مقدمه مترجمان

دانشمند فرانسوی «آندره پارو» یکی از نادر محققانی است که اطلاعات ارزشمندی درباره سرزمین باستانی بین‌النهرین دارد. او این دانش را از تحقیقات مفصلی در سرزمینهای عراق و سوریه به دست آورده است. اگرچه دانشمندان زیادی از آلمان، فرانسه، دانمارک، امریکا، انگلیس و ایتالیا و خود دانشمندان عراقی در طول سالیان دراز گذشته در مورد فرهنگ و هنر گذشته سرزمین بین‌النهرین تحقیق کرده‌اند، آندره پارو با دید دیگری به دستاوردهای این تحقیقات بین‌المللی نگریسته است. او با جمع‌آوری مدارک و شاهکارهای هنری تحقیقات انجام گرفته به وسیله دانشمندان و باستان‌شناسان بین‌المللی در عراق، کتاب معروف خود را به نام *سومر و اکد* به رشته تحریر درآورده است. با وجود اینکه از چاپ این کتاب حدود نیم قرن گذشته است، این کتاب همچنان یکی از منابع اصلی تحقیقات علمی در مورد سرزمین سومر و اکد می‌باشد.

در این کتاب آندره پارو کوشیده است با انتخاب ویژگیها و شاهکارهای معماری و اشیاء مهم که در طول سالیان گذشته از مناطق باستانی مختلف بین‌النهرین کشف شدند، تلاشهای مردم و هنرمندان سرزمین بین‌النهرین را در معرض دید علاقه‌مندان بگذارد. در این کتاب او اشاره‌ای هرچند مختصر به معابد، زیگوراتها، مجسمه‌ها، پیکرکها، نقش‌برجسته‌ها، کودوروها، سنگهای یادبود، ظروف سفالی و سنگی، مهرهای استوانه‌ای و ... می‌نماید که هر کدام از آنها نشانه روشنی از فرهنگ، هنر و تمدن ناشناخته سرزمینی هستند که در روند تاریخ جهان اولین اقوامی بوده‌اند که از دوره روستانشینی به دوره شهرنشینی وارد شدند و هماهنگ با پیشرفتهای سیاسی، اجتماعی، مذهبی، اقتصادی و کشاورزی دست به ابداع خط زدند و خط پیکتوگرافی (خط تصویری) را به وجود آوردند. از این تاریخ به بعد است که بشر با به خدمت گرفتن کاتبان چیره‌دست وقایع تاریخی زمان خود را بر روی گل‌نوشته‌ها در بین‌النهرین و ایلام ثبت و ضبط می‌کند. آندره پارو در این کتاب از هزاره پنجم قبل از میلاد تا هزارهٔ دوم قبل از میلاد شاهکارهای هنری هنرمندان، صنعتگران، معماران سومر، اور، لاگاش، ماری، اکد، گوتی و در نهایت سومر نو، آموری، بابل قدیم، کاسی و ایلامیها را در معرض دید علاقه‌مندان، متخصصان و باستان‌شناسان قرار می‌دهد. علاوه بر این وی منکر دستاوردهای ایلامیان در سرزمینهای جنوب‌غربی ایران نشده است و تلاشهای آنها را نیز در کتاب خود در پیشرفت تمدن بشری می‌ستاید.

آندره پارو با ارائهٔ جدولهای علمی که شامل سلسله‌ها، نام پادشاهان و نیز مکانهای باستانی و آثار کشف‌شده در طول هزاره پنجم قبل از میلاد تا هزارهٔ دوم قبل از میلاد می‌باشند، روند دستاوردهای باستان‌شناسی را در سرزمینهای

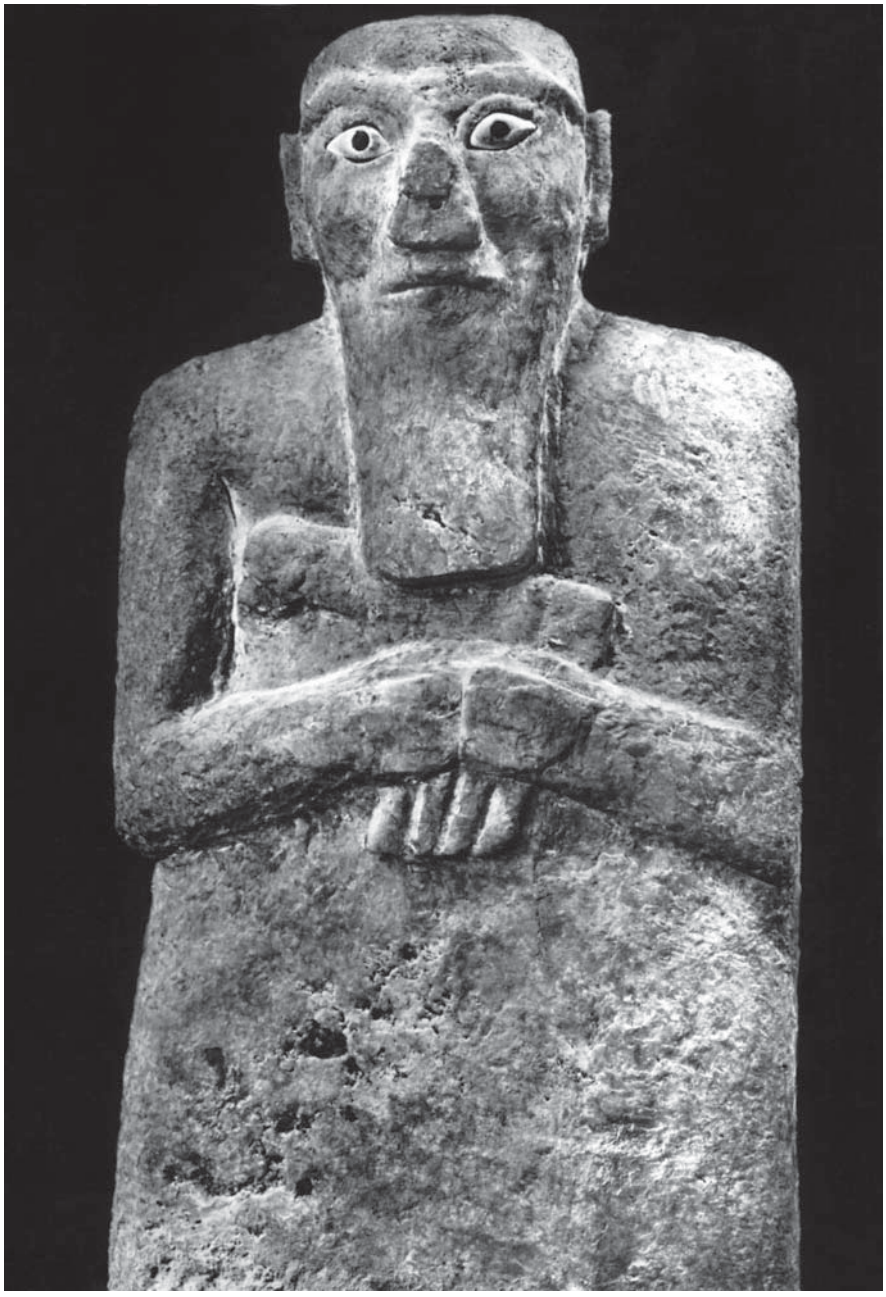
بین‌النهرین و ایلام مدنظر قرار می‌دهد. ترجمه کتاب مذکور گام کوچکی اســت برای آشنایی محققان، باستان‌شناسان، اساتید و دانشجویان رشته باستان‌شناســی ایران. امیدواریم با همه ضعفهای احتمالی موجود در ترجمه این کتاب، کمک خوبی برای علاقه‌مندان باشد.

در پایان لازم اســت ابتدا از جناب آقای دکتر احمد احمدی ریاســت محترم ســمت که توجــه زیادی به چاپ کتاب مذکور مبذول داشتند، تشــکر نماییم. از آقایان دکتر محمدرضا سعیدی هرســینی معاونت اجرایی و تورج رهبر، دبیر گروه باستان‌شناســی، و ســرکار خانم دکتر کمائی‌فــرد مدیر محترم تدوین بــه خاطر زحماتشــان در روند تدوین این کتاب سپاســگزاریم و از آقــای دکتر نادر کریمیان سردشــتی نیــز به خاطر ترجمــه بعضی از اســامی عربی کتاب تشــکر می‌کنیم. افراد زیادی در تدوین این کتاب در ســازمان ســمت همکاری کردند از جمله خانمها: نوشــین قبدیان (مســئول ویرایش)، مژگان ضرغامی (ویراســتار) معصومه رســول‌زاده (طراح) کبری بیون (نمونه‌خوان) و سیده صغری میرزاهد (حروف‌نگار)؛ از همه آنها بســیار ممنونیم. از آقای دکتر کمال‌الدین نیکنامی اســتاد محترم گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران نیز به خاطر زحماتشان در روند تدوین کتاب سپاسگزاریم.

محمدرحیم صراف

منیژه ابکائی خاوری

مقدمه آندره مارلو



تصویر یک ماری ـ مرد حامل گوسفند (نیمهٔ اول هزارهٔ سوم ق.م.) ـ حلب

تصویر دو صحرا ـ کمانداران صفار ـ در محل اصلی

اگر دلاکرو[1] صد سال پیش امکان مشاهدهٔ آثار مندرج در این کتاب را داشت بدون شک آنها را نادیده می‌گرفت.

در کتابهای تاریخ هنر اوایل قرن گذشته هنوز یهودیها به دنبال کلمه «سومر» می‌گشتند. تاریخ سومر در آن دوره ناشناخته بود و از هنر قبل از دوره آشـور در بین‌النهرین، تنها هنر لاگاش و کلده را می‌شناختند که آن هم بدون کمک کتاب انجیل فقط می‌توانسته مورد توجه هنرمندان معدودی قرار گیرد. دوسوم آثار عنوان شده در اینجا، در حدود سال ۱۹۳۰ حتی برای استادان فن نیز ناشـناخته بود زیرا این آثار ابتدا بعد از این زمان کشف شـده‌اند؛ با وجود این، هرچند آثار مزبور در این دوره کشف شده‌اند اما در زمان ما تازه به عنوان آثار هنری مشخص شده‌اند.

ما کاملاً می‌دانیم علم زیبایی‌شناسی قرن ۱۹ قابلیت و توانایی بیان احساسـات ما را در قبال این آثار هنری ندارد، زیرا این آثار ارتباطی با زیبایی‌شناسـی ندارند، پس زحمات آنها بر روی این آثار برای چه بوده است؟ بی‌شک به دلیل مقدسات. دنیای بشر انواع مختلف هنر مقدس را از هنر مصر تا آثار مواساک[2] می‌شناسد.

مشـاهدهٔ آثار هنری دورانهای مختلف ما را مجدداً وادار به تفکر در مورد مفهوم زیبایی‌شناسی سنتی می‌کند که حتی بعد از آشنایی با حکاکیهای ژاپنی ضروری است که یک هنرمند باید خالق آثاری تماشایی و زیبا باشد.

1. Delacroix
2. Moissac

در مرحلـه اول، هنـر بـا تقلید آمیخته شـد و سـپس با واقع‌گرایی مذهب مسـیحی همراه گردید. (واقع‌گرایی واژهٔ پرمعنایی اسـت که در واقع بیشـتر برخوردی بـر ضد واقع‌گرایی یا مشابه‌سـازی اسـت تا تقلیـدی.) بالاخـره تحت تأثیر کشـف هنر مصر و بیزانس واژهٔ مسبک به بحث هنری راه یافت. در جای دیگر نشـان داده‌ام که آرمان‌گرایی می‌خواهد اعجاز برانگیزد و به دنبال زندگی و حتی جاودانگی اسـت، در حالـی که هنر مسـبک دوران شـکوفایی به دنبال این اسـت که پرستش شـود و با ابدیت ارتباط برقرار کند. از این رو این نوع هنر بـا مرگ آمیختگی دارد، مرگی که تنها عین ترک این دنیا نیست بلکه پیوستن به کائنات اسـت. نمایندهٔ این طرز فکر مصر اسـت و چگونه ما می‌توانیم به هنر مصر فکر کنیم بدون اینکه هنر سـومر را در نظـر نگیریم. معلومات مـا در مورد آغاز هنر مصر محدود اسـت، لیکن بدیهی اسـت که هنری بدین دقت و ظرافت ناگهان ظهور نکرده است و هنوز می‌توان انتظار کشفیات شگفت‌انگیزی در این قسمت از ناحیهٔ صحرا را داشـت. در این دوره شاهد ظهور هیولای پر رمز و رازی هستیم که بعدها در هنر مصر به وفور دیده می‌شـود. دنیای مقدسات در سومر همانند مصـر، مکزیک و هنـد بالاتریـن تخیلات را دارد و این تخیلات نامرئی را هنر شکل می‌دهد حتی اگر این شیوه خود را هنر نشناسـد. از این رو هنرمند توانایـی آن را دارد که بـا خلق اثر، آنچـه را از دید دیگران پنهان است آشکار سازد.

