پیام نوریها

public channel

✅کانال پیام نوریها در سال 95 با هدف تهیه جزوات و نمونه سوالات افتتاح و از همان ابتدای تاسیس کوشیده است با تکیه بر تلاش بی وقفه ، کارگروهی و فعالیت های بدون چشمداشت کاربران متمایز خود ، قدمی کوچک در راه پیشرفت ارائه خدمات به دانشجویان این مرز و بوم بردارد.

@Payamnoria

telegram.me/Payamnoria

رایگان است و همیشه رایگان میماند

اطلاع از اخبار و دانلود جزوات و نمونه سوالات

برای ورود به کانال تلگرامی پیام نوریها کلیک کنید

" کانال و خانواده تلگرامی پیام نوریها "

با عضویت در کانال و به آرشیو زیر دسترسی پیدا کنید

✓ تمام نمونه سوالات به روز تا آخرین دوره

✓ جزوات درسی

✓ بیش از ۱۰۰ فلش کارت دروس

✓ اخبار به روز پیام نور

✓ فیلم و فایل آموشی اختصاصی

✓ انجام انتخاب واحد و حذف و اضافه

✓ پاسخگویی به سوالات دانشجویان

✓ معرفی گروه و انجمن های پیام نوری

✓ طنز و توییت دانشجویی

به یکی از بزرگترین کانال های پیام نوری بپیوندید

برای ورود به کانال تلگرامی پیام نوریها کلیک کنید

" با سلام خدمت شما دوستان گرامی "

تمام کتب موجود در کانال پیام نوریها از سراسر اینترنت که به صورت رایگان قرار گرفته است جمع آوری شده و اینک در اختیار شما دانشجویان عزیز می باشد

موفق و پیروز باشید ☺

" کانال و خوانواده تلگرامی پیام نوریها "

@Payamnoria

دانشگاه پیام نور

پژوهشی در هنر یونان و روم

نویسنده و گردآورنده: کتایون پلاسعیدی

درس پژوهش در هنر یونان و روم

کارشناسی ارشدپژوهش هنر

(آموزش محور)

ناحیه‌ای دریای اژه[1] (تمدن های میسن و مینوس)

فرهنگ ناحیه دریای اژه که سومین و آخرین فرهنگ بزرگ دوران ما قبل کلاسیک ناحیهٔ مدیترانه است تا حدود یک قرن پیش هنوز ناشناخته مانده بود و از وجودش کسی خبر نداشت. حتی اکنون آنچه را ما از این تمدن می‌دانیم از کارهای هنری آن ناحیه به دستمان رسیده است. یک قرن پیش رمز خط تصویری یا هیروگلیفی مصری به وسیله «شامپولیون»[2] کشف شد. پس از خواندن این خط قسمت بزرگی از تاریخ ثبت شده به دست آمد. لوحه‌های رسمی بابل و آشوری که اولین باز به وسیله «لایارد»[3] خوانده شد وجود تمدن آشور را با مدرک ثابت کرد، ولی در مورد ناحیهٔ اژه چند کتیبه به دست آمده است که هنوز باید رموز و اسرارشان خوب روشن شود.

«هاینتریش شلیمان» که زمانی تاجر نیل بود بعداً به مسایل باستان‌شناسی علاقه پیدا کرد و از طریق حفاری در تروا[4]، تیرنس[5] و میسنا[6] مدارک و نشانه‌هایی از تمدن پیش از یونان را در این ناحیه به‌دست آورد. به هر حال وقتی در اوایل قرن حاضر «سرآرتوراوانس» آثار و بقایای تاریخی

---

۱. دریای اژه بین یونان و ترکیه قرار دارد. در این دریا جزایر متعددی قرار گرفته و منظور از ناحیهٔ اژه همین جزایر است. (م.)

2. Champollion
3.Layard
4.Troy
5.Tiryns
6.Mycenae

«کرتی‌ها»[۷] را در «نوسوس»[۸] کشف کرد روشن شد که تمدن ناحیهٔ اژه تمدنی عالی بوده و در کرت به اوج خود رسیده است و این مسأله نیز واضح شد که دوران درخشش «میسنا» که در سرزمین اصلی یونان واقع شده بود صرفاً روشنایی پس از غروب تمدن کرت بوده و تمدن یونان تقلیدی از فرهنگ ناحیه اژه است. این فرهنگ «مینویی»[۱] نام خود را از «مینوس»[۲] که نام اساطیری پادشاهان دریایی کرت بوده گرفته است.

بنابراین کاخ جزیره‌ای «کنوسوس» مربوط به معماری ناحیهٔ دریای اژه (که بقایای کنونی آن از تاریخی که به نیمهٔ هزاره دوم پیش از میلاد مسیح مربوط می‌شود حکایت می‌کند) قلعهٔ نظامی تیرنس را در یونان تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. طرح این کاخ ، مانند کاخ بین النهرین دارای اتاق‌های متعدد است، ولی از چند جهت پیشرفته‌تر از آن است. عناصر کاخ در اطراف یک حیاط یا محوطهٔ اصلی جمع شده‌اند و با اینکه علت وجودی آنها معلوم نیست دست کم تناسب بین بعضی از اتاق‌ها وجود دارد. اتاق‌ها با ترتیب معینی به هم راه دارند. کاخ کرتی‌ها دست کم دارای دو طبقه و شاید سه یا چهار طبقه بوده است. بنابراین پلکان سازی در اینجا کاری اساسی بوده است و به علت اینکه در ساختمان چند طبقه پلکان یک عنصر اساسی است باید نسبت آن را با طبقات مختلف پیش از اینکه طبقهٔ هم‌کف ساخته شود در نظر گرفت. این نیازمندی به خودی خود مستلزم پرورش معماران آزموده بوده است وجود طبقات بالایی باعث می‌شده تا گنجایش حیاط را طوری انتخاب کنند که نور به حد کافی به طبقهٔ همکف برسد. محلی که پلکان در آن قرار می‌گرفته ستونی داشته است که از بالا به پایین

7. Cretan
8.Cnossus
1. Minoan
2.Minos

به‌تدریج باریک می‌شده. یونانی‌ها نیز این ستون‌ها را بعداً اقتباس کردند چون ستون‌ها از چوب ساخته می‌شدند از بین رفته‌اند ولی گودال‌های سنگی که ستون‌ها در آن قرار می‌گرفتند محفوظ مانده‌اند. بنابراین می‌توان بنا را مرمت کرد و به صورت اول در آورد . سر ستون مخصوص باد کرده و محدب این ستون‌ها با فرم سرستون «دُری یا دریس»[1] یونان باستان شباهت‌هایی دارد. از جهات دیگر کاخ «کنوسوس» گذشته از طرح پیشرفته‌اش دارای تجهیزاتی است که حاکی از تمدنی عالی است. لوله‌کشی جامع و وجود توالت‌های متعدد بهداشت این کاخ را تأمین می‌کرده و اختراع و کاربرد سیستم لوله‌کشی که در زندگی مدرن امروزی نیز دارای اهمیت اساسی دارد، در ۲۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح در ناحیهٔ اژه وجود داشته است . لازم به ذکر است که تمدن اروپایی تا قرن شانزدهم بعد از میلاد مسیح فاقد لوله‌کشی بوده و باید گفت این لغزش و سقوطی بود که به مدت بیش از ۳۰۰۰ سال ادامه یافت. «کنوسوس» در اوج خوشبختی و روزهای افتخارش فاقد برج و بارو و قلعه‌ها نظامی بود. بدیهی است که پادشاهان دریایی جزیرهٔ کرت برای محافظت از دیار خود به نیروی دریایی‌شان تکیه می‌کردند و در حقیقت پدید آمدن استحکامات بعدی متحملاً دلیل بر این است که کرت در اواخر تاریخ طولانی خودت سیادت بر دریا از دست داده است و آن استحکامات و سنگربندی‌های زمینی را که وجودشان در دوران آقایی و قدرت آن سامان زائد و غیرضروری بوده است لازم کرده است. کاخی که در «تیرنس» یونان واقع است قدری دیرتر از کاخ «کنوسوس» ساخته شده و دارای برج و بارو است و مانند دژی دیوارهای ضخیمی از جنس سنگ‌های عظیم‌الجثه دارد که بدون ساروج به یکدیگر تکیه کرده‌اند. درهای ورودی این کاخ به وسیلهٔ دیوارهای اضافی حمایت می‌شود. توالی

1.Doric

درها، حیاط‌ها و اتاق‌ها احتمالاً از کاخ جزیرۀ «کرت» اقتباس شده است. همین طور است در نوع ستون‌هایی که در مدخل این کاخ به کار رفته است. اتاق اصلی که از ایوان و رواقی داخل آن می‌شده‌اند بی‌شک با مگارون (**megaron**) که هومر در اشعارش در آن نام برده یکی بوده است. این اتاق یک آتشدان روباز در مرکزش دارد احتمالاً محل خدمه از یک راه غیرمستقیم با این اتاق مرتبط بوده است. سقف اتاق‌های متعدد این کاخ را همانند کاخ جزیرۀ کرت با تیر ساخته‌اند ولی برای آرامگاه‌هایی که همزمان با این کاخ ساخته شده‌اند مثل «گنجینۀ آترئوس»[1] واقع در میسنا در واقع مقبره ای است لانه زنبوری که دارای سقفی گنبد ی و مرتفع بوده و می توان آن را بزرگترین ساختمان طاق بندی شده، بدون استفاده از تیرهای داخلی در جهان باستان دانست. این گنبد که در زیرزمین ساخته شده و دارای اتاقی کندو مانند(لانه زنبوری) است شبیه یک گنبد حقیقی است ولی نظر به‌اینکه در یک گنبد حقیقی سنگ‌ها سه گوش هستند لذا بندهای بین این سنگ‌ها از نقطه‌ای واقع در سطح داخلی گنبد منشعب می‌شوند. در گنبد پیش آمده سنگ‌ها با بندهای افقی کنار هم قرار گرفته‌اند به‌طوری که هر سنگ به‌طور مسطح روی سنگ زیری خود خوابیده است و سطح درونی آن بیشتر به درون فضای داخلی پیش آمده است.

کشف ظروف سفالین مصری در جزیرۀ کرت ثابت می‌کند که ناحیۀ اژه داد و ستدهایی با مصر داشته است این نتیجه‌گیری از روی نقاشی‌های فراوانی که در این ناحیه وجود دارد تأیید می‌شود. طرحی موسوم به گاوبازان (**Bull Leapers**) از کاخ کنوسوس به دست آمده ، مانند نقاشی‌های مصری یک طرح خطی است و در مایه‌ای مسطح ساخته شده است و کمپوزیسیون آن در چند قسمت طرح‌ریزی

1.treasury of Atreus

شده و سپس هر قسمت با رنگ مایهٔ واحدی پر شده است در نقاشی‌های جزیرهٔ کرت ممکن است در رنگ‌مایهٔ اصلی طول لبه‌های هر ناحیه تغییرات اندکی به چشم بخورد که با مقایسه با کارهای خشک و سخت مصریان تا اندازه‌ای معتدل است. مردها رنگ قهوه‌ای متمایل به قرمز و زنان به رنگ زرد کمرنگ نقاشی شده‌اند و طرح آنها شبیه طرح‌های مصریان است؛ حتی «استیل» بدن با کار مصریان شباهت دارد. چشم تمام رخ در صورتی نیمرخ نقاشی شده، لگن خاصره حتی باریک‌تر از آنچه در نقاشی مصریان دیده می‌شود ساخته شده و شانه‌ها پهن‌تر از شانه‌های نقاشی‌های مصری است. ولی تناوب تمام رخ ــ نیمرخ در اینجا مانند کار مصریان منظم نیست.

به رغم این همانندی‌ها نقاشی ناحیهٔ دریای اژه با نقاشی مصریان فرق دارد و در نظر اکثر مردم امروزی جالب‌تر است. علت این است که کرتی‌ها دقت و وسواس کمتری در قالب‌ریزی از خود نشان می‌دادند. ولی مهمتر از آن احساس و شعور فوق‌العادهٔ آنها در انتخاب موضوع است. به جای جمع کردن کمپوزیسیون با گروهی از جزئیات، هنرمند کرتی ارزش فضای باز را در می‌یابد و به اصول تکیه کرده از بقیه چشم‌پوشی می‌کند.

ریتم خطی در تصویر گاونر و تصاویر انسانی اساس کار است. تمام آنچه را برای نشان‌دادن یک عمل نمایشی لازم است همین ریتم خطی شامل است از آوردن مواد و موضوعات بیگانه و غیر مربوط نیز به‌طور آشکار در تابلو احراز شده و لذا نقاشی تقریباً سبک شرقی دارد. دراین تصویرگاو نقش شده به حالتی است که از نقطه نظر «ناتورالیستی» نامعقول به‌نظر می‌آید؛ ولی این حالت برای تجسم حرکت، به گاو داده شده است. منحنی‌ها برای این که گویا باشند ساده طرح شده‌اند. این نقاشی کار یک «آماتور» نیست بلکه کار هنرمندی چیره‌دست است. این خطوط با اطمینان تمام رسم شده‌اند. با

چنین کامیابی و موفقیت هنری که در این نقاشی دیده می‌شود، مهم نیست که نتوانیم آن را تفسیر کنیم و به ماهیت عمل آدم‌هایی که در این تصویر وجود دارند پی ببریم. چه معلوم نیست که اینها اکروبات بازی می‌کنند یا عرضه‌کنندگان نوعی رقص، یا مشغول مراسم مذهبی هستند. تکرار گاونر در هنر نقاشی مردم ناحیهٔ دریای اژه این گمان را بر می‌انگیزد که وجود این حیوان با مذهب ارتباط داشته ولی این مسأله هنوز برای باستان‌شناسان روشن نشده است.

در «کرت» نقاشی جای پیکرتراشی را گرفت و جز در مورد دروازهٔ شیران[1] واقع در «مسینا» که مربوط به پایان تلخ این تمدن است هیچ پیکرهٔ تاریخی و ماندگاری کشف نشده است. در زمینهٔ هنرهای ظریفه پیکره‌های کوچکی به جای مانده است. پیکرهٔ عالی و زیبای الههٔ مار ، که اینک در موزهٔ بوستون واقع است بدن و لباسش از جنس عاج است ولی نوک سینه ها، چین‌های افقی دامن و مارهایی که به دور دستش پیچیده‌اند از جنس طلا است، گرچه این پیکره فقط حدود۷ اینچ (۱۷/۵ سانتی‌متر) ارتفاع دارد تأثیری همانند پیکره‌های بزرگتر را در انسان می‌گذارد. این پیکرهٔ کوچک مدلی آزادانه به خود گرفته و به حد کمال مطلوب سیمای اشرافی رسیده است. این پیکره بانویی متکی به نفس را که با منتهای اطمینان و اتکاء به خود ایستاده است نشان می‌دهد. پشتش قوس‌دار است و این حالت قوسی پشت به وسیلهٔ دست‌هایی که به طرف جلو باز شده‌اند موازنه می‌کند. کمر باریک و لباسی که استادانه ساخته شده چنانچه در نقاشی‌های ناحیه کرت هم دیده می‌شود از مد روز پیروی می‌کند.

1.Lion Gate

در فنجان‌های طلای مشهور، که از وافیو[1] به دست آمده، هنرمند مهارتش را در کار با فلز نشان می‌دهد. گاوهای نر (که دوباره در اینجا موضوع برجسته‌کاری است) روی یک فنجان در حال چرا نقش شده‌اند. در روی فنجان دیگر تصویر به دام افتادن آنها را می‌بینم. گرچه در زمینهٔ واقع‌گرایی قصورهایی در این نقش به چشم می‌خورد ولی نتیجهٔ کلی فوق‌العاده طبیعی است. به هر حال شایستگی و کیفیت هنری در اینجا از طریق انتخاب و نیروی آفرینندگی و ریتم و همچنین تکنیک تبدیل مادهٔ اولیه به دست می‌آید.

گرچه آثار و بقایای زیادی از این تمدن در دست نداریم با این حال خط‌مشی کلی آن روشن است. این تمدن به آهستگی از هزارهٔ سوم پیش از میلاد مسیح ظهور کرد. تا آنجا که پادشاهان دریایی کرت فرهنگشان را در هزارهٔ دوم به اوج رساندند و کاخ «کنوسوس» را با شاهکارهای نقاشیش خلق کردند. در این زمان کرت بیشتر جزایر دریای اژه را تحت کنترل داشت و شیوهٔ هنری خود را به آنجاها گسترش داده سپس در خلال هزارهٔ دوم، بربرهای یونان از شمال نفوذ به پلوپرنز یا پلوپونسوس[1] را آغاز کردند و به حاشیهٔ این فرهنگ رسیدند و کم‌کم عناصر آن را فرا گرفتند.

این مردمی که تمدن میسنی را شکل دادند نوعی عکس‌العملی محلی نسبت به هنر هوشمندانهٔ «مینویی» نشان دادند. چنانچه عکس برگردانی از تابلوی گاوبازان در «تیرینس» موجود است که از لحاظ موضوع با آن یکی است ولی نسبت به آن شاهکار کاخ «کنوسوس» این یکی تکنیکش آماتوری است. احتمالاً این مردم وسایل اضمحلال پادشاهان دریایی را فراهم کردند، به‌نحوی که آن پادشاهان مجبور شدند برای شهر کنوسوس استحکامات و سنگربندی‌های را فراهم آورند.

1.Vaphio
1.Peloponesus

مسلم این است که این میسنی‌ها همان یونانیانی بوده‌اند که جنگ «تروجان»[۲] را راه انداختند و «هومر» نیز از آنان یاد کرده است. محل‌هایی که در اشعار هومر از آنها یاد شده مثل تروا، تیرنس، میسنای غنی از طلا (آن‌طور که شعر می‌گوید). محل‌هایی هستند که باستان‌شناسی جدید آنجا را پرثمرترین محل از آثار و بقایای میسنی‌ها می‌داند. البته بیش از یک تن اشیاء طلایی در نتیجهٔ حفاری‌های هاینریش شلیمان از این ناحیه به دست آمد.

هومر با شگفتی از دیوارهای تیرنس، از کرت و ۹۰ شهرش سخن می‌گوید. این اشعار فقط از یک مجسمه ذکری به میان آورده ولی از هنرهای ظریفه مثل فنجان نستور و سپرآشیل به تفصیل یاد کرده است. اگر مبالغهٔ شعری را جایز بشماریم این بیانات را می‌توانیم به فلزکاری میسنی‌ها مربوط بدانیم. ولی با اینکه کرت انعکاسی کم‌نور داشت با این حال هنوز از لحاظ فرهنگ نسبت به موج جدید بربرهای یونان که در اواخر هزارهٔ دوم پیش از میلاد ورود به پلوپونسوس را آغاز کرده بودند برتری داشت. یونانیانی که هومر تعریف می‌کند بعضی چیزها را از کرت آموخته بودند ولی کاملاً متمدن نشدند زیرا طوایف جدیدی مثل دوری‌ها[۱] ایونی‌ها[۲] و طوایف الی[۳] و آکاهای[۴] موبلند زره‌پوش که هومر از آنها یاد کرده آنها را برانداختند. پیش از این که این طوایف جدید یعنی یونانیانی که ما می‌شناسیم به مرتبهٔ والای هنری خود برسند قرن‌ها گذشته و در این فاصله این طوایف از تمدن میسنی‌ها و سایر تمدن‌هایی که مقدم بر آنها بوده‌اند جدا افتاده بودند.

2.Trojan
1.Dorian
2.Ionian
3.Aeolian
4.Achaeans

سرآغاز هنر یونان (THE BEGINNING OF GREEK ART)

بنا بر روایت‌هایی که در دست است یونانیانی که از خود تاریخ بر جای گذاشته‌اند در سال ۱۱۰۰پیش از میلاد مسیح به پلوپونسوس[۱] وارد شدند. پذیرفتن جزء به جزء این روایت‌ها بی‌معنی است چرا که یونانیان از روی برنامهٔ قبلی و پیش‌بینی شده‌ای همچون کاروانی مسافرتی وارد پلوپونسوس نشده‌اند. این رویداد آهسته و به تدریج انجام گرفته است و به صورت یکی از همان موج‌های متوالی مهاجرتی و نفوذی این طوایف از طرف شمال بوده است. مانند هجوم «بربرها» که قرن‌ها بعد از آن امپراطوری رم را واژگون کرد. مهاجرت یونانیان مثل هجوم «بربرها» در طول قرون و سال‌های متمادی به نام «دوران ظلمت»[۲] انجام گرفته است علت نام‌گذاری آن قرون و اعصار به سال‌های تاریک قسمتی به این جهت است که دربارهٔ آن سال‌ها چیز زیادی نمی‌دانیم و قسمتی هم برای این است که خود یونانیان زمانی را که در آن اولین گام‌های خود را به سوی ایجاد تمدنی درخشان بر می‌داشتند از ما پنهان داشته‌اند.

سرزمینی که این تازه‌واردان برای خویش برگزیدند با مصر و یا بین‌النهرین تفاوت زیادی داشت. اودیسه[۳] دربارهٔ طبیعت ناحیهٔ «ایتاکا»[۴] می‌گوید: «آنجا سرزمینی ناهموار بوده ولی مردمانی هموار و

---

۱. پلوپونسوس (Peloponnesus) نام ناحیهٔ جنوبی یونان است که در دل دریای مدیترانه قرار دارد. این ناحیه به وسیلهٔ خلیج کورینت (Corinth) از یونان مرکزی جدا می‌شود. پلوپونسوس از یک فلات مرکزی که آرکادی نام داشته (مشتق از کلمهٔ آرکوسارکتوس به معنی خرس) و از جنگل‌های بلوط پوشیده می‌شده و رشته کوه‌هایی که این فلات را محصور می‌کند تشکیل یافته است. پلوپونسوس یعنی جزیرهٔ پلوپس (Pelops) پلوپس بانی افسانه‌ای سلسله پلوپیدها در میسن بوده و میسن بندری بوده است واقع در دامنهٔ شرقی کوه‌های پلوپونسوس. (م).

2.Dark Ages
3.Odysseus

پرکار داشته است.» این گفته را می‌توان در مورد تمام بخش یونان نیز تعمیم داد. زندگی در این سرزمین به سادگی و آسانی دره نیل نبوده ولی تنازع و کوشش‌های فراوان یونانیان برای بقا سبب برانگیخته‌شدن انرژی و توان ذاتی آنان شد و تلاش پیگیر آنان موجب شد تا راه برای زندگی و ایجاد تمدن در آن سامان گشوده شود. کوه‌هایی که این کشور را قطعه قطعه می‌کنند و باریکه‌هایی از آب دریا که در آن رخنه کرده‌اند سبب شدند تا شهر ـ حکومت‌های کوچکی که اغلب با همسایگان خود در نبرد بودند پدید آید. مردم این «شهرـ حکومت‌ها» با وجود کوچکی و محدودیتی که داشتند باز هم بسیار به خودشان مغرور بودند. گرچه اشعار هومر در سرتاسر خاک یونان دهان به دهان می‌گشت و به یونانیان یک حس برادری و همبستگی می‌بخشید و آنها را به جدایی از «بربرها» یا کشورهای متمدن غیریونانی تشویق و ترغیب می‌کرد ولی آنچه آنها را مجبور به کمک و اتحاد با یکدیگر کرد بیشتر خطر حملهٔ ایرانیان بود تا اثر اشعار هومر.

