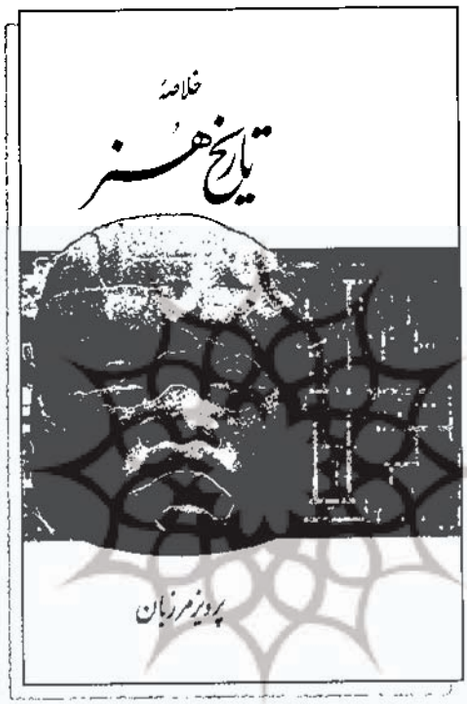
# نگرشی بر هنر ایران و جهان

● خلاصه تاریخ هنر
● مولف: پرویز مرزبان
● شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

● دکتر حسین یاوری




پرویز مرزبان پس از ترجمهٔ کتاب «تاریخ هنر» نوشتهٔ «هـ. و. جنسن» که در سال ۱۳۵۹ چاپ و انتشار یافت و با استقبال مواجه شد، کتاب «خلاصهٔ تاریخ هنر» را با نیت تامین نیاز آموزشی هنر جویان و علاقمندان و مهمتر از آن رفع نقص نسبی کتاب جنسن که بی‌دلیل به هنر ایران ــ به عنوان یکی از درخشان‌ترین هنرهای جهان ــ بی‌اعتناء مانده بود منتشر ساخت. هر چند این کتاب نیز نتوانسته کاستی مزبور را پوشش دهد و هنر اسلامی را هم در حد خود معرفی نماید. از این نقیصه غیر قابل اغماض که بگذریم کتاب خلاصه تاریخ هنر و همچنین کتاب تاریخ هنر«جنسن» در معرفی ادوار و اقوام مختلف کوتاهی محسوسی نکرده و می‌تواند مورد استفاده پژوهشگران و علاقمندان به مباحث تاریخی هنر و سیر تکامل آن قرار گیرد.

چاپ چهارم کتاب خلاصهٔ تاریخ هنر در ۳۹۶ صفحه به همراه چند نقشه در انتهای کتاب چاپ و انتشار یافته و در مجموع دارای ۲۵ بخش می‌باشد. بدون تردید بزرگترین انتقاد وارده به نویسنده کتاب تاریخ هنر که مرزبان آن را ترجمه و حتی الگوی کتاب «خلاصهٔ تاریخ هنر» خود قرار داده، در بی‌توجهی و در واقع شاید هم تعمد وگرنه ناآگاهی غیر قابل بخشش به هنر ایران است. باید به نویسنده کتاب تاریخ هنر گفت چگونه است که اندیشمندانی چون «گیرشمن»، «گدار»، «پوپ» و... هنر ایران را فهمیده و در مورد آن حق مطلب را به جای آورده‌اند و حتی در کتاب‌های جدید تاریخ هنر چون «The Illustrated History of Art» (شرح تصویری تاریخ هنر) نوشتهٔ «دیوید پاییپر» (DAVID PIPER) که هنوز به فارسی ترجمه نشده و کتاب‌های تاریخ هنر که در دبیرستان‌های اروپا و آمریکا تدریس می‌شود شرح لازم در رابطه با تمدن، فرهنگ و هنر ایران ارائه شده ولی در کتاب «جنسن» این کاستی و در واقع ضعف مشهود به چشم می‌خورد و موجود است. به هر حال مرزبان برای جبران بخشی از نقیصهٔ بزرگی که شرح آن گذشت و با تاسف و اندوه فراوان ــ نه برای ما ایرانیان که بلکه برای هر هنرشناس و صاحب نظری ــ همراه است، در بخش چهارم از کتاب خود به بررسی اجمالی «هنر ایران تا ظهور اسلام» می‌پردازد. او معتقد است که دورهٔ پارینه سنگی ایران براساس یافته‌های موجود در «تنگ پَبده» ونواحی «همیان»، «میرملاس» و «دوشه» به ۱۵۰۰۰ ق. م بر می‌گردد. وایران دورهٔ نوسنگی را از میانهٔ هزارهٔ هفتم ق. م. آغاز می‌کند. هزارهٔ پنجم تا سوم ق. م. در سرزمین ایران «دورهٔ مس و سنگ» شناخته شده است .در همین دوره سفالگری منقوش و مهرهای کنده کاری شده با علامات و اشکال هندسی و تصاویر رواج می‌یابد.

بر پایهٔ نظر «رمان گیرشمن» که عقیده دارد نخستین سفالینه‌ها در کوهستان‌های بختیاری در ۸۰۰۰ سال ق. م به طرزی ساده و به گونه‌ای ابتدایی ساخته و در کنار همان آتشی که جهت طبخ غذا و گوشت شکار بر پا می‌شود پخته می‌شده است، باید شروع سفالگری در ایران را قبل از هزارهٔ پنجم ق. م. ــ چراکه آثار سفالین متعلق به ۶۰۰۰ ق.م مکشوف از ری در موزهٔ ایران باستان موجود است ــ دانست.

مرزبان معتقد است که در اواخر هزارهٔ چهارم ق. م. قومی شناخته شده و صاحب تمدنی تکامل یافته با نام «عیلامیان» کشور عیلام را در جنوب غربی خاک ایران ــ بخش‌هایی از ایالات فارس فعلی، خوزستان و نیز بخش جنوبی زمین‌های پست رودهای دجله و فرات ــ تأسیس کردند و شهر شوش را به پایتختی آن برگزیدند. سفالینه‌های نخودی رنگ کشف شده در شوش از جمله جام‌های موجود سفالین منقوش در موزه‌های «لوور» و «ایران‌باستان» نمایانگر صنعت پیشرفته سفالگری در آن دوران است. گفتنی است که از همان اواسط هزاره پنجم به این سو، تمدن‌هایی چون «تپه سیلک» ــ در

کاشان ــ، «چشمه علی» ــ در جنوب شرقی تهران ــ و تمدن «تپه حصار» ــ در نزدیک شهر دامغان ــ، آثار با ارزشی را از ابزارهای سنگی و استخوانی خوش ساخت، سفالینه‌های زیبا، ظروف سنگی و اشیاء فلزی، ثبت تاریخ می‌کنند و البته بعدها مراکز تمدنی دیگری چون «استرآباد» و دشت قزوین موجودیت می‌یابند.

نویسنده در خصوص ورود آریایی‌ها به ایران در نیمه هزاره دوم ق. م که به تشکیل دولت ماد به سال ۷۰۸ ق. م. در «هگمتانه» می‌انجامد و اینکه حدود یک قرن و نیم بعد و به سال ۵۵۰ ق. م. هخامنشیان و نهایتاً امپراتوری بزرگ هخامنشی را از دره سند و فلات پامیر تا خاک سوریه و مصر و یونان، ایجاد می‌کنند، اشاره‌ای محدود و مختصر دارد. اما در رابطه با مفرغ‌های لرستان ــ که خود فصل درخشانی را در ساخت آثار هنری گوناگون از ترکیب مس و قلع به وجود می‌آورند که در خصوص آن کتاب‌های گوناگون به رشتهٔ تحریر در آمده و آثار نفیس آن زینت بخش موزه‌های مختلف ایران و جهان است ــ بحث کافی ندارد و این در حالی است که حتی در کتاب منتشر شده توسط «جان کورتیس» تحت عنوان «ایران باستان» (Ancient PERSIA) مطالب ارزشمند و تصاویر متعدد و نفیسی از مفرغ‌های لرستان زینت بخش است. متاسفانه کتاب مذکور به فارسی برگردانده نشده است.

نویسنده در رابطه با هنر مادها و هنر پارسیان (= هخامنشیان) مطالب مختصر و محدودی را به رشتهٔ تحریر در آورده و این در حالی است که چه از لحاظ معماری و سنگتراشی و چه از نظر هنرهای صناعی چون سفال و فلز کاری، پارچه بافی و قالی بافی ــ از جمله قالی پازیریک که در دورهٔ هخامنشی بافته شده و نخستین فرش جهان شناخته شده است ــ، و... جاداشت که هم مطالب بیشتر و هم تصاویری متعدد و گویا به تحریر می‌آمد و به تصویر کشیده می‌شد. او خود نیز مطالبش را گزارشی کوتاه می‌داند و می‌افزاید که هنرهای فرعی هخامنشی ــ که البته بیشتر منظور هنرهای صناعی است ــ از جهت کمال مهارت فنی در نقره‌سازی، لعاب کاری، زرگری، منبت کاری، ریخته گری، مفرغ، بافندگی پارچه و فرش چیزی کم نداشت. ولی آیا این مطالب اندک و غیر گویا ــ در حالی که ایران شناسان خارجی در مورد هنر ایران در دوره‌های ماد و هخامنشی کتاب‌های مفصل به رشتهٔ تحریر در آورده‌اند و حتی در رابطه با قالی پازیریک یا جام‌های مارلیک آن، مقالات و کتاب‌هایی را همراه با تصاویر متعدد به رشتهٔ تحریر در آورده‌اند ــ وافی به مقصود است یا خیر؟ پاسخی است که نویسنده در چاپ‌های بعدی آن و با افزودن مطالب و تصاویر لازم به جستجوگران و پژوهشگران هنرایران خواهد داد.

مطالب این بخش در رابطه با هنر سلوکی و هنر اشکانی نیز محدود بوده و با تصاویری اندک همراه است و این نقص درخصوص دورهٔ ساسانی که هنر حجاری و سنگتراشی و فلزکاری و قالیبافی و پارچه بافی آن شاخص و شهره خاص و عام است به چشم می‌خورد. به راستی آیا جای مطالب ارزشمند و تا حد ممکن پرتفصیل در خصوص هنر ایران باستان ــ دوره‌های ماد، هخامنشی، سلوکی، اشکانی و ساسانی ــ در این کتاب خالی نیست و آیا جای پرداختن به اصول، خصوصیات و ویژگی‌های هنر ایران در هر یک از دوره‌های مورد بحث، همین بخش از کتاب نبود. آیا ذکر مطالبی در حدود ۷ سطر در خصوص شاخص‌ترین عنصر هنر ساسانی ــ نگاره‌های قرینه‌سازی شده و نقوش تزیینی ــ می‌تواند معرف هنر ساسانی که خود نویسنده نیز معتقد بر تأثیر ژرف آن بر هنر اسلامی ــ البته از حدود اواخر قرن دوم هـ . ق. است ـ کفایت می‌کند.

