

اجمالی

از

تحقیق ا.ج. آریان پور دربارہ

جامعہ شناسی هنر

کتابخانه رستار

@ArtLibrary

انجمن کتاب دانشجویان

دانشکده هنرهای زیبا - دانشگاه تهران

نشر سوم



اجمالی

از

تحقیق ا. ح. آریان پور در باره

جامعه شناسی هنر

انجمن کتاب دانشجویان

دانشکده هنر های زیبا - دانشگاه تهران

توضیح

" اجمالی از جامعه شناسی هنر " بخشی است از تحقیق پر دامنه‌ای که آقای دکتر امیر حسین آریان پور استاد فلسفه دانشگاه تهران در سال ۱۳۲۴ آغاز کرده و در این اواخر به پایان رسانیده است . گوشه‌هایی از این تحقیق در مطبوعات ایران انعکاس یافته و برخی از مطالب آن به چند زبان خارجی ترجمه شده است .

آقای دکتر آریان پور به امید آن که اصل این تحقیق را بطور کامل منتشر کند ، همواره با انتشار مقاله ها و سخن رانی ها و مصاحبه های خود در این زمینه مخالفت ورزیده است . با این همه متأسفانه تاکنون مؤسسه های مطبوعاتی و آموزشی متعدد ، بسیاری از مقاله‌ها را و سخن رانی ها و مصاحبه ها را بدون اجازه ایشان و به صورت هایی ناخوانا و نازیبا و نادرست تکثیر کرده و با قیمت هایی گران فروخته اند .

" انجمن کتاب دانشکده هنرهای زیبا "

(دانشگاه تهران) خوشوقت است که اینک با جلب موافقت مولف محترم ، شرح مجمل ولی منظمی

از جامعه شناسی هنری ایشان را از سه منبع زیرنقل
می‌کند تا بابهایی نازل در دسترس دانش پژوهگان
قرار دهد :

- ۱- مجله سخن ، شماره‌های دوره‌های دوازدهم
وسیزدهم ، سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۴۱ (مقالات) .
- ۲- مجله پیام نوین ، شماره ۴ ، دوره هفتم ،
فروردین ۱۳۴۴ (سخن رانی) .
- ۳- مجله فردوسی ، شماره ۹۶۲ ، سال بیستم ،
۲۸ اردی بهشت ۱۳۴۹ (مصاحبه) .

هیچ نقاشی نگار دزین نقش	بی امید نفع ، بهر عین نقش ؟
بلکه بهرمیه مانان و مهان	که به فرجه وارهند از اندهان ،
شادی بچگان و یاد دوستان -	دوستان رفته را از نقش آن .
هیچ کوزه گر کند کوزه شتاب	بهر عین کوزه ، نی بر بوی آب ؟
هیچ کاسه گر کند کاسه تمام	بهر عین کاسه ، نی بهر طعام ؟
هیچ خطاطی نویسد خط به فن	بهر عین خط ، نه بهر خواندن ؟

جلال الدین بلخی

فهرست

مقدمه

- I. بررسی نظریه های گوناگون درباره هنر ۱ - ۱۱
- II. تبیین هنرهای ایرانی ۱۲ - ۲۵
- III. آغاز شعر و موسیقی ۲۶ - ۴۴
- IV. سیر هنرها ۴۵ - ۵۵
- V. آثرینش هنری ۵۶ - ۷۵
- VI. کوششی برای تنظیم روش های هنرشناسی ۷۶ - ۸۹
- VII. سبک شناسی استاتیک ۹۰ - ۱۳۲
- سبک هنر عوام : واقع گرایی
- سبک هنر خواص : واقع گریزی
- VIII. سبک شناسی دینامیک ۱۳۳ - ۱۹۰
- الف . دینامیسم شیون اجتماعی
- ب . دینامیسم داخلی طبقه
- ج . دینامیسم خارجی طبقات اجتماعی
- د . دینامیسم شخصیت هنرمند
- IX. زمینه اجتماعی شعر فارسی ۱۹۰ - ۲۳۳
- الف . اصول تبیین سبک های شعر
- ب . اشاره ای به سبک های شعر اروپایی
- ج . تبیین آزمایشی سبک های شعر فارسی

مقدمه

به عنوان یکی از هزاران مرد می که بشوکم با هنر سروکار دارند و —
 ناگزیر خواهان شناخت آن هستند، از دیر باز نسبت به آفریده های
 هنری و کار هنرمند حساسیت داشته ام و خواسته ام بدانم که اندیشه
 هنرمند با اندیشه دینترن چه فرقی دارد، چگونه کار می کند و چگونه
 دیگرگونی می پذیرد و سبب گونه گونی و پیوندگی هنرمی شود.

پاسخ هایی که در بادی امر برای پرسش های خود یافتم، بر محور
 مفهوم هایی جادویی مانند "الهام" و "موهبت" و "نبوغ" و "استعداد"
 دور می زد. بسیاری از مردم مخصوصاً کسانی که طبیعی کرامت جو و —
 معجزه طلب دارند، گفته اند که هنرمند در پرتو نیروهایی مرموز،
 فردی است استثنائی با توانایی های مادر زاد استثنائی.

این گونه مفاهیم مبهم هیچ گاه مرا خرسند نکرد. باور داشتم که رمز-
 پسندی و تاریک اندیشی نشانه های نادانی شدید است، و مردم شتابزده
 در مواردی که با تجربه های منطقی محدود خود به شناسایی و روشنگری
 مسایل نائل نیابند، به خیال بافی می پردازند و با این اکسیر اعظم،
 راه حلی فرضی برای مشکل خود می یابند و خاطر آسوده می دارند، —
 چنانکه انسان ابتدائی چون از عهد هتیین راه و رسم حوادث طبیعی بر
 نمی آمد، با طرح مفهوم "اریاب انواع"، خود را نافع ساخت. اطمینان
 یافتیم که مفهوم "الهام" یا "نبوغ" یا جز اینها پرده ای است که انسان
 عتیق، نا دانسته و ناسنجیده برای پوشانیدن جهل و فرونشاندن اضطراب
 خود، با تار و پود خیال بافته است. به خود گفتم که تبیین تطورات هنری
 با این مقولات جامد و نامفهوم، کاری بیهوده است. زیرا این مقولات خود

مبهم و مجهول اند، و هدف تحقیق علمی تبدیل مجهول به معلوم است، نه تحویل مجهول به مجهول. پس برای یافتن پاسخ پرسش های خود، دست به مطالعه دامنه داری زدم.

می خواستم هنر را بشناسم. اما نمی دانستم چگونه. فقط تردیدی نداشتم که روش هنرمند در هنر آفرینی از روش دانشمند در تتبع علمی سخت متفاوت است، و در این صورت برون نگری و طلب علم با درون بینی و اشراق هنری یکسان نیست. با این همه متوجه شدم که چون بخواهیم در باره هنرمند یا هنر آفرینی یا اثر هنری تحقیق کنیم باید دور از کشف و شهود هنرمند و موافق روش های سنجیده اصحاب علم به کار پردازیم.

هنر آفرینی البته جریانی چون جریان کار علمی نیست، ولی شناخت دقیق آفریننده هنر و آفریده های او بی گمان شناخت علمی است. به بیسان دیگر، کار هنرمند، هنر آفرینی است و برکنار از کار علم، ولی شناخت کار هنرمند یا هنر شناسی کاری علمی است و وابسته به حقایق و روش های علم. بنابراین نتیجه گرفتم که هنر شناسی نیازمند علوم است. اما کدام دسته از علوم؟ در آغاز معتقد شدم که چون هنر از طبع هنرمند، از شخصیت او، از اندیشه او می زاید، آنچه در خور اهمیت است جریان هنر زایی هنرمند است، و این هم در خطه روانشناسی فردی است. اما هر چه بیشتر در روان شناسی فردی تفحص کردم بیشتر به ناروایی عقیده خود پی برآمدم، دریافتم که اندیشه یا طبع انسان چیزی خود زاو خود آو خود انگیز نیست، بلکه در جریان زندگی انسانی پدید می آید و قوام و نظام می گیرد. اگر به وجود اندیشه یا شخصیت یا طبع مادر زاد اعتقاد کنیم، ناگزیر از آنیم که بسیاری از قوانین و نظریه های معتبر علمی، از آن جمله "نظریه تکامل -

طبیعی " و نظریه " تکامل اجتماعی " را نادیده گیریم و از حوزه علم بیرون رویم .

هشیار شدم که محقق اگر " الف " می گوید ، باید " ب " هم بگوید ، یعنی باید صادقانه سیر و سلوک کند و بیهوده اسیر مفاهیمی ناقص نشود و در نك نورزد . پس ، از خلاء به ملاء آمدم : از روان شناسی فردی به روان شناسی اجتماعی و از آن به مردم شناسی و جامعه شناسی و دیگر علوم اجتماعی کشانیده شدم . پذیرفتم که گرچه هنر زاده شخصیت هنرمند است ، باز باید برای شناخت هنر به جامعه روی آورد . زیرا شخصیت هر کس ساخته و پرداخته محیط اجتماعی اوست . بدین ترتیب از ژرفنای سرگردانی‌های یافتم و به خاستگاه واقعی هنر ، به جامعه رسیدم .

روشن شد که باید هنرها را در زمینه اجتماعی آنها مورد مطالعه قرار داد . اما از کجا باید شروع کرد ؟ جامعه سازمان بسیار دامن‌داری است ، و عنصر های بسیار گوناگونی را در بر میگیرد . کدام يك از عنصر ها را باید مقدم و کدام را تالی شمرد ؟

مطابق شیوه های جامعه شناسی در مردم بر آمدم که نخست از میان عنصر های گوناگون جامعه ، مؤثر ترین عنصر را که می تواند مینا یا انگاره یا ملاک تحلیل اجتماعی شمرده شود ، بیایم و سیر به وسیله آن ، به تبیین هنرها بپردازم .

از واریسی عنصر های مستقل و در عین حال همبسته جامعه آگاه شدم که این مینا یا انگاره یا ملاک چیزی جز " طبقه اجتماعی " نیست - و این قوی است که اکثر جامعه شناسان بزرگ بر آنند .
از آن پس با چند اصل مسلم آغاز کار کردم :

۱- باید از روش‌های تحقیق علمی منحرف نشوم و از یاد نبرم که گرچه روش‌های علوم کنونی از لحاظ کلی یگانه اند، هر یک از علوم شیوه‌هایی خاص دارند. از این رو هرگز نباید روش تحقیق اجتماعی خود را عیناً از علوم دیگر به‌وایم ستانیم. پژوهندگانی که در سده نوزدهم و سده بیستم روش علوم فیزیکی یا علوم زیستی را به حوزه علوم اجتماعی آورده‌اند، کشتی به خشکی رانده‌اند. زیرا تحقیق‌های ایشان که در عرف علمی - "مکانیستی" خوانده می‌شوند، کمتر به نتایج مثبت انجامیده‌اند.

۲- باید در پر تو علوم اجتماعی به بررسی هنر پردازم. ولی نباید فراموش کنم که انسان و مظاهر زندگی او بسیار پیچیده‌اند و صرفاً با مقولات یک علم یا حتی یک دسته از علوم شناخته نمی‌شوند. از این رو نباید تجسّر خود را اسیر محدودیت کنم: نباید مانند بیماران ژئوگرافیسیم (Geographism) یعنی جغرافیا پرستان، برای تعیین مسائل اجتماعی، تنها به شناخت محیط جغرافیائی بسنده کنم، نباید مانند بیماران بیولوژیسم (Biologism) یعنی زیست‌شناسی پرستان، انسان را تنها در مقولات زیست‌شناسی بجویم، نباید مانند مبتلایان پسیکولوژیسم (Psychologism) یعنی روان‌شناسی پرستان، مسائل اجتماعی را به مقولات روانی نسبت دهیم، و نیز نباید مانند اسیران سوسیولوژیسم (Sociologism) یعنی جامعه‌شناسی پرستان، از عناصر غیر اجتماعی زندگی انسان غافل شوم.

۳- باید طبقه اجتماعی را زمینه تحولات اجتماعی و مبنای وانگاره و مـسـلاک تحلیل خود شمارم. ولی نباید از این نکته غفلت ورزم که گرچه طبقه اجتماعی عامل مقوم سایر عناصر اجتماعی است، عناصر دیگر نیز به هنگام خود در وضع طبقه اجتماعی مؤثر می‌افتند. در این صورت باید نه تنها طبقه اجتماعی و سایر

عمومی و تعارض های داخلی و برخورد های خارجی، آن را منظور دارم، بلکه روابط متقابل طبقات اجتماعی و سایر شئون اجتماعی را نیز مورد محاسبه قرار دهم، و گرنه گرفتار تفکری ماشینی و عقیم خواهم شد. مسلماً علیت يك سري و مکانیکی اکنون نه در علوم اجتماعی و نه در علوم دیگر اعتبار دارد. باین اصول به کار پرداختم و سرانجام، به گمان خود توانستم روش هایی برای هنر شناسی بیابم و این روشها را به عنوان آزمایش، در حوزه های متفاوت هنر بکار بندم. هنر شناسی را با دو دید نگریسته ام: دید " ایستا" (استاتیک) و دید پویا (دینامیک). در مبحث هنر- شناسی ایستا از حرکات و تحولات طبقات اجتماعی و فراز و نشیب های هنر موقتاً چشم پوشیده ام و در قبال دو طبقه اصلی - خواص و عوام - و سبک - هنری کاملاً متفاوت یافته ام، و در مبحث هنر شناسی پویا جریان تحولات و تداخلات طبقات جامعه را عرضه و نتیجه گیری کرده ام. هنر شناسی ایستا مانند هر تحقیق ایستای دیگر، اصول و عناصر و عوامل اصلی موضوع را به ما می شناساند، ولی قادر به تبیین تحولات و تداخلات و تأثیرات متقابل - سبک ها نیست. از این رو هنر شناسی پویا مکمل هنر شناسی ایستا است - هماطوره که هیچ تحقیق ایستا از تحقیق پویا گریز و گزیر ندارد.

بی گمان بسیاری از مباحث این تحقیق مخصوصاً " مبحث تبیین سبک های هنری از سهو و نقص خالی نیستند. زیرا گذشته از فرودستی علمی من، از يك سو موضوع مورد نظر بسیار وسیع است و از سوی دیگر تحقیق علم- اجتماعی در خطه هنر تازگی دارد، و چنان که هنر شناسان بزرگ معاصر میگویند، هنوز کاری قابل در این عرصه صورت نپذیرفته و نظریه علمی جامعی در باره تطورات هنری پدید نیامده است - نه در غرب و نه در شرق.

کارتدارك چنین نظریه ای بر عهده جامعه شناسی هنر است و جامعه -

شناسی هنر که موضوع آن بستگی های متقابل هنر و دیگر مظاهر زندگی اجتماع است، علمی نورسته است و حتی به قدر سایر شاخه های جامعه-شناسی پیشرفت نکرده است.

این تحقیق ناچیز با آن که از لحاظ روش و نتایج، کاری ابتکاری است، باز چنان که انتظار می رود، پا بر حقایق مقبول علمی دارد و همه عناصر آن، مگر بدیهیات تاریخی و مشهورات اساطیری، بر مدارک معتبر استوار شده اند. با این همه مسلماً کاستی بسیار دارد و نیازمند نقد و تمحیص اهل نظر است.

(قطعه ای از يك مباحثه)

جامعه شناسی هنر

I. بررسی نظریه های گوناگون درباره ی هنر

آنچه محققان کنونی برانند این است که برای شناخت دقیق هنرها و نیز هرامس ریشه دار کهنسال دیگر، باید درباره ی امر منشا و سیر آن ها را دریافت و سپس با بصیرت ژرف و پهنای که از چنین تبحر خاصی به دست می آید، به تجزیه و تحلیل آن ها پرداخت و به عناصر و تعریف آن ها رسید.

اما چون هنرها را آغاز جز "لایفک زندگی انسانی" بوده اند، هیچ گاه نمی توان جریان ابتدائی آن ها را مستقل از شئون مختلف زندگی بررسی کرد.

بنابراین، در این پژوهش، نخست خاستگاه و سیر هنرهای ابتدائی مطمح نظر می افتد و پس از آن، عناصر و مختصات آن ها مورد تجزیه و تحلیل قرار می گیرند.

به اتکا، اکتشافات علوم اجتماعی، میتوان گفت که شعر و نیز موسیقی و رقص و پیکر نگاری و پیکرتراشی و دیگر فعالیت هایی که امروز مدلول لفظ "هنر" است، از نخستین جلوه های حیات انسانی است. انسان از آغاز همچنان که ابزار و سلاح می ساخت و خوراک و پناهگاه می جست، به کارهای هنری دست می زد، پایکوبی و دست افشانی می کرد، ترانه می خواند و پیکر می ساخت

در قدمت هنر بحثی نیست، بحث در این است که انسان خشن و گرسنه و سرگردان ابتدائی چرا درگیر و در زندگی پرتلاطم پیش از تاریخ، به آفرینش هنری می پرداخت. بی گمان، انسان ابتدائی به موازات تلاشی جانکاه که برای صیانت ذات خود می کرد، آثار هنری نیز می آفرید و از این کار سود یا لذت می برد. اگر آثار هنری به نحوی از انحاء سود رسان یا لذت بخش نمی بود، قطعاً هیچ گاه به وجود نمی آمد، پس باید دید که آثار هنری چه بهره ای به بشر آن روزگاران می رسانید. شناخت این نکته برای هرگونه تحقیق هنری و از آن جمله بررسی کنونی ماضوررت دارد. زیرا بدون شناخت منشاء و سیر گذشته یک امر، شناخت وضع موجود و جریان آینده آن به درستی میسر نمی شود.

فیلسوفان و هنرشناسان از دیرگاه در این باره پژوهش کرده اند و بنا بر عقیده و سلیقه خود آراء گوناگون آورده اند. ولی عموماً باور داشته اند که هنر از فطرت بشر تراویدناست. گفته اند که انسان به مقتضای نظام نیای درون خود، دست به هنر آفرینی زد، است و به

بیان دیگر، هنرآفرینی محرکی درونی یا غریزی دارد و مانند خور و خواب و تولید مثل و دیگر فعالیت های حیاتی، برای حفظ زندگی انسانی ضرورتی طبیعی دارد.

پژوهنده ای درباره "منشاء هنرها از هشت نظریه یاد می کند: (۱)

۱- هنرها ناشی از غریزه بازی اند (نظریه شیلر Schiller و اسپن سر

• (Spencer

۲- هنرها برای تزئین و جلب نظر دیگران پدید می آیند (نظریه مارشال Marshall

۳- هنرها از شور خود نمائی زاده میشوند (نظریه بالدوین Baldwin)

۴- هنرها از اتحاد شوربازی و شور خود نمائی می زاینند (نظریه لانگ فلد

• (Langfeld

۵- هنرها معلول تلطیف غریزه حیوانی سازندگی هستند (نظریه الکساندر

• (Alexander

۶- هنرها از عقده های جنسی سرچشمه می گیرند (نظریه فروید Freud)

۷- هنرها از تلطیف محرکات فطری مختلف تحقق می یابند (نظریه مک دوگال

• (Mc Dougall

۸- هنرها در آغاز برای رفع حوائج زندگی عملی لزوم یافتند (نظریه هیمرن

• (Hirn

چنانکه ملاحظه می شود، همه این نظریه ها، مگر نظریه هشتم، هنرها را به صورتی "به غرایز نسبت می دهند. در اینجا هفت نظریه اول تحت سه عنوان مورد بحث

قرار می گیرند:

۱- هنرها ناشی از "غریزه بازی" است.

۲- هنرها از "غریزه تناسلی" است.

۳- هنرها محصول "غریزه تزئین" است.

نظریه اول: گروهی معتقدند که هنرآفرینی نوعی بازی است و بازی عملی

غریزی است. این نظریه خود به چهار شکل مختلف بیان شده است. هنرآفرینی نوعی

بازی است، ولی نتیجه آن احساس آزادی و سبکباری است (شیلر)، هنر آفرینی نوعی بازی است، ولی منجر به احساس لذت بی شائبه می شود (اسپن سر)؛ هنر آفرینی نوعی بازی است، ولی با خود فریبی شیرینی ملازمت دارد (لانگه)؛ هنر آفرینی نوعی بازی و وسیله کسب قدرت و تسلط بر مقتضیات زندگی است (گروس) (Groos) . این هر چهار شکل را می توان به دو شکل کلی تحویل کرد، زیرا موافق سه شکل نخستین هنر آفرینی هدفی بیرون از خود ندارد، و بنابراین شکل چهارم، " بازی هنری " وسیله سازش با محیط است. در این صورت همه این نظریه ها در دو نظریه خلاصه می شود :

الف . هنر آفرینی نوعی بازی است، و بازی وسیله دفع نیروی زاید ارگانیکسم و احساس خوشی است :

ب . هنر آفرینی نوعی بازی است، و بازی وسیله مقدمه، آموختن اعمال حیاتی است .

الف . شیلر لواس پن سرولا نگه می گویند که هنر نوعی بازی است، و بازی فعالیت است بی هدف که در نتیجه فزونی نیروی ارگانیکسم روی می دهد . ارگانیکسم انسانی و حیوانی قسمتی از نیروی خود را در راه کارهای لازم حیاتی صرف می کند و برای صرف باقیماندن نیروی که بقاء یا تراکم آن مخل و مزاحم اعمال حیاتی می شود، به حرکاتی بی هدف دست می زند . هنر آفرینی یکی از صور بازی است و مانند بازی های دیگر هدفی بیرون از خود ندارد و نقشی مثبت ایفای نمی کند، بلکه فقط باعث دفع نیروی زاید بدن است و دفع نیروی زاید، به قول شیلر، ارگانیکسم را سبکبار و آسوده می سازد (۱) و بقول اسپن سر، آن را متذنب می کند (۲) و به قول لانگه، آن را به سرمستی و توهمی خوشایند سوق می دهد (۳) . در انتقاد این نظریه می توان گفت :

۱- چنان که از بررسی بازی های اقوام ابتدائی کنونی و جوامع قدیم مثلا " یونان باستان برمی آید، قسمتی از فعالیت های افراد بالغ جوامع ابتدائی که در نظر متدنان، تفننی و از زمره بازی هاست، در واقع اعمالی است که برای نیل به هدف ها و مقاصد معینی صورت می گیرد . بنابراین، انسان ابتدائی در سنین بزرگی اساسا " به " بازی " (در معنی

- G. Thomas : Life and Works of Schiller, 1901, (Letter 15) . (۱)
 H. Spencer : The Principles of Psychology, Vol. II, 1890, 627-648. pp. (۲)
 K. Lange : Das Wesen der Kunst, 1907 P. 298, pp. 167-173. (۳)

فعالیت های بی هدف (توجهی ندارد ، و هنر ابتدائی رانمی توان بازی یعنی فعالیت بی هدف انسان بالغ ابتدائی دانست .

۲- انسان در کیرود ارحیات مخوف و شوار ابتدائی ، دائما* برای حفظ خود و -

جستجوی خوراك و پناهگاه تلاش می کند ، و در این صورت ، به ندرت نیروی زایدی برای او باقی می ماند تا برای صرف آن به فعالیت هایی بی هدف مانند بازی بپردازد .

۳- اگر هنر آفرینی رانومی بازی یعنی فعالیتی غریزی بدانیم ، به این سؤال بر سر می خوریم که چرا این بازی برخلاف دیگر بازی ها ، این قدر منظم و دل پذیر است و به اشکال بسیار دقیق و ظریف در می آید ، و چگونه يك عمل غریزی که طبیعتا* باید به صورت یکمابیش ثابتی متحقق و متظاهر شود ، این همه تغییر و تحول و تنوع می پذیرد .

پس ، ازان چه گذشت در می یابیم که نظریه* بازی اس پن سراز ههد* تبیین فعالیت های هنری بشر بر نمی آید ، و هنر ابتدائی رانمی توان وسیله ای برای دفع نیروی زاید دانست .

ب . کارل گروس (Karl Groos) هنر را از تجلیات غریزه بازی می داند ، و در بیان بازی اشاره می کند که افراد انسان و سایر حیوانات عالی ، خود به خود در رسودگی از اعمال حیاتی بزرگتران تقلید می کنند و به این ترتیب تدریجا* راه ورسم زندگی را می آموزند و برای زندگانی مستقل مجهز و آماده می شوند (۱) .
براین نظریه نیز ایراد هایی از همان قبیل که در مورد نظریه* پیشین بیان شد ، وارد است .

۱- اگر فرض کنیم که انسان در دوره* کودکی ، به قصد آموختن اصول زندگی به بازی می پردازد ، نمی توانیم بپذیریم که در بزرگی نیز به اینکار ادامه می دهد . زیرا فرد بالغ قاعده* این اصول را قبلا* آموخته است و از این گذشته پس از بلوغ ، چون باید به حل مسائل واقعی حیات اشتغال ورزد ، نمی تواند مجالی برای تمرین و تجربه اندوزی داشته باشد .

۲- اگر هنر آفرینی رانومی بازی بینگاریم که انسان را با محیط خود سازش می دهد ،

باید قبول کنیم که انسان ابتدائی به جای مواجهه و مبارزه با واقعیت، در رنجی نشسته و به وساطت ترانه و تصویر و مجسمه، به شناختن و درک کردن ساختن محیط زندگی خود نائل آمده است. اینهم نامفهوم و بیوج و بیواوه است.

۳- اعضای جوامع ابتدائی کنونی از این منظر به هنرنمی نگردند: آنرا وسیله ای برای آموزش و پرورش و آماده ساختن افراد نمی دانند.

نتیجه اینکه هنرنمایی توان مشابه بازی و ناشی از غریزه، بازی دانست، و آراء کسانی که این دو فعالیت را با هم اشتباه کرده اند - از افلاطون و شیل لرواس پین سرو لا نکه تا کروس و نیز فروبن (Verworn) (۱) - برخاست.

هنر آفرینی از "غریزه بازی" نمی تراورد و وسیله، طبیعی حفظ حیات انسان نیست. نظریه دوم: داروین و بسیاری از پیروانش بر آن بوده اند که حیوانات، خاصه نرها ذاتاً تدابیر و وسایلی برای جلب جفت و تسهیل عمل تناسل و تولید مثل به کار می برند.

از این زمره است پوست و مویا پشم رنگین برخی پستانداران و پیرهای رنگارنگ و نغمه سرائی بعضی پرندگان، انسان نیز به همین منظور، خود را می آراید و محیط خود را تزئین می کند. بنابراین هنری که از این دهکد ریدید می آید، یکی از وسائل بقای نوع انسان است (۲). این نظریه نیز مشمول پاره ای انتقادات و از جمله برخی از ایراد های بالاست:

۱- از زیست شناسی برمی آید که زیبایی برای جانوران مطرح نیست، و جلوه ظاهری باعث جلب آنهایی شود. گل های زیبا پرندگان و حشرات را جلب نمی کنند، بلکه گل های بودار و مفیدند که آنها را به خود می کشانند. جانوران ماده هم جفت را موافق دلخواه خود و به علت زیبایی او بر نمیگزینند، بلکه معمولاً قوی ترین افراد نر، ماده هارا می ربایند.

۲- اگر بخواهیم بال و پروانه های بعضی پرندگان یا لانه مورچگان و کندوی زنبوران صسل را به صرف آنکه در نظر ما خوشایند یا واجد انتظامی هندسی هستند، با آثار هنسری همسنگ بدانیم، لزوماً باید بسیاری از چیزها از قبیل نرات متبلور فلزات یا تله های برف یا قطره های آب و قطعات ابرو گل و جواهر رانیز اثر هنری بشماریم. زیرا آنها هم نمائی رنگین یا درخشان یا متقارن و منظم دارند و خوشایند ما هستند ولی قبول این امر نه تنها

K. Verworn: Die Anfänge der Kunst, 1909. (۱)

Ch. Darwin: Descent of Man and Selection in Relation to Sex, (۲)
1871, Vol. I, pp. 63-64.

ماهیت هنر انسانی را روشن نمی سازد ، بلکه مفهوم کلمه " هنر " را گنگ تر و مبهم تر می کند ، زیرا در عرف ما " اثر هنری " عبارت از چیزی است که به وسیله انسان ساخته و پسر داشته شده باشد .

۳ - اگر برخی از جانوران دون انسان برای جلب جفت و تسهیل تولید مثل ، به تزئین خود و محیط خود می پردازند ، پس چرا بسیاری از جانوران از هرگونه خود آرائی و تزئینی برنشانند ؟ چرا میمون که از دیگر حیوانات (جز انسان) کاملتر است ، بهیچوجه خود را نمی آراید ، چهجه نمی زند و چیزی که بتوان بدان " اثر هنری " نام داد ، نمی آفریند ؟ مدعیان است گویند که ماحق نداریم حیات میمونی را با موازین زندگی انسانی بسنجیم و آن را فاقد اثر هنری بدانیم . در پاسخ می گوئیم که اگر چنین حقی نداریم ، پس چرا حیات پرندگان را با مملک های انسانی می سنجم و قائل می شویم که پروبال و آواز پرندگان چون برای " ما " خوشایند است ، نزد خود آنها نیز خوشایند و دوست داشتنی و وسیله جلب جفت است ؟ ماییم که نوای بلبل یا بال شیریاد م طاووس یا کاکل حواصیل را - از نظر خودمان - زیبا و خوشایند می یابیم ، و ماییم که پستانداران مثلاً میمون را - باز از نظر خودمان - فاقد چنان جمال و تزئیناتی می شماریم . اگر پرندگان (از نظر ما) " غریزه " تزئین داشته باشند ، پستانداران نیز (از نظر ما) باید دارای چنین غریزه ای - اما کاملتر - باشند . چون آثار چنین غریزه ای را در کاملترین پستانداران یعنی میمون نمی بینیم ، پس به حق حکم می کنیم که نمی توان رنگ و نگار بعضی جانوران و انتظام و طرافت لانه و آشیانه بعضی دیگر را - ناشی از " غریزه تزئین " و وسیله جلب جفت دانست .

۴ - اگر هنر استدائی نوعی تزئین و ناشی از " غریزه تناسلی " و وسیله جلب جفت باشد ، پس سابقه تاریخی هنرهای تزئینی به ویژه آرایش بدن - خالکوبی و رنگ آمیزی پوست و خود سازی - باید به مراتب پیش از سابقه سایر هنرها باشد . برخلاف عقیده هنرشناسان پیشین - امثال هورنس (Hoernes) و وورمان (Woernann) و گروسه (Grosse) که هنرهای تزئینی را قدیمیترین هنرهای پنداشتند ، از تصویرها و طرح هایی که بر دیوارها و برخی از غارهای فرانسه و اسپانیا کشف شده است ، به خوبی برمی آید که انسان از ابتدای کار - از دوره حجر قدیم - به کشیدن تصویر رغبتی تمسک

داشته است ، و بنا بر این خود آرائی برپیکر سازی مقدم نیست . پس هنرهای انسانی رانی توان
نوی تزئین و محصول غریزه تناسلی دانست . (۱)

۵- اگر قبول کنیم که جانوران به اقتضای " غریزه تزئین " خود رامی آریند و حتی هنر
می آفرینند ، باز هم نمی توانیم آثار هنری انسانی را در شمار فعالیت غرایز بگنجانیم . زیرا
معمولا " فعالیت های غریزی مثلا " لانه سازی پرندگان ، بنا بر قوالب کمابیش ثابتی صورت
می گیرد ، حال آنکه آثار هنری انسانی در جریان زمان و پهنه مکان به هزاران هیأت -
کوناگون درآمده است . داروین خود اعتراف می کند که در جوامع نسبتا پیشرفته نمی توان
تجلیات هنری را با غریزه و فطرت انسانی تبیین کرد (۲) .

مردم شناسان به خوبی نشان داده اند که در جوامع ابتدائی نیز نمی توانیم
تجلیات هنری را به استناد غریزه باز نمائیم . زیرا در آن جوامع هم به تنوع آثار هنری و اختلاف
های عظیمی که معلول عواملی غیر از غرایز است ، برمی خوریم .

۶- انسان ابتدائی برای کشیدن طرح ها و نقوش مطلوب خود گوشه های درو افتاد های
از غارها را که کاملا " از هوای آزاد و روشنائی در روز این روخفقان آورو غیر قابل سکونت بود ، بر
می گزید ، چنانکه تصاویری که در غارنیو (Niaux) در آری یژ (Ariège) کشف شده
است ، در هشتصد متری دهانه غار قرار دارد . این درو افتادگی می رساند که آثار هنری
به منظور تزئین و تجمل به وجود نیامده است . از اکتشافات باستان شناسی برمی آید که
اقامتگاه انسان ابتدائی معمولا " از محل تصاویر و رویه دهانه غار نزدیک بود ، است . اگر
انسان ابتدائی به مقصد تزئین و برای جلب جفت به فعالیت های هنری می پرداخت ، مسلما
به جای اعماق تیره و دلگیر غار ، قسمت های ابتدائی و روشن و قابل سکونت غار را برای پیکر سازی
اختیار می کرد تا جفت یا جفت هایش به سهولت از تعاشای آنها برخوردار شوند و بعد آیند .
از این نکته نیز استنباط می شود که انسان ابتدائی به تحریک " غریزه تناسلی " و برای
جلب جفت دست به کارهای هنری نمی زد ، است .

۷- تصاویر و طرح های انسان اولیه معمولا " بر روی یکدیگر کشیده شده اند . انسان

(۱) Earl of Listowel : A Critical History of Modern Aesthetics , 1933 , P. 229 .

(۲) داروین ، کتاب سابق الذکر ، چاپ دوم ، ۱۸۷۴ ، ص ۹۲ .

ابتدائی با آنکه از حیث مکان در مضیقہ نبود، اصرار داشت که راعما^۱ در نقاط معینی نقاشی کند، از این رو برای کشیدن يك تصویر جدید اجباراً يك تصویر قدیمی را می تراشید و از میان می برد و بر جای آن تصویر جدیدی می کشید. این هم می رساند که هدف هنر آفرینی تزئین و خود نمائی نبوده است.

۸- چنانکه بسیاری از جامعه شناسان دریافته اند، اکثر اقوام ابتدائی موجود که تا اندازه ای همانند انسان امصار اولیه زیست می کنند، فعالیت های هنری حتی هنرهای تزئینی را وسیله ای برای جلب جفت نمی شمارند، بلکه چنانکه خواهیم دید، از دید و دیگری به فعالیت های هنری می نگرند.

حاصل سخن اینکه آثار هنری تجلی "غریزه جنسی" و وسیله جلب جفت و تولید مثل و بقا^۲ نوع نیست، و رای^۳ در اوین و نیز دیگر نظریه های مشابه، مثلاً "نظریه فروید، برواقصیت انطباق نمی یابد.

نظریه سوم: کانت و جمعی از هنرشناسان از دیدگاه انسان را دارای مواهب و کراماتی ملکوتی دانسته و باور داشته اند که انسان به حکم فطرت برخلاف جانوران دیگر، پای بند اشکال و الوان می شود و بدون چشمداشت هیچگونه سود و نتیجه ای، به خودی خود، از زیبایی "لذت می برد (۱)".
ضعف این نظریه به خوبی آشکار است:

۱- نمی توان به وجود "غریزه جمال پرستی" قائل شد. زیرا همه غرایز برای بقا^۴ موجود لزوم مبرم دارند، و لسی^۵ غریزه جمال پرستی متضمن هیچگونه اهمیت حیاتی نیست. فعالیت های غریزی عبارت از اعمال مفید و لازمی است که بر اثر هزاران سال تکرار، جزو اختصاصات ارگانسیم های حیوانی شده و به انسان به ارث رسیده است. وجود غرایز برای بقا^۶ فرد و نوع ضرور است، ولی آیا "جمال پرستی" برای صیانت ذات انسان - مخصوصاً انسان نیمه حیوان ابتدائی - هیچگونه ضرورتی دارد؟

۲- اگر فرض کنیم که چنین غریزه ای در میان باشد، باز نمی توانیم آثار هنری ابتدائی را تبیین کنیم - چرا می دانیم که انسان ابتدائی برای خرسند ساختن مهمترین غریزه خود - غریزه صیانت ذات - ناگزیر از مبارزه ای درنگ ناپذیر است و چنان به دشواری از عهد^۷

حفظ خود و تدارک خوراك و پناهگاه برمیآید که مسلماً نیرو و مجالی برای برآوردن نیازمندی های غریزی درجه دوم و از جمله " غریزه جمال دوستی " (در صورتی که به فرض محال چنین غریزه ای موجود باشد) ندارد .

۳- اگر محض " جمال دوستی " به ایجاد آثار هنری می پرداخت ، آیا گوشه های دور افتاده و نامسکون غارها را صحنه پیکرنگاری و پیکرتراشی می ساخت ، ؟ اگر جمال دوست بود آیا آثار جمیل را از محوطه زندگی خود دور می داشت ؟ (رجوع شود به ایراد ششم بر نظریه تناسلی هنر) .

۴- اگر جمال دوست بود ، چرا اصرار ورزید که تصاویر زیبای خود را روی یکدیگر بنگارد و از افزایش آنها جلوگیری ؟ (رجوع شود به ایراد هفتم بر نظریه تناسلی هنر) .

۵- در جوامع ابتدائی کنونی اثری از این ذوق و موهبت عظمی نمی بینیم . در این صورت درمی یابیم که نباید آثار هنری اولیه را به " غریزه جمال دوستی " نسبت داد و انسان وحشی ابتدائی را دارای ذوق هنری فطری پنداشت .

بر روی هم ، نمی توان گفت که انسان ابتدائی به اقتضای نظام درونی خود دست به هنر آفرینی می زد ، است . سلوک انسان و از جمله هنر آفرینی منحصر به تجلی غرایز معدود حیوانی نیست ، و چنانکه در جای دیگر گفته ام (۱) نظریه نازای غرایز نه تنها در مورد انسان بلکه در مورد جانوران پست ترین نارساست . اجمالاً " بعضی نقایص نظریه غرایز را نام می بریم :

الف - اعتقاد به وجود غرایز یعنی اعتقاد به وجود يك سلسله استعداد برای اجرای اعمالی نیاموخته ، مشکلی نمی گشاید . اگر بگوئیم که انسان دوست می دارد ، زیرا غریزه دوست داشتن دارد ، چنان است که بگوئیم ، انسان دوست می دارد ، زیرا دوست میدارد . مفهوم غریزه - مانند مفهوم " نفوس حیوانی " دکارت و " تصورات فطری " لاک و " مونساد " های لایب و تیتس و " نومن " کانت و " مطلق " هگل - خود امری مبهم و مجهول است و نمی تواند روشننگری علمی کند .

ب - نظریه های هواخواهان - غرایز به قدری متشمت و مختلف است که هر يك را می توان برای رد و طرد دیگری اقامه کرد . یکی از نکات مورد اختلاف ، تعداد غرایز است . در این باره روانشناسان به تفاوت ازدو (فروید) و چهار (تراتر Trotter) و نوزده (جیمز

James) وعده بیشتری (ثورن دايك Thorndike) ملك دوگمال
 (Mc Dougall) ياد کرده اند .

پ - از رظن لاک وهل و سيوس (Helvetius) به اين سو، معلوم شده است
 که برخی از فعاليت های انسانی که در شمار اعمال غريزي گذشته می شود، اکتسابی و آموختنی
 هستند .

ت - غرايز اساساً مکانيسم های حيوانی ساده ای هستند و در همه اقوام و اقوام
 از انسان پيش از تاريخ تا اقوام ابتدائی کنونی و انسان متعدي - يکسانند، و در اين صورت به
 خودی خود نمی توانند اختلافات عظيم افراد و اقوام را باز نمايند .

ث - غرايز انسان، هرچه باشند، محصول تکامل انسانند، و به اين سبب به هنگام
 خود، تغيير شکل می دهند و موافق مقتضيات محيط به صورت های پيچيده، گوناگون درمی
 آيند . پس حتی برای شناخت اعمال غريزي، شناخت عوامل غير غريزي - محيط لزوم می يابد .
 حال که غرايز يا فطرت يا عوامل بيولوژيک، يعنی تجهيزات طبيعی فردی از عهد
 تبیین هنر بر نمی آيد، لزوماً بايد هنر را امری اجتماعي بدانيم و اعتقاد کنيم که عامل مبين هنر،
 روابطی است که در دنياي خارج میان افراد انسانی برقرار می شود .

با آن که ارگانيسم های فردی، عناصر سازنده، جامعه اند، باز حيات اجتماعي
 تابع قوانين حاکم بر حيات فردی نیست، چنان که مواد مختلف، با آن که همه مرکب از ذرات
 موله کولی اند، باز برای خود خواص و قوانينی مستقل از خواص و قوانين موله کول ها دارند .
 بر اين منوال، مختصات و مقتضيات فرد و جامعه بر يکديگر منطبق نمی شوند .
 پس ما که منشاء هنر را ارگانيسم فرد نيافتيم، ناگزير بايد آن را اجتماع پيرامون
 فرد بچوئيم .

چون جامعه يا حيات اجتماعي مفهوم رسيعی دارد و مرکب از شئون فراوان است،
 به آسانی نمی توان هنر را پي گردی کرد . اختلاف نظر محققان درباره سرچشمه اجتماعي هنر
 از اينجا پديد می آيد .

گروهی از هنرشناسان بر آنند که انسان ابتدائی به قصد آن که خود را در جامعه
 مشخص و ممتاز سازد و احترام و ارادت ديگران را به خود جلب کند، به خويشتن آرائی و تزئين

و لطیف محیط خویش می پرداخت ، و در این صورت هنر زاده " شوقی است که انسان های نخستین به خود نمائی و کسب هزت و امتیاز داشته اند .

این نظریه که صاحبانش تطورتاریخی انسان را از نظر دور می دارند و خصائل انسان متمدن دوره های اخیر را به انسان ابتدائی نسبت می دهند ، محط انتقادات بسیار است :

۱- انسان ابتدائی چنان گرفتار تهیه خوراک و پوشاک و پناهگاه بود که فرصت " امتیازطلبی " نداشت . امتیازات اجتماعی هنگامی ظهور کرد که انسان از صورت " ابتدائی " بیرون آمد و تا اندازه ای بر طبیعت مسلط شد و توانست فارغ از غم قوت و غذای روزانه ، در پی امتیاز و تجمل و غنن رود . بنابراین هنر ابتدائی نمودار تجمل پرستی و امتیاز جوئی نیست .

۲- اگر بپذیریم که انسان ابتدائی امتیاز طلب بود ، باید ببینیم که چرا نقاشی و مجسمه و موسیقی و شعر را " امتیاز " می شمرد . اگر بگوئیم که انسان " طبعاً " به آثار هنری می گراید و می بالد ، در آن صورت با تمام اشکالات نظریه " غریزه جمال دوستی " روبرو می شویم . در غیر این صورت هم نمی توانیم تبیین کنیم که چرا هنر آفرینی وسیله خود نمائی و کسب امتیاز است ، مگر آنکه برای آن فایده ای بجوئیم و به این ترتیب به طرح نظر دیگری بپردازیم .

۳- اگر انسان ابتدائی هنر را امتیازی اجتماعی می دانست ، زوایای مهجور غارها را برای نمایش " امتیازات " خود بر نمیگزید . (رجوع شود به ایراد ششم بر " نظریه تناسلی هنر ")

۴- وانگهی دلیل نداشت که تصاویر جدید را روی تصاویر قدیم بکشد و قسمتی از " امتیازات " خود را از میان ببرد . (رجوع شود به ایراد هفتم بر " نظریه تناسلی هنر " .)

۵- در جوامع ابتدائی کنونی هنر آفرینی وسیله خود نمائی و کسب امتیازات اجتماعی نیست .

بنابراین چون نمی توانیم هنر را امتیاز و آرایش اجتماعی یعنی یکی از عوامل فرعی حیات اجتماعی بشماریم ، ناچار باید آن را از وسائل معیشت یعنی از عوامل اصلی حیات اجتماعی محسوب داریم .

II. تبیین هنرهای ابتدائی

برای آن که به درستی منشأ هنرها را دریابیم و از قضاوت سطحی ایمن مانیم، باید بدون توسل به وهم و گمان، حیات اجتماعی ابتدائی را مورد پژوهش قرار دهیم و در این راه برواقعیات عینی تکیه کنیم.

واقعیاتی که در این زمینه در اختیار ماست، دو گونه است: یکی آثاری است که از انسان ادوار پیش از تاریخ بجا مانده و شامل پنج بخش اصلی است: آثار نقاشی و حکاکی و کنده کاری و مجسمه سازی و ترسیم روی گل باشن، (۱) دیگری اطلاعاتی طبعی است که در باره جوامع ابتدائی موجود در دست داریم.

توضیحا باید بگوئیم که مصنوعات و آثار هنری برخی از اقوام نامتمدن کنونی از جهاتی به ساخته های جوامع ابتدائی می ماند. مردم شناسان به مدد اکتشاف های خود، در تبیین این همانندی ها گفته اند که همسانی اوضاع کلی زندگی برخی از اجتماعات پیش از تاریخ و بعضی از جوامع ابتدائی زمان حاضر، موجب تشابه هنری آنها شده است. البته منکر نمی توان شد که مردم ابتدائی کنونی، با وجود رکود و سکون نسبی خود، باز در جریان قرون از صورت اقوام پیش از تاریخ بیرون آمده و کمابیش روبرو کمال رفته اند. با این وصف هنوز از جهت بسیاری مردم ابتدائی قدیم می مانند، و از اینرو شناسائی آنها برای دریافت جوامع ابتدائی سودمند و نتیجه بخش است.

در نظر اصحاب علوم اجتماعی زندگی بومیان استرالیا و بوش من (Bushman) های افریقای جنوبی و اسکیموها، مشابه حیات مردم صیاد و ماهیگیر عصر دیرینه سنگی است، جامعه های سرخ پوستان آمریکای شمالی و جنوبی و اقوام جزایر اقیانوس آرام - مه لانزیو میکرونزی و پولینیزی - به اجتماعات مردم کشاورز عصر نوسنگی می ماند، و اکثر سیاهان آفریقا و بومیان مالا یا با اقوام عصر فلز برابرند. (۲)

بر ماست که به اعتبار این واقعیات دو گانه به تبیین هنر ابتدائی همت گماریم:

مقدمتا باید متذکر شویم که موافق علوم اجتماعی، آنچه انسان را از دیگر جانوران

L. S. B. Leakey : " Graphic and Plastic Arts ", in Singer and Others : (A History of Technolgy, Vol. I. , 1956, P. 149.

Earl of Listowel : A Critical History of Modern Aesthetics, 1933, PP. (233- 234.

ممتاز ساختهاست ، و دعمل انسانی است : ابزار سازی و سخن گوئی ، تاجائی که از طسوم معاصر برمیآید ، می توان گفت که انسان از نخستین مراحل تکامل خود جانوری اجتماعی بوده است . مرد وزن طبعا " بهمیکد پگربستگی پیدا می کردند و از این بستگی ، کودکی زاده می شد . بچه انسان پیش از د پگرحیوانات به پرستاری نیاز داشت ، از اینرو دراز مدتی نزد مادرمی ماند . مادر کودک را بهره ای از وجود خود می دانست ، از او نگهداری می کرد و راه و رسم زیستن را به او می آموخت . به این سبب افراد انسان در دسته های کوچک به سر می بردند .

اینان نه پوششی داشتند و نه خانه ای برای خود می ساختند . بدن آنان خمید هو پوشیده از مو بود ، و دست هایشان به پاشباهت داشت . روزها در میان شاخه های درختان در جستجوی میوه تلاش می کردند و شب ها روی درختان به خواب می رفتند . چون زندگی آنان روی درختان می گذشت ، ناچار از آن بودند که برای یافتن میوه و فرار از خطرات باصهارت و شتاب از شاخه ای به شاخه ای و از درختی به درختی بجهند . پس به تدریج حواس آنان نیز و دست ها و انگشتانشان چابک و دقیق شد . (۱)

رشد دست ها و انگشتان باعث شد که انسان از عهد " کارهای تازه ای برآید . همچنان که می توانست با دست های خود به شاخه ها بیاویزد و میوه هارا بچیند ، قادر بود که سنگ با چوبی به دست گیرد و با آن به دشمنان حمله کند یا میوه های خشک سخت را بشکند و مغز آنها را بخورد . پس رفته رفته توانست پاره ای از قیود طبیعی را بگسلد و از جمله باغذا های تازه ای الفت گیرد ، گاهی از درختان پائین می آمد و با چوب یا سنگی تیز سبزی ها یا ریشه های خوردنی را از خاک بیرون می آورد و بجای میوه می خورد . هنگامی که بر زمین پامی گذارد ناچار بود که برای بدست آوردن سبزی ها یا ریشه ها دست های خود را به کار بگارد . در نتیجه دیگر نمی توانست آنها را وسیله راه رفتن سازد . پس ناگزیر می کوشید تاروی دوی خود بایستد و راه رود و دست هارا برای کارهای دیگر آزاد سازد .

پس از هزاران سال دست ها و پاها ی اوقوی وقامتش راست شد . توانست به آسانی با

پاهاراه رود و به خوبی با دست‌ها اشیاء را بگیرد و به کاربرد . سنگ پاچویی که انسان به دست می‌گرفت ، نخستین ابزار او شمرده می‌شود . در آغاز چوب و سنگ های تیزی را که در پیرامون خود می‌یافت برمی‌داشت و استعمال می‌کرد . اما به تدریج آموخت که سنگ‌ها و چوب‌ها را به هم بساید و آنها را به هر شکلی که می‌خواهد درآورد و برای خود ابزارهایی در قفق تروسود مند تر بسازد .

ابزارهای انسان شد که بر قدرت او بیفزاید . انسان پیکری کوچک و کم توان داشت . ولی با ابزارهای چوبی و سنگی خود ، می‌توانست بر جانوران بزرگ و خطرناک غالب شود و آسود ، تراز آنها سرببرد . قادر بود برای نیرومند ساختن خود ، ابزار بسازد و به کاربرد ، حال آن که این مهم از هیچ جانور دیگری بر نمی‌آمد . بسیاری از حیوانات برای فعالیت‌های حیاتی خود دارای وسائلی طبیعی مانند چنگال و دندان و چابکی و زور فراوان بودند ، ولی هیچ جاننداری جز انسان ابزار نداشت . (۱) همه حیوانات به مرور ایام و به تناسب اوضاع زندگی تغییر می‌پذیرفتند و با محیط خود سازگار می‌شدند . اما تحولات حیات حیوانی بسیار کند بود . حال آنکه زندگی انسانی به تندی دگرگون می‌شد . انسان می‌توانست به سرعت ابزارهایی تیزتر از چنگال شیرویران ترازد و دندان پلنگ بسازد و به وسیله آنها زندگی خود را دگرگون کند . از اینروست که فرانک لین (Franklin) انسان را " جانور ابزار ساز " - تعریف می‌کند . (۲)

چون ابزار جز " لا ینفک حیات انسانی بود ، افراد انسان همواره می‌کوشیدند تا به ابزارهایی کارآمد تر و فراوان تر دست یابند و ولی در آن روزگاران ساختن ابزار بسیار دشوار بود . پس همه افراد یک گروه تاگزیرمندی دراز بایکدیگر کاری کردند و ابزاری ساختند و ابزارها را مشترکاً به کاری بردند . براین شیوه ، زندگی اجتماعی نه تنها موجب شد که ابزارها بهبود یابند ، بلکه بر قدرت گروه های انسانی افزود .

چون افراد به صورت گروهی می‌زیستند و کاری کردند لازم بود که حرکاتشان منظم و هماهنگ باشد . جمعی که در زورقی پارو می‌زدند یا در شکاری می‌دویدند ، اگر به طرز

(۱) گرازان بعدند ان و شیران به چنگ	توانند بنمود هر جای جنگ
پلان هم به شمشیر و تیرو کمان	توانند کوشید باسد گمان
یکی دست بسته برهنه تن	یکی را ز پولاد پیراهنا " فردوسی "

منظم و هماهنگ عمل نمی کردند مسلماً" توفیقی نمی یافتند ، پس هماهنگی از ذات حیات ابتدائی برخاست .

بنابراین افراد انسان ناچار بودند که در ضمن کار ، بادست و صورت و صدابهم - اشاراتی کنند و میان خود نظم و هماهنگی به وجود آورند . بعد از قرن های بعضی صداهای معنی معینی پیدا کرد و زبان ساده ای پدید آمد . از آن پس افراد می توانستند به سهولت و با دقت و نظم ، کار روزندگی کنند پس ، کار گروهی سبب شد که حنجره انسان تکامل یابد . وانگهی همچنان که حنجره و دست ها تکامل یافتند ، مغز نیز که مرکز همه اعضا می بود ، رشد کرد ، و تفکر که یکی از فعالیت های دقیق انسان است ، توسعه یافت . در نتیجه همه اینها ، انسان قادر شد که رفته رفته ابزارهای بهتری بسازد . در آرای پوشش و خانه و وسایل زندگی شود ، غذاهای جدیدی خاصه از گوشت جانوران ، بر سر خوراک خود بیفزاید ، و فکرو زبان پیچیده تری پیدا کند . از این گذشته توانست اطلاعات و تجارب خود را به وسیله زبان به نسل بعد از خود تحویل دهد . به این ترتیب زندگی اجتماعی همواره وسیع تر و آسوده تر شد و انسان بجای تحمل تحمیلات طبیعت ، در آن داخل و تصرف کرد و سازش با طبیعت را که در عالم حیوانی صورتی منفی داشت ، به صورتی مثبت در آورد .

اما انسان ابتدائی هنوز به حد کفایت بر محیط مسلط نبود و نسبت به جهان بصیرت کافی نداشت و از عهد " تبیین عالم برنی آمد . هنوز دست مشخصات و ممیزات اشیا و امور و حوادث را در نمی یافت . میان خیال و واقعیت فرق نمی گذاشت و نیای درونی خود را از نیای بیرونی جدا نمی ساخت و برای خواب ها و اوهاام و آرزوهای خود و وجود کوه و دشت و باران و اقلیمتی یکسان قائل بود .

هرگاه بربل برکه آبی می ایستاد ، در آب چیزی جز خود ولی همانند خود می دید . هنگامی که در آفتاب می گذشت ، چیز کدوری را همراه خود می یافت ، همسان و هماهنگ . همین زمانی که در پناهگاه یا زیر سایه درختی به خواب می رفت ، گاه در خواب می دید که در بیابان یا جنگل در پی جفت یا خوراک می گردد و با سیل و زلزله و جانوران درند ، روبرو می شود . ولی چون سراسیمه بیدار می شد ، خود را همچنان زیر درخت یا در پناهگاه ، در آرز جنگل و بیابان و خطر لحظات پیشین مشاهده می کرد ، وانگهی گاهی کسان خود را که پیش از آن

مرد و ویوسیده بودند ، به خواب می دید و چون چشم می گشود اثری از آنان نمی یافت .
 در این گونه موارد ، واکنش طبیعی انسان ابتدائی ترس و سرگشتگی بود . پس ،
 برای زود ن این بیم و نگرانی ، اندیشه ناپخته او کار می افتاد و به آفرینش مفهوم مبهم
 " همزاد " یا " سایه " یا " جان " می انجامید . معتقد می شد که غیر از پیکر مرئی خود ، چیزی
 نامرئی یا نیمه مرئی دارد . این " چیز " درست روشن و شناختی نیست . باید شبیه سایه
 یا باد یا هوا باشد که به هنگام خواب موقتاً تن را ترک می کند و موقع مرگ به مدتی دراز یا
 الی الا بد تن را بد رود می گوید . از اینجاست که کلمه عربی " شیخ " و نیز کلمه انگلیسی
 " گوست " (Ghost) هم به معنی " سایه " است و هم به معنی " روح " . از اینجاست
 که در اکثر زبان ها لفظ " روان " در اصل به معنی " باد " بوده است . چنین است " روح " و
 " نفخه " و " نفخه " عربی و " نفش " عبری و " یواوا " (Uawa) جاوه ای و " وانگ " -
 (Wang) استرالیائی (استرالیای غربی) و " جولیو " (Julio) ی آرتک
 و " پسوخه " (Psuche) و " پنه یوما " (Pneuma) ی یونانی و " آنیما "
 (Anima) و " اسپی ریتوس " (Spiritus) لاتین و " آت مان " (Atman)
 " و " پرانا " (Prana) ی سنسکریت و " دوچ " (Duch) اسلاو . (۱)

انسان ابتدائی همچنان که برای تبیین اعمال خود ، به وجود " دم " یا " همزاد " معتقد شد ، برای تبیین حرکات موجودات دیگر ، از سرخامی ، آنها را به خود قیاس کرد و همه چیز را ، بی تفاوت ، دارای " جان " یا " همزاد " انگشاشت . مانند " آناکسی مه نس " -
 (Anaximenes) استدلال کرد که چون قوام انسان به روان است ، پس
 روان زمین نیز وابسته جان زمین است و عالم سراسر جان دارد و دم می زند . به این طریق
 اعتقاد به جان داشتن همه کائنات یا به قول تایلر ، " جان گرایی " (Animism)
 ز هن انسان رافرا گرفت . (۲) و جهان جولا نگاه انواع قدرت های مرموز پیدا شده شد -
 مانا (Mana) ، مانی تو (Manitu) اورن دا (orenda) ، واکان دا

Spearman : Psychology , Vol. I, 1936, PP. 15- 16. (۱)

E . R . Tylor : Primitive Culture, 1913 , I, P. 424 f . (۲)

(wuanoe) ، آرونگ کویپل تا (Arungquilta) و (۱) . ۰۰۰۰

انسان ابتدائی باور داشت که هر یک از حیوانات و نباتات و جمادات جان یا همزادی دارند ، و اگر کسی هموار چیزی را به دست آورد ، چنان است که برخود آن تسلط یابد . یکی از علل آدم خواری و خوردن گوشت و خون دشمنان ، دست یافتن بر جان یا قدرت دیگران بود ، است . (۲)

انسان ابتدائی همانطور که عملاً برای تسلط بر محیط خود می کوشید ، بسرای تسخیر همزاد های یا جانهای اشیا نیز تلاش می کرد . این تلاش به صورت " جادوی تقلیدی " که مبتنی بر اصل تداعی مشابهت است درآمد . به این معنی که جلب همزاد اشیا را برای تحصیل آنها لازم می پنداشت و به قصد برآوردن این منظور ، کارهایی که به نظر انسان متمدن بیهوده می آید ، صورت می داد . مثلاً اگر به وجود حیوانی نیازمند بود ، از او تصویری می کشید یا مجسمه ای می ساخت و دل خوش می داشت که با این عمل ، آن را تسخیر کرد ، است ، یا با رنگ آمیزی و خالکوبی بدن خود یا پوشیدن پوست حیوان ، خویشتر را به هیأت آن درمی آورد و حرکات آن را تقلید می کرد ، و با این شیوه باور می داشت که حیوان را اسیر ساخته است . همچنین اگر از چیزی می ترسید ، گاهی خود را همانند آن می گردانید ، چنانکه هنوز کودکان برای رهایی از ترس " لولو " ، به شکل " لولو " درمی آیند و " لولو " بازی میکنند و گاهی تصویری ترسناک را می کشید و با نیزه قلب شیئی مصور را سوراخ میکرد ، یا مجسمه آنرا می ساخت و در هم می شکست ، چنانکه هنوز جادوگران برای انهدام دشمن ، مجسمه

گوچی شبیه اومی سازند و سنجاقی به قلبش فرو می برند ، در همه این اعمال ، فرض انسان ابتدائی این بود که با کشیدن تصویر یا ساختن مجسمه یا تقلید حرکات موجودات ، همزاد یا جان یا قدرت آنها به دست اومی افتد و از این رو ، موفقیت عملی او تأمین میشود .

بنابراین ، جادو کاریافتنی است و همی برای تکمیل کمی و کاستی های کارها یا فنون واقعی انسان ابتدائی ، چنان که مثلاً در شاهنامه فردوسی ، هرگاه پهلوانان ،

(۱) J. Finegan : The Archeology of World Religions, 1952, pp. 10 - 15.

(۲) ح . ۱ . آریان پور . فروید یسم - با اشاراتی به ادبیات و عرفان ، ۱۳۳۰ ، ص ۶۳ - ۳

مخصوصاً "پهلوانان تورانی" در عمل از وصول به مقصود عاجز می آیند، به جادو و انتموسل می شوند، چنین مواردی در داستان هفت خوان رستم و جنگ همایون و داستان بهرام چوبین و جنگ رستم و اسفندیار به نظر می رسد، جادوگر حقیقتاً چنان می پندارد که می تواند به میل خود امور عالم را بگرداند و آنچه را می خواهد به سهولت بر طبیعت تحمیل کند. مثلاً از جانور یا گیاهی که مورد پرستش و به اصطلاح توتم (Totem) اوست - مجسمه ای می سازد تا هیچ گاه از قدرت حیات بخش توتم دور نباشد، یا بانقاب و رنگ آمیزی و خال کوبی، خود را به شکل توتم در می آورد و با جنبش و جست و خیز، حرکات و حالات توتم را نمایش می دهد تا قدرت های توتم از آن اوشود. تصویر دشمن را به صورتی زار و نزار می کشد تا دشمن زبون او گردد. پیکر حیوان شکاری مورد نظر خود را در حالی که تیری به قلب او فرو رفته است، ترسیم می کند یا عملاً نیزه ای به محل قلب جانور مصور فرو می برد تا موفقیت او در شکار واقعی قطعی باشد. هنگامی که تخم در خاک می افشانند برای جلب باران، رقص باران می کند، به سرعت خم و راست می شود و باد ست و سر، به سوی زمین اشاره می کند. به وقت سر بر آوردن غله برای رشد آن می رقصد: به جست و خیز می پردازد و باورد ارد که هر چه بلند تر بجهد، غله نیز بلند تر و بارورتر خواهد شد.

