نگاه

برآمدن کوروش، خیزشی عظیم در حیات سیاسی و مدنی ایرانیان

دکتر حکمت‌الله ملاصالحی

تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان بشری، تاریخ خیزش‌ها و ریزش‌هاست؛ خیزش‌ها و ریزش‌ها در اندیشه و خرد و آگاهی انسان. تاریخ و سرگذشت خیزش‌ها و ریزش‌هایی که هر بار و هرازگاه که از زیرلایه‌های ارض وجود آدمی و از نهانگاه‌های اندیشه و خرد او خروج کرده‌اند و سر از نقطه‌ها و مرزها و منطقه‌های عزیمت و افتتاح و گشودگی‌های عظیم در تاریخ برکشیده‌اند، چهره فرهنگ و زندگی جامعه و جهان بشری ما را دگرگون کرده‌اند.

هزاره نخست پیش از میلاد در گستره مهمی از جغرافیای پُرچین و شکن تاریخ و فرهنگ بشری ما به‌ویژه جغرافیای تاریخ و فرهنگ ایران‌زمین و جوامع مدیترانه شرقی، چنین هزاره‌ای است. هزاره خیزش‌های مدنی، معنوی، فکری، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی عظیم و سرنوشت‌ساز.

در منطقه‌های شرقی جامعه و جهان ایرانی زرتشت پیامبر، با قامتی بلند در طلوع‌گاه حیات مدنی و معنوی و خرد و نقطه عزیمت و افتتاح و گشودگی تاریخ نبوی ایرانیان ایستاده است. در میانه همین هزاره، در منطقه‌های غربی مردمان همین سرزمین و جغرافیای تاریخی، کوروش، شهریار نامدار ایرانی، در طلوع‌گاه و نقطه عزیمت و حرکت و افتتاح و گشودگی تاریخ سیاسی و مدنی ایرانیان چونان دولت-ملتی نوبنیاد ایستاده است.

جایگاه و موقعیت و مقام کوروش در میانه آن هزاره مهم، تعیین‌کننده و سرنوشت‌ساز در طلوع‌گاه تاریخ ایرانیان و پیامدهای عظیم سپسین آن، فروکاستن به شهریاری نامدار و سرداری هوشمند و توانا، هم ستم بزرگی است به او، هم به ایرانیان.

کوروش و سلسله به‌هم‌پیوسته و شرایط درهم‌تنیده عصری که او در آن می‌زیست، عصر خیزشی عظیم در اندیشه، خرد و آگاهی تاریخ ایرانیان بود. شهریار نامدار ایرانی، خود، معمار و مصداق چنین خیزشی در اندیشه، خِرَد و آگاهی سیاسی و مدنی و معنوی ایرانیان بود. این‌چنین، ایران در طلوع‌گاه تاریخ سیاسی و مدنی و معنوی‌اش چونان دولت-ملتی نوبنیاد در مقیاس جهانی آن زمان بر صحنه آمد.

حافظه تاریخی و فردی و جمعی جامعه و جهان بشری ما محدودیت‌های خاص خود را دارد. هر آنچه در تاریخ و جغرافیای تاریخی جامعه و جهان بشری ما اتفاق می‌افتد، نمی‌تواند به خاطر بسپارد. نمی‌تواند تداعی‌شان کند؛ اما رخدادهای بزرگ، خیزش‌ها و ریزش‌های عظیمی که هر بار در تاریخ افق گشوده است و اتفاق افتاده است و چهره تاریخ، فرهنگ و زندگی ما را تغییر داده و دگرگون کرده‌اند، به خاطر داشته و هر بار در بزنگاه‌ها و منطقه‌ها و برهه‌های مرزی تاریخ به بازخوانی، نقد و سنجش‌گری‌شان فراخوانده است.

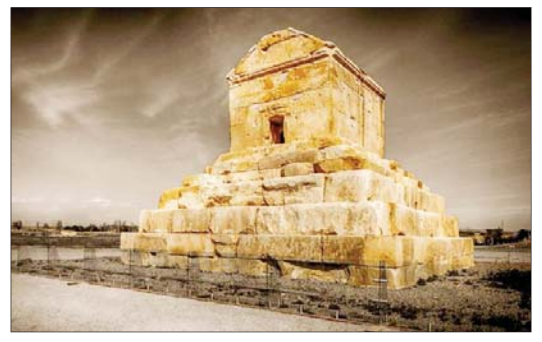
و هیچ بازخوانی و هیچ نقد و سنجش‌گری و تفسیر تاریخی در عدم و در برهوت اتفاق نمی‌افتد. در روشن‌گاه پرسش‌های فکری و فلسفی و علمی و با دست و دامنی گشوده به سوی و به مدد کشف منابع موثق‌تر و قابل اعتمادتر اتفاق می‌افتد.

فلسفه، حکمت و خرد نشستی که به نام شهریار نامدار ایرانی آذین بسته است و اینک زیر سقف موزه ملی ایران برگزار می‌شود، در همین قاب و قامت و چارچوب، موجه و مقبول است و توجیه‌پذیر. تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان ایرانی، تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان خیزش‌ها و ریزش‌های بزرگ و بازخوانی‌های عظیم و سرنوشت‌ساز تاریخی است، این‌چنین توانسته است استمرار یابد. این‌چنین توانسته است در زمینه خیزش‌ها و ریزش‌های فکری و مدنی و معنوی و بازخوانی‌های تاریخی و سنجش‌گری‌های هوشمندانه به حیاتش ادامه دهد و از کوره‌پیچ‌ها و پرتگاه‌های هلاکت‌بار تاریخ به سلامت هرچند پرهزینه و گاه سخت سوگ‌ناک عبور کند و بگذرد و بگریزد.

فردوسی و شهاب‌الدین سهروردی از مصادیق و چهره‌های شاخص و برجسته و فرزانه چنین بازخوانی‌ها یا به مفهوم دقیق‌تر بازفراخوانی‌های ژرف و ریشه‌ای و ریشه‌کاوانه در تاریخ فکر و فرهنگ و خرد ما ایرانیان هستند.

و ما همچنان وامدار و میراث‌دار و میراث‌بان آن بازخوانی‌های ژرف و ریشه‌کاو و ریشه‌یاب و سرچشمه‌ای و سرنوشت‌ساز تاریخی در بزنگاه‌های خطرخیز تاریخ هستیم.

شهریار نامدار ایرانی، کوروش، خود در صف مقدم چنین بازخوانی و افق‌گشایی تاریخی و سیاسی و مدنی ایستاده است. گزنفون، مورخ هلنی، آنچه در وصف کوروش و نامه زندگی و نحوه شهریاری او نوشت، در وصف پریکلس و روزگار زرینش ننوشت. هندسه و مهندسی و فضای معماری روزگار هخامنشی به‌ویژه معماری تخت جمشید تصویری از، هم گشودگی تاریخی، هم حرکت و عزیمت به سوی افتتاح تاریخ سیاسی و مدنی و معنوی ایرانیانی در روشن‌گاه خرد و حکمت ایرانی بود.



هنر در یونان باستان

محمدرضا نسب‌عبداللهی

هنر یونان به طور کلی به چهار دسته تقسیم می‌شود: دوره هندسی (اواخر قرن ۱۱ ق.م تا اواخر قرن ۸ ق.م)، دوره کهن (اواخر قرن ۸ ق.م تا ۴۸۰ ق.م)، دوره کلاسیک (۴۸۰ ق.م تا ۳۳۶ ق.م) و دوره هلنی یا یونان‌مآبی (۳۲۳ ق.م تا ۲۷ ق.م).

