

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. بوذری

تایپ: م. باقری

زمان، هنر، سبک

منابع:

- اول) کتاب دائرة المعارف هنر؛ تألیف روئین پاکباز
- دوم) کتاب تاریخ هنر جنسن؛ ترجمه پرویز مرزبان
- سوم) کتاب سی و دو هزار سال تاریخ هنر؛ تألیف فردیک هارت
- چهارم) کتاب هنر در گذر زمان هنر گاردنر
- و پنجم) کتاب هنر مدرن هاروارد آرناسن

هنر بین النهرین، یعنی سرزمین دجله و فرات، کمتر از هنر مصر برای ما شناخته شده است. این موضوع شاید تا حدی زائیده ی تصادف باشد. در این دره ها هیچ معدن سنگی وجود نداشته. امروزه از هنر بین النهرین اطلاعات کمی به دست ما رسیده. شاید همین مسأله بوده که ساکنان بین النهرین 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 دولت شهر آشور، در ناحیه ی غلیای رودخانه ی دجله حاصل یک سلسله وقایع شگفت آور بود. در نیمه ی اول هزاره ی دوم قبل از میلاد مسیح، آسیای صغیر از سمت شرق مورد تهاجم مردمی قرار گرفت که به زبان هند و اروپایی سخن می گفتند. یک دسته از آنها به نام میتانیان پادشاهی مستقلی در ناحیه ی سوریه و بین النهرین شمالی که شامل آشور نیز بود بوجود آوردند، و در همان حال دسته ی دیگری موسوم به حتیان (یا ختیان) روانه ی شمال شدند و در نجد کوهستانی آسیای صغیر مستقر گردیدند. پایتخت ایشان که اکنون در نزدیکی قریه ی بُغازکوی ترکیه قرار دارد به توسط استحکاماتی کوه پیکر متشکل از قطعات زمخت سنگهای ناصاف محصور می شد. در دو طرف هر دروازه ی ورودی هیکل دو شیر غُرّان یا پیکره ی نگهبانانی دیگر در توده ی تخته سنگهای بزرگی که دو بدنه ی جانبی دروازه را تشکیل می داد کنده کاری شده بود.

در سال 1360 قبل از میلاد، حتیان بر میتانیان که با مصری ها، پیمان اتحاد بسته بودند حمله بردند. از آنجا که مصر در این زمان خود درگیر جنگهای داخلی بود نتوانست به میتانیان کمک کند. در نتیجه میتانیان شکست خوردند و آشور کشوری مستقل شد. چندی بعد، یک سلسله فرمانروایان لایق آشور، سلطه ی خود را بر اطراف گسترده کردند چنانکه نه تنها جلگه ی بین النهرین، بلکه نواحی اطرافش هم به انقیاد آن پادشاه درآمد. در فاصله ی حدود 1000 تا 612 قبل از میلاد، آشور به اوج قدرت خود رسید و امپراطوری بزرگی تشکیل داد که وسعت خاکش از شبه جزیره ی سینا به ارمنستان می رسید، و حتی در سال 671 قبل از میلاد توانست پیروزمندانه بر خاک مصر سفلی دست یابد.

معبد ها و زکوره های آشوری به تقلید نمونه های سومری ساخته می شد؛ در حالی که کاخهای پادشاهان آشوری چنان شوکت و عظمتی یافت که تا آن زنان نظیرش دیده نشده بود. نقش برجسته های سنگی، شاخص ترین آثار هنری آشوری به شمار می آیند؛ و روایتگری، خصلت بارز این آثار است. هنرمندان آشوری، نقوش حجاری را چون دیوارنگاره رنگ می کردند؛ و صحنه های جنگ، شکار، و مراسم مذهبی را با تاکید بر حضور مقتدرانه ی شاه نشان می دادند. محاصره ی شهر و قلعه ی دشمنان نیز از جمله موضوع های متداول در این گونه از هنر آشوری بود. در این صحنه ها تجهیزات و تدابیر جنگی و شجاعت سپاهیان آشوری با دقت بسیار تجسم یافته اند. هنرمندان آشوری در بازنمایی حیوانات – بخصوص در صحنه های شکار – توانایی بیشتری داشتند، و حالت های گریز و ستیز و مرگ حیوانات را طبیعی و دقیق مجسم می کردند. در میان مجسمه های مذهبی آشوری، شیران و گاوان بالدار عظیم الجثه ای که سر آدمی دارند، از همه جالب ترند. این مجسمه ها چون پیکره های محافظ در جلوی دروازه های اصلی کاخ شاه قرار می گرفتند. کارکرد آنها گرامی داشتن مقدم شاه، و راندن نیروهای شر بود (مثلاً گاو بالدار با سر انسان).

این پیکره ها صورت آمیخته ای در نقش برجسته و مجسمه ی همه جانبی دارند. در واقع، جانور دارای پنج پا می باشد. بدین ترتیب، از روبرو ایستاده به نظر می آید و از دید جانبی در حال حرکت است. آشوریان سنت مجسمه ها نگهبان دروازه را محتملاً از آثار حتیان اقتباس کرده بودند که نمونه ی بارز آن همان دروازه ی شیران در بُغازکوی ترکیه است. از دیرباز از جمله عادات پادشاهان بین النهرین 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 اندیشه ای که در پس این یادبودها قرار داشته صرفاً برای زنده نگهداشتن خاطره ی این فتوحات نبوده است. دست کم در ادوار قدیم تر گویی آن باورهای دیرین به قدرت تصاویر، همچنان بر ذهن کسانی که سفارش آنها را می داده اند، نافذ بوده است. شاید بر این گمان بوده اند که تصویر پادشاه – در حال پانهادن بر گلوی دشمن بر خاک افتاده – در جای خود باقی باشد، قبیله ی مغلوب، توان گردنکشی مجدد را نخواهد داشت. با گذشت زمان،

چنین یادبودهایی به گاهشمارِ مصور و کامل جنگهای پادشاه مبدل شدند. بهترین گاهشماری 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 گاهشمارها، همه ی حادثه های جزئی یک نبرد سازمان یافته دیده می شوند. شیوه ی بازنمایی این صحنه ها تا حدی به روش های تصویرسازی مصری شباهت دارد، ولی شاید کمی از آنها نظم و انضباطشان کمتر است. وقتی به آنها می نگریم احساس می کنیم که یک فیلم خبری مربوط به دوهزار 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 نخواستند که زخمیان آشوری را نشان دهند. به هر تقدیر، سنتی که پا گرفته بود زمانی بسیار طولانی پابرجا ماند. در همه ی یادبودهایی که سرداران جنگی گذشته را تجلیل 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 ی وسیع اطراف رودهای نیجر و کنگو اختصاص داشته؛ و بنابر این هنرهای دیگری همچون نقاشی ِ بوشمن و هنر مصر باستان را در بر نمی گیرد. دو نوع هنر افریقایی شناخته شده است که از یکدیگر متمایزند: یکی، هنرِ درباری (بخصوص ایفه و بنین)، که یادبودی و طبیعت گرایانه 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 بیستم بر کار هنرمندان اروپایی اثر گذاشته است. هنرمندان قبیله ای در آثارشان از باورهای 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 ازدیاد این نیروهای حیاتی در قبیله و در خودشان، باید به طور منظم و در مواقع مناسب، شعایر مذهبی بجا آورند. صورتکها