بین‌النهریـن این توانایـی را با تعداد بی‌شـمار مجسمه‌های گلین که در قبور یافت شده‌اند به عرصهٔ تماشا می‌گذارد. مردم مصر، چین و قوم مایا در قبور خود آثاری از زندگی روزمره را به جا گذاشته‌اند، اما

تصویر سه الف) شوش ـ مهر استوانه‌ای ـ صحنهٔ زراعی (نیمهٔ اول هزارهٔ سوم) ـ پاریس، ب) حکاکی نقش ماهیگیر بر روی سنگ (ماگدالنی)

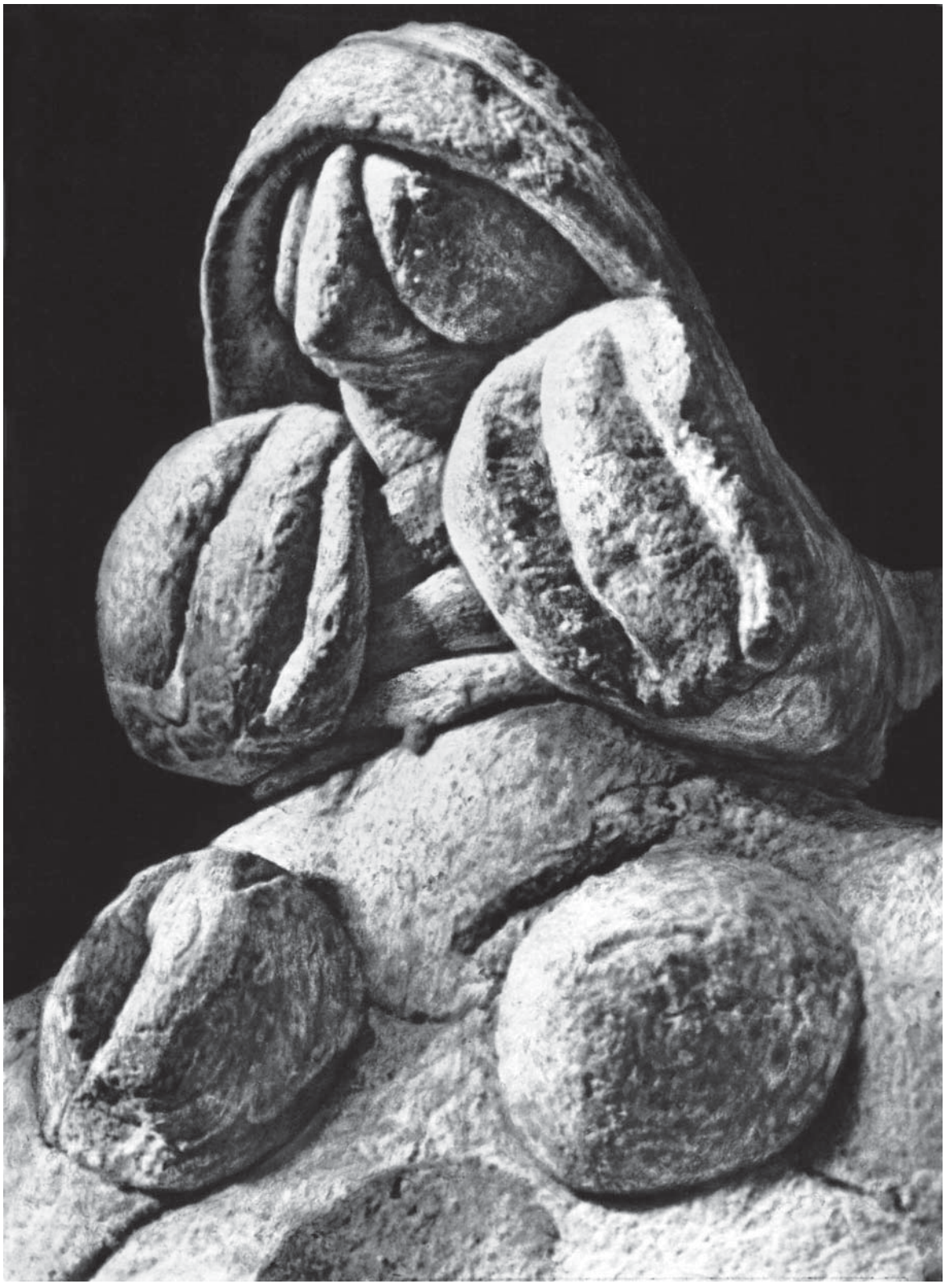
آثار کشف‌شده در قبور بین‌النهرین از سومر تا بابل به شدت با زندگی روزمره بیگانه‌اند.

پیکره‌تراشی سومر با این پیکرکها آغاز می‌شود. در دورانی که هنر سفالگری با نقوش پیچیده هندسی پیروزی ذهن و روح را بر آشفتگی و درهمی نمایان می‌سازد، خدایانی با سر مارمانند ظاهر می‌شوند که کودکی با سری روباه‌مانند را زیر سینه نگه داشته‌اند. مهرهای استوانه‌ای این دوران، انسان پرنده‌شکلی را نشان می‌دهند که اوج تکاملش را شاید بتوان در هنر آشور و در قالب خدای آشوری با سر عقاب پیدا کرد. این موجود الهی نیمه‌انسان ـ نیمه‌پرنده به طور دائم از ابتدایی‌ترین مهرهای استوانه‌ای شکل می‌گیرد و تکامل می‌پذیرد، در حالی که رب‌النوعهای با سر مار و خداوندان باروری که بعد از آنها پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند در پیکره‌تراشی سومر ادامه پیدا نمی‌کنند. بیشتر از هزار سال شکل خاص این هنر زیرزمینی در یک شکل مبهم تکامل می‌یابد ولی علم تاریخ هنر قادر به رده‌بندی و تشریح این سیر تکامل نیست و این آثار را تنها از لحاظ وضعیت و محل اکتشاف تاریخ‌گذاری می‌کند. در موزه مجازی ما مخلوقات و شکلهای مختلفی دیده می‌شوند بدون اینکه بتوان آنها را وارد تاریخ کرد.

بعضی از این تندیسها تقریباً شکل خاصی ندارند و در سایر موارد نتیجه ناشیگری پیکره‌سازند. این آثار ناشیانه را در تمدنهای دیگر نیز می‌توان دید. سابق بر این تندیسهای الهه‌های باروری به دلیل همین ناشیانه بودنشان مورد توجه قرار نمی‌گرفتند. امروزه ما بدون تعصب آنها را مدنظر قرار می‌دهیم. سرهای خمیدهٔ الهه‌هایی که سری مارمانند دارند و حالت مثلث‌وار آنها از شانه تا پا که به هیکل آنها شکلی با بال می‌دهد همه ناشی از ارادهٔ راسخ هنرمند به خلق آثاری دقیقاً به همین شکل است که بدین صورت در تندیسهای مذکر اریدو دیده نمی‌شود. اگر تندیس الههٔ

تصویر چهار الف) رب‌النوع مؤنث (اوایل هزارهٔ دوم ق.م.) ـ بغداد، ب) رب‌النوع باروری (هزارهٔ سوم ق.م) ـ مجموعهٔ خصوصی

تصویر پنج الف) تندیس ـ حلب، ب) تندیس ـ بغداد



تصویر شش الههٔ باروری (هزارهٔ سوم ق.م.) ـ مجموعهٔ خصوصی

بغدادی در مقیاس طبیعی بود، مجسمهٔ وحشی و مؤثری را نشان می‌داد که وارستگی و رهایی از قیدوبندی را به نمایش می‌گذاشت که در پیکره‌های بزرگ بین‌النهرین اجازه بروز نداشت.

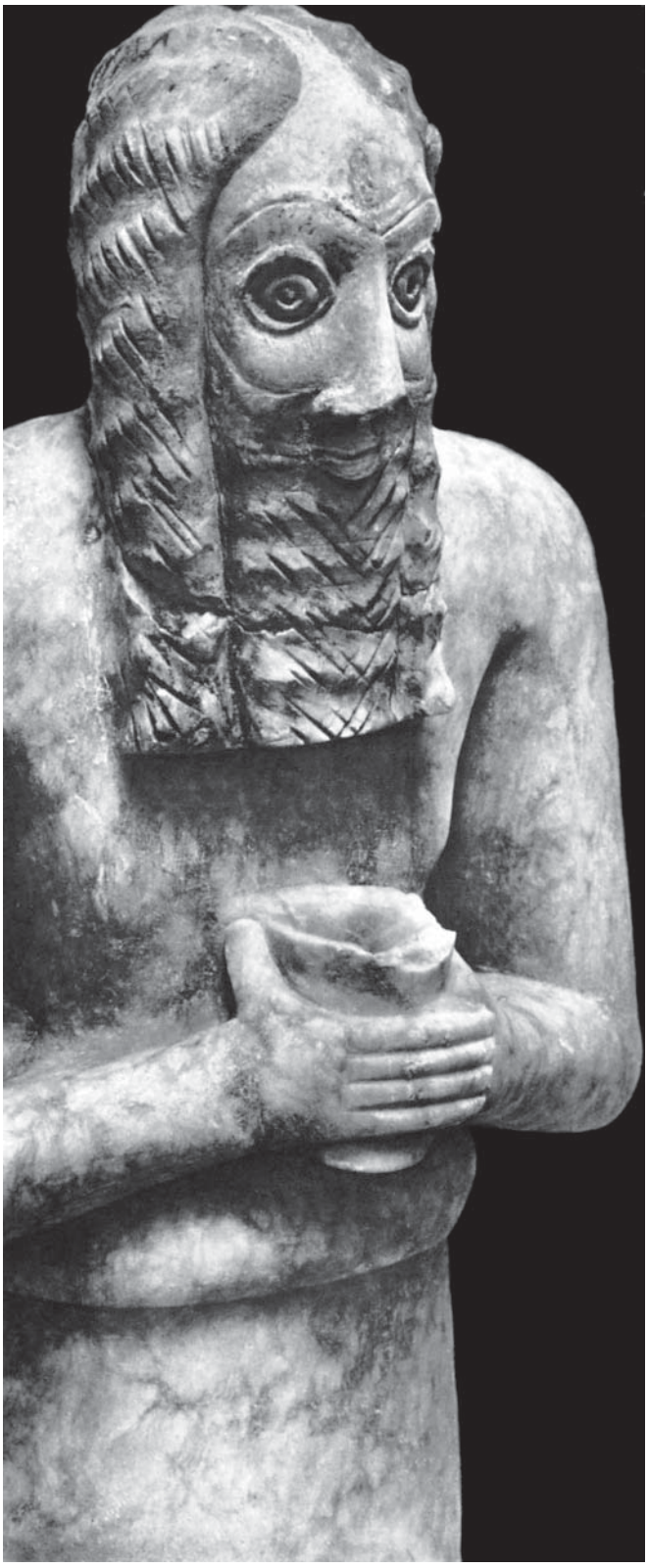
اگر از تقلیدهای ناشیانهٔ آثار منحصر به فرد چشم‌پوشی کنیم و حتی نقش‌برجسته‌های گِلی را کنار بگذاریم که گفتگوی محرمانه و خصوصی آنها ما را بی‌نیاز از آثار هنری بزرگ می‌کند و رابطه‌شان با آثار بزرگ‌تر سنگی همانند رابطهٔ تندیسهای تاناگرا (شهری در یونان قرن ۴/۳ ق.م.) با مجسمه‌های کلاسیک یونان است، باز هم جریان رودخانهٔ عظیم زیرزمینی باقی می‌ماند که هرازگاهی نمایان می‌شود و دوباره به زیر زمین فرو می‌رود، از الهه‌های با سر مار گرفته تا پیکرکهای گِلی و الهه‌های باروری تا تندیسهای شهر حلب. در کنار این جریان رودخانه همواره نزدیکی بین این اشکال و اشکال انسانی که در پیکره‌سازی به چشم می‌آیند، دیده می‌شود. اما آزادی و بی‌قیدوبندی‌ای که در این پیکرکهای کوچک گِلی ملاحظه می‌شود در آثار بزرگ مجسمه‌سازی بروز نمی‌کند لیکن در خفا شکل مجسمه‌سازی بزرگی را دیکته می‌کند.

بیایید الههٔ باروری و تندیس حلب را در اندازهٔ طبیعی در نظر بگیرید. تأثیر هر دوی اینها حیرت‌آورتر از تأثیر الههٔ بغدادند و حکایت از هنر پخته‌تری می‌کنند. دیگر نمی‌توان از شکل ابتدایی یک زن گفتگو کرد. سرهای این تندیسها کمتر به صورت می‌مانند و یادآور نقاب و ماسک هستند. از این هنر تا هنر مصری فاصلهٔ زیادی است اما نزدیکی‌ای به هنر غنی مکزیک دیده می‌شود. در واقع از دیدگاه بررسیها بر برجهای پلکانی زیگورات، علم ستاره‌شناسی و علاقهٔ مفرط به طلا و لبهاسهای پَردار، خویشاوندی غریبی بین مکزیک و بین‌النهرین وجود دارد.

تصویر هفت پیکرک (هزارهٔ سوم ق.م.) ـ حلب

تصویر هشت تندیس حلب (هزارهٔ سوم ق.م.)

