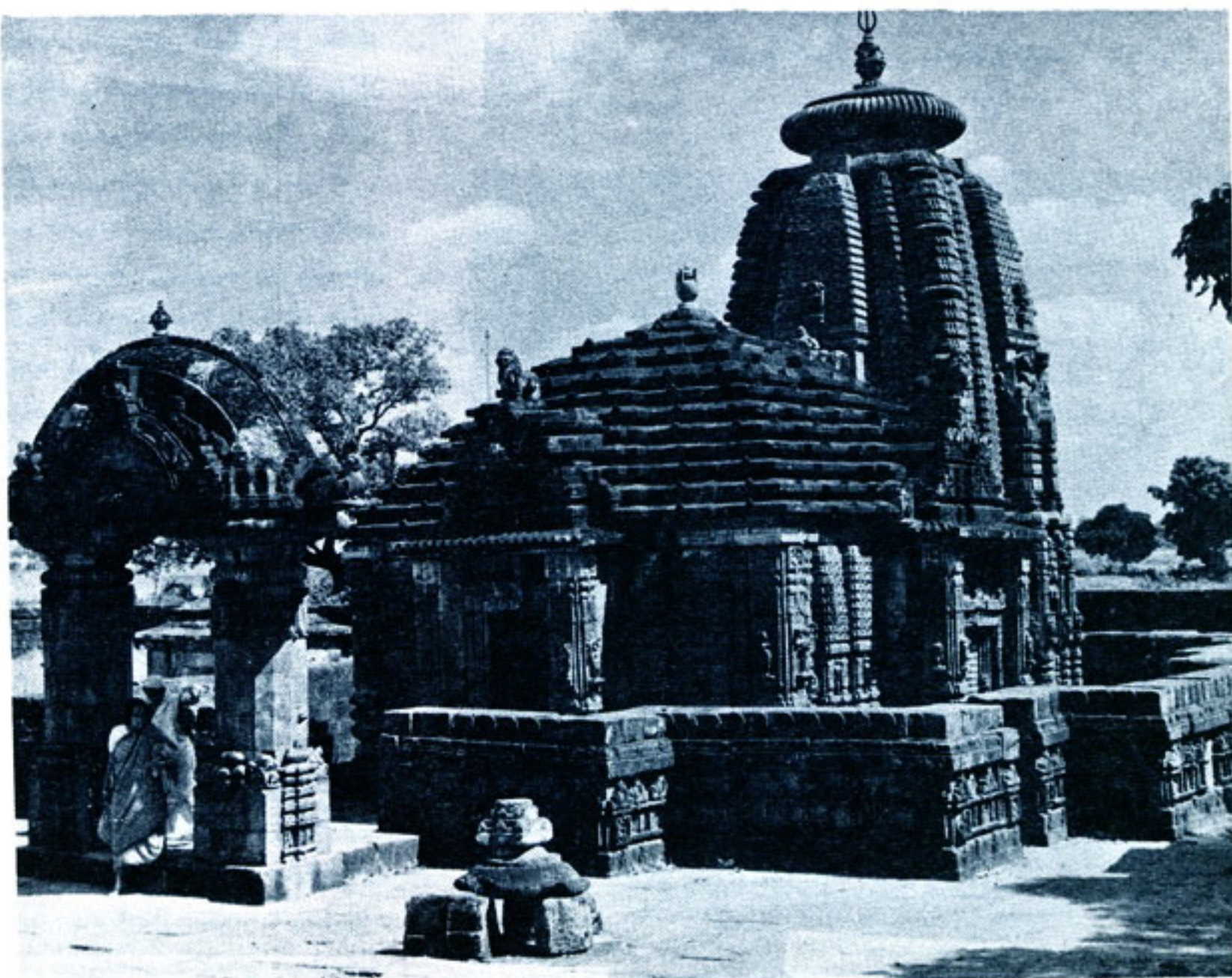
برای تزیین این‌گونه معابد، تمثالهایی مفرغین ساخته می‌شد که علاوه بر آن در مراسم مهم مذهبی نیز از آنها استفاده می‌شد. برخی از مهمترین و زیباترین آثار مفرغی جهان در دوره سلسله چولا ساخته شده‌اند، که از آن میان می‌توان به پیکره‌های شیوا در مقام نتاراجا یا رقص کیهانی اشاره کرد که در سده دهم به عالیترین درجه تکامل خود رسیدند. پیکره نتاراجا (حدود ۱۰۰۰ میلادی) در معبد نالتونای ایشوارام واقع در پونجای (تصویر ۱-۸۴۷) این خدا را که با هیئت مطلوب انسانی شبیه‌سازی شده است، به هنگام رقصی پرتحرک در میان حلقه‌ای فروزان نشان می‌دهد؛ او در این حال، یک پایش را روی دیو نادانی گذاشته است. زلف پریشان او به سرهای بالا آمده مارهای کبرا ختم می‌شود و مارها نیز در یک طرف، پیکر ریزنقش گنگا الهه رودخانه را بالا نگاه داشته‌اند. یکی از چهار دست این خدا بر طبعی می‌کوبد و در همان حال از دست دیگرش شعله برمی‌خیزد. شیوا با این رقص خویش، متناوباً عالم 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.

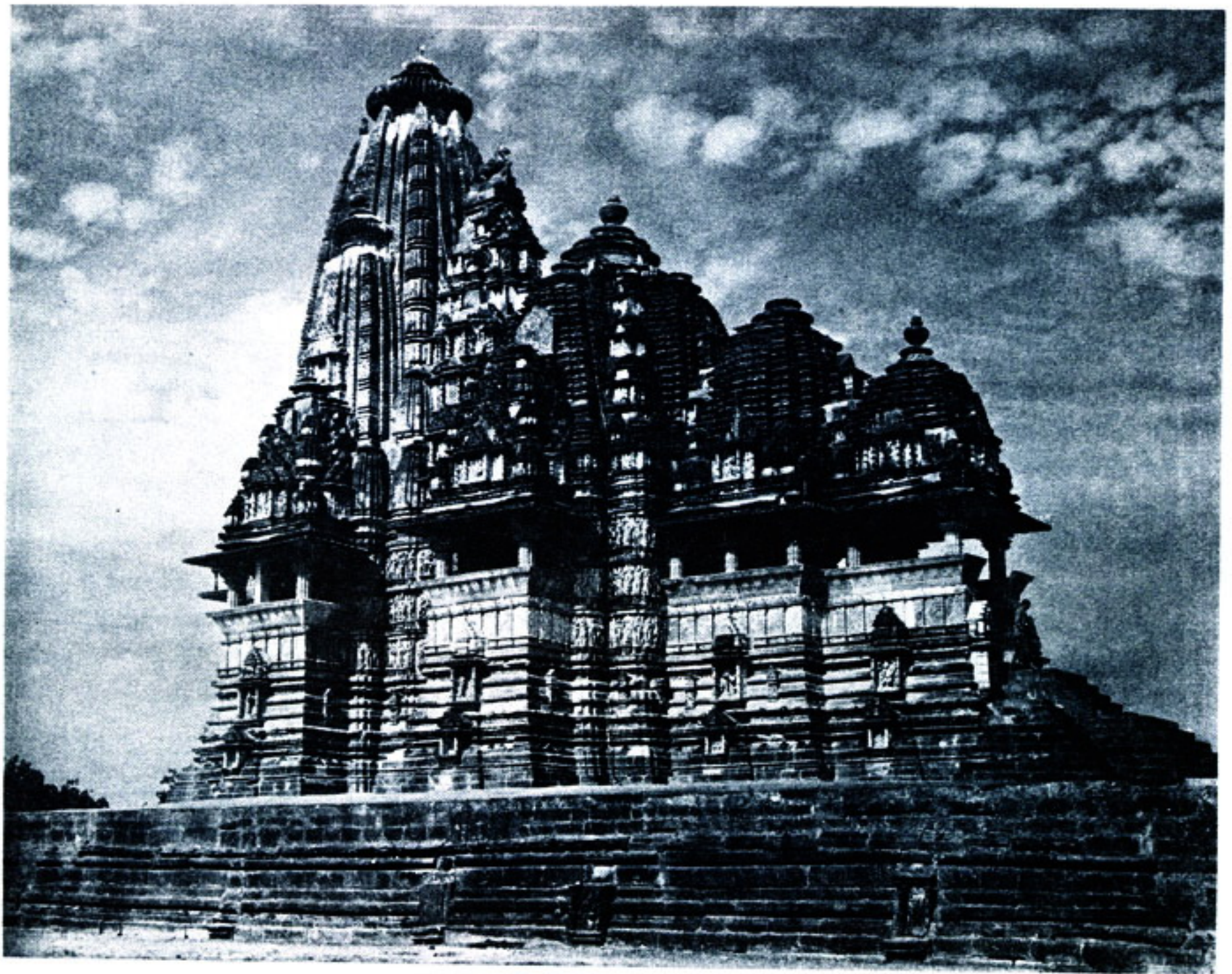
در پیرامون هسته مرکزی معابد پیشین، مجتمع‌های عظیمی از معابد سر برآوردند. معبد میناکشی در مادورا و معبد سریرانگام در تریوچیراپالی، مساحتی معادل چندین کیلومتر مربع را زیر پوشش خود گرفتند. تالارهای «هزار ستون» تقریباً پهلو به پهلو ساخته می‌شدند و سیمای ساختمان پیوسته‌ای را پیدا می‌کردند که فقط در اثر ابنیه‌ای



۸۴۵ معابد کنده کاری شده از سنگ، مهابالیپوترام، سده هفتم میلادی.

۸۴۶ معبد موکتشوار، بهووانشوار، اوريسا، 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 شده تمام‌برجسته و نیم‌برجسته، حالتی آمیخته با وقار به وجود می‌آوردند و تندیس سنگی، تأثیر پیکره 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 سلطه مسلمانان مهاجم، سنت هندی را — حتی در جنوب — رفته‌رفته از رونق انداخت. در سده 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

۸۴۷-۱ شیوا در مقام نتاراجا، رقص کیهانی، معبد نالتونای ایشوارام، پونجای، تامیلنادر، حدود ۱۰۰۰ میلادی. مفرغ.

اشاعه هنر هندی

فرهنگ خروشان و پرتوانی که پایه 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 - ماتهورا را از طریق افغانستان و جاده‌های تجارتی بیابانهای ترکستان به چین و سرانجام به ژاپن رساند.

طریقت بودایی هینیانه که در سده سوم پیش از میلاد توسط فرزند آشوکا امپراتور هند گشوده شد، مسیر دیگری را در پیش گرفت: در سمت جنوب، از تنگه‌های باریک گذشت و از آماراواتی به سری لانکا (سیلان) رسید. از آن زمان به بعد، سری لانکا یک هند کوچک شد و هنرهایش نخست تحت تأثیر آماراواتی و سپس متوالیاً تحت تأثیر 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 پولونارووا (سده‌های یازدهم و دوازدهم) که مخصوصاً به واسطه وجود پیکره‌کنده‌کاری شده 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 شده نگهبانان بر روی استلها یا ستونهای تخته‌سنگی است که بر درگاههای ورودی استوپا نصب شده‌اند. با آنکه چندین نقاشی در پولونارووا به دست آمده‌اند، قدیمی‌ترین (سده پنجم) و ظریفترین نقاشی به دوشیزگان آسمانی پرتگاه دژ سیگیریا تعلق دارد.

در سده پنجم، دامنه تأثیر فرهنگ هند در پی سلسله مهاجرتهای مردم، از هند به برمه، تایلند، کامپوچیا، سوماترا، و جاوه کشانده شد. در این سرزمینها، دو آیین بودا و هندو به کشاکش و پیکار در راه دستیابی به سلطه نهایی ادامه دادند و هر یک، 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 جزیره جاوه، ساخته می‌شد (تصویر ۸۴۹). اینجا در حدود سال ۸۰۰ میلادی، استوپای چهارگوشه عظیمی که طول قاعده‌اش ۱۲۰ متر بود با نه طبقه تراس‌دار پیوسته، از سنگ ساخته شد. در هر یک از جهات اصلی، یک پلکان مرکزی پیش‌بینی شده بود. بنای ردیف پایه و چهار ردیف نخست، راستخطی و نشانه دنیای خاکی حواس ما هستند؛ چهار ردیف بالایی مدور و نشانه آسمان هستند.

در ردیف پایه، که بیشترش زیر خاک 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 صحنه اخطاردهنده از مجموعه داستانهای جاتکه در وصف ولادتهای پیشین بودا و سوتره‌های مختلف در باب مناسک دینی و حقوق عادی، زینت‌بخش دیوارها شده‌اند. ولی در بالا یعنی تراسهای مدور، هیچ روایتی توصیف عینی نمی‌یابد. در اینجا، که راه رسیدن به طریقت به صورت دایره درمی‌آید، استوپاهای مشبکی ساخته شده‌اند که در هر یک، بودایی با زیبایی لطیف نشسته است که به سختی دیده می‌شود. (تعداد این بوداها در اصل ۷۳ بود.) در رأس این قلعه مرکزی، یک استوپای تنها و بزرگتر ساخته شده است که احتمالاً در درونش یک بودای تنها به نشانه غایت عالم نشسته بوده است.

برخوردار بود ولی متأسفانه آثار نقاشی چندانی در این سرزمین باقی نمانده است. نخستین نمونه‌های آثار نقاشان هندی، تکه‌هایی هستند متعلق به حدود سده نخست پیش از میلاد، که از غار X در آجانتا به دست آمده‌اند. در این نقاشیها، مانند تزیینات روی دروازه‌های معبد سانچی - که از لحاظ سبک با یکدیگر پیوستگی دارند - صحنه‌هایی از زندگانی گذشته 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 دوره 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 (لوحة رنگی ۹۸). ولی نقاشیهای آجانتا، چیزی بیش از تجلیات اعتقاد و سرسپردگی به آیین بودا هستند. صحنه‌های مشابه صحنه‌های زندگی روزمره و پیکره‌های زمینی که در آنها مجسم شده‌اند، هر چند تصاویری از متون بودایی هستند، بازتابی از یک هنر پیشرفته و درباری‌اند.

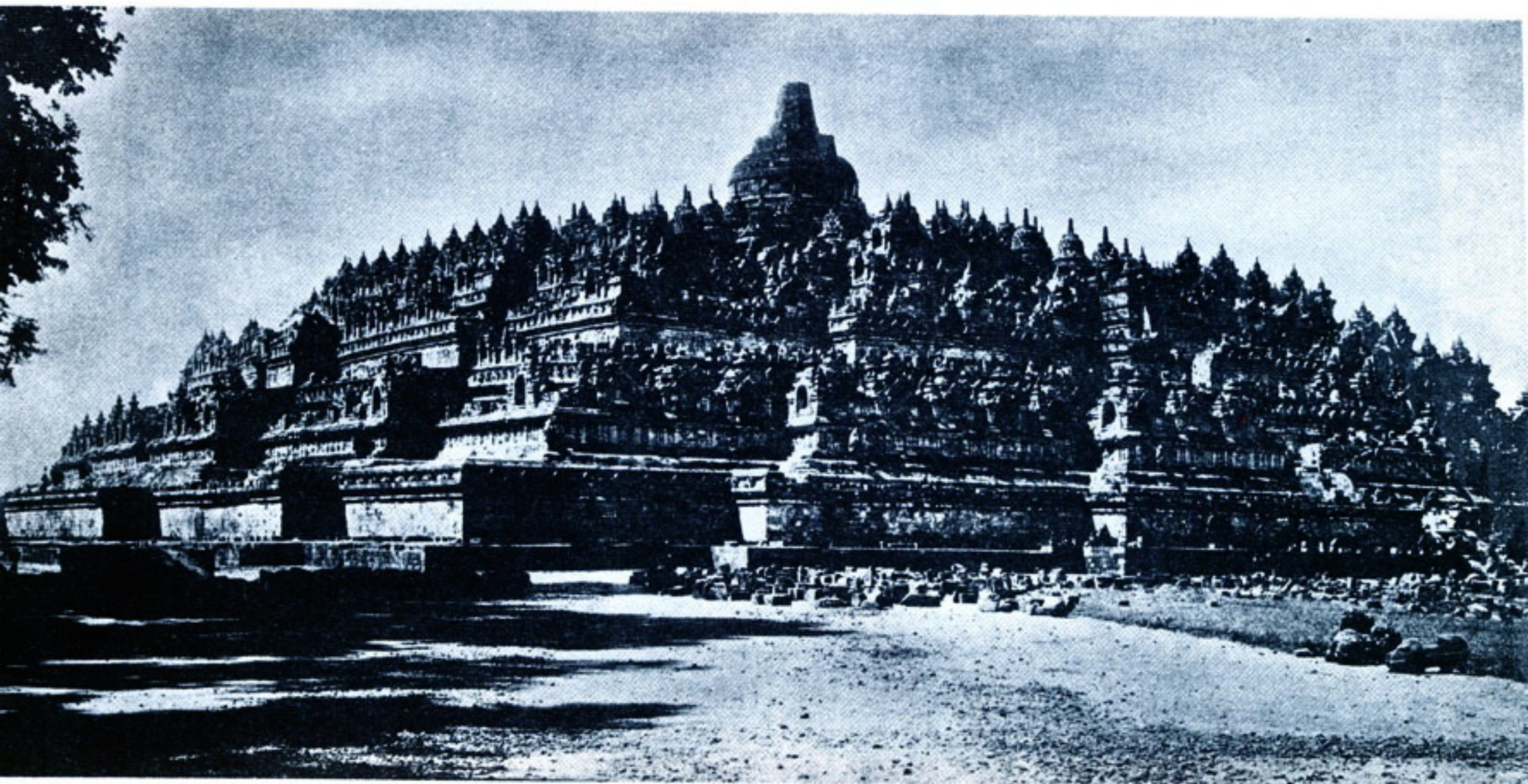
سنت تصویرگری آجانتا، با تمام نیروی حیاتی رنگارنگش، همچنان که از نقاشیهای به دست آمده از معبد بزرگ تانجور برمی‌آید، در دوره حاکمیت سلسله چولا نیز ادامه یافت. پیکره‌های رقصان، در این نقاشیهای دیواری - گرچه با حالات پرنشاطی مشابه حالات مفرغهای دوره چولا کشیده شده‌اند - با آهنگ ملایم سبک گوپتا برجسته‌نمایی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

کشورگشاییهای مسلمانان در هند، جلوی تکامل پیکرتراشی و معماری هند شمالی را در سالهای پس از سده سیزدهم میلادی گرفت ولی هنر نقاشی را جانی تازه بخشید. در سده شانزدهم، مخصوصاً در دوره حکومت اکبرشاه سومین پادشاه از سلاطین تیموری هند که می‌کوشید آیین هندو را با اسلام تلفیق کند، نقاشان سنتی هند با مینیاتورهای ظریف و شیوه‌گزینانه 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 پراکنده فتودالی، از خود واکنش نشان داد. نتیجتاً چندین نسل دورگه سالم و نو پا به میدان نهادند: برخی ظریف و تغزلی، مانند سبکهای رایج در بوندی و کیشانگاره؛ و برخی زمخت و پرتوان، مانند سبک 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 مدهای موسیقایی)، و موضوعات مذهبی تأکید نهادند. نشاط زایدالوصف جاری در این سبکها مخصوصاً برای پاسخگویی به مسائل کیشهای نوحاسته هندو - مختص پرستش کریشنا، آواتار ویشنو، که مدایحش در اشعار شورانگیز گیتا گوویندا خوانده می‌شد - 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 (لوحة رنگی ۹۹).



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

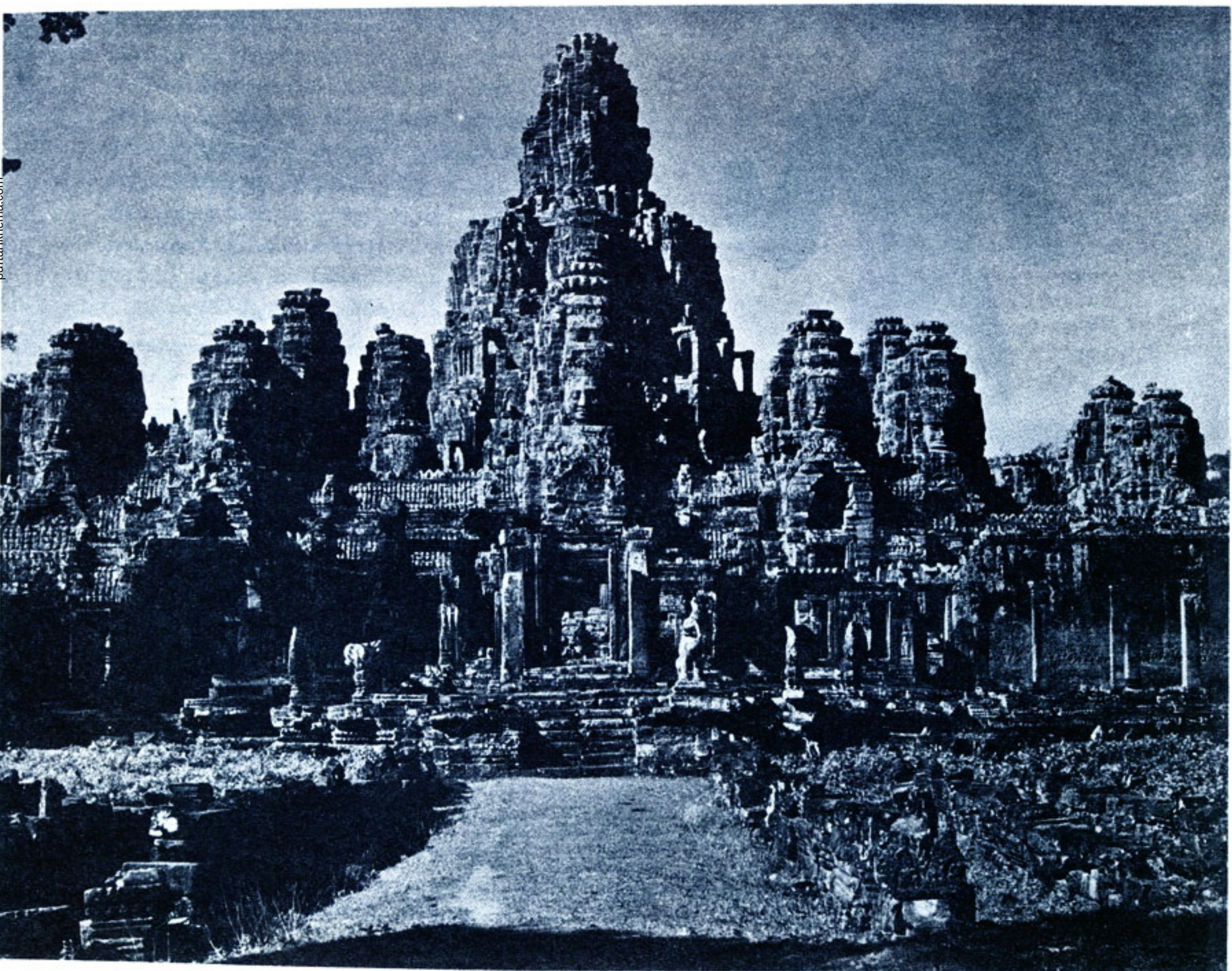
۸۴۹ استوپا، بارابودور، جاوه، حدود ۸۰۰ میلادی.





۸۵۲ نقش برجسته رقص، معبد آنگکورات، سده دوازدهم، موزه گیما، پاریس.

۸۵۳ برج بایون، آنگکورتوم، سده های دوازدهم و سیزدهم.

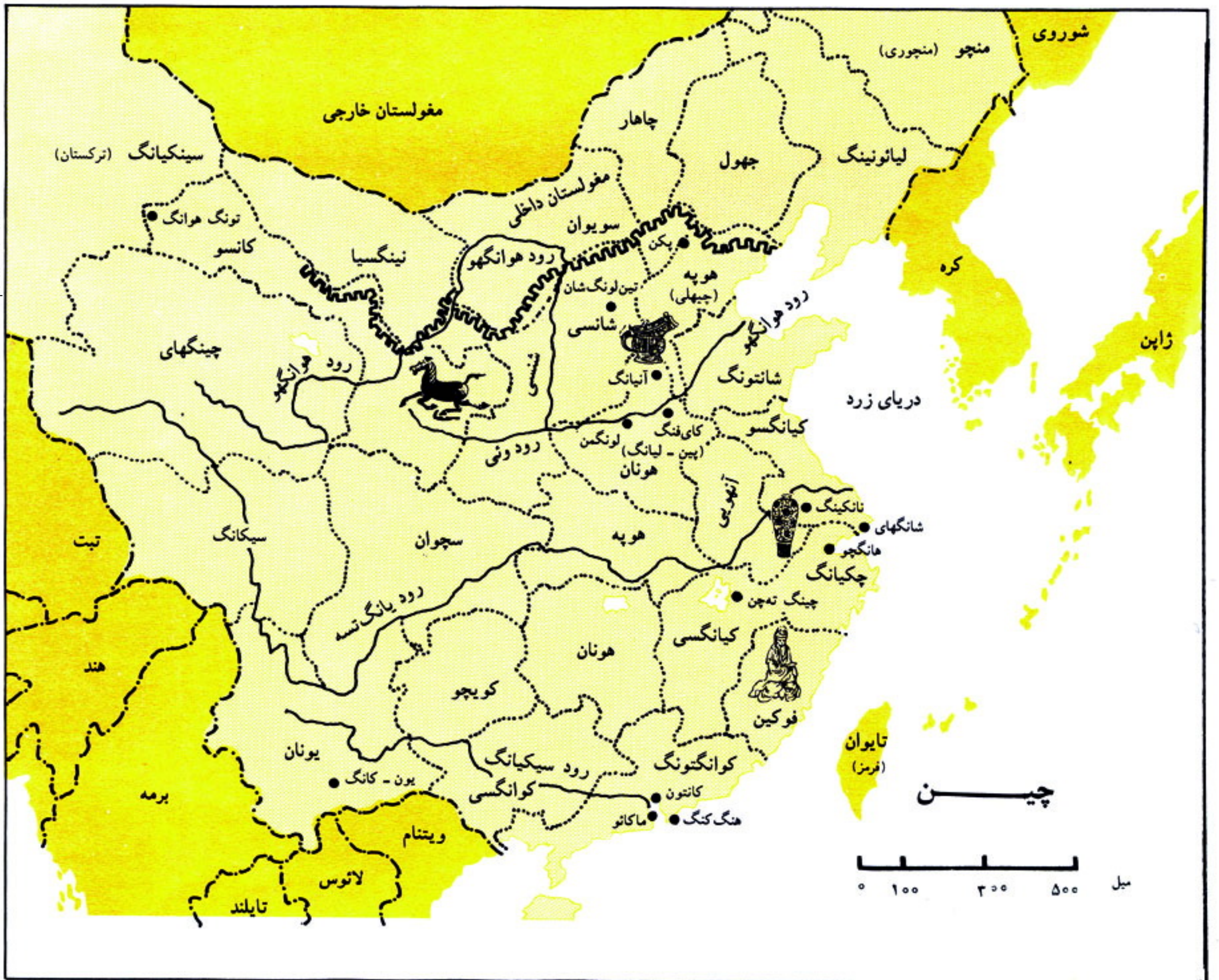


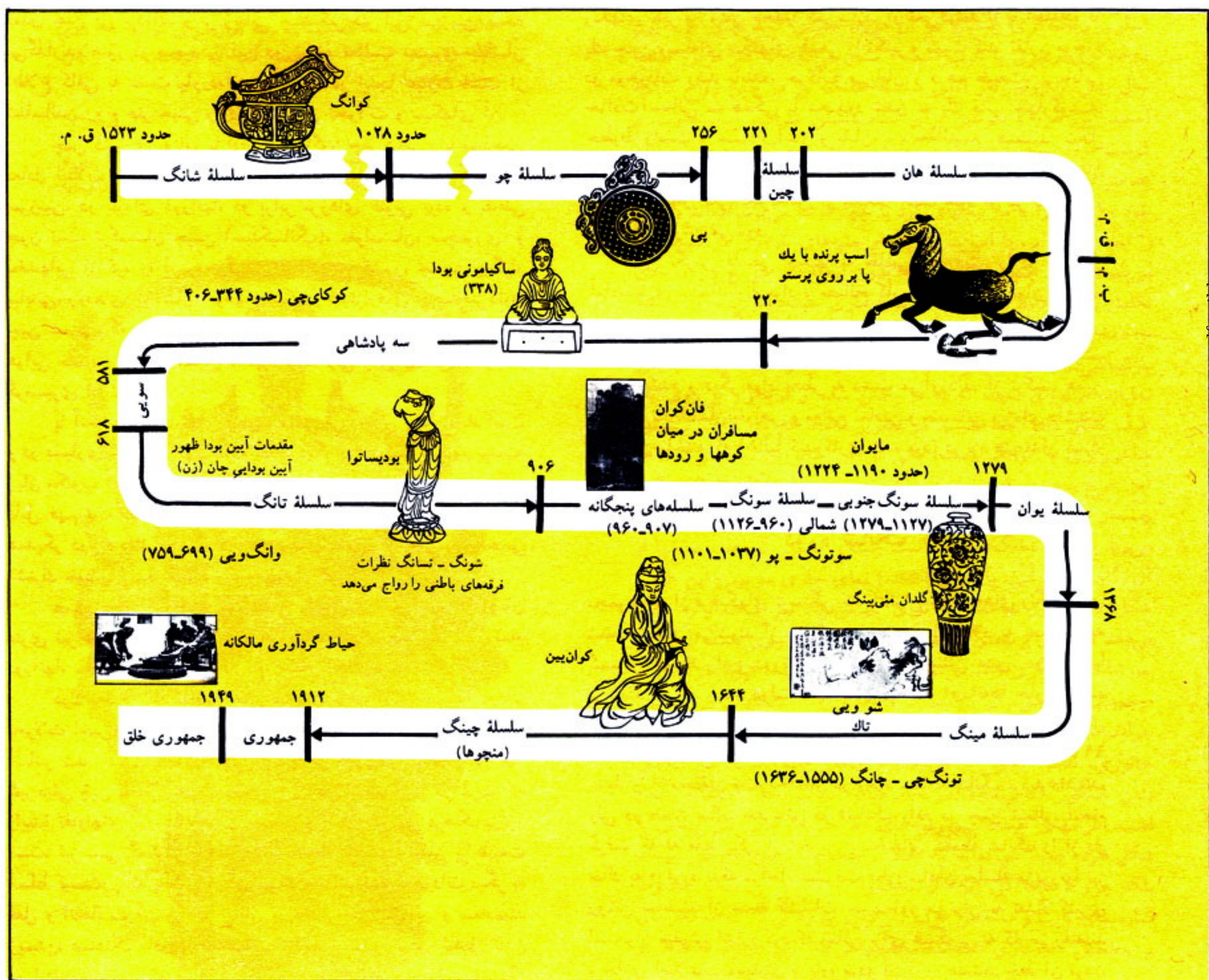


۸۵۴ برج بایون، آنگکورتوم، سده‌های دوازدهم و سیزدهم.

فصل نوزدهم

هنر چین





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 نظاره 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 يك چنین وسیله‌ای شکلهای طبیعی را تکثیر و تثبیت کند. تقارن موجود در موجودات رشد یابنده، حرکات بی‌پایان و درهم طبیعت، بی‌پایانی حوادث آسمانی — همگی با محدود شدن به يك 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 مناسب‌گونه مواد و مصالح کار هنرمند نیز می‌توان مشاهده کرد. مثلاً بهترین مرکب را از مخلوط کردن دوده چوب یا مواد سوختنی دیگر با سریش حیوانی و کوبیده نرم خاک 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 گرانبه‌تر به شمار می‌رفت.

دوره شانگ

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

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 گذشته اخیر است که دستاوردهای هنر و ادبیات چینی به تدریج بر جهان خارج آشکار شده و منظمأ 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 صحه می‌گذارند، هنوز از پیچیدگی این دو شاخه فعالیت معنوی چینیان اطلاع کافی به دست نیاورده‌اند. وظیفه 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 دورانه‌ها، دو برابر مرزهای کنونی بوده و نقاطی چون تبت، ترکستان چین (سینکیانگ)، مغولستان، منچوری، و بخشهایی از کره 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 دامنه 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 يك 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 دورانه‌ها، بجز دوران پیش از تاریخ، بسیار اندك است.

درك نقش اولیه نقاشی چین در بیان موضوعات، تدریجاً در اثر تحولات اخیر هنرهای غربی، در هزار سال گذشته، برای ذهن غربی، آسانتر شده است. دامنه آگاهی غربیها از تفاوت‌های بنیادی بین هنر غیر دینی چین با هنر سنتی و هنر دوران پیش از هنر نوین در غرب، که زائیده 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 همه 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



۸۵۵ کوانگ، سلسله شانگ، سده دوازدهم ق. م. مفرغ، بلندی ۱۶ سانتی‌متر. مؤسسه اسمیتسون. نگارخانه هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.

۸۵۶ یو، اوائل سلسله چو، سده‌های دهم تا هفتم ق. م. مفرغ. مؤسسه اسمیتسون، نگارخانه هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.



اساساً تصویری بود ولی به قدر کافی برای بیان مفاهیم و اندیشه‌های انتزاعی، تکامل یافته بود. این گزارشهای پراکنده، همراه با دیگر اشیاء و مدارک به دست آمده از حفريات مزبور، حکایت از وجود تمدنی پیشرفته — هرچند بربر — دارند. این مدارک نشان می‌دهند که پادشاه، يك فرمانروای فتودال 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 بی‌سر خدمتکاران یا اسیران را در کنار فرمانروایان متوفی به خاک می‌سپردند. گردونه‌ها، تله‌های اسبانی که زنده‌زنده به خاک 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 کوچک بر روی استخوان و یشم تا امروز باقی مانده‌اند، هنر بزرگ دوره 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 در شرق یا غرب است و نشان می‌دهد که هنر مزبور صدها سال پیش از روی کار آمدن سلسله 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 تزئینکاری، جانوران هستند ولی معمولاً پس‌زمینه و حتی خود جانوران را با ماریچهای گرد یا چهارگوشه می‌پوشانده‌اند و اینها را نماد باران، ابر، یا آب — یعنی تمام جنبه‌های باروری در طبیعت — می‌پنداشته‌اند. چنین سنتهایی که بدون تردید در طی قرون متمادی تکامل یافته بودند، سرسختانه بر شبیه‌سازی سبک‌یافته جانوران مسلط بودند، به طوری که نمادها یا تصویرها غالباً درهم شده‌اند و بازشناسی‌شان از یکدیگر دشوار است. از موضوعات عمده جانور نمایانه، جانوری است که به دو بخش شده و قرینه‌وار بر روی يك ظرف نشان داده شده است. در تصویر ۸۵۵، که يك ظرف پوشیده ساغرریزی یا کوانگ است، یکی از این جانوران دیده می‌شود. در این طرح پیچیده، تصویر شبیه‌سازی شده (در پهلوی ظرف) احتمالاً از چشمان يك ببر و شاخهای يك قوچ است. (در روی دیگر ظروف مشابه مربوط به دوره شانگ، ممکن است چشمها از آن گوسفند، شاخها از آن گاو نر، گاو آبی، یا گوزن باشند.) نمای جلوی سرپوش این ظرف، شکل يك جانور شاخدار، و نمای پشتش يك سر شاخدار را نشان می‌دهد که منقار پرنده‌ای را به دهان گرفته است. روی دسته ظرف نیز سر شاخدار دیگری دیده می‌شود. انواع ماهی، پرنده، فیل، خرگوش، و موجودات انتزاعی‌تر و پیچیده‌تر، بر زمینه‌ای از شکلهای ماریچی، سراسر سطح ظرف را پوشانده‌اند. هر ترکیب ویژه اینگونه موضوعات جانوری، ظاهراً برای رساندن مفهوم خاصی بوده است؛ مثلاً نشان دادن جانور یا پرنده‌ای در دهان جانور دیگر، احتمالاً نشانه زایش است. طرحهای چندگانه و زمینه‌های رمزآمیز ماریچی‌شان چنان با شکل ظرف پیوند خورده‌اند که فقط در حکم يك تزئین خارجی نیستند بلکه جزو لاینفک 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 تزئینات نیز

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

دوره چو

در حدود سال ۱۰۲۷ پیش از میلاد، شانگها به دست چوها سرنگون شدند. سلسله 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 دوره چو از آثار مشابه دوره شانگ غیر قابل تفکیک هستند. به بیان درست‌تر، احتمالاً سازندگان آنها هنرمندانی بوده‌اند که در اواخر عمر سلسله شانگ نیز زندگی می‌کرده‌اند. ولی به فاصله عمر یک نسل، روحیه جدید و شجاع فاتحان، بی‌چون و چرا، مهر خویش را بر ظروف مورد استفاده در مراسم مذهبی زد. در آنجا که خطوط کناره‌نمای اشیای دوره شانگ بی‌تحرك و فشرده بود، در دوره چو انفجارآمیز و پرتحرك شد (تصویر ۸۵۶). تدریجاً این نیروی تحرك حیاتی رو به کاهش نهاد و با گذشت يك سده، شکلها بیشتر در جهت سودمندی عملی تغییر یافتند و شکلهای جانورنما تزئینی‌تر شدند. در شکلهای جانورنما تصرف به عمل آمد؛ این شکلها چنان پیچ و تاب برداشتند و درهم پیچیدند که در نخستین سالهای دوره چو (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 يك زمانی بیانگر قدرت جادو و دین بود به نمایش غیر دینی مهارت فنی و قدرت تخیل تبدیل شد.

در طی سده ششم پیش از میلاد، امپراتوری چو تدریجاً تجزیه شد و به صورت چندین ایالت ستیزنده فتودالی درآمد. از آنجا که

۸۵۷ پی، دوره چو پسین، سده‌های پنجم تا سوم ق. م. سنگ یشم. نگارخانه نلسن - موزه اتکینز، کانزاس سیتی، میسوری (بنیاد نلسن).



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 هیچ‌یک از این دو فیلسوف نتوانستند تأثیری ماندگار بر هنرها بگذارند.

هنر دوره چو پسین، چه به صورت ظروف مفرغین، چه اشیای یشمی (تصویر ۸۵۷)، و چه به صورت لاک، برای خوشنود کردن دربارهای پر جلال و شکوه فتودالهایی تولید می‌شد که در عرصه تظاهر به نمایش عظمت‌شان با یکدیگر رقابت می‌کردند. در این دوره، ساخت مفرغهایی رواج داشت که با طلا و نقره و آینه‌های صیقل‌خورده در يك طرف و تزئین شده با موضوعات جاری در طرف دیگر مرصع‌کاری می‌شدند. در حدود سده چهارم پیش از میلاد، اشیای مفرغین مختص مناسک را با شبکه کاملاً تازه‌ای از طرحهای روایتی تزئین می‌کردند. صحنه‌های شکار، مراسم مذهبی، و کارهای جادویی، با وجود کوچک بودنشان، از موضوعات و ترکیبیهایی پرده برمی‌دارند که احتمالاً بازتاب‌کننده نقاشیهای گم شده ولی مذکور در ادبیات زمانه بوده‌اند.

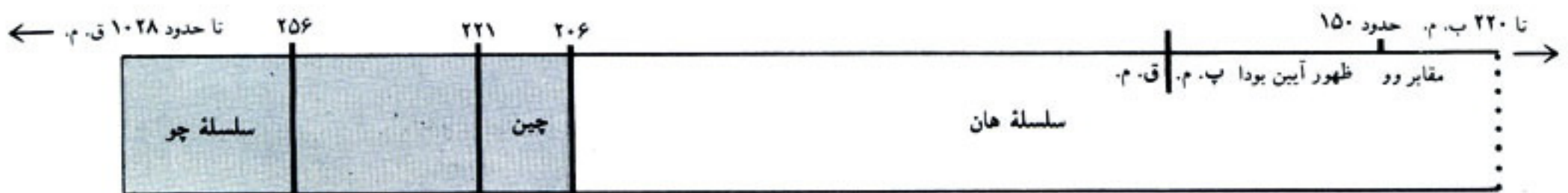
در دوره چو پسین، کنده‌کاریهای یشمی - سنگی که چینیه‌ها احترام خاصی برایش قائل بودند و در مقابر نوسنگی ایشان یافت شده است - در ساختن جواهرآلات و اشیای مقدسی که همراه مردگان در قبر نهاده می‌شدند (تصویرهای ۸۵۷ و ۸۶۰) به اوج کمال فنی خود رسیدند. در این روزگار، کنفوسیوس ارزشهای یشم را می‌ستود و می‌گفت «در روزگار باستان، انسانهای بزرگ، تصویر تمام خصوصیات عالی را در آن می‌دیدند»: این سنگ نرم، صاف، و براق (پس از صیقل‌کاری) بود مثل نیکوکاری؛ ظریف، فشرده، و قوی بود مثل عقل؛ گوشه‌دار اما نه تیز و بُرنده 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.^(۱)

فرهنگی که به آفرینش ظروف مفرغین و یشمی بزرگ دوره‌های شانگ و چو انجامیده بود، تدریجاً راه تحول را در پیش گرفت. آشفته‌گیهای سیاسی اواخر دوره چو، که گاه دوره دولتهای متحارب نامیده شده است، دوره چهار قرن حکومت ملوک الطوائفی و جنگ بین ممالک کوچک و تاخت و تاز هونها در قسمتهای شمالی بود. در این دوره 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

هرج و مرج سیاسی چندصد ساله پایانی سلسله چو موقتاً به دست شی هوانگ تی فرمانروای دولت چین [Ch'in] فرو نشانده شد. وی در سده سوم پیش از میلاد، ضمن تلاش برای ریشه‌کن ساختن سنتهای کهن، دستور داد تمام کتابهای تاریخی سوزانده شوند، و حاکمیت

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



نقشهای برجسته سنگی به تعداد زیاد که از مقابر وو در شانتونگ به دست آمده‌اند (حدود ۱۵۰ میلادی) نیز بازتابی از شیوه‌های شبیه‌سازی دوره هان هستند. بر روی این قطعه سنگها، تاریخ کامل جهان، از خلقت آدمی تا تدفین شخص مرده، مجسم شده است. داستان، مرحله به مرحله، به کمک تصاویر صیقل خورده تخت بر زمینه‌ای تخت ولی نسبتاً شیاره‌دار تکمیل می‌شود (تصویر ۸۵۸). پیکرهای عظیم با آهنگ خطی خطوط، کناره‌نمای خود به یکدیگر ارتباط داده شده‌اند. بعلاوه، این بار، ساختمانها و درختها نیز به نشانه محیط، وارد منظره شده‌اند. اما فضا، مانند آنچه در نقاشی مصری معمول بود، تصویری است و فاصله با بالا و پایین قرار دادن پیکرها القا می‌شود، ولی آنچه در اینجا شگفت‌آور است، منطبق شدن چرخهای گردونه بر یکدیگر است. افراد مهم، به شیوه 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 سبک خاصی شده‌اند. ولی در چارچوب این شکل طرح‌گونه، یک تغییر تصادفی در شاخه خمیده یا شکسته نشان می‌دهد که تعمیم طراح چگونه از مشاهده درختان خاص به دست آمده است و چگونه جزیی از فلان درخت خاص توانسته است کل را به صورت فردی درآورد. همین رابطه ظریف بین خاص و انتزاعی است که به یکی از مهمترین خصوصیات هنری نقاشی چینی در دوره‌های بعد تبدیل شد.

گروهی از نقشهای برجسته به دست آمده از ایالت سچوان در

یکه‌تازانه 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 سلسله جدیدی به نام سلسله 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 دورافتاده روم برقرار شد. پیروان کنفوسیوس با پیروان آیین تائو (مذهب فلسفی چین، که عمده‌تاً از کتاب تائو - ته - 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 درباره پرهیزگاری فرزندان و فرهنگ قومی آیین تائو با هم درآمیختند و شالوده موضوعی هنر دوره هان را تشکیل دادند.

سبک تصویرگری دوره هان از روی تعدادی نقاشی و چندین نقش برجسته سنگی و برخی سفالینه‌های مهرخورده سفالگری مشخص و شناخته می‌شود. در برخی از نقاشیها خطوط کناره‌نمای پیکرها با خط مختص چینیه 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 رابطه موزون بین پیکرها تأکید می‌گذارد. در اینجا اثری از پس‌زمینه یا نشانه‌ای از محیطی دیگر به چشم نمی‌خورد.

۸۵۸ صحنه‌های اسطوره‌ای، مقبره وو، شانتونگ، سلسله هان
پسین، ۱۴۷-۱۶۸ میلادی. نقش برجسته صیقل‌کاری شده سنگی،
طول تقریباً ۱۵۰ سانتی‌متر.





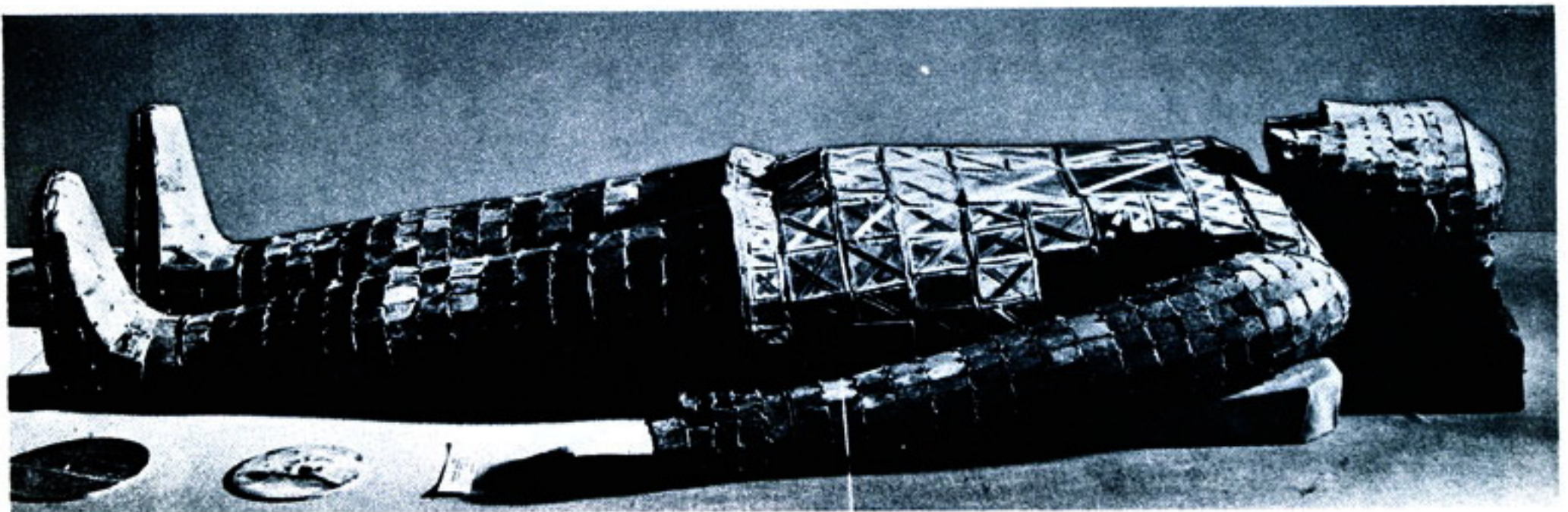
۵۸۹ اسب پرنده با يك پا بر روی پرستو، وو-وئی،
كانسو، سلسله هان شرقی، سده دوم میلادی. مفرغ،
بلندی ۳۴ و طول ۴۵ سانتی متر. نمایشگاه نو یافته های
باستان شناسی جمهوری خلق چین.

پیکره پرستویی نهاده که بالهایش از هم باز شده اند. اسب که به دلیل قدرت و زیباییش ستوده می شد، در ادبیات چینی برجستگی خاصی دارد و در حکم ستایش شیر یا گاو در هنر خاور نزدیک است. يك مقبره متعلق به دوره هان در سده دوم پیش از میلاد که در سال ۱۹۶۸ حفاری شد، ظاهراً اطلاعات ما درباره استفاده چینیان از سنگ یشم را تأیید می کند. همچنان که در توصیف پی (تصویر ۸۵۷) مربوط به دوره چوی پسین گفتیم، چینیان معتقد بودند که سنگ یشم به واسطه قدرت جادویی اش می تواند جسد شخص متوفی را حفظ کند. این مقبره که در هوپه حفاری شد بقایای اجساد يك شاهزاده و يك شاهدخت را در خود نگاه داشته بود. این دو نفر، با نقاب و لباس کاملی (تصویر ۸۶۰) مرکب از بیش از ۲۰۰۰ لوح یشمی دقیقاً تراش داده شده، جور شده و به هم دوخته شده، به خاک سپرده شده بودند. دوخت و ساخت این لباس، يك شاهکار خارق العاده فنی بود.

جنوب غربی چین، با آنکه به نقشهای برجسته مقابر وو شباهت دارند و احتمالاً به همان دوره مربوط می شوند، حکایت از برداشته شدن گامی بزرگ به جلو دارند. ریتها سریعتر شده اند و فضا و محیط با وضوح بیشتر و کاملتری نشان داده شده اند. برخی از موضوعات به زندگی روزمره مربوط می شوند، و این با اشتغال و شیفتگی هنرمندان پیشین به موضوعات اسطوره ای یا تاریخی مغایرت دارد. در اینجا نیز پیکری از بودا دیده می شود، که احتمالاً کهنترین پیکر بودا در چین و نخستین اشاره به مذهبی است که در طی هزار سال بعدی بر اندیشه چینیان مسلط شد.

عالیترین نمونه صنعت مفرغکاری در دوره هان با سنتهای چینیان در احاطه استادانه بر آن فلز از روزگار شانگ به بعد، پیکره اسبی است که اخیراً (۱۹۶۹) از مقبره ای در هوپه به دست آمده است (تصویر ۸۵۹). با آنکه اسب مزبور در حالت یورتمه سریع است، به نظر می رسد که در حال پرواز است، و يك سُمش را به آرامی روی

۸۶۰ لباس تدفین شاهدخت تانوان، مان چنگ، هوپه، سلسله هان غربی، اواخر سده دوم ق. م. الواح یشمی دوخته شده با تار زرین؛ طول لباس ۱۷۰ سانتی متر. نمایشگاه نو یافته های باستان شناسی جمهوری خلق چین.



از دوره سه پادشاهی تا دوره سویی



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

آیین بودا، که روحی عمیقاً متفاوت با فلسفه‌های باستانی و بومی چین داشت، در نخستین سده میلاد مسیح به چین راه یافت. در طی آخرین صد سال حاکمیت هان و دوره بعدی که به دوره 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 به طریقت‌های 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، شبکه کاملاً تکامل‌یافته منطقی این آیین، که با پالایش‌های به عمل آمده در آن از کل شبکه فکری گذشته 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 یک 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 مدون آیین بودا، پدید آمد. نخستین تندیس مهم به شیوه بودایی، یعنی تندیس مفرغ طلاکاری شده ساکیامونی بودا که مطابق کتیبه‌اش به سال ۳۳۸ میلادی مربوط می‌شود (تصویر ۸۶۱)، از لحاظ سبک و شیوه پیکره‌نگاری، با نخستین نمونه‌ای که در قندهار ساخته و پرداخته شده بود ارتباط پیدا می‌کند.^(۱) چینه‌های سنگین و متحدالمرکز ردا، اوشنیشای روی سر، و حالت چهار زانو یا زانوی ضربدری بودا، تماماً از نمونه هندی این تندیس گرفته شده‌اند. زائران و کاهنانی که تن به سفری طاقت‌فرسا در جاده‌های پرمخاطره تجارتنی آسیای مرکزی دادند تعداد زیادی از این نمونه‌ها را با خود به چین آورده بودند.

هنرمند چینی، الگوی پایه 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 شیوه 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 تمثال‌های رُسی تزیین شدند. این منطقه در سال ۳۶۶ میلادی وقف همین کار شد ولی کهنترین غارهای کنده‌کاری شده موجود به اواخر سده پنجم مربوط می‌شوند. تقریباً در همان روزگار، یعنی در سال ۴۶۰ میلادی، پیکرتراشان یونکانگ، نزدیک 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 شیوه پیکرتراشی

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

سده ششم پیش از میلاد در یونان و اوائل سده دوازدهم میلادی در فرانسه، به کار رفته است. چهره‌های تندیس‌های غاری اینجا، مانند قرینه‌های غربی خود، با سطوح یکدست کنده‌کاری شده‌اند و ردهایشان به شیوه سنتی یعنی راستخطی نمایانده شده‌اند، و بر روی هم بازتابی از مقام والا و سنگین یک مذهب پرنفوذ هستند (تصویر ۸۶۲). مفهوم بودایی خدا را به کاملترین شکل ممکنش می‌توان در غارهای یونکانگ دید که چهره بودا — آمیخته‌ای از مهابت سنتی و اشتیاق مذهبی — در آنجا به قدر کافی جنبه 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 بکشانند.

در سال ۴۹۴ تاتارهای وئی، یا بوداییان معتقدی که از اجرای این برنامه عظیم در یونکانگ حمایت کرده بودند، دربارشان را در سمت جنوب به لویانگ در هونان انتقال دادند. نزدیک این نقطه، در سنگ‌های آهکی لونگمن، کنده‌کاری مجموعه دیگری از غارها آغاز شد که تا نیمه نخست سده ششم ادامه یافت. کنده‌کاری‌های جدید، با وجود گیرایی انکارناپذیرشان، باز آفرینی‌های شیوه‌گزینانه‌ای از فرمول یونکانگ بودند. شیوه 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 نازک‌نمایی اندام‌ها و سخت‌تر شدن چینه‌های ردهایش دید که به خط نرم و



۸۶۲ مایتریا، غارهای یون کانگ، حدود ۴۶۰ میلادی.

روان قلم نقاش شباهت دارند.

