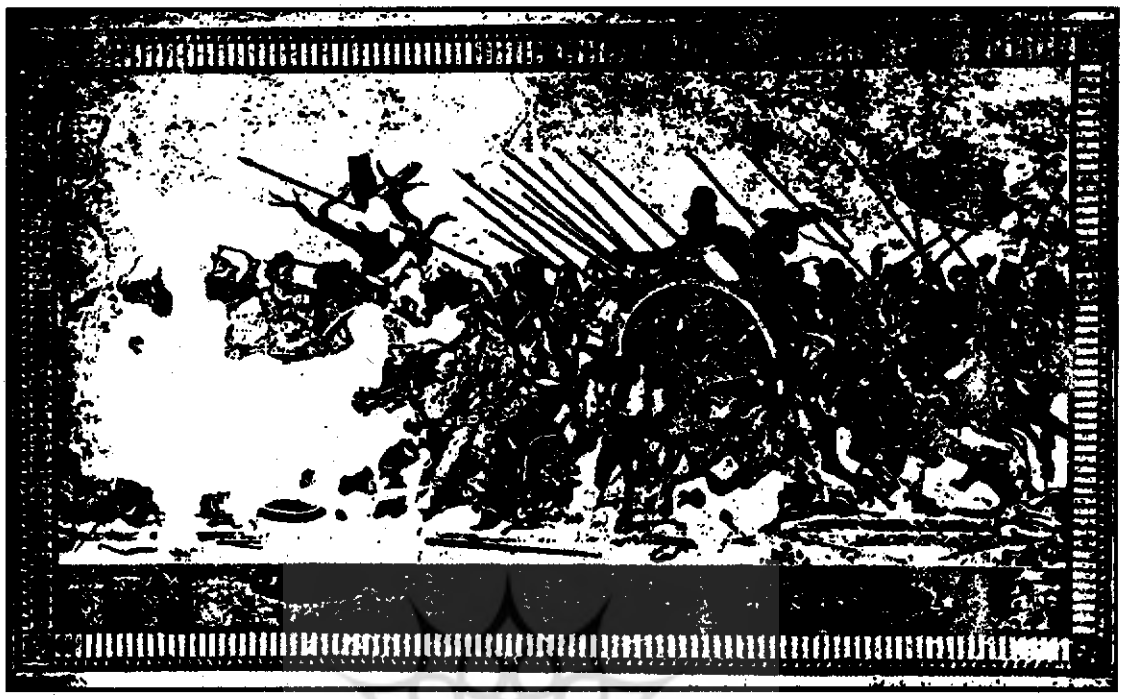
بررسی و تحلیل

نقاشی دیواری

از ما قبل تاریخ تا عصر حاضر

● قسمت دوم

● ایرج اسکندری



فصل سوم
ایران باستان (۵۳۹ ق م)

«خطهٔ پارس فلات وسیعی است در مشرق بین‌النهرین که از هر سو با رشته کوههایی رفیع محصور شده است، نام خود را از مردمی می‌گیرد که در ۵۳۹ ق م بابل را اشغال کرده و وارث امپراطوری آشور شدند. امروزه این کشور ایران خوانده می‌شود.»[۱]

«ایران باستان، مبتکر نوعی طراحی با عنوان شیوهٔ نقوش جانوری بوده است و چنانکه از اصطلاح فوق استنباط می‌شود، خاصیت اصلی این شیوه به کار بردن هیکل و اجزای بدن جانوران به منظور ایجاد نقش و نگاری تزئینی، آنهم به روشی تخیلی و انتزاعی است. ما می‌توانیم نخستین نیاکان این نقوش جانوری را در روی سفالکاریهای قبل تاریخ مکشوف در مغرب ایران مشاهده کنیم، مانند جام خوش نقش، که بر سطح آن هیکل بزکوهی و شاخهایش به صورت ساده شدهٔ چند منحنی سایل و خرامنده تجرید یافته است.»[۲]

«در ایران به رغم نفوذ شدید هنر بین النهرین، نقش و نگار جانوری به تحول و تکامل خود ادامه داد و این عشق به شکلهای انتزاعی جانوران، قبل از هر چیز در تزئینات منقوش بر سفالینه‌های متعلق به حدود ۳۵۰۰-۱۰۰۰ سال ق م تجلّی می‌یابد.»[۳]

ایرانیان در ایجاد هنری باشکوه و اصیل که شایستهٔ عظمت ایرانی باشد بناهایی را به وجود آوردند، از جمله باشکوهترین آنها که در زمان داریوش اول در سال ۵۱۸ ق م به منظور برگزاری آئینهای بزرگ از جمله جشن نوروز بنا نهاده شد. گفته می‌شود از این تالار به عنوان محلی برای پذیرایی سفرای ملتهای تابع شاهنشاهی ایران و تقدیم هدایای ایشان استفاده می‌شود. در وصف این کاخ در کتاب تاریخ هنر جنسن چنین آمده است:

«محوطهٔ کاخ و ملحقاتش بر بلندی صفه‌ای که به وسیله پلکانی دو سر به سطح زمین مجاور می‌پیوندد پی ریزی شده است. بنای آن به دست داریوش آغاز شد و توسط خشایار شاه به پایان رسید. طرح عمومی آن مشتمل است بر چند تالار پذیرایی که در داخل حیاطهای متعددی برپا شده است. از جمله تالار آپادانا و تالار تاجگذاری که غالباً به نام تالار صدستون خوانده می‌شود و از خیلی جهات شباهت به منزلگاههای شاهان آشوری است. و در سراسر آن بیش از هر چیز سنت هنر آشوری به چشم

می‌خورد.»[۴]

«بدنهٔ پلکان دو سری که از صفّه به تالار بارعام می‌پیوندد با نقش برجستهٔ ردیفهای درازی از سپاهیان که با وقار تام در حال گام برداشتن هستند تزئین یافته است. خاصیت تشریفاتی و تکرار موزونی که در این نقوش به کار رفته، خود جلوهٔ دیگری است از تصوّر نقش برجسته در خدمت معماری که از مختصات پیکرتراشی ایران شمرده می‌شود.»[۵]

«تکه‌هایی از رنگ که در بناهای مشابهی در دیگر نقاط تاریخی ایران یافت شده، حکایت از آن دارد که دست کم بخشهایی از این نقشهای برجسته، رنگی بوده‌اند. تأثیر اصلی این نقشهای برجسته، همچنان که ردیفهای پیکره‌های دارای رنگهای براق و فروزان با آنچه در جشنهای درباری دیده می‌شده است رقابت می‌کنند، می‌بایست از تأثیر امروزیشان به مراتب بیشتر بوده باشد. از طرف دیگر حالت برهنهٔ امروزی این نقشهای برجسته، ارزیابی سبک معماری بسیار پالودهٔ آنها را برای ما آسان می‌گرداند. برش سنگ چه در سطوح دارای برجستگیهای ظریف، چه در جزئیاتی که با قلم‌زنی آفریده شده‌اند، از لحاظ اسلوب، عالی و بی مانند است گرچه ممکن است ایرانیان در این کار از نقشهای برجسته آشوری الهام گرفته باشند.

سبک نقشهای برجسته ایرانی تفاوتی چشمگیر با آنها دارد. شکلها گردتر و برآمدگی‌شان از زمینه بزرگتر است. تأکید بر جزئیاتی چون کشیدگی رگ و پی‌ها و برآمدگی عضلات کمتر است.

و شاید مهمتر از همه این باشد که پیکره‌ها با وحدت ارگانیک بیشتری نمایانده می‌شوند. زیرا در اینجا نیم تنه‌ها با نمای طبیعی جانبی نشان داده شده‌اند و به همین علت ارتباطشان با سرها متقاعد کننده‌تر از گذشته است، این فرض که بیشتر این پیرایشها و اصطلاحات در عناصر صوری سنتی نتیجهٔ تأثیر پیکرتراشی یونانی (ایونی) است، زمانی تقریباً قطعیت پیدا می‌کند که توجّه کنیم چگونگی جامه‌های این پیکره‌ها موافق شیوهٔ باستانی پیکرتراشی یونانی به شیوهٔ سنتی نمایانده شده‌اند. نقشهای برجستهٔ کاخ تخت جمشید علی‌رغم این پیرایشها نشانه‌ای از پیروزی شیوهٔ رسمی متعلّق به خاور نزدیک در هنر به شمار می‌روند. هدف و وظیفه این نقشها، یعنی ستایش پادشاهان به شیوه‌ای تزئینی و باشکوه به موفقیت آمیزترین وجه ممکن تأمین شده است.»[۶]

هنر ایرانی در این دوره از تاریخ، از سرچشمه‌های گوناگون الهام گرفته است به طوری که برخی از هنرشناسان، آن را هنری بی ریشه و التقاتی معرفی کرده‌اند، البته این بررسی و برخورد بسیار سطحی و عامیانه است. در این باره هلن گاردنر می‌گوید:

«سکوهای کاخهای ایرانی از معماری بین النهرین و پیکره‌های نگهبان از اصل آشوری گرفته شده‌اند. دقت ماشین گونه‌ای که در حکاکی جزئیات پیکره‌ها به کار برده شده یادآور پیکره‌های نقش برجستهٔ آشوری است، تالارهای ستوندار، احتمالاً از نمونه‌های معماری مصریان یا مادها متأثر و خیاره کردن ستونها از شیوهٔ یونانی (ایونی) گرفته شده است، و با این همه شیوهٔ درهم‌آمیزی این عناصر گوناگون مجموعهٔ جدیدی پدید می‌آورد که کاملاً تازگی دارد، و با هنر ملتهایی که احتمالاً الهامبخش این عناصر بوده‌اند متفاوت است. ستون ایرانی چیزی نیست که بتوان با ستون مصری یا یونانی اشتباهش گرفت و در معماریهای پیشین نیز کاخی به شیوهٔ آپادانای ایرانیان دیده نشده است.»[۷]

البته ایرانیان پیش از سلطه بر خاور نزدیک، سازندهٔ هنرهایی با مقیاس کوچک بوده‌اند که به هنر چادر نشینی موسوم بوده است و شیوه‌های هنری در

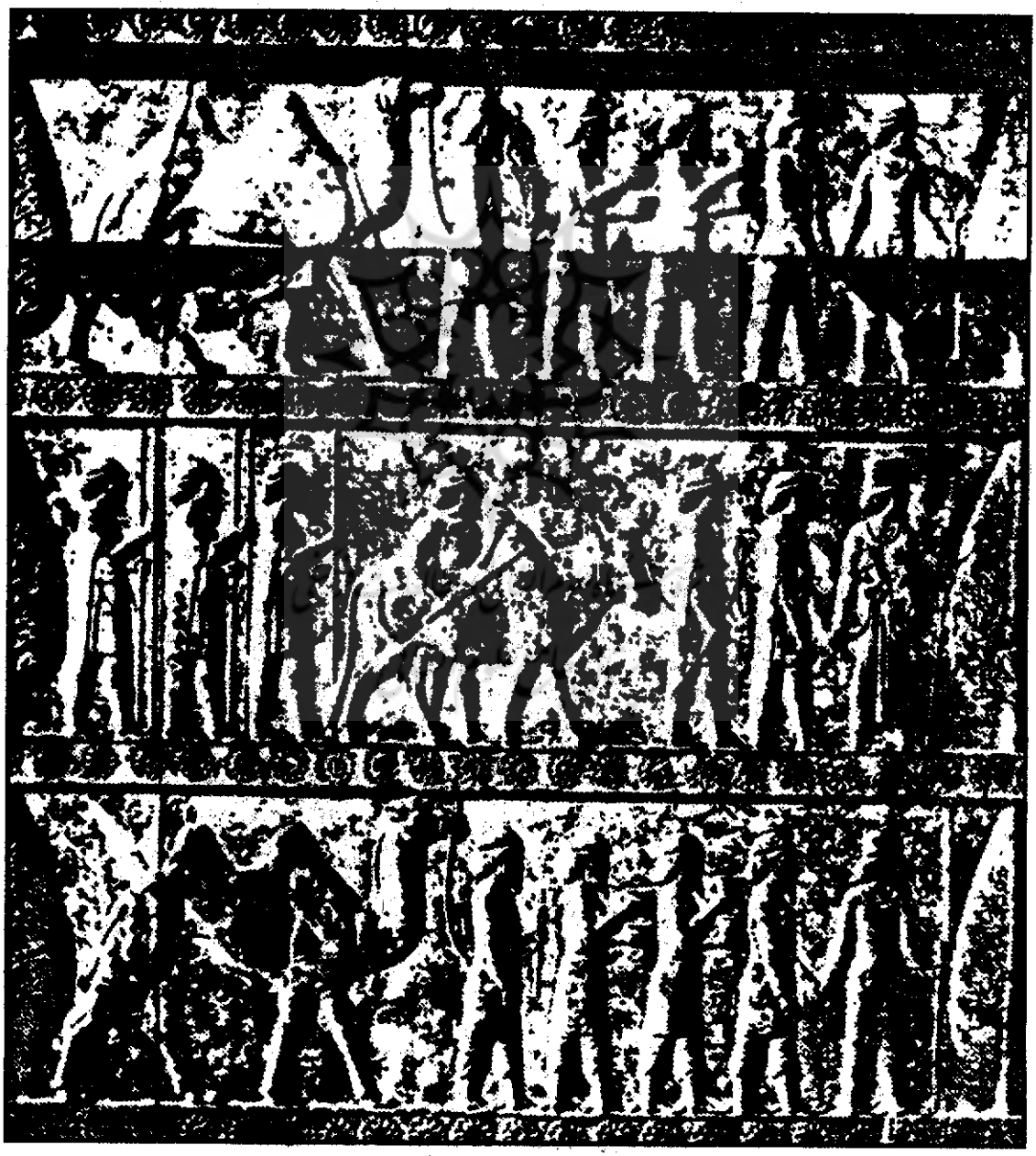
«شیوه‌های هنری ایرانیان در مقیاس بزرگ و شکوهمند، زمانی موسوم شد که آنها بر خاور نزدیک مسلط شدند.»