به هر حال نویسنده کتاب با افزودن مطالبی در ۱۳ صفحه در خصوص هنر ایران باستان تلاش نموده که تا حد ممکن از بی‌اعتنایی نویسندهٔ کتاب «تاریخ هنر»، بکاهد ولی واضح است که مطالب و تصاویر ارائه شده در مقایسه باشأن و مرتبت هنر ایران در دوران مذکور نبوده و نیست.

همهٔ آشنایان با هنر ملل و اقوام جهان، هنر درهٔ سند (هند) را یکی دیگر از درخشان‌ترین هنرهای جهان ــ البته با ویژگی‌های استثنایی و خاص خود ــ می‌دانند و مرزبان در بخش پنجم از کتاب خود این هنر ارزشمند را مورد بررسی قرار می‌دهد. او با اشاره به شکل‌گیری اولیه تمدن هند در حدود ۴۰۰۰ سال ق.م. واینکه این تمدن در حدود ۳۰۰۰ ق. م. به ساختن سفالینه‌های منقوش با تصاویر خلاصه و سادهٔ جانوران دست می‌یازد و گونه‌ای از خط صورت نگاشت ابتدایی را ارائه می‌کند، به ۴ مرکز عمدهٔ تمدن باستانی هند یعنی «موهنجو دارو»، «هاراپا»، «لوتال» و «چانهودارو» اشاره دارد و اینکه در هزاره دوم ق. م. فلزکاری بامس و مفرغ در میان ساکنان درهٔ سند معمول می‌شود و از ۱۱۰۰ ق. م. آهن در ساخت آثار به کار می‌آید.

همچنین وی در ادامه با استناد به مدارک موجود بر این عقیده است که در حدود ۱۵۰۰ ق. م. با یورش‌های پی در پی اقوام آریایی از سمت شمال غربی هندوستان، تمدن‌های درهٔ سند به ناگهان منقرض و شهرهای مسکونی به نابودی کشیده می‌شود و تا مدت هزار سال بعد اثر یا آثار قابل اعتنایی از هنر مردم آن خطه بر جای نمی‌ماند.

مرزبان پس از اشاره‌ای به ظهور «بودا» در قرن ششم ق. م و پس از آن سه کیش باستانی در هندوستان شمالی ــ که «برهمایی»، «هندویی» و «جینی» هستند ــ عقیده دارد که هر کدام از این کیش‌ها بر هنر هند تاثیر می‌گذارد اما شروع هنر تاریخی هند را با تشکیل سلسلهٔ پادشاهی «موریایی» در سدهٔ سوم ق. م. می‌داند و می‌دانیم که در زمان فرمانروایی «آشوکا» هنرهند در شیوه‌های مختلف درخشش می‌یابد و در هر شهرپرستشگاهی بودایی برپا می‌شود که گاهی به

شکل گنبد و گاهی چون برج ساخته می‌شود. این ساختمان‌ها که بعدها سرمشق‌هایی برای معماری هند در دوره‌های بعدی است با برجسته کاری‌های ریز نقش بر روی سنگ همراه است.

نویسنده بحث رابا مقابر مزین به نقش برجسته‌های هنر بومی متعلق به حدود ۲۰۰ ق. م. و نقاشی‌های دیواری تا ۶۰۰ بعد از میلاد که در «غارهای دهکدهٔ آجانتا» در شمال غربی «حیدر آباد» هند موجود است به پایان می‌رساند. به هر حال در بحث هنرهند اگر چه فرصتی به پرداختن بر اصول و مبانی و جنبه‌های معنوی و اعتقادی آن نبوده است اما به فراز و فرودها و نقاط عطف هنر درهٔ سند پرداخته شده است.

بررسی «هنر چین» و «هنر ژاپن» موضوع ششمین بخش از کتاب است. می‌دانیم مشخصهٔ هنر چین به دوام مستمر ویژگی‌هایش در طول تاریخ است و نکتهٔ شایان توجه این است که در سراسر تاریخ چین آثار هنری آن خطه ویژگی‌های خود را محفوظ داشته به گونه‌ای که در زیر عنوان هنر چین قابل بازشناسی باقی مانده است.

نویسندهٔ در بررسی هنر چین به کشف نخستین سفالینه‌های دورهٔ نوسنگی چین در درهٔ رود زرد که متعلق به هزاره چهارم ق. م است و کشف نخستین مفرغ‌ها و پیکره‌هایی ــ که از سنگ مرمر یا سنگ یشم در اندازه کوچک ساخته شده است ــ متعلق به هزارهٔ دوم ق. م. خبر می‌دهد و می‌افزاید هنر نقاشی چین حداقل ۲۰۰۰ سال است که تا به امروز دوام داشته، ممتاز مانده ولی همواره ماهیت نقاشی چینی را حفظ نموده است.

وی براین عقیده است که از حدود ۲۵۰۰ ق. م. در کناره‌های رودخانه «هوانگهو» (رود زرد) مراکز تمدنی ابتدایی‌ای تکوین می‌یابد که یکی از شاخص‌ترین آنها تمدن «یانگ چائو» در ناحیهٔ «چن سی» می‌باشد و سفالینه‌های سرخ رنگ و مزین به نقوش هندسی را پیشکش می‌کند. در مرکز تمدنی دیگر به نام «لونگ‌چان» سفالینه‌های سیاهرنگ با سطحی صیقلی تولید می‌شود. بعدها ناحیهٔ «هونان» محل تلاقی تمدن‌های دهنشین قرار می‌گیرد و در حدود قرن پانزدهم ق. م. پادشاهان سلسلهٔ «شانگ» با متحد ساختن آنها تاریخ مضبوط کشور چین را آغاز و شهر «چنگ چئو» را پایتخت قرار می‌دهند تا بدین‌سان بنیان هنر قومی چینی‌ها نهاده شود.

براساس مدارک موجود در سدهٔ ششم ق. م. اندرزهای اخلاقی و بشر دوستانهٔ «کنفوسیوس» و تعالیم فلسفی و عرفانی «لائوتسه» در ذهن چینی‌ها اثر عمیق گذاشت تا جایی که مسیر بعدی فرهنگ و هنر آنان را ترسیم کرد. در پی مخاصمه بین دولت‌های چندگانه در چین و دو قرن آشفتگی در ۲۰۶ ق. م. «سلسله‌ها‌ن» زمام قدرت و وحدت کشور چین را به دست گرفت. هنر چین در دورهٔ درخشان تمدن «هان» ــ از ۲۰۶ ق.م. تا ۲۲۰ ب. م ــ پرتو خود را از مرزهای چین بیرون تاباند و به کره، ویتنام و ژاپن رساند. در این دورهٔ هنر کلاسیک چین پایه گذاری و خصوصیات بومی و ملی آن شکل می‌پذیرد که در میان آثار برگزیدهٔ آن زمان باید از نقوش برجسته، اجرهای مهر خورده، لاکی‌های چوبی و پیکره‌های کوچک اندام تدفینی نام برد. همچنین هنر نقاشی در خدمت مراسم تدفین، ماهیت فردی خود را به دست آورد، و با استفاده از رنگ‌های بسیار ملایم و اسلوب برجسته نمایی اندام و اشیاء به طور کامل و با خطوطی ظریف و یکدست، و نیز با به کارگیری شگردهای سه بعد نمایی در فضایی گسترده، مقام برگزیدهٔ خود را در دوره‌های بعد تثبیت کرد.

نویسندهٔ اگر چه با خلاصه کردن مطالب ــ که ناگزیر به آن است ــ و فقط اشاره کردن به مواردی چند از مشخصه‌ها و ویژگی‌های بارز و نیز اشاره‌ای گذرا به سیر تحول و تطور هنر در سرزمین چین که در یک کتاب خلاصه تاریخ هنر چاره‌ای جز آن نیست ناچار است از بسیاری مطالب در گذرد، اما تا حد زیادی خصوصیات هنر چین و تحول تدریجی آن در گذر زمان را به تحریر و به تصویر آورده که از مجموعهٔ آن نکات اساسی و عمده در هنر درخشان چین، مستفاد می‌شود و قابل بازشناسی است.

نویسنده در ادامه گزارشی کوتاه نیز درباره پیشینهٔ هنری ژاپن که در سراسر حیات هنری خود نه تنها از اسلوب‌ها و شیوه‌های هنر چین ــ به خصوص در هنر معماری ــ تقلید مرحله به مرحله کرده، بلکه همچنین از مایه‌ها و مضامین فرهنگی چین هم وام گرفته است، دارد.

هنر ژاپن از سدهٔ ششم ق. م. از کیش «شینتو» که مبتنی بر دو اصل «جانگری» و «نیاپرستی» است و تازمان حاضر نیز چون مذهب رسمی ژاپن بر قرار مانده است، تأثیر می‌پذیرد. ژاپنی‌ها از حدود آغاز میلاد و به بعد با بهره گیری فراوان از منابع هنر چین و کره واز سدهٔ ششم میلادی با برخورداری از مضامین و الهامات کیش بودا، آثاری از هنر ملی خود نظیر نقاشی‌های طوماری مکتب «یاماتونه» یا پیکرهٔ مفرغی «تودایی جی» به بلندی ۱۸ متر و یا باسمه‌های رنگی به وجود آوردند و توانستند روش‌هایی در سفالگری، لاکی کاری و فلزکاری معمول دارند.

نویسنده کتاب به درستی معتقد است که ژاپنی‌ها هم مانند چینی‌ها پیوسته دلبسته و ستایشگر طبیعت بوده‌اند لیکن برخورد ایشان با هنر بیشتر جنبهٔ احساسی داشته است. به گونه‌ای که آنچه در هنر چین والامنش، ژرف و خویشتن دار و در واقع ساده و بی تظاهر می‌نماید در هنر ژاپن خاصیتی صوری، سطحی و پرزینت می‌یابد.