تصویر نه تندیس دمشق



تصویر ده تل اسمر ـ مردی با لیوان (هزارهٔ سوم ق.م.) ـ شیکاگو

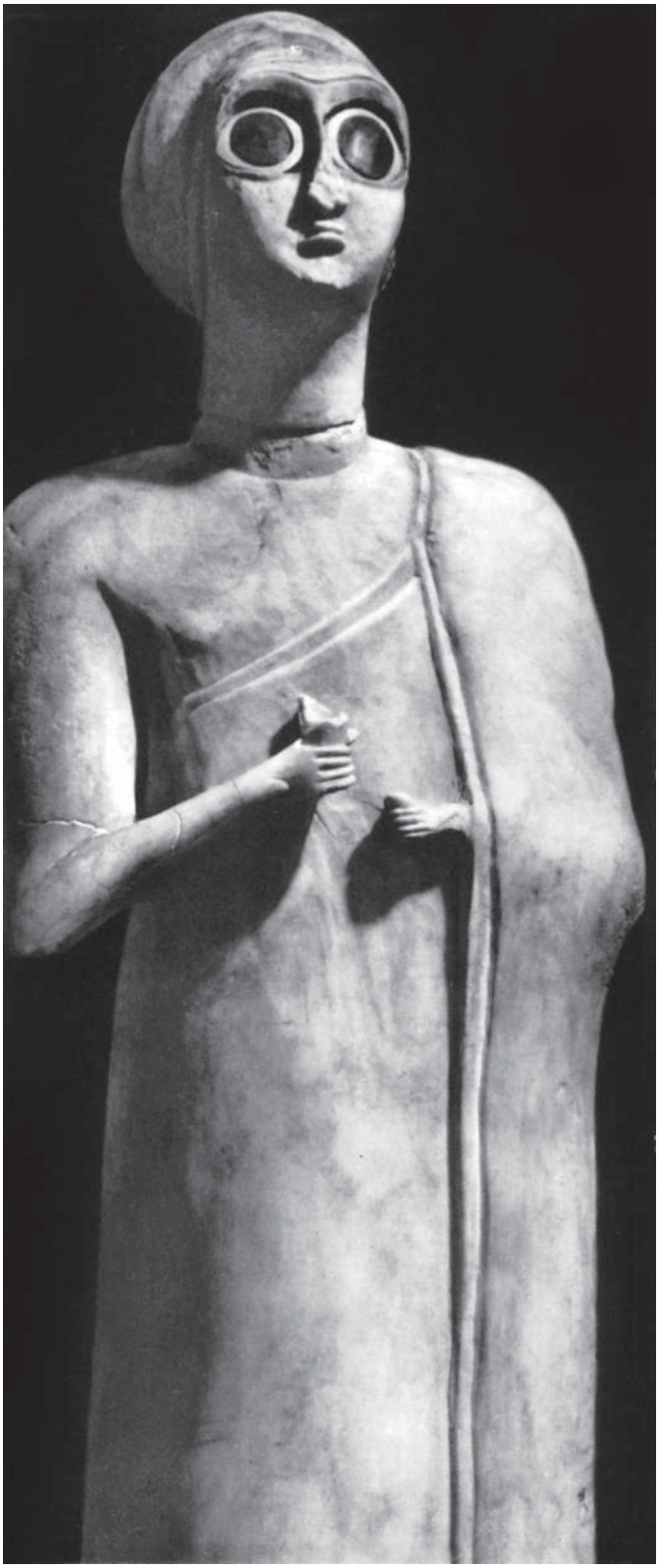
فشرده و عصاره این هنر گرایش آن به تخیلات مقدس است. هالهٔ مارپیچ‌وار دور صورت تندیس حلب یادآور نقوش بر روی سنگ یادبود قوم مایا و نقوش پیچ‌درپیچ بر روی سنگ یادبود ایرلاندی است و اشتباه است اگر از آنها به عنوان عنصری تزیینی نام برده نشود. این اشکال زاییدهٔ تخیل هنرمند است که آنچه را روی زمین وجود ندارد به نقش درمی‌آورد.

در این نقشها که نشانه‌های عالم نامرئی ظاهر می‌شوند نبوغ سومر را می‌توان احساس کرد که یادآور سختی و خشن بودن سرزمین کویری است. با وجود اینکه اساطیر سومر پر از موجودات خارق‌العاده است، پیکره‌ها و آثار هنری سومر را غالباً خدایان و عابدان تشکیل می‌دهند. چون هنر در خدمت زندگان است، باید از فرم و شکل انسان استفاده کند تا آنچه را انسانی نیست به نقش درآورد.

در اینجا ما مقابل تضاد و دوگانگی‌ای قرار می‌گیریم که در تمامی این آثار موجود است. پیکر آدمی باید آن چیزی را نشان دهد که انسانی نیست. فراموش نکنیم که هنر بودایی و هنر مسیحیت احساسی روحانی را به همراه می‌آورند اما شیوهٔ به نقش درآوردن این روحانیت از عالم قدسی نمی‌آید. پیکره‌سازی مقدس اروپایی از دوران رومانی به بعد مردود است، در حالی که رب‌النوع «ابو» و «جاودانهٔ» مواساک گذشتهٔ تاریک و مبهم مشترکی دارند و هیچ وجه اشتراکی بین «جاودانه» و «مسیح» فرانگلیکو وجود ندارد.

خدایان سومری را همانند خدایان مکزیک بُت یا تندیس می‌نامند. اما بت یا تندیس چیست؟ جنگجویان و فاتحان، پیکره‌های خدایان قوم ازتک را به عنوان مجسمه و اثر هنری نمی‌دیدند بلکه در

تصویر یازده تل اسمر ـ خدای ابو (؟) (نیمهٔ اول هزارهٔ سوم ق.م.) ـ بغداد



تصویر دوازده تل اسمر ـ خدای مؤنث (؟) (نیمهٔ اول هزارهٔ سوم ق.م.) ـ بغداد

آنها دیوهـا و موجوداتی اهریمنـی می‌دیدند که باید سوزانده و از بین برده می‌شدند. قوم آزتک هم به نوبهٔ خود زندانی برای خدایان دشـمنان مغلوب ساخته بود که آنهـا را در قرن ۱۹ ق.م. در ایـن پیکره‌ها می‌دید؛ این موجـودات که در نظـر پرستندگانشـان صاحب قوای ماوراءالطبیعه بودند در چشـم ما تنها زادهٔ تخیل و اوهام آنها هستند. از این دیدگاه بین یک کار هنری افریقایی و یـک چماق فرقی وجود نـدارد. افریقاییها برای شکل دادن به بتهایشان زیاد فکر نمی‌کردند زیرا اروپاییها بر این عقیده بودند که افریقاییها این پیکرکها را بدیـن شـکل می‌سـاختند چون قـادر به سـاختن پیکرکهایی با هیکل انسان نبودند. از این نظر اسپانیاییها در مخمصهٔ بیشتری بودند زیرا در مکزیک به سرزمین بزرگ و ثروتمندی برخورد کـرده بودند. خیلی زود ساخت بتهای سـنگی و به جای آن پیکرکهای انسانی آغاز شـد و اگر ما آنها و ماهیتشـان را جدی بگیریم مشـکل خلق آنها را هنرمند روشـن می‌کنـد. او باید موجودی را متفاوت از آنچه به نظر می‌آید خلق کند. به همان نسبت که ما تصویری را که تقلید بسیار دقیقی از واقعیت باشـد به عنوان اثر هنری قبول نداریم یک سومری هم نمی‌توانسـت در مقابل تمثالی عبادت کند که در نظـر او تقلیدی از یـک آدم بوده اسـت. قوه جادویی مجسمه‌ها دقیقاً ناشی از آن چیزی بوده که او را از یک تقلید و شبیه‌سازی متمایز می‌کرده است.

بعضی از ترفندها و شـیوه‌هایی را که پیکره‌ساز بدیـن منظـور بـه کار می‌بـرده اسـت، می‌تـوان به راحتی شناسـایی کرد: شـانه‌ها و بازوهای قلاب‌مانندِ به عاریت گرفته‌شـده از رب‌النوعهای مارشکل، بینی منقاری‌شـکل گرفته‌شـده از موجـودات نیمه‌انسـان ـ نیمه‌پرنـدهٔ ماقبـل تاریخ و ریـش طبقه‌طبقه بـه مثابهٔ

پله‌های زیگورات و به خصوص چشمان خیره و مسحور خدایان زن و مرد. ما محیط و فضای مربوط به پیکره‌های تل اسمر و خفاجیه را نمی‌شناسیم (در مقایسه مصر با بین‌النهرین کار بیهوده‌ای بیش نیست) و نمی‌توانیم به راحتی احساس مردم آن دوره را در حین مشاهدهٔ این پیکره‌ها که برای آنها به منزلهٔ وحی و ظهور بوده‌اند در خود زنده کنیم. شکلهای آنها در نیمهٔ اول هزارهٔ سوم ق. م. بسیار متفاوت‌اند، از «سر مجسمه اوروک» گرفته تا «خوانندهٔ بزرگ». سرهای مجسمه‌های منطقهٔ دیاله شباهت زیادی به یکدیگر ندارند و بیشتر به سبک فرشته‌اند. عابدان خفاجیه شاهد حیرت و وحشتی هستند که از تماشای وحشت و جذبهٔ خدایان به بیننده دست می‌داده است.

خالقان این آثار مشترکاً درصدد بودند که مخلوقات خود را از این دنیا برهانند و ساکن دنیای دیگری نمایند. از پیکر آدمها برای مثال تا آنجا استفاده می‌شده که می‌توانسته است در کنار ترفندها و شیوه‌های دیگر ظرفی برای نگهداری و تجلی ماوراءالطبیعه باشد.

هنرهای متکی به ایدئالیسم (آرمان‌گرایی) وسیلهٔ قدرتمند توهمات و تخیلات بودند و آثار آرمان‌گرا را مدت مدیدی نمایانگر الگوهای مجازی می‌دانستند. اما خدای «ابو» تقلیدی ناشیانه از یک الگوی مجازی نیست، او اصلاً تقلید و شبیه‌سازی نیست. این هنر موجودات مقدس را در احساس بیننده مجسم می‌کند آن‌چنان‌که نشانه‌هایش او را در روح تجسم می‌بخشند. تأثیر خدایان تل اسمر بر قوهٔ تخیل ما همانند تأثیر مکتب آتن نیست بلکه قابل مقایسه با تأثیر موسیقی است. اما رب‌النوع «ابو» نباید موجود همانندی را به تصویر درآورد، زیرا شکل او غیر قابل تصور و تجسم است. گروه مجسمه‌های پیرامون «ابو» تجمع افرادی که مورد تقدس قرار گرفته‌اند نیست، بلکه آنها از طریق ویژگی متمایزکننده‌شان از یک گروه مردم، مقدس‌اند. دستهای کوچک و چشمان بزرگ رب‌النوع تل اسمر دال بر ناشیگری هنرمند نیست. در طول ۵۰۰ سال اول هزارهٔ سوم این چشمها را با مردمکهای سنگین و پلکهای سیاه به وفور مشاهده می‌کنیم. این یک شیوهٔ خلاقیت است و نه یک شیوهٔ بیان، زیرا هنر سومر به دنبال بیان احساسات منفردانهٔ خود نیست بلکه این شیوه عالی را به کار می‌گیرد تا چهره انسان را از حالت خود رها کند و آن را به حالت خدایان درآورد.

هنر بین‌النهرین برای ما به مثابهٔ قاره‌ای است که سقوط کرده و تنها یک قطب آن قابل رؤیت است و ما باید تک‌تک جزایر آن را کشف کنیم. نمی‌توان امیدوار بود که به آن درجه هنرمند سومری را درک خواهیم کرد که به آثار هنرمندان بزرگی همانند میکل‌آنژ یا رامبراند دسترسی پیدا می‌کنیم و از جدال و ستیز آنها با هنر معلمانشان باخبریم. ولی ما آثار هنری معلمان و استادان پیش‌کسوت هنر سومر را نمی‌شناسیم و حتی نمی‌دانیم که کدام مجسمه‌ها حق تقدم دارند. به طور حتم تاریخ هنر سومر نیز مثل هر تاریخ هنر دیگری متشکل از ردیفهای متواتر از آثار هنری متمایز است. «گودآ» در پی «سارگون» می‌آید و عابدان به دنبال عابدان همچنان که «مادونا»ی دوران گوتیک در پس همانند رومانیایی خود ظاهر می‌شود. از دورهٔ اوروک تا بابل پیکره‌سازهای بزرگ آثارشان را در مقابل آثار پیشین یا آثار رقبایشان قرار می‌دادند، در خدمت مذهبی که ما تنها خدایانش را می‌شناسیم و در خدمت اساطیری که شکل ظاهری قهرمانانش مشخص نیست. (چه کسی در حین خواندن داستان اسطورهٔ گیلگمش می‌تواند تجسم کند که در قرون متمادی چه تصاویر مختلفی از این قهرمان به وجود می‌آیند؟) متأسفانه از ردیف طولانی انعکاس عقاید مذهبی در هنر، ردیف ناقصی از اشکال به دست ما رسیده است.

اما ایــن آثار بــه ما کمــک می‌کننــد تا هدف هنرمند را به خوبــی درک کنیم. مقایســهٔ «زن با کلاه گرد» با هــر زن واقعــی از بین‌النهریــن اقدامی بی‌ثمر اســت، لیکن از ارتباط دادن این اثر با «زن با ســربند» که قرنها پیش از او به وجود آمده اســت، نتیجهٔ مثبت خواهیم گرفت. آن‌چنان‌که ما بــه ارزش و ماهیت الههٔ خندان رِمــس تنها در ارتبــاط او با آثار قبلــی در هنر رومانی واقف خواهیم شــد تا در مقایســهٔ او با پسری واقعی از ناحیهٔ شــامپاین، به همین ترتیب نیز «گودآ»ی لندن را بهتر درک خواهیم کرد اگر او را به نوه لوگال کیزآلی ربط دهیم تا به یک کپــی از گودآی واقعی. تعداد مجســمه‌های شناخته شــده بســیار زیاد است و ترتیب زمان به وجود آمدنشــان نیز نســبتاً درســت، به طوری که نباید به خود اجازه بدهیم تاریخ هنر ســومر را تنها به منزلهٔ غلبه کردن بر تجربه‌ها و تأثرات حســی و مــادی ببینیم. هنــر بین‌النهرین آنجا کــه برایش مهم بوده بر تأثرات حســی و مادی غلبه نموده آن‌چنان‌که در «سنگ یادبود نارام‌سین» و مجسمهٔ مسی «سارگون» مشهود اســت، خصوصاً این مجســمه آن‌چنان پیشرفته اســت که در نظر اول آن را متعلق به دوران آشــوری دانسته‌اند. هنرمندان قرون نخســتین و زرگران، با چنان ظرافت و مهارتی حیوانات را روی چنگ قبرستان اور به نقــش درآورده‌اند که حتــی در دوره‌های بعدی نیز نظیر ندارد. از هنر اکد آثار معدودی شناخته شده است و حتماً کشــفیات جدیدی در کنار «سر سارگون» قرار خواهد گرفت. این ســر با وجود رقابــت و جنگ اکد با سومر، از لحاظ هنری جانشــین بر حق «گاو طلایی» ملکه شوباد است در حالی که «سنگ یادبود نارام‌سین» فقط از آزادی محدود شهرهای مستقل خبر می‌دهد.