کوچکی «شهر ـ حکومت» سبب می‌شد تا هر شهر نقش مؤثری را در پدید آمدن تمدن داشته باشد. این کوچکی و جمع و جوری، روحیه اجتماعی را تشویق می‌کرد و فضایی پدید می‌آورد که در آن افراد به بحث و گفتگوی آزاد برانگیخته می‌شدند. هنرمندان کشورهای متمدنِ پیش از یونان می‌دانستند چه موقع کاری را خوب انجام داده و باید به آن مغرور باشند. این مسأله در مورد بین‌النهرین و مصر مصداق پیدا می‌کند. ولی در یونان یک فرد حتی پایین رتبه‌ترین کوزه‌گران یک خروار نوشته دارد و از کار خود فخر فروخته است. و این در حالی است که پیکرتراشان ممتاز و

---

٤. ایتاکا (Ithaca) جزیره‌ای است در مغرب یونان مرکزی، جزایر سفالونی و ایتاکا و لوکاد که از جزایر ایونی بودند جزء قلمرو یونان مرکزی محسوب می‌شدند و در دوره‌های قدیم تمدن درخشانی داشته‌اند. (مترجم)

برجسته خود به خود شهرت و اعتباری را که باید، به دست آورده‌اند و این شهرت تا به امروز هم دوام یافته است.

به علاوه، این سرزمین تمام مواد اولیهٔ ضروری برای پیکرتراشی و معماری را در خود داشت.

هنرمعماری یونان

از آنجا که چوب و تیر راحت به دست می‌آمد و همانگونه که در مورد سقف پرستشگاه‌ها به کار می‌رفت برای ساختن سقف خانه‌ها نیز به کار برده می‌شد و احتمالاً در اوایل، تمامی پرستشگاه را با چوب می‌ساختند. سنگ آهک فراوان بود، و از انواع مختلف از نوع خلل و فرج‌دار خشن و زبر (poros) که برای بعضی نمونه‌های پیکرتراشی اولیه به کار می‌رفت گرفته تا انواع لطیف‌تر آن به حد وفور پیدا می‌شد.

ولی بالاتر از همهٔ این‌ها وجود کانی‌های سنگ مرمر نواحی پاروس[1] و پنتلیکوس بود این نواحی مرمرهایی با عاج لطیف داشت که در عین استحکام و سختی خوب سائیده می‌شدندو زیر اسکنهٔ پیکرتراش چون موم نرم بودند. به گونه‌ای که پیکرتراش به آسانی می‌توانست آنها را به هر شکلی که می‌خواهد در آورد. پیدایش هوش و خرد در مردم به علت مجاورت با همسایگان متمدن همراه با وفور مواد خام جهت معماری و پیکرتراشی سبب شد تا یونان در زمینه‌های هنری به پیشرفتی چشمگیر و درخشان دست یابد.

۱. (paros): قسمت مرکزی دریای اژه از آتیک و جزیرهٔ او به شروع شده به گروهی از جزایر کوچک که تشکیل نیم‌دایره‌ای داده و به سیکلاد معروف شده‌اند می‌رسد، این جزایر همه کوچک هستند و مهمتر از همه جزیره آندروس است که آب و هوای‌ی سازگار دارد و جزیرهٔ پاروس که مرمرش زیاد است و جزیرهٔ ناکسوس که به داشتن شراب خوب معروف است. (م.)

نخستین آثار هنری که در یونان پدید آمد در زمینهٔ هنر معماری بود. در خلال روزگاران مربوط به «دوران ظلمت» معماری پرستشگاه یونانی و دو سبک ستون معروف و اصلی یونانی پدیدار شد. هر سبک نوع ویژه‌ای است مشتمل بر پایهٔ ستون و مجموع «فَرَسب، اِفریز و قرنیز» که آن را اِسپَر یا پیشانی ستون (entablature) می‌نامند. مهمترین این سبک‌ها سبک دُری[1] است. این سبک در سدهٔ پنجم بیش از میلاد مسیح تکمیل شد. در سبک دُریس موازنهٔ بسیار قابل توجهی میان پایداری و ظرافت وجود دارد، همچنین بین قسمت‌های مختلف ستون و تمامی ستون تناسب کاملی حکمفرماست. به گونه‌ای که هرگز از این بابت دیگران به این حد نرسیده‌اند. هر قسمت ساختمانی در کارهای معماری بر طبق عملش جایی از سه محل زیر را اشغال می‌کند: یک بخش پایه یا پی، یک بخش حمایت کننده و یک بخش سرپوش یا انتهایی. در مورد سبک دُریس این قسمت‌ها در سه بخش اصلی نشان داده شده‌اند. این بخش‌بندی سه‌گانه حتی در مورد واحدهای کوچک نیز رعایت می‌شده. پایهٔ ستون که «پی پابلند»[1] خوانده می‌شود در حکم پرستشگاه است، ستون‌ها روی این پایهٔ واحد قرار می‌گیرند. ستون‌ها نیز به نوبهٔ خود یک اِسپَر یا پیشانی (انتابلاتور) را که مجسم‌کنندهٔ سقف است بر رأس خود حمایت می‌کنند. بخش پایه یا پی پا بلند از چند پله (معمولاً از سه پله) تشکیل

---

۱. Doric order «دُری» نام یکی از اقوام یونان قدیم است. این قوم که مردمی رشید و جنگجو بودند از شمال یونان به سوی جنوب تاختند و نواحی غربی و جنوبی یونان را به تصرف در آوردند. «دُری‌ها» با آنکه با سایر اقوام یونانی از یک خانواده بودند و به یکی از لهجه‌های زبان آنان سخن می‌گفتند به علت اقامت زیاد در نواحی دوردست و وحشی خشونت و دلاوری قدیم خویش را محفوظ نگاهداشتند و هنگامی که به یونان یورش بردند هنوز در مرحلهٔ شکار و شبانی بودند. امتیاز آنان بر سایر اقوام یونانی این بود که از آهن برای تهیهٔ سلاح استفاده می‌کردند در صورتی که آکئی‌ها و مردم کرت هنوز اسلحهٔ خود را با مفرغ می‌ساختند. دُری‌ها به تمدن اژه خاتمه دادند و وحشی‌گری را به جای آن به سوغات آوردند باید دانست تمدن درخشان یونان مدت‌ها بعد از تسلط «دُری‌ها» شکل گرفت. (م.)

1. stereobate

شده است. پلهٔ بالایی این پایهٔ، «صفّهٔ ردیف ستون»[۲] خوانده می‌شود و چون ستون سبک دُریسی پایهٔ مخصوص به خود و منحصر به فرد ندارد (چند تنه ستون روی یک پایه طویل قرار دارند) لذا این صفّه (استیلوبات) یا پلهٔ بالایی پایه دارای عملی دوگانه است: یکی از اینکه رأس پایه یا انتهایی بالایی پی پایه بلند (استرئوبات) را تشکیل می‌دهد و دیگر اینکه نقش پایهٔ ستون‌بندی را دارد. این ترکیب خواص در بخش صُفّه سبب می‌شود تا پی پایه بلند یعنی پایه با تنهٔ ستون‌ها همچون زنجیر اتصال پیدا کند. تنهٔ ستون، که ارتفاع لازم را به پرسشتگاه می‌دهد، حالت خاصی دارد و این حالت با شیارهای باریک عمومی مشخص می‌شود (مجموعهٔ این شیارهای طولی تنهٔ ستون را خیاره یا قاشقی[۳] می‌نامند). در ستون‌های نوع دُری این شیارهای قاشقی به شکل منحنی‌های بیضی شکل هستند و هر شیار به‌وسیلهٔ لبه‌ای با شیار مجاور خود مماس است. تنهٔ ستون کاملاً استوانه نیست بلکه به طرف رأس کم‌کم باریک می‌شود. این طرح، طرح گویایی است زیرا قسمت پایینی تنهٔ ستون همیشه بار جثهٔ ستون را بر دوش می‌کشد. این باریک‌شدن به طرف بالا به طور یکنواخت انجام نمی‌شود بلکه رویهٔ تنهٔ ستون یکباره به‌صورت سراشیبی تختی تو می‌رود. این حالت را که زیبایی خاصی به تنهٔ ستون می‌دهد تحدب میلهٔ ستون[۱] می‌نامند.

ستون دُری دارای سر ستونی است که آن هم از سه بخش تشکیل شده است: اول: بخش زیرین یا گلویی سر ستون[۲] که زیر تاج ستون قرار گرفته و به شکل خطوطی افقی و متوازی است. این بخش به وسیلهٔ یک شیار باریک از تنهٔ ستون متمایز می‌شود. دوم: بخش بالشتکی سر ستون[۳] که تحدب بالش

2.stylobate
3.fluting
1. entasis
2. necking
3.echinus

مانندی است و بالای بخش اول قرار دارد. سوم: بخش سر ستونی[۴] که به شکل «تاوهٔ» چهار گوشی است بر رأس فوقانی سر ستون.

بخش اول یعنی بخش «گلویی سرستون» به علت شباهتی که با تنهٔ ستون دارد، تنهٔ ستون را با سرستون به شکل یکنواخت پیوند می‌دهد و آنها را به اصطلاح در هم می‌آمیزد. انحنای زیاد و صاف بخش «بالشتکی سرستون» سبب می‌شود تا سطح وسیع‌تری در آن بالا به دست آید و این سطح در نگهداری و حمایت تیرهای افقی سقف کمک موثری می‌کند. این سطح هم از نظر وضع ظاهر و هم از لحاظ عملکرد نشان می‌دهد که قدرت تحمل وزن‌های زیاد را دارد. بخش «بالشتکی سرستون» مرحلهٔ عبور از حالت مدور تنهٔ ستون و بخش «سرستونی» عبور به حالت مستطیلی «اِسپَر» یا پیشانی را کامل می‌کند. «سرنوشتی» مانع انحراف ناگهانی نگاه از نمای عمودی تنهٔ ستون به نمای افقی «بالشتکی سرستون» می‌شود.

بخش سرستونی نه تنها آخرین سرستون را تشکیل می‌دهد بلکه به‌عنوان پایهٔ بخش زیرین پیشانی ستون نیز عمل می‌کند. «پیشانی ستون» خود از سه بخش تشکیل شده است: یکی بخش زیرین به نام «فَرَسب»[۱] که بخشی است افقی و ساده و فضای بین دو ستون را پل می‌زند. دوم بخش «افریز»[۲] یا کتیبه که روی «فَرَسب» قرار گرفته است و قسمت میانی «پیشانی ستون» را تشکیل می‌دهد. بین قسمت «فَرَسب» و اِفریز یک حاشیهٔ باریک افقی به چشم می‌خورد که آنها را از هم متمایز می‌کند. بخش اِفریز در سبک دُری شکل ویژه‌ای دارد. در سایر سبک‌ها این بخش به شکل باند ممتد و یکنواخت و ساده‌ای شبیه بخش فَرَسب دیده می‌شود. در طرفین افریز سبک «دُری» شمش‌های

4.abacus
1.architrave
2.frieze

عمودی سه قسمتی متناوب به نام «سه تَرَکی»[۳] قرار دارد و در وسط آن لوحه‌ای چهارگوش دیده می‌شود که ساده یا نقش‌دار است و « و «چهارگوش افریز»[۴] نام دارد. گرچه تعداد «سه تَرَکی» دوبرابر تعداد ستون‌هاست با این حال تناوب قسمت‌های عمودی و قسمت‌های صاف در این افریز یادآور تناوب ستون‌های عمودی و فضاهای باز بین آنان است. سومین بخش پیشانی ستون قرنیز[۵] است. این قسمت بر بالای افریز قرار گرفته است و از حاشیه‌های افقی موازی هم تشکیل می‌شود. قسمت قرنیز با پیش‌آمدگی لبهٔ بام‌های چوبی قابل مقایسه است. این قسمت به مثابهٔ سقف بوده از ریزش آب باران به قسمت‌های زیرین جلوگیری می‌کند. قسمت زیرین قرنیز که بستر برش‌ها و حاشیه‌های آن است قسمت‌های پیش آمدهٔ بالایی خود را حمایت می‌کند. روی این قسمت تخته سنگ‌های مسطحی وجود دارد بدین ترتیب که بالای هر سه تَرَکی و هر چهارگوش اِفریز یک تخته سنگ دیده می‌شود. این تخته سنگها را «سرتیر بیرون نشسته»[۱] می‌نامند. این‌ها یادآور تقسیمات و بخش‌بندی‌های زیر خود هستند و همچنین بین افریز و قرنیز هماهنگی برقرار می‌کنند. آرایش گل میخی شکلی که سطح زیرین سرتیر بیرون نشسته را تزیین می‌کند «آبریز اِفریز» یا «آبچکان»[۲] نام دارد. بالاخره چون آب و هوای یونان اغلب بارانی است وجود یک شیروانی کوتاه نیز لازم می‌آید. نمای مثلثی دو انتهای سقف که در جلو و عقب پرستشگاه در آن بالا به چشم می‌خورد «سنتوری»[۳] نامیده می‌شود. افریز به شکل حاشیه‌ای افقی در زیر سنتوری کشیده شده است در اینجا قسمت فوقانی قرنیز لبهٔ پیش آمدهٔ سنتوری را تشکیل داده است. ولی قرنیزهای دیگری نیز باید در طول لبهٔ سرازیری بام تکرار شوند.

3.triglyph
4.metope
5.cornice
1.mutule
2.guttae
3.pediment

این قرنیزها را «قرنیز شیب‌دار»[۴] می‌نامند. بیشتر این اصطلاحات علاوه بر سبک «دُری» در مورد سایر سبکها نیز به کار می‌روند و در جریان تاریخ معماری بعد از آن هم دوباره مطرح می‌شوند.

معماری پرستشگاه سبک دُری دو سؤال پیش می‌آورد: نخست این که اگر این معماری تحت نفوذ و تأثیر تمدن‌های پیش از خود قرار داشته این نفوذ و تأثیر تا چه حدود بوده است. دوم این‌که آیا در آغاز کار فرم‌های این سبک را با سنگ می‌ساختند یا با چوب؟ معماری گنبدی بین النهرین برای یونانیان بیگانه بود زیرا با اینکه آنها از اصول طاق‌های قوسی آگهی داشتند و آن را برای بناهای کم اهمیت و در موقعیت‌های ناپیدا به‌کار می‌گرفتند ماهیت «دینامیک» آن طاق‌های قوسی با آرامش و سکونی که آنها از ساختن بناهای ماندگار و یادگار انتظار داشتند تناقض داشت. ممکن است معماری ستونی مصر نوعی استیل ستونی را به یونانیان القاء کرده باشد ولی این فرضیه اشکالات چندی را در برخواهد داشت. یکی این که وقتی یونانیان وارد مصر شدند تاریخ واقعی اولین قدم‌های ایجاد پرستشگاه و سبک دُری یونان را درست بیان نکردند، بلکه تاریخی دیرتر از تاریخ واقعی آن برایش قائل شدند. ثانیاً: پرستشگاه‌های مصری فرم درونی و معنوی دارند. ردیف ستون‌هایشان نمای درونی ایوان ستون‌دار (پریستیل) را می‌آراید و تالار چهل ستون (هیپوستیل) را حمایت می‌کند. فقط قسمت دروازۀ دوبرجی (پیلون) با نمایی خارجی آرایش یافته است. ولی در معماری یونانی به چنین شکلی از ساختمان بر نمی‌خوریم و مشابهی برای آن نمی‌یابیم. در مورد پرستشگاه یونانی قضیه درست برعکس پرسشتگاه مصری است. در اینجا پرستشگاه حالتی ظاهری و نمایی خارجی دارد. اصولاً پرستشگاه یونانی زیارتگاه و بنایی است به یاد بود خدا و طوری طرح‌ریزی شده است که هر

4.raking cornice

طور از داخل دیده می‌شود از خارج هم دیده شود. به عبارت دیگر شکل و محتوای آن یکی است. بالاخره تنها شکلی از ستون مصری که شباهتی با ستون سبک «دُری» یونانی دارد ستون شانزده بر است. گرچه در نگاه نخستین این شباهت قابل توجه است ولی معاینه و مشاهدهٔ دقیق‌تر نشان می‌دهد که این همگونی‌ها اتفاقی است. هیچ‌چیز در مصر با «اِسپَر» یا پیشانی سبک «دُری» یونان مطابقت نمی‌کند و با اینکه تنهٔ ستون‌ها شبیه به همند جزئیات آن‌ها با هم زیاد اختلاف دارند. ستون مصری یک سرستونی (آباکوس) دارد ولی سرستون درست و حسابی ندارد. مهمتر این که تنهٔ ستون مصری در نسبت‌هایش سبک وزن می‌نماید و از این حیث بیشتر به ستون‌های سبک «دُری» مربوط به دوره‌های بعدی تمدن یونان شباهت دارد، و با نسبت‌ها و اندازه‌های وزین و سنگین دُری اولیه شباهتی ندارد. می‌توان گفت مصر فقط سیستم ستونی و سنگ سر در را به یونان القاء کرده است. حتی این مسأله هم مشکوک به نظر می‌رسد. چون یک روش بسیار ابتدایی احتمال این را دارد که در هر ناحیه‌ای به شکل بومی و ذاتی بروز نماید آن هم در جایی مثل یونان که مصالح اولیه مناسب و مقتضی در دسترس بوده است.

اوضاع و احوال جغرافیایی می‌رساند که ناحیهٔ دریای اژه[1] احتمالاً نفوذ و تأثیر زیادی در اوایل تمدن یونان داشته است. ایوان و رواق که در کاخ تیرنس[2] به عنوان مدخل ساخته شده است با هشتی‌های

---

۱. عامل اصلی رواج تمدن در یونان «دریای بزرگ اژه» و جزایر بی‌شمار آن بود که در اطراف این دریا پراکنده شده‌اند و بادهای منظم تابستان که کار کشتی رانی را تسهیل می‌کرد نیز در این امر یعنی انتشار تمدن تأثیر فراوان داشت. جزایره مزبور راه ارتباط میان اروپا و آسیا محسوب می‌شدند و می‌توان آنها را به سه دسته تقسیم کرد:

الف) جزیرهٔ کرت که حدجنوبی دریای اژه بود و جنگل‌های سروفراوان داشت، پایتخت آن «نوسوس» و پادشاه معروف آن «مینوس» بوده است. در دورهٔ «آکایی» این جزیره قدرت زیادی به هم زد و حفریات جدید مؤید این موضوع است. (اقوام «آکایی» که باید آنها را قدیمی‌ترین خانوادهٔ یونان دانست حدود دوهزارسال پیش از میلاد مسیح از شمال یونان به طرف جنوب سرازیر شدند. پس از آنکه طوفان مهاجرت فرونشست و این اقوام در نقاط مختلف یونان ساکن شدند دوره جدیدی در تاریخ این سرزمین آغاز گشت.) در دورهٔ تاریخی، از شهرت جزیرهٔ کرت کاسته شد و مردم آن که قرن‌ها پیش تمدن درخشانی داشتند به راهزنی در دریا پرداختند. جزیرهٔ «رود» یا «رودس» که کرت را

ستون‌بندی شدهٔ بعضی از پرستشگاه‌های کوچکتر یونانی شباهت دارد. مضافاً به اینکه سرستون ستون‌های ناحیهٔ دریای اژه به طور مبهم و سربسته‌ای بر بخش بالشتکی سرستون سبک «دُری» یونان اشارت دارد. و همچنین جزئیات چندی در کارهای معماری ناحیهٔ دریای اژه وجود دارد که ممکن است هم آنها سبب تحریک یونانیان به ساختن سیستم «سه تَرَکی» و «چهارگوش اِفریز» سبک «دُری» شده باشند. از سوی دیگر ستون‌های ساخته شده در ناحیهٔ دریای اژه از بالا به پایین کم‌کم باریک می‌شوند و این درست برعکس حالت ستون‌های یونانی است. گویا بعضی از یادگارهای معماری اولیهٔ ناحیهٔ دریای اژه در شکل‌های «دُری» بعدی یونان مصر بر جای مانده باشد، اگر هم‌چنین باشد آن یادگارها آنقدر جزیی هستند که می‌توان سبک «دُری» را به عنوان سبک معماری خالص تمدن یونان به‌شمار آورد.

پاسخ پرسش دوم، یعنی این‌که سبک «دُری» در اول کار با چوب ساخته شده است یا با سنگ، آسانتر است. طرفداران نظریهٔ سنگی بودن منشأ «دُری» متذکر می‌شوند که جزئیات و تناسبات

به نواحی جنوب غربی آسیای صغیر ارتباط می‌دارد در این قسمت قرار دارد. ب) قسمت مرکزی که از آتیک و جزیرهٔ «اوبه» شروع شده است و به یکدسته جزیرهٔ کوچک که نیم‌دایره بوده و سیکلاد نامیده می‌شوند می‌پیوندند. ج) جزایر قسمت شمالی برعکس دو دسته جزایر مرکزی و جنوبی کاملاً به هم متصل نیستند و در پاره‌ای نقاط از هم فاصله زیادی دارند. جزایر این قسمت از سواحل تسالی شروع می‌شود. جزیرهٔ مهم آن اسکیروس (Skiros) است که مدت‌ها خطرناکترین مرکز دزدان دریایی بوده است. جزیره کیوس (khios) که دارای مرمر و شراب معروفی است و جزیرهٔ لسبوس (Lesbos) که از جزایر قسمت شمالی هستند و نزدیک ساحل غربی آسیای صغیر (ترکیه کنونی) قرار گرفته‌اند. و بالاخره در سوال تراس جزیرهٔ لیمنوس (Limnos) و تاسوس (Thasos) که دارای معادن طلاست و همچنین ساموتراس (Samothrace) و امبروس یا ایمُرز (Imors) را باید نام برد. دنیای اژه در دو قرن پنجم وچهارم پیش از میلاد به مراتب وسیع‌تر از یونان بوده است. «هومر» کرت را در اشعار خود جزیره‌ای ثروتمند و آباد که در آن ۹۰ شهر وجود داشته وصف کرده است. هنگامی که «هومر» این اشعار را در سدهٔ نهم پیش از میلاد می‌سرود شاید خود او هم نمی‌دانست که این جزیرهٔ آباد در گذشته آبادتر و ثروتمندتر و متمدن‌تر بوده است و حتی روزگاری به وسیلهٔ ناوگان نیرومند خود بر یونان و جزایر دریای اژه نیز حکومت می‌کرده و هزارسال پیش ازمحاصرهٔ تروا یکی از درخشانترین تمدن‌های جهان را پدید آورده است. (م.)

۲. تیرنس (Tirins) یکی از شهرهای متمدن سواحل شرقی شبه جزیره پلوپونسوس (Pelolopponnesus) در جنوب یونان بوده است. (م.)