در سالهایی که کنده کاری غارهای لونگمن ادامه داشت، روح مردم به تسخیر شکل تازه ای از آیین بودا درآمد که از «فرقه های بهشتی» گوناگون الهام می گرفت و وعده تولد دوباره در بهشت بودایی سرشار از آن لذات و نعماتی را می داد که ایشان در این دنیا نتوانسته بودند بدانها دست یابند. از آنجا که زندگی راحت در این بهشت موعود را فقط با اعتقاد به دنیای بودا می توان نصیب خویش ساخت، بسیاری از کسانی که احتمالاً هدف نیروانا و خاموشی نهایی شخصیت آدمی را در نیافته بودند با اعلام هدف ملموس تر و جالب تر فرقه های بهشتی به آیین بودا گرویدند. بدین ترتیب جاه و جلالتی به مراتب افزون تر از شکوه دربارهای امپراتوران در انتظار هر کسی بود که به بودا ایمان می آورد. آرزوهای دلنشین این بوداییان در ناتورالیسم بزرگتر و ژرفتر هنرشان، مخصوصاً در تجسم انسانی خدایشان بازتاب یافت. بدین ترتیب جای هیچ شگفتی نیست که می بینیم وقتی فرقه های بهشتی در دوره سلسله سوئی به اوج رونق خود رسیدند بودا تدریجاً تغییر شکل پیدا کرد، چهره باستانی خدای کمال مطلوب را از دست داد و به نجات دهنده پر ملاطفت آدمیان مبدل شد. تجسم این تغییر شکل در معبد مفرغ مطلای نشان داده شده در لوحه رنگی ۱۰۰ به چشم می خورد. پرابهوتاراتنا — بودای روزگاران سپری شده — به موعظه ساکیامونی یا آخرین بودا گوش فرا می دهد. پیکره های ظریف و باریک این دو بودا که بین هاله های شعله وار نشسته اند تقریباً جذب ریزش و روانی ردهای خطی ایشان شده اند؛ این ردها تدریجاً ماهیت لباس آدمیان را به خود می گیرند. انسانی شدن، در زیبایی ملایم و مؤدبانه طرز نگاه و حالت چهره آن دو نیز موج می زند؛ این چهره ها خصوصیات فرمولهای باستانی را همچنان حفظ کرده اند.

تحولی مشابه این در چهره های بودایی را می توان در دیوارهای رنگارنگ معابد تونهوآنگ مشاهده کرد؛ هدف از این کار القای شکوه و

عظمت آیین بودا به انسان مؤمن و (مانند نقاشیهای متعلق به سده های میانه) آموزش دادن به شخص بی سواد بود. بوداهای رمزی، در میان انبوهی از داستانهای مصور درباره زندگانی گذشته خویش (جاتاکا) محاصره شده بودند. نقش و نگارهای رسمی شده تکتک بوداها به نقش و نگارهای تندیسهای کنده کاری شده در یونکانگ و لونگمن شباهت دارند. ولی صحنه های روایتی، مخصوصاً با ترکیب حجره وار، ریتمهای جهنده، و رابطه نامتناسب پیکره با محیط کوچک و سنتی شان، سنتهای نقاشی دوره هان را به آیندگان می سپارند.

تا سال ۵۳۹ میلادی، بخش بزرگی از نشانه های نفوذ نقاشی آسیای میانه ناپدید شده بود. نقاشی بودایی، مانند پیکرتراشی آن روز، در برابر اعتقادات شادی آفرین فرقه های بهشتی واکنش نشان داد و بر ناتورالیسم و ظرافت خویش افزود. گرچه گروه پیکره های بودا حالت جبهه نمایی و موازنه خشک هنر مذهبی را حفظ کردند، داستانهای جاتاکا به طور پراکنده بر دیوارهای معبد پخش شدند و پیکره های باریک و ظریف شان که از طرحهای محصور به در آمده بودند، آزادانه در سطح نقاشی به حرکت درآمدند. در اواخر سده ششم، محیط انتزاعی پیکره های نقاشی شده، تدریجاً به صورت سه بعدی درآمد. از تداخل شکلهای برای القای ژرفا استفاده می شد و با محصور کردن گروههای آسمانی در میان پاره ای از پدیده های زمینی مانند درختها، عمارتهای کلاه فرنگی، حوضهای پر از نیلوفر آبی، و پلها، بر شدت احساس واقعیت افزوده می شد.

دوره تانگ

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

۸۶۳ بودیساتوا، سلسله تانگ آغازین، سده‌های هفتم تا هشتم میلادی، مرمر، مجموعه خصوصی، نیویورک.

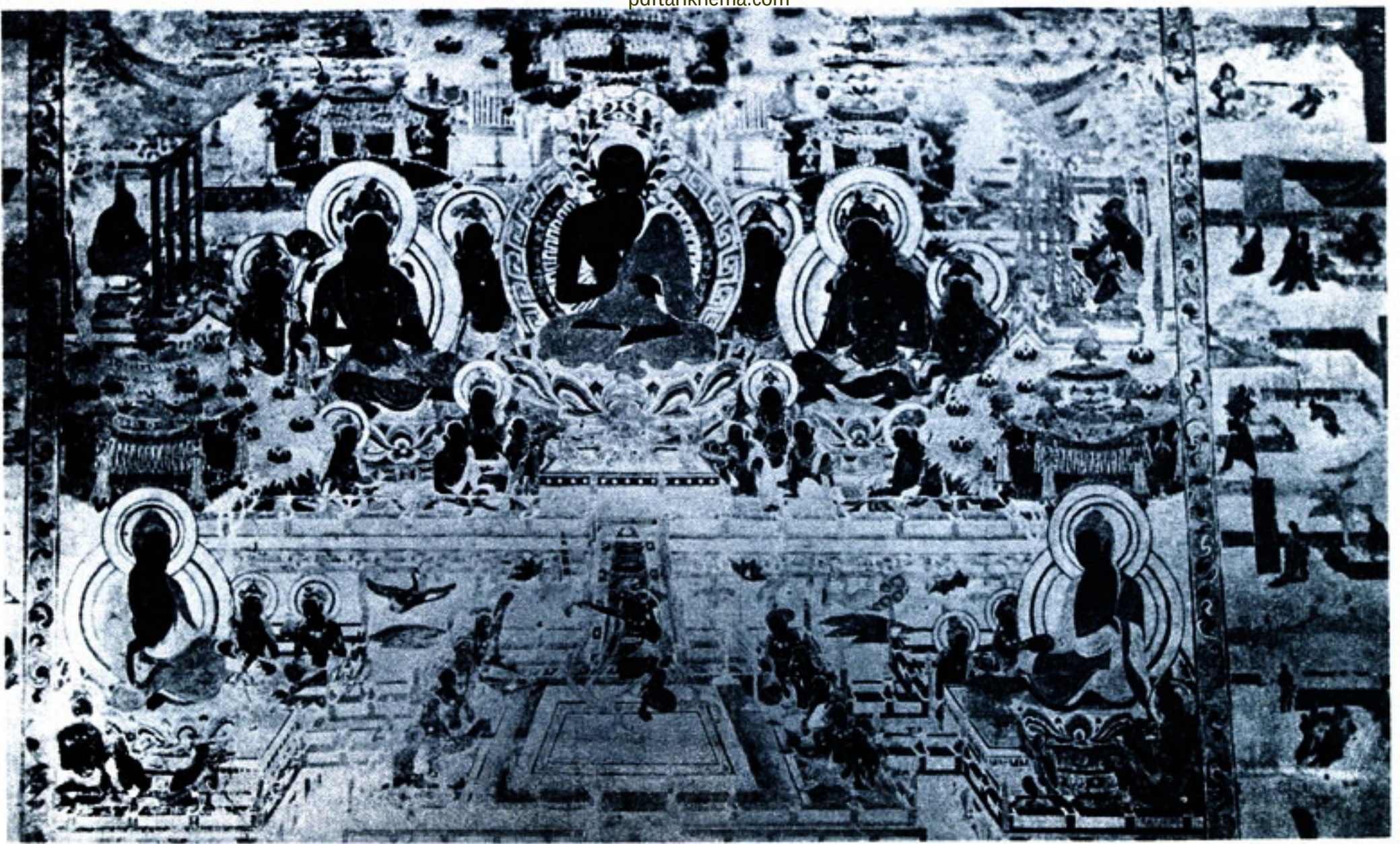


راه را برای ورود ثروتها، اندیشه‌ها و ملتهای بیگانه باز کردند. بازرگانان عرب، نستوریان مسیحی، و دیگر سیاحان به پایتخت بین‌المللی سلسله تانگ رفت‌وآمد می‌کردند و چینها نیز در سمت غرب به پیشرفت خویش ادامه می‌دادند. شوان تسانگ، کاهن چینی، مانند برخی از کاهنان سابق، در اواسط سده هفتم از هند بازدید کرد و با 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 دوره حکومت غاصبانة ملکه وو آلت‌دست قدرت سیاسی و پوششی برای افراط و تفریطهای شخصی شد. نعمات و لذات مادی 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 — نه وعده آن در بهشت، مانند وعده فرقه‌های بهشتی — مؤمنان بودایی را به خود جلب کردند. با اشاعه آیین جدید، صنعتگر چینی، یکبار دیگر به سوی هند چرخید و مدل‌های مناسب موضوعش را در پیکرتراشی زمانه یافت. سبک روان هنری که در دوره گوپتا در هند تکامل یافت (فصل هیجدهم) در طی سده ششم، پیکرتراشی چینی را تحت‌تأثیر قرار داده بود، و تا پایان سده 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 برجسته 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 سبک انجامید بلکه باعث تغییراتی در شیوه پیکره‌نگاری فرقه‌های رمزی نیز شد: پیکره‌ها با چندین دست و سر ظاهر می‌شوند و نماد جنبه‌های گوناگون خدایان آیین جدید به شمار می‌روند.

سبک 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 شیوه پیکرتراشی دوره گوپتا (فصل هیجدهم) دوچندان می‌شود. چند پیکره دیگر که همزمان با بودیساتوا — حدود سال ۷۰۰ میلادی — کنده‌کاری شده بودند در غارهای تینلونگ شان به دست آمده‌اند. این پیکره‌ها پیشدرآمدی بر سبک 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 مناسک مفصل و بغرنج، خدا را در رابطه‌ای صوری با شخص مؤمن قرار داد. پیروان آمیتابها بودا — یکی از مهمترین بوداهای فرقه‌های بهشتی — از لحاظ تأکید بر رستگاری در اثر ایمان، خدایی مهربان و انسانگونه برای خود مجسم کرده بودند؛ ولی تا سده 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 وحشیانه 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 سبک این دوره از روی هنر بودایی ژاپن که آن روزها تحت‌تأثیر مستقیم چین بود امکان‌پذیر است.



۸۶۴ بهشت آمیتایها، غار ۸۱۳۹، تونهوآنگ، سلسله تانگ، سده نهم.

دل سنتهای نقاشی غیر دینی سر برآورد. پیدایش و تکامل اولیه این تومارها، همچنان رازی ناگشوده است، چون ابریشم و کاغذی که منظره مزبور بر رویش کشیده می‌شدند باقی نمانده است. تلفیق سابقه درخشان اولیه این هنر با این واقعیت که شکل‌های مشابهی در عرصه‌های دیگر و با استفاده از مواد و مصالح دیگر ظاهر نمی‌شوند — مانند پیکرتراشی نقش برجسته — بسیار دشوار است. مثلاً وانگ وئی در سده پنجم چنین نوشت:

تومار منظره‌ای را باز می‌کنم و نوشته‌اش را واری می‌کنم، و در آنها 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! (۲۱)

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

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

۴. برای مأخذ این نقل قول و قطعات برگرفته دیگر از مقالات مربوط به نقاشی که ذیلاً نقل می‌شوند، نگاه کنید به:

Shiho Sakanishi, *The Spirit of the Brush* (London: Murray, 1948).

گسترش امپراتوری تانگ در سمت غرب، بر اهمیت تونهوآنگ افزود. در اینجا جاده‌های بیابانی به یکدیگر می‌رسیدند و معابد غاری از افزایش رفاه مردم بهره می‌بردند. در سده هشتم، هبه‌کنندگان ثروتمند، خواستار ساخته شدن غارهای بزرگتر و دارای تزیینات ظریفتر شدند. گروه نسبتاً ساده بودا در نقاشیهای سده پیش، بزرگتر شد تا انبوه پیکره‌های ملازم، محیط پر جلال 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 دوره تانگ در غنای پرتنوع رنگهای درخشان پرده نقاشیهای بهشتی (تصویر ۸۶۴) بازتاب یافته است. نیمتنه‌هایی که در دو سوی گروه پیکره بودا دیده می‌شوند تجسمهایی از حوادث سوتره‌های خاص هستند. این صحنه‌های کوچک، مانند صحنه‌های روایتی مصور (جاتاکا) در غارهای پیشین، غالباً در میان منظره‌هایی گنجانده شده‌اند که با سبکی پر رویهم متفاوت از سبک 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 شیوه پرسپکتیو فضایی با قله مجاور ارتباط پیدا کرده است، هنوز هیچ اثری از پرسپکتیو پیوسته نیست تا احساس عقب‌نشینی در مسافت دور را به بیننده القا کند.)

دامنه پیگردهای وحشیانه بوداییان، به تونهوآنگ که آن زمان در زیر حاکمیت تبت بود، کشیده نشد. نقاشیهای بیشمار — دیواری و توماری — آفریده شدند، ولی در این منطقه که از جریان اصلی فرهنگ چین جدا افتاده بود، در سبک نقاشیهای مزبور از اواسط سده نهم تا آغاز سده یازدهم کوچکترین تغییری رخ نداد. در این ضمن، در مراکز اصلی چین، منظره توماری، یکی از آفریده‌های مختص هنر چینی، از

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

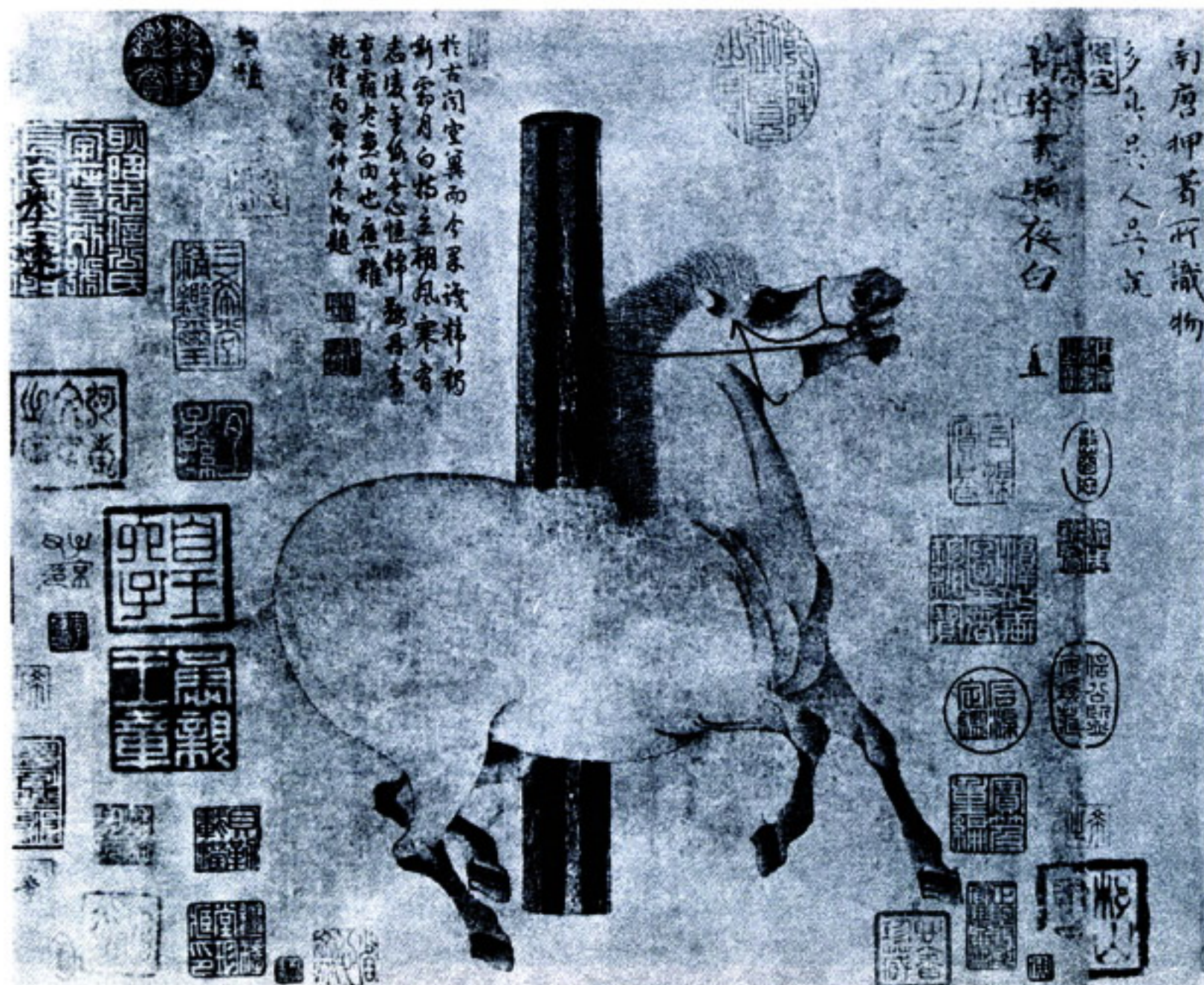
از نوشته‌های کوکای چی (حدود ۳۴۴ - حدود ۴۰۶ میلادی) نویسنده و نقاش، و از نقاشیهای متأخری که تقلید یا نسخه‌برداری از طرحهای اصلی او تلقی می‌شدند، می‌توانیم اطلاعات مختصری درباره این هنر در اواخر سده چهارم به دست بیاوریم. کوکای چی مطالبی درباره «کوههای تیره‌رنگ و پرشکاف که گویی صاعقه بر پیکرشان کوبیده است» 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 قلمرو روح رخنه می‌کند». چند دهه 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 یک قلم کوچک می‌توانم تصویر جهان پهناور را بکشم».

تومار افقی - نسخه قدیمی، و شاید تا اندازه‌ای اصیل - ممکن است کلید سبک کوکای چی را در اختیارمان بگذارد. تومار اندرزه‌های خانم معلم به خانمهای جوان کاخ شاهی، که آب‌رنگ بر روی ابریشم است، از مجموعه چندین صحنه ناپیوسته تشکیل شده است که هر یک تجسم یک اندرز خاص هستند. در یکی از این صحنه‌ها، عمل شناخته

۵. منتقدان چینی همواره اصرار کرده‌اند که تابلوی نقاشی را چیزی بیش از تصویر طبیعت معرفی کنند. در حدود سال ۵۰۰ میلادی، شی‌هو «اصول ششگانه» 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 کوکای چی، خانم فنگ و خرس، جزیی از پرده اندرزه‌های خانم معلم به خانمهای جوان کاخ شاهی، نسخه متعلق به اواخر سده چهارم و اوائل سده پنجم میلادی. تومار افقی، مرکب، و رنگ روی ابریشم. موزه بریتانیا، لندن.





۸۶۶ هان کان، اسب،
سلسله تانگ، سده هشتم.
مجموعه خانم جان د. ریدل.

روشن می سازند.

بخشهای بازسازی نشده نقاشیهای آبرنگ سیاه موسوم به چهره‌های امپراتوران، کار استادانه‌ی نلی‌پن نقاش و سیاستمدار بزرگ سده هفتم، با توصفات مربوط به سبک عظیم و پرتوان دوره 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. نلی‌پن، همچنین، سلسله طرحهایی برای تراشیدن پیکره چندین اسب درشت‌اندام و پرتحرک از سنگ کشید که یک زمانی در دو سوی درگاهی ورودی مقبره تانگ تسونگ امپراتور سلسله تانگ نصب شده بودند.

اسب در هنر چینی، بازتابی از اهمیتی است که امپراتوران به چگونگی اصطبلهای خویش می‌داده‌اند. امپراتوران، حتی در دوره هان، مأمورانی به سرزمینهای غربی چین مانند باکتریا می‌فرستادند تا نژاد اسب پرخون به چین بیاورند. ظریفترین نقاشیهایی که از برگزیده ۴۰ هزار اسب او کشیده شده بودند، به سفارش مینگ هوانگ (۷۱۳-۷۵۶) امپراتور چین نقاشی شدند، و یکی از آنها تصویر اسب افسارداری است که به هان کان، نقاش محبوب تابلوهای اسبی در دوره مینگ هوانگ نسبت داده می‌شود. نریان چموش (تصویر ۸۶۶) «نیروی حیاتی» مورد تأکید منتقدان چینی را در نظرمان زنده می‌کند. دو هنرمند بسیار نامدار دوره تانگ عبارت بودند از وانگ وئی (۶۹۹-۷۵۹) - که نباید با وانگ وئی سده چهارم اشتباه گرفته شود - و ووتائو تسو (حدود ۷۲۵ - حدود ۷۵۰)، که امروزه با آنکه هیچ یک از تابلوهایشان باقی نمانده، به شخصیت‌هایی افسانه‌ای مبدل شده‌اند. وانگ فقط یک 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 توماری از وانگ باقی نمانده

است، کپی‌برداریها یا تقلیدهای بیشماری از روح تغزلی اشعارش به عمل آمده است. بسیاری از این کپی‌برداریها به صحنه‌هایی از مناظر برفی - موضوع مورد علاقه هنرمندان چینی - مربوط می‌شود؛ شاید علت توجه ایشان به یک چنین موضوعی، انطباق‌پذیری آن با نقاشی تکرنگ یعنی هنر پرتنوع و سرشار از تضاد سیاه و سفید بوده باشد. کار وو، بنابر گزارشهای برجای 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 گسترش‌یافته‌ای که می‌آفرید، غالباً نسخه‌برداری می‌شد و از روی المثنای گراور 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 سلسله 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 دوره تانگ و اسباب و اثاثیه درباری که غرق در تزیینات طلایی و نقره‌ای بود می‌افزودند.

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

نقاشی مختص این سبک، نمایش عمودی منظره کوههای غول‌پیکری است که از اواسط تابلو سر به فلک 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 پله‌های 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 - سفری که در اثر زوایای دید متغیر نقاش بسیار آسان می‌شود. برخلاف بسیاری از نقاشی‌های غربی، هیچ نقطه تلاقی واحدی کل پرسپکتیو را سازمان نمی‌دهد، و نتیجتاً چشم تماشاگر آزادانه به حرکت درمی‌آید. ولی برای درک کامل این نقاشی‌ها باید توجه‌مان را بر جزئیات بسیار ریز و خصوصیت و نقش هر خط متمرکز سازیم.

۸۶۷ پیکره‌های مقبره‌ای دوره‌ی تانگ، سده‌های هفتم تا نهم میلادی. چپ: دوره‌گرد. موزه هنری پورتلند، اورگون. راست: رقاص. نگارخانه نلسن - موزه اتکینز، کانزاس سیتی، میسوری. پایین: اسب. موزه هنری فاگ، دانشگاه هاروارد.



مقابر، توسط هزاران سفالگر ساخته می‌شدند (تصویر ۸۶۷). زیبایی فوق‌العاده ظریف و آهنگ موزون این پیکره‌ها چنان گیرا و زنده‌نماست که در طرح‌های سرامیک 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 گسترده بین‌المللی چین در دوره‌ی تانگ است.

سلسله‌های پنجگانه و سلسله سونگ شمالی

آخرین سده حاکمیت سلسله 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 دوره حاکمیت نخستین امپراتوران سلسله 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 دوره آشوب‌های داخلی که سلسله‌های پنجگانه نامیده می‌شود، به نظر می‌رسد که هنر نقاشی تحت‌تأثیر ناآرامی اوضاع قرار نگرفته است.

چینگ هائو که در نیمه نخست سده 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 نوشته 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»ی را گنجانید که «تکه‌هایی از واقعیت را می‌برد و به هم می‌دوزد و جوش می‌زند و شکل ظاهری یک شاهکار را به اثر خویش می‌دهد...» سپس می‌افزاید: «این، نتیجه فقر واقعیت درونی و افزونی شکل بیرونی است.» با آنکه این اندیشه‌ها در اصل به چینگ هائو تعلق نداشتند، بیان دوباره آنها توسط وی نشانه‌ای از استمرار اندیشه بنیادی نقاشی چین با وجود تغییر سبک‌ها است. هنرمندی که از حقیقت نهفته در زیر شکل‌های ظاهر نقاشی می‌کرد، می‌بایست چنی یا «روح آسمانی» جهان را در خود می‌دید. 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 دوره تانگ به عمل نیاوردند، ولی به اتکای شخصیت‌های پرنفوذشان، در هر شاخه درخت و کوهی که نقاشی می‌کردند روح زندگی را می‌دیدند. هنرمندان نسل‌های متوالی بعدی، کارهای ایشان را منشاء الهام خویش می‌دانستند - هنرمندان بزرگ برای جذب روح کار ایشان و نقاشان کوچکتر برای نسخه‌برداری از طراحی درخت‌ها و قله‌ها.

اطلاعات ما درباره هنر سلسله‌های پنجگانه به قدری است که تشخیص سبک‌های تک‌تک استادان آن دوره یعنی تونگ یوان، چوجان، و فان کوان را که در اواخر سده دهم می‌زیستند میسر می‌سازد. نقاشی‌های این استادان و آثار کوشی - که در اوایل سده بعدی می‌زیست - حکایت از شخصیت‌هایی بسیار متفاوت دارند و در عین حال، وجود احساسی مشترک در قبال ساختن آثار بزرگ را نشان می‌دهند. یک

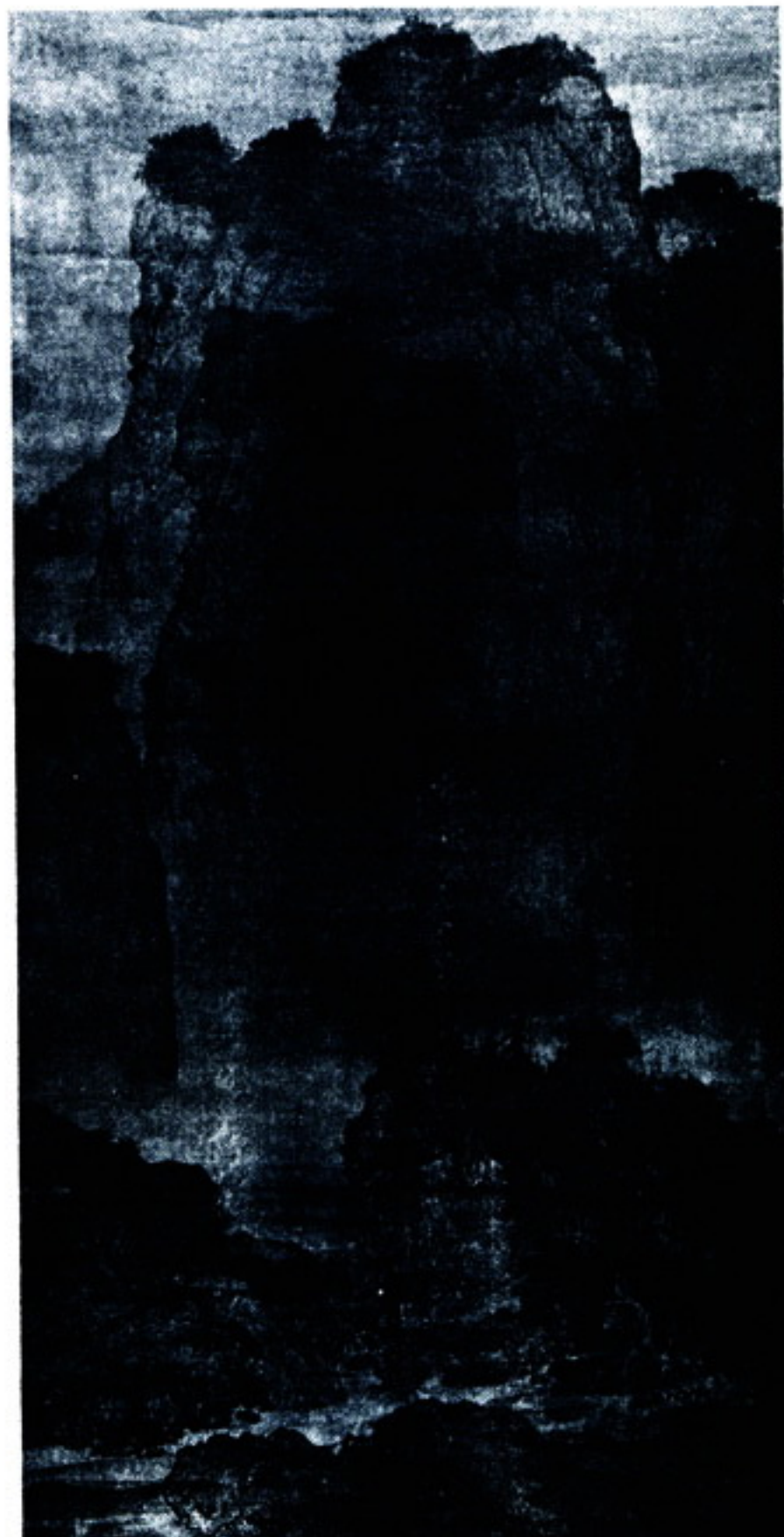
از جمله شخصیت‌های مستعدی که در اطراف دربار آن روز چین حلقه زده بودند سوتونگ پو (سو شی) یکی از بزرگترین شاعران چین بود که در عین حال نقاش و سیاستمداری درخشان نیز به شمار می‌رفت. هنرمند بعدی لی لونگ‌مین بود که شهرتش را مدیون ترکیب‌بندی‌های اصیل بودایی و طراحی‌های خطی اسبهای گوناگون بود. امپراتور هوئی تسونگ، گردآورنده حریص و حامی مشتاق هنرها، خود يك نقاش بزرگ بود. او مخصوصاً به واسطه کشیدن نقاشی‌های بسیار دقیق از پرندگانی که تقریباً تك تك پرهايشان با خطوط تیز نشان داده شده‌اند مشهور است. هنرمندان کوچکتر دیگری که در اطراف دربار حلقه زده یا وابسته آن بودند به يك 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 نافرهیخته چین به مرزهای این کشور یورش می‌آوردند.

سلسله 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 اندیشه سنتی چینیان و پاره‌ای اندیشه‌های بودایی بود، فلسفه مسلط بر کشور شد. همزمان با این تحول، آیین بودای راستین گام در راه زوال نهاد. تکامل هنر بودایی در شمال کشور یعنی مقرر حکومت سلسله لیائو متعلق به تاتارها، ادامه یافت ولی در جنوب به رکود گرایید. پیکرتراشی بودایی در دوره سونگ جنوبی، فقط دو عنصر زیبایی و ظرافت را بر سبك دوره تانگ افزود. نقاشیهای متعلق به مکتب چان و دیگر مکتبهای غیر دینی، رابطه نوین و صمیمانه آن روزی میان انسان و طبیعت را منعکس کردند.

منظره نمونه‌وار سونگ جنوبی، اساساً فاقد قرینه‌سازی است. ترکیب اثر مزبور در صفحه دارای خطوط راه‌راهِ اریب نقش بسته است و از سه جزء مشخص — پیشزمینه، میانه‌زمینه، و پس‌زمینه — تشکیل می‌شود؛ این سه جزء با لایه‌هایی از غبار از یکدیگر جدا شده‌اند. جزء اول با يك کوه یا تخته‌سنگ مشخص می‌شود که به علت قرار گرفتن در پیش‌زمینه، بر فاصله دو جزء دیگر تأکید می‌کند؛ میانه‌زمینه با يك پرتگاه تخت و فاصله‌هایش با قله‌های کوه مشخص می‌شوند، که اینها نیز غالباً با رنگ آبی کمرنگ به نشانه فضای نامتناهی، نشان داده می‌شوند. کل ترکیب‌بندی مزبور تجسمی از شیوه هنرمندان دوره 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 پیکره 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



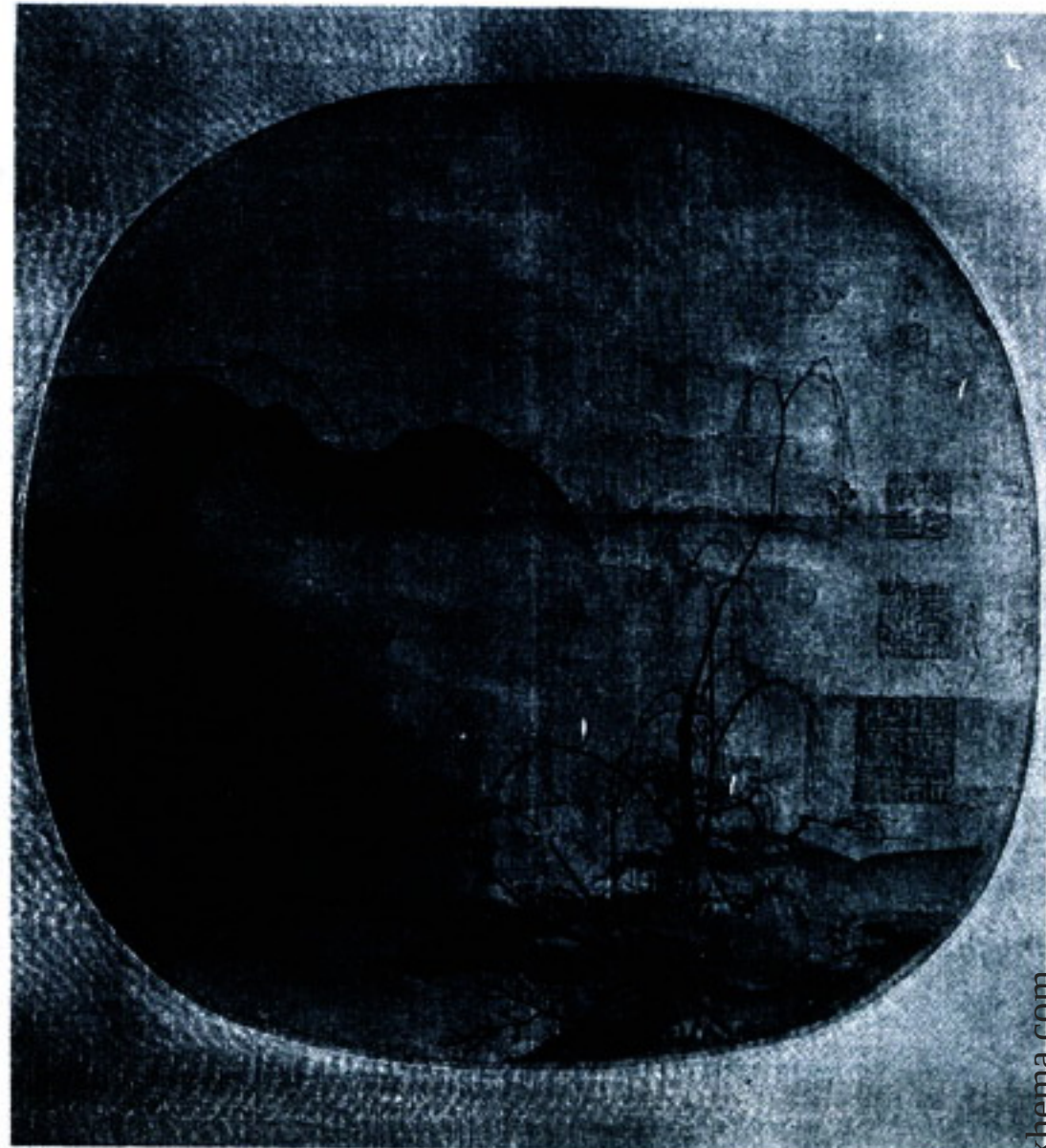
۸۶۸ فان‌کوان، مسافران در میان کوهها و رودها، جزیی از نقاشی بزرگ، سلسله‌های پنجگانه، سده دهم. تومار آویخته، مرکب‌ورنگ روی ابریشم. مجموعه موزه کاخ ملی، تایپه، تایوان.

در این دوره از تاریخ هنر چین، هنرمند تفننکار 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 بی‌وقفه 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 هر بار، فقط بخش کوچکی از آن را می‌شد دید، و آنها 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 زمانی تومار، مستلزم به کارگیری حافظه و ژرف‌بینی بود؛ یعنی این کار نوعی تأمل درونی و لذت بردن بود. خلاقترین نقاش تومار ساز یعنی می‌فی که منظره‌هایش آمیزه‌ای از عناصر امپرسیونیستی و معماری - هندسی بود، به حلقه رابط بین سبك نیرومند دوره سونگ آغازین یا شمالی و سبك ظریفتر سده دوازدهم و اوائل سده سیزدهم تبدیل شد.

۹۰۷	۹۶۰	۱۱۲۶	۱۲۷۹	۱۳۴۷	۱۳۶۸	۱۶۴۴ تا →
سلسله‌های پنجگانه	سونگ بو (۱۱۰۱-۱۰۳۷) سونگ شمالی	غلبه کنفوسیوس گرایی نو لیانگ کای پدر خدای ششم سونگ جنوبی	هوانگ کونگ وانگ منظره سلسله یوان	هوانگ کونگ وانگ منظره سلسله یوان	سلسله مینگ	

۸۶۹ مایوان، پیدهای خشک و کوههای دور، سلسله سونگ جنوبی، سده سیزدهم. برگ آلبوم، مرکب و رنگ روی ابریشم، ۲۴×۲۴ سانتی‌متر. موزه هنرهای زیبا، باستن.

۸۷۰ لیانگ کای، پدر خدای ششم یک سوتره را پاره می‌کند. سلسله سونگ جنوبی، سده سیزدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ. مجموعه تاکانارو میتسویی، توکیو.



(حدود ۱۱۹۰-۱۲۲۴) و شیاکوئی (حدود ۱۱۸۰-۱۲۳۰). مایوان، همچنان که از یک برگ آلبوم بادبزنی شکل برمی‌آید — تصویری از آرامش، که با چند شکل متوازن و نیمه‌میری بیان می‌شد (تصویر ۸۶۹) — استاد تلقین بود. منظره‌های پرتراوت شیاکوئی غالباً چنان به منظره‌های مایوان شباهت داشتند — هر چند گاهی ظریفتر و گاهی شجاعانه‌تر بودند — 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، یک لحظه زودگذر کلاسیک را جاودانه کرد ولی صفا و پاکی اندیشه‌هایش بزودی در معرض تهدید واقعیت‌های سیاسی قرار گرفت.

همچنان که آیین بودای راستین در دوره 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 فرقه ذن به بودیدارما — مبلغ هندی سده ششم میلادی — باز می‌گردد. الگوی این مکتب در روزگار پدر خدای ششم که در اوایل دوره تانگ می‌زیست تقریباً پی‌ریزی شد، و مکتب ذن در ژاپن امروز یک دین بزرگ به شمار می‌رود.

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

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

لیانگ کای، نقاش پیرو طریقت ذن در سدهٔ سیزدهم میلادی، دو چهرهٔ فردی از هوایی‌هنگ پدر خدای ششم برجا گذاشته است. در یکی، این پدر خدا یا رئیس خانواده با پیکری خمیده نشان داده شده است که خیزران می‌برد؛ در دیگری، يك 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. چنینها همواره خطاطی را هنری بزرگ دانسته‌اند، و به همین علت بیشتر نقاشان چینی خطاطانی ظریفکار نیز بوده‌اند. کیفیت خطاطی چینی به رابطه‌های متحرک ضربات قلم در يك حرف، حرف با حرف، و فاصله‌گذاری حروف در چارچوب يك قطع معین بستگی دارد.

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



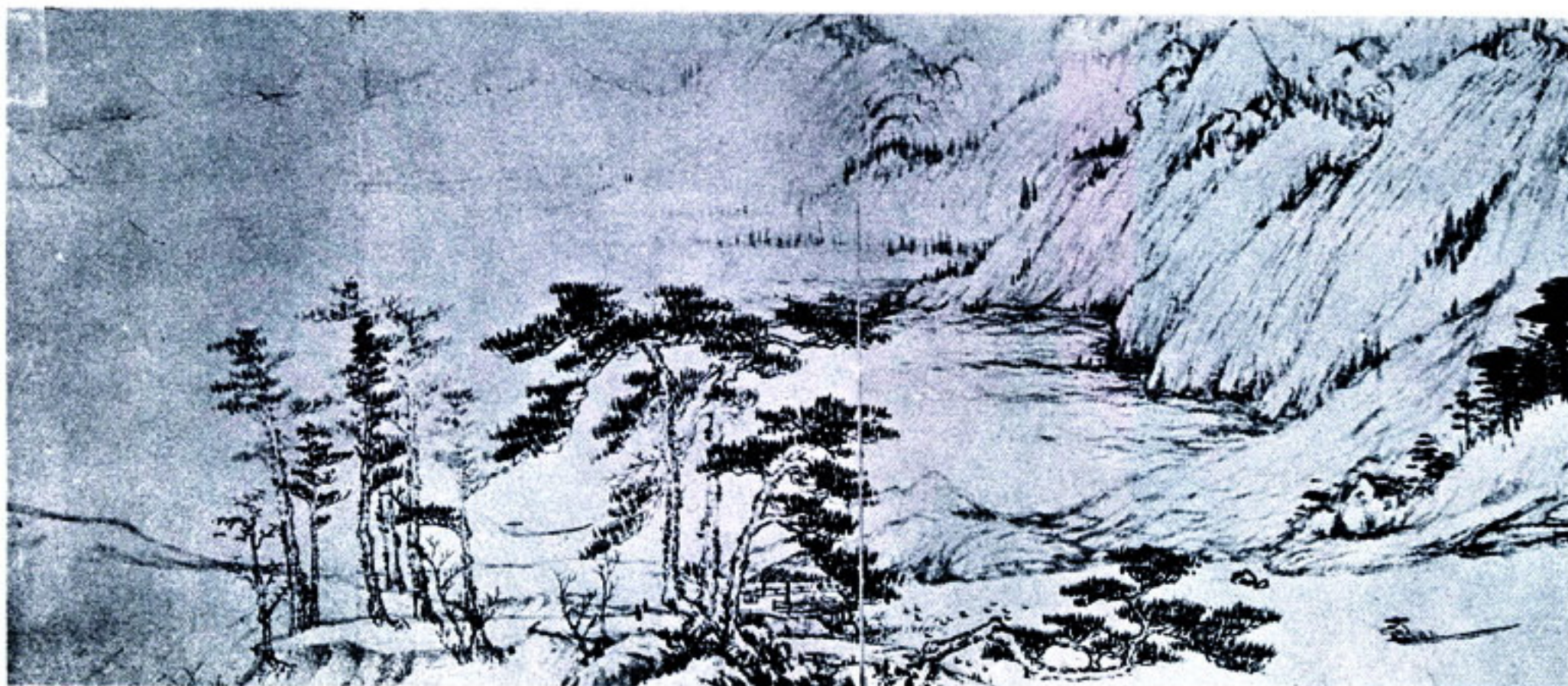
بعلاوه، هر ضربهٔ قلم، باید سرزندگی و نیروی خاص خود را داشته باشد. تا زمان آیین ذن، مهارت در کاربرد قلم، فقط یکی از اجزای سازندهٔ نقاشی خوب به شمار می‌رفت. لیکن هنرمند ذن متوجه شد که کاربرد بی‌مهابای قلم، اهمیتی درجه اول در بیانات دقیق تصویری او دارد. تجربیات وی در استفاده از ضربات قلم چنان بر اهمیت این کار تأکید گذاشت که در دورهٔ سلسله‌های مینگ پسین و چینگ شدیداً مورد علاقهٔ نقاش چینی واقع شد.

هنرمندان سونگ جنوبی، سرامیکهایی درجه‌یک با استفاده از لعابهای تکرنگ آفریدند. مشهورترین سفالینه‌های تکرنگی عبارتند از سلادون، یین‌چینگ، و تینگ. اولی يك 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 يك ظرف سنگی کشیده می‌شد. نوع کاملاً متفاوت دیگری از سفال وجود داشت که تسوجو نامیده شده و گونه‌ای سرامیک متعلق به شمال چین است که در دورهٔ سونگ، موجب تکامل اسلوبهای ظریف نقاشی زیر لعابی و نقر کردن طرح به کمک يك روکش سفالی گردید. گلدان مٹی پینگ (تصویر ۸۷۱) که در اینجا از نظر می‌گذرد، طرح سیاه - سفید بفرنجی دارد که با نقر کردن روکش سیاه و رسیدن به لایهٔ سفید ساخته شده است. در اینجا دو موضوع پیچک و گلبرگ 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.

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 (۱۲۱۵-۱۲۹۴) 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 - 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 (۱۲۶۹-۱۳۵۴) 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 این بار نیز در اثر نیاز به گلاویز شدن با واقعیت، به روشنترین شکل ممکن در پرده‌ای (تصویر ۸۷۳) از چائومنگ فو (۱۲۵۴-۱۳۲۲) مشاهده



۸۷۲ هوانگ کونگ وانگ، جزئی از منظره، سلسله یوان، ۱۳۴۷. تومار، مرکب روی کاغذ. مجموعه موزه کاخها، پکن.

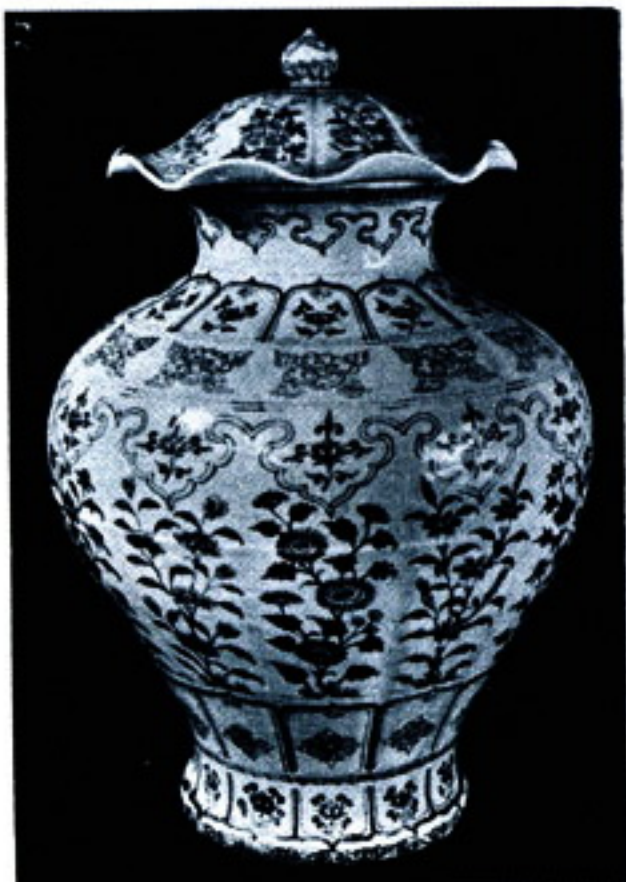
شهرت وو چن نیز در همین رشته است (تصویر ۸۷۴)، در این دوره، مخصوصاً مورد توجه بودند، زیرا خیزران نماد نجیب‌زاده چینی است که در روزگار تنگدستی و فلاکت خم برمی‌دارد ولی نمی‌شکند. گذشته از این، الگوی برگها، مانند الگوی الفبای خطاطی شده، فرصتی درخشان برای نمایش حرکات قلم بود.

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

می‌شود. مسلماً هدف نقاش این بوده است که بافت پشمی گوسفند را در نقطه مقابل موی زبر و بلند بز قرار دهد، که در این کار نیز به طرز تحسین‌انگیزی موفق شده است. کیفیت زمینه‌های ترکیبی یا بافتی در منظره‌های هنرمندانی چون وانگ مینگ (فوت ۱۳۸۵) نیز تکامل یافت. بیشتر این نقاشان، هماهنگیهای پرمایه نقاشیهای دوره سونگ جنوبی را رد کردند و فاقد اعتبار دانستند؛ و برای الهامگیری، به آثار بزرگتر متعلق به سده دهم مراجعه کردند. ولی برخی از ایشان، مخصوصاً نی‌تسان (۱۳۰۱-۱۳۷۴) به کار با الگوی آرام دوره پیشین ادامه دادند. لیکن منظره‌های برهنه نی‌تسان از آهنگ اندوهبار تازه‌ای سرشارند. این آثار در نقطه مقابل منظره‌های وو چن (۱۲۸۰-۱۳۵۴) قرار دارند؛ چون وی از شیوه کاربرد ماهرانه ضربات قلم هنرمندان ذن برای نمایش موضوعات سنتی استفاده می‌کرد. نقاشیهای خیزران، که

۸۷۳ چائومنگ‌فو، یک گوسفند و یک بز، سلسله یوان، سده‌های سیزدهم و چهاردهم. تومار افقی، مرکب روی کاغذ. مؤسسه اسمیشون، نگارخانه هنری فریر، واشینگتن، بخش کولومبیا.





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



۸۷۴ ووچن، خیزران، سلسله یوان، حدود ۱۳۵۰. برگ‌های آلبوم، مرکب روی کاغذ، ۵۳×۴۰ سانتی‌متر. مجموعه موزه ملی کاخها، تایپه، تایوان.

دوره‌های مینگ، چینگ، و پس از آن

شناخته می‌شد به آزمایشگری در دو عرصه کار با قلم و ترکیب‌آفرینی دست زد؛ اعضای گروه برای نشان دادن نارضایتی‌شان 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 ماهرانه شو وئی از يك تارك دید که به نظر می‌رسد پیچکهایش حروف الفبا هستند و خود حروف الفبا نیز همچون پیچکها جلوه می‌کنند (تصویر ۸۷۶). هنرمندان دیگر نیز در دوره مینگ تومارهای افقی درازی نقاشی کردند و تماشاگر را به سیاحتی دورانی در میان منظره‌های پیوسته متغیر بردند. این تأثیرگذاری — که در نقطه مقابل تأثیرگذاری حاصل از سازماندهی روشن فضا در نقاشیهای دوره سونگ جنوبی و یوان قرار دارد — 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 — هنر شیوه‌گزینانی که در همان سالها در ایتالیا نقاشی می‌کردند و توجهی به میثاقها و سنتهای رسمی نداشتند — را در نظرمات 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 سده شانزدهم چین ظاهراً بیهوده بوده‌اند ولی به تثبیت آزادی هنری انجامیدند. هنرمندانی که تا سده 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 سلسله چینگ (۱۶۴۴-۱۹۱۲) در کشور مستقر شدند، بیدرنگ خود را با زندگی در چین سازگار کردند. نخستین امپراتوران این

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 سلسله خودی مینگ قرار گرفت. بسیاری از استادان دوره مینگ در سده پانزدهم، مانند وو وئی (۱۴۵۹-۱۵۰۸) و تای‌چین (اواسط سده پانزدهم)، به الگوهای دوره 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 واسطه استعداد اداریشان، و به همین علت می‌توان آنها را با عنوان درست‌تری چون «هنرمندان مقیم» مشخص ساخت. در دوره مینگ، منتقدان خبره‌گرای، هیچگاه هنرمندان حرفه‌ای را (که با تکیه بر درآمد حاصل از کار خویش زندگی می‌کردند) تماماً به رسمیت نشاخشند. به بیان دیگر، هنرمندان تفننکار برخاسته از صفوف نجیب‌زادگان در دوره یوان، تدریجاً استقلال خویش از دربار را به عنوان وسیله‌ای برای بیان نارضایتی‌شان از همکاری با بیگانگان اعلام می‌کردند. شی‌چو (۱۴۲۷-۱۵۰۹) که از يك خانواده برجسته نقاش و دانشمندپرور برخاسته بود، با پشت‌پای کامل زدن به دریافت کمک دولت و یکسره پرداختن به نقاشی و ادبیات، سرمشق تازه‌ای از خود به جا گذاشت. در طی سده شانزدهم، فساد روزافزون دربار مینگ، برخی از درخشانترین اندیشمندان را از محافل درباری دور کرد. تونگ‌چی چانگ (۱۵۵۵-۱۶۳۶) و مو شی لونگ (فعال در حدود ۱۵۶۷-۱۵۸۲) که از جمله ناراضیان بودند، در نتیجه این اوضاع به رهبری گروه هنرمندانی رسیدند که معیار کارشان همان معیار «سبک کهن» بود. این گروه که با عنوان مکتب «ادبی» یا «مرکب پراکن»



لوحة رنگی ۱۰۰. پرابھوتاراتنا و ساکیامونی، حدود ۵۱۸ میلادی. مفرغ مطلا، بلندی ۲۶/۵ سانتی متر. موزه گیمله، پاریس.

لوحة رنگی ۱۰۱. گلدان، سلسله مینگ، سده چهاردهم.
لعاب آبی لاجوردی روی چینی. موزه گیمه، پاریس.



لوحة رنگی ۱۰۲. ناکابوشی، جزئی از داستان گنجی.
دوره هیان پسین، سده دوازدهم. تومار، رنگ روی کاغذ،
۲۲ x ۴۰ سانتی متر. موزه توکوگاوا، ناگویا.



به ابداع تکرنگهای عالی زرد و قرمز جگری انجامید. صنعتگران، همچنین، يك تزئين «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 معتدله‌ای چینی تولید می‌شد، تا آنکه در اواسط سده نوزدهم جنگ درگرفت و به نابودی کوره‌ها انجامید. در دوره کانگ‌شی (۱۶۶۲-۱۷۲۲) لعابهای ظریف و زیبای موسوم به نقره آبی و صورتی با خالهای سبز به رقابت با چینیها و سفالهای چند رنگ برخاستند. در دوره سلطنت یونگ چنگ (۱۷۲۳-۱۷۳۵) سبك ساده دوره سونگ در اندك‌زمانی احیا شد ولی در دوره چینگ لونگ (۱۷۳۶-۱۷۹۵) برقراری ارتجاع به پیدایش سبکی انجامید که گاه بیش از آنکه هنری باشد، استادآبانه 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 دوره طولانی، یعنی از اواسط سده هفدهم تا اواخر سده هیجدهم، پیکرتراشی، اساساً عبارت بود از ساخت پیکره‌های ریزنقش گیرا ولی بیربط از جنس چینی و کنده‌کاریهای یشمی و عاجی با کمال فنی اعجاب‌انگیز. نمونه‌ای از این کار، پیکره کوان بین الهه مهر و محبت، از چینی سفید است که از سلسله چینگ آغازین برجا مانده (تصویر ۸۷۷) و نقطه پایانی بر روند طولانی انسانی شدن چهره‌های مقدس بودایی است که حتی پیش از دوره تانگ آغاز شده بود (نگاه کنید به لوحه رنگی ۱۰۰). این پیکره كوچك‌اندام دوست‌داشتنی، که بازتابی از اوج پیشرفتهای فنی سراميك‌سازان چینی است، حالت ترحم بودیساتوا را با شكل لطیفش مجسم می‌کند. حرکت آرام خطها، حکایت از نفوذ نقاشی در سراميك‌سازی دارد. این محصول چینی سفید، در سده هیجدهم به بیشتر نقاط اروپا صادر می‌شد، و امروزه در غرب، تمام محصولات سراميك، مخصوصاً چینی سفید را با لفظ «چاینا» [= چینی] می‌نامند.