تصویر سیزده تلّو ـ سر یک زن (نیمه دوم هزارهٔ سوم ق.م.) ـ پاریس

تصویر چهارده تلّو ـ سر مجسمه با عمامه (قرن ۲۲ ق.م.) ـ پاریس

سر مرمری اعجازبرانگیز لوور، خدایان، زندانیان، سر بیسمایا و پیکره‌های کوچک از لحاظ کاربرد فنی و شباهت ظاهری آن‌چنان با هم مرتبط‌اند که با هنر لاگاش قابل مقایسه‌اند. تندیس «مانیشتوسو» از لحاظ شیوهٔ هدایت خطوط همانند مجسمهٔ «گودآ» است و ما را به یاد «سر برنزی سارگون» می‌اندازد و همچنین «سر سارگون» زینت غنی مهرهای آشوری را تداعی می‌کند.

در «سر» به حق بسیار مشهور گودآ از آثار هنر سومر نو که جدیداً آثار اجدادش نیز کشف شده است، می‌توان حرکت هنری بین‌النهرین را به خوبی مشاهده کرد؛ همان‌طور که فیدیاس هنر یونانی را از دلفی تا اکروپولیس معرفی می‌کند. پیکره‌های گودآ دارای جنس عالی و نقوش در حد تکامل‌اند. عابدان بی‌ریش و ایستادهٔ سلسله‌های اولیه پیش‌درآمد و نویددهندهٔ پیکره‌های گودآ هستند آن‌چنان‌که عابدان نشستهٔ دوران اولیه، «معمار با نقشهٔ ساختمانی» را نوید می‌دهند. حرکت این آثار به سوی تشابه است اما شباهت با چه کسی؟

جواب این سؤال را زیبایی‌شناسی قرن ۱۹ با این نمونه‌ها و شخصیتهای زنده می‌دهد. اما «مرد چهارزانو نشستهٔ» موزهٔ کپنهاگ با وجود تقدم پانصد ساله‌اش به یک مرد واقعی بیشتر شباهت دارد تا به مجسمه گودآی نشسته. این مجسمهٔ «گودآ» شکل انسانی را بیشتر از رب‌النوع «ابو» و «زن با کلاه گرد»، «سر مرمری لوور» و «سر برنزی سارگون» نشان می‌دهد. قدرت بیان مجسمه‌های سومر نو به دلیل تقلید ماهرانه نبوده بلکه وقوف و احاطهٔ کامل پیکره‌ساز سومری به شیوه‌های هنری است، احاطه‌ای که هدفش بازدهی و نمایاندن اجزای چهرهٔ سفارش‌دهنده و مشتری قدرتمندش نیست بلکه متصل کردن او به سرزمینی خارج از این دنیاست.

تصویر پانزده نینوا ـ سر شاه سارگون (؟) (نیمهٔ دوم هزارهٔ سوم ق.م.) ـ بغداد

از آنجا که آن سرزمین، ماوراءالطبیعه است پس پیکره‌ها بدون شک متعلق به معبدند. این اشیاء با بناهایی که امروزه از بین رفته‌اند و زمانی در آنها قرار داشته‌اند رابطه‌ای قوی دارند. آنها کمتر به علت هماهنگ بودن شکلها، بلکه به علت نزدیکی معنا و مفهومشان، در مقایسه با مجسمه‌های ستونهای کلیسا (اگر آنها فقط به عنوان تزیین ستونها پذیرفتنی باشند) با کلیسا در ارتباط‌اند و جزئی از بنای آن هستند. تمامی معابد بین‌النهرین از بین رفته و ویران شده‌اند اما بازسازی آنها، پله‌های عظیم و حجم ذوزنقه‌شکل نجومی آنها را به خوبی نشان می‌دهد. مساعدترین محل برای پی بردن به چگونگی شبهای پرستارهٔ اور و لاگاش تئوتی‌هواکان[1] است، آن زمان که ماه بر فراز اشکال هندسی رؤیایی قلعه، جادهٔ خالی مرگ، هرم خورشید و هرم پلکانی پرتو می‌افکند. آنجا دنیای مردمان فانی با هیاهوی خیابانها، رودهای عظیم، کویر، حیوانات وحشی و زمینهای زراعی با محصولشان است. لیکن دنیای پیکره‌ها معبد است که وارسته از درهم و برهمی و منظم چون نقوش هندسی دیوار و نقش سفال است. تولتکها[2] برای رب‌النوع باران پیکرهٔ عظیمی ساخته‌اند. ما از اینکه در پیکره‌های گودآ ستونهای دیانت سومر را می‌بینیم به فکر فرو می‌رویم اما پیکرهٔ معمار با نقشه ساختمانش بدون تردید ارتباط محکمی با معبد دارد. چرا نباید تکرار کنم که حیات قدرتمندیِ این پیکره‌ها مدیون آن خلاقیتی است که پیکر آدمی، عابد، خداوند و معبد را به شکل درآورده است.

1. Teotihuacan
2. Tolteken

تصویر شانزده الف) زن با سربند (نیمهٔ دوم هزارهٔ سوم ق.م.) ـ پاریس، ب) کاتدرال شارتر: کلهٔ یک زن (۱۱۴۵ـ۱۱۵۰ ق. م.)

از دوران اور تـا لاگاش هنـر بین‌النهرین بـدون هیچ تغییری وظیفـهٔ خطیری را بـه گردن گرفته بـود، در واقع بغرنج‌ترین مسـئله‌ای که هنر قادر به حل کردنش اسـت. او به عنوان هدف و مقصد نیایش، جدولی تطبیقی از مقدسات به وجود آورد و آنها را از بی‌نظمی خارج نمود. هدف این هنر بازسـازی دقیق مردم نبود بلکه به وجود آوردن اشکالی برای مرتبط سـاختن مردم با خدایان بود. والا بودن این هدف لاجرم منجر به این می‌شـد که هنرمند خود به آن واقف نباشد؛ آن‌چنان‌که قدیسان از قدوسیت خود بی‌خبر و غافل‌اند.

ما آن‌چنان به شیوهٔ مقایسه با اشکال انسانی خو گرفته‌ایم که برای رهایی از این عادت کافی است که مرزهای آن را بشناسیم. تنها در صورت جایگزینی با مقایسه‌های دیگر می‌توانیم از آن رها شویم. یک اثر سومری را طبیعتاً و از روی غریزه با آثار رقبایش، گاهی نیز با پیکره‌های قرن ۱۲ مقایسـه می‌کنیم، با وجودی که مقایسهٔ «زن با سربند» با «پیکره‌ای از شارتر» و مقایسهٔ «آسیابان حلب» با «بیشوف سنت‌لوپ» از سـنت لوپ‌ـ د‌ـ ناد غرض و هدف هنرمند سومری را کمتر روشن می‌کند تا مقایسهٔ این آثار با آثار هنرمندان پیشین سـومری‌اش. اما چگونگی معنویت و روحانیت این آثار با این

تصویر هفده الف) ماری ـ آسیابان (نیمهٔ اول هزارهٔ سوم ق.م.)ـ حلب، ب) سنت ـ لوپ ـ دـ نادـ بیشوف سنت لوپ (۱۱۷۰ـ۱۱۷۵ ق. م.)

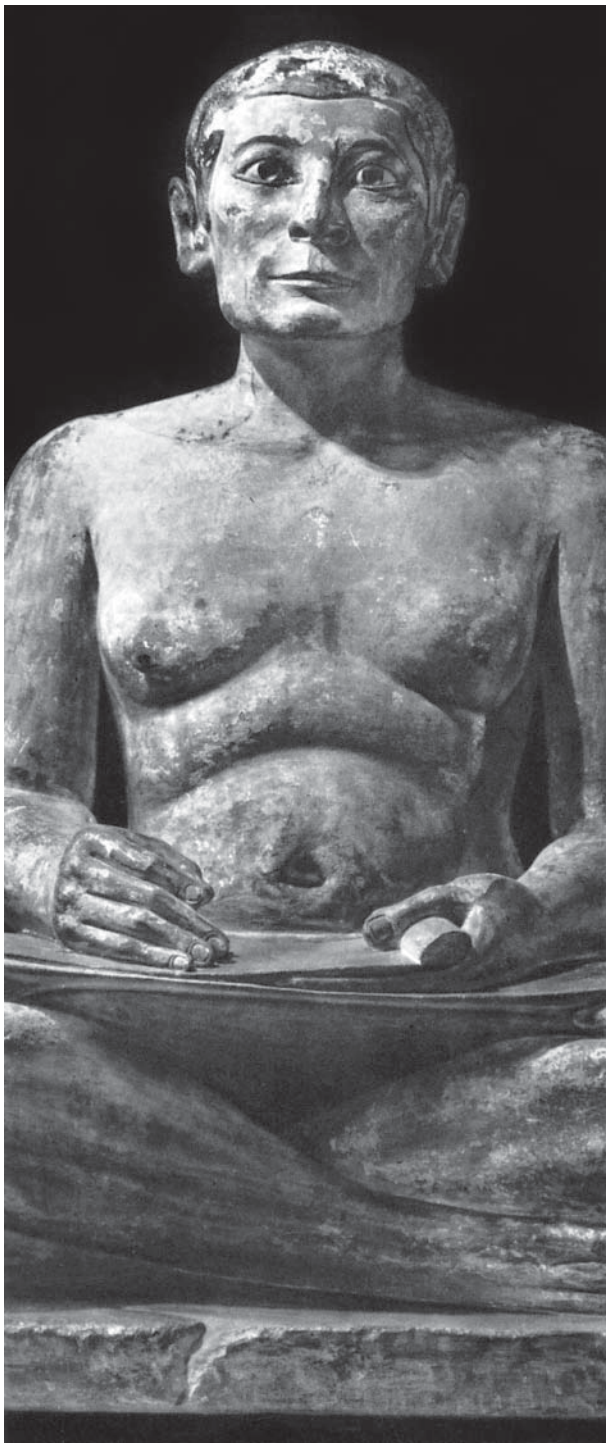
مقایسه، بهتر برای ما آشکار می‌شود. این نوع مقایسه بی‌ثمر نیست زیرا ما را در رسیدن به هدف اصلی‌مان ـ که تفکر در هنر که همانا برقراری رابطه بین ما و اثر هنری است ـ و خصوصاً در مورد این آثار هنری که ما از سازندگان آنها هیچ اطلاعی نداریم و نظر آنها را نسبت به عشق و مرگ نمی‌دانیم کمک می‌کند.

تنها مقایسه این آثار با مصر باقی می‌ماند. سابق بر این نیز به علت وابستگی نسبی بین این دو هنر مقایسه صورت گرفته است. قرن ۱۹ غالباً هنر بین‌النهرین را حالت بدوی هنر مصر قلمداد می‌نمود مخصوصاً وقتی بدانیم که اوج هنر بین‌النهرین در دورهٔ گودآ و آشور دانسته می‌شود. با این حال بستگی و رابطهٔ هنر مصر و بین‌النهرین توجه ما را نه به علت تشابه، بلکه به دلیل متفاوت بودنشان جلب می‌کند که در واقع این تفاوتها چگونگی و ماهیت هنر سومر را روشن می‌سازند.

در مورد کدام پیکرهٔ مصری می‌توان به جرئت ادعا کرد که او عابد و خداوند و معبد را به یک واحد درآورده است؟ شاید بدل پیکرهٔ «معمار با نقشه ساختمان» در هنر مصر پیکرهٔ «ابوالهول گیزه» باشد که او را نمی‌توان به سختی

در معبدی مجسم کرد. این پیکره در کنار اهرام که با سرپوش ذوزنقه‌ای‌شکل ابوالهول هماهنگ است از مقابل جالب توجه است و جواب مؤثر انسان به ستارگان است. این گفتگو لیکن در آسمان شب صورت می‌گیرد و نه در تاریکی یک معبد. پیکرهٔ ابوالهول در مقایسه با آثار سومر نو نامتعادل و ناموزون است، حتی در مقایسه با ابوالهولهای دیگری که در هنر مصر به وفور دیده می‌شوند این پیکره خام و نارس است. اما نبوغ هنر مصر در خلق آثار تخیلی نیست، قدرت او در جاودانگی است و از لحاظ بازسازی در تمام دنیا بی‌نظیر است ولی مبادلهٔ روح و هنر که باعث خلق والاترین آثار در هنر سومر و اکد شده برای مصر ناشناخته است. مرگی که مانع ادامه زندگی می‌شود این امر را متفاوت می‌سازد. هنر تبن[1] و ممفیس[2] در مقایسه با هنر لاگاش هنری باز و سرگشاده است. مشهورترین پیکره‌های کاتبین مصر از قبیل اوسیر[3] و اوهبره[4] در مقابل پیکرهٔ نشستهٔ گودآ مبدل به اثری فانی می‌گردند. در مجسمه‌های افراد متشخص در ردای پوشیده، هنر مصر شکلی متشابه با شکل مجسمهٔ «معمار با نقشه ساختمان» پیدا کرده، لیکن شکل مکعبی بدن تحت تأثیر صورت و مهره است. در پیکرهٔ گودآ تمام چهره با اعضای درشت اشغال شده است و بازوها در حال حرکت به سمت جلو طوری روی سینه قرار گرفته‌اند که پیکره را در خود پوشانده‌اند و دستها جلو سینه در هم قفل شده‌اند.

