دانشگاه پیام نور

جزوه تاریخ نقاشی (۴)

درس دوره کارشناسی رشته نقاشی

تهیه و تدوین:

دکتر الیاس صفاران استادیار

زهره قاسم زاده عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور

مهدیه سادات هژبر پژوهشگر هنر و معماری

۱۳۹۰

مقدمه

درس تاریخ عمومی نقاشی ۴ از دروس اصلی دوره کارشناسی رشته نقاشی و به ارزش ۲ واحد نظری است. هدف اصلی این درس برابر سر فصل مصوب آشنائی دانشجویان با آثار نقاشی ، هنرمندان نقاشی ودیواری در ایران و جهان میباشد. محورهای عمده و سه گانه سر فصل دروس عبارتند از : ۱ - آشنائی بسیار گذرا و اجمالی با آثار نقاشی دیواری در ایران قبل از اسلام و جهان قبل از رنسانس . ۲ - آشنائی با تاریخ نقاشی دیواری در ایران بعد از اسلام . ۳ - آشنائی با تاریخ نقاشی دیواری در جهان بعد از رنسانس .

با توجه به فرصت محدودی که هنگام راه اندازی و برنامه ریزی متمرکز رشته های مختلف هنر در اختیار مدیر محترم گروه هنر بوده است برای رفع مشکل و پوشش مناسب سر فصل درس از منابع زیر جهت تهیه این جزوه استفاده شده است تا در اختیار دانشجویان دوره کارشناسی رشته نقاشی قرار گیرد.

اسکندری، ایرج. بررسی و تحلیل نقاشی دیواری (از ماقبل تاریخ تا عصر حاضر).مجله هنرهای تجسمی. زمستان ۱۳۷۷ - شماره ۴ (از صفحه ۶۱ تا ۹۵)

اسکندری، ایرج. بررسی و تحلیل نقاشی دیواری (از ماقبل تاریخ تا عصر حاضر).مجله هنرهای تجسمی. بهار ۱۳۷۸ - شماره ۵ (از صفحه ۲۷۴ تا ۲۹۹)

اسکندری، ایرج. بررسی و تحلیل نقاشی دیواری (از ماقبل تاریخ تا عصر حاضر).مجله هنرهای تجسمی. تابستان و پاییز ۱۳۷۸ - شماره ۶ (از صفحه ۱۹۸ تا ۲۱۳)

اسکندری، ایرج. بررسی و تحلیل نقاشی دیواری (از ماقبل تاریخ تا عصر حاضر).مجله هنرهای تجسمی. زمستان ۱۳۷۸ - شماره ۷ (از صفحه ۲۱۶ تا ۲۴۳)

اسکندری، ایرج. بررسی و تحلیل نقاشی دیواری (از ماقبل تاریخ تا عصر حاضر).مجله هنرهای تجسمی. بهار ۱۳۷۹ - شماره ۸ (از صفحه ۲۱۸ تا ۲۲۹)

پاکباز، رویین، دایرةالمعارف هنر، غرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۸

گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمد علی فرامرزی، نشر نگاه، تهران، ۱۳۸۴

گودرزی (دیباج)، مرتضی، تاریخ تطبیقی هنر، انتشارات سوره مهر، تهران، ۱۳۹۰

گامبریچ، ارنست، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، نشر نی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۰

مرزبان، پرویز، خلاصه تاریخ هنر، انتشارات علمی فرهنگی، تهران، چاپ هفتم،، ۱۳۷۹

مطالب مذکور توسط آقای دکتر الیاس صفاران استادیار و مدیرگروه های هنر دانشگاه پیام نور و همکاران محترم شان خانم ها زهره قاسم زاده عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور و مهدیه سادات هژبر پژوهشگر هنر و معماری جمع آوری و تدوین شده است.

الیاس صفاران

مدیرگروه هنر دانشگاه پیام نور

تهران - تابستان ۱۳۹۰

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
- بررسی نقاشیهای دیواری تمدنهای پیش از تاریخ	۵
- اروپا	۵
- نقوش دیواری تمدن اوریناک	۷
- نقوش دیواری تمدن ماگدالنی	۸
- آسیا	۸
- شرق آسیا(هندوستان)	۸
- خاور میانه(ایران)	۱۱
- ایران پیش از اسلام	۱۱
- ایران پس از اسلام	۱۷
- غرب آسیا(ترکیه)	۱۹
- آفریقا	۲۱
- آمریکا	۲۳
- مصر باستان (۴۰۰ تا ۵۰۰ ق م)	۲۴
- نقاشی دیواری دورهٔ پادشاهی میانه در مصر	۲۶
- نقاشیهای دیواری در دورهٔ پادشاهی جدید مصر	۲۷
- هنر اژه‌ای (یونانیان اولیه ۲۵۰۰ ق م)	۲۹
- هنر مینوسی و سیکلادی(کرت)	۲۹
- زمینهٔ پیدایش تمدن یونان باستان	۳۰
- هنر یونان باستان	۳۱
- اعتلای هنر نقاشی در یونان	۳۲
- هنر اتروسک	۳۵
- هنر روم باستان	۳۸
- بررسی نقاشیهای دیواری در سده‌های میانه	۴۵
- هنر صدر مسیحیت	۴۵

- هنر بیزانس ۴۹
- هنر رومانسک ۵۳
- هنر گوتیک (۱۱۵۰-ب م) ۵۵
- مکتب سینا ۵۶
- مکتب فلورانس ۵۷
- بررسی نقاشیهای دیواری در عصر جدید رنسانس ۶۰
- آغاز سده پانزدهم ۶۱
- نقاشیهای دیواری در فلورانس ۶۲
- نیمه دوم سده پانزدهم ۶۵
- سده شانزدهم ۶۶
- هنر باروک (۱۷۵۰-۱۶۰۰) ۶۹
- هنر روکوکو ۷۲
- هنر نوین ۷۳
- رمانتی سیسم ۷۵
- رئالیسم و امپرسیونیسم ۷۶
- بررسی نقاشیهای دیواری در سده بیستم ۷۶
- سمبولیسم ۷۷
- فوویسم ۷۹
- کوبیسم ۸۰
- بررسی نقاشیهای دیواری در مکزیک ۸۱
- منابع مطالعاتی بیشتر ۸۴

بررسی نقاشیهای دیواری تمدنهای پیش از تاریخ

- اروپا

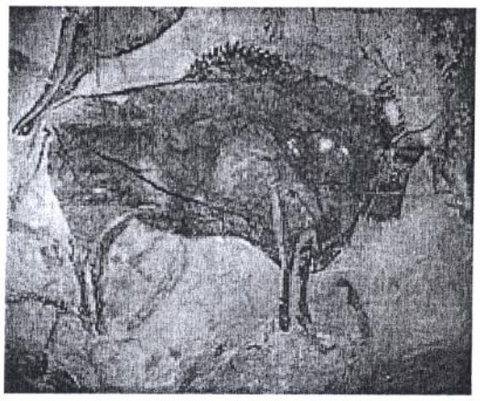
هنگامی که آخرین عصر یخ قارهء اروپا به پایان می‌رفت در نواحی میان آلپ و شبه‌جزیرهء اسکاندیناوی که اقلیمی شبیه به اقلیم سیبریه یا آلاسکای امروزی داشت،گله‌های بزرگ گوزنها و دیگر علفخواران درشت پیکر در جلگه‌ها و دره‌ها به تحرک درآمدند تا از این طزیق چرخهء زندگی به جریان افتد و از شکار اینان توسط حیوانات درنده و انسان، حیات تداوم یابد.در این‌باره در کتاب«تاریخ هنر جنسن»می‌خوانیم:

«این انسانها ترجیح می‌دادند از غار و یا هر پناهگاهی در هرجا که پیدا می‌شد به عنوان سرپناه استفاده کنند.تاکنون بسیاری از این جایگاهها کشف شده که بیشترشان در ناحیهء اسپانیای امروزی و ناحیهء جنوب غربی فرانسه بوده است.براساس اختلافات مشهود در میان ابزارها و دیگر بقایای مکشوف در این منطقه،دانشمندان،مردم غارنشین را به چندین گروه تقسیم نموده‌اند،و هر گروه را با نام محلی خودشان خوانده‌اند،مشهورترین این گروهها، دو گروه موسوم به اورینیاکیها و ماگدالنیها،به سبب هنرمندان با قریحه‌ای که داشتند و هم به جهت آنکه هنر در زندگیشان اهمیتی بسزا داشته است مقامی برتر یافته‌اند.»

آغاز دورهء اورینیاکی مصادف بود با فاصلهء بین پیشروی مقدماتی و نهایی آخرین یخچالهای طبیعی و آغاز فصل سرد که انسان شکارگر و گردآورندهء خوراک به غارها پناه می‌برد و در همین‌جاست که انسان کرومانیون برای نخستین‌بار در دورهء اورینیاکی پا به عرصهء هستی می‌گذارد و جای انسان نئاندرتال را می‌گیرد.انسان کرومانیون در این دروه گام بزرگی برمی‌دارد که او را نه فقط به سازندهء ابزارهای خام سنگی،بلکه به یک هنرمند تبدیل می‌کند- انسان کرومانیون نیز مانند انسان نئاندرتال،انسان غار نامیده می‌شود،از آن جهت که بقایای این انسان در غارها به دست آمده است.مورخین دربارهء چگونگی کشف پناهگاهها و محلهای مسکونی انسانهای غارنشین،چنین نوشته‌اند:

«در سال ۱۸۷۹ حوالی سانتاندر در اسپانیای شمالی یکی از اهالی محل که به زندگی گذشته انسان علاقمند بود به کاوش در غارهای«آلتامیرا» در ملک شخصی‌اش پرداخت،و این بدان سبب بود که سابقا نمونه‌هایی از سنگ چخماق و استخوان حکاکی شده را در این ملک پیدا کرده بود.او در این کار از یاری‌های دختر کوچکش برخوردار بود،چون سقف غار را می‌دید و پیش از او توانست شکلهای سایه مانند جانوران نقاشی شده بر سقف غار را ببیند.

نخستین انسان معاصر که به کاوش در این غار پرداخت،«دسائوتولا» نام داشت،وی اطمینان پیدا کرد که نقاشیهایی که در آن دیده است به روزگاران کهن تعلق دارند،امّا باستان‌شناسان نسبت به اعتبار آنان تردید داشتند و در کنگرهء باستان‌شناسی پیش از تاریخ که در سال ۱۸۸۰ در لیسیون‌تشکیل شده بود نقاشیهای آلتامیرا به عنوان نقاشیهای بدلی از بحث کنار گذاشته شدند .»

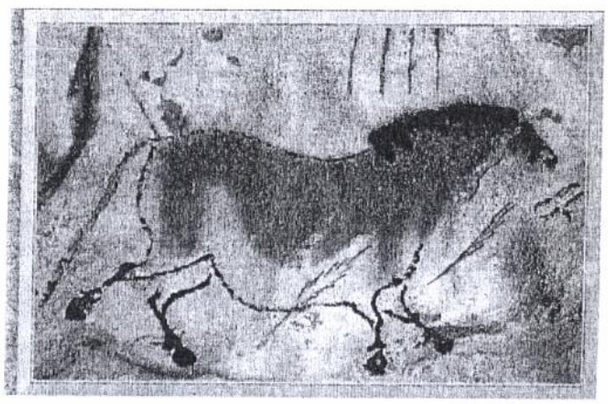


نقاشی غار آلتامیرا

با کشف نقاشیهایی در سال ۱۸۹۶ در پرنویر فرانسه که لایه‌ای آهکی سطح آن را پوشانده بود و لازمهء تشکیل این لایه بر روی نقاشیهای مزبور سپری شدن چندین هزار سال از آفرینش نقاشیهای مزبور بوده است،تأیید نقاشیهای آلتامیرا به عنوان آثاری باقیمانده از هزاران سال پیش قوّت گرفت .

در سال ۱۹۰۱ آبه بروی رئیس باستان‌شناسان پیش از تاریخ،هنر درون غار فون‌دوگوم در دوردونی فرانسه را کشف و تأیید کرد.

غارهای لاسکو ،نزدیک مونتینیاک در منطقهء دوردونی فرانسه برحسب تصادف در سال ۱۹۴۱توسط دو پسر بچه که سرگرم توپ‌بازی در قطعه زمینی بودند کشف شد.سگ همراه بچه‌ها در سوراخی که امروزه لاسکو نامیده می‌شود،به کشفی بزرگ نائل شد .



نقاشی غار لاسکو

هنر عصر پارینه سنگی اروپا به نحوی که امروز ما آن را می‌شناسیم معرف عالیترین پیشرفتها و موفقیتهای شیوه‌ای از زندگی است که اندک زمانی بعد از آن اوج ترقی رو به انحطاط گذارد.این شیوه زندگی که تقریبا از هر جهت با شرایط خاص عصر یخبندانی که رو به شمال عقب‌نشینی می‌کرد انطباق پیدا کرده بود.طبعا نمی‌توانست پس از زوال آن شرایط،دوام بیاورد.

آنچه امروزه هنر نقاشی مردمان پیش از تاریخ اروپا می‌شناسیم مربوط است به تمدنهای اورینیاک و ماگدالنین که این دو نام از دو محل مسکونی مردمان این دورهء تاریخ گرفته شده است.اینک به توضیح و تحلیل آثار تمدن این دو قوم اروپایی می‌پردازیم:

- نقوش دیواری تمدن اوریناک

درخشانترین آثار تمدن اورینیاکی،عبارت از تصاویر و نقوشی است که بوسیلهء انگشت و یا قلم حاوی بر روی دیوار غارهای فرانسه از جمله فون‌دوگوم،کامبرل،لاسکو،تروافرر یا غار سه براد،غارهای هازا ،کووالاناس،ال کاستیلو در اسپانیا نقاشی و یا کنده‌کاری شده‌اند.«در این مجموعه آثار،آثاری که ضمنا دور از دسترس و در گوشه‌های مخفی غار ترسیم شده، تصاویر انسانی کم و بالعکس نقوش حیواناتی از قبیل ماموت،کرگدن پشم‌آلود،اسب گوزن،گاو بیزون، بزکوهی و سرانجام نوعی گاو دیگر به نام اروش زیاد است.موادی که غالبا برای رنگ‌آمیزی خطوط و گاهی هم تمام سطح تصاویر به کار رفته است گل اخری یا اکسید دو منگنز و وسیله این کار به غیر از انگشت،قلم مو و یا نوعی رنگ‌پاش بوده است.هنرمندان خالق این آثار اگرچه در تصویر آدمی هیچ‌گونه هنر و ظرافتی به خرج نداده‌اند،در عوض در ترسیم حیوانات،هیچ نکته‌ای را از نظر دور نداشته و حتی در به کار بردن رنگ و استفاده از نقاط برجسته دیوارهای غار به منظور نشان دادن حرکات و هم‌چنین حجم،سر و تنه و دیگر اعضای ایشان نهایت ذکاوت،استعداد و دقت را نشان داده‌اند.»

در اینجا لازم است اشاره شود که چون انسانهای ابتدایی تصویر هر حیوانی را ابزار غلبه بر آن حیوان می‌دانستند،آنها را در نقاط دورافتادهء غارها ترسیم می‌کرده‌اند تا احیانا مورد تقلید و یا تصرف دشمنان و احتمالا موجب برتری آنها نگردد.

«در اواخر عهد پارینه سنگی جدید در شمال اسپانیا،جنوب فرانسه،سوئیس-مجارستان،شمال غربی آلمان،جنوب غربی لهستان،روسیه جنوبی و خلاصه در غالب نقاط اروپا تمدنی رواج یافت که قرابتش با فرهنگ اورینیاک بیشتر از سولوتره بوده است.به این تمدن که آثارش ابتدا در ناحیه مادلن فرانسه یافت شده است نام ماگدالنین داده‌اند».

آثار تمدن مزبور عبارتست از ابزارهای سنگی،مصنوعات مختلفی از استخوان، عاج و شاخ،تصاویر و نقوش دیواری مجسمه‌ها، زیورآلات و سرانجام منازل و مسکن‌های ابتدایی؛که اینک ما فقط به نقوش دیواری این دوره می‌پردازیم:

- نقوش دیواری تمدن ماگدالنی

گذشته از ابزارهای منقوش،جالب‌ترین آثار تمدن ماگدالنی،تصاویر و نقوشی است که توسط هنرمندان آن زمان بر روی دیوار و سقف غارهای جنوب فرانسه و شمال اسپانیا خصوصا لاسکو و آلتامیرا ترسیم و کنده‌کاری شده است.

تصاویر غارهای نامبرده،عمدتا از اشکال حیواناتی چون گوزن،ماهوت،اسب،گاو بیزون می‌باشد که هنرمندان خالق این آثار به قدری در ترسیم خطوط،استفاده از رنگ به منظور نمایش وضع بدن حیوانات در حالات مختلف حمله و هجوم و فرار،مهارت و استادی از خود به خرج داده‌اند که دیدن این شاهکاها هر بیننده‌ای را متعجب می‌سازد.

ب)آسیا

«هرچند از نقطه‌نظر ماقبل تاریخ‌شناسی، برخلاف اروپا،در همه نقاط آسیا کاوشهایی صورت نگرفته است معهذا در نتیجه حفاریهایی که در پاره‌ای از مراکز،از جمله در هندوستان، ایران، فلسطین، سیبری، چین، جاوه، سوریه، عربستان و مغولستان و غیره توسط دانشمندان اروپایی و آسیایی به عمل آمد، مدارک فراوانی به دست آمده است که به ما در شناختن صنایع پالئولتیکی آن قطعه از عالم کمک فراوانی می‌نماید.درواقع سرزمینهای وسیعی که در جنوب سلسله‌های عظیم کوهستانی آسیا گسترده شد در تمام دوره پله ایستوسن به سبب آب‌وهوای مناسب و شرایط زندگی رضایت‌بخش مورد توجه اقوام اولیه بوده است و درست در همین مناطق است که می‌توان به ابزارهای سنگی و بعدها در دورهای میان سنگی و نوسنگی به آثار نقاشی دیواری در غارها دست یافت.»

شرق آسیا(هندوستان)

«در نواحی مرکزی هندوستان که منطقه‌ای کوهستانی است در بیش از هزاران پناهگاهی که انسانهای نخستین زندگی می‌کرده‌اند آثاری مشاهده شده که این آثار در مدت طولانی ترسیم شده‌اند.آثار مزبور متعلق به اوایل دورهء میان سنگی و یا بیش از آن و تقریبا تا چند صد سال بعد ادامه پیدا می‌کند.»

در بعضی پناهگاهها به دلیل وجود فضای بسیار محدود برای نقاشی،آثار متعدد،بارها روی یکدیگر ترسیم شده‌اند و اغلب هر نقاشی بر روی کار قبلی تصویر می‌شد ولی آن را کاملا نمی‌پوشاند.به ندرت در یک پناهگاه می‌توان مجموعه‌ای از تصاویر را پیدا کد که کلیهء سبکها را از پیشین‌ترین تا تازه‌ترین سبک را در خود جای داده باشد.به هر صورت می‌توان نقاشیهای موجود را در یک پناهگاه در یک تسلسل تاریخی و نوعی طبقه‌بندی قرار داد.با این روش می‌توان تاریخ نسبی را با اطمینان ثبت کرد و زیرا هر تصویری که بر روی دیگری قرار دارد طبعا باید جدیدتر باشد.

برای تاریخ‌گذاری و طبقه‌بندی آثار مزبور نوعی روش متداول باستان‌شناسی اعمال گردیده و نوعی طبقه‌بندی به لحاظ سبکهای متفاوت انجام شده است. کار دقیق به نواحی مجاور پاچماری، آدام گارو میرزاپور محدود شده است و در نتیجه بیست سال تحقیق بر روی دره‌ها و بررسی صخره‌های هند مرکزی،بیست سبک اصلی را برای آثاری که در هزاران پناهگاه سالم مانده است ثبت نموده‌اند و از طریق شناسایی لایه‌های زائدی که بر روی هر سبک آمده،توانسته‌اند تاریخ نسبی سبکها را معین کنند.گرچه این تکنیک،تنها تاریخهای نسبی را پیش‌بینی می‌کند،لیکن یک پیش‌نیاز مهم برای به دست آوردن تاریخ نسبی آثار است.

تحقیقات توسط باستان‌شناسان و مورخین هندی روی نقاشیهای مزبور،نشاندهندهء این مطلب مهم است که نقاشیهای صخره‌ای در دورهء میان سنگی و یا زودتر از آن انجام شده و این تاریخ توسط مورخین هندی،حدود ۸۰۰۰ سال قبل از میلاد تعیین گردیده است و در نقاط دوردست هند،جایی که بعضی از این نقاشیهای صخره‌ای یافت شده بودند احتمالا دورهء میان سنگی بعد از تاریخ شروع شده است و بعد از آن ادامه یافته است.»

«در میان آثار باقیمانده از عصر نوسنگی هند، کاردکهای نقاشی با رنگهای سائیده شده آمادهء کار فراوان است و این مطلب نشان می‌دهد که نقاشی در دورهء میان سنگی ادامه داشته،لیکن به دلیل دگرگونیهای اجتماعی و نوع آب‌وهوا در این منطقهء آسیا،بسیاری از آثار دورهء کهن از بین رفته‌اند.»

نقاشیهای صخره‌ای کهن در هندوستان به‌طور پراکنده تا حدود ۲۰۰ سال ق م در نواحی کوهستانی و صخره‌ای با سبکهای گوناگونی که در طبقه‌بندی تصویری بدان اشاره شد ادامه پیدا می‌کند و این روند هنرآفرینی به صورت متکامل‌تری در غارهای آجانتا در ایالت اصلی حیدرآباد به صورت آثار باشکوهی متجلّی می‌شود،ویل دورانت در کتاب دوم تاریخ تمدن صفحات ۶۶۴ و ۶۶۵ در این‌باره می‌نویسد:

«کهنترین نقاشی‌های هندی،که بشود تاریخی برای آن پذیرفت،یک دسته از فرسک‌های بودایی (حدود ۱۰۰ ق م)است که بر دیوارهای غاری در سیرگویه،در ایالات مرکزی،پیدا شد.از آن به بعد،هنر نقاشی فرسک۹۸گام‌به‌گام پیشرفت کرد تا،بر دیوارهای غارهای آجانتا به کمالی رسید که حتی جوتو و لئوناردو

داوینچی هم هرگز به پای آن نرسیدند.این معابد را در ادوار مختلف،از قرن اول میلادی تا قرن هفتم میلادی،در جبههء سنگی دامنهء کوهی کنده‌اند.این غارها،پس از زوال آئین بودا، قرنها از چشم تاریخ و یاد مردمان رفته بود.پیرامون آنها جنگل روئیده و آنها را تقریبا دفن کرده بود،آنها به لانهء خفاش و مار و جانوران دیگر و نیز آشیان هزارگونه پرنده و حشره که با فضلهء خود نقاشیها را کثیف کرده بودند.

در سال ۱۸۱۹ پای اروپائیان به این ویرانه‌ها رسید.و از یافتن آن فرسک‌ها که اکنون در میان شاهکارهای هنر جهان جای دارند در شگفت شدند.

این معابد را از آن‌رو«غار»خوانده‌اند که بسیاری از آن‌ها را در دل کوهها کنده‌اند.مثلا غار شمارهء از هر طرف بیست متر است و بیست ستون آن را نگاه می‌دارد.در طول تالار اصلی،شانزده حجرهء رهبانی هست.جلو آن را ایوانی مروق آراسته، و در پشت آن محرابی است پنهان.همهء دیوارها پوشیده از فرسک است.در سال ۱۸۷۹،شانزده معبد از بیست و نه معبد،نقاشی داشت.چون این نقوش در معرض هوا قرار گرفت،تا سال ۱۹۱۰ نقوش ده تا از این شانزده حجرهء معبد از میان رفت.و آنهایی که در شش معبد دیگر مانده بود،با کوششهای نابجایی که در احیای آنها شد،ناقص گردید.روزگاری این نقاشیها از رنگهای سرخ،سبز،آبی و ارغوانی می‌درخشیدند،امّا امروزه،جز سطوحی کمرنگ یا سیاه چیزی از آن رنگها برجای نمانده است.برخی از این نقاشیها،که گذشت زمان و غفلت بشر آنها را تیره کرده،خشن و عجیب می‌نمایند.نقاشیهای دیگری هم، که روزگاری استادانه و ظریف بودند،نشان‌دهندهء استادی صنعتگرانی است که نامشان،پیش از آثارشان از میان رفته است.ذبه رغم این تاراجها،غار شمارهء یک هنوزشاهکاری غنی است.در اینجا،بر دیواری،تصویری است احتمالا از یک بودیستوه.او راهبی بودایی است که می‌باید به نیروانا برسد،امّا به اختیار خود تولدهای مجدد مکرر را می‌پذیرد تا در جهان بماند و یار انسانها شود.اندوهی که بر اثر معرفت به آدمی دست می‌دهد،شاید هیچگاه به این خوبی تصویر نشده است:بیننده با دیدن اثر متحیّر می‌شود که آیا آن اثر ظریفتر و عمیقتر است یا تابلوی نظیر آن،که لئوناردو داوینچی از سر مسیح کشیده است.بر دیوار دیگر همان معبد،طرحی از شیوا و همسرش پاروتی هست که گوهرهایی به خویش آویخته‌اند.نزدیک آن، نقش چهار آهوست،که اشاره به مهر بودایی به جانوران دارد.برسقف،طرحی از گلها و پرندگان هست که چنان به ظرافت کشیده شده که گویی هنوز جان دارند.روی یکی از دیوارهای غار شمارهء ۱۷، تصویر زیبایی از ویشنو و ملازمانش هست که از آسمان فرو می‌آیند تا در واقعه‌ای از زندگانی بودا شرکت جویند.اکنون نیمی از آن از میان رفته است.بر دیوار دیگری،طرح زنده‌ء صورت یک شاهدخت و ندیمه‌های اوست.با ین شاهکار نقشهای بسیاری آمیخته است که جوانی و ترک

کاشانه و اغوای بودا را توصیف می‌کند.» «در قسمتی دیگر مجلسی از شرفیابی سفیری از دربار ایران(احتمالا در پادشاهی خسرو دوم ساسانی)به حضور پادشاه هند بر دیوار نقاشی شده که حائز اهمیت بسیار است.»

و امّا قضاوت دربارهء آنچه که به عنوان نقاشی دیواری در غارهای آجانتا باقیمانده،بسیار مشکل است ولی در عین حال کلیدهایی برای ادراک آنها وجود دارد که هنوز برای بیگانگان آشکار نشده است. با این همه،کارشناسان از ورای آثار می‌توانند موضوع،شکوه،قدرت،طراحی،ترکیب،منسجم، خلوص و وضوح عناصر و کار شگفت‌انگیز هنرمند که جان خود را مایه گذاشته است.باید در نظر داشت که کار این هنرمندان زاهد که در این حجره‌ها به کار و عبادت اشتغال داشتند وحدتی از ایمان مذهبی و معماری و پیکرتراشی و نقاشی را جاری ساخته و در تاریخ به یادگار نهاده است.

خاور میانه(ایران)

- ایران پیش از اسلام

با کشفیاتی که توسط باستانشناسان در منطقهء لرستان(غرب ایران)صورت پذیرفته بر ما معلوم شده که فرهنگی متعلّق به دورهء نوسنگی در این منطقه وجود داشته است.آثار به دست آمده نشانگر نوعی زندگی غارنشینی است که شباهت زیادی با نوع زندگی مردم غارنشین اروپایی دارد.با مطالعهء این آثار و مقایسهء آن با آثار مردم غارنشین جنوب اروپا،می‌توان میان آنها و نقوش فوق،ارتباطی تنگاتنگ را رقم زد.برآثار غارهایی چون آلتامیرا و لاسکو نوعی اعتقادات جادویی مترتب است و به همین نحو نقایهای غارهای لرستان را می‌توان به جهانی اعتقادی مشابه که در آن نظر انسان بسوی افق‌های مرموز متوجه بوده دانست.

در مقایسه آثار غارهای لرستان و غارهای اروپایی باید گفت که بین هنر غارهای لرستان و آثار به وجود آمده بعد از آن نوعی پیوستگی وجود دارد. در حالیکه در اروپا فاصله‌ای ده هزار ساله میان آثار غار و تمدن‌های بعدی وجود دارد،که از نظر باستان‌شناسی ناشناخته است و هیچ اطلاعی از هنر این دوران در دست نیست.تداوم تاریخی آثار به دست آمده در غارهای لرستان با دوره‌های بعدی نکته‌ای است که همواره موردنظر باستانشناسان بوده و اصالت این آثار را تأیید می‌نماید.

«در نقوش غارهای لرستان بیشتر به صحنه‌های رزم و شکار و تصویر حیوانات گوناگون بویژه گوزن و آهو و گل توجه شده است و خواسته‌اند در این تصاویر پیروزی صاحب اثر را بر دشمن یا به هنگام شکار مجسم نمایند واز اثر جادویی نقش این پیروزی را قطعی‌تر ساخته باشند.»

