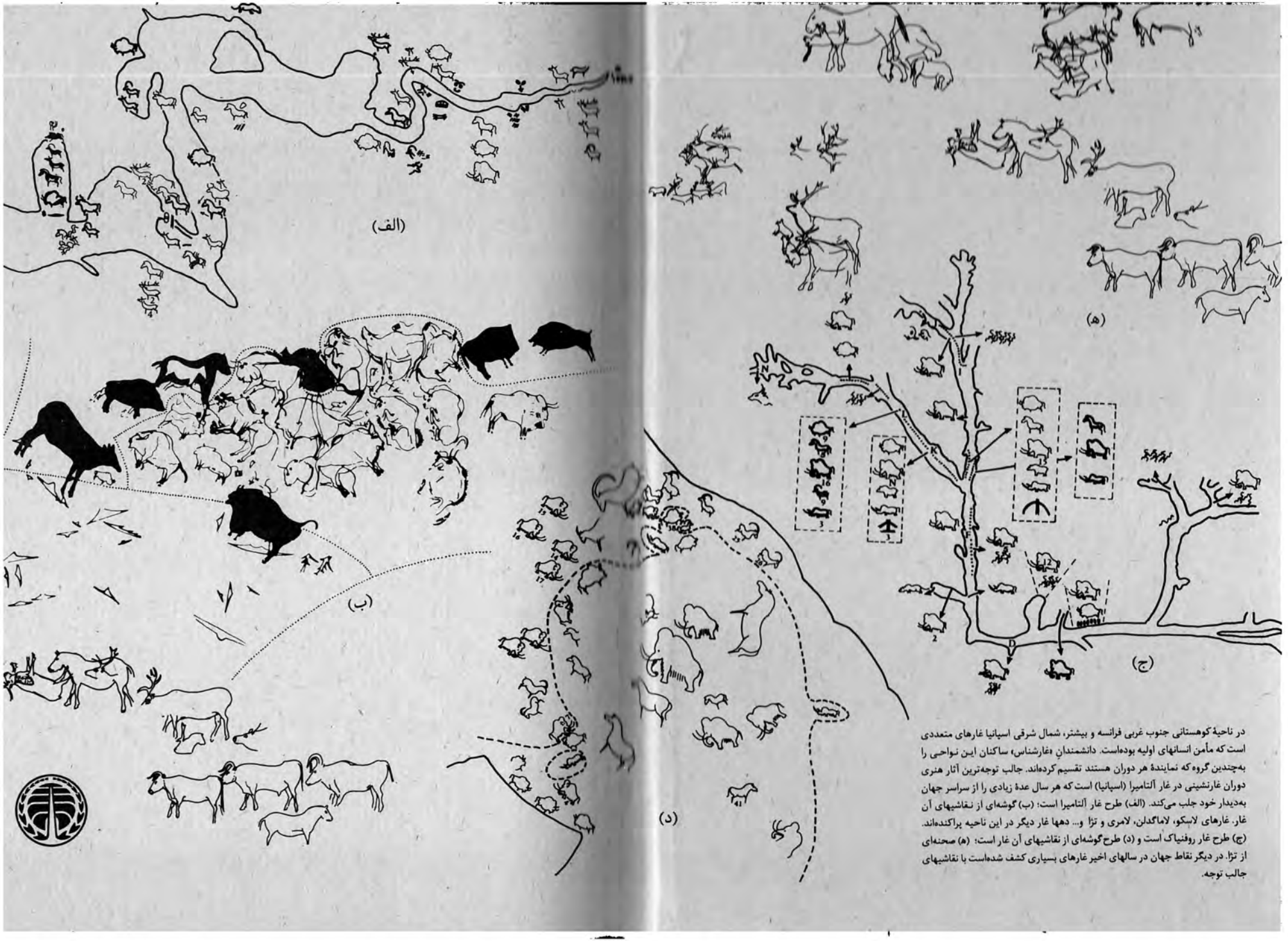
تاریخ اجتماعی هنر

نوشتهٔ آرنولد هاوزر

ترجمهٔ ابراهیم یونسی



در ناحیهٔ کوهستانی جنوب غربی فرانسه و بیشتر، شمال شرقی اسپانیا غارهای متعددی است که مأمن انسانهای اولیه بوده‌است. دانشمندانِ «غارشناس» ساکنان این نواحی را به‌چندین گروه که نمایندهٔ هر دوران هستند تقسیم کرده‌اند. جالب توجه‌ترین آثار هنری دوران غارنشینی در غار آلتامیرا (اسپانیا) است که هر سال عدهٔ زیادی را از سراسر جهان به‌دیدار خود جلب می‌کند. (الف) طرح غار آلتامیرا است؛ (ب) گوشه‌ای از نقاشیهای آن غار. غارهای لاسکو، لاماگدلن، لامری و تژا و... دهها غار دیگر در این ناحیه پراکنده‌اند. (ج) طرح غار روفنیاک است و (د) طرح گوشه‌ای از نقاشیهای آن غار است؛ (ه) صحنه‌ای از تژا. در دیگر نقاط جهان در سالهای اخیر غارهای بسیاری کشف شده‌است با نقاشیهای جالب توجه.

تاریخ اجتماعی هنر

نوشتهٔ آرنولد هاوزر

ترجمهٔ ابراهیم یونسی

شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

آرنولد هاوزر
Arnold Hauser
تاریخ اجتماعی هنر
The Social History of Art
چاپ اول : متن انگلیسی ۱۹۵۱ م. راتلج و کگان پل، لندن
چاپ اول ترجمهٔ فارسی : شهریورماه ۱۳۷۰ هـ. ش. ـ تهران
لیتوگرافی : پیچاز
چاپ : چاپخانهٔ
صحافی : پگاه
تعداد ۵۰۰۰ نسخه
هرگونه چاپ و انتشار و تکثیر مخصوص شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی است.

فهرست

۱. زمانهای ماقبل تاریخ ۹

عصر هجر قدیم (۹۹) عصر هجر جدید (۱۷) هنرمند در مقام جادوگر و کاهن (۲۸)

۲. فرهنگهای شهری شرق باستان ۳۴

عناصر ساکن و متحرك در هنر شرق باستان (۳۴) وضع اجتماعی هنرمند و سازمان تولیدی هنر (۳۷) یکدست شدن هنر در سلطنت میانه (۴۴) طبیعت‌گرایی در عهد آخناتون (۵۱) کرت (۶۰)

۳. یونان و روم ۶۵

اعصار پهلوانی و هومری (۶۵) اسلوب و هنر عتیق در دربار جباران (۷۹) هنر کلاسیك و دموکراسی (۹۴) عصر روشنگری در یونان (۱۰۵) عصر هلنی (۱۱۷) عصر امپراتوری و پایان عهد باستانی (۱۲۴) شاعران و هنرمندان در جهان باستان (۱۳۱)

۴. سده‌های میانه ۱۴۰

روحانیت هنر صدر مسیحیت (۱۴۰) سبك هنری بیزانس (۱۴۹) علل و موجبات وعواقب شمایل شکنی (۱۵۷) سیر هنر از دوران مهاجرتها تا رنسانس (۱۶۲) شاعران

حماسه‌سرا (۱۷۸) فئودالیسم و اسلوب رومانسك (۱۹۹) رمانتیسیسم شوالیه‌های درباری (۲۱۷) دوگانگی هنرگوتیك (۲۶۱) لژ و اتحادیهٔ صنفی (۲۷۵) هنر طبقهٔ متوسط اواخر عصر گوتیك (۲۸۳)

یادداشها ۲۹۹

فهرست اعلام ۳۱۹

۱ زمانهای ماقبل تاریخ

۱ـ عصر حجر قدیم
جادو و «طبیعت گرائی[1]»

افسانهٔ عصر طلائی قصه‌ای است بسیار قدیم. ما بدرستی نمی‌دانیم که از نظر جامعه‌شناسی علت چیست که این همه حرمت از برای گذشته قائل می‌شوند: شاید ریشهٔ این امر در پیوند قبیله‌ای و خانوادگی یاکوششی باشد که طبقات ممتاز، مصروف می‌دارند تا امتیازات خویش را بر توارث استوار سازند. هرچه باشد، احساس اینکه آنچه به‌گذشته مربوط است باید بهتر از حال باشد هنوز چنان نیرومند است که نویسندگان تواریخ هنر و باستانشناسان وقتی می‌خواهند ثابت کنند که چرا قدیمترین سبکهای هنری را بیشتر می‌پسندند، حتی از تحریف تاریخ بیمی به خود راه نمی‌دهند. بعضی از آنها هنر مبتنی بر اصول صوری، انتزاع و آرمانی‌کردن زندگی را نخستین نشان فعالیت هنر می‌دانند و برخی دیگر هنر مبتنی بر بازسازی و حفظ زندگی طبیعی اشیاء را. اتخاذ چنین نظریاتی بسته به این است که هنر را افزار رام‌کردن و چیره شدن بر واقعیت تلقی‌کنیم یا آن را به عنوان وسیله‌ای برای سپردن خود به طبیعت بکار بریم. به عبارت دیگر، موافق، با نظریات خودکامه، یا محافظه‌کارانه یا آزاداندیش یا مترقی خ
«شکلهای» هندسی[2] هنر تزئینی یا اشکال بیان هنر طبیعت‌گرا و تقلیدی را در مقام «قدیم»تر پاس می‌دارند.[۱] آثاری که از هنر اولیه برجای مانده است به‌هرحال به‌نحو روشنی حق تقدم را به طبیعت‌گرائی می‌دهند، و این

1. naturalism 2. geometrically ornamental art forms

مدعا پا به پای پیشرفت تحقیقات قوت بیشتری می‌یابد، چندان‌که اینك دفاع از نظریهٔ تقدم هنر دور از زندگی و طبیعت، روز به روز دشوارتر می‌گردد.[۲]

اما نکتهٔ شایان توجه دربارهٔ طبیعت‌گرائی ما قبل تاریخ این نیست که آن قدیمتر از «اسلوب» هندسی است ـ که خود بیشتر به قیافهٔ چیزی اولیه و ابتدائی جلوه می‌کند ـ بلکه این است که این طبیعت‌گرائی مبین کلیهٔ مراحل خاصی است که هنر در زمانهای جدید در سیر تکامل خویش پیموده است، و به هیچ روی چیزی صرفاً غریزی و ساکن یا پدیده‌ای تاریخی، آنطور که صاحبنظران و کارشناسان هنر هندسی و بسیار صوری با دل مشغولی اعلام می‌کنند، نیست. هنری است که بر خط وفاداری شدید به طبیعت پیش می‌رود: بدین معنی که قوارهٔ اشکال هنوز قدری خشك و نابهنجارند و اجزائشان با صرف زحمت پرداخته شده است: این پیشرفت همچنان ادامه می‌یابد و به اسلوبی منتهی می‌شود که زنده و با روح و تقریباً امپرسیونیستی است: جریانی است که نسبت به پرداخت تأثر بصری در قالب تصویری و آنی و بظاهر طبیعی، به نظر موافق می‌نگرد. در این اسلوب دقت طرح به چنان حدی از ظرافت می‌رسد که می‌خواهد برحالات و جنبه‌های بس دشوار و حرکات بس گذرا و فرّار چیره شود و نسبتهای خطوط را به وجهی ارائه کند که تأثیری طبیعی در بیننده برجای گذارد. این طبیعت‌گرائی به هیچ روی دارای فرمول ثابت و ساکنی نیست، بلکه شکلی است پرجنبش و زنده که می‌کوشد واقعیت را به یاری متنوعترین وسیلهٔ بیان ارائه کند، و وظیفهٔ خویش را گاه بیش و کم با مهارت تمام به انجام می‌رساند. این وضع غریزی خالی از تمایز طبیعت، اینك مدتهاست سپری شده لیکن هنوز برای وصول به مرحله‌ای از فرهنگ که طی آن فرمولهای دقیق هنری خلق و ابداع شوند، راهی دراز در پیش است که باید پیمود.

اما چیزی ـ که خود شاید شگفتترین پدیدهٔ تاریخ هنر باشد ـ مایهٔ حیرت است، چرا که بین این هنر ماقبل تاریخ و هنر «کودکانه» یا هنر دورانهای اخیرتر اقوام اولیه، هیچ همانندئی وجود ندارد. نقاشیهای کودکان و آثار هنری اقوام همزمان، چیزهای حسی نیستند بلکه موافق با

موازین عقلی ساخته و پرداخته شده‌اند: چیزهائی را نشان می‌دهند که کودك یا هنرمند اولیه می‌دانسته است، نه آن چیزهائی که در واقع می‌دیده، و تصویری که از شیئی ارائه می‌کنند نه تصویر بصری و کالبدی بلکه چیزی است ترکیبی که بر اساس قواعد نظری فراهم آمده است. هنرمند در این تصاویر دید از روبرو را با دید از پهلو یا دید از بالا ترکیب می‌کند و آنچه را که به‌گمان او دانستنش در شناخت شیء مورد نظر لازم است از نظر دور نمی‌دارد. مقیاس اجزائی را که از نظر عمل یا از لحاظ وظایف زیستی مهم می‌پندارد بزرگ می‌کند اما هر چیز دیگری را که نقش مستقیمی در وضع کلی شیء مورد نظر نداشته باشد نادیده می‌انگارد، هرچند بخودی خود از حیث تأثیر مهم باشد. از طرف دیگر، چیز شگفتی که در نقاشیهای عصر حجر قدیم بچشم می‌خورد این است که تأثیر بصری را با چنان شیوهٔ مستقیم و نیامیخته و فارغ از هرگونه آرایه‌ها و قیدهای فکری ارائه می‌کنند که باید مدتها به انتظار ماند تا امپرسیونیسم جدید در عالم هنر نظایری از برای آن بیافریند. در این هنر گاه به حرکاتی بر می‌خوریم که ما را به یاد عکسهای فوری این روزگار می‌افکنند، و نظیر اینها را، تا به آثار کسانی چون دگا[1] یا تولوزلوترك[2] نرسیم، نمی‌یابیم؛ و این تصاویر چنانند که در چشمی ناآشنا به امپرسیونیسم، قدری نابهنجار و نامفهوم می‌نمایند. علاوه براین، نقاشان عصر حجر قدیم با چشم غیر مسلح سایه‌هائی را می‌دیده‌اند که انسان عصر جدید جز به یاری ابزارهای پیچیدهٔ علمی قادر به دیدنشان نیست. لیکن در عصر حجر جدید، که سکون و انعطاف‌ناپذیری «مفهوم گرائی[3]» جای مستقیم بودن حسیات را می‌گیرد، دیگر از این استعداد اثری نیست. اما هنرمند عصر حجر قدیم هنوز آنچه را می‌بیند نقاشی می‌کند و جز آنچه در یك لحظه و نگاه معین از شیء مورد نظر دریافت می‌کند چیز دیگری را بر پرده نمی آورد. وی هنوز از تباین دید عناصر مختلف تصویر و شیوه‌های ترکیب مبتنی بر عقل و اختصاصات مربوط به سبك، که ما اینك در نتیجهٔ بررسیهائی که دربارهٔ نقاشیهای کودکان و هنر اقوام اولیه کرده‌ایم با آنها نیك

1. Degas 2. Toulouse-Lautrec 3. conceptualism

آشنائیم، بی‌خبر است و بخصوص از هنر ساختن صورت از روی سایهٔ نیمرخ یا حالت چشم از روبرو، اطلاعی ندارد. هنر عصر حجر قدیم ظاهراً بی هیچگونه کوششی به وحدت ادراك بصری، که هنر جدید پس از قرنها تلاش بدان نایل آمد، دست یافت. شکی نیست که شیوهٔ کار خود را بهبود بخشید لیکن آن را تغییر نداد، اما دوگانگی مشهود و نامشهود و ادراك شده و دیده شده، همچنان کاملاً با او بیگانه ماند.

چه علت و منظوری در پس پشت این هنر بود؟ آیا بیان لحظاتی از شادی زندگی بود که طلب می‌کردند ضبط شوند و تکرار گردند؟ آیا به منظور ارضای غریزهٔ تقلید یا بهره‌مند شدن از مسرت ناشی از آرایش، یعنی احساس نیاز مبرم به این بود که سطوح را با خطوط و اشکال و طرحهای آرایشی بپوشاند؟ آیا حاصل فراغت بود یا خود منظور عملی مشخص و معینی داشت؟ آیا این هنر را باید به چشم بازیچه یا مسکّن یا وسیله‌ای تجملی و یا خود به مثابه سلاحی در مبارزهٔ زندگی دید؟ می‌دانیم که این هنر ازان شکارچیان اولیه‌ای بوده که در مرحلهٔ اقتصاد طفیلی و غیرمولّد می‌زیسته و ناگزیر بوده‌اند خوراك خود را از طبیعت بگیرند یا گردآوری کنند: مردانی بودند که ظاهراً و تا آنجا که بتوان پی‌برد هنوز در مرحله‌ای از «فرد گرائی[1]» اولیه سیر می‌کرده و در جامعه‌ای سازمان نیافته و بی‌ثبات به صورت گله‌های جدا از هم می‌زیسته و به خدایانی اعتقاد نداشته و به جهان عقبی و حیات آن سوی مرگ معتقد نبوده‌اند. در این عصری که زندگی همه فعالیت است، همه چیز بر گرد کسب مایهٔ معاش دور می زند؛ و چیزی وجود ندارد که به ما حق دهد تا بر اساس آن بپنداریم که هنر به منظور دیگری جز تهیهٔ خوراك خدمت می‌کرده است. برعکس کلیهٔ نشانه‌ها بر این نکته اشاره می‌دارند که این هنر وسیله و ابزار امری «جادوئی» بوده و دراین مقام وظیفه‌ای کاملاً عملی داشته که تمام و کمال معطوف به هدفهای اقتصادی بوده است. این جادو به ظاهر وجه مشترکی با آنچه از «مذهب» استنباط می‌کنیم نداشت: با دعا و نیایشی آشنا نبود، حرمت نیروهای مقدسی را پاس نمی‌داشت و با هیچ رشتهٔ ایمانی به هیچ

1. individualism

موجود روحانی و غیر این جهانی مربوط نبود، بنابراین از انجام آنچه به عنوان حداقل شرط یك «مذهب» معتبر بیان شده است عاجز بود.[۳] چیزی بود بی هیچ رمز و راز، جریانی بود ساده و سرراست، و در حقیقت کاربرد عینی شیوه‌هائی بود که با عرفان و امور باطن همانقدر سروکار داشت که ما به هنگامی که تله‌ای برای گرفتن موش کار می‌گذاریم یا زمین را کود می‌دهیم یا مادهٔ مخدری استعمال می‌کنیم با این گونه چیزها سروکار داریم. تصاویری که فراهم می‌آمدند جزئی از لوازم و اسباب فنی این جادو بود: «دامها»ئی بودند که شکار باید در آنها بیفتد، به عبارت دیگر تله‌هائی بودند که شکار را از پیش گرفته بودند: چون این تصاویر در آن واحد، هم تمثال و هم صاحبان تمثال بودند، هم آرزو بودند و هم آرزوی تحقق یافته. شکارچی عصر حجر قدیم می‌پنداشت که شیئی را که تصویر کرده در اختیار دارد، و خیال می‌کرد که با تصویر او اختیار بر او را کسب کرده است و معتقد بود که حیوان وقتی نقاشی می‌شده، عملاً درد کشته شدن را احساس می‌کرده است. از نظر او ارائهٔ تصویری این حیوان چیزی جز انتظار عملی نیست که زود یا دیر روی خواهد داد، چرا که واقعهٔ حقیقی ناچار باید از پی این «نمونهٔ عمل» دررسد، به عبارت بهتر از هم اکنون در این تصویر حقیقت یافته است، زیرا این دو را تنها واسطه‌ای غیر حقیقی که زمان یا مکان باشد از یکدیگر جدا ساخته است. لذا این امر به هیچ وجه یك چیز مربوط به وظایف اعمال رمزی و کنائی نبود که جانشین اعمال و وظایف واقعی گردد، بلکه عملی حقیقی و متضمن مقصود بود. و این خود فکر نبود که حیوان را به هلاکت می‌رساند؛ انجام این معجزه کار ایمان هم نبود، بلکه «عمل» واقعی، یعنی ارائهٔ تصویری واقعه و تیراندازی مجسم در تصویر بود که این جادو را عملی می‌نمود.

وقتی نقاش عصر حجر قدیم حیوانی را بر صخره‌ای تصویر می‌کرد جانوری که بدینسان ترسیم می‌شد چیزی حقیقی بود. برای وی جهان افسانه و تصاویر، قلمرو هنر و تقلید محض، هنوز یك قلمرو مخصوص به خود و جدا از واقعیت تجربی نبود؛ وی هنوز با این دو قلمرو مختلف برخورد نکرده بود، لیکن در وجود یکی از آن دو ادامهٔ مستقیم و بی زیر و بم دیگری را می‌دید. برخوردش با هنر چیزی شبیه به برخورد

سرخپوست[1] لوی-برول[2] بود، که وقتی محققی را دید که داشت طرحهائی را می‌کشید گفت: «می‌دانم که این مرد بسیاری از گاوهای ما را توکتابش گذاشته است.»[۴] به رغم شیوع و غلبهٔ تصوری که بعدها در میان آمد و هنر را در مقام چیزی مخالف و نقطهٔ مقابل واقعیت دید، ادراك قلمرو این هنر به مثابه ادامهٔ مستقیم واقعیت معمول هرگز از میان نرفت. افسانهٔ پوگمالیون[3] که دل در گرو عشق مجسمه‌ای بسته که خود آفریده است از همین طرز فکر مایه می‌گیرد. مشابه این برداشت در کار نقاشان چینی و ژاپنی هم بچشم می‌خورد. نقاش چینی یا ژاپنی شاخهٔ گلی را می‌کشد و تصویری که می‌سازد نه تلخیص واقعیت است و نه ارائهٔ آن به صورت کمال مطلوب: یعنی در حقیقت به خلاف هنر غرب، نه تحویل و تبدیل زندگی است و نه اصلاح آن. چیزی که فراهم آورده است شاخه یا شکوفهٔ دیگری است که بر درخت واقعیت افزوده شده. نکته‌هائی که در قصه‌های پریان چینی دربارهٔ رابطهٔ هنرمند با اثر خود ـ رابطهٔ بین تصاویر با واقعیت و پیوند ظاهر و وجود و افسانه و زندگی ـ نقل شده است همین فکر را القا می‌کند. برای مثال، قصه‌هائی که نقل می‌کنند و می‌گویند که چگونه شکلها از قاب خارج شده راه دشت و دمن را در پیش می‌گیرند و به آغوش زندگی حقیقی می‌شتابند، از همین قبیل است. در تمام این روایتها مرز بین واقعیت و هنر تار و درهم شده و غیر قابل تفکیك است و تنها در هنر اعصار تاریخی است که تداوم این دو قلمرو به صورت افسانه در افسانه ظاهر می‌شود، حال آنکه نقاشی عصر حجر قدیم حقیقتی ساده است و گواه برآن که هنر هنوز در خدمت زندگی است.

هرگونه تعبیر دیگری که این هنر را در مقام مثلاً اشکال زینتی یا بیانی ارائه کند بی‌اساس خواهد بود. نشانه‌ها و بیّنه‌های بیشمار خلاف این را اشاره می‌دارند، خاصه که این نقاشیها را اغلب در جاهای دور از دسترس مثلاً در کنج تاریك غارها، که امکان ندارد در این گونه جاها به عنوان آرایه بکار رفته باشند، مخفی داشته‌اند. علاوه براین سائیدگی بعضی از خطوط این نقاشیها و وجود خطوط تازه‌ای که نقاش بر آنها افزوده

1. Sioux 2. Lévy-Bruhl 3. Pygmalion

ـ وچنین چیزی آشکارا از کیفیت تزئینی اثر می‌کاهد ـ به خلاف این توجیه گواهی می‌دهد، چرا که نقاش اجباری نداشته تصاویری را بر روی تصاویر اولیه بکشد، زیرا برای این کار به اندازهٔ کافی فضا در اختیار داشته است. همین نقش اشکال بر روی هم، خود حاکی از این است که این تصاویر به این منظور ساخته نشده‌اند که با زیبائی خود چشم را نوازش دهند، بلکه منظور دیگری در بین بوده که مهمترین عنصر آن جای دادنشان در کنج غار بوده است: یعنی در جاهای معینی که برای «جادو» مناسب تشخیص داده می‌شده. اصولاً مسألهٔ تزئین یا القای احساس زیبائی نمی‌تواند در میان باشد، چراکه این تصاویر را نه اینکه در معرض تماشا نمی‌گذاشتند بلکه مخفی هم می‌داشتند. باید گفت که آثار هنری در حقیقت از دو انگیزهٔ مختلف نشأت می‌کنند: بعضی از آنها فقط به این منظور آفریده می‌شوند که بمانند و برخی دیگر به این منظور که دیده شوند.[۵] هنر مذهبی فقط برای بزرگداشت خدا آفریده می‌شده، و کمابیش کلیهٔ آثار هنرئی که منظور از ابداعشان کاستن از سنگینی باری بوده است که بر روح هنرمند فشار می‌آورده در این «پوشیده کاری» با هنر «جادوئی» هنر عصر حجر قدیم، سهیم‌اند. هنرمند این عصر که تنها در اندیشهٔ تأثیر جادو بود در ضمن از کارش نوعی خرسندی «زیبا شناخت» نیز حاصل می‌کرد، هرچند که این کیفیت را صرفاً در مقام وسیلهٔ وصول به منظور نهائی کار می‌دید. این امر به روشنی هر چه تمامتر در رقصهای مذهبی اقوام بدوی، در رابطهٔ بین حرکات تقلیدی و جادو، انعکاس دارد. همان طور که حرکات تقلیدی به اعمالی که خاستگاه دینی دارند گره می‌خورند، همان طور هم نقاش دوران ماقبل تاریخ ـ هرچند خویشتن را دربست به خدمت هدف جادوئی کار خود می‌گماشت ـ از ترسیم جانوران و ارائهٔ اختصاصات و رفتار و حرکاتشان لذت می‌برد و خرسند می‌شد.

گواه بارز این مدعا را ـ که در این هنر، دست‌کم در عالم خودآگاه، مهم تأثیر جادو بود نه زیبائی ـ در این حقیقت می‌توان دید که تیر یا زوبینی تن جانوران اینگونه تصاویر را شکافته است، یا پس از تکمیل تصویر در معرض ضربات چنین سلاحهائی واقع شده؛ بیشك این خود نشان علاقهٔ وافر به کشتن چنین جانوری است. و بالاخره دلیل اثبات این مدعا که هنر

عصر حجر قدیم جنبهٔ جادوئی داشته تصاویری است که آدمیان را در هیأت جانوران ارائه می‌کنند و اکثر اینها آشکارا با رقصهای جادوئی ارتباط دارند. در این تصاویر ـ مثلاً در تصویر سه برادران[1] ـ صورتکهائی ترکیبی از جانوران را می‌بینیم که اگر هدف و منظور جادوئی را از آنها حذف کنیم، چیزهائی بیمعنی خواهند بود.[۶] علاوه بر این، پیوند نقاشی عصر حجر قدیم با جادو ما را در توضیح و تبیین بهتر طبیعت‌گرائی این هنر یاری می دهد. تصویری که هدفش آفرینش نسخهٔ بدلی از نمونهٔ اصل باشد، یعنی چیزی باشد که نه تنها بر شیء مورد نظر اشاره دارد یا از آن تقلید کند و یا خود به آن شبیه باشد، بلکه در حقیقت جانشین آن گردد، چیزی جز یك اثر طبیعت‌گرا نخواهد بود. جانوری که نقاش می‌باید به ساحت زندگی فراخواند باید چون همتای طبیعی خود بر پردهٔ نقاشی ظاهر شود؛ تصویری که شباهتی به شیء مورد نظر نداشت نه تنها ناقص بود بلکه چیزی بیهوده و بی‌هدف نیز بود.

اغلب بنا را براین می‌گذارند که پیش از عصر جادو ـ که نخستین عصری است که وجود آثار هنری را در آن می‌یابیم ـ مرحلهٔ ماقبلی هم وجود داشته است.[۷] بدیهی است که پیش از عصر تکامل یافته‌ای که مراسم و آئینهای مُستقر در آن و اعمال اعجازآمیز آن تحت قواعد و نظامهائی درآمده باشد، دوران دیگری هم بوده که در آن ترتیبات و تنظیماتی نبوده و آنچه بوده است دست پسودن به اطراف و تجربه بوده که بتدریج راه را برای استقرار نظامهای دوران پس از خود هموار کرده است. اعمال جادوئی، پیش از آن که تحت قواعد و نظامهای معینی درآیند ناگزیر می‌بایست جامعه را به حسن تأثیر خود متقاعد کرده باشند. لذا حاصل حدس و گمان نیستند، و قاعدتاً باید بی‌کاوش و کوشش آگاهانه تحصیل شده سپس بتدریج بسط یافته باشند. یحتمل که بشر پیش از عصر جادو بتصادف به وجود رابطهٔ میان نسخهٔ اصل و نسخهٔ بدل پی برده، و شك نیست که این کشف تأثیر عظیمی بر او داشته است. بعید نیست که همهٔ جهان جادو، با آن پیوند متقابلی که میان اشیاء مشابه قائل است، از

1. Trois-Frères

همین تجربه نشأت کرده باشد. چنانکه گفته‌اند دو اندیشهٔ اساسی که از شرایط لازم هنرند ممکن است طی دوران تجارب و کشفیات عصر ماقبل جادو تحصیل شده باشند: منظورم اندیشهٔ مشابهت و تقلید و اندیشهٔ ایجاد چیزی از هیچ است، که در حقیقت همان امکان هنر خلاقه است.[۸] نقش دستهائی که در بسیاری جاها، در حوالی غارها یافت شده و احتمالاً بر اثر فشار بوجود آمده است به گمان بسیار نخستین چیزی بوده که انسان اولیه را به فکر ابداع افکنده و وی را براین امر آگاه ساخته که چیزی بیجان و مصنوع هم می‌تواند شباهت کامل با موجودی زنده داشته باشد. این سرگرمی البته در بدو امر ربطی با هنر یا جادو نداشت، چه ابتدا باید به صورت ابزار و وسیلهٔ جادو درآید و سپس شکل هنر به خود بگیرد؛ زیرا شکاف و فاصلهٔ موجود بین آثار این دستها و تصاویر ساخته و پرداختهٔ انسان عصرحجر قدیم به اندازه‌ای زیاد ومدارك وشواهد مربوط به ارتباط احتمالی این دو بحدی اندك است که به زحمت می‌توان قائل به این شد که اشکال هنری از این خطوط بازیچه‌گونه نشأت کرده‌اند، بلکه باید معتقد به وجود واسطه‌ای خارجی شد؛ و این واسطهٔ خارجی به احتمال نزدیك به یقین کیفیتی «جادوئی» بوده که به نسخهٔ بدل اسناد داده می‌شده است. با اینهمه همین اشکال بازیچه‌گونه و ماقبل جادو، گرایش و جهتی طبیعت‌گرا داشتند و تقلید واقعیت بودند، و اگرچه این تقلید مبتنی بر آگاهی نبود با این حال نمی‌توان آن را به هیچ روی به عنوان جلوهٔ یك اصل ضد طبیعت‌گرا یا تزئینی و آرایشی در نظر گرفت.

۲ـ عصر حجر جدید
توجه به روح[1] و اسلوب هندسی

اسلوب طبیعت‌گرا تا پایان عصر حجر قدیم، یعنی طی هزاران سال، بر دوام بود اما تا آغاز عصر حجر جدید تغییری در این اسلوب روی نداد؛ و این نخستین دگرگونی در تاریخ هنر بود. و تا این عصر آغاز نشد، شیوهٔ برخورد «طبیعت‌گرا» که آزادانه در به روی جهان تجربه گشوده بود به

1. animism

اسلوب محدود «هندسی» ـ که هنرمند به پیروی از آن بیشتر مایل بود تا در بر غنای واقعیت تجربی ببندد ـ تمکین ننمود. از این پس به جای پیروی کامل از طبیعت، با آن دقت آمیخته به شکیبائی عاشقانه‌ای که بر نکات و جزئیات شیء صرف می‌شد، اینك نشانه‌های قراردادی و طرح گونه‌ای را می‌بینیم که همچون خطوط هیروگلیف، بیش از آنکه بر ارائهٔ کامل شیء مورد نظر تکیه کند، به اشاره اکتفا می‌نماید. هنر دیگر به جای ارائهٔ تجارب واقع زندگی می‌کوشید تا اندیشه و تصور، و به عبارت دیگر جوهر درونی اشیاء، را ضبط کند: به بیان دیگر، به عوض مشابه شیء، «نمادهائی[1]» بیافریند. تصاویر عصر حجر جدید انسان را به یاری دو یا سه خط به انگارهٔ هندسی ارائه می‌دهد، که خط قائمش نمایندهٔ تنه و دو نیم دایره‌ای که هلال یکی رو به بالا و هلال دیگری رو به پائین است ساقها و بازوان را تشکیل می‌دهد. «من‌هیر[2]»ها که بعضی صاحبنظران می‌گویند تندیسهٔ مردگانی هستند[۹] که به اختصار ارائه شده است، همین دوری و بیگانگی از واقعیت را به منتها درجه نشان می‌دهد: سنگ هموارى که بر این گورها قرار گرفته نمایندهٔ سر مرده است، اما حتی گرد بودنش شباهتی به قوارهٔ طبیعی ندارد، و از بدن، یعنی از سنگ مستطیل شکلی که معرف آن است، کاملاً جداست؛ چشمها با دو نقطه مشخص شده و بینی در شکل هندسی ساده‌ای در دهان یا ابروان ادغام شده است. مشخصهٔ مرد افزودن سلاح به پیکر او، و ممیزهٔ زن دو برجستگی سینه.

این تغییر سبك که منتهی به این اشکال انتزاعی شده خود تابع تحولی کلی است که در فرهنگ و تمدن روی داده است، و شاید که عمیقترین تحول در تاریخ نوع بشر باشد. محیط مادی و وضع روحی انسان ماقبل تاریخ، دیگر چنان دگرگونی و تحولی می‌یابد که هر چیز پیش از آن، با قیافهٔ حیوانی و غریزی جلوه می‌کند، و پس از آن، به صورت جریان تکاملی متداوم و متضمن مقصود. این دگرگونی مهم این است که آدمی دیگر به طفیل طبیعت زندگی نمی‌کند، دیگر خوراك روزانه‌اش را با گرداوری یا شکار جانوران تأمین نمی‌کند، بلکه خود آن را تولید می‌کند:

1. symbols 2. menhirs

با اهلی کردن جانوران و نشاندن نباتات، یعنی با دامپروری و کشاورزی؛ کم‌کم غلبه بر طبیعت را آغاز مـی‌کند و خـویشتن را تـا حـدی از حیطهٔ بلهوسیهای تقدیر و تصادف دور می‌سازد. عصر تـدارك و تـولید سازمـان یافتهٔ نیازهای مادی زندگی آغاز می‌گردد، و انسان آغاز بکار می‌کند و به دامپروری می‌پردازد؛ نیازهای آینده را پیش‌بینی و تدارك مـی‌کند و اشکال اولیهٔ سرمایه را پی‌ریزی می‌نماید. با این مقدمات ـ یعنـی تملك زمینهای مزروعی و دامهای اهلی و ابزار و آذوقه ـ شك نیست که تقسیم جامعه به لایه‌ها و طبقات و بخشهای ممتاز و گروههای محـروم از حقـوق و عناصر استثمار کننده و استثمار شونده آغاز می‌گردد. سازمان کار و تقسیم وظایف و جدا شدن حرفه‌ها از یکدیگر آغـاز مـی‌شود: دامـداری و کشت زمین، تولید ابتدائی و صنایع دستی، کارهای تخصصی و خانگی، کار زن و مرد، مزرعه‌داری و دفاع از ملك؛ آری، همهٔ این چیزها کم‌کم از یکدیگر جـدا می‌گردد.

با گذر از مـرحلهٔ گـرداوری خـوراك و شکار و ورود بـه مـرحلهٔ دامداری و کشت و زرع، نه تنها محتوا بلکه سرتـاسر وجـود زندگـی از بیخ و بن دگرگون می‌شود. جماعات بیابانگرد به جوامـع ساکن بـدل می گردند، گروههای پراگنده‌ای که از لحاظ اجتماعی وابستگی و پیوند چندانی با یکدیگر ندارند در جماعات محلی ریزبافتی سازمان می‌یابند. نظر«گوردن چایلد[1]» کاملاً درست است که می‌گوید نباید این تحولی را که در زنـدگی این جماعات روی داد و آنها را به جوامع ساکن بدل کرد به چشم تحولی قطعی و جامع و ناگهانی نگریست. او برایـن گمـان است که از یـك سو شکارچی عصر حجر قدیم گاه نسلها در غار واحدی می‌مانده و از سوی دیگر اقتصاد اولیهٔ ارضی و دامداری در مراحل اولیهٔ کار با تغییر ادواری محل سکنی همراه بوده است، زیرا پس از چندی چراگاهها از علف تهی می‌شد و بهره دهی مزارع کاهش می‌پذیرفت.[۱۰] اما نباید فراموش کرد که با بهبود شیوه‌های کشاورزی، فرسودگی خاك روز به روز کمتر می‌شد و کشاورز و دامدار ـ هرقدر هم کم یا زیاد در یك محـل می‌ماند ـ طبعـاً رابطه‌اش بـا

1. Gordon Child

خانه و قطعه زمینی که نسبت به آن احساس علاقه می‌کرد، با رابطه‌ای که شکارچی این عهد با غار خود داشت ـ هراندازه هم که مرتباً به آن بازمی‌گشت ـ فرق داشت. با این علاقه‌ای که به خانه‌اش داشت شیوهٔ جدیدی از زندگی پاگرفت که از سر تا پا با شیوهٔ زندگی ناآرام و خانه بدوش و بی‌سامان انسان عصر حجر قدیم فرق داشت. این شیوهٔ جدید اقتصاد، به‌خلاف بی‌نظمی و آشفتگیی که در کار گردآوری خوراك و صید بود نوعی ثبات با خود بهمراه آورد. به جای اقتصاد بی‌نقشهٔ سابق که مبتنی بر غارت منابع طبیعی بود و فقط همین بود که روزی را به فردا برساند، اینك اقتصادی مبتنی بر نقشه ظهور کرده که برای مدتی بالنسبه طولانی تنظیم شده است و آمادهٔ مقابله با وقایع احتمالی است. این جریان از مرحلهٔ تجزیه و تلاشی و آشفتگی می‌گذرد و به مرحلهٔ همکاری و تعاون می‌رسد: بدین معنی که مرحلهٔ جستجوی فردی برای تهیهٔ خوراك را پشت سر می‌گذارد،[۱۱] و به مرحلهٔ اقتصاد گروهی و همکاری دستجمعی می‌رسد ـ که لزوماً اشتراکی هم نیست ـ و به تشکیل جامعه‌ای منتهی می‌گردد که افرادش علایق و وظایف و تعهدات مشترك دارند. باری، این گروههای منفرد از مناسباتی که متکی برقدرت ولی عاری از نظم و ترتیب است تکامل می‌یابند و در جوامع بیش‌وکم متمرکزی که طرز حکومت در آنها کم و بیش یکسان است شکل می‌بندند و حیات ایشان که مرکز و نهاد مستقری ندارد در مسیری می‌افتد که برگرد خانه و مزرعه و مرتع و قرارگاه و محراب دور می‌زند.

مراسم و شعائر مذهبی و اعمال نیایشی اینك جانشین سحر و جادو می‌شود. عصر حجر قدیم نمایندهٔ مرحله‌ای بود که در آن کیش و پرستشی نبود و وجود انسان لبریز از ترس از مرگ و گرسنگی بود، و کوششش بر این بود که به یاری اعمال جادوئی از خود در برابر دشمنان و نیازهای مادی و رنج و مرگ دفاع کند. اما آدمی طالع خوب و بد را با نیروهائی که در پشت سر وقایع بودند پیوند نمی‌داد و تا وقتی که به کشت گیاهان و پرورش دامها نپرداخت احساس نکرد که سرنوشتش را نیروهای معقولی هدایت می‌کنند که توانائی تعیین سرنوشت او را دارند. با آگاهی از وابستگی به هوای خوب و بد و باران و هوای آفتابی و رعد و برق و

تگرگ و بیماریهای واگیردار و قحطی و باروری و بی‌باری زمین و فراوانی یا کمی زاد و ولد دامها، تصور انواع و اقسام ارواح خیرخواه و بدخواه در میان آمد که بسته به مورد، خیر یا زیان می‌رساندند، و تصور نیروهای مرموز و ناشناخته و نیرومندی که عملشان خارج از نظارت انسانها بود در اذهان رسوخ کرد. اینك جهان به دو نیم تقسیم می‌شود، و بنظر می رسد که خود انسان نیز به دو بخش منقسم می گردد. این، مرحلهٔ اعتقاد به روح است که اس و اساس زندگی انگاشته می‌شود و لذا دوران پرستش روح و اعتقاد به بقای روح و کیش پاس‌داشتن حرمت مردگان است. با آمدن اعتقاد و پرستش، نیاز به صنم و تعویذ و نمادهای مقدس و تقدیم نذور و خیرات برای مردگان و ساختن بقاع درکار می‌آید. زین‌پس بین هنر قدسی و هنر دنیوی، بین هنر ارائه و نمایش امور مذهبی و هنر دنیوی و زینتی تمایزی بروز می‌کند. از یکسو آثار و بقایای اصنام و هنر تدفینی را می‌بینیم و از سوی دیگر به سرامیکهائی برمی‌خوریم که اشکال تزئینی دارند و چنانکه سمپر[1] خاطرنشان می‌کند بعضاً به طور مستقیم از توجه به صنعت و فنون آن نشأت کرده‌اند.

از نظر «آنیمیسم» جهان منقسم به دو بخش واقعیت و مافوق واقعیت، یعنی به جهان پیدا و عالم ناپیدای ارواح و بالاخره جهان جسم میرنده و روح نامیرا است. رسوم و آداب تدفین مربوط به این عصر روشن می‌سازد که انسان عصر حجر جدید دیگر بتدریج دارد روان را جوهری جدا از تن می‌انگارد. جهان‌بینی «جادوئی» چیزی است «وحدانی[2]» و واقعیت را در شکل و بافتی ساده و تداومی ناگسسته و مرتبط می‌بیند، در حالی که اعتقاد به اصالت روح چیزی است مبتنی بر ثنویت، و دانش و اعتقاد خود را بر اساس نظامی دو جهانی استوار می‌کند. عصر جادو عصری است حس‌گرا، که در چیزهائی ملموس و محسوس چنگ می‌زند، در حالی که «جانگرائی» امری است روحی و گرایش به انتزاع دارد: در یکی فکر متوجه زندگی در این جهان است و در دیگری به جهان عقبی نظر دارد ـ و علت عمدهٔ اینکه هنر عصر حجر قدیم چیزهای منطبق با زندگی و

1. Semper 2. monistic

واقعیت می‌آفریند در حالی که هنر عصر حجر جدید جهان برتری را که به کمال آراسته است در برابر واقعیت تجربی می‌گذارد، همین است.[۱۲] اما تازه این آغاز جریان «اندیشه‌گرائی و عقل گرائی[1]» در هنر، و ابتدای جریانی است که در آن جای تصاویر و اشکال واقعی را نشانها و نمادها و انتزاعات و اختصارات و نمونه‌های نوعی و نشانهای قراردادی می‌گیرند: حذف پدیدهٔ مستقیم و تجربه به‌وسیلهٔ اندیشه و تأویل، تأکید و اغراق، تحریف و دگرگونی. اثر هنری دیگر فقط نمایش شیء مادی نیست بلکه تصوری از آن است؛ یادآوری محض نیست بلکه تخیل هم هست: به عبارت دیگر، عناصر «غیر حسی» و عقلی تخیل هنرمند عناصر نامعقول و وابسته به حواس را از قلمرو عمل می‌رانند، و به این ترتیب تصویری که هنرمند می‌پردازد کم‌کم به زبانی تصویری بدل می‌گردد: از نکات و تفصیلات تصویر کاسته می‌شود و به چیزی در حدود «خلاصه‌پردازی تصویری» بدل می‌شود.

در آخرین تحلیل، عوامل تعیین کنندهٔ این تغییری که در سبك و اسلوب عصر حجر جدید روی می‌دهد دوتا است: نخست انتقال از اقتصاد طفیلی و صرفاً مصرفی شکارچیان و گردآورندگان خوراك به اقتصاد مولّد و سازندهٔ دامداران و کشتکاران. دوم با از بین رفتن مفهوم «وحدانی» از جهان و جایگزین کردن آن با فلسفهٔ ثنوی اعتقاد به روح به مثابه اس و اساس زندگی: یعنی با مفهومی از جهان، که بخودی خود مبتنی بر اقتصاد نوع جدید بود. نقاش عصر حجر قدیم خود شکارچی بود و در این مقام ناچار بود دقیق و تیزبین باشد، حیوانات را بشناسد و با خصوصیاتشان آشنا باشد و به یاری کمترین رد و نشانی جایگاه و مسیر حرکتشان را دریابد: برای مشاهدهٔ شباهتها و تفاوتها، ناچار می‌بایست دیده‌ای تیزبین و برای اصوات، گوشی حساس داشته باشد؛ به سخن دیگر می‌بایست کلیهٔ هوش و حواسش متوجه و معطوف به خارج و جهان واقع باشد. و چنین برخورد و کیفیاتی طبعاً در طبیعت‌گرائی اهمیتی بسزا دارند. کشاورز عصر حجر جدید نیاز به حواس تیز شکارچی ندارد، و بنابراین حساسیت و نیروی

1. intellectualization and rationalization in art

مشاهده‌اش کاستی می‌گیرد و در عوض استعدادهای دیگرش، و بیش از همه استعداد انتزاع و تفکر عقلی، هم در شیوه‌های تولید و هم در هنر وی که «شکل‌گرا» و بسیار متمرکز است، کسب اهمیت می‌کند. تفاوت بسیار مهم و اساسی بین این هنر و طبیعت‌گرائی در این است که این هنر واقعیت را نه در مقام تصویر متداوم و پیوسته‌ای از کل متجانس، بلکه به صورت تقابل دو جهان ارائه می‌کند و با انگیزهٔ شکل‌گرایانه‌ای که دارد با ظواهر معمول اشیاء به معارضه برمی‌خیزد: این هنر، مقلد و پیرو طبیعت نیست، بلکه رقیب و معارض آن است، و ازین‌رو دنبالهٔ واقعیت نیست و چیزی بر آن نمی‌افزاید بلکه الگوئی را که خود ساخته است در برابر آن قرار می دهد. چیزی که در تقابل این اندیشه و واقعیت، روح و ماده، و جوهر و قالب، بیان می‌شود ثنویتی است که با «جانگرائی» پا به عرصهٔ وجود گذاشته، و این خود چیزی است که ما دیگر نمی‌توانیم ادراك هنری خود را از آن تفکیك کنیم. اگر چند ممکن است بسیاری از این عوامل متضاد هرچندگاه یکدیگر را از میدان بدر کرده باشند، کشمکش بین آنها در طول تمام تاریخ هنر غرب بچشم می‌خورد و احساس می‌شود: و این برخورد همانطور که در ادوار سلطهٔ هنر «شکل‌گرا» مشهود است در زمانهای غلبهٔ طبیعت‌گرائی نیز چشمگیر است.

با آغاز عصر حجر جدید هنر شکل‌گرا که بنای کار را بر اسلوب هندسی و تزئینی قرارداده است بلامعارض بر صحنه چیره می‌شود و این چیرگی چنان است که نظیرش در ادوار تاریخی در هیچ یك از گرایشهای هنری حتی در خود «شکل‌گرائی» هم دیده نمی‌شود. این شیوه جز در هنر کرتی و موسنی[1]، بر سرتاسر عصر آهن و مفرغ و اعصار شرق و یونان زمانهای دور چیره است ـ و این دوره‌ای از تاریخ بشری است که به تقریب از ۵۰۰۰ تا ۵۰۰ سال پیش از میلاد مسیح را شامل می‌شود. عمر کلیهٔ اسلوبهای دیگر نسبت به آن کوتاه بنظر می‌رسد و شیوه‌های هندسی و کلاسیك، که بعدها در کار می‌آیند، جز وقایعی فرعی و زودگذر نمی‌نمایند. ولی چه چیز غلبهٔ این برداشت از هنر را که خود این همه مقید به اصول و

۱. mycenean موسنی یا می‌سنی.

قالبهای انتزاعی بود در این مدت دراز تأمین کرد؟ چگونه توانست پس از این همه دگرگونیهائی که در نظامهای اقتصادی و اجتماعی و سیاسی پدیدآمد همچنان به بقای خود ادامه دهد؟ باری، ادراك یکنواخت از هنر هندسی این دوره به خصلت اجتماعی یکسانی مربوط است، و همین خصلت اجتماعی به رغم تفاوتهای فردی، نفوذ قاطعی بر سرتاسر این عصر اعمال می‌کند: منظورم گرایش به سوی یك سازمان اقتصادی متجانس، و ایجاد حکومت مطلقه و جهان‌بینی مبتنی بر مراتبی است که در سرتاسر جامعه بچشم می‌خورد: عنصر غالب این جهان‌بینی مذهب و آئینهای دینی است و این، هم نقطهٔ مقابل زندگی سازمان نیافته و بدوی و خانه بدوشانهٔ شکارچیان و هم جدا از زندگی «فردگرایانهٔ» بورژوازی قدیم و جدید است، که آگاهانه بود و اساسش بر اندیشهٔ رقابت استوار بود. جهان‌بینی جامعهٔ شکارچیانی که به طفیل طبیعت می‌زیستند و امروز را به فردا می‌بردند چیزی پویا و بی‌قاعده و قانون بود و هنر این زندگی نیز متقابلاً در جهت بسط و توسعه و تنوع آن سیر می‌کرد. جهان‌بینی کشاورز مولدی که می کوشید وسایل تولید خود را تدارك نماید، و پس از اینکه تدارك کرد حفظ کند، چیزی است ساکن و «سنتی» و اشکال زندگی آن نیز «غیر شخصی» و ساکن و ثابتند و قالبهای هنری آن نیز متقابلاً سنتی و نامتغیرند، و چیزی طبیعیتر از این نیست که در جوار شیوه‌های سنتی جماعات دهقانی، اشکال ثابت و ساکنی در کلیهٔ عرصه‌های حیات فرهنگی پا بگیرد و برومند شود. هورنس[1] از نخستین کسانی بود که این «محافظه‌کاری» سخت‌جانی را که از ویژگیهای اسلوب هنری و خصلت اقتصاد کشاورزان خرده پا[۱۳] است تأکید نمود و گوردن چایلد اولین کسی بود که در وصف این روحیه به همانندی سفالینه‌های عصر حجر جدید اشاره کرد.[۱۴] فرهنگ روستائی دهقانان، که در قلمروی خارج از زندگی پر نوسان شهرها تکامل می‌یابد همچنان به الگوهای مستقر و معین زندگی که از نسلی به نسل دیگر رسیده‌اند وفادار است. حتی هنر دهقانی زمانهای جدید نیز خطوطی را ارائه می‌کند که هنوز پیوند خود را همچنان با اسلوب هندسی ماقبل تاریخ

1. Hoernes

حفظ کرده است.

تغییر اسلوب از طبیعت‌گرائی عصر حجر جدید به اسلوب هندسی، بی‌مراحل واسط تحصیل نمی‌شود. از همان عصر ناتورالیسم، گروهی از نقاشیهای شرق اسپانیا را می‌بینیم که شانه به شانهٔ گرایشی که در جنوب فرانسه و شمال اسپانیا در جریان و در جهت «امپرسیونیسم» روان است پیش می‌روند. کیفیت این تصاویر آنقدر که «اکسپرسیونیستی» است «امپرسیونیستی» نیست. می‌نمایدکه آفرینندگان این‌آثار تمام توجه خود را به حرکات بدنی و پویائی آن معطوف داشته‌اند؛ برای اینکه آنها را به مؤثرترین وجه و به قسمی ارائه‌کنندکه تأثیر منظور را به بهترین شکل القا نماید دانسته وسنجیده نسبت اندامها را رعایت نمی‌کنند: ساقها بلند و خنده دارند، بالاتنه فوق‌العاده نازك است، بازوها کج و معوجند و مفاصل در جای خود نیستند. با این همه این اکسپرسیونیسم نیز مانند سلف خود اصلی مباین با طبیعت‌گرائی را پیش نمی‌کشد. ساده جلوه‌دادن اعضا و جوارح به یاری اغراقات، چیزی است که می‌تواند در اسلوب‌سازی به مثابه نقطهٔ آغازی عمل کند، و این کاری است که از نسبتها و اشکال دقیق و درست ساخته نیست. اما ساده کردن خطوط «محیطهای مرئی» و صورت کلیشه دادن بدانها، که «هانری بروی[1]» در آخرین مرحلهٔ تکامل عصر حجر قدیم می‌بیند و آن را به عنوان «سنتی شدن» قالبهای طبیعت‌گرا توصیف می کند،[۱۵] در حقیقت نخستین مرحلهٔ گذر حقیقی به اسلوب هندسی عصر حجر جدید است. «بروی» جریانی را که طی آن نقاشی طبیعت‌گرا در فرجام کار خود روز به روز بیشتر به لاقیدی و بی‌توجهی می‌گراید و هر دم انتزاع و خشونت و تصنع بیشتری را در کار می‌آورد شرح می‌دهد و نظریهٔ خود را در بارهٔ نشأت اشکال «هندسی» از طبیعت‌گرائی، بر این اساس استوار می‌کند؛ و این جریانی است که هرچند ممکن است بدون قطع و فصلهای درونی پیش آمده باشد ولی نمی‌توانسته مستقل از شرایط خارجی باشد. گرایش به «طرح گونگی» در دو مسیر پیش می‌رود: از سوئی جستجو به جهت اشکال سادهٔ ارتباط و بیان را ادامه می‌دهد و از سوی دیگر اشکال

1. Henri Brueil

ساده و جالب توجه تزئینی را ابداع می‌کند. بدین‌ترتیب در پایان عصر حجر قدیم هرسه شکل اساسی نمایش و تصویر را می‌بینیم: شکل تقلیدی، شکل گزارشی، و شکل تزئینی ـ به عبارت دیگر در این هنر شباهت طبیعی و نشان تصویری و آرایهٔ مجرد، هرسه وجود دارند.

اشکال زودگذری که بین طبیعت‌گرائی و هنر مبتنی بر اسلوب هندسی ظهور می‌کند با مراحل واسطی‌که اقتصاد بهره‌کشی از طبیعت را به اقتصاد مبتنی بر تولید بهم می‌پیوندد انطباق دارد. ابتدای دامداری و کشاورزی احتمالاً در میان بعضی قبایل از حفظ پیاز نباتات و توجه و نگهداری از دامهای مورد علاقه آغاز شد: و شاید همین دامها بودند که بعدها افراد قبایل معتقد شدند که با آنها قرابت خونی دارند.[۱۶] این دگرگونی، خواه در مسیر هنر یا اقتصاد، به هرحال انقلاب و تحولی ناگهانی نیست و در هر دو متدرجاً روی داده است. و همین وابستگی درونی و متقابل، در هر دو قلمرو، طبعاً بین پدیده‌های گذرا موجود بود، چنانکه بین شکار و طبیعت‌گرائی و کشاورز مولد و اسلوب هندسی وجود داشت. در ضمن، در تاریخ اقتصادی و اجتماعی اقوام بدوی اعصار جدیدتر، مورد مشابهی داریم که به ما حق می‌دهد وجود چنین رابطه‌ای را معقول بپنداریم: «جنگل‌نشینان» که مانند انسانهای عصر حجر قدیم مردمی شکارچی و خانه بدوشند در مرحله‌ای از تکامل بسر می‌برند که ما آن را «جستجوی فردی برای خوراك» نامیده‌ایم. این مردم اطلاعی از همکاری اجتماعی ندارند و به ارواح و شیاطین معتقد نیستند، به اشکال خام «جادو»ئی علاقه‌مندند و آثاری طبیعت‌گرا می‌آفرینند که به طرزی عجیب به هنر طبیعت‌گرای عصر حجر قدیم شبیه است. و باز سیاهان ساحل غربی آفریقا که به کشاورزی اشتغال دارند و در جماعات روستائی زندگی می‌کنند و معتقد به «روح»اند مردمی هستند سخت شکل‌گرا و هنرشان مانند هنر انسان عصر حجر جدید بر اسلوب هندسی مبتنی است.[۱۷]

در بارهٔ شرایط و اوضاع اقتصادی و اجتماعی این سبکها همین‌قدر می‌توان گفت که طبیعت‌گرائی با الگوهای اجتماعی مبنی بر «فردگرائی» بی‌قاعده و قانون، و تا حدی فاقد سنت و جهان‌بینی کاملاً دنیوی، پیوند دارد؛ در حالی که اسلوب هندسی «با گرایش به یك‌شکلی و ثبات سازمانی

و نهادهای مستقر و بینشی از زندگی مربوط است که جهتی کاملاً مذهبی دارد. قائل بودن به روابط و مناسبات دیگری جز اینها که برشمردیم ابهام‌انگیز و گمراه کننده خواهد بود. چنین ابهامی در اظهارات «ویلهلم هاوزنشتاین[1]» که می‌کوشد رابطهٔ متقابلی بین اسلوب هندسی و بینش کمونیستی دموکراسیهای زراعی روزگاران بس دور برقرار کند، بروشنی بچشم می‌خورد.[۱۸] وی گرایش به قدرت و مساوات و برنامه‌ریزی را در این هر دو پدیده تشخیص می‌دهد اما این نکته را از نظر دور می‌دارد که این مفاهیم در دو قلمرو هنر و جامعه به یك معنی نیستند و متوجه نیست که با این برداشت قابل انعطاف از طرفی می‌توان سبکهای واحدی را با اشکال اجتماعی بس متفاوتی مربوط ساخت و از طرف دیگر نظام اجتماعی واحدی را با اسلوبهای هنری بسیار متفاوت پیوند داد. کلمهٔ قدرت[2] را در مفهوم سیاسی خود می‌توان هم در سخن از جوامع متمرکز و هم جوامع سوسیالیستی و فئودالی و نظامهای اشتراکی بکاربرد. حال آنکه حدود اسلوب هندسی بسی محدودتر از این است، و حتی شامل تمدنهای مطلقه نمی‌شود، چه رسد به تمدن سوسیالیستی. میدان عمل مفهوم «مساوات» هم در عرصه‌های هنر و اجتماع متفاوت است، و در سخن از جامعه محدودتر است. این مفهوم از نظر اجتماعی-سیاسی در مقابل هرنوع اصول مطلقه است، حال آنکه در قلمرو هنر ـ آنجا که مفهوم آن صرفاً مافوق شخصی و مخالف فردی است ـ با احوال طبقات مختلف اجتماعی سازگار است، و دقیقاً با جوهر و روح دموکراسی و سوسیالیسم است که سازگاری کمتری دارد. در تحلیل آخر، بین برنامه‌ریزی اجتماعی و هنری رابطهٔ مستقیمی نیست. برنامه‌ریزی به عنوان ممانعت از رقابت آزاد و بی‌بندوبار در عرصهٔ اقتصاد، و برنامه‌ریزی در مقام اجرای دقیق و توأم با انضباط یك برنامهٔ هنری را که اجزایش به دقت مشخص شده باشند، در منتهای کار می‌توان مجازاً با هم پیوند داد و رابطه‌ای بین آنها قائل شد: این دو در نفس خود دو اصل کاملاً متفاوتند و می‌توان به سهولت پنداشت که در اقتصاد یا جامعه‌ای که اساس آن بر برنامه‌ریزی است هنر «فردگرا» که

1. Wilhelm Hausenstein 2. authority, authoritarian

علاقه‌ای به تنوع و بدیهه‌پردازی دارد، پا بگیرد و برومند شود. در تفسیر ساخته‌های هنری، از لحاظ اجتماعی، بندرت می‌توان چیزی خطرناکتر از این مبهمات یافت، و خطرناکتر اینکه بسهولت می‌توان در دامن این مبهمات سقوط کرد، چون چیزی آسانتر از ایجاد رابطهٔ جالب توجه بین سبکهای هنری و الگوهای اجتماعیی که در زمانهای معین رواج داشته‌اند نیست. البته پایه و اساس چنین مناسباتی جز مجاز نیست، و ارائهٔ چنین قیاسهائی البته بسیار هم وسوسه‌انگیز است. اما اینها مانند بتهای خطائی که فرانسیس بیکن[1] برشمرده، دامهای مهلکی است از برای حقیقت، و شاید اگر بیکن زنده بود آنها را به عنوان بتهای ایهام[2] بر فهرست خود می‌افزود.

۳ـ هنرمند در مقام جادوگر و کاهن
هنر به مثابهٔ حرفه و صنعت خانگی

تا آنجا که می‌توان پی‌برد آفرینندگان تصاویری که از عهد حجر قدیم به ارث به ما رسیده است خود شکارچیان حرفه‌ای بوده‌اند ـ با توجه به وقوفی که از نزدیك بر احوال جانوران داشته‌اند، می‌توان با قطعیت چنین پنداشت، و دور نیست که چنین مردمی در مقام هنرمند یا به‌هر نام و عنوان دیگری که خوانده شوند از وظیفهٔ تأمین خوراك معاف بوده‌اند.[۱۹] اما بعضی نشانها آشکارا مشعر بر این است که به هرحال بعضی تفاوتهای حرفه‌ای ـ هرچند در مشاغلی خاص ـ در کار بوده است. اگر، چنانکه می پنداریم، مراد از نمایش جانوران انجام عمل جادوئی بوده باشد، در این صورت تردید نمی‌توان داشت که این گونه کسان را اهل «جادو» می‌دانسته و دراین مقام حرمت می‌کرده‌اند. این نیز البته وضع و موقعی است که امتیازی به‌همراه دارد و لااقل دارنده را از وظایف گرداوری خوراك معاف می‌دارد. در ضمن اسلوب عالی و کمال‌یافتهٔ هنر عصر حجر قدیم نیز خود مشعر براین است که این هنر را مردمی نیافریده‌اند که به صرف تبعیت از ذوق کار می کرده‌اند بلکه اثر متخصصان تعلیم یافته‌ای است که بخش معتنابهی از عمر

1. Bacon 2. *Idola aequivocationis*

را در کسب دانش و تجربه در این راه گذرانده بالاخره طبقه‌ای مخصوص به خود را تشکیل داده‌اند. «طرحها» و سیاه مشقهای زیادی که در جوار تصاویر دیگر یافت شده است حتی حکایت از این دارد که فعالیت آموزشی سازمان یافته‌ای با مدارس و استادان و جریانها و سنتهای محلی در کار بوده است.[۲۰] بنابراین بنظر می‌رسد که این هنرمندی که عنوان جادوگر را نیز داشته نخستین نمایندهٔ تخصیص و تقسیم کار نیز بوده است. به‌هرحال، این هنرمند همراه با جادوگر ساده و «حکیم» درمقام نخستین فرد «حرفه‌ای» از میان توده‌ای که هنوز همگون است سربرآورده و به عنوان کسی که واجد استعدادهای خاصی است مبشّر و منادی طبقهٔ «روحانیانی» بوده است که بعدها نه فقط مدعی استعداد و دانش استثنائی شده‌اند بلکه ادعای شفابخشی را نیز داشته و از کلیهٔ کارهای عادی و روزمّره پرهیز می جسته‌اند. اما همین معافیت جزئی از امور مربوط به گرداوری خوراك خود نشاندهندهٔ شرایط بالنسبه پیشرفته‌ای است، و به این معنی است که این جامعه استطاعت داشتن متخصصانی را داراست. تا آنجا که مسأله مربوط به شرایط و اوضاعی می‌شود که طی آن بشر ناگزیر است خود برای قوت روزانهٔ خودکوشش کند، نظریهٔ تولید ثروت[1] از طریق هنر کاملاً معتبر است: در این مرحله از تکامل وجود آثار هنری در حقیقت نشانهٔ نوعی فراوانی وسایل معاش و فراغت نسبی از نگرانیهای مربوط به تأمین قوت اولیهٔ زندگی است. اما این نظریه را نمی‌توان به طور دربست در مورد شرایط پیشرفته‌تر بکاربرد، زیرا اگر وجود نقاشان و پیکرتراشان مبین وجود درجاتی از وفور وسایل معیشت است که جامعه آماده است آن را با این متخصصان غیر مولد تقسیم کند، این اصل را نباید اصولاً برحسب همان جامعه‌شناسی اولیه‌ای بکار برد که اعصار طلائی هنر را با اعصار رفاه اقتصادی تطبیق می‌دهد.

باری، فعالیت هنری عصرحجر جدید با جدائی هنر قدسی از هنر دنیوی احتمالاً در دست این دو گروه مختلف متمرکز شد: انجام وظایف هنر «مقبره‌ای» و تراشیدن بتها و نیز اجرای رقصهای مذهبی که ـ اگر تحقیقات

1. artistic productivity of wealth

مردمشناسی را در شرایط و اوضاع ماقبل تاریخ بکار بریم ـ در عصر اعتقاد به روح،[۲۱] هنر عمدهٔ زمان است، و به احتمال زیاد بـه اشخاص معین و مشخصی ـ خاصه به روحانیان و جادوگران ـ سپـرده شد. از سوی دیگر، هنر دنیوی که اینك منحصر و محدود به صنایع دستی است و وظیفه‌اش حل مسائل تزئینی، که احتمالاً در دست زنان متمرکز گردیده و شاید جزئی از فعالیت خانگی بوده است. «هورنس[1]» کیفیت هنر هندسی عصر حجر جـدید را تمام و کمال به زنان مربوط می‌سازد، و بر آن است که «شیـوهٔ هندسی» اصولاً شیوه‌ای زنانه است: از حیث کیفیت، زنانه است و در عین حال اثر و مهر نظم و انضباط را بر پیشانی دارد.[۲۲] ایـن اظهـار نظر ممکن است درست باشد اما توضیح آن بر «ایهام» استوار است. هم او در جـای دیگر می‌گوید: «آرایهٔ هندسی با کار خانگی و منظم، و در عین حـال بـا روحیهٔ بنهایت دقیق زن سازگارتـر است تـا بـا روحیهٔ مـرد. اگر آن را از لحاظ زیبائی‌شناسی صرف بنگریم، هنری است ناچیز و بی‌روح و به‌رغم تمام رنگ و جلای خود شیوهٔ هنری محدودی است. اما در محدودهٔ خود چیزی است سالم و مؤثر، و صرف تزئینی بودنش و کوششی که در آن بکار رفته است ـ که خـود بیـان روح زن در هـنر است ـ آن را خـوشایند و مطبـوع می سازد.»[۲۳] اگر بخواهیم به همین شیوهٔ استعاری بیـان مقصود کنیم در این صورت بسهولت می‌توانیم همین شیوهٔ هندسی را با روحیهٔ سختگیر و مسلط مرد نیز پیوند دهیم.

از لحاظ تقسیم کار و مراتب تخصص، جذب قسمتی از امـور هنری توسط صنایع خانگی که زنان انجام می‌دهند، به عبارت دیگر درهم آمیختن فعالیت هنـری با سایر فعالیتهـا، جریانی است قهقـرائی؛ زیرا اینك لااقل بیـن دو جنس، تقسیم وظایـف در کار آمـده است، لیکـن در بیـن طبقات حرفه‌ای از این تقسیم کار اثـری نیست. بنـابرایـن، اگـر چـه تمدنهای کشاورزی به‌طور کلی مایهٔ اعتلای تخصصند علی‌العجالـه به حیات هنرمند حرفه‌ای پایان می‌دهند. و این دگرگونی از این‌رو کمال یافت که نـه تنها آن رشته‌هائی از فعالیت هنری که توسط زنان به انجام مـی‌رسید، بلکه آن

1. Hoernes

رشته‌هائی هم کـه همچنـان توسط مـردان انجام مـی‌شد، اینك به صورت فعالیتهای جنبی به حیات خویش ادامـه می‌دادند. راست است که در ایـن مرحلـه کلیهٔ فعالیتهـای صنعتی ـ شاید به استثنای هنـر زره‌سازی ـ نوعی فعالیت جنبی از این مقـوله است.[۲۴] امّا نباید فرامـوش کرد کـه تولید هنری به خلاف کلیهٔ کارهای یدی می‌تواند به پشت سر و به جریان تکامل مستقل خویش بنگـرد، و فقط حـالاست کـه صورت مشغله‌ای بیش و کـم ذوقی را ـ که به هنگـام فـراغت صورت می‌گیرد ـ به خود گـرفته است. دشوار بتوان گفت که آیـا پایان زندگـی هنرمند در مقـام طبقه‌ای خاص یکی از علل و جهات میل به سادگی و طرح‌گرائی اشکال هنری بوده و یا این میل خود یکی از نتایج این تحول بوده است. بی‌گمان اسلوب هندسی، با آن عناصر[1] ساده و قـراردادی خود، به آن آمـوزش دقیقی کـه اسلوب طبیعت‌گرا خواستـار آن است نیازی نـدارد، در حالی کـه تعقیب هنر به عنوان پیشه‌ای جنبی و مبتنی بر تبعیت از ذوق، احتمالاً به سادگی اشکال هندسی مساعدت بسیار می‌کند.

کشاورزی و دامپروری دوره‌های درازی از فراغت را به دنبال خود آورد: کار در مزرعه محدود به فصول معـدودی است؛ زمستان دراز است و به کشاورز امکان می‌دهد به مدتی زیـاد از کار بیـاساید. هنر عصر حجر جدید نه از این‌رو نشان «هنر دهقانـی» را بر پیشانی دارد که با اشکال غیر شخصی و سنتی خود با روحیهٔ سنت‌گرا و محافظه‌کار جامعهٔ کشاورز انطباق دارد، بلکه از این جهت نیز که محصول ایام فراغت است. امّا با وجـود این، یك «هنر توده[2]»ای ازمقولهٔ هنر دهقانی به مفهوم امروزی هم نیست. به‌هرحال به این علت هنر «توده» نیست‌که تقسیم جوامع دهقانی به طبقات هنوز کامل نیست. زیـرا چنانکه گفته‌اند، «هنر تـوده» در برابر «هنر طبقهٔ حاکم» فقط یك معنی می‌تواند داشته باشد: هنر جمعی از مردم را که هنوز به طبقات خادم و مخدوم و عالی و دانی تقسیم نشده‌انـد اصولاً نمی‌توان به عنوان «هنر توده» توصیف کرد؛ علت امر هم این است که جـز یك نوع هنر، هنر دیگری وجود ندارد،[۲۵] و همینکه این تقسیم‌بندی کامل شد هنر

1. motif 2. folk art

دهقانی عصر حجر جدید نیز طبعاً از صورت «هنر توده» خارج می‌شود. زیرا آثاری که از زیر دست صنایع مستظرفه درمی‌آید و برای طبقهٔ حاکم و مالدار تولید می‌شود توسط خود همان طبقه، یعنی زنان آن طبقه، فراهم می‌گردد. وقتی پنلوپه[۱] در کنار کنیزانش پشت دوك می‌نشیند هنوز تا حدی زن کشاورزی ثروتمند و وارث هنر زنانهٔ عصر حجر جدید است. کاری که چندی بعد بر آن به چشم خواری می‌نگرند، هنوز دست‌کم مادام که توسط زنان خانه انجام شود فعالیتی محترمانه است.

آثار هنریی‌که از عهد ماقبل تاریخ بازمانده است برای جامعه‌شناسی هنر واجد اهمیتی شایان توجه است، و این اهمیت نه از آن رو است که این آثار تا حد زیادی وابسته به شرایط اجتماعی است بلکه از آن جهت که به ما امکان می‌دهد مناسبات بین الگوهای اجتماعی و اشکال هنری را با وضوحی بیش از آنچه در هنر اعصار بعد می‌بینیم کشف کنیم. به‌هرحال، در تمام تاریخ هنر چیزی نیست‌که رابطهٔ بین تغییر اسلوب و دگرگونیی را که مقارن آن در شرایط اقتصادی و اجتماعی صورت‌گرفته است با وضوحی بیش از آنچه انتقال عصر حجر از دوره‌ای به دورهٔ مابعد خود ارائه می‌کند نشان دهد. فرهنگهای ماقبل تاریخ نشانه‌های نشأت خود را از شرایط اجتماعی با وضوحی بیش از سایر فرهنگها ارائه می‌کند: در این فرهنگها اشکالی که به جمود گراییده‌اند همچنان لنگ‌لنگان به حیات خود ادامه می‌دهند و اغلب به شیوه‌ای نامشخص با اشکال تازه‌ای که هنوز از نیروی حیاتی برخوردارند به هم می‌آمیزند. سطح فرهنگی که هنرش را از نظر می گذرانیم هرقدر عالیتر و پیشرفته‌تر باشد شبکهٔ مناسبات و روابط آن پیچیده‌تر و زمینه‌های اجتماعیی که با این مناسبات مربوط می‌گردند تارتر است. عمر یك هنر یا اسلوب یا گونهٔ هنری خاص، هرقدر درازتر باشد، دورانهائی که طی آن تکامل بر حسب قوانین ذاتی، و درونی و مستقل خود ـ برکنار از تأثیرات خارجی ـ عمل می‌کند طویلتر است و مدت عمر این حوادث ضمنی‌کمابیش مستقل، هرقدر بلندتر باشد، ازلحاظ جامعه‌شناسی، تعبیر و تفسیر تك‌تك عناصر شکل مورد نظر دشوارتر است. از این رو

۱. Penelope همسر ادیسه (یا اولیس)

عصری که بلافاصله پس از عصر حجر جدید می‌آید ـ و طی آن فرهنگهای دهقانی دگرگونی می‌پذیرند و در هنرهای پویاتری که بـر اساس صنعت و تجارت استوارند شکل می‌بندند ـ ساخت و بافت پیچیده‌ای را ارائه می‌کند که تعبیر و تفسیر بعضی از پدیده‌هـای آن از نظر جـامعه‌شناسی امکان‌پذیر نیست. اینك سنّت و راه و رسم هنر هنـدسی-تزئینی طوری قوام و استحکام یافته است که به زحمت می‌توان آن را ریشه‌کن کرد، و ظاهراً بی‌آنکه از لحاظ جامعه‌شناسی علت و مـوجب خاصی در میـان باشد همچنان به بقای خود ادامه می‌دهد. امّا مانند ادوار ماقبل تاریخ،آنجا که هر چیز مستقیماً با زندگی واقع ارتباط دارد و هنـوز اشکال مستقل و قـائم بالذاتی وجـود ندارند و در اصل تفاوتی بین کهنه و نو و تجدد و سنت نیست ـ باری، در این گونه موارد توضیح پدیده‌های هنری ازنظر جامعه‌شناسی به نسبت ساده و به وضوح امکان‌پذیر است.

۲

فرهنگهای شهری شرق باستان

۱ـ عناصر ساکن و متحرك در هنر شرق باستان

پایان عصر حجر جدید تحولی را در زندگی ارائه می‌کند. این‌تحول، انقلابی است که از حیث عمق تقریباً با تحولات اقتصادی و اجتماعی آغاز آن عصر پهلو می‌زند. آن وقت این دگرگونی انتقال از مصرف به تولید و از تفرد دوران اولیه به تعاون و همکاری را در بر می‌گرفت، حال آنکه اینك وجه مشخصهٔ آن آغاز داد و ستد مستقل و صنایع دستی و ظهور شهرها و بازارها و تمرکز و تنوع جمعیت است. در هر دو مورد، هرچند این تحول انقلابی نیست و تدریجی است، تصویر روشنی از دگرگونی را در پیش‌رو داریم. در بیشتر نهادها و رسوم و عادات جهان شرق باستان ـ در اشکال استبدادی حکومت ـ حفظ قسمتی از اقتصاد طبیعی، آغشته شدن زندگی روزمره به مراسم و آئینهای مذهبی و روند مذهبی و شکل‌گرای شدید هنر، رسوم و عادات عصر حجر جدید، همه شانه به شانهٔ شیوهٔ زندگی جدید یعنی زندگی شهری، به حیات خود ادامه می‌دهند. در مصر و بین‌النهرین جامعهٔ کشاورز همچنان دور از غوغای شهرها، در دهکده‌ها و در چارچوب اقتصاد خانگی، روزگار می‌گذراند و اگرچه نفوذ آن مدام در سراشیب سقوط است با اینهمه روح و جوهر سنتهایش، حتی در کمترین و عالیترین تجلیّات بس متنوع فرهنگ شهری این دو سرزمین آشکار است.

این دگرگونی بارزی که در شیوهٔ جدید زندگی روی داده بویژه در این حقیقت متجلی است که دیگر تولید اولیه و ابتدائی نقش راهبر را ندارد و از لحاظ تاریخی پیشرفته‌ترین مشاغل نیست بلکه به خدمت تجارت و صنایع دستی درآمده است. افزایش ثروت و تمرکز زمینهای زراعی و

مواد خوراکی در دست عده‌ای قلیل، نیازهای شدید و متنوعتری برای فراورده‌های بازرگانی ایجاد می‌کند و منتهی به تقسیم بیشتر کار می‌گردد. سازندهٔ تصاویر خدایان و ارواح و آدمیان و وسایل و ابزار زینتی و جواهرآلات از محیط بستهٔ خانه سربرمی‌آورد و به متخصصی بدل می‌شود که حرفه‌اش دستمایهٔ معاش او است. وی دیگر نه جادوگری است که کارش متأثر از الهام باشد و نه عضو چیره‌دست خانواده، بلکه صنعتکاری است که پیکر می‌تراشد، تصویر می‌کشد و ظرف می‌سازد، همانطور که دیگران تبر و کفش می‌سازند، و ارج و حرمتی بیش از آهنگر و کفشگر ندارد. کمال اثر و چیرگی و تسلطی که بر مصالح دشوار کار خود دارد و دقت بینظیری که در انجام آن به خرج می‌دهد ـ و این امر بویژه در مصر مشهود است ـ [۱] در مقایسه با آثار دورانهای پیشتر که بیشتر محصول نبوغ و حاصل ذوقند، خود نتیجهٔ تخصصی‌شدن کار هنرمند و زندگی شهری و رشد نیروهای رقابت کننده و آموزش و تجربهٔ عالی جمع برگزیده و سختگیر و نکته‌بینی است که اینک در مراکز شهری و حوزهٔ معابد و دربارهای شاهی، کارشناسان و رایزنان هنری را تشکیل می‌دهند.

شهر ـ با تمرکز جمعیت و انگیزه‌ها و محرکهائی که نتیجهٔ تماس نزدیك بین سطوح مختلف جامعه است ـ و بازار پر نوسان آن با روحیهٔ ضد سنتی خود که مقید به طبیعت ویژهٔ خویش است، و بالاخره داد و ستد خارجی که بازرگانان محلی را با سرزمینها و اقوام دیگر آشنا می‌سازد، و اقتصاد پولی آن که اگرچه ممکن است در بدو امر چیزی ابتدائی باشد، و سرانجام گرایش ثروت به قطبهای دیگر ـ که خود ناشی از طبیعت پول است ـ همه تأثیر عظیمی بر کلیهٔ عرصه‌های فرهنگی اعمال می‌نمایند. این تأثیرات و فعل و انفعالات موجب پا گرفتن اسلوب پویاتر و فردی‌تری در هنر می‌گردد که به خلاف اسلوب هندسی هنر عصر حجر جدید فارغ از نفوذ و تأثیر اشکال و نمونه‌های نوعی سنتی است. سنت‌گرائی مشهور هنر شرق باستان، که اغلب زیاده از حد نیز بر آن تأکید می‌شود، و کندی بسط و تکامل آن در مجموع، و دیرپائی گرایشهای فردی آن تنها کاری که کرد این بود که نفوذ پیش برندهٔ شیوه‌های زندگی نوین شهری را محدود ساخت، لیکن آن را متوقف نکرد. چون اگر جریان هنر مصر را با

شرایط و اوضاعی مقایسه کنیم که در آن کلیهٔ ظروف و سفالینه‌های یك دهکده یکسان بودند و تشخیص مراحل تکامل فرهنگ جز بر حسب «هزاره‌ها» میسر نبود بر اسلوبهائی واقف می‌شویم که تفاوتهایشان صرفاً به علت بیگانگی از نظر دور می‌ماند؛ و همین امر خود مانع از این می شود که بتوان اختصاصات بارزشان را مشخص ساخت و بین آنها قائل به فرق و تمایز شد. اما هرگونه کوششی در این جهت که این هنر را از اصل واحدی منشعب کند و این حقیقت را مورد بی‌اعتنائی قراردهد و نداند که در درون چنین هنری عوامل ساکن و متحرك و پیش‌رونده و محافظه کار و جریانهای «شکل‌گرا» و «مخالف شکل» در کنار هم در فعالیتند، جوهر و ذات آن را نفی کرده است. برای فهم و درك شایستهٔ این هنر باید وجود نیروهای زندهٔ فردگرائی را که در کار تجربه است و نیز طبیعت‌گرائی شایعی را که در پشت سر این اشکال سنتی وجود دارند، احساس کرد؛ و اینها نیروهائی هستند که از نگرش شهری بر زندگی نشأت می‌کنند و فرهنگ ساکن عصر حجر جدید را منهدم می‌سازند. اما به هیچ وجه نباید اجازه داد این تأثیر موجب گردد تا روحیهٔ محافظه‌کاری که در تاریخ شرق باستان جاری است به کم گرفته شود. زیرا گذشته از اینکه شکل‌گرائی طرح‌گونهٔ فرهنگ دهقانی عصر حجر جدید همچنان به اعمال نفوذ خود ادامه می‌دهد، دست‌کم در مراحل اولیهٔ «عصر شرق باستان» مدام انواعی از الگوهای قدیم را نیز می‌آفریند و نیروهای فائقهٔ اجتماعی، بخصوص خاندان سلطنت و روحانیان، همچنان و تا آنجا که در توان دارند در حفظ وضع موجود و اشکال سنتی هنر و نیایش می‌کوشند.

جبر و فشاری که هنرمند این جامعه تحت آن باید به کار خود ادامه دهد به اندازه‌ای شدید است که بنابر نظریه‌هائی که در ازمنهٔ جدید دربارهٔ زیبائی‌شناسی عنوان شده است ابداع هیچ هنر جالب‌توجهی در چنان شرایط و اوضاعی ممکن نمی‌نماید. با این همه بعضی از جالب‌توجه‌ترین آثار هنری دقیقاً در همین ناحیه و تحت شرایطی ارائه شده است که قابل تصور نیست، و این خود ثابت می‌کند که بین آزادی شخصی هنرمند و کیفیت زیباشناختی این آثار، رابطهٔ مستقیمی نیست. زیرا در این نکته شك نیست که در چنین شرایط و اوضاعی هر ذره از خیال هنرمند باید از لای

تار و پود شبکه‌ای ریزبافت راه خود را بگشاید و هر اثر هنریی که ایجاد می‌شود نتیجهٔ یک سلسله کشاکشهائی است که بین هدفهای هنرمند و مقاومتهائی که در برابر آنها عرض‌اندام می‌کند، درگرفته است. معرّف این مقاومتها انگیزه‌های ناروا و تعصبهای اجتماعی و قضاوتهای خطای عامهٔ مردم است. هدفهای هنرمند ممکن است یا قبلاً این مقاومتها را جذب کرده باشد یا اکنون به نحو آشتی‌ناپذیری در برابرشان قرار گرفته. اگر غلبه بر این مقاومتها در جهتی ممکن نباشد در این صورت قوهٔ ابداع و نیروی بیان هنرمند متوجه هدفی می‌گردد که مانعی در راه وصول بدان نیست، و در چنین مواقعی معمولاً خود هنرمند نمی‌داند که اثری که بدینسان آفریده در حقیقت جانشین اثر اصلی است. حتی در آزادترین جوامع نیز هنرمند از آزادی کامل و عاری از قید برخوردار نیست. در اینگونه جوامع نیز ملاحظات بیشماری که نسبت به هنر بیگانه است آزادیش را محدود می‌سازد. میزان آزادئی که از آن بهره‌مند خواهد بود ممکن است از لحاظ شخص او واجد اهمیت فوق‌العاده باشد، اما در اصل میان فرامین سلطانی خودکامه، و رسوم و قراردادهای جامعه‌ای آزاداندیش تفاوتی نیست. اگر جبر و زور به‌خودی خود مخالف با روح هنر بود در این صورت ارائهٔ آثار کامل هنری جز در جوامع آشفته و بی‌نظم امکان نمی‌داشت. اما در حقیقت فرضهائی که کیفیت زیباشناختی اثری هنری بر آنها استوار است خارج از حدود جبر و فشار یا آزادیهای سیاسی است. و اما از سوی دیگر، یعنی تصور اینکه رشته‌هائی که جنبش و حرکت هنرمند را محدود می‌کند به خودی خود برای کارش مفید است و اعتقاد بر اینکه علت نارسائی هنر جدید آزادئی است که هنرمند از آن برخوردار است و ازین رو باید محدودیتهائی را تصنعاً ایجاد کرد و آنها را وثیقهٔ پیدایش سبك و اسلوبی «حقیقی» ساخت ـ باری، چنین فرض وتصوری نیز به همان اندازهٔ تصور شکوفان شدن هنر در جوامعی که هرج و مرج بر آنها حکم می‌راند ناروا و خطا است.

۲ـ وضع اجتماعی هنرمند و سازمان تولید هنری

نخستین کارفرمایان هنرمندان، روحانیان و شهریاران بودند و عمدهٔ

کارگاههای هنری، طی تمام دوران فرهنگ شرق باستان در معابد و کاخهای سلاطین مستقر بود؛ و این وضع تا مدتی دراز ادامه داشت. در این کارگاهها هنرمند به اختیار یا به اجبار کار می‌کرد: یعنی کارگری بود که می‌توانست آزادانه به این سو و آن سو برود، یا خود بردهٔ مادام‌العمر بود. در این‌جایها بود که بزرگترین و ارزنده‌ترین بخش کارهای هنری زمان انجام می‌گرفت. مالکیت زمینها نخست در دست جنگجویان و راهزنان و فاتحان و زورگویان و رؤسای قبایل و شهریاران متمرکز شد، و به احتمال زیاد نخستین سازمانی که در این زمینه بوجود آمد ادارهٔ زمینهای متعلق به معابد، یعنی اموال خدایان بود، که امرا و شهریاران بنیاد کرده بودند و روحانیان آنها را اداره می‌کردند. بنابراین به احتمال نزدیک به یقین، روحانیان نخستین کارفرمایان هنرمندان و نخستین‌کسانی بودند که به ایشان سفارش کار می‌دادند و سلاطین بعدها به ایشان تأسی جستند. هنرمند شرق باستان در وهلهٔ اول ناگزیر بود وظایفی را به انجام رساند که این کارفرمایان از برایش معیّن می‌کردند و آنچه می‌آفرید عبارت بود از هدایا و نذوراتی که به خدایان یا مقابر سلاطین تقدیم می‌گردید. این هدایا یا به عنوان جزئی از آئین پرستش و یا در مقام ابزار و وسایل تبلیغات بکار می‌رفت و مراد از آنها این بود که نام خدایان فناناپذیر را بلندآوازه کنند و شهرت نمایندگانشان را پس از مرگ استوار و پابرجا بدارند. هم جامعهٔ روحانیت و هم خاندان سلطنت هر دو جزئی از این نظام روحانی بودند و وظایفی که برای هنرمند معیّن می‌ساختند تا روحشان را رستگار و شهرتشان را جاودانه سازد، در شالوده و بنیاد کلیهٔ مذاهب اولیه ـ یعنی در کیش پرستش مردگان ـ متحد می‌شد. هر دو از هنرمند می‌خواستند تصاویر و تمثالهای موقر و باشکوه و فاخر بپردازد و هر دو می‌خواستند که جهانبینی هنرمند ساکن و ثابت باشد و به هدفهای محافظه‌کارانهٔ ایشان خدمت کند. هر دو آنچه را در قدرت و استطاعت داشتند بکار می‌بردند تا از بروز هرگونه نوآوری در هنر و ارائهٔ هرنوع اصلاحی در این عرصه ممانعت کنند، زیرا از بروز هرگونه تغییر در نظم مقرر اشیاء بیم داشتند و احکام سنتی هنر را از حیث حرمت و خدشه‌ناپذیری همسنگ اعتقادات مذهبی تلقی می‌کردند. روحانیت به‌سلاطین اجازه می‌داد

تا مقام الوهیت بیابند و بدین‌ترتیب ایشان را به قلمرو نفوذ خویش می کشید، و سلاطین اجازه می‌دادند که معابدی برای خدایان و روحانیان بسازند تا بدین وسیله بر شهرت خویش بیفزایند. هر یك می‌خواست از حیثیت و اعتبار دیگری استفاده‌کند، و هرکدام می‌خواست در کوشش برای حفظ قدرت روحانیت و سلطنت از یاری هنرمند سود جوید. تحت چنین شرایط و اوضاعی سخن از هنر مستقل و قائم‌بذاتی که برای وصول به مقاصد ناب هنری از انگیزه‌های ناب هنری سیراب شده باشد نمی‌تواند در میان باشد. آثار بزرگ هنری و مقابر سلاطین و نقاشیهائی که بر دیوارها می‌بینیم به خاطر خود و به صرف توجه به زیبائی ساخته نشده است. این تندیسه‌ها را برای این نساختند که آنها را در برابر معابد یا چنانکه در عصر کلاسیك باستان و رنسانس مرسوم بود در میدانها نصب کنند. بیشتر اینها در درون تار دخمه‌هائی در اعماق بقعه‌ها جای داشتند.[۲]

از همان بدو امر در مصر تقاضا به جهت نقشهای تصویری و تزئین مزارها به اندازه‌ای بود که می‌توان پنداشت حرفهٔ هنرمند خیلی زود از سایر حرفه‌ها متمایز شد و توانست روی پای خود بایستد. امّا تأکید بر نقش هنر در مقام نقش خدمتکاری تابع بحدی بود، و هنر چنان در وظایف عملی مستغرق بود، که شخص هنرمند خود بتمام و کمال در پشت کارش ناپدید می گردید. نقاش و پیکرتراش به صورت صنعتگری بی‌نام و نشان درآمد و شخصیتش هرگز مجال و امکان جلوه و جولان نیافت. ما جز با چند نام از هنرمندان این دوره از هنر مصر آشنا نیستیم و چون استادان پای اثر خود را امضا نمی‌کردند حتی[۳] نمی‌توان این چند نام را هم به هیچ یك از کارهای معین که از این دوره به‌دست ما رسیده اسناد داد.[۴] راست است که تصاویری از کارگاههای پیکرتراشان بویژه پیکرتراشان تل‌العمارنه و حتی تصویر پیکرتراشی را که برپیکرهٔ ملکه تایی[1] کار می‌کند در دست داریم[۵]، امّا در مورد شخصیت خود هنرمند و اسناد آثار موجود به هنرمندی معیّن هنوز جای تردید است. اگر تزئینات دیوار مقبره‌ای تصادفاً نقاش یا پیکرتراشی را ارائه می‌دهد و از او نام می‌برد، باید گفت

1. Tyi

که این نقاش یا پیکرتراش خواسته است بدان‌وسیله خویشتن را جاودانه سازد،[۶] لیکن به‌هر حال این امر نه یقین است و نه می‌توان به واسطهٔ فقد جزئیات و نکات بیشتر، اطلاعات سودمندی از این‌گونه تصاویر بدست آورد، بنابراین نمی‌توان طرحی کلی از شخصیت این گونه هنرمندان ترسیم کرد. تصاویری که نقاشان از خود کشیده‌اند، یا پیکره‌هائی که از خود تراشیده‌اند به هیچ روی اطلاعات رضایتبخشی دربارهٔ شخص خود و اینکه راجع به ارزش کار خویش چه می‌اندیشیده، بدست نمی‌دهند. دشوار بتوان گفت که آیا این تصاویر را باید حمل بر این کرد که هنرمند کوشیده است گزارشی از جریان کار روزمرهٔ خود بدهد یا مانند سلاطین و حکام، محرك او در این کار ضرورتی بوده که در جاودانه‌کردن نام و آوازهٔ خویش احساس می‌کرده و علاقه‌مند بوده است در سایهٔ شهرت سلاطین و امرا یادگاری از خویشتن بر جای گذارد تا یادش الی‌الابد در خاطرها زنده بماند.

راست است که با نام سرمعماران و سرپیکرتراشان مصر آشنائیم و می‌دانیم که اینان در مقام صاحبمنصبان درباری از امتیازات و احترامات اجتماعی خاصی برخوردار بوده‌اند، اما به هرحال همچنان صنعتگرانی بی‌نام و نشانند و ارج و منزلتی که دارند نه به خاطر شخص خود بلکه به‌واسطهٔ کاری است که انجام داده‌اند، بنابراین اظهار نظری مانند «رافائل بدون دست» که لسینگ[1] می‌کند اصولاً قابل تصور نیست، فقط دربارهٔ «معمار-باشی» است که می‌توان از خطی سخن به میان آورد که کار فکری و یدی را از یکدیگر جدا می‌کند: جز او سایر نقاشان و پیکرتراشان کارگرانی بیش نبودند. کتابهای درسی که کاتبان و مستوفیان دانشمند نگاشته‌اند تصور مناسبی از وضع اجتماعی کهتری که هنرمندان مصر داشته‌اند بروشنی ارائه می‌کنند: این کتابها با تحقیر از کار پر سر و صدای هنرمند سخن می‌رانند.[۷] وضع و موقع نقاشان و پیکرتراشان، خاصه در دورانهای اولیهٔ تاریخ مصر، در مقایسه با وضع و موقع کاتبان و مستوفیان چندان محترمانه نیست و این خود نشان برداشت آشنائی است که از نوشته‌های

1. Lessing

یونان عصر کلاسیك بدست می‌آید، که در آنها ادبیات به زبان هنر، بزرگ انگاشته می‌شود. در اینجا، یعنی در شرق باستان، وابستگی موقعیت اجتماعی به تلقی ابتدائی از حیثیت، که بنابرآن کار یدی محترمانه[۸] تلقی نمی‌گردد، حتی از یونان و روم باستانی شدیدتر است. به‌هرحال، قدر و قیمت هنرمند با بسط پیشرفت عمومی افزایش پذیرفت. در «سلطنت جدید[1]» بسیاری از هنرمندان به طبقات اجتماعی بالاتر تعلق دارند و در بعضی خانواده‌ها نسلهای بسیاری حرفهٔ هنری را بلاانقطاع ادامه می‌دهند؛ می توان این امر را نشان آگاهی طبقاتی بالنسبه پیشرفته‌ای دانست. امّا حتی در این دوران هم نقش هنرمند در زندگی و جامعه به نسبت نقش و وظیفهٔ هنرمند ماقبل تاریخ که در عین هنرمندی جادوگر نیز بود نقشی تبعی و فرعی است.

کارگاههای معابد و قصور سلاطین، مهمترین و بزرگترین کارگاههای زمان بود، لیکن کارگاههای منحصر بفرد کشور نبود: چنین مؤسساتی در املاك خصوصی اعیان و بازار شهرهای بزرگ نیز وجود داشت.[۹] این بازارها مجتمعی از چندین کارگاه کوچك و مستقل را در درون خود داشتند که به خلاف شیوهٔ کار کارگاههای معابد و قصور سلاطین و خاندانهای بزرگ منحصراً از نیروی کار آزاد استفاده می‌کردند. مراد از ایجاد چنین مجتمعی از یك سو تسهیل همکاری میان صنعتگران مختلف و از سوی دیگر تولید و فروش کالا در محلی واحد و رهائی از وابستگی به بازرگانان بود.[۱۰] در کارگاههای معابد و قصور و سایر کارگاههای خصوصی صنعتگر هنوز در محدوده و چارچوب خانوارهائی کار می‌کرد که همه چیزشان را خود تولید می‌کردند و نیازی به خارج نداشتند و تنها تفاوتشان با خانوار دهقان عصر حجر جدید این بودکه اینها بزرگتر از خانوار دهقان عصر حجر جدید بودند و اساس زندگیشان برکار خارجی استوار بود،که اغلب اجباری نیز بود: ازحیث ساخت و بافت تفاوت اساسی چندانی باهم نداشتند. دستگاه بازار، با جدا بودن کارگاه از خانوار، در مقایسه با دو دستگاه دیگری که گفتیم یك نو آوری انقلابی است: زیرا نطفهٔ صنعت مستقل را در بطن

1. New Kingdom

دارد، به‌طور منظم و بنابر اسلوبی معین کالا تولید می‌کند و این تولید منحصر و محدود به سفارشهای چندی یکبار نیست. امّا از یکسو کار را در مقام فعالیتی حرفه‌ای بانجام می‌رساند و از سوی دیگر کالا را برای بازار آزاد تولید می‌کند. این نظام نه تنها تولید کنندهٔ اولیه را به کارگر یدی بدل می‌سازد بلکه وی را از چارچوب خانوار نیز جدا می‌سازد. نظام تولید دیگری هم که قدمتش احتمالاً در همین حدود است و کارگر را در خانه مستقر می‌کند لیکن با وادار کردنش به‌کار برای مشتری ـ نه برای خود ـ وی را از لحاظ روحی از خانوار جدا می‌سازد همین تأثیر را دارد. به این ترتیب اصل اقتصاد خانوار که تولیدش محدود به تأمین نیازهای فوری داخل خانوار است درهم شکسته می‌شود.

در جریان این تکامل، مرد بتدریج حتی آن رشته‌هائی از کار یدی و هنری، نظیر سرامیك‌سازی و بافندگی[۱۱] را هم، که پیشتر قلمرو خاص زنان بود، بدست می‌گیرد. هرودوت با شگفتی اظهار می‌کند که در مصر مردان ـ هرچند کار اجباری هم باشد ـ پشت دوك نخ‌ریسی می‌نشینند! اما این پدیده در حقیقت موافق با سیر جریان تکامل بود و سرانجام منتهی به این شد که کلیهٔ کارهای یدی در قلمرو مطلق و منحصر عمل مرد جای گرفت، و این امر به‌هیچ‌وجه بنحوی که در حکایت مشهوری که هرکول[1] را پشت دوك نخ‌ریسی «اومفاله[2]» وصف می‌کند نشان بردگی مرد نیست بلکه مبیّن جدائی صنایع دستی از امورخانه و دشواری روز افزونی است که به‌کاربردن ابزارها پیش آورده است.

کارگاههای بزرگ وابسته به قصور سلطنتی و معابد، مکتبهائی بودند که در آنها هنرمندان جوان تربیت می‌شدند. معمولاً کارگاههای معابد را مهمترین انتقال دهندگان سنت بشمار می‌آورند ـ و این نظری است که اساس آن با تردیدهائی که گاه در بارهٔ سلطه و نفوذ جامعهٔ روحانیت بر هنر ابراز شده قدری متزلزل گشته است.[۱۲] به هر تقدیر، میزان اهمیت آموزشی این کارگاهها بستگی به مدتی داشت که می‌توانست سنتی را حفظ کند و ادامه دهد؛ در این خصوص احتمالاً بعضی کارگاههای

1. Heracles 2. Omphale

معابد از کارگاههای وابسته به قصور سلطنتی برتر و مهمتر بوده‌اند. هرچند این را هم باید گفت که دربار نیز در مقام مرکز فکری کشور در وضع و موقعی بود که می‌توانست نوعی دیکتاتوری را در مسائل مربوط به ذوق اعمال کند. ضمناً هم در کارگاههای معابد و هم در کارگاههای قصور سلطنتی هنر خصلت واحدی داشت: و آن خصلت «آموزشگاهی-مدرسی[1]» بود. همین که از همان بدو امر قوانین و احکام لازم‌الاجرا و الگوها و شیوه‌های واحد و لازم‌الاتباعی وجود داشت که باید از آنها پیروی می‌شد خود دلالت بر وجود دستگاهی می‌کند که از مراکز معدودی ارشاد می‌شد. این سنت «آموزشگاهی» که قدری هم خام و مقید بود، از سوئی منتهی به ایجاد آثار کم مایه‌ای گردید و از سوی دیگر به سطحی بالنسبه عالی دست یافت که از اختصاصات بارز هنر مصر است.[۱۳] میزان دقتی را که مصریان برآموزش نسلهای آیندهٔ هنرمندان خویش مصروف می‌کردند می‌توان از مواد و مصالحی دریافت که حفظ کرده‌اند: از قالبهای گچی که از طبیعت پرداخته و تصاویری که از وظایف اعضای مختلف بدن به منظور آموزش ساخته‌اند، و بخصوص از نمونه‌هائی که پیشرفت کار را در مراحل مختلف خود به نوآموزان نشان می‌دهد.

سازمان امورهنری و تهیه و تأمین و به‌کار گماردن دستیاران و تخصّص این دستیاران در امور مربوط به خود و نحوهٔ ترکیب کارهای ایشان به‌اندازه‌ای تکامل یافته بود که تا حدی یادآور شیوه‌هائی است که در کارگاههای سده‌های میانه در ساختن کلیساها به کار بسته می‌شد و چنان است که از پاره‌ای جهات هنر دوره‌های بعد را که انفراداً سازمان یافته است از نمود می‌افکند و تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. از همان آغاز کار، سیر این تکامل در جهت یکدست کردن تولید بود، و این گرایش از همان بدو امر موافق با گردش عادی امور کارگاه بود. از این مهمتر، ایجاد تدریجی توازن بین تولید و مصرف در این جریان، نفوذ متوازن سازنده‌ای بر شیوه‌های هنری اعمال نمود. با افزایش تقاضا کم‌کم رسم براین جاری شد که کار را براساس طرحها و الگوهای خاصی بسازند، و به این ترتیب

1. academic-scholastic

شیوه‌ای «قالبی» پا گرفت که به سازنده امکان می‌داد چیزهای متفاوتی را به یاری اجزاء ثابت بسازد.[۱۴] البته استفاده از این شیوه‌های عقلی در تولید اشیاء هنری به این علت امکان‌پذیر بود که معمولاً کار خاصی را بکرات به هنرمند سفارش می‌دادند و از او می‌خواستند هدایائی را که به عنوان نذورات به خدایان تقدیم می‌شد ـ یعنی همان بتها، همان وسایل تزئینی، و همان تصاویر و تمثالهای شاهانه و پیکرهای خاص را ـ بارها و بارها بسازد و بپردازد. و چون ابتکار هرگز زیاد مورد توجه نبود، و حتی به‌طور کلی از منهیات هم بود، لذا تمام وقت و دقت هنرمند مصروف این بود که خودکار دقیق از آب درآید ـ و این خصلتی است که حتی در کارهائی که اهمیّت چندانی ندارند بسیار بارز است و فقدان ذوق و علاقه را در ابداع جبران می‌کند. دقت در دستکاری و پرداخت آثار هنری نیز یکی از علل و موجبات کمی بازده است. زیرا با اینکه سازمان کار بر اساس معقول استوار است بازده کار در خور توجه نیست. علاقهٔ پیکرتراشان به کارهای سنگی و سنگتراشی که فقط برش اولیه و درآوردن قالب کلی آن برعهدهٔ دستیاران گذارده می‌شد و پرداختن به جزئیات و دقایق کار و پرداخت نهائی آن برعهدهٔ استاد بود از همان بدو امر محدودیتهائی بر کار تولید و میزان بازدهٔ آن اعمال کرد.[۱۵]

۳ـ یکدست شدن هنر در سلطنت میانه[1]

همین‌که هنر دوره‌های اولیه نسبت به دوره‌های بعد کمتر «عتیق[2]» و مبتنی بر اسلوب می‌نماید خود گواه بارزی بر یک شکل نبودن خصلت محافظه‌کاری و سنت‌گرائی مردم مصر است و نشان می‌دهد که این خصلت خود چیزی است مقید و مشروط به زمان و با پیشرفت آن تغییر می‌پذیرد. در نقوش برجستهٔ متعلق به روزگار سلسله‌های آخر و اول، غلبه با آزادی شکل و ترکیب است، که بعدها از دست می‌رود و چندی بعد در پی یک انقلاب عام فرهنگی مجدداً در کار می‌آید. حتی شاهکارهای متعلق به دوران سلطنت قدیم[3]، شاهکارهائی نظیر آنچه در لوور «کاتب» و در قاهره

1. Middle Kingdon 2. archaic 3. Old Kingdom

«شیخ‌البلد» نام گرفته است چنان تأثیر زنده‌ای در ما می‌کنند که نظیرش را دیگر تا به روزگار آمن هوتپ[1] چهارم نمی‌بینیم. شاید هنر مصر دیگر هرگز از این مقدار آزادی و زیبائی طبیعی که در مرحلهٔ اول تکامل خویش از آن برخوردار بوده بهره نداشته است. کمکی که شرایط خاص زندگی در تمدن جدید شهری و روابط و مناسبات طبقاتی و تخصصی شدن صنایع یدی و بالاخره آزادی داد و ستد به بسط استقلال فرد کرد، بمراتب بیش از دورهٔ بعد بود؛ چرا که در این دوره نیروهائی که به خاطر حفظ قدرت خویش می‌جنگیدند اغلب دامنهٔ عمل این نفوذ را محدود می‌کردند. سنتهای سخت و انعطاف‌ناپذیر هنر درباری-مذهبی، تا ظهور سلطنت میانه که طی آن اشرافیت مبتنی بر زمینداری با آگاهی شدید طبقاتی خود به پیش نما آمد پا نگرفت: و این سنتها بود که مانع از تجلی صور طبیعی بیان گردید. اسلوب قالبی و یکنواخت ارائهٔ چیزهای «مذهبی» از همان ابتدای عصر حجر جدید در کار آمد، اما «شکلها»ی خشک و تشریفاتی هنر درباری چیزهای کاملاً تازه‌ای هستند و برای نخستین‌بار در تاریخ فرهنگ بشری عرض وجود می‌کنند. این شکلها منعکس کنندهٔ استقرار نظم اجتماعی مافوق فردی و معرف جهانی هستند که عظمت و شکوه خویش را به توجه و عنایت سلطان مدیون است: چیزهائی هستند ضد فردی و ساکن و قراردادی، زیرا مبیّن طرز نگرشی بر زندگی هستند که در آن اصل و تبار و طبقه و طایفه و گروه، مهمتر از اختصاصات فردی تلقی می شوند و مقررات و احکام مجرد و حاکم بر رفتار و قوانین اخلاقی، سلطه و غلبه‌ای بیش از طرز تفکر و احساس و خواست فرد دارند. برای طبقات ممتاز، کلیهٔ چیزهای خوب و ظریف و زیبای زندگی، با جدائی ایشان از سایر طبقات بستگی دارد و راه و روش زندگیشان بیش و کم صورت احکام مربوط به آداب و آداب‌دانی به خود می‌گیرد. این آداب و آداب‌دانی طبقهٔ بالای اجتماع و قراردادن زندگی بر اسلوبهای معین از جمله مستلزم آن است که افراد این طبقه چنانکه هستند تصویر نشوند بلکه موافق با برخی قوانین و رسوم مقدس، دور از زندگی واقع و زمان حاضر ارائه

1. Amenhotep

گردند. آداب‌دانی و رعایت احکام معاشرت نه تنها عالیترین قانون از برای فرد فانی و عادی است بلکه از برای سلطان نیز هست، و در تصوّر این جامعه حتی خدایان نیز صور تشریفات درباری را می‌پذیرند.[۱۶]

سرانجام، تصاویری که از شاه بدست داده می‌شود صورت «نمونهٔ نوعی» را می‌یابد؛ خصوصیات و ویژگیهای فردی دورهٔ پیش از این تصاویر محو می‌شود و اثری از آنها بر جای نمی‌ماند. و بالاخره بین جملات و عبارات غیر شخصی و ستایش‌آمیزی که در کتیبه‌هایشان بکار می‌رود و تصاویر قالبیی که از ایشان ارائه می‌شود فرقی نیست. متون پر از مدح و ستایشی که سلاطین و امرا دربارهٔ زندگی شخصی خویش بر تندیسه‌های خود یا بناهای یادبود نویسانده‌اند از آغاز تا پایان یکدست و یکنواختند. به رغم بناهای یادبود فراوانی که بر جای مانده است جستجوی ویژگیهای فردی و جلوه‌های زندگانی شخصی این مردم بیهوده است.[۱۷] اگر عناصر مربوط به ویژگیهای فردی در تندیسه‌های متعلق به «سلطنت قدیم» به نسبت زندگینامه‌های مربوط به همین دوره بیشتر است این امر را می‌توان بخصوص بر این اساس توجیه کرد که این پیکره‌ها هنوز وظیفه‌ای جادوئی دارند، که از بقایای هنر عصر حجر جدید است، و این خصیصه‌ای است که آثار ادبی فاقد آن است. زیرا در تصویری که از کا[1]، یعنی روح نگهبان اموات، بدست داده می‌شد اعتقاد بر این بود که وی باید «پیکری» را که در روی زمین در آن جا گرفته بود، در شکل و قیافهٔ درست و واقعی خود باز نماید: قسمتی از طبیعت‌گرائی این پیکره‌ها از همین اعتقاد مذهبی-جادوئی مایه می‌گیرد. اما در دوران سلطنت میانه که طی آن وظیفهٔ نمایشی آثار هنری بر جنبه یا مفهوم مذهبی آنها چیره می‌شود تندیسه‌ها و تصاویر، کیفیت جادوئی و به تبع آن، خصلت طبیعی یا طبیعت‌گرای خود را از دست می‌دهند، زیرا درست همانطور که کتیبه‌هائی که از زندگی سلاطین سخن می‌دارند در درجهٔ اول معرف شیوه‌هائی هستند که سلطان به هنگام سخن گفتن از خویشتن در آنها بیان مقصود می‌کند همین‌طور تندیسه‌های مربوط به سلطنت میانه هم به‌طور عمده سلطان را در

1. *Ka*

غایت کمال خویش و بصورتی که موافق با قواعد و رسوم دربار تلقی می‌شود ارائه می‌کنند. اما اینك دستوران و درباریان شاه نیز می‌کوشند که همان قیافه و حالت با شکوه و آرام و مهیمن را از خود ارائه دهند. و همانطور که تذکره‌های احوال شخصی اتباع، فقط چیزهائی را تذکر می دهندکه اشاره‌ای به شاه داشته باشد و از عنایات و الطاف او سخن بگوید، همان طور هم در تصاویری که از این موارد بدست داده می‌شود همه چیز چون منظومهٔ شمسی برگرد شخص سلطان می‌گردد.

شکل‌گرائی سلطنت میانه را بزحمت می‌توان در مقام مرحله‌ای از تکامل طبیعی توصیف کرد که به‌طور پیوسته و متداومی از مرحلهٔ ماقبل خود نشأت کرده باشد؛ در حقیقت رجعت هنر به «شکلهای» عتیق اولیه و منبعث از عصر حجر جدید را باید به علل و جهات خارجیی اسناد داد که تنها برحسب جامعه‌شناسی قابل فهمند و نمی‌توان آنها را صرفاً برحسب تاریخ هنر توضیح و تبیین کرد.[۱۸] با توجه به موفقیتهائی که در دورهٔ پیش در زمینهٔ تقلید از طبیعت بدست آمد و نیز با عنایت به ذوق و استعدادی که مصریان به جهت مشاهدهٔ دقیق طبیعت و بازسازی صادقانهٔ آن داشتند باید در این انحراف از واقعیتی که در هنر ایشان حاصل شده است هدف و منظوری را جستجو کرد. در سرتاسر تاریخ هنر هیچ دورهٔ دیگری نیست که مسألهٔ انتخاب بین طبیعت‌گرائی و انتزاع این اندازه مبتنی برقصد و منظور و دور از ذوق و تفنن بوده باشد: مراد از این گفته این است که تعیین‌کنندهٔ قصد و منظور هنرمند تنها ملاحظات زیباشناختی نیست بلکه نیّات زیباشناختی باید خود با خواستهای عملی تطبیق کند. قالبهای گچی مشهوری که در کارگاه توتموسیس[1] پیکرتراش در تل‌العمارنه کشف شد نشان می‌دهد که این هنرمند مصری می‌توانسته چیزها را جز به آن صورت که عادتاً ارائه می‌کرده است ببیند، و می‌توان پنداشت که در بسیاری موارد دانسته و سنجیده از صورت و نقشی که در وجود این صورتکها می دیده منحرف می‌شده است. کافی است[۱۹] که قالب و قوارهٔ اجزاء مختلف بدن را با یکدیگر مقایسه کرد و به روشنی دید که در اینجا تضاد و

1. Thutmosis

کشمکشی بین مقصود و منظور در کار بوده و هنرمند در آن واحد در دو جهان مختلف یعنی جهان هنر و جهان ماوراء هنر سیر می‌کرده است.

