انسان و تمثیل مفاهیم*

ساختار ذهن آدمی به گونه‌ای است که برای اغلب مردم، درک هر چیزی مستلزم به تصویر کشیدن یا تصور کردن آن است. به همین سبب درک مفاهیم انتزاعی برای مردم عادی دشوار می‌باشد. کسانی که قصد دارند مفاهیم مربوط به فلسفه و علم فیزیک را توضیح دهند، تنها زمانی موفق می‌شوند که بتوانند تصاویری زنده برای تمثیل این مفاهیم انتزاعی بیابند.

شاید به یقین بتوان گفت که چنین نیازی همراه با کسب قابلیت تفکر مفهومی برای انسان ملموس شد. البته شواهد باستانی ما از فرهنگ بشری نیز تأییدی بر این مدعا است. مثلاً، باستان‌شناسی پارینه سنگی دو نمونه به ما ارائه می‌دهد که چگونه انسان‌های عصرحجر (تقریباً ۱۵۰۰۰ سال پیش از میلاد) سعی می‌کردند اعتقاد خود را به موجودات فوق طبیعی، که به عقیده‌ی آنها حاضر و قدرتمند بودند، بیان کنند.

اولین نمونه، نقش کنده‌کاری شده روی تخته‌سنگی است که در لُوسِل در ناحیه‌ی دُوردونی در جنوب غربی فرانسه یافت شده است. این نقش زنی بدون صورت را تصویر می‌کند. که یک شاخ گاومیش در دست راست دارد، و بر ویژگی‌های مادرانه‌اش به شدت تأکید شده است. بدون صورت بودنِ نقش باید عمدی بوده باشد، زیرا مجسمه‌های کوچک بسیاری از زنان در دیگر مکان‌های مربوط به دوران پارینه سنگی یافت شده که بدون صورت بوده‌اند. مسلماً سازندگان این تمثال‌ها مهارت لازم برای حکاکی اجزای صورت را داشته‌اند اما به دلیلی از این کار خودداری کرده‌اند.

ونوسِ لوُسِل (نام مرسوم این نقش) در زمان پیدایش، از موقعیت مناسبی برخوردار بود و می‌توان گفت نقطه‌ی کانونی یک محراب سنگی بوده که احتمالاً برای اجرای مناسک باروری استفاده می‌شده است. این کنده‌کاری قدیمی‌ترین نمود شناخته شده‌ی ایزدبانوی مادر است. انگیزه‌ی ساخت این نقش به درستی مشخص نیست. تأکید آن بر کیفیات مادری یا باروری، بدون شک بیانگر مفهوم قدرت آفرینشگر و بازآفریننده‌ی حیات، و مادر مظهر عینی آن است.

انگیزه‌ای که در پس تبدیل چنین پنداری به یک نقش کنده‌کاری شده در سنگ قرار دارد، یادآور معمایی است که در مورد شمایل‌نگاری وجود دارد. در ونوسِ لوُسل این موضوع برای اولین بار خود را نشان می‌دهد. ظاهراً، تصور یک قدرت آفریننده، مبدأ کل زندگی، پنداری همگانی بود. اما چه کسی به این فکر افتاد که آن را به صورت یک زن بدون صورت تصویر کند؟ پدیده‌ی تولد بدون شک منجر به انتخاب شخصیت مادر شد. اما چه چیز باعث شد که نقش کنده‌کاری شده در سنگ به عنوان شیء مورد پرستش یک محراب پذیرفته شود؟

دانسته‌های ما برای پاسخ به این پرسش‌ها کافی نیست. اما مهم است

که دست کم آنها را مشخص کنیم، زیرا اینها پرسش‌هایی هستند که در مورد اولین تمثال‌های الوهی در هر مذهبی مطرح می‌شوند. یک عامل اساسی و قطعی در هنر بدون جنبه‌ی سحرآمیز بودن آفرینش این است، که چگونه ترسیم یک شکل یا ایجاد یک کنده‌کاری در سنگ، به چیزی که قبلاً بی‌شکل بوده هیئتی جدید و بامعنا می‌دهد. میکل‌آنژ، هزاران سال بعد، گفت که من با سنگتراشی فقط روح زندانی شده در سنگ را آزاد می‌کنم. پیکرتراش عصر حجر نیز مسلماً از این قدرت عجیبی که او را قادر می‌سازد چنین هیئتی را از دل سنگ بیرون بکشد، شگفت‌زده می‌شد. به محض اینکه مجسمه تراشیده می‌شد، دیگر یک تکه سنگ نبود؛ هستی جدیدی به او ارزانی شده بود.

جادوگر رقصان

اینکه ونوسِ لوُسِل قدیمی‌ترین نقش شناخته شده از یک رب‌النوع است، جای تردید دارد. آیینی بودن آن مسلم است؛ اما نه آنقدر مسلم که محصول قابل توجه دیگر عصر حجر، که بعضاً جادوگر رقصان نامیده می‌شود، باشد. این نقش شگفت‌انگیز که ترکیبی از نقاشی و کنده‌کاری است، بر روی دیوار یکی از پوشیده‌ترین زوایای غار مشهور «تروفرر» در آری‌یژ، در استان تارن در جنوب غربی فرانسه قرار دارد. این نقش کمابیش شبیه انسان و حالت بدنش طوری است که انگار دارد می‌رقصد. او شاخ‌های گوزن، چشم‌های جغد و زبانی‌دراز، یا ریش دارد. هم‌چنین پوستی پرمو، دم و اندام‌های یک حیوان را داراست و بالای دیوار غار، بالاتر از نقاشی‌های دیگر حیوانات قرار گرفته است.