البته جادو و تأثیری در واقعیت بیرونی ندارد و جریان امور را در گگون نمی سازد. اما انسان ابتدائی که صادقانه، جدائی خیال و واقع را در نمی یافت و کارهای جادوئی خسود را نتیجه بخش می انگاشت، از این اعتقاد خود حاصل و نتیجه ای می گرفت: وقتی که مراسم جادوئی را به پایان می رسانید، به موفقیت خود ایمان پیدا می کرد، قوت قلب می یافت، و از این رو، عملاً با اطمینان و جسارت بیشتری، بکار می پرداخت. این اطمینان و جسارت نیز مسلمانان در موفقیت او موثر بود. بنابراین، جادو در همان حال که مستقیماً در امور جهان تأثیری نداشت، به طور غیر مستقیم در واقعیت موثر واقع می شد: انسان را امیدوار و رومی باک می ساخت، دشوار را به چشم او آسان می نمود، و او را به تسخیر عملی واقعیت بر مسمی انگیخت. جادو در همان حال که انسان را از واقعیت بیرونی غافل می کرد، او را به واقعیت پیوند می داد، اندیشه را در گگون و انسان را برای عمل آماده می کرد. (۱)

V. Gordon Childs : What Happened in History, 1948, P. 47;

// // // : Man Makes Himself, 1948, pp. 55 - 56.

از آنچه گذشت، برمی آید که انسان جاد و کاربه وسیله کارهای جادویی، با

طبیعت سازش روانی پیدا می کند و برای زندگی عملی آماده می شود. پس به هیچ روی نباید جادوی ابتدائی را کاری زائد یا عملی تفرنی یا حتی نوعی تلقین و دعا و التماس بدانیم. زیرا جزء لاینفک زندگی عملی انسان ابتدائی است و با همه اعمال او آمیخته است و نقشی مثبت دارد. انسان ابتدائی که خواب و بیداری یا خیال و عمل را دنبال یکدیگر می بیند، همچنان که با ابزارهای خود برای چیرگی بر طبیعت کار می کند، معصومانه به جادوگری نیز می پردازد، و هرگز این کار خود را کاری وهمی و نظری نمی شمارد. تخیل او عمدی و مصنوعی نیست، بلکه شبیه تخیل کودک است که بر چوبی سواری شود و آن را سب می انگارد.

در این صورت، کارهای هنری ابتدائی از جمله تظاهرات جادوئی است و از زندگی واقعی انسان نشأت می گیرد و وسیله رفع نقایصی است که انسان در حیات گروهی به آن بر می خورد. انسان برای برآوردن آرمانها و نیازمندیهای خود، صادقانه کار می کند و صادقانه خیال می بافد. خیال می بافد و کار می کند: موسم درو را در نظر می آورد و با شور و شغف ابزار می سازد، سلاح می سازد و دشمن را تحقیر و خود را تشویق می کند. تخم می کارد و در همان حال می خواند و می رقصد، و به خیال خود، با اینگونه تدابیر، "طبیعت جاندار" را بر سرشوق و غیرت می آورد و در گرگون می سازد. به این طریق در بحبوحه مخاطرات و وحشت های پیش از تاریخ، بر مشکلات غالب می آید و حیات را به وجهی تحمل پذیر در می آورد. (۱)

بطور خلاصه، هنر آفرینی - نقاشی و مجسمه سازی و رقص و... - ناشی از زندگی

عملی ابتدائی و بخشی از فعالیت های حیاتی است و از مبارزه با واقعیت زاده می شود و مانند ابزار سازی و سلاح سازی و تهیه خوراک و سایر کارهای تولیدی، وسیله غلبه بر واقعیت است و ارزش حیاتی دارد. در زندگی انسان ابتدائی، هنر آفرینی، همچون جادوگری به هیچ روی کاری بیهوده و تفرنی نیست، انسان ابتدائی هیچگاه برای خیال پروری و سرگرمی و خود فریبی یاد در دل گفتن هنرنمی آفریند. هنر ابتدائی در شمار ابزار کار و وسیله حل معضلات واقعی حیات است. در همین حال، هم بیان آرزوها و امیدهاست و هم وسیله

M. C. Burkitt : Prehistory, 1921, PP. 309 - 313;

(۱)

H. Obermaier and H. Kuehn : Bushmen Art, 1930, P. 57.

برآوردن امیدها و آرزوها، و گانگی نظروعمل در زندگی ابتدائی راه ندارد. خیال و واقع متجانس پنداشته می شوند و کشیدن تصویری از حیوانی گرفتار همانند دامگذاری و تیراندازی، وسیله تسلط بر آن بشمار می رود. در دیده، او نمایش يك شیئی باماده، صلب (نقاشی و مجسمه سازی) یا با کلمات (ترانه خوانی) منجر به حصول آن شیئی می شود، و تقلید حرکات يك موجود یا حادثه (رقص) دست یافتن بر آن رامی سر می سازد. عملاً نیز چنین است. زیرا چنان که گفته شد، کارهای هنری افکار و امیال انسان - ابتدائی را در گون می سازند و در اعمال او بیشتر می افتند و واقعاً به تغییر واقعیت کمک می کنند.

آثار هنری دوره پیش از تاریخ که بیشتر به صورت نقاشی و مجسمه است، این نظر را تأیید می کنند :

۱- انسان ابتدائی که تصویر و مجسمه را عین واقعیت و وسیله غلبه خود بر واقعیت می شمارد، تصاویر و مجسمه های خود را مانند ابزارهای کار و سلاح های خویش، در ازمایش دسترس دیگران قرار می دهد تا مبادا به چنگ دشمنان بیفتد. از این روست که امساق و در افتاده، غارها را برای این منظور برمی گزینند و مخصوصاً تصاویر را در محلی معین و مخصوص و حتی روی یکدیگر می کشند.

۲- جانورانی که در تصاویر دوره دیرینه سنگی دیده می شوند عموماً مجروحند : تیریا نیزه در بدن آن ها فرو رفته است. گاهی جانور مصور جراحی ندارد، ولی از سوراخی که روی تصویر به چشم می خورد، در ریافت می شود که پس از کشیدن تصویر، نیزه ای به سوی جانور مصور پرتاب کرده اند تا غلبه بر آن تسجیل گردد.

۳- هنرهای هر یک از ادوار ابتدائی با مقتضیات زندگی عملی آن ادوار مستقیماً مربوط است. انسان در دوره دیرینه سنگی کشاورزی نمی دانست و از طریق شکار عمر می گذاشت. به این علت، تنها به کشیدن تصویر حیوانات یعنی آنچه برای او ضرورت حیاتی داشت، می پرداخت و گل ها و گیاهان را موضوع نقاشی قرار نمی داد.

در اجتماعات اعصار تمدنی و مخصوصاً در جوامع ابتدائی موجود، نیز دلایل و شواهدی به سود این نظریه یابیم.

۱- اساطیر و افسانه های کهنسال اقوام خیراز پیوستگی جادویی خیال و واقع

با هنر زندگی می دهند . در فولکلور ایران به تصاویری مانند تصویر شیر برمی خوریم که در مواردی جان می گیرند و کارهای می کنند . در افسانه " نخودی " می بینیم که مصنوع انسانی به حرکت درمی آید و در امور انسان مداخله می کند .

یکی شعر دن خیال و واقعیت در ادبیات ایران مثلا " در آثار نظامی انعکاس یافته است . همچنین از تبدیل اشیاء به موجودات جاندار و عکس آن در قصص کهنسال ایرانی آثار فراوانی به جای مانده است . داستان فردوسی در باره " جنگ رستم و شاه مازندران از این جمله است . (۱) در اساطیر یونانی آمده است که پوگ مالی یون (Pygmalion)

(۱) فردوسی : شاهنامه ، جلد دوم ، ۱۳۱۳ ، ص ۳۷۴ - ۳۷۳ .

یکی نیزه زد بر کمر بند او ،

شد از جادوشی تنش یک لخت کوه ،

تبهمتن فروماند از درد رشکفت ،

رسید اندر آن جای کاووس شاه

به رستم چنین گفت کای سرفراز ،

چنین گفت رستم که چون رزم سخت

مرادید چون شاه مازندران

به رخس دل اور سپردم عنان ،

گمانم چنان بد که اوسرنگون

برین گونه شد سنگ در پیش من

به لشکر گهش برد خواهم کنون

بفرمود شه تا از آن جایگاه

ز لشکر هر آن کس که بد زور مند ،

نه برخاست از جای سنگ گران -

گوپلتن کرد چنگال ، بازار ،

بر آن گونه آن سنگ را بر گرفت

پباده همی رفت بر کتف کوه ،

خروشان پس پشت او در گروه :

(بقیه در صفحه بعد)

بامجسمه ساخته خود که به اراده خدایان جان یافت ، زناشوئی کرد ، و تندیس هائی که دای دالوس (Daidalos) می ساخت ، جان می گرفتند و از جامی جنبیدند ، و از اینرو وی مجبور می شد که آنها را در ریایگاه مستحکمی مستقر سازد . در فرهنگ قدیم چین و ژاپون نیز نمونه های بسیار موجود است . این اقوام کهنسال بر آن بودند که هنرمند با کشیدن تصویر گل و گیاه از طبیعت تقلید نمی کند ، بلکه عملاً برگل ها و گیاهان واقعی طبیعت می افزاید . در افسانه های خاور دور کرارا می بینیم که موجودات مصور حرکت می کنند ، تصویر راترک می گویند و یا به عالم انسان هائی گذارند . در فولکلور چین آمده است که لی لونگ می بین (Li Lungmien) نقاش ، سخت در کشیدن صورت اسب چیره دست بود ، و از این جهت وی را متهم کردند که جان اسبان واقعی را می گیرد و به اسب های مصور خود می دمند . (۱) گفته اند که لی سوشون (Li Szushun) برای خاقان چین تصویری از یک برکه آب کشید ، و این تصویر چند ان زنده بود که شب هاصدای امواج وجست و خیز ماهیان شب به گوش خاقان می رسید . (۲) روایت شده است که کوکای چیه (Ku K'ai Chih) ، نقاش بود ائی دل به دختری بست ، و چون دختر مهرش نپذیرفت از او تصویری برد یوار کشید و خاری در قلب تصویر فرو برد . از این کار او ، دخترک به حال مرگ افتاد و ناگزیرتن به عشق نقاش داد . (۳) همچنین آورده اند که در کره

(بقیه از صفحه قبل)

ابرکردگار آفرین خواندند ،	به رستم زر و گوهر افشانند .
به پیش سراپرده شاه برود ،	بیفکند و ایرانیان را سپرد .
بد و گفت ار ایدون که پیدا شوی	بگردی ازین تنبل و جادوی ،
وگرنه به پولاد تیغ و تیغیر	بیرم همه سنگ را سر بسیر .
چوبشند ، شد همچویک پاره ابر ،	به سر برش پولاد و درتش گیر .
تهمتن گرفت آن زمان دست او ی ،	بخندیدوزی شاه بنهاد روی .
چنین گفت کاوردم این لخت کوه	ز بیم تبر شد به چنگم ستوه .

(۱) ویل دورانت : تاریخ تمدن : مشرق زمین ، گاهواره تمدن : جلد سوم : چین و ژاپون ،

۱۳۳۸ ، ص ۱۰۲۰

(۲) همان کتاب ، ص ۱۰۱۴ .

(۳) همان کتاب ، ص ۱۰۱۷ .

پیکرنگاری به نام سول کو (Sol Ko) که در قرن هفتم مسیحی می زیست ، صورت هائی از درخت سرو کشید ، چنان طبیعی نما که پرندگان می خواستند در شاخه های آن لانه کنند ، بعداً که این صور فرسوده شدند ، رهبانان دست به ترمیم آنها زدند ، اما چون رازجان بخشی سول کورانی دانستند ، نتوانستند سیمای واقعی آنها را درست حفظ کنند ، پس پرندگان از پیرامون تصاویرد و رشدند . (۱) در ژاپون پیکرنگار توانا سوکوکوجی (Sokokuji) رابه گناهی به تیری بستند ، وی با انگشتان پای خود تصاویری از موشان کشید و این تصاویر بقدری جاندار بودند که موشان مصور تجسد یافتند و به شیوه موشان واقعی ، بند هارا جویدند و آفریدگار خویش را نجات دادند . (۲) از این پر معنی تر داستان ووتائوتزه (Wu Taotze) ، صورتگر چینی است که در سن کهولت روزی مناظری برد یوار قصر خاقان چین کشید ، و چون خاقان به تماشا آمد و اورا ستود ، دست ها رابه هم زد و ناگهان دهانه غاری در تصاویر او پدید آمد . آن گاه هنرمند پا در غار نهاد و ناپدید گشت . (۳)

۲- در جوامع ابتدائی موجود هنوز هنر جنبه جادویی دارد و از اشیا واقعی جدا نیست ، له وی برول (Levy Bruhl) ، جامعه شناس فرانسوی روایت می کند که سرخ پوستی علت کمپایی گاو میش را در محل خود نتیجه عمل محقق سفید پوستی می دانست که تصویر گاو میش های آنها را در کتابش گذاشته است . می گفت : " موقعی که این کار را می کرد من آنجا بودم و از آن وقت به بعد مای گاو میش شدیم " . (۴)

در اجتماعات متعدد قدیم نیز هنرها را از این مفهوم گرانبار می یابیم . چنان که هنری فرانک فورت (Frankfort) می نویسد ، در بین النهرین باستان مجسمه ، جاندار

H. Rubissow : Art of Asia , 1954, P. 81.

(۱)

(۲) ویل دورانت کتاب سابق الذکر ، ص ۱۲۰۰ .

(۳) رابی سو ؛ کتاب سابق الذکر ، ص ۶۱ .

L. Lévy - Bruhl : Les Fonctions Mentales dans les Sociétés inférieures , 1910, P. 42

محسوب می شد و مانند آدم ها مصدر خدمت بود. گوده آ (Godea) ، شاه آشور به یکی از مجسمه های خود چنین دستور می دهد : " ای پیکر به خداوندگار من (خدای شهر) بگو که . . . گوده آ در راه او خدمت بسیار کرده است . (۱) برس تد (Breasted) تأیید می کند که مصریان قدیم مانند مردم دوره دیرینه سنگی ، مجسمه ها را در بیخوله های تاریک معابد و مقبره می نهادند . (۲) در عموم جوامع قدیم به شرحی که خواهد آمد ، رقص و موسیقی و شعر و وابسته نیروهای جادویی بودند ، چنان که در هند شیوا خدای قهار ، خداوندگار رقص نیز هست ، و با این وسیله برواقمیت سلطه می ورزد . نقاشی نیز چنین است . بنا بر روایات باستانی هند ، برهما برای آفریدن يك جوان ، تصویر اوراکشید ، و کریشنا (Krishna) باشیره انبه صورتگری کرد . (۳) هم اکنون نقاشانی در ینگاله وجود دارند که موافق سنن ، برای مردم تصاویر خاصی می کشند و - در جادویات (Djadu Patua) یعنی " نقاش - ساحر " خوانده می شوند .

۳- هنرهای اقوام ابتدائی کنونی جزو عوامل مهم زندگی عطفی هستند و از مقتضیات واقعی حیات سرچشمه می گیرند ، مثلاً " اقوام شکارگر مانند بومیان استرالیا و بوش من های آفریقا حیوانات شکاری را موضوع هنر قرار می دهند ، و اقوام کشاورز از جمله سرخ پوستان آمریکای شمالی و بومیان جزایر اقیانوس کبیر ، گیاهان را مطمع نظری سازند و بندرت به حیوان یا حتی انسان توجه می نمایند . جانوران معدودی نیز که در تصاویر آنان راه می یابند ، حیوانات شکاری نیستند ، بلکه حشرات و چلپاسه و جعل و شیشه و سایر حیواناتی هستند که با کشتکاری ارتباط دارند . از این گذشته ، گل و بوته را با مهارت تام می کشند ولی در تصویرسیم حیوانات کوتاه دستند .

برخلاف اینان بوش من ها و بومیان استرالیا و اسکیمو که با شکار امر معاش می کنند و

H. Frankfort : The Art and Architecture of the Ancient Orient, 1954, (۱) P. 23.

J. H. Breasted : A History of Egypt, 1909, P. 102. (۲)

H. Zimmer : Myths and Symbols in Indian Art and Civilization, 1947, P. 151. (۳)

(۴) رابن سو : کتاب سابق الذکر ، ص ۱۸ - ۱۷

(۵) همان ، ص ۳۳

ناچار یادگان تیزی حرکات و سکنات حیوانات را مورد ملاحظه قرار می دهند ، با قدرت فراوان از عهد ه نشان دادن شکل و پیچ و تاب عضلات حیوانات برمی آیند . (۱) هم چنین موضوع اصلی هنر اقوام ماهیگیر از قبیل سرخ پوستان سواحل شمال غربی آمریکا موجودات دریائی است . (۲)

رقص اقوام ابتدائی هم مانند صورتگری ، زندگی واقعی را منعکس می کند . قوم مائوری (Maori) در پولی نه زی رقصی به نام " رقص سیب زمینی " دارند : دختران جوان در کشتزارهای سیب زمینی گرد می آیند و یای کویان و دست افشان و ترنم کنان ، باران راقصی خوانند و با جست و خیز خود از بوته های سیب زمینی خواستار می شوند که به سوی بالا بگرایند و برویند و تناور گردند . بومیان تاهیتی که در این اواخر از میان رفته اند ، برای جلب باران ، رقص مخصوصی می کردند : به نشانه باران ، خود را به زمین می انداختند و سرودست را به نشانه رعد و برق به زمین می زدند . در شمال غربی استرالیا مردم گرد سنگ جادویی معینی که باران آور شمرده میشود ، چندان رقص می کنند که از یای در آیند . شواهد فراوان دیگری هم در کتاب معروف هانس زاکس (Hans Sachs) گرد آمده است . (۳)

از آنچه مذکور افتاد دریافت می شود که خاستگاه نخستین هنرها ، زندگی واقعی بوده است . فعالیت های هنری در آغاز جز " لاینفک فعالیت های ضروریات فردی و اجتماعی شمرده می شد ، و از این رو واقعیت صریحا " در آثار هنری انعکاس می یافت (۴) .

(۱) E. Grosse : The Beginning of Art, 1900; P. 198;

J. Pijoan : History of Art , Vol. I , P. 12.

(۲) L. Adam : Primitive Art , 1954, P. 98.

(۳) H. Sachs : World History of the Dance, 1927.

(۴) واقع گرایی (Realism) ابتدائی که در تاریخ هنر " طبیعت گرایی " —

(Naturalism) نامیده می شود ، اکنون مورد قبول عموم محققان است .

III. آغاز شعر و موسیقی

چون جادو با همه فعالیت های انسان ابتدائی همراه است، الفاظ نیز جنبه جادویی دارند. استعمال کلمه و نام گذاری نه تنها وسیله ارتباطی ساده و کار آمدی برای مردم ابتدائی فراهم آورد، بلکه به شرحی که در روان شناسی آمده است، باعث انتظام و تقویت مقولات اندیشه و پیدایش ذهن توانای انسانی گردید. اعتقاد به جادوی لفظی و اهمیت عظیمی که زبان در زندگی انسان یافت، سبب شد که انسان ابتدائی درباره قدرت زبان راه مبالغه سپارد و کراماتی افسانه ای به کلمه فی نفسه نسبت دهد. (۱)

پیشینیان، خدایان یا وابستگان آنان را مخترع زبان و قواعد آن دانسته اند. مثلاً در هند صرف و نحو را به یکی از خدایان، و در عالم عرب نحو را به علی بن ابی طالب - منتسب کرده اند. (۲)

ذات خدا را بانام او عینیت داده اند. در مصر خدایی به نام "نه به ارتچر -

(Nebe-er- Tcher) خود و جهان را با اظهار نام خویش آفرید، و خدا "خمبه - را (Khepera) می گوید که ماده عالم همان نام اوست (۳)، یکی دیگر از خدایان مصر، (خرن Khern) یعنی "کلمه" نام دارد. (۴) در انجیل یوحنا آمده است که در آغاز فقط کلمه بود، و کلمه با خدا بود، و کلمه خدا بود، و در نظر مسیحیان قدیم، عیسی چیزی نیست مگر کلمه ای که تجسد یافته است.

(۱) B. Malinowski : Coral Gardens and Their Magic, 1935, PP. 238 - 239.

(۲) احمد امین، پرتو اسلام، جلد سوم، ترجمه عباس خلیلی، ۱۳۳۵، ص ۳۰۳.

(۳) J. Lindsay : The Anatomy of Spirit, 1937, P. 81, & 82. (۳)

C. K. Ogden and I. A. Richards : The Meaning of the Meaning, 1952, P. 27.

مردم قدیم معتقد بوده اند که بانهادن نام خدایان بر خود، می توان مانند آنان گردید، چنان که مصریان باستان بایبوستن نام مرده به نام خدایان، مرده را، به خیال خود، جاویدان می ساختند. (۱)

خدایان و نزدیکان آنان هر یک نامی خاص دارند که بر مردم پوشیده است. با کشف نام مخفی خدایان و پارسایان، می توان بر قدرت آنان دست یافت. در عالم اسلام دانستن اسم اعظم مرموز الله رمزگامی بی پنداشته می شد. ایسیس (Isis)، خدای بزرگ مصری می گویند، تا به نام حقیقی پدر خود، را (Fa) پی برد و به این وسیله بر او تسلط یابد. (۲)

اقوام کهن نام اصلی خدایان قومی خود را بر زبان نمی آوردند تا مباد آن نام به جنگ دشمنان افتد و موجب سقوط قوم ایشان شود. در یونان باستان نام های خدایان را روی سرب حک می کردند و در ریاضی افکنند تا به تصور خود، از نفرگویی و بی حرمتی جلوگیری کنند. هرودوتوس (Herodotos) از ذکر نام اوسیریس (Osiris)، الهه مصریان، و مردم چین از ذکر نام اصلی کونگ فوتسه (Kung Fu Tse = کنفوسیوس) خودداری می کردند، متشرعان یهودی اساساً نام پیهوه را بر زبان نمی رانند. (۳) رومیان از آوردن نام خدای شهر روم ممنوع بودند. (۴)

هریک از اقوام کهن برای برخی از کلمات قدسیت می شناختند، چنان که در ادیان هندی بعضی کلمات مانند اوم (Aum)، قدسی و وسیله از خود بیخود شدن و اتصال به الوهیت محسوب می شد. (۵)

بطور کلی در نظر انسان قدیم، نفس هر کس نام اوست، در زلانه جدید نام

(۱) لیندسی، سابق الذکر، ص ۸۲،

(۲) همان کتاب، ص ۸۱،

(۳) اوگدن و ریچرڈز: سابق الذکر، ص ۲۸.

(۴) لیندسی: سابق الذکر.

(۵) اوگدن و ریچرڈز: سابق الذکر، ص ۳۹.

رئیس قبیله ای وای (Wai) یعنی " آب " بود . برای آن که مبادا نام او - نفس او - به خطر افتد ، ناگزیر شدند آب را به نام دیگری بخوانند . (۱)
 نوشته اند که اگر از یکی از اعضای طایفه اوجیب وی (Ojibway) نامش را بپرسند ، با ناراحتی و طفره ، او مواجه می شوند . از اینرو غربیان مدت ها چنین می پنداشتند که آن مردم اصلاً نام ندارند ، در صورتی که طفره رفتن آنان حاکی از این است که نام را قسمتی از وجود خود می دانند و می ترسند که با گفتن آن ، از خود بکاهند . به این سبب معمولاً اگر از کسی نام او را بپرسند ، به جای آن که خود پاسخ گوید . سائل را به دیگری احاله می کند . (۲) در کتاب مکاشفات یوحنا ، " نام " بجای " شخص " بکار رفته است :
 " در زلزله هفت هزار نام به هلاکت رسیدند . " (۳)

در ایران و جوامع فراوان دیگر ، هنوز مردم بر آنند که اگر شخص دارای نامی باشد با معانی خوشایند ، برکت می یابد . پس باید نام های نیکو برگزید . در خانواده های هندی اگر کودکی از دست می رفت ، کودک پس از اورابه نامی مسعود می خواندند تا آن نام میمون سبب میمنت شود و ارواح خبیث را از دژم خوبی بازدارد . (۴)

کارگزاران رومی در مواقع ثبت نام و تهیه صورت اسم مردم ، مصر بودند که بانام های مبارک مانند ویکتور (Victor) به معنی " پیروز " و فلیکس (Felix) به معنی " کامیاب " و " فوس توس (Faustus) به معنی " سعید " آغاز کنند . (۵)
 هنگامی که آدریین ششم (Adriani) به مقام پاپی رسید ، کاردینال ها او را برانگیختند که نام خود را تغییر دهد ، و مدعی شدند که هر یک از پاپ ها که چنین نکردند ، در سال اول حکومت خود درگذشتند . قوم کافر (Caffre) اعتقاد داشتند که برای اصلاح و پیشرفت یک رئیس یا رهبر جوان کافی است که نام او را در برابر یک دیگ آب شفا

(۱) همان ، ص ۲۷ .

(۲) J. G. Frazer : Golden Bough, Vol. I, 1922, P. 246 .(۳) اوگ دن وریچرز : سابق الذکر .

(۴) همان ، ص ۲۸ .

(۵) همان ، ص ۳۷ .

جوشان برزبان آرند و سپس سرد یگ را بپوشانند ، تا نام چند روز در آن بماند و تصفیـه

شود . (۱) برخی از قبایل اسکیمو در سن کهولت برای بازیافتن جوانی ، نام خود را

تغییر می دادند . (۲)

افسون یا جادوی لفظی سبب شده است که در همه جا مردم بکوشند تا مورد نفرین

و دشنام و لعنت دیگران قرار نگیرند . (۳) باز پهمین علت است که مردم تغال را خوش

دارند و از نظیر بیزارند ، از اظهار سخنان کفرآمیز و ادای سوگند دروغ بیمانکند و برای دفع

بلایا ، به اوراد و از کار توسل می جویند . (۴) جادوی لفظی در بین اعضای قبیله کانی کاس

(Kanikas) چنان شدتی یافته است که به گمان آنان ، بیروحی رامی توان

با گفتن کلمه شو (Shoo) از خود راند . (۵) اعضای قبیله سول کا (Sulka)

وقتی که به خطه قبیله مخالف خود گاک تی (Gaktei) می رسند ، به قصد آن که

بدن اعضای قبیله گاک تی سست و ضعیف شود ، آنان راه نام " درخت پوسیده " یاد می

کنند . (۶)

کوشش مردم ابتدائی برای کتمان نام خود از دشمنان ، مظهر دیگری است از -

جادوی لفظی ، در قبایل شمال آفریقا ، دریافتن نام دشمن وسیله خرد کردن او به شمار

می آید ، و در قبایل استرالیا ی جنوب شرقی باید نام طفل را مستور نگه داشت تا به گویش

بد خواهان نرسد . (۷) سرخ بوستان قبیله " چیلوه " (Chiloe) بر آن بودند که اگر

نامی بلند برزبان راند بشود ، پریان یا شیاطین از شنیدن آن قوت می گیرند و به آزارسانی

(۱) فری زر ، سابق الذکر .

(۲) همان ، ص ۲۴۴ .

(۳)

E. Westermarck : Origin and Development of Moral Ideas,
Vol. II, 1917, P. 273 & 276.

(۴)

Furkand Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend
Vol. I, 1929, (Chms) , P. 213.

H. Sachs : The Rise of Music in the Ancient World, 1944, P. 22. (۵)

(۶) فری زر ، سابق الذکر ، ص ۲۴۲ .

(۷) لهند سی : سابق الذکر ، ص ۸۴ .

می پردازند . مصریان قدیم مانند بومیان استرالیا و برهمنان هند ، هر يك دونا م داشتند و یکی از آن دوران همه کس جز بزرگان خود می پوشانیدند ، یافقط در مراسم معینی مانند زناشویی مورد استفاده قرار می دادند . به گمان اعضای قبیله تولام پو (Tolampoo) در جزیره سولاوسی (Sulawesi) اگر نام کسی را ثبت کنیم ، می توانیم روح او را بریابیم . بومیان نی یاس (Nias) باورد داشتند که دیوان با دانستن نام کسی می توانند او را بیابازارند ، پس در موارد خطر اصلاً نام یکدیگر را بر لب نمی آورند و همواره در کتمان نام کودکان که زود تر از سالد اران اسیر دیوان می شوند ، می کوشیدند . سرخ پوستان شمال آمریکا هم درباره اختفا و تغییر نام خود مقررات و تشریفات غریبی داشتند (۱) . همچنین در نظر مردم ابتدائی کشف یک نام مرموز ضامن موفقیت است . در بین اقوام اروپایی افسانه های بسیاری هست حاکی از این که یک شاهزاده مجبور است به کشف نامی سری نایل آید تا وصال محبوب او را دست دهد . (۲)

افسون پرستی ، رمظا هر جوامع متعین و حتی در آثار فلسفی هم رخنه کرده است . خود داری رستم از افشای نام خود به سهراب که سبب اصلی تراژدی رستم و سهراب است ، احتمالاً به همین مناسبت بوده است . اعتقاد فیثاغورس به اصالت اعداد (که بدون ما - بازا خود چیزی جز کلمه نیستند) و اعتقاد افلاطون به مُثل (که صرفاً کلمه کلی هستند) و تکیه ارسطو بر تعاریف و مقولات و قوالب صوری پایدار (که گویی خدایانی تغییرناپذیر و برکنار از زمان و مکانند) و بحث های طولانی فیلسوفان قرون وسطی درباره لوگوس - (Logos) یا کلمه که قدرتی خلاق محسوب می شد ، از همین چشمه آب می خورد ، همچنان که کلمه پرستی شاعران ، سنبولیست (Symbolist) قرن نوزدهم و بیستم از نشانه این افسون سرشار است .

دیدیم که در مراحل ابتدائی حیات انسانی ، کاربرد صورت گروهی است . افراد هر گروه برای غلبه بر مشکلات توان فرسای پیش از تاریخ مشترکاً و به طرز هماهنگ کار می -

(۱) فری زده سابق الذکر ، ص ۲۴۶ - ۲۴۴ .

(۲) اوگ دن و ریچر دز : سابق الذکر ، ص ۲۶ ،

کردند و چون هرکاری مثلا غلتانیدن سنگ یا کندن خاک یا فروانداختن درخت یا پارو زدن، مرکب از حرکاتی مکرر و منظم است، مردم ابتدائی در حین کار جمعی رفتاری موزون داشتند، بایکدیگر پیش و پس می رفتند، دست هارا بالا و پایین می بردند، ابزارها را به کار می انداختند و دم می زدند. همانطور که هیثم شکنان کنونی هنگام زدن تبر به چوب، نفس خود را بشدت و با صد از سینه بیرون می رانند، مردم ابتدائی نیز موافق حرکات موزون خود، شهیق و زقیر می کشیدند و از حنجره اصواتی اخراج می کردند. اصوات ناشی از حنجره که با اصوات ناشی از برخورد ابزارهای کاربر مواد مورد عمل ملازم بودند، به سبب وزن کار، بهره ای از هماهنگی داشتند. بدیهی است که انسان های ابتدائی در ضمن کار، به مقتضای احوال خود، کلماتی هم بر زبان می راندند. از این کلمات که در نظر آنان عوامل جادویی به شمار می رفتند و منظمًا به وسیله "فریاد کار" و "صدای ابزار" قطع می گردیدند، ترانه های ابتدائی فراهم آمد. همچنان که وزن کار موجب موزونیت حرکات بدن و اصوات انسان و پیدایش ترانه شد، اصوات ابزارهای کار هم انسان را به ساختن ابزارهای موسیقی کشانید، حتی برخی از ابزارهای موسیقی مستقیماً از ابزارهای کاربرد آمد. از این جمله است بسیاری از سازهای زهی باستانی

که به الهام کمان ساخته شدند، و یکی از ساده ترین آنها چنگ است. (۱)

این نظریه که اول بار به وسیله کارل بوخر (Karl Buecher) طرح شد، در آغاز سخت مورد انتقاد و مخالفت قرار گرفت. ولی به تدریج توانست بیش از نظریه های دیگر مورد قبول افتد. امروز عموم محققان موسیقی گواهی می کنند که اولاً "موسیقی با آواز آغاز شد و آواز تکامل" فریاد کار" و "صدای ابزار" فراهم آمد، (۲) و ثانیاً ابزارهای کار زمینه و مسطوره ابزارهای موسیقی بودند. (۳)

بنابراین می توان پذیرفت که شعر و موسیقی ابتدائی نیز مانند هنرهای دیگر از "کار و بخشی از زندگی تولیدی اولیه اند. به این معنی که وزن و آواز و لفظی بهترانه

(۱)

K. Buecher : Arbeit Und Rhythmus, 1899 .

(۲)

H. Sachs : The Rise of Music in the Ancient World, 1944, P. 21.

(۳)

S. Finkelstein : How Music Expresses Ideas , 1952, P. 10 .

سازی و نوازندگی کشانیده می شوند .

هنوز در بسیاری از اجتماعات ابتدائی موجود ، موسیقی به همان شیوه ای که

گذشت ، ساخته می شود : گروهی به کاری دست می زنند ، از آن میان یکی به تناسب

حرکات کار ، برای خود زمزمه می کند ، چون این گروه از همکاری و هماهنگی برخوردارند ،

زمزمه او توجه دیگران را به خود می کشد . پس یکی دیگر ، موافق نوای زمزمه او کبیا وزن

کارجمعی تناسب دارد ، کلماتی بر زبان می آورد ، و سپس دیگران با حرکات بدن و صدای

خود آن دو را همراهی می کنند . به این طریق زمینه یک آهنگ و یک شعریک رقص فراهم

می آید و بر اثر تکرار ، تصحیح و تشبیت و زبانزد همه اعضای گروه می شود . (۱) به تصریح

هانس زاکس (Hans Sachs) ، در جزایر آندامان (Andaman)

در خلیج بنگال همه مردم حتی کودکان در ساختن و پرداختن ترانه ها در حالت دارند :

هنگام ساختن یک زورق یا یک کمان یا در حین پارو زدن ، سرودی می گویند و بعداً آن را

در مجلس رقص عمومی به دیگران می رسانند . (۲) خواندن و باز خواندن هر ترانه ای -

باعث دگرگونی آن می شود . هم سازندگان اولیه و هم سراینندگان بعدی هنگام اجرای

آن آهنگ ، بنا بر مقتضیات خود ، کمابیش دگرگون و ویراسته اش می سازند . (۳)

پس ، از هر آهنگ و ترانه و رقص ، در جریان دهه ها و سده ها اشکال گوناگونی

به دست می آید و جزو سرمایه فرهنگی گروه ابتدائی می شود . چنان که تامسن (

Thomson) نشان داده است ، ترانه های کار که از همکاری دستگاه تکلم با حرکات

بدنی حاصل می شوند ، در اجتماعات مختلف فراوانند (۴) ، و همه جا مثلاً در بیابان

ترکمانان آسیای میانه بر همین منوال پدید می آیند . (۵) زبان شناسی به نام میلن پری

G. Thomson : Studies in Ancient Greek Society, 1949, PP. 357-358. (۱)

H. Sachs : World History of the Dance, 1937, P. 182. (۲)

G. H. Gerould : The Ballad of Tradition, 1932, PP. 229-230. (۳)

(۴) تامسن : سابق الذکر ، ص ۴۴۶ .

(۵) همان ، ص ۴۵۴ .

(Nilman Parry) در سال ۱۹۳۵ به یوگسلاوی رفت و از آوازهای محلی مردم آن دیار ۲۵۰۰ صفحه گرامافون پر کرد. از این صفحه ها به خوبی دریافت می شود که اگر يك آهنگ بوسیله خواننده و واحدی در چند مورد متفاوت ترنم شود، یا بوسیله چند خواننده خوانده شود، اختلافات فاحشی در آن راه می یابد، به عبارت دیگر، مرور زمان آهنگ ها را دگرگون می سازد. (۱) از اینجاست که ترانه های کهنسال صور بسیار فراوانی به خود می گیرند، چنان که مجله سخن از يك ترانه ایرانی صور متعدد ی به دست داده است. (۲) و محققان بیگانه برای برخی از ترانه های انگلیسی صور گوناگونی که حتی به هزار می رسد، یاد کرده اند (۳)

بستگی موسیقی به زندگی واقعی از ترانه های مردم ابتدائی موجود استنباط می گردد. مثلاً در موسیقی هندی صدای طبیعی جانوران مانند فیل و طاووس بعد و فور تقلید شده است و مسافری می نویسد که در یون هند مردی آبکش که برای کشیدن آب از چاه، گاوی را در مسیرش را می راند و باز می گرداند، در ضمن کار ترنم می کرد، و آواز او متناسب حرکت کند و تند گاودر رفت و بازگشت، و نوای متفاوت به دست می داد. (۴) از این گذشته موسیقی هندی کنونی مشتمل است بر صد ها قالب موزون به نام راگا (Raga) و تالا (Tala) که هر کدام به یکی از امور و اشیاء و حالات و اوقات زندگی ارتباط دارند. (۵)

کارل بوخرد در کتاب سابق الذکر خود نشان داده است که نه تنها در هند، بلکه در همه جا، اوزان ترانه ها متناسب با حرکاتی است که با مدلول آنها ملازمه دارد. نویسندگان

(۱) جورج سارتون، تاریخ علم، ترجمه احمد آرام، ۱۳۳۶، ص ۱۳۸.

(۲) " سه روایت از يك تصنیف قدیمی ایرانی " در مجله سخن، شماره ۱، دوره دوم آبانماه ۱۳۲۴، ص ۷۷۵-۷۵۲؛ " روایت دیگر "، گرد آورده حسن حجازی کناری، در مجله سخن شماره ۱۱-۱۲، دوره دوم، دی ماه ۱۳۲۴، ص ۸۷۱؛ " روایت پنجم " گرد آورده فریدون بازرگان ویحیی ذکا، در مجله سخن شماره ۱، دوره سوم، فروردین ۱۳۲۵، ص ۶۳-۶۲.

(۳) I. Harap : Social Roots of the Arts. 1949, P. 122.

H. Sachs : The Rise of Music in the Ancient World, 1944, P. 35. (۴)

(۵) فین کستاین، سابق الذکر، ص ۱۲.

قدیم اسلامی متذکر شده اند که اوزان شعر از اوزان اصوات زندگی واقعی مأخوذ است. مثلاً "غناء الركبان (آواز سواران) آوازی بود که در حین سواری خوانده می شد و با حرکات سواری توافق داشت. مسعودی در مروج الذهب آورده است که به نظر پیشینیان، وزن کهنه، حدی که در بحر رجز است، از وزن گام های شتران گرفته شده است. (۱) و نیز گفته اند که بحر ترانه (مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع) را اول بار شاعری از کودکی آموخت که هنگام گوی بازی، موافق حرکات گوی خود، چنین گفت: " غلتان غلتان همی رود تا بن گو. (۲) گروهی از ترانه های بومیان مائوری (Maori) و نی یوهیبی (New Heberides) در یولی نه زی، شامل دو بند متناوب مختلف البحر است. بند اول " برگ " و بند دوم " میوه " نام دارد. (۳) همچنین یکی از قالب ترانه های بومیان تیکویی یا (Tikopia) در یولی نه زی سمند دارد: اولی " بیخ تنه درخت " و دومی " کلمه تعیینچی " و سومی " شاخه میوه " خوانده می شود. (۴)

همان طور که قالب و موضوع ترانه های ابتدائی از بستگی شعر و زندگی عملی خبر میدهد، طرز پیدایش ترانه هانیز این نکته را می رسانند، و آثار " صدای ابزار " یا " فریاد کار " در برخی از آنها صریحاً محسوس است. برتن (Burton) صحنه ای را که خود در آفریقای میانه شاهد بوده است، روایت می کند. می گوید: شبی صدای از بومیان که برای سفید پوستی باربری می کردند، در آتش نشستند، و در ها و آرزوهای خویش را خود بخود در قالب شعر می ریختند. اینان چند آن شعر ساختند تا به خواب رفتند. طرز کار آنان چنین بود که هر یک به نوبت، فردی می گفتند و در پایان هر فرد، همه يك صدا کلمه پوتی (Puti) را که به معنی " کرم " است، دو بار بر زبان می آوردند:

سفید پوست بد کار از ساحل می رود - پوتی پوتی !
 مادرین سفید پوست بد کار خواهیم رفت - پوتی پوتی !

(۱) دکتر پرویز ناتل هانلری: تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان نفل،

۱۳۲۷، ص ۴۸.

(۲) شمس الدین محمد بن قیس رازی: المعجم فی معانی اشعار المعجم، ۱۳۲۷، ص ۸۴-۸۳.

(۳) J. Layard : Stone Men of Malekula, 1942, P. 315.

(۴) R. Firth : We the Tikopia, 1936, P. 285.

تا آنجا که به ما خوراک بدهد - پوتی پوتی !

از تپه ها ورود ها خواهیم گذشت - پوتی پوتی !

با کاروان این بازرگان بزرگ - پوتی پوتی ۰۰۰ (۱)

مسافر دیگری نقل می کند که در محل قبیله تونگا (Thonga) در آفریقای

مرکزی پسری را دید که در کنار جاده ای برای خداوندگار سفید پوست خود سنگ می شکند و

ترانه می سراید :

بامابد رفتاری می کنند - ااه !

باماسخت هستند - ااه !

قهوه خود را می نوشند - ااه !

و به ما چیزی نمی دهند - ااه !

هنگام ادای " ااه " که در حکم " صدای ابزار " و " فریاد کار " و عناصر اصلی وزن ترانه

اوبود ، چکش خود را به سنگ می کوبید . (۲)

از ترانه هایی که آثار نوای مکرر " فریاد کار " و " صدای ابزار " را منعکس کرده است ،

نمونه هایی از روستاییان ایرانی می توان شنید :

کوک (۳) شوم و عقبه (۴) بر آیوم (۵) سیارم !

عقاب شوم و ترافرآرم - جانم !

عقاب شوی و مرافرآری - یارم !

آهوشوم و شخه (۶) بر آیوم - جانم !

k. F. Burton : The Lake Regions of Central Africa, 1860, pp. 361-362. (۱)

u. A. Junod : Life of a South African Tribe, Vol. II, 1927, p. 284. (۲)

(۳) کیک .

(۴) گردنه

(۵) برآیم .

(۶) دامنه کوه

آهوشوی وشخه برآبی - یارم !

تازی شوی وترافرآرم - جانم !

تازی شوی ومرافرآری - یارم !

صیدی شوی وصحرا بر آیوم - جانم !

صیدی شوی وصحرا بر آبی - یارم !

باشه (۱) شوم وترابیارم - جانم !

باشه شوم ومرابیاری - یارم !

دودی شوم وهوا بر آیوم - جانم . . . (۲)

بستگی موسیقی بهافسون رامی توان در ترانه هاومفاهیم موسیقی اقوام ابتدا ایسی کنونی ومردم متعددن کهنسال دریافت. بزم اینان ، نواهای موسیقی طفیل عالمی دیگرند. در نظر هندیان ، برهما مبتکر ساز و آواز است ، ونواهای هفتگانه موسیقی هندی ، هر یک به یکی از هفت آسمان مربوط است. در ایران ساسانی و یونان باستان موسیقی را وابسته به افلاک می پنداشتند ، و ایرانیان گاهی فواصل اصوات را به وسیله رمل واسطرلاب تعیین و در دستگاه هاراموافق ترتیب ماه ها طبقه بندی می کردند . در اروپای قرون وسطی موسیقی را در رکیمیاموثرمی دانستند و در رکیمیماگری علائم موسیقی را به کار می بردند . (۳) بطور کلی در همه جامعه های باستان - از چین وهندوبابل تا یونان واروپای قرون وسطی وعالم اسلام - مفاهیم موسیقی رازدهه مفاهیم عناصر عالم وسیارات وفصول وماه ها وروزها وساعت ها و بیماری ها وحالات واعضای بدن می شمرند ، (۴) همچنان که فیثاغورسیان یونان وروم و صوفیان اسلامی جهان را سازی یگانه که در معارف بهاء ولدیه " چنگ جهان " تعبیر شده است ، می خواندند .

(۱) باز

(۲) مجله سخن : سابق الذکر .

S. Finkelstein : How Music Expresses Ideas, 1952, p. 14. (۳)

H. Sachs : The Rise of Music in the Ancient world, 1944, p. 170. (۴)

خدایان آفریننده و شیفته موسیقی اند و بنا بر تورات ، موسیقی اختراع یکی از پارسیان ، بنام یوبال (Jubal) است. موافق احادیث مصری ، توت (Thot) ، خدای دانش چنگ را اختراع کرد و درباره موسیقی کتاب ها نوشت. مطابق اساطیر هندی نارادا (Narada) ، یکی از سرایندگان ریگ ودا ، پرورده الهه دانش و سخن بود .

بعقول یونانیان ، خدا آپول لون (Apollon) موسیقی می نواخت. (۱) سنن ژاپونی خبر می دهد که ایزانگی (Izanagi) و ایزانامی (Izanami) ، آفرینندگان آسمانی ژاپون ، هنگام خلق زمین سرود می خواندند . (۲)

چیزی که در کارگاه خدایان تدارک شود ، ناچار خواصی عجیب خواهد داشت . گویند آمفی یون (Amphion) ، پسر زئوس ، خدای خدایان یونان ، چون ساختن دیوارهای شهرتهای (Thebai) را تعهد کرد ، به نواختن ارغنون پرداخت و ترانه خواندن گرفت و با این شیوه همصواد جامد را به سوی خود کشید و کار ساختمان را آسان ساخت . ژاپونیان قدیم معتقد بودند که اگر کسی بتواند همه ابزارهای بیست گانه موسیقی ژاپونی را بنوازد ، خواهد توانست در رات گرد و غبار سقف را به رقص آورد . (۳) بنا بر ریگ افسانه آیرلندی ، داغدا (Daghda) کاهنی وارست بود . در زمان دریایی ساز او را ربودند . داغدا در جستجوی ساز خود روانه شد و سرانجام در زمان رایافت و ساز خود را دید که بر دیوارکنام در زمان آویخته است. پس ساز را به سوی خود خواند . ساز او دیوار جدا شد و با چنان شتابی به سوی او پرواز کرد که در مسیر خود به نه تن برخورد و هر نه را به هلاکت رسانید . آنگاه داغدا برای نجات خود بنواختن پرداخت و سه آهنگ نواخت. اولی زنان را به فریاد آورد ، دومی زنان و مردان را به قهقهه انداخت ، و سومی همه را به خواب برد و

(۱) همان ، ص ۵۷ .

(۲) ویل دورانت ، تاریخ تمدن : مشرق زمین ، گاهواره تمدن ، جلد سوم ، ترجمه

۰۱ ح . آریان پور ، ۱۳۳۸ ، ص ۱۱۸۴ .

(۳) همان ، ص ۱۱۸۵ .

به او مجال فرار داد. (۱)

بی گمان عاملی که جمادات را به جنبش آورد، در جانداران تأثیری عظیم ترمسی کند. از این رو درباره نفوذ موسیقی در فرشتگان و اهریمنان و پریان و شیاطین و حیوانات و آدم ها و افسانه های بسیار فراهم آمده است. در اساطیر عرب سخن از شوق شیاطین به موسیقی و نیز عشق غولان به صورتگری رفته است. اعراب ابراهیم موصلی، مغنی بزرگ را "یار ابلیس" می انگاشتند. در کتاب افغانی چنین آمده است: ابراهیم گفته است که شی در اطاق نشسته بودم، پیری در آمد با هیئتی عجیب و در برابر من نشست، و من او را به خوردن غذا دعوت کردم، ابا کرد و گفت: خوردن کار شماست، شراب پیش او گذاشتم. پذیرفت و چند جام نوشید. سپس درخواست کرد که نغمه ای برای او بخوانم و بنوازم، ناچار اجابت کردم و عود را برداشته به خواندن پرداختم. تحسین بسیار کرد و گفت: نظیر تو در عالم نیست، بعد عود را از من گرفت و خود بزدن و خواندن پرداخت. اعضای من در رود یواریا او بخواند در آمدند و چنان خوب خواند که من خجل شدم. بعد عود را به من داد و من آن نغمه ها را تکرار کردم. سپس برخاست و رفت، و من بیرون آمدم از اهل خانه پرسیدم که آیا صدایی شنیدم؟ گفتند: آری، وجه نغمه ای که زیبا تر از آن شنیده بودیم. پس نزد دربان رفتم. از او پرسیدم که چنین پیرمردی از نزد من بیرون آمد. می دانی که از کدام طرف رفت؟ گفت: به خدا قسم که هرگز کسی از این در بیرون نرفته است. من متعجب شدم و به اطاق خود بازگشتم، ناگاه آوازی شنیدم که ابراهیم تعجب مکن پیری که نزد تو آمد، من بودم که ابلیس و خواستم آن را و نغمه را به تو بیاموزم. من نزد هارون شتافتم و تفصیل را گفتم. فرمان داد که عود را بردارم و ببینم که آن را و نغمه در خاطر من ماند یا نه. من عود را گرفتم و آن را و لحن را به تمام و کمال نواختم، و هارون به خنده گفت که با ابلیس روی هم ریخته ای و صله و آفری به من بخشید. (۲)

(۱) زاکس، سابق الذکر، ص ۳۰۷.

(۲) دکتر پرویز ناتل خانلری، "ابراهیم ماهان و اسحق موصلی" در مجله موسیقی شماره

چینیان بر آن بودند که با خدا یان به زبان موسیقی توان سخن گفت. پس زنگ های عظیم می ساختند و برای برانگیختن خدایان و رواندن شیاطین، آن ها را به صدا در می آوردند. (۱) همچنین مسیحیان اروپای قرون وسطی باورد داشتند که صدای زنگ دارای قدرتی جادویی است و دیوان رامی ترسانند. (۲) در میان مردم ایران هم مشهور است که بازدن سنج و به هم کوبیدن ظروف فلزی می توان جن و شیطان را رمانید و خسوف و کسوف را مرتفع کرد.

در ادبیات قدیم همه اقوام قصه های فراوانی درباره تسخیر حیوانات به وسیله موسیقی مذکور است. برای نمونه به نقل قصه ای از کشف المحجوب می پردازم:

"ابراهیم خواص گوید که من وقتی به حی از احیاء عرب فراز رسیدم و بعد ارضیف امیری از امراء حی نزول کردم. سیاهی دیدم مغول و مسلسل، برد رخیه افکنده، اندر آفتاب، شفقتی بردم پدید آمد. قصد کردم تا او را به شفاعت بخوام از امیر. . . . گفتم: این غلام را در کار من کن. گفت: نخست از جرمش بپرس، آنگاه بند از وی بگیر که ترا بر همه چیزها حکم است تا در ضیافت ما بی گفتم: بگو تا جرمش چیست؟ گفت: بدان که این غلامی است که حادی است، صوتی خوش دارد. من این را به ضیاع خود فرستادم با اشتری چند تا برای ماغله آرد. وی برفت و دوبار شتر برهراشتری نهاد و اندر راه حدی می کرد، و شتران می شتافتند تا به مدتی قریب اینجا آمدند و دو چندان بار که من فرموده بودم. چون بار از اشتران فرو گرفتند، اشتران همه یکان و دوکان هلاک شدند، ابراهیم گفت: مرا سخت عجب آمد گفتم: ایها الامیر، شرف تو ترا جز به راست گفتن ندارد. اما مرا بر این قول برهانی باید. تا اندرین سخن بودیم اشتری چند از بادیه به چاهسار آوردند تا آب دهند. امیر پرسید که چند روز است تا این اشتران آب نخورده اند. گفتند: سه روز. این غلام را فرمود تا به حدی صوت برگشاد. اشتران اندر صوت وی و شنیدن آن مشغول شدند و هیچ دهان به آب نکردند تا ناگاه، یک یک در زمین و اندر بادیه بپراکندند. (۳)

(۱) در وراثت: سابق الذکر ص ۱۰۵۹. (۲) فین گلستانین: سابق الذکر، ص ۱۴.

(۳) علی بن عثمان جلایی هجویری: کشف المحجوب، ۱۳۰۴، ص ۵۲۲ - ۵۲۱.

در همین کتاب آمده است که بانواختن موسیقی آهوان مسحور می شوند ، چندان که
بیخود به خواب می روند واسیر صیادان می گردند . (۱)

داستان تأثیر موسیقی در انسان سراسر تاریخ موسیقی قدیم وجدید را درنوردیده
است . مردم ابتدائی - مثلاً قبیله کانیکاس (Kanikas) در هند - از نواختن
یا شنیدن موسیقی از خود بیخود می شدند ، (۲) چنان که سماع صوفیان اسلامی همین
تأثیر را می بخشید . در قرن چهارم مسیحی امبروز پارسا (St. Ambrose) راکه
به مدد موسیقی محلی مردم برای کلیسا آهنگ های ساختن بود ، متهم کردند که با موسیقی
مردم را مسحور و مسحور می سازد . (۳) به همین سبب توانایی تربیتی عظیمی به موسیقی
نسبت داده اند . یونانیان موسیقی را یکی از وسایل مهم تعلیم و تربیت و درمان بیماریها
می پنداشتند . (۴) به نظر کونگ فوتسه (کنفوسیوس) ، موسیقی بهترین عامل اصلاح
آداب و رسوم و اخلاق جامعه و موجوددوستی و نیکخواهی است . (۵) وی در این مقوله چنین
گفته است : " خود را با شعر برانگیزید و منش خود را با آداب استحکام بخشید و تعلیم و تربیت
خود را با موسیقی به کمال رسانید " (۶) آورده اند که کونگ فوتسه بر اثر شنیدن آهنگسی
چنان منقلب شد که از آن پس تا سه ماه به گیاه خواری بسنده کرد . (۷) داستان بازگشت
ابونصر سامانی به بخارا به انگیزه رود نوازی و سرایندگی رود کی و داستان مد هوش گردیدن

(۱) همان ، ص ۵۲۲ ،

(۲) زاکس ، سابق الذکر ، ص ۲۲۰ .

(۳)

H. Prunières : A New History of Music . 1943, P. 7.

(۴) زاکس : سابق الذکر ، ص ۲۵۵ - ۲۵۳ .

(۵) ویل دورانت : تاریخ تمدن : مشرق زمین ، گاهواره تمدن ، جلد سوم ، ترجمه ا . ح .

آریان پور ، ۱۳۳۸ ، ص ۹۲۸ .

(۶) H. Rubissow : Art of Asia, 1954, P. 57.

(۷) ویل دورانت : سابق الذکر ، ص ۹۱۲ .

حاضران مجلس صاحب بن عباد به تحريك بربط نوازی فارابی نیازی به یاد آوری ندارد. در تذکره الاولیاء عطار دربارهٔ پسرشاه شجاع کرمانی چنین آمده است که وی می‌نوشتید و مست می‌شد و رباب می‌زد و سرود می‌گفت، چنان که نو عروسان از کنارشوی به دیدار او بیرون می‌دیدند. (۱) و نیز ابن خلکان می‌نویسد که چون ابراهیم موصلی به ساز منصور زلسزل آواز خواندن می‌گرفت، همه حاضران از فرط تأثر مد هوش می‌شدند (۲)

شعر نیز هنوز نیروی افسونی در برین خود را در اذهان انسان‌ها از چنگ نداده است. مردم ابتدائی کنونی، مانند اقوام قدیم برای شعر نفوذی عمیق قایل اند. برخی از ترانه‌های روستایی ایرانی صریحاً جنبهٔ افسونی پیشین را حفظ کرده است. هنوز کودکان روستایی و حتی شهری ایران هنگام کم‌آبی و بی‌بارانی چوبی بلند را لباس می‌پوشانند و به هیأت دختری در می‌آورند و آن را مثلاً "کولی قزک" می‌نامند. آنگاه کولی قزک را در کوجه‌ها می‌گردانند و چنین می‌خوانند:

کولی قزک بارون کن،

بارون بی پایون کن!

ظاهراً این رسم بازماندهٔ پرستش آناهیتا (Anahita) اله‌همبارندگی و آبیاری ایرانیان باستان است که پس از رواج اسلام در گرونی پذیرفته است. همچنین کودکان کرد ایرانی در مواقعی که خورشید درگاهی در زیر ابرخ می‌پوشاند، می‌خوانند:

خورشید خانم افتوکن،

یک مشت نخود به او کن!

ما بچه‌های کسردیم،

از سرمایی بمسردیم. (۳)

(۱) ابی‌حامد محمد عطار نیشابوری: تذکره الاولیاء، نیمه اول، [تاریخ ندارد]، ص ۲۵۹.

(۲) دکتر پرویز ناتل خانلری: سابق الذکر، ص ۷.

(۳) ملك الشعراء بهار: شعر در ایران، ۱۳۳۳، ص ۶۹ - ۶۸.

در نظر مردم کهن سال ، شعر نیز مانند موسیقی سرچشمه ای لاهوتی دارد .
 در وداها ذکر شده است که همه حرکات عالم بر اساس چاندا (Chanda) ها
 یعنی وزن های ثابت کلام خلق شده است و از اینروست که حرکات عمده کائنات
 نظامی پیدا دارند . (۱) سوکونگ تو (Ssu Kung Tu) در قرن نهم مسیحی ،
 موافق نظر چینیان باستان برای شعر منشائی الهی شناخت و اعلام کرد که خداد رحال
 الهام شاعرانه وصف ناپذیرین به سر می برد . (۲) در جاهای دیگر هم شاعر ، اگر خدا
 نباشد ، برای خود نیمه خدایی است یا پیغمبر است . در اساطیر اسلامی آدم -
 ابوالبشر رانخستین شاعر می دانند . (۳) در وداها شاعر در شمار کارگهان و پارسایان
 است (۴) . در یونان ، هومه روس (Homeros) و اورفه یوس (Orpheios)
 با خدایان در ارتباطند . (۵) ۵۵ سی یودوس (Hesiodos) و دیگر شاعران
 عصر او ، خدایان را ملهم خود می دانند . (۶) در عصر هومه روس ، شاعر ، Vates
 یعنی گاهن به شمار می رود . (۷) کلمه Vaics یا Aoidos که در حماسه
ایلی یاس (Ilias = ایللیاد) و اودوسه یا (Oduseia = اودیسه) و آثار
 ۵۵ سی یودوس به کار رفته است ، هم به معنی شاعر است و هم به معنی پیشگوی و -
 پیغمبر . معنی کلمه رومی Crmina هم شعر است و هم جادو . (۸) و از ه -
 یونانی Ode به معنی ←

(۱) Sri Aurobindo : The Future of Poetry, 1953, PP. 25-26.

(۲) N. Bukharin: (Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the
 U.S.S.R.), in A. Zhdanov and Others (eds): Problems of
 Soviet Literature, [n.d], PP. 188-189.

(۳) شمس الدین محمد بن قیس الرازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۱۳۲۷ ص ۱۴۸.

(۴) اوروبیندو : سابق الذکر، ص ۴۰ - ۳۹ .

(۵) A. Hauser: The Social History of Art, Vol. I, 1951, P. 71.

(۶) G. Thomson: Studies in Ancient Greek Society, 1949, PP. 458-459.

(۷) هاو زر: سابق الذکر

(۸) جورج سارتون: تاریخ علم، ترجمه احمد آرام، ۱۳۳۹، ص ۱۳۸ .

سرود و کلمه آلمانی Lied به معنی آواز و کلمات انگلیسی Lay و Rune به معنی

نوعی شعر و سرود، همه در اصل معنی "طلسم" داشته اند، (۱) پیوند شعر و افسون در ادبیات فارسی هم آثاری به جا نهاده است. سنائی گفته است:

خود گرفتم ساحری شد شاعریت ای هرزه گوی

نیست جز لا یفلح الساحر نتیجه ساحری

خاقانی سرود است:

که این سحرکاری که من می کنم

نکردی به سحر بیان عنصری.

عرفی ساخته است:

من کیستم؟ آن سالک کونین میسیرم

کز بیخته جوهر قدس است ضمیرم.

وصفا:

سرایند کاین مرد جادو نگار

جهان سخن راست خرم بهار.

به موجب نظریه آناند اواردانا (Anandavardhana) که در قرن

دهم بوسیله شعرشناسان هندی طرح شده است، کلمات شعر دارای معانی مخفی و

مرموزی هستند که هیچ گاه در نظر ظاهر نمی گردد. (۲) در سایر جوامع قدیم نیز نظریات

مشابهی رایج است، و از اینرو او را وادعیه و سخنان کاهنان و کتب دینی صورتی موزون

دارند. در عالم اسلام برای فرونشاندن تأثیر افسونی کاهنان مزاحم، هرگونه سخن

موزون، ناپسند شمرده شد. با این وصف، نفوذ شعر به صورت سجع سازی دوام آورد،

و بسیاری کسان که قصد رهبری معنوی مردم را داشتند، از سجع سود جستند. چنین اند

(۱) ویل دورانت: تاریخ تمدن، مشرق زمین، گاهواره تمدن: بخش اول، ترجمه

احمد آرام، ۱۳۳۷، ص ۱۱۹.