یکی از خصوصیات بسیار بارز هنر مصر ـ نه تنها در وجه دقیقاً شکل‌گرا بلکه بیش و کم در سیر مراحل تکامل طبیعت‌گرای خود ـ شیوهٔ کاری است که بر تفکر استوار می‌گردد. مصریها هرگز تمام و کمال خویشتن را از قید «تصویر مفهومی[1]» هنر عصر حجر جدید و تصاویر اولیه‌ای که در حقیقت به سیاه مشق بیشتر شبیه بود نرهانیدند و هرگز نتوانستند خود را از تأثیر نفوذ این شیوهٔ «کمال یابنده[2]» برکنار نگه دارند. به موجب این شیوه، تصویر از عناصر چندی پرداخته می‌شود که در ذهن هنرمند با یکدیگر پیوند متقابل دارند و لیکن به‌نظر بی‌ربط و گاه متناقض جلوه می‌کنند، لذا اعتنائی ندارند که پندار وحدت و یکپارچگی در بیننده برانگیزند؛ برای تأمین وضوح و روشنی بیشتر از «پرسپکتیو[3]» و ارائهٔ اجزاء به صورت فشرده و خطوط متقاطع استفاده نمی‌کنند. و این امر منتهی به «تابو»ی سختی می‌شود که از هر تمایلی هم که ممکن است به وفاداری به طبیعت داشته باشند نیرومندتر است. نقاشی جنوب شرقی آسیا نشان داده است که تأثیر چنین «نهی» مطلقاً خارجی و مجردی تا چه اندازه می‌تواند بر دوام باشد و با چه سهولتی می‌توان گاه آن را با منظورهای زیباشناختی که کمتر نهی شده است سازش داد. این نقاشی آسیائی از بسیاری جهات به تصور و ادراکی که امروزه از هنر داریم شبیه است؛ چه حتی امروزه هم مثلاً سایه‌زدن را از «نواهی» می‌دانند، زیرا معتقدند که وجود سایه در تصویر تأثیر تند و نامساعدی در بیننده ایجاد می‌کند. مصریها نیز ممکن است چنین گمانی داشته و احساس می کرده‌اند که هرگونه کوششی در فریب دادن بیننده متضمن عنصری از خشونت و ابتذال است، لذا شیوه‌های هنر مجرد و رسمی بمراتب مهذبتر از تأثیرات گول‌زننده‌ای است که طبیعت‌گرائی ببار می‌آورد.

در هنر شرق باستان، خاصه در هنر مصر، از اصولی عقلی که در پرداختن شکل رعایت می‌شد «روبروئی» از همه بارزتر است. منظور از

1. conceptual picture 2. completing technique 3. perspective

این حالت قانونی است که یولیوس لانگه[1] و آدلف ارمان[2] کشف کرده‌اند و آن این است که بدن آدمی در هر وضعی که باشد تمام سینه در حالی که به سوی بیننده گردانده شده بنحوی ارائه می‌شود که بالاتنه را می‌توان با یك خط قائم بـه دو بخش متساوی تقسیم کرد. اتخاذ این شیوهٔ «محوری»، که بدن را در وسیعترین شکل خود ارائه می‌دهد، آشکارا بدین منظور است که روشنترین و ساده‌ترین تأثیر ممکن را ایجاد کند و از هرگونه سوءتعبیر یا اشتباه یا اختفای عناصر تصویر ممانعت نماید. اسناد حالت روبروئی به فقدان مهارت فنی نیز، تا حدی می‌تواند محملی داشته باشد، امـا حفظ و نگه‌داری مستمر این شیوه ـ حتی در دوره‌هائی که دیگر مسألـهٔ محدودیت داوطلبانهٔ هدف و منظور در بین نیست و با این وصف همچنان بـا سرسختی دنبال می‌شود ـ نیاز به توضیح و توجیه دیگری دارد.

ارائهٔ سیمای بشری از روبـرو، یعنـی گـرداندن بالاتنه، در حقیقت بیـان رابطـهٔ مشخص و مستقیم بـا بیننده است. هنر عصر حجر قدیـم که توجهی به عامه ندارد چیزی هم از این امر نمی‌داند؛ رغبت آن بـه تولید شبهه، شکل دیگری از بی‌توجهی او به بیننده است. در حالی که هنر شرق باستان مستقیماً به بیننده مراجعه می‌کند؛ هنری است که هم از مردم طلب احترام می‌کند و هم نسبت به آنان احترام دارد. رفتارش بـا بیننده رفتاری است احترام‌آمیز و مبتنی بر ادب و نزاکت. کلیهٔ هنرهای درباری و سلطنتی، که نظر به حرمت و شهرت دارند، همه واجد عنصری از «حالت روبروئی» هستند و بیننده را با کسی که کار را سفارش داده، یعنـی با کارفرمائـی که خشنود کردنش وظیفهٔ هنرمند است، مواجهه می‌سازند.[۲۰] به این ترتیب، در این طرز ارائه، اثر هنری به کارفرما در مقـام کارشناس هنر مراجعه می کند، کارشناسی که ممکن نیست بتوان با نیرنگهای ماهرانهٔ اوهام بصری و مبتذل وی را فریفت. همین طرز تلقی و برداشت مدتها بعد به‌طور واضح و روشنی در قواعد و احکام تئاتر کلاسیك دربار به فراوانـی امکان جلـوه و بیان می‌یابد: چه در این تئاتر هم هنرپیشه بی‌اعتنا به تقاضای صحنه که از وی طلب نیرنگ می‌کند مستقیماً روی سخن و عمل خود را متوجه بیننده

1. Julius Lange 2. Adolf Erman

می‌سازد و به او خطاب می‌کند، و نه تنها از پشت کردن بـه صحنه دوری می‌جوید بلکه با توسل به هر وسیله‌ای به بیننده تأکید می‌کند که آنچه می بیند قصه و وهمی بیش نیست و چیزی است که بنا بر قواعد و احکامـی که قبلاً در مورد آنها توافق شده است عمل مـی‌شود. تئاتـر طبیعت‌گـرا به نقطهٔ مقابل این هنر «روبروئی» می‌گراید: مثلاً فیلـم، که تماشاچیـان را بسیج می‌کند و به عوض آنکه حوادث را به سوی ایشان بیاورد و بدیشان ارائه کند ایشان را بـه سمت حـوادث می‌برد و می‌کـوشد سیر حـوادث را بنحوی ارائـه کند که گوئـی بیننده هنـرپیشه را غافلگیر کـرده و در حین ارتکاب عمل مچ او را گـرفته است؛ و بدین وسیله است که اوهام و سنتها و قراردادهای تئاتر را به حداقل تقلیل می‌دهد. این هنر با «ایلوزیونیسم[1]» نیرومند خود، با مستقیم بودن خود و با حملهٔ شدیدی‌که به بیننده می‌برد تصور دمـوکـراتیك و آزاد منشانـه‌ای از هنـر بدست می‌دهـد کـه مـورد اعتنـای کلیهٔ جماعـات آزادمنش و مخالف حکـومت مطلقـه است، درست همانطور که هنر درباری و اشرافی با تأکیدی‌که بر صحنه و چراغهای جلو صحنه و چارچوب و مجسمه‌های پای دیوار دارد بیان بی‌شبههٔ چیز سفارشی بسیار متکلف و مصنوعـی است و مبیّن این نکته است کـه سفـارش دهندهٔ کار، خودکارشناس کارآزموده و واردی است‌که نیازی ندارد به اینکه کسی او را فریب دهد.

هنر مصر، گذشته از حالت روبروئی یا جبهه‌ای، رشته‌ای از قواعد و احکام ثابت را ارائه می‌کند که هـرچند چنـدان بچشم نمی‌آینـد اصـول مقرری را که بر هنر، خاصه هنر دوران سلطنت میانـه، حـاکمند بـا همان قوت و قدرت نشان می‌دهد. مهمترین قاعده و حکم این است که ساق پا را باید همیشه از نیمرخ نشان‌داد و هر دو پا را باید از وجه داخلی پـا، یعنی از طرف نوك شست، ارائه کرد؛ بعد، قاعده این است که ساقـی که حرکت می‌کند و بازوئی که پیش آمده است از بیننده دور باشد ـ احتمال زیاد این است که رعایت این امر برای جلوگیری از رویهم افتادن اعضا بوده است، و سرانجام اینکه همیشه طرف راست تصویر رو به بیننده باشد. این قواعد

1. illusionism

و احکام به دقت از ناحیهٔ جامعهٔ روحانیت و دربار و اشراف زمیندار و دستگاه اداری سلطنت میانه رعایت می‌شد. زمینداران بزرگ خود شاهان کوچکی بودند و همه می‌کوشیدند از حیث تقیّد به تشریفات بر خود فراعنه پیشی جویند و لایهٔ فوقانی اشراف که هنوز همچنان از طبقهٔ متوسط کناره می‌گرفتند آغشته به روحیهٔ کاهنان بودند و در مسیری محافظه‌کارانه قدم برمی‌داشتند. شرایط اجتماعی تا ظهور سلطنت جدید، که از درون تلاطم ناشی از تاخت و تاز هیکسوسها[1] سربرآورد، تغییری نکرد. مصر سنت‌گرا و منزوی و بی‌نیاز از غیر، نه تنها از لحاظ مادی و فرهنگی به صورت کشوری شکوفان درآمد بلکه صاحب دید و بینش وسیعتری نیز شد و مقدمات فرهنگی جهانی و مافوق ملی را تدارك دید. هنر مصر نه تنها کلیهٔ سرزمینهای حاشیهٔ مدیترانه و سرتاسر خاور نزدیك را در قلمرو نفوذ خود کشید بلکه چیزهائی هم از سایر جاها گرفت، و دریافت که در آن سوی مرزها و خارج از سنتها و آئینهای او دنیای بزرگی هم وجود دارد.[۲۱]

۴ـ طبیعت‌گرائی در عهد آخناتون[2]

آمن هوتپ چهارم که انقلاب فرهنگی با نام او پیوند دارد نه تنها بنیادگذار یك مذهب یا آنطور که عموماً می‌پندارند نه فقط کاشف اندیشهٔ وحدانیت و نخستین پیامبر و نخستین فردگرای[۲۲] تاریخ بود بلکه نخستین نوآور آگاه در عرصهٔ هنر نیز بود: وی نخستین کسی بود که طبیعت‌گرائی را تحت نظامات خاصی کشید و آن را در مقام دستاوردی نو در برابر اسلوب قدیم مستقر ساخت. بك[3]، که سرپیکرتراش دربارش بود بر عناوین متعددی که دارد عنوان شاگرد اعلیحضرت را می‌افزاید.[۲۳] دینی که هنر به او داشت و آنچه هنرمند از او گرفت عشق نوین به حقیقت و حساسیت و آگاهیی بود که در هنر مصر منتهی به نوعی «امپرسیونیسم» شد. غلبهٔ هنرمندانش بر آنچه خشك و مکتبی بود، با مبارزه‌ای که وی خود علیه پیروی تام از قواعد مدرسی و سنتهای دینی پوچ و میان تهی می‌کرد، موافق و دمساز بود. با نفوذ وی، شکل‌گرائی سلطنت میانه هم

1. Hyksos 2. Akhenaton 3. Bek

در قلمرو مذهب و هم در عرصهٔ هنر جای خود را به شیوه‌ای فعال و طبیعت‌گرا می‌دهد که شوق اکتشافات جدید را برمی‌انگیزد؛ دیگر «درونمایه[1]»های جدیدی انتخاب می‌شود و نمادهای نوی جستجو می‌گردد و ارائهٔ موقعیتهای تازه و غیرعادی، مطلوب واقع می‌شود و هنرمندان نه تنها می‌کوشند که زندگی روحی و درونی و فردی را ترسیم کنند بلکه حتی بر آن می‌شوند که حساسیت و شوری عصبی را در تصویر واردکنند. نخستین مراحل «پرسپکتیو»، کوشش در ترکیبات مرتبط گروهی و علاقهٔ بیشتر به دورنما و میل به ارائهٔ صحنه‌ها و وقایع روزمره و در نتیجه اجتناب از اسلوب «بناهای عظیم» و سرانجام لذت بردن از شکلهای ظریف هنرهای «کوچکتر»، همه کم‌کم جلوه‌گری آغاز می‌کنند. عجیب است که با اینهمه چگونه، به رغم اینهمه نوآوری، هنر همچنان به صورت هنری کاملاً درباری و تشریفاتی باقی می‌ماند؟ درونمایه‌هائی که انتخاب می‌شوند جلوه و بیان جهانی تازه‌اند، روح تازه و حساسیت تازه‌ای در چهره‌ها انعکاس می‌یابد، لیکن با اینهمه «دید از روبرو» و «شیوهٔ کمال یابنده» و نسبتهائی که موافق با درجه و مرتبهٔ اجتماعی صاحب تصویر است در نظر گرفته می‌شود و در نتیجه بی‌توجهی به حقایق هنوز همچنان شانه به شانهٔ بیشتر احکام و قواعد صحیح کار، در فعالیت است. به رغم طبیعت‌گرائی زمان، این هنر هنوز درباری و ساخت آن از پاره‌ای جهات یادآور «روکوکو[2]» است: اسلوبی که به نوبهٔ خود گرایشهای ضد کلاسیك و فردگرا و «شکل شکن» بر آن چیره‌اند، و با اینهمه هنوز همچنان هنری است درباری، تشریفاتی و قراردادی. مثلاً آمن هوتپ چهارم را در صحنه‌های روزمره و در میان خانواده‌اش می‌بینیم که با صفا و صمیمیتی که از حدود کلیهٔ تصورات سابق درمی‌گذرد ارائه شده است، مع‌هذا می‌بینیم که هنوز همچنان در «صفحات» مربعی حرکت می‌کند، تمام سینه‌اش را به سوی بیننده گردانده و هنوز دو برابر انسانی عادی است: این تصویر هنوز محصول هنر تشریفاتی و درباری است و مراد از ترسیم آن این بوده است که به عنوان یادبود باقی بماند. راست است که سلطان اینك در مقام

۱. theme آنچه دربارهٔ موضوع گفته و نوشته می‌شود: درونمایه. ـم.
2. Rococo

خدا و عاری از هرگونه قیود این جهانی تصویر نمی‌شود، اما به‌هرحال هنوز تابع قواعد و آداب و تشریفات دربار است. تصاویر دیگری نیز هست که در آنها صاحب تصویر بازوی دورتر (نه بازوی نزدیك به بیننده) را جلو آورده است، و در همه‌جا دستها و پاهائی را می‌بینیم که از نظر کالبدشناسی با دقت بیشتری ترسیم شده‌اند و به شیوهٔ طبیعیتری حرکت می کنند. اما از سایر جهات بنظر می‌رسد که ظرافت و دقت این هنر دیگر از ظرافت دوران «اصلاح بزرگ» پیشتر می‌رود.

وسایل بیانی که در «طبیعت‌گرائی» عهد سلطنت جدید بکار گرفته می‌شوند به اندازه‌ای غنی و ظریف و دقیقند که ناگزیر باید مقدمات کمالشان در گذشته‌ای طولانی فراهم‌آمده باشد. این وسایل ازکجا آمده‌اند؟ و پیش ازآنکه در عهد سلطنت آخناتون سربلند کنند چگونه و به چه صورت به حیات خویش ادامه داده‌اند؟ چه چیز آنها را در طی دوران بسیار رسمی و شکل‌گرای سلطنت میانه از تباهی نجات داده؟ پاسخ به این پرسشها آسان است: طبیعت‌گرائی همیشه در مقام جریانی فرعی در هنر مصر وجود داشته و نشانهائی از نفوذ و تأثیر خود را در جنب اسلوب رسمی، دست‌کم در شعبه‌های غیر رسمی هنر، بر جای نهاده است. مصر-شناس مشهور، و. اشپیگلبرگ[1]، این جریان را از مابقی هنر جدا می‌کند و مقولهٔ جدیدی را به آن تخصیص می‌دهد و آن را هنر «تودهٔ» مصریان می‌خواند. اما متأسفانه روشن نیست که آیا منظورش از این هنر، هنری است که توسط مردم و برای مردم به انجام می‌رسیده یا خود، هنر دهقانی یا شهرئی است که به تودهٔ مردم اختصاص داشته است و بالاخره دانسته نیست که وقتی از هنر توده سخن می‌گوید منظورش توده‌های وسیع روستائیان و صنعتگران است، یا به مردم شهرنشین و بازرگانان و مأموران و صاحبمنصبان طبقهٔ متوسط نظر دارد. مردمی را که در مرحلهٔ تولید ابتدائی و در چارچوب اقتصاد دهقانی مانده‌اند می‌توان در مراحل بعدی تاریخ مصر و در نهایت امر در قلمرو هنرهای کاربردی، یعنی آن شعبه از هنر که تأثیر و نفوذش در بسط و تکامل سبك مدام کاهش می‌پذیرد و

1. W. Spiegelberg

احتمالاً حتی در عهد سلطنت قدیم نیز چندان مهم نبوده، عنصر خلاقه‌ای بشمار آورد. راست است که صنعتگران و هنرمندان کاخها و معابد از میان مردم برخاسته بودند، اما همین عده، به عنوان کسانی که برای طبقات بالا آثار هنری تولید می‌کنند، از حیث جهان‌بینی عملاً وجه مشترکی با طبقهٔ اجتماعی خود ندارند. مردم عادی را که مالی و منالی ندارند نمی توان از زمرهٔ طبقات علاقه‌مند به هنر بشمار آورد: سخن در این امر در اعصار بعدی تاریخ هم جای بحث باقی می‌گذارد، چه رسد به دوران سلطنتهای مطلقهٔ شرق باستان. نقاشی و پیکرتراشی کارهای پرخرجی بود و همیشه و همه جا در انحصار طبقات ممتاز قرار داشت؛ این نکته شاید در شرق باستان بیش از هرجای دیگر صادق باشد. مردم عادی هیچ‌گاه امکان و استطاعت آن را نداشتند که هنرمندانی را به خدمت بگیرند یا آثار هنری را تحصیل کنند: مردگان خود را در ریگزار دفن می‌کردند، بی‌آنکه بنای یادبودی بر مزارشان بسازند. حتی پولداران طبقهٔ متوسط هم در برابر فئودالهای بزرگ و دیوانیان، در مقام مصرف کنندگان و حامیان هنر، اهمیت و نفوذ چندانی نداشتند، و به هیچ روی در وضع و موقعی نبودند که نقش و نفوذ شایان توجهی در سرنوشت هنر داشته باشند.

می‌توان پنداشت که حتی در «سلطنت قدیم» طبقهٔ متوسطِ سازنده و داد و ستد کننده‌ای در جنب اشراف و دهقانان وجود داشته است. در «سلطنت میانه» این طبقه قدرت قابل ملاحظه‌ای می‌یابد.[۲۴] مشاغل رسمی، که اینك درهاشان به روی این طبقه گشوده است، چشم‌انداز مناسبی برای نیل به مدارج اجتماعی بالاتر برای این طبقه عرضه می‌کنند، هرچند این چشم‌انداز در بادی امر جاذبه و گیرائی چندانی ندارد با این همه وجود دارد. در تجارت و صنعت سنت براین جاری می‌شود که پسر جای پدر را بگیرد، و این امر از لحاظ مادی به تشکیل طبقهٔ متوسطی که از سایر طبقات متمایز و مشخص بود مساعدت فراوان می‌کند.[۲۵] راست است که فلیندرز پتری[1] در وجود داشتن طبقهٔ متوسط مرفهی در دوران «سلطنت میانه» شك می‌کند، اما به‌هرحال وجود قشر بسیار ثروتمندی از دیوانیان را

1. Flinders Petrie

در دوران «سلطنت جدید» می‌پذیرد.[۲۶] حقیقت این است که در این دوران مصر نه تنها کشوری نظامی بود و بر عناصری که می‌کوشیدند راه خویش را از طبقات پائین به بالا بگشایند مشاغل امیدبخشی عرضه می‌کرد، بلکه کشوری بود که سخت در سلطهٔ دیوانیان بود و روز به روز بیشتر به جانب مرکزیت می‌گرائید و ناگزیر بود عدهٔ بیشماری از صاحبمنصبان حکومتی را جایگزین اشراف زمینداری کند که در حال نابودی بودند. به عبارت دیگر ناچار بود با استفاده از افراد وابسته به طبقات بازرگان و سازنده، طبقهٔ متوسطی بوجودآورد، و بخش عمدهٔ طبقهٔ متوسط جدید ـ که اینك در میان آن علاقه‌مندان به هنر کم‌کم نقشی ایفا می‌کردند ـ از همین نظامیان و مستوفیان نشأت می‌نمود. اما این طبقه با اینکه اکنون خانه‌ها و مقابری از آن خود داشت که با آثار هنری تزئین شده بود، و هر چند با طبقهٔ برتر چشم همچشمی می‌کرد، در اصل از حیث ذوق و توقع از هنر با آن طبقه اختلافی نداشت، ولی در هر حال چنین بنظر می‌رسد که به آثار کم زرق و برقتری قناعت کرده است. به هرحال، از دوران «سلسله[1]»ها اثری در دست نیست که بتوان آن را درمقام نمونهٔ هنر مردم، جدای از هنر دربار و معابد و اشراف، بشمار آورد. شاید طبقهٔ متوسط شهر با وجود وابستگی فکری، در نظریات هنری طبقهٔ بالای اجتماع نفوذی کرده باشد ـ و شاید حتی بتوان فردگرائی و طبیعت‌گرائی عهد آخناتون را به نفوذ طبقات پائین اجتماع مربوط ساخت ـ ولی مردم عادی و طبقهٔ متوسط نه هنری متمایز و مشخص از هنر رسمی طبقهٔ بالای اجتماع بوجود آوردند و نه از آن بهره‌مند بودند.

بنابراین به هیچ وجه دو نوع هنر در مصر وجود نداشت و هنری به نام هنر مردم در جنب هنر دربار و اشراف در کار نبود. راست است و می‌توان در تمام طول تاریخ هنر مصر قائل به تقسیماتی شد، اما چنین تقسیماتی هرگز آثار هنری را به دو گروه متمایز و مشخص منقسم نمی کند و بیشتر آثار منفرد را شامل می‌گردد. در ضمن علاوه بر اسلوبی که سخت قراردادی و رسمی و تشریفاتی است نشانه‌هائی از هنر کم قیدتر،

1. The dynastic period

خودانگیخته‌تر با برداشتی طبیعی مشاهده می‌کنیم. این دوگانگی بخصوص مواقعی چشمگیر است که در تابلوئی واحد دو سیما را به دو اسلوب مختلف تصویر می‌کنند. برای مثال، در تصاویری که از درون کاخها بدست داده می‌شود بانوی کاخ را می‌بینیم که به شیوهٔ مرسوم دربار، یعنی از روبرو، ارائه شده است، و در عین حال خدمتکاری را می‌بینیم که وضع و حالتی کاملاً طبیعی دارد و از پهلو تصویر شده و قرینه سازی «روبروئی» در بالاتنه کمابیش مورد بی‌اعتنائی قرار گرفته است. این امر نشان می‌دهد که شیوهٔ ارائه برحسب نوع موضوع فرق می‌کند. اعضای طبقهٔ حاکم در اسلوب رسمی و درباری ارائه می‌شوند، حال آنکه اعضای طبقات پائین اغلب در اسلوب «طبیعی» و توده‌ای تصویر می‌گردند. علت این تفاوت سبك، آگاهی طبقاتی هنرمند نیست، چه وی به هر حال در وضع و موقعی نیست که اگر هم چنین باشد بتواند مجال جلوهٔ بیان بدان بدهد. سبب آن، آگاهی طبقاتی عامه هم نیست، چه به هر حال هنوز تمام و کمال در سیطرهٔ نفوذ جادوئی دربار و اشراف و روحانیت است. موجب این امر چنانکه گفتیم طبیعت و نوع خود موضوع است. صحنه‌های حقیری که صنعتگران و کارگران و خدمتکاران و غلامان را در جریان کار روزانهٔشان ارائه می کنند و جزئی از ملحقات مراسم تدفینی اشراف را تشکیل می‌دهند، تمام و کمال در محدوده طبیعت‌گرائی و اشکال غیر رسمی عمل می‌کنند، در حالی که مجسمه‌های خدایان، هرچند هم که فاخر و پر زرق و برق نباشند، به اسلوب هنر رسمی دربار ساخته می‌شوند. در جریان تاریخ هنر و ادبیات، مکرر به این تفاوت اسلوب، که بنای آن بر نوع و ماهیت موضوع است، برمی‌خوریم. برای مثال، توصیف دوگانه‌ای‌که شکسپیر در وصف اشخاص داستانی خود بکار می‌برد و طبق آن خدمتکاران و دلقکان به زبان روزمره و معمول سخن می‌گویند و قهرمانان و بزرگان به نثری متکلف و مصنوع و موزون، کاملاً با این اسلوب هنر مصری، که شیوهٔ کار را برحسب موضوع برمی‌گزینند، انطباق دارد. زیرا اشخاص داستانهای شکسپیر به خلاف اشخاص درام نو، که به شیوهٔ طبیعی از واقعیت اخذ و اقتباس شده‌اند، به زبان متفاوت طبقات و بنحوی که در حقیقت وجود دارند سخن نمی‌گویند بلکه اعضای طبقهٔ حاکم به شیوه‌ای مصنوع ارائه می‌شوند و به

زبانی سخن می‌گویند که در زندگی واقعی وجود خارجی ندارد، در حالی که نمایندگان مردم عادی بطرزی واقع‌بینانه تصویر می‌شوند و به زبان کوچه و خیابان و کاروانسرا و کارگاه سخن می‌گویند.

صاحبنظر دیگری بر این عقیده است که رعایت یا نقض اصل ارائه از روبرو بسته به این نیست که شخص یا اشخاصی که تصویر می‌شوند متعلق به محافل اشرافی باشند یا نباشند، بلکه بسته به این است که این شخصی که ارائه می‌شود در حین انجام کار باشد یا در حال استراحت.[۲۷] هرچند که این اظهار درستی است لیکن نباید فراموش کرد که شاهان و بزرگان معمولاً در حال سکون و آرامش شاهانه ارائه می‌شوند حال آنکه تودهٔ مردم تقریباً همیشه در حال کار و فعالیت. اما نمایندگان طبقهٔ حاکم، این «حالت روبروئی» را حتی در مواقع فعالیت، یعنی در صحنه‌های جنگ و شکار نیز حفظ می‌کنند ـ و این نکته‌ای است که بر این نظریه سایهٔ تردید می‌افکند.

گفتگو از وجود هنری ولایتی در جنب هنر شهری زمینهٔ بیشتری دارد تا گفتگو از هنر مردم در قبال هنر دربار. کارهای بزرگ هنری، بارها و به دفعات، خاصه با ادامهٔ بسط و پیشرفت دربارشاهی و حوزهٔ دربار، نخست در ممفیس[1] و سپس در تبس[2] و بالاخره در تل‌العمارنه ظهور می کند. آنچه در ولایات، یعنی جاهای دور از معابد، و دربار روی می‌دهد بالنسبه ناچیز و بنحوی دردناك از جریان کلی کار عقب است،[۲۸] و نمایندهٔ فرهنگی است که صرفاً از طبقهٔ بالا رسوب کرده به هیچ وجه چیزی نیست که از ژرفای زندگانی تودهٔ مردم برخاسته باشد. این هنر ولایتی ـ که ممکن نیست بتوان آن را به عنوان ادامهٔ هنر دهقانی قدیم تلقی کرد ـ هنر اشراف زمیندار است و صرف وجود آن مدیون جدائی اشراف فئودال از دربار است، که از «سلسلهٔ ششم» به بعد روی داد. این اشراف جدید ولایات، با فرهنگ منطقه‌ای عقب مانده و هنر مقتبس از دربار، از عناصری که از پایتخت بریده و به دور افتاده‌اند تشکیل شده است.

1. Memphis 2. Thebes

۵- بین‌النهرین

مسأله و مشکل اساسی هنر بین‌النهرین در این است که این سرزمین به رغم اقتصادی که بیشتر بر بازرگانی و صنعت و امور مالی و اعتباری استوار است، واجد فرهنگی است منضبطتر و کم تنوعتر و کم تحرکتر از فرهنگ مصر که بیشتر مبتنی بر کشاورزی و اقتصاد طبیعی است. قانون حمورابی[1] که تاریخ آن به هزارهٔ سوم پیش از میلاد می‌رسد نشان می‌دهد که حتی در آن زمان در بابل بازرگانی و صنایع‌دستی و دفترداری و داد و ستد اعتباری رونق و پیشرفت بسیار داشته و معاملات بالنسبه پیچیدهٔ بانکی نظیر پرداخت به شخص ثالث و موازنهٔ حساب صورت می‌گرفته است.[۲۹] بازرگانی و امورمالی بقدری پیشرفت‌کرده بود که می‌شد بابلیها را به‌خلاف مصریها مردمی «بازرگان» بشمار آورد.[۳۰] به‌هرحال، نظم و انضباطی که در جوار اقتصاد متحرك آن بر هنر حکومت می‌کرد نظریات اجتماعیی را که در جای خود معتبر بود و موافق با آنها اسلوب هندسی با کشاورزی سنتی و طبیعت‌گرائی آزاد و فارغ از قید با اقتصاد پویا و پرجنبش شهری پیوند می‌یافت در این مقام از قوت و اعتبار می‌افتند. شاید هم در بابل اشکال خشن استبداد و روح سختگیر و بی‌تساهل مذهب در برابر نفوذ آزاد سازندهٔ زندگی شهری عمل می‌کرد. البته در اینجا فرض بر این است که صرف اینکه هنری درباری و روحانی وجود داشته و کسی جز حاکم و کاهن نمی‌توانسته است نفوذی بر هنر اعمال کند، موجب شده است که گرایشها و کوششهای طبیعت‌گرا و فردگرا در نطفه خفه شود. هنر دهقانی و سایر اشکال پست‌تر هنر در سرزمین «بین‌النهرین» حتی نقشی کمتر از سرزمینهای دیگر شرق باستان داشته‌اند،[۳۱] و فعالیت هنری در اینجا حتی برای مثال از مصر هم غیر شخصیتر بود، چه تقریباً نام هیچ یك از هنرمندان بابلی را نمی‌دانیم و تاریخ هنر این قوم را صرفاً بنا بر سلطنت شاهانشان تقسیم می‌کنیم.[۳۲] در اینجا فرق و تمایز مشخصی، خواه اصطلاحاً و خواه عملاً بین هنر و صنعت نبود؛ قانون حمورابی معماران و پیکرتراشان را در ردیف آهنگران و کفشگران نام می‌برد.

1. The code of Hammurabi

وجود عقل‌گرائی مجرد[1] در هنر بابل وآشور چشمگیرتر از هنر مصر است. این هنر سیمای آدمی را تنها با سر و بالاتنه‌ای که به سوی بیننده برگشته است ارائه نمی‌کند بلکه اجزای مهم چهره، یعنی بینی و چشمها را بسیار بزرگتر از واقع نشان می‌دهد، حال آنکه سایر اجزا نظیر پیشانی و چانه را به میزان زیاد کوچك می‌کند.[۳۳] این اصل ضد طبیعت‌گرا در هیچ‌جا آن اندازه که در تصاویر به اصطلاح «دربانان»، شیرها یا گاوهای بالدار آشور، می‌بینیم بچشم نمی‌خورد. هیچ شاخه‌ای از هنر مصر را نمی توان یافت که به این نحو هر نوع «پندار» را نفی کند: هرگاه این تصاویر را از پهلو بنگریم چهارپائی در حال حرکت را می‌بینیم، در حالی که چون از مقابل بر آن نظر افگنیم دو پای ثابت می‌بینیم؛ و بر روی هم پنج پا می‌بینیم که در حقیقت ترکیبی از دو حیوان را بدست می‌دهند. نقض قوانین طبیعی در این تصاویر صرفاً ناشی از انگیزه‌های عقلانی است: یگمان آفرینندهٔ این هنر می‌خواسته است که بیننده از کلیهٔ جهات و جوانب، تصویر کامل و بی‌نقضی از شیء را ببیند.

هنر آشور خیلی دیر به طبیعت می‌گراید، و مسلم این است که چنین گرایشی تا سده‌های هشتم و هفتم پیش از میلاد روی نمی‌دهد. نقوش برجسته‌ای که صحنه‌های جنگ و شکار آشوربانیپال را نمایش می‌دهند تا آنجا که جریان به تصویر جانوران مورد نظر مربوط می‌شود، این جانوران بسیار زنده و طبیعی هستند لیکن آدمیان همچنان با همان قیافه‌های خشك و موهای مزین و البسه‌ای که از پوست خرس فراهم آمده تصویر شده‌اند و تصاویری که از ایشان بدست داده می‌شود با تصاویر دو هزار سال پیشتر فرق و تفاوتی ندارد. در اینجا نیز همان دوگانگی سبکی که در هنر عصر آخناتون دیده می‌شد و همان تفاوتی که در پرداخت انسانها و جانوران اعصار پیشتر و حتی عصر حجر قدیم مشاهده می‌گردید، و بارها و به دفعات در جریان تاریخ هنر می‌بینیم، بچشم می‌خورد. هنر عصر حجر قدیم جانوران را طبیعیتر از آدمیان تصویر می‌کرد زیرا در جهان انسان عصر حجر همه چیز برگرد جانور می‌گشت، در حالی که در اعصار جدیدتر

1. Abstract rationalism

اغلب این کار را به این علت می‌کنند که جانور را شایستهٔ پرداختی نمی دانند که بر اسلوب معینی استوار باشد.

۶ـ کرت[1]

هنر کرت در عرصهٔ هنر شرق باستان مهمترین مسأله را در برابر جامعه‌شناسی مطرح می‌سازد. این هنر نه تنها در کنار هنر مصر و بین‌النهرین وضع خاصی دارد بلکه این وضع استثنائی در تمام طول تکامل هنر، از پایان عصر حجر قدیم گرفته تا آغاز عصر کلاسیك یونان، همچنان حفظ شده است. در تمام این دورهٔ طولانی و در این جهان سنت‌گرا و ترکیبات خشنی که طی آن اسلوب مجرد هندسی جنبهٔ غالب و مسلط داشت، کرت تصویری فاخر از زندگی، خوش آب و رنگ و آزاد از قیود بر ما ارائه می‌دهد، در حالی که شرایط اقتصادی و اجتماعی آن با هیچ یك از مردم جهان پیرامون تفاوتی ندارد: در اینجا نیز مانند مصر و بین‌النهرین شاهان خودکامه و بزرگان زمیندار برسرکارند و هنر در کنف حمایت نظم اجتماعی اشرافی است. با اینهمه، چه تفاوتی که در تمامی تصور ادراك هنری بچشم نمی خورد! و چه آزادیی که به خلاف شرایط قراردادی حاکم بر هنر مابقی جهان شرق باستان در این هنر بنظر نمی‌آید! این تفاوت را چگونه می‌توان توضیح داد؟ این را به چند صورت می‌توان توجیه کرد ـ که البته هیچ یك جامع و کامل نیست، بخصوص که نوشته‌هائی که به زبان کرتی بدست آمده است تاکنون کشف و خوانده نشده. این تفاوت شاید گاه ناشی از نقش بالنسبه ناچیزی باشد که مذهب و نیایش مذهبی در حیات عمومی مردم کرت ایفا کرده است. تا کنون معبد یا مجسمه‌ای از خدایان در این جزیره کشف نشده؛ اصنام کوچك و نشانه‌های پرستشی که کشف شده است دال براین است که در اینجا به‌خلاف دیگر جاهای شرق باستان مذهب نفوذ چندانی نداشته است. اما آزادی هنر کرت را می‌توان بعضاً برحسب نقش فوق‌العاده مهمی هم که زندگی شهری و بازرگانی در اقتصاد این جزیره داشته است توضیح داد. راست است که امور بازرگانی در بابل نیز بی‌آنکه

1. Crete

تأثیر و نفوذ مشهودی در عالم هنر اعمال کند نقش غالب و مسلطی داشت اما باید گفت که زندگی شهری شاید در هیچ جا بـه اندازهٔ کـرت کمال نیافته بود. در اینجا انواع متعددی از جماعات شهری موجود بـوده است: علاوه بر پایتخت و مقـر دربار، یعنی علاوه بـر کنوسوس[1] و فـائستوس[2]، شهرهای صنعتی دیگری نظیر گـورنیا[3] و شهـربـازارهای کـوچکی مـانند پرائسوس[4] وجود داشته.[۳۴] امـا خصلت ویژهٔ هنر کرت را در وهلهٔ نخست باید در رابطه با این امر دیدکه در سرزمینهای کرانهٔ دریـای اژه، بهخلاف سایر جاها بازرگانی، خاصه بازرگانی خارجی، در دست طبقهٔ حاکم متمرکز بوده است. روحیهٔ بیقرار بازرگانانی که نوجـو و شیفتهٔ نوآوری بـوده‌اند می‌توانسته است با سهولتی بیش از آنچه در مصر و بابـل میسر بـوده راه خود را بگشاید و بپیش برود.

بیگمان این هنر هنوز هنر درباریان و اشراف و بیان کنندهٔ شادیهـای زندگی و خوشگذرانی و عشرت‌طلبـی سلاطیـن و طبقهٔ اندك‌شمار بـالای جامعه است. آثاری که از این دوره به ما رسیده است گـواه بـر شیوه‌های پرتجمل زنـدگـی و شکوه خانـدان سلطنت و خانه‌هـای مجلل ییلاقـی و شهرهای ثروتمند و املاك وسیع و نیز فقر و فاقهٔ توده‌های وسیع جـوامع دهقانی است که در اسارت و غلامی بسر مـی‌برند. این هنر نیز مـانند هنر مصر و بابل خصلتی کاملاً درباری دارد امـا عنصر آرایشی آن و توجه به دقایق و چیزهای جالب توجه و سرگرم کننده و نکات ظریف و با شکوه در آن جلوهٔ بیشتری دارد. «هـورنس» در بحث از فـرهنگ قـوم مینوسی[5] بـا جلب توجه به نقشی که نمایشهای سواره و پیاده یا نمایشهائی که در اعیاد اجرا می‌شدند و بازیهای پهلوانی و مسابقات عمومـی و رفتار و حـرکات لوندانهٔ زنان در حیات اجتماعی داشتند به حق و بجا خصوصیات و کیفیات پهلوانی[۳۵] این فرهنگ را تأکید می‌کند. همین شیوهٔ درباری-پهلوانـی، به خلاف شیوهٔ خشك زندگـی دوران اشراف غـارتگر زمیندار، که در قـرون وسطی از نو ظاهر شد، به زندگی امکان می‌دهد در اشکال نـرمتر و طبیعیتر و انعطاف‌پذیری بسط یابد و موافق با این الگوهای جدید، هنر فردگـرا و

1. Cnossus 2. Phaestus 3. Guernia 4. Praesus 5. Minoan

آزادتری را ببار آورد که تمتّع از طبیعت را به شیوهٔ آزادانه‌تر و بیغرضانه‌تری بیان کند.

اما به تأویلی دیگر، هنر کرت در حقیقت طبیعت‌گراتر از مثلاً هنر مصر نیست و اگر تأثیر طبیعی بیشتری در بیننده می‌کند این نکته بیش از آنکه مربوط به شیوه‌ها و روشهای هنری مورد عمل باشد نتیجهٔ انتخاب موضوع و کنار گذاشتن موضوعهای رسمی و فاخر و میل و اشتیاق به ترکیبات عام و عارضی و هر روزی است.[۳۶] لیکن به هرحال «ترتیب و تنظیم اتفاقی» عناصر مجموعه‌ای که ارائه می‌شود ـ و در این بحث در مقام خصلت اساسی و اصلی سبك کرتی عنوان می‌گردد ـ نشان می‌دهد که مسأله تنها قضیهٔ انتخاب موضوع نیست. این ترتیب و تنظیم اتفاقی، این ترکیب آزادتر و بی‌قیدتر و تصویریتر، در حقیقت جلوه و بیان آزادی ابداعی است که شاید بهتر است آن را در قبال محدودیتها و قیود شرقی هنر مصر و بابل به عنوان «اروپائی» توصیف کرد. و بالاخره این ترتیب و تنظیم، جلوه و بیان تصوری است که به‌خلاف اصل تمرکز و تابعیّت، به تجمع و وفور مصالح «موضوعی» عنایت و التفات بیشتری مبذول می‌دارد.[۳۷] میل و اشتیاق به کنار هم چیدن عناصر بقدری در هنر کرتی شیوع دارد که در همه‌جا اجتماعی از اشکال پراگنده را نه فقط در تصاویر صحنه‌ها بلکه در نقوش تزئینی هم که به عوض خطوط آرایشی به اسلوب هندسی، بر ظروف نقش شده است می‌بینیم.[۳۸] همین آزادی از قیود رسمی بسیار واجد اهمیت است، زیرا چنانکه می‌دانیم مردم کرت با آثار هنری مصر نیك آشنا بوده‌اند، بنابراین، اگر شکوه و فخامت و وقر و سختگیری را بکناری نهاده‌اند این خود نشان می‌دهد که شکوه مصر با ذوق و هدفهای هنری ایشان سازش نداشته است.

با اینهمه هنر کرت آئینها و فرمولهای ضد طبیعت‌گرای ویژهٔ خود را نیز دارد: تقریباً همیشه «پرسپکتیو» را از نظر دور می‌دارد، سایه‌ای مطلقاً در کار نیست، رنگ‌آمیزیها بیشتر محدود به رنگهای محلی است و سیمای انسانها همیشه بیش از اشکال جانوران از روی قواعد معین ساخته و پرداخته می‌شوند. به‌هرحال رابطهٔ بین‌عناصر طبیعت‌گرا و ضد طبیعت‌گرائی، به‌هیچ‌وجه از پیش مقرر نیست و با تحول تاریخی و تدریجی هنر تغییر می

کند.[۳۹] هنر کرت که همیشه در جنب طبیعت سیر می‌کند از شکل‌گرائی، که کیفیت غالب اسلوب هندسی است و یحتمل هنوز متأثر از گرایشهای عصر نوسنگی است، روی برمی‌تابد و از طریق طبیعت‌گرائی مفرط به اسلوبی «عتیق» که تا اندازه‌ای «تعلیمی[1]» است میل می‌کند. در اواسط هزارهٔ دوم، که پایان دورهٔ میانی سلطهٔ قوم مینوسی است، کرت شیوهٔ طبیعت‌گرای خود را کشف می‌کند و در قلمرو هنر به اوج تکامل خویش می‌رسد؛ سپس در نیمهٔ دوم این هزاره، بیشتر طراوت و رنگ طبیعی خود را از دست می‌دهد و شکلهای آن روز بروز طرح‌گونه‌تر و قراردادیتر و خشکتر و انتزاعی می‌گردند. صاحبنظرانی که علاقه‌مندند پدیده‌های تاریخی را به‌یاری مسائل قومی و نژادی توضیح کنند دوست دارند که این گرایش به اسلوب هندسی را به تأثیر و نفوذ قبایل هلنی، که سرزمین اصلی یونان را از شمال مورد تهاجم قرار دادند، اسناد دهند: یعنی به همان قومی که بعدها اسلوب هندسی را در یونان ابداع کرد.[۴۰] دیگران قائل به ضرورت چنین توجیهی نیستند و علل و جهات چنین تغییر سبکی را در تکامل تاریخی «شکل» می‌بینند.[۴۱]

معمولاً هر وقت از هنر کرت و مصر و بین‌النهرین سخن به‌میان می آید، «نوگرائی» را به عنوان کیفیت خاص این هنر تذکر می‌دهند. این امر به‌هرحال مهمترین مسأله و مشکلی است‌که ما در این باره با آن روبروئیم. ذوق مردم کرت با تمام طرفگی و زیبائی خود، یک چیز دقیق و مشکل‌پسند و با ثبات نبود. وسایل هنریی‌که بکار می‌بستند بقدری ساده و آشکار بود که کمتر تأثیر ماندگار برجای می‌گذاشت. «فرسکو[2]»هائی که از ایشان بدست آمده، با آن رنگهای رقیق و طرح ساده‌ای که دارد، ما را به یاد تزئینات درون کشتیهای مجلل مسافربری، و حمامهائی می‌اندازند که استخر شنا هم دارند.[۴۲] کرت نه تنها هنر «نوگرا و نوجو» را برانگیخت بلکه حتی پیش از وقت جلوه‌ای از بعضی جنبه‌های هنر جدید عصر صنعت را بر ما ارائه نمود. «نوگرائی» کرتیها شاید بی‌ارتباط به کیفیت امور هنری

1. Academic

۲. Frescoes نقاشی رنگی بر روی سطح پوشیده از نرمهٔ مرمر و آهك (در حالی که آهك خشك نشده باشد). ـم.

ایشان نباشد، که مانند کارخانه‌ها، آثار هنری را بـه انبوه و بـرای بازار عظیم صادراتی تولید می‌نمود. درحالی که یونانیان، اگر چه در همان مرحله از تکامل صنعتند، از خطر یکدست کردن آثار هنری احتراز می‌جویند ـ اما این خود نشان می‌دهد که در تاریخ هنر علل و جهات مشابه بـه هیچ روی نتایج مشابه ببار نمی‌آورد یا خود این علل و جهات آنقدر زیـاد است که تجزیه و تحلیلهای علمی قادر به پرداختن به همهٔ آنها نیست.

۳

یونان و روم

۱ـ اعصار پهلوانی و هومری

حماسه‌های هومر قدیمترین شعر یونانیی است که به‌دست ما رسیده، ولی بیشك قدیمترین شعر یونانی نیست. نه تنها ساخت و بافت این اشعار بسیار بغرنج و پیچیده است و تناقضها و تضادهائی در مضمون آنها هست، بلکه در قصهٔ احوال خود هومر نیز بسیار چیزهاست که با تصویری که ـ با توجه به روح و جوهر شك‌آمیز و بسیار نکته‌بین و حتی شادخوارانهٔ اشعارش ـ از او می‌پردازیم، سازگار نیست. تصویری که علی‌الرسم از این شاعر سالخورده و نابینای خیوسی[1] ارائه می‌شود به‌طور عمده مبتنی بر یادداشته‌هائی است که قدمتشان به روزگاری می‌رسد که شاعر را «واتس[2]»، یعنی روحانی و غیبگو و نظر کردهٔ ایزدان، می‌دانستند. نابینائی وی نشان خارجی نور درونی است که وجودش را از خود می‌آگنده و وی را قادر به دیدن چیزهائی می‌ساخته که دیگران توانائی دیدنش را ندارند. این نقص جسمانی هم مانند لنگ‌بودن هفائیستوس[3]، رب‌النوع آتش و آهنگری، جلوه و بیان اندیشهٔ دیگری است که در آن زمانها شایع بود و مبین این بود که سازندهٔ شعر و زینت‌آلات و سایر محصولات صنایع‌دستی تنها می‌تواند از درون گروههائی برخیزد که برای جنگ و تاخت و تاز مناسب نیستند. اما جدا از این چیزها، هومر افسانه‌ای، نمونهٔ تقریباً کامل شاعر اساطیری است، که هنوز نیم خدا و ساحر و پیامبر بود. بهترین تجسم این امر را در اورفئوس[4] می‌بینیم که در روزگاران اولیهٔ جهان

---

1. Chios 2. Vates 3. Hephaestus 4. Orpheus

نوازنده بود و چنگ خود را از آپولو[1] و تعلیم آواز را از خود «موز[2]» گرفت. این نوازنده و سراینده نه فقط می‌توانست آدمیان و جانوران را به شوق و هیجان آورد بلکه قادر بود صخره‌ها را نیز متأثر کند و ائورودیس[3] را از بند مرگ برهاند و به زندگی بازآورد. هومر اینك دیگر دم از داشتن چنین نیروی معجزآسائی نمی‌زند لیکن هنوز خصوصیات غیبگوئی نظر کرده را همچنان حفظ می‌کرده، بر پیوند نزدیك و مقدس خود با الههٔ شعر، که وی او را با اطمینان و اعتماد فرامی‌خواند، وقوف دارد.

به یقین می‌توان گفت که شعر یونان باستان مانند شعر همهٔ اقوام اولیه و بدوی مشتمل بود بر فرمولهای سحرآمیز، گفته‌های مبهم و الهام‌گونه و دعا و افسون، و سرودهای جنگ و کار. این شکلهای شعری همه وجوه مشترکی دارد و می‌توان شعر «آئینی» توده‌هاشان نام کرد. هرگز به‌خاطر افسونگران و سازندگان اشعار الهامی و مصنفان مراثی و سرودهای رزمی نمی‌گذشت که چیزی فردی و شخصی بسازند: شعرشان اصولاً نشانی از گوینده نداشت و مقصد آن همهٔ جامعه بود و احساسات و افکار مشترك افراد جامعه را بیان می‌کرد. در عرصهٔ هنر تجسمی چیزی که قابل قیاس با این شعر غیر شخصی و آئینی باشد بتها و سنگها و تنهٔ درختانی است که یونانیان از روزگاران اولیهٔ حیات خویش در معابد تجلیل و تکریم می کردند. اما این چیزها به اندازه‌ای از قواره و شکل آدمی بدورند که نمی توان آنها را تندیسه خواند. اینها نیز مانند سرودها و تعویذهای قدیم، هنر جوامع اولیه و بیان خام و ابتدائی هنر جوامعی هستند که هنوز با تفاوتهای طبقاتی آشنا نیستند. ما چیزی از موقعیت اجتماعی سازندگان این آثار و نقشی که در حیات اجتماعی جامعهٔ خود ایفا کرده و شهرتی که در میان معاصران خویش داشته‌اند نمی‌دانیم. اما احتمالاً قدر و حرمتی کمتر از «هنرمند-جادوگر» عصر حجر قدیم یا کاهن سرود خوان عصر نوسنگی داشته‌اند. باید خاطرنشان کرد که پیکرتراشان نیز نیای اساطیری خویش را داشته‌اند: **می‌گویند دائه‌دالوس[4] می‌توانست جان در چوب بدمد** و سنگ را به حرکت درآورد: اینکه توانست برای خود و پسرش بالهائی

1. Apollo 2. Muse 3. Eurydice 4. Daedalus

بسازد و به یاری آنها برفراز دریا پرواز کند به نظر راوی افسانه به‌اندازهٔ پیکرهائی که از چوب می‌تراشد و لابیرنتهائی که طرح می‌کند اعجاب‌انگیز نیست. وی به هیچ روی یگـانه هنرمند ـ جادوگر نیست ـ شاید آخرین فرد مهم این گروه باشد. زیراکه قصهٔ بالهای ایکاروس[1] و فرو افتادنش به دریا، بنظر می‌رسد که اشاره و رمزی از پایان این عصر جادو باشد.

با آغاز عصر پهلوانی وظیفهٔ اجتماعی شعر و موقع اجتماعی شاعـر کاملاً دگرگون می‌شود. دید «دنیوی» و فردگرائی طبقهٔ جنگجویان بالای اجتماع محتوای تازه‌ای به شعر می‌دهد و وظایف جدیدی برای شاعر معین می‌کند. شاعر اینك از بی‌نام و نشانی و انزوای کاهنانهٔ خود بـدر می‌آید، و شعر کیفیت دسته‌جمعی و آئینی خود را از دست می‌دهد. شاهان و بزرگان سرزمین آخائی[2] سدهٔ دوازدهم پیش از میلاد، یعنی همان پهلوانانـی که نام سرزمین خویش را بدین عصر افـزوده‌اند، راهـزنان و دزدانی دریائی هستند کـه افتخار می‌کنند خود را تاراجگران شهرها بخوانند ـ وسرودهایشان همه این‌جهانی و غیـر دینی است؛ افسانـهٔ «تـروا» که اوج شهرت ایشان است چیزی جز قصهٔ شاعـرانهٔ بـزرگداشت غـارتگری و راهـزنی نیست. روح سرکش و نابفرمانشان نتیجه و برآیند وضع متلاطمی است که بـا آن دست بگریبانند و حاصل فیروزیهائـی است که تحصیل کـرده و تحولات شدیـد فرهنگیی است که از سرگذرانده‌اند. اینان که بر مردمـی متمدنتر از خـود غلبه کرده و از فرهنگی به مراتب غنیتر از فرهنگ خـویش سود جسته‌اند ناگزیر با مذهب آباء و اجدادی خویش رشتهٔ پیوند می‌گسلند، در حالی که احکام و مسائل مذهبی قوم مغلوب را صرفاً به علت مغلوب بودنش به چشم تحقیر می‌نگرند.[۱] به این ترتیب زندگی این جنگجویان بیقرار، به زندگی افرادی سرکش و نابفرمان بدل می‌شود که خویشتن را برتر از هر قانون و سنتی جای می‌دهند. و از آنجا که در جهان این کسان همه چیز بستگی به زور و شجاعت و مهارت و زیرکی شخصی دارد، دنیا در نظرشان در غنایمی که باید در راه بدست‌آوردنش جنگید، و مآلاً در خور ماجراست، خـلاصه می‌شود.

1. Icarus 2. Achaean principalities

از لحاظ جامعه‌شناسی، مشخصهٔ این عصر چرخش قاطعی است که در آن روی می‌دهد و از سازمان زندگی قبیله‌ای قدیم متوجه نظام اجتماعی فئودالیی می‌گردد که اتکای آن بر وفاداری رعایا به ارباب است. این نظام اجتماعی علاوه بر اینکه بر قرابت و خویشاوندی تکیه نمی‌کند، عملاً در مقابل این مناسبات قرار می‌گیرد و در عمل، ادای وظایف و تکالیف نسبت به یکدیگر را از ایشان ساقط می‌کند. اخلاق اجتماعی فئودالیسم، پیوستگی و ضمانت مشترك را بر اساس قرابت خونی و قومی رد می‌کند؛ دیگر رشته‌ها و علایق اخلاقی صورت فردی وعقلی می‌یابند.[۲] انحلال و تجزیه وتلاشی تدریجی واحد قبیله‌ای آشکارا دربرخورد وکشمکش بین اقوام وخویشاوندان ـ که با پیش‌آمدن عصر پهلوانی دم بدم‌کثرت و شدت بیشتری می‌یابد ـ جلوه می‌کند. بستگی رعایا به ارباب، و اتباع به شاه و شهروند بـه شهر کم‌کم نمایانتر می‌شود و قوت می‌گیرد و سرانجام بر مناسبات خویشاونـدی چیره می‌شود. این جریان به مدت چندین قرن ادامه می‌یابد، هرچندگاه بـا ظهور حکومتهای اشرافی که اساسشان بر همبستگی خانوادگی استوار است قطـع می‌شود، و مآلاً به پیروزی دموکراسی می‌انجامد. تـراژدی کلاسیك هنوز به رنگ کشمکش بین حکومت قبیله‌ای و حکـومت «مـردم» آلـوده است: آنتیگونهٔ[1] سوفوکلس[2] برگرد همان مسألهٔ وفاداری و بیعتـی که در ایلیاد[3] نیز جنبهٔ مرکز دارد، دور می‌زند. در عصر پهلوانی این مشکل از آنجا که با بحرانی در نظم جاری جامعه پیوند ندارد در حد برخوردی فاجعی ظاهر نمی‌شود: آنچه می‌بینیم ارزشیابی مجددی است از معیار و ضابطهٔ اخلاقی، و در نهایت فیروزی فردگرائی بیرحم و خشنی است که تنها ضـابطهٔ معتبر آن «قانون شرافت» غارتگران است.

در نتیجه شعر عصر پهلوانی دیگر شعر قومی نیست و به مـردم نظر ندارد؛ جز سرودهای فردی که به سرنـوشت افـراد می‌پـردازد سرودی را نمی‌بینیم که از گروهها و جماعات سخن گوید. شعر دیگر موظف نیست که مردان را به جنگ برانگیزد، وظیفه‌اش ایـن است که پهلوانـان را پس از پایان نبرد سرگرم کند: دیگر باید آنها را بستاید، از یکایك آنها نام ببرد و

1. Antigone 2. Sophocles 3. Iliad

شکوه و شوکت و شهرتشان را بـه اطـراف بپراگند و جاودانـه سازد. در حقیقت خاستگاه سرود پهلوانی عطش نجیبانهٔ کسب شهرت و افتخار است، و وظیفهٔ اساسی آن ارضای این خواهش ـ و هرقدر و ارزش دیگـری هم که دارا باشد در نظر شنونده در مقام چیزهای فرعی و تبعی جلوه می‌کند. تـا حدودی باید پذیرفت که هنر باستانی کلاً معطوف به ارضای آرزوی شهرت، و نیـل بـه معـروفیت در میـان معـاصـران و آینـدگان است.[۳] داستان هروستراتوس[1] که معبد دیانا را در «افسوس[2]» به آتش کشید تا نام و آوازهٔ خـود را جاودانه سازد تصویری از نیـروی غالب ایـن شهوت بدست می دهد، ـ که هرچند در اعصار بعد هم سستی نگـرفت امـا هیچ‌گاه بـه اندازهٔ عصر پهلوانی آفرینشگر نبود. شاعـران عصر پهلوانـی ستایندگان نـام و شهرت و بخشایندگان افتخارند، و این خود اساس هستی آنها و منبع الهام آنهاست. موضـوع شعـرشان دیگـر امید و آرزو و تشریفات جـادوئی بـا شعائر روحانی نیست، بلکه قصهٔ برخوردها و کشمکشهای موفق و جنگهای خونین است. با ناپدید شدن وظیفهٔ «آئینی»، شعر کیفیت تغزلی خـویش را از دست می‌دهد و خصلت حماسی مـی‌یابد، و در ایـن مقام قدیمتریـن شعر اروپائی را که می‌شناسیم بوجود مـی‌آورد، که چیزی است دنیوی و جـدا از عقاید دینی. در حقیقت منشأ این شعر نوعی گزارش جنگی است؛ شاید در بدو امر کار شاعران منحصر و محدود بـه وصف تازه‌ترین اخبار مربوط به عملیات موفق جنگی و تاخت و تـازهای سودآور قبیله بـوده است. هومر می‌گوید: «تازه‌ترین سرود بیشترین تحسین را برمـی‌انگیزد.» (اودیسه سرود اول، بخش دوم، ۳۵۱) و بـه همین منـاسبت دمـودوکـوس[3] و فمیوس[4]، آفریدگان خویش، را بران می‌دارندکه تازه‌ترین وقایع روز را بسرایند، اما مدیحه‌گویان آنها دیگر گزارشگر محض نیستند، زیرا در این میان گزارش جنگی به آمیزه‌ای از تاریخ و افسانه بـدل گشته است و صـورت «قصیده» بخود گرفته و در آن عناصر درام و تغـزل بـا حماسه بهـم آمیخته است. تردید نیست که در سرودهـای رزمـی نیز کـه بنای حماسه بـر آن استوار است، وضع بر همین منوال بوده است؛ هرچند که در آن عنصر حماسی جزء

1. Herostratus 2. Ephesus 3. Demodokos 4. Phemios

اساسی کار است.

سرود رزمی نه‌تنها از اعمال فرد سخن می‌گوید، بلکه توسط فرد هم خوانده می‌شود، نه توسط جمع یا گروه همسرایان[۳ الف]. شاید در آغاز خود جنگجویان و پهلوانان بودند که آن را می‌سرودند و می‌خواندند؛ بدین معنی که سرایندگان و شنوندگان هر دو از نجبا و بزرگان قوم بودند و حتی گاه امرائی بودند که به صرف تبعیت از ذوق بدین کار مبادرت می کردند. صحنه‌ای که در بیه‌وولف[1] توصیف شده است و در آن شاه دانمارك از یکی از امرای خود می‌خواهد در بارهٔ جنگی که چند لحظه پیش کرده است سرودی بسراید، بیگمان می‌تواند شرایط و اوضاع حاکم بر عصر پهلوانی یونان را بخوبی نمایان سازد.[۴] اما شاعر حرفه‌ای، یعنی شاعر و سرودخوان درباری که به یمن کار زیاد و ممارستی که کسب کرده می‌تواند سرودی را به شیوه‌ای هنرمندانه و مؤثر بسراید، بزودی نقش نجیب‌زاده‌ای را که به صرف تبعیت از ذوق بدین کار دست می‌یازد، برعهده می‌گیرد. این شاعر نیز مانند دمودوکوس در دربار پادشاه فائیاکیا[2] و فمیوس، در کاخ ادیسه، قصاید خود را در حضور جمع بر سفرهٔ شاهان و بزرگان می خواند و سرودخوانان حرفه‌ای در عین‌حال رعایا و ملازمان شاهانند و هرچند که صله‌بگیران دربارند از مقام و موقعیتی ممتاز برخوردارند؛ اینان جزو جامعهٔ درباریانند و پهلوانان با ایشان چون اقران خویش رفتار می کنند. زندگی ایشان زندگی دنیوی و غیر روحانی دربار است و هرچند هنوز گاه ادعا می‌کنند که این سرودها را خدایان در روحشان جای داده و خاطرهٔ منشأ الهی خویش را همچنان در یادها زنده نگه می‌دارند با این همه به اندازهٔ مستمعان خویش از حرفهٔ خشن جنگ سررشته دارند و در واقع وجه مشترکی که با ایشان دارند از وجه اشتراکی که با اسلاف روحانی خویش، یعنی با جادوگران و غیبگویان عهد پیشین دارند بسی بیشتر است.

تصویر اجتماعیی که در اشعار هومر از مقام و موقعیت شاعر بدست می‌آوریم چیز یکدست و بی‌تناقضی نیست: سراینده‌ای جزو ملازمان فلان امیر است، حال آنکه سراینده‌ای دیگر چیزی است بینابین سرایندهٔ درباری

1. Beowulf 2. Phaeacia

و سرودخوان عادی که برای مردم سرود می‌خواند.[۵] چنین بنظر می‌رسد که شرایط و اوضاع عهد پیشین و شرایط و احوال دوران هومر، که طی آن این اشعار سروده و دستکاری شده است، به هم آمیخته. به‌هرحال، می توان پنداشت که علاوه بر سرایندگان درباری، سرودخوانان دوره گردی نیز بوده‌اند که مردم را در بازارها و برگرد آتشهای لسکای[1] با سرودهائی که وقر و کیفیت حماسی و رزمی کمتری داشته‌اند سرگرم می‌ساخته‌اند.[۶] نمی‌توان تصور درستی از این سرودخوانان دوره گرد داشت جز اینکه بپنداریم نکته‌هائی نظیر قصهٔ زنای آفرودیت از این طریق نشو و نما کرده است.[۷]

در هنرهای تجسمی، آخائیها همان راه کرتیها و موسنیها را ادامه داده‌اند؛ و وضع اجتماعی هنرمند بظاهر تفاوت محسوسی با وضع و موقع اجتماعی هنرمند-صنعتگر کرت نداشته است. به هرجهت تصورکردنی نیست که پیکرتراش یا نقاش اصولاً از میان جامعهٔ نجبا یا جوامع درباری برخاسته باشد. در حقیقت رساله‌هائی که امرا و شاهزادگان و نجبا در شعر تحریر کرده‌اند و آشنائیی که شاعران حرفه‌ای با فنون و رموز جنگ داشته‌اند، ناگزیر بر فواصل اجتماعی بین هنرمندی که با دست کار می‌کرده است و شاعری که ذهن وسیلهٔ کارش بوده است، می‌افزود. این شرایط و اوضاع جدید علت و موجب عمدهٔ وضع و موقع اجتماعی برتری است که شاعر عصر پهلوانی در مقایسه با کاتب شرق باستانی احراز کرده است.

هجوم «دوریسی‌ها»، به عصری که طی آن اقدام به کارهای خطیر و اعمال درخشان، بیدرنگ به قالب سرود و افسانه زده می‌شد، پایان داد. دوریسی‌ها کشاورزان خشن وسلیم‌النفسی بودند وسرودی دربارهٔ فیروزیهای خود نمی‌سرودند و مردم «پهلوانی» هم که اینان آنها را از این قلمرو راندند، پس از آنکه در سواحل آسیای صغیر سکنی گزیدند دیگر چندان رغبتی به اعمال مخاطره‌آمیز و ماجراجوئی نشان ندادند. سلطنتهای نظامی این قوم به حکومتهای اشرافی مبتنی بر بازرگانی و کشاورزی بدل گردید: در این حکومتها شاهان زمینداران بزرگی بیش نیستند و اگر چه پیشتر

1. Leskai

امرا و شاهزادگان و ملازمانشان می‌توانستند زندگی پرجلالی به هزینهٔ بقیهٔ جامعه داشته باشند، اینك که توزیع ثروت قشرهای بیشتری را دربر گرفته است، از میزان شکوه و جلوه و جلال طبقات بالای جامعه کاسته گردیده.[۸] این طبقات دیگر به زندگی بالنسبه حقیری خرسند شدند و بیگمان سفارشهائی که در این موطن جدید به پیکرتراشان و شاعران می دادند در بدو امر بسیار ناچیز بود. با این همه محصول شعر این زمان عالی است: پناهندگان، سرودهای رزمی خویش را با خود به سرزمین ایونیا[1] بردند و شعر حماسی در میان این مردم بیگانه و تحت تأثیر فرهنگهای بیگانه، به مدت سه قرن تمام شکوفا ماند. در اعماق اشکال «ایونی» هنوز می‌توان مواد و مصالح «ایولی[2]» را که قدیمتر است کشف کرد، و منابع مختلف آن را تشخیص داد، وکیفیت متفاوت اجزای مختلف، و تند و تیز پاره‌ای از برزخها و مراحل تغییر حالات و لحن سخن را دید. اما بدرستی نمی‌دانیم که این شعر حماسی چه مقدار از کیفیت هنری خود را به سرودهای رزمی مدیون است، یا ارزش این موفقیت بی‌بدیل را چگونه باید میان شاعران و مکاتب شعری و نسلهای شاعران تقسیم کرد، و بخصوص نمی‌دانیم که آیا شخص معینی این اثر گروهی و اجتماعی را گرفته و بدان شکل نهائی داده است یا برعکس این اثر، تجسمِ یافته‌های جدید و مشخص دراین اشعار، تکرار و تکامل سنتهائی است‌که چنین کیفیت ویژه و پیمانندی را در «محصول نبوغ جمع» بدانها می‌بخشد.

آفرینش و ابداع شاعرانه که در عصر پهلوانی به واسطهٔ تمایزی که بین شاعر و کاهن پیش آمده بود صورت شخصیتری یافته و به‌کار افراد جداگانه‌ای بدل‌گشته بود، اینك بار دیگر گرایشی شدید به سوی کار گروهی نشان می‌دهد. حماسه دیگر کار شاعران منفرد و مجزا نیست بلکه کار مکاتب و حتی «انجمنها» است. این شعر دیگر در واقع نه آفرینش و ابداع یك دسته از مردم بلکه در حقیقت حاصل کار گروه است، به عبارت دیگر کار گروهی از هنرمندانی است که بر همبستگی و ضمانت مشترك یکدیگر وقوف دارند و با واسطهٔ سنتها و شیوه‌های کار به یکدیگر

1. Ionia

۲. وابسته به آیولیا Aeolia در قدیم نام ناحیهٔ غربی سواحل آسیای صغیر.

پیوسته‌اند. بدین‌ترتیب سازمان نوع جدیدی آغاز می‌شود که تا کنون فقط در هنرهای تجسمی سابقه داشته است و با شعر زمانهای پیشتر بیگانه بوده: به بیان دیگر پای تقسیم کار بین شاگرد و آموزگار و استاد و دستیار به قلمرو ادبیات نیز کشیده می‌شود.

شاعر درباری، شعر و سرود خویش را در تالار کاخ شاهی و در برابر امرا و شاهزادگان و بزرگان می‌خواند؛ سرایندهٔ دوره‌گرد اشعار حماسی را در سرای نجبا و خانهٔ بزرگان و در مراسم و جشنها و نمایشگاهها و کارگاهها و در «لسکای» به آواز می‌خواند. این شعر هرقدر مردمیتر می شود و روی سخن خویش را بیشتر متوجه جماعات وسیعتر می‌سازد شیوهٔ خواندنش غیررسمیتر می گردد و به زبان گفتاری نزدیکتر می‌شود؛ جوهر شعر و روایت، جانشین چنگ و آواز می گردد. این جریان همگانی و همه‌پسند شدن تنها زمانی به کمال خویش می‌رسد که افسانه‌های قومی، در قالب حماسه، به سرزمین اصلی باز می گردد، و در آنجا به یاری سرایندگان دوره‌گرد نشر می‌یابد و نسلهای بعد شاخ و برگشان می‌دهند و سرانجام با مداخلهٔ تراژدی‌نویسان ماهیت آن قلب می‌شود. حماسه‌خوانی، به رسم و عادت مقرر عصر «جباران[1]» و اوایل دموکراسی بدل می گردد. حتی در قرن ششم قانونی بود که مقرر می‌داشت کلیهٔ اشعار هومر در جریان جشن پاناتناثآس[2]، که هر چهارسال یك‌بار برگزار می‌شد، به آواز خوانده شود، و احتمالاً این کار با مشارکت چندین آوازخوان که هریك دنبال کار دیگری را می گرفت به انجام می‌رسید. شاعر درباری شکوه و جلال شاهان و اطرافیان وی را می‌سرود و سرایندهٔ دوره‌گرد گذشتهٔ ملت را عنوان می کرد. شاعر درباری به وقایع جاری می‌پرداخت در حالی که سرایندهٔ دوره‌گرد وقایع تاریخی و افسانه‌های قوم را از گذشتهٔ دور فرامی‌خواند. سرودن و خواندن شعر هنوز دو چیز علی‌حده و دو پیشهٔ متمایز نبود، اما راوی شعر، مانند گذشته الزاماً خود شاعر نبود.[۹] سرودخوان دوره‌گرد چیزی است بین شاعر و بازیگر. گفتگوئی که در دهن اشخاص حماسه‌ها گذاشته شده، و بازگفتنشان لزوماً مستلزم داشتن مقداری ذوق و استعداد

1. Tyrants 2. Panathenaeas

بازیگری است، حد واسطی است بین به‌آوازخواندن حماسه‌ها و اجرای نمایش.[۱۰] هومر افسانه‌ای چیزی است بین دمودوکوس و خوانندهٔ اشعار هومر: یعنی بین شاعری درباری و سرودخوانی دوره‌گرد. وی در آن واحد کاهنی است غیبگو و خنیاگری است دوره‌گرد: به عبارت دیگر دربدری است فرزند «موز». این سیما فاقد وضوح و روشنی است و صرفاً نشانی است از جریان تکاملی که شاعرِ قطعات رزمی امرای آخائی را به حماسهٔ ایونی مربوط می‌کند.

به احتمال بسیار زیاد سرایندگان دوره‌گرد خواندن و نوشتن می دانسته‌اند، زیرا اگرچه تا مدتها بعد هنوز مردمی که می‌توانستند تمام اشعار هومر را از بر بخوانند وجود داشتند، با این همه اگر این کار براساس کتابت استوار نبود کم‌کم به انحلال و تباهی این حماسه‌ها منتهی می‌گردید. سرایندگان دوره‌گرد را باید در مقام مردم تربیت شده و با کمالی دید که بیشتر به حفظ اشعار توجه داشتند تا به غنی‌کردن مایهٔ ذهنی خود. همین‌که ایشان را فرزندان هومر می‌خواندند و آنها جداً خویشتن را از اخلاف او می‌دانستند خود نشان دهندهٔ خصلت محافظه‌کار و قبیله‌ای این مکتب است. در حقیقت گفته می‌شود که عناوینی نظیر «هومریان[۱]»، «**آسکله‌پیادیان[۲]**»، «دائیدالیدائیان[۳]» وغیره را که انجمنها برخود می‌نهاده‌اند باید صرفاً درمقام چیزهای دلبخواهی دید، و اعضای این انجمنها خود معتقد نبودند که از اعقاب این شاعرانند و انتظار هم نداشتند که کسی ایشان را از اعقاب آنها بداند.[۱۱] عده‌ای هم بر این عقیده‌اند که این انجمنها عموماً از قرابتهای خانوادگی نشأت می‌کنند و پیشه‌های مختلف در اصل در انحصار قبایل مختلف بوده است.[۱۲] به‌هرحال، مسلم این است که سرایندگان دوره‌گرد، جدا از گروههای دیگر، حرفه و پیشهٔ «بسته»ای را تشکیل می‌دادند، و از خواص ادب بودند، و با راه و رسم باستانی آشنائی کامل داشتند و با چیزهائی نظیر شعر توده ربطی و پیوندی نداشتند. «حماسهٔ توده‌ای» یونان در حقیقت ابداع صرف لغت‌شناسان رمانتیك است، چه اشعار هومر اصولاً خواه در صورت نهائی یا در اشکال و مراحل اولیهٔ خویش، با شعر عامه‌پسند

1. Homeridai 2. Asklepiadai 3. Daidalidai

رابطه و پیوندی ندارد. حماسه‌های کمال یافته دیگر شعر درباری نیستند، در حالی که شعر رزمی دقیقاً چنین است: انگیزه‌ها، سبك، شنوندگان و هرچیز دیگرش خصیصه و خصلت درباری دارد. حتی این نکته جای بحث است که شعر رزمی یونان اصولاً مانند سرود نیبلونگها[1] به شعر توده‌ای بدل گشته باشد: این شعر پس از اینکه بوجود آمد و مراحل اولیهٔ پرورش خود را در دربار گذراند توسط سرایندگان دوره‌گرد به میان مردم برده شد و به این ترتیب پیش از آنکه در مقام شعر درباری شکل نهائی خود را بصورتی که اینك می‌شناسیم بیابد این مراحل را گذراند.[۱۳] به موجب این نظریه شعر هومری ادامهٔ مستقیم شعر پهلوانی است.[۱۴] اقوام آخائی و ایولی نه فقط اشعار رزمی خود را با خود به سرزمین جدید خویش بردند، بلکه سرود خوانان را هم با خود بردند و این سرود خوانان اشعار رزمیی را که قبلاً سرود شده بود به شاعران حماسه‌سرا منتقل ساختند. به این ترتیب هستهٔ کار را نه سرودهای توده‌ای «تسالی[2]» بلکه قصاید درباری تشکیل می‌داده که روی سخنش نه با مردم بلکه گوش آزمودهٔ سخن شناسان بوده است، و شعر رزمی مدتها بعد در قالب حماسه‌هائی کمال یافته، به تودهٔ مردم دست یافت؛ و این نخستین شکلی بود که به موجب این نظریه بر مردم «هلنی» به‌طور کلی شناسانده شد. این نظریه کلیهٔ تصورات رمانتیکی را که در زمینهٔ ماهیت هنر و هنرمند این اعصار وجود داشته و پایه و اساس زیبائی‌شناسی سدهٔ نوزدهم است، از بیخ و بن منقلب می‌کند: بنا بر این نظریه، حماسه‌های هومر را نباید در مقام اشعار فرد، یا حاصل شعر توده دانست بلکه برعکس باید آنها را حاصل کار بسیاری از درباریان عالیجاه و اشراف تربیت یافته بشمار آورد، و اینها شعرهائی است که در آنها حدود و ثغور کار اشخاص و مکاتب و نسلهای مختلف محو شده و از میان رفته است. این نظریه بیگمان پرتو تازه‌ای براین اشعار می‌افکند اما راز زیبائیشان را همچنان ناگشوده می‌گذارد. چیز شگفتی که در این اشعار هست همان چیزی است که رمانتیستها «شعر ساده و بی‌آرایهٔ توده»اش می‌خوانند؛ اما در نظر ما چیزی که مایهٔ تحسین

1. *Nibelungenlied* 2. Thessalian

و اعجاب است نیروی آفریننده‌ای است که از این همه عناصر ناهمگون ـ خیال و دانش، سنت و الهام و نکات بکر و به وام گرفته ـ چنین جریان خوش‌آهنگ و تصاویر متناسب و مربوط و چنین وحدت وجود و معنی را فراهم می‌آورد.

محیط و جو اشعار هومر هنوز تمام و کمال اشرافی است، اما دیگر مطلقاً فئودالی نیست، و فقط بخش قدیمتر آن است که عصر فئودالیسم را منعکس می‌سازد. سرایندهٔ اشعار رزمی روی سخنش منحصراً با امرا و نجباست لیکن علاقه‌ای بدیشان و رفتار و آداب و آرمانهایشان نشان نمی دهد. اگرچه جهان حماسه‌های کمال یافته دیگر چندان تنگ و محدود نیست با این همه در آنها نامی از مردم عادی و جنگجوی ساده نیست. در تمام اشعار هومر حتی یك مورد نیست که نشان دهد «غیرنجیب‌زاده» از طبقه‌ای که در آن زاده شده است پا فراتر گذارد و به مرتبهٔ بالاتر ارتقا یابد.[۱۵] در این حماسه‌ها خرده‌ای بر شاهان یا اشراف گرفته نمی‌شود. ترسیتس[1]، تنها شخصیتی که به شهریاران ناسزا می گوید، تجسم صرف آدم نامهذبی است که آداب‌دان نیست. بنابراین، کیفیات بورژوائی که در تشبیهات [۱۶] هومر تشخیص داده‌اند به روی هم منعکس‌کنندهٔ روح و جوهر بورژوائی نیست. با این همه آرمانهای قهرمانی افسانه‌ها در این حماسه‌ها اینك رنگ و رو رفته می‌نماید. اینك کشمکش بارزی بین «دید» شاعرآدمی خوی و رفتار و اطوار تند و خشن پهلوانانش بچشم می‌خورد. و تنها در ادیسه نیست که ما به هومری بر می‌خوریم که با پهلوانانش روی موافق نشان نمی‌دهد، و تازه این امر صرفاً به این علت نیست که ادیسه به جهانی جدا از جهان آخیلوس[2] تعلق دارد و به جهان خود شاعر نزدیکتر است. نشانها و علائمی مشهود است که هکتور[3] شریف و مهربان و بزرگوار، قهرمان تند و سرکش ایلیاد را از ساحت مهر و محبت شاعر رانده است.[۱۷] این نکته‌ها مبین این نیست که شاعر و حماسه‌سرا ملاکهای اخلاقی خود را از مردم غیر اشرافی تازه به دوران رسیده می گرفته، بلکه نشان می‌دهد که دید اشراف در تحول و تغییر سیر می کرده است. تنها با ظهور هسیود[4]

1. Thersites 2. Achilles 3. Hector 4. Hesiod

است که به شعری برمی‌خوریم که در جهان دهقانان جنب و جوش دارد. این شعر شعری براستی مردمی نیست و چیزی نیست که دهن به دهن بگردد، و حتی چیزی هم نیست که با نکته‌ها و قصه‌های زشتی که در جمع یاران و برگرد آتش گفته می‌شود، رقابت کند. با این همه موضوعها و آرمانهای آن، موضوعها و آرمانهای دهقانی است... آرزوهائی مردمی است که زیر فشار و ستم اشراف زمیندار روزگار می‌گذرانند. اهمیت تاریخی شعر هسیود در این است که نخستین بیان کشمکش و برخورد اجتماعی و خصومت طبقاتی است. راست است که این شعر هواخواه سازش و خواستار دلجوئی و استمالت است ـ چون هنوز با عصر جنگهای طبقاتی مسافتی بس دراز فاصله دارد ـ اما نخستین بار است که صدای مردم زحمتکش در ادبیات طنین می‌یابد، و این نخستین صدائی است که از عدالت اجتماعی سخن ساز می‌کند وعلیه استبداد و زور به سخن می‌آید. القصه، برای نخستین بار شاعر به عوض نقشی که جامعهٔ دربار و روحانیت بر عهده‌اش نهاده است رسالتی سیاسی و آموزشی می‌یابد و نقش حکیم و آموزگار و مدافع طبقهٔ ستمدیده را ایفا می‌کند.

ایجاد رابطهٔ تاریخی بین اشعار هومر و هنر «هندسی» زمان، کار سهل و ساده‌ای نیست. ظاهراً شباهتی بین شیوه‌های مهذب و فاخر و با شکوه حماسه و این شیوهٔ آرام و طرح گونه بچشم نمی‌خورد. کوششهائی که در این زمینه کرده و خواسته‌اند که اصول این هنر را در اشعار هومر کشف کنند تا کنون موفقیتی نداشته‌اند.[۱۸] راست است‌که تکرار و مراعات نظیر را در بعضی از وقایع ضمنی حماسه‌های هومر می‌توان یافت لیکن باید متذکر شد که اینها عناصری هستند که تنها لایهٔ خارجی شعر را ارائه می‌کنند، در حالی که در نقاشی و پیکرتراشی مبتنی بر اسلوب هندسی، هسته و مایهٔ اصلی مجموعهٔ کار را تشکیل می‌دهند. توضیح این اختلاف را در این حقیقت باید جست که حماسه در آسیای صغیر که مرکز آمیزش و ترکیب فرهنگهای مردم کرانهٔ اژه و شرق و مرکز تجارت آن روزگار بود بسط و کمال یافت، حال آنکه وطن و پرورشگاه اسلوب هندسی سرزمین اصلی یونان و میان دهقانان دوریسی و مردم بوئیوتیا[1] بود.

1. Boeotia

اسلوب اشعار هومر در شیوهٔ سخن جماعات آمیختهٔ شهرها ریشه دارد، در حالی که هنر هندسی بیان روح مردم روستا یعنی برزگران و شبانانی است که خویشتن را سخت از نفوذهای بیگانه برکنار نگه‌داشته‌اند. هنری که بعدها پامی‌گیرد و برومند می‌شود برآیند این دو جریان است، و این امر صرفاً به یاری وحدت اقتصادی کلیهٔ سرزمینهای کرانهٔ اژه و در سطحی که وصول بدان در عصر هنر هندسی ممکن نیست، تحصیل می‌شود.

اسلوب اولیهٔ هنر هندسی که در قرن دهم پیش از میلاد، پس از دو قرن رکود و توحش در کارآمد جریان تازه‌ای در غرب آغاز کرد. ابتدا در همه‌جا همان اشکال خام و سنگین و زشت و همان شیوهٔ خلاصه و طرح‌گونهٔ بیان بچشم می‌خورد تا اینکه کم‌کم شیوه‌های محلی متفاوتی از هر طرف ظهور کرد. معروفترین این شیوه‌ها که از نظر هنری قدر و قیمتی دارد شیوهٔ دیپولون[1] است که بین سالهای ۹۰۰ و ۷۰۰ در آتیکا[2] رونق گرفت و شکفته شد، و شیوه‌ای بود مهذب و تقریباً مبتنی بر سبکی ویژه و رسا و ظریف، که نشان می‌دهد چگونه حتی هنر دهقانی می‌تواند از طریق تمرین طولانی و متداوم و ممارست به نوعی ظرافت و کمال دست یابد؛ و چگونه نوعی زیوراندامی (ارگانیك) که اتکای آن بر ساخت و بافت شیئی است که باید آرایش شود، می‌تواند تباه شود و به آرایه‌ای هنری بدل گردد که کیفیت[۱۹] انتزاعی آن ـ یا به دلخواه و یا از سر شوخی، طبیعت را از شکل می‌افکند ـ دیگر حتی وانمود هم نمی‌کند که این شکل از آن منظور گرفته شده است. برای مثال، بر قسمتی از ظرفی که به شیوهٔ دیپولون نقاشی شده و در موزهٔ لوور[3] موجود است صحنهٔ مرگی را می‌بینیم. جنازه‌ای است که زنانی گرد آن یا، اگر بهتر گفته باشیم، بر بالین آن ایستاده‌اند و زاری می‌کنند ـ ظاهراً باید در حاشیه انگاشته شوند ـ سپس مردان سوگواری را می‌بینیم که در پائین تصویر چارگوش اصلی که با شکل مستدیر ظرف تناسبی ندارد ایستاده‌اند. حال این سیماها را هر طور می‌خواهید ـ به عنوان اجزای تصویر یا به عنوان عنصرآرایشی و تزئینی ـ در نظر بگیرید. سرانجام همهٔ اینها در طرح توری مانندی فشرده شده

1. Dipylon 2. Attica 3. Louvre

است: چهره‌ها همه به هم شبیه‌اند، حرکات دست و بازوان یکی است و بازوها را طوری در هم افگنده‌اند که مثلثی بوجود آورده که مرکز قاعده‌اش کمر باریك این قامتهای نازك ساق را تشکیل می‌دهد. در این تصویر نشانی از عمق یا رعایت نظم فضائی بچشم نمی‌خورد؛ بدنها فاقد حجم و وزن هستند، آنچه هست سطح است و بازی خطوطی که در شبکه‌های راه راه و رشته‌ها و حاشیه‌های آرایشی و مربعها و مستطیلهائی شکل می‌بندند؛ و این بیگمان از عصر حجر جدید به بعد شدیدترین و ناسازگارترین انتزاع واقعیت است و از نظر یکپارچگی و بهم پیوستگی از هر یك از آثار هنر مصر درمی‌گذرد.

۲ـ اسلوب و هنر عتیق در دربار جبّاران

تا هفتصد پیش از میلاد که اشکال جدید زندگی شهری، حتی در سرزمین اصلی یونان، پا گرفت و اشکال زندگی جماعات دهقانی را از میدان بدر کرد، از خشونت اشکال هندسی کاسته نشد. شیوهٔ جدیدی که اینك جانشین اسلوب هندسی شده است برآیند شیوه‌های شرق و غرب است: از یکسو از «ایونیا» نشأت می‌کند که به شهرنشینی گرائیده و از سوی دیگر از سرزمین اصلی یونان که هنوز تقریباً بتمام و کمال جامعه‌ای کشاورزی است. بین پایان دورهٔ هنر قوم «موسنی» و آغاز دورهٔ عتیق، در یونان، نه کاخی ساخته شد و نه معبدی بنا گردید؛ و از هیچ گونه هنر «باشکوه» اثری به دست ما نرسیده است: از این دوره جز بقایای ناچیزی از هنری که بتمام و کمال منحصر به سفالسازی است چیز دیگری در اختیار نداریم. امّا با ظهور اسلوب «عتیق» که حاصل رونق بازرگانی و شهرهای بزرگ و استعمار موفق است، عصر جدید مجسمه سازی و معماری «بزرگ» آغاز می‌گردد. این هنر ازانِ جامعه‌ای است که برگزیدگانش خویشتن را از سطح دهقانان به سطح اعیان شهرنشین برکشیده‌اند، هنر اشرافی است که اینك مال‌الاجاره‌های دریافتی را در شهرها خرج می‌کنند و در تجارت و صنعت مشارکت می‌نمایند. این هنر چیزی از دید و بینش محدود و ساکن طبقهٔ دهقان را ارائه نمی‌کند. هنری است شهری، و این کیفیت نه فقط در علاقه‌ای که به ساختن بناهای بزرگ دارد بلکه در نفرتی هم که نسبت

به سنن و رسوم و تأثری که در قبال نفوذ خارجی نشان می‌دهد، تجلی می‌کند. شکی نیست که اصول صوری چندی، بویژه اصول «دید از روبرو» و تقارن و فرم سه بعدی و «جنبه‌های چهارگانهٔ اصلی[1]» بر آن حاکمند و تا ظهور اسلوب کلاسیك مشکل بتوان گفت که اسلوب هندسی بتمام و کمال پایان پذیرفته است. به هرحال در محدودهٔ این اوصاف، گرایشهای شیوهٔ عتیق بسیار متنوعند و گامی بزرگ در جهت گرایش به طبیعت بشمار می‌آیند. توجّه شیوهٔ با شکوه و زیرکانهٔ «ایونی» و اشکال نیرومند و سنگین و پر تحرك اوایل پیکرتراشی مردم «دوریس» هر دو در تمام اوقات معطوف به توسعه و تنوع وسایل بیانی است که هنرمند بدانها دسترسی دارد. در شرق غلبه با عنصر «ایونی» بود؛ در اینجا سیر جریان به سوی تهذیب و ظرافت و «شکل‌گرائی» است و کمال آن در هنر دربار جبّاران تحقق می‌پذیرد. در اینجا نیز مانند کرت، زنان موضوع عمدهٔ کار را تشکیل می‌دهند، و هنر مردم کرانه‌ها و جزایر ایونیا جلوه و بیان کامل خود را در مجسمهٔ دخترانی می‌یابد که به صورت نذور به معابد هدیه می‌شوند: این زنان که به زیبائی لبخند می‌زنند ملبس به لباسهای فاخر و جواهر گرانبها هستند و موی سرشان بدقت آرایش شده است. با توجه به کثرت این گونه مجسمه‌هائی که از زیر خاك بیرون آورده شده‌اند می‌توان پنداشت که معابد سرشار از این گونه چیزها بوده است. باید توجه داشت که هنرمند دوران «عتیق» مانند هنرمند کرتی سلف خود هیچ‌گاه زنان را برهنه ارائه نمی‌کند و تأثیرات «تجسمی» بدن ایشان را نه در برهنگی بلکه در پوشیدگی ایشان و ارائهٔ قسمتهائی از بدن می‌جوید که در زیر جامه‌های چسبان جلوه می‌کند. جامعهٔ اشراف خوش ندارد هنرمند تن و بدن را به صورت برهنه ارائه‌کند، زیرا به قول یولیوس لانگه[2] این نیز مانند مرگ چیزی است عام و همه را در یك سطح قرار می‌دهد. چنین بنظر می‌رسد که در بدو امر ارائهٔ تن برهنهٔ مردان نیز جز به منظور تبلیغ برای بازیهای پهلوانی و به واسطهٔ توجه به سلامت بدن و حرمت افسانهٔ تبار عالی تحمّل نمی‌گردید. المپیا که مجسمه‌های این جوانان را در آن می‌نهادند

1. (E. Loewy) four fundamental aspects 2. Julius Lange

برای تبلیغ محل مناسبی بود، زیرا در اینجا بود که افکار مردم کشور و احساس وحدت ملی که جامعهٔ اشراف در اعتلای آن می‌کوشید، شکل می‌گرفت.

هنر عتیق سده‌های هفتم و ششم پیش از میلاد هنر اشرافیتی است که هنوز بسیار ثروتمند است و دستگاه حکومت را دربست در اختیار دارد، لیکن وضع و موقع سیاسی و اقتصادیش معروض تهدید واقع شده است جریانی که این اشرافیت را از موضع رهبری اقتصاد به زیر آورد و طبقهٔ متوسط شهری را جایگزین آن ساخت در طول تمام عصر عتیق آرام آرام ادامه داشت: ارزش مال‌الاجارهٔ جنسی به سبب سودهای سرشاری که از اقتصاد پولی جدید عاید می‌شد مستمراً کاهش می‌پذیرفت. تنها در این مرحله و اوضاع بحرانی است که جامعهٔ اشراف برای نخستین بار از خصوصیات و خصال اساسی خویش آگاه می‌گردد و بر آنها وقوف می یابد؛[۲۰] و حالاست که کم‌کم بر خطوط اساسی این خصایل و صفات به مثابهٔ پارسنگی در برابر فرودستی خود در مبارزهٔ اقتصادی تأکید می‌کند. خصوصیات قومی و طبقاتی را، که سابقاً به علت بدیهی بودنشان به سطح آگاهیش راه نمی‌یافتند، اینك از فضایل خاص و دلیل حقانیت امتیازات ویژهٔ خود تلقی می‌کنند. اینك در لحظهٔ خطر، برنامهٔ خاصی را برای زندگی به مورد اجرا می‌گذارند که هرگز در ایامی که زندگی هنوز از لحاظ مادی تأمین بود به این صورت تنظیم نمی‌شد و اینچنین بدقت رعایت نمی‌گردید. حالاست که شالوده و اساس اخلاق اشرافیت ریخته می‌شود، و آن عبارت است از تصور فضیلت[1] با ویژگیهای جسمانی و انضباط نظامیی مبتنی بر سنت و تبار و قوم، و نجابت رفتار و خصال، یعنی تعادل مطلوب بین صفات و خصوصیات جسمانی و روحانی و طبیعی و اخلاقی (کالوکاگاتیا[2]) و بالاخره «سوفروسونه[3]» یعنی خویشتنداری و اعتدال.

در حالی که حماسه هنوز در سرزمین اصلی و جزایر، ستایندگان پرشور و مقلّدان مشتاق خویش را دارد، سرودهای غنائی که توسط گروه همسرایان خوانده می‌شوند و مستقیماً به مسائل روزمره می‌پردازند برای

1. Arete 2. *Kalokagathia* 3. *Sophrosyne*

جامعهٔ اشرافی که با عهد قدیم افسانه‌های پهلوانی چندان کاری نداشت و برای بقای خود مـی‌جنگید جـاذبهٔ بیشتری یـافتند. از همـان آغـاز کار، شاعران گزیده‌گوئی چون سولون[1]، و قصیده سرایانی چون تورتـائئوس[2] و تئوگنیس[3] و مصنفـان سرودهـای جمعی، کسانـی چـون سیمونیدس[4] و پیندار[5] به عوض داستانهای سرگرم‌کننده و حـاوی ماجرا، تعالیم اخـلاقی جدی و پند و اندرز و نکات عبرت‌آموز بسیاری را بـر نجبا عـرضه داشتند. شعر این شاعـران در آن واحـد هـم بیان احساسات شخصی و هـم حاوی تبلیغات سیاسی و هم متضمن حکمت اخلاقی است، و شاعر اینك نه سرگرم‌کننده بلکه رهبر فکـری نجبا و مـردم است. وظیفهٔ او ایـن است که طبقهٔ اشراف را در قبال خطری که موقعیتش را تهدیـد می‌کند مـدام هشیار نگه دارد و نگذارد که شکوه دیرین خویش را فراموش کند. تئوگنیس، ستایشگر پرشور اخلاق اشراف، شاید شاعری است که عمیقتریـن نفرت را نسبت به توانگران نوخاسته‌ای که به قدرت می‌خزند ابراز می‌کند و دنائت طبعشان را در برابر فضایل عالی و شکـوه و بخشندگـی و بزرگـواری اشراف می گذارد. اما حتی در نـوشته‌های او هـم مـی‌توان بحرانـی را که آرمـان «فضیلت» با آن مواجه است دید، زیرا اگرچه با تنفری عمیق به شنوندگان خویش توصیه می‌کند که خویشتن را بـا مقتضیات و نیـازمندیهای جـامعهٔ بازرگانی جدید وفق دهند، به هرحال با ایـن عمل تیشه به ریشهٔ اخـلاق اشرافـی مـی‌زند. بحرانـی که اینك در شرف ظهور است در اعماق بینشی فاجعی که «پیندار» از جهـان دارد بچشم می‌خـورد؛ همین منبـع است که بزرگترین شاعر اشراف الهام خویش را از آن مـی‌گیرد؛ و ایـن در حقیقت منبـع و منشأ تـراژدی نیـز هست. راست است که تـراژدی نـویسان تـا مرده‌ریگ پیندار را از زوائد نپیراستند نتوانستند از آن استفـاده کنند: می باید کیشی را که از خاندانهای بزرگ ساخته و پرداخته بود و تصور کمال مطلوب و یك جانبه‌ای که از ورزش داشت، یعنی خوشگوئیهائی که نسبت به ژیمناستها و مربیان نموده بود،[۲۱] به سوئی افکنند و ادراك فـاجعی از زندگی را از قلمرو تنگ و محدود فکری وی آزاد سازنـد تا سخنشان بـر

1. Solon 2. Tyrtaeus 3. Theognis 4. Simonides
5. Pindar

جماعات وسیعتر و آمیخته‌تری تأثیر کند.

پیندار هنوز برای محافل محدود نجبای هم مسلك خویش شعر می سراید، و اینها مردمی هستند که اگرچه وی بیگمان در مقام شاعری حرفه‌ای مایهٔ معاش خود را از ایشان تحصیل می‌کند هنوز ایشان را به چشم اقران خویش می‌نگرد. وی با تظاهر به اینکه مکنونات ضمیر خویش را بر زبان می‌آورد چنین فرامی‌نماید که هرچند ممکن است بی‌میل نباشد صله‌ای بگیرد اما بی آن هم از کار باز نمی‌ماند، و قیافهٔ کسی را به خود می‌گیرد که به صرف تبعیت از ذوق و بنا به میل و خواهش دل و به خاطر بهروزی اشراف هم مسلك خویش شعر می‌سراید. به علت همین تظاهری که به «تبعیت از ذوق» می‌شود در بادی امر ممکن است چنین بنظر آید که گرایش به سوی «حرفه‌ای شدن» در شعر مقلوب شده است، حال آنکه در حقیقت درست در همین زمان است که در عرصهٔ ادب گام قطعی به سوی حرفه‌ای شدن برداشته می‌شود. سیمونیدس به سفارش، و برای هر کس که پول بدهد شعر می‌سراید، و درست همانطور که سوفسطائیان به دیگران موعظه می‌فروختند وی نیز محصول قریحهٔ خویش را به معرض فروش می گذارد، او در حقیقت پیشرو و پیشگام همین سوفسطائیان در چیزی است که بعدها به‌خاطر آن سخت مورد تحقیر و بغض مردم واقع شدند.[۲۲] راست است که در میان اشراف آماتورهای راستینی هم بودند که هرچندگاه شعری می‌سرودند و در خواندن سرودهائی که به‌طور دستجمعی خوانده می‌شد مشارکت می‌کردند اما به‌طور کلی هم شاعران و هم اجراکنندگان این سرودهای دستجمعی هنرمندانی حرفه‌ای بودند، و اینك تفاوت بین این دو گروه از هنرمند از زمانهای گذشته به مراتب مشخصتر بود. در حالی که سرودخوانان دوره‌گرد هم شاعر و هم شعرخوان بودند، این دو وظیفه اینك از هم جدا هستند: شاعر دیگر شعر نمی‌خواند و خوانندهٔ شعر دیگر مصنف نیست. شاید مهمترین نتیجهٔ این تقسیم کار این است که دیگر شعرخوان را به چشم کارگری ماهر می‌نگرند، و به‌خلاف شاعر که هنوز می‌پندارند که به آنچه می‌گوید اعتقاد دارد، کارش را دارای هیچ‌گونه کیفیت ذوقی نمی‌دانند. همسرائی دیگر حرفهٔ شایع و رایج و سازمان یافته‌ای است و شاعر می‌تواند اشعار غنائی را که به سفارش و احتمالاً بی‌هیچ‌گونه

دشواری سروده است برای اجرا به این گروههای همسرا بدهد. درست همانطور که امروزه یک رهبر ارکستر انتظار دارد در هر شهر بزرگی ارکستری مناسب بیابد در یونان این روزگار هم شاعر می‌توانست دستهٔ همسرایان تعلیم یافته‌ای را خواه برای مجالس خصوصی و خواه برای مجالس عمومی بیابد. این دسته‌ها را خانواده‌های اشراف نگه می‌داشتند، و این وسیله‌ای بود که بتمام و کمال در انحصار و اختیار ایشان بود.

اشکال حجّاری و پیکرتراشی و نقاشی این زمان را نیز اخلاق نجبا و تصور کمال مطلوبی که اشراف از زیبائی جسمانی و معنوی دارند معین می‌کند، هرچند که این امر در اینجا به اندازهٔ شعر بارز نیست. مجسمه‌های اشرافزادگانی که در بازیهای المپیك موفقیتی بدست آورده‌اند و عموماً تحت عنوان آپولو طبقه‌بندی می‌شوند و نیز تندیسه‌هائی نظیر آرایشهای پیشطاق معبد آئگینا[1]، با آن بدنهای نیرومند و رفتار اشرافی، در حقیقت همتای کامل شیوهٔ اشرافیتی است که هرچیز را به قیافهٔ پهلوان می‌آراید و آینه‌ای است که انزوای کامل پیندار و جدائی وی را از جریان زمان بکمال نشان می‌دهد. برداشت مردانه‌ای که زندگی را به چشم کشمکش و مبارزه می‌نگرد و محصول تبار اشرافی و آموزش پهلوانی است، اشکال شعر و پیکرتراشی را به یکدیگر مانند می‌کند. مشارکت در بازیهای المپیك مخصوص اشراف بود، فقط آنها بودند که وسایل مورد نیاز آموزش و مسابقه را در اختیار داشتند. قدمت نخستین فهرست برندگان این بازیها به سال ۷۷۶ پیش از میلاد می‌رسد، امّا بنا بر روایت پائوسانیاس[2] نخستین مجسمه‌ای که از فاتح این بازیها تراشیده شد در سال ۵۳۶ پیش از میلاد بود، و در فاصلهٔ این مدت اشرافیت در منتهای اوج و شکوفندگی خویش بود. آیا می‌توان نتیجه گرفت که نصب مجسمهٔ فاتحان بدین منظور بوده که افراد ضعیف نسلهای بعد را که چندان نامجو نبودند برانگیزد و ایشان را به پیش ببرد؟

مجسمه‌های پهلوانان در پی شباهت شخصی یا فردی نیستند؛ این مجسمه‌ها تصاویر کمال مطلوبی هستند که ظاهراً تنها غایت و منظورشان

1. Aegina Pediments 2. Pausanias

این است که یاد فیروزی خاصی را نگه‌دارند و تبلیغی از برای بازیها باشند. در بسیاری موارد احتمال این است که پیکرتراش هرگز برندهٔ بازی را ندیده و تصویری که از او پرداخته بر اساس وصف مختصری است که از دیگران شنیده است.[۲۳] اظهار «پلینی[1]» مشعر بر اینکه پهلوانان حق داشتند پس از سه‌بار پیروزی بخواهند پیکره‌ای شبیه ایشان ساخته شود ظاهراً باید مربوط به ادوار بعد باشد. دلیلی نیست بپنداریم که مجسمه‌هائی که درعصر عتیق ساخته شدند اصولاً شباهتی به صاحبان خود داشته باشند، امّا دور نیست که یونانیان بعدها تمایزی را که ما امروزه قائل می‌شویم قائل شده باشند: امروزه هم جایزهٔ ساده معمولاً چیزی است غیر شخصی در حالی که اگر جایزه بزرگ باشد نام برنده و مشخصات مسابقه را بر آن حك می‌کنند. به هرحال، به رغم پیشرفت قابل ملاحظه‌ای که در دورهٔ هنر «عتیق» در جهت «فردگرائی» حاصل شد استنباطی که ما امروزه از تصاویر یا پیکره‌ها داریم بر یونانیان نامفهوم و ناشناخته بود.

با نمّو بازرگانی و رشد جماعات شهری و فیروزی اندیشهٔ اقتصاد مبتنی بر رقابت، فردگرائی در تمام زمینه‌های فرهنگی نقش غالب و مسلطی می‌یابد. راست است که اقتصاد شرق باستانی نیز بر مسیر زندگی شهری بسط یافت و اساس آن بر تجارت و صنعت استوار بود، امّا این اقتصاد یا در انحصار خزانه‌داری شاهی و معابد بود و یا اعمال نظارت بر آن به اندازه‌ای بود که جائی برای رقابت فرد باقی نمی‌گذاشت. از سوی دیگر در ایونیا و سرزمین اصلی یونان دست‌کم بین شهروندان آزاد رقابت موجود بود. آغاز این فردگرائی در اقتصاد، معرف پایان تصنیف حماسه و شروع جریانی است ذهنی که در شعر، خاصه در شعر تغزلی و غنائی، روی می دهد. این «جریان» نه تنها در موضوع شعر غنائی و تغزلی که خاصه‌ای شخصی‌تر از حماسه دارد، تجلی می‌کند بلکه در ادعای شاعر نیز که می خواهد وی را سازندهٔ شعر بدانند جلوه دارد. اینك اندیشهٔ مالکیت معنوی در کار می‌آید و ریشه می گیرد. شعرِ سرایندگان دوره‌گرد دستاوردی دستجمعی و مایملك مشترك و تقسیم‌ناپذیر مکتب و انجمن و گروه بود.

1. Pliny

هیچ‌یك از شعرخوانان هیچ‌گاه شعری را که به آهنگ می‌خواند ازان خود بشمار نمی‌آورد. شاعران عصر عتیق ـ نه تنها شاعرانی چون آلکائیوس[1] و سافو[2] که اشعار تغزلی و غنائی بیان کنندهٔ احساس شخصی می‌سرودند بلکه شاعرانی هم که برای گروههای همسرا شعر می‌ساختند ـ در مقام اول شخص مفرد به عامّه خطاب می‌کردند. اینك انواع مستقر شعر در تعدادی از شیوه‌ها و اسلوبهای فردی بیان مقصود می‌کند. در هر اثری شاعر یا مستقیماً احساس خویش را بیان می‌دارد یا مستقیماً به عامّه خطاب می‌کند.

در حوالی همین ایام، یعنی در ۷۰۰ پیش از میلاد، به نخستین آثاری که هنرمند امضای خود را پای آنها نهاده است برمی‌خوریم، که مقدم بر همه ظرفی است ساختهٔ آریستونوتوس[3]، که قدیمترین اثر هنری امضادار موجود است. در قرن ششم انسان جدیدی بر صحنه ظاهر می‌شود که تاکنون عملاً ناشناخته بوده است: انسان هنرمندی که شخصیت فردی متمایزی دارد.[۲۴] نه در ادوار ماقبل تاریخ و نه در اعصار اولیهٔ شرق و نه در طی دورهٔ هندسی هنر یونان، چیزی به عنوان سبك یا آرمانها و خواستهای فردی وجود ندارد، و به هرحال چیزی در دست نیست که نشان دهد هنرمند احساسی از این‌گونه داشته است. حدیث نفس، از آن‌گونه که در اشعار آرخیلوخوس[4] یا سافو می‌بینیم و این ادعائی که آریستونوتوس پیش می‌کشد و اعلام می‌کند که از سایر هنرمندان متمایز است، و کوشش در اینکه چیزهای گفته شده را به شیوه‌ای دیگر، هرچند نه بطرزی بهتر از سابق، بگوید ـ باری، اینها همه چیز کاملاً تازه‌ای هستند و خبر از جریانی می‌دهند که (صرف‌نظر از سده‌های میانه) بی‌هیچ مانع و رادعی تا به زمان ما ادامه می‌یابد.

البته در سرزمینهائی که فرهنگ دوریسی داشتند مقاومتهای شدیدی وجود داشت که باید از میان برداشته می‌شد. اشرافیت به‌طور کلی فردگرائی را نمی‌پسندد و اساس امتیازی را که برای خود قائل است بر فضایلی می نهد که در همهٔ افراد طبقه یا دست‌کم در تمام طایفه مشترك است. اشراف

1. Alcaeus 2. Sappho 3. Aristonotos 4. Archilochus

دوریسی عصرعتیق به خلاف اشراف عهد پهلوانی یا اشراف مراکز بازرگانی ایونیا، هیچ‌گونه میل و علاقه‌ای به انگیزه‌ها و آرمانهای فردی ندارند؛ پهلوان جویای شهرت و بازرگان خواهان منفعت است، هر دو تمایلات فردگرایانه دارند، لیکن آرمانهای پهلوانی برای اشراف زمیندار دوریسی کشش خود را از دست داده بود، در حالی که دنبال پول رفتن بیش از آنچه امید در آنها بدمد ایشان را بیمناك می‌ساخت، و به این ترتیب طبعاً به پشت باروی سنتهای طبقهٔ خود عقب نشستند و کوشیدند راه بر فردگرائی ببندند.

جبارانی که در اواخر سدهٔ هفتم در همه‌جا، نخست در سرزمینهای ایونیا و سپس در سرزمین اصلی، روی کار آمدند حکایت از فیروزی قطعی فردگرائی بر نظریهٔ قرابت خانوادگی دارند، و در این خصوص نیز مانند دیگر موارد پلی را به سوی دموکراسی تشکیل می‌دهند. آنها اگر چند خود خصلتی غیر دموکراتیك داشتند راه را برای بسیاری از فتوحات آن هموار ساختند. هرچند نظام سلطنتی متمرکزشان به دوران ماقبل اشرافیت بر می گشت به‌هرحال انحلال حکومت خانوادگی را وجههٔ همت خود قرار دادند. حدی برای استثمار مردم توسط خانواده‌های اشراف قائل شدند و انتقال از شیوهٔ قدیم تولید خانگی را به تولید بازرگانی برای فروش، تکمیل کردند ـ و به این ترتیب فیروزی بازرگانان را بر زمینداران تأمین نمودند. جبّاران خود مردمی ثروتمند هستند، و معمولاً در کار بازرگانی از شایستگی و کفایت برخوردارند و برای قبضه کردن قدرت سیاسی از ثروت خود و نیز از برخوردهای مکرر و متداومی که بین طبقات دارا و زحمتکش، و متنفذین و جامعهٔ دهقانی، روی می‌دهد ماهرانه استفاده می‌کنند. اینها شهریاران بازرگانی هستند که رونق و شکوه دربارشان با حشمت و جلال دربار امرای عصر پهلوانی پهلو می‌زند و حتی از حیث جاذبه‌های هنری از این دربارها نیز غنیترند. در امور هنری کارشناس و صاحبنظرند و در این مقام بحق منادیان شهریاران عهد رنسانس و سر سلسلهٔ خاندان مدیچی[1] خوانده[۲۵] شده‌اند. اینان نیز مانند غاصبان رنسانس ایتالیا می

1. Medici

کوشیدند با عرضه داشت مزایای ملموس و تظاهر به هنر دوستی، بر ناروائی نقش خود رنگ وروغن بزنند[۲۶] ـ و همین خود آزادمنشیی را که در عرصهٔ اقتصاد دارند و حمایتی را کـه از هنر می‌کنند بروشنی تـوضیح می‌دهد. این شهریاران، هنر را صرفاً در مقام وسیلهٔ نیل بـه شهرت یا بـه عنوان ابزار تبلیغات بکار نمی‌برند بلکه از آن در مقام «مسکنّی» در فـرونشاندن احساسات استفاده می‌کنند. این امر که سیاست هنری این جبّاران اغلب با احساس هنر دوستی و ادب‌پروری همراه است تـأثیری در اساس اجتماعـی آن نمی‌کند. دربار این شهریاران خودکامه مهمتریـن مراکز فـرهنگی عصر و مخزن بزرگترین فراورده‌های هنری و فرهنگی است. تقریباً تمام شاعران مهم در خـدمت ایـن سلاطینند: بـاکخولیدس[۱]، پیندار، اپیخارمـوس[۲] و ایسخولوس[۳](اشیل) در دربار هیروجبّار سیراکوز بسرمی‌برند؛ سیمونیدس[۴]، در آتن در دربار پیسیستراتوس[۵] خدمت می‌کند، آنـاکرئون[۶] شاعـر دربار پولوکراتس ساموسی[۷] و آریـون[۸] در خدمت پریاندر قرنطی[۹] است. با ایـن همه و بـه رغـم ایـن فعالیتی که در دربارهـا در جریـان است هنـر عصر جباران هنری تمام عیار درباری نیست، زیـرا روح فردگـرا و تفـّردجوی عصر مانـع از جلـوهٔ طنطنه و شکوه و جولان اشکال سنتی و مـرسوم شیوهٔ درباری است. تنها چیزی از این هنر را که می‌توان به دربـار منتسب کرد توجه زیاد به معنا و شیوهٔ بیان فاخر و بـالنسبه مصنوع، و نیـز شادی و لذتی است که در قلمرو حواس از آن بهره می‌گیرد ـ و همهٔ این خصوصیات و کیفیات را می‌توان در سنتهای سابق ایونی یافت، با ایـن تفاوت که این خصوصیات و کیفیات در دربار جبّاران به درجات عالیتری اعتلا یافتند.[۲۷]

چیزی که در هنر عصر جباران در مقایسه بـا هنر اعصار پیشتر بیش از همه جلب توجه می‌کند کمبـود انگیزهٔ مـذهبی است. بنظر مـی‌رسد که آثار هنری محصول این دوره خود را از همهٔ پیوندهای روحانی رهـانیده و جز پیوندی خارجی رابطه‌ای با مذهب ندارند. آفرینشهای ایـن هنر را می توان به صورت چیزهای پرستشی یا اشیاء نذری و تدفینی و غیره دید لیکن

1. Bacchylides 2. Epicharmus 3. Aeschylus
4. Simonides 5. Pisistratus 6. Anacreaon
7. Polycratus of samos 8. Arion 9. Periander of corinth

باید گفت که کاربرد آنها در این مقام دستاویزی است تا بـا توسل بـه آن بتوان چیزهائی را بوجود آورد. هدف و منظور حقیقی این گـونه مجسمه‌ها نیل به ارائـهٔ کمال پیکر انسانـی و تعبیر و تفسیر زیبائـی و ادراك شکل محسوس آنها، جدا از هرگونه تضمّنات جادوئی و رمزی و کنائـی است. نصب مجسمه‌های پهلوانان ممکن است پیوندهائی با شعائر مـذهبی داشته باشد و پیکره‌های زنان و دوشیزگان ایونی ممکن است هدایائی بـاشند که به معابد تقدیم گردیده‌اند، اما کافی است نگاهی بدانها بیفگنیم تـا دریابیم که اصولاً ربطی به احساس مذهبی و نیـایش ندارند. ایـن آثار را بایـد با آثار هنر شرق باستان مقایسه کرد تا آزادی و حتی لجاج و گستاخی طرح و انـدیشهٔ آنهـا را دریـافت. در شرق باستانـی، اثـر هنری چـه در هیأت خدای‌گونه و چـه در شکل آدمـی، لازمـهٔ مناسك مذهبـی است. تصویـر پیش‌پاافتاده‌ترین صحنه‌هـای زندگـی عـادی و روزمـره سرانجام بـه اعتقاد صمیمانه به جاودانگی، و پرستش اموات گره می‌خورد. ایـن پیوند بین هنر و آئین و تشریفات دینی به مدتی کوتـاه در هنر یونـان رخ می‌نماید، امـا زیاد صمیم نیست: قدیمترین آثار هنری یونان در این زمینه، شاید همانطور که پائوسانیاس با شگفتی در سخن از مجسمه‌هـای آکـروپلیس[1] اظهار می دارد، فقط هدایائی بوده باشد که به معابد تقدیـم گشته است.[۲۸] امـا در اواخر عصر عتیق رابطهٔ بین هنر و مـذهب گسسته مـی‌شود و تـولید آثار هنری غیر مذهبی به زیان آثار مذهبی مـدام افزایش مـی‌یابد. با ایـن همه مذهب هر چند که دیگر هنر را در خدمت خویش نـدارد همچنان بـه حیات خود ادامه می‌دهد و نفوذ خود را اعمال مـی‌کند. در حقیقت عصر جباران صحنهٔ رنسانسی مـذهبی است کـه از هرگوشهٔ آن اقـرار به کیشی بگـوش می‌رسد و از هرسو آئینها و فرقه‌های «سری» جدیـدی ظهور مـی‌کند. امـا رشد و نمّو این جریان در بدو امر علنی نیست، و در خفا ادامه دارد. بـه این ترتیب در ایـن دوره هنر متأثـر و ملهم از مـذهب نیست، بلکه ایـن استادی روزافزون هنرمند است که بـه شور مذهبـی الهام مـی‌بخشد. رسم پیشکش کردن تصاویر و پیکره‌هـای موجـودات زنده بـه عنوان هـدایا و

1. Acropolis

نذور، حیات تازه‌ای از نیروی جدید هنرمند می‌گیرد و به یاری این نیرو هنرمند می‌کوشد که تصاویر و پیکره‌هائی جالب توجه و منطبق با طبیعت، و بدین سبب خوشایند بیشتر خدایان، بپردازد.[۲۹] معابد اینك آگنده از مجسمه‌اند، اما هنرمند دیگر وابسته به روحانیان و تحت قیمومیت و ارشاد ایشان نیست و سفارشی از ایشان دریافت نمی‌دارد، اینك جبارانند که نقش حامیان هنر را ایفا می‌کنند و به هنرمند سفارش کار می‌دهند ـ گاه افراد ثروتمند هم کارهای ارزانبهائی سفارش می‌دهند. باری، از این آثار که هنرمند اینك برای مردم می‌پردازد دیگر کسی چشمداشت نیروی جادوئی و رستگاری ندارد؛ این آثار خود حتی مواقعی هم که به منظورهای مقدس ساخته می‌شوند داعیهٔ تقدس ندارند.