بحث‌های تخصصی بسیاری درباره‌ی اهمیت این نقش خارق‌العاده صورت گرفته است. نام جادوگر رقصان بیانگر یکی از تفسیرهای مربوط است. بعضی از پژوهشگران عنوان کرده‌اند که این نقش از آنِ یک جادوگر است که خود را به شکل یک حیوان درآورده و در حال انجام رقص جادویی است. بعضی دیگر از پژوهشگران ماقبل تاریخ اظهار داشته‌اند که این نقش نمایانگر یک رب‌النوع است، نوعی «سرور حیوانات». آنها استدلال می‌کنند اقوام عصرحجر، که با شکار گذران می‌کردند، به موجودی عظیم اعتقاد داشتند که خصوصیات حیوانات گوناگون را در خود جمع کرده بود. او مالک تمام حیوانات بود، از این رو شکارچیان می‌بایست او را خشنود می‌ساختند. اگر این نظریه درست باشد، جادوگر رقصان قدیمی‌ترین تصویر شناخته شده از یک رب‌النوع است، همان‌طور که ونوس لوسل قدیمی‌ترین تصویر شناخته شده از یک ایزدبانو است.

دیگر نمونه‌های شناخته شده از تصاویر اُلوهی مربوط به هزاره‌ی هفتم پیش از میلاد است. آنها در محل‌های استقرار نوسنگی در کاتال هویوک، در آناتولی، کشف شده‌اند. آنها ایزدبانوی مادر را، با همان تأکید بر ویژگی‌های مادرانه که در کلیشه‌های عصر حجر دیده می‌شود، نشان می‌دهند. مکان‌های مقدسی که این نمونه‌ها در آن جاها یافت شده‌اند، نشان می‌دهند که این ایزدبانو با مرگ و زندگی مرتبط بوده است. منظور دقیق این تمثال‌ها مشخص نیست. یکی از آنها به شکل دیوار نگاره‌ای نیم برجسته و به نظر می‌رسد که شیئی آیینی بوده است. بیشتر زینت‌آلات مکان‌های مقدس ـ دیوارنگاره‌هایی از گاو و شاخ گاو، نقاشی‌هایی از دست‌های انسان، جمجمه‌ی روباه و کرکس ـ معنایی نمادین داشته‌اند.

شمایل‌نگاری مذهبی کهن‌ترین ملل متمدن خاور نزدیک، به هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد بازمی‌گردد. در مصر، شمایل‌نگاری‌ها ویژگی ترکیبی

انسان و حیوان را نشان می‌دهند. سنگ لوح فرعون نارمر (تقریباً ۳۲۰۰ پیش از میلاد) قدیمی‌ترین و مهم‌ترین مدرک سیالیت تخیل‌پردازی مصریان در به تصویر کشیدن رب‌النوع‌ها است. در یک طرف این سنگ لوح کنده‌کاری شده نارمر بر صحنه تسلط دارد و دشمنی را که زانو زده کیفر می‌دهد. در سمت راست شاه یک شاهین تصویر شده که روی شش پاپیروس نشسته؛ پاپیروس‌ها از یک شیء چهارگوش عجیب با سر انسانی سبز شده‌اند. شاهین دست راستی به شکل انسان دارد که ریسمانی را در بینی سری که در پایین قرار دارد، قلاب کرده است. این نمادپردازی پیچیده به وضوح با اعتقاد مصریان به خدای سلطنتی، هورس، که شکل شاهین را گرفته است ارتباط دارد. فرعون تجسم این شاهین اُلوهی بود. پس، این تصویر یا هورس را نشان می‌دهد که به نارمر کمک می‌کند تا بر دشمنانش غلبه کند، یا نمایانگر شاه به مثابه تجسم هورس در نبردهای پیروزمندانه‌اش است. در بالای لوح، دو سر گاو به نشانه‌ی ایزدبانو هاتُور قرار دارد. در طرف دیگر، فرعون را به شکل یک گاو نر می‌بینیم که استحکامات یک شهر را متلاشی و دشمن را لگدکوب خود کرده است.

نگاره‌های عجیب لوح مشهور نارمر سرنخی است برای درک شمایل‌نگاری خدایان مصری. این واقعیت که روی یک شیء واحد، شاه، هم به صورت انسان و هم به شکل یک گاونر، و احتمالاً حتی به مثابه هورس ـ شاهین، تصویر شده است، نشان می‌دهد که واقعیت برای مصریان منوط به شکل خارجی یا ظاهر یک چیز نبود.

یک نمونه‌ی مهم اما زیبایی‌شناختی‌تر دیگر، که متعلق به هفت قرن بعد می‌باشد، مربوط به یک گروه مجسمه از شاه منکائوره و دو ایزدبانو است. هر سه شخصیت در واقع انسان هستند. ایزدبانوها لباس معمول مصریان را به تن کرده و احتمالاً نمایانگر دو زن مصری می‌باشند. مقام اُلوهی آنها از نمادهای روی سرشان پیدا است. هاتُور شاخ‌های یک گاو را دارد که بین آنها قرص خورشید دیده می‌شود. ایزدبانوی دیگر یک رب‌النوع محلی است که لباس مرسوم منطقه‌ی خود را به تن دارد.

نسخه‌ای مربوط به اوایل قرون وسطا از انگلستان که چهار راوی انجیل، متی، مَرقُس، لوقا و یوحنا را در پیرامون مسیح نشان می‌دهد؛ در هنر مسیحی نمادهای سنتی راویان انجیل به ترتیب عبارت است از: انسان، شیر، گاو و عقاب.