(۲) بوخارین: سابق الذکر، ص ۱۸۸.

مسئله کذاب که خود راپیغمبر خواند و مختار بن ابی عبید کهد عوی الهام کرد و به خون خواهی حسین بن علی برخاست. (۱)

چون شعر ابتدائی از آن همگان است، ناچار زبان حال همه محسوب می شود . همه آن را خوب درمی یابند و صریحا " وعمیقا " از آن متأثر می گردند . در آثار دوره های تمدنی روایاتی از قدرت شعر ابتدائی مانده است. گفته اند که شعر اورفه یوس، خنیاگر یونانی کوه هاراتکان می داد . ارسطو شعر را وسیله " در مان ناخوشی های روانی مسی دانست (۲) توفو (Tu Fu) ، شاعر چینی می گفت که اشعار اوتب را شگامی بخشید ، و او خود این معالجه را به کار بسته است . (۳) آورده اند که در دربار آتیلا شاعری بود که شعر او در همه " شنوندگان و خود او ترس و خشم عمیقی برمی انگیزد و همه را به گریه می انداخت . یونانیان و ساقاوم دیگر نیز چنین داستان ها دارند . (۴) چنان که بهار می نویسد . در ایران و کشورهای عربی هنوز هم مذکران و نقالان و گدایان برای آن که دل مردم را به دست آورند ، به حکم سنت حرفه خود ، با سجع و وزن و آهنگ سخن می گویند . در عیون الاخبار مذکور است که نقالی مروی با سحر بیان ، مردم را به گریستن و امید داشت و سپس تنبور بر می گرفت و می گفت : ابا این تیمار باید اندکی شادیه " ، (۵) و به نواختن می پرداخت . (۶)

(۱) ملك الشعراء بهار ، سبک شناسی ، جلد دوم ، [تاریخ ندارد] ، ص ۲۳۹-۲۳۸ .

(۲) W. D. Ross : Aristotle , 1956, PP. 281-285.

(۳) ویل دورانت : تاریخ تمدن : مشرق زمین ، گاهواره تمدن ، بخش سوم ، ترجمه ا. ح .

آریان پور ، ۱۳۳۸ ، ص ۹۷۹ .

(۴) تامسن : سابق الذکر . (۵) " با این تیمار اندکی شادی باید " .

(۶) ملك الشعراء بهار : سابق الذکر ، جلد دوم ص ۱۳۲ .

IV. سیر هنرها

در هر جامعه ای - خواه ابتدائی ، خواه تمدن - انسان ها ، موافق احتیاجات خود ، مواد طبیعت را مصرف می کنند . اما همه مواد طبیعت برای مصارف انسانی مهیسا نیست ، و باید در دست انسان ها دگرگون شود ، و به صورت اشیاء قابل استفاده درآید . ناگزیر انسان به مدد دست های خود ، ابزارهایی می سازد و به وسیله * ابزارها ، مواد طبیعت را به صورت کالا های دلخواه درمی آورد . به عبارت دیگر ، انسان ، موافق مصارف خود ، عملاً از مواد خام طبیعت ، کالاهائی تولید می کند . ولی این عمل به وجهی کسور - کورانه یا ماشینی صورت نمی گیرد ، بلکه با پاره ای فعالیت های درونی یا روانی همراه است ، به این معنی که مصارف انسانی همواره با احساس احتیاج و قصد و تحریک درونی ملازمت دارد .

پس باید گفت که تولید یا به طور کلی کار یا زندگی انسانی دارای دو جنبه است: جنبه عینی و جنبه ذهنی . انسان در عالم اعیان خارجی عملاً به مداخله می پردازد ، ولی اندیشه - نیز در مداخله عقلی دخیل است . زیرا انسان هم می اندیشد و هم عمل میکند . با این وصف ، اندیشه او خود آخود زان نیست ، بلکه از عمل نشاء می گیرد . در این صورت هیچ گونه فعالیت اقتصادی یا تولیدی نیست که جنبه فرهنگی نداشته باشد . (۱)

میدانیم که بستگی متقابل عمل و نظر در جوامع ابتدائی بسیار زیاد است . در زندگی مردم ابتدائی عمل با جادو آمیخته است ، و واقعیت از خیال جدا نیست . از این جهت - جامعه ابتدائی جامعه ای است بسیار ساده و متجانس ، همه افراد در همه کارها شریکند . هر فردی به تمام جامعه تعلق دارد و برای جامعه زندگی می کند . اموال جامعه از آن همگام است ، و فرد کاملاً وابسته جمع است . در چنین جامعه ای از تقسیم کار و اختلافات حرفه ای و صنفی خبری نیست ، بلکه همه همه کاره اند پس اولاً کارهای عقلی از کارهای نظری ، و جنبه عینی از جنبه ذهنی امور غیر قابل تفکیک است . ثانیاً نظر فرد نمودار کامل نظر جمع است ، و بین نظر فردی و جمعی تضاد نیست .

چنان که از علوم اجتماعی برمی آید، هزاران سال زندگی و تولید و تجربه — اندوزی سبب شد که مردم ابتدائی به تدریج بر کارهای مختلف مسلط و کمابیش متخصص شوند، و در نتیجه آن، هر دسته عهد د ارکاری معین گردند و برخلاف گذشته، همگی به همه کار نپردازند. به این ترتیب تخصص به تقسیم کاری کشد و تقسیم کار به پیدایش گروه های مختلف می انجامد. یعنی انسان برخلاف حیوانات دیگر، تجانس طبیعی خود را به وسیله تقسیم کار و تخصص از دست می دهد و به گروه های متعدد تقسیم می شود، و به این شیوه، تسلط او بر طبیعت روز افزون می گردد. پس به موازات بسط تخصص و گروه بندی اجتماعی، ابزارسازی ترقی می کند. هرچه ابزارسازی تکامل یابد و حواجی انسانی را بهتر برآورد، انسان باعلاقه بیشتری به ابزارهای خود می نگرد، و بیش از پیش بر آن ها قدر و قیمت می نهد و می کوشد تا با تکمیل و تکثیر آنها، زندگی خود را آسوده تر سازد. ناگزیر اصل تسلط پیش می آید. برخی افراد و گروه ها در اوضاع و احوال موافق، مجال می یابند که ابزارهای جامعه ابتدائی را در انحصار خود گیرند و به سود خویش بکار برند. افراد دیگر که به سبب نداشتن ابزار رمانده و نیازمند می شوند، اجباراً کسریه خدمت صاحبان ابزار می بندند. در چنین دوره ای اولاً "تولید اجتماعی به قدری است که بخشی از جامعه می تواند بدون فعالیت عملی زندگی کند و ثانیاً" اعضای جامعه در دو قطب مخالف گرد می آیند: اکثریت محروم و اقلیت ممتاز. این تفکیک اجتماعی در فاصله ۲۵۰۰ و ۳۵۰۰ سال پیش از مسیح در سراسر بین النهرین و مصر و شمال غربی هندوستان روی داد. (۱) بر روی هم تکامل اجتماعی اولیه با عدم تجانس همراه است (۱) در آغاز شهرنشینی، وحدت زندگی جادوشی ابتدائی از میان می رود؛ جنبه عملی تولید — کارهای خشن عملی — اساساً برد و شاکتیت، و جنبه نظری آن — جادو — عمدتاً در کف اقلیت نهاد می شود. جادو و خود نیز بر اثر بسط دامنه تخصص و تقسیم کار و گروه بندی روز افزون اجتماعی، تجزیه و به فعالیت های متفاوت نظری منشعب می گردد. پس در بین و هنر و علم و جزاینها از تحسول

(۱) V. Gordon Childe in Singer & Others : History of Technology, Vol. I, 1956, pp. 38-57.

جادوی ابتدائی بیارمی آیند . جنبه منفی آن از جنبه مثبت جدائی می گیرد . جنبه منفی جادو یعنی خیالبافی در دین ارامه می یابد و جنبه مثبت آن یعنی تأثیر عملی خیال در واقعیت باعث ر خالت انسان در عالم خارج می شود و زمینه علم و هنر را فراهم می آورد : انسان می آموزد که باید برای تسلط بر واقعیت ، مناسبات آنرا بشناسد (علم) و خود را برای این منظور آماده کند (هنر) .

هریک از دو قطب جامعه - اکثریت و اقلیت - در عرف جامعه شناسی " طبقه " خوانده می شود . طبقه گرومبزرگی است که اعضای آن ، علی رغم اختلافات خصوصی خود ، در تولید اجتماعی مقام مشابهی دارند و از ثروت اجتماعی سهم معینی می برند . یکی از دو طبقه شامل تمام گروه هائی است که کارهای خشن و در عین حال مثبت و کمال یابنده و سعادت بخش تولیدی را تکفل می کنند ، و طبقه دیگر شامل همه گروه هائی است که مناسبات اجتماعی و امور نظری و رهبری و بهره کشی را رتق و فتق می دهند . به عبارت دیگر یک طبقه جنبه عینی کار را مورد تأکید قرار می دهد ، و یک طبقه جنبه ذهنی آنرا ، با پیدایش طبقات دوگانه اجتماعی ، تجزیه ویراکنندگی و پریشانی در کار انسانی و زندگی جامعه راه می یابد ، پیوند عمل و نظرسستی می گیرد و بین فرد و جامعه ناهماهنگی پدیدار می شود ، چندان که دیگر هیچ فردی نمودار همه جامعه نیست ، بلکه هرکس به سبب گروه بنسب دی اجتماع ، به یکی از دو قطب جامعه تعلق می یابد .

تقسیم جامعه به دو طبقه در دوره " نوسنگی (Neolithic) " روی داد . پیش از آن ، در دوره پارینه سنگی (Paleolithic) که عصر گردآوری خوراک است و از ۵۰۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰ سال پیش رافرادی می گیرد ، انسان با گوشت جانوران شکار شده و میوه ها و ریشه های گیاهان خود روز زندگی می کرد ، و همه افراد مجبور بودند مانند جانوران وحشی کنونی ، از بام تا شام در جستجوی خوراک باشند . اما در دوره نوسنگی که عصر تولید خوراک یعنی کشاورزی است و از ۱۰۰۰۰ تا ۵۰۰۰ سال پیش را شامل می شود ، انسان ها رفته رفته با کشتکاری و دامپروری آشنائی شونند و از آوارگی دست می کشند . بر اثر افزایش تولید و ذخیره کردن مواد ، مجال و امکائی برای فعالیت های غیر حیاتی و تفننی پیش می آید . در نتیجه ، بخشی یا طبقه ای از جامعه می تواند بدون کار تولیدی مستقیم زندگی کند (۱) .

در پایان دوره نوسنگی ، در بسیاری از نواحی زمین صنعت و ادوستد که پایای کشاورزی ترقی کرده اند ، اهمیت می یابند و طبیعه طبقه جدید سوداگران که با سازندگی و ادوستد کالاها (ونه کشتکاری) معیشت می کنند ، به وجود می آید . (۱)
 در دوره شهرنشینی (از ره سال پیش به این سو) اختلافات طبقاتی شدت می گیرد . ابتدا طبقه برده دارد مقابل بردگان ، و سپس زمین داران در مقابل کشت کاران ، و عاقبت سوداگران در مقابل کارگران شهری قد علم می کنند .
 اما تفکیک عمل از نظر هیچ گاه مطلق نیست ، و انسان هرگز نمی تواند در هیچ امری جنبه ذهنی و عینی کار را کاملاً از یکدیگر جدا کند . از اینرو اعضای طبقه ای که در زندگی عملی غرق می شوند ، به هیچ روی نمی توانند صرفاً به صورت ماشین های کار در آیند ، بلکه آنان نیز در عین دوری از نظر ، برای خود جهان بینی ای دارند ، یا این تفاوت که جهان بینی آنان ساده و بی پیرایه و ناشی از مقتضیات زندگی عملی است ، حال آن که اعضای طبقه دیگر بیشتر در عالم نظرسیرمی کنند ، سرگرم اندیشه هائی پرداخته و پیچید هاند که چندان به دنیای عمل بستگی ندارد . بنابراین به اقتضای زندگی متفاوت اکثریت و اقلیت ، آراء و عقاید آنان هم متفاوت می گردد ، و بدین ترتیب در اندرون فرهنگ کلی جامعه ، در فرهنگ متفاوت یاد و جهان بینی ناسازگار - باد و نوع فلسفه ، باد و نوع هنر - پرورده می شود . (۲)

شه لِر (Scheler) ، جامعه شناس نامدار آلمانی مختصات جهان بینی طبقه پائین و طبقه بالا ی جامعه را چنین مقایسه می کند : (۳)

طبقه بالا

طبقه پائین

پس گرائی (توجه به گذشته) ، (۵)

پیش گرائی (توجه به آینده) ، (۴)

A. Hauser : The Social History of Art, Vol, I, P.42 &45. -۱

L. Harap : Social Roots of the Arts, 1949, P . 83. -۲

M. Scheler : Die Wissensformen und die Gesellschaft, 1926, P.204 seq. ۳

W. Stark : Sociology of Knowledge, 1958, PP. 77-78. بمقتل

- ۲ . تاگید بر " شدن " (تغییرطلبی) تاگید بر " بودن " (طلب وضع موجود)
- ۳ . تصویری در باره جهان (جهان موافق قوانین علمیت در گگون میشود)
تصویرغائی در باره جهان
- (جهان موافق مشیتی ازلی استقرار دارد)
- ۴ . واقع گرائی فلسفی (جهان واقمیتی) تصورگرائی فلسفی (جهان چیزی جز تصورات لطیف انسانی نیست) (۲)
- ۵ . ماد گرائی (جهان مایه ای) روح گرائی (جهان بازیچه عواملی غیر محسوس است) (۴)
- ۶ . تجربه گرائی (تجربه حسی مشکل گشاست) (۵)
خرد گرائی (عقل مجرد مشکل گشاست) (۶)
- ۷ . مصلحت گرائی (فکروسيله حل مشکلات عملی است) (۷)
اندیشه گرائی (افکاروسيله بازی و سرگرمی است) (۸)
- ۸ . خوش بینی به آینده بد بینی به آینده
- ۹ . تفکر دینامیک (پویا) تفکر استاتیک (ایستا)
- ۱۰ . تأکید بر نفوذ محیط (جستجوی تناقضات هستی)
تأکید بر وراثت و سنت (جستجوی ثبات های هستی)
- استارک (Stark) ، جامعه شناس انگلیسی نیز آئین کاتولیک را که

Realism -۱

Idealism -۲

Materialism -۳

Spiritualism -۴

Empiricism -۵

Rationalism -۶

Pragmatism -۷

Intellectualism-۸

در عصر جدید، جهان بینی طبقه قاهر کهنه پرست فرتوتی بشمار می رفت، با آئین کال وین (Calvin) که در آغاز پیدایش خود، چشم انداز طبقه نوخاسته نوخواهی محسوب می شد و به جهان بینی عوام نزدیک بود، برابر می کند: (۱)

<u>آئین کال وین (نوخواه)</u>	<u>آئین کاتولیک (کهنه پرست)</u>
۱. جهان مجموعه ای است از اشیا مختلف.	جهان همانند موجودی جاندار، وحدت دارد.
۲. نام گرائی (مفهوم " کلی " چیزی جز لفظ نیست)، (۲)	کالبدگرائی (مفهوم " کلی " کالبد واقعیت خارجی دارد)، (۳)
۳. فرد بر جامعه مقدم است و سازنده جامعه.	جامعه بر فرد مقدم است و مستقل از فرد.
۴. فرد زاینده ارزش های اجتماعی است.	جامعه زاینده ارزش های اجتماعی است.
۵. هنر باید واقعیت را منعکس کند.	هنر باید تخیلی و رمزی باشد.
۶. عقل حلال مشکلات است.	عرفان و عواطف حلال مشکلات است.
۷. شاهد برای شناخت واقعیت لازم است.	کشف و شهود برای شناخت واقعیت لازم است.
<p>از این گونه مقایسه ها به آسانی می توانیم نتیجه بگیریم که معمولاً اقلیت های ممتاز از بیم نابود شدن مزایای خود، به وضع موجود جامعه پای بندند و هر تغییری را دشمن می دانند، برخلاف اکثریت های محروم که برای دگرگون کردن وضع نامطلوب خود از هوسر تغییری استقبال می کنند. اقلیت ممتاز که بدون تولید عملی و فقط با نظارت برجریان تولید جامعه زندگی می کند، فعالیت عملی را پست می شمارد و می کوشد تا فعالیت نظری را یکسره</p>	

۱ - استارک، سابق الذکر، ص ۸۱

Nominalism - ۲

Corporalism - ۳

از فعالیت عملی جدا کند، در صورتی که اکثریت مجالی برای فعالیت نظری مستقل ندارد. اقلیت چون مستقیماً "بازندگی عملی در تماس نیست، معمولاً" از واقعیت منحرف و ساکن کاخ خیال می شود، حال آن که اکثریت چون در جریان تولید عملی با واقعیت روبروست، اساساً "واقع گرای است. پس وجود و نوع هنر متفاوت در سپیده دم تمدن امری غیر مترقب نیست. در یک سوهنرهای ساده و واقع گرای عوام، و در سوی دیگر، هنرهای پرداخته و معمولاً "واقع گریز خواص".

در این صورت می توان گفت: در مقابل هنر ابتدائی که جریانی یگانه و یکی از عوامل تولید ابتدائی بود و مستقیماً "خواست های جامعه را برمی آورد، هنر تمدنی شامل دو جریان است، وهیچ یک از دو جریان، مخصوصاً "جریانی کهنه زندگی خواص مربوط است، عامل تولیدی مستقیمی شمرده نمی شود، در مقابل هنر ابتدائی که خاصیت جمعی داشت و بخشی از زندگی تولیدی و وسیله تامین زندگی و بقای جامعه بود، هنر تمدنی متعلق به همه جامعه نیست، از آن یکی از طبقه اجتماعی است، و هنر هر طبقه نمایش غیر مستقیمی است از مقتضیات زندگی خاص آن طبقه یا وسیله غیر مستقیمی است برای تامین مصالح اختصاصی آن طبقه. هنر اقلیت برخلاف هنر دوره اجتماعی پیشین، واقع گرای نیست، بلکه از واقعیت گریزان است، جاندار و پینامیک نیست، جامد و استاتیک است، صورت گرای (Formalist) و سنت گرای (Traditionalist) است. هنر اقلیت جای هنر واقع گرای نخستین را می گیرد و هنر رسمی جامعه می شود. اما واقع گرایی دیرین کمابیش در هنر اکثریت باقی می ماند. (۱)

به عنوان نمونه، سیر شعر را بررسی می کنیم.

در جامعه ابتدائی اکثر کارها از استمرار و انقطاع متوالی یک سلسله حرکت مرکب بود. از این رو حرکات بدن و از جمله صوتی که هنگام کار از حنجره اخراج می شد، معمولاً نظام ووزنی داشت. انسان ابتدائی که هنوز به حد کفایت ترددست و ماهر نبود، مانند نوزادان کنونی، در هر کاری همه اعضای بدن خود را به کار می انداخت حتی اعضای را

که برای آن کارمعیین سودمند نبود، آمیختگی فعالیت‌های اعضای بدن سبب شد که حرکات حنجره همواره با حرکات دست و سرویاد یگراند ام هاهمراه باشد، همچنان که اکنون کودکان متعدد به هنگام کارنوشتن، به تناسب سرعت دست خود، زبان را هم به حرکت درمی‌آورند و کلمات نوشتنی را به صدای بلند می‌گویند، و افراد قبایل ابتدائی نیز در وقت سخن گفتن نه تنهالاب و دهان، بلکه اکثر اعضای بدن خود را تکان می‌دهند (۱). در جامعه‌های قدیم این نوع حرکت بدن کاملاً یگانه بودند و هنگام ترنم که مستلزم فعالیت همه عضلات سر تا معده است، به قدری دست‌ها را در حالت می‌دادند که مصریان باستان ترنم را "دست بازی" می‌گفتند. (۲)

پس کارهای موزون انسان ابتدائی در جنبه متفاوت داشت: جنبه حرکتی و جنبه صوتی و جنبه حرکتی موجد رقص شد و جنبه صوتی موسیقی را به بار آورد - "فریاد کار" - آواز انجامید و صدای برخورد ابزارها با اشیا، زاینده ابزارهای موسیقی گردید.

اما پس از گسیختن تجانس ابتدائی جامعه و جدائی عمل از نظرو تولید از جادو،

شوون مختلف زندگی از جمله رقص و موسیقی و صورت سازی دستخوش تجزیه شدند. نقاشی

و مجسمه‌سازی و رقص و موسیقی دیگر یگانه و وابسته زندگی عقلی نبودند. انسان تا اندازه‌ای

بر محیط خود و قوانین آن دست یافته و کمابیش از جادو بی‌نیاز شد. در نتیجه آن،

هنرها از عمل مشترک تولیدی و روز یکدیگر منفک گردیدند. سابقاً رقص و موسیقی از پیکر

تراشی و پیکرنگاری جدائی نداشتند. به این معنی که اعضای گروه ابتدائی، موافق صورت

موجودات توتمی (Totemic) پیکرهائی می‌ساختند، برای خود نقاب‌هائی ترتیب

می‌دادند، خالکوبی می‌کردند و سپس با نقاب‌های خود گرداگرد موجودات توتمی به رقص و

سرود می‌پرداختند. ولی بعداً "با تجزیه شوون جامعه، هر یک از این فعالیت‌ها به راهی

مستقل افتادند. کار حرکتی از کار لفظی جدا شد و انسان بر اثر افزایش مهارت و تخصص،

۱- G. Thomson : Studies in Ancient Greek Society, 1949, P. 445.

۲- H. Sachs : The Rise of Music in the Ancient World, 1944, P. 36.

براعضای بدن خود چیرگی یافت، و از حالت همه اعضا در همه کارها جلو گرفت و مخصوصاً توانست فعالیت دستگاه حنجره را از فعالیت سایر دستگاه ها مستقل سازد. پس، از یک سونقاشی و مجسمه سازی از موسیقی و رقص دور شدند، از سوی دیگر رقص از موسیقی جدا شد و از سوی دیگر مقدمات تفکیک موسیقی سازی از موسیقی آوازی فراهم آمد.

موسیقی ابتدائی شامل دو عنصر بود - صورت و ماده. صورت یا شکل آن، موسیقی محض شد و ماده یا محتوای آن، ترانه و به عبارت دیگر، باارامه تجزیه جامعه و تقسیم کار، محتوی از صورت اصلی انتزاع یافت، و شعر مستقل پیدا شد. هنرهای مستقل نخواستند، دیگر جز لاینفک جریان تولید نبودند و وظائف خطیر پیشین را بر عهد نداشتند. اما مقتضیات جدید و وظائف جدیدی بردوش آنها انداخت. رقص و موسیقی و شعرونیز صورتگری، با آن که از زمینه عقلی زندگی جدا شد بودند، باز وجودی بنفایده نداشتند. البته دیگر از لوازم جریان کار به شمار نمی رفتند. با این همه به عنوان مقدمه و محرک کار و وام آوردند و بیست انسان چیزی دادند که بدان نیاز مبرم داشت:

نظم و هماهنگی.

انسان در جریان تاریخ خود، پیوسته به قصد تأمین آسایش خویش کوشیده است تا طبیعت را رام و موافق حال خود سازد، کوشیده است تا طغیان های بی بند و بار و آشفتگی بازار طبیعت را فرو نشانند و به حیاتی بسامان و سنجیده و قابل اطمینان دست یابد. تاریخ زندگی انسان سراسر کوشش مداوم است برای وصول به نظم و هماهنگی. نظم و هماهنگی در محیط طبیعی و دنیای اجتماع و عالم ذهن.

همه هنرهائی که اصطلاحاً "زیبا" خوانده می شوند، به انسان تصویری از نظم و تناسب می دهند. این تناسب در هنرهای مکانی (پیکرتراشی، پیکرنگاری و...) "قرینه" نام می گیرد و در هنرهای زمانی (موسیقی، شعرو...) "وزن" (۱).

انسان در هر پایه و مایه ای باشد، خواهان نظم و تناسب و هماهنگی و انتظام

(۱) دکتر پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، ۱۳۳۷، ص ۱۰.

است. ده‌مواره برای افزودن دامنه و عمق انتظام حیات خود تلاش می‌ورزد. از اینرو او را از هنرهای زیباگریز و گزیری نیست. این ضرورت برای انسان ابتدائی که کمتر از انسان تمدن بر نظام دست یافته بود، اهمیت و ضرورتی آشکارتر داشت. (۱) ولی تمدن‌ان را هم هرگز بی نیازی دست نخواهد داد.

ادراک نظم و وزن خوشایند است، زیرا وسیله و گویای غلبه انسان است. طبیعت. چنان که گفته شد، وقتی که جمعی برای حصول مقصودی یا رفع خطری بسا یکدیگر کار می‌کنند، این نظم خود بخود ایجاد و احساس می‌شود، و از این روعواطف مشابهی در همه پدید می‌آید و اجزای کار گروهی را تسهیل می‌کند. ولی جمع نمی‌تواند پس از رفع خطر یا وصول به مقصود، آسوده بیارامد، زیرا انسان بازگشت خطر یا زوال مطلوب همواره در میان است. پس آماجی دایمی لزوم می‌یابد، و جنبه روانی این آماجگی به وسیله عواطف جمعی ناشی از هنرها تامین می‌گردد. رقص‌ها و آوازهای مربوط به کارهای مختلف - شکار، جنگ، گداختن، درویدن، تدفین... - با عواطف خاصی که در همگان برمی‌انگیزند، گروه را پیوسته آماده مبارزه و غلبه می‌سازند. آثار هنری هر گروه به وسیله محتوای خود که شامل تصاویر زنده ای از زندگی آن گروه است و برای همه اعضاء معنائی کمابیش مشترک دارد، افکار روعواطف همانندی در ذهن اعضا می‌سازد. برپای می‌کند و به وسیله صورت خود که موزون یا متقارن است، این افکار روعواطف را وزن و نظم می‌بخشد و در نتیجه میان افراد هماهنگی و توافقی به وجود می‌آورد.

هنرها، گذشته از این فایده عمومی، هر یک منجر به پیدایش عناصر تمدنی جدیدی که برای زندگی اجتماعی لازم است، می‌شوند. مثلاً کتابت از پیکرنگاری و پیکرتراشی می‌زاید، و بازارهای موسیقی وسیله ارتباط نواحی دور افتاده می‌گردد، و از اینها بالاتر زبان شاعرانه ابتدائی در آغوش خود، زبان دیگری که قدرت انتقال افکار دقیق را دارد، می‌پرورد.

زبان اولیه که در ضمن کارموزون جمعی از تکامل فریاد کار ساخته شد، افسونی و هیجانی و شاعرانه بود و عواطف جمع را برای اجرای کارهای مشترک مهیامی کرد، و گروه را از احساس قدرتی درونی سرشار می‌ساخت. این زبان به زبان عاطفی ولی "بی معنی" نوزادان می‌مانست، پیازه (Piaget)، کودک شناس نامدار نشان می‌دهد که نخستین اصواتی که کودک برمی‌آورد، نماینده هیچ مفهومی نیست، بلکه فقط ناشی از هیجانی است که در عضلات حنجره و دهان و لب ایجاد حرکتی می‌کند، چنان که وقتی کودک احساس گرسنگی می‌کند و لب او حالت مکیدن به خود می‌گیرد، صورت "م" و بعداً صور پیچیده تری مثل "ما" و "ماما" و "مه" خود به خود به وجود می‌آید و صرفاً حاکی از هیجان ها و امیال فیزیولوژیک کودک است. (۲) در مقابل زبان شاعرانه اولیه، زبانی

F. Boas : Primitive Art, 1927 , P.40 ff. & 310 FF.

(۱)

J. Piaget : The Language and Thought of the child, (ترجمه انگلیسی)

که در مراحل بعدی تکامل ایجاد می شود، به مقتضای تحولات انسان و جامعه، برای رفع احتیاجات غیرعاطفی و مخصوصاً احتیاجات ادراکی و انتقال افکار و اطلاعات به کار می رود. زبان جدید، به خلاف زبان پیشین، افسوئی نیست. اما از مشخصات افسوئی و شاعرانه پیشین کاملاً خالی نشده است. با این وصف، دیگر روح عاطفی و جمعی بارزی ندارد، بلکه برعکس دارای مختصات عقلی و فردی است. پس باید گفت که زبان معمولی جوان تر از زبان شعر است (۱).

در جوامع ابتدایی قدیم و جدید بسا اوقات گروهی که برای کارن گرد می آیند، موافق حال خود، به زمزمه می پردازند و ترانه های به وجود می آورند. بعد از این ترانه به نوحه و دیران می رسد. آنگاه دیگران نیز آن را می آموزند و می خوانند و خود بخود تغییرش می دهند. گاهی خواننده خوش آوازی آن را از کسی می گیرد و باعث پخش آن می شود. در هر حال پس از مدتی با دخالت جمعی کثیر، ترانه مردم که هرپ (Harap) آن را - "سرود زنده" می خواند، (۲) آفریده می شود. این گونه "سرودهای زنده" چون به وسیله مردم مولد عادی و به الهام مقتضیات عملی به بار می آید، واقع گرای و زنده و جمعی و ساده است، چنانکه در ایران ساسانی "ترانک" که شعر مخصوص عوام شمرده می شد، برخلاف شعر بزرگان جامعه، ساده و بران همه کس قابل فهم بود. (۳)

اما خواص، به سبب دوری از واقعیت عملی، آثار هنری می آفرینند که ارتباطی با عمل جامعه ندارد و از این رو فاقد روح جمعی و واقع گرایی است. بر اثر جدایی آنان از زندگی عملی و نیز تشدید تقسیم کار و تخصص، شعر خواص به تدریج از واقعیت اجتماعی روی برمی تابد، تا جایی که سرانجام منحصرآرد دست افراد متخصص "شاعران" - قرار می گیرد، بیان عواطف فردی می شود، و بجای "مائی جامعه ابتدایی"، "من فردی" شاعر را منعکس می کند.

(۱) تامسن: سابق الذکر، ص ۴۳۹.

(۲) Harap: Social Roots of the Arts, 1949, Ch. 9.

(۳) ملك الشعراء بهار، شعر در ایران، ۱۳۳۳، ص ۶.

۷. آفرینش هنری

محورزندگی انسانی سازندگی یا تولید است. بدون تولید، پیروزی انسان در هنگامه تنازع بقای طبیعی امکان ندارد. تولید امری اجتماعی است و با پایمزدی همگان تحقق می پذیرد. در جامعه متجانس ابتدائی، همه در همه مراحل تولید همکاری می کنند ولی در جامعه منقسم و غیرمتجانس متمدن، جنبه عینی تولید (فعالیت های عملی) از جنبه ذهنی (فعالیت های نظری) جدا می شود. نظراز عمل، دانائی از توانائی و شناخت از د خالت و تغییر فاصله می گیرد، و هر یک از این دو جنبه بر عهد، گروه یا طبقه ای می افتد، با افزایش تخصص و تقسیم کار و گروه بندی اجتماعی، فعالیت های عملی و فعالیت های نظری نیز به واحدهای کوچک تری تقسیم می شوند. در نتیجه از تقسیم فعالیت های تولیدی نظری - جادوی ابتدائی - علم و فلسفه و هنر و بین و قوانین اجتماعی و جزاینها به وجود می آید.

برای آن که بتوانیم سیر هنر را در جامعه نامتجانس متمدن دنبال کنیم، باید - جریان آفرینش هنری و حدود و ثغور را بیابیم و با تفکیک آن از سایر عوامل زندگی اجتماعی، به تعریف آن برسیم. برای این منظور اشاره ای به روان شناسی انسانی و جهان بینی هنری و علمی ضرورت دارد.

چنان که در جای دیگر بیان کرده ام، (۱) می توان روان هنرمند و دانشمند را در پرتو روان شناسی جنین تبیین کرد: انسان که جسمی از هستی بیکران است، مانند هر جزء دیگر هستی، وابسته بسایر اجزاء است و با آنها ارتباط دایم دارد. اگر هستی بدون انسان را "طبیعت بنامیم، می توانیم بگوئیم که انسان و طبیعت یگانگی و تجانس دارند و همواره متقابلاً در یکدیگر نفوذ می کنند. به بیان دیگر، در جریان زندگانی هر فرد انسان، روابط پیچیده فراوانی میان او و محیط (که شامل طبیعت و سایر افراد انسانی است) برقرار می شود. این روابط که فرد را به طبیعت و افراد دیگر پیوند می دهد، همان

(۱) "بخشی درباره شناسائی" در مجله صدف، شماره اول، مهرماه ۱۳۳۶، صفحه

است که " حیات زهنی " نام یافته است .

اورگانسیم (بدن) انسان در آغاز کار ، تجهیزاتی ساده دارد و تنها قادر به فعالیت های غریزی است . عمل غریزی تکرار ساده عاداتی است که نوع انسان در طی تکامل خود تدریجاً " قرا گرفته " است . این عادات ، با آن که نسبت به تغییرات زندگی فرد انسان ، ثابت و یکسان می نمایند ، باز در اثر برخورد با محیط ، کمابیش در گرونی می پذیرند .

تصادم اورگانسیم و محیط سبب تغییر هر دو می شود : محیط با عمل انسانی تغییر

می کند ، و انسان از تاثیر محیط ، حالات جدیدی می یابد . انگیزه ها یا تحریکات یا مقتضیات محیط هرگاه به وسيله عادات ارثی یعنی فعالیت های غریزی اورگانسیم خرسند نشوند ، آرایش غریزی از میان می رود ، و اورگانسیم ، الزاماً تن به فعالیت های جدید ، به فعالیت های غیر غریزی می دهد . در نتیجه ، روابط تازه ای میان آن و محیط برقرار می شود . " شعور " یا " شناخت " یا " آگاهی " انسانی نتیجه این روابط تازه است . انسان در مرحله غریزی نا آگاه است . طبیعت نیز از شعور انسانی برکنار است . ولی از برخورد - غرایز تیره و طبیعت کور ، از برخورد و عامل نا آگاه ، آگاهی یا شناخت طلوع می کند .

بطور کلی ، اورگانسیم در جریان کار و تجربه ، با محیط برخورد می کند . پس ، انگیزه های محیط (اشیاء) در اورگانسیم تاثیر می گذارند و فعالیت های خود بخودی غریزی را برمی انگیزند . اگر این انگیزه ها چنان باشند که باعث تغییر یا توقف یا قطع فعالیت غریزی شوند ، اورگانسیم ناگزیر ، به فعالیت های جدیدی که به " شعور " (Consciousness) یا " شناخت " (Cognition) می انجامند ، می پردازد . شعور یا شناخت در مرحله دارد : مرحله شناخت حسی و مرحله شناخت منطقی .

در مرحله شناخت حسی ، هر یک از انگیزه های محیطی (اشیاء) از طریق حواس در اورگانسیم تاثیر می گذارند . تاثیر انگیزه در مغز به صورت " احساس " (Sensation) و سپس به صورت " ادراک " (Perception) درمی آید ، و بر اثر آن ها ، انسان به وجود یسک امری اشئی جزئی پی می برد . در غیاب انگیزه محیطی ، احساس و ادراک از

میان می رود، ولی اثر آن ها موجد "تصویر زهنی" (Image) می شود. تصویر های زهنی، به اقتضای انگیزه های بعدی محیط، گاه به صورت اصلیل خود تجلی می

کنند ("یادآوری" Recollection)، و گاهی با سیمای دگرگون روی می نمایند ("تخیل" Imagination)، اورگانسیم همواره در مقابل ادراکات، و نیز در برابر تصاویر زهنی، واکنشی می کند و حالتی به خود می گیرد که در عرف روان شناسی "عاطفه" یا "شور" (Sentiment, Feeling, Emotion) خوانده می شود.

در مرحله شناخت منطقی، ادراک یا تصویر زهنی که نمایند "صریح اشیا" جزئی عالم خارج است، بر اثر برخورد با ادراکات یا تصویرهای زهنی پیشین، مقایسه و سنجیده و در هندی می شود: عناصر خصوصی و استثنائی آن از نظر می افتد و عناصر اصلی مهم آن - مورد رقت قرار می گیرد. در نتیجه ادراک جزئی و سطحی که متعلق به یک شیئی معین و حاکی از ظواهر آن است، به مدد تصویرهای زهنی پیشین، تعمیم و کلیت می یابد، تحت نامی کلی درمی آید و ذات یا ماهیت آن شیئی و نظایرش را نمایش می دهد. تصویر زهنی پس از طی این جریان، "مفهوم" (Concept) نامیده می شود، از برخورد و گسترش مفهوم ها در وهله اول، "حکم" (Judgement) که گویای روابط نسبتاً دور و عمقی واقعیت است، فراهم می آید، و در وهله دوم "استنتاج" (Reasoning) روی می دهد. در استنتاج از جمع آمدن حکم های متعدد، حکم وسیع تری به دست می آید (استقراء - Induction)، و این حکم وسیع تر، به سبب شباهت هائی که به احکام سابق زهن دارد، مشمول الزامات آن احکام می شود، و بدین ترتیب رقت و صراحت و روشنی بیشتری می یابد ("قیاس" Deduction).

بنابراین، استقراء (رسیدن از جزئیات به کلی) و قیاس (شامل ساختن کلی بر مصادیق آن) در هر استنتاجی دخیل اند و از یکدیگر جدائی ندارند.

پس از استنتاج، اورگانسیم جهت معینی به خود می گیرد و به اصطلاح "اراده" می کند، و بر اثر آن، در جهت معینی به فعالیت می پردازد. در این صورت، می توان گفت که تجربه یعنی برخورد انسان با محیط آغاز شناخت است، و عزم و عمل پایان آن است، و حیات زهنی حد فاصل این دو.

مرحله اول شناخت - شناخت حسی - معمولاً " به مرحله دوم - شناخت منطقی -

کشانیده می شود . ولی در زندگی روزانه درساموارد ، بین مرحله اول و مرحله دوم شناخت فاصله می افتد ، یا اساساً " شناخت از مرحله اول در نمی گذرد ، به علاوه جریان های مختلف هر مرحله باشدت و سرعت یکسانی طی نمی شوند ، ادراک گاهی به تندی ، و گاهی به کندی دست می دهد . عاطفه زمانی شدت می گیرد ، وزمانی ادراک برعاطفه چیرگی می ورزد . جریان های شناخت گاهی به طور منظم و متوالی طی می شوند ، و گاهی در یکی از آن ها وقفه یا توقفی روی می دهد . ممکن است کسی پس از ادراک امری ، از استنتاج بازماند و سال ها بعد ناگهان در خواب یا بیداری ، نتیجه گیری کند . بر همین شیوه ، ممکن است کسی در موردی به سرعت جریان های گوناگون شناخت مسئله ای غامض را در نورد و بیه حل آن نائل آید . حال آن که در مواردی دیگر از عهد و چنین کاری بر نیاید . تاریخ علم و هنر در این زمینه ، نمونه های بسیار عرضه داشته است : تارتینی (Tartini) آهنگ ساز ایتالیائی قرن هیجدهم ، صورت نهائی آهنگ معروف خود ، " سونات شیطان " را در خواب تنظیم کرد ، و آرخی مهدس ، (Archimedes) دانشمند یونانی سده سوم پیش از عیسی بخت در گرما به کشف قانون علم بزرگی توفیق یافت .

شناخت ناگهانی - خواه معلول سرعت عمل استثنائی باشد ، خواه نتیجه غائی

تفکرات پیشین - به نظر کسانی که طبیعی کرامت بین و معجزه جو دارند ، کاری خارق العاده است . اینگونه مردم شناخت را دو گونه می دانند : یکی شناخت " عقلی " ، دیگری شناخت " اشراقی " یا " شهودی " . به گمان اینان شناخت عقلی نتیجه احساس و ادراک و استنتاج است ، و شناخت اشراقی یا شهودی از عالم حس برکنار است و تنها به سدر عبادت و ریاضت ، دست می دهد ، غافل از آن که شناخت دفعی نیز همانا شناخت معمولی و تدریجی است . فقط با این تفاوت که مراحل مقدماتی آن به سرعت روی داده یا قبلاً واقع شده است ، و شهود چیزی جز نتیجه نهائی آن مراحل نیست .

نکته ای که از لحاظ بحث کنونی ما اهمیت فراوان دارد ، این است که هر شناختی دارای دو عنصر ادراکی و عاطفی است . شناخت چون معلول تصادم اورگانسیم و محیط است ، ناگزیر از هر دو نقشی برمی دارد ، هم از اینزه های بیرونی خبر می دهد و هم متضمن

حالاتی درونی است. ادراک انعکاس واقعیت خارجی است، و عاطفه حاکی از واکنش انسان در مقابل ادراک است و از زنده بودن و فعالیت او رگانیسم انسان خبر می دهد. عواطف می رسانند که ذهن منفعل نیست، و روابط ذهنی انسانی هم از تصاویری مردود ماشینی فراهم نمی آیند، بلکه هر ادراکی با انگیختن او رگانیسم، دارای معنی و ارزشی می شود و تغییری در ذهن انسان می دهد.

هر ادراک و عاطفه ای مبین رابطه جدیدی بین او رگانیسم و محیط است، و این دو همواره وابسته یکدیگرند. ادراک یعنی انعکاس انگیزه های محیط، پیوسته با عاطفه یعنی واکنشی که انگیزه های محیط در او رگانیسم پدید می آورد، همراه است. آنچه ادراک می شود، لابد مورد گرایش او رگانیسم یعنی ملازم عواطف است، وگرنه مورد توجه و دریافت او رگانیسم قرائن می گیرد. عاطفه ای که در ما بیدار می شود، لابد با ادراکی همراه است، وگرنه وجود آن بر ما معلوم نمی شود، شناخت، در هر موردی هم ادراکی است، هم عاطفی. تنها نسبت این دو، در موارد متفاوت، فرق می کند. گاهی عاطفه بر ادراک غالب می آید، و گاهی برعکس، عاطفه صد درصد "عمیق" وجود ندارد، زیرا عاطفه ای که برکنار از عامل ادراک باشد، قابل دریافت نیست. ادراک کاملاً "خالص" و "خارجی" نیز هرگز میسر نمی شود، زیرا ادراک هنگامی رخ می نماید که انگیزه ای خارجی با او رگانیسم برخورد کند و در آن تاثیر گذارد، و آزان متاثر شود.

بر روی هم، شناخت حسی به مراتب بیشتر از شناخت منطقی با عواطف آمیخته است. زیرا انسان در میان اشیاء محسوس جزئی محاط است و با آنها بستگی دائم دارد، و از اینرو ادراکاتی که انسان از اشیاء محسوس جزئی بر می گیرد، برای او پر معنی و با ارزش و ملازم عواطفند، در صورتی که مفاهیم انتزاعی کلی به دشواری می توانند موضوع عواطف او قرار گیرند.

باری، چون شناخت ناشی از برخورد انسان و محیط است، پس چگونگی شناخت هر کس در هر موردی بسته به چگونگی برخورد او با محیط است. در این صورت هر کس بسته تناسب آزمایش های زندگی خود، یعنی برخوردهائی که با محیط می کند، به درجه ای از شناخت نائل می آید. شناخت یکی به درجه ای می رسد که عرفاً آن را "صحیح" می

خوانند، و شناخت دیگری به درجه ای می رسد که به صفت "سقیم" متصف می شود. هم چنین چه بسا که شناخت کسی نسبت به يك امر "درست تر" از شناخت دیگری است نسبت به همان امر.

از کلمات "صحیح" و "سقیم" و "درست تر" بخوبی برمی آید که شناخت رami توان سنجید. برای سنجش شناخت از دیرگاه میزان یا ملاکی به کار برده اند. در تعریف این ملاک که "حقیقت" (Truth) نام گرفته است، گفته اند که تطابق شناخت است با "واقعیت" (Reality) یا نظام هستی. شناختی که موافق راه ورسم هستی باشد درخور صفت "حقیقی" است، و معرفتی که سخت از واقعیت به دور باشد، شناخت "سقیم" و درواز حقیقت است. بنابراین حقیقت یکی از صفات یا کیفیات شناخت است. می دانیم که تمام هستی در تغییر و تکاپو و حرکت دایم است. انسان که شناسنده واقعیت است، همواره در تحول است، و محیط که موضوع شناخت بشر است، هر لحظه و در گون می شود. بنابراین، حال که فاعل شناخت (انسان) و موضوع شناخت (محیط) هر دو در تغییرند، ناچار رابطه آن دو نیز که شناخت باشد، به يك حال نمی ماند، و در نتیجه، حقیقت که صفت شناخت است، نمی تواند کیفیتی ثابت و معین باشد. همچنان که هستی جاودانه در کار دگرگونی است، حقیقت ها نیز دگرگون می شوند، در مورد هر امر واحدی، آنچه دیروز حقیقت بود، امروز جای خود را به حقیقتی دیگری می دهد، و آنچه امروز حقیقت است، فردا مبدل به حقیقتی بزرگتر خواهد شد، پس حقیقت همراه بسا جنبش (دینامیسم) درنگ ناپذیر واقعیت، پیوسته در جریان آفرینش است و ایمن آفرینش البته در زمان واقع می شود. زمان دوجه دارد: "گذشته" و "آینده" و ماکه همواره در مقطع این دو قرار داریم، نقطه جدائی گذشته و آینده را "اکنون" می خوانیم، و می کوشیم تا در زمان حال، به یاری حقایق گذشته، حقایق آینده را پیش بینی کنیم و پیش از گام برداشتن، راه خود را ببینیم و هموار سازیم. در این صورت، حقیقت زمان دارد. حقیقت بی زمان پوچ و موهوم است. حقیقت انعکاس هستی دینامیک و جریانی تکاملی است.

شناخت منظم در تاریخ بشریه در صورت اصلی نمایان شده است: "شناخت علمی"

و "شناخت هنری" .

هرکس در زندگی ، به مدار حواس ، با محیط روبرو می شود و با ادراکات پراکنده های که از اشیاء پیرامون خود می گیرد ، مرحله اول شناخت را طی می کند و تا اندازه ای بسط شناسائی نمود های هستی نائل می آید . چنین شناختی که وسیله لازم حیات عملی است ، ساده و سطحی و جزئی است و جنبه عاطفی نیرومندی دارد . ولی تجربه انسانی می تواند ، با طی مرحله دوم شناخت ، ادراکات خود را به صورت مفهوم درآورد و شناخت خود را عمیق و وسعت بخشد و به واقعیت نزدیک کند . چنین شناختی که سخت مقرون به واقعیت باشد ، "علم" (Science) خوانده می شود . هدف علم ، مانند هدف سایر فعالیت های بشری ، غلبه بر واقعیت و تسهیل زندگی عملی انسان است . علم یعنی شناخت قوانین - واقعیت ، انسان را قادر به پیش بینی و تنظیم نقشه می کند و بر واقعیت چیره می سازد . چون شناختن واقعیت فقط با تجربه و مداخله در واقعیت میسر می شود ، روش های همه علوم - علوم ریاضی و فیزیکی و زیستی و اجتماعی - مبتنی بر تجربه دقیق است . در این صورت ، می توان گفت که علم شناخت واقعیت است از طریق تجربه .

اما در این شك نیست که تجربه علمی نیازمند تشریح و تبیین است و طرز تفکر یا فلسفه عالمان نیز در تجربیات آنان دخالت دارد . بنابراین ، باید بگوئیم که علم شناخت واقعیت است از طریق تجربه به اتکای يك فلسفه .

این راهم می دانیم که شناخت بشری در هر مورد ، روجه جدائی ناپذیر دارد :

وجه ادراکی روجه عاطفی . وجه ادراکی خبر از محیط می دهد ، روجه عاطفی نمایشگر حال استورونی اورگانسیم است . شناخت علمی ناگزیر شامل هر دو وجه است : ادراک محض نیست ، بلکه جنبه عاطفی نیز دارد . با این وصف ، شناخت علمی چون از شناخت حسسی دور و بر مفاهیم انتزاعی استوار است ، چندان عاطفی نیست . عالم می کوشد ، تا آنجا که می تواند ، محیط را برکنار از کیفیات درونی اورگانسیم بسنجد و بشناسد .

بعبارت دیگر ، علم جنبه کفی واقعیت را مورد تاکید قرار می دهد . بنابراین می توان در - تعریف علم چنین گفت : شناخت واقعیت از طریق تجربه به اتکای يك فلسفه ، با تاکید بر کمیت .

نسبت وجه ادراکی به وجه عاطفی شناخت علمی در مورد همه علوم یکسان نیست ، چنانکه جنبه ادراکی علوم ریاضی از دیگر علوم بیشتر است . ولی هیچ علمی نیست که سراسر برکنار از جنبه "عاطفی یعنی مستقل از حالات اورگانیک باشد . حتی علوم ریاضی که " ادراکی ترین " یا انتزاعی ترین علوم است ، فعالیتی است ذهنی و ناچار به حیات درونی یا عاطفی مانیز بستگی دارد .

پوشیده نیست که علم بشری وابسته " حواس و تجارب انسان است ، و مانند هرگونه شناخت دیگر ، در جریان زمان ، به تناسب نیازمندی های حیاتی انسان در گگون می شود و بر اثر افزایش تجارب نسل ها ، پیوسته دقت و وسعت بیشتری می یابد ، پس باید پذیرفت که علم نوعی شناخت نسبی یا متغیر است . اما چون شناسائی علمی در عمل بر واقعیت منطبق می شود ، پس در عین نسبی بودن ، معتبر و حقیقی است . به بیان دیگر ، علم تا آن درجه که در عمل ، برواقعیت تطبیق می کند ، قابل استناد و " مطلق " است . علم و عمل لازم و ملزوم — یکدیگرند . مقتضیات عملی متغیر حیات همواره انسان را به شناخت های جدیدی می کشاند و شناخت های جدید سبب در گگونی مقتضیات عملی می شود .

چنان که در بیان علم ذکر شد ، اگر برای دریافت واقعیت پایه مرحله شناخت منطقی گذاریم و به لفظ دیگر ، بر جنبه ادراکی شناخت تاکید ورزیم ، به شناخت علمی دست می یابیم و با کمیت سروکار پیدا می کنیم . حال اگر در مرحله اول شناخت یعنی شناخت حسی در رنگ کنیم و جنبه "عاطفی شناخت را مورد تاکید قرار دهیم ، به شناخت هنری می رسیم . همچنان که دانشمند ، با تکیه بر مفاهیم کلی انتزاعی ، واقعیت بیرونی را تا حد امکان ، از حالات اورگانیک انتزاع می کند و به زبانی کمی بازمی گوید ، هنرمند ، با تکیه بر تصاویر جزئی ذهنی ، واقعیت درونی را تا اندازه ای از واقعیت بیرونی تجرید می کند و به زبانی کیفی گزارش می دهد . بنابراین ، در کار هنری ، نظام واقعیت درونی بیش از قوانین واقعیت بیرونی مورد توجه است ، و برعکس آن ، در کار علمی ، واقعیت بیرونی برجسته تر از واقعیت درونی نمودار می شود .

با این وصف ، هنرمند ، مانند دانشمند جوای شناخت منطبق برواقعیت است ، و همچنان هدفی جز غلبه برواقعیت ندارد . شناخت هنری مانند شناخت علمی مستلزم تجربه است ، و تجارب هنرمند نیز از زمینه فلسفی او رنگ می گیرد . در نتیجه می توان هنر را چنین

تعریف کرد: نوعی شناخت واقعیت است از طریق تجربه، به اتکای یک فلسفه با تاکید بر کیفیت.

نسبت وجه عاطفی شناخت هنری به وجه ادراکی آن در مورد همه هنرهای یکسان نیست، چنان که جنبه عاطفی موسیقی از سایر هنرها بیشتر است. اما بی گمان هیچ هنری نیست که یکسره از واقعیت بیرونی بیگانه باشد، و نه علمی هست که از واقعیت درونی هیچ خبری ندهد. حتی موسیقی که "عاطفی ترین" هنرهاست، خود نسبت به اورگانیزم عاملی بیرونی است و ناچار به واقعیت خارجی، نوعی بستگی دارد. هنر صد درصد "عمیق" یا "درونی" (Subjective) - اگر اساساً یافت شود - فوراً مولی است از فعالیت بدنی که در اندرون اورگانیزم روی می دهد، و هرگز بر ما معلوم نمی شود. علم صد درصد "خالص" یا بیرونی (Objective) هم - اگر اصلاً ممکن باشد - معادله‌ای است از حرکات متشتمت محیط که به هیچ روی نمی تواند مورد گرایش ذهن مآقرار گیرد.

هنرنیز چون علم، موافق مقتضیات زندگی انسان، تحول می پذیرد و در هر زمانی، از واقعیت، شناخت جدیدی به دست می دهد. این شناخت جدید نیز به نوبه خود مقتضیات عملی جدیدی را ایجاد می کند و به تغییر زندگی اجتماعی منجر می گردد. هنرمند و دانشمند هر دو واقعیت را تغییر می دهند. دانشمند در پرتو واقعیت درونی، واقعیت بیرونی را کشف می کند. هنرمند در سایه واقعیت بیرونی، واقعیت درونی را می شناسد، هر دو کاشف حقیقتند: یکی حقیقت علمی را می جوید، دیگری حقیقت هنری یا زیبایی را خواستار است. اینجاست که سخن شاعر ژرف بین انگلیسی، جان کیتس (

John Keats) راست می آید:

"زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی است،

این است آنچه تو در زمین می دانی و باید بدانی" (۱)

انسان در عمل، با تغییر دادن محیط، آنرا می شناسد، و بر اثر شناسائی آن، خود دگرگون می شود، چون دگرگون شد، با نظری نوبه پیشباز محیط می رود و در آن تغییرات

جدیدی می‌دهد و به شناخت‌های جدیدی نائل می‌آید، و بار دیگر خود دگرگون می‌شود. دانشمند به کشف چگونگی دگرگونی‌های جدیدی که بر اثر عمل انسانی در واقعیت‌ها پدیدار می‌شوند، همت می‌گمارد، و هنرمند به شناسایی امیدها و آرزوهای امکان‌نازده‌ای که دگرگونی‌های جدید را برمی‌انگیزند، می‌پردازد. دانشمند با شناختن واقعیت بالفعل موجود - آنچه هست - انسان‌ها را برای برخورد با حوادث فرد آماده می‌کند، هنرمند با شناختن واقعیت بالقوه - آنچه باید باشد - مسیر فعالیت‌های امروز انسان‌ها و راه‌ها را برآورد، ساختن امکان‌ها و انتظارات انسانی را پیش‌بینی و تعیین می‌کند.

انسان برخلاف سایر جانوران، در طی زندگی عقلی، واقعیت را تغییر می‌دهد، و با تغییر واقعیت، آن‌را می‌شناسد و با شناسایی قوانین آن، راه غلبه بر آن را می‌یابد و از جبرقه‌ارطیبی می‌رهد. پس کار انسانی که مایه شناخت است، وسیله کسب حریت است. کار علمی انسان را با جبر بیرونی، و کار هنری او را با ضرورت درونی در ساز و در نتیجه بر آنها چیره می‌کند. در این صورت، علم بیان آزادی انسان است در نیای ادراکات، و هنر نغمه حریت بشر است در جهان عواطف. هنر شناختی عاطفی است که مارا به شور می‌افکند. علم فعالیتی ادراکی است که مارا به دانش می‌رساند. هنر در عالم نظر، شخصیت فاعل شناسایی (انسان) را از قوام و نظامی فعال برخوردار می‌سازد، و در عالم عمل، موضوع شناسایی (واقعیت خارجی) را سازمان و نظم می‌بخشد. علم در عالم نظر، شخصیت فاعل عمل (انسان) را تحت نظامی ادراکی درمی‌آورد، و در عالم عمل، سازمانی ادراکی بر موضوع عمل (واقعیت خارجی) تحمیل می‌کند. هم‌نوایی و هم‌زیستی علم و هنر از اینجا است که فاعل عمل همان فاعل شناسایی است، و موضوع عمل همانا موضوع شناسایی، باز همی - هم‌نوایی و هم‌زیستی علم و هنر است که به فلسفه امکان وجود می‌دهد. اجمالاً "باید دید که فلسفه چیست."

همه مادر جریان زندگی از مجموع ادراکات و عواطفی که از محیط می‌گیریم واجد

بینشی کلی که شامل همه شناخت‌های ماست می‌شویم. این بینش کلی یا جهان بینی را می‌توان

فلسفه خواند و واژه "فلسفه" تحریفی است از کلمه یونانی "فیلوسوفیا" (Philosophia)،

به معنی " دانش دوستی " ، ولی در تاریخ علم ، این کلمه را در معنای مجموع معارف یک فرد یا یک گروه یا یک جامعه یا یک دوره بکار برده اند .

هر انسانی - چه بخواید و چه نخواهد - برای خود جهان بینی یا فلسفه ای دارد که چگونگی آن بسته به چگونگی شناخت های او یا بر روی هم بسته به مقتضیات زندگی اوست . چون هرگونه شناختی کمابیش از واقعیت خبر می دهد . پس فلسفه " هر کس تا اندازه ای " حقیقی " یاد درست است . اما معمولاً " درست ترین فلسفه ها از آن - فیلسوفان است . در تاریخ ^{بشر} کسانی که کوشیده اند تا آگاهی های خود را بسنجند و جهان بینی خویش را بر شناخت های بسیار درست استوار سازند ، فیلسوف نام گرفته اند . کار فیلسوفان همواره جمع آوردن و تعمیم آگاهی ها یا شناخت های علمی و هنری موجود بوده است ، با این تفاوت که در روزگاران پیشین ، فلسفه نه تنها به تعمیم یافته های علوم و هنرهای پرداخت ، بلکه عملاً " وظیفه علوم و هنرها را عهده دار بود . فیلسوف هم در رشته های مختلف علم و هنر کار می کرد و هم نتایج تحقیقات خود را تعمیم می داد و فلسفه می ساخت . اما پس از رونسانس اروپا که دامنه " دانش بشری گسترده شد و تخصص علمی پیش آمد ، رفته رفته علوم استقلال یافتند ، و از آن پس تنها وظیفه " تعمیم علوم و هنرها برای فیلسوف بجا ماند ، چنان که امروز ، برخلاف پیش ، فلسفه نه جامع علوم و هنر - علم - العلوم یا فوق علوم است ، شناخت فلسفی کنونی آن شناختی است که از آمیختن و عمومیت دادن آگاهی های علمی و هنری زمان ما به دست می آید و برای شناخت طبیعت و مقام و مسیر جامعه بشری ضرورت دارد .

به طوری که می دانیم ، هیچ فردی نیست که فلسفه ای نداشته باشد ، پس برخلاف پندار عموم ، مسئله این نیست که آیا دارای فلسفه ای باشیم ، یا نباشیم . مسئله این است که آیا فلسفه ما به حد کفایت درست هست یا نه ؟ اینهم بدیهی است که هیچ کس خواهان فلسفه ای نادرست نیست . پس فلسفه ای که امروز می تواند مورد قبول ما افتد ، فلسفه ای است که از آخرین اکتشافات علوم و هنرهای زمان ما ناشی شده باشد . فیلسوف این عصر کاری ندارد جز این که به یاری علوم و هنرهای گوناگون ، بینش کلی درستی فراهم

آورد و مرد مراهبه تصحیح جهان بینی های خود برانگیزد و بدینوسیله موجب بهبود زندگانی مردم شود .

شناسائی فلسفی چون جامعیت دارد ، پس واقعیت درونی و بیرونی هر دو را در برمی گیرد . به لفظ دیگر ، هم متضمن شناسائی علمی است و هم شامل شناسائی هنری . جنبه های کمی و کیفی واقعیت که در علم یا هنر وحدت و توازن خود را از دست می دهند ، در فلسفه هماهنگی و تعادل می یابند . شناخت های نمود های واقعیت - فرد ، جامعه ، طبیعت که به نیروی علم و هنر فراهم می آید - متشتت و ناپسته و جزئی است . چون این شناخت ها به کمک تخیل منطقی مرتبط و منظم شود و تعمیم یابد ، شناخت فلسفی دست می دهد .

شناخت فلسفی در زندگی انسان اهمیت فراوان دارد . زیرا از یکسو ، راهنمای عمل انسانی است ، و از سوی دیگر ، علم و هنر رار هبری می کند . هر کس موافق فلسفه خود ، راه و رسم حیات خود را برمیگزیند و به فعالیت می پردازد و هر هنرمند و دانشمند ی به تناسب شناسائی فلسفی خود ، به جهان می نگرد و کائنات را توجیه میکند . پس شناسائی فلسفی همچون روشی است که هم مسیر زندگی آدم عادی را معین می کند و هم هنرمند و دانشمند را در جستجوی مجهولات و پرکردن فواصل معلومات مدد می دهد .

بنابراین فلسفه در همان حال که خود زاده ، شناخت های علمی و هنری است ، علم و هنر را به پیش می راند . همچنانکه علوم و هنرها پیش می روند و به کشفیات جدیدی نائل می آیند ، تعمیم های جدیدی لزوم می یابد و فلسفه های نوی فراهم می شود ، و همچنانکه فلسفه های جدید قوام می گیرند ، علوم و هنرها را به حوزه های ناشناخت تازه ای می کشانند و موجب اکتشافات نوی می شوند . پس ، هر چه فلسفه خصوصی دانشمند یا هنرمند " حقیقی تر " باشد ، شناخت علمی یا هنری او ژرفتر و بارورتر خواهد بود .

