

به چیستی ها خوش آمدید.

<http://chistiha.com>

لینک گروه:

<https://t.me/joinchat/Aesof0Ja90QD1mvfXRUA1w>

آدرس سایت:

www.chistiha.com

لینک کانال:

[@TirdadPhilosophyChannel](https://t.me/TirdadPhilosophyChannel)

نشانی وبلاگ:

<http://chistiha.blogfa.com/>

زمان، هنر، سبک

خلاصه ای از پنج کتاب تاریخ هنر

تلخیص: م. بودری

تایپ: م. باقری

زمان، هنر، سبک

منابع:

- اول) کتاب دائرة المعارف هنر؛ تأليف روئين پاكباز
- دوم) کتاب تاريخ هنر، جنسن؛ ترجمه پرويز مرزبان
- سوم) کتاب سی و دو هزار سال تاريخ هنر؛ تأليف فريديک هارت
- چهارم) کتاب هنر در گذر زمان، هلن گاردنر
- و پنجم) کتاب هنر مدرن، هاروارد آرناسن

هنر بین النهرين، يعني سرزمين دجله و فرات، كمتر از هنر مصر برای ما شناخته شده است. اين موضوع شاید تا حدی زايده‌ی تصادف باشد. در اين دره‌ها هیچ معدن سنگی وجود نداشته. امروزه از هنر بین النهرين اطلاعات کمی به دست مارسيده. شاید همین مسئله بوده که ساکنان بین النهرين بر خلاف مصریان اعتقادی به این باور نداشته اند که اگر بخواهیم روح آدمی به حیات خودش ادامه بده، جسم و تمثال او باید محفوظ باشد.

قدرت یافتن دولتشهر آشور، در ناحیه‌ی علیای رودخانه‌ی دجله حاصل یک سلسله وقایع شگفت‌آور بود. در نیمه‌ی اول هزاره‌ی دوم قبل از ميلاد مسيح، آسيای صغير از سمت شرق مورد تهاجم مردمی قرار گرفت که به زبان هند و اروپائي سخن می‌گفتند. يک دسته از آنها به نام ميتانيان پادشاهي مستقل در ناحیه‌ی سوريه و بين النهرين شمالي که شامل آشور نيز بود بوجود آوردادند، و در همان حال دسته‌ی ديگري موسوم به حتیان (يا ختیان) روانه‌ی شمال شدند و در نجد کوهستانی آسيای صغير مستقر گردیدند. پايتخت ايشان که اکنون در نزديکی قريه‌ی بغازکوي، تركيه قرار داره به توسط استحکاماتی کوه پيکر مشکل از قطعات زمخنث سنگهای ناصاف محصور می‌شد. در دو طرف هر دروازه‌ی ورودی هيكل دو شير گُران يا پيکره‌ی نگهبانانی ديگر در توده‌ی تخنه سنگهای بزرگی که دو بدنه‌ی جانبی دروازه را تشکيل می‌داد کنده کاري شده بود.

در سال 1360 قبل از میلاد، حتیان بر میتانیان که با مصری‌ها، پیمان اتحاد بسته بودند حمله برندند. از آنجا که مصر در این زمان خود درگیر جنگهای داخلی بود نتوانست به میتانیان کمک کند. در نتیجه میتانیان شکست خورند و آشور کشوری مستقل شد. چندی بعد، یک سلسله فرمانروایان لایق آشور، سلطه‌ی خود را بر اطراف گستردند چنانکه نه تنها جلگه‌ی بین النهرين، بلکه نواحی اطرافش هم به انتقام آن پادشاه درآمد. در فاصله‌ی حدود 1000 تا 612 قبل از میلاد، آشور به اوج قدرت خود رسید و امپراطوری بزرگی تشکیل داد که وصعت خاکش از شبے جزیره‌ی سینا به ارمنستان می‌رسید، و حتی در سال 671 قبل از میلاد توانست پیروزمندانه بر خاک مصر سفلی دست یابد.

معبدها و زکوره‌های آشوری به تقلید نمونه‌های سومری ساخته می‌شد؛ در حالی که کاخهای پادشاهان آشوری چنان شوکت و عظمتی یافت که تا آن زمان نظریش دیده نشده بود. نقش بر جسته‌های سنگی، شاخص ترین آثار هنری آشوری به شمار می‌آیند؛ و روایتگری، خصلت بارز این آثار است. هنرمندان آشوری، نقوش حجاری را چون دیوارنگاره رنگ می‌کردند؛ و صحنه‌های جنگ، شکار، و مراسم مذهبی را با تأکید بر حضور مقدرانه‌ی شاه نشان می‌دادند. محاصره‌ی شهر و قلعه‌ی دشمنان نیز از جمله موضوع‌های متداول در این گونه از هنر آشوری بود. در این صحنه‌ها تجهیزات و تدابیر جنگی و شجاعت سپاهیان آشوری با دقت بسیار تجسم یافته‌اند. هنرمندان آشوری در بازنمایی حیوانات – بخصوص در صحنه‌های شکار – توانایی بیشتری داشتند، و حالت‌های گریز و ستیز و مرگ حیوانات را طبیعی و دقیق مجسم می‌کردند. در میان مجسمه‌های مذهبی آشوری، شیران و گلوان بالدار عظیم الجثه ای که سر، آدمی دارند، از همه جالب ترند. این مجسمه‌ها چون پیکره‌های محافظ در جلوی دروازه‌های اصلی کاخ شاه قرار می‌گرفتند. کارکرد آنها گرامی داشتن، مقدم شاه، و راندن نیروهای شرّ بود (مثلاً گاو بالدار با سر، انسان).

این پیکره‌ها صورت آمیخته‌ای در نقش بر جسته و مجسمه‌ی همه جانبی دارند. در واقع، جانور دارای پنج پا می‌باشد. بدین ترتیب، از رو برو ایستاده به نظر می‌آید و از دید جانبی در حال حرکت است. آشوریان سُنْت مجسمه‌ها نگهبان دروازه را محتملاً از آثار حتیان اقتباس کرده بودند که نمونه‌ی بارز آن همان دروازه‌ی شیران در بغازکوی ترکیه است. از دیرباز از جمله عادات پادشاهان بین النهرين این بود که مغلوبان جنگی خود را به ساخت آثار یادبودی بگمارند که هم از قبایل شکست خورده حکایت داشتند و هم از غنائم بدست آمده از آنها. شاید اندیشه‌ای که در پس این یادبودها قرار داشته صرفاً برای زنده نگهداشتن خاطره‌ی این فتوحات نبوده است. دست کم در ادوار قدیم تر گویی آن باورهای دیرین به قدرت تصاویر، همچنان بر ذهن کسانی که سفرش آنها را می‌داده اند، نافذ بوده است. شاید بر این گمان بوده اند که تصویر پادشاه – در حال پا نهادن بر گلوی دشمن بر خاک افتاده – در جای خود باقی باشد، قبیله‌ی مغلوب، توان گردنکشی مجدد را نخواهد داشت. با گذشت زمان،

چنین یادبودهایی به گاہشمار، مصور و کامل جنگهای پادشاه مبدل شدند. بهترین گاہشماری که با این اوصاف باقی مانده است به زمان نسبتاً جلوتری یعنی به دوره ی سلطنت پادشاه آشور، یعنی آشور نصیر پال دوم، مربوط می شد. این پادشاه در قرن نهم پیش از میلاد، اندک زمانی بعد از حضرت سلیمان سلطنت می کرده است. در این گاہشمارها، همه ی حادثه های جزیی، یک نبرد، سازمان یافته دیده می شوند. شبیوه ی بازنمایی این صحنه ها تا حدی به روش های تصویرسازی مصری شباهت دارد، ولی شاید کمی از آنها نظم و انطباطشان کمتر است. وقتی به آنها می نگریم احساس می کنیم که یک فیلم خبری، مربوط به دو هزار سال قبل، از جلو چشم های ما می گذرد: یعنی تا آن حد حقیقی و باور نکردنی به نظر می آید.

ولی وقتی که بیشتر دقت می کنیم می بینیم که شمار عظیمی از مردگان و زخمی شدگان در این جنگهای فجیع و هول انگیز دیده می شوند که حتی یکی از آنها هم آشوری نیست. هنر لاف زنی و آوازه گری، گویی در این روزگاران به خوبی پیشرفت کرده بوده است. اما از جنبه ای دیگر شاید بتوانیم داستان آشوریان را با اندکی همدلی، بیشتر از نظر بگذرانیم. چیزی بیش از یک تصویر محض وجود دارد. شاید آنها بنابر چنین ملاحظه ای نخواسته اند که زخمیان آشوری را نشان دهند. به هر تقدير، سنتی که پا گرفته بود زمانی بسیار طولانی پابرجا ماند.

در همه ی یادبودهایی که سرداران جنگی گذشته را تحلیل می کنند جنگ اصلاً اهمیتی ندارد. همین که سردار پا به میدان جنگ می گذارد، دشمن تارومار می شود. *

هنر افریقایی:

هنر افریقایی، اصطلاحاً به هنری اطلاق می شه که فقط به هنر افریقای سیاه، خصوصاً آثار مجسمه سازی و کنده کاری ساکنان حوزه ای وسیع اطراف رودهای نیجر و کنگو اختصاص داشته؛ و بنابر این هنرها دیگری همچون نقاشی ی بوشمن و هنر مصر باستان را در بر نمی گیرد. دو نوع هنر افریقایی شناخته شده است که از یکدیگر متمایزند: یکی، هنر درباری (خصوصاً ایفه و بنین)، که یادبودی و طبیعت گرا ایانه است و با مواد سختی همچون سنگ، مفرغ و سفال ساخته شده است؛ دیگری، هنر مفهومی و غالباً انتزاعی است که بیشتر مشتمل بر کنده کاریهای چوبی است و در صورتکهای بجا مانده و پیکره های نیاکان دیده می شود. این نوع هنر افریقایی است که در آغاز سده ی بیست بر کار هنرمندان اروپایی اثر گذاشته است.

هنرمندان قبیله ای در آثارشان از باورهایی مشابه بهره می گرفته اند. در مذاهب "روح باور" افریقایی، هر موجود زنده دارای نیرویی حیاتی تصور می شود؛ و انسان با درک، صحیح این نیروها و توجه صحیح به آنها، می تواند از آنها استفاده کند. با اینهمه، افراد برای اطمینان از تداوم و از دیاد این نیروهای حیاتی در قبیله و در خودشان، باید به طور منظم و در موقع مناسب، شعایر مذهبی بجا آورند. صورتکها

(یا ماسکها) و تندیسها به منظور ارتباط با دنیای ارواح، برای پرستش نیاکان، بکار برده می شوند همچون طلس محافظی در برده برداری از نیروهای حیاطی. در جوامع قبیله ای افریقایی، هنرمندان عموماً حرفه ای بودند و بنا به سفارش ریس قبیله، ریش سفید دهکده، و یا بزرگ خانواده کار می کردند. بیشتر آنها از احترام خاصی برخوردار بودند، و در بعضی نقاط وجهه ای سیاسی یا مذهبی داشتند. حق وصول به مقام هنرمندی، گاه، در برخی خانواده ها موروثی بود. هنرمند اسلوبها و قالبهای سنتی را همچنین بازنمایی و بیان اشیاء، طرح های سنتی، و همچنین ظرافت های دقیق آینه های مذهبی را، در روند کارآموزی دراز مدت می آموخت. در پی مواجهه با فرهنگ غربی این الگوی قبیله ای در هم ریخته شد. در نتیجه، قالبهای هنری قدیم معنا و کارکردن را از دست دادند و عمدتاً از میان رفتند. فعالیت هنری به راه تجارت و ارضای سلیقه ای جهانگردان افتاد و از ارجمندی اصلی اش خالی شد. البته در بعضی نقاط افریقا کوششی برای احیای نوعی از هنر بر اساس سنت های گذشته به چشم می خورد، که گاه تلفیق صور بومی و اصول زیبایی شناسی مدرن در آن بارز است.