زنده انگاشتن تندیس‌ها

به استثناء چند مورد معدود، اغلب خدایان مصر باستان به یکی از این سه شکل ترسیم می‌شدند: به شکل انسان، با نمادی مناسب روی سر؛ به شکل حیوان، معمولاً با یک نماد؛ با بدن انسان و سر حیوان که نمادی بالای آن جای گرفته است. تندیس‌های آیینی آنها، پس از ساخته شدن، با مناسک خاصی که «باز کردن دهان» خوانده می‌شد، از موهبت زندگی برخوردار می‌شدند؛ همین مراسم برای زنده کردن دوباره‌ی یک مومیایی نیز اجرا می‌شد. در معبدها، تمثال‌های آیینی کانون حضور اُلوهی بوده، موجوداتی زنده انگاشته می‌شدند. تمثال را در یک عبادتگاه خاص در عمق مکان مقدس جای می‌دادند. هر روز او را بیدار و تغذیه می‌کردند، و مراسم آرایش را برایش به اجرا درمی‌آوردند. در جشن‌های بزرگ، آن را از معبد بیرون می‌آوردند، و کاهنان آن را در حالی که در یک قایق آیینی مستقر شده بود، حمل می‌کردند. در بعضی موارد، آن را به دیدن خدای نواحی مجاور می‌بردند، که تصور می‌شد با آن به گونه‌ای مرتبط است.

مصریان باستان مردمانی باهوش بودند، و مشکل بتوان باور کرد که آنها چنین می‌پنداشتند که تمثال‌های آیینی واقعاً خدایان هستند. به علاوه، تمثال‌های خدایان در مصر فراوان بودند؛ در یک معبد ممکن بود نمودهای متعددی از خدای اعظم در کنار تمثال آیینی دیده شود. تمثال آیینی کانون

توجه و پرستش آنها بود؛ تمثال حضور عینی خدا انگاشته می‌شد. تمثال نمود متعین، اگر چه نمادین، کیفیت‌هایی بود که آنها تصور می‌کردند یک خدا یا یک ایزدبانوی خاص دارا است.

شمایل‌نگاری مذهبی سومریان، که از لحاظ قدمت با مصر برابری می‌کند، کاملاً انسان‌انگارانه بود؛ سومریان و هم‌چنین همسایگان آنها آکدی‌ها، خدایان خود را به شکل انسان‌هایی با عظمت و پرابهت تصور می‌کردند. خدای سومریان معمولاً نشسته و ردایی بلند به تن و کلاهی شاخدار بر سر داشت؛ به نظر می‌رسد که تعداد شاخ‌ها (که زوج بود) نشانه‌ی مهمی از مقام او بود. معمولاً یک نماد مناسب نشان داده می‌شد: مثلاً هلال ماه به نشانه‌ی سین، خدای ماه. اما دو استثناء مهم در مورد این بازنمودهای بین‌النهرینی از خدا وجود دارد. در آنچه به نام معبد چشم براک مشهور است خدای ذیربط، احتمالاً ایزدبانوی باروری نینهورساگ، با دو چشم به صورت نمادین نشان داده شده است. به نظر می‌رسد که این نماد عجیب برای یک ایزدبانو که بعدها گسترش بیشتری یافته، نماد اصلی فرهنگ خرسنگی شده است. استثناء دیگر مربوط است به دو تمثال برنزی که در ایشچالی یافت شده و دو خدای چهار چهره را نشان می‌دهد. منظور از این چهره‌های مهیب، که نمونه‌های مشابه آنها در دیگر مذاهب نیز دیده می‌شود، می‌تواند کوششی باشد برای نشان دادن اینکه خدا همیشه و بر همه چیز بینا است. قابل توجه است که در *انوما الیش* حماسه‌ی آفرینش بابلی‌ها، مردوک، خدای بابلی‌ها، با چهار چشم و چهارگوش توصیف شده است.

خدایان و ایزدبانوهای دیگر اقوام باستانی خاور نزدیک بدون استثناء به شکل انسان بودند. بعضی اوقات، صفت مناسبی به آنها اطلاق می‌شد. خدایان هوا مانند بال، آداد یا رشف، اسلحه‌ای به نشانه‌ی آذرخش با خود دارند.

یک مثال جالب از سازش مذهبی یا «وام‌گیری» در هنر در یک مهر استوانه‌ای آشوری، که اکنون در موزه‌ی بریتانیا است، دیده می‌شود. (خدای) آشور در یک قرص بالدار خورشید، که نماد خاص مصریان برای خدای خورشید بود، ترسیم شده است. یک نمونه‌ی مشابه دیگر از وام‌گیری در بازنمودهای ایرانی، متعلق به قرن پنجم پیش از میلاد، از خدای بزرگ اهورامزدا دیده می‌شود. قرص بالدار خورشید مصریان به طور بارزی خود را به عنوان یک خصیصه یا نمادی از خدای بزرگ تثبیت کرد.

انسان‌انگاری هم‌چنین ویژگی شمایل‌نگاری مذهبی کرت باستان است. ایزد بانوی بزرگ به شکل انسان ترسیم شده، در حالی که لباس چین‌دار زنان کرت را که در آن زمان مرسوم بوده، پوشیده است. بعضی مجسمه‌های کوچک او را در حالی که نیم‌تاجی بر سر دارد نشان می‌دهند، که احتمالاً زینتی خاص به نشانه‌ی الوهیت او بوده است.