مقیاس بزرگ و شکوهمند زمانی موسوم شد که بر خاور نزدیک مسلط شدند. ایرانیان برای معرفی عظمت و شکوه خود، فرهنگ سرزمینهای تحت سلطه را که به این کار کمک می‌کرد اقتباس کردند و از سرزمینهای دیگر صنعتگرانی را آورده تا بتوانند در ساخت کاخهایی در شأن و منزلت ایشان همکاری کنند. هلن گاردنر می‌نویسد:

«در یک کتیبهٔ ساختمانی که از شوش به دست آمده است از ایونیان، سادیان، مادها، مصریان، و بابلیان در جمع کارگرانی که کاخ را ساختند و آراستند نام برده می‌شود.»(۸)

امّا نکتهٔ حائز اهمیت این است که هدایت گروه صنعتگران و هماهنگی بین ایشان را که شرط به وجود آوردن ساختمانها و طرحهای عظیم است، تماماً توسط استادان مجرب ایرانی صورت پذیرفته است.

شاهنشاهی ایران در دوران فرمانروایی داریوش اول و خشایار شاه یعنی هنگامی که به اوج عظمت خود رسیده بود (۴۶۵-۵۲۱ ق م) وسعتی به درجات بیشتر



از مجموع خاک دو امپراطوری مصر و آشور داشت. این قلمرو تا مدت دویست سال با همان قدرت و وسعت دوام یافت تا آنکه در سال ۳۳۱ ق م به دست اسکندر منقرض گردید.

فصل چهارم
مصر باستان-(۴۰۰ تا ۵۰۰ ق م)

«از آنجا که نقش برجسته حد فاصل میان مجسمه‌سازی و نقاشی است، در مصر جز در دورهٔ بطالسه و درتحت تأثیر یونان، نقاشی مرکز به پایهٔ یک هنر مستقل نرسیده و همیشه به عنوان دستیار معماری و مجسمه سازی و کنده کاری از آن استفاده می‌شده، به این معنی که کار نقاشی فقط آن بوده است که آنچه را قلم حجار تراشیده، رنگین کند. ولی با وجود آن که نقاشی منزلت دست دومی داشته است در همه جا اثر آن دیده می‌شود.»[۹]

تاریخ کشور مصر با اتحاد اجباری دو سرزمین مصر علیا و مصر سفلی به فرمانروائی مَنس[۱۰] شروع شد، منس همان نارمر پادشاه است که تصویرش روی یک سنگ لوح در هیراکونپولیس[۱۱] به دست آمده است.

لوحهٔ مزبور در اصل به عنوان لوحی برای تهیه داروی آرایش چشم مورد استفاده قرار می‌گرفت. این لوحه به عنوان یک سند تاریخی که وحدت دو بخش مصر و آغاز دورهٔ سلسه‌ها را بر خود ثبت کرده و به عنوان نخستین نمونهٔ فرمولی برای نمایش پیکره که تا ۳۰۰۰ سال بر هنر مصری مسلط بود، اهمیت بسیار دارد. لوحه آرایش پادشاه نارمر همچون مجموعه‌ای از فرمانهای کهن، قوانینی بنیادی را مطرح کرد که تا هزاران سال بعد، بر کل هنر در امتداد رود نیل حاکم

موضوع نقاشیهای قالب‌بندی شده را بیشتر طبیعت بیجان، حوادث روزمره زندگی، موضوعات اساطیری و منظره‌های گوناگون تشکیل می‌دهد.

«نمونه منحصر به فرد نقاشی دیواری مصر باستان، متعلق به دورهٔ پادشاهی کهن، به شکل حاشیه‌ای تزئینی با عنوان غازهای مدوم است.»

شد.

«در قسمتی از یک نقاشی دیواری که از مقبره‌ای متعلق به دورهٔ پیش از پادشاهی در شهر هیراکونپولیس به دست آمده است، یکی از مراحل ابتدایی در سیر تکاملی مراسم تدفین مصریان و در نتیجه هنر ایشان، به خوبی مشهود است و ضمناً باید گفت که این اثر، قدیمترین تصویر شناخته شده‌ای است که بر روی سطح صافی، ساختهٔ دست آدمی یعنی روی دیوار آجری، نقاشی شده است. طرح کلی نقاشی هنوز خاصیتی کاملاً بدوی دارد، یعنی شکلها با فواصلی نسبتاً مساوی، بر سراسر سطح تصویر پراکنده شده است. نکتهٔ قابل تذکر این است که شکلهای آدمی و جانوری به صورت علایمی اختصاری و نمونه بندی شده، درآمده است. چنانکه گویی چیزی نمانده تبدیل به هیروگلیف[۱۲] (خط تصویری مصریان) گردد.

شکلهای سفید بزرگ، کشتیها را نشان می‌دهد و وجودشان در تصویر به منزلهٔ حمل جنازه یا وسیلهٔ انتقال روح است و چنانکه در مقابر دوره‌های متأخرتر نیز مشاهده می‌شود همان وظیفه بر عهده‌شان باقی مانده است. هیکلهای سفید و سیاه روی کشتی بالایی، زنانی عزادارند که دستهای خود را به حالت سوگواری از دو طرف بلند کرده‌اند. بقیهٔ تصویر، ظاهراً دیگر متضمن هیچگونه رابطه‌ای با موضوع اصلی یا حاوی معنایی رمزی، نیست و شاید باید آن را فقط اقدامی ابتدایی به وصف صحنه‌های عادی زندگی روزانه انگاشت؛ از آن قبیل که چند قرن بعدتر مقبره‌های دوران پادشاهی کهن دیده می‌شود.»[۱۳]

«صحنه‌های نقش برجسته رنگینی که زینت بخش دیوارهای مقبرهٔ یکی از مأموران متعلق به پادشاهی کهن به نام تی[۱۴] هستند، نمونه‌ای از موضوعات مورد علاقهٔ حامیان هنر به شمار می‌روند. بیشتر این صحنه‌ها به کشاورزی و شکار یعنی فعالیتهایی مربوط می‌شوند که معرف علاقهٔ بنیادی انسان به طبیعت هستند، و با تدارک دیدن برای کا[۱۵] در آن دنیا ارتباط دارند.

خدمتکاران و زورقهایشان به آرامی از میان مردابها می‌گذرند و در میان انبوهی از شاخه‌های تناور پاپیروس، اسب آبی شکار می‌کنند.

ساقه‌های باریک و نی مانند پاپیروس‌ها با شکافهای ظریف مکرری نشان داده شده‌اند که در بالای تصویر به طرز زیبایی به اجتماع آشفته‌ای از پرندگان هراسان و درندگان کمین گرفته تبدیل می‌شوند. در زیر زورقها، آب که با انگاره‌ای از خطوط مواج نمایانده شده، پر از اسب آبی و آبزیان دیگر است.

این طور به نظر می‌رسد که شکارچیان تی دیوانه‌وار با نیزه‌های خود به اسبهای آبی حمله می‌برند، ولی خود تی که هیکلی دو برابر هریک از آنها دارد آرام و بر کنار از دیگران به حالتی رسمی ایستاده است.»[۱۶]

«درشتی هیکل و تناسبهای مطلوب میان اندامهای بدنش حکایت از مقام تی دارد، مانند حالت قراردادی او که با فعالیت واقع نمایانه خدمتکاران دون مرتبه‌اش، مخصوصاً با پیکره‌های دقیقاً مشاهده شدهٔ پرندگان و درندگان در میان شاخ و برگهای پاپیروس ناسازگار است.»[۱۷]

نمونهٔ منحصر به فردی از نقاشی دیواری متعلق به دورهٔ پادشاهی کهن، به شکل حاشیه‌ای تزئینی با عنوان **غازهای مدوم** است، این نقاشی بر روی دیوار خشک (سیکّو) انجام شده است، در تجزیه و تحلیلی که بر این تابلو در تاریخ هنر جنسن آمده است، می‌خوانیم:

«منقارهای ظریف و گیرندهٔ غازها، نرمی بدن و گام و خرامشان با چنان دقت و ظرافتی مجسم گردیده‌اند، که تحسین هر پرنده‌شناسی را برمی‌انگیزد. آفرینش این پیکره‌ها کار هنرمندی

کارکشته با چشم و دستی کارآزموده است، و این احتمال نیز وجود دارد که در اینجاانگیزه‌های مذهبی با انگیزه‌های هنری و زیبایی شناختی درهم آمیخته باشند. زیرا پس از مسدود شدن راه ورودی مقبره، نمی‌شد انتظار داشت که چشمان فانی کسی بتواند نقاشیهای مزبور را دوباره ببیند. شاید مصریان آن روزگار گمان می‌کردند که جادوی تصویرها در تاریکی و خاموشی اثر می‌کند و نیرویی پدید می‌آورد که تا ابد در خدمت کا قرار می‌گیرد. در اینجا گوشه‌هایی از تأثیر جادویی نقاشیهای غارنشینان به حیات خود ادامه می‌دهد.