به طور خلاصه : فلسفه محصول علم و هنر است ، و علم شناختی است مبتنی بر مفاهیم کمی ، و دارای جنبه ادراکی قوی . پس بیش از واقعیت درونی ، واقعیت بیرونی را مورد توجه قرار می دهد و چون ثبات نسبی واقعیت بیرونی از واقعیت درونی بیشتر است ، علم که بر واقعیت بیرونی تاکید می ورزد ، بیانی است نسبتاً قاطع ، بیانی است کمی از وضع موجود واقعیت ،

از آنچه هست ، هنرشناختی است مبتنی بر تصاویر جزئی و دارای جنبه عاطفی قوی . پس ،
بیش از واقعیت بیرونی ، واقعیت درونی را مورد توجه قرار می دهد و چون ثبات نسبی واقعیت
درونی از واقعیت بیرونی کمتر است ، هنر که بر واقعیت درونی تاکید می ورزد ، بیانی است
نسبتاً خصوصی ، بیانی است کیفی از تحولات واقعیت ، از آنچه باید باشد ، از امکانات
امیدها ، آرزوها .

هنرموید علم است ، زیرا شناخت عاطفی جدید ، محرک شناخت ادراکی جدید است .
علم پشتیبان هنر است ، زیرا شناخت علمی جدید ، عواطف تازه ای به بار می آورد این دو بهم
پیوسته اند و با هم پیش می روند زیرا هر دو به منظور نهائی واحدی ، در آغوش جامعه پرورده
می شوند . از اینرو هیچ يك مخل و مانع دیگری نیست . بسیاری از آثار هنری ، مثل مثنوی
جلال الدین بلخی و کمدی الهی دانته شامل عناصری از علوم است و داستان جنگو
صلح تالستوی و خوشه های خشم استین بک (Steinbeck) در شمار جامعه شناسی
است .

برخی از هنرمندان در علوم نیز دستی قوی داشته اند . ناصر خسرو قبادیانی شاعر
و نویسنده و مورخ و فیلسوف است . لئوناردو د اویچی (Leonardo Da Vinci) نگارگر و
پیکرتراش و معمار و مهندس و کالبد شناس ریاضی دان است . و اساساً در عصر او - عصر
رونمانس اروپا - هنر ، به قول آرنولد هوی زر (Arnold Hauser) از تخیل علمی
سرساز است ، (۱) و علم ، به قول ویل هلم دیل تای (Wilhelm Dilthey) با
تخیل هنری آمیخته است . (۲)

در اعصار بعد نیز وضع کمابیش بر همین منوال است : و دینگتن (Waddington)
نشان می دهد که هنرهای انتزاعی اروپای قرن بیستم صریحاً از علوم و مقولات و عناصر
علمی سرمشق می گیرند . (۳)

دانشمند و هنرمند ، هر دو در جامعه بسر می برند و موافق مقتضیات آن جهت یابی
می کنند : حوائج زمان خود را در می یابند و سپس هر يك در حوزه خود ، در صد کشف وسیله

(۱) A. Hauser : The Social History of Art , Vol , 1, 1951, P. 332.

(۲) W. Dilthey : Weltanschauung und analyse des Menschen... ,
II, 1914, P. 343 ff. (نقل هنری)

(۳) C.H. Waddington : THE Scientific Attitud, 1950, PP. 53-69.

رفع آن نیازمندی هابری آیند .

دانشمند و هنرمند ، هر دو بر میراث فرهنگی جامعه خود و احیاناً " جوامع دیگر تکیه دارند . این میراث شامل سنن علمی و هنری و فلسفی دینی و فنی و . . . است . هر دو می کوشند تا به مدد این میراث راهی به منظور خود بگشایند .

همه عناصر سنن در اختیار دانشمند و هنرمند است ولی هر یک به بعضی از آن ها حاجت و نظر دارند . مثلاً دانشمند می تواند بر عناصر دینی و هنری سنن تأکید نورزد ، و هنرمند قادر است عناصر علمی سنن را مورد تأکید قرارند هد . بر روی هم ، عناصری که مورد نظر هنرمند قرار می گیرد ، عمدتاً در حدود زندگی عمومی است ، ولی دانشمند به عناصر معین اختصاصی تکیه می کند .

بر اثر برخورد هائی که دانشمند و هنرمند با میراث فرهنگی می یابند ، گشایشی دست می دهد ، راهی برای حصول مقصود آنان پیدا می شود ، اندیشه ای در ذهن آنان ظلوع می کند .

جریان کلی کار دانشمند و هنرمند به یکدیگر می ماند ، ولی جزئیات کار آنان یکسان نیست ، و اندیشه هر یک در قالب هائی خاصی ریزد ؛ دانشمند در قالب مفهوم می اندیشد ، و هنرمند به وساطت تصویرز هنی فکرمی کند - و این مهمترین اختلاف آن دو است . تصویرز هنی (Image) در عرصه هنر در معانی متفاوتی بکار رفته است . برخی از

هنرشناسان مانند هولم (T. E. Hulm) ، بنیاد گذار شیوه " ایماژیسم (Imagism) ،

آن را به معنی مجاز و استعاره و تشبیه و تمثیل گرفته اند ، ولی در این بررسی در معنای وسیع تری که مورد نظر کسانی چون ازراپوند (Ezra Pound) بوده است ،

استعمال می شود : مقصود از تصویرز هنی ، هرگونه ادراکی است که در ذهن هنرمند پدید

آید . در این معنی ، تصویرز هنی زمینه اندیشه یا قالب زبانی (Morphological type)

زندگی انسانی است . اختلاف تفکر مفهومی دانشمند با تفکر تصویری هنرمند به اختلافات

دیگری منجر می شود . مفهوم ، اندیشه ای فشرده است مشتمل بر وجود مشترک افراد یک

نمود ، و از این رو کلی است . تصویر اندیشه ای ساده است مشتمل بر یک فرد معین ، و از این

رو جزئی است .

مفهوم انتزاعی و خشک است و تصویر، حسی و عاطفی است. مفهوم همواره کلی است و شامل افراد جزئی، تصویر همیشه جزئی است و ماده و زمینه کلی

هنرمند و دانشمند، هر دو برای بیان اندیشه خود - تصویر جزئی و مفهوم کلی - از شیوه ها و وسایل صورتی که در اختیار آنان است، سود می جویند. از میان شیوه ها و وسایل سنتی جامعه خود، برخی را مناسب می یابند. پس موافق منظور خود، آنها را در گرونی می کنند، و به این ترتیب، شیوه ها و وسایل تازه ای بر موارث گذشته گان می افزایند، همچنان که سنن معنوی علم و هنر را هم بسط می دهند، و در نتیجه در تغییر واقعیت موثر می افتند.

دانشمند و هنرمند می کوشند تا با شیوه ها و وسایلی که فراهم می آورند، اندیشه خود را باروشن ترین و رساترین صورت نمایش دهند. دانشمند بزرگ طوری مفهوم کلی خود را طرح می کند که شامل همه موارد جزئی گردد. و هنرمند بزرگ تصویر جزئی خود را چنان می پرورد که نمایندگی تام و تمام (Typical - تیبیک) همه امثال آن باشد. شناخت دانشمند شناختی منطقی است. از اینرو بیان او هم منطقی است. انتزاعی است، تعلیلی (Explicative) است. شناخت هنرمند شناختی حسی است، از اینرو بیان او هم حسی است - مردم پسند است، تشریحی (Hermeneutic) است.

به قصد آن که مطلب روشن تر شود، اینک در فروغ آنچه درباره روان شناسی هنرمند و آفرینش هنری گفته شد، نگاهی به شعر و شاعر می افکنیم. شعر به معنی وسیع کلمه، "تألیفی از کلمات است که نوعی از وزن در آن بتوان - شناخت" (۱) و "از بد و بیدایش و نزد همه اقوام با وزن ملازمه داشته و دارد، و هرگز در هیچ زبانی سخن ناموزون شعر خوانده نمی شود، با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه و نزد همه ملل یکسان نیست" (۲)، و "وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از

(۱) دکتر پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، ۱۳۲۷، ص ۸.

(۲) همان، ص ۷.

ادراك وحدتی در میان اجزاء متعدد، تناسب اگر در مکان واقع شود، آن را "قرینه" می خوانند و اگر در زمان واقع شود، "وزن" خوانده می شود. . . . وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمان های مشخص حاصل شود. . . . اصطلاح "زمان های مشخص" را باید به معنی بسیار کمی گرفت و مراد از آن، اموری است که تکرار آنها نشانه حدفاصلی میان یک سلسله امور یا سلسله دیگر است. . . . چرخش کمی گردد، حرکتی مداوم دارد، اما وزن ندارد، حال اگر نشانه ای در یک نقطه چرخ باشد که هنگام حرکت آن دیده شود، از دیدن بازگشت های پیاپی آن، ادراک وزن حاصل می شود. همچنین گردش - چرخ های دو چرخه هیچ نوع وزنی ندارد، اما از توجه به حرکت پای دو چرخه سوار و - بازگشت متوالی آن به نقطه پائین، وزنی ادراک می کنیم. چون ادراک نظم و تناسب زمانی غالباً به وسیله شنوایی حاصل می شود، در تعریف وزن عادتاً به اموری که به حس سامعه درمی آید، یعنی بنده اصوات توجه می کنیم. (۱)

همانطور که کارموزون از خستگی انسان می کاهد، وزن شعر هم از پراکندگی اندیشه مانع می شود، و انتظامی پرشور رز هن ایجاد می کند و برای قبول معانی آماده اش می سازد (۲) و از اینرو واسطه انتقال افکار و عواطف و همنوایی اندهان می شود. ریچاردز (Richards) نقاد ادبی انگلیسی می گوید که وزن و بحر در شعر عاطفی است هیپنوتیک: باعث رخوت و خواب است. (۳) البته هرگونه فعالیت طولانی یکنواخت شخص را به رخوت و خواب آلودی می کشاند. ولی تاثیر هیپنوتیکی شعر معمولاً "بر اثر تنوع تصاویر آن خنثی می شود. از اینرو شعر به منزله خوابی است که بیداری متوالیاً در جریان آن وقفه می اندازد. پس همانطور که بیتس (Yeats) گفته است، غرض از وزن اطاله لحظه، تأمل است - لحظه ای که هم خوابیم و هم بیدار. (۴)

(۱) همان، ص ۱۱-۱۰.

(۲) S. Aurobindo : The Future of Poetry, 1953, P. 31 .

(۳) I. A. Richards: Principles of Literary Criticism, 1955, P. 143.

(۴) W. B. Yeats : Essay, 1924, PP. 195-196 .

شعر مثل هر چیز دیگر، صورتی دارد و ماده ای. صورت آن، وزن کلام است، و این وزن مابۀ الاختلاف آن است از داستان و موسیقی: شعر سخنی است موزون، داستان - سخنی است بی وزن، و موسیقی وزنی است بی سخن. اما شعر به سبب ماده یا محقوای خود چیزی است بیش از سخن موزون، شعر سخن موزونی است که ادراکات و عواطفی در بر دارد. به عبارت دیگر، شعر، مانند هنرهای دیگر، گذشته از نظام صوری خود شامل تصویرهای پرمعنی و عواطفی شدید است. پس شعر از سه عنصر آفریده می شود:

۰۱ وزن

۰۲ تصاویر جزئی حسی .

۰۳ عواطف شدید .

زبان به منزله، دنیای صغیری است که دنیای کبیرجامعه، انسانی را به صورتی فشرده منعکس می کند. هر فلفلی از آن سبب که وابسته، اشیا، و امور است، ادراک یا تصویر ذهنی نسبتاً مشخصی در ذهن انسان بیدار می کند، و این تصویر، موافق مـا-بازاء خود، عاطفه ای برمی انگیزد. گوینده ادراک و عاطفه ای را که خود آموده است، با بیان کلمه، به دیگری انتقال می دهد. برای آن که گوینده، بتواند ادراک و عاطفه جدیدی به شنونده برساند یا ادراکات و عواطف موجود او را در گروگون سازد، باید بین او و شنونده - "دنیای ادراکی مشترک" و نیز عوامل دلالت مشترک وجود داشته باشد. این دنیای - ادراکی مشترک انسان ها همانا واقعیت است. گوینده موافق احوال خود، ادراکاتی از واقعیت می گیرد و به وساطت عوامل دلالت مشترک (کلمات)، شنونده را از ادراکاتی که دارد، بهره مند می کند. پس کلمه امری اجتماعی است و قدرت آن بسته به تأثیر یا تغییر است که در شنونده به وجود می آورد، و گرنه به خودی خود، مانند اسکنااس بی پشتوانه، بی ارزش است.

بر اثر بستگی ادراک به عاطفه، هر کلمه علاوه بر ادراکی که در شنونده پدید می آورد، عاطفه ای نیز به او می دهد. این دوگانگی کلمه از یرگاه شناخته شده است:

هندوان یا مفهوم روانا (Dhvana) و ویلی پیم اوکسم (William of Ockham)
 ودانته یا مفهوم علامت عقلی (Signum rationale) و علامت حسی

(Signum sensuale) آن را رسانیده اند . (۱)

به طور کلی هیچ کلمه ای نیست که در روابط انسانی - ونه فی حد ذاته - متضمن دو جنبه ادراکی و عاطفی - که البته از یکدیگر جدائی ندارند - نباشد . اما شاعر برخلاف عالم ، معمولاً کلماتی را بومیگزیند که بار عاطفی سنگین تری دارند . چون جنبه عاطفی کلمات ناشی از اشیا ، و اموری است که در طی زندگی اجتماعی با آن کلمات همراه بوده اند ، پس جنبه عاطفی کلمات برای اعضای یک گروه اجتماعی کامابیش همانند است . در این صورت ، عواطف و نیز ادراکاتی که گوینده به شنونده می دهد ، با آن که فردی و خصوصی به نظرمی آیند ، باز خصلت جمعی دارند - متعلق به جامعه ای هستند و در خارج آن جامعه دقیقاً دریافت نمی شوند . از این جاست که اگر به تفسیر شعری بپردازند یا آن را به زبان دیگری ترجمه کنند ، شور عاطفی اصیل آن از میان می رود .

کلمات معمولاً به صورت مجزا ، معنایی معین دارند . ولی چون دامنه حواشی انسانی بسیار پهناور است ، کلمات اولاً " از معانی حقیقی اولیه خود خارج و دارای معنی های متعدد مجازی شوند ، و ثانیاً بایکدیگر می آمیزند و تراکیب گوناگونی به دست می دهند ، و بر اثر این امر است که واحد شعر و نثر ، کلمه نیست ، تراکیب لغات است ، چنان که واحد موسیقی " نوا (Melody) " است و واحد نقاشی ، " خط " .

کلمات ، چه بصورت مجزا چه بصورت مرکب ، به ماتصاویری ذهنی می دهند . چون انسان در میان اشیا ، و امور جزئی وحسی و عینی محاط شده است ، ناچار نسبت به هر یک عواطفی پیدامی کند . پس تصاویر ذهنی که متلازم عواطف شدید هستند ، نمی توانند چیزی جز تصاویری جزئی یا تصاویر اشیا جزئی باشند . راست است که قسمت بزرگی از فرهنگ بشر از مفاهیم انتزاعی کلی مرکب شده است ولی چنانکه قبلاً توضیح داده شد ، این گونه مفاهیم ، با وجود اهمیت ادراکی خود ، ارزش عاطفی قابلی ندارند و نمی توانند موضوع هنرها قرار بگیرند .

Ch. Caudwell : Illusion and Reality, 1947, P. 150;

S. Finkelstein : Art and Society, 1947, pp. 27-28.

بنابراین ، تصاویر شعری لا جرم جز تصاویر جزئی حسی نیستند . تصویر شعری ادراکی است سرشار از عاطفه که در لحظه معینی مد اراندیشه هنرمند است ، و به وسیله تراکیب لغوی خاصی که او برمیگزیند ، به شنونده یا خواننده منتقل و لحظه ای مد اراندیشه او می شود و بی گمان چنین ادراک جانداري ، نمی تواند جزئی وحسی نباشد . شعر - شعر عالی - هیچ گاه انتزاعی و کلی نیست . شعر عالی ، و نیز نمونه های عالی سایر هنرها ، هرگز به نمایش مفاهیم کلی نمی پردازد و مثلاً خشم مجرد ، یا عشق یا نیکی انتزاعی را نمایش نمی دهد . بقول فری من (Freeman) ، " هنر عالی با آزمایش انسانی معینی سروکار دارد - آزمایشی که عاطفه معینی را در لحظه معینی و محل معینی در اشخاص معینی برانگیزد ، آن چنان که دیگر مردم که در مکان ها و زمان های دیگر ، آزمایش های مشابهی داشته اند ، بتوانند آزمایش موضوع اثر هنری را آزمایش شخص خود بشمارند " . (۱) تصویر هنی شاعر ادراکات حسی او نیست ، بلکه تراکیبی است از ادراکات حسی که بوسیله شاعر تنظیم شده است . شاعر ، موافق حال خود از میان سرمایه تصاویر زبانی ، برخی را عیناً برمیگیرد ، و برخی را در گگون می کند ، و از این گذشته ، دست به ساختن بعضی تصاویر جدید می زند ، به این معنی که پس از ادراک حسی ، به تأمل و تعمق می پردازد و به نیروی بینش خود ، به کلمات و اوزان ، نظام و مایه و توانائی عظیمی می بخشد . از اینرو تصاویر شاعرانه نمودار شخصیت شاعر و متضمن فلسفه حیات اوست ، این هم خاص شاعر نیست . دیگر هنرمندان نیز تصاویر هنی خود را با فلسفه زندگی خویش پرور مایه دار می کنند . حتی آثار نقاشان هلندی که اشیا بیجان را در حد اعلا ی دقت و امانت نمایش می دهند ، گویای فلسفه و شخصیت آنان نیز هست . چگونگی رفتار شاعر در زمینه انتخاب سنین هنری و قبول ورد و تغییر تصاویر لفظی موجود و رایج کاری بس دشوار و ملاک توانائی شاعر است .

J. Freeman, in G. Hicks & Others (eds.) : Proletarian Literature (۱)

in the United States, 1935, P. 13.

در این صورت ، شعر را چنین می توان تعریف کرد : بیان واقعیت به صورت تصاویر

لفظی ، یعنی بازنمایی عینی وحسی و جزئی واقعیت به وسیله تصاویر لفظی جزئی . در مقابل شعر ، موسیقی بیان واقعیت است به وسیله تصاویر صوتی جزئی ، و پیکرنگاری بیان واقعیت است به وسیله تصاویر بصری جزئی . شعر با تصاویر جزئی خود ، عواطف وابسته اشیا ، و مورزندگی را منعکس می کند ، و تاثیر آن از اینجاست ^{عینی} شاعر با شعرگوئی ، فعلاً پراکندگی های اندیشه خود را از میان می برد ، و شنونده به وساطت دنیای مشترک واقعیت و تصاویر و اوزان زبانی ، در این آزمایش شاعر شریک می شود . شعر به مدد وزن و تصاویر عینی ، عواطف شدیدی در فرد پدید می آورد ، و او را از واقعیت ادراکی حال غافل می کند ، بهد نیائی موزون و دلنشین می برد و از نا سازگاری های موجود آزادش می سازد . ولی کسار شعر تنها همین نیست . این نیی از وظیفه شعر است ، نیمه منفی و نیم دیگر ، نیمه مهم و مثبت است : سیرد نیای بسامان آرزو ها تغییر بر انسان عارض می کند ، به طوری که چون به ندای واقعیت از خیال بیرون آمد ، خود را دیگرگون می یابد ، او دیگرگون شده است ، وحدت عاطفی و ادراکی تازه ای به دست آورده است ، اما واقعیت ظاهرا " تغییر نکرده است ، همان است که بوده است . پس موافق ، انتظام پرشور تازه ای که در وجود خود احساس می کند ، برای تغییر واقعیت ، به مقابله آن می شتابد .

انسان به نیروی شعر ، از واقع به خیال ، و از ممکن به محال می رود . در آنجا سرمست می شود ، و این سرمستی او را دیگرگون می سازد . پس با حال تازه ای به عالم واقع و حوزه ممکنات بازمی گردد و برای نزدیک کردن واقع به خیال و ممکن به محال ، تلاش می ورزد . بنابراین ، دنیای شعر ، دنیای ظاهرا " ثابت " وجود " یا " بود " نیست ، دنیای متغیر " کون " یا " صیوروت " است . کار شعر دیگرگون ساختن هستی بالفعل و تحقق هستی بالقوه است .

VI. کوششی برای تنظیم روش های هنرشناسی

گفتارهای گذشته ، درباره پیدایش و سیر هنر و آفرینش هنری بدین جا رسید که هنر برخلاف پندار بسیاری از هنرشناسان کهن ، از ذات زندگی اجتماعی می تراود و یکی از عوامل ضروریات اجتماعی است و پایاپای تحولات جامعه تحول می پذیرد .

آنچه گذشت ، مقدماتی بود که از این پس مورد استفاده و استنتاج قرار می گیرد و ما را به اصل مطلب می کشاند ؛ می خواهیم بدانیم که آیا هنر - این عامل اجتماعی - در آغوش جامعه و در میان سایر عوامل اجتماعی ، چگونه ظهور می کند ، آیا تطورات پایان ناپذیر آن - تابع چه نظاماتی است ، و آیا برای شناخت قوانین آن چه روش هایی بکار می آید .

برای آن که بتوانیم از میان مقولات گوناگونی که در هنر راه دارد ، یکی ترین و مهم ترین مقوله را بیابیم و تحقیق خود را بدان محدود کنیم . لازم است نخست به تجزیه و تحلیل مقولات هنر و هنر آفرینی بپردازیم ، سپس از شناخت مقوله اصلی ، روش های بررسی آن را بجوئیم .

هریک از هنرها - شعر ، موسیقی ، پیکرنگاری ، پیکرتراشی در جریان زمان ، دارای قوالبی کلی می شوند ، این قوالب کلی معدود عرفاً "انواع هنری (Genres)" نام می گیرند .

نمونه ، انواع هنری :

در شعر فارسی : رباعی ، غزل ، مثنوی ، قصیده ، ترجیع بند

در پیکرنگاری : دورنما سازی ، چهره نگاری ، مینیاتور سازی

در موسیقی اروپائی : سنفونی ، سونات ، کنسرتو

هر هنری تکنیکی دارد و ماده ای .

تکنیک (Technique) هر هنر مجموعی و وسائلی است که برای ایجاد به کار می رود .

نمونه تکنیک هنری :

در شعر : فنون و طرق استفاده از زبان و علوم لسانی .

در موسیقی: فنون و طرق استفاده از نواها و ابزارهای موسیقی و فیزیک و شیمی

صوت .

در پیکرنگاری: فنون و طرق استفاده از رنگ ها و قلم موها و فیزیک و شیمی نور .
 ماده (Matter) هر هنر مجموع عناصری حسی است که موجود اثر هنری می

شود .

نمونه ماده هنری :

در شعر: لفظ .

در موسیقی: صوت .

در پیکرنگاری: نور، و رنگ .

مواد یک هنر به خودی خود اثر هنری به وجود نمی آورند . هنرآفرین است که برای

ابلاغ اندیشه (Idea) ای که در ذهن خود پرورده است ، مواد را قدرت بیان می

بخشد . به این معنی که هنرآفرین در ذهن خود اندیشه ای دارد و می خواهد آن را

بیان کند . پس تکنیک هنری راه کار می گیرد ، و مواد هنری را موافق اندیشه خود با هم

می آمیزد .

اندیشه جلوه های گوناگون دارد: هجو، مدح، تعظیم، ترغیب، تحقیر،

عشق و رزی، تفاخر... .

اندیشه هنرآفرین - هر چه باشد - در ذهن او ، در قالب صورت هائی مشخص و

نمایش پذیر که تصویر ز هنری (Image) خوانده می شود می ریزد . هنرآفرین

برای نمایش تصویرهای ز هنری خود در وهله اول موضوعی (Subject) می جوید ،

و در وهله دوم به قصد باز نمودن موضوع و نمایش تصاویر ز هنری و بیان اندیشه خود ، یکی از

قوالب یا انواع هنری را برمیگزیند ، و به تناسب اندیشه و تصویرهای ز هنری خود و به مدد

اسلوب های هنری ، مواد را با هم ترکیب می کند و از آنها صورت یا شکلی (Form) می

سازد . صورت یا شکل به مقتضای اندیشه هنرآفرین و در نتیجه تأثیر و عملی که هنرآفرین در

مواد هنری می کند ، فراهم می آید .

نمونه صورت هنری :

در شعر: روابط و ترکیب های الفاظ .

در موسیقی: روابط و تراکیب نواها .

در پیکرنگاری: روابط و ترکیب های رنگ ها.

بی گمان ، صورت که از مواد حسی ساخته^{شده} است ، احساسی در بیننده یاشنونده

برمی انگیزد و موجب معنائی در ذهن او می شود . پس ، صورت ملازم " معنی " یا " محتوی "

(Content) است ، و تفکیک صورت از محقوی امری است کاملاً انتزاعی .

این دو در واقع هیچ گاه از یکدیگر جدا نمی گردند و در بدو یکدیگر ادراک نمی شوند . حتی

متکلف ترین اشعار " سبک هندی " یا " بی معنی ترین " تصاویر " کوبیست " معنائی در ذهن

بیننده یاشنونده برمی انگیزد .

طرز بیان اندیشه هنرآفرین که البته ، هم با چگونگی تفکر و هم با چگونگی تصویر

سازی های او نسبت مستقیم دارد ، سبک (Style) نام گرفته است . سبک کل واحدی

است که از اندیشه هنرآفرین و تصاویری که او برای بیان اندیشه خود از مواد حسی می سازد

پدید می آید .

نمونه سبک هنری :

در شعر فارسی: خراسانی ، عراقی ، هندی

در ادبیات اروپائی: کلاسیسیسم (Classicism) ، رومانتیسیسم

(Romanticism) ، رآلیسم (Realism)

در معماری اروپائی: گوتیک (Gothic) ، باروک (Baroque)

روکوکو (Rococo)

بدین ترتیب ، سبک کلی ترین و عمیق ترین مقوله هنر است ، و هیچ یک از بررسی

هایی که درباره هنرمی توان کرد ، به قدر بررسی سبک رسا و ژرف و روشنی بخش نیست .

بنابراین ، آن مقوله ای که باید از این پس دنبال کنیم ، سبک است ، و اگر بتوانیم روش

هائی برای سبک شناسی (Stylistics) بیابیم ، کلید هنرشناسی را به دست

آورده ایم .

تجزیه و تحلیل مفهوم سبک آغاز کارماست .

هر هنرآفرینی برای بیان اندیشه خود، به مدد اسلوب های هنری، مواد هنری را به کاری گیرد و تصاویر یا صورت بندی های حسی خاصی به وجود می آورد . چون آزمایش ها و اندیشه های هیچ کس عین آزمایش ها و اندیشه های دیگری نیست . هر هنر آفرینی برای خود اندیشه و صورت سازی های نسبتاً مستقلی دارد . به بیان دیگر سبک هر هنرآفرینی مختص خود او و متناسب با شخصیت اوست .

در این صورت، بحث سبک هنری به شخصیت هنرآفرین کشید می شود . سبک هنری صرفاً وسیله ایست که هنرآفرین به وساطت آن در هنرنمایی (۱) تأثیر می گذارد، و بنابراین مسائل سبک همانا مسائل شخصیت است (۲)، یا مطابق سخن لون گینوس (Longinus) که به توسط بوفون (Buffon) بلند آوازه شده است سبک هر کس خود اوست . شخصیت اوست (۳) . الزاماً باید دید که شخصیت چیست .

شخصیت مجموع اختصاصاتی است که فردی را از افراد دیگر مشخص می سازد . - شخصیت نظامی است که در جریان تداخل و تاثیر متقابل فرد و جامعه، در فرد به وجود می آید .

شخصیت محصول نقش (Role) ها و مقام (Status) هائی است که فرد در گروه یا گروه هائی که عضو آنهاست، بر عهد دارد . (۴) شخصیت هر کس واحدی متجانس است، و از این رو رفتار او در همه موارد، مشمول قواعد یا نظامات معینی است . (۵)

(۱) کلمه " هنرنمایی " که به وسیله دکتر پرویز ناتل خانلری وضع شده است، در این بررسی در معنی کسی که از هنر برخوردار می شود (Art appreciator) به کاری رود .

(۲) F. Lucas : Style, 1955, P. 48.

(۳) همان ص ۵۱-۵۰ .

(۴) K. Young : An Introductory Sociology, 1939, P. 598 .

(۵) I. J. Cronbach : Essentials of Psychological Testing, 1949;

گدشتگان که دربارهٔ شخصیت انسان و چگونگی تکوین آن بصیرت کافی نداشته‌اند، اختصاصات شخصیت‌ها را اختصاصاتی ^{اورگانیک} می‌دانستند، و برای تبیین اختلافات شخصیت‌ها به مفاهیم فریبندهٔ تاریکی مانند "فطرت" و "استعداد ذاتی" و "هوش مادرزاد" و "نبوغ خداداد" متوسل می‌شدند. می‌گفتند که نظام شخصیت هرکس به حال کمون در فطرت او موجود است، و فطرت هم موهبتی آسمانی است. می‌گفتند که نطفهٔ شخصیت هرکس در ساختمان بدنی او، مخصوصاً در اعصاب یاغده‌ها نهفته است و مختصات ساختمان بدنی و از آن جمله، اعصاب و غده‌ها نیز مادرزاد است.

در برتولوم عصر ما، اینگونه مفاهیم - حتی اگر از ذهن "بزرگان" صادر شود سراسر غیر علمی و مبتذل و نارواست و نمی‌تواند از عهد تبیین اختلافات فردی و جمعی انسان برآید و مثلاً برساند که چرا دوقوم آلمانی و ژاپونی، با وجود تفاوت جسمی، از لحاظ صنعتی به هم شباهت دارند.

می‌توان گفت که عوامل سازندهٔ شخصیت انسان، جسم ^{زنده} (اورگانیزم) و محیط زندگی است، و اختلافات شخصیت‌ها را باید در این دو جست.

اورگانیزم یعنی بدن جاننداری که فرد از اسلاف خود به ارث می‌برد، امکانات نامحدودی دارد، و به طور بالقوه می‌تواند بر هرگونه شخصیتی دست بیابد. ولی محیط زندگی جسم، جبر امکانات نامحدود جسمی را محدود می‌کند، به این معنی که موافق مقتضیات خود، قلبیلی از امکانات جسم را مجال تحقق می‌دهد و بقیه را وامی‌زند.

اورگانیزم - هر چه باشد - برای رشد و فعالیت خود و تحقق امکاناتش، نیازمند محیطی مناسب است، و این محیط زندگی اورگانیزم است که تکلیف امکانات ^{اورگانیک} نیسم را تعیین می‌کند و آن را تعیین و مشخص می‌سازد. پس قوام شخصیت هر فرد سالمی - که امکانات نامحدود دارد - وابسته به عوامل خارجی یا محیطی است.

عوامل محیطی دو گونه‌اند: عوامل طبیعی و عوامل اجتماعی. اگر جامعه‌شناسان کونونی، امثال سوروکین (Sorokin) (۱) و به کر (Becker) و بارنس (Barnes) (۲) تأیید می‌کنند که علوم اجتماعی معاصر تأثیر عوامل طبیعی را در زندگی

(۱) P. Sorokin: Contemporary Sociological Theories, 1928, Ch. III.

(۲) H. Becker & H. E. Barnes: Social Thought, Vol. II, 1952, P. 101.

انسانی ناچیز یافته اند : عوامل طبیعی (آب و هوا و خاک و طرز تغذیه و . . .) در - زندگی انسان ، مخصوصاً انسان متعذر ، نقش بسیار سطحی و ناچیزی را ایفا می کند . به علاوه چون عوامل طبیعی دامنه ای پهناور دارند و شامل همه اعضای يك جامعه می شوند ، ضرورتاً نمی توانند اختلافات شخصیت ها را بازنمایند . پس نتیجه می گیریم که عامل اصلی و تعیین کننده شخصیت ، محیط اجتماعی است و محیط طبیعی عاملی فرعی و غیر قابل اعتناست ، همچنان که عوامل جسمی نیز به خودی خود و بدون همراهی محیط اجتماعی ، در نظام شخصیت نقشی تعیین کننده ندارند . به قول هالب واکس (Halbwachs) (۱) - نشوونماء فرد وحتى تحقق امکانات ذاتی او نیازمند محیط اجتماعی شایسته است .

البته جسم زمینه شخصیت و همه فعالیت های انسانی است ، ولی جسم فقط در حکم ماده خامی است که اوضاع و احوال اجتماعی بدان قوام و نظام می دهد . جسم امکانات بی کرانی دارد و برای قبول صورت های بی شماری آماده است . این محیط اجتماعی است که قسمتی از امکانات جسمی را مورد بهره برداری قرار می دهد و موافق مقتضیات خود آن را متعین و مشخص می سازد . هر کسی با امکانات ادراکی و عاطفی دامنه دار و متنوعی زاده می شود . ولی این امکانات ادراکی و عاطفی ، چنان که از معنی کلمه " امکان " برمی آید ، سرمایه ای بالقوه است و به هیچ روی صورتی بالفعل و نظامی متحقق ندارد . فقط به تدریج در برابر مطالبات محیط اجتماعی ، از قوه به فعل می رود و در قوالب معینی جاری می شود ، این جریان های اجتماعی است که به یکی ادراکاتی علمی می دهد و خرافات را موضوع ادراکات دیگری می کند . جریان های اجتماعی است که یکی را اسیر عاطفه عداوت می گرداند و عاطفه محبت را بر دیگری چیرگی می بخشد و باز همین جریان های اجتماعی است که عداوت یکی را متوجه ابناء نوع خود می کند ، و عداوت دیگری را به سوی موانع طبیعی و اجتماعی زندگی بشر سوق می دهد . انسان ، از لحاظ خصایص اصلی جسمی ، در همه اعصار و اجتماعات تاریخی یکسان

بوده است ، ولی از لحاظ خصایص اجتماعی و جوه گوناگونی یافته است ، به طور خلاصه :
 ادراکات انیسم انسانی - در هر حال - در دست مقتدر جامعه می گردد و مطابق الزامات اجتماعی ، تشخیص می یابد . جامعه به قدری تواناست که می تواند از امکانات يك انیسم ضعیف به حد اگر بهره برداری کند و شخصیت و توانائی بد و بیخشد ، و یا انیسم نیرومندی را به صورتی در آورد

که نیروهای آن عمدتاً هرز رود و جز شخصیت زبونی نیابد. (۱)

ادگار نیسم انسانی از دم تولد در جامعه به سر می برد و ناگزیر شبکه روابط پیچیده و اجتناب ناپذیر پیرامون خود را که خارج از اختیار اوست، در شخصیت خود منعکس می کند. به بیان دیگر، انسان از آن زمان که از بهیمنیت فاصله می گیرد، در دامان و مادر پرورد، می شود. مادر جسمی و مادر اجتماعی. مادر جسمی او را می زاید، و مادر اجتماعی — — و ساطت مادر جسمی ویدروسایر اعضای گروه، او را پرورش می دهد.

هر فردی از نوعی میراث یا به اصطلاح کانت، مقولات قبلی (apriori) برخوردار است. ولی این میراث، برخلاف پندار کانت، در فرد به ودیعه نهاد نشده است. بلکه به منزله قوالبی کلی است که در طی زمان، در آغوش جامعه پرورش یافته است و خواه ناخواه از خارج بر فرد تحمیل می شود. پس شخصیتی که فرد را دست می دهد، در همین حال که مختص اوست، باز به دلخواه او قوام نمی یابد، بلکه به وجهی که مقتضیات پیرامون او اقتضا می کند، ساخته می شود.

چنان که تاریخ تمدن انسانی نشان می دهد، موجود واحدی بنام "انسان" وجود ندارد، بلکه گروه های انسانی مختلف الحالی در خشکی های زمین پراکنده شده و دسته های متفاوت گوناگونی به وجود آوردند. هر یک از این دسته ها را می توان "جامعه" خواند.

"جامعه" یا صورت جدید آن، "ملت" اجتماع نسبتاً پایداری است از مردم که در جریان تاریخ از اشتراك آرمان ها و زبان و خاك و زندگی تولیدی تکوین یافته است. هر ملتی برای خود واحدی متجانس است، و اگر این تجانس کلی نباشد، اجتماع آن دوام نمی آورد. پس ملت، اجتماع بادوامی است که پس از قرن ها آزمایش تاریخی، پدید می آید، و به آسانی انهدام نمی پذیرد. وحدت ملت ناشی از سنن مشترکی است که در جریان طولانی تاریخ به بار آمده است. می توان سنن جامعه وسیع ملی را "فرهنگ ملی" خواند.

مهم ترین عامل یگانگی فرهنگ ملی زبان است که هم اعضای پراکنده "جامعه" موجود را به هم پیوند می دهد و هم گذشته جامعه را به حال مربوط می سازد .
 بی گمان ، اعضای يك جامعه از لحاظ فرهنگ ملی به یکدیگر شباهت هائی دارند و این شباهت ها مفارق آنان از اعضای جوامع دیگر است . اما جامعه ، با وجود تجانس و وحدت فرهنگی خود ، شامل واحدهای متفاوت و گاه متناقض است و از اینرو هیچ يك از واحدهای جامعه با تمام جامعه عینیت ندارد . (۱) مهم ترین واحدها یا گروه های سازنده " يك جامعه " خانواده " و " صنف " و " طبقه " است .

خانواده واحد کوچک بسیار متجانسی است که معمولا " از تجمع زن و شوهر و کودکانش به وجود می آید . (۲) صنف واحد نسبتا " بزرگ و کمابیش متجانسی است مرکب از شاغلان يك شغل . (۳) جمع کنیری از مردم که از حیث اقتصادی پایگاهی مشابه دارند ، موجود طبقه می شوند . طبقه گروه بزرگی است که اعضای آن در تولید اجتماعی مقام همانندی دارند و از ثروت اجتماعی سهم کمابیش برابری می برند . بدیهی است که اعضای طبقه ، به سبب تجانس کلی خود ، دارای آرمان های مشابهی هستند ، و موافق این آرمان ها ، با وحدتی کافی برای بهبود عمومی طبقه خود می کوشند . (۴)

هر کس از همه گروه های جامعه که او را از هر جانب احاطه کرده اند ، تأثیر بر

می دارد ، خانواده ، به عنوان ابتدائی ترین محیط اجتماعی فرد ، نفوذ عظیمی در شخصیت او می کند . تعلیم و تربیتی که پدر و مادر و سایر نزدیکان کودک در خانه نسبت به او اعمال می کنند ، یاد در خارج خانه برای او فراهم می آورند ، سنگ زیرین بنای شخصیت است . صنف یعنی گروهی که به اقتضای همانندی شغلی تشکیل می شود ، نیز در شخصیت اعضای خود ، مؤثری افتد . اندیشه اصناف مختلف در مورد طبیعت و جامعه یکسان نیست ،

۱- E. Linton : The Study of Man , 1936, PP. 272-274 .

۲- H. B. Fairchild (ed.): Dictionary of Sociology, P. 114.

۳- همان ، ص ۱۷۶

۴- همان ، ص ۲۷۸ .

زیراشغل روزانه فرد که قسمت اعظم ساعات بیداری او را به خود اختصاص می دهد ،
 در پیرایه خود شخصیت او را به شکل " معینی در می آورد و مقتضیات خود را در تفکر و قضاوت او
 منعکس می سازد . قصه خوشی در این باره در تاریخ بیهق آمده است . (۱)
 در میان گروه های مهم جامعه یا ملت ، طبقه ، کلی تر و دامنه دارتر و قاهرتر
 از سایرین است . فرد انسانی به آسانی می تواند از خانواده یا صنف خود جدا شود ، و
 خانواده تازه ای تشکیل دهد یا به صنف دیگری بپیوندد . ولی از طبقه خود گسستن و

(۱) " از خواجه فقیه رئیس معلی روایت کنند که وقتی کردی وزرگری و معلمی و د پلمسی
 (سپاهی) و عاشقی در صحرائی نشستند ، و هوا چادر قیرگون پوشید و ناگاه ماه از
 افق مشرق برآمد و زرسود و بر زمین ریخت ، و ایشان به مشاهده یکدیگر برخورداری یافتند .
 گفتند : هر یکی از ما باید که در تشبیه این ماه بر مقدار فهم و وهم خویش ، اوصافی لازم مرد
 زرگر پیش دستی کرد - چه عزت زر ، سبقت جوئی ثمره دهد - و گفت : این ماه مانده است
 بسببیکه زر خالصی که از بوته بیرون آید . کردی گفت : با پنیری ماند تیر ماهی که از قالب
 بیرون آید ، عاشق گفت : باروی معشوق من ماند : حسن و جمال از وی عاریت شده و بسها
 و وضاعت وی را حکایت کرده . معلم گفت : باگرده خواری (نان) ماند که از خانه متمولی
 با مروت ، روز پنجشنبه ، به نزدیک معلم فرستند ، د پلمی گفت : با سپری زراندود ماند که
 در پیش پادشاهی در وقت حرکت می برند " .

ابوالحسن علی بن زید (ابن فندق) : تاریخ بیهق ، با تصحیح و تعلیقات

احمد بهمنیار ، ۱۳۱۷ ، ص ۱۷۳ - ۱۷۲ .

به طبقه دیگر پیوستن بسیار دشوار است.

هریک از گروه های اجتماعی برای خود سیروتحویلی دارند و بدون شك ، حرکت هر یک در حرکت کلی جامعه یا ملت مؤثر است . ولی تحولات وسیع و عمیق طبقات بیش از تحولات خانواد ه ها و صنف ها در دینامیسم یا تکاپوی جامعه مؤثر می افتد . در این صورت باید تحولات طبقات اجتماعی را مفتاح اصلی تغییرات جامعه و اعضای آن بدانیم .

پیش از این بیان شد که شخص در جریان زندگی ، به وساطت خانواده و صنف و طبقه ، با جامعه بزرگ روبرو می شود و از عوامل اجتماعی تأثیر بر می دارد . همچنین اشاره شد که عوامل طبقاتی از عامل خانوادگی و صنفی نافذ تر است . اکنون بر آن سخن می افزایم که خانواده - هر چه باشد - جزو طبقه ای است و از لحاظ طبقاتی ، امکانات معینی دارد و نمی تواند فرزندان خود را خارج از آن امکانات پرورش دهد . حتی تعلیم و تربیتی که خانواده ها در خارج خانه برای فرزندان خود فراهم می آورند ، با امکانات طبقاتی آنها رابطه مستقیم دارد . این نکته در مورد صنف نیز صدق می کند .

بنابراین ، طبقه بنیاد جامعه یا مسلت است ، و فرهنگ ملی در عین تجانس ، ناسا متجانس است . از آغاز تمدن که جامعه به دو طبقه ناسازگار تقسیم شده است ، فرهنگ ملی هیچ گاه وحدت نداشته است . فرهنگ ملی که از لحاظ صورت ملی ویرکاراز - مختصات طبقات است ، ولی محتوای آن طبقاتی است ؛ به دو فرهنگ فرعی منقسم است ، و هر یک از این دو فرهنگ ، مطابق مقتضیات خود ، به نحوی از سنن که مایه فرهنگ ملی است ، سود می جویند .

طبقه وسیله یا میزانی است که در عصر حاضر برای تجزیه و تحلیل و شناخت امور اجتماعی مورد استفاده قرار می گیرد . جامعه شناسان بسیار به مدد این مفهوم دست به تحقیق می زنند . از آن جمله هالپ واکس (Halbwachs) فرانسوی می نویسد که عوامل مقوم جامعه را باید در طبقات اجتماعی جستجو کرد . زیرا که این واحد ها وسیع ترین و - طبیعی ترین واحد های اجتماعی هستند . (۱) استارک (Stark) انگلیسی طبقه

(۱) هالپ واکس : سابق الذکر ص ۲۰ .

رامهم ترین گروه اجتماعی و سازنده شخصیت افراد می شمارد . (۱) ونیز گورویچ —
 (Gurvitch) ، عالم شهیر فرانسوی ، همه گروه های اجتماعی را در قلمروی
 طبقه می جوید . (۲) بسیاری از جامعه شناسان بزرگ دیگر هم نظری مشابه دارند .
 پس می توان چنین نتیجه گرفت که شخصیت و شیوه اندیشه و سلوک و سبک هر کس
 عمدتاً " موافق پایگاه طبقاتی او تعیین می شود . طبقه شخصیت رامی سازد ، و شخصیت
 جهت و ماهیت فعالیت های افراد و از آن جمله ، سبک هنرمند را مشخص می سازد . چون
 آزمایش های زندگی هر کس اساساً " نشاء محیط طبقاتی اوست ، از اینرو باید معمولاً "
 انتظار داشت که اولاً " سبک هنرمندی علی رغم تحولات بدنی و روحی او ، کمابیش ثابت
 باشد ، و ثانیاً " با وجود اختلافات فردی هنرمندان هم طبقه ، هنر هر یک تابع سبکی عمومی
 باشد . به عبارت دیگر ، در هر طبقه ای سبکی کلی فرمانروائی میکند ، و تازمانی که آن —
 طبقه تحول اساسی نپذیرد ، آن سبک دگرگون نمی شود . وقتی بنیاد طبقه ای دگرگون
 گردد ، مقتضیات و حوائج جدیدی پیش می آید . وقتی مقتضیات و حوائج جدیدی پیش
 آید ، اندیشه های نوی در ذهن اعضای طبقه و از جمله اهل هنر تشکیل می شود . وقتی
 اندیشه های نوی زاده شود ، بیان آن اندیشه ها با صورت بندی های دیرین هنر امکان
 نمی یابد .

پس وحدت یا تعادل صورت و معنی که شالوده " سبک است ، از میان می رود و در هر " هرج
 و مرج یا تحول فرامی رسد . سپس چون بیان اندیشه های جدید با صورت بندی های
 موجود ممکن نیست ، ناچار هنرمند به تناسب اندیشه های نو خود ، صورت بندی های
 تازه ای به مواد هنری ارزانی می دارد و به اصطلاح سبک جدیدی می آفریند .

(۱) W. Starck : Sociology of Knowledge, 1958, P. 76.

(۲) G. Gurvitch : Le Concept de Classes Sociales, 1954, P. 92 f & 120 f.

در این صورت، سبک هر هنرآفرینی، با آن که ممکن است در نظراول، شخصی و خصوصی جلوه کند، جمعی است، طبقاتی است، و بدون رجوع به تاریخ کل جامعه یابتر بگوئیم، بدون رجوع به تاریخ تعارضات طبقاتی فهم نمی شود. در نتیجه سبک شناسی وابسته، جامعه شناسی هنری است، و بدون توجه به تحولات گوناگون جامعه قابل مطالعه نیست. سبک شناسی باید به عنوان شعبه ای از جامعه شناسی هنری، برای شناخت قوانینی که بر تطورات درنگ ناپذیر سبک ها حاکم است، باروش شناسی سنجیده ای به کار برآید.

سبک شناسی در قرن های پیشین کار قابل از پیش نبرده است. پیشینیان به سبب آن که به جنبه اجتماعی سبک ها اعتنائی نداشتند، ناگزیر برای تبیین تطورات سبک های اشخاص وادوار، مقولاتی جامد و نامفهوم و غیر علمی چون "الهام" و "موهبت" و "نبوغ" اقامه می کردند و هشیار نبودند که این مقولات خود مبهم و مجهولند، و هدف تحقیق علمی، تبدیل مجهول به معلوم است، نه تحویل مجهول به مجهول.

متأسفانه در عصر حاضر نیز سبک شناسی به صورت نظامی علمی در نیامده و دارای روش های تحقیق مشخصی نشده است. علت هم این است که از طرفی سبک شناسی پر دامنه ترین و پیچیده ترین شعبه جامعه شناسی هنری است، و عناصر صوری و معنوی فراوانی در مفهوم سبک راه دارد، و از طرف دیگر، اساساً جامعه شناسی هنر، همانند جامعه شناسی علم و جامعه شناسی فلسفه، به علت دوری نسبی خود از زندگی عملی، به قدر سایر شاخه های جامعه شناسی مثلاً جامعه شناسی اقتصادی و جامعه شناسی پرورشی پیش نرفته، و علمی سخت نوین است.

در قرن ما جمعی از محققان ژرف اندیش کوشیدند تا به مدد سنن گرانه ای، متفکران واقع گرای سده نوزدهم، برای کشف ریشه های اجتماعی هنر و دانش نیز از روش های علمی سود جویند. در نتیجه در بحبوحه پریشانی علمی مغرب زمین - که مستقیماً در علوم اجتماعی انعکاس یافته است - نحله معتبر جامعه شناسی (Wissenssoziologie) پایامردی کسانی چون ماکس شلر (Max Scheler) و کارل مانهایم (Karl Mannheim) تشکیل شد و در کشف بستگی های اجتماعی اندیشه

گام های بلند ی برداشت .

با این همه ، در عرصه جامعه شناسی هنری مخصوصاً سبک شناسی تغییری — بارزی روی نمود . بدون تردید در عصر حاضر کسان بسیاری در این زمینه به پژوهش دست زده اند ، ولی چنان که شاپی (Schapiro) ، یکی از معتبرترین سبک شناسان کنونی مغرب زمین می نویسد ، هنوز مساعی اینان به جایی نرسیده و به تنظیم نظریه علمی جامعی در باره سبک نیجامیده است . (۱)

آنچه از این پس معروض می افتد ، روش و طرحی آزمایشی است که این نگارنده برای سبک شناسی ابتکار کرده و بد آن وسیله کوشیده است تا باشیوه ای علمی ، قوانین زندگی سبک ها را پی جوئی کند . برای این منظور ، سبک ها را از دو نظر سکونی و حرکتی مورد بررسی قرار داده و باد نوع سبک شناسی — سبک شناسی استاتیک و سبک شناسی دینامیک رسیده است . در سبک شناسی استاتیک (ایستا) ، سبک هر طبقه ای ، جدا از تغییرات دائمی خود و مداخلات سبک های طبقات دیگر ، مطلق نظری افتد ، و در سبک شناسی دینامیک (پویا) جریان سبک ها — و نیز طبقات اجتماعی — از لحاظ تحولات داخلی خود و مناسبات متقابلی که بایکدیگر و نیز با سایر شوون زندگی علمی و نظری جامعه دارند ، بررسی می شود .

سبک شناسی استاتیک ، مانند هر تحقیق استاتیک دیگر ، اصول و عناصر و عوامل اصل موضوع بررسی را به ما می شناساند ، ولی قادر به تبیین تحولات و مداخلات و تأثیرات متقابل سبک ها نیست . از اینرو سبک شناسی استاتیک بدون سبک شناسی دینامیک ناقص و نارساست — چنان که هیچ تحقیق استاتیکی از تحقیق دینامیک بی نیاز نیست . به نظر نگارنده ، با این دو نوع بررسی می توان به قوانین حیات سبک های هنری راهی بردوروشنی های تازه ای در باره تاریخ هنریافت .

کارل مانهایم می نویسد (۲) : " برعهده تاریخ علم اجتماعی اندیشه است

H. Schapiro : «Style», in A.L. Kroeber: Anthropology Today. (۱)
1953, P. 293 .

K. Mannheim : Ideology and Utopia, 1954, P. 19. (۲)

که همه عوامل مؤثر در اندیشه را بررسی کند . علم تاریخی که گرایش علم الاجتماعی داشته باشد ، باید نظر جدیدی درباره تمام جریان تاریخ به انسان معاصر بدهد .
بررسی علم اجتماعی هنرنیز چنین رسالتی دارد .

VII. سبک شناسی استاتیک

در یافته ایم که سبک هنرمندی مستقیماً زادهٔ شخصیت اوست؛ و چون - شخصیت چیزی خود را خود پر از نیست، سبک هنرمند را باید در عوامل سازنده شخصیت او که در کلمهٔ " محیط اجتماعی " خلاصه می‌شود و مهم‌ترین وقایع‌ترین عنصر آن " محیط طبقه ای " است، جست‌وجو کرد. به بیان دیگر، سبک شناسی وابستهٔ جامعه شناسی طبقات است. نیز در یافته ایم که در دوره نوسنگی (Neolithic)، بر اثر بسط دامنهٔ تخصص و تقسیم کار و تکامل اجتماعی، تجانس نخستین جامعهٔ ازمیان رفت، و در گروه‌سازگار در بطن جامعهٔ پرورش یافتند، و هر یک، موافق احوال و اوضاع خود صاحب جهان بینی خاصی شدند.

در این مبحث - سبک شناسی ایستا (استاتیک) - خواهیم دید که هر یک از دو گروه یا طبقهٔ متفاوت جامعه، به اقتضای جهان بینی مستقل خود، ذوق و سبک هنری خاصی به‌بار آورده‌اند - و این هم شگفت نیست، زیرا چنان که یکی از جامعه شناسان ادبی، شوکینگ (Schucking) می‌نویسد، مطالبات ذوقی هر طبقه ای از مقتضیات آن طبقه یعنی هدف‌های طبقه و تربیت اعضای طبقه و دست‌رسی آنان به اشیاء هنری می‌زاید، و دوام یک طبقه ضامن دوام یک ذوق معین است. (۱) در تاریخ ادبیات عرب آمده است که به ابن‌الرومی، شاعر نامدار تاختند و ایراد کردند که چرا اشعار او از مضامین اشعار ابن‌المعتز خالی است، و هیچ‌گاه از طبع او سخنانی از این گونه تراوش نکرد است.

فانظر الیه کز ورق من فضا ،
قد اثقلته حمولة من عنبر .

(نگاه کن به آن [ماء] : همچون زورقی است از سیم که بار عنبر دارد و از سنگینی بار خود در آب فرونشسته است.)

I. I. Schucking : Sociology of Literary Taste, 1944, P. 64. (۱)

کان آذریونها
مداهن من ذهب

والشمس فیه کالمیه ،
فیه بقایا غالیه .

گل آذرگون آن [گلزارها] در زیر تابش خورشید چون عطردانی زرین بود که آثاری از
عطر در آن مانده باشد .

ابن الرومی در پاسخ گفت که او برخلاف ابن المعتز ، امیر زاده نیست و از اینرو
باسیم وزر و عنبر و عطر الفتی ندارد و نمی تواند بر آن مداربندیشد و سرود گوید . (۱)
سبک های دوگانه مورد بحث را - که مطابق مختصات و طبقه اجتماعی متفاوت
زاده شدند و در سراسر تاریخ ، پایاپای یکدیگر جریان یافتند - " سبک هنر عوام " و -
" سبک هنر خواص " می خوانم .

در هر یک از دوره های تاریخ ، سبک خواص به گروه تناسلی تعلق دارد که از ثروت
جامعه " حصه شیر " می یابند و خداوند امتیازات اجتماعی اند ، و سبک عوام از آن مردم
گرفتاری است که همواره شتر و ارباب می برند و خاومی خورند .

ناگفته نماند که این دو سبک ، هیچ یک عین سبک واقع گرای (Realist)
جامعه ابتدائی نیستند . در جامعه ابتدائی ، طبقه خواص وجود نداشت ، و بدین علت
سبک آن به سبک خواص نمی مانست . از سبک عوام نیز در آن جامعه خبری نبود ، زیرا
سبک عوام با آن که بسیاری از مختصات هنر ابتدائی را داراست ، چون متعلق به بخشی
از جامعه است ، با سبک همگانی ابتدائی عینیت نمی یابد . (۲)

به قصد آن که ماهیت سبک هنری هر یک از دو طبقه را بشناسیم ، در این مقام
پویائی (دینامیسم) جامعه را نادیده می گیریم و از دخل و تصرف هائی که طبقات اجتماعی

(۱) عبد الرحیم بن عبد الرحمن بن احمد العباسی ، معاهد التنصیص : شرح شواهد -
التأخیری ، ۱۳۱۶ ق ، جلد اول ، ص ۳۹ - ۳۸ .

(۲)
L. Harap : Social Roots of the Arts, 1949 , PP. 118- 119.

در یکدیگر می کنند و نیز از تاثیرهای متقابلی که بین سبک ها روی می دهد ، چشم می پوشیم - نکات اخیر به هنگام خود در مبحث سبک شناسی بویا تشریح خواهند شد .

سبک هنر عوام : واقع گرائی

هنر عوام که بخش مهمی از آن ، هنر روستائی کنونی است ، (۱) مانند سایر شوون فرهنگ عوام (فولک لور) در تاریخ های رسمی هنر مقامی ندارد و به ندرت نامی از آن به میان می آید - توگوئی که تاریخ هنر جریان واحدی است ، جریان هنر خواص . ولی محققان ژرف نگرانکاری کنند که هر گروه اجتماعی ذوق خاص دارد ، و از اینرو باید به تناسب طبقات و گانه جوامع ، و جریان هنری متفاوت موجود باشد ، مطالعه دقیق تاریخ هم به خوبی نشان می دهد که در سراسر تاریخ فرهنگ ، هنر عوام به موازات هنر خواص جریان داشته است ، ولی البته به صورتی ساده و آرام و غیر رسمی .

عوام چرخ تولید جامعه را عملاً می گردانند و کار - حتی کار خشن بهیمی - سراسر زندگی این طبقه را در می نوردد . از اینرو جریان اندیشه آنان وابسته به نیای عمل است و از صورت جریان اندیشه عملی جامعه ابتدائی چنان دور نمی شود - حالت جمعی دارد ، مکمل عمل است ، وسیله مبارزه و بهبود زندگی است ، مثبت است ، خوشبین است ، امیدوار و دلپذیر است ، مثل ها ، شوخی ها ، هجوها و روایات و اساطیر و افسانه ها و ترانه های عامیانه شاهد این مدعا است . اساساً هنر عوام برای سبک کردن بارکار (مبارزه با طبیعت) یا تخفیف فشار زندگی اجتماعی (اعتراض بر اجحاف) به وسیله مردم عادی پدید می آید ، و مورد التماس همه مردم قرار می گیرد ، تاجائی که مردم جوامع نسبتاً ساده قدیم ، فرهنگی جز فولک لور نمی شناسند ، چنان که بین اعراب پیش از اسلام امثال وحکم جانشین فلسفه ، و روایات در حکم تاریخ است . آثار هنری عوام همیشه ساده و بی پیرایه است . زیرا از زندگی مردم ساده ای که

A. L. Kroeber : (Primitive Art), in Encyclopaedia of Social Sciences, (1) Vol II, 1935, 226 ff. P.P.

دنیای نظریه‌پردازان محض دنیای عمل می‌خواهند، برمی‌خیزد. مردم عادی هنگام سخن گفتن، جزییان مطلب غرضی ندارند. پس افسانه‌ها و ترانه‌های چنین مردمی نمی‌تواند ساده نباشد. از این گذشته، فولک لور چون به طریق شفاهی از نسلی به نسلی منتقل می‌شود، اگر دشوار و پیچیده باشد، درست به زبان جاری نمی‌شود و به سهولت از یاد‌ها می‌رود. سادگی فولک لور گاهی به درجه خشونت می‌رسد. زیرا زندگی مردم عادی مخصوصاً روستائیان، به قول هالب واکس، سخت و وابسته، طبیعت است و ناچار وقار ساده و درشت طبیعت را انعکاس می‌بخشد. (۱)

هنر عوام از زیبایی طبیعت زنده و انسان سالم گرانبار است. در افسانه‌ها و ترانه‌های عامیانه، هرچه برای زندگی مفید است، "زیبا" شمرده می‌شود - از طراوت و رنگارنگی حیات بخش گیاهان تا شادابی و تندرستی انسان. گاو یا اسب مطلوب مردم رنجبر روستایی، گاو قوی یا اسب بارکش است، نه گاو خوش‌خط و خال یا اسب مسابقه. در نظر آنان، زن زیبای است تندرست و پرشور، با گونه‌های سرخ و پیکر محکم و دست نیرومند، مستعد برای کار تولیدی و فرزندزایی، نه زن نازک بدن و پیریده رنگ و ظرف (۲). عوام که همواره در زندگی عملی غوطه‌ورند، ناچار می‌آموزند که باید با شناختن واقعیت این جهانی و کار تولیدی بر مشکلات فایق آیند. از این رو الزاماً واقع‌گرایند، و در نتیجه، واقع‌گرائی محور فولک لور است. ترانه‌های عامیانه وابسته واقعیت زندگی عوام است. ترانه‌های عامیانه برای آن به وجود می‌آیند که به وسیله مردم زنده، فعال ترنم شوند. به این سبب، از شور حیات عملی سرشارند، جریان هنر خواص، هرچه باشد، هنر عوام همواره مثبت و از عواطف و آرمان‌های انسانی جاندار است.

فولک لور گویای امید و خوشبینی انسان‌هاست و قهرمانان آن با کار و فداکاری به مقصود می‌رسند، همچنانکه عوام در زندگی خود، با کار و پشتکار، موانع راه خود را

(۱) M. Halbwachs : Psychology of Social Class (ترجمه انگلیسی) 1958, P. 37.

(۲) M. G. Chernyshevsky : "Life and Esthetics", in International Literature, No. 7, 1935, PP. 55-56.