هنر ایران:

خطه‌ی پارس، نجد مرتفع وسیعی است در مشرق بین النهرين که از هر سو با رشته کوههایی رفیع محصور شده است و نام خود را از مردمی می گیرد که در سال 539 قبل از میلاد بابل را اشغال کردند و وارث امپراتوری آشور شدند. قوم پارسی آنگاه که به سرکردگی رسید، با کشورگشایی پردازمه و کشور داری مُدبرانه‌ی خود توانست آن امپراتوری وسیع را بر نقشه‌ی تاریخ جهان جایگزین سازد. ایران از دوره‌های قبل از تاریخ مسکن اقوام بیشمار بوده. و در واقع معبری برای مهاجرت قبایل های آسیا از شمال، و دروازه ای برای ورود هندیان از شرق بوده است. این تازه واردان معمولاً چندی در خاک ایران باقی می ماندند و با ساکنان محلی مخلوط می شدند و یا بر آنها تسلط می یافتد، تا آنکه با هجوم موج بعدی مهاجران ناگزیر به ترک آن خطه و کوچ کردن به سوی بین النهرين یا آسیای صغیر و یا روسیه‌ی جنوبی می گردیدند. این جنبش‌ها و مهاجرت‌ها بخش تاریکی از معلومات امروزی ما درباره‌ی تاریخ را تشکیل می دهد؛ اقوام آریایی، محتملأً از اوایل هزاره‌ی اول قبل از میلاد در فلات ایران ساکن شدند و نام خود را بر آن نهادند (که به تلفظ آنها "ائران" می شد). اما قدمت تمدن و فرهنگ در این خطه به چند هزار سال قبل از ورود آریا بیان باز می گردد. بنابراین، عنوان هنر ایرانی آثار متعددی را در بر می گیرد که از دوران‌های پیش از تاریخ تا

سده ها ای اخیر در محدوده‌ی این سرزمین پهناور آفریده شده‌اند. در سراسر این مدت طولانی، سنت‌های دیرین و ویژگی‌های ماندگاری را در هنر ایرانی می‌توان باز شناخت که این هنر را از سایر هنرهای جهان متمایز می‌کند. / در سراسر این مدت طولانی- به رغم تنوع قومی و نژادی و تأثیر پذیری از همسایگان- سنت‌های کهن و ویژگی‌های ماندگاری را در هنر ایرانی می‌توان باز شناخت که این هنر را از سایر هنرهای جهان متمایز می‌کند. سفالینه‌های بر جای مانده از آن روزگار مدارک ارزنده‌ای برای ریشه یابی هنر ایرانی به دست می‌دهند. تمدنی که در آستانه‌های فارس و خوزستان شناخته شده است قدمت آن به حدود 3500 قبل از میلاد باز می‌گردد و نشانه‌های بارز آن را در سفالینه‌های منقوش زیبا و مهرهای کنده کاری شده می‌توان یافت. در استان هاتی کرمان و بلوچستان نیز سفالینه‌های مشابهی بدست آمده‌اند که پیوند با تمدن‌های کهن هنر را نشان می‌دهند. در دوران مفرغ، شوش، پایخت پادشاهی عیلام، عمدۀ ترین مرکز سیاسی و تجاری محسوب می‌شد. عیلامیان از اوایل هزاره‌ی سوم قبل از میلاد، ائتلافی از دولتشهرها را که تحت تابعیت یک پادشاه بود، تشکیل دادند. آنها در ابتدا خط تصویری و سپس نوعی خط میخی بکار می‌بردند، و همواره با سومری‌ها و بابلی ارتباط داشتند.

چنین به نظر می‌رسد که تمدن عیلامیان به رغم همانندی با تمدن‌های بین‌النهرین، از لحاظ زبان و دیگر جنبه‌های فرهنگی، ویژگی‌های مستقلی داشته است. زیگورات به جای مانده در چغازنبیل (نزدیک شوش) به معابد برج مانند بین‌النهرین شباهت دارد. فلزکاری، حجاری منقوش بر جسته، و ساختن آجرهای لعابدار منقوش، با خصوصیات کمابیش متمایز در عیلام رایج بود. عیلامیان چنانچه از "لوح نوشته‌ها" بر می‌آید، در زمینه‌های بافندگی و قلاب دوزی، پیشرفت کرده بودند. دولت عیلام، پس از درگیری‌های متعدد با حکومت‌های بین‌النهرین سرانجام به دست "آشور بانپیال" منقرض شد. / در ایران به رغم نفوذ شدید هنر بین‌النهرین، "نقش و نگار جانوری" همچنان به تحول و تکامل خود ادامه داد. این عشق به شکل‌های انتزاعی جانوران قبل از هر چیز در تزئینات منقوش بر انواع سفالینه‌های متعلق به حدود 3500 تا 1000 سال قبل از میلاد تجلی می‌یابد. عموم آثار سفالینی که از مراکز حفاری مانند تخت جمشید و شوش و نهاوند و تپه‌ی سیلک به دست آمده است، نه فقط نمونه‌های خوش ساختی از ظروف مورد استفاده‌ی روزانه، بخصوص سبو و کاسه و آبخوری و ابريق‌های لوله دار ند، بلکه همچنین در موارد بسیار، مهارتی شگرف به نمایش خصوصیات جانورانی تیز تک چون بز و میش کوهی و انواع پرنده‌گان را، که در کوه‌ها و باتلاق‌ها شکار می‌شد، آشکار می‌سازند. در میان آثار مکشف در تپه مارلیک گیلان، ظروف سفالینی به شکل پیکره‌های کامل گاو نر و میش کوهی دیده می‌شود که به شیوه‌های موجز و در عین حال با حفظ خصوصیات فردی اجرا شده‌اند. در میان

آثار بجای مانده در لرستان مخصوصاً اشیاء مفرغی کشف شده در این ناحیه ، با فلز کاری هایی مواجه می شویم که به شیوه‌ی نقوش جانوری مرسوم در بین ساکنان استپ‌های آسیا نقش شده‌اند.

در دوران امپراتوری بزرگ ایران، ایرانیان هنری بلند پایه با اصلتی شایان توجه بوجود آوردند که از هر جهتی شایستگی وصف آن پادشاهی پر مجد و شوکت را داشت. پارسیان با وجود نیو غ فطریشان در سازش با محیط ، عقاید دینی خود را که مُشتق از تعالیم زرتشت بود همواره محفوظ نگاه داشتند؛ و این ایمانی بود مبنی بر ثنویت خوبی و بدی که اولی در وجود اهورا مزدا (یا روشنایی) و دومی در وجود اهریمن (تاریکی) متجلی می گردید. از انجایی که این پرستش اهورا مزدا در آتشگاههایی سرگشاده اجرا می شد، پارسیان باستان کمتر معماری دینی از خود بر جای گذاشتند. لیکن کاخ‌های پادشاهی ایرانیان ، عظیم و با ابهت بود، و ساختمان باشکوه ترین آنها در زمان داریوش اول، یعنی به سال 518 قبل از میلاد آغاز شد؛ بدین منظور که آیین‌های بزرگ و از جمله مراسم جشن نوروز در آن برگزار می شد. بنای تخت جمشید به دست داریوش آغاز شد و توسط خشایارشا به پایان رسید.

طرح عمومی آن مشتمل است بر چند تالار حیاط‌های متعددی بر پا شده است. از جمله تالار آپادانا و تالار تاج گذاری می باشد که تالار تاجگذاری را تالار صد ستون نیز می خوانده اند. همچنین اتاق‌های اندرون پادشاهی، و نیز دروازه‌ای تشریفاتی، و جایگاه خزانه، که ساختمان‌های مخصوص تهیه‌ی اسباب خوراک و زندگی، و خوابگاه خدمت کاران و مبادران نیز به آنها اضافه می شود. در اینجا بیش از هر چیز سنت‌های هنری آشور به چشم می خورد. البته نفوذ هنر مصر در ریزه کاری تزئینی پایه‌ی ستون‌ها و سرستون‌های تخت جمشید نیز نمایان است و در بدنه‌ی ستون‌ها و سرستون‌های تخت جمشید می توان خصوصیات معماری مصری را مشاهده کرد. در واقع داریوش و خشایارشا با ساختن کاخ‌های تاخت جمشید موفق شدند شیوه‌ی مورد نظر کورش را در شکوه و جلال ساختمن به طور کامل تری تحقق بخشدند. بقایای سایر بناهای هخامنشیان در شوش و جاهای دیگر نیز همین شیوه‌ی معماری را نشان می دهند . عنصر اصلی در کاخ‌های ایرانی تالار وسیع یا یار عالم موسوم به آپادانا با ستون‌های متعدد بود که در کاخ‌های آشوری یا باطنی وجود نداشت. همچنین در ایران – برخلاف بین النهرين – نه ساختن بت معمول بود و نه برپا کردن معابد گوناگون (به دلیل آنکه زرتشت نظام چندخدایی را مردود شمرده بود). در واقع، بنای دینی هخامنشی به آتشکده منحصر بود. مقابر نخستین شاهان هخامنشی نیز بر بدنه‌ی صخره‌های عمودی ساخته می شدند. تزئین کاخ‌های تخت جمشید شامل نقش بر جسته‌های سنگی صفوی از درباریان، ملازمان، و ملل پاد می آورند. این نقش بر جسته‌های سنگی صفوی از درباریان، ملازمان، و ملل خراج گزار را به شیوه‌ای رسمی و با وقار نشان می دهد. همین فقدان شور و سرزندگی را در مجسمه‌های عظیم دروازه‌های تخت جمشید نیز می توان دید. با

این حال، هنر هخامنشی از لحاظ مهارت فنی با هنر بین النهرین برابری می کند. مجسمه سازان هخامنشی، علاوه بر صحنه های تشریفاتی و آیینی به موضوعاتی چون شکار و پیکار، جانوران اساطیری، نگهبانان نیزه به دست و غیره می پرداختند و نمونه های ارزنده ای از نقش بر جسته روی آجر لعابدار نیز از دوران هخامنشی به جای مانده اند. صنعتگران ایرانی در زمینه های نقره سازی، زرگری، ریخته گری، مفرغ ، بافنده گارچه و فرش نیز چیره دست بودند. دستافریده های اینان تا کناره ی چیخون، پازیریک(سیری جنوبی) و مصر، صادر می شد. در برخی آثار هنری هخامنشیان تأثیر یونانی را می توان بازنداشت، اما از سوی دیگر، نفوذ هنر ایرانی در سرزمین های دیگر- از جمله هنر- نیز قابل توجه است. با انفراض سلسله ی هخامنشی به دست اسکندر مقدونی و سپس تأسیس دولت سلوکی (312 ق م)، گرایش یونانی در فرهنگ و هنر ایرانی پدیدار شد و فضاسازی سه بعدی، جامه پردازی، نمایش حالات و حرکات آمیخته باکیفیت هایی چون تعادل، تقارن و تناسب جای سنت هنر هخامنشی را گرفت. با این حال، تسلط قالب های باز نمایی یونانی، با حفظ برخی عناصر هنر شرقی توأم بود. هنگامی که یک قوم آریایی دیگر به نام پارتی امپراتوری جدید را در ایران بنیان نهاد، واکنش به سود سنت های شرقی رخ نمود. چنانکه در سده اول میلادی، هنر پارتی (اشکانی) ماهیت خاص خود را نشان داد. اکنون، پیکره های خشک و استوار، غالباً آراسته به انواع جواهر و ملبس به جامه ی ایرانی با چین و شکن یکنواخت و قراردادی، در وضعی متقارن و با نگاهی مستقیم مجسم می شدند . این ترفندها در بین النهرین باستان فقط در پیکری به کار می بردند که از اهمیت استثنایی برخوردار بود، ولی اشکانیان آن را برای تجسم بیشتر پیکره ها به صورت قاعده درآورده اند. اشکانیان در معماری ، قوس و طاق گهواره ای بکار بردند و ایوان را ابداع کردند. به طور کلی، هنر اشکانی خصلتی انتقالی دارد که از یک سو به هنر بیزانسی و از سوی دیگر به هنر ساسانی و هندی مرتبط می شود.