هنر دورهٔ پادشاهی کهن، هنر کلاسیک مصر است.میثاق‌های تثبیت شدهٔ این هنر بی هیچ دگرگونی بزرگی تا سه هزار سال بر جا ماندند و کیفیت هنر دورهٔ پادشاهی کهن در حد اعلی، گرچه گاهگاه قرینی پیدا می‌کرد، در تاریخ باستانی مصر از کیفیت هنرهای همهٔ سرزمینها برتر بود.»[۱۸]

■ نقاشی دیواری دورهٔ پادشاهی میانه در مصر

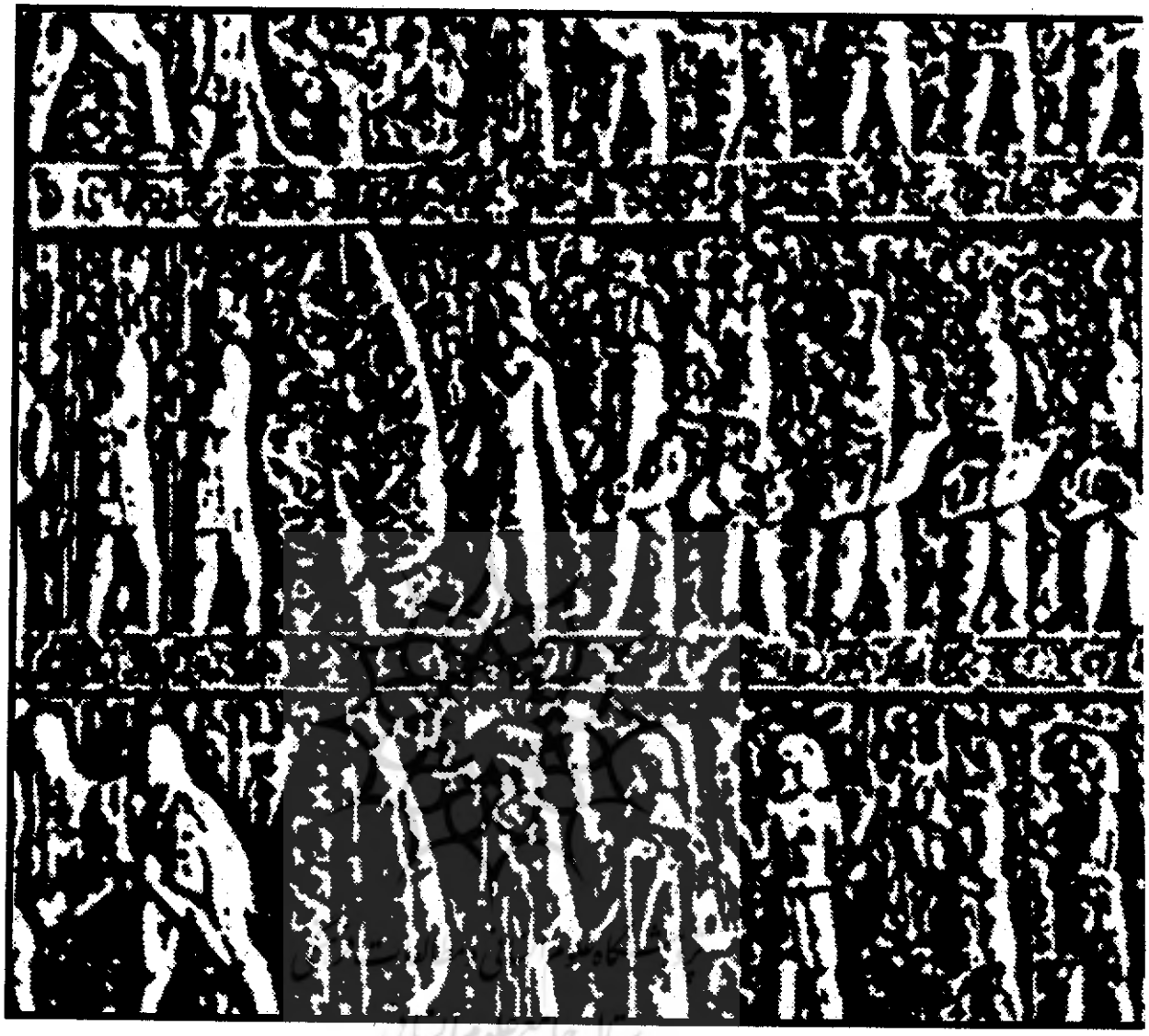
در حدود ۲۳۰۰ ق م زمینداران که قدرت یافته بودند برای کسب سلطنت به مقابله با فراعنه برخاستند و این مقابله باعث شد که کشور مصر در حدود صد سال درگیر جنگ داخلی شود و سرانجام پادشاه تبس[۱۹] بنا منحوتب[۲۰]، توانست مصر آشفته را به کنترل خویش درآورده و نظم را برقرار سازد، پس از این هنر دوباره رونق گرفت و در همه زمینه‌ها از جمله ادبیات و نقاشی آثار قابل توجهی به وجود آمد، از جمله اثری که از مقبرهٔ خنوم حوتپ[۲۱] به دست آمده است.

«در این نقاشی دیواری، خدمتکارانی را می‌بینیم که به غزالان آفریقایی یا جانوران اهلی شده در مصر آن روز علف می‌دهند. هنرمند در اینجا کوششی جسورانه به خرج داده تا شانه‌ها و پشت دو خدمتکار مزبور را کوتاهتر بنمایاند، امّا چون در چهارچوب خشک میثاقهای زمانش کار می‌کرده، فقط نماهای جانبی و روبرویی‌شان را با ترکیبی غیرعادی به هم متصل کرده است، در نتیجه صحنهٔ نقاش کاملاً متقاعد کننده است ولی پیکره‌های دو خدمتکار هماهنگی بصری لازم را ندارند.»[۲۲]

■ نقاشیهای دیواری در دورهٔ پادشاهی جدید مصر

«پادشاه میانه مانند پادشاهی کهن از هم پاشیده شد و قدرت به دست سلسله‌ای از آسیائیان سامی الاصل افتاد که از دشتهای مرتفع سوریه و بین النهرین برخاسته بودند. اینان فرهنگی جدید و متنفذ و یک ابزار بسیار مفید یعنی اسب را نیز با خود آورده بودند، این قوم هیکسوسها یا پادشاهان چوپان نامیده می‌شدند.»[۲۳]

آحمس[۲۴]، شکست دهندهٔ نهایی هیکسوسها و نخستین پادشاه سلسلهٔ هجدهم، دوران پادشاهی امپراطوری جدید را که درخشانترین دوره در تاریخ



طولانی مصر به شمار می‌رود را آغاز نهاد. این پادشاه، طیوه[۲۵] را پایتخت خود قرار داد. این شهر به زودی به پایتختی بزرگ و زیبا با کاخها، مقبره‌ها و معابد پرشکوه در دو سوی رود نیل تبدیل شد.

حالت خوشبینانهٔ حاکم بر دورهٔ جدید در کتیبه‌ای که از بالای سر چند رقصنده در یک پردهٔ نقاشی به دست آمده، و اینک در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود، ثبت شده است.

«پایداری فرمولهای برجسته نهایی یک چهره بر روی سطح تخت را می‌توان در نقاشیهای دیواری مقبرهٔ آمنمَحَب[۲۶] در طیوه که به سلسلهٔ هجدهم تعلق دارد مشاهده کرد. شخص متوفی روی زورقش ایستاده است و با چوب پرت کردنش پرنده‌ها را از روی مرداب پاپیروس دور می‌کند. در دست راستش سه پرنده‌ای را که شکار کرده نگه داشته است. گربهٔ صیادش که روی ساقهٔ یک پاپیروس در جلوی او

یکی از ویژگیهای نقاشی دورهٔ پادشاهی جدید مصر، دوری گزیدن از قواعد خشک شبیه‌سازی است.

نشسته است، دو پرندهٔ دیگر را با پنجه هایش گرفته و بال پرندهٔ سوم را با دندان چسبیده است. دو همراه وی که احتمالاً همسر و دخترش هستند، و پیکره هایشان به تناسب مقامشان کوچکتر نمایانده شده است، خوشحالند که چندین نیلوفر آبی چیده‌اند. گربه و ماهیها و پرنده‌ها با ناتورالیسمی مبتنی بر ادراک بصری همچنان که در نقاشی دیواری خشک غارهای مدوم دیدیم مجسم شده‌اند. اتاقک مقبره همچنان که در مقبرهٔ باقی مانده از دورهٔ پادشاهی جدید به نام مقبرهٔ نخت[۲۷] در طیوه دیده می‌شود شبیه اتاقکهای مقبره در دورهٔ پادشاهی کهن است. در نقاشی دیواری آن روش نمایش همچنان با جداسازی اکید مناطق عمل همراه است. ولی در برخی جزئیات، نوآوریهایی به چشم می‌خورد. گاهگاه زنده نمایی تازه و ژرف نگری بیشتری در امور زندگی دیده می‌شود. در جزئی از یک نقاشی دیواری متعلّق به مقبرهٔ دیگری از پادشاهی جدید، چهارزن به تماشای رقصیدن دو دختر زیرک و کوچک نشسته‌اند و خود نیز ظاهراً در نوازندگی آهنگ رقص شرکت دارند. روی هم افتادن تصویرهای دختران که به جهات متضاد می‌نگرند و چرخشهای نسبتاً پیچیدهٔ این رقص، با دقت و درستی کاملی مشاهده و نمایانده شده است. از چهار زن مزبور، دو تای دیگر چنان رو به ما نشان داده شده‌اند که می‌توان آن را غیرعادی‌ترین و نادرترین تلاش برای نشان دادن نمای تمام رخ دانست. اینها ظاهراً به آهنگ رقص، دست می‌زنند، یکی از ایشان نی می‌نوازد و در حالیکه جملگی پاها را روی هم انداخته و نشسته‌اند. هنرمند بیشترین توجهش را به نمایش کف پای ایشان معطوف کرده است. این دوری از رسمیت، نه فقط می‌تواند به معنی رهایی از قواعد خشک شبیه‌سازی باشد، بلکه حکایت از نوعی فاصله‌گیری با مضامین ثابتی دارد که برای نقاشی مقبره‌ای مناسب پنداشته می‌شدند.

در عین حال، در اینجا می‌توان بازتابی از شیوهٔ زندگی پرتجملتر دورهٔ پادشاهی جدید را مشاهده کرد.و این احتمال نیز وجود دارد که از این زمان به بعد، کا[۲۸] نه فقط به وسایل اولیه زندگی در آن دنیا، بلکه به سرگرمیها و شادیهای رسمی نیز احتیاج پیدا کرده باشد.»[۲۹]

فصل پنجم
هنر اژه ای[۳۰] (یونانیان اولیه ۲۵۰۰ ق م)

«تمدن اژه‌ای به عنوان پیشتاز نخستین تمدن حقیقتاً اروپایی ـ تمدن یونانی ـ اهمیت ویژه‌ای دارد. جغرافیای منطقه محصور در دریای اژه، شدیداً با جغرافیای منطقهٔ خاور نزدیک متفاوت است. همچنان آب و هوای این دو منطقه با هم تفاوت دارند.»[۳۱]

«مردمش شیوهٔ زندگی آمیخته با شادی و لذت‌جویی، تندرستی و سرزندگی را دوست می‌داشتند، این سخن مخصوصاً در مورد جزیرهٔ کرت یعنی مرکز باستانی تمدن اژه‌ای که نیروهای خلاقش از آن‌جا ساطع می‌شدند صدق می‌کند.»[۳۲]

فرهنگ کرت بر فرهنگ سراسر جزایر دریای اژه تأثیر گذاشت. دگرگونیهای مختصری که این فرهنگ در سرزمین اصلی یونان و جزایر سیکلاد در شمال کرت پیدا کرد، تشخیص داده شده است. به همین علت هنر جزیرهٔ کرت را به نام مینوس پادشاه، هنر مینوسی و سیکلادی نامیده‌اند:

■ هنر مینوسی و سیکلادی (کرت)[۳۳]

«درمیان دریایی همچون لعل روان، سرزمینی

هست به نام کرت. سرزمینی است خوش و پرمایه، محاط در آب، با مردمی بیرون از شمار و نود شهر، این وصفی است که هومر احتمالاً نه قرن قبل از میلاد، از جزیرهٔ کرت می‌کند. روزگاری این جزیرهٔ پرثروت با ناوگانی نیرومند بر قسمت اعظم دریای اژه و بخشی از شبه جزیرهٔ یونان سلطه می‌ورزید. و هزار سال پیش از محاصرهٔ تروا یکی از هنری‌ترین تمدنهای تاریخ را به بار آورد.

در ۱۸۹۳ یک باستان شناس انگلیسی پس از تحقیقاتی که روی چند سنگ منقش داشت به کرت رفت و موفق به کشف گرانمایه‌ترین گنجینهٔ تحقیقات تاریخی جدید، یعنی کاخ مینوس، از دل خاک گردید.

از درون کاخ مزبور هزاران مهر و لوحهٔ گلین و تصویرهای منقش بر دیوارها به دست آمد که گویای تمدن و شیوهٔ زندگی مردمان کرت است.

کرتیان، چنانکه از تصویرهای ایشان برمی آید، به تبر دو دم که از علایم دینی برجستهٔ آنان است شباهت غریب دارند. تنهٔ مردان و زنان، بی تفاوت به کمری باریک، که از مُد عصر ما نیز افراطی‌تر است، ختم می‌شود. همه کوته بالایند.

ما نامهای شاهان کرت را نمی‌دانیم. نام مینوس که بر آنان اطلاق شده است محتملاً مانند کلمهٔ فرعون یا قیصر، عنوانی بیش نیست و همهٔ سلاطین کرت را در برمی گیرد.»[۳۴]

«هیچ یک از مظاهر فرهنگ کرت باستان به قدر نقاشی جذاب نیست. مجسمه‌سازی کرت بی اهمیت و سفالگری آن ناچیز است و از معماری کرتی هم به جزء خرابه، چیزی به جای نمانده است.