با سپری شدن سده هیجدهم، کارگاههای عظیم، مشابه 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

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 دوره یوان همچنان در میان محافظه‌کاران رونق داشت، هنرمندان دیگر، آزمایشگری خطاطانه دوره مینگ را به حد افراط 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 شدیداً شخصی، در برابر انبوه هنرمندان درجه دوم و سوم قد علم می‌کنند. قلم طرح‌افکن و اسلوب «مركب خیس» چو تا (۱۶۲۶- تا ۱۷۰۵) از کار پیشگامان سده شانزدهم پیروی می‌کرد ولی موضوعاتش — جانوران عجیب و غریب یا پرندگان بیقرار، که روی ورق آلوم به حالت تعادل نمایانده شده‌اند — بازتابی از ناخشنودی وی از موضوعات قراردادی و سنتی هستند. هر چند شی تائو (۱۶۳۰-۱۷۰۷) هنرمند بزرگ همعصر چو، توانست منظره تثبیت شده را با سبك مركب‌پراكن خود تطبیق دهد، برگهای جالبتر آلومش را به قطعات كوچكي از طبیعت اختصاص داده بود که غالباً از زوایای غیر عادی نگریسته شده بودند.

برخی از هنرمندان سده بیستم، مانند چی پای‌شی و چانگ تاچنگ قلم آزاد را گویاتر یافتند و سنتهای خطاطانه را با نیروی حیاتی هرچه تمامتر حفظ کردند. جو پئون که شهرتش را مدیون 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 عرصه سراميك‌سازی، نوآوری فنی سفالگران دوره مینگ و چینگ حتی از مهارت سفالگران دوره سونگ فراتر رفت. به طور کلی، چینی به سفال ترجیح داده می‌شد، البته به استثنای ظروف سنگی دوره مینگ که وسیعاً با لعابهای «سهرنگ» تزئین می‌شدند. طرحهای ظریفتر، در يك زیر لعاب «پنج رنگ» بر روی رس نرم نقاشی می‌شدند. چینی‌های بسیار ظریف آبی و سفید (لوحه رنگی ۱۰۱) کیفیت خود را به يك اندازه مدیون برجستگی تزئینات نقاشی شده و خلوص رنگدانه‌های لاجورد وارداتی بودند. آزمایشگری در عرصه لعاب‌سازی،

۸۷۶ شونی، تانگ، جزئی
از چهار فصل، سلسله
مینگ، اوائل سده شانزدهم.
تومار. موزه ملی آسیای
شرقی، استکهولم.



گروه پیکره‌ای که در تصویر ۸۷۸ از نظر می‌گذرد، روزگار کهن، با یکی از صحنه‌های روزمره 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 خانه ارباب بیرحم و غارتگرشان آورده‌اند. پیام این تابلو که به اندازه طبیعی ساخته شده، روشن است: چنین حادثه‌ای دیگر نباید تکرار شود. نکته 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

درباره معماری چین، کمتر سخنی گفته یا مطلبی نوشته شده است؛ علت شاید این باشد که ساختمانهای اندکی از روزگاران گذشته برجای مانده‌اند یا سبک معماری چین در طی سده‌های گذشته دستخوش تحولات چشمگیر نشده است. ساختمان در چین امروز، دقیقاً به نمونه اولیه 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 دوره چو یا شانگ مربوط می‌شود. حتی ساختمانهای ساده‌ای که در کنده‌کاریهای سنگی دوره هان ترسیم شده‌اند، حکایت از وجود سبک و روشی در ساختمان‌سازی دارند که امروزه نیز شالوده معماری این کشور به شمار می‌روند. اجزای ضروری این ساختمانها عبارتند از يك تالار چهارگوشه، زیر يك بام نوكتيز با قرنيزهای برآمده، بر روی يك شبکه 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 سلسله هان، ترکیبهایی از زاویه‌های نگاه‌دارنده قرنیزها، رگه‌های سر جرز، و ستونها برای نگاه‌داری وزن سنگین بامهای کاشی‌دار طراحی شدند. معماران



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

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

تأسیس حکومت جمهوری خلق چین در سال ۱۹۴۹، به استقرار يك رئالیسم اجتماعی مشابه دنیای سده 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

۸۷۸ پیکرتراشان ناشناخته، حیاط گردآوری مالکانه، جزئی از تابلو، ۱۹۶۵. رس - گچ، به اندازه طبیعی.



ساختمانهای اداری، همگی از يك 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 جزء طبیعی آن نقاط به نظر می‌رسند از استوپای هندی تقلید شده‌اند. بیشتر پاگوداهای چوبی، با تعداد زیاد قرنیزهای بالدارشان، تشابهی اندک به گنبدهای یکپارچه 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. چینیه‌ها با چنان سرعتی ساختمان استوپا را تقلید کردند که حتی کهنترین پاگوداها (سده ششم تا سده 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. چینیه‌ها به جای نقشه گرد، نقشه چهار، شش، یا هشت‌ضلعی را ترجیح می‌دادند و طبقات را تا ارتفاع حداکثر ۹۰ متر روی یکدیگر می‌انباشتند. هر طبقه با قرنیزهای برجسته یا برآمده خودش که خطوط منحنی‌اش رو به آسمان کشیده می‌شدند، مشخص می‌شد.

با دستکاری در شکل زاویه‌ها، جان تازه‌ای در نمای خارجی ساختمان می‌دمیدند. معماران بعدی با استفاده از این مقدمات ساده، شبکه‌های نگاه‌دارنده پیچیده‌ای ابداع کردند. برخی از زاویه‌های نگاه‌دارنده به موازات دیوارها کار گذاشته می‌شدند و برخی دیگر برای نگاه داشتن يك 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 تزئیناتی به رنگ قرمز و لاکی طلایی، دوچندان می‌شد. کارایی ساختمان غالباً تابع تزئینکاری آن بود؛ از شبکه‌های پیچیده زاویه‌های نگاه‌دارنده، در مواردی که فقط به نگاه‌داری اندکی نیاز بود، برای تزئین استفاده می‌شد.

در نمای خارجی، جلوه رنگارنگ پایه‌ها، تضاد دلنشینی با سطح یکنواخت بام نوك‌تیز ایجاد می‌کرد. قرنیزهای برجسته، در دوره 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، جهت ساختمانها، حتی جهت شهرها، بر يك محور خشك شمالی - جنوبی نهاده شده بود و گونه‌ای هماهنگی متصل به طبیعت پدید آورده بود. خانه‌ها، کاخها، معبد‌ها، و

هنر ژاپن

ژاپن

میل ۰ ۱۰۰ ۲۰۰

دریای ژاپن

هوکایدو

سندای

هونسو

آشیکاگا

توکیو (آدو)

کاماکورا

کیوتو (هیان)

ناگویا

ایزه

مومویاما

نارا

اوزاکا

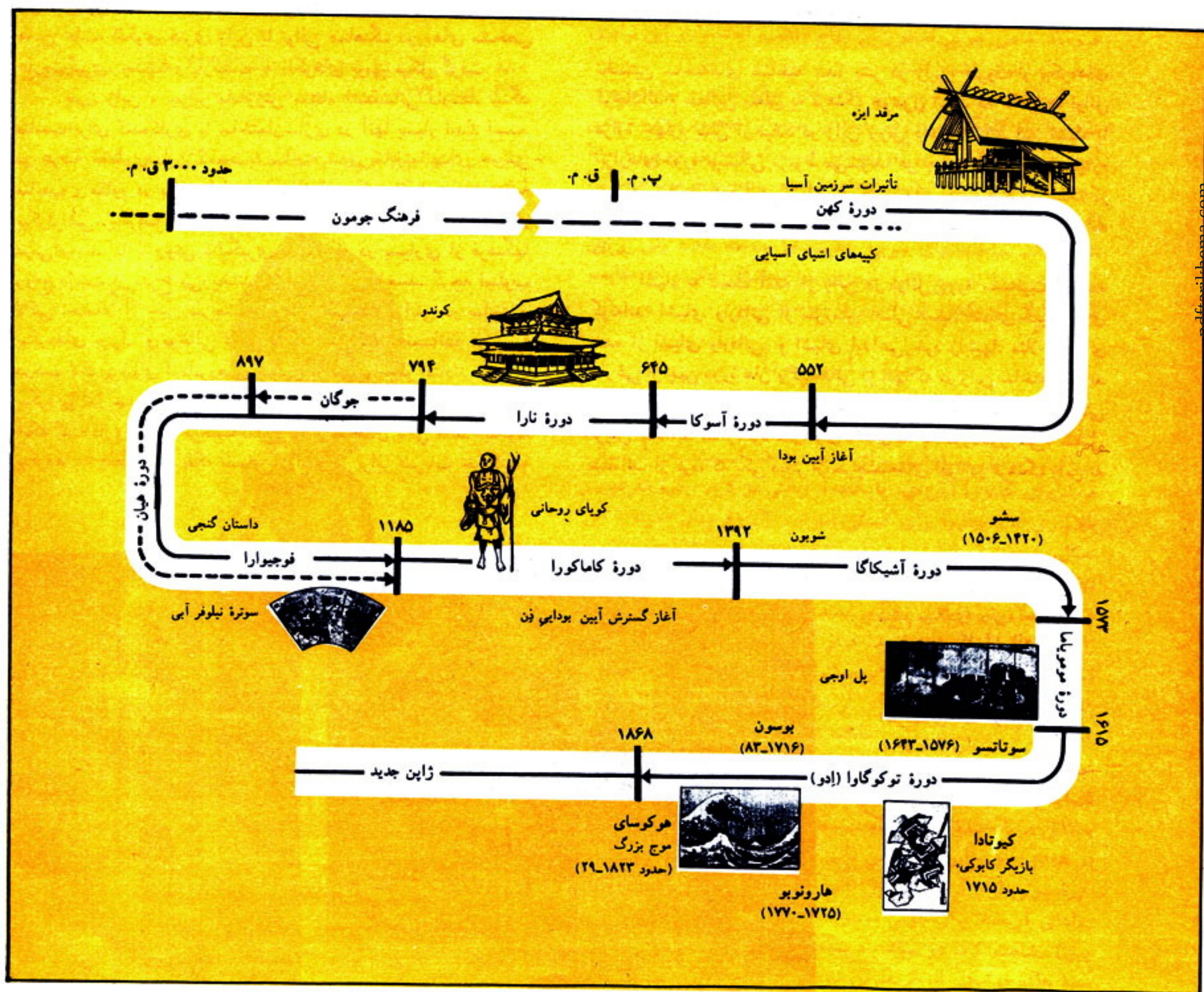
هیروشیما

شیکوکو

ناگازاکی

کیوشو

اقیانوس آرام



مقاوم بودند. لاک توخالی تدریجاً جایش را به تندیس کنده کاری شده چوبی با حساسیت فوق العاده در برابر رگه و بافت داد.

سنتهای بومی

نخستین ساخته های شناخته شده بشر در ژاپن، ظروف و پیکره های کوچک اندام سفالین متعلق به فرهنگ جومون است که ظاهراً در اوائل هزاره چهارم پیش از میلاد در ژاپن رونق داشته است. این اشیاء با ابزارهای دوره نوسنگی مربوط می شوند، هر چند تا اواخر سده چهارم یا پنجم میلادی در ژاپن شمالی — حتی زمانی که فرهنگ استفاده از فلز به طور کامل در جنوب کشور رواج یافته بود — به حیات خود ادامه دادند.

اشیاء به دست آمده از ژاپن در اوائل دوره مسیحیت، بر سه گونه اند: اشیای وارداتی از سرزمین اصلی آسیا، اشیای کپی برداری شده از اشیای وارداتی، و اشیای ابداعی خود ژاپنیها. مثلاً آینه های مفرغی از چین دوره هان و کپی هایی از آنها که در ژاپن ساخته شده اند به دست آمده اند. برخی از کپی ها با یک نوآوری مختص هنر ژاپنی تزئین شده اند — زنگوله های گویمانندی که به دورتادور شیء متصل شده اند. از کره، که یکی دیگر از سرچشمه های نفوذ در فرهنگ ژاپن به

هنرهای ژاپنی نه از پیوستگی و استمرار سبکهای هنرهای هندی برخوردارند نه از تنوع گسترده هنرهای چینی. مسیر تکامل هنری ژاپن تحت تأثیر یک سلسله عوامل پراکنده خارجی بوده است. لیکن، صرف نظر از اینکه شکلهای و سبکهای جدید چه تأثیر عظیمی بر هنرهای این سرزمین داشته اند، سنتهای بومی، همواره خودنمایی کرده اند. به همین علت، الگوی هنری ژاپن با توالی هماهنگ دوره های مشخص عاریت گیری، جذب، و بازگشت به الگوهای بومی شکل گرفت.

چون ژاپن و جزایر مجاورش منشاء آتشفشانی دارند، سنگ مناسب برای کنده کاری یا ساختمان سازی در آنها بسیار اندک است. در عرصه معماری، این کمبود به ساخته شدن ساختمانهای چوبی مناسب و مقاوم در برابر زلزله ها و توفانهای مکرر انجامید. در عرصه پیکرتراشی، پیکرها را یا از گل رس می ساختند و غالباً نیخته از کار درمی آوردند، یا با روش قالبگیری با موم که در بسیاری از فرهنگها رواج داشت از مفرغ می ریختند، یا از لاک می ساختند. گرچه اسلوب لاک احتمالاً از چین سرچشمه گرفت، هنرمندان ژاپنی در ساختن پیکره های بزرگ و توخالی لاک با گذاشتن کف خیسانده در شیره درخت لاک بر روی آرماتورهای چوبی، از چینیها جلو افتادند. سطوح پیکره را تدریجاً می افزودند و صیقل می دادند ولی اسلوبشان به جای آنکه کنده کاری باشد، برجسته نمایی بود و همچنان باقی ماند. اینگونه پیکرها نه فقط سبک بلکه بسیار بادوام و در برابر ضربات خردکننده

۸۷۹ پیکره های هانیوا، اسب و دهقان، سده های پنجم و ششم میلادی. رس. اسب: موزه هنری کلیولند (اهدایی مجموعه نوروب)؛ دهقان: موزه هنری کلیولند (خریداری شده توسط بنیاد جیمز پاراملی).





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

۸۸۱ میروکو، دوره آسوکا، اواسط سده هفتم، چوب، بلندی ۱۵۵
سانتی‌متر. دیر چوگوجی، هوریوجی، نارا.



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. منطقه سوم - هندوچین - سرچشمه موضوعاتی بود که بر روی تزیینات زنگوله‌ای موسوم به دوتاگو ظاهر می‌شدند. خانه‌ها و قایقهای مجسم شده روی این اشیای مفرغی، همانهایی هستند که روی طب‌های به دست آمده از آنام (ویتنام امروزی) در هندوچین، دیده می‌شوند.

در درون این فرهنگ ناهمگن، خلاقیت ژاپنی ویژه‌ای در عرصه 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 چهره انسان و گاه با شکل اسب، پرنده، یا حتی خانه (تصویر ۸۷۹) تزیین و برجسته‌نمایی می‌شود. چرخهای ساده سفالگری، مشابه چرخهای سفالگران هندوچینی، مورد استفاده بود ولی برجسته‌نمایی تندیسوار هانیوا به شیوه اختصاصی ژاپنیه صورت می‌گرفت. بازوها و پاها و کل نیم‌تنه در بیشتر موارد، چکیده‌ای از پایه استوانه‌ای هانیوا هستند. خصوصیت لوله‌وار برخی از پیکرهای عظیم بعدی و حتی نوعی عروسک خاص چوبی که در ژاپن رواج داشت، احتمالاً از این نیا‌های دوردست اقتباس شده است.

معماری در وهله 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 سده پنجم به مرحله 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 دوره 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، پیکره مفرغین و طلاکاری شده 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 جمله 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. سبک توری همان سبک اواسط سده ششم در چین است. کار او ثابت کرد که فرمول شبیه‌سازی «درست» از تمثال بودا از نخستین روزهای ورود آیین بودا به ژاپن در یک سده پیش با چه سرسختی و دقتی حفظ شده بود. لیکن در همان زمان، ژاپن در معرض تأثیر عامل جدیدی از سمت چین در دوره سونی قرار گرفته بود. این تأثیر را می‌توان در شکل استوانه‌ای و ردهای آویخته پیکر چوبی موسوم به کودارا کانون (چینی: کوان یین) مشاهده کرد. دو سبک یاد شده با هم تلفیق شدند و در اواسط سده هفتم در یکی از ظریفترین تندیسهای ژاپنی به نام میروکو

(سانسکریت: هایتریا) 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 نزدیک به بیش از پنجاه سال، تمام اشارات باستانی سبک 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 دوره تانگ می‌رسید، از میدان به در رفتند. سبک تانگ، که در اواخر دوره هاکوهو (۶۴۵-۷۱۰ میلادی) به ژاپن راه یافت در دوره‌های بعدی یعنی نارای پسین (۷۱۰-۷۹۴) و هیان آغازین (۷۹۴-۸۹۷) 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.

سبک رشد یافته دوره تانگ، همچنان که در غارهای لونگمن دیدیم، در ژاپن به طور ناگهانی و همراه با مرقد بانو تاجیبانا (تصویر ۸۸۲) به ظهور رسید. این اثر از سه پیکره تمام‌نما یعنی بودا آمیدا در میان پیکره‌های کوچکتر کانون و دالی سیشی تشکیل شده است؛ هر سه پیکره، روی نیلوفرهای آبی نشسته‌اند و بر سکوی برجسته‌ای نهاده شده‌اند که نماد آب دریاچه سوخاواتی در بهشت بودا است. پشت سرشان یک پرده سه‌لایه دیده می‌شود که بر رویشان نقشهای زیبای آپساراهای (حوریان بهشتی) به حالت نشسته بر نیلوفرهای آبی و پیکره‌های کوچک‌اندام ارواح نوزاده در بهشت، به طور نیم‌برجسته نشان داده شده‌اند. حمایلهای رو به بالای آپساراهای 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 وحشیانه 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 جمله قدیمی‌ترین نمونه‌های باقی‌مانده این هنر می‌توان به نقاشیهای روی مرقد تاماموشی (بال سوسگ: چون قاعده‌اش با بالهای شب‌تاب سوسگها تزیین شده است) اشاره کرد که از نیمه نخست سده هفتم برجا مانده‌اند (تصویر ۸۸۳). پهلوها و درهای این مرقد که به صورت یک صندوقچه چوبی است، با صحنه‌هایی از جاتاکا به سبک غارهای تونهوآنگ تزیین شده‌اند و همچنان که از ترکیب‌بندی حجره مانند، چینه‌بندیهای بلوری، پیکره‌های نازک‌نمایی شده، و حرکت آزاد خطی برمی‌آید، به سده پیش از خود تعلق دارند. در اینجا نیز همان نشاط الگوی سطح به بهای نادیده گرفتن ناتوالیسم مقیاس تناسبهای فضایی به چشم می‌خورد. برتری فرهنگ چینی بر فرهنگ ژاپنی در این دوره را، همچنین، می‌توان در یک نقاشی متعلق به شوتوکو تایشی (تصویر ۸۸۴) یعنی نایب‌السلطنه‌ای دید که در اوائل سده هفتم مواضع آیین بودا را در ژاپن تحکیم کرد. این تابلو که حدود یک سده پس از مرگ شوتوکو نقاشی شده بود، موبه‌مو از سبک پرده چهره‌های امپراتوران اثرین 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 تاجیبانا، دوره نارا، اوائل سده هشتم میلادی. مفرغ طلاکوبی شده. بلندی آمیدا ۲۷/۵ سانتی‌متر و بلندی ملازمانش ۲۵ سانتی‌متر. معبد هوریوجی، نارا.

۸۸۳ مرقد تاماموشی، هوریوجی، دوره آسوکا، سده هفتم. لاک روی چوب، بلندی ۲۳۰ سانتی‌متر. موزه هوریوجی، نارا.





حفاظت از متعلقات امپراتور شومو پس از مرگش در ۷۵۶ میلادی) نیز وابستگی ژاپن سده هشتم بر هنرهای چین را اثبات می‌کنند، گرچه سبک 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 سبک گمشده دوره تانگ را می‌توان از روی مجتمعهای معابدی مانند هوریوجی یا تودای جی که هنوز در ژاپن پابرجا ایستاده‌اند بازسازی کرد. کوندو (تالار زرین) متعلق به هوریوجی (تصویر ۸۸۵) که به اندک‌زمانی 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 سرپوشیده ورودی در سده هشتم، و نرده‌های طبقه فوقانی در سده هفدهم بر آن افزوده شده‌اند)، سبکی و شناوری مختص سبک تانگ آغازین در چین را حفظ کرده است.

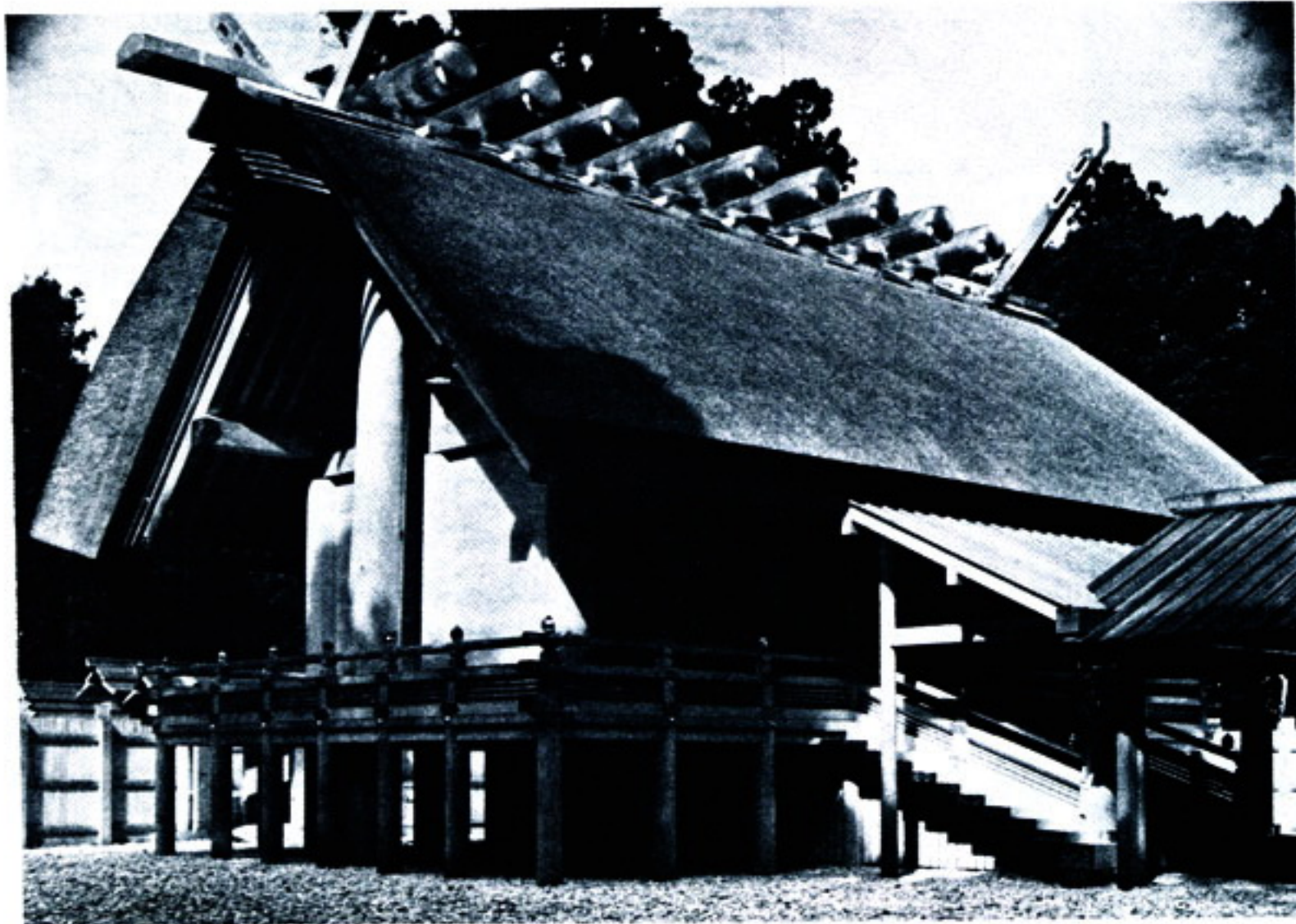
برای مشاهده ساختمان ژاپنی به معنی اخص واژه باید به مرقد های شینتو یعنی دین بومی مردم ژاپن مراجعه کنیم.^(۱) این مرقد ها، به شیوه معمول، هر بیست سال یکبار نابود می‌شدند و رونوشتی برابر با اصل به جایشان ساخته می‌شدند؛ این روند از سده سوم میلادی تاکنون پیوسته تکرار شده است. بدین ترتیب می‌توان فرض کرد که در ساختمانی چون مرقد ایزه (تصویر ۸۸۶، آخرین بازسازی در سال ۱۹۷۳)، روش اولیه ساختمان مزبور با حداکثر دقت ممکن بازسازی شده است. این مرقد که بزرگترین مرقد آیین شینتو است،

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

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

۸۸۵ کوندو (تالار زرین)، هوریوجی، دوره آسوکا، سده هفتم.





۸۸۶ شون، بنای اصلی مرقد
ایزه. بازسازی شده در ۱۹۷۳.
تقلید از نمونه متعلق به سده سوم
میلادی.

جدید، با آنکه ممکن است زننده به نظر برسند، شایسته مقام دلتنگ‌کننده خویش هستند. در نقاشیها، پیکره‌های مزبور، که غالباً از پهلوی بریده می‌شوند، نیرویی عظیم را در نظر ما زنده می‌کنند که می‌خواهد از چارچوب تصویر بگریزد.

از اواسط سده 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 دوره هیان یا فوجیوارای پسین (۸۹۷-۱۱۸۵) 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 گنجی 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 — در مسائلی چون رنگ لباس، کاغذ مورد استفاده برای نوشتن نامه‌های بی‌پایان عاشقانه، یا خود متن مذهبی — گناهی بزرگ به شمار می‌رفت. ماهیت و چکیده این دربار در یک سلسله نقاشیهای بادبزنی (تصویر ۸۸۷) که هوکه کیو (سوتره نیلوفر آبی) را همراه با متن مجسم می‌کند، بازتاب یافته است. این تصویرهای فوق‌العاده — همراه با منظره‌هایی از زندگی روزمره و رنگ، تزئینکاری، و خطاطی تزئینی‌شان — اصلاً نشان نمی‌دهند که یکی از بزرگترین اسناد مذهبی جهان را با تصویر بیان کرده‌اند.

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

تاکایوشی، نقاش درباری سده دوازدهم، کتاب داستان گنجی (لوحة رنگی ۱۰۲) را با مجموعه تومارهای متشکل از صحنه‌های مجزا به سبک تزئینی هوکه کیو، مصور ساخت. در این تومارها او از اسلوب

زمینی به مساحت ۵۰ در ۱۱۵ متر مربع را دربر می‌گیرد و با چهار پرچین متحدالمرکز حصاربندی شده است. شون یا بنای اصلی مرقد، روی پایه بنا شده و بام کاهگلی دارد. ستونهای جسیم طلایی رنگ، که یک 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 شیوه اختصاصی هنرمند ژاپنی، از یک 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 دیرک 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 تزئینی که سابقاً از اجزای ساختمان بودند — چپگی یا تیر عمودی در نقطه تلاقی شیروانیها، وزنه‌های چوبین استوانه‌ای که عمود بر دیرک افقی نصب می‌شدند — بالاتر برده می‌شد. تکرارها و پرواکهای بخشهای مختلف بنای اصلی و بناهای وابسته به آن، پژوهشی آرام در عرصه شکل‌موزون به‌شمار می‌روند. این مرقد، در محیط طبیعی‌اش، بیان خلوص و وقاری است که بر سادگی فوق‌العاده تناسبها، بافتها، و شکل‌های دقیقاً برگزیده شده معماری تأکید می‌کند.

دوره هیان و دیگر نوآوریهای محلی

در نخستین سالهای سده نهم میلادی، سبک نوینی از شبیه‌سازی به عرصه هنر ژاپنی راه یافت. تحت‌تأثیر آیین رمزی بودا، تمثالی سنگینتر با چندین دست و سر رواج یافت — نوعی که در چین آن زمان بر جای ظرافت کلاسیک پیشین دوره تانگ می‌نشست. شکل‌های آماسیده سبک



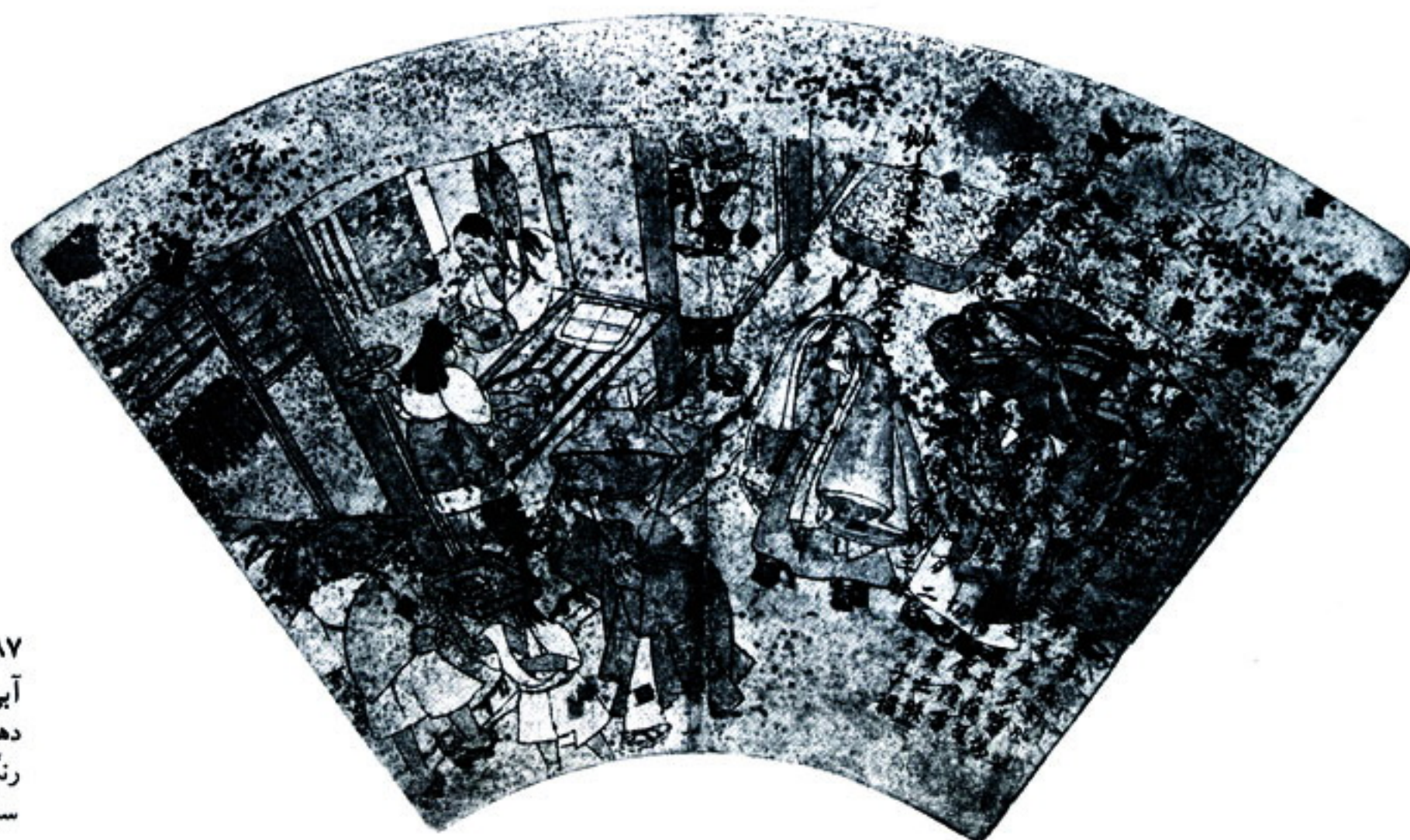
انگی (جام زرین شیگیسان) که در اواخر دوره فوجیوارا نقاشی شد شبیه سازی شده است (تصویر ۸۸۸). این پرده که یکی از نخستین تومارهای ژاپنی است که به عنوان یک ترکیب بندی پیوسته طراحی شده بود، داستان یک راهب بودایی و جام زرین معجزه آفرین او را باز می گوید. جزیی که در اینجا از نظر می گذرد و انبار پرنده نامیده شده است، جام زرین را در حالی نشان می دهد که انبار انباشته از برنج متعلق به یک بازرگان حریص را به آسمان بلند کرده و به کلبه راهب پیشگفته در کوههای واکایاما می برد. بازرگان حیرت زده، همراهانش و چندین شاهد دیگر با حالت های گوناگون — برخی با ادا و اصول و برخی نیز متحیر و دوان دوان — نشان داده شده اند. 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 می پنداشتند. چهره ها — که هیچ تشابهی به چهره های کلیت یافته تومارهای گنجی ندارند — با اغراق در تک تک اجزا نقاشی شده اند تا از سنت رایج زمانه برای مشخص ساختن طبقات پایین اجتماع از نجیب زادگان پیروی شده باشد. این گونه کاریکاتورسازی، به عنصر مهمی در هنر تصویری ژاپن مبدل شد.

از همان دوره عمومی (البته در تاریخش جای چون و چراست) سه تومار افقی از کاریکاتورهای جانوران به دست آمده اند. این تومارها تکرنگی اند و با قلم آزاد و خطاطانه ای کشیده شده اند که پیش از آنکه سبک پالایش یافته یاماتویی را در نظرمان زنده کنند نقاشی مختص ذن چینی را به خاطر می آورند. یکی از این تومارها، که غالباً

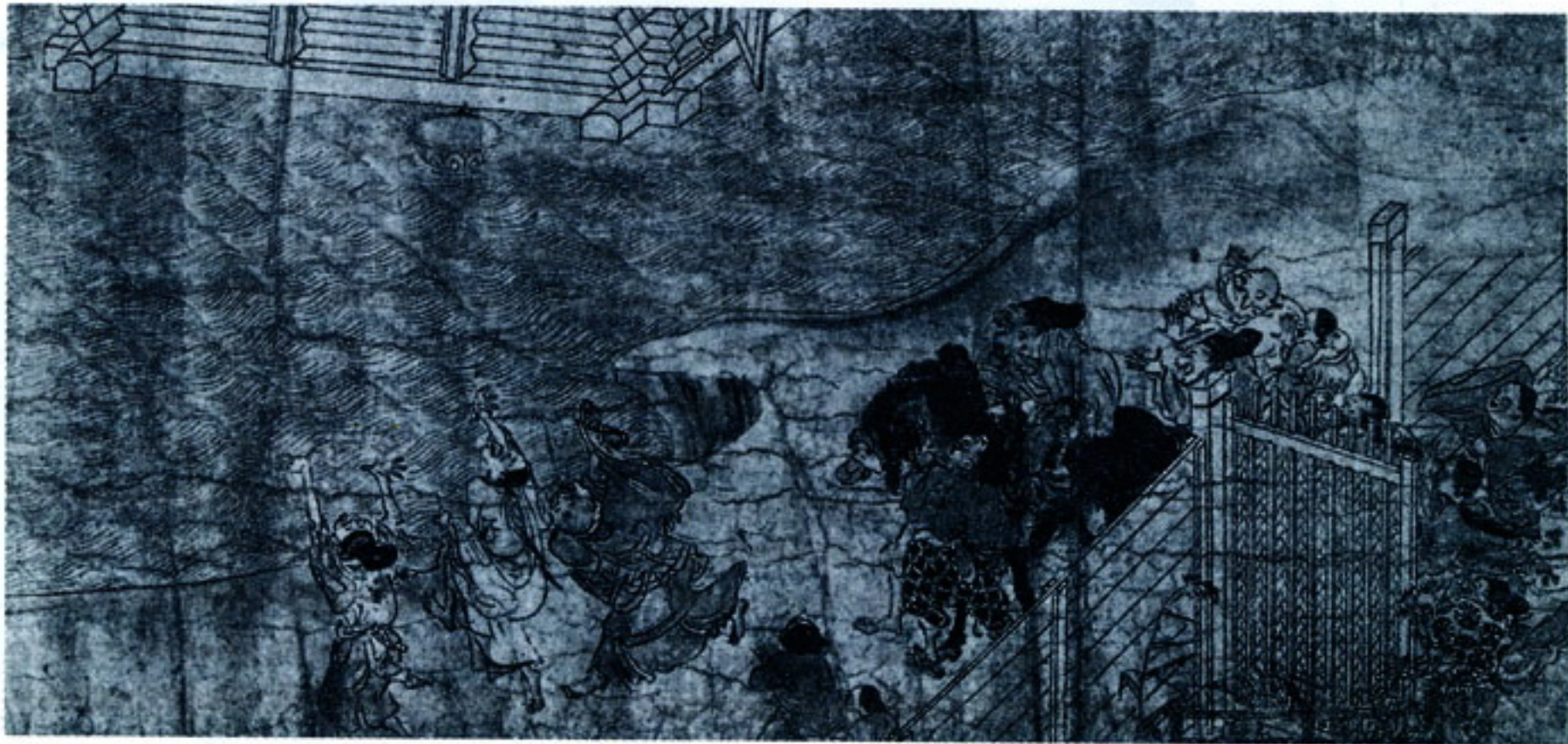
دقیقاً ژاپنی برای نمایش فضا بهره می گیرد. صحنه ها طوری نشان داده شده اند که گویی از یک ارتفاع دیده شده اند، سقفها برداشته شده اند تا فضای داخل دیده شود، و سطح همکف شدیداً در جهت افق یا جهتی که غالباً از تابلو حذف می شود اریب نمایانده شده است. بدین ترتیب، سطح شبیه سازی، از لحاظ مضمون منبسط، و ناگهان در اثر کاهش احساس ژرفا منقبض می شود. عرصه های تخت مرکب از رنگ بی سایه، 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 می کنند نیز همین نقش را دارند. شکل ظاهر پیکره های آدمیان چنان است که گویی از لایه های سفت نسوج متضاد ساخته شده اند و با آنکه هر یک نماینده خصوصیات ویژه ای هستند سیماهایشان به ندرت از یکدیگر متمایز گردانده شده اند. فرمول نقاشی از این گونه چهره های اشرافی، که تأثیری غیر شخصی بر تماشاگر می گذاشت، مستلزم استفاده از یک ضربه قلم برای نشان دادن یک چشم و یک ابرو، یکی برای بینی، و دیگری (که گاه حذف می شد) برای دهان بود. نقاشیهایی که با این سبک خالص ژاپنی انجام می شدند و یاماتویی^(۱) نامیده می شوند، بازتابی از شیوه گزینیهای بغرنج اشراف فوجیوارا هستند که سفارش دهندگان این نقاشیها نیز بودند.

جنبه دیگری از نقاشی به سبک یاماتویی در پرده شیگیسان

۲. یاماتو به منطقه اطراف کیوتو و نارا گفته می شود و در نزد ژاپنیها گاهواره تمدن این کشور به شمار می رود.



۸۸۷ هوکه کیو (سوتره نیلوفر آبی)، دوره هیان پسین، سده های دهم تا دوازدهم. بادبزین، مرکب و رنگ روی کاغذ، پهنا تقریباً ۴۸ سانتی متر.



۸۸۸ انبار پرنده، جزیی از شیگیسان انگی، دوره فوجیوارا، اواخر سده دوازدهم. تومار افقی، مرکب و رنگ روی کاغذ، بلندی ۳۱/۵ سانتی متر، چوگوسونشی جی، نارا.

۸۸۹ کاریکاتورهای حیوانی، جزیی از تومار افقی منسوب به توباسوجو، دوره هیان پسین، سده های دهم تا دوازدهم. مرکب روی کاغذ، بلندی تقریباً ۳۰ سانتی متر. کوزان جی.



یافت، ولی موضوع تازه ای بر آن افزوده شد. این موضوع که رایگو نامیده می شود، بودا آمید را به هنگام پایین آمدن از ابرها به میان انبوه بودیساتواهایی نشان می دهد که ورود مؤمنان متوفا را به بهشت بودا خوش آمد می گویند. این نقاشیها از کارهای پیروان فرقه های بهشتی بود که از شدت مقررات خشک دینی برای درباریان تجمل پرست در کیوتو می کاستند.

پیکرتراشی بودایی، حتی بیش از نقاشی بودایی، خصلت محافظه کارانه اش را حفظ کرد؛ هرچند ظریف کاریهای این دوره در کاربرد تزیینات ظریف — غالباً از برگ بریده طلا و آفریدن شکلهایی ظریفتر و باریکتر از دوره پیشین — خودنمایی می کنند.

به آبوت توبا (توبا سوجو)ی بودایی نسبت داده می شود، اختلاط قورباغه، میمونها، و خرگوشها را در يك نمایش نشاط آور مخصوص مراسم بودایی ترسیم می کند. در قسمتی از تومار، میمونی که لباس کاهنان به تن کرده، در برابر بودایی که با قیافه قورباغه بر تختی از جنس کنار نشسته و هاله ای از برگهای بزرگ موز پشت سرش ظاهر شده، زانو زده و اظهار کرنش می کند (تصویر ۸۸۹). در بخش دیگری از تومار، جانوران ضمن آنکه یکدیگر را در رودخانه ای می شویند، غرق در شادی شده اند. در سراسر این طنز بوالهوسانه، استعداد تزیینگری ژاپنیها با انبوه شاخ و برگهای ظریفی که نقش متعادل کننده حرکت نیرومند جانوران را دارند، خودنمایی می کند.

سبك محافظه کارانه تر هنر بودایی در دوره فوجیوارای پسین ادامه

رناليسم كاماكورايي

فرمانروايان فاسد فوجيوارا در پي يك سلسله جنگهاي داخلي سرنگون شدند و رقبای پيروزشان پايتخت خود را به شهري انتقال دادند که نامش — کاماکورا — را به دوره‌ای از تاريخ ژاپن در فاصله سالهای ۱۱۸۵ تا ۱۳۹۲ داده است. فرمانروايان جديد، ضمن واکنش نشان دادن به آنچه در نظر خودشان پوسيدگی و از کار افتادگی حکام فوجيوارا تلقی می‌شد، به پشتيبانی از هنري برخاستند که بر قدرت و رناليسم تأکید می‌کرد. سبک دوره نارا (۷۱۰-۷۹۴)) به دست اونکئی (متوفی ۱۲۲۳) یا بزرگترین پيکرتراش ژاپن احيا شد. اونکئی و پيروانش با شبیه‌سازی موشکافانه از تکتک تاهای گوناگون رداهايی که مشاهده کرده بودند و با گذاشتن بلور به جای چشم تندیسهاشان، از رنالیستهای پیشین نیز فراتر رفتند. اینکه گفته می‌شود اینان در چنین اوضاعی توانسته‌اند تعادلی حساس بين عنصر معنوی و رنالیستی برقرار کنند، با مشاهده پيکر بی‌نظیر کویای روحانی اثبات می‌شود. وی در حالی شبیه‌سازی شده است که به هر طرف می‌رفت و نام آمیدا بودا را به نشانه استمداد بر زبان می‌آورد (تصویر ۸۹۰). در اینجا نه فقط تمام اجزا با دقت زایدالوصف نشان داده شده‌اند، بلکه شش تمثال بودا نیز به نشانه آمیدا، آمیدا، آمیدا... از دهان این روحانی خارج می‌شوند. بدین ترتیب، رناليسم به نقطه‌ای رسید که در آنجا پيکرتراش می‌کوشید به پيکره‌هایش قدرت تکلم بدهد.

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



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

۸۹۱ جزیی از سوزاندن کاخ سانجو، دوره کاماکورا، سده سیزدهم. تومار افقی، مرکب و رنگ روی کاغذ، طول ۶۸۵ سانتی‌متر. مجموعه فنلوسا - ولد، موزه هنرهای زیبا، باستن.



ترکیب‌بندی هماهنگ تومار منظره چینی، درام را همراه با حرکات تند و مجزای قلم و رنگ زنده بر آن افزوده است. در آغاز تومار (از راست به چپ)، چشم تماشاگر به انبوه پیکره‌هایی برمی‌خورد که به سوی ساختمانی آتش گرفته — انتهای تومار — یورش می‌برند، سپس با حرکتی آرام‌تر از میان سربازان، اسبها، و گردونه‌های گاودار می‌گذرد و به جنگاوری می‌رسد که روی اسبی رموک نشسته است. ولی نقاش، اسب و سوار را طوری کشیده است که پایانی کاذب برای تومار تلقی شوند، زیرا پیشدرآمدی هستند بر پیکره تنهای يك 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.

۸۹۲ ۹ سشو، منظره، دوره آشیکاگا، سده پانزدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ، ۲۵/۵×۷۲ سانتی‌متر. موزه هنرهای کیلوند (اهدایی بنیاد نوروب).

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 يك 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 سبک یاماتویی آفریده می‌شدند، محفل نقاشان خانواده توسا را پناهگاهی مطمئن برای خود یافتند. سبک منظره‌سازی تکرنگ متعلق به استادان سده سیزدهم دوره سونگ یعنی مایوان و شیاکویی در اوائل سده پانزدهم توسط شوبون اقتباس شد. چو دنسو (۱۳۵۲-۱۴۳۱) و نقاشان دیگر، مستقیماً به تقلید از الگوهای متعلق به دوره سلسله 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 دوره پرآشوب آشیکاگا به شمار می‌رود. فلسفه جدید، سامورایها یعنی طبقه جنگاوران حرفه‌ای متشکل از مردان صاحب مقام نسبتاً والای اجتماعی و پیروان اشرافیت فتودالی را به خود جلب کرد. سامورایها با تکیه بر معیارهایی خشک زندگی می‌کردند، و در این زندگی، ارزش فراوانی به فضایی چون وفاداری، دلاوری، و تسلط بر نفس داده می‌شد. تسلط بر نفسی که از سامورایها انتظار می‌رفت، ذن را به دین مطلوب ایشان مبدل کرد.

چون سامورایها 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 اشاعه آیین چان یا ذن، از اهمیت افتاد و نقاشی وسیعاً به تقلید از حرکت قلم استادان چان در دوره سونگ پرداخت. در نخستین سالهای دوره آشیکاگا، هنرمندی به نام کائو به سبک لیانگ‌کای هنرمند چینی سده سیزدهم کار می‌کرد، و موکوان هنرمند همعصرش چنان نقاشی می‌کرد که نمی‌شد میان کارهای او و سلف چینی‌اش موجی تفاوتی قائل شد. از میان تمام هنرمندان ذن در ژاپن آن روز، سشو (۱۴۲۰-۱۵۰۶)، مستعدترین و درخشانترین است. او چندین سبک متفاوت داشت ولی شهرتش را در درجه نخست مدیون نقاشیهایی است که به شیوه ماشیا کشیده است. او نقاشی دوره سونگ را شدیداً می‌ستود و با آنکه در چین درس



خوانده بود، برای کار نقاشان معاصر دوره مینگ ارزشی قائل نمی‌شد. با اینحال، او تحت تأثیر سبک دوره مینگ بود چون یکی از شاهکارهایش که يك منظرة مركبی است و در موزه ملی توکیو نگاه‌داری می‌شود (تصویر ۸۹۲)، حاوی پاره‌ای از عناصر بنیادی سبک دوره مینگ و سونگ است. این منظره با آنکه سبک مرکب خیس شیاکویی را به یاد می‌آورد، حرکات قلم نقاش در آن انتزاعی‌تر و تضاد رنگها چشمگیرتر و به شیوة دوره مینگ هستند.

چای‌خوران

نفوذ آیین ذن از مرزهای نقاشی بسی فراتر رفت؛ و در دوره آشیکاگا به پیدایش رسم چای‌خوران کمک کرد. این رسم یگانه، دریچه تازه‌ای برای عرضه محصولات هنرمندان و صنعتگران ژاپنی گشود و در اندک زمانی به نهاد اجتماعی بزرگی در اختیار طبقه اشراف تبدیل شد. در باغهای شیوه‌گزینانه این دوره، چایخانه‌های مخصوص ساخته شدند. خود چایخانه بسیار کوچک 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 يك راه سنگفرش از میان قندیل‌های خزه پوشیده سنگی می‌گذشت و به دری می‌رسید که در آنجا میهمانان پس از شستن دست‌هایشان در يك چشمه «طبیعی» از درگاهی کوتاهی داخل می‌شدند. در آنجا میزبان و گروه چهار نفره 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 يك نقاشی — با سبک آزاد و تکرنگی ذن — و شاید يك گلاژین مصنوعی در خود داشت. رسم چای‌نوشی در چنین محیطی، مجموعه‌ای از حالات و موضوعات را بر همه 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.

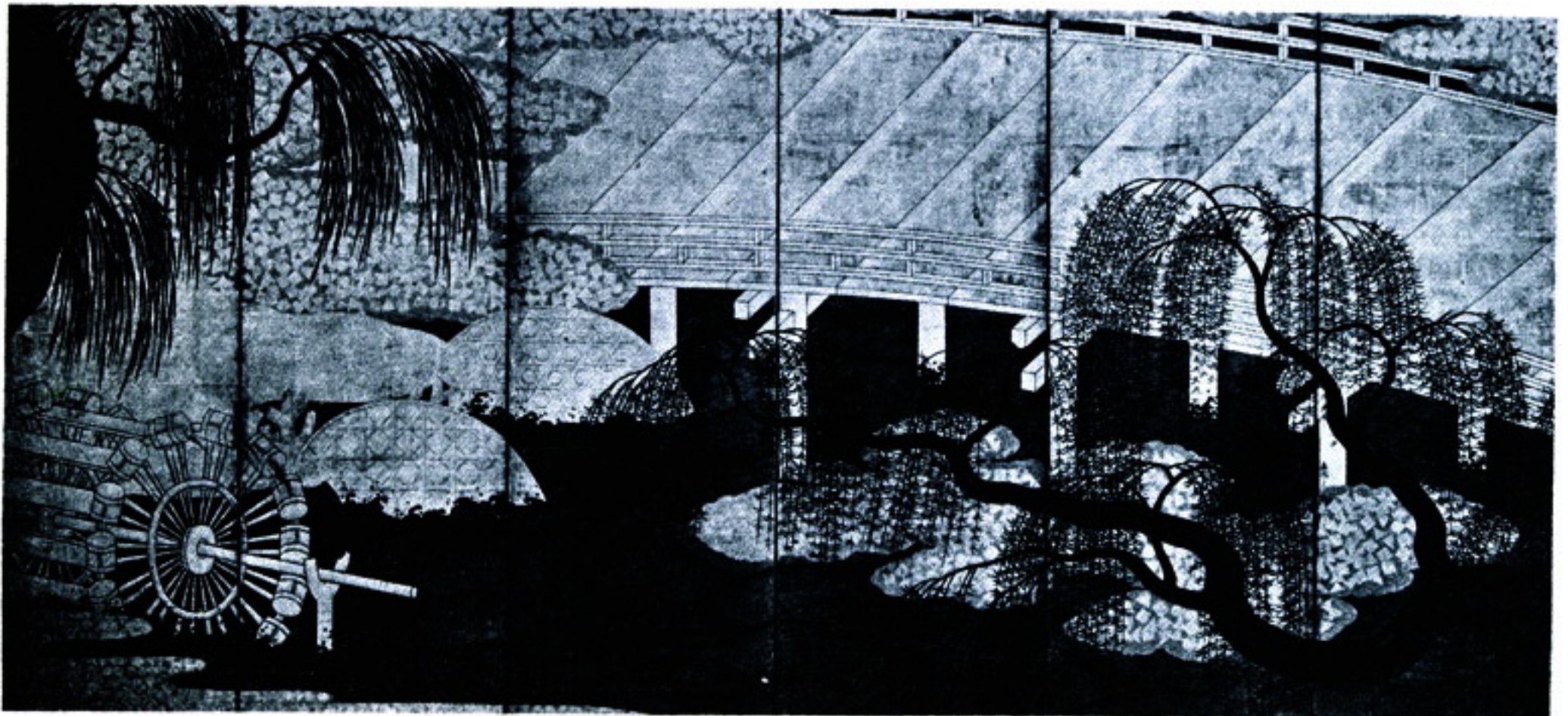
هر شینی که در این مراسم به کار برده می‌شد با نهایت دقت

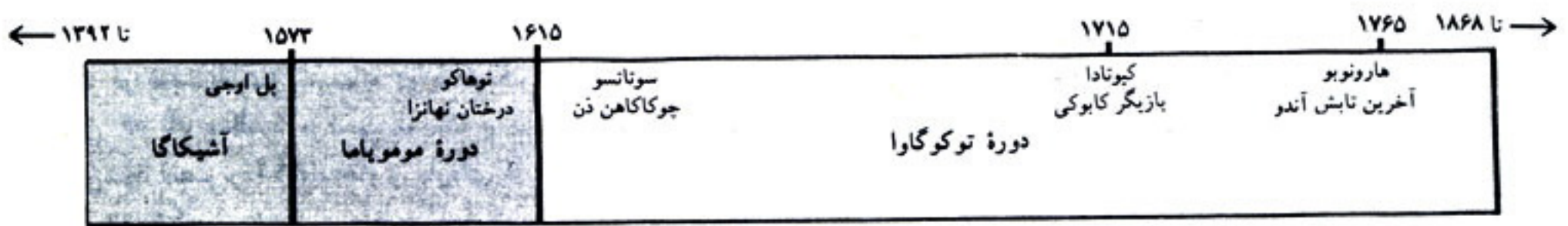
برگزیده شده بود. میزبان خبره، يك جام چایخوری، يك ظرف گل، و يك سینی لاکی یا ظرف مخصوص دیگر را ترجیح می‌داد — و تمامی اینها می‌بایست چنان شبیه‌سازی می‌شدند که کوچکترین نشانه‌ای از حالت غیر طبیعی در آنها به چشم نخورد. در آرایش خود اتاق نیز چنین هدفی دنبال می‌شد؛ و معمولاً آن را از چوب رنگ نشده می‌ساختند. با آنکه تیرهای نگاه‌دارنده را طوری می‌آراستند که شکل طبیعی خود را از دست ندهند و گردی و گره‌های تنه درخت را داشته باشند، بقیه 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 سبک یاماتویی در نقاشی تزینی همراه بود. توسا میتسونوبو (۱۴۳۴ - ۱۵۲۵) بزرگترین نماینده سبک اخیر در دوره آشیکاگا، نقش و نگارهای رنگارنگ سبک بومیش را حفظ کرد، ولی در عین حال، به شیوة نقاشان چینی، بر خطوط کناره‌نمای مرکبی نیز تأکید کرد. شیوة جدید نقاشی که در پی این ترکیب به دست آمد، در تابلوهای مکتب کانو به واضحترین شکل ممکن دیده می‌شود. موتونوبو (۱۴۷۶ - ۱۵۵۹) که احتمالاً نوه مؤسس مکتب کانو بود، کارش را چنان بر سنت‌های دوره سونگ منطبق کرده بود که برخی از نقاشیهایش را با نقاشیهای شیاکویی اشتباه گرفته‌اند. ولی سبک او شخصی‌تر بود، و تماشاگر در آن با تأکید تازه‌ای بر خطوط کناره‌نمای قلمی و تضاد شدید رنگها — از مختصات بعدی مکتب کانو — مواجه می‌شود. بعلاوه، موتونوبو غالباً از شیوة

۸۹۳ پُل اوجی، دوره مومویاما، سده‌های شانزدهم و هفدهم. دیوار چوبی، رنگ روی کاغذ. موزه ملی توکیو.