از میان برمی دارند . آثار جادو که تارویود جامعه ابتدائی را به هم بافته است ، در فولك لور ماند ه است ، در فولك لور هرگاه که فعالیت عملی از وصول به پیروزی کوتاه می آید ، فعالیت نظری آغاز می شود . خیال به کاری افتد ، در این عرصه ، توقف و تسلیم وجود ندارد . اگر کار انسانی قهرمانان به نتیجه نرسد ، عوامل غیر انسانی - نیروهای طبیعی یا حتی نیروهای فرضی - آنان را در می یابند و پآوری می کنند . در - افسانه های عوام این نغمه را کراراً " میتوان شنید .

اما خیال پروری فولك لور ، مانند جادوی ابتدائی ، بسی بند و بار و کود کانه نیست زیرا خیالبافی های فولك لور ، با آن که واقعیت ندارند ، باز ممکن الوقوع و تحقق پذیرند ، و با آن که جزو واقعیات بالفعل نیستند ، باز در حیطه واقعیت بالقوه می گنجند . درست است که بخشی از اساطیر و قصص هر عصری صرفاً حاکی از آرزوهای مردم آن عصر است ، و از اینرو غیر واقعی و خیالی می نماید ، ولی بیشترین گونه آرزوها - چون اختراع مردمی است که با واقعیت عینی محسوسند و بر مدار حوائج واقعی حیات می اندیشند ، در شمار اندیشه های بیمار و اوهام تحقق ناپذیر نیست و در تاریخ بشریت از قوه به فعل می آید . عناصر خیالی هنر عوام با آن که به ظاهر از واقعیت موجود دور است ، باز در باطن در بطن واقعیت آینده جای دارد و بدین سبب به نحوی از - انحاء قابل تحقق است .

مبارزه انسان با طبیعت و رام کردن نیروهای طبیعی و ایجاد تمدن ، موضوع اصلی فولك لور است . قهرمانان فولك لور موجوداتی هستند سرشار از مهر زیستن که با تلاش و برد باری و فداکاری به کامیابی می رسند . در اساطیر یونانی ، پرومته یوس - (Prometheus) نمودار قدرت خلاق انسانی است ، وی با وجود مخالفت پاسداران طبیعت که زه یوس (Zeus) نمایند ه آنهاست ، آتش را به انسان می دهد و وضع زندگی انسان را دگرگون می کند ، هه راک لس (Herakles) یا هرکول (با تهور و تلاش های عظیم خود ، غیر ممکن ها را ممکن می سازد . استیلای روز افزون انسان بر طبیعت در قصه های چینی مانند قصه جنبانیدن کوه ها و پرکردن دریاها منعکس می شود . غولی به نام تسین تی بین (Tsin Tien) به جنگ

خدا یان برمی خیزد و حتی هنگامی که سرش را می برند ، باز به جنگ ادامه می دهد .
 کوافو (Kuafu) غول دیگری است که در مسابقه ، برخوردارشید غالب می آید و چند رود
 رامهار می کند ، ولی خود حتی در می آب نمی آشامد تا عطش فرو کشد . سرانجام بر آن میشود
 که به سوی اقیانوس شرقی رود و آب آن را بنوشد . اما پیش از رسیدن از تشنگی می
 میرد . ولی نه بیهوده - او کار خود را کرده است .

مبارزه در رنگ ناپذیر عوام و خواص نیز در فولک لور منعکس است : سرگذشت کهنسال

خیاطان دروغینی که می خواهند برای سلطان لباس نامرئی بدوزند و در افسانه های

آندرسن (Andersen) آمده است ، حاکی از اعتقاد راسخ مردم به رستاخیز

نهایی خویش است . (۱) قصه امیر ارسلان ، وحسین کرد و نظایر آن های رسانند که

مردم آرزومند رفع بیدادگری ها هستند و به غلبه نهائی خود نیز امید دارند . معمولاً

اعتراض مردم به اجحاف خواص به صورت هجو صاحبان قدرت و تمسخر مقولات مقدس

آنان - الوهیت و شیطان و معجزه و شعائر و احتیاطات و . . . در می آید . هنگامی که امیر

مهاجم عرب ، ابومنذر اسد بن عبدالله از امیر ختلان و خاقان ترک شکست می خورد ، مردم

ستم دیده بلخ فرصت را برای تحقیر او مناسب می بینند . پس ترانه ای از دل مردم می

جوشد و بر لب کودکان جاری می شود :

از ختلان آذینه ! بروتباه آذینه !

آوار باز آذینه ! بیدل فراز آذینه !

(از ختلان باروی تباه و آواره و ترسان باز آمده است) . (۲)

(۱) دوشیاد : به ادعای خود ، برای پادشاهی لباسی می دوزند که به چشم نادرستان

ونالا یقان نمی آید ، پادشاه و درباریان و دیگران ، با آن کلباسی در میان نمی بینند ، از

بیم این که نادرست و نالایق شمرده شوند ، یکدیگر را می فریبند و در زیبائی لباس داد

سخن می دهند ، ولی سرانجام کودکی ساده دل (نمودار مردم عادی نسل های آینده)

بانگ برمی دارد که لباسی در میان نیست و بر اثر سخن او ، مردم جرات بیان حقیقت می یابند

(۲) ابی جعفر محمد بن جریر طبری ، تاریخ الرسل و الملوك ، ۱۳۵۸ ، ص ۳۸۹ و جاهای

با آن که انقلاب صنعتی ، با جلب روستائیان به شهرها ، خلق و بقای فولک لور را در چهار لطمه ساخت ، باز نباید چنین پنداشت که فولک لور مختص جامعه روستائی است و در جامعه شهری اصلاً به وجود نمی آید و خیال پروری ، چنان که گفته شد ، مکمل عمل ویکی از وسائل غلبه بر واقعیت است. از اینرو تازمانی که انسان بر طبیعت عملاً تسلطی تام و تمام نیابد - و هیچ گاه نخواهد یافت - عواملی که او را در خیال برواقعیت چیره سازد ، همچنان به وجود ادامه خواهند آمد . به این سبب ، در جوامع صنعتی هم ، حداقل در مراحل اولیه ، فولک لور ، خاصه ترانه های عوامانه آفریده می شود . مثلاً در ایالات متحد آمریکا درباره صنایع جدید افسانه هائی - مانند افسانه جان هنری (John Henry) ، " مرد آسمانی فولاد " و پاول بنیان (Paul Bunyan) " پهلوان صنعت الوار " - زاده شده است . (۱) بنابراین باید پذیرفت که هنر مردم ، برخلاف مشهور ، در عصر روستائیان اروپا به پایان نیامد ، بلکه همچنان ادامه یافت و هنوز هم زنده است و به موازات هنر خواص سیر می کند . (۲)

هنر عوام خصلت جمعی دارد ، زاده اندیشه تنی واحد نیست ، از حوادث مشترک

زندگی مردم ناشی می شود ، از نسلی به نسلی می رسد ، پخته و پرداخته می گردد و در -

جریان انتقال ، موافق مقتضیات نسل ها ، در گونی می پذیرد . (۳) در ایران پس از اسلام مردی به نام حمزه بن آذرک خارجی ، طفیان می کند . خاطراتی که از طفیان اومسی ماند در جریان زمان ، با آرزوهای مردم می آمیزد و عاقبت به صورت حمزه نامه در می آید . یونانیان باستان به قصد سوداگری و کوچ نشینی ، در دریای سیاه و در ادانل کشتی رانی

(۱) هرپ ، سابق الذکر ، ص ۱۳۴ - ۱۳۱ .

(۲) S. Finkelstein : Art and Society, 1947, P. 35.

(۳) G. Thomson : Studies in Ancient Greek Society, 1949, pp. 454-462.

می کنند و ناگزیر از جنگ می شوند ، این خاطرات باخاطره^۱ طلاشویان آسیای صغیر باستان که با پوست یا قماش پشمین ، ذرات طلا را از جریان رود ها می گرفتند ، می آمیزد . دهان به دهان از نسلی به نسلی می رسد و در جریان انتقال ، مبالغه آمیز می شود و به صورت افسانه مشهور ناویان آرگو (Argonautai) درمی آید : در میانوردان بی باکی با کشتی آرگو به سیر دریاها می روند و پس از تحمل مخاطرات عظیم ، بر غوچسی جادوئی که پشمش از زراست ، دست می یابند ، افسانه های اوستا و شاهنامه فردوسی نیز در طی هزاران سال از دل حوادث تاریخی می زاید و در جریان تحولات تاریخ دگرگون می شود ، چنان که کوشش های سلطان علاء الدین در راه آبادانی شهر قونیه پس از چند نسل به هیئتی افسانه ای درمی آید و در هزارویک شب راه می یابد : علاء الدین چراغی دارد و چراغ دارای غول خاد می است که ناگزیر کمره خدمت علاء الدین می بندد و از جمله باستانی شگفت آور برای اوقصر های عظیم بریامی کند . (۱)

هنر عوام آفریننده معینی ندارد ، بلکه در اندرون جامعه وسیع پرورده و به وسیله جامعه^۲ وسیع آبیاری می شود . در این صورت هنر عوام را نباید با پاره ای آثار رایج مثلا^۳ تصنیف های عمومی که از طبع اشخاص معینی می تراود و با وسائل مصنوعی تبلیغ و تلقین و زبان زد مردم می شود ، اشتباه کرد . (۲) هنر عوام در آغوش جامعه به بار می آید و پیوند مستقیم نزدیکی با زندگی تولیدی جامعه دارد . و چون جوامع مختلف از حیث تولید ، مراحل همانندی را می گذرانند ، می توان در فولک لور اقوام مختلف ، مشابهات فراوان یافت . (۳)

(۱) H. Rubissov : Art of Asia , 1954, P. 206 .

(۲) هرپ ، سابق الذکر ، فصل ۱۰ .

(۳) هـ ۱۰۱ «همانندی های فولک لور اقوام مختلف» ، در مجله سپیده فردا ،

شماره های ۱۰ - ۹ و ۱۲ - ۱۱ سال پنجم و شماره ۴ - ۳ - سال

ششم .

انسانی ابتدائی در همه جا خود را وابسته و پرورده طبیعت می بیند . پس ناچار طبیعت پرست می شود . طبیعت یابه لفظ دیگر ، زمین ، مادری است که به انسان خوراک و پوشاک و پناهگاه می دهد . این مام - خدا در فولکلور اقوام مختلف تأثیر عظیم گذاشته است - افسانه های ایسیس (Isis) در مصر ، ایشثار در بابل ، کوبله (Kubele) در آسیای صغیر ، ره یا (Rheia) در کرت ، دمه - تهر (Demeter) در یونان و عاقبت مریم در دنیا ی مسیحی . (۱)

در دوره گرد آوری خوراک که گوشت جانوران غذای اصلی انسان است ، هر قومی ناچار خود را وابسته حیوانات می یابد ، با حرمت به آنها می نگرد و آنها را از آینده قدرتهای زندگی می شمارد . چنان که جورج تامسن (George Thomson) نشان داده است ، توتیم پرستی (Totemism) حیوانی (پرستش برخی از جانوران به عنوان اصل یا جد طایفه) و افسانه های مربوط به کرامات جانوران از اینجا سرچشمه می گیرد . (۲)

موافق روایات ایرانی ، کیخسرو آماده سگی ، وارد شیر را بزی شیر می دهد ، و هخامنش را عقابی می پرورد . به روایت شاهنامه فردوسی ، زال ، پدر رستم به هنگام زادن ، موهای سپید بر تن دارد ، پدرش ، سام از این عیب چنان ناخشنود می شود که او را به دست هلاکت می سپارد ، ولی سیمرغ بر کودک عطفوت می ورزد و او را می پرورد . بنا بر فولکلور چینی ، هاوکی (Hauki) به هیئت بره به دنیا می آید ، چون پدرش از این پیشامد ناخرسند است ، او را در معبری رها می کند . گوسفندان و گاوان با مهربانی کودک را محافظت می کنند . سپس همیزم شکنان با او روبرو می شوند و او را روی بیخ می گذارند . عاقبت پرنده ای وی را در پناه بال های خود می گیرد و از مرگ می رها کند . در افسانه های رومی ، رومولوس (Romulus) ، بانی و پادشاه روم چون زاده می شود ،

(۱) ویل دورانت ، تاریخ تمدن ، یونان باستان ، بخش اول ، ترجمه ۱ ، ج ۱ . آریان پور

وع ۱۰ احمدی ، ۱۳۴۰ ، ص ۲۷ - ۲۶ و ۵۹۰

(۲) تامسن ، سابق الذکر ص ۴۰ - ۳۶ .

درصد غرقش برمی آیند ، اما به طرز معجزه آسا نجات می یابد و به وسیله ماده گرگی پرورده می شود و به مقام شاهی و خدائی می رسد .

در فولک لور اقوام متعدد ، کرامات بزرگ به پرندگان نسبت داده اند . در چین قدیم معتقد بودند که سی بین هو (Sien Ho) یاد رناصد هاسال عمری کند و قدرتهای شگفت دارد ، در اساطیر زردشتی ، مثلاً در بهرام پشت از پرندگان توانا و سعادت بخش - سائنا (Saena ، سیمرغ) یا مهرگ سین (Merag Sin) و وارنگاننا (Varenkana) - نام آمده است . در شاهنامه فردوسی و اشعار عطار و مولوی و سایر شاعران صوفی ، سیمرغ مظهر قدرت است ، هما در افسانه های ایرانی ، در نادر افسانه های مصریان و تاتارهای کراسنویارسک و مردم آسام و مکزیک و ژاپون و چین ، و ققنس (Phoinix) در اساطیر مصر و یونان و روم ، صاحب کرامت است .

در دوره کشاورزی ، زمین و آب و گیاه و گردش فصول در زندگی بشر اهمیت پیدا می کند . پس توتم پرستی گیاهی و افسانه های مربوط به تبدیل انسان و گیاه به یکدیگر و مراسم جشن های بهاری به وجود می آیند .

انسان کرامات فراوانی به گیاهان نسبت می دهد ، در اکثر کشورهای درخت پرستی سابقه کهن دارد و هنوز هم در جاهای بسیاری مانند شمالی بعضی درختان رامقدس می دانند . به نظر ایرانیان قدیم ، زردشت درخت سرورا از بهشت به زمین آورد . قبایل توهو (Tuho) و ماثوری (Maori) و قره قرقیز و مردم ایران و بسیاری از کشورهای متعددی درختان را صاحب قدرت می شمارند ، و زنان برای آنکه بارور گردند ، به آنها متوسل می شوند . از آثار برادران گریم (Grimm) به خوبی برمی آید که در اروپای قدیم درخت پرستی رواج به سزاداشته و برخی بیشه ها در نظر رزمین هامقدس و تحسن گاه محسوب می شده است . در بهرام پشت و رشنویشت و مینو خرد از رختی بنام وارو کاشا (Vauru-Kasha) که درمان همه دردهاست ، نام رفته است .

درخت فوسانگ (Fusang) که در کانون طلوع آفتاب " می روید ، نزد چینیان مقدس بوده است . در کتاب دینی زردشتی ، آمده است که عصاره گیاه ها اومس (Haoma) حیات جاوید می بخشد . این گیاه برابر است با سوما (Soma)

در اساطیر هند و نوش (Nektar) در اساطیر یونانی و رومی ، اعتقاد به کرامت گیاهان در داستان جنگ رستم و اسفندیار و قصه «سنتارو» (Sentaro) ۶ ، پهلوان ژاپنی هویدا است . می دانیم که چون رستم در جنگ اسفندیار زخمی مهلك برمی دارد ، به سفارش زال به سیمرغ روی می آورد . سیمرغ يك شبه وی را به سوی دریای چین می برد و درمان می کند و دستور می دهد که شاخه « معینی از درخت گزبیرد و از آن تیری بسازد و به سوی چشم اسفندیار رها کند . به این ترتیب سیمرغ هم زخم های رستم را درمان می کند و هم او را بر دشمنش چیره می سازد . در فولکلور ژاپن ، پهلوانی به نام سنتارو در آستانه « مرگ است . پارسائی به یاری او می شتابد و به وسیله « در نائی او را از پهنه « اقیانوس گذرمی دهد ، و به درختان جان بخش می رساند . در فولکلور چین سخن از درختانی می رود که هزاران پا ارتفاع دارند و در ناها مظهری ارواح آنها هستند . این درختان به انسان تندرستی و نیرومندی و طول عمر و حتی ابدیت می بخشند ، چنان که مردی که از گرسنگی و کوفتگی به آستانه « مرگ رسیده است ، با خوردن گیاهی حیات بخش ، زنده می شود و بار دیگر از نعمت جوانی برخوردار می گردد . همچنین در چین ، درباره درخت فلوس معتقدات عجیبی وجود دارد و درخت کاج و صنوبر مقدس به شمار می رود .

توت پهرستی گیاهی به موضوع تبدیل انسان و گیاه به یکدیگر می کشد . بنابراین فولکلور ایران قدیم ، میشی و میشانی (آدم و حوا) ازبوته « ریواس پدید می آیند . موافق افسانه های فنیقی ، آدونیس (Adonis) که جوانی خوب و محبوب آفرودیتسه (Aphrodite) الهه « عشق و شهوت است ، در شکار گراز به قتل می رسد و از خونش گل شقایق نعمان می روید . دلداد ه اش می رود تا خود را به بالین او برساند . از سر آشفتنگی پایبرگ های سوری می نسهد . خاردر رپایش می خلد ، خونش با گل سوری می آمیزد و آنرا که تا آن زمان سفید فام بود ، سرخ می گرداند ، نام شقایق نعمان از نام آدونیس گرفته شده ، و گویا کلمه « نعمان » اساساً « به معنای خون » بوده است . (۱) در فولکلور مردم

(۱) ابراهیم پورداود ، فرهنگ ایران باستان ، جلد اول ، ۱۳۳۶ ، ص ۱۳۷-۱۳۵ ؛



فروگی با (Phrugia) به چویانی به نام آتیس (Attis) برمی خوریم که مورد مهر کوبله (Kubele) الهه زمین قرار می گیرد و چون راه بی وفائی می پوید ، به دست کوبله دیوانه می شود و به صورت درخت کاج درمی آید . در اساطیر یونانی ، نارکیسوس (Narkissos) ، رب النوع رود ها و جوانی جمیل است ، محروم بلکه مصون از عاطفه عشق ، و چون به عشق اخو (Echo) ، حوری کوهستانی پاسخی نمی دهد ، و باعث مرگ او می شود ، خدایان به خوئخواهی اخوبرمی خیزند و خواهریاهمزاد نارکیسوس را به هلاکت می رسانند . نارکیسوس در فراق خواهریاهمزاد ، در چشمه ای می نگرد تا از تعاشای روی خود ، وی را به یاد آورد . از دیدن سیمای خویش ، چنان به خود شیفته می گردد که به زودی از خورد خواب می افتد و راه ضعف و زوال می پوید و به گل نرگس مبدل می شود . در ایران افسانه های متعددی هست که مضمون آن ها به طور خلاصه این است :

جوان نازنینی به هلاکت می رسد و خوش به زمین می چکد و از جایش گل می روید ، این مفهوم در شاهنامه فردوسی نیز راه یافته است ، فردوسی یاد آور شد ، است که چون - سیاوش را به دستور افراسیاب تورانی سر بریدند ، از خون او گل " خون سیاوش " روئید :

یکی تشت بنهاد زین گروی ، بیچید چون گوسفند انش روی .
 جد اگر از سروسیمین سرش ، همی رفت در تشت خون از برش .
 کجا آنکه فرمود ، بد تشت خون ؛ گروی ز ره برد و کردش ننگسـون ؛
 گیاهی بر آمد همانگه ز خون ، بد آنجا که آن تشت شد سرنگون .
 گیاراد هم من کنونت نشان ، که خوانی همی خون اسیاوشان . (۱)

در فولک لورچین افسانه ای هست که از هر جهت به سرگذشت سیاوش می ماند :

فغفوری است زن دوست به نام چووانگ (Chou Wang ، برابر کاووس شاهنامه) ، زن او ، سوتاک (Sutaki ، نظیر سودابه) براو چیرگی دارد . سوتاکس سبب طرد شاهزاده بین کیاو (Yin Kiao ، معادل سیاوش) از دربار می شود . بین کیاو به دشمنان پدری می نماید و به دست آنان کشته می شود . پیکرش را در کشتزاری دفن می کنند ، به سانی که تنها سرش از خاک بیرون می ماند . دهقانی سر را باخیش

ازتن جد امی سازد . خون بین گیاه در کشتزار روان می گردد و گیاهان را بارور می کند . این مفهوم تبدیل انسان به گل و گیاه - در فولک لور و بسیاری از اقوام کهنسال دیگر هم باقی مانده است .

آمدن بهار که در نظر انسان کشاورز مهم ترین تحول سال است ، موجد مراسم و افسانه های فراوان شده است . (۱) اقوام کشاورز باستان هر ساله فرارسیدن بهار را - جشن می گرفتند و احیای مجدد طبیعت را در قالب افسانه و مراسم نمایش مانند ی بیان می کردند . فنیقیان باستان در بهاران که باران ، خاک سرخ کوه هارامی شست و با خود به دره هامی آورد ، چنین می پنداشتند که بار دیگر گراز در کوه های لبنان آید و نیس را به هلاکت رسانید . است . پس به سوگواری می پرداختند ، ولی در همان حال ، احیاء و بازگشت مجدد او را انتظار می بردند . بنا بر افسانه های بابلی قدیم ، ایشتار الهه طبیعت دلد ار خود ، تسم موز (Tammuz) را که به وسیله گراز هلاک شده است ، به جهان زندگان بازمی گرداند . در اساطیر مصری ، ایسیس ، ربه النوع باروری طبیعت ، شوهرش ، اوسیریس (Osiris) را که کشته و پاره پاره شده است ، به نیروی جادو ، زنده می کند و از او آبتن می گردد ، در جوامع دیگر از جمله هند نیز افسانه های مشابهی وجود دارد . در اساطیر یونانی ، اسطوره مه تر (Demeter) در همین باره است : در مهتر ، الهه کشاورزی د ختری به نام پرسه فونه (Persephone) دارد مه یوس ، خدای خدایان وصال پرسه فونه را به های دس (Hades) ، خدای زیر زمین وعده می دهد . پس یک روز که پرسه فونه در سیسیل گل می چیند ، زمین ناگهان دهان می گشاید ، های دس پدید می آید و او را می رباید و به اعمال زمین فرومی برد . ده مه تربیهود و دختر را می جوید ، و سرانجام از خورشید موقوفه رامی شنود ، سخت به خشم می افتد و خدایان را ترک می گوید . به زمین می آید و نباتات را از باروری بازمی دارد . ناچارزه یوس پرسه فونه را از های دس باز می خواهد . در نتیجه ، پرسه فونه بازمی گردد و باد مه تر

L. Adam : Primitive Art , 1954, P. 68;

(۱)

E. O. James : Prehistory Religion, 1957, PP. 181-203.

نزد خدایان مراجعت می کند . آنگاه ده مه ترضایت می دهد تا نباتات بار آورند . اما چون های دس در زیر زمین به پرسیه فونه انارخورانیده است ، از آن پس پرسیه فونه نمسی تواند همواره روی زمین نزد مادرش بماند و ناگزیر است ثلث سال را با های دس در دل خاک بگذراند .

در این افسانه ها اولاً بستگی زندگی انسان عصر کشاورزی و عالم نباتی به یکدیگر منعکس شده است : میشی و میشانی از بوته ریواس زاده می شوند ، از خون سیاوش گل خون سیاوشان و از جراحات آد و نیس ، گل شقایق نعمان می روید ، خون بین گیائو گیاهان را بارور می کند ، آتیس به صورت درخت کاج در می آید ، نارکیسوس گل نرگس می گردد . ثانیاً پایان یافتن زمستان و فرارسیدن بهار و باروری مجد و طبیعت سرمازده به زبان افسانه بیان شده است : آد و تیس مقتول بارد یگرزند ، می شود (طبیعت طراوت از سرمی گیرد) ؛ خدای زمین آتیس را به خشم سرو می گرداند (خاک تخم را به صورت گیاه در می آورد) و اوسیریس و تم موزجان دوباره می یابند (بارد یگر بهار فرامی رسد) ؛ های دس ، خدای زیر زمین (خاک) پرسیه فونه ، دختر الهه ، کشاورزی (دانه) را به زیر زمین می برد (دانه کشت میشود) ؛ الهه کشاورزی خشم می کند و گیاهان را از باروری می اندازد (زمستان فرامی رسد) ؛ به یاری خورشید دختر خود را ، بازمی یابد ، (دانه به نیروی آفتاب جوانه می زند) ؛ اما چون پرسیه فونه در دل خاک انارخورده (دانه تغذیه کرده) است ، در گونی می پذیرد (گیاه می گردد) ، و ناچار است ثلث سال (موسم سرما) را در خاک بگذراند (به صورت ریشه در خاک بماند) .

آب برای انسان خاصه انسان کشاورز اهمیت حیاتی دارد . پس پرستش آن امری الزامی است ، افسانه هائی در همه جوامع قدیم درباره آب و قدسیت و اعجاز های آن ملاحظه می شود . در اساطیر بابلی نکر شده است که چون تم موز ، دلد ارایشتارد رنگدشت و به خاک سپرده شد ، ایشتارد دلداده که دوری او را تحمل نمی توانست ، ناچار همراه او به زیر خاک رفت . اما چون ایشتارد الهه زاینده گی طبیعت بود ، هنگامی که زمین راترا گشت ، همواره جانداران از زایش بازماندند . پس خدایان به چاره جوئی پرداختند ، و مقرر شد که تموز را آب حیات نوشانند و از خاک بازش آورند تا ایشتارد نیز باز آید و طبیعت زندگی از سر گیرد . این " آب حیات " در اساطیر و آئین های اقوام دیگر هم

راه دارد. "آب مقدس" مسیحیان و "آب حیات" در جاه ظلمات" اسکندرنامه ها و رود های مقدس هند و دریاچه های مقدس چین یاد آور آند. در کتاب های دینی قدیم به پیوستگی آب و حیات کرارا اشاره شده است. بنا بر روایات در اب هرمزد یا آورد هاند که همسر زردشت پس از آمیزش با شوی، به چشمه "آبی در قهستان رفت و شست و شو کرد و تخم های زردشت را به چشمه سپرد تا چشمه در سر هزاره های آینده، هنگامی که دوشیزگان در آن چشمه شست و شو می کنند، تخم ها را بدیشان سپارد و آنان را از زردشت بارد ارسازد و فرزندان سه گانه زردشت را برای راهنمایی مردم به جهان آورد. انجیل یوحنا (باب سوم و چهارم) از آن "آب" که انسان را داخل ملکوت می کند و حیات جاودانی می بخشد، سخن می گوید و در جوامع قدیم، آب جنبه الوهیت داشته است، و رب النوع ها یاربه النوع های آب مورد پرستش بوده اند. در ایران باستان برای آنها هیتا، الهه آب قربانی می کردند، و هنوز در هند و چین (کامبوج) دو کس به نام "شاه آب" و "شاه آتش" مورد تقدیس و تکریم مردمند، و این مقام در خانواده آنان موروثی است. پرورده (Fére Doré) می رساند که پیل سفید شگفت آور شاهنامه فردوسی که منکوب رستم می شود، هماناروح آب است. (۱)

انسان ابتدائی برای تسلط بر طبیعت و تسهیل زندگی، همانطور که اسب را رام و پرخ را اختراع می کند، امید تحصیل سرعت عمل و جنیندگی بیشتری را در سر می پرورد؛ افسانه های پرواز انسان از این آرزو نشاء، می گیرد. چنین است افسانه پرواز کیکاووس و سوار شدن کیخسرو بر باد در اساطیر ایرانی، پرواز نمرود و قالیچه سلیمان در اساطیر سامی، بال های دای دالوس (Daidalos) و پسرش، ایکاروس (Ikaros) و ارا به "قایتون" (Phaitor) در اساطیر یونانی و مسافرت چانکو (Chango) به ماه در افسانه های چینی.

بیشتر اقوام قدیم خاطراتی از وقوع توفان های بزرگ و نابودی کثیری و نجات قلیلی از

J. C. Coyajee : Cults and Legends of Ancient Iran and China; (۱)
1936, P. 20.

مردم داشته اند . از اینجاست استان های مبالغه آمیز توفان پدید می آید . داستان -
توفان نوح که در سفر تکوین تورات آمد است ، در میان اقوام قدیم نمونه ها دارد :

مردم سومر و بابل و ارمنستان و ایران و هند و برمه و چین و مالایا و سوماترا و استرالیا و فیلیپین
و هاوایی و زولاند نو و گینه و مالا نه زی و یولی نه زی و آمریکا و آیسلند و لیت وانی و ترانسیل
وانی و ویلز و جزاینها افسانه هایی درباره توفانی جهانگیر که از جهات بسیار روایات
عبرانیان می ماند ، دارند . (۱)

برهمنین سیاق ، ترس از تحول بزرگی که مرگ خوانده می شود ، انسان را به جعل
افسانه هایی درباره اکسیر زندگی و خلود و روپین تنی برانگیخته است - افسانه اسفندیار ،
آخی له یوس (Achileus) ، شمشون ، خضر ، ذوالقرنین

حوادث اجتماعی نیز مانند تحولات طبیعی ، زاینده آیین ها و افسانه های
همانندی شده اند . معمولاً هر قومی برای عالم سازمانی شبیه به دستگاه اجتماعی خود
قایل می شود . رب النوع ها و رب النوع های قدیم روگرفت صادق امیران و رؤسای -
تقابل اند .

در طایفه ابتدائی - کلان (Klan) - همکاری همه افراد برای امر معاش
طایفه ضرورت حیاتی دارد . پس مناقشات داخلی و ستیزه پدرو فرزند به کلان زیان می
رساند و ناپسند شمرده می شود . مفتاح افسانه های مربوط به شومی کشتن فرزند از -
اینجاست . در اساطیر یونانی ، آگام نون (Agamemnon) پهلوان هنگامی
که بر ضد کشور ترویا (Troia) لشکر می کشد ، آهوئی را در پیشه الهه آرته میس
(Artemis) می کشد ، آرته میس به خفیم می افتد ، پس بادها را از وزش و کشتی
های یونانی را از هجوم باز می دارد . آگام نون برای خرسند ساختن آرته میس ، در صد
قربانی کردن دختر خود ، ایفی گه نه یا (Iphigeneia) برمی آید . اما آرته میس

J. G. Frazer : Folklore in the Old Testament, Vol. I, 1920, PP. 104-361;

W. L. Wardle : Isreal and Babylon, 1925, PP. 203-235.

در لحظه ذبح ایفی گه نهیا ، آهوئی به جای او می نهد و او را از خاصان خود می کند . در این افسانه و همانند های آن قربانی کردن فرزند مورد مخالفت خدا پیمان است . چون در - جامعه اسرئیل ، ابراهیم پسر خود اسحق یا اسمعیل را به قربانگاه می برد . یاد ر - جامعه یونانی ، آگام نون به فکر قربانی کردن دختر خود می افتد ، خدا - یهوه (در سرگذشت ابراهیم) و آرته میس (در قصه آگام نون) - مانع می شود . مطابق روایت کتاب انبیا اسرئیل ، چون یفتاح به نذر خود عمل می کند ، و دخترش را می کشد . به - ندامت و شرمساری می افتد . بر همین شیوه ، در افسانه یونانی آت ره یوس (Atreus) و تواس تس (Thuestes) و همچنین در روایت ایرانی قتل پسر هارپاک به حرمت و زنجندی خوردن گوشت فرزند اشاره شده است :

آت ره یوس با برادرش تواس تس عداوت دارد . پس پسران او را می کشد و گوشت آنان را در ضیافتی بد و می خوراند و نیز آژید هاك ، پادشاه ماد چون خبر می شود که وزیرش ، هارپاک از کشتن کوروش خود داری کرده است ، پسر هارپاک را می کشد و گوشت او را به پدر می خوراند . در هر جامعه ای خاطرات جنگ ها و پهلوانی ها نسل به نسل می گردد و به صورت هائی حماسی و غلو آمیز در می آید . از این رو در استان ایرانی رستم و سپهراب همانند هائی چون داستان چینی لیچینگ (Liching) و نوجا (Nocha) و داستان آلمانی هیلد براند (Hildebrand) و هاد و براند (Hado Brand) و داستان روسی به روسلان لازاریه ویچ (Yeroslav Lazaryevitch) و داستان - ایرلندی کوکولین (Cuculin) دارد . (۱)

خاطرات نهضت های اجتماعی در میان هاله هائی از خیال قرار می گیرد و در - قالب سرگذشت رهبران واقعی یا فرضی جامعه بیان می شود . پیشاهنگان جامعه به - طرز غیر عادی و به وسیله عواملی مرموز زاده می شوند . مادر زردشت ایرانی از نوشابه هاوما و مادر مسیح عبرانی از روح القدس ، و مادر رهوروس (Horus) مصری از جاد و

(۱) دکتر ذبیح الله صفا : حماسه سرایی در ایران ، ۱۳۲۲ . ص ۲۶ - ۲۵ -

آبستن می‌گردد. در داستان هوروس، اوسیریس خدای دلتای نیل به دست برادرش ست (Seth) (که برابر هیرمن ایرانی و شیطان اسلامی است) کشته و تکه تکه می‌شود. ایزیس خواهر و همسر اوسیریس، تکه های بدن او را گرد می‌آورد و به نیروی سحر به هم پیوند می‌دهد و از آن آبستن می‌گردد. پس هوروس که معادل مسیح است، بدنیا می‌آید و به خونخراهی پدر برمی‌خیزد، رهبرانی چون هه راک لس و بودا و کنفوسیوس و لائوتزه و مانی و همچنین زال و هاوکئی و رومولوس به طریقی شگرف و غیرعادی بدنیا می‌آیند و نامدارانی مانند فریدون در ایران، مردوک (Maruk) در بابل و چنگ - لوئن (Chengluen) در چین به وسیله قدرت های خارق العاده، — مشکلات فایق می‌شوند.

در دوره هائی که جامعه در چاربحران شدید می‌شود. مردم با حسرت از گذشته های ظاهراً دلپذیر یاد و آرزوی کنند که بار دیگر منجیان کهن دیده از خواب مرگ بیدار گشایند و جامعه را سامان بخشند: تصور رجعت مسیح، پانزده قرن پیش از عصر مسیحی در موجود داشته است. همین مفهوم بصورت اعتقاد به ارواح کیهانی هزارساله و ظهور منجی در سر هر هزاره در بابل و ایران باستان رایج بوده است. در یادگار جاماسب آمده است که هزارسال پس از زردشت، هوشید رفرا می‌آید و اد می‌گسترده پس از هزاره هوشیدر، هوشیدر ماه پیدا می‌شود، گرشاسب را که قرن هاد رخواب بوده است، بیدار می‌کند و بیماری او از روی دهان راه هلاکت می‌رساند. سرانجام هزاره سوشیانس در می‌رسد این اعتقاد — اعتقاد به ظهور حتمی رهبری اقطب در آغاز هر هزاره — در فرهنگ ایران تأثیر بسزای بخشیده و مورد تأکید فرقه های مختلف صوفی خاصه نقطویان قرار گرفته، و از این گذشته، برخی از پادشاهان را بر آن داشته است که در تقویم دستبرند و خود را منجی صدر هزاره بشمارند. (۱) همچنین داستان خفته ای که پس از مدت ها بر می‌خیزد و تلاش حیات را از سر می‌گیرد، در بین اقوام گوناگون یافت می‌شود و از امید ی که انسان به

Becker and H. E. Barnes : Social Thought, Vol. I, 1952, PP. 106-108; (۱)

آینده خود دارد، حکایت می‌کند، داستان سامی دقیانوس یا صاحب کهف و افسانه،
 ژاپنی اوراشیماتا رو (Urashima Taro) و افسانه ایرانی گرشاسب و افسانه
 یونانی هفت خفته افه سوس (Ephesos) و قصه انگلیسی ریپ وان وین کسل
 (Rip Van Winkle) سرگذشت شگفت انسانی است که به خواب می‌رود و سال
 ها بعد چشم می‌گشاید و روزگار را دگرگون می‌یابد .

از آنچه گذشت چنین برمی‌آید که پس از دوره تجانس ابتدائی جامعه، عصر سبک
 واقع‌گرایی همگانی پایان می‌پذیرد و فقط وجهی از آن در هنر ساده، طبقه عوام که جبراً
 با واقعیت قطع رابطه نمی‌کند، روی می‌نماید، از اینرو هنر عوام اساساً واقع‌گرایی
 است .

سبک هنر خواص : واقع‌گریزی

در سپیده دم تمدن، بر اثر تقسیم کار، رایج‌ترین طبقات اجتماعی، بخشی از مردم به وسیله ضبط اموال و مخصوصاً ابزارهای کار جامعه، صاحب اقتداردانی خصوصی می‌شوند و از آن پس، دیگران را موافق مصالح خویش، به کار می‌گیرند، و خود جز بهره‌کشی و نالارت کلی، کاری نمی‌کنند، چندان که اثر عوامل جدیدی در کار نیاید، این مردم الزاماً با دنیای شورانگیز عمل تولیدی بیگانه می‌شوند و از راه و رسم واقعیت انحراف می‌جویند.

از اینرو در نگاه به اقتضای بررسی ایستای (استاتیک) کنونی، موقتاً پویایی (دینامیسم) جامعه را نادیده گیریم و از تحولات و تداخلات طبقات اجتماعی چشم‌پوشیم - می‌توانیم بپذیریم که جهان بینی طبقه ممتاز جامعه یکسره از جهان بینی عقلی و مثبت مردم مولد و خلاق عادی متفاوت است و ذوق هنری خواص، برخلاف ذوق واقع‌گرایان (Realist) عوام، به واقع‌گریزی (Anti-Realism) گرایش دارد.

چنان که وب‌لن (Veblen)، جامعه‌شناس ژرف بین آمریکایی در - یافته است، (۱) طبقه ممتاز جامعه هاد ریش‌تر در دوره‌های تاریخ کوشیده اند تا به شیوه‌های گوناگون، امتیازات خود را به رخ مردم کشند، و با این خودنمایی، آنان را - مرعوب و منکوب سازند و پایگاه رفیع خود را تحکیم کنند. کوشیده‌اند تا حیات خود را در برابر زندگی ساده عوام، چنان سترگ و درخشان جلوه دهند که مردم عادی آنان را موجوداتی غیر از خود به شما رأورد و اختلافات میان خود و آنان را اختلافاتی "طبیعی" و "ابدی" و پرهیز ناپذیر بدانند.

نمایش امتیازات اجتماعی طبقه کار و معمولاً به دوشیوه روی می‌دهد: یکی - نمایش بی‌نیازی آن طبقه از عمل تولیدی، دیگر با نمایش تمول و تجمل آن طبقه. (۲)

(۱) Th. Veblen: The Theory of Leisure Class, 1899, Ill.

(۲) همان، ص ۱۷۰ - ۱۶۹.

این روشیوه از همه جلوه های زندگی طبقه کاهرا به وضوح برمی آید - از خوردن و نوشیدن و پوشیدن تا گهتن و نوشتن و هنر آفریدن ، به قول شو کینگ (Schüking) ، خواص خواهان آنند که در همه چیز - پوشش ، رفتار ، زبان ، ذوق - ممتاز باشند ، (۱) و در نتیجه ، چنان رفتاری کنند که از مردم عادی متفاوت و مشخص شوند ، و بدین وسیله برسانند که آنان برخلاف قاطبه مردم ، اولاً " حاجتی به عمل تولیدی ندارند و تنهایی کارهای نظری و تفننی می پردازند و ثانیاً " خداوند زور و زرد و درناز و نعمت عمر می گذرانند .

اکثر اخلاق - نامه ها و آداب - نامه هایی که برای خواص نوشته شده اند ، بر مدار این دو تکتی می گردند . مثلاً کتاب قابوسنامه نوشته عنصرالمعالی کیکاوس بن قابوس زیار - کتاب الموشی تألیف ابی الطیب محمد بن اسحق الوشاء و کتاب درباری (II Cortegiano) اثر بالداساره کاستی لی یونه (Baldasare Castiglione) با آن که متعلق به عصر با جامعه واحدی نیستند ، پیام واحدی دارند . ابلاغ می کنند که اعضای طبقه فائق جامعه باید برای زندگی تفنن آمیز و بیترجملی آماده شوند . امیر عنصرالمعالی در ایران سده پنجم هجری به سر می برد ، ابی الطیب در عصر خلفای عباسی زیست می کند ، و کتبی کاستی لی یونه در ایتالیا ی قرن شانزدهم مسیحی به عیش و عشرت مشغول است . با این وصف ، به طوری که پس از این اشاره خواهد شد ، اخلاق و آدابی که اولی برای فرزندش ، امیرزاده گیلانشاه و دومی برای مجلس آرایان بغداد ، و سومی برای اشراف ایتالیا پیش می نهد ، اخلاق و آدابی هستند که به کار طبقه ای تفنن طلب و تجمل پرست می آیند . خواص جامعه ، به مقتضای زندگی پرفراغت خود ، اوقات را ، در راز عمل تولیدی ، به فعالیت های تفننی نظری می گذرانند . از اینرو کار تولیدی و نیز مردمی راکه به کار تولیدی سرگرمند و به قدرت خلاق آن می بالند ، پست می شمارند . نمونه روشن اینان بزرگان یونانند . یونانیان که تاعهد هومروس (Homeros) و سولون (Solon) کارهای تولیدی را گرامی می داشتند ، از سده پنجم پیش از عیسی به این سو دستخوش

تذکیک و تعارض طبقه ای شدند . پس ، فرادستان تناسان با تحقیر به کارهای تولیدی و حرفه های عملی نگریستند و لحن سخن هه رود وتوس (Herodotos) ، تاریخ گزار سده پنجم پ . م . چنان است که گوئی آغاز تنزل مقام اجتماعی کار از عصر او ورنیست .

اما پس از او ، تحقیر کار تولیدی ، سنتی سالدار می شود . افلاطون همه کارهای یدی را عامیانه یا مبتذل (Banauson) می خواند . (۱) و در کتاب جمهوری -

(Politeia) می آموزد که مزدستانی در خورسروان جامعه نیست و باید کارهای مزد رسان را به مردم فرومایه و ناتوان اندیشه سپرد . (۲) در همین کتاب و نیز در رساله نوامیس (Nomoi) و گورگیاس (Gorgias) و آلکی بی یاس (Alkibiades)

(Alkibiades) اعضای طبقه بالا را برتر از آن می داند که متن به کارهای یدی دهند . (۳) ارسطو هم ، به سبب پایگاه اجتماعی خود ، همین نغمه را سر می دهد . در کتاب سیاست (Politika) و کتاب بلاغت (Rhetorika) می نویسد که خداوندان -

امتیازات اجتماعی نباید صنعتگری یاداد و ستد کنند ، و جامعه ای که دارای پیشه وران فراوان و جنگجویان اندک باشد ، کمال نمی یابد . (۴) به این ترتیب بزرگان یونان بر آن بودند که هنر هر چه عملی تر باشد ، ارزش کمتری دارد ، و نقاشان و حجاران دست

A. Hauser : The Social History of Art , Tr. (۱)
by S. Godman , Vol. I, 1951, pp. 125-126.

Platon : Politeia : II, 371e. (۲)

Platon : Politeia, VII, 552b & IX, 590c; (۳)

==== : Nomoi, V, 741e;

==== : Gorgias, 517d - 518a ;

==== : Alkibiades, I, 131b.

Aristoteles : Politika, IV, 1326a & 1328b ; (۴)

==== : Rhetorika , I, 9&27.

که به مواد خشن چون سنگ و گل شکل می دهند ، به پایه شاعران اندیشه -

ورز نمی رسند . وضع جوامع دیگر نیز همین است . از آن جمله ، مصر باستان کاربرد راتحقیق می کند ، و از این روی بکر نگار و تندیس ساز راهمپایه ادیب محسوب دارد . (۱)

برکناری و بی نیازی خواص از کارهای تولیدی ایجاب می کند که آنان قسمت بزرگی از اوقات خود را به فعالیت تفننی و تشریفاتی اختصاص دهند . تعارفات طولانی و آداب وقت گیر ، دید و بازدید و غذا خوردن و لباس پوشیدن و فعالیت های بیهوده ای از قبیل خیال پروری و خرده گیری و ژاژخانی و هزل گوئی ، در عین حال که خلوص را از بیکاری می رهانند ، امتیازات بزرگ آنان را نیز که بیکاری و بیگانگی با کار تولیدی باشند ، به جامعه اعلام می دارند . مثلا خواص باخوش پوشی و تن آرائی به مردم ابلاغ می کنند که ایشان برخلاف عوام الناس ، نیازمند و گرفتار کارهای خشن و لطافت زدای یدی نیستند . پیراهن چسبان یقه بسته ، دستکش سفید ، کفش و لباس تنگ و ظریف و کلاه بلند و سنگین (مانند کلاه " سیلندر " اشراف اروپا و کلاه " قلنسوه " قاضیان و " دنیه " بزرگان پیشین ایران) همه حکایت از آن می کند که صاحبان این پوشش ها از کارهای تولیدی بی نیاز و برکنارند . (۲)

در بسیاری از دوره های تاریخ ، خواص جامعه ها ، هنر آفرینی را امری تفننی تلقی می کنند ، و در ایام فراغت خود که بی گمان معدود نیستند ، برای رهائی از یسک - نواختی و کم شوری زندگی اشرافی ، بدان اشتغال می ورزند ، این هنر تفننی همچنان که وسیله ای برای وقت گذرانی و سرگرمی و تخیل خواص است ، مبلغ امتیازات اجتماعی آنان نیز هست . در ژاپون باستان ، شعریکی از عناصر زندگی تشریفاتی و تفننی بود . بسیاری از مردم مرفه در چین آمد و رفت و دید و بازدید ، شعری ساختند ، و با اشعار موشح بایک دیگر گفت و گومی کردند . در دربار خاقان ها " شعربازی " رواج تام داشت . خاقان ها برای سرگرم کردن خود و ندمان و مهمانان ، کلماتی به آنان عرضه می کردند و

(۱) هاووز : سابق الذکر ، ص ۱۲۴ .

(۲) و بلن : سابق الذکر ، ص ۱۲۰ .

خواستار می‌شدند که هر یک از ایشان بآن کلمات شعری بسازد. در برخی از این مجالس خاقانی، شعربازان فراوانی که گاهی تعدادشان به یک هزار و پانصد می‌رسید حضور می‌یافتند و در مقابل داوران شعرشناس آغاز طبع آزمائی می‌کردند. این گونه سرگرمی‌ها به قدری برای بزرگان چین اهمیت داشت که در سال ۹۵۱ مسیحی سازمانی به نام "اداره شعر" به وجود آمد. (۱) در عالم اسلامی شعربازی و تفننات اشرافی دیگر دامنه‌ای وسیع یافت. در دستگاه خلفای عباسی، شاعری و خنیاگری با هرزگی و باد گساری و قماربازی و تن آرائی و سنگ پروری و کبوترپرانی و خروس باندی و صد هاتفنس بیبوهه دیگر آمیخت.

شعر و موسیقی خادم تفننات و شهوات خداوندان زورور گردیدند و به تصنع و رکاکت گرائیدند. بسیاری از شاعران چون ابونواس سگ باز و بشار هوسران، به صورت دل‌قنان درآمدند و شعربازی به قدری هوسناکانه و مبتذل و بی‌معنی شد که با هر چیز زشت و زیبا و هر کار ناپسند و پسندیده‌ای ملازمت یافت. به شرحی که در کتاب الموشی آمده است (۲) در این دوره در کاخ‌ها و خانه‌های بزرگان نه تنها بر چهره و سایر اعضای بدن و پیراهن و سر بند و دستمال و کفش و جوراب و انگشتر کنیزکان بلکه بر همه چیز - از در و پنجره و دیوار و طاق و پرده و تشک و پشتی و سکه و قلم و ابزارهای موسیقی تا ظرف و شیشه و میوه‌ها - شعرهای هوس‌انگیزی می‌نگاشتند. بدیهی است که این گونه اشعار پرتصنع و تکلف به کام مردم رنجبرهای که سرگرم کارتوانی بودند و مجال تفنن و هرزگی نداشتند، خوش نمی‌آمد. در ایران نیز شعر تفننی و تصنعی در دستگاه بزرگان ترقی فراوان کرد، و لغزگوئی و معماری و مادی و تاریخ‌سازی و نظیره‌سرائی و امثال این‌ها وسیله سرگرمی شعربازان شد؛ و کار شعربازی به جایی رسید که بدرالدین جاجرمی و مجیرالدین بیلقانی قصیده "غیر منقوطه" و منجیک ترمذی و رشید وطواط قصیده "محدوف الالف" و ادیب هابری

(۱) ویل دورانت، تاریخ تمدن، مشرق زمین، گاهوار تمدن، بخش سوم، ترجمه ا.ح.

آریان پور، ۱۳۳۷، ص ۱۱۷.

(۲) ابی الطیب محمد بن اسحق الوشاء: کتاب الموشی، ۱۳۰۲، ق، فصل‌های ۵۶-۵۷.

قصیده " محذوف الالف والراء" ساختند .

به طوری که گفته شد ، هنرهای تفریحی و تصنعی در همان حال که با سکر خود ، اعضای طبقه فائق جامعه را سرگرم و سرمست می دادند ، امتیازات آنان را به رخ مردم عادی می کشند و تأیید و تثبیت می کنند ، در اینجا هم امتیازات اشرافی به دو صورت نمایش می یابند :

نمایش بی نیازی طبقه کامروا از عمل تولیدی و نمایش تعول و تجمل آن طبقه : خواص از طرفی با نمایش بی نیازی خود از کار تولیدی ، اختلافات طبقه ای را به عنوان واقعیتی بی چون و چراه مردم عادی یاد آوری و تجلیل می کنند ، و از طرف دیگر ، با نمایش قدرت و ثروت خود ، استیلا ی اجتماعی خود را استوارتر می سازند .

امتیازات خواص با جمال و جلال و ابهتی مبالغه آمیز و خرد کننده در مظاهر زندگی اجتماعی آنان و نیز هنرهای ایشان منعکس می شوند . تجملات و تزئینات زندگی اشرافی از جمله وسایلی هستند که عوام را متوجه استواری سلطه خواص می سازند . پس ، خواص ، به قصد آن که تفوق خود را بر عوام سخت دامنه دار و همه جانبه نشان دهند ، به تدارک حیاتی پرزرق و برق می پردازند . افراط در صرف مال و سخاوت یکی از تظاهرات چنین حیاتی است . خواص برای نمایش آراستگی زندگی خود ، افراط در صرف و بذل مال را ضروری می یابند . از اینجاست که نویسند ه اشرافی قابوسنامه به فرزند خود ، چنین اندرز می دهد : " آرایش مردم در چیزی دادن بین ، و قدر هر کس به مقدار آرایش شناس " (۱) سکونت در کاخ ها و خانه های عظیم و پرزور و تجمل و افراط در تهیه جامه های غیر ضرور فسراوان و تدارک خوراک های زاید گوناگون ، و برپا کردن مهمانی های مکرر و نیز آداب و تشریفات وسیع ، عواملی هستند که فرودستان را به عظمت فرادستان معتقد می کنند . برای دریافت تأثیر اجتماعی زندگی تجملی خواص ، کافی است که سفره خلفاء و سلاطین عالم اسلام را به یاد آوریم . مطابق روایت ابن الطقطقی ، برای حمل وسائل

(۱) عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر زیار ، قابوسنامه ، با تصحیح و مقدمه و حواشی دکتر

آشپزخانه عمرولیت ۶۰۰ شتر لازم بود، برای تامین آب مطبخ خلیفه، المعقظی هر روز ۸۰ شتر به حرکت در می آمدند. به طور کلی آشپزخانه خلفای عباسی به قدری مهم بود که سازمان های وسیعی برای پرورش چرندگان و پرندگان به وجود آمد، و تهیه هر یک از انواع غذاکاری تخصصی به شمار می رفت و به گروهی از آشپزان که در پخت آن ورزید بودند واگذار شد. (۱) آداب و تشریفات خودد و نوش نیز عاملی است که بزرگان راز مردم افتاده حال عادی یاب اصطلاح قابوسنامه، از "بازاریان" ممتاز می سازد: "از مهمان عذر نخواه، که عذر خواستن کار بازاریان باشد، و هر ساعت مگوه " نان " نیکو بخور" و " هیچ نمی خوری، به جان تو که شرم مدار، و من خود سزای تو چیزی نتوانم ساخت، مگر که بار دیگر، این ساخته شود"، که این سخنان اهل همت نباشد، این کسی گوید که سال ها یک بار مهمانی کند" (۲) در سایر اخلاق - نامه ها و آداب - نامه های خواص نیز چنین نکاتی فراوان است، چنان که در کتاب الموشی در فصل به آداب خورد و نوش اختصاص دارد.

پوشاک نیز مانند خیراک وسیله نمایش تمول و تجمل و نیز وسیله نمایش تناسلی و تغن طلبی خواص بوده است. در مصر باستان، هر چه بر ثروت خواص افزود، جامه های آنان تعدد و تنوع بیشتری یافت. در دوره "سلطنت میانه" لنگ بلند و برلنگ کوتاهی که از دیرگاه بر کمر می بستند اضافه کردند. در دوره "سلطنت جدید" سینه پوش و شانه پوش نیز به کار رفت. در اعصار بعد، زنان که در گذشته دامنی تنگ می پوشیدند، پارچه اعرینی و طویل بردوش انداختند، و جامه خود را گل دوزی کردند و بدان حاشیه و گلابتون دادند. علاوه بر این، خواص برای نمایش هیبت خود، خادمان خویش را هم جامه های پرزرق و برق می پوشاندند. (۳) هم مردان و هم زنان، بدن خود را می آراستند. مردان ریش

(۱) جرجی زیدان: تاریخ تمدن اسلامی، الجزء الخامس [تاریخ ندارد] ص ۱۲۲.

(۲) عنصر المعالی: سابق الذکر، ص ۶۰.

(۳) ویل دورانت: تاریخ تمدن مشرق زمین، گاهواره تمدن، بخش اول، ترجمه احمد

رامی تراشیدند و سیبل را وامی گذاشتند، مردان اشرافی و حتی زنان آنان موی سر را می ستردند و در عوض آن، کلاه گیزی بر سر می نهادند. رسم برایین بود که سلطان کلاه گیزی بزرگ تراز کلاه گیس دیگران بر سر کند. (۱) در سوم مردان و زنان عادی تنها پارچه ای بر کمر و نعلینی به پامی بستند، اما بزرگان خود آرائی می کردند، و زنان توانگران کفش هائی از پوست های نرم می پوشیدند و بازینت افزارهای خویش میزان ثروت شوهرانشان را نمایش می دادند. (۲) در چین باستان خواص، موافق مقام و رتبه خود، منگوله هائی رنگین از کلاه می آویختند و - حاشیه هائی ابریشمین بر آن ترتیب می دادند. (۳) ژاپونیان کامروا در دوران عظمت خود ردهای گشاده می پوشیدند و تعداد رده هائی کهرتن می کردند، بسته به مقام اجتماعی ایشان بود، و از این روگاهی بعضی مردان والا تبار بیست رده اری یکدیگر می پوشیدند. زنان اشرافی به آستین بلند عشقی داشتند، و روزگاری آستین های جامه های زنان به قدری بلند شد که به زانورسید و برخی زنان زنگ های کوچکی بر سر آستین های خود می دوختند تا به هنگام خرامیدن آنان، آوای زنگ برخیزد. (۴) ارباب مکتب نه تنها با جامه های ابریشمین و زینت پررنگ و نگار خود نمائی می کردند، بلکه بازینت افزارهای متنوع، شوکت خود را اعلام می داشتند. زنان اشرافی با دوزن های بسیار ظریفی به دست می گرفتند و مردان متنفذ جعبه های منقش و گرانبهای کوچکی از کمر می آویختند. (۵)

در عالم اسلام هم پوشاک نشانه تمایزات طبقه ای محسوب شده است. به شرحی که مورخان معتبر اسلامی - امثال مقریزی و ابن عبد ربه و مسعودی - نوشته اند، خلفای عباسی و امیرانی و اطرافیان آنان در خوش پوشی مبالغه می کردند. هشام بن عبدالملک . . . ۲۰۰ پیراهن مزین و ۱۰۰۰ تکه حریر داشت، و در سفر حج برای لباس های

(۱) همان، ص ۲۵۴.

(۲) همان، ص ۱۷۹.

(۳) همان، بخش سوم، ۱۳۳۸، ص ۱۰۴۲.

(۴) همان، ص ۱۱۴۰.

(۵) همان، ص ۱۱۸۵.

خود ۷۰۰ شتر به کاربرد و در خزانه المكتفی بالله بیش از چهار میلیون لباس مختلف وجود داشت. بختیشوع، پزشک شهیر دوره عباسی دارای چهار صد شلوار میباید، و پس از مرگ ظاهرذوالیمینین، امیر خراسان در خزانه او ۳۰۰ شلوار نبوشیده به دست آمد (۱) بزرگان عصر عباسی در مورد پوشش زیردستان خود نیز سخت گیری می کردند. به طوری که برای هر صنف و طایفه ای لباسی خاصی معین شد، (۲) و مثلاً مقرر گردید که رجال در مجالس خلفاء جامه های خاصی که به رنگ سرخ و زرد و سبز بودند و "ثياب العناده" نام داشتند، در بر کنند. (۳) در مصر، خلفای فاطمی چندان در این راه پیش رفتند که حتی برای پوشش فیل های دستگامه و خلافت جل هائی از پارچه های گران بهای زرد و زری شده برگزیدند. (۴) گذشته از اینها، آداب و تشریفات دشواری نیز که در کتاب - الموشی ذکر شده است فراهم آمد. یکی از آن آداب این بود که خواص باید همواره لباس نوی پوشند و حتی پوشیدن جامه ای که یک بار شسته شده باشد، جایز نیست. (۵) درست همان طوری که در باریان ناپولئون هیچ لباسی را بیش از یک بار در بر نمی کردند (۶) همچنین در اوج رونق ^ش اروپا، کنت کاستولی یونه به اشراف سفارش می کند که هیچ گاه مقام منبع خود را از یاد نبرند، و برای نمایش وقار و جلال خود لباس سیاه یا تیره رنگ بپوشند. (۷)

(۱) جرجی زیدان سابق الذکر، ص ۱۲۴ - ۱۲۳.

(۲) همان، ص ۹۳.

(۳) همان، ص ۹۴.

(۴) همان، ص ۱۲۴.

(۵) ابن الطیب محمد بن اسحق الوشاء: کتاب الموشی، ۱۳۰۲ ق، ص ۱۲۴.

(۶) L. Harap : Social Roots of the Arts , 1949, P. 90.

(۷) B. Castiglione : The Book of the Courtier, (ترجمه)، 1928, II, PP.23-28.

بنابراین ، روشن است که امتیازات اجتماعی به وسیله امتیازات ذوقی تأیید و تثبیت و ریشه دارتر می شوند ، و از این روست که خواص در مواردی ، تبعیضات ذوقی را رسمی و قانونی می گردانند .

در نقوشی که از مصریان باستان مانده است ، می بینیم که صورت مردان صاحب جاه باریک سرخ ، و صورت زنان اشرافی باریک زرد کشیده می شود ، حال آن که صورت مردم عادی به رنگ طبیعی است ، از این تفاوت ها شاید بتوان نتیجه گرفت که مردان زنان فرادست موظف به رنگ کردن چهره خود بودند ، و فرودستان حق چنین کاری نداشته اند . (۱) در امپراتوری روم ، رنگ لباس طبقات و اصناف مختلف به موجب قانون معین بود . کشاورزان فقط به یک رنگ ، افسران به دو رنگ ، سرداران به سه رنگ - دسترس داشتند ، ولی اعضای خاندان امپراتور از هفت رنگ برخوردار می شدند . (۲) ، در عالم اسلام ، خلفای عباسی ، به تقلید ایرانیان باستان ، لباس هر طبقه و صنفی را تعیین کردند ، و خلیفه منصور در سال ۱۵۳ ، فرمان داد که بزرگان دولت او چه در بغداد و چه در دیگر بلاد امپراتوری اسلام ، موافق مقام خود ، جامه هائی معین در بپوشند . (۳)

از آن جا که پوشش و آرایش برای نمایش امتیازات بزرگان و سایل بسیار شایسته ای بود ، و خواص همواره در خوش پوشی و خود آرائی اصرار ورزیده اند ، چندان که سادگی و بدلباسی و بی لباسی نشان فرومایگی به شمار رفته اند ، امتیازات خواص به سهولت به وسیله جامعه و آرایش آنان به دیگران اعلام می شوند . خواص و عوام در حال برهنگی بایکدیگر فرقی ندارند ، و به قول هنرشناس نامی ، یولی یوس لانگه (Julius Lange) ، برهنگی مانند سرگ ، همگانی و متضمن مفهوم برابری است . (۴) تن برهنه نمی تواند امتیازات بزرگان را انعکاس بخشد ، و از این رو پیکر برهنه در سراسر تاریخ هنر به ندرت مورد توجه

(۱) دروانت ، سابق الذکر بخش اول ، ص ۲۵۳ .

(۲) هرپ ، سابق الذکر .