دوره یا شیوه کلاسیک که از ۴۸۰ پیش از میلاد آغاز و با به قدرت رسیدن اسکندر بزرگ در سال ۳۳۶ پیش از میلاد پایان یافت. در آن زمان ثروت و توانایی حکومت و نظامات اجتماعی یونان، و به‌ویژه مرکز آتن در ایالت آتیکا، به اوج کمال رسید. معماری و پیکره‌سازی و نقش برجسته‌کاری به مرحله‌ای از شکوه سامان یافته و مهارت فنی و اعتدال وقار و توازن، تعالی یافت که در سراسر دنیای آن زمان بی‌سابقه بود، و خود ملاک و میزانی شد برای انواع هنرها و شیوه‌های دوره بعد. در نقاشی بعد سوم به کار گرفته شد، و رعایت اصول ژرفانمایی در سده چهارم پیش از میلاد به حد کمال خود رسید (نیم‌قرن پس از آنکه پیکرتراشی به حد کمال خود رسیده بود). نقاشی روی سفال که یارای رقابت با آن دو هنر اصلی را نداشت، از پا افتاد و تدریجا رو به انحطاط گذاشت. فلزکاری، کنده‌کاری روی جواهر و سنگ‌های قیمتی، و سکه‌سازی به نحو عالی اجرا شد. اکنون دیگر هنر کلاسیک از هر جهت و در هر زمینه تکامل و گسترش یافته و هدف اصلی خود را بر آفرینش زیبایی آرمانی حاصل از تناسب، توازن و اعتدال در قالبی منضبط و با بیان کامل هنری متکی ساخته بود.

در همین سده پنجم پیش از میلاد یا «عصر طلایی» تمدن یونان -که نام پرافتخار پریکلس سیاست‌مدار با رأی و تدبیر یونان «عصر پریکلس» نیز خوانده شده است- هنرمندان آگاه رسالاتی درباره اصول و موازین هنر خود نوشتند (متأسفانه اصل‌شان از میان رفته است)؛ و نمایش‌نامه‌نویسان بلندپایه‌ای مانند سوفوکل در نظم تراژدی‌های جاودانی، و مانند اریستوفان در آفرینش کمدی‌های نمونه، به مقام استادان مسلم هر دور و زمان رسیدند؛ پیکرتراشانی مانند فیدیاس و کمی بعد پراکسیتل شاهکارهای پایدار خود را در اوج کمال به وجود آوردند؛ و بازار نظم و نثر و نظم، فلسفه و پژوهش، ورزش و جنگاوری، آزادی و دموکراسی، تجارت و سیاحت، و انواع هنرهای اصلی و فرعی، از معماری گرفته تا شهرسازی، سکه‌زنی، موزائیک‌کاری، زرگری و بافندگی، گرم و شکوفا شد.

در دوره یونانی‌مآبی یا هلنی از مرگ اسکندر در سال ۳۲۳ تا ۲۷ پیش از میلاد تاریخ‌گذاری شده است. در این دوران یونان از جهات سیاست و کشورگشایی و سلطه‌گری به اوج قدرت خود رسید و نفوذ تمدنش از باختر به خاور دنیای آن زمان کشیده شد، اما در عالم هنر از پیشرفت و تعالی فروماند. پیروزی‌های اسکندر مقدونی موجب برهم‌ریختن نظام جمهوری‌های خودمختار یا دولت‌شهرهای سرزمین یونان و برقراری امپراتوری پهناور اسکندر شد که تا مصر و سوریه و بین‌النهرین و ایران و بخش غربی هندوستان آن را گسترش داد، و به دست سرداران و دیوانیان یونانی اداره می‌شد. در عالم هنر، مهارت فنی، پویایی و ابتکار هنرمندانه دست در کار بود، ولی اهتمام هنرمندان بیشتر به متجلی‌ساختن شوکت و قدرت امپراتوری، و ابراز خصوصیات فردی، و آفرینش صحنه‌هایی هیجان‌انگیز و پرگیرودار موقوف می‌ماند، به طوری که دیگر از آن بینش آرمانی و وقار و اعتدال و آرامش و عمق هنر کلاسیک سهم قابلی بر جای نماند. با جمع‌آمدن ثروت‌های خصوصی در دوران یونانی‌مآبی تقلید و حتی بدل‌سازی از آثار دوره کلاسیک و گردآوری مجموعه‌های فردی از نفایس و نمونه‌های مشهور هنری رسم رایج شد، که خود عاملی بود در منحط‌کردن پیکره‌سازی یونان. نقش برجسته و نقاشی و هنرهای فرعی از رونق نسبی برخوردار ماند.

در قرن ششم ق.م، نقاشی اغلب به کار تزیین پشت گلدان‌ها به کار می‌رود؛ در قرن پنجم ق.م، در معماری دخالت می‌کند و بناهای عمومی و مجسمه‌ها را آرایش می‌دهد؛ در قرن چهارم ق.م، به امور خانگی و فردی می‌پردازد، خانه‌ها را زینت می‌دهد و چهره‌های اشخاص را تصویر می‌کند؛ در عصر توسعه فرهنگ یونان، جنبه اختصاصی به خود می‌گیرد و به صورت تصاویری قاب‌شده به خریداران خصوصی فروخته می‌شود. نقاشی یونان از صورت‌سازی و طراحی ساده سرچشمه می‌گیرد و تا پایان نیز، به طور کلی، از حدود طرح و رسم اشکال تجاوز نمی‌کند. این هنر، در طی دوران تکامل خود، سه روش را به کار می‌بندند: «تصویر بر روی گچ مرطوب»، «نقاشی بر پارچه یا صفحه مرطوب به وسیله رنگ‌های مخلوط با سفیده تخم‌مرغ» و «رنگ‌آمیزی به وسیله ترکیبی از رنگ و موم مذاب». دنیای قدیم بیش‌ازاین به نقاشی رنگ‌وروغن نزدیک نمی‌شود.

در یونان قرن پنجم، پولوگنوتوس از لحاظ شهرت هم‌پایه ایکتینوس یا فیدیاس بود. می‌دانیم که او در سال ۴۷۲ در آتن بوده است و شاید توسط کیمون دولتمند، به تزیین چند بنای عمومی مأمور شد و بر دیوارهای آنها تصاویری نقش کرد. بر بالای رواقی که سه قرن بعد نام خود را به فلسفه زنون داد، او صحنه «غارت تروا» را رسم کرد و نام آنجا را به «رواق آراسته» مبدل کرد. این نقاشی کشتار خونین شب پیروزی را نمایش نمی‌داد، بلکه صبح خاموش و اندوهگین روز بعد را تصویر می‌کرد، با فاتحانی که منظره ویرانی‌های اطراف آرام‌شان کرده بود و مغلوبانی که در خواب مرگ فرورفته بودند. او بر دیوارهای معبد دیوسکوری (پسران زئوس) نیز صحنه «هتک ناموس دختران لئوکیپیدای» را کشید و با تصویر زنانی که جامه شفاف بر تن داشتند، در این زمینه پیش‌قدم نقاشان بعد شد. «شورای دولت‌های همسایه» از ابداع او خشمگین نشد، و دعوتش کرد که به دلفی برود. پولوگنوتوس، در تالار معبد دلفی، تصویر «اودوسئوس در هادس»، و بار دیگر «غارت تروا» را نقش کرد. اینها همه فرسکو بودند و تقریبا در هیچ‌یک منظره یا زمینه‌هایی وجود نداشت. ولی اشخاص مختلف چنان صحنه را پر می‌کردند که باید چندین کارگر هنرمند، استاد را یاری دهند و طرح‌های دقیقی را که او کشیده است، رنگ‌آمیزی کنند. تصویر «تروا» که بر دیوار تالار معبد دلفی بود، ناوگان منلائوس را نشان می‌داد که به عزم بازگشت، بادبان برمی‌افرازد؛ هلنه در میان جمع نشسته، و زنان دیگر اگرچه تعدادشان کثیر است، گویی همگی چشم به جمال او دوخته‌اند. آندروماخه در کناری ایستاده است و طفل خود، آستواناکس، را در آغوش دارد؛ در کنار دیگر، کودکی از وحشت خود را به محراب چسبانده است و در نقطه‌ای دور، اسبی بر شن‌های ساحل غلت می‌زند. نیم‌قرن قبل از اوریپید، سراسر تراژدی «زنان تروا» در این صحنه مشاهده می‌شد. پولوگنوتوس در ازای این تصاویر مزد نپذیرفت، بلکه بر اثر اعتمادی که به قدرت خویش داشت، آن آثار را از سر سخا و کرم به آتن و دلفی هبه کرد. سراسر یونان از این کار او در شگفت ماند. آتن او را به شارمندی پذیرفت، و شورای دولت‌های همسایگان نیز ترتیبی داد که او (چنان‌که سقراط همیشه آرزو می‌کرد) در همه کشورهای یونان، به هرجا که برود، به خرج همان دولت پذیرایی شود. تنها اثری که از او بر جا مانده است، قطعه کوچکی است بر یکی از دیوارهای دلفی، و این خود نشان آن است که خلود هنری در برابر ادوار زمین‌شناسی جز لحظه‌ای زودگذر نیست.