(یا ماسکها) و تندیسها به منظور ارتباط با دنیای ارواح، برای پرستش نیاکان، بکار برده می شوند همچون طلسم محافظی در برهه برداری از نیروهای حیاطی. در جوامع قبیله ای افریقایی، هنرمندان عموماً حرفه ای بودند و بنا به سفارش رئیس قبیله، ریش سفید دهکده، و یا بزرگ خانواده کار می کردند. بیشتر آنها از احترام خاصی برخوردار بودند، و در بعضی نقاط وجهه ی 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 آیین 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 کارکردشان را از دست دادند و عمدتاً از میان رفتند. فعالیت هنری به راه تجارت و ارضای سلیقه ی 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:

خطه ی پارس، نجد مرتفع وسیعی است در مشرق بین النهرین 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 یردامنه و کشور داری مُدبرانه ی خود توانست آن امپراتوری وسیع را بر نقشه ی تاریخ جهان جایگزین سازد. ایران از دوره های قبل از تاریخ مسکن اقوام بیشمار بوده. و در واقع معبری برای مهاجرت قبایل استپ 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 یافتند، تا آنکه با هجوم موج بعدی مهاجران ناگزیر به ترک آن خطه و کوچ کردن به سوی بین النهرین یا آسیای صغیر و یا روسیه ی جنوبی می گردیدند. این جنبش ها و مهاجرت ها بخش تاریکی از معلومات امروزی ما درباره ی تاریخ را تشکیل می دهد؛ اقوام آریایی، احتمالاً از اوایل هزاره ی 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 متنوعی را در بر می گیرد که از دوران های پیش از تاریخ تا

سده های اخیر در محدوده ی این سرزمین پهناور آفریده شده اند. در سراسر این مدت طولانی، سنت های دیرین و ویژگی های ماندگاری را در هنر ایرانی می توان باز شناخت که این هنر را از سایر هنرهای جهان متمایز می کنند. / در سراسر این مدت طولانی- به رغم تنوع قومی و نژادی و تأثیر پذیری از همسایگان - سنت های کهن و ویژگی های ماندگاری را در هنر ایرانی می توان باز شناخت که این هنر را از سایر هنرهای جهان متمایز می کنند. سفالینه های بر جای مانده از آن روزگار مدارک ارزنده ای برای ریشه یابی هنر ایرانی به دست می دهند. تمدنی که در آستانه های فارس و خوزستان شناخته شده است قدمت آن به حدود 3500 قبل از میلاد باز می گردد و نشانه های بارز آن را در سفالینه های منقوش زیبا و مهرهای کنده کاری شده می توان یافت. در استان هاتی کرمان و بلوچستان نیز سفالینه های مشابهی بدست آمده اند که پیوند با تمدن های کهن هنر را نشان می دهند. در دوران مفرغ، شوش، پایتخت پادشاهی عیلام، عمده ترین مرکز سیاسی و تجاری محسوب می شد. عیلامیان از اوایل هزاره ی 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 می بردند، و همواره با سومری ها و بابلی ارتباط داشتند.

چنین به نظر می رسد که تمدن عیلامیان به رغم همانندی با تمدن های بین النهرین، از لحاظ زبان و دیگر جنبه های فرهنگی، ویژگی های مستقلی داشته است. زیگورات به جای مانده در چغازنبیل (نزدیک شوش) به معابد برج مانند بین النهرین شباهت دارد. فلزکاری، حجاری، نقوش برجسته، و ساختن آجرهای لعابدار، منقوش، با خصوصیات کمابیش متمایز در عیلام رایج بود. عیلامیان چنانچه از "لوح نوشته ها" بر می آید، در زمینه های بافندگی و قلاب دوزی، پیشرفت کرده بودند. دولت عیلام، پس از درگیری های متعدد با حکومت های بین النهرین سرانجام به دست "آشور بانپیال" منقرض شد. / در ایران به رغم نفوذ شدید هنر بین النهرین، "نقش و نگار جانوری" همچنان به تحول و تکامل خود ادامه داد. این عشق به شکل های انتزاعی جانوران قبل از هر چیز در تزئینات منقوش بر انواع سفالینه های متعلق به حدود 3500 تا 1000 سال قبل از میلاد تجلی می یابد. عموم آثار سفالینی که از مراکز حفاری مانند تخت جمشید و شوش و نهاوند و تپه ی سیلک به دست آمده است، نه فقط نمونه های خوش ساختی از ظروف مورد استفاده ی روزانه، بخصوص سبو و کاسه و آبخوری و ابریق های لوله دارند، بلکه همچنین در موارد بسیار، مهارتی شگرف به نمایش خصوصیات جانورانی تیز تک چون بز و میش کوهی و انواع پرندگان را، که در کوه ها و باتلاق ها شکار می شد، آشکار می سازند. در میان آثار مکشوف در تپه مارلیک گیلان، ظروف سفالینی به شکل پیکره های کامل گاو نر و میش کوهی دیده می شود که به شیوهای موجز و در عین حال با حفظ خصوصیات فردی اجرا شده اند. در میان

آثار بجای مانده در لرستان مخصوصاً اشیاء مفرغی کشف شده در این ناحیه، با فلز کاری هایی مواجه می شویم که به شیوه ی نقوش جانوری مرسوم در بین ساکنان استپ های آسیا نقش شده اند.