سبک «دُری» طوری نمایندهٔ حالت سنگ است که به سختی می‌توانسته در چوب تعمیم داده شود. ستون‌های وزین و جثه‌داری که کنار هم قرار دارند نشانگر این مدعا است. همان‌گونه که در قبلاً دیدیم در ساختمان با تیرهای چوبی می‌توان مربع مستطیلی افقی ایجاد کرد به‌طوری که حمایت‌کننده‌های باریک با فواصل زیاد، آن را نگهدارند. ستون «دُری» بویژه در نمونه‌های اولیه، سنگین و جسیم و کوتاه است. می‌توان گفت که یونانیان اولیه تنه‌های درختان را برای ایجاد نخستین ستون‌هایشان به کار گرفته باشند ولی با این وصف به نظر بی‌معنی می‌رسد که فرض شود آنها درختانی به آن بزرگی (به بزرگی ستون سبک «دُری») را انتخاب کرده و آنقدر نزدیک هم قرار داده باشند. در پاسخ این مطلب هواداران نظریهٔ منشأ چوبی سبک «دُری» می‌گویند: وقتی این سبک از صورت چوبیش به سنگ منتقل می‌شده تغییری کلی در تناسبات و اندازه‌های ستون روی داده است آنها بر شواهد خود سبک و مدارک تاریخی معین انگشت می‌گذارند. و می‌گویند اولاً این عاقلانه نیست که مقطع عرضی تیرچوبی را در معرض هوا قرار دهند. رطوبت و در نتیجه پوسیدگی و فساد به عمق مقاطع تیر بیشتر رخنه می‌کند تا به طول کناره‌های آن. بخش (سه تَرَکی) همچون گیره‌هایی است که برای حفاظت انتهاهای تیرهایی که سقف پرستشگاه را احتمالاً حمایت می‌کرده‌اند کار گذاشته می‌شده. ثانیاً نقطه‌های چکه مانند موجود در بلوک‌های زیر بخش «سه تَرَکی» شبیه میخ‌های چوبی است که ممکن است برای نگهداری این قسمت در جای خودش، در نظر گرفته شده باشند. مشکل است بتوانیم خاصیت دیگری برای آنها متصور شویم. بالاخره در یک بام چوبی لاپه‌ها یا «لنگه خرپاها» (**rafters**) باید با تخته‌های کلفت یا الوار پوشیده شوند تا سفال‌ها و توفال‌های پهن یا تخته

سنگ‌ها را تحمل کنند. و آیا سرتیرهای بیرون نشسته تصویری از انتهاهای این الوارها که دوباره با آبچکان‌ها در جای خود میخکوبی می‌شده‌اند نیستند؟

یکی از قدیمی‌ترین پرستشگاه‌های بزرگ یونان هر ائیوم[1] است (به معنی پرستشگاه هرا). این پرستشگاه در فرم امروزیش قدیمی‌تر از ۶۰۰ سال پیش از میلاد مسیح به نظر نمی‌رد. در این پرستشگاه ستون‌های اولیه به مرور زمان گاه‌گاهی جای خود را به ستون‌های سنگی رایج زمان می‌دادند. همان‌گونه که انتظار می‌رود به این ترتیب این ستون‌ها از یکی به دیگری از حیث نسبت‌ها و جزئیات با هم اختلاف پیدا می‌کردند. «پوسانیاس» [2] کسی که در سال‌های قرن دوم بعد از میلاد مسیح کتابی دربارهٔ یونان نوشته می‌گوید هنوز در روزگار او یک ستون چوبی در رواق عقب پرستشگاه «هرا»[3] وجود داشته است. اگر ستون‌ها در اصل از چوب بوده‌اند پس «اسپَر» یا پیشانی هم باید چوبی بوده باشد. بنابراین به نظر می‌رسد وجود این پرستشگاه به بحث چوبی یا سنگی بودن سر

---

۱. پرستشگاه هرائیوم (Heraeum) یا هرایون در شهر المپی (Olympie) واقع در دامنهٔ غربی شبه جزیرهٔ پلوپونسوس ساخته شد و محل پرستش الههٔ هِرا بود (باید به خاطر داشت که ناحیهٔ المپی با کوه المپ فرق دارد. زیرا ناحیهٔ المپی در دامنهٔ غربی یونان جنوبی یا پلوپونسوس که دامنهٔ الید نام داشت قرار دارد. شهرت و اعتبار «الید» بیشتر برای معروفیت المپی، جنگل مقدس مخصوص زئوس المپی، بود که هر چهار سال یک بار بازی‌های المپی در آن حدود انجام می‌گرفت. ولی کوه المپ که مرکز تجمع خدایان یونانیان بود در یونان شمالی قرار دارد (محل کوه المپیک در شمال جلگهٔ حاصلخیز و وسیع و زیبای تسالی است). (م.)

2.Pausanias

۳. «هرا» (Hera) زن عمده و زوجهٔ مشهور زئوس (Zeus) [بزرگترین خدایان یونان] بوده است. هرا از جنبهٔ ملت مغلوب که بومیان قدیم یونان باشند قابل توجه است. زیرا او مثل زئوس قبل از تزویج دارای سابقه و تاریخی دیرین در محل بوده است و مانند او پرستش می‌شده. در عصر تمدن میسنی‌ها او را الههٔ عذرا می‌خواندند و در عصر هرکول در صحراهای پلوپونسوس او را هم‌قدم هرکول می‌شناختند. بنابر اسطوره در آغاز ازدواج «هرا» و «زئوس» اختلافات و منازعاتی بنی آن دو خدا روی داده و برای هردو زحماتی تولید کرده بود. یکی از دانشمندان گفته است داستان تزویج «زئوس» و «هرا» علتی از وقایع جاریهٔ زمان است و چگونگی غلبهٔ مهاجمان کوهستان‌های شمالی را بر بومیان محلی روشن می‌سازد و از آنجاست که آن زن و شوهر آسمانی دائماً با همدیگر در جدال بوده‌اند. «هرا» زنی جسور و غیور است و زئوس طبعی غضبناک و خوبی تند دارد و علت حقیقی را باید معلول اختلاف و جدال دو نژاد غالب و مغلوب دانست. در هر حال «هرا» ملکهٔ صحراهای داخلی است در حالی که زئوس خدای قبایل شمالی است و زئوس برای آنکه جا و مقام خود را در آن کشور مغلوب مستحکم سازد او را به عقد و ازدواج خود در می‌آورد. ولی عاقبت ازدواج آنها به خوشی و خرّمی می‌گراید و در دیدهٔ یونانیان به صورت ازدواجی سعید و مقدس در آمد و «هرا» از آن به بعد حافظ و نگهبان زنان شوهردار و حامی و سرمشق ایشان به شمار آمد (م.)

منشأ سبک دُری خاتمه می‌دهد. و اگر بتوان ثابت کرد قسمت‌های سنگی موجود نیز مثل تنه ستون که به‌جای تنهٔ درخت نشسته به‌جای قسمت‌های چوبی قبلی نشسته‌اند و «اسپَرچوبی» که اثری از آن بر جای نمانده نیز به سبک دُری بوده است به این بحث خاتمه داده خواهد شد. ظن قوی این است که همین‌طور بوده، ولی ارائهٔ قطعی غیرممکن است. «هرائیوم» علاوه بر نشان‌دادن شواهد گویای سبک معماری خویش، روشنگر چوبی بودن اصلیت سبک «دُری» است و با دیدن آن انسان به فکر می‌افتد که یونانیان پس از اینکه سنگ را در کارهای ساختمانی به کار گرفتند نسبت‌ها و اشکال ستون‌های چوبی را بر سنگ منتقل کردند.

یونانیان طرح ساختن پرستشگاه را در اوایل تاریخ متمدن خود قالب‌ریزی کردند. در طرح این پرستشگاه اتاقی مستطیل می‌بینیم. این مقصوره (محل مصون و مقدس Cella)[1] نام دارد و به وسیلهٔ ردیف ستون‌های قائم محصور شده است. این طرح گاهی اوقات با یک یا دو اتاق اضافی، که در عقب مقصوره واقع می‌شود و محل انبار است. درتمام پرستشگاه‌های بزرگتر یونان از سدهٔ هفتم پیش از میلاد مسیح تا آخر تاریخ یونان دنبال شده است. در نمونه‌های کوچکتر مثل پرستشگاه «وینگلس ویکتوری) در آتن ردیف ستون‌های طرفین بنا حذف شده است.

یونانیان برای بهتر کرده تکمیل این طرح تا چند قرن بعد نیز در زمینهٔ معماری تلاش کردند. تنها یک زمان بسیار طولانی مملو از تجربه و ممارست و تغییر و تبدیل، امکان پدید آمدن آن توازن عالی و اعجاب‌آور بنای پارتنون[1] را به دست داده است. به طور کلی باید گفت معماری یونان برای رسیدن به

۱.به یونانی naos و به لاتین cella قسمت اصلی پرستشگاه است که مقر خدا بوده است. (م.)

۱. پارتنون پرستشگاهی است در آتن که از سنگ مرمر و به سبک دُری ساخته شده است عنوان پارتنون در قرن چهارم پیش از میلاد مسیح به این پرستشگاه داده شده. در قرن پنجم این پرستشگاه را معبد بزرگ یا به‌طور کلی معبد می‌خواندند. (م.)

این درجه از توسعه و تکامل، راه‌های معین و روشنی را پیموده است. طول «هرائیوم» سه برابر عرض آن است شش ستون در جلو و شش ستون در عقب این پرستشگاه وجود دارد و در هر طرف آن نیز شانزده ستون قرار گرفته است. پرستشگاه‌هایی که بعد از «هرانیوم» ساخته شده‌اند از قبیل «پارتنون» و غیره فشرده‌تر و به اصطلاح جمع و جورتر بوده‌اند و طول آنها درست دوبرابر عرضشان است. تعداد ستون‌های طرفین پرستشگاه‌هایی که در سدهٔ پنجم پیش از میلاد مسیح در یونان ساخته شده‌اند. معمولاً دوبرابر تعداد ستون‌های قسمت جلوی پرستشگاه به اضافه یک است. بنابراین پرستشگاه پارتنون هشت ستون در جلو و هفده ستون در هر طرف و پرستشگاه تزئوم[۲] آتن که همزمان با آن ساخته شده است شش ستون در جلو و سیزده ستون در هر طرف دارد.

با گذشت سده‌های پی‌درپی اِسپَر یا پیشانی ستون (انتابلاتور) با مقایسه با ارتفاع کلی پرستشگاه و ستونها سبک وزن ساخته شده است. در پرستشگاه‌های قدیمی‌تر می‌بینیم که پیشانی ستون یک تودهٔ به هم فشرده بوده بلندی آن تقریباً نصف بلندی بقیهٔ ستون است. بنابراین یک سوم ارتفاع از صُفّه ردیف ستون به بالا را در بنا تشکیل می‌دهد، ولی از سدهٔ پنجم پیش از میلاد به بعد بلندی پیشانی ستون را حدود یک سوم بلندی بقیهٔ ستون گرفتند و در نتیجه بلندی پیشانی ستون مساوی یک چهارم بلندی تمام بنا شد همچنین بلندی تنهٔ ستون نسبت به عرض پایه یا قطر پایینی‌اش بلندتر از سابق گرفته شد. بلندی ستون‌های قدیمی‌تر ممکن است فقط به اندازهٔ چهار برابر قطر پایینی آنها باشد، در حالی‌که در «پارتنون» بلندی ستون‌ها پیش از پنج برابر قطر پایینی ستون است.

---

۲. Theseum به معنای محل پرستش تزه (Thesee)، این پرستشگاه در آتن قرار داشته است. تزه قهرمان یونانی که بنا به روایت داستانی با راهنمایی آریان دختر مینوس، مینوتور پادشاه کرت را کشت و خود با آریان گریخت و پس از مدتی دختر را در جزیرهٔ ناکسوس رها کرد و خود نیز پس از چندی در همان حدود در گذشت. ستایش تزه در زمان زمامداری «پیزیسترات» که نخستین عصر طلایی آتن محسوب می‌شد در همه‌جا رواج یافت. (م.)

البته این ارقام چیزی از ارتفاع عملی ستون، که بستگی به اندازهٔ پرستشگاه دارد، به دست ما نمی‌دهد جز این که به سادگی نسبت‌هایی ستون را برای ما روشن می‌کند. آخرین تحولی که باید متذکر شود تحولی است در بخش بالشتکی سرستون صورت گرفته است. در سر ستون‌های قدیمی «هرائیوم» این بخش با یک انحنای محدب و باد کرده دیده می‌شود و همین‌طور که زمان به جلو رفته است، این برجستگی کمتر شده و به صورت زاویهٔ ۴۵ درجه‌ای ساخته شده است. این انحنای کمتر و شیب تیزتر سبب شده است تا بخش بالشتکی سرستون بتواند با قدرت بیشتری قسمت‌های بالایی خود را حمایت کند و در عین حال ظریف‌تر و شکیل‌تر از بالشتکی ستون‌های نوع قدیمی باشد.

پرستشگاه هرا واقع در «پستوم»[۱] مربوط به سدهٔ پنجم پیش از میلاد مسیح است . این پرستشگاه که به جای پرستشگاه پوزئیدون[۲] مربوط به جنوب ایتالیا اشتباه گرفته شده بود و پس از کامل شدن جزئیات و تکه‌های مختلفش درست شناخته شد، با اینکه هنوز حالت تنومندی و زمختی‌اش بر ظرافت و لطافتش می‌چربد باز هم روی‌هم رفته فرم مناسبی از تیپ پرستشگاه‌های آن روزی را تشکیل می‌دهد. تراکم و فشردگی در شکل که بسیار موردتوجه یونانیان بوده و در «تراژدی یونان»[۳] نیز تصویر شده است. این بنا «اکسپرسیون» معماری دقیق و درست خودش را داراست؛ به طوری که می‌توان گفت پرستشگاه گویای حالت تراکم و فشردگی فرم موردعلاقهٔ یونانیان است. این فرم چیزی کم ندارد و از آن چیزی را نمی‌توان کاست. یگانگی و وحدت آن نیز مشخص و هویداست. وانگهی از

۱.Paestum ناحیه‌ای است واقع در چهل کیلومتری ناپل که در آنجا نیز یونانیان پرستشگاه دیگری به نام «هرا« بنا کرده بودند. (م.)

۲. Poseidon خدای دریاها بود، او خدایی قادر ولی عاشق خلعید از قدرت‌ها بوده است. (از قرن دهم یا یازدهم قبل از میلاد نیز دوازده شهر «ایونی» یک اتحادیهٔ مذهبی که پوزئیدون را می‌پرستیدند پدید آوردند آنها محل ستایش این خدا را پانیونیون نام نهادند و بر فرازه کوه «میکال» مقابل جزیرهٔ «سامُس» برپا کرده بودند. کوه میکال در ساحل غربی ترکیه کنونی در جنوب شهر «ازمیر»قرار گرفته است و جزیرهٔ سامُس در قسمت شرقی دریای اژه نزدیک سواحل غربی ترکیه قرار دارد.) (م.)

3.Greek tragady

آرایش و آذین نیز در آن خبری نیست. در بعضی پرستشگاه‌ها پیکره‌هایی کاملاً برجسته قسمت مثلثی شکل بالای پرستشگاه را زینت می‌دهند. چهارگوش افریز ستون را به سبک نیمه برجسته تراشیده‌اند و گروهی که در روی زوایای مثلث آرایش سنتوری قرار داده شده‌اند. برای تأکید آن قسمت‌ها مؤثرند. تمام این آرایش‌ها منحصراً در بخش‌های بالایی پرستشگاه، یعنی در نزدیک سقف به کار رفته است و قسمت‌های پایینی پرستشگاه همین‌طور ساده و بدون زینت رها شده است. رنگ، زیبایی و زینت پرستشگاه را تکمیل می‌کرده، رنگ‌مایه‌های قرمز روشن و آبی به حاشیه‌ها و ابراز یا زنجیره‌های تزیینی[1] پیشانی ستون سایه روشن می‌داده و اگر این رنگ‌ها را به کار نمی‌گرفتند آن حاشیه‌ها و کنده‌کاری‌های کوچک از پایین به سختی دیده می‌شدند. الگوهای مختلفی در مورد این حاشیه‌ها چه با رنگ و چه با کنده‌کاری، به کار می‌رفت. روی سطوح این حاشیه‌های تزیینی شکل مقطع عرضی‌شان تکرار می‌شد. مثلاً حاشیه‌ای که مقطع عرضیش مستطیل است رویش با زنجیرهٔ یونانی (fret) تزیین شده و حاشیه‌ای که مقطع عرضی آن یک ربع دایره است رویش با شکل های منحنی تزیینی شده است. لذا طرح این الگو «گویای» شکل سطحی است که خود بر رویش قرار گرفته است.

در نظر یونانیان سبک «دُری» قوی و زمخت نشانهٔ وجودی مرد و سبک ایونی[2] زیبا و ظریف نشانهٔ وجودی زن بوده است. سبک «ایونی هم زمان با سبک دُری تحول و گسترش یافت. این سبک پرآب

1.moldings

۲. Ionic order مجمع‌الجزایر ایونی در مغرب یونان و در دریای ایونی قرار دارد. دریای ایونی بین یونانیان و ایتالیا واقع است و در روزگاران قدیم اقوام ایونی از این محل مهاجرت کرده و به طرف مشرق یونان و سواحل غربی ترکیه امروزی رفتند. مهاجرت اقوام ایونی هنگامی که پلوپونسوس به تصرف دُری‌ها در آمد انجام گرفت. اساس وحدت این قوم ظاهراً در دورهٔ آکایی و در سرزمین آتیک و «اوبه» صورت گرفت و به تدریج در نقاط پلوپونسوس نیز گسترش یافت. پس از حملهٔ اقوام دُری آن عده از ایونی‌ها که حاضر نبودند محکوم حکم فاتحان باشند به تدریج به جانب آسیا رفتند و در این مهاجرت عده‌ای از یونانیان سایر قبایل را نیز با خود به آن حدود بردند. ایونی‌های

و تاب‌تر و تزیینی‌تر از سبک دُری است ولی از آن کم‌قدرت است. سبک ایونی در جزایر ناحیهٔ دریای اژه و سرزمین آسیای صغیر متداول بود ولی در «پلوپونسوس» و جنوب ایتالیا چندان عمومیت نداشت. نخستین نشانهٔ تفاوت این سبک با سبک «دُری» وجود پایهٔ اختصاصی برای هر ستون است. در اینجا یک پاسنگ (plinth) که بلوک سنگی مربع شکلی است به عنوان پی به کار رفته است (این موضوع در بناهای « آنتی» صدق نمی‌کند).

این پایه سنگبری‌ها و حواشی محدب و مقعری دارد که بر بالای آن در چند مرحله تراشیده شده‌اند. تنهٔ ستون سبک «ایونی» حتی از تنهٔ ستون‌های «دُری» تذهیب شده و تلطیف یافته نیز باریک‌تر است و نسبت باریک‌شدگی آن به طرف رأس نسبت به ستون‌های سبک دُری خفیف‌تر است. بریدگی‌های طولی نیم دایره‌ای تنه ستون یا همان قاشقی‌ها (flutes) در اینجا عمیق‌تر بودند و به وسیلهٔ خطوط پهنی از یکدیگر مجزا هستند. در قسمت سرستون یک نمای متکایی شکل دیده می‌شود که به وسیلهٔ خطوط مارپیچ به هم پیوسته پدید آمده است. این خطوط مارپیچ را که بر سنگ نقش شده است «طوماری سرستون» (volute) می‌نامند. این حالت ظاهری فریبنده به سرستون می‌دهد ولی مشکلات چندی نیز پدید می‌آورد. چون نمای جلو و عقب سرستون با نمای طرفین آن فرق دارد. لذا در گوشه‌های بالایی ساختمان باید اصلاح و تعدیلی پدید آید تا اینکه وقتی از جلو و

آسیای صغیر عقیده داشتند که بانی شهرهای آنان شاهزادگانی از اعقاب سلاطین آکایی که در پیلوس سلطنت می‌کرده‌اند بوده‌اند. به هر حال دروازهٔ شهر جدید به وسیلهٔ این مهاجران در سواحل آسیای صغیر یا ترکیهٔ کنونی از مصب هرموس تا دهانهٔ «مئاندر» و یا در جزایر مجاور پدید آمد. بعدها شهر «ازمیر» نیز ضمیمهٔ این شهرها شد. به این ترتیب ایونی از آغاز کار بر اثر اختلاط دوتمدن و دومذهب آکئی و آسیایی وضع خاصی به خود گرفت و در این راه شرایط اقلیمی، حاصلخیزی زمین، وجود بنادر متعدد و ارتباط مستقیم با نواحی داخل آسیا کمک زیادی به پیشرفت ایونی می کرد. ایونی در مدتی کوتاه قدرت زیادی به هم زد و نیروی دریایی نیرومند و ثروت سرشار آن، چنان شهرت یافت که آشوریان و فلسطینی‌ها همهٔ یونانیان را به نام ایونی یا «یاوان» می‌خواندند. کلمهٔ یونان که ما به این سرزمین اطلاق می‌کنیم از آن جهت است که ایرانیان نخستین بار با این اقوام ایونی ساکن آسیای صغیر آشنا شدند. در تورات از آنها به نام «یاوان» یاد شده و رومیان آنها را Graici یا Grraeci (گِرچی) می‌گفتند چون آنها هم نخستین بار با قوم کوچکی از یونانیان به نام گِرچی یا گرسی که در شهر گومس (Gumes) ساکن شده بودند آشنا شدند. (م.)

پهلو به ساختمان می‌نگریم در این گوشه‌ها سرستون‌های چند شکل نبینیم. راه‌حل یونانیان در این مورد پیش از دوران «هلنیستی»[1]عبارت بود از خم‌کردن قسمت مارپیچ به طرف خارج با زاویه‌ای ۴۵ درجه در سر ستون‌هایی که در گوشه‌ها قرار می‌گرفتند، و لذا ظاهراً یک شباهت تقریبی به نمای جلویی از پهلوی این سرستون می‌دانند. گرچه از این طرح به عنوان نشانه‌ای از زیرکی و نبوغ و هنرمندی و استادی یونانیان تعریف و تمجید شده است ولی در واقع این طرح طرحی است ناشیانه و عاری از لطافت و ظرافت. یک سرستون ناقرینه از هیچ طرف خوب به نظر نمی‌آید. شباهت این سرستون با سر ستون‌های مجاور شباهتی سطحی است. در حالی که بی‌تربیتی و ناقرینگی آن فاش می‌کند که این یک چارهٔ موقتی بوده است. یونانیان دورهٔ «هلنیستی» مشکل سرستون سبک «ایونی» را که در مورد ستون گوشهٔ بنا پیش می‌آید با تغییر دادن شکل آن حل کردند. بدین معنی که درتمام چهار ضلع سرستون لوله‌های مارپیچی خم شده قرار دارند. این مسأله باعث شد تا سرستون قرینه شده و از هر چهار طرف یک شکل باشد و همچنین چه در مورد ستون‌های گوشه و چه در مورد ستون‌های وسط از یک نوع سرستون استفاده شود. حقیقت این است که سبک «ایونی» قدیمی با سرستون قبلی، با اینکه به خودی خود زیباست ولی فقط و فقط می‌تواند در موارد ستون‌بندی بدون زاویه موفق باشد.

بخش اِسپَر یا پیشانی ستون سبک «ایونی» مانند پیشانی ستون سبک «دُری» دارای بخش‌های «فَرَسب»، «افریز» و «قرنیز» است ولی بخش فَرَسب آن به وسیله دوخط باریک به سه قسمت تقسیم شده است. قسمت کتیبه یا افریز آن به شکل مستطیلی ساده است که گاهی با پیکره‌هایی تزیین

---

۱. Hellenistic مربوط به زبان یا فرهنگ یا هنرهای یونانی که از زمان اسکندر آغاز شده. (م.)

یافته. عنصر مشخصهٔ قسمت قرنیز در اینجا «زنجیرهٔ دندانه‌ای»[1] است. این ردیف از بلوک‌های مربع کنار هم درست شبیه یک ردیف دندان تشکیل شده است و قسمت‌های پیش آمدهٔ قرنیز را حمایت می‌کند.