در حدود سال ۴۷۰، دلفی و کورنت، هر چهار سال یک بار، مسابقه نقاشی را نیز جزء مسابقات پوتیایی و بازی‌های برزخی قرار دادند. در این هنگام، هنر نقاشی پیشرفت بسیار کرده بود، و پانائنوس، برادر یا برادرزاده فیدیاس، چهره سرداران یونانی و ایرانی را در صحنه جنگ ماراتون به نحوی تصویر کرده بود که شناسایی و تشخیص هریک از آنان به‌آسانی ممکن بود. مع‌هذا، در نقاشی آن دوره تصاویر همه در یک سطح قرار می‌گرفتند و قامت اشخاص همه یکسان بود. برای نشان‌دادن مسافت شکل‌های دورتر را کوچک‌تر نمی‌کشیدند و سایه‌روشن به کار نمی‌بردند، بلکه زمین را با خطوطی منحنی نمایش می‌دادند و پیکرهای دورتر را تا نیمه پایینی، با آن می‌پوشاندند. در حدود سال ۴۴۰، یک گام اساسی و حیاتی برداشته شد.

آگاتارخوس که برای نمایش‌های اشیل و سوفکل صحنه‌نگاری می‌کرد، دریافت که بین سایه‌روشن و فاصله و مسافت رابطه‌ای موجود است؛ او در ضمنِ رساله‌ای، فنون مربوط به مناظر و مرایا را یکی از وسایل ایجاد تصورات و حالات تئاتری شمرد. آناکساگوراس و ذیمقراطیس از حیث علمی به این مسئله نظر کردند و در پایان آن قرن، آپولودوروس آتنی به نام «سایه نگار» مشهور شد، زیرا به وسیله سایه‌روشن تصاویری نقش می‌کرد. ازاین‌رو پلینی درباره او می‌گفت که او «اولین نقاشی است که اشیا را به آن صورت که واقعا به نظر می‌رسند، تصویر می‌کند». نقاشان یونانی هرگز از این کشفیات به نحو کامل استفاده نمی‌کردند. همچنان که سولون با هنر تئاتر مخالف بود و آن را وسیله فریب می‌دانست، هنرمندان نیز دون شأن و مغایر مقام خویش می‌دیدند که بر یک سطح هموار، شکلی را به‌ظاهر سه‌بعدی جلوه دهند. مع‌هذا، زئوکسیس، شاگرد آپولودوروس، با به‌کاربردن سایه‌روشن و استفاده از شیوه‌های مربوط به مناظر و مرایا بزرگ‌ترین نقاش قرن پنجم شد. او در حدود ۴۲۴، از هراکلیا (و شاید پونتیکا) به آتن آمد؛ حتی در بحبوحه شور و غوغای جنگ، ورود او واقعه‌ای مهم شناخته شد. او شخصا مردی مغرور و خودپسند بود و در نقاشی نیز دستی تند و بی‌پروا داشت. او در مسابقات اولمپی، جامه‌ای شطرنجی که نام خود را با رشته‌های طلا بر آن دوخته بود، به تن می‌کرد و به هر سو می‌خرامید. زئوکسیس از عهده خرید چنین جامه‌ای برمی‌آمد، زیرا در همان روزها «مبلغ کثیری» به واسطه نقاشی‌هایش به دست آورده بود. او در نقاشی، چنان‌که شایسته هنرمندان بزرگ است، دقت و شکیبایی بسیار به کار می‌داشت؛ هنگامی که آگاتارخوس به سرعتِ کار خویش مباهات می‌کرد، زئوکسیس به‌آرامی می‌گفت «من بر این کار وقت بسیار مصروف می‌دارم». او بسیاری از شاهکارهای خود را به دیگران بخشید، زیرا معتقد بود که بر آنها هیچ قیمتی نمی‌توان گذاشت؛ ولی شهرها و شهریارها، با شوق و خرسندی بسیار، آنها را می‌پذیرفتند.

زئوکسیس، در زمان خود، فقط یک رقیب داشت. این مرد پارهاسیوس افسوسی بود که در بزرگی و اهمیت تقریبا هم‌پایه زئوکسیس و در غرور و خودپسندی کاملا با او برابر بود. پارهاسیوس کلاهی زرین بر سر می‌گذاشت و خود را «امیر صورتگران» می‌نامید و معتقد بود که در او هنر به سرحد کمال رسیده است. او با شور و نشاطی وافر به کار می‌پرداخت و در ضمنِ نقاشی همیشه نغمه‌سرایی می‌کرد. شایع است که او هنگامی که تصویر پرومته را می‌کشید، غلامی خریده بود و او را شکنجه می‌داد تا حالات چهره‌اش را در وقت دردکشیدن مشاهده و تقلید کند.

ولی مردم درباره هنرمندان سخنان بسیار می‌گویند. پارهاسیوس نیز مانند زئوکسیس، مردی واقع‌پرداز بود و به واقعیت توجه داشت. تصویری که او به نام دونده کشیده چنان به واقعیت نزدیک بود که تماشاگران انتظار داشتند قطرات عرق از تصویر فروریزد و قهرمان از فرط خستگی بر زمین بیفتد. وی دیوارنگاره بزرگی به نام آتنیان نقش کرد و در آن، مردم آتن را با بی‌رحمی‌ها و عطوفت‌ها، غرورها و فروتنی‌ها، درنده‌خویی‌ها و بزدلی‌ها، و تلون‌ها و سخاوتمندی‌هایشان نمایش داد.

این تصویر چنان صادقانه و واقع‌بینانه بود که آتنیان، برای نخستین بار، در آن به صفات و اخلاقیات پیچیده و متناقض خویش پی بردند. رقابت شدیدی که بین او و زئوکسیس وجود داشت به یک مسابقه علنی و عمومی منجر شد. زئوکسیس خوشه انگوری را چنان طبیعی نقاشی کرده بود که پرندگان قصد خوردن آن می‌کردند، داوران مسابقه، از این جهت، سخت در شگفت بودند؛ زئوکسیس، که پیروزی خود را مسلم می‌دانست، از پارهاسیوس خواست وی نیز از روی نقاشی خود پرده به یک سو زند؛ ولی همان دم معلوم شد که پرده نیز قسمتی از همان تصویر است. زئوکسیس که خود فریب‌خورده بود، با خوش‌خویی به شکست خویش اعتراف کرد. ولی این شکست از قدر و شهرت او هیچ نکاست، و در کروتونا پذیرفت که تصویر هلنه را برای معبد هرا ترسیم کند، مشروط به آنکه پنج تن از زیباترین زنان آن شهر، عریان، در مقابلش قرار گیرند تا او از آن میان، زیباترین عضو هریک را برگزیند و از ترکیب آنها، دومین الهه زیبایی را پدید آورد. وی با قلم خویش پنلوپه را نیز حیات نو داد. اما خود او تصویری را که از یک ورزشکار کشیده بود، بیش از آثار دیگرش می‌پسندید؛ وی در زیر آن نوشته بود که برای مردم یونان، انتقاد از آثار من آسان‌تر است تا برابری‌کردن با من. همه مردم یونان از خودپسندی او شادمان بودند و درباره او به همان اندازه سخن می‌گفتند که در باب هر درامنویس یا سیاست‌مدار یا سردار جنگی. کسانی که از وی شهرت بیشتر داشتند، تنها ورزشکارانی بودند که در مسابقات عمومی به اخذ جایزه نایل شده بودند.