در دوران امپراتوری بزرگ ایران، ایرانیان هنری بلند پایه با اصالتی شایان توجه بوجود آوردند که از هر جهتی شایستگی وصف آن پادشاهی پر مجد و شوکت را داشت. پارسیان با وجود نبوغ فطریشان در سازش با محیط، عقاید دینی خود را که مُشتق از تعالیم زرتشت بود همواره محفوظ نگاه داشتند؛ و این ایمانی بود مبتنی 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 ایین پرستش اهورا مزدا در آتشگاههایی سرگشاده اجرا می شد، پارسیان باستان کمتر معماری دینی از خود بر جای گذاشتند. لیکن کاخ های 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 آیین های 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 حیاط های 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 اتاق های اندرون پادشاهی، و نیز دروازه ای تشریفاتی، و جایگاه خزانه، که ساختمان های مخصوص تهیه ی اسباب خوراک و زندگی، و خوابگاه خدمت کاران و مباشران نیز به آنها اضافه می شود. در اینجا بیش از هر چیز سنت های هنری آشور به چشم می خورد. البته نفوذ هنر مصر در ریزه کاری تزئینی پایه ی ستون ها و سر ستون های تخت جمشید نیز نمایان است و در بدنه ی ستون ها و سرستون های تخت جمشید می توان خصوصیات معماری مصری را مشاهده کرد. در واقع داریوش و خشایارشا با ساختن کاخ های تاخت جمشید موفق شدند شیوه ی مورد نظر کورش را در شکوه و جلال ساختمان به طور کامل تری تحقق بخشند. بقایای سایر بناهای هخامنشیان در شوش و جاهای دیگر نیز همین شیوه ی معماری را نشان می دهند. عنصر اصلی در کاخ های ایرانی تالار وسیع و بار عام موسوم به آپادانا با ستون های متعدد بود که در کاخ های آشوری یا بابلی وجود نداشت. همچنین در ایران - برخلاف بین النهرین - 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 بدنه ی صخره های عمودی ساخته می شدند. تزئین کاخ های تخت جمشید شامل نقش برجسته هایی است که هنر آشوری و بابلی را به یاد می آورند. این نقش برجسته های سنگی صفی از درباریان، ملازمان، و ملل خراج گزار را به شیوه ای رسمی و با وقار نشان می دهد. همین فقدان شور و سرزندگی را در مجسمه های عظیم دروازه های 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 برجسته روی آجر لعابدار نیز از دوران هخامنشی به جای مانده اند. صنعتگران ایرانی در زمینه های نقره سازی، زرگری، ریخته گری، مفرغ، بافندگی پارچه و فرش نیز چیره دست بودند. دستاورد های اینان تا کناره ی جیحون، پازیریک (سبیری جنوبی) و مصر، صادر می شد. در برخی آثار هنری هخامنشیان تأثیر یونانی را می توان بازشناخت، اما از سوی دیگر، نفوذ هنر ایرانی در سرزمین های دیگر- از جمله هنر- نیز قابل توجه است. با انقراض 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 فضا سازی ِ سه بعدی، جامه پردازی، نمایش حالات و حرکات آمیخته با کیفیت 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 ترفند را 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 درآوردند. 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 انقراض 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 نقشمایه 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 آفریننده 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 دهند. طاق های بلند بر دهانه ی وسیع، حاکی از پیشرفت فنی معماری در دوران ساسانی است. ایرانیان نخستین بار مسایل ساختمان - گنبد مدور بر پایه ی چهار گوش - را به مدد عنصر سگنج حل کردند. نظام

طابقندی متقاطع بر قوس های ستبر نیز چند قرن پیش از آنکه در معماری کلیساهای 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 برجای 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 روالِ هخامنشیان بر صخره های دور از دسترس جاری شده اند. مضمون اصلی در همه ی آنها تحلیل از شاه است: مراسم اعطای نشان فرمانروایی از سوی اهورا مزدا به شاه و یا صحنه ی 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 زمخت 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 ی 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 مطلقکاری کنده کاری برجسته کاری و مینا کاری استفاده می کردند. نقش مایه ها غالباً عبارت بودند از: اهورا مزدا، آناهیتا، میترا، صحنه ی شکار با پیکر شاه در مرکز، جانوران اساطیری و ترکیبی. / در بافته 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 کار بست طرح های مدور و ترنجی رواج گرفت. بهره گیری از نقشمایه هایی چون درخت زندگی و اژدها، طاووس، و اسب بالدار نشان دهنده ی گرایش همیشگی هنرمند شرقی به خیال پردازی بود. *

* خوب، بینندگان محترم، در این لحظه وقت برنامه ی ما به پایان می رسد. و من به ناچار مابقی مبحث "هنر ایران" رو به جلسه ی بعد موکول می کنم. از همراهی شما تا این لحظه سپاسگزارم. و امیدوارم که مطالب این جلسه برای همه ی شما رضایت بخش بوده باشد. 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 یافتند؛ 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 بین‌النهرین را طبق الگوی رایج در سایر جوامع مسلمان می‌ساختند ولی از سده ی چهارم هجری، سبک خاصی در معماری مسجد بر اساس سنت های ایرانی ره نمود. معماران ایرانی شیوه ی ساختن مقبره ی گنبدی و نوعی معماری دینی به نام مدرسه را به جهان اسلام عرضه کردند. گچبری، کاشیکاری و مقرنس کاری عمده ترین روشهای تزیین بودند. گاه در کاخها و کوشکها از نقاشی دیواری نیز برای تزیین استفاده می شد. / کاشی چند رنگ به نحوی در داخل و خارج بنا به کار می رفت که علاوه بر تزیین، مشخصات ساختار معماری را بارز کند. در دوران اسلامی، سنت مجسمه سازی ساسانی کنار گذاشته شد. ولی صنعتگران ایرانی صور تزیینی را در قالب نقشبرجسته های سنگی و گچی گسترش دادند و دستمایه ای غنی برای سایر هنرهای کاربردی فراهم کردند. در این میان، نقشمایه هایی 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 نقش ها ریشه در تمدن های خاور نزدیک داشتند. ایرانیان به سرعت از ارزش های تزیینی خط عربی بهره گرفتند، و انواع شکلهای هندسی را در طرح های متنوع بکار می بردند. پس از استیلای مغولان، نقشمایه های چینی چون نیلوفر آبی، گل داودی، ابر پیچان نیز به هنر ایرانی راه یافتند. در بیشتر موارد، تقارن دقیق در ترکیب بندی عناصر رعایت می شد. تلفیق رنگ و خط برجسته ترین مشخصه ی تزیین ایرانی بود. هنرمند ایرانی همواره می کوشید استادی خود را در هماهنگی رنگهای درخشان آشکار سازد. در فلزکاری، ابتدا سنت های پیشین تقریباً به طور کلی برقرار بودند؛ چنانکه غالباً تشخیص ظروف متعلق به قرون اولیه ی هجری از ظرفهای ساسانی متشکل است. ولی از سده ی ششم هجری، اسلوب جاگذاری قطعات طلا و نقره و مس بر روی مفرغ و برنج به موازات فنون برجسته کاری و کنده کاری رشد کرد. فلزکاران از طریق جاگذاری فلزات مختلف می توانستند جلوه های متنوع رنگینی بر سطح ظروف ایجاد کنند. / بسیاری از صور و نقشمایه های ظروف اشکانی و ساسانی در سفالگری دوران اسلامی نیز پابرجا ماندند؛ ولی سفالگران