مسألهٔ چوبی‌بودن منشأ سبک «ایونی» عموماً مورد قبول است. برای مثال باید گفت همان قسمت ردیف دندانه‌ای از انتهاهای لنگه خرپاها یا تیرهای شیب‌دار شیروانی گرفته شده است و قدیمی‌ترین نمونه‌های سبک «ایونی» نسبت‌هایی را در بردارد که به سختی می‌توان آنها را به‌جز در چوب تعمیم داد. وقتی این سبک به سنگ منتقل شد آن نسبت‌ها به شکلی نیرومندتر تظاهر پیدا کردند ولی هرگز به نیرومندی سبک «دُری» نرسیدند. در سرستون‌های قدیمی‌تر «ایونی» به نظر می‌رسد خطوط مارپیچ‌های طرفین سرستون با خطوط راست و منحنی به همدیگر وصل شده‌اند. در اینجا هم مانند آنچه در مورد سبک «دُری» دیدیم، کارهای سبک «ایونی»در سدهٔ پنجم پیش از میلاد مسیح پدید آمده است.

هنرپیکرتراشی یونان

هنرمعماری یونان دست‌کم از اوائل سدهٔ هفتم پیش ازمیلاد شکل گرفت در حالی که هنر پیکرتراشی در آن دیار فقط درا واخر سدهٔ هفتم اهمیت یافت. اظهار نظر عمومی مؤلفان باستانی این است که هنر

1.dentil range

پیکرتراشی یونان در دوران «هلنی»[۲] به اوج خود رسیده است. این نظرات از دوجهت ارزشمندند؛ نخست این که شرح و توصیف‌های آنها اصل و منشاء بعضی از پیکره‌های معروف یونانی را برای ما روشن می‌کند و ما را با پیکرتراشانی که در زمان باستان به عنوان استاد شناخته می‌شدند پیوند می‌دهد. ثانیاً نقد و بررسی همانندی‌ها و شباهت‌های آنان این امکان را به ما می‌دهد تا بفهمیم زیبایی اصلی این پیکره‌ها چگونه بوده است. این مسأله بستگی دارد به اینکه تا چه اندازه برای نظرات و داوری‌های این منتقدان باستانی ارزش قایل باشیم. بعضی از آنها از قبیل پلینی[۱] شهرت و معروفیت هنرمندان را با شایستگی و لیاقت اشتباه کرده و بعضی از پیکره‌هایی را که از نظر منتقدان امروزی بی‌اهمیت تلقی می‌شوند تحسین و ستایش کرده‌اند. بعضی دیگر از قبیل لوسیان[۲]، به نظر می‌رسد نسبت به کیفیات کار حساس‌تر بوده‌اند تا صرف احتمال در اصلیت آن. از دورانی که به تشخیص منتقد بصیری چون لوسیان، دورهٔ اوج پیکرتراشی یونان شناخته شده است بیش از چند اثر هنری اصیل باقی نمانده است. تقریباً می‌دانیم که بیشتر مجسمه‌های آن دوران چه‌شکلی داشته‌اند. زیرا کپیه‌هایی از روی آنها برای عرضه در بازار روم تهیه می‌شده و این کپیه‌ها که اکنون بر جای مانده‌اند درست مانند عکس‌ها یا طرح‌های شاهکارهای قدیمی با ارزشند.

این کپیه‌های باقی‌مانده که یونانیان از کارهنرمندان قدیمی‌تر خود تهیه کرده‌اند و یا به وسیله رومیان از آن کپیه شده است به ندرت شایسه آن همه تعریف و تمجیدی هستند که در سدهٔ نوزدهم نسبت به آنها روا می‌داشته‌اند. کیفیت و شایستگی آنها متفاوت است ولی اغلب کیفیتی نامطلوب و

---

۲. یونانیان در دورهٔ آکئی خود را هلن و سرزمین خود را که شامل دره اسپرکئیوس بود هلادیا Hellas می‌خواندند، منشأ این کلمه معلوم نیست و همچنین معلوم نیست از چه زمانی این کلمه بر تمام یونان اطلاق شد به هر حال تمدن یونان پس از تسلط آکئی‌ها را تمدن هلنی و تمدن پیش از آکئی‌ها را تمدن پیش از هلنی گویند. (م.)

1.Pliny
2.Lucian

نارسا و حالتی فاقد الهام و درخشندگی دارند. نمی‌شود خیال آن را هم کرد که مثلاً بتوان نقاشی‌های تیسیَن را براساس کپیه‌هایی که از روی آنها شده است ارزیابی کرد. حتی اگر آن کپیه‌ها به دست اشخاص با استعداد و معروفی ساخته شده باشد. چون دست کپیه کننده نسبت‌های دقیق و باریکی را که به‌وسیلهٔ استاد اصلی پایه‌گذاری شده است تغییر می‌دهد. و حالا اگر این مسأله را بخواهیم در مورد کارهای استادان معروف پیکرتراش یونانی تعمیم دهیم کار مشکل‌تر می‌شود. بنابراین ارموزه دو راه باز می‌ماند. نخست این که باد اعتبار پیکرتراشی یونان باستان را خالی کنیم و یا لااقل این کار را در مورد اعتبار دوران رشد و کمال پیکرتراشی آن سامان انجام دهیم. چرا که کپیه‌های موجود نمایانگر اعتبار و کمالی برای پیکرتراشی آن دوران نیستند. پذیرفتن این نظریه مساوی است با نپذیرفتن گواهی منتقدان کلاسیک (که نمونه‌های اصلی را دیده بودند) گواهی این منتقدان براساس این ایده قرار دارد که هنر باید همچون آیینه‌ای طبیعت را در خود منعکس کند. راه دیگر که راهی بازتر است این است که از داوری در مورد پیکرتراشی یونان خودداری کنیم و قصور و نارسایی کپیه‌های موجود را نادیده بگیریم و اظهارات و نظرات دیکته شدهٔ منتقدان بصیرتر باستانی را در غیاب سایر مدارک و شواهد دربست بپذیریم. ما باید این اظهارنظرها را تا آنجا که ممکن است از طریق مقایسه و مطابقه بسنجیم. ولی در ضمن باید کیفیاتی را که احتمالاً در پیکرهٔ اصلی (اُریژینال) وجود داشته و آنچه را که ممکن است به علت عدم توانایی در انجام آن کار و یا به علت کپیه از روی پیکرهٔ برنزی اصلی بر روی سنگ مرمر از قلم کپیه‌کننده افتاده باشد. در نظر بگیریم ــ و این مسألهٔ کپیه‌کردن و انتقال پیکرهٔ برنزی بر روی مرمر، خود تغییر و تصرف زیادی را ایجاب می‌کند که باید آن را به خاطر داشت.

به هر حال بعضی از کارهای اصیل و اوریژینال یونانی به دو شکل موجود است. نخست پیکره‌های باستانی[1] که به اندازهٔ کافی نزد رومیان قدر و اعتباری نیافته و از دستبرد آنان مصون ماند بودند، بیشتر آنها به علت حوادث و خرابی‌ها مدفون شده یا بعد از آن در خلال جنگ‌های ایران و یونان آسیب دیده‌اند. دوم بعضی از پیکره‌های معماری هستند که مربوط به چهارگوش اِفریز و کتیبه‌ها و آرایش‌های سنتوری جبههٔ پرستشگاه‌های یونان بوده‌اند وهمان‌طور در بنای پرستشگاه بر جای مانده‌اند. مثلاً مرمرهای تراشیده شدهٔ «پارتنون» آثار اصیل یونانی و مربوط به سدهٔ پنجم پیش ازمیلاد مسیح هستند. همین آثار باقیمانده باید ذهن ما را به «کاراکتر» و ویژگی‌های پیکره‌های مشهورتر از بین رفتهٔ آن دوران آشنا کنند. کمترین مقایسهٔ این آثار اصیل با کپیه‌هایی که رومیان از روی آثار همزمان با آنها تهیه کرده‌اند، جانداری و اصالت ودرخشندگی اولی‌ها و بی‌روحی و بی‌فروغی دومی‌ها را ثابت می‌کند. اما در دوران باستان این آرایش‌های معماری در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشتند و فقط آنقدر ارزش داشتند که نقدنویسان تذکر زودگذری دربارهٔ آن‌ها داده و رد شده‌اند. اینها اغلب حاصل کار هنرمندانی است که اشتهار کمتری داشته‌اند و تحت نظر یک استاد و هنرمند مشهور و معتبر کار می‌کرده‌اند. این‌گونه کارها را در زمان‌های بعدی کارهای آموزشی نامیده‌اند حال که این کارهای اصیل درجهٔ دو آن‌همه بر شاهکارهای کپیه شده برتری دارند چقدر تفاوت خواهد بود بین این کپیه‌ها با اصل شاهکار که در جریان حوادث از بین رفته است.

گرچه از «دوران ظلمت» یونان پیکره‌های تاریخی و یادگاری بر جای نمانده است ولی شالودهٔ تمدن یونان در همان سال‌ها پی‌ریزی می‌شده. در خلال این سال‌ها یونانیان به طرف فرهنگ‌ها و تمدن‌های

1.archaic sculpture

قدیمی‌تر ناحیهٔ مدیترانه روی آوردند و با آنها تماس برقرار کردند. سپس اشعار هومر نیز فرم مشخصی به خود گرفتند به‌گونه‌ای که این شاعر مشتاقانه از ورای عصر خود به عصر پهلوانان یا نیمه خدایان گذشته، یعنی به تمدن «میسنی‌ها»[1] می‌نگریست. هومر در «ایلیاد»[2] می‌گوید «آژاکس»[3] تخته سنگی را برداشت تا به سوی دشمن خود پرتاب کند، چنان تخته‌سنگی که هیچکدام از هم‌عصران من قادر به بلند کردنش نیستند».

این بدبینی یا پسیمیسم (pessimism)ممکن است به علت تمایل غریزی و فطری و یا غیرارادی به تحسین و تعریف از «دوران‌های خوب گذشته»[1] باشد ولی مقایسهٔ «فنجان‌های وافیو»[2] از دریای اژه و

---

۱. میسن یا میسنا (Mycenae) شهری بود واقع در شمال شرقی شبه جزیره پوپونسوس رد دامنهٔ آلگولید. در نتیجهٔ برخورد اقوام شمالی و جنوبی یعنی مردم «کرت» و «آکئی‌ها» تمدن جدیدی در سرزمین یونان پدید آمد. این تمدن را که به زودی از میسن و آرگولید به سایر نواحی سرایت کرد عده‌ای از مورخین تمدن میسنی نام گذاشتند. دورهٔ اوج تمدن میسنی از ۱۴۰۰ تا ۱۲۰۰ پیش از میلاد مسیح بوده است. تمدن میسنی با تمام قدرت و نفوذی که به دست آورده بود مغلوب اقوام تازه نفس و قویتری به نام دُری‌ها شد. (م.)

۲. ایلیاد کتابی است که هومر در قرن نهم پیش از میلاد مسیح نوشته است. این نویسنده نابینا کتاب دیگری به نام «ادیسه» به رشتهٔ تحریر در آورده این دو کتاب شامل مجموعه حکایات و قصص و افسانه‌های مربوط به «میتولوژی» یونان و روم است. (م.)

۳. آشیل و آژاکس و اولیس قهرمانان افسانه‌ای یونان قدیم هستند. نیزهٔ آشیل سمبل یورش و هجوم بوده و سپر آژاکس قدرت تدافعی را نشان می‌داده است. سوفوکل تراژدی معروفی به‌نام «آژاکس» نوشته است که بسیار جالب است. (م.)

۱. بی‌مناسبت نیست در اینجا اشاره‌ای به دوران‌های خوب گذشته و دوران‌های بعدی از نقطه نظر میتولوژی داشته باشیم. در کتاب اساطیر یونان و روم یا افسانهٔ خدایان (جلد اول) این‌طور می‌خوانیم «عصر طلایی نخستین عصر هستی است. در آن عصر قانونی جز حسن نیت و تقوی و شرافت وجود نداشت. مجازات یا ترس و زورگویی هنوز مفهوم پیدا نکرده بود....در دوران طلایی مردم در برابر قاضی که عدالت شعار او بود نمی‌لرزیدند و شاید اصلاً عدالت مفهومی نداشت، زیرا همه‌جا امن بود و همه‌کس آرامش داشت و کسی احساس نبودِ عدالت نمی‌کرد. در عصر طلایی هنوز درختان صنوبر و کاج را در کوهستان‌ها قطع نمی‌کردند تا چوب آن را به مصرف آزار همنوعان خود برسانند... در عصر طلایی قلاع وجود نداشت و جنگجویان کلاه خود به سر و شمشیر و سنان به دست دیده نمی‌شدند. بدون کمک سپاهی مردم امنیت داشتند و زندگی آرام و مرفه خود را دنبال می‌کردند.....با سرنگون شدن «ساتورن» عصر طلایی به پایان می‌رسد و با حکومت «ژوپیتر»عصر نقره آغاز می‌شود. عصری که ارزش معنوی آن به مراتب از دوران قبلی کمتر بود زیرا با شروع این عصر جنبهٔ روحانی و عدالت جاودان دیگر وجود نداشت، بلکه بغض کینه و عناد و نفرت و جاه‌طلبی رواج یافته بود. این نسل و این عصر نیز پایدار نماند و جای خود را به عهد مفرغ داد که درنده خویی و جنگجویی و برادرکشی را بنیان‌گذاری کرد. این نسل وقتی به مفرغ دست یافت با آن اسلحه ساخت و با خون‌ریزی و جدال آتش خشم و خودخواهی خویش را اطفاء و اقناع کرد. اما عصر آهن به دنبال مفرغ نشان داد که می‌توان از بد، بدتر بود. دیگر جز خون هیچ نیرویی در برابر عصر آهن پایداری نمی‌کرد و لبهٔ تیز سلاح‌ها سیراب نمی‌شد. حیله‌گری و دام‌گستری به حمایت عصر آهن آمد و خشوت و خودخواهی نیروی آن را افزایش داد. دست یافتن به دریاها و ساختن کشتی‌های بادی حتی جزائر دور افتاده را از گزند آهن و خون در امان نگذاشت. سرزمین‌هایی که چون انوار درخشان خورشید پاک و منزه بودند به خون و آهن خو گرفتند از ژرفای زمین بدی‌ها جوانه زد و جای خوبی‌ها را گرفت. ترحم مغلوب بی‌رحمی شده بود و آخرین مهمانی آسمانی یعنی (آستره

مربوط به سدهٔ شانزدهم پیش از میلاد با ظروغ هندسی یونانی سدهٔ هشتم پیش از میلاد مسیح تا حد زیادی مؤید طرز تلقی هومر است. این مقایسه نشان می‌دهد که زبردستی و مهارت و خبرگی مردم ناحیهٔ دریای اژه در تکنیک‌های هنری، در عصر «هومر» دیگر وجود نداشته است. روی ظروف هندسی یونانی مربوط به سدهٔ هشتم پیش از میلاد مسیح حاشیه‌هایی دارد، روی حاشیه‌های بزرگتر آن، صنعتگر «شکل‌های یادگاری» نقش کرده است. این شکل‌ها به صورت تصاویر انسانی و بی‌نهایت ساده هستند. این اشکال به صورت «دیاگراماتیک» (نمایش داده شده با خطوط هندسی) هستند، پای انسان‌ها به شکل پای زنبور است بدنشان مثلث وارونه و سرهایشان دایره است. تصویر اسب را نیز به همین‌گونه «سمبولیک» رسم کرده‌اند. در بیشتر ظروف این دوره و ظروف مربوط به سدهٔ هفتم پیش از میلاد مسیح از ناحیهٔ رُدِس[1] به دست آمده است وجود تصاویر جانوران مشرق زمینی دلیل بر تماس یونانیان با مصر به ویژه با بین‌النهرین است. در بین تصاویر آدم‌ها، اسبان و گردونه‌ها، و ارابه‌های جنگی، هرجا فاصله و جای خالی وجود داشته صنعتگر شکل‌های آرایشی جای داده است. ابداً هیچ نشانه‌ای از زیبایی تکنیک و ریزه‌کاری‌های موجود در «فنجان‌های وافیو» در این ظروف دیده نمی‌شود و این ظروف هندسی هنوز حالتی اولیه و صورتی ابتدایی دارند و این حالت با آرایش و نقش‌های رویه‌شان خوب وفق داده شده است حقیقت این است که ساختن این ظروف تلاش

---

astree) که مظهر عدالت جاودان بود زمین خون آلود را ترک کرد....» معلوم نیست اگر پیشینیان ما عصر اتم را می‌دیدند دیگر چه قضاوتی دربارهٔ آن می‌کردند. (م.)

۲. وافیو شهری بوده در لاکونی و جنوب پلوپونسوس در شهر آناوریای کنونی. (م.)

۱. رود یا رودس (Rhodes) یا رودُس (Rodhos) جزیره‌ای است واقع در دریای مدیترانه نزدیک سواحل جنوب غربی ترکیه. این جزیره در دوران باستان کرت را به نواحی جنوب غربی آسیای صغیر ارتباط می‌داده و یکی از مراکز عمدهٔ تجارت «کرت» بوده است. (م.)

بیهوده‌ای برای ادامه‌دادن سنت و آیین گذشته «میسنی‌ها» نبوده است بلکه برعکس، روشنگر تولید فرهنگ آیندهٔ «هلنی» است.

شاید مهمترین نتیجهٔ اشعار هومر احیای خدایان و نیمه‌خدایان پرستشگاه المپ[۲] بوده است. هیچکس پس از خواندن «ایلیاد» نمی‌تواند از زئوس، هرا، آرس[۳] و آفرودیت[۴] به عنوان مفاهیم انتزاعی یاد کند، چه آنها بی‌نهایت صاحب شخصیتند و دارای صفات انسانی هستند. بر خلاف خدایان مصر و بین‌النهرین این خدایان هیبتی انسانی دارند، منتها انسانی نیرومند و کامل‌تر از بشر عادی. تأکید و توجه زیاده از حد به انسان و اصولاً اهمیت داده به مسألهٔ انسان‌نما گرایی[1] در مذهب غیر ممکن است. وقتی که یونانیان تراشیدن پیکرهٔ خدایان خود را آغاز کردند تمام قدرت مذهب را پشت سر نهادند تا در پی یافتن نتیجه‌ای که این مفهوم ذهن انسانی به بار می‌آورده جستجوگر بوده باشند. هیچ‌نوع تغییر و تبدیل آیینی نمی‌تواند مدت زیادی قانع‌کننده باقی بماند. چون خدایان به شکل انسان بودند

---

۲. Olympic pantheon المپ یا آمپیره (Empyree) که آن را «الومپوس» نیز می‌گویند کوهی است سر به فلک کشیده که بیشتر ماه‌های سال در زیر برف و مه غلیظ خاموش و مستور است. المپ ۲۹۸۵ متر ارتفاع دارد و در مرز مقدونیه و تسالی واقع شده است. این کوه بسیار صعب‌العبور و دارای صخره‌های صاف پر از برف است و فقط در سال ۱۹۵۵ کوه‌نوردان توانستند به قلهٔ آن راه یابند. شاید همین علت عدم دسترسی به آن کوه باعث شده است که یونانیان آن را محل سکونت خدایان بدانند. نام اولیهٔ یونان «هلاد» بوده و ساکنان آن را «هلن» می‌گفتند و المپ میان مردم این سرزمین به مقر خدایان شهرت داشت. بر روی این المپ مقدس که شعاع خورشید برف‌ها و یخ‌های آن را چون الماس به درخشش می‌آورد خدایان افسانه‌ای زندگی می‌کردند. زئوس خدای همهٔ خدایان که قدرت مطلقه در دست او بود هر صبحگاه خدایان دیگر را به حضور می‌پذیرفت. آپولون با موهای طلایی و زیبای خود چنگ می‌نواخت. کاریت‌ها یا سه با کرهٔ جذاب یعنی «آگلائه و تالی و اوفرزین) بر روی چمن‌ها می‌رقصیدند. موزها (MUSES) که الهه‌های نه‌گانه‌ای در زمینه‌های هنر بودند با سرود و آواز و داستان‌سرایی خدایان را سرگرم می‌کردند. بین خدایان المپ که ۱۲ نفر بودند ٦ خدا به نام‌های زئوس یا ژوپیتر، آپولون با فبوس، آرس یا مارس، هفائیستون یا وولکان، هرمس یا مرکور، پوزئیدون یا نپتون) و ٦ الهه به نام‌های هرا یا ژونن، آتنا یا مینرو، آفرودیت یا ونوس، هیسیتیا یا وستا، آرتمیس یا دیان، دمتر یا سرس وجود داشتند. زئوس فرزند «ساتورن» و «رئا» بود ساتورن پدر زئوس به نام کرنوس نیز خوانده می‌شد. در ایران قدیم نیز عده‌ای همین کرنوس را که زروان نام داشته ستایش می‌کردند در دورهٔ اسلامی از این جمعیت به نام دهری یاد می‌شد. (م.)

۳. آرس (Ares) یا مارس پسر زئوس و خدای جنگ. (م.)

٤. آفرودیت (Aphrodite) یا ونوس دختر زئوس و الههٔ فریبندهٔ عشق است که مادرش دیون نام داشته است. مطابق افسانه‌ها آفرودیت به ازدواج برادر ناتنی خود که خدای آتش و صنعت بود در آمد ولی به او وفادار نمانده با آرس پسر دیگر زئوس نزد عشق می‌بازد.

1.amthropomorphism

مجسمه‌های آنها عقلاً باید حالتی واقع‌پردازانه یا «رئالیستی» داشته باشد. ولی همین یکبار هم که پیکرتراش توانایی و رخصت تراشیدن پیکره‌ای واقع‌گرایانه را به دست آورد باز هم مجبور بود شکلی را تجسم و تصویر کند که کاملتر از تمام شکل‌های موجود روی زمین باشد، شکل‌هایی که در عین حال هم هیبت انسانی داشته باشند هم حالت مافوق انسانی. در اینجا بود که پیکرتراش یونانی بر پایهٔ یک دانش رئالیستی و واقع‌پردازانه، به مفاهیم معنوی و گرایش‌های آرمانی یا «ایده‌آلیستی» خود از «پانتئو المپ» شکل داد. تا اینکه یک سده پس از آن کم‌کم حالات فردیت، تابعیت و واقعییات ضمنی و فرعیات را از وجود پیکره حذف کرد.

البته دست‌یابی به این نوع پیکره‌های آرمانی یک شبه حاصل نشد. دورهٔ یک قرن و نیمهٔ اول پیکرتراشی یونانیان در دوران باستان یا دورهٔ آرکائی[1] از اواخر سده هفتم پیش از میلاد مسیح تا پایان جنگ‌های ایران و یونان که سال ۴۸۰ پیش از میلاد مسیح باشد طول کشیده است. این دوره یک دورهٔ تجربه است و دوره‌ای است که در آن هنرمند به مشاهده و ملاحظهٔ بدن و امکانات و مقدورات آن پرداخته و به کوششی جدی برای مهارت و استیلا در کار با سنگ دست‌زده است. تمام این تلاش‌ها برای رسیدن به آن هدف اولیه رئالیستی به حساب آمده است. بویژه در آغاز کار پیکرتراشان به علت عدم آگاهی از نحوهٔ تجسم بدن انسان در سنگ و اینکه تا چه حد می‌توان تخته سنگی را بدون خطر شکسته‌شدن تراشید از کار باز می‌ماندند. تمایل قدیمی‌ترها به الگوسازی و «سمبولیسم» دست کم تا قسمتی سبب شد که به جای پرداختن به این‌گونه مهارت‌ها انرژی و توان خلاقهٔ پیکرتراشان در راه الگوسازی به هدر رود. این امرهمراه با طراحی، شاهکارهایی از درجهٔ عالی

1.Archaic period

پدید آورد و شاید اگر پیکرتراش کمی وسواسی‌تر بود به ارائه «اکسپرسیونی» خالص‌تر دست می‌یافت. اینکه تمایل و توجه پیکرتراشی یونان از دایرهٔ سنتی خارج شده و به سوی «رئالیسم گرایید یک حقیقت تاریخی است. بد یا خوب، یونانیان متوجه شدند که این محدودیت‌های سنتی که نتیجه‌ای جز توجه به الگو و «سمبول» در پیکره و طرح آن نخواهد داشت قید و بندهایی هستند که باید هرچه زودتر از چنگشان گریخت. در نتیجه پیکرتراش یونانی پیوسته در حال تجربه بود و با شناختن نقائص و نارسایی‌هایی که در زمینهٔ کارهای رئالیستی خود یا استادش دیده می‌شد در طلب اصلاح آنها بر می‌آمد. به هر حال برخلاف آنچه در مصر دیدیم در یونان پیکرتراش می‌توانست مسائل سنتی را نادیده انگارد.