هنر یونان در دوره کلاسیک

در این دوره معماری و پیکره‌سازی و نقش‌برجسته‌کاری به شکوه رسید اما نقاشی روی سفال که در دوره هندسی و کهن دوران درخشانی داشت، در دوره کلاسیک توان رقابت با هنرهای اصلی را نداشت و از رمق افتاد و به تدریج رو به انحطاط گذاشت. با این حال هنر در این دوره از بینش آرمانی و اعتدال و آرامش و عمق برخوردار شد.

کلاسیک پیشین: پس از پیروزی آتنی‌ها و استقرار حکومت پریکلس که به آن عصر طلایی یونان اطلاق می‌شود، هنر رونق فراوان یافت. از آثار نقاشی این دوران هیچ اثری به جای نمانده است و تنها می‌توان براساس برخی از تصاویر نقش‌شده روی سفالینه‌ها قضاوت کرد. پولیگنوتوس با به‌کارگیری چهار رنگ سیاه، سفید، قرمز و زرد صحنه‌های گسترده، پرتفصیل از وقایع تاریخی با مراسم مذهبی همچون تصرف شهر تروا و جهنم را بر دیوار پرستشگاه دلفی یا همچنین نبرد تسئوس با زنان جنگاور آمازون و نبرد ماراتن را بر دیوارهای رواقی در آتن نقاشی کرد و به این ترتیب در همان زمان اسلوب نقاشی دیواری را بنا نهاد. تصاویر روی سفالینه‌ها نیز حکایت از صحنه‌های آیینی یا جزئیات از زندگی روزمره را نمایش می‌دهند. در اینجا نیز تصویر انسان نقش محوری دارد و با واقع‌گرایی آمیخته شده است.

دوره کلاسیک پسین: سده چهارم پیش از میلاد دوره افول هنر کلاسیک است. بعد از جنگ‌های پولونزی آتن برتری خود را از دست داد. در طی این دوران تنها بنای عمده‌ای که ساخته شد، «آمفی‌تئاتر دیونوسوس» بود که بر ضلع جنوبی تپه آکروپولیس بنا شد. هنر نقاشی نیز عمدتا به‌صورت فردی و شخصی در خانه‌های توانگران، عرصه مناسبی یافت و مضامین آن از صحنه‌های ملی و آیینی تهی شد و به صحنه‌های خصوصی و خانوادگی یا چهره‌پردازی فردی به سبکی واقع‌گرایانه و تصاویر تزئینی بدل شد. از این میان تنها نیسیداس نقاش مکتب آتن بود که همچنان مضامین متعالی و حماسی را دستمایه کار خود قرار می‌داد. پیکره‌سازی نیز سرنوشتی مشابه یافت پیکره‌های مرمرین پراکستل همچون پیکره هرمس یا آفرودیت، دارای ماهیتی جسمانی و ملموس و طبیعی است، نه ماهیتی که با اندیشه به ادراک درآید و جنبه‌ای فراانسانی و جاودانه داشته باشد.

نقاشی؛ دوره هندسی

نقاشان نیز در دوره هندسی راه دیگر هنرمندان را دنبال کردند. درباره کار آنها جز آنچه نویسندگان یونانی خبر می‌دهند چیز زیادی نمی‌دانیم، ولی دانستن این نکته حائز اهمیت است که بسیاری از نقاشان یونانی در زمان خودشان، حتی از مجسمه‌سازان یونانی هم شهرت بیشتری داشتند. نقاشی ظروف به صنعت مهمی در آتن تبدیل شد و استادکاران ساده و بی‌ادعایی که در این کارگاه‌ها به کار گرفته می‌شدند، با همان اشتیاق هنرمندان دیگر، آخرین یافته‌ها و دانسته‌ها را در فراورده‌های خود دخالت می‌دادند. برای نمونه می‌توان به گلدانی اشاره کرد که از گورستان دیپولون آتن به دست آمده و متعلق به مجموعه کوزه‌ها و گلدان‌های بزرگی است (به این‌گونه ظروف که دارای گردن بلند و دو دست روی لبه یا بدنه هستند آمفورا نیز گفته می‌شود) که چون ظروف یادگاری درون مقابر به کار می‌رفته است. در ته این نوع ظروف سفالین سوراخ‌هایی تعبیه می‌شد تا مایعات یا روغن‌های نذری درون آن بر روی جسدی که در زیرش قرار داده می‌شد بچکد. روی بدنه ظرف تصویر جسد متوفی را مشاهده می‌کنیم که در میان تشریفاتی رسمی به طور افقی قرار گرفته است، و دو طرف آن ردیفی از هیکل‌های آدمی، که دست‌های خود را به حال سوگواری بلند کرده‌اند، برپا ایستاده‌اند؛ و نیز دسته تشییع‌کنندگان جنازه را می‌بینیم که از ارابه‌ها و سپاهیان پیاده تشکیل یافته است. موضوع شایان توجه این است که در صحنه مورد بحث هیچ چیزی که اشاره به دنیای بعد از مرگ کند وجود ندارد. و چنان‌که مشهود است هدف اصلی از نقش آن تنها همان برپا ساختن مراسم یادبود است. تصویر وصف می‌کند که چگونه مردی عالی‌قدر وفات یافته است و خلقی کثیر بر او سوگواری کرده و مراسم تدفینی باشکوه به پا داشته‌اند.

نوع دیگری از کوزه‌ها و گلدان‌های یونانی که مخلوط‌کن نامیده می‌شد، در مقایسه با آمفورا، بدنه‌ای بزرگ‌تر و دهانه‌ای گشادتر داشت. در مخلوط کنی که از گورستان دیپیلون به دست آمده و احتمالا هم‌زمان با گلدان دیپیلون یا کمی پس از آن ساخته شده است، اندک فنی در ظرافت‌کاری به چشم می‌خورد زیرا تزئین هندسی در درجه دوم اهمیت قرار داده شده است. پیکره‌ها حکایت از یک تشییع جنازه دارند، و گردونه‌ها را جنگاورانی سپر به دست اشغال کرده‌اند؛ به شیوه مفهومی، دو چرخ هر گردونه نشان داده شده‌اند، اسب‌ها دقیقا از هم متمایز شده‌اند و تعداد پاهایشان درست است. جنگاوران در پشت سپرهای خود که از دید روبه‌رو نشان داده شده‌اند، ایستاده‌اند. تعداد پیکره‌ها در مقایسه با گلدانی که در تصویر ۱۲۵ دیدیم به طرز چشمگیری افزایش پیدا کرده است، و نشان می‌دهد که هنرمند از کشف دوباره یک موضوع- پیکره آدمی- که تا پیش از ۴۰۰ سال اثری از آن در تزئین سفالینه‌های سرزمین اصلی یونان به چشم نمی‌خورد، سخت در شگفت شده است.