مسلمان در روش ساخت و استفاده از لعابهای متنوع بر اسلاف خود پیشی گرفتند. اوج تکامل این هنر در اواخر سده ی ششم هجری و مراکز عمده ی آن، شهرهای کاشان و ری بود. سفالینه های لعابی بر جا مانده از این زمان نه فقط از جنبه ی 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 می شود؛ حال آنکه در کاشان طراحی و خوشنویسی برای آراستن ظروف متداول تر بود. مجالس بزم و شکار، و تصویر جانوران افسانه ای در بسیاری از این ظرفها نمایانگر ویژگی نقاشی عهد سلجوقیان است. استفاده از نقشمایه های قدیم در هنر بافندگی نیز معمول بود. در سده های چهارم تا ششم هجری، طراح و بافنده، هر دو به کمال استادی دست یافتند. / در قرون اولیه ی اسلامی، هنر کتاب آرایه 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 آرایه پیوند تنگاتنگ داشته. و نگارگری با خوشنویسی و تذهیب آمیخته بوده. شیوه ی خاص نگارگری ایرانی از اواخر سده ی هشتم هجری پدیدار شد؛ و تا سده ی دهم هجری مراحل تکاملش را طی کرد؛ سرانجام هم در سده ی یازدهم تا اواخر عهد صفویان سرزندگی و اصالت خود را حفظ کرد. از آن پس به سبب نابسامانی اوضاع سیاسی و اقتصادی و اجتماعی، تضعیف پشتوانه ی فرهنگی و عدم سمت گیری مشخص، راه تقلید آگاهانه یا ناآگاهانه از هنر اروپایی گشوده شد. چنانکه هنرمندان عصر قاجاریه، جز در عرصه هایی چون نقاشی رنگ روغنی، همان شیوه های هنر صفویان را، آن هم به طور ناقص، دنبال کردند. در صد سال اخیر نیز جنبشی نومیایه 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 زمینه ی تغییرات اجتماعی و فرهنگی منتج از انقلاب مجالی برای رشد یافتند. محمد غفاری (کمال الملک) برجسته ترین شخصیت در هنر آن زمان محسوب می شود. او، در مقام واپسین نقاش معتبر دربار قاجار، نخستین کسی بود که از ادامه ی سنت های بی رمق نقاشی ایرانی خودداری کرد و یکسر به روش طبیعتگرایی اروپایی روی آورد. کمال الملک، پس از ادامه ی سنت های بی رمق نقاشی ایرانی خودداری کرد و یکسر به روش طبیعتگرایی اروپایی روی آورد. کمال الملک، پس از سفر مطالعاتی در اروپا، مدرسه ی 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 15 سال سرپرستی

مدرسه‌ی صنایع مستظرفه، شماری نقاش و مجسمه‌ساز برخوردار از توانایی‌های فنی پرورش 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 "میناتور ایرانی" ایجاد کنند. چنین رویکردی به سنت، که از سیاست‌نوسازی 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 شبیه‌سازی اهمیت داشت، بهره‌گیری از میراث گذشته منتفی بود. بدین سان، دو گرایش متمایز 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 (مجسمه‌ساز)، یاسمی، حیدریان و رسّام می‌توان نام برد. در همین دوران، نقاشی قهوه‌خانه 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 مستقیم‌تر با مظاهر فرهنگ غربی، مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد. بخصوص، تحت تأثیر مدرسان خارجی دانشکده‌های 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 قالبهای هنر رسمی 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" علاقه‌شان دادند. حتی در کار بعضی از پیروانه کمال الملک هم موضوعها و اسلوبهای تازه‌تری 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، سنت‌گرا و میانه‌رو 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 1337 ه. ش 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 توسعه ی نقاشی و مجسمه سازی و چاپ دستی و معرفی جدیدترین آثار هنرمندان ایرانی ایفا کرد. از دیگر رویدادهای با اهمیت این هنرکده نه فقط امکانی برای ادامه ی تحصیل فارغ التحصیلان هنرستانها به وجود آورد، بلکه با ایجاد رشته های جدید بخشی از نیازهای آموزشی نسل جدید را پاسخ داد. / در دهه 1340، رفته رفته، نوع تازه ای از هنر رسمی شکل می گرفت. دربار و بالاترین مقامات حکومتی، بسیاری از دستگاههای دولتی،؛ و حتی مؤسسات بخش خصوصی سیاست کلی حمایت از هنر و هنرمندان را دنبال می کردند. انجمن های فرهنگی ون هنر، گالری ها، و طبیعتاً تعداد هنرمندان و تنوع آثارشا روز به روز بیشتر شد. اما در همین زمان، مجسمه سازی هیچ گاه از رشد و گسترش به اندازه 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 زمینه های مختلف طراحی گرافیک و تصویرگری استعداد خلاقه ی خود را نشان داد. تأثیر سازنده ی 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 زمینه ی تصویرگری برای نقاشان و طراحان نوپرداز در زمینه ی تصویرگری کتابهای کودکان فراهم کرد. زرین کلک و برخی دیگر از تصویرگران در ساختن فیلم های نقاشی متحرک به نتایج قابل ملاحظه ای دست یافتند. در این سالها، نوعی طنزنگاری روشنفکرانه از بطن کاریکاتورسازی روزنامه ای زاده شد. بی شک، اردشیر محصص، با ذهن تیز و قلم توانایش برجسته ترین آغازکننده و ادامه دهنده ی طنز سیاه در ایران به شمار می آید. هنر عکاسی در ایران عمدتاً به کوشش هادی شفائیه، احمد عالی، بهمن جلالی، ابراهیم هاشمی، پرویز نبوی و دیگر کسانی پا گرفت که در رشته هایی غیر از عکاسی فعالیت یا تحصیل کرده بودند. عکاسی آن قدر اهمیت یافت و نمایش ها مستقل و متعددی را به خود اختصاص داد. در این دوره ی پرتکاپو، محدودیت تحول پذیری نقاشی سنتی بیش از پیش آشکار شد تا آنکه بسیاری از جوانترها همان روش های التقاطی استادان متقدم را در کار خویش تکرار می کردند به طورکلی موج های نوجویی آن زمان این سبک نقاشی را به حاشیه رانده بود و در واقع تنها نگارگرانی چون محمود فرشچیان و جلالی سوسن آبادی توانستند با برخی نوآوری هادر قالب و مضمون از این دایره ی بسته پا فراتر بگذارند. پس از سال 1357 و وقوع انقلاب اسلامی، دوره ی 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 جنبش های مردمی همگام شدند. / در طول سالهای جنگ ایران و عراق، دیوارنگاری، پرده نگاری، و پوسترسازی، در مضمون های حماسی، دینی و سیاسی رواج بیشتری یافت. ضرورت تبلیغ و تهییج، و پیام رسانی فوری و گسترده باعث تولید انبوهی از آثار شعاری در سطح جامعه شد. با رشد فزاینده ی جمعیت

خواستار هنر، بخصوص زنان، بازار عرضه و فروش آثار هنری دوباره رونق گرفت. موزه ی هنرهای معاصر، پس از چند سال فعالیت بدون برنامه، اقدام به برپایی منظم نمایشهای 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 توسعه ی فعالیت در تمامی عرصه های هنری، تحول اساسی و آینده سازی در هنر امروز ایران پدیدار نشده است. نقاشی خط، مسیر قبلی را تا مرزهای تکرار و ابتدال پیمود. و گوناگونی و پراکندگی گرایشها در نقاشی این دوره نمایان شد. نگارگری التقاطی که در دوره ی قبل در حاشیه مانده بود، اکنون زمینه ی مناسبی برای جلوه گری پیدا کرد. در کنار هنرمندان سنت گرا، بسیاری از نقاشان بنام، برای ارائه ی موضوع های عینی و یا مفاهیم ذهنی خویش از روش های بازنمایی طبیعتگرایانه بهره گرفتند. و نقاشان دیگری نیز هر یک به نحوی کوشیدند از مرزهای مرسوم ناتوالیسم گامی فراتر نهند. به رغم تغییر و نوسان در کار برخی از نقاشان نوپرداز دوره ی قبل، جنبش نو گرایی ادامه یافت. و گرایش های سیاسی و دینی، خارج از ناتوالیسم، و قالب های متفاوت دیگر پدیدار شد. در چند سال اخیر نیز شمار زیادی از نقاشان جوانتر فعالیت خود را در ارتباط یا بدون ارتباط با انواع گرایش های مزبور آغاز کرده اند. به طور کلی، در تاریخ هنر معاصر ایران، به رغم کنکاشهای هنرمندان ایرانی، تاکنون دستاورد منسجم و جامعی که بتواند الگوی زیبایی شناختی ویژه ای را به دنیای هنر امروز ارائه کند، بدست نیامده است. علت این مسال را نه فقط در دنباله روی ها و الگوبرداری های ناسنجیده، بلکه همچنین در کمبودهای ناشی از نهادینه نشدن پدیده ی هنر جدید در جامعه ی ایران باید دنبال کرد. به همین سبب هم عواملی مثل تغییرات سیاسی، سیاستگذاری های دولتی، نظر محافل خارجی و سلیقه ی بازار بیش از انگیزه ها و خواسته های درونی بر سیر تحول هنر معاصر اثر گذاشته اند.