در اینجا با مفهوم کاملاً نوی از هنر آشنا می‌شویم: هنر دیگر وسیله‌ای برای نیل به غایتی نیست بلکه خود غایت خویش است. در اساس که بنگریم هر شکل از کوشش معنوی، بتمام و کمال متأثر از منظور مفیدی است که بناست این مجاهدهٔ ذهنی بدان خدمت کند. اما چنین شکلها این نیرو و تمایل را داراست که از هدف و منظور اصلی و اولیهٔ خود جدا شود و مستقل گردد و در نهایت به بی‌هدفی و خودسری میل کند. آدمی همین که احساس امنیت کند و خویشتن را فارغ از ضرورت تنازع بقا بیابد به بازی با استعدادهای ذهنیی آغاز می‌کند که در اصل آنها را در مقام سلاحها و ابزارهائی بسط داده بود که وی را به هنگام ضرورت و نیاز یاری دهند. کم‌کم در علل و موجبات وقایع غور و تحقیق می‌کند: در جست و جوی و توضیح پدیده‌ها برمی‌آید و به بررسی مناسبات و پیوندهائی می‌پردازد که ربطی به تنازع بقا ندارد. دانش عملی جای خود را به تحقیق آزاد می‌دهد و وسایل سلطه بر طبیعت به شیوه‌های کشف حقایق مجرد بدل می‌گردد و به این ترتیب هنر، که در بدو امر خدمتکار گوش به‌فرمان جادو و مراسم مذهبی و ابزار تبلیغات و وسیلهٔ مدح و افزار تأثیر بر خدایان و ارواح و آدمیان بود، به فعالیت ناب و بالنسبه آزاد و فارغ از سودجوئی و بیغرضی می‌پردازدکه به‌خاطر خود، و زیبائیی که کشف می‌کند و ارائه می‌دهد، پیگیری می‌شود. بر همین وجه، احکام و نواهی و وظایف و «تابو»هائی که در بدو امر وجودشان برای امکان‌پذیر ساختن

زندگی اجتماعی ضروری بود مایه و موجب اصولی اخلاقی می‌گردد که می‌کوشد شخصیت اخلاقی آدمی را دریابد و کمال بخشد. یونانیان نخستین قومی بودند که این مرحله از انتقال و عبور از اشکال مذهبی به شکل فعالیت اختیاری را در عرصه‌های علم و هنر بانجام رساندند. پیش از ایشان تحقیق آزاد و پژوهش نظری و دانش مبتنی بر تعقل و هنر، بصورتی که ما از این لفظ استنباط می‌کنیم و آن را فعالیتی می‌دانیم که آفرینشهای آن را می‌توان در مقام اشکال ناب دید و از آنها لذت برد، وجود نداشت. ترك نظریه و برداشت قدیم ـ که هنر را تنها زمانی واجد ارزش و مفهوم می‌دانست که در مقام سلاحی در تنازع بقا بکار رود ـ به سود برخورد جدید، که آن را بازی خط و رنگ، و وزن و توافق و تقلید یا تفسیر ناب واقعیت می‌داند، بیگمان مهمترین تحولی است که در طول تاریخ هنر در این عرصه روی داده است.

در سده‌های هفتم و ششم پیش از میلاد، یونانیان مقیم ایونیا که نظریهٔ علم را در مقام تحقیق و پژوهش ناب کشف کردند نخستین آثار هنر ناب و بیغرض و منظور را نیز که نخستین نظریهٔ «هنر برای هنر» بود آفریدند. به‌هرحال، باید دانست که تحولی به این عظمت در یك نسل روی نمی‌دهد و حتی از حیث طول مدت به دوران حکومت جباران یا سلطهٔ اسلوب عتیق هم مانند نیست. شاید جای این تحول را نتوان در هیچ یك از دوره‌ها بدرستی معین کرد: یحتمل فوران و جوشش انگیزه و احساسی باشد که قدمت آن کم از قدمت نفس هنر نیست، چه حتی در همان آثار اولیه هم ـ خواه جادوئی یا مربوط به شعائر دینی یا آثاری که به منظورهای تبلیغاتی پرداخته شده است ـ می‌توان خطوطی از آن را اینجا و آنجا دید و به برخی تغییر حالتها و حالات طرح گونه برخورد که آزاد و بیغرض و منظور می‌نمایند و در حقیقت حاصل بازی ناب هنرمند هستند که لحظه‌ای چند توجهش از کاری که در دست داشته منحرف شده است. کیست که سرانجام پس از اینکه همه را دید و شنید اطمینان حاصل کند که فلان مقدار از مجسمهٔ یك سلطان یا خدای مصری به منظورهای مذهبی یا ایجاد تأثیرات جادوئی یا تبلیغاتی ساخته شده و فلان مقدار آن آفرینش نابی است که از آزادی خواست و گزین و توجه به زیبائی ناب و فراغت

از تنازع بقا و ترس از مرگ نتیجه شده است؟ اما مقدار و میزان این عنصر «زیباشناختی» در هنر ما قبل تاریخ و اوایل دورانهای تاریخی هر اندازه هم که باشد باز این مدعا درست است که هنر دورهٔ عتیق یونان اصولاً هنری است که غایت سودجویانه دارد. بازی کردن با اشکال، و چیزی را غایت و منتهای خود دانستن و هنر را نه فقط برای نظارت و نفوذ، بلکه به منظور نمایش و ارائهٔ واقعیت به‌کار بردن ـ باری، اینها همه کشف یونانیان این عصر است. حتی اگر گاه در ضمن کار، پای احساس و انگیزه‌ای ابتدائی به میان می‌آید، این حقیقت که این انگیزه مقام و موقع غالب را می‌یابد و کار را بجائی می‌رساند که اثر هنری به خاطر خود آفریده شود، حائز اهمیت فراوان است، هرچند اشکالی که بظاهر از آزادی خواست و گزین نتیجه شده و به این نحو تجلی کرده‌اند، از لحاظ جامعه‌شناسی مقید و مشروطند و ممکن است به منظور نهفته‌ای خدمت کنند.

آزادی نیروها و استعدادهای گوناگون آدمی وقتی میسر است که امور و وظایف معنوی او تا حدی بر اساس آئینهای معینی مستقر شده باشند. آغاز این امر وقتی است که آدمی آماده باشد دست‌آوردهای معنوی را نه تنها بر حسب مفید بودنشان برای زندگی بلکه موافق با کمال ذاتی خود آنها، ارج نهد. مثلاً اگر انسان به عوض آنکه کلیهٔ صفات مستحسن دشمن خویش را که وجودش مآلاً به زیان او است نفی کند، او را به‌خاطر قابلیت و شجاعتش بستاید؛ این امر گاهی به معنی خنثی‌کردن و صوری ساختن ارزشها خواهد بود. نمونهٔ بارز این امر ورزش است، که در اصل شکل نمایشی تنازع بقاست. اما علم و هنر نیز اشکالی نمایشی بیش نیستند، و این سخن در مورد اخلاق هم تا حدی صادق است، تا آنجا که این اخلاق چیزی ناب و نامتکی به غیر و فارغ از تأثیر ملاحظات خارجی باشد. با جدا شدن این وظایف معنوی از یکدیگر، و از کلّیت حیات، وحدت اولیهٔ خرد عملی و دانش غیر ممیز آدمی و تصویری که از جهان پرداخته است درهم می‌ریزد، و به قلمروهای خلاقی-مذهبی و علمی و هنری منقسم می‌گردد. این استقلالی که قلمروهای مختلف پیدا می‌کنند بخصوص در حکمت طبیعی مردم ایونیای سده‌های هفتم و ششم پیش از

میلاد بارز است. در اینجا برای نخستین‌بار به «اشکال فکر»یی برمی‌خوریم که بیش و کم فارغ از ملاحظات و هدفهای عملی هستند. تمدنهای پیش از تمدن یونان بسیاری مشاهدات و استنتاجات و محاسبات دقیق علمی را بانجام رسانیدند، لیکن سراپای دانش و مهارتشان در جوّی از روابط و مناسبات جادوئی و تصورات اساطیری واصول وعقاید دینی محاط بود؛ وبه هرحال منظور عملیی را که در پیش روی بود از نظر دور نمی‌داشت. به‌خلاف این، در میان یونانیان برای نخستین‌بار به علمی برمی‌خوریم که نه فقط عقلی و فارغ از هرگونه عقیدهٔ دینی و خرافه است، بلکه آزاد از هرگونه اندیشهٔ سودجویانه نیز هست. در قلمرو هنر، مرز بین شکل ناب و مفید به این روشنی نیست و این تغییر را نمی‌توان بوضوح به محل و موضع معینی اسناد داد، اما در اینجا نیز می‌توان پنداشت که این دگرگونی و تبدیل صورت در قرن هفتم در فرهنگ ایونی روی داده باشد. دقیقتر گفته باشیم اشعار هومر نیز متعلق به جهان «اشکال» مستقلند، زیرا به هیچ روی علم یا مذهب یا شعر ناب نیستند و مجموعه‌ای از دانشها و علوم و تجارب زمان را تشکیل نمی‌دهند ـ اما به‌هرحال شعر و تقریباً شعر نابند. به‌هر جهت، گرایش به سوی استقلال نخست در پایان سدهٔ هفتم پیش از میلاد در قلمرو علم و هنر آشکار می‌گردد.

پاسخ به این پرسش را که چرا این‌گونه دگرگونی درست در این زمان و این مکان روی داد، باید در تأثیر مهاجرتها و عکس‌العملهائی جست که زندگی در میان اقوام و فرهنگهای بیگانه بر یونانیان اعمال کرده بود. وجود بیگانگان که از هرسو در آسیای صغیر در میانشان گرفته بودند ایشان را از نبوغ ذاتی خویش آگاه ساخت، و این خودآگاهی که ناگزیر با خودنمائی همراه بود ـ یعنی کشف خصوصیات فردی و اغراق در آنها ـ ناچار ایشان را به سوی اندیشهٔ رشد طبیعی و استقلال سوق داد. دیدهٔ باریك بین و آشنا به فرهنگ اقوام مختلف، می‌تواند عناصر گونه‌گونی را که در این فرهنگ از جهان‌بینی هر یك از اقوام گرفته شده است، تشخیص دهد. وقتی هر یك از این اقوام خدای رعد و برق، یا خدای جنگ را به اشکال مختلف تصویر می‌کند ناچار ذهن بتدریج متوجه نحوهٔ ارائهٔ آنها می‌گردد و احتمالاً دیر یا زود بی‌آنکه در اعتقاد بیگانگان

سهیم گردد بر آن می‌شود چیزهائی بـه سبك و شیوهٔ ایشان بپردازد. چنین تمایلی در این مرحله صرفاً گامـی است بـه سوی تصـور و ابـداع اشکال آزاد و فارغ از جهان‌بینی واحد و متحد. امـا آگاهی از خـویشتن ـ یعنی ادراك کلی این امر که من مستقل از شرایط و اوضاع حاضر وجـود دارم ـ مبیّن نخستین کوششی است که آدمی در جهت نیل به «تجرید» بعمـل می آورد. جدا کردن فعالیتهای مختلف معنوی از وظیفه و عملی که در کلیت حیات و وحدت جهان‌بینی او بر عهـده دارد دومین «انتزاعی» است که بدان دست می‌یابد.

توانائی و استعداد اندیشهٔ مجرد که منتهی به استقلال اشکال معنوی می‌گردد منحصراً از تجربهٔ مهاجرت نشأت نمـی‌کند بلکه تا حد زیـادی از تجارت و داد و ستد به‌خاطر تحصیل پول مـایه می‌گیرد. این وسیلهٔ مجرد، یعنی پول، کالاهای مختلف را تبدیل شکل می‌دهد و به یـك مخرج مشترك می‌بـرد، و تقسیم معاملهٔ پایاپای اوایـل کار، بـه دو نـوع عمـل مجزای خرید و فروش، عاملی است که آدمیان را به اندیشهٔ مجرد عادت می‌دهد و ایشان را بـا تصور احتواهـای مختلف در قـالب و محتـوای مشترك بـا قـالبهـای گوناگـون آشنا مـی‌سازد. همین که قـالب و محتوا از یکدیگر متمایز و ممتاز شد دیگر نیل به این تصور که قالب مـی‌تواند در مقام یك «هستی مستقل» بـه حیات خـود ادامـه دهـد چندان دور نیست. گسترش بیشتر این فکر با تجمع ثروت در اقتصاد پولی و نیز بـا تخصصی شدن کار ناشی از آن پیوند دارد. آزادی بعضی از عناصر جـامعه در خلق و ابـداع قالبهای مستقل، یعنی «بیفایده و غیر مـولد»، خود نشان ثـروت و مـازاد نیرو و فراغت است. هنـر تنها زمانـی از جـادو و مذهب و علـم و عمل بی‌نیاز می‌گردد که گـروه حـاکم بتوانـد از بابت هنر «بـی‌منظور» چیزی بپردازد.

۳ـ هنر کلاسیك و دموکراسی

هنر کلاسیك یونان ما را در برابر مسألـهٔ اجتماعـی دشواری قـرار می‌دهد؛ آزاداندیشی و فردگرائی دموکـراسی ظاهراً هـرگز با خشونت و نظم و انتظام اسلـوب کلاسیـك سازگار نیست. در حقیقت ـ همانطـور که

بررسی مشروح امر هم نشان می‌دهد ـ آتنِ عصر کلاسیك آنقدر هم که ادعا می‌شود دموکرات نبود و هنر کلاسیك آن نیز به اندازه‌ای که می پندارند دقیقاً «کلاسیك» نیست. نخست آنکه قرن پنجم پیش از میلاد در تاریخ هنر یکی از اعصاری است که در عرصهٔ گرایش به طبیعت مهمترین و ثمربخشترین فیروزیها را داشته است. این امر نه فقط در مورد اسلوب کلاسیك مجسمه‌ها و حجاریهای المپیا و آثار هنری مورون[1] صادق است بلکه در تمام این قرن شادی و شوقی که از طبیعت احساس می‌شود، بجز در فواصلی کوتاه، مدام در افزایش است. میل به طبیعت و تقلید صادقانه از طبیعت بسیار قوی است و تقریباً با تمایلی که به رعایت نسبتها و نظم هست، وکلاسیسیسم یونان را از اسلوبهای کلاسیك دیگری که بعدها از آن منشعب شد متمایز می‌کند، پهلو می‌زند. حضور این دو نوع تمایل هنری متضاد، کاملاً با افتراقی که از وجوه مشخصهٔ حیات اجتماعی و سیاسی زمان بود و نیز با تضاد درونی آرمان دموکراسی در پیوند با مسألهٔ فردگرائی، انطباق دارد. دموکراسی چیزی‌است فردگرا، بدین‌سبب‌که رقابت نیروهای مختلف جامعه را آزاد می‌گذارد و هرکس را برحسب ارزش شخصیش ارزیابی می‌کند و وی را به منتهای کوشش و تلاش وا می‌دارد. اما از سوی دیگر مخالف فردگرائی است، چرا که تفاوتهای طبقاتی را از میان می‌برد و امتیازات مبتنی بر اصل و نسب را منسوخ می‌کند و فرهنگ جدیدی را بمیان می‌آورد که در آن دیگر نمی‌توان فردگرائی و روح عامه را در مقام دو چیز مجزا دید، بلکه باید آنها را چیزهائی جدائی‌ناپذیر انگاشت. تعریف این عناصر گونه‌گون اجتماعی در رابطه با علایق و اهداف خود، دیگر با همان سهولتی میسر نیست که اشراف زمیندار و دهقانان بی‌زمین را در پیوند با یکدیگر می‌توان مشخص کرد. زیرا نه تنها احساس طبقهٔ متوسط یکدست نیست و طبقهٔ بورژوائی ظهور کرده است که موقعیتی بینابینی دارد و علاقه‌مند است که مساواتی دموکراتیك ایجاد کند و در ضمن امتیازات سرمایه‌ای جدیدی برای خود تحصیل نماید بلکه طبقهٔ اشراف نیز روحیهٔ طبقهٔ پولدار را پیدا

1. Myron

می‌کند و وحدت و استواری مسلك سابق خود را از دست می‌دهد و جذب بورژوازی بی‌سنتی می‌گردد که بر مبنای عقل عمل می‌کند.

نه جباران و نه مردم، هیچ یك موفق به درهم شکستن قدرت اشراف نشدند: راست است که حکومت طایفه‌ای منسوخ شد و مؤسسات دموکراتیك لااقل به صورت ظاهر در کار آمدند اما به هرحال نفوذ جامعهٔ اشراف همچنان پایدار ماند و لطمهٔ چندانی ندید: آتن قرن پنجم ممکن است در مقایسه با استبداد شرقی جامعه‌ای دموکراتیك بنظر رسد، امّا وقتی آن را با دموکراسیهای جدید مقایسه کنیم به صورت باروی قلعهٔ اشراف جلوه می‌کند و به نام مردم امّا با روح اشرافیت اداره می‌شود. فیروزیهای سیاسی دموکراسی به‌طور عمده توسط مردانی تحصیل شد که اصل و تبار اشرافی داشتند. میلتیادس[1]، تمیستوکلس[2] و پریکلس[3] همه نسب از خاندانهای اشرافی دارند و در حقیقت تنها در ربع آخر قرن بود که افراد طبقهٔ متوسط نقش عمده‌ای در امور مملکتی احراز کردند اما حتی آن وقت هم اشرافیت همچنان موقع غالب و مسلط خود را داشت. راست است اشراف ناگزیر بودند این سلطه و برتری را از انظار بپوشانند و امتیازاتی، هرچند نه به صورت رسمی، به بورژوازی بدهند. البته این امر دلالت بر مقداری پیشرفت دارد لیکن دموکراسی سیاسی حتی در پایان قرن هم هرگز به هیچ نوع دموکراسی اقتصادی منتهی نگردید. تنها «پیشرفتی» که در این عرصه حاصل شد تعویض اشرافیت مبتنی بر تبار و حکومت طایفه‌ای با اشرافیت مالی و حکومت طبقهٔ پولدار بود. در مورد آتن عامل دیگری نیز بود: آتن یك دموکراسیِ «امپریالیستی» بود و از سیاستی پیروی می‌کرد که به حساب بردگان، و آن بخشهائی از مردم که بهره‌ای از منافع جنگ نداشتند، مزایا و منافعی عاید شهروندان آزاد و سرمایه‌داران می‌کرد. در حقیقت پیشرفت به سوی دموکراسی در منتهای خود به معنای رشد طبقهٔ واجد عواید ثابت و معیّن بود.

شاعران و فیلسوفان تمایلی به بورژوازی، خواه ثروتمند یا فقیر، نداشتند و حتی در مواردی هم که خود تبار بورژوائی داشتند از اشراف

1. Miltiades 2. Themistocles 3. Pericles

حمایت می‌کردند. بـه استثنای سوفسطائیان و اوریپیدس[1]، کلیهٔ پیشوایـان فکری سده‌های پنجم و چهارم همه در کنار اشرافیت و ارتجاع جای دارند. پیندار، ایسخولوس، هراکلیتوس[2]، پارمنیدس[3]، امپدوکلس[4]، هـردوت[5] و توکودیدس[6] همه خود از اشرافند و سوفـوکلس[7] و افلاطـون که از دامـن طبقهٔ متوسط برخاسته‌اند هویّت خویش را بتمام و کمال در هـویت اشراف می‌یابند. حتی ایسخولوس که بیش از همه به دمـوکراسی تمایـل داشت در سالیان آخر عمر بر تحولات جاری می‌تازد، چه آنها را بیش از حد انقلابی می‌داند.[۳۰] حتی کمدی‌نویسان ـ اگرچه کمدی در این مقـام هنری است دموکراتیک[۳۱] ـ از حیث احساس با ارتجاع همگام و هـم عنانند. و آنچه در این شرایط و اوضاع بسیار مهـم مـی‌نماید ایـن است که آدمـی چـون آریستوفانس که از مخالفان سرسخت دموکـراسی است نه تنها چندین‌بار به اخذ جوایز درجهٔ اول نایـل می‌گـردد، بلکه شهرت و محبوبیتی عظیم نیز می‌یابد.[۳۲]

این گرایشها و تمایلات محافظه‌کارانه حـرکت به سوی ناتـورالیسم را کنـد مـی‌کند لیکـن قـادر بـه متوقـف کـردن آن نیست. از کارهـای آریستوفـانس بـروشنی می‌توان دریـافت که مـردم آن روزگار از وجـود رابطهٔ بین ناتورالیسم و سیاست مترقی از سوئی و پیوند بیـن شکل‌گرائـی خشن و محافظه‌کار از سوی دیگر نیك آگاه بوده‌اند. آریستوفانس به لحنی تند از این بابت از اوریپیدس انتقاد می‌کند که آرمانهای اخلاقـی اشرافی را تضعیف کرده و قواعد و احکام «ایـدآلیستی» هنر را پامـال نموده است. ارسطو از سوفـوکلس روایـت مـی‌کند که سوفـوکلس مـردان و زنـان را بصورتی کـه باید بـاشند توصیف می‌کـرد حـال آنکه اوریپیـدس ایشان را بصورتی می‌پرداخت که بودند. این اظهار نظر جـز صورت دیگری از نظر و رأی خود ارسطو نیست که معتقد است مجسمه‌های ساختهٔ پولوگنوتوس[8] و شخصیتهای آفریدهٔ هومـر «از مـا بهترانند[9]» و لـذا ایـن حکمـی که به

1. Euripides 2. Heraclitus 3. Parmenides 4. Empedocles
5. Herodotus 6. Thucydides 7. Sophocles 8. Polygnotus

۹. فن شعر

سوفوکلس نسبت داده می‌شود ظاهراً معتبر نمی‌نماید. به‌هرحال، هرچه باشد و خواه این اظهار نظر از سوفوکلس یا آریستوفانس یا خود ارسطو و یا دیگری باشد درك و تصور اسلوب کلاسیك به عنوان شیوه‌ای جویای «غایت مطلوب»، و هنر کلاسیك به مثابه هنری که جهان بهتر و معتدلتر موجوداتی را به ما ارائه می‌کند که از حیث اخلاق در مراتبی برتر از ما جای دارند، جلوه و بیان طرز تفکر اشرافی رایج این عصر است. این پندارگرائی که در قلمرو زیبائی‌شناسی اشراف تربیت شده نفوذ دارد، بخصوص در انتخاب موضوعهائی که باید تصویر شوند، بچشم می‌خورد. جامعهٔ اشراف تقریباً بی‌هیچ قید و استثنائی نسبت به انگیزه‌هائی که خاستگاهشان اساطیر یونانی مربوط به خدایان و پهلوانان بود به دیدهٔ موافقت می‌نگریست و موضوعهای تازهٔ مربوط به زندگی روزمره را مبتذل می‌یافت. این جامعه در اصل به نفس شیوهٔ ناتورالیستی ایراد و اعتراضی نداشت و از این نظر بدان معترض بود که آن، شیوهٔ بدیهی ارائهٔ موضوعهای روزمره بود. ناتورالیسم را وقتی به دیدهٔ خشم و نفرت می‌نگریستند که ـ به شیوهٔ اوریپیدس ـ در مورد افسانه‌های بزرگ قومی بکار می‌رفت و چنانچه در اشکال عامتری که متناسب با موضوع بود دیده می‌شد لزوماً چنین ایراد و اعتراضی پدید نمی‌آمد.

تراژدی آفرینشی است که نشان و مهر دموکراسی آتن را بر پیشانی دارد. تضادها و کشمکشهای درونی ساخت اجتماعی در هیچ یك از اشکال هنری به این صراحت و وضوح جلوه ندارند: صورت خارجی آن‌که نمایش برای توده‌های مردم بود چیزی «دموکراتیك» بود حال آنکه محتوای آن، یعنی افسانه‌های پهلوانی و تلقی تراژیك‌ـپهلوانیش از زندگی، اشرافی بود. از همان آغاز کار عدهٔ تماشاچیانش بیشتر و متنوعتر از گروههائی بود که به سرایندگان اشعار رزمی و حماسی گوش می‌دادند. از سوی دیگر این تراژدی بیگمان ملاکها و معیارهای افراد بزرگ دل و ممتاز و استثنائی را ـ که تجسم نجیب‌زادهٔ صاحب خصال و نیکو رفتار است ـ نشر می‌داد. نشأت این هنر در اصل از جدائی رهبر همسرایان از گروه همسرایان بود، که اجرای دستجمعی رقصها را مبدل به گفتگوی تئاتری کرد ـ و این جدائی به‌خودی خود نشان تمایل به «فردگرائی» است. اما از سوی دیگر

تراژدی برای تأثیر خود متکّی بر وجوه اشتراك احساس در تماشاچی و استقبال گروههای وسیعی است که در سطح واحدی قرار دارند ـ و تنها در مقام تجربه‌ای توده‌ای و گروهی است که می‌تواند توفیق یابد. اما حتی در این مورد نیز تماشاچیان تا حدی دستچین می‌شدند و در نهایت شهروندان آزاد را در بر می‌گرفت که از حیث ترکیب چندان «دموکراتیك»تر از گروهها و طبقاتی نبودند که بر شهر حکم می‌راندند. و تازه جنبهٔ «ملی» ادارهٔ تئاتر دولتی از این نیز کمتر بود، زیرا تماشاچیان اصولاً در انتخاب نمایشنامه‌ها یا اعطای جوایز نفوذ و نقشی نداشتند. انتخاب نمایشنامه با شهروندان ثروتمندی بود که باید هزینهٔ «اجرا» را در مقام نوعی مالیات بپردازند و اعطای جوایز با داورانی بود که خود از مقامات اجرائی شورای شهر بودند و داوریشان در وهلهٔ اول متأثر از ملاحظات سیاسی بود. استفادهٔ مجانّی تماشاچیان از تئاتر و پولی که از بابت گذراندن وقت در تئاتر به ایشان پرداخت می‌شد ـ و اینها مزایائی است که حسب‌المعمول از آنها به عنوان کلام آخر در توجیه دموکراسی آتن یاد می‌شود ـ درست همان عواملی بود که تودهٔ مردم را از اعمال هرگونه نفوذی بر سرنوشت تئاتر مانع می‌گردید. تنها تئاتری «تئاتر مردم» است‌که وجودش بستگی به پولی دارد که تماشاچی می‌پردازد. نظریه‌ای که پیروان شیوهٔ کلاسیك و پیروان رمانتیسم هر دو بیکسان تبلیغ کرده‌اند مشعر بر اینکه تنها تئاتر آتیکا نمونهٔ کمال تئاتر ملی بوده است و تماشاچیانش را تجسم عامهٔ مردمی دانسته‌اند که در حمایت از هنر وحدت نظر و احساس‌کامل دارند، تحریف واقعیتی تاریخی است.[۳۳] جشنواره‌های تئاتر دموکراسی یونان مسلماً تئاتر مردم نبود ـ اگر نظریه‌پردازان کلاسیك و رمانتیك آلمان آن را در این مقام ارائه می‌کنند این بدان علت است که اینان تئاتر را مؤسسه‌ای آموزشی می‌پندارند. تئاتر حقیقی مردم عهد باستان در حقیقت همان تئاتر تقلیدی (mime) بود که کمك مالی از دولت نمی‌گرفت و در نتیجه مجبور نبود از مقامات بالا دستور بگیرد و بنا براین اصول هنری خود را به طور ساده و صرفاً از تجربه‌ای که با مردم یعنی تماشاچیان داشت اخذ و اقتباس می‌کرد. این تئاتر نمایشنامه‌هائی را که از لحاظ هنری با استادی پرداخته شده باشند و از رفتار و اطوار

تراژیک‌ـپهلوانیِ اشراف یا حتی شخصیتهای بلند پایه سخن بدارند ارائه نمی‌کرد؛ آنچه در معرض تماشای بینندگان می‌گذاشت صحنه‌های طبیعت‌گرای کوتاه و طرح‌گونه‌ای بود که موضوعها و شخصیتهای آن از پیش‌پا افتاده‌ترین وقایع روزمرهٔ زندگی گرفته شده بودند. در اینجا دست‌کم با هنری سر و کار داریم که نه فقط برای مردم، بلکه تا حدی توسط مردم، بوجود آمده است. مقلّدان این تئاتر ممکن است بازیگران حرفه‌ای بوده باشند لیکن به‌هرحال در میان مردم ماندند و لااقل تا این هنر باب نشد رابطه‌ای با نخبگان قوم پیدا نکردند. این اشخاص از میان مردم برخاسته بودند و در ذوق آنها سهیم بودند و مایهٔ کار خویش را از حکمت عملی مردم می‌گرفتند؛ نه می‌خواستند که مردم را تربیت کنند و نه تعلیم بدهند؛ هدفشان سرگرم کردن مردم بود. این تئاتر بی‌جلوه و جلا و مردمی و طبیعت‌گرا، نتیجهٔ جریان متداوم‌تر و طولانیتری بود و حاصلی متنوعتر و غنیتر از تئاتر رسمی کلاسیك داشت. بدبختانه محصول کار و زحمت این تئاتر تقریباً به تمامی از دست رفته است. اگر این نمایشنامه‌ها محفوظ مانده بود بیگمان نظری که آن وقت دربارهٔ ادبیات و شاید تمام فرهنگ یونان می‌داشتیم با نظری که اینك در آن باره داریم بکلی فرق می‌کرد. این نمایش تقلیدی نه فقط از تراژدی قدیمتر است بلکه به احتمال زیاد در ماقبل تاریخ ریشه دارد و در اصل با رقصهای جادوئی و رمزی و مراسمی که به منظور تقویت قوهٔ رشد و رویش گیاهان برگزار می‌شد، و نیز با جادوی مخصوص شکار و پرستش اموات پیوند مستقیم دارد. تراژدی از دیتورامب[1] که شکل هنری غیر نمایشی بود نشأت می‌گرفت و چنانکه از ظواهر امر پیداست شکل نمایشی ـ از جمله تغییر هیأت بازیگران به شخصیتهای خیالی و انتقال گذشتهٔ حماسی به زمان معاصر ـ را از هنر تقلیدی اقتباس کرد. در تراژدی، عنصر نمایشی همیشه تابع عنصر تغزلی و تعلیمی بود؛ و همین امر که همسرائی توانست به حیات خود ادامه دهد مبیّن آن است که هدف تراژدی صرفاً نیل به تأثیرات دراماتیك نبوده و منظوری جز سرگرمی و تفریح داشته است.

۱. Dithyramb: ساقینامه

دولتشهر در وجود تئاترهائی که در برگزاری اعیاد از آنها استفاده می‌شد بهترین افزار تبلیغاتی خود را داشت و مطمئناً حتی از خاطرش نمی گذشت که به شاعران اجازه دهد به میل خود رفتار کنند. بازیگران تراژدیها در حقیقت حقوق بگیران و کارگردانان حکومتی هستند و از بابت نمایشهائی که می‌دهند از حکومت پول می‌گیرند، اما طبیعی است که مجاز نیستند چیزهائی مخالف سیاست و منافع طبقات حاکم را نمایش دهند. تراژدیها آشکارا جانب گیرند و به‌خلاف این هم فرانمی‌نمایند: به مسائل جاری می‌پردازند و برگرد مشکلاتی دورمی‌زنندکه بامسائل حتّاد روز پیوند مستقیم یا غیرمستقیم دارند: تضاد بین حکومت طایفه‌ای و حکومت ملّی. کیفر فرونیخوس[1] که گفته می‌شد به‌این علت بوده‌که تصرف میلتوس[2] را به عنوان موضوع نمایشنامه برگزیده است، بیگمان نه بدین‌سبب بود که هنر را به سیاست آلوده بود بلکه بدین جهت که شیوهٔ پرداختن موضوع با نظر رسمی حکومت موافق نبود[۳۴]. تصور و برداشتی‌که اینك ازموضوع می‌کنند و مدعی هستند که تئاتر با سیاست و مسائل زندگی مناسبتی نداشته است، بکلی به‌خلاف واقع است. تراژدی یونان به‌معنای واقع کلمه یك «نمایشنامهٔ سیاسی» است. پردهٔ آخر ائومنیدس[3]، با دعاهای پرشوری که برای ترقی و رفاه حکومت آتیکا می‌کند منظور اصلی نمایشنامه را آشکار می‌سازد. این نظارت سیاسی که بر تئاتر اعمال می‌شد نظر سابق را مشعر بر اینکه شاعر حافظ و نگه‌دارندهٔ حقیقت والاتری است و آموزگاری است که قوم خویش را به سطحی برتر از انسانیت برمی‌کشد، از نو رواج داد. از طریق تراژدیهائی که حکومت مقرر می‌داشت و در تئاترهای حکومتی به نمایش گذاشته می‌شدند و نیز در پرتو شرایط و اوضاعی که طی آن تراژدی به مقام تفسیر رسمی افسانه‌ها و اساطیر ملی ارتقا یافت، شاعر بار دیگر به مقام و موقعی رسید که بیش و کم معادل مقام و موقع روحانی ماقبل تاریخ بود که آینده را از پیش خبر می‌داد.

باب شدن کیش دیونوسوس[4] توسط کله‌ایستنس[5]، درسوکیون[6]، بیگمان حرکتی در بازیهای سیاسی این شهریار بود و مراد از آن جایگزین کردن

1. Phrynichus 2. Miletus 3. Eumenides
4. Dionysus 5. Cleisthenes 6. Sykion

کیش پرستش آدراستوس[1] بود که مورد عمل خانواده‌های اشرافی محل بود. اعیادی که به افتخار پیسیستراتوس[2] در آتن باب شد در حقیقت اعیاد سیاسی و مذهبی بود و عامل و عنصر سیاسی آن به مراتب نیرومندتر از جنبهٔ مذهبی بود. لیکن رسوم و اصلاحاتی که جباران در میان آوردند بیگمان مبتنی بر احساسات و احتیاجات مردم بود. علت موفقیت این رسوم و اصلاحات قسمتی به واسطهٔ همین عواطف و احساسات عامّه بود. دموکراسی نیز مانند جباران در جلب توده‌های مردم به حکومت جدید استفادهٔ عظیمی از مذهب کرد. در ایجاد این پیوندی که بین مذهب و سیاست بوجودآمد تراژدی با ایفای نقش میانجی بین مذهب و هنر و عناصر معقول و نامعقول و بالاخره بین عناصر دیونوسی و آپولوئی وظیفهٔ مؤثری را بانجام رساند. از همان بدو امر، عنصر عقلی، یعنی ربط علت و معلولی طرح داستان، از برای تراژدی تقریباً همان اهمیت عنصر ناعقلی را، که هیبت و حرمت مذهبی باشد، داراست. اما هرقدر که اسلوب کلاسیك رشد و کمال بیشتر می‌یابد عنصر عقلی «طرح[3]» نیز سلطهٔ بیشتری پیدا می‌کند و اهمیت عنصر ناعقلی کاهش می‌پذیرد. آنچه آشفته، تیره، پوشیده، رمزگونه، جذبه‌ای، بی‌اختیار و ناآگاه است سرانجام به ساحت تجربه آورده می‌شود: اینك لازم است و باید که همیشه مفهوم قابل اثبات و پیوند علّی و انگیزه و محرك منطقی را ارائه کرد و نشان داد. نمایشنامه که معقولترین نوع شعر است و گونه‌ای است که در آن کفایت و تداوم انگیزه اهمیت فوق‌العاده دارد بارزترین نوع شعر کلاسیك را تشکیل می‌دهد. این امر به بهترین وجه نقش عمده‌ای را که خردگرائی و طبیعت‌گرائی در هنر کلاسیك ایفا کرده‌اند نشان می‌دهد و روشن می‌سازد که این دو اصل کاملاً با یکدیگر سازگارند.

رابطهٔ بین طبیعت‌گرائی و انتزاع در هنرهای تجسمی عصر کلاسیك حتی از آنچه در نمایشنامه‌نویسی می‌بینیم بیشتر و بارزتر است. در هنر اخیرالذکر، تراژدی با آن گرایش شدیدی که به شکل دارد، فرم علی‌حده‌ای

1. Adrastus 2. Pisistratus

۳. plot چارچوب داستان.

از هنر طبیعت‌گرای تقلیدی را تشکیل می‌دهد، و طبیعت‌گرائی تراژدی چیزی جز این نیست که در تراژدی «طرح» داستان باید منطقاً محتمل باشد وشخصیتهای داستان از نظر روانی قابل قبول. اما در هنرهای تجسمی و ترسیمی همین عصر، عناصری که موضوعهای عمدهٔ کار را تشکیل می دهند زشت و عادی و مبتذل و بی‌اهمیتند: برای مثال، در آرایشهای سنتوری معبد زئوس در المپیا، که عمدهٔ بناهای اوایل هنر کلاسیك است، پیر مردی شل و ول، و یکی از افراد مردم تسالی[1] را می‌بینیم که به هیأت زنگیان تصویر شده است. بنا براین انتخاب موضوع به هیچ روی منحصراً متأثر از تصور غایّت مطلوب نجبا و رفتار و آداب ایشان نیست: در نقاشیهائی که اینك بر روی ظروف می‌شود از «پرسپکتیو» استفاده می کنند، و سرانجام آخرین بازماندهٔ «حالت جبهه‌ای» و «مستطیلی» عصر هنر عتیق را بدور افکنده‌اند. دیگر مدتی است توجه «مورون» بر تصویر لحظه‌ها متمرکز شده و تمام همّش مصروف این است که جنبش و کوشش ناگهانی و حالات و حرکات سرشار از «نیرو» را ارائه کند و می‌کوشد که حالات زودگذر و لحظه‌ای، یعنی تأثیری را که لحظه‌ای گذرا در بیننده ایجاد می‌کند ضبط نماید. وی در مجسمهٔ «خشت‌انداز[2]» سعی می‌کند سریعترین و متمرکزترین لحظهٔ عمل یعنی لحظهٔ بلافاصله پیش از پرتاب را نشان دهد. در این مورد، از نقاشیهای عصر حجر قدیم به این طرف، برای نخستین‌بار ارزش «لحظات آبستن» به کمال ادراك شده و تحقق پذیرفته است، و در اینجاست که تاریخ «ایلوزیونیسم» اروپا آغاز می شود وتاریخ «شیوهٔ تنظیم عناصر برحسب عناصرخبری و تصوری[3]» منطبق با «جنبه‌های اساسی موضوع» پایان می‌پذیرد. به عبارت دیگر مرحله‌ای فرا می‌رسد که طی آن «زیبائی» رسمی و قراردادی هر اندازه زیبا باشد و به کمال تصویر شده باشد و هرقدر تأثیر تزئینی و آرایشی آن زیاد باشد نمی‌تواند نقص قوانین تجربهٔ حسی را توجیه کند. سلطهٔ ناتورالیسم دیگر در مجموعهٔ یك رشته قراردادهای تغییرناپذیر سازمان نیافته است که تنها در محدودهٔ این شرایط قابل قبول باشد؛ دیگر تصویری که ارائه می‌شود

1. Lapith 2. discobolus
3. informative and conceptual arrangement

باید به‌هر قیمت که شده درست و دقیق باشد و اگر صحت و دقت نمایش با رسوم قراردادی در تعارض افتد، رسوم و قرارداد است که باید میدان را خالی کند و عقب بنشیند.

شیوهٔ زندگی حاکم بر دموکراسیهای یونان دیگر پویائی و جنبشی فوق‌العاده یافته و چنان فارغ از تعصبات و سنتهای خشن است که از عهد دیرینه سنگی به این طرف نظیر و مانند ندارد. کلیهٔ محدودیتهای خارجی و نیز محدودیتهائی که نهادهای اجتماعی بر آزادی فرد اعمال می‌کردند اکنون همه از میان رفته و موقوف گشته است؛ حال دیگر از جباران و خودکامگان و روحانیت موروثی و معبد خود رأی و کتب مقدسه یا احکام مقدس آشکار یا نهان و انحصارهای اقتصادی یا محدودیتهائی که بر آزادی رقابت اعمال می‌گردید، نشانی نیست؛ دیگر زمینه برای ظهور هنری دنیوی و آمیخته با شادی زندگی، با احساس شدید نسبت به لحظات گذرا، مساعد است؛ اما نیروهای محافظه‌کار سابق هنوز در جنب این جریان پویا و پیش‌رونده به حیات خود ادامه می‌دهند. جامعهٔ اشراف که همچنان به حقوق و امتیازات خود دل بسته و مشتاق است می‌خواهد به هر قیمت که شده حکومت مطلق طایفه‌ای را با اقتصاد انحصاری سابق حفظ کند، می‌کوشد عمر اشکال ساکن و خشن اسلوب عتیق را درازتر گرداند. به این ترتیب مسیر تمام تاریخ هنر کلاسیك چیزی جز بالا و پائین رفتن یکی از این دو سبك متضاد نیست که هرچندگاه یکی از آنها نقش و موقع مسلط را می‌یابد و دیگری را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این قرن با چنین جنب و جوشی آغاز می‌شود، سپس با تنظیم فورمول مشهور پولوکلتوس[1] دوران ساکنی بمیان می‌آید: مجسمه‌های پارتنون[2] برآیند ترکیبی از این دو جریان است، که در پایان این عصر در برابر بسط طبیعت‌گرائی عقب‌نشینی می‌کند. پیچیدگی و تنوع جریان به اندازه‌ای است که قائل شدن تمایز بین این دو شیوهٔ کار، حتی در حادترین مراحل جریان، در حقیقت به ساده‌انگاری بیش از حدّ واقعیت تاریخی میل می کند. حقیقت این است که در هنر کلاسیك یونان، طبیعت‌گرائی و انتزاع

1. Polycletus 2. Parthenon

تقریباً در تمام کارها سخت به هم آمیخته است، هرچند این پیوند همیشه از تعادلی که مثلاً در «مجلس جشن و سرور خدایان» معبد پارتنون ـ یا در اثر ساده‌تر «آتنای سوگوار» موزهٔ آکروپلیس ـ می‌توان دید بهره‌مند نیست. در خارج از هنر کلاسیك به زحمت می‌توان به اثر هنری دیگری برخورد که از حیث انعطاف و نرمش و در عین‌حال اعمال کمال نظارت، و نیز فراغت از هرگونه آثار فشار و تقلا یا افراط، هم از جهت احساس آزادی و سبکدلی و توازن، و هم از جهت آرامش، با آن برابری کند. لیکن به هرحال اشتباه خواهد بود اگر از این امر نتیجه بگیریم که شرایط و اوضاع اجتماعی آتنِ این روزگار برای ایجاد چنین هنری ضرورت داشته یا خود، شرایطی در کمال مطلوب بوده است. برای آفرینش ارزشهای عالی هنری دستورالعمل اجتماعی ساده‌ای وجود ندارد: منتهای کاری که جامعه‌شناسی می‌تواند بکند این است که بعضی از عناصر اثر هنری را تا خاستگاه و منشأشان تعقیب کند، و تازه ممکن است عناصری واحد، آثاری با کیفیتهای کاملاً متفاوت پدید آورد.

۴ـ عصر روشنگری در یونان

چون سدهٔ پنجم به پایان خویش نزدیك می‌شود عناصر طبیعت‌گرا و فردی و عاطفی، هم از حیث تعداد و هم از حیث اهمیت، فزونی می‌یابند. اینك گرایشی از نمونهٔ نوعی خاص، از تمرکز به تفرّق و از تقیّد به آزادی، محسوس می‌گردد. در عرصهٔ ادبیات، عصر زندگینامه‌نویسی و در هنرهای تجسمی دوران صورتگری آغاز می‌گردد. تراژدی به شیوهٔ سخن گفتاری نزدیك می‌شود و صبغهٔ تأثری شعر تغزلی را می‌پذیرد. شخصیتهای داستانی بیش از «طرح داستان» اهمیت می‌یابند، شخصیتهای پیچیده و بغرنج، جالبتر از شخصیتهای ساده و طبیعی هستند. در هنرهای تجسمی حجم و پرسپکتیو اهمیت بیشتری می‌یابند و دید «سه چهارم» را بر کوتاهتر کردن[1] خطوط و خطوط متداخل رجحان می‌نهند. سنگ مزارها تصاویری را از صحنه‌های خانوادگی ارائه می‌کنند که صمیم و گرم و سرشار از

1. foreshortening

احساسند، حال آنکه در نقاشی ظروف از موضوعهای روستائی ظریف و زیبا استفاده می‌شود.

این دگرگونی در عرصهٔ فلسفه در قالب نهضت سوفسطائیان رخ می نماید که انقلابی است معنوی که در نیمهٔ دوم قرن پنجم تمامی جهان‌بینی یونانی را ـ که هنوز بر مبنای فرهنگ اشراف استوار بود ـ بر اساس کاملاً نوی مستقر می‌نماید. این جنبش که در همان شرایط و احوالی ریشه دارد که طبیعت‌گرائی را در هنر موجب گردید، دیگر آرمان تربیتی نوی را بمیان می‌آورد که درست نقطهٔ مقابل آرمان اشراف بود و طرحی را از برای آموزش می‌ریزد که هدف آن به عوض پرورش کیفیات تن، پروراندن اتباعی معقول و شایسته و سخنور است. فضیلتهای بورژوائی جدید ـ که آرمانهای اشرافی مبتنی بر رقابتهای پهلوانی را از میدان بدر کرده است ـ بر بنیاد دانش و تفکر منطقی و خرد تعلیم یافته و بر مبنای سهولت گفتار نهاده شده است. اینک برای نخستین‌بار در تاریخ بشر، هدف آموزش، پرورش مردم خردمند است. کافی است قدری به عقب برگردیم و به پیندار و لحن تمسخرآمیزی که از «دانشمندان» سخن می راند بنگریم تا دریابیم چه شکافی دنیای سوفسطائیان را از جهان مربیان ورزش جدا می‌سازد. در جهان سوفسطائیان، برای اولین‌بار با طبقهٔ «روشنفکرانی» مواجه می‌شویم که به‌خلاف کاهنان ماقبل تاریخ و اوایل دوران تاریخی، یا سرایندگان دوره‌گردی که اشعار هومر را روایت می کردند، حرفهٔ بسته یا «کاست[1]» معینی را تشکیل نمی‌دهند، بلکه صورت منبع و مخزنی را دارند که همیشه قادر است نامزدهای شایسته‌ای برای رهبری سیاسی فراهم کند.

سوفسطائیان جنبش خود را با این فرض آغاز می‌کنند که دامنهٔ امکانات آموزشی را حد و مرزی نیست و برخلاف اعتقاد افسانه‌آمیز قدیم به نژاد، برآنند که فضیلت را می‌توان تعلیم داد. فرهنگ غرب که براساس خودآگاهی و معاینهٔ نفس و خودنگری است، در تصوری که این مردم از تعلیم و تربیت داشتند ریشه دارد.[۳۵] خردگرائی غربی را ـ با انتقادی که

1. caste

از احکام لایزال و اساطیر و سنتها و رسوم می‌کند ـ هم اینان بنیاد نهادند. اینان کاشفان نسبی بودن تاریخ، یعنی کسانی هستند که دریافتند حقایق علمی و ملاکهای اخلاقی و اعتقادات دینی همه مقید به اوضاع و احوال تاریخی است. اینان نخستین کسانی هستند که دریافتند کلیهٔ میزانها و معیارها و ملاکها، خواه در عرصهٔ علم یا در زمینهٔ قوانین و اخلاق یا در قلمرو اسطوره‌شناسی یا هنر، همه ابداع اندیشه و دست انسان است. اینان نسبی بودن حقیقت و کذب و درست و نادرست و روا و ناروا را دریافتند و انگیزه‌های عملی (پراگماتیك[1]) را که موجب ارزیابیهای انسانی است ادراك کردند و بدینسان راه را برای کلیهٔ کوششهائی که بعدها در عرصهٔ روشنگری اومانیستی[2] (انسانگرائی) انجام گرفت هموار ساختند. باید توجه داشت که خردگرائی و نسبیت‌گرائی این مردم با همان جریان اقتصادی و همان حرکت عامّی مربوط است که به سوی رقابت آزاد و کسب ثروتی در حرکت است که موجب و مایهٔ تجدید حیات آزادی علم و روشنگری سدهٔ هجدهم و ماتریالیسم سدهٔ نوزدهم اروپا گردید. تجربهٔ این مردم در عرصهٔ سرمایه‌داری باستانی در ایشان همان عکس‌العملهائی را موجب شد که تجربهٔ سرمایه‌داری جدید در جانشینان آنها برانگیخت.

تنها، هنر نیمهٔ دوم قرن پنجم از این تجربه، که افکار و نظریات سوفسطائیان را شکل داد، متأثر نگردید؛ بیگمان جنبشی فکری چون نهضت ایشان، با اومانیسم برانگیزانندهٔ آن، ناگزیر بر نظر و بینش شاعران و هنرمندان نیز مستقیماً تأثیر گذاشت. هنگامی که به قرن چهارم می‌رسیم شعبه‌ای از هنر را نمی‌یابیم که اثری از نفوذ ایشان را در خود نداشته باشد. در هیچ جا جلوهٔ این روحیهٔ جدید بارزتر از نوع جدید پهلوانانی نیست که با ظهور پراکسیتلس[3] و لوسیپوس[4]، تصوری را که پولوکلتوس[5] از پهلوان دارد از میدان بدر می‌کنند. هرمس[6] و آپوکسومنوسی[7] که این دو ساخته‌اند چیزی از آن خصوصیات پهلوانی و صلابت و تحقیر اشرافی را در خود ندارند، و بیشتر به هیأت رقاص جلوه می‌کنند تا پهلوان. هوش و فراستشان تنها در حالت سیمایشان انعکاس

1. pragmatic 3. humanistic 3. Praxiteles 4. Lysippus
5. Polycletus 6. Hermes 7. Apoxyomenos

نیافته، بلکه جلوه‌ای از آن کیفیت گذرائی از آنچه بشری است و سوفسطائیان خاطرنشان کرده و تأکید نموده‌اند در تمام وجودشان بچشم می‌خورد. سر تا پای وجودشان انباشته از جنبش و حرکت و سرشار از نیروئی نهفته است. وقتی بر آنها می‌نگرید به شما اجازه نمی‌دهند در یك وضع ثابت بمانید، زیرا پیکرتراش اندیشهٔ «نظرگاه عمده[1]» را یکسر به دور افکنده است، برعکس، این آثار، ناتمام بودن و زودگذر بودن هر یك از جنبه‌های گذرا را تا بحدی رعایت و تأکید می‌کنند که بیننده را ناگزیر می‌سازند مدام تغییر جا دهد و بر گرد پیکره طواف کند. بیننده به این ترتیب بر نسبی‌بودن هر یك از جنبه‌های کار وقوف می‌یابد، درست همان‌گونه که سوفسطائیان خود بر این نکته آگاه بودند و می‌دانستند که هر حقیقتی و هر میزان و معیار و ملاك واحدی، عنصری است مربوط به «پرسپکتیو» که با تغییر نظرگاه تغییر می‌کند. اینك هنر، خویشتن را از قیودی که شیوهٔ هندسی بر دست و پای او نهاده بود آزاد می‌کند، و آخرین آثار «دید از روبرو» ناپدید می‌گردد. «آپوکسومنوس» اینك کاملاً در خویشتن فرورفته است و توجهی به بیننده ندارد. فردگرائی و نسبیت‌گرائی سوفسطائیان و «ایلوزیونیسم» و ذهنی بودن هنر معاصر نیز بیان کنندهٔ روحیهٔ لیبرالیسم اقتصادی و دموکراسی است، به عبارت دیگر نمایندهٔ وضع روحی مردمی است که تلقی اشرافی سابق از زندگی را با تمام سنگینی و شکوهی که داشت بدور افکنده‌اند، زیرا همه چیز را به خویشتن مدیونند و از بابت چیزی دینی به پیشینیان ندارند و با آزادی تمام به بروز عواطف و احساسات خویش راه می‌دهند، زیرا از صمیم قلب معتقدند که معیار سنجش همه چیز، انسان است.

دستگاه اندیشه‌ها و افکار سوفسطائیان جلوهٔ کامل و مهّم بیان خود را در اوریپیدس یافت، که تنها شاعر حقیقی عصر روشنگری است. برای او موضوعهای اساطیری حکم میخی را دارد تا مباحثات مربوط به مسائل فلسفی روز و مشکلات عادی زندگی طبقهٔ متوسط را بر آن بیاویزد. وی روابط و مناسبات بین زن و مرد و مسائل مربوط به زناشوئی و وضع و

1. principal view-point

موقع زنان و بردگان را مورد بحث قرار می‌دهد و افسانهٔ مدیا[1] را به چیزی شبیه به نمایشی خانگی از زندگانی زناشوئی بدل می‌کند.[۳۶] زن قهرمان او در طغیان علیه مرد، به زنان نمایشنامه‌های هبل[2] و ایبسن[3] نزدیکتر از زنانی است که در تراژدیهای پیشتر ظاهر می‌شوند: این دو دربارهٔ زنی که آشکارا اعلام می‌کند زائیدن کودکان مستلزم شهامتی بیش از اعمال قهرمانانه در جنگهاست، چه می‌اندیشیدند! اما قریب‌الوقوع بودن تجزیه و تلاشی تراژدی امری است مسلم، و جلوهٔ این امر نه فقط در جهان‌بینی غیرقهرمانانهٔ اوریپیدس هویداست بلکه همچنین از تفسیر شك‌آمیزی که از تقدیر می‌کند ـ و درست معکوس و نقطهٔ مقابل توجیه عدل الهی در قبال شر است ـ بچشم می‌خورد. ایسخولوس و سوفوکلس هنوز به عدالتی که جزو سرشت و ذات گردش جهان است، معتقدند؛ اما از نظر اوریپیدس آدمی بازیچه‌ای در دست بخت بیش نیست.[۳۷] بیننده به عوض اینکه از اجرای مشیت الهی احساس خوف و هیبت کند از مشاهدهٔ هوسهای عجیب سرنوشت حیران می‌ماند و از تغییرات سریعی که در اقبال و قسمت دنیوی روی می‌دهد و یحتمل برای وی نیز پیش‌آید وحشت دارد، و از این تلقی و برداشت، که با نسبیت در تعالیم سوفسطائیان انطباق دارد، آن حظّ و لذتی را در امور تصادفی و خرق عادت نتیجه می گیرد که از اختصاصات بارز اوریپیدس و اخلاف او است. این لذتی که در تغییرات ناگهانی بخت و اقبال می‌جویند تمایلشان را به تمام کردن تراژدی با فرجامی خوش توضیح می‌دهد. پایان خوش نمایشنامه‌های ایسخولوس، بقایای سوگنامه‌های اولیه است که در آنها متعاقب شهادت خدایگونه، قیام و بازگشت وی به زندگی پیش می‌آید،[۳۸] و در این مقام بیان کنندهٔ خوشبینی عمیق مذهبی است. برعکس، در آثار اوریپیدس پایانهای خوش هرگز تهذیب کننده نیستند، زیرا حاصل و نتیجهٔ همان بخت‌کوری هستند که قهرمان داستان را در غرقاب ادبار افکنده است. در نمایشنامه‌های ایسخولوس آهنگ آرامبخشی که در پایان اثر می‌آید به کیفیت تراژیك حوادث آسیب نمی‌زند، حال آنکه در نمایشنامه‌های

1. Medea 2. Hebbel 3. Ibsen

اوریپیدس این کیفیّت تا حدی تضعیف می‌گردد. طبیعت‌گرائیِ روانیی که در نمایشنامه‌های اوریپیدس غلبه دارد، انهدام و تباهی برخورد تراژی-قهرمانی با زندگی را تکمیل می‌کند. همین حقیقت که مسألهٔ گناهکار بودن یا بیگناهی اشخاص مختلف کراراً مورد بحث واقع می‌شود مانع از تجربهٔ احساس دهشت تراژیك می‌گردد. قهرمانان ایسخولوس مقصر و محکومند، از این رو که به لعنت خدا دچارند...[۳۹] و این چیزی است بی‌گفتگو، و خیال رنج دیدن بیگناهان و بیعدالتی سرنوشت هرگز به مخیلهٔ نویسنده راه نمی‌یابد. تنها در آثار اوریپیدس است که این مسألهٔ ذهنی به میان می‌آید و با توسل به انواع اتهامات و توجیهات و مغالطات، میزان تقصیر و مسؤولیت اخلاقی مورد بحث قرار می‌گیرد. اشخاص اینك چنان کیفیّتی بیمارگونه یافته‌اند که تماشاگر، در عین‌حال که ایشان را مقصر می‌داند، بیگناه نیز می‌شمارد. این کیفیت بیمارگونه از طرفی شرایط و مواد لازم را برای ارضای ذوق عصر، به جهت امور خارق‌العاده، فراهم می‌آورد، و از طرف دیگر زمینه‌ای روانی بدست می‌دهد تا براساس آن راست‌نمائی عمل شخصیت داستان تبیین و اثبات گردد. نمایشنامهٔ اوریپیدس در بحث از مسألهٔ گناه و انگیزه‌های عمل تراژیك از جنبهٔ دیگری از طرز تفکر سوفسطائیان پرده برمی‌گیرد: و آن علاقه به لفّاظی است، و این خصیصه همراه با عشق و علاقه به مضامین فلسفی، بر سقوط ملاکهای زیباشناختی و حتی به تعبیر دیگر بر قبول شتاب‌آمیز مواد و مصالحی که به شیوه‌ای هنرمندانه طبقه‌بندی و پیراسته نشده‌اند اشاره می‌دارد.

شخصیت اوریپیدس نیز در مقایسه با اسلاف خود پدیدهٔ کاملاً تازه‌ای است: «نوع» اجتماعی دیگری است که وجود خویش را به سوفسطائیان مدیون است: وی هم ادیب است و هم حکیم، هم دموکرات و دوست مردم، و هم مرد سیاست و مصلح: در عین‌حال به طبقهٔ معینّی تعلق ندارد و همچون‌آموزگاران خود، از لحاظ اجتماعی، «بی‌ریشه» است. راست است که در عصر جباران با شاعرانی نظیر سیمونیدس روبرو می شویم که برای کسب مایهٔ معاش شعر می‌گویند و اشعار خود را به هر خریداری می‌فروشند. زندگی خانه‌بدوشان را دارند و وضع و موقع ثابت و معینی ندارند، و حامیانشان گاه به ایشان به چشم میهمان، و گاه

به نظر خدمتگار می‌نگرند؛ چنین کسانی ادیبان حرفه‌ای هستند، لیکن راهی دراز از جمعی که حرفهٔ مستقلی را تشکیل می‌دهد فاصله دارند، زیرا نه فقط شیوهٔ نشری که اصولاً معادل با چاپ باشد وجود نداشت، بلکه هنوز تقاضای عامه برای آثار ادبی آنقدر نبود که بازار آزادی به جهت آن فراهم آورد. عدهٔ علاقه‌مندان به ادبیات به اندازه‌ای اندك بود که در مورد وابستگی اقتصادی شاعران به شعر خود، جای بحث و گفتگو نبود. سوفسطائیان به طور عمده از اعقاب مستقیم شاعران عصر جباران هستند، اینان نیز همیشه در سیر و سیاحتند و زندگی منظم و مرتبّی ندارند اما البته به هیچ وجه طفیلی و انگل نیستند، و اتکای ایشان نه تنها بر حمایت عدهٔ قلیلی از حامیان، بلکه بر شمار بالنسبه کثیری از مشتریان مختلف است و به این ترتیب به هیچ روی مردمی نیستند که از طبقهٔ اجتماعی خود سقوط کرده باشند. اما خویشتن را به طبقهٔ خاصی نمی‌بندند و در حقیقت گروه اجتماعی خاصی را تشکیل می‌دهند که مشابه آن تاکنون دیده نشده است. برخورد این گروه با مسائل، دموکراتیك است؛ با مردم محروم و ستمدیده همدردی می‌کنند و مایهٔ معاش خود را از راه تعلیم دادن جوانان خانواده‌دار و مرفّه تأمین می‌نمایند؛ چرا که مردم فقیر نه این استطاعت را دارند که به ایشان پولی بپردازند و نه مورد استعمالی برای تعالیم ایشان. به این ترتیب اینان نمایندگان آن قشر از روشنفکران «آزاده‌ای»[۴۵] هستند که از لحاظ اجتماعی بی‌خانمانند و به طبقهٔ خاصی پیوسته نیستند و مایملك هیچ یك از طبقات نمی‌باشند. نحوهٔ برخورد اوریپیدس با مسائل، وی را در شمار این روشنفکران آزاده و بیقرار در می‌آورد که با دودلی بین طبقات مختلف پرسه می‌زنند.

ایسخولوس می‌پنداشت که غایت و منظور اشرافی وی از شخصیت، منطبق با دموکراسی است، که به هرحال وی خود در یکی از مراحل انقلابی آن‌را رها کرد. سوفوکلس بی‌هیچ تردیدی آرزوهای اشرافانه را بر آرمانهای حکومت دموکراسی رجحان می‌نهد و در کشمکش بین نیروهای متکی بر خویشاوندی و تبار، و نیروهای مساوات‌طلب، به طور قطع جانب اشراف را می‌گیرد. ایسخولوس در «ارستئیا»[1] نمونهٔ وحشتناکی از

1. *Oresteia*

بی‌نیازی خود از جامعه را تصویر می‌کند[۴۱] و سوفوکلس در **آنتیگونه**[1] از مقصود و داعی قهرمان داستان در قبال حکومت دموکراسی دفاع می‌کند و در فیلوکتتس[2] تنفری آمیخته به لاقیدی نسبت به فریب و دغای مباین با اصول اخلاقی و بورژوا مآبانهٔ اولیه ابراز می‌دارد،[۴۲] حال آنکه اوریپیدس دموکراتی است مؤمن، امّا این خود بدان معناست که بی‌آنکه مستقیماً از حکومت بورژوائی جدید حمایت کند بر اشرافیت می‌تازد. روح مستقل او در برخورد شك‌آمیزی که نسبت به حکومتی این چنین دارد جلوه می‌کند.[۴۳]

نوجوئی شاعرانی از این‌گونه که اوریپیدس نخستین نمونهٔ آن است از خصلت بارز زندگانی او هویداست: عدم موفقیت، و گوشه‌گیری نابغه‌آسا از جامعه. در طی پنجاه سال، و با حاصل کاری مشتمل بر نود و دو نمایشنامه ـ که متن کامل نوزده نمایشنامه، و قطعاتی از پنجاه و پنج‌تای دیگر موجود است ـ فقط چهار بار به اخذ جایزه نایل آمد... و به این ترتیب هرگز نمایشنامه‌نویس موفقی نبود. البته وی تنها شاعر ناموفق این عرصه نیست، لیکن به هرحال از این گروه نخستین شاعری است که اطلاعاتی درباره‌اش داریم. البته نه اینکه در روزگار پیش از او هنرشناسان و شعر شناسان واقعی بسیاری وجود داشتند، علت امر کمبود شاعران حقیقی بود؛ و صرف تسلط بر صناعات شعری ضامن تأمین موفقیت بود. در زمان اوریپیدس وضع طور دیگری بود: حجم فراورده‌های ادبی، لااقل نمایشنامه، فوق‌العاده زیاد بود و گروه تماشاگران به هیچ وجه مرکب از خبرگان سخن‌شناس نبودند. آن ذوق لغزش‌ناپذیری که به تماشاگران یونانی اسناد می‌دهند باز مخلوق وهم رمانتیکهاست که این مردم را به جامهٔ کمال مطلوب می‌آرایند، درست نظیر همان کیفیتی که به حکومتهای دموکراسی این زمان اسناد می‌دهند، و می‌پندارند که با همهٔ مردم «دولتشهر» به مساوات رفتار می‌کرده‌اند. شهریاران سیسیل و مقدونیه ـ که اوریپیدس و حتی ایسخولوس که از وی موفقتر بود از دست آتنیهای «قدرناشناس» به ایشان پناه بردند ـ تماشاگرانی بهتر از آتنیها از آب

1. *Antigone* 2. *Philoctetes*

درآمدند. دیگر از خصوصیات «شاعری» که اوریپیدس پایش را به تاریخ ادبیات گشود، امتناع ِ ظاهر از هرگونه مشارکت در زندگی عمومی و ملی بود. اوریپیدس نه مانند ایسخولوس از لشکریان، و نه هم مانند سوفوکلس از روحانیان بود؛ اما از سوی دیگر نخستین شاعری است که گفته می‌شود کتابخانه‌ای داشته و بنظر می‌رسد نخستین شاعری هم بوده که به شیوهٔ فضلا از جامعه کنار می‌گرفته و زندگی را در عزلت کامل بسر می‌آورده است. اگر مجسمهٔ نیم‌تنه‌ای‌که از او بازمانده، با آن موهای ژولیده و چشمان خسته و خطوط تلخ اطراف دهان، تصویر حقیقیش باشد در این صورت می‌توانیم گفت که وی نخستین شاعر ِ ناشادی بوده که شعرش جز درد و رنج چیزی از برایش به ارمغان نیاورده است. اندیشهٔ نبوغ در مفهوم امروزی کلمه نه تنها برای جهان باستان بیگانه است بلکه شاعران و هنرمندانش اصولاً بوئی از آن نبرده‌اند. در هنرشان عناصر معقول و صناعتی اهمیتی به مراتب بیش از عناصر نامعقول و شهودی دارند. نظریهٔ افلاطون در بارهٔ الهام مشعر بر این است که شاعر شعر خود را نه تنها به صنعت بلکه به الهام الهی نیز مدیون است، لیکن این اندیشه به هیچ وجه به تقویت و اعتلای شاعر مساعدت نمی‌کند، و تنها کاری که می‌کند این است که شکاف بین او و اثرش را بیشتر می‌کند، و وی را به صورت ابزار ارادهٔ الهی در می‌آورد.[۴۴] فقط در مفهوم اندیشهٔ امروزی نبوغ است که بین هنرمند و اثرش شکاف وجود ندارد، یا اگر چنین شکافی موجود باشد در آن صورت نبوغ به مراتب بزرگتر از هر اثری است که هنرمند می‌آفریند، و این نبوغ را هرگز نمی‌توان به حدّ کفایت در آثار هنری بیان کرد. به این ترتیب نبوغ از نظر ما برگونه‌ای انفراد تراژیك و ناتوانی به جهت بیان کامل خویش دلالت می‌کند. اما جهان باستانی چیزی از این یا سایر جنبه‌های تراژیك هنرمند امروزی، یعنی عدم قبول از جانب معاصران و التجای نومیدانه به نسلهای مابعد، نمی‌داند. دست‌کم تا پیش از اوریپیدس، نشانی از این چیزها نیست.[۴۵]

ناکامیابی اوریپیدس به طور عمده ناشی از این بود که در زمانهای کلاسیك چیزی که بتوان طبقهٔ متوسط تربیت شده‌اش خواند وجود نداشت. اشراف‌که روزگارشان بسر آمده بود به‌واسطهٔ اختلافی‌که با او در برخورد

با مسائل داشتند از نمایشنامه‌هایش لذت نمی‌بردند در حالی که بوژواهای نوخاسته هم چون مردمی تربیت شده نبودند نمی‌توانستند از آنها لذت برند. اوریپیدس با آن رادیکالیسم فلسفی خود حتی در میان شاعران عهد خود پدیدهٔ یگانه‌ای است، زیرا این شاعران به‌طور کلی به رغم طبیعت‌گرائیی که از جامعهٔ شهری و بازرگانی محیط زیستشان نتیجه شده و به مرحله‌ای رسیده بودکه در حقیقت دیگر با محافظه‌کاری سیاسی سازگار نبود، از حیث تلقی و دید محافظه‌کارانه با عصر شاعران کلاسیك پهلو می زدند. این شاعران در مقام مردان اهل سیاست همچنان به اصول محافظه‌کاری خویش پای‌بندند امّا به عنوان هنرمند دستخوش جریان پیش‌روندهٔ عصر و زمان خویشند و ناچار بجلو رانده می‌شوند. تضاد درونیی‌که در آثارشان بروز می‌کند در تاریخ اجتماعی هنر پدیده‌ای کاملاً نو است.

شرایط و اوضاع فکری پیچیدهٔ قرن چهارم جلوهٔ کامل بیان خود را در آثار افلاطون می‌یابد: در سرشت مترقی هنر و کیفیت محافظه‌کارانهٔ فلسفه‌اش، در طبیعت‌گرائی مفاوضاتش[1]، که قالب خود را از «میم»ها یا نمایشهای تقلیدی عوام گرفته است، و بالاخره در پندارگرائی تعالیمش که در تصور و برداشت اشرافی از زندگی ریشه دارد. در سرتاسر ادبیات یونان به زحمت کس دیگری را بتوان یافت که مانند او اینهمه از صمیم قلب از آرمانهای فرهنگی طبقهٔ نجبا و اشراف دفاع کرده باشد. پیندار هرگزآداب و رفتار اشرافی (یعنی کالوکاگاتیا) و سوفوکلس هرگز سوفردسونه را با اینهمه شور و شوق نستوده‌اند. متفکران برگزیده، که وی زمام امور حکومت را بدیشان می‌سپارد به طبقهٔ ممتازه تعلق دارند؛ مردم عادی در نظر او کمترین حقی بر ادارهٔ امور ندارند. نظریهٔ «مثل» او بیان فلسفی اصول محافظه‌کارانهٔ عصر کلاسیك و الگوی هرگونه آرمانگرائی ارتجاعی پس از آن است. هر آرمانگرائیی که جهان این «مثل» فارغ از قید زمان و فورمهای خالص و ارزشهای مطلق را از دنیای تجربه و عمل جدا کند، عقب‌نشینی از زندگی و ورود به قلمرو تأمل صرف است، و در این مقام

1. dialogue

با دست کشیدن از کوشش در تفسیر واقعیّت ملازمه دارد.[۴۶] چنین تلقی و برخوردی همیشه مآلاً به سود اقلیّت حاکم عمل می‌کند که به حق در وجود واقع‌گرائی، برخوردی با واقعیت را می‌بینند که از برای ایشان ممکن است خطرناك باشد، حال آنکه اکثریت حاکم بیمی از واقع‌گرائی ندارد. نظریهٔ «مثل» افلاطون برای آتن قرن چهارم همان وظیفه‌ای را انجام می‌دهد که «آرمانگرائی آلمانی» برای آلمان سدهٔ نوزدهم، که اقلیت ممتاز و صاحب حقوق را با استدلالی علیه واقع‌گرائی مجهز کرد. محافظه‌کاری سیاسی افلاطون بیان کنندهٔ نظریهٔ هنری او است که نظر به عهد گذشته دارد: یعنی نپذیرفتن گرایشهای ایلوزیونیستی جدید و مزیتی که برای سبك کلاسیك عهد پریکلس قائل است و ستایش هنر رسمی مصر که گوئی قوانین ازلی و ابدی بر آن حکم می‌راند[1]. وی با هر چیز نوی در هنر و به‌طورکلی با هرگونه نوآوری در هنر مخالف است و در ابداع و نوآوری نشانه‌های بی‌نظمی وتباهی را تشخیص می‌دهد. [۴۶ الف] افلاطون شاعران را در مدینهٔ فاضلهٔ خود راه نمی‌دهد، زیرا در واقعیت تجربی[2] غرقه شده‌اند و به پدیده‌های محسوسی توجه دارندکه در نظر او جز وهم و خیال و نیمی از حقیقت نیستند، و نیز به این علت که با کوشش در بیان آنها بر حسب حواس، صورتهای معنوی و بنیانی محض را دگرگون می‌کنند. این نخستین نمونهٔ «بت‌شکنی» در تاریخ است، زیرا دشمنی با هنر پیش از افلاطون سابقه‌ای ندارد. باری، این شکها و تردیدهائی که برای نخستین‌بار دربارهٔ سوء تأثیر احتمالی هنر ابراز می‌شود با نخستین نشانه‌های نگرش زیباشناختی بر زندگی، که به موجب آن هنر نه فقط جائی ازان خود دارد بلکه به حساب سایر اشکال فرهنگی رشد می‌کند، همگام می‌گردد و این اشکال فرهنگی را تهدید به انهدام می‌کند. این دو پدیده پیوند نزدیکی با یکدیگر دارند. هنر تا زمانی که وسیلهٔ طبیعی تبلیغ مقاصد مختلف یا شکلی از بیانِ محدود به قلمرو خاص باشد جای بیم نیست، امّا وقتی با پیشرفت فرهنگ زیباشناختی، لذت از شکل متضمن بی‌اعتنائی به محتوا باشد آدمی کم‌کم سم نهفته و دشمنِ در هیأت دوست را در

1. *Laws* 2. empirical reality

وجود او باز می‌شناسد. قرن چهارم، عصر جنگها و مصائب و سودجوئی پس از جنگ و دوران رونق و شکوفندگی بازرگانی و عصر ظهور طبقهٔ ثروتمند جدیدی بود که قسمتی از منافع خود را در آثار هنری بکار می انداخت و کم‌کم داشتن آثار هنری را به چشم امری حیثیتی می‌نگریست. به این ترتیب تمایلی بروز کرد که به موجب آن هنر بیش از حدّ شایسته ارج نهاده می‌شد و تمام زندگی و مسائل آن بر حسب معیارها و ملاکهای زیبا شناختی مورد داوری قرار می‌گرفت. نفی و انکار هنر از جانب افلاطون در حقیقت طرد و نفی همین «زیباشناسی» شایع است. قبول این امر که هنر لزوماً وابسته به حواس ماست خود بنفسه برای واداشتنش به اتخاذ چنین برخورد خصمانه‌ای کافی نبود.

نشر فرهنگ زیباشناختی در میان طبقات اجتماعی جدید منتهی به این شد که آرمانهای تازه‌ای که بیشتر به ملاکها و معیارهای جدید زندگی مربوط بودند جایگزین آرمانهای هنریی گردند که در تربیت سنتی طبقهٔ حاکم بلامنازع سابق ریشه داشتند. ویلاموویتس-مولندورف[1] نظریهٔ تراژدی ارسطو را در مقام تزکیه و تلطیف نفس از طریق القای حس ترحم و ترس به همین تغییری که در ترکیب اجتماعی تماشاگران تئاتر روی داده است مربوط می‌کند. وی این امر را نشان غلبهٔ عنصر عاطفی و احساسی در نمایشنامه و برخورد عاری از ذوق با تئاتر می‌داند، تو گوئی تئاتر اینك وسیله‌ای است که به مردم امکان می‌دهد به یاری آن ساعتی چند از نکبت زندگی روزانه بگریزند و دق‌دلی خالی کنند.[۴۷] جستجوی مواد و مصالح نو و رواج موضوعهای تازه که از اختصاصات بارز هنر قرن چهارم است با دو خصیصهٔ عمدهٔ آن پیوند می‌یابد: عاطفی بودن شدید ـ که در خواهش به جهت تحریکات شدید بروز می‌کند، و بی‌ذوقی و احساساتی بودن تماشاگران تئاتر جدید تنها جلوه‌ای از آن است ـ و حذف تابوها که مانع ارائه و نمایش پاره‌ای موضوعها شده بود، که اکنون شایع می‌شدند و خواستار داشتند. نخستین مقوله از موضوعهای جدید شامل صورتگری و زندگینامه‌نویسی، و دومین مقولهٔ آن مشتمل بر ارائهٔ زنان

1. Wilamowitz-moellendorff

برهنه است. یکی دیگر از نتایج این تغییر ذوقی که در نتیجهٔ جابجائیهای اجتماعی روی داد رواج تصویر و ارائهٔ المپ‌نشینان جوان، خاصه آفرودیت[1] و آرتمیس[2] به حساب المپ‌نشینان معمر و موقر نظیر هرا[3] و آتنا[4] است.[۴۸] سرانجام، ظهور طبقهٔ سرمایه‌داری که عواید ثابتی از املاك خود داشت یکی از جریانهای عمدهٔ این سده را توضیح می‌دهد: و آن آزادی پیکرتراشی از یوغ معماری است. تا پایان قرن پنجم بیشتر کار پیکرتراشان را معماران سفارش می‌دهند، مجسمه را حتی موقعی هم که جزو عمارت نیست باید در چارچوبهٔ عمارت بنحوی کار گذاشت؛ دیگر به همان نسبت که سفارشهای خصوصی جای این حمایت را می‌گیرد اندازهٔ مجسمه‌ها کوچکتر می‌شود: مجسمه‌ها دیگر خصوصیتر و به زندگی نزدیکتر و جابجا کردنی‌ترند. آتن قرن چهارم حتی یك معبد هم نساخت و بنا بر این پیکرتراشانش سفارشهای عمده‌ای از معماران دریافت نداشتند. اینك، عمارات بزرگ عصر در شرق جای دارند، که بالنتیجه صحنهٔ کارهای تازه‌ای در عرصهٔ پیکرتراشی است[5].

۵- عصر هلنی (یونانیگری)

در عصر هلنی یعنی در سه قرن متعاقب حکومت اسکندر مقدونی مرکز ثقل جریانهای هنری از یونان به شرق میل می‌کند. اما نفوذهای متقابل همچنان در کارند و برای نخستین‌بار در تاریخ حیات بشری حقیقتاً با فرهنگی سر و کار می‌یابیم که آمیزه‌ای از فرهنگهاست، و همین همپایگی و شخصیت فرهنگهای ملی است که به هنر هلنی کیفیّتی جالب توجه و نو می‌بخشد. همه‌جا سازش و مدارائی بین جریانهای مختلف بچشم می خورد و این سازش و مدارا نه تنها بین جریانهای غربی و شرقی و یونانی و غیر یونانی[6] بلکه همچنین بین سطوح و مراتب مختلف اجتماعی، هرچند نه بین طبقات مختلف، مشهود است. به رغم تفاوتهائی که در میزان درآمد و تمرکز روزافزون سرمایه و رشد مستمر طبقهٔ کارگر (پرولتاریا) در کار می‌آید[۴۹] و خلاصه علی‌رغم تضاد روزافزون بین طبقات، همه‌جا نوعی

1. Aphrodite 2. Artemis 3. Hera 4. Athena
5. monumental sculpture 6. greek and barbarian

جریان برابر سازندهٔ اجتماعی بچشم می‌خورد که سرانجام به حقوق و امتیازات موروثی پایان می‌دهد. این آخرین مرحله در مسیر جریانی است که در جهت حذف حقوق و امتیازات پیش می‌آید و از روزگار سلطنت موروثی و نفوذ و سلطهٔ روحانیت، بر دوام بود. این مرحلهٔ قطعی مدیون سوفسطائیان بود که اندیشهٔ معقول و کاملاً نو «فضیلت» مستقل از اصل و نسب را که وصول بدان برای هر یونانی میسر بود، به میان آوردند. قدم بعدی در این «برابرسازی» را رواقیان برداشتند که نخست معیارها و ملاکهای ارزش انسانی را که فارغ از هرگونه شائبهٔ نژاد و ملیت است اعلام داشتند. فارغ بودن رواقیان از تعصبات ملی صرفاً بیان کنندهٔ وضع و حالتی بود که در سرزمین تحت سلطهٔ جانشینان اسکندر روی داده بود، درست همانطور که لیبرالیسم سوفسطائیان صرفاً انعکاس شرایط اجتماعیی بود که در نتیجهٔ ظهور بورژوازی بازرگانی و صنعتی شهرها پیش آمد.

این حقیقت که هر یك از ساکنان این سرزمینها می‌توانستند صرفاً با تغییر محل اقامت به تابعیت هر کشوری که می‌خواهند درآیند خود به مفهوم پایان آرمانهای «دولتشهر» بود. شهروند اینك تنها عضوی از یك جامعهٔ اقتصادی است و موفقیت خود را مدیون آزادی عمل است، نه تعلق به یك گروه سنتی خاص. اشتراك منافع، دیگر نه بر پایهٔ هویت نژادی یا ملیت فرد، بلکه بر اساس هویت وضع اقتصادیش استوار است. اینك عصر سرمایه‌داری فارغ از تعصبات قومی است، اینك حکومت، انتخاب برحسب قابلیت و اهلیت در تجارت را به‌دیدهٔ مساعد می‌نگرد، زیرا می‌بیند کسانی که در عرصهٔ کشمکش اقتصادی پیروز می‌شوند برای تحکیم و تأمین یکپارچگی دستگاه حکومت نیز از همه مناسبترند، حال آنکه طبقهٔ اشراف سابق به علت محدودیت خود و ارزشی که از برای خلوص نژادی و حفظ فرهنگ موروثی خود قائل بودند برای تشکل و ادارهٔ حکومتی از این دست شایستگی ندارند. حکومت جدید، اشراف را به سرنوشت خود وا می‌گذارد و شکل‌گیری قشر فوقانی طبقهٔ بورژوائی را که فارغ از تعصبات نژادی و «کاستی[1]» و صرفاً متکی بر قدرت اقتصادی

1. caste

خویش است، تسریع می‌کند. این طبقه با تحرك اقتصادی و فراغت از سنتهای بی معنی و نیروی ابداع مبتنی بر عقل خود بسیار به طبقهٔ متوسط سابق شبیه است، هرچند که بعینه هم آن نیست، و وسیلهٔ پیوند طبیعی را برای یکپارچگی سیاسی و اقتصادی اقوام مختلف این حکومت جهانی بدست می‌دهد.

این خردگرائی که اینك حکومت بیش از هر چیز بدان ارج می‌نهد در کلیهٔ عرصه‌های حیات فرهنگی جلوه دارد: یعنی نه فقط در تساوی حقوق طبقات و اقوام یا در حذف کلیهٔ سنتهای قدیمی، که ممکن بود مانع از رقابت آزاد باشند، متجلی است، بلکه همچنین در سازمانهای مافوق[1] ملی تولید آثار علمی و هنری که ادبا و دانشمندان سراسر جهان متمدن را در همکاری برای تولید به مقیاس وسیع با یکدیگر متحد می‌سازد، انعکاس دارد: به این ترتیب، از طریق مؤسسات مرکزی تحقیق و تتبع و موزه‌ها و کتابخانه‌ها، از اصل تقسیم کار در امور فکری و معنوی بکمال سود می جوید. تلقی و برداشت مبتنی بر عقل همه‌جا در انجام امور مورد نظر، اقدامات و تأسیسات تعاونی را جایگزین گروههای سنتی می‌سازد. همانطور که حکومت هلنی از مأموران و صاحب‌منصبان خود بی‌توجه به اصل و تبار و سنتهایشان استفاده می‌کند[۵۵] و همانطور که بازرگانی سرمایه‌ای هرگونه قیود زادگاهی و بومی را از دست و پای هواخواهان خود بر می دارد، همانطور نیز هنرمندان و فضلا به مردمی بی‌ریشه بدل می‌گردند و در مراکز فرهنگی بین‌المللی گردهم می‌آیند.

حتی سوفسطائیان سدهٔ پنجم، و پیش از ایشان شاعران عهد جباران، خویشتن را از شهرهائی که در آنها بدنیا آمده و پرورش یافته بودند بی‌نیاز ساخته و خانه بدوشی پیشه کرده بودند. در مورد اینها این امر به‌هرحال به آن معنا بودکه خویشتن را از قید پاره‌ای پیوندها رهانیده لیکن نتوانسته بودند پیوندهای دیگری را جای‌نشینشان سازند. اما در عصر هلنی، وفاداری به «دولتشهر» جای خود را به مفهوم تازه‌ای از احساس پیوند مشترك با جهان با فرهنگ داد. در عرصهٔ تحقیقات و پژوهشهای

1. super-national

علمی این امر موجب چنان اشتراك مساعی و تعاونی در میان علما گردید که نظیرش را تا به آن وقت کسی به خواب هم ندیده بود. تفکیك وظایف و جمع‌بندی نتایج، و خلاصه، استفاده از شیوه‌های معقول برای وصول به حداکثر تولید، بنظر می‌رسد مستقیماً از اصول مبتنی بر خرد که راهنمای تجارت بود، تقلید شده باشد. یولیوس کرست[1] می‌گوید که «مادی شدن» حیات معنوی که ما آن را از اختصاصات عصر تکنیك خود می‌دانیم یکی از خصوصیات همین زمان بود.[۵۱] به نظر وی اینك عامل شخصی به کناری نهاده شده و وظایف مختلف در میان عده‌ای که با یکدیگر همکاری دارند، بی‌توجه به ظرفیت یا تمایل شخصی ایشان، تقسیم شده است؛ و بر آن است که این طرز سازماندهی کار فکری که از ترکیب ماشینی فراورده‌های مستقل اما وابسته به هم فراهم آمده است، از کار دستگاه حکومتی زمان، یعنی دستگاه دیوانی و سلسلهٔ مراتب صاحب‌منصبانی که این حکومت ناگزیر برای ادارهٔ امور تأسیس کرده است و بوجود آورده، تقلید شده است.[۵۲]

تخصّصی کردن امر تحقیق و عاری کردنش از اختصاصات شخصی، ناگزیر رغبتی در توجه به نفس دانش و تمایلی نسبت به «التقاط»، پدید آورد. در عصر هلنی، و ظاهراً برای نخستین‌بار در تاریخ فرهنگ غرب، این هر دو کیفیّت بوضوح بچشم می‌خورد، و از این لحاظ عصر مزبور بسیار به عصر ما شبیه است. التقاطی بودن همچنان «ترجیع‌بند» تولیدات هنری و علمی است. ذوق عصر هلنی، که از تلقی تاریخی از هنر مایه گرفت، با علاقهٔ شایعی که به دورانهای باستانی و تفاهمی عمیق که نسبت به آرمانهای مختلف هنری گذشته داشت، منتهی به قبول بلاتمایز و تبعیض‌انگیزه‌ها گردید. این تمایل با به وجود آمدن «مجموعه»ها، و تأسیس موزه‌ها، پیوسته تشدید و تحکیم شد. پیشتر نیز مجموعه‌هائی، هم متعلق به شهریاران و هم متعلق به اشخاص، وجود داشت؛ اما دیگر آثار هنری را منظماً و بر طبق نقشه جمع‌آوری می‌کنند. اینك هدف ارائهٔ مجموعه‌های «کاملی» است که تکامل هنر یونانی را از ابتدا تا حال ارائه کند.

1. Julius Kaerst

اگر نسخ آثار مهمی نایاب بود، رونوشتهائی از آنها تهیه می‌شد وکمبود موجود برطرف می‌گردید. مجموعه‌های عصر هلنی از حیث برنامه‌ریزی علمی خود در حقیقت اسلاف موزه‌ها و تالارهای نقاشی عصر ما هستند. البته اسلوبهای هنری اعصار پیشتر به هیچ وجه یکدست نیستند: اغلب در کنار هنر رسمی طبقهٔ بالای جامعه، هنر طبقهٔ پائین را که کمتر رسمی است می‌یابیم، و در جوار هنر مذهبی که سرشت محافظه‌کارانه دارد، به هنری غیرمذهبی برمی‌خوریم که خصلت مترقی دارد. اما پیش از عصر هلنی ممکن نبود شیوه‌ها و اسلوبها و روشهای مختلف را در «محیط» واحدی در کنار هم دید، یا آثاری را با سبکهای مختلف برای طبقهٔ اجتماعی خاص یا قشر فرهنگی واحدی تولید کرد. سبکهای باروك[1]، روکوکو[2]، و کلاسیك عصر هلنی یکی پس از دیگری در کار می‌آیند اما همچنان به زندگی در کنار هم ادامه می‌دهند و از همان آغاز، شکوهمند وصمیم و عام و خاص و خرد و کلان و ظریف و زیبا، همه از عنایت عامهٔ دوستداران هنر برخوردارند. استقلال هنر که از کشفیات سدهٔ ششم پیش از میلاد بود و در سدهٔ پنجم متداوماً مورد عمل قرار گرفت در سدهٔ چهارم به جمال‌پرستی[3] بدل گردید، اینك در بازی ماهرانه و اما بی‌مسؤولیتِ با اشکال و تجربهٔ وسایل مجرد بیان به اوج خویش می‌رسد: و این مجوزی است که هرچند هنوز امکان می‌دهد بعضی آثار عالی بوجود آید لیکن ملاکها و ضوابط هنر کلاسیك را پامال می‌کند، چندان که این ملاکها تا حدی بدون کاربرد می‌مانند. رابطهٔ بین این تجربه، و تجزیه و تلاشی ملاکهای کلاسیك، و تغییری که در ساخت طبقات اجتماعیِ خریدار آثار هنری و تعیین کنندهٔ ذوق، پدید آمده نیك هویداست. هر قدر که این طبقات بیشتر از یکدیگر فاصله می‌گیرند، تنوع سبکهائی هم که مقارن این احوال ظهور می‌کنند، بیشتر می‌شود. از این تغییرات از همه مهمتر ظهور طبقهٔ متوسط است که تاکنون در این زمینه نفوذی نداشته، اما اینك مشتری عمدهٔ آثار هنری است. این طبقه هرچند که اغلب جداً به اخذ و اقتباس ذوق اشراف ابراز علاقه می‌کند، طبعاً با نظری متفاوت از اشراف به هنر می‌نگرد. مشخصهٔ دوم بازار ـ که

1. baroque 2. rococo 3. aestheticism

از لحاظ آیندهٔ هنر واجد اهمیت فوق‌العاده‌ای است ـ وجود شاهان و دربارهای ایشان است. تقاضائی که این شاهان و دربارها از هنرمند دارند بکلی با تقاضای اشراف یا طبقهٔ متوسط فرق می‌کند، هرچند، هم اشراف و هم بورژوازی با کمال میل آماده‌اند حرکات و رفتار ایشان را اتخاذ کنند و شیوهٔ پرطنطنه و نمایش‌گونهٔ ایشان را در مقیاسی کوچکتر تقلید نمایند. به این ترتیب سنت هنر کلاسیك، و «نوع[1]» و طبیعت‌گرائی مورد علاقهٔ بورژوازی و باروك پر تجمل دربار، به هم می‌آمیزند. عاقبت، سازمان «سرمایه‌ای» تولید آثار هنری، از آنجا که می‌کوشید از «زیبا شناخت» زمانهای پیش سودجوید و بازاری برای آثار هنری بوجود آورد، هر چند گاه مدهای هنری را تغییر داد و به غنای سبکها مساعدت نمود. گذشته از کارگاههای کوزه‌گری که کارشان به اسلوب عمل کارخانه‌ها شبیه بود، نسخه‌برداری از آثار معتبر هنری هم اینك در مقیاسی وسیع جریان داشت. تردیدی نیست که این نسخه‌ها در همانجایها و توسط همان اشخاصی که نسخ اصلی را ساخته بودند تهیه می‌گردید؛ و هنرمندانی که ناگزیرند بیشتر وقتشان را به استنساخ بگذرانند طبعاً بی میل نیستند با قالبها و اسلوبهای مختلف بازی کنند. التقاطی بودن این عصر با آمیختگی هنرها و قالبهای هنری مختلف همراه است: این نیز یکی از ویژگیهای اواخر این عهد است، لیکن خصیصه‌ای است که سابقهٔ آن به قرن چهارم بر می‌گردد. این جنبه از کار در سبك تصویری پیکره‌های ساخت لوسیپوس و پراکسیتلس[2] هویدا است، لیکن آن را در سایر عرصه‌ها نیز بویژه در هنر نمایش که پس از اوریپیدس گرانبار از عناصر غنائی و بلاغی بود می‌توان دید. این دست‌اندازی نشان تمایل به تسخیر آن عرصه‌های جدیدی است که صورتگری و دورنماسازی و تصویر طبیعت بیجان رونق خویش را به آنها مدیونند: و اینها موضوعهائی هستند که پیشتر تقریباً ناشناخته بودند. انتخاب این موضوعها نشان علاقه و دلبستگی به چیزهای مادی است، و این خود در عصری تجاری که معمولاً بر حسب کالا می‌اندیشد، امری است طبیعی. آدمی که تاکنون تقریباً یگانه موضوع هنر بود اینك به سود

1. genre 2. Praxiteles

موضوعهائی که از اشیاءِ جهان گرفته می‌شوند از مسند به زیر می‌آید. به این طریق «ماده گرائیی» که در سازمان کارهای فکری و معنوی دیدیم دیگر در موضوع کار تجلی می‌کند و این امر نه تنها در توجه به طبیعت بیجان یا دورنماسازی که باب روز است جلوه دارد، بلکه در تصویر طبیعت‌گرای شخص در مقام جزئی از طبیعت نیز جلوه می‌کند و خود نشانی از این گرایش است.

همگام با این بسط و توسعه‌ای که در صورتگری حاصل می‌شود بازار نگارش تراجم احوال و زندگینامه در ادبیات رونق می‌گیرد[۵۳]، و همچنانکه آگاهی بر روحیهٔ آدمی در رقابت بازرگانی به سلاحی لازم بدل می‌گردد، ارزش «اسناد بشری» نیز فزونی می‌گیرد. اما علاقهٔ متداوم به زندگینامه علل و موجبات دیگری نیز دارد: و آن تمایل روزافزون به ارائهٔ تصویری فلسفی از خود و رشد قهرمان‌پرستی پس از اسکندر کبیر و حتی در پاره‌ای موارد علاقهٔ روزافزون به شخصیتهائی است که جامعهٔ درباری جدید ارائه می‌کند[۵۴]. این علاقهٔ جدیدی که به روانشناسی ابراز می‌شود مایهٔ ظهور رمان و کمدی بورژوائی می‌گردد: چارچوب این رمانها و کمدیها به‌طور عمده داستانهای عاشقانه‌ای است که وقایعشان نه در جهان دور دست افسانه‌ها بلکه در جهان همین مردمی اتفاق می‌افتد که این رمانها و کمدیها را برایشان می‌نویسند، و این چارچوبه‌ها از ابداعات ادب عصر هلنی است[۵۵]. دنیای کمدیهای «منادر[1]» ـ که تقریباً حاوی تمام آن چیزهائی بود که همچنان در «کمدی قدیم» موجود بود، و نیز تقریباً متضمن همهٔ آن چیزهائی بود که پس از نابودی دموکراسی شهری و کیش دیونوسوس، در تراژدیهای اوریپیدس پا بپا می‌کرد ـ این چنین بود: شخصیتهایش متعلق به مردم طبقات متوسط و فرودست بود، و طرح آن بر گرد عشق و پول و وصیتنامه و پدران ممسک و خدمتکاران نیرنگباز و برادران و خواهران توأمان، اما ناشناخته، و والدین گم‌گشته و باز یافته، می‌گشت در این آثار، چاشنی عشق همیشه ناگزیر است. در اینجا نیز اوریپیدس بود که راه را برای عصر هلنی هموار ساخت: پیش از او عشق

1. Menander

به عنوان برخورد و کشمکشی «نمایشی» چیزی ناشناخته بود، وی آن را کشف کرد؛ لیکن در عصر هلنی بود که به محور «طرح» داستان بدل گردید[۵۶]. در کمدی بورژوائی، انگیزهٔ عشق بیشترین خصایص بورژوائی را واجد است، زیرا عاشق و معشوق نه علیه خدایان و نیمه خدایان، بلکه علیه دستگاه جامعهٔ بورژوائی، یعنی والدینی که مانع و سد راهند، یا رقیبان ثروتمند یا نامه‌های لو دهنده و وصیتنامه‌هائی که به زیرکی تهیه و تمهید شده‌اند مبارزه می‌کنند. بیگمان تمامی این دستگاه توطئه و دسیسه‌ای که در جریانهای عاشقانه می‌بینیم منعکس کنندهٔ «دریده شدن پردهٔ پندار»[۵۷] و استوار شدن زندگی بر موازین عقلی است که همیشه با فیروزی اقتصاد پولی و روحیهٔ بازرگانی جور می‌آید.

طبقهٔ بورژوا سرانجام تئاتری ازانِ خود دارد که در آن می‌تواند احساس آسودگی کند: در هر شهرکی ساختمان کوچکی به این کار اختصاص دارد، و در شهرهای بزرگ کاخهائی که از سنگ مرمر ساخته شده‌اند و آثارشان هنوز موجود است بچشم می‌خورند و مواقعی که از تئاتر یونان سخن می‌گوئیم توجهمان بیشتر به همین کاخهاست. این تماشاخانه‌ها را به‌هر حال نه برای ایسخولوس یا سوفوکلس بلکه برای اوریپیدس خفت کشیده، و رقیبانی ساختند که بعدها بر صحنه ظاهر شدند: و این جمع نه فقط شامل منانذر و هروناس[1]، بلکه مشتمل بر انواع بند بازان و نی زنان و تردستان و هزل گویان بود و همانقدر رنگ وارنگ بود که قرنها بعد در ترکیب جمع رقیبان شکسپیر می‌بینیم.

۶ـ عصر امپراتوری و پایان عهد باستانی

عصر هلنی بتدریج تن به غلبه و سلطهٔ روم داد؛ پس از آغاز عصر امپراتوری جریانهای عمده‌ای در قلمرو این هنر رخ داد. «باروك» پرطنطنه و «روکوکو»ی ظریف هلنی به حال وقفه در آمد و جز تکرار فرمولهای کهنه و پوسیده کاری نداشت. اما روم قیاصره همراه با دستگاه اداری یکدست و یکپارچه‌اش، هنر امپراتوری[۵۸] بیش و کم متحدالشکلی پدید

1. Herondas

آورد که چون متضمن کلیهٔ گرایشهای مترقی بود کم‌کم در همه جا باب شد. پس از عصر اوگوستوس[1] که طی آن سبك کار، هرچند که شائبه‌ای از اعتدال و یکنواختی بورژوائی داشت، به طرز بارزی هلنی بود. در عهد حکمروائی خاندان فلاویوس[2] و تراژان[3] جلوهٔ خصوصیات ویژهٔ رومی دم بدم بارزتر شد و چندی بعد سرانجام سلطهٔ خود را بر قلمرو هنر گسترد. از همان ابتدا ذوق دریابندهٔ هنر یونانی منحصر به طبقات ممتاز و با فرهنگ بود؛ طبقهٔ متوسط چندان علاقه‌ای بدان نداشت، و تودهٔ مردم از این هم کمتر. در سده‌های آخر امپراتوری روم غربی، زمانی که اشراف موقعیت غالب خود را از دست دادند و شهرها را ترك کردند، هنگامی که سرداران و قیصرها از میان نظامیان عادی از دورترین زوایای ولایات برخاستند، آنگاه که مهمترین نهضت مذهبی زمان جنبشی بود که در میان تفاله‌های اجتماع آغاز شد و متدرجاً سلطه و غلبهٔ خود را گسترد، هنر نیز هیأتی عوامانه و ولایتی یافت و کم‌کم آرمانهای کلاسیك را به کنار نهاد [۵۸ الف]. بسط جریان هنری، خاصه در عرصهٔ پیکر تراشی، باز با سنت دیرین رومی پیوند یافت و همچنان در قالب صورتکهای نیاگان، که در سرسراها جایشان می‌دادند، بی‌وقفه به حیات خویش ادامه می‌داد[۵۸ب]. توصیف این هنر به عنوان «هنر عام و شایع» قدری مبالغه‌آمیز خواهد بود، زیرا اگر چه سنت «پاتریسینی[4]» نمایش تصاویر نیاگان در مراسم تشییع و تدفین [۵۸ ج] در سالیان آخر جمهوری به خانواده‌های «پلبین[5]» هم سرایت کرده بود[۵۸ د]، با اینهمه رسم ارائهٔ تصاویر نیاگان در مراسم تشییع و تدفین همچنان به صورت یکی از اختصاصات بارز اشراف باقی مانده و به توده‌های وسیع مردم تسری نیافته بود. به‌هر حال، شکل واقعی امر هر چه باشد، تفاوت مهم بین پیکر تراشی رومی و یونانی در این است که پیکره‌های یونانی تقریباً بتمام و کمال برای بناهای عمومی ساخته می‌شوند، حال آنکه غرض از پیکره‌های رومی به طور عمده خدمت به نیازهای خصوصی است. بخصوص همین مورد است که طبیعت‌گرائی آزاد و غیر-

1. Augustus 2. Flavius 3. Trajan

۴. patrician: شریف، اشرافی. ۵. plebeian: عضو طبقهٔ عوام.

وابستهٔ به شکل و بلاواسطهٔ تصاویر رومی را ـ که سرانجام در آثاری هم که به منظورهای عمومی ساخته می‌شد نقش مسلط را یافت ـ توضیح می دهد. به‌هر حال هنر رومی، به هیچ وجه در مسیر واحدی پیش نرفت: از ابتدا تا انتها دو گرایش در آن، در کنار هم، بچشم می‌خورند: از سوئی گرایش هلنی و سبك نمایشی اشراف که برانگیزانندهٔ احساس است، و از سوی دیگر سبك بومی طبیعت گرا و آرام طبقهٔ متوسطی که از جنبش و پویائی بیشتری برخوردار است. فیروزی هنر عامه بر هنر برگزیدگان قوم در یك زمان، یا به یك اندازه، در رشته‌های مختلف صورت نگرفت؛ و هنر اشرافی عاقبت پیش از آنکه سرانجام تسلیم سادگی «عوامانه» و مستقیم بودن تأثیر هنر رومی ادوار بعد گردد، در سبکی امپرسیونیستی که قاعدتاً باید برای تودهٔ مردم نامفهوم باشد، پناه جست.

در عصر اوگوستوس، همچنان پیکرتراشی که تحت نفوذ ذوق غالب یونانی بود در قلمرو هنر پیشتاز ماند، اما از آن پس نقاشی روز بروز بیشتر اهمیت یافت و سرانجام پیکر تراشی را بکلی از میدان بدر کرد. در قرن سوم، تقلید از آثار هنری یونان دیگر جائی ندارد و در دو قرن بعد در تزئینات داخلی بناها غلبه و سلطه با نقاشی است[۵۹]. نقاشی هنر غالب اواخر عهد امپراتوری و صدر مسیحیت است، و جائی را که پیکر تراشی در اعصار کلاسیك داشت اشغال کرده است. نقاشی دیگر هنر مردم روم است و به زبانی عام با همگان سخن می‌گوید. تولید به انبوه تابلوهای نقاشی هرگز پیش از این تا به این پایه سابقه نداشته است و هرگز پیش از این نقاشی را این اندازه که در روم برای منظورهای بی‌اهمیت و زودگذر بکار می‌بردند، بکار نبرده بودند[۶۰]. هر کس که روی سخن خود را متوجه عامه می‌کند و می‌خواهد در بارهٔ امر مهمی اطلاعاتی به وی بدهد یا می‌خواهد در برابر عامه از هدف و منظور خود دفاع کند و یا برای انجام مقاصد خود هواخواهان و حامیانی در میان آنها بیابد، به او توصیه می‌شود که در انجام منظور خود از «تصویر» سود جوید. سرداران فیروزمند اعلانهای مصوری داشتند که در رژه‌های فیروزی در میان مردم می‌گرداندند و شرح عملیات خود، شهرهای مسخر شده و خفت و سرشکستگی دشمنان را، در قالب این تصاویر بر ستایندگان خویش ارائه می‌دادند. در محاکم، دادستان

و وکیل مدافع هر دو از تصاویری که نکات مربوط به دعوای مطرح شده و شرایط و احوالی که جرم را ملازمه کرده، و غیبت متهم را به هنگام وقوع جرم از محل، بر قضات و عامه ارائه می‌کرد، استفاده می‌نمودند. مؤمنان تابلوهائی به معابد تقدیم می‌داشتند که مملو از تفصیلات و نکات شخصی و شرح مخاطرات و مصائبی بود که از سر گذرانده و تحمل کرده بودند: «تیبریوس سمپرونیوس گراکوس[1]» تصاویری به الههٔ آزادی پیشکش کرد که استقبال شهر «بنه‌ونتوم[2]» را از سپاهیان پیروزمندش نشان می‌داد.

تراژان فرمود قصهٔ فتوحات و شرح زندگانیش را به هنگامی که نانوا بوده است به تفصیل و در قالب تصاویر بر سنگ نقش کنند[۶۱]. در روم آن زمان تصاویر یکجا، کار اخبار و سرمقاله و اعلان و پوستر و وقایعنامه و کاریکاتور سیاسی و نوار خبری و فیلم را می‌کرده است. عشق و علاقهٔ این مردم به تصاویر، گذشته از علاقه به گزارشهای داستانی و مستند، مبین نوعی خواهش و میل کودکانه و سیری ناپذیر به دیدن عکس و منظره نیز هست. همهٔ این تصاویر صفحاتی از کتاب مصوری را تشکیل می دهند[۶۲] که برای بزرگسالان فراهم آمده باشد و منظور از این کتاب مصور گاهی اوقات چنانکه در نوارهای مارپیچی ستون تراژان ـ که چون کتاب مصوری است که در پیش چشم گشوده باشد ـ می‌بینیم در واقع تداوم وقایع و وصول به تأثیری است که امروزه از فیلمها انتظار داریم. تقاضائی که این تصاویر می‌خواهند برآورده کنند بی‌شك خام و اساساً غیر هنری است. میل به اینکه آدمی همه چیز را شخصاً تجربه کند و همه چیز را با چشمان خود ببیند ـ انگار که خود در صحنهٔ وقایع حضور داشته است ـ نشان سادگی است؛ و این تلقی که هر چیزی را که با پس و پیش کردن عناصر به مایهٔ دیگری برده شده است به عنوان چیزی «دست دوم» رد می کند، تلقیی کودکانه؛ چه همین به مایهٔ دیگر بردن است که در عصری پیشرفته در حقیقت جوهر هنر را تشکیل می‌دهد.

به هر حال، از همین شیوهٔ «صورتکهای مومی» یا اسلوب «فیلم»-گونه و یا همین میل و خواهش به تصویر زندهٔ وقایع جالب توجه و قابل

1. Tiberius Sempronius Gracchus 2. Beneventum

تذکار بود که سبك حماسی[1]، که سبك هنر مسیحی و هنر مردم غرب است، نتیجه شد. البته روی سخن این اسلوب فیلم گونه‌ای که گفتیم بیگمان در بدو امر متوجه مردم آموزش نادیده‌ای بود که از مشاهدهٔ واقعیات لذت می بردند. باری، آثار هنر شرق و یونان باستانی، آثاری هستند «تجسمی[2]» و سترگ[3]، و معمولاً فاقد حرکت و جنبش؛ نه حماسی هستند و نه نمایشی؛ حال آنکه آثار هنری رومی و غربی چیزهائی هستند تصویری و خیال‌انگیز و حماسی و نمایشی، و همچون فیلمی مشحون از حوادث و وقایع. هنر شرق و یونان باستانی تقریباً بتمام و کمال از آثاری که جنبهٔ تشریفاتی دارند تشکیل شده‌اند، و تعابیری از واقعیت آزاد از قید زمان، و بالاخره سیماهائی منفردند، حال آنکه هنر روم و مردم غرب به طور عمده مشتمل بر تصویر صحنه‌های تاریخی و ترسیم صحنه‌هائی است که در آنها پدیده‌های گذرنده ضبط شده و به یاری شیوهٔ «نمایاندنی[4]» ماهرانه‌ای در فضا شکل یافته‌اند. هنر یونانی و هنر یونانی-رومی این مشکل را در آنجا که نمی‌تواند از کنارش بگذرد، به یاری شیوه‌ای حل کرد که لسینگ آن را شیوهٔ «لحظهٔ آبستن» نام می‌نهد. این شیوه تمام محتوای عمل (آکسیون) را در موقعیت واحدی متراکم می‌کند که هر چند خود جنبشی ندارد آبستن جنبش است. لسینگ می‌پندارد که این شیوه‌ای بوده که در هنرهای بصری از این گونه بکار می‌رفته است ـ اما این شیوه در حقیقت شیوهٔ هنر کلاسیك و هنر مدرن سده‌های اخیر است. در هنر اواخر عهد امپراتوری روم و هنر مسیحی سده‌های میانه شیوه‌ای کاملاً متفاوت با آنچه فرانتس ویکهوف[5] آن را «متداوم» در برابر «منفصل» می‌خواند بکار می‌رفته است[۶۳]. غرض وی بیگمان سبکی است که از انگیزه‌های حماسی و تصویری و سینمائی نشأت می‌کند و مراحل مختلف عمل را بی انقطاع در چارچوبه یا چشم‌انداز واحدی تصویر می‌نماید و تصاویر عمده را در هر مرحله ارائه می‌دهد، به قسمی که صحنه‌های مختلف، تأثیر توالی تصاویر مجلات فکاهی را ایجاد می کنند و تداوم وقایع فیلم را به ذهن القا می‌نمایند. راست است که جنبش و حرکتی که بدینسان ایجاد می‌شود چیزی است ظاهری و صحنه‌های مجزا

1. epic style 2. plastic 3. monumental
4. optical technique 5. Frantz Wickhoff

بیشتر به «کلافهای» حلقهٔ فیلم شبیه‌اند تا به تصاویر متداومی که بر پرده ظاهر می‌شوند. اما به‌هرحال منظور همان است. هنر اواخر عهد امپراتوری و فیلمهای امروزی هر دو به تقاضای عامه برای «تمام بودن» و مستقیم بودن تأثیر پاسخ می‌گویند، اما بیشتر این تقاضا معطوف به تصاویر است ـ آن‌هم تنها به این علت‌که صریح‌تر و مؤثرترند وکمتر از هر نوشتهٔ توصیفی از مردم طلب دقت و توجه می‌کنند.