هنر پرمایه و غنی و ژرف و عمیق «یونان» که به راستی افتخار هنر اروپا و یکی از شاخص‌ترین هنرهای گیتی است موضوع بحث هفتمین بخش کتاب است هنری که تا نیمه دوم قرن ۱۸ میلادی یا به طور عمده ناشناخته مانده بود و یا تنها در ماهیت آمیزهٔ مبهمی از هنر «یونانی ــ رومی» مورد شناسایی قرار گرفته بود. به هر حال پژوهش‌های باستان شناس وهنرشناس آلمانی یعنی «وینکلمن» در نیمه دوم قرن هجدهم و کشف مجموعه‌ای از پیکره‌های مرمرین و اصیل یونانی در اوایل قرن نوزدهم، راه شناخت هنر باستانی یونان راهموار ساخت.

نویسنده، آغاز هنر یونان و جزایر وابسته به آن را به درستی در دو پایگاه اصلی یعنی «تمدن مینوسی» ــ که به عصر مفرغ پسین تعلق دارد و قدمتش به حدود ۲۸۰۰ق. م. می‌رسد ــ، و «تمدن میسنی» ــ که آن هم پایه در عصرمفرغ دارد ولی قدمتش به کمتر از ۲۰۰۰ ق. م. می‌رسد ــ جستجو می‌کند و بر این عقیده است که از حدود سدهٔ ۱۱ ق. م. هنر سرزمین یونان را می‌توان چون پدیده‌ای مشخص مورد بررسی و پژوهش قرارداد.

در رابطه با هنر یونان به طور قاطع می‌توان گفت که هنری است اصالتاً طبیعت‌گرا و هدف عمدهٔ آن دست یافتن به کمال صوری و زیبایی آرمانی ــ یا جمال هنری ــ با رعایت اصول نظم، تعادل، تناسب، توازن و محاسبه فنی و پی بردن به هنر و فرهنگ یونان باستان در مرحلهٔ نخست منوط بر وقوف و آگاهی بر دو پدیدهٔ عمده است که عبارتنداز: ۱ــ اساطیر یا مجموعهٔ معتقدات دینی و افسانه‌های مربوط به ارباب انواع و الهه گان و عفریتان، و روابط و کینه توزی‌هایشان با یکدیگر و نیز مداخلات و میانجی‌گری‌هایشان در زندگی آدمیان ۲ــ منظومهٔ حماسی «ایلیاد» اثر «هومر».

نویسنده معتقد است که هنر باستانی یونان بر چهار دورهٔ «هندسی» (Geometric) ــ از اواخر قرن ۱۱ ق. م. تا اواخر سدهٔ ۸ ق.م. که با سفالینه‌هایی با نقوش هندی ساده، صنمک‌های سفالی و نهایتاً پیکره‌های کوچک اندام مفرغی مشخص است، «کهن وش» (Archaic) ــ از آخر سدهٔ هشتم تا ۴۸۰ ق.م که در پی نفوذ بسیاری از مایه‌ها و نگاره‌های هنری از مشرق زمین، به هنر یونان، این هنر خاصیت «خاورمآبی» پیداکرد و معماری ساختمان‌های عمومی و پرستشگاه‌ها و پیکرتراشی به ماهیت رسمی خود درآمد و نقاشی، هنری مستقل شد. نقش‌اندازی بر گلدان و جام و کاسهٔ سفالین رواج بسیار یافت و فلزکاری با مهارت بیشتر اجرا شد و نهایتاً کالبدشناسی و بصیرت بر حالات و حرکات اندام آدمی بیش از پیش در پیکرتراشی و نقش برجسته به کار رفت، «کلاسیک» (Classic) ــ که از ۴۸۰ ق.م. آغاز شد و تا ۳۳۶ ق.م. یعنی با به قدرت رسیدن اسکندر مقدونی پایان یافت و معماری و پیکره‌سازی و نقش برجسته کاری به مرحله‌ای از شکوه سامان یافته و مهارت فنی و اعتدال و توازن، تعالی یافت که در سراسر دنیای آن روز بی‌سابقه بود. در نقاشی بعد سوم به کارگرفته شد و رعایت اصول ژرفانمایی به حد کمال رسید و فلزکاری، کنده‌کاری روی جواهر و سنگ‌های قیمتی و سکه‌سازی به نحو عالی اجرا شد و دورهٔ «یونانی مآبی» (Hellenistic) ــ که از مرگ اسکندر کبیر در ۳۲۳ ق.م. تا سال ۲۷ ق.م. تاریخ‌گذاری شده است و تقلید و حتی بدل‌سازی از آثار دوره کلاسیک و گردآوری مجموعه‌های فردی، عاملی در منحط کردن پیکره‌سازی یونان، نقش برجسته و نقاشی بود و از این‌رو «یونانی مآبی» یا «هلنی» نامیده شده است قابل تقسیم است.

وی همچون دیگر پژوهشگران و هنرشناسان هنر یونان، در معماری یونان، ستون را عنصر اصلی می‌داند و بر این اساس به چهار نوع شیوهٔ معماری یا چهارستون که عبارتنداز: ۱ــ ستون ایولیایی ۲ــ ستون دوریسی ۳ــ ستون ایونیایی ۴ــ ستون قُرنتی و خصوصیات آن اشاره

دارد.

در بحث معماری کلاسیک به پیشوایی «فیدیاس» معمار و پیکرتراش بزرگ دولت یونان و اینکه «اکروپول» یا ارگ شهر آتن با باشکوهمندترین بناها و زیباترین پیکره‌ها و نقش‌برجسته‌ها زینت می‌یابد اشاره دارد و از پرستشگاه‌های دورستونی «پارتنون» و «الههٔ آتنا»، که همه بر بلندی آکروپول ساخته شد نام می‌برد. او در پیکرتراشی کلاسیک نیز به نقش بسیار مهم «فیدیاس» اشاره دارد و اینکه خود «فیدیاس» نیز اقدام به ساخت تندیس «آتنا ــ پروماخوس» و پیکره‌هایی چوبین و زینت یافته با سطوح و ورقه‌های طلا و عاج چون «آتنا» برای «پرستشگاه پارتنون» و «زئوس» برای شهر «المپ» می‌نماید.

در مباحث تاریخ هنر، بحث پیرامون «هنرِ اتروریا» ــ یا هنر اتروسک ــ آنچنان پردامنه نیست، چراکه از این هنر که مابین هنرِ یونان و هنرِ روم هم شاهد شکل‌گیری و شکوفایی و هم شاهد زوالش بوده‌ایم مطالبی آن چنان پر بار و آثاری نیز آن چنان مهم و با اهمیت نه به رشته تحریر آمده و نه در دسترس است.

هشتمین بخش کتاب به «هنر اتروریا» می‌پردازد یعنی همان هنری که نخستین نشانه‌های آن از قرن هشتم ق.م. ظاهر می‌شود در قرن پنجم ق.م. به اوج می‌رسد و از قرن چهارم ق.م. مورد تهاجم رومیان قرار می‌گیرد و در قرن دوم و اول ق.م. توسط رومیان و در پی سلطهٔ همه‌جانبه رومیان در هنر رومی مستهلک می‌شود.

هنر اتروریایی از سه رشتهٔ متمایز یعنی رشتهٔ بومی ــ از سرزمین ایتالیا ــ، رشته یا عنصر خاوری ــ از خاورزمین ــ و رشتهٔ عمدهٔ یونانی ــ که بیشترین تأثیر را داشته است ــ تشکیل شده است.

«مرزبان»، معتقد است که قالب‌های اصلی هنر اتروریایی عبارتنداز: نقاشی روی دیوار و سفالینه، پیکره‌سازی، معماری، فلزکاری، زرگری و جواهرسازی و نمونه‌های به دست آمده از هنرهای تصویری، بیشتر متعلق به درون قبرها و پرستشگاه‌ها بوده است و ظاهراً مهم‌ترین مراکز تمدن و هنر و شوکت آن دوران شهرهای «تارکوینی»، «چِروِتری»، «وولچی» و «ویبی» بوده‌اند.

طبعاً «هنر روم» به عنوان مطرح‌ترین هنر اروپا ــ پس از هنر یونان ــ و ضمناً یکی از شاخص‌ترین هنرهای جهان جای بحث و تأمل بسیار دارد. چگونگی تکوین تمدن و هنر و حکومت رومیان باستان و نیز اینکه آن مردمان از اختلاط چه قبایل و نژادهایی تشکل قومی یافته بودند، هنوز در پرده ابهام باقی مانده است

به هرحال، در دوران پرغرور و افتخار امپراتوری ــ یا در نخستین قرون بعد از میلاد ــ کشور روم در ایجاد سازمان‌های دیوانی، اجتماعی و لشکری، و نیز در معماری شکوهمند و شهرسازی و احداث بناهای عمومی، و میدان‌های اجتماع وداد و ستد، و جایگاه‌های ورزش‌های قهرمانی، و جاده‌ها و آبرسان‌ها و حمام‌های پرتجمل و تفصیل، و آمفی تئاترها و طاق نصرت‌ها و ستون‌های یادبود تاریخی، و کاخ‌ها و مقابر اشرافی و

مانند آن به مقامی رسید که نظیر و همتایی بر آن در هیچ دوران نمی‌توان یافت.

بسیاری از پژوهشگران را عقیده بر آن است که همان‌گونه که قوم رومی اختلاطی بود از قبایل و نژادهای متفاوت، هنرِ رومی نیز التقاطی بود از هنر اتروریایی و یونانی و چه بسا هنر اقوام خاوری که با دستمایه‌ای از هنرِ بومی آمیخته شده بود. از این رو هنر رومی شخصیت خود را دیر به ظهور می‌رساند.

«مرزبان» در بررسی هنرِ رومی، عقیده دارد که این هنر از قرن دوم ق.م. تا قرن نخست بعد از میلاد، ماهیت اشرافی داشته است و در آن دوره «رُم» پایتخت را با پرستشگاه‌های بسیار آراسته‌اند که عموماً یا گرد ساخته می‌شد ــ مانند پرستشگاه «وِستا» در شهر رُم ــ و یا به شکل مستطیل با ستون‌های تزیینی توکار در جرزهای متصوره احداث می‌شد ــ مانند پرستشگاه «فورتونا ویریلیس» در رُم. او عقیده دارد که از دورهٔ امپراتوری آگوستوس، نه تنها پیکرهٔ تمام قد وی با اجرایی دقیق و رسمی بلکه همچنین بسیاری ساختمان‌های بزرگ و نقش برجسته با شکوهی افتخارآمیز و آمیخته به کمال مهارت فنی برجای مانده است.