هنر سومری

در فاصله ی 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 می شده است که سراسر آن ناحیه به زیر مضمون پابرجایی است که مقام ربانی فرعون به جامعه ی مصر بخشیده بود؛ زبان سومریان با هیچ زبان شناخته شده ی 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 آوردند و خط اختراعی و بی مانند خود موسوم به خط میخی را بر لوحهای گل رُسی منقور نمودند. / هر دولت‌شهر سومری دارای خدای محلی خاص بود که به منزله ی "خدایادشاه" یا صاحب آن شهر شناخته می شد که به معنای واقعی کلمه صاحب سرزمین دولت‌شهر و حتی نیروی کار ساکنان و کلیه ی محصولات آن سرزمین بوده و همه ی دستوراتش به وسیله ی مباشر بشریش به مردمان انتقال می یافت. نتیجه ی آن معتقدات پیدایش نظامی اقتصادی بود که با اصطلاح "سوسیالیسم مبتنی بر خداسالاری" به تعریف در می آمد. جامعه ای 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 می کرد. 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 می شد. در میان آنها و بر پایگاه بلندتر از سطح زمین معبد خدای محلی قرار داشت. میراث هنری که از این دوران بجای مانده و در پیکره سازی سنگی نخستین سلسله ی پادشاهی سومر اثر گذارشته، بیشتر مبتنی بر خواص هنر سی و حالتتمایی سر مذکور در بالا بود تا جنبه های نمایشی و واقع پردازی آن؛ چنانکه در گروه تندیسهایی که از تل آسمر بدست آمده و حدود پنج قرن پس از سر مزبور پیکرتراشی شده است، نمونه های آن مشاهده می شود. ساده نمایی مخروطی و استوانه ای شکل در تندیسهای تل آسمر مختص اسلوب کار سنگ تراشان بوده؛ که با روش قطع کردن و کاستن، هیكلهای خود را از درون توده ی سنگ بیرون می آورده اند. در حدود پایان نخستین سلسله ی پادشاهی بود که جامعه ی "سوسیالیستی" مبتنی بر خداسالاری در دولت‌شهر های سومری رو به زوال گذارد. / حالا دیگر هریک از "مباشران امور خدایی" عملاً 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 پاره ای 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 می دانستند. ایشان در زمان "سارگون آگدی" و

جانشینانش نخستین سلسله ی فرمانروایان سرزمین بین النهرین را بوجود آوردند؛ در دوران فرمانروایی این آگدیان بود که هنر سومری، خود را با وظیفه ای نوین روبرو یافت، که عبارت بود از تجلیل مقام شخص پادشاه. هزاره ی دوم قبل از میلاد در بین النهرین دورانی آمیخته با آشوب و آشفتگی بود. / تهاجم نژادی که هیسکوسها را به سوی مصر سرازیر ساخت، در دره ی میان دجله و فرات اثری زیانبخش تر داشت. در این سرزمین حکومتی مرکزی که توسط فرمانروایان محلی بوجود آمده باشد فقط در فاصله ی حدو 1760 تا 1600 قبل از میلاد برقرار ماند، یعنی زمانی که بابل همان موقعیت شامخ را بدست آورد که قبلاً آگد و اور داشتند.

حَمُورَبی (حمورابی) بانی سلسله ی بابلی بزرگترین و درخشانترین قیافه ی 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، شَمَش می دانست، با این رسالت خطیر که "دادگری را بر روی زمین نافذ گرداند." در دوره ی فرمانروایی او و جانشینانش بابل، 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 مجموعه ی قوانین اوست که در مقام نخستین مجموعه ی 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 خدایادشاه می رساند. گرچه این صحنه چهارصد سال پس از پیکره ها بر سنگ منقوش شده است، با آثار پیشین به خوبی آشکار است. / در حقیقت، نقش هیكلهای روی این لوح به اندازه ای برجسته و قطور است که در مقایسه با تصویرپردازی لوح "نارام سین" مثل پیکره های کاملی می نماید که از وسط به دو نیم شده اند. در نتیجه پیکر تراش توانسته است چشمها را در گردی صورت درآورد، به طوری که حمورابی و شمش با چنان قدرت و صراحتی بر یکدیگر می نگرند که در نوع خود بی همانند است.

هنر مینوسی

تمدن مینوسی، غنی ترین و شگفت انگیزترین تمدن دنیای اژه ای شناخته شده است. در نظر باستان شناسان کلمه ی "اژه ای" نه فقط اصطلاحی جغرافیایی است، بلکه همچنین دلالت می کند بر عموم تمدنهایی که طی هزاره های 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 می دارد

فقدان دوام و پیوستگی آن است، که به نظر می آید عللی اساسی تر از نقص یا خطای کاوشهای باستان شناسی داشته باشد. در بررسی آثار عمده ای که از هنر مینوسی به دست آمده است به هیچ وجه نمی توانیم 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، سنجیه ی هنر مینوسی که اصولاً آمیخته به شادی و حتی شوخ طبعی و آکنده از حرکات موزون است، هیچ اشارتی به وجود این گونه تهدیدها و بلایا نمی کند. 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 جزیره ی کرت از تشریح اوضاع سیاسی و اجتماعی آن به درجات دشوارتر است. به طور خلاصه می توان گفت مرکز زندگی دینی مینوسی در پاره ای مکانهای مقدس مثل غارها و بیشه ها قرار داشت، و خدای اصلی شان از جنس زن بود؛ مانند "مادرخدایان" یا الهه های بارآوری. از آنجا که در تمدن مینوسی معابدی وجود نداشت، فقدان پیکره های بزرگ دینی در آن سرزمین هم مایه ی شگفتی ما نمی شود؛ و به طور کلی می بینیم که هنر مینوسی مضامین دینی هم از نظر تنوع و هم از لحاظ مفهوم مبهم بوده است؛ حتی زمانی که پیکره ها به مقیاس کوچک ساخته می شد. / در دوره ی کاخ های نخستین یعنی در فاصله ی 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 صحنه هایی با جانوران و پرندگانی در میان انبوه گیاهان، و یا انواع موجودات دریایی را مصور می ساخته 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 فناناپذیر باقی گذارد. برخی از ظرفها منحصراً منقش شده اند به تصاویر ماهیها و صدفها و هشتپایان و دیگر جانوران نظیر آنها؛ گویی که اقیانوس را در برگرفته اند.