اینکه یونانیان خدایان خود را به طور مبالغه‌آمیزی انسان‌گونه می‌پنداشتند، امری بدیهی است. تعریف‌های هُومر از خدایان المپیک الهام‌بخش مفهومی اساساً انسان‌انگارانه از آنها بود، و قدرت نویسندگی او این تصور واقع‌گرایانه را تأیید می‌کرد. اما، قریحه‌ی خاص یونانیان برای کمال صورت و یک هماهنگی حساب شده، به زودی تمثال‌های ابتدایی را به محصولات حتمی هنر کلاسیک تبدیل کرد. می‌توانیم بپذیریم که یونانیان خدایان خود را به شکل‌های فوق‌العاده زیبا تصور می‌کردند. این موضوع به ویژه در مورد مجسمه‌ی مشهور طلا و عاج زئوس در اُلمپیا صدق می‌کند. این مجسمه یکی از عجایب هفت‌گانه‌ی جهان بود و تأثیری عمیق بر هر کسی که آن را می‌دید، باقی می‌گذاشت. می‌گویند وقتی از فدیاس

پیکرتراش پرسیدند که چرا تصمیم گرفت مجسمه‌ی زئوس، خدای خدایان پانتئون یونان، را بسازد گفت که می‌خواستم آنچه را که هُومر با کلمات گفته با پیکرتراشی بیان کنم: «پسر کرونوس (زئوس) به صحبت پرداخت، و موافقت خود را با حرکت ابرو نشان داد؛ گیسوان عطرآگین پادشاه از سر فناناپذیرش آویزان بود، و آن‌گاه او اُلیمپوس بزرگ را به لرزه انداخت.» یک تمثال آیینی مشهور دیگر، تمثال پالاس آتنه در پارتنون آتن بود. اثر فدیاس، این مجسمه‌ی طلا و عاج ۱۲ متر ارتفاع داشت. تمثال پالاس آتنه ایزدبانوی مسلح به کلاه‌خود، سپر و نیزه را نشان می‌داد. او تصویری از نایکی (خدای پیروزی) را در دست راست و روی سینه‌اش در وسط زرهی که به تن داشت، سرِ گُورگُون دیده می‌شد.

تثلیث، از یک کتاب سرود مذهبی متعلق به قرن چهاردهم؛ پدر با پسر مصلوب در دامانش و روح‌القدس که پرتوهای نور از سینه‌اش متصاعد است.

ممنوعیت هرگونه بازنمایی

در این بررسی مختصر از شمایل‌نگاری مذهبی در جهان باستان، لازم است که اشاره‌ای کنیم به ممنوعیت عجیب آیین یهود راجع به هرگونه تمثال. در فرمان دوم آمده است: «شما نباید برای خودتان هیچ تمثالی، یا هر چیز دیگری شبیه آن که در اوج آسمان‌ها یا قعر زمین یا در آب‌های زیرزمین باشد، اختیار کنید؛ شما نباید به آنها کرنش یا خدمت کنید؛ زیرا من پروردگار، خدای شما بسیار غیور هستم.

سرزنش یک تمثال

زیر رواق، مجسمه‌ای از سن پتر قرار دارد، که روی آن خروسی است که هنوز می‌خواند... گفته می‌شود که این خروس عامل اصلی معجزه‌ای است که چیزی از سایر معجزات ساکرومونته کم ندارد. می‌گویند که در سوم جولای ۱۶۵۳ یک لورنز و توگنی نامی از اهالی بوتچیولتو که سال‌های سال دائم‌الخمر بود، وارد ساکرومونته که از این گونه افراد در آن فراوان بودند، شد. صبح زود بود، با وجود این لورنزو مست بود، اگر چه هنوز آنقدر سرپا بود که بتواند به کلیسا برود. هیچ اتفاقی نیافتاد تا اینکه او به زاویه‌ی کایافاس رسید، در اینجا ناگهان، در برابر شگفتی او و دیگران، صدایی از بالا شنیده شد. همه برگشتند و دیدند که چگونه خروس بال‌های خود را به شدت در هوا تکان می‌دهد. قبل از اینکه آنها به خود بیایند، خروس با صدای بلند و با وضوح تمام گفت، «امروز هم باز مستی؟»... پرنده سه یا چهار بار این کلمات را تکرار کرد، سپس برگشت و دوباره سرجایش نشست. مرد دائم‌الخمر چنان تحت تأثیر قرار گرفت که دیگر هرگز به شراب نزدیک نشد....