امّا نقاشی، با آنکه از همهٔ هنرها شکننده‌تر است و زودتر شکار زمان لاقید می‌شود، در کرت گرانجانی کرده و شاهکارهایی ستایش‌انگیز و روشن به ما رسانیده است. حال آنکه یونان، گرچه مدتها پس از کرت آغاز جلوه گری کرد، هیچ اثر اصیلی از نقاشی، برای ما نگاه نداشته است.

زلزله‌ها و جنگهای کرت، کاخها را واژگون کرد. امّا برخی از نقوش دیواری را امان داد و ما اکنون می‌توانیم با تماشای این نقوش، پوست چهل قرن را به دور اندازیم و با هنر مردانی که غرفه‌های شاهان عصر مینوسی را آراستند روبرو شویم. کرتیان حتی در ۲۵۰۰ سال قبل از میلاد می‌دانند که چگونه دیوارها را با آهک خالص بپوشانند وبر سطح مرطوب نقاشی کنند. قلم‌مو را با چنان سرعتی می‌گردانند که رنگ، پیش از خشک شدن دیوار مرطوب، در فرسک رخنه می‌کند.

در موزهٔ هراکلیون،[۳۵] «زعفران چین» با شوقی که خالقش در عصر مینوسی میانه او را مصور کرد، به جمع آوری بوته‌های زعفران مشغول است، کمرش به درجهٔ نامعقولی باریک، تنه‌اش نسبت به پاهایش بسیار بلند است؛ با اینهمه سرش بی نقص است و رنگها ملایم و گرم و گلها پس از چهار هزار سال هنوز تازه‌اند. بر دیواری تصویر دلکشی کشف شده است. در این تصویر، گربهٔ ستبر کشیدهٔ تیره رنگ و سرزنده‌ای در میان شاخه‌ای مواج قرار دارد و خود را آماده می‌کند تا به روی پرنده‌ای مغرور که پر و بال خود را در آفتاب می‌آراید بجهد. نقاش کرتی در عصر مینوسی اخیر به ذرهٔ کمال می‌رسد: هر دیواری او را وسوسه می‌کند، هر توانگری او را فرا می‌خواند، نه تنها مساکن سلطنتی، بلکه منازل اشراف و شهرنشینان مرفه را هم با نقوش فراوانی که پومپئی[۳۶] را به یاد می‌آورند، مزین کند. هنرمند کرتی در کثرت کار به نوعی تکرار می‌پردازد و از کمال هنری غفلت می‌ورزد. به کمیت می‌پردازد و رخوت هنری او را در میان می‌گیرد. با این وصف، نقاشی در هیچ یک از تمدنهای مقدم بر کرت، با چنین طراوتی به سیمای طبیعت ننگریسته است. تنها شاید بتوان مصر را مستثنی دانست.

جریان انحطاط کرت بر ما مجهول است و نمی‌دانیم که این جامعه در کدام یک از طرق متعدد انحطاط سیر کرد: شاید همه را پیموده باشد، شاید جنگهای داخلی از شمار مردان جزیره کاسته و سپس یک حملهٔ خارجی، کرت منقسم و نامتحد را از پای در آورده باشد. شاید زلزله‌ای ناگهان شهرها را لرزانیده و ویران کرده و یا انقلابی خشماگین در ظرف سالی پرروحشت از اجحاف متراکم قرون انتقام گرفته باشد.»[۳۷]

■ زمینهٔ پیدایش تمدن یونان باستان

«چون اقیانوس اطلس وجبل الطارق را پشت سر گذاریم و به آرامترین دریاها، مدیترانه، پا نهیم بی‌درنگ به صحنهٔ تاریخ یونان می‌رسیم. افلاطون گفته است: ما به سان غوکان گرد برکه، در کناره‌های این دریا ساکن شده‌ایم.

یونانیان قرنها قبل از میلاد، در کناره‌های این

دریـــا، و حـــتّی در دورمـــانده‌ترین ســـواحـــل آن، کوچ‌نشینهای ناپایداری، در آسـیا ـ مـارسی ـ نـیس ـ ایتالیای جنوبی و سیسیل که در میان بربریان محاط بودند، برپا کردند. تلاش بی آرام آنان، در آن زمان نیز مانند قرن ما، جزیره‌های دریای اژه و سواحل آسیای صغیر را به شور افکند.

اینان بـرای بـازرگانی پـردامنهٔ خـود شـهرها و آبادیهایی در کرانـه‌های داردانـل و دریـای مـرمره و دریای سـیاه، بـنیاد نـهادند. از ایـن رو دنـیای یـونان باستان، بسیار پهناور بود، و شبه جزیرهٔ یونان فـقط بخشی کوچک از آن به‌شمار می‌رفت.»[۳۸]

فصل ششم
هنر یونان باستان[۳۹]

در زمینه پژوهش هنر یونانی مشکلی وجود دارد و آن اینست که مجموعهٔ دانش ما در آن بـاره از سـه منبع جداگانه کـه گـاهی بـا یکـدیگر مـغایرت دارنـد، به دست آمده است. نخست: «باقیمانده‌های مـعماری یونانی است که منبعی معتبر به شمار می‌آید. لیکن به وضعی اسفناک، ناقص و نارساست. دوم کپیه هـایی است که در زمان رومـیان از روی پـیکره‌های مـهم و معروف یونانی ساخته شده است.»[۴۰] «منبع سـوم، مجموعه آثار ادبی است. یونانیان نخستین قـومی در تاریخ بودند که شرح زندگی و آثار هنرمندان خویش را مفصلاً به نگارش درآوردند و گـزارشـهای ایشـان بود که مشتاقانه، توسط رومیان گـرد آمـده و بـه مـا رسـید. از روی نـوشته‌های رومـیان بـر مـا مـعلوم می‌شود که یونانیان، معماری و پیکرتراشی و نقاشی را مهمترین مظاهر تمدن خویش می‌شمرده‌اند.

این مدارک ما را در پی بردن به هـویت بـرخـی از هنرمندان و نیز ساختمانهای مهم یونانی، یاری کرده است. لیکن قسمت عمدهٔ آن، در شرح آثاری است کـه امروزه نام و نشانی از آنـها بـرجـای نـمانده است، و حال آنکه از بسیاری آثار دیگر که تاکنون باقی مانده و به عنوان شـاهکارهای هـنر یـونان بـاستان شـناخته شـده‌انـد، در آن مـدارک ذکـری بـه مـیان نـیامده است.»[۴۱]

■ اعتلای هنر نقاشی در یونان

«تاریخ نقاشی یونان بـه نـحوی مـبهم، بـه چـهار

مرحله تقسیم می‌شود. در قرن ششم ق م، نقاشی، اغلب به کار تزئینی پشت گلدانها می پردازد، در قرن پنجم ق م در معماری دخالت می‌کند و بناهای عمومی و مجسمه‌ها را آرایش می‌دهد. در قرن چهارم به امور خانگی و فردی می‌پردازد، خانه‌ها را زینت می‌دهد و چهره‌های اشخاص را تصویر می‌کند و در عصر توسعهٔ فرهنگ یونان، جنبهٔ اختصاصی به خود می‌گیرد و به صورت تصاویری قاب شده 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 می‌بندد: یا تصویر بر روی آهک و ماسه مرطوب[۴۲]، نقاشی بر پارچه یا صفحهٔ مرطوب به وسیلهٔ رنگهای مخلوط با سفیدهٔ تخم مرغ و رنگ‌آمیزی به وسیلهٔ ترکیبی از رنگ و موم مذاب[۴۳].

دنیای قدیم پیش از این به نقاشی رنگ و روغن نزدیک نمی‌شود. هنرشناسان نیز چون همهٔ مردم، نقاشیهایی را که در عصر کلاسیک و در دوران انتشار فرهنگ یونان به وجود آمده است با معماری و حجاری آن سرزمین همپایه می‌دانستند.

در یونان قرن پنجم قبل از میلاد، **پولوگنوتوس**[۴۴] از لحاظ شهرت همپایهٔ **ایکیتنوس**[۴۵] یا **فیدیاس**[۴۶] بود. می‌دانیم که وی در سال ۴۷۲ ق م در آتن بوده است و شاید به توسط کیمون[۴۷] دولتمند، به تزئین چند بنای عمومی مأمور شد و بر دیوارهای آنها تصاویری نقش کرد. بر بالای رواقی که سه قرن بعد نام خود را به فلسفهٔ **زنون**[۴۸] داد، وی صحنهٔ «غارت تروا» را رسم کرد و نام آنجا را به «رواق آراسته» مبدل ساخت. این نقاشی، کشتار خونین شب پیروزی را نمایش نمی‌داد بلکه صبح خاموش و اندوهگین روز بعد را تصویر می‌کرد، با

«شاید مصریان آن روزگار گمان می‌بردند که جادوی تصویرها در تاریکی و خاموشی اثر می‌کند و نیرویی پدید می‌آورد که تا ابد در خدمت کا قرار می‌گیرد.»

فاتحانی که منظرهٔ ویرانیهای اطراف، آرامشان ساخته بود و مغلوبانی که در خواب مرگ فرو رفته بودند. وی در دیوارهای معبد دیوسکوری (پسران زئوس) نیز صحنه دختران لئوکیپیدای[۴۹] را کشید و با تصویر زنانی که جامهٔ شفاف بر تن داشتند و در این زمینه پیشقدم نقاشان بعد گردید.

شورای دولهای همسایه از ابداع وی خشمگین نشد و دعوتش کرد که به دلفی برود **پولوگنوتوس** در تالار معبد دلفی تصویر «اودوسئوس در هادس»[۵۰] و بار دیگر غارت تروا را نقش کرد. اینها همه فرسک بودند و تقریباً در هیچ‌یک، منظره و یا زمینه‌ای وجود نداشت. صحنه پر از اشخاص بود.»[۵۱]

«در حدود سال ۴۷۰ ق م، هنر نقاشی دیواری پیشرفت بسیار کرده بود و **پانائنوس**[۵۲]، برادر یا برادر زادهٔ فیدیاس، چهرهٔ سرداران یونانی و ایرانی را در صحنهٔ جنگ ماراتن به نحوی تصویر کرده بود که شناسایی و تشخیص هر یک از آنها به آسانی ممکن بود. لیکن در نقاشی آن دوره، تصاویر همه در یک سطح قرار می‌گرفتند و قامت اشخاص همه یکسان بود، برای نشان دادن مسافت شکلهای دورتر را کوچکتر نمی‌کشیدند و سایه روشن به کار نمی‌بردند، بلکه زمین را با خطوطی منحنی نمایش می‌دادند و پیکره‌های دورتر را، تا نیمه پائینی با آن می‌پوشاندند.

در حدود ۴۴۰ ق م، یک گام اساسی برداشته شد: **آگاتارخوس**؛ که برای نمایشهای آشیل و سوفوکل صحنه نگاری می‌کرد، دریافت که بین سایه روشن و فاصله و مسافت، رابطه‌ای موجود است. وی در ضمن رساله‌ای، فنون مربوط به مناظر و مزایا را یکی از وسایل ایجاد تصورات و حالات تئاتری شمرد.

آناکساگوراس[۵۳] و **ذیمقراطیس**[۵۴] از حیث علمی به این مسئله نظر کردند و در پایان آن قرن، **آپولودوروس**[۵۵] آتنی به نام سایه نگار مشهور شد، زیرا بوسیلهٔ سایه روشن تصاویری نقش می‌کرد. از این رو **پلینی**[۵۶] دربارهٔ او می‌گفت که وی «اولین نقاشی است که اشیاء را بدان صورت که واقعاً به نظر می‌رسند، تصویر می‌کند.»

نقاشان یونانی هرگز از این کشفیات به نحو کامل استفاده نمی‌کردند چون آن را وسیلهٔ فریب می‌دانستند و هنرمندان دون شأن و مغایر مقام خویش می‌دیدند که به یک سطح هموار «دوبعدی» شکلی را به ظاهر سه بعدی جلوه دهند. با این حال **زئوکسیس**[۵۷]، شاگرد **آپولودوروس** با به کار بردن سایه روشن و استفاده از پرسپکتیو، بزرگترین نقاش قرن پنجم قبل میلاد شد.