رنگ آمیزی توسا پیروی می کرد و نقاشیهایش را صرفاً به شیوه او می کشید. به همین علت، پس از سده شانزدهم، تشخیص مکتبهای توسا و کانو از یکدیگر دشوارتر شد.

مومویاما و اِدو: سبک تزینی

در دوره مومویاما (۱۵۷۳-۱۶۱۵) 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 اندازه ای نماد قدرت بودند و تا اندازه ای حکم دژهای دفاعی را داشتند. مقیاس بزرگ بناهای این دوره را می توان از مشاهده کاخ ناگویا که در حدود ۱۶۱۰ ساخته شد، دریافت. این کاخ، همچنین، نشان می دهد که سبک جدید نقاشی چگونه با سلیقه اشراف دوره مومویاما جور درمی آمده است. درهای کشویی و دیوارهای عظیم چوبی در داخل این بنای غول آسا، با ورق زر پوشانده شده بودند، و روی آن موضوعات متنوع عاشقانه و تاریخی، حتی چهره های بیگانه بازرگانان هلندی و پرتغالی، نقاشی شده بودند. موضوعات سنتی برگرفته از هنر چینی، غالباً در کنار موضوعات پیش پا افتاده مربوط به زندگی روزمره به چشم می خوردند. ولی تمام شان در اثر تأکید بر طرح دوبعدی و نقش و نگارهای برجسته رنگی (تصویر ۸۹۳) تغییر شکل یافتند. مضمون ادبی یا فلسفی، فدای جلوه پر عظمت و تزینی شد و از دست

رفت.

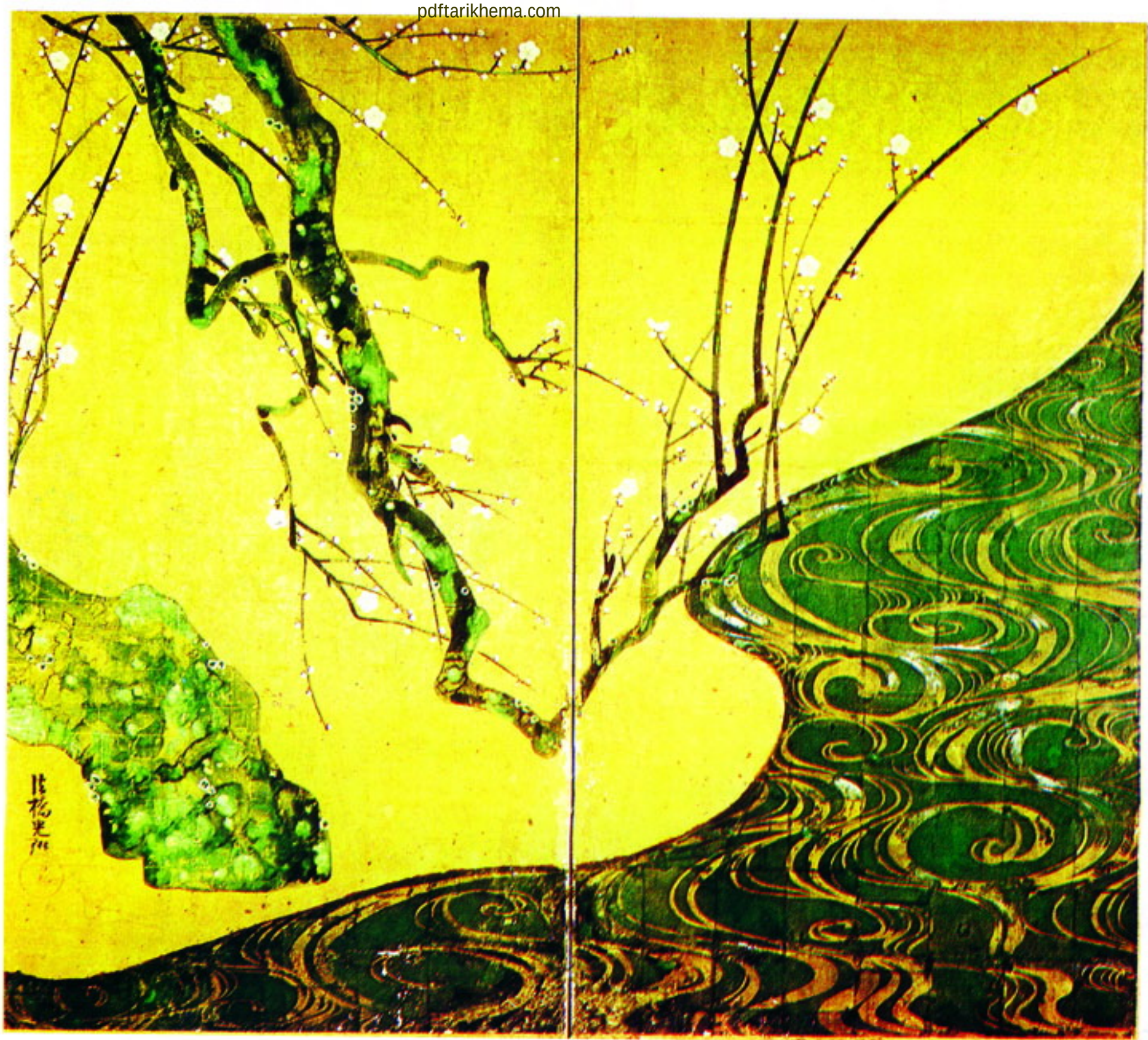
البته تك تك هنرمندان دوره مومویاما با سبک رنگ آمیزی مختص نقاشیهای ناگویا کار نمی کردند. مثلاً هاسگاوا توهاکو (۱۵۳۹-۱۶۱۰) شیوه ذن موچی را با موفقیت چشمگیری ادامه داد و به آیندگان سپرد. تنوع کارهای او، که وجه مشترک بیشتر هنرمندان این دوره بود، در يك نقاشی تک رنگ و درخشان دیواری به نام درختان نهانزا (تصویر ۸۹۴) که خطوط عمودی و مورب برجسته اش آشکارا ژاپنی اند، به روشنی دیده می شود.^{۳۱}

در سال ۱۵۱۶ اییاسو توکوگاوا، آخرین فرمانروای مومویاما، قدرت خویش را به عنوان شوگون اِدو (توکیو) تحکیم کرد و حاکمیت توکوگاوا یا اِدو را تأسیس کرد که تا سال ۱۸۵۷ دوام آورد. (گراورسازی، که تقریباً در همین زمان به عنوان يك هنر مردمی ظاهر شد، در صفحات بعد مورد بررسی قرار گرفته است.) نقاشی روی دیوار چوبی، با تمام شکوه مختص دوره مومویاما، توسط هنرمندانی چون کانو سانراکو (۱۵۶۱-۱۶۳۵)، کوئتسو (۱۵۵۶-۱۶۳۷)، و تاوارایا سوتاتسو (۱۵۷۶-۱۶۴۳)، که در هر دو دوره یاد شده زندگی می کردند، ادامه پیدا کرد. کوئتسو و سوتاتسو، همچنین، تومارهای متعددی نقاشی کردند، که در آنها شکلهای جانوران و گیاهان — گلها — با خطوط متعلق به خطاطی آزادانه درهم بافته شده اند.

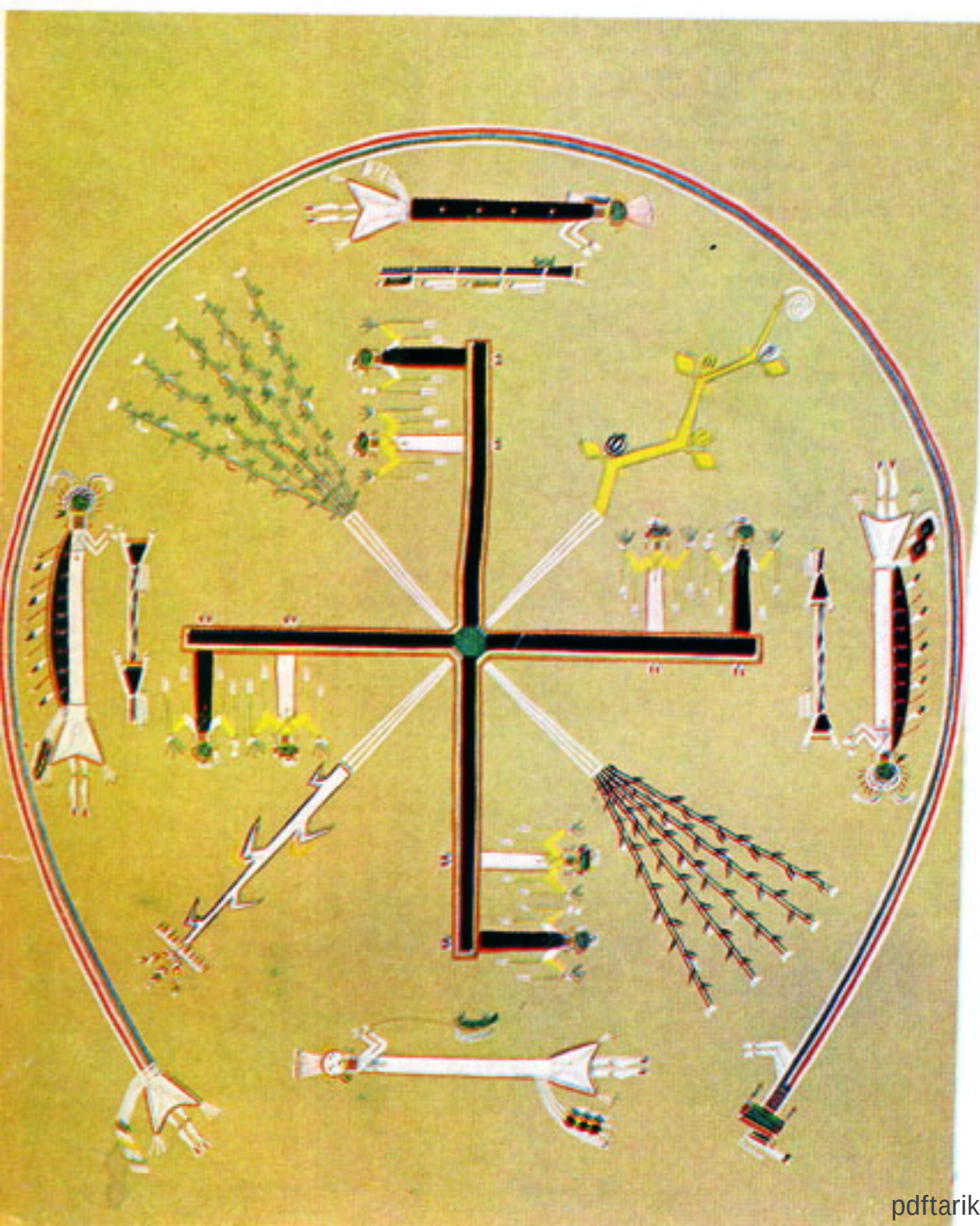
۳. نقاشی دیوار چوبی در ژاپن تکامل بسیار یافت و غالباً نمونه ای از بالاترین کیفیت هنر نقاشی را در همین نقاشی دیوار چوبی می توان دید.

۸۹۴ هاسگاوا توهاکو، درختان نهانزا دوره مومویاما، سده های شانزدهم و هفدهم. پرده چوبی، مرکب روی کاغذ. موزه ملی توکیو.





لوحة رنگی ۱۰۳. اوگاتا کورین، شکوفه‌های سفید بهاری، دوره توکوگاوا، اواخر سده هفدهم تا اوایل سده هیجدهم. دیوار چوبی، رنگ روی ورق زر، بلندی ۱۵۵ سانتی‌متر. موزه ملی توکیو.



لوحة رنگی ۱۰۴. نقاشی خشک مراسم شفادهی، قبیله ناواهو، ۱۹۵۲

لوحة رنگی ۱۰۵. کارل بودمر، ماتو-توپه، رئیس
قبیله ماندان، ۱۸۴۰، حکاکی روی سنگ، ۲۵ × ۳۵
سانتی متر. نامس گیلکریز، مؤسسه تاریخ و هنر
آمریکا، تولسا.



رچه رنگی ۱۰۶. رقصنده انجمن گلده در مکو، قبیله یوروبا، ۱۹۹۹

پایین، منطقه سرگرمسازی یوشیوارا در اِدو بود که در آن فاحشه‌های پرستش‌خوار 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. نمایشنامه نوه را فقط طبقه اشراف و گروه کوچکی از نوکیسگان حمایت می‌کردند. تئاتر اشراف ژاپن، موضوعات بی‌پایانی برای یک 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، دوره توکوگاوا، اوایل سده هفدهم. تومار آویختنی، مرکب روی کاغذ، ۳۸/۵×۹۵ سانتی‌متر. موزه هنری کلیولند.



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، یک شاهکار در عرصه کم‌گویی است، که این تومار را سخت به شیوه تفکر مشهود در مراسم عمداً ناسنجیده چای‌خوران پیوند می‌دهد.

کورین (۱۶۵۸-۱۷۱۶) و برادرش کنزان (۱۶۶۳-۱۷۴۳) سنتهای تزینی مختص دوره مومویاما را دنبال کردند و به سده هیجدهم رساندند. کورین اساساً یک نقاش تزینکار بود که به عنوان طراح لاک 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 واسطه شبیه‌سازیهای برجسته و بی‌نظیرش از کوهها، شاخه‌های درختها، و موجهایی که در ترکیب‌بندیهای ظریف و روان وی با هم درآمیخته‌اند (لوحة رنگی ۱۰۳) مشهور است. هر دو هنرمند، سبکهای تزینی دوره مومویاما و اِدو با آغازین با سادگی سنجیده عمدی هنر در خدمت مراسم چای‌خوران هماهنگ ساختند.

ناگا و رنالیسم

در حالی که سبک تزینی مکتبهای سوتاتسو - کورین تا سده نوزدهم راه پر رونق خویش را می‌پیمودند، گرایشهای متعدد دیگری در نقاشی ژاپنی پدید آمدند و در محبوبیت سبک مزبور سهم 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 تزینی و مایه نیرومندی از طنز بود. دو نماینده بزرگ و اولیه این سبک عبارتند از ایکنو تایگا (۱۷۲۳-۱۷۷۶) و یوسا بوسون (۱۷۱۶-۱۷۸۳) 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.

نماینده خط برجسته بعدی در نقاشی ژاپنی، که رنالیستی یا ناتورالیستی نامیده می‌شود، مارویاما اوکیو (۱۷۳۳-۱۷۹۵) 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 رنالیسم ممکن است تا حدودی نتیجه تأثیر فرهنگ غربی باشد. از سده 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.

اوکیوته 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. هسته مرکزی فرهنگ عوام یا طبقات



۸۹۶ یوسایوسون، لذت بردن از مناظر تابستان، جزیی از ده راحتی و ده لذت زندگی روستایی، دوره توکوگاوا، ۱۷۷۱. برگهای آلبوم، مرکب و رنگ روی کاغذ، بلندی ۱۷/۵ سانتی متر. مجموعه یاسوناری کاواباتا، کاناگاوا.

گراوور چوبی، خطوط را بر روی قطعات چوب منتقل می کرد. نفر سوم، کار چاپ را انجام می داد. کیفیت تصویر تمام شده، به يك اندازه بر کار حكاك و گراوورساز و نقاش طرح اصلی بستگی داشت.

مورونوبو (حدود ۱۶۲۵- حدود ۱۶۹۵)، احتمالاً نخستین هنرمندی بود که از گراوور چوبی برای مجسم ساختن موضوعات روزمره در کتابها و برای گراوورهای فردی — که از حدود ۱۶۷۳ دست به تولید آن زد — استفاده کرد. گراوور چوبی، سریعاً به عنوان وسیله ای برای تکثیر ارزانقیمت و توزیع گسترده، رواج یافت. گراوورهای چوبی مورونوبو، مانند گراوورهایی که تا پنجاه سال بعد تولید می شدند، صرفاً از خطوط کناره نمای سیاه بر زمینه کاغذ سفید یکدست تشکیل می شد، ولی خود خریداران، گاه داخل خطوط را رنگ آمیزی می کردند. طرحهای مورونوبو با شکلهای بزرگ و ساده، از طراوت و سرزندگی يك هنر نوین برخوردار بودند. همین سرزندگی در گراوورهای مکتب توری، ساخته هنرمندانی چون کیونوبو (۱۶۶۴-۱۷۲۹)، کیوماسو (۱۶۹۴-۱۷۱۶)، و کیوتادا (اوایل سده

این هنر جدید که اوکیونه یا «تصاویر دنیای شناور (گذران)» نامیده می شد، بیشتر در کیو متمرکز شده بود. در اواخر سده هفدهم، مرکز تولید به ادو انتقال یافت و وسیله کار، عمدتاً گراوور چوبی شد، که بازتابی از سلیقه ها و لذتهای طبقه بورژوازی نوظهور در جامعه فئودالی بود.

گراوور چوبی به عنوان وسیله چاپ، در دوره سلسله تانگ در چین ابداع شده بود. این اسلوب در سده هشتم به ژاپن راه یافت و عمدتاً برای تکثیر یا نسخه برداری از افسونها یا سوغاتیهای ارزانقیمت مذهبی مورد استفاده قرار گرفت. در سده هفدهم، تصویرهای کتابی گراوورهای چوبی در چین الهامبخش تولید کتابهای راهنمای مصور و ارزانقیمت منطقه 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 يك ناشر برگزیده و مأمور می شد، طرح مرکبی اش را آماده می کرد و فقط علایم رنگی را بر آن می افزود. آنگاه متخصص



۸۹۷ مارویاما اوکیو، جزئی از تمرینهایی با طبیعت، دوره توکوگاوا، سده هیجدهم. تومار افقی، مرکب و رنگ روی کاغذ، بلندی ۳۱/۵ سانتی متر. مجموعه نیشیمورو، کیوتو.

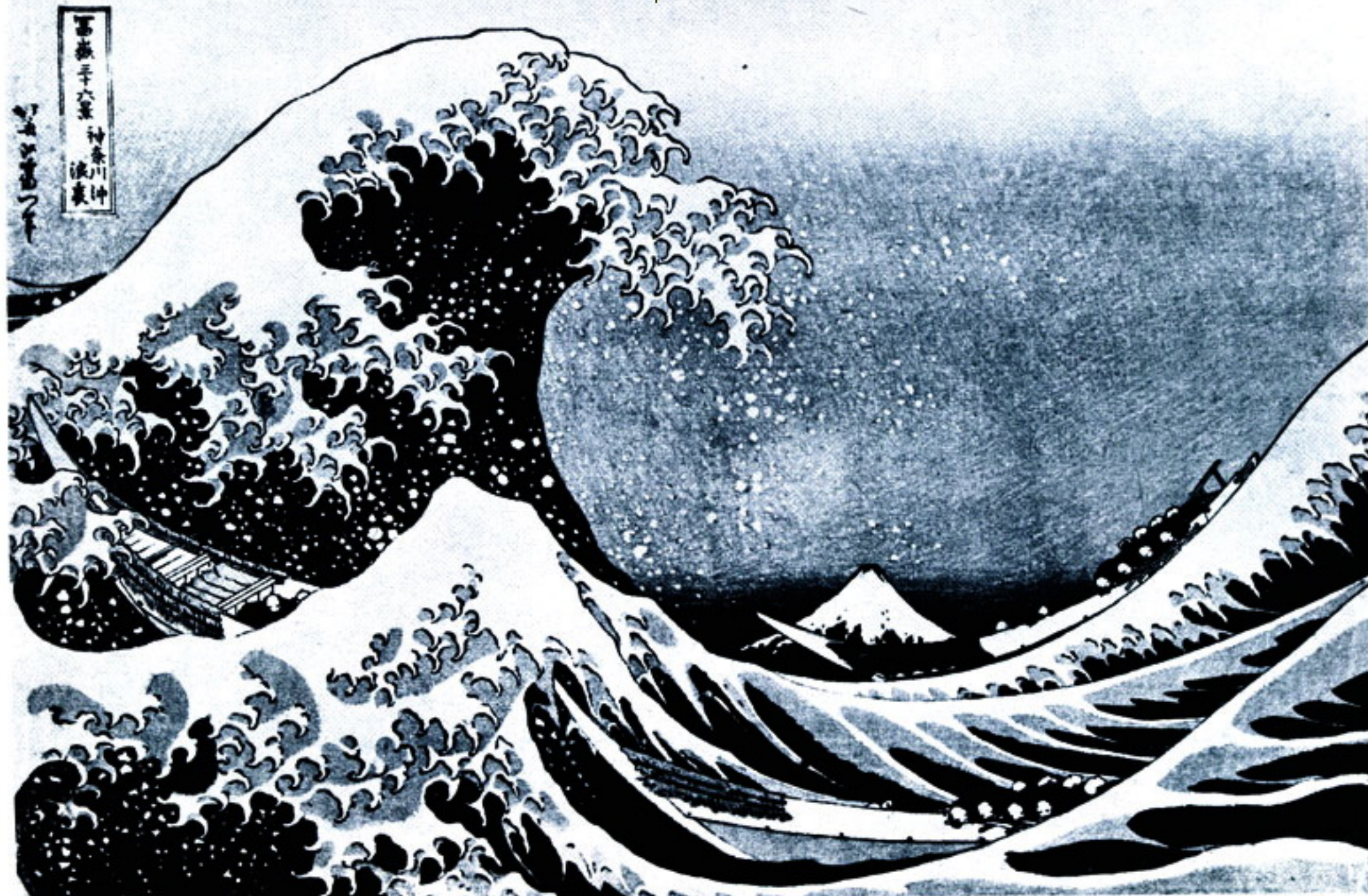
۸۹۸ کیوتادا، بازیگر کابوکی، دوره توکوگاوا، حدود ۱۷۱۵. گراوور، ۱۵×۲۸ سانتی متر. موزه هنری متروپولیتن، نیویورک.



هیجدهم) به چشم می خورد (تصویر ۸۹۸). تخصص این هنرمندان، چهره سازی از بازیگران کابوکی بود. (کیونو ۱ فرزند یک بازیگر بود). اینان با خط کناره نمای عریض و موزونی کار می کردند و برای تأکید، از طرحهای برجسته نسج ردهای بازیگر الهام می گرفتند.

تقریباً در همان زمان، اعضای خانواده کایگتسودو دست اندرکار تهیه تابلوهای نقاشی و کشیدن طرحهایی برای گراوورهای چوبی فواحش ظریف اندام درباری بودند. پیکره های کایگتسودوها در مقایسه با پیکره های نقاشان مکتب توری، ظریف تر ولی ضعیف تر بودند. به طور کلی، سبک گراوور، در طی سده هیجدهم، ظرافت بیشتری به دست آورد. اختراع روش چاپ رنگی مستقیم از روی قطعات چوبی، در حدود ۱۷۴۱ به دوران «اولیه» گراوورسازی اوکیونه پایان داد.

ماسانوبو (۱۶۹۱-۱۷۶۸) بیشتر به آزمایشگری در عرصه موسوم به «اسلوب لاکی» پرداخته و کوشیده بود بر درخشش مرکب در گراوورهای سیاه و سفیدش بیفزاید. او بعدها از یک روش جدید دو رنگی برای چاپ با رنگهای صورتی و سبز استفاده کرد. در این روش، رنگ غالب صورتی تضاد جالبی با تکه رنگهای سبز کمرنگ تشکیل می دهد و نقاط سیاه کوچکتری که همچنان باقی مانده اند ارتعاش رنگی چنان نیرومندی به وجود می آورند که کل این مجموعه رنگی را تحت الشعاع خود قرار می دهد. 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 می ساخت و به هنرمند امکان می داد که از نقاط رنگی باز هم کوچکتر استفاده مؤفقیت آمیز به عمل آورد. این روش به پیدایش نیشیکیه یا «تصویر زربفت» انجامید که یک گراوور چند رنگ حقیقی بود. اسلوب جدید، ظریف کاری و ریزه کاری باز هم بیشتری را تشویق کرد؛ این خصوصیات را به راحتی می توان در گراوورهای متعلق به دو استاد بزرگ گراوورسازی زمانه یعنی هارونوبو (۱۷۲۵-۱۷۷۰) و کوریوسای (فعال در دو حد ۱۷۶۴-۱۷۸۸) غیر قابل مقایسه با یکدیگر، مشاهده کرد. در کار این دو (تصویر ۷۲۳) شاهدیم که زیبایی و لطافتی تازه جانشین عظمت ساختمانی ترکیب بندیهای پیشین می شود. پیکره ها از تناسبهای کوچکتری برخوردارند، رنگها گنجند، و خط به جای آنکه دراماتیک باشد تغزلی است.



۸۹۹ هوکوسای، موج بزرگ، از سی و دو منظره کوه فوجی، دوره توکوگاوا، اوائل سده نوزدهم. گراوور، پهنا ۳۷ سانتی متر. موزه هنرهای زیبا، باستن.

روی آورد. ترکیب بندیهای درخشان و نوآورانه او، مانند گراوور سی و دو منظره کوه فوجی، همواره از تن در دادن به هرگونه شیوه گزینی که محتملاً به انجاماد سبکش می انجامید خودداری می کرد (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 می گنجانید. هیروشیگه نیز متخصص منظره سازی بود و مانند هوکوسای به نقاشی پرندگان، گلها، و صحنه های داستانی و افسانه ای روی آورد. ولی به طور کلی، گراوورهای او حس عظمت نهفته در کارهای هوکوسای را در تماشاگر بیدار نمی کردند.

این گراوورها تلقی ژاپنیها از طبیعت را نشان می دهند؛ مطابق این تلقی، شکلهای طبیعی در نهایت سادگی، نقطه عزیمتی برای تفسیر واقعیت اند و به نوبه خود به طراحی انتزاعی تصویری می انجامند.

معماری مسکن

خانه ژاپنی — اعم از متواضعانه یا خودنمایانه — تا همین اواخر مطابق اصول ساختمانی و هنری مورد بحث درباره مرقد شینتو و چایخانه مراسم چای خوری طراحی می شد. مسکن ژاپنی، تقریباً همیشه، ارتباطی فشرده با زمین اطرافش دارد و در هر جا که میسر باشد در داخل يك باغ حصاربندی شده با پرچینهای خیزرانی (که فی نفسه يك عنصر زیبایی آفرین است) قرار داده شده است، و بدین ترتیب، حتی

پس از مرگ هارونوبو، سبك و شکل و موضوع و رنگ گراوورها سریعاً دستخوش تغییر شد. گیوناگا (۱۷۵۲-۱۸۱۵) و اوتامارو (۱۷۵۳-۱۸۰۶)، علاقه به پیکره های بلند و باریک را از نو زنده کردند. اوتامارو، که بعدها اوقاتش را صرف طراحی پیکره های نیم قد کرد، به قدری خوش اقبال بود که از خدمات صنعتگران ماهر در کنده کاری چوب برخوردار شود و نوسانهای جزئی در رنگ، بافت، و خط را به نمایش درآورد. بونچو (فعال از ۱۷۶۶ تا ۱۷۹۰) که در حال و هوایی دیگر کار می کرد، تکیه های بسیار درخشانی از شخصیت های سرشناس ساخت. گراوورهای شاراکو، که فقط به مدت ده ماه در فاصله سالهای ۱۷۹۴ و ۱۷۹۵ فعال بود و شخصیتی بی مانند و اسرارآمیز در میان هنرمندان گراوورساز به شمار می رفت، از این هم برجسته ترند. نزدیک به یکصد و سی گراوور از مجموع کارهایش باقی مانده اند که جملگی تمرینهایی نافذ، نسبتاً گزنده، و روانشناختی درباره بازیگران، کشتی گیران یا مربیان ایشان هستند. تویوکونی (۱۷۶۹-۱۸۲۵) شیوه ای نسبتاً محدودتر و ناگزنده تر در پیش گرفت ولی قدرت این سبك به دست هنرمندان بعدی رو به اضمحلال نهاد. دهها هنرمند دیگر به رشد و تکامل هنر گراوورسازی کمک کردند، ولی در طی سده نوزدهم، هوکائوسای (۱۷۶۰-۱۸۴۹) و هیروشیگه (۱۷۹۷-۱۸۵۸) از بقیه برجسته تر بودند. سانسور رشدیابنده سیاسی و اخلاقی، که به زوال این هنر انجامید، هوکوسای را بر آن داشت که برای نمایش موضوعات اوکیونه خود به منظره سازی



۹۰۰ فضای داخل يك خانه ژاپنی.

داشته باشند به صورت تیغه‌هایی چوبی درآمده‌اند و کشویی حرکت می‌کنند — رو به بیرون یا از يك اتاق به اتاق دیگر باز می‌شوند. با فضا به عنوان چیزی پیوسته ولی قابل تقسیم به اجزای هماهنگ رفتار می‌شود — این تصور، تئوری معماری غربی را دستخوش تحولی انقلابی کرد. اقتباس از سنتهای صنعتگری طاقت‌فرسای ژاپنی برای غرب، از آن دشوارتر است.

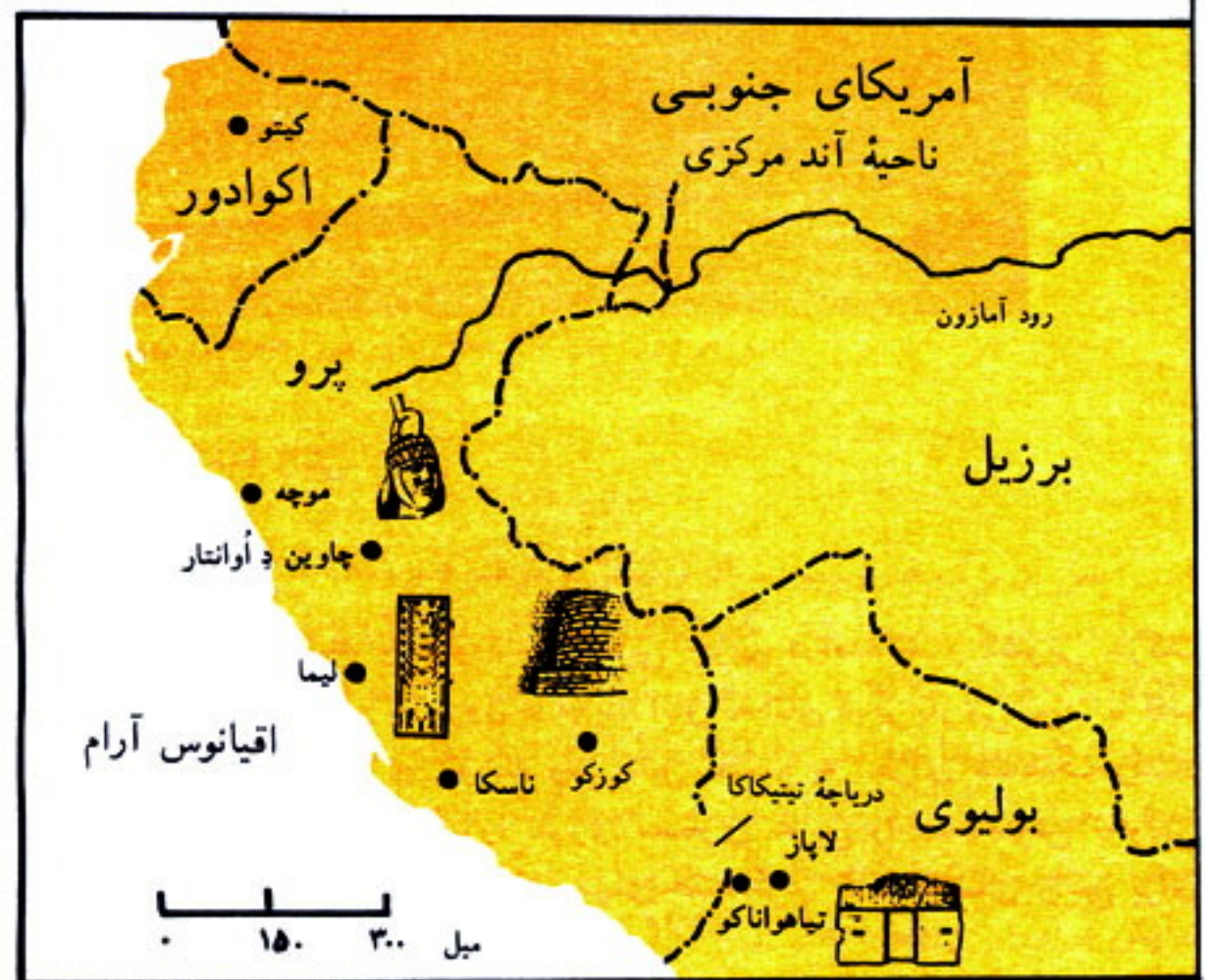
در شلوغترین محیطها، گونه‌ای احساس خلوت و صمیمیت به ساکنانش القا می‌کند. یکنواختی و هماهنگی تناسبها با استفاده از زیرانداز (تاتامی) سنتی به عنوان واحدی برای ابعاد اتاقها تأمین می‌شود (تصویر ۹۰۰).

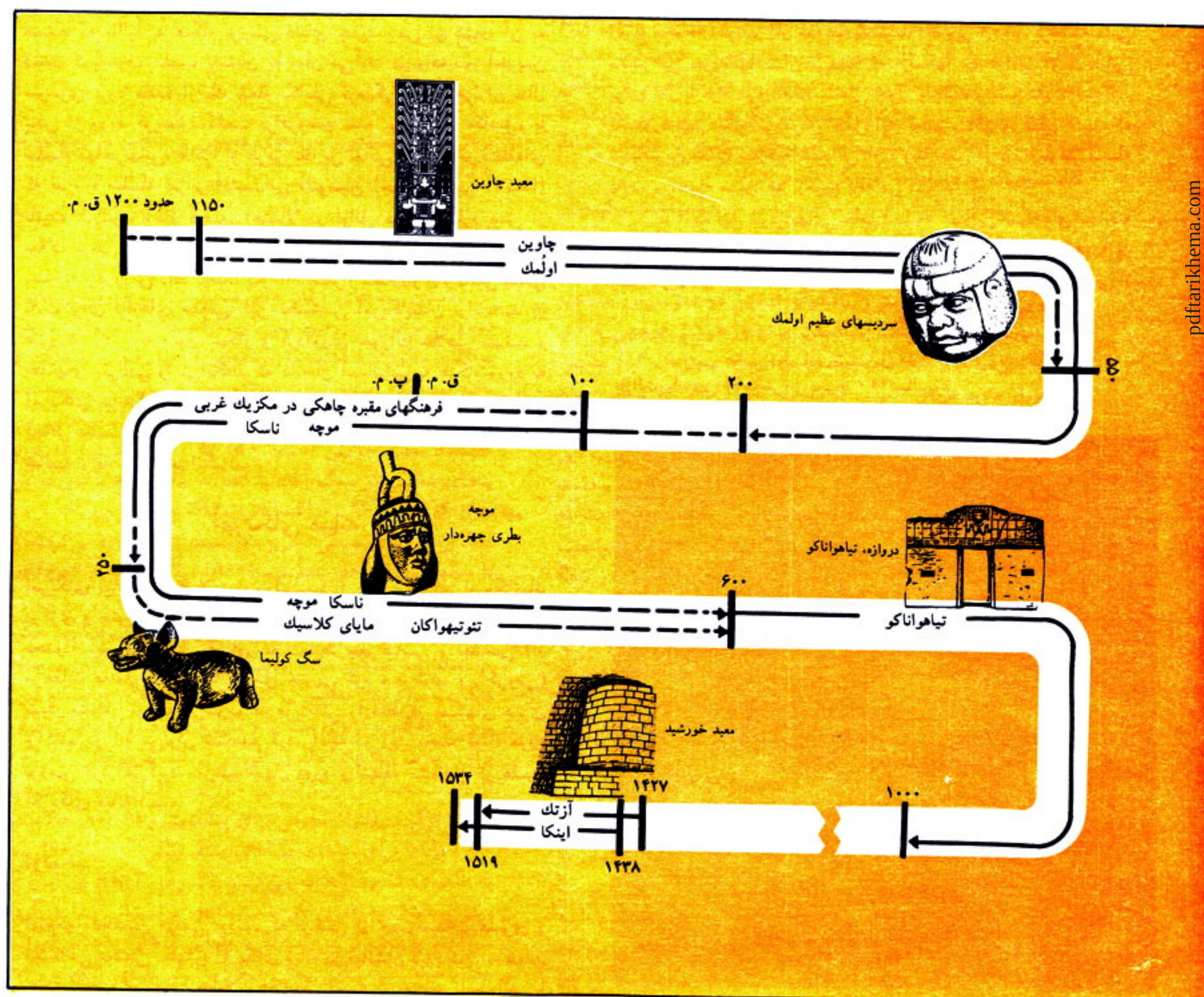
این ساختمان، اساساً از چند تیر عمودی تشکیل می‌شود که بام را روی خود نگاه داشته‌اند. دیوارها، به جای آنکه نقش نگاه‌دارنده

هنر آمریکای پیش از کریستف کلمب

آمریکای میانه

میل ۰ ۱۰۰ ۲۰۰

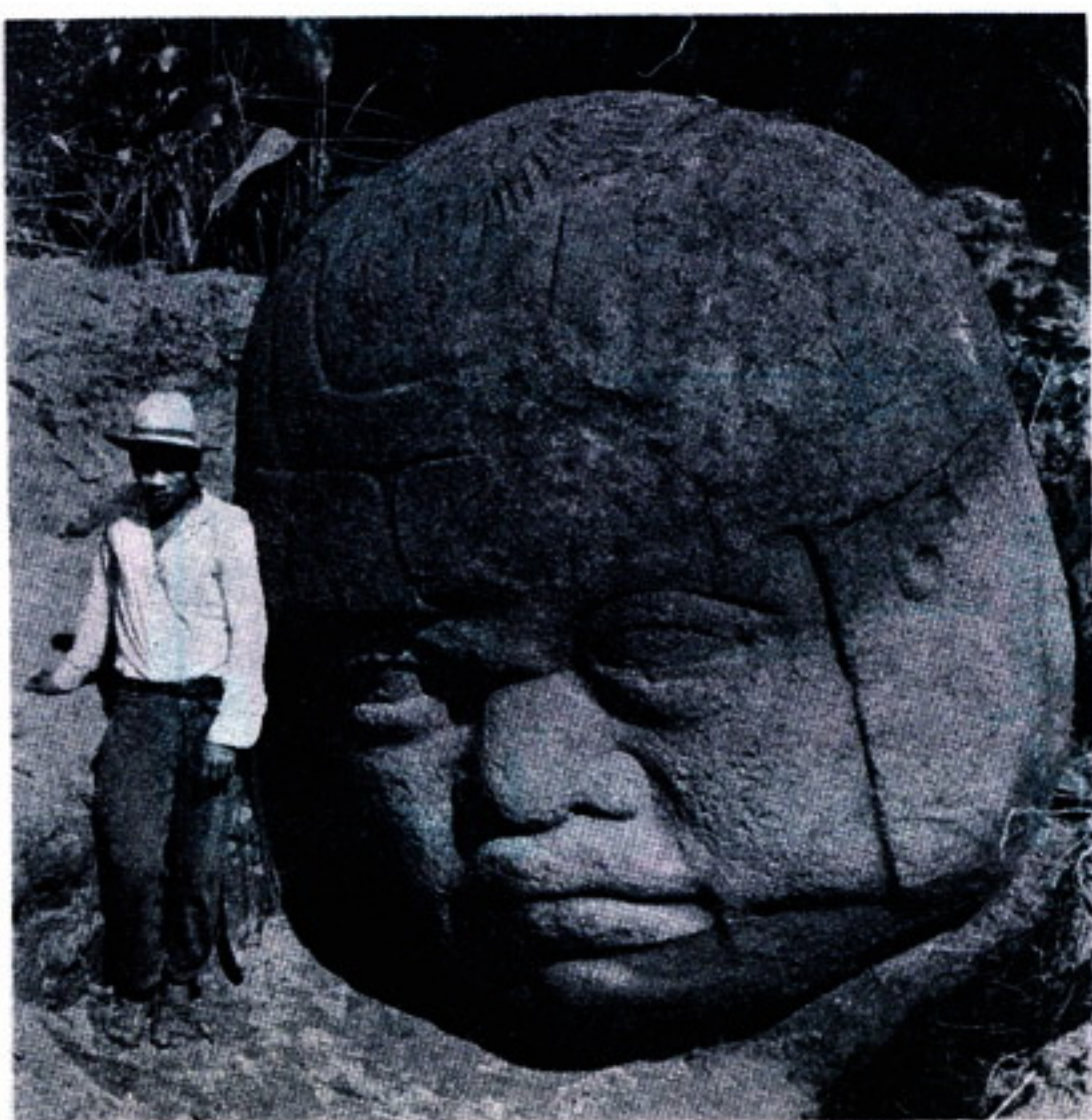




آنکه مسکن اصلی اینان در منطقه لاونتا و سان لورنزو (تاباسکوی شمالی و وراکروس جنوبی) واقع شده بود، نفوذشان در بسیاری از بخشهای مکزیک محسوس بود. خود لاونتا يك مركز دينی با سكوهای خاکی و ستونهای بازالتی بود که دورتادور دو حیاط پهناور برپا شده بودند. چهار سردیس عظیم از جنس سنگ بازالت، از سمت حیاطها رو به محوطه 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 فاصله مزبور نیز زمینی باتلاقی است.

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

۹۰۱ سردیس عظیم، اولمک، لاونتا، ۱۵۰۰-۸۰۰ ق. م. سنگ بازالت، بلندی ۲۴۰ سانتی‌متر، محیط ۶۳۰ سانتی‌متر.



اصطلاح «پیش از کریستوف کلمب» در وسیع‌ترین معنای خود به تمام ملت‌های بومی دنیای جدید در دوران پیش از ورود اروپاییان به قاره 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 آرتکها 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 يك شعله تکاملی فرهنگی‌اند که هزاران سال پیش از ورود کریستوف کلمب برافروخته شده بود. این تکامل، با سلسله مهاجرت‌هایی، ظاهراً از طریق يك پل خاکی از آسیا در منطقه‌ای که امروزه سلسله جزایر آتشفشانی آلئوسین (جنوب غربی آلاسکا) نامیده می‌شود، آغاز گردید. احتمالاً در اوائل هزاره 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 خوراک خلاص شوند و تمدنهای بفرنجی را پی‌افکنند که فاتحان اسپانیایی به هنگام ورود به آمریکای میانه از مشاهده‌اش حیرت‌زده شدند. این تمدنها نه فقط از لحاظ عظمت و بفرنجیشان بلکه از لحاظ گستردگی زمانی و مکانی نیز جالب توجه و اعجاب‌انگیزند.

آمریکای میانه

آمریکای میانه (اصطلاح مردم‌شناسان) بخش بزرگی از مکزیک مرکزی و جنوبی و بخش شمالی آمریکای مرکزی را دربر می‌گیرد. در محدوده این سرزمین پهناور با شرایط جغرافیایی و اقلیمی (از مرتفعات معتدل مرکزی تا ساحل جنوبی 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 نماینده چهار دوره و منطقه 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



۹۰۲ ظرف با پیکر برجسته سگ، کولیمبا، حدود ۲۵۰ میلادی.
سرامیک، بلندی ۱۵ سانتی متر. دانشگاه کالیفرنیا. لوس آنجلس، موزه تاریخ طبیعی.

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

مایاها

در نخستین سده های آغاز عصر مسیحیت، سرخ پوستان مایا که در دشتهای مرطوب سرزمین امروزی گواتمالا، هندوراس بریتانیا، و یوکاتان سکونت داشتند، به مرحله ای از پیشرفتهای فرهنگی دست یافته بودند که رسیدن بدان مستلزم پیمودن مسیر تکاملی چند صد ساله است. مایاها، مانند تمام فرهنگهای آمریکای میانه، حتی در دوره کلاسیک تمدن خویش (حدود ۲۵۰ تا ۶۰۰ میلادی) که توانستند بناهای عظیمی از سنگ آهک با کنده کاریهای وسیع تزیینی در مراکز چون کوپان، تیکال، اواکساکتون، یا کسچیلان، و پالانک برپا دارند، فقط از ابزارهای سنگی، چوبی، و استخوانی استفاده می کردند. تقریباً تا سالها پس از آغاز سده نهم (۸۰۰) میلادی، فلز در آمریکای میانه مورد استفاده وسیع قرار نگرفته بود.

کشیشان، منجم - کشیشان، و نجیب زادگان، حکومتی خداسالارانه تشکیل داده بودند و بر مردم یعنی زارعان و صنعتگران حکومت می کردند. فعالیتهای کشاورزی، احتمالاً تابع احکام دین بود و مردم به هنگام برگزاری جشنها و بازارهای مکاره، مسافرات طولانی را برای زیارت مکانهای مقدس طی می کردند. تقویم بسیار بفرنج 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 بسته سنگی، از شیوه هلال نمایشی یا طاقهای کاذب استفاده می کردند (تصویر ۹۰۳): در این روش، رجهای سنگ به قدری در سمت داخل برجستگی پیدا می کردند که سرانجام به یکدیگر می رسیدند و فضایی داخلی پدید می آوردند که بخش فوقانیش مقطعی مثلثی شکل داشت. پهنای اتاقهایی که بدین

اندامهای نوزاد انسانی با نوزاد زاگوار هستند. تعداد این پیکره ها به قدری زیاد است که می گویند موجود مزبور جزو پیکره های اصلی در جمع خدایان ایشان بوده است.

به طور کلی، می توان گفت که پیکرتراشی سنگی اولمکها در صد قرن سازی و جبهه نمایی بوده است. آنچه بر این خصوصیت افزوده می شود کیفیت طبیعی کار است که نشان می دهد از دل سنگ می جویشیده و الهام می گرفته است و نقشه پیکرتراش صددرد بر آن تحمیل نمی شده است. شکلهای نهایی، غالباً با خطوط نقر شده فوق العاده ظریفی تزیین می شوند.

با آنکه امروزه مدارک فراوانی درباره منشأگیری مایاییها از اولمکها به دست می آید، سبکهای پیکرتراشی این دو را نمی توان با یکدیگر اشتباه گرفت. پیکرتراشی سنگی مایاییها غالباً تابع اجزای معماری ساختمان بود، ولی اولمکها بر شکلهای مستقل و تماماً برجسته نمایی شده تأکید می کردند.

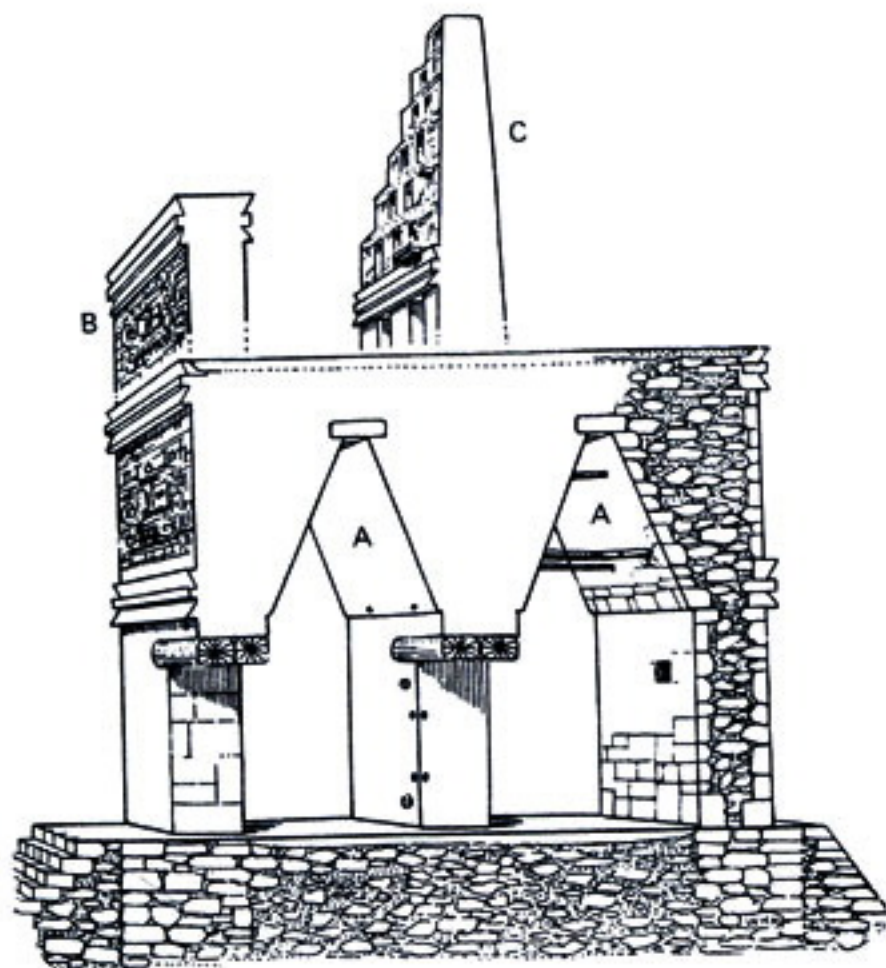
مکزیک غربی

اقوام ساکن مکزیک غربی در دوران پیش از ورود کریستوف کلمب به آمریکا، نه ساختمانهای عظیم ساختند نه پیکره های عظیم سنگی برجا گذاشته اند و به طور کلی سهمی در دستاوردهای فرهنگی مناطق مرکزی و جنوبی آمریکای میانه نداشته اند. به عبارت دقیقتر از مناطقی چون جالیسکو، نایاریت، و کولیمبا در مکزیک غربی، در مقایسه با فرهنگهای «عالی» منسوب به آمریکای میانه، با عنوان نقاط دست نخورده یا دورافتاده فرهنگی یاد می شود.

با اینحال مکزیک غربی، مخصوصاً در عرصه ساخت پیکره های رُسی، سنت هنری طولانی و پرباری داشت. پیکره ها یا نقشهای برجسته انسان، جانوران، و موجودات اسطوره ای، در مقابر مهم شامل چاههایی به عمق پانزده متر و اتاقکهای تدفینی در عمق مزبور مشاهده شده است. متأسفانه، باستان شناسان، مدتهای طولانی توجهی به این منطقه نمی کردند و اطلاعات محدود ما درباره محتویات این مقابر، عمدتاً از منابع دزدان اشیای گرانقیمت داخل مقابر به دست آمده است.

در پیکره های درشت، توخالی، و برجسته سفالی، که شهرت این منطقه نیز به واسطه همین اشیاء است - مخصوصاً در بالاتنه ها و دست و پاهای آماسیده پیکره ها - توجه شدید سفالگران به حجم، جلب توجه می کند. رنگ پیکره های به دست آمده از کولیمبا، به طور یکنواخت، قرمز فوق العاده صیقلکاری شده متمایل به نارنجی است و در نقطه مقابل سطوح رنگارنگ بیشتر سرامیکهای ساحل غربی قرار دارد. این منطقه، همچنین، به واسطه صحنه های رُسی کوچک شامل خانه ها یا معابد و پیکره های کوچک اندام توپر، شهرت دارد. پیکره های اخیر در حین اجرای کارهای گوناگون شبیه سازی شده اند و برخیها این کارها را به جشنها و پیکارهای مختلف تفسیر کرده اند.

آنچه غالباً جلب توجه کرده، کیفیت غیر روحانی تندیسهای این منطقه است که به ندرت در هنرهای آمریکای میانه دیده می شود. این نظرگاه را تا حدودی می توان ناشی از ناتوانی ما به متمایز ساختن اشیای مذهبی از غیر مذهبی دانست. از جمله این موارد می توان به سگهای کولیمبا (تصویر ۹۰۲) اشاره کرد؛ با آنکه پیکره های مزبور را یک زمانی با موضوعات روزمره زندگی مربوط می کردند، معلوم شده است که مکزیکیان باستانی، سگ را راهنمای ارواح سرگشته مردگان می پنداشته اند. امروزه جای تردید نیست که هنرهای این منطقه، جز



۹۰۳ مقطع يك ساختمان متعلق به مایایهای شمالی، چیچن ایتزا، حدود سده نهم: (A) اتاقهای دوقلوی کاذب، (b) نمای متحرك؛ (C) شانه بام.