مهمترین آثار نقاشی در دو نقطه چگن و کوهدشت لرستان کشف شده که به بررسی اجمالی آن‌ها می‌پردازیم:

مهمترین آثار نقاشی در بخش چگن در غارهای دوشه واقع در منتهی‌الیه جنوبی بخش یافت شده.بر دیوارهای مسطح این غار روی هم یکصد و ده نقش مختلف با رنگ سیاه نقاشی شده است.دوری از عوامل و عوارض طبیعی مهمترین عامل برای سالم ماندن نقوش بوده است.

آثار نقاشی منطقهء کوهدشت از جمله پیرترین و کهن‌ترین آثار هنری اقوام ایرانی هستند که مبین و روشنگر گوشه‌ای از تمدن زمانهای دوری است که باقی‌مانده‌اند.و مهمترین این آثار در دره میرملاس و کوه همیان کشف شده است.غار میرملاس در ۳۰ کیلومتری شهر کوهدشت واقع شده و از این غار اینک سایبانی بیش باقی نمانده است.نقاشیهایی نیز در دو طرف جنوب و شمال دره بر روی دیوار سایبان نقش شده که اینک بوسیله عوامل طبیعی در معرض نابودی می‌باشد. طول سایبان جنوبی غار میرملاس،سی و پنج متر است‌که بیشتر آنها صحنه‌هایی از شکارگاه رامجسم می‌سازند،برخی دیگر نقش حیواناتی است که نمی‌توان برای آنها نامی گذاشت.

نقاشیهای سایبان شمالی دنبالهء آثار سایبان جنوبی هستند و چون سقف غار ریخته شده است،این نقوش در معرض نیستی قرار دارند.از بین آنها،هفت نقش روشنتر و نمایان‌تر است.در ناحیهء کوهستانی همیان در کوه کیزه و شمال تنگه چالگه شله،نقاشیهایی کشف و ثبت شده که به لحاظ تاریخی دارای اهمیت می‌باشد.در اینجا لازم است نظر باستان‌شناسان غربی و کارشناسان ادارهء کل باستان‌شناسی ایران را دورهء آثار مذکور ذکر نمائیم.پروفسور گریشمن در این باره می‌گوید:

«نقاشیهای مزبور بوسیلهء ساکنین لرستان در دورانی که بشر به حالت جویندهء خوراکی می‌زیسته است ترسیم شده است،و این دوران مربوط است به چندین هزار سال پیش از آنکه دره‌ها خشک شود و انسان بتواند از کوهسار پائین آمده و بیرون از کوهستان زندگی کند.»

پس از نظر پروفسور گریشمن هیئتی مرکب از باستانشناسان خارجی و ایرانی به منطقه لرستان اعزام شدند و اظهار داشتند:

«نقوش روی صخره‌های لرستان شبیه نقوش مکشوفه در شرق اسپانیا در دوره‌های اخیر و مربوط به دورهء ماقبل تاریخ است که عموما به صورت صحنه‌های دسته جمعی و در زیر صخره‌های عظیم که به حالت برجسته بر دیوارهء غار قرار گرفته‌اند نقش شده است.در دو محل تیغه‌های فلینت و خرده سفال پیدا شده که دلالت بر سکونت در جوار این برجستگی‌ها دارد.

نقوش مزبور متمایز از یکدیگر و اکثرا به صورت استیلیزه هستند.در بین نقوش مزبور تصاویری از انسان وجود دارد که با یکدیگر اختلاف دارند.علاوه بر تصاویر انسانی،صورتهایی از اسب نیز که بر روی آنها سوارانی به شکل انسان نقش شده‌اند و همچنین صورت گوزن و سگ و موجوداتی شبیه به آن دیده می‌شود.اندازهء صورتها بین ۱۰ تا ۳۰ سانتیمتر و اغلب با نقوش نیم‌رخ حیوانات،و فقط بعضی از صورتهای انسانی از روبرو و تمام‌رخ، نقش شده‌اند.

سبک نقوش اکثرا ذهنی و هیکلهای انسان به صورت خطوط مختلف نقش شده و یک خط مستقیم نشان‌دهندهء اعضاء دیگر بدن مانند سر و دست و پا می‌باشند و گاهی صورت حیوانات به شکل طبیعی و حقیقی تصویر شده‌اند.نقوش مزبور عمدتا با قرمز اخرایی(احتمالا اکسید آهن)و بعضی از این نقوش به رنگ سیاه‌اند که به سختی می‌توان تفاوتی بین آنها و گرافیک معمولی گذاشت.یکی از زیباترین نقشها مربوط به گوزن نری است که به رنگ زرد زنده نقاشی شده و احتمالا رنگ آن هم ترکیبی از«اکسید آهن» است.

«در مورد تاریخ آثار مکشوفه باید گفت که نقش اسب‌سواران نمی‌باید قدیم‌تر از هزارهء دوم قبل از میلاد باشد چون هنر اسب‌سواری،اول بار به وسیله ایرانیان معرفی شده بو.به همین نحوه می‌بایست تاریخ کلیه نقوش و صورت صحنه‌هایی را که مربوط به اسب‌سواران است و به شکل استیلیزه نقش شده‌اند. به هزارهء دوم پیش از میلاد مربوط دانست.مسلما این تاریخ‌گذاری را نمی‌توان یک تاریخ‌گذاری کامل و دقیق دانست زیرا با دقت بیشتر در نقوش می‌توان روی‌هم‌رفته نقوش صحنه‌های فامیلی را مربوط به آثار دورهء اول فلز در ناحیه مدیترانه مرکزی و غربی دانست و هیچ نکتهء مشخصی که حاکی از شباهت این آثار به دورهء مزولتیک و حتی ارتباط ناچیز آن به پالئولتیک باشد در حال حاضر دیده نشد.با مطالعه روی آثار و بقایای به دست آمده از منطقهء میرملاس و همیان تاریخ‌گذاری دورهء نئولتیک روی این آثار تأیید می‌گردد.خصوصا با مطالعهء یک قطعه سنگ بزرگ به طول ۷/۵ متر که مربوط به نقش‌های جمعی بود این امر واضح‌تر شد.»

«وجود اسب‌سواران در نقوش همیان نشان می‌دهد که قدمت آن نباید از عصر برنز جلوتر باشد.از طرف دیگر لایه‌های موجود در پناهگاهای همیان از بالاترین سطوح تا کف،با کمال وضوح مربوط به دوران پارینه سنگی

می‌باشد و به فرهنگ دورهء موستری تعلق دارد و با توجه به شواهد موجود قدمت آن نمی‌باید کمتر از چهل هزار سال باشد.»

«در نتیجه‌گیری بررسی‌های به عمل آمده در چهار منطقهء باستانی لرستان(میرملاس،همیان،همیان دو،برد سفید)آمده است که اغلب نقوش میرملاس قدیمی‌تر از دورهء نوسنگی(حداکثر شش تا هفت هزار سال پیش)نمی‌باشد و در سایر نقاط مذکور گرچه هنوز تاریخ‌گذاری دقیق نشده و از نظر سبک نیز طبقه‌بندی به عمل نیامده،احتمالا ممکن است مربوط به دوره‌ای جلوتر باشد و با توجه به انواع نقوش در همیان نقوش مزبور باید جدیدتر باشند. صریحا معلوم است که قدمت برخی از صورتها در هر دو منطقه از عصر برنز بیشتر نمی‌باشد.

مهمترین نکته‌ای که باید به آن توجه داشت کشف غیر مترقبهء بقایای آثار دورهء پارینه سنگی میانه در همیان است که از فرهنگ دورهء موستری حکایت می‌کند و همین مطلب،این امید را تقویت می‌کند که بتوان اطلاعاتی از نحوهء زندگی مردم در دورهء شکار و از وضع این منطقه آب‌وهوای غرب ایران در طول زمانهای میان ۴۰۰۰۰ تا ۶۰۰۰۰ سال پیش به دست آورد.روی‌هم‌رفته انتظار می‌رود که نتیجهء آزمایشات کربن ۱۴ از نمونه‌های برد سفید مقایسهء آن با آثار مکشوفه بوسیلهء آقای فرانک هول در منطقهء خرم‌آباد به این ترتیب رسید که آثار پارینه سنگی زیرین در ایران بسی قدیمی‌تر از اروپای غربی است.»

«در ایران به‌رغم 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.»

ایرانیان در ایجاد هنری باشکوه و اصیل که شایستهء 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 به‌عنوان 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:

«محوطهء کاخ و ملحقاتش بر بلندی صفه‌ای که به وسیله پلکانی دو سر به سطح زمین مجاور می‌پیوندد پی‌ریزی 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 غالبا به نام تالار صدستون خوانده می‌شود و از خیلی جهات شباهت به منزلگاههای شاهان آشوری است.و در سراسر آن بیش‌از هر چیز سنت هنر آشوری به چشم می‌خورد.» «بدنهء پلکان دو سری که از صفّه به تالار بارعام می‌پیوندد با نقش برجستهء ردیفهای درازی از سپاهیان که با وقار تام درحال برداشتن هستند تزئین یافته

است.خاصیت تشریفاتی و تکرار موزونی که در این نقوش به کار رفته،خود جلوهء دیگری است از تصوّر نقش برجسته در خدمت معماری که از مختصات پیکرتراشی ایران شمرده می‌شود.»

«تکه‌هایی از رنگ که در بناهای مشابهی در دیگر نقاط تاریخی ایران یافت شده،حکایت از آن دارد که دست کم بخشهای از این نقشهای برجسته،رنگی بوده‌اند.تأثیر اصلی این نقشهای برجسته،همچنان‌که 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 برهنهء امروزی این نقشهای برجسته،ارزیابی سبک معماری بسیار پالودهء 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 بی‌مانند 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 نیم‌تنه‌ها 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 نتیجهء تأثیر پیکرتراشی یونانی(ایونی)است،زمانی تقریبا قطعیت پیدا می‌کند که توجه کنیم چگونگی جامه‌های این پیکره‌ها موافق شیوهء باستانی پیکرتراشی یونانی به شیوهء کاخ تخت جمشید علی‌رغم این پیرایشها نشانه‌ای از پیروزی شیوهء رسمی متعلّق به خاور نزدیک در هنر به‌شمار می‌روند.هدف و وظیفه این نقشها،یعنی ستایش پادشاهان به شیوه‌ای تزئینی و باشکوه به موفقیت‌آمیزترین وجه ممکن تأمین شده است.»

هنر ایرانی در این دوره از تاریخ،از سرچشمه‌های گوناگون الهام گرفته است به‌طوری که برخی از هنرشناسان،آن را هنری بی‌ریشه و التقاتی معرفی کرده‌اند،البته این بررسی و برخورد بسیار سطحی و عامیانه است.دراین‌باره 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 نقش‌برجستهء آشوری است،تالارهای ستوندار،احتمالا از نمونه‌های معماری مصریان یا مادها متأثر و خیاره کردن ستونها از شیوهء یونانی(ایونی)گرفته شده است،و با این‌همه شیوهء درهم‌آمیزی این عناصر گوناگون مجموعهء جدیدی پدید می‌آورد که کاملا تازگی دارد،و با هنر ملتهایی که احتمالا 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 شیوهء آپادانای ایرانیان دیده نشده است.»

البته ایرانیان پیش از سلطه بر خاور نزدیک، سازندهء هنرهایی با مقایس کوچک بوده‌اند که به هنر چادرنشینی 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 عظت 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 کتیبهء 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.»

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

شاهنشاهی ایران در دوران فرمانروایی داریوش اول و خشایارشاه یعنی هنگامی‌که به اوج عظمت خود رسیده بود(۵۲۱-۴۶۵ 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.

ایران که هرگز عظمت هخامنشی خود را فراموش نکرده بود، فرهنگ بی‌نظیر و اشرافی خود را چنان به دست توانای شاهان ساسانی حفظ کرده بود که بعدها توانست ورود اسلام به ایران را تبدیل به رنسانس فرهنگی ایران کند.

ایران قرن سوم،وسیعتر از ایران امروز بود و چنانکه از نام آن برمی‌آید سرزمین آریایی‌ها بود و افغانستان، بلوچستان، سغد، بلخ و عراق را نیز دربر داشت.پارس،که سابقا نام استان فارس کنونی بود، فقط قسمتی از جنوب شرقی این امپراطوری را تشکیل می‌داد امّا یونانیان و رومیان،که به«بربرها»توجّهی نداشتند، نام تنها یک قسمت را به تمام آن دادند.در قلمرو این امپراطوری،هزاران ده،صدها قصبه و دهها شهر قرار داشت که مهمّترین آنها عبارت بودند از:اکباتان،ری،موصل،استخر(سابقا تخت جمشید) شوش،سلوکیه،و تیسفون پایتخت عظیم و باشکوه ساسانیان.»

«بر این قلمرو پهناور،پادشاهانی از جمله شاپور اول و دوم،بهرام پنجم و انوشیروان حکومت راندند.
از ثروت و جلال شاپورها،قبادها و خسروها چیزی جز خرابه‌های هنری دوران ساسانی بجا نمانده است،امّا همین مقدار کافی است که ما را از دوام و قابلیت انعطاف هنر ایرانی،از زمان داریوش کبیر و تخت جمشید تا دوران شاه عباس کبیر و اصفهان به شگفت آورد.»

«پیش از آنکه به نقّاشیهای یافت‌شده از این دوران بپردازیم،باید خاطرنشان کنیم که بطورکلّی سنت هنر تصویری ایران را می‌توان با توجّه به نمودهای گوناگون آن،به دو شعبهء اصلی تقسیم کرد: یکی شعبهء غربی که ارتباط کم‌وبیش مستقیم با هنر بیزانس یعنی روم شرقی دارد و در عین آنکه از هنرسبک بیزانسی که زائیدهء خاور مآب شدن ناتورالیسم هلنی است، با عظمتی ساختمانی و شکوهی تزئینی در موزائیکهای کلیسای سان ویتاله ظاهر می‌شود.

متأثر است در آن تأثیر متقابل داشته است.دیگر شعبهء هنری بخشهای شرقی ایران که از زمانهای دوردست در این سرزمینها رواج داشته و تقریبا بدون آنکه وقفه‌ای در آن ایجاد شود،در طی قرون متمادی با تجلّیات متنوع ادامه یافته است.و این،همان هنری است که بعدها با تأثیرپذیری‌هایی از هنرهای تصویری خاور دور در دورانهای بعدی مکتب مینیاتور ایرانی و خاصه شیوهء هرات را بوجود آورده است.»

مکتب نقّاشی شرق ایران با نام مانی نقّاش، هنرمندی که این همه داستان و روایت از چیره‌دستی او در این هنر حکایت می‌کنند،درآمیخته است.گرچه قدرت‌نمائیهای شگرفی که از این هنرمند نقل شده است و اثر سحرانگیز فوق العاده‌ای که برمی‌انگیخته، کمی افسانه بنظر می‌رسد ولی با اینهمه نمی‌توان شخصیّت و ارزش هنری این فرد نامدار را مورد تردید قرار داد.

- ایران پس از اسلام

با رواج دین مبین اسلام آئین مانوی برچیده شد و در نتیجه آثار نقاشی مانویان از بین رفت.بنظر می‌رسد که پاره‌ای از مخالفت مسلمانان با هنرهای مصور،با مبارزه‌ای که برای از میان برداشتن سنت‌های دین مانوی انجام می‌شد،بی‌ارتباط نبود و باید این نکته را هم متذکر شویم که نهضت شمایل‌شکنی که در روم شرقی(بیزانس)در همین دوره رواج داشت نمی‌تواند با موضوع پرهیز از آثار مانوی بیگانه باشد.

بدنبال این وقایع،مانویان به سمت شرق و شمال خاوری ایران روی آوردند و با کوچ ایشان،فرهنگ آنان در این سرزمینها رواج پیدا کرد.البتّه سنت نقّاشی مانویان،بکلی در ایران فراموش نشد و بعدها تأثیراتش در مکاتب نقّاشی ایرانی نمایان گردید. شباهت اوراق تورفان و نقّاشی‌های ایرانی عصر مغول،از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد

«از نوشته‌های قرون اولیه هجری نیز می‌توان در مورد نقّاشیهای عصر ساسانیان تصوری کم‌وبیش روشن پیدا کرد.از جملهء آنان،می‌توان از یادداشتهای فراوانی که دربارهء نقّاشی‌های طاق ایوان مداین در دست داریم و از کتاب مزینی که باعث محکومیّت افشین سردار خلیفهء عباسی گردید و بسیار نمونه‌های دیگر یاد کرد.چنانکه می‌دانیم دربارهء نقّاشیهای طاق کسری،حتّی به نوشته‌هایی برمی‌خوریم که در آنها صحنه‌های مختلف نقّاشی طاق از جمله تصویری که در آن پیروزی خسرو انوشیروان را در جنگ انطاکیه نمایش آمده است با توصیف جزئیات آن آمده است و حتی از رنگ لباسها و اسبان و دیگر ویژگیهای نقش در این اسناد به تفصیل سخن رفته است.»

با توجّه به اینکه از آثار نقّاشی ساسانیان،مدارک مکتب نقّاشی شرق ایران با نام مانی نقّاش، هنرمندی که این همه داستان و روایت از چیره‌دستی او در این هنر حکایت می کنند،درآمیخته است.

قابل‌توجّهی باقی نمانده است بااینحال،با توجه به مدارک باستانشناسی،به پاره‌ای آثار که بدون تردید متعلّق به ساسانیان است،اشاره داریم:

«کاوشهای باستانشناسی در بخش بزرگی از ترکستان شوروی در مراکزی چون ورخش و خوارزم و سغدیان و افراسیاب،مجموعه‌ای از نقّاشیهای دیواری را معرفی نموده است که مطالعه آنها برای شناخت هنر تصویری عصر ساسانی دارای اهمیّت فراوان است.»

«در پنج کنت واقع در مشرق سمرقند در ایالت سغدیان نقّاشیهای چندی بر دیوارهای ساختمانهای باستانی بدست آمده است که در بسیاری از آنها صحنه‌های مربوط به تاریخ باستانی ایران و آنچه در شاهنامه فردوسی بازمی‌شناسیم،تصویر شده است.این نقّاشیها را به اواخر ساسانیان نسبت داده‌اند.در یکی از تأثرانگیزترین این صحنه‌ها،مجلس سوگ سیاوش شاهزادهء نگون‌بخت ایران،با زبردستی فراوان نمایش داده شده است.پیکر بیجان سیاوش بر زبرتختی مرصع که گنبد شیارداری آن را پوشانده است قرار دارد و بانوان چندی بر بالای سر شاهزاده مشغول نوحه‌سرایی می‌باشند.در کنار فوقانی تصویر،کنگره‌های ساختمانی مشابه با آنچه در تخت جمشید می‌شناسیم نمایانده شده است، قسمت پائین نقّاشی را گروه سوگواران پرکرده‌اند.

این نقّاشی و آثار دیگر پنج کنت که بر بنیاد همان داستانها و روایاتی که چهار قرن بعد بهنگام سرودن شاهنامه مورد استفادهء شاعر ملی ما واقع شد، پرداخته گشته است.ضمن تأیید اصالت منابع شاهنامه وجود یک سنت کهن ایرانی را در تمامی این مناطق،مورد توجّه قرار می‌دهد.»

در کاوشهایی که توسط باستانشناسان انجام گرفته قطعه‌های نقّاشی دیواری از دل خاک بیرون آورده شده که برای شناخت هنر نقّاشی ایران عصر ساسانی قابل‌توجّه است از جمله:

«در دورا اروپا نمونه‌های چند از نقّاشی دیواری این دوران که اهل فن آنها را به هنر ساسانیان منسوب می‌دانند بدست آمده است.

و به این ترتیب می‌بینیم که قلمرو نقّاشی عصر ساسانی به سرزمینهای وسیعی کشانده شده است و چنانچه تاکنون نمونه‌های فراوانی از این هنر در داخل برای جدا ساختن هنر صدر مسیحیت از هنر بیزانسی، حدود و مرز مشخّصی موجود نیست.

سرحدات کنونی ایران یافت نگردیده؛درعوض بقای آن در سرزمینهای مجاور،این نقیصه را تا حدّ زیادی جبران می‌نماید.با اینهمه قطعات چندی از نقوش دیواری عصر ساسانی که تاکنون در کشور ما شناخته شده است می‌تواند چراغی فراراه پژوهندگان قرار دهد و ما اکنون بشرح مختصری دربارهء آنها می‌پردازیم.»

کاوشهای هیأت باستانشناسی فرانسوی در شوش،قسمتی از یک نقاشی دیواری عصر ساسانی را از دل خاک بدرآورده است که به عقیدهء پروفسور گریشمن به نیمهء اول قرن چهارم میلادی تعلّق دارد. این نقش بر روی دیواری خشتی که روی آن را قشر ضخیمی از کاه گل‌اندود کرده‌اند نقّاشی شده است. (به تصویر صفحه مراجعه شود) مطالعهء این نقّاشی،تداوم سنت هنری باستانی ایران را که در عصر هخامنشیان و دوران اشکانیان مشاهده نمودیم بخوبی اثبات می‌نماید،همچنانکه در نقّاشیهای دورانهای پیش،هنرمند ایرانی از بکار بردن سایه و روشن و پرسپکتیو پرهیز می‌نمود.در این تصویر نیز همهء عوامل سازندهء اثر،بوجهی نموده شده است که در عین القاء فضای خاص،از ایجاد تصور عمق بر روی دیوار احتراز شده باشد و بدین منظور،نقّاش این صحنه در همهء بخشهای اثر خود، رنگهای یکدست و بدون سایه بکار برده است و از خطوط موزونی که برای مشخّص نمودن قطعات مختلف نقّاشی خود رسم کرده بعنوان یک وسیلهء تزئینی استفاده نموده است.

بدین‌ترتیب نقّاش دیواری شوش در شانزده قرن پیش با تنظیم خوشایند سطح و خط و رنگ و بکار بردن موزون این سه عامل در نهایت سادگی،موفق شده است زمینهء تزئینی و دارای خاصیّت القاکننده‌ای قوی بوجود آورد که هنوز هم می‌تواند مورد توجّه هنرمندان واقع گردد.

غرب آسیا(ترکیه)

«کشفیات اخیر در آناتولیا(ترکیه کنونی)نشان دهندهء فرهنگی در فاصلهء ۷۰۰۰ تا ۵۰۰۰ سال پیش از میلاد می‌باشد که محل پیدایش و رشد یک فرهنگ پررونق دورهء نوسنگی بوده است و این احتمال وجود دارد که فلات مزبور از لحاظ فرهنگی پیشرفته‌ترین منطقهء آن زمان بوده باشد.

دوازده سطح پیاپی ساختمانی که در فاصله سالهای ۱۹۶۱ و ۱۹۶۳ در چتل هویوک حفاری شدند از ۶۵۰۰ تا ۵۷۰۰ پیش از میلاد تاریخ‌گذاری شده‌اند،در یک محل تنها به وسعت ۱۳۰ متر مربع(که فقط چهار هزار متر مربع آن حفاری شده است)

ردیابی ناگسسته و دوباره‌ء تکامل یک فرهنگ نوسنگی در یک دوره‌ء ۸۰۰ ساله ممکن شده است.تکاملی که از اقتصاد متکی بر شکار و گردآوری خوراک به اقتصادی کاملا کشاورزی منجر شده است.

در کنار اریحا،چتل هویوک را یکی از نخستین تلاشهای بشر برای پی‌ریزی زندگی شهری نامیده‌اند،نظم موجود در نقشه شهر نشان می‌دهد که آن را برطبق نقشه‌ای نظری یا غیرتجربی ساخته‌اند، ویژگی این شهر آن است که هیچ خیابانی ندارد،خانه‌ها به یکدیگر چسبیده‌اند و از پشت‌بام به یکدیگر راه دارند.»

در چتل هویوک،تعداد زیادی زیارتگاه پیدا شده است که با خانه‌های عادی و یکنواخت درهم‌آمیخته بوده‌اند.با تفاوت‌های موجود در سطوح گوناگون، به‌طور متوسط برای هر چهار خانه یک زیارتگاه وجود دارد.زیارتگاهها را از روی تزئینات سرشار داخل‌شان،نقاشیهای دیواری،گچ‌بریهای برجسته، سردیسهای جانوران،جمجمه‌ء گاو و پیکرهای کوچک اندام مقدس،می‌توان از خانه‌های عادی بازشناخت.

«اهمیت شکار به عنوان منبع تأمین خوراک تا حدود ۵۷۰۰ قبل از میلاد در نقاشیهای دیواری زیارتگاههای کهن که بیشترین بخش آنها را صحنه‌های شکار تشکیل می‌دهد،نشان داده شده است.صحنه‌ء شکار گوزن از لحاظ سبک و مفهوم یادآور نقاشیهای پناهگاهی شرق اسپانیاست.»

«در یکی از زیارتگاههای قدیمی‌تر نقاشی پیدا شد که تا هزاران سال بعد نیز نمونه‌اش دیده نشد.این نقاشی یک منظره‌ء تمام و کمال است و مطابق تاریخگذاری به روش کربن ۱۴ کمی پس از سال ۶۲۰۰ پیش از میلاد کشیده شده است.در پیش‌زمینه‌ء آن شهری احتمالا همان چتل هویوک است.در پشت این شهر،البته کمی دورتر و با مقیاسی کوچکتر،کوهی با دو قله دیده می‌شود.خطها و نقطه‌هایی که از قله‌ء بلندتر خارج می‌شوند،به معنی فوران مواد آتش‌فشانی‌اند.این کوه شناسایی شد و معلوم شد که منظور از آن کوهی است به نام حسن داغ با ارتفاع ۳۱۸۰ متر که از چتل هویوک دیده می‌شود و تنها آتش‌فشان دوقله‌ای در آناتولیای مرکزی است.چون این نقاشی روی دیوار زیارتگاه ترسیم شده، می‌بایست فوران آتش‌فشان مزبور،مفهومی مذهبی پیدا کند.هنرمند با آنکه این حادثه را با دنیای زیرزمینی پیوند داده،خود با ترسی آمیخته با احترام شاهد آن بوده است.ترسش احتمالا با سپاس از زمین مادر و پرنعمت توأم بوده،زیرا معروف است که چتل هویوک بخش بزرگی از ثروتهایش را از راه فروش آبسیدین می‌آورده است.آبسیدین سنگ یا شیشه‌ء آتش‌نشانی بی‌شکل بود که به

راحتی شکسته می‌شد و لبه‌های تیزی پیدا می‌کرد و برای کارهای اسلحه‌سازان و ابزارسازان عصر نوسنگی ارزش فراوان داشت.»

ج-آفریقا

بی‌جهت نیست که محققان تارخ تمدن،آفریقا را «قارهء تاریک»نام نهاده‌اند،اگرچه این قاره اولین بشریت نبوده امّا مسلم است که یکی از نقاطی است که مهد پرورش تمدن واقع گردیده.بااین همه، گذشتهء آن در تاریکی و ابهام فرو رفته است.از آنجائیکه وضع اقلیمی افریقا تقریبا ثابت و یکدست و سکونت افراد بشر در آن دایمی و یکنواخت بوده،در آثار متعلق به عصر پارینه سنگی پیشین آن تغییرات شدید مانند آنچه در مورد اروپا ذکر شده به وجود نیامده است.

دوران ماقبل تاریخ قارهء افریقا نماینگر یکی از مهمترین و اسرارآمیزترین جوانب تحقیق و مطالعات ما می‌باشد.برای مدت مدیدی،آفریقا قاره‌ای عقب مانده محسوب می‌شد که تنها دربردارندهء اشکال و انواع قدیمی فرهنگ بوده و قادر به خلق انواع جدید فرهنگ نمی‌باشد.

باستان‌شناسان اروپایی از بررسی هنر بدوی افریقا موفق به کشف واقعیت‌های جالبی از جمله وجود تمدنهای مهم شدند.و این اکتشافات مهیج، نهایتا منتج به این عقیده شد که اولین نسل بشر و همچنین اولین صنایع،احتمالا از این قاره شروع شده است.امروزه می‌دانیم که پیشینهء تاریخی آفریقا، اساسا همان مراحل موجود در قارهء آسیا و اروپا را از نظر باستان‌شناسی معیارهایی برای طبقه‌بندی هنر صخره‌ای وجود دارد،امّا عقاید بر این است که هنر افریقا را هنوز نمی‌توان در این طبقه‌بندی منظم قرار داد و نیز هنوز نمی‌توان گفت که آیا هنر افریقا،قدمت آثار موجود در اروپا را دارد یا خیر و یا ارتباطی از نظر زمانی بین آثار دو قاره اروپا و افریقا وجود دارد؟

معرفی هنر پیشینهء تاریخی آفریقا باید به‌طور مختصر انجام گیرد زیرا در تقسیم‌بندی مراحل مختلف از نظر باستان‌شناسی به اطمینان کاملی دست پیدا نکرده‌ایم و باید مطالعاتمان را براساس اخبار موثق در نواحی وسیع ادامه دهیم،البته مناطق بسیاری هنوز به‌طور کامل کشف نشده است ولی در نواحی شمال افریقا هنر صخره‌ای گسترش بیشتری را نشان می‌دهد و آنچه که تاکنون دربارهء هنر صخره‌ای افریقا تحقیق و منتشر شده مربوط است به نواحی شمال آفریقا که اینک به ذکر خلاصه‌ای از متن کتاب«هنر قبل تاریخ و هنر بدوی»، می‌پردازیم.

