

بخش دوم

آشنایی با مکاتب نقاشی جهان

فصل سوم: نقاشی در تمدن‌های باستانی

فصل چهارم: مکاتب نقاشی اروپا قبل از رنسانس

فصل پنجم: مکاتب نقاشی اروپا از رنسانس تا نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم میلادی

فصل ششم: مکاتب نقاشی غرب تا اواخر سده‌ی بیستم میلادی



نقاشی در تمدن‌های باستانی

اهداف رفتاری: در پایان این فصل هنرجو باید بتواند:

- موضوعات، خاستگاه‌ها و ویژگی‌های هنر نقاشی را در تمدن‌های بین‌النهرین، مصر، چین، ژاپن و هند توضیح دهد.
- تفاوت‌ها و شباهت‌های میان نقاشی تمدن‌های باستانی را شرح دهد.

نقاشی بین‌النهرین

در آثار به‌جای مانده از اوایل هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد، نشانه‌های سکونت انسان در دره‌های بزرگ دو رودخانه‌ی دجله و فرات (بین‌النهرین) دیده شده است. تمدن‌های بزرگی در بین‌النهرین ایجاد شده‌اند. اطلاعات به‌دست آمده از این تمدن‌ها مربوط به اکتشافات باستان‌شناسی پس از جنگ جهانی دوم می‌باشد. این اکتشافات، نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های زیادی برای ما به ارمغان آورده است. چهار تمدن بزرگ بین‌النهرین عبارتند از: ۱- سومر ۲- بابل ۳- آکد ۴- آشور سومریان نخستین افرادی بودند که در این دره مستقر شدند. گذشته‌ی این قوم بر ما آشکار نیست آن‌ها پیش از هزاره‌ی سوم ق.م خط را ابداع کردند و در شهرها حکومت مستقل به‌وجود آوردند. آثار به‌دست آمده از حفاری‌های شهرهای بابل، اور، لاگاش و غیره حاکی از آن است که سومریان در هنرهای مختلف مهارت داشته‌اند.

در بین‌النهرین تمایزی میان هنر و صنعت وجود نداشت و هنرمندان از احترام بالایی برخوردار بودند. آن‌ها مهارت خود را موهبت الهی می‌دانستند.



صنعتگران با آن که از لحاظ تهیه‌ی مواد اولیه چون سنگ، چوب و فلز مشکل داشتند ولی خلاقیت و ابداع آن‌ها در دنیای باستان رقیبی نداشت. آن‌ها مواد و مصالح ضروری را از طریق تجارت با سوریه، آسیای صغیر و ایران تأمین می‌کردند. مواد قابل دسترس در منطقه گِل، نی، کاه و قیر بود. بنابراین آثار به‌جا مانده از این تمدن‌ها بیشتر به‌صورت خشت و الواح گِلی است. این الواح گِلی شاید جزء اولین کتاب‌های خطی و تصویری جهان محسوب می‌گردند. سومریان در ساخت معابد نیز از خشت خام و پخته و ملاتی از قیر استفاده می‌کردند. زیگورات مهم‌ترین ساختمان به‌جا مانده در منطقه‌ی بین‌النهرین است. اسلوب‌های هنری سومریان در خدمت مذهب و حکومت بود.

تصویر ۱-۳- سردیس زن، ۳۵۰۰ ق.م،
مرمر سفید، بلندی حدود ۲۰ سانتی‌متر محل
نگهداری موزه عراق، بغداد

سردیس مرمری زن متعلق به هزاره‌ی چهارم ق.م که از ناحیه‌ی وارکا به دست آمده است. یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های مجسمه‌سازی بین‌النهرین به‌شمار می‌رود. (تصویر ۱-۳)



سومریان برای نمایش پیکره‌ها و مجسمه‌هایشان اصول و قواعد خاصی را رعایت می‌کردند. آن‌ها برای نمایش پیکره‌ها، لباس‌ها، چشمان و پاها به‌خصوص دست‌ها را در حالت دعا به روی سینه قرار می‌دادند. این شیوه‌ی نمایش در آثار دوبعدی به‌دست آمده نیز دیده می‌شود. کاسه‌ی چنگ اور (تصویر ۲-۳) و نشان شهر اور (تصویر ۳-۳) رواج سنت تصویرسازی با اصول و قواعد ویژه را نشان می‌دهد معمولاً سر و دست و پا از زاویه‌ی نیم‌رخ ولی چشم و شانه و نیم‌تنه از زاویه روبه‌رو رسم می‌شد. این شیوه‌ی ترسیم که به اصل تقابل معروف است از بین‌النهرین به سایر تمدن‌ها خصوصاً مصر راه یافته و در آثار نقاشی آن‌ها به کرات دیده می‌شود.

تصویر ۲-۳- (قسمتی از چنگ ۲۶۰۰ ق.م، پیدا شده از شهر اور، طلا و منبت چوب، محل نگهداری بریتیش میوزیوم، لندن)



تصویر ۳-۳- بخشی از نشان شهر اور، اواسط هزاره‌ی سوم ق.م

پرسش‌ها

- ۱- چهار تمدن بزرگ بین‌النهرین را نام ببرید.
- ۲- ابداع خط مربوط به کدام تمدن است.
- ۳- هنر و صنعت در بین‌النهرین چگونه بود؟ توضیح دهید.
- ۴- اصول و قواعد نمایش پیکره‌ها، در هنر سومریان را شرح دهید.

نقاشی مصر

سرزمین مصر در شمال شرقی قاره‌ی آفریقا واقع است. تمدن مصر وابستگی کامل به رودخانه‌ی نیل دارد و در کرانه‌های حاصل‌خیز آن به‌وجود آمده است. اگرچه کهن‌ترین آثار هنری به‌دست آمده از مصر به دوره‌ی میانه‌ی سنگی و حدود ۸۰۰۰ سال پیش مربوط می‌شود اما شکوفایی هنر و فرهنگ مصر همزمان با اتحاد مصر علیا و مصر سفلی در اواخر هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد روی داد. در این سال‌ها، فرعون‌ی مقتدر توانست سراسر مصر را تصرف کند و حکومتی واحد پدید آورد. به این ترتیب سرآغاز تمدن درخشان مصر باستان به حدود ۳۰۰۰ ق.م می‌رسد. تمدنی که تا زمان استیلای اسکندر مقدونی بر مصر، یعنی تا حدود ۳۰۰ ق.م، بدون تحوّل چشم‌گیر ادامه می‌یابد. مصر، در مراحل آغازین، متأثر از هنر بین‌النهرین به‌ویژه سومر بود. اما به تدریج استقلال و عظمت هنری والایی به‌دست آورد تا بدان‌جا که باید گفت امروزه، میراث ارزنده‌ی هنر باستانی مصر در میان هنرهای باستانی جهان، جایگاهی رفیع دارد.