پس از انفراض دولت اشکانی به دست اردشیر بابکان سلسله ی ساسانی تأسیس شد. دوران ساسانی از بسیاری جهات شاهد ارزنده ترین دستاوردهای تمدن ایرانی بود. هنر ساسانی نه فقط در درون مرزهای سیاسی امپراتوری به حد کمال رسید، بلکه برخی نقشمنیه های آن از یکسو تا آسیای میانه و چین، و از سوی دیگر تا بیزانس و حتی فرانسه نفوذ کردند. ساسانیان در احیای عظمت دوران هخامنشی مقلد صرف نبودند و هنر آنان از نیرویی آفرینده برخوردار بود که زمینه ی بسیاری از ویژگی های هنر اسلامی را مهیا ساخت. معماری ساسانی عمدتاً در بناهای غیر مذهبی شکوفا شد. کاخ های ساسانیان بهره گیری از عناصر معماری اشکانی را به روشنی نشان می دهد. طاق های بلند بر دهانه ی وسیع ، حاکی از پیشرفت فنی معماری در دوران ساسانی است. ایرانیان نخستین بار مسائل ساختمان - گنبد مدور بر پایه ی چهار گوش - را به مدد عنصر سگنج حل کردند. نظام

طاقبندی مقاطع بر قوس های ستبر نیز چند قرن پیش از آنکه در معماری کلیساهاي قرون وسطی متداول شود، در ایران بوجود آمد. معماران ساسانی علاوه بر آجر از سنگ استفاده می کردند، و دیوارها را با نقوش گچبری شده می آراستند با توجه به دیوار نگاره های بر جای مانده (مثلاً در شوش)، می توان نتیجه گرفت که نقاش دیواری در دوران ساسانی اهمیت زیادی داشت. حدود 30 مجسمه و نقشبرجسته از این دوران بر جای مانده، که غالباً به روای خامنشیان بر صخره های دور از دسترس حجاری شده اند. مضمون اصلی در همه ای آنها تحلیل از شاه است: مراسم اعطای نشان فرمانروایی از سوی اهورا مزدا به شاه و یا صحنه ای پیروزی شاه در پیکار شکار . غالباً، شخصیت های ربانی- اهورامزدا، آناهیتا ، میترا - و یا خود شاه با مقیاسی بزرگتر از اشخاص فرو دست تصویر شده اند . اصل تقارن در ترکیب بندی ها مشهود است. پیکر آدمها خشک و زخت به نظر می آید ، و عدم مهارت در کالبدشناسی به چشم می خورد؛ ولی در بهترین آثار (مثلاً نقشبرجسته ی طاق بستان)، تجسم جنبش حیوانات و حرکت جامگان و بیرق ها و غیره، چشمگیر است. هنرمند ساسانی تمایلی به شبیه سازی چهره ای اشخاص نداشت. بنابراین، در مجسمه ها، نقش برجسته ها ، و باز نمود های روی ظروف - بخصوص سیمینه های درباری- و نیز روی سکه ها ، می توان هر شاه را فقط از طریق شکل تاجی که بر سر گذارده است، بازشناخت . ذوق و مهارت صنعتگر ساسانی بیش از همه در فلز کاری بروز کرد. شمار زیادی ظروف فلزی سیمین و زرین یا ریخته گری شده با مفرغ و نقره ، گاه به شکل جانوران و پرندگان ، با مهارت فنی شگفت انگیزی ساخته شده اند. صنعتگران در ساختن ظروف از اسلوب های مختلفی چون مطلکاری کنده کاری برجسته کاری و مینا کاری استفاده می کردند. نقش مایه ها غالباً عبارت بودند از: اهورا مزدا، آناهیتا، میترا ، صحنه ای شکار با پیکر شاه در مرکز، جانوران اساطیری و ترکیبی . / در باقه های دوران ساسانی هم، نظیر همین نقش ها و طرح ها را می توان دید . ابریشم بافی توسط شاهانی ساسانی در ایران رایج شد. پارچه های ابریشمین ایرانی حتی به بازار های اروپا راه یافتند. در دوران ساسانی طرح ها به تقارن بیشتری گرایید؛ و کاربست طرح های مدور و ترنجی رواج گرفت. بهره گیری از نقشماهی هایی چون درخت زندگی و اژدها، طاووس، و اسب بالدار نشان دهنده ی گرایش همیشگی هنرمند شرقی به خیال پردازی بود. *

* خوب، بیانندگاه محترم، در این لحظه وقت برنامه ای ما به پایان می رسه. و من به ناچار مابقی مبحث "هنر ایران" رو به جلسه ای بعد موکول می کنم. از همراهی شما تا این لحظه سپاسگزارم. و امیدوارم که مطالب این جلسه برای همه ای شما رضایت بخش بوده باشه. تا دیدار بعد بدرود. شاد و پر انرژی باشید.

هنر ایران

پس از ظهور اسلام و استیلای دین جدید، دورانی جدید در تاریخ ایران آغاز شد. پس از این، ایران بخشی از جهان اسلام شد و در شکل‌گیری و تحول تمدن اسلامی نقش با اهمیتی را ایفا کرد. طی قرون بعد، اقوام مختلف ترک، مغول و افغان بر این سرزمین تسلط یافته‌اند؛ ولی استحکام سنتهای فرهنگی ایران چنان بود که هنر ایرانی، ضمن اثرپذیری از تمدن و فرهنگ اسلامی، مسیر تحول خاص خود را پیمود. در قرون اولیه هجری مساجد ایران و بین النهرین را طبق الگوی رایج در سایر جوامع مسلمان می‌ساختند ولی از سده چهارم هجری، سبک خاصی در معماری مسجد بر اساس سنت‌های ایرانی ره نمود. معماران ایرانی شیوه‌ی ساختن مقبره‌ی گنبدی و نوعی معماری دینی به نام مدرسه را به جهان اسلام عرضه کردند. گچبری، کاشیکاری و مقرنس کاری عمدۀ ترین روشهای تزیین بودند. گاه در کاخها و کوشکها از نقاشی دیواری نیز برای تزیین استفاده می‌شد. / کاشی چند رنگ به نحوی در داخل و خارج، بنا به کار می‌رفت که علاوه بر تزیین، مشخصات ساختار، معماری را بارز کند. در دوران اسلامی، سنت مجسمه سازی ساسانی کنار گذارده شد. ولی صنعتگران ایرانی صور تزیینی را در قالب نقشبرجسته‌های سنگی و گچی گسترش دادند و دستمایه‌ای غنی برای سایر هنر‌های کاربردی فراهم کردند. در این میان، نقشمایه‌هایی چون موجودات بالدار با سر آدمی، پرندگان و جانوران وحشی با طعمه ای در چنگال، طرح متقارن، دو پرنده یا دو حیوان، نخل بالدار، نقش گلسرخی و سایر نقش‌های خاور نزدیک داشتند. ایرانیان به سرعت از ارزش‌های تزیینی خط عربی بهره گرفتند، و انواع شکلهای هندسی را در طرح‌های متنوع بکار می‌بردند. پس از استیلای مغولان، نقشمایه‌های چینی چون نیلوفر آبی، گل داوی، ابر پیچان نیز به هنر ایرانی راه یافتد. در بیشتر موارد، تقارن دقیق در ترکیب بندی عناصر رعایت می‌شد. تلفیق رنگ و خط بر جسته ترین مشخصه‌ی تزیین ایرانی بود. هنرمند ایرانی همواره می‌کوشید استادی خود را در هماهنگی رنگ‌های درخشان آشکار سازد. در فلزکاری، ابتدا سنت‌های پیشین تقریباً به طور کلی برقرار بودند؛ چنانکه غالباً تشخیص ظروف متعلق به قرون اولیه‌ی هجری از ظرفهای ساسانی متشكل است. ولی از سده ی ششم هجری، اسلوب جاگذاری قطعات، طلا و نقره و مس بر روی مفرغ و برنج به موازات فنون بر جسته کاری و گنده کاری رشد کرد. فلزکاران از طریق جاگذاری فلزات مختلف می‌توانستند جلوه‌های متنوع رنگینی بر سطح ظروف ایجاد کنند. / بسیاری از صور و نقشمایه‌های ظروف اشکانی و ساسانی در سفالگری دوران اسلامی نیز پابرجا ماندند؛ ولی سفالگران.

مسلمان در روش ساخت و استفاده از لعبهای متنوع بر اسلاف خود پیشی گرفتند. اوج تکامل این هنر در اوآخر سده‌ی ششم خجری و مراکز عمدی آن، شهرهای کاشان و ری بود. سفالینه‌های لعابی بر جا مانده از این زمان نه فقط از جنبه‌ی ابداع و مهارت فنی، بلکه به لحاظ نقوش و تصاویر و خطوط زیبا ممتازند. به طور کلی، در ری عمدتاً از "نگارگری" برای تزیین استفاده می‌شود؛ حال آنکه در کاشان طراحی و خوشنویسی برای آراستن ظروف متدالوی تر بود. مجالس بزم و شکار، و تصویر جانوران افسانه‌ای در بسیاری از این ظرفها نمایانگر ویژگی نقاشی عهد سلجوقیان است. استفاده از نقشماهی‌های قدیم در هنر بافندگی نیز معمول بود. در سده‌های چهارم تا ششم هجری، طراح و بافندگ، هر دو به کمال استادی دست یافتند. / در قرون اولیه اسلامی، هنر کتاب آرایی هم اهمیت زیادی داشت. سنت دیوارنگاری پیشین در دوران اسلامی همچنان پابرجا ماند. ولی بعداً کار نقاشان مسلمان عمدتاً در تصویرگری کتابهای خطی متمرکز شد. در واقع، هنر نقاشی بخصوص پس از استیلای مغولان با هنر کتاب آرایی پیوند تنگاتنگ داشته. و نگارگری با خوشنویسی و تذهیب آمیخته بوده. شیوه‌ی خاص نگارگری ایرانی از اوآخر سده‌ی هشتم هجری پدیدار شد؛ و تا سده‌ی دهم هجری مراحل تکاملش را طی کرد؛ سرانجام هم در سده‌ی پازدهم تا اوآخر عهد صفویان سرزندگی و اصالت خود را حفظ کرد. از آن پس به سبب نابسامانی، اوضاع سیاسی و اقتصادی و اجتماعی، تضعیف پشتوانه‌ی فر هنگی و عدم سمت گیری مشخص، راه تقلید آگاهانه یا ناآگاهانه از هنر اروپایی گشوده شد. چنانکه هنرمندان عصر قاجاریه، جز در عرصه‌هایی چون نقاشی رنگ روغنی، همان شیوه‌های هنر صفویان را، آن هم به طور ناقص، دنبال کردند. در صد سال، اخیر نیز جنبشی نومایه و فراگیر رخ نداده است که بتوان آن را نوزایی دیگری در هنر ایرانی دانست.