هنر یونانیان در دوره هلنی

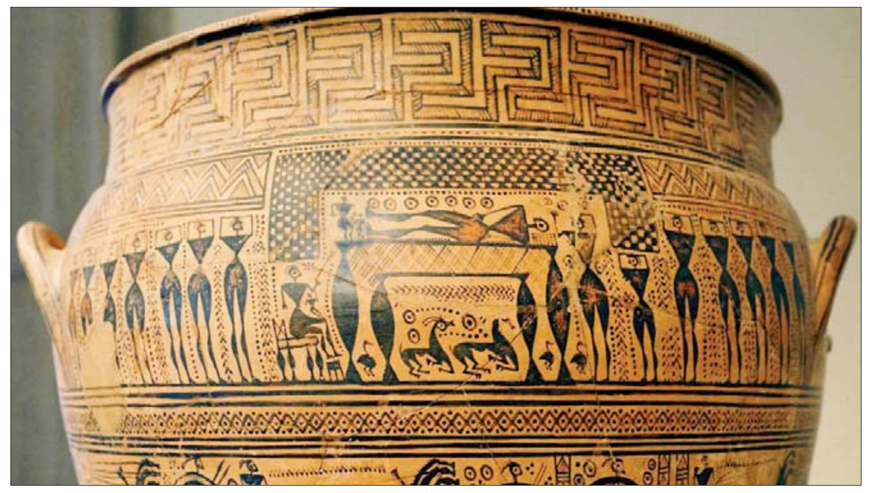
یونان در این دوران از جهت سیاسی و کشورگشایی و سلطه‌گری به اوج قدرت رسید و نفوذ تمدنش از باختر به خاور دنیای آن زمان کشیده شد اما در عالم هنر از پیشرفت و تعالی باز ماند. هنر در این دوره عمدتا به تقلید و بدل‌سازی از دوره کلاسیک رقم خورد و به همین دلیل پیکره‌سازی یونان رو به انحطاط گذاشت اما در این میان نقش‌برجسته و نقاشی و هنرهای فرعی از رونق نسبی برخوردار بودند.

نقاشی روی سفال

نقاشی یا دیوارنگاره‌های یونان باستان منحصر به چند نمونه‌ای است که از آن زمان بر جای مانده است. اما تصاویر روی ظروف سفالین و برخی از آثار روم باستان که نمونه‌برداری از آثار یونانی بوده تا حدی نقاشی یونان را معرفی می‌کند. در ابتدا سفال‌ها فقط با نقوش هندسی تزئین می‌شدند، ولی از قرن هشتم ق.م. به بعد نقوش حیوانات و انسان نیز در میان خطوط هندسی ترسیم شد. در وصف کلی نقاشی یونان می‌توان گفت که تصاویر در ابتدا از قواعد اساسی هنر خاور زمین یعنی تقابل و تقارن استفاده شده و سپس طبیعت‌گرایی رشد می‌کند. بسیاری از این نقاشی‌ها بر روی ظروفی که در مراسم تدفین به خاک سپرده می‌شدند، به جا مانده است. بیشتر این نقوش بر روی زمینه‌ای به رنگ سفید نقاشی شده‌اند و از نظر تکنیک نقاشی مرحله بسیار پیشرفته‌ای را نشان می‌دهند، اما نقاشی روی گلدان‌ها و ظروف به تدریج اعتبار خود را از دست می‌داد و دیگر هرگز اهمیتی را که این هنر در دوره‌های قبل داشت، به دست نیاورد. در حدود ۵۳۰ ق.م که هم‌زمان با دوره کلاسیک است، در نقاشی تغییرات اساسی از نظر تکنیک رخ می‌دهد به این معنی که سبک پیکره‌های قرمز روی زمینه سیاه جانشین پیکره‌های سیاه روی متن قرمز می‌شود.

نقاش نیوبید

پولوگنوتوس نقاش دیوار در روزگار باستان اما هیچ‌یک از کارهای او باقی نمانده است. با استناد به منابع ادبی روزگار باستان، گفته می‌شود که تزئین سفالینه منسوب به «نقاش نیوبید» بازتابی از سبک اوست. نقاش نیوبید تقریبا از ۴۷۰ تا ۴۵۰ قبل از میلاد یعنی هم‌زمان با دوره کلاسیک فعالیت می‌کرد. نام او برگرفته از سفالی است که خدای آپولو و خواهرش آرتمیس را در حال کشتن فرزندان نیوبه نشان می‌دهد که مجموعا نیوبیدها نامیده می‌شدند.. این دهانه به عنوان کراتر نیوبید شناخته می‌شود و اکنون در موزه لوور پاریس نگهداری می‌شود. نقاش نیوبید به‌ویژه برای نمایش اسطوره‌ای روی گلدان‌های بزرگ به یاد می‌آید. در اینجا، در مقیاسی کوچک‌تر، او تریپتولموس را به تصویر می‌کشد که توسط الهه دمتر، حامی باروری و کشاورزی، و دخترش، پرسفون، فرستاده می‌شود تا کشت غلات را به بشریت آموزش دهد. جذابیت بزرگ این افسانه - برای هنرمند و بیننده - در ماشین بالدار است که تریپتولموس را حمل می‌کند.



مجسمه‌سازی در روم باستان

شرق: تاریخ روم باستان به طور کلی به چهار بخش تقسیم می‌شود: عصر پادشاهی (۷۵۰ تا ۵۱۰ ق.م) هم‌زمان با مادها و اوایل هخامنشی، عصر جمهوری (۵۱۰ تا ۲۷ ق.م) هم‌زمان با هخامنشیان، سلوکیان و نیمه اول اشکانیان، امپراتوری (۲۷ ق.م تا ۴۷۶ میلادی) هم‌زمان با نیمه دوم اشکانیان و نیمه اول ساسانیان و بیزانس (۳۳۰ میلادی تا ۱۴۵۳ میلادی) هم‌زمان با نیمه دوم ساسانیان تا اواخر تیموریان. امپراتوری روم در سال ۳۹۵ میلادی به دو بخش شرقی و غربی تقسیم شد. امپراتوری روم غربی در سال ۴۷۶ میلادی فروپاشید، اما امپراتوری روم شرقی تا سال ۱۴۵۳ میلادی که به دست ترکان عثمانی برافتاد، پابرجا ماند. امپراتوری روم شرقی که با عنوان امپراتوری بیزانس نیز شناخته می‌شود، ادامه امپراتوری روم در سرزمین‌های شرقی این امپراتوری در طول دوران باستان متأخر و قرون وسطی بود.

هنر رومی در آغاز تحت تأثیر هنر اتروسکی و یونانی بود و به تدریج به ویژگی‌های خاص و ممتاز خود دست یافت. در دوران جمهوری روم است که این هویت مشخص ظهور می‌یابد. تمایل رومیان به بازنمایی و شبیه‌سازی کاملا طبیعی و واقع‌گرایانه بود که تا حدی در تضاد با آرمان‌گرایی هلنی قرار می‌گرفت. اصلی‌ترین فعالیت رومیان نیز مانند یونان باستان، پیکره‌سازی، نقاشی و معماری بوده است. مجسمه‌های روم باستان معمولا تک‌چهره و نقش‌برجسته بود که تحت تأثیر فرهنگ یونانی خلق می‌شد. علاوه بر شباهت‌سازی، ایجاد حالت آرمانی نیز که از مشخصات مجسمه‌های یونانی است، در بعضی از پیکره‌های روم کاملا مشهود است. پیکرتراشی در روم به دو شیوه تندیس و نقش‌برجسته‌کاری وجود داشته است. رومی‌ها در ساختن مجسمه‌ها و پیکره‌ها بیشتر پیکره‌های یونانی را مدل و نمونه خود قرار می‌دادند؛ یعنی ضمن رعایت شیوه کلاسیک هنر مجسمه‌سازی یونان، سعی می‌شد جان و حرکت به پیکره بخشیده شود. واقع‌نمایی از اصول مهم مجسمه‌سازی روم به شمار می‌رفت و کوشش می‌شد تندیس‌ها به مدل‌های اصلی شباهت تام داشته باشند؛ زیرا اشراف‌زادگان و مردم روم علاقه‌ای به داشتن چهره‌ای از اجداد و نیاکان خود داشتند. سرداران و امپراتوران، هنرمندان را مجبور می‌کردند که در ساختن تندیس‌ها، آنها را شبیه به رب‌النوع‌ها و شخصیت‌های ربانی درآورند که البته این نوع کارها و تحمیل‌ها موجب افول هنر تندیس‌سازی روم شد.

تندیس‌سازی واقع‌نما با بازنمایی دقیق خصوصیات هر چهره و شخصیت، معمولا سجیه (سرشت و خصلت) اصلی هنر پیکرتراشی رومیان شناخته شده است. در حقیقت هر دو شیوه پیکره‌سازی واقع‌نما و پیکره‌سازی کمال‌بخش یا آرمان‌نما در قرن دوم ق.م از یونان به روم اشاعه یافت.