ساموئل باتلر، نذورات

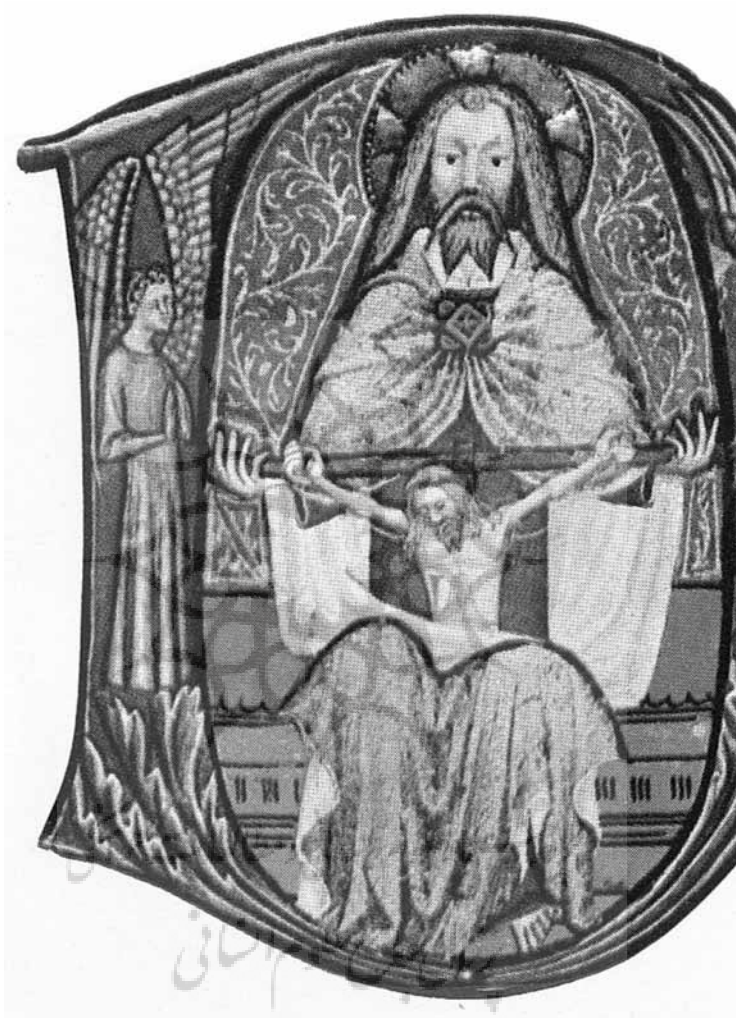
این ممنوعیت عجیب است زیرا برخلاف سنتی است که آن زمان رایج بوده است. این موضوع حتی برخلاف سنت خود بنی‌اسرائیل است، زیرا گوساله‌ی سامری که در سفر خروج، فصل ۳۲، توصیف شد چیزی جز تمثال آیینی یهوه نیست. هم‌چنین، این موضوع با دستوراتی که برای ساختن صندوق یهوه داده شده سازگار نیست، زیرا مطابق این دستورات می‌بایست دو تمثال طلا از فرشتگان مقرب ساخته می‌شد (سفر خروج، فصل ۲۵، آیات ۱۸ ـ ۲۰). با این حال، این ممنوعیت به تدریج یکی از اصول آیین یهود شد.

به استثناء چند مورد معدود، شمایل‌نگاری مذهبی ملل باستانی خاور نزدیک و جامعه‌ی یونانی ـ رومی محدود به استفاده از نمادپردازی بود. چنین محدودیتی در شمایل‌نگاری هندوییسم و مذاهب اقوام باستانی آمریکای مرکزی دیده نمی‌شود. هنر هندی به طور سنتی درصدد بوده است که تنوع قدرت اُلوهی را با بسیاریِ دست‌ها در تمثال‌های اُلوهی نشان دهد. از این‌رو در مجسمه‌های شیوا ناتاراجا، نمود خدای بزرگ به مثابه تجلی انرژی

اُلوهی، او چهار دست دارد. در هر دست شیئی است که نماد ویژگی بنیادین یا حرکت مهمی را نشان می‌دهد. کل تصویر در واقع بیان پیچیده‌ای است از طبیعت اُلوهی. تمثال‌های ایزد بانو «کالی» حتی عجیب‌تر و زننده‌تر هستند. او سیاه است و گردنبندی از سرهای بریده به گردن دارد؛ دندان‌هایش تیز و نفرت‌انگیز و زبانش آویزان است. در هر یک از چهار دستش اشیایی را گرفته که نماد هر دو قدرت خلق و نابودی در اوست؛ کالی مظهر چندگانگی اُلوهی است، که بنا به سنت هندیان، در چرخه‌ی لایزال مرگ و زندگی، خلق و نابودی، خود را متجلی می‌کند.

برای غیرمتخصصان در هنر باستانی آمریکا، بازنمایی‌های خدایان مایا و آزتک حتی گیج‌کننده‌تر از هندوها و به همان اندازه زننده به نظر می‌رسد. برای درک شمایل‌نگاری مذهبی آن، لازم است که ابتدا شیوه‌ی بیان هنری آن به خوبی آموخته شود. اما حتی وقتی که تصویرپردازی آشنا شد، مفهوم خدا اساساً همچنان ترسناک باقی می‌ماند. تعجب‌آور نیست که چنین خدایانی نیازمند هزاران قربانی انسانی بودند که آزتک‌ها با شور و شوق به آن می‌پرداختند.

شمایل نگاری بودایی مثالی جالب از تجدیدنظر در مورد آداب بازنمایی بودا در شکل جسمانی است. اعتقاد بنیادی نظریه‌ی بودا این بود که می‌بایست هستی مادی در جهان مادی را رها کرد. از این رو، در اشکال ابتدایی هنر بودایی به حضور بودا از طریق جای پای او، سریری خالی، چرخ قانون، یا اسبی بی‌سوار اشاره می‌شد. اما، حدود پنج قرن پس از مرگ بودا، به تدریج تمثال‌های او در شمال غربی هند پدیدار شد. این تغییر احتمالاً نشان دهنده‌ی تحول مداوم آیین بودا به یک دین مردمی است. به تدریج، بودا تبدیل به نجات‌دهنده‌ای الهی شد که در هیئت کامل انسانی تجسم یافته است. یک سنت شمایل‌نگاری ایجاد شد که به حالت بدنی بودا و وضعیت انگشتان و دست‌های او توجه داشت؛ هر حالت یا ژست معنای خاص خود را داشت. موقعیت فوق بشری بودا با هاله‌ی نوری که در پشت سر او قرار داشت، بازنمایی می‌شد. ویژگی‌های ملی در شیوه‌ی بازنمایی بودا دیده می‌شود: انواع هندی، تبتی، آسیای جنوب شرقی، چینی و ژاپنی کاملاً قابل تشخیص‌اند.