جریان مهم دیگر هنر روم اواخر عهد امپراتوری، «امپرسیونیسم» است و این امپرسیونیسم آنقدر که تغزلی است حماسی نیست و می‌کوشد تأثر بصری واحدی را در تمام گذرا بودن ذهنیت خود ضبط کند. ویکهوف این شیوه را مقدمه و مکمل ذاتی شیوهٔ متداوم می‌داند[۶۴]. اما به‌هرحال نمی‌توان چنین رابطهٔ مستقیمی بین این دو سبك برقرار کرد. این دو در زمانهای مختلف و شرایط و اوضاع فکری و مادی مختلفی ظهور می‌کنند؛ امپرسیونیسم قرن اول میلادی تهذیب غائی هنر کلاسیك است، حال آنکه اسلوب متداومی که در قرن دوم میلادی ظهور می‌کند، و نخستین نشان خام و مبتذل تمایلی هنری است، با ذوق کلاسیك بیگانه است. این دو سبك در لایه‌های اجتماعی متفاوتی ریشه دارند و بندرت در اثر واحدی کنار هم جای می‌گیرند. شیوهٔ متداوم تنها وقتی ظهور می‌کند که بهترین دوران امپرسیونیسم قدیم بسر آمده باشد. نقاشان بعضی مظاهر خارجی شیوهٔ امپرسیونیستی را یك چند در مقام جزئی از سنت پیشهٔ خود حفظ کردند، لیکن این هم پس از چندی بفراموشی سپرده شد. شیوه‌های متداوم و حماسی ـ که توجهشان به ارائهٔ رشتهٔ وقایع است ـ شیوهٔ امپرسیونیستی را تمام و کمال می‌بلعند و آن را منهدم می‌کنند. شیوهٔ متداوم، تمایلی را که در اساس ضد ناتورالیستی بود بروز داد و بنا بر این به زحمت می‌توان نشان و اثری از آن را در دو دورهٔ بزرگ گرایش به طبیعت، یعنی دوران هنر یونانی و هنر پس از سده‌های میانه دید. ادعای ویکهوف دایر بر اینکه اسلوب متداوم بر سرتاسر هنر غرب سدهٔ دوم تا شانزدهم غلبه دارد، غیر قابل توضیح است؛ چه حتی در اواخر دوران گوتیك[1] هم این اسلوب به

1. cothic

هیچ وجه امر شایعی نیست و پس از آغاز عصر «نوزائی[1]» یك امر استثنائی است. به هر حال، بین «ایلوزیونیسم» شیوهٔ متداوم و ایلوزیونیسم بصری شیوهٔ امپرسیونیستی رابطه‌ای درونی وجود ندارد.

اما امپرسیونیسم که به راه مشخص خود می‌رفت عاملی بود که تجزیه و انحلال هنر باستانی را تسریع نمود. این شیوه با مختصرتر کردن و ظریفتر کردن و طرح گونه‌تر کردن تصاویر، در حقیقت از جهتی از کیفیت مادی این تصاویر می‌کاهد. وقتی این تصاویر حجم و پیوستگی ساختمان و استحکام جسمانی خود را از دست می‌دهند و به صورت تکه‌های رنگی درمی‌آیند که تأثیر جوّ معینی را به ذهن القا می‌کنند[۶۵]، آدمی بی‌میل نیست که بگوید نقاش در پرداختن آنها دانسته و از سر قصد غایتی معنوی و ماورای تجربه را دنبال می‌کرده است[۶۶]. این امر امپرسیونیسم نقاشی عصر حجر قدیم را به ذهن متبادر می‌سازد: آن نیز (از دیدگاه سبك) برای مخالف خود، یعنی سبك هندسی هنر عصر حجر جدید، راه گشود. این دو مورد هر دو دو پهلو بودن سبکها و این را که چگونه یکی می‌تواند وسیلهٔ انتقال جهان‌بینیهای متفاوت از جهان بینی خود گردد نشان می‌دهد. امپرسیونیسم معروف به سبك «چهارم پمپی[2]» با آن اشارات ظریف و دقیق خود فراوردهٔ تهذیب و تلطیف شدهٔ روشنفکران شهرنشین روم است. از طرف دیگر امپرسیونیسم دخمه‌های مسیحیان که تصاویرش وزن و حجمی ندارند درست معرف همان مسیحیانی است که دنیا و هر چیز زمینی و مادی را طرد و نفی کرده‌اند.

هنری که تصاویر انسانی را در جهان باستانی ارائه می‌کند با «دید از روبرو» آغاز می‌شود و با همان نیز پایان می‌پذیرد: این تغییرات را می توان از اصول هندسی و قراردادی هنر عتیق و جنبش آزاد هنر کلاسیك و پیچ و تابهای باروك هلنی تعقیب کرد و پس آنگاه مجدداً به حالت جبهه‌ای متقارن و یکدست و موقر اواخر عهد امپراتوری روم باز آمد[۶۷].

مسیر این جریان با پیروی هنر از آئینهای دینی آغاز می‌شود و به سوی عصر استقلال و «زیبا شناخت» پیش می‌رود و باز با شکل جدیدی از

1. renaissance 2. the fourth pompeian style

وابستگی روحانی پایان می‌پذیرد: در مقام وسیلهٔ بیان قدرت مطلقه آغاز می‌گردد و دوره‌های دموکراسی و لیبرالیسم را پشت سر می‌نهد و به وسیلهٔ بیان قدرت روحانی جدیدی مبدل می‌شود. خواه این جریان را در مقام آخرین مرحلهٔ هنر عصر باستان بدانیم و نظر درویسن[1] را بپذیریم که معتقد است تمدن باستانی به تبعیت از محرکی ذاتی در انهدام خویش و «پاگانیسم[2]» کوشید یا آن را به عنوان نخستین مرحله از عصری جدید تلقی کنیم؛ باری، اینها همه از مقولهٔ طبقه بندی و تقسیم جریان به دورانهاست. اما همانطور که شکل ابتدائی فئودالیسم[۶۸] را در «کولوناته[3]» می‌بینیم، همان طور هم می‌توانیم بگوئیم که بین هنر متأخر یونانی-رومی و هنر مسیحی سده‌های میانه قطع و فصلی در بین نبوده است.

۷ـ شاعران و هنرمندان در جهان باستانی

یك چیز هست که از همان آغاز تا پایان عصر یونان-روم، دست کم بصورتی که مشهود باشد، تغییر نمی‌کند و آن نظرگاهی است که از آن بر پیکرتراشی یا نقاشی می‌نگرند و کارش را به نسبت شاعران ارزیابی می کنند. شاعر، در مقام نبی و پیشگو و بخشندهٔ شهرت و مفسر اساطیر، ارج و حرمتی خاص دارد؛ پیکرتراش یا نقاش، صنعتگری است که در کارگاه کار می‌کند و در همین مقام هم می‌ماند و آنچه دریافت می‌دارد از حدود مزدی که می‌گیرد فراتر نمی‌رود. این تمایز و تبعیض علل و جهات مختلفی دارد. نخست آنکه پیکرتراش یا نقاش در ازای مزد کار می‌کند و کوششی هم در پنهان کردن این تمایل بعمل نمی‌آورد؛ حال آنکه شاعر را به چشم دوست و میهمان حامی او ـ حتی هنگامی که در خدمت او است ـ می نگرند. ازین گذشته، پیکرتراش و نقاش با مصالح و ابزارهائی کثیف سروکار دارند حال آنکه دست و لباس شاعر تمیز است؛ البته این چیزها در چشم مردمی که در عصری زندگی می‌کنند که فنون پیشرفت نکرده بسیار

1. Droysen

۲. paganism: شرك، جاهلیت (در سخن از روزگاران پیش از ظهور مسیح)

۳. colonate: سرفداری

مهم است. مهمتر از همه اینکه پیکرتراش یا نقاش ناگزیر به کار یدی است، که خود مستلزم کوشش جسمانی و انجام یك سلسله کارهای خسته کننده است، حال آنکه کوششهای شاعر بی‌شك بچشم نمی‌آیند. این بی‌حرمتی نسبت به مردمی که باید مایهٔ معاش خود را با کار کسب کنند، و این تحقیر نسبت به هر کاری که به قصد تحصیل سود انجام شود ـ حتی کارهای تولیدی ـ از این حقیقت ناشی می‌شود که چنین فعالیتهائی به خلاف پیشه‌های اشراف باستانی، که حکومت و جنگ و ورزش باشد، بوی زیردستی و تابعیت و خدمتگزاری می‌دهد[۶۹]. در آن زمان که کشاورزی و دامپروری توسعهٔ کامل یافته بود، به طور عمده زنان بدان می‌پرداختند، و جنگ پیشهٔ عمدهٔ مردان و شکار شکل عمدهٔ ورزش اینان بود. جنگ و شکار هر دو مستلزم تمرین و شجاعت و ممارستند، بنا بر این ارج و احترام بسیار دارند. از سوی دیگر، مشاغلی که مستلزم کار دقیق و ظریف و حوصلهٔ زیاد است مناسب احوال ضعفاست، ازین رو عاری از شرف و افتخار است. باری، این طرز تفکر به غایت شدت خود می‌رسد و با گذشت زمان کلیهٔ فعالیتهای تولیدی و هر مشغله‌ای که وسیلهٔ کسب مایهٔ معاش است بتدریج به چشم چیزی پست و بی آبرو نگریسته می‌شود. این کارها را چون خوار می‌شمرند به بردگان محول می‌کنند. رابطهٔ کار یدی با بردگان در منتهای خود عاملی است که کمك کرد تصور ابتدائی و اولیه‌ای که از «شرافت» موجود بود حفظ شود، اما این تصورات مسلماً به مراتب قدیم‌تر از «نهاد» بردگی است.

جهان باستانی که ناگزیر بود تضاد موجود بین تحقیر نسبت به کار یدی و ارج و حرمت زیادی را که برای هنر در مقام وسیلهٔ نقل مذهب و تبلیغات قائل بود حل کند راه حل موضوع را در جدا کردن اثر هنری از شخصیت هنرمند می‌یابد؛ بدین معنی که ابداع را حرمت می‌نهد در حالی که ابداع کننده را خوار می‌شمرد[۷۰]. حال اگر این پندار را با نظر متجددان که هنرمند را برتر از اثرش جای می‌دهد ـ بگذریم از این افسانه‌ای که می‌گوید شخصیت هنرمند به طور کامل در اثرش متبلور می گردد ـ مقایسه کنیم تفاوت عظیم بین جهان باستان و جهان جدید را در ارزیابیهائی که از هر کاری از این دست می‌کند بوضوح می‌بینیم.

حتی اگر همانطور که وبلن[1] ادعا می‌کند[۷۱] «شرف»ی که به فعالیت غیر-تولیدی مربوط می‌شده است هرگز کاملاً از بین نرفته باشد باز تفاوت بین آن عصر و روزگار ما هنوز عظیم است. به‌هرتقدیر، این تعصب در جهان باستانی به مراتب عمیق‌تر و شدیدتر از عصر ما بوده است. تا هنگامی که اشراف جنگجو سلطه و غلبهٔ خود را در دنیای یونانی حفظ کردند، تصور اولیه و مبتنی بر برخورداری طفیلی‌گری و غارتگری از شرف و حرمت، همچنان پای بر جا بود. هنگامی که سلطه و غلبهٔ این طبقه از بین می‌رود تصور دیگری از «شرافت» که بسیار به این تصور شبیه است و از مسابقات پهلوانی نتیجه شده است رواج می‌یابد. اینك که سلاحها خاموشند این مسابقات را به چشم تنها مشغلهٔ شایستهٔ مردان می‌نگرند. این تصور و برداشت جدید از زندگی نیز متضمن تصور مبارزه‌ای است که نیروی مشارکت کننده را تمام و کمال جذب می‌کند و پرداختن بدان مستلزم این نکته است که کسی که بدان می‌پردازد وسیلهٔ معاش مستقلی در اختیار دارد.

برای طبقهٔ حاکم یونان و فیلسوفانش داشتن کمال فراغت شرط لازم داشتن چیزهای خوب و زیباست، و چیزهائی که زندگی را شایستهٔ زیستن می‌کند. تنها کسی می‌تواند به حکمت، و آزادی روح، دست یابد و بر زندگی چیره شود و از آن منتهای تمتع را برگیرد که از فراغت بهره دارد. رابطهٔ درونی بین غایت مطلوب زندگی، و وضع و موقع اجتماعی طبقهٔ ملاکین زمیندار هویداست؛ رفتار و کردار نجیبانه و توجه زیاد آن به پرورش جسم و قوای فکری، و تحقیرش نسبت به هنر تخصصی، که دامنهٔ عمل آدمی را محدود کند و موجب کسب مهارت در جهتی خاص گردد، همه آشکارا مبین آرمانی غیر «حرفه‌ای» است. وقتی افلاطون در قوانین بر فرق و تمایز بین تربیتی که همهٔ شخصیت را رشد می‌دهد و پرورشی که تنها به تخصص حرفه‌ای نظر دارد تأکید می‌کند، با این عمل نه تنها علاقهٔ خود را نسبت به رفتار و کردار و آداب دیرینهٔ اشراف بیان می‌کند، بلکه تنفر خود را نسبت به بورژوازی دموکرات نیز که تقسیم کار را در میان

1. Veblen

آورده است اعلام می‌دارد. در نظر افلاطون هرگونه گرایشی به تخصص و هرگونه مشغله‌ای که حدود عملش بدرستی مشخص و معین باشد مبتذل است و این ابتذال از خصوصیات بارز جامعهٔ دموکرات است[۷۲].

فیروزی راه و رسم بورژوائی بر راه و رسم اشرافی در سدهٔ چهارم و عصر هلنی، تجدید نظری را در تصور سابق از آنچه محترمانه و آبرومندانه است به همراه می‌آورد. لیکن با وجود این هنوز کار را به چشم عملی محترمانه نمی‌نگرد و تصور هم نمی‌کند که آنطور که اخلاق بورژوائی جدید مدعی است ارزش تربیتی داشته باشد؛ فقط چیزی است که می‌توان آن را بر مردمی که در کسب پول مهارتی دارند بخشود و نادیده‌اش گرفت. بورکهارت می‌گوید که در یونان، بورژوازی همانقدر کار را تحقیر می‌کرد که اشراف؛ حال آنکه در سده‌های میانه کار همیشه مورد احترام بود و بورژوازی نه تنها پندار «شرافت» را از طبقهٔ اشراف نگرفت، بلکه سرانجام تصوری را هم که خود از احترام به حرفه و تخصص داشت بر ایشان تحمیل کرد. بنا بر نظربورکهارت شرایط و اوضاعی که تحت آن آرمان زندگی یك قوم نشو و نما می‌کند تعیین کنندهٔ ارزشی است که آن قوم به کار اسناد می‌دهد. آرمان تمدن جدید غرب از بورژوازی سده‌های میانه نشأت می‌گیرد، که سرانجام در عرصه‌های مادی و معنوی اشراف را پشت سر می‌گذارد؛ ولی ارزشهای یونانیان از عهد پهلوانی و دنیائی نتیجه می‌شد که «سودمندی» را نمی‌شناخت. این ارزشها میراث اشراف جنگجو بود و هرگز بتمام و کمال کنار گذاشته نشد[۷۳]. فقط زمانی که آرمان مسابقات پهلوانی در بحرانی که منطبق با پایان کار «دولتشهر» بود تضعیف شد ارزیابی جدید و بنیادی کار، و نیز هنرهای تجسمی، کم‌کم در کار آمد. لیکن این دگرگونی در جهان باستانی هرگز به کمال نینجامید.

در آتن عهد کلاسیك وضع اقتصادی و اجتماعی نقاشان و پیکرتراشان به رغم اهمیتی که آثار هنری در ارائهٔ قدرت این شهر پیروزمند کسب کرده بود همچنان به اسلوب عهد پهلوانی و هومری، بی‌کمترین تغییر، بر دوام بود. هنوز بر هنر به چشم صنعتی دستی و بر هنرمند به نظر پیشه‌وری می‌نگریستند که نقشی و سهمی در ارزش معنوی دانش یا تربیت نداشت. مزدی که به وی می‌دادند هنوز ناچیز بود، دارای جا و مسکن مطمئنی نبود

و زندگی خانه‌بدوشان را داشت و به این ترتیب در شهری که وی را بکار می‌گرفتند غریب و بیگانه بود. برنهارد شوایتسر[1] این وضع بالنسبه ثابت و نامتغیر هنرمند-پیشه‌ور را بر حسب شرایط اقتصادی نامساعدی توضیح می‌دهد که این هنرمند در تمام طول عهد استقلال یونان در تحت آن می زیسته است[۷۴]. در یونان، دولتشهر تنها حامی بزرگ آثار هنری بود و در همین حال هم باقی ماند، و در این مقام تقریباً با رقابتی مواجه نبود، زیرا چون هزینهٔ تولید این آثار بالنسبه زیاد بود، اشخاص نمی‌توانستند در این زمینه با حکومت رقابت کنند. از سوی دیگر بین هنرمندان رقابت شدیدی بود، و این رقابت به هیچ وجه بر اثر رقابت بین شهرهای مختلف کاهش نمی‌یافت. هرگونه کار برای بازار آزاد که می‌توانست وضع مطمئنی برای هنرمند تأمین کند، هم در شهری واحد و هم در همهٔ شهرها، به طور کلی خارج بحث بود.

تغییری که در وضع هنرمندان پیدا شد، و این امر در عهد اسکندر کبیر بسیار چشمگیر بود، مستقیماً به تبلیغاتی بستگی داشت که برای این کشورگشا می‌شد. کیش پرستش شخصیت، که از قهرمان‌پرستی جدید مایه می‌گرفت به سود هنرمند تمام شد و او را در مقام بخشنده و گیرندهٔ شهرت مستقر ساخت. خواستاری جانشینان اسکندر از هنر ـ ثروت اینك در دست کسان متمرکز می‌شد ـ منتهی به تقاضائی شدید در بازار آثار هنری گردید و در نتیجه ارزش اقتصادی هنر، و حرمت هنرمند، در نظر عامه افزایش یافت. سرانجام، دامنهٔ تربیت فلسفی و ادبی روز بروز بیشتر به محافل هنرمندان-پیشه‌وران کشیده شد، و اینان کم‌کم خویشتن را از پیشه‌وران عادی جدا کرده گروهی متمایز از افزارمندان بوجود آوردند. قصه‌ها و نکته‌هائی که از زندگانی هنرمندان ضبط کرده‌اند تصور روشنی را از تغییری که از زمانهای کلاسیك به این طرف در وضع زندگانی ایشان پدید آمده است بدست می‌دهد: فاراسیسوس[2]، در پای تابلوهائی که می‌کشد به لحن خودپسندانه‌ای از مهارت و قابلیت خود سخن می‌راند که پیشتر از آن امکان نداشت. ثروتی که از راه نقاشی عاید زئوکسیس[3] شد بیش از میزانی

1. Bernhaard Schweitzer 2. Pharrhasisus 3. Zeuxis

بود که عاید هر یك از هنرمندان پیش از او شده بود. آپلس[1] نه تنها نقاش دربار اسکندر کبیر است بلکه محرم و دمساز او نیز هست: داستانهائی دربارهٔ نقاشان غریب احوال کم کم بر زبانها می‌افتاد، و بعدها به نشانهائی از چیزی بر می‌خوریم که بی‌شباهت به ستایشهای اغراق آمیزی نیست که از هنرمندان روزگار ما می‌شود[۷۵]. در رأس همهٔ اینها، و به عبارت بهتر در پس تمام این چیزها، چیزی است که شوایتسر آن را «کشف نبوغ هنری» اصطلاح می‌کند، و همین است که به نفوذ فلسفهٔ پلوتینوس[2] مساعدت می کند[۷۶]. اینك، پلوتینوس چیز «زیبا» را به چشم صفت اساسی کیفیت الهی می‌نگرد. بنا بر فلسفهٔ ماوراءالطبیعهٔ وی فقط هنرمند است که می‌تواند کاملیتی را که بر اثر جدا شدن از خدا از دست رفته است به جهان ناقص باز گرداند[۷۷]. پیداست که حیثیت هنرمند تا چه پایه باید به سبب نشر این آئین بالا رفته باشد: باز هنرمند هالهٔ ربانی را، که شخصیتش را در مقام پیشگوی ملهم از خدا در بر گرفته بود، باز می‌یابد. باز چون عهد جادو، چنان می‌نماید که خدا در وجودش مأوی کرده و وی را بر اسرار و چیزهای ناشناخته واقف می‌سازد. عمل آفرینش هنری صورت نوعی اتحاد عرفانی[3] به خود می‌گیرد و روز بروز از جهان خرد[4] دور می‌شود. حتی از همان سدهٔ اول، دیو خروسوستوم[5] هنرمند را با دمیورگوس[6] (آفرینندهٔ جهان) قیاس می‌کند. فلسفهٔ نو افلاطونی، این مشابهت را با تأکید بیشتر بر عناصر ابداعی در کار هنرمند، بسط می‌دهد.

این گردش اوضاع، اختلاف نظری را که از اختصاصات تلقی و برخورد دوره‌های بعدتر، خاصه از ممیزات عصر امپراتوری و اواخر آن نسبت به هنرمند است توضیح می‌دهد. طی دوران جمهوری و اوایل امپراتوری، تلقی شایع از آثار هنری و پیشهٔ هنرمند همان تلقی و برخورد یونان دورانهای پهلوانی و اشرافی و دموکراسی است. اما در روم که سنتهای دیرینش طرز زندگی مردم کشاورز را منعکس می‌ساخت، اندیشهٔ تحقیر کار، ربط مستقیمی با شرایط ابتدائی دوران جنگهای مستمر ندارد؛ زیرا حس تداوم تاریخی با آن عهد کاملاً گسسته شده بود، چرا که از پی

1. Appelès 2. Plotinus 3. *unio mystica* 4. ratio
5. Dio Chrysostom 6. Demiourgos

آن دوره‌ای در رسیده بود که طی آن حتی ثروتمندترین و متشخص‌ترین رومیان در املاك خود کار می‌کردند[۷۸]. با اینهمه جامعهٔ روستائی و جنگجوی روم سده‌های سوم و دوم پیش از میلاد به رغم آشنائی نزدیکش با کار یدی تمایل چندانی به هنر نداشت و قدر و قیمت چندانی برای هنرمند قائل نبود. تنها با تغییر این اقتصاد به اقتصاد پولی و گرایش به فرهنگ شهری و یونانی مآب شدن روم است که پیشرفتی، نخست در وضع و موقع شاعر و پس آنگاه در وضع و موقع پیکرتراش پدید می‌آید؛ و فقط در عهد امپراتوری اوگوستوس است که با تصوری که از شاعر به عنوان نبی و پیشگو[1] دارد و با حمایتی که دربار و اشخاص، هر دو، از هنر می کنند این دگرگونی چشمگیر می گردد. حتی آن وقت هم میزان قدر و حرمت هنرهای تجسمی و تصویری با مقایسه با شعر به نسبت کمتر است[۷۹]. راست است شخصیتهای ممتاز روز به روز رغبت بیشتری به کار نقاشی نشان می‌دهند و حتی امپراتورانی نظیر نرون[2] و هادرین[3] و اورلیوس[4] و آلکساندر سه‌وروس[5] و والنتینین اول[6]، همه به این سرگرمی شایع می پردازند، اما پیکرتراشی بحتمل چون مستلزم صرف کوششهای بدنی است و نیاز به دستگاههای پیچیده‌تری دارد همچنان به عنوان مشغله‌ای مخالف شأن نجبا تلقی می‌شود. ولی نقاشی را مادام که هدفش تحصیل سود نباشد حتی به چشم احترام نیز می‌نگرند. نقاشان موفق در ازای کار خود از دریافت دستمزد ابا دارند و پلوتارخ[7] مدعی است که برای مثال رفتار پولوگنوتوس[8] بسیار بزرگ منشانه بود، زیرا بنائی عمومی را با «فرسکو[9]» تزئین کرد بی‌آنکه از بابت آن مزدی مطالبه کند.

سنه‌کا[10] هنوز تفاوت و تمایزی را که در عهد کلاسیك بین هنرمند و کارش قائل می‌شدند رعایت می کند: «ما نیایشها و قربانیها را به پیکره‌های خدایان تقدیم می کنیم، اما پیکرتراشانی را که این پیکره‌ها را تراشیده‌اند به چشم خواری می‌نگریم.»[۸۰] و پلوتارخ چیزی شبیه این می گوید:

1. vates 2. Nero 3. Hadrian 4. Aurlius
5. Alexander Severus 6. Valentinian 7. Plutarch
8. Polygnotus 9. frescoes 10. Seneca

«هیچ جوان والاتباری هنگامی‌که بر زئوس المپیا یا «هرا[1]»ی آرگوس[2] می‌نگرد آرزو نمی‌کند به‌جای فیدیاس[3] یا پولوکلتوس[4] باشد.» این امر در رابطه با نقاشان و پیکرتراشان به قدر کفایت روشن است، لیکن پلوتارخ به سخن ادامه داده می‌گوید: چنین جوانی آرزومند این نیست که به‌جای آناکرئون، فیلمون[5] یا آرخیلوخوس نیز باشد و می‌افزاید: هرچند ما از کار این شاعران لذت می‌بریم اما به هر حال لزوماً سزاوار تجلیل و تکریم هم نیستند[۸۱]. در یك سطح قرار دادن شاعران و پیکرتراشان چیزی است کاملاً غیر کلاسیك و نشان می‌دهد که اواخر عهد امپراتوری تا چه حد در چنین مسائلی گرفتار تضاد و تناقض است. بنظر می‌رسد که شاعر در اینجا به این علت در این کم قدر و قیمتی پیکرتراشان سهیم شده است که وی نیز «متخصص» است و بر اساس قواعد و احکام مقرر کار می‌کند و الهامات یزدانی را توسط فنون مبتنی بر عقل در اثر خویش جسمیت می‌دهد. همین اختلاف نظری که در نوشته‌های پلوتارخ جاری است در رؤیا[6]ی لوسین[7] نیز بچشم می‌خورد، آنجا که پیکرتراش به هیأت زنی عادی و کثیف و بلاغت به صورت موجودی اثیری و درخشان ارائه می‌شود. با اینهمه به خلاف پلوتارخ، لوسین اظهار می‌دارد که ما با تجلیل از تندیسه‌های خدایان در حقیقت آفرینندگان این تندیسه‌ها را نیز تجلیل می‌کنیم[۸۲]. هر گونه اعتراضی که در این گفته‌ها و نوشته‌ها به شخصیت هنرمند می‌شود مسلماً از «زیبا شناخت» عهد امپراتوری و یحتمل من غیر مستقیم از تعالیم فلسفهٔ نو افلاطونیان و فلسفه‌های مشابه نتیجه شده است. اما ناچیز شمردن هنرهای تجسمی همچنان بر دوام است و هرگز ناپدید نمی‌شود و نشان می دهد که جهان باستان اروپا حتی در آخرین دوره‌های خود همچنان به ارزیابی اولیه و ابتدائی خود از «فراغت آشکار» پای بند است و به رغم فرهنگ زیبا شناختی خود قادر نیست چیزی شبیه به تصوری را که عهد نوزائی یا عصر جدید از نبوغ در میان آورد بپروراند. زیرا تنها با رایج شدن این تصور است که شکل و شیوه‌ای که شخصیت هنرمند نابغه

1. Hera 2. Argos 3. Phidias 4. Polycletus
5. Philemon 6. *Dream* 7. Lucian

برمی‌گزیند تا از طریق آن اظهار وجود کند اهمیت می‌یابد. بدین ترتیب مهم این است که این «شخصیت» خویشتن را بیان کند یا حتی صرفاً بر آنچه از «گنجیدن در بیان» امتناع دارد اشاره نماید.

۴

سده‌های میانه

۱ـ روحانیت هنر صدر مسیحیت

وحدت سده‌های میانه، در مقام یك دورهٔ تاریخی، چیزی کاملاً تصنعی است. این سده‌ها در حقیقت به سه دورهٔ فرهنگی کاملاً مشخص و متمایز از هم منقسم می‌گردند: اقتصاد طبیعی اوایل سده‌های میانه؛ شوالیه‌گری اواسط سده‌های میانه؛ و فرهنگ شهری و بورژوائی اواخر آن. به‌هر حال، تفاوتهای موجود بین این ادوار عمیقتر از تفاوتهائی است که آغاز و پایان سده‌های میانه را در مقام یك کل، از یکدیگر متمایز می‌کند. و نکته تنها این نیست، بلکه حوادث و وقایعی که این دوره‌ها را از یکدیگر جدا می‌سازد، یعنی ظهور طبقه‌ای از اشراف شوالیه مآب که در خدمت دستگاه‌اند، همراه با گذر از اقتصاد طبیعی به اقتصاد پولی شهری، بیداری حساسیت غنائی، ظهور طبیعت‌گرائی گوتیك، آزادی بورژوازی و آغاز سرمایه‌داری جدید، همه در ایجاد تلقی جدید از زندگی اهمیتی بیش از کلیهٔ دست‌آوردهای معنوی رنسانس دارد.

بیشتر کیفیاتی که علی‌الرسم آنها را از اختصاصات بارز هنر سده‌های میانه بشمار می‌آورند: کیفیاتی نظیر میل به ساده کردن و بر مبانی اسلوب هندسی استوار نمودن، چشم‌پوشی از عمق فضائی و پرسپکتیو و پرداختن دلبخواهی نسبتها و وظایف اعضا، در حقیقت تنها خصوصیات بارز اوایل سده‌های میانه است، و همین که اقتصاد پولی شهری و شیوهٔ بورژوائی زندگی غالب می‌شود اعتبار خود را از دست می‌دهد. یگانه عنصر مهمی که هم پیش و هم پس از این تحول «دوران ساز» بر سده‌های میانه چیره است جهان بینی ماوراءالطبیعه است. در جریان عبور از اوایل به اواسط

سده‌های میانه، هنر خویشتن را از بیشتر محدودیتهائی که بر آن اعمال می‌شد آزاد می‌سازد، لیکن همچنان کیفیت مذهبی خود را حفظ می‌کند، زیرا وسیلهٔ بیان جامعه‌ای است که هنوز از نظر احساسی کاملاً مذهبی و از نظر سازمانی مبتنی بر اسلوب حکومت سران روحانی است. طی تمام این دوره، حکومت روحانیان، به رغم ظهور بدعتها و پیدایش فرقه‌های مختلف، همچنان بی‌رقیب است و حیثیت و نفوذ تنها دستگاه رستگاری آن، یعنی کلیسا، بی‌گزند مانده است.

اما جهان‌بینی «متعالی» و ماورای احساس سده‌های میانه ناگهان و با طلوع مسیحیت شکوفان نشد. هنر صدر مسیحیت هیچ یك از آن شفافیّت مابعدطبیعی را، که جوهر سبکهای رمانسك[1] و گوتیك است، واجد نبود. روحانیت این هنر که فضلا کوشیده‌اند کلیهٔ نکات اساسی تصوراتی را که دوره‌های بعد سده‌های میانه از هنر داشته است[۱] در آن بیابند در واقع صرفاً از همان نوع روحانیت نامشخصی است که الهام‌بخش سده‌های آخر عهد شرك بود. تلقی روحانی این سده‌ها موجب یا مایهٔ ظهور یك دستگاه کامل مافوق طبیعی نگردید که ترکیب و نظم طبیعی اشیاء را مختل کند: در منتهای اوج خود علاقهٔ متزایدی را در جوششها و تلاطمات روح بشری، و حساسیتی را نسبت به این تلاطمات، بیان می‌کند. قالبهای هنر صدر مسیحیت مانند قالبهای هنر اواخر عهد امپراتوری روم نه بیانگر تأثیرات مابعدطبیعی بلکه بیان کنندهٔ حالات روانی است. این قالبها مکاشفه‌ای نیستند بلکه تأثری هستند: چشمان فراخ باز تصاویر اواخر عهد امپراتوری بیان کنندهٔ قوت روح و هیجانات روحی و معرف زندگیی بسیار عاطفی است، اما این زندگی به هر حال چیزی است فاقد هرگونه زمینهٔ مابعدطبیعی، و با چنین کیفیتی ربطی به مسیحیت ندارد و در حقیقت زائیدهٔ شرایطی است که مدتها پیش از ظهور مسیحیت احراز شده است. کشمکش و هیجانی که تعالیم مسیحی به حل آن می‌کوشد قبلاً در عصر هلنی (یونانیگری) احساس شده بود، و هر چند که مسیحیت بزودی برای پرسشهائی که مایهٔ ناراحتی آن زمانها شده بود پاسخهائی بدست داد، بیان

1. romanesque

کردن این پاسخها در قالبهای هنری مستلزم نسلها کار و کوشش بود؛ و این قالبها به هیچ روی همزمان با پیدائی این تعالیم نبود.

هنر صدر مسیحیت، طی دو یا سه قرن اول وجود خود، صرفاً دنباله یا وجه دیگر هنر روم اواخر عهد امپراتوری است. شباهت بین آثار هنری صدر مسیحیت و اواخر عهد شرك به اندازه‌ای است که تغییر قاطع سبك قاعدتاً باید بین عهد کلاسیك و دوران مابعد کلاسیك صورت گرفته باشد، نه بین عهد شرك و عصر مسیحیت. در آثار هنری اواخر امپراتوری، خاصه آثار عصر کنستانتین[1]، خطوط اساسی هنر صدر مسیحیت بر ظهور خود مسیحیت پیشی می‌جوید: گرایشی که به سوی روحانیت و انتزاع نشان می‌دهد، اولویتی که از برای اشکال ساده و بی‌جسم و سایه‌گون قائل می‌شود، تقاضائی که برای «دید از روبرو» دارد، توجه به هیبت و رعایت سلسلهٔ مراتب، بی‌اعتنائی به حیات اندام‌واره و «گوشت و خون»، و بی‌علاقه‌گیش به چیزهای فردی و خصوصی، همه مبین این حقیقت است. خلاصه، همان خواست و میل غیر کلاسیك به ارائهٔ تصاویر روحانی، متفاوت از اشکال محسوسی که بر دیوار دخمه‌ها[2] و موزائیك کلیساها و یا نسخ کتب صدر مسیحیت می‌بینیم، در آنها بچشم می‌خورد. سیر تکامل، از تصویر چیزهائی که در ادوار آخر عهد کلاسیك با ذکر نکات و جزئیات ارائه می‌شود ادامه می‌یابد و در اواخر عهد شرك به ضبط مجمل حقایق می‌انجامد، و سرانجام چنانکه در هنر صدر مسیحیت می‌بینیم به ارائهٔ طرح‌گونهٔ نشانه‌ها و رمزهائی نظیر ارائهٔ یك مهر، منتهی می‌شود. هرگاه از اوایل امپراتوری آغاز کنیم جریانی را بروشنی خواهیم دید که ضمن آن اندیشه روز بروز شکل خارجی را از نمود می‌افکند، و قالبها سرانجام به نوعی خطوط تصویری بدل می‌گردند. راهی که هنر مسیحی را هر چه بیشتر از واقع‌گرائی هنر کلاسیك جدا می‌سازد، به دو شعبه منقسم می‌شود و در دو جهت مختلف جریان می‌یابد. شعبه‌ای از این راه سمبولیسم را بوجود می‌آورد که با تبدیل هر یك از اجزای صحنه به زبان رمزی و کنائی «آئین رستگاری»، بیشتر نگران القای حضور روحانی شخصیتهای

1. Constantine 2. catacombs

مقدس به ذهن است تا ارائه و تصویر ایشان. ارزش روحانیی که تصور می‌شود اثر هنری با این تبدلات بدست خواهد آورد خصوصیات و ممیزات هنر صدر مسیحیت را که جز در این مقام مفهوم نیست، توضیح می‌دهد: برهم زدن اندازه‌های طبیعی و هماهنگ کردن تناسبها با ارزش معنوی اشیائی که تصویر می‌شوند، ـ به اصطلاح پرسپکتیو معکوس آن، که سیماهای عمده را هرچندکه دورتر از بیننده باشند بزرگتر از سیماهای فرعی که در پیش‌نما هستند ارائه می‌کند[۲] ـ «دید از روبرو» و خودنمایانه‌ای‌که به سیماهای مهم می‌دهد، و بالاخره تلخیص نکات و تفصیلات تصویر وغیره همه جز در این مقام و به این تعبیر مفهوم نیستند. از شعبهٔ دیگر این جریان، سبك حماسی یا تصویری نتیجه شد که هدف و غایتش این است که صحنه‌ها و اعمال و وقایع را با قدرت به ذهن فراخواند. در حقیقت، برجسته‌کاریها و نقاشیها و موزائیکهای صدر مسیحیت یا چیزهائی هستند معرف اخلاص و ایمان و یا قصصی از کتاب مقدس یا افسانه‌های زندگی قدیسان. در این گونه چیزها تمام کوشش هنرمند بر آن است که تصویری روشن و مشخص از نفس عمل ارائه کند: برای مثال، در مینیاتوری که در انجیل روسانو[1] می‌بینیم و یهودا را در حالی ارائه می‌کند که سکه‌های نقره را باز آورده است، نقاش برای نشان دادن کشیش اعظم که تصور می‌شود پشت ستون جلو خیمه نشسته است این ستون را حذف می‌کند. نقاش بیشتر خواستار آن بوده است که حرکت امتناع‌آمیز کشیش اعظم را نشان دهد تا ارائهٔ تفصیلاتی که ربطی به «عمل» ندارند[۳].

اینك، دست کم در مراحل اولیهٔ کار، به نوعی از هنر ساده و شایع برمی‌خوریم که بسیاری از خطوط اساسی و اولیهٔ آن داستان مصور ستون تراژان را به ذهن متبادر می‌کند؛ این سبك با اینکه ریشه‌های توده‌ای دارد بیشتر در هنر رسمی بکار رفته است. به این ترتیب هنر صدر مسیحیت که در وهلهٔ اول می‌خواست متناسب با ذوق مردم طبقات فرو دست باشد آنقدر که از حیث کیفیت از هنر طبقات ممتاز متمایز بود، از حیث گرایش از آن مشخص نبود. تصاویر نقاشی شده بر دیوار دخمه‌ها قاعدتاً باید

1. Rossano

بتمام و کمال کار صنعتگران ساده و اندودگران و مردم بی‌تخصصی باشد که تنها دستمایه‌شان در این راه شور و تعصب مذهبی بوده و ذوق و استعدادی در این گونه کارها نداشته‌اند. اما از طرف دیگر سقوط ذوق و صنعت در هنر طبقات مهذب و تربیت شدهٔ سابق نیز بچشم می‌خورد. در اینجا ما به دورهٔ کوتاهی برمی‌خوریم که بی‌شباهت به آنچه در زمان خود ما روی داد، و طی آن امپرسیونیسم به سود اکسپرسیونیسم به کنار نهاده شد، نیست: هنر عهد کنستانتین از حیث نابهنجاری در مقایسه با هنر اوایل امپراتوری به تابلوئی از روئو[1] در برابر ساخته‌ای از «مانه[2]» شباهت دارد. این تغییرات تاریخی ناشی از تحولی بود که در احساسات جامعهٔ شهری و «جهان وطن»ی پدید آمد که ظهور سرمایه‌داری آخرین بقایای پیوستگیش را از بین برد: اینك این جامعه بیمناك از این است که یکسر از بین برود و ناگزیر متوسل به قوای ماوراءالطبیعه می‌شود. چنین جامعه‌ای که هر آن به فاجعه تهدید می‌شود طبعاً توجهش به محتوای روحانی بیش از زیبائی قالب است، و جلوهٔ این کیفیت در هنر دوران آخر امپراتوری کم از هنر صدر مسیحیت نیست. تنها تفاوت موجود این است که در اواخر امپراتوری این آثار هنری را هنوز هنرمندانی واقعی برای رومیان مرفه و والاتبار فراهم می‌کنند که هیچ مایل نیستند برای جماعات مسیحی مستمند و بی‌چیز کار کنند. حتی در مواردی هم که شخصاً نظر نامساعدی با اندیشه‌ها و افکار مسیحی ندارند و آماده‌اند در ازای مزدی ناچیز کار کنند باز مایل نیستند برای مسیحیان کار کنند، زیرا مسیحیان از ایشان می‌خواهند تصویر خدایان عهد شرك را بکلی کنار بگذارند؛ و این تقاضائی نیست که هیچ نقاش صاحب آوازه‌ای به قبول آن تن در دهد.

فضلائی که مصممند جهان‌بینی مابعدالطبیعهٔ سده‌های میانه را در هنر صدر مسیحیت بازیابند همهٔ این نارسائیهای آشکار را، در قبال هنر کلاسیك، صاف و ساده بر اساس انتخاب آگاهانه توجیه و تفسیر می‌کنند. نظریهٔ ریگل[3] دربارهٔ «غرض هنری[4]» سبب می‌شود که هر ناکامی و کمبود نیروی بیان را، در مقام سودی معنوی، به عنوان پیشرفت تلقی کنند.

1. Rouault 2. Manet 3. Riegl
4. (*Kunstwollen*) artistic intention

هرگاه و هرجا که بنظر رسد سبکی قادر به حل مشکل نیست، اصل مورد عمل ایشان این است که بپرسند و ببینند آیا این سبك معین حقیقتاً بدین منظور ابداع شده که مشکل مورد نظر را حل کند یا نه؛ و به هر حال این اصل بیگمان یکی از نکات بسیار بارور این تئوری «غرض هنری» است؛ ارزش آن به‌هر حال ارزش یك فرضیهٔ اجرائی است که نباید آن را از حدود شایستهٔ خود فراتر برد. بیگمان نامعقول خواهد بود اگر آن را بنحوی تعبیر و تفسیر کنیم که امکان هر گونه فاصله و شکاف بین غرض هنرمند و قدرت اجرائی وی نفی گردد[۴]. تردید نیست که چنین فاصله و شکافی در هنر صدر مسیحیت وجود داشته است. آنچه در این هنر به عنوان ساده‌سازی دانسته و سنجیده، و تمرکز استادانه یا ارائهٔ آگاهانه به صورت کمال مطلوب و افزودن بر واقعیت ستوده شده است، در حقیقت اغلب چیزی جز عجز وفقر نیست، و در واقع ناتوانی صرف در ارائهٔ اشکال طبیعی به‌صورت دست دوم و بالاخره خام‌دستی و بی‌هنری است.

این نابهنجاری هنر صدر مسیحیت تا صدور «فرمان تساهل[۱]» ادامه یافت، و پس از صدور این فرمان بود که این هنر به صورت هنر رسمی حکومت و دربار و اشراف و محافل مهذب و تربیت شده درآمد. آن وقت حتی، چنانکه در موزائیکهای محراب «استا پودنتسیانا[۲]» می‌بینیم، خاصه‌ای اشرافی[۳] کسب می‌کند که به واسطهٔ نفرتی که از وفاداری هنر کلاسیك نسبت به احساس دارد این خاصه را تا مدتها به‌طور قطع بدور نمی‌افکند. این عقیده که روح می‌تواند زیبا باشد حال آنکه تن یا هر چیز مادی دیگری لزوماً زشت و نفرت انگیز است لااقل تا مدتی پس از قبول و شناسائی مسیحیت به «پس نما» رانده می‌شود. کلیسا که اینك ثروتمند و مقتدر است مسیح و حواریونش را در هیأت اشخاص متشخص و باشکوه تصویر می‌کند، تو گوئی از نامداران رومی، حکمرانان یا سناتورهای بانفوذند. این هنر در مقایسه با زمانهای پیشتر از حیث ابداع حتی از هنر سه سدهٔ نخست هم فقیرتر است، و بیشتر باید آن را در مقام نخستین رنسانس از سلسله رنسانسهائی بشمار آورد که پیاپی از درون سده‌های میانه سر برآوردند و

1. Edict of Toleration 2. Sta Pudenziana 3. kalokagathia

ازان پس در تاریخ هنر اروپا صورت ترجیع بندی را یافتند.

در تمام چند سدهٔ صدر مسیحیت، زندگی در امپراتوری روم همچنان بر همان مسیر اجتماعی و اقتصادی گذشته راه می‌پیمود و متکی بر همان سنتها و رسوم و نهادها بود، و اگر تغییری هم پیش می‌آمد بسیار اندك بود. وقتی اشکال مالکیت و تشکیلات کار و منابع آموزش و شیوه‌های تعلیم و تربیت عملاً بی‌تغییر بمانند، طبیعی است که اگر در تصور رایج از هنر موجود تغییری ناگهانی رخ دهد، عجیب بنماید. همین قدر می‌توان گفت که جهت‌یابی مجدد زندگی، پیوستگی اولیهٔ اشکال فرهنگی سابق را سست کرد؛ لیکن این اشکال همچنان به صورت تنها وسیلهٔ موجود برای بیان احساس باقی ماند، و اگر کسی می‌خواست بیان احساس کند ناگزیر بود همانها را بکار برد. هنر مسیحی چیز دیگری در دسترس نداشت و ناچار این قالبها را، همانطور که از زبانی استفاده می‌کنند، بی‌آنکه خواسته باشد آنها را حفظ کند، بکار گرفت، زیرا چیز دیگری «دم دست نبود»[۵] این وسایل کهنهٔ بیان، چنانکه اغلب در مورد قالبها و نهادهای مستقر پیش می‌آید، روح و جوهری را که از آن نشأت‌کرده بودند پشت سر گذاشتند و عمری درازتر از آن یافتند. مدتها پس از آنکه محتوای زندگی رنگ مسیحیت پذیرفته بود مردم هنوز در قالبهای فلسفه و شعر و هنر سابق بیان مقصود و احساس می‌کردند. به این ترتیب از همان ابتدای امر، پارگی و شقاقی در فرهنگ مسیحی بود که نظیرش در هنرهای شرق باستانی و یونان بچشم نمی‌خورد، زیرا در این فرهنگها قالب و محتوا پا بپای یکدیگر پدیدار می‌شد و رشد می‌کرد، حال آنکه جهان‌نگری مسیحی طور دیگری بود: این جهان نگری گاه مرکب از برخوردی روانی و نو اما بی‌تمایز، و گاه مرکب از قالبهای فکریی بودکه هم از نظر معنا و هم از نظر زیبا-شناخت از فرهنگی بسیار کمال یافته نتیجه شده بود.

تلقی جدیدی که مسیحیت از زندگی بمیان آورد در بادی امر قالبهای خارجی هنر را دگرگون نساخت، لیکن وظیفهٔ اجتماعی هنر را تغییر داد. برای جهان باستان، اثر هنری معنا و مفهومی داشت که در وهلهٔ نخست مربوط به «جمال» بود، لیکن این معنا و مفهوم برای مسیحیت چیزی کاملاً متفاوت بود. استقلال قالبهای فرهنگی، نخستین عنصر از

میراث معنوی باستانی بود که در این میان فدا می‌شد. طبق باور قرون وسطی مذهب دیگر نمی‌تواند موجودیت هنر را در مقام چیزی مستقل و متکی بر حقوق ذاتی خود تحمل کند، همانطور که استقلال علم را نیز برنمی‌تابد. اما در این میان هنر در مقام وسیله و ابزار آموزش کلیسائی ارزش و اهمیت بیشتری می‌یابد، خاصه که مسألهٔ نشر و رواج دین هدف اساسی کلیساست، و هنر در این مقام، به عنوان ابزار آموزش کلیسا، ارزشی بیش از علم دارد. استرابو[1] پیشتر گفته بود: «تصویر، سواد بیسوادان است[2]»، و نیز دوراندوس[3] می‌گوید: «نقاشی و تزئینات وسیلهٔ خواندن و نوشتن در جمع بیسوادان است[4].» به عقیدهٔ زعمای سده‌های میانه اگر همه می‌توانستند بخوانند و رشتهٔ استدلال مجردی را تعقیب کنند وجود هنر زائد بود. هنر را در اصل به چشم مدارائی با عوام‌الناس می‌نگریستند که بسهولت تحت نفوذ تأثیرات حسی قرار می‌گیرند، و بیگمان چنانکه سن‌نیلوس[5] گفته بود «هنر به هیچ وجه مجاز نبود که فقط نوازشگر چشم باشد.» خصلت بارز هنر مسیحی در مقایسه با هنر باستانی سرشت «تعلیمی» او است: یونانیان و رومیان هنر را اغلب در مقام ابزار تبلیغات بکار می‌بردند، اما هرگز برای ایشان صرفاً وسیلهٔ آموزش نبود. از این لحاظ راه این هنر از همان آغاز از هنر سابق جدا می‌شد.

قالبهای هنر تا سدهٔ پنجم و تجزیه و انحلال امپراتوری روم غربی، تغییرات اساسی و بنیادی مشخصی را نشان نمی‌دهند. اکسپرسیونیسم سابق رومی، اینک در سبک بیان «متعالی» تکامل می‌یابد[۶]. اینک هنر از قید واقعیت، آزاد مطلق است. خودداری از ارائهٔ واقعیت به‌هر شکل، اغلب بجائی می‌رسد که هنر هندسی اولیهٔ یونان را به ذهن متبادر می‌کند. ترکیب تصویر (کمپوزیسیون) بار دیگر تابع نوعی ترتیبات تزئینی می‌گردد که به هر حال دیگر فقط کیفیت زیبائی «ریتم[6]» را ارائه نمی‌کند بلکه بر زمینهٔ عالیتری، یعنی بر هماهنگی و توافق قلمروها دست می‌یازد. نقاشان دیگر به «تزئین» صرف، حتی قائل شدن فاصلهٔ بین سیماها و ترتیب و تنظیم

1. Strabo 2. pictura est quaedam literatura illiterato
3. Durandus 4. pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae 5. St. Nilus 6. rhytm

متناسب گروهها و توازن متوافق حرکات و ترکیب مطبوع رنگها خرسند نیستند؛ درنظام جدید، که سرانجام درنقاشیهای شبستان استا ماریا ماجوره[1] ظهور می‌کند، همهٔ این اصول ترکیب، نقشی تبعی و فرعی دارند. در اینجا صحنه‌هائی را می‌بینیم که در جائی رخ می‌دهند که فاقد نور و هواست، فضائی است که عمق و پرسپکتیو و جوی ندارد و سیماهای یکدست و بیقواره‌اش دارای وزن و سایه نیست. هرگونه قصد و کوشش به ایجاد پنداری از فضای[2] استوار، دیگر به‌طور کلی مردود است؛ سیماها به هیچ‌وجه بر یکدیگر تأثیر ندارند و روابط بین آنها چیزی کاملاً فرضی و خیالی است. این سیماها بسیار خشك و بی‌جانند و بسیار با وقار و روحانی نموده شده‌اند، و دم بدم از زندگی بر زمین دور و دورتر می‌گردند. بیشتر تدابیری که این تأثیرها به یاری آنها حاصل می‌شود ـ بخصوص کاهش عمق فضا و یکدست بودن «دید از روبرو» و سادگی طرح ـ همه بر هنر روم اواخر عهد امپراتوری و صدر مسیحیت شناخته بودند؛ درین زمان همه به هم می‌آمیزند و عناصر سبك جدید خاص خود را می‌سازند. قبلاً این تدابیر جدا از یکدیگر بودند و هرگاه موقعیت خاصی استفادهٔ از آنها را ایجاب می‌کرد مورد استفاده واقع می‌شدند[۷]، و همیشه آشکارا با سنتها و بازماندهٔ سنتهای گرایش به طبیعت در تعارض بودند. اما در اینجا گریز از جهان بکمال انجام پذیرفته و آنچه مانده قالب سرد و خشك و بیجان است ـ هر چند از طریق مرگ آدم واجدگوشت و پوست و بیداری انسان روحانی تراز نو، حیات بسیار قوی و اساسی در آن دمیده شده است. اینها همه سخنان سن‌پل را منعکس می‌کند که گفت: «من زنده‌ام، اما آنکه در من زندگی می‌کند نه من بلکه مسیح است.» جهان باستانی و لذتی که از حواس می‌برد دیگر منسوخ شده است؛ شکوه قدیم دیگر گذشته و رفته است و روم عهد امپراتوری دیگر به ویرانی گرائیده است. کلیسا دیگر فیروزی خویش را جشن می‌گیرد و بزرگ می‌دارد، اما این بزرگداشت را نه با روح اشراف رومی، بلکه در مقام قدرتی بجا می‌آورد که چنان می‌نماید که به این جهان متعلق نیست. و اکنون که کلیسا حاکم مطلق است سبکی را

1. Sta Maria Maggiore 2. space

بوجود می‌آورد که پیوندی با سبك هنری دنیای باستان ندارد.

۲ـ سبك هنری بیزانس قیصر پاپی[1]

بخش شرقی «دنیای یونانی» طی مهاجرت اقوام، مانند غرب دچار شکستگی بنیهٔ فرهنگی نگردید. اقتصاد شهری و پولی که در امپراتوری روم غربی تقریباً به طور کامل در هم ریخته بود در شرق همچنان در جادهٔ ترقی و رونق پیش می‌رفت و در حقیقت اینك از هر وقت نیرومندتر بود. جمعیت قسطنطنیه از اوایل قرن پنجم به بیش از یك میلیون نفر بالغ گردیده بود و گزارشهائی که معاصران از ثروت و شکوهش بدست داده‌اند بی‌شباهت به قصه‌های پریان نیست. بیزانس، برای تمام سده‌های میانه دیار شگفت گنجینه‌های نامحدود و جایگاه قصور زرین و درخشان و مرکز اعیاد بی‌پایان و برای همهٔ جهان نمونهٔ شکوه دستگاه اداری بود؛ ثروتی که چنین عظمت و شکوهی را امکان پذیر ساخته بود از صنعت و تجارت فراهم می‌آمد. قسطنطنیه شهری بود عمده، به مفهوم امروزی کلمه؛ و مرکز کار و فعالیت، و از این حیث بسی بزرگتر از رم؛ شهری بود از حیث جمعیت آمیخته، و از نظر تفکر، «جهان وطن»؛ مرکز صنعت و صادرات و گرهگاه تجارت خارجی و راههای ارتباطی طولانی[۸]؛ در عین حال شهری بود اساساً شرقی، و شاید اگر کسی به مردمش می‌گفت نمی‌توانستند بفهمند که چرا در غرب داد و ستد را به چشم پیشه‌ای در خور تحقیر می‌نگرند. حتی دربار، با همهٔ نظارت انحصاریی که بر امور داشت، خود دستگاه صنعتی و بازرگانی بزرگی بود؛ و محدودیتهائی که توسط این انحصارها بر آزادی اقتصادی اعمال می‌گردید موجب این شد که به رغم ساختمان و بافت اقتصادی بیزانس که مبتنی بر سرمایه‌داری بود، منبع حقیقی ثروت شخصی، نه تجارت، بلکه مالکیت زمین باشد[۹]. منافع سرشاری که از تجارت عاید می‌شد نصیب اشخاص نمی‌گردید، به جیب حکومت و خانوادهٔ سلطنت می‌رفت. محدودیتهائی که بر مؤسسات خصوصی اعمال می‌شد تنها در این نبود که از عهد سلطنت ژوستی‌نین[2] به بعد تولید بعضی از

1. caesaropapism 2. Justinian

کالاهای ابریشمی و داد و ستد مواد غذائی محدود و منحصر بـه حکومت بود، بلکه همچنین در سلطهٔ نظاماتی بود که ادارهٔ سازمان تولید و تجارت را بر عهدهٔ شورای ادارهٔ شهـر و اصناف می‌گـذاشت[۱۰]. انحصار دولت در سودآورترین رشته‌های صنعت و تجارت به هیچ وجـه قادر بـه ارضـای توقعات خزانه‌داری نبود: خزانـه‌داری بیشتـر منافع خـود را بـه صورت مالیات و عـوارض و حقـوق گمـرکی و حق‌الامتیاز و غیره از مـؤسسات خصوصی وصول می‌کرد. بنابر این برای سرمایهٔ خصوصی و سیـار امکـان جنبش و فعالیت نبود. این سیاست مطلقهٔ اقتصادی به هر حال به زمینداران اجازه می‌داد بی‌هیچ‌گونه مـزاحمت و مداخله‌ای در امـلاك خود بمـانند، حال آنکه همه چیز شهر تحت نظارت و نظامات حکومت مرکزی بـود[۱۱]. بیزانس بـه یمن درآمـد منظمی کـه از مالیات عایـدش می‌شد و به بـرکت وجود بازرگانی معقول حکومتـی، بودجـهٔ بسیار متعادلی داشت و همیشه مقداری پول در اختیار حکومت بود که به‌خلاف ممالك غربی اوایل سده‌های میانه به وی امکان می‌داد هر گونه جاه طلبی شخصی یا هوس «لیبرالیستی» را سرکوب کند. قدرت امپراتور بر ارتش مـزدور و دستگاه اداری مؤثری استوار بود که نگه‌داری آن بدون درآمد منظم امکان پـذیر نبـود، و ثبات بیـزانس و آزادی عمـل امپراتـور در قلمـرو اقتصاد و بی‌نیـازی وی از ملاکین بزرگ مدیون وجود این ارتش و این دستگاه اداری بود.

این شرایط و اوضاع نشان می‌دهد که چطور گـرایشهای ضد سنتی و جریانهای پویائی که معمـولاً بـا بازرگانی و حمـل و نقـل پیوند دارد، نتوانست در بیزانس نفوذ کنـد. زندگی شهری، کـه معمولاً تأثیـر آزاد سازنده‌ای دارد و به رفع تبعیضهای اجتماعی مساعدت می‌کند در اینجا به منبع و منشأ فرهنگـی بسیـار منضبط و محافظه کار بـدل گردید. به یمـن سیاست کنستانتین که مـوافق شهـر نشینی بود بیـزانس از همان بـدو امر ترکیب اجتماعی خاصی یافت که با ترکیب اجتماعی شهرهای عهد کلاسیك یا دوران اوج و اعتلای قـرون وسطی فـرق داشت. بخصوص قانونی کـه مالکیت زمین را در بعضی جاهای امپراتوری با تملك خانه‌ای در قسطنطنیه مربوط می‌ساخت منجر به این شد که ملاکین به شهر نقل مکان کنند و این امر به نوبهٔ خود به ایجـاد جامعه‌ای اشرافی و شهر نشیـن مساعدت کـرد

که وفاداری آن نسبت به امپراتور، از آنچه طبقهٔ اشراف در غرب ابراز می‌کردند، بسی بیشتر بود[۱۲]. این طبقهٔ محافظه‌کار که از نظر مادی مرفه بود، اشراف سایر جاها را ضعیف ساخت. و به فرهنگ سلطنت مطلقه، با گرایشهائی که به مسائل سنتی و ثابت و مبتنی بر معیارهای مقرر داشت، امکان داد که در چنین مرکز ناثابتی چون قسطنطنیه رشد کند و برومند شود.

شکل «قیصرپاپی» یعنی وحدت قدرت دینی و دنیوی، و تمرکز این دو قدرت در دست مستبدی خودکامه، شکل غالب حکومت امپراتوری بیزانس بود. سلطهٔ امپراتور بر کلیسا مبتنی بر اصل حقوق الهی بود که آباء کلیسا ابداع کرده بودند و ژوستی‌نین به عنوان قانون اعلام داشته بود. این اصل جانشین افسانهٔ قدیم می‌گردید که بنا بر آن شاهان از نسل و اعقاب خدایان بشمار می‌آمدند، که اینك مباین با کیش مسیح تلقی می‌شد. اما اگر امپراتور مجاز نبود «خدا» باشد هنوز می‌توانست نایب خدا در روی زمین یا چنانکه ژوستی‌نین خود خوش داشت بدان عنوانش بخوانند «خلیفةالله» باشد. در هیچ جای غرب، حکومت به‌اندازهٔ بیزانس حکومت «خدا» نبود، و هرگز در تاریخ جدید، خدمت به یك «ارباب» فانی و گذرا، ـ چون بیزانس ـ این چنین جزو اساسی خدمت به «خدا» نبود. در غرب امپراتوران همیشه حکام دنیوی بودند و همیشه در وجود کلیسا، اگر نه دشمن، دست کم رقیبی داشتند. در حالی که در شرق در رأس هر سه دستگاه، یعنی کلیسا و ارتش و حکومت جای داشتند[۱۳] و کلیسا را صرفاً به چشم یکی از دستگاههای حکومتی خویش می‌نگریستند.

حکومت مطلقهٔ دینی‌ـدنیوی امپراتور را که اغلب توقعات بسیار نامعقولی از اتباع خود در زمینهٔ وفاداری نسبت به حکومت داشت، می‌بایست در شوکتی به مردم ارائه کرد، و برای برانگیختن تخیّل ایشان، در پوشش اشکال مؤثر و هیبت انگیزی نهاد تا در پس تشریفات اسرار آمیز پناه یابد. دربار هلنی شرق، با آن هیبت عظیم و آداب خشکی که هرگونه بدیهه گوئی و بدیهه‌سازی را منع می‌کرد صحنه‌ای مناسب از برای این گونه تأثیرات مطنطن بود. اما دربار بیزانس مرکز کلیهٔ حیات معنوی و اجتماعی بود، و از این جهت انحصارش حتی از عصر هلنی بیشتر بود،

بزرگترین و در حقیقت دقیق‌ترین آثار هنری و حتی کارهای مهم برای کلیسا را دربار سفارش می‌داد. بجز در دربار ورسای[1]، هنر هیچ‌گاه تا این حد در دربار تمرکز نداشته است. اما در هیچ جای دیگر هم هنر این اندازه مورد عنایت سلطنت و اینهمه دور از اشراف نبوده، و در هیچ جای دیگر نیز به این شدت و خشونت و انعطاف ناپذیری، شکلی از تبعیت سیاسی و روحانی نداشته است. اشراف نیز در هیچ جای دیگر تا این اندازه وابسته به سلطان نبوده‌اند، و این اشرافیت در هیچ جا، این طور مطلقاً اشرافیت صاحب منصبان حکومتی نبوده. این طبقه را امپراتور مخصوصاً از بین صاحب منصبان دیوانی و حکومتی و از میان اشخاص مورد عنایت خود بوجود آورده بود، بنابر این به هیچ وجه طبقه‌ای بسته یا «کاست»ی انزواجو یا اشرافیتی موروثی نبود، و در حقیقت اشرافیت به مفهوم دقیق کلمه هم نبود: خودکامگی امپراتور اجازه نمی‌داد بازار حقوق و امتیازات موروثی رونق بگیرد. طبقهٔ اشراف و متنفذین، در واقع همیشه طبقهٔ کارمندان دستگاه بود، و استفاده از حقوق و امتیازات فقط تا زمانی دوام داشت که دارندهٔ آن در خدمت دستگاه باشد. به این دلیل در مورد بیزانس، به عوض اشراف باید از متنفذان سخن بمیان آورد. اعضای سنا، که نمایندهٔ سیاسی طبقهٔ برتر جامعه بود، نخست از میان صاحب منصبان حکومتی انتخاب می‌شدند و فقط بعدها که ملاکین مزایائی کسب کردند از میان ایشان نیز کسانی بدین مقام برگزیده شدند[۱۴]. امّا به رغم عنایتی که در مقایسه با صاحبان صنایع و بازرگانان نسبت به ملاکین مبذول می‌گردید دیگر همانطور که نمی‌توان از هر گونه اشرافیت موروثی سخن گفت از اشرافیت ملاکین نیز نمی‌توان سخنی به میان آورد[۱۵]. خدمت در دستگاه دولت حلقهٔ واسط و لازم بین ثروت و نفوذ اجتماعی بود. ملاکان ثروتمند برای اینکه در سلک اشراف در آیند ـ و باید گفت که فقط ملاکان بودند که حقیقتاً ثروتی داشتند ـ ناچار بودند اگر عنوان رسمی را به طریق دیگری تحصیل نکرده بودند، آن را بخرند. صاحب منصبان نیز به نوبهٔ خود برای اینکه از لحاظ اقتصادی تأمینی داشته باشند ناگزیر بودند

1. Versailles

قطعه ملکی برای خود دست و پا کنند. به این ترتیب این دو طبقهٔ عمده چنان در هم ادغام شدند که سرانجام ملاکان به صاحب منصبان حکومتی و صاحب منصبان حکومتی بدل به ملاکان شدند.[۱۶]

اگر کلیسا خود بقدرتی مطلقه بدل نگردیده و خویشتن را «آقای جهان» احساس نکرده بود، امکان نداشت هنر دربار بیزانس بتواند به هنر کمال یافتهٔ مسیحیت بدل شود. به عبارت دیگر، سبك بیزانسی در جاهائی می‌توانست جای پا بیابد که هنر مسیحی وجود داشت، زیرا کلیسای کاتولیك در غرب آرزومند وصول به چنان قدرتی بود که امپراتور بیزانس از آن برخوردار بود. هدف و غایت هنری هر دو یکی بود: و آن اینکه هنر باید وسیلهٔ بیان قدرت مطلقه و عظمت و شکوه مافوق بشری و کیفیت مرموزی باشد که تقرب و وصول بدان ممکن نیست. کوشش در ارائهٔ مؤثر شخصیتهای حکومتی که خواستار تجلیل و تکریم از مردمند ـ و این گرایشی است که از سالیان اواخر عهد امپراتوری روز بروز شدیدتر می‌شود ـ در هنر بیزانس به اوج خود می‌رسد. شیوه‌ای که برای وصول به این هدف بکار برده می‌شود در وهلهٔ نخست «دید از روبرو» است، چنانکه در هنر شرق باستانی بود. فعل و انفعال روانی این شیوه دو جنبه دارد: از یکسو حالت خشك سیمائی که باید از رو برو تصویر شود همین حالت ذهنی را در بیننده پدید می‌آورد و از سوی دیگر هنرمند، با این برخورد، احترام و تکریم خویش را نسبت به بیننده ظاهر می‌سازد، و البته وی این بیننده را در وهلهٔ نخست در وجود شخص امپراتور که حامی و مخدوم او است تصوّر می‌کند. این احترام و تکریم در حقیقت مفهوم روانی «دید از روبرو» است، حتی زمانی، و بخصوص زمانی که شخصیت تصویر شده شخص امپراتور باشد، و قیافهٔ احترام آمیز را شخص امپراتور، که مراد از تصویر ادای احترام به او است، در مقام بیننده به خود بگیرد؛ و این امر نتیجهٔ عمل همزمان دو فعل و انفعالی است که گفتیم. اعمال ذهنی امپراتور در این «خویشتن نگری» عیناً همان اعمالی است که در رعایت دقیق آداب و تشریفاتی که در پیرامونش جریان دارد، از ذهنش می‌گذرد. در نتیجهٔ این حالت «دید از روبرو»، در هر سیمائی که باشد، تا حدی همان حالات و حرکات خاص مواقع تشریفات را به‌خود می‌گیرد. رعایت آداب

ظاهری و رسمی کلیسا و دربار، اتخاذ یك شیوهٔ زندگی پر از وقر و مبتنی بر زیبائی ظاهر و خودکامگی، کوشش مقامات دینی و دنیوی در ایجاد و ابداع مظاهر خویش... باری، همهٔ این چیزها توقع واحدی از هنر دارند و در قالبهای واحد بخصوصی امکان بیان می‌یابند. هنر بیزانس مسیح را در مقام شاه و مریم را در مقام شاه بانو ارائه می‌کند؛ هر دو البسهٔ شاهانه و گرانبها می‌پوشند و با قیافه‌های سرد و خویشتن‌دار بر سریر تکیه می‌زنند. صف طویل حواریون و قدیسان با گامهای آهسته و منظم، عیناً چون ملازمان امپراتور و ملکه در آئینها و مراسم دربار، بدیشان نزدیك می‌شوند. فرشتگانی حضور دارند، و در دسته‌های بسیار منظم، عیناً مانند مقامات و مراتب روحانی در تشریفات کلیسائی، حرکت می‌کنند. بنابر آئینی نقض ناپذیر، سیماهای تصویر به هیچ روی مجاز نیستند آزادانه حرکت کنند یا از صف قدم بیرون نهند و یا حتی نظر به سوئی افکنند. هر چیز این تصاویر، در این شکوه شاهانه، هیبت‌انگیز است و تمام عناصر بشری و ذهنی و ارادی در آنها سرکوب شده است.

این آئین، نمونهٔ عالی بیان خویش را در موزائیکهائی که وقف کلیسای سن ویتاله[1] شده است پیدا کرد، و در این خصوص در زمانهای بعد ثانی و تالی نیافت؛ هیچ جنبش کلاسیك یا کلاسیك مآب و هیچ هنر ایده‌آلیستی و هیچ هنر مجردی هیچ گاه در بیان قالب و وزن، بطرزی چنین مستقیم و ناب توفیق نیافته است. در این موزائیکها هرآنچه پیچیده است و هر آنچه در ته رنگها و ته روشنائیها گداخته و محو شده است، به صحنه راه ندارد: همه چیز ساده و روشن و آشکار است، هرچیز در محدودهٔ معین خطوط مرئی[2] جای گرفته و بی‌اختلاف درجهٔ رنگ یا ارزش، بیان شده است. ژوستی‌نین و تئودورا[3]، با ملتزمان رکابشان، نذوراتی تقدیم می کنند... و این موضوعی است که ارائهٔ آن در محراب کلیسا سابقه ندارد. اما همانطور که در این هنر قیصرپاپی، صحنه‌های مقدس رنگ تشریفات درباری را می‌پذیرند، همینطور جشنها و مراسم دربار نیز بی‌هیچ دشواری در قالب آداب و مراسم کلیسا جای می گیرند.

1. St. Vitale 2.outline 3. Theodora

در معماری، بخصوص در قسمتهای درونی کلیسا، همین روحیهٔ شوکت و اقتدار در موزائیك دیوارها، جلوه دارد. کلیسای مسیحیان از همان بدو امر با معابد باستانی فرق داشت زیرا پیش از آنکه خانهٔ خدا باشد مرکز امور اجتماعی بود، لذا از لحاظ معماری، تکیهٔ امر از بیرون به درون ساختمان منتقل شد. اما خطاست اگر در این تغییر، نشان و انعکاس اصلی دموکراتیك را بجوئیم و کلیسا را بنائی بدانیم که بیش از معبد مورد عنایت عامه بوده است. انتقال مرکز توجه از برون به درون پیشترها در معماری رومی سابقه داشته و بخودی خود گواه بر وظیفهٔ اجتماعی ساختمان نیست. طرح «بازیلیك[1]»، که کلیسای صدر مسیحیت از بناهای عمومی روم اقتباس کرده، با تقسیمات درونی آن که هر جائی به وظیفه‌ای خاص و متمایز اختصاص دارد ـ بخصوص جایگاه همسرایان و روحانیان که از بقیهٔ بنا جداست ـ با دید و تلقی اشرافی سازش بیشتری دارد تا با دیدی دموکراتیك. اما معماری بیزانس که، با افزودن گنبد، بازیلیك رسمی صدر مسیحیت را تکمیل می‌کند، منتهی به تشدید تقسیمات ساختمان بر اساس مراتب کلیسائی می‌گردد و موجب تقسیم مشخص‌تر بنا به بخشهای مجزا و متمایز از یکدیگر می‌شود. گنبد که در حقیقت «افسر» عمارت است شکاف و فاصلهٔ بین بخشهای مختلف درون کلیسا را بیشتر و مؤکدتر می‌کند.

نقاشی مینیاتور این دوره هم مانند موزائیکها روی‌هم رفته خطوط مشخصهٔ همین سبك مهیمن و مطنطن و مجرد را ارائه می‌کند. از سوی دیگر، از حیث بیان جاندارتر و طبیعی‌تر است و از لحاظ موضوع آزادتر و متنوعتر از نقاشیهای تزئینی دیوارهاست. در ضمن، دو گرایش مختلف را می‌توان در این نقاشیهای مینیاتور دید: نخست گرایشی است که در مینیاتورهای فاخر و مبتنی بر مقیاس وسیع بچشم می‌خورد که دنبالهٔ سبك فاخر هلنی است؛ دیگری ازان کتابهائی است که چندان پرجلوه و جلا نیستند و برای استفاده در صومعه‌ها پرداخته شده‌اند: تصاویر این کتابها اغلب منحصر و محدود به نقاشیهای حواشی است و با طبیعت‌گرائی شرقی

1. basilican lay-out

خود با ذوق سادهٔ راهبان سازش بیشتری دارد.[۱۷]

از آنجا که مصور ساختن کتاب به وسایل چندانی نیاز نـدارد، لـذا امکان این هست که برای محافلی که از لحاظ اجتماعی وضع و موقع حامیان هنر را دارند ولی از نظر هنری آزاد فکرتـر از حامیان ثـروتمندند ـ و در ضمن نمی‌توانند چون ایشان موزائیکهای پرخرجی را سفارش دهند ـ آثاری بوجود آورد. بعلاوه، بکار گرفتن شیوه‌ای انعطاف‌پذیرتر طبعاً امکان پرداخت آزادانه‌تری را فراهم مـی‌آورد و بیش از روش پیچیده و نابهنجاری که در ساختمان این موزائیکها بکار رفته، امکان تجربهٔ فـردی را پدید مـی‌آورد. بنابراین سبك نقـاشی مینیاتـور برروی‌هم می‌تـواند طبیعی‌تر و زیباتـر از صحنه‌های مصور درون کلیساها باشد؛[۱۸] اینکه در دورهٔ «شمایـل شکنی» نگارشخانه[1] پناهگاه هنر عامه، یا عامه پسند گردید نیز جز این نیست.[۱۹]

به‌هرحال، انکار هرگونه نشان و اثری از گرایش بـه طبیعت در هنر بیزانس، حتی در موزائیکهای‌آن، گمراه‌کننده و به معنای ساده‌کردن حقایق خواهد بود. تصاویری که جزئی از ترکیب این مـوزائیکها هستند اغلب به طرز تعجب‌آوری مشابه زندگیند و شیوهٔ متوازن و مطبوعی که در حل تباین سبکها بکار گرفته شده است شاید جالبترین نکتهٔ ایـن هنر باشد. تأثیر زنده ومقنعی که تصاویر امپراتور وملکه و اسقف ماگزیمین[2] در موزائیکهای «سن ویتاله» در بیننده می‌کنند، با تأثیر بهترین تصاویر امپراتوران اواخـر عهد امپراتوری روم برابری می‌کند. به رغم تمام محدودیتهائی که این سبك بر هنر اعمال می‌کند ظاهراً در بیزانس هم مانند روم ممکن نبود مطابقت با زندگی را دست‌کـم در تصویرپـردازی بکناری نهاد. می‌شد چهره‌ها را از «روبرو» ارائه داد و در حالت خشك و تشریفاتی رهایشان‌کرد اما در مورد شخصیتهای مشهور ممکن نبود که اختصاصات شخصی و ویژهٔ ایشان را از نظر دور داشت. ضمناً در اینجا با مـرحلهٔ تکامـل یـافته‌تری از هنـر صدر مسیحیت سروکار داریم، و ایـن مرحله‌ای است که طی آن کوشش می‌شود برای ارائهٔ اختلاف احوال، مجدداً راهی یافته شود و این راه درجهتی باشد که کمترین مقاومت را بـرانگیزد: یعنی در جهت تصویر پردازی منطبق با

1. writing room 2. Maximian

زندگی.[۲۰]

۳. علل و موجبات و عواقب شمایل شکنی

جنگهای خانه‌برانداز سده‌های ششم و هفتم و هشتم، که تأمین نفرات موردنیازشان در حد لزوم، مستلزم همکاری اشراف روستا بود قدرت ملاکین را تثبیت کرد و حتی شرق را بـه جانب نوعی فئودالیسم سوق داد. راست است که وابستگی متقابل مالك و مملوك، که از خصوصیات نظام فئودالی غرب بود دراینجا وجود نداشت، اما حتی در اینجا نیز امپراتور هنگامی که دیگر وسایل کافی برای استخدام و نگه‌داری سپاهی مزدور در اختیار نداشت کم و بیش به ملاکین وابسته گردید.[۲۱] نظام اعطای اقطاعات به نظامیان در ازای خدمت نظام در کار آمد، هرچند که این امر در امپراتـوری روم شرقی چندان وسعتی نداشت. در اینجا بر خلاف غرب، تیول نـه به اشراف و متنفذان یا شوالیه‌هـا، بلکه بـه روستائیان و سربازان عـادی داده شد. صاحبـان املاك وسیـع طبعاً مـی‌کوشیدند همانطـور که در غـرب امـلاك روستائیان را از چنگشان درآورده بودند املاکی را که روستائیان و سربازان از این راه تحصیل کـرده بودنـد، از تصرفشان خـارج کنند. در اینجا نیز روستائیان برای حمایت در مقابل بار مالیاتی که اغلب تحمل‌ناپذیـر بود، به زمینداران بزرگ پناه بـردند، چنانکه در اروپـای غـربی نیز بـه علت نامطمئن بودن وضع تصرف خود، همین کار را کرده بودند. امپراتوران نیز به نوبهٔ خود، لااقل در مراحل اولیه، هرگونه کوششی را بـرای ممانعت از توسعهٔ مـالکیت ارضـی و بخصوص بـرای اینکه روستائیـان در چنگال ملاکان بزرگ گرفتار نیایند، بعمل‌آوردند. اما عمدهٔ توجهشان طی جنگهای بی‌امید با ایرانیان و آوارها[1] و اسلاوها و عربها، معطوف به حفظ سپاهیان بود؛ ازین‌رو هر ملاحظهٔ دیگری تحت‌الشعاع ایـن نگرانی عمده بود. منع تمثال‌پرستی یکی از اقدامات فوری ایشان بود.

«شمایل‌شکنـی» در حقیقت نهضتی مخالـف هنر نبود و فقط مانع و مزاحم نوع خاصی از هنر بود: این جنگ صرفـاً جنگ علیه تصاویر واجد

1. Avars

محتوای مذهبی بود، و حتی در دورانی که این مخالفت در بحبوحه و اوج خود بود نقاشی تزئینی هنوز تحمل می‌شد. این مبارزه در اصل و به طور عمده زمینهٔ سیاسی داشت: یورشی که بدین‌ترتیب بر هنر، در این مقام، برده شد در مجموعهٔ علل و موجبات بغرنج امر علتی ناچیز و شاید ناچیز‌ترین علت بود، و به‌هرحال در جاهائی که این نهضت آغاز شد این انگیزه ـ یعنی مخالفت با شمایلهای مذهبی ـ اگرچه در اشاعهٔ اندیشهٔ شمایل‌شکنی سهم قابل ملاحظه‌ای داشت، کمترین نقش را ایفا نمود. بیزاری نسبت به تصویر «چیزهای مذهبی»، و نیز تنفر از هرچیزی که بقایای بت‌پرستی باشد آنطور که در تلقی مسیحیان اولیه نفوذ قاطع داشت به هیچ وجه در تلقی و دید بیزانسیهای این زمان که از دیدن تصاویر لذت می برند، مؤثر نبود. تا زمانی که حکومت، مسیحیت را به رسمیت نشناخته بود، کلیسا اصولاً با استفاده از تصاویر در امور مذهبی مخالف بود و فقط استفاده از تصاویر را در گورستانها آن‌هم تحت شرایطی خاص مجاز می شمرد. اما حتی در گورستانها هم استفاده از تمثال ممنوع بود و از نصب تندیسه نیز اجتناب می‌شد و نقاشی هم محدود به چیزهای رمزی و نمادی بود و استفاده از آثار هنری در کلیسا مطلقاً ممنوع بود. کلمنت[1] از روحانیان اسکندریه تأکید می‌کند که دوبین حکم از احکام عشره ناظر بر منع ارائهٔ تصاویر از هر قبیل است؛ و این خود ملاك و معیار کلیسای اولیه و آبای کلیسا بود. اما پس از سازش و آشتی کلیسا و حکومت دیگر بیم بازگشت به بت‌پرستی در بین نبود و هنرهای بصری را می‌شد به خدمت کلیسا درآورد، هرچند حالا هم استفاده از این هنرها خالی از پاره‌ای ممنوعیتها و محدودیتها نبود. در قرن سوم اوسبیوس[2] همچنان ارائهٔ صورت مسیح را امری مبتنی بر صنم‌پرستی و مخالف انجیل وصف می‌کرد. تصاویر کامل و یکپارچهٔ مسیح حتی یك قرن پس از این نیز بالنسبه نایاب بود و ساختن این نوع تصاویر تا قرن پنجم رواج ورونق نیافت. ازآن‌پس به‌هرحال، تمثال «منجی» به صورت تمثال رسمی مذهب درآمد و سرانجام درنظر عامه صورت نوعی حمایت در برابر ارواح خبیثه را یافت.[۲۲] یکی دیگر از

1. Clement 2. Eusebius

ریشه‌های اندیشهٔ شمایل‌شکنی که من غیر مستقیم با نفرت و بیزاری از بت‌پرستی مربوط است، امتناع صدر مسیحیت از قبول فرهنگ حسی و مبتنی بر زیباشناخت عهد کلاسیك باستانی است. این انگیزهٔ معنوی را مسیحیان اولیه به طرق و انحای مختلف بیان کردند، که شاید جالبتر از همه بیان آستریوس[1] آماسیائی بود که هرگونه ارائهٔ تصویری «قدوس» را محکوم می‌کرد؛ زیرا به نظر او در هر تصویری ناگزیر باید کیفیات مادی و جسمانی تصویر مورد نظر تأکید شود، و می‌گفت «صورت مسیح را رسم نکنید: خفت تجسم به صورت انسان، که وی به میل و رضای خود و به خاطر ما بدان تمکین نمود برای بقای او کافی است؛ به عوض آن بیائید کلام غیربشری او را در روح خود جای دهیم.»[۲۳]

مبارزه علیه بت‌پرستی که در شرق، حرمت تمثالها و تصاویر از گریبان آن سر برآورد نقشی به مراتب بزرگتر از کلیهٔ عواملی که برشمردیم ایفا کرد. اما حتی این امر هم موجب و علت حقیقی نگرانی لئوی[2] سوم نبود. او چندان در بند خلوص مذهب نبود بلکه بیشتر به تأثیرات بیدار سازندهٔ منع تصویرهای مذهبی، که به خود وعده می‌داد، می‌اندیشید. حتی در نظر او و برای او «مهمتر از خود این بیداری»، که هدف بود، توجهی بود که نسبت به محافل مهذب و منورالفکری داشت که امیدوار بود از طریق منع‌پرستش تصاویر ایشان را به سوی خود جلب کند.[۲۴] زیرا در این محافل تحت تأثیر فرقهٔ پائولیسین[3] نوعی تلقی اصلاح‌جویانه شایع شده و اعتراضاتی علیه تمامی نظام شعائر مذهبی و «مراسم کفرآمیز» جامعهٔ روحانیت بعمل آمده بود. با این همه از نظر ایشان چیزی «کفرآمیز»تر از این بت‌پرستی که در قالب ارائهٔ تصاویر قدیسان انجام می‌شد، نبود؛ و در این خصوص دست‌کم بین روستائیان پارسای ایزوریا[4] و طبقهٔ مهذب توافق کامل موجود بود.[۲۵] عامل دیگری که به اشاعه و نشر «شمایل شکنی» مساعدت فراوان کرد فیروزیهای نظامی عربها بود که هیچ نوع «صورت پرستی» را در کیش خود مجاز نمی‌شمردند. و همانطور که در مورد هر نهضت موفقی پیش می‌آید موضع مسلمانان در این قضیه حامیان و

1. Asterius of Amasia 2. Leo III 3. Paulician
4. Isaurian

هواخواهانی یافت و این طرز تفکر در بیزانس هم شایع شد. بسیاری از مردم بین موفقیتهای نظامی دشمن، یعنی مسلمین، و کیش او قائل به رابطه‌ای بودند و معتقد بودند که صرفاً با ملاحظهٔ رفتار او، و پیروی از شیوهٔ کارش می‌توانند به راز این موفقیت دست بیابند. سایرین هم شاید می خواستند که با اتخاذ شیوهٔ زندگی دشمن، خشم وی را فرونشانند، اما احتمالاً بیشتر ایشان می‌پنداشتند که ترك «شمایل پرستی» به هرحال زیانی به کسی نمی‌زند. اما مهمترین، و در تحلیل آخر، قاطعترین انگیزه‌ای که در پشت این مناقشات قرار داشت جنگی بود که امپراتوران با پیروانشان، بر سر قدرت روز افزونی داشتند که رهبانیت کسب می‌کرد. نفوذی که راهبان شرق بر زندگی معنوی طبقات بالای اجتماع اعمال می‌کردند به هیچ روی قابل قیاس با نفوذی نبود که این طبقه در اروپای غربی اعمال می کرد. در بیزانس فرهنگ مادی و غیر روحانی سنت خاص خود را داشت، و آن را مستقیماً به عهد کلاسیك باستانی وصل می‌کرد؛ بنا بر این احتیاجی به وساطت کشیشان نداشت، و به هرحال رابطهٔ بین راهبان و مردم عادی بسیارگرم و صمیم بود. این دو یعنی راهبان و مردم، جبههٔ مشترکی بوجود آوردند که در پاره‌ای شرایط و اوضاع می‌توانست منبع خطری برای قدرت مرکزی گردد. دیرها صورت زیارتگاه مردم را یافتند و مردم مشکلات و نگرانیها و تقاضاهای خویش را بدانجا می‌بردند، البته هدایائی هم بدانها تقدیم می‌داشتند. بزرگترین جاذبهٔ این دیرها شمایلهای معجزنما بود. تملك شمایل معروف یك قدیس به صورت منبع شهرت و ثروت پایان‌ناپذیر دیر درآمد. طبیعی است راهبان، به منظور افزایش نفوذ و درآمد دیر با کمال میل رسوم مذهبی مورد خواست و پسند عامه را، یعنی کیش پرستش اولیاءالله و بالاخره پرستش استخوانها و شمایل ایشان را اختیار کردند.

لئوی سوم که نقشه‌هائی برای ایجاد حکومت نظامی مقتدری در سر داشت در انجام این مقصود بخصوص کلیسا و راهبان را سد راه خویش یافت. رؤسای کلیساها و دیرها، از جملهٔ بزرگترین ملاکین کشور و معاف از دادن مالیات بودند. در نتیجهٔ اشاعهٔ زندگانی رهبانی، راهبان بسیاری از مردم را از ورود به سپاه و خدمات کشوری و کشاورزی باز می‌داشتند و به مناسبت نذورات و هدایائی که خود مستمراً دریافت می‌کردند

خزانه‌داری حکومت را از درآمد قابل ملاحظه‌ای محروم می‌ساختند.[۲۶] امپراتور بامنع پرستش شمایلها، ایشان را ازمؤثرترین وسیلهٔ تبلیغاتی خویش محروم ساخت.[۲۷] این اقدام بر ایشان، در مقام تولیدکنندگان و دارندگان و نگهبانان تمثالهای مقدس و بخصوص در مقام نگهبانان تأثیر سحرآسائی که به این شمایلها اسناد داده می‌شد، سخت مؤثر افتاد. اگر امپراتور می خواست قدرت مطلقهٔ خود را بر همه جا بگسترد، در این صورت وظیفهٔ عمده‌ای که در برابر او قرار داشت این بود که این سحر را باطل کند و محیطی را که این «جادو» در آن شکوفان شده بود از بین ببرد. دلیل عمده‌ای که مورخان ایده‌آلیست علیه چنین استدلالی اقامه می‌کنند این است که تغذیب و آزار راهبان تا سه چهار دههٔ پس از ممنوعیت شمایل‌پرستی روی نداد و در عهد حکومت لئوی سوم اقدام خصمانه‌ای علیه خود راهبان صورت نگرفت؛[۲۸] تو گوئی که نفس عمل یعنی منع شمایل‌پرستی لطمه و زیانی به راهبان نزده بود! حملهٔ مستقیم به راهبان پیش از آنکه مقاومتی از ایشان سرزده باشد نه لازم و نه هم میسر بود، اما همین‌که این امر اتفاق افتاد تغذیب و آزار ایشان هم بی درنگ آغاز شد.

بنابراین «شمایل‌شکنی» به هیچوجه یك جنبش پارسائی[1] و افلاطونی یا تولستوئی علیه هنر نبود و به وقفه و رکود هنر هم منتهی نشد، جز اینکه جهت تازه‌ای بدان داد؛ و این دگرگونی حتی بنظر می‌رسد که تأثیر «نیروبخشی» هم بر کارهای هنری که شکل بسیار قالبی و یکنواختی به خود گرفته بود داشت. کارهای صرفاً تزئینی، که دیگر وظایف نقاشان منحصر و محدود بدانها بود، موجب بازگشت به سبك هلنی شد و در نتیجهٔ آزادی تازه‌ای که از قید نظارت کلیسا بدست آمده بود پرداختن به موضوعهائی که پیشترمجازنبود امکان‌پذیر گردید[۲۹]. وقتی پای این موضوعها به صحنه‌های شکار و گلستان و بوستان کشید تصویر سیماهای بشری هم آن خشونت سابق را از دست داد و جنبش بیشتری یافت و از بی‌تنوعی و یکنواختی «دید از روبرو»ی آن کاسته شد. بنابراین «عصر دوم طلائی» هنر بیزانس سده‌های نهم و دهم را که طی آن کارهای طبیعت‌گرای این دورهٔ

1. puritanical

غیر روحانی ادامه یافت و در نقاشیهای کلیسائی بکار گرفته شد، می‌توان بحق نتیجهٔ این «شمایل‌شکنی» دانست.[۳۰] اما به هرحال، بیزانس بزودی باز به سوی کلیشه‌گونگی میل کرد. اما این بار این جنبش محافظه‌کارانه نه از دربار بلکه از صومعه آغاز شد که خود بیشتر مأمن برخورد آزادتر و غیر سنتی‌تر و مردم‌پسندتر با هنر بود. در زمانهای پیشتر، هنر درباری در وصول به ملاکها و معیارهای استوار و متحدالشکل و لازم‌الاجرا کوشش بسیار بعمل آورده بود، و اینك نوبت هنر «صومعه» بود. رهبانیتِ سخت‌کیش در نبرد «شمایلها» فیروز شده و در نتیجهٔ این فیروزی به اندازه‌ای محافظ کار شده بود که شمایلهائی که در سدهٔ هفدهم در صومعه‌های ارتدکس یونان تولید می‌شد در خصوصیات اساسی فرقی با شمایلهای قرن یازدهم نداشت.

۴. سیر هنر از دوران مهاجرتها تا رنسانس سلسلهٔ کارولنژن[1]

هنری که در دوران مهاجرت اقوام بوجود آمد در مقایسه با هنر اوایل مسیحیت قدری مهجور و عقب افتاده بود و از حیث سبك از عصر آهن فراتر نرفته بود. تضاد و تباین عمیق موجود بین بینش هنری به شیوه‌ای که در این دوره و در این ناحیهٔ کوچك روی داد در هیچ جا سابقه ندارد: در بیزانس، هنر تجسمی بسیار منضبط و، از نظر فنی، بسیار پیشرفته‌ای در جریان بود، حال آنکه در اروپای غربی که قبایل ژرمنی و کلتی در آنجا سکونت گزیده بودند هنر هندسیِ انتزاعی و متوجه به تزئین محض، شکل عادی بیان بود. چون گرچه این هنر تزئینی از حیث طرحهای گوناگون مارپیچی و درهم بافته و اشکال حیوانی با اندامهای درهم‌پیچیده، و سیماهای بشری مزین به نقش و نگار، غنی و پیچیده بود از لحاظ تکامل پیشرفتش از دورهٔ «لاتن[2]» فراتر نمی‌رفت. بخصوص چیزی که آن را به صورت هنر اولیه و ابتدائی جلوه می‌داد فقدان سیماهای بشری و صرف‌نظرکردن از هرگونه کوششی در دادن محتوای «جسمانی» به شیئی بود که تصویر می شد (تنها در مینیاتورهای آنگلوساکسن و ایرلند است که چهره‌های بشری

1. Carolingian 2. La Tene

پدیدار می‌شوند). این هنر به‌رغم پویائی با حالت و گاه انفجاری قالبهای خود، هنری است ناچیز و بازیچه‌گونه و صرفاً تزئینی، و در همین مقام هم می‌ماند. گوتیك «نهانی» آن، جز در عمل متقابل شدید و مجرد قوای خود وجه مشترکی با گوتیك حقیقی ندارد، و این دو سبك در معنا وجه اشتراکی با یکدیگر ندارند. خواه، این شیوه‌ای که در این هنر خطی جلوهٔ بیان یافته شیوهٔ خاص ژرمنی باشد ـ که بسیار محتمل است ـ و خواه شیوهٔ تزئینی سکائی[1] و سارماتیی[2] که قبایل ژرمنی آن را انتقال داده و تقلید کرده‌اند،[۳۱] به هرحال، هرچه باشد با پدیده‌ای روبرو هستیم که متضمن انحلال کامل تصور کلاسیك از هنر است، و با دید هنری ناحیهٔ مدیترانه تفاوت بسیار دارد.[۳۲]

آیا هنر این دورهٔ مهاجرتها آن چنانکه «دهیو» معتقد است هنر توده بود؟ هنری بود دهقانی: هنر قبایل کشاورزی که بر غرب هجوم آوردند؛ مردمی که هنوز مقید به تولید ابتدائی بودند. اگر بخواهیم هنر دهقانی را هنر «توده» بخوانیم و اگر «هنر توده» به مفهوم اشکال بیان بالنسبه ساده‌ای باشد که نیازهای مردمی را که از حیث فرهنگ همگونند برآورده کند، در این صورت این هنر هم هنری توده‌ای بود. اما اگر مراد از «هنر توده» فعالیتی باشد که توسط متخصصان حرفه‌ای به انجام نمی‌رسد در این صورت نمی‌توان این هنر را به این عنوان توصیف کرد. بیشتر آثاری که از این دست به ما رسیده متضمن مهارتی است که از هرگونه بازی «تفننی» با اشکال، بسیار درمی‌گذرد؛ ممکن نیست این آثار را هنرمندانی فاقد آموزش کامل حرفه‌ای و تجربهٔ متمادی ساخته وپرداخته باشند. ژرمنها احتمالاً تنی چند صنعتگر متخصص بیش نداشتند و صنایع‌دستی بیگمان به طور عمده در درون خانوار انجام می‌شد، اما تولید وسایل زینتی، نظیر آنچه اینك در دست است، به زحمت می‌تواند نتیجهٔ کاری فرعی و تبعی باشد.[۳۳]

اکثر ژرمنها دهقانان آزادی بودند که مزارع خود را کشت و زرع می‌کردند؛ عده‌ای از ایشان به هرحال مدتی بود زمیندار بودند و سرفهائی داشتند. در این عصر «مهاجرتها» دیگر چیزی به نام کشت و زرع اشتراکی

1. Scythian 2. Sarmatic

در بین نبود.[۳۴] شرایط و اوضاع غالب این دوره را می‌توان «توسعه نیافته» توصیف کرد، زمینهٔ تمامی فرهنگ هنوز صرفاً بر کشاورزی استوار است. در این‌جا نیز اسلوب هندسی، مانند همهٔ جاهای پس از عصر «نوسنگی» منطبق با شیوهٔ کشاورزی زندگی است، اما مثل همهٔ جاها متضمن طرز تفکر جامعه‌ای که اموالشان اشتراکی باشد نیست. هنر این دوره در مقایسه با هنر دهقانی اعصار و اقوام دیگر واجد اختصاصات ویژه‌ای نیست، اما جالب توجه این است که سبك هندسی دهقانان ژرمنی نه تنها در نقاشیهای مینیاتور راهبان ایرلندی ادامه می‌یابد بلکه با بسط اصل تزئینی خود و شمول آن بر سیماهای بشری غنی هم می‌گردد. جدائی این نقاشیها از طبیعت گاه از «تجرید» اسلوب هندسی اولیهٔ یونان نیز درمی‌گذرد.

در این سبك نه فقط اشکال تزئینی غیر «تصویری[1]» و حیوانات و نباتات بلکه حتی اشکال آدمیان نیز به خطوط بدل می‌گردند و هرگونه احتوای جسمانی و حیاتی خود را از دست می‌دهند. اما چگونه هنری که این همه مدت رواج داشت و توسط راهبان دانشمند تهذیب شد و جماعتی مهذب از آن استفاده می‌کردند، این چنین در سطح اسلوبهای اقوام مهاجر راکد ماند؟ موجب این رکود احتمالاً باید این بوده باشد که ایرلند هرگز ایالتی رومی نبود و بنابراین در صنایع مستظرفهٔ ادوار کلاسیك باستانی سهم مستقیمی نداشت. بیشتر راهبان ایرلندی شاید به عمر خود پیکره‌ای رومی ندیده بودند، و کتب تذهیب شدهٔ رومی یا بیزانس هم اغلب به ایرلند نمی‌رسید و اگر هم می‌رسید این قدر نبود که پایه و اساسی برای سنتی هنری بوجود آورد. به این ترتیب شکل‌گرائی مجرد هنر دورهٔ مهاجرت در اینجا حتی با مقاومتی که در اروپا در هیأت هنر رومی با آن روبرو شد، مواجه نگردید. عامل دیگری که اسلوب هندسی مینیاتورهای ایرلند را توضیح می‌دهد با سرشت ویژهٔ رهبانیت ایرلند بستگی دارد که با رهبانیت اروپا بخصوص رهبانیت بیزانس فرق داشت. صومعه‌های یونان در نزدیکی شهرها جای داشتند و در زندگی شهر و جنبشهای بازرگانی و بین‌المللی و فکری فعالانه شرکت می‌کردند؛ اعضای این صومعه‌ها تنها به

1. non-figurative

کارهای دستی سبك اشتغال می‌ورزیدند و وجه مشترکی با شیوهٔ زندگانی روستائیان نداشتند. برعکس، راهب ایرلندی هنوز نیمه دهقان بود. «پاتریك[1]» خود فرزند زمینداری میانه‌حال، و یك «روستا»زاده بود و وقتی دیرهای خود را بنا نهاد آئین و قواعد فرقهٔ سن بندیکت[2] را بدقت اجرا می‌کرد: اما جالب نظر است که شعر اولیهٔ ایرلند که از لحاظ فرهنگی با مینیاتور راهبان در یك سطح قرار دارد چنان احساس زنده‌ای نسبت به طبیعت در خود منعکس می‌کند که در مورد آن نه تنها می‌توان از طبیعت‌گرائی دقیق سخن داشت، بلکه حتی می‌توان از امپرسیونیسمی بسیار حساس و تأثرپذیر سخن بمیان آورد. فهم این نکته که چگونه دو پدیدهٔ چنین متفاوت می‌توانسته‌اند به فرهنگ واحدی تعلق داشته باشند، دشوار است: از طرفی نقاشیهای مینیاتور را می‌بینیم که در آنها شکلی طبیعی بی‌درنگ به «زینت محض» بدل می‌گردد و از طرف دیگر وصف است به قسمی که می‌بینیم:

«صدائی ظریف، آوائی دلکش، موسیقی لطیف طبیعت، فاخته‌ای با صدای شیرینش بر نوك درختی؛ مبله‌های باریك نور، در پرتو خورشید بازی می‌کنند؛ جانوران جوان، در دام عشق... کوهساران گرفتار آمده‌اند.»[۳۵]

تنها توضیح این تفاوت این است که چنانکه اغلب اتفاق می‌افتد، در این‌جا نیز تکامل در کلیهٔ اشکال هنر به یکسان پیش نمی‌رود؛ در این‌جا هم با یکی از دورانهای تاریخی سروکار داریم که تجلیات هنری آن را نمی‌توان به مخرج مشترك سبك معینی تحویل نمود. درجهٔ طبیعت‌گرائی هنرها و گونه‌های[3] هنری یك دورهٔ معین تنها به سطح فرهنگ ـ حتی اگر ساخت اجتماعی آن یکدست هم باشد ـ بستگی ندارد، بلکه همچنین بستگی به طبیعت و کیفیت و عصر و سنت هر یك از هنرها و انواع آن دارد. توصیف تجربه‌ای از طبیعت در قالب کلمات و اوزان یا در قالب خطوط و رنگ

1. Patriek 2. St. Benedicte 3. genre

به هیچ وجه چیز واحدی نیست: عصری ممکن است در یکی موفق باشد و در دیگری کامیاب نباشد، ممکن است در شکل هنری بخصوصی از رابطهٔ نسبتاً خودبخودی و مستقیم با طبیعت بهره‌مند باشد حال آنکه چنین رابطه‌ای در شکل هنری دیگر مدتها صورت چیزی قراردادی و تکراری را یافته باشد: «پرندهٔ کوچك نغمهٔ دلکشی را از نوك منقار درخشان و زرد خود فرو می‌ریزد؛ توکا از میان شاخ و برگ درخت برفراز لوك لیگ[1] غریو سر می‌دهد.»[۳۶] ـ باری، ایرلندیهائی که چنین تصویرهائی را کشف کرده بودند و از چیزهائی چون «پای‌افزارقوها» و «تن‌پوش زمستانی کلاغان»[۳۷] سخن می‌گفتند پرندگان را طوری نقاشی می‌کردند که به زحمت می‌شد گفت جوجهٔ‌مرغ یا جوجهٔ‌کلاغند. پیشرفت موازی شعبه‌های مختلف هنر و گونه‌های هنری، مستلزم وصول به سطحی از تکامل است که در آن هنر دیگر ناگزیر نیست برای دستیابی به وسیلهٔ بیان تلاش و تقلا کند، بلکه تا حدی قادر است این وسیله را آزادانه از میان امکانات موجود برگزیند. عصر دیرینه سنگی اگر شعری می‌داشت به هیچ وجه قابل قیاس با طبیعت‌گرائی بسیار پیشرفته‌ای که در نقاشی آن می‌بینیم نمی‌بود. همین‌طور در شعر قدیم ایرلند قدرت استعاری و مجازی زبان، تصاویری را از زندگی طبیعی بدست داد که هنر نقاشی، که مبتنی بر سبك زینتی دوران مهاجرت بود، وسیلهٔ بیانش را نداشت. ایرلندیها در شعر به سنتی بستگی داشتندکه با سنت نقاشی ایشان فرق داشت. شاعران با اشعار غنائی لاتینی، که به وصف طبیعت می‌پرداختند و نیز با منظومه‌هائی که از شعر لاتینی اقتباس شده بود آشنا بودند؛ حال آنکه آنچه نقاشان برای آغاز بکار می‌دانستند اسلوب هندسی قبایل کلتی و ژرمنی بود که به امور روستائی اشتغال داشتند. علاوه بر این، شاعران و نقاشان به طبقات فرهنگی و اجتماعی متفاوتی تعلق داشتند و این تفاوت طبعاً بر نحوهٔ برخوردشان با طبیعت اثر می‌گذاشت. از سوئی می‌دانیم که نقاشان مینیاتورپرداز راهبان ساده‌ای بودند، و از سوی دیگر می‌توان پنداشت که مصنفان منظومه‌های حماسی و قطعاتی که به وصف طبیعت می‌پرداختند

1. Loch Laig

شاعرانی حرفه‌ای بودند، یعنی اینکه یا به طبقهٔ شاعران معزز و محترم درباری تعلق داشتند و یا از گویندگان طبقه‌ای دیگر بودند که هرچند عزت و حرمت شاعران درباری را نداشتند بی‌ارج و قرب هم نبودند و ایشان را به واسطهٔ اطلاعاتی که داشتند عضو طبقات بالای جامعه بشمار می‌آوردند.[۳۸] قائل بودن به اینکه این منظومه‌ها و شعر توده‌ای[۳۹] خاستگاه واحدی داشته‌اند در این نظریهٔ رمانتیك ریشه دارد که می‌گوید لفظ «طبیعی» و «توده‌ای» دو مفهومی هستند که می‌توان آنها را به جای یکدیگر بکار برد، حال آنکه در حقیقت آن قدر که مقابل و متضاد یکدیگرند جانشین یکدیگر نیستند. همان برخورد مستقیمی که در اشعار تغزلی مخصوص به توصیف طبیعت دیده می‌شود در قطعه‌ای نیز که ذیلاً از زندگی قدیسی نقل می‌کنیم، یعنی در اثری ادبی که ربطی به شعر توده ندارد، آشکار است: این قطعه مربوط به واقعه‌ای است که در ضمن آن کودکی که برکنار دریا به بازی مشغول است در آب می‌افتد و قدیس او را نجات می‌دهد، و سپس نویسنده می‌گوید که چگونه این قدیس همچنانکه در میان دریا بر تپه‌ای شنی نشسته است با امواج بازی می‌کند:

«زیرا امواج می‌توانستند خویشتن را به سویش بالا بکشند و در پیرامونش بخندند، و نیز او بر امواج خنده می‌زد و کف دست را بر کفی که بر نوك زبانه‌شان آرمیده بود می‌سود و کف را چون شیر تازه با دست می‌لیسید.»[۴۰]

پس از تهاجمات اقوام وحشی، در غرب، جامعه‌ای جدید با اشرافیتی جدید و نخبگان فرهنگیی جدید سر برآورد. اما در حینی که این جامعه رشد می‌کرد، فرهنگ به درجه‌ای که از عهد کلاسیك باستان بی‌سابقه بود سقوط کرد و قرنها چیزی ببار نیاورد. فرهنگ کهن ناگهان پایان نمی‌پذیرد؛ اقتصاد و جامعه و هنر رومی رو به ضعف می‌گذارد و بتدریج از میان می رود و ورود به سده‌های میانه گام‌به‌گام و به شیوه‌ای تقریباً نامشهود روی می‌دهد. تداوم این جریان را در آنچه از ساخت اقتصادی روم بازمانده

است بهتر می‌توان دید.[۴۱] کشاورزی با مالکیت وسیع، و کولونی[1] به صورت پایه و اساس تولید باقی می‌ماند.[۴۲] مهاجرنشینهای قدیم همچنان مسکونند و شهرهای ویران بعضاً تجدید ساختمان شده‌اند. استعمال زبان لاتینی، اعتبار قوانین رومی وبخصوص دستگاه کلیسای کاتولیك که سرمشقی از برای دستگاه اداری سیاسی می‌گردد همه دست نخورده مانده است. از طرف دیگر، ارتش روم و دستگاه اداری سابق همه رفتنی هستند. کوشش می‌شود که نهادهای موجود ـ دستگاه مالی و قضائی و انتظامی ـ در دستگاه حکومتی جدید حفظ شود، لیکن مشاغل قدیم، دست‌کم مشاغل مهم مملکتی را باید با صاحب منصبان جدید پر کرد ـ و اشرافیت جدید به طور عمده از این طبقه از صاحب منصبان کشوری پدید می‌آید.

فتوحات ژرمنها در درون قوم ژرمن نیز موجب تحول گردید و حکومت قبیله‌ای را بدل به سلطنت مطلقه کرد. پیدایش حکومتهای نوخاسته موجب تحولاتی گردید و به پادشاهان پیروزمند امکان داد خویشتن را از «انجمنهای همگانی مردان آزاد» بی‌نیاز سازند و با پیروی از نمونهٔ امپراتوران، خویشتن را از سطح مردم و اشراف برکشند. این پادشاهان سرزمینهای مفتوحه را به چشم ملك شخصی خویش و تابعان خود را به نظر رعایائی می‌نگریستند که بر ایشان هرگونه حکم و اختیاری داشتند. اما قدرت پادشاه از همان ابتدا استوار و مأمون از خطر نبود. هر یك از رؤسای قدیم قبایل می‌توانست با او به رقابت برخیزد و هر یك از اعضای اشرافیت سابق خطری بالقوه بود. شاهان با قلع و قمع اشرافیت قدیم قبیله‌ای، که طبعاً در جریان کشورگشائیها لطمات شدید دیده بود، گریبان خویش را از چنگ این خطر رهانیدند. این مدعا که چیزی از اشرافیت سابق باقی نماند[۴۳] و به جز خاندان «مروونژن[2]» خاندانی از نجبا و اشراف باقی نمانده بود، احتمالاً اغراق آمیز است.[۴۴] اما به هر حال آن عده هم که بازمانده بودند خطری برای پادشاه بشمار نمی‌آمدند. با این همه در عهد سلطهٔ خاندان «مروونژن» هم، طبعاً باید طبقهٔ حاکم جدید و وسیعی موجود بوده باشد. اما این طبقه چگونه بوجود آمد و از چه عناصر

1. *Coloni* 2. Merovingian

اجتماعی تشکیل شد؟ به جز بقایای نجبای موروثی ژرمنی، این طبقه بیش از هر چیز مرکب از اعضای طبقهٔ سناتورهای رومیی بود که در قلمروهای مفتوحه احتمالاً به صورت پراکنده می‌زیستند. به هرتقدیر، با اینکه شاهان به طبقهٔ جدید صاحب‌منصبان و نجبای سپاهی عنایت داشتند، بسیاری از ملاکان گالو-رومن[1] املاک و حقوق و امتیازات ویژهٔ خود را همچنان حفظ کردند. این طبقهٔ اشرافی که از صاحب منصبان تشکیل شده بود نه تنها از حیث نفوذ بلکه از حیث تعداد هم مهمترین بخش طبقهٔ بالای جامعهٔ «فرانکها[2]» بود. از زمان تأسیس حکومت جدید دیگر تنها راه وصول به قدرت و افتخار خدمت به پادشاه بود؛ هر کس که در خدمت شاه بود از دیگران منظورتر بود و خود بخود از زمرهٔ اشراف بشمار می‌آمد. اما این اشرافیت هم نجابتی حقیقی نبود، زیرا هر لحظه امکان داشت حقوق و امتیازاتش را از دست بدهد؛ و این حقوق و امتیازات به هیچ روی موروثی نبود و اساس آن نه بر مبنای تبار بلکه بر بنیاد مالکیت و منصب استوار بود.[۴۵] لیکن با این توصیف این اشرافیت گروه نژادی واحدی نبود و مرکب از عناصر گالی و رومی و ژرمنی و نمایندهٔ طبقه‌ای بود که در آن فرانکها دست‌کم در برابر رومیان از مزیت و برتری ویژه‌ای برخوردار نبودند. در این خصوص شاهان به اندازه‌ای آزاد از قید تعصب بودند که به مردم عادی از طبقات پائین و حتی بردگان نیز اجازه می‌دادند به مقامات بالا نایل آیند و گاه حتی ایشان را در وصول به این مقصد یاری نیز می‌کردند.[۴۶] به هر حال این مردم خطر کمتری برای دستگاه سلطنت داشتند و اغلب برای انجام وظایف جدید شایسته‌تر از اعضای خاندانهای قدیم بودند.

حتی از همان سدهٔ ششم میلادی به صاحب منصبان، بخصوص صاحب منصبان عالیرتبهٔ مملکتی نظیر کنتها، علاوه بر حقوق و مواجب مقرر زمینهائی از املاک شاه داده می‌شد. زمینی که به این ترتیب به اشخاص داده می‌شد در بدو امر برای مدتی محدود، و سپس مادام‌العمر بود و فقط پس از آن بود که صورت موروثی یافت. گریگوری توری[3]، که

1. Gallo-Roman 2. Frankish 3. Gregory of Tours

منبع اطلاعاتی مهمی در بارهٔ وضع اجتماعی دوران حکومت سلسلهٔ «مروونژن» بشمار می‌آید، از واگذاری زمین در ازای خدمات لشکری، به عبارت دیگر از تیول فئودالی، سخنی به میان نمی‌آورد.[۴۷] واگذاری املاك در این دوره هنوز صورت عطیه دارد و شکل اقطاع به خود نگرفته است. اما پاره‌ای از معافیتها و امتیازات با این بخشش ملازمه داشت، زیرا هرگاه حکومت قادر به حمایت از جان و مال رعایا نبود ملاکین بزرگ این وظیفه را بر عهده می‌گرفتند و در ازای آن اعمال قدرت حکومتی را در قلمرو خویش به خود اختصاص می‌دادند. به این ترتیب هر قدر میزان این‌گونه عطایا افزایش می‌یافت نه تنها زمینهای شاهی کاهش می‌پذیرفت بلکه از قلمرو نفوذ حکومت نیز کاسته می‌شد. سرانجام شاه فقط صاحب املاك خود بود، که وسعت آن اغلب از وسعت املاك رعایای قدرتمند وی کمتر بود. البته این تجدید قالب «مناسبات قدرت»، با جریان عمومی اوضاع که مرکز ثقل زندگی اجتماعی را از شهر به روستا انتقال داد کاملاً منطبق بود.

روستا به خلاف شهر برای امور هنری، بخصوص هنرهای زیبا که بیشتر مقاصد تزئینی دارد، مناسب نیست. در روستا کارهای هنری خاصی نیست، و مردم هنر شناس و هنر دوست و وسایل کار موجود نیست. به هر حال علت عمدهٔ رکود هنر در عهد سلطنت شاهان سلسلهٔ مروونژن، انحطاط شهرها و فقدان پایتخت دائمی است. تبدیل فرهنگ شهری به فرهنگ روستائی که در اواخر عهد امپراتوری روم شروع شده بود اینك کامل شده است. اقتصاد پولی شهرهای عهد کلاسیك باستانی اینك به وضع اقتصاد طبیعی املاك بزرگ رجعت می‌کند، که می‌کوشند از نیروهای خارج وشهرها و بازارها بی‌نیاز گردند. اما حکومت مستقل ملاکان بزرگ در وهلهٔ اول نتیجهٔ انحطاط شهر نیست؛ برعکس، شهرها با بازارهایشان به این علت به تباهی گرائیدند که ملاکین بزرگ به واسطهٔ نبودن پول نمی‌توانستند محصولات خود را بفروشند و ناچار در صدد برآمدند تا آنجاکه ممکن است هر آنچه را که لازم دارند خود تهیه کنند و اضافه بر مصرف چیزی تولید ننمایند. عاقبت، انحطاط شهرهای خالی از سکنه به درجه‌ای رسید که چون آذوقه‌ای در آنها یافت نمی‌شد، یا اگر بود پولی برای تهیهٔ آن نبود،

شاهان ناگزیر به ترك آنها شدند و به املاك خود رفتند. شهرها این بحران را بیشتر به برکت اینکه مقر اسقفها بودند از سر گذراندند، و اگر هم توانستند به حیات خود ادامه دهند به هر حال در سراسر عهد حکومت شاهان فرانك حتی یك شهر بزرگ چون بغداد یا «قرطبه[1]» در غرب بوجود نیامد.[۴۸] حتی جاهائی نظیر پاریس و اورلئان[2] و سواسون[3] و رنس[4] که هر چند یکبار شاهان در آنها مقیم می‌شدند شهرهای بالنسبه کوچك و کم جمعیتی بودند، و زندگی درباری در هیچ یك از آنها رونقی نیافت. و در هیچ جا ضرورتی برای ساختن بناهای بزرگ پیش نیامد و دیرها فقیرتر از آن بودند که مخارج دربار و شهر را بتنهائی فراهم کنند. به این ترتیب شهر و دربار و دیری که در آنها فعالیت منظم هنری جریان داشته باشد و رونق بگیرد وجود نداشت.