نقش‌برجسته‌کاری‌های رومی به دو نوع عمده تقسیم می‌شوند که عبارت‌اند از: نقش‌برجسته گزارشی و نقش‌برجسته تدفینی.

نقش‌برجسته تدفینی: نقش‌برجسته‌هایی که صحنه‌های تدفین را نشان می‌دادند و بیشتر در درون پرستشگاه‌ها و مقابر مورد استفاده واقع می‌شدند. از آنجا که رومیان در سده پنجم ق.م مردگان خود را می‌سوزاندند و خاکستر آنها را در داخل ظرف مخصوص قرار می‌دادند، سنگی را برای گذاشتن بر روی خاک محل دفن این خاکستردان درست می‌کردند که روی آن نقش چهره فرد مدنظر یا متوفی به طور نیم‌تنه حک می‌شد؛ یعنی برجسته‌کاری می‌شد. در قرن دوم میلادی تدفین جسد جانشین سوزاندن آن شد. در داخل مقابر اتاق‌مانند، نقش‌برجسته‌هایی از صحنه‌های اساطیری و مضامین دینی و گزارش‌هایی از زندگانی شخص مدنظر کنده‌کاری می‌شد. نقش‌برجسته گزارشی: برجسته‌کاری‌هایی است که جنبه گزارشی داشت و یکی از مهم‌ترین نمونه‌های آن ستون مارپیچ گزارش است که در شهر «تراژه» روم قرار دارد. این برجسته‌کاری گزارش به صورت کتیبه بود و جنبه سندیت داشت و به بیان وقایع تاریخی به صورت صحنه‌های پشت سر هم و بعد از هم می‌پرداخت.

عصر پادشاهی

هنر رومی شخصیت خود را دیر به ظهور رساند؛ زیرا در آغاز از هنر اتروریایی وام بسیار گرفت. در افسانه آمده که روموس و رومولوس دو برادری بودند که روم را به وجود آوردند. این دو برادر از شیر گرگ تغذیه کرده و بزرگ شده‌اند. پیش از تمرکز و استحکام حکومت در شهر روم، دو تمدن در سرزمین ایتالیای کنونی وجود داشت: ۱. تمدن یونانی که مهاجران یونانی در جنوب ایتالیا برقرار کرده بودند. ۲. تمدن اتروریایی یا اتروسک‌ها که در توسکان بین رم و فلورانس دایر بود. هنر روم تا سده دوم تحت تأثیر هنر اتروسک‌ها باقی ماند.

در پیکره‌سازی اتروریایی انواع سنگ‌های محلی (به جز مرمر) و مفرغ و گل صورتگری برای ساختن پیکره‌هایی گاهی بزرگ‌تر از اندازه طبیعی به کار می‌رفت. بیشتر این‌گونه آثار از درون تابوت‌ها و صندوقچه‌های خاکستر مردگان به دست آمده که غالبا سطح جانبی‌شان دارای نقوش برجسته بود و همچنین روی درِ تابوت‌ها تمثال شخص متوفی بیشتر در حالت خواب ابدی با نقش‌برجسته اجرا می‌شده است.

عصر جمهوری

هنر روم در این دوره عمدتا رئالیستی و سوررئالیستی (فراواقع‌گرایانه) و همچنین کمال‌گرایانه بود. در دوره جمهوری که با افزایش نفوذ یونان همراه بود، هنر رومی تدریجا به‌عنوان پدیده‌ای مجزا و قابل تشخیص از سبک هلنی پسینی به ظهور رسید. بیشترین تعداد پیکره‌های این دوره را هنرمندان مهاجر یونانی آفریدند، مانند پیکره مشت‌زن نشسته و تشدید علاقه و شیفتگی رومیان به صفات فردی شخصیت، در شبیه‌سازی از چهره دیده می‌شود.

علاقه رومیان به نمایش بی‌کم‌وکاست و عادت ایشان به نگه‌داشتن تصاویر (نقاب‌های مومی) نیاکان‌شان در خانه و جلوی دیدگان خویش، باعث شد پیکرتراش بیش از پیش بر نمایش صفات فردی تأکید کند. مثلا سردیس یک رومی به اتکای «شخصیت» او که ضمن زنده‌نمایی حالتی نقاب‌گونه نیز دارد، از این لحاظ چشمگیر است. اما شخصیت می‌تواند تصادفی و نتیجه تلاش مشقت‌بار هنرمند برای نمایاندن هر برجستگی و فرورفتگی، هر برآمدگی و چین‌خوردگی در سطح چهره باشد و چنان به اجرا درآمده که گویی هنرمند مانند یک نقشه‌ساز کار می‌کرده و مواظب بوده کوچک‌ترین جزء در تغییر سطح را بنمایاند. بدین‌سان این «نمایش حوادث روزمره» یا گونه‌ای از سوررئالیسم (فراواقع‌گرایی) هدف هنرمند است. در مقابل سوررئالیسم، نوع دیگری از پیکرتراشی در روم دیده می‌شود که در واقع می‌توان آن را کمال‌گرایی هلنی دانست. این برخورد کاملا متفاوت را می‌توان در پیکره نیم‌تنه پومپیوس کبیر مشاهده کرد. پیکرتراشی که در برابر مردی قدرتمند و نامدار قرار گرفته، ممکن است به لزوم روشی «متفاوت با ثبت صرف جزئیات» آگاهی داشته باشد؛ ممکن است او خواسته باشد موضوع کارش را هم به صورت کمال مطلوب درآورد و هم به آن شخصیت بدهد؛ یعنی شخصیت او را تفسیر کند.

چنان‌که از نوشته‌های رومیان برمی‌آید، از آغاز دوره جمهوری روم رسم شده بود که برای تجلیل از مقام رهبران بزرگ سیاسی و نظامی، پیکره آنان را در معرض تماشای عمومی قرار دهند. این رسم ظاهرا تا آخر دوره امپراتوری، یعنی هزار سال بعد، دوام یافت. همچنین اشرافیان رومی به صرافت افتادند که برای تأیید مبانی نسب‌نامه خویش چهره‌های اجدادی‌شان را بیشتر به رخ بکشند. مسلما هدف از ایجاد پیکره مشهود برآوردن چنین نیتی بوده است. یک نفر رومی گمنام دو پیکره نیم‌تنه نیاکانش را که ظاهرا پدر و جدش بوده‌اند در دستان خود نگاه داشته است. اثر چندان تشخصی ندارد اما روحیه تفاخر به تمثال پدری به‌خوبی در آن نمایان است.

عصر امپراتوری

پیکرتراشی رومی بسیار تحت تأثیر فرهنگ هلنی است و از دوره حکومت آگوستوس (نخستین امپراتور روم) به‌تدریج فرهنگ رومی تجلی می‌یابد. پیکره‌های این دوران به شیوه «رئالیستی و طبیعت‌گرایانه» کار شده‌اند که خود مشخصه هنر رومی می‌شود.