هنر میسنی

همزمان با دوران تمدن هلاسی پسین (یعنی حدود 1600 تا 1100 قبل از میلاد)، در سواحل جنوب شرقی سرزمین یونان، تعدادی جامعه های کوچک که از جهات بسیار شبیه به جامعه های مینوسی جزیره کرت بود وجود داشت. این جوامع یا قراگاهها هم به دور هسته ی مرکزی یا قرارگاهها هم به دور هسته ی مرکزی کاخها تشکیل می یافت و چون نام مهم ترین آنها میسن بود، ساکنان تمام آن ناحیه میسنیان خوانده شده اند. ایشان از بازماندگان نخستین قبایل یونانی بوده اند که اندکی پس از هزاره ی دوم قبل از میلاد وارد آن خطه شدند. از مقبره های 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 اندکی بعد تر، در اتاقهای سنگی مخروطی شکل استفاده کرده اند که مقبره های کندویی خوانده می شد. "گنج خانه ی آثرئوس" مدت زمانی پیشتر مورد دستبرد قرار گرفته و محتویاتش 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 علایم 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 محقر 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 مبادله 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 ی 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 محقر کمتر اثری از خود برجای گذارده 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 برهنه 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 پهن 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 علائم 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 صَنَمک 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 برهنه ی زنانه به اندازه ی طبیعی را که تا امروز کشف شده است به وجود آوردند؛ 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 برهنه به ندرت ساخته می شد، تا در نیمه ی قرن چهارم قبل از میلاد که پراکلسیتلس و دیگر هنرمندان یونانی به آفریدن پیکره های آیینی از ونوس برهنه 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 تمدنهایی که طی هزاره های سوم و دوم قبل از میلاد پیش از پیدایش تمدن خاص یونانی، در آن ناحیه بوجود آمد. این تمثلهای 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 پیوندهایش را با خاور زمین گسست؛ 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 اروریا در زمینه های نقاشی، مجسمه سازی، فلزکاری، و معماری فعال بودند؛ و نمونه های برجای ماند از هنرهای 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 بام آنها با توده ی مخروطی شکل بزرگی از گل پوشیده می شد، و نیز ممکن بود سقف آنها با طاق های قوسی یا گنبدهایی 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 بدنه ی 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 است و در طول این دوران، و بخصوص حدود اواخر قرن ششم و اوایل قرن پنجم قبل از میلاد بود که هنر 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 بردند؛ 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 اتروریا پدیدار گشت. به گفته ی نویسندگان 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. مَقَرّ اصلی اتروریایی ها، یعنی ناحیه ی توسکانی، بیش از آن کوهستانی و ناهموار بود که زمینه ی مساعدی برای طرح نقشه های هندسی فراهم آورد؛ لیکن پس از آنکه اتروریایی ها در قرن ششم قبل از میلاد زمینهای هموار جنوب رم را به تصرف درآوردند، شهرهای نو بنیاد خود را با شبکه ی منظمی از معابر در محل تقاطع دو خیابان اصلی برپا ساختند. اتروریایی ها بودند که روش های ساختن استحکامات و پلها و مجاری فاضلاب و آبرسانها از روی دره ها را به رومیان سآموختند؛ ولی متأسفانه از اقدامات وسیع آنها در این زمینه ها چیز قابلی برجای نمانده است. تنها یادگار با ابهتی که از معماری اتروریایی باقی مانده "دروازه ی آگوست" در روجا است که دروازه های مستحکم و متعلق به قرن دوم قبل از میلاد بوجود آورده است. رومیان این مخلوط هنری را به هزار گونه درآوردند و در انواع ساختمانهای خود به کار بردند، لیکن امتیاز استعمال آن برای نخستین بار و همچنین بالابردن ارزش و اهمیت هلال ظاهراً حق مسلم اتروریایی ها است. اتروسک ها در ساختن مجسمه ی حیوانات نیز استعداد خود را نشان دادند. مشهورترین نمونه ی آن، مجسمه ی 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 سده ی پنجم قبل از میلاد هم به حیات خود ادامه داد در این زمان بعضی از مجسمه سازان سبک دشوارتر کلاسیک یونانی را آزمودند. از سده ی سوم قبل از میلاد، شیوه های مختلف هلنیستی پذیرفته شد. غیر مادی ترین پیکره های ارترویایی متأخر، آنهایی هستند که گویی شبی سازی و حتی اغراق کاریکاتوری در چهره شان به کار رفته است. که احتمالاً تأثیر سلیقه ی رومیان در کار بوده است.

هنر رومی

جامعه ی رومی از همان آغاز تأسیس، خویشتن را به طرزی شگفت انگیز نسبت به سنت های بیگانه بردبار و با اغماض نشان می داد؛ و به تعبیر دیگه، انگاره ی "همه رومی بودن" خاصیتی داشت که آن سنت های بیگانه را، تا زمانی که امنیت کشور را به مخاطره نمی انداختند، در خود جذب و هضم می کرد. رومیان معمولاً مردم نواحی مُسَخَر شده را اجباراً به زیر یوغ رسوم و مقرارتی پای برجای نمی کشیدند، بلکه گویی آنان را تحت شرایطی قرار می دادند که شبیه بود به کوره ی ذوبی با حرارت ملایم. البته قانون و نظام کشور روم و آداب حرمت مظاهر حکومت بر آنها تحمیل می شد، لیکن در عین حال خدایان و کاهنان ایشان با گرمی و مهمان نوازی به پایتخت پذیرفته می شدند؛ و حتی گاهی حقوق "شهروندی" روم نیز به آنان تفویض می گردید. بدین ترتیب تمدن رومی - و همراه آن هنر رومی - نه فقط میراث یونان را کاملاً به قبضه ی تصرف درآورد، بلکه همچنین عناصر بسیاری از تمدنهای اتروریا و مصر