کلاهی بزرگ و تماشایی بر سر دارد و در دهان ازدهایی بزرگ نشسته است. اینگونه قرار دادن پیکر آدمی در میان فکهای يك موجود خرنده، در هنر مایایی رواج کامل دارد و چون شکلهای مار غالباً نماد آسمان تلقی می‌شوند، احتمالاً نشانه‌ای از خصلت فوق طبیعی یا خداگونه 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 بالانتنه خدای ذرت است (تصویر ۹۰۶) که از کوپان به دست

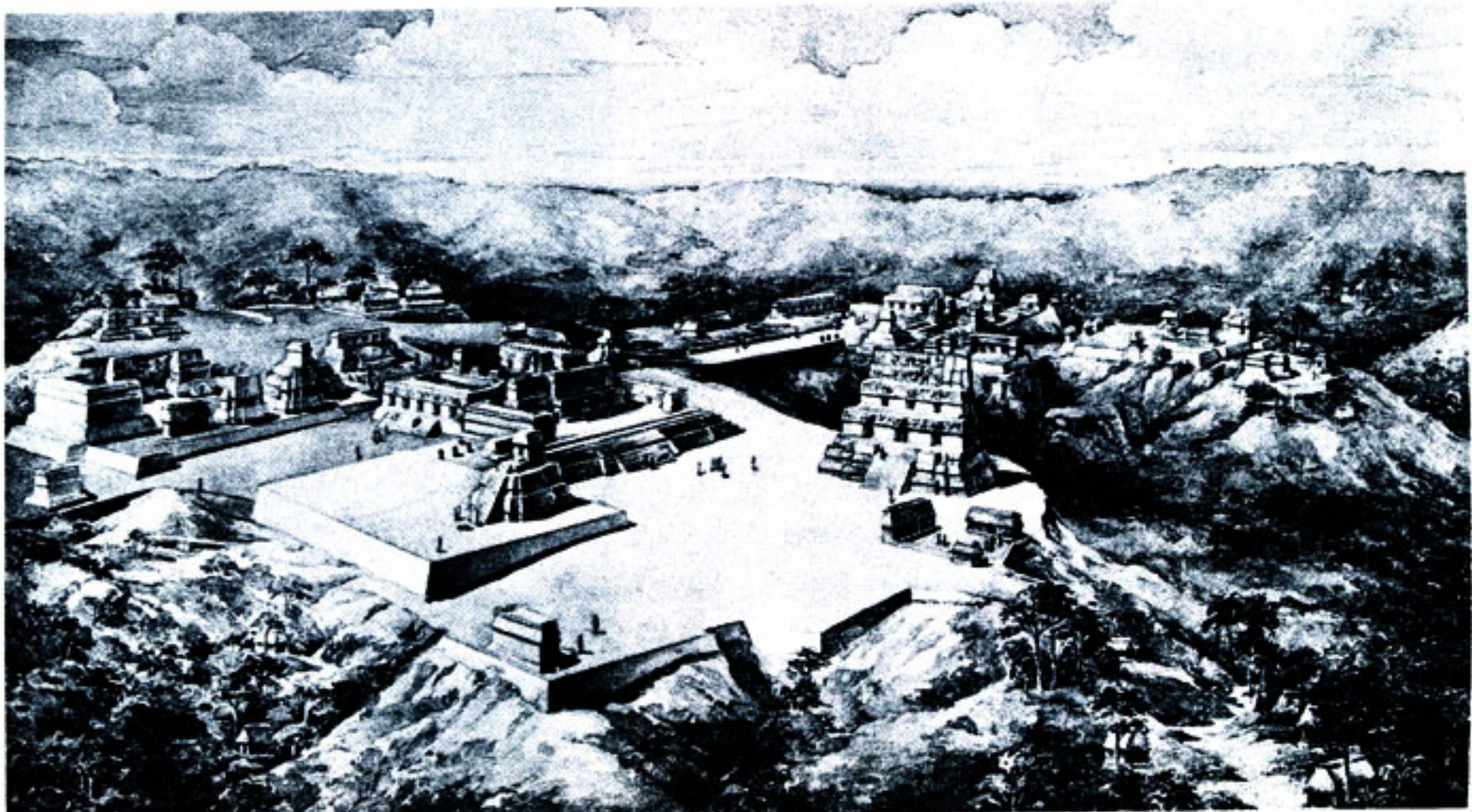
ترتیب ساخته می‌شد هیچگاه از چهارونیم متر بیشتر نمی‌شد ولی طولش محدودیتی نداشت. معبدی که با این روش ساخته می‌شدند از يك یا چندین اتاقك باریك و دراز تشکیل می‌شدند. در برخی از ساختمانها ستیغ مشبك بام یا شانه تزینی آن از بام نیز بالاتر قرار می‌گرفت.

يك نمونه از گروه معبدیهای آن زمان (تصویر ۹۰۴) تا امروز در اوآکساکتون برجا مانده است. این گروه، بخشی از مجموعه 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. قاعده این محوطه از يك سلسله تختان و پلکان منتهی به حیاط معبد تشکیل می‌شد. بر فراز بامهای عظیم و سنگین معبد، شانه‌های تزینکاری شده و رفیع مخصوص بامها قد برافراشته بودند. بامها و شانه‌ها، چنان صیقل کاری و رنگ آمیزی شده بودند که سطوح‌شان درخششی خیره‌کننده داشت.

کثرت تزینات، خصوصیت متمایزکننده پیکرتراشی مایایی است. این خصوصیت را می‌توان در استلها یا ستونهای عظیم یادبود یا ستونهای تقویم سنگی مشاهده کرد که ارتفاعشان از يك ونیم تا هفت ونیم 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 سده نخست تا سده هفتم یا هشتم میلادی کنده کاری می‌شدند، و بدین ترتیب 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.

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

۹۰۴ گروه معبدی، مایا، اوآکساکتون. طراحی از روی بنای بازسازی شده توسط ت. پروسکوریاکوف مطابق نمونه متعلق به حدود ۷۰۰ میلادی. مؤسسه کارنگی، واشینگتن، بخش کولومبیا.





۹۰۵ ازدهای بزرگ، کیریگوا، سده ششم میلادی، بلندی ۲۱۹ سانتی متر.

خود نگاه داشته بود، از پنج طبقه متوالی و يك پلکان عریض — يك درمیان فرد و زوج — که از طبقه همکف به طبقه فوقانی منتهی می شود تشکیل شده است. معبد کوچکتری که معبد کتزالکواتل (قهرمان بزرگ و اساطیری آمریکای میانه) نامیده می شود، در مرکز يك فضای بزرگ چهارگوشه محصور در تپه های متصل به یکدیگر واقع شده بود. الواح کنده کاری شده سنگی این معبد، چون در اثر ساختمان سازیهای بعدی در زیر لایه های متعدد مانده بودند به خوبی حفظ شده اند. این معبد از شش تختان یا ردیف متوالی (تصویر ۹۰۸) تشکیل شده است؛ هر ردیف با سرهای عظیم و برآمده مار پرداز

۹۰۶ خدای ذرت، مایاها، کوپان، سده ششم میلادی. سنگ آهک. موزه تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورک.



هنر آمریکا پیش از کریستف کلمب ۷۴۷

آمد. پیکرتراشی معمول بر روی سنگهای افقی سردرها، لغزیه ها، و سراسر نمای ساختمانها به چشم می خورد.

کار نقاش مایا، مانند کار پیکرتراش مایا، هماهنگی بسیار فشرده ای با نیازها و امکانات ساختمان داشت و تقریباً به ندرت می توان جداگانه یا مستقلاً مشاهده و بررسی اش کرد، چون بیشتر نقشهای برجسته رنگ آمیزی شده بودند. بقیه نقاشیها غالباً بر روی دیوار داخلی معابد کشیده شده اند. نقاش، خطوط کناره نمای پیکره هایش را با رنگ قرمز مشخص می کرد، داخلشان را با رنگهای تخت پر می کرد و دوباره خطوط کناره نمای پیکره ها را با رنگ سیاه می کشید.

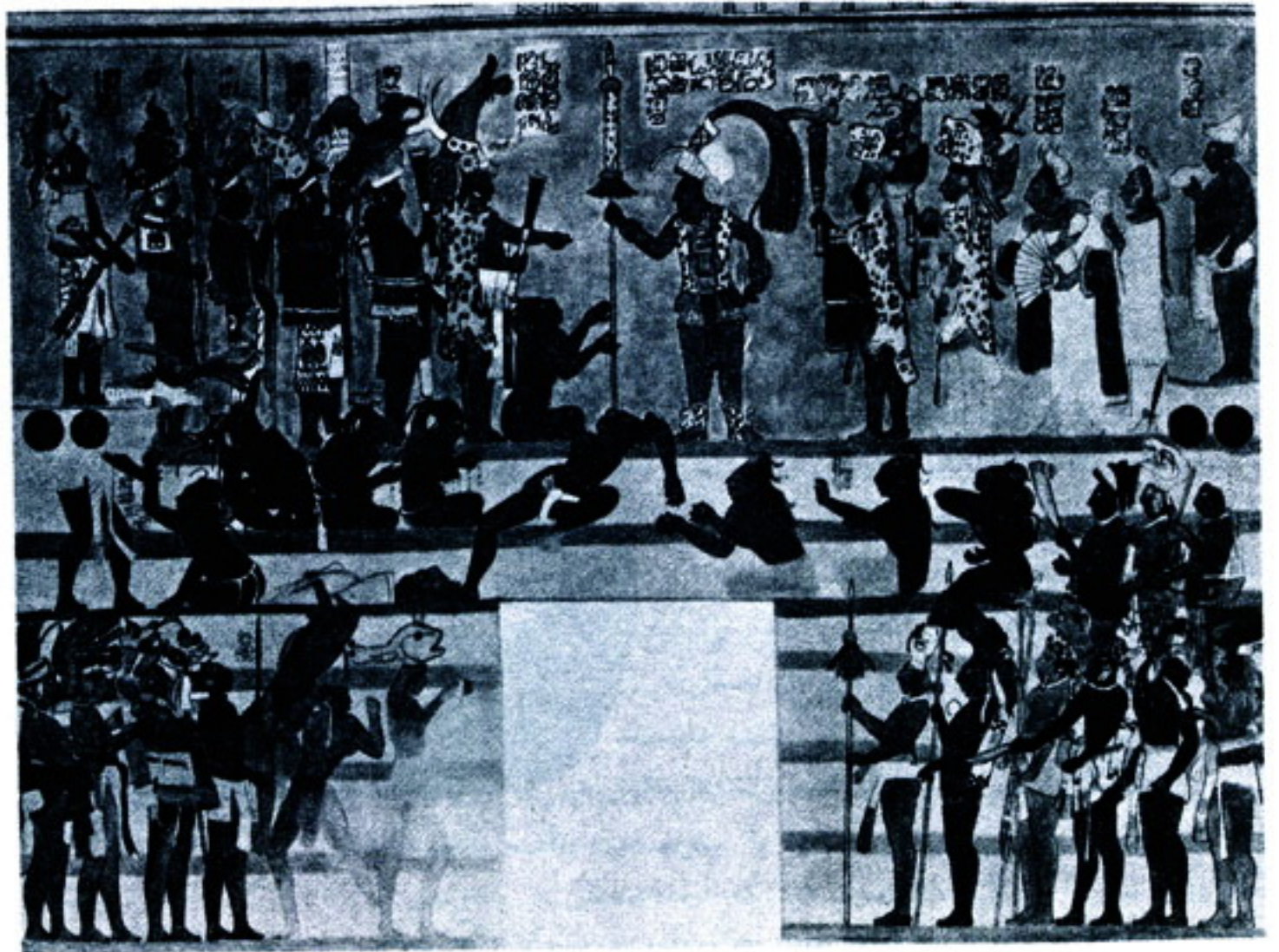
در معبدی که به سال ۱۹۴۷ در بونامپاک کشف شد، نقاشیهای دیواری روایتی با صحنه های رنگارنگ، دیوارهای سه اتاقک را پوشانده اند. در هر اتاقک، ردیفهای پایینی، میانی، و فوقانی صحنه ها، به ترتیب معرف مردم، کشیشان، و نجیب زادگان، و نمادهای آسمانی هستند. صحنه های اصلی به تدارکات مربوط به رقص آیینی، حمله به يك شهر و زندانیان، قربانیهای زندانیان (تصویر ۹۰۷)، و رقص مربوط می شوند.

تئوتیهواکان

همزمان با دوره کلاسیک آغازین هنر مایا تمدنی به نام تئوتیهواکان وجود داشت که نامش را از شهر و مرکز آیینی بزرگی به همین نام در شمال مکزیکوسیتی گرفته بود. این شهر، احتمالاً در بزرگترین منطقه بکر دنیای جدید واقع شده بود و جمعیتش در پررونقترین روزهای پیش از تماس با اروپاییان به ۱۰۰ هزار نفر می رسید. سازندگان معابد این شهر مردمی کشاورز بودند که سبک هنری مشخصی در نخستین سده های عصر مسیحیت آفریدند. اینان خدایان طبیعی بسیاری را می پرستیدند و پیکره های ریزنقش بیشماری با چهره انسانی می ساختند و در مزارع می گذاشتند تا حاصلخیزی آنها را تضمین کنند.

نقشه تئوتیهواکان («جایگاه خدایان») چنان تهیه شده بود که تمام معابدش به صورت قرینه در دو سوی يك خیابان عریض گروه بندی شده بودند. بزرگترین و پرمهابت ترین معبد را هرم خورشید می نامیدند. این زیربنای عظیم هرموار، که يك زمانی معبدی را روی

۹۰۷ نقاشی دیواری جنگاورانی که
اسیران را در يك سكوی پیوسته
محاصره کرده‌اند، مایا، بونامپاک،
حدود سده ششم میلادی. کیپه
آبرنگ، اثر آنتونیو تئیدا. مؤسسه
کارنگی، واشینگتن، بخش کولومبیا.



کنزالکواتل تزیین شده است. سرهای این مار پردار، يك درمیان، در کنار
سرهای تلالوک خدای درشت‌چشم باران قرار گرفته‌اند. آنچه این
سرهای يك درمیان آمده را به هم پیوند می‌دهد نقشهای نیم‌برجسته بدن
مار پردار و صدف دریایی (به نشانه تماس با دریا) است.

آزتکها

آزتکها یا اعضای قبیله‌ای کوچک و جنگاور از شمال آمریکای میانه، در
سال ۱۳۲۵ میلادی، پایتختشان تنوچتیتلان (در محل مکزیکوسیتی
امروزی) را در دره مکزیکو تأسیس کردند. این شهر بعدها مرکز يك
امپراتوری بزرگ شد. آزتکها که در زندگی مذهبی‌شان همانند زندگی
نظامی خویش بی‌امان و درنده‌خو بودند، هموعان 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 يك 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 دنباله رسمی
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
الهه زمین می‌بینیم. ویژگیهای مشخص‌کننده او عبارتند از دامنی پر از
مارهای درهم‌بافته و نشانه‌های افراد قربانی شده — گردن‌بندی از
دستها و قلبهای آدمیان و يك جمجمه آویخته. خصوصیت عظمت
سلطه‌جویانه پیکرتراشی آزتک در تعدادی شبیه‌سازی رئالیستی بزرگ
مقیاس از شکلهای زیستی شامل موجودات گوناگونی چون مارها،
خرگوشها، ملخها، کدوها و کاکتوسها نیز به چشم می‌خورد.

آند مرکزی

از سه منطقه جنگلی، کوهستانی و ساحلی تشکیل‌دهنده ناحیه آند

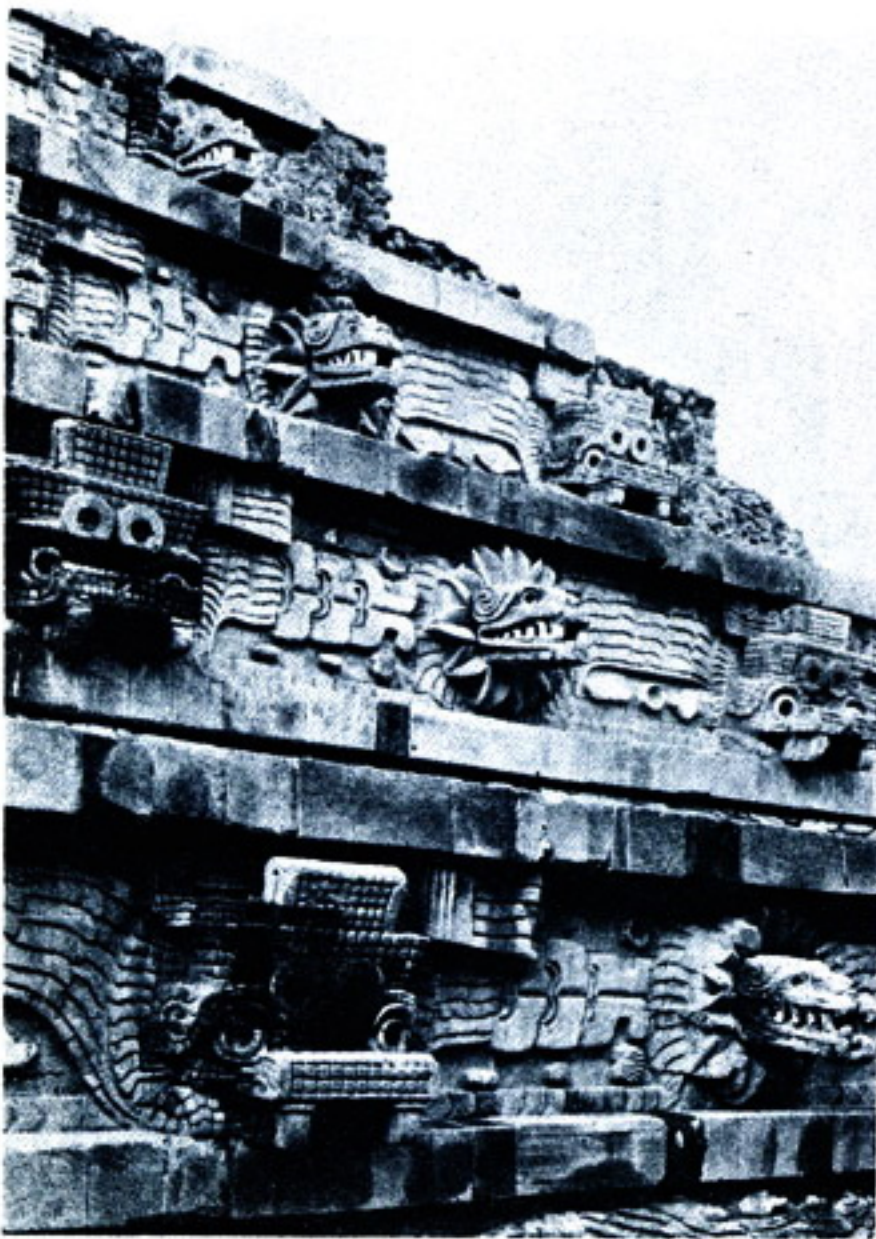
مرکزی در آمریکای جنوبی، دو منطقه ساحلی و کوهستانی، زادگاه
فرهنه‌های بسیار پیشرفته آند بودند. منطقه ساحلی، دشت صحرایی
باریکی (با دره‌های پراکنده و حاصلخیز) است که خشکی هوایش
باعث محفوظ ماندن قربانیهای جاندار و مدفون شده می‌شود، به
طوری که در دنیای جدید کمتر می‌توان به مواردی مشابه برخورد.
منطقه کوهستانی 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 هزاره نخست پیش از میلاد،
مقدمات يك کیش مذهبی در بخشهای بزرگی از مناطق ساحلی و
کوهستانی پدید آمده بود. این کیش، که در چاوین و اوانتار پدید آمده
بود، کیش چاوین نامیده می‌شود. چاوین و اوانتار در کوهستانهای
شمالی واقع شده و از يك سلسله سکوه‌های هرموار با نمای سنگی و
شبکه‌ای از راهروهای باریک و اتاقکهای کوچک تشکیل شده است و
به يك حیاط گود نشسته راه دارد.

چاوین و اوانتار به واسطه پیکرتراشی سنگی خود نیز شهرت دارد.
این پیکرتراشی که با معماری ارتباط دارد و از نقشهای برجسته بر
روی الواح گود نشسته سنگی، تیرهای افقی، و ستونها و چند مورد
پیکرتراشی تمام‌برجسته مستقل تشکیل می‌شود، کیفیتی خطی دارد.
پیکر نقش برجسته مستقل به صورت يك تمثال عظیم آیینی در مرکز
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 کاره‌کاری 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) نماینده 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 جزیری از معبد کتزالکواتل، توتیهواکان، سده سوم میلادی (؟).



تا کوههای جنوب پرو نیز دیده شده است ولی درجه ظرافت آنها هیچگاه به نمونه‌ای که در اینجا از نظر می‌گذرد نمی‌رسد. در اینجا، این خدای خیل و اخمو، در حالی که به بالا می‌نگرد شبیه‌سازی شده است. دوسوم باقیمانده طول این قطعه سنگ به نمایش کلاه مجلل خدای عصا اختصاص یافته است. اگر تصویر را معکوس بگیریم خواهیم دید که کلاه مزبور از چندین چهره تیزدندان و بی‌فک ساخته شده است که هر یک از دهان چهره 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 نقطه ترکیب مزبور به صورت یک قیطان تابیده درمی‌آیند.

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

موچه‌ها

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

علاقه موچه‌ها به مراسم آیینی به روشنی در معماری مذهبی و ظروف سرامیک 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 دره تروخیلوی سفلی که در ساختمانش از میلیونها خشت استفاده شده است حدس زد. معبدی که در بخش علیای دره مزبور وجود داشت تا ورود اسپانیاییها به این سرزمین از میان رفته بود. در نتیجه جستجوهای پیوسته شکارگران آثار و گنجینه‌های تاریخی (که از اروپا می‌آمدند)، فقط بخش کوچکی از هرم اصلی باقی‌مانده است.

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

پروییهای باستانی، ظروف سرامیک مزبور را بدون استفاده از چرخ کوزه‌گری می‌ساختند و در نخستین سده‌های دوره 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 نمونه چاوینها دیدیم درآوردند. برای اثبات این واقعیت کافی است به تصویر ۹۱۱ که یکی از بطریهای چهره‌دار موچه‌ها است — و احتمالاً به یک



۹۰۹ کوانلیکونه، الهه زمین و مرگ، آرتک، سده پانزدهم. آندزیت، بلندی تقریباً ۲۵۵ سانتی‌متر. موزه ملی مردم‌شناسی، مکزیکوسیتی.

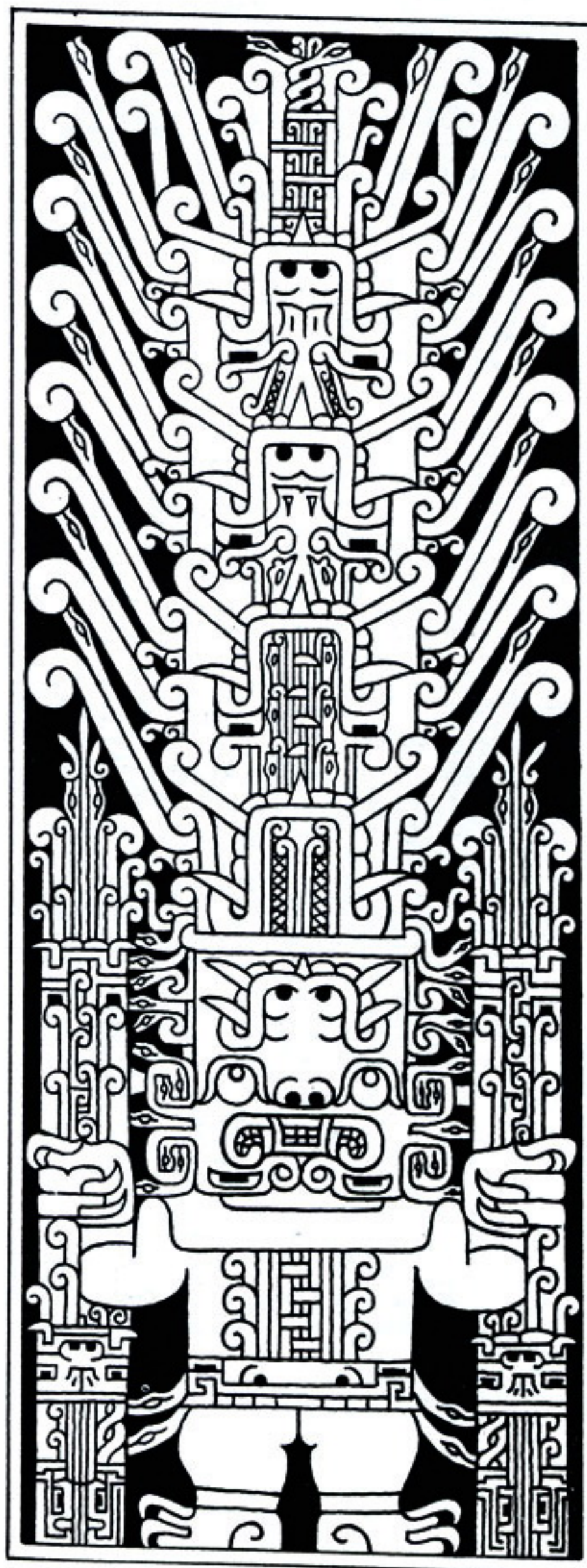


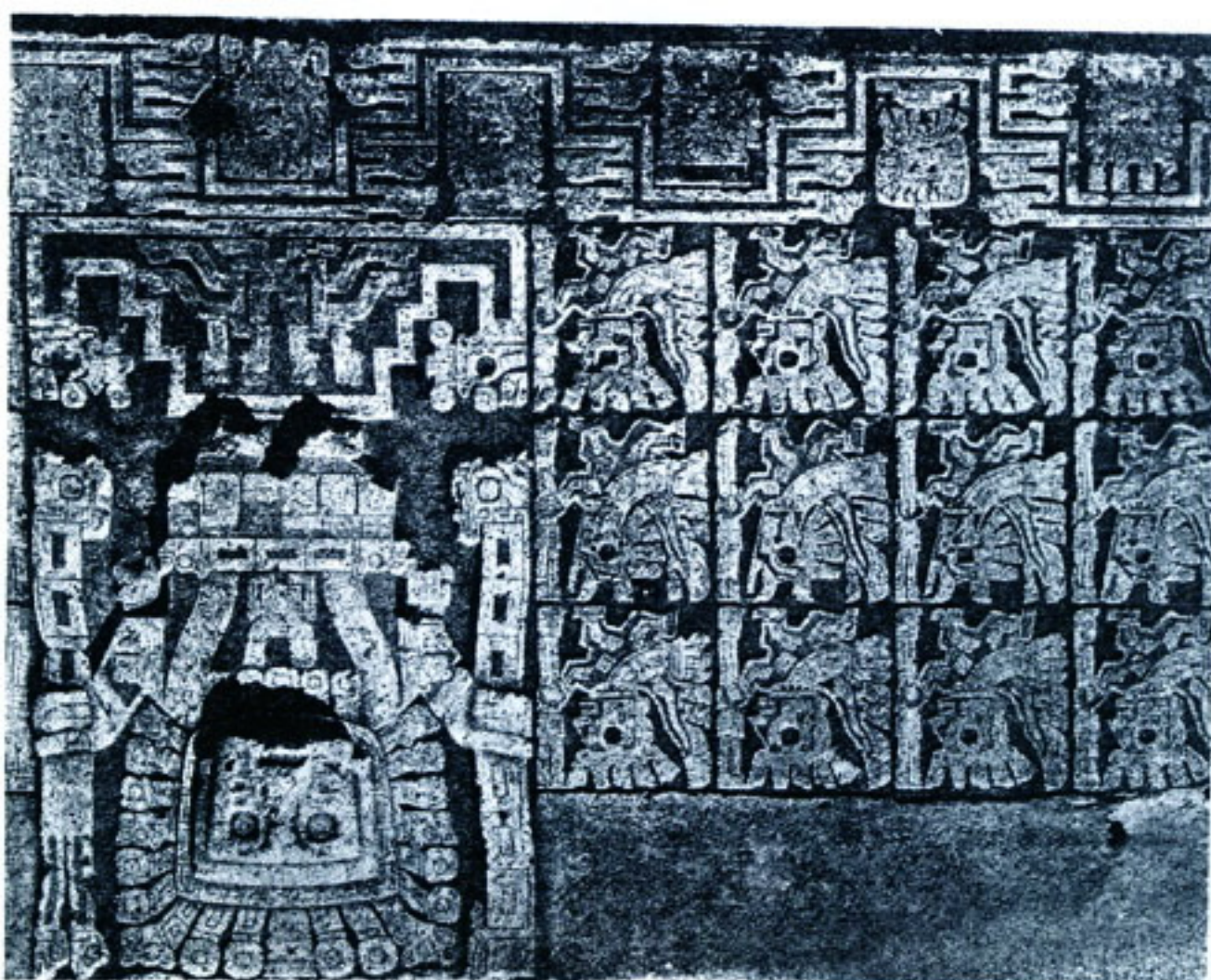
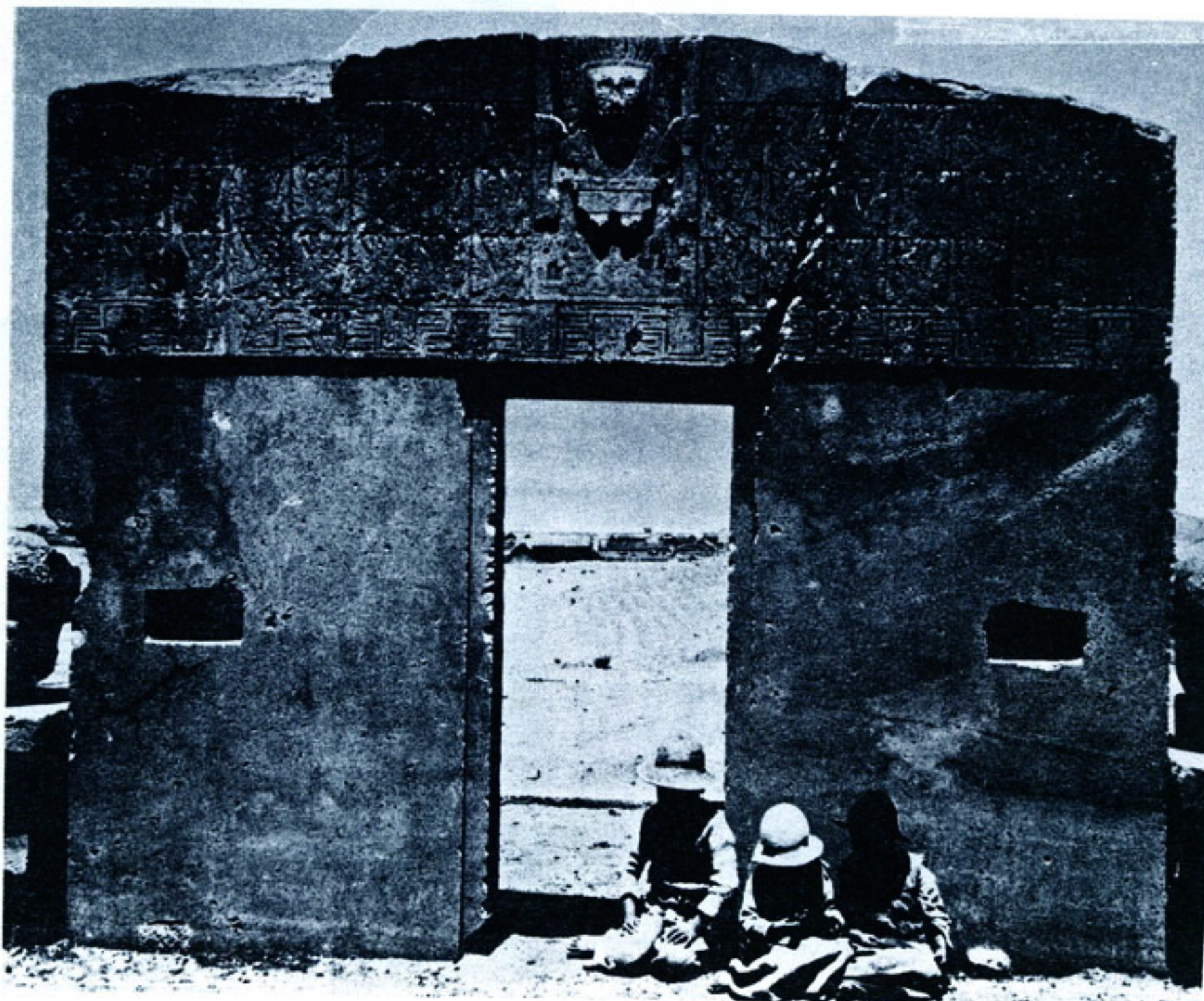
۹۱۰ سنگ ریموندی، از هرم اصلی، چاوین و اوانتار،
هزاره نخست ق. م. دیوریت سبز کنده کاری شده، بلندی
۱۸۰ سانتی متر. مؤسسه ملی فرهنگ، لیما.

۹۱۱ بطری چهره دار، قبیله موچه، سده های
پنجم تا ششم میلادی. سرامیک، بلندی ۲۹
سانتی متر. موزه تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورک.



۹۱۲ ظرف گردن رکابی، ناسکاها، حدود سده های پنجم و ششم
میلادی، سرامیک با روکش، بلندی ۱۴ سانتی متر. دانشگاه کالیفرنیا،
لوس آنجلس، موزه تاریخ فرهنگی.





۹۱۳ دروازه یکپارچه
سنگی، تیاخواناکو، سده نهم
(؟).

۹۱۴ دروازه یکپارچه
سنگی، تیاخواناکو، سده نهم
(؟). جزئی از اثر.

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

در تیاخواناکو 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، چهره خدای عصا که یکی از مجموعه خدایان چاوینه‌های باستانی بود (تصویر ۹۱۰) کنده‌کاری شده است. خدای عصا در دوره تیاخواناکو 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 برجسته او نیز که شدیداً با نمایش نقش نیم‌برجسته پیکره‌های ملازمش متضاد است، حکایت از عظمت وی دارد.

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



۹۱۵ بافته، سبک تیاخواناکوی ساحلی، حدود ۸۰۰ میلادی، آلباکا، پشم، پنبه، طول ۵۳ سانتی‌متر. موزه هنرهای بدوی، نیویورک.

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



جنگاور یا يك کشیش تعلق دارد — بنگریم. در نخستین بطریقه‌های 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 اولیه توأم با ظرافت این موضوعات، تدریجاً به سبکی بسیار پیشرفته و بغرنج تبدیل شد (تصویر ۹۱۲).

تیاخواناکو

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



لوحة رنگی ۱۰۷. خانه آیینی در ندیاما اوبویه، قبیله ابو.

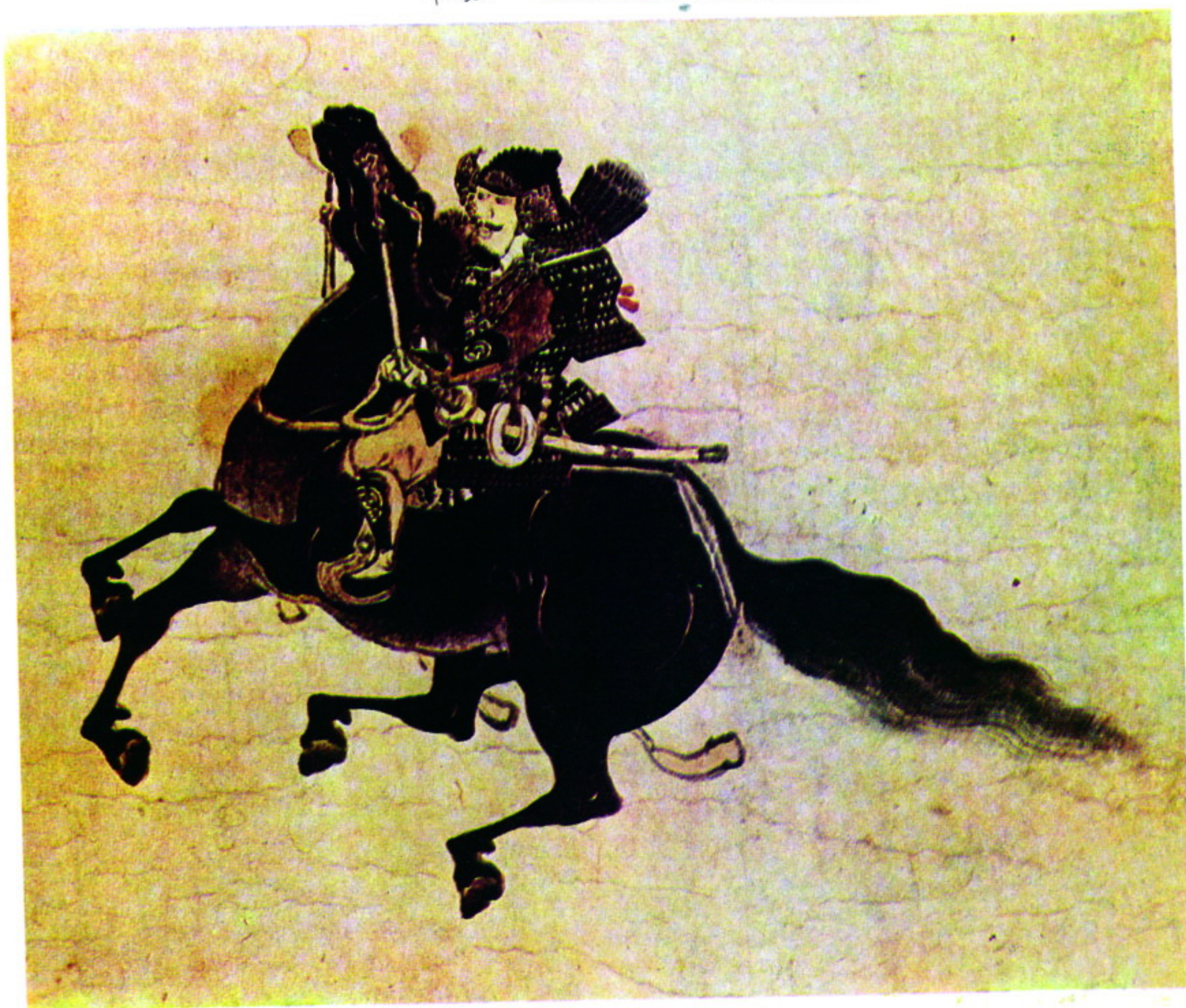
لوحة رنگی ۱۰۸. تابلوی مالانگان، ایرلند جدید. خیزران، برگ نخل و انجیر هندی، چوب رنگ شده، تقریباً ۲۴۰ x ۴۹۵ سانتی متر. مرزهای هنرهای قومی، بال.



لوحة رنگی ۱۰۹. صورتک شمن اسکیمو با نمای روح ینک پستاندار
دریایی، پیش از سال ۱۹۰۰. بلندی ۴۲/۵ سانتی متر. موزه لاوی،
برکلی، کالیفرنیا.



لوحة رنگی ۱۱۰. جزئی از تومار افقی، سوزاندن کاخ سانجو، سده
سیزدهم.



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 يك کلیسای منسوب به فرقهٔ دومینیکیان را تشکیل می‌دهند.

اینکاها یا اعضای قبیله‌ای کوچک 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

هنر بومیان آمریکا، افریقا و اقیانوسیه

مناطق قبیله نشین سرخپوستان آمریکای شمالی

میل ۲۰۰ ۴۰۰

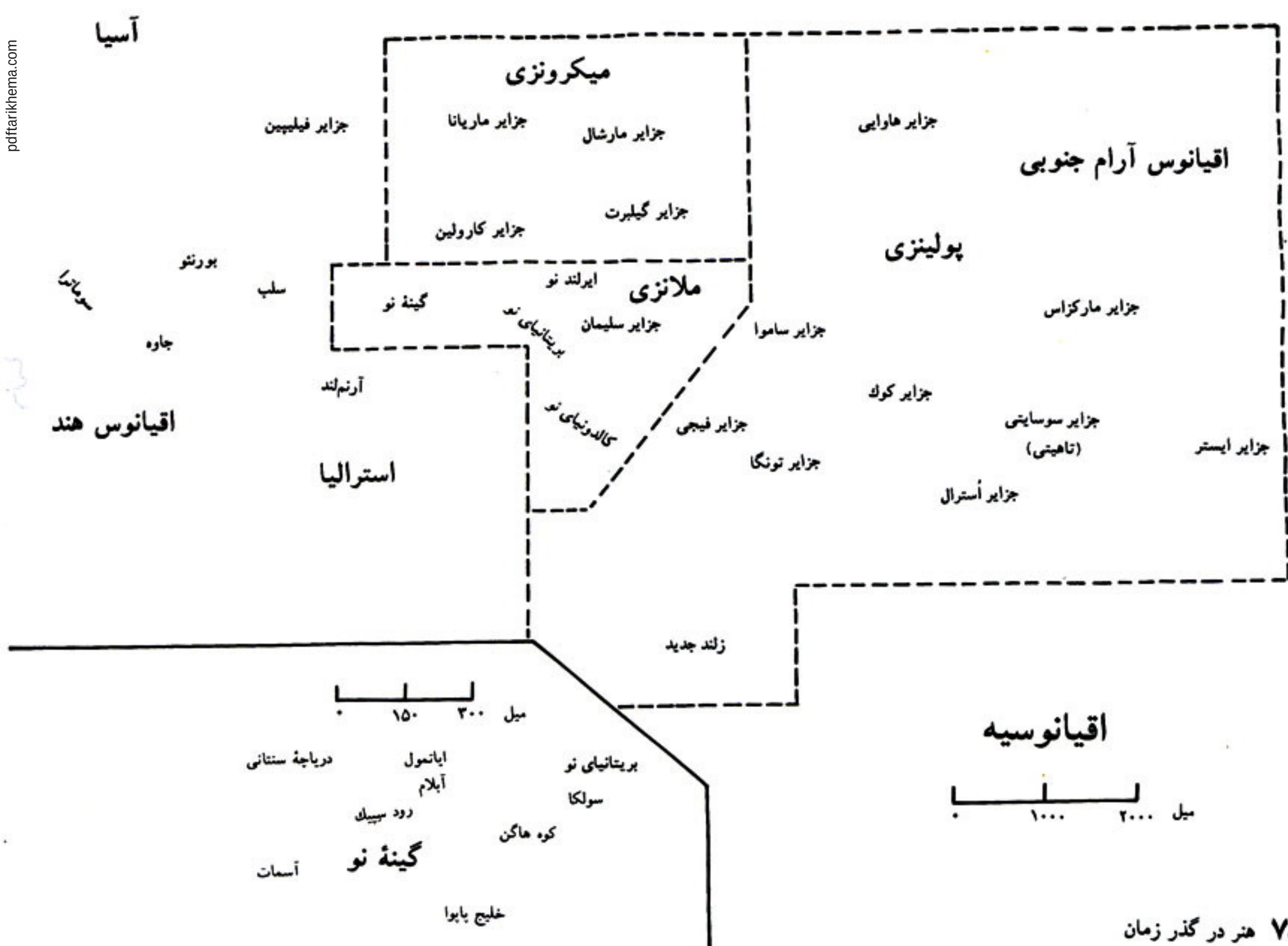


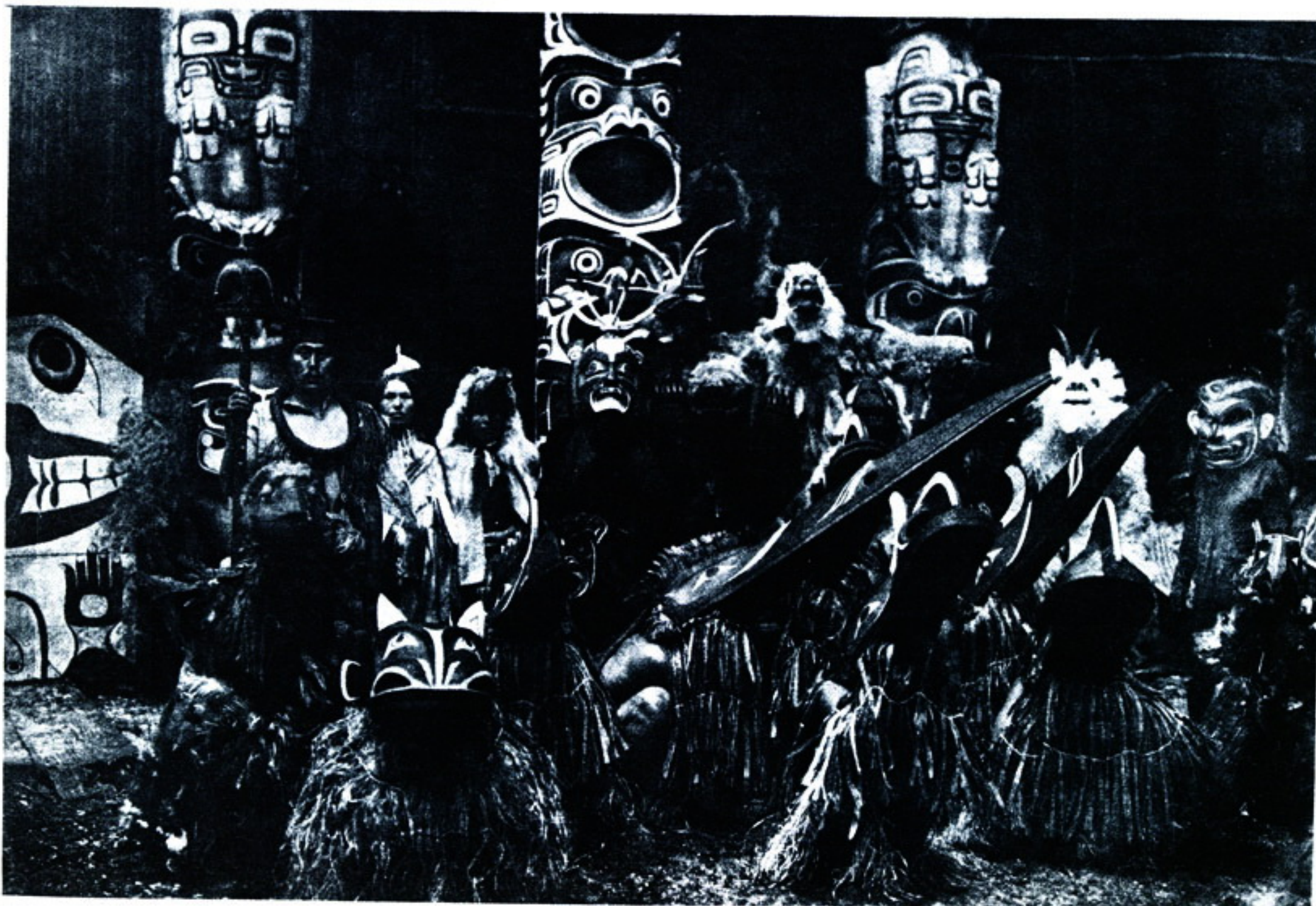


در میان فرهنگهای متعدد خارج از جریان اصلی تاریخ غرب، فرهنگهای بومیان آمریکای شمالی، اسکیموها، افریقای گرمسیری، و جزایر دریای جنوب (اقیانوسیه) با عنوان هنر «اولیه» یا «بدوی» مشخص شده‌اند. این نامگذاری، که تا امروز نیز در نظر بعضیها به معنی «فروتر» یا «عقب‌مانده‌تر» تفسیر می‌شود توسط کسانی صورت گرفت که 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 يك انقلاب در هنر غرب نامید — البته با توجه به این واقعیت که تحولات هنری سده نوزدهم و اوائل سده بیستم نیز تا حدودی با الهام از هنر اقیانوسیه و افریقا صورت وقوع یافتند.

هنر، بنابه تعریف، پدیده‌ای بغرنج است. شکلهای هنری 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، كواكيوتل، مؤسسه هنری شيكاگو.

۹۱۸ كلاهخود جنگی، قبیله تلینگیت، چوب، بلندی ۳۰ سانتی متر. موزه تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورک.



هنر بومیان آمریکا، افریقا و اقیانوسیه ۷۵۷

نقاشیها، و آثار معماری را — هرچند برجسته باشند — اجزای کوچکی از ترکیببندیهای مکانی و زمانی به شمار می آوریم. کار هنری را، همچنین، با توجه به سودمندی مذهبی، اجتماعی، و سیاسی اش بررسی می کنیم و می کوشیم کارایی و معانی آن را در چارچوب متن اصلیش درك کنیم. صورتك، تندیس، یا نقاشی دیواری، که یکی از چندین عنصر درهمبافته در يك معبد یا آیین مذهبی به شمار می رود (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 می دهیم 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 نخستین بار به این مناطق پا نهادند (در چند سده اخیر) با صدها فرهنگ نسبتاً مستقل و مجزا (و سبکها یا سنتهای هنری) مواجه شدند، باستان شناسان توانسته اند مدارك مادی مربوط به صدها فرهنگ دیگر را که به هزاران سال پیش مربوط می شده اند از دل خاک به در آورند. در این بررسی مختصر درباره برخی از فرهنگهای یاد شده، از روشی ادراکی پیروی شده و گونه ای نمونه گیری الگویی از شکلهای تکرارشونده هنر مانند تهیه پوشاک و زیورآلات شخصی، کنده کاریهای پیکره ها، صورتكها، معماری، کلاه یا آرایش موی سر (تصویر ۹۱۸)، و دیگر موضوعات دینی و سیاسی به عمل آمده است. سنتهای هنری بررسی شده در فصل کنونی، با وجود غنا و تنوع شان (و با وجود زمینه های بسیار گوناگون تاریخی و جغرافیایی)، به یکدیگر بیشتر شباهت دارند تا به سنتهای هنری اروپا یا آسیا یا

شده، صورتکها، یا سپرهای نقاشی شده است.

هنرهای افریقا، اقیانوسیه، و سرخپوستان آمریکای شمالی، بر هنرهای اروپا و آسیا بیشتر تأکید می‌کنند تا بر آثار ناپایدار و موقتی 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 سلطه اجتماعی و سیاسی رهبرانی استفاده می‌شود که همانند دیگر نقاط جهان، حامیان اصلی‌اند. هنرمندان — گاه نامدار و گاه گمنام — 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 — همچنان که آثار هنری ایشان چنین می‌کنند. به همین علت، در میان همه این ملتها، هنر برای اهدافی به مراتب فراتر از «تزینی» به کار گرفته می‌شود؛ در غالب موارد، همچنان که پول و ینگرت 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.



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

سرخپوستان آمریکای شمالی و اسکیموها

سبکهای هنری و انواع اشیای هنری متعلق به سه سنت هنری 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 دوازده هزار 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

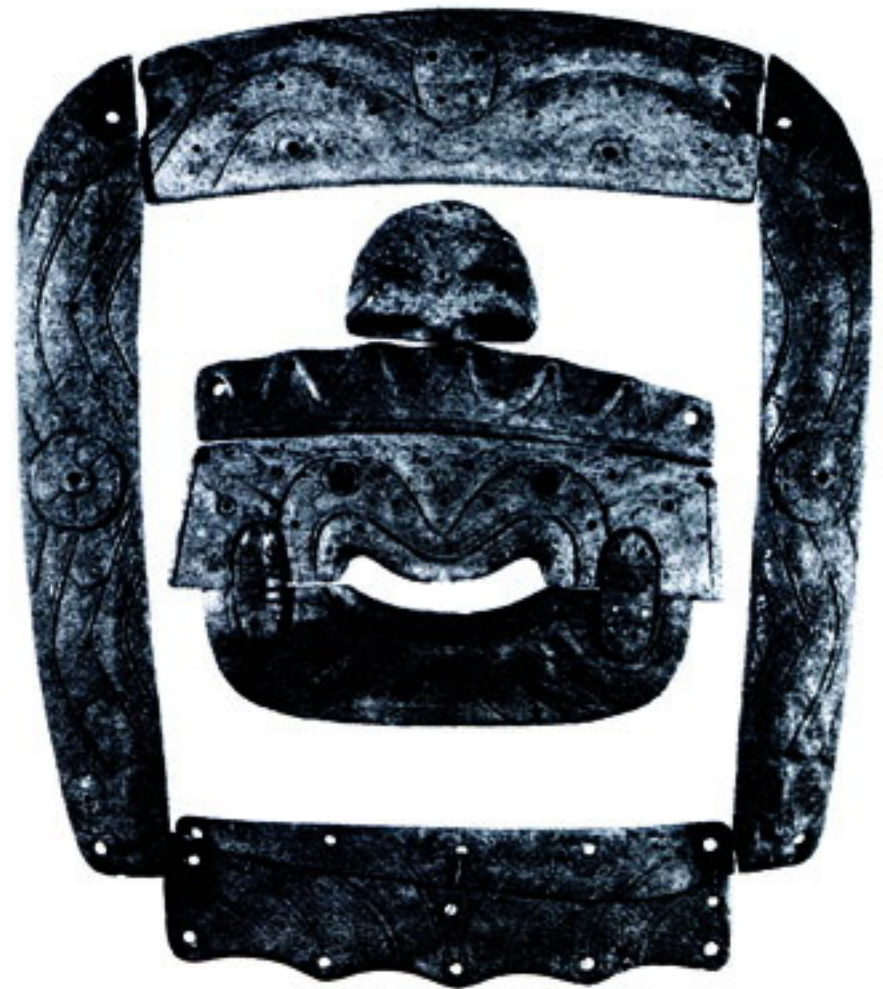
پیکرتراشی اسکیموها، که غالباً در پرورش شکلها روشی سخت صرفه‌جویانه به کار می‌بندد، در جایگزینی و دقتی که برای آفرینش طرحهای کنده‌کاری شدهٔ هندسی و نمایشی به کار می‌بندد بسیار

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 — معمولاً پیکرسازی تصنعی از انسان — ابزار بیان غالب آن است. پیکرتراشان، که غالباً توان خارق‌العاده‌ای در عرصهٔ شبیه‌سازی ناتورالیستی از خود بروز می‌دهند، غالباً راه سنتهای رسمیت‌یافته را در پیش می‌گیرند. با آنکه سقف یا حدی برای خلاقیت فردی وجود دارد، هنرمندان، به طور کلی مانند مردمی که مخاطب ایشان هستند، انسانهایی محافظه‌کارند — 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 — نیاکان، قهرمانان، موجودات اسطوره‌ای، جانوران، و خدایان طبیعی — 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. بسیاری از «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 جادویی برگرفته از محیط با پیکره‌های کنده‌کاری

دینوودی هنر صخره‌ای آغاز دوره تاریخی سده ۱۶ تا ۱۹	پونیبو بونیتو مزاورده	حدود ۱۱۰۰	حدود ۳۰۰ پ.م. م. ق.م. م	حدود ۱۰۰۰ ق.م. تا حدود ۱۰,۰۰۰ ق.م. ←
			صورتك ایپیتوك	آدنا هوپول
				دوران پیش از تاریخ

ظریفکار و حتی زیباپسند است. صورتك تدفینی (تصویر ۹۲۰) از عاج کنده‌کاری شده، به فرهنگ ایپیتوك (مربوط به ۳۰۰ میلادی) تعلق دارد و از نه قطعه کنده‌کاری شده ظریف تشکیل شده است، و قطعات مزبور طوری به یکدیگر بسته می‌شوند که چهره‌های گوناگونی از انسان و جانور، به شیوه جناس بصری، پدید آورند. این اثر، ترکیبی محکم و ظریف با نقش نیم‌برجسته است، و ستایشی از تسلط خلاقانه هنرمند بر مصالح کار خویش است. اسکیموها در طی سده‌های متوالی، صدها پیکره کوچک آدمی و جانور — غالباً از عاج — و صورتکهای «متحرك» فوق‌العاده ابتکارآمیز (صورتکهای دارای اجزای متحرك) و مورد استفاده شامانها را کنده‌کاری کرده‌اند، که به علت شکلهای خیال‌انگیز و تقارن شگفت‌آور تمثالها و مصالح‌شان، در سالهای ۱۹۲۰-۱۹۲۹ با ستایش گسترده سوررنالیستها روبه‌رو شدند.