هنر صخره‌ای در تمام دوران ماقبل تاریخ در این منطقه به دلیل اتصال و ارتباط آن با هنر در اروپا بسیار جالب است،گسترش این هنر از مراکز که اکنون صحرا نامیده می‌شود تا سودان،و از آتلانتیک به صحرای لیبی و تا دره‌ء نیل و قسمتهایی از مراکش و حتی جزایر قناری بوده است.

در بین اکتشافاتی که در صحرا شده،بعضی از آثار مورد توجه خاص باستان‌شناسان قرار گرفته است.از جمله کاوشهای انجام شده در صحرای اسپانیا،موریتانی-منطقه‌ء جنوب اوران، سورا، اوگارتا، ایر، هوگار، آدرار آنت، اندی، تیبستی، فزان و منطقه‌ء تاسیلی ناجر و کارکاوشگران و هیئت‌های اعزامی مختلف از فرانسه و ایتالیا به برخی از سئوالات ما در مورد هنر صخره‌ای آفریقا پاسخ داده است.

آثار به دست آمده در منطقه‌ء تاسیلی شامل حکاکی‌ها و طراحیهای محیطی و بعضا استفاده از رنگ در داخل حکاکی‌ها می‌شود.استفاده از خاک سرخ و رنگ سیاه در سایه‌ها و استفاده‌ء کمتر از سفید و خاکستری و آبی مشهود است.تکنیکهای حکاکی در روی صخره‌ها به نظر می‌رسد دستخوش تحول و تغییر شکل شده و قدیمی‌ترین تکنیک حکاکی شده به شکل V و U است و بعدها از تکنیک چکش برای حکاکی استفاده شده است.

از بررسی آثار حکاکی ده و یا نقاشی شده روی صخره‌ها در جایی که در حال حاضر صحرا نامیده می‌شود به این نتیجه می‌رسیم که قدیمی‌ترین حیواناتی که در این منطقه زندگی می‌کردند،جانورانی مثل فیل،کرگردن،اسب آبی،زرافه و تمساح بوده‌اند و مرحله‌ء میانی نقاشی‌ها(منظور لایه‌های نقاشی‌شده برروی‌هم می‌باشند)تعداد زیادی گاو را شامل می‌شود.و در مراحل آخری،اسب و شتر مطرح می‌شوند.

در اینجا نیز تفاوتی بین طراحی‌های رئالیستی و روش ایجاد سبک و بدعت‌کاری مشهود است.این اختلاف روش‌ها هستند که تغییر شکل اثر ترسیم شده و دوره‌ء تحول و تغییر باستان‌شناسی فیگورها را نشان می‌دهد.بی‌تردید وقوع همزمان تصاویر حیوانات باستانی در یک سبک رئالیستی،در حکاکی‌های با خطوط عمیق و متوالی،دلالت بر قدیمی‌ترین مرحله‌ء هنر شمال آمریکا می‌کند،مرحله‌ای که در آن تشابهات یا نزدیکی‌های دوره‌ء عصر حجر اروپا یا بالاخره هنر مربوط به دوره‌ء عصر حجر قدیم و جدید مورد سئوال قرار می‌گیرد.زمانی که تصاویر جکاکی شده حیوانات کمرنگتر می‌شود و یا کمتر قابل تشخیص می‌شوند نشانگر آن است که تصاویر دارای سبک هستند و حیوانات جدیدتر هستند.تصاویر اسب و بخصوص تر از این‌گونه هستند.اینها در نقوش عرب هم وجود دارند و تاریخ ثابت کرده است که این حیوان(شتر)احتمالا در طول دوران امپراطوری روم به شمال آفریقا معرفی شده است.مطمئنا می‌توان بین هنر قبل از شتر و بعد از شتر طبقه‌بندی

اساسی کرد که هنر بعد از شتر همچنان در سودان تا زمان حال پابرجاست.در تقسیم‌بندی سه مرحله‌ای هنر صحرا که توسط باستان‌شناسان انجام گرفته دورهء نوسنگی با سه دوره مشخص می‌شود.

اولین دورهء نوسنگی شامل:۵۰۰۰ تا ۱۰۰۰ سال قبل میلاد می‌شود که با تصاویری از شکارچیان با سرگرد و بدنهای نموداری می‌شود.

دومین دورهء نوسنگی در نقاشیهای صحرا (تاسیلی)معرف زندگی چوپانی است و بر تصاویر گله‌ها تأکید دارد.این دوره تا ۲۰۰ سال ق م ادامه پیدا می کند.

مرحلهء سوم نوسنگی در افریقا با تصاویری از اسبها و ارابه‌ها و بالاخره مرحلهء شتر و مرحلهء تصاویر گاو در تاسیلی به دلیل وجود نمونه‌های دارای سبک مخصوص به خود نشان داده شده،که بسیار جالب است.پیکرهای آنها کوچکتر هستند و بوسیله‌ی گله‌های طولانی گاو نر به همراه حیوانات متعلّق به آب‌وهوای مرطوب مانند فیل‌ها و شیرها و کرگدنها را شامل می‌شود و این دوره تا قرن هجدهم بعد از میلاد ادامه پیدا می کند.

د-آمریکا

«هنر صخره‌ای آمریکا سابقه‌ای قابل مقایسه با هنر باستانی در دنیای قدیم دارد.نواحی وسیعی دارای حکاکی‌های باارزش و موضوعات متفاوت هستند،از جمله کوههای ونزوئلا،جنوب شرقی و جنوب غربی آمریکا با مرکزی در آریزونا و همچنین دیگر نواحی آمریکای شمالی و رشته کوههای شمالی آرژانتین،البته در این مناطق هنوز اکتشاف به‌طور کامل صورت نگرفته است.

در قسمتهایی از آمریکا،آثاری از جمله نقاشیهای صخره‌ای یافت شده است که مهمترینشان در آرژانتین،بخصوص در پاتاگونیا به دست آمده و مورد مطالعه باستان‌شناسان قرار گرفته است.

در اوایل ۱۸۷۷ جغرافی‌دانی به نام (فرانسیسکوپی مورنه) اولین نقاشی صخره‌ای را نزدیکی دریاچهء آرژنتیونو کشف کرد.و در سال ۱۹۵۱ امنگین که قبلا نویسندهء کارهای برجسته بر روی سنگهای باستانی در سراسر دنیا و هنر ماقبل تاریخ در اروپا بود مطالعات خود را بر روی این موضوع شروع کرد.او یک مرکز باستان‌شناسی برای منطقهء آمریکای جنوبی تأسیس کرد.مرکز نقاشیهای صخره‌ای در پاتاگونیا بین رودخانه‌های دسیدو و سانتاکروز واقع است و همچنین در قسمت شمالی درهء رود گالیگوس و تعداد زیادی در منطقهء کوردوبا به دست آمده است.

تعدادی از نقاشیهای دست به صورت منفی و مثبت در استانهای سن‌لویز و لاریوجا گزارش داده‌اند،منگین موضوعات نقاشیهای پاتاگونی را به سه گروه دسته‌بندی می‌کند.

بزرگترین گروه شامل نقاشیهایی است که نشان دهندهء دستها در حالت منفی و معمولا از دست چپ جوانان و نوجوانان تصویربرداری شده است.و همچنین نقاشیهایی از دست درحالت مثبت و دستهایی با انگشتان ناقص وجود دارد.دراین مجموعه،عکسهایی از پاها بسیار نادر و کم هستند، در حالیکه دستهایی که در یک مجموعه آمده‌اند بالغ بر صد عدد می‌شوند.البته در یکی از مراکز نقاشیهای دست در ایالت نوکون واقع در ناحیهء سانتاکروز، تعداد ۱۶ عدد نقاشی پا وجود دارد.

گروه دوم،موضوعاتی از قبیل تصاویر انسان و حیوان دربرمی‌گیرد با صحنه‌هایی از شکار، خصوصا شکار گواناکوس .در این نقاشیها، تصاویر شترمرغ و یوزپلنگ کمتر دیده می‌شود. صحنه‌هایی از رقص،احتمالا با ماسک در منطقهء رودخانهء پینتورأس ۱۵۰فراوان هستند.

سومین گروه طرحهای سمبلیک را شامل می‌شوند که به شکل نموداری و هندسی هستند از جمله طرحهای به شکل نقشه‌های پیچ‌درپیچ،دایره‌ای، نردبان‌گونه،سپرگونه و طرحهای پله‌ای و غیره.

همین محقق اولین دورهء تصویری را شامل طرح دستها می‌داند و رنگ قرمز را اولین رنگ مورد استفاده در این نقشها ذکر می‌کند،پس از آن سیاه و زرد و سفید برای نقاشیهای مثبت و منفی از دست مورد استفاده قرار گرفته است.نقاشیهایی که از هزارهء هشتم تا هزارهء دوم پیش از میلاد به ثبت رسیده‌اند،شامل طرحهای ترکیبی از صحنه‌های شکار و طرحهای انتزاعی می‌شود که در تمام نقاط آمریکای جنوبی از جمله شیلی و آرژانتین،یافت شده‌اند.

از اواسط هزارهء اول شیرهء طراحی انتزاعی با استفاده از اشکال عمدهء خطی شکسته،موجدار و پیچان در قسمتهای وسیع نقاط صخره‌ای«کوردوبا» رواج می‌یابد.این مضامین از طرحهای منسوجات و سرامیک اسپانیایی‌ها که در این دوره بر این منطقه تسلط داشته‌اند ملهم می‌باشد.

تنها در کوههای کوردوبا،پدرسن ،در حدود دویست غار با بیش از سی هزار کشف شده است و نقاشیهایی از این دست تا اوروگوئه و دیگر مناطق آمریکای جنوبی از جمله شیلی،ایالت برزیلی پارنا، حوزهء رودخانه آمازون،گینه،ونزوئلا،تکزاس، نیومکزیک،آریزونا و کالیفرنیا توسعه پیدا می‌کند.»

مصر باستان (۴۰۰ تا ۵۰۰ ق م)

«از آنجا که نقش برجسته حد فاصل میان مجسمه‌سازی و نقاشی است،در مصر جز در دورهء بطالسه و در تحت‌تأثیر یونان،نقاشی مرکز به پایهء یک هنر مستقل نرسیده و همیشه به‌عنوان دستیار معماری و مجسمه‌سازی و کنده‌کاری 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 آن‌که نقاشی منزلت دست دومی داشته است در همه‌جا اثر آن دیده می‌شود.»

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

لوحهء مزبور در اصل به‌عنوان لوحی برای تهیه داروی آرایش چشم مورد استفاده قرار می‌گرفت.این لوحه به‌عنوان یک سند تاریخی که وحدت دو بخش مصر و آغاز دورهء سلسله‌ها را بر خود ثبت کرده و به عنوان نخستین نمونهء 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 منحصربه‌فرد نقاشی دیواری مصر باستان، متعلق به دورهء پادشاهی کهن،به شکل حاشیه‌ای تزئینی با عنوان غازهای مدوم است.

در قسمتی از یک نقاشی دیواری که از مقبره‌ای متعلق به دورهء پیش از پادشاهی در شهر هیراکونپولیس به دست‌آمده است،یکی از مراحل ابتدایی در سیر تکاملی مراسم تدفین مصریان و در نتیجه هنر ایشان،به خوبی مشهود است و ضمنا باید گفت که این اثر،قدیمترین تصویر شناخته شده‌ای است که بر روی سطح صافی،ساختهء دست آدمی یعنی روی دیوار آجری،نقاشی شده است.طرح کلی نقاشی هنوز خاصیتی کاملابدوی دارد،یعنی شکلها با فواصلی نسبتا مساوی،بر سراسر سطح تصویر پراکنده شده است.نکتهء قابل تذکر این است که شکلهای ادمی و جانوری به صورت علایمی اختصاری و نمونه‌بندی شده،درآمده است.چنانکه گویی چیزی نمانده تبدیل به هیروگلیف (خط تصویری مصریان)گردد.

شکلهای سفید بزرگ،کشتیها را نشان می‌دهد و وجودشان د رتصویر به منزلهء حمل جنازه یا وسیلهء انتقال روح است و چنانکه در مقابر دوره‌های متأخرتر نیز مشاهده می‌شود همان وظیفه بر عهده‌شان باقی‌مانده است.هیکلهای سفید و سیاه روی کشتی بالایی،زنانی عزادارند که دستهای خود را به حالت سوگواری از دو طرف بلند

کرده‌اند.بقیهء تصویر،ظاهرا 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.»

«صحنه‌های نقش‌برجسته رگنینی که زینت بخش دیوارهای مقبرهء یکی از مأموران متعلق به پادشاهی کهن به نام تی هستند،نمونه‌ای از موضوعات مورد علاقهء حامیان هنر به‌شمار می‌روند.بیشتر این صحنه‌ها به کشاورزی و شکار یعنی فعالیتهایی مربوط می‌شوند که معرف علاقهء بنیادی انسان به طبیعت هستند،و با تدارک دیدن برای کا در آن دنیا ارتباط دارند.

خدمتکاران و زورقهایشان به آرامی ازمیان 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 ابی و ابزیان دیگر است.

این‌طور 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 بر کنار از دیگران به حالتی رسمی ایستاده است.»

«درشتی هیکل و تناسبهای مطلوب میان اندامهای بدنش حکایت از مقام تی دارد،مانند حالت قراردادی او که با فعالیت واقع‌نمایانه خدمتکاران دون مرتبه‌اش،مخصوصا با پیکره‌های دقیقا مشاهده شدهء پرندگان و درندگان در میان شاخ و برگ‌های پاپیروس ناسازگار است.»

نمونهء منحصربه‌فردی از نقاشی دیواری متعلق به دورهء پادشاهی کهن،به شکل حاسیه‌ای تزئینی با عنوان غازهای مدوم است،این نقاشی بر روی دیوار خشک(سگّو)انجام شده است،در تجزیه و تحلیلی که بر این تابلو د رتاریخ هنر جنسن آمده است، می‌خوانیم:«منقارهای ظریف و گیرندهء 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 اینجا انگیزه‌های مذهبی با انگیزه‌های هنری و زیبایی شناختی درهم‌آمیخته 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 دورهء پادشاهی کهن،هنر کلاسیک مصر است.میثاق‌های تثبیت شدهء این هنر بی‌هیچ دگرگونی بزرگی تا سه هزار سال بر جا ماندند و کیفیت هنر دورهء پادشاهی کهن در حد اعلی،گرچه گاهگاه قرینی پیدا می‌کرد،در تاریخ باستانی مصر از کیفیت هنرهای همهء سرزمینها برتر بود.»

نقاشی دیواری دورهء پادشاهی میانه در مصر

در حدود ۲۳۰۰ ق م زمینداراني 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 به نام منحوتب،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 به‌وجود آمد،از جمله اثری که از مقبرهء خنوم حوتپ به‌دست 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،درنتیجه صحنهء نقاش کاملا متقاعدکننده است ولی پیکره‌های دو خدمتکار هماهنگی بصری لازم را ندارند.»

نقاشیهای دیواری در دورهء پادشاهی جدید مصر

«پادشاه میانه مانند پادشاهی کهن از هم پاشیده شد و قدرت به دست سلسه‌ای 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.»

احمس ،شکست دهندهء نهایی هیکسوسها و نخستین پادشاه سلسلهء هجدهم،دوران پادشاهی امپراطوری جدید را که درخشانترین دوره در تاریخ طولانی مصر به‌شمار می‌رود را آغاز نهاد.این پادشاه،طیوه 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 خوشبینانهء حاکم بر دورهء جدید در کتیبه‌ای که از بالای سر چند رقصنده در یک پردهء نقاشی به دست آمده،و اینک در موزهء بریتانیا نگهداری می‌شود،ثبت شده است.

«پایداری فرمولهای برجسته نهایی یک چهره بر روی سطح تخت را می‌توان در نقاشیهای دیواری مقبرهء آمنمحب در طیوه که به سلسلهء 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.گربهء صیادش که روی ساقهء یک پاپیروس در جلوی او یکی از ویژگیهای نقاشی دورهء پادشاهی جدید مصر، دوری گزیدن از قواعد خشک شبیه‌سازی است.نشسته است،دو پرندهء دیگر را با پنجه‌هایش گرفته و بال پرندهء سوم را با دندان چسبیده است.دو همراه وی که احتمالا 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 همچنان‌که در نقاشی دیواری خشک غازهای مدوم دیدیم مجسم شده‌اند.اتاقک مقبره همچنان‌که در مقبرهء باقی‌مانده از دورهء پادشاهی جدید به نام مقبرهء نخت۲۷در طیوه دیده می‌شود شبیه اتاقکهای مقبره در دورهء 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 زنده‌نمایی تازه و ژرف نگری بیشتری در امور زندگی دیده می‌شود.در جزئی از یک نقاشی دیواری متعلّق به مقبرهء دیگری از پادشاهی جدید،چهار زن به تماشای رقصیدن دو دختر زیرک و کوچک نشسته‌اند و خود نیز ظاهرا در نوازندگی آهنگ رقص شرکت دارند.روی هم افتادن تصویرهای دختران که به جهات متضاد می‌نگرند و چرخشهای نسبتا پیچیدهء 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 غیر عادی‌ترین و نادرترین تلاش برای نشان دادن نمای تمام رخ دانست.اینها ظاهرا به آهنگ رقص،دست می‌زنند،یکی از ایشان نی می‌نوازد و درحالیکه 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. درعین‌حال،در اینجا می‌توان بازتابی از شیوهء زندگی پرتجملتر دورهء پادشهای جدید را مشاهده کرد.و این احتمال نیز وجود دارد که از این زمان به بعد،کا نه فقط به وسایل اولیه زندگی در آن دنیا، بلکه به سرگرمیها و شادیهای رسمی نیز احتیاج پیدا کرده باشد.»

هنر اژه‌ای (یونانیان اولیه ۲۵۰۰ ق م)

«تمدن اژه‌ای به‌عنوان پیشتاز نخستین تمدن حقیقتا اروپایی-تمدن یونانی-اهمیت ویژه‌ای دارد. جغرافیای منطقه محصور در دریای اژه،شدیدا با جغرافیای منطقهء خاور نزدیک متفاوت است.همچنان آب و هوای این دو منطقه باهم تفاوت دارند.»

«مردمش شیوهء زندگی آمیخته با شادی و لذت‌جویی،تندرستی و سرزندگی را دوست می‌داشتند،این سخن مخصوصا درمورد جزیرهء کرت یعنی مرکز باستانی تمدن اژه‌ای که نیروهای خلاقش از آن‌جا ساطع می‌شدند صدق می‌کند.»

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 جزیرهء کرت را به نام مینوس پادشاه،هنر مینوسی و سیکلادی نامیده‌اند:

- هنر مینوسی و سیکلادی(کرت)

«در میان 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 احتمالا نه قرن قبل از میلاد، از جزیرهء کرت می‌کند.روزگاری این جزیرهء پرثروت با ناوگانی نیرومند بر قسمت اعظم دریای اژه و بخشی از شبه جزیرهء یونان سلطه می‌ورزید.و هزار سال پیش از محاصرهء تروا یکی از هنری‌ترین تمدنهای تاریخ را به‌بار آورد.

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

از درون کاخ مزبور هزاران مهر و لوحهء گلین و تصویرهای منقش بر دیوارها به‌دست آمد که گویای تمدن و شیوهء زندگی مردمان کرت است.

کرتیان،چنانکه از تصویرهای ایشان برمی‌آید، به تبر دو دم که از علایم دینی برجستهء آنان است شباهت غریب دارند.تنهء مردان و زنان،بی‌تفاوت به کمری باریک،که از مد عصر ما نیز افراطی‌تر است، ختم می‌شود.همه کوته بالایند.

ما نامهای شاهان کرت را نمی‌دانیم.نام مینوس که بر آنان اطلاق شده است محتملا مانند کلمهء فرعون یا قیصر،عنوانی بیش نیست و همهء سلاطین کرت را دربرمی‌گیرد.»

«هیچ‌یک از مظاهر فرهنگ کرت باستان به‌قدر نقاشی جذاب نیست.مجسمه‌سازی کرت بی‌اهمیت و سفالگری آن ناچیز است و از معماری کرتی هم به جزء خرابه،چیزی به جای نمانده است.

امّا نقاشی،با آنکه از همهء 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 جلوه‌گری 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 و بر سطح مرطوب نقاشی کنند.قلم‌مو را با چنان سرعتی می‌گردانند که رنگ، پیش از خشک شدن دیوار مرطوب،در فرسک رخنه می‌کند. در موزهء هراکلیون، «زعفران چین»با شوقی که خالقش در عصر مینوسی میانه او را مصور کرد، به جمع‌آوری بوته‌های زعفران مشغول است،کمرش به درجهء نامعقولی باریک،تنه‌اش نسبت به پاهایش بسیار بلند است؛با اینهمه سرش بی‌نقص 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،گربهء ستبر کشیدهء تیره‌رنگ و سرزنده‌ای در میان شاخه‌ای مواج قرار دارد و خود را آماده می‌کند تا به روی پرنده‌ای مغرور که پروبال خود را در آفتاب می‌آراید بجهد.نقاش کرتی در عصر مینوسی اخیر به ذرهء کمال می‌رسد:هر دیواری او را وسوسه می‌کند،هر توانگری او را فرامی‌خواند،نه تنها مساکن سلطنتی،بلکه منازل اشراف و شهرنشینان مرفه را هم با نقوش فراوانی که پومپئی 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 هیچ‌یک 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 کدام‌یک از طرق متعدد انحطاط سیر کرد:شاید همه را پیموده باشد،شاید جنگهای داخلی از شمار مردان جزیره کاسته و سپس یک حملهء 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 پروحشت از اجحاف متراکم قرون انتقام گرفته باشد.»

زمینهء پیدایش تمدن یونان باستان

«چون اقیانوس اطلس و جبل الطارق را پشت سر گذاریم و به آرامترین دریاها،مدیترانه،پا نهیم بی‌درنگ به صحنهء 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 دریا،و حتّی در دورمانده‌ترین سواحل آن، کوچ‌نشینهای ناپایداری،در آسیا-مارسی-نیس- ایتالیای جنوبی و سیسیل که در میان بربریان محاط بودند،برپا کردند.تلاش بی‌آرام آنان،در آن زمان نیز مانند قرن ما،جزیره‌های دریای اژه و سواحل آسیای صغیر را به شور افکند.

اینان برای بازرگانی پردامنهء خود شهرها و آبادیهایی در کرانه‌های داردانل و دریای مرمره و دریای سیاه،بنیاد نهادند.ازاین‌رو دنیای یونان باستان،بسیار پهناور بود،و شبه جزیرهء یونان فقط بخشی کوچک از آن به‌شمار می‌رفت.»

هنر یونان باستان

در زمینه پژوهش هنر یونانی مشکلی وجود دارد و آن اینست که مجموعهء دانش ما درآن‌باره از سه منبع جداگانه که گاهی با یکدیگر مغایرت دارند، به دست آمده است.نخست:«باقیمانده‌های معماری یونانی است که منبعی معتبر به‌شمار می‌آید.لیکن به وضعی اسفناک،ناقص و نارساست.دوم کپیه‌هایی است که در زمان رومیان از روی پیکره‌های مهم و معروف یونانی ساخته‌شده است.» «منبع سوم، مجموعه آثار ادبی است.یونانیان نخستین قومی در تاریخ بودند که شرح زندگی و آثار هنرمندان خویش را مفصلا به نگارش درآوردند و گزارشهای ایشان بود که مشتاقانه،توسط رومیان گرد آمده و به ما رسید.از روی نوشته‌های رومیان بر ما معلوم می‌شود که یونانیان،معماری و پیکرتراشی و نقاشی را مهمترین مظاهر تمدن خویش می‌شمرده‌اند.

این مدارک ما را درپی‌بردن به هویت برخی از هنرمندان و نیز ساختمانهای مهم یونانی،یاری کرده است.لیکن قسمت عمدهء آن،در شرح آثاری است که امروز نام و نشانی از آنها بر جای نمانده است،و حال آنکه از بسیاری آثار دیگر که تاکنون باقی‌مانده و به‌عنوان شاهکارهای هنر یونان باستاشناخته شده‌اند،در آن مدارک ذکری به میان نیامده است.»

اعتلای هنر نقاشی در یونان

«تاریخ نقاشی یونان به نحوی مبهم،به چهار مرحله تقسیم می‌شود.در قرن ششم ق م،نقاشی، اغلب به کار تزئینی پشت گلدانها می‌پردازد،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 توسعهء فرهنگ یونان،جنبهء 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 به‌طور 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 ،نقاشی بر پارچه یا صفحهء مرطوب به وسیلهء رنگهای مخلوط با سفیدهء تخم‌مرغ و رنگ‌آمیزی به وسیلهء ترکیبی از رنگ و موم مذاب . دنیای قدیم پیش از این به نقاشی رنگ و روغن نزدیک نمی‌شود.هنرشناسان نیز چون همهء 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 از لحاظ شهرت همپایهء ایکیتنوس یا فیدیاس بود.می‌دانیم که وی در سال ۴۷۲ ق م در آتن بوده است و شاید به توسط کیمون 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 فلسفهء زنون داد،وی صحنهء«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 منظرهء 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 را کشید و با تصویر زنانی که جامهء 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»

و بار دیگر غارت تروا را نقش کرد.اینها همه فرسک بودند و تقریبا در هیچ‌یک،منظره و یا زمینه‌ای وجود نداشت.صحنه پر از اشخاص بود.»

«در حدود سال ۴۷۰ ق م،هنر نقاشی دیواری پیشرفت بسیار کرده بود و پانائنوس ،برادر یا برادرزادهء فیدیاس،چهرهء سرداران یونانی و ایرانی را در صحنهء جنگ ماراتن به نحوی تصویر کرده بود که شناسایی و تشخیص هریک 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 به‌کار 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: آکاتارخوس؛که برای نمایشهای آشیل و سوفوکل صحنه‌نگاری 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 و ذیمقراطیس از حیث علمی به این مسئله نظر کردند و در پایان آن قرن، آپولودوروس آتنی به نام سایه‌نگار مشهور شد، زیرا بوسیلهء سایه روشن تصاویری نقش می‌کرد.از این‌رو پلینی دربارهء او می‌گفت که وی«اولین نقاشی است که اشیاء را بدان صورت که واقعا به‌نظر می‌رسند،تصویر می‌کند.»

نقاشان یونانی هرگز از این کشفیات به نحو کامل استفاده نمی‌کردند چون آن را وسیلهء فریب می‌دانستند و هنرمندان دون شأن و مغایر مقام خویش می‌دیدند که به یک سطح هموار«دو بعدی» شکلی را به ظاهر سه بعدی جلوه دهند.بااین‌حال زئوکسیس ،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 بود که در بزرگی و اهمیت تقریبا همپایهء زئوکسیس،و در غرور و خودپسندی،کاملا با وی برابر بود.

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

پارهاسیوس چون زئوکسیس مردی واقع پرداز بود.وی دیوار نگارهء بزرگی به نام آتنیان نقش کرد و در آن،مردم آتن را با بیرحمیها و عطوفتها، غرورها و فروتنی‌ها،درنده‌خوئیها و بزدلیها و بزدلیها 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 پی‌بردند.»

نقاشی واقع‌گرا در یونان باستان در سه شخصیت آپولودوروس و شاگر وی زئوکسیس و پارهاسیوس افسوسی،خلاصه می‌شود.

اهمیت نقاشی روی سفالینه‌ها در شیوهء باستانی یونان،از جهاتی کاملا منحصربه‌فرد است امّا در شیوهء باستانی هنر نقاشی مسلما 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 نقشان 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؟

درواقع نه تنها دربارهء این مسائل چیزی نمی‌دانیم بلکه حتی نمی‌توانیم به درستی نحوهء پرسشمان اطمینان داشته باشیم.با این همه یک‌چیز مسلم می‌نماید و آن اینکه نقاشی به شیوهء باستانی،کلا و اصولا عبارت بود از پرکردن 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 ۴۷۵-۴۵۰ ق م)بود که نقاشی دیواری یونان با اکتشافات تدریجی خصوصیات عمق و برجسته‌نمایی،مقام هنری واقعی یافت و از آن به بعد نقاشی روی سفال هنر ناچیزتری شد.زیرا عمق و برجسته‌نمایی در محدودهء امکانات فنی آن نمی‌گنجید.در انتهای ق پنجم ق م زوال قطعی آن هنر پدیدار شد.نکتهء قابل ذکر این است که بیشتر امضاءهایی که از نقاشان روی سفال به دست ما رسیده متعلّق است به دورهء قبل از جنگهای یونان و ایران.درواقع 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 دورهء باستانی یونان دانست.تا حدود سال ۴۷۵ قبل از میلاد،استادان هنر نقاشی روی سفال همان‌قدر ارزش و اعتبار داشتند که عموم هنرمندان برگزیدهء 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 هرصورت نقاشی روی ظروف سفالین خواه انعکاسی مستقیم از شیوهء نقاشی دیواری که آثارش کلا از میان رفته است بوده باشد یا نباشد، شایستگی آن را دارد که به حق،یکی از کامیابیهای بزرگ نبوغ هنری یونان شمرده شود.»