پیکرتراشی در ۷۵ سال اول یعنی در بین سال‌های ۶۲۵ تا ۵۵۰ پیش از میلاد مسیح نمایشگر تعداد محدودی از تیپ‌ها و حالت‌هاست. مهمترین این تیپ‌ها پیکرهٔ ایستادهٔ مرد عریان است. گرچه این تیپ‌ها آپولو[1] نامیده شده‌اند ولی هویت تمامی‌شان ناشناخته مانده است. ممکن است بعضی از آنها مجسمه‌های خدایان باشند ولی بعضی دیگرشان پیکره‌های پهلوانان و قهرمانانی بوده‌اند که در مسابقات المپیک یا فستیوال‌های دیگر پیروز می‌شده‌اند. این پیکره‌ها شباهت آشکاری به پیکرهٔ کاهن مصری یعنی رانِفِر دارند. پیکرهٔ نوجوان یا «کوروس» مانند پیکرهٔ رانِفِر در حال حرکت به جلو

---

۱. Apollo یا «آپولون» خدای کماندار با موهای طلایی، هم درد می‌رساند و هم درمان می‌کند. این خدا پسر عزیزکردهٔ زئوس است و مادرش «لتو» نام دارد. خواهردوقلوی آپولو «آتنا» نام دارد که الههٔ حکمت و خرد است. در شخصیت اسرارآمیز «آپولو» روشنایی خورشید می‌درخشد و او را باید همسان «ویشنو Vischnou» در سنت‌های اساطیری هندو یا «میترا Mithras» در متیولوژی ایرانی و «هوروس Horus» در اساطیر مصری به شمار آورد. (میترا یکی از خدایانی است که منشأ آریایی دارد و غالباً در برابر «وارونای Varuna» براهمن‌های هندو قرار گرفته است. میترائیسم سنت ستایشگری خورشید است که وابستگی «میترا» و «آپولون» را از نظر شباهت قدرت اساطیری کاملاً آشکار می‌کند. میترا با قدرت‌های ناهنجار و بد پیکار می‌کند و به انسان قدرت زندگی روحانی و والا می‌بخشد. در سنت‌های ودایی، میترا خدای روشنایی و نور است و در «اوستا» خدایی است که در کنار اهورامزدا جای گرفته است). (م.)

است. وزن مجسمه به طور یکنواخت در هرپا تقسیم می‌شود. بدن راست و مستقیم است و قانون روبه‌رویی (frontality) در آن رعایت شده است. شانه‌ها پهن هستند و چون دست‌ها از هم باز نیستند و به طرفین بدن چسبیده‌اند ناچار لگن خاصره (باسن) باریک است. واضح است که در اینجا «ماتریال» یا مواد اولیه بر خواسته‌های پیکرتراش مسلط بوده است. شاید پیکرتراش با یک بلوک سنگی شروع به کار کرده است و اول طرح کارش را روی سطح جلویی این سنگ کشیده است و سپس قسمت‌هایی را که در داخل آن طرح نبوده با قلم تراشیده است. این روش در طرفین بلوک سنگی نیز تکرار شده است. به این ترتیب وقتی که لبه‌های بلوک خشن سنگی صاف و مدور شده‌اند شباهتی از قامت انسانی به دست آمده است ولی رویه‌های چنین پیکره‌ای سبب شده‌اند که سطوح اولیهٔ بلوک سنگی در نظر بیننده مجسم شود. بنابراین چنین پیکره‌هایی نمایشگر فرم اولیهٔ ماتریال خود هستند. علاوه بر این سایر جزئیات پیکره نشان می‌دهد که سازندهٔ آن می‌ترسیده سنگ را عمیق‌تر بتراشد. دست‌ها از بدن مجزا و آزاد نیستند و در واقع در نمونه‌های اولیه غالباً تمام طول دست از بالا تا پایین به بدنهٔ مجسمه چسبیده است. موهای درازی که روی شانه افتاده گردن را که ضعیف‌ترین نقطهٔ پیکره است تقویت می‌کند. به جای اینکه سنگ را در قسمت صورت تراشیده و گود کرده و سپس چشم را در داخل آن گودی‌ها رد زیر ابر و جای دهند، همین‌طور چشم‌ها را از رو تراشیده‌اند. به طوری که چشم‌ها به خارج بر آمده است و این خود تعادلی به توده تخم مرغی شکل سرمجسمه می‌دهد. حالت تراکم و فشردگی پیکره‌های مربوط به اوایل دوران باستان تا اندازه‌ای از این ملاحظات ناشی شده است.

درست است که «آپولوها» شبیه پیکره‌های ایستاده یا در حال حرکت مصری هستند ولی تفاوتۀای بین آنان پیام‌آور مسائل زیادی برای ما است. تخته سنگی که در پشت پیکرۀ رانِفِر قرار داشت در اینجا وجود ندارد. پیکره‌های یونانیان عریان هستند اینها حتی از لُنگی که اغلب بر کمر پیکره‌های مصریان به چشم می‌خورد نیز استفاده نکردند. این مسأله علاقۀ یونانیان را به بدن انسان به عنوان موضوع اصلی کارهای پیکرتراشی می‌رساند. موضوع مهم تمایل آنها به تجربه کردن در زمینۀ «آناتومی» یا حالت طبیعی بدن است. پیکرتراشی که پیکرۀ «نوجوان» را تراشیده است تقسیمات ماهیچه‌های بدن را نشان می‌دهد، مفصل زانو را خوب مجسم کرده است و ساختمان استخوانی‌های شانه می‌بینیم به روشنی نمایانده است لبخندی بر چهره دارد که از ویژگی‌های پیکره‌های دوران باستان است به گونه‌ای که در چشم بینندۀ امروزی حالتی رضایتبخش ایجاد می‌کند. موهای پیکره الگو وار است و با ایجاز نشان داده شده، این موها حلقه‌های حلزونی شکلی روی پیشانی تشکیل داده‌اند و به جای انبوه موهای روی سرخطوط مکرر مواجی را می‌بینیم. پیکرۀ «نوجوان» به عنوان یک کارهنری با «رانِفِر» برابری نمی‌کند، زیرا این پیکرۀ فاقد وقار و شایستگی و قدرت آن پیکرۀ مصری است. در این دوره هنوز پیکرتراشی یونان از لحاظ تکنیک توانایی رقابت و برابری با کارهای پیکرتراشی کشورهای متمدن پیش از خود را نداشته است. ولی خود پیکره‌ها محتوی جوانه‌هایی هستند که بازگوکنندۀ حرکت آنها در مسیر ترقی و تعالی است.

پیکره‌های ایستاده از تیپ زن مثل پیکرهٔ هرای ساموس[1] مربوط به حدود ۵۵۰ سال پیش از میلاد مسیح اغلب مانند تیپ «آپولو» عمومیت دارد. جثهٔ استوانه‌ای شکل آن قدیمی‌ترین پیکره‌های چوبی را که احتمالاً در تنهٔ درختان کنده می‌شده به خاطر می‌آورد و اگرچه در اینجا پیکرتراش روی سنگ کار کرده است با این حال شکل و شمایل آشنا و مأنوس پیکره‌های چوبی را حفظ کرده است. هیچ قسمت این پیکرهٔ از تنهٔ اصلی آن جدا نیست دست‌ها در تمام طول خود به بدن چسبیده‌اند. در این دوره از پیکرتراشی یونان، پیکرهٔ زن همیشه بندش پوشیده است. از این رو پیکرتراش فرصت را برای به‌کارگیری پارچه و طراحی آن به حالت الگوی خالص غنیمت می‌شمرد. چین‌های کوک موازی دامن را طوری ساخته است که گویی چین‌های آکوردئون هستند.

این چین‌ها با حالت لباس قسمت بالای بدن که صاف و بدون چین‌خوردگی است و همچنین با سایر سیستم‌های خطی رد قسمت بالای بدن که از شانهٔ چپ به طرف پایین امتداد یافته است و به طرف خارج و روی سینه منتشر می‌شوند کنتراست دارند. در اینجا مسأله «توالی» از راه چین‌های عریض‌تر که حالت یک جلوه‌دهنده را نسبت به هارمونی عمودی قسمت پایین لباس به خود گرفته است، یک

---

۱. Hera of Samos ساموس جزیره‌ای‌است در دریای اژه نزدیک سواحل غربی ترکیه در شمال مجمع‌الجزایر «اسپوراد». این جزیره ٤٦٨کیلومتر مربع وسعت و ۷ هزار نفر جمعیت دارد. فیثاغورس حکیم معروف در آنجا به دنیا آمده است. (فیثاغورس در سال ۵۳۰پیش از میلاد مسیح از جزیرهٔ ساموس به «کروتون» مهاجرت کرد. کروتون شهری است در سواحل جنوبی ایتالیا در جنوب شهر تارانتو. فیثاغورس در اواخر قرن ششم پیش از میلاد مسیح در همین شهر کروتون به قتل رسید). در حفاری‌هایی که اخیراً به عمل آمده است پرستشگاه بزرگی از «هرا» همسر زئوس در ساموس کشف شده است. ساموس که جزیره‌ای ثروتمند بود تحت حکمرانی «پولیکرات» قرار داشت. در سدهٔ پنجم پیش از میلاد مسیح یعنی در سال ٥١٦ جزیره ساموس به دست ایرانی‌ها افتاد و رسماً ضمیمه ایران شد و «سیلوسون» برادر «پولیکرات» از طرف داریوش به حکومت آن جزیره منصوب شد. در تابستان ٤٧٩ پیش از میلاد مسیح یونانیان به سرکردگی «لئوتی کیداس» به ساموس حمله کردند ولی ایرانیان ساموس را تخلیه و به میکال در ترکیه عقب‌نشینی کرده بودند. «لئوتی کیداس» از ساموس به میکال رفت و با ایرانیان به جنگ پرداخت. پس از جنگی خونین ایرانیان شکست خوردند و یونانیان به ساموس بازگشتند. پس از میکال جزایر تازوس، ساموس، لسبوس و کیوس از قید اطاعت ایران خارج و به اروپاییان پیوست. (م.)

مرتبه افزایش می‌یابد. گرچه پیکرهٔ «هرای ساموس» حالت «رئالیستی» ندارد ولی وضع فشرده و حالت الگو وارش آن را شاهکاری قابل مقایسه با سایر شاهکارها می‌سازد.

سایر تیپ‌های مربوط به اوایل پیکرتراشی یونان زیاد عمومیت و اشتهاری نداشته‌اند. اگر تیپ «آپولو» یادآور تماسی است که یونانیان در خلال سدهٔ هفتم پیش از میلاد مسیح با مصر داشته‌اند. پیکرهٔ نشستهٔ کارس برانکیده[1]، دارای ویژگی‌هایی کارهای بین‌النهرین است. تن این پیکره مانند پیکرهٔ «گوده» چنان به سختی با پارچه پوشانیده شده است که قسمت خیلی کمی از بدن از زیر آن بیرون است. چین‌های پارچه (که به وسیلهٔ خطوطی نشان داده شده‌اند) بدون اینکه هیچ‌گونه مدلی به آنها داده باشند و پیشامدگی و پس رفتگی در آن دیده شود در سطح کار همان‌طور صاف و هموار قرار دارند. این پیکره چنان یکپارچه و بلوک مانند است و چنان یکدست به صندلی خود چسبیده است که به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را از صندلیش جدا کرد. و با آنکه فشرده و جمع و جور است با این حال ظاهراً سنگین و بزرگ به نظر می‌رسد. هنرمند یونان باستان به ندرت به مسائل گستاخانه‌تر دست زده است.

پیکرهٔ بالدار نیکه[1] یا پیروزی دلوس[2] قدیمی‌ترین پیکرهٔ یونانی است. ساخت این پیکره را به پیکرتراشان معروفی چون میکسیادس[3] و آرکرموس[4]دلوسی نسبت داده‌اند که البته مشکوک است.

---

۱. Chares of Branchidae پادشاهان قدیمی «کاری» به «برانکیده» معروف بودند. کاری در ساحل غربی ترکیه قرار دارد. این پیکره مربوط به آن پادشاهان است. (م.)

۱. نیکه (Nike) مظهر پیروزی در میتولوژی یونان به شمار می‌رود و نام او یکی از القاب «آتنا» نیز هست. در میتولوژی یونان می‌خوانیم که «استیکس» به ازدواج «پالاس» در آمد و از او صاحب چهار فرزند شد «زلوس zelos مظهر همت» «نیکه مظهر پیروزی» «کراتوس Cratos مظهر قدرت» «بیا Bia مظهر شدت» (استیکس همبازی پرسفن دختر خدای خدایان ـ و پالاس یکی از غول‌های اساطیری است) همچنین لقب اصلی آتنا که مردم آتن به الههٔ محبوب خود نسبت می‌دادند نیکه است و به همین سبب او را «آتنانیکه» یعنی «آتنای پیروز» می‌نامیدند. (م.)

۲.Victory of Delos، دلوس جزیره‌ای است که در دریای اژه که مرکز مذهبی جزایر سیکلاد بوده است. (در سال ٤٨٠ پیش از میلاد مسیح بعد از جنگ میکال که بین ایرانیان و یونانیان بر سر جزیرهٔ ساموس در گرفت شهر ـ حکومت‌های مختلف یونان به رهبری آتن اتحادیه‌ای

مدارک ادبی و تاریخی نشان می‌دهد که پیکره «نیکه» در اوایل سدهٔ ششم پیش از میلاد مسیح تراشیده شده است. بدن این پیکره که در حالت زانو زدن است با روش‌های مصریان در نشان‌دادن بدن، مطابقت می‌کند، چنان که گویی یک نقش کم برجستهٔ مصری به صورت یک پیکره کاملاً برجسته در آمده است.

سروشانه‌ها از جلو و تمام رخ نشان داده شده‌اند ولی در قسمت کمر، پیکره نیم‌دوری زده است به طوری که پاها به حالت نیمرخ دیده می‌شوند. خلاصه «میکسیادس» و «آرکرموس» یک نقش سنتی را که به صورت کنده‌کاری، قابل درک بود؛ به صورت پیکره‌ای کاملاً برجسته مجسم کرده‌اند. این پیکرتراشان به پیکره‌های ساخت خودشان به عنوان پیکره‌ای که تماشاچی باید از تمام جهات به آن نگاه کند نمی‌گریستند بلکه فکر می‌کردند این پیکره‌ها را مانند نقش برجسته‌ها باید از یک سو تماشا کرد. اگرچنانچه در این‌جا نتیجه کار کاملاً موفقیت‌آمیز نیست، ولی روی هم رفته دست زدن به ساختن پیکرهٔ «نیکه» جرأت و اعتماد به نفس لازم دارد. این پیکرتراشان مشتاق ساختن حالات جدیدی بودند که هنوز مافوق قدرت تکنیکی‌شان بود.

پیکرتراشان قدیمی‌تر پایه‌هایی بنا نهادند و سنت‌هایی را پی‌ریزی کردند که حدود ۷۰ سال بعد از آنان یعنی از سال ۵۵۰ تا سال ۴۸۰ پیش از میلاد مسیح توسعه پیدا کرد. کتیبهٔ «گنجینهٔ سیفنیانس»[1] واقع در دلفی[2] کشمکش خدایان و اهریمنان را نشان می‌دهد. در این‌جا از امکانات

تربیت دادند که به پیمان دلوس معروف است. زیرا مرکز این اتحادیه جزیرهٔ دلوس بود. بنا به گفتهٔ هردودوت اتحادیه دلوس به تقلید سازمان‌های پارسی پدید آمد ولی در کار خود توفیق چندانی نیافت.) (م.)

3.Micciades
4.Archermus

۱. (Treasury of the siphnians) سیفنیانس یا سیفنوس جزیره‌ای است از جزایر سیکلاد واقع در دریای اژه. (م.)

آرایشی کارهای قدیمی‌تر بهره‌برداری شده است. به نظر می‌رسد این هنرمندان به امکانات بدن توجهی نداشته‌اند. بیشتر پیکره‌ها پوشیده است و بدنشان بیشتر نقش «ماکتی» را که نگهدارندهٔ پارچه و لباس است به عهده دارد و کمتر خود به خود مورد توجه بوده است. گرچه لباس اغلب طوری چسبان است که طرح بدن پیکره را آشکار می‌کند با این حال توجه پیکرتراش بیشتر به لباس بوده است تا به بدن؛ بدن این پیکره‌ها نسبت‌هایی زمخت دارد و به جای عضلانی بودن، پف کرده و باده کرده هستند. بر چهرهٔ این پیکره‌ها نیز همان لبخند مخصوص پیکره‌های باستانی دیده می‌شود. موها الگووار و چشم‌ها متورم و برجسته هستند. از طرف دیگر لباس‌های آنان خود به خود طرحی استادانه لازم داشته‌اند. چین لباس‌ها به اندازهٔ کافی عمیق تراشیده نشده‌اند و این برای آن است که

---

۲. (Delphi) شهر دلفی یا دلف در پایین کوه پارناس و کرانهٔ خلیج کورنت (Corinthe) قرار گرفته است و بر تمام تپه‌های «آمفیسا» تسلط دارد. در میان پرستشگاه‌های عهد کهن پرستشگاه دلف از همه زیباتر و کاملتر و جالب‌تر است. پرستشگاه و محراب مخصوص «آپولون پی‌تیوس» به صورت شکافی در دل کوه پارناس قرار گرفته است و در سراشیبی به طرف دریا پیش رفته است. در شمال پرستشگاه نیز زمین‌های مرتفعی است که تا دریا ادامه دارد. در مشرق، پرستشگاه «آتنا پروتنائیا» دیده می‌شود. ساختمان‌های جالبی در این پرستشگاه وجود دارد که به خودی خود از نظر هنر معماری نیز قابل تحسین و توجه است. شهر دلف مقدس‌ترین مکان یونان به شمار می‌رفت و در آنجا بود که همهٔ اقوام هلن در اطراف معبد و گنجینه‌های اهدایی طواف می‌کردند و مراسم خاصی را انجام می‌دادند. در پشت معبد دلف دهلیزی است که شکاف بزرگی در سینهٔ کوه ایجاد کرده و بخارهایی که از آن خارج می‌شود به مریدان حالتی شبیه خلسه و سپس الهام و وحی می‌دهد. پلوتارک می‌گوید: شبانی در کنار این شکاف نشسته و غیب‌گویی می‌کرد و اغلب مردم نخست او را دیوانه می‌شمردند ولی چون پیشگویی‌های او به واقعیت پیوست توجه همگان را به خود جلب کرد و از این‌جا بود که راهب و هاتف دلف پدید آمد که مورد مراجعهٔ تمام یونانیان بود. راهبه های دلف به «پی‌تی pythi» معروف بودند. دلفین یا دلفینهٔ نام اژدهایی است که در معبد دلف مراقبت چشمهٔ آن را به عهده داشت. مطابق اسطوره محل هاتف دلف در نزدیکی محل سکونت این اژدها بوده در دلف (وجزیره لسبوس که امروزه به نام می‌تیلن معروف است) هنوز مراسمی برای ستایش «هفت موز» یعنی هفت الههٔ هنر و ادب انجام می‌شود. این موزها یا «میوزها» در اصل ۹ عدد بوده‌اند. به این شرح، کلیو (Clio) موز تاریخ ـ تالی (Thalie) موز کمدی ـ اوترپ (Euterpe) موز تعزل و موسیقی ـ ملپومن (Melpomene) موز تراژدی ـ ترپسیکر (Terpsichore) موز رقص اراتو (Erato) موز شعر غنایی و مرثیه سرایی ـ پولیمنی (Polhymnie) موز سرود ـ اورانی (Uranie) موز اخترشناسی ـ کالییوپ (Calliope) ـ موز شعر حماسی و فصاحت ـ این ۹ موز حاصل عشق زئوس و «منه موزین» بودند که همهٔ آنها دختر بوده به «موزها Muses» معروف هستند. در کلیهٔ فرهنگ‌ها «موز» را معادل «الههٔ دیسه Deesse ثبت کرده‌اند. دلف را می‌توان کعبهٔ یونانیان قدیم دانست. در معبد آپولون در دلف سنگ مقدسی به نام سنگ «اومفالس Omphalos»قرار داشت که آن را ناف دنیا می‌خواندند (اومفالوس یعنی مرکز و ناف)به عقیدهٔ یونانیان مرکز زمین یونان و مرکز یونان دلف بود. جملهٔ حکیمانهٔ «خود را بشناس» بر معبد دلف نوشته شده است. (م.)

«اکسپرسیون» یا حالت فشردگی جثه حفظ شود. ولی این چین‌ها با مهارتی شگرف در جهت هماهنگی مرتب شده‌اند. تنوع آنها ممکن است در مورد لباس‌ها اختلافاتی را نشان دهد، ولی این موضوع نیز نمایانگر عشق به طرح ریزی و باروری قدرت تخیل و تصور است.

حالت «دکوراتیو» یا آرایشی باستانی، در ظروف مربوط به نیمهٔ این قرن کاملاً هویداست. مثلاً در ظرفی که به دست اگزسیاس نقاشی شده ، می‌بینیم که «دیونیسوس» در وسط کاسه میان دسته‌ای از گراز ماهی‌ها مشغول کشتی‌رانی است. این نقش حالتی سمبولیک دارد و در آن هیچ نشانه‌ای از دریا دیده نمی‌شود به جز وجود ماهی‌ها. این ماهی‌ها و درخت مو با انگورهایش که «دیونیسوس» برای بشر می‌آورد حالت کنگره مانندی را در اطراف لبهٔ ظرف ایجاد می‌کنند و بدین‌وسیله نقش با شکل ظرف هماهنگ شده است. تا این زمان ظروف یونانی به همین سبک و با اشکال سیاه رنگ باقی ماندند. در این ظرف‌ها موضوعات موردنظر روی زمینهٔ قرمز رنگ سفال (رس پخته) با لعاب سیاه که گاهی رنگ‌های دیگری نیز به آن افزوده شده تصویر شده‌اند.

در اواخر سدهٔ ششم پیش از میلاد مسیح این تکنیک به استیلی که دارای رنگ‌های قرمز بود تغییر شکل داد و لذا هنرمند آزادی بیشتری برای کار به دست آورد.