و حاور نزدیک را به خود منضم ساخت. نحوه ی رشد و تکامل هنر رومی را می توان به هم نغمگی نواهای ناساز تشبیه کرد، چرا که حتی در ساختمان هر بنای منفرد رومی مخلوطی از تمایلات متمایز در مجاورت یکدیگر مشاهده می شود، بی آنکه 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 دوره ی امپراتوری به ترکیبی از سنت های یونانی هلنیستی، یونانی کلاسیک، و رومی - اتروریایی دست یافت و هویت مستقلی به خود گرفت. هنر امپراطوری روم - که در شهر رُم متمرکز بود - تا سه قرن بر حوزه ی مدیترانه تسلط داشت؛ ولی از اوایل سده ی دوم، هنر ایالت های خاوری بر آن تأثیری تعیین کننده گذاشت. هنر ایالت های خاوری همچنین در آمیزش با عناصر رومی پایه های 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 جنبه ی سیاسی وحدت داشت تا از لحاظ ویژگی های صرفاً هنری. در هنر رومی انسان چون رهبر سیاسی بشر به شمار می آمد؛ و تکچره ها، نقشبرجسته ها و سکه های او نظریه ی اقتدار امپراطوری را در سراسر نواحی تحت تسلط منعکس می کردند. / 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 می شود؛ هنر ساکنان قدیم رُم و اخلاف مستقیم آنها، هنر سرزمین ایتالیا که تدریجاً در جامعه ی رُم جذب شد و وحدت یافت، هنر مربوط به دوره ی امپراطوری به ترکیبی از سنت های یونانی، هلنیستی، یونانی کلاسیک، و رومی - اتروریایی دست یافت و هویت مستقلی به خود گرفت. هنر رومی بیشتر از جنبه ی سیاسی وحدت داشت تا از لحاظ ویژگی های صرفاً هنری. در هنر رومی انسان چون رهبر سیاسی، خادم دولت، و عضو وفادار به طبقه یا شغل معین تلقی می شد. امپراطور نماد وحدت سیاسی بشر به شمار می آمد؛ و تکچره ها، نقشبرجسته ها و سکه های او نظریه ی اقتدار امپراطوری را در سراسر نواحی تحت سلطه منعکس می کردند. با اینهمه، هنر رومی از ابداع و اکتشاف - بخصوص در زمینه های فنی و کاربردی - بی بهره 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 اتروریایی ها یا یونانیان به عاریت گرفته می شده در اندک مدتی به مهر خاص تمدن رومی مهور می شده است. وجود این گونه پیوندها با دوران گذشته، در معابدی که طی سالهای آخر دوره ی جمهوری (510 تا 60 قبل از میلاد) یا عصر قهرمانی و کشورگشایی رومیان ساخته شد، بیشتر به چشم می خورد. از ابتکارات رومیان در عرصه ی معماری بخصوص باید به طاق نصرت اشاره کرد که متشکل از طاق قوسی استوار بر پایه های چهارگوش بود و معمولاً در عرض خیابان بر پا می شد. طاق نصرت بر خلاف یابر بناهای رومی کارکرد انتفاعی نداشت. آنرا معمولاً به

افتخار فرمانروا در گرامیداشت پیروزیهای 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 خرده سنگ به رومیان اجازه داد که برای نخستین بار در تاریخ معماری فضاها و وسیع در داخل ساختمان بوجود آورند. این عناصر معماری بخصوص در احداث حمام های بزرگ و یا حمام های آب گرم مورد استفاده ی 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 ی سنتی داشت به کار رفت. شاید برجسته ترین نمونه ی حاصل از این تحول، بنای مشهور پانتئون در رُم باشد، که معبد گرد بسیار بزرگی متعلق به ابتدای قرن دوم بعد از میلاد بوده است.

هنر یونان

انسان، طبیعت و عقل عناصر 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 ی هندسی (از اواخر سده ی یازدهم تا سده ی هشتم قبل از میلاد)؛ دوم) دوره ی آرکائیک (یا باستانی) (از اواخر سده ی هشتم تا 480 قبل از میلاد)؛ سوم) دوره ی کلاسیک (489 تا 323 قبل از میلاد)؛ و چهارم) دوره ی هلنیستی (323 تا 27 قبل از میلاد). البته این تقسیم بندی هنر مردمان میسنی 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 ی 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 یافتگی 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 پایبند بمانند. در اواخر 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 نقشمایه ها و برخی انگاره ها از شرق – بخصوص سوریه – اخذ شدند. اما یونانیان به تقلید از سنت های خاورزمین نپرداختند؛ بلکه با بهره گیری مختصر از آنها شالوده ی شیوه های دوره ی آرکائیک را طرح ریزی کردند. مجسمه سازی و معماری از اوایل سده ی هفتم قبل از میلاد، به طور دایم پیشرفت کرد. نقاشی، محتملاً، در همین زمان آغاز

شد. فلزکاری و نقاشی روی ظروف سفالی نیز رونق گرفت. هنر آرائی 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 نقطه ی ختم این دوره می دانند. 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 "پولتیک" (که از کلمه ی پولیتیس 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 پلوپرنزی (431 تا 404 قبل از میلاد) که به پیروزی بزرگ اسپارتیان و متفقانشان انجامید. برای آتنیان چنان فاجعه ای بود که از زیر بار آسیب و خسارت آن هرگز کمر راست نکردند. مرحله ی 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 پیکره های سنگی تا قرن هفتم قبل از میلاد ظهور نیافته بود. از حدود 800 قبل از میلاد به بعد هیكلهای انسانی و جانوری اندک اندک در چهارچوب طراحی هندسی نمایان شد. / در سده ی پنجم قبل از میلاد، ثروت و غرور شهرنشینی، بخصوص در آتن، افزایش یافت و هنر یونانی دوره ی 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 زمینه ی فنی بیش از تمامی دستاوردهای شرق پیشرفت کردند. نقاشی با تجسم بُعد 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. یفیت فلزکاری، کنده کاری روی سنگهای قیمتی و که سازی نیز ارتقا پیدا کرد. دوره ی کلاسیک با پیشرفت دایم در مهارت فنی و تغییر تدریجی آرمانها -البته در چارچوب سنت یونانی- مشخص می شود. هدف هنر کلاسیک دستیابی به کمال مطلوب زیبایی در صورت و معنا بود؛ و برخی از هنرمندان رسالاتی درباره ی اصول کار خود نوشتند. این دوره را همچنین می توان عصر دموکراسی آتنی و عصر نمایشنامه نویسی و نثرنویسان بزرگ یونانی دانست. /

و اما درباره ی مجسمه سازی یونان باید بدو نیم که (مجسمه سازی) مواد اصلی پیکره سازی یونانی مفرغ و مرمر بود. سنگ آهکی و گِل پخته اهمیت کمتری داشتند. برخی از تندیس های معابد با عاج و ورق طلا ساخته می شدند. در ساختن مجسمه های مفرغی، قبلاً روش چکش کاری، و پس از سده ی ششم قبل از میلاد، اسلوب ریخته گری میان تهی معمول بود. یونانیان غالباً مجسمه ها را با رنگ و فلزهای مختلف می آراستند. مجسمه سازان آراکلیک سیر تحول مستقلی را پیمودند. این تحول