خط هیروگلیف مصری به شکل تصویر است و خط میخی بین‌النهرین تجریدی و انتزاعی و اصولاً تجریدی بر هنر و خط سومر چیره است. اکثر پیکره‌های باقی‌مانده از این دوره که ما آنها را «عابد» می‌نامیم بدین منظور ساخته



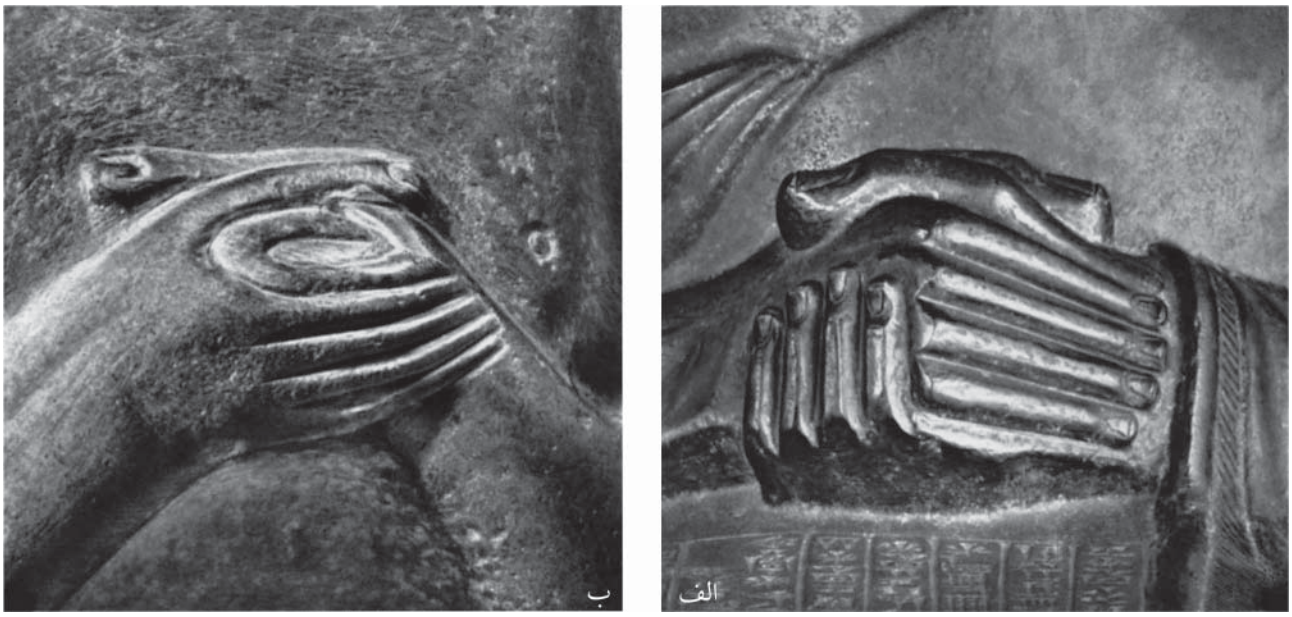
تصویر هجده مصری ـ ذاکره کاتب نشسته (نیمهٔ دوم هزارهٔ سوم ق.م.) ـ پاریس

1. Theben
2. Memphis
3. Ousir
4. Ouabara

شده‌اند که نماز و عبادت افرادی را که آنها را به معبد اهدا نموده‌اند جاودانی سازند. این عابدان نشانه‌ای از وقف‌کننده دارند ولی نه به صورت تشابه بلکه به وسیله علامتهایی مشخص که آنچه او با خالقش به اشتراک دارد، بیان می‌کند. تصویر مصری توسط آنچه او را از نمونه زنده‌اش دور می‌کند مبدل به تصویر و نقش می‌شود ولی شباهتش را با نمونه نگه می‌دارد، همچنان که هیروگلیف ابتدایی مصری در آغاز به آن چیزی که منظورش بود شباهت داشت. عابد سومری تل اسمر تا جدیدترین پیکره‌ها به ندرت تصویر فرد وقف‌کنندهٔ پیکره‌اند. در این هنر منظور، به تصویر کشیدن شخص نیست، در واقع به تصویر کشیدن هدف این هنر نیست. باستان‌شناسان در مقام مقایسه به پیکره‌های خانوادگی برخوردند. اگر پیکره‌های عابدان به فردی که نامش را بر خود دارند ارتباط نداشته باشند، حداقل به خداوند مورد نظر شباهت دارند. اگر بعضی حالات و حرکات و کوچکی پیکره‌ها و مخصوصاً کتیبه‌های رویشان وجود نداشتند، بی‌شک در بسیاری موارد فرقی بین آنها و پیکرهٔ خدایان دیده نمی‌شد.

سومر از هنر توقع شبیه‌سازی حالت واقعی را ندارد و بدین ترتیب هنرمند سومری آزادی بیشتری در خلق پیکره‌های مقدس دارد (آنچه در هنر مصری معمول است). وقتی پیکره‌ای مقدس می‌شود که کاهنان و مؤمنان آن را مقدس بشمارند. مروری بر دو عرصهٔ دیگر هنر در سومر و اکد در طول موجودیتشان یعنی پیکره‌های گلین و مهرهای استوانه‌ای نشان می‌دهد که هنرمند بین‌النهرین می‌توانسته است تصویرگر مستقلی باشد. سلسله‌های نخستین هم خالق تصاویر متشکل انتزاعی بوده‌اند و هم نقش‌برجسته‌های

تصویر نوزده تلّو ـ مجسمهٔ کوچک گودآی نشسته (قرن ۲۲ ق.م.) ـ پاریس



تصویر بیست الف) تلّو ـ مجسمهٔ کوچک گودآی نشسته (قرن ۲۲ ق.م.) ـ پاریس، ب) نوهٔ لوگال‌کیزالسیس (هزارهٔ سوم ق.م.) ـ پاریس

دوبعدی تصویری به وجود آورده‌اند که برای مثال نقش گاوهایشـــان کم از تصویرنـــگاری بابل ندارد. نگاهی به صنعت و هنر کنده‌کاری و حکاکی روی ســـنگ کافی اســـت تا ثابت کند که هنـــر کنده‌کاری در حد تمریـــن نمانده بلکه راه عادی خود را طی کرده است. هم‌زمان با «ســـنگ یادبود کرکســـها» هنرمندی «مرد برهنهٔ بغداد» را روی مهری حکاکی نموده است و دیگران نیز نقوش «افراد حامل خوشه‌ها» را بسیار واقع‌گرایانه حکاکی کرده‌اند به طوری که قابل مقایسه با نقشهای گلین دوره‌های اخیر لاگاش است. مســـلماً زمانی که تاریخ هنر نقوش آشوری و سومری را کنار هم نهاده است و با هم مقایســـه می‌کند حالت خاص این آثار را در نظر نمی‌گیرد؛ مثلاً در آثار سومر و اکد طبیعت آن‌چنان‌که در آثار آشوری و مصری در پیرامون افراد وجود دارد، پیدا نمی‌شود. هنر آشور و مصر هم پرسپکتیو و بعدگرایی را نمی‌شناسند ولی با درختان و کوهســـتان آشـــنایی دارند، در حالی که بر روی سنگ یادبود نارام‌ســـین نقش درخت و کوه حاکی از سمبل و نشانه است. به نظر ما هنر تجسمی سومر و اکد با وجود تعدادی نقشـــهای دوبعدی استادانه، اصولاً خود پیکره‌ها هستند. در کنار پیکره‌ها، کنده‌کاریهای روی ســـنگ که مکمل یکدیگرند طیفی از شـــکلهای مختلف در یک دوره را نشان می‌دهند که وجود این دو در کنار هم و واقع شدن شکلهای مختلف آزادی بسیاری به هنرمند می‌دهد.

این آزادی که یادآور هنرمندان قرن ۱۱ میلادی اســـت، باعث خلق آثار بی‌شـــماری در منطقهٔ دیاله می‌گردد، از قبیل «زنهای با کلاه بلند» از ماری، «عابدان» تل اسمر و «عابد با بزغاله». بسیاری از این آثار حالت غریبی دارند، به خصوص زمانی‌که هر یک از آثار در مـــاری بدون بدن و به تنهایی روی یک عکس یا در یک موزه قـــرار می‌گیرند. به اینها آثار موزه دمشـــق را اضافه کنید بدون در نظر گرفتن آثار خانوادگی مذهبی مشـــابه که در تل اســـمر کشـــف شده است. در این آثار بیش از آنچه در وهلهٔ نخســـت به نظر می‌آید غریزه حکمرانی می‌کند. حالت دردناک و متأثر، چشـــمان خیره و شـــیفته که با حلقه‌ای از زمینهٔ ســـیاه‌رنگ قیرین بیرون زده حالتی دارند که در خدایان ابو و الههٔ مؤنث توسط مردمک

تصویر بیست‌ویک الف) مهر استوانه‌ای ـ تصویر اساطیری، ب) مهر استوانه‌ای ـ حامل خوشه، ج) سنگ یادبود سارگون ـ زندانی

بزرگی ایجاد می‌شوند. این دو شیوه در حالت استادانهٔ سومری از اکد به هم می‌پیوندند. آزادی بیشتری در خلق پیکرهٔ «خوانندهٔ بزرگ» دیده می‌شود. این صورت سحرآمیز که به شکل یک ماسک با زمینهٔ سیاه جلوه می‌کند بی‌مثال و خویشاوند نیست، لیکن هماهنگی شکل هندسی هیکل با گردی باسن تهوری را نشان می‌دهد که در هیچ هنر تاریخی نمونه و مشابهی ندارد. آیا همین تهور باعث می‌شود که در تل اسمر دستان بی‌اندازه ظریف و کوچک پیکرهٔ الهه در مقابل چشمان بزرگی که در گردی صورت قرار دارند، قرار گیرند؟ اما این آزادی در حین تکامل هنر بین‌النهرین از بین می‌رود. با وجود جنگها، جابه‌جایی و مهاجرت اقوام و نژادهای مختلف ردیف متسلسلی از شاهکارهای هنری از دوران سارگون تا زمان آخرین حاکمان لاگاش به دست ما رسیده است، اما در میان این آثار جانشین شایسته‌ای برای «خواننده بزرگ» پیدا نمی‌شود. مؤثرترین اثر هنری اکد سر مرمری نیست بلکه سر برنزی سارگون و پیش‌کسوت مجسمه‌های گودآ است. یک سومری موزهٔ لوور را در بعضی پیکره‌های دوران سومرنو و بعد از هزار سال در سر پیکرهٔ «مرد جنگجو با چانه بلند» می‌توان بازشناخت.

هنر مقدس حالت شیفتگی خاصی دارد. برای ابزار این حالت در هنر سومر از شوریدگی استفاده نمی‌شود بلکه از ساده‌نگاری نموداری یعنی ساده کردن شکل تا رسیدن به اساسی‌ترین مفهومش استفاده می‌شود. این اصل را برای معرفی هنر مصر و نیز پیکرهٔ گودآی ایستاده می‌توان به کار برد ولی در مورد همهٔ آثار صدق نمی‌کند، از جمله پیکرهٔ «معمار با نقشه ساختمان» (تا حدودی) و پیکرهٔ «خواننده بزرگ» یا پیکره‌های تل اسمر (به هیچ عنوان).

این مجسمه نموداری از مدل یک زن است، از لحاظ تناسب هیکل بالاتنه نسبت به انبوه پایین‌تنه این پیکره خویشاوند با «معمار با نقشه ساختمان» است. در حین مقایسهٔ این دو پیکره دو قطب شیوهٔ نمایش نموداری در هنر سومر قابل رؤیت‌اند، از یک‌سو استفاده از شکل هندسی نسبتاً خشن (رب‌النوع ابو) و همچنین پنهان شده در

هنر معماری و از سوی دیگر استفاده از دو شکل اصلی کره و بیضی (بیش از همه در پیکره‌های زنان). مجسمهٔ سر یک زن در موزهٔ برلین به همان اندازه بنیادین است که آثار بران‌کوزی. به مرور زمان، بغرنجی و در عین حال ظرافت خاصی در این آثار دیده می‌شود. اینجا نه شکلهای بیضوی پیکرهٔ کیکلادی مدنظر است و نه ساده‌نگاری‌ای که هنرمند مصری برای ساختن یک تشبیه از صورت یک مرد از آن استفاده می‌کند. برای هنرمند مصری صورت تشکیل شده از استخوان و ماهیچه، بعد از خلاصه کردن و ساده کردن این تشکیلات باقی می‌مانند. او مجسمهٔ سر زن برلین را درک نمی‌کند چون شکل آن، شکل یک سر نیست. به خاطر بیاوریم که سرهای گودآ با سربند به علت نزدیکی به هنر مصری معروف شدند. شاید در این سرها (برعکس سر گودآ در موزه بریتانیا) بتوان پرتره دید، شاید هم این فک مستطیل‌شکل، شاخص متعلق به گودآی واقعی نباشد بلکه اثر هنرمند نابغه‌ای باشد که فک را بدین صورت درآورده است تا صورت با بدن مطابق بوده، با سربند هماهنگی داشته باشد. هر هنرمند بزرگی به دنبال یگانگی اثر هنری خود است و یگانگی گودآی لندن بسیار کمتر از اثر عالی «گودآی بزرگ با سربند» در پاریس است. در هر حال سبک این پیکرهٔ با سربند طبق چهرهٔ شاهزادهٔ لاگاش به وجود نیامده است. هیچ سبک هنری زادهٔ شباهت نیست. به وجود آمدن این سبک را می‌توان در ردیف سرهای بین‌النهرین مشاهده نمود. سومریها در سنگ همان قدرت تخیلی را یافتند که مردم شرق آسیا در کوهها و قوم