در سدهٔ پنجم هنوز در همه جا اشرافیت با فرهنگ و مهذبی که در امور ادبی و هنری بصیر و مطلع بود وجود داشت، اما در قرن ششم این اشرافیت تقریباً از بین رفت. نجبای فرانك اصولاً مقید به امور آموزشی و فرهنگی نبودند. دیگر نه فقط اشرافیت بلکه کلیسا نیز در دوره‌ای از رخوت و انحطاط سقوط کرده بود: حتی مقامات عالی کلیسا هم به زحمت می توانستند بخوانند و بنویسند؛ گریگوری توری هم که این اوضاع را گزارش می‌کند، خود به زبان لاتینی بسیار خام و ناپخته‌ای می‌نویسد، و این نشان می‌دهد که زبان کلیسا در قرن هفتم مرده بوده است.[۴۹] مدارسی که توسط غیر روحانیان اداره می‌شد به انحطاط گرائیده بود و یکی پس از دیگری بسته می‌شد. چندی نگذشت که دیگر جز مدارس روحانی که اسقفها برای تدارك روحانیان مورد نیاز کلیسا ناگزیر از نگه‌داری آن بودند مؤسسهٔ آموزشی دیگری وجود نداشت، و همین موجب می‌شد که کلیسا انحصار آموزش را، که نفوذ فوق‌العاده‌اش در اروپای غربی مدیون آن است، بدست آورد.[۵۰] حکومت رنگ کلیسا پذیرفت، و علت امر نخست این بود که فقط کلیسا می‌توانست مأموران و صاحب منصبان حکومتی را تعلیم دهد و تأمین کند، و مردم غیر روحانی با سواد طبعاً دید و تلقی کلیسا

1. Cordova 2. Orleans 3. Soisson 4. Rheims

را پیدا می‌کردند، زیرا مدارس کلیسا، و بعدها مدارس دیر، تنها مؤسسات آموزشیی بودند که مردم می‌توانستند کودکان خود را برای تعلیم بدانها بسپارند.

کلیسا هنوز سفارشهای عمده به هنرمندان می‌داد؛ اسقفها هنوز کلیسا می‌ساختند و هنوز بنایان و نجاران و درودگران و شیشه‌بران و تزئین‌کاران و احتمالاً پیکرتراشان و نقاشان را استخدام می‌کردند. چون بناها و پیکره‌هائی از آن دوره باقی نمانده است نمی‌توان تصویر مشخصی از این فعالیت هنری ارائه کرد، اما اگر بتوان بر اساس چند کتاب مصوری که بازمانده است به نتیجه‌گیریهای کلی مبادرت کرد، باید گفت که این فعالیت منحصر و محدود به نوعی ارائهٔ دست دوم هنر اواخر امپراتوری روم و تکرار هنر دوران مهاجرت بود. در این زمان در غرب دیگر کسی نمی‌توانست بدنی را به قوارهٔ طبیعی خود بکشد؛ همه چیز محدود به آرایش سطحی و بازی با خطوط و خطوط آرایشی بود. عناصری که در این هنر تزئینی بکار گرفته می‌شد، موافق با شیوهٔ غالب زندگی روستائی، همان «فرمها»ی هنر دهقانی بود: دایره و مارپیچ، نوارها و بندهای درهم بافته، ماهی و پرنده، و گاه شاخ و برگ و پیچك؛ و این تنها نوآوری و ابداعی بود که بر هنر عصر مهاجرت پیشی می‌گرفت. این چیزها موضوع کار هنر زرگری نیز بود، و بیشتر نمونه‌های بازمانده به این هنر تعلق دارد. شمار بالنسبه زیاد این آثار نشان می‌دهد که علائق هنری این جامعهٔ ابتدائی در چه جهتی سیر می‌کرده است. هنر، در وهلهٔ اول زینت و زیور و ظروف و ابزار تزئین شدهٔ فاخر و جواهرات گرانبها بود، و چنانکه در اشکال هنری فرهنگهای تکامل یافته‌تر نیز اغلب دیده می‌شود وظیفه‌اش صرفاً ارائه و نمایش تملك ثروت و قدرت بود. با تاجگذاری شارلمانی[1] ماهیت اشرافیت «فرانکها» تغییر بنیادی وسیعی را از سر گذراند. قدرت غیر روحانی خاندان «مروونژن» اینك به حکومتی روحانی بدل گردید و پادشاه فرانك حامی جامعهٔ مسیحیت شد. اخلاف شارلمانی قدرت تضعیف شدهٔ پادشاهان فرانك را از نو مستقر کردند، لیکن دیگر پادشاه قادر نبود قدرت اشراف را درهم

1. Charlemagne

شکند، زیرا وضع و موقع خود را تا حدی بدیشان مدیون بود. راست است که از قرن نهم به این طرف کنتها و اعیان، رعایای پادشاه بودند، اما منافعشان اغلب منافی با منافع سلطنت بود و دست‌آخر نمی‌توانستند در پیمان خویش نسبت به سلطنت استوار باشند. قدرت و ثروتشان افزایشی نمی‌یافت، بلکه به نسبت افزایشی که در قدرت حکومت حاصل می‌کردند، کاهش نیز می‌پذیرفت. حکومت مرکزی، با واگذاشتن ادارهٔ روستا به این طبقه، خواستار خدمت رسمی آن طبقه می‌گردید که دیر یا زود می‌بایست از چهرهٔ خود به‌عنوان دشمن حکومت نقاب برگیرد، و این طبقه در این مقام با آزادی تمام حکومت می‌کرد، زیرا دستگاهی اداری با صاحب‌منصبان کهتر و متوسط وجود نداشت. شاه در مقابل کنتهای سرکش و نابفرمان قادر به عملی نبود، و بخصوص نمی‌توانست ایشان را برکنار کند، زیرا اینان صاحبان مناصب به‌مفهوم عادی و معمولی کلمه نبودند. بلکه مردمی بودند که دهقانان با ایشان احساس اشتراك منافع می‌کردند، کسانی بودند که نسلها از ثروتمندترین مردم محل بوده، نسلها در منطقهٔ خود از احترام برخوردار بودند و صاحب‌منصبان جدید در مقایسه با ایشان اشخاص مخل و مزاحمی بیش نبودند.[۵۱] شاه و حکومت بخصوص قادر نبودند مانع از این گردند که دهقانان زمینهای خود را بدیشان نسپارند و حق مالکیت را مجدداً از ایشان، در مقام حامیان خود، دریافت ندارند.

گرایش کلی به‌سوی تشکیل مالکیتهای بزرگ و ایجاد قلمروهای امیرنشین بود؛ هرچند که عصر شارلمانی هنوز راهی دراز با تکامل این گرایش فاصله داشت، ولی موضع سلطنت دیگر به اندازه‌ای ضعیف بود که شاه ناگزیر بود بیش از واقع تظاهر به قدرت کند. بخصوص ناگزیر بود به‌عنوان رئیس حکومت دینی و دنیوی در میان عامه ظاهر شود و دربار خویش را به مرکز عمدهٔ آداب و فرهنگ امپراتوری بدل کند.

در اکس‌لاشاپل[۱]، که آکادمی و کارگاهی هنری در کاخ دایر شده و بهترین فضلای زمانه همه در یك مکان گردآمده‌اند، شارلمانی به عنوان الگوی دربارهای اروپا خانه‌ای از برای الهگان هنر و ادبیات (موزها)

۱. Aix-la-Chappelle شهر آخن کنونی. ـم.

می‌سازد ـ و این امر به رغم علاقهٔ شدیدی که بـه هنر دربارهـای روم و بیزانس ابراز می‌شود خود معرف سرآغاز تازه‌ای است. برای نخستین‌بار از زمان «هادرین» و «مارکوس اورلیوس» به این طرف فرمانروائـی در غرب پیدا شده است که نه تنها علاقه‌ای حقیقی به‌دانش و هنر و ادب نشان مـی دهد بلکه برنامهٔ فرهنگی ویژه‌ای را نیز به مورد اجرا می‌گـذارد. باری، هدف حقیقی امپراتور در تأسیس آکادمی ادبی تربیت افـراد بـرای دستگاه اداری مملکت بود و تجدیـد حیات فـرهنگ معنوی، هدفی فرعـی و تبعی بیش نبود. بنابر این در این آکادمی ادبیات رومی در وهلـهٔ اول به عنوان مجموعه‌ای از نمونه‌های اسلوب لاتینی فصیح مورد نظر بـود و مـراد از مطالعهٔ این نمونه‌ها به طور عمده کسب روانی و سهولت در زبـان رسمی بود. تا آنجا که مسأله به خود این مؤسسات مربوط مـی‌شد اخیراً در این باره که اصولاً مدرسه‌ای در کاخ وجود داشته است و چنانکه مـی‌پنداشتند اطفال خانواده‌های متشخص و ممتاز را تعلیم می‌داده و تـربیت می‌کرده، تردید شده است. مبنای این تصور را، که چنین مـدرسه‌ای وجـود داشته، دیگر به سوء تعبیر از متونی اسناد می‌دهند که در آنها کلمهٔ «اسکولارس[1]» بکار رفته است؛ آنطور که اینك معتقدند ایـن کلمه معنی شاگـردان اسکولا پالاتینا[2] را نمی‌دهـد بلکه مـراد از آن دست‌پـروردگان امپراتـور، یعنی نجیب‌زادگان جوانی هستند که به‌عنوان نظامیان و صـاحب‌منصبان آینده آموزش عملی خود را در دربار می‌بینند.[۵۲] از طرف دیگر بی‌هیچ شك در دربار شارلمانی جماعتی از شعرا و فضلا بوده‌اند که منظماً جلساتی ترتیب می‌داده و با یکدیگر ملاقات مـی‌کرده‌اند، و ایـن انجمن در حقیقت خـود «دارالعلم»ی بود. این هـم مسلم است که کارگاهـی در کاخ و وابسته به دربار وجود داشته است که در آن نسخ مصور کتب و آثار هنری و صنایع دستی تهیه و تولید می‌شده است.

برنامهٔ فرهنگی شارلمانی جزئی از نقشهٔ وسیع‌تـری بـود که هدفش احیای آرمانهای کلاسیك بود، و اگر چند با اندیشهٔ سیاسی تجدیـد حیات امپراتوری روم مربوط می‌شد اندیشهٔ اساسی و بنیادی آن نـه تنها اشاعه

1. scholares 2. *Schola Palatina*

و رواج فرهنگ کلاسیك، بلکه جذب مجدد و آمیخته به ابداع آن نیز بود. این نظریه که سده‌های میانه هرگز بر میزان فاصله‌ای که با عهد کلاسیك باستان داشت، واقف نگردید، و همیشه خود را وارث بلافصل آن می پنداشت، قابل دفاع نیست.[۵۳] فرق عمدهٔ بین رنسانس شارلمانی و صدر مسیحیت دقیقاً در این است که این رنسانس تنها راه و رسم یونانیان را ادامه نمی‌داد، بلکه آن را از نو کشف می‌کرد. برای نخستین‌بار عهد کلاسیك‌باستانی صورت تجربه‌ای فرهنگی را می‌یافت، و همراه با آن وقوف بر این بود که گمگشته‌ای از نو کشف شده یا بدست آمده است. این تجربه مشعر بر تولد انسان غربی است،[۵۴] زیرا هدف مشخص آن نه تملك عملی فرهنگ کلاسیك، بلکه کوششی است در جهت این تولد. عصر شارلمانی به این خرسند است که میراث کلاسیك را به‌صورت چیزی دست‌دوم تحصیل کند. هنر رومی اواخر عهد امپراتوری سده‌های چهارم و پنجم و هنر بیزانس قرنهای پس از آن به صورت منبع اندیشه‌ها و قالبهائی درآمد که این عصر نمونه‌های خود را از آن اخذ می‌کند و الهامات خود را از آن می‌گیرد، و اگر چند موافق با روحیهٔ پویا و پر جنب و جوش تجدید حیات و نوزائی خود، علاقهٔ خاصی به تقلید از حالات و رفتار پر از غرور و تظاهر و خودنمائی رومیان دارد، ولی تنها با واسطهٔ هنر مسیحی است که بر این کلاسیسیسم باستانی دست می‌یابد، در حالی که پرتو این واسطهٔ مسیحی خود از منشوری دیگر گذشته و شکسته شده است. نشان بارز این فاصله‌ای که هنوز با هنر عهد کلاسیك باستانی وجود دارد این است که پیکرتراشی رومیان، که مسیحیان مدتها بود چیزی از آن نمی‌فهمیدند، برای مردان رنسانس شارلمانی نیز چون کتابی ناگشوده و سر به مهر باقی می‌ماند. به‌همین جهت است که «دهیو» جذب فرهنگ کلاسیك در عهد شارلمانی را در واقع نه یك رنسانس بلکه صرفاً ادامهٔ فرهنگ اواخر عهد کلاسیك می داند.[۵۵] اما همانطور که دهیو هم می‌گوید هنر عهد شارلمانی[۵۶] تنها با غلبه بر سبك تزئینی و یکنواخت عهد مهاجرت و باب کردن مجدد تصویر سیماهای بشری در تمام حقیقت سه‌بعدی آن، به ابداعی دوران‌ساز دست نمی‌یابد. این خصلت بخودی خود آنقدر که یادآور عهد کلاسیك است، نشان مسیحیت اوایل‌کار نیست. به هرحال، به‌خلاف برخورد صرفاً تزئینیی

که در دورهٔ مهاجرت شایع بود در هنر سلاطین سلسلهٔ کارولنژن نه فقط به هنری تجسمی برمی‌خوریم که با هنر صدر مسیحیت متغایر است بلکه با تصور و اندیشه‌ای از هنر مواجه می‌شویم که تا حدی «ایلوزیونیستی» است. این هنر نه فقط احساسی نسبت به مجسمه‌ها و بناهای بزرگ در خاطرها زنده می‌کند، بلکه ادراك «تأثری[1]» عهد باستان را نیز در ما برمی انگیزد. علاوه بر تابلوهای پرآب ورنگ و پرکاری که در انجیلهای مصور مخصوص امپراتوران می‌بینیم، کارهای زنده و پرتحرکی هم نظیر مزامیر معروف به اوترخت[2] را نیز در اختیار داریم که به‌یاری چند خط تصویر را کامل می‌کنند، و هرچند از حیث سبك در نمونه‌های شرقی-مسیحی ریشه دارند[۵۷] از حیث دقت و ظرافت و نیروی «تأثری» خود از عهد هلنی به بعد در هیچ عصری مانند ندارند. و نکتهٔ قابل توجه این نیست که این شیوهٔ بدیهه‌گونهٔ ارائه و تصویر، در جوار سبك مطنطن و مهیمن دربار، و همزمان با آن به انجام می‌رسید؛ بلکه جالب توجه این است که این شیوه از نظر کیفیت از شیوهٔ پرآب وتاب و بزرگ قطع و باشکوه دربار بسی مؤثرتر است. نیك پیداست که چیزهائی چون مزامیر اوترخت، با آن تصاویر ساده وطرح‌گونهٔ خود، نمی‌توانستند نیازمندیهای دربار را برآورده کنند، و پیداست که برای محافل هنر دوستی تهیه شده‌اند که به جنبهٔ تربیتی هنر توجهی ندارند و بیشتر به جنبهٔ تصویری آن علاقه‌مندند. تفاوتی که این نسخ از حیث قطع و اندازه و سبك مینیاتورها با هم پیدا می‌کنند و تمایز بین نسخ اشرافیی که در آنها صفحات کاملی به تصاویر رنگارنگ اختصاص یافته و نسخی که تصاویر را به‌طور عمده به حواشی محدود کرده است، و ما در تجزیه و تحلیلی که از هنر بیزانس کردیم به این تمایز اشاره نمودیم، در اینجا حتی از آن هم شدیدتر است.[۵۸] البته کیفیت متفاوت هنری را در اینجا نیز مثل هرجای دیگر نمی‌توان بیش از آنچه باید، به شرایط و اوضاع اجتماعی اسناد داد؛ اما آزادی عمل بیشتری که هنرمند در دنیای غیر رسمی هنر از آن برخوردار است، ممکن است در بسط فارغ از قید و مستقیم بودن اثر، مؤثر بوده باشد. درست همان‌طور که

1. Impressionistic conception 2. Utrecht-Psalter

اجرای دقیق و توأم با ریزه‌کاری زیاد «نسخ فاخر»، منتهی به شیوه و سبکی ساکن می‌گردد، شیوهٔ سریع و طرح‌گونهٔ نقاشیها نیز، که به یاری چند خط تصویری را فراهم می‌کنند، به‌سوی شیوه‌ای پویا و تأثری میل می‌کند.

سبک تصویری مینیاتورهای تمام صفحه‌ای و پرآب و رنگ را سابقاً شیوهٔ مکتب کاخهای اکس لاشاپل، یا اینگل‌هایم[1] یا هرجای دیگری که این نقاشیها در آنجا تهیه شده بود، می‌خواندند و امپرسیونیسم پرتحرك و حساس مزامیر اوترخت را سبك مکتب «رنس» می‌نامیدند که کمابیش تحت تأثیر و نفوذ انگلوساکسنها بود، و تا مسلم نشد که حتی بعضی از نسخ فاخری که با منتهای دقت و ظرافت تهیه شده بود از نگارشخانه‌های رنس و حوالی آن نشأت کرده است،[۵۹] حدود جغرافیائی سبکهای مختلف اهمیتی را که پیشتر بدان اسناد داده می‌شد، از دست نداد. پیداست که باید ریشه و خاستگاه سبکهای مختلف را بیشتر در وضع و موقع اجتماعی مختلف حامیان این هنر جستجو کرد، تا در ملیت هنرمندان و یا سنتهای محلی مختلف کارگاههای هنری. گذشته از پاره‌ای شباهتهای اسلوبی، نسخ بسیار مختلف و متنوعی که در بعضی از آنها شیوهٔ شبه کلاسیك و سختگیر درباری، و در برخی دیگر شیوهٔ ساده و طرح‌گونهٔ راهبان بکار رفته است، همه در اتاق واحدی تهیه و تولید می‌شدند.

کارگاه کاخ شاهی بی‌گمان مرکز عمدهٔ فعالیت هنری بود؛ جنبش رنسانسی که در اینجا و در «نگارشخانه»های صومعه‌ها آغاز شد، ظاهراً از همین‌جا سازمان یافت[۶۰] و مسلماً فقط بعدها بود که کارگاههای صومعه‌ها در این زمینه حقوق انحصاری احراز کردند. در عهد شارلمانی احتمالاً عدهٔ راهبانی که در کارگاه سلطنتی کار می‌کردند، برابر با عدهٔ غیر روحانیانی بود که بعدها در دیرها بکار پرداختند. به هرحال، قاعدتاً باید در عهد شارلمانی هم «نگارشخانه»های بسیاری در کار بوده باشند، و نه فقط شمار بالنسبه زیاد نسخی که محفوظ مانده است، بلکه کیفیت مختلف هنری این نسخ نیز، گواه بر این نظر است. این هم **نکتهٔ جالب** توجهی

1. Ingelheim

است که مثلاً نمونهٔ عاج‌کاریهائی که ازاین عصر بازمانده از مینیاتورهای موجود به مراتب بهتر است: تکنیک دشوار نیز طبعاً مستلزم و متضمن ضابطه‌ها و معیارهای تولیدی برتری هست. بدیهی است که مواد و مصالح گرانبها را در اختیار دوستداران صنایع زیبا که به صرف تبعیت از ذوق و تفنن، این رشته‌ها را دنبال می‌کردند، و به نگارشخانه‌ها راه می‌یافتند، نمی‌گذاشتند.[۶۱] اما محصولات این کارگاهها هم خواه نقاشی یا کنده‌کاری و یا فلزکاری، خصلتی مشترک دارند: همه بالنسبه کوچکند. این امر در بادی نظر با گرایش هنر درباری که می‌خواهد با اسلوب پیکرتراشی و حجاری عصر کلاسیك چشم هم‌چشمی کند، سازشی ندارد، زیرا این‌گونه هنرها معمولاً می‌کوشند که در آن واحد به عظمت درون و بیرون دست‌یابند. رحجانی را که هنر عهد شارلمانی برای هنر «کوچك اندازه» قائل است به طرز زندگی مردم آن عهد، که هنوز ثبات و سامانی ندارد و خصوصیات چادرنشینی خود را از دست نداده است، مربوط می‌کنند و می گویند که مردم بیابانگرد هرگز مجسمه یا بنای بزرگ ندارند و تا آنجاکه ممکن است چیزهای سبك‌وزن و کوچك تزئینی و قابل حمل می‌سازند.[۶۲] سرشت «خانه‌بدوشی» عهد شارلمانی در وضع و موقع کهتری شهر نسبت به روستا و جابجا شدن مکرر سراپردهٔ شاهی انعکاس دارد ـ و این عوامل به هرحال برای توضیح و توجیه رحجانی که از برای ساختن اشیاء کوچك هنری قائل شده‌اند، کفایت می‌کند.

۵ـ شاعران حماسه‌سرا و مخاطبان آنها

بنا به گفتهٔ «آینهارت[1]» شارلمانی فرمود سرودهای مفاخره‌آمیزی را که مردم بی‌تمدن دربارهٔ کینه‌ها و جنگهای خانوادگی گذشته سروده بودند، گردآوری و ضبط کنند. اینها بی‌گمان سرودهائی بودند که به شرح اعمال و احوال پهلوانان عهد مهاجرت یعنی تئودوریك[2]، ارمانریك[3]، آتیلا[4] و جنگجویانشان می‌پرداختند و در زمانهای پیشتر بیش و کم صورت حماسه را یافته بودند. در این روزگار، حماسه دیگر با ذوق مردم مهذب

1. Einhart 2. Theodoric 3. Ermaneric 4. Attila

سازشی نداشت، منظومه‌های کلاسیك و فاضلانه مدتی بود رواج و رونقی بیش از حماسه یافته بود. حتی علاقه‌ای که شاه به این حماسه‌ها داشت بیشتر صرفاً از جنبهٔ تاریخی بود، و همین‌که فرمان به ضبط و نگه‌داری آنها داد، نشان می‌دهد که در معرض نابودی بوده‌اند. اما مجموعه‌ای که شارلمانی از این حماسه‌ها ترتیب داد از دست رفته است. نسل پس از او، یعنی لوئی مقدس[1] و معاصرانش، علاقه‌ای به این منظومه‌ها نداشتند. شکل حماسی برای اینکه بکلی محو و نابود نگردد می‌بایست با مواد و مصالح کتاب مقدس وفق داده شود و تلقی و دید جامعهٔ روحانیت را بیان کند. دور نیست‌که مجموعه‌ای را هم که به فرمان شارلمانی فراهم شد روحانیان تصحیح و تنقیح کرده باشند و بنابر آنچه از «بیه‌وولف» استنباط می‌شود روحانیان حتی از مدتها پیش به تصحیح داستانهای حماسی اشتغال داشته بوده‌اند. اما اشعار حماسی پیش از آنکه از نو در قالب حماسهٔ درباری و سلحشوری ریخته شود، حتماً باید به‌صورت دیگری، نزدیك به‌صورت اولیهٔ خود، در جوار ادبیات صومعه‌ای حفظ شده باشند؛ و قطعاً در میان عامهٔ مردم زمینه‌ای بیش از اشعار ادبی محض حاصل طبع روحانیان داشته و احتمالاً خواستارانی بیش از سرودهای پهلوانی اولیه نیز داشته است. به هرحال این امر از ناحیهٔ دربار و نجبای درباری موقوف شد، و اگر هم در جائی به حیات خود ادامه داده باشد ـ که البته داده ـ این محل می‌تواند در میان طبقات فرودست باشد. به هر تقدیر، تنها در فاصلهٔ بین پایان سده‌های بین عهد پهلوانی و آغاز عصر سلحشوری بود که از نو رونقی گرفت، و حتی آن وقت هم صورت شعر توده به مفهوم حقیقی کلمه را نیافت، و در دست شاعران حرفه‌ای باقی ماند. این شاعران به رغم محبوبیتی که در نزد عامه داشتند وجه مشترکی با شیوهٔ ساده و بی‌ریا و غیرشخصی «تودهٔ مردم» نداشتند.

«حماسهٔ توده‌ای[2]» تاریخ ادبیات رمانتیك، در اصل پیوندی با مردم عادی و معمولی نداشت. سرودهای مربوط به مسابقات، و اشعار پهلوانی، که منشأ و سرچشمهٔ حماسه‌اند، ناب‌ترین شعر طبقاتی بودند که توسط طبقهٔ

1. Louis the Pious 2. folk epic

حاکم فراهم آمدند. این اشعار نه توسط مردم ابداع شدند، نه مردم آنها را خواندند، نه به یاری مردم به خارج نقل و نشر شدند، نه با سرشت مردم هماهنگ و همساز گردیدند؛ مطلقاً «شعر هنری» و هنر اشراف بود، و به اعمال وتجارب نجبای جنگجو می‌پرداخت و شور وشوق ایشان‌را به‌شهرت و افتخار می‌ستود و غرور و عزت نفس و بینش اخلاقی و تراژیك این طبقه را منعکس می‌ساخت؛ و این طبقه نه تنها شنونده و مخاطب آن بود بلکه شاعران نیز، لااقل در بدو امر، از میان همین طبقه برخاسته بودند. راست است که «توتونها[1]» هم پیش از این شاعران اشرافی، و هم مقارن آن، شعری «اجتماعی» داشتند مشتمل بر مواد نیایشی و اوراد جادوئی و معما و پند و امثال، و اشعار غنائی اجتماعی نظیر آوازهای مخصوص رقص و سرودهای مخصوص اوقات‌کار و سرودهائی که در اعیاد و به هنگام اجرای تدفینها به آواز دستجمعی خوانده می‌شدند. این «فرمها» اموال مشترك بود و به طبقه یا طبقات خاصی تعلق نداشت، هرچند اجرای مشترك آنها چیزی اجتناب‌ناپذیر نبود.[۶۳] به‌خلاف اشعار اجتماعی، بنظر می‌رسد که سرودهای مسابقاتی و اشعار پهلوانی بدواً در دورهٔ مهاجرت ابداع شده باشد. خصلت اشرافی این اشعار را باید به انقلابها و تلاطمهای اجتماعی اسناد داد، که با این تهاجم موفقیت‌آمیز پیوستگی داشت، و به شرایط و اوضاع فرهنگی بالنسبه یك شکل و یکنواخت عصر قبل پایان می‌داد. درست همان‌طور که ساخت و ترکیب اجتماع در نتیجهٔ این فتوحات جدید و بسط و گسترش شعر و تأسیس حکومتهای جدید، از لحاظ طبقاتی وجوه تمایز بیشتری یافت، همان طور هم شعر طبقاتی در جوار اشکال شعر اجتماعی نشو و نما کرد، و محرك و مایهٔ آن احتمالاً عناصر نوی بودکه در اشرافیت جاافتاده بود. این شعر نه فقط در مالکیت قشر ممتاز جامعه قرار داشت که طبقه‌ای بسته و واجد آگاهی طبقاتی بود، بلکه به خلاف شعراجتماعی سابق، هنری فاضلانه و دارای مقامها و مراتبی خاص بود که از راه تمرین و ممارست و پرورش شاعرانی حرفه‌ای که به طبقهٔ حاکم خدمت می‌کردند، تحصیل شده بود.

1. Teutons

نخستین شاعرانی که در مقام شخصیتهای متمایز و ممتاز از درون دوران مهاجرت و عهد پهلوانی سربرآوردند احتمالاً هنوز خود از طبقهٔ جنگجویان و از زمرهٔ گلهای سرسبد دستگاه سلطنت بودند؛[۶۴] دست‌کم در «بیه وولف» شاهزادگان و پهلوانان در شعر و شاعری فعالانه مشارکت دارند. اما چندی‌که گذشت شاعران حرفه‌ای جانشین این شاعران گهگاهی و کسانی شدند که به صرف هوس و تبعیت از ذوق، شعر می‌سرودند. این شاعران حرفه‌ای از این پس جزو خادمان ثابت خاندان سلطنت هستند و در اکثر موارد خود «جنگجو» نیستند. اسکوپ[۱]، یعنی شاعر دربار توتونهای غرب و جنوب، از همان بدو امر در مقام متخصص و کارشناس ظاهر شد؛ شاعر دربار توتونهای شمال (اسکالد[۲]) در عین‌حال که شاعری حرفه‌ای بود همچنان به‌صورت جنگجو باقی ماند و در مقام مشاور و محرم، بخشی از مشخصات سرایندهٔ خردمند و مطلع روزگاران پیش را حفظ کرد. جالب نظر این است که مسألهٔ توجه به مصنف در میان توتونهای شمال بیش از سایر قبایل توتون مطرح است: در سایر قبایل، سرایندهٔ درباری قطعاتی از ساخته‌های خود و دیگران را می‌خواند، نه خود به اختلاف مصنفان اشاره می‌کند، و نه کسی سراغ مصنفان این قطعات آمیخته را از او می‌گیرد؛ در حالی که نروژیها بین شاعر و قوّال تفاوت محسوس قائلند، و نه تنها با غرور مصنف‌بودن آشنا هستند، بلکه این امر را سخت تأکید هم می‌کنند و به طرفه‌بودن ابداع بسیار اهمیت می‌دهند. در اینجا نام مصنفان همراه با عناوین آثار محفوظ می‌ماند: و این چیزی است که تا زمان ظهور و طلوع روحانیان در مقام مصنف، نظیرش بچشم نمی‌خورد. دور نیست‌که در شمال این نکته با حیثیت و آبروئی که شاعر از آن بهره‌مند بوده است، مربوط باشد.

احتمالاً گوتهای شرقی[۳] نیز شاعران حرفه‌ای داشته‌اند. کاسیودوروس[۴] می‌گوید که تئودوریك برای «کلوویس[۵]» پادشاه فرانك خواننده و چنگ‌زنی را فرستاد، و از توصیفی که پریسکوس[۶] در این زمینه بدست می‌دهد، می‌دانیم که چنین خوانندگانی در دربار آتیلا فعالیت

1. *Scop* 2. *Skald* 3. Goths 4. Cassiodorus
5. Clovis 6. Priscus

داشته‌اند؛ اما به هرحال از گزارش او به درستی معلوم نمی‌شود که آیا این گویندگان در مقام شاعر از وضع و موقعی رسمی برخوردار بوده‌اند یا نه. دربارهٔ نفوذ و اعتباری هم‌که شاعران حرفه‌ای در عهد پهلوانی نزد توتونها داشته‌اند چیز مشخص و معینی نمی‌دانیم. از سوئی به ضرس قاطع می‌گویند که شاعران و خوانندگان به جوامع درباری تعلق داشته و روابط شخصی و نزدیکی با امرا و شهریاران داشته‌اند و از سوی دیگر برای مثال از «بیه‌وولف» درمی‌یابیم که به نام از ایشان یاد نمی‌شود ـ و لذا طبعاً اعتبار و نفوذ چندانی ندارند. آنچه می‌دانیم این است‌که شاعر دربار انگلیسی، از قرن هشتم به بعد[۶۵] موقع رسمی استواری داشته و توتونها دیر یا زود این شیوه را اخذ و اقتباس کرده‌اند. اما این وضع زیاد دوام نکرد، چون چندی که می‌گذرد به سرایندگان دوره‌گردی برمی‌خوریم که از درباری به درباری و از قلعه‌ای به قلعه‌ای می‌روند تا جوامع مهذب را سرگرم کنند. اما این تغییر نتیجهٔ چندان عمیقی ببار نیاورد: اشعار همچنان خصلت درباری خود را حفظ کرد، لیکن شهریاران و پهلوانانی که مخاطبان این اشعار هستند به اقتضای احوال فرق کردند. در هر صورت شاعر دوره‌گرد بیش از شاعر مقیم، که روابطش با جامعهٔ درباریان مبهم است، بر عنصر حرفه‌ای خود تأکید می‌کند. اما نباید به هیچ‌روی سرایندهٔ درباری دوره‌گرد را با خنیاگر دوره‌گرد و ژولیده‌موئی که چندی بعد برصحنه ظاهر می‌شود، اشتباه کرد. فاصله‌ای که این دو را از یکدیگر جدا می‌کند، تا هنگامی که سراینده از ساحت عنایت دربار رانده می‌شود و ناگریز می‌گردد در کاروانسراها یا بازارهای مکاره مخاطبانی برای خود بیابد، همچنان باقی است.

به‌گفتهٔ پریسکوس، در ضیافتهای شبانهٔ دربار آتیلا، پس از خواندن اشعار رزمی و پهلوانی نوبت به عملیات دلقکها می‌رسید که باید ایشان را از جهتی اخلاف «میم‌های[1]» زمانهای باستانی و از جهت دیگر اسلاف خنیاگران سده‌های میانه بشمارآورد. شاید در مراحل اولیه، مرز بین قلمرو کارهای جدی و خطهٔ امور مضحك به اندازهٔ دوره‌های بعد معین و

1. mime

مشخص نبوده باشد: زیرا سراینده، در مقام صاحب‌منصب دربار بیش‌ازپیش از «مقلد» متمایز است، سپس هنگامی که به خنیاگر دوره‌گرد بدل می‌شود مجدداً حالت و وضعی شبیه به او را می‌یابد. از موجبات این بحرانی که سرایندگان درباری را از پا درآورد ـ گذشته از برخورد خصومت‌آمیز روحانیان[۶۶] و انحطاط و زوال دربارهای کوچك ـ[۶۷] در مرتبهٔ اول می توان رقابت مقلدان را متذکر شد.[۶۸] چون روحیهٔ پهلوانی در این جمع کاستی می‌پذیرد و روبه زوال می‌نهد، خوانندهٔ مهذب سرودهای پهلوانی نیز همگام با آن ناپدید می گردد، اما شعر پهلوانی پس از عصر پهلوانی‌هم به‌بقای خود ادامه می‌دهد و عمری بس درازتر از جامعه‌ای که از آن نشأت کرد می‌یابد و پس‌از انحطاط فرهنگ نظامی‌ـاشرافی، از حوزهٔ علایق طبقه‌ای خاص خارج می‌شود و به قلمرو هنر عام وارد می گردد. این امر، یعنی سهولت وقوع این سقوط را که موجب شد طبقات ممتاز و فرودست جامعه هر دو همزمان از یك نوع شعر لذت ببرند، فقط براین اساس می‌توان توجیه کرد که اختلاف موجود بین ملاکها و ضوابط طبقات حاکم و محکوم آنقدر نبوده است که در اعصار بعد می‌بینیم. راست است که از همان آغاز، طبقات حاکم در محیطی جدا از محیط عامهٔ مردم می‌زیستند، لیکن هنوز از شکافی که ایشان را از طبقات فرودست جدا می‌کرد، چندان آگاه نبودند.[۶۹]

تئوری رمانتیکی که حماسهٔ پهلوانی را به‌چشم هنر توده می‌نگرد، کوششی است که می‌خواهد عنصر تاریخی آن را توضیح دهد، و جز این چیزی نیست. رمانتیکها هنوز از وظیفهٔ تبلیغاتی هنر آگاه نیستند و این اندیشه، که اشرافیت نظامی عصر بزرگ پهلوانی علاقه و منافع عملی در شعر داشته باشد، برای آنها ناآشنا و بیگانه بود. با تلقی ایده‌آلیستی که از زندگانی و ادبیات دارند هرگز حاضر به اعتراف بدین امر نیستند که این پهلوانان صرفاً می‌کوشیدند به یاری این اشعار بر حیثیت و اعتبار خویشان و کسان خود بیفزایند و علاقهٔ ایشان به نقل و نشر وقایع بزرگ به هیچ‌وجه چیزی صرفاً معنوی نبود؛ و چون متفکرین رمانتیك تصور نمی کردند که سازندگان منظومه‌های پهلوانی یا حماسی، مواد و مصالح کار خویش را از وقایع‌نامه‌ها گرفته باشند ـ و این نظریه‌ای است که در عصر

ما به میان آمده ـ آنچه می‌توانستند بکنند این بود که درونمایه‌های تاریخی موجود در حماسه‌ها را براساس سنتی توجیه کنند که تصور می‌شد مستقیماً از خود حوادث گرفته شده و دهن‌به‌دهن گشته و از نسلی به‌نسلی دیگر رسیده و سرانجام در شکل گزارشی و روایتی منظومه‌های حماسی جاافتاده است. بقای داستانهای پهلوانی در افواه مردم، در عین‌حال توضیح ساده‌ای بر زندگی «نهانیی» بود که حماسه در فاصلهٔ بین تجلیات دوگانهٔ خود، در عصرهای مهاجرت و سلحشوری، داشته بود. ضمناً از نظر جنبش رمانتیك حتی این تجلیات ـ یعنی منظومه‌های کامل ـ جز منزلگاههائی در مسیر حرکت یك جریان کامل و متداوم و هماهنگ نیستند. به رغم این نظر آنچه در فهم و ادراك تمامی این جریان اهمیت داشت این منزلگاهها نبود بلکه رشد ناگسسته و سنت زنده و حیات خود «ساگا[1]» بود.

یاکوب گریم[2] در «فولکلور» عرفانی خود چندان پیش رفت که اصولاً منکر تصنیف حماسهٔ توده‌ای شد. وی برآن بود که این شکل بخودی‌خود بوجود آمده و معتقد بود که رشد و تکامل آن شبیه نشو و نما و رشد رستنیهاست. تمامی این نهضت متفق‌القول است که حماسه ربطی به شاعر متفکری ندارد که هنر خویش را به چشم فنی می‌بیند که از راه آموزش آن را فرا گرفته و در آن به مقام استادی رسیده است؛ و معتقد است که حماسه حاصل کار تودهٔ آفریننده است که بی‌فکر و تأمل و بی‌آگاهی و به طور خودبخودی آن را پدید آورده است.

این جنبش از سوئی شعر توده را به صورت «بدیهه‌سازی» گروهی، و از سوی دیگر در مقام جریانی «سازمند» و کند ارائه می‌کند که با تصور اعمال غیرمتداوم و سنجیده و دانسته‌ای که به فرد واحدی اسناد داده می شود، ناسازگار است: گفته می‌شد که حماسهٔ توده‌ای با عبور از «ساگا»ی پهلوانی از نسلی به‌نسلی بعد نشو ونما می‌کند، و فقط زمانی این نشوونما منقطع می‌شود که به حوزهٔ ادب خاصی وارد شود. اما در این‌جا لفظ «ساگای پهلوانی» در مقام توصیف «فرم» و برای زمانی بکار رفته است که

۱. Saga افسانهٔ اسکاندیناوی، که گزارش جنگها و افسانه‌ها و رسوم و عادات و تاریخ خاندانهای بزرگ قوم بود. ـم.

2. Jakob Grimm

حماسه هنوز به طور کامل در تملك مـردم است، و فرمـی است که شاعران حماسه‌پرداز بهترین بخش آثار خود را بدان مدیونند. اما حتی در مواردی هم که انتقال شفاهی وقایع تاریخی را امـری مسلم بپنداریـم مسأله‌ای که باقی می‌ماند این نیست که شاعر تا چه‌اندازه از روایات نیاگانی و باستانی استفاده می‌کند، بلکه این است که چه‌مقدار از مصالح را هنوز می‌توان به عنوان «ساگا» توصیف کـرد. این نظریـه که نسلی تـوانسته باشد بـدون همکاری شاعری آفریننده که با آگاهـی و تأمـل بکار مـی‌پـردازد، داستانی حماسی و بلند و یکدست بیارآورد و به دیگران امکان دهد که ایـن داستان را به شیوه‌ای مربوط و با ذکر جزئیات آن نقل کنند، چیـزی است کاملاً بی‌معنی. روایت یـا داستان کامل و پـرداخته شده و یکدست، هـرچند هم شکلی که در آن ارائه می‌شود نـاهنجار و نـاهموار باشد، دیگـر در قلمرو «ساگا» نیست، و آن‌کس که برای نخستین‌بار چنین داستانی را نقل می‌کند آفرینندهٔ اوست؛ [۷۰] و چنانکه آندریاس هوسلر[1] نشان داده است، اشتباه بزرگی است اگر بپنداریم که داستانهای پهلوانی، همچون ساگاهای تکامل نیافته، نخست به‌صـورت بـی‌نام و نشان دهن به دهـن می‌گردنـد و سپس شاعری آنها را می‌گیرد و منظومه‌ای از آنها می‌سازد. ساگای پهلوانی به هیأت سرود[2] و منظومه زندگی را آغاز می‌کند، و به همین صورت هم بازگو می‌شود و رشد می‌یابد؛ شعرحماسی صـورت بعـدی است، که در پـاره‌ای شرایط و اوضاع شکل اولیه را، که کوتاهتر است، از میدان بـدر می‌کند، اما به هرحال در اصل و بنیاد خود فرقی بـا آن ندارد.[۷۱] ساگای حقیقی، یعنی ساگای ساده و غیرادبی، در واقع موضوعات پراگنده و نابهم‌پیوسته، حوادث و وقایع تاریخی منفصل، و افسانه‌های محلی کمال‌نیـافته‌ای است که بطرزی سست به هم جوش خورده است: اینها خشتهائی است که مردم عادی می‌توانند به عنوان دست‌آورد بـه بنای هنـر ارزانـی دارند، لیکـن عملاً متضمن و محتوی آن چیزهائـی نیستند که منظومـه‌ای پهلوانـی یا حماسه‌ای را تشکیل می‌دهند.

تا آنجا که موضوع به حماسه‌هـای پهلوانـی فرانسه مربوط می‌شود

1. Andreas Heusler 2. song

ژزف بدیه[1] نه تنها منکر وجود آن نوع ساگائی است که مستقیماً به حوادث تاریخی عطف می‌کند، بلکه حتی منکر وجود شعرهای پهلوانی نیز هست، و اعلام می‌کند که دلیل و موجبی نیست تا بپنداریم که شکل یا اشکالی از حماسه پیش از قرن دهم وجود داشته است. مسأله و مشکلی که ـ مانند همهٔ تحقیقاتی که از جنبش رمانتیك به این طرف انجام شده ـ موجب دل مشغولی اوست اصل و منشأ عناصر تاریخی حماسه است. همان‌طورکه او تأکید می‌کند، اگر چیزی نظیر ساگائی که بخودی‌خود تکامل می‌یابد وجود نداشته باشد، در این صورت چه چیز قرنها فاصلهٔ بین وقایع عصر شارلمانی و حماسه‌های شارلمانی را پر می‌کرده است؟ چگونه و به چه ترتیب موضوع تاریخی در شانسون دو ژست[2] نفوذ کرد؟ و چگونه اشخاص و وقایع قرن هشتم بر شاعران سده‌های دهم و یازدهم شناسانده شدند؟ به‌گمان «بدیه» هیچ‌گاه به این پرسشها پاسخ رضایت‌بخشی داده نشده است، زیرا این فرض که ساگا بیشتر در بین معاصران پهلوانان شکل گرفته، فرضی سست و بی‌پایه بنظر می‌رسد، و ظاهراً کوششی بوده است در حل این مسأله که چه موجب شد تا شاعران، قهرمانان آثار خود را از بین اشخاصی تاریخی که صدها سال از مرگشان گذشته بود انتخاب کنند.[۷۲]

گاستن پاری[3] قبلاً وجود اخبار شفاهی را منکر شده بود، اما فاصلهٔ بین حوادث تاریخی و حماسی را با قبول تئوریی که ولف‌ـلاخمان[4] در بارهٔ اشعار پهلوانی پیش کشیده بودند، پرکرد.[۷۳] «بدیه» مانند سلف خود، پیو راجنا[5]، منکر وجود این قبیل اشعار پهلوانی،[۷۴] دست‌کم در زبان فرانسه، است و عنصر تاریخی موجود در حماسه را به نفوذ و عمل روحانیان اسناد می‌دهد. وی می‌کوشد تا ثابت کند که شانسون دو ژست در کنار راههای زیارتی سربرآورد و خنیاگرانی‌که این اشعار را برای جماعات پیرامون صومعه‌ها می‌خواندند تا حدی سخنگویان راهبان بودند. به گمان او راهبان به‌منظور تبلیغ برای دیرهای خود در صدد برآمدند شایع کنندکه قدیسان در آن‌جاها مدفونند و بقایای ایشان در این محلها حفظ شده

1. Joseph Bedier 2. *Chansons de geste* 3. Gaston Paris
4. Wolf-Lachmann 5. Pio Rajna

است، و بدین منظور از خنیاگران و هنر ایشان استفاده کردند. به‌گمان «بدیه» وقایعنامهٔ دیرها متضمن گزارشهائی از این سیماهای تاریخی است، و این نیز به‌نظر او تنها منبعی است که اساس حماسه می‌تواند از آن نشأت گرفته باشد. به این ترتیب، مثلاً «شانسون دو رولان[1]» که شارلمانی را نخستین زائر کومپوستلا[2] معرفی می‌کند گویا اساساً از قصه‌ای که در همین دیرهای واقع بر شاهراه رونسه وو[3] ساخته شده بود و مصالحش را از سوابق تاریخی این صومعه گرفته بودند ناشی شده است.[۷۵]

تئوری بدیه را براین اساس مورد حمله قرارداده‌اند که در «شانسون دو رولان» نه از سن جیمز[4] نامی به‌میان آمده و نه از زیارتگاه مشهوری که مقبرهٔ اوست یادی شده، حال آنکه از قدیسان و شهرهای اسپانیائی بسیاری به نام سخن رفته است. نقادان می‌پرسند: خوب، اگر شاعر به منظور و هدف مسافرت اشاره نکند فایدهٔ این تبلیغی که برای زیارت می شود چیست؟ این ایراد ظاهراً منطقی و معقول نیست زیرا بعید نیست که نسخهٔ موجود صورت اولیه‌ای از این شعر بوده که بسرعت منتشر شده و در افواه افتاده و در این صورت لزومی نبوده به ذکری از نام زیارتگاه کومپوستلا. اما به هرحال صورت درست قضیه هرچه باشد، اثر دست روحانیان در حماسه‌های فرانسوی همانقدر آشکار است که لحن صدای خنیاگران. در اینجا هم کلیهٔ عوامل و نیروهائی را که در قلمرو ادبیات ژرمنی و انگلوساکسن موجبات سقوط منظومه‌های پهلوانی را فراهم‌آوردند و آن را از اوج هنر درباری به سطح هنر توده تنزل دادند، در کار می بینیم: رهبانیت و هنر تقلید[5]، شاعر و جامعهٔ شعردوست که هر دو به لایه‌های فروتر اجتماع تعلق دارند، و بالاخره علاقهٔ روحانیان و ذوق به مطالب رقت‌انگیز و گیرا؛ باری، همهٔ این عوامل اینك به پیشنما می‌آیند و اهمیت می‌یابند. «بدیه» خود نیك از این نکته آگاه است که در زیارت همه چیز را به واقع توضیح نمی‌دهند، و به‌همین جهت است که وی ناگزیر تأکید می‌کند که برای درك و دریافت شانسون دو ژست توجه به جنگهای صلیبی شرق و غرب و آرمانها و احساسات جامعهٔ فئودالی و سلحشوری

1. Chanson de Roland 2. Compostella 3. Ronceveaux
4. St. James 5. art of miming

نیز همان قدر واجد اهمیت است که توجه به اعمالی نظیر جهان‌نگری راهبان و عالم احساسی و عاطفی زائران. این شانسونها بی‌توجه به زائران و راهبان و بی‌اعتنا به سلحشوران و شهروندان و روستائیان، و از همه بالاتر خنیاگران، مفهوم نخواهند بود.[۷۶]

اما این خنیاگر حقیقتاً کیست و چگونه کسی است؟ از کجا آمده است؟ و از چه حیث با اسلاف خود فرق دارد؟ وی را به عنوان حلقهٔ واسط بین خوانندهٔ درباری سده‌های میانه و «مقلد» عصر کلاسیك توصیف کرده‌اند.[۷۷] این مقلد یا «میم»، از عهد باستان مدام در حال شکوفندگی بود، و حتی مواقعی که آخرین بقایا و آثار عهد کلاسیك باستانی ناپدید شد اعقاب و اخلاف این مقلد هنوز همچنان در سرزمینهای امپراتوری از این محل به آن محل در حرکت بودند و با هنر ساده و بی‌آرایه و غیرادبی خود جماعات مردم را سرگرم می‌داشتند.[۷۸] در اوایل سده‌های میانه ممالك ژرمنی پر از این مقلدان بود، اما تا قرن نهم شاعران و خوانندگان درباری خویشتن را کاملاً جدا از این عده نگه می‌داشتند: در نسل پس از این بود که در نتیجهٔ رنسانس شارلمانی و شیوع نفوذ روحانیان، شنوندگان مهذب خویش را از دست دادند و ناگریز شدند با مقلدان طبقات فرودست‌تر جامعه به رقابت برخیزند. برای انجام این رقابت ناچار خود مقلد شدند.[۷۹] به این ترتیب خوانندگان و کمدینها هر دو در مجامع واحدی فعالیت دارند و با یکدیگر اختلاط می‌کنند و بحدی بر یکدیگر اثر می‌گذارند که یك چند که می‌گذرد دیگر نمی‌توان این دو را از هم بازشناخت. مقلد و «اسکوپ» هر دو به خنیاگر بدل شدند. از خصوصیات خنیاگر «جامع بودن» اوست. دیگر جای شاعر متخصص و مهذبی را که اشعار رزمی و پهلوانی می‌سرود مرد همه فن حریفی گرفته است که نه‌تنها خواننده و سراینده است بلکه نوازنده و رقاص و دراماتیست و بازیگر و دلقك و بندباز و شعبده‌باز و خرس‌باز نیز هست؛ خلاصه این شخص همان لوده و مجلس‌آرای[۱] زمانه است. اینك دیگراز تخصص و تشخص و تمایز و متانت و وقار اثری نیست؛ شاعر درباری به دلقك عامه بدل گردیده، و

۱. maitre de plaisir رئیس عملهٔ طرب.

این تنزل مقام اجتماعی چنان فشارسخت و خردکننده‌ای بر او وارد می‌آورد که دیگر هرگز از این ضربت بخود نمی‌آید. از حالا به‌بعد دیگر یکی از کسانی است‌که از طبقهٔ خود فروافتاده و در همان طبقه‌ای است که فواحش و ولگردان و روحانیان فراری و دانشجویان ناموفق و چاچول‌بازان و سائلان قراردارند. وی را «روزنامه‌نگار قرن[1]» خوانده‌اند،[۸۰] اما در حقیقت برای سرگرم کردن مردم دست به هرکاری می‌زند: تصنیفهای مخصوص رقص و تصنیفهای طنزآمیز می‌خواند، داستان‌پریان نقل می‌کند، لوده‌بازی می‌کند، افسانهٔ زندگی قدیسین و حماسهٔ پهلوانی می‌سراید. باری، در این دوران، حماسه خصوصیات تازه‌ای کسب می‌کند. در پاره‌ای جاها کیفیت مؤکدی می‌یابد که آثار تبعی آن با روح و جوهر داستانهای پهلوانی بیگانه است: خنیاگر اینك نغمهٔ جگرسوز و مهیمن و پهلوانی و تراژیك «سرود هیلده براند[2]» را ساز نمی‌کند زیرا می‌خواهد که حتی حماسه را هم به قالب چیزی سرگرم‌کننده و انبساط‌آور بریزد، وی دیگر می‌کوشد شوری برانگیزد و اوج و حضیضهای مؤثر ومضمونهای زنده بپردازد.[۸۱] «شانسون دو رولان» در مقایسه با بقایای شعر پهلوانی قدیم، این ذوقی را که خنیاگران عامه‌پسند به جهت وقایع تند وگزنده دارند بروشنی ارائه می‌کند.

«پیو راجنا» در جائی می‌گوید که توانسته تحقیقاتی را که دربارهٔ حماسهٔ فرانسوی آغاز کرده بود بپایان برد بی‌آنکه لازم آمده باشد حتی یك‌بار کلمهٔ «شعر پهلوانی» را بکار برد؛ در حالی‌که کارل لاخمان می‌تواند بگوید که امکان نداشت چیز واجد اهمیتی دربارهٔ حماسه بگوید و این کلمه را بکار نبرد. رمانتیکها به این علت حماسه را به عناصر «ساگا و سرود» تجزیه کردند که بر فقدان نیروهای نامعقول تاریخ در آثار حماسی شاعران حرفه‌ای، تأسف می‌خوردند؛ حال آنکه عصر ما ترجیح می‌دهد در حماسه هم مانند هنر به طور کلی، توجه را به مهارت آگاهانه و زمینهٔ دانشی که در اثر متجلی است جلب کند، زیرا با جانب معقول بیش از جنبهٔ احساسی و غریزی امر آشناست. منظومه‌ها افسانهٔ ویژهٔ خود و تاریخ پهلوانی

1. journalist of the age 2. Hildebrandslied

خویش را واجدند: آثار منظوم نه‌تنها در شکلی‌که شاعران بدانها داده‌اند، بلکه در شکلی هم که نسلهای بعد بدانها می‌دهند، زیست می‌کنند: هر عصر فرهنگی، هومر، سرود نیبلونگها و «شانسون دو رولان» های خود را دارد؛ هر عصر از نظرگاهی که خود به زندگی می‌نگرد تعبیر تازه‌ای از این آثار می‌کند، و آنها را از نو توصیف می‌نماید. اما بهتر است این تفسیرهای مجدد را مراتب گردش به دور این آثار بدانیم تا دست یافتن مستقیم به آنها. تعبیری‌که بعداً از اثری بدست داده می‌شود لزوماً «تعبیر درست‌تر» قضیه نیست، اما هر کوششی که در تعبیر و تفسیر اثر، از نظرگاه حال، بعمل آید، طبعاً محتوای اثر را عمیقتر و وسیعتر می‌سازد. هر نظریه‌ای که حماسه را از نظرگاه تاریخی معتبری ارائه کند، مفید است، زیرا در اینجا ما آنقدر که نگران برخوردی تازه و مستقیم با موضوع هستیم، دل‌واپس حقیقت تاریخی و «آنچه حقیقتاً اتفاق افتاده‌است نیستیم». تفسیری که رمانتیکها از ساگای پهلوانی و شعر پهلوانی بدست دادند روشن ساخت که شاعران حماسه‌پرداز، هر اندازه هم که به عنوان هنرمند، مبدع و مبتکر بوده‌اند به هیچ‌روی نمی‌توانسته‌اند با مواد و مصالح خود هرکار که می‌خواستند بکنند و خویشتن را بمراتب بیش از شاعران عصر بعد مقید قالبهای مرسوم و جاافتادهٔ عصر خویش می‌دیدند. وباز، نظریه‌ای که در مورد «سرودها» عنوان شد نسل دیگری را بر کیفیت «جمعی[1]» بودن «تصنیف حماسه‌ها» واقف نمود و با جلب توجه به منشأ آنها یعنی سرودهای جنگی و پهلوانی و مسابقاتی اشراف، درك و فهم ترکیب اجتماعی آنها را امکان‌پذیر ساخت. و بالاخره نظریهٔ مشارکت روحانیان و خنیاگران پرتو تازه‌ای بر عناصر غیر رمانتیك وابسته به تودهٔ مردم و عناصر کلیسائی و فاضلانهٔ موجود در این‌گونهٔ ادبی افکند. تنها پس از این تعبیرها و تفسیرها بود که امکان کشف نظرگاهی بدست آمد که از آنجا می‌توان حماسه را در مقام نوعی از شعر «نیاگانی[2]»[۸۲] دید: یعنی نیمه راه بین شعر هنری با آزادی جنبش و حرکات خود «و شعر توده‌ای»که رشته‌ها و پیوندهای استوار سنّتی سخت آن را مقیّد می‌کند.

1. cumulative composition 2. hereditary poetry

۶. سازمان تولید آثار هنری در صومعه

پس از عهد سلطنت شارلمانی دربار دیگر مرکز فرهنگی و معنوی امپراتوری نیست. صومعه‌ها اینك مرکز دانش و هنر و ادبیاتند، و آثار مهم هنری و فکری در کتابخانه‌ها و نگارشخانه‌ها و کارگاههای این صومعه‌ها تولید می‌شود. هنر جهان مسیحیت غرب، عصر طلائی خویش را به ثروت و کوشش این دیرها مدیون است. با افزایش یافتن عدهٔ مراکز فرهنگی، که نتیجهٔ توسعه و گسترش دیرهاست، تفاوت مراتب فعالیتهای هنری بارزتری درکار می‌آید. البته نباید این دیرها را چیزهای کاملاً مجزا و منفرد از یکدیگر پنداشت، چه در نتیجهٔ وابستگی مشترك به روم و نفوذ جامع و شاملی که راهبان ایرلندی و انگلوساکسون در آنها دارند، و نیز با واسطهٔ اصلاح‌طلبانی که از این دیرها سر بر می‌آورند، این مؤسسات، هرچند نه زیاد، به یکدیگر پیوسته‌اند.[۸۳] «بدیه» بیشتر توجه را به نقاط تماسی که این دیرها با جهان مردم عادی داشته‌اند و نیز وظیفهٔ این دیرها در پیوند با زیارتگاهها، و نقشی که به عنوان میعادگاه زائران وخنیاگران و سوداگران ایفا نموده‌اند، جلب کرد. اما به‌رغم این پیوندهای برونی، دیرها همچنان در اساس به صورت واحدهای بی‌نیاز از خارج و متمرکز در خود باقی ماندند و مدتها بیش از دربارهای متلون سابق یا بورژوازی ایام بعد به سنتها دلبستگی نشان می‌دادند.

احکام فرقهٔ سن‌بندیکت، کار دستی و فکری، هردو را، مجاز شمرده و حتی اهمیت بیشتری برای کار دستی قائل شده بود. املاك دیرها مانند «تأسیسات اربابی» آرزومند آن بودند که تا حد امکان از لحاظ اقتصادی مستقل باشند و کلیهٔ مایحتاج زندگی را خود تولید کنند. راهبان علاوه بر کار در مزرعه و باغ، به صنعتهای دستی نیز اشتغال داشتند. راست است که در بدو امر کارهائی که مستلزم صرف نیروی بدنی زیاد بود توسط دهقانان آزاد و رعایای وابسته به زمین املاك دیرها به انجام می‌رسید، و بعدها علاوه بردهقانان توسط برادران غیرروحانی انجام می‌شد، لیکن در اوایل، بیشتر امور مربوط به صنایع دستی را خود راهبانان انجام می‌دادند؛ و دقیقاً به یاری همین سازمانِ کار بود که رهبانیّت توانست عمیق‌ترین نفوذ را بر گسترش فرهنگ و هنر سده‌های میانه اعمال کند.

به هرحال اگر هنر توانست در چارچوب کارگاههائی که خوب سازمان یافته بودند و تقسیم کار در آنها به نحو مناسبی انجام شده بود شکوفا شود و امکان این بدست آمد که از مردم طبقات بالا نیز استفاده کند، همه مدیون کفایت و اهلیّت دیر بود. آن طور که معلوم است اشراف در دیرهای سده‌های میانه اکثریت داشته و بعضی از دیرها تقریباً منحصراً به ایشان اختصاص داشته است.[۸۴] از این قرار مردمی که جز به این ترتیب حاضر نبودند دست به قلم‌موی آلوده یا مغار و یا ماله بزنند، مستقیماً با هنر و صنعت تماس یافتند. زاست است که تحقیر نسبت به کار دستی همچنان حتی در سده‌های میانه شایع است و اندیشهٔ قدرت همچنان با زندگی آمیخته به‌بیکاری و فراغت پیوند می‌یابد، اما این هم مسلم است که دیگر برخلاف عهد کلاسیك باستانی در جوار زندگی سینورها[1] که با فراغت بی حد و مرز قرین است، زندگی آمیخته با کار و کوشش نیز موقع بهتری را تحصیل می‌کند؛ و این برداشت تازه از جملهٔ سایر چیزها با رواج زندگی صومعه‌ای پیوند دارد. حتی در سنجشی که بورژوازی در مراحل بعدی سده‌های میانه از کار بعمل می‌آورد، و برای مثال در مقررات مربوط به اتحادیه‌های صنفی تجلّی می‌کند، روح نظامات کار صومعه‌ای هنوز همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. به هرحال، نباید فراموش کرد که در صومعه‌ها هنوز کار را همچنان تا حدی به چشم ریاضت و کیفر می‌نگرند[۸۵] و حتی سن توماس[2] هنوز از کارهای پست[3] سخن می‌گوید. بنابراین در حال حاضر سخن از کار به مثابه وسیلهٔ شریف‌گردانیدن زندگی نمی‌تواند در میان باشد.

اروپای غربی نخستین‌بار کار از روی اسلوب و قاعده را از راهبان آموخت؛ بخش اعظم صنعت سده‌های میانه مخلوق سعی و کوشش آنها است. صنعتگران، که وارثان ارباب حرف قدیم رومی بودند، هنوز در شهرها[۸۶] فراوان بودند، ولی تا هنگام تجدید حیات اقتصادی شهرها فعالیت چندانی نداشتند و کمك چندانی به بسط و توسعهٔ فنون صنعت نمی کردند. شکی نیست که صنعتگران متخصص و قابلی در قلمرو املاك شاهی[4]

1. seigneur 2. St. Thomas 3. Viler artifices
4. royal palatinates

و املاك بزرگانی که کار اجباری و بدون مزد در آنها رواج داشت وجود داشتند اما چنین صنعتگرانی را به چشم جزئی از خاندان سلطنت و خدمهٔ حرم می‌نگریستند و شکل کارشان هنوز صرفاً خانگی و بیشتر تابع رسم و عادت و فارغ از ملاحظات عملی بود. جدائی صنایع‌دستی از محیط خانواده و خانوار، نخست در صومعه‌ها روی داد: در اینجا از وقت با منتهای دقت استفاده می‌شد؛ ساعتهای روز به شیوه‌ای معقول تقسیم شده و زمان انجام کار سنجیده شده بود و هنگام کار با نواختن زنگ اعلام می‌شد.[۸۷] اصل تقسیم کار مبنا و اساس تولید قرار می‌گیرد، و نه تنها در داخل صومعه بلکه تا حدی بین صومعه‌های مختلف نیز عمل می‌شود.

در خارج از صومعه، هنرهای کاربردی فقط در املاك شاهی و املاك بزرگ اجرا می‌شد، و تازه این هم در ساده‌ترین صورت خود بود. اما دقیقاً درهمین زمینه بودکه صومعه‌ها درخشیدند. استنساخ و تذهیب کتب یکی از قدیم‌ترین چیزهائی است که حق و داعیهٔ شهرت ایشان را تأئید می‌کند.[۸۸] تأسیس کتابخانه‌ها و نگارشخانه‌هائی که کاسیودوروس در ویواریوم[1] آغاز کرده بود توسط بسیاری از صومعه‌های فرقهٔ سن‌بندیکت مورد تقلید قرار گرفت. خطاطان و تذهیب‌کاران تور[2]، فلوری[3]، کوربی[4] تروه[5]، کولونی[6]، راتیسبون[7]، رایخنو[8]، سنت آلبانز[9] و وینچستر[10] در اوایل سده‌های میانه شهرتی داشتند. در مؤسسات وابسته به فرقهٔ سن بندیکت، نگارشخانه‌ها، اتاقهای بزرگ و گروهی و در سایر فرقه‌ها مثلاً در فرقه‌های سیسترسیان[11] و کارتوزیان[12] متشکل از حجره‌های کوچك بود. در این صومعه‌ها قاعدتاً تولید به مقیاس بزرگ و کارهای کوچك انفرادی، در جوار هم انجام می‌گرفته است. گذشته از این، کار ناسخان و نقاشان کتب هم ظاهراً به اجزای مختلف منقسم می‌گردیده است. صرف نظر از نقاشان، بین استادان و خطاطان چیره‌دست[13] و دستیارانشان[14] و نیز نقاشان نسخ اصلی فرق و تمایز بوده. این نگارشخانه‌ها علاوه بر راهبان نویسندگانی

1. Vivarium 2. Tours 3. Fleury 4. Corbie 5. Treves
6. Cologne 7. Rotisbon 8. Reichenau 9. St. Albans
10. Winchester 11. Cistercian 12. Carthusian 13. Antiquarii
14. Scriptores

را هم اجیر می‌کرده‌اند و این نویسندگان مردمی غیر روحانی بوده‌اند که بخشی ازکار را در خانهٔ خود و بخشی دیگر را در دیر بانجام می‌رسانده‌اند. علاوه بر نقاشی کتابها، که کار اصلی و ممتاز دیرها بود، راهبان به معماری و حجاری و نقاشی نیز می‌پرداختند و در مقام زرگر و میناکار فعالیت داشتند و ابریشم‌بافی و فرش‌بافی می‌کردند. علاوه بر این، کارگاههای فلزگدازی و ناقوس‌سازی و صحافی و شیشه‌گری و سرامیک‌سازی را بنیاد نهادند. بعضی از صومعه‌ها به مراکز واقعی صنعت بدل شدند. در حالی که کوربی در بدو امر چهار کارگاه عمده با بیست و نه کارگر داشت، از همان اوایل قرن نهم در سن ریکیه[1] خیابانهائی را می‌بینیم که دوسویشان را کارگاههای اسلحه‌سازی و سراجی و صحافی و کفشدوزی و غیره اشغال کرده‌اند، که بنا بر نوع خود، هر گروه در راسته‌ای گردهم آمده‌اند.[۸۹]

دیگر راهبان نه تنها در کشاورزی ـ که مستلزم صرف کار و نیروی بدنی زیادی است و با افزایشی که در ثروت و قدرتشان حاصل آمده است در مقام زمینداران و کارفرمایان در آن اشتغال دارند و خود کمتر در روی زمین بکار می‌پردازند ـ بلکه در سایر شعبه‌های تولید نیز بخشی از کار دستی را خود می‌کنند، و همّ خویش را بیشتر به سازمان دادن کار مصروف می‌سازند. به‌خلاف آنچه معمولاً می‌پندارند، اینان چندان هم به استنساخ کتب نمی‌پرداختند و اگر بنا بر شمار کتابخانه‌ها قضاوت کنیم می‌بینیم که به طور عادی بیش از یك پنجم‌کار روزانهٔ راهبان دیر صرف استنساخ کتب نمی‌شده است.[۹۰] در کارهائی که مستلزم صرف تلاش و تقلای جسمانی بود ـ بخصوص در رشتهٔ ساختمان ـ بیشتر از برادران غیر روحانی و کارگران خارج از صومعه استفاده می‌شد، در حالی‌که عدهٔ این اشخاص در صنایع ظریفه بمراتب‌کمتر بود. با این همه با توجه به تقاضای روزافزون کلیساها و دربارها به جهت این‌گونه صنایع، می‌توان پنداشت‌که صومعه‌ها همیشه آماده بودند کارگران و صنعتگران قابل را در این عرصه از فعالیت خویش بکارگیرند. زیرا گذشته از راهبان و کارگران آزاد یا وابسته

1. St. Riquier

به املاك اربابی، از همان بدو امر کارگران و صنعتگرانی هم بودند که عناصری از بازار آزاد کار را، ولو کوچك، تشکیل می‌دادند. بودند کارگران مزدوری که از محلی بمحلی می‌رفتند و گاهی در صومعه‌ها و زمانی در کاخهای اسقفی و سراهای اربابی کار می‌یافتند، و شواهدی در دست است که نشان می‌دهد صومعه‌ها اغلب از این کارگران استفاده می کرده‌اند. از آن جمله مدارکی در دست است مشعر بر اینکه دیر سن گال[1] و صومعهٔ سن‌امران[2] واقع در راتیسبون بسیاری ازکارگران مزدور را برای ساختن ضریحها استخدام کرده‌اند. استخدام بنّایان استاد کار و سنگ‌تراشان و نازك‌کاران و فلزکاران قابل، از دور و نزدیك، خاصه از بیزانس و ایتالیا برای ساختن کلیساهای بزرگ امری شایع و معمول بوده است.[۹۱] از سوی دیگرچنانچه اطلاعات مربوط به «امور سری» صومعه‌ها، که گفته می‌شود با نهایت دقت در حفظ آن می‌کوشیده‌اند، حاوی حقیقتی باشد استخدام این کارگران بیگانه طبعاً در پاره‌ای موارد دشواریهائی پیش می‌آورده است. خواه چنین اسراری وجود داشته باشد یا نه، مسلم این است که کارگاههای صومعه‌ها تنها به تولید اشیاء اشتغال نداشته و اغلب اوقات به تحقیق در فنون و شیوه‌های کار نیز مبادرت می‌ورزیده‌اند. از آن جمله تئوفیلوس[3] از راهبان فرقهٔ سن بندیکت، توانست در اثر خود به نام *Schedula diversarum artium* که در اواخر قرن یازدهم نگاشت از یك سلسله ابداعات و اختراعاتی که در صومعه‌ها بعمل آمده بود یادکند: نظیر تولید شیشه، پختن شیشه‌های رنگی برای پنجره‌ها، و آمیختن رنگ و روغن وغیره.[۹۲] کارگران و صنعتگران سیّار نیز اغلب درکارگاه صومعه‌ها تعلیم می‌دیدند. این کارگاهها در عین‌حال «مدارس هنر»ی عصر و زمان خویش بودند وآموزش هنرمندان تازه‌کار را وجههٔ همّت خویش قرار می‌دادند.[۹۳] در بسیاری از صومعه‌ها، برای مثال در فولدا[4] و هیلدسهایم[5]، کارگاههای صنایع‌دستی تأسیس یافت که هدفشان در وهلهٔ اول آموزش، و مراد از آنها تأمین مستمّر و متداوم صنعتگران جوان برای صومعه‌ها و دیرها و مؤسسات غیر روحانی و دربارها[۹۴] بود. صومعهٔ سولینیاك[6] که پایه‌گذار آن سن الیژیوس[7]

1. St. Gall 2. St. Emmeran 3. Theophilus 4. Fulda
5. Hildesheim 6. Solignac 7. St. Eligius

مشهورترین زرگر قرن هفدهم بود، در زمینهٔ کارهای آموزشی به سطوحی بسیار عالی دست یافت. یکی دیگر از اعاظم کلیسا که گفته می‌شود در مقام معلم خدمت بزرگی به عالم هنر کرده است، اسقف برنوارد[1]، حامی بلند اندیشهٔ معماری و تهیه آلیاژ برنج و آفرینندهٔ درهای برنزی کلیسای جامع هیلدسهایم بود. اغلب نام سایر روحانیانی را که از لحاظ هنری پایگاه چندان بلندی ندارند می‌شنویم، لیکن از سهمی که در هنر سده‌های میانه ایفا کرده‌اند چیزی نمی‌دانیم. راست است که آنچه در مورد «توئوتیلو[2]»ی راهب شناخته و دانسته شده بود، در افسانه‌ای کامل شکل بست؛ اما همان‌طور که گفته شد این چیزها جز شخصیت‌دادن به فعالیتهائی که در سن گال صورت گرفته، نیست؛ و در حقیقت همتای افسانهٔ یونانی دائه دالوس[3] است.[۹۵]

سهمی که صومعه در بسط و گسترش معماری کلیسا ایفا کرد بسیار مهم است. تا زمان رشد و توسعهٔ شهرها و ظهور کارگاههای وابسته به کلیساهای جامع، معماری کلیسا به طور دربست در دست روحانیان بود، هرچند باید گفت که در ساختن این کلیساها همچنان که از خود راهبان استفاده می‌شد از هنرمندان و صنعتگران بیرون نیز استفاده می‌گردید. اما مدیریت و ادارهٔ بیشتر کارهای ساختمانی، و از آن جمله بخشهای بسیار مهم کار، با روحانیان بود. بنظر می‌رسد این اشخاص بیشتر بر عملیات نظارت می‌کرده و خود کمتر در مقام معمار فعالیت داشته‌اند.[۹۶] در ضمن، فعالیت ساختمانی صومعه‌ها کار مستمر و متداومی نبوده که راهبان به عنوان پیشه و کار تمام وقت از برای خود برگزیده باشند. احتمالاً فقط مردم غیر روحانی که به صومعه وابسته نبودند می‌توانستند چنین حرفه‌ای را پیشهٔ خود سازند. البته استثناهائی هم هست که نباید از نظر دور داشت. برای مثال، می‌دانیم که هیلدوارد[4] راهب، خود «سر کار و ناظر» صومعهٔ کلیسای سن‌پر[5] «شارتر[6]» بود. همچنین می‌دانیم که سن‌برنار[7]، از مردم کلروو[8]، برادری روحانی، یعنی آشار[9] معمار را در اختیار صومعه‌ها

1. Bernward 2. Tuotilo 3. Daedalus 4. Hilduard
5. Saint-Père 6. Chartres 7. St. Bernard 8. Clairveaux
9. Achard

گذاشت و «ایزامبر[1]» ناظر و سرکار عملیات ساختمانی کلیسای جامع «سنت[2]»، پلهائی در لاروشل[3] و انگلستان و «سنت» ساخت.[۹۷] مواردی از این قبیل هر اندازه هم که باشد مسلم این است که کارهای کوچکتر که مستلزم صرف نیروی بدنی کمتری بود با وضع عادی کارگاههای صومعه سازش بیشتری داشت.

ارزیابی بیش از اندازهٔ سهمی که رهبانیت در تاریخ هنر ایفا کرده است از دورهٔ رمانتیك سرچشمه می‌گیرد، و جزئی از همان افسانهٔ قرون وسطی است که بازماندهٔ آن هنوز اغلب مانع آن است که بی‌تعصب به حقایق تاریخی بپردازیم. ظهورکلیساهای بزرگ سده‌های میانه مانند ظهور حماسهٔ پهلوانی به جامهٔ خیال‌انگیز آراسته شد. اصول نشو و نمای «ارگانیك» و نبات‌گونهٔ معروف، که در شعر توده تأکید می‌شد، در پیوند با کلیساها نیز بکار بسته شد و هرگونه برنامه‌ریزی و مدیریت و نظارت متداوم بر امور ساختمانی آنها مورد اعتراض و ایراد واقع گردید؛ و همان طور که در ساختن حماسه‌ها وجود هرگونه شاعر خاصی را انکار کرده بودند، وجود هرگونه معمار خاصی را که ساختمان این کلیساها را بتوان بدو اسناد داد، نفی و انکار نمودند. به عبارت دیگر، غرض این بود که نقش قطعی را در عرصهٔ هنر، نه به شخص بخصوصی که زحمت کشیده و تعلیم گرفته، بلکه به صنعتگری اسناد دهند که کار را بدون آگاهی و تأمل و صرفاً به پیروی از سنن و رسوم انجام داده است. گمنامی و بی‌نام و نشانی هنرمند نیز افسانه‌ای بود که رمانتیکها دربارهٔ سده‌های میانه ابداع کردند. جنبش رمانتیك با رابطهٔ دو پهلوئی که با فردگرائی جدید داشت، خلاقیت «بی‌نام‌ونشان» را در مقام نشان ویژهٔ عظمت ارائه کرد و با علاقهٔ بسیار به ارائهٔ تصویر راهبی گمنام همت‌گماشت که کار خویش را صرفاً به منظور تجلیل عظمت خدا انجام می‌دهد و دور از انظار در حجرهٔ تار خود می‌ماند و هرگز شخصیت خویش را ارائه نمی‌کند. اما متأسفانه نام اکثر قریب به اتفاق هنرمندانی که از سده‌های میانه به دست ما رسیده از آنِ راهبان است، و همین که فعالیت هنری از حوزهٔ روحانیت خارج می‌شود و

1. Isembert 2. Saintes 3. La Rochelle

به مردم غیرروحانی انتقال می‌یابد، نام بردن از هنرمند نیز منقطع می گردد. توضیح این مطلب ساده است: تصمیم در این باره که آیا نام هنرمند باید در اثری که برای کلیسا ساخته شده است نوشته شود یا نه، بر عهدهٔ مقامات مذهبی بوده است و این مقامات طبعاً این افتخار را به برادران روحانی می‌داده‌اند نه به کسان دیگر. اما حتی وقایع‌نگاران، که از سر عادت چنین نامهائی را ثبت و ضبط می‌کرده و خود منحصراً از راهبان بوده‌اند مخصوصاً به تذکار نام هنرمندانی علاقه نشان می‌داده‌اند که از راهبان باشند. به خلاف عهدکلاسیك باستانی یا عهد رنسانس، کیفیت غیرشخصی اثر هنری و متظاهر نبودن هنرمند در این دوره جای تردید نیست. زیرا حتی مواقعی هم که از هنرمند نام برده می‌شود و هنرمند آرزو و خواهشی شخصی را در اثر خود بیان می‌کند، اندیشهٔ تأکید بر اختصاصات فردی همچنان برای او و معاصرانش بیگانه است. با این همه، صحبت از بی‌نام و نشانی هنرمندان سده‌های میانه از اغراقات رمانتیك‌هاست. در نقاشیهای مینیاتور این دوره آثار امضاء شده در هر یك از مراحل تکامل هنری فراوان است.[۹۸] در عرصهٔ معماری هم با اینکه بسیاری از بناها و آثار از بین رفته و مدارك مربوط به آنها مفقود شده است، باز توانسته‌اند نام بیست و پنجهزار هنرمند را به دقت معلوم کنند.[۹۹] اما به هرحال نباید فراموش کرد که وقتی در کتیبه‌های مربوط به آثار هنری کلمهٔ «فرمایش» را به نامی اضافه می‌کنند مراد از آن کسی است که اثر هنری را سفارش داده و غرض نام هنرمندی نیست که آن را ساخته است؛ و اسقفها و رؤسای دیر و سایر روحانیان که بنای عمارت بدینسان بدیشان منسوب می‌گردد در بیشتر موارد «رئیس کمیسیون ساختمان» بوده‌اند و عملاً در ساختن عمارت یا نظارت بر آن سهمی و نقشی نداشته‌اند.[۱۰۰]

هر سهمی هم‌که روحانیان در ساختمان کلیساهای خود داشتند و کار به هرنحو هم که بین راهبان وغیر روحانیان تقسیم می‌شد، به‌هرحال تقسیم کار قاعدتاً حدّی داشت. انجمنهای کلیسائی و کمیسیونهای ساختمانی ممکن بود در مورد سرنوشت غائی ساختمان نقشه‌هائی داشته باشند و تصمیماتی بگیرند و مسائل و مشکلات هنری را با مشورت یکدیگر حل

کنند، لیکن اقدامات انفرادی در عرصهٔ کار را فقط هنرمندانی می‌توانستند بانجام رسانند که آگاهانه هدف و منظور خویش را تعقیب می‌کرده‌اند. بناهای پیچیده‌ای نظیر کلیساهای سده‌های میانه را نمی‌توان به اسلوب «سرودهای توده»ای بوجود آورد؛ زیرا در تحلیل آخر آفرینش این سرودها در ذهن و فکر شخص گمنام و بی‌نام و نشانی آغاز می‌شود؛ ولی، برخلاف آن ساختمان یك بنا، با آفرینشهای مداومی که از گوشه و کنار می‌شود، رشد می‌کند. رمانتیك بودن و ناموجه بودن این اندیشه در این نیست که اثر هنری را آفرینشی می‌داندکه جمعی در آن سهم دارند، چرا که حتی کار یك هنرمند واحد حاصل همکاری و معاضدت استعدادهائی است که تا حدی استقلال عمل دارند و یگانگی مساعی آنهاکه یك عمل صرفاً خارجی است، اغلب بسهولت تحصیل نمی‌شود. اما این اندیشه که اثر هنری مطلقاً آفرینشی است گروهی، و مستلزم طرح و نقشهٔ ثابت و سنجیده‌ای نیست، هرچندکه این نقشه معروض تغییراتی واقع شود، فکری کودکانه و وهم‌آمیز است.

۷ـ فئودالیسم و اسلوب رمانسك[1]

هنر رمانسك هنری صومعه‌ای و در عین‌حال اشرافی بود. اجماع این کیفیات نشان دهندهٔ همبستگی استواری است که بین روحانیان و اشراف غیرروحانی وجود داشت. در کلیساهای قرون وسطی مهمترین مشاغل روحانی را، مانند مشاغل عالی روحانی روم باستان، به اعضای جامعهٔ اشراف اختصاص می‌دادند.[۱۰۱] اسقفها و رؤسای دیرها نه تنها از طریق تبار عالی خود، بلکه از نظر منافع سیاسی و اقتصادی نیز به نظام فئودالی مربوط و متصل بودند. اینان مال و ثروت و قدرت خود را به همان نظامی مدیون بودند که امتیازات و حقوق ویژهٔ اشراف غیر روحانی از آن نشأت کرده بود. بین این دو اشرافیت، اگر هم به صراحت عنوان نمی‌شد، همیشه اتحاد و اتفاقی موجود بود. رؤسای دیر، که همیشه ثروت سرشار و گروه کثیری از تابعین را در اختیار داشتند و از صفوف ایشان قدرتمندترین پاپها

1. Romanesque

و با نفوذترین مشاوران و خطرناکترین رقبای امپراتوران برمی‌خاست، عزلت شکوهمندی را اختیار کرده بودند و مانند اشراف غیرروحانی با تودهٔ مردم نمی‌آمیختند. با جنبش اصلاحی زهدگرایان، که در کلونی[1] آغاز شد تغییری در این رفتار پدیدآمد، اما به‌هرحال تا پس از تأسیس «فرقهٔ دراویش[2] یا سائلان» سخنی از گرایش به اتخاذ هرگونه تلقی مردم‌گرا و دموکراتیک، نمی‌تواند در میان باشد. دیگر دیرها، که در میان املاك وسیع خود بناشده بودند و نگاهشان از دامنهٔ کوهساران می‌گذشت و تا اعماق روستا رسوخ می‌کرد، با آن دیوارهای ضخیم و استوار بارو مانند خویش، حالت و قیافهٔ دژها و قلاع شهریاران و بارونها را داشتند و همان اندازه هم از دسترس مردم دور بودند. چیزی مفهومتر از این نیست که هنری که در این دیرها آفریده شود با خصلت و دید اشراف روحانی انطباق و توافق دارد.

اشرافیتی که از درون سپاه و دستگاه اداری فرانکها سر برآورد، در اواخر قرن نهم رنگی کاملاً فئودالی پذیرفت و دیگر خویشتن را در رأس جامعه جای داده بدل به قدرت فائقه گردیده بود. از بطن اشرافیت سابق که بر اساس خدمت نظام استوار بود اشرافیت موروثی مغرور و مقتدر و سرکشی برخاسته بود که از مدتها پیش از یاد برده بود که از طبقه‌ای حرفه‌ای برخاسته و دیگر چنین بنظر می‌آمد که گوئی امتیازاتش از زمانهای کهن سرچشمه گرفته است. به مرور زمان رابطهٔ میان پادشاهان و این اشرافیت بکلی باژگونه گردید: در اصل فقط سلطنت موروثی بود، و سلطان می‌توانست مشاوران و صاحبمنصبان خویش را بدلخواه انتخاب کند. اینك حقوق و امتیازات ویژهٔ اشراف موروثی، و پادشاه انتخابی بود.[۱۰۲] حکومتهای ژرمنی-رومی اوایل سده‌های میانه با مشکلاتی دست به گریبان بودند که از اواخر عهد کلاسیك احساس و کوشش شده بود که به یاری مؤسساتی نظیر «کولوناته[3]»، و ابداع مالیات جنسی و واگذاری مسؤولیت تأمین درآمد حکومت به ملاکین، و خلاصه ایجاد نظامی شبیه به فئودالیسم سده‌های میانه، آنها را از میان بردارند. نبودن پول کافی برای نگهداری دستگاه اداری مناسب و ارتشی مجهز، و دشواری دفاع

1. Cluny 2. mendicant orders 3. colonate

از قلمروهای وسیع در قبال تهاجم، مسائلی بودند که از عهد امپراتوری روم وجود داشتند و اینك در سده‌های میانه مشکلاتی تازه مانند کمبود صاحبمنصبان تربیت شده و خطر مداوم و شدید تهاجمات و لزوم تأسیس سوارنظام زره‌پوش، خاصه درقبال تهاجم عربها، بر دشواریهای سابق مزید شده بود. انجام این اصلاحات به سبب پرخرج بودن تجهیزات و بلندبودن مدت آموزش، فوق طاقت و بنیهٔ حکومت بود. فئودالیسم، نهادی است که قرن نهم کوشید تا از طریق آن بر این مشکلات خاصه مشکل ایجاد و نگهداری سوارنظامی سنگین اسلحه غلبه کند. چون وسیلهٔ دیگری موجود نبود ناگزیر خدمت سربازی با بخشیدن اقطاعات و معافیت از مالیات و اعطای حقوق اشرافی و بویژه امتیازات قانونی و مالیات‌بندی مخصوص جبران گردید؛ و این چیزها اساس نظام جدید را تشکیل داد. بخشیدن اقطاع از املاك سلطنت در ازای خدمت یا اعطای حق استفاده از این‌گونه املاك در قبال انجام خدمات مستمر لشکری و کشوری پیشتر نیز در عهد حکومت سلسلهٔ مروونژن سابقه داشت. خصلت فئودالی این بخششها و وابستگی و بیعت این اشخاص، به عبارت دیگر وابستگی قراردادی و اتحاد مبتنی بر وفاداری و نظام خدمت و تعهد متقابل و اصل وفاداری و بیعت متقابل و بیعت شخصی، که اینك جای نظام سابق را که مبتنی بر فرمانبرداری بود می‌گرفت، همه چیزهای نو و تازه‌ای بود. اعطای اقطاع که در بدو امر شامل حق انتفاع و استفادهٔ عین و نماآت ملك بود و به مدتی محدود واگذار می‌شد در قرن نهم صورت موروثی می‌پذیرد.

ایجاد سوارنظام و بخشیدن اقطاع به صورت موروثی و به عنوان پایهٔ مناسبات خدمتی، یکی از انقلابی‌ترین ابداعات نظامی در تاریخ اروپای غربی است. این امر یکی از عناصر حکومت مرکزی را به قدرت تقریباً نامحدود کشور بدل می‌کند و به عمر سلطنت مطلقهٔ سده‌های میانه پایان می‌دهد. از این پس دیگر قدرت شاه محدود به همان املاك خاصه‌ای است که دارد و اختیارش همینقدر است که گوئی فئودالی است و بر این املاك حکومت می‌کند. دیگر از دولت، به مفهومی که می‌شناسیم، اثری نیست؛ دستگاه اداری یکدستی در کار نیست، همبستگی و یکپارچگی ملی در بین نیست، و سخن از تعهدات و تکالیف رسمی و شامل در میان

نیست.[۱۰۳] دولت فئودالی، هرمی است اجتماعی که رأس آن را نقطه‌ای خیالی تشکیل می‌دهد: شاه جنگ می‌کند اما حکومت نمی‌کند؛ ملاکین بزرگ حکومت می‌کنند، امّا دیگر نه درمقام صاحبمنصبان یا مزدوران و یا کسانی که طرف توجه و وظیفه‌خوارند، بلکه در مقام اشخاصی که در قلمرو خود از استقلال بهره‌مندند و حقوق و امتیازاتشان منبعث از مقام سلطنت نیست و صرفاً براساس قدرت شخصی استوار است. این ملاکان، طبقهٔ حاکمی را تشکیل می‌دهند که تمام حقوق و امتیازات ویژهٔ حکومت اعم از دستگاه اداری و مشاغل مهم لشکری و مناصب عالی کلیسائی را برای خود می‌خواهند، و با نفوذ در دستگاه کلیسا چنان چیرگیی در دولت بهم می‌رسانند که احتمالاً هیچ طبقهٔ اجتماعی، پیش از آنها، از آن برخوردار نبوده است. حتی اشرافیت یونان در بحبوحه و اوج اعتلای خود هرگز نتوانست این اندازه آزادی را که دستگاه ضعیف سلطنت سده‌های میانه از سر ناچاری به ملاکان بزرگ داده بود، برای اعضای خود تأمین کند. سده‌های غلبه و سلطهٔ این اشراف را، به حق در تاریخ اروپا، دورهٔ اشرافیت خوانده‌اند.[۱۰۴] در هیچ مرحله‌ای از تاریخ اروپا اشکال فرهنگی، آرمانهای اجتماعی و سیاست اقتصادی اینچنین وابسته به یک طبقه، با شماری اندك، نبوده است.

در این دوران بی‌پولی و بی‌داد و ستدی اوایل سده‌های میانه، که طی آن زمینداری تنها منبع درآمد ویگانه شکل ثروت بود، نظام فئودالی راه حل ساخته و پرداختهٔ مسائل و مشکلاتی است که دستگاه اداری و دفاع کشور با آن روبرو است. روستائی شدن فرهنگ که از اواخر عهد کلاسیك آغاز شده بود دیگر کامل گردیده است: اقتصاد، دیگر تمام و کمال ارضی است و زندگی مطلقاً صورت روستائی پذیرفته است. شهرها جاذبهٔ خویش را از دست داده‌اند و بخش عمدهٔ جمعیت در قرارگاههای پراکنده متمرکز است. زندگی اجتماعی و داد و ستد و معامله و مراوده از شهرها رخت بربسته وحیات اشکال ساده‌تر و محلی‌تری به خود گرفته است. وحدت اقتصادی و اجتماعی، که دیگر تمام امور بر اساس آن سازمان می یابد، ملك اربابی است. مردم دیگر زندگی و فعالیت در محیطهای وسیعتر و اندیشیدن در قالبهای جامعتر را از یاد برده‌اند. با نبودن پول و وسایل

ارتباط، طبعاً بازار و شهری هم وجود ندارد، و اشخاص ناچارند خویشتن را از جهان خارج بی نیاز سازند؛ هم از دستیابی به محصول دیگران و هم از فروش فراورده‌های خود به دیگران چشم بپوشند. به این ترتیب وضعی بوجود می‌آید که در آن انگیزه‌ای برای تولید کالای اضافه بر مایحتاج شخصی موجود نیست. کارل بوخر[1] این نظام را با اصطلاح مشهور «اقتصاد بستهٔ خانوار و نظام خودکفائی» فارغ از پول و مبادلهٔ پایاپای توصیف می کند.[۱۰۵] اما چنانکه می‌دانیم این نظریهٔ افراطی، تمام و کمال با حقایق منطبق نیست. دیگر این فرض که در سده‌های میانهٔ اقتصاد خانوار مطلقاً از خارج بی‌نیاز بوده است، قابل توجیه و اثبات نیست،[۱۰۶] و بهتر است به جای «اقتصاد فاقد مبادله» از آن به عنوان «اقتصاد فاقد بازار» یاد کرد.[۱۰۷] اما بوخر به ملاحظهٔ اقتصاد مستقل مبتنی بر مالکیت ارضیی که در سده‌های میانه وجود دارد موضوع را به این شدت تأکید می‌کند، و یقیناً این چیزی نیست که وی ابداع کرده باشد، زیرا هیچ‌کس منکر این نیست که در این دوران فئودالی گرایش به سوی خودکفائی وجود دارد. قاعدهٔ کلی بر این جاری است که کالا در خانواری مصرف می‌شود که آن را تولید کرده است؛ البته این قاعده استثناهائی هم داشته، و حقیقت این است‌که خرید و فروش‌کالا هرگز بتمام وکمال موقوف نشده است. به‌هرحال لازم است بین تولید اوایل سده‌های میانه که برای مصرف در خانوار بوده است و تولیدی که در دوره‌های بعد صورت می‌گرفته، و مارکس بدان اشاره می‌کند، تمایزی قائل شد؛ چه «اقتصاد بستهٔ خانوار» تقریباً از اختصاصات ضروری نظام اقتصادی فئودالیسم است؛ البته مشروط بر اینکه این نظام را نه بصورتی که واقعاً هست، بلکه به شکل غایت مطلوب خود در نظر بگیریم.

یکی از اختصاصات بسیار ویژهٔ اقتصاد اوایل سده‌های میانه و در عین حال خصلتی که این اقتصاد به یاری آن عمیق‌ترین نفوذ و تأثیر را بر فرهنگ معنوی این دوره اعمال می‌کند بیگمان این حقیقت است که دیگر هیچ موجب و مشوقی برای تولید اضافی موجود نیست؛ در تولید همچنان

1. Karl Buecher

از شیوه‌های سنتی استفاده می‌شود و آهنگ سابق تولید رعایت می‌گردد و کسی را پروای نوآوری یا بهبود سازمان کار نیست. همانطور که گفته‌اند[۱۰۸] اقتصادی است که تولید و مصرفش برابر است و در آن از هر نوع اندیشهٔ سودآوری و فکر استفادهٔ مبتنی بر دانش و طرح و نقشه از نیروهای موجود اثری نیست. بی جنبشی طبقات اجتماعی و وجود موانع سخت و بسیاری که طبقات مختلف را از یکدیگر دور و جدا می‌کند با پیروی از شیوه‌های سنتی و روشهای نامعقول در اقتصاد کاملاً هماهنگ است. طبقات این جامعه را به چشم طبقاتی دارای کیفیاتی ویژهٔ خود نمی نگرند بلکه آنها را در مقام چیزهائی می‌بینند که حدشان را خداوند مقرر داشته است، بدین معنی که ارتقا از این طبقه به طبقهٔ بالاتر تقریباً غیرممکن است؛ هر کوششی که برای شکستن حد و مرز بین طبقات بعمل آید معادل سرکشی در برابر خواست خدا تلقی می‌شود. در چنین نظام اجتماعی انعطاف‌ناپذیر و بی‌جنبشی اندیشهٔ رقابت معنوی و فکری و میل به بسط شخصیت فردی و مطالبهٔ حقوق آن، همانقدر می‌تواند مطرح باشد که اصل رقابت بازرگانی در این اقتصاد بدون بازار و نامأجور از برای تولید اضافی و بدون انتظار و چشمداشت سود. موافق با این روحیهٔ بی‌جنبشی که بر اقتصاد حاکم است، و ترکیب ساکن و بی‌جنبشی که جامعه دارد، روح محافظه‌کاری و سنت‌پرستی سخت و غیرقابل انعطافی، با منتهای قدرت بر خطهٔ پژوهش و هنر و ادبیات عصر حکم می‌راند. همین انعطاف‌ناپذیری که جامعه را به سنتها بسته است ظهور و رشد افکار جدید را در قلمرو علم و پژوهش بتعویق می‌افکند و مانع از تجربهٔ روشهای نو در هنر می‌گردد و چنان کیفیت بازدارنده و سنگینی به هنر رمانسك می بخشد که تقریباً به مدت دو قرن راه بر هرگونه تحول و تغییر عمیقی که باید در سبك و اسلوب این هنر پدید آید می‌بندد. درست همانطور که در زندگی اقتصادی از فردگرائی و فهم و ادراك شیوه‌های دقیق تولید و اندیشیدن در قالب ارقام مطلقاً اثری نیست، و همانطور که عامهٔ مردم بر رویهم پروای ارقام و اعداد و تنظیم اوقات کار و ارزیابی کمی وکیفی کار را ندارند، همینطور هم این عصر عاری از نظام فکریی است که بر اساس مفاهیم کالا و پول و سود استوار باشد: خلاصه فاقد جنبش فکریی است که

از اندیشهٔ رقابت نتیجه شده باشد. توافق حالت ذهنی دورهٔ پیش از فردگرائی و اقتصاد ماقبل سرمایه‌داری و بی‌توجهی به استفاده از شیوه‌های عقلی را می‌توان بسهولت بر این اساس توضیح داد که «فردگرائی» در بطن خود حاوی نطفهٔ اصل رقابت نیز هست.

اندیشهٔ پیشرفت بر اوایل سده‌های میانه پاك ناشناخته است؛ این دوره از ارزش آنچه نو و تازه است درك و تصوری ندارد و بیشتر می کوشد آنچه راکه کهنه و سنتی است حفظ کند؛ نه تنها اندیشهٔ پیشرفت به مفهومی که مورد نظر علوم جدید است با طرز تفکر این دوران بیگانه است،[۱۰۹] بلکه در ادراك و فهم حقایق آشنائی هم که مورد حمایت «قدرت» است، آنقدر که به تأیید و اثبات خود این حقایق توجه هست، پروای به دست دادن تعابیر تازه‌ای از حقیقت نیست، و کشف مجدد آنچه قبلاً مستقر شده و شکل دادن مجدد آنچه قبلاً شکل پذیرفته است، عملی است بی‌معنا و عبث. در ارزشهای «عالی» جای بحث و گفتگو نیست، اینها در اشکال معتبر و جاودانه و لایزال جای گرفته‌اند، و کوشش در تغییر آنها، فقط به‌خاطر نفس تغییر، جسارت و گستاخی محض‌است. هدف زندگی نه فعالیت به‌خاطر خود، بلکه تملك ارزشهای جاودانه است. عصری است آرام و جا افتاده و با ثبات، و استوار در ایمان، که هرگز اعتمادش را به صحت و اعتبار پنداری که خود از حقیقت و قانون اخلاقی دارد از دست نمی‌دهد؛ فارغ از هرگونه شقاق فکر و کشمکش وجدان است؛ خواهان و آرزومند «نو» و خسته و بیزار از «کهنه» نیست، و به‌هرحال از چنین فکر و احساسی حمایت نمی‌کند.

کلیسای اوایل سده‌های میانه که در تمام مسائل معنوی و فکری از قدرت طبقهٔ حاکم برخوردار بود و به نیابت از آن عمل می‌کرد هرگونه شك و تردید نسبت به صحت و اعتبار مطلق احکام و اصولی راکه از اندیشهٔ مشیت‌الهی حاکم بر این جهان ناشی می‌شود و ضامن قدرت نظم موجود است در نطفه خفه می‌کرد. فرهنگی که در چارچوب آن هر یك از عرصه‌های زندگی در رابطه‌ای مستقیم با ایمان و حقایق انجیل بود ناچار موجب وابستگی کلیهٔ زندگانی معنوی جامعه و علوم و هنر و اندیشه و خواست آن جامعه به کلیسا می‌گردید. تصور مسیحی مابعد طبیعی از جهان، که

بنابرآن کلیهٔ چیزهای این جهان وابسته به جهان دیگر و کلیهٔ موجودات وابسته به وجود خدا، و هرچیز مبین مشیت و خواست او است، از جانب کلیسا خاصه در ایجاد موقع مطلقاً رقابت‌ناپذیری از برای حکومت مسیحیت بکار می‌رفت که خود مبتنی بر حکومت کشیشان پاسدار شعائر دین بود. کلیسا از اصل برتری ایمان بر دانش، حق مطلق و بلامنازع وضع رهنمودها و تعیین مرزهای فرهنگ را استنتاج کرد. یك چنین درك و دریافت یکدست و یکپارچه‌ای از زندگی، بصورتی که در سده‌های میانه می‌بینیم، تنها می‌توانست در شکل فرهنگی کاملاً «مطلقه و اجباری»[۱۱۰]، و تحت فشاری که کلیسا می‌توانست اعمال کند، جریان یابد و شکل‌پذیرد؛ زیرا کلیسا مالك مطلق وسایل «رستگاری» بود. محدودیتهای شدیدی که فئودالیسم به یاری کلیسا بر قلمرو فکر و احساس این عصر اعمال نمود، «استبداد» نظام مبتنی بر حکمت مابعدالطبیعه را توضیح می‌دهد: شدت خصومت این نظام، با ارائهٔ هرگونه افکار در عرصهٔ فلسفه، با خصومتی که نظام اجتماعی نسبت به هرگونه آزادی فردی ابراز می‌داشت برابری می‌نمود. همین نظام اجتماعی در عرصه‌های فکری و معنوی نیز اصول قدرت و سلسلهٔ مراتب را که ذاتی و جبلی ساخت و بافت اجتماعی اوست راهنمای عمل قرارداد.

با اینهمه برنامهٔ فرهنگی کلیسا تا پایان سدهٔ دهم بکمال تحقق نمی پذیرد، و این هنگامی است که تحت تأثیر جنبش کلونیاك[۱] روحانیتی جدید و معنویتی ناسازگار و نو به میان می‌آید. کشیشان دیگر در پی هدفهای استبدادی خود مشرب عرفانی گریز از زندگی و آرزوی مرگ را به میان می‌آورند، ذهن مردم را مدام در حالتی از هیجان مذهبی نگه می‌دارند، در بارهٔ پایان جهان و روز داوری موعظه می‌کنند، کاروانهای زیارتی براه می‌اندازند و جهاد با کفار را سازمان می‌دهند و امپراتوران و شاهان را طرد و تکفیر می‌کنند. کلیسا با این روحیهٔ استبدادی و جنگجو به یکپارچه کردن هنر توفیق می‌یابد، و در اواخر هزارهٔ اول برای نخستین‌بار بنظر می‌رسد به وحدت و «تفرد» کامل خویش رسیده است.[۱۱۱] اکنون نخستین

---

۱. cluniac منسوب به شهر کلونی Cluny در فرانسه.

کلیساهای بزرگ رمانسك ظهور می‌کنند، که نخستین آفرینشهای هنری سده‌های میانه به معنای محدود کلمه‌اند. سدهٔ یازدهم در تاریخ معماری کلیسائی دورهٔ درخشانی است، همانطور که عصر طلائی فلسفهٔ مدرسی است، عصر طلائی شعر پهلوانی فرانسه نیز هست، که الهامبخش هر دو کلیساست. این شکوه و شکوفندگی معنوی، خاصه وصول معماری به اوج کمال خود، بدون رشد و افزایش فوق‌العادهٔ ثروت کلیسا که دیگر واقعیتی است، قابل تصور نمی‌باشد. عصر اصلاحات دیرها نیز عصر بخششهای بزرگ و اموال زیادی است که مردم وقف و نذر این دیرها می‌کنند.[۱۱۲] و نه تنها ثروت دیرها بلکه ثروت اسقف‌نشینها نیز افزایش می‌یابد؛ و این امر بخصوص در آلمان که پادشاهان در صددند برای مبارزه علیه رعایای نابفرمان، متحدانی در میان رهبران کلیسا بیابند، چشمگیر است. به یمن بخشش این مردم، اکنون نخستین کلیساهای جامع در کنار کلیساهای رهبانی سر بر می‌کشند. چنانکه می‌دانیم پادشاهان این دوره اقامتگاه و مقر دائم و پابرجائی ندارند و سراپرده و خیمه و خرگاه خود را گاهی در کاخ اسقفی و زمانی در صومعه‌ای بر پا می‌دارند،[۱۱۳] و چون پایتخت و اقامتگاه ثابت ندارند طبعاً شخصاً دست به فعالیت ساختمانی هم نمی‌زنند و به حمایت از کارهائی که اسقفها در این عرصه می‌کنند اکتفا می‌نمایند. به همین جهت کلیساهای بزرگ این دورهٔ آلمان را به حق «نمازخانهٔ امپراتوران» نامیده‌اند.

این کلیساهای رمانسك، با وضع و موقع متنفذ سازندگانشان هماهنگ، و منعکس کنندهٔ قدرت نامحدود و منابع بیکران است. اینها را «دژهای خداوند» خوانده‌اند و در حقیقت هم در استواری و استحکام با دژها و قلاع این عصر برابری می‌کنند؛ و به نسبت جماعات مؤمنانی که در آنها گرد می‌آیند بسیار بزرگ و وسیعند. ولی غرض از احداث اینها مانند بناهای شرق باستانی، و به خلاف بناهای سده‌های بعد، نه خدمت به مؤمنان، بلکه بزرگداشت شکوه و جلال خداوند و ارائهٔ مظاهری از توانائی و اقتدار او است. راست است که ابعاد کلیسای ایاصوفیا[1] نیز

1. Hagia Sophia

همینقدر عظیم بود، اما برای این عظمت دلایل و جهات عملی موجود بود: زیرا این کلیسا، کلیسای عمدهٔ پایتخت بود، حال آنکه کلیساهای رمانسك به‌عالیترین شکل خویش، خود در شهرهای آرام و دورافتاده بنا می‌شدند؛ و این امر نیز ناگزیر بود، چراکه در غرب دیگر شهر بزرگی وجود نداشت.

بدیهی است که نه تنها ابعاد و اندازهٔ ایـن بناهای رمـانسك، بلکه همچنین قوارهٔ سنگین و بـا هیبت و درشتشان را نیز باید بـا موقع نیرومند سازندگانشان مربوط ساخت و آنها را تجلی احساس انعطاف‌ناپذیر آگاهی ایشان از برتری طبقاتی خود بشمار آورد. امـا این امـر چیزی را توضیح نمی‌دهد و بـه آشفته شدن مسألـه بیشتر کمك می‌کند. بـرای درك و فهم ابهت آمیخته به آرامش و وقار رعب‌انگیز هنر رمانسك باید به «آرکائیسم» (= گرایش بـه دوران گـذشته) یعنی به بـازگشت آن بـه اشکال ساده و اسلوب هندسی توجه کرد ـ و این چیـزها زادهٔ شرایط و اوضاعی است کـه بسهولت قابل فهمند. هنر دورهٔ رمـانسك از هنر عصر بیزانس یا کارولنژن ساده‌تر و جنبهٔ التقاطی آن کمتر است، زیـرا دیگر هنری درباری نیست؛ بعلاوه، شهرهای غرب پس از عهد شارلمانی، خـاصه با بسط نفوذ اعراب در حوزهٔ مدیترانه و قطـع روابـط تجاری بین شرق و غـرب با شکست و رکود بیشتری مـواجه گردیدند. به عبارت دیگر، آفرینش هنر دیگر معروض ذوق مهذب و بوالهوس دربار و دستخوش بی‌ثباتـی حیات معنوی شهرها نیست. این هنر تا حدی خشنتر و ابتدائیتر از هنر دورهٔ ماقبل خویش است، اما هنوز همچنان عناصـر و مـواد خام و جـذب نشده‌ای بیش از فـرهنگ بیزانس یا کارولنژن را بهمراه دارد؛ و دیگر بـه زبان فـرهنگی کم و بیش تقلیدی سخن نمی‌گوید و زبانش زبان تجدید حیات مذهب است.

باز هنری است ملهم از مذهب، که عناصر روحانی و غیر روحانی‌آن بیش و کم در کل واحدی گداخته است، و کسانی که آن را در اولین قدم تجربه می‌کنند تفاوت و تمایز میان مقاصد و اغراض دنیوی و غیر روحانی را، که در پس‌آن قراردارد، در نمی‌یابند و به‌هرحال فاصله وشکافی راکه این دو خطه را از یکدیگر جدا می‌کند، با آن وضوحی که ما احساس می‌کنیم، ادراك نمی‌کنند: هرچند دیگر، در این دوره‌ای‌که اینك بالنسبه متأخر است، چیـزی چون «سنتز» مطلـق هنر و زنـدگی و مذهب، بنحوی‌که رمانتیکها

می‌پنداشتند، نمی‌تواند در میان باشد. چون اگرچه مسیحیان سده‌های میانه بمراتب مذهبیتر از مردم عهد کلاسیك باستان بودند، رابطهٔ بین مذهب و زندگی اجتماعی در یونان و روم نزدیکتر از پیوندی بود که بین مذهب و زندگی اجتماعی سده‌های میانه وجود داشت. دست‌کم عهد کلاسیك باستانی از حیث روح و جوهر به زمانهای اولیه نزدیکتر بود، آنقدر که حکومت و قبیله و خانواده را هنوز نه فقط به نظر گروههای اجتماعی بلکه به چشم واحدها و واقعیات مذهبی می‌نگریست. حال آنکه مسیحیان سده‌های میانه اشکال طبیعی جامعه را، از مناسبات مافوق طبیعی، جدا کردند.[۱۱۴] ترکیب و ادغام این دو، که بعدها در اندیشهٔ شهر خدا[1] تحقق پذیرفت هرگز آن اندازه کامل نبود که در اذهان مردم وابستگیهای سیاسی و خانوادگی را به رنگ و خصلت مذهب بیالاید.

بنابر این طبیعت مذهبی هنر رمانسك ناشی از این نبود که مذهب کلیهٔ تجلیات زندگی عصر را مقید کرده بود ـ زیرا در حقیقت چنین نبود ـ بلکه ناشی از وضعی بود که متعاقب تجزیه و انحلال جامعهٔ دربار و دستگاه شهرداری و حکومت مرکزی پیش آمد و کلیسا عملاً به صورت تنها مرجعی درآمد که آثار هنری را سفارش می‌داد. علاوه بر این، در نتیجهٔ چیرگی مطلق روحانیت بر فرهنگ، به هنر دیگر به چشم موضوعی که از نظر زیباشناختی لذت و مسرتی عاید کند، نمی‌نگریستند، بلکه آن را به مثابه «جزئی از عبادت الهی و در مقام قربانی یا یك چیز نذری» بشمار می‌آوردند.[۱۱۵] از این لحاظ سده‌های میانه از عهد کلاسیك باستانی به جوامع بدوی و اولیه نزدیکتر بود. اما این سخن بدان معنا نیست که زبان هنری عصر رمانسك برای توده‌های وسیع مردم مفهومتر از زبان هنری عصر کلاسیك یا اوایل سده‌های میانه بود. اگر هنر عصر کارولنژن متکی به ذوق جامعه‌ای مهذب و درباری بود، و در این مقام برای مردم عادی بیگانه می‌نمود، در عوض هنر این زمان ملك طلق نخبگان کلیساست، که هرچند بر پایه‌هائی وسیعتر از دربار شارلمانی استوار است باز همهٔ روحانیان را در بر نمی‌گیرد. بنابر این اگر هنر سده‌های میانه وسیله‌ای

1. *civitas dei*

برای تبلیغ کلیساست، وظیفه‌اش تنها این است که توده‌های مردم را در چارچوب ذهنی با شکوه اما مبهم و نامعینی جای دهد. مؤمنان ساده بیگمان اغلب اوقات نمادهای دور از ذهن و بیان پیچیدهٔ آثار هنریی را که اختصاص به ارائهٔ موضوعات مذهبی داشت در نمی‌یافتند. و از آنجائی که قالبهای اسلوب رمانسك بسیار فشرده‌تر و نامشخصتر از هنر صدر مسیحیت بودند طبعاً با ذوق سادهٔ عامه چندان سازش و انطباقی نداشتند.

با سبکهای مختلفی که متناوباً و منظماً از پی یکدیگر آمدند شکل‌گرائی خشك و مجرد جدیدی در هنر رمانسك ظاهر شد: پس از اسلوب هندسی اولیه و طبیعت‌گرائی اواخر عهد گوتیك، اسلوب مجرد هنر صدر مسیحیت و پس از آن سبك التقاطی عهد شارلمانی ظهور کرد. فرهنگ فئودالی که در اساس ضد فردگرائی است، در هنر نیز مثل سایر عرصه‌ها، کلی و همجنس و متشابه را ترجیح می‌دهد، و می‌کوشد جهان را بصورتی ارائه کند که همه چیز آن از چهره و پرده و دستهای بزرگ و افشان گرفته تا درختچه‌هائی که به شکل شاخه‌های درخت خرما هستند و کوههائی که قلهٔ آنها چون رأس شیروانی تیز است، ثابت و یکنواخت باشد. هم این شکل‌گرائی کلیشه مانند و هم توجه به عظمت در هنر رمانسك، به بهترین وجه در تأکیدی که بر اشکال سه‌بعدی و کوششی که در انطباق این اشکال با معماری می‌کند، جلوه دارد. پیکره‌هائی که در کلیساهای رمانسك می بینیم چنانند که گوئی ازاره‌ها و ستونهائی بیش نیستند و در اساس جزء طرح بنا بوده‌اند؛ و نه تنها جانوران و شاخ و برگ درختان، بلکه قیافه‌های بشری نیز، در کل «طرح» کلیسا وظیفه‌ای تزئینی ایفا می‌کنند، و بسته به فضائی که باید پرشود کج و کوله و بزرگ و کوچکند. نکات و اجزای سودمند با چنان قوتی تأکید شده‌اند که مرز بین هنر عملی و آزاد، و حد بین حجاری ساده و کار تزئینی، ثابت و مشخص نیست.[۱۱۶] در اینجا نیز اندیشهٔ انطباق با شکل مطلقهٔ حکومت، چیز بسیار وسوسه‌انگیزی است. ساده‌ترین راه توضیح این امر این خواهد بود که وابستگی عناصر مختلف کلیسای رمانسك را از لحاظ وظایفی که باید به انجام رسانند و نیز تبعیت این عناصر را از طرح بنا در مجموع خود، با شیوهٔ حکومت مطلقهٔ عصر و اصل «آمیختگی» که بر الگوی اجتماعی آن غالب است و

در قالب بناهای گروهی نظیر کلیساهای جامع و رهبانیت و نظام فئودالی- و «خانوار بسته» امکان بیان می‌یابد، مربوط کنیم. اما چنین تعبیری قدری گمراه کننده خواهد بود. وابستگی آثار هنری در کلیسای رمانسک با وابستگی دهقانان و رعایای املاک تیول به فئودال فرق دارد.