نمونهٔ این ظروف ظرفی است که به دست افرونیوس نقاشی شده است. سوژه یا موضوع این نقاشی کشتی گرفتن «هراکلس» و «آنتئوس» است ، بار دیگر عدم توجه به جزئیات کار به نقاش این اختیار را می‌دهد که تمام وقت و حواس خود را به شکل‌های انسان‌هایش متمرکز کند. شیفتگی و مجذوبیت به انسان را در هنر پیکرتراشی می‌توان به علت طبیعت مادهٔ اولیهٔ توجیه کرد زیرا این ماده‌ای که اغلب سنگ است به کار منظره‌سازی نمی‌خورد. در کارهای نقاشی یونانیان نیز مناظر و جزئیات کار از

قلم افتاده و این نشان می‌دهد که یونانیان در زمینهٔ انگیزه‌ها و موضوعات هنری، انسان را بر هر موضوعی ترجیح می‌داده‌اند. در این ظرف شکل‌ها با خط تنها کشیده شده‌اند و نمایشگر اشتیاق و تمایل هنرمند به ارائهٔ همان حالاتی است که پیکرتراشان دوران باستان ارائه می‌دادند. لباس زن‌ها با چین‌های موازی و مکرربه پایین امتداد می‌یابد و در انتها به خطی زیگزاگ منتهی می‌شود.

شبیه این حالت را در پیکرهٔ کُره یا باکره‌ای از «آکروپولیس» دوباره می‌بینیم. این پیکره شباهت زیادی به پیکرهٔ هنرمندانهٔ «هرای ساموس» دارد. در اواخر دوران باستان پیکره‌های زیادی از این تیپ به آتن اختصاص داده شده بود. بعضی از این پیکره‌ها در موقعی که پارسیان آتن را ویران و غارت کردند آسیب دید و وقتی آتنی‌ها به شهر خود بازگشتند پیکره‌ها در زیر ویرانه‌های «آکروپولیس» دفن شده بودند. پز و حالت پیکرهٔ «کره» درست مانند حالت پیکرهٔ «هرای ساموس» است. دست راست این پیکره در حالی که هدیه‌ای را حمل می‌کند از آرنج به طرف جلو امتداد می یابد. این قسمت پیکره را به طور مستقل از سنگ مجزایی تراشیده و در داخل یک حفره روی بلوک اصلی جفت کرده‌اند. گرچه الگوی چین‌های لباس پیکره هنوز به روش نقش برجسته ساخته شده است ولی این چین‌ها در اینجا قدری سه بعدی‌تر از چین‌های لباس پیکرهٔ «هرا» است و در جزئیات آنها واقع‌گرایی بیشتری به چشم می‌خورد. خم شدن دست راست به جلو و آزاد بودن دست چپ از بدن همه حاکی از مهارت زیادتر و تسلط بیشتر پیکرتراش در کار با سنگ است.

کاربرید رنگ در مورد این پیکره‌ها قابل توجه است. ما عادت کرده‌ایم یک پیکره را همیشه در ذهن خود تراشیده‌ای از سنگ که رنگی در آن به کار نرفته باشد مجسم کنیم و پس از شنیدن واژهٔ پیکره یا مجسمه فوراً هیکل انسانی را که از سنگ مرمر سفید تراشیده باشد به خاطر می‌آوریم. چرا که اکثر

ما اولین «امپرسیون‌های» خود را از پیکره‌های بدون رنگ رومی که از روی مجسمه‌های یونانی کپیه شده و از پیکره‌های عهد رنسانس یا از پیکرتراشان امروزی که مرمر بی‌رنگ یا سنگ آهنک را برای ساختن پیکره انتخاب می‌کنند، و از طرح‌های سفید گچی گرفته‌ایم. ولی بیشتر پیکرتراشان بزرگ دوران‌های قدیم ارزش کاربری صحیح رنگ را در کارهای پیکرتراشی دریافته بودند. اکثر پیکره های قدیمی یونان با رنگ مایه‌های قوی قرمز و آبی و گاهی بعضی از آنها با سایر رنگ‌ها از جمله خاکستری رنگ‌آمیزی می‌شده‌اند. ولی در مورد پیکرۀ «هرا» و پیکرۀ «کره» یا «باکره‌ای از آکروپل» فقط جزئیات کار با رنگ‌های متفاوت رنگ‌آمیزی شده‌اند. به طوری که موها به رنگ سیاه لب‌ها قرمز چشم‌ها سیاه و جالب‌تر از اینها رنگ‌آمیزی الگوهای برودری و گلدوزی روی حاشیۀ لباس‌هاست. این رنگ‌آمیزی‌ها جلوه و جلال کار را زیاد کرده آنها را بس جالب می‌نماید و در ضمن به حالت واقع‌گرایی و «رئالیسم» آن می‌افزاید. رنگ‌آمیزی‌ها به هیچ وجه فرم و زیبایی ذاتی سنگ را پنهان نمی‌کرد چنانچه در مورد پیکره‌های قدیمی‌تر یونان که به طور کاملتری هم رنگ‌آمیزی می‌شده این مسأله مشهود است. نسبتی که بین پیکرۀ کوچک برنزی به دست آمده از «لیگوریو» و پیکره‌های تیپ «آپولو» برقرار است درست همانند نسبتی است که بین پیکرۀ «باکره‌ای از آکروپل» و پیکرۀ «هوای ساموس» وجود داشت. این پیکره مجسم‌کنندۀ استیل ورزشی کارهای آگلاداس اهل آروگوس است. پیکره‌ای که از «لیگوریو» به دست آمده است بر خلاف پیکره‌های قدیمی‌تر که حالتی حاکی از دقت و توجه در سیمایشان به چشم می‌خورد به راحتی و بدون اینکه به‌جایی توجه داشته باشد بر پای ایستاده است. مطمئناً «آگلاداس»از فرمالیسم (ظاهرگرایی) پیشینیان خود ناراضی بوده است. زیرا او قانون روبه‌رویی را دور انداخته و مجاز دانسته است که یک پای پیکره وزن بیشتری را نسبت به پای

دیگر تحمل کند. بنابراین لازم نیست حتماً محور بدنه مجسمه عمود و راست و مستقیم باشد ولی این تندیس به گونه‌ای تراشیده شده است که در آن یک طرف باسن بالاتر از طرف دیگر آن است و این وضع با بالاتر بودن شانهٔ طرف مخالفش توازن یافته است. دست راست آزاد است و به سوی جلو و خارج بدن حرکت کرده است و سر کمی به یک‌طرف چرخیده است. حال چه مقدار از این آزادی عمل را پیکرتراش مدیون قوهٔ کشش و انعطاف‌پذیری برنز بوده است معلوم نیست، ولی یک مسأله کاملاً واضح است و آن این است که معروفترین هنرمندان بعدی برنز را بر مرمر ترجیح دادند.

اگرچنانچه با نرنز بتوان حالتی از حالات زیستی را به درستی مجسم کرد پس به همین منوال برای تجسم «آناتومی» بدن نیز می‌توان از آن استفاده کرد. عضلات بدن پیکره با خط نمایش داده نشده‌اند بلکه همچون توده‌های شکیلی به طور برجسته و واضح مجسم شده و ورزیدگی یک جوان قوی را نشان می‌دهد؛ چنانکه گویی ورزشکار و قهرمانی زبده است. در واقع این نوع پیکرتراشی گاهی مکتب هنر ورزشی خوانده می‌شود. توسعهٔ فستیوال‌های ورزشی در یونان از قبیل بازی‌های المپیک و تدارکات مربوط به آنها را باید به حساب این پیکره‌های ورزشی و مکتب مربوط به آن گذاشت.

هنر یونان در خلال سده‌های پنجم و چهارم پیش از میلاد مسیح

GREEK ART DURING THE FIFTH AND FOURTH CENTURIES B.C.

پس از پایان جنگ‌های ایران و یونان در سال ۴۸۰ پیش از میلاد مسیح و برقراری صلح ، دوباره موجی از انرژی خلاقه در یونان رها شد و به تمام جهات گسترش یافت. دفع آن نیروی عظیم و نامحدود امپراتوری هخامنشی را که با نفرات و وسایل ناکافی و محدود یونانیان انجام شد باید به حساب اطمینان به خود و قوت قلب یونانیان گذاشت. یونانیان مطمئن بودند که خدایانشان تمدن آنها را تأیید و تصویب کرده‌اند و آن را محافظت و صیانت خواهند کرد.

در زمینهٔ ادبیات، این تاریخ به عنوان دوران شکوفای پدیده‌های نمایشی تجلی کرده است. این نمایشنامه‌ها را اشیلوس[۱] سوفوکل[۲] و اوریپید[۳]می‌نوشتند. در حالی که در زمینهٔ هنرهای تصویری و تجسمی این تاریخ را آغاز آن عصری می‌دانند که یونانیان قدیمی تر از آن به عنوان نقطهٔ اوج تاریخ پیکرتراشی و معماری یونان یاد کرده بودند. ایرانیان خرابی و انهدام عظیمی به بار آورند و بویژه آتن را چنان با خاک یکسان کرده بودند که گویی همه‌چیز را باید از نو آغاز کرد. یونانیان از این خرابی‌های جنگ استفاده کردند با ذوب کردن خورده‌ریزهای بر جای مانده. آثار جدیدی از قبیل پیکرهٔ بزرگ جثهٔ برنزی آتناپروماکوس آفریدند. این پیکره به دست فیدیاس از بقایای جنگ موجود در دشت‌های «ماراتون» ساخته شد. در این میان آتن به ویژه‌ای از یک نیروی تازه یا بهتر بگوییم از یک سعادت بزرگ محظوظ شد. دست‌یابی هب این سعادت تا حدی به خاطر «پیمان دلوس» بود در

---

۱. اشیلوس (Aeschylus) نمایشنامه‌نویس یونانی (از ۵۲۵ تا ٤٥٦ پیش از میلاد مسیح) که بیش از ۹۰ نمایشنامه نوشته است. (م.)

۲. سوفوکل Sophocles نمایشنامه‌نویس یونانی (از ٤٩٦ تا ٤٠٦ پیش از میلاد مسیح) که بیش از یکصد نمایشنامه نوشته است. (م.)

۳. اوریپید (Euripides) نمایشنامه‌نویس یونانی (از ٤٨٤ تا ٤٠٦ پیش از میلاد مسیح) که نودودو نمایشنامه نوشته است. (م.)

این پیمان شهرهای کوچکتر تحت رهبری آتن به یکدیگر پیوسته و به رویارویی با ایرانیان پرداختند. این شهرها پول‌هایی به صورت اعانه جمع‌آوری و برای ساختن و تجهیز نیروی دریایی از آن استفاده کردند. هنگامی که صلح برقرار شد آتنی‌ها پذیرفتند پول‌های احتیاطی پیمان را تا هنگامی که همچنان خط دفاعی تدارک می‌یافت در محافظت و مراقبت آن شهرها به کار اندازند. برنامهٔ کارهای مربوط به شهر آتن که به وسیله «پریکلس» پذیرفته شده بود نظر به وسعت شهر کوشش خیلی زیادی را ایجاب می‌کرد و این کار بدون این پول به سختی می‌توانست تکمیل شود. با وجود همهٔ این‌ها، اثرات کلی این ثروت جدید و این اتکاء و اعتماد به نفس تازه ، یک دفعه آشکار نشد بلکه در حدود یک نسل باید سپری می‌شد تا این که این شرایط بارآور شوند.

بزرگترین مجموعهٔ پیکرتراشی که از این دوره بر جای مانده است پیکره‌های مربوط به پرستشگاه زئوس در شهر المپی است این پرستشگاه حدود سال ۴۶۰ پیش از میلاد مسیح ساخته شده است. این مجموعه شامل دوگروه آرایش سنتوری و دوازده «چهار گوش افریز» است. گروه آرایش سنتوری (شکل۴۵) را باید با آرایش‌های سنتوری قدیمی‌تر «اژینا» مقایسه کرد. در گروه آرایش سنتوری طرف شرقی پرستشگاه، مسابقهٔ ارابه‌رانی بین پلوپس و انومائوس را که سرمنشاء سنت بازی‌های المپیک است می‌بینیم. در اینجا ارابه‌ها ویژگی‌های اصلی را از فرعی جدا کرده‌اند. در نتیجه به جای این‌که توجه بیننده چنانچه در مورد آثار «اژینا» لازم می‌آمد، به قسمت‌های مختلف کار تقسیم شود، در اینجا قدری تمرکز بر روی ویژگی‌های اصلی کار لازم است و تمرکز حواس به یک قسمت، جایگزین تفرق حواس به قسمت‌های مختلف شده است. به عبارت دیگر در آرایش سنتوری «اژینا» حواس انسان باید متوجه تمام قسمت‌ها بشود، در حالی که دراینجا توجه انسان به نقاط مخصوصی

متمرکز می‌شود. در گروه آرایش سنتوری طرف غربی این پرستشگاه جنگ سانتورها ولاپیت‌ها نشان داده شده است در اینجا پیکره‌ها به گروه‌های دونفری و سه‌نفری تقسیم شده‌اند و هرگروه گروه دیگر را متوازن می‌کند. ولی این حالت موازنه فقط با دو برابر سازی پیکره‌ها و تکنیک‌های قدیمی انجام نمی‌گیرد. با وجود این چند موضوعی در طرح باقی می‌ماند تا بتواند به حالت آراستگی نهایی نزدیک شود. گروه مرکزی در آرایش سنتوری طرف شرقی به علت تکرار حالت عمودی پنج پیکرهٔ ایتساده، یکنواخت است. در هردو آرایش سنتوری شرقی و غربی یک فرم عمودی واحد به طور خیلی آشکار با محور کار تلاقی می‌کند. و بالاخره در مراحل تغییر و عبور از گروهی به گروه دیگر بعضی چیزهای لازم از قلم افتاده است. اما در مورد پیکره‌ها به طور مجزا، تغییر و تحول مشابهی به چشم می‌خورد. معلوم می‌شود پیکرتراش پیکرهٔ سانتور و لاپیت مدت زیادی نبوده که در کار با سنگ زبردست شده است. بلکه سال‌ها تجربه و ممارست طولانی لازم بوده است تا او قادر شود سنگ را به هر صورت که دلش می‌خواهد در آورد. در حالی که هنوز نمی‌توان گفت که این پیکرتراش جانب «ماتریال» را که سنگ باشد دیگر رعایت نکرده است ولی می‌توان گفت این پیکرتراش جانب مادهٔ اولیه را کمتر از پیشینیانش رعایت کرده است. شاید بتوان گفت او واقع‌گراتر شده است. تا به حال تعداد انگشت‌شماری پیکرهٔ توانسته است از نظر هماهنگی بین تصور و تجسم از پیکره آپولو مربوط به آرایش سنتوری طرف غربی پرستشگاه زئوس پیشی گیرد. این پیکرهٔ خدامانند، با حالتی آرام و با عظمت و در حالی که یک دستش را باز کرده است با نگاهی ملایم سرنوشت جنگ را با اطمینان در دست دارد. در بدن پیکره توده‌های عضلانی هنوز آشکار به چشم می‌خورد ولی این توده‌های عضلانی کمی مدورتر و در هم رفته‌تر از عضلات بدن پیکره‌های قبلی هستند. پارچه‌ای که روی شانهٔ راست و

مچ دست چپ این پیکره آویزان است گویی برای تأکید دوره‌های پیوسته‌اش به این صورت ساخته شده است. خطوط و رویه‌های صاف و هموار پارچه به خوبی نشان داده شده و از طریق کنتراست با بدن از نظر هنری غنی است.

روش‌های کهنه‌ای که در پیکره‌های «اژینا» دیده می‌شد در اینجا دیده نمی‌شود حالت الگوواری موها کمتر است. چشم‌ها زیاد برجسته و از حدقه در آمده نیستند و آن لبخند مخصوص پیکره‌های باستانی از لب‌ها برداشته شده است. در بیشتر قسمت‌ها جزئیات، از بین رفته است مثلاً برای نشان‌دادن موی سر، سطح کار را به شکل یک عرق‌چین در قسمت فوقانی پیشانی بالاتر آورده‌اند. این قسمت‌ها تا حد ممکن به صورت ایجاز در پیکره نمایانده شده، زیرا این پیکره‌ها بر بالای سَردرِ پرستشگاه قرار می‌گرفتند و از پایین دیده می‌شدند، در ضمن با رنگ نیز این قسمت‌ها را می‌شد بر روی پیکره مجسم کرد. نوعی یک شکلی در «اکسپرسیون» صورت این پیکره‌ها به چشم می‌خورد که انسان را دچار این وسوسه می‌کند که شاید هنرمند نسبت به احساسات و تأثرات انسانی بی‌تفاوت بوده است. ولی نگاه عمیق‌تر و دقت بیشتر به پیکرهٔ سانتور و لاپیت ثابت می‌کند که این نتیجه‌گیری درست نیست. چگونگی چهرهٔ در هم رفته «سانتور» شدت خشم و هیجان او را می‌رساند. درنده خویی او در جهت برانگیختگی و حرارت جنگی و حالت ستیزه جویانه‌اش به حدی است که دست «لاپیت» را به سختی گاز گرفته است ولی چهرهٔ لاپیت چنان پرهیزکارانه است که کسی کمتر می‌تواند چنین باشد.

این پیکره مجسم‌کنندهٔ این ایده است که لاپیت‌ها و یونانیان خوددار بالاتر از آنند که هیجانات درونی خود را آشکار کنند ولی موجودات پستی از قبیل «سانتورها» بر هیجانات و تدثرات درونی

خویش غلبه‌ای ندارند و لجام خشم و کینه و نفرتشان گسیخته است. موجودات والامقامی چون لاپیت‌ها، خدایان و انسان‌های عالی به طور یک شکل آرام و ساکت هستند. آزاد از بند تن و رها از وجود خارجی، آنها به شما نگاه نمی‌کنند بلکه در شما می‌نگرند.

همان‌گونه که قبلاً اشاره شد در پرستشگاه زئوس علاوه بر آرایش‌های سنتوری دوازده «چهارگوش افریز» (متوپ) نیز وجود دارد. این «متوپ‌ها» خارج از پرستشگاه قرار نگرفته‌اند، بلکه بالای رواق‌های جلو و عقب بین ستون‌بندی قرار دارند و دوازده خان «هرکول» را نشان می‌دهند. بهترین قسمت آن که طرح «خان هرکول و گاوکرتی» باشد مؤید تطابق یک حالت موزون با قوهٔ محرکهٔ عملی است که در جریان است. در این موقعیت حالت‌های اریبی و مایل قابل توجه‌ترند، چرا که این حالت‌ها با خطوط عمودی قسمت «سه تَرَکی» طرفین و با جهت افقی قسمت‌های دیگر «پیشانی» کنتراست می‌کنند. این «چهارگوش افریز» چون موقعیت محفوظی در پرستشگاه داشته‌اند لذا بهتر از آرایش‌های سنتوری حفظ شده‌اند و کمتر آسیب دیده‌اند، ولی نظر به این که به علت در معرض هوا بودن پیکره‌های آرایش سنتوری اقدامات استحفاظی فوق‌العاده‌ای در مورد آنها به کار می‌رفته و (باز هم آسیب دیده‌اند) باید گفت «چهار گوش‌های افریز» با دقت بیشتری پرداخت شده‌اند که سالمتر مانده‌اند. ساختن این همه پیکره در یک پرستشگاه کار یک نفر نبوده و حتی اگر این کار به دست یک هنرمند طرح‌ریزی و کنترل می‌شده، باز هم به نظر می‌رسد بیش از یک نفر در ساختن آنها شرکت می کرده‌اند. این فرض در توجیه تنوع استیل آرایش‌های سنتوری و «چهارگوش‌های افریز» واقع در «المپی» نیز صادق است.

تقریباً در این زمان بود که میرون پیکرتراش به توانایی تام و تمام آفرینندگی خویش رسید. او در آن روزگار به جهت حالت «رئالیسم» پیکره‌های برنزیش مشهور بود، مجسمهٔ برنزی «گوسالهٔ ماده» یا (Heifer) از آثار او (که آن را در «آکروپولیس» آتن برپا کرده بودند) چنان طبیعی بود که گفته شده گاوهای نر وقتی از نزدیک آن می‌گذشتند تحریک شده و از خود صدا در می‌آوردند. امروزه مشهورترین اثر او پیکرهٔ دیسکوبولوس یا «دیسک انداز» است. کپیه‌برداری از این پیکره باید در آن روزگار شایع بوده باشد زیرا کپیه‌های متعددی از آن هنوز باقیمانده است. چون پیکرهٔ برنزی اصلی اکنون دیگر از بین رفته قضاوت در کیفیت کار میرون از بیشتر جهات مشکل است، ولی از حالات و اندازه‌ها کپیه‌های موجود می‌توانیم به برتری و زبردستی او در ساختن حالت‌های سخت حرکات ورزشی یا صریح‌تر بگوییم در تجسم لحظه‌ای از سکون و مکث بین دو عمل پی ببریم. هنرمند درست در لحظه‌ای که دست جوان ورزشکار به آخرین حد میدان نوسان خود در عقب رسیده است و حرکات انتقالی به طرف جلو هنوز شروع نشده، یعنی درست در نقطهٔ پایان یک حرکت و آغاز حرکمت بعدی، حالت او را قالب‌ریزی کرده است. در نتیجه یک حالت تعادل و موازنهٔ مسلم بر جای مانده است و عضلات به منتها درجهٔ کشش نرسیده‌اند. چنان که مرد ورزشکار دارای نرمش مناسب و ورزیدگی لازم است. به قول لوسیان این پیکره با آن حالت آزاد خود و در حالی که سرش را به طرف راست گردانده و به دیسکی که در دست دارد می نگرد یک رشته منحنی پدید آورده است که قدرت انسان را به «فیگور» خود معطوف می‌دارد. چون این پیکره با برنز ساخته شده است لذا مانند پیکره‌های قدیمی بلوک مانند نیست ولی هنوز کیفیت «محتوی» یا کیفیت «کمپوزیسیون» در بسته در آن باقی است.

نارسایی کپیه‌های رومی در رساندن زیبایی پیکرهٔ اصلی را می‌توان از راه مقایسه پیکرهٔ «دیسک انداز» با پیکرهٔ «ارابه‌ران» از دلفی که حدود سال ۴۷۰ پیش از میلاد مسیح ساخته شده است مورد سنجش قرار داد. با این که نام کالامیس آتنی همراه این پیکره آورده شده ولی پیکرتراش آن درست شناخته نشده است. نوعی حالت رئالیسم افزایش یافته در طرح این پیکره آ شکارا دیده می‌شود. چین‌های عمیق لباس از کمر به پایین در حالی که هرکدامشان از لحاظ عمق و فاصله با یکدیگر تفاوت دارند به چین‌های کوچکتر همگون و ریتمیک روی شانه‌ها می‌پیوندند. نوعی حالت ساده‌سازی و فشردگی، اساس این شاهکار را تشکیل می‌دهد. در این‌جا پاهای شکیل، طرده‌های جالب و زنده‌ای که از زیرنوار پیشانی بند بیرون زده و با آن تور گلابتونی نقره کار که موها را از شقیقه به بالا می‌پوشاند. ریش و سبیل نرم و تازه روییده جوان که هنوز با تیغ آشنا نشده است و چشم‌ها که با خمیر سفید ساخته شده و در چشمخانه جای گرفته‌اند و صفحهٔ سیاهی نیز به جای مردمک و قرنیه روی آن دیده می‌شود. همه دست به دست هم داده و همزمان با هم عشق به «واقع‌پردازی» را آشکار می‌سازند. نگاه این پیکره به گونه‌ای است که انسان خیال می کند هر لحظه ممکن است از ارابه‌اش پایین بریده یا سرش را برای صحبت به طرف انسان برگرداند. همچنین باید بدانیم که اندازه، نسبت‌ها، مفصل‌بندی پیچیدهٔ قسمت‌های برجسته و طراحی کلی سطوح این پیکره عناصر پیوسته‌ای از آثار زمان‌های پیشین آن هستند.