تصویر بیست‌ودو ماری ـ خوانندهٔ بزرگ (نیمهٔ اول هزارهٔ سوم ق.م.) ـ دمشق

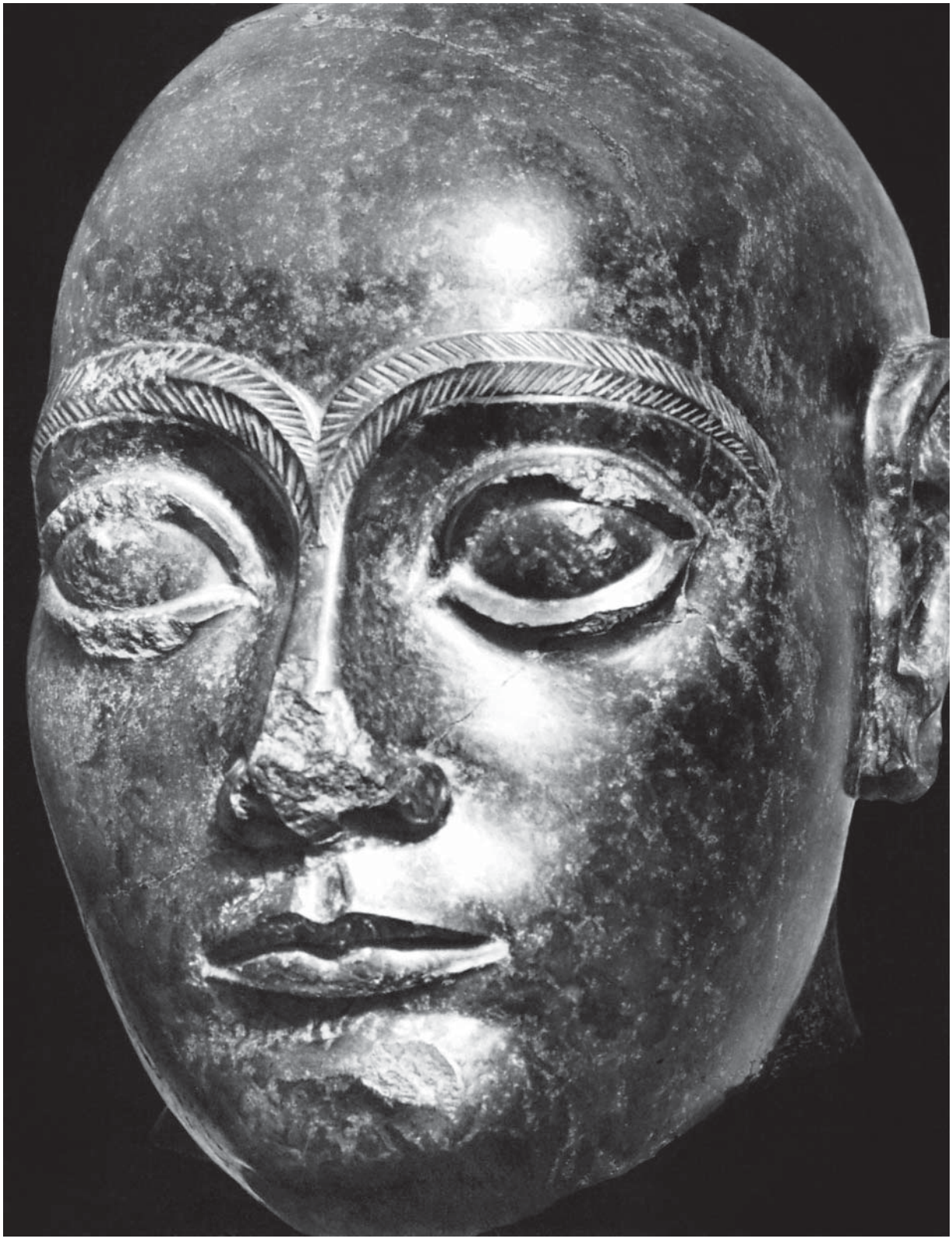
تصویر بیست‌وسه الف) آشور ـ سر یک زن (نیمهٔ دوم هزارهٔ سوم ق.م.) ـ برلین، ب) تلّو ـ سر یک مرد: گودآ (؟) (هزارهٔ سوم ق.م.) ـ نیویورک

کلت در تخته‌سنگها[1]؛ و این مطلب را در سنگی که اِآناتوم[2] برای حکاکی اتفاقات دوران سلطنتش در اختیار گرفته بود به خوبی می‌توان ملاحظه نمود. در مقایسهٔ سر مرد موزهٔ متروپولیتن با سر زن موزهٔ برلین می‌توان به گفتگوی هنرمند و سنگ گوش سپرد. مدل موی این زن چسبان‌تر از موی زن دیگر در لباس سومر نو است و در این اثر مو به زور و با فشار در فرمی قرار داده شده است که سر را شبیه به سر طاس مردانه می‌کند. در این روند هنری «الهه‌های تل اسمر»، «زن تلّو» و «زن با سربند» به وجود آمده‌اند و همین روند هنری بعدها موجب خلق پیکرهٔ «جنگجو با چانه‌بند» می‌شود که برای ما به عنوان نماد و نشانهٔ هنر سومر قرار می‌گیرد.

در این روند، هنرمند سعی می‌کند با شکلهای بنیادینی که از جانب ما بیشتر احساس می‌شوند تا تجربه، شکلهای انسانی را نشان بدهد. این موضوع را در هنر معاصر نیز می‌توان دید. زمانی که برانکوزی در سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۳۱ تصویر خانم پاگونی را می‌ساخت شکل بنیادین بیضی به مرور ساده‌تر و در عین حال قوی‌تر می‌شد و در آخر پلک چشم به یک منحنی مبدل شد که در حفره‌ای قرار داشت و ابرو بر آن سایه می‌افکند. بدین ترتیب برانکوزی به پاکی و صلابت بنیادین شکل راه می‌یابد همچنان که قبل از او هنرمندان کیکلاد راه یافته بودند. نمونهٔ مؤخر این پیکره نسبت

1. Menhirs
2. Eannatum

تصویر بیست‌وچهار تلّو- سر یک زن (قرن ۲۲ ق.م.) - برلین



تصویر بیست‌وپنج تلّو ـ سر یک مرد: گودآ (؟)ـ نیویورک

به نخستین اثر انتزاعی‌تر اســت، زیرا شکل آن شبیه بیضی است و اگر چادر نداشــت بیشتر به شــکل بیضی نزدیک می‌شد. برانکوزی برای رســاندن گوش تا بینی اثر خود از یک شــکل بنیادین به شــکل خاص خود، ابرویی مشابه با ابروی گودآ خلق کرده است.

ما حد و مرز مقایســهٔ آثار زمان خود را با شکلهای هنری دوره‌های قدیم می‌شناســیم، با این حال این مقایسه بهتر از هرگونه شــرح و تفســیر جریان خلاقیت را نشــان می‌دهد. در ســال ۱۹۳۱ هدف دیگر برانکوزی به تصویر درآوردن چهرهٔ خانم پاگونی نبوده است بلکه می‌خواسته است ســری را به وجود بیاورد. این طرح خارق‌العاده تنها ساده نمودن چهره و ســر مدل نیســت بلکه تغییر و تبدیل آن به مجسمه‌ای اســت که برای گالری یا موزه‌ای ساخته شده اســت. اما مجسمه‌ســاز ســومری روی مادهٔ اولیه‌اش کار می‌کند تا عابدی را برای معبد بســازد. اگر او شــکل را ســاده می‌کند برای این اســت کــه انســان را در اثرش از آنچه انســانی اســت جدا ســازد به همان صــورت که هنرمندان فرهنگهای دیگــر او را جدا می‌کنند هنگامی که او را به صورت خط تصویری با زینتی نمایان می‌ســازند یا آن‌چنان‌که سازندهٔ پیکرکهای گِلی بین‌النهرین چهره را به صورت گُل رز اسرارآمیز درمی‌آورند. در تلاش هنرمندی که سر یک عابد را از سنگ گرد دریا می‌سازد و مجسمه گودآ را به تخته‌ســنگی مبــدل می‌کند، نه‌تنها یک شــیوهٔ هنری بلکه وابستگی هنر هنرمند را به ابدیت بیان می‌کند، حتی اگر در نهایت گودآ به تخته‌ســنگی مبدل نشده بلکه مجسمه‌ای می‌شود.

هدف غایی برانکوزی نه شکل دادن یک تخم‌مرغ اســت و نه خلق ســر یک زن. آنچه ســزان[1] در مورد مهر

تصویر بیست‌وشش الف) تل اسمر ـ الهه (؟) ـ بغداد، ب) تلّو ـ سر زن ـ برلین، ج) زن با سربند ـ پاریس، د) جنگجو با چانه‌بند ـ حلب

1. Cézanne

تصویر بیست‌وهفت کنستانتین برانکوزی ـ خانم پاگونی الف) برنز (۱۹۱۳)، ب) مرمر (۱۹۳۱)

استوانه‌ای و مخروط می‌گوید او را وادار به تصویر کشیدن روی یک مهر استوانه‌ای نمی‌کند بلکه منجر به تصویر دریاچهٔ آنی[1] می‌شود و لغت کوبیسم برای تابلوی گورنیکا[2]ی پیکاسو عنوان خنده‌آوری بیش نیست.

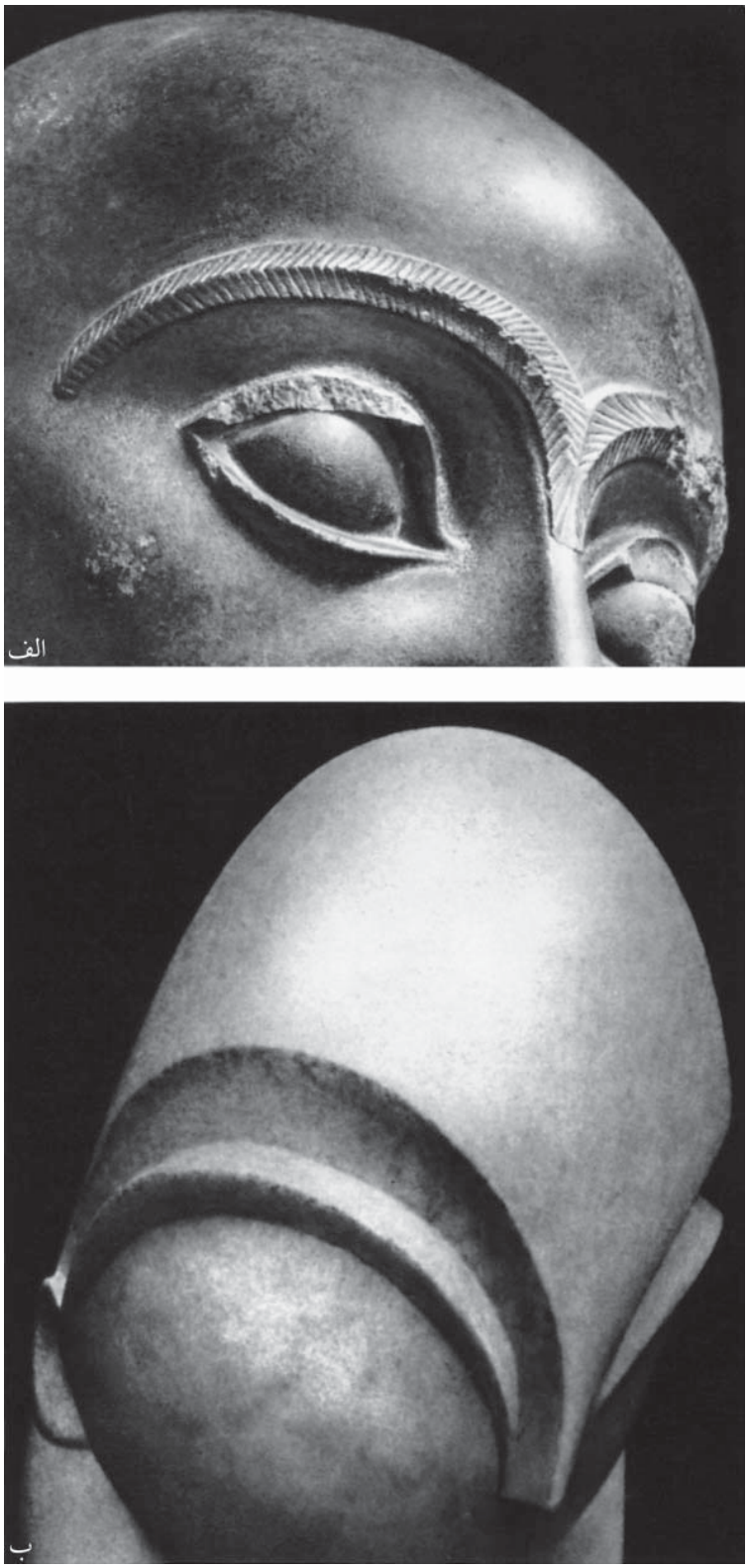
پیکره‌ساز سومری توجهی شورانگیز به اصالت و شکلهای اولیه و بنیادین دارد: به هرم آن‌چنان‌که در شکل بدن مانیشتوسو دیده می‌شود و به ستون زنگوله‌ای‌شکل آن‌چنان‌که در مجسمه‌های ایستادهٔ گودآ به چشم می‌آید، همچنین به سر عقاب که مایه و زمینهٔ اصلی شکل سرهای بی‌شماری است از «خدای ابو» گرفته تا «جنگجو با چانه‌بند»، بدان حد که انگار این شکلها خود وسیلهٔ ارتباط با ابدیت‌اند. اما برای برقراری ارتباط با خدایان، پیکره و شکل نباید متشابه باشند. شکل بنیادین، هدف و مدل پیکرهٔ عابد نیست به همان اندازه که شخص وقف‌کننده یا انسان به طور کلی مدل نیست، در واقع سنگ محک یا قاضی پنهانی است که پیکره‌ساز را وادار می‌کند طرحی ارائه بدهد، تودهٔ مصالح را به صورت گرد یا کشیده درآورد تا شکل به وجود آمده به قدرتی معنوی دسترسی پیدا کند.

از این‌رو اراده در راستای سادگی و بزرگ‌نمایی نیز وجود دارد، اصلی که بودلر در پیکره‌سازی دوران شکوفایی به عنوان تنها اصل هنر قبول دارد. لذا هنرمند مجبور است به قطعه‌سنگی که سر مجسمه‌اش می‌شود ویژگیهای یک چهره را ببخشد.