چون به دوران فرمانروایی امپراتور اوگوست [اگوستوس] نزدیک شویم با مسیر تازه‌ای در هنر تمثال‌سازی رومی برخورد می‌کنیم که در پیکره‌های خود اوگوست، مثلا تندیس ممتازی که در شهر پْریماپُورْتا یافت شده، به اوج کمال خود می‌رسد پیکره اوگوستوس یک زمانی جلوی ویلای امپراتور در پریماپورتا - نقطه‌ای در ۱۵ کیلومتری شمال رُم - برپا شده بود و اوگوستوس را در حال اعلام یک پیروزی به مردم نشان می‌دهد. این پیکره از عالی‌ترین کیفیت هنری برخوردار است و احتمالا به دست یک هنرمند یونانی ساخته شده. در نگاه نخست، به نظر می‌رسد به «شیوه رئالیستیِ پیکره‌های دوره جمهوری» ساخته شده ولی در نگاه دوم متوجه می‌شویم پیکره‌ای شدیدا کمال مطلوب شده است و بر طبق تناسب‌های پولوکلیتوسی [مجسمه‌ساز یونانی] ساخته شده است... نقش‌های برجسته روی لوح سینه امپراتور، از لحاظ موضوع، رومی‌اند و به حوادث روز مربوط می‌شوند؛ دست‌کم موضوع مرکزی‌اش: پس‌دادن پرچم روم از طرف یک پارتی به یک سرباز رومی، ولی دورتادور این اشارات تاریخی را پیکره‌های اسطوره‌ای و رمزی به نشانه خدای آسمان، الهه زمین و ایالت‌های آرام‌شده اسپانیا گُل گرفته‌اند. این پیکره‌ها روی هم نمادی از نعمات عصر طلایی جدیدی هستند که گویا در پیِ دوره پر از صلح و آرامش حکومت اوگوستوس از راه خواهد آمد. این پیکره‌ها در عین حال گرایش‌های کمال مطلوب‌جویانه و رئالیستی هنر رومی را که در سراسر دوره امپراتوری، به طور متوالی از پی یکدیگر می‌آیند و با یکدیگر درمی‌آمیزند، در کنار یکدیگر مجسم کرده‌اند. هنر دوران امپراتوری به تمثال‌سازی محدود نمی‌شد، امپراتوران همچنین شرح اقدامات بزرگ خویش را به یاری نقش‌برجسته‌های روایتی بر بدنه مذبح‌های پرعظمت و طاق‌های نصرت و ستون‌ها جاودانی می‌ساختند... از آنجا که مبنای فرمانروایی اوگوست بر صلح‌جویی قرار داشت، وی ترجیح می‌داد که در بناهای یادبود خویش «امیر صلح» معرفی شود، نه قهرمانی کشورگشا. مهم‌ترین این آثار «مذبح صلح» (یا آرا پاکیس) بود که ساختنش در سال ۱۳ ق‌م در سنای روم تصویب شد و چهار سال بعد به پایان رسید.

تزئینات درونی و بیرونی این مذبح یادمانی به دو قسمت تقسیم شده و در پایین با نقوش ظریف و زیبای گیاهی و طرح‌های مارپیچی و پیچک‌وار کنده‌کاری شده است. در قسمت بالایی بنا، ردیف‌هایی از پیکره‌های مختلف مردان، زنان و کودکان در قاب‌بندی‌های جداگانه نقش شده‌اند. یکی از این قالب‌بندی‌ها که به تلوس، «مام زمین» اختصاص یافته است، پیکره تلوس را در وسط و نمادهای مجسم از طبیعت پیرامونش قرار دارد و در پی زمینه آن یک منظره زیبایی از طبیعت وجود دارد. در این نقش برجسته به‌خوبی می‌توان تمایل و گرایش صلح‌طلبانه و آرامش‌خواهانه روم دوران اوگوستوس را به‌روشنی دید.

در کتیبه «مذبح صلح» ما شاهد حرکت موکب امپراتوری هستیم که در مراسم جشنی معین شرکت جسته است - شاید مراسم بنیان‌گذاری مذبح در سال ۱۳ ق.م - این صحنه سرتاسر آمیخته است به وصف جزئیات مادی و مشهود واقعه‌ای معین. چهره شرکت‌کنندگان یا دست‌کم مقربان و درباریان امپراتور، همه با نیت شبیه‌سازی و تعیین هویت فردی ساخته شده است؛ ازجمله صورت کودکان. هنرمند رومی از پیش‌قدم یونانی خود، که به شیوه کلاسیک کار می‌کرده، توجه بیشتری به ایجاد عمق نشان داده است؛ به طوری که خاصیت محوشدگی تدریجی نقش‌برجسته در پس‌زمینه به حدی رسیده است که نیمی از هیکل‌های ردیف عقبی را به حالت فرورفته در سنگ نشان می‌دهد. ملازمان امپراتور روی مذبح صلح اوگوستوس، به پیشگامی خود امپراتور را می‌توان نمایشی از تشریفات و مراسم مربوط به اهدای این مذبح دانست. ویژگی تاریخی این کتیبه گویای علاقه رومیان به بیان اخبار و جنبه‌های درست است.

جاودانه‌سازی رویدادهای واقعی با شکل‌های عظیم ساختمانی، به برجسته‌ترین شکل ممکن در طاق نصرت امپراتوری، که یکی از رایج‌ترین انواع یادمان‌ها و بناهای عظیم یادبود به شمار می‌رفت، بیان شده است. طاق نصرت تیتوس مربوط به سال ۸۱ میلادی است. دیوارهای گذرگاه طاق تیتوس با قاب‌های تزئینی نقش‌برجسته حاوی شبیه‌سازی‌هایی از بازگشت پیروزمندانه تیتوس از تسخیر اورشلیم در جنگ با یهودیان (از ۶۶ تا ۷۰ میلادی) آراسته شده‌اند. این طاق نصرت، قسمتی از موکب پیروز را در حال تجلیل از فتح اورشلیم نشان می‌دهد؛ و غنائمی که به وصف درآمده شامل شمعدانی هفت‌شاخه و بسیاری اشیای مقدس دیگر است.

ستون تراژان نام ستونی رومی واقع در شهر رم در ایتالیاست که کار ساختش در سال ۱۱۳ میلادی به پایان رسید و از سوی سنای روم و مردم به افتخار پیروزی‌های تراژان، امپراتور روم به او تقدیم شد.

اینکه هدف‌های هنر امپراتوری، خواه روایتی یا رمزی، گاهی با واقع‌پردازی در تجسم فضا ناسازگار درمی‌آمده است، از مشاهده نقوش‌برجسته «ستون تراژان» به‌خوبی معلوم می‌شود. این ستون در سال‌های میان ۱۰۶ تا ۱۱۳ میلادی به یادبود لشکرکشی‌های پیروزمندانه امپراتور علیه ساکنان کشور داکیا (یا رومانی کنونی) برپا شد. ستون تراژان نه‌فقط به سبب بلندی بسیار (۳۷،۵ متر ارتفاع) بلکه همچنین به دلیل حاشیه مارپیچ پیوسته‌ای از نقش‌برجسته که به گرداگرد بدنه خود دارد و شامل وصفی حماسی از تاریخچه جنگ‌ها با مردم داکیاست، شهرت و امتیاز یافته است. اگر می‌توانستیم نوار مارپیچ نقش‌برجسته را باز کنیم، درازای آن به ۱۹۷ متر می‌رسید. از لحاظ ازدحام هیاکل و فشردگی شرح وقایع، نقش‌برجسته مورد بحث بلندپروازانه‌ترین و غنی‌ترین ترکیب هنری است که تا آن زمان در دنیای باستانی به وجود آمده بود.

«مذبح صلح»، «طاق نصرت تیتوس» و «ستون تراژان» آثاری با اهمیت خاص‌اند که هنر روم امپراتوری را در اوج نیرومندی و عظمتش به ما عرضه می‌دارند.

ازجمله سردیس‌های معروف دوره امپراتوری متأخر روم، سردیس کنستانتین متعلق به حدود ۳۳۰ میلادی است. این سردیس گویای گرایش جدیدی در ساخت چهره است که با دوره پیشین، دوره جمهوری، متفاوت است. در اینجا دیگر از آن دو گرایش آرمان‌خواهی هلنی و واقع‌گرایی نشانی نیست، بلکه بیشتر تمایل به ساده‌سازی شکل‌ها و جزئیات و حذف ویژگی روانی و شخصی از چهره است. در این سردیس چهره فاقد آن بیان حسی سردیس‌های دوره جمهوری است، و بیشتر حالتی انعطاف‌ناپذیر و خشک ارائه شده و تأکید، عمدتا بر اقتدار امپراتور بوده است تا بیان حسی او.