هنر مصری هنری است محافظه کار، سنت گرا و دینی که تغییر و تحول در آن به ندرت روی می دهد به همین جهت آثار مصری از ساختاری تقریباً یک دست و مفاهیمی مشترک، که عموماً مربوط به جهان پس از مرگ است، برخوردارند. مصریان به دنیای پس از مرگ و مسائل مربوط به آن، از جمله حفظ و نگهداری اجساد مومیایی شده ی بزرگان خود، بسیار اهمیت داده و آثار هنری خویش را اغلب در مقابر پدید آورده اند. توجه به جهان پس از مرگ در هنر مصری به حدی است که هنر مصر را «هنر دنیای مردگان» نامیده اند. از نظر مصریان باستان هنرمند نه تنها فردی خلاق و مستقل که صنعتگری کارآزموده بود او لزوماً همراه یک گروه کار می کرد و کار او نیز فعالیتی اقتصادی محسوب می شد.

در مصر باستان هنر نقاشی نیز هم چون دیگر هنرها در خدمت جهان پس از مرگ قرار داشت. به همین جهت نقاشی های برجای مانده از مصر، عمدتاً بر دیوار داخلی مقابر اجرا شده اند. این نقاشی ها در ارتباطی تنگاتنگ با نقش برجسته ها و خط تصویری مخصوص مصریان یعنی هیروگلیف است.

اغلب میان هنر نقش برجسته سازی و نقاشی نوعی آمیختگی وجود دارد. نقش برجسته های مصری نوعی طراحی حک شده بر روی دیوارهای سنگی بناهاست، که هم به لحاظ قراردادهای تصویری و نوع ترکیب اجزا و هم محل اجرا و حتی موضوعات شباهت بسیاری به نقاشی های دیواری دارد. چه بسا نقش برجسته ها و نقاشی ها به دست هنرمند و صنعتگری واحد اجرا شده باشند.

(تصویر ۳-۴)



تصویر ۳-۴- نقش برجسته ی رنگ آمیزی شده، «تی» در حال شکار در مرداب، از مقبره ی تی، سقاره، حدود ۲۴۰۰ ق.م

از سویی دیگر، پیوسته نقاشی با خط تصویری - هیروگلیف - مرتبط بوده است. مصریان از خط هیروگلیف برای تفهیم و توضیح مطالب تصویری بهره می‌جستند. این خط در میان تصاویر یا در پس زمینه‌ها و برای انتقال بهتر مفاهیم به بیننده، نقش مهمی ایفا می‌کرد. کاربرد این خط علاوه بر ارزش‌های نوشتاری، به عنوان نقش‌مایه‌ی تزیینی نیز همگام با نقاشی‌ها کاربرد داشت. لذا نقش برجسته، نقاشی و نوشتار هیروگلیف اغلب در کنار هم و مرتبط با یکدیگر و مکمل هم بودند و سطوح گسترده‌ای از بنا را به خود اختصاص می‌دادند.

اساس کار نقاشی مصری بر روایتگری قرار داشت، بی‌آن که طبیعت‌پردازی کند و یا اشخاص و اشیاء را به همان شکلی که هستند بنمایاند، او از قواعد معینی تبعیت می‌کرد که ناشی از تمایل وی به نمایش مستقیم و واضح و ساده‌ی اشخاص و دنیای پیرامون بود. معمولاً سر و دست و پا از زاویه‌ی نیم‌رخ ولی چشم و نیم‌تنه از زاویه‌ی روبه‌رو ترسیم می‌گردید. این طرز ترسیم اشخاص تابع قاعده‌ای بود که آن را اصل تقابل^۱ گویند و نه تنها در هنر مصر که در هنر سایر جوامع باستانی خاورزمین، از جمله بین‌النهرین نیز، مورد پیروی قرار می‌گرفت ولی مصریان توجه و تأکید بیش‌تری به آن داشتند. (تصویر ۳-۵)



تصویر ۳-۵- پرداخت مالیات، بخشی از دیوار نگاره، حدود ۱۵۰۰ ق. م

قاعده‌ی دیگر، انتخاب اندازه‌ی پیکرها برحسب اهمیت و مقام اشخاص بود. بدین معنی که شخصیت اصلی تصویر، که اغلب فرعون بود، از همه بزرگ‌تر به تصویر درمی‌آمد. پیکرهای ملکه، شاهزادگان، کشاورزان و بالآخره بردگان و در نهایت دشمنان مغلوب به ترتیب کوچک و کوچک‌تر ترسیم می‌شد. این روش، تعادل در ترکیب‌بندی را ممکن و فهم اثر را برای مخاطبان آسان می‌کرد. اشخاص مهم، در حالتی قراردادی، آرام و باوقار نشان داده می‌شدند ولی پیکر افراد فرودست را پرتحرک و سرزنده نمایش می‌دادند. گویی در آن عصر رعایت قراردادهای و به‌ویژه اصل تقابل در مورد شخصیت‌های مهم، به مراتب بیش از افراد عادی، الزام‌آور بوده است. (تصویر ۳-۶)

۱ - frontality



تصویر ۳-۶- نفرتاری و خدای «توت» بخشی از دیوار نگاره، ابوسمبل، حدود ۱۲۵۵ ق. م
خط هیروگلیف، علاوه بر انتقال مفاهیم به موازات دیوار نگاره‌ها، نقشی مؤثر در آراستن فضاها و داخلی بناهای مصری ایفا می‌کرد.

صحنه‌های نقاشی کم‌تر با زمان و مکان مشخصی ربط داشت و پس زمینه‌ها معمولاً دارای طرحی ساده و قراردادی بود. نقاش مصری پرسپکتیو را نمی‌شناخت و اغلب موضوع موردنظرش را در چند بخش ثبت می‌کرد. در نقاشی‌های به‌جا مانده، پایین‌ترین بخش نشان‌دهنده‌ی پیش زمینه است. در هر بخش اشیای عقب‌تر یا داخل اشیای دیگر و یا در بالای آن نشان داده می‌شوند. گاه نیز قطعات و یا پیکرهای جداگانه مراحل مختلف یک عمل را می‌نمایانند. در هر حال اصل بر آن بوده است که نمایش اشیاء و صحنه‌ها صورت توصیفی داشته باشد، نه چنان که در لحظه یا زمان و مکانی معین به نظر آید.