(۳) جرجی زیدان ، سابق الذکر ، ص ۹۳ .

A. Hauser : The Social History of Art, Tr. by S. Godman Vol. I, (۴)

خواص جوامع قرار گرفته است . در آثار هنری آشوری و بابلی ، پیکره‌ریان دیده نمی‌شود ، بلکه همه پیکرها جامه هائی ضخیم و سنگین به تن دارند . (۱) اگر به يك تاريخ جامع هنر مثلاً " تاريخ هنر محقق تيز بين آلماني ، آرنولد هاووزر (Arnold Hauser) رجوع كنيم ، صدق اين مدعا معلوم مي شود . مثلاً " مي بينيم كه در عصر استبداد جباران آتن ، پيكر زن لخت ساخته نمي شود ، (۲) و در اروپاي قرون وسطى پوشانيدن پيكرها امرى ضرورى است ، (۳) در قرن شانزدهم كه زندگى عيسى وقديسان موضوع اصلى نقاشى اروپائى است و نقاشان در تجسم روايات انجيل و تورات مي كوشند ، همه پيكرها حتى آن هائى را كه بايد مطابق روايات ، عريان نشان داد ، سراپا يادست كم ، از كمربهائين مستور مي كنند . (۴) در ۱۵۵۹ به فتواي كليسا ، در تصوير معروف " باز سين داوري " ، شاهكار ميكيل آنجه لو (Michel Angello) دست مي برند و بارنگ ، جامه هائى بر پيكرها عريان مي پوشانند . (۵) با اين همه ، هنرمندان ، به رغم تنفر خواص ، گاه گاهي پيكر عريان ساخته اند . ولى اين پيكرها نيز چنان سخت و صلب و جدى و پرايهت مي نمايند كه وضع طبيعى بدن را از اهميت مي اندازند و مختصات زندگى اشرافي را به بيننده القا مي كنند . (۶)

جهان بيني اشرافي اقتضا مي كند كه بزرگان به هيئت خود نقش نشوند ، بلكه به صورتى كه در خور مقام اجتماعى ايشان است ، در تصاوير نمودار گردند ، در شتى پيكر يارسانى قامت يابند و ريش يازيبائى چهره و وسايلي هستند برآي تفكيك فرادستان از فرودستان ، در بسيارى از ادوار تاريخ جوامع باستانی ، تصوير بزرگان و نيز خدايان از

H. Rubissow : Art of Asia , 1954, P. 140.

(۱)

(۲) هاووزر ، سابق الذكر .

(۳) همان ، ص ۱۹۵ ،

(۴) همان ، ص ۳۷۷ - ۳۷۶

(۵) همان ، ص ۳۷۷ .

(۶) همان ، ص ۳۵۰ .

تصویر خادمان و مردم عادی متفاوت است، بزرگان، برخلاف آدم‌های معمولی، به هیبتی عظیم و رعب‌آور و غیر واقعی نمودار می‌شوند، و این قیافه‌های ناهنجار به مردم - اعلام می‌کنند که خواص از همه جهت با قاطبه ناس فرق دارند. (۱) شهوت بزرگ نمائی اشراف بر پیکر سازی ایران باستان سایه افکنده است. معماری و مجسمه سازی هخامنشی از زمان داریوش اول تا پایان کار آن دودمان وسیله عظمت نمائی بوده است (۲) غلبه ایران بر بابل سبب شد که سروران ایران نیز مانند بزرگان بین النهرین، برای - عظمت نمائی تلاش ورزند، و چنان که داریوش اول در کتیبه شوش می‌گوید، هنرمندان همه نواحی شاهنشاهی ایران را برای این منظور گرد آورد (۳) معماری و سایر هنرهای عصر دودمان هخامنشی در خدمت پادشاهان و عامل تبلیغ و تکمیل افتخارات آنان بوده است. (۴) صورت سازی هم همین هدف را داشته است. پیکر خدایان و اوندان جامعه مصر ساسانی و پیش از آن، در شت ترازی پیکر دیگر مردم است. (۵) این تمایز در دوره اسلامی نیز دوام می‌آورد، به طوری که در پیکرنگاری عصر دودمان صفوی، بزرگان نه تنها به وسیله جامه‌های فاخر و زینت افزار از دیگران ممتازند، بلکه دارای قامت‌هایی رساترنیز هستند. (۶)

در آثار هنری بوزان تی یون (Buzantion) صورت حکام، جامد و غیر واقعی، و صورت مردم عادی، زنده و واقعی است و در نقوش اروپای قرون وسطی، اشخاص افتاده حال

(۱) همان، ص ۵۴ و ۶۳ - ۶۲.

(۲) H. Frankfort: The Art and Architecture of the Ancient Orient;

1954, P. 215.

(۳) همان، ص ۲۱۴

(۴) آه‌گدار: "سبک معماری هخامنشیان" در جمعی از دانشوران ایران شناس اروپا:

تاریخ تمدن ایران، ترجمه جواد محبی، ۱۳۳۶، ص ۷۸.

(۵) ره‌گیرشمن: ایران، از آغاز تا اسلام، ترجمه دکتر محمد معین، ۱۳۳۶، ص ۱۶۲، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳، ۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹، ۱۴۴۰، ۱۴۴۱، ۱۴۴۲، ۱۴۴۳، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶، ۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۴۹، ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۵۴، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶، ۱۴۵۷، ۱۴۵۸، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱، ۱۴۶۲، ۱۴۶۳، ۱۴۶۴، ۱۴۶۵، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶

معمولی واقعی تر از اشخاص برجسته می نمایند و در نقوش سبک رومانسک (Romanesque)

بین سیمای خواص و سیمای عوام اختلاف فاحشی هست، و این اختلاف

برخی از محققان را به خطا بر آن داشته است که پیکرهای يك اثر واحد را کار هنرمندان متعدد بدانند. (۱) هنرمندان عصر رومانسک صورت بزرگان را سخت زیبا و متوازن می سازند و با این شیوه، به تماشاگر تلقین می کنند که خداوندان امتیازات اجتماعی ذاتاً با دیگران اختلاف دارند، و امتیازات اجتماعی آنان زاده امتیازات طبیعی است.

چون خواص هدف هنر را تعین یا عظمت نمائی می دانند، ناچار در بند نمایش واقعیت نیستند و هنر باید جلال سروران جامعه را عرضه کند و از اینرو عامل نمایش مختصاً واقعی قیافه ها و اختلافات آن ها نباشد، چنان که در نقاشی چینی، اکثر تصاویر به يك دیگری مانند، و حفظ واقعیات تاریخی و مختصات فردی قیافه ها، مطمح نظر قرار نمی گیرند. (۲)

گفتنی است که حتی صورت های خدا یان و قدیسان هم موافق جهان بینی خواص آفریده شده اند و در کاشی کاری های بوزان تی یون یا نقاشی های اروپای قرن شانزدهم میسای ستم دیده و مریم افتاده حال به هیأت شاه و ملکه ای هستند، محاط در گروهی فرشته و حواری که به دربار یانی پروقرو جلال می مانند (۳). چون خواری و خفت معمولاً در زندگی صاحبان اقتدار راه ندارند، هنرمندان خواص عصر رومانسک از نمایش رنج های مسیح خودداری می نمودند و حتی در تصاویری که از واقعه مصلوب شدن او می کشیدند درد و شکنجه را منعکس نمی کردند، در این تصاویر و از واقعیت، میسای اساساً به دار آویخته یا میخ کوب نشده است، بلکه در فضا معلق و فقط با دار تماس است. میسای لباسی

M. Schapiro : (Style), in A. L. Kroeber (ed.):

Anthropology Today, 1953, P. 293.

(۲) دوران، سابق الذکر، بخش سوم، ص ۲۳۰.

(۳) هاوزر: سابق الذکر ص ۱۴۳، ۳۴۸-۳۴۷.

فاخر برتن ، و تاجی برسر دارد ، و بانگاهی بی اضطراب مقابل خود را تماشا می کند (۱) .
 حواریان نیز بدان هیئت که بوده اند ، مصور شده اند و قیافه آنان که باید بـ
 روستائیهائی در پیش مانند شبیه باشد ، همچون سیهای بزرگان اروپای آن عصر است (۲) .
 تاریخ پیکرتراشی از جهات بسیاری نفوذ مداوم ذوق اشرافی را منعکس کرده -
 است . مثلا بسیاری از مجسمه های جوامع مختلف ، در عین تنوع ، از یک لحاظ همانندند :
 هر یک از این مجسمه ها پیکری سخت و صلب و مستقیم است ، و بی آن که اندک انحنا یا
 خمیدگی یا تمایلی به اطراف داشته باشد ، به مقابل خود می نگرند ، چنان که اگر از وسط
 سر مجسمه خطی فرود آوریم ، تمام پیکر به دو بخش متساوی متقارن تقسیم می شود .
 این اصل که " مقابل نگری " یا " جبهه نمائی " (Frontality) (۳) نام گرفته
 است ، بر حجاری برخی از دوره های تاریخ هنر حاکم است ، معمولا " در دوره هائی که
 طبقه ای سخت بر طبقه دیگر استیلا دارد و جامعه اسیر استبداد است ، پیکرتراشی به
 جبهه نمائی می گراید . در این صورت ، می توان پذیرفت که جبهه نمائی محصول جامعه
 هائی است که طبقات اجتماعی آن ها ، به حکم سنن ، کاملا از یکدیگر جدا آیند و اعضای
 هیچ طبقه ای نباید از نظام زندگی پدران خود انحراف جویند ، چنین وضعی ایجاب
 می کند که صلابت و خشونت و سکون و جمود بر همه مظاهر زندگی چیره گردد ، و بر اثر آن ،
 آثار هنری که البته برای طبقه قاهر فراهم می آیند - انسان ، و نیز موجودات دیگر ، را به
 صورت چیزی ثابت و جامد و فرورفته نمایش دهند . لانگ و هاوزنشتاین (Hausenstein)
 نشان داده اند که در گذشته ، به اقتضای استبداد اجتماعی ، اصل جبهه نمائی به شدت
 در پیکرتراشی جوامع مختلف روی نموده است . (۴) گیرشمن (Ghirshman) می
 نویسد که این اصل در حجاری ایران هخامنشی و سلوکی و پارتی و ساسانی مراعات شده

(۱) همان ، ص ۱۹۵ . (۲) همان ، ص ۳۵۰ .

(۳) اصطلاح " جبهه نمائی " را که گویا ترازمقابل نگری ، است ، به ذوق سلیم مترجم کتاب
 گرانمایه ای مدیونیم : ویل دورانت ، تاریخ تمدن ، یونان باستان ، بخش دوم ، ترجمه
 فتح الله مجتبیائی ، ۳۳۹ ، ص ۱۱۱ .

J. Lange: Darstellung des Menschen in der Aeltern Griechischen Kunst, 1899; (W. Hausenstein : «Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst»);

Archiv fuer Sozialwissenschaft und

Sozialpolitik, Vol. 36, 1913, PP. 759- 760.

است. (۱) و دیگران به تفصیل از آثار جبهه نمای یونان باستان و برخی دیگر از جامعه های قدیم یاد می کنند . (۲)

خواص از آنجا که می خواهند در همه چیز ممتاز باشند ، می کوشند تا تجمل را در زبان نیز راه دهند و با کلامی مصنوعی و دراز زبان عوام سخن گویند و نشرو شعر بسازند . آلفونسو هم (Alfonso X) ، شاه کاستیل بلفط انگلیسی که از کاستیلی دور و به پرتغالی نزدیک است ، سخن می گفت (۳) ، چنان که اشراف انگلیسی در قرن هیجدهم و اصلمدان روسیه در قرن نوزدهم ، در مجامع خود به زبان فرانسه گفت و گو می کردند ، و نیز در دستگاه صاحب بن عباد ایرانی ، به عربی سخن می راندند ، و دربار سلطان سلیم عثمانی بفقاری .

صورت خفیف این " بیگانه پرستی لسانی " در همه جوامع دیده شده است ، تقریباً در همه جوامع ، طبقه کامروا به زبان کهنه و متصنع رغبت دارد ، و با این رغبت نشان می دهد که از زندگی واقعی و زبان عام دور است ، و برخلاف عوام ، می تواند فارغ از کار خطیر تولیدی ، به تجمل و تفنن گراید و با الفاظ بازی کند . (۴) بنابراین ، اگر عواملی خارجی پیش نمایند ، زبان و قلم خواص ذاتاً از زبان زنده جامعه بعد و رمی روند ، همان طور که زندگی خواص با زندگی عمومی مردم سازگار نیست ، در دوره هایی که جهان بینی خواص ، بدون برخورد با عوامل دیگر ، تجلی یافته است ، شعرو نشرد سخوش تکلف های ادبی بوده اند ، مثلاً در عالم اسلام ، لزوم رعایت درجات و القاب و تشریفات و - تعارفات سبب شده است که نامه های اشرافی و مخصوصاً " مکاتیب سلطانی ، پرتصنع و مشحون به شعرو و آرایش های صوری باشند ، امیر عنصر المعالی به فرزندش تاکید می کند

(۱) گریشمن : سابق الذکر ، ص ۲۷۸ .

(۲) A. de Ridder & W. Denna : Art in Greece, 1927, Part III, Ch. II.

(۳) جورج سارتون : تاریخ علم ، ترجمه احمد آرام ، ۱۳۳۶ ، ص ۲۴۱ -

(۴) The. Veblen : The Theory of Leisure Class, 1912, PP. 398 - 400.

که در نامه نگاری پارسی، از استعمال کلمات و جملات عربی و فنون ادبی خودداری - نورزد، " نامه خویش را به استعارات و امثال و آیت های قرآن و اخبار نبوی آراسته دار، و اگر نامه پارسی بود، پارسی مطلق منویس که ناخوش بود، خاصه پارسی دری که معروف نبود، آن خود نباید نوشت به هیچ حال، و آن ناگفته به . و تکلف های نامه تازی - معروف است که چون باید." (۱)

نامه هائی که در کتاب عتبه الکتبه تالیف منتخب الدین بدیع والتوسل الی الترسل نوشته بهاء الدین محمد گرد آمده اند، از تحقق نظر عنصر المعالی حکایت می کنند و نامه هائی که در آثار ابن مقفع و طبری و ابن مسکویه و ابن اسفند یاریا شده اند، می رسانند که در ایران ساسانی نیز نامه نگاری اشرافی از سادگی برکنار بود، است.

در عصر عباسی به همان نسبت که رفاه و عیاشی خواص دامنه دار شد، بردامنه افراق های شاعرانه افزود. (۲) قیود اشرافی، شعر زاپونی را به ایجازی ممنوعی کشانید و تاندازه ای از شور جاندار خالی کرد. (۳) در دوره انحطاط امپراتوری روم که فرهنگ بلند پایه کلاسیک تزلزل یافت، فنون بلاغت جای هنرها را گرفتند و اهمیتی مبالغه آمیز یافتند، چندان که در قرن چهارم مسیحی، ادیبی به نام لیبانی یوس (Libanius) از سربیم گفت: اگر بلاغت را از دست دهیم، چه می ماند که ما را از بربریان ممتاز سازد؟ (۴) در اروپای قرون وسطی، خنیاگران درباری به قصد آن که خود را از خنیاگران عوام ممتاز

(۱) عنصر المعالی کیکاوس بن اسکندر زیار، قابوسنامه، با تصحیح و مقدمه و حواشی دکتر

امین عبدالمجید بدوی، ۱۳۳۵، ص ۱۸۷.

(۲) شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد اول، ترجمه سید محمد تقی فخر داعی گیلانی،

جلد اول ۱۳۱۶، ص ۶۱.

(۳) ویل دورانت، تاریخ تمدن، مشرق زمین، گاهواره تمدن، جلد سوم، ترجمه

ح، آریان پور، ۱۳۳۷، ص ۱۱۶۸.

(۴) J. Lindsay : Song of a Falling World, 1948 , P. 25.

گردانند ، به تصنع میل کردند ، پس کلماتی مهجور و مبهم و نامفهوم و اوزان و بحوری که از زندگی و شعر مردم بسیار دور بودند ، اشعار آنان را در نور دیدند ، از این روشا شعاران سخت زود ، با یاد فراموشی از میانه برخاست . (۱) پس از عصر رنسانس نیز اشرف - اروپائی سبک ادبی پرتصنعی که کلاسیسیسم (Classicism) خوانده شد هاست ، به بار آوردند .

چون هنروسلیله ، نمایش و تائید و تثبیت و تبلیغ امتیازات خواص است ، خواص در پرورش هنرو هنرمند سعی فراوان مبذول داشته اند . بدین سبب است که نظامی عروضی و وظیفه شعرد استودن بزرگان می داند ، و وجود شاعر مبلغ ماهر را ، همانند د بیرو طبییب و منجم ، برای بزرگان لازم می شمارد . می گوید : " بریاد شاه واجب است که چنین شاعر را تربیت کند ، تا در خدمت او بیدار آید ، و نام او از مدحت او هویدا شود . اما اگر از این درجه کم باشد ، نشاید بدوسیم ضائع کردن و به شعرا و التفات نمودن ، خاصه که پیر بود . و در این باب تفحص کرده ام ، و در کل عالم از شاعر پیر بد تر نیافته ام ، و هیچ سیم ضائع تراز آن نیست که به وی دهند . " (۲)

کتر جامعه ای هست که هنرمندان رسمی آن بیش و کم مدافع و مبلغ طبقه فائق نباشند ، در اکثر جوامع قدیم ، هنرمندان ، آواز و گرشوکت بزرگانند ، و آثار آنان برای پخش آواز ، اینان پدید می آید ، به فرمان بخت نصر ، نام او را بر یکایک آجرهای قصرهایش نقش کردند ، (۳) ولوئی چهاردهم روه هنرمندان گفت : " من گرانمایه ترین امر عالم را که همان شهرت من است ، به شما وامی گذارم . " (۴)

در مصر قدیم ، امیران و کاهنان ، به زور یاب مزد ، هنرمندان را به کارگماردند ، تا برای عظمت ایشان ، آواز گری کنند (۵) . در بین النهرین معبد کماز حکومت جدا نبود ، پیکر تراشان را در خدمت خود گرفت . (۶) در ایران هخامنشی ، هنرمندان بسه

(۱) A. Hauser: The Social History of Art, Tr. by S. Godman, Vol. I, 1951, P. 226.

(۲) نظامی عروضی ، چهار مقاله ، به کوشش دکتر محمد معین ۱۳۳۳ ، ص ۴۸ .

(۳) دورانست : سابق الذکر ، بخش ۱ ، ص ۹۳ .

(۴) هاووز : سابق الذکر ، ص ۴۴۵ . (۵) همان ، ص ۴۶ و ۴۷ .

(۶) همان ، ص ۴۶ و ۴۷ .

H. Frankfort: The Art and Architecture of the Ancient Orient; (۶)

در باره وابستگی داشتند، و بدین سبب با سقوط دودمان هخامنشی، به راه زوال رفتند. (۱) حتی در جامعه هائی مانند جوامع اسلامی و بودائی که صورت نگاری به دلایلی ممنوع بود، باز خواص این وسیله تبلیغ راهها نکردند و عباسیان برای تزیین در باره های پرشکوه خود، همه هنرهارا به کار گرفتند، و اشراف بودائی، با آن که دنیای حسی را وهم یافریبی پیش نمی دانستند، از ساختن صورت مناظر و اشخاص و آراستن دنیای وهم و فریب چشم نپوشیدند. (۲)

بدیهی است که در نظر خواص، انحراف هنرمندان از ذوق طبقه قاهر جامعه کاری نارواشمرده می شود. در چین پس از دوره تانگ (Tang) پیکر تراشی تا اندازه های جمود دینی راهها و به واقعیت میل کرد. اما خواص زبان به شکایت برداشتند که هنرمندان قدیسان را به صورتی عادی و ساده مجسم می کنند، و این کار ناهنجار است. در نتیجه روحانیان بودائی به مداخله پرداختند و مقرراتی برای "شعایل کشی" ترتیب دادند. (۳) در اروپای اواسط قرن شانزدهم هنگامی که بر اثر تحولات اجتماعی، ذوق عوام در هنر رسمی راه یافت. نقاشان مردم عادی را هم در تصاویر قدیسان گنجانیدند. (۴) ولی در آنجانب مانند چین، بزرگان دین ابرو درهم کشیدند و مثلاً به میکل آنجه لو تاختند که چرأ صورت عیسی را بدون ریش کشیده، و فرشتگان را برخلاف روایات، کنار یکدیگر مصور کرده است. پس در کار هنری بنای مداخله را گذاشتند، و همه جزئیات و حتی انتخاب رنگ را زیر نظر خود گرفتند. (۵) البته این قیود و مداخله های رسمی، هنرمندان را واداشت که محتوی و زیبایی معنوی اثر را مورد غفلت قرار دهند و فقط در مهارت نمائشی و

(۱) ره گیرشمن و ایران، از آغاز تا اسلام، ترجمه دکتر محمد معین، ۱۳۳۶، ص ۲۲۹.

(۲)

H. Rubissow: Art of Asia, 1954, P. 14.

(۳) دورانت، سابق الذکر، ص ۱۰۰۸. (۴) هادور: سابق الذکر، ص ۲۱۴.

(۵) همان، ص ۳۷۶.

تردستی و صنعتگری بکوشند . (۱)

به اقتضای ذوق خواص ، همواره تجلیات ذوق عوام مورد تحقیر قرار گرفته است .

بزرگان اروپا شکسپیر را انتقاد کردند که گاهی برخلاف سنن ادبی ، اصطلاحات مردم عادی را در آثار خود راه داده است . نقادان فرانسوی قرن هفدهم ، به نمایشنامه نگاری انگلیسی که از واقعیت های ساده زندگی نمی گریخت ، تاختند ، و ولتر به شکسپیر اعتراض کرد که چرا در نمایشنامه هملت (Hamlet) تعبیراتی عامیانه مانند " یک موش هم

تکان نمی خورد " آورده است . (۲) همین نقادان به برادران لئون (Le Nain) -

خرد گرفته اند که برخلاف سنن پیکرنگاری ، به واقعیت گرائیده و مردم عادی را موضوع آثار خود قرار داده اند . (۳) راجر فرای (Roger Fry) ، نقاد نامدار انگلیسی نیز آثار

هوگارت (Hogarth) ، صورتگر واقع گرای را که به عوام نظر داشت ، پست شمرد . (۴)

چنان که ملاحظه می شود ، هنر خواص از یک سو از زندگی علمی جدا و در شمسار

تفننات است ، و از سوی دیگر وسیله بزرگ نمودن امتیازات خواص و مرعوب ساختن عوام است .

چنین هنری ، بی گمان نمی تواند واقع گرای باشد . ذوق خواص از واقعیت های زندگی

می گریزد ، و به جای زیبایی های گونه گون و بی شمار واقعی ، خواستار زیبایی های مصنوعی

و قراردادی معینی می شود . زیبایی هائی از آن قبیل که مجلسی در عین الحیوة به حور عین

نسبت می دهد ، و شرف الدین رامی در رائیس العشاق و آن یولو فی رن زوئولا (Angolo-

Firenzuola) در مکالمه - نامه فراموش شده ، خود - Sonra la bellezza della
donne

بارها اعضای بدن برمی شمارند .

به طور کلی ، از دوره نوسنگی به بعد ، هنرهای رسمی اجتماعات مختلفی که پایه

آسمان تمدن نهادند ، از واقع گرائی ابتدائی دوره و به واقع گریزی نزدیک شدند و صورتی

تزیینی و هندسی و انتزاعی و تکلف آمیز یافتند . آثاری که از دوره نوسنگی در هند مرکزی

مانده اند ، صرفا انتزاعی و درواز واقعیت اند (۵) . نقوش کوزه ها و الواح ایبران و

(۱) همان ، ص ۴۷۸ .

(۲)

L. Schükking: Sociology of Literary Taste, 1945, P.13.

S. Meltzoff: "(The Revival of the Le Nains)", in The Art Bulletin,
Vol. 24, 1942, pp. 260-273.

(۳)

Vol. 24, 1942, pp. 260-273.

(۴)

.Fry: Reflections On British Painting, 1934, P. 34 ff.

(۵)

(۵) رایس سو ، سابق الذکر ، ص ۷

بین النهرین سراسرتزیینی و هندسی هستند. (۱) در سفال های هزاره پنجم پ ۰ م . ایران آرایش صوری چنان مورد تأکید قرار گرفته است که بیننده را از مناظر مصور غافل می کند. (۲) نگاره های مردم نواحی مختلف ایران قدیم مانند مروی ها و دامغانی ها و کاشی ها و خوز ها و پارسی ها و کیانی ها و کرمانی ها ، نمودار هنری انتزاعی و تزئینی هستند . (۳) هنر در ایران هخامنشی و اشکانی و ساسانی و نیز در بسیاری از جوامع باستانی دیگر به همین صورت است (۴) . هنر کت باستان ، با وجود شور و طراوت خود ، اسیر موازینی غیر واقعی و تجملی و قراردادی است . (۵) صورتگری یونان عصر هومروس ، هندسی است (۶) . صورت سازی اسلامی اساساً تزئینی است و در عالم اسلام نمایش پیکر طبیعی جایز نیست و باید آن را به هیئت منکسر و مسخ شده نشان داد (۷) . هنرهای دیگر جوامع آسیای قدیم ، مثلاً جامعه اندونزی نیز چنین بود ، است . (۸)

- دوری خواص از کارهای تولیدی و پویائی (دینامیسم) پر شور و حیات بخش آن خواص را اسیر هنری مصنوعی و قراردادی می کند ، و مسلماً چنین هنری نمی تواند زندگی و پویا (دینامیک) باشد و گوناگونی و دگرگونی در رنگ ناپذیری واقعیت ها را انعکاس بخشد .

(۱) ژ ، کونتینو: "ایران پیش از دوره هند و اروپائی" در جمعی از دانشوران ایران شناس:

تاریخ تمدن ایران ، ترجمه جواد محبی ، ۱۳۳۶ ، ص ۶۵ - ۶۰ .

(۲) فرانک ، فورت ؛ سابق الذکر ص ۲۰۲ .

(۳) جلیل ضیاء پور ؛ هنر نقاشی و پیکرتراشی در ایران زمین ، بخش یکم [تاریخ ندارد] ،

ص ۴۱ - ۱۸ .

(۴) همان ص ۱۶۶ - ۱۶۵ .

(۵) هاووز ؛ سابق الذکر ص ۶۷ .

(۶) همان ص ۸۱ - ۸۰ .

(۷) رابی سو ؛ سابق الذکر ص ۲۰۸ .

(۸) همان ، ص ۳۹ - ۴۵ .

در نتیجه، قوالی يك نواخت و صوری و کلی برهنه‌چیره می‌شوند، سنت‌های دیرپای -
 اختناق آوری فراهم می‌آیند و هنرمند را از خلق تصاویر هنی تازه و جاندار و شورانگیز
 بازمی‌دارند. از اینجاست که در سراسر دوره طولانی نوسنگی نقوش سفال‌ها تغییری
 نمی‌پذیرند؛ (۱) و در طی دوره مفرغ و آهن و نیز دوره‌های تمدنی مشرق زمین و یونان
 قدیم، یعنی از ۵۰۰ تا ۵۰۰ پ. م. هنر از بند بنی کهنه و گرانجان نمسی
 رهد (۲).

در چین باستان، نقاشی سراسر اسیر سنت است. (۳) هنر یوزان تی یون، مخصوصاً از
 قرن دهم تا قرن دوازدهم مسیحی در چار قوالب جامد سنتی است. (۴) در عالم اسلام،
 حکومت سنن عمری دراز دارد: ذوق هنری، مرده و متحجر، و هنرها قرار داد یوقالبی
 هستند.

ابن قتیبه شاعران را از تجدید بیم می‌دهد: شاعر نباید از شیوه متقدمان انحراف جوید و مثلاً
 به جای اسب‌و شتر، خرواستر را وصف کند، و به جای اتلال و دمن و شوراب‌ها و گیاهان
 خود رو، آبادی‌ها و آب‌های شیرین و نرگس و نسیرین را موضوع شعر خود قرار دهد. به
 خلف احمر، ادیب قرن دوم هجری، نسبت داده اند که گفته است: روزی پیرمردی کوفی
 از کهنه پرستی جامعه شکایت می‌کرد و می‌گفت: شاعرانی کهنه تقلید قدما، از گل و گیاه
 صحرائی نام می‌برند، محبوبیت می‌یابند، ولی من سخن از میوه و درخت شهری می‌رانم و
 مورد پسند قرار نمی‌گیرم. (۵)

شاعران خواص به اقتضای سنت پرستی، به شیوه‌های معینی گرائیدند و بر

V. Gordon Childé: Man Makes Himself, 1936, P.109. (۱)

(۲) هاووزر: سابق الذکر ص ۳۵.

(۳) دورانث: سابق الذکر ص ۱۰۲۴.

(۴) رایب سو: سابق الذکر ۲۲۸ - ۲۲۷.

(۵) احمد امین: پرتو اسلام، جلد دوم، ترجمه عباس خلیلی ۱۳۱۶، ص ۱۶۶-۱۶۵.

اثر آن ، تصاویر هنی و موضوعات و سبک های معینی بر شعر چیرگی یافته اند ، به طوری که هر کس با آثار شاعران محشور باشد ، کمابیش به حریم شاعری راه می یابد . معروف است که در چین باستان ، هر کس هزار شعر می خواند ، خود شاعری می توانست . (۱) نظامی عروضی هم شعر آموزی را شرط شعر سازی می دانست ، ولی آموختن هزار شعر را کافی نمی شعر . به نظر او شاعر باید " بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار از آثار متأخران پیش چشم کند و بیوسته در او این استادان همی خواند و یاد همی گیرد " (۲) همین اندرز از سخن شناسان جوامع دیگر - امثال هوراسی یوس (Horatius) و کوئین تیلی یین (Quintilian) و اصمعی نیز می توان شنید . (۳)

در چنین اوضاع و احوال ، شاعران به جای آن که از واقعیت الهام بجویند ، از یک دیگر الهام می گیرند . در اروپا راسین (Racine) و کورنی (Corneille) و دیگر پیروان سبک اشرافی کلاسی سیسم ، هنرمندان یونان باستان از جمله آیس خولوس (Aischulos) و سوفوک لس (Sophokles) و ای یوری بی دس (Euripides) را سرمشق خود شعر مند . مولی پراز سیرانود و برزراک (Cyrano de Bergerac) ، گوته از مارلو (Marlowe) ، و دوما (Dumas) ی بزرگ از شیل لرو اسکات (Scott) سود جست . (۴)

در ایران ، فرخی و عنصری و منوچهری و انوری و لامعی و معزی و دیگران از شاعران عرب درس گرفتند ، معزی از فرخی و عنصری و منوچهری و لامعی پیروی کرد ، و منوچهری و عنصری از اشعار ارمو القیس و ابونوام و متنبی بارور شدند . منوچهری بقول خود ، سردر دیوان

(۱) دوران و سابق الذکر .

(۲) نظامی عروضی ؛ سابق الذکر ص ۴۷ .

(۳) دکتر عبدالحسین زرین کوب ؛ نقد ادبی ، ۱۳۳۸ ، ص ۲۹۰ و ۲۹۵ و ۳۱۸ .

(۴) همان ، ۱۶۰ ، ۱۶۲ ، ۱۹۲ و ۱۹۱ - ۰۱۹۱ .

عنصری فرومی برد . مولوی از سنائی و عطار پیروی می کرد و حافظ طرز سخن خواجو را می پسندید . امیر خسرو خواجو و فقیه و جامی و هاتف و قاسمی و وحشی و مکتبی و آذرو جز این ها براه نظر می گنجوی رفتند ، و تقریباً شصت مثنوی مانند مطلع الانوار امیر خسرو و روضه الانوار خواجو و مونس الا برار فقیه کرمانی و تحفه الاحرار جامی و مجمع الایکار عرفی و خلد برین وحشی به تقلید مخزن الاسرار نظامی سروده شدند ، چنان که مقامات حمیدی از مقامات حریری و مقامات بدیع الزمان الهام یافت ، و ده ها اثر منظوم به الهام شاهنامه فردوسی پدید آمدند ، و آثار اکثر شاعران قرن دهم و یازدهم تقلید صریح آثار قدما می شعر فارسی بودند .

بر اثر این عوامل ، در قصیده سرائی فارسی تصاویر هنی شاعران چنان تثبیت و جامد شدند که شاعر توانائی مانند فرخی سیستانی از آن که نمی تواند در وصف امیر غزنوی ، محمد بن محمود ، چیزی جز مکررات ملال آور عرضه کند ، به بیزاری و شرمساری می افتد ، فرخی در بند بیست و سوم ترجیع بندی که در مدح این امیر سروده است ، چنین زبان بشکایت می گشاید : (۱)

” سزای تو ، تراشاها ، ندانم آفرین گفتن ،
 همی شرم آیدم زین خام گفتاری چنین گفتن !
 خجل گشتم ز بس حلم ترا کوه وزمین گفتن ،
 فرو ماندم ز بس جود ترا ما ، معین گفتن —
 حدیث تیغ و تیرو قصه تاج و نگین گفتن ،
 ترا بر کشوری ، یا برفزون ترزان امین گفتن ،
 جلال و همت و قدر ترا چرخ بسیرین گفتن ،
 پناه داد و دین خواندن ، بلای کفر و کین گفتن !
 چه خوانم مر ترا شاها ، که دل شد سیر از این گفتن !
 بگو تا من بگردانم ترا مدح متین گفتن ؟

(۱) فسرخی سیستانی ، دیوان ، به کوشش محمد دبیرسیاقی ، ۱۳۳۵ ، ص ۲۵

از آنچه مذکور افتاد، برمی آید که هنرخواص اساساً و بذاته، به واقعیت‌عنایتی ندارند،
 و اگر در معرض عواملی خارجی قرار نگیرند، ارتباطی با زندگی تولیدی جامعه نمی‌یابد.
 بنابراین، می‌توان هنرخواص را نقطه‌ی مقابل هنر واقع‌گرای و مثبت‌و عملی عوام شمرد و
 واقع‌گریز و منفی و تغنی و تزئینی و تبلیغی خواند.

* * *

VIII. سبک شناسی دینامیک :

در فصل های پیشین ، سخن یا بحث ما بدان جا رسید که در آغاز تمدن ، جامعه های انسانی به دو قطب یاد و طبقه اجتماعی تقسیم شدند ، و بر اثر این تقسیم ، سراسر جهان بینی انسانی و از آن جمله هنر و صورت متمایز یافت - جهان بینی خواص جامعه و جهان بینی عوام . در یافتیم که هنر خواص از واقعیت و زندگی عقلی به دور است و برخلاف آن هنر عوام واقع گرای است و با عمل زندگی سازگاری دارد .

اینک دنبال مطلب رامی گیریم و به دشواری هائی که از بحث علم الاجتماعی مامی زاید ، می پردازیم و راهی برای رفع آن هائی جوئیم .
اشکالات تبیین استاتیک سبک ها :

تحقیق علم الاجتماعی درباره سبک های هنری با آن که در آغاز سخت آسان یاب و نتیجه بخش می نماید ، در جریان کار با موانع بسیار روبرو می شود . تقسیم آثار هنری از لحاظ وظیفه اصلی هنر و زندگی اجتماعی و تشخیص و وجریان متمایز هنری - هنر خواهی و هنر عوام - حل مشکلات فراوانی را ایجاد می کند .
عمده این مشکلات چنین اند :

۱ . در مواردی هنریك طبقه - چه هنر عوام ، چه هنر خواص - باز زندگی عقلی آن طبقه موافق نیست . با آن که هنر وسایر جلوه های اندیشه ، يك طبقه ضرورتاً نشأت زندگی عقلی آن طبقه اند ، باز هنرهای يك طبقه در بسیاری موارد با مقتضیات عقلی آن طبقه هماهنگی ندارند . در جامعه های تمدن ، جریان هنر و جریان زندگی عقلی دقیقاً و گام به گام باید یکدیگر همراهی نمی کنند ، چنان که گاهی زندگی عقلی جامعه ای راه - انحطاط می سپارد ، ولی هنر آن جامعه شکوفان است . جزر و مد تولید اقتصادی و تولید فکری همواره همخوانی نیستند . مثلاً سرمجسمه ملکه مصری ، نفره تیت (Nefretite) از امکانات اقتصادی دوره ای که آنرا آفرید ، است بیش افتاده و با بهترین مجسمه های - دوره های درخشان بعد برابری می کند . در انگلیس و آمریکای قرن های نوزدهم و بیستم ، قدرت عقلی خواص جامعه در اوج است ، ولی هنر آنان پست است و بی-

اصطلاح دستخوش " درنگ اجتماعی " (Social lag) شده است .

همچنین در مواردی هنریك طبقه یا يك دوره به شیوه های پیشین می گراید ، در صورتی که هنریك طبقه یا يك دوره قاعد تا" باید نمایشگر مقتضیات آن دوره و دراز شیوه های قدیم باشد . پس از دوره "رونسانس ، هنر رسمی در بسیاری از کشورهای اروپائی به شیوه های هنری یونان و روم باستان گرائید و شاعران قرن دوازدهم و سیزدهم هجری ایران به شیوه شاعران قرن های پیشین شعر سرودند .

بر همین منوال ، آثار هنری عوام با آن که ذاتاً واقع گرایند ، باز از خیال پرستی بهره ای دارند : عوامل لاهوتی و غیرواقعی در فولکلور ندارند . آثار هنری خواص نیز با آن که اساساً از واقعیت گریزانند ، باز نمونه های بارزی از واقع گرائی در تاریخ هنر رسمی به چشم می خورند . مثلاً در اواخر قرون وسطی و در دوره "رونسانس اروپا ، ترانه های واقع گرای عوام ، در موسیقی رسمی تأثیری ژرف بخشیدند" (۱) فردوسی و شکسپیر با آنکه هر دو شاعر خواص بودند ، سخت در نمایش واقعیت استسادی نمودند .

باوصفی که هر طبقه ای مطابق مقتضیات زندگی عملی خود ، دارای هنری خاص است ، گاهی خواص هنر عوام را خوش می دارند ، و گاهی عوام به هنر خواص رغبت نمی نمایند : فولکلور معمولاً برای خواص خوشایند بود و آثار ادبی رسمی مانند شعر هومر - روس و دانته و سعدی و حافظ ، در زندگی مردم عادی راه داشته است . از اینها گذشته ، تاریخ تمدن نشان می دهد که هنر با آن که معلول زندگی عملی طبقات اجتماعی است ، در موارد بسیار ، در جریان طلت خویش موثر افتاده و در جامعه - تغییراتی پدید آورده است .

۲ . گاهی سبک هنریك طبقه با سایر شوون نظری آن طبقه همخوانیست . با آن که هنر هر طبقه ، نمود اراندیشه آن طبقه است ؛ باز گرا را " با سایر جلوه های اندیشه آن طبقه مثلاً تکنیک و علم و فلسفه ، تطبیق نمی کند . در یونان قدیم ، باوصفی که تکنیک در

مرحله ای ابتدائی بود، هنر به اوج کمال رسید، و در ایران فرو افتاد پس از اسلام، شعر سخت ترقی کرد. همچنین هنرهای اروپای پس از رنسانس، با وجود ترقی فراوان خود، با ترقیات تکنیک اروپائی همگام نشدند.

۳. گاهی سبک های هنرهای مختلف يك طبقه یکسان نیستند، در دوره عتیق یونان، حماسه سرائی زنده و واقع گرای بود، اما صورتگری آن دوره به تصنع و انتزاع و طرد واقعیت گرایش داشت. (۱) در جامعه آرتک (Aztec) های قدیم، معماری و پیکرتراشی قوت بسیار داشت، ولی پیکرنگاری ضعیف و ادبیات منحصر به خطابه بود. بر همین سیاق، موسیقی آرتک به گرد رقص آرتک نمی رسید. (۲) در عالم اسلام، مخصوصاً ایران، هنرهای ادبی در اکثر ادوار از هنر پیکر سازی و موسیقی پیش افتادند، در دوره گوتیک (Gothic) اخیر، ادبیات رسمی بیش از نقاشی و مجسمه سازی به ذوق عوام نزدیک شد و "متل" (Fable) که از انواع ادبی دیرین عوام است، رواج گرفت. (۳) در دوره باروک (Baroque) معماری و پیکرتراشی و پیکرنگاری کمابیش به موازات یکدیگر سیر می کردند، ولی در دوره کارولینزی (Carolingians) و آغاز دوره رومانسک (Romanesque) و دوره کنونی از یکدیگر فاصله گرفتند. در انگلیس قرن یازدهم یعنی در دوره تسلط هنر انگلیس در اروپا، رسم و نقاشی تجلیاتی عالی به بار آوردند. اما معماری در وضع پست باقی ماند. در هلند قرن هفدهم، نقاشی تابع سبک نو رابرنات بود، لیکن معماری از سبک کهنه رنسانس متابعت می کرد (۴). مینیاتورهای قرون وسطای آیرلند انتزاعی و هندسی بود، ولی شعر آن زمان

(۱) A. Hauser : The Social History of Art, Tr. by S. Goodman, Vol. I, 1951, P. 81.
(۲) G.C. Vaillant: The Aztecs of Mexico, 1955, P. 159.

(۳) هاووزر: پیشین، ص ۲۵۸.

(۴) M. Schapiro : (Style), in A.L. Kroeber (ed.): Anthropology, Today, 1953, P. 295.

به واقعیت عنایت داشت. (۱) ، در انگلیس دوره الیزابت اول نقاشی بمپایه درام نمی رسید . و در روسیه قرن نود زهم نهضت ادبی برابری در عرصه پیکر نگاری نیافت (۲) .
 ۴ . گاهی هریک از هنرهای يك طبقه مشتمل است بر بیش از يك سبك . با آن

که هنر عوام یا هنر خواص نمودار مسلم اندیشه اختصاصی آنان است ، باز چه بسا در دوره واحدی هریک از هنرهای آن در طبقه صورت واحدی کنواختی ندارند و از يك سبك درمی گذرند . جمعی از اعضای طبقه سود اگر اروپا پس از دوره رنسانس به شیوه شعری کلاسی سیستم رغبت نمودند و گروهی از آنان سبك شعر رومانتی سیسم را استقبال کردند . در عصر حاضر ، بسیاری از هنرمندان طبقه سود اگر اروپا به تنوعات و همی شیوه رومانتی - سیسم پای بندند ولی کسانی هم هستند که هنر واقع گرای می جویند .

در ایران پس از اسلام ، زمین داران متنفذ همچنان که شیوه دیرین خراسانی را گرامی می داشتند ، گاهی به شیوه عراقی نیز دل بستند .

۵ . گاهی سبك هنریك طبقه در جریان زندگی خود یکسان نمی ماند . شیوه کلاسی - سیسم که در اروپای پس از رنسانس شگفت و عمدتاً زبان حال اشراف درباری بود ، بارها تحول پذیرفت و بین واقع گرائی و واقع گریزی نویسان کرد .

هنرمندان پیرو شیوه رومانتی سیسم که عموماً از طبقه سود اگر برخاستند ، در مراحل اولیه مثبت و مبارز و مایل به واقعیت بودند . اما در مراحل بعدی و از جمله در قرن بیستم ، آثاری منفی و بی شور و دراز زندگی واقعی به وجود آوردند ، همچنان که در ایران ، - شیوه خراسانی ، هرچه سالد ارتشد ، با واقعیت بیگانه تر شد .

۶ . گاهی آثار هنرمند واحدی در جریان زندگی او تغییر می پذیرند . آثار بسا هنرمندان ، با آن که می باید از زمینه واحدی - طبقه اجتماعی آنان - نشأت گرفته باشند ، یکدست نیستند . آثار منثور و منظوم دوره های مختلف عمر سعدی یا گوته از لحاظ واقع گرائی برپایگاه بیگانه ای قرار ندارند . شکسپیر در باره ای از بند های درام رومیو ی

(۱) هازر: پیشین ، ص ۱۵۴ - ۱۵۲ .

(۲) شاپیرو ، پیشین .

شب نیمه تابستان (مثلا صحنه ۴ اول پرده اول) مانند مردی مرفه و بیکار به خیالبانی
 و تصنع مجال می دهد ، ولی در اوتللو (Othello) (صحنه سوم پرده اول) -
 نسبتاً واقع بین و ساده گوشت ، و در مکبث (Macbeth) (صحنه سوم پرده اول)
 و هملت (Hamlet) ، (صحنه مربوط به گورکن) به زبان و اندیشه عوام می گراید .
 و در زورت (Wordsworth) و کاله ریچ (Coleridge) و سوتسی
 (Southey) در آثار اولیه خود ، انقلابی بودند ، ولی در آثار بعدی افرادی
 محافظه کار شدند . سنفونی شادی بخش پنجم شوپرت (Schubert) با آثار خفقان آور
 بعدی او نمی سازد ، و قطعات سرخوشی که هایدن (Haydn) در آغاز کار می ساخت ،
 با سنفونی های شورانگیز او آخر عمر او توافق ندارند . (۱)

این گونه اشکال - و نیز اشکالات دیگر - در تحقیق علم اجتماعی حاضر پیش
 آمده اند ، و چنان که از مطالب پیش بر می آید ، با مقولات سبک شناسی استاتیک (ایستا)
 نمی توان آنها را تبیین و حل و فصل کرد .

تبیین دینامیک سبک ها :

حال که سبک شناسی استاتیک قادر به حل مسائل سبک های هنری نیست ،
 ناگزیر باید با مقولاتی دینامیک (پویا) به هنرنگریم و طرح سبک شناسی دینامیک رادار
 اندازیم . بررسی دینامیک هنر به ما امکان می دهد که جریان دوسبک واقع گرای و واقع
 گریز - و نیز دوطبقه عوام و خواص - را از لحاظ مناسبات متقابل و درنگ ناپذیری که با
 یکدیگر و هم چنین با سایر شوون علمی و نظری جامعه دارند ، دریابیم و پاسخی برای -
 دشواری های یاد شده ، بجوئیم . سبک شناسی استاتیک اصول و عناصر و عوامل اصلی هنر را
 به ما می شناساند ، ولی قادر به تبیین تحولات و تدابیرات و تأثیرات متقابل سبک ها
 نیست . از این رو باید سبک شناسی دینامیک را مکمل سبک شناسی استاتیک دانست .
 مجموع عواملی را که در دینامیس (پویائی) سبک ها و به طور کلی در فرهنگ جامعه
 دخالت می ورزند ، در چهارمبحث مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهیم ؛ دینامیس شوون -

اجتماعی، دینامیسم داخلی طبقه اجتماعی، دینامیسم خارجی طبقات اجتماعی و دینامیسم شخصیت هنرمند، این چهار بحث تا اندازه ای از عهد تبیین انحرافات سبک های هنری و حل مسائل سبک شناسی برخوردارند و به این ترتیب روابط متقابل عمل و نظر و مناسبات هنر با سایر تجلیات نظری جامعه و مناسبات هنرهای مختلف با یکدیگر (دینامیسم شوون اجتماعی) از یک طرف و مناسبات قشرهای طبقه و تحولات طبقه (دینامیسم داخلی طبقه) از طرف دیگر، و آمیختگی طبقات و تحمیل فرهنگ خواص بر طبقه عوام و نفوذ نهانی فرهنگ عوام در فرهنگ خواص و تاثیر هنرپروران در هنرمندان (دینامیسم خارجی طبقات) از طرف دیگر، و نیز مقام و حرمت اجتماعی هنرمند و بینش و دانش و ژرف بینی او (دینامیسم شخصیت هنرمند) مفتاح سبک شناسی خواهند بود.

الف. دینامیسم شئون اجتماعی

۱. روابط متقابل عمل و نظر

تردیدی نیست که سیر عملی و سیر نظری جامعه همیشه در سطح واحدی صورت نمی گیرند، اندیشه گاهی در ترجمانی واقعیت تولیدی جامعه کندی نشان می دهد، و گاهی مانند رو، یا، از آن پیش می افتد و مقتضیات آینده را پیش بینی می کند.

عدم تطابق مراحل سیر عملی و سیر نظری جامعه از زمانی آغاز شد که کار عملی از کار نظری جدا گردید و طبقات و گانه اصلی پدید آمدند. در جامعه متعین، برخلاف جامعه ابتدائی، وحدت عمل و نظر از میان رفته است. در جامعه ابتدائی، هنسرها مستقیماً وابسته تولید اقتصاد بود. اما در جامعه طبقه ای متعین، به سبب پیچیدگی تولید و جامعه و پیدایش صنایع هنری، هنر راه ورسی مستقل از راه ورسی تولید اقتصادی - جامعه یافت. جدائی اندیشه از عمل معمولاً به دو صورت ظاهر می شود:

- ۱ - پس افتادن اندیشه از مقتضیات حال، یا دوام کردن اندیشه های پیشین.
- ۲ - پیش افتادن اندیشه از مقتضیات حال، یا به استقبال آینده رفتن.

این دو نمود، هر دو حاکی از جدائی اندیشه از عمل موجودند. در مورد اول، اندیشه، برخلاف عمل، روبه گذشته نوسان می کند و در مورد دوم، از واقعیت موجود می برد و به آینده می پردازد. نمونه مورد اول، بازگشت های مکرر اروپای غربی است به

شیوه هنری کلاسی سیسم یونان و روم در طی ادوار اریس از عصر رومسانس .
 نمونه مورد دوم ، انقلاب فرهنگی روسو و ولتر است که پیش از انقلاب اجتماعی فرانسه در
 گرفت .

با این همه ، جدائی نظر از عمل امری مطلق نیست ، و هیچ نظری نمی تواند بدون
 پایگاه عملی به وجود آید . پس در مواردی که نظریه جریان اصلی و مستقیم عمل جامعه
 بستگی ندارد ، بی گمان به جریانات فرعی و مخفی و غیر مستقیم عمل وابسته است (۱) .
 درست است که شوون نظری وسائل تکمیل و بهبود زندگی عملی هستند و به اقتضای
 حوائج زندگی عملی پدید می آیند ، ولی برکسی پوشیده نیست که شوون نظری نیز ،
 پس از پیدایش ، در جریان زندگی عملی تاثیر متقابل می بخشند . به عبارت دیگر ، هر
 معلولی در عین آن که معلول است ، خود نیز فعالیتی دارد و موجب تغییراتی در علت
 خویش می شود ، از این رو جریان نظر در جریان عمل موثر می افتد . اگر تاثیر متقابل نظرها
 در عمل نادیده بگیریم ، بیهوده در سادگی کردن جریان پیچیده واقعیت کوشید ه ایم ،
 البته به خطا رفت ه ایم . اساساً طبیعت یک سری در حوزه هیچ یک از علوم ، حتی علم فیزیک
 صدق نمی کند ، و اکثر جامعه شناسان از آن جمله جامعه شناسان دقیقی که هواخواهان
 بزرگ جامعه شناسی طبقه ای هستند ، در تبیین تحولات نظری جامعه نه تنها به بررسی
 عملی جامعه اکتفا نمی کنند (۲) ، بلکه چنین نظر محدودی را به عنوان " مکانیسم " قابل
 رد می دانند .

اندیشه از آنجا به وجود می آید که مورد لزوم جامعه است و بدون آن زندگی عملی

W. Stark; The Sociology of Knowledge, 1958, PP. 287 -290. (۱)

F. Engels, in International Publishers: Selected Correspondence (۲)
of Marx and Engels, [n.d.], P. 475;

V. Nadezhdina: (Vulgar Sociology in Criticism), in International,
Literature, No. 3, 1937, P. 86.

میسرنمی شود ، در این صورت ، عوامل نظری با آن که از متفرعات زندگی عملی هستند ، باز نقش و تأثیری دارند و مسلماً پس از ظهور ، منشاء تغییراتی می گردند . عمل چگونگی نظراً تعیین می کند ، ولی نظرم در عمل تأثیر می گذارد . افکار و امیال و آرزوهای یک طبقه وابسته زندگی تولیدی هستند و از آن می زایند . اما وقتی زاده شدند ، خود به عنوان بخشی از واقعیت ، مصدر فعل می شوند و با نیروی محرك خود ، طبقه را به جنب و جوش می اندازند و در نتیجه ، تحقق مقتضیات زندگی طبقه را تسریع می کنند . بنابراین ، آنچه در یک وهله جزو دنیای نظر و واقعیتی ذهنی و فردی است ، در وهله دیگر بخشی از دنیای عینی و واقعیت اجتماعی می گردد .

اگر در شرائطی استثنائی سبکی به وجود آید ولی مقتضیات عملی زندگی اجتماعی بقای آن را ایجاب نکند ، آن سبک مورد قبول قرار نخواهد گرفت . یک نسل پیش در -

انگلیس نسخه خطی اشعار روحانی قرن هفدهم ، توماس تراهرن (Thomas Traherne) به دست آمد . این اشعار که درباره طبیعت و کودکی سروده شده بود ، سبکی داشت که بعداً نام رومانتیسیسم به خود گرفت . چون در قرن هفدهم عملاً شرایط بقای چنین سبکی وجود نداشت . این اشعار در جامعه آن دوره تأثیری قابل نبخشید و متروک و مکتوم ماند . (۱) سبک هنر کلاسی صادر شوند نیست . وقتی می توان سبکی را از - دوره ای بعد و درهای یا از جامعه ای به جامعه ای انتقال داد که برخی از حوایج عملی آن دوره یا آن دو جامعه ، مشابه باشند ، با وجود همسایگی و مناسبات فراوان امپراتوری عثمانی با جوامع اروپائی ، در گذشته هیچ گاه ادبیات اروپائی مورد استقبال ترک ها قرار نگرفت . زیرا زندگی عملی ترک ها چنین نیازی نداشت .

بنابراین ، باید قائل شد که با وجود عدم توافق جزر و مد های زندگی عملی و نظری ، نظراً اساساً تابع عمل است ، انکار این واقعیت تنها از خیال با فان برمی آید . نظر - تازمانی که در عمل زمینه ای نیابد ، چیزی جز توهمی بیهوده یا فکری مرده و مومیائی شده نخواهد بود و تأثیری در زندگی واقعی نخواهد داشت .

تاریخ نشان می دهد که سبقت جریان نظریه عمل از یکدیگر و عدم توازی آنها —

نمود هائی کم دوام و زودگذرند و اگر این دو جریان را از آغاز تا انجام، مطمح نظر سازیم، متوجه می شویم که با وجود پس و پیش افتادن آنها، با زاین دو در پهنه طولانی زمان با یکدیگر توازن دارند. در جوامع متعدد بر اثر تقسیم کار و پیدایش طبقات، عالم نظریه عالم عمل جدائی گرفته و رابطه مستقیم آن دو از میان رفته است. از این رو تحولات عالم عمل مستقیماً "فورا" در عالم نظر منعکس نمی شوند.

ولی توازی غیر مستقیمی که می توان آن را به توازی دو خط "زیگزاگ" تعبیر کرد، میان آن دو باقی مانده است. هر چه دور سیریک امر نظری و مثلاً دوره سیریک هنر را از تر باشد، محور مسیر آن بیشتر به موازات محور مسیر عمل اجتماعی خواهد بود.

۲. مناسبات هنر و سایر تجلیات نظری جامعه

گفته شد که سیر هنری یک طبقه در مواردی بر سیر سایر جلوه های اندیشه آن طبقه انطباق نمی یابد. در این امر تردیدی نیست ولی هیچ گاه نمی توان از این عدم انطباق چنین نتیجه گرفت که جریان هنر و سایر تجلیات اندیشه از یکدیگر مستقل و از زمینه طبقه های آزاد و فاقد ضابطه و رابطه اند. هر یک از جلوه های اندیشه در عین بستگی به زمینه طبقه ای خود، برای خویش راه و رسم خاص دارند. راه و رسم خاص هر جلوه نظری به وسیله امکانات و حوائج طبقه و درجه بستگی آن جلوه به جریان زندگی عملی جامعه تعیین می شود. درجه بستگی یک جلوه فرهنگی به زندگی عملی، هر چه بالا تر باشد، محور مسیر آن به محور مسیر زندگی عملی نزدیک تر خواهد بود و برعکس، هر چه بستگی سیر جریان نظری به جریان عمل سطحی تر باشد، آن جریان نظری کمتر با عمل هماهنگی خواهد داشت و مسیر آن بیش از مسیر سایر جریانات نظری به صورت "زیگزاگ" در خواهد آمد و از جریان عمل و مسیر آن انحراف بیشتری خواهد جست. از این رو چگونگی یا سرعت تحولات همه شوون نظری جامعه یکسان نیست، و به قول گوردون چایلد (Gordon Childe) گاهی مرزهای حوزه های مختلف فرهنگ باید یکدیگر تطبیق نمی کنند. (۱) چنان که استارک

(Stark) می نویسد ، قوانین حقوقی جامعه چون سخت به مناسبات اجتماعی و عملی زندگی بستگی دارند ، بیش از دین و فلسفه با مقتضیات جامعه هماهنگی می نمایند . همچنین دین کمتر از حقوق ، ولی بیش از فلسفه به موازات جریانات زندگی عملی حرکت می کند . (۱)

با این همه ، جلوه های مختلف اندیشه ، يك طبقه در جریان طولانی زمان با یکدیگر همگامی و تناسب دارند . مثلاً نمی توان انتظار داشت که پس از انهدام يك طبقه ، جلوه های اندیشه آن یکی پس از دیگری منهدم نشوند . این بستگی بین همه جریان های نظری مخصوصاً بین تکنیک و هنر به شدت برقرار است . تکنولوژی در هنر سخت تأثیر دارد . زیرا اولاً " مواد و وسائل جدیدی به هنر عرضه می دارد ، ثانیاً شعور هنرمند و جهان بینی او تا حد و زیادی به وسیله تکنولوژی زمان تعیین می شوند ، از این رو بین رشد تکنیکی جامعه و کمال هنری رابطه ای غیر مهتقیم ولی ناگسستنی وجود دارد (۲)

۳ . مناسبات هنرهای مختلف يك طبقه

هنرهای يك طبقه چه بسا سیریکسانی ندارند ، اما عدم تطابق هنرها با یکدیگر ناقض بستگی کلی آنها به دنیای عمل نیست . هنرها با آن که همه تابع زندگی عملی جامعه اند ، باز هر يك برای خود جریان تکامل و انحطاط خاصی دارند . علت این است که هنرها از لحاظ امکانات وجودی از یکدیگر متفاوتند . مثلاً وسائل و سنن همه هنرها یکسان نیستند ، و البته این امر مانع توازی سیر آنها می شود . (۳) از این گذشته ، چنان که پس از این خواهیم دید همه اعضای يك طبقه از همه لحاظ تجانس ندارند ، بلکه

(۱) استارک : پیشین ، ص ۲۸۵ - ۲۸۴ .

(۲) F. Boas : Primitive Art, 1927, P. 17.

(۳) A. Hauser : The Social History of Art, Tr. by S. Godman, Vol. I. 1951, P. 153.

مشمول بر گروه های متفاوتی می شوند ، و هر گروه کاریا هنر خاصی را مورد تاکید قرار می دهد . به این ترتیب اختلافات گروه های داخل طبقه به نوبه خود در جریان آفرینش هنری آنها موثر می افتد و به عدم توازی هنرهای مختلف کمک می کند . (۱)

همچنین برخورد هنرهای مختلف به یکدیگر در سیر آنها تأثیر می گذارد . مثلاً در مغرب زمین هنر سینما ، هنر داستان نویسی را به راه تازه ای انداخت ، در عالم اسلامی بر اثر تحریم و تحقیر موسیقی و صورت سازی ، هنرمندان به هنرهای دیگری بردند ، و در نتیجه ، هنر تزیین کتاب و کاشی سازی و قالی بافی ترقی کرد ، و نیز پیدایش عکاسی و گراور سازی در ایران و شاید همه جا صورتگیری را از سیردیرین خود بازداشت - از جهتی پس انداخت و از جهتی پیش .

با وجود عدم انطباق یکایک مراحل جریان هنرهای مختلف با یکدیگر ، باز جریان های کلی هنرهای یک طبقه جهت واحدی دارند . مثلاً در ایران ، معماری که از قرن پنجم اسلامی روبه ترقی رفته بود ، در قرن دهم فرو افتاد ، ادبیات نیز از همین قرن در چار و گرونی شد و پس از آن نقاشی که از قرن نهم شروع به ترقی کرده بود ، تحت تأثیر شیوه هنری معروف به " هندی " به صورتی تازه درآمد .

ب . دینامیسم داخلی طبقه

۱ . قشرهای طبقه

یکی دیگر از عواملی که از توافق زندگی نظری یک طبقه با مقتضیات زندگی عملی آن جلوگیری می کند ، ضعف تجانس و وحدت طبقه است . هیچ طبقه ای نیست که سراسر یک دست و یک نواخت باشد . طبقه اجتماعی همواره مشتمل بر گروه های گوناگونی است که گرچه از لحاظ مصالح کلی همپسته و همانندند ، باز از لحاظ منافع خصوصی خود ، گرفتار اختلافی نیز هستند و به عبارت دیگر ، گروه ها یا قشرهای هر طبقه ، در عین وحدت ، دستخوش تشتت اند ، تا آنجا که در منافع یکدیگر شرکت دارند ، متجانسند ، و تا آنجا که منافع آنها با هم نمی سازند ، فاقد تجانس هستند . بدیهی است که تمایلات متعارض -

قشرهای هر طبقه در یک دوره واحد، موجد تنوعاتی در هنر آنها می شوند.