صنعتگران سرخپوست اولیه آمریکایی در عرصه تبدیل سنگ به انواع اشیای 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) — کاسه تندیس‌وار چپق — (تصویر ۹۲۱) تضاد چشمگیری با «سنگپرنده» لاغر و انتزاعی به دست آمده از قلمرو فرهنگهای موسوم به هاپول دارد؛ این فرهنگها بر فرهنگ آدنا منطبق بودند و در پی آن نیز به حیات خود ادامه دادند و منطقه‌ای از دره اوهایو تا ویرجینیای غربی و ویسکانسین را دربر گرفتند. پیکر ایستاده 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 پیکره



۹۲۰ مجموعه کنده‌کاریهای تدفینی، فرهنگ ایپیتوك. عاج، حداکثر پهنا ۲۴ سانتی‌متر. موزه تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورک.

۹۲۱ چپق آدنا، آدنا، حدود ۱۰۰۰ ق.م. تا ۳۰۰ میلادی. سنگ، بلندی ۰.۲۰ سانتی‌متر. انجمن تاریخی اوهایو.

۹۲۲ سنگپرنده، فرهنگ هاپول. سنگ لوح، طول ۱۶/۵ سانتی‌متر. موزه سرخپوستان آمریکا، بنیاد هایه.



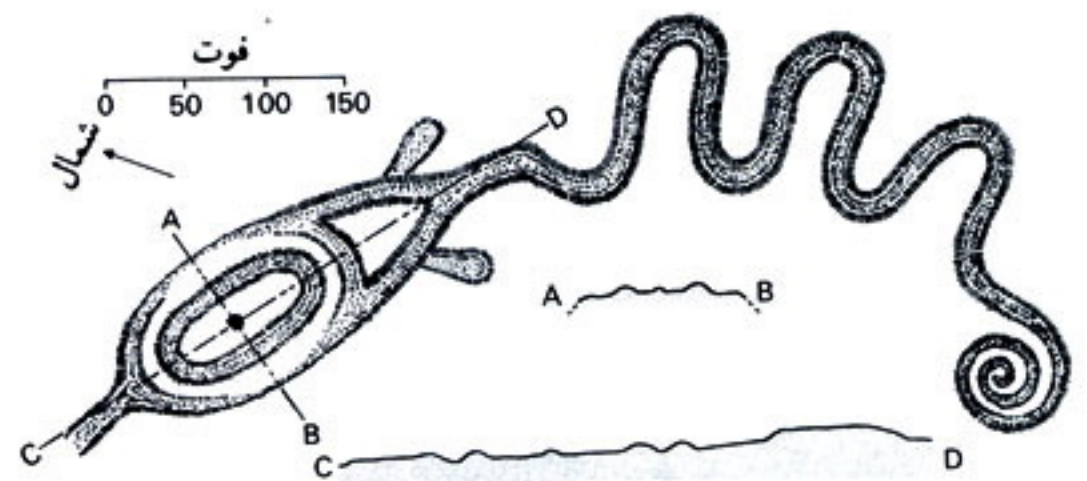
هستند. تاریخگذاری دقیق هنر تخته‌سنگی غالباً غیر ممکن است و با آنکه نمونه‌های نشان داده شده در اینجا احتمالاً پیش از تماس با سفیدپوستان ساخته شده‌اند در بقیه نمونه‌ها تصاویری از اسب و تفنگ دیده می‌شود و به دلیل ناتورالیستی‌تر بودن شبیه‌سازیهایشان نشان می‌دهند که سالها بعد اجرا شده‌اند.

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

کاسه متعلق به سده سیزدهم که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۲۶)، تصویر زنده و برجسته جنگاور سپر به دستی است که تضادی متحرک بین نقش سیاه و زمینه سفید پدید می‌آورد. تاکنون هزاران اثر نقاشی شده 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 مشخص شده مرزی آفریده می‌شوند. از آنجا که چرخ سفالگری سفالگر در جنوب غربی ناشناخته بود، شکل‌های بیشمار و بفرنج با اندازه‌های گوناگون موجود - همیشه برخوردار از يك ظرافت فنی - با استفاده از روش ماریچی ساخته می‌شدند.

در آخرین سده‌های دوره پیش از تاریخ، سرخپوستان جنوب غربی تعداد زیادی مجسمه‌های معماری ساختند که بازتاب مهارت‌های استادانه ایشان در ساختمان‌سازی و استعداد شگرفشان در سازمان‌دهی فضایی به شمار می‌روند. در میان ویرانه‌های باقیمانده این مجسمه‌ها پوئبلو بونیتو و کاخ صخره‌ای در میزاورده، از همه

۹۲۴ نقاشی غاری، احتمالاً چوما، سانتاباربارا، کالیفرنیا.



۹۲۳ تپه مار، طول تقریباً ۴۰۰ متر. بخش ادمز، اوهایو.

مزبور، فوق‌العاده نمادین است و اندامهای بدنش جدا شده‌اند تا تصویر الگوهای اولیه آنها در ذهن بیننده زنده شود. از این سنگبرنده، احتمالاً به عنوان وزنه متعادل‌کننده در يك 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.) سنگبرنده 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 شده مسی می‌شوند.

یکی از آفریده‌های بزرگ سرخپوستان - تپه مار (تصویر ۹۲۳) در بخش ادمز اوهایو - دگرگون‌سازی هنرمندانه محیط طبیعی است. این بنای طبیعی که بدون تردید برای هدفهای مذهبی ساخته شده بود، نمونه ماقبل تاریخی بسیار معتبری از رسم همگانی 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 شده بفرنج مخصوص معابد نیز کشف شده‌اند. این تپه‌های اخیر، در کنار نقشهای برجسته کوچک حکاکی شده بر روی صدفهای گوناگون، حکایت از نفوذ فرهنگهای آمریکای میانه در دوره 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 دستجمعی 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 زنده ناتورالیستی یا انتزاعی انسانها و جانوران تا ترکیب‌بندیهای بفرنج و درهم‌پیچیده توماری نمادهایی را که تا امروز خوانده نشده‌اند، دربر می‌گرفته‌اند. چه مجموعه نمادین سیاه و سفید و قرمز (تصویر ۹۲۴) که در محیط غاریش در حوالی سانتاباربارا نشان داده شده چه ردیف پیوسته پیکره‌های خطی و هندسی انسانها (یا ارواح) (تصویر ۹۲۵) که در حدود ۱۷۰۰ میلادی در سطوح صخره‌های نزدیک دینوودی نقش پستند، لایه‌ها یا روکشهایی دارند که دال بر زیارت‌های مکرر - احتمالاً برای اجرای آیینهای گوناگون -



۹۲۵ پیکره‌های کنده‌کاری شده
انسان بر يك صخره ماسه‌سنگی،
منسوب به شوشونهای باستانی،
حدود ۱۷۰۰ میلادی. اندازه لوح
۲۴۵×۵۴۰ سانتی‌متر. دینوودی،
وایومینگ.



۹۲۶ کاسه، میمبرها، سده سیزدهم. سرامیک، قطر ۲۳ سانتی‌متر.
موزه پیبادی، دانشگاه هاروارد.

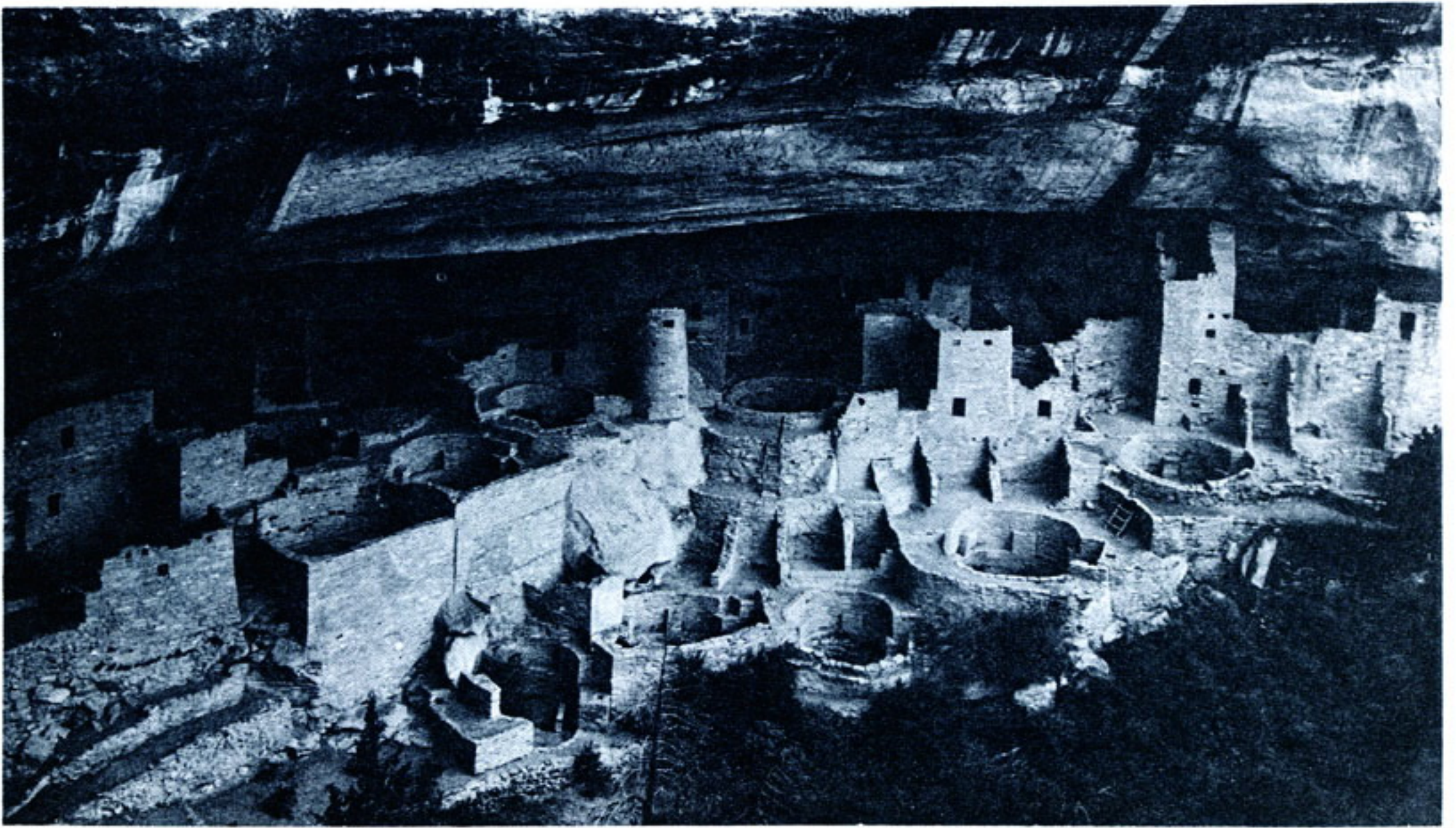
معروف‌ترند. کاخ صخره‌ای (تصویر ۹۲۷)، نوار باریک و سرپوشیده زیر صخره را که در بخش بالایی بستر دره واقع شده است و نزدیک به دوپست اتاق چهارگوشه — عموماً مساکن مشترک — به صورت چند طبقه با مصالحی چون سنگ و خشت و الوار دارد، دربر می‌گیرد. بیست بنای بزرگ و مدور زیرزمینی به نام کیوا مراکز روحانی و آیینی مردم 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 نقشه عالی و یکنواختش با کاخ صخره‌ای تفاوت دارد. کل این مجتمع با دیواری به شکل حرف غول‌آسای D محصور شده است. نقشه دقیق و سنجیده این مجتمع نشان می‌دهد که طراحیش را يك معمار یا بنای ورزیده برعهده داشته است و کار ساختمانیش با نظارت مستمر يك معمار کارکشته به سرانجام رسیده است. خانه‌های پله‌پله و پیوسته 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.

دوره تاریخی

جنوب غربی

مؤقتیت در شکار و تقویت باروری انسان و طبیعت نیز مراسم مشابهی برگزار می‌شود. مواد طبیعی مورد استفاده — گرده ذرت، ذغال، و پودر سنگهای رنگارنگ — 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 نشانه 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. سبک نقاشی خشک ناواهو بسیار رسمی است و از منحنیهای ساده، خطوط مستقیم و تکرار زنجیروار تشکیل می‌شود. البته هنرمند در کشیدن تصویرها آزادی کامل دارد (لوحة رنگی ۱۰۴). هنر بافندگی و زیورآلات‌سازی نقره‌ای در میان اعضای قبیله ناواهو، بعدها شکل

بدون تردید، انگیزه‌ها، کاراییها، و ابزارهای آفرینش شکلهای هنری به دست آمده از دوره تاریخی، در مقایسه با انگیزه‌ها و کاراییها و ابزارهای آفرینش شکلهای هنری دوره‌های پیشین، شناخته شده‌تر هستند. مثلاً تفسیر نقاشیهای دیواری آیینهای بغرنج دوره پیش از تاریخ که از منطقه جنوب غربی به دست آمده‌اند بسیار دشوار است ولی نقاشی آیینی روی ماسه که در میان اعضای قبیله ناواهو رواج دارد، طوری است که می‌توان تمام جزئیاتش را تشریح و توصیف کرد. این نقاشیهای فوق‌العاده ناپایدار را هنرمندان کشیش همراه با دعا و افسون به عنوان جزء لاینفک 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



۹۲۷ کاخ صخره‌ای، حدود ۱۱۰۰ میلادی. پارک ملی مزاورده، کولورادو.

۹۲۸ پوئبلو بونیتو، حدود ۱۱۰۰ میلادی، نیومکزیکو.



ساحل شمال غربی

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

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

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

کند. لیکن همواره موضوعات و سبکهای موروثی بر نوآوریهای ریشه‌ای ترجیح داده می‌شدند. با آنکه هنرهای متعلق به ساحل شمال غربی از يك بُعد معنوی برخوردارند، در مقام بیانگر پایگاه اجتماعی و از این لحاظ که شکل مورد استفاده 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.



۹۲۹ صورتک، کواکیوتل، حدود ۱۹۲۰. بلندی تقریباً ۳۳ سانتی‌متر. موزه هنری دِنور.

یکی دیگر از هنرهای مختص ساحل شمال غربی، گلیم قبیله 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 سده نوزدهم شده بودند، چندین خصوصیت تکرارشونده سبک ساحل شمال غربی را در معرض دید بینندگان می‌گذاشتند. این خصوصیات عبارت بودند از قرینه‌سازی و تکرار موزون، انتزاع طرحگونه حیوانی (که در این تصویر، يك خرس است)، طرحهای چشم، خطی که منظمأ ضخیم و نازک می‌شود، و گرایش به گرد کردن گوشه‌ها.

هنر ظریف، دقیق، و پیشرفته ساحل شمال غربی، 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 شمال غربی کار می‌کردند. نیروی هنری عمده اینان صرف تزیین جامه‌های چرمین — نخست با طرحهای شاهپردوزی و بعدها با الگوهای منجوق‌دوزی — 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 — معمولاً درباره حوادث بزرگ جنگی — با سبکهای اقتباس شده از سفیدپوستان تازه‌وارد، در سطح جامه مزبور ظاهر

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 صورتک و انبوهی از کنده‌کاریهای دیگر شبیه‌سازی می‌شدند. صورتکی که در اینجا (تصویر ۹۲۹) از نظر می‌گذرد و توسط قبیله 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 صورتک، کنده‌کاری ظریف و در عین حال پرقدرتی است که نمونه سبکهای اکسپرسیونیستی‌تر این منطقه به شمار می‌رود. بقیه مطیع‌ترند، و برخی نیز مانند کلاهخود جنگی متعلق به قبیله 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



۹۳۰ گلیم با طرح خرس، قبیله چیلکات. پشم بز وحشی و پوست درخت سرو به رنگهای روشن. موزه تاریخ طبیعی آمریکا، نیویورک.



۹۳۱ آستردوزی چادر سرخپوستی با خط تصویری مربوط به صحنه‌های جنگ، قبیله کراو، اواخر سده نوزدهم، موصلین رنگ شده، ۸۸×۲۱۳ سانتی‌متر. مؤسسه اسمیشسون، واشینگتن، بخش کولومبیا.

جنگلهای شرقی

هنرمندان متعلق به سرزمینهای جنگلی شرق، اشیاء پردوزی و منجوق‌دوزی شده و اشیایی پارچه‌ای می‌ساختند که با موضوعات منحنی‌الخطی گل و گیاه تزیین می‌شدند. اعضای قبیله ایروکوای نیز صورتک‌هایی جالب و اکسپرسیونیستی برای انجمن چهره دروغین می‌ساختند. این انجمن با مراسمی که برگزار می‌کرد بیماریهای جسمی و روحی را شفا می‌داد و اجتماعات را از آلودگیهای ویرانگر پاک 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 آفریقا 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 پیوسته بومیان آمریکا در عرصه هنر دارند. استفاده خلاقانه اینان از مصالح و رنگدانه‌های محلی، گونه‌ای بازسازی طبیعت است و در بسیاری از موارد، احترام و تکیه سرخپوستان به محیطی را نشان می‌دهد که سکونت در آن را امتیازی برای خود می‌دانند.

آفریقا

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

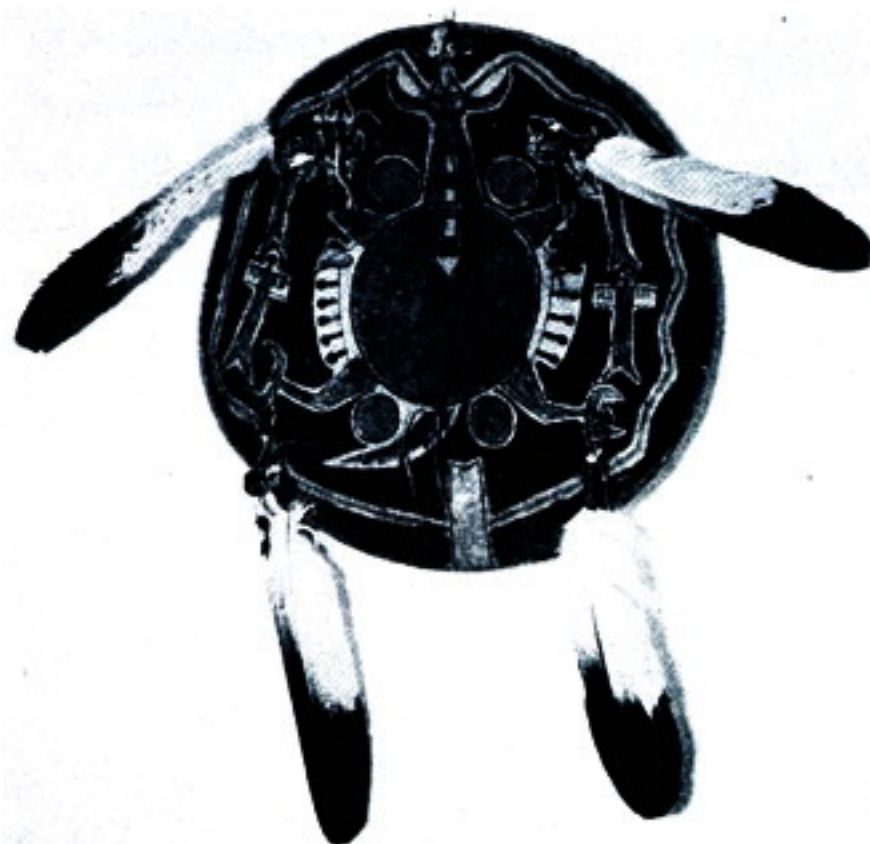
شدند. آستردوزی چادری که اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۳۱) به همان سبک متأخر یعنی دوران استفاده از عمل و تناسبهای رئالیستی، نمایش دقیق جزئیات، و انواع رنگ‌ها مربوط می‌شود. از نخستین نمونه‌های هنر سرخپوستان دشتهای بزرگ، پیراهن پردوزی شده‌ای از پوست آهو است (تصویر ۹۳۲) که به دُم خالدار، رئیس قبیله سرخپوستی 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، گرز، چاق، تبر زین، و ظروف گوناگون معطوف می‌شد. شکل‌های ناپایدار ولی مهم هنر ساکنان دشتهای را گاه در نقاشیها و طراحیهای سفیدپوستان بازدیدکننده نیز می‌توان مشاهده کرد. مثلاً کارل بودمر نقاش سویسی، تزیینات شخصی چهار خرس جنگاور و رئیس قبیله ماندان را به دقت ترسیم کرد (لوحه رنگی ۱۰۵). رنگ‌آمیزیها و تزیینات روی بدن او را، که جملگی نشانه نسب و دستاوردهای نظامیش هستند، می‌توان زندگینامه او تلقی کرد — که به شکل يك بیان 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 رویابینیهای مذهبی منشعب می‌شوند؛ طرح نمادین یعنی رنگ‌های جوراجور این نقاشیها و مواد افزوده شده بر آنها — مانند انواع شاهپر — از صاحبان خود با قدرتی فوق‌طبیعی و جادویی حمایت می‌کردند. سپری که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۳۳) به قبیله آراپاهو متعلق است، و منظره متمرکز و انتزاعی لاک‌پشتی 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 مدور سپر را تکرار می‌کند ولی به شکلی دیگر. طراحی، خام ولی پر قدرت است.



۹۳۲ پیراهن، اوائل سده نوزدهم.
پوست آهو با تزیینات پر، منجوق، و
دسته مو، طول از نوک آستین تا
آستین ۱۳۵ سانتی متر. موزه
سرخپوستان آمریکا. بنیاد هایه.

۹۳۳ سپر، قبیله آراپاهو. پوست
گاو، گوزن، رنگ سیاه و سبز، پر، و
زنگوله. موزه سرخپوستان آمریکا.
بنیاد هایه.



گوناگون بدنی به رنگهای متعدد و با نهایت دقت، ترسیم شده است. پیکره رقص 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 منطقه حفاری شده باستانی، که مشترکاً منطقه نوک نامیده شده‌اند، تاریخگذاری دقیق‌تری به شیوه رادیوکربن صورت گرفته است (حدود ۵۰۰ پیش از میلاد تا حدود ۲۰۰ میلادی). در اینجا کهنترین نمونه افریقایی تندیس تمام‌برجسته به دست آمده است. سردیسها و پیکره‌های رسی جانوران منطقه نوک، چون با نهایت اطمینان ساخته شده‌اند (تصویر ۹۳۶)، حکایت از آن دارند که سازندگانشان از الگوهای چوبی یا رسی استفاده می‌کرده‌اند که از میان رفته‌اند. هیچ الگوی «ساخته شده» اصل به دست نیامده است.



۹۳۴ إلون وبستر، صورتك چهره دروغین، قبیله ایروکوا، ۱۹۳۷.
چوب. مؤسسه 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 اندازه تنوعات اجتماعی - سیاسی، جغرافیایی، بومی، زبانی، و نژادی آن است. فرمانروایان آسمانی بر پادشاهیهای بزرگ حکومت می‌کنند، و گروههایی از ریش‌سفیدان بر گروههای کوچک قبایل فرمان می‌رانند؛ مناطق جنگلی 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 منطقه سرشار از نقاشیهای صخره‌ای یا تخته‌سنگی حاوی کهنترین نمونه‌های این هنر دارد. این نقاشیها و کنده‌کاریها، که در مقایسه با آثار نوسنگی به دست آمده از اسپانیا و فرانسه 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 ظرافت بسیار (تصویر ۹۳۵) اجرا شده است به رقاصه‌ای از قبیله ایناثوانرها در منطقه تاسیلی تعلق دارد. این رقاصه حالتی پرتحرک دارد و با تزیینات

۹۳۷ پیکر پادشاه ایف.
 قبیله یوروب، سده های دهم تا
 دوازدهم میلادی. مفرغ،
 بلندی ۴۷ سانتی متر. موزه
 ایف.



فوق العاده اند ولی در آن مجموعه درهم شده رسانه های هنری که زمان و مکان را به یک اندازه اشغال کرده اند باید آنها را همچون عناصری مهم و جدا از یکدیگر در نظر گرفت.

رقصنده گلیه (لوحة رنگی ۱۰۶) متعلق به قبیله یوروب، که عکسش در حال حرکت و با لباس تمام گرفته شده، یکی از این موارد است. گلیه، کیشی است مختص تسکین و سرگرمی زنان قدرتمند و خدایان بزرگ مرتبط با جادوگری در اجتماعات یوروب. رقصندگان، جفت جفت می رقصند و لباسهای چهل تکه و رنگارنگشان در اثر جنب و جوش ایشان به حرکت درمی آیند. تئاتر و مراسم دینی در این رقص با یکدیگر درمی آمیزند و رقصندگان نقاب پوش، صف حیرت آوری از عناصر سنتی و نوین را به نمایش می گذارند: موتورسوار، لباس فروش، شکارچی، پلنگ، پادشاه، انسان سفیدپوست، فاحشه، مأمور پلیس. اجراها با انتقاد بسیار از اوضاع اجتماعی به زبان شعر، شکله، رقص، و با کمک گرفتن از خود صورتکها همراه هستند.

هنرمندان یوروب، که پرکارترین هنرمندان آفریقا هستند، غیر از صورتک، انبوهی از دیگر شکلهای هنری آفریده اند: پیکره های مذهبی از جنس چوب، اشیاء و جامه های منجوق دوزی شده، تیرهای درباری و درهای تزئین شده به منظور افزودن بر مقام و اعتبار اجتماعی رهبران. یکی از این گونه درها (تصویر ۹۴۰) که در کاخ پادشاه در ایکره کار گذاشته شده بود، توسط آرگون اوسی استاد پیکرتراشی کنده کاری شده بود. کنده کاری روی این در، گزارشی است از بازدید تاریخی نخستین استعمارگران بریتانیا، صحنه هایی از زندگی روزمره و روایاتی از زندگی قبیله یوروب. آرگون، مانند بسیاری از هنرمندان آفریقایی، سبک شخصی قابل تشخیصی داشت — پیکره ها دراز و نسبتاً اکسپرسیونیستی اند — و بسیاری از هنرمندان دیگر نیز در منطقه خودشان شهرت داشتند، هرچند فردیت و سبک شخصی در اینجا کمتر از غرب امروزی مورد توجه هستند.

همچنان که از هنر چند رسانه ای رقص نمایشی برمی آید، رقص می تواند مهمترین و گویاترین وسیله هنری بومیان آفریقا باشد. در جریان رقص از تندیسهای بسیار استفاده می شود، و تندیسهای دیگری نیز برای نمایاندن مردم در حال رقص ساخته می شوند. پیکره های بانشاط و پرنیروی به دست آمده از پادشاهی بانگوا در چمنزارهای کامرون (تصویر ۹۴۱)، قدرت رقص را به طرق مختلف بیان می کنند: با حالت پرتحرک و نامتقارن بدن، سر متمایل به عقب و دهان باز، و مفصلهای شکسته که نیرویی موزون به پیکرها می دهند، و با استفاده از زمینه های زبر — سطوح یخ شده با ابزار کنده کاری. پیکره ماده، احتمالاً چهره یک زن کشیش و یابنده ساحره هاست. هر دو پیکره در میان انبوهی از کنده کاریهای درباری متعلق به اجداد درباریان، رؤسای قبایل، و کشیشان — اعم از زنده و مرده، که مسئول ادامه حیات بوده اند — قرار داشتند. اینگونه پیکرها برای مراسم مذهبی گردآوری می شدند، خوردنی و نوشیدنی در اختیارشان گذاشته می شد، و در عین حال برای نشان دادن ثروت، قدرت، و سلیقه حاکمی که بر ایشان حکومت می کرد مورد استفاده قرار می گرفتند. اهمیت نمایش هنری در نزد رهبران کامرون، ایشان را به حامیان و منتقدان بزرگ هنر تبدیل کرد.

خانه های آیینی قبیله ایبو در آفریقا، مانند در کاخ پادشاه ایکره

۹۳۸ محراب دست، بنین. مفرغ، بلندی ۴۴ سانتی متر. موزه بریتانیا، لندن.



در میان قبیله یوروبا، از آثار پیچیده هنری محسوب می‌شوند. این مجسمه‌های ظریف و یگانه که گروه‌هایی از پیکره‌های رُسی (غالباً بیش از صد پیکره در یک خانه آیینی) و نقاشی‌هایی در محیط معماری دارای طرحی معین بودند، برای تجلیل از خدایان بزرگ قبیله و غالباً الهه زمین ساخته می‌شدند. در تصویری که از نظر می‌گذرد (لوحة رنگی ۱۰۷)، الهه 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 نقطه اوج یک 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 — مانند پیکره‌های زیبا، جالب، یا خوفناک جانوران، آدمیان، و خدایان برگرفته از تاریخ، اساطیر، و زندگی روزمره. مراسم بغرنج و سری ساختن خانه‌های آیینی، و برنامه 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. خانه 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، خانه آیینی، مانند هنرهای رقص نمایشی، تزیینات شخصی، و جشنهای آیینی، شکل هنری 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 بلژیک) 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 کودک متعلق به قبایل کنگو، ظرافتی لطیف و پالوده دارد، حال آنکه پیکره یا چهره قدرتمند به دست آمده از قبیله سُنْگای در فاصله 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 زندگی انسانها داشته باشد. کنده‌کاری به دست آمده از کنگو، که احتمالاً مدفن نمادین یک زن متوفای نجیب‌زاده بوده است، به دعاهایی گوش می‌داد که برای جلب و ادامه ملاطفت او در حضورش خوانده می‌شدند، حال آنکه بت قبیله سُنْگای (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 برجسته بین سبک چهره سُنْگای و چهره مادر و کودک 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 نقشه افریقا نشان داد؛ گاه بین قبایل مجاور، در داخل یک قبیله، و گاه در کارهای یک 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 آرگون اوسی، دری از کاخ پادشاه در ایکره، قبیله یوروبا. چوب، بلندی تقریباً ۱۸۰ سانتی‌متر. موزه بریتانیا، لندن.



اجزاء را ساده و انتزاعی می‌کند و يك سلسله شكلهاي نيرومند برآمده و فرورفته مثبت و منفی با تأثير دراماتيک فوق‌العاده می‌آفریند. پیکر تراشان درباری قبیله 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 صورتهای دیگر آفریدند. (بسیاری از دیگر قبایل افریقایی نیز صورتهایی دارند که در مراسم مشابه این به کار می‌برند). تعدادی از این صورتهای، مانند صورتک کلاهخودی که در اینجا از نظر می‌گذرد (تصویر ۹۴۶)، ترکیب بسیار سرشاری از منجوق‌دانه، پَر، مس، پوست، و الیاف نخل رافیا دارد — که به يك کلاهخود کننده‌کاری شده چوبی چسبانده شده‌اند. بدین ترتیب، شکل پایه و نیرومند سری با پیشانی برآمده، با اشیای مریی گوناگونی که نمادهای وفاداری‌اند پوشانده می‌شود.

تندیس زن و مرد نشسته (تصویر ۹۴۷) نمونه‌ای از يك سبك بسیار معروف افریقایی است که در نزد اعضای قبیله دوگون در مالی رواج داشت. این گروه پیکره که تجسمی از نیاکان اساطیری نژاد بشر است، ترکیب‌بندی استادانه‌ای از اندامهای عمودی محصور در شکل‌های لوله‌وار با تزئینات کننده‌کاری شده هندسی در سطح دو تندیس است. پیکر تراش قبیله دوگون که در این مورد از شبیه‌سازی

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



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



۹۴۳ بُت، قبیله سَنگای. چوب، آهن، مس، شاخ، الیاف، خرمره، پَر، و منجوق شیشه‌ای، بلندی ۸۸ سانتی‌متر. موزه سلطنتی افریقای مرکزی، تروورن، بلژیک.

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

هنرمندان خبره قبیله دان در عرصه‌کننده‌کاری چوب، که مجبور به شبیه‌سازی از این شخصیت‌های گوناگون روحانی و دنیوی می‌شدند در چندین سبك متضاد مهارت اندوختند. يك هنرمند واحد می‌توانست صورتک ظریف و صیقل‌کاری شده زن زیبا — مانند آنچه در تصویر ۹۴۴ از نظر می‌گذرد — یا صورتک زمخت‌تر و انتزاعی‌تر کاگله (تصویر ۹۴۵) را کنده‌کاری کند. کنده‌کار، در ساختن صورتک‌زن، 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 صورتک کاگله، همه



۹۴۴ صورتك، قبیله دان. چوب،
بلندی ۲۱/۵ سانتی‌متر. موزه
هنرهای بدوی، نیویورک.
→



← ۹۴۵ كاگله (صورتك پورو)،
قبیله دان. چوب، بلندی ۲۲/۵
سانتی‌متر. نگارخانه هنری
دانشگاه ییل. اهدایی خانم و
آقای جیمز م. آزیورن برای
مجموعه هنر آفریقایی لینتن.



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



۹۴۶ صورتك كلاهخودی، قبیله كوبا. چوب، برنج،
خرمهره، منجوقدانه، دانه حبوب، بلندی ۳۲/۵ سانتی‌متر.
موزه سلطنتی آفریقای مرکزی، تروورن، بلژیک.

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 كوچكتر شده‌اند. شاید فاصله 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 پیکره کنونی یکی از یادمانهای بزرگ نبوغ خلاق آفریقایی و بیان پرتوان و بغرنج ارزشهای انسانی — به بیان دیگر، سرچشمه نوع بشر — است.

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

می‌رسد که ساکنان این جزایر، نهاد اجتماعی - سیاسی و دینی بفرنجی 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 سبک 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 کیشه‌های اجدادی و رسمی به ایشان رسیده بود.

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

۹۵۰ جنگاور خالکوبی شده جزیره مارکیز. (کنده‌کاری سده نوزدهم).



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

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

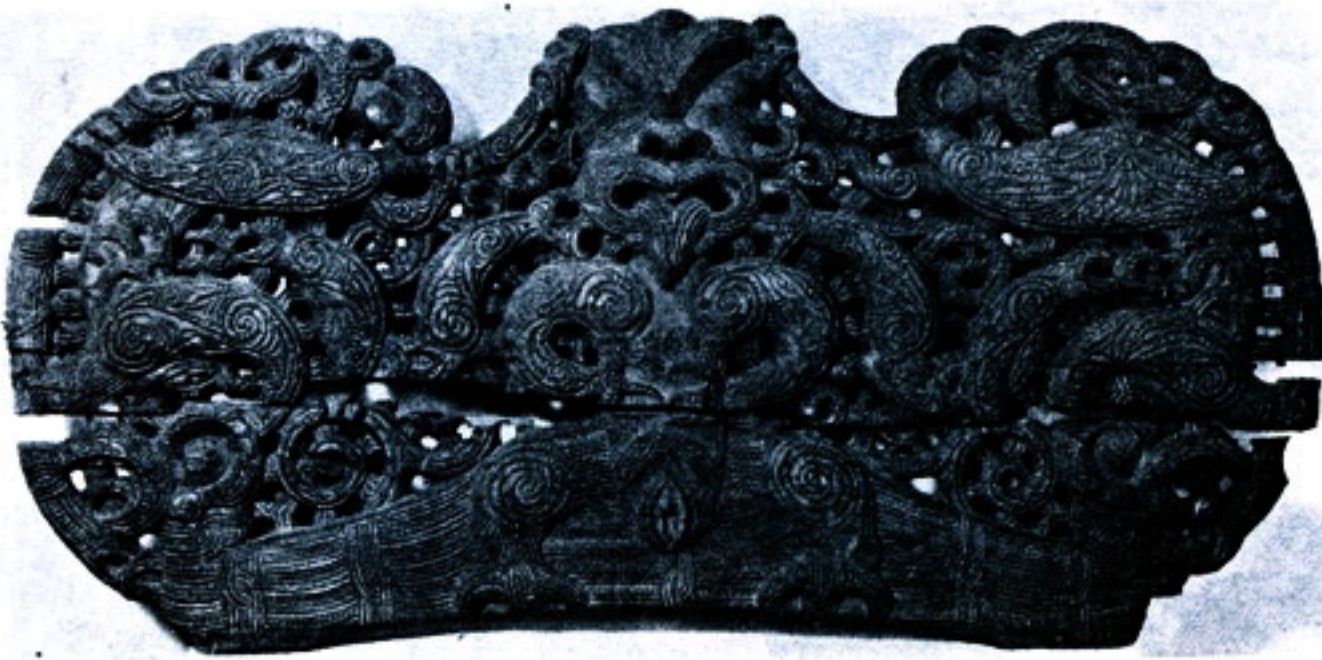
سفالگری و زنبیل‌بافی را نیز شامل می‌شوند. تقسیم فرعی هنرها به «ظریف»، «تزیینی» و «دستی»، در واقع، مانعی فراراه شناخت قریحه‌های هنری آفریقاییان است؛ چون هنرهای آفریقا در زندگی روزانه و مراسم مربوط به دورانهای بحرانی زندگی مانند پیوستن به گروه بالغان، تشییع جنازه، و مراسم بشمار دیگری که مراحل مختلف زندگی 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 دوره نوسنگی به عمل آورده‌اند، هنرهای منطقه اقیانوسیه ژرفای تاریخی چندانی پیدا نکرده‌اند. هزاران جزیره‌ای که بر روی هم منطقه اقیانوسیه را تشکیل می‌دهند، سنتاً به سه منطقه فرهنگی تقسیم می‌شوند: پولینزی، ملانزی، و میکرونزی.

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

۹۵۱ نعل درگاه، قبیله مانوری. چوب،
۴۷/۵×۱۱۳ سانتی متر، موزه پیادی،
ماساچوست.



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

پولینزی

هنرمندان پولینزی از لحاظ کنده کاری بر تندیسهای چوبی، سنگی و عاجی به اندازه های متفاوت از چهره های افسانه ای و غول آسای سنگی در جزیره ایستر تا گوشواره های ریز عاجی به طول سه سانتی متر در جزیره مارکیز، سرآمد دیگران بودند. این تندیسها غالباً متعلق به انسان بودند، با حجم کامل و به شیوه تکرنگی نمایانده می شدند و در بیشتر موارد حالتی حاکی از حرکت داشتند. پولینزیاییها در ساختن لباس از پوست درخت نیز که تا پا نامیده می شد مهارتی فوق العاده داشتند و هنر خالکوبی در میان ایشان به مراحل پیشرفته ای رسیده بود.

اوج تکامل هنر کنده کاری پولینزیایی در پیکره خدای جنگ هاوایی که کوکایلیموکو (تصویر ۹۴۸) نامیده می شود، بازتاب یافته است. تمثالهای چوبی بزرگی از این خدا بر سکوه های سنگی معابد نصب می شد. معابد مزبور نیز شکل های گوناگون داشتند و بخشی از دستگاه مورد استفاده تمام دینهای رسمی پولینزی به شمار می رفتند. گرچه پیکره خدای مزبور نسبتاً کوچک بود، پیکره ای که در اینجا از نظر می گذرد، بسیار بزرگتر است و با چنان قدرتی کنده کاری شده است که تضادهای شدید — یا به عبارت مختصر، درنده خویی منسوب به این خدا — را به تماشاگر انتقال می دهد. دستها و پاها خمیده و عضلات پخ و سنتی او با دهان خشونت بار و کلاه دندان دندانه اش درهم می آمیزند و تحرکی چنان شدید به او می دهند که نظیرش در کمتر هنری دیده شده است. این تندیس را استادی تراشیده است که به مواد و اسلوب کارش بی نهایت مطمئن بوده است — اثری که موانع فرهنگی را از سر راه خود برمی دارد و پیامش را به هر بیننده ای می رساند.

با آنکه پولینزیاییها دریانوردانی ماهر بودند، گروه های مختلف جزایر این منطقه به قدری از یکدیگر جدا افتاده بودند که پیدایش و تکامل سبکهای مجزای منطقه ای در چارچوب سبک کلی و قابل تشخیص پولینزیایی را میسر ساختند. مثلاً هنرهای پولینزی مرکزی که با شکل های هنری متضاد يك خدای منطقه ای (تصویر ۹۴۹) و يك جنگاور خالکوبی شده از جزیره مارکیز (تصویر ۹۵۰) معرفی شده اند، اساساً با پیکره های به دست آمده از هاوایی تفاوت دارند. پیکره صیقل کاری شده خدای منطقه ای که از راروتونگا در جزایر كوك به

دست آمده است سری لبه تیز و سیمایی با خطوط انتزاعی دارد. این پیکره به جای بدن، چندین پیکره ریز و انتزاعی — اخلاف خدا — دارد که با همان سبك هندسی و زاویه دار سر خدا کنده کاری شده اند. اینگونه کنده کاریها احتمالاً شبیه سازیهایی از اجداد طایفه بوده اند و به دلیل قدرت حفاظتی و بارآوریشان مورد احترام قرار می گرفته اند. پیکره های مشابهی نیز (از مانگایا در جزایر كوك و روروتو در جزایر اوسترال) به دست آمده اند که چندین پیکره ریزتر به بدنشان وصل شده اند. تمام این پیکره ها در نهایت به خدایان آفریننده ای مربوط می شوند که به دلیل نقش بزرگشان در باروری نوع انسان، مورد احترام قرار می گیرند.

پولینزیاییها هنر دردآور ولی بسیار دوست داشتنی 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 طرح های خالکوبی شده بر روی بدنشان در طی سال، زیبایی شخصی خود را بیشتر می کردند. در يك کنده کاری متعلق به سده نوزدهم (تصویر ۹۵۰) الگوهای خالکوبی رایج در جزیره مارکیز را می بینیم که بدن جنگاور مارکیزی را با طرح های مجزاشده هندسی پوشانده اند. اینگونه تکثیر شکل های انتزاعی كوچك و تکراری — که در «بچه های» خدای منطقه ای راروتونگا نیز دیده می شود — در واقع یکی از گرایشهای مهم هنر پولینزیایی است. گرایش مهم بعدی — به پیکرتراشی برجسته، تمام حجم، و بزرگ مقیاس — در تندیس خدای جنگ هاوایی (تصویر ۹۴۸) تجسم یافته است.

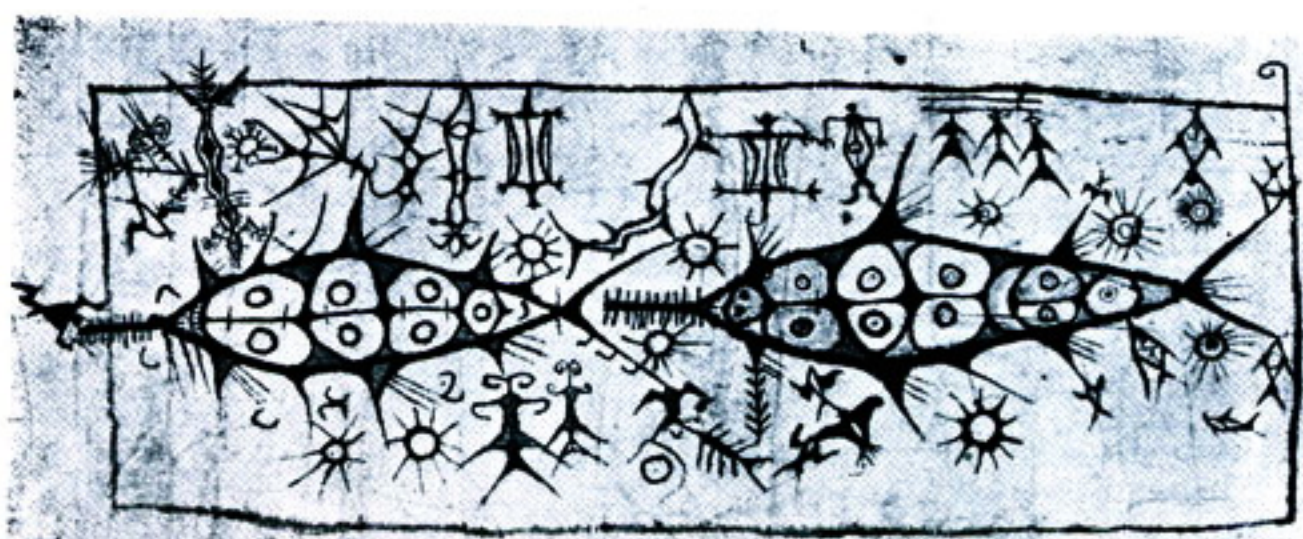
هنرهای فوق العاده متمایز قبایل مانوری در زلند جدید، این دو سبك یا گرایش را در ساخت تمثالهایی با هم می آمیزند که در عین حال متحرک و بغرنج هستند و شکل های اصلی شان برجسته است ولی سطوح شان با ریزه کاریهای منحنی الخط پوشانده و به یکدیگر مربوط شده اند. نعل درگاهی که در اینجا از نظر می گذرد (تصویر ۹۵۱) به يك خانه ارزان قیمت اجاره ای تعلق دارد که درون و بیرونش با انبوهی از تمثالهای ظریف و بغرنج از لحاظ فنی، تزئین شده است. موضوعات، نیاکانی واقعی و افسانه ای هستند که مائوریه ها در مشورتهای سیاسی، جنگی، و آیینی خویش از ایشان استمداد می کرده اند. در اشیای بیشمار حاکی از اعتبار اجتماعی و سلاحهای متعلق به اشراف مانوری، مانند خالکوبیهای صورت و بدنشان، نیز این سبك یگانه به نمایش گذاشته شده است.



ملانزی

مشاهده می‌کنیم. صورتکها و پیکره‌های ایرلند جدید که مالانگان نامیده می‌شوند و در مراسمی نمایشی به همان نام به کار می‌آیند، پیچیدگی خیره‌کننده خود را مدیون استفاده 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 این‌شکلها از يك تکه چوب‌کنده‌کاری شده درآورده شده‌اند؛ اصولاً ویژگی متمایزکننده هنر کنده‌کاری روی چوب که در این فصل بررسی

برخلاف حالت‌های پرخاش‌گرانه و خشونت‌بار هنر تجسمی هاوایی و پیچیدگیهای زنده سطوح پیکره‌های زلند جدید، هنر پولینزیایی عموماً با فشردگی، یکپارچگی، و محدودیت از نوعی که در پیکره خدای منطقه‌ای جزیره كوك (تصویر ۹۴۹) دیدیم، مشخص می‌شود. از طرف دیگر هنر ملانزیایی، جلوه ناپایدار، رنگارنگ، و شعله‌آسایی دارد که چکیده‌اش را در کنده‌کاری چوبی ایرلند جدید (لوحة رنگی ۱۰۸)

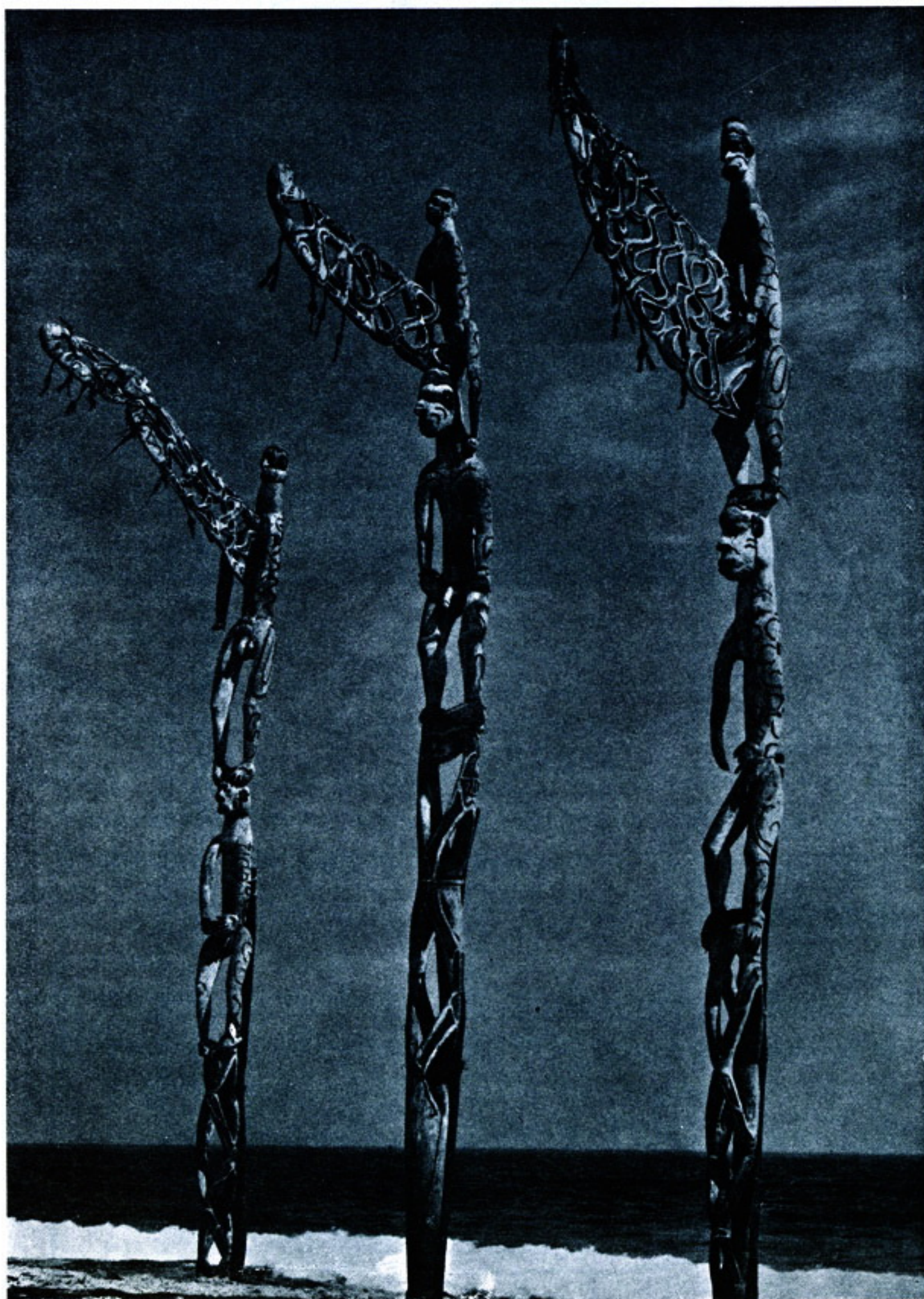


۹۵۳ بیرق، دریاچه سنتانی. الباف پوست درخت، رنگ سیاه و قرمز، طول ۱۳۰ سانتی‌متر. مجموعه پول‌وینگرت، نیویورک.

نقاشیهای روی سرپناه سه گوش این خانه‌ها، ردیف‌ردیف، تصاویری از موجودات افسانه‌ای‌اند که به طرزی ظریف و با رنگهای متضاد و روشن نقاشی شده‌اند. اینگونه تکرار و پر کردن اجباری فضا - خلاء گریزی - وجه مشترک بسیاری از مناطق هنری بررسی شده در این فصل است و در بیرق پوست درختی که از دریاچه سنتانی نزدیک ساحل شمالی گینه جدید به دست آمده است (تصویر ۹۵۳) نیز می‌توان مشاهده‌اش کرد. این بیرقها که در مراسم تشییع جنازه و دیگر مراسم رسمی به نمایش درمی‌آمدند، به سبکی زنده و تا حدودی شگفت‌انگیز با نقشهایی از انواع جانوران آبی و نمادهایی که قطعاً به اساطیر مربوط می‌شوند، رنگ آمیزی شده‌اند. لیکن ساخت و تزئین

می‌شود، همین یک پارچگی قطعه چوب کنده‌کاری شونده است. در صحنه‌ای که در لوحه رنگی ۱۰۸ از نظر می‌گذرد، چندین قطعه نمایشی مالانگان در خانه 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 بالغان نیز استفاده می‌شد. در جریان برگزاری این آیینها انبوهی از صورتهای پیچیده نیز به نمایش گذاشته می‌شد.

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



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

۹۵۵ دکلهای اجدادی، آسمت. چوب، رنگ، برگ نخل، بلندی ۵۱۰ تا ۵۴۰ سانتی‌متر. موزه هنرهای بدوی، نیویورک.



۹۵۶ جمجمه، قبیله ایتامول. جمجمه انسان، گل رُس، رنگ، موی سر انسان، پوست درخت خس خس، بلندی ۲۵ سانتی متر. اهدایی خانم و آقای جان کلیم، موزه هنرهای بدوی، نیویورک.