با آن که در دیوار نگاره‌های مصری جنبه‌های قراردادی و خصلت‌های نمادین اهمیت دارد و این شیوه طی تقریباً سه هزار سال، کمابیش بدون تغییر اساسی، تکرار می‌شده‌اند ولی مهارت‌های فنی هنرمند گاه‌به‌گاه، در اجزای نسبتاً کم اهمیت، خود را نشان داده است، مثلاً در شکل حیوانات، و به‌خصوص پرندگان، که نزدیک به شکل طبیعی ترسیم می‌گردیده‌اند. (تصویر ۳-۷)



تصویر ۳-۷- غازهای مِذوم، بخشی از دیوار نگاره، بلندی حدود ۴۵ سانتی‌متر حدود ۲۶۰۰ ق. م.

موضوع دیوار نگاره‌ها عبارت بودند از صحنه‌های روستایی، کشت و برداشت، کارگران در حال کار، فرعون و خانواده‌اش در حال بازی و جنگ و تفریح و یا حضور در میهمانی‌های درباری و مراسم مذهبی. این تصاویر، وقایع و اعمال روزمره را در حیات پس از مرگ نشان می‌دادند (تصاویر ۳-۸ و ۳-۹).



تصویر ۳-۸- بخشی از تزئینات آرامگاه توت عنخ آمون، نقاشی بر روی پوشش طلا، حدود ۱۵۰۰ ق. م



تصویر ۳-۹- خدای شغال «آنوبیس» قلب مرده‌ای را می‌آزماید، بخشی از یک تومار پاپیروس. ۱۲۸۵ ق. م.
در اعتقاد مصریان باستان آنوبیس خدای محافظ گورستان‌ها و خدای مرگ به‌شمار می‌رفت و اغلب به شکل آدمی با سر شغال به تصویر درمی‌آمد. در این جا وی را در حال عملکردی ناشناخته به تصویر درآورده‌اند. این‌گونه تصاویر آیینی شاید دیگر هیچ‌گاه به درستی قابل درک و فهم نباشند. زیرا مفاهیم اعتقادی‌ای که موجب خلق آن‌ها شده، امروزه از میان رفته است.

آماده‌سازی زمینه، اولین مرحله در اجرای یک نقش بود ابتدا لازم بود که سطح سنگی دیوار را با لایه‌ای از گل هم‌سطح کنند و سپس پوشش نازکی از گچ بر روی آن بکشند. در نقاشی روی چوب غالباً از نوعی بتونه‌ی گچی استفاده می‌شد. طرح مورد نظر به‌طور مستقیم و یا به کمک خطوط راهنما یا نقشه شطرنجی بر روی زمینه انتقال می‌یافت. پیش طرح معمولاً با رنگ قرمز انجام می‌گرفت. کار نقاش با پوشش رنگ پس‌زمینه آغاز می‌شد و بعد با رنگ کردن پیکرها، قلم‌گیری و پرداختن به جزئیات خاتمه می‌یافت.

مصریان در نقاشی دیواری از نوعی رنگ لعابی استفاده می‌کردند. حلال آن‌ها صمغ یا آب بود و قلم‌مو را از الیاف گیاهی، در اندازه‌های مختلف، می‌ساختند. شش رنگ قرمز، زرد، آبی، سبز، سفید و سیاه مورد استفاده‌ی نقاشان مصری بود. آنان با آمیزش و ترکیب این رنگ‌ها به رنگ‌های متنوعی دست می‌یافتند.

علاوه بر نقاشی‌های دیواری، از مصریان نمونه‌های متعددی نقاشی بر روی کاغذ مخصوص مصریان، یعنی «پاپیروس»^۱ نیز، برجای مانده است. اگرچه مواد و مصالح و اندازه‌های این نوع نقاشی‌ها با دیوارنگاره‌ها متفاوت است ولی قراردادهای و شیوه‌های اجرایی و موضوعات تفاوت چندانی باهم ندارند.

۱- پاپیروس گیاهی است از نوع نی که در مصر باستان وجود داشت و مصریان قدیم مغز آن را می‌خوردند و از ساقه‌اش برای ساختن طناب و بادبان استفاده می‌کردند و نوعی مقوا هم از آن می‌ساختند که بر آن می‌نوشتند (فرهنگ فارسی عمید).

پرسش‌ها

- ۱- آغاز شکوفایی هنر و تمدن باستانی مصر مقارن با کدام رویداد تاریخی بود؟ توضیح دهید.
- ۲- هنر مصر در مراحل آغازین متأثر از کدام تمدن باستانی بود؟
- ۳- محل شکل‌گیری و موضوعات آثار هنری به‌دست آمده از مصر باستان را شرح دهید.
- ۴- چرا هنر مصر باستان را هنر دنیای مردگان نامیده‌اند؟ شرح دهید.
- ۵- وجود اشتراک میان نقاشی‌ها و نقش برجسته‌های مصری را بنویسید.
- ۶- اصل «تقابل» را در نقاشی مصری توضیح دهید.
- ۷- در نقاشی مصری، اندازه‌ی پیکرها چه ارتباطی با جایگاه و مقام دینی و اجتماعی آنان داشت؟
- ۸- نقاشان مصری غالباً چه موضوعاتی را برای دیوار نگاره‌های خود برمی‌گزیدند؟

نقاشی چین

سرزمین چین، شاید به خاطر جغرافیای ویژه‌اش، که سه طرف آن را دریاها فرا گرفته و از یک طرف نیز بیابان آن را احاطه کرده است، پیوسته برای خود نوعی استقلال و تشخیص فرهنگی را حفظ کرده است. پایداری سنت‌های هنری در چین از نتایج همین امر است. در عین حال، فرهنگ و هنر چینی در بسیاری از مواقع به مراتب فراتر از مرزهای جغرافیایی‌اش گسترش یافته و سرزمین‌های ژاپن، کره و هند را هم تحت تأثیر قرار داده است.

هنر و فرهنگ چینی نخست، به‌طور عمده، تحت تأثیر آموزش حکیمان بزرگی چون لائوتسه (تولد حدود ۶۰۰ ق. م) و کنفوسیوس (۵۵۱-۴۷۹ ق. م) بود. اما با ورود تعالیم و اعتقادات بودایی از سوی هندوستان در سده‌ی اول میلادی به سرزمین چین، هنرهای تصویری چینی تحت تأثیر مضامین و خدایان متعدد بودایی قرار گرفت و نقش‌مایه‌های هندی الهام‌بخش هنرمندان چینی شد.