شمایل‌نگاری مسیحی

مسیحیان اولیه هیچ تصویری از ظاهر عیسی مسیح ثبت نکردند. ثبت تصویر، اگر اصلاً چنین اندیشه‌ای به ذهن آنها خطور کرده باشد، بدون شک بی‌فایده به نظر می‌رسید. زیرا آنها متوجه آینده بودند نه گذشته. آنها چشم انتظار بازگشت مسیح با قدرت و شکوه فوق بشری بودند، همان طور که در مورد مسیح بنی‌اسرائیل وعده داده شده بود وقتی امید آنها پس از تخریب اورشلیم در سال ۷۰ میلادی کاستی گرفت، مسیحیان دیگر مسیح را بیشتر موجودی الهی می‌دانستند تا زمینی. در واقع آنها بر واقعیت انسانی او تأکید داشتند، اما این بیشتر یک موضوع نظری بود نه نتیجه‌ی توجه به «مسیح

موجود در تاریخ». قابل توجه است که قدیمی‌ترین توصیف شناخته شده از شکل ظاهری مسیح، *نامه‌ی لنتولوس* مشهور، سند ساختگی قرن سیزدهم است. عالم و متکلم بزرگ، سنت آگوستین، در حدود سال ۴۰۰ میلادی، وضع را به درستی چنین توصیف کرده: «ما از چهره‌ی او و هم‌چنین مادرش چیزی نمی‌دانیم».

اما اگر اولین مریدان مسیح، که او را دیده بودند، علاقه‌ای به ثبت شکل ظاهری او نداشتند، نسل‌های بعدی اشتیاق زیادی داشتند که او را به شکل تصویر یا مجسمه بازنمایی کنند. البته هدف آنها جنبه‌ی نظری داشت. اولین بازنمایی‌ها عمدتاً به دو شکل بود: دیوارنگاره در سردابه‌ها و تابوت‌های سنگی منقوش. نقاشی‌های سردابه‌ها در واقع قدیمی‌ترین نمونه‌های شمایل‌نگاری مسیحیان هستند که تقریباً از ۲۰۰ میلادی آغاز شد.

از آنجایی که سردابه‌ها در رم محل خاکسپاری بودند، مسیحیان موضوعات برگرفته از انجیل و تورات مربوط به رستگاری را برای نقاشی در آنها انتخاب می‌کردند. در میان داستان‌های تورات، بیشتر از داستان یونس استفاده می‌شد: گرفتار شدن یونس در دریا و سپس نجات او تمثیلی روشن از رستگاری بود، که استفاده‌ی عیسی مسیح از این داستان برای اشاره به رستاخیز خود نیز آن را تأیید می‌کرد. موضوعاتی که از انجیل انتخاب می‌شدند نسبتاً اندک بود: غسل تعمید مسیح، معجزه در کانا، معجزه‌ی نان، شفا دادن مرد فلج و زنده کردن ایلعازر مهم‌ترین موضوعات هستند. در این نقاشی‌ها سعی نمی‌شد که مسیح همچون یهودیان فلسطینی قرن اول تصویر شود؛ بلکه او معمولاً مرد جوانی بود بدون ریش که ردایی بلند شبیه توگا (لباس مرسوم در روم باستان) به تن داشت.

تصلیب عیسی هرگز در سردابه‌ها تصویر نمی‌شد، و فقط یک صحنه از مصائب مسیح، یعنی تاجگذاری مسیح با خار دیده می‌شود. در سردابه‌ها تأکید به وضوح بر رستگاری و حیاتی نو است. تصویر «چوپان شریف» اغلب دیده می‌شود اما مسلم نیست که منظور از این تصویر همیشه مسیح باشد.

شباهت به ژوپیتر

در سردابه‌ها نمونه‌های اندکی از آنچه بتوان به‌خصوص تصویر مسیح نامید، یافت می‌شود. یک مورد در سردابه‌ی کُومُودیلا، متعلق به قرن چهارم یا پنجم، دیده می‌شود؛ در این تصویر چهره‌ای با عظمت را می‌بینیم که ریش و موهایی پرپشت دارد، و یادآور مجسمه‌های معاصر ژوپیتر است. هاله‌ای از نور بر گرد سرش حلقه زده و حروف یونانی آلفا و اومگا دلالت دارند که تصویر مظهر قدرت بی‌پایان الهی است. نمونه‌ی دیگری از اقتباس از شمایل‌نگاری غیرمسیحی در حفاری‌های سن پتر در رُم یافت شده است. این اثر معرقی است از مسیح به مثابه هِلیُوس (خورشید)، همراه با ارابه‌ی خورشید؛ این معرّق کاری احتمالاً متعلق به قرن چهارم است.

تابوت‌های سنگی منقوش، که از قرن سوم تا پنجم در مراسم خاکسپاری استفاده می‌شدند، منبعی غنی از شمایل‌نگاری اولیه‌ی مسیحیت می‌باشند. روی آنها مسیح بدون استثناء ملبس به لباس رومی‌ها و بدون ریش است. در میان صحنه‌های نقاشی شده علاوه بر آنچه در سردابه‌ها دیده می‌شود، ورود پیروزمندانه به اورشلیم، دستگیری و محاکمه‌های مسیح نیز تصویر شده است. یکی از این تابوت‌های سنگی به ویژه از لحاظ نمایش رستاخیز مسیح قابل توجه است. در اینجا ترکیب جالبی از واقعیت و نمادپردازی دیده می‌شود. محاکمه‌ی مسیح و حمل صلیب توسط سیمون به گونه‌ای واقعی نشان داده شده‌اند، اما وسط صفحه یک صلیب بزرگ که بالای آن تاج پیروزی است قرار دارد، و نماد «کای رُو» ، علامت مقدسی که از دو حرف اول نام یونانی مسیح اقتباس گردیده، نیز افزوده شده است؛ زیر صلیب دو سرباز رومی خوابیده‌اند که یادآور معجزه‌ی مقبره‌ی خالی هستند.