زئوکسیس در زمان خود فقط یک رقیب داشت و او **پارهاسیوس افسوسی**[۵۸] بود که در بزرگی و اهمیت تقریباً همپایهٔ زئوکسیس، و در غرور و خودپسندی، کاملاً با وی برابر بود.

پارهاسیوس کلاهی زرین بر سر می‌گذاشت و خود را «امیر صورتگران» می‌نامید و معتقد بود که در وی هنر به سر حد کمال رسیده است.

پارهاسیوس چون **زئوکسیس** مردی واقع پرداز بود. وی دیوار نگارهٔ بزرگی به نام آتنیان نقش کرد و در آن، مردم آتن را با بیرحمیها و عطوفتها، غرورها و فروتنی‌ها، درنده خوئیها و بزدلیها و بزدلیها و سخاوتمندیهاشان نمایش داد. این تصویر چنان صادقانه و واقع بینانه بود که آتنیان، برای نخستین بار، در آن به صفات و اخلاقیات پیچیده و متناقض خویش پی بردند.»[۵۹]

نقاشی واقع گرا در یونان باستان در سه شخصیت **آپولودوروس** و شاگرد وی **زئوکسیس** و **پارهاسیوس** افسوسی، خلاصه می‌شود.

اهمیت نقاشی روی سفالینه‌ها در شیوهٔ باستانی یونان، از جهاتی کاملاً منحصر به فرد است امّا در

شیوهٔ باستانی هنر نقاشی مسلماً به تزئین روی ظروف سفالین، خاتمه نمی‌یافت. بلکه نقاشی روی دیوار و تخته نیز معمول بود. گرچه از آن آثار چیزی جز بعضی قطعات آسیب دیده بر جای نمانده است. لیکن از روی نقاشیهای دیواری که در مقابر اتروریایی متعلّق به همان زمان مکشوف شده است، می‌توانیم تا حدی به ماهیت اصلی آنها پی ببریم. مسئله‌ای که در اینجا پیش می‌آید این است که میان نقاشیهای به مقیاس بزرگ و تصاویر روی سفال چه رابطه‌ای برقرار بوده است؟ آیا نقاشان روی سفال از نقاشان آثار بزرگ دیواری پیروی می‌کرده‌اند و اگر چنین بود، تا چه اندازه محصول قلم ایشان با سرمشقهای به مقیاس بزرگی که مورد تقلیدشان واقع می‌شد شباهت داشته است؟

در واقع نه تنها دربارهٔ این مسائل چیزی نمی‌دانیم بلکه حتی نمی‌توانیم به درستی نحوهٔ پرسشمان اطمینان داشته باشیم. با این همه یک چیز مسلم می‌نماید و آن اینکه نقاشی به شیوهٔ باستانی، کلاً و اصولاً عبارت بود از پر کردن درون تصاویر خطی با رنگهای یکدست و تخت؛ و بنابراین نقاشیهای دیواری نمی‌توانست در ظاهر با تصاویر روی سفال تفاوت کلی داشته باشد، حتی اگر در ساختن آن تصاویر انواع رنگهای بیشتری به کار می‌رفته است. به موجب آنچه در منابع ادبی آمده است، پس از جنگهای ایران و یونان (حدود ۴۷۵ ـ ۴۵۰ ق م) بود که نقاشی دیواری یونان با اکتشافات تدریجی خصوصیات عمق و برجسته نمایی، مقام هنری واقعی یافت و از آن به بعد نقاشی روی سفال هنر ناچیزتری شد. زیرا عمق و برجسته نمایی در محدودهٔ امکانات فنی آن نمی‌گنجید. در انتهای ق پنجم ق م زوال قطعی آن هنر پدیدار شد. نکتهٔ قابل ذکر این است که بیشتر امضاءهایی که از نقاشان روی سفال به دست ما رسیده متعلّق است به دورهٔ قبل از جنگهای یونان و ایران. در واقع پس از آن زمان بود که با فرو نشستن

حس جاه‌طلبی نقاشان روی سفال، رسم امضاء گذاردن بر آن آثار نیز از میان رفت. بنابراین، عصر درخشان نقاشی روی سفال را باید همان دورهٔ باستانی یونان دانست. تا حدود سال ۴۷۵ قبل از میلاد، استادان هنر نقاشی روی سفال همان قدر ارزش و اعتبار داشتند که عموم هنرمندان برگزیدهٔ دیگر، و محصول قلم ایشان قرینه و همتایی بود به مقیاس کوچک در برابر نقاشیهای دیواری، و چنانکه معلوم است از جهت خاصیت هنری نیز چیزی کسر نداشت. به هر صورت نقاشی روی ظروف سفالین خواه انعکاسی مستقیم از شیوهٔ نقاشی دیواری که آثارش کلاً از میان رفته است بوده باشد یا نباشد، شایستگی آن را دارد که به حق، یکی از کامیابیهای بزرگ نبوغ هنری یونان شمرده شود.»[۶۰]

فصل هفتم
هنر اتروسک:[۶۱]

«اتروریائیها چه مردمانی بودند؟ آیا ایشان واقعاً از آسیای صغیر آمدند؟ اگرچه به نظر عجیب می‌آید، ولی گفتهٔ هرودوت هنوز مورد بحث و مناظره دانشمندان قرار دارد. اکنون ما می‌دانیم که اتروریائیها الفبای خود را در اواخر ق هشتم از یونانیان به عاریت گرفتند، لیکن زبانشان که اطلاع ما بر چگونگی آن هنوز بسیار محدود مانده است، شباهت خویشاوندی با هیچ‌یک از زبانهای شناخته شده ندارد. از لحاظ فرهنگ و هنر، اتروریائیها پیوند نزدیک با اقوام آسیای صغیر و خاور نزدیک باستانی داشته‌اند.»[۶۲]

«امّا اینگونه اظهار نظرها بسیار ساده اندیشانه است و توضیح کافی دربارهٔ پیوندهای علنی بین فرهنگ اتروسک و فرهنگهای کهن‌تر ایتالیا در آن وجود ندارد. برخی از دانشمندان امروز معتقدند که اتروسکها اعقاب بلافصل مردمی بسیار کهن‌تر از هند و اروپائیان هستند که از شمال ایتالیا سرازیر شده بودند، ولی این نظریه نیز به نوبهٔ خود نمی‌تواند علت پیدایش برخی از عناصر فرهنگ و اتروسکها، مخصوصاً مراسم پیچیده و پرشکوه تدفین ایشان را که ظاهراً با رسوم شرقی پیوند دارد، روشن سازد.»[۶۳]

«امروزه بیشتر محققان بر این نکته اتفاق نظر دارند که هنر اتروسک عمدتاً در سده‌های هفتم و هشتم پیش از میلاد و در پی مهاجرت و اقامت یونانیان در ایتالیای جنوبی شکل گرفت و تکامل یافت. اتروسکها با آنکه عالم بازدارنده‌ای در برابر پیشرفت یونانیان به سوی شمال در امتداد ساحل دریای تیرنه و با وجود بی اعتمادی و اختلاف ریشه داری که با همسایگان جنوبی خویش داشتند، بی آنکه ذره‌ای از خصایل بومی خویش دست بردارند، مشتاقانه فرهنگ یونانی را جذب کردند. اتروسکها با سرمشق قرار دادن شهرهای کوچ نشینان یونانی از زندگی در روستاها دست برداشتند و به تمدن شهری روی آوردند و در شهرهای مستحکمی بر فراز تپه‌ها اسکان یافتند.»

«در بقایای به دست آمده از گورستانها، هنر اتروسکها به واضح‌ترین شکل ممکن متجلّی می‌شود. اینان با استفاده سرشاری از نقاشهای دیواری و نقشهای برجستهٔ رنگین که زینت بخش فضاهای اندرونی مقابرشان بود، به بازگویی زندگانی پرنشاط میهمانیها و رقصهایشان پرداخته‌اند. نرمی و حرارتی که در این نقاشیها و نقشها احساس می‌شود حکایت از منشاء نسبتاً یونیک و نسبتاً بربر آنها دارد.»

«نقاشی اتروریها غالباً به موضوعاتی از قبیل صحنه هایی از میهمانی و شادمانی پرداخته است، همچنان که در مقبرهٔ پلنگان در تارکوینی دیده

«آثار معماری یونانی، کپیه هایی که در زمان رومیان از روی پیکره‌های یونانی شناخته شده و آثار ادبی، منابع شناخت هنر یونان باستان هستند.»

«مدارک به جا مانده از هنر رومی، که بخش بزرگی از آن همچنان در دل خاک مدفون است، حکایت از کاربست روشهای تولید انبوه دارند.»

می‌شود. این اطاقکِ تدفینی کوچک به شیوهٔ رایج در تارکوینی سدهٔ پنجم پیش از میلاد، تزئین شده است. یک صحنهٔ میهمانی بر روی دیوار مقابل در ورودی با گروهی از رقصندگان و بر روی دیوار کناری این تصویرهای زنده‌نمای شگفت‌انگیز، مخصوصاً همان فراوانی و شادی حیات بخش را بیان می‌کند که هنر اتروسکها همانند زندگی اتروسکها از خود لبریز کرده است. به نظر می‌رسد مردان جوان که یکی شان حمایل نازک به روی سینه انداخته است و دو تای دیگر ردایی زیبا به تن دارند، شتابان از میان بیشه‌ای انبوه، از درختهای باغ زیبا و کوچک می‌گذرند.

سردسته شان جام به دست دارد و با دست اشاره می‌کند، و آن‌دو نیز دو نی لبک و یک چنگ زهی می‌نوازند از حالتشان برمی آید که می‌رقصند و به طرزی موزون به جهات مختلف رو کرده‌اند، گویی رقصی دایره وار انجام می‌دهند. حرکاتشان مخصوصاً حرکات دو دست و انگشتان بزرگ نمایی شدهٔ نی نواز که ساز خود را با چنان اطمینان و ظرافتی گرفته و می‌نوازد، گونه‌ای اغراقِ رقص آرایانه دارند. در نقاشیهای جهان باستان به ندرت دیده شده است که حرکتی سرشار از روح زندگی، اینچنین متقاعد کننده تجسم شده باشد و به سختی می‌توان از میان آثار متعلّق به آن زمان، به اثری این چنین مناسب بیان جوانی، فصل بهار، موسیقی و رقص برخورد. این اثر، یک نقاشی دیواری روی لایه‌ای نازک بر دیوار تخته سنگ طبیعی یا اندود ساخته شده از خاک کوه است. رنگهایش ـ سیاه، آبی، آبی سبز و قرمز اخرایی ـ، همچنان بیشترین بخش از تازگی اولیه خود را حفظ کرده‌اند و یک هماهنگی ساده و طبیعی با زمینهٔ زرد کُرُم خود به وجود می‌آورند.

چنین به نظر می‌رسد که اتروسکهای پسین از روحیهٔ طبیعی پرنشاط و پرتوان خویش دست برداشته و به فورمالیسمی آرام و متمایل به کلاسی‌سیسم، مانند آن‌چه در پیکرهٔ زنی از خانوادهٔ ولچا از اتاقک تدفینی مقبرهٔ اورکوس (جهان ارواح) در شهر تارکوینی دیده می‌شود، روی آورده است. بیان آمیخته و متفکرانهٔ این نقاشی پرشکوه با مضمون آرام متنش، عذاب مرده در جهان ارواح در میان دیوهای مهیب دنیای زیرین، تناسب دارد. در اینجا از احساس خوش بینی پیشین اتروسکها که در اثر نفوذ تدریجی ادیان جهان وطن، دنیای هلنی رو به خاموشی گذاشت، اثری نیست. زیرا ادیان مزبور نه بر آخرین شادمانی آدمی در جشنهای مراسم تدفین بلکه بر اندوهگینی سرنوشت وی تأکید می‌کردند.»[۶۲]

«دربارهٔ عقاید اتوریائیهای باستانی به زندگی پس از مرگ اطلاع دقیق در دست نیست. وجود آثاری از قبیل «زوج لمیده» که برای نخستین بار مردگان را به صورتی کاملاً زنده و با حالت شادمانی و رضایتمندی نشان می‌دهد، دلالت بر آن دارد که ایشان گور را منزلگاهی نه فقط برای جسم بلکه برای روح می‌دانستند (برخلاف مصریان که معتقد بودند روح پس از مرگ از بدن جدا می‌شود و آزادانه به سیر و پرواز در می‌آید و به همین سبب است که پیکره سازی تدفینی ایشان، حالتی مرده و بیروح داشت) و یا شادی. اتوروئیها عقیده داشتند که با انباشتن مقبره به وسایل و اسباب ضیافت و رقص و سرگرمی و خوشیهایی مانند آن، می‌توانند ارواح را وادار سازند که در شهر مردگان باقی بمانند و از رفت و آمد به دنیای زندگان منصرف شوند. اگر وضع جز این بوده، چگونه می‌توان به علت وجود آن همه نقش و تزئینات شگفت‌انگیز بر دیوارهای درون مقابر پی برد؟ از آنجائیکه در هیچ نقطه‌ای از قلمرو یونان نظیر چنین نقاشیهای دیواری به دست نیامده است، آثار فوق

«هنر رومی، با آنکه در آغاز تحت تأثیر هنر اتروسکها و هنر یونانی بود، ویژگیها و صفات متمایزکننده خود را بدست آورد.»