هنر معاصر ایران

پیش آگهی تحول جدید در ادبیات و هنرهای ایران با مقدمات جنبش مشروطیت مقارن بود، و پس از وقوع انقلاب این تحول آشکار شد. نقاشی و مجسمه سازی – برخلاف شعر و داستان – از آرمانهای این جنبش به طور مستقیم تأثیر نگرفتند؛ ولی بر زمینهٔ تغییرات اجتماعی و فرهنگی منتج از انقلاب مجالی برای رشد یافتد. محمد غفاری (کمال الملک) بر جسته ترین شخصیت در هنر آن زمان محسوب می‌شود. او، در مقام واپسین نقاش معتبر دربار قاجار، نخستین کسی بود که از ادامه‌ی سنت‌های بی‌رمق نقاشی ایرانی خودداری کرد و یکسر به روش طبیعت‌گرایی اروپایی روی آورد. کمال الملک، پس از ادامه‌ی سنت‌های بی‌رمق نقاشی ایرانی خودداری کرد و یکسر به روش طبیعت‌گرایی اروپایی روی آورد. کمال الملک، پس از سفر مطالعاتی در اروپا، مدرسه‌ی صنایع مستظرفه را با جلب حمایت و تأیید دولت و بر اساس بینش و مشی هنری خود در تهران بنیان گذاشت. با تلاش کمال الملک در مدت ۱۵ سال سرپرستی

مدرسه‌ی صنایع مستظرفه، شماری نقاش و مجسمه ساز برخوردار از توانایی‌های فنی پروش یافتند. بیشتر اینان، بعدها، در کار هنری و تدریس هدف و روش استاد را دنبال کردند. و بعد هنرمندان با پرداختن به موضوعات روزمره قصد داشتند تحولی در سنت "مینیاتور ایرانی" ایجاد کنند. چنین رویکردی به سنت، که از سیاست نوسازی فرهنگی دوره‌ی رضا شاه ناشی می‌شد، مورد تأیید ایرانشناسان خارجی هم قرار گرفت. با این تفاوت که در این موارد عناصر آشنای هنر ایران باستان به کار گرفته می‌شد. اما در عرصه‌ی صورتگری و هرجا که شبیه سازی اهمیت داشت، بهره‌گیری از میراث گذشته منتفی بود. بدین سان، دو گرایش متمايز در هنر رسمی زمان رضاشاه پدید آمد: از یکسو، پیروی از شیوه‌های هنر آکادمیک اروپایی؛ و از سوی دیگر، کوشش برای احیای نگارگری قدیم در قالبی باب سلیقه‌ی روز. از میان نمایندگان گرایش اول آشتیانی، وزیری، صدیقی (مجسمه ساز)، یاسمی، حیدریان و رسام را می‌توان نام برد. در همین دوران، نقاشی قهوه خانه هم در خارج از حوزه‌ی هنر رسمی، شکوفا شده بود. سپس با گسترش دامنه‌ی جنگ جهانی به ایران و برکناری رضاشاه، دوره‌ای جدید در تاریخ هنر معاصر آغاز شد. برقراری مختصر آزادیهای اجتماعی، و تماس مستقیم تر با مظاهر فرهنگ غربی، مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد. بخصوص، تحت تأثیر مدرسان خارجی، دانشکده هنرهای زیبا، افق‌های تازه‌ای از دنیای هنر به روی ایرانیان گشوده شد. آشنایی با آثار و زندگی پیشگامان هنر مدرن، فکر رها شدن از قیود سنتی را در جوانان ایرانی بیدار کرد و موجب شد برخی از نقاشان نسل جدید با نفی، فکر رها شدن از قیود سنتی را در جوانان ایرانی بیدار کرد و موجب شد برخی از نقاشان نسل جدید با نفی، فکر رها شدن از قیود سنتی را در رسماً دوره‌ی قبل، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست‌های روسی و امپرسیونیست‌های فرانسوی قالبهای هنر رسمی، دوره‌ی قبل، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست‌های روسی و امپرسیونیست‌های فرانسوی جستجو کنند.

پرشورترین آنها به "سزان" و "وان گوگ" علاوه نشان دادند. حتی در کار بعضی از پیروانه کمال الملک هم موضوعها و اسلوبهای تازه تری بروز کرد. با این حال، نفوذ مکتب کمال الملک همچنان قوی بود. نوگرایان به مکتب‌های کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شده بودند. فعالترین نقاشان این دوره به سه دسته‌ی نوگرا، سنت گرا و میانه رو تقسیم می‌شدند. هنر گرافیک هم از سالها پیش در ارتباط با بخش‌های نشر و چاپ و تبلیغ مورد توجه قرار گرفته بود؛ ولی فعالیت جدی در این عرصه از سالهای جنگ جهانی دوم شروع شد. در سالهای جنگ و سپس در دوران جنبش ملی کردن نفت، همراه با توسعه‌ی فعالیت مطبوعات، امکان کاریکاتورسازی سیاسی و اجتماعی فراهم آمد. به طور کلی، هنر گرافیک این دوره در مقایسه با نقاشی هنوز مراحل مقدماتی رشد خود را طی می‌کرد. برپایی نخستین "بی‌ینال" تهران در ۱۳۳۷ هش در تاریخ هنر معاصر مراحل اهمیت خاصی داشت. در واقع، با گردآوری و معرفی آثار نوپردازان در یک نمایشگاه بزرگ، جنبش نوگرایی به رسمیت شناخته شد.

برگزاری بی‌ینال‌ها، نقشی مؤثر در توسعهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی و چاپ دستی و معرفی جدیدترین آثار هنرمندان ایرانی ایفا کرد. از دیگر رویدادهای با اهمیت این هنرکده نه فقط امکانی برای ادامهٔ تحصیل فارغ‌التحصیلان هنرستانها به وجود آورد، بلکه با ایجاد رشته‌های جدید بخشی از نیازهای آموزشی نسل جدید را پاسخ داد. / در دهه ۱۳۴۰، رفته‌رفته، نوع تازه‌ای از هنر رسمی شکل می‌گرفت. دربار و بالاترین مقامات حکومتی، بسیاری از دستگاههای دولتی؛ و حتی مؤسسات بخش خصوصی سیاست کلی حمایت از هنر و هنرمندان را دنبال می‌کردند. انجمنهای فرهنگی ون هنر، گالری‌ها، و طبیعتاً تعداد هنرمندان و تنوع آثارشا روز به روز بیشتر شد. اما در همین زمان، مجسمه‌سازی هیچ‌گاه از رشد و گسترش به اندازهٔ نقاشی و گرافیک برخوردار نشد. حتی پیش از آنکه اصول و فنون گرافیک در مدارس هنری ایران تدریس شود، حرکتی تازه در این عرصه رخ نمود که بیش از همه مرهون کوشش مرتضی ممیز بود. او فعالیت هنری اش را با نقاشی آغاز کرد. اما به زودی در زمینه‌های مختلف طراحی گرافیک و تصویرگری استعداد خلاقه‌ی خود را نشان داد. تأثیر سازنده‌ی ممیز در مقام هنرمند و معلم تا سالهای بعد نیز ادامه یافت. بعدها، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان هم امکان فعالیت وسیعی را در زمینهٔ تصویرگری برای نقاشان و طراحان نوپرداز در زمینهٔ تصویرگری کتابهای کودکان فراهم کرد. زرین کلک و برخی دیگر از تصویرگران در ساختن فیلم‌های نقاشی متحرک به نتایج قابل ملاحظه ای دست یافتد. در این سالها، نوعی طنزنگاری روشنفکرانه از بطن کاریکاتورسازی روزنامه‌ای زاده شد. بی‌شک، اردشیر محصص، با ذهن تیز و قلم توانایش بر جسته ترین آغازکننده و ادامه دهندهٔ طنز سیاه در ایران به شمار می‌آید. هنر عکاسی در ایران عمدهاً به کوشش هادی شفائیه، احمد عالی، بهمن جلالی، ابراهیم هاشمی، پرویز نبوی و دیگر کسانی پا گرفت که در رشته‌هایی غیر از عکاسی فعالیت یا تحصیل کرده بودند. عکاسی آن قدر اهمیت یافت و نمایش‌ها مستقل و متعددی را به خود اختصاص داد. در این دورهٔ پر تکاپو، محدودیت تحول پذیری نقاشی سنتی بیش از پیش آشکار شد تا آنکه بسیاری از جوانترها همان روش‌های التقاطی استادان متقدم را در کار خویش تکرار می‌کردند به طورکلی موج‌های نوجویی آن زمان این سبک نقاشی را به حاشیه رانده بود و در واقع تنها نگارگرانی چون محمود فرشچیان و جلالی سوسن آبادی توanstند با برخی نوآوری هادر قالب و مضمون از این دایرهٔ بسته پا فراتر بگذارند. پس از سال ۱۳۵۷ و وقوع انقلاب اسلامی، دوره‌ی دیگری در تاریخ هنر معاصر آغاز شد. در شرایط جدید ابتدا بسیاری از هنرمندان گذشته صحنه را ترک کردند. و تعدادی از هنرمندان نیز با جنبش‌های مردمی همگام شدند. / در طول سالهای جنگ ایران و عراق، دیوارنگاری، پرده نگاری، و پوسترسازی، در مضمون‌های حماسی، دینی و سیاسی رواج بیشتری یافت. ضرورت تبلیغ و تهییج، و پیام رسانی فوری و گستردۀ باعث تولید انبوهی از آثار شعاری در سطح جامعه شد. با رشد فزاینده‌ی جمعیت

خواستار هنر، بخصوص زنان، بازار عرضه و فروش آثار هنری دوباره رونق گرفت. موزه‌ی هنرهای معاصر، پس از چند سال فعالیت بدون برنامه، اقدام به برپایی منظم نمایشگاهی دوسالانه و سه سالانه کرد از آثار طراحان گرافیک، تصویرگران، نقاشان، عکاسان، کاریکاتورسازان، نگارگران، سفالگران و مجسمه سازان.

با اینهمه، با وجود رشد کمی و توسعه‌ی فعالیت در تمامی عرصه‌های هنری، تحول اساسی و آینده سازی در هنر امروز ایران پدیدار نشده است. نقاشی خط، مسیر قبلی را تا مرزهای تکرار و ابتدا پیمود. و گوناگونی و پراکندگی گرایشها در نقاشی این دوره نمایان شد. نگارگری التقاطی که در دوره‌ی قبل در حاشیه مانده بود، اکنون زمینه‌ی مناسبی برای جلوه گری پیدا کرد. در کنار هنرمندان سنت گرا، بسیاری از نقاشان، بنام، برای ارائه‌ی موضوع‌های عینی و یا مفاهیم ذهنی خویش از روش‌های بازنمایی طبیعتگرایانه بهره گرفتند. و نقاشان، دیگری نیز هر یک به نحوی کوشیدند از مرزهای مرسوم ناتورالیسم گامی فراتر نهند. به رغم تغییر و نوسان در کار برخی از نقاشان نوپرداز دوره‌ی قبل، جنبش نو گرایی ادامه یافت. و گرایش‌های سیاسی و دینی، خارج از ناتورالیسم، و قالب‌های متفاوت دیگر پدیدار شد. در چند سال اخیر نیز شمار زیادی از نقاشان جوانتر فعالیت خود را در ارتباط یا بدون ارتباط با انواع گرایش‌های مزبور آغاز کرده‌اند. به طور کلی، در تاریخ هنر معاصر ایران، به رغم کنکاشهای هنرمندان ایرانی، تاکنون دستاوردهای منسجم و جامعی که بتواند الگوی زیبایی شناختی ویژه‌ای را به دنیای هنر امروز ارائه کند، بدست نیامده است. علت این مسال را نه فقط در دنباله روی‌ها و الگوبرداری‌های ناسنجیده، بلکه همچنین در کمبودهای ناشی از نهادینه نشدن پدیده‌ی هنر جدید در جامعه‌ی ایران باید دنبال کرد. به همین سبب هم عواملی مثل تغییرات سیاسی، سیاستگذاری‌های دولتی، نظر محافل خارجی و سلیقه‌ی بازار بیش از انگیزه‌ها و خواستهای درونی بر سیر تحول هنر معاصر اثر گذاشته‌اند.