این کارها نمایانگر گام‌های آخرینی هستند که هنرمند یونانی به طرف آزادی عمل بر می‌داشته. در این زمان که میانهٔ سدهٔ‌پنجم پیش از میلاد مسیح باشد. هنرمند یونانی وسیال کار و ماتریال یا مواد اولیهٔ کارش، (اعم از برنز یا سنگ) را زیر کنترل دقیق در می‌آورد و سعی می‌کند طرح‌های خود را

گسترش دهد. ولی آن طرح‌ها مدت زیادی نافذ و گسترده نمی‌مانند و او ناچار آنها را محدود می‌کند. اگر او تصورات و طرح‌های خود را به موقع اجرا نمی‌گذارد به علت ناتوانی نیست. چه او هم توانایی تصور و هم توانایی تصویر را دارد و اگر فقط پیکر انسانی را انتخاب و تصویر می‌کند به این جهت است که دانش کامل و دقیقی از اندام انسان در اختیار دارد.

وقتی که «پریکلس» در آتن به تاریخ ۴۶۰ پیش از میلاد مسیح، که زمان ترقی روز افزون و سعادت بزرگ بود، قدرت گرفت طرحی ریخت که بر پایهٔ آن آتن را مرکز فرهنگی و هنری یونان در آورد. در «اکروپولیس» برای جبران زیان‌های حاصله از جنگ ایران و یونان بناهای پارتنون، ارکتیوم، پروپیله و پرستشگاه وینگلس ویکتوری از نو و با درجه‌ای بزرگ و آراستگی عالی طرح‌ریزی شدند. اینها به اضافهٔ سایر بناهایی ک در محله‌های دیگر شهر آتن ساخته شدند، در محدودهٔ آتن آن زمان نوعی کوشش و تلاش شهری پدید آورد که در تاریخ هیچ جای دیگر مشابهی نداشت. به علت وسعت این «شهر ـ حکومت» که ۳۰۰۰۰۰ نفر جمعیت به انضمام بردگان در آن می‌زیستند، این جنب و جوش چشمگیرتر بود پریکلس امر سرپرستی ساختن پرستشگاه‌های فوق‌الذکر را به فیدیاس که در آن هنگام سردمدار پیکرتراشان آتن بود سپرد ولی برای معماری سایر بناهای مردان دیگری را مأمور کرد.

در مورد ساختمان «پارتنون» که در سال ۴۴۷ پیش از میلاد مسیح آغاز و در سال ۴۳۲ پیش از میلاد پایان یافت. ایکتینوس و کالیکراتس متعهد شدند که باشکوه‌ترین پرستشگاه را در یونان برپا سازند. پرستشگاهی که شایستهٔ آتن و زیارتگاه مناسبی برای آن باشد. گرچه این پرستشگاه بزرگترین پرستشگاه یونان نیست ولی اندازه و وسعت آن استثنایی است. طول پایه‌هایی که در زیر ستون‌ها

قرار دارد ۲۲۸ فوت در ۱۰۱ فوت (حدود ۷۰ متر در ۳۱ متر)است. در نتیجه حالت معمول شش ستونی جلوی پرستشگاه در اینجا به صورت ۸ ستونی در آمده است و ضلع‌های طولی دوطرف پرستشگاه هرکدام هفده ستون دارد. نسبت بین عرض و طول این پرستشگاه تقریباً نسبت سادهٔ ۴ به ۹ است. کاربری مرمر ناحیهٔ «پنتلیکا» در ساختن سرتاسر پارتنون دلیل بر این است که این پرستشگاه در رأس پرستشگاه‌های «دُری» یونانی قرار دارد. تنظیم و تکمیل تمام قسمت‌های این پرستشگاه ثمرهٔ قرن‌ها تجربهٔ معماران یونان است. جایی‌که در نسبت‌های پرستشگاه‌های قدیمی‌تر وزن و نیرو مورد تأکید بود پارتنون استحکام و زیبایی را با هم در می‌آمیزد. ستون‌ها حدود ۵ برابر و نیم قطر پایهٔ خود بلندی دارند. این ستون‌ها ستبر و تنومند به نظر می‌آیند ولی سنگین نیستند لذا پیشانی رأس ستون سبکتر اختیار شده است. این «پیشانی‌ها» تقریباً یک چهارم بلندی بنا را تشکیل می‌دهند.

اگر می‌گوییم پارتنون فرمی کامل و تام و تمام دارد و در جای دیگر نظیرش به ندرت پیدا می‌شود برای این است که آن را با پرستشگاه‌های هم‌طراز خودش مقایسه می‌کنیم. و گرنه باید به خاطر داشته باشیم که فرم پرستشگاه نسبت به فرم‌های پیچیدهٔ یک حمام رومی و یا یک کلیسای قرون وسطایی فرم ساده‌ای است. این فرم نمایندهٔ یونان باستان است. خدایان «پانتئون المپ» گرچه ظاهراً نیرومندتر از انسان هستند، و گرچه فناناپذیرند، با این حال موضوع تغییرات نفسانی انسان از قبیل خشم، حسد و عشق، قرار می‌گرفتند. درجهٔ و مرتبهٔ «پارتنون» چنان بزرگ نیست که انسان آن‌گونه که در کلیساهای فرانسوی خود را نسبت به کلیسا ناچیز می‌یابد در اینجا نیز خود را ناچیز پندارد. در مصر «اتوکراتیک» (استبدادی) به نظر می‌رسد دیوارهای مستحکم و غیر قابل شکست پرستشگاه‌ها انسان عادی را به خود نمی‌پذیرند و او را از خود می‌رانند، در یونان «دمکراتیک» (حکومت مردمی)

پله‌های زیر ستون‌ها و ردیف ستون‌های میان باز از هر طرف پرستشگاه انسان را به درون دعوت می‌کنند که در آنجا پناه گیرد.

مذهب یونانیان یک مذهب روحانی آن‌گونه که مثلاً در مذهب مسیح می‌بینیم نبود. ممکن است به گونه‌ای نارسا بگوییم آن مذهب بر پایهٔ یک سیستم مبادله قرار داشت، چنانچه اگر فردی عرف و آداب معینی را مراعات می‌کرد و قربانیانی را عرضه می‌داشت درعوض انتظار حمایت یا لطف و مرحمت متقابل خدا را نیز داشت. هیجان، عشق، و ستایش در اینجا محل زیادی نداشت. حالت فشردگی معماری یونان، که به نظر می‌رسد بناهایش با زمین پیوسته‌اند. مؤید طرز تلقی زمینی و غیر آسمانی آنهاست. به علاوه بر خلاف آنچه در یک کلیسا می‌بینیم، مراسم عبادت و پرستش در یونان قدیم در بیرون از محوطهٔ پرستشگاه، یعنی در یک مذبح (altar) که در جلوی پرستشگاه قرار داشته انجام می‌گرفته. در درون یک چنین بنایی انسان به سختی می توانسته قربانیان را ذبح کند، یا مایعات پیش‌کشی از قبیل روغن و شراب را در آنجا به عنوان نذر و نیاز بپاشد. پرستشگاه جایگاه مقدسی بوده است که در آنجا پیکرهٔ خدایان را جای داده‌اند، و گرچه مردم می‌توانسته‌اند به آنجا داخل شوند و پیکره‌ها را رؤیت کنند، ولی این محل برای استقرار اجتماعات در نظر گرفته نشده بوده، بنابراین تأثیر عینی آن از بیرون بیشتر از درون بوده است.

وانگهی توجه زیادی که در ساختن آن به عمل آمده خود نشان می‌دهد که نه فقط این توجه در مورد جنبه‌های طراحی وسیع مبذول می‌شده بلکه در مراحل ساختمانی نیز این توجه را داشته‌اند. در حالی که به نظر می‌رسد ستون‌ها عمودی بوده و به طور یکسان از هم فاصله دارند، اندازه‌گیری‌های دقیق نشان می‌دهد که فاصله‌های ستون مرکزی، چه در جلو و چه در طرفین پرستشگاه، بیشتر از

فاصله‌های ستون‌های گوشه‌هاست. مضافاً به این که ستون‌ها کمی به طرف داخل کج هستند. این اختلاف فاصله و انحراف از حالت عمودی چنان ناچیز است که اغلب از نظرها پنهان می‌ماند؛ ولی همین حالت اختلاف فاصله و کجی ستون‌ها به استحکام بنا کمک می‌کند. وقتی انسان به یک بنای سنگی می‌نگرد به حق انتظار دارد در گوشه‌های بنا نشانه‌ای از قدرت و استحکام بیشتر به چشمش بخورد. این نیرو و استحکام در بناهای معتبر و بی‌عیب به کار گرفته شده است. ولی در مورد «پارتنون» دقیق‌ترین و عجیب‌ترین ترکیب قدرت در انحنای خطوط افقی اصلی نهفته است. پایه‌ای که زیر چند ستون قرار دارد (صُفّهٔ ردیف ستون) یک سطح هموار و تراز نیست بلکه به آهستگی به سوی بالا انحنا پیدا می‌کند. به گونه‌ای که در طول ۱۱۰ فوتی (۳۰ متری) قسمت جلو به اندازهٔ ۲/۵ اینچ (۶/۲۵ سانت) بالا آمده و در طول ۲۲۸ فوتی (۶۹ متری) طرفین به اندازهٔ $۴\frac{۱}{۴}$ اینچ (۱۰/۶۲۵ سانتیمتر) به طرف بالا انحنا دارد. این ظریف‌کاری وقتی قابل رؤیت است که انسان از طول خط پله بالایی به آن نگاه کند. مسلم است که این منحنی‌های باقاعده نه تصادفاً به کار برده شده و نه در آن موقع کشف شده است. یونانیان این منحنی‌ها را برای تحمل سختی و گرانی چنین بنای دقیقی ارزشمند یافتند و برای خنثی کردن اشتباه بینایی که در این گونه موارد پیش می‌آید از آن استفاده کردند. زیرا گفته می‌شود وقتی یک سری خطوط بر یک خط طویل افقی عمود شوند آن خط اشتباهاً خمیده به نظر می‌آید. به همین جهت و برای احتراز از این اشتباه بینایی پایهٔ واحد طویل و افقی زیر ستون‌ها را تراز و هموار نگرفته بلکه همانطور که ذکر شد به آن خمیدگی مختصری داده‌اند. آن اشتباه بینایی واقعاً وجود داشته باشد یا نداشته باشد. در هر حال این نوع ظریف‌کاری‌ها مانع پدید آمدن ظاهر مکانیکی و بدون ابتکار، در بنا شده است.

در نظر یونانیان انسان به نحوی بی‌سابقه با ارزش‌ترین موضوع مورد مطالعه بوده است. هدف پیکرتراش یوناین در عرض یک قرن و نیم بعد از جنگ‌های ایران و یونان عبارت بود از ایجاد تصویری از انسان به گونه‌ای که خواص فردی و عادی مدل‌ها در آن نباشد؛ او باید انسانی را مدل قرار می‌داد و تصویر او را منهای صفات فردیش بر سنگ با مفهومی ایده‌آل و ارزشمند نقش می‌کرد. تا بدین وسیله خدایان المپ را پدید آورد. این هدف از دو جهت آشکار است. یکی از جهت این که او چه‌چیز را برای انجام کار خود و با رضایت و موافقت سرپرستان و کارفرمایانش انتخاب کرده است و دیگر از جهت اینکه چگونه آن کار را انجام داده است. پیکرتراش با تمام دانایی جدیدی که در اختیار داشت هنوز خود را به تیپ‌های قدیمی چند محدود می‌کرد. مردانی که او می‌ساخت بالغ و یا با حالتی بچگانه به سن پانزده یا شانزده ساله، لاغر و باریک و زیبا و خوش‌اندام بودند، ولی نسبت‌های ناجوری که اغلب در این مرحله از رشد انسان در اندامش دیده می‌شود در اندام این پیکره‌ها وجود ندارد. تیپ دیگر عبارت است از پیکرۀ مرد جوان به سن بیست سالگی که از لحاظ جسمی رشد کرده است و دیگر تیپی که برای خدایان مسن‌تر انتخاب شده، مثل زئوس و پوزوئیدون. ولی در مورد این خدایان مسن‌تر نیز حالت جوانی و کمال نیرومندی جسمی رعایت شده است. به طوری که با ریشی انبوه و عضلاتی پیچیده که گویی حاصل سالها ورزش است مجسم شده‌اند. تیپ زن جوان، مثل پیکرۀ آتنا لمنیا بالغ و خوش‌بنیه است مثل این است که این پیکرۀ خواهر آن پیکرۀ مرد جوان است. این تیپ نیز به حد کمال رسیده است مانند پیکرۀ دمتر واقع در آرایش سنتوری شرق پرستشگاه پارتنون. برای یونانیان آن دوره، حالت کودکی و خردسالی در کارهای پیکرتراشی موضوعی ناکامل و کم ارزش

بوده است. همچنین از ساختن تیپ‌های سالخورده همراه با انحطاط و زوال جسمانی، که ملازم آن است، نیز پرهیز می‌شده. فقط تیپ‌های ایده‌آل، مناسب و زیبندهٔ پیکرتراشی بوده‌اند.

به علاوه هنرمند فقط اندامی را می‌پسندید که تا سر حد امکان کامل و متناسب باشد نه آن‌طور که معمولاً هست. آفریدهٔ او دارای کلیت، تعمیم یافته و بی‌اندازه ممتاز بود. او تمام عوارض و اصول انفرادی را که ممکن بود توجه را از هدف کلی منحرف کند از قلم می‌انداخت. بنابراین نوعی آنالیز و تحلیل عقلایی و صوری یا درونی و بیرونی از پیکر انسان انجام می‌داد. از این راه هم پیکره‌ها و هم آنچه مربوط به آنها بود هردو در بردارنده و حاوی بیانی روشن، ساختمانی یگانه و حالتی توصیفی رسمی و سریع و مافوق واقعیت بودند، و این صفات به آنها یک خصوصیت روحانی و یک موجودیت المپی می‌بخشید.

پیکرتراشی پارتنون امروزه اساس مطالعهٔ هنر آتن دوران «پریکلس» است. البته این مسأله در مورد معاصران فیدیاس که می‌توانستند پیکرهٔ عظیم‌طلایی و عاج آتناپارتنوس و بزرگتر از آن پیکرهٔ زئوس را که در «المپ» قرار داشت از نزدیک ببینند مصداق پیدا نمی‌کند. زیرا شهرت و اعتبار فیدیاس در آن روزگار به این پیکره‌ها متکی بوده است. چون این پیکره‌ها از طلا و مواد با ارزشی ساخته شده بودند لذا در حمله‌هایی که به آتن شد آنها را خراب کرده و به یغما بردند. بنابراین کپیه‌های موجود تهیه شده از روی آنها برای ما فقط ارزش باستان‌شناسی دارد. در حالی که پارتنون دارای پیکره‌های اصیلی است که از آن زمان دست نخورده به جای ماندند و می تواند از لحاظ مطالعهٔ هنر یونان برای ما با ارزشمند باشند. درست است که کارهای پیکرتراشی پارتنون به فیدیاس واگذار شده بود ولی تعداد این پیکره‌ها به قدری است که نمی‌توان گفت همه آنها را یک نفر تراشیده است. هارمونی موجود در

طرح کلی و انطباق آن با معماری بنا نشان می‌دهد که مقدمات کار و نقشهٔ اصلی پیکره‌ها بوسیلهٔ یک نفر انجام شده و همان یک نفر، که فیدیاس باشد. راهنمای انجام کارها بوده است. ولی تراشیدن«چهارگوش افریز» و در حدود ۵۲۰ فوت (۱۵۸/۴۹۶) کتیبه و پیکره‌های تاریخی و یادگاری آرایش‌های سنتوری کار هنرمندان متعددی است. می‌توان چنین فرض‌کرد: فرصت‌ها و امکاناتی که در آن سال‌ها به دست آمده بود سبب شد تا هنرمندان زیادی در آتن گرد آیند. هنرمندانی از نسل قدیم که شیوهٔ هنریشان همانطور از زمان آرایش‌های سنتوری اژینا تا زمان فیدیاس دست نخورده باقی مانده بود، هنرمندانی که همراه با پیکرتراشان شهر المپی به آنجا جلب شده بودند و هنرمندان دیگری که بدون شک هنوز در مرحلهٔ شکل‌دادن خط مشی خود بودند همه و همه دست به دست هم داده زیر نظارت و سرپرستی فیدیاس به کار خلق پیکره‌های پارتنون همت گماشته باشند. «چهارگوش‌های افریز» که در اینجا پیش از کتیبه‌ها و آرایش‌های سنتوری تکمیل شده‌اند مؤید این فرضیه هستند.

موقعیت این «چهارگوش‌های افریز» در ساختمان ثابت می‌کند که در سال ۴۳۸ پیش از میلاد مسیح، یعنی در سالی که سقف ساختمان زده می‌شده، بر جای خود قرار داشته‌اند. نمونه‌هایی از «چهارگوش افریز» که بهتر بر جای مانده است، کنده‌کاری‌های مربوط به کشمکش‌های سانتور و لاپیت است. در این «چهارگوش‌های افریز» تفاوت‌های شگفت‌آوری از لحاظ نوع کار و نوع تراش به چشم می‌خورد. بعضی از آنها متوسط و گوشه‌دار و با پرهیز از کیفیات کار مرمرهای اژینا و بعضی دیگر نمایانگر نفوذ کارهای میرون و چندتایی هم دارای شیوه کارهای فیدیاس هستند.

در این کنده‌کاری «لاپیت» با بدنی به فرم عالی «سانتور»را روی گرده‌هایش به عقب کشیه است. آیا مطمئناً چنین رویدادی ممکن است اتفاق افتد؟ و چطور خرۀ «لاپیت» می‌تواند پشت «سانتور» بیافتد؟ پیکرتراش از واقعیت و فعلیت در اینجا به‌خاطر طرح چشم‌پوشی کرده است. او برای تأکید قسمت‌های بسیط اندام‌ها چین‌های سادۀ تاریک و روشنی را به طور متناوب به کار گرفته است و حملات و حرکات «لاپیت» و «سانتور» را به سوی چپ و راست قرار داده تا ترکیب‌بندی یا «کمپوزیسیون» دینامیکی خلق کند که با موقعیت آن در بنا مناسبت داشته باشد. شاید این «چهارگوش افریز» به دست سرپرست پیکرتراشان پارتنون یعنی فیدیاس تراشیده شده باشد که احتمالاً خواسته است یک یا دو مدل از کار خودش را در معرض دید دستیارانش گذاشته باشد.

و اما کتیبه‌ها حرکت دسته‌جمعی آتنی‌ها را مجسم می‌کنند و این مربوط به اوج جشن چهارساله است که به افتخار آتنا ترتیب داده شده. در این جشن «آتنا» در پاتنون جامه بلندی را که باکره‌های آتن در طول چهارسال پیش از آن گلدوزی کرده بودند، بر دوش می‌کشد. در این تشریفات تمام اهالی آتن حضور دارند. باکره‌ها، کلانترها و مردان جوانی که برای تقدیم قربانی به پیشگاه «آتنا» فرشتۀ نگهبان شهر خود در حرکتند. در کتیبۀ غربی جوانان در حال حرکت دسته جمعی کنار اسبان خود قرار دارند یا این که بر اسب سوارندچنانکه گویی بازدیدکنندگان پارتنون را همراهی می‌کنند. انسان وقتی از پارتنون بازدید می‌کند معمولاً باید مسیری به طرف مشرق طی کند و در این مسیر مثل این است که گروه تصویرها کتیبه‌ها نیز با او در حرکتند. همین‌طور که بازدیدکننده در طول کنار این بنا به طرف انتهایی در حرکت است نگاهش را از بالا به پایین در طول ردیف ستون می‌لغزاند. در انتهای

شرقی یک گروه از خدایان که میهمانان جشن آتن هستند برجای نشسته و به تصویرها دسته‌جمعی که از اطراف به طرف آنها در حرکتند نگاه می‌کنند و گویی از آنها سان می‌بینند.

ساختن حاشیه‌ای پر از پیکره که در آن یکنواختی وجود نداشته باشد، آنهم به آن طویلی و باریکی (۵۲۰ فوت یا ۱۵۸/۴۹۶ متر طول و فقط ۳ فوت و ۴ اینچ یا ۱۰۱/۴۴ سانتیمتر عرض) لازمه‌اش پرباری قوهٔ تخیل و تصور و عظمت پندار است. در این کتیبهٔ باریک همه نوع «پوزیسیون» از قبیل پیکره‌های عریان یا با لباس، یا ژست‌ها و ظواهر مختلف، سوار اسب یا پیاده، واقع در جلو یا عقب اسب، فعال یا آرام، به چشم می‌خورد. ارابه‌ها، گاو و گوسفندانی که برای قربانی آورده شده‌اند، جوانانی که کوزهٔ آب بر دوش دارند، دادرسان، باکره‌ها و خدایان و نیمه خدایان، همه و همه در این کتیبهٔ باریک و باارزش جمع شده‌اند، بدون این‌که آن را شلوغ کرده باشند. محل استقرار این کتیبه‌ها زیر سقف اوراق است، یعنی در جایی که نور نمی‌تواند به طور مستقیم به آن برسد مگر از طریق بازتاب، و این مسأله نیازمند به یک طراحی تکنیکی و استثنایی بوده است. معمولاً در پیکرتراشی به طریقهٔ نیمه برجسته، قسمت‌هایی از پیکره به نسبت بالا آمدگی‌اش، از زمینه کار پیش آمده‌تر است. مثلاً سربیش از گردن از زمینهٔ کار پیش می‌آید. لذا با نوری که از پایین پس از برخورد با زمین به صورت بازتاب به آن بالا بتابد برجستگی‌های پا باعث می‌شوند تا سایه‌های بزرگی ایجاد شود و این سایه روی قسمت‌های بالایی کنده‌کاری مثل بدن و سر بیافتد که در نتیجه بیشتر توجه انسان به پاها جلب خواهد شد و قسمت‌های سایه افتاده درست دیده نمی‌شود.

بنابراین فیدیاس نوعی سیستم سراشیبی در سطوح این کنده‌کاری‌ها ابداع کرد تا نورِ بازتاب تمام سطح کنده‌کاری را به طور یکسان روشن کند. برجسته‌ترین پیش آمدگی قسمت‌های بالاتنهٔ این

پیکره‌های نیمه برجسته ممکن است تا دو اینچ و یک چهارم اینچ «۵/۶۲۵ سانتیمتر» برسد، در حالی‌که برجستگی‌های قسمت‌های پایین تنهٔ این پیکره‌ها حداکثر به یک اینچ و یک چهارم اینچ «۳/۱۲۵ سانتیمتر» محدود شده است. همچنین فیدیاس برای نشان‌دادن چندین سطح مثلاً در موردی که یک انسان در عقب اسبی ایستاده است یا در مورد یک ارابهٔ چهار اسبه، سطوح را مانند تخته‌های نازیکی که نیمه نیمه روی‌هم افتاده باشند نقش کرده است تا عمق روشنتری از آنچه معمولاً در کنده‌کاری‌های نیمه برجسته دیده می‌شده خلق کند.