یک تابوت سنگی، که اکنون در موزه‌ی لاتران نگهداری می‌شود، در خور توجه است. تثلیث مقدس به صورت سه مرد ریشدار نشان داده شده است. این تلاش اولیه در شمایل‌نگاری تثلیث، که موضوعی اساساً متفاوت برای نمایش تصویری بود، در زمان‌های بعد پیگیری نشد.

تصلیب مسیح، که در دوران‌های اولیه به تصویر کشیده نمی‌شد، به تدریج از قرن پنجم ظاهر شد؛ اما برای قرن‌ها موضوعی نسبتاً فرعی باقی ماند. کلیسا عمدتاً مسیح را نجات دهنده‌ای الهی می‌دانست، که اهمیت قدسی‌اش بسیار برتر از چند صباح زندگی مادی‌اش بود. اما به تصویر کشیدن رویدادهای این زندگی رایج‌تر می‌شود، زیرا، هم معلمان و هم هنرمندان آنها را موضوعاتی روشن و زنده می‌یافتند. در واقع، غرض از نمایش دادن آنها آموزش بود. اما با توسعه‌ی استفاده از معرق‌کاری برای تزیین دیوارها، صحنه‌های زندگی مسیح موضوعاتی مناسب برای تزیین دیوارهای کلیساها و هم‌چنین آموزش شدند. صحنه‌های نقاشی شده در شبستان سان آپُولیناره نوئوو، در راونا، متعلق به قرن ششم، مثال‌های درخور توجهی از این هنر هستند.

پرستش شمایل

اگر چه پرستش شمایل مسیح یا استفاده از آن در آیین‌ها آن گونه که در معابد غیرمسیحی دیده می‌شود به عنوان بت‌پرستی مردود شناخته شده است، توسعه‌ی کلیساهای بازیلیک در خلال این دوران فرصت مناسبی را فراهم کرد تا چنین تمثال‌هایی ایجاد شوند و تا حد زیادی مورد استفاده قرار گیرند. سقف گنبدی منتهی‌الیه شرقی این کلیساها سطح مقعر وسیعی را فراهم می‌کرد که یادآور گنبد آسمان بود؛ این سقف‌ها به سرعت مزین به طرح‌های معرق کاری از مسیح شد. این نقش‌های باعظمت، مانند نقش‌های موجود در سانتی کوزما ادامیانو در رم و سان ویتاله در راونا، قاعدتاً برای عبادت‌کنندگان آنقدر جالب بودند که می‌توانستند موضوع عبادت قرار گیرند.

جذابیت همگانی شمایل‌های مقدس، به ویژه در کلیسای شرق، پیوسته در حال گسترش بود. این نیاز با تولید شمایل‌ها، تصویرهای کوچک قابل حمل از مسیح، مریم مقدس یا سایر قدیسین پاسخ گفته می‌شد. این تصاویر که معمولاً روی سطح‌های تخت نقاشی می‌شدند، برای عبادت شخصی یا گروهی مورد استفاده قرار می‌گرفتند. بسیاری از شمایل‌ها به شفادهندگی یا خوش اقبالی مشهور بودند. بعضی، مانند شمایل مسیح اِدِسا، مشهور بودند که «بدون استفاده از دست» ایجاد شده‌اند. پرستش شمایل واکنش شدید کلیسای یونانی، که به نهضت ضدیت با شمایل مشهور است، را در سال‌های ۷۲۵ تا ۸۴۲ برانگیخت. این نهضت با فرمان امپراتور لئوی سوم

مبنی بر بُت قلمداد کردن تمام شمایل‌ها و حکم به نابودی آنها آغاز شد. پس از آزار و اذیت‌های فراوان، سرانجام مسیحیان ارتدوکس پیروز شدند و شمایل‌ها دوباره مرسوم گشتند. هنوز هم مراسم «یکشنبه‌ی روزه» در کلیسای یونان به عنوان جشن اُرتدوکس‌ها به مناسبت شکست نهضت ضد شمایل برگزار می‌شود.

در کلیسای غرب، استفاده از شمایل و احترام به آن تا نهضت اصلاح‌طلبی در قرن شانزدهم مورد مخالفت جدی قرار نگرفت. اگر چه ماهیت احترام به شمایل‌ها دقیقاً مشخص شده بود، عوام اغلب چنان احترامی به آنها می‌گذاشتند که از پرستش غیرقابل تشخیص بود.