«هر پژوهنده ناگزیر خویشتن را با این پرسش مواجه می‌یابد که: آیا هیچ‌یک از نقاشان دورهٔ باستانی یونان می‌توانسته است با همان مهارت، هیکل آدمی را در میان منظره‌ای طبیعی مجسم سازد؟»

اهمیتی منحصر به فرد دارد؛ نه فقط به عنوان نمونه‌ای از هنر خود اتروریائیها بلکه به خصوص از آن جهت که ممکن است هنر مزبور انعکاسی از شیوهٔ نقاشی دیواری یونانیان بوده باشد. شاید شگفت انگیزترین همهٔ این نقاشیهای دیواری، منظرهٔ بزرگ دریایی متعلّق به حدود ۵۲۰ ق م مکشوف در مقبرهٔ شکار و صید ماهی باشد، که بهترین قسمت محفوظ مانده آن را از نظرمان می‌گذراند، پهنه‌ای گسترده و مداوم از سطوح آب و آسمان که در برابر آن، هیکل‌های ماهیگیران و شکارچی تیر و کمان به دست، جزئی ناچیز می‌نماید.در این اثر، حرکت آزاد و موزون پرندگان و ماهیان، انسان را با شگفتی تام به یاد نقاشی مینوسی متعلّق به هزار سال پیش از آن می‌اندازد.

هر پژوهنده ناگزیر خویشتن را با این پرسش مواجه می‌یابد که: آیا هیچ یک از نقاشان دورهٔ باستانی یونان می‌توانسته است با همان مهارت نقاش اتروریایی، هیکل آدمی را در میان منظره‌ای طبیعی مجسم سازد؟ آیا امکان دارد که اثر مورد بحث با الهام گرفتن از شیوهٔ نقاشیهای مصری در وصف مناظر شکار در مرداب به وجود آمده باشد؟[۶۵] به هر حال چنین می‌نماید که آن آثار، در القای تصوری کلی از موضوع فوق، سرمشقی مؤثر بودند که در این صورت باید گفت: بار دیگر نقاش اتروریایی موفق به زنده ساختن صحنه شده است. نمونهٔ متأخرتری از هنر نقاشی اتروریایی که از مقبرهٔ دیگری در تارکوینیها[۶۶] به دست آمده، زوجی از رقصندگان را در حال وجد روحی نشان می‌دهد که نیرومندی پرشور حرکاتشان بار دیگر ویژگی خاص هنر اتروریایی و نه هنر یونانی را در نظر مجسم می‌سازد. نکته‌ای که در اثر مزبور بیش از هر چیز جلب توجه می‌کند، جامهٔ شفاف است که پیکر آدمی را از ورای خود، به آسانی نشان می‌دهد. در یونان، نمایش این دوگانگی بدن و جامه فقط چند سالی زودتر یعنی در آخرین مرحلهٔ نقاشی روی سفال به شیوهٔ باستانی، معمول شده بود. تضاد مشهود در میان رنگ، پوست مرد و زن در دو هیکل مورد بحث (مرد تیره و زن روشن) به پیروی از همان رسمی است که مصریان متجاوز از دو هزار سال بیشتر بنیان گذارده بودند.[۶۷]

فصل هشتم
هنر روم باستان[۶۸]

«قدرت روم که پس از اتروسکها بر ایتالیا حاکم و جانشین ایشان شد، اقوام ستیزندهٔ ایتالیا را مطیع حکومت واحد روم گردانید و سرانجام ملتهای اروپای غربی، مدیترانه، و خاور نزدیک را در زیر پرچم امپراطوری روم گرد آورد. اوجگیری قدرت و پیروزی روم، و چشم انداز خوفناک زوال و سقوط آن، مطابق گفتهٔ مورخ بزرگ تاریخ روم «انقلابی پدید آورد که تا ابد در یادها خواهد ماند. و امروزه نیز ملتهای جهان آن را احساس می‌کنند». از دجله و فرات

گرفته تا مرزهای اسکاتلند، قلمرو دولت واحدی بود که در زیر حاکمیت مقتدر و کارآمدش ـ هر چند غالباً شقاوت و جانورخویی را پیشه می‌کرد ـ مردمانی متعلّق به نژادهای گوناگون، با اعتقادات، زبانها، سنتها، و فرهنگهای مختلف به سر می‌بردند. برتونها، گلها، اسپانیایی‌ها، آلمانیها، افریقائیها، مصریها، یونانیان، سوریان و عربها، فقط چند تایی از آنها بودند. اگر در بررسی کنونی‌مان می‌بینیم که نبوغ یونانی با تابشی هر چه بیشتر در عرصه‌های هنر، علم، فلسفه، تاریخ و بطور کلی در قلمروهای عقل و تخیل می‌درخشد، نبوغ رومی در عرصهٔ فعالیتهای دنیوی ـ حقوق و کشورداری ـ پرتوافکنی می‌کند. یادمانهای رومیان در عرصهٔ هنر و معماری، در سراسر دنیای تحت حاکمیت رومیان، پراکنده شده‌اند و حیرت‌انگیزترین و پرشمارترین آثار بر جا مانده از تمدنهای باستانی هستند که تاکنون بررسی کرده‌ایم. ولی یادمانهای رومی دیگری نیز در مفاهیم حقوقی و حکومتی، در تقویم، در جشنها، مراسم مذهبی، زبانها، دینها، در نامگذاری بسیاری از علوم، و مخصوصاً در مفهوم هنر ـ که در بررسی و نقد تاریخ به کار می‌آید ـ برای ملتهای مغرب زمین برجا مانده‌اند.»[۶۹]

«هنر رومی با آنکه در آغاز تحت تأثیر هنر اتروسکها و هنر یونانی بود، ویژگیها و صفات متمایزکنندهٔ خود را به دست آورد. رومیان، تقریباً از نخستین روزهای اقتدارشان، کاملاً از وجود و تأثیر هنر یونانی آگاه بودند ولی فقط بعدها یعنی در عصر جمهوری و عصر اوگوستوس[۷۰] بود که هلنیسم[۷۱] به مُدی آگاهانه مبدل شد.

هوراس[۷۲] می‌نویسد: «یونان مغلوب، فاتح مغرورش را اسیر خویش کرد.»

کشتیهای پر از مرمرها و مفرغهای یونانی توسط سرداران و فرماندارن ایالات، به سواحل ایتالیا آورده می‌شدند تا محموله‌هایشان در تزئین کاخهای ایشان به کار گرفته شوند، و وقتی ذخیرهٔ آثار مرمرین و مفرغین یونان به پایان رسید، رومیان دست به ساختن کپیه از روی آثار ایشان زدند یا هنرمندانی را برای آفریدن آثار جدید استخدام کردند. سرانجام، پدیدهٔ ژرفتری صورت گرفت، و هنر رومی در عصر امپراتوران، که حاصل میراث غنی و نبوغ بی‌مانند

«در هیچ نقطه‌ای از قلمرو یونان نظیر چنین نقاشیهای دیواری بدست نیامده است.»

رومیان بود، پای به عرصهٔ هستی نهاد.

این نگرش هنری ـ تاریخی به هنر رومی، در مقام مقایسه، تازگی دارد. اندیشمندان، تقریباً تا سال ۱۹۰۰ میلادی، هنر رومی را صرفاً شکل منحط، غیراصیل و فروتری از هنر یونانی می‌دانستند.

البته این نیز درست است که هنر رومی به دلیل استفادهٔ الزامی از هنر پیشینیان، از لحاظ درجهٔ اصالت و نومایگی، مشخص کنندهٔ سبکهای هنر مصر، بین‌النهرین، یونان، و حتّی اتروریا، به پای هنرهای این سرزمینها نمی‌رسد. این هنر، چیزی است بیش از «انتشار دهنده و حفظ کنندهٔ صرف میراث کلاسیک» و «نخستین مرحلهٔ جامع هنر اروپای غربی» است. هنر رومی ضمن استفاده از شکلهای کلاسیک، مفاهیم غیرکلاسیک را نیز بیان می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در بقایای بدست آمده از گورستانها، هنر اتروسکها به واضح‌ترین شکل ممکن خود را نشان می‌دهد.

علاقه به شخصیت فردی را با علاقه به مفاهیمی انتزاعی مانند قانون، دولت و تمدن، درهم می‌آمیزد.

مدارک به جا مانده از هنر رومی که در سه قارهٔ جهان به دست آمده و بخش بزرگی از آن ارزیابی نشده و بخش بزرگتری از آن همچنان در دل خاک مدفون است، حکایت از کاربست روشهای تولید انبوه دارند. در کاربست این روشها، هنرمند گمنام خدمتگزار شخص حامی خویش ـ خصوصی یا عمومی، هنرشناس ثروتمند یا دولت روم ـ می‌شود، با این حال، هنر رومی چه در حالت دسته‌جمعی چه در حالت فردی، به عنوان سبکی پرتوان متجلّی می‌شود که راهش را از اواخر دورهٔ جمهوری به بعد پیدا کرده و پیموده است.»[۷۳]

«امپراطوری روم جامعه‌ای جهاندوست و فارغ از تعصّب ملّی بود که در آن خصوصیّات هر قوم، و کشوری به آسانی جذب می‌شد و به هم می‌آمیخت و به پیروی از اراده و سلیقهٔ پایتخت، یعنی شهر رم، انگاره‌ای «همه رومی» بوجود می‌آورد. به هر صورت اغلب شاهکارهای هنری روم امضایی ندارد، و تا آنجا که می‌دانیم سازندگان آنها از کلیه نقاط مختلف قلمرو پهناور و پراکندهٔ روم می‌آمده‌اند. لیکن جامعهٔ رومی از همان آغاز تأسیس، خویشتن را به طرزی شگفت‌آور نسبت به سنتهای بیگانه بردبار و با اغماض نشان داد و به عبارت دیگر انگارهٔ «همه رومی» خاصیتی داشت که آن سنتهای بیگانه را، تا زمانی که امنیت کشور را به مخاطره نمی‌انداختند، در خود جذب و هضم می‌کرد.»[۷۴]

«تکامل هنر رومی را تا جایی که ما امروز بدان پی می‌بریم، می‌توان به هم‌نغمگی نواهایی ناساز تشبیه کرد. چرا که حتّی در ساختمان هر بنای منفرد رومی، مخلوطی از تمایلات متغایر در مجاورت یکدیگر مشاهده می‌شود، بی‌آنکه هیچ یک از آنها بر دیگری برتری یا چیرگی داشته باشد. «رومی منش» هنر رومی باید بر زمینهٔ چنین انگاره‌ای مختلط ادارک شود، نه آنکه بر اساس خاصیتی منفرد و پایدار از صورت هنری مورد داوری قرار گیرد.»[۷۵]

«دامنهٔ آثار باقیماندهٔ نقاشی رومی، به جز در پاره‌ای موارد استثنایی، سخت محدود است و تقریباً مجموعهٔ آن مشتمل است بر نقاشیهای دیواری که بیشتر از پمپئی[۷۶] و هرکولانوم[۷۷] و دیگر شهرهای مدفون در زیر مواد آتشفشانی قلهٔ وزوو (به سال ۷۹ ب م) و نیز از مرکز شهر روم و نواحی اطرافش، به دست آمده است. تاریخ به وجود آمدن این آثار مدتی نزدیک به دو قرن را فرا می‌گیرد یعنی از انتهای قرن اول ق م تا اواخر قرن اول بعد از میلاد؛ و آنچه پیشتر یا پس از آن دوره، به وقوع پیوسته به طور عمده بر ما مبهم مانده است. پس از آنجا که هیچگونه نقاشی دیواری از شیوه‌های کلاسیک یا هلنی یونان به دست نیامده است، ناچار موضوع منفرد ساختن یا تفکیک کردن مشخصات هنر رومی در برابر هنر یونانی، کاری بس دشوارتر است، تا آنچه که در مورد پیکره‌سازی و معماری از نظرمان گذشت.»[۷۸]

«البته شک نمی‌توان کرد که کپیه سازی از روی طرحهای یونانی، و نیز وارد کردن نقاشیها و نقاشان

آیا امکان دارد که منظرهٔ بزرگ دریائی، متعلق به حدود ۵۲۰ ق. م.، مکشوف در مقبرهٔ شکار و صید ماهی، با الهام گرفتن از شیوهٔ نقاشیهای مصری در وصف مناظر شکار در مرداب به وجود آمده باشد؟

یونانی به روم، امری متداول بوده است. اما مواردی که بتوان وقوع آن را پی‌جویی کرد و به اثبات رساند، بسیار معدود است اینک می‌پردازیم به شرح دو مورد.