هنر اتروسک

«اتروریائیها چه مردمانی بودند؟آیا ایشان واقعا از آسیای صغیر آمدند؟اگرچه به نظر عجیب می‌آید، ولی گفتهء هرو دوت 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.»

«امّا اینگونه اظهار نظرها بسیار ساده‌اندیشانه است و توضیح کافی دربارهء 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 نوبهء خود نمی‌تواند علت پیدایش برخی از عناصر فرهنگ و اتروسکها،مخصوصا مراسم پیچیده و پرشکوه تدفین ایشان را که ظاهرا با رسوم شرقی پیوند دارد، روشن سازد.»

«امروزه بیشتر محققان بر این نکته اتفاق‌نظر دارند که هنر اتروسک عمدتا در سده‌های هفتم و هشتم پیش از میلاد و درپی 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 باوجود بی‌اعتمادی و اختلاف ریشه‌داری که با همسایگان جنوبی خویش داشتند،بی‌آنکه ذره‌ای از خصایل بومی خویش دست بردارند،مشتاقانه فرهنگ یونانی را جذب کردند،اتروسکها با سرمشق قرار دادن شهرهای کوچ‌نشینان 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 نقاشیهای دیواری و نقشهای برجستهء 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 نسبتا یونیک و نسبتا بربر آنها دارد.»

«نقاشی اتروریها غالبا به موضوعاتی از قبیل صحنه‌هایی از میهمانی و شادمانی پرداخته است، همچنان‌که در مقبرهء پلنگان در تارکوینی دیده آثار معماری یونانی،کپیه‌هایی 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 اطاقک تدفینی کوچک به شیوهء رایج در تارکوینی سدهء پنجم پیش از میلاد،تزئین شده است.

یک صحنهء میهمانی بر روی و دیوار مقابل در ورودی با گروهی از رقصندگان و بر روی دیوارکاری این تصویرهای زنده‌نمای شگفت‌انگیز،مخصوصا همان فراوانی و شادی حیات‌بخش را بیان می‌کند که هنر اتروسکها همانند زندگی اتروسکها از خود لبریز کرده است.به نظر می‌رسد مردان جوان که یکی‌شان 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.

سردسته‌شان جام به دست دارد و با دست اشاره می‌کند،و آن دو نیز دو نی‌لبک و یک چنگ زهی می‌نوازند از حالتشان برمی‌آید که می‌رقصند و به طرزی موزون به جهات مختلف رو کرده‌اند،گویی رقصی دایره‌وار انجام می‌دهند.حرکاتشان مخصوصا حرکات دو دست و انگشتان بزرگ‌نمایی شدهء نی‌نواز که ساز خود را با چنان اطمینان و ظرافتی گرفته و می‌نوازد،گونه‌ای اغراق 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 ساخته‌شده و قرمز اخرایی- ،همچنان بیشترین بخش از تازگی اولیه خود را حفظ کرده‌اند و یک هماهنگی ساده و طبیعی با زمینهء زرد کرم خود به‌وجود می‌آورند.

چنین به‌نظر می‌رسد که اتروسکهای پسین از روحیهء طبیعی پرنشاط و پرتوان خویش دست برداشته و به فورمالیسمی آرام و متمایل به کلاسی‌سیسم،مانند آن‌چه در پیکرهء زنی از خانوادهء ولچا از اتاقک تدفینی مقبرهء اورکوس(جهان ارواح)در شهر تارکوینی دیده می‌شود،روی آورده است.بیان آمیخته و متفکرانهء این نقاشی پرشکوه با مضمون آرام متنش،عذاب مرده در جهان ارواح در میان دیوهای مهیب زیرین،تناسب دارد.در اینجا از احساس خوش‌بینی 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.»

«دربارهء عقاید اتروریائیهای باستانی به زندگی پس از مرگ اطلاع دقیق در دست نیست.وجود آثاری از قبیل«زوج لمیده»که برای نخستین‌بار مردگان را به صورتی کاملا 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 درمی‌آید و به همین سبب است که پیکره‌سازی تدفینی ایشان،حالتی مرده و بیروح داشت)و یا شادی.اتروروئیها 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 پی‌برد؟از آنجائیکه در هیچ نقطه‌ای از قلمرو یونان نظیر چنین نقاشیهای دیواری به دست نیامده است،آثار فوق هنر رومی،با آنکه در آغاز تحت‌تأثیر هنر اتروسکها و هنر یونانی بود، ویژگیها و صفات متمایز کننده خود را بدست آورد.

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

اهمیتی منحصربه‌فرد دارد؛نه فقط به‌عنوان نمونه‌ای از هنر خود اتروریائیها بلکه به خصوص از آن جهت که ممکن است هنر مزبور انعکاسی از شیوهء نقاشی دیواری یونانیان بوده باشد.شاید شگفت‌انگیزترین همهء این نقاشیهای دیواری،منظرهء بزرگ دریایی متعلّق به حدود ۵۲۰ ق م مکشوف در مقبرهء شکار و صید ماهی باشد،که بهترین قسمت محفوظ مانده آن را از نظرمان می‌گذارند،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 هیچ‌یک از نقاشان دورهء 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 شیوهء نقاشیهای مصری در وصف مناظر شکار در مرداب به‌وجود آمده باشد؟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.نمونهء متأخرتری از هنر نقاشی اتروریایی که از مقبرهء دیگری در تارکوینیها به دست آمده،زوجی از رقصندگان را درحال وجد روحی نشان می‌دهد که نیرومندی پرشور حرکاتش بار دیگر ویژگی خاص هنر اتروریایی و نه هنر یونانی را در نظر مجسم می‌سازد. نکته‌ای که در اثر مزبور بیش‌از هر چیز جلب توجه می‌کند،جامهء 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 مرحلهء نقاشی روی سفال به شیوهء 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.

هنر روم باستان

«قدرت روم که پس از اتروسکها بر ایتالیا حاکم و جانشین ایشان شد،اقوام ستیزندهء 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 چشم‌انداز خوفناک زوال و سقوط آن،مطابق گفتهء 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-هرچند غالبا شقاوت و جانورخویی را پیشه می‌کرد، 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،نه فقط چندتایی از آنها بودند.اگر در بررسی کنونی‌مان می‌بینیم که نبوغ یونانی با تابشی هرچه بیشتر د رعرصه‌های هنر، علم،فلسفه،تاریخ و بطورکلی در قلمروهای عقل و تخیل می‌درخشد،نبوغ رومی در عرصهء فعالیتهای دنیوی-حقوق و کشورداری-پرتوافکنی می‌کند. یادمانهای رومیان در عرصهء هنر و معماری،در سراسر دنیای تحت حاکمیت رومیان،پراکنده شده‌اند و حیرت‌انگیزترین و پرشمارترین آثار برجا مانده از تمدنهای یادمانهای رومی دیگری نیز در مفاهیم حقوقی و حکومتی،در تقویم،در جشنها،مراسم مذهبی،زبانها، دینها،در نامگذاری بسیاری از علوم،و مخصوصا در مفهوم هنر-که در بررسی و نقد تاریخ به کار می‌آید- برای ملتهای مغرب زمین برجا مانده‌اند.»

«هنر رومی با آنکه در آغاز تحت‌تأثیر هنر اتروسکها و هنر یونانی بود،ویژگیها و صفات متمایزکنندهء خود را به دست آورد.رومیان،تقریبا از نخستین روزهای اقتدارشان،کاملا ا زوجود و تأثیر هنر یونانی آگاه بودند ولی فقط بعدها یعنی در عصر جمهوری و عصر اوگوستوس بود که هلنیسم به مدی آگاهانه مبدل شد.

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

کشتیهای پر از مرمرها و مفرغهای یونانی توسط سرداران و فرمانداران ایالات،به سواحل ایتالیا آورده می‌شدند تا محموله‌هایشان د رتزئین کاخهای ایشان به کار گرفته شوند،و وقتی ذخیرهء 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، پدیدهء ژرفتری صورت گرفت،وهنر رومی در عصر امپراطوران،که حاصل میراث غنی و نبوغ

بی‌مانند رومیان بود،پای به عرصهء هستی نهاد. در هیچ نقطه‌ای از قلمرو یونان نظیر چنین نقاشیهای دیواری بدست نیامده است.

این نگرش هنری-تاریخی به هنر رومی،در مقام مقایسه،تازگی دارد.اندیشمندان،تقریبا تا سال ۱۹۰۰ میلادی،هنر رومی را صرفا شکل منحط،غیر اصیل و فروتری از هنر یونانی می‌دانستند.

البته این نیز درست است که هنر رومی به دلیل استفادهء الزامی از هنر پیشینیان،از لحاظ درجهء اصالت و نومایگی،مشخص‌کنندهء سبکهای هنر مصر،بین النهرین،یونان،و حتّی اتروریا،به پای هنرهای این سرزمینها نمی‌رسد.این هنر،چیزی است بیش‌از«انتشاردهنده و حفظ کنندهء صرف میراث کلاسیک» و«نخستین مرحلهء جامع هنر اروپای غربی»است.هنر رومی ضمن استفاده از شکلهای کلاسیک،مفاهیم غیرکلاسیک را نیز بیان می‌کند.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 قارهء جهان به‌دست 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 این‌روشها،هنرمند گمنام خدمتگزار شخص حامی خویش- خصوصی یا عمومی،هنرشناس ثروتمند یا دولت روم- می‌شود،با این حال،هنر رومی چه در حالت دسته‌جمعی چه در حالت فردی،به‌عنوان سبکی پرتوان متجلّی می‌شود که راهش را از اواخر دورهء جمهوری به بعد پیدا کرده و پیموده است.»

«امپراطوری روم جامعه‌ای جهاندوست و فارغ از تعصّب ملّی بود که در آن خصوصیات هر قوم و کشوری به‌آسانی جذب می‌شد و به‌هم می‌آمیخت و به پیروی از اراده و سلیقهء پایتخت،یعنی شهر رم، انگاره‌ای«همه رومی»بوجود می‌آورد.به هرصورت اغلب شاهکارهای هنری روم امضایی ندارد،و تا آنجا که می‌دانیم سازندگان آنها از کلیه نقاط مختلف قلمرو پهناور و پراکندهء روم می‌آمده‌اند.لیکن جامعهء رومی از همان آغاز تأسیس،خویشتن را به طرزی شگفت‌آور نسبت به سنتهای بیگانه بردبار و با اغماض نشان داد و به عبارت دیگر انگارهء«همه رومی»خاصیتی داشت که آن سنتهای بیگانه را،تا زمانی‌که امنیت کشور را به مخاطره نمی‌انداختند،در خود جذب و هضم می‌کرد.»

«تکامل هنر رومی را تا جایی که ما امروز بدان پی می‌بریم،می‌توان به هم‌نغمگی نواهایی ناساز تشبیه کرد.چراکه حتّی در ساختمان هر بنای منفرد رومی، مخلوطی از تمایلات متغایر در مجاورت یکدیگر مشاهده می‌شود،بی‌آنکه هیچ‌یک از آنها بر دیگری برتری یا چیرگی داشته باشد.«رومی منش»هنر رومی باید بر زمینهء

«نخستین مرحلهء 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 مرحلهء تحولی نیز در ناحیهء مدیترانهء شرقی یافت شده است.بدبختانه پژوهش از آثار این دوره،پرتوی ب ادراکم منا از نقاشی رومی نمی‌افکند،زیرا کلا مشتمل است بر تقلید و اقتباس از روی قابهای تزئینی مرمرین و رنگ‌آمیزی شده،درحدود یکصد سال قبل از میلاد مسیح،این شیوه که بنام«شیوهء نخستین» معروف شده است،تدریجا جای خود را به شیوه‌ای بسیار مختلطتر و بلندپروازتر داد،که هدف اصلی‌اش عبارت بود از عمق بخشیدن بر سطح مستوی دیوار با ایجاد فضای سه بعدی حاصل از خطای دید بوسیلهء عناصر معماری پس‌زمینه،و همچنین با استفاده از تجسم پنجره‌هایی گشوده شده برای نشان دادن مناظر واقع در پشت آنها.»

گذار تدریجی از تزئین دیوار تخت به دیوار فضاسازی شده در پومپئی و هرکولانوم به طرزی تقریباقرار دادی،به چهار سبک متوالی و درعین‌حال متداخل تقسیم‌شده است.سبک نخست(از حدود ۲۰۰ تا ۶۰ ق م)که نمای مرمرین نامیده می‌شد دیوار را به قابهای چند رنگ درخشانی از رنگهای یکدست متضاد که حالت طراحی داشتند تقسیم می‌کرد.این شیوه دنبالهء سبک هلنی است که نمونه‌هایش در خانه‌های پرینه و جزیرهء 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 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 واقعا 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 دورنماهاییی از شهرها و منظره‌ها درمی‌آمدند.در پرسپکتیو گرده ماهی مورد استفاده راست گوشه‌ها،یا خطوط طرح‌ریزی پرسپکتیو در یک نقطه محو شوندهء واحد، در افق به یکدیگر نمی‌رسند(مانند پرسپکتیو دورهء رنسانس)بلکه بر روی محوری که به‌طور عمود از مرکز قاب می‌گذرد به یکدیگر می‌رسند.با آنکه این روش متقاعد کننده ا زاشیایی که در فضا عقب‌نشینی می‌کنند در ذهن بیننده ایجاد می‌کند.د ریک نقاشی دیواری متعلّق به سبک دوم از کتیبهء ویلای اسرار نزدیک پومپئی(حدود ۵۰ سال ق م)،پیکره‌های رنگینی به 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 نماینده‌ء پیوستن نوآموزی جوان به ائین مزبور است. او که از یک فرشته یا الهه‌ء بالدار شلاق می‌خورد،خم می‌شود و برای تسلی،به دامن‌زنی سالخورده‌تر و نگران خاصّی نقاشی شده است د رحالت شیدایی باکوس به او نزدیک می‌شود.

همچنان‌که درمورد تمام نقاشیهای درجه اول رومی مطرح شده است،در اینجا نیز این پرسش مطرح می‌شود که ایا 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 از خانه‌ای برتل اسکویلینه د رروم که به سبک دوم تعلّق دارد بنگریم.در این مناظر که مربوط به اواخر سده‌ء نخست پیش از میلاد هستند و امروزه در واتیکان نگهداری می‌شوند،ستونهایی رنتگین و چهارگوش در فواصل معینی نقاشی شده‌اند،که کل منظره را به هشت قاب مساوی تقسیم می‌کنند که در هر کدام صحنه‌هایی از حماسه‌ء هومر شبیه‌سازی شده است.

خصوصیات معمارانه سبک دوم،در اواخر آن تدریجا زایل می‌شود،و پیروزی عمق‌نمایی نزدیک شونده در مناظر مسافرتهای اودیسئوس را می‌توان در جزئی از یک نقاشی دیواری به دست آمده از خانه‌ء لیویا د رپریماپور تا نزدیک رم مشاهده کرد که در اواخر سده‌ء نخست پیش از میلاد،ساخته شده است.

تغییر تدریجی دیوار از حالت یک منظره‌ء قاب گرفته‌ء رو به طبیعت،به حالتی که در آن فقط نگه‌دارنده‌ء منظره‌های قاب گرفته‌ء کوچکتر می‌شود،در سبک سوّم یا سبک آراسته(حدود ۲۰ پیش از میلاد تا ۶۰ میلادی)یعنی دردوره‌ء استقرار امپراطوری پیشین تحقق می‌یابد در این سبک،مختصر درجه‌ای از عمق‌نمایی باقی‌مانده است.همچنان‌که د ریک نقاشی دیواری به دست آمده از پومپئی دیده می‌شود.ولی عناصر یا اعضای جداکننده‌ء معماری،ظاهر کارکردی خود را از دست می‌دهند.ستونها و شبه‌ستونها، نازکتر می‌شوند و گاه جنبه‌ای صرفا تخیلی پیدا می‌کنند و غالبا در میان حلقه‌های گل یا پیچک نمایانده شده‌اند.عناصر نقاشی شده‌ء معماری،ظاهرا دیگر برای نمایاندن معماری واقعی ساخته نمی‌شوند،بلکه در درجه‌ء نخست به‌عنوان عوامل تقسیم‌کننده و مشخص‌کننده‌ء 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.

«چنین احساس می‌شود که بیشتر هنرشناسان مایلند منکر هرگونه اصالت یا نومایگی برای نقاشیهای رومی شوند،و اصرار ورزند که نقاشیهای مزبور مستقیما از نقاشیهای اصل هلنی کپیه‌برداری شده‌اند یا آفرینندگان این آثار در کارشان موبه‌مو از آثار هلنی الهام گرفته‌اند.بدون تردید از ظاهر بسیاری از نقاشیهای رومی پیداست که مستقیما کپیه شده‌اند، مانند نقاشی هرکول و تلفوس که بحث آن گذشت و موزائیک نبرد اسکندر.به بیان درست‌تر،بسیاری از این نقاشیها را هنرمندان یونانی که به روم انتقال داده شده بودند کشیده‌اند و حتی می‌توانیم فرض کنیم که منظرهء 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.»

به هرحال،هنرمند سبک چهارم که عمدتا به بازنمایی فضا توجه دارد،اشیاء را تا سرحد امکان کوچک نشان می‌دهد و ترکیب‌بندی کلی را همچنان‌که دیدیم،با نور و هوا،به‌هم می‌پیوندد و متحد می‌کند.

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

«در موزائیک مشهور نبرد اسکندر از خانه فاون در پومپئی از خرده سنگ و خرده شیشه بسار ریز استفاده شده و احتمالا 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 ظاهرا ذوق خاصّی در موزائیک‌کاری به‌دست آورده بودند و کیفیت فنی موزائیکها به احتمال زیاد از روی اندازه خرده‌سنگها تعیین شده است و هرچه ریزتر،همانقدر بهتر.از آنجا که موزائیکها بر روی هم از یک فاصلهء 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 دورهء مسیحیت پیشین-زمانی که موزائیکها در دیوارهای بلند و طاقهای محراب کلیساها ظاهر می‌شدند-به عمل آمد،اینگونه تفاوتهای جزیی را تقریبا از نظرها دور ساخت و این اسلوب پرمشقت را بی‌معنی ساخت.»

«بنابر آنچه گذشت،نقاشی دیواری روم انواع بسیاری از عناصر صوری را که وجه مشترکشان اشاعهء پیام دینی به‌طور کلی بود،البته نه با مهارت کافی،باهم جمع‌آورده است.

مسلما عقیدهء 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 گفتهء حکمت‌آمیز رومیان را درمورد توجیه تصاویر ساخته‌شده از روی موضوعهای مسیحی یادآور شویم که ترجمهء آزادش چنین است:نقاشی وسیله‌ای است برای انتقال دادن کلام خداوندی به ذهن مردم جاهل.»

بررسی نقاشیهای دیواری در سده‌های میانه

هنر صدر مسیحیّت

اطلاع ما از مبادی هنر مسیحی چیزی مبهم و ناقص است تا آنکه به دوران فرمانروایی کنستانتین کبیر می‌رسیم؛حتی قرن سوم ب م نیز چنانکه باید،با آثار و مدارکی متقن بر ما مکشوف نگردیده است. تزئینات نقّاشی‌شده بر مقابر درون دخمه‌ای (کاتاکومب)مسیحیان روم تنها مجموعهء موجود و به هم پیوسته است که مورد پژوهش قرار گرفته است و این،تنها نمایشگر یکی از انواع مختلف هنر مسیحی می‌تواند باشد.قبل از کنستانتین،شهر رم هنوز به صورت مرکز ایمان جدید درنیامده بود و پیش از آن زمان،جامعه‌های بزرگ مسیحی در شهرهای عمدهء نواحی شمال افریقا و خاورمیانه،مانند اسکندریه و انطاکیه تشکیل یافته بود.محتملا جامعه‌های مزبور،سنتهای هنری خاصّی از آن خود بوجود آورده بودند.»

نقّاشیهای شگفت‌انگیزی که بر دیوارهای کنیسهء شهر دورا-اثوروپوس می‌بینیم،می‌تواند نمایانگر توجّه باطن به دنیای دیگر باشد،گرچه در اساس، هنوز همان ماهیّت نقوش دیواری به شیوهء پیش از مسیح را دارد.» در یکی از آثار،ماهیّت نقوش دیواری به شیوهء پیش از مسیح عیان است.

«مشاهده می‌کنیم که سطح سقف به قسمتهایی جدا از هم منقسم گردیده است،و این شگردیست که بمنظور ایجاد خطای دید و ایجاد عمق فضایی در معماریهای پس‌زمینهء نقّاشیهای پمپئی بکار می‌رفت. همچنین طراحی هیکلها و تنظیم مناظر طبیعی،حاکی از تقلید صرف از همان طرز بیان هنر روحی است. دایرهء بزرگ معرف قبهء فلک است که درونش را نقش صلیب،یعنی مظهر اصلی ایمان مسیحی،فراگرفته است.در قاب مدور مرکزی چوپان جوانی را می‌بینیم که گوسفندی بر دوش می‌کشد و وضع اندامش انعکاس بارزی است از هنر شیوهء

هنر بیزانس

«برای جدا ساختن هنر صدر مسیحیت از هنر بیزانسی،حدود مرز مشخّصی موجود نیست،البتّه می‌توان استدلال کرد که از همان آغاز قرن پنجم ب م، یعنی اندکی پس از تقسیم واقعی امپراطوری روم به دو بخش شرقی و غربی،شیوه‌ای بیزانسی در دامن هنر صدر مسیحیت پرورش یافته و از متن اصلی آن مجزا شیوهء نقّاشان دیواری مقابر، غالبا شتاب‌زده و طرح‌گونه است و دارای سبکی شبیه به آنچه در نقّاشیهای نخستین رومی متعلّق به آخرین دورهء پمپئی. و متمایز گردیده است»

«در دوران فرمانروایی ژوستی نین(۵۲۷–۵۶۵)، این تقدم شرق بر غرب به حدّ کمال خود رسید و قسطنطنیه نه‌تنها سلطهء سیاسی خود را بر دولت روم غربی تثبیت کرد،بلکه مقام مسلم پایتخت هنری را به خود منحصر ساخت.ژوستی نین نیز در هنرپروری همتای کنستانتین بود و آثاری را که وی در سایه حمایت و تشویق گرفت،همه شکوهی شاهانه دارند.تا جایی‌که دوران فرمانروایی او به حق«نخستین عصر طلایی»هنر امپراطوری شرق خوانده شده است.»

راونا از سال ۴۰۲ به بعد،پایتخت امپراطوران روم غربی شد و در زمان ژوستی نین به صورت پایگاه مهمی برای گسترش سلطهء بیزانس بر ایتالیا درآمد.این شهرکه دورتادورش باطلاق و به همین علّت دفاع از آن بسیار آسان بود در حدود سالهای ۴۲۳ میلادی تحت سلطهء زنی به نام گالاپلاکیدیا،خواهرزادهء امپراطور رم غربی بود،زندگینامهء این زن،یک داستان سراپا خشونت و ماجراجویی است، این زن که گالاپلاکیدیا نام داشت در سال ۴۵۰ میلادی فوت کرد.آرامگاه وی،یک ساختمان صلیب‌گونهء کوچک با گذرگاهی سقف گنبدی است.

«پوستهء آجری ساده و تزئین‌نشده این آرامگاه، یکی از غنی‌ترین مجموعه‌های موزائیکی متعلّق به هنر مسیحیت آغازین را در خود جای داده است.تمام سطوح داخلی بالای دیوار مرمرنما،ریزبه‌ریز با تزئینات موزائیکی پوشانده شده است.طاقهای گهواره‌ای صحن و بازوهای صلیب با حلقه‌های گل و قابهای مدور تزئینی،چنان آراسته شده‌اند که منظرهء دانه‌های برف بر یک زمینهء آبی سیر را در نظر بیننده زنده می‌کنند.گنبد با صلیب طلایی بزرگی بر زمینه‌ای از آسمان پرستاره.بقیهء سطحها با شبیه‌سازیهایی از قدیسان و حواریون و نیمدایرهء بالای در ورودی با تصویر شبیه‌سازی شده از مسیح در هیبت چوپان نیکوکار.پیش از این نمونه‌هایی از شبیه‌سازی چوپان نیکوکار را دیده‌ایم،ولی هیچ‌یک اینچنین شاهانه و شکوهمند نبوده‌اند.مسیح دیگر برّه‌ای بر دوش نمی‌کشد،بلکه با حفظ فاصلهء مشخصی در میان گروه گوسفندان نشسته،هاله‌ای به گرد سر و ردایی زرّین و ارغوانی به تن دارد.گوسفندان در اطرافش به طرزی هماهنگ پراکنده شده‌اند ولی آرایش گروهی گوسفندان،تاحدودی سست و غیررسمی است.تمام اشکال پا پرده‌های متنوع ترسیم شده‌اند و جسمی سه بعدی

دارند.سایه‌هایشان بر زمین افتاده و در عمق قرار داده شده‌اند و این عمق‌نمایی سرشار از تدبیرهای تصویرسازی به شیوهء رومیان دارد و آفریننده‌اش همچنان ریشه‌های ژرفی در سنت هلنی دارد.

تئودوریک در سال ۵۰۴ دستور آغاز ساختمان کلیسای کافی مختص خود را که یک باسیلیکای دارای سه راهروی جانبی بود و به عیسی منجی اهداء شده بود صادر کرد.در سدهء نهم بقایای جسد آپولیناریس را به این کلیسا انتقال دادند و آن را از نو اهداء کردند،از آن به بعد کلیسای«سانتا آپولیناره نو»نامیده شده است.تزئینات سرشار موزائیکی دیوارهای درونی صحن در سه منطقه صورت گرفته، که دو منطقهء بالایی به روزگار تئودوریک مربوط می‌شوند.در فاصلهء بین ردیف پنجره‌های زیر گنبدی، شبیه‌سازی‌هایی از شخصیت‌های عهد عتیق دیده می‌شود و بالاتر از آنها،صحنه‌هایی از زندگی حضرت مسیح و قابهای تزئینی،یک در میان مجسم شده‌اند،پائین‌ترین منطقه،با موضوعاتی سیاسی تزئین شده بود.پس از تسخیر راونا توسط حکام بیزانس،اسقف اعظم انیلوس دستور داد که تمام موزائیکهای حاوی اشاراتی به تئودوریک برچیده شوند و ردیف طولانی قدیسان ارتدوکس به جای آنها کار گذاشته شود،البتّه مذکرها در یک طرف و مؤنث‌ها در طرف دیگر.چون انیلوس با موضوعات دو ردیف بالا مخالفتی نداشت آنها را سالم رها کرد.

موزائیک مورد بحث ما که معجزهء قرصهای نان و ماهیها را نشان می‌دهد،احتمالا به سال ۵۰۰ میلادی مربوط می‌شود.این موزائیک تغییر سبک را همچنانکه از تزئین آرامگاه گالاپلاکیدیا به بعد رخ داده است، بخوبی مجسم می‌کند.مسیح بدون ریش و در ردای شاهانهء زرّین و ارغوانی،به حواریونش دستور می‌دهد ذخیرهء نان و ماهی افزایش یافته اعجازآور را در میان جمعیّت انبوه مخاطب موعظه‌هایش تقسیم کنند.اصل موضوع معجزه،این موزائیک را در خارج از حدود زمان و حادثه مزبور قرار می‌دهد.زیرا در این صحنه،آنچه اهمّیت دارد،حضور قدرتی برتر است که لازمهء نمایاندنش چیزی جز نمایش تغییرناپذیر جنبهء رسمی و نامتغیر نیست.این داستان با کمترین تعداد پیکرهء لازم برای روشن ساختن معنی بیان شده است.پیکره‌ها در دو سوی مسیح قرار داده شده‌اند،به پیش‌زمینه نزدیکتر شده‌اند،و در یک قاب عکس کم‌عمق گذاشته شده‌اند که بوسیلهء پرده‌ای زرّین درست در پشت سر پیکره‌ها،از آنها جدا شده است.محیط منظره که با وضوح تمام توسط هنرمندی که برای گالاپلاکیدیا کار می‌کرد توصیف شده بود،در اینجا فقط با چند سنگ و بوته نشان داده شده است که پیکره‌ها را مانند دو پرانتز در خود گرفته و محاصره کرده‌اند.اشارهء پیشین به دنیای مادی،یعنی آسمان آبی،این‌بار جایش را به یک زمینهء طلایی خنثی داده است که از این زمان به بعد رنگ ثابت و رسمی پس زمینه می‌شود.بقایای عمق‌نمایی پیشین،فقط در تجسّم پیکره‌های فردی که همچنان سایه دارند و بخشی از حجم پیشین

خود را حفظ کرده‌اند،دیده می‌شود.ولی سایهء چینهای ردای آنها باریکتر شده و به صورت خطوط نازکی درآمده است و به زودی ناپدید خواهد شد.