آرایش‌های سنتوری این مجموعهٔ پیکرتراشی را به اوج خود می‌رساند. فیدیاس در آرایش سنتوری قسمت شرقی بنا «تولد آتنا» را مجسم کرده است و در آرایش سنتوری بخش غربی «کشمکش آتنا و پوزئیدون برای حمایت از سرزمین آتیکا» را به تجسم آورده است. گرچه گروه پیکره‌های مرکزیِ هردو آرایشِ سنتوریِ شرق و غربِ بنا اکنون از بین رفته و محو شده است ولی از روی طرح‌هایی که قرن‌ها پیش در این مورد ریخته شده و از توصیف‌های دیگر می‌توان تصوراتی از ترتیبات آنها به دست آورد. ترکیب هنری این دو آرایش سنتوری اوج تعالی و حد اعلای پیشبرد پیکرتراشی آرایش سنتوری است که از دوران باستان در سرزمین یونان پایه‌گذاری شده بود. در این ترکیب هنری یا کمپوزیسیون نخست آن پیکرهٔ منفردی که پیش از آن در گروه آرایش سنتوری محور مثلث را نشان می‌داد جای خود را به یک گروه دونفری داده است و در نتیجه یک کنتراست نیرومند و «دینامیک» به دست آمده است. مثلاً در آرایش سنتوری قسمت غربی بنا حرکت «پوزئیدون» به جانب راست عکس‌العملی است در برابر حالت و حرکت «آتنا» که خود را به طرف چپ کشانده است. دوم این که در هریک از دو طرف، گروه‌های سمت چپ، گروه‌های سمت راست را بدون دو برابرسازی اکو

(**echoe**) کرده‌اند .فیدیاس در مورد هر پیکرهٔ دونفره حالت، جنسیت، یا لباس را بدون اینکه موازنه کار به هم خورده باشد مناسب حال تغییر می‌دهد. سوم؛ توالی کار طوری است که نگاه را به توالی از گوشه‌های مثلث آرایش سنتوری به نقطهٔ اوج مرکزی آن می‌کشاند چهارم؛ بین پیکره‌های فرد و گروه‌ها به تساوی یک رشته انتقالات و ارتباطات زیبا و بدیع برقرار است، مثلاً در سه پیکره‌ای که به نام دمتر، پرسفون و ایریس معروفند. اولی به دومی متکی است و حال آنکه سومی مستقل‌تر است ولی دست دومی به طرف سومی دراز شده است تا نگاه تماشاچی به این وسیله از پیکرهٔ دوم به روی پیکرهٔ سوم بلغزد. به علاوه چین عمیق دامن پیکرهٔ ایستادهٔ «ایریس» از یک طرف نگاه را به سوی دامن پیکرهٔ وسطی هدایت می‌کند و از طرف دیگر همین دامن «ایریس» انحناهای معکوس به خود گرفته تا حالت و پز او را خوب مجسم کند.

فیدیاس در لباس این پیکره‌ها جزئیاتی را در نظر می‌گیرد تا آن چین‌ها و آن حرکاتی که به بیان معانی هر ویژگی (کارکتر) کمک می‌کند تقویت شوند، مثلاً منحنی‌های مواج و فراوان لباس «ایریس» نمایانگر شتاب او در انتشار خبر تولد «آتنا» است. چین‌های کوچک که ممکن است درست در حیطهٔ یک احساس «رئالیستی» یا قرار داشته باشند در این‌جا هیچگونه اعتبار هنری نمی‌توانند داشته باشند، لذا پیکرتراش چنین چین‌هایی را ایجاد نکرده است، مبادا اینکه به اثر ذهنی مفاهیم «ایده‌آل» و معنوی فرم‌های رب‌النوعی شکل، لطمه‌ای وارد آید. در پیکرهٔ معروف به تزه ،کاربری همین روش را در مورد بدن می‌بینیم. در اینجا قسمت‌های اصلی خوب تصریح شده ولی رگ‌ها، چین و چروک‌ها و تغییرات کوچک سطح کار اصلا ساخته نشده‌اند و این نه به خاطر آن است که «فیدیاس» و همکاران هنرمندش از این چیزها بی‌اطلاع بوده باشند، بلکه بدان‌جهت به این جزئیات

نپرداخته‌اند که در تجزیه و آنالیز ذهنی که نسبت به این پیکره داشته‌اند این نکات جزئی برایشان مهم نبوده است. حذف این نوع جزئیات ممکن است در حالت پیکره نوعی بی‌روحی تولید کند. چنانچه کپیه‌های کپیست‌های رومی چنین شده است ولی اگر این طریقه، خردمندانه و از روی تشخیص صحیح به کار گرفته شود مفاهیم حماسی به دست خواهد داد (چنانچه در یونان به دست داد). به قول یکی از پیکرتراشان قرن نوزدهم که با نخستین نگاهش به این پیکره‌ها مرمرین گفت «اینها شبیه انسان هستند ولی کو آن کسی که چنین مدل‌هایی را پیدا کند؟» چنان مدل‌هایی نه موجود هستند و نه موجود بوده‌اند. برای ساختن چنین پیکره‌ای مدل مطرح نیست بلکه باید دانش و آگاهی کاملی از بدن انسان داشت. سپس آن را «آنالیز» کرد و آنچه را مهم است از آنچه مهم نیست جدا کرد و به آن قسمت‌های مهم، شکل داد. پیکرهٔ «تزه» بویژه برای ما جالب است زیرا از میان تمام پیکره‌های آرایش سنتوری تنها پیکره‌ای است که سرش بر جای مانده است. جمجمهٔعریض و گونه‌های مدور ظاهراً دال بر تیپی است که فیدیاس در مورد سر ترجیح می‌داده، زیرا این مشخصات در کارهای هنری پارتنون به چشم می‌خورد، فقط یکی از اقدامات «پریکلس» برای زیباسازی آتن بوده است. اگر در پارتنون «سبک دُری» یونایین به او خود رسیده است باید گفت در معماری دورهٔ پریکلس «سبک ایونی»در «ارکتئوم» به متنها درجهٔ پیشرفت خود رسیده است. طرح ناقرینه و (نامنظم) این بنا که از نظر ساختمانی در معماری یونان بی‌نظیر است، طوری است که در نظر بیننده ناکامل و نامنظم جلوه می‌کند.

رواق شمالی این بنا که از لحاظ اندازه‌ها کامل بوده و دارای نسبت های عالی و استادانه‌ای است ولی از لحاظ استحکام و پایداری فقط تا آنجایی که قدرت این ستون‌ها سبک اجازه می‌دهد قابل توجه

است. «سبک ایونی» بر خلاف «سبک دُری» هرگز گویای نیرو و پایداری زیاد نیست. درب رواق شمالی مجلل است، اندازهٔ چوب‌های عمودی دو طرف چهارچوب و کتیبهٔ بالایی درب به مقیاس دهانهٔ بنا بسیار متناسب ساخته شده است. در جبههٔ جنوبی «ارکتئوم» داخل رواق کوچکی معروف به رواق باکره‌ها، معمار شش پیکرهٔ زن را به جای ستون برای حمایت قسمت‌های بالایی ساختمان قرار داده است. از لحاظ تئوری، محل تردید است که چنین کاری مطلوب بوده باشد، ولی باید تصدیق کرد این طرح که با کاردانی و سلیقه روی یک مقیاس کوچک ریخته شده فریبندگی و ملاحتی دیگر به این رواق معمولی می‌بخشد. این پیکره‌های تنومند برای تحمل وزن قسمت‌های بالایی بنا مناسب به نظر می‌رسند بویژه وقتی این قسمت‌های بالایی بدون کتیبه بوده و سبکتر باشند.

ناحیهٔ «آکروپلیس» به عنوان مرکز تشریفاتی شهر آتن نیازمند به یک دروازهٔ مناسب بود. لذا منسیکلس به این منظور قسمت پروپیله یادروازهٔ آکروپولیس را در آنجا طرح‌ریزی کرد و گرچه مقتضیات و اوضاع و احوال آن روز مانع اجرای کامل طرح موردنظر او بود ولی حتی آن قسمتی هم که ساخته شد دارای حالتی شگفت‌آور و یادگاری است، که به عنوان دروازهٔ آکروپلیس بسیار مناسب بوده است. ردیف ستون‌های اصلی به «سبک دُری» ساخته شده است ولی برای آراستن گذرگاه مرکزی، »منسیکلس» ستون‌های باریکی به سبک ایونی انتخاب کرد تا گذرگاه ورودی گشادتر باشد.

این گذرگاه به وسیلهٔ یک رواق بزرگ چشم‌گیرتر شده است. در طرفین این رواق ردیفی از ستون‌های کوچکتر قرار دارند که یکی از این ردیف‌ها به پرستشگاه کوچک «وینگلس ویکتوری» که به سبک «ایونی» ساخته شده است و در یک باروی دوپهلو در جلوی آکروپلیس واقع است راه می‌یابد. یک کتیبهٔ کنده‌کاری شده یا محجز این بلندی را محصور می‌کند. این کتیبه مزین به

کنده‌کاری‌هایی از «ویکتورها» است که در حال راندن گاو به سوی قربانگاه هستند. سبک و سیاق این کنده‌کاری‌ها شبیه به کنده‌کاری‌های پارتنون است، ولی پیشرفته‌تر از آنهاست. پارچه لباس پیکره‌ها در اینجا چسبنده و نازکتر و دارای ریزه‌کاری‌های بیشتری است.

دومین پیکرتراش این دوره که اغلب در دوران باستان به نامداری و معروفیت فیدیاس بوده پولیکلیتوس است. کپیه‌هایی از کارهای او که در اواخر روزگار یونان و یا در دوران امپراتوری رم ساخته شده است، مانند پیکرهٔ دوریفوروس یا نیزه‌دار، تا اندازه‌ای توانایی او را در پیکرتراشی برای ما روشن می‌کند. «پلینی» می‌گوید «رمز زیبایی پیکره‌های برنزی پولیکلیتوس بیشتر در طرز پرداخت سطح پیکره نهفته است و این مسأله همواره نخستین خصوصیتی است که در موقع کپی کردن به حساب نمی‌آید.» ولی در این کپیه‌ها ما آن حالت «متحرک در حال راه رفتن» را که گفته‌اند در پیکره‌های ساخت پولیکلیتوس وجود داشته به چشم می‌بینیم. پیکرهٔ «نیزه‌دار» مانند مجسمهٔ کوچک برنزی به دست آمده از «لیگوریو»تمام وزن خود را روی یک پا قرار داده و پای دیگرش فقط با شست به زمین تماس دارد. بنابراین محور بدن یک انحنای خفیف وارونه به خود می‌گیرد، به گونه‌ای که یک طرف کفل بالاتر از طرف دیگر آن است. ولی بدنهٔ پیکره به اندازهٔ کافی برای حفظ تعادل به جلو خم‌شدگی دارد. سهولت درک یک حالت که از این راه به دست می‌آید، در قرن بعدی بیشتر مورد توجه قرار گرفت. پولیکلیتوس پیکره «نیزه‌دار» را به این سبک در آورد تا قانون یا فرضیهٔ خود را مبنی بر تناسب ایده‌آل بدن انسان، تجسم بخشد. او گفته است «کمال توفیق در هنر عبارت است از نتیجه‌گیری صحیح از یک گروه تناسبات ریاضی». پولیکلیتوس با قسمت‌هایی از بدن به عنوان واحد اندازه‌گیری، حساب ریاضی تمام پیکره را به دست می‌آورد. مثلاً قسمت سر پیکره را یک هفتم

بلندی تمام پیکره قرار می‌داد. همین‌طور کف پا را سه برابر طول کف دست، ساق پا یعنی از مچ تا کاسۀزانو را شش برابر طول کف دست، از کاسه زانو تا وسط شکم را شش برابر طول کف دست و الی آخر.....این نسبت‌ها مثل نسبت‌های موجود در پیکره‌های پارتنون نسبت‌هایی ساده هستند.

پولیکلیتوس هر بخش از پیکره را از نظر شکلی با وضوح و روشنی خاصی تصریح می‌کرد، به گونه‌ای که آن بخش خود به خود کامل بود و واحد مستقلی از تمام پیکره به نظر می‌رسید. در واقع این تمایل به کامل بودن هر قسمت، از مشخصات فکری یونانیان این دوره بوده است. چنانچه دربارۀ یک ستون، هم به عنوان یک موضوع موردنظر و مستقل توجه می‌کرده‌اند. به گونه‌ای که این ستون تنها به صرف ستون بودن خود می‌توانسته به عنوان یک موضوع یادگاری ساخته شود، همان‌طور که ستون «تراژان» واقع در رم چنین حالتی را داراست. ستون یونانی در عین حال با تمام استقلالی که دارد تابع واحد بزرگتری از پرستشگاه است. یکپارچگی و یگانگی پرستشگاه از حاصل جمع بخش‌های مختلف آن به دست می‌آید. به همین نحو سرودهای اشیلوس و اوریپید اشعاری هستند در اصل و جوهر خود مستقل ولی وقتی این شعرها را کنار هم قرار می‌دهیم درام بزرگ و گویایی پدید می‌آورند، به همین شکل به نوبۀ خود قسمت‌هایی از سه تراژدی را می‌سازند. این آرزو و اشتیاق به «روشنی فرم» در مغز یونانیان ریشه عمیق داشته است. و این دلیل بر آن است که ریاضیات یونانیان در مسیر پیشرفت خود جایی برای مفهوم بی‌نهایت پیدا نکرد، به طوری که از لحاظ تعریف می‌توان گفت چون مفهوم «بی‌نهایت» مفهومی بی‌شکل است لذا برای ذهن یونانی نامفهوم بوده است. این حالت روشنی و صراحت فرم که در پیکرتراشی یونان دیده می‌شود از ساختمان خطی شکل‌ها و پیکره‌های یونان خیلی قدیم سرچشمه می‌گیرد، یعنی همان فرم‌های قدیمی در سدۀ پنجم پیش از

میلاد به وسعت و گسترش چشم‌گیرتر و ایده‌آلیسم بیشتر نایل شد. «پولیکلیتوس» فرم کاملی به «ایدآلیسم» یونان داد به گونه‌ای که پیکرتراشان یونان قرن‌ها در همان فرم گام بر می‌داشتند.

در این ایام نقاشی روی ظروف نیز خود را از قید آخرین آثار آرکائیسم (کهنه پرستی) آزاد ساخت. گرچه شکل‌های این دوره نیز هنوز بر سیستم خطی متکی است ولی در تصویر «کشتار فرزندان نیوبه» روی ظرف ناحیه «اورویتو» (Orvieto) می‌بینیم که چه‌طور نقاش به طور آزادانه در صدد نشان‌دادن «کاراکترهای» خود در هر پز و حالتی که مایل بوده بر آمده است. بعضی از تیپ‌ها «ایده‌الیزه» هستند و یادآور پیکره‌های ساخت فیدیاسند. از طرف دیگر طرز نقاشی و «کمپوزیسیون» آن منعکس‌کننده روش کار نقاشی است به نام پولیگنوتوس (Polygnotus) که در دوران پریکلس می‌زیسته. خط نامنظمی که در اینجا نمایانگر زمین است و روی آن «آپولو» و «آرتمیس» و بچه‌های «نیوبه» به حالت ایستاده و افتاده دیده می‌شوند دست کم اهمیتش به همان اهمیت آزادی تازه به دست آمدهٔ کارهای نقاشی است. و حال آنکه در ظروف نقاشی شدهٔ قدیمی مثل «هراکلس و آنتائوس» از پایین‌ترین خط صحنه، هم برای تکیه‌گاه و هم به عنوان قرارگاه استفاده شده است. نقاشان بعدی احساس کردند که لازم است زمین به طور ناهموار رسم شود و باید به وسیلهٔ تکرار خطوط، وجود دو یا چند سطح را در عمق کار نشان دهند. مسلم است که چنین رسم تازه‌ای خود قدمی است در جهت «رئالیسم» کار ولی این پیچیدگی غیرضروری وضوح و روشنی طرح را به هم می‌زند و «توافق» شکل‌های سطح کار را خراب می‌کند. دست‌یابی به «رئالیسم» نمی‌تواند جبران پس‌رفتگی ارزش آرایشی و عدم تعادل کار را بکند. باید گفت در این تاریخ دورهٔ بزرگ نقاشی روی

ظروف دیگر به سر آمده بود و چون «رئالیسم» پیشرفت کرد هنر تا درجهٔ نوعی پیشه و صنعت پایین آمد و جای خود را به نقاشانی داد که آثارشان اکنون دیگر از بین رفته است.

در اواخر سدهٔ پنجم پیش از میلاد مسیح جنگ «پلوپونسوس» در اثر کشمکش بر سر برتری و تفوق آتن و اسپارت شعله کشید و بیشتر شهر ــ حکومت‌های یونان را گرفتار خود کرد. این جنگ تاریخ بی‌الهام سدهٔ چهارم پیش از میلاد مسیح را در یونان پیشگویی می‌کند. در این تاریخ یک رشته جنگ‌های کوچک و شوم دیده می‌شود. در آن موقع یک شهر پس از شهر دیگر چندسالی به رشد می‌رسید و سپس به زودی سقوط می‌کرد. چشم‌انداز کارها امیدبخش نبود و تنزل حیثیت و اعتبار شهر مشهود بود. در زمان «پریکلس» شهرحامی و نگهبان بزرگی برای هنر بود. پارتنون و پرستشگاه زئوس با پیکرتراشی‌هایشان اعتبارات اهل شهر بودند. این بناها و پیکره‌ها مرتبتی بالا و هدفی مردمی داشتند. به همین نحو می‌توان از پیکره‌های طلایی و عاجی «آتنا و «زئوس» اثر «فیدیاس» و پیکره‌های «هرای آرگوس» اثر پولیکلیتوس یاد کرد.

در سدهٔ چهارم پیش از میلاد مسیح شهرها زیربار جنگ فقیر و بینوا شدند و دیگر نمی‌توانستند از عهدهٔ چنان کارهای متهورانه‌ای بر آیند و اهالی شهر از فیلسوف‌ها الهام می‌گرفتند، آن هم فیلسوفانی که اندیشه‌های فرد نمایی یا «اندیوید وآلیسم» خود را نشر می‌دادند و کمتر حاضر بودند شخصیت خویش را چون پیشینیان در اختیار «اکسپرسیون» جمعی شهر بگذارند.

به ناچار هنرمندان بیش از پیش برای افراد خاص و به طور منزوی و فردی کار می‌کردند. به لحاظ مقایسه می‌توان گفت این هنرمندان از طریق آرمان‌گرایی یا «ایده‌آلیسم» به سوی واقع‌پردازی یا «رئالیسم» گراییدند، و این در حالی بود که هنوز «ایده‌آلیسم» را به متنها درجهٔ خود نرسانده بودند.

آن‌ها خودشان را با خدایان کوچک یا با جنبه‌های اشارتی خدایان بزرگتر ارتباط داده بودند رب‌النوع‌های المپ دیگر آن شکوه و عظمت انتزاعی و تجریدی و همین‌طور وقار و شأن و آرامش خود را از دست داده بودند، خدایان که در این تاریخ ساخته می‌شدند تأثرات انسانی بیشتری را به خود گرفته بودند. هنرمند و حامیان هنر به جنبهٔ ذهنی کار نزدیک شدند و احساس و عاطفه و قشنگی را جانشین شکوه و عظمت و ابهت کردند.

پرتره‌ها معمولی‌تر و صوری‌تر از پرتره‌های تعمیم یافته سدهٔ پنجم شدند. هیچ‌کدام از این تغییرات به حد افراط نرسید ولی همین تغییرات هنر را به راه جدیدی سوق داد و تمایلاتی را آغاز کرد که پس از مرگ اسکندر مشخص‌تر شد.

در قسمت معماری، سیمایی از اواخر سدهٔ پنجم پیش از میلاد مسیح که در پرستشگاه «آپولواپیکوریوس» واقع در ناحیهٔ باسه دیده می‌شود یک طرح جعلی است از سبک کرنتی که جزء به جزء آن آمیخته‌ای است از سه سبک یونانی. این سبک بیشتر به سبک «ایونی» شباهت دارد ستون آن دارای پایهٔ کامل‌تری است سرستون آن بهترین سند تشخیص هویت این سبک است. این نوع سرستون را در بنای «تولوس» (**Tholos**) واقع در اپیدوروس که مربوط به سدهٔ چهارم پیش از میلاد مسیح است می‌توان دید.

دو ردیف برگ‌های «آکانتوس» گرداگرد جثهٔ زنگوله‌ای شکل آن حلقه زده‌اند. نوک این برگ‌ها به سوی خارج سرستون پیچ‌خورده است. بالای آنها یک جفت پیچک مثل فنر ساعت در زیر گوشه‌های تخته سنگِ روی سرستون دیده می‌شود. هر چهار پهلوی تخته سنگِ روی سرستون نیز مقعر و

توگود است. این گونه سرستون از سرستون سبک «دوری» کم استقامت‌تر و ظریفتر است. این سبک با ذهن‌گرایی یا «سوبژکتیویته» پیکرتراشی معاصر خودش قابل مقایسه به نظر می‌رسد.

روی سگ دست زیر قرنیز (modillion) که طاقچه‌هایی از سنگ بوده و سطح زیرین آنها به وسیلهٔ یک پیچ برگ گیاه پای خرس ایجاد شده است یک اِسپَر یا پیشانی ستون قرار دارد که از اِسپَر سبک «ایونی» پرمایه‌تر است. این اِسپَر به وسیلهٔ یک کیلویی یا ابزار مشخص می‌شود. لیکن به نظر می‌رسد یونانیان این سبک ستون را از راه صرفه‌جویی و اساساً در بناهای کوچکی مانند بنای یادبود «لیسیکرانس» واقع در آتن به کار گرفته باشند و حال آنکه پرمایگی این سبک باعث شد تا در دوران امپراتوری رم و جهه و محبوبیت عامه پیدا کند. سه پیکرتراش در این زمان مشهور شده بودند این سه پیکرتراش عبارت بودند از : پراکسیتلس، اسکوپاس و لیسیپوس دو پیکرتراش اول در اوایل سدهٔ چهارم پیش از میلاد مسیح فعالیت داشتند. از اسکوپاس آگاهی کمی در دست است. نویسندگان کلاسیک ۲۵ اثر هنری از او ذکر می‌کنند. از این ۲۵ اثر، پیکرهٔ تکه‌تکه‌شدهٔ پرستشگاه «آتنا آلئا» واقع در تژه باقی مانده است که استیل کار او را نشان می‌دهد. و حتی نظیر همان نسبت و ارتباطی را که فیدیاس با مرمرهای پارتنون داشت این پیکره نیز با اسکوپاس دارد. معروف‌ترین پیکرهٔ ساخت او پیکره «ملهاَگر» بوده است که اغلب از روی آن کپیه‌هایی تهیه کرده‌اند. یکی از بهترین کپیه‌های آن در موزه فوگ کامبریج ماساچوست موجود است ولی اختلافات بین کپیه‌های موجود چنان مشخص است که نتایج قابل اعتماد کمی در اطراف کارهای اسکوپاس می‌توان از آنها استنباط کرد، به نظر می‌رسد این هنرمند سرگردان خود را به جنبه‌های طوفانی‌تر و هیجانی‌تر زندگی داخل کرده است در پیکره‌هایش نوعی تازگی و جذابیت را القاء می‌کند چشمان کاملاً باز است و لب‌های پیکره طوری از

هم جدا شده است که گویی نفس عمیق می‌کشد.اشارات و استنباطات ذهنی "تراژیک"از بیشتر قسمت های پیکره هویداست.