هنر سومری

در فاصله‌ی 3500 تا 3000 قبل از میلاد، تمدن بزرگ دیگری در بین النهرین یا "سرزمین میان دو رودخانه" بوجود آمد. اوضاع جغرافیایی مانع قوت گرفتن این فکر می‌شده است که سراسر آن ناحیه به زیر مضمون پابرجایی است که مقام ربانی فرعون به جامعه‌ی مصر بخشیده بود؛ زبان سومریان با هیچ زبان شناخته شده‌ی دیگری پیوند آشنایی ندارد. این مردمان بیش از 4000 سال قبل از میلاد به قسمت جنوبی بین النهرین کوچ کردند و در مدت هزار سال تعدادی "دولتشهر" بوجود آورده‌ند و خط اختراعی و بی‌مانند خود موسوم به خط میخی را بر لوحهای گل رُسی منقور نمودند. / هر دولتشهر سومری دارای خدای محلی خاص بود که به منزله‌ی "خدای پادشاه" یا صاحب آن شهر شناخته می‌شد که به معنای واقعی کلمه صاحب سرزمین دولتشهر و حتی نیروی کار ساکنان و کلیه‌ی محصولات آن سرزمین بوده و همه‌ی دستوراتش به وسیله‌ی مباشر بشریش به مردمان انتقال می‌یافتد. نتیجه‌ی آن معتقدات پیدایش نظامی اقتصادی بود که با اصطلاح "سوسیالیسم مبتنی بر خداسالاری" به تعریف در می‌آمد. جامعه‌ای طرح ریزی شده که مرکز اداری آن در معبد قرار داشت. / معبد بود که به منظور اجرای اقدامات مادی، بر امور مربوط به توزیع نیروی کار و منابع مادی نظارت می‌کرد. نقش بارزی که معبد سومری در مقام مرکز دو قدرت روحی و مادی بر عهده داشت، از روی طرح ساختمانی شهرهای مختلطی مشتمل بر پرستشگاهها و کارگاهها و انبارهای آذوقه و جایگاههای کاتبان، ساخته می‌شد. در میان آنها و بر پایگاهه بلندتر از سطح زمین معبد خدای محلی قرار داشت. میراث هنری که از این دوران بجای مانده و در پیکره سازی سنگی نخستین سلسله‌ی پادشاهی سومر اثر گذارشته، بیشتر مبتنی بر خواص هنری و حالتمندی سر مذکور در بالا بود تا جنبه‌های نمایشی و واقع پردازی آن؛ چنانکه در گروه تندیسهایی که از تل اسمر بدست آمده و حدود پنج قرن پس از سر مزبور پیکرتر اشی شده است، نمونه‌های آن مشاهده می‌شود. ساده نمایی مخروطی و استوانه‌ای شکل در تندیسهای تل اسمر مختص اسلوب کار سنگ تراشان بوده؛ که با روش قطع کردن و کاستن، هیکلهای خود را از درون توده‌ی سنگ بیرون می‌آورده‌اند. در حدود پایان نخستین سلسله‌ی پادشاهی بود که جامعه‌ی "سوسیالیستی" مبتنی بر خداسالاری در دولتشهرهای سومری رو به زوال گذارد. / حالا دیگر هریک از "مبادران امور خدایی" عملًا مقام سلطانی مقتدر یافته بودند؛ در همان زمان، ساکنان سامی نژادشمال بین النهرین، گروه گروه و با شمارشی روزافزون رو به جنوب سرازیر شدند تا حدی که در پاره‌ای نقاط، جمعیت ایشان بر ساکنان محلی پیشی گرفت. / اگرچه این تازه واردان، تمدن سومری را پذیرفتند، اما کمتر خود را ملزم به پیروی از سنت دولتشهرها می‌دانستند. ایشان در زمان "سارگون آکدی" و

جانشینانش نخستین سلسله‌ی فرمانروایان سرزمین بین النهرين را بوجود آوردند؛ در دوران فرمانروایی این آگدیان بود که هنر سومری، خود را با وظیفه‌ای نوین روپرور یافت، که عبارت بود از تجلیل مقام شخص پادشاه. هزاره‌ی دوم قبل از میلاد در بین النهرين دورانی آمیخته با آشوب و آشتفتگی بود. / تهاجم نژادی که هیسکوسها را به سوی مصر سرازیر ساخت، در دره‌ی میان دجله و فرات اثری زیانبخش تر داشت. در این سرزمین حکومتی مرکزی که توسط فرمانروایان محلی بوجود آمده باشد فقط در فاصله‌ی حدود 1760 تا 1600 قبل از میلاد برقرار ماند، یعنی زمانی که با پل همان موقعیت شامخ را بدست آورد که قبلاً آکد و اور داشتند.

حمورابی (حمورابی) بانی سلسله‌ی باپلی بزرگترین و درخشانترین قیافه‌ی آن دوران است که دلاوری جنگی را با احترامی عمیق نسبت به سنت سومری در خود جمع داشت، و خویشتن را چون "چوپان برگزیده"‌ی خورشید خدا، شمش می‌دانست، با این رسالت خطیر که "دادگری را بر روی زمین نافذ گرداند." در دوره‌ی فرمانروایی او و جانشینانش باپل، مرکز فرهنگی کشور سومر شد؛ مقامی که تا هزار سال پس از زوال قدرت سیاسی حمورابی برای آن شهر محفوظ مانده بود. یادگار جاودان، اثر حمورابی مجموعه‌ی قوانین اوست که در مقام نخستین مجموعه‌ی قوانین مضبوط و مرتبی که به طرزی شگفت آور بر موازین عقل و انسانیت تدوین یافته، شناخته شده است. / وی دستور داد تا آن احکام را بر لوحی بلند از سنگ دیوریت، حکاکی کنند و بر بالای آن کتیبه تمثال خودش را در برابر خورشید خدا مصور سازند. دست راست فرمانروا در حرکتی چون به هنگام سخن گفتن از آرنج به طرف بالا خم شده است، گویی که وی گزارش تدوین قوانین خویش را به سمع خدای پادشاه می‌رساند. گرچه این صحنه چهارصد سال پس از پیکره‌ها بر سنگ منقوش شده است، با آثار پیشین به خوبی آشکار است. / در حقیقت، نقش هیکل‌های روی این این لوح به اندازه‌ای برجسته و قطور است که در مقایسه با تصویر پردازی لوح "نارام سین" مثل پیکره‌های کاملی می‌نماید که از وسط به دو نیم شده‌اند. در نتیجه پیکرتراش توансنته است چشمها را در گردی صورت درآورده، به طوری که حمورابی و شمش با چنان قدرت و صراحتی بر یکدیگر می‌نگرند که در نوع خود بی‌همانند است.

هنر مینوسی

تمدن مینوسی، غنی‌ترین و شگفت‌انگیزترین تمدن دنیای اژه‌ای شناخته شده است. در نظر باستان‌شناسان کلمه‌ی "اژه‌ای" نه فقط اصطلاحی جغرافیایی است، بلکه همچنین دلالت می‌کند بر عموم تمدن‌هایی که طی هزاره‌های سوم و دوم قبل از پیدایش تمدن خاص یونانی، در آن ناحیه به وجود آمد. چیزی که تمدن مینوسی را از مصر و خاورمیانه، و مخصوصاً از تمدن باستانی سرزمین یونان مجزا می‌دارد

فقدان، دوام و پیوستگی. آن است، که به نظر می‌آید علی اساسی تر از نقص یا خطای کاوشهای باستان‌شناسی داشته باشد. در بررسی آثار عمدۀ ای که از هنر مینوسی به دست آمده است به هیچ وجه نمی‌توانیم سخن از رویش یا سیر تکاملی به میان آوریم؛ زیرا آن آثار چنان به طور ناگهانی ظاهر شده و از میان رفته اند که ناچار باید نتیجه بگیریم قوا و عواملی خارجی در تعیین سرنوشت‌شان دست به کار بوده است. در عین حال، سجیه‌ی هنر مینوسی که اصولاً آمیخته به شادی و حتی شوخ طبیعی و آکنده از حرکات موزون است، هیچ اشارتی به وجود این گونه تهدیدها و بلایا نمی‌کند. نخستین تحول غیر مترقبه حدود 2000 سال قبل از میلاد به وقوع پیوست. در اندک مدتی، سه کاخ نوسوس و فایستوس و مالیا، در کرت برپا شد. / تفسیر آداب دینی در تمدن مینوسی جزیره‌ی کرت از تشریح، اوضاع سیاسی و اجتماعی آن به درجات دشوارتر است. به طور خلاصه می‌توان گفت مرکز زندگی دینی مینوسی در پاره‌ای مکانهای مقدس مثل غارها و بیشه‌ها قرار داشت، و خدای اصلی شان از جنس زن بود؛ مانند "مادر خدایان" یا الهه‌های بارآوری. از آنجا که در تمدن مینوسی معابدی وجود نداشت، فقدان پیکره‌های بزرگ دینی در آن سرزمین هم مایه‌ی شگفتی. ما نمی‌شود؛ و به طور کلی می‌بینیم که هنر مینوسی مضامین دینی هم از نظر تنوع و هم از لحاظ مفهوم مبهم بوده است؛ حتی زمانی که پیکره‌ها به مقیاس کوچک ساخته می‌شد. / در دوره‌ی کاخ‌های نخستین یعنی در فاصله‌ی سالهای 2000 تا 1700 قبل از میلاد در کرت، نوعی سفالگری منقوش رواج یافته بود که از جهت کمال فنی و زینتکاری پر جنب و جوش، شهرت بسیار زیادی داشت. بسیاری از آنها صحنه‌هایی با جانوران و پرندگانی در میان انبوه گیاهان، و یا انواع موجودات دریایی را مصور می‌ساخته است. دنیای سیالی که در نقاشی دیواری مینوسی به وصف درآمده، آفرینشی تخیلی بود که با خاصیت بدعت و غنای خود در سراسر دوران کاخهای نوین بر وجوه مختلف هنر مینوسی اثری فناپذیر باقی گذارد. برخی از ظرفها منحصرًا منقلش شده اند به تصاویر ماهیها و صدفها و هشتپایان و دیگر جانوران نظیر آنها؛ گویی که اقیانوس را در برگرفته اند.

هنر میسنه

همزمان با دوران تمدن هلاسی، پسین (یعنی حدود 1600 تا 1100 قبل از میلاد)، در سواحل جنوب، شرقی، سرزمین، یونان، تعدادی جامعه‌های کوچک که از جهات بسیار شبیه به جامعه‌های مینوسی، جزیره کرت بود وجود داشت. این جوامع یا قراؤگاهها هم به دور هسته‌ی مرکزی یا قرارگاهها هم به دور هسته‌ی مرکزی کاخها تشکیل می‌یافت و چون نام مهم ترین آنها میسین بود، ساکنان تمام آن ناحیه میسینان خوانده شده اند. ایشان از بازماندگان نخستین قبایل یونانی بوده اند که اندکی پس از هزاره‌ی دوم قبل از میلاد وارد آن خطه شدند. از مقبره‌های مُحَقَّر متعلق به آن دوره

فقط برخی سفالگری های ساده و تعدادی سلاحهای مفرغین بدست آمده است. اما، در حدود 1600 قبل از میلاد، ایشان برای دفن مردگانشان از مقبره های استوانه ای عمیق، و انکى بعد تر، در اتفاهات سنگی مخروطی شکل استفاده کرده اند که مقبره های کندویی خوانده می شد. "گنج خانه ی آترئوس" مدت زمانی پیشتر مورد دستبرد قرار گرفته و محتوياتش به غارت رفته بود؛ لیکن مقابر میسنی دیگری دست نخورده کشف شده و از بررسی آثار محفوظ مانده در آنها مطالبی جالب و شگفت انگیز بدست آمده است. بدین ترتیب جامعه ی میسن در قرن شانزدهم قبل از میلاد، وضعی عجیب به خود گرفت که عالیم بارز آن عبارت بود از پذیرش نفوذ شدید و ناگهانی مصر از لحاظ آداب تدفین، آمیخته به نفوذی همان قدر شدید از هنر مینوسی، و همراه با آفرینش فوق العاده ی ثروت مادی، چنانکه از وفور اشیاء زرین متعلق به آن دوران برمی آید. در میسن و دیگر نقاط خاک ساحلی یونان، قسمت مرکزی ساختمان عبارت است از: اتاق بزرگ و مستطیل شکل با سکوی آتشدان گردی در وسط آن و چهار ستون در چهار طرفش برای نگهداری تیرهای سقف. / از معماری پرستشگاهی میسنی، اثر و باقیمانده ای بدست نیامده است؛ اما معلوم است که هر کاخ، مانند ساختمانهای کرت، دارای محرابی محرابی محقق بوده است. مسلماً دین میسنی شامل عناصر مینوسی، بسیار بوده است، همچنانکه نفوذهایی از آسیای صغیر و خدایانی از اصل یونانی - یعنی میراث نیاکان نژادیشان - را به خود اضافه کرده بود. اما معمولاً خدایان به نحوی عجیب، هویت خویش را با یکدیگر می آمیزند یا مبالغه می کنند، و در نتیجه تعبیر و توجیه پیکره های دینی در هنر میسنی کاری بسیار دشوار می شود. مثلاً با مشاهده ی پیکره ی عاجی ظریف و خوش ساختی که به سال 1939 در ناحیه میسن باستانی از زیر خاک بدست آمد شکل های پر پیچ و تاب و حرکات راحت و نرم بدن را می توان استنباط کرد که هنوز انعکاسی از هنر مینوسی است.