عصر راونا با کلیسای سانتا آپولیناره در شهر کلاسه به پایان می‌رسد چون موزائیک‌کاری بزرگ مذبح آن،نقطهء اوج تکامل سبک بیزانسی است.»

«سبک بیزانسی که زائیدهء خاور مآب شدن ناتورالیسم هلنی است،با عظمتی ساختمانی و شکوهی تزئینی در موزائیکهای کلیسای سان ویتاله ظاهر می‌شود،که با توجه به کیفیّت عالی مشترک میان این موزائیکها و بنای کلیسا، دستاوردهای عصر امپراطور یوستی نیانونس را نمادوار مجسم می‌کنند و نمایندگان پرارزش نخستین عصر طلایی بیزانس به شمار می‌روند.»

«موزائیک‌های زینت‌بخش محراب کلیسای سان اپولیناره را که در شهر کلاسه ساخته شده‌اند، باید همانند خود ساختمان این کلیسا یکی از دستاوردهای درخشان هنر بیزانسی به شمار آوریم. تزئینات مذبح و جایگاه سرایندگان این کلیسا که اندکی کمتر از ده سال پس از تسلیم راونا توسط گوتها ساخته شدند،پیروزی یوستی نیانوس و ایمان ارتدوکس را اعلام می‌دارند،قابهای تزئینی چندگانه محراب،ترکیبی یکپارچه پدید می‌آورند که یکی از موضوعاتش تصدیق روحانی حقّ حاکمیّت امپراطور بر راونا و سراسر امپراطوری روم غربی است که راونا در آن زمان،شهر عمده‌اش به شمار می‌رفت. موزائیکهای مذبح،مجموعه‌ای از چهره‌های گروهی‌اند که در آنها یوستی نیانوس روی یک دیوار و همسرش تئودورا روی دیوار دیگر شبیه‌سازی شده‌اند.

پادشاهان در شبیه‌سازی از صف انعام‌دهندگان - بخشی از آداب نیایش به هنگامی‌که نان و شراب مراسم عشای ربانی به حضور حاضران آورده و تقدیم می‌شوند- با ملازمانشان مجسم شده‌اند. یوستی نیانوس که در لباس یک شاه کشیش نمایانده شده،ظرف حاوی نان را و تئودورا جام زرّین حاوی شراب را بدست دارند.شبیه‌سازیها و نمادهایی که سراسر این محراب را پوشانده‌اند مبین یگانه اندیشهء رهایی انسان توسط مسیح و تکرار آن در مراسم عشای ربانی هستند.موسی،ملچیزدک،ابراهیم،و هابیل به شکل شبیه‌سازیها یا تصورات قبلی مسیح و رهبران روحانی ایمان‌آورندگانی که پیشکشهایشان به درگاه خداوند پذیرفته شده است،مجسم شده‌اند. در شبیه‌سازی ظهور دوباره مسیح درحالی‌که بر مدار جهان نشسته و چهار رودخانهء بهشت در زیر پایش روانند و ابرهایی به رنگ رنگین‌کمان بر فراز سرش شناورند،یک حلقه گل پیروزی را به ویتالس قدیس حامی کلیسا که در اینجا توسط یک فرشته معرفی می‌شود،می‌دهد.در سمت چپ مسیح،فرشته دیگری،اسقف اعظم اکلسیوس را که این کلیسا در زمان او بنا شده و مدلی از آن را در دست دارد،به مسیح معرفی می‌کند.این ترتیب شبیه‌سازی،یادآور پیش‌گویی آخرین روزهای جهان توسط مسیح است. چنین می‌نماید که پیشکش یوستی

نیانوس نیز پذیرفتنی است زیرا تاجی که به سوی قدیس ویتالس دراز شده به سوی او نیز که در میان موزائیک مستقلی ایستاده است دراز شده است.

بدین‌ترتیب،حاکمیّت او با برگزاری این مراسم تأیید و تصویب می‌شود،زیرا آنچنانکه از اینگونه بیانات کمال مطلوب امپراطوری بیزانس برمی‌آید، عنصر سیاسی و مذهبی در این مراسم باهم یکی می‌شوند.»

چهره‌های کلیسای سان ویتاله،علیرغم انعطاف‌پذیری غالب بر آنها،حالتی انفرادی پیدا کرده‌اند و این حالت در مورد چهره‌های شخصیّتهای اصلی صدق می‌کند و چهره‌های شخصیّتهای کم‌اهمّیت‌تر که در گوشه و کنار گروهها ظاهر می‌شوند از یکنواختی بیشتری برخوردارند.تردیدی نمی‌توان داشت که هدف از این گروه چهره‌های فردی در مراسم اهدای کلیسا،آفریدن تصاویری بسیار شبیه به دارندگان نقش اصلی-امپراطور و ملکه و مقامات عالی‌رتبهء کلیسا و دولت-بوده است.از روزگار پیشین،از استقرار مسیحیت،نصب تندیس امپراطور خداگونه در مکانهای عمومی و مقدّس، نشان از حضور وی بود و تندیس و واقعیّت را اساسا یکی می‌دانستند.برپایی تندیس امپراطور،عملی بود که موقعیّت را برای اعلام اطاعت مردم از وی فراهم می‌آورد.»

«این هنرها در سده‌های هشتم و نهم شدیدا صدمه دیدند.دورهء«نفاق شمایل‌شکنی»بر سر اعتبار تمثالهای مذهبی که بیش از صد سال(از ۷۳۰ تا ۸۴۳ میلادی)ادامه داشت با پیروزی موقتی شمایل‌شکنان موزائیک‌کاریهای دامنه‌دار و پرتفصیلی که در شیوهء هنری صدر مسیحیت متداول گردید، اصولا نظیر و پیشقدمی نداشت. پایان یافت.در سال ۷۳۰ میلادی،به فرمان امپراطور، شبیه‌سازی از تمثالهای مذهبی در سراسر امپراطوری بیزانس ممنوع اعلام شد و هنرمندان مجبور شدند یا به روم غربی مهاجرت کنند-که این فرمان در آن‌جا جاری نبود-یا اگر می‌خواستند در بیزانس بمانند،استعدادشان را در جهت موضوعات دنیوی که فرمان مزبور شامل حالشان نمی‌شد بکار گیرند.پس از رفع ممنوعیت در سال ۸۴۳سبکی به ظهور رسید که آمیزهء ظریفی از سبک تصویری هلنی و سبک انتزاعی بیزانسی است.

در صحنهء موزائیک‌کاری‌شدهء عیسی بر صلیب در دیوار کلیسای دایر دافنی یونان،سادگی،عظمت و زیبایی کلاسی‌سیسم را می‌بینیم که بصورت ترکیب کاملی از دینداری و گیرایی بیزانسی بطور کامل توسط هنرمند بیزانسی جذب شده است.مسیح بر صلیب نمایانده شده است و در دو سویش مریم و یوحنا دیده می‌شوند.جمجمهء پای صلیب نشانهء جلجتا محلّ مصلوب شدن عیسی است.»

این تصویر روایت حادثهء تاریخی بر صلیب کشیده شدن مسیح نیست.بلکه موضوعی دعایی و فی‌نفسه مقدّس است که رهبان باید با تأمّلی خاموشانه دربارهء رمز قربانی شدن یا فداکاری مسیح،به آن بنگرد.«درازنمایی پیکره‌های قدیسان برای تأکید بر ماهیّت غیرجسمانی و معنوی ایشان به شکلی که در موزائیکهای راونا از نظر

گذشت، نمونه‌ایست از هنر بیزانسی پسین.نمونهء بارز آن پیکرهء جدّی و باوقار مریم در موزائیک‌کاری مذبح کلیسای جامع تورچلو از جزایر اطراف ونیز است».

«مریم با بدنی باریک و بلند و سری کوچک،یکّه و تنها،پیروزمندانه در بهشت طلایی ایستاده است و به مسیح کودک در آغوش خویش که بر فراز دوازده حواری و کل بشریت قرار دارد اشاره می‌کند.دیدن این نقّاشی،الهه‌های بزرگ جهان باستان،حالت و قامت هراس‌آور و قدرتهای فوق بشری ایشان را به یاد می‌آورد.پیکره‌ای که در اینجا از مریم می‌بینیم، فرزند معنوی آنان است و از هرگونه ظاهر مادی مبرا و چیزی خوابگونه است.سبک روحانی،به گونه‌ای که در عصر یوستی نیانوس و پیش از آن شاهد شکل‌گیریش بودیم،در اینجا به اوج قدرت بیان خویش رسیده است.»

«هنر بیزانسی متعلّق به دوره‌های بعد نمایانگر نوعی قدرت‌نمایی‌ایست.در یک نقّاشی دیواری که اخیرا از زیر گچکاری‌های طاق نمازخانهء مسجدکاری در استانبول بدرآورده شده است با آنکه آناستاسیس امضاء شده است،صحنهء نجات آدمیان از جهنم مجسم شده است:مسیح پس از مرگ بر صلیب،به جهنم نازل می‌شود،شیطان را زیر پا می‌گذارد و آدم و حوا را نجات می‌دهد،درحالی‌که بزرگان عهد عتیق کنار ایستاده‌اند و منتظر نجات خویش‌اند،حرکت پیکره‌های مرکزی بسیار برجسته و چشمگیر است.پیکرهء سپید جامه و غرق در هالهء مسیح،درحالی‌که پدر و مادر نوع بشر را از گورهایشان بیرون می‌کشد،سرشار از نیرو نمایانده شده است. حالتهای پویای پیکره‌ها،با رداهای موج گرفته‌شان تشدید شده و بادهای برخاسته از نیرویی فوق طبیعی،آنها را به پیچ‌وتاب آورده است.بررسی اجمالی این تصاویر نشان می‌دهد که هنر بیزانسی در مراحل نهایی تکامل خویش،دم‌به‌دم رئالیستی‌تر می‌شود.»

هنر رومانسک

پژوهشگران نخستین تاریخ هنر،هنر بوجود آمده پس از دوران کلاسیک یونان را به چیزی نمی‌شمردند و آن را سزاوار نامگذاری هم نمی‌دانستند،زیرا معتقد بودند که پس از شیوه کلاسیک هرچه به وجود آمده،انعکاس یا اقتباسی از آن شیوه بود و هیچ اصالتی از خود نداشت،نخستین مورخان هنر قرون وسطایی نیز در پژوهش خود چنین روشی را بکار بردند،چرا که در نظر آنان نیز اوج کمال هنری،شیوه«گوتیک»بود که از قرن سیزدهم تا قرن پانزدهم دوام یافت.برای آنچه که هنوز به قالب ایده‌آل گوتیک در نیامده بود،ایشان عنوان«رومی وار»رمانسک را اختیار کردند،و هنر دوره کارو لنژی‌را«رومی‌وار پیشین»خواندند.

هنر رمانسک شباهت زیادی به آثار عصر ایمان دارد تا به شیوه‌های درباری که متقدم بر آن بودند؛ گرچه باید گفت هنر رومانسک در حقیقت سنت کارو لنژی را با بسیاری از عناصر سنتهای دیگر که اثرشان کمتر هویداست،مانند کلاسیک پسین و صدرمسیحیت و بیزانسی و اندک نفوذی از اسلام و مجموعه میراث هنر سلتی-ژرمنی،در خود جمع کرده بود.

آنچه که در نیمه دوم قرن یازدهم این همه اجزای متشکل را به هم جوش داد و به صورت شیوه‌ای واحد و مرتبط درآورد نیرویی منفرد نبود،بلکه مجموعه‌ای از عوامل مختلف بود که در سراسر غرب اروپا، جنبش و نهضتی نوین به وجود آورده بود.

«نقاشی دیواری به مقیاس بزرگ مانند پیکر تراشی به مقیاس بزرگ،یکبار دیگر در سده یازدهم به مقام شایسته‌اش دست می‌یابد.با آنکه نمونه‌هایی از این‌گونه نقاشی از روزگار کارو لنژی و اوتونی برجا مانده،و با آنکه سنت ناگسسته این هنر در ایتالیا دنبال می‌شود،دوره شکوفائیش دوره رمانسک است.در این نقاشی نیز همچون معماری و پیکر تراشی،با سبکهای محلی و درجات متفاوت پیشرفت و پیچیدگی،روبرو می‌شویم.»

نقاش رومانسک با فداکردن آخرین بقایای برجسته‌نمایی از لحاظ تاریک و روشن‌سازی، توانسته است به نقاشی خود،چنان خاصیت دقت و وضوح انتزاعی بخشد که اجرای آن هرگز در دوره‌های کارو لنژی و اوتونی امکان‌پذیر نبود.در این شیوه عناصر نمایشی و رمزی و تزئینی در طرح کلی با یکدیگر درآمیخته و اثری یکدست و وحدت یافته بوجود آورده است.

این شیوه بوجود آوردن خطوط و سطوح موزون،از پیروی ویژگیهایی که بطور خاص در هنر نقاشی بکار می‌رفت سرباز زد؛خصوصیاتی چون ارزش مایه رنگها و نمایش جنسیت اجسام و نقاط واقع شده در نور زیاد،چنانکه هنوز در نقاشی مکاتب دیگر معمول بود.ازاین‌رو،خود را به‌عنوان سبکی جامع معرفی نمود.

«خطوط کناره نمای محکم و تمایلی بارز به انگاره آفرینی نیز از خصوصیات عمده نقاشیهای دیواری شیوه رومی‌وار شمرده می‌شود.ساختمان برج بابل از میان برجسته‌ترین مجموعه آثاری که بر سقف صحن کلیسای سن ساوی سورگار تامپ باقی مانده انتخاب گردیده است.طرح آن،حالتی هیجان زده دارد و همه‌جای آن را کوشش و تلاش فراگرفته است.حتی خود مسیح که در انتهای سمت چپ ایستاده،سازندگان آن برج عظیم را مخاطب قرار داده و بدین ترتیب در جریان واقعه شرکت جسته است.

برای ایجاد تعادل در برابر قامت مسیح،هیکل درشت نمرود که اجراء کننده آن اقدام ساختمانی است در انتهای راست صحنه قرار داده شده است که با تقلای شدید قالبسنگهای بزرگ را به دست بناهای بالای برج می‌رساند.گویی سراسر صحنه به صورت میدان زورآزمایی میان خدا و بشر درآمده است.

خطوط کناره نمای ضخیم و تیره و تجسم حرکاتی مؤکد،ترکیب هنری را حتی از فاصله نسبتا دور به خوبی قابل تشخیص می‌سازد.همین خواص در مینیاتورهای نسخ خطی آن ناحیه نیز مشهود است،و درنتیجه این‌گونه آثار با آنکه در اندازه‌های کوچک اجرا شده‌اند غالبا عظمتی نظیر نقاشی دیواری مورد بحث دارند.»

هنر گوتیک (۱۱۵۰-ب م)

«واژه گوتیک ابتدا توسط منتقدان عصر رنسانس بدلیل عدم انطباق هنر این دوره با معیارهای یونان و روم کلاسیک به‌عنوان یک اصطلاح تمسخرآمیز بکار برده شد.انسانهای سده سیزدهم و چهاردهم از کلیساهای گوتیک با نماهایی چون(اوپوس مدرنوم- اثر نوین) و(اوپوس فرانسیگنوم-اثر فرانکی) یاد می‌کردند.

«کلمه گوتیک نخست درمورد هنر معماری به کار می‌رفت و در آن هنر است که خصوصیات شیوه مزبور بخوبی بازشناخته می‌شود.فقط در مدت صد سال اخیر بوده است که بحث درباره پیکر تراشی و نقاشی گوتیک نیز متداول گردید.

تکاملی که در تصور ما از هنر گوتیک به حصول پیوسته است درواقع معرف نحوه رویش آن شیوه است.بدین معنی که شیوه گوتیک،در اصل با هنر معماری شروع شد و تا یک قرن بعد- از حدود ۱۱۵۰ تا ۱۲۵۰ یعنی دوران کلیساهای بزرگ- به همان اهمیت و اعتبار خود باقی ماند.اما پیکر تراشی گوتیک که ابتدا صرفا در خدمت معماری قرار داشت پس از سال ۱۲۰۰ متدرجا تغییر ماهیت داد و از اسارت معماری درآمد،تا آنجا که در سالهای میان ۱۲۲۰ و ۱۴۲۰ عالیترین آثار خود را بوجود آورد.نقاشی نیز به نوبه خود در سالهای میان ۱۳۰۰ و ۱۳۵۰ در ایتالیای مرکزی به اوج رونق و آفرینندگی خود رسید.

در شمال کوههای آلپ از حدود سال ۱۴۰۰ به بعد،نقاشی مقام هنر اصلی را در شیوه گوتیک یافت. بدین ترتیب،ضمن پژوهش خود درباره دوره گوتیک شاهد یک نوع تغییر تدریجی از اهمیت مقام معماری به سوی اهمیت مقام نقاشی می‌گردیم یا بهتر بگوئیم گرایشی عمومی از خواص ساختمانی به خواص تصویری».

برخلاف معماری و پیکر تراشی گوتیک که با وضعی چنان انقلاب انگیز در سن دنی و شارتر آغاز شد،نقاشی گوتیک در مراحل نخستین خود با قدمهایی آهسته پیشرفت کرد،در ابتدا شیشه بندی منقوش(ویترای)پنجره کلیساها را غرق در نور کرد و بخش اعظم نقاشی‌های این دوره را در بین سالهای ۱۲۰۰ تا ۱۲۵۰ که به عصر طلایی هنر ویترای معروف است بخود اختصاص داد.پس از افول شیوه ویترای که بواسطه عدم فعالیت ساختمانی بوجود آمده بود، هنر تذهیب کاری نسخ خطی رواج یافت و تحت‌تأثیر طراحی نقوش ویترای،تغییر شکل کلی یافت.

اکنون باید توجه خود را به سوی نقاشی ایتالیایی معطوف داریم در پایان قرن سیزدهم چنان تحولی ایجاد کرد که به اندازه طلوع شیوه گوتیک فرانسه، شکوهمند و ثمربخش بود.نقاشی ایتالیایی در سراسر سده‌های میانه ریز نفوذ سبک بیزانسی بود.نخستین جوانه‌های جنبش جدید هنری،عمدتا در شهرهای ناحیه توسکان، لوکا، پیزا، سینا و فلورانس سر از خاک بیرون آوردند.شهر فلورانس همچنان‌که از لحاظ سیاسی تدریجا دیگر شهرهای توسکان را جذب کرد و جمهوری فلورانس را تشکیل داد،سرانجام،پیشگامی و رهبری این حرکت بزرگ برای رسیدن به شیوه تصویری نوین رنسانس را نیز بدست آورد.لیکن در سده چهاردهم، رقیب سرسختش یعنی سینا که مدتی طولانی و پیگیرانه در برابر پیشروی فلورانس ایستادگی کرده بود،ستاد مرکزی یک مکتب مستقل و پرشکوه به شمار می‌رفت.

اینک برای دریافتن نقاشی این دوره به بررسی دو مکتب سینا و فلورانس به سردمداری دوتچو و جوتومی‌پردازیم.

مکتب سینا

«دوتچو نماینده مکتب سینایی در دوران شکوفایی آن است.از جمله محجرهای مذبح متعلّق به وی،محجر مذبح جلال ملکوتی است.وجه تسمیه این مذبح آن است که مریم عذرا را در هیأت ملکه آسمانها نشسته بر تختی در میان فرشتگان و قدسیان نشان می‌دهد.این مذبح،وجوه اصلی سبک رشد یافته او را منعکس می‌سازد.دوتچو در این قاب و قابهای روایتی مشابه،گامی سرنوشت ساز در جهت انسانی کردن موضوع مذهبی برمی‌دارد و این‌روشی بود که در سده‌های بعد به جریانی روزبه‌روز نیرومند شونده در تکامل نقاشی تبدیل شد.»

«در نقاشی دیواری اعلام مرگ مریم عذرا از همان مذبح،دوتچو نشان می‌دهد که در مطالعه فضای درون،در میان هم عصرانش،مانند ندارد؛با آنکه پرسپکتیوی وی تقریبی است،تصوری از یک فضای معماری ایجاد می‌کند که پیکره یک انسان را در خود محصور کرده است.اگر می‌توانستیم مطمئن شویم که نقاشان چیره دست روم باستان نیز به این نتیجه نرسیده بودند می‌توانستیم بگوئیم که پیش از این،کسی این تصور را ایجاد نکرده بود.بدون تردید در دوره ۹۰۰ ساله پیش از دوتچو،چیزی همانند این نقاشی نمی‌توان یافت،و با آنکه ممکن است استاد آفریننده تابلوی قدیس فرانسیس در آسیزی چندسال پیشتر آن را پیش‌بینی کرده باشد و جوتو نیز در همان زمانی که دوتچو به آفریدن مذبح جلال ملکوتی پرداخت آن را در نمازخانه آرنای کلیسای پادوا تکمیل کرده باشد،باید آن را دارای اهمیتی دورانساز دانست:درحالی‌که فرشته در جای نامشخص قرار گرفته،حضرت مریم به طرز واضحی در یک فضای مکعب‌وار که از سطح تابلو به عقب می‌رود قرار داده شده است.به هم

نزدیک شدن سه تیر در سقف،این تصویر را تقویت می‌کند و این پدیده را خود دوتچو مشاهده و ثبت کرده بود.تا اینجا پرسپکتیو تماما یکپارچه نشده است و هریک از سطوح کار دوتچو، ظاهرا نقطه همگرایی خاصّی برای خود دارند.با این حال،تصویر مزبور به قدر کافی متقاعد کننده است و نخستین گام در ساختمان تدریجی یک فضای پرسپکتیو حقیقی و برخوردار از نظمی هندسی بشمار می‌رود که در سده بعد تکمیل خواهد شد.»

مکتب فلورانس

«دوتچو مسائلش را در چارچوب کلی سبک بیزانسی حل می‌کرد و این سبک را هیچگاه به‌معنای واقعی نفی کرد.«جوتو دی بوندونه»هم عصر بزرگ فلورانسی وی؛با قاطعیت بیشتری از گذشته گسست.سرچشمه‌های سبک وی امروزه نیز مورد بحث هستند.احتمالا یکی از این سرچشمه‌ها سبک مکتب رومی در نقاشی بوده که پیترو کاوالینی از پیروان این مکتب در این دوره محسوب می‌شود و یکی دیگر سرچشمه‌های مؤثر-هرچند کم‌اهمیت‌تر-در شکل‌گیری سبک جوتو-کارهای هنرمندی به نام چیما بوئه است که به روایتی استاد وی بود.» (۱۲۴۰-۱۳۰۲ ب م).

«هنر چیما بوئه،هنر کاوالینی و نقاشان رومی همانندش که احتمالا خود جوتو ایشان را درحال کار در کلیسای سان فرانچسکو دیده است.هنر پیکر تراشان گوتیک فرانسه،و هنر باستانی روم،اعم از پیکر تراشی و نقاشی-جملگی از عناصر تشکیل دهنده تربیت هنری جوتو بوده‌اند.اما برای فراهم آمدن سبک جدید بزرگی که جوتو را در مقام پدر هنر تصویری غرب قرار می‌دهد،درهم آمیختگی صرف این عناصر کفایت نمی‌کند.او که در روزگار خودش هنرمندی پرآوزه بود،شهرتش را همواره حفظ کرده است.صرف‌نظر از مصالح گوناگونی که در تربیت وی بکار برده شده‌اند،معلم واقعی وی،طبیعت یا دنیای اشیای مرئی بود.»

«انقلاب جوتو در نقاشی فقط به از میدان بدر کردن سبک بیزانسی،تثبیت نقاشی به‌عنوان هنری بزرگ برای شش سده بعدی،و احیای شیوه ناتورالیستی ابداعی هنرمندان روزگار باستان و از یاد رفته در سده‌های میانه محدود نمی‌شد،او بنیان گذار روش تزلزل ناپذیری در تجربه بصری به کمک مشاهده بود و موافق روحیه فرانسیسیان تجربه‌گر. آغازگر عصری شد که می‌توان عنوان عصر آغازین علم نامید. او و جانشینانش با تأکید بر تقدم قوه بینایی در شناختن جهان،جاده‌هایی را آماده ساختند که علم تجربی از همانجا به سوی آینده گام برداشت. دنیای بصری،پیش از آنکه قابل تحلیل و تفهیم شود باید مشاهده گردد.

جوتو که در روزگار خود و پس از مرگش به علت وفاداری به طبیعت مورد ستایش قرار می‌گرفت، مقامی بس فراتر از یک مقلد طبیعی داشت او به جای تقلید از طبیعت،از اسرار آن در جریان مشاهده‌اش پرده برمی‌دارد و

نظم مرئی آن را پیش‌گویی می‌کند.در وجود جوتو،انسان غربی با قاطعیت تمام متوجه دنیای مرئی بعنوان سرچشمه شناخت طبیعت می‌شود.این برون نگری جدید،جایگزین آن درون نگری انسان در سده‌های میانه شد که نه در جستجوی اسرار طبیعت بلکه در صدد اتحاد با خالق بود.»

«تصاویری که دوتچو و چیما بوئه از حضرت مریم می‌کشیدند پیکر او را در زیر امواج ظریف رداهایش باریک و شکننده نشان می‌دادند.همین پیکره‌ها در دست جوتو به صورت مادری تنومند و ملکه وش نماینده شده‌اند و از لحاظ نمایش برآمدگی‌های بدن به دنیای مادی تعلق دارد،بدن مریم ناپدید نشده است بلکه با قدرت تمام نشان داده شده است.این هنر نوین پیش از تمام هنرها می‌کوشد پیکره‌ای بیافریند که جسم،بعد و حجم داشته باشد، یعنی همانند پیکره‌ای که به صورت مجسمه درمی‌آید در معرض نور قرار گیرد و سایه‌اش روی زمین بیفتد و تصوری در ما ایجاد کند که مجسمه پدید می‌آورد.» «در بررسی کارهای جوتو،محققان در انتساب بسیاری از نقاشیهای دیواری به وی تردید کرده‌اند،و علاوه بر گونه‌ای ازدحام یا پیچیدگی در ترکیب‌بندی ناسازگار با وضوح و عظمت دیگر نقاشی‌های او متوجه ناشیگری مختصری در تکمیل پیکره‌ها و دیگر جزئیات نیز شده‌اند.جملگی این محققان او را آفریننده نقاشی دیواری نمازخانه آرنا در پادوا(۱۳۰۴ تا ۱۳۱۳)،نقاشیهای دیواری نمازخانه‌های کلیسای سانتا کروچه در فلورانس،(۱۳۲۰)و مریم نشسته بر تخت در نگار خانه اوفیستی می‌دانند. جدی‌ترین بحث‌ها بر سر مجموعه بزرگ نقاشی‌های دیواری نشان‌دهنده زندگی قدیس فرانسیس در کلیسای بالایی آسیزی در گرفته است.این نقاشیها سنتا به جوتو نسبت داده می‌شوند و به حدود ۱۳۰۰ میلادی مربوط می‌شوند.از آنجا که مدارک کتبی وجود ندارد تمام اظهار نظرها و تحریر سبک استوار گشته است و به این احتمال دامن می‌زنند که در آینده نیز اختلاف‌نظر وجود خواهد داشت.محققان امروزی،همچنین معتقدند که نقاشیهای دیواری مربوط به زندگی آسیزی را به احتمال زیاد هنرمندان فلورانسی متأثر از سبک جوتو یا دارای زمینه مشابه آفریده‌اند.یکی از این نقاشیهای دیواری،نشان دهنده وعظ قدیس فرانسیس برای پرندگان است.بدون تردید از لحاظ سادگی بیان،کاهش تعداد پیکرها تا حداقل لازم برای شرح داستان،و پرداختهای تند روانی مانند حالت قدیس فرانسیس در حالیکه به سوی پرندگان خمیده است و شگفت‌زدگی حواریش به سبک جوتو است.برجسته نمایی پیکره‌ها بسیار قوی و نقش برجسته مجسمه‌وارشان بسیار موکدانه است.جوتو چندین نقاشی دیواری با موضوع زندگی و مرگ قدیس فرانسیس برای کلیسای فرانسیسی سانتا کروچه در فلورانس کشید.در یکی از آثار او، مرگ قدیس فرانسیس را به شکلی که در سده نوزدهم بازسازی شده و سپس نقاط بازسازی شده‌اش از آن برداشته شده‌اند،می‌بینیم.خوشبختانه علیرغم برداشته شدن نقاط بازسازی شده و شکافها و خلاءهای پیش‌آمده در اثر این کار،از نقاشی اصلی مرگ قدیس آنقدر بر جا مانده است که منظره‌ای از آخرین

سبک وی را در نظر ما زنده کند.این صحنه در مقایسه با صحنه زاری بر جسد مسیح که از قضا مراتب معنوی قابل توجهی بین این دو برقرار است، نمایانگر تغییرات بزرگ و مهمی است.»