1. Lac d'Annecy
2. Guernica

وقتی که رودن تصمیم می‌گیرد بالزاک را به صورت درختی کـه مورد اصابت صاعقه قرار گرفته در بیاورد ـ مجسـمه‌ای که در میان کارهای او یگانـه می‌ماند ـ باید سـری را که برای بالـزاک در نظر گرفته رهـا کند و تمام سـر را به اسـتثنای ابروها به حالـت تنه‌ای که از صاعقه تکه‌تکه شـده دربیاورد. همین اثر و نقش را، ابروهـا و پلکهای لوله‌ای‌شـکل آثار لاگاش نیز دارد. این تشـابه جـای اختراعات قبلی را می‌گیرد که ابروهـا را با مواد دیگری پر می‌کردنـد و چشـمها را به صورتـی خیره درمی‌آوردند.

در هـر دوره‌ای هنرمندانی وجود دارند که احساس می‌کنند گردی سنگ چه اهمیتی برای پیاده کردن یک چهـره دارد، برای مثال گردی گونه «ارابه‌ران دلفی» یا «چانه‌بند زنهای بیوه گوتـی». چهره‌هـای اعجاب‌برانگیزی از مصر، هند، چین، کامبوج و سـیام به ما نشـان داده شـده اسـت، اما در هیچ‌کدام آنها تعادل بیـن پلکهای بـالا و پاییـن وجود نـدارد. در تمامی هنـر بودایی چشـمها شـکلی صاف و مسـطح دارند تا همانند هنر مسـیحی نمایانگر دیانت باشـند ولـی در هنر سـومری دیانت و قدوسیت نه‌تنها در چشـمها بلکه در تمامی اثر دیده می‌شـود. هیچ تاریخ و فرهنگـی به این وضوح و تا این حد مصرّانه در آثارش عابدان را تعالی نداده اسـت. در مقابـل بعضی از این چهره‌های بین‌النهرین، چهره‌های معروف‌ترین آثار مصر، یونان، هنـد، مکزیک، پرو، بودایی و حتی بیزانس مسـیحی آسیب زیادی می‌بینند



تصویر بیست‌وهشت الف) تلّو ـ گودآ (قرن ۲۲ ق.م.) ـ لندن، ب) برانکوزی ـ خانم پاگونی (۱۹۳۱)

و قربانی مادی بودن می‌شوند. آن‌چنان‌که در رویارویی تمثالهای شارتر[1] و سنت لوپ[2] با پیکرهٔ «زن با سربند» و «آسیابان حلب» قابل مشاهده است. در هیچ دوره‌ای دیگر بشر به این زبان دست نمی‌یابد که آثار بین‌النهرین در سنگ یافتند.

با وجود این، هنر انتزاعی و تجریدی تنها در محدوده سومر نیست. همانند چینهای لباس گودآ را می‌توان در آثار برنزی پیکره‌سازان پارسی نیز مشاهده نمود. اما در لابه‌لای چینهای لباس گودآ از خودبیگانگی و وارسته بودن این موجود درک می‌شود، زیباترین نماد این وارستگی حالت ظریف دستها نسبت به باقی پیکره است. از مقابل هم نهادن دستها می‌توان این موضوع را به خوبی درک کرد و دید که هنر لاگاش حتی آنچه را هنرمند بودایی، در دستهای روی هم قرار گرفتهٔ بودا می‌خواسته نشان بدهد ظاهر ساخته است. اشارات مجسمه‌های بودایی اشاراتی نمادین‌اند و با آنها بودا راز مصیبت زندگی را به نرمی احاطه می‌کند. حالت دستهای بودا فرق زیادی با دستهای مهر و موم شدهٔ گودآ دارند که در آنها مفهوم و معنای هنر سومری برای ما آشکار می‌شود. این حالت واقعی دستهای روی هم و درهم قرار گرفته نیست و در واقع هیچ بشری نمی‌تواند دستهایش را به این حالت قرار بدهد. در واقع، این تصویر مؤثر و نمادین نماز است در فرهنگی که عابد در نماز دائمی به سر می‌برد و در آن پیکره‌ساز از انسان علامت و نشانه‌ای برای جاودانگی می‌طلبد و آن را در دستهای «پیکرهٔ معمار» نشان می‌دهد که معبد و دنیا را مهر و موم می‌کند و رابطهٔ این دستها با دستهای انسانی همانند رابطهٔ پیکره با یک انسان واقعی است.

تصویر بیست‌ونه آگوست رودن ـ بالزاک (۱۸۹۳)، طرح عریان ـ پاریس

1. Chartre
2. Saint-Loup

معلوم نیست که چرا شـاهکارها بعد از استادان لاگاش تمام می‌شـوند همان‌طور که هنر پیکره‌سـازی رنسانسـی به میکل‌آنـژ ختم می‌شـود، تنهـا در زمینهٔ پیکرکهای گِلی و هنر برنز که در بعضـی موارد با هم پیوند و وابسـتگی دارند ابداعات و ابتکارات کوچک نوینی دیده می‌شـود. مجسـمه‌های فلزی به شـیرهای بزرگ آن قدرتی را می‌دهند که هنر سنگ‌تراشـی از صدها سـال قبل آن را داشـت. پیکره‌های سنگی این دوران همگی تقلیدی از پیکره‌های دوران گذشـته‌اند. ایشـتوپ ایلـوم (بـا توجه بـه کتیبـه پشـتش) وارث گودآ اسـت و پیکرهٔ «جنگجو با چانه‌بنـد» وارث کل فرهنگ هنری سـومر اسـت. الهه با ظرف آب یادآور پیکره بزرگ گلین اسـت و خالق او به یـاد چهره‌های چهارگوش لاگاش بوده اسـت. «عابد حامل بزغاله» از ماری، نوادهٔ عابدان تل اسمر و ایلامی موزهٔ متروپولیتن و سـارگون برنزی اسـت. حمورابی در سـنگ یادبود قانـون خود به شـکل یـک حاکـم ظاهر می‌شـود و چشـمانش عین چشـمان گودآ اسـت. با وجود تعدد پیکره‌ها در دوران کاسی و تزیینات وسیع بابلی از یک سـبک واقعی، این بار می‌توان در قالب نقش‌برجسـتهٔ دوبعدی از دوران آشور صحبت کرد.

بعضـی از آثـار معرفی شـده بـه گنجینـهٔ هنر دنیا تعلق دارند. بـا همهٔ تغییر و تحولاتـی که رنگ از مجسـمه‌ها زدوده و آنها را از معابد به موزه تغییر مکان داده‌اند باز هم هنر سـومر با صرف نظر از خیال‌پردازی و بـا حالـت تجریـدی و آزادی‌اش که با هنـر مدرن هماهنگ اسـت ما را تحت تأثیر قـرار می‌دهد. احیای این هنر فراموش شـده به ما یـادآوری می‌کند که در هنر سـومر و اکد بـه دنبال تشـابهات نباشـیم بلکه در جسـتجوی آنچه آن هنر را از مدلـش متفاوت می‌کند

تصویر سی آگوست رودن ـ بالزاک (۱۸۹۷)، طرح ملبس ـ پاریس

تصویر سی‌ویک تایلند ـ بودا در حال قدم زدن (بعد از ۱۳۰۰ میلادی) ـ مجموعهٔ پیتال

باشیم. سابق بر این، این پیکره‌ها را الکن و لال می‌دانستند چون آنها را در مقیاس طبیعت یا ایدئال‌گرایی آنها می‌سنجیدند ولی اکنون با نگاهی دیگر به آنها، بسیار آشکارا با ما گفتگو می‌کنند. آنها در موزه‌های مجازی که فرهنگ ما از موزه‌ها و آثار و اتلال جمع‌آوری کرده است در کنار آثار احیا شدهٔ دیگر قرار گرفته‌اند. حالا که دیگر برای ما هنرمند برابر با زیباشناس نیست، این آثار، هنرمند را برای ما تشریح می‌کنند به عنوان فردی که جدا از خلاقیت این امکان را دارد که زبان آثار هنری را درک کند و در نهایت این آثار را می‌بیند و به دنبال شکلهای هنری است و نه در پی شکلهای جهان مرئی. هنرمند کسی است که دنیای هنر را به جای دنیای طبیعی قرار می‌دهد.

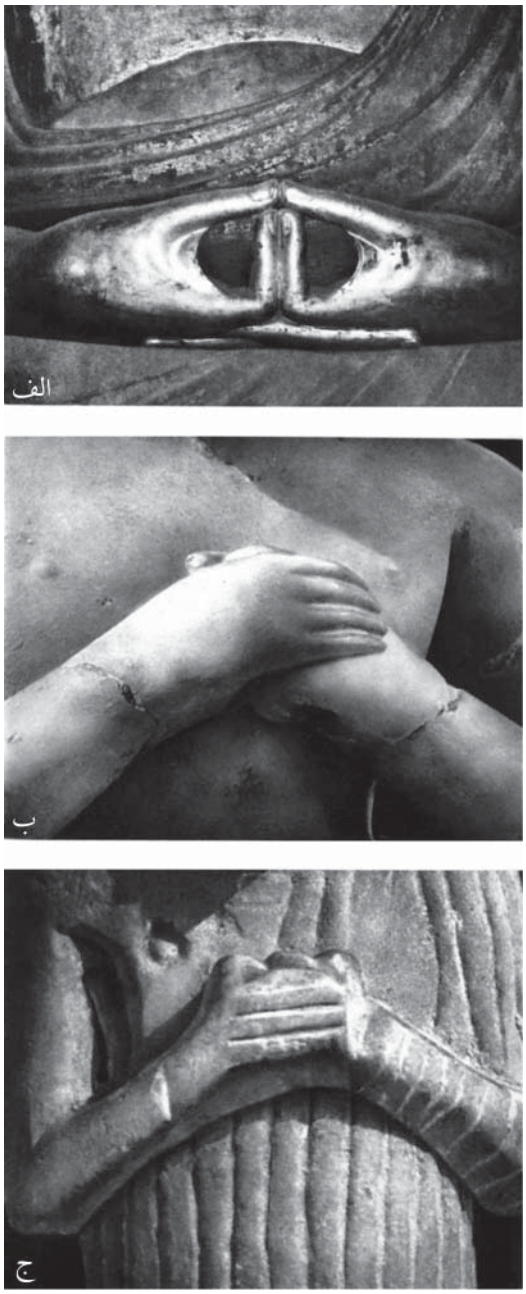
شکلهای ابداع شده از سوی هنرمندان از طرفی از طبیعت الهام گرفته‌اند و در آثار هنری فیدیاس تا دلاکرو در قرون ۱۹ پیش می‌آیند و از طرف دیگر شکلهایی هستند که در پیکره‌سازی در قرن حاضر کشف و احیا شده‌اند که مجدداً زندگی را احیا می‌کنند و ستودنی‌اند. این شکلها متعلق به شرق قدیم تا قرن ششم قبل از میلادند از جمله: شکلهای هنر بودایی، خصوصاً در مرحله اول پیکره‌های سلسله وی[1]، شکلهای هندویی، خصوصاً پیکره‌های گوپتا، شکلهای هنر مسیحی و خصوصاً پیکره‌های دوران رومانی. در مصر، چین و مناطق دیگر احیای هنر در جایی به پایان می‌رسد که شباهت و برابری با دنیای مرئی آغاز می‌گردد.

در نظر داشته باشیم که آثار هنری مبنی بر شکل خاص خود تأثیر مخصوص خود را دارند. ما مجسمه‌های اقوام مشرق و همچنین آثار سیاه‌پوستان را ستایش می‌کردیم قبل از آنکه ایمان و اعتقاد (و طرز فکر) آنها را بشناسیم. این احیای بزرگ که امروز شاهدش هستیم نه

1. Wei

در مؤسسات مذاهب تطبیقی بلکه در کارگاههای هنرمندان آغاز شده است. سومر و بیزانس به علت زنجیره‌ای از تصاحبات که هنوز ترتیبش فراموش نشده است، وارد موزه مجازی شده‌اند، در این موزه آثار بدوی، ژاپنی، مجسمه‌های گوتیک، چینی، یونانی قدیم، قندهار، هندویی، هنر قبل از کریستوف کلمب، رومانی، سکایی، اتروسکی، افریقایی و اقیانوسیه نیز قرار دارند؛ ولی جهت حرکت همیشه به سمت قدیم نیست. ما نقاشیهای لاسکو[1] یا تاسیلی[2] را به اندازهٔ موزاییکهای راونا[3] و «پیکره‌های اورینیاک»[4] را به اندازهٔ «معمار با نقشه ساختمان» و «دختر اوتبیدیکس»[5] قابل ستایش می‌دانیم. ما همواره به دنبال آثار قدیم‌تر نبوده‌ایم بلکه به دنبال آنهایی بوده‌ایم که از دنیای مرئی واقعی‌تر باشند و این آثار که نظم خود را جایگزین نظم حاکم در دنیای مرئی می‌سازند، شواهدی هنری هستند که در مقابل دنیای ظاهری طغیان می‌کنند.

در مقابل این تغییر شکل نباید فراموش کرد که این تنوع در آزادیهای هنری محصول و نتیجهٔ اسارت قدیم است. برانکوزی و پیکاسو طبق میل و ارادهٔ خود پیکره‌تراشی و نقاشی می‌کنند، اما هنرمند سومری و هنرمندان الورا[6]، لونگ من[7] و مواساک نه. علت بی‌توجهی این افراد به جهان ظاهری این است که آنها آثاری خلق کرده‌اند تا آنچه را که در نظرشان حقیقت بیشتری داشته است ابراز کنند تا ظواهر مرئی و مادی را. آثار آنها حقیقت را از دست داده‌اند و به همین دلیل قبلاً هم گفته‌ام که سبکهای دورانهای بزرگ روی ما آن‌چنان تأثیر می‌گذارند که انگار زرتشت‌اند که هر دم از سوی نیچه[8]ها ابداع می‌گردند. همان اندازه که هیچ نیچه‌ای قادر به نوشتن اوستا نیست، هیچ پیکاسویی هم قادر به تراشیدن صحنهٔ مواساک نیست. ماسکهای تئاتر تأثیر ماسکهای سیاه‌پوستان را ندارند. دیانت



تصویر سی‌ودو الف) ژاپن ـ آمیدا (قرن ۱۱ میلادی)، ب) ماری ـ ابیش ـ ایل (نیمهٔ اول هزارهٔ سوم ق.م.)، ج) شوش ـ پیکرهٔ ایلامی (هزارهٔ سوم ق.م.)