هنر سیکلادی

خوب، من می خواهم در اینجا از شما دعوت می کنم چند تصویر از هنر میسنی رو ببینید تا اینکه در ادامه ی گفتگوی این جلسه به هنر سیکلادی بپردازیم. *

مردمی که میان سالهای 2600 تا 1100 قبل از میلاد در جزایر سیکلاد سکونت داشتند به جز مقابر سنگی محقق کمتر اثری از خود بر جای گذاarde اند. اشیایی که ایشان همراه مردگان دفن می کردند تنها از یک جهت اهمیت شایان دارد؛ یعنی مشتمل است بر تعداد زیادی بت های مرمرین که به وجهی خاص اثری هیبت انگیز در بیننده دارد. تقریباً همه ی آنها هیکل بر هنre ی زنی ایستاده را نشان می دهند که دستهایش را به روی سینه تا کرده است که احتمالاً باید الهه ی مادری و باروی باشد. این پیکره ها همه دارای شکلی مشخص اند که در نگاه اول، حالت زاویه دار و تجرید پیکره های

بدوی را به یاد می آورد؛ بدین معنی که بدن پهنه و سه گوش نشان داده شده است، و گردن به صورت ستونی استوار درآمده، و صورت شکل سپری بیضی مانند و اندکی متمایل به یک سو یافته است، در حالی که از عالم چهره جز خط الرأس بینی بلند و تیغه ای چیزی بر سطح آن نقش نبسته است. تعداد بت های باروری که از دوره های پیشتر به دست آمده است بسیارند، لیکن همه ی آنها نسبت خانوادگیشان را که به صنمک ها یا پیکره های کوچک اندام و فربه و پیازی شکل "ونوسهای" عصر پارینه سنگی می پیوسته است، فاش می سازند؛ و در حقیقت نخستین صنمک های سیکلادی نیز از همان نوع بوده است. پیکره سازان سیکلادی در هزاره ی دوم قبل از میلاد قدیمی ترین بدن های برنه ی زنانه به اندازه ی طبیعی را که تا امروز کشف شده است به وجود آورده اند؛ و تا چند صد سال پس از آن تنها هنرمندانی بودند که به ساختن این گونه پیکره ها ادامه می دادند. در هنر یونان، هیکلهای زن برنه به ندرت ساخته می شد، تا در نیمه ی قرن چهارم قبل از میلاد که پراکلسیتلوس و دیگر هنرمندان یونانی به آفریدن پیکره های آیینی از ونوس برنه پرداختند. باید گفت صرفاً به تصادف نبوده است که ممتازترین این ونوسها برای پرستشگاههای جزایر دریای اژه یا کناره ی آسیای صغیر ساخته می شد، زیرا که بت های سیکلادی ابتدا در همان ناحیه بوجود آمده و تکامل و رواج یافته بود. / در نظر باستان شناسان، کلمه ی "اژه ای" نه فقط اصطلاحی جغرافیایی است، بلکه همچنین دلالت می کند بر عموم تمدنها ی که طی هزاره های سوم و دوم قبل از میلاد پیش از پیدایش تمدن خاص یونانی، در آن ناحیه بوجود آمد. این تمدنها سه گانه که در عین ارتباط و خویشاوندی نزدیک از یکدیگر متمایز بوده اند عبارتند از: تمدن کرتی (یا اقریطشی) که به پیروی از نام پادشاه افسانه اس معروفش، مینوس، تمدن مینوسی خوانده شده؛ / و تمدن جزایر کوچک واقع در شمال مرت یا تمدن "سیکلادی"؛ و تمدن سرزمین اصلی یونان یا تمدن "هلاسی".

هنر اتروسک

خاستگاه اصلی مردم اتروسک، شناخته شده نیست؛ ولی آنچه مسلم است این که فرهنگ اتروریایی، نخستین بار در اواخر سده ی هشتم قبل از میلاد در شمال ایتالیا ظاهر شد. این فرهنگ به طور وسیع بر بخش های مرکزی ایتالیا اثر گذاشت، و تا سده ی دوم یا اول قبل از میلاد هم دوام آورد؛ و پس از این، فرهنگ رومی آن را در خود حل کرد. هنر اتروریایی از عناصر سه گانه ی متمایزی تشکیل پیدا کرده: عنصر ایتالیایی بومی، که غالباً نقش جندان با اهمیتی نداشت؛ عنصر شرقی، که خیلی زود پیوند هایش را با خاور زمین گستت؛ و عنصر یونانی، که همواره توسط صنعتگران مهاجر یونانی تقویت شد. این مورد را هم در شیوه های هنر اتروریایی و هم در موضوع های برگرفته از اساطیر یونانی می توان به وضوح تشخیص داد.

مردم اروپایی در زمینه های نقاشی، مجسمه سازی، فلزکاری، و معماری فعال بودند؛ و نمونه های برجای ماند از هنر های پیکره نما، عمدتاً، به مقابر و مکانهای مقدس آنان تعلق داشته است. آثار معماری مکشوف حاکی از آن است که اتروریایی – برخلاف یونانیان – از طاق سنگی استفاده می کردند. این شیوه بعدها توسط رومیان بکار برده شد. حدود 700 سال قبل از میلاد مقابر اتروریایی اندک اندک به تقلید خانه های واقعی و با پایه های سنگی ساخته شد، در حالی که با آنها با توده ی مخروطی شکل بزرگی از گل پوشیده می شد، و نیز ممکن بود سقف آنها با طاق های قوسی یا گنبد هایی که از روی هم چیدن ردیف های موازی "قالب سنگ ها" به وجود می آمد، بدین معنی که سرپوش ظرف به شکل سر شخص متوفا ساخته شد و علایم بدن نیز در بدن هی ظرف نمایان شد؛ و گاهی این گونه ظرفها بر روی پایه یا جایگاهی بلندتر از زمین قرار داده می شد که نشانه ی مقام شامخ متوفا بود. / عصر شکفتگی تمدن اتروریایی همزمان با دوره ی کهن و ش در تاریخ یونان بوده استو در طول این دوران، و بخصوص حدود اواخر قرن ششم و اوایل قرن پنجم قبل از میلاد بود که نه اتروریایی به اوج توانایی و صراحت بیان خود رسید. / از ساختمان، معابد اتروریایی ها با آنکه در فن بنایی با سنگ به انواع مختلف مهارت کامل داشتند به دلایل دینی استعمال سنگ را در معماری معابد خود جایز نمی شمردند. طرح عمومی پرستشگاههای ایشان شباهتی کلی با معابد ساده تر یونانی داشت، اما با اختلافات و تمایزاتی چند که برخی از آنها می بایست به معماری رومیان منضم شود و دوام یابد.

توجه اتروریایی ها به ساختن تمثالهای برجسته ی مردگان احتمالاً این اندیشه را در ذهن بیدار می سازد که ایشان از ابتدا در آفرینش تصویرهای فردی اهتمام خاص بکار می برند؛ اما باید گفت که علایم چهره ی اینگونه پیکره های تدفینی، کاملاً غیر فردی است و تنها پس از سال 300 پس از میلاد بود که در زیر نفوذ چهره سازی یونان شباهتهای فردی متدرجاً در پیکره سازی اتروپریا پدیدار گشت. به گفته ی نویسندهان رومی، اتروریایی ها استاد مسلم فنون مهندسی ساختمان و نقشه کشی، شهری و

مساحی و نقشه برداری بوده اند. در فنون شهرسازی و نقشه برداری هم اتروریایی ها بر یونانیان تقدم داشته اند. مَقْرَ، اصلی اتروریایی ها، یعنی ناحیه‌ی توسعه‌ی از آن کو هستانی و ناهموار بود که زمینه‌ی مساعدی برای طرح نقشه‌های هندسی فراهم آورده؛ لیکن پس از آنکه اتروریایی ها در قرن ششم قبل از میلاد زمینه‌های هموار جنوب رم را به تصرف درآورند، شهرهای نو بنیاد خود را با شبکه‌ی منظمی از معابر در محل تقاطع دو خیابان اصلی برپا ساختند. اتروریایی ها بودند که روش‌های ساختن استحکامات و پلها و مجاری فاضلاب و آبرسانها از روی دره‌ها را به رومیان سامو خوختند؛ ولی متأسفانه از اقدامات وسیع آنها در این زمینه‌ها چیز قابلی بر جای نمانده است. تنها یادگار با ابهتی که از معماری اتروریایی باقی مانده "دروازه‌ی آگوست" در روما است که دروازه‌های مستحکم و متعلق به قرن دوم قبل از میلاد بوجود آورده است. رومیان این مخلوط هنری را به هزار گونه درآورند و در انواع ساختمنهای خود به کار برند، لیکن امتیاز استعمال آن برای نخستین بار و همچنین بالا بردن ارزش و اهمیت هلال ظاهراً حق مسلم اتروریایی ها است. اتروسک‌ها در ساختن مجسمه‌ی حیوانات نیز استعداد خود را نشان دادند. مشهورترین نمونه‌ی آن، مجسمه‌ی ماده گرگی است مربوط به حدود 500 قبل از میلاد، که در دوران رنسانس دو مجیمه ب کودک سیرخوار – رومولوس و رُموس – بدان افزوده شد. اگرچه سبک آرکاییک در سده‌ی پنجم قبل از میلاد هم به حیات خود ادامه داد در این زمان بعضی از مجسمه سازان سبک دشوارتر کلاسیک یونانی را آزمودند. از سده‌ی سوم قبل از میلاد، شیوه‌های مختلف هلنیستی پذیرفته شد. غیر مادی ترین پیکره‌های اتروریایی متأخر، آنهایی هستند که گویی شبی سازی و حتی اغراق کاریکاتوری در چهره شان به کار رفته است. که احتمالاً تأثیر سلیقه‌ی رومیان در کار بوده است.