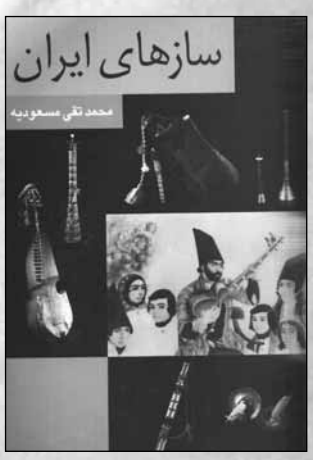
کتاب مقدس فقرا

با وجود این، شمایل‌نگاری نقش آموزشی و فرهنگی مهمی را در جهان مسیحی قرون وسطا بازی کرد. در دوره‌ای که توده‌ی مردم بی‌سواد بودند، آموزش دینی تنها به صورت شفاهی یا بصری ممکن بود. شمایل‌ها و نقاشی‌های موجود در کلیساهای جامع، در واقع، کتاب مقدس فقرا بود. مردم تثلیث مقدس را به شکل مردی محترم در جامه‌ی پاپی که شمایل عیسای مصلوب را در دست گرفته و روح‌القدس (به شکل کبوتری که از سینه‌اش نور تشعشع می‌کند) می‌دیدند. به آنها نشان داده می‌شد که چگونه عیسی از قبر عروج کرده بود، چگونه بر سر مادرش مریم مقدس به عنوان ملکه‌ی آسمان‌ها تاج گذاشته بود، و چگونه به هنگام قیامت ظاهر خواهد شد.

در کلیساهای بزرگ مانند کلیساهای جامع، ترتیب صحنه‌های مقدس نقاشی شده به دقت مورد توجه قرار گرفته بود. موضوعات اصلی عبارت بودند از: مسیح، مریم مقدس، کلیسا به مثابه عروس مسیح، بدن مسیح، و اجتماع قدیسان ـ ارتباط معنوی با خدا به واسطه‌ی پیوند الهی بین کلیسا و مسیح. در واقع، کلیسای جامع قرون وسطا با چیدمان، تندیس‌ها، شیشه‌های رنگی و دیوارنگاره‌ها، و شور و هیجان عشای ربانی‌اش که در محراب‌های بزرگ برگزار می‌شد، نمونه‌ی اعلای جهان شمولی مسیحیت بود؛ به نظر می‌رسید که مسیحیت از این جهان خاکی تا جهان باقی مسیح و قدیسانش گسترش دارد.

از میان برداشتن شمایل‌ها درصدر برنامه‌های اغلب اصلاح‌طلبان مذهبی قرن شانزدهم قرار داشت. اگر چه شمایل ستیزی آنها به برخی سوءاستفاده‌ها پایان داد، اما لطمات وارده به میراث هنری بسیاری از کشورها جبران‌ناپذیر بود. در سرزمین‌های کاتولیک نهضت‌های ضد اصلاح‌طلبی از پتانسیل احساسی شمایل‌نگاری مقدس به عنوان عاملی برای دینداری و وفاداری استفاده کردند؛ *مراسم خاکسپاری کنت اُرگاز* (اِل گِرکو) و *جذبه‌ی سن ترزا* (برنینی) نمونه‌هایی بارز هستند. پرستش شمایل‌ها هنوز در میان جمعیت‌های روستایی کاتولیک به شدت رایج است، و سنت‌ها و اعتقادات عجیبی را دربر دارد.

* S. G. F. BRANDON, MON, MYTH & MAGIC (ICONOGRAPHY0, PP. 1393-1399, Published by purnell for BPC Publishing ltd st Giles House, 49 po-land street, London, w1 N.50



سازهای ایران

محمدتقی مسعودیه

انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴

اثر حاضر از آخرین کارهای مسعودیه است که نکات تازه‌ای در مورد سازهای رایج در نواحی مختلف و موسیقی کلاسیک ایران ارائه می‌دهد. بررسی پیشینه‌ی تاریخی سازها در رساله‌های موسیقایی و نسخ خطی فارسی، بررسی ساختار شناسانه‌ی سازها و مسائلی چون شیوه‌ها و امکانات اجرایی آنها، بررسی جنبه‌های نمادین و جایگاه سازهای موردنظر در بستر فرهنگی ـ اجتماعی آنها از جمله نکات ارزشمند این کتاب است.

زندگی و آثار دکتر مسعودیه؛ بررسی سازها در آذربایجان، گیلان و مازندران، ترکمن (گرگان و دشت)، خراسان، سیستان و بلوچستان، بوشهر، لرستان، شهرکرد، قشقایی و بختیاری (مسجد سلیمان)، خوزستان، بندرعباس و حوالی آن؛ مراسم زار؛ خانقاه قادریه؛ زورخانه و سازهای ردیف موسیقی سنتی ایران از مباحث کتاب حاضر است.

در این اثر نه تنها سازهای موسیقی سنتی و سازهای مناطق ایران، که سازهای مراسم مذهبی و کیشی ـ مذهبی (ریتوئل) همچون نقاره‌کوبی، خانقاه دراویش و مراسم‌زار معرفی شده‌اند.

بررسی موسیقی و سازهای مناطق ایران، نشان می‌دهد که چگونه ارائه‌ی موسیقی در این مناطق بیشتر از سایر مظاهر و شئون فرهنگی جداناشدنی است و بخشی از زندگی روزمرّه‌ی افراد است. در کتاب حاضر توالی و بررسی سازهای ایران از سیستماتیک سازها، که اریش موریتس هورن بوستل و کورت زاکس تدوین کرده‌اند، متابعت نمی‌کند. درواقع معرفی سازها براساس اهمیت آنها در منطقه توالی یافته است. مباحثی که بررسی می‌شوند بیشتر شامل:

ـ تشریح ساختمان ساز (مورفولوژی)
ـ چگونگی اجرا و امکانات اجرایی
ـ عناوین قسمت‌های مختلف ساز رایج در منطقه
ـ وظیفه‌ی بنیادی (فونکسیون) و اهمیت‌ساز در قالب سایر شئون و مظاهر فرهنگی (کونتکست)