نقاشی در چین: گرچه در چین هنرهای نظیر سفالگری و فلزکاری پیش از نقاشی آغاز شده و توسعه یافتند ولی از حدود سال‌های آغازین میلادی، یعنی دوران حاکمیت سلسله‌های (۲۰۶ ق. م - ۲۲۰ م)، درگیری‌های میان قدرت‌های محلی به پایان رسید و امپراتوری چین پدید آمد. از این دوره به بعد هنر چینی، و از جمله نقاشی، شکل گرفت.

یکی از سلسله‌هایی که هنرها را رونق بخشید، سلسله‌ی تانگ (۶۱۸-۹۰۶ م) بود. اگرچه از این دوره نقاشی‌های اندکی برجای مانده است اما مسلم است که پیوندهای مشترک میان خوش‌نویسی و نقاشی چینی در این زمان ایجاد شده و در همین روزگار بود که نقاشی روی کاغذ و طومارهای ابریشمی متداول شد و نقاشی از گل و پرندگان نیز رواج یافت.

پس از فروپاشی امپراتوری تانگ، سلسله‌ای به نام سونگ (۹۰۶-۱۲۷۸ م) قدرت را به‌دست گرفت. در این دوره هنرها توسعه یافت و به‌ویژه نقاشی و منظره‌نگاری به بالاترین حد تکامل خود رسید. این درخشش و اهمیت‌یافتن هنرها در دوره‌ی سلسله‌ی بعد از



سونگ، یعنی حکومت مغولی یوان (۱۲۶۰-۱۳۶۸ م) نیز، تداوم یافت. در این دوره استادان نقاشی اصول و ضوابطی را در هنر مطرح کردند که تا قرن‌ها بعد جزو قوانین هنر و نقاشی چینی محسوب می‌شد. اما در دوره‌ی امپراتوری مینگ (۱۳۶۸-۱۶۴۴ م) به تدریج، سادگی و عمق آثار پیشین جای خود را به زینت‌کاری و تنوع رنگ و ظرافت طرح داد. در دوره‌ی سلسله‌ی چینگ (۱۶۴۴-۱۹۱۲ م)، که حکام آن آخرین امپراتوران حاکم بر سرزمین چین بودند، بیش‌تر تداوم سنت‌های گذشته پی‌گیری می‌شد (تصویر ۱-۳).

تصویر ۱-۳- سه ماهی، اثر لیو ته‌سای، مرکب روی ابریشم، سده‌ی ۱۱ م.

هنر نقاشی در چین ارج و اعتبار فراوان داشت و نقاشان نیز در این سرزمین از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند. می‌توان گفت که مهم‌ترین هنر نزد چینیان نقاشی و خط بود. اصولاً نقاشی چینی ارتباطی تنگاتنگ با خوش‌نویسی، شعر و عرفان داشت، یک نقاش، اغلب، یک عارف و شاعر نیز بود. که خوش‌نویسی هم می‌کرد، ضمن این که از بزرگ‌زادگان به‌شمار می‌رفت. او که شغلی دولتی داشت با نقاشی نیز به‌عنوان فعالیتی هنری سر و کار داشت.

نقاش چینی، اغلب قبل از آغاز کار، ساعت‌ها به تفکر می‌نشست و موضوع نقاشی خود را در ذهن مرور می‌کرد و کامل می‌ساخت. آن‌گاه، مرحله‌ی اجرا معمولاً بسیار سریع و در حالتی خودانگیخته به انجام می‌رسید. به‌طوری که پس از اتمام، تصحیح یا تغییر نقاشی ناپسند بود. نقاش باید می‌کوشید تا دستی خطا‌ناپذیر و تسلطی کامل بر ابزار کار خود، که اغلب جز قلم‌مو و کاغذ و مرکب نبود، داشته باشد. سرعت عمل، از ویژگی‌های مهم نقاش چینی و معیاری برای تشخیص کار استادان مختلف به‌شمار می‌رفت.

نقاشی چینی با شعر و موسیقی پیوند بیش‌تری داشت تا با معماری و پیکره‌سازی. از آن جایی که ایجاد حالت شاعرانه مهم‌ترین هدف نقاشی چینی بود لذا رنگ و عمق نمایی در مفهوم جسمانی و طبیعت‌گرایانه‌ی آن اهمیت چندانی نداشت. نقاشی ایده‌آل نزد چینی‌ها نوعی نقاشی تک‌رنگ بود که با ضربات تند قلم‌مو در زمانی اندک اجرا شود. در نقاشی چینی اغلب بخش‌هایی از محدوده‌ی تصویر خالی می‌ماند و این بخش‌های خالی ارزش آگاهانه داشت. هنرمندان فضاهای پر و خالی را چنان هماهنگ تنظیم می‌کردند که هر بخش بدون دیگری ناقص جلوه می‌کرد. بدین سان تعریف آنان از ترکیب‌بندی در نقاشی، با تعریف دیگر سرزمین‌ها تفاوت‌های اساسی داشت.^۱ این ویژگی یکی از اصول پایدار نقاشی چینی است.

در چین پرده‌های نقاشی را از دیوار بناها می‌آویختند و بعضاً با فصول و یا مناسبت‌ها تعویض می‌کردند. برخی از شاهان و بزرگان نیز نگارخانه‌هایی داشتند، که در آن انواع پرده‌های نقاشی از هنرمندان گذشته تا عصر آنان نگه‌داری می‌شد.

هم‌گام با نقاشی، هنر خوش‌نویسی نیز در چین پیوسته حضور داشت و ارتباط خط با نقاشی چنان بود که می‌توان گفت هنری واحد به‌شمار می‌رفتند، هم‌چنان که مواد و مصالح هر دو (قلم‌مو، مرکب، ابریشم یا کاغذ) یکی بود و اجرای هر دو نیز به چیره‌دستی و مهارت فنی نیاز داشت. خوش‌نویسی چینی از کیفیت انتزاعی و تصویری خاص که احساس و اندیشه‌ی هنرمند را بیان می‌کند، برخوردار است. از این رو با نقاشی قرابت دارد. نقاشی سنتی چین به لحاظ سرزندگی، ریتم، ارزش خط و محدودیت رنگ تأثیر زیادی از خوش‌نویسی گرفته است. چینی‌ها پرده‌های خوش‌نویسی را نیز از دیوار می‌آویختند و آن را با ویژگی‌هایی هم‌چون یک نقاشی مورد ارزش‌یابی و تحلیل قرار می‌دادند. (تصویر ۱۱-۳)



تصویر ۱۱-۳- تافتن ابریشم، آبرنگ روی کاغذ، سده‌ی ۱۲ م. تومار افقی.