«نقاشیهای دیواری جوتو در نمازخانه‌های باردی و پروتسی از کلیسای سانتا کروچه برای چندین نسل از نقاشان دوره رنسانس از ماسا چویل تا میکل آنژ و پس از او-در حکم کتاب درسی یا متون معتبر بودند.این هنرمندان متأخرتر،بهتر از پیروان بلافصل جوتو می‌توانستند عظمت هنر وی را دریابند ولی پیروان بلافصل او می‌توانند فقط جزء بسیار کوچکی از نوآوریهای انقلابیش را درک کنند.کوششهای اینان غالبا به تقلید از توصیف تجسمی او محدود می‌شد.نمونه این پیروی‌ها را در آثار تأدئو گادی (۱۳۰۰-۱۳۶۶) می‌بینیم که چندین سال پسر خوانده و دستیار جوتو بود.»

سیمونه مارتینی۳۸ (۱۲۸۵-۱۳۴۴)

«جانشینان دوتچو در مکتب سینا،با نوآوری و اصالتی به مراتب بیشتر به میدان می‌آیند.سیمونه مارتینی شاگر دوتچو و دوست صمیمی پترارک بود.سیمونه در شهرهای ناپل و سیسیل برای شاهان فرانسه کار می‌کرد.در آخرین سالهای عمرش در دربار پاپ واقع در آوینیون بکار مشغول شد و در همانجا بود که توانست مستقیما با نقاشان شمال اروپا تماس بگیرد.سیمونه با منطبق کردن الگوهای تخیلی اما تجملی و پرشکوه شیوه گوتیک فرانسوی بر هنر سینایی،یکی از عوامل مؤثر در سبک بین‌المللی گردید.دامنه این سبک در اواخر سده چهاردهم و اوائل سده پانزدهم به سراسر اروپا کشیده شده بود. سبک بین‌المللی سبکی درباری بود که برای تقلید از رنگهای مشعشع،لباسهای فاخر،تزئینات ظریف،و مضامین مستلزم صفوف پرشکوهی که در آنها شهسواران و معشوقه‌هایشان به همراه ملازمان، اسبان و تازیهای بادپای شکاریشان می‌توانستند خودنمایی کنند،به ذوق و سلیقه اشرافی متوسل می‌شد.

سیمونه برای کاخ مردم شهر سینا،ترکیب بندی بسیار متفاوتی آفرید که یک نقاشی دیواری بزرگ به ابعاد ۳۳۰ ×۹۶۰ سانتی متر از سرباز خویش اقبالی بنام گیدور یتچیو بود.

این نخستین نقاشی دیواری از مجموعه بزرگ نقاشیها و پیکره‌های سوار بر اسب است که برای بزرگداشت خاطره نظامیان غارتگر و جاه‌طلب حرفه‌ای ایتالیا به هنگام رهبری ارتشهای دولتهای ایتالیایی در جنگهای بزرگ و کوچک بی‌پایان آفریده شده‌اند.این تابلو در نوع خود یک نوع‌آوری است از پیشرفت مقاومت ناپذیر و نوخاسته علائق این جهانی در قلب زندگی و هنر حکایت دارد.»

لورنتستی (۱۳۲۰ ب م)

«از دیگر نقاشان این دوره باید از برادران لورنتستی نام برد که از شاگردان مکتب دوتچو بودند ایشان در تجربه اندوزیهای عمومی رئالیسم (به تصویر صفحه مراجعه شود) تصویری که از ویژگیهای سده چهاردهم است مخصوصا در تلاش برای القای خاصیت فضایی سهیم‌اند.پیترو لورنتستی،بیشتر به نقاشی قابهای تزئینی می‌پرداخت که کارهای وی از بحث ما خارج است.برادر وی آمبروجو لورنتستی۴۳ پیشرفتهای مکتب سینا در شبیه‌سازی عمق نمایانه را به طرز جالب و بی‌مانندی کمال بخشید.نمونه‌ای از کارهای وی در کاخ مردم سینا دیده می‌شود که در آن نتایج حکومت و ناصالح را به‌گونه‌ای رمزی در کنار یکدیگر آورده و مقایسه کرده است-برادران لورنتستی در اثر طاعون چشم از جهان فرو بستند- در این زمان طاعون سراسر اروپا را فراگرفته بود و بر این اساس نقاشی جالبی که تحت‌تأثیر کشتار ناشی از این طاعون آفریده شده است پیروزی مرگ نام دارد،این اثر به فرانچسکو تراینی۴۴نسبت داده شده است.در این نقاشی کل تجربه‌های شبیه‌سازی فلورانسی-سینایی بکار بسته شده است تا این جهانی‌ترین و فانی‌ترین منظره ممکن از سده چهاردهم آفریده شود.طنز تاریخ چنین است که انسانی غربی همچنان‌که خود و جهان پیرامونش را به نقطه کانونی هرچه روشنتری نزدیک می‌کند،با وضوحی دم افزون‌تر در می‌یابد که اشیای مادی فانی اند.»

بررسی نقاشیهای دیواری در عصر جدید رنسانس

درباره علت اصلی پیدایش،حدود گسترش و اهمیت نهضت رنسانس مدتهای دراز مورخان به بحث پرداخته‌اند و در این‌باره با عقاید گوناگون روبرو شده‌ایم.هر بخشی از پژوهش تاریخی درباره رنسانس،با گذشت زمان،تصویری خاص خود از آن دوران بوجود آورده است.اساسی‌ترین مطلبی که مورد قبول بیشتر دانشمندان قرار دارد،این است که: «رنسانس هنگامی آغاز شد که مردم دریافتند نحوه زندگی قرون وسطائیشان به پایان رسیده است.»

رنسانس دوره کلاسیک باستانی را نقطه اوج آفرینش بشری بشمار می‌آورد و این همان دورانی بود که با انهدام امپراطوری روم بدست مهاجمین ناگهان بپایان رسید.در مدت هزار سال پس از سقوط روم،پیشرفت عمده‌ای به حصول نپیوست،لیکن اکنون دیگر بساط این«زمان طولانی میانی»یا قرون وسطی بر اثر احیای کلیه آن هنرها و علومی که زینت بخش دوره کلاسیک باستانی بود از میان برچیده شده بود.

عصر نوین بخوبی می‌توانست«تولد دوباره»یا رنسانس خوانده شود،که اکنون اصطلاحی بین‌المللی شده است.سابقه این نظریه انقلابی به زمانی برمی‌گردد که اندیشه‌های پترارک منتشر گردید،وی عصر نوین را دوران احیای آثار کلاسیک می‌دانست، که در نظر وی محدود به بازگرداندن زبانهای اصیلی چون زبانهای لاتینی و یونانی و توجه به متون اصیل نویسندگان باستانی.در طول دو قرن بعد،این تفکر بازگشت و یا احیای دوره باستانی آن‌قدر گسترش یافت که شامل تمام تلاشهای فکری و فرهنگی از جمله هنرهای تجسّمی نیز گردید.

«تفکر پترارک در پایه‌گذاری این نهضت مبتنی بود بر دو اصل فردگرایی و انسان‌گرایی،بر این اساس وی برخلاف عقیده دینی مستقر در اذهان عمومی اعلام کرد که عصر ایمان دوره تاریکی و جهل بوده است،بطور کلی این نوع آمادگی ذهن به بازخواست کردن عقاید و آداب کهن یکی از خصوصیات عمیق و اصلی نهضت رنسانس گردید.»

آغاز سده پانزدهم

«فلورانس در اوایل سده پانزدهم سلطه فرهنگیش را بر ایتالیا قطعی کرد و آغازگر عصر رنسانس شد. عظمت و شکوه فلورانس از صدها سال پیش پی‌ریزی می‌شد.سده پانزدهم نقطه اوج این تکامل تدریجی بود. حکومت خاندان مدیچی در فلورانس و حمایت سخاوتمندانه از هنرمندان باعث اعتلای هنر در این بخش از ایتالیا شد.تاریخ فلورانس تا چند صد سال تاریخ خاندان مدیچی است.در نخستین سالهای سده پانزدهم جوانی مدیچی پایه‌های ثروت و رفاه این خاندان را نهاد.پسرش کوزیمو مدیچی که در نزد فلورانسیان به پدر سرزمین فلورانس شهرت دارد،باکارهایش احترام و وفاداری مردم فلورانس را نسبت به اشراف و صاحبان امتیاز برانگیخت و خاندان مدیچی با برخورداری از چنین تضمینی تدریجا به دیکتاتورهایی آگاه و خردمند در جمهوری فلورانس تبدیل شدند.در ورای تشکیلات اومانیسم عصر رنسانس،قدرت مالی بزرگی ایستاده بود و خاندان مدیچی که از بازرگانانی محتاط و تیزهوش زمان خویش بودند هیچ حساسیتی نسبت به سرمایه‌گذاری در راه علم و هنر از خود نشان نمی‌دادند.مرگ کوزیمو در سال ۱۴۹۲ پایان عصر طلایی فلورانس بود و رنسانس پرتو تابانش راه همراه با هنرمندان خویش از فلورانس به رم منتقل نمود و تحت حمایت پاپ لئوی،حامی رافائل و میکل آنژ که خود از خاندان مدیچی بود قرار گرفت.

تا آن زمان در تاریخ جهان،هیچ خاندانی نتوانسته بود چنین پیوند محکمی با یک انقلاب بزرگ فرهنگی برقرار کند.درباره خاندان مدیچی بی‌هیچ ترسی از خطا می‌توان گفت که اینان تأمین کنندگان هزینه‌های مالی عصر رنسانس بودند.»

نقاشیهای دیواری در فلورانس

«جوانترین هنرمند از میان سه نوآور بزرگ نخستین سالهای سده پانزدهم در کنار دوناتلو و برونلسکی ،ماساچیو۵۳(۱۴۰۱–۱۴۲۸)بود. وی همه چیز را دگرگون کرد،هیچ نقاش دیگری را در تاریخ هنر سراغ نداریم که همچون مازاتچو در مدت زمانی کوتاه چنین کمک بزرگی به پیشرفت یک سبک جدید کرده باشد،زیرا سالهای زندگی خلاقانه وی بسیار کوتاه و مرگش در بیست و هفت سالگی بسیار نابهنگام بود.ماساچیو،خلف هنری جوتو است.زیرا سبک پرعظمت وی را با استفاده از تدبیرهای نمایشی بسیار،دستخوش تحولی چنان انقلابی می‌کند که چندین نسل از نقاشان دوره رنسانس،مطالعه و تکمیل آن را دنبال می‌کنند.او با نوآوریهای معاصران بزرگش دوناتلو و برونلسکی آشنا بود و کاملا آنها را درک می‌کرد و امکانات تازه‌ای در عرصه شکل و مضمون بر هنر نقاشی افزود.

با مشاهده نقاشیهای دیواریش در نمازخانه کلیسای سانتا ماریا،دل کارمینه ،فلورانس می‌توان با پیشرفتهای بی‌مانندش آشنا شد.ماساچیو در نقاشی دیواری نقدینه خراج که اندکی پیش از مرگش کشید،سه حادثه کوچک را یکجا نشان داده است.پطرش حواری بدستور حضرت مسیح سکه‌ای از دهان ماهی می‌گیرد و در سمت راست در کف مأمور مالیات می‌گذارد.پیکره‌های ماساچیو به لحاظ عظمت سادگی‌شان،پیکره‌های جوتو را بخاطر می‌آورند.نور که در آثار جوتو فقط برای برجسته‌نمایی یک حجم به کار رفته می‌شود در آثار ماساچیو نقش خاص خود را دارد.از ماساچیو تا لئوناردو داوینچی ،هیچ هنرمندی با رئالیسمی چنین پرتوان نتوانسته است تصور فضا را همچون جسمی از نور و هوا که در فاصله بین چشمهای ما و آنچه ما می‌بینیم در بیننده زنده کند.تک‌تک پیکره‌های نقدینه خراج جدی و سنگین‌اند.در این تابلو نقطه تلاقی خطوط پرسپکتیو بر سر مسیح منطبق می‌شود. پیش زمینه به کمک پرسپکتیو هوایی،که از کاهش نور، کشش به سوی رنگ آبی و گنگ شدن خطوط کناری همراه فاصله بهره می‌گیرد،با فاصله یکی می‌شود. این تدبیر که توسط نقاشان رومی بکار برده شده بود در سده‌های میانه از یاد رفت،و ظاهرا به‌طور تصادفی توسط ماساچیو از نو کشف شد.»

ماساچیو در سال ۱۴۲۵ تصویری از رانده شدن آدم و حوا از باغ عدن را بر دیوار نمازخانه برانکاتچی و کلیسای سانتا ماریا دل کارمینه فلورانس نقاشی کرد.در این اثر نوری که از یک منبع بیرونی می‌تابد با ایجاد سایه و

روشن،نقش برجسته‌ای عمیق را پدید آورده است و همچون یک عامل وحدت‌بخش پرتوان عمل می‌کند.این نقاشی دیداری ماساچیو یکی از شاهکارهای هنر دوره رنسانس و تفسیری از صحنه غم‌انگیز هبوط انسان است که شاید نقاشی سقف کلیسای سیستین توسط میکل آنژ نیز نتواند به پایش برسد.

«ماساچیو در نقاشی دیواری تثلیث مقدس با مریم و قدیس یوحنا در کلیسای سانتا ماریا نوولا ارزش سامان‌دهنده پرسپکتیو برونلسکی را به طرز درخشانی اثبات می‌کند.او تصویر یک نمازخانه چهارگوش را که با طاقهای گهواره‌ای پوشیده شده است.نقاشی کرده است.او نقطه تلاقی ساختمان پرسپکتیو را در سطح چشم تماشاگر قرار می‌دهد و بدین ترتیب تصور فضایی واقعی را در او زنده می‌کند که حجم درونی‌اش ادامه فضایی است که تماشاگر در درونش ایستاده است. اینگونه تطبیق دادن تماشاگر با فضای تصویر شده، نخستین گام در پیدایش و تکامل نقاشی عمق نمایانه‌ای است که بسیاری از هنرمندان دوره رنسانس و دوره پس از آن-باروک-را شدیدا شیفته خود کرده بود،نقاشی دیواری تثلیث مقدس که در نقطه آغاز تاریخ نقاشی دوره رنسانس جای گرفته، جمع‌بندی دو گرایش عمده است:رئالیسم مبتنی بر مشاهده و کاربرد ریاضیات برای سازمان دهی اجزای تصویر.»

آندرئادل کاستانیو- (۱۴۲۳-۱۴۵۷)

«این نقاش به شبیه‌سازی از پیکره‌های گیرا، نیرومند و متقاعد کننده انسان علاقمند شد.در تابلوی شام واپسین که در اواخر سالهای ۱۴۴۰-۱۴۴۹ روی یکی از دیوارهای سفره‌خانه دیر کلیسای سانتا آپولو نیای فلورانس نقاشی کرد،جدّیت و وضوحی دیده می‌شود که مختص این دوره از رشد نقاشی در فلورانس است.عیسی و حواریون درحالی که یهودای حواری به شیوه سنتی در جلوی میز نماینده شده است،به شکل احجام ایستا و پیکره‌وار نقاشی شده‌اند.کا ستا نیو در اینجا با مسئله گنجاندن پیکره‌هایش در محدوده فضایی خاصی مواجه است. این فضا چنان تنظیم شده که مانند فضای تثلیث مقدس اثر ماساچیو احساس پیوستگی فضای تماشاگر با فضای شاه‌نشین مزین به قاب‌بندی‌های مرمرین حواریون را به بیننده القاء می‌کند.قاب سخت این نقاشی موجب سخت‌تر نمایاندن پیکره‌های انتزاعی به تجسم حادثه مزبور می‌دهد.

در صحنه مرکزی،یعنی کشف و اثبات صلیب راستین،امپراتریس هلنا با همراهانش شاهد زنده شدن یک مرده توسط صلیب راستین هستند. گروه بندی پیکره‌ها،تابع پس زمینه معماری است. قابهای مدور، قوسها و قابهای چهارگوش این معماری،قرینه‌های دو بعدی شکلهای تخم مرغی، استوانه‌ای و مکعب واری هستند که در مقابلش قرار داده شده‌اند.این کاری است که فقط از دست یک معمار می‌آید،یا کار کسی است که قطعا با

پرگار و گونیا آشنا بوده است.همچنان‌که گروه بندی شکلهای انتزاعی تابع اصولی هندسی–معماری است. تأثیر اجتماع همه این شکلهای یکپارچه،احساس اجرای آئینی آن جهانی،عرفانی،و ابدی است که کوچکترین توجهی به واقعیات و رویدادهای گذرای این جهان ندارد.در اینجا ما شاهد اتحاد شکل تغییرناپذیر ریاضی با سکوتهای آرام روح اندیشمند و نظاره‌گر هستیم.»

«نقاشی دیواری رستاخیز در تالار شهر بور گوسان شیوه‌ای را معرفی می‌کند که در نزد نقاشان بعدی دوره رنسانس شدیدا مورد توجه قرار گرفت،و آن«مثلث پیکره»نام داشت.پیرو برای تثبیت ترکیب‌بندی‌اش،پیکره‌ها را در گروهی می‌گنجاند که می‌توان با قرار دادن یک مثلث در مرکز تابلو،آنها را محاط کرد.در این مورد پیکرهء مسیح به پا خواسته،که با قدرتی ستون‌وار و در هیبت یک فاتح ابدی در لبهء گور ایستاده،بخش فوقانی آرایش مثلث شکل متّکی بر قاعدهء گستردهء متشکل از سربازان خوابیده در پیش زمینه را اشغال می‌کند.این‌گونه انباشتن احجام به گرد محور مرکزی یک تابلو،استحکام عظیمی به ترکیب بندی آن می‌دهد و یکی از کلیدهای قرینه سازی و خود کفایی موردنیاز هنرمندان دوره رنسانس برای آثار خودشان بشمار می‌رود.کار پیرو چکیده‌ای از بیشترین دستاوردهای علمی و سبکهای هنری نقاشی در نیمه نخست سده پانزدهم است:رئالیسم،منظره نگاری توصیفی،پیکره ساختمان‌وار آدمی،ترکیب بندی عظیم،سه بعد نمایی،رعایت تناسب،نور،و رنگ.»

در این دوره،هنرمندان دیگری دست اندرکار بودند که سبکشان در سبک عصر پیشین ریشه دارد. یکی از این هنرمندان فرا آنجیکو است.وی فقط نوآوریهایی را می‌پذیرفت که بتواند بدون هیچ برخوردی بر سبک محافظه‌کارانه‌اش بیفزاید.

«او بازنمایی جزئیات رئالیستی در تشریح، جامعه‌های آویخته،سه بعد نمایی و ساختمان، برجسته نمایی سنگین ماساچیو را که می‌توانست موجب تیرگی رنگ آمیزی درخشان وی شود،رد کرد.

نقاشی دیواری بشارت تولد مسیح به مریم،یکی از نقاشیهای دیواری بی‌شماری است که فرا آنجلیکو در فاصله ۱۳۴۵ و ۱۴۴۵ با آنها دیرسان مارکو در فلورانس را تزئین کرد.در این تابلو،ملاحظاتی از قبیل تناسب اشخاص در رابطه با معماری از نظر فرا آنجلیکو در درجه دوم اهمیت قرار دارد و این چیزی بود که پیرو دلا فرانچسکا نمی‌توانست بپذیرد. آنچه او در درجه نخست به دنبالش می‌رفت تأکید بر مضمون مذهبی نقاشیهایش بود،و این کار را با استفاده از همه امکانات مناسب،اعم‌ازبه‌گونه‌ای امروزی و دیروزی،انجام داد.سادگی بیان او.کارهای جوتو را بیاد می‌آورد،شکل زانو زدن فرشته و بال رنگین کمانی وی نیز کارهای او را به یاد می‌آورد.نمای نیمرخ حضرت مریم با آن حجب شیرینش،از هنر سینمایی الهام می‌گیرد،و باغ محصور و پوشیده از گل (نماد

مریم باکره)،تا اندازه‌ای از گوتیک بین‌المللی متأثر است.ولی همه این عناصر با احساسی تغزلی و توجه شدید به جنبه تزئینی،باهم ترکیب شده‌اند،به طوری که هیچ جزئی ناهماهنگ به نظر نمی‌رسد.»

نیمه دوم سده پانزدهم

«این دوره اخیر اومانیسم با علاقه تازه‌ای به زبان و ادبیات ایتالیایی،مقدمات پیدایش نقد ادبی،تأسیس آکادمیها (تأسیس آکادمی افلاطون در میلان) و آغاز بهره‌برداری از ماشین چاپ-همراه با تمامی دیگر عوامل مؤثر در انتشار فرهنگ-مشخص می‌شود.

فتح قسطنطنیه به دست ترکها در ۱۴۵۳ باعث خروج دانشمندان یونانی از این شهر شد.بسیاری از ایشان به ایتالیا گریختند و علوم یونان باستان را نیز با خود بردند تا پاسخگوی علاقه شدید آن سامان به هنر،ادبیات،و فلسفه کلاسیک باشند.این فتح،باعث بسته شدن دریای مدیترانه به روی کشتیهای غربی شد و پیدا کردن راههای جدید دریایی به سوی بازارهای مشرق زمین را ضروری گردانید.

بدین ترتیب،عصر دریانوردی،اکتشاف و پویش سرزمینهای جدید و ناشناخته آغاز شد.

در هنر و معماری،یک شالوده تئوریک در نوآوریهای کم‌وبیش اشرافی هنرمندان نسل پیشین، نهاده شد.در اینجا یک‌بار دیگر باید بر ارزش والایی که هنرمند عصر رنسانس برای تئوری قائل بود تأکید کنیم.ابداع شیوه سه بعد نمایی توسط برونلسکی و رسالت آلبرتی و پیرو دلا فرانچسکا درباره این موضوع،به هنرمند عصر رنسانس امکان دادند تا شالوده علمی هنرهای بصری را به اثبات برساند.»

گروه پیکره‌های مسیح و پطرس در امتداد محور مرکزی که از درگاهی معبد می‌گذرد و نقطه تلاقی خطوط پرسپکتیو پیشگفته نیز در آنجا به هم می‌رسند، قرار داده شده‌اند.بدین ترتیب در این ترکیب بندی، فضای دو بعدی و سه بعدی درهم بافته شده‌اند و پیکره‌های مرکز دقیقا با مرکز محوری تلفیق شده‌اند. علم فضاشناسی،وسیله‌ای است برای سازمان دهی متقارن عمل.پروجینو در این تابلوی واحد،دانش چندین نسل را به کار برده و باهم درآمیخته است. سبک منطقی و انتظام یافته و وضوح آراسته ترکیب بندی‌هایش،تأثیری ماندگار بر پرآوازه‌ترین شاگردش یعنی رافائل خواهد گذاشت.»

«در اواسط سده پانزدهم،در ایتالیای شمالی، یکی از درخشان‌ترین استعدادهای سراسر دوره رنسانس یعنی آندرئا مانتنیا۸۸(حدود ۱۴۳۱- ۱۵۰۶)از شهر پادوا برخاست.وی به احتمال قوی در اینجا با دوناتلو دیدار کرده بود زیرا

نفوذ او در سراسر هنرش احساس می‌شود.با آفریده شدن نقاشیهای دیواری مانتنیا در نمازخانه اووتاری کلیسای ارمتیانی در پادوا (که در جنگ جهانی دوم ویران شد)،هنر نقاشی شمال ایتالیا با هنر اومانیستی فلورانس در یک صف قرار می‌گیرد. نقاشی دیواری قدیس یعقوب در راه شهادتش از وسعت دانش علمی،ادبی،باستان‌شناسی،و تصویری مانتنیا پرده برمی‌دارد.این طاق نصرت با آن طاق گهواره‌اش با نقاشیهایی برگرفته از واژگان تزئینی ادبیات کلاسیک زینت یافته است.لباسهای سربازان از روی مدلهای باستانی شبیه‌سازی شده‌اند.نقاش کوشیده است اعتبار تاریخی موضوع را حفظ کند.همچنان‌که استادان ادبیات باستانی دانشگاه پادوا چنین کرده‌اند.در پرسپکتیو،مانتنیا مسائل دشواری را برای خود مطرح می‌سازد تا از حلشان لذت ببرد.در اینجا نقطه دید بیننده خیلی پائین قرار داده شده است،به‌طوری که گویی از پنجره یک زیر زمین به آن طاق بزرگ می‌نگرد.خطوط ساختمان سمت راست،به طرز برجسته‌ای به پائین کشیده می‌شوند.لیکن انحرافهای مهمی از پرسپکتیو یا سه بعد نمایی حقیقی به چشم می‌خورد،زیرا مانتنیا با استفاده از جواز هنریش،نقطه تلاقی سوم را نادیده می‌گیرد(اگر از پائین بنگریم،ساختمانها باید در بالا به یکدیگر نزدیک شوند).او با نادیده گرفتن واقعیات سه بعد نمایی،ترجیح می‌دهد ترکیبی یکپارچه و همبسته بیافریند که اجزای تصویرش با چهارچوب تابلو مرتبط باشند.عدم وجود منطق پرسپکتیو،تا حدودی با گنجاندن خطوط برجسته اریب در پیش زمینه،مانند میله پرچم،جبران شده است.

مانتنیا برای خاندان گونتساگا در مانتوا۹۰(خاندان بزرگ و هنر دوست همچون خاندان مدیچی) کار می‌کرد.در کاخ دوک نشینی ایشان شاهکاری از عمق نمایی تصویری پدید آورد،و نخستین تزئین سراسر سه بعدی یک اتاق کامل را که تالار عروسان نامیده می‌شود.او با بهره‌گیری از اجزای معماری واقعی،دیوارهای اتاق را چنان نقاشی می‌کند که پیش درآمدی بر تزئینات باروک در آینده به‌شمار می‌رود.

تجربه گرایی جسارت‌آمیز مانتنیا او را به تکمیل تزئین این اتاق با نخستین سه بعد نمایی از پائین به بالای یک سقف هدایت می‌کند و این اسلوب بعدها وسیعا به دست یکی از نقاشان شمال ایتالیا به نام کورد جیو۹۱و سقف آرایان باروک تکامل یافت. بیننده مستقیما به پیکره‌هایی در آن بالا می‌نگرد که یک راست به وی در این پائین می‌نگرند.این دستاورد استثنایی سه بعد نمایی نقطه اوج نزدیک به یکصد سال آزمایشگری در عرصه پرسپکتیو است.»

سده شانزدهم

«شهر رم از حدود ۱۴۹۵ تا تاریخ یورش بیگانگان و غارت آن در ۱۵۲۷ جانشین فلورانس شد و مدعی برتری هنری بر آن گردید.تعدادی از پاپهای قدرتمند و جاه‌طلب قدرتی تازه به نام ایالت پاپی آفریدند و رم را پایتخت

آن قرار دادند.و رم در همان زمان پایتخت هنری اروپا شد.پاپها شهر را با آثار بزرگ هنری آراستند؛هنرمندان را از سراسر ایتالیا به آنجا فراخواندند و مأموریتهای جاه‌طلبانه و رقابت‌آمیز به ایشان دادند.رنسانس پیش رفته در مدت زمان کوتاه کاملی از شکل هنری و مفهوم معنوی رنسانس پیش رفته است.این نقاشی دیواری،مدرسه آتن نامیده می‌شود.فضای این تابلو نه یک مدرسه بلکه تجمع گروهی از فیلسوفان و دانشمندان جهان باستان را نشان می‌دهد که گرداگرد ارسطو و افلاطون جمع آمده‌اند.اینان که دنیای باستان را در روزنگار رنسانس پیش رفته از نو کشف کرده‌اند،مجلس تشکیل داده‌اند و سرگرم تعلیم و تعلم‌اند و الهامبخش عصر نوین شده‌اند.در تالاری که معماری یونانی را به یاد می‌آورند و گوشه‌ای از جلوه کلیسای سان پیترو از آن به چشم می‌خورد،پیکره‌ها به طرزی ابتکار آمیز در اطراف افلاطون و ارسطو نمایانده شده‌اند.در کنار افلاطون،فیلسوفان جهان باستان ایستاده‌اند و درباره اسرار غائی جهان برتر بحث می‌کنند.در کنار ارسطو،فیلسوفان و دانشمندانی از جهان باستان ایستاده‌اند که درباره طبیعت و امور انسانی بحث می‌کرده‌اند.دو گروه،به نرمی و آرامی، با گامها و حالات گویایی که اشاره‌ای از نظریاتشان در آن دیده می‌شود و بسیار پرتنوعند،حرکت می‌کنند.اطمینان به نفس و وقار طبیعی ایشان از ماهیت استدلال آرام یعنی از تعادل و حدی حکایت دارد که اندیشمندان دوره رنسانس آن را به‌عنوان «قلب فلسفه»می‌ستودند.در پائین سمت چپ نقاشی، فیثا غورث را می‌بینیم که سرگرم نوشتن است و خدمتکاری جدول توافقی را نگهداشته است.در پیش زمینه،هراکلیتوس را می‌بینیم که به تنهایی،سخت در اندیشه شده است(این چهره احتمالا از چهره میکل آنژ شبیه‌سازی شده است).دیو جانس فیلسوف کلبی که فضیلت را در ساده زیستن می‌دانست بی‌خیال،روی پله‌ها آرمیده است.در سمت راست،اقلیدس را می‌بینیم که در میان شاگردانش خم شده و یک قضیه هندسی را اثبات می‌کند.این گروه،مخصوصا جالب توجه است.اقلیدس در اینجا به احتمال قوی برامانته در سنین پیری است و در انتهای سمت راست نیز رافائل چهره خودش را نقاشی کرده است.