شکل‌گرائی مطلق و جدائی از واقعیت، هرچند که از اختصاصات بسیار مهم سبک رمانسک هستند تنها اختصاصات آن نیستند. چون همانطور که در فلسفهٔ این عهد گرایش به عرفان شانه به شانهٔ جریان «مدرسی» در کار است و همانطور که شور مذهبی بی قید و بندی در جنبش اصلاح رهبانیت در کنار جزمیتی خشک امکان بیان می‌یابد، همینطور نیز در عرصهٔ هنر گرایشهای احساسی و امپرسیونیستی در جوار شکل‌گرائی و مجردگرائی یکنواخت، محسوس است. اما به‌هرحال این جریان اخیر تا نیمهٔ دوم دورهٔ رمانسک که مقارن با تجدید حیات بازرگانی و زندگی شهری سدهٔ یازدهم است چندان محسوس و مشهود نیست.[۱۱۷] این مقدمات هر قدر هم که بخودی خود ناچیز باشد نخستین نشانه‌های تغییر و تحولی است که راه را برای فردگرائی و لیبرالیسم عهد جدید هموار می‌سازد. در آن زمان، بظاهر تغییری بیش از این صورت نمی‌گیرد، ولی گرایش اساسی هنر رمانسک همچنان روحانی و ضد ناتورالیستی باقی می‌ماند. با این همه اگر بخواهیم نخستین گامی را مشخص کنیم که به سوی انحلال رشته‌هائی برداشته شد که زندگی سده‌های میانه را محدود می‌سازد، جای آن در همین سدهٔ یازدهم است. زیرا این قرن با شهرها و بازارهای جدید، با مراتب اجتماعی و مکتبهای جدید، با نخستین جنگهای صلیبی و تأسیس نخستین حکومتهای نورمن[1]، و بالاخره با آغاز حجاریهای مسیحی و نخستین اشکال معماری گوتیک خود، قرن بسیار باروری است. و این هم تصادفی نیست که تمام این زندگی و جنب و جوش جدید زمانی رخ می‌دهد که اقتصاد «بی‌نیاز از خارج» اوایل سده‌های میانه پس از قرنها رکود مستمر، جای خود را به اقتصاد بازرگانی می‌دهد.

این تغییر در عرصهٔ هنر به کندی صورت گرفت. راست است که

1. Norman

پیکرتراشی خود هنر جدیدی بود که از اواخر عهد کلاسیك فراموش شده بود، اما اسلوب آن همچنان مقید به مقررات مکتب نقاشی رمانسك بود. و اما درست این است که گوتیك آغاز کار را، ـ به شیوه‌ای که در کلیساهای نورمنی قرن یازدهم می‌بینیم ـ همچنان به عنوان «فرمی» از رمانسك در نظر بگیریم. انحلال شکل قائم دیوارها و «اکسپرسیونیسم» قیافه‌ها به‌هرحال نشانهای روشنی هستند که بر گرایش به دید و برداشت پرجنبشتری دلالت می‌کنند. در تأثیراتی که دیگر به یاری اغراقات فراهم می‌شوند ـ یعنی جابجا شدن نسبتهای طبیعی و بزرگتر ارائه دادن بخشهای مؤثر چهره و تن، بخصوص چشمها و دستها، و اغراق در حرکات و حالات، تعظیمهای غرا، و بازوانی که برافشانده شده‌اند و ساقهائی که در حالات و حرکات رقص‌گونه رویهم می‌افتند ـ باری، این چیزها دیگر همانطور که گفتیم نه تنها در هر هنر بدوی و اولیه وجود دارند بلکه صرفاً عبارتند از «قسمتهائی از بدنی که حرکاتش به شیوهٔ بسیار روشنی حکایت از شوق و احساس دارد، و به این جهت در نسبتهای بزرگتر و با قوت بیشتر ارائه شده‌اند.»[۱۱۸] در اینجا با جریانی سروکار داریم که به‌طور قطع رو به‌جانب اکسپرسیونیسم دارد.[۱۱۹] دلیری اقدام به‌ارائهٔ اشیاء به این صورت، منبعث و ملهم از شور روحانی و جنبش نهضت کلونی است. همانطور که سبك «باشکوه و پرشور» سدهٔ هفدهم به یسوعیان و نهضت ضد اصلاح ارتباط دارد، نیروی جنبش «مرحلهٔ اخیر باروك و رمانسك» نیز همین رابطه را با کلونی و نهضت اصلاح رهبانیت دارد. در پیکرتراشی نیز مانند نقاشی، یعنی در پیکره‌های اوتن[۱] و «وزلی[۲]» مواسا[۳] و سویا[۴] و سیمای مبلغان مصور در انجیلهای‌آمین و دوران اوتوی سوم[۶] همین ریاضت‌کشی ومحیط مکاشفه‌آسای «روز داوری» جلوه دارد. پیکر ظریف و بسیار شکنندهٔ انبیا و حواریونی که در آتش ایمان گداخته‌اند و مسیح را در شبستان کلیسا احاطه کرده‌اند، و قیافهٔ کسانی که گناهانشان باز خرید شده و آمرزیده شده‌اند، و سیمای فرشتگان و قدیسین دوز داوری و معراج ـ باری، همه سیمای معنوی ریاضت‌کشان و زائیدهٔ خیال راهبانی است که این هنر را

1. Autun 2. Vézelay 3. Moissac 4. Souillac
5. Gospel-Books of Amiens 6. Otto III

ابداع کرده و این سیماها را در مقام نمونه‌های کمال تصور نموده‌اند.

حتی نمونه‌های روایتی و صحنه‌ای که در هنر رمانسک دورانهای بعد می‌بینیم اغلب زائیدهٔ رؤیائی آشفته‌اند، اما در ترکیبات زینتی نظیر آنچه بر ستون مرکزی شبستان دیر سویا می‌بینیم عنصر وهمی و خیالی بسط یافته و صورت هذیان پذیرفته است: مردان، جانوران و مخلوقات افسانه‌ای و هیولاها همه در جریان زندگی واحدی که در پیچ و تاب است گداخته‌اند، همه تنهای درهم تنیده و بدنهای بهم گره‌خورده‌اند، و از بعضی جهات یادآور خطوط درهم رفته‌ای هستند که در مینیاتورهای ایرلندی می بینیم و نشان می‌دهند که سنتهای این هنر هنوز زنده است؛ امّا این امر همچنین نشان می‌دهد که چگونه همهٔ این تغییرات از عصر طلائی این هنر به این طرف بوقوع پیوسته و چگونه پویائی سدهٔ یازدهم این اسلوب هندسی خشك را سیال و انعطاف‌پذیر ساخته است. درك و تصوری که از هنر سده‌های میانه و مسیحی داریم، اینك برای نخستین‌بار تحقق یافته و مفهوم ماورای محسوس تصاویر و تندیسه‌ها دیگر از پرده بدرآمده است. برخلاف نسبتهای غیر طبیعی هنر صدر مسیحیت که بنابر منطق خاصی از مراتب اجتماعی سیماهای تصویر شده نشأت می‌کرد، اینك چیزهائی مانند اغراق در ارائهٔ بعضی اندامها را نمی‌توان بنابر جهات و موجبات عقلی توضیح داد. در صدر مسیحیت، طبیعت را، ظهور دنیای غیرمادی از شکل و قیافه می‌انداخت، لیکن اعتبار قوانین طبیعی در اصل پابرجا بود؛ حال آنکه در اینجا این قوانین بکلی منسوخ شده‌اند و همراه با آنها تصور شایع و غالب کلاسیك از زیبائی نیز درهم شکسته است. در هنر صدرمسیحیت انحراف از واقعیت طبیعی هنوز در چارچوب احوالی صورت می‌گیرد که از نظر قوانین زیستی ممکن و از لحاظ صورت درست است؛ اما این انحرافات دیگر با تصور کلاسیك از حقیقت و زیبائی، وفق نمی‌دهد، و سرانجام کلیهٔ ارزشهای ذاتی و ویژهٔ پیکره‌ها در مقام پیکره، محو و ناپدید می‌شود.[۱۲۰] اشاره به عنصر متعالی و ماورای احساس دیگر به اندازه‌ای چیره است که صورتهای افراد هرگونه «ارزش» ذاتی و جبلی خاص خویش را فاقد است، و دیگر رمز و نشانهائی بیش نیستند. دیگر جهان برتر را صرفاً در عبارت منفی بیان نمی‌کنند، بدین معنی که دیگر تنها با قراردادن

فواصلی در بهم پیوستگی طبیعی و نفی کیفیت مستقل نظم صرفاً طبیعی به واقعیت اشاره نمی‌کنند بلکه به صورت کاملاً مستقیم و مثبت، اشکال نامعقول و مافوق جهانی را تصویر می‌کنند. اگر ـ آنطور که نقش برجستهٔ سن پطر را در کلیسای مواسا با «دوروفوروس[1]» قیاس کرده‌اند [۱۲۱] ـ این سیماهای بی‌تن و بدنی را که از شدت شور و جذبه متشنج شده‌اند با پیکره‌های زیبا و نیرومند هنر کلاسیك مقایسه کنیم، ماهیت واقعی تصوری را که سده‌های میانه از هنر داشت بروشنی درمی‌یابیم. اسلوب رمانسك در مقایسه با هنر عهد باستانی که قلمرو خود را به زیبائیهای مادی محدود می‌کند و از هرگونه اشاره به کیفیات روحانی و روانی اجتناب می‌ورزد، چیزی است که منحصراً به بیان کیفیات روحانی می‌پردازد و احکام آن نه با تجربهٔ حسی بلکه با احکام نظر و «تصور باطن» وفق دارد. کیفیت اساسی هنر رمانسك را در همین حقیقت باطنی باید جستجو کرد و توضیح قواره‌های بی‌تناسب و حالات بخود بسته و حرکات عروسك‌گونهٔ سیمائی راکه تصویر می‌کند در همین نکته باز باید جست.

رغبت هنر رمانسك به تصویرپردازی دم بدم بالا می‌گیرد و سرانجام با شدت علاقه‌ای که به تصاویر تزئینی دارد پهلو می‌زند. بیقراری روحی هنر اواخر رمانسك را از جملهٔ سایر چیزها می‌توان در گسترش قلمرو توجه به ارائهٔ داستان در قالب تصاویر دید، که سرانجام تمام کتاب مقدس را در برگرفت. موضوعهای جدید بویژه «روز داوری» و مصیبت مصلوب شدن مسیح به اندازهٔ خود اسلوبی که در آن پرداخته می‌شوند، معرف این عهدند. درونمایهٔ عمدهٔ حجاری رمانسك «روز داوری» است که برای سردر داخل کلیسا موضوع مناسبی است. یکی از نتایج روانی این بیماری هزارساله علاقه به ارائهٔ قدرت و نفوذ کلیسا در منتهای آن است. تمام افراد بشر به داوری خوانده می‌شوند و موافق با نظر کلیسا یا برائت حاصل می‌کنند و یا محکوم می‌گردند. برای مرعوب‌کردن مردم، هنر هرگز نمی‌توانست شیوه‌ای بهتر از این تصویر، برای بیان این دهشت و سعادت جاودانه ابداع کند. شیوع «درونمایهٔ» دیگر هنر رمانسك، یعنی ارائهٔ

1. Doryphoros

مصیبت مصلوب شدن مسیح، ناشی از گرایش احساسی و عاطفی تازه‌تری است، هرچند نحوهٔ پرداختن این مصیبت و ارائهٔ آن هنوز در چارچوب اسلوب قدیم است که موضوع تصویر را به قیافهٔ موقر و نمایشی و فارغ از رقت‌انگیزی نشان می‌دهد. این گرایش به‌هرحال چیزی است بینابین حالت نفرتی که سابقاً از ارائهٔ «مسیح» رنجدیده و تخفیف شده وجود داشت و شادی و مسرت بیمارگونه‌ای که بعدها از مشاهدهٔ جراحات او احساس می شود. برای مسیحیان اولیه، که با روح کلاسیك باستانی تربیت یافته بودند، تصور اینکه «بازخرندهٔ» گناهان را بر صلیب جنایتکاران ببینند چیزی آزار دهنده و ناراحت کننده بود. هنر کارولنژن فکرشرقی تصلیب را می‌پذیرد لیکن هنوز از ارائهٔ «مسیحی» که بدین شکل تخفیف شده و رنج‌دیده باشد ابا دارد: در ذهن طبقهٔ حاکم، علو مقام الهی و رنج و عذاب جسمانی دو چیز سازش ناپذیرند. حتی در تصاویری که هنر رمانسك از این مصیبت ارائه می‌کند مسیح از صلیب آویخته نیست بلکه بر آن ایستاده است، چشمانش گشوده‌اند، و اغلب تاج بر سر و لباس در بردارد.[۱۲۲] اشراف زمان، پیش از آنکه بتوانند با منظرهٔ پیکر برهنهٔ مسیح خو بگیرند لازم بود اول بر حس نفرتی که از دیدن تصاویر پیکرهای برهنه به ایشان دست می‌داد ـ و این نفرت متأثر از ملاحظات اجتماعی و مذهبی بود ـ غلبه کنند. اما هنر سده‌های میانه، مگر در جاهائی که مطلقاً ضرور بود، همچنان از ارائهٔ پیکرهای برهنه سر باز می‌زد.[۱۲۳] مشابه سیمای قهرمانانه و شاهانهٔ مسیحی که حتی در بالای صلیب قیافهٔ فاتحان را دارد، و یك سر و گردن از مردمان خاکی و این جهانی بلندتر است، تصویری از مریم داریم که به عوض آنکه او را با تمام محبت و اندوه و محنت خود، بنحوی که با قیافه‌اش از عصر گوتیك ببعد آشنائیم، ارائه کند، وی را در مقام ملکه‌ای آسمانی که مافوق هرگونه رنج و نگرانی بشری است، نشان می‌دهد.

شوق و رغبتی را که هنر اواخر عهد رمانسك به ارائهٔ موضوعهای حماسی نشان می‌دهد می‌توان بصورتی بس‌مستقیم در«پردهٔ دیوارکوب بایو[1]»

1. Bayeux T2pestry

مشاهده کرد: این اثر به رغم اینکه مخصوص کلیسا ساخته شده است، مبین دید و بینشی متفاوت از تلقی هنر کلیساست، و قصهٔ فتح انگلستان را توسط نورمنها به اسلوبی بسیار روان و با شرح وقایع تبعی و فرعی بسیار و تفصیلات جالب‌توجه رئالیستی باز می‌گوید. ارائهٔ تفصیلات و جزئیات در این اثر جای نمایانی دارد، که خبر از «تصنیفات دوره‌ای[1]» هنر گوتیک می‌دهد و با اصول وحدت و کلیتی که بر اندیشهٔ هنر رمانسك در مجموع، حکم می‌راند سخت متغایر است. بیگمان این پرده اثری کلیسائی نیست و محصول کارگاهی است که تا حدی مستقل از کلیسا بوده است. اخباری که خامه‌دوزی این اثر را به ملکه ماتیلدا[2] منسوب می‌کند، بی‌شك مبتنی برافسانه‌ای است، وگرنه پیداست که کار هنرمندان حرفه‌ای تربیت شده و مجربی است. اما این افسانه هم به‌هرحال بر منشأ غیر کلیسائی آن اشاره دارد. هیچ اثر رمانسك دیگری چنین تصور جامع و روشنی از وسایلی که هنر غیرروحانی این عصر در اختیار داشته است القا نمی‌کند و همین موجب می‌شود که بر فقدان آثار مشابهی ـ که بیگمان چون متعلق به کلیسا نبوده‌اند در حفظ و نگهداری آنها اهمال شده است ـ تأسف بخوریم. نمی‌دانیم که هنر غیرروحانی چه‌قدر توسعه داشته، اما قدر مسلم این است که تولید آن به‌پای هنر کلیسائی نمی‌رسیده است، ولی بیگمان در اواخر عهد رمانسك ـ که پردهٔ دیوارکوب بایو بدان تعلق دارد ـ اهمیتش بمراتب بیش از آن بوده است که شمار قلیل آثار بازمانده‌اش به ذهن القا می‌کند.

دشواری بحث از هنر غیر روحانی این دوره را، با توجه به تك‌صورتها (پورتره‌ها)ئی که گوئی با دو دلی و تردید در نیمه راه بین هنر مذهبی و غیر مذهبی در حرکتند، بهتر می‌توان دریافت. تصاویری که خصوصیات شخصی فرد مورد نظر را تأکید کنند، هنوز ادراك نشده‌اند، و محلی در این عرصه ندارند. «پورتره» رمانسك چیزی جز صورت دیگری از «یادبود»های رسمی نیست، و در تصاویر کتابهائی که به کلیسا اهدا شده‌اند، یا در دخمه‌های کلیساها، مکرر با آن مواجه می‌شویم. اما نسخ

1. cyclic compositions 2. Queen Mathilda

اهدائی از این قبیل، که اغلب حاوی شمایل نویسنده و نقاش و واهب یا سفارش دهندهٔ کار هست،[۱۲۴] به رغم کیفیت مذهبی و تشریفاتیی که دارد راه را برای تصاویری که نقاش از خود می‌کشد ـ و گونه‌ای است بسیار شخصی ـ هموار می‌کند. البته در ترسیم این گونه تصاویر هنوز اختصاصات فردی تأکید نمی‌شوند. اختلاف بین این دو شیوه حتی در صورتهائی که بر گورها نقش یا نقر می‌کنند بارزتر و شدیدتر است. در صدر مسیحیت، یا اصولاً صورتی از متوفی بر مزار او نصب نمی‌شد، یا خود اگر می‌شد حالات و حرکات‌آن بسیار مقید و محدود بود، اما در دورهٔ رمانسك بهرحال این امر هم صورت موضوع عمدهٔ آثار هنری را یافت.[۱۲۵] جامعهٔ فئودال، که برحسب مقوله‌های طبقاتی می‌اندیشد، هنوز با تأکید بر خصوصیات فردی روی‌خوش نشان نمی‌دهد، لیکن مدتهاست‌که مسألهٔ «یادبود» شخصی را به چشم موافقت می‌نگرد.

۸ـ رمانتیسیسم شوالیه‌های درباری[1]

ظهور سبك گوتیك نشان دهندهٔ بنیادی‌ترین تغییری است که در تمامی تاریخ هنر جدید روی می‌دهد. در عرصهٔ سبك، آرمانهائی که تا به امروز معتبرند ـ یعنی وفاداری به طبیعت و عمق احساس و پیروی از حواس و حساسیت ـ همه در این‌جا ریشه دارند. هنر اوایل سده‌های میانه چنانچه برحسب این ملاکهای احساس و بیان سنجیده شود و دربارهٔ آن داوری گردد، نه تنها هنری خشك و نابهنجار می‌نماید، بلکه خام و نامطبوع هم جلوه می‌کند. هنرگوتیك هم، در مقایسه با هنر رنسانس چنین است. تا عصر گوتیك فرانمی‌رسد به‌آثاری که سیماها را با نسبتهای عادی و حرکات طبیعی و زیبائی به مفهوم درست کلمه ارائه‌کنند برنمی‌خوریم. حتی در مورد این آثار هم یك لحظه از یاد نمی‌بریم که اینها متعلق به عصری بوده‌اند که دیگر گذشته و سپری شده است، اما دست‌کم از پاره‌ای از آنها احساس لذت و مسرتی می‌کنیم‌که صرفاً ناشی از تربیت یا احساسات مذهبی نیست. و اما علل و جهات این دگرگونی اساسی چه بود؟ این ادراك

1. The romanticism of court chivalry

جدید هنری که بسیار به ادراك هنری عصر مـا شبیه است از کجا سرچشمه گرفت؟ این اسلوب جدید باچه مصالح اقتصادی و اجتماعی پیوند داشت؟ نباید متوقع بودکه پاسخ به این پرسشها از انقلاب و تحولی ناگهانی پرده برگیرد. زیرا هرچند تفاوتهائی که عصر گوتیك را از اوایل سده‌های میانه مشخص و متمایز می‌کند بزرگند، با اینهمه عصرگـوتیك در بدو امـر می نمایدکه جز ادامه و تکمیل دورهٔ انتقالی سدهٔ یازدهم نباشد: همان دوره‌ای که طـی آن نظام اجتماعـی فئودالیسم و تعـادل آمیخته به سکون هنر و فرهنگ رمانسك اندك انـدك متزلـزل شد. بهرتقدیر، نشو و نمای اقتصاد پولی و بازرگانـی و نخستین نشانه‌های تجدید حیات بورژوازی و صنعت شهری همه به این زمان برمی‌گردند.

وقتی به این دگرگونی می‌نگریم بنظر مـی‌رسد که انقلاب اقتصادیی که در جهان باستانی، فرهنگ مراکز داد و ستد شهری را پدیـد آورد، باز در کار تکرار شدن است؛ بههـرحال، چهرهٔ جدیـد اروپای غربـی دیگر به اقتصاد شهری عهد باستان شبیه‌تر از جهـان اوایـل سده‌های میانـه است. مرکز ثقل زندگی اجتماعی از نو از روستا بـه شهر منتقل مـی‌شود و شهر بار دیگر به مرکز کلیهٔ جنبشها و کانـون کلیهٔ ارتباطها بدل مـی‌گردد. تا حال دیرها تنها مقصد مسافرت بودند؛ باز بـار دیگر شهرها هستندکه مردم در آنها با یکدیگر ملاقات مـی‌کنند و بـا جهان وسیعتر تماس مـی‌یابند. تفاوت عمدهٔ بین شهـر سده‌های میانه و پولیس[1] در این است کـه پولیسها مراکـز اداری هستند حـال آنکه شهرهـای قـرون وسطـی منحصراً مراکز مبادلات بازرگانی بودنـد. در نتیجه، تجزیـه و انحـلال شکلهای ساکـن زندگـی، سریعتر و بنیادیتر از آن چیـزی است که در جماعات شهری عهد باستان روی داد.

به این پرسش که موجب اولیهٔ رشد و نمو شهرها چه بود، آیـا اول رشد صنعت و گسترش فعالیت بازرگانـی موجب این امـر گردید یا خود گـردش پـول چنیـن جنبشی را بـا خـود بـه شهرها کشید، نمی‌تـوان به سهولت پـاسخ گفت. شایـد که مـوجب این امـر وجود بازارها و افزایش

1. *Poleis*

قدرت خرید مردم گردآمده در یك محل و نیز افزایش مالیاتهای ارضی بود که به مصرف صنعتگرانی می‌رسید که عده‌شان روز به روز افزایش می‌یافت. احتمال هم دارد که افزایش مالیاتها خود نتیجهٔ پیدایش بازارها و نیازمندیهای آنها بوده باشد.[۱۲۶] اما مسیر واقعی جریان هرچه بود از نظر فرهنگی دگرگونی و تغییری که در این میان نقش قاطع داشت نتیجهٔ ظهور دو گروه جدید یعنی صنعتگران و بازرگانان بود.[۱۲۷] البته این دو گروه در سابق هم وجود داشتند، چون نه تنها قلعه‌ها و املاك اربابی و املاك دیرها و کاخهای اسقفها، و خلاصه خانوارهای مختلف، صاحب صنعتگران خویش بودند، بلکه بعضی از مردم روستا نیز از خیلی پیش اشیائی برای بازار می‌ساختند. اما این صنعت روستائی که بر مقیاس کوچکی استوار بود تولید منظمی نداشت و معمولاً وقتی به انجام می‌رسید که حاصل زمین تکافوی مخارج خانواده را نمی‌کرد.[۱۲۸] در این مرحله مبادلهٔ کالا فقط هرچند یکبار و بشکل اتفاقی صورت می‌گرفت و مردم عنداللزوم خرید و فروش می‌کردند، و بازرگانی نبود یا اگر بود به جاهای دوردست نظر داشت و گروه مشخصی نبود که بتوان عنوان طبقهٔ بازرگان را برآن اطلاق کرد: تولیدکننده، خود فراوردهٔ خودرا می‌فروخت. اما از آغاز سدهٔ دوازدهم در کنار این تولیدکنندگان به صنعتگران شهرئی برمی‌خوریم که نه تنها استقلالی داشتند بلکه در مقام صنعتگر نیز همیشه اشتغالاتی داشتند، و بازرگانان متخصصی را می‌بینیم که گروهی مخصوص به خود تشکیل می‌دادند.

«اقتصاد شهری[1]» به مفهومی که بوخر در نظریهٔ «مراحل اقتصادی»، در برابر تولیدی که بیشتر برای استفادهٔ شخصی است، بکار می‌برد بر کالاهائی اشاره دارد که برای مشتری تولید می‌شوند: این کالاها دیگر در واحدهای اقتصادئی که تولید می‌شوند مصرف نمی‌گردند. و از این لحاظ از «اقتصاد ملی» که در مرحلهٔ پس از این‌روی می‌دهد متمایز است: در این مرحله مبادلهٔ کالا هنوز همچنان به شکل «مستقیم» صورت می‌گیرد، بدین معنی که کالا مستقیماً از واحد تولید به واحد مصرف می‌رود و تولید

1. urban economy

معمولاً برای انبارکردن یا عرضه‌کردن به بازار آزاد نیست بلکه برحسب سفارش مستقیم مشتری انجام می‌گیرد که شخصاً با تولید کننده آشناست. به‌این ترتیب، دیگر در نخستین مرحلهٔ جدائی تولید از مصرف سیرمی‌کنیم، لیکن هنوز از شیوهٔ کاملاً مجرد تولید جدید که بنابر آن کالا باید پیش از رسیدن به مصرف‌کنندهٔ اصلی از واسطه‌های عدیده بگذرد، راهی دراز فاصله داریم. تفاوت اصولی بین «اقتصاد شهری[1]» سده‌های میانه و «اقتصاد ملی» جدید حتی موقعی هم‌که نوع «اقتصاد ایدآل شهری[2]» مورد نظر بوخر را پشت سر می‌گذاریم و به سوی حقایق عالیهٔ تاریخی رهسپار می‌شویم باز همچنان پابرجاست: چون هرچند تولیدی که اساس آن صرفاً برسفارش از ناحیهٔ مشتری استوارباشد هرگز بخودی خود وجود نداشت با اینهمه رابطهٔ بین سوداگر و مصرف‌کنندهٔ سده‌های میانه به‌مراتب صمیم‌تر از امروز بود: تولید کننده هنوز با بازار کاملاً ناشناخته و مبهمی‌که بعدها با آن روبرو گردید مواجه نبود. این اختصاصات شیوهٔ «تولید شهری»، از یکطرف، در استقلال بیشتر هنرمند سده‌های میانه ـ درمقایسه با هنرمند دورهٔ رمانسک ـ و از سوی دیگر، در فقدان آن کیفیت جدیدی که ادراك نشدن هنرمند و کارکردنش در خلأ و بیگانگیش از مردم و دوریش از واقعیت باشد، تجلی کرد.

در مواردی‌که تولید بنا برسفارش انجام نمی‌شود و برای ذخیره‌کردن در انبارهاست؛ این، بازرگان است‌که سرمایهٔ خود را به مخاطره می‌افکند، و به همین جهت بیش از صنعتگر وابستهٔ بوالهوسیهای بیحساب و پیش‌بینی نشدهٔ بازار است، و هم اوست که در این مرحلهٔ اولیهٔ اقتصاد پولی حقیقی‌ترین نمایندهٔ آن است و ورود به‌جامعهٔ نوع جدید راکه پایه‌های آن براساس سودجوئی وکسب پول استوار است از پیش خبر می‌دهد. وبواسطهٔ وجود اوست‌که در جوار املاك و مستغلات، نوع جدیدی از ثروت‌که ازین پس اهمیت زیادی کسب می‌کند، یعنی سرمایهٔ تجاری، ظهور می‌کند. تاکنون ذخیرهٔ فلزات گرانبها منحصراً در قالب اشیاء مفید بخصوص فنجانها و ظروف نقره و طلا بود. بیشتر پول مسکوك و موجود، که مقدار

1. town economy 2. ideal type

آن ناچیز بود، در اختیار کلیسا بود و در گردش نبود، و کسی هم به این فکر نبود که آن را به صرفه نزدیك کند. البته دیرها که در استفاده از شیوه‌های معقول در ادارهٔ امور پیشگام و پیش‌کسوت بودند در ازای دریافت بهره‌های کلان، پول به وام می‌دادند،[۱۲۹] اما این یك چیز عادی و همیشگی نبود. سرمایهٔ مالی ـ اگر در سخن از سده‌های میانه بتوان چنین اصطلاحی را بکار برد ـ مورد بهره‌برداری قرارنمی‌گرفت. بازرگانی بار دیگر روحی در کالبد این سرمایهٔ مرده و عقیم می‌دمد، و پول را نه تنها به یك وسیلهٔ عام مبادله و پرداخت، و خواستنی‌ترین شکل مال و دارائی بدل می‌کند، بلکه آن‌را بکار می‌اندازد و بار دیگر با استفاده از آن در تأمین مواد و مصالح و ملزومات و انبارکردن مواد به منظور تحصیل سود آتی، آن را مفید و بارور می‌سازد و از آن به عنوان پایه و اساسی برای اعطای اعتبار و معاملات بانکی استفاده می‌کند. این چیزها بیشتر نخستین نشانه‌های بارز دید و تلقی «سرمایه‌داری» از زندگی را بهمراه دارد.[۱۳۰] منقول بودن سرمایه و قابلیتی که در معامله و مبادله و اندوختن دارد روز به روز بیشتر افراد را از قید محیط بومی و طبقاتی خود آزاد می‌کند؛ دیگر افراد با سهولتی بیشتر می‌توانند خویشتن را از یك طبقهٔ اجتماعی برکشند و به طبقهٔ اجتماعی برتری وارد شوند و به شیوهٔ خاص و شخصی خود بیان احساس و افکار کنند. پول، که دیگر سنجش و مبادله و «تجرید» ارزشها را امکان‌پذیر ساخته است، قیافهٔ خنثی و فاقد شخصیتی به مال و ثروت می‌دهد و عضویت گروههای اجتماعی مختلف را مقید به‌عامل مجرد و غیرشخصی، و پیوسته متغیری، می‌سازد که همان سرمایهٔ موردنیاز است. به این ترتیب قیود اجتماعی سخت و استوار «کاستها»ی اجتماعی را می‌گسلد. وقتی حیثیت اجتماعی با تملك مقدار پول تغییر کند طبعاً افراد نیز به سطح رقیبان اقتصادی تنزل می‌کنند. و چون تحصیل این نوع مال مستلزم هوش و فراست و کاردانی و سختکوشی و استعداد ترکیب است و با تبار و نژاد و حقوق و امتیازات ویژهٔ طبقاتی بستگی ندارد لذا فرد به «حیثیتی» خود ساخته دست می‌یابد و ارزش وابستگی به گروههای خاص اجتماعی کاهش می‌پذیرد. خلاصه، به‌عوض کیفیات تباری و نامعقولی که منشأ تشخص و حیثیت بود، استعداد شخصی در این مقام سربلند می‌کند.

اقتصاد پولی شهرها سرتاپای نظام فئودالی را به انهدام تهدید می کند. املاك اربابی، چنانکه دیدیم، از آنجاکه تولیدش برای فروش نبود، دارای اقتصادی بدون بازار و محدود به خود بود. همینکه راه استفاده از مازاد محصول یافته شد زندگی جدید نیز در این اقتصاد سنتی و نارسا، که فاقد افزون‌طلبی بود، نفوذ کرد و شیوه‌های تولید معقول و بارور مورد استفاده قرار گرفت، و کوشش در تولید مقادیری که بیش از بنیهٔ مصرف داخلی بود، بعمل آمد. چون علی‌الرسم سهم مالك از محصولات تولیدی مقید و محدود بود سودی که از این بابت عاید می‌شد در بدو امر نصیب روستائیان گردید. اما نیاز مالکان به پول بیشتر شد، و این نیاز تنها به‌واسطهٔ بالا رفتن قیمتها، و در نتیجهٔ رشد داد وستد، نبود؛ بلکه ناشی از رواج چیزهای نوظهور و گرانقیمتی بود که روز به روز بیشتر به زندگیشان راه می‌یافت. پس از سدهٔ یازدهم سطح زندگی به طرز عجیبی بالا رفت و در ذوق مردم در زمینهٔ پوشاك و سلاح و خانه و مخلفات آن تغییر عمده‌ای حاصل شد. مردم دیگر به چیزهای ساده و مفید خرسند نبودند و اسباب و لوازم و پوشاك نفیس و گرانبها می‌خواستند. این شرایط و اوضاع بر نجبای‌زمینداری که درآمد ثابتی داشتند فشار می‌آورد؛ تنها راه حلی که آن وقت به نظرشان رسید آبادکردن زمینهای بکر بود. به این ترتیب زمینهای موجود را، از آن جمله زمینهائی که براثر مهاجرت روستائیان بایر مانده بود، به اجاره دادند و اجاره بها راکه سابقاً جنسی بود به «پول» بدل کردند، زیرا هم به پول احتیاج داشتند و هم بتدریج دریافته بودند که کاشت زمین به وسیلهٔ رعایای وابسته به زمین (سرفها) نمی‌توانند با شیوه‌های جدید عصری که اساس کار را براسلوبهای معقول استوار کرده است رقابت‌کند و روزبه روز بیشتر معتقد می‌شدند که بازده‌کار کارگر آزاد بیش از رعیت وابسته به‌زمین است. مردم انجام کار معین و مشخص، ولو سنگین را بر انجام کار نامشخص، هرچند سبك باشد، ترجیح می‌دهند.[۱۳۱] و لذا تا آنجاکه می‌توانند از این وضع بحرانی‌که دارند استفاده می‌کنند: با آزاد کردن سرفها نه تنها اجاره‌دارانی را می‌یابند که بیش از آنها کار می‌کنند بلکه در ازای آزادی هریك از سرفها نیز مبالغ معتنابهی پول می‌گیرند. حتی با این احوال هم قادر نیستند سروته دخل و خرج را به هم بیاورند و با عصر

همگامی کنند، و قرض است که پیاپی بالا می‌آورند، تا سرانجام ناگزیر می گردند پاره‌ای از زمینهای املاك خـود را به شهریـان مشتاق و آرزومند بفروشند.

بورژوازی امیدوار است که بخصوص بـا بـدست‌آوردن ایـن زمینها وضع و موقع اجتماعی خـود را که هنـوز مشکوك و متزلـزل است تحکیم بخشد: از نظر او مالکیت ارضی پلی است که وی را بـه سطوح و مراتب عالی اجتماعی مربوط می‌کند زیرا در این عصر، بازرگـان یا صنعتگری که زمین و روستا را ترك‌کـرده است، هنوز خود مسأله و مشکلـی است: وی چیزی است بینابین نجبـا و اشراف و طبقهٔ دهقان: مـانند نجبا آزاد است، لیکن همچون پست‌ترین آحـاد اجتماع تبار غیراشرافـی دارد، و بـا اینکه آزاد است، در حقیقت به تعبیری در سطحی پائینتر از دهقانان جای دارد و وی را به چشم آدم بی‌ریشه و رانده از جامعه مـی‌نگرند.[۱۳۲] وی که در عصری زندگی می‌کند که در آن وابستگی به زمین تنها معیار توجیه حیات آدمی است، برقطعه زمینی زندگی می‌کندکه متعلق به خود او نیست و هر آن بـاید آمـاده باشد که آن را تـرك کند. ولی از حقـوق و امتیـازاتی بهره‌مند است که سابقاً منحصراً ازان نجبـا بود، و باید که ایـن حقـوق و امتیازات را با پول بخرد. از لحاظ مادی مستقل است و اغلب ثروتمندتر از اشراف است، اما نمی‌دانـد که از ثـروت خود چگونه مـوافق با شیوهٔ زنـدگی اشراف استفـاده کند... در حقیقـت آدمـی است نوکیسه، که هم مورد حسادت اشراف و دهقانان، و هم مورد تحقیرایشان است. مدتها طول می‌کشد تـا بتوانـد خـویشتن را از ایـن وضـع و موقع نـامساعد برکشد. به‌هرحال، در سدهٔ سیزدهم بورژوازی شهری اگـرچه هنوز قـدر و احترام چندانی ندارد در مقام یك گروه اجتماعـی چیزی نیست که بتوان نادیده‌اش گرفت. از این پس در پیشنمای تاریخ جـدید، پس از اشراف و روحانیان، جائی را اشغال می‌کند[1] و نشان و مهر خـویش را بر پیشانـی تمدن غرب می‌گذارد. در فاصلهٔ بین استقرار بورژوازی در مقام طبقه‌ای اجتماعـی، و پایان نظام قدیم[2] دگرگـونیهای مهمـی در ساخت و بـافت جامعهٔ غربی

1. *tiers-etat* 2. *ancien régime*

روی نمی‌دهد،[۱۳۳] اما کلیهٔ تغییراتی که طی این دوره روی می‌دهد ناشی از همین طبقه است.

چنانکه دیدیم، نتیجهٔ بلافصل ظهور اقتصاد بازرگانی شهری، اقدام به ازبین‌بردن تفاوتهای اجتماعی سابق بود. اما چندی نپائید که پول موجب بروز مخاصمات تازه‌ای گردید. در ابتدا در مقام پلی عمل کرد، و گروههائی را که تفاوت اصل ونسب ایشان را از یکدیگر جدا ساخته بود، به هم متصل ساخت؛ بعدها به وسیلهٔ اختلاف بدل گردید، و بورژوازی یکپارچه را دستخوش اختلافات طبقاتی کرد. خصومتهای طبقاتی که بدینسان برانگیخته شده بود براختلافات اجتماعی سابق مزید گردید و آن را تشدید نمود. کلیهٔ افرادی که مشاغل واحد یا ثروتی برابر یکدیگر داشتند، یعنی شوالیه‌ها و روحانیان و دهقانان و بازرگانان و صنعتگران و نیز بازرگانان ثروتمند و فقیر و صاحبان کارگاههای بزرگ وکوچك و استادکاران مستقل و کارآموزانشان، دیگر بی‌توجه به تبار، خویشتن را از لحاظ اجتماعی برابر یکدیگر، و در عین حال رقیبانی آشتی‌ناپذیر می‌انگاشتند. این اختلافات بتدریج قوت گرفت و از نفرتی که سابقاً در زمینهٔ وضع اجتماعی احساس می‌شد فراتر رفت. چندی برنیامد که تمامی جامعه در جوش و خروش آمد، حدود و ثغور اجتماعی سابق حالتی سیال یافت؛ حدود و ثغور جدید بقدرکافی مشخص بود لیکن مدام تغییرجا می‌داد؛ طبقهٔ اجتماعی جدیدی به میان نجبا و دهقانان غیرآزاد راه گشود و نیروهائی را از هر دو سو به خود جلب کرد؛ بخشی از سرفها به هیأت اجاره‌دار در آمدند و بخشی دیگر به شهرها مهاجرت کرده صورت کارگران مزدور یافتند. این مردم دیگر برای نخستین بار در وضع و موقعیتی قرارگرفتندکه می‌توانستند نیروی خود را آزادانه به معرض فروش گذارند و در مورد مزدی که باید دریافت کنند قرارداد ببندند.[۱۳۴] پرداخت نقدی در ازای انجام کار، که به عوض پرداخت جنسی معمول شده بود، آزادیهای جدیدی را با خود داشت که تا آن هنگام خیال آن از مخیلهٔ مردم نگذشته بود. کارگر علاوه برآنکه می‌توانست دستمزد خود را به دلخواه خرج کند ـ و این چیزی بود که برحسن عقیده‌اش نسبت به‌شخص خود می‌افزود ـ می‌توانست با سهولتی بیش از سابق وقت آزاد و فراغتی از برای خود بیابد، و از این وقت و

فراغت به دلخواه استفاده کند.[۱۳۵] هرچند که تأثیر مستقیم بورژوازی بر فرهنگ این عصر به شیوه‌ای تدریجی صورت می‌پذیرفت و در تمام عرصه‌ها نیز در آن واحد عمل نمی‌کرد با اینهمه نتایج فرهنگی ناشی از آن وضع، فوق‌العاده بود. گذشته از بعضی «انواع» ادبی نظیر «داستانهای منظوم و کوتاه[1]»، روی سخن شعر هنوز همچنان منحصراً با طبقات بالا بود. عدهٔ شاعرانی که تبار بورژوائی داشتند در دربارها فراوان بودند، اما این شاعران نیز به هرحال نمایندگان و سخنگویان ذوق اشراف بودند. بورژوای جدید، در مقام خریدار آثار هنری، هنوز محلی و نمودی نداشت، لیکن تولید این‌گونه آثار، تقریباً بتمام و کمال در انحصار هنرمندان و صنعتگران این طبقه بود، حال آنکه بورژوازی در مقام نوعی «جامعهٔ طالب هنر» از طریق دستگاههای شهری نفوذ مهمی را بر هنر، خاصه بر شکل کلیساها و بناهای عمدهٔ شهر، اعمال می‌کرد.

هنر کلیساهای جامع گوتیك، به‌خلاف رمانسك که هنر صومعه‌ای و اشرافی بود، هنری است شهری و بورژوائی؛ البته شهری و بورژوائی به این مفهوم‌که اکنون مردم غیرروحانی علاقهٔ روزافزونی به‌ساختن کلیساهای بزرگ نشان‌می‌دهند، حال آنکه نفوذ هنری روحانیان به همین نسبت کاهش پذیرفته است.[۱۳۶] و این هنر از این جهت بورژوائی است که ساختمان این کلیساها جدا از ثروت شهرها قابل تصور نیست، چراکه هزینهٔ کار در حد بنیه و استطاعت خلیفه یا اسقف محل نمی‌باشد. از سوی دیگر تنها هنر کلیساها نیست‌که نشانهائی از دید و تلقی بورژوازی را ارائه می‌کند، بلکه همهٔ فرهنگ عصر شوالیه‌گری تا حدی تلفیقی است بین احساسات سابق فئودالی و تلقی ترقیخواهانهٔ[2] جدید از زندگی. نفوذ بورژوازی، خاصه در غیرروحانی شدن فرهنگ، جلوه دارد. هنر، دیگر زبان خصوصی قشر کوچکی از محرمان اسرار نیست، بلکه شیوه‌ای است از بیان که تقریباً برای قاطبهٔ مردم مفهوم است. مسیحیت نیز دیگر تنها مذهب روحانیان نیست بلکه روز به روز در توده‌های مردم رسوخ بیشتر می‌کند و به صورت مذهب قاطبهٔ مردم درمی‌آید و احتوای اخلاقی‌آن به زیان احکام و تشریفات

1. fabliau 2. liberal

تأکید می‌شود[۱۳۷] و صورت انسانیتر و عاطفیتری بخود می‌گیرد. تساهل جدید و تصور «کافرشریف» ـ که یکی از اثرات و عواقب مهم جنگهای صلیبی است ـ مبین احساس مذهبی تازه‌ای است که آزادتر و درونگراتر، و از اختصاصات بارز این عصر است. عرفان و تشکیل فرقه‌هائی که پیمان فقر بسته‌اند و بدعتهائی که در سدهٔ دوازدهم در مذهب گذاشته می‌شود، همه نشانه‌هائی از همین جریان است.

غیرروحانی شدن فرهنگ در وهلهٔ نخست به‌واسطهٔ وجود شهرهائی است که مرکز داد و ستدند. این مراکزی که مردم از دور و نزدیك در آنها به هم می‌رسند و بازرگانان ولایات و حتی ممالك دوردست در آنها به مبادلهٔ کالا ـ و بیگمان مبادلهٔ افکار ـ اشتغال دارند، طبعاً مراکز مبادلات معنوی و فکریی هستند که قطعاً بر اوایل سده‌های میانه شناخته نبودند. تجارت با اقوام و ملل در ضمن، انقلابی را در عرصهٔ داد و ستد و آثار هنری به‌همراه داشت.[۱۳۸] مبادلهٔ این آثار هنری که به‌طور عمده مرکب از کتب تذهیب شده و کارهای دستی مصنوع صنعتگران بود تا این زمان یا صورت هدیه به دیگران را داشت، و یا مستقیماً به سفارش خریدار ساخته می‌شد. راست است که گاهی اشیاء هنری را می‌دزدیدند و از کشوری به کشور دیگر می‌برند: چنانکه شارلمانی ستونها و سایر قطعات موجود ساختمانها را از «راونا[1]» به اکس‌لاشاپل برد. اما از اواخر سدهٔ دوازدهم به بعد تجارت بیش و کم منظمی در این عرصه بین شرق و غرب و شمال و جنوب پا گرفت؛ هرچند در مورد شمال اروپا باید گفت که هنرش تقریباً بتمام و کمال وارداتی بود. اکنون در تمام عرصه‌های زندگی، به عوض جریان محدود و محلی سابق، جریان عام و بین‌المللی و آمیخته‌ای را می بینیم. به‌خلاف ثبات و سکون اوایل سده‌های میانه دیگر بخش عظیمی از جمعیت مدام در جنبش و حرکت است: شوالیه‌ها به جنگهای صلیبی می روند؛ مؤمنان عازم زیارتند؛ سوداگران و بازرگانان از شهری به شهری می‌روند؛ روستائیان زمینهایشان را ترك می‌کنند؛ هنرمندان و صنعتگران از این محل ساختمانی به‌آن محل روانند، وعلما و دانشمندان از این دانشگاه

1. Ravenna

به آن دانشگاه می‌روند ـ و در میان این دانشمندان سرگردان چیزی شبیه به «رمانتیسیسم خانه بدوشان» سربلند می‌کند.

گذشته از اینکه معاشرت و آمیزش با مردمان دارای سنتها و رسوم مختلف، معمولاً موجب تضعیف عقاید و تعصبات سنتی است، نوع آموزشی هم که یك بازرگان بدان‌نیاز دارد طوری است که متدرجاً وی را از قیمومت کلیسا می‌رهاند. سواد خواندن و نوشتن و حساب را که لازمهٔ امر بازرگانی است در حقیقت ـ لااقل در بدو امر ـ از کشیشان می‌بایست آموخت، اما همین آموزش اصولاً با مایه و معلومات اصلی کشیشان که قواعد زبان و معانی بیان و بلاغت باشد، ارتباطی نداشت. بازرگانی خارجی احتمالاً مستلزم دانستن بعضی از زبانها نیز بود، اما نیازی به‌زبان لاتینی نداشت. نتیجه این شد که زبان عامه در همه‌جا به مدارس غیر روحانی، که در سدهٔ دوازدهم در هرشهر بزرگی وجود داشت راه یافت.[۱۳۹] اما آموزش به‌زبان مادری به معنی برانداختن انحصار روحانیت در عرصهٔ آموزش و غیردینی شدن فرهنگ بود: درسدهٔ سیزدهم به غیرروحانیان باسواد و تربیت شده‌ای برمی‌خوریم که زبان لاتینی نمی‌دانند.[۱۴۰]

دگرگونی ساخت اجتماعی سدهٔ دوازدهم در آخرین تحلیل ناشی از جابجائی وتجدید وضع گروهها برحسب مشاغل است: اینك‌شوالیه‌ها، هرچند بعدها این وضع در خاندانشان موروثی می‌شود، گروهی حرفه‌ای هستند. اینها در اصل جنگجویانی حرفه‌ای بودند که از مراتب و سطوح مختلف اجتماع بر می‌آمدند. در گذشته شهریاران و بارونها[1] و کنتها[2] و مالکان بزرگ گروه جنگجویان را تشکیل می‌دادند، و در ازای خدمات جنگی خود اقطاعات می‌گرفتند، اما تعهدات و تکالیفی که در اصل با این اقطاعات مربوط می‌گردید کم‌کم از قوت افتاد؛ عدهٔ اعیان سابق، که در امور جنگی تخصصی داشتند، دیگر، شاید مانند همیشه، کمتر از آن بود که نیاز جنگها و منازعات پایان‌ناپذیر این عصر را کفایت کند. هرکس که طالب جنگ بود ـ و چه‌کسی نبود؟ ـ ناگزیر بود توائی بیشتر و مورد اعتمادتر، از افرادی که سابق به زور از املاك خود می‌گرفت، برای خود تدارك کند:

1. baron 2. count

ظهور شوالیه‌گری مدیون این ضرورت بود؛ شوالیه‌ها به‌طور عمده از میان خدمهٔ[1] سرای اربابی برخاسته‌اند. خدمه و ملازمان هر ملاك و نجیب‌زادهٔ بزرگی شامل عده‌ای مباشر و ناظر و خدمهٔ منزل و سرپرستان کارگاههای مختلف و نگهبانان خاصه و مراقبین بود ـ این مراقبین مشتمل برخدمتگاران شخصی و مهتران و پیشکاران[2] بودند. بیشتر شوالیه‌ها از همین گروه اخیر برخاسته بودند، و لذا اصولاً نوکر باب بودند. بیگمان در این میان عده‌ای هم بودند که به سراهای اربابی تعلق نداشتند و از اعقاب اشراف سابق بودند که یا هرگز اقطاعی نگرفته بودند و یا به سطح سرباز مزدور تنزل کرده بودند. بهرحال، سه‌چهارم شوالیه‌ها را خدمهٔ سراهای اربابی تشکیل می‌دادند،[۱۴۱] و آزادگان نیز متمایز و مشخص از ایشان نبودند زیرا پیش از آنکه ملازمان و خدمهٔ سابق سراهای اربابی رسماً جزو نجبا درآیند در میان جنگجویان آزاد و غیرآزاد هیچ‌گونه احساس آگاهی گروهی و شوالیه‌ای وجود نداشت. در آن روزگار تنها چیزی که چشمگیر بود تفاوت بین ملاك و دهقان و ثروتمند و بی‌چیز بود و معیار شرافت نه حقوق ملموس و معلوم، بلکه شیوهٔ زندگی اشرافی[۱۴۲] بود. باری، در این خصوص فرق و تمایزی بین لشکریان آزاد و غیرآزادی که همراه نجیب‌زادگان به جنگ می‌رفتند نبود و پیش از تأسیس مراتب شوالیه‌گری همهٔ این افراد خدمتگاران وی بشمار می‌آمدند.

هم شهریاران و هم اشراف بلندپایه به جنگجویان سوار و سپاهیان وفادار نیاز داشتند و مادام که اقتصاد پولی در میان نبود تنها راه پاداش خدمت‌دادن به این اشخاص واگذاری اقطاعات به ایشان بود؛ هم شهریاران و هم اشراف بزرگ برای اینکه برعدهٔ این اتباع بیفزایند حتی‌المقدور از واگذاری زمین و مستغلات بدیشان دریغ نداشتند. واگذاری اقطاع درقبال خدمت در سدهٔ یازدهم آغاز شد؛ در سدهٔ دوازدهم اشتهای این خدمه به دریافت اقطاع ارضا شده بود. باری، این مردم با گرفتن اقطاع نخستین گام را به‌سوی اشرافیت برمی‌داشتند. به‌طورکلی جریان مشهوری که اشرافیت بوجودآورد باز بار دیگر تکرار می‌شد. جنگجویان در ازای خدمتی که

1. retainers = ministeriales 2. sergeant

می‌کردند یا می‌بایست بکنند، ملك و مستغل دریافت می‌داشتند؛ البته در ابتدا نمی‌توانستند این املاکی را که گرفته‌اند به میل خود بفروشند، یا از سر بازکنند.[۱۴۳] اما بعدها این اقطاعات موروثی می‌شد و دارندگانشان از وابستگی به بزرگان می‌رهیدند. وقتی اقطاع صورت موروثی یافت خیل ملازمان و خدمهٔ حرفه‌ای نیز به طبقهٔ «شوالیه‌ها» بدل می‌گشتند. اما این عده حتی پس از اینکه در زمرهٔ نجبا در می‌آمدند باز نجبای طبقهٔ دوم بودند: نجبای خردپائی که چاکر صفتی نسبت به اشراف بزرگ در اعماق وجودشان ریشه داشت. اینان به‌خلاف اشراف فئودال قدیم که همه مدعیان بالقوهٔ تاج و تخت بودند و مدام خطری از برای سلاطین و شهریاران بشمار می‌آمدند، هرگز خویشتن را رقبای ولینعمت سابق خود نمی‌دانستند. منتهای عملی‌که می‌کردند این بود که اگر پاداش بهتری از ناحیه‌ای دیگر پیشنهاد می‌شد، تغییر جبهه می‌دادند؛ و همین تزلزل و تلون بودکه موجب شد در نظام اخلاقی شوالیه‌گری جایگاه والائی به وفاداری و درست پیمانی داده شود.

بازشدن درهای اشرافیت به‌روی ملازم حقیر، و پذیرفتنش به جمع اشراف بزرگ و مالدار، یکی از بزرگترین ابداعات این عصر است. خدمتکار دیروز که در مراتب اجتماعی در سطحی فروتر از دهقان قرارداشت، ازین پس به مرتبهٔ نجبا ارتقا می‌یابد و از جمع مردم بی‌حقوق خارج می‌شود و به میان طبقات واجد حقوق و امتیاز، که خواستنی‌ترین بخش اجتماعی سده‌های میانه است، وارد می‌گردد. ظهور شوالیه‌گری، چون از این زاویه بر آن نگریسته شود نمونهٔ دیگری از تحرك اجتماعی، و مورد دیگری از تمایل شدید به پیشرفت است، و همین تمایل بودکه سرفها را به بورژوا و کارگران وابسته را به کارگران آزاد یا اجاره‌داران مستقل بدل کرد.

اگر همانطورکه می‌نماید اکثریت قریب به اتفاق شوالیه‌ها را خدمهٔ سابق تشکیل داده‌باشند، در این صورت باید متوقع بود که دید و تلقی ایشان از زندگی همهٔ خصلت و فرهنگ شوالیه‌ها را به عنوان یك طبقه به رنگ خود بیالاید.[۱۴۴] در حوالی آغاز سدهٔ سیزدهم شوالیه‌ها گرایشی داشتند به اینکه «گروهی بسته» باشند، که وصول به مقام آنان دیگر امکان‌پذیر نباشد. از این پس تنها پسرانشان بودند که می‌توانستند شوالیه

بشوند. دیگر توانائی کسب تیول یا داشتن زندگی اشرافی کافی نبود تا کسی بتواند به استناد آن از زمرهٔ نجبا بشمارآید؛ شوالیه‌شدن تابع شرایط سخت و انجام تشریفات رسمی و مهمی بود که با اعطای این منصب ملازمه داشت.[۱۴۵] بار دیگر سدها و موانعی فراراه وصول به نجابت قرار گرفت و نامعقول نخواهد بود اگر بپنداریم که این شوالیه‌های تازه به‌دوران رسیده خواهان پرشور راه‌ندادن دیگران به «حلقهٔ خود» بودند. بهرحال، موروثی‌شدن شوالیه‌گری و پیدایش «کاستی» که ورود بدان برای دیگران ممکن نبود، یکی از لحظات خطیر تاریخ اشرافیت سده‌های میانه و بیگمان خطیرترین لحظه در تاریخ شوالیه‌گری است. شوالیه‌ها نه فقط از این پس جزء لاینفک جمع اشراف می‌شوند و در حقیقت بخش عمدهٔ آن را تشکیل می‌دهند، بلکه خودآگاهی طبقاتی و ایده‌ئولوژی اشرافی و آرمانهای شوالیه‌گری را نیز شکل می‌دهند. باری، اصول زندگی و آداب و اخلاق اشرافی دیگر شکل مشخص و انعطاف‌ناپذیری را بخود می‌گیرد، به همان نحو که در حماسه‌ها و تغزلات این طبقه جلوه‌گراست. چنانکه اغلب دیده می‌شود اعضای جدید گروههای صاحب حقوق اغلب بیش از اعضائی که در اصل به این گروهها تعلق دارند در مسائل مربوط به آداب و رفتار سختگیری بخرج می‌دهند؛ این افراد بیش ازکسانی‌که خود در اصل از میان این‌گروه برخاسته‌اند و با اندیشه‌هائی‌که افراد آن‌را به هم پیوند می‌دهد و آن‌را از سایرگروهها متمایز می‌سازد، بارآمده‌اند، نسبت به این اندیشه‌ها حساسیت نشان می‌دهند. این واقعه در تاریخ اجتماعی چیز شناخته شده‌ای است و بارها تکرار شده است. این انسان جدید[1]، همیشه می‌خواهد حس حقارت خویش را بیش از اندازه جبران کند و شرایط اخلاقی لازم را برای استفاده از حقوق و امتیازاتی‌که وی ازآن بهره‌مند است، بیش از حد تأکید نماید. در این مورد نیز می‌بینیم که شوالیه‌هائی‌که از میان خدمه و ملازمان برخاسته‌اند در مسائل مربوط به احترامات و تشریفات از اشرافزادگان والا تبار بسیار سختگیرتر و تحمل‌ناپذیرترند. آنچه در نظر اشراف قدیم و ریشه‌دار چیزی عادی و طبیعی می‌نماید در نظر نجبای تازه به دوران

1. *nouus homo*

رسیده امری مهم و مسأله‌ای دشوار جلوه می‌کند. این احساس تعلق به طبقهٔ حاکم، که اشراف قدیم به زحمت از آن آگاهند، برای اشراف جدید تجربهٔ تازه‌ای است.[۱۴۶] آنجاکه نجیب‌زادهٔ عضو اشرافیت قدیم، به‌طور طبیعی و بی‌تظاهر و خودنمائی عمل می‌کند شوالیهٔ تازه بدوران رسیده خویشتن را با وظیفه‌ای دشوار و فرصتی مناسب از برای انجام عملی قهرمانانه، و لزوم خودنمائی، و درحقیقت نیاز به انجام کاری فوق‌العاده و غیرطبیعی مواجه می‌بیند. درمواردی که نجیب‌زادهٔ اصیل رنجی برخویشتن هموار نمی‌کند و لزومی نمی‌بیند به اینکه خویشتن را از بقیهٔ مردم متمایز و مشخص سازد شوالیهٔ جدید از اقران خویش می‌خواهد به هرقیمت که باشد خویشتن را متفاوت از مردم عادی نشان دهند. پندارگرائی رمانتیك و قهرمانیگری آمیخته به احساسات تند و مبتنی بر خودآگاهی شوالیهٔ جدید، ایده‌آلیسم و قهرمانیگری دست دومی است که در وهلهٔ اول از جاه‌طلبیها و اندیشه‌هائی سرچشمه می‌گیرد که نجبای جدید احترام و افتخار خویش را بر آنها بنا کرده‌اند. این شور و شوق، خود نشانی از نااستواری و ضعفی است که نجیب‌زادهٔ اصیل قدیم، لااقل تا موقعی که با شوالیهٔ تازه به دوران رسیده ـ که ذاتاً نا استوار بود ـ همدم و هم صحبت نشد، احساس نکرد. این نااستواری در برخورد دو پهلوئی که با اشکال قراردادی و مرسوم شیوهٔ زندگی اشراف دارد به نحو بارزی جلوه می‌کند: از سوئی به چیزهائی سطحی دل می‌بندد و در تشریفات زندگی اشرافی اغراق روا می‌دارد و از سوی دیگر شرافت ذاتی روح را برتر از شرافت خارجی و صوری محض و مبتنی بر اصالت خانوادگی، جای می‌دهد. وی که از وابستگی موقع خویش نیك آگاه است، دربارهٔ ارزش آداب محض اغراق می‌کند، ولی چون استعدادهائی معادل یا حتی بیش از اشراف قدیم را واجد است در عین‌حال ارزش این آداب و رسوم و نیز تبار عالی را به کم می‌گیرد.

ستایش از سرشت شریف در قبال اصل و تبار نیز نشانی از صبغهٔ تند مسیحیتی است که طبقهٔ جنگجو می‌پذیرد، و این خود نتیجهٔ تکاملی است که جنگجوی خشن عصر مهاجرت را به «شوالیه خدا[1]»ی سده‌های میانه

1. the knight of God

بدل می‌سازد. کلیسا با کلیهٔ امکاناتی که در اختیار داشت بـه تشکیل این طبقه مساعدت نمود و با نوعی تقدیس موضع و مـوقع آن‌را تحکیم کرد و آن را مأمـور حمـایت از ضعیفان و ستمدیدگـان کرد و بـه عنوان عضو ارتش مسیح پذیرفت، و به این تـرتیب به نوعی مـرتبه و مقام روحانیش رسانید. هدف واقعی کلیسا ازاین اقـدام بیگمان جلوگیری از «گـرایش به جدائی از روحانیت» بود که از شهرها سرچشمه گرفته بود و بعید نبود که از جانب شوالیه‌ها که خود معمولاً مردمی بینوا بودنـد و اغلب سنت و راه و رسمی نداشتند تسریع شود. در حقیقت در این گـروه گرایشهای این جهانی و مادی به‌اندازه‌ای نیرومند بودکه نحوهٔ برخوردشان با احکام کلیسا به رغم اهمیتی که کلیسا برای رعایت ظاهر احکام دین قائـل بود، در واقع مدارائی بیش نبود. تمام ابداعات فرهنگی این گروه و اخلاقیات آن و ادراك جدیدی که از عشق داشت، و شعری که ایـن عشق را بیان می‌کرد، همه حاکـی از همان کشاکش و دوگانگـی بیـن تمایلات دنیوی و اخـروی و انگیزه‌های روحانی و نفسانی بود.

سراپای دستگاه «فضایل» شوالیه‌گری، همچون اخلاق اشراف یونان، آلوده به اندیشهٔ «نجابت سرشت و رفتار[1]» است؛ هیچ فضیلت شوالیه‌ای را نمی‌توان بدون نیرو و پرورش بدنی کسب کرد، و اصولاً به خلاف فضایل مسیحی، چنین فضایلی را نمی‌توان بر اساس انکار یا تخفیف و تحقیر خوبیها و زیبائیهای جسمانـی بنانهـاد. در بخشهای مختلف ایـن نظام که شامل فضایلی است که می‌توان آنها را رواقی و سلحشوری و پهلوانی و اشرافی (به‌مفهوم محدودکلمه) نام گذاشت، ارزش نسبی خصوصیات جسمانی وبدنی متفاوت است، لیکن عامل جسمانی هیچ گاه و هیچ جا اهمیت خـویش را به تمامی از دست نمی‌دهد. گروه نخست از این فضایل ـ چنانکه در مجموع این دستگاه می‌بینیم[۱۴۷] ـ عیناً همان اصول اخلاقیات باستانی‌است، که اینك رنگ مسیحی پذیرفته‌است: قدرت خصال، تحمـل و بردباری و اعتـدال و خویشتن‌داری، اساس اخلاق ارسطو را تشکیل می‌دهند، که بعدها در قالبی که کمتر انعطاف‌پذیـر است در اخـلاق رواقیون انعکاس یافت. شوالیه‌هـا

1. kalokagathia

کاری نکردند مگر این چیزها را بطور عمده از طریق ادبیات سده‌های میانه از این مکاتب گرفتند. فضایل قهرمانی، بخصوص بی‌اعتنایی به خطر و درد و مرگ، و درست پیمانی مطلق و تعقیب و پی‌جویی شهرت و افتخار، در اوایل عهد فئودالی سخت مورد احترام و تکریم بود؛ اخلاق عهد شوالیه‌گری تنها کاری که کرد این بود که آرمانهای آن عهد را قدری رقیق کرد وصبغهٔ احساسی وعاطفی تازه‌ای بدان داد لیکن در اساس آن را چنانکه بود نگه داشت. این نگرش جدید بر زندگی به‌شیوه‌ای بسیار روشن ومستقیم در فضایل «آقامنشانه» و «شوالیه مآبانه» تجلی می‌کند: نخست در بزرگواری نسبت به مغلوبین، حمایت از ضعفا و رعایت احترام و ادب نسبت به زنان؛ ثانیاً در خصوصیات و اختصاصاتی که هنوز از خصایل آقامنشان بشمار می‌رود: یعنی بلندنظری و بی‌توجهی به سود شخصی، و رعایت انصاف و ادب در تمام موارد. شکی نیست که اخلاق شوالیه‌ها تمام و کمال از حیطهٔ نفوذ افکار بورژواهائی که آزاد شده بودند برکنار نماند، اما توجه به این فضایل شریف ناگزیر ایشان را با روحیهٔ سوداگرانهٔ بورژوازی در تعارض شدید افکند. شوالیه‌ها احساس می‌کردند که زندگی مادیشان از سوی اقتصاد پولی بورژوائی تهدید می‌شود، و برای اقتصاد معقول و مبتنی بر محاسبه و سفته‌بازی و پس‌انداز و سوداگری چیزی جز تحقیر و تنفر نداشتند. شیوهٔ زندگی این مردم، که از اصل «شرافت مکلف می‌کند» تأثیر پذیرفته بود، گشاده‌دستی ایشان، خودنمائی و جلوه‌فروشی ایشان، و تحقیری که نسبت به هرگونه کار یدی و بدنی و هرگونه تعقیب و تحصیل سود داشتند همه با اخلاق بورژوازی منافات داشت.

وظیفهٔ دشوارتر از تجزیه و تحلیل اخلاق شوالیه‌گری از لحاظ تاریخی، تعقیب منشأ دو دست‌آورد بزرگ عهد شوالیه‌گری است: این دو عبارت است از عشق بکمال مطلوب و نوع تغزلی که این عشق در آن بیان می‌گردد. از همان بدو امر پیداست که این اشکال فرهنگی از نزدیك با زندگی دربارها پیوند دارد. دربار تنها زمینه نیست، بلکه زمینی است که این اشکال فرهنگی در آن نشو و نما می‌کند. این بار، این نه دربار شاه، بلکه سرای امرا و بزرگان فئودال است که پیشوائی را در این عرصه برعهده دارد و بخصوص این دربارهای کوچك است که کیفیت

بالنسبه آزاد و فردی فرهنگ شوالیه‌ای را توضیح می‌دهد. این دربارها شکوه و تشریفات چندانی ندارد و بسی آزادتر و انعطاف‌پذیرتر از دربارهائی است که سابقاً مراکز فرهنگ بود. با اینهمه حتی در این دربارها هم رسوم و آئینهای قراردادی هنوز به شدت رعایت می‌شود. اصولاً لفظ «دربار» خود متضمن تشریفات و سنت است؛ همیشه هم این‌طور بوده است، چراکه ذات و جوهر فرهنگ درباری این است که فردیت قابل انفجار و سرکش انسانها را مقید سازد و آن را بر مسیرهای پیموده شده هدایت کند. نمایندگان این فرهنگ درباری وضع و موقع خاص خود را مدیون خصوصیاتی نیستند که ایشان را از دیگر اعضای دربار متمایز می سازد، بلکه مدیون «وجوه مشترکی» هستند که با سایرین دارند. در این جهانی که «فرم» بر آن حکم می‌راند ابتکار و ابداع در مقام امری خشن و ناروا تلقی می‌شود.[۱۴۸] عضویت در محافل دربار خود عالیترین افتخار است، و اصرار در اثبات یا ارائهٔ شخصیت فردی به تحقیر نسبت به چنین امتیازی تعبیر می‌شود. به این ترتیب تمامی فرهنگ این عرصه در محدودهٔ رسوم بیش‌وکم خشکی به حیات خود ادامه می‌دهد. طرز آمیزش اجتماعی و بیان عواطف و احساسات، و حتی خود عواطف و احساسات، و نیز اشکال شعر و هنر و توصیف طبیعت و شکل و هیأت تغزلات و «انحنای گوتیك» یا لبخند مؤدبانهٔ پیکره‌ها، همه قالبی است.

فرهنگ شوالیه‌ای سده‌های میانه، نخستین شکل فرهنگ جدید است که بنای آن بر تشکیلات دربار نهاده شده است: و نخستین فرهنگی است که در آن بین شهریاران و درباریان و شاعران، وحدت روحی و معنوی موجود است: «دربارهای خواهران[1] هنر» تنها وسیلهٔ تبلیغات برای شهریاران، یا خود مؤسساتی آموزشی نیستند که با کمك مالی شهریاران بگردند، بلکه وسایلی هستند از برای انجام هدف مشترك کسانی که اشکال شریف زندگی را کشف می‌کنند و آنان که این اشکال را به مورد عمل می گذارند. چنین وحدتی زمانی امکان‌پذیر گردید که عالیترین مدارج اجتماعی به روی شاعرانی که از طبقات پائین برخاسته بودند گشوده شد: دیگر قرابت

1. Muses

و شباهت بین رفتار و آداب شاعران و شنوندگانشان به اندازه‌ای‌است که تاکنون قابل تصور نبود، و اینك لفظ «نجیب وتربیت‌شده» و «ساده»،آنقدر که بر تربیت وپرورش اطلاق می‌شود حاکی از اختلاف اصل و تبار نیست. بنابراین «نجابت» لزوماً نه مبتنی بر توارث بلکه متکی بر تربیت ذهن و فکر بود. پیداست چنین ملاك ارزشی را تنها «اشرافی حرفه‌ای می‌توانستند قائل شوند که هنوز خاطرهٔ چگونگی کسب حقوق و امتیازات ویژهٔ خود را بیاد داشتند؛ این کار از اشرافی ساخته نبود که از زمانهای بس دور از این امتیازات بهره‌مند بودند.[۱۴۹] دیگر بسط این شرافت شوالیه‌ای[1]، یعنی این فرهنگ جدیدی که ارزشهای اخلاقی و اجتماعی را به زیباشناخت و فضیلت معنوی منسوب می‌کرد، شکاف تازه‌ای بین آموزش روحانی و غیرروحانی پدید می‌آورد. اینك، خاصه در قلمرو شعر، رهبری از روحانیان ـ که تلقی معنوی یکجانبه‌ای از زندگی داشتند ـ به شوالیه‌ها منتقل می گردد؛ دیگر ادبیات صومعه نقش مقدمی را که سابقاً داشت از دست می‌دهد و راهب نماینده و معرف عصر نیست؛ سیمای این عصر شوالیه است، بصورتی که برای مثال در «یکّه سوار بامبرگ[2]» تصویر می‌شود: مردی مغرور، هوشمند و نمونهٔ تربیت بدنی و فکری.

چیزی که فرهنگ درباری سده‌های میانه را بخصوص از فرهنگ پیشتر و حتی از فرهنگ دربارهای هلنی‌که سخت متأثر از زنان بود متمایز می‌کند خصلت وسرشت بارز زنانهٔ‌آن است. این فرهنگ نه‌فقط از این حیث زنانه است‌که زنان سهمی در زندگی معنوی دربار ایفا می‌کنند و برآفرینش شاعرانه تأثیر می‌گذارند[۱۵۰] بلکه ازاین جهت نیزکه فکر و احساس مردان هم از بسیاری جهات زنانه است. عاشقانه‌های **پرووانسی**[3] و رمانسهای آرتوری[4] برتونها[5] بخلاف شعر پهلوانی قدیم وحتی «شانسون دو ژست» فرانسویان، در وهلهٔ اول به زنان خطاب می‌کند[۱۵۱]، و النور داکیتن[6]، ماری دو شامپانی[7]، ارمانگارد دو ناربون[8] و سایر حامیان شعر تنها زنان با

1. knightly kalokagathia
2. The Rider of Bamberg
3. provençal love songs
4. romances of Arthur
5. Breton
6. Eleanor of Aquitaine
7. Marie of Champagne
8. Ermengarde of Narbonne

اسم و رسمی نیستند که مجالس ادبی تشکیل می‌دهند و فقط سخن شناسان و شعرشناسانی هم نیستند که نظریاتشان واجد اهمیتی فوق‌العاده است، بلکه اغلب همینها هستند که از طریق زبان شاعر بیان احساس می‌کنند. مردان در حقیقت آموزش اخلاقی و زیباشناختی خود را به زنان مدیونند، حال آنکه زنان خود منبع الهام و هدف و مستمع شعرند... و تازه این همهٔ داستان نیست؛ شاعران نه فقط بدیشان خطاب می‌کنند بلکه دنیا را از دریچهٔ چشم ایشان می‌بینند. زن که در زمانهای باستانی کنیزی بیش نبود و از زمرهٔ اموال مرد بشمار می‌آمد و جزو غنائم جنگ و فتح بود و سرنوشتش در اوایل سده‌های میانه حتی از این هم بیشتر وابسته به خواست و ارادهٔ مرد بود، دیگر وضع و موقعی کسب می‌کند که در بدو امر دور از فهم و ادراك می‌نماید. اگرچه بهبودی را که در آموزش زنان حاصل‌آمد می‌توان به درگیری مستمر مردان در امور جنگی و غیرروحانی‌شدن فرهنگ اسناد داد، با اینهمه این را هم باید توضیح‌داد که چه شد و چه پیش‌آمد که آموزش خود چنین وزن و اعتباری یافت که به زنان امکان‌داد برجامعه حکم برانند؟ در ضمن، دور نیست که قانون جدید که در پاره‌ای موارد اجازه می‌داد دختری وارث تاج و تخت گردد یا بیوه‌ای املاك وسیع فئودالی بزرگ را اداره کند به رشد حیثیت و نفوذ زنان کمك‌کرده باشد.[۱۵۲] اما این مورد بخودی خود توضیح کافی و جامعی نیست. تصور و ادراکی را هم که شوالیه‌ها از عشق داشتند نمی‌توان در مقام موجب و علت چنین وضعی بکاربرد زیرا این تصور یا ادراك نه علت بلکه نشانی از وضع و موقع زنان در جامعه است.

عشق، کشف شاعران شوالیه مآب دربارها نبود، لیکن به یمن عمل ایشان مفهوم تازه‌ای یافت. راست است، در ادبیات یونان و روم هم، بخصوص پس از پایان عصر کلاسیك، مسألهٔ عشق روز به روز بیشتر در پیشنما جای می‌گیرد اما هرگز اهمیتی را که در شعر درباری سده‌های میانه واجد است کسب نمی‌کند.[۱۵۳] واقعهٔ اصلی داستان ایلیادگرد زن دور می زند ولی با اینهمه خود منظومه داستانی عاشقانه نیست؛ به عوض رقابتی که بر سر هلن و «بریسه ایس[1]» درگرفته است هر نوع رقابت دیگری را

1. Briseis

می‌توان موضوع کشمکش داستان قرارداد، بی‌آنکه داستان در اصل تغییر کند. در اُدیسه داستان فرعی نائوسیکا[1] ارزش احساسی مخصوص به خود دارد، اما صرفاً داستانی است تبعی و بیش از آن نیست. روابط قهرمان داستان با پنلوپه[2] نیز در ردیف روابطی است که در ایلیاد می‌بینیم: در این دو منظومه، زن مال مرد و جزو مخلفات خانه است. تغزلات یونانی عهد کلاسیك و زمانهای پیش از آن تنها به عشق جنسی می‌پردازند. این تغزل ممکن است منبع شادی بیکران یا غم و اندوه فراوان باشد، لیکن بهرحال محدود و موقوف به قلمرو خاص خویش است و تأثیری بر شخصیت، در مجموع خود، ندارد. اوریپیدس نخستین شاعری است که در شعر او عشق مسألهٔ اساسی طرح وچارچوب پیچیدهٔ داستان و مادهٔ اصلی کشمکش دراماتیك را تشکیل می‌دهد. کمدی قدیم و جدید هر دو این کیفیتی را که آینده‌ای تابناك دارد از او اخذ و اقتباس می‌کنند و به این ترتیب عشق به ادبیات هلنی راه می‌یابد و در این قلمرو خصوصیات و کیفیات رمانتیك و آمیخته به احساسات پیدا می‌کند، و این امر بخصوص در «آرگونوتیکا[3]»، اثر آپولونیوس[4] به اوج خویش می‌رسد. اما تازه در اینجا هم عشق در منتهای خود به صورت احساسی رقیق یا شهوتی شدید ظاهر می‌شود و آن اصل والای تربیتی و نیروی اخلاقی و مجرائی نیست که عمیق‌ترین تجربهٔ زندگی به صورتی که در شعر عهد شوالیه‌گری می‌بینیم در آن جریان یابد و از طریق آن بیان گردد. همهٔ ما می‌دانیم که «دیدو[5]» و «آنئاس[6]» ویرژیل[7] تا چه حد به «یاسون[8]» و «مدیا[9]»ی آپولونیوس مدیوننده باز می‌دانیم که مدیا و دیدو، این دو قهرمان معروف داستانهای عشقی عهد باستان، تا چه اندازه برای سده‌های میانه و سرانجام برای ادبیات جدید اهمیت داشته‌اند. هلنیها بودند که جاذبهٔ خاص داستانهای عاشقانه راکشف کردند و نخستین چکامه‌های عاشقانه را آفریدند: قصه‌های کوپید و پسیکه[10]، هرو و لئاندر[11] و دافنیس و کلوئه[12]. اما صرف‌نظر از عصر هلنی، عشق به

1. Nausikaa 2. Penelope 3. Argonautica
4. Appolonius 5. Dido 6. Aeneas 7. Virgil
8. Iason 9. Medea 10. Cupid and Psyche
11. Hero and Leander 12. Daphnis and Chloe

عنوان موضوع «رمانس» تا ظهور عهد شوالیه‌گری جائی در ادبیات ندارد؛ پرداختن به عشق بـه شیوه‌ای احساساتـی و ایجاد حـالت انتظاری که از قطعی نبودن وصل عشاق مایه‌می‌گیرد تأثیراتی نیستند که شعر پس از عصر کلاسیك یا اوایل سده‌های میانه در صدد وصـول بدانها بـوده باشد. ذوق جهان باستانـی معطوف بـه داستانهای پهلوانان و اساطیر و میل سده‌های میانه به جانب قصص پهلوانـان و قـدیسین بـود؛ و اگـر عشقی در ایـن داستانها نفوذ می‌کرد جلوه و رنگ و شوری نداشت، زیرا حتـی شاعرانـی هم که ایـن احساس را به جـد می‌گـرفتند در نظر و رأی «اوویـد[1]» سهیـم بودند که می‌گفت عشق بیماریـی است که مـرد را از هـوش عـاری و از نیروی اراده تهی می‌سازد و وی را به موجودی ضعیف و تـرحم‌انگیز بدل می‌کند.[۱۵۴]

به خلاف شعر عهد کلاسیك و اوایل سده‌های میانـه، از خصوصیات بـارز شعر عهد شوالیه‌گـری بخصوص ایـن است که عشق اگـرچه جنبهٔ روحانی یافته است هـرگز صورت اصلی فلسفی، چنـانکه در آثار افلاطون و مکتب نوافلاطونیان هست، به خـود نمی‌گیرد؛ برعکس، خصلت نفسانی خود را حفظ مـی‌کند و دقیقاً در ایـن مقام مـوجب تجدید حیات شخصیت اخلاقی می‌گردد. کیش پرستش عشق و پاس‌داشتن و پـروردن آن و عقیده به اینکه عشق سرچشمهٔ چیزهای خـوب و زیباست و هرگـونه عمل زشت یا احساس مبنی بر عدم اعتماد خیانت به محبوب است، و نیز رقت احساس و درونی‌بودن آن و احترام آمیخته به خوفی‌که عاشق بـه کمترین اندیشه و یاد معشوق تجربـه و احساس مـی‌کند، و هم ایـن پندار که بـه واسطهٔ خواهش و میل نامحدود عـاشق عشق نیز چیزی بیکرانه و ارضانشدنی و سیری‌ناپذیر است و سرچشمهٔ سعادتی است مستقل از وصل، و حتی به‌رغم ناکامی کامل همچنان بـه همین صـورت و در مقام عـالیترین نـوع سعادت باقی خواهد ماند، و بالاخره تأثیر نرم سازنده‌ای که بر مرد دارد و احساس زنانه و لطیفی‌که بدو القاء می‌کند، همه چیزهای تازه‌ای هستند که در شعر عهد شوالیه‌گری عنوان می‌شوند. همین امر که‌اکنون مرد خواستگار است

1. Ovid

خود در حقیقت معکوس روابطی است که تاکنون بین زن و مرد وجود داشته است. در اعصار باستانی و پهلوانی، که شکارکردن کنیزان و گول‌زدن ایشان از وقایع روزمره بود، اظهار عشق از ناحیهٔ مرد چیز ناشناخته‌ای است، زیرا این امر خلاف عادت مردم است: این زن است که طلب عشق می‌کند و اشعار عاشقانه می‌خواند.[۱۵۵] حتی در شانسون دوژست زن است که در این راه پیشقدم می‌شود و به مرد تقرب می‌جوید، اما در محافل شوالیه‌ها چنین رفتاری بی‌ادبی است. ادب و آداب طلب می‌کند که زن بی اعتنا و مرد مشتاق باشد؛ مرد باید همه تحمل و بردباری و فارغ از خویشتن باشد و در برابر ارادهٔ زن خواست و اراده‌ای نشان ندهد و از فداکردن خویش در راه او دریغ نورزد. ادب از او طلب می کند به این حقیقت که هدف عشق غیرقابل حصول است، بتمامی گردن نهد. تن‌سپردن به رنجهای ناشی از عشق، و ارائهٔ احساسات و عواطف به شیوه‌ای پر از تظاهر، و مازوخیسم[1]، همه از خصوصیات عشق رمانتیك جدید است، و برای نخستین بار در این عصر دیده می‌شود. عاشق، در مقام کسی که مدام در آتش عشق می گدازد و در راه عشق از همه چیز می گذرد، و عشق به عنوان چیزی که وصول بدان ممکن نیست و حتی به یاری این کیفیت منفی تشدید هم می‌شود و پای عشق «دورا دور»، را که هدف محسوس و مشخصی ندارد به میان می کشد ـ باری، همهٔ این چیزها پای شعر جدید را به صحنهٔ تاریخ می گشایند.

در این صورت ظهور این آرمان خارق‌العاده راکه مباین با احساسات پهلوانی عصر بنظرمی‌رسد چگونه می‌توان توجیه کرد؟ آیا معقول است که امیری یا جنگجوئی یا پهلوانی غرور و شخصیت والای خود را پاك زیرپا بگذارد و به التماس، عشق زنی را خواستار شود و به سخن دیگر از او بخواهد که از سربنده‌نوازی اجازه دهد که وی را هدف عشق خویش سازد و در قبال سرسپردگی و اخلاص خود به نگاهی و لبخندی التفات‌آمیز و کلامی دوستانه دل خوش کند؟ شگفتی این وضع بیشتر از اینجاست که به رغم سختگیریی که در سده‌های میانه در زمینهٔ اخلاق

1. masochism

وجود دارد، این عاشق آشکارا احساسات خویش را که بی‌شائبه هم نیست نسبت به زن شوهردار، که معمولاً زن مخدوم او است، ابراز می‌کند. و طرفه‌تر اینکه خنیاگر بینوا و بی‌خانمان نیز با همین آزادی و صراحت نسبت به زنان حامیان و مخدومان خویش اظهار عشق می‌کند و همچون هر شهریار و شوالیه‌ای از ایشان طلب عنایت و التفات می‌کند.

برای حل این مشکل طبیعی است که باید گفت این عقاید و آراء و و این نوع تابعیت مرد از زن صرفاً نتیجه و برآیند وضع کلی و قانونی نظام فئودالی است، و برداشت شوالیه‌ها و محافل درباری از عشق صرفاً ادامه و تبع وابستگی و تابعیت سیاسی است که به قلمرو روابط جنسی نیز تسری یافته است. نظریهٔ «خدمت عاشقانه»، در مقام تقلید از رابطهٔ خادم و مخدومی در روزهائی عنوان شد که شعر پرووانسی[1][۱۵۶] مورد تحقیق واقع شد. تعبیر ویژه‌ای که از این امر بعمل آمده و به موجب آن عشق شوالیه‌ای به عنوان تبعی از خدمات شوالیه قلمداد می‌شود و عشق خادم به مخدوم را استعاره و مجازی بیش نمی‌داند چیز تازه‌ای است و نخستین بار توسط ادوارد وچسلر[2] عنوان گردید.[۱۵۷] نظریهٔ ایده‌آلیستی قدیم که به منشأ «تبعیت و بندگی» می‌پردازد وابستگی اجتماعی را منبعث از وابستگی اخلاقی می‌داند و بر آن است که مسألهٔ تبعیت و وفاداری مستلزم و متضمن دو نکته بوده: یکی آنکه مخدوم شخصاً خادم را بپسندد و دیگر آنکه خادم به مخدوم اعتماد کند و شخصاً دلبستهٔ او باشد.[۱۵۸] اما نظریهٔ وچسلر براین نکته تأکید می‌کندکه عشق خادم نسبت به مخدوم یا بانوی او صورت و بیان دیگری از موقع اجتماعی فروتر وی نسبت به این دو است. به‌عقیدهٔ او سرودهای عاشقانه‌ای که می‌خواند چیزی جز اظهار بندگی نسبت به ارباب و مدح او نیست.[۱۵۹] حقیقت این است که شعر عاشقانهٔ شوالیه‌ای، تنها شکل و نوع بیان و تصویرپردازی و تشبیه را از اصل بیعت و وفاداری اخذ و اقتباس نکرد، زیرا شاعر پرووانسی نه فقط خویشتن را غلام و سرسپرده و بندهٔ وفادار بانوی محبوب می‌خواند بلکه از این هم فراتر می‌رود و از او می‌خواهد که وی را خادم سربفرمان

1. troubadour poetry 2. Eduard Vechsseler

و سرسپردهٔ خـویش بدانـد و در ازای خـدمت، لطف و عنایت و مساعدت خویش را از وی دریغ ندارد. این دعویها در حقیقت چیزی جز فرمولهای معمولـی دربـاری نیستند. انتقال بیعت و اظهار وفـاداری از مخـدوم به بانوی او وقتی مفهوم مـی‌شود که غیبتهای مستمر و مکرر بـارونها را از قلمرو خویش و شرکت ایشان را در جنگها از نظر دورنداریم، چـه در طی همین غیبتها از دربار یا قلعه است که قدرت ارباب به بانـوی خانه منتقل می‌شود و بانوی خانه است که این قدرت را اعمال می‌کند؛ و طبیعی است که در غیاب ایشان شاعرانی که در خـدمت ایـن دربارها هستند روی سخن خویش را متوجه بانوی خانه می‌سازند و در اشکال بسیار متعارف ایشان را می‌ستایند و غرور و خودبینی زنانهٔ ایشان را به‌شیوه‌ای مناسب می‌نوازند. لـذا نظریـهٔ وچسلر را ـ مشعر بـر اینکـه سرتاپـای ایـن نـوع «خدمت عاشقانه»، یعنی کیش بزرگداشت عشق در دربارهـا و اشکال متعارف اشعار عاشقانهٔ عهد شوالیه‌گری، در واقـع نه ابداع مـردان بلکه ابتکار زنانـی بوده که این مردان را بدین منظور بـه خدمت گرفته‌بودند ـ نباید بتمام و کمال نفی‌کرد. مهمترین دلیلی‌که علیه آن اقامه شده این است‌که قدیمترین شاعـر این‌گـونه عـاشقانه‌های پـرووانسی که نخستین‌بـار عشق خویش را در ایـن قالب اظهار کـرد ویلیام نهم[1]، کنت پواتیه[2] بود کـه نه خادم بل شهریـاری مقتدر بود. این ایـراد بهرحال چندان متقاعـدکننده نیست، زیراکه اظهار بندگی و بیعت از جانب کسی چون کنت پواتیه ممکن است صرفاً هوسی شاعـرانه باشد؛ حال آنکه در مورد شاعران ممکن است مبتنی برحقایق وضع موجود بوده بـاشد. در حقیقت بایـد همین هم بـوده باشد، وگرنه هوس شاعرانه‌ای از اینگونـه نمی‌تـوانست چنین نفـوذ نیرومند و وسیعی بهم رساند. اگرچه این امر ممکن است با شرایط و اوضاع کسی‌که در بـدو امر این شکل را ابداع کـرد سازگار نبـوده باشد با این همه باید گفت‌که این شکل ناگزیر در شرایط و اوضاع عمومی زمان ریشه دارد.

باری، خواه اساس این رابطه یا وابستگـی چیزی تصنعی یـا حقیقی باشد، قدرمسلم این است که عبارات و اصطلاحات این منظومه‌هـا از همان

1. William IX 2. Poitiers

بدو امر از یك قرارداد جاافتادهٔ ادبی تبعیت می‌کند. شعر تغزلی پرووانسی شعری است «محفلی» که در آن حتی احساسات حقیقی در اشکال جاافتاده مقرر «مد شایع» روز بیان می‌شوند. شاعران در اشعار خود بانوی محبوب را در قالب کلمات و عبارات معینی مدح می‌کنند و ایشان را با صفات و خصوصیات واحدی می‌آرایند و در مقام مظهر و تجسم نوع واحدی از زیبائی و تقوا و پاکدامنی می‌ستایند؛ تمام منظومه‌ها فرمولهای معانی بیانی واحدی را بکار می‌برند، بطوری که آدمی خیال می‌کند همه ساخته و پرداختهٔ شاعر واحدی هستند.[۱۶۰] این «مد» ادبی چنان نیرومند است و قراردادها و رسوم درباری به اندازه‌ای گریزناپذیر می‌نمایند که آدمی ناگزیر تصور می‌کند که آنچه شاعر در ذهن داشته نه زن و موجودی واقعی بلکه چیزی مجرد و کمال مطلوب بوده و احساسات شاعر نه از موجودات زنده بلکه از نمونه‌های ادبی تأثر پذیرفته است. و شاید هم به‌طور عمده همین تصور و پندار بوده که موجب شده وچسلر اعلام کند که عشق عهد شوالیه‌گری سراپا تصنعی و ساختگی است و جز در موارد بسیار نادر منکر حقیقت وجود هرگونه احساسات و عواطفی شود که در این عاشقانه‌ها بیان شده است. به عقیدهٔ او ستایش بانوی خانه امری حقیقی و عاری از شائبه بوده، لیکن وجود هرگونه عشقی نسبت به او از ناحیهٔ سراینده صرفاً یك چیز ساختگی و قراردادی و مبتنی بر فرمول «ستایش» است. بانوان می خواسته‌اند ایشان را به جهت زیبائی خویش بستایند وکسی معتقد به عشقی که این زیبائی الهامبخش آن بوده باشد نبوده و پروای آن را نداشته است. عنصر احساسیی‌که در این تعشق وجود داشته «خودفریبی آگاهانه» و سرگرمی و تفریحی اجتماعی و بالاخره، قراردادی تو خالی بوده است. وچسلر برآن است که اظهار و بیان هرگونه احساس ناب و بی‌شائبهٔ از این دست به هیچ‌وجه مورد موافقت بانوان یا درباریان نبوده و حتی بیحرمتی نسبت به شرافت این اشخاص تلقی می‌شده است.[۱۶۱] این امرکه بانوی مورد خطاب شاعر، عشق وی را با عشق پاسخ گفته باشد اصولاً جای بحث نیست، زیرا صرف‌نظر از تفاوت مقام و موقع اجتماعی، صرف ظن به زنا، از جانب شوهر به شدت کیفر می‌دید.[۱۶۲] اعلام عشق از جانب شاعر بنا بر معمول تنها دستاویزی بود تا به یاری آن از سنگدلی این

بانو زبان به شکوه گشاید، و این شکوه‌ها خود به مثابه ستایشی از عفت و پاکدامنی بانوی مورد نظر بود.[۱۶۳]

برای اثبات نااستواری این نظریه، نگارنده ناچار ارزش عالی هنری عاشقانه‌ها را تأکید می‌کند و استدلال آشنای دیرین را پیش می‌کشد مشعر بر اینکه هر هنر نابی باید صمیمانه و مبتنی بر تجربهٔ دست اول باشد. در واقع هرکیفیت استتیك، حتی ارزش عاطفی یك اثر هنری، در ورای مسائل صمیمانه و غیرصمیمانه و طبیعی و تصنعی و ذاتی و آکادمیك قرارمی‌گیرد، زیرا هیچ‌گاه نمی‌توان بدرستی فهمیدکه شاعر یا هنرمند براستی چه احساس می‌کرده و اینکه آیا احساسی که مشاهدهٔ اثری هنری در بیننده برمی انگیزد حقیقتاً با احساسی‌که موجب خلق آن شده است انطباق دارد یا نه. در اینجا این سؤال پیش می‌آیدکه این اشعار عاشقانه‌ای‌که شاعر پروونسی می‌خوانده، اگر آنطورکه وچسلر ادعا می‌کند متضمن چیزی جز تملق نبوده است تا در ازای آن چیزی بگیرد، آیا می‌توانست علاقهٔ جماعتی به این بزرگی را برانگیزد و تسخیرکند؟[۱۶۴] اما بهرحال نباید تأثیر «مد» را در محافل درباری که سخت به رسوم و آئینهای قراردادی توجه دارند به کم گرفت. در ضمن این جماعتی هم که شنوندگان شاعر را تشکیل می‌داد ـ هرچند که در تمام کشورهای اروپای غربی وجود داشت ـ در حقیقت جماعت بزرگی نبود. بهرحال گرچه ارزش هنری شعر عهد شوالیه‌گری و حتی موفقیتش لزوماً مانع از آن نیست که برچسب «ساختگی و تصنعی» بر آن بزنیم، با اینهمه هنوز نمی‌توان نظریهٔ وچسلر را دربست پذیرفت. عشق شوالیه‌ای بی شك شکلی از «اظهار بیعت» است و در این مقام چیزی «قلب و ساختگی» است اما بهرحال، جهلی آگاهانه و نوعی خیمه شب‌بازی نیست. هستهٔ شهوانی آن اگرچه پوشیده است، چیزی ناب و حقیقی است. عمر این عشق و عاشقانه‌ها آنقدر زیاد بوده است که نمی توان گفت چیزهای صرفاً «ساختگی» و مصنوع بوده‌اند. همانطورکه گفتیم بیان احساسات ساختگی و موفق در قالبهای ادب، در تاریخ چیز بی‌سابقه‌ای نیست،[۱۶۵] لیکن دوام یك چنین چیز ساختگی و حیات آن طی نسلها مسلماً امری بی‌سابقه است.

اگرچه این رابطهٔ خادم و مخدومی در تمام بافت اجتماعی عصر

نفوذ کرد، ولی اگر ارتقاء خدمه و ملازمان به مقام شوالیه‌ای و ارتقاء مرتبهٔ شاعران دربار در بین نمی‌بود، بیگمان در توضیح اینکه چه شد و چه پیش آمد که به این فوریت باب شد و تمام محتوای احساسی شعر در قالب این رابطهٔ خادم و مخدومی بیان شد، با دشواری رو به‌رو می‌بودیم. برای فهم و ادراك این تصور جدیدی که از عشق به‌میان آمد، باید مسألهٔ پیدایش این شوالیه‌هائی را که اغلب مال ومنالی هم نداشتند، و نیز جوشش و غلیانی را که در این گروه نامتجانس سرریز کرد و همچنین اشکال حقوقی فئودالیسم را در مجموع، در مد نظر داشت. شوالیه‌زاده‌های بسیاری بودند که املاك پدری تکافوی زندگیشان را نمی‌کرد و اینك دربدر می‌گشتند و اغلب از راه سرودخوانی مایهٔ معاش خود را کسب می‌کردند و در صورت امکان به خدمت امیر بزرگی می‌پیوستند.[۱۶۶] شمار زیادی از شاعران پرووانسی و خوانندگان و سرایندگان آلمانی، اصل و نسبی نداشتند؛ اما از آنجائی که خنیاگر مستعدی که امیر بزرگی را حامی و پشتیبان خویش داشت می‌توانست به سهولت به مقام شوالیه‌ای برسد، دیگر اصل و تبار اهمیت چندانی نداشت. طبعاً این گونه شوالیه‌های فقیر و بی‌ریشه اغلب پیشروترین نمایندگان فرهنگ شوالیه‌ای نیز بودند. این عده در نتیجهٔ فقر و بی‌چیزی و سقوطی‌که از طبقهٔ خود کرده بودند خویشتن را از پاره‌ای قیود و تکالیف اجتماعی آزاد احساس می‌کردند، و این چیزی بود که برای نجبای فئودال سابق میسر نبود. این عده می‌توانستند بدون ترس از آبرو چیزهای تازه و نوظهوری را عنوان کنند که از نظر کسانی که ریشه‌های استواری در اجتماع داشتند جای بسی ایراد و اعتراض می‌بود. کیش پرستش و بزرگداشت عشق و پرورش شعر درباری و احساس جدید، به‌طور عمده کار این عناصر نااستوار جامعه بود.[۱۶۷] اینان ستایش و تکریم خویش را نسبت به بانوی مخدوم خود به لباس عاشقانه‌هائی که به قالب اصطلاحات درباری زده شده بود، ولی به هیچ‌وجه کلاً ساختگی و تصنعی نبود، می‌آراستند؛ و نخستین کسانی بودند که در جوار خدمت به ارباب، محلی را به خدمت به بانوی خانه ارزانی می‌داشتند و همینها بودند که روابط خادم و مخدومی را به زبان عشق تفسیر می‌کردند و عشق را به مایهٔ خادم و مخدومی می‌بردند. البته در این تغییر مایهٔ روابط اقتصادی و

اجتماعی به مناسبات احساسی، انگیزه‌های جنسی و روانی نیز نقشی داشت، ولی اینها نیز خود مقید به شرایط اجتماعی بود.

در قلعه‌ها و دربارها معمولاً عدهٔ زیادی مرد و قلیلی زن زندگی می کردند. خدمه و ملازمان امرا یا اعیان بیشتر مردان غیر متأهل بودند. دختران خانواده‌های اشرافی در دیرها پرورش می‌یافتند و به ندرت دیده می‌شدند. امیر یا بانوی قلعه، مرکزی بود که تمامی زندگی محل برگرد او می‌چرخید. شوالیه‌ها و سرودخوانان دربار همه نسبت به این بانوی تربیت شده و قدرتمند، که بی شك اغلب جوان و جذاب هم بود، اظهار بندگی می‌کردند و وی را می‌ستودند. تماس روزمرهٔ گروهی از جوانان غیرمتأهل با این زن خواستنی، که از دنیای خارج جدا شده بود، و نوازشهای زن و شوهر که مدام شاهد و ناظرشان بودند، و نیز این اندیشه که این بانوی زیبا تنها و تنها به این مرد متعلق است ـ باری، این چیزها همه در چنین محیطی که از دنیای خارج جدا شده بود، ناگزیر موجب هیجانات جنسی می‌گردید. و چون این هیجانات بنابر معمول وسیلهٔ ارضای دیگری نداشت ناچار تغییر صورت می‌داد و درعشق درباری متجلی می‌شد. آغاز این هیجان عاشقانه را می‌توان ازتاریخی دانست که بسیاری از این جوانان که دیگر ملازمان بانوی کاخ را تشکیل می‌دادند نخستین بار به دربار راه یافتند: به صورت کودکان کم سن و سال به خدمت بانوی کاخ گماشته شدند و بیشتر سالیان رشد خود را تحت تأثیر و نفوذ او به سرآوردند.[۱۶۸] سرتاپای نظام آموزشی شوالیه‌ها برای رشد علقه‌های شدید جنسی مساعد بود. جوان تا چهارده سالگی بتمام و کمال زیر نظارت زنان بود، کودکی خویش را تحت مراقبت مادر بسر می‌آورد و سالیان بعد را تحت توجهات بانوی دربار که بر آموزش وی نظارت داشت می گذراند. هفت سال تمام در خدمت این بانو بود، در سفر و حضر همراه او بود و کلیهٔ فنون و آداب و رفتار درباری را از او می‌آموخت. و به این ترتیب این بانو مرکز علاقهٔ این جوان تازه بالغ بود و خیال این جوان خام، طبعاً عشق کمال مطلوب خویش را به سیما و صورت او می‌پرداخت.

گرته یا طرح ایده‌آلیستی این عشق نباید موجب شود که جنبهٔ شهوانی ناپیدای آن را از نظر دور بداریم؛ ضمناً نباید فراموش کنیم که

این عشق از طغیان در مقابل کلیسا و اصرار آن در پاکدامنی نتیجه می‌شد. موفقیت کلیسا در فرونشاندن میل جنسی همیشه و در همهٔ اوقات با غایات مطلوب آن فاصلهٔ بسیار داشت،[۱۶۹] چون حدود و ثغور گروههای اجتماعی، و ارزش اخلاقی، نرمی و سیالیت بیشتری یافته بود، دیگر این شهوت سرکوفته با نیروئی دو چندان سربرآورده و نه تنها آداب محافل دربار بلکه تا حدی آداب حلقهٔ روحانیت را مقهور ساخته بود. در تاریخ مردم غرب دشوارپتوان عصری را یافت که شعرش چون شعر عصر شوالیه‌گری، آنهم در محیط اخلاقی سخت سده‌های میانه، اینهمه سرشار از توصیف زیبائی بدنهای برهنه، رخت پوشیدن و رخت‌کندن، استحمام و شستشوی پهلوانان توسط زنان و دختران، عروسی و زفاف و دعوت به همخوابگی باشد. حتی اثری جدی چون «پارتسیفال[1]» ولفرام[2] با اینکه هدفی عالی دارد پر از توصیفهائی است که حدی به مطالب مستهجن دارند: هیجان جنسی بر سرتاسر این عهد چیره است. برای دستیابی به تصویری از این میل جنسی کافی است بر رسم غریبی اشاره کنیم که به واسطهٔ شرح وقایعی که از شمشیر بازیها داده‌اند، بدست ما رسیده است؛ در این مسابقات پهلوانان روسری یا زیرپوش بانوی محبوب خویش را در زیر جامهٔ خود می‌پوشیدند، زیرا معتقد بودند که این روسری یا زیرپوش نیروئی جادوئی دارد و ایشان را در حصول به موفقیت یاری می‌کند. برخورد دوگانهٔ شوالیه‌گری با مسألهٔ عشق که ترکیبی از معنویت و نفسانیت است، تناقضات و تضادهای احساسی و عاطفی جهان شوالیه‌ها را به نحو بسیار روشنی منعکس می‌کند. اما هرچند که تجزیه و تحلیل روانی دوگانگی این احساس به روشن شدن بسیاری چیزها کمك می‌کند، این را هم باید دانست که حقایق روانی، حاصل شرایط و اوضاعی تاریخی هستند که بنوبهٔ خود مستلزم توضیحند و توضیحشان جز در قالب اجتماعی امکان‌پذیر نیست. اگر پیشتر، ظهور طبقهٔ تازه آزادشده، نیروی «تابو»های مذهبی و اجتماعی را تضعیف نکرده و زمینه را برای رشد این میل شدید جنسی آماده نکرده بود مکانیسم روانی این دلبستگی به همسر دیگران

1. Parzival 2. Wolfram

هرگز بکارنمی‌افتاد. در این مورد نیز مانند بیشتر موارد، این جریان روانی همان جریان اجتماعیی است که هنوز شکل نگرفته است و به صورتی خام و مبهم تظاهر می‌کند. به هرحال، اکثریت مورخان که با تغییر سبك و اسلوبی رو به رو هستند که ظهور شوالیه در تمام قلمروهای هنر و فرهنگ پدید آورده است، نمی‌توانند به توضیح روانی یا اجتماعیی خرسند باشند که خویشتن را ملزم و موظف می‌داندکه در جستجوی نفوذهای مستقیم تاریخی و اقتباسهای مستقیم ادبی چشم بگرداند.

بسیاری کسان در پی‌جوئی جنبهٔ جدید عشق شوالیه‌ها و شعر شاعران پرووانسی و اسناد آن به مآخذ عربی[۱۷۰] از کنراد بورداخ[1] پیروی کرده‌اند. بدیهی است که بین شعر پرووانسی و شعر دربار خلفا وجوه اشتراك بسیاری است و یکی از این مشترکات، بخصوص شور عشق جنسی و غرور ناشی از رنج عشق است. اما سند و مدرکی در دست نیست تا نشان دهد که این مشترکات، که به هیچ وجه دربرگیرندهٔ تمام ادراك شعر عاشقانهٔ عهد شوالیه‌گری نیست، از ادبیات عرب به اشعار شاعران پرووانسی راه یافته باشد.[۱۷۱] یکی از نکات بسیار مهمی که این نظریهٔ تأثیر مستقیم ادبیات عرب را بی‌اعتبار می‌سازد این است که روی سخن شاعران عرب به طور کلی با کنیزان است و در شعرشان اثری از این نیست که معشوق را با همسر امیر به هم آمیخته باشند؛ حال آنکه این نکته خود هستهٔ فکری شعرهای عاشقانه عهد شوالیه‌ها را تشکیل می دهد.[۱۷۲] این نظریه هم که همهٔ این چیزها را به اقتباس از منابع کلاسیك لاتین اسناد می‌دهد قابل دفاع نیست، هرچند که عاشقانه‌های پرووانسی سرشار از عناصر و اندیشه‌هائی است که در ادبیات قدیم و بخصوص اشعار اووید و تیبولوس[2] بیان گردیده است، بااینهمه روح وجوهرکار این مشرکان برایشان بیگانه است.[۱۷۳] شعرعاشقانهٔ عهد شوالیه‌گری به‌رغم شهوانیتش کلاً وکاملاً مسیحی و قرون وسطائی است و به‌رغم تمایلی‌که به تصویر و ارائهٔ احساس فرد دارد (و این درست نقطهٔ مقابل شعر رمانسك است) بیش از اشعار تغزلی رومی از واقعیت بدور است، زیرا شعر تغزلی رومی همیشه

1. Konrad Burdach 2. Tibullus

با تجربه‌ای عاشقانه سروکار دارد حال آنکه عشق شاعر پروونسی، چنانکه دیدیم، تا حدی دستاویزی شاعرانه و هیجان و غلیان عمومی روح است و تقریباً هدف معینی ندارد. شکل واقعهٔ خاصی که شاعر طنین تارهای دل را بر آن می‌آزماید هرقدر هم که قراردادی باشد جذبه‌اش و ستایش و تمجیدش از زنان و توجهش به روح شخص خویش و شور و شوقش در شکافتن احساس و تجزیه و تحلیل تجربهٔ درون خود همه چیزهای ناب و بی شائبه‌ای هستند که مطلقاً با سنت کلاسیك بیگانه‌اند.

در میان سایر نظریه‌ها، آنها که به منشأ تغزلات شاعران پروونسی پرداخته‌اند، از همه سست‌تر نظریه‌ای است که منشأ آن را تصنیفهای توده‌ای می‌داند. [۱۷۴] بنابراین نظریه، منشأ سرودهای عاشقانهٔ[1] دربار رقصی بود که مردم در ماه مه می‌کردند: همان زنی که وصلت ناجور می‌کند. موضوع این سرود همیشه زن جوان شوهرداری بود که هر سال یکبار در ماه مه قیود ازدواج را به دور می‌افکند و به مدت یك روز معشوقی جدید برای خود برمی‌گزید. تنها پیوند این امر با شعر پروونسی مفهوم بهار، یعنی آغاز جوان شدن طبیعت[2] و خصلت[۱۷۵] زناکارانهٔ عشق است.[۱۷۶] اما این خصوصیات و کیفیات ظاهراً و تا آنجا که می‌توان دید از شعر درباری منحرف می‌شود و به قلمرو شعر توده راه می‌یابد؛ و از این «طبیعت گرائی» جز در شعر موجود درباری، اثری قدیمتر موجود نیست.[۱۷۷] مدافعان این نظریه که سرودهای توده را مأخذ و منشأ شعر پروونسی می‌دانند، بخصوص گاستن پاری[3] و آلفره ژان روا[4] تصادفاً همان شیوه‌ای را بکار می‌برند که رمانتیکها می‌پنداشتند به یاری آن می‌توانند رشد خودبخودی «حماسهٔ توده‌ای» را اثبات کنند. اینان با آغاز از نمونه‌های موجود و بالنسبه تازه، که یقیناً شعر توده‌ای نیستند، بنا را بر این می‌گذارند که لابد شعر قدیمتری از این دست وجود داشته است؛ سپس از همین مرحلهٔ تکاملیی که خود ابداع کرده و وجودش را به هیچ وجه اثبات نکرده‌اند، اشعار منظومه‌هائی را استخراج می‌کنند که کار خود را از آنها آغاز کرده بودند.[۱۷۸] بیگمان دور نیست که نکاتی ازسرودهای توده‌ای و پاره‌ای

1. love canzone 2. *Natureingang* 3. Gaston Paris
4. Alfred Jeanroy

از عناصر امثال و حکم شایع و بدایع سخن به شعر عهد شوالیه‌گری راه یافته باشد و شکی نیست که همین شعر برخی از عناصر شاعرانهٔ ادبیات باستانی را که با مرور زمان در زبان گفتاری مردم زمان رسوب نموده اخذ و اقتباس کرده است؛[۱۷۹] اما این فرض که عاشقانه‌های درباری از سرودهای توده نشأت کرده و بسط یافته به اثبات نرسیده است و احتمال هم ندارد که به اثبات برسد. دور نیست در فرانسه، پیش از ظهور شعر درباری نوعی شعر عاشقانهٔ ساده در بین مردم رواج داشته است؛ اما به هرحال این شعر بتمام و کمال از بین رفته و ما هرگز مجاز نیستیم که شعر عهد شوالیه‌گری را که از حیث دقت و ظرافت و پیچیدگی احساس مدارج کمال پیموده است از بقایای این شعر عامه‌ای که از بین رفته و بی شك بسیار ساده بوده است بدانیم.[۱۸۰]

ظاهراً مهمترین نفوذی که از خارج بر این شعر تأثیر کرد، شعر «لاتینی میانه[1]» روحانیان است. بیگمان تصوری که شوالیه‌ها از عشق داشتند در مجموع ساخته و پرداختهٔ کشیشان نبود، اما دور نیست که شاعران، که از زمرهٔ روحانیان نبودند، بعضی از خطوط و مشخصات اصلی این پندار را از ایشان گرفته باشند. عرض بندگی و خدمت در قالب الفاظ عاشقانه بیگمان، به خلاف آنچه تصور می‌شود، پیش از شوالیه‌گری هرگز وجود نداشته است.[۱۸۱] راست است که مکاتبات بین کشیشان و زنان دیرنشین حتی در قرن یازدهم حاکی از پاره‌ای روابط احساسی است که در قلمرو بینابین دوستی و عشق در نوسان است و خبر از بهم آمیختگی عناصر مادی و معنویی می‌دهد که در عشق شوالیه‌ای با آن نیك آشنائیم. اما تازه اینها هم نشان دیگری از انقلاب معنویی است که با بحران فئودالیسم به میان آمد و در فرهنگ درباری عهد شوالیه‌گری به کمال رسید. بنابراین روابط بین عاشقانه‌های عهد شوالیه‌گری و ادبیات لاتینی میانه به عوض آنکه چیزی مبتنی بر رابطهٔ علت و معلول یا اخذ و اقتباس باشد صرفاً چیزی است که به موازات آن پیش می‌رود.[۱۸۲] تا آنجا که مسأله به فنون کار مربوط می‌گردد باید گفت که شاعران عهد

1. Middle Latin

شوالیه‌گری مسلماً چیزهای زیادی به روحانیان مدیونند؛ زیرا معلوم است که در بدو امر سرودهای کلیسائی را در مد نظر داشته‌اند. در ضمن، نقاط تماسی هم بین اشعار عاشقانهٔ عهد شوالیه‌گری و زندگینامه‌هائی که کشیشان دربارهٔ خود می‌نگاشتند وجود داشته، و این زندگینامه‌ها در مقایسه با آنچه در عهد پیش نوشته شده بود کیفیت نوظهور و طرفه‌ای را ارائه می‌کردند. اما این نقاط تشابه، بخصوص این حساسیت رشد یافته و تجزیه و تحلیل دقیقتر حالات روانی، هم با دگرگونی کلیی که در اوضاع جامعه روی می‌داد و هم با ارزیابی جدید «فرد» بی‌ارتباط نبود.[۱۸۳] این عناصر خواه در ادبیات کلیسائی یا غیر کلیسائی به ریشه‌ای مشترك در تاریخ اجتماعی می‌رسند: گرایش روحانی عشق شوالیه‌ای و درباری بیگمان ریشهٔ مسیحی دارد، اما لزومی ندارد بپنداریم که شاعر پرووانسی یا آلمانی این عشق را از اشعار کشیشان اقتباس کرده است ـ تمام زندگی عاطفی مسیحیت به این عشق آمیخته است. دور نیست که فکر پرستش زنان از اندیشهٔ پرستش قدیسان گرفته شده باشد،[۱۸۴] اما منشأ عرض بندگی در قالب عشقی که ادعا می‌شد از عرض بندگی به مریم عذرا نشأت کرده‌است یکی ازابداعات جالب‌توجه رمانتیکهاست[۱۸۵] وفاقد هرگونه پایه و اساس تاریخی است. در اوایل سده‌های میانه از پرستش مریم باکره اثری نیست، حال‌آنکه آغاز شعر پرووانسی از این هم جلوتر است. پرستش مریم باکره الهامبخش این تصور جدید از عشق نبوده بلکه خود به تدریج کیفیت عشق درباری وشوالیه‌ای را یافته‌است. وخلاصه اینکه ادراك جدید ازعشق به عرفا، و در مرتبهٔ نخست به برنار دو کلروو[1] و هیو آف سن ویکتور[2]، به هیچ وجه آنطورکه قبلاً می‌پنداشتند امر بدیهی و روشنی نیست.[۱۸۶]

اما نوع عواملی که بر شعر شاعران پرووانسی تأثیر کرده و در شکل‌دادنش نقش قاطع داشته هرچه باشد مسلم این است که این شعر شعری است غیرروحانی و با سرشتی متغایر با رهبانیت و احساسات کلیسائی. دیگر کشیشی که به صرف تبعیت از ذوق شعر می‌سرود جای خود را به شاعر غیرکلیسائی می‌دهد و به این ترتیب دوره‌ای که تقریباً

1. Bernard of Clairvaux 2. Hugh of St. Victor

سیصدسال دوام کرد و طی آن دیر تنها جایگاه شعر و شاعری بود پایان می‌پذیرد. حتی در دوران سلطهٔ معنوی دیر نیز اشراف همچنان بخشی از جامعهٔ ادب را تشکیل می‌دادند اما ظهور شوالیه‌ها بر صحنهٔ ادب، در مقام شاعر، به عکس سابق که غیرروحانیان نقش بیش وکم فعالی داشتند، چنان پدیدهٔ جدید و نوظهوری است که باید آن‌را به چشم یکی از عمیقترین شقاقها در تاریخ ادبیات نگریست. به‌هرحال، نباید دگرگونیهای اجتماعیی راکه شوالیه‌ها را در رأس جنبش ادبی قرار داد به صورت چیزی یکدست‌تر و شامل‌تر از آنچه واقعاً بوده پنداشت. در کنار شاعر پرووانسی هنوز خنیاگر حرفه‌ای وجود داشت، که شوالیهٔ شاعر بسته به اینکه چه اندازه بر هنرش متکی بود گاه تا به سطح او سقوط می‌کرد، لیکن به هرحال به لایهٔ اجتماعی جداگانه‌ای تعلق داشت. علاوه بر شوالیهٔ شاعر و خنیاگر، هنوز بودند کشیشانی که به شعر و شاعری می‌پرداختند، هرچند که دیگر نقش عمده‌ای نداشتند. و دست آخر، گروه دیگری نیز بود که از نظر تاریخی و هنری فوق‌العاده حائز اهمیت است: این گروه ادیبان سرگردان[1] بودند که زندگیی بیش‌وکم شبیه خنیاگران داشتند و اغلب با ایشان مشتبه می‌شدند، لیکن با همهٔ این احوال چون به دانش خویش می‌بالیدند به هر وسیله می‌کوشیدند خود را از این گروه متمایز کنند. شاعران این عصر تقریباً به کلیهٔ لایه‌های اجتماع تعلق داشتند؛ در میان آنها به شاهان و شهریاران (هانری ششم و ویلیام داکیتن[2]) و نمایندگان اشراف بزرگ (ژوفره رودل[3] و برتران دو بورن) و اشراف کوچك (والتر فن در فوگل وایده[5]) و ملازمان ایشان (ولفرام فن اشنباخ[6]) و خنیاگران بورژوا (مارکا برو[7] و برنار دو وانتادور[8]) و کشیشان از هر مرتبه و مقام بر می‌خوریم. از چهارصد شاعری که بر ما شناخته‌اند، هفده نفرشان را زنان تشکیل می‌دهند.