به طور کلی می‌توان گفت که هنر مجسمه‌سازی رومی در عصر پادشاهی تأثیرپذیرفته از اتروسک‌ها و هنر یونانی و هلنی بوده و در دوره‌های بعدی شاخص‌های مستقلی پیدا کرد. نقش‌برجسته‌های این دوره که در محل دفن مردگان بوده، در واقع خبر از نوع زندگی متوفی می‌داده. مجسمه‌سازی رومی در ابتدا واقع‌گرایانه و کمال‌گرایانه بود. پیکره‌ها در دوره‌های پادشاهی و جمهوری معمولا در اندازه طبیعی ساخته می‌شد. در دوره‌ای مانند جمهوری، افزون بر واقع‌گرایی، سوررئالیسم و کمال‌گرایی نیز در مجسمه‌سازی رومی دیده می‌شود، مضافا اینکه در مواردی مجسمه‌های این دوره بزرگ‌تر از اندازه طبیعی است. در دوره امپراتوری هنر رومی ویژگی‌های خاص خود را پیدا کرد. در این دوره پیکره‌تراشی عمدتا واقع‌گرایانه بود. طاق نصرت‌ها و نقش‌برجسته‌های دوره امپراتوری عمدتا به شرح حماسه‌ها و پیروزی‌ها می‌پردازند.

دیدگاه

دروازه شهر پارسه

علیرضا عسکری چاوردی
مدیر پایگاه میراث جهانی تخت جمشید

پارسه، شکوهمندترین شهر ایران باستان، دارای دروازه‌ای زیبا هم‌تراز با دروازه بابل بوده است. این دروازه در کهن‌ترین بخش شهر در فاصله سه‌کیلومتری غرب کاخ‌های تخت جمشید واقع است. کیفیت ساخت هنری، حجم، ابعاد فنی و روش ساخت بنا برابر با دروازه ایشتار بابل فاخر است. این دروازه در مسیر کاخ‌ها و بناهای سلطنتی بخش کهن شهر در همان آغاز عصر هخامنشی بنا شده است. این دروازه با آجر و خشت بنا شده و سرتاسر نمای آن با آجرهای لعاب‌دار رنگین مزین بوده است. آسمانه‌ای آبی سرتاسر پهنه دیوارهای آن را مزین کرده بود که در این زمینه، گل‌های زیبای لوتوس و پَنل‌های ترکیبی حیوانی، درخشش و شکوه تشریفات ورود به زیباترین شهر جهان باستان را صدچندان افزون کرده بود. مفاهیم هنری به‌کاررفته در موضوع این پنل‌ها، بن‌مایه‌های هندسی، گیاهی و حیوانی با ترکیبی از تنوع نمادهای مشروع قدرت الهام‌گرفته از آفرینش اسطوره‌های کهن بین‌النهرینی به‌ویژه ایزد مَردوک بوده است.

در نتیجه ۱۷ سال کاوش و پژوهش باستان‌شناسی در شهر پارسه تخت جمشید (۱۳۸۷-۱۴۰۳) در چارچوب پروژه «از کاخ تا شهر» چشم‌اندازی نو از کهن‌ترین شهر پارسی ایران باستان گشوده شد و بخش‌های مهمی از این شهر تاریخی شناسایی شد. کشفیات این پروژه مطالعاتی بزرگ چشم‌انداز حریم درجه‌یک تخت جمشید را تغییر داده است و در تلاش هستیم هزار هکتار به عرصه میراث جهانی تخت جمشید بیفزاییم و بخش بیشتر حریم درجه‌یک تخت جمشید به عرصه تخت جمشید تبدیل شود؛ زیرا طی سال‌ها بررسی میدانی و مستندنگاری، کاوش، بررسی ژئوفیزیک، خواندن خطوط میخی مکشوفه جدید از دروازه شهر پارسه و انجام آزمایش‌های متعدد از مواد مکشوفه باستانی در شهر پارسه، همه مدارک مستندنگاری شده و امروز می‌توانیم حدود هزار هکتار آثار باستانی مکشوفه جدید را به عرصه تخت جمشید بیفزاییم.

این افق جدید محصول مطالعات پژوهشی ۱۷ساله اخیر دکتر علیرضا عسکری‌چاوردی و پروفسور پی‌یر فرانچسکو کالیری به همراه گروه متخصصان و دانشجویان کارشناسی ارشد و دکترای دانشگاه‌های ایرانی و اروپایی و کارشناسان پایگاه میراث جهانی تخت جمشید بوده است که در تمام این سال‌ها با حضور مستقیم و غیرمستقیم بیشتر از ۵۰ متخصص به بار نشسته و برای نخستین بار ارائه می‌شود. افق‌های تازه برای شهر پارسه تخت جمشید با این کشفیات گشوده می‌شود و به مرور جزئیات علمی و ارزش‌های تاریخی آنها با هدف توسعه پایدار میراث جهانی تخت جمشید به جامعه ارائه می‌شود. با کشف کتیبه‌های میخی بابلی و ایلامی و با توجه به کارکرد بنا، مشخص شد این بنا یک دروازه یادمانی بوده است.

این دروازه باشکوه، در مقیاس وسیع‌تری طرح دروازه معروف ایشتار (حدود ۵۸۰ پیش از میلاد) را تکرار می‌کند که پیش از ساخت تختگاه تخت جمشید در دوره یکی از دو پادشاه نخستین پارسیان بنا شده است. احتمال دارد هدف از ساخت این دروازه برای نشان‌دادن فتح شهر بابل در سال ۵۳۹ پیش از میلاد در دوره کوروش بزرگ بوده است. این بنا به طور کامل از آجر و خشت ساخته شده است. نمای سرتاسر دیوارها با آجرهای لعاب‌دار تزئین شده است. تزئین بخش پایین دیوارها دارای نقوش هندسی و گل است. آجرهای لعاب‌دار متعدد مکشوفه از آوارهای بنا نشان می‌دهد سرتاسر سطوح دیوارها با نقوش حیوانات اسطوره‌ای گاو نر و حیوان ترکیبی موشخوشو تزئین شده بود.

این بنای تاریخی امکان دسترسی به یک باغ سلطنتی (پردیس) را فراهم می‌کرد که شامل یک کاخ بزرگ بوده و اکنون ویرانه‌های آن در محوطه فیروزی ۵ موجود است. این دروازه یادمانی در دوره هخامنشی متروک شد، سپس بر اثر زمین‌لرزه‌ای بزرگ تخریب و در دوره‌های بعد دیوارهای آن به غارت رفت.

با فتح بابل در سال ۵۳۹ ق.م، نخستین پادشاهان عصر هخامنشی بخش مهم نمادهای اسطوره‌ای سرزمین بابل را به پارس انتقال دادند. سمبل‌هایی نظیر نماد ایزد مَردوک معروف به موتیف موشخوشو بخش عمده‌ای از تزئینات معماری بنای این دروازه را تشکیل می‌داده است. کوروش بزرگ در مُهر استوانه‌ای معروفش، پیروزی و مشروعیت قدرت خود را در بابل مدیون این ایزد می‌پندارد. کشف این سَمبل اسطوره‌ای کهن در شهر پارسه تخت جمشید از شگفت‌انگیزترین کشفیات باستان‌شناسی اخیر دوره هخامنشی است.

این دستاورد بزرگ باستان‌شناسی حاصل ۱۷ سال کاوش روشمند در یکی از مهم‌ترین محوطه‌های باستانی شهر پارسه معروف به تل آجری است. با وجود تخریب شدید این محوطه باستانی، کاوش‌های روشمند به‌کاررفته در شناسایی سازه‌های معماری و مستندنگاری دقیق یافته‌ها، مسیر درک و تفسیر لایه‌نگاری روشن از ویرانه‌های باستانی به‌جامانده این بنا را محقق کرد. طراحی‌های فنی از نقش و نگاره‌ها و شناخت علمی فنون ساخت بنا، امکان بازسازی نقش و نگاره‌ها و بازسازی شکل اصلی بنای این دروازه را در مقیاسی واقعی ممکن کرد. سرانجام، بازسازی‌های سه‌بعدی این بنا، روش تفسیر علمی و تحلیل مستند از ارزش‌های فرهنگی-هنری یادمان دروازه‌ای باشکوه در پردیس فیروزی شهر پارسه را فراهم آورد.