نه در جهت تجسم حالتهای آزادانه تر، بلکه با تعمق در ساختمان بدن مرد صورت گرفت. از این رو، هنگامی که ساختن تندیس زن با جامه ی نازک معمول شد، کوشش مجسمه ساز بیشتر معطوف به نمایش ظاهری اندام، چین و شکن جامه و آرایش گیسوان بود. نقشبرجسته های دوره ی آرکائیک، پیکر و کنش آدمی را به طرزى فشرده نشان می دادند. مجسمه سازان یونانی تا دوره ی هلنیستی صحنه ها را در فضایی کم عمق و بر زمینه ای به رنگ سرخ یا آبی تیره مجسم می کردند. مجسمه سازان سده ی پنجم قبل از میلاد، کارشان را با درکی عمیق تر از کالبدشناسی مرد برهنه آغاز کردند، و تا مراحل تکمیل جزئیات و حرکات متنوع بدن پیش رفتند. در مجسمه سازی معبد "پارتنون" نوعی جامه پردازی پیچیده و ظریف برای القای حرکت، تأیید بر حجم های زیرین، و استحکام ترکیب بندی به کار رفته. / مجسمه سازان سده چهارم قبل از میلاد، تا حدی از خردگرایی، سادگی، و والامنشی گذشته دور شدند. به طور کلی، مجسمه سازی سده ی چهارم قبل از میلاد، همچنان خصلت آرمانی دارد، ولی به کاوشی دقیق تر در صور طبیعی می پردازد. از آغاز هنر یونانی تا سده ی پنجم قبل از میلاد، شماری از هنرمندان برجسته به کار نقاشی روی خمره ها و آبخوری ها و دیگر ظروف سفالی اشتغال داشتند و اسلوب ها و اصول تزئینی خاصی را بکار می بردند. محصول کار مشترک تصویرگران و سفالگران به اندازه ی آثار مجسمه سازان و نقاشان از اهمیت و اعتبار برخوردار بود. نمونه های سفالگری هندسی نه فقط در یونان بلکه در ایتالیا و خاور نزدیک نیز یافت شده است و این نشان می دهد که بازرگانان یونانی در قرن هشتم قبل از میلاد در سراسر مدیترانه ی خاوری به سوداگری اشتغال داشته اند. نکته مهمتر اینکه ایشان همان زمان الفبای فنیقی را اقتباس کرده و با وارد کردن تغییراتی بر آن الفبای مورد استفاده ی خویش را تشکیل داده بودند؛ و این مطلب از روی نوشته های روی سفالینه های مربوط به این دوران بخوبی آشکار است. / مرحله ی خاورمآبی در هنر یونان دوره ای آزمایشی و انتقالی بود، بر خلاف شیوه ی هندسی که خاصیت استواری و استمرار داشت. اما پس از آنکه عناصر تازه ای از هنر خاوری به هنر یونانی منضم و با آن آمیخته شد شیوه ی دیگری به نام شیوه ی "کهن وش" (آرکائیک) در یونان رواج یافت که چون شیوه ی هندسی اصولی معین و مستقر داشت، لیکن بی نهایت از آن دامنه دارتر بود. دوره یا شیوه ی کهن وش از اواخر قرن هفتم تا حدود 480 قبل از میلاد، یعنی سال پیروزی های مشهور یونان بر ایرانیان در جنگلهای سالامیس و پلاته دوام آورد، و در آن نبوغ هنری یونان نه تنها در زمینه نقاشی روی ظروف سفالین، بلکه همچنین در عرصه ی پیکره سازی و معماری با عظمت جنبش و جولان یافت. برخی از پژوهندگان، شیوه ی کهن وش را اساسی ترین و ثمربخش ترین مرحله ی تکامل هنر یونان به شمار می آورند. اهمیت نقاشی روی ظروف سفالین در شیوه ی کهن وش یونان از جهاتی کاملاً منحصر به فرد است. / در شیوه ی کهن وش، هنر نقاشی مسلماً به تزئین روی ظروف سفالین خاتمه نمی یافت، بلکه نقاشی روی دیوار و تخته نیز

معمول بود. گرچه از آن آثار چیزی جز بعضی قطعات آسیب دیده برجای نمانده است، لیکن از روی نقاشی های دیواری که در مقابر اتروریایی (اتروسک) متعلق به همان زمان مکشوف شده، می توان تا حدی به ماهیت اصلی آنها پی ببریم. در واقع، نقاشی به شیوه ی 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 شیوه ی خاورمآبی و کهن وش چیزی جز نحوه ی انضباط هنری نیست. در اواخر قرن هفتم قبل از میلاد، نقاشان روی سفال در ناحیه ی آتیکا با اتخاذ کردن شیوه ی معروف به "نقش سیاهگون" راه حلی برای همه ی آن ناسازگاری ها جستند؛ و آن عبارت بود از نشان دادن هیكلها 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 شیوه ی خاورمآبی را از شیوه ی هندسی مشخص می سازد - مانند جانوران جنگنده، غولهای بالدار صحنه های نبرد آدمیان - بیشتر به وسیله ی وارداتی چون فلزکاری ها و کنده کاری های روی عاج از فنیقیه و سوریه در یونان نفوذ یافت؛ و اینگونه آثار همه انعکاسی بود از عناصر هنری بین النهرین و مصر. پیدا شدن چنان اشیاء در خاک یونان خود مؤید این نظر است؛ لیکن ما را در توجیه نحوه ی 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 ساختمان" را نیز به ارث بردند. در نظر یونانیا به جز سنتوری. بالای سر در ورودی، قسمتهای دیگر برای پیکر تراشی مناسب نبود. گاهی ایشان پیکره های ایستاده ی مستقلی را، که عموماً از گِل 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 "کنستانتین" متعلق به اوایل قرن چهارم بعد از میلاد میلاد نمونه ی متشابه دیگری است که شکلی آن برخلاف باسیلیکای دیگر از روی تالار اصلی حمام های عمومی که به توسط دو تن از امپراتوران پیشین یعنی کارکابا و دیوکلستین ساخته شده بود، اقتباس شده است؛ لیکن به مقیاسی بس بزرگتر. ساختمان باسیلیکا یا تالار مستطیلی که به انواع مختلفی از مصارف شهری می رسید ابتدا یونان در یونان هلنی متداول 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 زمینه ی پیکره سازی هم رومیان برای ساختن مجسمه ی کامل و ناوابسته تقریباً همیشه نمونه های اصلی یا بدلای تکثیری یونانی را سرمشق قرار می دادند؛ و از این رو چیز تازه ای به فهرست اسلوبهای تندیس سازی هلنیستی اضافه نکردند. واقع نمایی در تکچهره را

بارزترین دستاورد رومیان در مجسمه سازی می دانند؛ زیرا فعالیت مجسمه سازان رومی عمدتاً در زمینه های نقشبرجسته و تکچهره متمرکز بوده است. ظاهراً، از آغاز دوره ی جمهوری روم رسم شده بود که برای تجلیل از مقام رهبران بزرگ سیاسی و نظامی، پیکره ی آنان را در معرض تماشای عمومی قرار دهند. این رسم ظاهراً تا آخر دوره ی امپراتوری یعنی هزار سال بعد دوام یافت. گویا آفرینش شیوه ای با عظمت و منحصرأ 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. اندیشه ی ربانیت مقام فرمانروا در 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 نوبه ی خود وسیله ی انتقال این اندیشه به یولیوس قیصر و دیگر امپراتوران روم شد؛ و آنان در ابتدا آیین پرستش فرمانروا را فقط در ایالات شرقی امپراتوری، یعنی همان نقاطی که از دیرباز مهد پرورش آن رسم و آیین واقع شده بود، رایج و برقرار ساختند و 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 امپراطوری به تمثالسازی محدود نمی شد؛ امپراطوران همچنین شرح اقدامات بزرگ خویش را به یاری نقش برجسته های روایتی بر بدنه ی 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.