از قرن چهاردهم و پانزدهم به بعد یعنی در دوره ای که طبقه سوداگر اروپا راه پیشرفت می پوئید، قشر بالای آن طبقه، "تدریجاً" از سایر قشرها جدا و به قشری این اشرف زمیند ارتزاد یک شد. پس شیوه کلاسی سیمم اشرفی مورد قبول این قشر افتاد و شوری یافت. در صورتی که سایر قشرهای طبقه سوداگر به شیوه های ساده تری مخصوصاً به رومانتی سیمم گرایش می نمودند. به همین سبب از دوره گوتیک به این سو همواره از تجانس هنر کاست، و این عدم تجانس در دوره باروک شدت گرفت، به طوری که از آن پس دیگر تشخیص قاطع مقوله های هنری میسر نبود، در نتیجه، هنرمندان همزمان مانند کاراواجو (Caravaggio) و پوسن (Poussin) و روبن (Rubens) و هالس (Hals) و رامبرانت و وان دایک (Van Dyck) به جناح های متفاوت تعلق یافتند. (۱) در قرن نوزدهم بر اثر تشتت شدید طبقه سوداگر اروپا، جریان های گوناگونی در هنرها پدید آمدند. مثلاً قشری به هنر انتزاعی رغبت نمود و نغمه "هنر برای هنر" سرداد. در صورتی که قشر دیگری مرکب از کسانی مانند موریهس (Morris) و راس کین (Ruskin) و آرنولد (Arnold) و کامبیش (Cambridge) واقع گرائی و نتایج اجتماعی هنر را مورد تاکید قرار دادند (۲).

۲. تحولات طبقه

عامل دیگری که در سیر نظری جامعه تأثیر به سزادارد، تحولات طبقات اجتماعی است. می دانیم که هیچ طبقه ای ثابت نمی ماند، بلکه پس از پیدایش، از مراحل مختلف می گذرد و سرانجام جای خود را به طبقه دیگری می دهد، جریان حرکت کلی طبقه - هر چه باشد - مراحل متفاوتی را در جریان نظری طبقه زندگی پیش می آورد.

در دوره ای که یک طبقه آغاز رشد می کند، به ضرورت خوشبین و مثبت و امیدوار است، زیرا جریان حوادث جامعه به سود آن است. طبقه چون در چنین دوره ای کامروا

(۱) همان، ص ۴۲۴.

وبالنده است، واقعیت را موافق حال خود می بیند، البته با اشتیاق به واقعیت می نگرد و به نظام عینی جامعه و طبیعت دل می بندد. پس اندیشه این دوره بیش از اندیشه دوره های دیگر تکاملی و عقلی است و بر واقعیت منطبق می شود.

هنر طبقه بالنده هم البته در طی دوره بالندگی طبقه، مثبت و خلاق و درخشان است،

چنان که در اروپای دوره رنسانس با ترقی طبقه سوداگر، هنری واقع گرای فراهم آمد.

این هنر که "هنر ملی" خوانده شده است، همراه با مفهوم ملیت در ایتالیا ی قرن چهاردهم

زاده شد، و آفرینندگان آن بدون وحشت به تاریخ نگریستند و به وسیله دانش جدیدی که در

باره جامعه و طبیعت به دست آمده بود، انسان را در چهارچوب تاریخ مطالعه کردند.

پس هنر رنگ و شور حماسی به خود گرفت، و سپس با غلبه سوداگران بر زمین داران،

هنرمندان بزرگی مانند شکسپیر و گوته و شیلر قد علم کردند.

در این گونه شرایط، طبقه نو که می خواهد بر طبقه کهنه غلبه کند، مردم عادی

را به همکاری می خواند، و مردم عادی هم که واقع بینی و طغیان و اصلاح طلبی طبقه نورا به

سود خود می یابند، همکاری آن را پذیرند. در جریان همکاری طبقه نو خواسته با عوام،

طبقه نو که به طور موقت پیشرفت عوام را برای مقاصد خویش مفید می بیند، با شوق به فرهنگ

عوام رومی کند و با واقع گرایی در بین عوام، واقع گرایی نو بنیاد خود را نیرو می بخشد.

بنابراین، هنر عوام صاحب اعتبار می شود، و ضمناً از آمیختن آن با هنر طبقه نو، هنر ملی

واقع گرای تحقق می یابد، مثلاً در اروپا هنگام غلبه سوداگران بر زمین داران، طبقه نو

برای انهدام جهان بینی زمین داران و کلیسا که حامی زمین داران بود و ضمناً برای تقویت

متحد خود، عوام، با زبان اشرافی لاتین در افتاد و کوشید تا زبان عوام را جانشین آن کند،

چنان که دانته در کمدی الهی زبان عوام را به کاربرد (۱).

اما طبقه نو، پس از آن که به حد کفایت تکامل و قوام می یابد، البته دیگر با خطر

انهدام روبرو نیست. پس مساعی خود را از هدف های عقلی پیشین برمی گرد و به تفنن

می پردازد، ظرافت پرست و خرد سنج می شود. مثلاً در مرحله بلوغ سوداگری، هنر-

مندانی ترولوپ مانند (Trollope) آثار سرگرم کننده ای می آفرینند، و امثال

بالزاک و دیکس جسورانه به انتقاد جامعه خود می پردازند . (پوشیده نیست کسه انتقاد اینان مانند هنرثغنی آنان برای طبقه قوام یافته سوداگر خطری دربرندارد ، و از این رو بدون دشواری و آزادهانه تحقق می پذیرد) . درچنین وضعی طبقه «نیرومند قاهر نه تنهاد یگرتقویت مردم را لازم نمی بیند ، بلکه سرکشی آنان را ضروری یابد . عوام که در مرحله پیش به اعتماد وعده های خوش طبقه نو ، صادقانه درکنار آن طبقه مبارزه و - فداکاری کرده اند ، اکنون خواهان ایفای وعده ها هستند . اما ایفای آن وعده ها ، به مصلحت طبقه نویست . پس طبقه نو هم چنان که با عوام درمی افتد ، از فرهنگ واقع گرای عوام نیز روی می گرداند و هنر خود را سخت از هنر عوام تفکیک می کند ، در قرن هفدهم اروپا هنر خواص از واقع گرائی دور ، و هنرهای رسمی و اختصاصی سوداگران آغاز می شوند .

دوره تکامل طبقه نو که در آغاز با تکامل عوام و تمام جامعه منافاتی نداشت ، سرانجام به سرمی آید و انحطاط آن طبقه شروع می شود . در این دوره چهره واقعیت که حاکی از انحطاط طبقه فرسوده است ، در نظر آن طبقه زشت و زننده می نماید . پس آن طبقه از واقع گرائی متسی گریزد ، و از آن پس مسائل واقعی حیات را نادیده می گیرد و به وهم پناه می برد . درچنین دوره ای انتقاد از طبقه منحط کاری خطرناک و وسیله تسریع انحطاط آن است . پس خداوندان جامعه تاجانی که می توانند انتقاد اجتماعی را سرمی گویند به ناگزیر هنر از شور انتقادی خالی و از زندگی و کشاکش خطیر آن دور می شود .

ج . دینامیسم خارجی طبقات اجتماعی

۱ . آمیختگی طبقات

چنان که گفته شد ، قطب های دوگانه جامعه - عوام و خواص - هر یک در طبیعتی زمان در چار تحول می شوند ، از حضیضی به اوج می رسند ، و به هنگام خود ، سقوط می کنند ، کیفیت نخستین خود را از دست می دهند و با کیفیت جدیدی ظساهر می گردند . از این رو هر یک از دو قطب جامعه در طی تاریخ به صورت چند طبقه جلوه گر می شوند . در قطب عوام طبقه برده (در دوره برده گری) ، طبقه کشتکار (در دوره زمین داری) و طبقه کارگر (در دوره سوداگری) در قطب خواص ، طبقه برده دار (در دوره برده گری) ، طبقه زمین دار

(در دوره زمین‌داری) ، طبقه سود اگر (در دوره سود‌گری)

باید متوجه بود که یک طبقه جدید ، از خارج جامعه داخل آن نمی‌شود ، بلکه خود قسمتی از یک طبقه کهن است که بر اثر تغییرات دائمی زندگی اجتماعی شدیداً در گون شده و قلب ماهیت گرد هاست . پس می‌توان گفت که هر طبقه ای در ذات خود دستخوش تناقض است ، و طبقه نو از بطن طبقه کهنه زاده می‌شود و از این جهت ، همچنان که طبقه کهنه راه زوال می‌پیماید ، طبقه نورو به کمال می‌رود .

البته هر یک از طبقات طب خواص یا عوام جامعه - خواه ضعیف ، خواه قوی - برای خود جهان بینی خاصی دارند ، و جهان بینی آن‌ها دارای نفوذی کم یا زیاد است . پس جریان اندیشه طبقه بارز جامعه به نحوی از انحاء از جریان اندیشه طبقه های دیگر هم تأثیر بر می‌دارد و بر اثر آن ، کمابیش از مسیر خود انحراف می‌جوید . پس بیان دیگر ، فرهنگ رسمی جامعه با آن که انعکاس زندگی یک طبقه بارز است ، انعکاس تضاد های سایر طبقات جامعه نیز هست ، و گذشته از تمایلات طبقه بارز موجود ، تمایلات طبقه فرو افتاده پیشین یا طبقه فراشوند ، آیند را هم در بر دارد .

اندیشه فرد انسان صرفاً انعکاس مکانیکی و ساده طبقه او نیست ، بلکه نمودار همه تناقض های طبقه ای جامعه و مجموع روابط اجتماعی است ، و در این صورت نباید متوقع بود که هنر خاص یک طبقه ، با آن که وابسته آن طبقه است ، به هیچ روی از مقتضیات آن طبقه انحراف نجوید زیرا چنانکه گفتم ، در هر جامعه ای طبقات چندی هستند و اندیشه هر یک به نوبه خود ، منشاء آثاری است و از اینرو هر اثر هنری با آن که کاملاً یگانه به نظر رسد ، از عناصر متناقض خالی نیست . حتی هنر ساده عوام هم "پاک" نیست ، چنانکه هنر عامیانه قرون وسطی از اساطیر و رسوم عشیره ای یونان و روم باستان و فرهنگ مسیحی و حواری جاری جامعه مرکب بود . دون کیشوت اثر سروان تصحاکی از جدال واقعیت و خیال است ، در اسپانیای قرن شانزدهم ، ولی این نکته تنها نکته آن کتاب نیست . اشعار بلیک (Blake) گویای واکنش پیشه وران جزء شکست خورده اند در مقابل نهضت صنعتی . اما از این موضوع تجاوز می‌کنند و جنبه مخرب و غیر انسانی صنعت جدید را به طور کلی نمایش می‌دهند . شاهنامه فردوسی انعکاس مستقیم آرزوهای طبقه درهم شکسته زمین‌دار -

(دهقان) است ، اما برای سایر طبقات نیز مایه هائی دارد .

تناقض همیشه در جامعه ، یابیکی از طبقه های آن وجود دارد ، اما در دوره هائی که طبقه اصلی در دوره کمال و درست بر جامعه مسلط باشد ، نیروی تناقض ، نیروی ناچیز است و چندان خود نمائی نمی کند . در چنین دوره هائی فرهنگ طبقه اصلی ، فرهنگ های طبقات فرعی راتحت الشعاع قرار می دهد و به عنوان فرهنگ متجانس همه جامعه جلوه گر می شود . اما در دوره های بحرانی که طبقه اصلی به شدت به زوال می گراید و طبقه دیگری ، توشو توان می یابد ، تناقضات فرهنگی عاملی مؤثر می شوند ، پس تجانس فرهنگی جامعه از میان می رود ، و جریان فرهنگ اصلی سخت دگرگون و نامتجانس و کم نیرو می گردد . در بادی امر ، فرهنگ طبقه بارز مورد شك و بدگمانی مردم قرار می گیرد ، و سپس بر اثر تشدید بحران ، بدگمانی مردم نسبت به فرهنگ رسمی به بی اعتقادی می کشد و به طرد فرهنگ قدیم و ایجاد فرهنگ نومی انجامد ، اما فرهنگ نودر آغاز از فرهنگ رسمی منسوخ استقلال ندارد . زیرا طبقه نوی که فرهنگ نورا بهار می آورد ، هنوز قائم بذات نشده است و ناگزیر فرهنگ آن در قوالب فرهنگ کهنه ریخته می شود ، چنانکه سوداگران اروپا در آغاز کار در مقابل زمین داران دین پرور که متحد کلیسا هستند ، به مبارزه خود رنگ دینی می دهند و مبارزه اقوام غیر عرب مخصوصا ایرا نیان برضد حکمرانان عرب حکومتی دینی دارند صغفه دینی دارد .

بازاز این جاست که آثار هنرمندان دوره های آرامش اجتماعی همومایک دست و

یک نواخت اند ولی آثار هنرمندان دوره های بحرانی ، تنوع و تناقض آشکار دارند . آثار سعدی شیرازی با آن که از واقع گرائی باورند ، باتصنع و لفاظی هم بیگانه نیستند . در رونسانس ایتالیا پیکرنگاری فرآ آنجلیکو (Fra Angelico) هنر دینی گوتیک و هنر زنده رونسانس را با هم آمیخته است . تصاویر کاستان یو (Castagno) و اوچل لئو (Uccello) و پهل لئو (Pesellino) و گوتسولی (Gozzoli) نیز چنین اند . (۱) .

تنوعات سبکی يك هنرمند هر چند گمشاید از تأثیر عوامی مانند سن و بیماری و حوادث خصوصی خالق خود برکنار نباشند، بیش از همه با تحولات سریع دوره های بحرانی قابل تبیین اند. آثار موسیقی هایدن به تناسب تحولات عصر او تنوع دارد. هایدن در آغاز کار مانند اکثر موسیقی دانان عصر خود در خدمت اشراف بود، و از این جهت هنری موافق حال آنان می آفرید. اما بعداً که بازار اجتماعی هنر دگرگون شد، و سوداگران نخواستند اهمیت یافتند و کنسرت های عمومی رواج گرفتند، هایدن نیز شیوه تازه ای پیش گرفت و مطابق توقعات سوداگران که از قیود و سنن و تشریفات اشرافی برکنار و بیزار بودند، به ساختن قطعاتی مردم پسند پرداخت. سنفونی پنجم شوپرت پر شور و نشاط آرواست، و لسی آثار بعدی اش چنین نیستند، زیرا پس از سنفونی پنجم دنیای خندان پیرامون او دگرگون شد. (۱) الکساندر بلوک (Aleksandr Blok) که شاعری عارف پیشه و سنبولیتست بود، بر اثر انقلاب بزرگ روسیه دگرگون و واقع گرای شد.

همچنین پریشانی یا التقاط سبکی هنرمند را که حاکی از اندیشه ای متزلزل و جهان بینی ناسنجیده ای است، می توان به تناقضات اجتماعی دوره بحرانی نسبت داد. در جامعه هائی که بحران دیرزمانی دوام آورد، عدم تجانس فرهنگی هم طولانی خواهد شد، آن گاه تناقض تارویود حوزه های مختلف فرهنگ را در خواهد نوردید، سبک های هنری را خواهد آمیخت و ترک جوش نیم خامی به بار خواهد آورد.

مشرق زمین به سبب عواملی که در خور پژوهش دامنه دارند، برخلاف مغرب زمین مراحل تکامل اجتماعی را منظمأ نپیمود، و انتقال آن از مرحله کشاورزی به مرحله سوداگری تا زمان حاضر تحقق کامل نپذیرفته است. از آغاز دوره کشاورزی تا قرن کنونی، تولید کشاورزی وسیله اصلی زندگی مشرق زمین به شمار رفته، و تجارت و زندگی شهری ترقی چندان نکرده اند. در طی این عصر طولانی، بازرگانی یا اساساً در انحصار امیران و کاهنان بوده یا به وسیله آنان به شدت کنترل شده، و در نتیجه رونق پایداری نیافته است. چون بازرگانی یکی از عوامل عمده تحولات سیاسی و اقتصادی است، رکود آن به

رکود عمومی جامعه و تثبیت طبقات اجتماعی انجامیده و ارزش طبقة سود اگر غلبه آن بر طبقه زمین در جلوگیری کرده است. (۱)

بی گمان درنگ در پیرای بازگانی در سراسر روابط اجتماعی و فرهنگ های مشرق زمین منعکس شده است — دوام حکومت های استبدادی و اقتدار شدید ادیان و طبقه برده دار و طبقه زمین دار را میتوان از نتایج آن دانست. (۲) چنین اوضاعی آمیختن و آشفتن جهان بینی ها و سبک ها را ایجاد می کند. آمیختگی جهان بینی های طبقات مختلف در چین قرن هفتم مسیحی سبب شد که در نقاشی سبک واقع گرای پی تسونگ (Pei Tsung) به رهبری لی سوشون (Li Szu Hsun) — موازات سبک واقع گریز نان تسونگ (Nan Tsung) به رهبری وانگ وی (Wang Wei) دوام آورد. (۳) در نقاشی ژاپنی در مقابل سبکی انتزاعی که مبتنی بر مذهب بودائی زن (Zen) بود، سبک توسا (Tosa) که پابرسنن زند ه ملی داشت، مدت ها قد علم کرد، و در همان حین از آمیختن آن در سبک، سبک کانو (Kano) به وجود آمد و در کنار آن در قرار گرفت. (۴)

در ایران، از قرن نهم هجری به این سو، به اقتضای ترقی سود اگران شهری، ادبیات روبه سادگی رفت، ولی قطع و توقف رشد سود اگران و دوام حکومت های فئودال مانع غلبه تام شیوه های جدید عراقی و هندی بر سبک کهنه خراسانی گردید. در نتیجه، هر سه شیوه به موازات یکدیگر جریان یافتند، و حتی در یک دیگر رخنه کردند. عامل دیگری که ممکن است باعث آمیختگی فرهنگ های طبقات و عدم استقلال فرهنگ هر طبقه شود، وجود گروه هائی است که می توان آنها را " طبقه متوسط " نامید. این " طبقه " دارای — استقلال و ثبات کافی نیست، ولی در عین بی ثباتی و استهلاک درد و قطب جامعه، برای

- (۱) هاوژزه پیشین، ص ۸۷، PP. 13-14. J. Lindsay: Song of a Falling World, 1945,
- (۲) هاوژزه پیشین، ص ۴۴
- (۳)
- (۴) همان، ص ۹۸
- H. Rubissow : Art of Asia, 1954, P. 62.

خود راه ورسمی دارد، و می تواند در برخی از دوره های تاریخ در جریان فرهنگ بارز جامعه مدخله قابل کند. نمونه برجسته ترکنازی فرهنگ "طبقه متوسط" در کشورهای - اسکندیناوی مخصوصاً "نروژ قرن نوزدهم نمایان است.

جامعه نروژ در این زمان جامعه مردم میانه حال - زمین داران کوچک و - پیشهوران و بازرگانان کم اهمیت - است این گونه مردم از طرفی، برخلاف خداوندان زور و زر، ناچارند که برای معیشت خود کاروتلاش کنند و از طرف دیگر برخلاف رنجبران - تهی دست، صاحب ابزار کار و سرمایه اند و معمولاً "مزدور کسی نیستند. در نروژ قرن نوزدهم، این طبقه در بین سایر طبقات اجتماعی اعتباری دارد. در این کشور از قدرت های اشرافی بزرگ و ثروت های هنگفت اثری نیست. و فقر و عواقب آن در مراتب پائین جامعه بیداد نکرده است. در تاریخ گذشته نروژ، هیچ گاه کشتکاران به صورت "سرف" در نیامدند و زمین داران بزرگ پیدا نشدند. در دوره جدید، نیز نه انقلاب فرانسه در اوضاع نروژ دور افتاده تأثیری کند، و نه شکست ناپلئون و غلبه استبداد و سیرقه قهرانی اروپای قرن نوزدهم می تواند جامعه نسبتاً آزاد نروژ را دگرگون سازد، حتی اقتصاد صنعتی قدرنیست نروژ را مانند اکثر کشورهای اروپا، به سهولت فراگیرد. از این رو، - فرصتی پیش نمی آید تا در طبقه جامعه های صنعتی جدید در نروژ قرن نوزدهم به بار آیند و طبقه متوسط راتحت الشعاع خود قرار دهند. پس پیشهوران و بازرگانان کوچک یکه تاز جامعه نروژ می شوند، و جهان بینی اختصاصی خود را به آسانی بر دیگران تحمیل می کنند. کشتکاران که هنوز استقلال و شخصیت خود را از دست نداده اند، آرمان های پیشه وران شهری را از آرمان های خود دور نمی بینند و کارگران شهری که بیشتر مزدور - کارخانه های کوچک کشتی سازی هستند، هنوز مقام و اقتدار اجتماعی ندارند، و در نتیجه از وجدان و بصیرت و جهان بینی مستقل محرومند. به این سبب، همه اصناف جامعه بسر جای پای پیشهوران و کسبه گام می گذارند و از دید، آنان به جهان می نگرند و فقط از - اواسط سده نوزدهم که اقتصاد صنعتی آرام آرام به نروژ راه می یابد، ارکان جامعه کهن اندکی تکان می خورند و طبقه متوسط احساس تزلزل می کند و خود را بین دو قطب جوامع جدید - خداوندان صنعت و تجارت از یک سو و کارگران مزدور و بینوا از سوی دیگر -

در نوسان می یابد - مسلماً در چنین جامعه ای فرهنگ طبقه متوسط حکمروا می گردد و در جریان فرهنگ عوام و خواص مداخله می کند و پس فرهنگ "کاسبانه" طبقه متوسط رواج می گیرد، و اهل هنر مانند هنریک ایبسن (Henrik Ibsen) نماینده ایمن فرهنگ می شوند. (۱)

۲. تحمیل فرهنگ خواص بر عوام

بدیهی است که اندیشه هر طبقه ای وسیله ای برای حفظ مصالح آن طبقه است و با مقتضیات آن توافق دارد. مقتضیات عملی عوام، اندیشه معینی را که با اندیشه نواز عمل خواص تفاوت فاحش دارد، ایجاد می کند و ولی در اکثر جوامع اندیشه عوام از دستباز خواص مصون نمی ماند و غلبه عملی خواص بر عوام، در حوزه نظریه منعکس می شود، و بر اثر آن، عناصری از اندیشه خواص بر اندیشه عوام تحمیل می گردد. محرومیت عوام از وسائل زندگی ایجاد می کند که برای تحقق و ابراز اندیشه خاص خود به حد کفایت امکان نداشته باشند و از این جاست که عوام درست موافق مقولات زندگی تولیدی خود نمی اندیشند، بلکه چار ابهام و گیجی می شوند، به سهولت زیر بار اندیشه خواص می روند و به اسارت وجدان یا شعوری کاذب - کاذب نسبت به مقتضیات زندگی طبقه خود - درمی آیند. خواص که قطب نظری جامعه اند با آگاهی و تدبیر و نقشه کشی، و عوام که قطب عملی جامعه اند، بدون هشیاری اجتماعی کافی، زندگی می کنند به ناگزیر فرهنگ قطب اول تا حدود وسیعی در فرهنگ قطب دوم مؤثر می افتد و فرهنگ رسمی همه جامعه به شمار می رود.

هالبا واکس (Halb Wachs) درباره جامعه شهری چنین می نویسد: یک طبقه هست که جهت فعالیت عمومی را تعیین می کند و آن بالا ترین و درازترین طبقه جامعه است. میتوان آن را "طبقه حاکم" خواند، زیرا نه تنها از قدرت مادی و سیاسی و - اقتصاد بر خوردار است، بلکه اندیشه آن هم در طبقات پائین تر تأثیر می کند. (۲) از این روست که خواص معمولاً "فرهنگ محدود طبقه" خود را فرهنگ سراسر جامعه به شمار

(۱) ح، آریان پور، "سرگذشت دردناک ایبسن"، مجله صدف، شماره های سال ۳۶ و ۳۷.

M. Halbwachs: The Psychology of Social Class, 1958, P. 41.

می آورند .

به همان اندازه که زندگی عقلی عوام زیرسلطه خواص جامعه است ، هنر عوام نیز از هفر خواص رنگ و مایه می گیرد . بنابراین الزاماً عناصری از هنر تجملی و غیرعقلی خواص در هنر عقلی و واقع گرای عوام داخل می شود . به این سبب است که فولکلور ، با تمام واقع گرایی و خوش بینی و امیدواری خود ، از خیال بافی های ناسالم لاهوتی خالی نیست . در فولکلور اقوام مختلف ، گوشش سعادت بخش انسانی وابسته نیروهای غیر انسانی پیدا شده می شود ، و کامیابی های تاریخی اقوام بشری به افراد تک و استثنائی که جنبه ای غیر انسانی دارند ، منتسب می گردد . مثلاً در روشناسی رابه سلیمان ، خانه سازی رابه هوشنگ ، باد ، اندازی رابه جمشید ، گفتار رابه کیومرث و کتابت رابه بود اسف ، نسبت می دهند .

از این گذشته ، بر اثر غلبه اندیشه خواص بر اندیشه عوام ، گاهی مقولات هنری خواص و ترانه های خنیاگران در باری در فولکلور راه می یابند ، و گاهی صورت های قالب های هنر عوام اساساً از خواص گرفته می شوند . (۱)

۳. نفوذ نهانی فرهنگ عوام در فرهنگ خواص

با وجود استیلای اندیشه‌های خواص بر اندیشه عوام، باز فرهنگ عوام نیز در جریان فرهنگ خواص سخت مؤثر می‌افتد. از یک سو، هنر عوام با آن که نسبت به هنر خواص ساده و بی‌پیرایه است، چون از زندگی عینی طبقه مولد برمی‌خیزد و بیکار رنگ ناپذیر و قهرمانی نوع انسان را نمایش می‌دهند، ذاتاً زنده و گرم و پرشور است. از این رهنرمندان - خواص نیز "از آن بی‌نیاز و برکنار نمی‌مانند. هنر عوام چون زاده طبع فردی واحد نیست و در طی قرون و در جریان زندگی نسل‌ها پاک و پیرد اخته و زباند ارشده است، گنجینه‌های بزرگی برای بهره‌برداری هنرمندان خواص است. از سوی دیگر، خواص جامعه به سبب نیازی که به ساخته‌های هنری فراوان دارند، ناگزیر از آنند که در موارد بسیار مستقیماً از هنر عوام سود جویند و تهیه بسیاری از آثار هنری مخصوصاً تصویر و مجسمه و عمارات را که محتاج دست‌ورزی و کارخشن لطافت زبانی اند، به هنرمندان عوام واگذارند، و از این رهگذر به جهان بینی عوام مجال خودنمایی دهند. از این‌ها گذشته، چون بر اثر تسلط اقتصادی و فرهنگی خواص بر عوام، عناصری از فرهنگ خواص در فرهنگ عوام راه می‌یابند، هنر عوام از جهاتی در دیده‌های خواص مانوس و مطلوب جلوه می‌کنند و در نتیجه مورد اعتنای آنان قرار می‌گیرد، چنان که بخش‌هایی از فولکلور مانند افسانه‌های کودکان با همه سادگی خشن خود، خواص را خوش می‌آیند.

می‌دانیم که در بعضی دوره‌ها، طبقه بالا به علت‌هایی که پیش از این نام بردیم، به طبقه پائین جامعه نزدیک می‌شود. در چنین دوره‌هایی گمان، نفوذ فرهنگ عوام در فرهنگ خواص فزونی می‌گیرد. در دوره‌هایی که تحولات سریعی مانند بحران اجتماعی روی می‌دهند، مجال‌های مناسبی برای رخنه کردن فرهنگ عوام در فرهنگ طبقه‌های دیگر فراهم می‌آیند. نمونه چنین دوره‌ای اوایل قرن وسطای اروپاست: در این زمان طبقه نوزاد سود اگر به قصد ایستادگی در برابر طبقه کم‌نسال زمین‌دار، دست‌دوستی به سوی عوام دراز کرد و در نتیجه آن، فرهنگ عوام چندگاهی با فرهنگ سوداگران آمیخت،

و هنر عوام ارج بسیار یافت . (۱)

هنرمندان بزرگی که آثارشان متصف به صفت " ملی " شده اند ، همواره از هنر عوام برخوردار بوده اند . هنر ملی هنری است که عناصر و قوالب و طرز دلالت آن از زندگی مردم گرفته شده است و از این رو ، این هنر برای همه جامعه کما بیش بامعنی و دلپذیر است و به وحدت اجتماعی یا ملیت کمک می کند . هنر ملی عین هنر عوام نیست : برخلاف هنر عوام ، به وسیله شخصیت های معینی پدید می آید ، و از امکانات تکنیکی زمان خود ، بهره کامل می برد . به بیان دیگر ، هنر ملی مؤثرترین عناصر گردشته و حال را به یاری می گیرد .

راز عظمت هنر ملی در این است که سنت ها را موافق نیازهای موجود جامعه در گگون می کند و به زندگی مردم زند پیوند می دهد . شاهنامه فردوسی نمونه ای از هنر ملی است . رواج فراوان آن در جامعه ایرانی گویای آن است که فردوسی از یک سو نسبت به مورث دریرنه جامعه وفادار ماند و از داستان های کهن مردم انحراف نجست ، و از سوی دیگر صرفاً به نظم داستان های پراکنده اکتفا نوزید . بلکه مطابق منظور خود کها نگيختن مردم ایران به بازیافت استقلال و عظمت از کف رفته بود ، داستان ها را مبتکرانه به یکدیگر پیوست و زمینه مسائل زندگی اجتماعی ایرانیان گردانید : شاهنامه از لحاظ مفهوم شامل سه قسمت است : در قسمت اول حوادث کهن و نتیجه نهائی و مهم آن ها که غلبه فریدون بر ضحاک و بشارت دوره ای پر سعادت است ، بیان می شود . قسمت دوم دلایری های رستم و درهم شکستن دشمنان ایران و برقراری آئین اخلاقی زردشت را نمایش می دهد . قسمت سوم به ترک تازی اسکندر و غلبه قطعی ایرانیان بر یونانیان می پردازد و سخن را با هجوم عرب به ایران به پایان می برد . این سه قسمت در عین جدائی ، وابسته یکدیگر و رساننده پیامی یگانه است . فردوسی تلویحاً اعلام می دارد که روزگار ایرانیان سهارتیره و تارشده یکبار و سیله ضحاک ، یکبار و سیله اسکندر و یکبار و سیله اعراب ، و یاد آوری می کند که ایرانیان

درد و نوبت از این سه نوبت برنکبت های تاریخی غالب آمدند - يك نوبت به دست فریدون و يك نوبت به دست رستم ، آن گاه به خواننده القاء می کنند که مسلماً در نوبت سوم نیز ایرانیان کامیاب خواهند شد و اعراب را بر خواهند انداخت . بنابراین فردوسی به یاری سنت های حماسی ایران ، مایه امید جامعه ایرانی می شود و شور مبارزه در سر مردم می اندازد . (۱)

هنر ملی جنبه انسانی بارزی دارد . در داستان های دیکنز انگلیسی یا تواین آمریکائی یا گورکی شوروی به تیپ های متنوع انسانی برمی خوریم . موسیقی شوهرت اتریشی ، دورژاک (Dvorak) ، چک ، وردی (Verdi) ایتالیائی ، موسورگسکی (Moussorgsky) و چایکوفسکی روسی بسا از نواهای رقص ها و سرود های جمعی مردم را در برمی گیرد .

هنر ملی کشاکش زندگی اجتماعی را به خوبی منعکس می کند ، و با سیاست ملی همراه است ، تصویرهای زیبای پیکرنگار اسپانیائی ، گویا (Goya) در ضمن پیکار او و هموطنانش برضد بیگانه (ناپولئون) و خودی (اشراف محلی) پدید آمدند . آهنگ های موسیقی دان ایتالیائی ، وردی نمودار پرشورترین جنبه نبرد مردم ایتالیا برای تحصیل استقلال و وحدت بود . هنر واقع گرای نویسنده آیرلندی ، اوکی سی (O, Casey) از انقلاب آیرلند ، و تلاش های رهبر آن لورکین (Lorkin) الهام گرفت . نقاشان هلندی ، بوش (Bosch) و بروگل (Brueghel) ، مبارزه مردم هلند بر ضد حکومت اسپانی را با مقولاتی که مربوط به اساطیر دینی جامعه اینان بود ، نمایش دادند . در تصویرهای اینان معمولاً مهاجمان اسپانیائی در سیمای جباران تورات و انجیل نمودار می شوند . نویسندگان روسی ، تالستوی و گورکی در آغوش انقلاب اجتماعی پرورش یافتند ، و به الهام آن ، در بیداری جامعه خود مؤثر افتادند . بود ، اند نقادانی مانند راجر فرای (Roger Fry) و اعضای آکادمی های

(۱) بارتلس : " منظور اساسی فردوسی " ، فردوسی - سه ، ۱۳۲۲ ، صفحه

قدیم اروپا که هنر ملی راهنری محدود و کم عمق دانسته و گفته اند که این هنر چون " ملی " یعنی از آن ملتی معین است ، رسالت و دامنه ای محدود دارد ، و تقویت آن از پیدایش هنر جهانی پهنای و ژرفی که به کار همه اقوام و ملل بخورد ، مانع می شود . ولی این نظر درست نیست ، زیرا اولاً " تازمانی که در جهان ملت و فرهنگ ملی باشد ، هنرمند نمی تواند و نباید رنگ ملی خود را بزداید ؛ ثانیاً هنر ملی مانع ظهور هنر جهانی نیست ، بلکه چون برای همه گروه های ملت به وجود می آید ، رسالت و دامنه ای پهنای و در می تواند مفاهیم عمومی انسانی را که برای قوم ها و ملت های مختلف با معنی هستند در قالب هائی ملی عرضه کند .

ظاهراً " مخالفان هنر ملی ، این نوع هنر را با هنر ملی نمای تعصب آمیزی که -

" ناسیونالیستی " خوانده شده است ، اشتباه کرده اند ، و این اشتباه خطیری است .

به همان اندازه که هنر ملی (ناسیونال National) اصالت دارد و گسترده و تنوع

گهرواز آن همه انسان هاست ، هنر ناسیونالیستی (Nationalistic) ساختگی و

کم دامنه است و تنها به دید " گروه های متعصب محدودی خوش می نماید . می توان

نمونه " هنر بونک و زود گذر ناسیونالیستی را در استان های نادر نشین و شعرهای مستانه ای

دانست که در آلمان نازی و ایتالیای فاشیست ، برای انگیزتن تعصب ت حزب های نازی

و فاشیست فراهم آمدند ، و فقط پس از یک دهه در زباله دان تاریخ دفن شدند . (۱)

هنر ملی بنیاد هنر بین المللی است . هنر هر چه ملی تر باشد ، استیلائی مکانی و زمانی

پهنای و ژرفی خواهد داشت کمی و کاستی هائی که در برخی از آثار هنری ملی را دارند ،

زاده ملی بودن آن آثار نیستند ، بلکه از ضعف جنبه ملی آن ها می زاینند . هنر ملی که

همراه با مفهوم ملیت در ایتالیای قرن چهاردهم به وجود آمد ، و بعداً " پس از هجوم -

ناپولئون به اروپا ، مطلوب ملت های اروپائی گردید ، در آغاز محدودیت بسیار داشت . زیرا

در آن زمان ملیت دارای معنائی محدود بود و مثلاً بخش بزرگی از ملت را که مردم

روستائی باشد ، در بر نمی گرفت . از این سبب ، هنر ملی اروپا به حد کفایت " ملی " نبود - و

L. R. Bradley: (Literary Trends Under Hitler), Science and (۱)

Society, Vol. VIII, No. 2, Spring 1944, PP. 104-114;

A. Elistratova: (Fascism and Italian Literature), International

Literature, No. 2 , 1933, PP. 92-105.

نقص های آن هم از اینجاست ، هنر ملی همیشه عمیق و رساست و علت این که برخی از آثار ظاهراً " ملی فاقد رسائی و عمقند ، این است که آن آثار واقعاً " ملی نیستند . خالقان اینگونه آثار از آمیختن هنر و زبان و سنت های دیگر مردم با تکنیک های آکادمیک ، آثاری به بار می آورند که قالب هائی ملی دارند ، ولی با روح هنر ملی بیگانه اند . مثلاً واگنر قصه های اساطیری را از زمینه تاریخی آن ها منتزع می کند و به صورت قالب هائی مردود می آورد و صریحاً عقاید پریشان خود و فلسفه تیره شوینها و رادرجوف آنها می ریزد . روی سخن او هم صرفاً با خواص است . از این رو آثار او ، با وجود عظمت صوری و شهرت سنجی خود ، در شمار هنر ملی در نیامدند و تنها قطعه " استاد خواننده نورنبرگ " (۱) از این اصل مستثنی است . بسیاری از مقلدان فردوسی از موضوعات و اصطلاحات و قالب ها و سنن حماسی عوام سود جسته اند ، و مانند او در بحر متقارب حماسه سرودند . با این همه ، آثار به ظاهر ملی ایشان روح یا محتوای ملی ندارند و بشاهنامه فردوسی برابری نمی کند .

همچنان که بهره برداری سطحی و صوری از سنت های عوام برای ایجاد هنر ملی کافی نیست ، احیاء آثار عوام یا تقلید از آن ها نیز آفرینش هنر ملی را کفایت نمی کند . هنرمند ملی مفهوم های تاریخی و اساطیری فرهنگ عوام را دقیقاً در مد نظر قرار می دهد و بشاهنامه خلایق خود ، آن ها را به مقتضیات جاری جامعه مربوط می کند ، یا به زبان یک نویسنده ایرانی ، (۲) به " باز آفرینی " آثار عوام می پردازد . شاهنامه فردوسی نمونه " خوش باز-آفرینی هنری است . فردوسی هم با صداقت تام داستان های کهن را باز می گوید و هم آن ها را طوری تعمیم می دهد که مشکلات موجود جامعه را در بر می گیرند ، فردوسی چون نسبت به جریان آفرینش هنری خود هوشیار است و می داند که ممکن است شنوندگان بشاهنامه خواننده حماسه او مستغرق محتوای کهنه و افسانه ای آن شود ، گراگرا متذکر می گردد که

(۱) Die Meistersinger Von Nurnberg

(۲) عبد الرحیم احمدی و " هنرگفتن و نوشتن " مجله صدق ، شماره ۳ ، آذر ۱۳۳۶ ،

محتوای حماسه را باید به معنایی مجازی گرفت و از آن درسی آموخت، مثلاً:

- تومرد یورا مردم بد شناس ،
- کسی کوندارد زیزدان سپاس .
- هرآن کوگذشت از ره مردمی ،
- زد یوان شمر ، مشمرش آدمی ،
- خرد کوبد بین گفته ها نگرود ،

مگرنیک معنیش می نشنود . (۱)

بر روی هم ، آثار ادبی دیرپای به فرهنگ عوام بستگی دارند . بهراستی اثر هنری

بزرگ مخلوق جامعه است ، و فرد هنرمند فقط آن را می آراید . اساطیر یونانی آفرید ،

جامعه یونانی هستند ، و سده ها پیش از ظهور هومروس (Homeros) و ویرجیلیوس

(Vergilius) زاده شدند . جورج تامسن (George Thomson) ،

یونان شناس بزرگ به دقت نشان داده که حماسه های بلند آوازه یونانی - ایلید -

(Ilias) و اولیسه ، (Odusseia) - از فرهنگ مردم برخاستند و در دست

نسل های پهلای تصحیح و تکمیل شدند . (۲) قسمت افسانه ای حماسه فردوسی ،

یعنی داستان پیدادریان و کیانیان که با حمله اسکندر ختم می شود ، و تقریباً شامل دو

ثلث شاهنامه است ، از ثلث دیگر یعنی قسمت تاریخی که دوره ساسانیان را در بر می گیرد ،

زیباتر است و این زیبایی از آنجاست که افسانه های کهنسال پیدادریان و کیانیان در طی

هزاره ها در دل جامعه پرورش و آرایش و پیرایش یافته اند .

قهرمانان نامدار آثار ادبی مانند رستم و اسفندیار و هملت و اتللو و دون ژوان در

اصل آفرید ، فرهنگ عوام بوده اند . قهرمانان شاهنامه فردوسی قرن ها پیش از فردوسی

در دل مردم ایران خانه داشتند ، و همواره زبانزد خرد و بزرگ بودند . دارمستتر

(Darmesteter) می نویسد که در عصر فردوسی و پیش از آن ، نقالان در کوی و بزم

(۱) فردوسی : شاهنامه ، به اهتمام سعید نفیسی ، جلد چهارم ، ۳۱۳ ، ص ۱۰۵۸ .

(۲) G. Thomson: Studies in Ancient Greek Society, 1949, Part Five.

به خواندن افسانه های حماسی باستان می پرداختند . (۱) بسا سال ها قبل از -
شکسپیر ، مردم عادی قصه های هملت و اتلورامی دانستند . سرگذشت دون ژوان ،
پیش از آن که به وسیله بایرن (Byron) به نظم آید ، برکشت کاران اسپانیائی
معلوم بود . شهبسواران (شوالیه های) اروپای فوئودال قبل از آن که در استان
دون کیشوت (۲) تحقیر شوند ، در افسانه های عامیانه مورد ریشخند قرار گرفتند .

تقریباً همه هنرمندان بزرگ از عوامل مثبت ذوق عوام سودجسته اند . زبان
عوام گنجینه جامعه است ، این زبان هیچ گاه نمی میرد ، بلکه فقط تغییر می کند و بهبود
می پذیرد . هومروس با آن که ستاینده بزرگان بود ، پایرفرنگ عوام داشت . گفته اند که
پوچوای (Po Chu-i) ، شاعر چینی قرن نهم اشعار خود را اول بار برای
بهرزنی روستائی می خواند و سپس موافق نظر او رساخته های خود دست می برد و نکته هائی
را که برای او نامفهوم می یافت ، در گگون می کرد . (۳) فردوسی با وجود بستگی های
د هگانی (اشرافی) خود ، نه تنها افسانه های کهن مردم را موضوع شعر خود قرار داد ،
بلکه قالب های زیبائی و حتی وزن شعر خود - بحر متقارب - را از سنن جامعه گرفت ؛
بحر متقارب احتمالاً برخلاف مشهور ، از اعراب به ایرانیان نرسیده ، بلکه از موارث ایران
ساسانی بود ، و از این رو در ایران اسلامی هم رایج و مردم پسند شد ، است ، تاجائی کهنه
تنها فردوسی ، بلکه بیست و شش تن از معاصران او در آن بحر شعر گفتند . (۴) برهمین
شیوه ، دانته از زبان خواص جامعه خود (لاتین) روی بر تافت و اثر واقع گرای عظیم خود

(۱) در مس ته تر : " منابع شعر فارسی " ، ترجمه کتر عبد الحسین زرین کوب ، دانشنامه ،

شماره ۲ ، آبان ۱۳۲۶ ، ص ۱۰۹ .

(۲) Don Quijote de la Mancha

(۳) ویل دورانت ؛ تاریخ تمدن ، جلد سوم ، چین و ژاپون ، ترجمه ا.ح. آریان پور ،

۱۳۳۷ ، ص ۹۷۸ .

(۴) سعید نفیسی : " وزن شاهنامه فردوسی " دانشنامه ، شماره ۲ ، آبان ۱۳۲۶ ،

ص ۱۴۸ - ۱۳۳ .

رابه زبان " طبیعی مردم " ایتالیائی سرود وبه قول خود ، کوشید تا چون یک شاگرد از طبیعت پیروی کند ، چاسر (Chaucer) وشکسپیر از زبان مردم مایه گرفتند .

میلتون ومیتس کی به ویچ (Mickiewicz) وگوته و شیلر و پوشکین از فرهنگ عوام سوود جستند ، در عصر حاضر نیز بزرگان هنر به فرهنگ عوام بستگی دارند . شو (Shaw) از سنن عامیانه انگلیس بهره می برد ، و بسیاری از آثار رایزر (Dreiser) وساند برگ (Sandberg) آمریکائی وابسته فرهنگ قومی ایالات متحد آمریکا است .

ترانه های لطیف وامید بخش و پر شور عامیانه نوق - افزار هنرمندان نامدار بود هاند . در چین عسرووتی (Wu Ti) حکومت به گرد آوری ترانه های مردم همست گماشت . بر اثر این کار ، شوری در هنر افتاد ، و واقع گرایی عوام در موسیقی وشعر سخت رخنه کرد ، و آثار گرانیمایه ای مانند کتاب معروف طاووس به جنوب شرقی پرواز می کند ، که حاکی

از اعتراض شدیدی است ، بقیود اجتماعی ، پدید آمدند (۱) ، موسیقی دان نامی ، گلینکسا (Glinka) گفته است که موسیقی زاملت می آفریند و آهنگ ساز فقط آن را تنظیم می کند (۲) . موسیقی اروپائی از قرن پانزدهم به این سوشاهد صادق این مدعاست ، در این پنج قرن ترانه های عوام همواره منبع الهام موسیقی دانان بزرگ و عنصر ملی موسیقی رسمی اروپا بود هاند . در اواخر قرون وسطی و در عصر رنسانس ترانه های عامیانه در موسیقی رسمی نفوذ کردند و زمینه را برای موسیقی عالی قرن های بعد فراهم آوردند ، بوکسته هود ه (Buxtehude) وباخ از ترانه های عوام آلمان وسرود های دینی نهضت لوتر (که در آن زمان جنبش سی مترقی بود) سوود جستند ، وودی نوا های عامیانه ایتالیا را رفت ویدان وسیله اپرای اروپائی راغنی گردانید ، وتوانست آهنگ هائی بیافریند که بربل مردم کوچه وخیابان جاری گردید . موتسارت (Mozart) به مدد موسیقی مردم در ایجاد اپرای ملی آلمانی کوشید وباین تدبیر ، معاصران خود ونسل های بعد را شیفته هنر خویش ساخت .

(۱) Foreign Languages Press, Peking: An Outline History of China, 1958, P. 70.

(۲) S. Finkelstein: How Music Expresses Ideas, 1952, P. 75.

هنرمندان فلورانس - از جوتو (Giotto) در آغاز قرن چهارم هم تا مازاتچو (Masaccio) در اوایل قرن پانزدهم - به عوام گرایش داشتند. اینان مسائل روز را در چارچوب موضوع های دینی مرد میسند بیان کردند و برای این منظور، نقاشی روی گچ را که مورد علاقه عموم و مانند روزنامه، وسیله ای برای ارتباط اجتماعی و آموزش و پرورش - مردم بود، برگزیدند. گویا (Goya) و دومی یه (Daumier) و وان گوگ - (Van Gogh) که با خط های مشخص و یکیزه چهره ها رانمایش می دادند و تمام سایه و روشن های زندگی را مصوری کردند، از سرچشمه فرهنگ عوام سیراب می شدند.

تصویرهای شاگال (Chagall) از مفاهیم روستائیان روسیه و سنن قوم یهود سرشار بودند، هم چنان که پیکرهای جاندار و متوازن بهزاد در واقع گرائی پهلوانی مردم ایران ریشه داشتند، شکسپیر و سایر نمایشنامه نویسان انگلیسی معاصر او نه تنها از سنن عوام جامعه خود، بلکه از سنت های عامیانه جامعه های دیگر اروپا هم استفاده کردند.

آثار هنری بزرگ را به ندرت می توان از فرهنگ عوام بی بهره یافت: در ادبیات از آثار عالی هومروس یونانی و فردوسی و سعدی ایرانی تا شاهکارهای پوشکین و گوگول و چخوف و تورگنیف (Turgenev)، و تالستوی روسی و استاین بک (Steinbeck) آمریکائی و در نقاشی از پیکرنگاران رنسانس و گویا و اسپانیائی و دومی یفرانسوی تا نقاشان حماسی مکزیک معاصر - ری ورا (Rivera) و اوروس کو (Orozco) و سیکه ایروس (Siqueiros) - در موسیقی از نواهای باخ آلمانی و آثار ملی شوپرت اتریشی و شوپن لهستانی و اوپراهای گنینکا و موسورگسکی و بارودین (Borodin) روسی و اسمه تانا (Smetana) ی چک و وردی ایتالیائی تا راپسودی های لیست (Liszt) مجار و موسیقی ابزاری و آوازی در روزناک چک و گریگ (Grieg) نروژی.

۴ - تأثیر هنر پروران در هنرمندان

می دانیم که پس از طی دوره تجانس ابتدائی، در عرصه جامعه های انسانی دو قطب یاد و طبقه اصلی و به تناسب آن ها، دو نوع جهان بینی پدید آمدند: طبقه عوام با جهان بینی مثبت و واقع گرای و طبقه خواص با جهان بینی منفی و واقع گریز. این نیز دانسته شد که جهان بینی عوام هنری عقلی و واقع بین، و جهان بینی خواص هنری تغنی

وخیال پروریه برآورد، و به مرور زمان هنر خواص هنر رسمی و رایج جامعه گردید.

از آن زمان که جامعه در جریان تکامل خود، تجانس نخستین را از کف داد،

و نظراز عمل جدا شد، هنر آفرینی به صورت حرفه ای درآمد، و آثار هنری نوعی کالا به شمار رفتند، هنگامی که تقاضای جامعه، عرضه کالا ها و خدمات گوناگون را ایجاب کرد، حرفه های متنوعی زاده شدند، و بر اثر آن ها هنر آفرینی نیز به عنوان حرفه ای که برخی از نیازهای اجتماعی را برآورد، لزوم یافت.

از آن پس، هنرمندان هر دو طبقه به تولید کالا های هنری پرداختند. ولی وضع

این دو گروه یکسان نبود. هنرمندان خواص افراد معدود تن آسانی بودند که از سر

تغنی هنر می آفریدند، و هنرشان مورد استقبال طبقه آنان قرار می گرفت و باعث افزایش

توانگری و توانائی طبقه ایشان می شد. اما هنرمندان عوام همانند سایر گروه های

آن طبقه، مجال تغنی نداشتند، و ناگزیر از آن بودند که با کار خود نان و آبی فراهم آورند.

کار افراد این گروه هنر آفرینی بود، و از این رو ضرورت زندگی، آنان را به جستجوی خریداران

هنر برمی انگیخت. اما زندگی فرهنگی عوام، همچون زندگی علی آنان، دامنه و امکانات

وسعی نداشت و نگهداشت هنرمندان، از توان عوام بیرون بود. به ناگزیر، این وضع

هنرمندان عوام را به خدمت طبقه خواص می کشانید. هنرمندان عوام که برای زیستن و به

زیستن، مجالی در طبقه خود نمی یافتند، به اجبار پائین تر از طبقه خویش بیرون می

نهادند. محرومیت های اقتصادی و فرهنگی طبقه عوام که باعث ناتوانی وجدان یا شعور

طبقه ای شده بودند، اجازه می دادند که اعضای این طبقه به سهولت طبقه خود را رها

کنند و برای کار معیشت، به خدمت خواص شتابند.

بی گمان، هنرمندان عوام هنگامی که کمره خدمت خواص یعنی امیران و کاهنان

جامعه می بندند، دیگر مروج جهان بینی طبقه خود نیستند، و هنر آنان هنر عوام به شمار

نمی رود. (۱) به این ترتیب، در تاریخ جامعه دوره انقراضی رسد که هنرمندان به صورت

A. H. Hauser: The Social History of Art, tr. S. Godman, Vol. I, (۱)

1951, pp. 60-61.

آوازه‌گروستایشگر خواص رومی آیند ، و هنرآفرینی یکی از حرفه های مورد نیاز خواص می گرد . گفته اند که در جامعه عرب اول بارتابغه زیبایی در قرن هفتم مسیحی به مدح بزرگان پرداخت ، و بعداً^۱ اعیان شاعری را پیشه خود ساخت . (۱) و در جامعه یونانی نخستین شاعری که مزد گرفت ، سیمونیدس (Simonides) ، سخن‌سرای سده^۲ ششم پ . م . بود . (۱)

همان‌طور که هنرمندان عوام الزاماً^۳ تن به خدمتگزاری خواص می دهند ، خواص نیز خود را از استخدام آنان ناگزیر می یابند ، زیرا هیچ گاه یارای آن ند آرند که بدون یابوری هنرمندان عوام ، آثار هنری گوناگونی را که وسیله تزیین زندگی و تحکیم امتیازات طبقه ای ایشان است ، فراهم آورند ، و نیازهای هنری روز افزون خود برآورند . پس به همان شیوه که برای رفع حاجت های عملی خود ، از عوام سود می جویند برای خرسند ساختن نیازهای نظری و از آن جمله ، احتیاجات هنری خویش نیز عوام را به کار می گیرند . در گذشته ، در بارها برای بلند آواز ساختن خود و بیم دادن مخالفان و دشمنان ، به هنرمندان عوام نیاز مبرم داشتند ، حکومت ها مخصوصاً حکومت های نوپسندی که هنوز قوام کافی نگرفته بودند ، در گرد آوردن هنرآوران سخت می کوشیدند ، وظیفه هنرمندان در بارهای قدیم برابر وظیفه^۴ دستگاه های تبلیغی حکومت های کنونی ، و به همان اندازه مورد لزوم بود ، مثلاً جبار (Tyrannos) های یونان باستان برای توجیه حکومت نامشروع خود ، در بارها هیپرزرق و برق به وجود آوردند و بئسذل و بخشش پرداختند و از هنر ها حمایت نمودند . هنروسلیه ای بود که آواز، توانگری و توانائی آنان را به گوش مردم می رسانید . و جامعه را تخدیر و مرعوب^۵ کرد . صد ها شاعر در بارهای جباران انبوه شدند و از آن جمله اند باک خولیدس (Bacchylides) و پینداروس (Pindaros) و افی خارموس (Ephicharmos) و آپیس خولوس (Aischulos) در دربار

(۱) شبلی نعمانی ، شعر العجم ، ترجمه سید محمد تقی فخر داعی گیلانی ، جلد اول ،

۱۳۳۴ ، ص ۴۹ و ۷۹ .

(۲) جورج سارتون ، تاریخ علم ، ترجمه احمد آرام ، ۱۳۳۶ ، ص ۲۴ .

می‌پهرون (Hieron)، جبار سوراگوسای (Syrakousai)؛ و سیمونیوس (Simonides) دردرباری سیمین تراتوس (Peisistratos)، جبار آتن؛ و آناکره اون (Anakreon) دردربار پولوکراتس (Polykrates)، جبار ساموس (Samos)؛ و آری یون (Arion) دردربار پری پاندوس، (Periandros)، جبار کورین توس (Korinthos) (۱) در عالم اسلام، خلفای اموی برای تبلیغ عظمت خویش قصه گویان و خطیبان و شاعران رابه کارگماردند و مدیحه سرائی عهد جاهلی را که در اسلام از رواج افتاد نبود، احیاء کردند. هم چنین خلفای عباسی رسماً شاعران را مأمور تبلیغ عظمت خود گردانیدند. و در نتیجه آن مدح و ذم شاعرانه رواج گرفت. (۲) نخستین فرمانروایان ایران اسلامی نیز خود را در برابر خلفا و مردم، نیازمند تبلیغ یافتند. مثلاً محمود غزنوی که ایرانیان را با قوم خود - ترکان - بر سر مهر نمی‌دید، بعد بینداری و مردماری تظاهر کرد، و به وسیله شاعران، دینداری و مردماری دروغین خود را به رخ مردم کشید، بیشتر قصیده‌های کهنه عصری و فرخی در ستایش او سروده‌اند، در واقع پاسخ‌هایی هستند که به طعن و لعن مخالفان اوداده شده‌اند. (۳) در بسیاری از دوره‌های تاریخ اروپا نیز وضع بر همین منوال بوده است، چنان که لوئی چهاردهم راسین (Racine) را مویخ دستگاه سلطنت خود، و لوبرون (Le Brun) و وان درمولن (Van der Meulen) را نقاش وقایع دربار خویش گردانید. لوئی شخصاً آنان رابه اردوگاه‌ها می‌برد و جزئیات حوادث نظامی را برایشان شرح می‌داد تا درست به عظمت او بی‌برند و به وقت آن رابه روی کاغذ و پارچه آورند و به جامعه اعلام کنند. (۴)

چون وضع استخدای هنرمندان یکی از عواملی است که آنان رابه ترك جهان بینی

(۱) هاوزر پیشین، ص ۸۹.

(۲) W. Durant: The Age of Faith, 1950, P. 263.(۳) زین العابدین مؤتمن: شعروادب فارسی، ۱۳۳۲، ص ۱۷-۱۶.(۴) هاوزر: پیشین، ص ۴۴۵.

و هنر طبقه خود می کشاند ، هنر پروران یا بهتر بگوئیم قشرهای هنر پرور طبقه فائق جامعه نقش بارزی در تاریخ هنر جامعه ایفا می کنند و از این رو شناخت تحولات آن قشرها برای شناخت تحولات هنری جامعه ضروری است ، هنر همیشه برای آدم ها به وجود می آید و البته سنجش آن بدون سنجش شخصیت آدم هائی که منظور هنرمند بود ، اند ، امکان نمی پذیرد .

هنر آفرینی بسته به وجود هنرمند است . وظهور هنرمند مستلزم وجود مردم هنر پذیر است ، اگر هنر پذیر ایرانی در میان نباشند ، هنرمند آن ناگزیر از سکوت می شوند و هنر - دست کم ، هنر بزرگ - به بار نمی آورد ، زیرا هنرمند ، مانند هر انسان دیگر ، برای زنده ماندن و - پروردن و نمایاندن شخصیت خود ، خواهان آن است که دسترنج یا متاع او خریدارانی داشته باشد و اگر از اعتناء و استقبال و تشویق دیگران محروم ماند ، خواه ناخواه بخود و به جامعه بد بین و بی اعتماد می شود ، از کار خود قاصر می آید و به نومیدی و خاموشی می افتد ، از اینجاست که گری (Gray) ، شاعر انگلیسی قرن هیجدهم در مرثیه معروف خود ، (۱) از میلتون های خاموش بی آوازه ، که در گور خفته اند ، نام برد . -

دورست (Dorset) تازمانی که از حمایت دیگران برخوردار نشد ، لب از لب بر نداشت ، و حتی هنرمند توانای مستقلی مانند شلی (Shelly) در آغاز کار که از جامعه مهری ندید ، چنان رنجید که بسیاری از آثار او به طخی و تیرگی گرائید . (۲)

محال است که يك اثر هنری به هنر پذیر یا هنر پذیر ایرانی متکی و متوجه نباشد . هیچ هنرمندی نیست که فرزند زمان خود به شمار نرود ، اگر هنرمندی به ظاهر از جامعه مصرخود دور باشد ، باز باطناً موافق مقتضیات اجتماعی خویش ، فراخور طبقه یا گروهی از جامعه هنرمی آفریند . حتی هنرمندی که آثارش پس از مرگ او اهمیت یابند ، تابع زمان خویش است و از برخی از گروه های جامعه خود الهام می گیرد . ادعای هنرمندی که اثر خود را در

Elegy Written in a Country Churchyard (۱)

L. L. Schückang: The Sociology of Literary Taste, 1944, pp. 39-40 (۲)

خورآیندگان می داند ، صرفاً حاکی از فقر محتوای اثر اوست و آثار باخ و موسسارت و -
 بتهون ووردی و چایکوفسکی که در عصر ماسخت بلند آوازه و خواستنی هستند ، در عصر
 آفرینندگان خود نیز مفهوم و مقبول جامعه بودند . هنرمند به هیچ روی نمی تواند به
 فکراعتنا و استقبال آیندگان ، از توجه و حمایت معاصران خود چشم پوشد ، زیرا هنرمند
 با وجود استغراق در دنیای خیال خود ، نیازمند ناظر و مشوق زند ، واقعی است ، بنا
 براین ، هنر آفرینی ، جریان یا رابطه ای است بین هنرمند و هنریذیران به وساطت
 اثر هنری . هنرمند استاد ارتباط اجتماعی است و هنر چیزی نیست مگر وسیله ای عالی
 برای ارتباط انسان ها .

بسیاری از هنرمندان ، خود متوجه لزوم هنر پرور بود ، اند ، منتبلی ، شاعر عربی -
 گوی توانا تنزل هنر را معلول تنزل ذوق خریداران هنرمی دانست . (۱) در باره ابو -
 ذرعه گرگانی ، شاعر همعصر رودکی چنین نوشته اند : " امیر خراسان او را گفت : شعر
 چون رود کی گوئی ؟ او گفت : حسن نظم من از آن بیش است ، اما احسان و بخشش تو در
 می باید ، که شاعر مرضی همگنان آنگاه گردد که نظر رضای مخدوم ، به وی متصل شود .
 پس این سه بیت در آن معنی نظم داد :

اگر به دولت بارود کی نمی مانم ، عجب مکن ، سخن از رود کی نه کم دانم .
 اگر به کوری چشم اوبیافت گیتی را ، ز بهر گیتی من کور بود ، نتوانم .
 هزاریک زان کویافت از عطاء ملوک ، به من دهی ، سخن آید هزار چند انم . (۲)
 خاقانی شروانی برای دفاع خود در برابر کسانیکه او را همپایه عنصری نمیی
 دانستند ، سرود ، است :

به تعریفی گفتمی که خاقانی - ، چه خوش داشت نظم روان عنصری ؛
 بلی ، شاعری بود صاحب قبول ، زمدوح صاحبقران عنصری .