هنر رومی

جامعه‌ی رومی از همان آغاز تأسیس، خویشن را به طرزی شگفت انگیز نسبت به سنت‌های بیگانه بردار و با اغماس نشان می‌داد؛ و به تعبیر دیگه، انگاره‌ی "همه رومی بودن" خاصیتی داشت که آن سنت‌های بیگانه را، تا زمانی که امنیت کشور را به مخاطره نمی‌انداختند، در خود جذب و هضم می‌کرد. رومیان معمولاً مردم نواحی مُسَخَّر شده را اجباراً به زیر یوغ رسوم و مقرارتی پای بر جای نمی‌کشیدند، بلکه گویی آنان را تحت شرایطی قرار می‌دادند که شبیه بود به کوره‌ی ذوبی با حرارت ملایم. البته قانون و نظام کشور روم و آداب حرمت مظاهر حکومت بر آنها تحمیل می‌شد، لیکن در عین حال خدایان و کاهنان ایشان با گرمی و مهمان نوازی به پایتخت پذیرفته می‌شدند؛ و حتی گاهی حقوق "شهر وندی" روم نیز به آنان تفویض می‌گردید. بدین ترتیب تمدن رومی - و همراه آن هنر رومی - نه فقط میراث یونان را کاملاً به قبضه‌ی تصرف درآورد، بلکه همچنین عناصر بسیاری از تمدن‌های اتروریا و مصر

و حاور نزدیک را به خود منضم ساخت. نحوه‌ی رشد و تکامل هنر رومی را می‌توان به هم نغمگی نواهای ناساز تشبیه کرد، چرا که حتی در ساختمان‌های بنای منفرد رومی مخلوطی از تمایلات متمایز در مجاورت یکدیگر مشاهده می‌شود، بی‌آنکه هیچ یک از آنها بر دیگری برتری یا چیرگی داشته باشد. به طور کلی، هنر رومی یک هنر التقاطی بود که پس از طی یک مرحله تجربه گری سرانجام در آغاز دوره‌ی امپراتوری به ترکیبی از سنت‌های یونانی هلنیستی، یونانی کلاسیک، و رومی – اتروریایی دست یافت و هویت مستقلی به خود گرفت. هنر امپراتوری روم – که در شهر رُم متمرکز بود – تا سه قرن بر حوزه‌ی مدیترانه تسلط داشت؛ ولی از اوایل سده‌ی دوم، هنر ایالتهای خاوری بر آن تأثیری تعیین کننده گذاشت. هنر ایالتهای خاوری همچنین در آمیزیش با عناصر رومی پایه‌های هنر، بیزانسی و هنر قرون وسطای اروپا را ساخت. از طرف دیگر، هنر رومی نیز تا نواحی آسیای میانه و هند نفوذ کرد. هنر رومی بیشتر از جنبه‌ی سیاسی وحدت داشت تا از لحاظ ویژگی‌های صرفاً هنری. در هنر رومی انسان چون رهبر سیاسی بشر به شمار می‌آمد؛ و تکچرهای، نقشبرجسته‌ها و سکه‌های او نظریه‌ی اقتدار امپراتوری را در سراسر نواحی تحت تسلط منعکس می‌کردند. / اگرچه اهمیت نقش رومیان در تاریخ هنر غرب مورد تأیید اغلب مورخان است، اصطلاح "هنر رومی" در معنای واضح و مشخصی برخوردار نیست. در واقع، سه معنای متفاوت از این اصطلاح فهمیده می‌شود؛ هنر ساکنان قدیم رُم و اخلاف مستقیم آنها، هنر سرزمین ایتالیا که تدریجاً در جامعه‌ی رُم جذب شد و وحدت یافت، هنر مربوط به دوره‌ی امپراتوری به ترکیبی از سنت‌های یونانی، هلنیستی، یونانی کلاسیک، و رومی – اتروریایی دست یافت و هویت مستقلی به خود گرفت. هنر رومی بیشتر از جنبه‌ی سیاسی وحدت داشت تا از لحاظ ویژگی‌های صرفاً هنری. در هنر رومی انسان چون رهبر سیاسی، خادم دولت، و عضو وفادار به طبقه یا شغل معین تلقی می‌شد. امپراتور نماد وحدت سیاسی بشر به شمار می‌آمد؛ و تکچرهای، نقشبرجسته‌ها و سکه‌های او نظریه‌ی اقتدار امپراتوری را در سراسر نواحی تحت سلطه منعکس می‌کردند. با اینهمه، هنر رومی از ابداع و اکتشاف – بخصوص در زمینه‌های فنی و کاربردی – بی‌بهره نبود. معماری رومی ریشه در معماری اتروریایی داشت؛ و به رغم اثرپذیری بسیار از معماری هلنیستی هیچگاه اساس اولیه اش را از دست نداد. در شهر رُم گرایش هایی رخ نمودند که اوج آنها از اتروریایی‌ها یا یونانیان به عاریت گرفته می‌شده در اندک مدتی به مهر خاص تمدن رومی ممهور می‌شده است. وجود این گونه پیوندها با دوران گذشته، در معابدی که طی سالهای آخر دوره‌ی جمهوری (510 تا 60 قبل از میلاد) یا عصر قهرمانی و کشورگشایی رومیان ساخته شد، بیشتر به چشم می‌خورد. از ابتکارات رومیان در عرصه‌ی معماری بخصوص باید به طاق نصرت اشاره کرد که متشکل از طاق قوسی، استوار بر پایه‌های چهارگوش بود و معمولاً در عرض خیابان بر پا می‌شد. طاق نصرت برخلاف یابر بناهای رومی کارکرد انتفاعی نداشت. آنرا معمولاً به

افتخار فرمانروای بزرگ می ساختند؛ و به منظور ثبت تاریخ معاصر، نقوش و کتیبه هایی بر آن حک می کردند. طاق های قوسی و هلالی ها، و نیز استعمال ساروج مخلوط با خرد سنگ به رومیان اجازه داد که برای نخستین بار در تاریخ معماری فضاهای وسیع در داخل ساختمان بوجود آورند. این عناصر معماری بخصوص در احداث حمام های بزرگ و یا حمام های آب گرم مورد استفاده کامل قرار می گرفت. تجربه ای که از این راه بدست آمد بعداً با نتایجی انقلاب انگیز در پاره ای ساختمانهای رومی که بیشتر جنبه ای سنتی داشت به کار رفت. شاید برجسته ترین نمونه ای حاصل از این تحول، بنای مشهور پانتئون در روم باشد، که معبد گرد بسیار بزرگی متعلق به ابتدای قرن دوم بعد از میلاد بوده است.

هنر یونان

انسان، طبیعت و عقل هناصر اساسی بینش یونانی، و آرمانگرایی دقیق و منظم شاخص ترین ویژگی هنر یونانی بود. یونانیان نخستین هنر بزرگ طبیعتگرا در تاریخ را عرضه داشتند. معمولاً تاریخ هنر یونانی را به چهار دوره تقسیم می کنند: (اول) دوره ای هندسی (از اوخر سده ی یازدهم تا سده ی هشتم قبل از میلاد؛ دوم) دوره ای آرکائیک (یا باستانی) (از اوخر سده ی هشتم تا 480 قبل از میلاد؛ سوم) دوره ای کلاسیک (489 تا 323 قبل از میلاد؛ و چهارم) دوره ای هلنیستی (323 تا 27 قبل از میلاد). البته این تقسیم بندی هنر مردمان میسنسی و مینوسی و نیز هنر دوران رومی را در بر نمی گیرد که در واقع از بسیاری جنبه ها کلاً تداوم سنت یونانی بود. در میان دولت شهرهای یونانی، آتن واقع در دشت آتیک، به مشهورترین و مهمترین شهر در تاریخ هنر تبدیل گردید. در این شهر بود که عظیم ترین و حیرت انگیزترین انقلاب در تمامی تاریخ هنر ثمره ای خود را به بار آورد. تشخیص اینکه چه زمانی و در کجا این انقلاب آغاز شد دشوار است؛ شاید حدوداً در قرن ششم پیش از میلاد بود که نخستین معابد سنگی در یونان ساخته شد. پیش از آن زمان، هنرمندان امپراطوری های کهن، شرقی برای رسیدن به نوعی خاص از کمال یافته ای تلاش کرده بودند. آنان کوشیده بودند که هنر نیاکان خود را با نهایت وفاداری دنبال کنند، و به قواعد مقدسی که آموخته بودند با دقت و جدیت پاییند بمانند. در اوخر سده ی هشتم قبل از میلاد، روحی تازه در هنر و جامعه ی یونانی دمیده شد. تجارت و زندگی شهری به سرعت رشد کرد؛ و همراه با آن معیارها و نیازهای جدید پدید آمدند. بسیاری از نقشمايه ها و برخی انگاره ها از شرق - بخصوص سوریه - اخذ شدند. اما یونانیان به تقلید از سنت های خاورزمین نپرداختند؛ بلکه با بهره گیری مختصراً از آنها شالوده ی شیوه های دوره ای آرکائیک را طرح ریزی کردند. مجسمه سازی و معماری از اوایل سده ی هفتم قبل از میلاد، به طور دائم پیشرفت کرد. نقاشی، محتملاً، در همین زمان آغاز

شد. فلزکاری و نقاشی روی ظروف سفالی نیز رونق گرفت. هنر آرکائی از خصلتی تجربی برخوردار بود؛ و بهترین نمونه های آن حاکی از ابتکار و سرزندگی است. معمولاً سقوط آتن به دست ایرانیان (480 قبل از میلاد) را نقطه‌ی ختم این دوره می‌دانند. برای درک صحیح از نظام دولتی دولتشهرهای یونان باید معانی چند اصطلاح را دانست؛ لغاتی چون: "مونارشی" (به معنای پادشاهی)، "آریستوکراسی" (به معنای حکومت اشرافی)، "تیرانی" (به معنای حکومت استبدادی)، "دموکراسی" (به معنای حکومت مردمی)، و مهمتر از همه خود، لغت "پولیتیک" (که از کلمه‌ی پولیس به معنای ساکن "پولیس" (یا دولتشهر) مشتق شده است. / اما یونانیان بخاطر ناتوانی شان در توسعه دادن به مفهوم دولت و عبور کردن از مرزهای محلی پولیس زیان بسیار دیدند و غرامتی سنگین پرداختند. جنگ پلوپُرنزی (431 تا 404 قبل از میلاد) که به پیروزی بزرگ اسپارتیان و متفقانشان انجامید. برای آتنیان چنان فاجعه‌ای بود که از زیر بار آسیب و خسارت آن هرگز کمر راست نکردند. مرحله‌ی شکل پذیری تمدن یونان مدت چهارصد سال یعنی از 1100 تا 700 قبل از میلاد به طول انجامیده بود. اینچنین است که پس از حدود سال 800 قبل از میلاد یونان با سرعتی شگرف در روشنایی تاریخ نمایان شد. معماری با عظمت و پیکره‌های سنگی تا قرن هفتم قبل از میلاد ظهور نیافته بود. از حدود 800 قبل از میلاد به بعد هیکلهای انسانی و جانوری اندک اندک در چهارچوب طراحی هندسی نمایان شد. / در سده‌ی پنجم قبل از میلاد، ثروت و غرور شهرنشینی، بخصوص در آتن، افزایش یافت و هنر یونانی دوره‌ی کلاسیک را آغاز کرد. مجسمه سازی و معماری که اکنون به عظمتی آرام و متعادل رسیده بود، پس از یک قرن از شکوهمندی وابسته به خدایان رها گردید. این دو هنر در زمینه‌ی فنی بیش از تمامی دستاوردهای شرق پیشرفت کردند. نقاشی با تجسم بعد سوم، دست کم نیم قرن پس از مجسمه سازی به حد کمال خود دست یافت. اما نقاشی روی سفالینه که قادر به همگامی با سایر هنرها نبود، رفته رفته از رونق افتاد. یقین فلزکاری، کنده کاری روی سنگهای قیمتی و که سازی نیز ارتقا پیدا کرد. دوره‌ی کلاسیک با پیشرفت دائم در مهارت فنی و تغییر تدریجی آرمانها -البته در چارچوب سنت یونانی- مشخص می‌شود. هدف هنر کلاسیک دستیابی به کمال مطلوب زیبایی در صورت و معنا بود؛ و برخی از هنرمندان رسالاتی درباره‌ی اصول کار خود نوشتند. این دوره را همچنین می‌توان عصر دموکراسی آتنی و عصر نمایشنامه نویسی و نثرنویسان بزرگ یونانی دانست.