1. Lascaux
2. Tassili
3. Ravenna
4. Aurignac
5. Eutbydikos
6. Ellora
7. Long Men
8. Nietzsche

سومر شکلهای بدیعی به وجود آورده که از ارادهای خلاق نشئت نگرفتهاند بلکه همانند شکلهای دیگر مدیون مذهباند. این شکلها اختیاری و دلبخواه نیستند. هنر مذهبی از کارکردهای مخصوص روح سرچشمه میگیرد و نقطهٔ مشترک تمام دورههای هنری بازیافت شده در این است که اینها شواهد دنیای مقدس خدایان و مردگان هستند، دنیایی که مردم در آن شریکاند ولی به واقعیتش آگاهی ندارند.

خدایان گروهها و فرقههای مذهبی، خدایان شهرها و خدایان آن دنیا، خدایان خورشید و نهالها که انسان از آنها استدعای جاودانگی مینمود همگی در ظلمت مشرقزمین و در نیستی جاودانی فرو رفتهاند. این تصاویر دیانت که ما جمعآوری کردهایم همراه با دیانتی که شاهدش بودند از بین نرفتهاند و به عنوان معمای تاریخ هنر به ما رسیدهاند. بعد از آنکه ما تشخیص دادیم که شکلهای آنها دال بر ناشیگری و ناتوانی در بازده واقعیت نیست، درک کردیم که آنها تأثیر دیگری بر ما دارند تا اشکالی متشکل از فرمهای مختلف که با نظم خاصی کنار هم قرار گرفتهاند. این معما نشان میدهد که آثار زمینههای مختلف تقدس آن دستنیافتنی و غیر قابل تصورند و با هم پیوند مشترک دارند. البته همهٔ آثار موزهٔ مجازی باید تغییر شکل میدادند. گودآها دیگر عابدان واقع در معبد نیستند بلکه اکنون پیکرهای در دنیای هنرند و در این دنیا رو در روی نیاکان افریقایی، ملکهٔ شارتر، پیکرههای رامبراند و سزان قرار میگیرند. اما آنها غیر قابل تصورند و مقصود، ما را متوجه آن چیزی میکند که بعد از این تحول به دست آوردهاند و آنها را با همهٔ آثار دیگر موزه مجازی ارتباط میدهد حتی با آنهایی که ماهیت مذهبی ندارند. احیای همه دورههای هنری گذشته ما را نسبت به دید هنریمان، آن دیدی که به دنبال تشابه است آگاه میسازد و دید ما را وسعت میبخشد تا تفاوتهای اساسی را ببینیم، تفاوتهایی که دوباره تشابهات را آشکار میکنند. بدین ترتیب برداشت هنری یونان و ایتالیا در مقابل سومر و بیزانس قرار میگیرد. این رو در رویی آن اصلی را نمایان میسازد که تنها با کمک هنر قابل رؤیت است. این اصل در دورههای مختلف در شکلهای گوناگون ظاهر میشود و هنرمندان بزرگ آن دوره را به ویرانگری مبدل میسازد که واقعیتی را که مقید ظواهر است از بین میبرد و حقیقت را ابراز میکند؛ حقیقتی که امروز فراموش گشته و یادآور میشود که رابطهٔ عمیق ما با هنر، سرشتی ماوراءالطبیعه دارد.

آندره مارلو

مقدمه مؤلف

تصویر ۱ شوش ـ مهر استوانه‌ای ـ شیر در حال گام برداشتن (اوایل هزارهٔ سوم ق.م.) ـ پاریس

زمانی که تحولات اجتماعی، سیاسی و هنری در اروپا هنوز در ابتدایی‌ترین درجه تحول قرار داشت، خاور نزدیک از سرحد آنچه ما فرهنگ می‌نامیم گذشته و به درجات، مراحل مختلف را پشت سر نهاده بود که در طول آن انسان موفق به شناخت و درک هدف غایی خود و ابراز این شناخت در شکلهای مختلف می‌شود. «نور از مشرق می‌آید» هیچ‌کس این نظریه را رد نمی‌کند که نور واقعاً از شرق می‌تابد. برای معتقدان به این نور، نور آمرزش ابدی برای تمام بشر است. اما این نظریه مبنی بر رشد و تعالی زندگی است که مشرق‌زمین با تجلی پیروزمند آن میراثی را پایه‌گذاری کرده که اینک به ما رسیده است.

بین‌النهرین و دره نیل دو کانون فرهنگی بسیار مهم تمدن بشری‌اند. بحث در این مورد که کدام‌یک از این دو قدیم‌ترند، بحث بی‌ثمری است. تنها این مسئله قابل اهمیت است که خلاقیت نبوغ انسان مدتها قبل از «معجزه یونان»، شش هزار سال پیش در دو منطقه مختلف شروع شده و اقدام به تصاحب دنیا کرده است. سهم دیگران را در این اقدام مشترک نباید نادیده گرفت، اما از این واقعیت نمی‌توان گذشت که کانون اولیه‌ای وجود داشته است که از آن اولین شعله‌ها سربرکشیدند و بین‌النهرین یکی از این دو کانون اولیه بوده است و به حتم نه کوچک‌ترین آن دو، که آتش شعلهٔ آن سرزمینهای زیادی را دربرگرفت. البته پیش از آن نیز این سرزمینها در ظلمت محض نبودند بلکه در فقدان آن

وزش قوی‌ای بودند تا بتواند شعله‌های پراکنده را به مشعل روشنی تبدیل نماید. بشر ساکن آن مناطق در مرحلهٔ تماس اولیه قرار داشت که ناگهان با تکان شدیدی به دنبال پیشگامان این حرکت به سمت جلو و برای تصاحب قله پیش‌تاخت. می‌توان برای مثال به تندیس مردی با شعله‌های افروخته بر شانه‌هایش اشاره کرد که با خورشید بین‌النهرین برای به تصاحب درآوردن آسمان به راه افتاد. این خورشید نه‌تنها زمین مسطح و محدود به دو رودخانه دجله و فرات را در تلألؤ خود درنوردید، بلکه تمامی سرزمینهای مجاور را نیز تحت‌الشعاع خود قرار داد. فرهنگ بین‌النهرین سرزمین پهناوری را دربرگرفت که از غرب به دریای مدیترانه، از شرق به مرزهای افغانستان و از شمال به دریای سیاه منتهی می‌گردد و مرز جنوبی آن را شبه‌قاره عربستان تشکیل می‌دهد. این منطقه را آسیای غربی یا خاور نزدیک می‌نامند.

تصویر ۲ الههٔ شمس (اواسط هزارهٔ سوم ق.م.) ـ لندن

نباید منکر شد که در دوره قدیم خاور نزدیک اولین شعله فرهنگ در منطقه بین‌النهرین از همه پرفروغ‌تر می‌درخشید. بین‌النهرین تنها سرزمین محدود به دو رودخانه دجله و فرات نیست بلکه مناطق مجاور آن در غرب فرات و شرق دجله کمابیش به آن تعلق دارند. این یگانگی جغرافیایی ویژگیهای گوناگونی دارد، به ویژه در ایران که از بین‌النهرین به دشواری متمایز می‌شود زیرا که فرهنگ هر دو بسیار نزدیک و وابسته به هم هستند.

تنوع جغرافیایی و قومی: در بررسی دوران مختلف، ما شاهد نژادهای گوناگون و اقوام مختلف ساکن این سرزمین هستیم: سومریها در جنوب بین‌النهرین، پروتو ـ ایلامیها، ایلامیها، مادها، پارسها، هخامنشیان در ایران، اکدیها در بین‌النهرین میانی، آشوریها در آشور، هوریتها در منطقه علیای دجله، متیانیها در امتداد رود خابور در جنوب رشته‌کوههای تاوروس. اگر به سرزمینهای دورتر به طرف شمال و غرب پیش برویم به اقوام هتیت در آناتولی، اقوام سوری، آرامی در دوره اورونتوس، فنیقیها در سواحل دریای مدیترانه و کنعانیها در فلسطین ساکنان شمال و غرب بین‌النهرین برمی‌خوریم. ما در اینجا خود را در خط مستقیمی نگه داشته‌ایم بدون اینکه به شاخه‌های آن منحرف شویم.

این شمارش خاطرنشان می‌سازد که فرهنگ خاور نزدیک همانند مصر بر پایه یگانگی اصولی استوار نیست

بلکه وابستگی شدیدی به اقوام و اقلیمهای گوناگون دارد، بنابراین نباید از هنر آسیای نزدیک بلکه از هنر اقوام مختلف و همچنین فرهنگهای مختلفی که در این سرزمین پهناور وجود داشته است گفتگو کرد. با وجود این تنوع، همواره ویژگیهای مشترکی به چشم می‌آیند که مرهون پخش شدن آن از کانون اولیه در بین‌النهرین‌اند. بنابراین باید به این کانون توجه خاصی کرد و برای اثبات اینکه روایات و انگیزه‌ها از اینجا نشئت می‌گیرند و از یک محیط فرهنگی به محیط دیگر سیر می‌کنند باید بررسی دقیق کرد. در این جابه‌جایی و خط سیر، برداشتی نو پیدا کرده، صیقل می‌خورند و وارد میراث فرهنگی اقوام و ملل دیگر می‌شوند که خالق اصلی این روایات و انگیزه‌ها نیستند. با این سیر و تقبل نوعی ادغام همراه بوده که اعجاب‌برانگیز است و با وجود این، ویژگیهای آن حاکی از وام‌گیری از یک فرهنگ بیگانه است.

تمامی این ویژگیهای فرهنگ باستانی خاور نزدیک در مبدأ اصلی آن یعنی در بین‌النهرین قابل رؤیت است، زیرا در آنجا ثباتی چند هزار ساله حاکم بوده است. بررسی ما از دوران ماقبل تاریخ آغاز می‌شود و به قرن چهارم قبل از میلاد خاتمه می‌یابد. در واقع ورود اسکندر به صحنه آسیای نزدیک نقطهٔ عطف عمیقی است که پایان این دوره را همراه دارد. با ورود جهان‌گشای یونانی، غرب وارد آسیا می‌شود و نظم و نظام سیاسی‌اش را به شرق تحمیل می‌کند و باعث سقوط دنیای مشرق‌زمین باستان می‌شود؛ همانند امروز که در نتیجهٔ جنگهای بی‌امان، حکومتها و سلسله‌ها از بین می‌روند. سومریها، آشوریها و بابلیها همه از پس هم پا به وادی فراموشی گذاشتند. اکنون بعد از شناخت آنها و چگونگی زندگی آنها، از بین رفتن این اقوام امری غیر قابل تصور است. در این مورد والری تشبیه کشتی غرق شده را به کار برده که باستان‌شناسان باید همانند غواصانی که قطعات کشتیهای غرق شده را جستجو می‌کنند و غالباً گنجینه‌های نهفته در آنها را بیرون می‌کشند، به قعر تاریخ فرو روند. تحقیقات و کاوشهای اولیه باستان‌شناسی با شور و شوق نامنظمی همراه بود ولی امروزه روشهای نوینی ابداع شده‌اند که جوابگوی انتظارات دشوار عصر حاضرند. زمانی که مهر این کتاب چند هزارساله شکسته شد، صلاح کار در آن بود که اوراق این کتاب را به همان ترتیب که روی هم قرار گرفته بودند از هم جدا کنند، با این تفاوت که در این ورق زدن باید با آخرین صفحه شروع کرد و از معلوم به مجهول رسید، با روش مشخصی که باید تمام معلومات صورت‌برداری شوند و هیچ‌چیز اساسی نباید از قلم بیفتد و تمامی داده‌ها و یادمانها با روش صحیح بررسی و ارزشیابی شوند. این بررسی باید بر مبنای گاهنگاری صحیح استوار باشد.

این شرح مختصر گوناگونی وظایف و تکالیف ما را خاطرنشان می‌کند. بدیهی است که توان و دانش یک فرد تنها، حتی اگر نابغه باشد برای این کار کافی نیست؛ برای انجام این وظیفه نیاز به همکاری بین‌المللی و تحقیقات هماهنگ و در عین حال مستقل گروهی متشکل از باستان‌شناسان است. می‌توان گفت که در این باره بیشتر از سه نسل از کارشناسان و محققان همکاری داشته‌اند. با مرور آنچه در ۵۰ سال پیش درباره هنر بین‌النهرین نوشته شده درمی‌یابیم که علم باستان‌شناسی در دهه‌های اخیر چه پیشرفتهای چشمگیری داشته و چگونه تحقیقات جدید نظریه‌های رایج آن زمان را باطل کرده است. جانشینان ما نیز بعد از نیم قرن تحقیقات ما را ارزیابی خواهند کرد و نظریه‌ها و روشهایمان تکمیل و تعدیل خواهند شد. با وجود این، ایمان داریم که کارمان دوام خواهد داشت و این ارزیابی را تحمل خواهد کرد. مکانهایی چون اور و ماری که ۳۰ سال پیش به طور اتفاقی کشف شدند، آن‌چنان دیدگاهی به ما ارائه کردند که به سختی قابل شکست و رد کردن است. به استثنای اکد تمامی پایتختهای بزرگ خاور نزدیک کشف شده‌اند. صدها تل و تپه‌های

شامل ویرانه‌های باستانی که تا به امروز حفاری نشده‌اند از مناطق مسکونی فرعی تشکیل شده‌اند و آنچه بعد از تحقیقات باستان‌شناسان در آنجا به دست خواهد آمد همانند یا شبیه آنچه امروز می‌شناسیم خواهد بود. به نظر می‌رسد که زمان مساعد باشد تا به زمین بذر افشانده پا بگذاریم و خوشه‌های پر را دسته کنیم.

آندره پارو
جولای ۱۹۶۰