اثر نخست: منظرهٔ جنگ اسکندر با ایرانیان در موزائیک‌کاری بسیار بزرگ و استادکارانه‌ای بر کف اطاقی در یکی از خانه‌های شهر پمپئی متعلّق به قرن اول ق م نشان داده شده است. قسمت مرکزی و نیمی از سمت راست این نقش را که شامل داریوش و لشکریان منهزم شده‌اش است، از نظرمان می‌گذراند (قسمت چپ موزائیک با هیکل اسکندر به شدت آسیب دیده است). تحقیقات نشان می‌دهد این تابلو، کپیه‌ای از روی یک نقاشی هلنی ـ و کپیه‌ای کاملاً موفقیت‌آمیز ـ بوده است. امّا نقاشی هلنی متعلّق به چه زمانی؟ تجمع انبوه هیکل‌ها، حالت هیجان پرالتهاب، شکلهایی که با توانایی کامل قالبگیری شده و در عمق صحنه تجسّم یافته است، سایه افکنیهای دقیق؛ این همه خواص هنری در چه مدت زمانی به چنان مرحلهٔ کمال رسیده بود؟ برای پاسخ دادن به این سئوالات، مدارک کافی در دست نداریم، زیرا حتی کتیبهٔ بزرگ **پرگاموم**[۷۹] در مقایسه با این اثر چیزی ناقص و محدود می‌نماید.

مثال دوم، درست نقطهٔ مقابل مورد قبلی است. قاب کوچک و تزئینی از جنس مرمر از شهر هرکولانیوم که با خطوطی ظریف و مواج طرح‌ریزی شده است، گروهی پنج نفره از زنان را نشان می‌دهد، در حالی که دوتن از آنان مشغول قاب بازی‌اند. نوشته روی قاب تصریح می‌کند که **الکساندروس** اهل آتن آن را ساخته است. شیوهٔ کار به طور آشکارا همان شیوهٔ اواخر قرن پنجم آتن را یادآور می‌شود.»[۸۰]

«نخستین مرحلهٔ تحوّل در نقاشی دیواری رومی، که از روی پاره‌ای نمونه‌های متعلّق به قرن دوم ق م، بر ما مکشوف شده است ارتباط خود را با دنیای هلنی به خوبی آشکار می‌سازد؛ به خصوص که آثار معرف آن مرحلهٔ تحولی نیز در ناحیهٔ مدیترانهٔ شرقی یافت شده است. بدبختانه پژوهش در آثار این دوره، پرتوی بر ادراک ما از نقاشی رومی نمی‌افکند، زیرا کلاً مشتمل است بر تقلید و اقتباس از روی قابهای تزئینی مرمرین و رنگ‌آمیزی شده، در حدود یکصد سال قبل از میلاد مسیح، این شیوه که به نام «شیوهٔ نخستین» معروف شده است، تدریجاً جای خود را به شیوه‌ای بسیار مختلطتر و بلندپروازتر داد، که هدف اصلیش عبارت بود از عمق بخشیدن بر سطح مستوی دیوار با ایجاد فضای سه بعدی حاصل از خطای دید بوسیلهٔ عناصر معماری پس زمینه، و همچنین با استفاده از تجسم پنجره هایی گشوده شده برای نشان دادن مناظر واقع در پشت آنها.»[۸۱]

گذار تدریجی از تزئین دیوار بخت به دیوار فضاسازی شده در **پومپئی** و **هرکولانوم** به طرزی تقریباً قراردادی، به چهار سبک متوالی و در عین حال متداخل تقسیم شده است. سبک نخست (از حدود ۲۰۰ تا ۶۰ ق م) که نمای مرمرین نامیده می‌شد، دیوار را به قابهای چند رنگ درخشانی از رنگهای یکدستِ متضاد که حالت طراحی داشتند تقسیم می‌کرد. این شیوه دنبالهٔ سبک هلنی است که نمونه هایش در خانه‌های پرینه و جزیرهٔ دلوس یافت شده‌اند. در نقاشی دیواری

«نمی‌توان شک کرد که کپیه‌سازی از روی طرحهای یونانی، و نیز وارد کردن نقاشیها و نقاشان یونانی به رم، امری متداول بوده است.»

دیگری که از ویلایی در بوسکو رئاله[۸۲] نزدیک پومپئی به دست آمده سبک دوم یا سبک معماری (از حدود ۶۰ تا ۲۰ پیش از میلاد) دیده می‌شود که در آن، تزئین دیگر به یک سبک مرئی واحد محدود نمی‌شود. فضای اطاق را چنان آراسته‌اند که با شبیه‌سازی از شکلهای معماری در یک پرسپکتیو متقاعد کننده از لحاظ بصری، امّا واقعاً نامتقارن، گویی از خود اتاق نیز فراتر رفته و امتداد یافته است. ستونها، شبه‌ستونها و قابهای پنجره‌ها که روی دیوار نقاشی شده بودند، به صورت قابهایی برای دورنماهایی از شهرها و منظره‌ها درمی آمدند. در پرسپکتیو گرده‌ماهی مورد استفاده راست گوشه‌ها، یا خطوط طرح‌ریزی پرسپکتیو در یک نقطه محو شوندهٔ واحد، در افق به یکدیگر نمی‌رسند (مانند پرسپکتیو دورهٔ رنسانس) بلکه بر روی محوری که به طور عمود از مرکز قاب می‌گذرد به یکدیگر می‌رسند. با آنکه این روش پیگیرانه مورد استفاده نبوده است، تصویری نسبتاً متقاعد کننده از اشیایی که در فضا عقب‌نشینی می‌کنند در ذهن بیننده ایجاد می‌کند. در یک نقاشی دیواری متعلّق به سبک دوم از کتیبهٔ ویلای اسرار نزدیک پومپئی (حدود ۵۰ سال ق م)، پیکره‌های رنگینی‌به نمایش گذاشته شده‌اند که از جمله ظریف‌ترین پیکره‌هایی هستند که از دنیای باستان به دست ما رسیده‌اند.

معنی این صحنه‌ها هنوز مورد بحث است؛ امّا شاید با مختصر اطمینانی بشود گفت که گروه مزبور نمایندهٔ پیوستن نوآموزی جوان به آئین مزبور است. او که از یک فرشته یا الههٔ بالدار شلاق می‌خورد، خم می‌شود و برای تسلی، به دامن‌زنی سالخورده‌تر و نگران پناه می‌برد و در همان حال یک نفر دیگر که باشکوه خاصّی نقاشی شده است در حالت شیدایی باکوس[۸۳] به او نزدیک می‌شود.

همچنان که در مورد تمام نقاشیهای درجه اول رومی مطرح شده است، در اینجا نیز این پرسش مطرح می‌شود که آیا نقاشی مزبور یک نقاشی اصل رومی است یا از یک اصل هلنی یونانی در معبدی نابود شده، برگرفته شده است؟ به این پرسش نمی‌توان هیچ‌گونه پاسخ قطعی داد.

پرسش بعدی، با پافشاری بیشتر، زمانی مطرح می‌شود که بایستیم و به مناظر مسافرتهای اودیسئوس[۸۴] از خانه‌ای برتل اسکویلینه در رم که به سبک دوم تعلّق دارد بنگریم. در این مناظر که مربوط به اواخر سدهٔ نخست پیش از میلاد هستند و امروزه در واتیکان نگهداری می‌شوند، ستونهایی رنگین و چهارگوش در فواصل معینی نقاشی شده‌اند، که کل منظره را به هشت قاب مساوی تقسیم می‌کنند که در هر کدام صحنه هایی از حماسهٔ هومر شبیه‌سازی شده است.

خصوصیات معمارانه سبک دوم، در اواخر آن تدریجاً زایل می‌شود، و پیروزی عمق‌نمایی نزدیک شونده در مناظر مسافرتهای اودیسئوس را می‌توان در جزئی از یک نقاشی دیواری به دست آمده از خانهٔ لیوبا در پریماپور تا نزدیک رُم مشاهده کرد که در اواخر سدهٔ نخست پیش از میلاد، ساخته شده است.

تغییر تدریجی دیوار از حالت یک منظرهٔ قاب گرفتهٔ رو به طبیعت، به حالتی که در آن فقط نگه‌دارندهٔ منظره‌های قاب گرفتهٔ کوچکتر می‌شود، در سبک سوّم یا سبک آراسته (حدود ۲۰ پیش از میلاد تا ۶۰ میلادی) یعنی در دورهٔ استقرار امپراطوری پیشین تحقق می‌یابد در این سبک، مختصر درجه‌ای از عمق‌نمایی باقی مانده است. همچنان که در یک نقاشی دیواری به دست آمده از پومپئی دیده می‌شود. ولی عناصر یا اعضای جداکنندهٔ معماری، ظاهر کارکردی خود را از دست می‌دهند. ستونها و شبه‌ستونها، نازکتر می‌شوند و گاه جنبه‌ای صرفاً تخیلی پیدا می‌کنند و غالباً در میان حلقه‌های گل یا پیچک نمایانده شده‌اند. عناصر نقاشی شدهٔ معماری، ظاهراً دیگر برای نمایاندن معماری واقعی ساخته نمی‌شوند، بلکه در درجهٔ نخست به عنوان عوامل تقسیم کننده و مشخص کنندهٔ حدود قاب مانند صفحاتی از دیوار مورد استفاده قرار می‌گیرند که بر رویشان نقاشیهای کوچک و مجزایی صورت می‌گیرد که هیچ رابطه‌ای با طرح کلی دیوار ندارند. این صحنه‌ها، به تابلوهایی شباهت دارند که از دیوار آویخته شده باشند؛ جایگزینی‌شان با دقت و ظرافت بی‌مانندی عملی شده است.

چهارمین سبک نقاشی دیواری پومپئی که سبک پیچیده نامیده شده است به سالهای (۶۰ تا ۷۹ میلادی)

مـــربوط مـــی‌شود و بـــه وضـــوح تـــمام در اتـــاق ایکسیون[۸۵] از خانهٔ ویی[۸۶] دیده می‌شود. در اینجا نقاشان که تحت تأثیر تئاترهای آن روز رومی بوده‌اند به استفاده از قابهای معماری و چشم‌اندازهـای بـاز، رجعت کرده‌اند. لیکن سطوح رنگ‌آمیزی شده سرشار از نـمای نـور و هـوا بـه جـای پـرسپکتیو خـطی، پرسپکتیوی فضایی به منظره‌ها بخشیده است. ایـن پرسپکتیو عناصر دیوار را بـه طـرز پـیچیده‌ای مـتحد می‌سازد و تمام درسها و تجربه‌های پیشین در زمینه خطای دید یا توهم بصری را یکجا بـه کـار مـی‌بندد. سبک چهارم به بیان درست‌تر، چکیده‌ای از مـجموعه سبکهای پیش از خود است. شیوهٔ نـمای مـرمرین در امتداد پـائین دیـوارهـا ظـاهر مـی‌شود، و نـقاشیهای تزئینی متعلّق به سبک معماری در قاب‌بندهای مجزای متعلّق به سبک سوم جا داده شده‌اند و سبک سوم نیز در نقاشیهای قاب‌بندی شدهٔ مجزا، بازتاب یافته است. بدون تردید هدف این بوده است که ما این نـقاشیها را به شیوهٔ تماشای تابلوهای یک نگارخانه، تماشا کنیم.