همراه با قصه‌های پهلوانی قدیم، که پس از ظهور شوالیه‌ها باردیگر

1. *Vagantes* 2. William of Aquitaine 3. Jaufré Rudel
4. Bertran de Born 5. Walther von der Vogelweide
6. Wolfram von Eschenbach 7. Marcabru
8. Bernart de Ventadour

در کلیساها و کاروانسراها به قلمرو بالاتر اجتماع وارد می‌شوند و همه‌جا علاقهٔ درباریان را به خود جلب می‌کنند، خنیاگران معمولی نیز بار دیگر به ساحت شرف و عزت گام می‌نهند. این عده هنوز در مراتب بسیار فروتر از شوالیه‌ها و روحانیان جای دارند، زیرا همانطورکه بازیگران و شاعران دیونوسوسی آتن تمایلی نداشتند به اینکه در ردیف «مقلدان» در آیند، یا «اسکوپ»های دوران مهاجرت مایل نبودند که با شعبده‌بازان در آمیزند، کشیشان و شوالیه‌ها نیز رغبتی نداشتند به اینکه با خنیاگران در یك سطح قرارگیرند. به هرحال، پیشتر شاعران وابسته به گروههای مختلف اجتماعی به موضوعهای مختلف می‌پرداختند، و این خود معیار تفاوت وضع و موقع اجتماعی ایشان بود. اما چون موضوع شعر شاعر پرووانسی و خنیاگر یکی شد، شاعر پرووانسی ناگزیر کوشید شیوه‌ای در پرداخت مصالح بکار گیرد تا خویشتن را از او متمایز کند. «شعر مغلق[1]» که دیگر باب می‌شود با کوششی‌که متعامداً در مبهم ساختن کلام می‌کند و عشق و علاقه‌ای که نسبت به رمز و معما دارد و نکات پیچیده‌ای که، هم از حیث محتوا، و هم از حیث قالب بر هم انباشته می‌کند، در حقیقت فقط بدین منظور است که توده‌های تربیت نشده را از لذت بردن از آن محروم سازد و شاعر را از جمع دلقکها و بازیگران متمایز کند، و معمولاً نشان خواست و تمایل شاعر به تشخص اجتماعی است که وی را به سوی نکات پیچیده و دشوار سوق می‌دهد و در قلمرو جاذبهٔ مفاهیم نهفته و معانی دور از ذهن و ترکیبات نامربوط و رمزهائی که در وهلهٔ اول ادراك نمی‌شوند و چون ادراك شدند هرگز به تمامی در قلمرو ذهن نمی‌آیند می‌کشد. موسیقی و آهنگی که این شاعر برای شعر خود انتخاب می‌کند اغلب در یاد نمی‌ماند؛ ملودیهائی را می‌سازد که خواننده در ابتدا نمی‌داند چگونه پایان می‌پذیرند، به عبارت دیگر اساس‌کار او بر جاذبهٔ معانی نهفته‌ای است که خواننده را خرسند می‌کند و قلمرو جنات را به رویش می‌گشاید. اهمیت این کیفیت اشراف مآبانه را در شعر شاعران پرووانسی و شاگردانشان زمانی بهتر درمی‌یابیم‌که بدانیم از میان

1. (*Trobar Clus*) dark rhyming

شاعران پرووانسی، دانته، آرنو دانیل[1] را کـه شعرش از سایرین پیچیده‌تر و مبهم‌تر است از همه برتر می‌داند.[۱۸۷]

خنیاگر عادی به رغم موقع کهتری که دارد از قبل پیوند حـرفه‌ایی که با شاعر شوالیه دارد استفاده‌های زیاد می‌برد. اگر جـز این بـود هرگز اجازه نمی‌یافت فـردیـت خـویش را در ملأ عـام بیان کند یـا احساسات شخصی و درونی خود را بر زبان آورد و یا به عبارت دیگر از شعر حماسی به شعر غنائی و تغزلی بگراید. تنها وضع و مـوقع اجتماعی جدیـد شاعـر بود که این ذهن‌گرائی شاعرانه و این شعری راکه به اعتراف شخصی بدل شده بود و نیز این تجزیه و تحلیل احساس شخصی را امکان‌پذیر ساخت، و شاعر صرفاً به این علت‌که دیگر در حیثیت اجتماعی شوالیه سهیم بودکم‌کم توانست بار دیگر حقوق مصنّف را مطالبه کند و نام خود را در شعری‌که می‌سرود بیاورد. اگر مردم طبقات برتر اجتماع حرفهٔ شاعـری پیشه نکرده بودند شاعر به ایـن سهولت نمی‌تـوانست در شعری که مـی‌ساخت به نام خود اشاره‌کند. «مارکابرو» در بیست منظومه از چهل منظومه‌ای‌که ساخته از خـود نام می‌برد و آرنو دانیـل در تمـام اشعار خـود از خویشتن سخن می‌گوید.[۱۸۸]

خنیاگران‌که دیگر در تمام دربارها وجود دارند و در حقیقت ازعناصر اصلی و اساسی دربـارهای کم رونقند، استادان سخنوری و حسن تقریرند ـ هم سرودخـوان و هـم شعـرخوانند. آیـا ایـن شعـرهائی که می‌خوانند حاصل طبع خود ایشان است؟ بعید نیست‌که در ابتدا مانند اسلاف خود،که مقلّدان باشند، بالبـداهه چیزهائـی می‌سرودند و تـا اواسط سدهٔ دوازدهم بی‌شك هـم شاعر و هم خواننده بوده‌اند اما بعدها بنظر می‌رسدکه تخصصی درکار آمده باشد و دست‌کم بعضی از خنیاگران به بازگفتن اشعار دیگران اکتفا کرده باشند. در ابتدا شهریاران و نجبائی‌که در عرصهٔ شعر و شاعری طبع می‌آزمودند صرفاً شاگـردان خنیاگـران بودند، و این گـروه در مقام افراد حرفه‌ای و با تجربه ایشان را در حل معضلات و مشکلات فنی یاری مـی‌کردنـد. خـوانندگانـی که تبـار اشرافـی نداشتند از همان بـدو امر

1. Arnaut Daniel

خدمتکار نجبائی بودندکه به صرف تبعیت از ذوق شعر می‌سرودند. شکی نیست‌که بعدها شاعرانی‌که از میان شوالیه‌ها برمی‌خاستند و به فقر می گرائیدند بیش و کم نظیر همین وضع و پیوند را با نجبای بزرگ و متمکنی که خود در این عرصه و به صرف تفنن شعر می‌سرودند پیدا می‌کردند. گاهی اوقات هم شاعران حرفه‌ای و موفق، به خدمت خنیاگران بی‌چیز نیاز پیدا می‌کردند و از ایشان استفاده می‌نمودند. زیرا بخصوص ثروتمندانی که از روی تفنن شعر می‌سرودند یا شاعران پروونسی مشهور و جاافتاده سروده‌های خویش را خود برای دیگران نمی‌خواندند و در انجام این امر از خنیاگران مزدور استفاده می‌کردند.[۱۸۹] بدین‌ترتیب نوعی تقسیم کار هنری در میان آمد که فاصلهٔ اجتماعی بین شاعر اشرافی و خنیاگر عادی را دست‌کم در بدو امر مشخص و مؤکد کرد. اما به هرحال این فاصله بتدریج کاهش پذیرفت و این حذف فاصله سرانجام، بخصوص در شمال فرانسه، شاعر نوع دیگری را ببار آوردکه بی‌شباهت به مصنف ازمنهٔ جدید نبود: این شاعر دیگر شعری نمی‌سرود تا به آواز خوانده شود بلکه‌کتاب می‌نوشت، که مردم بخوانند. چنانکه می‌دانیم اشعار پهلوانی را با آهنگ می‌خواندند و «شانسون دو ژست» را به آواز باز می گفتند، و حماسه‌های اولیهٔ درباری را به صدای بلند می‌خواندند، لیکن ازین پس رمانسهای عاشقانه و پرماجرا را به عنوان مواد خواندنی برای بانوان می‌نوشتند. این دگرگونی که زنان را به صورت قاطبهٔ مردم کتابخوان درآورد از جملهٔ تحولات بسیار مهم تاریخ غرب بشمار می رود.[۱۹۰] تحول ازگوش فرادادن به خواندن نیز، درمقام شکلی از تجربهٔ هنری، اهمیتی بسزا داشت. شعر تنها وقتی صورت سرگرمی و کار ذوقی و عادت ونیاز روزمره را می‌یابدکه از رو خوانده شود وفقط دراین مقام است که به ادبیات بدل می‌گردد و لذت‌بردن از آن دیگر محدود و منحصر به لحظاتی از زندگی، یا جشنها و مراسم، نیست و می‌توان ازآن صرفاً برای وقت‌گذرانی استفاده‌کرد. به این ترتیب شعر آخرین بقایای سرشت مافوق طبیعی خود را از دست می‌دهد و به ابداعی صرف بدل می‌گردد که بی‌آنکه مدعی هیچ‌گونه اقناعی باشد علایق زیباشناخت را در خواننده

برمی‌انگیزد. به همین جهت است که «کرتین دوتروا[1]» را به عنوان شاعری توصیف کرده‌اند که نه تنها به اسراری که «ساگا»ی کلتی[2] برگرد آن دور می‌زند معتقد نیست، بلکه در شعرش کمترین اثری از مفهوم حقیقی این اسرار نیست. شعرخوانی مرتب و منظم، شنوندهٔ مرعوب و مجذوب را به خوانندهٔ بیطرف بدل کرد، اما کار دیگری هم کرد و آن اینکه همین خواننده را به ارزیاب و کارشناس مجرب شعر مبدل ساخت؛ و ظهور این شعرشناس، سرانجام شنوندگان و خوانندگان را در گروه مشترک‌المنافعی متحد ساخت که می‌توان «جامعهٔ ادب دوستش» نام کرد. اشتیاق این جامعه از جمله موجب ظهور و بروز پدیده‌ای موقت و گذرا در ادبیات گردید که همگامی با «مد روز» را غایت نگارش قرار داد. رمانسهای درباری نخستین نمونه‌های این‌گونه ادبیاتند.

باری، خواندن کتاب دیگر مستلزم نحوهٔ ارتباطی است که با آنچه برای خواندن به آواز بلند یا به آهنگ خواندن مناسبت داشت فرق دارد: این امر مستلزم وصول به تأثیرات جدیدی است که تاکنون ناشناخته‌اند و خواندن کتاب وصول به این تأثیرات را امکان‌پذیر می‌سازد. اثری که در نظراست به آواز خوانده شود به‌طور عمده بر اساس اصل «کنار هم چیدن» تصنیف می‌شود و مرکب از سرودها و وقایع تبعی و سرودهای منفردی است که هر یك بیش و کم کامل است. به این ترتیب خواندن سرود را می توان در هر لحظه‌ای قطع کرد یا قسمتهائی از آن را حذف ساخت بی‌آنکه تأثیر کل اثر لطمهٔ چندانی ببیند. وحدت چنین اثری نه از طریق ترکیب کل آن بلکه از راه وحدت جوّی که در تمامی اثر منتشر شده است تأمین می‌گردد. چنین است ساخت «شانسون دو رولان»،[۱۹۱] حال آنکه کرتین دو تروا با به تأخیر انداختن حوادث و پیش‌کشیدن نکات انحرافی و غافلگیریها به تأمین انتظار داستان و ایجاد تأثیرات مخصوص نایل می‌شود و این تأثیرات مخصوص از تأثیر قطعه‌ای خاص فراهم نمی‌آید بلکه از پیوستگی بخشهای مختلف به یکدیگر و ترادف و تقابل آنها نتیجه می‌شود. اکنون شاعر درباری رمانسهای عاشقانه همین شیوهٔ او را اقتباس می‌کند و

1. Chretien de Troyes 2. Celtic

این کار را صرفاً به این علت نمی‌کند که چنانکه گفتیم[۱۹۲] خوانندگانش دیگر باریك بین‌تر از شنوندگان «شانسون دو رولان» هستند، بلکه به این ملاحظه نیز که کتاب را برای خوانندگان می‌نویسد و در نتیجه هر دو می توانند و باید تأثیراتی را ایجاد کنند که فراهم آوردنشان از نقل داستان به آواز بلند ساخته نیست، چه این‌گونه تأثیرات دیری نمی‌پایند و در معرض آنند که به دلخواه، هر جا و هرگاه، منقطع شوند. رمانسهائی‌که بدینسان برای خواندن تصنیف می‌شوند راه را برای ورود ادبیات جدید هموار می‌سازند: و این صرفاً نه بدان جهت است‌که این‌گونه آثار نخستین داستانهای عشق رمانتیك اروپای غربی یا نخستین آثار شاعرانه‌ای هستند که در آنها عشق سایر چیزها را از میدان بدر می‌کند و تغزل بر سرتاسر اثر چیره می‌شود و حساسیت شاعر ضابطه و معیار عمدهٔ کیفیت کار است، بلکه بدین جهت نیز هست‌که این آثار به‌قول نقادان امروزی درام، نخستین داستانهائی هستند که از ساخت و پرداخت مناسب بهره دارند.

باری، عصر شوالیه‌های شاعر و خنیاگران، نخست این دو را که از دو گروه اجتماعی مختلف بودند به هم‌آمیخت و سپس در حوالی پایان سدهٔ سیزدهم ایشان را از نو از یکدیگر متمایز ساخت. نتایجی که این جریان به بارآورد از یکسو منجر به پیدایش خنیاگر جیره‌خوار و مواجب‌بگیر یا شاعر درباری به مفهوم محدود کلمه گردید و از سوی دیگر منتهی به ظهور نوعی سراینده شدکه از موقعیت اجتماعی خود سقوط کرده و به مطربی بدل شده بود که ارباب و آقائی نداشت. به مجرد اینکه دربارها شروع به استخدام شعرا و سرایندگان می‌کنند و ایشان را رسماً در این سمتها بکار می‌گیرند، خنیاگر دوره‌گرد از رسوم وعادات طبقات بالا می‌برد و به شیوهٔ سابق، پیش از آنکه در آغاز عصر شوالیه‌گری به مراتب اجتماعی بالاتری ارتقا یابد، روی سخن را به مردم فرو دست می‌کند.[۱۹۳] در حالی که شاعر درباری، به‌خلاف او، به مردی ادیب بدل می‌گردد که خودبینی و غرور اومانیستهائی را که پس از وی می‌آیند در خود جمع دارد. این شاعر دیگر تنها به جلب عنایت و بزرگواری امرا و شهریاران خرسند نیست بلکه می‌خواهد معلم و مشاور حامیان خویش باشد؛[۱۹۴] و شهریاران هم دیگر او را برای سرگرم کردن مهمانان

به خدمت نمی‌گیرند، بلکه با او در مقام مصاحبان و معتمدان و مشاوران خویش رفتار می‌کنند. این عده در حقیقت چنانکه از عنوانشان[1] پیداست سمت وزارت دارند و از احترامی بمراتب بیش از آنچه سابق در حق ملازمان رعایت می‌شد برخوردارند و درکلیهٔ مسائل مربوط به ذوق و آداب و تشریفات درباری صاحب رأی و نظرند.[۱۹۵] اینان در حقیقت پیشینیان و نیاگان شاعران و اومانیستهای عهد رنسانس هستند و لااقل در این زمینه از رقیبان خویش که ادیبان سرگردان باشند و بورکهارت[2] مایل نیست تمام اعتبار و افتخار را در این عرصه بدیشان ارزانی دارد دست‌کمی ندارند.[۱۹۶]

این «ادیب سرگردان»کشیش یا آدم درس خوانده‌ای بودکه در به‌در می‌گشت و سرودخوانی می‌کرد و چیزهائی را به آواز برای جماعت می خواند، و به هرحال کشیش فراری یا طلبه‌ای بودکه دست از تحصیل کشیده و کولی یا کسی بود که از طبقهٔ اجتماعی خود فرو افتاده است. وی نیز محصول همان انقلاب اقتصادی و نشان همان جنبش اجتماعیی است که طبقهٔ بورژوای شهری و شوالیهٔ حرفه‌ای را ببارآورد، لیکن در همین مرحله هم نشانه‌های مهمّی از بیقراری طبقهٔ روشنفکر جدید را بروز می‌دهد: حرمت و احترامی برای کلیسا یا طبقات ممتازه قائل نیست؛ شورشی و آزاد فکری است که در اساس با هرگونه سنّت و رسم و قراردادی مخالف است. در اساس که بنگریم قربانی «بهم خوردن توازن اجتماعی» است و پدیدهٔ گذرا و خاص اوقاتی است که توده‌های مردم، گروههای اجتماعیی را که بدانها تعلق دارند و بر کلیهٔ وجوه حیاتشان نظارت می‌کنند رها می‌کنند و به گروههای سست‌بافت‌تری که هرچند حمایتی بدیشان ارزانی نمی‌دارند لیکن آزادی بیشتری بدیشان می‌بخشند ملحق می‌شوند. با تجدید حیات شهرها و تمرکز جمعیت در آنها پدیدهٔ جدیدی ظهور کرد، که همان ادیب - پرولتر[3] بود.[۱۹۷] بخشی از روحانیان نیز تأمین اجتماعی خود را از دست داده بودند: سابقاً مسؤولیت شاگردان مدارس حوزهٔ اسقفی و دیرها بتمام و کمال بر عهدهٔ کلیسا بود، اما اکنون

1. *Menestrel* 2. Burckhardt 3. The Scholar-proletariat

که در اثر رشد بیشتر آزادیهای شخصی و علاقهٔ شدید مردم به طی مدارج اجتماعی، مدارس و دانشگاهها آکنده از جوانان بینوا بود کلیسا دیگر تمایلی نداشت به اینکه مشاغلی برای همهٔ این افراد بیابد. این جوانان که اکثرشان حتی قادر به تکمیل تحصیلات خود نبودند اغلب به عنوان سائل و بازیگر دوره‌گرد روزگار می‌گذراندند، و طبیعی بود که در این مقام آماده بودند با نیش اشعار خود از این جامعه‌ای که کاری در حقشان نکرده بود انتقام بگیرند.

این «ادیبان سرگردان» به زبان لاتینی چیز می‌نویسند، و سرگرم کنندگان «اربابان معنوی»، نه اربابان «موقت و گذرا» هستند. اما از سایر جهات، زندگی ایشان با زندگی خنیاگر دوره‌گرد فرق چندانی ندارد و بر خلاف تصور، بین آموزش این دو نیز تفاوت زیادی بچشم نمی‌خورد. چون به هرحال این روحانیان بی‌ردا و عبا، و این طلاب تباه شده نیز مانند مقلدان و مطربان سواد چندانی ندارند.[۱۹۸] با اینهمه آثارشان، لااقل در صورت کلی و گرایش عمومی خود، اشعار فاضلانهٔ طبقهٔ اجتماعی خاصی است و روی سخنشان با مردم بالنسبه اندك و درس خوانده و تربیت شده است، هرچند پاره‌ای اوقات ناگزیرند جماعتی از عوام را با اشعار عامیانه سرگرم کنند، خویشتن را اکیداً از خنیاگران دورنگه می دارند.[۱۹۹]

شعر این گروه را بسهولت نمی‌توان از شعر مدارس متمایزکرد.[۲۰۰] شماری از غزلیات عاشقانهٔ لاتین میانه، اشعار مدارسند، و باز بعضی از این اشعار صرفاً از این لحاظ که جزئی از مواد آموزشی مدارس را تشکیل می‌دهند در این مقوله جای می‌گیرند. بسیاری از سرودهای پرشور عاشقانه تکالیف مدرسه هستند، و در این صورت طبعاً از پشتوانهٔ تجارب دست‌اول چندانی برخوردار نیستند؛ و تازه قصهٔ غزلهای لاتین میانه تنها همین نیست. بیشتر محتمل است که لااقل بعضی از «ساقینامه‌ها[۱]» ـ اگر نه اشعار عاشقانه ـ از دیرها نشأت کرده باشد و البته منظومه‌هائی نظیر «شورای کوه روماریچی[۲]» یا «دو فیلید و فلورا[۳]» را بهتر است به روحانیان

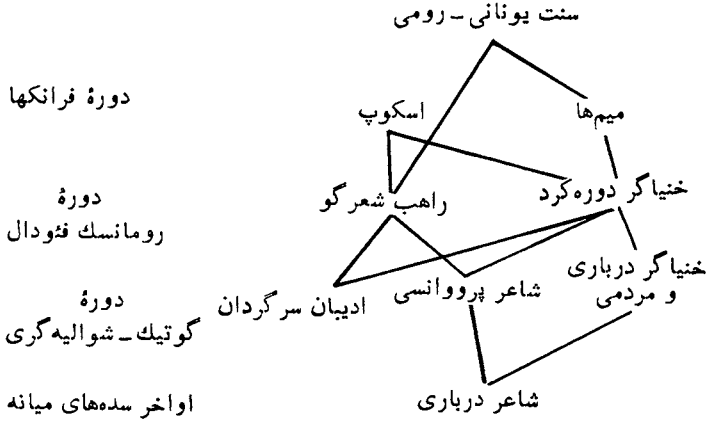
1. Drinking Song 2. Concilium in Monte Romarici
3. De Phyllide et Flora

طراز اول منتسب کرد. در حقیقت شعر غیرروحانی لاتین سده‌های میانه چیزی است که احتمالاً تمام مراتب روحانیت در آن سهمی و دستی داشته است.

تغزلات این ادیبان سرگردان بخصوص از یك لحاظ با عاشقانه‌های شاعران پرووانسی فرق دارد: از زنان با لحنی که چندان مساعد نیست و به تحقیر می‌گراید سخن می‌گوید و عشق جنسی را به شیوه‌ای مستقیم و خشن عنوان می‌کند. و این خود نشانهٔ دیگری است بر فقدان حرمت به هرچیزی که علی‌الرسم محترم داشته می‌شود، و به هرحال چنانکه اغلب پنداشته‌اند این امر انتقامجوئی از عفت و پارسائی نیست، چه اینان به احتمال زیاد هرگز مردمی پارسا و پاکدامن نبوده‌اند. در غزلیات «گولیار[1]» زنان درست به همان صورت خشنی ارائه می‌شوند که در «فابلیو[2]»ها می‌بینیم. این تشابه تصادفی نیست و موجب می‌شود نتیجه بگیریم که ادیبان سرگردان در ایجاد ادبیات ضد زن و ضد رمانتیك مستقیماً دست دارند. بهرحال تقدیر، این حقیقت که هیچ طبقه‌ای اعم از شوالیه یا راهب یا بورژوا یا دهقان از نیش تمسخر «فابلیو» برکنار نمی‌ماند، خود مؤید این نتیجه‌گیری است. ادیب آواره گاه بورژواها را نیز سرگرم می‌کند و پاره‌ای اوقات حتی در این جنگ نامنظمی که علیه طبقهٔ حاکم آغاز کرده است بر او به چشم متحد خویش می‌نگرد، لیکن با اینهمه وی را تحقیر نیز می‌نماید. به رغم احتوا و لحن خالی از احترام و بی‌توجهی به قالب و طبیعت‌گرائی خامشان، خطاست اگر این فابلیوها را ادبیات عامه بدانیم یا بپنداریم که منحصراً برای طبقهٔ بورژوا ساخته و پرداخته شده‌اند. نویسندگان این فابلیوها بیگمان نه شوالیه بلکه بورژوا بوده‌اند و روح و جوهری که در سرتاسر این آثار جاری است بیگمان روح و جوهر بورژوائی است: چیزی است مبتنی بر عقل و خالی از اوهام و پندارهای زیبا. اما درست همان‌طور که بورژواها از خواندن رمانسهای شوالیه‌ای لذت می‌بردند و در این کار مسرتشان کم از مسرتی نبود که از داستانها و سرگذشتهای مربوط به زندگی مردم طبقهٔ متوسط بهره می‌گرفتند نجبا و

1. Goliard 2. Fabliaux

اشراف نیز خوش داشتند به داستانهای عـاری از ظرافت خنیاگـران گوش فرادهند و مسرتی کـه از این بـابت در خـویش احساس مـی‌کردند کم از مسرت گـوش دادن به رمـانسهای پهلوانیی نبود که شاعران درباری باز می‌گفتند. فابلیوهـا بـه آن معنـا که اشعار پهلوانـی ادبیات طبقهٔ اشراف جنگجو هستند یا رمـانسهای عـاشقانه معرف ادبیات شوالیه‌های درباریند، ادبیـات طبقهٔ متوسط بشمار نمی‌آیند. به هرحال، این فـابلیوها بـورژواها را در حالتی سرد و بی‌اعتنا و عیبجو نسبت به خود ارائه مـی‌کنند و همین خرده‌گیری و انتقاد از خود است که به مذاق طبقات بالاتر جـامعه خوش می‌آید. خـوش آمدن اشراف از این ادبیات البته به آن معنا نیست که این ادبیات را در سطح رمانسهای درباری می‌دانسته‌اند، اشراف همان‌طور که از کارهای مقلدان و خوانندگان دوره‌گرد و لوطیان انتری لذت مـی‌بردند از این داستانها هم متلذذ می‌شدند.



در اواخر سده‌های میانه شعر بیش از پیش صبغهٔ بورژوائـی می‌پذیرد و به همراه آن شاعر و دوستداران شعرش رنگ بورژوائی می‌گیرند. لیکن به‌هرحال مادام که سده‌های میانه بر دوام بود بجـز «مغنی باشی[1]» که طرز

1. Meister-Saenger

تفکر بورژوائی آشکاری داشت انواع جدیدی ظهور نکرد و آنچه بود صورتهای دیگری از انواع قدیم بود. نموداری که آوردیم نسب‌نامهٔ این انواع مختلف را بر ما ارائه می‌کند.

۹ـ دوگانگی هنر گوتیك

سیر کلی جنبش معنوی عصر گوتیك را به‌صورتی ساده‌تر از آنچه در آثار شاعران بود می‌توان در عرصهٔ هنرهای تجسمی تعقیب کرد. کار هنرهای قدیم در دست گروهی حرفه‌ای که بیش و کم پیوستگی و اتحادی داشتند باقی ماند، و بدین‌ترتیب تکامل آن تا حدی متداوم بود، حال‌آنکه تصنیفات شاعرانه بین سطوح مختلف اجتماعی در حال حرکت بود و در یك رشته جهشها، و با طی مراحل مختلفی که اغلب به هم پیوسته هم نبود، پیش می‌رفت. تأثیر روحیهٔ بورژوائی، که عامل پیش برندهٔ این جریان بود، در این جامعه‌ای که تعادل و توازن خود را از دست داده بود در قلمرو هنرهای تجسمی بسی بیشتر و سریعتر و کاملتر از قلمرو شعر بود. در قلمرو شعر تنها انواعی چند وجود داشتند و تصنیفات یکپارچه و یکدستی را بدست دادند و زندگی خاص توأم با دنیاداری و واقع‌بینی طبقهٔ بورژوا را بیان داشتند، حال آنکه همین روحیهٔ بورژوائی در تمام هنرهای تجسمی و عملاً در تمام اشکال آن ساری و جاری است. عبور روح و فکر اروپائی از ملکوت خدا به طبیعت و از امور اخروی به محیط بلافصل و ازاسرار مرگ و روح و روز رستاخیز به‌اسرار ساده‌تر دنیای خلقت، دراین عرصه بیش از هر یك از تصنیفات شاعرانهٔ این عصر جلوه دارد. در هنرهای تجسمی زودتر متوجه این امر می‌گردیم که علاقهٔ هنرمند کم‌کم از رمزهای فخیم و امور مابعدالطبیعه منحرف می‌شود و به تصویر آنچه بی‌واسطه تجربه می‌کند، یعنی به‌امور محسوس و خاص، میل می‌کند. زندگی‌آلی که پس از پایان جهان باستانی معنا و مفهوم و ارزش خود را پاك از دست داده بود، بار دیگر بزرگ داشته می‌شود و چیزهای جهان واقعیت تجربی، از این پس موضوع هنر قرار می‌گیرند، بی‌آنکه نیازی به این باشد که این چیزها را بر اساس چیزهای مافوق طبیعی و آن جهانی توجیه کنند.

برای تصویر این وضع چیزی بهتر از سخنان سن توماس نیست:

«خداوند از تمام چیزها محظوظ می‌گردد زیرا هر چیز با جوهر او منطبق است» و این سخنان تبلور و چکیدهٔ توجیه طبیعت‌گرائی بر اساس حکمت الهی است: هرچیز، هرقدر هم که ناچیز و فانی و گذرا باشد، بستگی و پیوند بیواسطه‌ای با خداوند دارد؛ هرچیزی به شیوهٔ خود مبیّن ذات و جوهر الهی است و لذا ارزش خاص خود را دارد، و برای هنر نیز واجد اهمیت است؛ و اگر در حال حاضر اشیاء فقط در مقام تجلیات ذات الهی طلب توجه می‌کنند و برحسب مقدار مشارکتی که در وجود خداوند دارند طبقه‌بندی می‌شوند و در مراتب و مقامهای مختلف جای می‌گیرند لیکن به هرحال این اندیشه که هیچ لایه‌ای از وجود، هرقدر هم حقیر، عاری از اهمیت و مفهوم و خالی از بارقهٔ الهی نیست و لذا شایستهٔ تصویر و بیان هنری است، سرآغاز و مبیّن عصرجدیدی است. بر این روال، تصور وجود خدا به صورت چیزی کاملاً مستقل و جدا ازجهان، جای خود را به تصور نیروی الهی فعال در مخلوقات می‌دهد. خدائی که «از خارج اعمال نیرو می‌کرد» با جهان‌بینی اشرافی اوایل فئودالیسم انطباق داشت؛ خدائی که همه‌جا حاضر است و در کلیهٔ امور و ترتیبات طبیعت مشارکت دارد با تلقی و برداشت جهان آزاداندیش‌تری تطبیق می‌کند که در آن امکان ارتقاء بکلی نفی و انکار نشده است. مراتب معنوی هنوز براساس طبقاتی استوار است، لیکن «لیبرالیسم» عصر مدتهاست در قالب این ادراك که حتی پست‌ترین مرحلهٔ وجود در مقام خود امری لازم و ضرور است عرض وجود می‌کند. سابقاً فاصله و شکافی پر ناشدنی مراتب اجتماعی را از یکدیگر جدا می‌کرد اما دیگر این مراتب با یکدیگر در تماسند. از همین قرار جهان نیز به عنوان موضوع هنر در مقام حقیقتی ارائه می‌شود که اگرچه بتفصیل طبقه‌بندی شده است از پیوستگی بهره‌مند است.

بدیهی است که در اواسط سده‌های میانه همانگونه که شیوهٔ زندگی بورژوائی قادر نبود اشکال حکومتی فئودالیسم را از میدان بدر کند و خودکامگی معنوی کلیسا را از بن براندازد و فرهنگ غیرروحانی را جایگزین آن سازد، امکان استقرار «ناتورالیسمی» هم که کل واقعیت را در مجموعه‌ای از تأثرات حسی تلخیص کند موجود نبود. در هنر نیز مانند سایر عرصه‌های فرهنگ آنچه می‌بینیم نوعی تعادل بین قید و آزادی است.

طبیعت‌گرائی گوتیك، خود تعادل متزلزل و نااستواری است بین انگیزه‌ها و احساساتی که این جهان را نفی و تأیید می‌کنند؛ هم چنین است تمام وجود شوالیه‌گری که دستخوش تناقضات و تضادهای درونی خویش است و نیز تمامی زندگی عصر که بین احکام کلیسا و توجه به عالم باطن و معتقدات کلیسائی و پارسائی عامهٔ مردم غیرروحانی و اعتقادات عامه و ذهن‌گرائی در نوسان است. همین تضاد و تناقض درونی و همین قطب‌گرائی معنوی و روحانی در تمام این تقابلهای اجتماعی و هنری و مذهبی جلوه دارد.

بارزترین تجلی این ثنویت احساس ویژه‌ای است که در شعر و هنر گوتیك نسبت به طبیعت وجود دارد. طبیعت آن‌طورکه سابقاً می‌نمود دیگر دنیائی گنگ و بیجان نیست؛ با تصور یهودی ـ مسیحیی که مردم اوایل سده‌های میانه از خدا در مقام ذات آفریدگار ناپیدا داشتند، باید هم که چنین می‌نمود. اعتقاد به ماورای محسوس بودن خدا ناچار متضمن خوارشمردن طبیعت بود، همان‌طورکه دیگر اعتقاد به وحدت وجود موجب ارزیابی مجدد آن بود. پیش از جنبش فرانسیسکن «فرد» همنوعی بیش نبود، اما از آن پس هر مخلوقی را می‌توان «برادر» خواند. [۲۰۱] ادراك جدیدی که بدینسان از محبت حاصل آمد با گرایش آزادفکرانهٔ عصر همگام و هم‌آواست. آدمی اکنون صرفاً در پی قیاسات و همانندیهای حقیقت مافوق‌الطبیعه به طبیعت نمی‌نگرد بلکه نشانه‌ها و آثار شخصیت خود و انعکاسات احساس خویش را در آن می‌جوید.[۲۰۲] مرغزار شاداب و جوی یخ‌زده وبهار وپائیز و بامداد و شام، منازلی در سلوك روح بشمار می‌آیند. با اینهمه به رغم این علاقه‌ای که به همانندیابی و قرینه‌سازی وجود دارد، هنوز چشمی که در جستجوی «فرد» بر طبیعت بنگرد موجود نیست؛ تصاویری که از طبیعت پرداخته می‌شود چیزهائی است پیش‌ساخته و بسیار قراردادی و فاقد تنوع شخصی و صمیمیت.[۲۰۳] در سرودهای عاشقانه به‌کرّات به توصیف مناظر بهاری و زمستانی بر می‌خوریم و این توصیفها سرانجام به فرمولهای قراردادی و توخالی بدل می‌گردند. با اینهمه باز همین مسأله که طبیعت مورد علاقه و توجه قرار می‌گیرد و ارزش وصف‌کردن پیدا می‌کند در خور توجه است. حقیقت این است که

چشم آدمی نخست باید بر طبیعت گشوده شود و سپس اختصاصات فردی را در آن بجوید.

جریان دیگری که روشنی و تداومش در طبیعت گرائی گوتیك بیش از این توصیفها بچشم می‌خورد ارائه و تصویر سیماهای بشری است. در این عرصه همه جا به ادراك هنری کاملاً تازه‌ای بر می‌خوریم که در اساس با «تجرید کلیشه گونهٔ» هنر رمانسك متغایر است. دیگر فرد و اختصاصات فردی در مرکز توجه قرار دارد ـ این امر حتی بیش از زمانی که مجسمه‌های شاهان در «رنس» و تصاویر بنیادگذاران در نومبورگ[1] نصب شدند بچشم می‌خورد. تروتازگی و جنبش و نیروی زیست و صمیمیت این تصاویر و پیکره‌ها را تا حدی در سیماهائی که بر سردر غربی کلیسای شارتر نصب شده است نیز می‌توان دید.[۲۰۴] این سیماها را به اندازه‌ای دقیق پرداخته‌اند که احساس می‌کنیم قطعاً باید با توجه به مدلهای زنده ساخته شده باشند: پیرمرد مهربانی که حالت و قیافهٔ دهقانان را دارد، با آن استخوانهای برجستهٔ گونه‌ها، بینی درشت و پخ وچشمانی که قدری تاب دارد، قطعاً باید شخصاً بر هنرمند شناخته بوده باشد. نکتهٔ جالب‌توجه این است که این تصاویر اگرچه هنوز مقادیری از خامی و نابهنجاری قدیم را دارند و هنوز جنبش و حرکت هنر اواخر عهد شوالیه گری را فاقدند به‌نحو شگفتی مشحون از ویژگیهای فردی هستند. این هم جای تعجب است که هنری که تاکنون نوع بشر را در قالبی کلی و بصورتی متحدالشکل می‌دید و آدمیان را صرفاً در وجه «رستگار» و «ملعون» از یکدیگر متمایز می‌ساخت و سایر تفاوتهای فردی را به عنوان چیزهائی کاملاً بی‌ربط از نظر دور می‌داشت، اکنون چگونه ناگهان به تلقی وبرخورد کاملاً تازه‌ای که می‌کوشد در هرسیمائی اختصاصات فردی اورا بجوید راه می‌یابد.[۲۰۵] تعجب‌آور این است که احساس علاقه نسبت به اشیاء زندگی روزمره یکمرتبه بیدار می‌شود و مردم بار دیگر کم‌کم به مشاهدهٔ اوضاع آغاز می کنند و می‌خواهند که این چیزها را «درست» ببینند و باز از نکات تصادفی و کیفیّات ناچیز لذت ببرند. اهمیت و تأثیر عظیم این تغییر سبك را از

1. Naumburg

اینجا می‌توان دریافت که حتی آرمانگرائی چون دانته توجهش به جزئیات و نکات ناچیزی است که کیفیت عالی شاعرانه را پدید می‌آورد.

راستی چه اتفاق افتاده است؟ دگرگونی اساسیی که در این زمینه حاصل آمده این است که هنر روحانی اوایل سده‌های میانه که یکسونگر بود و ارائهٔ هرگونه واقعیّتی را که مستقیماً تجربه شده باشد ونیز هرگونه تأیید حسی را مردود می‌شمرد، در برابر هنری عقب نشسته است که اعتبار هرگونه اظهاری حتی دربارهٔ مسائل فوق‌العاده و مافوق طبیعی و الهی را بر وصول به تشابه وهمانندی با واقعیت محسوس وطبیعی استوار می‌سازد. بدین ترتیب رابطهٔ بین روح و طبیعت از بیخ و بن دگرگون می‌شود. اینك دیگر صفت اختصاصی طبیعت، بی‌روح بودن آن نیست بلکه روح است که در تمام طبیعت نفوذ می‌کند و طبیعت است که قادر است این روح را بیان کند، هرچند که این بیان هنوز معنویت خاص خود را ندارد. چنین تغییری فقط وقتی می‌تواند حادث شود که تحولی در ادراك نفس حقیقت هم روی داده باشد ـ و این حقیقت اینك به عوض سابق که یك جانبه و یك طرفه بود حالتی دوگانه یافته است: به عبارت دیگر چنین تغییری وقتی می‌توانست روی دهد که مردم به قبول دو وجه از حقیقت گرائیده و به سخن دیگر به کشف دو نوع حقیقت نائل آمده باشند. دیگر اگر بنا باشد ارائهٔ حالتی از اشیاء که بخودی خود واجد حقیقتی هستند از نظر هنری درست باشد باید با شرایط خاص تجربهٔ حسی تطبیق کند، به قسمی که ارزش هنری و آنچه غایت مطلوب هنرمند بوده است اصولاً در یك سطح نباشند: این تلقی و برداشت جدید از رابطهٔ بین ارزشها اصولاً بر اوایل سده‌های میانه شناخته نبود، و مفهوم سادهٔ آن این است که فلسفهٔ جدید و معروف «ثنویت حقیقت» ازین‌پس در قلمرو هنر اعمال می‌شود. شقاق ذهنیی که از ترك علاقه با سنتهای فئودالی و در نتیجهٔ آزادی تدریجی از سلطهٔ کلیسا نتیجه شد در هیچ جا صریحتر از آنچه در این فلسفه عنوان شده بیان نگردیده است ـ و این البته چیزی است که در هر یك از اعصار پیشتر امری بسیار تکان دهنده می‌نمود؛ زیرا براستی برای عصری که ایمانی بی‌تزلزل و تردید دارد وجود دونوع معرفت و دونوع منشأ مختلف حقیقت قابل تصور و ادراك نیست؛ وچگونه می‌توان پذیرفت که ایمان و معرفت، تعبد وعقل،

حکمت الهی و خرد با یکدیگر در تعارض و تضاد باشند و درعین‌حال هر یك به شیوهٔ خاص خود حقیقتی را بیان دارد؟ این آئین به‌راهی اشاره می‌کردکه مالامال از خطر بود، لیکن با اینهمه برای عصری‌که از اعتقاد وایمان بی‌قید و شرط عمیقاً ناخرسند بود تنها راه نجات می‌نمود. البته این عصر هنوز عمیقاً آلوده به روح علمی نبود و عصری بودکه نه می‌خواست ایمان خود را فدای دانش کند و نه دانش را فدای ایمان سازد، بنابراین‌تنها کاری‌که می توانست بکند این بود که فرهنگ خود را بر «سنتز»ی از این دو بنا نماید.

ایدآلیسم عصر گوتیك در عین‌حال ناتورالیسمی بود که می‌کوشید تصاویر معنوی و آرمانی را که در دنیای مافوق احساس ریشه داشتند به شیوه‌ای ارائه‌کندکه از نظر تجربی هم درست باشد. در این نکته هنر با ایدآلیسم فلسفی عصرکه معتقد بود افکار و اندیشه‌ها نه جدا از دانش بلکه در وجود آن است، و به این ترتیب حقیقت اندیشه وکیفیات خصوصی شیء را می‌پذیرفت، همگام و همآوا بود. این اصل چون به مایهٔ تاریخ برده شود بدین‌معنی است که حقایق کلی جزو سرشت «داده‌های» حسی هستند و جدا از اینها وجود عینی ندارند. اساس این آئین که در تاریخ فلسفه به «نومینالیسم[1]» معتدل معروف است یك جهان‌بینی کاملاً ایدآلیستی و مافوق‌طبیعی است، اما با این حال فاصله‌ای که از ایدآلیسم مطلق (یعنی «رئالیسم جدل[2]») گرفته بود بیش از فاصلهٔ نومینالیسم مراحل بعد بود: این نومینالیسم وجود عینی اندیشه را منکر بود و فقط معتقد به حقیقت غائی حوادث منفرد و یگانه و مقید و غیرتکراری تجربهٔ حسی بود. همین توجهی که در جستجوی حقیقت به چیزهای منفرد مبذول می‌شد در حقیقت گامی مهم و تعیین کننده بود؛ چون صرف قبول وجود اشیاء منفرد، راه گشودن به سوی فردگرائی و نسبیت، و خود به این مفهوم است‌که حقیقت دست‌کم بستگی و پیوندی با حقایق گذرا و ناپایدار و متغیر این جهان دارد.

مشکلی که برگرد بحث دربارهٔ «حقایق کلی» دورمی‌زند تنها یك مسألهٔ اساسی فلسفی نیست و در منتهای خود صرفاً مشکلی هم نیست که آئینهای متضاد فلسفی یعنی آئینهای موجود بین اصالت تجربه[3]، آرمانگرائی

۱. مسلك اصالت لفظ یا تسمیه، فلسفهٔ صوریه یا انکار مجردات. ـ م.
2. realism of the dispute 3. empiricism

یا ایده‌آلیسم، نسبیت و مطلق‌گرائی[1]، فردگرائی و کلی‌گرائی[2]، و تاریخ‌گرائی و ضد تاریخ گرائی[3] جز صور گونه‌گونی از آن نباشند، و چیزی بیش از یك مسألهٔ فلسفی است و در حقیقت چکیدهٔ تمام آن مسائلی است که به محض اینکه فرهنگی بوجود می‌آید و پا می‌گیرد عنوان می‌شوند و فرد به محض اینکه از وجود خود به‌عنوان موجودی متفکر آگاه می شود خویشتن را موظف می‌داند که دربارهٔشان حکم کند. این نومینالیسم معتدل، که حقیقت اندیشه‌ها را منکر نیست، بلکه آنها را جدائی‌ناپذیر از چیزهائی می‌داند که به تجربهٔ حسی در می‌آیند، وسیلهٔ دست‌یابی به ثنویت گوتیك است و به یاری آن می‌توان، هم به انگیزه‌های متغایر ساخت اقتصادی و اجتماعی عصر، و هم به تضادهای درونی بین عناصر ایدآلیستی و ناتورالیستی هنر رسید. آئین نومینالیسم در اینجا درست همان نقشی را ایفا می‌کند که نهضت سوفسطائیان در تاریخ هنر و فرهنگ یونان باستان ایفا نمود. هر دو آئینهای فلسفی اعصاری ضد سنتی و بالنسبه آزاد فکرند و هر دو، فلسفهٔ عصر روشنگری هستند، و جوهر هر دو در این است که ارزشها و ملاکهائی را که تاکنون کلی و جاودانه تلقی می‌شد در مقام ارزشهای نسبی و لذا متغیر و گذرا می‌بینند و منکر وجود چیزهائی چون اعتبار «ناب» و مطلق و مستقل از شرایط انفرادی هستند.

این تغییراتی را که در اساس فلسفی جهان‌بینی سده‌های میانه صورت گرفت و نومینالیسم را جایگزین «متافیزیك رئالیستی» کرد می‌توان با توجه به زمینهٔ اجتماعی توضیح داد. رئالیسم برای نظمی غیردموکراتیك مناسب بود که در سلسلهٔ مراتب آن فقط زعما بحساب می‌آیند و سازمانهای مطلقهٔ آن، فرد را در چارچوب کلیسا و فئودالیسم محدود می سازند و اجازهٔ آزادی عمل به او نمی‌دهند. حال آنکه نومینالیسم انعکاس تجزیه و انحلال اشکال مطلقهٔ اجتماعی و فیروزی زندگی اجتماعی متکی برتنوع بی‌حد فرد و در عین‌حال زندگی اجتماعی مبتنی بر تابعیت بی‌قید و شرط فرد بود. رئالیسم جلوه و بیان نگرشی ثابت و محافظه‌کارانه است، حال آنکه نومینالیسم بیان کنندهٔ یك جهان‌بینی پویا و آزاداندیش و پیش‌

1. relativism and absolitism 2. individualism and universalism
3. historicism and anti-historicism

رونده است. نومینالیسم که مدعی است هرچیزی سهمی در حیات دارد موافق با نظم و سامانی از زندگی است که در آن حتی آنان که در پائین‌ترین مراتب اجتماع جای دارند فرصتی از برای اعتلای مقام دارند.

ثنویتی که در پیوند هنر گوتیك با طبیعت منعکس است در حل مسائل و مشکلات «اثر» تجلی می‌کند: از یکسو هنر گوتیك اسلوب تزئینی و پرکار هنر رمانسك را به کناری می‌نهد و به جای آن قالبهائی نزدیك به قالبهای کلاسیك را می‌گذارد که بر مبنای اصل «تمرکز» پرداخته شده‌اند؛ و از سوی دیگر «کلیت» اثر را که در هنر رمانسك دست‌کم وحدتی تزئینی در آن جاری و ساری بود می‌شکند و آن را در تعدادی ترکیبات فرعی که هریك به طور عمده بر طبق اصل کلاسیك وحدت و تابعیت ساخته و پرداخته شده‌اند و لیکن در مجموع تأثیر مجموعهٔ نامشخصی از موضوعات را القا می‌کنند به قالب می‌زند. اینها کوششهائی است که در جهت گشودن و گستردن «ترکیبات» درهم رفتهٔ رمانسك و تصویر صحنه‌هائی بعمل می‌آیند که به عوض آنکه مجموعهٔ تفصیلات و نکاتی باشند که با مفهومی رمزی یا طرحی تزئینی با هم متحد گشته باشند خود از حیث عوامل زمانی و فضائی واحدهای کاملی هستند؛ اما با اینهمه اثر یا تصنیف گوتیك هنوز به طور عمده «جمع‌آورنده» است و با وحدت زمانی و فضائی آثار کلاسیك فاصلهٔ بسیار دارد.

اصل ارائهٔ متداوم صحنه‌ها و تمایل به اینکه تمام مراحل واقعه مانند صحنه‌های یك فیلم از نظر گذرانده شود و نیز آمادگی به‌جهت پوشاندن «لحظهٔ آبستن» با مقادیری تفصیلات حماسی، دیگر بار در تصنیفات نوع «دوره‌ای» یا متداوم به پیشنما می‌آید: واین چیزها نشان همان تلقی وبرخورد هنریی است که نخستین‌بار در عهد امپراتوری روم با آن مواجه شدیم، و هرگز در طول تمام سده‌های میانه به تمامی محو و ناپدید نگشت. همین اصل به طرز خام و نابهنجاری در نمایشنامه‌های سده‌های میانه امکان بیان می‌یابد: این نوع نمایشنامه علاقه‌ای شدید به تغییر و تنوع دارد و به همین سبب به «نمایشنامهٔ پویا[1]» در برابر نمایشنامهٔ کلاسیك که صحنهٔ وقایع داستان مکانی

1. Bewegungsdrama

واحد[1] بود معروف شده است.[۲۰۶] تعزیه‌ها با صحنه‌های متعددی که در کنار هم می‌آیند و صدها بازیگر، و بازیی که اغلب چندین روز پیاپی بطول می‌انجامد کلیهٔ مراحل «آکسیون» داستان را ارائه می‌کنند و با علاقه‌ای عجیب هر واقعهٔ فرعی و تبعی را بتفصیل می‌پردازند و به جنبش وقایع بیش از «موقعیتها»ی دراماتیك منفرد علاقه نشان می‌دهند. این نمایشنامه‌های فیلم‌گونهٔ قرون وسطی هرچند که از حیث کیفیت اهمیتی ندارند از لحاظی جالب توجه‌ترین ابداع هنر گوتیك بشمار می‌آیند. این انگیزهٔ جدید هنری اغلب موجب می‌شود کلیساها ناتمام بمانند، یا اگرهم تمام می‌شوند احساسی را که نخستین‌بار «گوته» از آن آگاه شد به بیننده القا کنند، مشعر بر اینکه به هرحال بنحوی ناتمامند، یا خود به علت همین جریان و بسط بی‌پایان و تمام نشدنی امکان نداشته است تکمیل شوند. این گرایش که می‌خواهد کار الی‌غیرالنهایه ادامه یابد و به آنچه به انجام رسیده خرسند نیست در تعزیه‌ها بخوبی آشکار است، و علت امر هم سادگی بیش از اندازهٔ آنهاست. در «نمایشنامهٔ پویا»ی سده‌های میانه است که مفهوم حرکت زندگی و بیقراری و تجزیهٔ وجوه سنتی فکر و احساس و گرایش نومینالیستی آن به سوی تغییر و کیفیات گذرا، مستقیم‌تر از هر چیز این عصر ادراك می‌گردد.

ثنویتی که در جریانهای عدیدهٔ اجتماعی و اقتصادی و مذهبی و فلسفی عصر، و تضاد بین اقتصاد مصرف و اقتصاد بازرگانی و فئودالیسم و بورژوازی و توجه به دنیا و آخرت و رئالیسم و نومینالیسم جلوه می‌کند و بر رابطهٔ هنر گوتیك با طبیعت و ساخت درونی آفرینش آن چیره است، در قطب‌گرائی عناصر هنری معقول و نامعقول، خاصه در معماری آن نیز بچشم می‌خورد. سدهٔ نوزدهم که می‌خواست خصلت این معماری را برحسب چارچوب ذهنی خود که علمی بود توضیح دهد طبعاً بیشتر بر کیفیات معقول آن تکیه می‌کرد. گوتفرید سمپر[2] هنر گوتیك را به‌عنوان «تبلور سادهٔ فلسفهٔ مدرسی در سنگ[3]» توصیف می‌کند،[۲۰۷] و «ویوله لودوك[4]» آنچه درآن می‌دید کار بست و تصویر قوانین ریاضی بود.[۲۰۸]

1. Einortsdrama 2. Gottfried Semper 3. simple translation of scholastic philosophy into stone 4. Viollet-le-Duc

در حقیقت هر دو آن را هنری بشمار می‌آوردند که ضرورت مطلق بر آن حکم می‌راند و مسألهٔ نامعقول بودن انگیزه‌های زیباشناختی را از نظر دور می‌داشتند. هر دو، و در حقیقت تمام صاحبنظران سدهٔ نوزدهم، این معماری را در مقام «هنر مبتنی بر محاسبهٔ مهندسان» قلمداد می‌کنند، که الهامبخش آن فایدهٔ عملی است و صرفاً مبیّن چیزی است که از نظر فنی ضروری و از حیث ساخت امکان‌پذیر است. عقیده بر این بود که اصول معماری گوتیك و بخصوص عناصر «قائم» آن، که بسیار دل‌انگیز هم هست، همه از طاقهای «دندانه‌ای» نشأت کرده‌است، که خود ابداعی است فنی. این برداشت مکانیکی با «زیباشناخت» معقول قرن سازگار است؛ در این قرن عقیده بر این است که در یك اثر ناب هنری ممکن نیست جزئی را تغییر داد و به مجموعهٔ اثر صدمه نزد، و ساختمان گوتیك را با منطق سختی که بر وظایف اجزای آن حاکم است نمونه و سرمشق یك «کل» هنری ـ که هرگونه کاهش یا افزایشی در اجزا، سخت بدان لطمه می‌زند ـ بشمار می‌آوردند.[۲۰۹] عجیب است که اصولاً چنین نظریه‌ای را بر این بناها تطبیق کرده‌اند زیرا سرگذشت ساختمانشان بنحوی گویا مبیّن این حقیقت است که شکل نهائی یك اثر هنری همان‌قدر که مبتنی بر اندیشهٔ اساسی کار است ناشی از تصادف یا خود چیزی است که نسبت به طرح اولیه تصادفی می‌نماید.

«دهیو» ابداع طاقهای تودرتو را در پیدایش معماری گوتیك واقعه‌ای آفریننده می‌داند و اشکال ویژهٔ معماری گوتیك را صرفاً نتایج این دست‌آورد بشمار می‌آورد. ارنست گال[1] نخستین کسی بود که این رابطه را زیرو رو کرد و ترکیب قائم را به عنوان عامل اولیه، و اجرای فنی آن را عامل تبعی و منبعث از آن (هم از حیث زمان و هم از نظر تجزیه و تحلیل هنری)[۲۱۰] معرفی کرد. اشخاص دیگر پس از او حتی معتقد بوده‌اند که ارزش عملی بیشتر دست‌آوردهای فنی گوتیك در حقیقت چندان نیست و دندانه‌ها در ساختمان وظایف خاصی ندارند و طاقهای تودرتو و «شمعها» در اصل چیزهائی تزئینی بوده‌اند.[۲۱۱] نتیجه‌ای که از بحث و

1. Ernst Gall

مشاجرهٔ بین «عقل‌گرایان» و مخالفان ایشان حاصل آمده در منتهای امر همان جریانی است که از بحث سمپر و «ریگل[1]» دربارهٔ اساس این سبك به طور کلی نتیجه شده است.[۲۱۲] گروهی علاقه‌مندند شکل هنری را از وظیفهٔ عملی عناصر و راه حل فنی آن منشعب بدانند، گروه دیگر برموارد بسیاری که طی آن برای وصول به اندیشه‌ای باید منابع موجود هنری را قدری فداکرد تکیه می‌کنند، زیرا راه حل فنی خود تا حدی نتیجهٔ وصول به شکل هنری معینّی است که در مد نظر بوده است. هر دو گروه به راه افراط می‌روند و دچار نوعی اشتباهند: زیرا اگر «فنی‌گرائی[2]» ویوله لودوك را به حق «مکانیك رمانتیك»[۲۱۳] خوانده‌اند، زیباشناخت ریگل و گال هم در آنجاکه به آزادی غرض هنرمند می‌پردازد مخلوق توهم رمانتیك است و در این خصوص دست‌کمی از آن ندارد. هدف یا غایت هنری و تکنیك در حقیقت در هیچ یك از مراحل عمل جدائی‌پذیر نیستند؛ هر دو در حقیقت جنبه‌هائی از جریان هنری هستند و فقط در تئوری است که می توان آنها را از یکدیگر متمایز ساخت. اگر بخواهیم یکی از این دو را در مقام متغیری مستقل بررسی کنیم به شیوه‌ای ناروا و نامعقول یکی را بر دیگری ترجیح داده‌ایم، و این طرز تفکر رمانتیکهاست. پیوستگی واقعی این دو نسبت به هم به هیچ‌وجه ناشی از توالی و ترتیبی نیست‌که بطورذهنی درآگاهی هنرمند به هنگام‌کار حاصل آمده باشد، زیرا آنقدر عوامل غیرقابل محاسبه بر این رشته تأثیر می‌کنند که صورتی صرفاً تصادفی بدان می‌دهند. چون مسأله را به صورت امری تاریخی بنگریم دور نمی‌بینیم که طاقهای دندانه‌دار را در بدو امر صرفاً به علل و جهات فنی در ساختمان آورده و امکانات‌هنری‌آنها را بعدها دریافته باشند،[۲۱۴] و باز دور نیست‌که تصور شکل خاصی بر این ابداع فنی مقدم بوده باشد و همین تصور، حتی بی‌آنکه معمار خود از آن آگاه بوده باشد پایه و اساس محاسبات فنی وی قرار گرفته باشد. درچنین شرایط و اوضاعی چیز قاطعی که بتوان آن‌را براساس علمی توجیه کرد قابل حصول نیست. با اینهمه می‌توان فرض کرد که این اصول با زمینهٔ اجتماعی متحول هنرمند بی‌ارتباط نیست و می‌تواند به

1. Riegle 2. technicism

توضیح این امر مساعدت کندکه چرا گاه با یکدیگر متوافق وگاه متضادند. در دوره‌هائی نظیر اوایل سده‌های میانه‌که به طورکلی فارغ از برخوردهای اجتماعی است، علی‌القاعده تضادی بین غرض هنرمند و شیوه‌ای که بکار می‌بندد وجود ندارد: اشکال هنری و شیوه‌ای که هنرمند بکار می‌گیرد با یکدیگر همسازند و سخن واحدی را به شیوه‌های متفاوت بیان می‌کنند و هیچ‌یك از این دو عامل، معقولتر یا نامعقولتر از دیگری نیست. اما در عصری چون گوتیك که تضادها سرتاپای فرهنگ را از هم دریده‌اند اغلب پیش می‌آید که عنصر مادی و معنوی هنر به زبانهای مختلف سخن می گویند، و چنانکه در این مورد خاص می‌بینیم شیوهٔ کار معقول می‌نماید، حال آنکه غرضهای هنری نامعقول جلوه می‌کند.

در درون کلیساهای رمانسك همه چیز تمام است و کم و کسری در آن بچشم نمی‌خورد و فضای ثابت آن به چشم بیننده امکان می‌دهد که در حالتی از انفعال کامل بماند. لیکن برعکس، کلیسای گوتیك می‌نماید که در جریان بسط و تکامل باشد، و چنان است که گوئی در پیش چشم بیننده سربرمی‌آورد؛ آنچه بیان می‌کند نتیجه نیست بلکه جریان است. تجزیهٔ این توده و تبدیل آن به شماری از قوا و گدازش کلیهٔ کیفیات سخت و ساکن آن به یاری منطق وظایف و تابعیت، و خلاصه این جذر و مد و این جریان و تبدل نیرو، تأثیر کشمکشی دراماتیك را به ذهن القا می‌کند که در پیش چشم شکل می‌گیرد و به سوی اخذ تصمیم پیش می‌رود. و این تأثیر دراماتیك به اندازه‌ای نیرومند است که در جوار آن سایر چیزها به مثابه وسیلهٔ نیل بدان جلوه می‌کنند؛ و به این جهت است که تأثیر این بناها حتی در مواقعی که کامل نشده‌اند نه تنها سرموئی لطمه نمی‌بیند بلکه جاذبه و نیرویشان عملاً افزایش هم می‌یابد. ناتمامی اشکال، که از خصوصیات هرسبك پویا و پرجنبشی است، بر تأثیری که ـ از بی‌پایانی و بیقراری و جنبشی‌که هرگونه تعادلی برای آن چیزی صرفاً گذرا است ـ در بیننده ایجاد می‌شود می‌افزاید؛ و همین منشأ ترجیحی است که امروزه هنرمندان برای آثار هنری ناتمام قائل می‌شوند وکار را به صورت طرح گونه و پارچه پارچه می‌پردازند. از عصر گوتیك به این طرف کلیهٔ جنبشهای هنری بزرگ، بجز جنبش کوته عمر کلاسیك، همه خواه از نظر درون یا از

لحاظ برون از همین «ناتمامی» بهره دارند و هنرمند آگاهانه یـا ناآگاهانه مایل نیست سخن آخر را بر زبان براند و همیشه چیزی را ناگفته یا ناکرده می‌گذارد تا بیننده یا خواننده آن‌را کامل کند. هنرمند امروزی از «گفتن» سخن آخـر ابـا دارد، زیـرا نـارسائـی الفـاظ را احساس مـی‌کند، و ایـن احساسی است که می‌توان گفت هـرگز پیش از عصر گـوتیك تجربه نشده بود.

باری، بناهای گوتیك تنها توده‌ای در حال جنبش نیستند، بلکه بیننده را نیز به حرکت وامـی‌دارنـد و عمل لذت بـردن را در جریانـی که مسیر معینی را طی می‌کند و رو به کمال دارد می‌افکنند. از هیچ نظرگاهـی نمی توان چنین بنائی را در یك آن تماشاکرد و دریافت و هیچ زاویه‌ای از آن، نظرگاه کامل و آرامبخشی نیست که تمامی ساختمان را بـه ما ارائـه دهد. برعکس بیننده را ناگزیر مـی‌سازد مـدام نظرگاه خـود را تغییر دهد و فقط جنبش و حـرکت و قـوهٔ بـازسازی بیننده است که بـه وی امکان مـی‌دهد تصویری از بنـا را در ذهـن خـویش بسازد.[۲۱۵] هنر یونـان اوایـل عهد دموکراسی نیز که شرایط اجتماعی آن مشابه شرایط و اوضـاع ایـن عصر بود چنین فعالیتی را بر بیننده تحمیل می‌کـرد. در اینجا نیز بیننده از سکون بدر می‌آمد و ناگزیر می‌گردید جنبشهای اثر را تعقیب کند. تجزیهٔ اشکال مکعبـی و فشرده، و آزادی پیکرتـراشی از قید معمـاری نخستین گامهائی است که هنر گوتیك به سوی «گردندگی» اشکال برمی‌دارد ـ و این وسیله‌ای بود که به یاری آن بیننده را در جنبش و حرکت می‌داشت. اما گام مهم و قاطع در این هر دو عصر در حقیقت رهاکـردن «دیـد از روبرو» است. این اصـل سرانجام بـه کناری نهاده شد و تـا اوایـل سدهٔ شانزدهم و اواخـر سدهٔ هجدهم که به مدتـی کوتـاه جلـوه‌ای کرد از صحنه نـاپدید گـردید. تا آن وقت، حالت دید از روبرو و خشکی و رسمیتی که معرف آن است در مقام چیزی مهجور و قاعده‌ای کهنه پای مـی‌فشارد، اما هیچ‌گاه بـه کمال تحقق نمی‌پذیرد. در این خصوص نیز هنر گوتیك سنت و راه و رسمی هنری را آغاز می‌کند که تا روزگار ما به طور ناگسسته‌ای ادامه می‌یابد، و هیچ سنتی از این حیث در اهمیت به پای آن نمی‌رسد.

به رغم مشابهت بین عصر روشنگری یـونان و سده‌هـای میانه ـ و

تأثیری که بر هنر داشت ـ سبك گوتیك چیز کاملاً نو و غیرکلاسیکی را به میان آورد که جانشین سنت یونانی-رومی گردید، و این چیز نو و غیرکلاسیك به هیچ‌وجه کمتر و فروتر از کیفیت کلاسیك نبود. در حقیقت تنها با ظهور روح و جوهر گوتیك بود که سلطهٔ ملاکها و معیارهای کلاسیك پایان پذیرفت. هنر رمانسك کمتر از هنر گوتیك «روحانی» نبود و از پاره‌ای جهات روحانیت آن از هر یك از هنرهای مابعد خود بیشتر بود. با اینهمه از حیث قالبهای خود از هنر گوتیك که بسی نفسانی‌تر و دنیوی‌تر بود به هنر کلاسیك نزدیکتر بود. هنر گوتیك در حقیقت آغشته به چیزی است که ما به عبث در پی آن هنر رمانسك را می‌جوئیم، و این چیزی است که در قبال سنّت یونانی-رومی پدیدهٔ طرفه و نوظهوری است. حساسیت آن، صمیمیت تجربه و درونی‌بودن احساس آن بر باریك بین‌ترین هنرمند جهان باستانی ناشناخته است. و اما این حساسیت، تأثیر ویژهٔ تعبیر روحانیت مسیحی و بیداری نفسانیت عصر گوتیك است. آنچه تازه و نوظهور بود توجه به امور عاطفی و احساسی نبود، زیرا هنرمند اواخر عهدکلاسیك نیز عاطفی و حتی در پاره‌ای موارد بشدت «احساساتی» بود، و هنر هلنی هم هدفش تحریك و تهییج و تلقین، و تسخیر حواس بود. این عنصر جدید، صمیمیت و گرمی بیانی است که هنرمند به یاری هنر گوتیك یا مابعد گوتیك آن‌را به نوعی اعتراف شخصی بدل می‌کند: در اینجا باز به تضادی برمی‌خوریم که برکلیهٔ اشکال هنر گوتیك چیره است. خصلت اغراق‌گونهٔ هنر جدید، که متضمن تجربهٔ یگانه و دست اول هنرمند است که از عصر گوتیك به اینطرف در قبال فشار شیوهٔ کار که مایل است بیش از پیش براهی غیرشخصی برود، همیشه حقوق خود را مطالبه کرده است. زیرا همینکه هنر بر آخرین بقایای عهد بدویت غلبه کرد و به مرحله‌ای رسید که استفاده از وسایل بیان دیگر به کوشش خاصی نیاز نداشت خطر روبرو شدن با تکنیکی ساخته و پرداخته و وافی به بیان هر منظور، کم‌کم احساس شد. با عصر گوتیك، تغزل در هنر جدید و همراه با آن کیش تعقیب هنر به صرف تبعیت از ذوق آغاز گردید.

۱۰ـ لژ و اتحادیهٔ صنفی

«لژ ماسونی» سده‌های دوازده و سیزده سازمان تعاونی هنرمندان و صنعتکارانی بود که تحت نظارت دستگاهی هنری که اعضای آن از جانب کارفرما انتخاب یا نصب شده بودند به کار ساختن کلیساهای بزرگ یا جامع اشتغال داشتند. وظیفهٔ مدیر عملیات که مسؤولیت تهیهٔ مصالح و نیروی کار را عهده‌دار بود و نیز وظیفهٔ استاد بنّا یا معمار که مسؤول تهیهٔ طرح و نقشهٔ هنری بنا و تقسیم وظایف و ایجاد هماهنگی بین کار و مشاغل افراد بود بسا اوقات در یك شخص واحد متمرکز بود. لیکن شکی نیست که علی‌القاعده این وظایف را اشخاص جداگانه‌ای به انجام می‌رساندند. ارتباط رؤسای هنری و اداری این بناها بیش و کم شبیه روابط بین کارگردان و تهیه کنندهٔ فیلم بود، که سازمان تولید آن بسیار شبیه به لژهای ماسونی سده‌های میانه است. اما با یك تفاوت، و آن اینکه کارگردان فیلم معمولاً در هر فیلم با گروه متفاوتی کار می‌کند، حال آنکه تغییراتی که در لژ روی می‌داد به هیچ‌وجه با تکمیل بنائی خاص ارتباط نداشت. برعکس، بعضی از کارگران هسته‌ای را تشکیل می‌دادند و پس از تکمیل یك کار خاص همچنان همکار معمارباقی می‌ماندند، حال آنکه کارگران دیگر در ضمن که کار جریان داشت می‌آمدند و می‌رفتند.

می‌دانیم که مصریان در عرصهٔ هنر شیوهٔ کار گروهی را ابداع کردند و یونانیان شرکتهائی ساختمانی داشتند که برای انجام کارهای بزرگ بسیج می‌شدند، اما هیچ یك از این دستگاهها خودکفائی و استقلال لژهای سده‌های میانه را نداشت. فکر چنین کاری در جهان باستانی سابقه نداشت. باز، تنها چیزی که در اوایل سده‌های میانه شباهتی به لژ داشت همکاری کارگاههای مختلف و وابسته به دیر در ساختن بناهای بخصوص بود. اما این همکاری فاقد اساسی‌ترین خصلت اتحادیه‌هائی بود که بعدها بوجود آمد، یعنی فاقد تحرك بود. راست است که لژ عصر گوتیك، بخصوص در مواقعی که بنای کلیساها مدتی دراز بطول می‌انجامید، ناگزیر چندین نسل در یك محل می‌ماند، لیکن مواقعی که کار تعطیل می‌شد، یا به عللی موقتاً متوقف می‌گردید، سازندگان تحت هدایت و ارشاد معمار خود محل را ترك می‌کردند و کار جدیدی را بر عهده می‌گرفتند.[۲۱۶] این

تحرك که در ایجاد آثار هنری عصر نقش عمده‌ای را ایفا کـرد در حقیقت آنقدر که در زندگـی خانه‌بدوشانـهٔ هنرمندان و صنعتگران و رفت و آمـد ایشان و تـرك‌کـردن ایـن گـروه و پیوستن به گـروه دیگر جلوه دارد در مهاجرت دستجمعی لژ جلوه‌گر نیست. راست است، اغلب حتـی در کارگاه دیرها کارگرانی را می‌بینیم که ایشان را بـرای انجام کاری بخصوص و به مدتی معین از جاهای دیگر مـی‌آورند، امـا اکثر کارگران ایـن کارگاهها را راهبان دیر تشکیل می‌دهند، و این عده ناگزیر در برابر نفوذهای بیگانه و مزاحم بشدت مقـاومت می‌ورزند. به هرحـال، بـه مجرد اینکـه کار از دیرها به کارگـاههای ساختمانی و مردم غیرروحانـی منتقل مـی‌شود ثبات تولید محلی و موضعی که از تداوم و تکامل هنری بالنسبه کندی برخوردار است ناگهان پایان می‌پذیرد. از این لحظه ببعد اندیشه‌ها و افکار تازه کم‌کم قبول عام می‌یابد و در همه‌جا بطور وسیع منتشر می‌شود.

سازندگان دورهٔ رمانسك هنوز ناگزیر بودند بر کار رعایـای وابسته به زمین و اجاره‌داران تکیه کنند، اما وقتی پـول در میان آمد کار آزاد را می‌شد به مقدار زیاد از خارج از محل تهیه کرد، و به این تـرتیب چیزی شبیه به بازار کار که نیروی کار کارگـران جاهـای مختلف را بـه معرض فروش می‌گذاشت کم‌کم بوجود آمـد. از این پس بزرگی و کوچکی بنا و میزان سرعت انجام کار بستگی به پولـی داشت که صـاحب کار در اختیار داشت. اگر بنای کلیسای گوتیك گاهی اوقات قرنها ادامه داشت، علت امر نبودن پـول بـود، که هـرچندگاه کلیسا بـا آن مواجـه می‌شد. مـواقعی که پول موجود بـود، کار ساختمانـی به سرعت و بـی‌وقفه پیش می‌رفت و اوقاتی که پول ته می‌کشید ناچار یا از سرعت کار کاسته می‌شد و یا کار تا مدتی بکلی متوقف می‌گـردید. به این تـرتیب سازمـان کار، متناسب بـا استطاعت مالی کارفرما تغییر می‌کرد. مواقعی که کار ساختمانی به‌طور مداوم پیش می‌رفت یا در سرعت آهنگ آن اندك کاهشی حاصل می‌آمد، همان عده کارگر و صنعتکار، گاه بـا قطع و وصلهائی، بر آن کار می‌کردند، الا اینکه بسته بـه سرعت یـا کندی کار، گاه عـده‌ای بیشتر و گاه عـده‌ای کمتر را بکار می‌گرفتند.[۲۱۷]

وقتی با تجدید حیات شهرها و رواج **اقتصاد پولی** در رشتهٔ ساختمان،

عناصر غیرروحانی سلطه‌ای یافتند دربدو امر سازمانی نبودکه به‌جای کارگاه دیر نظم و انضباط را در محل کار تأمین کند. به هرجهت، بنای کلیساهای جامع گوتیك خیلی وقت گیرتر وپیچیده‌تر ازساختمان کلیساهای رمانسك بود. این بنا مستلزم عده‌ای بمراتب بیشتر و زمانی بمراتب درازتر بود، و علت امر هم کیفیت نفس کار و هم اغلب شرایط و استطاعت مالیی بود که پیشتر از آن سخن گفتیم. این وضع مستلزم ایجاد سازمان دقیق کار، بخصوص نظامی متغایر باشیوه‌های سنتی بود. راه‌حل این مشکل وجود«لژ» با مقررات دقیق خود دربارهٔ قبول کار و پرداخت و آموزش کارگران و سلسله مراتب معماران و استادکاران و شاگردان و نظامات خاص مربوط به مالکیت هنری حقوق اعضا و پیروی بی‌چون‌وچرای فرد از مقررات هنری کار مشترك بود. هدف لژ تأمین تقسیم کار بدون برخورد، و تأمین وحدت و تمامیت نیروی کار موجود بنحوی بود که ضمن استفاده از تخصصها بین کار افراد مختلف به نحو اکمل هماهنگی بوجود آید. و این هدف زمانی قابل حصول بود که بین کسانی که انجام کار برعهده‌شان نهاده شده بود روح وحدت و یگانگی و تفاهم موجود باشد، و این منظور وقتی حاصل است که اشخاص تمایل شخصی خود را تابع ارادهٔ معمار سازند و بین مدیر بخش هنری و کارگران و صنعتگران تماس نزدیك و مداوم موجود باشد، و فقط بدین وسیله است که می‌توان بی‌آنکه به کیفیت هنری کار لطمه‌ای وارد آید اختلاف نظرها را از میان برداشت. با این اوصاف، تقسیم کاری از این‌گونه، آنهم در جریان پیچیده‌ای چون آفرینش هنری، چگونه می توانست حاصل آید؟

در این باره دو نظر کاملاً متغایر هست، که هر دو نیز به یك اندازه رمانتیکند. یکی از این دو نظریه، در این کار مشترك و گروهی خصلتی را می‌بیند که وجودش برای وصول به موقعیتی هنری اجتناب‌ناپذیر است، حال آنکه دیگری بر آن است که تجزیه و تقسیم وظایف و محدودکردن آزادی فردی دست‌کم تولید هر اثر ناب هنری را به مخاطره می‌افکند. مردم عادتاً مواقعی‌که سخن از سده‌های میانه به میان می‌آید تولید هنری و گروهی را با نظر مساعد می‌نگرند، و اوقاتی‌که مثلاً از فیلم سخن می‌رود موضعی نامساعد نسبت به آن اتخاذ می‌کنند. این هر دو تلقی، با اینکه

نتیجه‌گیریهای متناقضی را بارمی‌آورند در نظر واحدی که نسبت به آفرینش هنری ابراز می‌شود سهیمند. هر دو، اثر هنری را محصول عمل آفرینش یکپارچه و پیوسته و غیرقابل تقسیم و شبه «الهی» می‌دانند. رمانتیکهای سدهٔ نوزدهم جوهر اشتراکی و گروهی لژ را در مقام «روح توده» یا «روح گروه» تفسیر می‌کردند و نسبت فردیت به چیزی می‌دادند که فردیتی نداشت، و این جوهر متحد و شخصی مفروض را به‌کاری اسناد می‌دادند که توسط گروهی از مردم به انجام رسیده بود. از طرف دیگر نقادان فیلم، این خصلت اشتراکی یعنی سازمان مرکب تولید را عوضی نمی‌گیرند و در حقیقت حتی خصلت غیرشخصی یا، به اصطلاح خود ایشان، «خصلت مکانیکی» آن را تأکید هم می‌کنند؛ لیکن منکر هرگونه کیفیت هنری اثر هستند، آنهم به این علت که حاصل جریانی غیرشخصی و نابهم پیوسته است؛ و فراموش می‌کنندکه شیوهٔ کار فردی و مستقل هنرمند، به هیچ وجه چیز بهم پیوسته و اندام‌واره‌ای نیست که خود می‌پندارند. هر جریان پیچیدهٔ معنوی، که آفرینش هنری یکی از پیچیده‌ترین انواع آن است، مرکب از یك رشته وظایف و اعمال بیش و کم مجزا و مستقل و آگاهانه و ناآگاهانه و معقول و نامعقول است، و حسن تشخیص هنرمند است که باید آنها را بدقت بسنجد و سره را از ناسره جدا سازد، همان‌طور که مدیر لژ حاصل کار کارگران مختلف را ارزیابی و تصحیح می‌کرد و هماهنگی در میان ایشان پدید می‌آورد. این مدعا نیز که استعدادها و اعمال روح آدمی را به صورت چیزی کاملاً یکپارچه و بهم پیوسته ارائه می‌کند، مانند ادعائی که رمانتیکها پیش می‌کشند و بنابرآن روح توده و گروه را به صورت چیزی جدا از روح فرد جلوه می‌دهند، قابل توجیه نیست. روح فردی را می‌توان به صورت اجزا یا پرتوهای شکستهٔ روحی اشتراکی تصور کرد، لیکن این روح جمعی و اشتراکی جز در وجود اجزا و پرتوهای شکستهٔ خود، هستی مستقلی ندارد. برهمین منوال روح فردی هم معمولاً تنها در وظایف و اعمال خود جلوه دارد و تظاهر می‌کند، و هماهنگی بین حالات مختلف آن چیزی است که ـ صرف‌نظر از حالات جذبه و شوق که به هرحال ربطی به هنر ندارند ـ تنها با صرف کوشش و تقلای شدید بدست می‌آید، و یك چیز لحظه‌ای نیست.

لژ سازمان کاری بود که با عصری که در آن کلیساها و شوراهای شهر عملاً تنها خریداران آثار هنری بودند مناسبت داشت. این خریداران، مجامع بالنسبه کوچکی بودند و تقاضائی که از برای آثار هنری داشتند مستمر نبود و معمولاً بزودی ارضا می‌شد، و هنرمند برای یافتن کار ناگزیر بود اغلب صحنهٔ فعالیت خویش را تغییر دهد. اما حالا دیگر لزومی نداشت که تنها از محلی به محل دیگر برود، و هزینهٔ این مسافرتها کلاً بر عهدهٔ شخص او نبود: لژی که وی از اعضای آن بود قابلیت سازش با مقتضیات زمان را دارا بود: در محلی مستقر می‌شد و تا موقعی که کاربود در همان‌جا می‌ماند، و همینکه کار پایان می‌پذیرفت عازم محل دیگر می‌شد، و به نسبت آن زمان، «زندگی» کارگران و صنعتگران را به میزان بسیار زیادی تأمین می‌کرد. یك کارگر توانا می‌توانست هرقدر که می‌خواست در یك گروه بماند، اما آزاد هم بود گروه را ترك کند و به گروه دیگری بپیوندد یا اگر علاقه‌مند به محل خویش بود مثلاً به یکی از گروههای بزرگی که بر کلیساهای جامع شارتر و رنس یا پاریس و استراسبورگ و کولونی (کلن) یا وین کار می‌کردند ملحق شود. هنرمند تنها موقعی توانست لژ را ترك کند و به عنوان استادکار مستقل در شهر مستقر گردد که قدرت خرید بورژواهای شهر آن اندازه افزایش یافت که بتوانند بازار ثابتی برای خرید آثار هنری فراهم کنند.[۲۱۸] این واقعه در طول سدهٔ چهاردهم روی داد، اما در ابتدا فقط نقاشان و پیکرتراشان خویشتن را از قید لژ آزاد ساختند و به حساب خود بکار پرداختند. صنعتکاران ساختمانی نزدیك به دو قرن دیگر در این گروهها باقی ماندند، زیراکار سفارش ساختمان از سوی افراد تا اواخر سدهٔ پانزدهم چندان نبود که درآمدی مکفی برای ایشان تأمین کند. وقتی این امر تحقق پذیرفت کارگران ساختمانی نیز لژ را ترك کردند و به رسته‌های صنفی که از مدتها پیش نقاشان و پیکرتراشان را در خود گردآورده بود پیوستند. تمرکز هنرمندان در شهرها و همچشمی و رقابتی که بین ایشان درگرفته بود از همان بدو امر لزوم سازمانی اقتصادی و گروهی را اجتناب‌ناپذیر ساخته بود. این سازمان طبعاً بر اساس اتحادیه‌های صنفی و دستگاههائی که سایر پیشه‌وران قرنها پیش برای خود بنیاد کرده بودند بوجود آمد. هرجاکه گروهی در نتیجهٔ هجوم صنعتکاران

خارجی حیات اقتصادی خویش را در معرض خطر می‌دید اتحادیه‌هائی صنفی از این دست، بوجود می‌آمد. هدف این سازمان از بین بردن رقابت یا حداقل محدودکردن آن بود. تجلیات خارجی دموکراسی داخلی آن، که در روزهای اولیه به قدر کافی حقیقی نیز بود، از همان بدو امر حمایت شدید از صنعتکاران بومی در برابر صنعتگران بیگانه بود، و مقررات آن بنحوی بود که منحصراً از تولیدکننده حمایت می‌کرد و به خلاف آنچه رمانتیکها ـ که مایلند قیافهٔ کمال مطلوب به این جریان بدهند ـ می خواهند به ما بقبولانند به هیچ وجه توجهی به مصرف کننده نداشت، چه صرف ممانعت از رقابت آزاد بخودی‌خود مضر به حال مصرف کننده است؛ و اما نظاماتی که در تعیین حداقل کیفیت لازم کالا مقرر داشت، به هیچ وجه خالی از سود و غرض شخصی نبود و طرز تنظیم آن چنان بود که کالاهای هنری را در سطحی نگه می‌داشت که بازار مستمری برای تولید فراورده‌های خود تأمین کند.[۲۱۹] رمانتیکها نه تنها این اتحادیه‌های صنفی را در برابر روح بازرگانی و سوداگری و صنعتی عصر لیبرال می‌ستودند و منکر خصلت انحصاری و سودجوئیشان بودند، بلکه در وجود این سازمانهای تعاون کار و معیارهای جامع کیفی و ترتیباتی که به جهت نظارت عامه داده شده بود وسیله‌ای را می‌دیدند که به یاری آن «صنایع‌دستی به سطح هنر برکشیده شده‌است.»[۲۲۰] در برابر این ایدآلیسم، حق با «سومبار» است که می‌گوید: «تودهٔ صنعتگران هرگز به سطح معتبری از کیفیت هنری دست نیافتند.» و تولید هنری چیزی کاملاً متفاوت از اشیاء مصنوع عادی بود.[۲۲۱] حتی اگر مقررات اتحادیه کمکی به بهبود کیفیت فرآورده‌های مصنوع کرده باشد ـ و البته این کیفیت هیچ ربطی به ارزش هنری ندارد ـ باز همین مقررات اغلب همانقدر که مشوق هنرمند بود قیودی بر دست و پای او نیز می‌نهاد. با اینهمه اتحادیه هرچند ضد لیبرال بود در مقایسه با لژ در مسألهٔ آزادی هنرمند گامی مهم به پیش بود.

فرق بین لژ و اتحادیه اساساً در این بود که لژ اتحادیه‌ای از کارکنانی بود که برحسب مراتب سازمان یافته بود، حال آنکه اتحادیه، دست‌کم در آغاز کار، گروهی مرکب از کارکنان مستقل بود که بر

پایهٔ شرایط متساوی عمل می‌کردند. لژ سازمان گروهی واحدی بودکه در آن کسی آزاد نبود، و حتی مدیر ساختمان یا معمار نیز از آزادی بهره نداشت، زیرا اینان نیز می‌باید براساس نقشه‌ها و طرحهائی‌که مقامات‌کلیسا تهیه و تدوین کرده بودند، و معمولاً حاوی جزء به جزء مشخصات کار بود، عمل کنند. حال آنکه در کارگاههای خصوصی، که اتحادیه‌های صنفی را تشکیل می‌دادند، استادان صنعتکار نه فقط آزادانه از وقت خود استفاده می‌کردند، بلکه در انتخاب شیوه‌ها و طرق و وسایل هنری نیز آزاد بودند. اساسنامهٔ این اتحادیه‌ها هرچند که تنگ‌نظرانه بود معمولاً محدود به مشخصات فنی بود. به خلاف مقرراتی که افراد عضو لژ ناگزیر از تبعیتشان بودند، اتحادیهٔ صنفی اصولاً کاری به علایق هنری نداشت: این اتحادیه‌ها حدود ابتکار هنرمند را محدود می‌کردند، لیکن اگر هنرمند می پذیرفت در محدودهٔ ترتیباتی که قبول عام یافته بود کارکند دامنهٔ عمل ابتکارش را محدود نمی‌کردند. شخصیت هنرمند، در این مقام، هنوز شناخته نشده بود و ترکیب کارگاهش هنوز با کارگاه سایر پیشه‌ها فرقی نداشت؛ نقاشان عضویت در اتحادیه‌ها را درکنار سرّاجان و زین و برگ‌دوزان مایهٔ ننگ و سرشکستگی نمی‌دانستند. با اینهمه باید در وجود استاد صنعتکار اواخرسده‌های میانه‌که بالاستقلال در کارگاه خودکار می‌کرد و مسؤول کار خویش بود سلف بلافصل هنرمند جدید را بازشناخت.[۲۲۲]

هیچ چیز بهتر از جدائی روزافزون محل کار هنرمند از کارگاه، مسیر کلی گرایش این وضع را نشان نمی‌دهد. در دورهٔ رمانسك تمام کار هنرمند در محل ساختمان به انجام می‌رسید. تا آنجا که کار به نقاشان مربوط بود، تزئینات کلیسا منحصراً مشتمل بر نقاشی دیوارها بود که می‌باید در محل انجام می‌شد. اما تزئینات «تجسمی» نیز بر چوب‌بستها و پس از استقرار زمینهٔ متن به انجام می‌رسید: بدین معنی که بنّا اول سنگ را در دیوار کار می‌گذاشت و پس آنگاه پیکرتراش با قلم خود نقش منظور را برآن می‌کند. در سدهٔ دوازدهم با تأسیس لژ تغییری که «ویوله لودوك» بر آن اشاره می کند در این عرصه حاصل آمد: لژ جائی مناسب‌تر و مجهزتر از چوب‌بست را به پیکرتراشان عرضه داشت. دیگر پیکرتراش همهٔ‌کار خود را درکارگاهی نزدیك کلیسا انجام می‌داد، و چون پیکره کامل می‌شد آن را در بنا کار

می‌گذاشت. این تغییر، احتمالاً آنقدر که ویوله لودوك می‌پندارد، ناگهانی و آنی نبود،[۲۲۳] اما به هرحال چیزی بود که سرانجام به استقلال کار پیکرتراش منتهی شد و جدائی بیش از پیش پیکرتراشی را از معماری موجب گردید. نقاشی قواره‌های مجزا نیز که بتدریج جانشین نقاشی دیواری شد مبیّن همین جریان است. عاقبت، کارگاه بکلی از ساختمان جدا می‌گردد و نقاش و پیکرتراش محل بنا را ترك می‌گویند، و بسا پیش می‌آید که کلیسائی را که برای تزئین محراب یا جایگاه تقدیس آن کار می‌کنند هرگز به چشم نمی‌بینند.

شماری از خصوصیات مربوط به سبك هنر اواخر عصر گوتیك مستقیماً به همین جدائی کارگاه از محلی ارتباط دارد که بناست اثر هنری را در آن نصب کنند؛ و یکی از مهمترین خطوط طرفه و جالب‌توجه هنر اواخر سده‌های میانه، که همان «فروتنی بورژوائی» و تولید آثار هنری ساده‌تر و کم ادعاتر باشد، به همین جدائی کارگاه از محل ساختمان مربوط می‌گردد: بورژوازی در بدو امر، ساختن کلیساها یا خانه‌های اربابی یا نمازخانه‌ها و یا یك رشته «فرسکو» را سفارش نمی‌داد: آنچه سفارش می‌داد کارهای قواره‌ای و ضریحهائی بود که در محرابها کارگذاشته می‌شد؛ اما اینگونه سفارشها مخصوصاً سفارش ضریح، گاه به صدها و حتی هزارها جزء بالغ می‌گردید. این نوع هنر هم با مایهٔ جیب بورژوازی و هم با ذوق او و نیز با محدودیت بنیهٔ تولید هنرمندی که بالاستقلال کار می‌کرد متناسب بود، چه در فضای تنگ کارگاهی که استاد با چند دستیار خود کار می‌کرد تنها کارهای کوچك انجام‌پذیر بود. در ضمن، این شرایط و اوضاع با استفاده از مصالح ارزان و سبك وزن نظیر چوب مناسبت بیشتری داشت. بدرستی نمی‌توان گفت که آیا انتخاب قواره‌های کوچك و مصالح ارزان نتیجهٔ تغییر ذوق بود یا اینکه این اسلوب نو و انعطاف‌پذیر و ظریف و مؤثر خود ناشی از تغییر مصالح و شرایط و اوضاع. به هرحال، هرچه بود این کارهای کوچك و مصالح رام و سر بفرمان به نوبهٔ خود پای نوآوریها و ابداعاتی را به قلمرو هنر گشود و ناگزیر منتهی به ایجاد سبکی انعطاف‌پذیر گردید که توجه آن بیشتر به متنوع ساختن و غنی‌ساختن موضوعهای مورد عمل بود.[۲۲۴] این تغییر مایه، یعنی انتقال مرکز توجه از چیزهای بزرگ و حجیم و با

شکوه به چیزهای کوچك و ظریف را می‌توان نه فقط در تصاویر چوبی منابر، بلکه همچنین در حجاریهای آن زمان نیز دید. اما این امر به هیچ وجه مبیّن این نکته نیست که نوع مصالح در انتخاب سبك نقشی و سهمی نداشته است، و طبیعی است که سبك پیکره‌های چوبی ـ که از چیزهای شایع زمان بود ـ به حجاری نیز تسری داده شود. به هر تقدیر، مسیر کلی هنر، که در انواع آثار بزرگ و کوچك و پرداخته از انواع مواد و مصالح جلوه دارد، در جهت زیبائی و ظرافت و آراستگی است. ما در این عصر هر روز شاهد موفقیتهای بیشتر در زمینهٔ ظریف‌کاریها و شیوه‌های سهل‌الحصول و امکاناتی هستیم که بسهولت تحصیل می‌گردند و مورد عمل واقع می‌شوند. این توجه به ریزه‌کاری از یك لحاظ فقط نشانی از جریانی است که در اواخر عصر گوتیك منجر به ظهور و رواج اقتصاد پولی و تولید آثار هنری برای فروش و داد و ستد در عرصه‌های نقاشی وپیکرتراشی وبالاخره پیدایش ذوقی گردید که پردهٔ نقاشی را به چشم زینت دیوار، و پیکره را به نظر اثاثهٔ خانه می‌نگریست.

باری، باید تنها به ایجاد رابطه‌ای بین تاریخ سبك و تاریخ سازمان کار خرسند بود، زیرا هرگونه پژوهش و کاوش در مراتب تقدیم و تأخیر هریك از این دو، کاری عبث و بیهوده است. کافی است گفته شود که در اواخر سده‌های میانه کار بجائی رسید که در جوار آثار کوچك و ظریف هنری که اغلب اشکال تفننی و طرفه‌ای دارند هنرمندان ثابت و مستقری کار می‌کنند و کارگاههای کوچکی وجود دارند و از مصالحی استفاده می شود که بسهولت می‌توان بر آنها کار کرد.

۱۱. هنر طبقهٔ متوسط اواخر عصر گوتیك

اواخر سده‌های میانه تنها واجد یك طبقهٔ متوسط موفق نیست، بلکه در حقیقت عصر طبقهٔ متوسط است. اقتصاد پولی و بازرگانی شهری که تعیین‌کنندهٔ مسیر کلی تکامل عصر بود ابتدا استقلال فرهنگی طبقهٔ متوسط و بعدها چیرگی و برتری او را تأمین کرد. و البته این طبقه نمایندهٔ مترقی‌ترین و بارورترین جریانهای هنری و فرهنگی و اقتصادی است. لیکن طبقات متوسط اواخر سده‌های میانه شکل و ترکیب اجتماعی

فوق‌العاده متنوع و رنگارنگی دارند و در قلمروهای علایق مختلفی عمل می‌کنند، و مرز بین بخش فوقانی و بخش تحتانی آن ثابت نیست و مدام در تغییر است. تجانس و هدفهای مشترك سابق و آرزوهائی که در جهت وصول به تساوی حقوق ابراز می‌شد دیگر جای خود را به تمایلی شدید می‌دهد که در جهت جدائی اجتماعی بر اساس ضوابط و معیارهای مالی سیر می‌کند. نه تنها لایه‌های برتر و فروتر طبقهٔ متوسط و پیشه‌وران و صنعتگران و سرمایه‌داران و رنجبران روز بروز بیشتر از پیش از یکدیگر فاصله می‌گیرند، بلکه از سوئی مراحل انتقالی متعددی نیز در میان کارفرمایان سرمایه‌دار و صنعتگران خرده پا و از سوی دیگر در میان استاد-کاران مستقل و تودهٔ کارگر سر برمی‌آورند. در سده‌های دوازده و سیزده طبقهٔ متوسط هنوز در راه حیات مادی و آزادی خویش می‌جنگید، حال آنکه اکنون در راه حفظ حقوق و امتیازات خود مجاهده می‌کند و کوشش او بر این است که این حقوق و امتیازاها را از دستبرد عناصری که از پائین سر بلند کرده‌اند محفوظ دارد. این طبقه دیگر از یك طبقهٔ مترقی که در راه تأمین عدالت اجتماعی مبارزه می‌کرد به طبقه‌ای بیش و کم راضی و محافظه-کار بدل گشته است.

بی‌قراریی که در سدهٔ دوازدهم وضع ثابت فئودالها را برهم زده و از آن پس مدام رشد کرده بود در اواسط سده‌های میانه با دشواریها و مبارزاتی که برای بهبود وضع دستمزدها درگرفته بود به اوج خویش رسید. بی‌ثباتی و بی‌سامانی دیگر همهٔ جامعه را فرا گرفته بود. طبقات متوسط با اینکه راضی بودند و از امنیت بهره‌مند، با اشراف برابری می‌جستند و می‌کوشیدند شیوهٔ زندگی ایشان را اتخاذ کنند. از سوی دیگر اشراف نیز می‌کوشیدند خویشتن را با روحیهٔ سودجوئی و برخورد معقول با مسائل، که از خصائص طبقهٔ متوسط بود، سازش دهند. نتیجهٔ این امر تعدیلی بود که در تمام لایه‌های اجتماع نفوذ کرد: از طرفی طبقات متوسط را می‌بینیم که بالا می‌آیند و از طرف دیگر اشراف را می‌بینیم که سقوط می‌کنند. فاصلهٔ بین لایهٔ برتر و لایهٔ فروتر طبقهٔ متوسط، و لایه‌های مرّفه اشراف بتدریج کاهش می‌پذیرد لیکن تفاوت مراتب در سطوح ثروت روز بروز شدت می‌یابد و بیش از پیش سازش ناپذیر می‌گردد. خشم و

کینهٔ شوالیه‌های مستمند نسبت به «شهریان» صورت مانع غلبه‌ناپذیری را می‌یابد و کشمکش بین رنجبر محروم از حقوق مدنی و استاد واجد حقوق به صورت امری فیصله‌ناپذیر درمی‌آید.

در ساخت جامعهٔ سده‌های میانه، حتی در سطوح فوقانی آن، شکافهای خطرناکی دهن می‌گشاید؛ ستون فقرات طبقهٔ فئودال و نیرومند سابق، با آن رفتار آمیخته به بی‌اعتنائی که نسبت به شهریاران دارد. درهم می‌شکند. با انتقال اقتصاد از مرحلهٔ اقتصاد طبیعی به اقتصاد پولی، طبقهٔ نجبائی که بیش و کم استقلالی داشتند سر به سلاطین می‌سپرند. ممکن است بعضی از ملاکین در نتیجهٔ الغای نظام برده‌داری و تبدیل شکل املاك فئودالی به املاك یا مزارع استجاری که با استفاده از نیروی کار آزاد کشت می‌شوند، ثروتمندتر یا فقیرتر از پیش باشند، اما به هر حال این ملاکین هم افرادی را در اختیار دارند تا در جنگ علیه سلاطین از آنها استفاده کنند. اشرافیت فئودالی از بین می‌رود و اشرافیت درباری که حقوق و امتیازاتش ناشی ازخدمت به پادشاه است جای آن را می‌گیرد. در زمانهای پیش نیز درباریان و اطرافیان سلطان را نجبا تشکیل می‌دادند، اما این نجبا خود استقلالی داشتند یا هر لحظه که خود می‌خواستند می‌توانستند مستقل از دربار باشند، حال آنکه دیگر اشراف جدید بتمام و کمال متکی به لطف و عنایت پادشاه بودند. نجبا، صاحب منصبان درباری را تشکیل می‌دادند و صاحب منصبان درباری خود بخود از نجبا بشمار می‌آمدند. اشراف نظامی سابق با اشراف فعلی که به موجب فرامین بدین مقام نصب می‌شدند به هم می‌آمیختند و در این درباری که از اجزای مختلف و نامتجانس فراهم آمده بود نقش عمده را همیشه اعضای اشرافیت سابق برعهده داشتند. شاهان ترجیح می‌دادند که مشاوران حقوقی خود را از میان کارشناسان اقتصادی و مستوفیان و بانکدارانی که از طبقهٔ متوسط برخاسته بودند برگزینند و ملاك انتخاب ایشان در این کار موفقیتهائی بود که این مردم‌کسب کرده بودند. در اینجا هم چنانکه می‌بینیم اصول اقتصادی چیره است: توانائی رقابت مالی، بی‌اعتنائی به وسایلی که در نیل به هدف بکار گرفته می‌شود، و تبدیل روابط و مناسبات شخصی به روابط کاری و غیر شخصی. پایه‌های حکومت جدید، که تمایلی به استبداد دارد، دیگر

نه بر وفاداری رعایا بلکه بر دستگاه کشوری و ارتش تحت‌السلاح استوار است. این تحول تنها زمانی امکان پذیر شد که اصول اقتصاد پولی شهری بر تمامی جمع و خرج کشور تسری یافت و وسایل لازم برای نگه‌داری چنین دستگاهی تحصیل شد.

ترکیب و بافت جامعهٔ اشراف نیز با دگرگونیهای ساخت حکومت تغییر پذیرفت لیکن پیوستگی و تداوم آن با گذشته دست نخورده ماند. از سوی دیگر جامعهٔ شوالیه‌ها در مقام طبقه‌ای که کارش منحصراً جنگ، و خود حامی و نگاه‌دارندهٔ فرهنگ غیرروحانی بود پاك تباه شد. راست است که این جریان مدتی به درازا می‌کشد و آرمانهای شوالیه‌گری شکوه خیره‌کننده و پر جاذبهٔ خویش را یکروزه ـ لااقل در چشم طبقهٔ متوسط ـ از دست نمی‌دهد. لیکن درپس این صحنه کلیهٔ ترتیبات لازم برای سقوط دن‌کیشوت فراهم است: زوال شوالیه‌گری را با شیوه‌هائی که در سده‌های میانه در فن جنگ در کار آمدند مربوط دانسته و گفته‌اند که سوار نظام سنگین اسلحه هرگاه و هرجا که به پیاده نظام و ارتش مزدوران یا واحدهای پیادهٔ مرکب از روستائیان برخورد می‌کرد متحمل شکستهای سخت می‌گردید. این سوار نظام از پیش کمانداران انگلیسی و مزدوران سویسی و ارتش ملی لهستان و لیتوانی فراری می‌شد و به عبارت دیگر او را تاب مقاومت در برابر سلاحی که با سلاح او فرق داشت نبود، یا نیروی مواجهه با ارتشی را که قواعدی جنگی متغایر با قواعد جنگی مورد عمل او بکار می‌بست، فاقد بود. موجب اصلی شکست شوالیه‌ها به هرحال ظهور این شیوه‌های جدید نبود: این شیوه‌ها فقط نشانی از برخورد معقول با جهان طبقهٔ متوسطی بود که شوالیه‌ها سازش با آن را امکان ناپذیر می‌دانستند. وجود اسلحهٔ آتشین و بی نام و نشانی پیاده نظام و انضباط سختی که بر تودهٔ ارتش تحمیل می‌گردید... باری، این نوآوریها، فن جنگ را به صورت عمل دستگاهی ماشینی در آورد و آن را بر اساس معقول استوار ساخت و رفتار قهرمانانه و شخصی شوالیه‌ها را منسوخ کرد. شکست در نبردهای کرسی[1]، پواتیه[2]، آژنکور[3]، نیکوپولیس[4]،

1. Crecy 2. Poitiers 3. Agincourt 4. Nicopolis

وارنا[1]، و سمپاك[2] ناشی از علل فنی نبود بلکه موجب امر این بود که شوالیه‌ها به عوض ارتشی یکپارچه، جمعی ماجراجوی نابهم پیوسته و بی‌انضباط بودند و کسب شهرت شخصی را بر هدف مشترك مقدم می‌داشتند. [۲۲۵] تئوری مشهور «عمومی شدن خدمت نظام» و در نتیجه اختراع سلاحهای آتشین و استفاده از پیاده نظام صاحب جیره و مواجب که شوالیه‌ها را از شغل و وظیفهٔ خود محروم ساخت، تنها در مفهومی محدود قابل دفاع است. استدلالی که علیه این تئوری شده کاملاً درست است زیرا ورود تفنگهای قره‌بینه و سرپر به ارتش به هیچ‌وجه سلاح شوالیه‌ها را از میدان بدر نکرد، و گذشته از این، تودهٔ پیاده نظام هنوز با نیزه و تیر و کمان می‌جنگید. [۲۲۶] اواخر سده‌های میانه حتی شاهد اوج این جریان بود و زره سنگینی که شوالیه‌ها می‌پوشیدند مؤید این مدعاست، و تا جنگهای «سی ساله» سوار نظام در جنب پیاده نظام عامل قطعی تعیین سرنوشت نبرد بود. در ضمن، این هم درست نیست که بگوئیم پیاده نظام منحصراً از روستائیان تشکیل می‌شد، چه در میان صفوف آن افراد طبقهٔ متوسط و نجبا نیز وجود داشتند. علت ناسازگاری شوالیه‌ها با زمان، کیفیت سلاحها نبود بلکه این بود که ایدآلیسم، و «خردگریزی[3]» شوالیه‌گری کهنه و منسوخ گشته بود. شوالیه‌ها نیروی محرکه‌ای را که در پشت سر اقتصاد جدید و جامعه و حکومت جدید بود درنمی‌یافتند و هنوز اصرار داشتند که طبقهٔ متوسط را با پول و جهان‌بینی سوداگرانه و تنگ‌نظرانه‌اش به چشم خرق عادت بنگرند. افراد طبقهٔ متوسط موقع خود را بهتر درك می‌کردند. برای اینان پیوستن به مسابقات سواره و خیمه شب‌بازیها و «عشقهای درباری» شوالیه‌ها، جنبهٔ تفریح داشت و همهٔ این چیزها را به چشم بازی و تفریح می‌نگریستند و در کار و فعالیتهای بازرگانی خویش همچنان سختکوش می‌ماندند و در این جهانی که با شوالیه‌گری روی خوش نداشت فارغ از اوهام می‌زیستند.

طبقهٔ متوسط با خانواده‌های متشخص شهری بیش از خانواده‌های اشراف فئودال آمیزش دارد. خانواده‌های متشخص شهری کم‌کم با این

1. Varna 2. Sempach 3. irrationalism

ثروتمندان نوخاسته به تساوی رفتار می‌کنند و سپس از طریق وصلت، ایشان را جذب خود می‌نمایند. نخست باید گفت که هر عضو ثروتمند طبقهٔ متوسط «پاتریسین[1]» نیست، و به هر حال مردم عادی هرگز آن‌طور که اینک بسهولت مقدور است به یاری پول وموقعیت مالی خود به صفوف اشراف راه نمی‌یافتند. نجبای شهری و سرمایه‌داران امروزی، اینک ادارهٔ امور شهر را بین خود قسمت می‌کنند و طبقهٔ حاکم جدید را تشکیل می‌دهند، و وجه ممیزهٔ این طبقهٔ حاکم این است که شورای شهر فقط از اعضای آن انتخاب می‌شود. آن عده از خانواده‌هائی هم که کرسیی در آن ندارند ولی به سبب ثروتشان واجد صلاحیت تشخیص داده می‌شوند و در عین حال می‌توانند با خانواده‌ای متشخص و شهری وصلت کنند از زمرهٔ این طبقه بشمار می‌آیند. این نجبائی که مستقیم یا غیر مستقیم شورای شهرها را در اختیار دارند اینک طبقهٔ کاملاً بسته و محدودی را تشکیل می‌دهند: شیوهٔ زندگی این طبقه کاملاً اشرافی است و نفوذ و قدرتش در این است که مانند جامعهٔ فئودالی سابق، مقامات و مراتب حکومتی را تقریباً دربست در اختیار دارد. اما غرض حقیقی از این ارتقاء تأمین حق انحصاری افراد این طبقه در امور اقتصادی است، چون هر جا که مسألهٔ صادرت عمده در بین باشد این طبقه ولو صرفاً به این علت که مواد خام را در انبارهای خود دارد بر بازار چیره است. اینان از سوداگر به بازرگان و کارخانه‌دار بدل می‌گردند، و ازین پس دیگران را وادار می‌کنند برایشان کار کنند، و کار آنها این است که مواد خام را تهیه‌کنند و دستمزد ثابتی از برای انجام کار تعیین نمایند. برابری و تساوی حقوق صنعتکارانی که در اتحادیه‌های صنفی سازمان یافته بودند دیگر جای خود را به سلسله مراتبی می‌دهد که از نفوذ سیاسی و امکانات مالی تأثیر می‌پذیرد. [۲۲۷] نخست اینکه استادکاران بی‌چیز از اتحادیه‌های بزرگ رانده می‌شوند؛ و این استادکاران به نوبهٔ خود کسانی را که می‌کوشند با وارد شدن به جرگهٔ آنها ارتقا بیابند از خود می‌رانند و مانع از استادشدن کارآموزان بی‌بضاعت می‌گردند. سوداگران خرده پا بتدریج کلیهٔ نفوذ خویش را در ادارهٔ

1. patrician

شهر، خاصه در عرصهٔ توزیع و تقسیم مسؤولیتها و حقوق و امتیازات اقتصادی، از دست می‌دهند، و سرانجام همین گروه به ایفای نقش افراد خرده بورژوای بی‌چیز تمکین می‌کند. کارگران متخصص از موقع خویش سقوط می‌کنند و به مزد بگیرانی ساده بدل می‌گردند و از صنف رانده می‌شوند و ناچار خود اتحادیه‌های جدیدی تشکیل می‌دهند. در نتیجه، از سدهٔ چهاردهم ببعد طبقهٔ کارگر مشخصی بوجود می‌آید که در هرگونه ارتقائی به رویش بسته است، وهمین طبقه است که پایه و اساس تولید دوران جدید را، که بسیار شبیه به تولید صنعتی روزگار ماست، تشکیل می‌دهد.[۲۲۸]

گفتگو از نظام «سرمایه‌داری» در سده‌های میانه بستگی به تعریفی خواهد داشت که از «سرمایه‌داری» بکنیم. اگر اقتصاد سرمایه‌ای به مفهوم سست‌شدن پیوندهای صنفی و رهائی تولید از قیود و محدودیتها و دور شدنش از حوزهٔ «تأمین» صنف باشد، یا به عبارت دیگر اگر غرض از آن صرفاً اداره و انجام داد و ستد به حساب شخص خود و ملهم از روح رقابت و متأثر از انگیزهٔ تحصیل سود باشد، در آن صورت باید دوران اعتلای سده‌های میانه را در عصر سرمایه‌داری قرار داد. لیکن اگر این تعریف را نارسا بیابیم و بهره‌وری از نیروی کار خارجی و نظارت بر بازار کار را توسط کسانی که صاحب وسایل تولیدند، و در یك عبارت، تبدیل نیروی کار را از شکل خدمات به کالای صرف، به عنوان عوامل اساسی در نظر گیریم، درآن صورت آغاز سرمایه‌داری را باید در سده‌های چهارده و پانزده قرار داد. از طرف دیگر، حتی در گفتگو از اواخر سده‌های میانه هم از تمرکز سرمایه و ثروت به مفهوم امروزی کلمه بسختی می‌توان سخن گفت و سخن از یك اقتصاد متداوم و معقول نیز که صرفاً بر اصول استحصال و برنامه ریزی منظم و متناسب استوارباشد بیجا و بی مورد می‌نماید. اما از این دوره ببعدگرایش امر به سوی سرمایه‌داری، محل شك و شبهه نیست. روحیهٔ فردی در حیات اقتصادی، و تجزیه و انحلال تدریجی اصل تعاون، و غیر شخصی شدن روابط و مناسبات انسانی همه‌جا در پیشرفت است و با آنکه «مفهوم سرمایه‌داری» هنوز کامل نیست نشانه‌ها و آثار آن بر این عصر بچشم می‌خورد و طبقهٔ متوسط در مقام نمایندهٔ شیوهٔ تولید سرمایه‌داری، بر آن چیره است.