پارچه الیافی، به طور کلی، در ملانزی از پولینزی عقب مانده تر است. در دیگر شکل‌های هنری ملانزیایی، از خلیج پاپوا گرفته تا مناطق آسمت در ساحل جنوبی گینه جدید، هنرمندان موافق ذوق مردم محل در شکل انسان تصرف می‌کنند، و به همین علت شکل مزبور در اینجا، مانند جاهای دیگر، با تناسباتی رئالیستی یا سه بعدنمایی هماهنگ نیستند. همینکه می‌بینیم تصاویری از ارواح (خلیج پاپوا - تصویر ۹۵۴) و نیاکان (آسمت - تصویر ۹۵۵) دوردست شبیه سازی شده اند، تا حدودی علت فقدان ناتورالیسم است، همچنان که سنت‌های طولانی تکرار و احیای اینگونه تصاویر روحانی - تکراری که در جوامع محافظه کار به پیدایش سبک‌های فوق العاده سنتی می‌انجامد - نیز چنین نقشی دارند. پیکره به دست آمده از خلیج پاپوا، نمونه ملانزیایی پیکره قدرتمندی است که صاحبش از روح نهفته در درون آن استمداد می‌کند، و حال آنکه دیرک یا دکل به دست آمده از آسمت در مراسمی برپا می‌شود که شرکت کنندگان در آن برای گرفتن انتقام مرگ یکی از اعضای قبیله خود در جنگ آماده می‌شوند. این دکلها نماینده حضور نیاکان آنهاست؛ و «بیرقها»ی مشبك در نزد اهالی آسمت تجسم آلت مردان هستند و نشانه‌ای از نقش خشونت آمیز 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 سده بیستم به رسم جدا کردن سر دشمن از بدنش عمل می‌کردند و بسیاری از شکل‌های هنری ایشان برای مراسم گردن زنی و مراسم وابسته از دست دادن و بازستاندن نیروی حیاتی ساخته می‌شدند. در فرهنگ‌های متعدد، مانند فرهنگ قبیله ایتامول در کنار رودخانه سپیک، هنرمندان، جمجمه‌های واقعی انسانها را پاک می‌کردند و با برجسته کاری بر روی آنها به کمک خمیری رُس مانند و رنگ آمیزی آنها به شیوه 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 تدارک جنگ یا جشن پیروزی در جنگ، یا در مراسم تشییع جنازه استفاده می‌شد.

تزیین چهره و اندام‌های بدن، امروزه نیز در چندین بخش گینه جدید از شکل‌های مهم هنری به شمار می‌روند. این تزیینات با وجود ناپایداری فوق العاده شان غالباً بسیار بغرنج، رنگارنگ، و دارای اجزایی چسبانندی مانند رنگدانه‌ها، شاهرها، 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 قبیله ایتامول و مراسم قبایل ایرلند جدید، آلام، 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

۹۵۷ جمجمه، قبیله سولکا، ۱۹۰۰-۱۹۱۰. ساختمان الیافی پوشیده با قیر، شاهر، و تکه‌های چوب. بلندی ۶۷/۵ سانتی متر، بدون دامن برگی. موزه اوپرسه، برمن.

۹۵۸ پیکره حفاظتی دماغه قایق، جزایر سلیمان. چوب با صدف، بلندی ۱۷/۵ سانتی‌متر. موزه هنرهای قومی، بال.



یکپارچه‌تر و تمام‌حجمی‌اش واقع شده‌اند.

در استرالیا چندین سبک متفاوت و انواع اشیای هنری به چشم می‌خورند که ارتباط چندانی با هنرهای سرزمین مجاور یعنی گینه نو ندارند. از بیشتر اشیای مزبور در مراسم مذهبی و بردن مردم به گذشته دوردست و افسانه‌ای — که «زمان رؤیایی» نامیده می‌شود — 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 دوباره رویدادهای اولیه زمان رؤیایی بستگی داشت. اسطوره‌های مربوط به آفرینش کائنات، همراه با آوازاها و رقصها از بر خوانده می‌شدند، و بسیاری از شکلهای هنری — رنگ‌آمیزی بدن، تزیین سنگها، پیکره‌های کنده‌کاری شده، نقاشی تخته‌سنگها و پوست درختها — از ارکان ضروری این بازآفرینها به شمار می‌آمدند. یک 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، یک برادر جانگاوول، و در سمت راست، خود هنرمند را شامل می‌شوند. سبک بغرنج این نقاشی، بازتابی از خصوصیات بارز و اصلی هنر استرالیایی است؛ تکرار موزون، تقسیم به لوحه‌های انباشته از پیکره، نمایش ظریف جزئیات، و نبود خط زمینه، پرسپکتیو، یا سه‌بعدنمایی. هنر استرالیایی از لحاظ سبک «اشعه 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، آفریقا، و اقیانوسیه که در این

دهد. گاهی در جشنهای پرشکوه، صدها «صورتک 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 صورتک‌دار، نقش مهمی در تربیت و آشنا کردن جوانان یعنی اعضای بارور جامعه با مسائل اجتماعی داشتند. هنرمندان ملانزیایی، مخصوصاً در عرصه طراحی از سرها و بدنهای ارواح، به نظر می‌رسد که عنان اختیار را تماماً به خلاقیت و نیروی تخیل خویش سپرده‌اند. صورتک عجیب و شعله‌آسای متعلق به قبیله سولکا (تصویر ۹۵۷)، یا تنها نمونه موجود، از نوعی است که با بخش و به هم دوختن الیاف گیاهی بر روی یک استخوان‌بندی سبک 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.

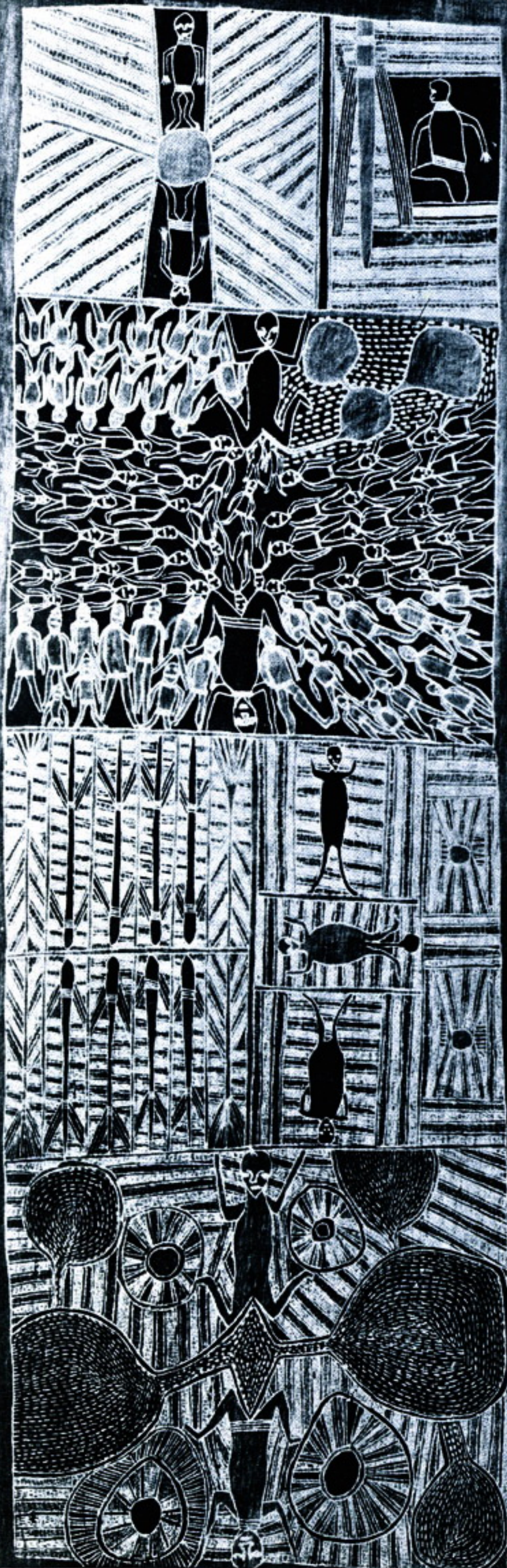
برخی از سبکهای ملانزی، مانند سبک جزایر سلیمان، در مقایسه با سبکهای بررسی شده، محدودتر هستند. در کنده‌کاری حفاظتی دماغه قایق (تصویر ۹۵۸) که در اینجا از نظر می‌گذرد، بر سه‌بعدنمایی قوی، بزرگنمایی اندامهای صورت، و نقش و نگار بسیار ظریف و دقیق مثبت‌کاری شده با تکه‌های صدف دریایی بر زمینه رنگ سیاه یکدست سردیس مزبور تأکید شده است. در بسیاری از مناطق ملانزی، سبکهای دیده می‌شوند که ترکیبی از نقش و نگارهای دارای رنگهای متضاد و ظریف سطح با پیکرتراشی برجسته‌اند، و در برخی مناطق از صورتک استفاده نمی‌شود و حکایت از آن دارد که فرهنگهای مزبور در مرحله انتقالی بین فرهنگهایی که سبک عنان‌گسیخته و نامحدود ملانزیایی بر آنها مسلط است و فرهنگهای پولینزی با آن پیکرتراشی

۹۵۹ مونگارای، خواهران جانگاول، بیرکالا. پوست
درخت و رنگ. نگارخانه 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 — آمدن مدرسه، هیأت‌های مبلغان مسیحی، لباسهای ارزان، و ظروف پلاستیک — انگیزه‌ها و نیازهای هنری این اقوام را دگرگون کرده است. امروزه ما شاهد شکل‌گیری هنرهای «توریستی» یعنی نسخه‌های ارزاقیمت 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 روزمره زندگی پیدا کردند؛ برخی دیگر فقط در اوج مراسم فردی یا اجتماعی — پیوستن به گروه بالغان، مراسم تشییع‌جنازه، و جشنهای گوناگون — 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، هسته قدرت معنوی به شمار می‌رفتند و با کارهایی چون اجرا و نمایش در معرض دید و قضاوت دیگران قرار می‌گرفتند. هنر، همانند همه 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 ادامه بحث در این زمینه و تلاش برای پاسخگویی به آن حکایت دارد. پاسخ‌های داده شده، برحسب تغییرات تعاریف و درجه 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 عرصه 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. بدین ترتیب، 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، گراورسازی و لیتوگرافی، شکلی از باسمة‌سازی است که به روندهای مکانیکی بستگی دارد. اما بر خلاف دیگر رسانه‌های گرافیکی، همواره در مقام محصول یک تکنولوژی 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 وسیله ثبت در نظر گرفته نمی‌شود. اما عکاسی به هیچ وجه یک وسیله 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 عموماً جهان‌نگری واحدی را بیان کرده‌اند. گاهی، نخست ژرف‌نگری خلاقانه 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 نماینده 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 رابطه عکاسی و هنر، از همان آغاز، با دشواری‌هایی درآمیخته بوده است. نقاشان، عکس را همواره چیزی در حد یک پیش‌طرح مقدماتی، منبع پیش‌پا افتاده اندیشه‌ها یا ثبت مضامینی دانسته‌اند که تدریجاً تکمیل می‌شود و به صورت یک اثر کامل درمی‌آید. نقاشان هنرکرده‌ای، جزئیات بازنمایی شده در عکس‌ها را با طبیعت‌گرایی موشکافانه خویش هماهنگ یافتند. بسیاری از دیگر انواع نقاشان نیز به عکس متوسل می‌شدند، اما آن را همواره نمی‌پذیرفتند. عکاسی نیز به نوبه خود و در سراسر تاریخ خود، شدیداً از محمل‌های کار نقاش تأثیر پذیرفته است، و هنوز هم می‌توان درباره عکس با در نظر گرفتن درجه 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 (۱۷۶۵-۱۸۳۳) در پنجاه و هفت سالگی، توانست نخستین تصویر تثبیت شده دایمی را تولید کند، اما نخستین نمونه 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 (۱۷۸۹-۱۸۵۱) که طراح دوربین عکاسی پیشرفته‌تری بود، به همکاری پرداخت. پس از ده سال دیگر که صرف تحقیقات شیمیایی و مکانیکی شد، دستگاه داگرتیپ ساخته شد. این دستگاه که تصویر مثبت تولید می‌کرد، در سال ۱۸۳۹ به نمایش گذاشته شد و بدین ترتیب عصر عکاسی آغاز گردید. اعلام این



۱. ژوزف نیسفور نپیس. چشم انداز پشت پنجره در لوگرا. ۱۸۲۶. هلیوگراف، ۲۰ × ۱۶/۵ سانتیمتر. مجموعه گرنزهایم. دانشگاه تکزاس در اوستین.

عدسی‌های بهتر، نگاتیوهای شیشه‌ای، و روش‌های جدید شیمیایی شد که به تولید امولسیون‌های حساس‌تر و تصاویر پایدارتر انجامید. از آن‌جا که بسیاری از محدودیت‌های اولیه عکاسی در اواسط آن قرن از میان برداشته شد، بازگویی تاریخ اولیه این ابزار به صورت پیشرفت‌های فنی (هرچند مهم) در این جا گمراه کننده خواهد بود.

گذشته از این‌ها، مبانی مکانیکی و شیمیایی عکاسی نیز از مدت‌ها پیش روشن و شناخته شده بود. سابقه 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 دوره باروک یا عصر پیشرفت‌های بزرگ در علوم بصری تا رسیدن به فیزیک نیوتنی، دوربین عکاسی به یک آئینه و سپس یک عدسی مجهز شد. در دهه 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 به هم 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 نوبه 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

خبر، ویلیام هنری فاکس تالبت (۱۸۰۰-۱۸۷۷) انگلیسی را به تکمیل روش عکاسی خود ترغیب کرد. در این روش از یک نگاتیو کاغذی استفاده می‌شد که امکان تهیه 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 اندیشه دست یافتن به ابزار یا دستگاهی مفید در کارهای عادی. با آنکه نپیس 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 دیوراماها نقاشی شده 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. علاقه همه 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 شیوه 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 دهه هشتم قرن نوزدهم صید و ثبت نشده بود. عکاسی، دستخوش یک رشته اصلاحات سریع مانند اختراع



۳. ویلیام هنری فاکس تالبوت. قایق بادبانی. حدود ۱۸۴۵. کالوتیپ. موزه علوم، لندن.



۲. لوئی ژاک ماند داگر. طبیعت بی جان. ۱۸۷۳. ۲۱/۷×۱۶/۵ سانتی متر. داگرتیپ، انجمن عکاسان فرانسوی، پاریس.

دهنده شالوده رمانتیسیسم بود. بخش بزرگی از انگیزه مخترعان، زاینده تلاش برای رسیدن به عنصر حقیقی و عنصر طبیعی بوده است. اشتیاق به «تصاویر ساخت طبیعت» را از یک طرف می توان در ترکیب بندی های لکه مرکبی الگزاندر کوزنس (طبیعی، به این دلیل که تصادفاً ساخته می شدند) و از طرف دیگر در علاقه همگانی رایج به چهره های سیلوت (که خطوط کناری آن را از سایه نیم رخ مدل می کشیدند) در اواخر قرن هیجدهم جستجو کرد، که خود به تلاش برای ثبت این گونه سایه ها بر سطح مواد حساس به نور انجامید. واقع گرایی تند داوید در پرده 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 پی ریزی کرده، همان کار را انجام داده است.

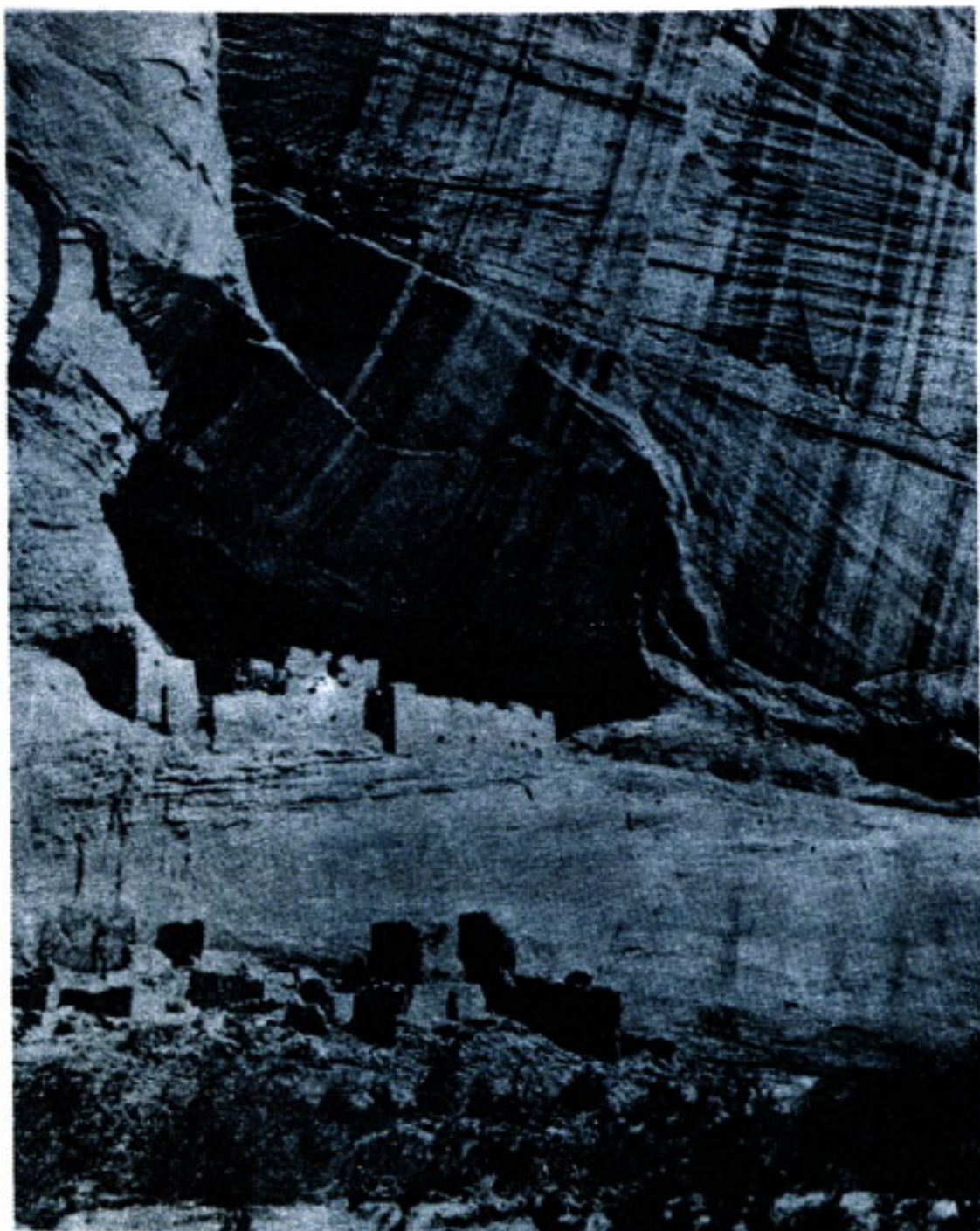
پرتره

عکاسی همانند لیتوگرافی که در سال ۱۷۹۷ اختراع شد، با تقاضای فزاینده طبقه متوسط برای تولید انواع تصویر مواجه شد. تا سال ۱۸۵۰ گروه عظیمی از بورژواها از چهره خویش به دست نقاشان تابلو می ساختند و عکاسی نیز زودتر از هر رشته ای در همین رشته با اقبال عامه مواجه گردید. اندکی پس از رواج داگرتیپ، استودیوهای عکاسی در همه جا مخصوصاً در آمریکا افتتاح شدند و کارت ویزیت چند تصویری که در سال ۱۸۵۴ توسط آدولف اوژن دیسدری ابداع گردید به همه جا راه یافت. هر کسی می توانست به آسانی و با هزینه ای اندک، عکسی از خودش تهیه کند. در این جریان، انسان طبقه متوسط به انسانی فراموش نشدنی و به یادماندنی تبدیل شد. بدین ترتیب، عکاسی به صورت پیامد ارزش های دموکراتیک مطرح شده در انقلاب های آمریکا و فرانسه پا به میدان نهاد. عکاسان نیز برای آنکه بتوانند اشخاص معروف را جلوی دوربینشان بنشانند و



۴. نادار. سارا برنارد. ۱۸۵۹. خانه جورج ایستمن، راجستر، نیویورک.

که بتواند علاقه ای به دقت موشکافانه عکاسی داشته باشد. مثلاً چهره پردازی روکوکو، بیشتر به ساختن چهره ای متملق توجه داشت تا عکسی دقیق، و ثبت صریح جزئیات توسط دوربین عکاسی نمی توانست محلی از اعراب پیدا کند. حتی در نقاشی معمارانه، هنرمند عمداً در بازنمایی حقیقت جغرافیایی یا مکانی، راه افراط می پیمود. اختراع عکاسی، پاسخی به کشش های هنری و نیروهای تاریخی تشکیل

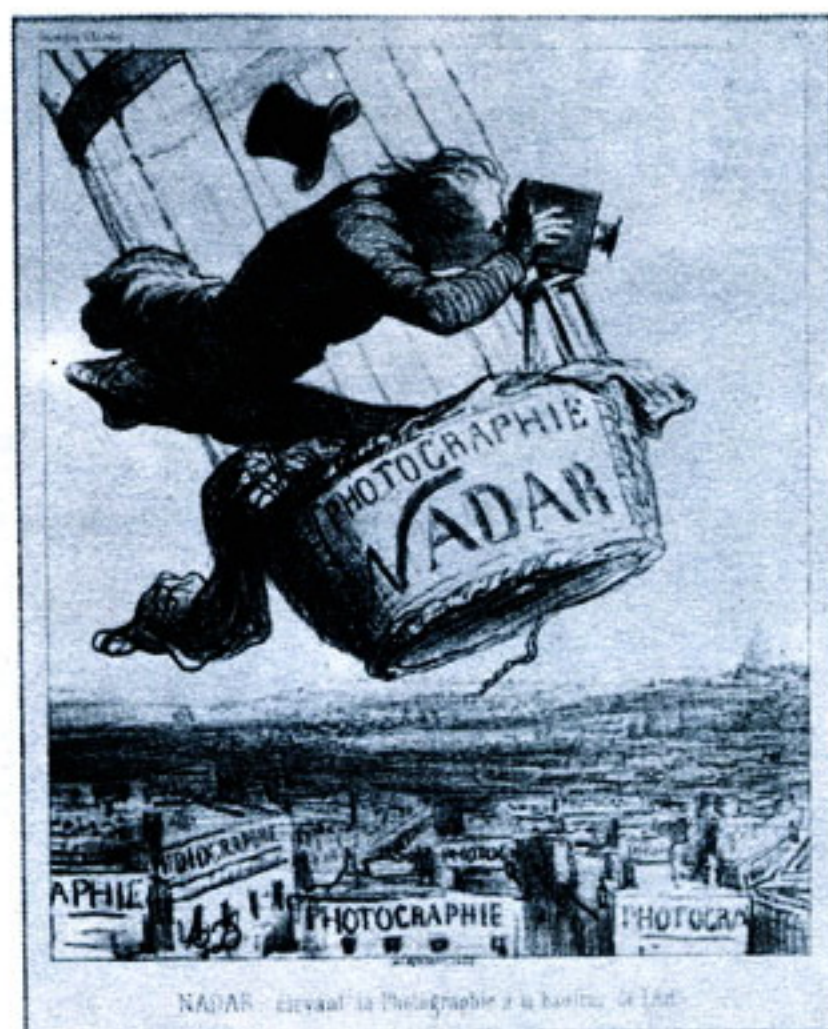


۶. تیموثی اوسالیوان. ویرانه‌های باستانی کنیون د شیلی. ۱۸۷۳. عکس آلبوم. خانه جورج ایستمن. راجستر. نیویورک.

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 «نادر عکاسی را به اوج هنر می‌رساند» را برای کاریکاتورش که گویای بدبینی رایج درباره 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 کالابینگم دیده شد، عکاسان را نیز به سوی مرزها کشانید، و ایشان در آنجا توانستند گسترش ایالات متحد آمریکا را در جهت غرب، عموماً برای تهیه نقشه 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



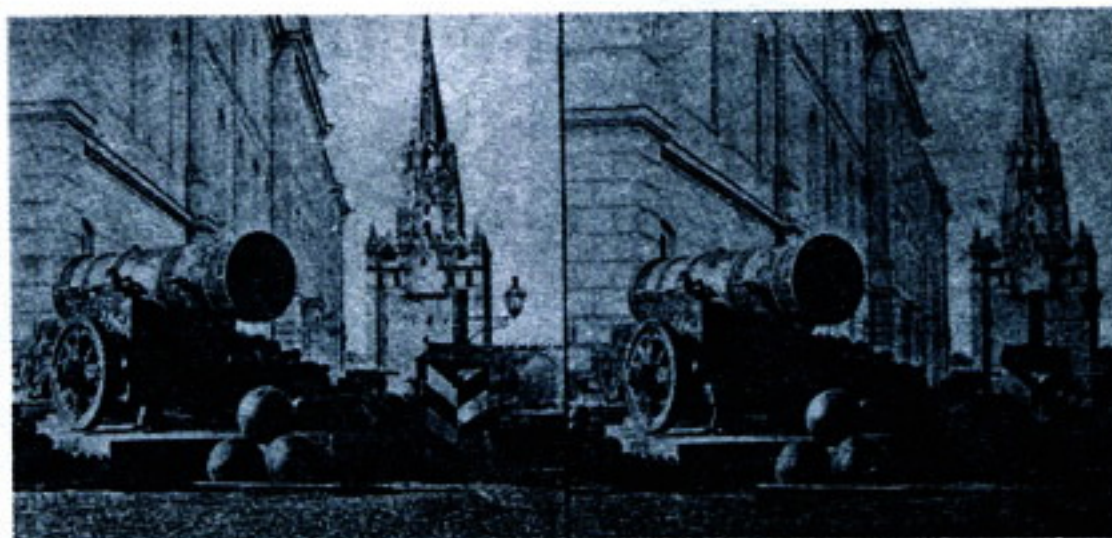
۵. اونوره دومیه. نادار عکاسی را به اوج هنر می‌رساند. ۱۸۶۲. لیتوگراف خانه جورج ایستمن، راجستر، نیویورک.

عکسشان را بگیرند، سخت با یکدیگر رقابت می‌کردند.

نادر. گاسپار فلیکس تورتاشون (۱۸۲۰-۱۹۱۰) معروف به نادار، توانست بیشتر شخصیت‌های سرشناس فرانسه را به استودیوی خویش بکشانند. 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 چهره ۲۸۶ خواهر مدلی استفاده کرد که کاریکاتورشان را به صورت یک لیتوگراف بزرگ به نام «لانتئون 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 چهره خیال‌انگیز و شاعرانه‌اش، همتای بسیاری از دخترکانی می‌شود که در تابلوهای نقاشان قرن نوزدهم جلب توجه می‌کنند و نادار، چهره او را همچون یک تندیس پرداخته است: به بیان دقیق‌تر، تأثیر نور و تاخوردگی‌های جامه و پوشش سارا برنارد یادآور نیم‌تنه‌ها و سردیس‌هایی است 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 بر گرفته بود. با آنکه گاهی این شیفتگی به صورت علائق جدی به علوم - مانند سفرهای اکتشافی داروین با کشتی بیگل از ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۶ - جلوه‌گر می‌شد در اغلب



۷. توپ تزار در خارج از دروازه اسپاسکی، مسکو (ریخته شده در سال ۱۵۸۶، دارای بزرگ‌ترین لوله توپ در جهان به قطر ۸۹۰ میلیمتر، که اکنون در داخل کاخ کرملین نگهداری می‌شود). نیمه دوم قرن ۱۹. عکس سه‌بعدی.



۸. الگزاندر گاردنر. خانه تک‌تیرانداز یاغی، گنیزبرگ. ژوئیه ۱۸۶۳. عکس با شیشه مرطوب. انجمن تاریخی شیکاگو.

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 استرنوسکوپ دیده شوند با هم در می‌آمیزند و تصویری جالب با ژرفای سه‌بعدی پدید می‌آورند. دو سال بعد، استرنوسکوپ در نمایشگاه کریستال پالاس لندن رواج همگانی یافت. هزاران عکس دو منظره‌ای گرفته شدند (تصویر ۷). عملاً هر گوشه‌ای از این کره خاکی در دسترس هر خانوار قرار گرفت، و تصویر آن به قدری 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

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 شده توده 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 به مراتب کمتر در بیننده برجا می‌گذارند.

عکاسی سه‌بعدی

عطش بی‌پایان به تجربه‌های جانشین، عاملی مهم در گسترش محبوبیت داگرتیپ‌های سه‌بعدی است. دوربین عکاسی مجهز به دو



۱۰. اوسکار ریلاندر. دو گذرگاه زندگی. ۱۸۵۷. چاپ آلبومن ترکیبی، ۷۸/۷×۴۰/۷ سانتی متر، خانه جورج ایستمن، راجستر 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 خانه 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 اندازه خود آن سرباز فروافتاده، ناشناخته است. این عکس از لحاظ برخورداری از همان واقع‌گرایی تند پرده 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 گراورهای ساخت نقاشان - مخصوصاً وینسلو هومر - 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 نیمه 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

عکاسی از آغاز تا امروز ۷۸۳



۹. جیکب ریس. پاتوق تبهکاران. حدود ۱۸۸۸. چاپ ژلاتین-نقره. موزه 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 - ۸۹ برای تکثیر تصاویر در یک صفحه چاپی اختراع شد، نقطه ضعف دیگری از عکس‌های سه‌بعدی روشن شد: همچنان که از تصویر نشان داده شده در این جا 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 پیکرترانشان 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 عرصه 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



۱۲. جولیا مارگرت کامرون. چهره‌الن تری. ۱۸۶۳. چاپ کربنی، قطر ۲۴ سانتیمتر. موزه هنری متروپلیتن، نیویورک. مجموعه آلفرد اشتیگلینس، ۱۹۴۹.

طریق سازمان‌هایی چون جامعه عکاسان لندن که در ۱۸۵۳ تأسیس شده بود، پیشگامی جنبش متقاعدسازی منتقدان مردم را که می‌گفتند عکاسی می‌تواند با تقلید از نقاشی و گراوورسازی به صورت هنر درآید، عهده‌دار شد. در انگلستان عهد ملکه ویکتوریا، زیبایی در درجه اول به معنی هنر به همراه یک هدف والای اخلاقی یا احساس شریف، ترجیحاً به سبک کلاسیک بود.

ریلاندر. پرده دو گذرگاه زندگی (تصویر ۱۰) ساخت اوسکار ریلاندر (۱۸۱۸-۱۸۷۵) با طرح تمثیلی که آشکارا از مجموع هوگارت با نام پیشرفت ریک برگرفته شده است، این هدف‌ها را برآورده می‌سازد. در این شاهکار زائیده 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 این جا شر به صورت شش پیکر برهنه نمایش داده شده است. این تصویر در ۱۸۵۷ غوغایی به پا 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 سلیقه مسلط روزگار هماهنگی نداشتند.

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



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

یک مقاله مصور باز می‌گوید. عکاسی مستند در پاسخ به همان شرایطی پدید آمد که کوربه را به حرکت درآورده بود، و رپرتاژ واقع‌گویانه آن نیز در چهارچوب سنت‌های واقع‌گرایی جای گرفت. تا پیش از آن زمان، نقاشان به نشان دادن تصویر خیالپردازانه فقرایی همانند فقرای نمایش داده شده در نقاشی‌های عامیانه آن روز رضایت داده بودند. نخستین مجموعه 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 فلاش گردی (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 سازش‌ناپذیرانه عکس‌های او هیچ جزئی از قدرت خویش را از دست نداده است. مطمئناً تصور صحنه‌ای گابوس‌وارتر 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 شده شکارگران شبانه، به انتظار شکار ایستاده‌اند.

تصویرگرایی

موضوع و واقع‌گرایی خام عکاسی مستند، تأثیری اندک بر هنر داشت و بیشتر عکاسان دیگر نیز از آن اجتناب می‌کردند. انگلستان، از



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

شش بیت از شعر «ملکه 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 فتومونتاز 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 شیوه عکاسی چندنگاتیوی را کنار گذاشت ولی همچنان می‌کوشید در عکس‌هایش از نقاشی از صحنه‌های روزمره 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 (۱۸۱۵-۱۸۷۹) 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 در اختیارش 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 درجه 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 شالوده سبک کامرون را تشکیل می‌داد مشاهده کرد.

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

عکاسی طبیعت‌گرایانه

امرسن. پرچم مخالفت با عکاسی هنری را پیتر هنری امرسن (۱۸۵۶-۱۹۳۶) 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 این حال، او نیز واقع‌گرایی را در نقطه 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 می‌کرد 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 نگاه دارد، ولی نتیجه این کار به ندرت در آثارش جلب توجه می‌کند، ولی خودش معتقد بود که چشم فقط منطقه مرکزی صحنه عکس را به‌وضوح



۱۵. ادوارد اشتایخن. رودن در کنار تندیس هایش «ویکتور هوگو» و «متفکر». ۱۹۰۲. چاپ صمغی، انستیتو هنری شیکاگو. مجموعه آلفرد اشتیگلایتس. عکس. باث.

آغاز تا پایان زیر نظر می‌گرفتند، مخصوصاً برای ایجاد جلوه‌های ویژه، مواد خاصی بر کاغذ عکاسی می‌افزودند. صمغ رنگی را با قلم بر سطح زیر کاغذ طراحی می‌مالیدند و عکسی با چنان زمینه گرم و بافت قوی به دست می‌آوردند که ظاهری چون نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها پیدا می‌کرد. کاغذ اشباع شده با املاح پلاتین برای به دست 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 گرتروید کسبیر (۱۸۵۴-۱۹۳۴) داد. در این عکس، نیروهای غیرمادی، تقریباً در سراسر تصویر، مرئی هستند.

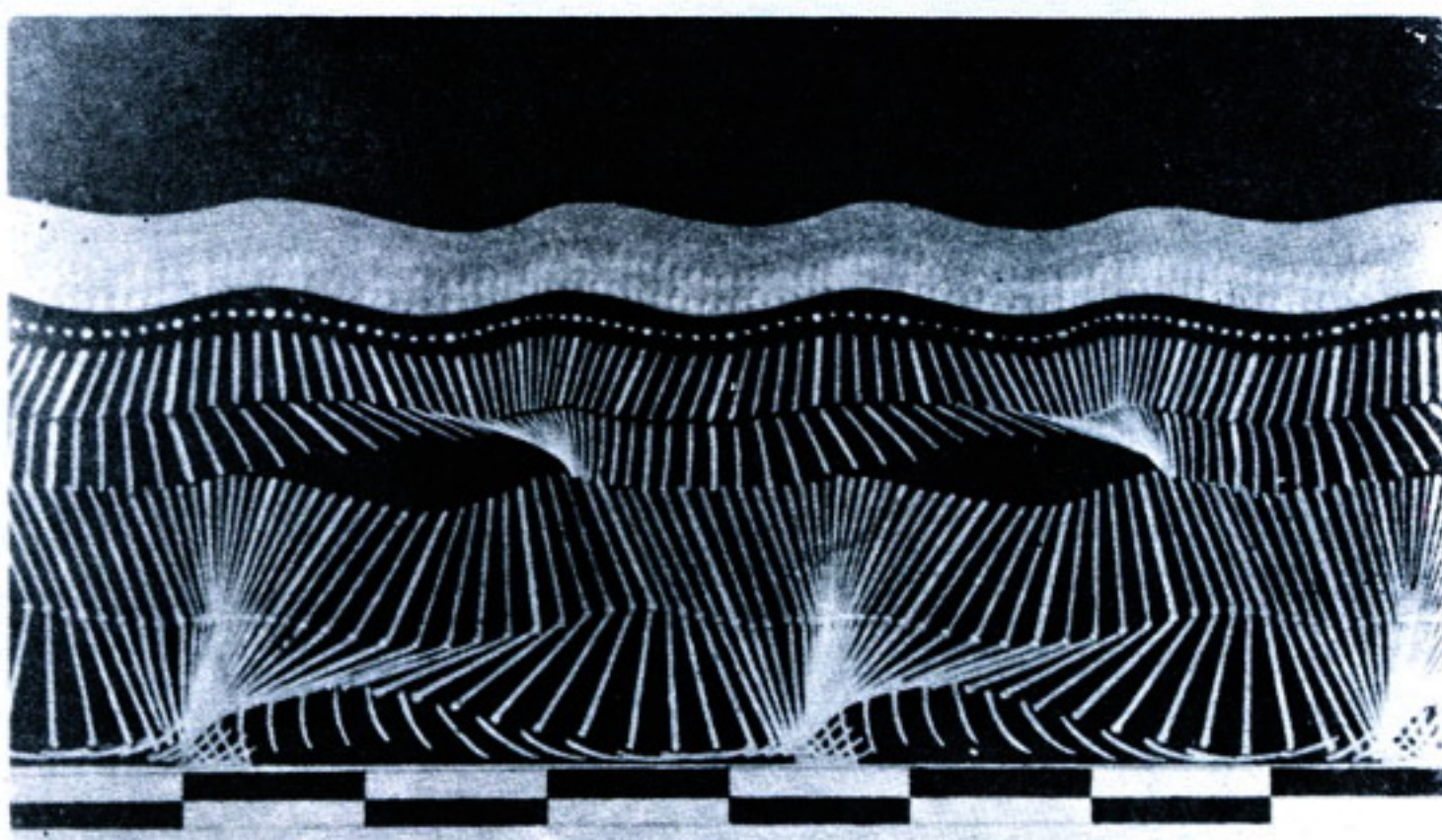
اشتایخن، گروه حلقه پیوسته از طریق عکاسانی چون کسبیر و آلفرد اشتایخن با آمریکا ارتباط داشت، و اشتیگلایتس نیز در ۱۹۰۶ نگارخانه عکاسان انشعابی را در نیویورک دایر کرد. از جمله هواداران وی، می‌توان از ادوارد اشتایخن (۱۸۷۹-۱۹۷۳) نام برد، که عکسی که از رودن در استودیوی پیکرتراشی از او گرفته (تصویر ۱۵) بدون 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. خویش‌ننگری تأمل‌انگیز رودن، آشوب درونی برخاسته از تندیس شبح‌وار یادبود ویکتور هوگو را که به حالتی نمایشی و همچون یک جن از پس زمینه عکس سر بلند کرده است پنهان می‌سازد. از زمانی که تابلوی آفرینش آدم توسط میکلائل - یا استاد مطلوب رودن - ساخته شد، هرگز با یک چنین بهره‌گیری مؤثر از

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

عکاسان انشعابی

مسئله هنر بودن یا نبودن عکاسی، در اوایل دهه 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 حلقه 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 به جای توسل به تصاویر مرکب یا چندگانه، روند چاپ عکس را از



۱۶. اتیل ژول ماری. مردی سیاه پوش با نوارهای سفید بر بازوان و پاهایش در برابر دیواری سیاه قدم می‌زند. حدود ۱۸۸۴. عکس برداری لحظه به لحظه.

این اندیشه، بدون تردید، در همه جا 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، منظره‌تماً جدیدی از حرکت در عرصه مکان و زمان می‌آفریند که نیروی تخیل آدمی را به چالش می‌خواند. این عکس‌ها را همانند یک معمای چندتکه جورکردنی، می‌توان به طرق گوناگون باهم ترکیب کرد و جلوه‌های خیال انگیز به دست آورد.

مایبریج دنبال کردن این امکانات را به دیگران وا گذاشت. 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، او را متوجه عکاسی متحرک ساخت. عکس‌های چندگانه ایکینز برخلاف توالی تصویرهای بی حرکت مایبریج، حرکت متوالی را در یک صفحه به نمایش می‌گذارند. و بالاخره، عکاسی در نظر ایکینز صرفاً ابزاری برای تجسم واقع‌گرایانه‌تر پیکره‌ها به شمار می‌رفت.

ماری. اتین ژول ماری (۱۸۳۰-۱۹۰۴) 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 - که دوستان صمیمی یکدیگر بودند - دوربین عکاسی را ابزاری برای نمایش حرکت اندام‌ها می‌دانست ولی در اندک مدتی به درجه 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 چندگانه 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 نمی‌آوردند.

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

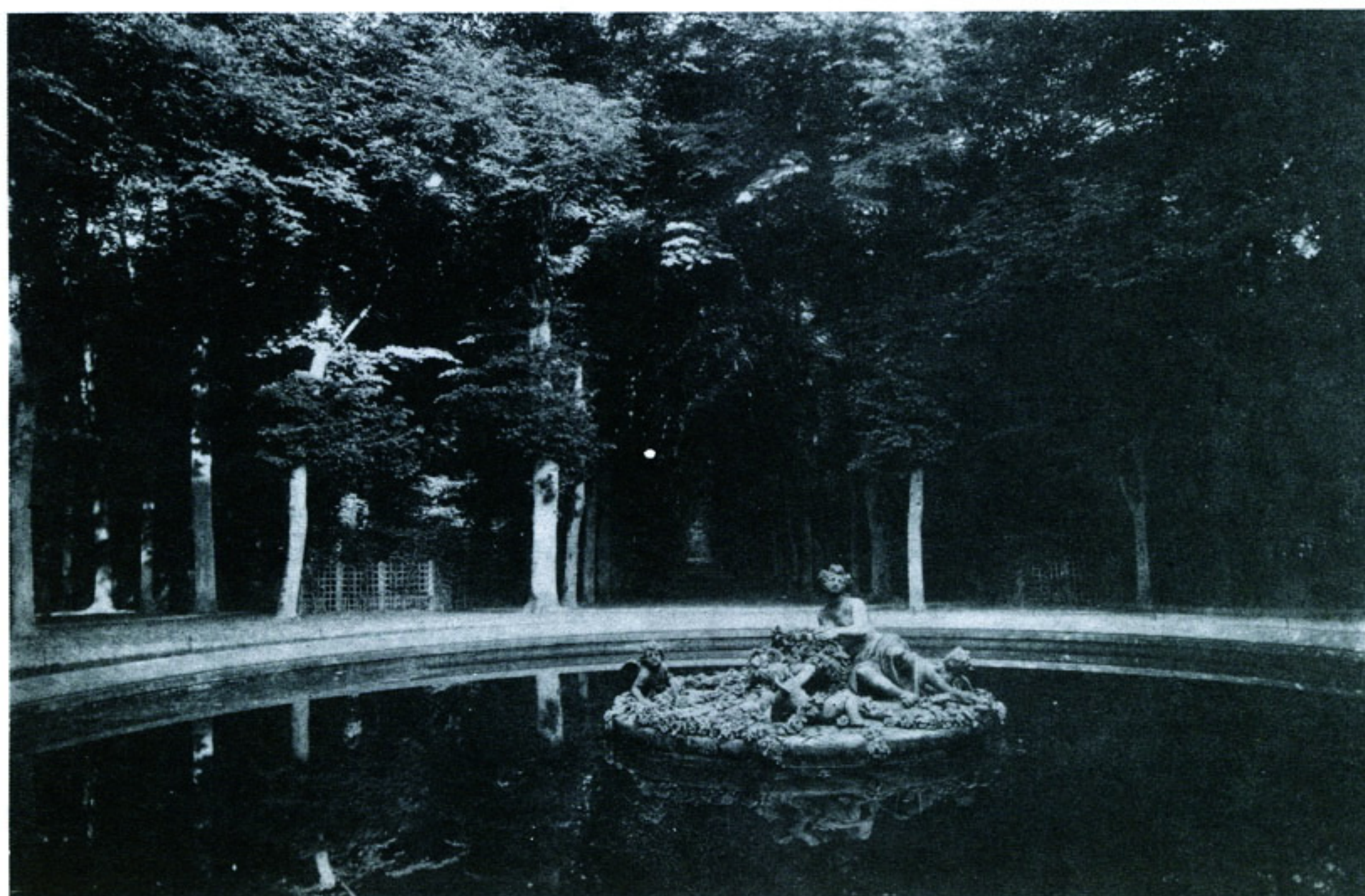
گروه عکاسان انشعابی توانست به هدف خویش که شناساندن عکاسی در مقام شکلی از هنر بود دست یابد، اما آثار آفریده این گروه تا ۱۹۰۷ بلندپروازانه به شمار می‌رفتند. با آنکه این جنبش تا چند سال بعد نیز به عمر خویش ادامه داد، این نکته روز به روز روشن‌تر می‌شد که آینده عکاسی در تقلید از نقاشی نیست، زیرا نقاشی نیز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

عکاسی متحرک

مایبریج. ادوارد مایبریج (۱۸۳۰-۱۹۰۴) 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 بر اثر 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 صد هزار عکسی که مایبریج به ثبت حرکات انسان و جانوران اختصاص داده بود، آن‌هایی بودند که عکاس به‌طور هم‌زمان از چندین نقطه بلند گرفته بود.



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



۱۸. اوژن آتزه. ورسای. ۱۹۲۴. چاپ آلومن - نقره. ۱۸ × ۲۴ سانتیمتر. مجموعه موزه هنر مدرن، نیویورک. مجموعه ایت - لویی.



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



۱۹. آندره کرتس. نوازنده نابینا. ۱۹۲۱. چاپ ژلاتین-نقره، ۴۱/۶×۳۳/۷ سانتیمتر. مجموعه 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 نیمه نخست قرن

در طی قرن نوزدهم، عکاسی کوشید خود را در مقام یک هنر به جهانیان بشناساند ولی نتوانست هویتی برای خود به دست 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 جنبش‌های 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 به عنوان 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



۲۱. روبر دوانو. نگاه زیریرکی ۱۹۵۳. چاپ ژلاتین-نقره.

محیط خویش الهام می‌گرفت.

عکس‌های آتزه با نوعی عمق و کمال فنی فرازنده واقعیت مشخص می‌شوند و از همین جا است که حتی پیش‌پا افتاده‌ترین موضوع‌ها در کارش اهمیت پیدا می‌کنند. از لحاظ توانایی در ترکیب‌بندی هم‌زمان فضای دویعدی و سه‌بعدی، عکاسان انگشت‌شماری به پای او رسیده‌اند. منظره‌های آتزه، 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 آتزه 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 آتزه مستقیماً با شاخه‌ای از واقع‌گرایی جادویی ارتباط پیدا می‌کنند که پیش‌درآمد سوررئالیسم به‌شمار می‌رفت. آتزه سوررئالیست نامیده شده است، و با آنکه این نامگذاری گمراه‌کننده است، به‌سادگی می‌توان دریافت که چرا از نو توسط من‌ری عکاس هنرمند دادایست و سوررئالیست کشف شد و برنیس ابوت دستیار من‌ری به دفاع از او برخاست. اما به‌طور کلی، کار آتزه به‌قدری متنوع است که در طبقه‌بندی معمول نمی‌گنجد.

کرتس. دو عکاس از اروپای شرقی، جانشینان بلافصل آتزه 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. نوازنده نابینا (تصویر ۱۹) که در سال ۱۹۲۱ در مجارستان گرفته شد، از نوع عکس‌هایی است که گاه‌گاهی آتزه 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 آتزه) 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 رشته 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 شبانه 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.

بیشتر به واقع‌گرایی روی آورده و به همین علت، راه تکامل جداگانه‌ای را پیموده است. بنابراین، بحث از عکاسی قرن بیستم، در درجه 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 دامنه‌گزینه‌های عکاس افزوده‌اند و هیچ‌گزینشی 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.

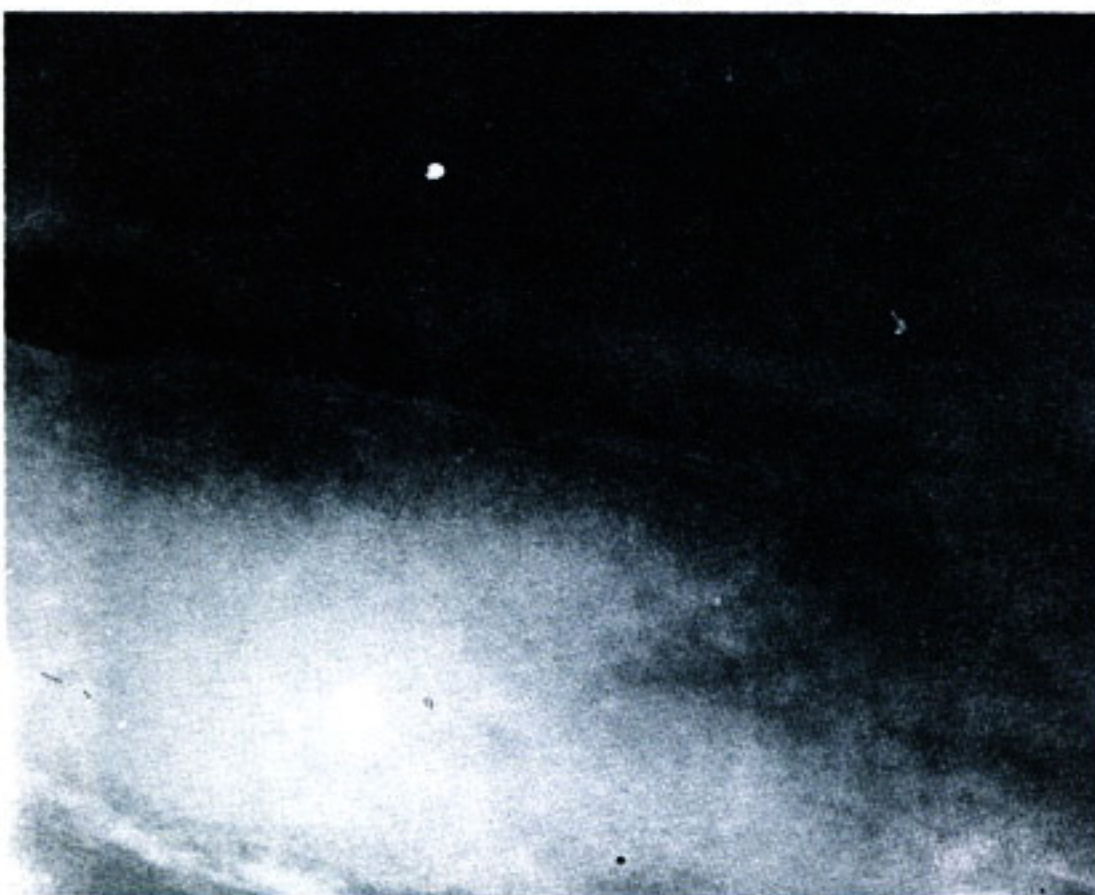
شگفتی‌آور این است که حتی عکاسی رنگی آنچنان که انتظار می‌رفت، تأثیری انقلابی بر جای نگذاشت. این نوع عکاسی از سال ۱۹۰۷ با بهره‌گیری از شیشه خودفام یا اتوکروم توسط لویی لومیه (۱۸۶۴ - ۱۹۴۸) آغاز شد. اتوکروم صفحه‌ای شیشه‌ای بود که سطحش با ذرات نشاسته سیب‌زمینی به سه‌رنگ پوشانده شده بود، که کار فیلترهای رنگی را انجام می‌دادند، روی آن نیز لایه‌ای از برومور نقره بود. این صفحه به محض ظهور به‌صورت یک شفافه 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

آتزه. عکاسی نوین، به‌آرامی و با کارهای اوژن آتزه (۱۸۵۶ - ۱۹۲۷) که فقط در ۱۸۹۸ یعنی در چهل‌ودو سالگی با دوربین آشنا شده بود آغاز شد. از آن سال تا لحظه مرگش در سال ۱۹۲۷، آتزه دوربین سنگینش را در همه جای پاریس برپا می‌داشت و همه تنوعات شهر را ثبت می‌کرد. تمام عکاسان هنری، موضوعات آتزه را که پیش‌پا افتاده بودند، تقریباً هیچ‌به‌حساب می‌آوردند. آتزه شخصاً انسانی فروتن بود و عنوان تابلوی کارگاهش چنین بود: «آتزه، مدارک مستند برای هنرمندان». و عملاً نیز پدران نقاشی نوین یعنی براک، پیکاسو، دومیه و من‌ری یا معروف‌ترین نقاشان زمانه، از او حمایت می‌کردند. تصادفی نیست که همین هنرمندان از هانری روسو نیز حمایت می‌کردند، زیرا روسو و آتزه در نوعی ساده‌نگری با هم وجه مشترک داشتند. اما آتزه به‌جای عرصه‌های بیکرانۀ خیال‌پردازی، از زوایای ناشناخته



۲۲. آلفرد اشتیگلایس. مسافران اتاق سکان ۱۹۰۷. انستیتوی هنری



۲۳. آلفرد اشتیگلایس. برابر. ۱۹۳۰. چاپ کلرید. انستیتوی هنری

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

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

کارتیه - برسون استاد آن چیزی است که خود عنوان «لحظه سرنوشت‌ساز» بدان داده است. معنی این لحظه در نظر او تشخیص آنی و سازماندهی بصری هر حادثه در اعماق لحظه 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 تلقین‌کننده و غالباً حیرت‌آورند. به بیان دیگر، کارتیه - برسون با آنکه با واقعیت سروکار 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 زیریرکی (تصویر ۲۱) متوجه نشود که مرد به جای توجه به تابلویی که همسرش درباره آن توضیح می‌دهد حریصانه به تابلوی دیگری چشم‌دوخته است که تصویر زنی دیگر در آن دیده می‌شود؟

مکتب اشتیگلایس

اشتیگلایس. پدر عکاسی نوین در ایالات متحد آمریکا، آلفرد اشتیگلایس (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 پرمایه بود. او با انتشار مجله کار دوربین و پشتیبانی از دیگر پیشگامان عکاسی آمریکا با به نمایش درآوردن آثارشان در نگارخانه خود در نیویورک، مخصوصاً نگارخانه معروف به «۲۹۱» از نظرات خویش دفاع کرد. انبوه کارهای اولیه اشتیگلایس با هواداری از میثاق‌های جنبش انشعابی تهیه شده و در آن‌ها عکاسی با هنر نقاشی معادل دانسته شده است.

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 اشتیگل‌تس، عکاسی پیش از آنکه ابزاری برای ثبت رویدادها باشد طریقه‌ای برای بیان تجربیات و فلسفه زندگی خود او بود، همچنان که در نظر نقاش نیز چنین است.