علوم تصویری،که تاکنون مسیر تکاملش را بررسی کرده‌ایم،در نقاشی دیواری مدرسه آتن به نقطه کمال خویش می‌رسد.در این نقاشی،فضای پرسپکتیو گسترده‌ای آفریده شده است که در آن پیکره‌های آدمیان به نرمی و با حالتی طبیعی،بی‌هیچ تلاش خاصّی و به گفته لئوناردو«هریک موافق نیّت خویش،در رفت و آمدند» در استا نتسادلا سینیا تورا» رافائل نه فقط افلاطونیان و ارسطوئیان بلکه مسیحیت و دین رومی را نیز با استفاده از همان شیوه ترکیبی تابلوهای مریم،باهم آشتی داده است»

میکل آنژ ۱۴۷۵-۱۵۶۴

«میکل آنژ شخصیتی به مراتب بغرنج‌تر از رافائل دارد و هنرش در نزدیکی به هنر کمال مطلوب دوره رنسانس پیش رفته به هنر رافائل نمی‌رسد.اشتیاق و سر سپردگی به هنرش باعث می‌شد که به رافائل حسادت بورزد و از لئوناردو داوینچی نفرت داشته باشد او همیشه شیفته کاری بود که در دست داشت او تمام وجودش را با آفرینندگی هنری‌اش یکی می کرد و واکنشهایش در برابر رقیبان،غالبا زننده و تناقض‌آمیز بودند.

صفات فردی میکل آنژ هرچه بوده باشد زندگی هنریش تجسمی از آن آرمانهای دوره رنسانس است که ما در مفاهیم«نابغه الهام گرفته»می گنجانیم.کار میکل آنژ از اعتبار و عظمت برخوردار است.اعتماد او به نبوغ خویش،حدی نداشت.گرچه او معمار، پیکرتراش،نقاش،شاعر و مهندس بود،خودش را در درجه نخست یک پیکرتراش می‌دانست و این عنوان را از عنوان نقاش برتر می‌دانست.

یکی از معروفترین نظرات میکل آنژ این است که هنرمند باید با کشف مثال یا چهره محبوس در سنگ، کارش را آغاز کند؛با زدودن سنگ اضافی،این مثال یا چهره محبوس را برهاند یا مانند پوگما لیون ، پیکره بی‌جان را جاندار کند.

میکل آنژ معتقد بود که هنرمند چندین سال از عمرش را به کار در این‌روند پایان‌ناپذیر رهاسازی می گذراند و دیر به کشفیات رفیع و خارق العاده دست می‌یابد و...از آن پس چند صباحی پیش زنده نمی‌ماند.

میکل آنژ سنین جوانی را به شاگردی در نزد گیر لاندایوی نقاش گذراند ولی پیش از تکمیل تعالیم استاد،وی را ترک گفت،به محفل نو افلاطونیان راه یافت و پیکرتراشی را نزد برتولدو همکار پیشین بار تو لو مئو است که پوستش را زنده زنده کنده بودند.او در اینجا چاقو و پوست را به دست گرفته است و چهره عجیبی از میکل آنژ نیز بر آن دیده می‌شود.»

میکل آنژ هنر خود را به شیوه سده پانزدهم آغاز کرد و در میانه قرن به پختگی کامل رسید و در پایان با گرایشات باروک کارش را به پایان برد.او همچون غولی،سیصد سال از تاریخ هنر را اشغال کرده و الگوی برترین نابغه عصر خود است.هنرمندی نوآور در زمانه خویش بود.ردپای او را تا چندسال بعد بر آثار هنرمندان بعد از وی می‌بینیم.

آندرئا دل سارتو -کوردجو

در نخستین سالهای سده شانزدهم،برخی هنرمندان چیره دست در دیگر بخشهای ایتالیا به آفرینندگی خویش ادامه می‌دادند،

«یکی از اینان آندرئا دل سارتو(۱۴۸۶-۱۵۳۱) نقاش فلورانسی بود که نقاشیهایش با برجستگی و وضحی در ردیف نقاشی‌های رافائل دوره رنسانس پیشرفته را بیان می‌کنند.همعصر و هموطن شمالیش، کوردجو،از شهر پارما را تقریبا به سختی می‌توان طبقه‌بندی کرد.کوردجو که نابغه‌ای تک رو بود، گرایشهای هنری متعددی را در وجود خویش گرد آورده بود که از آن جمله می‌توان به تأثیراتی از لئوناردو،رافائل و نقاشان مکتب ونیز اشاره کرد.با این حال،او سبکی شخصی بی‌مانندی پدید آورد که اگر بخواهیم عنوانی بر آن نهیم،باروک پیشین از هر عنوانی مناسب‌تر است.از لحاظ تاریخی، ماندگارترین تأثیر او تکمیل پرسپکتیوهای عمق نمایانه تا نقطه‌ای بود که رقبای وی در دوره باروک کمتر توانستند بدان دست یابند.مانتنیا در مانتوا،یک روزنه در سقف تالار عروسان نقاشی کرده بود. نزدیک به پنجاه سال بعد،کوردجو،تمامی فضای داخلی گنبد کلیسای پارما را نقاشی کرد.هنرمند ضمن بالا بردن قبه گنبد،منظره‌ای از آسمان را با حلقه‌های پیاپی ابرهایی نشان می‌دهد که هیکلهای پرواز کننده در میان آنها به شادی معراج مریم عذرا رقصی گردباد مانند می‌کنند.موجودات فرشته وش، درحالی که پنجه‌های گلرنگ پاهایشان را برای تماشاگران پائین تکان می‌دهند،مستأجران جاودانی کلیساهای متعدد باروک در سده‌های بعد خواهند شد.

کوردجو برخلاف آندرئا دل سارتو،چندان مورد ستایش معاصرانش قرار نگرفت.فقط در سده هفدهم بود که نقاشان باروک او را خویشاوند معنوی خود دانستند.»

هنر باروک (۱۶۰۰-۱۷۵۰)

باروک اصطلاحی است که مورخان تاریخ هنر در مدت قریب به یک قرن اخیر برای تعیین شیوه هنری رایج در فاصله سالهای ۱۶۰۰-۱۷۵۰ به کار برده‌اند. معنی اصلی لغت که عبارت بود از نامنظم،عجیب و غریب،یا کج و معوج اکنون به‌طور کلی از آن سلب شده است.عقیده عمومی بر این است که آن شیوه نوین در سالهای آخر قرن شانزدهم در شهر رم به ظهور رسید.آنچه مورد تردید یا اختلاف‌نظر دانشمندان قرار دارد این است که آیاباروک مرحله نهایی رنسانس بوده است و یا دورانی متمایز هم از رنسانس و هم از عصر اخیر.

در حدود سال ۱۶۰۰ شهر رم با جذب کردن هنرمندانی از نواحی دیگر برای به ثمر رساندن نقشه‌هایی نوین و جاه‌طلبانه،چشمه جوشان هنرباروک شد،همچنانکه قرنی پیش مرکز جوشش هنر رنسانس مترقی واقع شده بود.حکومت پاپی با قدرت تام هنر را در زیر حمایت خود قرار داده بودم بدین منظور که رم را«چون وسیله‌ای برای تجلیل شایسته از خدا و کلیسا»به صورت زیباترین شهر عالم مسیحیت درآورد.

این اقدام از چندی پیشتر،یعنی سال ۱۵۸۵،آغاز شده بود.گرچه هنرمندان آن زمان شیوه‌گران متأخری از طراز دوم بیش نبودند لیکن چندی نگذشت که نهضت نامبرده استادانی جوانتر و بلند پروازتر را خصوصا از شهرهای ایتالیای شمالی به سوی رم کشید که مهمترین آنها نابغه‌ای نقاش به نام کار او اجو بود. گرچه وی در زمینه نقاشی دیواری آثاری را خلق نکرد اما ذکر این نکته لازم است که نقاشیهای وی خاصیت مسیحیتی عامیانه دارد و از بند اصول فلسفه الهی آزاد است و شاید به همین سبب بود که پروتستانها نیز آن آثار را به اندازه کاتولیکها می‌پسندیدند.این امر موجب شسد که هنر او به‌طور مستقیم بر هنر را مبراند که بزرگترین نقاش دینی شمال پروتستان مذهب شناخته شده است،اثری عمیق بر جا گذارد.

آنیباله کاراتچی(۱۶۰۹-۱۵۶۰)

در میان نقاشان شهر رم به نام آنیباله کاراتچی (۱۵۶۰-۱۶۰۹)بر می‌خوریم.وی اهل بولونیا بود و در آنجا به همراهی دو نفر از اعضای خانواده‌اش در سالهای پس از ۱۵۸۰ شیوه‌ای با خاصیت«ضد شیوه گری»ابداع کرد.وی در فاصله سالهای ۱۵۹۷ تا ۱۶۰۴ جاه‌طلبانه‌ترین اثر خود را به وجود آورد که عبارت بود از نقاشی روی سقف تالار کاخ فارنزه۵ و به زودی شهرتی همپایه نقاشیهای دیواری میکل آنژ و رافائل یافت.

«با مشاهده تالار فارنزه می‌توان گفت که آنیباله با آثار میکل آنژ،رافائل و تیسین آشنا بوده و گذشته از اینها می‌توانسته است نقاشیهای عمق نمایانه استادانه‌ای بکشد.موضوع اصلی نقاشیهای سقف تالار کاخ فارنزه،عشقهای خدایان اساطیری است.صحنه‌ها در قابهایی نقاشی شده‌اند که بیننده،پس از دیدنشان، گمان می‌کند به تابلوهایی می‌نگرد که در درون چهار چوبهای گچ بری شده نصب شده‌اند.در دو سوی تابلوها جوانهای برهنه نشسته و غولان ایستاده نقاشی شده‌اند.این موضوعها تماما از نقاشیهای دیواری میکل آنژ در نمازخانه سیستین الهام گرفته شده‌اند. در اینجا پولوفموس سیکلوپ پس از آنکه عشقش از سوی گالاتیا رد می‌شود،تخته سنگی را برداشته و به سوی آکیس ،عاشق گالاتیا،پرتاب می‌کند. پیکره پولوفموس،غول یک چشم بدون تردید،با الهام از پیکره‌های پر عظمت صحنه داوری اخروی بر سقف نمازخانه سیستین،اثر میکل آنژ،نقاشی شده است.

سایه روشن کاری تابلو و طریقه نورپردازی و این‌گونه مشخص‌سازی دقیق به منظور عمق نمایی، سراپا به شیوه باروک است.در بالاترین نقطه طاق،قاب تزئینی درازی با صحنه پیروی باکوس دیده می‌شود که ترکیب خلاقانه بی‌نظیری از سبکهای رافائل و تیسین است و نشان می‌دهد که کاراتچی با چه مهارت می‌توانسته سبکهای معتبر را باهم بیامیزد و سبکی مختص خویش بیافریند ».

گویدورنی(۱۱)(۱۶۴۲-۱۵۷۵)

گویدورنی»هنرمند دیگری است که در آکادمی بولونیا پرورش یافت و در کارهایش،همچنان‌که از نقاشی سقفی الهه سپیده دم پیداست،از رافائل الهام می‌گرفت. اوروورا- الهه سپیده دم- ارابه آپولون را هدایت می‌کند و در همان حال،الاهگان فصلهای سال،گرداگردش می‌رقصند.در برابر بیننده حرکتی ملایم و شنا گونه، همراه با برجسته نمایی خفیف و ترکیب‌بندی مطمئن جریان می‌یابد اما از نیروی پیکره وار آثار رافائل در آن خبری نیست.الهه سپیده دم،تفسیر روشنفکرانه‌ای از سبک استاد است.اما روحیه آکادمیک از تمام اجزایش ساطع است و با توجه به اینکه«گویدو»یکصد سال پس از رافائل کار می‌کرد و کل تکامل پر سپکتیو عمق نمایانه در نقاشی سقفی را نادیده گرفت،محافظه‌کارانه هم هست زیرا کاری که می‌کند انتقال نقاشی دیواری به سقف است ».

جووانی گوئر چینو(۱۶۶۶-۱۵۹۱)

او«نیز که در کتب بولونیا پرورش یافته است به هنگام تفسیر همان موضوع،از پرسپکتیو سقفی بهره می‌گیرد و به نتیجه بسیار متفاوتی می‌رسد.او که پیکره‌های عمق نمایانه تالار فارنزه و قاب تزئینی مرکزی آن را راهنمای خویش قرار داده است، سقف را به فضای بیکرانه‌ای مبدل می‌کند که عرصه رژه پیکره‌ها است.چشم بیننده،در اثر امتداد یافتن عناصر معماری همگرای و رنگ شده اتاق،به سوی این رژه آسمانی هدایت می‌شود.با آنکه پرسپکتیو پیکره‌های این نقاشی سقفی ممکن است تا حدودی ساختگی به نظر برسد،الهه سپیده دم گوئر چینو الهام بخش موج تازه‌ای به هواداری از نقاشیهای عمق نمایانه سقفی شد و به پیدایش برخی از حیرت آورترین تزئینکاری‌ها در تاریخ هنر انجامید ».

مکتبهای ایتالیا در سده هفدهم،پس از کاراتچی و کااواجیو-جز در یک عرصه تزئین سقف-در تمام حوزه‌ها رو به خاموشی نهادند.سابقه تاریخی و سنت این کار از مانتنیا آغاز می‌شود،از میکل آنژ،کوردجو و ورنز می‌گذرد و به آنیباله کاراتچی ولودوویکو کاراتچی می‌رسد.

کلیساهای بزرگ و جدید رم در دوره باروک،علاقه به مسائل نقاشی سقفی را از نو در هنرمندان برانگیخت.

هنرمند دوره باروک،سطح سقف مرتفع را عرصه‌ای طبیعی برای به روی سحنه آوردن عمق نمایی بصری می‌داند:مسیحی عابد که بهشت را در بالا یا آسمان مجسم می‌کند،وقتی رو به بالا بنگرد و منظره آن را به چشمان خود ببیند،شدیدا به هیجان خواهد آمد.میکل آنژ در نقاشی سقفی نمازخانه سیستین،کوششی برای نمایش باز شدن درهای آسمان به بهشت نکرد؛ او حماسه‌ای را بازنمایی کرد که از رویدادهایی بی زمان و مکان سخن می‌گفت و بیننده،چه بر دیوار چه بر سقف،می‌توانست آن را دریابد.نمایش پیکره‌هایی که به آسمان

صعود می‌کنند،چندان او را به خود جلب نمی‌کرد.برخی از رویدادها و پیکره‌ها را می‌شد دراتاقکهای مخصوص خودشان محبوس کرد.

فراآندرئا پوتسو۱۶(۱۷۰۹-۱۶۴۲)

پوتسو«یکی دیگر از اتسادان نقاشی سقفی در دوره باروک است که شیوه‌ای کاملا متفاوت دارد.وی استاد پرسپکتیو رود و رساله معتبری در آن زمینه نوشت. طراحی و اجرای پرده بزرگ نقاشی سقی کلیسای سان ایگناسیو را به نشانه تجلیل از قدیس ایگناتیوس لویولایی،برعهده گرفت.هنرمند می‌خواهد تجسم فضایی باز شدن درهای آسمان در بالای سرهای اجتماع،یا به بیان درست‌تر،اجتماعی که فضای داخل کلیسا سان ایگناسیو را پر کرده است،را نشان دهد. زیرا در تجسم عمق فضایی معماری کلیسا را تا پای طاق ادامه می‌دهد.به‌طوری که بیننده گمان می‌کند سقف کلیسا را در نقطه تلاقی زمین و آسمان برداشته شده است و قدیس ایگناتیوس در برابر چهار رکن جهان،به آسمان برده می‌شود تا به حضور مسیح که منتظر اوست برسد.دوره باروک همچنان‌که در نقاشی سقفی فراآندرئاوتسو می‌بینیم،روح را به ماده در حرکت تبدیل می‌کند ».

باروک در اسپانیا با حضور نقاشانی چون ال گرکو (۱۵۴۷-۱۶۱۴)،خوسه در ریبرا (۱۵۰۱-۱۶۵۲)، فرانسیسکو دثورباران (۱۵۹۸-۱۶۵۲)،ولاسکوئز (۱۵۹۹-۱۶۶۰)ادامه پیدا می‌کند و در فلاندر با روبنس (۱۵۷۷-۱۶۴۰)،وان دایک۲۴(۱۵۹۹-۱۶۴۱) و در هلند با هونتورست (۱۵۹۰-۱۶۵۱)فرانس هالس (۱۵۸۰-۱۶۶۶)رامبراند (۱۶۰۶-۱۶۶۹) ورمیر(۱۶۳۲-۶۱۷۵)در فرانسه ژرژدلاتور (۱۵۹۳ -۱۶۵۲)،لوئی لون (۱۵۹۳-۱۶۴۸)،نیکولا پوسن (۱۵۹۴-۱۶۶۵)کلود لورن (۱۶۰۰- ۱۶۸۲)،جلوه آفرینی می‌کند، لکن این نقاشان بدلیل تحولاتی که در تکنولوژی نقاشی بعد از تیسین رخ داد تمایلی به ارائه آثار دیواری نشان ندادند،لذا فقط به ذکر نامشان اکتفا می‌کنیم و نقاشی دوره باروک را به پایان می‌بریم.

هنر روکوکو

پس از مرگ لوئی چهاردهم و سقوط و رسای،هتلهای پاریس به مراکز شیوه‌ای تبدیل شدند که روکوکو نامیده می‌شد و به‌عنوان واکنشی در برابر سبک لوئی چهاردهم پای به میدان نهاد.

جلال و شکوه پرتلالو عصر جدید،همراه بادوران نیابت طلطنت درپی مرگ لوئی چهاردهم و سپس با آغاز سلطنت لوئی پانزدهم با هماهنگی کاملی در هنر روکوکو بیان شده است.

واژه روکوکو از واژه فرانسوی روکای به معنی سنگ ریزه گرفته شده است.این واژه مخصوصا به سنگ ریزه‌ها و صرفهایی اطلاق می‌شود که برای تزئین فضای داخل غارها و سردابهای مصنوعی به کار برده می‌شوند.استفاده از این صرفها یا شکلهای صدفگونه از ویژگیهای اصلی تزئینکاری روکوکو است.روکوکو اصولا سبکی مختص فضای داخلی است.سبکی است در درجه اول مناسب هنرهای کوچک مقیاس،اثاثیه چوبی،ظورف،و لوازم کمکی.انواع گوناگون اشیاء اعم‌از مفید و غیر مفید،به طرز بسیار ظریفی با خط پر اعواجاج و موج‌گون مختص روکوکو تزئین می‌شوند. «تزئینات مسقفی کلیسای ویزر نهایلگن،همانند تزئینات بیشتر کلیساهای دوره روکوکو در آلمان،از آخرین نقاش بزرگ ایتالیائی یعنی«تیه پولو»الهام گرفته است.سبک وی بر معماری بیشتر کشورها تأثیر داشت. تیه پولو که اصلا ونیزی بود،برای حامیان اتریشی، آلمانی،اسپانیایی،و ایتالیایی کا می‌کرد و به هر جا که می‌رفت همانجا را شدیدا تحت‌تأثیر قرار می‌داد. رنگهای درخشان و پرنشاط و ترکیب‌بندی‌های آرام او تناسب مطلوبی با معماری روکوکو داشت.در تابلوی عروج خاندان پیزانی،انبوهی از انسانهای خوشدل را می‌بینیم که در آسمان روشن و پهناور شناورند و ازمیان ابرها می‌گذرند و در این حال همچون لکه‌هایی سیاه در قلب روشنایی نیمروز دیده می‌شوند.تیه پولو ضمن حفظ گرایشهای عمق نمایانه سده هفدهم،هرگونه مبالغه نمایشی را کنار می‌گذارد و طرحهای تصویری شاد و روشنی با حداکثر ظرافت و وقار می‌آفریند، که فقط از لحاظ تزئین محض و تأثیر بر تماشاگر، بی‌نظیرند۳۳».

همزمان با تیه پولو نقاشانی چون آنتوان و اتو (۲۷۲۱-۱۶۸۴)-سیمئون شاردن (۱۷۹۹-۱۶۹۹) فراگونار (۱۸۰۶-۱۷۳۲)ژان باتیست گروز (۱۸۰۵-۱۷۲۵)به خلق آثاری در زمینه نقاشی رنگ و روغن روم بوم پرداختند که این نقاشان همچون خیل نقاشان دوره باروک تمایل به کارهای دیواری نشان ندادند.

هنر نوین

دوران نوین به علت انقلابات بنیادینی که پایه و اساس جهان را دگرگون کردند،با گذشته تفاوت پیدا می‌کند.اتفاقات مهمی از جمله انقلاب صنعتث، مانند انقلاب کشاورزی که در تمدنها نو سنگی هزاران سال پیش بوقوع پیوست،زمینه ساز حضور ماشین و باعث تغییر و تحول در شرایط زندگی می‌شوند.

همزمان با اوج‌گیری غلبه علم و فن بر تصورات و نظرات کهنه درباره جهان مادی،انقلابات سیاسی نیز که در اواخر سده هجدهم آغاز شده بود با حکومتهای مطلق کلیسا و شاهان در افتاد و هدفها و ارزشهای نوینی چون دموکراسی،ناسیونالیسم و عدالت اجتماعی مناطق وسیعی از جهان را دگرگون کردند و در تمام بخشهای

فرهنگ غربی،چهره اومانیستی انسان که در دوران رنسانس آفریده شده بود،تدریجا آلوده و در پاره‌ای موارد محو می‌شود.

بنابراین جای چندان تردید نیست که هنر در این دوره،پیامد و آمیزه‌ای از جنبشهای ستیزنده‌ای باشد که هریک در صدد تثبیت قدرت خویش است،هریک ایدئلوژی خاصی دارد و هریک تابع جابهجایی دروند پرشتاب و حیرت‌آور تحولات سبکها است.ما این جنبشها را با عباراتی توصیف می‌کنیم که هدفشان تعریف مضمون،شکل،و نیت هنری آنها است:رمانتی سیسم ،رئالیسم ،امپرسیونیسم و مانند اینها.در کلماتی از این دست،پندار یا تصور یک نظریه نهفته است.بدون تردید،اصول و مسائل جنبشهای مزبور،در روزگار خود،موضوع بحثهای داغ و همگانی بودند و سرانجام از مرزهای سیاسی و ملی فراتر رفتند.به همین علت درمورد سده‌ای که شاهد ساخته شدن تمدنی جهانی است،شایسته است گفته شود که هنر نوین با همه جنبشهای سازنده‌اش،همانند علم و فن و صنعت و سیاست نوین،می‌خواهد بین‌المللی شود.

رمانتی سیسم

این اصطلاح در اواخر سده هجدهم در میان عده‌ای از منتقدان آلمانی مطرح شد که هدفشان متمایز ساختن خصایل«نوین»یا مدرن از خصایل«کلاسیک»در عرصه هنرها بود.

در اواسط سده هجدهم کشف دوباره هنر و معماری یونان،ذوق رمانتیک ماب اروپائیان را به مسیر تازه‌ای انداخت و موجب پیدایش سبکی شد که در نزد ما، به سبک نئوکلاسی سیسم معروف است.زمانی نئوکلاسی سیسم ار متضاد رمانی سیسم می‌پنداشتند ولی امروزه ما آن را فقط یکی از شیوه‌های متعدد در چهارچوب جنبش رمانتی سیسم می‌دانیم.همراه با ستایشی که نئوکلاسی سیسم از هنر یونانی به عمل می‌آورد،اشتیاق به هنر رومی نیز جان تازه‌ای گرفت.

«نخستین رویداد باستان‌شناسی بزرگ عصر جدید -کشف و آغاز حفریات در دو شهر باستانی و مدفون پومپئیس و هر کولانیوم در فاصله سالهای ۱۷۰۳۰-۱۷۹۴ -سراسر اروپا را به شگفتی انداخت و لرزاند.این کار به‌معنای رستاخیز واقعی جهان باستان بود،نه منظره تیره‌ای که از دل ویرانه‌های پوسیده بدست آمده از حفریات پومپئی،الهام بخش سبک ظریف،راستخط و باریک پومپئیایی گردید،که پس از اواسط سده هجدهم تقریبا در همه عرصه‌ها جانشین سبک روکوکوی منحنی الخط شد ».

«نقاشی در سده نوزدهم چون شدیدا از روحیه رمانتی سیسم متأثر بود برای بیان نوعی از بیان شخصی که می‌توان از ذهنیت رومانتیک زمانه انتظار داشت،ابزاری به مراتب حساستر از کار در می‌آید.

فرانسیسکو گویا(۱۸۲۸-۱۷۴۶)

نقاش مستقل بزرگ اسپانیایی در نقطه آغاز دوران جدید ایستاده است.«گویا»که هیچ مکتبی نداشت و خود را مدیون و لاسسکس،رامبراند و طبیعت می‌دانست، از لحاظ مقام یک غول غیرقابل طبقه‌بندی است،شیوه کارش از باروک و نیزی تیه پولو و رئالیسم تا اکسپر سیونیسم متأخری که کج و معوج نمائیهای تاریک و نیرومندش پیش درآمدی برخشونت،رنج و کشمکشهای روانی هنر سده بیستم به‌شمار می‌رود در نوسان بود.دامنه و تنوع کارش،از لحاظ موضوع و شکل،او را در جایی تعریف ناپذیر قرار می‌دهد.گویا شخصیت بزرگ دوره گذار است و ضمن دگرگون کردن سنت،زمان حال را نشان می‌دهد و آینده هنر تصویری را پیش‌بینی می کند.

گویا در ابتدا به طرز درخشانی از شیوه تیه پولو متأثر است.«وی با تصویر کردن یک نقاشی دیواری درکلیسای سان آنتونیو دلافلوریدا(در حوالی مادرید)به تصویرگری موضوعات مذهبی پرداخت.در این دیوار نگاره،شگردهایی نظیر آثار تیه پولو به کار برد.او ایوانی نرده‌دار گرداگرد سقف داخلی گنبد کلیسا نقاشی کرد،و در پشت نرده‌ها انبوهی از مردم بیکاره را نشان داد که برای تماشای زنده کردن مرده‌ای توسط آنتونی قدیس گرد آمده‌اند.نگاه شمار اندکی از آنان به این حادثه غیر عادی،خیره شده است ولی اکثرشان به خود یا به یکدیگر توجه دارند بدینسان، ارتباطی درونی بین فرد و جمع برقرار است.در این دیوار نگاره ضربه‌های شلاقی قلم مو و رنگهای جسیم حالتی زنده نما به پیکره ها داده‌اند.به‌طور کلی،در اینجا نه با یک نقاشی متعارف مذهبی،بلکه با صحنه‌ای از زندگی روبرو هستیم.نکته جالب آنکه گویا نتوانسته است بهشتیان را همچون دوزخیان جاندار و گیرا بنمایاند ».

این اثر که از جمله شیوه‌های متنوعی است که گویا در طول زندگیش تجربه نمود به شیوه فرسک کار شده است و تقریبا جزو آخرین فرسکهایی است که توسط این نقاش عصر رومنتی سیسم در تاریخ هنر به تجربه درآمده و اجرا شده است.

در این سده،نقاشان دیگری از جمله داوید (۱۷۴۸-۱۸۲۵)ژان گرو (۱۷۷۱-۱۸۳۵تئوردور ژریکو (۱۷۹۱-۱۸۲۴)و اوژن دلاکروا (۱۷۹۸ -۱۸۶۳)دومینیک انگر (۱۷۸۱-۱۸۶۷)حضور داشتند و از جمله بزرگان این دوره بودند.از ایشان تجربه‌های دیوارنگاری در تاریخ هنر سراغ نداریم،لکن تابلوهای بزرگی که بعدا زینت بخش دیوارهای موزه شد را می‌شناسیم که از موضوع بحث ما خارج است.