معماری رومی که ریشه در معماری اتروریایی داشت، خصوصیات معماری به شیوهٔ یونانی مآبی را نیز پذیرا شد، ضمن آن که مرکز روم خود در زمینهٔ معماری ابداعاتی را به وجود آورد و می‌دانیم رومیان بیش از هر قوم دیگر دنیای کلاسیک به ارزش گزینش اندازه‌ها و تناسبات درست و مبتنی بر اصول فنی، برای ایجاد شکوه و عظمت در ساختمان، پی‌بردند و از آن شناخت در زمینهٔ هنر، بهره‌برداری شایسته کردند. به هرحال خبرگی و ابداعات فنی رومیان باعث به وجود آمدن بناهایی باعظمت و ابعاد «پرستشگاه بعلبک» ــ در سوریه در نیمهٔ دوم قرن دوم میلادی ــ، «آمفی تئاتر کولوسئوم» ــ در شهر رم به‌سال ۸۰ میلادی ــ شد.

نویسنده درخصوص شهرسازی، پیکرتراشی و نقاشی در هنرِ رومی نیز مطالب مبسوطی را به رشتهٔ تحریر درآورده است و به این نکته اشاره دارد که دفترهای تمرین نقاشی مورداستفاده رومیان براساس سنت‌های یونانی تدوین می‌یافته است، لیکن «ترکیب وحدت‌آفرین» (Composition) و طرز اجرای مضامین نقاشی‌ها نمایانگر سلیقه و دید خاص هنرمندان رومی آن دوران است و نقاشی رومی با آن که در زمینهٔ آفرینندگی و اصالت در میان تجلیات هنری جهان از مقام و منزلتی قابل توجه برخوردار نیست، اما از جهت جذب کردن میراث هنری دنیای باستان و منتقل ساختن آن به دنیای مسیحیت اهمیتی شایان دارد.

در بخش دهم هنرِ بیزانسی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. در رابطه با هنرِ بیزانس به عنوان هنری مذهبی که با موزاییک‌های زیبا و پارچه‌های نفیس و سرستون خاص مشخص می‌شود، می‌گوید: هنر بیزانسی با درهم آمیختن عناصر هنری یونان و روم و مصر و ایران با هویتی که نه یونانی و نه رومی و نه خاوری بود به وجود آمد. هنر بیزانسی هنری بود رسمی و نیایشی، با وقار و دیگر جهانی، و نیرومند و نافذ که تا فراسوی مرزهای دولت خود گسترش یافت. هنری بود مسیحی که در دوران فرمانروایی قسطنطین از پردهٔ خفا بیرون آمد و تا حدی جنبهٔ رسمی یافت و در شهرهای عمده آن زمان چون میلان، اسکندریه، انطاکیه و

فلسطین و به‌ویژه خود قسطنطنیه پایگاه‌هایی به دست آورد.

«مرزبان»، سدهٔ ششم میلادی را نخستین «عصر طلایی» هنر بیزانس می‌داند و ثمره بزرگش را بنای «ایاصوفیه» محسوب می‌دارد.

از اواسط قرن نهم تا اواسط قرن یازدهم میلادی ــ از ۸۶۷ تا ۱۰۵۷ میلادی ــ فرمانروایی بیزانس به دست امپراتوران مقدونی افتاد. و دومین عصر طلایی بیزانس آغاز می‌شود که حاصل تمایل عمومی به سوی هنرِ باستانی یونان و وصف تصویری تشریفات رسمی و کوکبهٔ امپراتوری و به‌خصوص نفوذ فزایندهٔ نگاره‌های اسلامی بود.

در فاصلهٔ دو قرن پایان حیات امپراتوری بیزانس ــ ۱۲۶۰ تا ۱۴۵۳ میلادی ــ سومین عصر طلایی بیزانس به ظهور می‌رسد که تعدادی نقاشی‌های دیواری بر جا مانده، نمایانگر آن است.

به هرحال هنر بیزانس اصالتاً هنری دینی بود ولی در عین حال به فلزکاری، زرگری، میناکاری، تذهیب، پارچه‌بافی و ساخت و کنده‌کاری روی عاج هم توجه نشان داد و نقاشی‌ها و موزاییک کاری‌های زیبایی را هم عرضه نمود. ضمن آن که باید گفت این هنر غیردنیوی و غیر جسمانی، غیرواقع نما هم بود، از انسان خاکی و مضمون عادی دوری می‌جست و در آرزوی دست یافتن به انسان برتر، به حقیقت مطلق و به ذات ربّانی تلاش می‌کرد. سرانجام آن که باید گفت هنرِ بیزانسی به هیچ وجه جنبهٔ طبیعت‌گرایی، نوآوری و فردیت‌پرستی نداشت، بلکه هنری بود عمیقاً آیینی، رمزگرا و مقید به ضوابط و مقرراتی پابرجا که اگرچه ریشه در شرق داشت ولی بر غرب نیز سایه گستراند.

«هنرِ اسلامی» موضوع بحث، یازدهمین بخش کتاب است. صاحب‌نظران و آشنایان با هنرِ اسلامی، همواره تفاوت‌های فراوانی میان «هنرِ اعراب» و «هنر اسلامی» قایل بوده و هستند و همه می‌دانیم که اعراب در دوران جاهلیت و نیز در آغاز اسلام، صاحب هنرِ قابل اعتنایی نبودند و همان طور که «مرزبان» در همین بخش آورده است، هنرِ آنها منحصر به بافت بوریا، نساجی در سطحی نازل و ساخت بُت از چوب و سنگ و طلا و نهایتاً تهیهٔ آبدان و ظروف و وسایلی با چرم بود. اما هنرِ اسلامی که حاصل ظهور دین مبین اسلام در ممالک بزرگ و تمدن‌های درخشان آن روزگار ــ از نیمه دوم قرن هفتم میلادی به بعد ــ یعنی مصر و شمال افریقا، اندلُس ــ اسپانیا ــ هند، ایران و... بود که هم با هنر سرزمین‌های مذکور و هم با اصول و مفاهیم و مبانی اسلام نیز عجین، پرطراوت و پرمعنا شده بود، آنچنان عظمتی یافت که توانست شاهکارهای مسلم و جاودانی را در عرصهٔ معماری و هنر به ثبت رساند. بنابراین هنرِ اسلامی با سمت و سویی ازلی و الهی و برپایهٔ معنویت و حقیقت جویی و دریافت کمال مطلوب، فرازی شکوهمند از هنر جهان را ثبت تاریخ ساخت. هنری که هم پدیدآورندگان و هم‌ناظران معتقد و با اخلاص را به درک زیبایی مطلق و جمال حقیقی نزدیک و در مسیر حرکتی پوینده از جهان واقعیت‌ها ــ هست‌ها ــ به دنیای حقایق ــ بایدها ــ قرار می‌دهد.

«مرزبان»، در بحث هنرِ اسلامی، پیشگفتاری را در رابطه با «جزیرةالعرب» ــ شبه جزیره عربستان ــ و سوابق تمدنی آن که از هزاره‌های هفتم و ششم ق.م. آغاز می‌شود ارائه می‌دهد و دولت‌های عمده‌ای که از دوران باستان تشکیل یافته‌اند را بر می‌شمارد و اشاره‌ای به اعتقادات ساکنان شبه جزیرهٔ عربستان در قبل از ظهور دین مبین اسلام دارد و نهایتاً هم اشاره‌ای به هنرهای محدود و مختصر و کانالیزه شدهٔ آنان در جهت ساخت بُت می‌کند. او در ادامه به ظهور اسلام و ساخت نخستین نمازخانه‌ها می‌پردازد. نویسنده از بناهای مهمی که در قرن اول هـ. ق. ساخته می‌شود نظیر «مسجد عمر و عاص» در قاهره، «مسجد قیروان» در تونس فقط نام می‌برد و به پوشاندن رویه بنا با گچ بری‌های ظریف و کاشی‌های رنگارنگ در قرن دوم که نمونه آن در «مسجدجامع اُموی» دمشق مشاهده می‌شود ــ شروع ساختمان این مسجد به سال ۸۸ هـ. ق است ــ اشاره می‌کند. همچنین از ساختمان یکی از بزرگترین مساجد جهان ــ یعنی «مسجد قُرطُبه» در اسپانیا ــ در نیمه دوم قرن دوم هـ. ق. یاد می‌کند.

نویسنده بر مبنای قرائن و آثار موجود بر این عقیده است که در عهد خلفای فاطمی هنرِ معماری در مصر، رونق و کمال می‌یابد و در قرن پنجم هـ. ق. گنبدسازی به اسلوب ایرانی در آنجا معمول می‌شود، ضمن آن که همراه با ساختمان مساجد، کاشیکاری و مقرنس‌کاری نیز پیشرفت می‌یابد.

در اسپانیا، معماری اسلامی به رنگی دیگر جلوه‌گر می‌شود. کاخ شکوهمند «الحمراء» در غرناطه ــ گرانادا ــ مربوط به اواسط قرن هفتم تا اواسط قرن هشتم هـ. ق. نمونه بارز و کاملی از شیوهٔ معماری و هنر اسلامی در اسپانیاست.

بدیهی است با سلطه اعراب بر اسپانیا ـ در اواخر قرن نهم هـ ق ـ تأثیر هنر اسلامی در آن سرزمین باقی می‌ماند که این مهم به ارزش‌های الهی و معنوی و دیگر خصوصیات هنر اسلامی مرتبط و مربوط است.

می‌دانیم که از دورهٔ خلفای عباسی، نفوذ هنر و معماری ایرانی ـ یا بگوییم ساسانی ـ در هنر اسلامی که در آن زمان بغداد را به پایتختی انتخاب نموده بود مشهود و چشمگیر است به طوری که استفاده از آجر به مقدار زیاد در ساختن جرز، پلکان و طاق و گنبد و هلال درگاه و طاقنما و طاق گهواره‌ای و گنبد و ایوان اشکانی اساس استخوان‌بندی معماری را تشکیل می‌داد. باید گفت شیوهٔ ساختن طاق‌های سکنج‌دار و گنبدهای ضربی آجری، و نیز به کارگیری کاشی‌های الوان برای تزیین رویه‌های بنا شیوهٔ ایرانی بود که در معماری اسلامی جایگاه خاصی یافت.