مـــوضوع نـــقاشیهای قـاب‌بندی شـده را بـیشتر طبیعت بیجان، حوادث روزمره زنـدگی، مـوضوعات اساطیری و منظره‌های گوناگون تشکیل مـی‌دهد. در یک نقاشی از طـبیعت بـیجان بـا چـند هـلو و یک تـنگ بلورین، متعلّق به حدود ۵۰ میلادی، می‌بینیم که نقاشی رومی با نشان دادن اشیاء کوچک، درست مانند نشان دادن شکلهای معماری و فضاهای منظره‌دار، کوشیده است به نوعی عمق‌نمایی دست یابد.»[۸۷]

«تابلوی مذکور نمایانگر آخرین مرحلهٔ پـیشرفت باستانیان در اسلوب شبیه‌سازی است نقاشی کشف شده از خانهٔ دیسکوری[۸۸] در پمپئی مدرکی است که از عمق‌نمایی ماهرانه و عالی نـقاشان سـبک چـهارم، سخن می‌گوید. موضوع این نقاشی می‌تواند صـحنه‌ای از یک اسطوره یا صـحنه‌ای از حوادث زندگی روزمره باشد. اسلوب قلمی، حکایت از امپرسیونیسم استادانه دارد، اشارات قـلم، مـحکم و از روی تـجربه صـورت گرفته است؛ و نقاش نیز تماماً به حالتها و رابطهٔ متقابل پیکره‌ها در فضا اطمینان دارد.»[۸۹]

«با توجه به نقاشی به دست آمده از هـرکولانوم که مختص بازنمایی صـحنهٔ پـیدا شـدن تِـلِفوس[۹۰] کـودک در آرکـادیا بـه دست هـرکول است، بـه یـقین می‌توان گفت که سبک نقاشی خانهٔ دیسکوری با دیگر سبکهای اساساً متفاوت، همزمان بوده است.

موضوعِ اثر نشان می‌دهد که این نقاشی کپیه‌ای از یک اصـل ـ یـا چـندین اصـل ـ هـلنی بـوده است، زیـرا هنرمند طوری کارش را پیش می‌برد که گویی پیکره‌ها را از مـنابع مـختلف بـرمی دارد و بـا ایـجاد رابـطه‌ای بسیار اندک میانشان، آنـها را کـنار هـم مـی‌چیند. بـه همین عـلّت، تـجسّم آرکـادیا یـعنی بـزرگترین پـیکرهٔ نشسـته بـا هـرکول تـناسب نـدارد و طـرز از کـار درآوردن اینها نیز یکنواخت و همانند نیست؛»[۹۱]

«چنین احساس می‌شود که بـیشتر هـنرشناسان مـایلند مـنکر هـرگونه اصـالت یـا نـومایگی بـرای نقاشیهای رومی شوند، و اصرار ورزند که نقاشیهای مزبور مستقیماً از نقاشیهای اصل هلنی کـپیه‌برداری شده‌اند یا آفرینندگان این آثار در کارشان موبه‌مو از آثار هلنی الهام گرفته‌اند. بدون تردید از ظاهر بسیاری از نقاشیهای رومی پیداست که مستقیماً کپیه شده‌اند، مانند نقاشی هرکول و تِلِفوس که بحث آن گـذشت و موزائیک نبرد اسکندر. به بیان درست‌تر، بسـیاری از این نقاشیها را هنرمندان یونانی که به روم انتقال داده شده بودند کشیده‌اند و حتی می‌توانیم فرض کنیم که

«منظرهٔ جنگ اسکندر با ایرانیان در موزائیک‌کاری بسیار بزرگ و استادکارانه‌ای بر کف اطاقی در یکی از خانه‌های شهر پمپئی نشان داده شده است»

سبک مشتق از سبک یونانی، سبک مسلط بر کار ایشان بوده است.»[۹۲]

به هر حال، هنرمند سبک چهارم که عمدتاً به بازنمایی فضا توجه دارد، اشیاء را تا سرحد امکان کوچک نشان می‌دهد و ترکیب‌بندی کلی را همچنان که دیدیم، با نور و هوا، به هم می‌پیوندد و متحد می‌کند.

«کف و دیوارهای ساختمانهای رومی غالباً با موزائیک تزئین می‌شدند. ساختن موزائیک، نخستین بار در خاور نزدیک باستانی آغاز شد. یونانیان از موزائیک به جای فرش استفاده می‌کردند و غالباً برای این منظور موزائیکهایی با طرح هندسی می‌ساختند. رومیان به این روش ادامه دادند و موزائیک را حتی در روی دیوار به کار بردند، هرچند این تنها مورد استثنایی بوده است.»[۹۳]

«در موزائیک مشهور نبرد اسکندر از خانه فاون[۹۴] در پومپئی از خرده سنگ و خرده شیشه بسار ریز استفاده شده و احتمالاً از یک‌یک موزائیک اصل هلنی کپیه‌سازی شده است و شاید بهتر باشد آن را به جای موزائیک رومی، موزائیک هلنی تلقی کنیم. این موزائیک که هزیمت داریوش پادشاه ایران و سپاهیانش را به دست اسکندر مقدونی نشان می‌دهد، همان ویژگیهای سبک یونانی را نشان می‌دهد.

«رومیان ظاهراً ذوق خاصّی در موزائیک کاری به دست آورده بودند و کیفیت فنی موزائیکها به احتمال زیاد از روی اندازه خرده‌سنگها تعیین شده است و هر چه ریزتر، همانقدر بهتر. از آنجا که موزائیکها بر روی هم از یک فاصلهٔ یک و نیم یا دو متری (به هنگام راه رفتن روی آنها) دیده می‌شدند، به نظر می‌رسد که معیار مزبور به قدر کافی طبیعی باشد.

تغییرات منظمی که در دورهٔ مسیحیت پیشین ـ زمانی که موزائیکها در دیوارهای بلند و طاقهای محراب کلیساها ظاهر می‌شدند ـ به عمل آمد، اینگونه تفاوتهای جزیی را تقریباً از نظرها دور ساخت و این اسلوب پرمشقت را بی‌معنی ساخت.»[۹۵]

«بنا بر آنچه گذشت، نقاشی دیواری روم انواع بسیاری از عناصر صوری را که وجه مشترکشان اشاعهٔ پیام دینی به طور کلی بود، البته نه با مهارت کافی، با هم جمع آورده است.

مسلماً عقیدهٔ مسئولانی که بر اجرای آن سلسله نقوش دیواری نظارت می‌کرده‌اند نیز بر همین منوال بوده است. دیگر خاصیت اصلی این تصاویر را نباید در چهارچوب هنر باستانی، دید و سنجید. بلکه آنها معرف طرز فکر و برداشتی‌اند که نزدیکتر به هنر قرون وسطایی بوده است. اگر بخواهیم هدف واقعی آن آثار را در یک جمله خلاصه سازیم بهتر از این کاری نمی‌توان کرد که همان گفتهٔ حکمت‌آمیز رومیان را در مورد توجیه تصاویر ساخته شده از روی موضوعهای مسیحی یادآور شویم که ترجمهٔ آزادش چنین است: نقاشی وسیله‌ای است برای انتقال دادن کلام خداوندی به ذهن مردم جاهل.»[۹۶]

۱ـ تاریخ هنر ـ جنسن ـ ص ۵۸
۲ـ همان مأخذ ـ صفحه ۵۸
۳ـ همان مأخذ ـ ص ۵۹
۴ـ تاریخ هنر جنسن ـ ص ۶۰
۵ـ همان مأخذ ـ صفحه ۶۰
۶ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۶۶
۷ـ همان مأخذ ص ۶۸ ستون دوم ـ سطر پنجم
۸ـ هنر در گذر زمان ـ هلن گاردنر ص ۶۹ ـ ستون اول ـ سطر ۶
۹ـ تاریخ تمدن ـ کتاب اول ـ مشرق گاهواره تمدن ص ۲۲۸ ـ پاراگراف دوم

Manse -10

Hiraconpolice -11

Hieroglyph -12

۱۳ـ تاریخ هنر جنسن ـ صفحه ۳۲

Te -14

Ka -15

۱۶ـ هنر در گذر زمان ص ۸۲

۱۷ـ همان منبع ص ۸۲

۱۸ـ هنر در گذر زمان ص ۸۳

Tebes -19

Men - Hu - tab -20

Khenom - Hu -tab -21

۲۲ـ هنر در گذر زمان ص ۸۴

۲۳ـ همان مأخذ ـ ص۸۵

Ahmosse -24

Tiveh -25

Amenmahab -26

Nakte -27

۲۸ـ Ka جسم فناپذیر انسان در نزد مصریان باستان.

۲۹ـ همان مأخذ ص ۹۱ ستون اول پاراگراف دوم

Aegean. Art -30

۳۱ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۹۸

۳۲ـ همان مأخذ ـ ص ۹۸

Minoan and Sickladean Art (krete) -33

۳۴ـ تاریخ تمدن ـ جلد دوم ـ ص ۷

Heracklion -35

۳۶ـ Pompeii شهری است در ایتالیای جنوبی که در قرن اول میلادی زیر مواد آتشفشانی مدفون شد.

۳۷ـ هنر و تمدن جلد ۲ ص ۲۲

۳۸ـ تاریخ تمدن ـ جلد ۲ ص ۵

The Ancient Greece Art -39

۴۰ـ تاریخ هنر جنسن ص ۷۶

۴۱ـ همان مأخذ ص ۷۶

۴۲ـ فرسک ـ ر.ک به بخش ضمیمه

۴۳ـ انکاستیک (موم رنگ) ـ ر.ک به بخش الحاقی

Plugenutus -44

Ikitnuse -45

Fidias -46

Kimon -47

Zenon -48

Leokipidaie -49

Audoseose der Hadese -50

۵۱ـ تاریخ تمدن جلد ۲ ص ۳۵۰

Panaenuse -52

Anaksagorase -53

Zimogratise -54

Apolodorose -55

Pelini -56

Zeoksise -57

Parhasiose - Afsosi -58

۵۹ـ تاریخ تمدن ـ ویل دورانت ص ۳۵۱

۶۰ـ تاریخ هنر جنسن ۸۱

Etusean Art -61

۶۲ـ تاریخ هنر جنسن ـ ص ۱۲۴

۶۳ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۱۶۸

۶۴ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۱۷۰

۶۵ـ تصویر ۵۵ ص ۴۰ جنسن

Tarquinia -66

۶۷ـ تاریخ هنر جنسن ـ ص ۱۲۵

Roman Art -68

۶۹ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۱۷۵

Aqustuse -70

Helenisme -71

Hurase -72

۷۳ـ هنر در گذر زمان ص ۱۷۵

۷۴ـ تاریخ هنر ـ جنسن ص ۱۳۳

۷۵ـ همان مأخذ ـ ص ۱۳۴ ـ پاراگراف دوم

Pompaie -76

Herculanume -77

۷۸ـ تاریخ هنر جنسن ص ۱۵۶

Pergamome -79

۸۰ـ همان مأخذ ص ۱۵۶

۸۱ـ همان مأخذ ص ۱۵۸

Bosco Realee -82

Bacchus -83

Audiseuse -84

IKSION -85

Veie -86

۸۷ـ هنر در گذر زمان ص ۱۸۷

Discorie -88

۸۹ـ همان مأخذ ص ۱۸۸

Telefoss -90

۹۱ـ همان مأخذ ص ۱۸۸

۹۲ـ همان مأخذ صفحه ۱۸۹

۹۳ـ هنر در گذر زمان ص ۱۹۱

Faon -94

۹۵ـ هنر در گذر زمان ص ۱۹۲

۹۶ـ تاریخ هنر جنسن ـ ص ۱۶۳