۱- در دیگر سرزمین‌ها مبانی ترکیب‌بندی را بر نقاط مثبت (فضاهای پر) استوار می‌کردند و قسمت‌های خالی تصویر کم‌ارزش یا بی‌ارزش بود.

در کنار نقاشی‌های چینی غالباً نوشته‌هایی نیز دیده می‌شود که ممکن است یک قطعه شعر، اظهار نظر خود هنرمند و یا کلماتی ستایش‌آمیز از جانب یک دوست یا یک مجموعه‌دار باشد. علاوه بر این امضای نقاش را نیز در پای اثر می‌توان ملاحظه کرد که نشانه‌ای از اعتبار اجتماعی اوست (تصویر ۱۲-۳).



تصویر ۱۲-۳- منظره‌ی زیر نور ماه، مرکب روی ابریشم، سده‌ی ۱۳ م، تومار عمودی

در این تصویر، هنرمند با استفاده از مرکب و قلم‌مو و با تغییر غلظت مرکب، فضایی شاعرانه و خیال‌انگیز آفریده که انسان بخشی ناچیز از آن را اشغال کرده است. این نگرش، که انسان را جزئی کوچک از طبیعت و تابع آن نشان می‌دهد، برخاسته از تعالیم لائوتسه و فلسفه‌ی تائوئیسم است.

کاغذ^۱ (ابریشم و برنج و ...)، مرکب، قلم مو، مطلوب ترین موادی بود که نقاش چینی به کار می برد. نقاشان تصویرها را روی طومارهای ابریشمی یا کاغذ می کشیدند. طومارها نیز بر دو گونه ی عمودی و افقی تنظیم می شدند. برخی از طومارها را بر دیوار منازل می آویختند ولی برخی دیگر از طومارهای دستی، طولانی و حتی به طول چندین متر بود که به آرامی و از راست به چپ گشوده می شد و تصویر به تدریج به رؤیت تماشاگر می رسید. نقاشی روی بادبزین نیز در چین مرسوم بود. دیوارنگاری هم بعضاً با مفاهیم بودایی در چین رایج بود ولی هیچ گاه به اهمیت نقاشی های روی طومارها نمی رسید.

نقاشی چینی مضامین متنوعی را، اعم از دینی و دنیوی، در برمی گرفت و آیین بودایی، که از سده های اولیه ی میلادی در چین توسعه یافت، مفاهیم و موضوعات جدیدی را به هنرمندان چینی عرضه کرد و طی صدها سال الهام بخش آنان بود. به خصوص جنبه های عارفانه ی این بینش در هنر چین ماندگار شد.

اگرچه مضامین دنیوی هم چون صحنه های زندگی مردم، زنان درباری، حیوانات، به ویژه اسب و گل ها و گیاهان و پرندگان، در نقاشی چینی به چشم می خورد ولی منظره نگاری همواره جایگاه خاصی در نقاشی چینی داشته است. چینی ها در سده ی یازدهم بر اسلوب ترسیم نماهای دور و نزدیک تسلط کامل یافتند ولی اوج منظره نگاری در نقاشی چینی عهد سونگ بود، به ویژه سده ی ۱۲ و ۱۳ م. در این روزگار منظره نگاری ناب به اوج شکوفایی رسید. نقاشان اغلب انسان را جزئی کوچک از طبیعت پهناور قلمداد می کردند و طبیعت بی کرانه را در حالت هایی متنوع چون جهانی بی انتها، پرشکوه و با اهمیت تصویر می کردند (تصویر ۱۳-۳).



تصویر ۱۳-۳- منظره ی کوهستانی، مرکب روی ابریشم، سده ی ۱۲ م، طومار افقی.

پرسش ها

- ۱- نقاشی روی کاغذ و طومارهای ابریشمی از چه روزگاری در چین رواج یافت؟
- ۲- اوج هنر نقاشی چینی در زمان حکومت کدام سلسله بود و ویژگی های آن کدام است؟ توضیح دهید.
- ۳- پیوندهای مشترک میان هنر خوش نویسی و نقاشی در چین را شرح دهید.
- ۴- اغلب در کنار نقاشی های چینی نوشته هایی وجود دارد. مضمون و محتوای این نوشته ها چیست؟
- ۵- مفهوم ترکیب بندی در نظر چینی ها چه تفاوتی با ترکیب بندی در دیگر سرزمین ها داشت؟
- ۶- مواد و ابزار مورد استفاده در نقاشی چینی کدام اند؟ نام ببرید.

۱- کاغذ به شکل امروزی توسط تسای لون (tsailun) در تاریخ ۱۰۵ میلادی در قسمت جنوب چین ابداع شد.

نقاشی ژاپن

ژاپن مجمع‌الجزایری، سر برآورده از آب‌های اقیانوس آرام، در شرق سرزمین چین است. میراث و سنت‌های مشرق‌زمین، به‌خصوص چین، به نحو بارزی در تاریخ و فرهنگ ژاپنی بازتاب یافته است. هنر ژاپنی تقریباً در تمامی مراحل تحول خود از هنر چینی مایه گرفت. هم مواد و هم روش‌های مورد استفاده‌ی هنرمندان ژاپنی غالباً چینی بود و حتی مضمون‌های هنرشان نیز عمدتاً ریشه‌ی چینی داشت. هرچند هنرمندان ژاپنی، گه‌گاه موضوعاتی را از تاریخ یا اساطیر خود و از مذهب شینتو^۱ برمی‌گزیدند. هم‌چنین آیین بودایی، که از سده‌ی شش میلادی وارد ژاپن شد، عامل نیرومندی در تحول مذهب و هنر ژاپنی بود (تصویر ۱۴-۳).



تصویر ۱۴-۳- نقاشی دیواری از معبد هوریوجی، سده‌ی هفتم میلادی، ژاپن
در این تصویر تأثیرات نقاشی هندی، به‌ویژه دیوار نگاره‌های غار آجانتا، کاملاً مشهود است.

۱- «شینتو یا طریقت خدایان» مذهب ملی مردم ژاپن است که بر عشق به طبیعت، خانواده و مخصوصاً خاندان حاکم استوار است.

با این حال خصوصیتی در فرهنگ ژاپنی می‌توان یافت که نتیجه‌ی واکنش آگاهانه‌ی آنان در برابر تأثیرات خارجی و بهره‌گیری از سنت‌های بومی است. در واقع ژاپنی‌ها آن‌چه را که طی قرن‌ها از هنر چینی به وام گرفتند از آن خود کردند و عناصری نیز بر آن افزودند. بدین سان توانستند دستاوردهای متمایز و ارزنده‌ای در خلق طومارهای روایی و چاپ‌های دستی به جهانیان عرضه کنند. ژاپنی‌ها هم‌چون چینیان شیفته‌ی طبیعت‌اند ولی این علاقه‌مندی با احساسات زودگذر و تا حدودی سطحی آمیخته است. نقاشی و هنر چینی اغلب متفکرانه، عمیق و عارفانه به نظر می‌رسد و اگرچه آثار ژاپنی ظاهری مشابه چینی دارد ولی بیشتر صوری، تزئینی و تصنعی است و هنرمند ژاپنی، با تمام مهارتی که در کار دارد، عمدتاً به تفنن می‌گراید. هنر تصویری در ژاپن از حدود سده‌ی هشتم میلادی، که راهبان بودایی و صنعتگران کره‌ای و چینی در آنجا اقامت گزیدند، رونق گرفت. در این دوره دیوارنگاری و نقاشی طوماری با مضمون‌های بودایی مرسوم شد.

قطع رابطه با چین در اواخر سده‌ی نهم میلادی زمینه‌ای برای رشد نقاشی بومی فراهم ساخت. ژاپنی‌ها در نقاشی روی دیوارها یا بر سطح پرده‌های چند لته (پاراوان)، که برای آرایش کاخ‌های سلطنتی و کوشک‌های اشراف تهیه می‌شد، مناظری از سرزمین خویش را به تصویر می‌کشیدند. علاوه‌براین، طی سده‌های ۱۱ و ۱۲ میلادی هم‌گام با رشد ادبیات ملی، آنان داستان‌های عامیانه و ادبی، مضمون‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ها را بر روی طومارهای افقی تصویرسازی می‌کردند. اگر چینیان نقاشی طوماری را عمدتاً برای منظره‌نگاری به کار می‌بردند، ژاپنی‌ها آن را به خدمت تجسم رویدادهای زندگی گرفتند، ترکیب‌بندی این طومارها برحسب جریان وقایع به چند بخش تقسیم می‌شود. قلم‌گیری نازک و سریع، رنگ‌های غالباً درخشان، و تجسم فضا از زاویه‌ی دید بالا از ویژگی‌های این طومارهای ژاپنی به‌شمار می‌رود. در این گونه نقاشی‌ها جلوه‌های طبیعت‌گرایانه و تزئین با هم آمیخته شده‌اند. (تصویر ۱۵-۳).



تصویر ۱۵-۳- سوزاندن کاخ سانجو، سده‌ی ۱۳ میلادی، بخشی از یک طومار افقی به طول ۶۸۵ سانتی‌متر. این طومار بزرگ بیانگر یک قیام اجتماعی است.

از اواخر سده‌ی هفدهم میلادی تولید باسمه‌ها در ژاپن رواج یافت. این نوع جدید از آثار تصویری، که تا اواسط سده‌ی نوزدهم میلادی رونق داشت، به صورت چاپ دستی تولید می‌شد. ضمن این که ارزان قیمت و قابل تکثیر بود، جنبه‌ی مردمی و عامیانه داشت و در مسیری متفاوت از جریان‌های هنر رسمی و درباری رشد کرد. در باسمه‌های ژاپنی جلوه‌های زندگی روزمره و فرهنگ توده‌ی شهرنشین انعکاس می‌یافت. از این رو مورد پسند طبقات

ممتاز و فرهیختگان جامعه نبود. صحنه‌های عاشقانه، جنگاوران افسانه‌ای و تاریخی، صحنه‌های تئاتر عامیانه (کابوکی) چهره‌سازی از هنرپیشگان محبوب و محیط داخل خانه، موضوعات متداول در باسمه‌های ژاپنی بود. بعدها موضوعات دیگری چون گل، پرند، حیوان و منظره نیز به فهرست باسمه‌های ژاپنی افزوده شد.

باسمه‌های ژاپنی تأثیر عمیقی بر هنر اروپایی اواخر سده‌ی نوزدهم میلادی گذاشت. از میان هنرمندان قرن نوزدهم می‌توان به تولوز لوترک اشاره نمود^۱ که با تأثیرپذیری از باسمه‌های ژاپنی (تصاویر ۳-۱۶، ۳-۱۷ و ۳-۱۸) پوسترهای تبلیغاتی زیادی برای تماشاخانه‌ها و معرفی هنرپیشه‌ها چاپ و تکثیر نمود.



تصویر ۳-۱۶- گل آرای، سده‌ی هجدهم میلادی، اثر گیتا گاو اوتامارو

۱- تولوز لوترک در بخش هنر پست امپرسیونیستی به آن پرداخته شده است.



تصویر ۱۷-۳- بازیگر کابوکی باسمه، اواخر سده‌ی هجدهم میلادی. اثر توشوسای شاراکو



تصویر ۱۸-۳- چشم انداز کوه فوجی، باسمه، سده‌ی نوزدهم. اثر کاتسوشیگا هوکوسای
هوکوسای با تسلط بر فرم و تحولی، که در منظره نگاری خاور دور به وجود آورد، بر نقاشی سده‌ی نوزدهم اروپا بسیار اثر گذاشت

پرسش‌ها

- ۱- هنر ژاپن در مراحل تحول خود از فرهنگ و هنر کدام تمدن باستانی تأثیر گرفته است؟
- ۲- اشتراک و تفاوت‌های میان هنر چین و ژاپن را بیان کنید.
- ۳- رونق هنرهای تصویری در ژاپن از چه زمانی و با کدام مضمون‌ها آغاز شد؟
- ۴- در باسمه‌های ژاپنی چه موضوعاتی مورد توجه هنرمندان بود؟ شرح دهید.
- ۵- چرا باسمه‌ها، چندان مورد پسند طبقات ممتاز و اشراف جامعه‌ی ژاپنی قرار نگرفتند؟
- ۶- باسمه‌های ژاپنی چه تأثیری بر هنر اروپایی گذاشته است؟ شرح دهید.

سرزمین هند در جنوب آسیا قرار دارد و سابقه‌ی تاریخی تمدن آن به هزاره‌ی سوم و چهارم قبل از میلاد می‌رسد. یافته‌های باستان‌شناسی در مناطقی هم‌چون موهنجو دارو^۱، هاراپا^۲، لپاکچی^۳ از روابط فرهنگی ساکنان اولیه‌ی این سرزمین با تمدن و سرزمین بین‌النهرین خبر می‌دهد.

نقوش یافت‌شده در برخی غارهای باستانی در سواحل رودخانه‌های بزرگ و تمدن‌سازی هم‌چون سند و گنگ، نشانگر حضور انسان‌ها در این منطقه در عصر نوسنگی است؛ اما اطلاعات ما درباره‌ی هنر نقاشی آن عصر چندان چشم‌گیر نیست. پس از مهاجرت اقوام آریایی در هزاره‌ی قبل از میلاد به هند، به تدریج تحولات بزرگ فرهنگی و هنری در این سرزمین پهنوار به وقوع پیوست. تألیف آثار مذهبی هم‌چون «وداها»، که شاید کهن‌ترین آثار ادبی جهان باشد و یا «مهابهاراتا» که جنگی از سنت‌ها و اساطیر هندی است و یا «رامایانا» که شرح دل‌آوری‌های قهرمانی اساطیری به نام «راما» است. نشان از تحولات عمیق فرهنگی در هند دارد که تا قرن‌ها مضامین و مفاهیم هنر هندی را متأثر می‌سازد.

هنر هند به‌ویژه نقاشی آن را باید همراه با تحولات دینی و ظهور آیین‌های هندی مطالعه کرد. زیرا هنر هندی پیوسته جنبه‌ی آیینی داشته و با زبانی شاعرانه مفاهیم اعتقادی را تفسیر می‌کرده است. بزرگانی هم‌چون «برهما» (حدود سده‌ی هشت ق. م بانی مذهب هندو) و «مهاویرا» (سده‌ی شش ق. م بانی مذهب جین) و بودا (سده‌ی شش ق. م) با آیین‌هایی که آوردند هنر و فرهنگ هندی را به شدت متأثر ساختند. اگرچه آیین بودا به شکل اولیه‌ی خود در هندوستان توسعه‌ای چشم‌گیر نیافت ولی هندوئیسم^۴ و جینیسم^۵ همراه با تحولاتی، پیروان بسیار یافت و تا به امروز اکثریت جامعه‌ی هندی به آن پای‌بندند. با این که پیروان آیین‌های مختلف، در هندوستان، هریک معابد و مکان‌های عبادی خاص خود را داشته‌اند اما بسیاری از سنت‌ها و آیین‌ها به تدریج در یکدیگر رسوخ کرده و با هم تلفیق و ترکیب شده‌اند.

الف) دیوارنگاری: مهم‌ترین عبادت‌گاه‌های اولیه‌ی هندی، اعم از پیروان آیین چین و هند، به صورت غارهای نیمه تاریک کنده شده در دل سنگی صخره‌هاست که در سراسر هندوستان پراکنده‌اند؛ اما شاخص‌ترین آن‌ها معابد غاری آجاتنا و الورا در جنوب غربی هند هستند. در این معابد غاری بخشی از دیوارها و ستون‌ها با نقش برجسته‌ها و پیکره‌های آیینی آراسته شده‌اند و قسمت‌هایی نیز از سطوح دیوارها و سقف با نقاشی دیواری به وسیله‌ی تمپرا و به شیوه‌ی فرسک^۶ آرایش یافته است. این تصاویر به سده‌های اول تا پنجم میلادی مربوط‌اند و البته از گذر ایام آسیب فراوان دیده‌اند.

مضمون این نقاشی‌ها زندگی و اعمال بودا و دیگر شخصیت‌های آیینی و قهرمانان اساطیری است. که غالباً در ظاهری انسانی و زمینی به تصویر درآمده‌اند. این تصاویر برای پیروان خود مفاهیمی رمزآمیز دارند. تمثال بودا در میان پیروان فراوانش به صورتی شاهانه و شکوهمند دیده می‌شود، با لباس مجلل و تاجی مرصع و حالتی آرام و باوقار (تصویر ۱۹-۳).

۱- Mohenjodaro

۲- Harappa

۳- Lepakchi

۴- پیروی از آیین برهما Hinduism

۵- پیروی از آیین مهاویرا Jainism

۶- فرسک برگرفته از واژه‌ی ایتالیایی Fresco، نوعی نقاشی دیواری است که بر روی اندود آهکی اجرا می‌شود.



تصویر ۱۹-۳- بودای بزرگ، بخشی از دیوار نگاره‌های معابد غاری آجانتا، سده‌ی ۲ م

تصاویر در ترکیبی پیچیده، تمامی گستره‌ی داخلی معابد را فرا می‌گیرند. رنگ‌های سرخ، سبز و آبی و ارغوانی در نقاشی‌ها بارزترند. قلم‌گیری و تأکید بر خطوط پیرامونی در اغلب قسمت‌ها به چشم می‌خورد و این درحالی است که از حجم‌نمایی نیز چشم‌پوشی نشده است. کاربرد خط، سطح و حجم روابطی خوشایند را پدید می‌آورد که به پیوستگی عناصر تصویر در گستره‌ی سطوح دیوارها و سقف مدد می‌رساند (تصویر ۲۰-۳).



تصویر ۲۰-۳- نوازندگان بودایی، دیوارنگاره، آجانتا، سده ۷ م

اندازه‌ی مختلف پیکرها نشانگر نوعی پرسپکتیو مقامی^۱ است. اندام‌ها در حالتی پرتحرک و سرزنده، که بازتابی از رقص و نمایش مذهبی در هند است، به تصویر درآمده‌اند. اگرچه موضوع و محتوای این تصاویر با جهان ملکوتی مربوط است اما در عین حال توصیفی از دنیای نفسانی نیز هست. اصولاً یکی از ویژگی‌های هنر هند، از جمله در نقاشی‌های پرستشگاه‌ها و در تصاویر کتاب‌ها، آن است که مفاهیم دینی و معنوی را به صورتی دنیوی و زمینی نشان می‌دهد. به عبارت دیگر صحنه‌ها و پیکرها به وضوح عواطف نفسانی و خواست‌های جسمانی را می‌نمایانند. درحالی که این‌ها فقط بازتابی نمادین از اندیشه‌های عارفانه است (تصویر ۲۱-۳).

۱- تعیین اندازه‌ی پیکرها و افراد بر حسب اهمیت و مقام اشخاص



تصویر ۲۱-۳. بودا در میان دوستداران، دیوار نگاره، آجانتا سده‌ی ۶ م

ب) کتاب آرای: در هند سابقه‌ی هنر کتاب‌آرایی کم‌تر از دیوارنگاری است. قدیمی‌ترین کتاب‌های مصور هندی که به حدود سده‌های دهم و یازدهم میلادی مربوط می‌شوند نوعی از کتاب بود که با برگ نخل ساخته می‌شد و در جعبه‌های جلد مانند نگه‌داری می‌شد. هم صفحات و هم جلد را گاهی با نقاشی می‌آراستند. این کتاب‌ها عمدتاً حاوی مضامینی آیینی و مذهبی بود که برخی ویژگی‌های آن یادآور دیوار نگاره‌های پیشین بود (تصویر ۲۲-۳).



تصویر ۲۲-۳. خلاصه‌ی یک متن کهن، نقاشی بر روی برگ نخل، سده‌ی ۱۱ م

از حدود سده‌ی دوازدهم میلادی مصورسازی در دربارهای محلی هند رونق گرفت. به ویژه در سده‌ی چهاردهم م. در منطقه‌ی گجرات در غرب هندوستان کاربرد کاغذ در تولید کتاب معمول شد و مضامینی از زندگی مهاویرا (قهرمان اساطیری) و دیگر اسطوره‌ها و اعتقادات، در کتب به تصویر درآمد. ترکیب‌بندی‌ها اغلب ساده و رنگ‌ها بسیار درخشان بودند. چهره‌ها به صورت نیم‌رخ با بینی کشیده و عقابی و چشمان برجسته و لباس توری نازک ترسیم می‌شدند. در این نقاشی‌ها رنگ طلایی نیز، که احتمالاً تحت تأثیر هنر ایرانی بود، کاربرد داشت. البته شیوه‌ی مصورسازی کتب هیچ‌گاه از ویژگی‌های نقاشی دیواری کاملاً جدا نبود (تصویر ۲۳-۳).



تصویر ۲۳-۳- آماده سازی اتاق برای کریشنا، آبرنگ روی کاغذ، سده ۱۸ م

ورود اسلام به سرزمین هند توسط ایرانیان (غزنویان) اتفاق افتاد و گسترش فرهنگ اسلامی هند نیز پیوسته متأثر از هنر ایرانی بود. به ویژه این نفوذ را در عهد سلسله ی مغولان مسلمان (گورکانیان) طی سده های شانزدهم و هفدهم میلادی (سده ی دهم و یازدهم قمری) به موازات سلسله ی صفویه در ایران می توان مشاهده کرد. گورکانیان دوران درخشان از هنر و تمدن را در هندوستان پدید آوردند. هنر کتاب آرایی، در دربار شاهان مسلمان هند، گسترش یافت. اکبرشاه (۱۶۰۵-۱۵۴۲ م) کوشید تا به موازات وحدت سیاسی و مذهبی و فرهنگی، که در سراسر امپراتوری خود به وجود می آورد، نوعی تجدّدطلبی در هنر را نیز اعمال کند. او آمیزش سنت های هندی و ایرانی و اروپایی را، که نتیجه اش شیوه ای التقاطی بود و سنت های گوناگون را در برمی گرفت، توصیه کرد.

حضور نقاشان مشهوری هم چون میرمصور و پسرش میرسیدعلی و عبدالصمد و برخی دیگر از هنرمندان ایرانی در دربار مغولان مسلمان هندی بر گسترده گی نفوذ هنر و فرهنگ ایرانی در هندوستان دامن می زد. علاوه بر نقاشی و کتاب آرایی هند، که متأثر از ایران بود، اغلب کارگاه های هنری دربار به دست هنرمندان ایرانی اداره می شد. روابط گسترده ی فرهنگی فی مابین، سبب شد شاعران و ادیبان ایرانی در هند حضور یابند و زبان فارسی و خط نستعلیق را در هندوستان رواج دهند.

کتاب ها و مرقعات بسیاری در کارگاه های درباری هند تولید شدند، که اغلب با نام شیوه ی هند و ایرانی از آن ها یاد می شود. از آن جمله اند کتاب های مصوری هم چون حمزه نامه، بایرنامه گلستان سعدی و ... علاوه بر کتب مصور، تک چهره سازی از بزرگان و ترسیم گل و گیاه به صورت رقع (نقاشی تک برگ) نیز در نقاشی هند سهم چشم گیری داشت. با افول قدرت سلسله ی گورکانیان، طی سده های هجدهم و نوزدهم میلادی، هنر نقاشی و کتاب آرایی هند نیز افول کرد و به تدریج شیوه های اروپایی جای سنت های پیشین را گرفت. (تصاویر ۲۴-۳ و ۲۵-۳)



تصویر ۲۴-۳ طاووس‌ها، اثر منصور، رقعده‌ی مصور، آبرنگ روی کاغذ، سده‌ی ۱۷ م (۱۱ ه.ق.)



تصویر ۲۵-۳- اکبر انگشتی را به جهانگیر می‌دهد، برگي از شاه‌جهان‌نامه، آبرنگ روی کاغذ، سده‌ی ۱۷ م (۱۱ هـ. ق)

پرسش‌ها

- ۱- مضامین و مفاهیم هنر هندی بیش‌تر متأثر از کدام اسطوره‌ها و منابع فرهنگی هند است؟
- ۲- عبادتگاه‌های مردم هند به چه صورتی ساخته شده‌اند؟
- ۳- مضامین نقاشی‌های عبادتگاه‌های غاری هند چیست؟
- ۴- ویژگی‌های نقاشی معابد هندی را شرح دهید.
- ۵- سابقه‌ی کتاب‌آرایی در هند به چه زمانی می‌رسد؟ مصالح و طرز ساخت این کتاب‌ها چگونه بود؟
- ۶- از چه زمانی و در کدام قسمت هند کاربرد کاغذ در تولید و مصورسازی کتاب رونق گرفت؟
- ۷- کتاب‌های مصوری که در دربارهای محلی منطقه‌ی گجرات تولید می‌شد دارای کدام ویژگی‌های تصویری

بود؟

- ۸- درخشان‌ترین دوران هنر اسلامی هند توسط کدام سلسله و طیّ چه سده‌هایی پدیدار شد؟
- ۹- شیوه‌ی التقاطی هنر هند در دوره‌ی اکبرشاه آمیزه‌ای از کدام سنت‌ها بود؟
- ۱۰- تأثیرگذاری ایران در هنر و نقاشی هند از چه طریقی و چگونه اتفاق افتاد؟
- ۱۱- سه کتاب مصور هندی را، که نقاشی‌های آن‌ها به شیوه‌ی هند و ایرانی اجرا شده است، نام ببرید.