از بناهایی که خصوصاً توسط معماران ایرانی طرح‌افکنی شد مدرسه بود که عبارت از حیاطی مرکزی و به گرداگرد آن حجره‌های ایوان‌دار برای طلاب، و در دو سوی مقابل حیاط دو تالار بزرگ، با گنبدی پیازی شکل بر روی تالار بزرگتر ـ که نمونه بارز آن مدرسه چهارباغ اصفهان است ـ ساختن چنین مدارسی تا قرن نهم هـ ق. رونق داشت. از قرن نهم به بعد شبستان‌های ساده و ستوندار مساجد جای خود را به تالارهایی با فضای چهارگوش وسیع و گنبدی فراخ داد، که از بیرون و درون با انواع کاشی‌های منقوش یا معرق زینت و جلا می‌یافتند. مسجد کبود ـ در تبریز ـ و مسجد شاه «سابق» (مسجد

امام)ـ در اصفهان ـ نمونه‌هایی ارزنده از این بناهاست.

«مرزبان» مشخصات عمدهٔ معماری اسلامی را طاقنما، قوس، طاق گهواره‌ای، گنبد، مناره، گلدسته و محراب و عناصر عمدهٔ زینت‌بخش معماری اسلامی را گچبری، کاشیکاری، معرق، مقرنس کاری، شباک‌سازی، کتیبه‌نویسی به انواع خوشنویسی‌های نسخ، ثلث، ریحان، رقاع و کوفی و خطوط بنایی می‌داند. و بناهایی نظیر مسجد، محراب، مقبره، بقعه، مدرسه، کاروانسرا، بازارهای سرپوشیده، سقاخانهٔ گرمابه، خانه‌های مسکونی با جرزهای ستبر و حفاظ سایه گستر و رواق جانبی برای دور داشتن گرما و آفتاب، شباک‌های آجر و کاشی در بدنهٔ دیوار به جای پنجره، و بام تخت، و گاهی زیر خانه و سردآب و احیاناً حوضخانه در بناهای اعیانی را گونه‌های از معماری اسلامی می‌شمارد.

وی، عقیده دارد که خلافت عباسی، تلفیق عناصر معماری و تزیینی را ترویج کرد و موجب آن شد که ویژگی‌های هنری هر یک از بلاد اسلامی بر هم تأثیر گذارد. از جمله آن که «ابن طولون»ـ والی مستقل و مقتدر مصر در عهد خلفای عباسی ـ پس از مشاهدهٔ منارهٔ مشهور «ملویه»ـ حلزونی شکل ـ در سامرا ـ شمال بغداد ـ فرمان داد در قاهره و در سدهٔ دوم هـ ق. مسجد جامعی بنا کنند و درودگری و قاب‌بندی‌های چوبی آن را با بهره‌گیری از کنده‌کاری گل و بته‌ای و نقوش درهم تابیده‌ای تزیین دهند که متأثر از شیوهٔ بین‌النهرین بوده است. ضمن آنکه این‌گونه امتزاج عناصر هنری در ساختمان سراسر شهر و به‌خصوص «مسجد جامع قیروان»ـ در تونس ـ مشهود است. ساختمان مذکور مربوط به سدهٔ اول هـ ق. است که عناصر معماری آن از خاورمیانه و مصر به وام گرفته شده است. «مرزبان» در ادامهٔ بحث به سفالگری ایران و نیز پارچه‌بافی از قرون اولیهٔ اسلامی تا سدهٔ ششم هـ ق. اشاره‌ای دارد و در جملاتی کوتاه به نقاشی در ایران اسلامی و اهمیت آن در بغداد و سپس در تبریز و اصفهان، شیراز و هرات می‌پردازد. او همچنین در جملاتی چند از دیگر هنرهای تزیینی ایران همچون تذهیب، قلمزنی، ترصیع، عاجکاری، گچبری، درودگری، منبت‌کاری، مفرغ‌کاری و... و قالیبافی ذکر نام می‌کند.

نویسنده در بحث گسترش اسلام به سوی باختر و شمال، پس از بیان مقدمه‌ای به رونق و شکوفایی هنر اسلامی که حاصل مشارکت هنرمندان و هنرورزان ایرانی، سوریایی، مصری و... است می‌پردازد و به بنای ساختمان مساجدی مانند «ابن طولون»ـ به سال ۲۵۵ هـ ق. در قاهره ـ و بنای «مسجد و دانشگاه دینی الازهر»ـ در قاهره ـ و توسعه آن اشاره دارد.

نویسنده، آخرین سطور این بخش را به نفوذ و گسترش اسلام تا سرزمین‌های جنوبی روسیه و ترکیه عثمانی اختصاص می‌دهد و اینکه معماران عثمانی پایهٔ کار خود را بر موازین معماری بیزانسی منطبق و مسجد سلطان سلیمان ـ حدود ۹۵۰ هـ ق. ـ را به پیروی از نقشهٔ «ایاصوفیه» برپا می‌کنند. همچنین مسجد شکوهمند دیگری را در قسطنطنیه به نام «مسجد سلطان احمد اول» در آغاز قرن ۱۱ هـ ق. با گنبد کم‌خیز مرکزی، و نیم گنبدهای تقویتی جانبی و مناره‌های بلند و نوک‌تیز به شیوهٔ عثمانی برپا می‌کنند. او به رونق و شکوفایی پارچه‌بافی عثمانی ـ به‌ویژه بافت پارچه‌های مخمل و زربفت ـ تذهیب، منبت‌کاری و مینیاتور آن در میانهٔ سدهٔ دهم هـ ق. اشاره دارد.

گو اینکه مرزبان در مباحث خود تحت عنوان «هنر اسلامی» در ۲۰ صفحه، که با تصاویر مناسبی همراه است فرازهایی از هنر اسلامی و تجلی آن در عرصهٔ هنر و معماری را برشتهٔ تحریر و تصویر درمی‌آورد اما نکات مهم اساسی در باب هنر اسلامی اولاً به بیان اصول، مبانی، مبادی و ویژگی‌های آن مربوط می‌شود که برخلاف بخش‌های قبلی در این بخش بسیار مهم از کتاب به چشم نمی‌خورد، ثانیاً موضوع حائز اهمیت یعنی تأثیر هنر ایران بر رونق و شکوفایی هنر اسلامی ـ که از اواخر قرن دوم و اوایل قرن سوم هـ ق. و از دوره خلافت عباسیان صورت تحقق می‌پذیرد ـ در لابه‌لای نوشته‌ها مشهود نیست و ثالثاً تأثیر متقابل هنر اسلامی بر هنر ایران به‌ویژه تأثیر محتوایی و معنوی آن بیان و تبیین نشده است. ضمن آن که باید گفت اگر به معرفی هنرهای ایرانی پس از ظهور اسلام می‌پردازیم هرگز نمی‌توانیم نگارگری ایران اسلامی که اوج رونق و شکوفایی آن مکتب هرات است را نادیده انگاشته و خصوصیات و ویژگی‌های این مکتب و مکاتبی نظیر مکاتب تبریز، اصفهان و شیراز را بیان نکنیم و ضمناً به هنرهایی نظیر خوشنویسی و کتاب‌آرایی توجه لازم را ننماییم.

در بخش یازدهم تا تقریباً قرن یازدهم هـ ق. به هنر ایران اسلامی اشارتی شده است اما به هنر بی‌همتای خوشنویسی در صدر اسلام، به هنرهای درخشان فلزکاری و نساجی سنتی در دورهٔ سلجوقی، به کاشی‌کاری‌های زیبای ایرانی در دوره‌های تیموری و بعد صفوی و نهایتاً به معماری و هنرهای صناعی شاخص دوران صفوی و مهم‌تر از آن به کتابت و نگارگری ایرانی در دوره‌های مذکور عنایتی نشده است. ضمن آنکه جای طرح مباحث اساسی و مبنایی در هنر و معماری سرزمین‌هایی چون ایران، مصر، هند، اسپانیا، شمال آفریقا و عثمانی خالی است. امید آنکه نقیصه‌هایی که به اختصار شرح آن گذشت در چاپ‌های بعدی کتاب مرتفع شود. البته این نقایص که برشمرده شد، هرگز از ارزش مطالبی که در مجموعهٔ کتاب پیرامون هنر اسلامی آمده است نمی‌کاهد.

«مرزبان» در همین بخش به شرح کوتاهی از «هنر رومی وار»ـ یا همان «رمانسک» Romanesque می‌پردازد. اصلاح رومی‌وار، نامی است که در آغاز به مجموعهٔ آثاری که از حدود ۵۰۰ تا ۱۲۰۰ میلادی در دامان معماری رومی پرورش یافته بود داده شد اما با پژوهش‌های بیشتر عنوان «شیوه رومی‌وار» اختصاصاً به هنر اروپا ـ مرکز عمده آن ایتالیا ـ طی دو قرن ۱۱ و ۱۲ میلادی تعلق گرفت.

نویسنده بر این عقیده است که اگر معماری رومی‌وار بیشتر از «روم» و «بیزانس» و کمتر از «خاور زمین» وام گرفته بود، برعکس هنرهای تزیینی آن شیوه بیشتر از نقوش و نگاره‌های ایران و بین‌النهرین مایه و توان گرفت، که بر آن عناصر تزیینی و تصویری سلتی ـ

# هنر مرثیه‌خوانی

■ هنر مرثیه‌خوانی (جلد اول)
■ مهدی امین فروغی
■ کتاب نیستان، ۱۳۷۹

شناخت دقایق و ظرائف خوانندگی و آشنایی با ردیف‌های موسیقی آوازی، یکی از ارکان مرثیه‌خوانی است که متأسفانه در زمان ما کمتر به آن پرداخته می‌شود و بیشتر مرثیه‌خوان‌ها نیز با این علم بیگانه‌اند.