اوج این نگرش، مجموعه عکس‌های معروف به «برابرها» است. اشتیگل‌تس 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 صحنه روشن از مهتاب نیست. قدمت مطالعه ابرها به عصر رمانتیسم باز می‌گردد. ولی هیچ‌کس پیش از اشتیگل‌تس آنها را موضوع اصلی عکاسی قرار نداده بود. همچنان که در عکس بلور جادویی اثر کسبیر دیده می‌شود، نیروهایی نامرئی در کارند و عکس برابر را به صورت همتای پیش‌ترج I برای پرده ترکیب‌بندی VII اثر کاندینسکی در می‌آورند.

وستن. نظرات اشتیگل‌تس در تهیه 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 اشتیگل‌تس 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 آن دو 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 برابرها، اشتیگل‌تس، 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 اندازه واقعی به نظر می‌رسد. به علت ترکیب‌بندی دقیقاً قیچی شده تصویر، بیننده مجبور است درباره این شکل که چین و شکن‌هایش با نورپرداری 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 این جا 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 جمله بنیان‌گذاران این انجمن، می‌توان به انسل ادمز (۱۹۰۲-۱۹۸۴) اشاره کرد که بعدها پراوازه‌ترین 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.



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

بیانیه 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. مشاهده این عکس، همانند مشاهده 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. روگه 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 عرشه 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 اشتیگل‌تس را تکان می‌داد. به همین علت، گام بزرگی در سیر تکامل عکس و نقطه 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 یک طرف 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» اشتیگل‌تس، شالود مکتب آمریکایی را پی‌ریزی کرد. بنابراین، سخنی طنزآمیز خواهد بود اگر گفته شود این اشتیگل‌تس



۲۵. انسل ادمز. طلوع ماه. ۱۹۴۱. چاپ ژلاتین-نقره. ۳۸/۱×۴۷ سانتیمتر. مجموعه موزه هنر مدرن، نیویورک.



۲۶. مارگرت بورک وایت. سد فورت پک. موتانا. ۱۹۳۶. شرکت تایم وارنر.

ادمز تکنیسینی موشکاف بود که کارش را از ترکیب بندی و نوردهی آغاز می کرد و با چاپ نهایی عکس به پایان می رسانید. عکس معروفش با عنوان طلوع ماه، ارناوندز، نیومکزیکو (تصویر ۲۵) زائیده گنج یابی نابی است که هرگز نمی توان تکرارش کرد، و تلفیق کاملی از عکاسی صریح و برابر نیز دیده می شود. همچنان که در تمام عکس های ادمز دیده می شود، در این عکس نیز مجموعه کاملی از نورمایه، از سفید یک دست تا سیاه شبقی وجود دارد. کلید درک این عکس، ابر کم ارتفاعی است که صحنه را به سه بخش تقسیم می کند به طوری که به نظر می رسد ماه به آرامی در آسمان نخستین ساعات غروب شناور شده است.

بورک وایت. اشتیگلایتس از نخستین عکاسانی بود که از آسمان خراش ها یا معماری نوینی که تدریجاً افق شهرهای رشد یابنده آمریکا را اشغال می کردند، عکس برمی داشت. او به نوبه خود از نقاشان پوانتیلیست دفاع می کرد. پوانتیلیست ها با الهام از فوتوریسم در حدود سال ۱۹۲۵ تدریجاً به تجسم معماری شهری و صنعتی روی آوردند. بسیاری از ایشان اندکی بعد دوربین عکاسی هم به دست گرفتند. بدین معنی، نقاشی و عکاسی یک بار دیگر از نزدیک با یکدیگر پیوند خوردند. این دو در برابر اقتصاد



۲۸. وین میلر. زایمان. نمایشگاه «خانواده بشر»، ۱۹۵۵.



۲۷. ادوارد اشتایخن. گرتر گاربو. ۱۹۲۸. برای مجله Vanity Fair. مجموعه موزه هنر مدرن، نیویورک.

اشتایخن. حرفه پررونق انتشار مجلات، به پیدایش عکاسی مد و جلوه‌های پرزرق و برق میدان داد، که این نیز به نوبه خود به هنری مستقل در دست ادوارد اشتایخن (۱۸۷۹ - ۱۹۷۱) جامع‌نگرترین عکاس آمریکا تا این تاریخ تبدیل شد. استعداد اشتایخن در چهره‌پردازی، همچنان که در عکس رودن (تصویر ۱۵) در نخستین سال‌های دوره تعلق این عکاس به جنبش انشعابی دیده شد، عکس گرتر گاربو (تصویر ۲۷) 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 پیچیده وی را بهتر از آنچه در سینما دیده می‌شود ثبت نکرده است. گریابی این عکس، بیشتر به واسطه طرح سیاه و سفید آن است که توجه بیننده را بر چهره بس گویای او متمرکز می‌سازد. اما بارقه نبوغ اشتایخن آنجا درخشید که از گرتر 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 «خانواده بشر» بود که در سال ۱۹۵۵ در نیویورک گشایش یافت. عکس زایمان (تصویر ۲۸) اثر وین میلر از این نمایشگاه دوران‌ساز، معجزه حیات را در یک تصویر نمایشی ثبت کرده است. این عکس، ورود ناگهانی کودک نوزاد به جهان ما را با صدقاتی تکان‌دهنده ثبت می‌کند. در همان حال، دست‌هایی که برای کمک به او دراز شده‌اند تأیید تکان‌دهنده حضور انسان به‌شمار می‌روند.

وان در سی. منتقدان سیاه، در دهه ۱۹۲۰-۲۹ شدیداً سرگرم بحث

احیا شده پس از جنگ جهانی اول که موجب توسعه بی‌سابقه صنعتی در هردو سوی اقیانوس اطلس شده بود، از خود واکنش نشان می‌دادند. در دوران رکود بعدی، عکاسی صنعتی، همچنان با شگفتی به همراه 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 - ۱۹۷۱)، نخستین عکاس کارمندی بود که به استخدام مجله فورچون و سپس مجله لایف (هردو توسط هنری لوس منتشر می‌شدند) درآمد. عکس سد فورت پک در مونتانا برای روی جلد شماره نخست مجله لایف در ۲۳ نوامبر همچنان ۱۹۳۶ نمونه کلاسیک فتوژورنالیسم نوین به‌شمار می‌رود (تصویر ۲۶). این دهه، شاهد تلاش‌های گسترده در عرصه ساختمان‌سازی بود، و بورک‌وایت با چشمان تیزبینش یک خط بصری موازی بین این سد و بناهای عظیم مصر باستان کشید. اندیشه این کار قبلاً در ۱۹۲۷ در پرده نقاشی مصر من اثر چارلز دموث متجلی شده بود. شکل‌های ستون‌گونه بورک‌وایت علاوه بر عظمت معماری‌گونه 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 چندگانه معنی، این جلد و عکس همراه مقاله را به مکاشفه‌ای حیرت‌انگیز تبدیل کرد.



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



۳۰. آلبرت رنجر-پاچ. دست‌های سفالگر. ۱۹۲۵. چاپ ژلاتین-نقره. ۲۹/۸×۳۸/۲ سانتیمتر. مجموعه موزه هنر مدرن، نیویورک.

درباره ماهیت رنسانس هارلم — حتی در روزگار رونق آن — بودند. گرچه دستاوردهای رنسانس هارلم در عرصه ادبیات جای تردیدی ندارد، اما امروزه عکس‌های جیمز وان در سی (۱۸۸۶-۱۹۸۳) غالباً به عنوان سهم اصلی این رنسانس در هنرهای بصری معرفی می‌گردد. بخش بزرگی از کارهای وی دارای کیفیتی تجاری و متغیر است. با این حال 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 مدرن جامعه سفیدپوستان، آن‌هم دو سال بعد از قتل کشیش کلیسای متدیست شهر سیلم در هارلم گرفته شده است، توانایی بی‌مانند وان در سی را به ثبت غرور آمریکاییان افریقایی‌تبار در دوره‌ای نشان می‌دهد که به نظر می‌رسید آرمان‌های ایشان در آستانه تحقق قرار گرفته بود.

آلمان

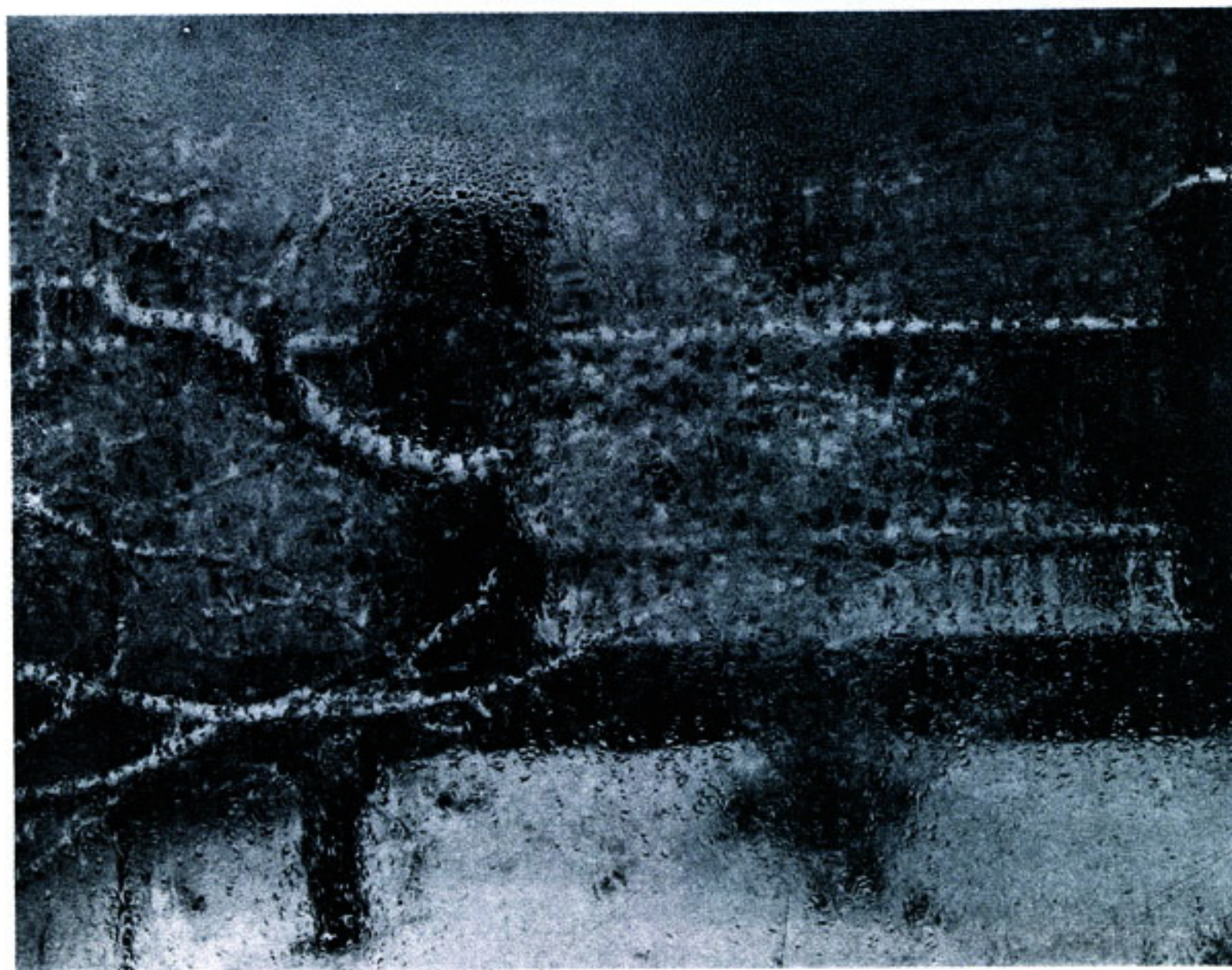
با پیدایش جنبش عینیت نو در آلمان در اواخر دهه ۱۹۲۰-۲۹ و اوایل دهه ۱۹۳۰-۳۹، عکاسی به چنان درجه‌ای از کمال رسید که تاکنون نتوانسته است از آن فراتر رود. این نسخه آلمانی عکاسی صریح، با بهره‌گیری از اختراع دوربین‌های برتر آلمانی و رونق فعالیت‌های انتشاراتی در سراسر اروپا، زمانی بر جنبه‌های مادی تأکید می‌کرد 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 (۱۸۹۷-۱۹۶۶)، 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 خونسردانه بازنمایی و دنیای انتظام یافته‌ای نهفته است که تلویحاً تلقین می‌شود.

ساندر. جنبش عینیت نو، وقتی به جای اشیاء با مردم سروکار پیدا کند، می‌تواند نتایجی فریبنده به بار آورد. آگست ساندر (۱۸۷۶-۱۹۶۴) که کتابش با نام چهره روزگار ما در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت، اهداف آن را در پس ظاهری بی‌نهایت صریح پنهان



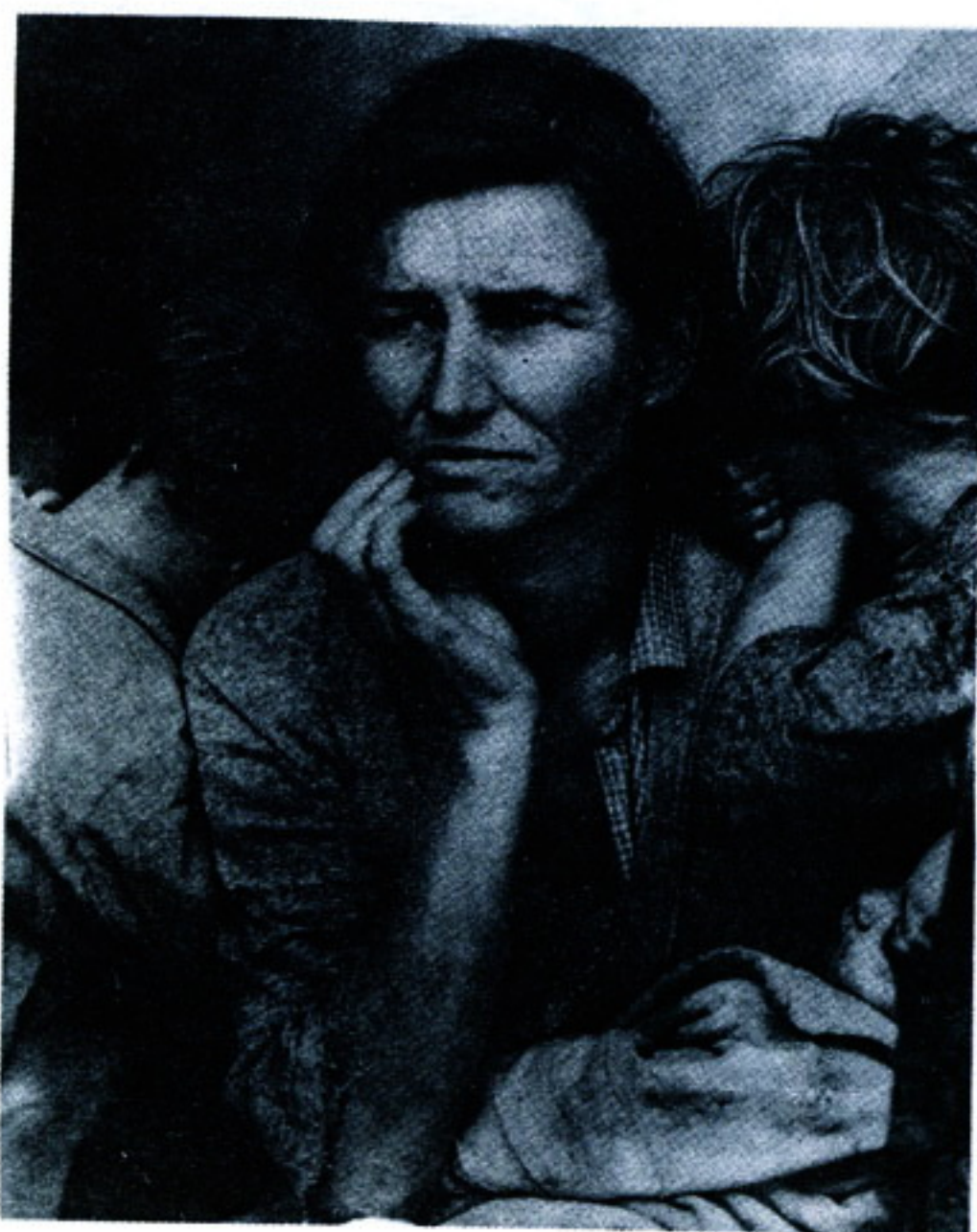
۳۱. آگست ساندر. شیرینی‌پز، کلن. ۱۹۲۸. آرشیو آگست ساندر و گالری ساندر، نیویورک.



۳۲. یوزف شودک. منظره از پشت پنجره کارگاه در زمستان. ۱۹۵۴. چاپ ژلاتین-نقره. ۲۸/۱×۲۱/۶ سانتیمتر. مجموعه موزه هنر مدرن، نیویورک.



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



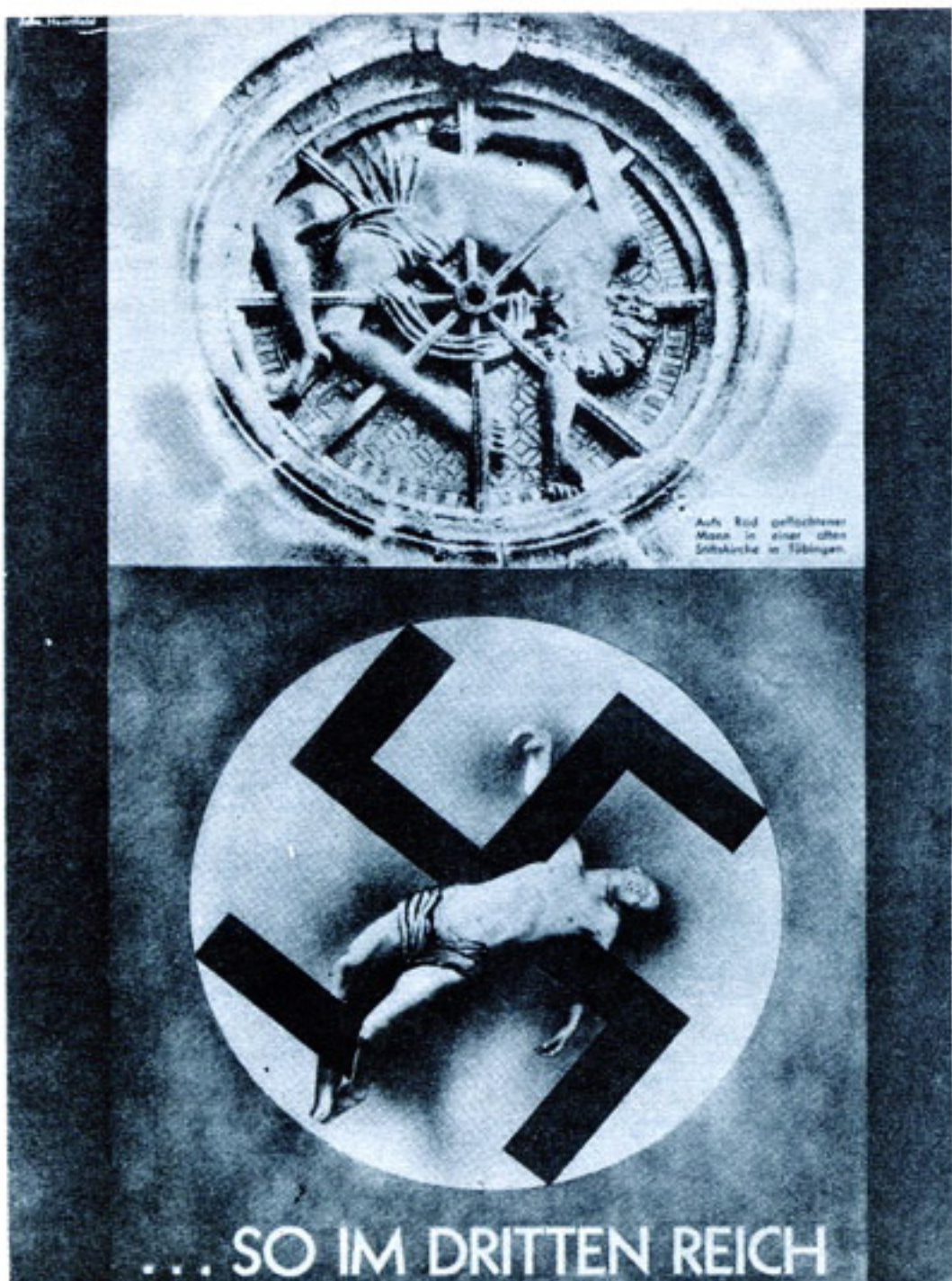
۳۴. داروئی لانگ. مادر مهاجر کالیفرنیا. فوریه ۱۹۳۶. چاپ ژلاتین - نقره. کتابخانه کنگره، واشینگتن.

به صورت مجموعه‌هایی در طی چندین سال تکمیل کند و برای مستندکردن چهره متغیر طبیعت و پرده برداشتن از معانی جدید، بارها به یک مکان باز می‌گشت. او گوشه‌گیری بود که در طی سال‌های جنگ جهانی II و محدودتر شدن امکان جابجایش بر اثر اشغال چکسلواکی توسط آلمان، حتی پنهان‌کارتر شد. برجسته‌ترین عکس‌های او در سال‌های بعد، از دنیا‌های خصوصی، چه کارگاه شلوغ و نامرتبش

ساخته بود. شصت چهره چاپ شده در کتاب، پژوهشی تکان دهنده درباره 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 نقطه مقابل پیکر ترسوی تابلوی گئورگ گروس به نام آلمان، یک قصه 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 به صورت یک سند محکم محکومیت، مخصوصاً در ارتباط با تاریخ بعدی آلمان، خودنمایی می‌کند.

چکسلواکی

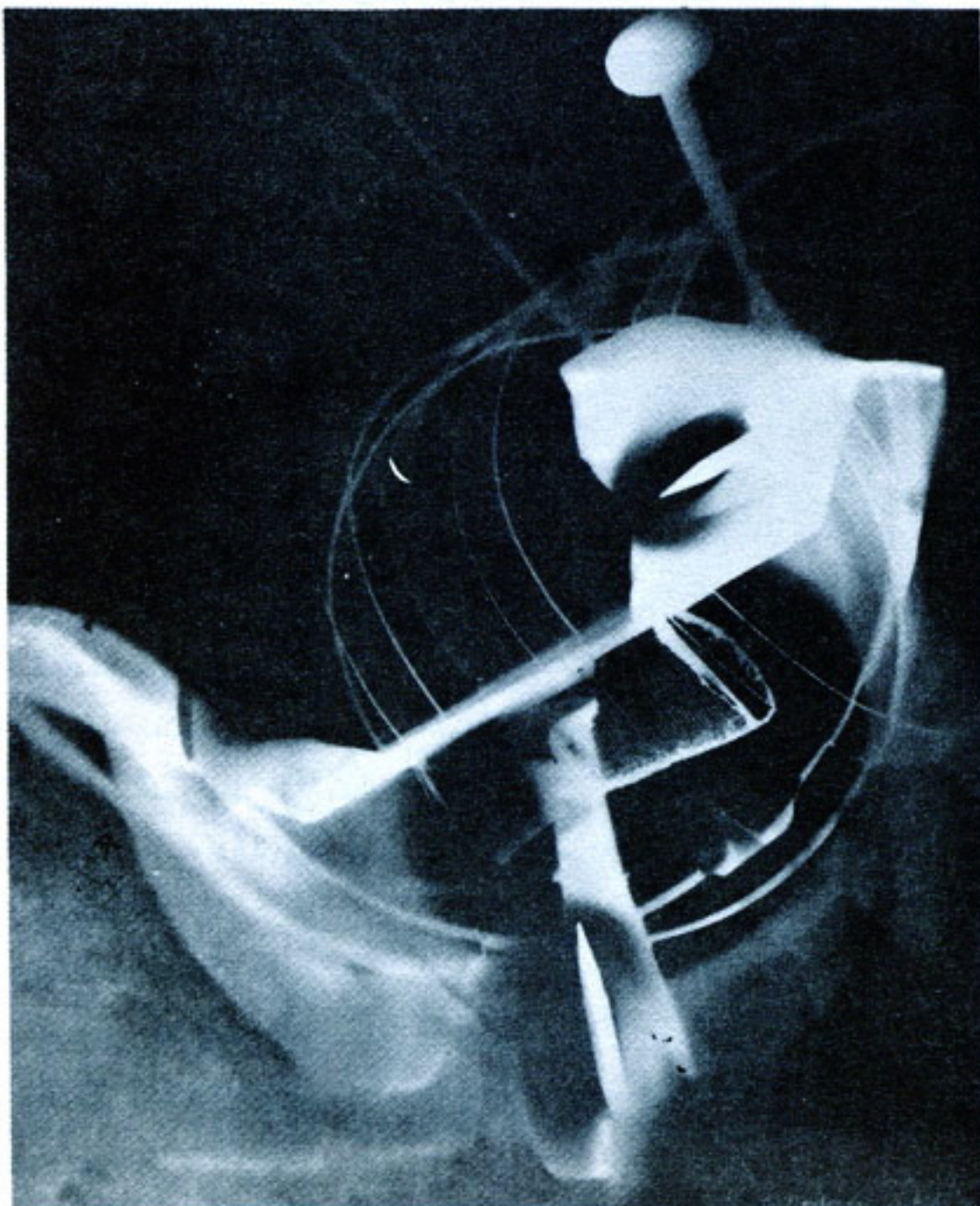
شودک. کارهای یوزف شودک (۱۸۹۶-۱۹۷۹) پرتنوع‌ترین آثار عکاسی دوره او به‌شمار می‌روند. کارهای این عکاس یک‌دست (بازوی راستش را در جنگ جهانی I از دست داد و مجبور شد برای عکس گرفتن تقلاي بسیار به‌خرج دهد)، تقریباً تمامی تنوعات موضوعی عکاسی جدید را در سال‌های پیش از ۱۹۴۵ دربر می‌گیرد، به استثنای فتوژورنالیسم که به لحظات گذرا توجه دارد و در نظر او نیز چیزی بیش از صحنه‌های تصادفی تلقی نمی‌شود. شودک در پراگ، که سرچشمه موضوعات اصلی او بود، حکم آتزه را داشت. از تصویرگرایی، شیوه تسلط بر نورپردازی را آموخت و آن را به زیور شعر ورمیر آراست، در حالی که 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



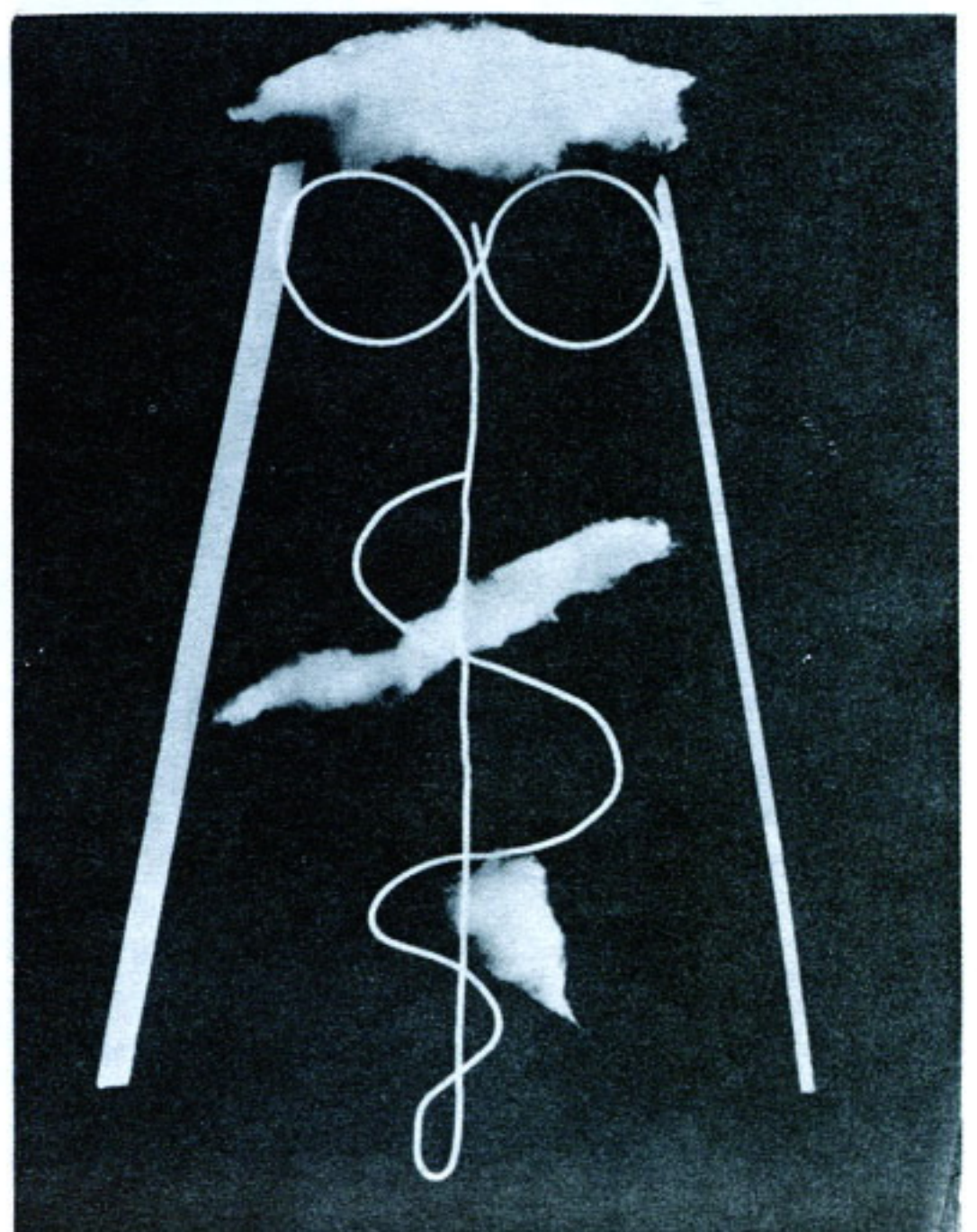
۳۶. جان هارتفیلد. همچون قرون وسطی، در رایش سوم. ۱۹۳۴.
پوستر، فتومونتاز. آکادمی هنر، آرشیو جان هارتفیلد، برلین.



۳۵. هربرت بایر. متروپولیتن تنها. ۱۹۳۲. فتومونتاز. ۲۸×۳۵/۶
سانتیمتر. مجموعه شخصی هنرمند.



۳۸. لاسلو موهولی-ناگی. بی عنوان. فتوگرام. چاپ برومید نقره.
۲۹/۵×۴۰ سانتیمتر. انستیتوی هنری شیکاگو. ۱۹۶۸.



۳۷. من ری. ریوگراف ۱۹۲۸. چاپ ژلاتین-نقره، ۲۹/۵×۳۹/۴
سانتیمتر. مجموعه موزه هنر مدرن. نیویورک.

خیال پردازی و انتزاع

«نبود شخصیت» یا همان کیفیتی که مانع پذیرش عکاسی به عرصه هنر توسط بسیاری از منتقدان شده بود، در دهه ۱۹۲۰-۲۹ 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 وسیله بیان عصر جدید جلوه می‌کردند. این دگرگونی در نگرش، علی‌رغم نفوذ ماری در نقاشی‌های فوتوریست‌ها - برخلاف آنچه ممکن است تصور شود - 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 داداییست‌های برلین به هنر سنتی پدیدار گشت.

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

فتومونتاژ. فتومونتاژها بخش‌هایی از عکس‌ها را بریده و از آن‌ها جدا شده‌اند و سپس به صورت تصویرهای جدید باهم ترکیب شده‌اند. نگاتیو مرکب هم‌زمان با عکاسی هنری ریلاندر و رایینسن به ظهور رسید، اما در دهه ۱۸۷۰-۷۹ در فرانسه برای آفریدن ناممکن‌های طنزآمیزی که نیای فتومونتاژهای داداییستی هستند به کار برده می‌شدند. در فتومونتاژهای داداییستی، مانند تابلوی یک مرد لوله‌کش اثر ماکس ارنست (که بی‌هیچ تعجبی استاد این گرایش شد)، از کویسم 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 نقطه مقابل عکس‌های صریحی قرار می‌گیرند که در آن‌ها از دوربین برای ثبت و سنجش معنای واقعیت استفاده می‌شود. فتومونتاژهای داداییستی 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 ماگريت نقاش بلژیکی که خیال‌بافی‌های سرگیجه‌آورش چنان با واقع‌گرایی جادویی درآمیخته‌اند که در نقطه مقابل دستخط اتوماتیک قرار می‌گیرد، تأثیر پذیرفته‌اند. چون سبک تصویری ماگريت فوق‌العاده طبیعت‌گرایانه بود، او فقط با استفاده از یک دوربین عکاسی به عرصه تجربه‌گری گام می‌نهاد. با این حال، تأثیری چشمگیر بر عالم عکاسی داشت، زیرا قرینه شگفت‌آفرینی‌های آمیخته با شگردهای تصویرش را به راحتی می‌توان در عکس‌هایی چون فتومونتاژ متروپولیتن تنها (تصویر ۳۵) اثر هربرت بایر (متولد

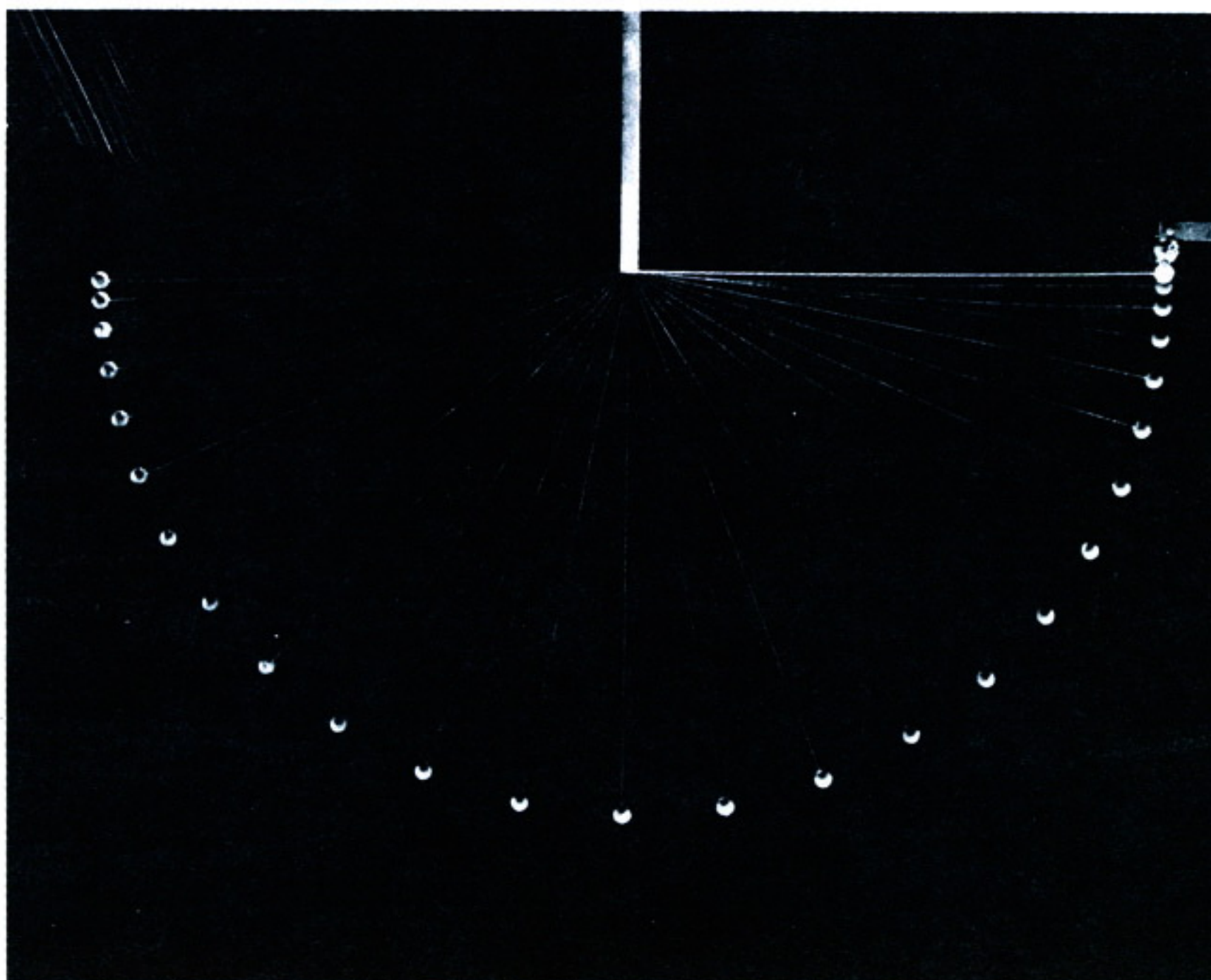
که خود در آن می‌زیست و چه باغ‌های متعلق به خودش یا به هنرمندان، نویسندگان، و موسیقیدانانی که محفل دوستان وی را تشکیل می‌دادند، گرفته شده‌اند. شاخه‌های درختی را که از پس یک پنجره باران گرفته (تصویر ۳۲) دیده می‌شود می‌توان به‌عنوان استعاره‌ای از وجود و شخصیت خود وی تلقی کرد. درخت‌ها در نظر شودک، اصلی‌ترین نمادهایی بودند که دشواری‌های زندگی را عیان می‌سازند، همچنان که خود او بازتاب برج‌مانده‌ای 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. دلآوری فیزیکی اینان را می‌توان در وجود رابرت کاپا (۱۹۱۳-۱۹۵۴) 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 لحظه 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 اداره 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 اداره 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 داروئی لانگ (۱۸۹۵-۱۹۶۵) 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 بیوه 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 فراموش‌نشدنی ارتباط برقرار می‌کند که هیچ رسانه دیگری نمی‌تواند از عهده‌اش برآید.



۳۹. برنیس ایت. تبدیل انرژی. ۱۹۳۹۵۸.

۱۹۰۰، در آلمان) بازیافت. هدف از این گونه 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 خوش طرح زمانه نیز راه یافتند. پوسترها در آلمان به صورت شمشیرهای دو دم در تبلیغات سیاسی درآمدند. به طوری که هواداران و دشمنان هیتلر به یک اندازه از آن بهره می گرفتند. زنده ترین و تندترین تفسیرهای سیاسی ضدنازی از آن جان هارتفیلد (۱۸۹۱-۱۹۶۸) بود که حتی نام خانوادگی آلمانی خود را به نشان اعتراض، از هر تسفلد به هارتفیلد تغییر داد. پوستر خوفناکی که از یک قربانی نازی ها آفرید (تصویر ۳۶)، انسانی را نشان می دهد که به صلیب شکسته کشیده شده و به تصویر گوتیک انسانیت گناهکار تنبیه شده به وسیله گردونه قضاوت الهی شباهت دارد. بدون تردید، هارتفیلد نگران سوء تعبیر یا درست فهمیده نشدن معنای اصلی در این اثر مونتاژ که پیام جدیدش را با قدرت تمام به بیننده انتقال می دهد نبود.

فتوگرام. در فتوگرام، عکس با دوربین گرفته نمی شود بلکه ساخته می شود؛ اشیاء را مستقیماً روی کاغذ عکاسی می گذارند و سپس در معرض نور قرار می دهند. این تکنیک نیز تازگی نداشت. فاکس تالبت برای تهیه تصاویر نگاتیو گیاهان، که خودش آن را «طراحی فتوژنیک»



۴۰. آرون سیسکیند. نیویورک ۲. ۱۹۵۱. مجموعه شخصی هنرمند.

جنبه 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 زبانه‌ها و نشانه‌های پوسیدگی جامعه 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 (۱۹۰۸-۱۹۷۶) حتی بیش از سیسکیند به روح اکسپرسیونیسم انتزاعی نزدیک شد. او که دوست ادمز و وستن بود، شدیداً تحت تأثیر نظریه برابری‌های اشتیگل‌تس قرار داشت. در پرثمرترین دوره فعالیتش از اواسط دهه ۱۹۵۰-۵۹ تا اواسط دهه ۱۹۶۰-۶۹ با سبکی فوق‌العاده خصوصی کار می‌کرد و از کیمیای تاریکخانه برای تغییر شکل واقعیت به یک استعاره اسرارآمیز بهره می‌گرفت. شاخه آیینی (تصویر ۴۱) او تصویری ازلی را به ذهن متبادر می‌کند: اهمیت آنچه نشان می‌دهد به قدر اهمیت آن چیزی نیست که خود 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 بیانه‌های شخصی بوده است. یوجین اسمیث (۱۹۱۸-۱۹۷۸) پیشگام‌ترین عکاس مطبوعاتی معاصر، از بدبینان دلسوزی بود که به گفته خودش با «شوری منطقی» درباره وضعیت بشر اظهارنظر می‌کرد. عکس توموکو در حمام (تصویر ۴۲) که در سال ۱۹۷۱ در دهکده 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 زنده آن نقاشی مربوط به شهیدی دیگر در حمام یعنی تابلوی مرگ مارا اثر ژاک لویی داوید را به یاد می‌آورد. اما آنچه در درجه اول عواطف بیننده را برمی‌انگیزد و این عکس را فراموش‌نشدنی می‌کند عشق بی‌پایانی است که از نگاه لطیف مادر می‌بارد.

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

من ری (۱۸۹۰-۱۹۷۶) آمریکایی که در پاریس کار می‌کرد، نخستین سازنده فتوگرام نبود، اما نامش بیش از دیگران به علت ساخت ریوگراف‌ها با این شیوه درآمیخته است. او روند تهیه فتوگرام را تصادفاً کشف کرد. چهره جالبی که در تصویر ۳۷ دیده می‌شود همانند کولاژ با مربع‌ها ساخته هانس آرپ، بر طبق قوانین تصادف و با انداختن یک تکه نخ، دو باریکه 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 هارنفیلد نشان می‌دهد.

ساختگرایان. چون ساختگرایان روس تصویری تقریباً ماشینی از جامعه انسانی داشتند، در اندک مدتی به تأسی از داداییست‌ها، فتوگرام و فتومونتاز را به عنوان ابزاری برای پیوند زدن صنعت و هنر با یکدیگر - البته برای مقاصد متفاوت - به کار گرفتند. لاسلو موهولی‌ناگی (۱۸۹۵-۱۹۴۶) مجار که در باوهاس تدریس می‌کرد و عمیقاً تحت تأثیر 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 تولیدکننده تبدیل کرد. این زمان عکاسی توانست (هرچند از لحاظ نظری و نه در عمل) به صورت ابزاری تکنولوژیکی برای تقویت خلاقیت در آموزش و پرورش همگانی درآید. موهولی‌ناگی همانند بسیاری از هنرمندان نقاش روس در دهه ۱۹۲۰-۲۹ نور را نیز تجسم انرژی متحرک در فضا می‌دانست. نتایج حاصل از روی هم 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 اراده برتر کیهانی شکل می‌دهد.

ابت. یکی از هدف‌های آموزشی و بزرگ تصویرهای موهولی‌ناگی، 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 فاصله 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، برگیرایی زیبایی‌شناختی و اعتبار علمی‌شان می‌افزاید، به طوری که می‌توان گفت



۴۲. یوجین اسمیث. توموکو [افلیج] در حمام.
دسامبر ۱۹۷۱. چاپ ژلاتین-نقره.



۴۱. ماینور وایت. شاخه آیینی. ۱۹۵۸. چاپ ژلاتین-نقره. ۲۷×۲۶/۳ سانتیمتر. مجموعه موزه
بین‌المللی عکاسی در خانه جورج ایستمن. راجستر. نیویورک.



۴۳. رابرت فرانک. سانتافه، نیومکزیکو. ۱۹۵۵-۵۶. چاپ ژلاتین-نقره. مجموعه گالری پیس مگ‌گیل.



۴۵. جری اوئلسمان. بی عنوان. حدود ۱۹۲۷. مجموعه 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 تجربه شخصی با هدف تفسیر اجتماعی بر اساس مدل‌های عصر ویکتوریا به نمایش گذاشته می‌شدند. تصویرهای خیال‌پردازانه برانت، قدرت تخیلی فوق‌العاده رمانتیک را به نمایش می‌گذارند. بچه لندن (تصویر ۴۴) بازتابی از حالت شیخ‌زده 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 برهنه 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 برابره‌های



۴۴. بیل برانت. بچه لندن. ۱۹۵۵. گالری ادوین. هوک، شیکاگو.

فرانک. پیدایش شکل جدیدی از عکاسی صریح در ایالات متحد آمریکا، بیش از همه زاینده فعالیت‌های یک عکاس یعنی رابرت فرانک (متولد ۱۹۲۲) برد. کتاب فرانک با عنوان آمریکاییان که در سال‌های ۱۹۵۵-۵۶ و به دنبال سفری سراسری در آمریکا نوشته شد به محض 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 اندازه بار معنایی نقاشی‌های دموث و ایندیانا است، با این حال دیدگاه اجتماعی فرانک معمولاً در پس پرده‌ای از بی‌طرفی آرامش‌بخش پنهان شده است. وقتی تماشاگر سرانجام به هدف از عکس سانتافه، نیومکزیکو (تصویر ۴۳) پی می‌برد، 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 گفته فرانک، حتی ارزش‌های معنوی در برابر ماده‌پرستی عامیانه بی‌معنی می‌شوند.

خیال‌پردازی

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



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



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

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 حافظه ما ذخیره گردد و توسط مغز ترکیب شود. درست همان‌سان که ما فقط اطلاعات ضروری را پردازش می‌کنیم، در قالب بزرگ تصویر نیز شکاف‌هایی وجود دارند و تصویر، هرچه به لبه 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، به طرز عجیبی خم می‌شود. این جزرومد، به مراتب فراتر از آن است که بتوان آن را نتیجه صرف فیزیک نور به‌شمار آورد. در روند ادراک، 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 رابطه 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 منظره 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 این حال، گرگوری ریزش برف را می‌نگرد اثری آشکارا معاصر است زیرا جلوه‌های پرجاذبه فتورالیسم 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 نقطه مناسب و دادن امکان مشاهده کامل آن برای نخستین بار به تماشاگر اشاره کرد.

پست مدرنیسم در عکاسی

عکاسی در عرصه پست مدرنیسم، 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.

اشتیگل‌تیس الهام می‌گرفت. با آنکه کار اوئلسمان یک جهت‌کودکانه 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 زاویه بطن‌گونه 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 شاعرانه درونی است: وایت، همانند اشتیگل‌تیس، 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 شاخه آیینی وایت بلکه عکس بی‌عنوان اوئلسمان است، اما معنی نهایی از هیچ‌یک استنباط نمی‌شود.

لئونارد. عکس در مقام ابزاری برای بیان زندگینامه شخصی، روز به روز خیال‌پردازانه‌تر شده است. تصویر و عنوان عکس رمانتیسیم 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، منظره 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.

ویناروویچ. عکس مرگ در مزرعه ذرت (تصویر ۴۷) اثر داوید ویناروویچ (۱۹۵۴-۹۲) از آن‌هم تکاندنده‌تر است. او که نیروی تخیلی خارق‌العاده و منحصر به فرد داشت، شیفته عنصر خوفناکی بود که سرچشمه دائمی آگاهی در کارهایش به‌شمار می‌رود. ویناروویچ در زمان برداشته شدن 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 شبح‌گونه ایدز را با چنین وضوح کاملی ثبت و ضبط نکرده است. لباس مرگ، که خود ویناروویچ 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.



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

روش‌های تجارتی معمول برای آگهی‌های بازرگانی بزرگشان می‌کنند، که گاهی نیز منابع کارشان را از میان همین آثار برمی‌گزینند. در این جا، آنچه اهمیت دارد گزینش عکس است زیرا عمل گزینش عکس و تغییر دادن زمینه 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

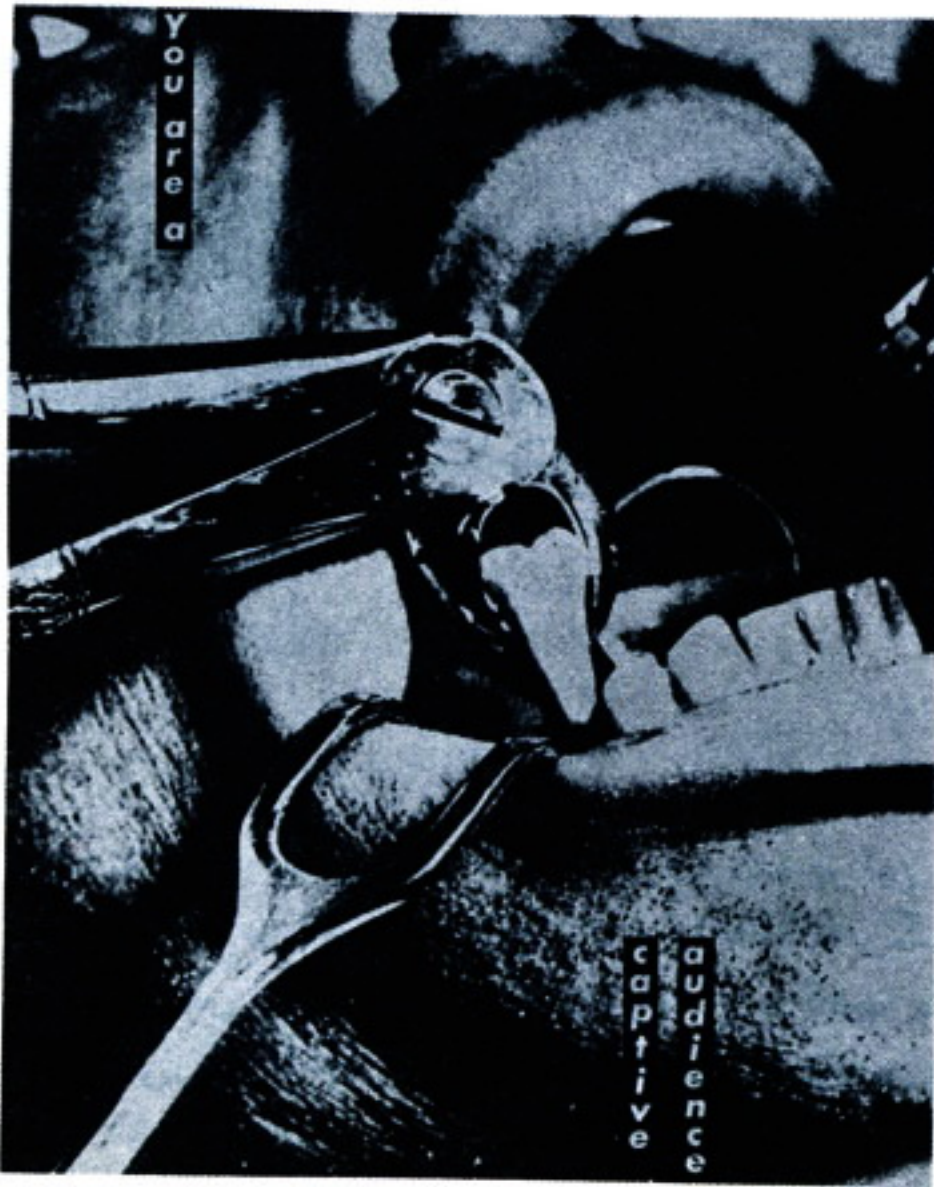
لیکن پس از آنکه اهمیت تازه‌ای به علم نشانه‌شناسی داده شد و موجب بازشدن مسیرهای ثمربخش جدیدی در تحقیقات به روی هنرمند گردید، عکاسی نیز در این حرکت جدید مصمم‌تر شد. راستی، نشانه‌ها چگونه دارای معنی همگانی می‌شوند؟ پیام چیست؟ چه کسی آغازگر آن است؟ در خدمت کدام هدف (یا چه کسی) است؟ مخاطب آن کیست؟ چه کسی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

حداکثر ابعاد ممکن بزرگ‌نمایی شده است تا بیننده نتواند از دریافت حضور یا پیام آن (با حروف سفید بر زمینه 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 نهفته مردم و القای این تصور است که جامعه توسط نیروهای ناشناخته، به‌ویژه مراکز بزرگ و غیرشخصی قدرت همچون حکومت، ارتش یا شرکت‌های خصوصی، کنترل می‌شود.

لومیو. کار کروگر همچون ضربه‌ای تند است که بر منظومه 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 درباره صدا یا به عبارتی نبود صدا. این عکس که از کتابی درباره تاریخ رادیو برگرفته شده، همتای بصری این سخن قصار است که می‌گوید «بد مشن، بدمگو، بد مبین». همین سخن، پس از انتقال به روی بوم نقاشی، معنایی بسیار متفاوت در زمینه 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 کروگر. تو یک تماشاگر اسیر هستی. ۱۹۸۳. چاپ ژلاتین-نقره. ۱۲۲×۹۶ سانتیمتر. گالری آنینا نوسی، نیویورک.

مربوط می‌شود. این رسانه‌ها در مقام مهمان وارد خانه و کاشانه ما می‌شوند بی‌آنکه صداقت داشته باشند: در اینجا اجراکننده 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 آکرلیک روی بوم. ۲۱۳/۴×۳۳۷/۸×۳/۸ سانتیمتر. گالری جوش بائر، نیویورک.

روشهای تهیه نقشه و مقطع

نقشه‌های ساختمانی و مقطعی چاپ شده در این کتاب (صفحات ۱۹-۲۰) با استفاده از قراردادهای زیر تهیه شده‌اند: در نقشه‌ها، دیوارها و ستونها غالباً به رنگ سیاه پر نشان داده شده‌اند. (بخشهای بازسازی شده، سایه‌دار مشخص شده‌اند). اجزایی مانند پله‌ها و درگاه‌ها 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 خط چین نشان داده شده‌اند. خطوط مقطع، که امتداد سطح ترسیم مقطع را مشخص می‌کنند، با خط - نقطه نشان داده شده‌اند. در مقطعیها، اجزای ساختمان معمولاً با طراحی ساده خطی نشان داده شده‌اند، و دیوارها و ستونها نیز که به وسیله سطح طرح خطی (به رنگ خاکستری) بریده شده‌اند، با همان طراحی ساده 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 نقشه توضیح‌دار نمونه و یک مقطع از نظر می‌گذرند:

