

## بررسی و مقایسه‌ی تناسب‌های انسانی در هنر مصر و ایرانِ دوره‌ی هخامنشیان

رحیم ولایتی\*

استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران

(از ص ۲۱۱ تا ۲۲۷)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۱/۰۵؛ تاریخ پذیرش قطعی: ۹۶/۰۸/۱۰

### چکیده

هنر هخامنشی، هنری درباری و تحت تأثیر هنر ملل تابعه مانند بین‌النهرین، مصر و آسیای صغیر بوده است. این مقاله به بررسی، مطالعه و مقایسه‌ی تناسب‌های انسانی، مجسمه‌ها و نقوش برجسته‌ی دوره‌ی هخامنشی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آثار هنری این دوره می‌پردازد. تناسب در طبیعت نیز قابل‌مشاهده و مفهوم آن مفهومی در دانش ریاضی است که در هنرهای بصری اهمیت به‌سزایی دارد؛ چنانچه فرمول نسبت تقسیم طلایی در تناسب که در طبیعت و ساخته‌های انسانی مانند مجسمه‌ها و بناها مشاهده می‌شود. در این پژوهش به بررسی تأثیرپذیری آثار هنری دوره‌ی هخامنشی از هنر ملل تابعه به‌عنوان مرجع و منبع تناسب‌ها در هنر این دوره پرداخته می‌شود. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که تناسب‌های انسانی موجود در هنر هخامنشی تحت تأثیر هنر و قواعد تناسب‌های هنری بین‌النهرین و یونان و از همه بیشتر، مصر بوده و قابل ذکر است که بین اوج هنر هخامنشی - از نظر کاربرد قواعد تناسب در معماری و مجسمه‌سازی - و هنر مصر شباهت‌های زیادی مشاهده می‌شود.

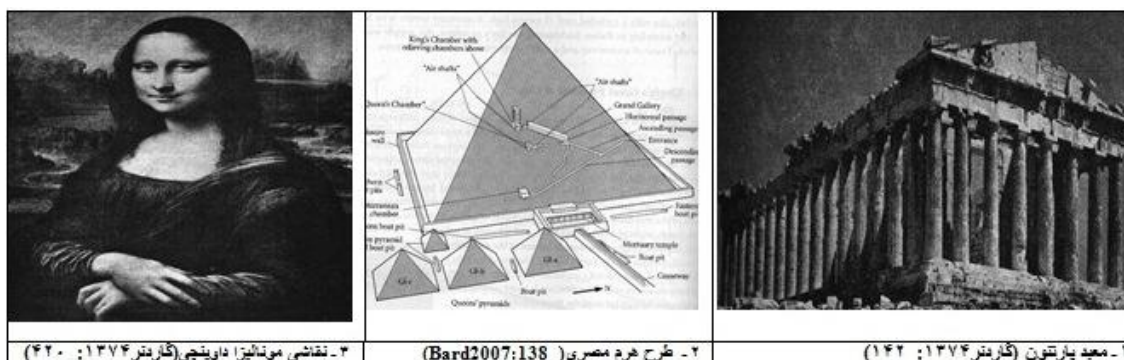
واژه‌های کلیدی: تناسب‌ها، طبیعت، هنر، هخامنشیان، بین‌النهرین، یونان، مصر

## ۱. مقدمه

هنر هخامنشی به‌عنوان هنر مجلل درباری، روند یک ائتلاف مبتکرانه با هنر سایر ملل را نشان می‌دهد. اما با وجود اقتباس هخامنشیان از هنر ملت‌های دیگر، آنان هیچ‌گاه به تقلید کورکورانه نپرداختند، بلکه آنچه از دیگران برمی‌گرفتند را دخل و تصرف می‌کردند؛ به همین دلیل، تناسب و هماهنگی‌ای که در سبک هنری این دوره به چشم می‌خورد، نشان‌دهنده‌ی موفقیت آن‌ها در به‌کارگیری عناصر هنری دیگر ملت‌ها بوده است. روی‌هم‌رفته پژوهش در آثار حجاری و مجسمه‌سازی این دوره نشان می‌دهد که هنر عصر هخامنشی زاینده‌ی خودبه‌خودی نبوغ مردم نبوده، بلکه چنین فهمیده می‌شود که این هنر به سفارش هنرمندانی تجلی پیدا کرده است که خود شاگردان هنر مکتب آشور، مصر و حتی در دوره‌ی پیش‌ازین تاندازه‌ای مقلد هنر یونان بوده‌اند؛ بنابراین می‌بایست هنر کاملی خلق شود که درخشش و شکوهی به پادشاهی نوین ببخشد. شاهان هخامنشی به‌منظور اتمام طرح‌ها و برنامه‌های بزرگ معماری که در واقع نمودار قدرت و تسلط و عظمت آن‌ها محسوب می‌شد، در تمام قلمرو و امپراتوری خود، هنرمندان و صنعتگران آزموده و موردنیاز را جستجو می‌کردند؛ چنانچه برای حجاری بناهای هخامنشی بیشتر از حجاران زبردست یونانی استفاده شده است. بنابراین در هنر هخامنشی، مانند هنر یونانی و غیره، یک نوع هماهنگی و تناسب خاصی در معماری به‌طور عمومی و در جزئیات مانند نقش‌برجسته‌ها و مجسمه‌ها و تزئینات معماری به‌طور خاص موردتوافق هنرمندان قرار گرفته است.

تناسب (Proportionality) بر اساس فرهنگ لغت، نسبت و رابطه داشتن میان دو شخص یا دو چیز است. ترجمه‌ی این واژه از لاتین به فارسی معمولاً واژه‌های نسبت، درجه، قیاس، شباهت و مقدار را القا می‌نماید. در مطالعه‌ی اجزای مختلف طبیعت نیز یک تناسب علمی مشاهده می‌شود؛ نظیر فاصله‌ی برگ‌های روی ساقه و ساقه، روی شاخه و شاخه، روی تنه و غیره. تناسب عبارت است از روابط کمی اجزا با کل و اجزا با یکدیگر. تناسب، مفهومی در دانش ریاضی است که در هنرهای بصری اهمیت به‌سزایی دارد، چنانچه فرمول تقسیم طلایی که زیباترین تقسیم برای یک پاره‌خط، حجم، سطح هندسی و یا پدیده‌های زیبای طبیعت است. در طی تاریخ، هنرمندان برای دستیابی به وحدت، تعادل و به‌منظور آنکه زبان قابل‌درکی برای شکل‌ها ایجاد کنند، به‌طور آگاهانه یا ناآگاهانه آثار خود را بر پایه‌ی شکل‌های هندسی و روابط متناسب بین اشکال بنا کرده‌اند. معیارهای تناسب در نزد هنرمندان گوناگون متغیر بوده است. ابتدا اقلیدوس بخش‌کردن پاره‌خط به دو قسمت متناسب و زیبا را نسبت طلایی (golden ratio) خواند. مبحث تناسب به‌طور عام در هنر و به‌طور خاص در ادبیات هنر و معماری معاصر ما مضمون غریبی را جلوه‌گر می‌کند. تناسب در شکل کلی، متکی بر علم هندسه و ریاضی در جای خود و در شکل تخصصی خود، ارزش انکارناپذیری در مبادی درک هنر دارد.

بر اساس تحقیقات انجام‌شده، در اهرام ثلاثه مصر نسبت طول ضلع قاعده به ارتفاع برابر است با نسبت طلایی؛ همچنین در معبد پارتنون (تصویر ۱) مستطیل‌های طلایی به چشم خوشایند هستند. این موضوع دال بر این واقعیت است که این تناسب‌های هندسی در ذرات انسان‌ها نیز شکل‌گرفته است. این نسبت از قدیم در بین هنرمندان و معماران شناخته شده است و آنان در آثار خود از آن استفاده می‌کرده‌اند. نظیر آنچه در نقاشی مونالیزای داوینچی و ساختمان معبد پارتنون و در اهرام مصر نیز این نسبت به دقت رعایت شده است (تصویر ۲).



۳- نقاشی مونا لیزا داونیچی (قرن ۱۳۷۴: ۱۳۲۰)

۲- طرح هرم مصری (Bard2007:138)

۱- معبد پارتنون (قرن ۱۳۷۴: ۱۴۲)

مثلث قائم‌الزاویه‌ای که با نسبت‌های این هرم شکل‌گرفته شده باشد، به مثلث قائم مصری (Egyptian Triangle) معروف است و جالب اینجاست که نسبت وتر به ضلع همکف هرم، معادل با نسبت طلایی یعنی دقیقاً ۱٫۶۱۸۰۴ است. مدارک به‌دست‌آمده از دو هزار سال پیش از میلاد - در تصویری که در یکی از اهرام مصر دیده شده - حاکی از مطالعه‌ی این نسبت روی اجزای بدن انسان است که مطالعه‌ی آن توسط لوکوربوزیه معمار فرانسوی روی بدن انسان، جدول معروفی را به‌دست می‌دهد که با استفاده از قابلیت تقسیم طبیعی در بدن انسان، علم نسبت‌ها را در ساختمان وارد کرده است. بررسی‌های لوکوربوزیه بعد از وی توسط دیگر دانشمندان مورد مطالعه و پیگیری قرار گرفته است. لئوناردو داوینچی در ترسیم نقاشی معروف خود مونا لیزا (تصویر ۳) از بدن انسان از نسبت طلایی بهره گرفته است؛ به‌عنوان مثال، نسبت قد انسان به فاصله‌ی ناف تا پاشنه‌ی پا، نسبت فاصله‌ی نوک انگشتان تا آرنج به فاصله‌ی مچ تا آرنج، نسبت فاصله‌ی شانه تا بالای سر به اندازه‌ی سر، نسبت فاصله‌ی ناف تا بالای سر به فاصله‌ی شانه تا بالای سر و نسبت فاصله‌ی ناف تا زانو به فاصله‌ی زانو تا پاشنه‌ی پا، نقاطی از بدن هستند که دارای نسبت طلایی محسوب می‌شوند.

در بیان مسئله و موضوع این پژوهش باید گفت که هنر هخامنشی، هنر درباری و متأثر از هنر ملل تابعه‌ی امپراتوری بوده و نقوش برجسته‌ی دیواره‌ها و دروازه‌ی کاخ‌ها به‌ویژه در تخت جمشید، بیانگر نفوذ و تأثیر عناصر هنر مادی، ایلامی و بین‌النهرین (آشور و بابل) مصر و اورارتو و هنر متعالی و ظریف یونان است. در دوره‌ی هخامنشیان در انواع مختلف هنر، مانند سفالگری و فلزکاری و معماری و پیکرتراشی از قواعد تناسب‌های علمی پیروی شده که در دوره‌ی اول، استفاده از این قواعد علمی به‌صورت ابتدایی بوده، ولی در دوره‌های بعدی با استفاده از تجربیات ملل تابع از جمله بین‌النهرین و یونان تکامل پیدا کرده است. در دوره‌های بعدی با استفاده از تجربه‌ی هنری مصریان، استفاده از قواعد تناسب‌ها در همه‌ی هنرها به‌ویژه هنر معماری و پیکرتراشی به اوج تکامل خود نزدیک شده است.

## ۲. روش‌شناسی این پژوهش

نقش برجسته‌های پلکان آپادانای تخت جمشید، یکی از با اهمیت‌ترین نقوش موجود در هنر هخامنشی است و می‌تواند مبنایی برای بررسی نقوش دیگر صفحه‌ی تخت جمشید به‌شمار رود؛ نقوش موجود بر روی پلکان آپادانا به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند: ۱- نقوش مربوط به ملل تابعه‌ی امپراتوری که در گروه‌های موسوم به حاملان هدایا در نیمه‌ی غربی پلکان شمالی و نیمه‌ی جنوبی پلکان شرقی ترسیم شده‌اند؛ ۲- اصلی‌ترین نقشی که بر روی پلکان وجود دارد، نقش شاه در صحنه‌ی معروف به بار عام (تصویر ۴). نقش شاه با ابعادی

بزرگ‌تر از سایر افراد که مؤکد اهمیت اوست، ترسیم شده است (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۹۴)؛ از سوی دیگر، در بند ۸ و ۹ کتیبه‌ی نقش رستم، داریوش وضعیت جسمانی و ویژگی‌های اندام خود را چنین توصیف می‌کند: «تن من توانایی دارد. در مصاف نبرد هم‌اورد خوبی هستم، ورزیده هستم، چه با هر دو دست و چه با هر دو پا، و هنگام سواری، خوب سواری هستم» (شارپ، ۱۳۸۴: ۹۱). بنابراین اگر در این دوره، قصد بر ترسیم انسانی آرمانی بوده باشد، این امر در ترسیم نقش شاه متجلی می‌شده است؛ اما تلاش برای تطبیق بدن شاه با حالت نشسته، تغییراتی را در تناسب‌های انسانی آن ایجاد کرده و از سوی دیگر، فقدان مرجعی برای ارجاع ابعاد نمای روبه‌رو، تحقیق در این امر را غیرممکن ساخته است. تنها مرجع خارجی در این مورد مجسمه‌ی داریوش است که در مصر ساخته شده است؛ بنابراین برای فهم تناسب‌ها در تفکر هخامنشی، به‌منظور بیان قدرت و برای تفکیک قائل‌شدن میان خودی و بیگانه، اطلاعاتی در دست نیست. ظواهر امر نشان می‌دهد که در هنر هخامنشی به استثنای شاه، تمامی افراد با اندام‌هایی با ابعاد مشابه ترسیم شده‌اند (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۹۴).



۴- تصویر بار عام داریوش (هینتس، ۱۳۸۷: ۲۶۵)

#### ۲، ۱. دسته‌بندی نقوش تخت جمشید

روی‌هم‌رفته نقش‌برجسته‌های تخت جمشید را می‌توان به چهار نوع تقسیم نمود:

۱- نقش‌برجسته‌ی سربازان و افسران: ردیف‌هایی از مردان مسلح که از لباس و سلاح آن‌ها می‌توان دریافت که پارسی یا مادی هستند. این افراد همگی در یک صف و پشت‌سر هم ایستاده‌اند و چون به یک‌سو می‌نگرند، تنها نیم‌رخ آن‌ها پیداست. نقش آن‌ها به یک اندازه و چهره‌شان یکسان است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن‌ها را سربازان گارد جاویدان شمرد.

۲- نمایندگان کشورها و ملل تابعه: در این نقش‌ها نیز چهره‌ها یکسان است؛ زیرا باز هم هدف نشان‌دادن مقام و منزلت شاه است، نه ارزش شخصیت دیگر افراد. سیمای افراد یکی است، چون تحت‌الشعاع رسمیت مراسم بار عام در حضور شاه بزرگ بود، اما جامه‌ها و آرایش موی سر و ریش نمایندگان و هدایا یکسان نیستند (سعیدی، ۱۳۷۶: ۳۹).

۳- بلندپایگان و بزرگان ایرانشهر: در اینجا به‌طور آشکار - اما باز هم به‌طور ناقص - هنرمندان سنگ‌تراش سعی کرده‌اند که شخصیت افراد را نمایان سازند؛ این افراد، برحسب مقام و درجه‌ی والای خود، در گردش سر و حرکت دست به‌هنگام بالا رفتن از پلکان آزادند و از هیئت لباس‌های آن‌ها - که اندکی با هم فرق دارند - می‌توان دریافت که پارسی یا مادی هستند.

۴- شاه و جانشین: بر دیوار درونی بسیاری از درگاه‌ها، نقش‌برجسته‌ی شاه دیده می‌شود که یا روی یک صندلی نشسته و پشت‌سر او جانشین وی و نگهبان ایستاده‌اند، یا اینکه در حال ورود به تالار یا بیرون رفتن از آن است. شاه و جانشین همیشه لباس رسمی پارسی بر تن دارند (همان)

### ۲.۲. مهم‌ترین نقش‌برجسته‌ها به‌عنوان شاخص

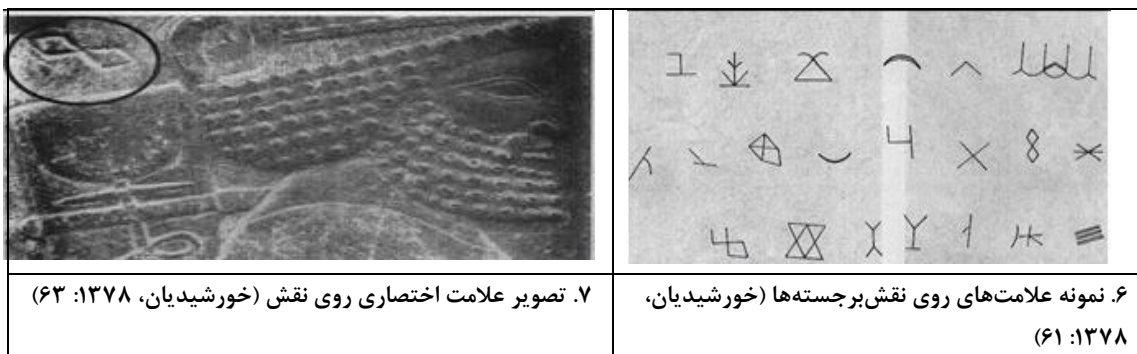
مهم‌ترین نقش‌برجسته‌هایی که تحقیق بر روی آن‌ها ما را به پاسخ درست رهنمون خواهد کرد، نقش‌برجسته‌های موسوم به بزرگان ایرانشهر و بلندپایگان هخامنشی است که در پوشش‌های پارسی و مادی در بخش انتهای دو ردیف پایین نیمه‌ی شرقی پلکان شمالی و نیمه‌ی شمالی پلکان شرقی قرار دارند؛ در این بخش، طراح سعی کرده است به استثنای سرها که همواره از نمای جانبی ترسیم شده‌اند، افراد را از نمای روبه‌رو یا نمای جانبی به نمایش بگذارد. بنابراین در این وضعیت، ما قادر خواهیم بود تا به بررسی نماهای روبه‌رو به بررسی تناسبات پردازیم. اما از آنجایی که تمامی این افراد همراه با جامه‌ی خود، کلاه مادی یا ارسی به‌سر دارند، از نقوش سربازان جاویدان که در مجاورت آن‌ها قرار گرفته‌اند، به‌عنوان مرجع ارتفاعی برای تناسب‌های انسانی در این تحقیق استفاده شده است (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۹۵).



۵. نقش‌برجسته‌ی بزرگان ایرانشهر (بالا)، سربازان جاویدان (پایین) (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۹۵).

### ۳.۲. نشانه‌های اختصاصی روی نقوش تخت جمشید

بررسی و مطالعه‌ی نقوش تخت جمشید نشان می‌دهد که هر کدام از گروه‌های حجاری نقش‌برجسته‌ها که در تخت جمشید مشغول به کار بوده‌اند، برای خود کد یا نشانه‌ی اختصاصی داشته‌اند؛ نشانه یا علامتی اختصاصی که هر یک پس از پایان کار خود در گوشه‌ی نقش‌برجسته، ترسیم می‌کردند تا کارکرد هر گروه مشخص و حقوق آن‌ها قابل محاسبه و ارزشیابی باشد (خورشیدیان ۱۳۷۸: ۵۹). کاربرد اصلی این نشانه‌ها، شناسایی و مشخص کردن کار حجاران از یکدیگر بوده است.



۷. تصویر علامت اختصاری روی نقش (خورشیدیان، ۱۳۷۸: ۶۳)

۶. نمونه علامت‌های روی نقش‌برجسته‌ها (خورشیدیان،

۱۳۷۸: ۶۱)

این نوع تقسیم‌کار روی نما می‌تواند در تخت جمشید و در پاسارگاد همسان باشد، به‌طوری‌که یک گروه در جنوب و دیگری در شمال دیوار ایوان قرار گرفته است. نمونه‌ی مشابه در مصر و جایی که کارگران آرامگاه فرعون را حکاکی کرده‌اند، دیده می‌شود که در آنجا هم کار بین دو دسته تقسیم شده است. حجاران در تخت جمشید از هر ملیتی که بوده‌اند، آزادی ناچیزی برای بروز ابتکار در کارشان داشته‌اند، آن‌ها فقط به‌طور دقیق آنچه را به‌وسیله‌ی طراحان طراحی شده بود را اجرامی کرده‌اند و به‌طور معمول از آن طرح‌ها پیروی می‌کرده‌اند؛

بنابراین، پیروی طراحان از رهنمودهای شاهان بوده که هنر تخت‌جمشید را آفریده است و ریشه‌ی موضوعاتی که روی نقوش برجسته نقش شده، نمی‌تواند ملیت صنعتگرانی را که آن را حک کرده‌اند، برای ما مشخص کند (رف، ۱۳۸۱: ۱۰۹).

#### ۴.۲. قانون کلی تناسب‌ها در تخت‌جمشید

از ساختار اندازه‌گیری به‌کاررفته در ساختمان‌های هخامنشی و تخت‌جمشید مشخص شده است که اندازه‌گیری‌های خطی به‌کاررفته در کاخ‌های داریوش و خشایارشا از ۵۲/۲ تا ۵۲/۱ سانتیمتر، ۳۴/۷ تا ۳۴/۸ سانتیمتر و طول ۸/۷ سانتیمتر در نسبت‌های ۶ به ۴ به ۱ بوده و این اندازه‌ها به‌آسانی به‌ترتیب ذرع، پا و کف دست تخت‌جمشید نامیده می‌شده‌اند. بیشتر ساختمان‌ها و بسیاری از عناصر سنگی دقیقاً برطبق کاربرد این واحدها ساخته شده‌اند که این امر، نشان‌دهنده‌ی آن است که طرح‌های همراه با ابعاد دقیق واحدهای ذرع یا پای تخت‌جمشیدی موجود بوده است. چون نقوش برجسته در سر جای خود در کاخ‌ها حکاکی شده‌اند، ابعاد ساختمان‌ها، شکل و اندازه‌ی فضاهای موجود را برای حجاری‌ها مشخص می‌کنند؛ بنابراین، قطعات مرکزی آپادانا (نقوش برجسته‌ی خزانه) ۱۸ پای تخت‌جمشیدی طول و ۹ پای تخت‌جمشیدی ارتفاع دارند و هر نقشی روی بال‌های آپادانا دارای ارتفاعی برابر با ۳ پای تخت‌جمشیدی و گل‌بوته‌ها ۱ و یک‌دوم کف‌دست پهنا دارند (رف، ۱۳۸۱: ۱۱۵).

#### ۳. ویژگی تناسب‌های انسانی در هنر هخامنشی

هدف از این پژوهش، بررسی و مطالعه‌ی رعایت تناسب‌ها بین روش درجه‌بندی مقیاس سنتی مصری و روش درجه‌بندی مرتبی برای مقایسه در هنر ایران و مصر است. یکی از موارد مهم در فرهنگ بصری هر قوم، نگاه آن‌ها به انسان در عرصه‌ی نمایش قدرت است. نقوش برجسته‌ای که کاخ‌های تخت‌جمشید را آراسته است از با اهمیت‌ترین آثار باستانی ایران به‌شمار می‌آید. کیفیت و کمیت این آثار چنان است که بررسی‌های گسترده‌ای را بر روی آن‌ها لازم می‌سازد؛ چنان‌که سالم‌ترین نقوش برجسته‌ی تخت‌جمشید در جبهه‌ی شرقی آپادانا و بر روی پلکان‌های ساختمان مرکزی قرار گرفته‌اند. زمینه‌ی اصلی این نقوش، نشان‌دهنده‌ی تجلیل شاهان هخامنشی است که در صحنه‌ها شاخص است. حال، شاه چه در حال قدم زدن و عبور از درهای کاخ خود و چه جلوس کرده بر تخت و در حال پذیرش هدایا از مردم تحت فرمان خود باشد؛ چنانچه در نقوش برجسته‌ی آپادانا شاه را نشسته بر تخت نشان می‌دهند، درحالی‌که در جلوی او بیست‌وسه هیئت از مردم تحت حکومت، مشغول تقدیم هدایای ارزشمند و فوق‌العاده هستند (رف، ۱۳۸۱: ۱۶).

در پشت سر شاه، ردیف‌های نگهبانان، اسبان، ازابه‌ها و بزرگان دربار مستقر شده‌اند. بر روی پلکان‌ها و کنار دست‌اندازها، تعداد زیادی سرباز پارسی صف کشیده‌اند. در مجموع، بیش از ۸۰۰ نقش بر روی جبهه‌ی شرقی آپادانا کنده شده است. همین صحنه که به‌صورت معکوس تراشیده شده است، بر روی جبهه‌ی شمالی نیز به چشم می‌خورد، لیکن از آنجاکه این جبهه در طول قرون در معرض عوارض جوی قرار داشته، به‌صورت بدی فرسوده شده است. روی سردر پلکان‌های شمالی ساختمان مرکزی، نگهبانان - با قد و قامت انسان معمولی - دیده می‌شوند و در همین حال، اشراف درباری در لباس‌های پارسی یا مادی در حال بالا رفتن از پله‌ها هستند و در آن دست‌اندازها صفوف سربازان پارسی مستقر شده‌اند. در این مکان، در حدود ۴۰۰ نقش برجسته وجود دارد (همان)؛ هرچند گیرشمن معتقد است در دوره‌ی اول، در هنر معماری هخامنشی از نظر فنی، تحولات

زیادی در مقایسه با سایر تمدن‌ها - مانند مصر - رخ نداده بود؛ در واقع، در این دوره، هنر هخامنشی هرگز سعی نکرده که در بیان حالت اشخاص دقت کند. حتی این هنر نتوانسته بود خود را از قانون مساوی بودن قد اشخاص خلاص کند و مثلاً سر شخصی که روی پلّه‌ی پایین‌تر ایستاده با شخصی که روی پلّه‌ی بالاتر ایستاده، برابر است؛ به این معنی که هنر این دوره به تجسم نیم‌رخ قناعت کرده و سعی نکرده بود بُعد سوم را مجسم نماید و لذا برای تنظیم گروه‌هایی که در رژه‌ها شرکت داشتند، تنها به خالی گذاشتن فاصله‌ی آن‌ها قناعت می‌کند؛ باین‌حال، هنر ایران در تمامی دوره‌های تاریخی با وجود تمام این نارسایی‌ها با منظره‌ی مجلل ساختمان‌ها تناسب داشته است (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۲۲۳). از طرفی و بر اساس نظری دیگر، هنر ایرانی در دوره‌ی هخامنشیان، نهادی ابتکاری دارد و آن هم رعایت در اصول فنی تناسب است که در آن عناصر برگرفته از بیگانگان را در هم می‌آمیزند. در عظمت بناها و در زیادی تزیینات در ایران، برخلاف یونان و بعدها در امپراتوری روم، هنرمند ناچار به ملاحظه در علایق شخصی یا شهر نبود، بلکه تنها از یک کارفرما، یعنی شخص شاه اطاعت می‌کرد؛ بنابراین، هنر ایرانی این دوره همانند خود امپراتوری، ترکیبی و زاینده‌ی تخیلات شاه بود. زیرا وی به هر نوع هنری که در ولایات آشور، مصر و بخش آسیای یونان برخورد کرده بود، در یک وحدت عملی و قدرتمند جمع‌آوری کرده بود (هوار، ۱۳۷۹: ۹۹).

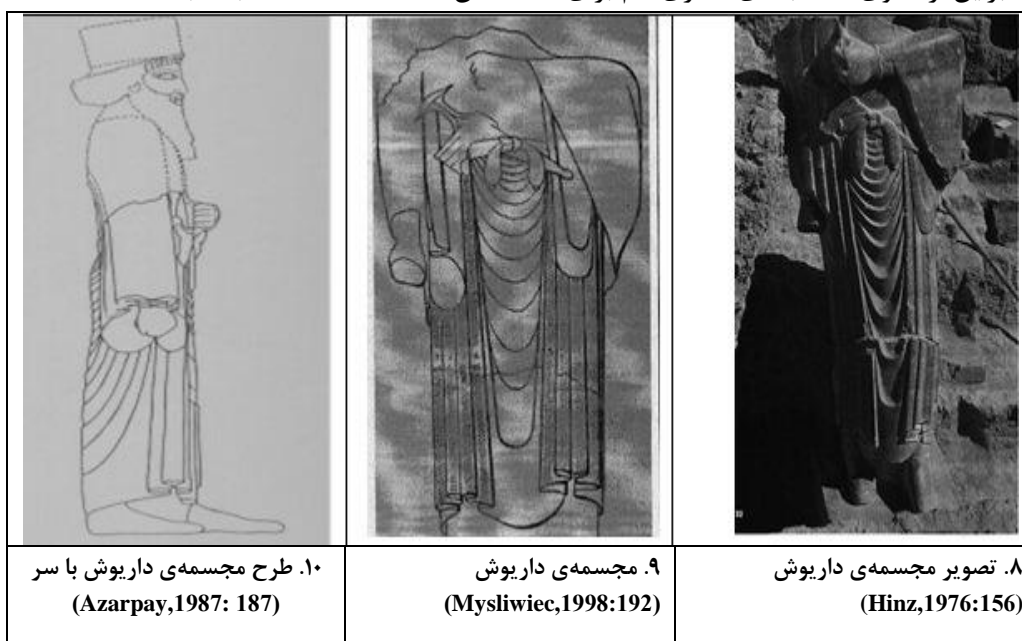
#### ۱.۳. مرجع تناسب‌ها در هنر هخامنشی

محققان برای هنر هخامنشی، سه مرجع اصلی برشمرده‌اند: مرجع ابتدایی این هنر، هنر بین‌النهرین است که نفوذ آن در نخستین بناهای این سلسله در پاسارگاد آشکار است. دومین مرجع، هنر مصر است که بسیاری از آرایه‌ها و نقوش موجود در تخت‌جمشید برگرفته از آن هستند. سومین مرجع، هنر یونان به‌شمار می‌رود؛ زیرا در دربار لیدی و کلیکیه، پارسیان تحت نفوذ یونانیان قرار گرفتند و حتی در این دوره، صحنه‌های نقاشی نیز به سنت شمایل‌نگاری یونانی نزدیک می‌شوند (بریان، ۱۳۷۷: ۲۱۴). در بند دوازده‌ی کتیبه‌ی داریوش در شوش، او به حضور حجّارانی با ملیت یونانی و لودیهای اشاره و چنین بیان می‌کند: «ستون‌های سنگی‌ای که در اینجا به‌کار رفته، از دهی در خوزستان آورده شد. مردان سنگ‌تراشی که سنگ حجّاری می‌کردند، آن‌ها یونانیان و ساردیان بودند» (شارپ، ۱۳۸۴: ۹۹)؛ از این‌رو، به‌منظور سنجش تناسب‌های انسانی به‌دست آمده در هنر هخامنشی موجود در تخت‌جمشید و فرهنگ‌هایی که نفوذ آن‌ها بر هنر هخامنشی تأیید شده، مقایسه‌ای میان تناسب‌های انسانی موجود در هنر این فرهنگ‌ها و تناسب‌های موردبررسی انجام شده است (افهمی، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

#### ۲.۳. مصادیق رعایت تناسب‌ها در مجسمه‌سازی و نقوش برجسته‌ی هخامنشی

الگوی برتر پیکرتراشی و مجسمه‌های هخامنشی، مجسمه‌ی داریوش می‌باشد که هیئت باستان‌شناسی فرانسوی در ۱۹۷۲ در نزدیکی شهر شوش کشف کردند. مجسمه‌ی خاکستری مصری داریوش که حکاکی شده از گرانبه است، این‌طور به‌نظر می‌رسد که به یک جفت مجسمه‌ی سردر دروازه‌ی ورودی مجموعه‌ی شوش تعلق داشته که در نمای عمارت غربی مورد استفاده قرار گرفته بود؛ بنابراین، محل نصب مجسمه، نزدیک در ورودی مجموعه‌ی شوش بوده است. سه مجسمه‌ی دیگر داریوش با مقیاس‌های کمی بزرگ‌تر و ویژگی‌های متفاوت از مجسمه‌ی شوش شناسایی شده است. کتیبه‌های مجسمه‌ی داریوش به چهار زبان نوشته شده است؛ این اثر تاریخی در مصر به‌احتمال قوی برای معبد آتوم (Atum) در هلیوپولیس (Heliopolis) حجّاری،

تراشیده و کنده‌کاری شده و به سفارش داریوش اول و مطابق با توضیحات خود او بر پا شده است (Azarpay, 1987: 185). کتیبه‌ی داریوش ذکر می‌کند که هدف از برپایی مجسمه آن بوده که مجسمه در معرض دید آیندگان قرارگیرد تا آن‌ها بدانند که یک ایرانی، مصر را فتح و اداره کرده است. با وجود حالت و ابعاد مصری، مجسمه، دیدگاه داریوش را بیان می‌کند که او خود را پادشاه جهان و فرمانروای پارسی مصر قلمداد می‌کند، گرچه این مطلب به‌طور مستقیم از طریق پیکرنگاری و لباس او و به‌طور غیرمستقیم به‌واسطه‌ی ابعاد آن مورد استفاده قرار گرفته و فهمیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد تطبیق بین مقیاس طولی با توجه به ابعاد مجسمه و اندازه‌ی آجرهای استاندارد هخامنشی به این نکته اشاره دارد که یک واحد انتزاعی معماری برای تعریف ابعاد مجسمه‌ی داریوش وجود دارد. دستور ساخت مجسمه‌ی داریوش در شوش با توجه به مشخصات ساختمان اندازه‌گیری توسط یک ایرانی صادر شده است، لیکن این مجسمه در یک کارگاه مصری ساخته و پرداخته شده؛ بنابراین از الگوی تناسب‌های مصری هم برای ساخت آن استفاده شده است (Ibid).



از طرفی، هنر هخامنشی به‌واسطه‌ی تکرار الگوهای یکسان در مجموعه‌ی بناهایی مانند تخت جمشید، همواره این ایده را در ذهن پژوهشگران تداعی نموده که طرح نقش برجسته‌ها پس از طراحی نخست و پس از تبدیل شدن به الگوها و شابلون‌ها در جاهای گوناگون مورد استفاده قرار گرفته‌اند. البته بهره‌گیری از شابلون به‌عنوان یک ابزار کاری و به‌عنوان وسیله‌ای برای کنترل و سرعت بخشیدن به کارها، امری قابل قبول به‌نظر می‌رسد. اما مهم‌ترین تفاوتی که میان پیکره‌های موجود در هنر بین‌النهرین یا مصر که به‌عنوان مرجع برای هنر تخت جمشید به‌حساب می‌آیند، طراحی پیکره‌های مشابه با ابعاد گوناگون و تناسب این پیکره‌ها با محل قرارگیری آن‌هاست. هرچند ممکن است هنر طراحی پیکره‌ها در تخت جمشید از هنر مصر و بین‌النهرین ملهم بوده باشد، مهم‌ترین تفاوت آن نسبت به این دو هنر، بهره‌گیری از کادرهای محیطی بسیار دقیق و مشخص برای قرارگیری پیکره‌ها و هماهنگی میان پیکره و فضای دربرگیرنده‌ی آن است؛ این امر، از سویی موجب شده است که این هنر، تنوع ترکیب‌بندی موجود در نقوش مصر یا حالت آزادانه‌ی برخی از نقوش بین‌النهرین را نداشته باشد (افهمی، الف ۱۳۸۵: ۲۷۹)؛ اما از سوی دیگر، عنصری که به‌وضوح آن را از دو هنر پیشین متمایز



می‌سازد، هماهنگی در طراحی مجموعه‌ی نقوش است. البته ویژگی‌های اصلی ترکیب‌بندی نقوش را می‌توان برگرفته از هنر بین‌النهرین دانست که در آن، تناسب‌های انسانی یکسانی برای تمامی افراد متصور می‌شده‌اند و تنها شاه با ابعادی بزرگ‌تر از دیگران تصویر می‌شده است. برای درک این نکته می‌توان با نگاهی اجمالی به پلکان آپادانا دید که تمامی افراد درون نقش برجسته، اعم از اینکه در بین اقوام تابعه به استثنای بخشی که بر روی شیب پلکان تصویر شده و به دلیل محدودیت‌های فضایی این بخش در آن تغییراتی داده شده، قرار داشته باشند یا در مجموعه‌ی افراد موسوم به سربازان جاویدان یا بزرگان ایرانشهر، فارغ از تصویرشدن از نمای روبه‌رو یا نمای رو به بغل دارای ابعاد پیکره‌ی مشابهی هستند و تنها در بخش هدیه‌آوردندگان تغییر نوع البسه و نوع پوشش سر موجب برخی از تغییرات در ارتفاع شده است (همان).

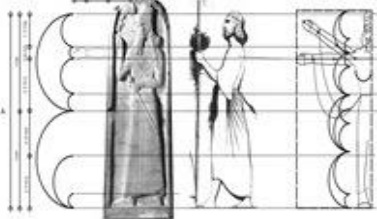
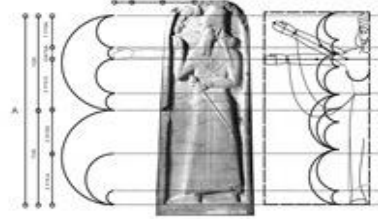
<p>۱۳. تصویر داریوش برای سنجش تناسب با مرتب (Azarpay, 1987:191)</p>	<p>۱۲. مقایسه‌ی مجسمه‌ی داریوش با یک مجسمه‌ی مصری در روش سنجش تناسبها (Azarpay, 1987:191)</p>	<p>۱۱. نقش سرباز جاویدان برای مقایسه‌ی تناسبها (Azarpay, 1987:191)</p>

گرچه مقیاس‌های مصری با معیارهای بابلی جدید و پارسی قابل‌مقایسه بودند، ابعاد مصری بر معیارهای اسطوره‌ای استوار بوده که با استفاده از شبکه‌های مرتب بیان شده است. در هنر مصری، در طی بیست و ششمین سلسله یا دوره‌ی سائیت‌ها (۶۶۲ – ۵۲۵ ق.م) اندام‌های انسان به ۲۱ مرتب تقسیم می‌شده و به نسبت یک به چهار بین ساعد یا به‌اندازه‌ی واحد طول در حدود ۵۵ تا ۸۵ سانتیمتر برای ابعاد بدن. وقتی ما مجسمه‌ی داریوش را در شبکه‌ی مصری یا در دوران سائیت‌ها به تصویر می‌کشیم، در آن ابعادی که پای انسان، چهار مرتب را پر می‌کند، تفاوت‌های چشمگیری را بین ابعاد آن و تصویر مصری که اندازه‌های قابل‌مقایسه‌ای دارند، پیدا می‌کنیم. با وجود اختلاف در رنگ‌ها و تزئینات، نگرهبانان شوش در تمام تصویرها، رفتار و حرکات مشابهی را نشان می‌دهند. آن‌ها در سمت راست یا چپ در قابی از تزئینات و گاهی نوشته‌دار، در یک سبک رنگی بدون تمایز و مات یا با نقش‌برجسته نشان داده می‌شوند. در تصویر بازسازی شده در موزه‌ی لوور، مجسمه‌ی استاندارد ۴/۵ برابر اندازه‌ی طبیعی با بیش از ۱/۴۶ متر دیده می‌شود. به‌وسیله‌ی ۱۷ ردیف آجر (که هرکدام بیش از ۸/۵ سانتیمتر اندازه دارد) از تاج تا کف پا (گودی پا) به‌وضوح نشان داده می‌شود. اما اگر مثل مجسمه‌ی داریوش، سر، از محل رویش مو تا چانه اندازه‌گیری شود (به‌وسیله‌ی حاشیه‌ی کماندار در لوور به‌واسطه‌ی دو سوّم ۳/۲ ردیف آجرها تعیین می‌شود)، پس معیار یک به نه اینجا برای سر به نسبت اندازه‌ی بدن می‌رسد (Azarpay, 1987: 192).

#### ۴. تناسب‌های انسانی در هنر بین‌النهرین و مقایسه‌ی آن با تناسب‌های هنر هخامنشی

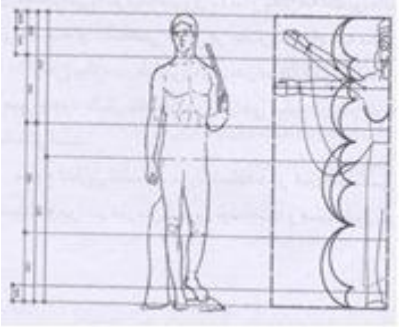

تنوع نقوش تمدن بین‌النهرین و تغییرات آن، امکان طرح تناسبات یکسان برای این نقوش را ناممکن ساخته است. هنر ابتدایی بین‌النهرین، هنری بسیار پویاست، اما به واسطه‌ی برخورد با هنر مصر و تقلید از آن به تدریج به الگوهای ثابت تکرار شونده بدل می‌شود. بسیاری از محققین بر این باورند که تناسب‌های میان پیکره‌ها در این هنر، از تکرار الگوهای ثابت ناشی شده است؛ با این وجود، در هنر آشور نو به نسبت هنرهای پیشین بین‌النهرین، عرض پیکره‌ها در نمای جانبی کاهش یافته است. حتی در همین دوره نیز به فاصله‌ی زمانی اندک پیش از آن در قصر آشور بانیپال دوم (۸۸۴ – ۸۵۹ ق.م) پیکره‌هایی را می‌توان دید که عرض آن‌ها در نمای جانبی بیشتر است (Tenbrock, 1975: 35). برای مقایسه‌ی هنر بین‌النهرین و ایران می‌توان به نقش برجسته‌ی متأخر شمش‌ی اداد پنجم اشاره کرد، که در فاصله‌ی سال‌های ۸۲۴-۸۱۱ پیش از میلاد در میدان شهر کالو نصب شده است؛ این نقش برجسته، نمونه‌ای از هنر نوآشوری به‌شمار می‌رود. تصویر ۱۴ مقایسه‌ی این اثر با مورد تحلیل این پژوهش را مشخص می‌سازد. می‌توان دید که پیکره به دو قسمت مساوی تقسیم شده و نسبت‌های نیم‌تنه‌ی پایین دو پیکره با یکدیگر مساوی است. در قسمت بالاتنه، اختلاف اندکی به میزان ۵/۱۴A دیده می‌شود که ناشی از کاهش ارتفاع محل قرارگیری شانه‌هاست؛ اما اختلاف عمده‌ی میان دو پیکره در قسمت سر است، در حالی که ابعاد سر از ابعاد ارتفاع در پیکره‌ی بین‌النهرین ۲/۱۴A است. این میزان در یک پیکره‌ی هخامنشی به ۳/۱۴A رسیده است؛ بدین ترتیب، ارتفاع سر به میزان ۱/۱۴ واحد بزرگ‌تر شده است و در تراز افقی دست‌ها در نمونه‌ی آشوری کوتاه‌تر تصویر شده‌اند (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۱۰۲)، اما نسبت میان اجزای آن‌ها مشابه است.

موارد بیان شده درباره‌ی هنر بین‌النهرین در خصوص تفاوت میان ابعاد انسانی در صحنه‌ها در نخستین اثر از هنر هخامنشی دوران داریوش، یعنی کتیبه‌ی بیستون دیده می‌شود. در این تصویر، شاه با قامتی بلندتر از دیگران، و دشمنان او با اندامی کوچک‌تر نمایانده شده‌اند؛ از این رو، مطالعات تناسب موجود در نقوش بین‌النهرین با پیکره‌ی یکی از دو اشراف‌زاده‌ی موسوم به گروه هفت‌تن که در این کتیبه به تصویر کشیده شده‌اند، مقایسه شده است (تصویر ۱۵). مقایسه‌ی این دو نمونه نشان می‌دهد که در زمان حجاری کتیبه‌ی بیستون، تناسب هنر هخامنشی به‌طور کامل تحت تأثیر هنر بین‌النهرین بوده است. حتی در شکل پیکره‌ی موجود در بیستون، حالتی از پویایی در پیکره به‌چشم می‌خورد که در هنر آشوری ریشه دارد، در حالی که در هنر تخت‌جمشید، تمامی پیکره‌ها با حالتی ایستا تصویر شده‌اند (همان).

	
<p>۱۵. تصویر مقایسه‌ی نمونه‌ی بین‌النهرین و نقش هخامنشی بیستون (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۱۰۲)</p>	<p>۱۴. تصویر نقش شمش‌ی اداد پنجم که نمونه‌ی هنر نو آشوری (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۱۰۲)</p>

### ۵. تناسب‌های انسانی در هنر یونان و مقایسه‌ی آن با تناسب‌های هنر هخامنشی

پیکره‌تراشی مربوط به زمان‌های باستانی اولیه‌ی یونان از روی نمونه‌های مصری تقلید شده است. در قرن پنجم ق.م علاقه‌ی فراوانی به نظریه‌ی تناسب اظهار شده و تعدادی از رساله‌ها - که بیشتر آن‌ها باقی نمانده‌اند - درباره‌ی این موضوع قلم‌فرسایی کرده‌اند. ولی حجّاران یونانی به‌طور عادی از شبکه‌بندی عددی یا هندسی استفاده نکرده‌اند، بلکه آن‌ها مجسمه‌های خود را به روش حکاکی دست آزاد ساخته و به تدریج و به‌طور تقریبی به شکل اصلی درمی‌آورده‌اند. الهام اصلی آن‌ها از نمونه‌های زنده گرفته نمی‌شده است؛ زیرا آن‌ها بیشتر با تأثیر گرفتن از سنت و سبکی که به‌وسیله‌ی هنرمندان قبلی اختیار شده بود، کار می‌کردند (رف، ۱۳۸۱: ۱۱۱).

	
<p>۱۷- تصویر پیکره‌ی یونانی با تناسب‌های طلایی (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۱۰۳)</p>	<p>۱۶- تصویر ویژگی‌های تناسب‌های یونانی (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۱۰۳)</p>

از قرن پنجم ق.م هنر یونان از تناسب‌های طلایی ابعاد بدن انسان در معماری بهره برده است؛ باوجوداین، از قرن چهارم ق.م به‌بعد، این اصول هندسی به شکل‌گیری هنر دارای انتظام دقیق موسوم به کلاسیک یونان منجر می‌شود و با تسری تناسب‌های طلایی به پیکره‌های انسانی، تناسب‌های ایده‌آل یا استاندارد زیبایی را می‌آفریند (Digging, 1965: 124). درباره‌ی تناسب‌های طلایی یونان، اطلاع مستقیمی در دست نیست؛ تنها اطلاعات موجود، برگرفته از کپی‌های مرمرین رومی این آثار است که با دیدگاه یونانی ساخته شده‌اند. این تناسب‌ها، مشابه با تناسب‌هایی است که داوینچی با مطالعه‌ی تناسب‌های پیکره‌های یونانی و بررسی گفته‌های ویتروویوس در خصوص تناسب‌های انسان ایده‌آل بیان نموده است. در پیکره‌های یونانی، ما با مجموعه‌ای از تصاعدی‌های هندسی نسبت طلایی روبه‌رو هستیم که به‌طور متوالی ارتباط میان اجزا را شکل می‌دهند و تداخل اجزای این تناسب‌ها، به شکل‌گیری تناسب‌ها در کل پیکره منجر می‌شود.

در تصویر ۱۶ و ۱۷، نسبت‌های طلایی استفاده‌شده در پیکره‌های یونانی مشاهده می‌شود. در کلیت پیکره، نسبت M2 به M1 در پایین‌تنه، نسبت M3 به M2 در بالاتنه، نسبت M4 به M3 در بخش سر و نسبت M6 به M5 مساوی با نسبت طلایی است؛ علاوه بر این، در هنر یونان برای طراحی سر و گردن، سه سری تناسب‌های گوناگون وجود داشته است؛ برای سرِ رِبالنوع‌ها از نسبت ۱/۸ ارتفاع بدن، برای سر مرد ۱/۷ ارتفاع بدن و برای سر زنان از تناسب‌هایی به میزان ۱/۷ یا ۱/۶ واحد ارتفاع بدن استفاده می‌شده است (افهمی، ب ۱۳۸۵: ۱۰۳). در تصویر ۱۶، تناسب‌های بدن موردبررسی با تناسب‌های طلایی موجود در پیکره‌ی یونانی مقایسه شده است. تصویر ۱۷ نشان می‌دهد که پیکره‌ی یونانی در مواردی مانند ارتفاع زانوها و محل قرارگیری شانه‌ها نسبت سر به بدن دارای اختلاف است؛ از سوی دیگر، نسبت تساوی میان قطعات m2 که در پیکره‌ی یونانی وجود دارد،

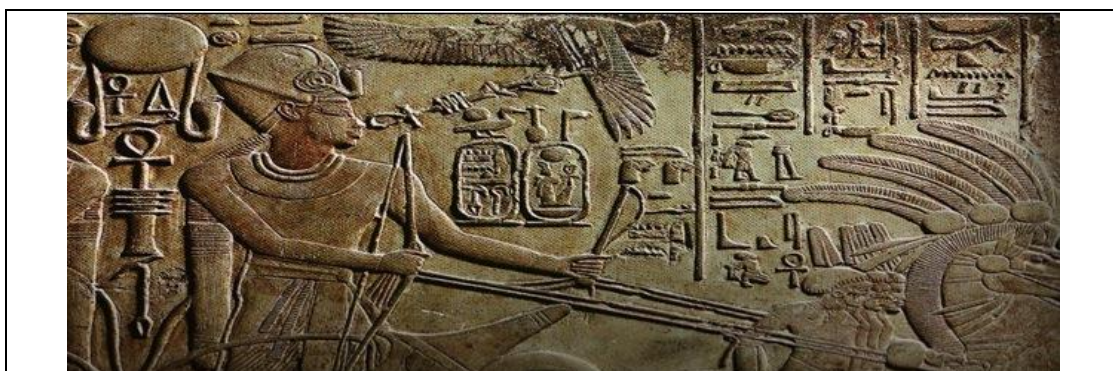
در پیکره‌ی هخامنشی صادق نیست. به‌منظور مقایسه‌ی نسبت‌های گوناگون سر به اجزای بدن در پیکره‌های یونانی گوناگون و مورد بررسی حاضر، به‌ترتیب سه مجسمه‌ی رب‌النوع زئوس آرتمیسیون (متعلق به ۴۵۰ تا ۴۶۰ پیش از میلاد)، مجسمه‌ی جوانی از آنتیستیرا (متعلق به ۳۴۰ پیش از میلاد) و کپی‌ی رومی مؤنث ونوس کپیتال با یکدیگر مقایسه شدند. نتیجه‌ی مقایسه نشان می‌دهد که تناسب‌های هخامنشی در قسمت بالاتنه بدن دارای تفاوت بسیار زیادی با موارد یونانی است (همان)

### ۶. ویژگی تناسب‌های انسانی در هنر مصر

بر اساس یک تقسیم‌بندی دیگر (غیر از تقسیم‌بندی بر اساس ۳۱ سلسله)، تاریخ مصر به چهار دوره‌ی پادشاهی تقسیم می‌شود: ۱- پادشاهی کهن (از ۳۲۰۰ تا ۲۱۳۰ ق.م)؛ ۲- پادشاهی میانه (از ۲۲۰۴ تا ۱۵۶۷ ق.م)؛ ۳- پادشاهی جدید (از ۱۵۶۷ تا ۱۰۸۵ ق.م)؛ ۴- پادشاهی دوران متأخر (از ۱۰۸۵ تا ۳۳۲ ق.م). از دوران پادشاهی کهن مصر، لوح‌ها و نقش‌برجسته‌هایی برجای مانده است که همگی گویای سه خصوصیت برجسته‌ی هنر مصر هستند؛ یعنی اعتقاد به عالم ربّانی، حیات پس از مرگ و الوهیت مقام فرعون. بنابراین، اصول هنری‌ای که در طی این دوره رشد و بسط یافت و به کمال رسید، خود سرمشقی برای دوره‌های بعدی شد. تناسب‌ها در دوره‌ی پادشاهی کهن مصر متفاوت از تناسب‌های حقیقی بود؛ یعنی در آن سعی می‌شد تا از قانون متناسب با بازنمایی عظمت شاهانه که مستقل از واقعیت بود، تبعیت شود. البته این روش بازنمایی از این اصل کلی پیروی می‌کرد که هر قدر موضوع اثر از اهمیت کمتری برخوردار باشد، میزان واقع‌نمایی آن هم بیشتر است و برعکس، هر قدر موضوع دارای منزلت و شأن بیشتری باشد، دور شدن از معیارهای واقعی و تبعیت از قانون تناسب شاهانه بیشتر می‌شود (گشایش، ۱۳۸۴: ۲۱).

هرچند بر اساس اصول حاکم مجسمه‌های شاهان، آشکارا تندیس‌هایی شبیه‌سازی شده‌اند، ضرورت تأکید بر عظمت و الوهیت فرعون، طبیعت‌گرایی هنرمندان پادشاهی کهن را مهار کرده است؛ باین‌همه، حتی در مجسمه‌های زنده‌نماتر شاهزادگان و مقام‌های عالی‌رتبه وقار، سادگی و توازنی که از ویژگی‌های هنر پادشاهی کهن هستند، پدیدار است. هرچند دانش ما درباره‌ی زندگی مصریان در دوران پادشاهی کهن مبتنی بر صحنه‌های بی‌شماری است که به شکلی جامع و کامل زندگی مردم را به تصویر کشیده‌اند (هارت، ۱۳۸۲: ۷۹).

تناسب‌ها در هنر مصر نیز مانند هنر بین‌النهرین، مجموعه‌ای از عناصر ثابت را در برمی‌گرفته است که برای مدت‌های طولانی ادامه یافته‌اند، ولی در دوره‌ی متأخر تاریخ مصر، این هنر (که به دوره‌ی آکادمی‌گرایی هنر مصر مشهور است) از زمان سلطنت آمنوفیس سوم در ۱۴۱۱ ق.م آغاز شد (تصویر ۱۸). لذا هنر مصر به ویرایش اصول قدیمی در خود پرداخت و در نتیجه، قوانین مشخصی در زمینه‌ی خطوط احجام رنگ‌ها و تناسب‌ها پدید آمد. در این دوره، آخرین نشانه‌های تغزلی موجود در هنر مصر، جای خود را به خردگرایی و مهارتی داد که جایگزین الهام‌های هنری شد (Mekhitarian, 1974: 114).

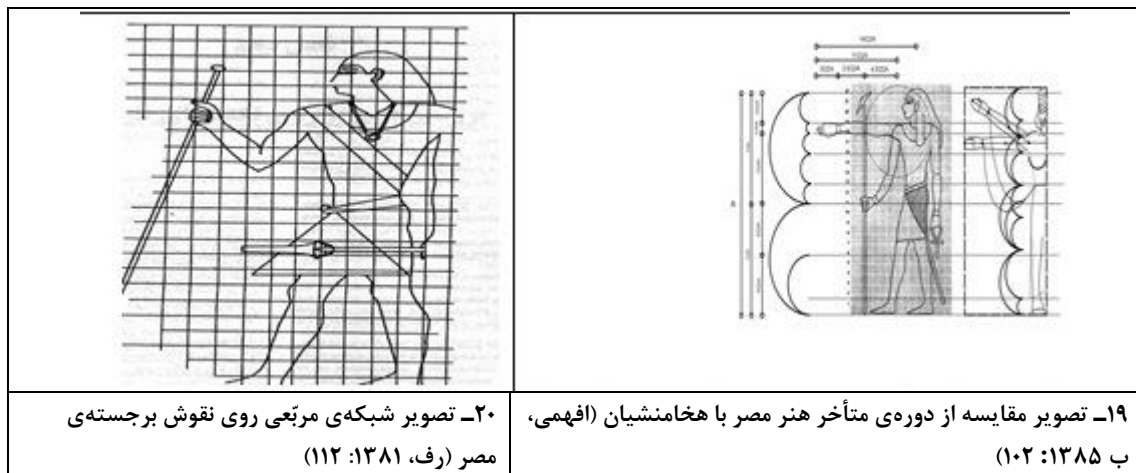


۱۸. تصویر نمونه‌ی نقش برجسته‌ی آمنوفیس سوم از سلسله‌ی ۱۸ در موزه‌ی قاهره مصر (Sohulz&Seidel, 2007: 190)

یکی دیگر از ویژگی‌های هنر مصر در تناسب‌های انسانی، کاربرد شش مربع درجه‌بندی مربوط به ساعد است که در سیستم جدید هنر مصر، جایگزین پنج مربع سیستم قدیمی شده است (این مربع‌ها در طرح کلی اشکال انسانی، برای مشخص کردن تناسب اندام‌های انسانی مانند تناسب اندازه‌ی سر به بدن یا اندازه‌ی دست به کل اندام به کار برده می‌شود). این مشاهدات مشخص می‌سازد که چطور سیستم درجه‌بندی جدید برای اشکال اندام‌های ایستاده که بر پایه‌ی محاسبه‌ی دقیق هندسی و ریاضی استوار بوده است، می‌تواند طوری درجه‌بندی شود که یک پنجم مربع‌ها در نظر گرفته شده باشند (Robins, 1985: 114). گفتنی است مصریان برای حجاری و مجسمه‌سازی از انسان، دارای قاعده و روش خاصی بودند که از روی قراین و شواهد لازم، بر محققین روشن شده و آن روش معروف شبکه‌بندی است و چه‌بسا یکسانی نقش برجسته‌های تخت جمشید در بسیاری از موارد، مرهون استفاده از چنین تجربه‌ای باشد. قاعده‌ی ثابتی هم برای تناسب در نقاشی، ترسیم نقوش و ساختن نقش برجسته و نیز مجسمه‌سازی در مصر به کار می‌رفته و معیار مصریان بر اساس شبکه و خطوط راهنما برای ایجاد تناسب بین اعضای نقوش کاربرد داشته است. نکته‌ی عمومی که در حجاری‌ها و نیز برخی از مجسمه‌ها دیده می‌شود، در تمدن مصر و ایران به‌ویژه در تصاویر و طرح‌هایی که به حالت نیم‌رخ نشان داده شده‌اند و همیشه پای چپ در جلو قرار دارد، گویای قرارداد و قانون واحدی است که در هر دو تمدن به کار رفته است. البته هنرمندان عصر هخامنشی از تجربه‌های قبلی محلی در این زمینه هم برخوردار بودند و در ضمن استفاده از تجربه و دانش هنرمندان مصری، از مهارت‌های هنرمندان دیگر ملل نیز بهره برده و تلفیقی بدیع و بی‌نظیر در عرصه‌ی هنر پدید آورده‌اند (شکاری، ۱۳۸۱: ۳۳).

نمونه‌های ارزیابی تناسب‌ها در نقاشی و مجسمه‌ها از دوره‌ی پادشاهی میانی مصر از مربع مشبک برای درک تناسب استفاده می‌شده است که می‌توانستند، حتی اگر کمی نامنظم باشند به یک پنجم تقسیم شوند؛ این مسئله، نشان‌دهنده‌ی این است که هنرمند در این دوره توانسته با تگه‌های کوچک مربع کار ارزیابی تناسب را انجام دهد. منحصر به فرد بودن ظهور روش فوق این امر را ناممکن می‌سازد که هنرمندانی که سیستم شبکه‌های بعدی را به کار برده‌اند با دقت بیشتر ریاضی کار کرده‌اند (Robins, 1985: 116). این احتمال نیز داده می‌شود که آن‌ها سیستم جدید را پذیرفته بودند و غالباً بر روی نکاتی متمرکز می‌شدند که بر روی خطوط شبکه وجود داشته است. حتی‌الامکان گرایش به یک‌دوم یا یک‌چهارم مربع وجود داشته است. تعویض سیستم سنتی به سیستم شبکه‌ای بعدی یک پنجم، تغییرات اندکی را درباره‌ی پیشنهادی تناسب‌ها در هنر مصر و تأثیر تشریح اصول تناسب‌ها در هنر خاور نزدیک عهد عتیق ایجاد کرده است (Azarpay, 1987: )

۱۸۳)؛ بنابراین، معیار مصریان بر اساس شبکه‌ها و یا خطوط راهنما برای ایجاد تناسب بین اعضای نقش‌ها پایه‌گذاری شده و بعضی از این شبکه‌ها هنوز باقی مانده‌اند. روی بعضی از نقوش برجسته‌ی مربوط به سلطنت قدیم، نقش‌های انسانی، دارای یک خط محوری مرکزی عمودی هستند که در آن‌ها نقاط آغاز مبدأ فروانی که نشان‌دهنده‌ی نقاط حسّاس از قبیل ابرو، محل اتصال گردن به بدن، زیر بغل، زانوان و پاها هستند، قرار دارند. شبکه‌های مربعی‌شکل نیز روی نقوش برجسته‌ی دوره‌ی سلطنت میانه یافت شده‌اند که این شبکه‌ها به طرز بارزی تقاطع‌های راهنمایی‌کننده‌ی مشخصی را نشان داده و نسبت به نقش، همیشه در محل ثابتی قرار دارند (رف، ۱۳۸۱: ۱۱۰). بین ابرو و پاها ۱۸ مرتب که پهنای هر یک به‌اندازه‌ی یک مشت بسته است، قرار دارد و محور مرکزی شبکه از میان گوش نقش می‌گذرد. در زمینه‌ی دانش مقیاس‌های مصری این معیار (جدول) دارای یک اساس محکم است: طول اندام‌ها در سیستم مقیاس‌ها به‌وسیله‌ی درازای نظری آن‌ها تعیین می‌شود. واحدهای پایه برای بررسی تناسب در هنر مصر عبارت بوده‌اند از: ذراع سلطنتی = ۷ کف دست (۵۲/۳ تا ۵۲/۵ سانتیمتر) و ذراع کوچک = ۶ کف دست و مشت = یک و یک‌سوم کف دست و کف دست = با چهار انگشت. تا زمان سلسله‌ی سایت (۶۶۴ تا ۵۲۵ ق.م) ذراع سلطنتی به‌طور عموم به جای ذراع کوچک پذیرفته می‌شد و ارتفاع نقش‌ها از ابرو تا پاها از ۱۸ به ۲۱ مربع افزایش یافت (همان).



بر همین اساس، اروین پانوفسکی در ترسیمات خود، تناسب‌های انسان در دوره‌ی متأخر تاریخ مصر را به مبنای عدد ۲۲ می‌داند. به‌طور خلاصه، این نسبت‌ها برای ارتفاع سر، معادل ۳/۲۲، برای بالاتنه تا آلت تناسلی ۸/۲۲ و برای پایین‌تنه ۱۱/۲۲ است. در تمامی تصاویر، بخش پایین‌تنه و سر از نمای جانبی و بخش بالاتنه از نمای روبه‌رو ترسیم شده‌اند؛ این نسبت‌ها را می‌توان در تصویر ۱۹ مشاهده نمود. البته برخی از محققان عقیده دارند که نمونه‌های دیگری نیز وجود دارد که این میزان به‌نسبت مبتنی بر عدد ۱۸ تقلیل یافته است. تناسب‌ها در هنر مصر به مدت طولانی ثابت مانده و تنها دوره‌ای که تغییری در تناسب‌ها رخ داده، دوره‌ی آخناتون در ۱۳۷۵ پیش از میلاد است که برای دوره‌ی کوتاهی در نتیجه‌ی تغییرات مذهبی، هنر مصر به گرایش واقع‌گرایانه روی آورد. بازتاب این امر در تناسب‌های پیکره‌ها و واقع‌گرایی در هنر و مخالف با هنر قراردادی پیشین تجلی یافت (افهمی، ب، ۱۳۸۵: ۱۰۲). در تصویر فوق، نمونه‌ای از تناسب‌های دوره‌ی متأخر هنر مصر را که بخشی از آن مقارن با دوره‌ی تسلط هخامنشیان بر مصر است و با نمونه‌ی مورد بررسی تخت‌جمشید مقایسه شده است، می‌توان دید که به‌استثنای تقسیم بدن به دو نیمه‌ی مساوی، تناسب‌های نمونه‌ی مصری دارای تفاوت

چشمگیری با تناسب‌های هنر هخامنشی است و ارتفاع محل قرارگیری سرشانه‌ها، طول دست‌ها، پهنای شانه و ارتفاع سر در دو نمونه با یکدیگر متفاوت است؛ بنابراین، هنر هخامنشی با وجود تأثیرپذیری از هنر مصر، از تناسب‌های این هنر بهره نگرفته است (همان)

#### ۷. مقایسه‌ی عملی تناسب‌ها در هنر ایران دوره‌ی هخامنشی و هنر مصر

جی. رابینس (G.Rabins) تناسب‌های مصری و پارسی را با استفاده از روش مشبک مرتب‌ی مورد مقایسه قرار داده است؛ در این بررسی، اندام تصویر مرد مصری، سر زانوی وی بر اساس توضیح قبل، نزدیک ششمین خط شبکه‌ی مرتب‌ی، خط پایینی نشیمنگاه وی نزدیک نهمین خط شبکه‌ی مرتب‌ی و باریکی عرض کمر، نزدیک خط یازدهم شبکه‌ی مرتب‌ی قرار دارد. حذف‌فاصل کف پا و سرحد مو ۱۸ خط باقی می‌ماند و بخشی از زانو نزدیک ششمین خط قرار می‌گیرد؛ در صورتی که در مقایسه، مجسمه‌ی داریوش با فرض سر سالم و با توجه به تصویر آن، زانوی مجسمه روی خط هفتم، محل کم‌عرض کمر مجسمه، روی خط سیزدهم و محل سرحد موی سر، روی خط نوزدهم قرار می‌گیرد (Robins, 1985: 102).

<p>۲۳. مقایسه سنجش تناسب (Robins, 1988: 58)</p>	<p>۲۲. سنجش با مربع (Robins, 1988: 58)</p>	<p>۲۱. تناسب در مجسمه‌ی مصری (Robins, 1988: 58)</p>

اثرهای مشبک از بیست‌وششمین سلسله به بعد تقسیم‌بندی به ۱۸ مربع را که بین کف پا و سرحد مو وجود دارد، نشان نمی‌دهد. به جای آن مجسمه‌های ایستاده‌ای از ۲۱ مربع ساخته می‌شوند که این مربع‌ها بین کف پا و پلک بالایی چشم وجود دارند. قدیمی‌ترین نمونه‌ی به دست آمده از سیستم قدیمی شبکه‌ای در آرامگاهی از بیست‌وششمین سلسله یافت شده است. جی. رابینس درباره‌ی عقیده‌ی گیتی آذری چنین اظهار نظر نموده است:

«مؤلفان به عنوان نقطه‌ی شروع، نوع و طرز ساخت مصری را می‌گیرند تا اینکه اندازه‌های مجسمه‌های انسانی را از صحنه‌های مرتب به دست آورند. در طی دوره‌ی فرمانروایی پارس‌ها، این مجسمه‌ها بر روی صفحه‌ای نشان داده شده‌اند که بین گودی کف پا تا پلک بالایی چشم از ۲۱ مربع تشکیل شده بودند.» (Robins, 1988: 5)

در صورتی که آذری توضیح می‌دهد:

«در دوره‌ی سائیت‌ها پای انسان با ۴ مرتب پوشانده می‌شد. از آن زمان به بعد، طرح مجسمه‌ی داریوش به انضمام بازسازی سرگم شده بر روی شبکه‌ای نشان داده می‌شود که در آن طول پا مطابق با ۴ مرتب است؛ نتیجه این که تصویر از ۲۵ مرتب تشکیل می‌شود که به جای ۲۱ مرتب بین گودی پا و پلک بالایی، ۲۵ مرتب بین گودی پا تا سرحد مو وجود دارد. وقتی یک شبکه از ۲۱ مرتب بین گودی پا تا پلک بالایی چشم بر روی طرح بازسازی شده‌ی مجسمه‌ی داریوش به کار برده

می‌شود، بنابراین تنظیمات آن با مجسمه‌های مصری بسیار شبیه هستند. خط ۲۰ که از میان دهان و بینی می‌گذرد، تقریباً با ارتفاع کوتاه دهان تماس پیدا می‌کند و خط افقی از میان اتصال سر و شانه عبور می‌کند» (Ibid).

در هنر مصری، مجسمه‌های انسانی صرف‌نظر از طول بودن ساق پاها، برطبق تنظیمات طبیعی ترسیم شده‌اند. شباهت مقیاس‌های مجسمه‌ی داریوش با مجسمه‌های مصری می‌تواند مبتنی بر این باشد که در مصر ساخته شده‌اند، یا اینکه مجسمه‌های پارسی هم بر اساس معیارهای طبیعی ساخته می‌شدند.

دومین فرضیه مشخص می‌کند که به چه دلیل معیارهای نشیمنگاه تصویر پادشاه داریوش اول یا خشایار اول که برای آپادانا در نظر گرفته شده بودند، با وجود اینکه بالاخره در خزانه نصب شدند، شبیه به مجسمه‌های مصری هستند؛ در سیستم مرتب شبکه‌ای قدیم مصر، مجسمه‌های نشسته از ۱۷ مربع ترسیم شده‌اند که بین گودی پا و پلک بالایی چشم قرار دارند. از دید افقی خط ۱۶ از میان دهان، خط ۱۵ با عبور از پشت گردن و شانه‌ها، خط ۱۲ از نزدیک ناحیه‌ی سینه، خط ۱۷ از نزدیک زانو و خط ۶ از بالای نشیمنگاه عبور می‌کند، در مجموع، با پاها از سه و یک‌دوم تا ۴ مرتب طول دارند. در مجسمه‌های نشسته‌ی ایرانی اگر یک شبکه‌ی چهارگوش فرضی اضافه شود، خط ۱۶ از بین دهان و بینی، خط ۱۵ درست از بالای اتصال گردن و شانه‌ها، خط ۱۲ از کنار ناحیه‌ی سینه و خط ۶ در امتداد نشیمنگاه عبور می‌کند. طول پاها تقریباً سه و یک‌چهارم است. جالب است بدانیم که در آرامگاه‌های مصری که احتمالاً کمی بعد از دومین دوره‌ی سائیت‌ها تجهیز شده‌اند، خدایان رُسی متداولی ساخته شدند که بالاترین وضعیت زانو در آن‌ها نزدیک خط ۷ قرار دارد (تصویر ۲۲)؛ باوجوداین، مجسمه‌های جامه‌دار زانوهای نامناسبی دارند که بیشتر به مجسمه‌های ایرانی شبیه هستند (Ibid).

## ۸. نتیجه

با توجه به بررسی و مطالعه‌ی انجام‌شده درباره‌ی موضوع، نتیجه‌های ذیل قابل استخراج و دریافت است:

- ۱- تناسب براساس فرهنگ واژگان، با هم نسبت داشتن و رابطه میان دو شخص یا دو چیز است. در مطالعه‌ی اجزای مختلف طبیعت نیز یک تناسب علمی مشاهده می‌شود؛ نظیر فاصله‌ی برگ‌های روی ساقه و ساقه، روی شاخه و شاخه، روی تنه و غیره. ۲- تناسب عبارت است از روابط کمی اجزا با کل و اجزا با یکدیگر. مفهوم تناسب، مفهومی در دانش ریاضی است که در هنرهای بصری اهمیت به‌سزایی دارد، چنانچه فرمول تقسیم طلایی که زیباترین تقسیم برای یک پاره‌خط، حجم، سطح هندسی و یا پدیده‌های زیبای طبیعت است. ۳- در دوره‌ی هخامنشیان در انواع مختلف هنر، مانند سفالگری، فلزکاری، معماری و پیکرتراشی از قواعد تناسب‌های علمی پیروی شده که در دوره‌ی اول، استفاده از این قواعد علمی به‌صورت ابتدایی بوده، ولی در دوره‌های بعدی با استفاده از تجربیات ملل تابع از جمله بین‌النهرین و یونان تکامل پیدا نموده است. ۴- در دوره‌های بعد از مراحل ابتدایی، هخامنشیان با استفاده از تجربه‌ی هنری مصریان و استفاده از قواعد تناسب‌ها در همه‌ی هنرها به‌ویژه هنر معماری و پیکرتراشی و کاربرد تناسب‌های علمی در این دوره به اوج تکامل هنر خود نزدیک شده‌اند. ۵- در دوره‌ی داریوش و بعد از آن از نظر معماری به‌ویژه مجسمه‌سازی در ایران شباهت‌هایی به هنر مصر دیده می‌شود. چنانچه اشمیت، حَقّار تخت‌جمشید ساخت آن را بر اساس الگوی معبد هبیس مصر می‌داند و در تحلیل ساخت مجسمه‌ها و نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید از نظر شباهت بر



اساس ایجاد شبکه‌ی مرتب‌ی مصری در مجسمه‌ها و نقش برجسته‌های هخامنشی شباهت‌های زیادی مشاهده می‌شود.

## منابع

- افهمی، رضا (۱۳۸۵)، «فرهنگ بصری حاکم بر بازنمایی در هنر هخامنشی»، استاد راهنما: دکتر علیرضا هژبری نوبری، رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵)، «تناسبات انسانی در هنر هخامنشی»، هنرهای زیبا، دوره ۱ شماره ۲۸، صص ۱۰۴-۹۳.
- بریان، پیر (۱۳۷۸)، *امپراتوری هخامنشی*، ترجمه‌ی مهدی سمسار، تهران، زریاب.
- خورشیدیان، اردشیر (۱۳۷۸)، *نگرشی نو بر تخت جمشید*، تهران، ماکان.
- سعیدی، فرخ (۱۳۷۶)، *راهنمای تخت جمشید، نقش رستم و پاسارگاد*، تهران، میراث فرهنگی.
- شارپ، نارمن رلف (۱۳۸۴)، *فرمان‌های شاهان هخامنشی*، تهران، پازینه.
- شکاری نیری، جواد (۱۳۸۰)، «زمینه‌های تأثیر هنری و معماری حوزه‌های تمدنی افریقا و ایران در طول تاریخ هخامنشیان»، *مجموعه مقالات (جلد ۲)*، تهران، مرکز مطالعات آفریقا، صص ۲۵-۳۲.
- رف، مایکل (۱۳۸۱)، *نقش برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید*، ترجمه‌ی هوشنگ غیاثی‌نژاد، تهران، گنجینه‌ی هنر و میراث فرهنگی.
- گاردنر، هلن (۱۳۷۴)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، تهران، نگاه.
- گشایش، فرهاد (۱۳۸۴)، *تاریخ هنر ایران و جهان*، تهران، عفاف.
- گیرشمن، رمان (۱۳۴۶)، *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه‌ی محمد معین، تهران، نگاه ترجمه و نشر کتاب.
- هارت، فردریک (۱۳۸۲)، *۳۲ هزار سال تاریخ هنر، نقاشی، پیکرتراشی و معماری*، ترجمه‌ی موسی اکرمی و دیگران، تهران، پیکان.
- هوار، کلمان (۱۳۷۹)، *ایران و تمدن ایرانی*، ترجمه‌ی حسن انوشه، تهران، امیرکبیر.
- هینتس، والتر (۱۳۸۷)، *داریوش و ایرانیان*، ترجمه‌ی پرویز رجبی، تهران، ماهی.
- Azarpay, G., 1987. Proportional guidelines in Ancient Near Eastern Art, *Journal of Near Eastern Studies*, 46: 183-213.
- Bard, K., 2007. An Introduction to the archaeology of Ancient Egypt, John Wiley & Sons, New York, United State.
- Diggins, J. E., String, straightedge, and shadow, New York, Viking Press pp.123-124.
- Hinz, W.A., 1976, *Darius und die Perser*, Eine Kulturgeschichte der Achämeniden, Baden-Baden.
- Mekhitarian, A., 1974. Egyptian, painting, translated by Gilbert, Stuart, *Foudation Egyptologique reine Elisabeth*, Brussels
- Mysliwiec, K., 1998. *Herr Beider Länder: Ägypten im 1. Jahrtausend V. Chr* Mainz.
- Robins, G., 1985. Standing figures in the late grid system of the 26 th Dynasty, *Studien zur Altägyptischen Kultur*. 12: 102-116.
- Robins, G., 1988. *Proportions in Persian and Egyptian Art*, Bulletin of the Egyptological Seminar.
- Schulz, R. & Seidel, M., 2007. Egypt –the world of the Pharaohs, Hf ullmann, Potsdom, Germany.
- Tenbrock, R. H. 1975. *Earth and civilization*, Berlin, Schroedel Pub.Co.