می‌دانیم هر یک از دستگاهها، آوازها و گوشه‌های آنها حالت و شخصیتی خاص خود دارند که با به کار گرفتن صحیح آنها، می‌توان احساس‌های متفاوت را به گونه‌ای بهتر به شنونده انتقال داد. در شبیه‌خوانی نیز که موسیقی نقش عمده‌ای در آن دارد، حالت‌های دستگاهها و گوشه‌های موسیقی اهمیت خاصی داشته و هرکس متناسب با نقش خود و شخصیت موردنظر، باید گوشه یا گوشه‌هایی از موسیقی آوازی را اجرا کند. چنان چه اگر کسی شبیه حضرت ابالفضل (ع) می‌شود و نقش ایشان را اجرا می‌کند باید حتماً اشعار خود را در دستگاه چهارگاه بخواند یا شبیه حر در گوشه عراق و یا شبیه حضرت زینب (ع) در گوشه گوری از گوشه‌های آواز ابوعطا. بنابراین برای انتقال حالات و احساس‌های متفاوت به شنونده باید حالت هر نغمه دانسته شود و بین موضوع موردنظر، شعر مربوطه و آهنگ شعر هماهنگی ایجاد شود.

مرثیه‌خوانی از دقیق‌ترین شاخه‌های هنری است که آشنایی موسیقی، تسلط بر ادبیات و شناخت شعر، احاطه بر تاریخ، اطلاع از رموز سخنوری، آگاهی به اصول روان‌شناسی مخاطب، و آشنایی با هنر تصویرسازی و ریزه‌کاری‌های دیگر از مقدمات و لوازم آن است. آشنایی با موسیقی برای مرثیه‌خوانی، تنها آوازخوانی صرف نیست. چرا که اصول علمی فن خوانندگی، اعم از روش‌های تقویت و پرورش صدا (تقویت اندام‌های گفتار، طرز تلفظ صحیح حروف)، آشنایی با دستگاههای موسیقی و قواعد خط موسیقی (نت) ضرورتی است برای علاقه‌مندان مرثیه‌خوانی.

در این اثر همچنین به منظور ثبت آهنگ نوحه‌های قدیمی، تعدادی از نوحه‌ها آوانویسی شده تا خوانندگان مذهبی ضمن آشنایی با قواعد این خط، آهنگ‌های این نوحه‌ها در ذهن خود ثبت و ضبط نمایند.

کتاب در قطع وزیری با قیمت ۱۴۰۰ تومان و شمارگان ۵۵۰۰ نسخه منتشر شده است.

انگلستان- و لومباردی- ایتالیا- افزوده شد. تأثیراتی که اشاره شد بازتاب خود را در تزیین جلد، تذهیب نسخ دستنویس، و در نقوش جانوری و در تزیینات معماری به شیوهٔ رومی‌وار یافتند.

«مرزبان» می‌نویسد در آن قرون تیره، تنها پناهگاه دین، دانش و مدنیت کلیسا و نمازخانه و به‌خصوص صومعهٔ راهبان و راهبگان از فرقه‌های نوظهور گوناگون بود، بنابراین ساختن صومعه و نمازخانه و کلیسای جامع در هر شهر و دیار رواج می‌یابد. از این رو باشکوه‌ترین جنبه‌های معماری و حتی پیکرتراشی و نقاشی را در کلیساهای ساخته شده آن دوران می‌توان جستجو و مشاهده کرد. همچنین در این دوره باید از تذهیب و مصورسازی نسخه‌های دستنویس نیز نامبرد که آن هم بیشتر در خدمت کلیسا بود.

بخش سیزدهم به «هنر گوتیک» (Gothic) اختصاص یافته است. «مرزبان» معتقد است هنر گوتیک زادهٔ ایمان مسیحیت بود و اصیل‌ترین تجلی آن کلیساهای گوتیک است.

وی با آوردن تصاویری گویا از کلیساهای «نوتردام» و «شارتر» و برخی کلیساهای دیگر، خصوصیات معماری گوتیک و زیبایی شیشه‌های بند منقوش آن را در معرض دید قرار می‌دهد و می‌افزاید که شیوهٔ گوتیک در مسیر رویش خود به «گوتیک ابتدایی»، «گوتیک شعاع سان»، «گوتیک شعله‌سان» و «گوتیک بین‌المللی» تقسیم می‌شود. به نظر می‌رسد این هنر پس از فرانسه، بیشترین تأثیر را بر انگلیس و آلمان و کمترین تأثیر را بر ایتالیا داشته است و در دورهٔ مورد بحث افزون بر معماری خاص- که به صورت بلند و کشیده خود را به ثبت می‌رساند- و شیشه‌های بند منقوش زیبا، شاهد رونق تذهیب‌کاری و نگارگری‌های زیبا در کتاب‌های مصور آن دوره نیز هستیم که آثار به‌جا مانده خود مؤید آن است.

هنر «رنسانس» (Renascence)- که تجدید حیات علمی، ادبی، فرهنگی و هنری روم و یونان باستان است- موضوع چهاردهمین بخش کتاب است.

طبعاً بحث پیرامون رنسانس یا «تولد دوباره و یا احیای هشیارانه سنت‌های ادبی و هنری روم و یونان باستان» مجال و امکان زیادی را می‌طلبد. از این رو «مرزبان» در شروع بحث خود به تعیین تاریخ دقیق آغاز نهضت رنسانس می‌پردازد و پس از طرح مباحثی، اشاره دارد که سال ۱۴۵۳ میلادی و به اعتباری دیگر سال‌های اواخر قرن چهاردهم و سرانجام بر مبنایی حدود سال ۱۵۰۰ را آغاز دوران رنسانس دانسته‌اند.

او در زمینهٔ معماری «فیلارته»- معمار و پیکرتراش شهر رم- کارلئونه باتیستا آلبرتی را پیشگام می‌داند و به «برامانته» که یکی از بزرگترین معماران رنسانس است- اشاره دارد. او، خصلت اصلی معماری رنسانس را در اهتمام و تلاش به افزودن کمال و زیبایی و تجمل و شکوهمندی برآنچه که در روم باستانی به ثمر رسیده بود می‌داند که در همه‌جا به حکم عقل و اعتدال و با پیروی از موازین دقیق ریاضی و تناسبات هماهنگ، مشخص می‌شود. در واقع باید گفت که آرمان معماری رنسانس ساختمانی بر اساس «نقشه متمرکز بود با طاق قوسی و گنبدی ضخیم بر بالای آن، که خود یادگاری بود از دوران اعتلای روم باستانی.»

«مرزبان»، معتقد است که نیروی ابتکار معماران رنسانس در ساختن تالارهای عمومی و صنفی، کاخ‌های اعیانی پر تجمل و ساختمان‌های شهری و نیز به پیروی از رسم روم باستانی، ساختن خانه‌های ییلاقی نیز بارور می‌شود که در این خصوص تصویری را از کاخ روجلای- کارلئونه باتیستا آلبرتی- در فلورانس به سال ۱۴۵۱ میلادی ارائه می‌دهد و ضمناً اشاره دارد بر اینکه «اندره ناپالادیو» در بنای ویلای «کاپرا» عناصر اصلی معماری کلاسیک را به کار می‌گیرد.

نویسنده کتاب در بحث پیکر تراشی به گفتهٔ «لورنتسو گیبرتی» اشاره دارد که پس از کشف پیکره‌های باستانی یونان و روم در حدود سال ۱۴۰۰ میلادی گفت: «کمال این‌گونه آثار به پایه‌ای است که تنها با دیدگان قادر به درک واقعی آن نمی‌شویم، مگر آن که دست‌هایمان را نیز بر سطوح و خمیدگی‌های آن مرمرینه‌ها بسابیم.» و در ادامه می‌افزاید که پیکر تراشی دورهٔ رنسانس از صورت نقشی بر دیوار، یا ابزاری در اختیار معمار درمی‌آید تا در مقام هنری اصیل و فاخر که با حجم و با هستی سروکار و پیوند و قرار داشت، بر هنرگاه جهانی درخشیدن گیرد.

او به پیکره‌های ساخته شده چون «داود نبی»، «داوری پاریس»، «مجلس مراسم سوگواری مریم بر جسد مسیح(ع)» و «باکوس» اشاره می‌کند و می‌افزاید با به میان آمدن مضامین غیردینی، واقع‌نمایی به طور روزافزون در پیکره‌سازی معمول می‌شود و این مهم در آثار «پتربارلر»- پیکرتراش آلمانی، «کلاوس اسلوتر»- پیکرتراش هلندی- حتی قبل‌تر از سال ۱۳۸۰ و نیز حدود ۱۴۰۰ میلادی دیده می‌شود. این چنین است که واقع‌نمایی در آثار «گیبرتی» هم مشاهده می‌شود. سرانجام باید به اوج پیکرتراشی توسط نابغه‌ای به نام «میکلانژ» اشاره داشت که دربارهٔ پیکره‌های او گفته‌اند: «اگر آنها را از پرتگاهی به پایین بغلتانند، نباید آسیبی بر آنها وارد آید.»

«مرزبان» در بحث نقاشی دوره رنسانس به «جوتو» نقاش بزرگ فلورانس- وفات ۱۳۳۷ م- اشاره دارد که در اواخر دورهٔ گوتیک «فضا» را در نقاشی‌های خود وارد کرد تا نخستین گام را به سوی پیدایی تحولی اساسی در آن هنر، یعنی تجسم فضای سه بعدی بر سطحی دو بعدی، بردارد. در قرن بعد «مازاتچو» هیکل‌های خود را با حجمی سه بعدی و بیرون نشسته از زمینهٔ نقاشی، که هم عمق داشت و هم واقعیت، مجسم ساخت و برادران «هوبرت» و «یان مرن آیک»، نقاشان طراز اول «فلاندر» اثر بزرگ خود با عنوان «پرستش برهٔ خدا» برای محراب «کلیسای گان» را به زمینهٔ دورنمایی گسترده از منظرهٔ طبیعی آراستند تا خاصیت واقع‌نمایی نوین هنر رنسانس در نقاشی دو ناحیهٔ جدا از هم- یعنی فلورانس و فلاندر- نمایان شود.

نویسنده در ادامه به «رنسانس مترقی» می‌پردازد که مهمترین جنبهٔ آن حلول نوعی تعالی‌طلبی و آرمانگری نوین در ذهن هنرآفرینان و بروز کمال‌بخشی آن در انگیزه و در آثارشان بود. یعنی آنکه واقع‌بینی و واقعگرایی محض از ارزش و اعتبار افتاد و مجسم ساختن قدیسی در هیأت و حالت فردی عادی، یا دهقان و پیشه‌وری ساده دل و فروتن، کاری ناهنرمندانه به شمار آمد. در این رابطه هنرمندانی چون «داوینچی»، «رافائل» و «میکلانژ» توانستند جدایی میان واقعنمایی و آرمانگرایی- که جدایی میان متعارف و متعالی بود- را به جادوی نبوغ خود از میان بردارند و توصیف شکلی بیرونی را با بیان آرمان و احساسی درونی درهم آمیزند تا مفهوم هنر و معنای زیبایی را در جلوه‌های متعالی و جاودانی متجلی سازند.

نویسنده به درستی معتقد است که پایان رنسانس مترقی به رکود و تقلیدگری و التقاط از آثار استادان بزرگ آن دوران انجامید که «شیوه گری» (Mannerism) نامیده می‌شود و از حدود سال ۱۵۹۰ میلادی تا حدود ۱۵۰ سال «شیوهٔ باروک» (Baroque) با هنرنمایی و بلندپروازی و تجمل‌بازی خود به جانشینی رنسانس بر سراسر اروپا حکومت می‌کند و از حدود ۱۷۲۰ میلادی نیز شاخهٔ ظریف و کوتاه عمری به نام «شیوهٔ روکوکو» (Rococo) که پرنقش و زیور است از تنهٔ باروک جدا می‌شود و از فرانسه موجودیت خود را اعلام می‌دارد.

وی سپس «باروک در فلاندر و هلند» را مورد بررسی قرار می‌دهد و به بررسی آثار هنرمندانی چون «پیر هویسنس» در زمینهٔ معماری و نیز «هسیوس» در همین زمینه می‌پردازد. درخصوص پیکره‌سازی از «فرانسوا دو کنوا» و تنی چند از پیکرتراشان شاخص سبک باروک در فلاندر یاد می‌کند و معتقد است که نقاشی مکتب باروک در فلاندر در سدهٔ هفدهم میلادی با نام «روبنس» اعتبار جهانی می‌یابد.

وی در بررسی سبک باروک در هلند به معماری، پیکرتراشی و نقاشی اشاره کرده و از «رمبرانت» که هر رشته از نقاشی رایج زمان خود را بُعدی تازه بخشید ذکر نام کرده و با نام بردن از آثار شاخص این هنرمند نظیر «بازگشت فرزند متلف»، «مسیح در حال موعظه»، «خانوادهٔ مقدس» و... به تاریک و روشن‌کاری پر از اسرار و در عین حال آکنده از اشارت و افشاگری‌های او اشاره دارد.

همچنین در بخش هفدهم، «نوکلاسیک» به کاوش‌های به عمل آمده در «هرکولانئوم» و «پمپئی» و «میدان عمومی رم» و «پرستشگاههای یونانی» مکشوف در «پستوم» طی دهه چهارم و پنجم قرن هجدهم اشاره دارد که موجب گرایشی اشتیاق‌انگیز نسبت به والامنشی و اعتدال آرامبخش «هنر باستانی یونانی و روم» و رویش و رواج مجدد آن می‌شود.

«مرزبان» از وینکلمن - وفات به سال ۱۷۶۸ - که مورخ و هنرشناس نامدار آلمان بود به عنوان بزرگترین مُبلغ هنرهای باستانی یونان و مشوق نهضت «نوکلاسیک» یاد می‌کند و در خصوص نقاشی این سبک، از آثار «داوید» برجسته‌ترین نقاش فرانسه در اوایل قرن نوزدهم و «انگر»، «پروُدن» و «رینیو» که نقاشی نوکلاسیک فرانسه را به اوج رسمیت رساندند نام برده و از «آنتونیو کانووا» به عنوان بزرگ دیگری که به پیکره‌سازی نوکلاسیک ایتالیا و جهان، اعتبار می‌بخشد یاد می‌کند.

در هجدهمین بخش نویسنده با تأکید بر اینکه قالب خشک و مقرراتی، تناسبات قراردادی و مضامین رسمی هنر نوکلاسیک و ابرام بر آن، نقاشان جوان و نوجوی تعالیم نوکلاسیک را در ربع اول قرن نوزدهم، سخت آزار می‌دهد و آنها را به واکنشی تند علیه آن وادار می‌سازد، اشاره به آن دارد که قبل از سال ۱۸۳۰ میلادی، تعدادی از هنرمندان جوان از پذیرش تعالیم و دستورات پیشکسوتان خود سرباز می‌زنند تا «آزادسر» (Independents) نامیده شوند. او از «فرانسیس گویا» نقاش اسپانیایی به عنوان نخستین آزادسر یاد می‌کند و تابلوی معروف «اعدام مادرنیلوس» ـ سوم ماه مه ۱۸۰۸ ـ او را نمونهٔ شاخصی از کار گویا می‌داند.

وی در ادامه به این نکته می‌پردازد که در پی تکوین کار، دو شیوهٔ دیگر هنری یعنی «رمانتیک» (Romanticism) و «واقعگری» (Realism) هم پدید می‌آید. او از «فرانسوا میله» و «کامیل کورو» به عنوان نقاشانی که تمایلات دو مکتب رومانتیک و واقعگری را در آثارشان به خوبی آشکار می‌سازند، نام می‌برد و می‌افزاید «میله» در نقاشی‌های خود تنها صحنه‌های زندگی کشاورزان را با حالتی شاعرانه و غمزده و بیشتر در رنگ و خطی محو و تیره به وصف درمی‌آورد.

نویسنده معتقد است که نقاشی رمانتیک نیز گوشهٔ دل به دین می‌سپارد و این دل‌سپردگی را به صورت‌های گوناگون در آثار هنرمندانی چون «ویلیام اووربک» و «رافائلی» می‌توان مشاهده نمود. او از وصف عواطف و تجربیات بشری به عنوان دیگر مضامین معمول در نقاشی رمانتیک یاد می‌کند و به آثار «گویا» و «دلاکروا» دراین خصوص اشاره دارد.

«مرزبان»، ضمناً واقعگری در عالم هنرهای تجسمی را «شیوه‌ای مبتنی بر بازنمایی مشهودات با دیدی دقیق و برداشتی بی‌طرفانه و بدون کاهش و افزایش ارادی یا کمال‌بخشی آرمانی» می‌داند و به سیر واقعگری در روم باستان و پس از آن می‌پردازد و «پرده سنگ‌شکنان»، «کوربه» را نیز نمونهٔ ارزنده‌ای برای سبک واقعگری در نیمه دوم قرن نوزدهم به‌حساب می‌آورد. او در زمینهٔ پیکرتراشی در شیوهٔ واقعگری نیز به «مونیه» ـ وفات ۱۹۰۵ م ـ و «رودن» ـ پیکرتراش بزرگ فرانسه و متوفی به سال ۱۹۱۷ ـ و منجمله به اثرش «بالزاک» ـ که در سال ۱۸۹۷ میلادی پدید آمده است ـ اشاره می‌کند. و سپس به معماری در عرصهٔ واقعگری می‌پردازد.

«مرزبان» در بخش نوزدهم به بررسی «شیوهٔ دریافتگری» ـ «امپرسیونیسم» (Impressionism) می‌پردازد و اینکه در سال ۱۸۷۴ میلادی و در پی نمایشگاهی از آثار گروهی از نقاشان در «عکاسخانه نادار» در پاریس، ناقدی که از تماشای آثار بی‌سابقه نقاشان متحیر مانده بود با خواندن عنوان پرده مونه ـ تحت عنوان دریافتی از طلوع خورشید ـ به تمسخر به گروه عرضه‌کنندهٔ آثار نقاشی نام «امپرسیونیست‌ها» (Les Impressionnistes) را اطلاق می‌کند که در این رابطه باید گفت ترجمه «دریافتگری» برای واژهٔ «امپرسیونیسم» مناسبتر است.

نویسنده در ادامه از «مونه»، «مانه»، «پیسارو»، «سیسلی»، رنوار»، «سزان»، «برت موریسو» و «بازیل» به عنوان شاخص‌ترین نقاشان این مکتب نام می‌برد و این گروه نقاشان را مشاهده‌گرانی موشکاف و در همه حال شیفته طبیعت می‌داند که واقعگری را به نهایت رساندند و می‌دانیم که «امپرسیونیست‌ها» بر ضبط فوری و بازنمایی دقیق ارتعاشات زودگذر نور تأکید داشتند و یکسره در هوای آزاد کار می‌کردند و مضامین را از طبیعت و مشهودات گرداگرد خود دریافت و ترکیبات هنریشان را با مایه‌رنگ‌های بازوتلالو یافته از نور خورشید بر پرده می‌آوردند. به هر حال مباحث و موضوعات مطرح شده در باب امپرسیونیست هر چند کوتاه و مختصر ولی دقیق و گویاست.

بخش بیستم به [«نودریافتگری» ـ «دریافتگری پسین» (Post - Impressionism) ـ گروههای هنری و مکتب‌های کوتاه عمر در پایان سدهٔ نوزدهم] اختصاص یافته است و مؤلف «سورا» و «سینیاک» را دو پرچمدار مکتب «تجزیه‌گری رنگ» (Pointillism) می‌داند که بر اجرای مضمون نقاشی با بهره‌گیری از خاصیت ترکیب‌پذیری نقطه‌های رنگ در دیدهٔ نگرنده تأکید داشتند و در این رابطه به «پردهٔ یکشنبه تابستان در گراندژات» ـ سال ۱۸۸۶ میلادی ـ سورا و نیز بر نقاشی «بادبان زرد» ـ سال ۱۹۰۴ میلادی ـ کار سینیاک تأکید دارد.

وی بحثی را در رابطه با «نقاشان مکتب ندیده» در ربع آخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم پیش می‌کشد و از «هانری روسو» ـ متوفی به سال ۱۹۱۰ میلادی ـ در این خصوص یاد می‌کند و به نقاشانی چون «کامیل بومیوا»، «لویی ویوین» و «موریس اوتریلو» هم اشاره دارد و سپس به شرح مختصر زندگی‌نامه و آثار یکی از بزرگترین نقاشان یعنی «پل گوگن» می‌پردازد و بر همکاری هرچند کوتاه مدت او با دیگر نابغهٔ عالم نقاشی یعنی «ون گوگ» اشاره می‌کند و اینکه گوگن، پیوسته بر بی‌پیرایگی و ایجاز طرح، و به کارگیری شکل‌ها و رنگ‌هایی دور از طبیعت تأکید داشت و هدف خود را نیز آفرینش آثاری تکوین یافته از ترکیب اندیشه و احساس قرار داده بود.

در بیست و یکمین بخش کتاب و در زیر عنوان «شیوه‌ها و گروهک‌های هنری در قرن بیستم» در آغاز مطالبی پیرامون «فوویسم» ـ «ددگری» ـ یعنی مکتبی کوتاه‌مدت که بیشتر با «ماتیس»، «مارکه» و «ژرژ روئو» مشخص می‌شود ذکر شده است و پس از آن از هنر معروف و متمایز قرن بیستم یعنی «کوبیسم» ـ «حجم‌گری» یا «مکعب‌گری» ـ بحث شده است.

نویسنده در رابطه با این مکتب که با نام «پابلوپیکاسو» همراه و با تابلوی معروف «دوشیزگان آوینیون» به سال ۱۹۰۷ میلادی موجودیت می‌یابد مطالبی مختصر ولی گویا و مفید را ذکر نموده هرچند که همچون کتاب «در جستجوی زبان نو» ـ نوشتهٔ رویین پاکباز ـ به مشاهده همزمان و ثبت همزمان پدیده یا پدیده‌های خاص و نیز موضوع بعد جدید در نقاشی که شاخصه‌های کوبیسم است ـ پرداخته نشده است.

به هر حال اصول و ضوابط هنر کوبیسم که همان بازنمایی واقعیت ذاتی یا ادراکی ـ و نه مرئی ـ موجودات با واسطهٔ حجم‌ها و برش‌های هندسی، آن هم از دیدگاههای متفاوت در آن واحد برای شکافتن و عرضه داشتن همه جهات آن شیء یا موجود، ابطال یا تخفیف ژرفانمایی سنتی، و ایجاد فضایی فشرده و کم‌عمق به تدبیر پس و پیش نشاندن و روی هم سوار کردن و به هم پیوند زدن سطوح هندسی شکل نیم‌شفاف است و نیز توجه به مجسم ساختن حجم وتوپری و سایه‌بُرها و

زوایای اشکال و مطرود شمردن خواص زودگذر جو و ارتعاشات نور و تلألو ذکر شده است.

نویسنده شیوهٔ حجم‌گری که تا سال ۱۹۲۰ میلادی شکوفا ماند را در سه مرحله خلاصه می‌کند که عبارتند از: حجم‌گری سزانی ـ ۱۹۰۷ تا ۱۹۰۹ ـ حجم‌گری تجزیه‌ای ـ ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲ ـ و حجم‌گری ترکیبی ـ که نماینده بزرگی چون «خوان گریس» نقاش بزرگ اسپانیایی دارد.

مرزبان در مطالب خود به «شیوهٔ کولاژ» ـ نقاشی چسباندنی ـ که حاصل همکاری پیکاسو و براک است نیز اشاره‌ای دارد و در خاتمهٔ بحث به پیکره‌سازی در مکتب مذکور و مبتکران آن می‌پردازد.

وی ضمن اشاره به «نابگری» ـ «پوریسم» (Purism) که حاصل ابتکارات «اوزانفان» و «لوکوربوزیه» آن هم بر پایه‌های دقت ریاضی و پیوستگی کامل اجزاست مبحث کوتاه ولی جالب «آینده‌گری» ـ «فوتوریسم» Futurism ـ می‌پردازد که همواره با نام «مارینتی» ـ به سال ۱۹۰۹ میلادی به عنوان نظریه‌پرداز ـ و با هنر هنرمندانی چون «بوتچونی»، «کارا»، «روسولو»، «بالا» و «سورینی» در پیکره‌سازی و نقاشی و نیز نام بلند «سانتلیا» در معماری همراه است. هنرمندانی که در تمایل خود به طرد دستاوردهای گذشته، و تحلیل ویژگیهای دوران معاصر، مانند «سرعت»، «ماشین» و «پویایی زندگی امروزین»، همراه با خصلت‌های ناشی از آنها نظیر «مخاطره‌جویی»، «تجاسر» و «شقاوت» ابتکارات و ترفندهایی را به کار بردند که شاید در نظرها تا حدی تصنعی جلوه کند.

در ادامه «غوغای دادا» و مکتب دادائیسم» به عنوان مکتبی ضدهنری «شیوهٔ وهمگری» ـ Surrealism ـ که بنای آن بر اصالت وهم و رویا و تداعی آزاد و صور مکتوم در ضمیر ناهشیار است و به هنرمندانی چون «آرپ»، «جورجو اکیریکو»، «ماکس ارنست»، «خوان مرو»، «سالوادور دالی» و «مارک شاگال» اشاره می‌شود که البته در این میان ویژگی‌های کاری هنرمندانی چون «سالوادر دالی» و «مارک شاگال» به صورتی که شایسته این هنرمندان است مطرح نمی‌شود.

«مرزبان»، در ادامه به بیان ویژگی‌های مکتب «همیجانگری» ـ «اکسپرسیونیسم» ـ می‌پردازد و «ون‌گوگ» نقاش کوتاه عمر ولی بلندمرتبه و پرهیاهوی هلندی با سرخی آفتاب گرفته و تشنج‌زدگی آفتابگردان‌هایش و با درهم‌تابیدگی سروهای سراسیمه‌اش و... ـ را درواقع پیشگام این سبک می‌داند گو اینکه این مکتب میان سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۳ با پرچمداری نقاشانی چون «کوکوشکا»، «نولده» و... و نیز «ادوارد مونک» ـ با اثر معروفش به نام جیغ ـ برپا می‌شود. در ادامه نیز «هنر انتزاعی» ـ «آبستره» (Abstract Art) را که توسط «کاندینسکی» در سال ۱۹۱۱ میلادی موجودیت رسمی پیدا می‌کند، معرفی می‌کند و به سوابق دیرینهٔ آن که مربوط به ۴۰۰ ق. م. ـ پیکرهٔ سفالین زوجی دست دربر ـ است اشاره می‌کند.

او، عقیده دارد که هنر انتزاعی اصالتاً خاصیت عقلانی و منطقی دارد و هنرمند انتزاع‌گر با مفاهیم کلی

و صور ذهنی سر و کار دارد و هدفش مرئی ساختن آن صور در هیأتی کلی نما و عاری از جزییات و خصوصیات فرعی است. و برای توضیح و مفهوم ساختن مطالبش از پیکره‌های آدمی «هنری مور» ـ پیکرتراش انتزاع‌گر انگلیسی ـ آثار کاملاً تجریدیافته و «ناب نمای» هنرمندی چون «برانکوزی» ـ مانند پیکره «پرنده در فضا» که مفهوم کلی «پرواز» را به قالبی مرئی درمی‌آورد و نیز «پیکرهٔ بوسه» اثر همین هنرمند که صورت ذهنی بوسه را در قالبی مکعبی و مجرد و با ادراکی عقلانی مطرح می‌سازد ـ مدد می‌جوید سپس به شرح آثار و ویژگی‌های کاری هنرمندانی چون «موندریان» و «دیوید اسمیت» می‌پردازد و اشاره‌ای متأسفانه نه آن‌چنان گویا به «مالویچ» و مکتب «ساختگرایی» ـ Constructivism ـ او دارد که درواقع انشعابی از انتزاع‌گری است.

وی در ادامه بحث به پیدایش «مکتب باوهاوس» به رهبری «والترگروپیوس» در سال ۱۹۱۹ میلادی در «وایمار» آلمان اشاره دارد که خود تحولی شگرف در آموزش امور هنری پدید می‌آورد. این مکتب بعدها ـ و البته پس از موفقیت فراوان و استثنایی ـ متأسفانه در ۱۹۳۳ میلادی به دستور حزب نازی تعطیل می‌شود لیکن تأثیرات نیکوی این مکتب تا حال حاضر در سراسر جهان بر جای مانده است.

وی همچنین اشاره‌ای به عقب‌نشینی «انتزاع‌گری هندسی» از سال ۱۹۵۰ و ایجاد و پیشروی دو تمایل جدید یعنی «منظره‌سازی انتزاعی» و «انتزاع‌گری شوریده» دارد که در آمریکا از انتزاع‌گری اخیرالذکر با نام «نقاشی اطواری» یاد شده که نقاش با اطوار و حرکات تند و شدید دست و حتی اندام در حالی شوریده و ناآگاه به پایان کار، رنگ را با اشکالی «غیر شیء» و «تصادفی» بر پرده می‌کشد.

«مرزبان» در پایان این بخش از کتاب خود بحثی را پیرامون «معماری از ۱۸۵۰ میلادی تا دوران اخیر» پیش می‌کشد و اینکه پیدایی شیوهٔ معماری نوین بستگی کامل به تولید صنعتی دو مادهٔ ساختمانی نوظهور، یعنی «آهن» و «بتون» دارد. و به چند اثر بتونی معروف از «اوگوست پره» نظیر «کلیسای سن ژزف هاور»، «تماشاخانه شانزلیزه» و «انبار اثاثه ملی» اشاره می‌کند و بحث را با نگاهی به معماری زمان و اینکه بیشتر ساختمان‌ها فاقد لطف شاعرانه و خاصیت روح‌افزا و رنگ‌های چشم نواز است به پایان می‌برد. و در پایان به هنر آفریقا، هنر تمدن‌های باستانی آمریکا و هنر بومیان جزایر اقیانوسیه اشاره می‌کند.

ماحصل کلام آنکه کتاب «خلاصهٔ تاریخ هنر» نوشتهٔ «دکتر پرویز مرزبان» صرفنظر از نکث و کاستی‌هایی که شرح آن و ضمن نقد بخش‌های کتاب آمد، کتابی ارزشمند و مفید است که مطالعه آن را به علاقمندان ورود به مباحث هنری و دانشجویانی که مشغول گذراندن مقدمات هنر در رشته‌های مختلف هنری در سال‌های اخر دبیرستان و نیز ترم‌های نخست دانشگاه هستند، توصیه می‌کنم. تسلط مرزبان به زبان انگلیسی منجر به «برگردان»های مناسبی برای مکاتب و واژه‌های بیگانه شده است و گزینش مناسب مطالب برای کتابی که عنوان «خلاصه تاریخ هنر» دارد بر ارزش کار افزوده است و من به خصوص این امید و آرزو را دارم تا در چاپ‌های بعدی کتاب، هنر ایران باستان، هنر اسلامی و هنر ایران پس از اسلام به قدر ارزش و اهمیت آن در کتاب مطرح شود تا کتابی پرمحتواتر و غنی‌تر از لحاظ طرح مباحث تاریخ هنر در اختیار علاقمندان قرار گیرد. انشاالله...