رئالیسم و امپرسیونیسم

نقاشان رئالیسم و امپر سیونیسم سده نوزدهم، همچون نقاشان اواخر شیوه رمانتی سیسم تمایلی به آفریدن تابلوهای دیواری نشان ندادند و این عدم تمایل، نشان‌دهنده تغییر در ذائقه و تحلوی است که در شیوه خلق آثار توسط هنرمندان عصر نوین به وجود آمد. تملک فردی و شخصی‌تر شدن آثار نقاشی و همچنین عدم موضوعیت مضامین مذهبی که بیشتر در کلیساها و اماکن عمومی مورد استفاده بصری قرار می‌گرفت، از جمله عوامل مؤثر در عدم تمایل نقاش امپر سیونیست و رئالیست به کار روی دیوار محسوب می‌شود.

بررسی نقاشیهای دیواری در سده بیستم

تحلیل و بررسی سده بیستم،کمک شایانی به شناخت موقعیت ما در این زمانه می‌کند،و ارزیابی این سده بدلیل تغییر و تحول سریع در احوالات بشر از توصیف هر سده دیگری در تاریخ هنر مشکل‌تر است.به خاک سپردن تفکر رنسانس،حدوث جنگ جهانی اول،پشت کردن انسان حاضر به سنتها و اعتقادات کهن،اطمینان خاطر امنیت را از وی سلب کرده است چنانکه پیوسته در تردید و شک بسر می‌برد.این تردید بزرگ و بازنمایی این واقعیت در چره‌های تکیده جاکومتی به نمایش درآمده و آثار جکسون پالاک حکایت سرگشتگی این انسان است و فرانسیس بیکن تصویرگر وحشتی است که همیشه بر این انسان تحمیل شده است.

«رازی را که علم جدید می‌کوشد بگشاید،هنر نوین به‌عنوان قلب تجربه انسانی ما از واقعیت،می‌پروراند. وحدت علم و هنر در دوره رنسانس که بر پایه خرد اومانیستی عملی شد،در سده بیستم از هم می‌گسلد. هنرها با آنکه از یک جهت-آزمایش با شکلها و مصالح کار-به موازات منطق و ریاضیات نوین پیش رفته‌اند و اکونون به تکنولوژی نزدیکتر می‌شوند ».

«جستجوگری هنرمند قرن بیستم نه بر توافقی کلی و همگانی درباره واقعیت یا یک زبان تصویری کلی برای انتقال دادن آن،بلکه بر غرایز،ژرف‌بینی، و تجربه شخصی خودش بستگی دارد.او این خصوصیات شخصی را به صورت نوعی ژرف بینی شخصی بیان می‌کند که انتقالش به کمک کلمات،عجیب و گنگ و اسرارآمیز و غیرممکن است.بنابراین،اکنون که هنر نوین در جنبشهای بسیار گوناگون تکامل یافته،جای تعجب نیست.اگر دیده شود که توده مردم،غالبا با آن دشمنی کرده‌اند و هنرمند نیز بدون تردید در موارد بسیار دشمنی ایشان را برانگیخته است،زیرا هدف وی از همان آغاز تکان دادن شهروند تنبل و واداشتن او به اندیشیدن و مشاهده کردن به شیوه‌ای نو بوده است ».

نقاشی دیواری در سده بیستم شامل همان خصوصیاتی می‌شود که بر هنر قرن بیستم حکمفرماست.نقاشان با جرأت بی حد و حصری به تجربه‌گری در این زمینه دست می‌زنند و با درهم آمیختن فضا و معماری و تکنولوژی آثاری را خلق می کنند که بیانگر روحیه انسان قرن بیستم است. نقاشی دیواری در خلق آثارش،ملهم از همه چیز از جمله تجربیات گذشته است و با دستی باز،بدون محدودیت به تجربه در زمینه تکنولوژی هنری و طراحی محیطی می‌پردازد.

این تجلی تجربه خصوصی را پیش از این در کارهای گوگن ،ون گوگ ،مونک ،انسور ،و تولوزلوترک و معاصرانشان دیدیم.اینان ناشکیبانه از امپر سیونیسم و رئالیسم می گسلند و چنان رویکردی به موضوع کار خویش پیدا می‌کنند که ایشان را به یک سبک و جنبش عمومی اروپایی به نام سمبلیسم پیوند می‌دهد.در سمبلیسم،ذهنیت رمانتی سیسم ، جنبه بنیادی پیدا می کند،این تغییر ادامه می‌یابد و به هنر سده بیستم کشانده می‌شود .

سمبولیسم

«سمبولیسم در نقاشی و پیکرتراشی،جستجوی مضمونی نو و مبتنی بر عاطفه-نه عقل یا مشاهده عینی،بر اشراق،نیروی درونی و ایده نهفته در ورای شکل ظاهر- را در معنای وسیعش می‌توان چنان تفسیر کرد که گروه بزرگی از هنرمندان تجربی را که به جای امپر سیونیستها نشستند و با ایشان به مخالفت برخاستند در بربگیرد۶۴».ذتحلیل مزبور نه تنها گوگن بلکه ون گوگ و در مراحلی سورا و سزان را نیز شامل شد،ولی همه هنرمندان نامبرده فوق نیز،هریک به شیوه خاص خود،درگیرمسائلی دیگر در زمینه ساختمان تصویر یا بیان شخصی بودند.هنرمندی که آشکارتر از همه به شیوه سمبولیسم نزدیک شد،پیر پووی دو شاوان بود که به‌واسطه آثاری که در زمینه نقشی دیواری به وجود آورد اشاره‌ای به احوال وی داریم.

پووی دو شاوان

درباره این نقاش گفته شده است: «ملغمه‌ای شگفت‌آور و نقاش دیواری آکادمیکی بود که هنرمندان نسل جوان،زبان به ستایشش گشوده بودند.وقتی به گذشته برگردیم و نقاشیهای دیواریش را در پانتئون پاریس مورد مطالعه قرار دهیم دلائل این تناقض روشن می‌شود.موضوع نقاشی و بازنمایی روایتی آن به قدر کافی سنتی هستند،ولی سازماندهی آن با قطعه‌های بزرگ،تخت،و ملایم رنگی و حتی برجسته نمایی سطح دیوار،برای هنرمندانی که در جستجوی واقعیت نوین نقاشی بودند کششی طبیعی داشت.با آنکه خصوصا برای ما شناخته

شده‌اند،آرامش کلاسیک این پیکره‌ها آنها را به نمادهایی از آن نور درونی تبدیل می‌کند که سمبولیستها زبان به ستایش گشوده بودند.»

در سالهای بعد،پووی دو شاوان تابلوهای دیواری بزرگی برای دیوار موزه دامین و آمفی تئاتر سوربن و موزه روئن نقاشی کرد که تقریبا در تمام این نقاشیها همان آرامش کلاسیک و شیوه رنگ گذاری تخت سکون ناشی از روابط خطوط عمودی و افقی، حفظ و رعایت گردید.

جامعترین ستایشی که می‌توان از پووی دوشاوان به‌عنوان یک نقاش دیواری به عمل آورد این است که از او به‌عنوان آخرین خاطرات دفتر کلاسیک در قرن ،تجلیل نمائیم.

گوستاو کلیمت (۱۹۱۸-۱۸۶۲)

کلیمت از جمله نقاشان وین است که پس از دیدن کلیسای راونا در ۱۹۰۳ و رؤیت موزائیک کاریهای بیزانس تحت‌تأثیر نقاشیهای دیواری آنجا قرار گرفت. او هنر موزائیک بیزانس را به‌عنوان منبعی که مستعد الهامات تازه است سرمشق خود قرار داد.

«وی سرشناس‌ترنی نقاش گروه انشعابی وین است و از بسیاری جهات،جامع‌ترین و مستعدترین شارح سبک خالص هنر نوین بین‌المللی در نقاشی به شمار می‌رود.کلیمت وقتی در دهه پایان سده نوزدهم تدریجا به میدان آزمایشگریهای هنرمندان اروپا کشانده می‌شود،به‌عنوان یک نقاش موفق تزئینکار و چهره ساز طراز نوین،شناخته شده بود.وی با سمبولیستهای هلندی،سوئیسی و انگلیسی آشنا شد و سبک ویژه خود او نیز در جریان مطالعه موزائیکهای بیزانسی، شکل گرفت.اشتیاق او به موضوعاتی از قبیل پیکره‌های برهنه باعث شد که نه فقط تعداد زیادی طرح خطی ظریف و گویا بیافریند بلکه سبکی در نقاشی پی‌ریزی کرد که تلفیقی از پیکره‌ها با نقشهای تزئینی خوش رنگ و درخشانی بود که نظیرشان به ندرت در تاریخ هنر نوین دیده شده است.او هر روز یک گام به نقاشی دیواری نزدیکتر یم‌د و نقاشیهای دیواریش برای دانشگاه وین،شامل بیانهای سمبولیک و بغرنجی مرکب از پیکره‌های عریان شناور در یک برزخ بی‌شکل و هوا مانند،می‌شد.نقاشیهای دیواری که در فاصله سالهای ۱۹۰۵ و ۱۹۱۰ برای کاخ استوکله ساخته یوزف هوفمان در بروکسل طراحی کرد،سندی مهم و معتبر در تاریخ هنر نوین به‌شمار می‌روند.این نقاشیها که با مواد و مصالحی چون شیشه،موزائیک، لعاب،فلز و سنگهای نیمه قیمتی اجرا شده‌اند،تلفیقی از پیکره‌های به شکل نقش و نگاره‌های تخت(به استثنای سرها و دستهای برجسته کاری شده)،با شبکه سراسری مارپیچهای پیشرونده انتزاعی هستند. نقاشیهای کاخ استوکله با آنکه از لحاظ جلوه کلی خود آثاری تزئینی‌اند،مشخص‌کننده آن لحظه‌ای در تاریخ هنر هستند که نقشی نوین در آن به مرز شیوه غیرنمایشی رسیده بود ».

هنر نوین نقاشی با آنکه از نقاشانی چون گوگن و ون گوگ و معمارانی چون گائودی و مکینتاش الهام می‌گرفت،به هنری تزئینی مشهور است.درمعماری،این هنر به‌عنوان تزئینات و طراحی داخلی متجلی می‌شود و بارزترین جلوه‌هایش در رشته‌های گوناگون از جمله تبلیغات و هنرهای کاربردی نمود داشته است.بخش بزرگی از دستاوردهای هنر نو در این چهارچوب،فقط به‌عنوان عاملی برای انگیزش کنجکاوی یا احیای یک مد،بر جامانده است.با اینحال، هنر نو با عمر کوتاهش به‌عنوان یک دوره خلاقه فقط به این دلین اهمیت پیدا کرد که به‌عنوان عصیانی وسیع و مردمی در برابر آکادمیسم سبکهای سنتی و تاریخی بود.هنر نو با حمله به دوره‌های کلاسیک فرهنگ غرب و حتی نابود کردن اشارات مستمر به آن با کوشش برای جانشن کردن یک الگوی ناتورالیستی یا نیمه انتزاعی در نقاشی و پیکر تراشی و یک پیوستگی ارگانیک خطی یا فضایی در معماری، راه را برای بسیاری از آزمایشگری‌های هنر سده بیستم هموار کرد.

فوویسم

نخستین نشانه‌های یک نهضت جدید و مخصوصا متعلق به سده بیستم ودر نقاشی در سال ۱۹۰۵ در پاریس ظاهر شد.آن سال گروهی از نقاشان جوان به پیشگامی هانری ماتیس در سومین سالن پائیزی، پرده‌هایی چنان ساده از لحاظ طرح و چنان حیرت انگیز و درخشان از لحاظ رنگ را به نمایش گذاشتند که یکی از منتقدان از جا در رفت و هنرمندان مزبور را فووها «حیوانات وحشی»نامید.فووها تحت‌تأثیر هنرهای نو یافته خارجی،به جستجوی شکلهایی شخصی‌تر از آنچه در غرب برای بیان شناخته شده بود،تشویق شدند.آنها در بتهای آفریقایی،در کنده کاریهای چوبی پولینزیایی و در تندیسها و بافتهای متعلق به فرهنگهای باستانی آمریکای مرکزی و جنوبی،شکلها و رنگهای غیر منتظری می‌دیدند که راههای تازه‌ای برای انتقال عواطف پیش پای ایشان می‌گذشتند.فووها با ایجاد ناسازگاریهای حیرت انگیز،بین رنگهای شنگرفی و سبز زمردین،آبی سیر و نارنجی تند،نقش و نگارهای شجاعانه را ایجاد کردند..

«ماتیس در سال ۱۹۰۹ به سفارش یک متجموعه‌دار روسی دو تابلوی دیواری بزرگ و مهم به نامهای رقص و موسیقی در سال ۱۹۱۰ نقاشی کرد.در این نقاشیها،ماتیس به اوج کنکاشهای اولیه‌اش در عرصه رنگ،خط،فضا و روابط بین شکل و مضمون دست یافت.

هنرشناسان،سرچشمه‌های پرده رقص را به طرق گوناگون در نقاشیهای سفالی یونان یا رقصهای روستایی جستجو کرده‌اند.موضوع این نقاشیهای دیواری،نخستین بار در گروه پیکره پس زمینه نشاط زندگی به کار برده شده بود،ولی در آنجا پیکره‌ها در ژرفای واقعا عمق نمایانه‌تری به گرد حلقه‌ای می‌چرخند.در پرده رقص،رنگها یک

سبز سیر برای پس زمینه،آبی سیر برای آسمان و قرمز آجری پیکره‌ها محدود شده‌اند،پیکره‌ها از طریق نقاط رنگی آسمان و زمین به پیش زمینه متصل شده‌اند.ولی باز به آسانی در فضایی هوا ماند که در اثر تقارن این رنگهای متضاد و خطوط کناره نمای برجسته کاری شده و حرکات موجگونه پیکره‌ها پدید آمده است می‌رقصند. پرده موسیقی از لحاظ حالتهای ایستا و مقابل نمایی شده پیکره‌هایی که در پرده رقص جدا از یکدیگر نشان داده شده‌اند تا نوعی حالت آرامش خلسه‌وار به تماشاگر القا کنند،در نقطه مقابل پرده مزبور قرار دارد.در هر دو نقاشی،دنیاهای ساده نقاشان پیشین، دگرگون شده و به سده بیستم کشانده شده‌اند،ولی روح جادویی و اسرارآمیز اولیه خود را همچنان حفظ کرده‌اند ».

بعدها،در سال ۱۹۳۳،کار روی پرده دیواری رقص را از سر گرفت و نواقص آن را برطرف کرد.حاصل تلاش دوباره ماتیس،دو تابلوی دیواری دیگر با موضوع رقص بود.نقاشی نخست،امروزه در پتی پاله پاریس نگاهداری می‌شود و دو نسخه بعدی این پرده،آزمایشهایی در عرصه ساده‌سازی افراطی هستند که از پرده رقص پیشین نیز فراتر می‌روند.

«پیکره‌ها به رنگ خاکستری بر زمینه‌ای از سطوح انتزاعی سیاه آبی روشن و صورتی نقاشی شده‌اند. نکته جالب‌توجه این است ه هنرمند ضمن محک زدن و سنجیدن روابط رنگها با یکدیگر از کاغذهای بریده شده رنگی استفاده کرد.این یکی از نخستین کوششهای او در عرصه کاغذهای چسباندنی بود که به آفرینش برخی از ظریفترین آثار هنرمند در آخرین سالهای عمرش انجامید. ».

شیوه کاغذهای چسباندنی،چکیده‌ای از گرایشهای آخرین نقاشیهای او به نوع بی‌نهایت ظریفی از طراحی خطی است که در تزئینات نمازخانه و انس به اوج تکاملش رسید،این تزئینات را ماتیس در آخرین سالهای دهه پنجم سده کنونی اجرا کرد و کل نمازخانه در روز ۲۵ ژوئن ۱۹۵۱ تقدیس شد.

کوبیسم

«در بیان خلاصه‌ای از کوبیسم باید گفت که این شیوه به تحول تکنیکی و زیبایی‌شناسی‌ای اطلاق شده که بین سالهای ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۴ توسط پیکاسو ، براک ،خوان گری ،به ظهور پیوست.ماتیس ودرن نیز در شکل دادن به این نهضت که بر اکثر هنرمندان پیروی سالهای قبل از جنگ اول تأثیر عمیق بجای گذارد،سهیم بودند ».

«انتشار تئوری سزان درباره بازنمایی طبیعت به کمک استوانه،کره و مخروط،موضوع مورد توجه اصلی گروهی از نقاشان جوان فرانسوی شد که به زودی با نام کوبیست‌ها به شهرت رسیدند،اینان از شخصیت و دستاوردهای

چشمگیر پبلو پیکاسو(۱۸۸۱ -۱۹۷۳)نقاش اسپانیایی که دوران بزرگسالیش را در فرانسه گذراند و آثارش پیوندی جدایی ناپذیر با تاریخ هنر نوین فرانسه دارد،تشویق و الهام می گرفتند»

پیکاسو از لحاظ آزمایشگری پیوسته،انتقال ناگهانی از یک نوع نقاشی به نوع دیگری از نقاشی،و نوآوریهای تکان دهنده‌اش در نقاشی و حتی در پیکر تراشی به عصر نوین تعلق دارد.کارهای او در طی دوره‌ای طولانی،بازتابی از بیشتر گرایشهای مهم بوده‌اند».

«گرچه اتداع کوبیسم را باید یکی از بزرگترین دستاوردهای پیکاسو دانست،اما او هیچگاه راضی نبود تا مدتی طولانی از یک سبک یا شیوه ثابت پیروی کند. او ضمن آنکه نقاشیهای ترکیبی کوبیستی می‌آفرید، طرحهای«انگر»وار می‌ساخت و پیکره‌هایی به شیوه رئالیست و غالبا تحت‌تأثیر پیکر تراشی روزگار باستان به روی بوم نقاشی می‌آورد.او در اواخر دهه ۱۹۲۰- ۱۹۲۹ با استفاده از خطوط موجدار سنگین و رنگ تند، کجنمایی‌هایی آفرید که ظاهرا با اکسپر سیونیسم معاصر خودش ارتباط داشتن، نقطه اوج این سبک شخصی، پرده دیواری عظیمی به نام گرنیکا بود که در سال ۱۹۳۷ برای غرقه اسپانیا در نمایشگاه بین‌المللی پاریس و به نشانه اعراض به بمباران شهر بی‌دفاع گرنیکا در طی جنگ داخلی اسپانیا نقشی کرد.پیکاسو در این نمایش تمثیلی اوضاع میهنش که نیروهای ددمنش به یک پیروزی لحظه‌ای در آن دست‌یافته بودند،تمام امکانات تجربه کوبیستی‌اش را به کار گرفت.رنگهای تند- سیاها،سفیدها،خاکستریها- تأکیدی در طرح تغنج سطوح متداخل هستند.تصرفها یا کجنمائیهای غیر منتظر و خشونت‌آمیز خطی،هولناکی این حادثه را به بیننده انتقال می‌دهند.پیکاسو در پیکره‌های جنگاور مرده،اسب رو به مرگ،و گاو، نمادهایی جالب و عام برای نشان ادن اوضاع میهنش آفرید.به گفته خوشد در اینجا«ددمنشی و تیرگی»یک عصر را مجسم کرده است.این ادعا که گویا شکلهای نوین بیان در هنر با وظیفه تفسیر ارزشهای او مانیستی جامعه نوین برابر نیستندب،با آفریده شدن این نقاشی، باطل از آب درآمد زیرا در اینجا پیکاسو شرارتهای یکه تازانه معاصر و این اعتقاد خود را بکه هنر مؤثرترین وسیله تأئید ارزش والای تک تک انسانها است،به شکل استادانه‌ای مطرح کرد ».

بررسی نقاشیهای دیواری در مکزیک

«دو شادوش تجربه‌گرایی فشرده غرب،یک رئالیسم محافظه‌کارانه که کمتر تحت‌تأثیر آن بود به حیاتش ادامه می‌داد و غالبا به خدمت جنبشهای اجتماعی و سیاسی در می‌آمد.این«رئالیسم اجتماعی»پدیده‌ای بین‌المللی و شاخه‌ای از هنر است که در آن محیط، کار،و مبارزات طبقات زحمتکش با روحیه هوادارانه توصیف و ستوده می‌شوند.در غرب،این شاخه هنر، در سالهای(۱۹۳۰-۱۹۳۹)مخصوصا در مکزیک و ایالات متحده آمریکا با

گرایش به انتقاد از«حکومت» رونق گرفت.داوید آلفاروسیکیروس «۱۸۹۸- ۱۹۷۴)،یکی از درخشانترین چهره‌های نقاشی دیواری که همراه با دیگو ریوارا (۱۸۸۶-۱۹۵۷)و خوسه کلمنت اوروزکو (۱۸۸۳-۱۹۴۹)در سالهای ۱۹۳۰- ۱۹۳۹ اهمیتی بین‌المللی به نقاشی مکزیک بخشیدند ».در مجموعه مدارکی از هنر انقلابی مکزیک درباره نهضت هنری سده بیستم مکزیک آمده است:

«نهضت هنر انقلابی مکزیک،با اعتصاب طولانی نیمه آموزشی و نیمه سیاسی در دانشکده هنرهای زیبای مکزیکوسیتی در سال ۱۹۱۱ آغاز شد که خواستاردگرگون شدن نظام زیبایی شناختی مبتنی بر طراحی از روی مدل در کارگاه،و اطاعت کورکورانه از فرمولهای رسمی آکادمیک بود.دانشجویان اعتصابی می‌خواستند از هنرمندان چهره‌ای اجتماعی بسازند و او را به کارگری چون دیگر کارگران دستی بدل سازند که منظما فرهنگی کار می کند »

گرچه مبارزه این دانشجویان بیش‌از یک دهه طول کشید اما در طول این مبارزات نقاشانی چون سی کی یروس،اروزکو،ریویرا،که بار زیبایی‌شناسی آن را به دوش داشتند خود را به انقلاب مکزیک شناساندند. اینان در کنار مردم انقلابی مکزیک کار کردند و شگردهای نقشی را به کار بستند تا بتوانند روایتگر انقلاب مکزیک به صورت نقاشی‌هایی عظیم بر دیوارها و ساختمانهای دولتی و کاخانه‌ها باشند.

این نقاشان با این تفکر که حاظ نیستند کارهای خود را در موزه‌ها زندانی کنند و این تفکر که باید مردم کوچه و بازار از آثار هنری بهره ببرند و آنها را ببینند بر روی دیوارها کارهای خود را آغاز کردند این نقاشان در مانیفست خود اعلام کردند:

«اگر ملت نمی‌تواند برای دین کارهای ما به موزه‌ها و نمایشگاهها برود،کارهای خود را در خیابانها،در پاتوق‌های کارگی می کشیم و خیابانها و مکانهای عمومی را به موزه،تغییر می‌دهیم ». در انقلاب مکزیک و مکتب نقاشی دیواری آن سه نام برجسته وجود دارد که با شرحی مختصر از زندگی این سه نقاش بزرگ معاصر مکزیک مطالب این بخش را کامل می کنیم.

سیکیروس

«سیکیروس به سال ۱۸۹۶ در شهر«چی هواهوا»به دنیا آمد.از ۱۵ سالگی به تحصیل در آکادمی هنرهای زیبای مکزیکو مشغول شد و در جنبش سیاسی- آموزشی دانشجویان فعالانه شرکت کرد.به سال ۱۹۱۴ با چند دوست جوان به ارتش انقلابی«امیلیانو زاپاتا» پیوست تا بر علیه رژیم ویکتوریانوهوئر تا به مبارزه پردازد و در این ارتش به درجه سرگردی رسید.در سال ۱۹۱۸ به زندگی غیر نظامیان بازگشت و در همین سال در کنگره«سربازان هنرمند»شرکت جست.

یکسال بعد با دریافت یک بورس تحصیلی به مبلغی برابر با حقوق سرگردیش عازم اروپا شد.در پاریس با پیکاسو و سزان آشنا شد و هنر مدرن اروپا را کشف کرد.در همین‌جا به جوان مکزیکی دیگری برخورد به نام«دیه گوریویرا»و این آشنایی مرحله مهمی در زندگی هنری او را رقم زد،زیرا دو هنرمند جوان مشترکا روش نقاشی غول آسا و قهرمانانه را مطرح کردند.آن دو به ایتالیا سفر کردند و شدیدا تحت‌تأثیر فرسک‌های با شکوه«جوتو»و میکل آنژ قرار گرفتند. سیکیروس و ریویرا در سال ۱۹۲۲ به مکزیک بازگشتند و این تاریخ آغاز هنر نقاشی دیواری در مکزیک به حساب می‌آید ».

ریویرا

«ریویرا از سال ۱۹۱۵ با آثار خود به انقلاب مکزیک پیوست.گرچه شیوه کارش تا حدودی کوبیستی است و نشان از تأثیرهایی که به هنگام اقامت خود در پاریس گرفته دارد،اما بینش شخصیت‌های آثارش کاملا مکزیکی و ملهم از فرهنگ عامه مردم سرزمینش است. او در سال ۱۸۸۶ به دنیا آمد و تحصیلات خود را در پاریس و در زمانی انجام داد که اوج شکوفایی هنر پاریسی بود.معاشران و دوستان او در پاریس هنرمندان برجسته‌ای چون مودیلیانی ایتالیایی،پیکاسو استپانیایی،براک فرانسوی و شخصیت‌هایی چون گیوم آپولینز بودند.

نخستین نقاشی پراهمیت دیواری او در سال ۱۹۲۲ در مدرسه ملی مکزیکو کشیده شد و از آن تاریخ به بعد،به‌ویژه در سالهای میان ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۸،مدام کار کرد و سطح‌های بزرگی از نقاشیهای خود برای ملت مکزیک به یادگار گذاشت ».

اوروزکو

«اوروزکو صاحب کوبنده‌ترین و خشن‌ترین آثار دیواری مکزیک است.در اکسپر سیونیسم نیرومند او که نمودار آشنائیش با آثار هنرمندان«آزتک»و«مایا»و دست آوردهای هنر بیزانس بود،نشانه‌هایی از افکار متمایل به آنارشیسم نیز به چشم می‌خورد.نزد او هر قدرت و سازمان اجتماعی فی نفسه نشانه‌ای از سلطه جویی و درنتیجه کوشش در راه سرکوبی آزادی‌های بشری بود.به هرگونه رهبری،حتی هر نیرویی ه ادعای و توان رهبری توده‌ها را داشت بدبین بود. مهمترین آثار او روزکو در شهر«گوادالاخارا»وجود دارد که در آنها سرگذشته انسان در گذر از تاریخ نقاشی شده است.در بخش‌های دیگری از بیانیه سندیکای نقاشان مکزیک آمده است:

«ما هنر به اصطلاح کارگاهی و هرگونه هنری چون آن را از محافل فوق روشنفکرانه مایه می‌گیرد رد می‌کنیم،زیرا اساسا اشراف منشانه است ».

«ما از بیان غول آسا و عظیم هنری استقبال می‌کنیم زیرا چنین هنری،ثروت عمومی است.ما اعلام می‌کنیم در این زمان که لحظه انتقال اجتماعی از یک نظام توت به نظامی نوین است،آفرینندگان زیبایی باید بزرگترین

کوشش‌های خود را به کار به وجود آوردن هنری که برای مردم سود بخش باشد به ار گیرند؛و هدف غایی و عالی ما در هنر آن است که زیبایی را برای همه بیافرینیم،زیبایی‌ای که روشنگر است و به مبارزه ما توان و جنبش می‌بخشد ».

در سالهای ۱۹۳۰-۱۹۳۹ و اوایل دهه پس از آن،آثار مشابهی در آلمان و ایتالیا و روسیه متجلی می‌شوند، با این تفاوت که در آلمان و اینالیا،نوعی حاکمیت فاشیستی و در روسیه دیکتاتوری پولتاریایی بود که بر عرضه و تولید آثار هنری عظیم نظارت ایدئولژیک را اعمال می کرد.به نظر می‌رسد که حکومتهای دیکتاتوری فوق‌العاده متمرکز و فاشیستی اروپای سده بیستم،نه فقط رئالیسم محافظه‌کارانه در هنر را می‌پسندیدند،بلکه از آن برای مقاصد و تبلیغات سیاسی نیز استفاده می کردند و جهت گیری«هنر برای هنر»را که بر هنر نوین مسلط بود انکار می کردند.

برخی منابع و مرجع تالیفی و ترجمه شده به فارسی قابل دسترس برای مطالعات بیشتر دانشجویان :

پاکباز، رویین، دایره‌المعارف هنر، غرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۸

گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمد علی فرامرزی، نشر نگاه، تهران، ۱۳۸۴

گودرزی (دیباج)، مرتضی، تاریخ تطبیقی هنر، انتشارات سوره مهر، تهران، ۱۳۹۰

گامبریچ، ارنست، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، نشر نی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۰

مرزبان، پرویز، خلاصه تاریخ هنر، انتشارات علمی فرهنگی، تهران، چاپ هفتم،، ۱۳۷۹

الیاس صفاران

مدیرگروه هنر دانشگاه پیام نور

تهران - تابستان ۱۳۹۰