و اما درباره‌ی مجسمه سازی یونان باید بدونیم که (مجسمه سازی) مواد اصلی پیکره سازی یونانی مفرغ و مرمر بود. سنگ آهکی و گل پخته اهمیت کمتری داشتند. برخی از تندیس‌های معابد با عاج و ورق طلا ساخته می‌شدند. در ساختن مجسمه‌های مفرغی، قبلًا روش چکش کاری، و پس از سده‌ی ششم قبل از میلاد، اسلوب ریخته گری میان تهی معمول بود. یونانیان غالباً مجسمه‌ها را با رنگ و فلزهای مختلف می‌آراستند. مجسمه سازان آرکاییک سیر تحول مستقلی را پیمودند. این تحول

نه در جهت تجسم حالت‌های آزادانه‌تر، بلکه با تعمق در ساختمان بدن مرد صورت گرفت. از این رو، هنگامی که ساختن تندیس زن با جامه‌ی نازک معمول شد، کوشش مجسمه‌ساز بیشتر معطوف به نمایش ظاهری اندام، چین و شکن جامه و آرایش گیسوان بود. نقشبرجسته‌های دوره‌ی آرکائیک، پیکر و کنش آدمی را به طرزی فشرده نشان می‌دادند. مجسمه‌سازان یونانی تا دوره‌ی هلنیستی صحنه‌ها را در فضایی کم عمق و بر زمینه‌ای به رنگ سرخ یا آبی تیره مجسم می‌کردند. مجسمه سازان سده‌ی پنجم قبل از میلاد، کارشان را با درکی عمیق‌تر از کالبدشناسی مرد بر همه آغاز کردند، و تا مراحل تکمیل جزئیات و حرکات متنوع بدن پیش رفتد. در مجسمه‌سازی معبد "پارتون" نوعی جامه‌پردازی پیچیده و ظرفی برای القای حرکت، تأیید بر حجم‌های زیرین، و استحکام ترکیب بندی به کار رفته. / مجسمه سازان سده‌ی چهارم قبل از میلاد، تا حدی از خردگرایی، سادگی، و والا منشی گذشته دور شدند. به طور کلی، مجسمه‌سازی سده‌ی چهارم قبل از میلاد، همچنان خصلت آرمانی دارد، ولی به کاوشی دقیق‌تر در صور طبیعی می‌پردازد. از آغاز هنر یونانی تا سده‌ی پنجم قبل از میلاد، شماری از هنرمندان بر جسته به کار نقاشی روی چمره‌ها و آبخوری‌ها و دیگر ظروف سفالی اشتغال داشتند و اسلوب‌ها و اصول تزئینی خاصی را بکار می‌بردند. محصول کار مشترک تصویرگران و سفالگران به اندازه‌ی آثار مجسمه‌سازان و نقاشان از اهمیت و اعتبار برخوردار بود. نمونه‌های سفالگری هندسی نه فقط در یونان بلکه در ایتالیا و خاور نزدیک نیز یافت شده است و این نشان می‌دهد که بازرگانان یونانی در قرن هشتم قبل از میلاد در سراسر مدیترانه‌ی خاوری به سوداگری اشتغال داشته‌اند. نکته مهمتر اینکه ایشان همان زمان الفبای فنیقی را اقتباس کرده و با وارد کردن تغییراتی بر آن الفبای مورد استفاده‌ی خویش را تشکیل داده بودند؛ و این مطلب از روی نوشه‌های روی سفالینه‌های مربوط به این دوران بخوبی آشکار است. / مرحله‌ی خاورمابی در هنر یونان دوره‌ای آزمایشی و انتقالی بود، بر خلاف شیوه‌ی هندسی که خاصیت استواری و استمرار داشت. اما پس از آنکه عناصر تازه‌ای از هنر خاوری به هنر یونانی منضم و با آن آمیخته شد شیوه‌ی دیگری به نام شیوه‌ی "کهن و ش" (آرکائیک) در یونان رواج یافت که چون شیوه‌ی هندسی اصولی معین و مستقر داشت، لیکن بی‌نهایت از آن دامنه دارتر بود. دوره‌ی شیوه‌ی کهن و ش از اوخر قرن هفتم تا حدود 480 قبل از میلاد، یعنی سال پیروزی‌های مشهور یونان بر ایرانیان در جنگلهای سلامیس و پلاته دوام آورد، و در آن نبوغ هنری یونان نه تنها در زمینه نقاشی روی ظروف سفالین، بلکه همچنین در عرصه‌ی پیکره سازی و معماری با عظمت جنبش و جولان یافت. برخی از پژوهندگان، شیوه‌ی کهن و ش را اساسی‌ترین و ثمربخش‌ترین مرحله‌ی تکامل هنر یونان به شمار می‌آورند. اهمیت نقاشی روی ظروف سفالین در شیوه‌ی کهن و ش یونان از جهاتی کاملاً منحصر به فرد است. / در شیوه‌ی کهن و ش، هنر نقاشی مسلم‌آمیز ترین روی ظروف سفالین خاتمه نمی‌یافتد، بلکه نقاشی روی دیوار و تخته نیز

معمول بود. گرچه از آن آثار چیزی جز بعضی قطعات آسیب دیده بر جای نمانده است، لیکن از روی نقاشی های دیواری که در مقابر اتروپولیسی (اتروپوسک) متعلق به همان زمان مکشوف شده، می توان تا حدی به ماهیت اصلی آنها پی ببریم. در واقع، نقاشی به شیوه‌ی کهن وش، کلاً و اصولاً عبارت بود از پر کردن درون تصاویر خطی با رنگهای یکدست و تخت، و بنابر این نقاشی های دیواری نمی توانست در ظاهر با تصاویر انواع رنگهای بیشتری بکار می رفته است. تفاوت میان سفال در دو شیوه‌ی خاورمابی و کهن وش چیزی جز نحوه‌ی انضباط هنری نیست. در اواخر قرن هفتم قبل از میلاد، نقاشان روی سفال در ناحیه‌ی آتیکا با اتخاذ کردن شیوه‌ی معروف به "نقش سیاهکون" راه حلی برای همه‌ی آن ناسازگاری‌ها جستند؛ و آن عبارت بود از نشان دادن هیکلها و دیگر اجزاء درون تصاویر با نوک سوزن نقر می شده، و گاهی نیز رنگهای سفید و ارغوانی بر روی سنگ سیاه بکار می رفته است تا بعضی قسمتها را برجسته بنمایاند. نقوشی که شیوه‌ی خاورمابی را از شیوه‌ی هندسی مشخص می سازد – مانند جانوران جنگده، غولهای بالدار صحنه‌های نبرد آدمیان – بیشتر به وسیله‌ی وارداتی چون فلزکاری‌ها و کنده‌کاری‌های روی عاج از فنیقیه و سوریه در یونان نفوذ یافت؛ و اینگونه آثار همه‌ی انعکاسی بود از عناصر هنری بین النهرين و مصر. پیدا شدن چنان اشیاء در خاک یونان خود مؤید این نظر است؛ لیکن ما را در توجیه نحوه‌ی پیدایش معماری و پیکره سازی با عظمت سنگی که از حدود 650 قبل از میلاد در یونان معمول گردید یاری نمی کند؛ زیرا اینگونه اقتباس هنری از جانب یونانیان بدون بررسی کردن و آشنایی یافتن با بناها و آثار مصری آنچنانکه در موضع اصلی خود برپا گردیده بودند امکانپذیر نمی بوده است. هنگامی که یونانیان شروع به ساختن معابد سنگی کردند، طبعاً سنت کهن‌سال "پیکره تراشی ساختمانی" را نیز به ارث برداشتند. در نظر یونانیا به جز سنتوری بالای سر در، و رویی، قسمتهای دیگر برای پیکرتراشی مناسب نبود. گاهی ایشان پیکره‌های ایستاده‌ی مستقلی را، که عموماً از گل پخته ساخته می شد، بر بالای دو انتهای جانبی و رأس سه گوش سنتوری نصب می کردند تا جبران خشکی و یکنواختی شکل آنرا کرده باشند.

باسیلیکای "کنستانتنین" متعلق به اوایل قرن چهارم بعد از میلاد میلاد نمونه‌ی متشابه دیگری است که شکلی آن برخلاف بasiلیکای دیگر از روی تالار اصلی حمام‌های عمومی که به توسط دو تن از امپراتوران پیشین یعنی کارکابا و دیوکلیسین ساخته شده بود، اقتباس شده است؛ لیکن به مقایسه بسیار بزرگتر. ساختمان باسیلیکا یا تالار مستطیلی که به انواع مختلفی از مصارف شهری می رسید ابتدا یونان در یونان هلنی متناول شد، و یکی از مصارف اصلیش تأمین مکانی فاخر و باشکوه بود برای تشکیل دادگاههایی که به نام امپراتور عدالت را برقرار می داشت. / در زمینه‌ی پیکره سازی هم رومیان برای ساختن مجسمه‌ی کامل و ناوابسته نقریباً همیشه نمونه‌های اصلی یا بدلهای تکثیری یونانی را سرمشق قرار می دادند؛ و از این رو چیز تازه‌ای به فهرست اسلوبهای تدبیس سازی هلنیستی اضافه نکردند. واقع نمایی در تکچهره را

بارزترین دستاورد رومیان در مجسمه سازی می دانند؛ زیرا فعالیت مجسمه سازان رومی عمدهاً در زمینه های نقشبرجسته و تکچهره مرکز بوده است. ظاهرا، از آغاز دوره‌ی جمهوری روم رسم شده بود که برای تجلیل از مقام رهبران بزرگ سیاسی و نظامی، پیکره‌ی آنان را در معرض تماشای عمومی قرار دهند. این رسم ظاهرآتا آخر دوره‌ی امپراتوری یعنی هزار سال بعد دوام یافت. گویا آفرینش شیوه‌ای با عظمت و منحصرآ رومی در چهره و پیکره سازی، در دوران امپراتوری سولا به حصول پیوست؛ و در همین هنگام بود که معماری رومی نیز به کمال رشد خود رسید. اندیشه‌ی ربانیت مقام فرمانروای قرن چهارم قبل از میلاد به تمدن یونانی رسوخ یافت. و نخست اسکندر کبیر آن را به خود اختصاص داد، و سپس جانشینانش به تقلید وی همان مقام ربانی را برای خویش قایل شدند. پس اسکندر به نوبه‌ی خود وسیله‌ی انتقال این اندیشه به یولیوس قیصر و دیگر امپراتوران روم شد؛ و آنان در ابتدا آبین پرستش فرمانروای فقط در ایالات شرقی امپراتوری، یعنی همان نقاطی که از دیرباز مهد پرورش آن رسم و آبین واقع شده بود، رایج و برقرار ساختندو این اندیشه، یعنی قائل شدن مقامی برتر از بشر برای شخص امپراطور، و در نتیجه افزودن بر شوکت و جبروت وی، به زودی سیاست رسمی کشور روم شد. با این حال هنر دوران امپراطوري به تمثیل‌سازی محدود نمی شد؛ امپراطوران همچنین شرح اقدامات بزرگ خویش را به یاری نقش بر جسته های روایتی بر بدنی مذبح های پر عظمت و طاقهای نصرت و ستونها جاودانی می ساختند. در هنر نقاشی روم نیز وصف وقایع تاریخی از قرن سوم قبل از میلاد به بعد متداول شد، و چه بسا رهبران نظامی و کشورگشایان که هنرمندان را به مصور ساختن صحنه های پیروزی یا دیگر اقدامات بزرگی که بدست ایشان انجام یافته بود، می گماشتند.