در دوران اعتلای سده‌های میانه طبقهٔ متوسط شهری هنوز نقش مستقیمی در زندگی فرهنگی ایفا نمی‌کرد: عناصر طبقهٔ متوسط در مقام هنرمند و شاعر و متفکر صرفاً عامل روحانیان و نجبا، مجریان و تحقق‌دهندگان اصولی بودند، که در فلسفهٔ خودآنها ریشه نداشت. در اواخر سده‌های میانه این وضع اساساً تغییر کرد؛ شیوهٔ زندگی شوالیه‌ها و ذوق محافل درباری و سنتهای جوامع کلیسائی هنوز از بسیاری جهات ضوابط و معیارهای هنری طبقهٔ متوسط بشمار می‌آمد، اما با این فرق که دیگر طبقهٔ متوسط حامی واقعی فرهنگ نبود: به خلاف اوایل سده‌های میانه‌که بیشتر آثار هنری به سفارش شاهان و اسقفها ساخته می‌شد و نیز به خلاف عصر گوتیك که بیشتر این آثار را دربارهای امرا و انجمنهای شهر سفارش می‌دادند، اینك بیشتر این آثار را افراد طبقهٔ متوسط سفارش می‌دهند. راست است که اشراف و روحانیان نقش خود را در مقام بنیادگذاران کلیساها و سازندگان کاخها از دست نمی‌دهند اما نفوذشان دیگر نفوذی سازنده و آفریننده نیست و اکنون بیشتر طبقهٔ متوسط است که به هنر و آثار هنری الهام می‌بخشد. ادراك هنری چنین جامعهٔ پیچیده و پر افتراقی، طبعاً، چیزی یکدست و هماهنگ نیست: مثلاً نباید پنداشت که چنین چیزی اصولاً موافق با ذوق عامه بوده باشد. زیرا هدفها و ملاکهای هنری طبقهٔ متوسط که خود از هدفها و ملاکهای روحانیان نشأت گرفته بود، هر قدر هم‌که با آنها فرق داشت باز چیزهای ساده‌ای نبود و بدون زمینهٔ فرهنگی لازم، مستقیماً مفهوم نمی‌شد. ذوق بازرگان طبقهٔ متوسط، شاید هم «عوامانه»تر و واقع‌بینانه‌تر و دنیوی‌تر از ذوق هنرشناس عصر گوتیك بود، اما سلسله مراتب آن و بیگانگی آن نسبت به تجارب همه روزهٔ مردم عادی، کم از هنر عصر گوتیك نبود. فرمهای هنر نقاشی و پیکر تراشی اواخر عصر گوتیك، که بدین منظور آفریده شده‌اند که با ذوق طبقهٔ متوسط سازگار آیند، اغلب باشکوه‌تر و تفننی‌تر از فرمهای هنری مشابه در دوران اعتلای عصر گوتیك بود.

ذوق عامه بیشتر در ادبیات امکان جلوه و بیان می‌یافت. ادبیات دیگر مانند همیشه بیش از نقاشی و پیکر تراشی که خرید آنها تنها در استطاعت متمکنین است در طبقات فروتر اجتماع نفوذ داشت. در اینجا نیز خصلت

«همگانی» کار در این حقیقت جلوه داشت که بیشتر انواع ادبی تمایل و اعتنای چندانی به تعصبات اخلاقی و «زیباشناختی» شوالیه‌ها نشان نمی‌داد، اما به هرحال در ادبیات از «شعر حقیقی توده» نشانی نبود، و اندیشهٔ هنر ساده و بی‌ریای مردم عادی، جدا از سنتهای ادبی طبقات برتر اجتماع، در هیچ جا شکل نمی‌گرفت. مورخان تواریخ ادب و کارشناسان «فرهنگ عوام»، قصه‌های سده‌های میانه را همیشه در مقام بیان مستقیم «روح توده» دانسته‌اند. بنابر این نظریهٔ رمانتیك، که تا ایام اخیر علی‌العموم معتبر شناخته می‌شد، این قصه‌ها از روایات و اخبار شفاهی نشأت‌کرده است و از اعمال مردم ساده و بیسواد برخاسته و به قلمرو ادبیات وارد شده و واجد عناصری از اشکال اولیه و آفریدهٔ توده بوده. اما در حقیقت بنظر می‌رسد که جریان به‌خلاف این بوده باشد. ما افسانهٔ عامیانه‌ای قدیمتر از «مان دو رنار[1]» سراغ نداریم؛ داستانهای فرانسوی، فلاندری و اوکرائینی که در اختیار داریم همه از افسانه‌های ادبی سده‌های میانه نشأت کرده‌اند، و منشأ افسانه‌های منثور سده‌های میانه هم به احتمال زیاد جز این نیست. [۲۲۹] اما جریان «ترانه‌های توده‌ای» سده‌های میانه هم بی‌شباهت به این نیست: این ترانه‌ها اخلاف دیر رس اشعار غنائی شاعران پروونسی و ادیبان سرگردان، و در حقیقت اشکال ساده شدهٔ عاشقانه‌های ادبی هستند. این ترانه‌ها توسط خنیاگران دون پایه‌ای منتشر شده‌اند. که آهنگهای رقص می‌نواختند و خود ترانه‌هائی می‌خواندند که معمولاً به ترانه‌های توده‌ای سده‌های چهاردهم و پانزدهم و شانزدهم موسومند و گروههای همسرایان و رقصندگان آنها را می‌سرودند... بیشتر آنچه در شعر لاتینی بسط و کمال می‌یافت با واسطهٔ همین مردم به «ترانه‌های توده» راه یافت. [۲۳۰] «کتابهای توده» نیز که در اواخر سده‌های میانه رواج یافتند در حقیقت جز صورتهای مبدلی از این رمانهای درباری عهد شوالیه‌گری نیستند، و این امر چندان عیان است که حاجت به بیان ندارد. تنها در اواخر عهد گوتیك و در یکی از انواع ادبی، یعنی در نمایشنامه است که به چیزی برمی‌خوریم که به شعر توده نزدیك می‌شود. حتی در اینجا نیز

1. *Roman de Renart*

مسألهٔ اینکه این گونه اثر در اصل آفرینش توده باشد مطرح نیست، اما به‌هر حال ادامهٔ سنّتی است نـاب که از بطـن مردم برخاسته و از اوایل عهـد کلاسیك در قالب «تقلیدها» و سپس در وجود نمایشنامه‌های مذهبی و غیر-مذهبی به حیات خود ادامـه داده است. راست است که در کنار «سنّت میم» بسیاری از تمهای شاعرانـه و هنری و بخصوص تمهای کمدیهای رومی در تئاتر سده‌های میانه نفوذ کرده است، امـا همین تمها به اندازه‌ای در مردم ریشه داشتندکه مردم در واقع چیزی را پس می گرفتند که خـود پیشتر داده بودند. از طرف دیگر، تئاتر مذهبی سده‌های میانه هنر عامه است، زیرا نه فقط بینندگان بلکه بازیگرانش از سطوح مختلف جـامعه برخـاسته‌اند. اعضای این گروهها را روحانیان، بازرگانان، صنعتگران و مردم ساده، و بالاخـره صاحب ذوقـی تشکیل می‌دادندکه به‌خلاف تئاتر غیر مذهبی که بازیگرانش مقلدان و رقاصان و خوانندگان حرفه‌ای بودند، بـه صرف تبعیت از ذوق، در بازی شرکت می‌جستند. این تبعیت از ذوق که تا این اواخر در هنرهای تجسمی رسوخ نکرده بود اثر خود را بر شعر و نمایشنامهٔ سده‌های میانه، و طی کلیهٔ تغییراتی که در ساخت اجتماعی حیات هنری آن روی داده، بر جا گذاشت. نخست باید گفت که حتی شاعران پرووانسی نیز خود آماتورهائی بودندکه بعدها بتدریج به شاعرانِ حرفه‌ای بدل گشتند. پس از زوال فرهنگ درباری، اکثریت این شاعران که از راه خـدمت در دربـارها مایـهٔ معاشی کسب می‌کردند بیکار شدند و بتـدریج ناپدید گشتند. در این زمان طبقـهٔ متوسط نه چندان ثروتمند بود و نه آنقدر علاقه‌مند به ادب کـه همهٔ ایـن مـردم را بـه خـدمت گیرد و وسیلهٔ اعـاشهٔ ایشان را فراهـم کند. دیـگر آماتورهائی کـه ضمـن کار روزانـه بخشی از اوقـات فراغت را صرف کار شاعری و نمایشنامه نـویسی کنند تـا حدی جای خنیاگران را می گیرند، و همین اشخاص غیرحرفه‌ای روح صنعتگری خـویش را در قلمرو شعـر و نمایشنامه رسوخ می‌دهند و در حقیقت عناصر آفرینش ادبی را تأکید می‌کنند، تـو گویـی می‌خواهند بدیـن وسیله، این روحیه را که بـا شیوهٔ صنعتگری جور نیست جبران کنند. اینان نیز مانند بازیگران نمایشنامه‌های مذهبی در سازمانهای شبه صنفی متحد مـی‌شوند و خـویشتن را تسلیم مشتی مقررات و محدودیتها و دستـورالعملهائـی می‌کنند که از بسیـاری جهات یـادآور

مقررات اتحادیه‌های صنفی است. این روحیهٔ «استادکارانه»، نه تنها در شعر و نمایشنامهٔ شاعران و نمایشنامه‌نویسان غیرحرفه‌ای، بلکه در آثار، آن عده از شاعران‌حرفه‌ای نیز که صرفاً به استناد صناعاتی که در شعر خویش بکار می‌بردند خود را استاد و سرایندهٔ طراز اول می‌خواندند و برتر از خنیاگران خرده پا می‌شمردند، نفوذ می‌کند. این مردم بسرای اینکه با صناعات خود خنیاگران بیسواد را از نمود بیفکنند برای خود مشکلات تصنعی ایجاد می کنند. این شعر ادبی که هم از حیث قالب و هم از حیت محتوا سخت به سنّت شعر درباری و مهجور عهد شوالیه‌گری دل بسته است نه فقط از حیث شکل و قالب از شیوهٔ طبیعت‌گرای عصر گوتیك دور شده است بلکه کم بارترین گونهٔ ادبی عصر نیز هست.

طبیعت‌گرائی دوران رونق و اعتلای گوتیك تا حدی به کلاسیسیم یونان مانند بود؛ ترسیم واقعیت هنوز در محدودهٔ اشکال محض در حرکت بود و از ورود به جزئیات و دقایقی که ممکن بود وحدت متمرکز «تصنیف» را بخطر افکند، پرهیز می‌کرد. طبیعت‌گرائی اواخر گوتیك دیگر مانند هنر سدهٔ چهارم پیش از میلاد و هنر عصر هلنی این وحدت «رسمی» را درهم می‌شکند و فرو می‌ریزد و توجه خود را بر تقلید از واقعیت که اغلب با بی‌اعتنائی شدید نسبت به ساخت «صوری» همراه است، متمرکز می‌سازد. خصلت ویژهٔ هنر اواخر سده‌های میانه نه در نفس طبیعت‌گرائی آن، بلکه در کشف ارزش مستقل و موقع این طبیعت‌گرائی است، که اکنون اغلب خود متضمن مقصود خویش است و دیگر ـ یا به‌طورکلی ـ تابع یك مفهوم رمزی یا مافوق طبیعی نیست. پیوندهای غیر دنیوی در اینجا هم بچشم می‌خورد، لیکن اثر هنری در وهلهٔ اول تقلید طبیعت است و رمزی نیست که اشکال طبیعی را به عنوان وسایلی در خدمت مقاصدی دور و بیگانه بکار گرفته باشد. تا اینجا طبیعت بخودی خود واجد اهمیت مطلق نیست، بلکه چیزی است به‌قدرکافی جالب نظرکه شایسته است آن را به خاطر خود آن مطالعه‌کرد. در ادبیات طبقهٔ متوسط اواخر سده‌های میانه، یعنی در افسانه‌ها و تقلیدها و رمانهای منثور و داستانهای کوتاه، ناتورالیسمی تند و مطلقاً غیر روحانی که با ایدآلیسم رمانهای شوالیه‌ها و احساسات متعالی اشعار تغزلی محافل اشرافی سخت مباین است، امکان بیان می‌یابد. در اینجا برای نخستین

بار به شخصیتهائی برمی‌خوریم که به مردم واقعی شبیه‌اند، و توجه به مسائل روانی در ادبیات کم‌کم محسوس می‌گردد. شکی نیست که وجود شخصیتهائی که به دقت مشاهده و مطالعه شده‌اند حتی در ادبیات اوایل سده‌های میانه هم نایاب نیستند ـ کمدی الهی دانته، پر ازچنین شخصیتهائی است؛ اما هم در اثر دانته و هم در اثر ولفرام فن اشن‌باخ[1] تفردو تشخص روانی شخصیتها در پیشنمانیست و چیزی‌که مطرح است معنا و مفهوم رمزی وجود آنها است. این شخصیتها دربر دارندهٔ مفهوم و علت وجودی خویش نیستند بلکه مفهومی ورای وجود فردی خویش را منعکس می‌سازند. تفاوت بین شیوهٔ شخصیت‌پردازی اواخر و اوایل سده‌های میانه در این است که شیوهٔ کار نویسندهٔ اواخر سده‌های میانه مبتنی بر تصادف نیست، بدین معنی که اگر ویژگیها و غرابتهای شخصیتی را توصیف می‌کند نه بدین جهت است که تصادفاً به چنین چیزهائی برخورده است، بلکه بدین معنی است که در پی‌این چیزها چشم به اطراف گردانده و آنها را کشف و گردآوری‌کرده است. این هشیاری وگوش‌به‌زنگی به‌هر حال بیش از هرچیز نتیجهٔ زندگی شهری و روحیهٔ سوداگری است. تمرکز و تجمع عدهٔ زیادی از مردم مختلف در شهرها و غنا و سرشاری و تنوع نمونه‌های مختلفی‌که آدمی هر روزه در شهر بدانها برمی‌خورد، طبعاً دیدهٔ کنجکاو را بینا می‌سازد؛ اما انگیزهٔ واقعی این توجه در حقیقت ناشی از این امر است که وقوف بر طبیعت بشری و ارزیابی درست روحیهٔ شریك کسب، از زمرهٔ اساسی‌ترین ضروریات زندگی بازرگانی است. شرایط و اوضاع زندگی مالی و شهری، که آدمی را از جهان سنّتی بدرمی‌آورد و وی را به جهان پر از جنب و جوش و به میان مردم و موقعیتهائی می‌کشد که مدام در حال دگرگونی و تحوّل است، علت علاقهٔ آدمی را به اشیاء پیرامون خویش توضیح می‌دهد. زیرا همین محیط، دیگر صحنهٔ واقعی زندگی او است، و در این محیط است که باید شایستگی خود را نشان دهد، و برای انجام این امر لازم است که هر جزئی از آن را بشناسد ـ و به این ترتیب هر جزئی از زندگی روزانه موضوع مشاهده و توصیف قرارمی‌گیرد و نه تنها آدمیان بلکه جانوران و

1. Wolfram von Eschenbach

درختان، و نه فقط طبیعت جاندار، بلکه خانه و اثاث منزل و البسه و لوازم و ابزار نیز مورد توجه واقع می‌شود.

انسان اواخر سده‌های میانه از دیدگاهی متفاوت از دیدگاه پدران خویش و با دیدی متفاوت از دید ایشان، که متوجه جهان دیگر بود، بر این جهان می‌نگرد؛ گوئی بر حاشیهٔ راهی ایستاده است که زندگی پر آب و رنگ و پایان‌ناپذیری که شتابان به پیش روان است بر آن در جریان است، و وی نه فقط تمامی آنچه را در آن می‌گذرد بسیار جالب‌توجه و دل پسند می‌یابد، بلکه خویشتن را نیز درگیر این زندگی و فعالیت احساس می‌کند. «چشم انداز سفر» [۲۳۱] رایج‌ترین «موضوع» تصویری این عصر است، و دستهٔ زائرانی که بر محراب کلیسای گانت[1] تصویر شده‌اند تا حدی صورت اولیهٔ این جهان‌نگری است. هنر اواخر عصر گوتیك به کرّات و دفعات رهرو و مسافر و خانه‌بدوش را تصویر می‌کند، و همه جا می‌کوشد که پندار سفر را در بیننده برانگیزد؛ و شخصیتهائی که تصویر و ترسیم می‌کند همیشه و در همه حال خیال سفر را در بیننده بر می‌انگیزند؛ همه جا شوق سفر، این اشخاص را بحرکت درآورده و به شاهراهها کشیده است. [۲۳۲] این تصاویر همچون صحنه‌ای که جمعی را در حال حرکت نشان دهد از پیش چشم بیننده می‌گذرند ـ و بیننده در حالی که تماشاگر است در این تجربه مشارکت دارد. و این جنبهٔ «کنار راهی» که اختلاف مشخص بین صحنه و جایگاه تماشاچیان را از میان برده است دقیقاً بیان فضائی، یا بیان فیلم‌گونهٔ پویائی عصر است. تماشاگر خود بر صحنه جای دارد؛ جایگاه تماشاچیان در عین حال چشم انداز روی صحنه است. صحنه و جایگاه تماشاچیان، واقعیت زیباشناختی و تجربی، مستقیماً با یکدیگر تماس می‌یابند و جهان متداومی را تشکیل می‌دهند: اصل «دید از روبرو» دیگر بکلی منسوخ شده و هدف بیان هنری، القای پندار مطلق است. دیگر تماشاگر چون کسی که مقیم جهان دیگری باشد با هنر رو برو نمی‌شود بلکه خود نیز به قلمرو تصویر کشیده می‌شود، و این انطباق محیط صحنه و «واسطه» ـ که خود بیننده است ـ نخست تصوّر و پندار کاملی از فضا را ایجاد می‌کند. اینك که چارچوب تصویر در مقام چارچوب پنجره‌ای

1. Ghent

است که بیننده از طریق آن به جهان می‌نگرد ـ و همین امر بیننده را بر آن می‌دارد که فضای مقابل و پشت پنجره را به عنوان یك واسطهٔ متداوم بپندارد ـ فضائی که تصویر اشغال کرده است برای نخستین بار عمق و واقعیت می‌یابد. این امر که هنر اواخر سده‌های میانه قادر است فضای حقیقی را به مفهومی که ما از آن استنباط می‌کنیم ارائه کند ناشی از حالت «فیلم گونهٔ» اشیاء است که خود نتیجهٔ پر جنب و جوش بودن و پویا بودن زندگی است ـ و البته ارائهٔ این فضا به این شکل خارج از توانائی عهد کلاسیك باستانی و اوایل سده‌های میانه است. اما به هرحال کیفیت طبیعت‌گرای هنر اواخر عصر گوتیك بخصوص مدیون همین توجهی است که نسبت به «فضا» ابراز می‌شود. و اگرچه تصور و پنداری که هنر اواخر سده‌های میانه از فضا دارد هنوز چندان درست و بهنجار نیست با اینهمه در مقایسه با استنباط رنسانس از «پرسپکتیو» این علاقه و احساس جدید نسبت به واقعیت که الهامبخش طبقهٔ متوسط است در شیوهٔ جدید ارائه و بیان هنری تجلی می‌کند.

در این ضمن فرهنگ شوالیه‌ای و درباری همچنان نفوذ داشت، و این نفوذ نه تنها غیر مستقیم بلکه در وجوه و اشکال خاص خود اعمال می‌شد که در پاره‌ای محافل و بخصوص در دربار امرای بورگندی[1] از نو جانی گرفتند و شکوفندگی و رونقی نیز یافتند. در اینجا در برابر فرهنگ طبقهٔ متوسط می‌توان و باید از فرهنگ اشرافی و درباری سخن گفت. در اینجا ادبیات هنوز در محدودهٔ صور و وجوه شیوهٔ زندگی شوالیه‌ای زیست می‌کند و هنوز به پیشبرد هدفهای رسمی درباری خدمت می‌نماید. حتی نقاشیهای «یان وان آیك[2]» و «هوبرت وان آیك[3]» هم که رنگ تند طبقهٔ متوسط را دارند در میان زندگی درباری رشدکرده و برای محافل درباری و سطوح فوقانی طبقهٔ متوسط که با دربار پیوندی دارند ساخته شده‌است. [۲۳۳] اما نکتهٔ جالب‌توجه این که حتی در هنر درباری، و در حقیقت حتی در فاخرترین شکل آن، نقاشی مینیاتور و طبیعت‌گرائی طبقهٔ متوسط سلطه و غلبه دارد... و این جالب‌توجه‌ترین جلوهٔ فیروزی روح طبقهٔ متوسط بر روح و جوهر شوالیه‌هاست. «کتابچه‌های تشریفاتی» که برای

1. Dukes of Burgundy 2. Jan van Eyck 3. Hubert von Eyck

دوکهای بورگندی و دوك بری[1] فراهم آمده‌اند نه فقط سر آغاز تصویرهائی هستند که به اطوار و حالات می‌پردازند ـ و این خود بورژوائی‌ترین نوع نقاشی است ـ بلکه از پاره‌ای جهات اصلی و اساسی همهٔ نقاشیهای طبقهٔ متوسط را از صورت سازی تا دورنما پردازی تشکیل می‌دهند.[۲۳۴] در اینجا نه تنها روح و جوهر بلکه صور و اشکال خارجی هنر کلیسائی و درباری قدیم نیز بتدریج ناپدید می‌گردند: نقاشیهای با شکوه دیواری در برابر نقاشیهای ساده‌تر، و تذهیب و آرایش کتب خطی اشراف در برابر هنرهای ترسیمی جدید میدان را خالی می‌کنند. این امر نه تنها به معنی پیروزی هنر ارزانبهاتر و عامیانه‌تر است بلکه در عین حال به مفهوم رواج اشکال صمیم‌تری است که از حیث روح و جوهر به طبقهٔ متوسط نزدیکترند. نقاشی نخست در قالب نقاشیهای سادهٔ دیواری از معماری جدا می‌شود، و تنها در این مقام است که صورت جزئی از اموال منقول طبقهٔ متوسط را می‌یابد.

اما نقاشی باشکوه دیواری هنوز هنر مردم مرفهی است که ذوقی مشکل پسند دارند؛ هنر مردم فرودست، یا مردم کهتر جامعه ـ اگر نه کارگران و دهقانان ـ چیزهای چاپی است. چاپ باسمهٔ چوبی و گراوور سازی نخستین صنایع ظریفهٔ ارزانبهائی هستند که قبول عام می‌یابند. شیوهٔ تکثیر ماشینی، آنچه را در ادبیات از طریق تأمین خواننده و شنونده و اجراهای مکرّر تحصیل می‌شود امکان پذیر می‌سازد. هنرهای خطی یا ترسیمی برای مردم جای تذهیب اشرافی را می‌گیرد. همان‌طور که کتب تذهیب شده را برای امرا و شهریاران می‌ساختند، اوراق مصوّر و کتب چاپ باسمه را هم در بازارهای مکاره و در مقابل در ورودی کلیساها به مردم طبقهٔ متوسط عرضه می‌کردند. این گرایش به عمومی‌شدن هنر، دیگر به اندازه‌ای شدید است که باسمه‌های خام و نابهنجار نه فقط در برابر هنر تذهیب کتب، بلکه در برابر گراوورهای ظریف و گرانبها نیز کسب موفقیت می‌کند. [۲۳۵] ارزیابی نفوذ گستردهٔ این چیزهای چاپی در ایجاد و تکامل هنر «مدرن» کاری است بس دشوار. اما یك چیز مسلم است و آن اینکه اگر اثر هنری آن جادو یا هاله‌ای را که هنوز در اوایل سده‌های میانه واجد است از دست می‌دهد

1. Duke of Berie

و تمایلی شبیه به «رهائی از سرخوردگی» طبقهٔ متوسط را ابراز می‌کند، این نیز تا حدی با فقدان کیفیت یگانهٔ اثر هنری که در نتیجهٔ «تکثیر» روی داده است، ارتباط دارد.[۲۳۶] نکتهٔ دیگری که با فن چاپ و استفاده از آن ملازمه دارد رابطهٔ بین عامهٔ مردم و هنرمند است که روز بروز از صورت شخصی خارج می‌شود. اوراق ماشینی و مصوری که در نسخ کثیر به جریان می‌افتند و منحصراً توسط واسطه‌ها توزیع می‌شوند در مقایسه با نسخ اصلی اثر بیشتر صورت کالا دارند. و اگرچه شیوهٔ «کارگاهی» عصر، دیگر با نسخ کثیری که از نسخه‌های اصلی تهیه و توزیع می‌کند به سوی تولید «کالائی» میل می‌کند، با اینهمه همین طرز کار نمونهٔ تولیدی است که به خلاف سابق که به سفارش انجام می‌شد اکنون برای انبارکردن و نگه‌داشتن است. در سدهٔ پانزدهم کارگاههائی بوجودمی‌آیند که در آنها نسخ اصلی به شیوه‌ای که در کارخانه‌ها مرسوم است تکثیر می‌شوند و پس از اینکه با نقاشیهای شتابزده تصویرشدند در همان کارگاهها به معرض فروش گذارده می‌شوند. حتی نقاشان و مجسمه‌سازان نیز به همین منظور کار می‌کنند، و به این ترتیب تولید «کالائی» هنر که کیفیتی غیر شخصی دارد بر قلمرو هنر چیره می‌شود. ماشینی‌شدن تولید آثار هنری آن‌قدر که با طبیعت عصر جدید و حتی عهد رنسانس نازسا گار می‌بود، با سده‌های میانه که از همان آغاز به نبوغ شخصی هنرمند اهمیت نمی‌داد و صنعتی را که در آفرینش هنری بکار گرفته‌بود تأکید می‌کرد ناجور نمی‌بود ـ البته مشروط بر اینکه سنت صنعتگری سده‌های میانه دریافت و پنداری را که از نبوغ داشت در دایره‌ای چندان تنگ جای نمی‌داد.

یادداشتها

بخش ۱

۱. این آنتی‌تز همچنین زمینهٔ بحثی را تشکیل می‌دهد که از لحاظ باستانشناسی واجد اهمیت اساسی است. در این بحث آلوئیس ریگل[1] نظریهٔ سمپر[2] را مبنی بر اینکه هنر از جوهر صنعت (technics) نشأت می‌کند مورد مداقه و بررسی قرارمی‌دهد. از نظر گوتفرید سمپر هنر چیزی جز یك فرآوردهٔ فرعی صنعت نیست و جوهر اشکال آرایشی است که از کیفیت فردی مصالح کار و شیوه‌های مختلف مورد عمل و غایت و منظور عملیی که شیء مورد نظر برای خدمت بدان ساخته می‌شود، نتیجه می‌گردد. ریگل در مخالفت با این نظریه تأکید می‌کند که تمام هنر، حتی هنر آرایشی، خاستگاهی تقلیدی و طبیعت‌گرا دارد و اشکال هندسی به هیچ روی در آغاز هنر جای ندارند، بلکه پدیده‌ای دیرآینده‌تر و آفرینش احساس هنری پرورش یافته‌تری می‌باشند. وی در برابر این نظریهٔ «ماتریالیستی ـ مکانیستی»ای که سمپر عنوان می‌کند ـ و ریگل آن را داروینیسمی می‌نامد که به قلمرو حیات فرهنگی نقل شده است ـ نظریهٔ خود را قرارمی‌دهد، که مبتنی است بر اندیشهٔ ابداع هنری؛ بنابر این نظریه اشکال هندسی هیچ‌گاه از فرامین مواد خام و ابزار کار فرمان نمی‌برند بلکه دقیقاً در جریان کشمکشی که با این شرایط مادی درگرفته و دارای غایت و منظور هنری (Kunstwollen) است زاده می‌شوند. اندیشهٔ مبتنی بر اسلوبی که ریگل در این بحث از دیالکتیك اندیشه و ذهن و احتوا، و وسایل بیان و خواست، و زمینهٔ خواست، عنوان می‌کند و به یاری آن نظریهٔ سمپر را کامل می‌گرداند، اگرچه تمام و کمال معتبر نیست لیکن برای نظریهٔ هنر، در مجموع، واجد اهمیتی اساسی است.

دلبستگی به یکی از این دو مکتب فکری متفاوت، همه جا درگفته‌های محققان و دانشمندانی که در زمینهٔ باستانشناسی نظریاتی ابراز داشته‌اند به چشم می‌خورد: آلکساندر کونتسه[3]، یولیوس لانگه[4]، امانوئل لووی[5]، ویلهلم وونت[6]، وکارل لامپرخت[7] همه، در مقام دانش‌پژوهان و دانشگاهیان محافظه‌کار، تمایلی به این دارند که کیفیت و

1. Alois Riegl: *Stilfragen* 1893.
2. Gottfried Semper: *Der Stil in den. technischen und tektonischen Kuensten.* 1860.

آغاز هنر را با اصول «آرایشگرایی هندسی و صنعت کاربردی» پیوند دهند؛ و اگر مانند لووی یا کونتسه ـ در مراحل بعدی فعالیت خود ـ به اولویت طبیعت‌گرایی اعتراف می‌کنند، در عین حال در این مقام سعی بر این دارند تا با کوشش در اثبات این نکته که حتی در بناهای طبیعت‌گرای اولیه نشانه‌های اسلوبی مهمی از باصطلاح هنر «عتیق»ـ نظیر دید از روبرو، فقدان پرسپکتیو، عمق فضایی و چشم‌پوشی از ترکیبات گروهی و ترکیب عناصر تصویری ـ موجود است، مفهوم این اعتراف را محدود سازند. از سوی دیگر، ارنست گروس[۸]، سالومون رینالک[۹]، هانری بروی[۱۰] و هواخواهان و پیروان او: ژ. ه. لوکه[۱۱]، هوگو اوبرمر[۱۲]، هربرت کوئن[۱۳]، م. برکیت[۱۴] و گوردون چایلد[۱۵] بی‌هیچ پرده‌پوشی و کتمانی تقدم هنر طبیعت‌گرا را تصدیق می‌کنند و بر گرایش «غیر عتیق» و نیروی زیستی و طبیعی‌بودن آن تأکید دارند.

۲. بحث از نظریات آدام وان شلتما[۱۶] شاید از همه دشوارتر باشد زیرا از نظر طرز فکر، مردی است بسیار مرتجع، اما در مسائل باستانشناسی دانشمند بالنسبه قابلی است.

3. E. B. Tylor: *Primitive Culture, 1913,* I, p. *424.*

4. Lévy- Bruhl: *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures, 1910,* p. *42.*

5. Walter Benjamin: 'L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction

3. Alexander Conze ('Zur Gesch. der Anfaenge griechischer Kunst', *Sitzungsberichte der Wiener Akademie*, 1870, 1873. - *Sitzungsberichte der Berliner Akademie*, 1896. *Ursprung der bildenden Kunst*, 1897).

4. Julius Lange *(Darstellungen des Menschen in der aelteren griech. Kunst*, 1899*)*.

5. Emmanuel Loewy (*Die Naturwiedergabe in der aelteren griech. Kunst*, 1900)

6. Wilhelm Wundt (*Elemente der Voelkerpsychologie*, 1912).

7. Karl Lamprecht (*Bericht ueber den Berliner Kongress fuer Aesthetik und allg. Kunstwiss.*, 1913)

8. Ernst Grosse (*Die Anfaenge der Kunst*, 1894),

9. Salomon Reinach (*Répertoire de l'art quartenaire*, 1913. - 'La Sculpture en Europe', *L'Anthropologie*, V-VII, 1894-6),

10. Henri Breuil (*La Caverne d'Altamira*, 1906 - 'L'Age des peintures d'Altamira, *Revue préhistorique*, 1906, I, pp. 237-49.

11. G. H. Luquet ('Les Origines de l'art figuré', *Jahrb, fuer praehist. u. ethnogr. Kunst*, 1926, pp. 1 ff. - *L'Art primitif*, 1930. - 'Le Réalisme dans l'art paléolithique' *L'Anthropologie*, 1923, XXXIII, pp. 17-48)

12. Hugo Obermaier (*El hombre fósil*, 1916. - *Urgescluchte der Menschheit*, 1931.- *Altamira*, 1929)

13. Herbert Kuehn (*Kunst und Kultur der Vorzeit Europas*, 1929. - *Die Kunst der Primitiven*, 1923),

14. M. C. Burkitt (*Prehistory*, 1921. - *The Old Stone Age*, 1933)

15. V. Gordon Childe (*Man Makes Himself*, 1936)

16. Adama van Scheltema (*Die Kunst unserer Vorzeit, 1936*).

mécanisée', *Zeitschrift fuer Sozialforschung, 1936,* V, p. *45.*

۶- برای تفسیر هنر عصر دیرینه سنگی به عنوان جادو رجوع کنید به:

H. Obermaier in *Reallexikon der Vorgesch., 1926,* VII, p. *145,* and *Altamira,* pp. *19-20.* - H. Obermaier-H. Kuehn: *Bushman Art, 1930,* p. *57.*- H. Kuehn: *Kunst und Kultur der Vorzeit,* pp. *457-75.* - M. C. Burkitt: *Prehistory,* pp. *309-13.*

7. Alfred Vierkandt: 'Die Anfaenge der Kunst,' *Globus, 1907.*-K. Beth: *Religion und Magie,* 2nd edit., *1927.*

8. G. H. Luquet: 'Les Origines de l'art figuré', *IPEK, 1926.*

9. Carl Schuchardt: *Alteuropa, 1926,* p. *62.*

10. Gordon Childe: *Man Makes Himself* p. *80.*

11. Karl Buecher: *Die Entstehung der Volkswirtschaft.* I, *1919* ,.p *27.*

۱۲- هربرت کوئن در اثر خـود به نام *Kunst und Kultur der Vorzeit, 1929* از آنتی‌تز جهان‌بینی مبتنی بر جادو و «روحانیت»، در پیوند با هنر به تفصیل سخن گفته است.

13. H. Hoernes-O. Menghin: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa,* 3rd edit., *1925,* p. *90.*

14. Gordon Childe, op. cit., p. *109.*

15. Henri Breuil: 'Stylisation des dessins à l'âge du renne', *L'Anthropologie, 1906,* VIII, pp. *125* ff. - Cf. M. C. Burkitt: *The Old Stone Age,* pp. *170-3.*

16. Heinrich Schurtz: 'Die Anfaenge des Landbesitzes', *Zeitschr. fuer Sozialwiss.,* III, *1900.*

17. Cf. H. Obermaier-H. Kuehn: *Bushman Art.* - H. Kuehn: *Die Kunst der Primitiven.* - Herbert Read: *Art and Society, 1936.* - L.Adam: *Primitive Art, 1940.*

18. Wilhelm Hausenstein: *Bild und Gemeinschaft, 1920.* First appeared under the title 'Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst'in the *Archiv fuer Sozialwiss. und Sozialpolitik,* Vol. *36, 1913.*

19. Cf. Fr. M. Helchelheim: *Wirtschaftsgeschichte des Altertums, 1638,* pp. *23-4.*

20. H. Obermaier: *Urgeschichte der Menschheit, 1931,* p. *209,* - M. C. Burkitt: *The Old Stone Age,* pp. *215-16.*

21. Hornes - Menghin, op. cit., p. *574.*

22. Ibid., p. *108*

23. Ibid., p. *40*

24. Fr. M. Heichelheim, op. cit., pp. *82-3.*

25. Hoernes - Menghin, op. cit., p. *580.*

بخش ۲

1. Cf. Ludwig Curtius: *Die antike, Kunst,* I, *1923,* p. *71.*

2. J. H. Breasted: *A History of Egypt, 1909,* p. *102.*

3. A. Erman: *Life in Ancient Egypt, 1894,* p. *414.*

4. Roeder: 'Aegyptische Kunst'. In Max Ebert's *Reallexikon der Vorgeschichte,* VII, *1926,* p. *168.*

5. Ludwig Borchardt: *Der Portraetkopf der Koenigin Teje, 1911.*

6. A. Erman, loc. cit.

7. Ibid.

8. Cf. Th. Veblen: *The Theory of the Leisure Class. 1899,* III: 'Conspicuous leisure'.

9. S. R. K. Glanville: *Daily Life in Ancient Egypt, 1930,* p. *33.*

10. Max Weber: *Wirtschaftsgeschichte, 1923,* p. *147.*

11. Cf. W. M. Flinders Petrie: *Social Life in Ancient Egypt, 1923,* p. *27.*

12. H. Schaefer: *Von aegyptischer Kunst, 1930,* 3rd edit., p. *59.*

13. Ibid., p. *68.*

14. F. M. Heichelheim: *Wirtschaftsgesch. des Altertums, 1938,* p. *151.*

15. L. Curtius, loc, cit.

16. Cf. W. Spiegelberg: *Gesch. der aegypt. Kunst, 1903,* p. *22.*

17. Georg Misch: *Gesch. der Autobiographie,* I, *1931* 2nd edit., p. *10.*

18. Cf. W. Spiegelberg, op. cit., p. *5.*

19. Cf. H. Schaefer, op. cit., p. *57.*

۲۰- و. هاوزنشتاین[1]، پیشتر بر رابطهٔ بین حالت دید از روبرو و ساختار اجتماعی «فرهنگهای فئودالی و روحانی» اشاره داشته است.

21. Richard Thurnwald: 'Staat und Wirtschaft im alten Aegypten', *Zeitschr. f. Sozialwiss., 1901, vol. 4,* p. *699.*

22. J. H. Breasted, op. cit., pp. *356, 377.*

23. Ibid. p. *378.*

24. Eduard Meyer: 'Die wirtschaftl, Entwicklung des Altertums',

1. **W. Hausenstein** - *Archiv fuer Sozialwiss. u. Sozialpolit* 1913, vol. 36, pp. 759-60.

Kleine Schriften, I, *1924*, p. *94*.

25. J. H. Breasted, op. cit., p. *169*.

26. Flinders Petrie, op. cit., p. *21*.

27. H. Schaefer, op. cit., p. *62*.

28. Roeder, loc. cit., p. *168*. - Cf. H. Schaefer, op. cit., p. *60*.

29. O. Neurath: *Antike Wirtschaftsgesch., 1926* 3rd. edit., pp. *12-13*.

30. Walter Otto: *Kulturgesch. des Altertums, 1925*, p. *27*.

31. Eckhard Unger: 'Vorderasiatische Kunst'. In Max Ebert's *Reallexikon der Vorgeschichte*, VII, *1926*, p. *171*.

32. Bruno Meissner: *Babylonien und Assyrien, I, 1920*, p. *274*.

33. Ibid., p. *316*.

34. G. Glotz: *La Civilisation égéenne, 1923*, pp. *162-4*.

35. H. Hoernes-O. Menghin: *Urgeschichte der bildenden Kunst, 1925*. p. *391*.

36. G. Rodenwaldt: *Die Kunst der Antike, 1927*, pp. *14-15*.

۳۷- ل. کورتیوس[1] در وجود هنر کرت نخستین جلوه‌های روح اروپایی را ادراك می‌کند که... از حیث جنبش و تحرك فوق‌العادهٔ خود به طرز بسیار چشمگیری با هنر شرق فرق دارد.

38. Cf. G. Karo: *Die Schachtgraeber von Mykenai, 1930*, p. *288*.- G. A. S. Snijder: *Kretische Kunst, 1936*, pp. *47, 119*.

39. Cf. D. G. Hogarth: *The Twilight of History, 1926*, p. *8*.

40. Hoernes-Menghin, op. cit., pp. *378, 382*. C. Schuchhardt: *Alteuropa, 1926*, p. *228*.

41. G. Rodenwaldt: 'Nordischer Einfluss im Mykenischen?' *Jahrbuch des Deutschen Archaeolog. Instit. Beiblatt*, XXXV, *1920*, p. *13*.

۴۲- در بارهٔ قابل بحث بودن ذوق کرتی مقایسه شود با:

G. Glotz, op. cit., p., *354*.-A. R. Burn: *Minoans, Philistines and Greeks, 1930*, p. *24*.

بخش ۳

1. H. M. Chadwick: *The Heroic Age, 1912*, pp. *450* ff.- A. R. Burn: *The World of Hesiod, 1936*, pp. *8* ff.

1. L. Curtius: ***Die antike Kunst***, II, p. 56.

2. H. M. Chadwick, op. cit., pp. *347-8, 365.* - George Thomson: *Aeschylus and Athens, 1941*, p. *62.*

۳- چنانکه هراکلیتوس می‌گوید: «یك چیز هست که بزرگان بیش از هر چیز می‌پسندند: و آن بخشیدن شهرت جاویدان به چیزهای گذرا است.» قطعهٔ شمارهٔ ۲۹ در نوشتهٔ ه. دیلز[1] به نام: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, *1934*, 5th edit., p. *157*

۳ الف- ضمناً حتی در اعصار ماقبل تاریخی نیز ظاهراً تمام گونه‌های هنری همگام و هماهنگ به اجرا درنیامده‌اند.

4. H. M. Chadwick, op. cit., p. *87.*

5. W. Schmid-O. Staehlin: 'Gesch. der griech. Lit.', I, 1, *1929*, p *59.* In I. Mueller's *Handbuch der Alterstumswiss.*

6. Ibid., p. *60.*

7. Ibid., p. *664.*

8. Cf. O. Neurath: *Antike Wirtschaftsgesch., 1926*, 3rd edit., p. *24.*

9. Schmid-Staehlin, op. cit., I, 1, p. *157.*

10. Cf. Hermann Reich: *Der Mimus, 1903*, I, p. *547.*

11. E. A. Gardner: 'Early Athens'. In *The Cawbridge Ancient History*, III. *1929*. p. *585.*

۱۲- جی. تامسن[2] در توضیح این نظریه به اثر و. گروئن‌بك[3] به نام «فرهنگ توتونها» اشاره می‌کند.

13. H. M. Chadwick, op. cit., p. *228.*

14. Ibid., p. *234.*

15. A. R. Burn: *Minoans, Philistines and Greeks, 1930*, p. *200.*

16. Paul Cauer: *Grundfragen der Homerkritik, 1909*, 2nd edit., pp. *420-3.*

17. Schmid-Staehlin, op. cit., I, 1, pp. *79-81.*

18. U. v. Wilamowitz-Moellendorff: *Die griech. Lit. des Altertums, 1912*, 3rd edit., p. *17.*

19. Bernhard Schweitzer: 'Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland *Athen, Mitt.* XL III, *1918*, p. *112.*

20. Cf. W. Jaeger: *Paideia. The Ideals of Greek Culture, 1939*. p. *184.*

21. Wilamowitz-Moellendorff: *Einleitung in die griech. Tragoedie, 1921*, p. *105.*

22. Cf. Edgar Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffs, 1926* p. *19.*

1. H. Diels. 2. G. Thomson 3. V. Groenbeck: *Culture of the Teutons*, 1931.

23. J. Burckhardt: *Griech. Kulturgesch.* IV, *1902*, p. *115*.

۲۴- لودویگ کورتیوس[1] بر آن است که از سدهٔ ششم، نوشته‌ای که در پای تندیسه حك می‌شده علاوه بر نام سفارش‌دهندهٔ کار و الهه‌ای که تندیسه به او پیشکش می‌شده، حاوی نام هنرمند یا هنرمندان نیز بوده است.

25. W. Jaeger, op. cit., p. *230*. - Cf. C. M. Bowra: 'Sociological Remarks on Greek Poetry,' *Zeitschr. f. Sozialforsch., 1937*, VI, p. *393*.

26. B. Schweitzer: *Der bildende Kuenstler und der Begriff des Kuenstlerischen in der Antike. 1925*, p. *45*.

۲۷- ت. ب. ل. وبستر[2] بر آن است که سانسوآلیسم (احساس‌گرایی) گرایش اسلوبی خاص دربار پولوکراتس و انتلکتوآلیسم (عقل‌گرایی) گرایش ویژهٔ دربار پیسیستراتوس بوده است.

28. Periegesis, V, *21*.

29. J. D. Beazley: 'Early Greek Art', *Cambridge Ancient Hist.*, IV, *1926*, p. *589*.

30. G. Thomson, op. cit., p. *353*.

31. Gilbert Murray: *A History of Ancient Greek Lit., 1937*, p. *279*.

۳۲- ویکتور ارنبرگ[3] حتی در این نیز که شاعر را دوست دموکراسی جلوه دهد موفق نیست.

33. Cf. Adolf Roemer: 'Ueber den literarisch-aesthetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums', *Abh. der philos.-philol. Klasse der kgl. bayr. Akad. d. Wiss., 1905*, vol. *22*.

34. Cf. J. Harrison: *Ancient Art and Ritual, 1913*, p. *165*.

35. W. Jaeger, op. cit., p. *285*.

36. Ibid., p. *342*.

37. M. Pohlenz: *Die griech. Tragoedie, 1930*, I, pp. *236*, *456*.

38. G. Thomson, op. cit., p. *347*.

39. W. Jaeger, op. cit., p. *345*.

۴۰- این عبارت از آلفرد وبر[4] است:

'Die Not der geistigen Arbeiter'.

---

1. Ludwig Curtius: *Die Antike Kunst*, II, 1, 1938, p. 246.
2. T. B. L. Webster: *Greek Art and Literature 530-400* B. C., 1939.
3. Victor Ehrenberg: *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, 1943.
4. **Alfred Weber:** ***Schriften des*** *Vereins fuer Sozialpolitik*, 1920.

41. Wilamowitz - Moellendorff: *Griechische Tragoedien,* II, *1907,* 5th edit., p. *137.*

42. T. B. L. Webster: *Introduction to Sophocles, 1936,* p. *41.*

43. G. Murray, op. cit., p. *253.*

44. E. Zilsel, op. cit., pp. *14-15.*

45. Ibid., p. *78.*

46. Cf. K. Mannheim: 'Wissenssoziologie'. In Vierkandt's *Handwoerterbuch der Soziologie, 1931,* p. *672.*

46a. P.-M. Schuhl: *Platon et l'art de son temps, 1933,* pp. *14, 21.*

47. Wilamowitz - Moellendorff: *Einleitung in die griech. Tragoedie, 1921,* p. *111.*

48. L. Whibley: *A Companion to Greek Studies, 1931,* p. *301.*

49. K. J. Beloch: *Griech. Gesch., 1925,* 2nd edit., IV, *1,* pp. *323-5.*- M. Rostovtzeff: *The Social and Economic History of the Hellenistic World, 1941,* I, pp. *206-7;* II, pp. *618, 755.*

50. O. Neurath, op. cit., p. *49.*

51. Jul. Kaerst: *Gesch. des Hellenismus, II,* 2nd edit., *1926,* pp. *166-7.*

52. Ibid., p. *163.*

53. Georg. Misch: *Gesch. der Autobiographie,* I, *1931,* 2nd edit., pp. *96* ff.

54. Ibid., pp. *105, 113, 179.*

55. Wilamowitz - Moellendorff: *Die griech. Lit.,* pp. *185-7.*

56. E. Bethe: 'Die griech. Poesie'. In Gercke-Norden, *Einl. in die Altertumswiss.,* I, *3, 1924,* p. *38.*

۵۷- این لفظ به مفهومی که در اینجا بکار برده شده از ماکس وبر اقتباس گردیده است.

58. Franz Wickhoff: *Roemische Kunst, 1912,* p. *23.*

58a. Arnold Schober: Zur Entstehung und Bedeutung der provinzial-roemischen Kunst', *Jahresber. des Oesterr. Archaeolog. Iust. 1930,* XXVI, pp. *49-51. Silvio Ferri: Arte romana sul Reno, 1931,* p. *268.*

58b. Cf. Guido Kaschnitz-Weinberg: 'Stud. zur etrusk. u. fruehroem. Portraetkunst', *Mitt. des Dtschen Arch. Inst. Roem. Abt.,* vol. XLI, *1926,* pp. *178* ff.

58c. Th. Mommsen: *Roemisches Staatsrecht, 1887,* 3rd edit., I, p. *442;* III, p. *465.*

58d. A. Zadoks - Jitta: *Ancestral Portraiture in Rome, 1932,* p. *34.*

59. Herbert Koch: 'Spaetantike Kunst'. in *Probleme der Spaetantike.*

Vortraege auf dem *17.* Deutschen Historikertag, *1930*, pp. *41-2.*

60. G. Rodenwaldt: *Die Kunst der Antike, 1927*, p. *67.*

61. Th. Birt، *Zur Kulturgesch. Roms, 1917, 3*rd edit., p. *138.*

62. Ibid.

63. F. Wickhoff, op. cit., pass., especially pp. *14-16.*

64. Ibid.

65. Cf. Max Dvorax: 'Katakombenmalereien. Anfaenge der christlichen Kunst'. In *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1924*, pp. *16-17.*

۶۶ـ در بارهٔ اکسپرسیونیسم اواخر عهد باستانی رجوع کنید به اثر رود کاتوچه Rud Kautzsch، تحت عنوان: *Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike, 1920.*

67. Cf. H. Koch, op. cit., pp. *49,53.*- G. Rodenwaldt, op. cit., p. *87.*- M. Dvorak, op. cit., p. *21.*

68. Max Weber: 'Die sozialen Gruende des Untergangs der antiken Kultur'. In *Ges. Aufsaetze zur Sozial-und Wirtschaftsgesch., 1924*, pp. *307-8,*

69. Th. Veblen: *The Theory of the Leisure Class, 1899.*

70. E. Zilsel, op. cit., p. *35.*

71. Veblen, op. cit., p. *36.*

72. J. Burckhardt, op. cit., IV, pp. *125-6.*

73. Ibid., pp. *123-4.*

74. B. Schweitzer: *Der bildende Kuenstler*, p. *47.*

75. J. P. Mahaffy: *Social Life in Greece form Homer to Meander, 1888*, p. *439.*

76. Schweitzer: *Der bild. Kuenstler*, pp. *60*, 124 ff.

77. Enneades, V, *8, 9.*

78. O. Neurath, op. cit., p. *68.*

79. E. Zilsel, op. cit., p. *26.*

80. Lactantius: *Div.* Inst., II, *2, 14.*

81. Plutarch: *Pericles, 2, 1.*

82. L. Friedlaender: *Darstellungen aus der Sittengesch. Roms*, III, 10th edit., *1923*, p. *103*,-B. Schweitzer: *Der bild. Kuenstler*, p. *30.*

بخش ۴

1. Max Dvorak: 'Katakombenmalereien. Die Aufaenge der christli-

chen Kunst'. In *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1924.*

2. Oskar Wulff: 'Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht'. In *Kunstwissenschaftliche Beitraege A. Schmarsow gewidmet, 1907.-Die Kunst des Kindes, 1927.*

3. Wilhelm Neuss: *Die Kunst der alten Christen, 1926,* pp. *117-18.*- Illustration in H. Pierce-R. Tyler: *L'Art byzantin,* II, *1934,* plate *143.*

4. Cf. E. V. Garger: 'Ueber Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst'. *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, 1932-3,* در اینجا در *Idealismus und Naturalismus...* M. Dvorak, *1918,* p. *32* ـ۵ پیوند با هنر اواخر عهد کارولنژن.

6. Rudolf Koemstedt: *Vormittelalterliche Malerei, 1929,* passin. Cf. for the following, pp. *14-18* and *20-3.*

7. Ibid., p. *40.*

8. Henri Pirenne: 'Le mouvement économique et social'. In *Histoire du Moyen Age,* edited by G. Glotz, VIII, *1933,* p. *20.*

9. Steven Runciman: *Byzantine Civilization, 1933,* p. *204.*

10. Lujo Bretano: 'Die byzantinische Volkswirtschaft', *Schmoller's Jahrbuch, 1917,* 41 st year, Vol. *2,* p. *29.*

11. Georg Ostrogorsky: 'Die wirtsch. u. soz. Entwicklungsgrundlagen des byz. Reiches', *Vierteljahrsschr. f. Sozial-u. Wirtschaftsgesch., 1929,* XXII, p. *134.*

12. Richard Laqueur: 'Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches'. In *Probleme der Spaetantike, 17.* Deutscher Historikertag, *1930,* p. *10.*

13. J. B. Bury: *History of the Later Roman Empire, 1889,* I, pp. *186-7.*

14. Georg Grupp: *Kulturgesch. des Mittelalters,* III, *1924,* p. *185.*

۱۵ـ تنها از سدهٔ ششم به بعد است که «ضعف قدرت حکومت توسط خانواده‌های اشرافی» محسوس می‌گردد.

'H. Sieveking: *Mittlere Wirtschaftsgesch., 1921,* p. *19.*

16. G. Ostrogorsky, op. cit., p. *136.*

17. Charles Diehl: *La Peinture byzantine. 1933,* p. *41.*- Cf. Emile Mâle: *Art et artistes du moyen âge, 1927,* p. *9.*

18. Ch. Diehl: *Manuel d'art byzantin, 1925,* I, p. *231.*

19. N. Kondakoff: *Hist. de l'art byz. considéré principalement dans les miniatures, 1886,* I, p. *34.*

20. R. Koemstedt, op. cit., p. *28.*

21. L. Brentano, op. cit., pp. *41-2.*

22. Cf. E. J. Martin: *A History of Iconoclastic Controversy, 1930*, pp. *18-21*

23. Quoted by Karl Schwarzlose: *Der Bilderstreit, ein Kampf der griech. Kirche um ihre Eigenart und ihre Freiheit, 1890*, p. 7.

24. G. Grupp, op. cit., I, p. *352*.

25. Carl Brikmann: *Wirtschafts- und Sozialgesch., 1927*, p. *24*.

26. O. M. Dalton: *Byzantine Art and Archaeology, 1911*, p. *13*.- Carl Neumann: 'Byz. Kultur u. Renaissancekultur,' *Historische Zeitschr., 1903*, vol. *91*, p. *222*.

27. K. Schwarzlose, op. cit., p. *241*.

28. Louis Bréhier: *La Querelle des images, 1904*, pp. *41-2*.- E. J. Martin, op. cit., pp. *28, 54*.

29. Cf. O. M. Dalton, op. cit., pp. *14-15*. - O. Wulff: *Altchristliche u. byz. Kunst, 1918*, II, p. *363*.

30. Ch. Diehl: *La Peinture byz.*, p. *21*.

31. C. Schuchardt: *Alteuropa, 1926*, pp. *265* ff.

32. Vitzthum-Volbach: *Die Mal u. Plastik des Mittelalters in Italien, (1924)*, pp. *15-16*.

33. Georg Dehio: *Gesch. der deutschen Kunst*, I, 4th edit., *1930*, p. *15*.

34. Alfons Dopsch: *Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit, 1912-13*.- *Wirtsch. u. soz. Grundlagen der europ. Kulturentwicklung, 1918-24*.

35. Kuno Meyer: *Bruchstuecke der aelteren Lyrik Irlands. Abhandlungen der Preuss. Akad. d. Wiss., 1919*, Philos.-Hist. Klasse Nr. *7* p. *65*.

36. Ibid., p. *66*.

37. Ibid., p. *68*.

38. Ibid., p. *4*.

39. Eleanor Hull: *A Text Book of Irish Lit.*, I, *1906*, pp. *219-20*.

۴۰- اقتباس از اثر پ. و. جویس[1] بـه نـام: تاریخ اجتماعی ایرلند قدیم، چـاپ ۱۹۱۳، جلد دوم صفحهٔ ۵۰۳.

41. A. Dopsch: *Wirtsch. u. soz. Grundl.*, I, pp. *103, 185-7*.

42. Ferdinand Lot: *La Fin du monde antique et le début du moyen âge, 1927*, p. *421*.

43. Ibid., p. *411*.

44. A. Dopsch: *Wirtsch. u. soz. Grundl.*, II, p. *98*.

45. Henri Pirenne: *A History of Europe from the Invasions to the XVI*

1. P. W. Joyce, *A Social History of Ancient Irland,*

Cent., 1939, p. *69*.

46. Samuel Dill: *Roman Society in Gaul in the Merovingian Age, 1926*, p. *215*.

47. Ibid., p. *224*.

48. F. Lot: 'La Civilisation mérovingienne'. In *Hist. du moyen Age*, edit. by G. Glotz, I, *1928*, p *362*.

49. Ibid., p. *380*.

50. H. Pirenne: *A Hist. of Europe*, p. *58*.

51. Ibid., pp. *111-12*.

52. F. Lot: *La Fin du monde ant.*, p. *438*.

53. Gaston Paris: *Esquisse hist. de la litt. franc. au moyen âge, 1907*, p. *75*.

54. C. H. Becker: *Vom Werden und Wesen der islamischen Welt. Islamstudien*, I, *1924*, p. *34*.

55. Dehio, op. cit., p. *62*.

56. Ibid., p. *60*.

57. H. Graeven: 'Die Vorlage des Utrechtpaslters', *Repertorium fuer Kunstwiss., 1898*, XXI, pp. *28* ff.

58. Roger Hinks: *Carolingian Art, 1935*, p. *117*.

59. Georg Swarzenski: 'Die karoling. Mal. u. Plastik in Reims', *Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen*, XXIII, *1902*.

60. Louis Réau-Gustave Cohen: *L'Art du moyen âge et la civilisation franc., 1935*, pp. *264-5*. R. Hinks, op. cit., p. *109*.

61. Dehio, op. cit., p. *63*.

62. R. Hinks, op. cit., pp. *105*, *209*.

63. Andreas Heusler: *Die altgerm. Dicht., 1929*, p. *107*.-Cf. the same in Joh. Hoops: *Reallex. d. german. Altertumskunde*, I, *1911-13*, p. *459*.

64. Hermann Schneider: *German. Heldensage*, I, *1928*, pp. *11*, *32*.

65. H. M. Chadwick: *The Heroic Age, 1912*, p. *93*.

66. Koberstein-Bartsch: *Gesch. d. deutschen National-Lit.*, I, *1872*, 5th edit., pp. *17*, *41-2*.

67. Rudolf Koegel: *Gesch. der deutschen Lit.*, I, 1, *1894*, p. *146*.

68. A Heusler in Hoops' *Reallexikon*, I, p. *462*.

69. W. P. Ker: *Epic and Romance*, 2nd edit., *1908*, p. *7*.

70. H. Schneider, op. cit., p. *10*.

71. A. Heusler: *Die altgerm. Dicht.*, p. *153*.

72. Joseph Bédier: *Les Légendes épiques*, I, *1914*, p. *152*.

73. Romania, XIII, p. *602*.

74. Pio Rajna: *Le origini dell'epopea francese, 1884,* pp. *469-85.*

75. J. Bédier, op. cit., III, *1921,* pp. *382, 390.*

76. Ibid., IV, *1921,* p. *432.*

77. Wilhelm Hertz: *Spielmannsbuch, 1886,* p. IV.

78. Hermann Reich: *Der Mimus, 1903,* passim.

79. Edmond Faral: *Les Jongleurs en France au moyen âge, 1910,* p. *5.*

80. Wilhelm Scherer: *Gesch. d. deutschen Lit., 1902,* 9th edit., p. *60.*

81. Ibid., p. *61.*

82. H. Schneider, op. cit., p. *36.*

83. Ch. H. Haskins: *The Renaissance of the 12th Cent., 1927,* p. *33.*

84. Aloys Schulte: *Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter, 1910.*

85. Ernst Troeltsch: *Die Soziallehren der christl. Kirchen und Gruppen, 1912,* p. *118.*-G. Grupp, op. cit., I, p. *109.*

86. A. Dopsch: *Die wirtsch. u. soz. Grundl.,* II, p. 427.

87. Lewis Mumford: *Technics and Civilization, 1934,* p. *13.*-Cf. Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus,* II, *1, 1924,* 6th edit., p. *127.*-Heinr. Sieveking: *Wirtschaftsgesch.,* II, *1921,* p. *98.*

۸۸- مقایسه شود با نوشتهٔ تامپسن[1] به‌نام *The Medieval Library* چاپ ۱۹۳۹ صفحات ۹-۵۹۴ و ۶۱۲.

89. P. Boissonade: *Le Travail dans l' Europe chrét. au moyen âge, 1921,* p. *129.*

90. G. G. Coulton: *Medieval Panorama, 1938,* p. *267.*

91. Jos. Kulischer: *Allg. Wirtschaftsgesch., I, 1928,* p. *75.*

92. Ibid., pp. *70-1.*

93. Viollet-Le-Duc: *Dictionnaire raisonnée,* I, *1865,* p. *128.*

94. K. Th. v. Inama-Sternegg: *Deutsche Wirtschaftsgesch., I, 1909,* 2nd edit., p. *571.*

95. Julius v. Schlosser: *Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendlaendischen Mittelalters, 1896,* p. xix.

96. Wilhelm Voege: *Die Anfaenge des monumentalen Stiles im Mittelalter, 1894,* p. *289.*

97. Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge, XII-XIII[e] siècles. Publ. par. V. Mortet-P. Deschamps, *1929,* p. xxx.

98. F. DE Mély: *Les Primitifs et leurs signatures, 1913.*

99. F. De Mély: 'Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'oeuvre',

1. J. W. Thompson

Revue Archéologique, 1920, XI, p. *291*; *1921*, XII, p. *95*.

100. Martin S. Briggs: *The Architect in History, 1927*, p. *55*.

101. A. Schulte, op. cit., p. *221*.

102. Heinrich v. Eicken: *Gesch. u. Systemder mittelalterl. Weltansch., 1887*, p. *224*.

103. E. Troeltsch: *Soziallehren*, p. *242*.

104. Johannes Buehler: *Die Kultur des Mittelalters, 1931*, p. *95*.

105. Karl Buecher: *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, I. *1919*, pp. *92* ff.

106. Georg. v. Below: *Probleme der Wirtschaftsgesch., 1920*, pp. *178-9, 194* ff. - A. Dopsch: *Wirtsch. u. soz. Grundl.*, II, pp. *405-6*.

107. H. Pirenne: *Le mouvement écon.*, p. *13*.

108. W. Sombart: *Der mod. Kapit.*, I, *1916*, 2nd edit., p. *31*.

109. J. Buehler, op. cit., pp. *261-2*.

110. E. Troeltsch, op. cit., p. *223*.

111. Cf. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, I, *1918*, p. *262*.

112. H. Pirenne: *A Hist. of Europe*. p. *171*.

113. G. Dehio, op. cit., p. *73*.

114. E. Troeltsch, op. cit., p. *215*.

115. G. Dehio, op. cit., p. *73*.

116. Ibid., p. *144*.

117. A. Fliche: 'La Civilisation occidentale aux X^{e} et XI^{e} siècles'. In *Hist. du Moyen Age*, edit by G. Glotz, II, *1930*, pp. *597-609*.

118. Anton Springer: *Die Psalterillustrationen im fruehen Mittelalter. Abhandlungen der kgl. Saechs. Ges. d. Wiss.*, VIII, *1883*,p. *195*.

119. H. Beenken: *Romanische Skulptur in Deutschland, 1924*, p. *17*.

120. G. v. Luecken: 'Burgundische Skulpturen des *11*. u. *12*. Jahrh.' *Jahrb. der Kunstwiss., 1923*, p. *108*.

121. G. Kaschnitz-Weinberg: 'Spaetroemische Portraets', *Die Antike*, II, *1926*, p. *37*.

122. G. Dehio, op. cit., pp. *193-4*.

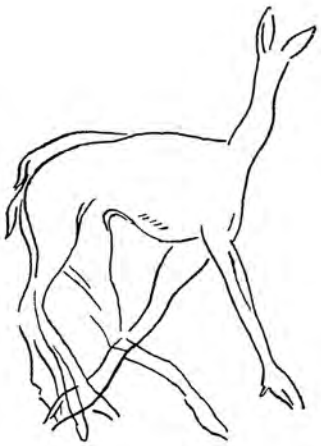
123. Julius Baum: *Die Mal. u. Plast. des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, 1930*, p. *76*.

124. J. Prochno: *Das Schreiber-und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei*, I, *1929*, passim.

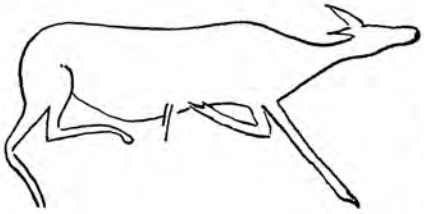
125. G. Dehio, op. cit., p. *183*.

126. Max Weber: *Wirtschaftsgesch., 1923*. p. *124*.

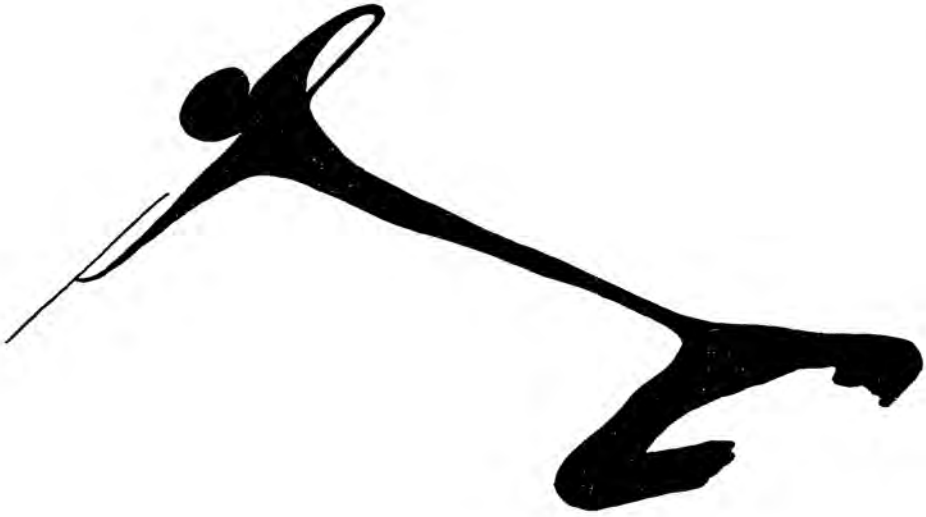
۱. گاو وحشی. طرح، پرداختهٔ فوکونه Fauconnet، بر اساس نقاشی بر دیوار غار «آلتامیرا» (اسپانیا). ــ طبیعت‌گرایی شکارچیان عصر دیرینهٔ سنگی که هنر را به‌ابزار جادو بدل می‌کردند و تابع نیاز روزمره می‌ساختند.



۲. ماده‌گوزن. آنری بروی H. Breuil، از کنده‌کاری بر سنگی آهکی گرده‌برداری کرده‌است، این سنگ در «بو دو مون» (فرانسه) پیدا شده. ــ مثال تبدیل ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) در نقاشیهای غارهای شمال اسپانیا و جنوب فرانسه به‌امپرسیونیسمِ (احساس و تأثیر) جنبش.



۳. آهوبره. طرح از موس‌زیک O. Moszeik بر اساس طراحی یک شکارچی «بوشمن». شاهدی از بردمشناسی، برای نشان‌دادن طبیعت‌گرایی دوران دیرینه‌سنگی. همچنین شاهد از باور شکارچیان به‌جادو.



۱. شکارچی. از روی نقاشیِ مربوط به‌زمانی میان دیرینه‌سنگی و نوسنگی Mesolithic . به‌سبک معروف به‌شرق اسپانیا، که طبیعت‌گرایی فرانسوی ـ کالابریایی را تبدیل به‌امپرسیونیسم مبتنی بر اسلوبی ساده (استیلیزه) می‌کند.

۲. شکارچی. نقاشی بر سنگ در اورانژ (کشور آزاد) ـ افریقای جنوبی ـ که استو G. W. Stow گرده‌برداری کرده‌است. شاهدی مردم‌شناسانه از اکسپرسیونیسم اواخر دوران دیرینه ـ سنگی.

۳. سفالینه‌هایی نقاشی‌شده. شوش، چهار هزار سال پیش از میلاد. موزهٔ لوور، پاریس. نمونه‌ای از هنر ابتدایی بین‌النهرین با شیوهٔ هندسی عصر نوسنگی.

۱. شیخ‌البلد (بخشی از اثر). موزهٔ قاهره. اوایل سلسلهٔ پنجم. ـــ مثالی از طبیعت‌گرایی «سلطنت قدیم».

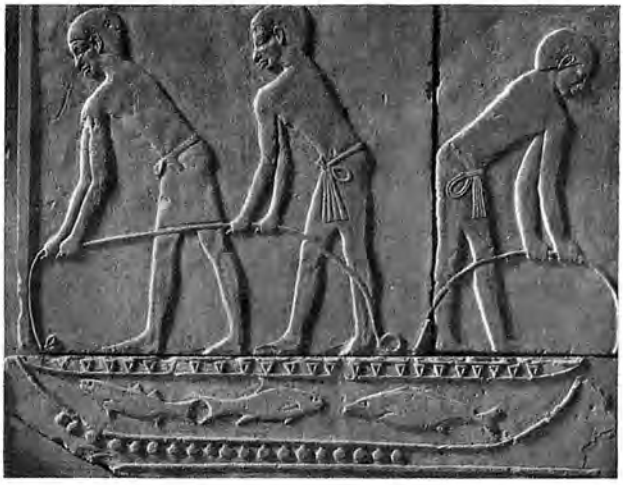
۲. شاهزاده رحوتپ Rehotep (بخشی از اثر). از آرامگاه اسنفرو شاه King Snefru که بظاهر خویشاوند شاهزاده بوده‌است. موزهٔ قاهره. ـــ حتی «یادبود» کسی چنین نزدیک به‌دربار با پرداختی اینچنین روشن و صریح، در آثار همانند در دورانهای بعد قابل تصور نیست.

۳. کاتب. موزهٔ لوور، پاریس. سلسلهٔ پنجم. ـــ در این مورد نیز گرایش به‌طبیعت چیره است، ولی اصول ظاهر و شکل کار جلوه و خودنمایی خاصی دارد، همراه توازن کامل با عوامل طبیعت‌گرا.

۱. سنوسرت اول Senusert . موزهٔ قاهره. سلسلهٔ دوازدهم. ــ نمونه‌ای مشخص از تصور هنر رسمی در دوران سلطنت میانه. نمایانگر هیچ کیفیتی نیست جز مشخصات قراردادی.

۲. آمن‌حوتپ چهارم. موزهٔ آلتس، برلین. ــ مجسمه‌های این مصلح بزرگ نمونه‌های خوبی است از شیوهٔ «امپرسیونیسم» جدید، که بی‌روحی و جمود هنر درباری-مذهبی قدیم را درهم‌می‌ریزد ـ البته نه همهٔ سنت‌ها را.

۳. صورتک گچی. موزهٔ آلتس، برلین. دوران آمن‌حوتپ چهارم. از کارگاه پیکرتراشی توتموسیس Thutmosis (تل العمارنه). ــ شاید از صورت شخصی در حال مرگ قالب‌گیری شده‌باشد.



۱. شاهدخت کاویت با دو کنیز. موزهٔ قاهره. (سلطنت میانه) ــ این تصویر اصلِ حالت «جبهه‌ای» و «غیرجبهه‌ای» را با هم می‌آمیزد. شاهدخت به‌شیوهٔ سنتی و پذیرفتهٔ درباری تصویر شده‌است در حالی که یکی از کنیزان از پهلو؛ در نتیجه تقارن جبهه‌ای مورد بی‌اعتنایی قرارگرفته‌است.

۲. صید ماهی. موزهٔ آلتس، برلین. در حدود سال ۲۸۰۰ پیش از میلاد ـ حالت «جبهه‌ای»، که از خصوصیات صحنه‌های کار بود، در این تصویر بکلی کنار نهاده شده‌است.

۱. شیر. موزهٔ بریتانیا، لندن. سدهٔ نهم پیش از میلاد ــ نمونهٔ خوبی از آنچه در پیکره‌های معماری آشوری «دربان» نامیده‌می‌شود؛ وقتی از روبرو نگاه‌می‌کنیم دو پای ثابت دارد و چون از پهلو نگاه کنیم چهار پای متحرک. اصل ضدطبیعت «حالت جبهه‌ای» به‌آشکارترین وجه نمایان شده‌است.

۲. ماده‌شیر تیرخورده. موزهٔ بریتانیا، لندن. سدهٔ هفتم پیش از میلاد ــ نقش برجستهٔ مرمرین از کاخ آشوربانیپال. صحنه‌های جنگ و شکار در نقش برجسته‌های این کاخ دارای جانورانی است بدقت طبیعی، درست بر عکس نقش آدمیان.

۱. گلدان دیپولون Dipolon . موزهٔ لوور، پاریس. در حدود هشتصد پیش از میلاد. ـــ نقوش تزئینیِ هندسی و انتزاعی این گلدان از بسیاری جهات به‌هنر دوران نوسنگی مانند است تا به‌آثار فرهنگی و هنری دوران شهرنشینی شرق باستان.

۲. پیکرهٔ زن. موزهٔ آکروپلیس، آتن. سدهٔ ششم پیش از میلاد. ـــ یکی از «کورای Korai»های بسیار که نذر معابد می‌شد، با سیمای برازندهٔ ایونی.

۳. پیکرهٔ مرد. موزهٔ ملی، آتن. سدهٔ ششم پیش از میلاد ـــ یکی از نمونه‌های هنری اندیشه یا تصور «کالوکاگاثیا Kalokagathia» که به‌صورت ابتدایی نشان داده شده‌است. طبقهٔ حاکم در یونان با یاری هنرمندان و شاعران و فیلسوفان این تصور را تبلیغ می‌کردند.

۱. پیرمرد. از انتهای سه‌گوشهٔ سنتوری معبد زئوس در اولمپیا. در حدود ۴۶۰ پیش از میلاد ــ نمونه‌ای از دریافت طبیعت‌گرایانه در هنر اوایل دورهٔ کلاسیسیسم که گاه موضوعات گزیده‌شده، ناچیز و نازیباست برای اثری هنری.

۲. مورون Myron : دیسک‌انداز. موزهٔ واتیکان، رُم. میانهٔ سدهٔ پنجم پیش از میلاد، تقلید رومی از اصل یونانی، و پرداخته از سنگ مرمر. ــ این اثر که تلاش دارد تأثیر لحظه‌ای گذرنده را ثبت کند، بیان باستانی حالتِ جنبشی است در آن زمان.

۳. پولوکلتوس Polycletus : نیزه‌دار. موزهٔ ناپل. ۴۵۰ تا ۴۴۰ پیش از میلاد، تقلید رومی از اصلی یونانی، پرداخته از سنگ مرمر ــ تعادل در «قانون» پولوکلتوس تعبیر باستانی (کلاسیک) از زیبایی آرمانی اشراف را نشان‌می‌دهد.

۱. بزم خدایان. نقش برجستهٔ دیوارهٔ شرقی پارتنون. موزهٔ بریتانیا، لندن. ۴۴۷ تا ۴۳۲ پیش از میلاد ــ حجاریهای پارتنون جلوه‌گاه بیان هنری جنبش دموکراسی آتن است.

۲. «آتنای سوگوار». موزهٔ آکروپلیس، آتن. نیمهٔ سدهٔ پنجم ــ بی هیچ زیاده‌روی، آفرینشی محض است در کلاسیسیسم یونان، مانند دیگر حجاریهای پارتنون.

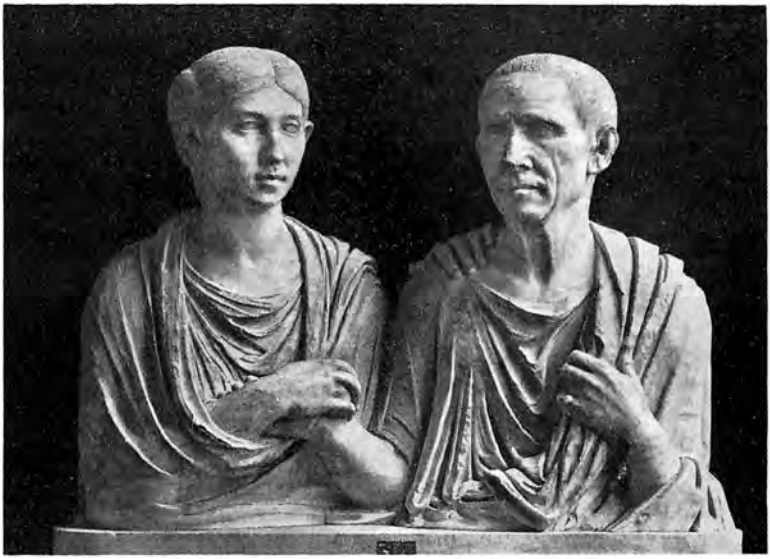
۳. لوسیپوس Lysippus: آپوکزومنوس Apoxyomenos. موزهٔ واتیکان، رم. اواخر سدهٔ چهارم. تقلید مرمرین رومی از اصل یونانی ــ نمونه‌ای نه چندان دقیق از «کالوکاگاثیا» (مرد آرمانی اشراف) که به‌شیوهٔ مابعد کلاسیک، خصلتهای قهرمانی خود را از دست داده‌است.

۱. سنکا Seneca. موزهٔ ناپل. مجسمهٔ مفرغی. ــ نمونهٔ طبیعت‌گرایی هلنی.

۲. تریتون Triton. موزهٔ واتیکان. رم. مجسمهٔ مرمرین ــ باروک هلنی

۳. دختر نشسته. کاخ کنسرواتوار Palazzo dei Conservatori، رم. مجسمهٔ مرمرین. ــ روکوکوِ هلنی

۴. اورستس و الکترا. موزهٔ ملی، ناپل ــ هلنی عتیق



۱. زن و شوهر رومی (کاتو و پورسیا). موزهٔ واتیکان، رم. عصر آگوستوس ــ این اثر هنوز نشان از پیکره‌های کهنی دارد که با پرستش نیاگان مربوط بوده‌اند.

۲. پوتو Putto. نقاشی روی دیوار، در خانهٔ وتی Vettii در پمپی. چهارمین سبک پمپی بین ۷۹ تا ۶۳ پیش از میلاد ــ امپرسیونیسم رومی.

۳. بالاتنه. موزهٔ بریتانیا، لندن. در حدود ۲۵۰ میلادی ــ اکسپرسیونیسم رومی.

۱. ستون تراژان (ترایانوس) (بخش پایین ستون). رم. ۱۱۳ میلادی. نقش برجستهٔ سراسر ستون،داستان پیوستهٔ نبرد «داشا» است.

۲. دوتچو: تألم در باغ. سیه‌نا. بخشی از محراب کلیسای جامع سیه‌نا که ساختمان آن در سال ۱۳۱۱ میلادی پایان پذیرفت. ـــ شاهد، ارائهٔ پی‌درپی، در سده‌های میانه: مسیح دو بار در یک صحنه ظاهر می‌شود و دو مرحلهٔ مختلف از داستان را نمایان می‌سازد.

127. K. Buecher, op. cit., p. *397.*

128. Ibid., pp. *139.* ff.

129. R. Genestal: *Le Rôle des monastères comme établissements de crédit, 1901.*

۱۳۰ـ مقایسه شود با پاره‌ای از بخشهای نوشتهٔ ژرژ سیمل[1] به نام *Philosophie des Geldes, 1900,* و صفحهٔ ۲۴۴ نوشتهٔ ا. ترولتش[2] به نام *Soziallehren.*

131. Alfred Rambaud: *Hist. de la civ. franc.*, I, *1885*, p. *259.*

132. H. Pirenne: *Medieval Cities, 1925*, p. *229.*

133. Cf. Charles Seignobos: *Essai d'une hist. comparée des peuples d'Europe, 1938*, p. *152.*_ H. Pirenne: *Med. Cities*, p. *200.*

134. P. Boissonade., op, cit., p. *311.*

135. W. Cunningham: *Essay on Western Civ. in its Econ. Aspects. Ancient Times, 1911*, p. *74.*

136. Albert Hauck: *Kirchengesch. Deutschlands*, IV, *1913*, pp. *569-70.*

137. Gioacchino Volpe: 'Eretici e moti ereticali dal XI al XIV sec. nei loro motivi e riferimenti sociali', *Il Rinnovamento*, I, *1*, *1907*, p. *666.*

138. Cf. for the following: J. Buehler, op. cit., p. *228.*

139. H. Pirenne; *Hist, of Europe*, p. *238.- Med. Cities*, p. *240.*

140. J. W. Thompson: *The Literacy of the Laity in the Middle Ages, 1939*, p. *133.*

۱۴۱ـ هانس نومان[3]: برای درك تفاوت بین جریانهای فرانسوی و آلمانی، در این خصوص رجوع کنید به اثر لویی رینو Louis Reynaud تحت عنوان:

Les Origines de l'influence franc. en Allemagne, 1913, pp. *167*, ff.

142. Marc Bloch: 'La Ministérialité en France et en Allemagne', *Revue hist. de droit franc. et étranger, 1928*, p. *80.*

143. Viktor Ernst: *Mittelfreie, 1920*, p. *40.*

144. Paul Kluckhohn: 'Ministerialitaet und Ritterdichtung', *Zeitschr. f. Deutsches Altertum*, vol. *52, 1910*, p. *137.*

145. Marc Bloch: *La Société féodale*, II, *1940*, p. *49.*

146. Alfred v. Martin: 'Kultursoziologie des Mittelalters', *Handwoerterbuch d. Soziologie*, edit. by A. Vierkandt, *1931*, p. *379.*_J. Buehler, op. cit. p. *101.*

1. Georg Simmel. 2. E. Troeltsch.

3. Hans Naumann: *Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums*, 1938, p. 4.

147. Gustav Ehrismann: Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems', *Zeitschr. f. Deutsches Altertum*, vol. *56, 1919*, pp. *137* ff.

148. Hans Naumann: 'Ritterliche Standeskultur um *1200*'. In *Hoefische Kultur, 1929*, p. *35.*

149. Hennig Brinkmann: *Die Anfaenge des modernen Dramas, 1933*, p. *9*, note *8.*

150. Erwin Rohde: *Der griech. Roman, 1900*, 2nd edit., pp. *68* ff.

151. H. O. Taylor: *The Medieval Mind, 1925*, I, p. *581.*

152. Edward Wechssler: *Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909*, p. *72.*

153. Cf. for the following: Alfred Koerte: *Die hellenistische Dichtung, 1925.* pp. *166-7.*

154. Wilibald Schroeter: *Ovid und die Troubadours, 1908.* p. *109.*

155. E. K. Chambers: 'Some Aspects of Medieval Lyric'. In *Early English Lyrics.* Chosen by E. K. Chambers and F. Sidgwick, *1907*, pp. *260-1.*

156. M. Fauriel: *Hist. de la poésie provencale, 1847*, I, pp. *503* ff.- E. Henrici: *Zur Gesch. der mittelhochdeutschen Lyrik, 1876.*

157. E. Wechssler: 'Frauendienst und Vasallitaet', *Zschr. f. franz. Spr. u. Lit.*, vol. *24, 1902.- Das Kulturproblem des Minnesangs. 1909.*

158. Jacques Flach: *Les Origines de l'ancienne France. II. Les Origines communales, la féodalité et la chevalerie, 1893.*

159. E. Wechssler: *Das Kulturproblem*, p. *113.*

160. Friedrich Dietz: *Die Poesie der Troubadours, 1826*, p. *126.*

161. E. Wechssler: *Das Kulturproblem*, p. *214.*

162. Ibid., p. *154.*

163. Ibid., p. *182.*

164. I. Feuerlicht: 'Vom Ursprung der Minne', *Archivum Romanicum, 1939*, XXIII, p. *36.*

165. Alfred Jeanroy: *La Poésie lyrique des troubadours*, I, *1934*, p. *89.*

166. P. Kluckhohn, op. cit. p. *155.*

167. M. Fauriel, op. cit., I, p. *532.*

168. Cf. for the following: I. Feuerlicht. op. cit., pp. *9-11.*-E. Henrici. op. cit., p. *43.*- Friedrich Neumann: 'Hohe Minne', *Zschr. f. Deutschkunde, 1925*, p. *85.*

169. H. v. Eicken, op. cit., p. *468.*

۱۷۰- کنراد بورداخ[1] عناصر این نظریه پیشتر در اثر سیسموندی به نام: *De la litt. du Midi de l'Europe.* I, *1813*, p. *93.* آمده است.

171. A. Pillet: 'Zur Ursprungsfrage der altprovenzalischen Lyrik', *Schriften der Koenigsberger Gelehrten Ges., 1928*, Geisteswiss. Hefte, No. *4.* p. *359.*

172. Josef Hell: *Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*, Erlanger Rekoratsrede, *1927.*

173. Cf. D. Scheludko: 'Beitraege zur Entstehungsgesch. der altprovenz. Lyrik. Klassisch-lateinische Theorie', *Archivum Romanicum, 1927*, XI, pp. *309* ff.

174. Alfred Jeanroy: *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, 3*rd edit., *1925.*- Gaston Paris: 'Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge', *Journal des Savants, 1892.*

175. G. Paris: *Les Origines*, pp. *424, 685, 688.*

176. G. Paris: *Les Origines*, pp. *425-6.*

177. Wilhelm Ganzenmueller: *Das Naturgefuehl im Mittelalter, 1914*, p. *243.*

178. Hennig Brinkmann: *Entstehungsgeschichte des Minnesangs, 1926* p. *45.*

179. Werner Mulertt: 'Ueber die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst', *Neuphilolog. Mitteilungen*, XXII, *1921*, pp. *22-3.*

180. K. Burdach, op. cit., p. *1010.*

181. H. Brinkmann: *Entstehungsgesch d. Minnesangs*, p. *17.*

182. F. R. Schroeter: 'Der Minnesang', *German-Roman. Monatsschrift, 1933*, XXI, p. *186.*

183. Fr. v. Bezold: 'Ueber die Anfaenge der Selbstbiographie und ihre Entwicklung im Mittelalter'. In *Aus Mittelalter u. Renaissance, 1918*, p. *216.*

184. E. Wechssler: *Das Kulturproblem*, p. *305.*

185. A. W. Schlegel: *Vorlesungen ueber dramatische Kunst*, I, *14.*

186. Etienne Gilson: *La Théologie mystique de Saint Bernard, 1934*, p. *215.*

187. Bédier-Hazard: *Hist. de la litt. franc.*, I, *1923*, p. *46.*

188. E. Wechssler: *Das Kulturproblem*, p. *93.*

---

1. Konrad Burdach: ***Ueber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes***. Sitzungsber. der Preuss. Akad. d. Wiss., 1918.

189. Edmond Faral: *Les Jongleurs en France au moyen âge, 1910*, pp. *73-4.*

190. Albert Thibaudet: *Le Liseur des romans, 1925*, p. xi.

191. Karl Vossler: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1921*, 3rd edit., p. *59.*

192. Ibid.

193. Emile Freymond: *Jongleurs et ménestrels, 1883*, p. *48.*

194. Joseph Bédier: *Les Fabliaux, 1925*, 4th edit., pp. *418, 421.*

195. E. Faral, op. cit., p. *114.*

196. Holm Suessmilch: *Die lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung, 1917*, p. *16.*- Cf. *Wolfgang Stammler's* review in *Mitteilungen aus der hist. Lit., 1920*, vol. *48*, pp. *85* ff., and Georg v. Below: *Ueber hist. Periodisierung, 1925*, p. *33.*

197. Carmina Burana, edit. by Alfons Hilka and Otto Schumann, II, *1930*, p. *82.*

198. J. Bédier: *Les Fabliaux*, p. *395.*

199. Hennig Brinkmann: 'Werden und Wesen der Vaganten', *Preussische Jahrbuecher, 1924*, p. *195.*

200. Cf. for the following: Hilka-Schumann: *Carmina Burana*, II, pp. *84-5.*

201. Max Scheler: *Wesen und Formen der Sympathie, 1923*, pp. *99-100.*

202. W. Ganzenmueller, op. cit., p. *225.*

203. Alfred Biese: *Die Entwicklung des Naturgefuehls im Mittelalter und in der Neuzeit, 1888*, p. *116.*

204. Wilhelm Voege: 'Die Bahnbrecher des Naturstudiums um *1200*', *Zschr. f. bild. Kunst*, N.F., XXV, *1914*. pp. *193.* ff.

205. Henri Focillon: 'Origines monumentales du portrait francais'. In *Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga, 1933*, p. *271.*

206. Arnulf Perger: *Einortsdrama und Bewegungsdrama, 1929.*

207. Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Kuensten*, I, *1860*, p. *19.*

208. Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonnée de l'arch. franc. du XI au* XVI *siècle*, I, *1865*, p. *153.*

209. 'Dans un bel édifice de commencement du XIII siècle... il n'y a pas un ornement à enlever', Viollet-le-Duc. op. cit., I, p. *146.*

210. Ernst Gall: *Niederrheinische und normannische Architektur im*

Zeitalter der Fruehgotik, 1915.- Die got. Baukunst in Frankreich und Deutschland I, *1925*.

211. Victor Sabouret: 'Les voûtes nervurées, *Le Génie civil, 1928*.- Pol Abraham: *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval, 1934*, pp. *45, 60*.- H. Focillon: *L'Art occidental, 1938*, pp. *144, 146*.

212. Cf. Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance, 1929*, p. *67*.

213. Pol Abraham, op. cit., p. *102*.

214. Paul Frankl: 'Meinungen ueber Herkunft und Wesen der Gotik'. In *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, edited by Walter Timmling, *1923*, p. *21*.

215. Cf. Ludwig Coellen: *Der Stil in der bildenden Kunst, 1921*, p. *305*.

215 a. Richard Thurnwald: 'Staat und Wirtschaft im alten Aegypten', *Zschr. f. Sozialwiss., 1901*, IV, p. *789*.

216. Carl Heideloff: *Die Bauhuette des Mittelalters in Deutschland, 1844*, p. *19*.

217. G. Knoop-G. P. Jones: *The Medieval Mason, 1933*, p. *44-5*.

218. Cf. Hans Huth: *Kuenstler und Werkstatt der Spaetgotik, 1923*. p. *5*.

219. H. v. Loesch: *Die Koelner Zunfturkunden, 1907*, I, pp. *99* ff.

220. Otto v. Gierke: *Das deutsche Genossenschaftsrecht*. I, *1868*, pp. *199, 226*.

221. W. Sombart: *Der mod. Kapit*, I, p. *85*.

222. Wilhelm Pinder: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1914*, pp. *16-17*.

223. W. Voege: *Die Anfaenge des monum. Stils*, p. *271*.

224. W. Pinder, op. cit., p. *19*.

225. F. J. C. Hearnshaw: Chivalry and its place in History'. In *Chivalry* edit. by Edgar Prestage, *1928*, p. *26*.

226. Max Lenz: Review of Lamprecht's *Deutsche Geschichte*, 5th vol. In *Historische Zeitschr*., vol. *77, 1896*, pp. *411-13*.

227. W. Sombart, op. Sit., p. *80*.

228. Karl Kautsky: *Die Vorlaeufer des neuern Sozialismus*, I, *1895*, pp. *47, 50*.

229. Bédier-Hazard, op. cit., p. *29*.

230. W. Scherer, op. cit., p. *254*.

231. W. Pinder, op. cit., p. *144*.

232. H. Schrade: 'Kuenstler und Welt im deutschen Spaetmittelalter', *Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Litwiss. u. Geistesgesch., 1931*, IX, pp. *16-*

40.

233. J. Huizinga; *The Waning of the Middle Ages, 1924,* p. *237.*

234. H. Karlinger*: Die Kunst der Gotik, 1926,* 2nd edit., p. *124.*

235. G. Dehio, op. cit., II, p. *274.*

236. Walter Benjamin: 'L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée', *Zschr. f. Sozialforsch., 1936,* V, *1,* pp. *40-66.*

فهرست اعلام

آ

آپلس ۱۳۶
آپوکسومنوس ۱۰۷،۱۰۸
آپولو ۶۶،۸۴،۱۰۲
آپولونیوس ۲۳۷
آتنا ۱۰۵،۱۱۷
آتیکا ۷۸،۹۹،۱۰۱
آتیلا ۱۷۸،۱۸۱،۱۸۲
آخائی ۶۷،۷۱،۷۴،۷۵
آخناتون ۵۱،۵۳،۵۵،۵۹
آخیلوس ۷۶
آدراستوس ۱۰۲
آرتمیس ۱۱۷
آرتوری ۲۳۵
آرخیلوخوس ۸۶،۱۳۸
آرگوس ۱۳۸
آرگونوتیکا ۲۳۷
آریستوفانس ۹۷،۹۸
آریستونوتوس ۸۶
آریون ۸۸
آژنکور ۲۸۶
آستریوس ۱۵۹
آسکله‌پیادیان ۷۴
آشار ۱۹۶
آشور ۵۹
آشوربانیپال ۵۹
آفرودیت ۷۱،۱۱۷
آلکائیوس ۸۶
آماسیائی ۱۵۹
آمن هوتپ چهارم ۴۵،۵۱،۵۲
آمین ۲۱۲
آناکرئون ۸۸،۱۳۸
آنتیگونه ۶۸،۱۱۲
آنشاس ۲۳۷
آوارها ۱۵۷
آئگینا ۸۴
آینهارت ۱۷۸

الف

اپیخارموس ۸۸
ادیسه (یا اولیس) ۳۲،۶۹،۷۰،۷۶،
۲۳۷
ارسطو ۹۷،۹۸،۱۱۶،۲۳۲
ارمان، آدلف ۴۹
ارمانریک ۱۷۸
ارمانگارد دو ناربون ۲۳۵
ارنبرگ، ویکتور ۳۰۵
استا یودنتسیانا ۱۴۵
استا ماریا ماجوره ۱۴۸
استرابو ۱۴۷

استراسبورگ ۲۷۹
اسکالد ۱۸۱
اسکندر مقدونی ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۳۵، ۱۳۶
اسکندریه ۱۵۸
اسکوپ ۱۸۱، ۱۸۸
اسکولا پالاتینا ۱۷۴
اسکولارس ۱۷۴
اشنباخ ← ولفرام فن اشنباخ
اشپیگلبرک، و. ۵۳
اشیل ۸۸
افسوس ۶۹
افلاطون ۹۷، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۶۱، ۲۳۸
اکس‌لاشاپل ۱۷۳، ۱۷۷، ۲۲۶
النور داکیتن ۲۳۵
امپدوکلس ۹۷
اوبرمر، هوگو ۳۰۰
اوترخت ۱۷۶، ۱۷۷
اوتن ۲۱۲
اوتوی سوم ۲۱۲
اوریپیدس ۹۷، ۹۸، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۲۳۷
اورستئیا ۱۱۱
اورفئوس ۶۵
اورلئان ۱۷۱
اورلیوس، مارکوس ۱۳۷، ۱۷۴
اوسبیوس ۱۵۸
اوگوستوس ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۷
اومفاله ۴۲
اووید ۲۳۸، ۲۴۷
ایاصوفیا ۲۰۷
ایبسن ۱۰۹
ایزامبر ۱۹۷
ایزوریا ۱۵۹
ایسخولوس ۸۸، ۹۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۴
ایکاروس ۶۷
ایلیاد ۶۸، ۷۶، ۲۳۶، ۲۳۷
اینگل‌هایم ۱۷۷
ائودودیس ۶۶
ایولی ۷۲، ۷۵
ایولیا ۷۲
ائومنیدس ۱۰۱
ایونی ← ایونیا
ایونیا = ایونی ۷۲، ۷۴، ۷۹، ۸۰، ۸۵، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۹۳

ب

باروک ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴، ۲۱۲
بازیلیک ۱۵۵
باکخولیدس ۸۸
بامبرگ ۲۳۵
بایو ۲۱۵، ۲۱۶
بدیه، ژوزف ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۱
برتران دو بورن ۲۵۱
برتونها ۲۳۵
برکیت، ف. ۳۰۰
برنار دو وانتادور ۲۵۱
برنوارد ۱۹۶
بروی، هانری ۲۵، ۳۰۰
بریسه ایس ۲۳۶
بک ۵۱
بنه‌ونتوم ۱۲۷
بوخر، کارل ۲۰۳، ۲۱۹، ۲۲۰

بورداخ، کنراد ۳۱۵،۲۴۷
بورکهارت ۲۵۷،۱۳۴
بورگندی ۲۹۷،۲۹۶
بورن ← برتران دو بورن
بیزانس ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۹۵، ۲۰۸
بیکس فرانسیس ۲۸
بیه‌وولف ۷۰، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۲
بوئیوتیا ۷۷

پ

پاتریسین ۱۲۵، ۲۸۸
پاتریک ۱۶۵
پارتسیفال ۲۴۶
پارتنون ۱۰۴، ۱۰۵
پارمنیدس ۹۷
پاری، گاستن ۱۸۶، ۲۴۸
پالاتینا ← اسکولا پالاتینا
پاناتناآس ۷۳
پائوسانیاس ۸۴، ۸۹
پائولیسین (فرقهٔ) ۱۵۹
پتری، فلیندرز ۵۴
پراکسیتلس ۱۰۷، ۱۲۲
پرائسوس ۶۱
پرووانسی ۲۳۵، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۹۱، ۲۹۲
پریاندر قرنطی ۸۸
پریسکوس ۱۸۱، ۱۸۲
پریکلس ۹۶، ۱۱۵
پسیکه ۲۳۷
پلبین ۱۲۵
پلینی ۸۵
پلوتارخ ۱۳۷، ۱۳۸
پلوتینوس = فلوطین ۱۳۶
پنلوپه ۳۲، ۲۳۷
پواتیه ۲۴۱، ۲۸۶
پولوکراتس ساموسی ۸۸، ۳۰۵
پولوکلتوس ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۳۸
پولوگنوتوس ۹۷، ۱۳۷
پولیس (= شهر) ۲۱۸
پوگمالیون ۱۴
پیسیستراتوس ۸۸، ۱۰۲، ۳۰۵
پیندار ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۸، ۹۷، ۱۱۴

ت

تامپسن ۳۱۱
تامسن، جی. ۳۰۴
تایی ۳۹
تبس ۵۷
تراژان ۱۲۵
ترسیتس ۷۶
ترو ۱۹۳
تروا ۶۷
ترولچ، ا. ۳۱۳
تسالی ۷۵، ۱۰۳
تل‌العمارنه ۳۹، ۴۷، ۵۷
تمیستوکلس ۹۶
توتموسیس ۴۷
توتونها ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲
تور ۱۹۳
تورتائوس ۸۲
توکودیدس ۹۷
تولستوی ۱۶۱
تولوز ـ لوترک، هانری ۱۱

توئوتیلو ۱۹۶
تیبریوس سمپرونیوس گراکوس ۱۲۷
تیبولوس ۲۴۷
تئودورا ۱۵۴
تئودوریک ۱۷۸، ۱۸۱
تئوفیلوس ۱۹۵
تئوگنیس ۸۲

ج

جویس، پ. و. ۳۰۹

چ

چایلد، گوردن ۱۹، ۲۴، ۳۰۰

ح

حمورابی ۵۸

خ

خیوسی ۶۵

د

دافنیس ۲۳۷
داکیتن، ویلیام ۲۵۱
دانته ۲۶۵، ۲۹۴
دانیل، آرنو ۲۵۳
دائه‌دالوس ۶۶، ۱۹۶
دائیدالیدائیان ۷۴
درویسن ۱۳۱
دگا ۱۱
دمودوکوس ۶۹، ۷۰، ۷۴
دمیورگوس ۱۳۶
دن کیشوت ۲۸۶
دوراندوس ۱۴۷
دوروفوروس ۲۱۴
دوریسی‌ها ۷۱، ۷۷، ۸۰، ۸۶، ۸۷
دوک بری ۲۹۷
دو فیلید و فلورا (منظومه) ۲۵۸
دهیو ۱۶۳، ۱۷۵، ۲۷۰
دیانا ۶۹
دیپولون ۷۸
دیتورامب ۱۰۰
دیدو ۲۳۷
دیلز، ه. ۳۰۴
دیوخروسوستوم ۱۳۶
دیونوسوس ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۲۳، ۲۵۲
دیونوسی ۱۰۲

ر

راتیسبون ۱۹۳، ۱۹۵
راجنا، پیو ۱۸۶، ۱۸۹
رافائل ۴۰
راونا ۲۲۶
رایخنو ۱۹۳
رمان دو رنار ۲۹۱
رمانس ۲۳۸، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۰
رمانسک ۱۴۱، ۱۹۹، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۸،
۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴،
۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۵،
۲۴۷، ۲۶۴، ۲۶۸، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۶،
۲۷۷، ۲۸۱
رنس ۱۷۱، ۱۷۷، ۲۶۴، ۲۷۹
رودل، ژوفره ۲۵۱
روسانو ۱۴۳
روکوکو ۵۲، ۱۲۱، ۱۲۴
رولان ← شانسون دو رولان
روماریچی (منظومهٔ شورای کوه

رومار یچی) ۲۵۸
رونسه‌وو ۱۸۷
روئو ۱۴۴
ریگل آلوئیس ۱۴۴، ۲۷۱، ۲۹۹
ریناک، سالومون ۳۰۰
رینو، لویی ۳۱۳

ز

زئوس ۱۰۳، ۱۳۸
زئوکسیس ۱۳۵

ژ

ژان روا، آلفره ۲۴۸
ژست ← شانسون دو ژست
ژوستی‌نیی ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۴

س

سارماتین ۱۶۳
سافو ۸۶
ساگا ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۵۵
سکائی ۱۶۳
سمپاک ۲۸۷
سمپر، گوتفرید ۲۱، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۹۹
سن الیژیوس ۱۹۵
سن امران ۱۹۵
سن برنار ۱۹۶
سن بندیکت ۱۶۵، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۵
سن پر ۱۹۶
سن پطر ۲۱۴
سن پل ۱۴۸
سنت (کلیسای...) ۱۹۷
سنت آلبانز ۱۹۳
سن توماس ۱۹۲، ۲۶۱
سن جیمز ۱۸۷
سن ریکیه ۱۹۴
سن گال ۱۹۵، ۱۹۶
سن نیلوس ۱۴۷
سن ویتاله ۱۵۴، ۱۵۶
سنه‌کا ۱۳۷
سواسون ۱۷۱
سوفرونه ۸۱، ۱۱۴
سوفوکلس ۶۸، ۹۷، ۹۸، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۲۴
سوکیون ۱۰۱
سولون ۸۲
سولینیاک ۱۹۵
سومبار ۲۸۰
سویا ۲۱۲، ۲۱۳
سه‌وروس، الکساندر ۱۳۷
سیراکوز ۸۸
سیسترسیان ۱۹۳
سیسموندی ۳۱۵
سیمل، ژرژ ۳۱۳
سیمونیدس ۸۲، ۸۳، ۸۸، ۱۱۰
سینورها ۱۹۲

ش

شارتر ۱۹۶، ۲۶۴، ۲۷۹
شارلمانی ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۱، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۲۶
شامپانی ← ماری دو شامپانی
شانسون دو رولان ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۵۵، ۲۵۶
شانسون دو ژست ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۵۴

شانسونها ۱۸۸
شکسپیر ۱۲۴،۵۶
شوایتس، برنهارد ۱۳۶،۱۳۵
شیخ‌البلد ۴۵

ف

فابلیو ۲۶۰،۲۵۹
فاراسیسوس ۱۳۵
فائستوس ۶۱
فائیاکیا ۷۰
فرانسیسکن ۲۶۳
فرانک ۲۰۰،۱۸۱،۱۷۲،۱۷۱،۱۶۹
فرونیخوس ۱۰۱
فلاویوس ۱۲۵
فلوری ۱۹۳
فمیوس ۷۰،۶۹
فوگل ← والتر فن در فوگل
فولدا ۱۹۵
فیدیاس ۱۳۸
فیلمون ۱۳۸
فیلوکتتس ۱۱۲

ق

قرطبه ۱۷۱
قسطنطنیه ۱۵۱،۱۵۰،۱۴۹

ک

کا (روح نگهبان اموات) ۴۶
کاتب ۴۴
کاتوچه، رود ۳۰۷
کارتوزیان ۱۹۳
کارولنژن ۲۱۵،۲۰۹،۲۰۸،۱۷۶،۱۶۲، ۳۰۸
کاسیودوروس ۱۹۳،۱۸۱
کالوکاگاتیا ۱۱۴،۸۱
کرست، یولیوس ۱۲۰
کرسی (نبردهای...) ۲۸۶
کرتین دو تروا ۲۵۵
کلتی ۲۵۵،۱۶۶،۱۶۲
کلروو برنارد دو ۲۵۰،۱۹۶
کلمنت ۱۵۸
کلونی ۲۰۶،۲۰۰
کلونیاک ۲۰۶
کلوویس ۱۸۱
کلوئه ۲۳۷
کله‌ایستنس ۱۰۱
کنستانتین ۱۵۰،۱۴۲
کنوسوس ۶۱
کوپید ۲۳۷
کوربی ۱۹۴،۱۹۳
کورتیوس، لودویک ۳۰۵،۳۰۳
کولوناته ۲۰۰،۱۳۱
کولونی (کلن) ۲۷۹،۱۹۳
کومپوستلا ۱۸۷
کونتسه، آلکساندر ۳۰۰،۲۹۹
کوئن، هربرت ۳۰۱،۳۰۰

گ

گال، ارنست ۲۷۱،۲۷۰
گالو ـ رومن ۱۶۹
گالی ۱۶۹
گانت ۲۹۵
گروس، ارنست ۳۰۰
گروئن‌بک، و. ۳۰۴
گریگوری توری ۱۷۱،۱۶۹
گریم ـ یاکوب ۱۸۴

گوته ۲۶۹
گوتیک ۱۴۰، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۵، ۲۳۴، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۶
گولیار ۲۵۹
گوئرنیا ۶۱

ل

لاتن ۱۶۲
لاخمان، کارل ۱۸۹
لاروشل ۱۹۷
لامپرخت، کارل ۲۹۹
لانگه، یولیوس ۴۹، ۸۰، ۲۹۹
لسکای ۷۱، ۷۳
لسینگ ۴۰، ۱۲۸
لوسیپوس ۱۰۷، ۱۲۲
لوسین ۱۳۸
لوک‌لیک ۱۶۶
لوکه، ژ. ه. ۳۰۰
لوور ۷۸
لووی، امانوئل ۲۹۹، ۳۰۰
لوی - برول ۱۴
لوئی مقدس ۱۷۹
لئاندر ۲۳۷
لئوی سوم ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱

م

ماتیلدا ۲۱۶
مارکابرو ۲۵۱، ۲۵۳
مارکس ۲۰۳
ماری دو شامپانی ۲۳۵
ماسونی ۲۷۵
ماگزیمین ۱۵۶
مانه ۱۴۴
مدیا ۱۰۹، ۲۳۷
مدیچی ۸۷
مروونژن ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۲، ۲۰۱
ممفیس ۵۷
منائدر ۱۲۳، ۱۲۴
من هیر ۱۸
مواسا ۲۱۲، ۲۱۴
مورون ۹۵، ۱۰۳
موز ۶۶، ۷۴
موسنی ۲۳، ۷۱، ۷۹
میلتوس ۱۰۱
میلتیادس ۹۶
مینوسی ۶۱، ۶۳

ن

ناربون ← آرمانگارد دو ناربون
نائوسیکا ۲۳۷
نرون ۱۳۷
نورمن ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۶
نومان، هانس ۳۱۳
نومبورگ ۲۶۴
نیبلونگها ۷۵، ۱۹۰
نیکوپولیس ۲۸۶

و

واتس ۶۵
وارنا ۲۸۷
والترفن در فوگل ۲۵۱
والنتینین اول ۱۳۷

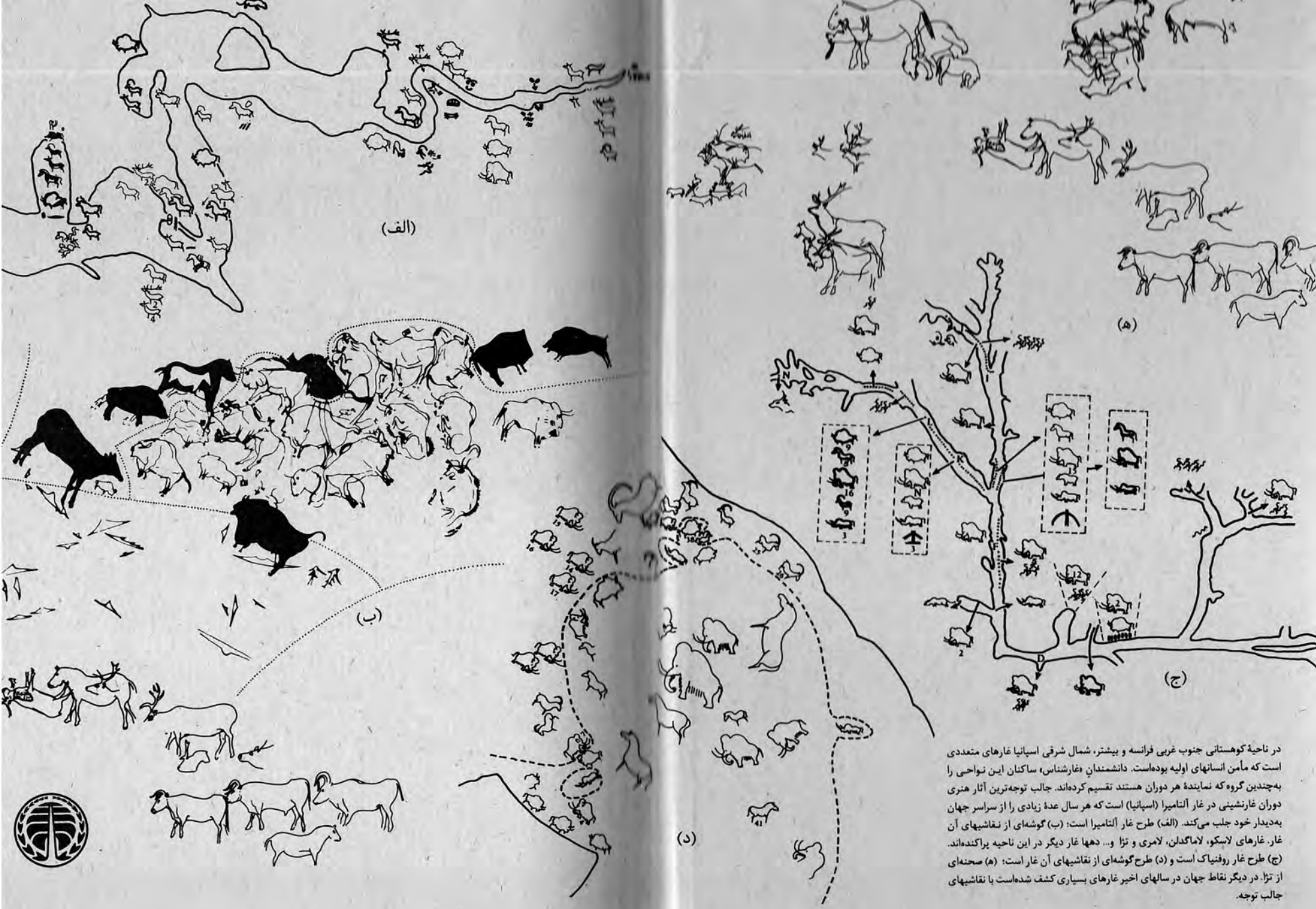
وان آیک، هوبرت ۲۹۶
وان آیک، یان ۲۹۶
وانتادور ← برنار دو وانتادور
وان شلتما، آدام ۳۰۰
وبر، آلفرد ۳۰۵
وبر، ماکس ۳۰۶
وبستر، ت. ب. ل. ۳۰۵
وبلن ۱۳۳
وچسلر، ادوارد ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۳
ورسای ۱۵۲
وزلی ۲۱۲
ولفرام ۲۴۶
ولفرام فن اشنباخ ۲۵۱، ۲۹۴
ولف ـ لاخمان (تئوری) ۱۸۶
وونت، ویلهلم ۲۹۹
ویرژیل ۲۳۷
ویکهوف، فرانتس ۱۲۸، ۱۲۹
ویلاموویتس ـ مولندورف ۱۱۶
ویلیام نهم ۲۴۱
وینچستر ۱۹۳
ویواریوم ۱۹۳
ویوله لو دوک ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۸۱، ۲۸۲

ه

هادرین ۱۳۷، ۱۷۴
هانری ششم ۲۵۱
هاوزنشتاین، ویلهلم ۲۷، ۳۰۲
هبل ۱۰۹
هرا ۱۱۷، ۱۳۸
هراکلیتوس ۹۷، ۳۰۴
هرکول ۴۲
هرمس ۱۰۷
هرو ۲۳۷
هرودوت ۴۲، ۹۷
هروستراتوس ۶۹
هروندا‌س ۱۲۴
هسیود ۷۶، ۷۷
هفائیستوس ۶۵
هکتور ۷۶
هلن ۲۳۶
هورنس ۲۴، ۳۰، ۶۱
هومر ۶۵، ۶۶، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۹۷، ۱۰۶، ۱۳۴، ۱۹۰
هومریان ۷۴
هویسلر، آندریاس ۱۸۵
هیر ۸۸
هیکسوسها ۵۱
هیلدسهایم ۱۹۵، ۱۹۶
هیلدوارد ۱۹۶
هیلده براند ۱۸۹
هیو آف سن ویکتور ۲۵۰

ی

یاسون ۲۳۷
یهودا ۱۴۳



در ناحیهٔ کوهستانی جنوب غربی فرانسه و بیشتر، شمال شرقی اسپانیا غارهای متعددی است که مأمن انسانهای اولیه بوده‌است. دانشمندانِ «غارشناس»، ساکنان این نواحی را به‌چندین گروه که نمایندهٔ هر دوران هستند تقسیم کرده‌اند. جالب توجه‌ترین آثار هنری دوران غارنشینی در غار آلتامیرا (اسپانیا) است که هر سال عدهٔ زیادی را از سراسر جهان به‌دیدار خود جلب می‌کند. (الف) طرح غار آلتامیرا است؛ (ب) گوشه‌ای از نقاشیهای آن غار. غارهای لاسکو، لاماگدلن، لامری و تژا و... دهها غار دیگر در این ناحیه پراکنده‌اند. (ج) طرح غار روفنیاک است و (د) طرح گوشه‌ای از نقاشیهای آن غار است؛ (ه) صحنه‌ای از تژا. در دیگر نقاط جهان در سالهای اخیر غارهای بسیاری کشف شده‌است با نقاشیهای جالب توجه.