(۱) ابی منصور عبد الملک الشهابی : بیتیه الذعر ، ۱۳۵۴ ، ص ۸۵ .

(۲) مجموعه سخن : مجموعه کامل اسباب الالجاب ، با تصحیحات سعید نیسی ، ۱۳۳۵ ،

به معشوق نیکو و مدح نیک ،
 غزل گوشت و مدح خوان عنصری .

 به دورگم ، بخششی نیک دید ،
 ز محمود کشورستان عنصری .

 چنانک این عروس از دم خرم است ،
 به زربود خرم روان عنصری . (۱)
 ابن یعین فریومذی گفته است :

مری چو محمود اگر باشد م ،
 چه سنجد به میزان من عنصری .
 چو سنجر هنر پروری کومرا
 که تابشکنم رونق انوری ؟
 بزرگی این هرد و شاعرز چیست ؟
 زا کرام محمودی و سنجری (۲)

هنرمندان به سبب احتیاج خود به هنریندیر که وجهی از احتیاج انسان به انسان است ، کوشش ها کردند تا مورد لطف جامعه یا بعضی از قشرهای آن قرار گیرند . سروانتس بزرگ برای جلب توجه مردم به کتاب دون کیشوت ، دست به نشر جزوه ای زد و در آن اعلام داشت که کتاب او سراسر به خواص نیشخند می زند و لارنس استرن - (Laurence Sterne) ، نویسنده قرن هیجدهم انگلیس از بانوی متنفذی که با اودوست بود ، خواستار شد که برای او تبلیغ کند و ظهوریک نویسنده بزرگ را به بزرگان لندن خبر دهد . در سال ۱۷۵۰ برای محبوب کردن نمایشنامه ولتر ، به نام اورست (۳)

(۱) خاقانی شروانی ، دیوان ، با مقابله ، و تصحیح و مقدمه و تعلیقات دکتر ضیاء الدین سجادی ، ۱۳۳۸ ، ص ۹۲۷ - ۹۲۶ .

(۲) ابن یعین فریومذی ، دیوان قطعات و رباعیات ، یا تصحیح و مقدمه سعید نفیسی ، ۱۳۱۸ ، ص ۱۲۳ .

در ۱۷۷۳، برای تأمین موفقیت دومین کمدی اولیور گولدسمیت (Oliver Goldsmith) جمعی استخدام شدند تا در تالار نمایش میان تماشاگران بنشینند و در مواقع شایسته کف بزنند و هلهله بکشند و به این شیوه مجلس را گرم کنند. (۲) در عصر ما هنرمندان بسا وسایل تبلیغی گوناگون - از مقالات انتقادی و آگهی های روزنامه ای و رادیویی و تلویزیونی و سینمایی تا خورد نمائی های ناهنجار و زننده - در صد دانشناسانیدن خود به جامعه علمی می آیند .

بی تردید، هنرمندی که در خدمت هنرپروری بصرمی برد، به خواست او هنر می آفریند، هنرپرور به طور مستقیم و غیر مستقیم چگونگی محتوی و حتی صورت اثر را تعیین می کند. هنرمندی که می خواهد موافق دیدگاه بزرگان جامعه به جهان بنگرد، ناچار است مانند آنان بیندیشد و مانند آنان اندیشه خود را بیان کند، از این رو هنرمند - خواه از طبقه بالا باشد، خواه از طبقه پایین - ناگزیر از آن است که دانسته یا ندانسته موافق مقولات جهان بینی هنرپروران خود به جهان بنگرد و هنرورزی کند. به قول عنصرالمعالی، بر او " واجب بود که از طبع مدوح آگاه باشد که اورا چه خوش آید که تا توان نگوئی که او خواهد، او ترا آنند هد کمتر باید" (۳) از اینجاست که هنرمندان خدمتگزار طبقه بالا - هر که باشند - دیربازود به آفات ادراکی و عاطفی بدفرجامی که سابقاً در بیان ویژگی های هنرخواص نام برده ایم گرفتار می آیند .

فرمانروایان ایران اسلامی در آغاز کبرایرهایی از استیلای عرب، برانگیختن غرور قومی ایرانیان را زود انستند، شاعران مدح گوار در ربارهای خود گرد آوردند، و به وسیله آنان در جامعه ندا در دادند که اینان باز ماند مهاباز آورند، عظمت از کف رفته ایرانند پس، شوکت امیران موضوع اصلی قصاید شد، ولی از قرن نهم به بعد چون دین مخصوصاً مذهب شیعه برای تحکیم حکومت لزوم یافت، ستایش رهبران مذهب شیعه

(۱) She Stoops to Conquer

(۲) شوکینگ: پیشین، ص ۷۷ .

(۳) عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر زیار، قابوسنامه، با تصحیح و مقدمه و حواشی دکتر

امین عبد الحمید بدوی، ص ۱۳۳، ص ۱۷۳ -

تدریجاً جای مدح امیران را گرفت. البته پیش از قرن نهم نیز برخی قصیده‌ها، دینی سروده شده‌اند، چنان که کسائی مرزعی در اوایل قرن چهارم هجری بمدح دینسی همت گماشت، و پس از اوهم بسیاری از شاعران قطعه‌هایی مخصوصاً به قافیه "الف" سرودند و در آغاز دیوان خود آوردند. اما اینگونه مدیحه‌های دینی تا قرن نهم نسبت به مدایحی که دربار امیران سروده می‌شدند، ناچیز بودند، در تاریخ عالم آرای عباسی آمده است که محتشم کاشانی به مدح شاه تهماسب صفوی پرداخت و اما شاه مدح او را خوش نداشت و خواستار مدح امامان شد. (۱) پس موضوع مدح مداحان تغییر کرد و امام ستائی به مدی رونق یافت که شاعری به نام ملاشانی چون شعری در مدح علی بن ابی طالب گفت، به وزن خود از شاه عباس اول تلا گرفت (۲). حمایت حکومت از مذهب تشیع و ادبیات مذهبی همچنان که باعث رواج تعصب دینی شد، ادبیات راهم از جهت بی‌محدودیت کشانید، چنان که صفویان با آن که خود اصلاً از صفویان بودند بسا ادبیات صفویانه در افتادند، و کار این تعصب به جایی رسید که تا این اواخر مفسران ایرانی مثنوی کمالولی را نجس می‌دانستند، و ازین رو با انبر آن را بر می‌داشتند و در "چاه بالوعه" می‌انداختند!

چون قالب اثر هنری وابسته محتوی آن است، اوضاع و احوال هنرپروران همان طور که در محتوای هنر در خالت می‌کنند، در قالب‌های هنری نیز مؤثر می‌افتند، مثلاً در ایران مدح امیران ایجاب کرد که قصیده قالب مطلوب شاعران مداح گردد، زیرا این نوع (Genre) ادبی که نه به قدر رباعی و غزل، کوتاه و نه به انداز مثنوی دراز است، برای مجلس پر وقوت شرفیات امیران شایستگی داشت، اما وقتی که بازار دربارهای هنرپرور شکست، این نوع ادبی هم رفته رفته روزه زوال رفت، و انواع ساده‌تری به جای آن نشستند، همچنین در اروپای فئودال منوئه (Menuet) قالب مطلوب موسیقی اشراف بود، ولی پس از انقلاب فرانسه، در حدود ۱۸۰۰ منسوخ شد و جای خود را به اسکرتمو (Scherzo) یعنی قالبی که برای ابراز عواطف تند انقلابیون موافق ترس بود، داد. (۳)

(۱) اسکندر بیگ ترکمان: تاریخ عالم آرای عباسی، جلد اول، ۱۳۳۴، ص ۱۷۸.

(۲) همان، جلد دوم، ص ۵۱۵.

(۳) W. Stark: The Sociology of Knowledge, 1958, PP. 3-4.

موضوع های آثار هنری نیز اکثراً مانند قالب و مفهوم آن ها تابع مقتضیات - زندگی هنرپرورانند ، مثلاً در اوایل عصر عباسیان " خمریات " یعنی قصاید خمری در دربار عباسی رایج شدند ، زیرا در دستگاه سلطنتی پرشکوهی که عباسیان پدید آوردند ، عیش و نوش را ایجاب می کرد و به قصیده خمری هم نیازمند بود . به همین سبب در بارهای ایران - اسلامی نیز تقریباً تا پایان سده ششم هجری به " خمریات " رغبت ورزیدند و رودکی و فرخی و منوچهری و معزی و دیگران " خمریات " دل انگیز سرودند ، اما از قرن ششم تا قرن سیزدهم چون از رونق دربارها کاست و برپیشانی جامعه افزود ، قصیده های خمری مستقل به ندرت ساخته شدند . در قرن سیزدهم بر اثر تمرکز جامعه و توجه حکومت به تبلیغ سیاسی باردیگر شعر درباری و از آن میان قصیده های خمری بازاری گرم یافتند .

در اروپای قرون وسطی زنان درس خوانده با مطالعه کتاب های قصه رغبت داشتند ، و در عصر باروک (Baroque) زنان ، خوانندگان دائمی رمان های دراز آن روزگار بودند . چنان که در تصویرهای برخی از نقاشان مانند کودووی پیتس کسی (Chodowiecki) و ریچتر (Richter) منعکس شده است ، در این اعصار اعضای هر خانواده به هنگام فراغت ، زن داستان خوان خانه خود را در میان می گرفتند و از او می خواستند که به صدای بلند برای آنان داستان بخواند . این وضع - کثرت خوانندگان زن و بلند خوانی در حضور اعضای خانواده - باعث می شد که نویسندگان آن زمان در موضوعاتی بنویسند که اولاً " موافق انتظارات زنان ، عاشقانه و خیالی انگیز باشد و ثانیاً بتوان آن ها را بدون خجالت در حضور جمع خواند . (۱) در دوره های بعد وحدت خانواده تزلزل یافت ، و مطالعه جمعی از میان رفت ، از این رو ، آن الزامات نیز از میانه برخاستند . اما در عصر حاضر الزامات مشابهی " ریپانگیر " نویسندگان رادیویی و تلویزیونی شده اند ، زیرا از طرفی در میان شنوندگان یا تگرنندگان داستان های رادیویی و تلویزیونی هم زن هست و هم مرد ، هم کودک هست و هم بزرگ ؛ و از طرف دیگر

(۱) شوکینگ : پیشینی : ص ۷۲ .

معمولا "اعضای خانواده ها ، در حضور یکدیگر از صدای رادیو یا تصویر تلویزیون - استفاده می کنند . بنابراین نویسندگان رادیویی و تلویزیونی باید موضوعاتی برگزینند که هم با مقتضیات اخلاقی گروه های جنسی و سنی مختلف موافق باشند و هم به حساسیتی که فرد در حضور اعضای خانواده خود بدان دچار می آید ، لطمه ای نزنند .

اهمیت گروه های هنرپرورد رتاریخ هنرچند ان است که به قول هاووزر (Hauser) ، باید اختلاف سبک ها و سایر تحولات هنری را بیشتر تر در وضع این گروه ها جست تا در ملیت هنرمندان یاسنن مراکز هنری (۱) . از زمانی که نفوذ در بارها رویه کاهش رفت و هنراز - حمایت امیران محروم شد ، هنرمندان به گروه های اجتماعی دیگر روی آوردند ، و هنرها در خدمت هنرپروران جدیدی درآمدند . چنان که می دانیم در اروپا پس از دوره زمین داری ، سوداگران قدرت یافتند و پول به جای اصالت نسب و سیله فرمائروائی گردید . پس هنرمندان به سوداگران روی نمودند . چون مرزهای طبقه سوداگریه استواری مرزهای طبقه زمین دار نبودند ، و چون در دوره سوداگری تولید اقتصادی از هر جهت بالا رفت و سطح زندگی مردم عادی را هم اندکی بالا برد ، آثار هنری در انحصار هنرپروران سوداگر نماندند ، بلکه در زندگی گروه های دیگر هم رخنه کردند . در نتیجه ، هنر دامن ای وسیع یافت و تا اندازه ای آئینه زندگی گروه های مختلف شد . بدیهی است هنری که روبه جمع کشی داشته باشد ، مسلما از شعول و عمق فراوانی برخوردار خواهد بود . وقتی که هنرمند اثر خود را موافق حال حامیانی معین و معدود به وجود آورد ، اثر او خصوصی و محدود و معمولا " نمود اقلیلی از مختصات انسانی خواهد بود . ولی چون ملهم و مخاطب هنرمند گروه های متعدد انسانی باشند اثرش به وجود خواهد آمد که از لحاظ انسانی عمق و وسعت بسیار خواهد داشت و زندگی گروه های مختلف جامعه را به درستی منعکس خواهد کرد .

در اواسط قرن هیجدهم بر اثر فراهم آمدن چنین اوضاع و احوالی هنررئیائی تکانی خورد و برای رسانیدن آثار هنری به جامعه وسیع ، حرفه جدیدی لازم آمد : گروهی از سول اگران به نام " ناشر " میانجی هنرمند و جامعه شدند ، و در نتیجه افزایش گروه های

هنرپژیر، هنرهای که ممکن بود، به آسانی در دسترس هنرپژیران مختلف الحال قرار گیرند، شگفتند؛ شعرگوئی و داستان نویسی و موسیقی نوازی و مخصوصاً نمایشنامه نگاری در مقابل پیکرنگاری و پیکرتراشی و معماری سخت ترقی کردند. از میان اینها، نمایشنامه نگاری به اوج رسید. زیرا این هنر ذاتاً هنری است و، گویو الزاماً به جمع عرضه می شود، و وقتی که گروه های کثیر غیر اشرافی به تالار تئاتر راه یافتند، این هنر ناگزیر از آن شد که ازارش های ادراکی و عاطفی بسیار متنوعی بارور گردد و از این رهگذر، انتظارات تماشاگران گوناگون را برآورد. در انگلیس عصر الیزابت اول، هنر نمایش اسماً هنری درباری بود، ولی پیش تر دوستان آن به طبقه نوخاسته سوداگر و حقوقدانان و پزشکان و سایر روشنفکران جامعه تعلق داشتند، تفوق روز افزون اینان بر اشراف زمیندار سبب شد که صورتها و محتویات جدیدی در عرصه نمایش آفرینی انگلیسی پدید آیند و آن را پرمایه و شورمند گردانند.

سایر جامعه های اروپائی غربی هم به مرور زمان به راه جامعه انگلیسی رفتند: صنعتی شدن و فرهنگ سوداگری را جانشین فرهنگ زمین داری کردند. ولی پیشرفت صنعتی اینها به گرد ترقیات صناعت انگلیس نمی رسید. از این رو نمایش آفرینی آنها نیز بدان پایه اهمیت یافت. با این همه، در فرانسه قرن هیجدهم بر اثر ترقی فرهنگ سوداگری، تالارهای ادبی که تا آن قرن مرکز هنرپروران و هنرمندان برگزیده بودند، از رونق افتادند، و ادبیات در بین همه گروه های جامعه پخش گردید. برخواستاران موسیقی نیز افزود، و تالارهای بزرگی برای کنسرت های عمومی به وجود آمدند. پس موسیقی موقر و آرام و "زنانه" اشرافی که موافق مقتضیات اطلاق پذیرائی اشراف فراهم می آمد، به موسیقی رساو و هیجان آورو مردانه ای که با تالارهای کنسرت عمومی تناسب داشت، تبدیل شد: سنفونی لطیف و متسارت جای خود را به سنفونی شورانگیز و پنهون داد. (۱) سخن کوتاه: هنرپروران به وسیله تسلط خود بر افراد و دستگاه های هنر آفرین،

H. Sachs: History of Musical Instruments, 1940, P, 38 q.

ادراکات و عواطف خود را به هنرمندان، و از طریق آنان به جامعه تحمیل می کنند، زیرا چنان که دریافته ایم، هنرمندان، مخصوصاً اقلیتی از آنان که صفت "بزرگ" می گیرند، در شعور زندگی اجتماعی و از آن جمله در ذوق جامعه موثر می افتند، از تاریخ زیبایی برمی آید که در گذشته یادست کم در دوره هائی که جامعه پیچیدگی چندانی نداشته است، تعیین هنجار ذوق و ملاک مد جامعه ها صرفاً با گروه های مقتدر هنر-پرور بوده است، اما از نهضت صنعتی به این سو چون حدود و مغسور مستحکم طبقات اجتماعی تا اندازه ای سستی گرفتند، و مصرف کالاها مانند تولید آن ها دامنه وسیعی یافتند، در زندگی طبقات پائین جامعه هم اندک گشایشی روی داد. پس عناصری از ارزش های این طبقات نیز در ذوق و مدرسی جامعه راه یافتند، و مد سازی و ذوق - آفرینی از انحصار طبقه بالا بیرون آمدند. (۱)

P.H.Nysrtam: Economics of Fashiom; 1928, P. 83;

(۱)

L.I.Schücking: The Sociology of Literary Taste, 1944, P. 67.

چنان که می‌دانیم، مجموع روابطی که اورگانسیم هنرمند را در میان می‌گیرند،

بد و شخصیتی معین می‌بخشند.

درست است که شخصیت اساساً معلول محیط اجتماعی است، ولی شخصیت هر کس

چون استوار شود، به عنوان یک واقعیت، در کار کردهای شخص و بدان وسیله در محیط

اجتماعی اثر می‌گذارد. به شرحی که در بحث سبک دیدیم، شخصیت هنرمند مهم‌ترین

عامل هنرآفرینی اوست و خواه ناخواه در آثار او منعکس می‌شود. شخصیت هنرمند

میانجی واقعیت و اثر هنری است: واقعیت را جذب می‌کند و به صورت هنر درمی‌آورد.

عامل‌هایی فراوان در شخصیت هنرمند مؤثر می‌افتند، از این قبیل اند و وضع

اورگانسیم، سن، کامیابی‌ها و ناکامی‌های خصوصی، اوضاع اجتماعی و آگاهی اجتماعی

هنرمند، از میان این عامل‌ها، دو عامل: پایگاه اجتماعی و بینش اجتماعی هنرمند در

شخصیت او تأثیر عمیق و مداوم باقی می‌گذارند.

۱. پایگاه اجتماعی هنرمند

بی‌گمان هیچ یک از عامل‌های سازنده شخصیت به اهمیت اوضاع اجتماعی

نیستند، و از میان این اوضاع آن که مهم‌تر است، پایگاه اجتماعی هنرمند است و پایگاه

اجتماعی هنرمند و هر کس دیگر در مسا موارد به وضع شفلی او بستگی مستقیم دارد.

روابطی که شخص به اقتضای شغل خود با دیگران برقرار می‌کند، در سازمان شخصیت او

به شدت تأثیر می‌گذارد و تازمانی که این روابط تغییری ژرف نپذیرند، شخصیت هم

در گگون نمی‌شود. بنابراین برای تبیین سبک آثار هنرمندان مطالعه وضع شفلی آنان

ضرورت دارد.

می‌دانیم که پس از دوره تجانس ابتدائی جامعه، هنر از تجزیه جاد و پدید آمد و

هنرمندان - چه هنرمندان طبقه بالا و چه هنرمندان طبقه پائین - به خدمت خواص

جامعه درآمدند و از مخدومی به مخدومی دیگر پرداختند و چنان که قطران ایرانی بیش از

ده مخدوم داشت و پترارک ایتالیائی به خدمت چند خاندان کمر بست.

هنرمندان در برابر حمایت مادی و معنوی هنرپروران، مطابق ذوق آنان به هنرآفرینی

دست می‌زدند، مثلاً چاوسر (Chaucer) دیرگاهی به ذوق فرانسوی که
مطلوب اشراف انگلیس بود، گرایید و کید (Kyd) که نمایشنامه هملت او اساس
هملت شکسپیر است، چون تا ترمومی راترک گفت، به خواست دربار انگلیس، هنرسوزآور
خود را کنار گذاشت و به ترجمه تراژدی های فرانسوی پرداخت.

هنرمندان به ناگزیر در جلب حمایت هنرپروران می کوشیدند. در جامعه های
اروپائی از آغاز نظام طبقه ای تا عصر رنسانس در جامعه ایرانی از آغاز نظام طبقه ای تا
سده ششم اسلامی، هنرمندی از آسایش نسبی برخوردار می شد که در خدمت خواص
بسر می برد. البته ^{در هر عصری} برخی از هنرمندان نامدار به مکتب هم رسیدند. در فرانسه بوالو
(Boileau) (۲۸۶۰۰۰ فرانک از خود باقی گذاشت و راسین (Racine)
در طی ده سال ۱۴۵۰۰ فرانک دریافت کرد. (۱) در چین وزیرین به نام هو (Ho)
چنان مفتون اشعار لی پو (Li Po) شد که برای پرداخت پول باده اوزینست-
افزارهای خود را فروخت و (۲) دربار سامانیان رودکی را غرق نعمت کرد، چندان که به
قول نظامی عروضی، وی چهارصد شترزیربند داشت. (۳) امیران غزنوی چون سخت به
تبلیغ شاعران نیازمند بودند، در جلب و حمایت آنان می کوشیدند. مسعود غزنوی بسه
هنگام ورود به غزنین به هریک از شاعران ستایشگر خود بیست هزار درهم و به عنصری و-
زینتی پنجاه هزار درهم بخشید و در رکاب عنصری چهارصد غلام حرکت می کردند. (۴)
محمود غزنوی در برابر هریک از قصیده های غضائری به او هزارسکه طلا می پرداخت و-
ناصرالدین چغانی فرخی را برای یک قصیده، بیست و چهار اسب پاداش داد. (۵)

(۱) A. Hauser: The Social History of Art, Tr. S. Godman Vol. I, P. 470.

(۲) ویل دورانت: تاریخ تمدن، جلد سوم، چین و ژاپون، ترجمه ا. ح. آریان پور،

۱۳۳۲، ص ۹۶۹.

(۳) نظامی عروضی: چهار مقاله، به کوشش دکتر محمد معین، ۱۳۳۳، ص ۵۴-۵۳.

(۴) شبلی نعمانی: شعر المعجم، ترجمه سید محمد تقی فخر دینی گیلانی، ۱۳۳۴، ص ۱۰۴.

(۵) همان.

با این همه هنرمندان چون مزدور بزرگان بودند، از جمله خادمان آنان سه شمار رفتند، و معمولاً استقلال و شخصیت اجتماعی بارزی نداشتند، در مصر باستان هنرمند خادمی متعارف شمرده می‌شد و هیچ‌گاه نام خود را بر اثر خویش نمی‌نهاد. در بین‌النهرین بنا بر قانون حمورابی، هنرمند با آهنگر و کفاح همپایه بود. بر روی هم هنرمند را در جهان باستان به چیزی نمی‌گرفتند. (۱) در اروپا نیز پایگاه هنرمند از پایگاه خادمان تجاوز نمی‌کردند. حتی در سده‌های هفدهم و هیجدهم، موسیقی‌دان نوعی پیشه‌ور و در شمار مستخدمان و دل‌قکان بود، (۲) و مانند پیشخدمت‌ها توقع انعام داشت (۳). مونتسارت در آغاز در دستگاه حامی خود با مستخدمان مشغور بود و هایدن در قصر کنت استرهایزی (Esterhazy) با مستخدمان غذای خورد. (۴) پیکر-نگاران نیز وضعی بهترند داشتند و مدت‌ها در زیر آثار خود امضای می‌کردند و بدین سبب است که اثرهای نقاشانی بزرگ چون بهزار، امضاء ندارند. (۵)

اختیار هنرمندان در دست هنرپروران بود، هنرمند هر چه می‌کرد، به اجازه حامی خود می‌کرد و فقط با مدح حامی یا اهداء اثر خود به او، به پاداش می‌رسید. حتی شکسپیر در مقدمه منظومه "تجاوز به لوکرس" (۶) خطاب به حامی خود، امیرساتمپ —
 (Southampton) ، چنین نوشت: آنچه نوشته‌ام، از آن شماست و آنچه باید بکنم بسته به اراده شماست. فردوسی و سعدی نیز الزاماً آثار خود را به نام بزرگان زمان کردند.

(۱) هاوزر: پیشین، ص ۴۹-۴۸.

(۲) S. Finkelst in: How Music Expresses Ideas, 1952, P. 27.

(۳) H. Eisler: Composing Music For The Films, 1947 PP. 46-47.

(۴) W. Stark; The Sociology of Knowledge, 1958, PP. 25-26.

(۵) H. Rubissow: Art of Asia , 1954, P. 190.

(۶) Rape of Lucrece

رای هنرپروران در چگونگی آثار هنری نیز دخیل بود . به روایت ساموئیل

جانسون (Samuel Johnson) ، ادیب انگلیسی ، هنگامی که پوپ (Pope)

ترجمه شیوایی را که از منظومه های هومروس فراهم آورده بود ، برای مدوح خود می خواند ، مدوح بارها سخن او را می برید و به گمان خود ، ترجمه او را "تصحیح" می کرد . امیر گلوستر (Gloucester) ، برادر پادشاه انگلیس عملاً "ب"تصحیح" آثار مداح

خود ، لیدگیت (Lygate) دست زد . در فرانسه این وضع تا سده

هیچدم ادامه داشت . ولتر بسیاریکاز آثار خود و از آن جمله ادیب (Oedipe)

را برای روشش من (Maine) وندیماننش میخواند و اجباراً به خرد گیری

های آنان عنایت می ورزید . (۱)

پستی مقام هنرمند باعث می شد که بزرگان حتی آنان که خود هنرمند بودند ، واژه

" هنرمند " را خوار دارند . در ایران ساسانی و اسلامی چون شاعری بازمانده خونیاگری

بود ، فرمانروایان و انشوران از قبول عنوان " شاعر " پرهیز می کردند . اما بعداً که

شعر متکلف اشرافی پدید آمد ، از شدت این پرهیز کاست . (۲) در انگلیس لیدی

برادشا (Bradshaugh) ، که بانویی اشرافی و از ستاینندگان ریچاردسون

(Richardson) ، نویسنده معروف بود ، مکاتبه خود را با آن نویسنده از همه

اطرافیانش پوشیده نگاه داشت و به همین دلیل نام ریچاردسون را از پشت عکسی که از او

بیادگار گرفته بود ، تفسیر داد و به صورت دیکینسون (Dickinson) در آورد .

چون کان گریو (Congreve) ، نمایشنامه نویس شهیر انگلیسی ، پایه فرانسه

نهاد ، ولتر بدیدن او رفت و از ملاقات آن " نویسنده " ابراز شادمانی کرد . اما کان گریو

در پاسخ او یاد آورد که او یک " نویسنده " نیست ، بلکه یک " جنطنمن " است ! آن گاه ولتر

به طنز گفت که ولتر را بایک " جنطنمن " کاری نیست ! کسان شاعره اشرافی آلمانی ، در بسته

هولس هوف (Broste-Hülshoff) از فعالیت ها ادبی او سرافکنده —

(۱) L.I.Schücking: The Sociology of Literary Taste, 1944, Ch. 3.

(۲) ملك الشعراء بهاره: سبك شناسی ، جلد سوم ، [تاریخ ندارد] ، ص ۴۷ .

بودند، در داستان خانواده نی یوکام (۱)، اثر ثکوری (Thackeray) بمادری اشرافی برمی خوریم که چون دخترش به همسری مردی نقاش درمی آید، او را مورد نفرت قرار می دهد. والتر اسکات ترجیح می داد که مردم او را "جنتلمن بدانند نه نویسند". تامس گری (Thomas Gray) حقوق انتشار مرثیه های را کسر کرده بود، از ناشر آن اثر نگرفت تا نویسند ه به شمار نرود. بسیاری از نویسندگان اشرافی آلمان آثار خود را بانام هایی مستعار که معمولاً "به مردم طبقه متوسط اختصاص داشتند، انتشار می دادند. (۲)

با وجود حمایت هنرپرور ان از هنرمندان، زندگی خادمان هنرمندان ایشان همواره برفق مراد نبود، از طرفی فراز و نشیب های زندگی مخدومان در معیشت هنرمندان تأثیر داشت؛ از طرف دیگر جلب مستدام عنایت مخدومان به آسانی میسر نمی شد. از این گذشته در ساموآرد، اطرافیان مخدومان دستورهای ایشان را برای کمک به هنرمندان اجرا نمی کردند. بسیاری از شاعران ایرانی مانند انوری و ابن یعین از نکول برات ها یا حواله های مدد و جان خود شکایت کرده اند (۳)، به طور کلی هنرمندانی که به خوشی زیسته اند، نادرند. شاعر بزرگ چینی، (توفو Tu Fu) با وجود عظمت خود، چنان بینوا شد که نان در یوزه می کرد و چنان افتاده شد که زانو بر زمین می زد و برای هر کسی که نانی به خانواده او می رسانید، دعا می خواند (۴). در اروپا پیکر نگاران توانای هلندی مانند رامبرانت هالس (Hals) وضع مالی نامساعدی داشتند، و از این رو به کارهایی دیگر نیز تن در می دادند، وان گویی بین (Van Goyen) با خرید و فروش گل لاله بردرآمد خود می افزود، و هوبما (Hobbema) مامور وصول مالیات شد. بیان اسرتین (Jan Steen) و برخی از دیگر نگاران خانواده وان درولده (Van de Velde) مهمانخانه داری کردند (۵)

(۱) The New Comes

(۲) شوکینگ: همان.

(۳) زین العابدین مومتن: شمروادب فارسی: ۱۳۳۲، ص ۳۰.

(۴) ویل دورانت: پیشین، ص ۹۸۰.

(۵) هاووز: پیشین، ص ۴۶۷.

مداحی با آن که گاهی به نتیجه ای مثبت می انجامید و مثلاً مدوح رابه اصلاح خود یا کاری سودمند برمی انگيخت ، منشاء فساد بود . جانسون در شعری گفته است که در عصر اوزندگی اهل ادب ملازم تحمل " رنج و رشك و نیاز و حامی و زندان " - بود . (۱)

هنرمندان اجباراً برای تثبیت مقام متزلزل خود به لاف زنی و تنگ نظری و رشگناکی و بخیلی و دشمنی متشبه می شدند . موسیقی دانی بزرگ چون برلیوز (Berlioz) بخیلانه تاسف می خورد که چرا فکر ساختن آهنگ مربوط به " ملکه ماب " (۲) رابه موسیقی دانی ریگری یعنی مندلسون (Mendelssohn) داده است (۳) . عنصری باغضایری و سوزنی و شاعران ریگری دشمنی کرد . انوری باسنائی و معزی ورشید و طواط معارضه داشت . ادیب صابر ورشید و طواط بایک ریگری درافتادند . خاقانی در خوار داشت ابوالعلاء گنجوی و مجیرالدین بیلقانی ورشید و طواط و جمال الدین و اشیرالدین اخسیکتی کوشید . شاعرانی چون اخطل و جریر و فرزدق و سوزنی - هجورابه صورت هتاکی درآوردند . بخش بزرگی از دیوان سوزنی در هجوشاعران ریگری است . طرفه بن العبد و خطیئه و انوری از هجو نزدیکان خود هم درنگدشتند . انوری حتی مادر خود را هجو کرد .

موضوع مدح هرچه باشد با تارویود تملق یافته می شود ، چنانکه در ایران حتی مناظره گل و بلبل و شمع و پروانه (از انوری و معزی) به مدح غلوامیزی انجامد . هنرمند محض خوش آمد هنرپروران ، همه صفات های نیک رابه آنان نسبت می دهد ، چنانکه ^{ستون} درفرهنگ خود آورده است ، " حامی معمولاً نابیناری است که به طرزی موهن حمایت می کند ، ولی در مورد چاپلوسی قرار می گیرد . " (۵) انوری و خاقانی و فضایی مدوحان

I. Lucas: Style, 1955, P. 54. (۱)

Queen Mab (۲)

H. Berlioz: Nemoire, 1932, P. 142. (۳)

S. Johnson: A Dictionary of The English Language, 1755, "Patron". (۴)

(۵) لوکاس و پیشین ، ص ۵۴ .

خود را با پیمبران و حتی با خدا برابر کردند و در زمانندران شاعری در ستایش ممدوح خود گفت: "الله فرد و ابن زید فرد" (۱)!

در روغ چنان طومار هنر گذشته را در نور دیده است که افلاطون در جمهوری اخراج

اعراب را از جامعه خواستار شد و علی بن ابی طالب قصه گویان و خطیبان را از مسجد راند و غزالی در احیاء العلوم قصه پردازی را نهی کرد. شخصیت هنرمندان مداح معمولاً بر اثر دروغ گویی دائم، متشتت و ضعیف و فاقد وحدت است و از این رو باسانی قادر به خلق اثر هنری بزرگ نیست. چنان که لوکاج می نویسد، هنری که برای تبلیغ به وجود آید، - مسلماً از واقعیت دور می شود، زیرا واقعیت را بصورتی که مصالح تبلیغ خواهان ایجاب میکند، می نمایاند. (۲) بدین مناسبت است که در میان صد ها قصید مغارسی، فقط معدودی که شاعر به میل خود و از سر اخلاص واقعی سرود، است، واقع گرای و زیبا و ماندنی است. از این زمره است قصیده سولک آور انوری در باره سقوط سنجر و هرج و مرج عمومی.

در جامعه های اروپائی پس از قرن چهاردهم، بر اثر پدید آید اثر طبقه سوداگرو تفریق روز افزون آن بر طبقه زمیندار، هنر بسط یافت و از انحصار امیران و روحانیان بیرون آمد، و هنرمند از پیشه و روستا جدا شد (۳). در انگلیس در نتیجه انقلاب "درخشان" (Glorious) حکومت به عقاید عمومی وقع نهاد و نویسندگان نامور را وظیفه خوار خود گردانید. (۴) در فرانسه انقلاب کبیر به هنرمند آزادی اقتصادی و فکری داد و او را به

(۱) احمد کسروی: در پیرامون شعر و شاعری، ۱۳۳۵، ص ۲۱.

(۲) G. Lukacz: "Propaganda (tendenz) and Partisanship", Partisan Review, Vol. I, April-May 1934, Pp. 34-46.

(۳) هاووز: پیشین، ص ۳۱۱.

(۴) شو کینگ: پیشین.

"روشن فکر" مبدل کرد و از اواسط سد، هیجدهم با این سو سوداگران و بخشی از مردم متعارف به جای اشراف، طالب هنر شدند و از آن پس هنرمندان به جای رعایت خواست های اشراف، به خواست های خود هنرآفریدند و به گروه های وسیعی کسبه برایشان تسلط مستقیم نداشتند، عرضه کردند. حتی موسیقی دانان از حمایت اشراف بی نیاز شدند و با چاپ و فروش آهنگ های موسیقی و برپا داشتن کنسرت های عمومی معیشت کردند. (۱) بدین ترتیب هنرمندگرمی گردید، و دیگر هیچ کس حتی هیچ فرد اشرافی از هنرمند بودن به شرم نیفتاد و نام مستعار به کار نبرد. (۲)

چاوسر در اواخر عمر از مد و جان خود دوری جست و از این رویه مردم رغبت نمود و واقعیت را بهتر دریافت. آثار دوره اخیر عمر او شاهد این مدعاست. شکسپیر با آن که در خدمت دربار بود، نیازمند یادداشت نشاندن آن به شمار نمی رفت. معاش خود را بوسیله تأثر عمومی آن زمان که مطلوب اشراف زمین دار بود و سوداگران نوحاسته نیز بدان توجه داشتند، تأمین می کرد. چون منابع الهام و جهان بینی او تنگ و تعصب آمیز نبود، توانست جلوه های متنوع زندگی اجتماعی و از آن جمله تکامل روزافزون جامعه را عمیقاً دریابد و با خوش بینی به واقعیت بنگرد و به ندرت به یاد جامعه پیشین، احساس غربت کند و تلخ و متفی شود. و لتر دست به پاره ای فعالیت های اقتصادی زد تا از بزرگان بی نیاز باشد و استقلال فکری خود را از کف نهد. (۳) بتهوون و شوپرت به مردم تکیه داشتند و برای کنسرت های عمومی آهنگ می ساختند. از این رو آثار ایشان پرشور و مردم انگیز است، حال آنکه آثار بزرگانی چون موتسارت و هایدن نشاط سطحی اشراف را در قالب آهنگ های لطیف رقص منوئه (ménuet) نمایش می دادند. هنرمندان جدید به برکت استقلال و اعتماد به نفس، با حرمت به خود می نگریستند و حتی گاهی شخصیت خود را موضوع آثار هنری قرار می دادند. در مقابل قهرمانان

(۱) نین کلش ناین: پیشین، ۴۶ - ۴۵.

(۲) شوگینگ: پیشین.

(۳) همان.

داستان های پیشین که معمولاً "شوالیه آداب دان و شاهزاد ه پر جلال و روحانی مقدس -
 نمابودند ، قهرمان ویلهلم مایستر (۱) ، اثر گوته شخصیتی هنرمندانه دارد و قهرمان
 داستان معروف خانواده نی یونام اثر شته ری هنرمند است .

بسیاری از هنرمندان پس از آزادی از یوغ اشراف ، به مردم متعارف اعتنا
 نمودند . در انگلیس تنی سون کوشید که خود را با جامعه بزرگ هماهنگ گرداند . در
 فرانسه هوگو پایان تراژدی ماریون دلورم (۲) را موافق انتظار مردم تغییر داد . در
 آلمان با آن که تحول طبقه ای به آسائی صورت پذیرفت ، هنرمندان به روشنفکری -
 گراییدند ، و اول بار که هنرپیشگان آلمانی نمایشنامه خانه عروسک اثر ایب سن نروزی
 را در برلن به روی صحنه آوردند ، از ایب سن اجازه گرفتند که در پایان نمایشنامه دست
 برند تانورا (Nora) ، قهرمان نمایشنامه که از سروسامان خود دست می کشد ، موافق
 توقع مردم آلمان ، به خانه باز گردد . (۳)

در مشرق زمین به علت های که باید در جامعه شناسی تاریخی جست و جو کرد ،
 طبقه سوداگر هیچ گاه و حتی در عصر حاضر درست بر طبقه زمین دار غالب نیامدند . از این رو
 هنرمندان به ندرت توانستند از دایره تنگ هنرپروران اشرافی پابرون گذارند و از هنر
 مدحی یا تبلیغی برهند . فقط در پاره ای از مرحله های زندگی جامعه ، معدودی از
 هنرمندان شرقی اندکی از خواست های حامیان اشرافی خود دور شدند و به الهام مردم ،
 آثاری نسبتاً واقع گرای افزیدند . این گونه هنرمندان با آنکه وابسته خواص بودند ،
 از بینش عوام نیز سود جستند ، و بدین شیوه از محدودیت های اندیشه خواص که نتیجه
 آن مسخ کردن شدید واقعیت است ، رستند و آثار پدید آوردند که نمایشگر ادراکها

Wilhelm Meister (۱)

Marion Delorme (۲)

(۳) شونینگ : پیشین .

وعاطفه های متنوع انسانی هستند و در دوره ها و جامعه های متفاوت مقبول مردم کثیر واقع می شوند. راز عظمت هنرمندانی چون فردوسی و حافظ و سعدی و مولوی در این است.

فردوسی چون باثروت اندک خود گذران می کرد، از مداحی برکنار شد و برخلاف مشهور، فردوسی به امید پادشاه، به سرودن شاهنامه دست نزد، مسلماً فردوسی می دانست که تنظیم حماسه قومی ایرانیان به زیان حکومت های بیگانه و از آن جمله، حکومت ترکان غزنوی است و از این رو هرگز آن هارابه حمایت او بر نمی انگیزد. از این گذشته فردوسی اگر به فکر سود بود، به جای آن که بهترین سالهای عمر خود را در کنار سرودن این حماسه عظیم بگذراند، از آغاز به مدیحه سرایی می پرداخت و همواره از صله های امیران برخوردار می شد. بالا تر از این ها، شاهنامه شاهد هایی بسیار درباره قناعت و مناعت و نوع دوستی سراینده خود عرضه می دارد و می رساند که شاعر از سودجویی و کوته بینی و بدخواهی و آزمندی و رشکینگی و گدامنشی همکاران خود به دور بود، است. بر همین شیوه عطار با طبابت و داروسازی نان می خورد و نیازی به مداحی و جالب حمایت بزرگان نداشته، و از این رو آثار او سرآواران نکنه های واقع بینانه مردم پسند است.

از این نمونه ها و صد ها نمونه دیگری می توان استنباط کرد که وضع شغلی هنرمند در شمار عوامل هایی است که در جهان بینی اجتماعی و سبک هنری او منعکس می شوند.

۲. بینش اجتماعی هنرمند

همه نمود های هستی وابسته یک دیگرند و متقابلاً نظام وجودی یک دیگر را تعیین می کنند. بدین سبب همه نمود ها دستخوای جبرند و چنانچه می کنند که اقتضای محیط آن هاست. انسان نیز اسیر مواران جبر اجتماعی و طبیعی است. با این تفاوت که در بسیاری موارد شناخت او "چهره" او را از جبرند ها زیان مند می گریزند و به سوی جبر نمود های سود مند می کشاند. انسانی که نیروهای جبری سیل را بشناسد، به حکم جبر حیات، در گذرگیل خانه نمی سازد و انسانی که مقاومت جبری سنگ و سیمان را - بشناسد، به حکم جبر حیات، برای رهایی از نیروهای جبری سیل، سدی سازد و از جبر ناموافق، جبر موافق می آفریند - دریاچه حیات پرور و صفا بخش. بنابراین اولاً انسان

همواره دستخوش جبر است و ثانیاً "شناخت انسانی جبراً" جبرهای مخالف را به صورت جبرهای موافق درمی آورد و ثالثاً "تنها انسان است که با شناخت عمیق خود از جبر آزاد می شود، و رابعاً" این آزادی زدودن جبر نیست، بلکه بهره برداری از جبر است.

تصور موجودی یله یا نایسته محال است.

پیش از این دریافتیم که شناخت در جریان زندگی، بر اثر برخورد های فراوان اورگانسیم و محیط تحقق می یابد، ولی در همان حال که محصول جبری مشترک اورگانسیم و محیط است، خود به عنوان یکی از واقعیت های هستی، از فعالیت برخورد اراست و به نوبه خود در جریان عمل زندگی، هم در اورگانسیم و هم در محیط اثر می گذارد.

هرچه پیوند های اورگانسیم و محیط بیشتر و پیچیده تر باشد، شناخت ژرف تر است و الزاماً درگونی های عقلی ژرف تری پدید می آید.

همان حال که از عامل های جبری محیط او ششقه می گیرد، از چگونگی شناخت او نیز جبراً متأثر می شود. شناخت مخصوصاً "شناخت ژرف جبراً" مانند واقعیت های محیط، می تواند

بصورت نیروی مادی، در تنظیم رفتار انسانی مداخله کند.

مهم ترین کارکرد شناخت، پیش بینی است. انسان در پرتو آن چه بر او گذشته

است، درباره آن چه در پیش دارد، جبراً به حدس می پردازد و با این حدس، جبراً رفتار خود را برای برخورد با نمود های آینده تنظیم می کند.

به بیان دیگر انسان به جای آن که صرفاً خود را به نمود های حال به سپارد، به پیشباز نمود های آینده هم می شتابد و هم چنان که به تحریک نمود های اکنون رفتار می کند، رفتار کنونی خود را به اقتضای نمود های آینده درگون می سازد. آن کسی که شناختی ژرف تر دارد، در اندیش تراست و چنین کسی از آینده ای گسترده تر الهام می یابد و برخلاف جانوران دیگر، به ندرت در آستانه زمان حال به سر می برد و دستخوش محرك های آنی قرار می گیرد.

اهل نظر چون در فروغ فلسفه و علم و هنر، بیش از اهل عمل، ماهیت درگونی های

هستی و زایش واقعیت بالقوه (آینده) را از بطن واقعیت بالفعل (اکنون) درمی یابند، به ناگزیر اکنون را به عنوان اکنون، بلکه به عنوان پرورنده آینده می نگرند و ارزیابی می کنند.

هر نمود موجود نزد جانوران بامیزان لذت های آتی سنجیده میشود و نزد اهل عدل بسا سود های اکنون و آئینده نزدیک و نزد اهل نظر بامصالح آئینده نزدیک و دور.

بینش، شناخت ژرف است، دانشمندان از راه شناخت علمی، و هنرمندان از راه شناخت هنری، و فیلسوفان از راه شناخت فلسفی، بر بینش دست می یابند. بینش ور - هر که باشد - به حکم بینش خود، دوراندیش و آئینده نگر است و نه تنها واقعیت موجود را در پرتو نتیجه های یا نماآت آئینده آن می سنجد، بلکه در مورد های بسیار، مقتضیات آئینده را پیش از مقتضیات حال مورد اعتنا قرار می دهد. از این رو اگر بگوییم که مهم ترین انگیزه های مردم متعارف از واقعیت موجود برمی خیزند، باید بپذیریم که مهم ترین انگیزه های بینش وران از - واقعیت آئینده سرچشمه می گیرند. انسان بینش ور چه بسا محض آرمان هایی که به نظر او برتر از واقعیت اکنون است، از واقعیت موجود روی برمی تابد و در راه تحقق آن آرمان ها، از بسا لذت ها و سود های موجود چشم می پوشد.

روشنفکران یعنی مردمی که از بیداری اجتماعی بهره ورنند، و در بیداری اجتماعی می کوشند، معمولاً "بر بنیاد بینش اجتماعی خود، آئینده نگرند و بدین سبب زندگی راتنها بامیزان های لذت و سود موجود ارزیابی نمی کنند. در جامعه های گذشته، بیشتر اینان از طبقه متزلزل متوسط برخاسته اند، ولی معمولاً "از آرمان های آن طبقه فراتر رفته اند. اعضای قشر روشن فکر از یک سویه علت آنکه با کارهای نظری معیشت می کنند و نسبت به اهل عمل امتیازهایی دارند، خود را از سایر قشرهای طبقه متوسط دور و بیگانه می انگارند و از سوی دیگر به علت بینش اجتماعی خود، زندگی همه طبقه های اجتماعی را با خرده سنجی می نگرند و سنت شکن و ناسازگاری شوند. پس درصد برمی آیند که خود را از جامعه و طبقه های اجتماعی بیرون کشند. چون پیوند انسان و جامعه ناگسیختنی است، گسستن از یک طبقه مستلزم پیوستن به طبقه دیگر است؛ یا باید به خواص جامعه یعنی منبع بالفعل قدرت اجتماعی بگردند یا به عوام یعنی منبع بالقوه قدرت بگردند. روشنفکرانی که از این گزینش بازمانند، از اقتدار و غرور و طمأنینه خواص و نیز از امیدواری و آفرینندگی و کوشندگی عوام بی نصیب خواهند ماند و ضرورتاً "پناهگاهی جز محفل های روشنفکرانه که معمولاً - نمودارهای اصیل طبقه متوسط و میدان خیال پردازی و خود بینی و منفی بافی اند نخواهند

یافت.

بدیهی است که گزینش روشنفکران به عامل هایی چند بستگی دارد. گذشته از پایگاه و بینش اجتماعی روشنفکر، پویائی عمومی جامعه او وضع طبقه های اجتماعی آن عصر نیز در انتخاب راه موثرند. اگر طبقه اصلی روشنفکر (معمولا "طبقه متوسط) نسبتا استوار باشد، دوام ایشان در طبقه خود امکان بیشتر دارد. اما اگر طبقه ایشان دستخوش انحطاط باشد، با سهولتی بیشتر به طبقه ای دیگر می پیوندند و اگر تسلط طبقه بالا بسی چون و چرا باشد، جاذبه آن طبقه، روشنفکران را به خدمت خواص می کشاند، در غیر این موارد طبقه بی نفوذی که در کار رشد است و زود یار صاحب اقتدار می شود، روشنفکران را جذب می کند.

هنرمند پس از آنکه از صورت مستخدم یا پیشه ور بیرون آید و استقلال و اهمیت اجتماعی یابد، الزاما "روشنفکر است".

هنرمندان روشنفکر اگر به فراخور انگیزه های جامعه و شخصیت خود، به طبقه بالنده عصر خود بپیوندند، موافق وضع آن طبقه با خوشبینی و امید به زندگی خواهند نگرست و چشم دیدن واقعیت را خواهند داشت و در نتیجه، واقع گرای خواهند شد. اما اگر در طبقه متزلزل خود بمانند یا به طبقه ای که در راه انحطاط است پیوند بخورند، نومید و بدبین خواهند بود و یاد مدامه و بدگمانی به مقابله واقعیت - واقعیتی که خبر از زوال آن طبقه می دهد - خواهند رفت و باقتضای واقع گریزی، بصورت افرادی مردود و متزلزل و بدبین یا خیال باف و عرفان پیشه در خواهند آمد و در مقام تصحیح نظام جامعه، به خرده جویی و منفی بافی یا هذیان و شطح بسنده خواهند کرد.

مردم متعارف در بیشتر موارد، زیر نفوذ واقعیت بالفعل جامعه قرار می گیرند، ولی

هنرمند می تواند به مدد بینش اجتماعی خود که جزو ذات اوست و در زندگی او نقشی بارز - دارد، از واقعیت بالقوه یعنی امکان های آینده هم متاثر شود. بنابراین بینش هنرمند بصورت عاملی عملی درمی آید و نیروی آن نه تنها گاهی با نیروی واقعیت بالفعل برابر می کند، بلکه گاهی بر آن چیرگی نیز می ورزد، بدین سبب است که هنرمند می تواند علی رغم راه های موجود جامعه، به راهی نویانهد و علی رغم جاذبه های قاهر جامعه

عصر خود، به طبقه فرادان هنوز قوام کافی نگرفته است، بگراید، بیشتر هنرمندان بزرگ تاریخ از این زمره اند: با بصیرتی ژرف به واقعیت می نگرند و واقعیت را با همه تناقض های موجود و آتی آن می شناسند. پس واقعیت آینده را آن چنان که در بطن واقعیت حال می بینند، در ضمن بیان وضع حال، عرضه می دارند و بدین شیوه، مردم را نسبت به آینده حساس می گردانند و به درگون ساختن واقعیت بالفعل و استقبال واقعیت بالقوه می کشانند و نفوذی که آثار اینان در مردم می گذارد، به راستی نفوذ واقعیت است به وساطت اینان، و همین نفوذ است که آثار آنان را به صورت نیرویی عملی در می آورد. به دیگر سخن، هنر مانند هنرمود نظری دیگر، هنگامی که مورد قبول مردم واقع شود، نیرویی عملی می گردد و هنگامی مورد قبول مردم واقع می شود که نمایند و واقعیت باشد.

تاریخ هنر از نتیجه های مثبت بینش هنرمندان نمونه های بسیار به دست می دهد. ناصر خسرو به انگیزه بینش اجتماعی ژرف خود، در جوانی از مداحی بیزار شد و مدیحه های خود را سوزاند و مدافع نهضتی که در آن زمان از دل جامعه برخاسته بود و به سود مردم مبارزه می کرد، گردید. هم چنین سنائی خود را از آرایش مدح خواص رهانید و ستایشگر اهل عمل شد. و نیز سعدی آثاری انسان دوستانه که از مرزهای خواست های حامیان او - اتابکان فارس - در می گذشت، آفرید. دانتی یکی از طلاب مرفه زمان خود بود و می توانست به مرتبه های بالای جامعه ارتقاء یابد، ولی چون زندگی فرادستان معاصر خود را پوچ یافت، به مردم روی آورد و نه تنها به زبان مردم متعارف (ایتالیایی و نه لاتین اشرافی) شعر سرود، بلکه به صف مبارزان جمهوری پیوست و به تبعید و فشارهای اجتماعی دیگر دچار آمد. شکسپیر در عین بستگی به درباریان و سودگران انگلیس، از نمایش پویشهای عمیق واقعیت ناگزیر شد. بر همین سیاق، شللی از اشراف بود، اما هنری انقلابی مبارز آورد و دید هر و با حمله به فرهنگ طبقه خود، از مردم متعارف پشتیبانی کرد. بالزاک، این منشی امین تاریخ، به طبقه سوداگر تعلق داشت و طرفدار حکومت رومانی و سلطه کلیسا بود. با این همه در آثار خود مخصوصاً «کمدی انسانی» چیرگی مخالفان خود یعنی جمهوری خواهان چپ را صادقانه باز نمود. پوشکین اشرافی به آفرینش آثاری که به کام اشراف خوش نمی آمد، پرداخت.

گوگول هواد ارحومت اشرافی و قدرت کلیسا بود ، اما با صمیمیت تباهی های آن سازمان را شرح داد و انحطاط هنر جامعه سوداگری را پیش بینی کرد . تالستوی زمینه اشرافی داشت ، با این وصف چنان با بینوایان روستانشین همدرد شد که به زبان طبقه خود ، ستم کشی و درمندی و بیزاری و خشم عمیق آنان را با دقت تمام نمایش داد .

آثاری این گونه درسا موارد با مقتضیات عملی زندگی طبقه هنرمند منافسات

دارد . زیرا هنرمند نه با میزان های خاص طبقه خود ، بلکه با میزان هایی که به سرکوت بینش اجتماعی خود ، از واقعیت بیرون کشیده است ، درباره واقعیت بعد اووی برمی خیزد . از این رو گاهی خواست های طبقه ای^{پنهان} هنرمند با اووی های آشکار آثار او متضاد و حتی متناقض می شود . می توان گفت که در این گونه مورد ها ، هنرمند مطابق آرمان طبقه خود ، درصد ثابت امری برمی آید ، ولی در جریان کار به اقتضای واقع بینی ، آن امر انفی می کند . به بیان دیگر با مقداتی معین و برای نیل به نتیجه ای معین به کار می پردازد ، اما به راهنمایی واقعیت ، به نتیجه ای خلاف نتیجه مطلوب خود می رسد ، گوگول به قصد تأیید نظام اجتماعی روسیه دست به داستان نویسی زد ، ولی در جریان داستان ها ، آن نظام را به تباهی محکوم کرد . تالستوی با فلسفه ای انگار گرای و آشفته در راه داستان نویسی گام نهاد ، اما در حین توصیف واقعیت ، به ندای واقعیت ، از آن فلسفه برکنار شد و به جهان بینی مردم رسید . هنرمندان انقلابی رومانیک ، امثال بودلر شخصاً از قطب کهنه جامعه پشتیبانی میکردند . با این همه آثار آنان موافق احوال قطب نوجامعه بودند .

بینش اجتماعی عمیق مرزها و فرهنگی هنرمند را گسترش می دهد ، او را از تنگنای طبقه و جامعه خود فراتر می برد و با سراسر واقعیت اجتماعی عصر خود در مسازمی کند . در این صورت آثار هنرمند بینش و رأینیه تمام نمای تعارض های گوناگون اجتماعی می شوند و در آنها و عواطف متنوع گروه های انسانی را عمیقاً" عرضه می دارند . پیکر سازی رافائل ایتالیایی تنها به امکان های هنری و فنی جامعه اومتکی نبود ، بلکه از پیشرفت های هنری و فنی همه جامعه هایی که با جامعه او ارتباط داشتند ، بهره جست . آهنگ سازی بتیهوون آلمانی و شعر سرایی شلی انگلیسی از انقلاب عظیمی که در روای میهن های آنان ، در

فرانسه، روی داده بود، الهام گرفت؛ شللی در پایان منظومه پرومته اوس از بند رسته (۱) نمای جامعه آزاد آیند هراترسیم کرد؛ و بتهوون امید و نیرو مندی انسان جدید را در — "سنگونی آوازی" منعکس گردانید. بر روی هم همه مشهورهای تند انسانی که نمودارهای پیروزی های انسان اروپائی بودند، در همه اثرهای بتهوون مگر آثار بازیسین دوره عمر او که بر اثر شکست انقلاب فرانسه و بازگشت اقتدار زمین دران اروپا و برقراری حکومت های چهار، شتابزده و تلخ و مبهم و متکلف شدند، موج می زدند.

حاصل سخن این که بینش اجتماعی هنرمند مانند پایگاه اجتماعی او، به عنوان نشانه ای از پویائی شخصیت، در جهان بینی عمومی و سبک هنرمند لخته می کند، هم چنان که پویایی شئون اجتماعی و پویائی داخلی طبقه و پویائی خارجی طبقه هاد را اثر هنری منعکس می شوند.

IX. زمینهی اجتماعی شعر فارسی

در یافته ایم که برخلاف رأی بیشتر هنرشناسان، هنریك جامعه منحصر به پویش هنررسی خواص نیست و بلکه عوام نیز برای خود هنری دارند — هنری غیر رسمی، و این دو پویش هنری به اقتضای زندگی های مختلف خواص و عوام، از یک دیگر متفاوت و حتی متضادند. در یافته ایم که مهم ترین ویژگی پویش ها و آثار هنری، سبک است، و هنس خواص ذاتاً "ویرکنار از عوامل خارجی، واقع گیر است و هنر عوام در غیاب عوامل مزاحم، واقع گرای است. اما هر یک از سبک ها به فراخور پویائی جامعه، و همانند طبقه های اجتماعی، در یک دیگر داخل می کنند و از انگاره اساسی طبقه ای که وابسته آن اند، انحراف می جویند. در این مورد، سبک هاد در معرض چهار گونه پویائی قرار دارند:

پویائی شئون اجتماعی، پویائی داخلی طبقه، پویائی خارجی طبقه ها، پویائی شخصیت هنرمند، بر اثر پویائی شئون اجتماعی، در ساد موارد هنر با واقعیت اجتماعی بالفعل ناهماهنگ می شود، از علم و فلسفه و سایر مظاهر نظری جامعه فاصله می گیرد و سازگاری میان هنرهای گوناگون از میان می رود. بر اثر پویائی داخلی طبقه، هنر به اقتضای قشرهای متفاوت طبقه و نیز همراه با تحولات عمومی طبقه در گونی می پذیرد. بر اثر پویائی خارجی

طبقه ها ، هم چنان که طبقه ها به يك ديگر پیوند می خورند ، هنرهای آن ها هم از يك ديگر تأثیر برمی دارند ، و واقع گریزی خواص به هنر عوام تحمیل می شود ، و واقع گرایی عوام در هنر خواص رخنه می کند . بر اثر پیوستگی شخصیت ، شخصیتی که از پیشش عمیق یساً اعتباری اجتماعی برخوردار باشد ، می تواند از مقتضیات اجتماعی و سبک طبقه ای که بدان وابسته است ، کمابیش برکنار رود .

از تحلیل پویائی های گوناگون اجتماعی ، اصول چندی به دست آمده اند . این اصول را از لحاظ هنر شاعری بر می شمريم ، و سپس در برتوانها به عنوان آزمایش ، نگاهی به شعرارویائی می افکنیم و شعر فارسی را به اجمال مورد سنجش قرار می دهیم .

الف . اصول تبیین سبک های شعر

۱ - انسان از آغاز کار برای زندگی با فعالیت خود واقعیت را تغییر داده است .

۲ - فعالیت انسان دو وجه همبسته دارند : بیرونی یا عینی و درونی یا نظری .

۳ - فعالیت نظری که نتیجه برخورد انسان و واقعیت است ، اصطلاحاً "شناخت" نام می گیرد .

۴ - شناخت متضمن دو وجه همبسته اصلی است : " ادراک " و " عاطفه " . تأثیر واقعیت بر ارگانیسم انسان ، زاینده ادراک است ، و واکنش ارگانیسم در مقابل واقعیت موجب عاطفه است .

۵ - شناخت انسان جامعه متجانس ابتدائی " جادو " خوانده میشود و در جنبه ادراکی و عاطفی آن یگانگی دارند .

۶ - در جامعه نامتجانس تمدنی جنبه های ادراکی و عاطفی شناخت ، به درجات مختلف از یکدیگر تفکیک می شوند ، و عناصر مختلفی از جادو می زاینند .

۷ - شناختی که بر ادراک تأکید ورزد ، اصطلاحاً " علم " نام می گیرد . و شناختی که بر عاطفه تکیه کند ، " هنر " خوانده میشود .

۸ - هنرها در جریان زمان تقسیماتی پیدا می کنند و پیکر نگاری ، پیکرتراشی ، موسیقی ، شعر

۹ - شاعری یکی از هنرهاست ، فعالیتی انسانی است ، و مانند سایر فعالیت های

نظری جامعه، وظیفه یارسالتی دارد.

۱۰ - در جامعه متجانس ابتدائی، شعر وابسته موسیقی ورقص است، جنبه -

جادویی دارد و یکی از عوامل مستقیم زندگی عملی به شمار می رود.

۱۱ - در جامعه نامتجانس تمدن با ظهور دو "طبقه اجتماعی" عوام و خواص،

شعر و نیز سایر عنصرهای نظری جامعه - به دو بخش عمده تقسیم می شود: شعر-عوام و شعر-خواص.

۱۲ - شعر عوام کمابیش مانند شعر ابتدائی، وابسته زندگی عملی است و شعر خواص

اساساً از زندگی عملی دور است.

۱۳ - "سبک" (Style) شعر انعکاس صادق شخصیت شاعر است، و

شخصیت عمدتاً نشأه محیط اجتماعی است.

۱۴ - در جامعه متجانس ابتدائی، شعر موافق تجانس محیط عملی زندگی، به

سبک متجانس واحدی سروده می شود.

۱۵ - در جامعه نامتجانس تمدن، چون مقتضیات طبقات اجتماعی دو گانه -

بگسان نیستند، سبک شاعران هر طبقه موافق انگاره (Pattern) و آرمان -

(Ideology) معینی پرداخته می شود.

۱۶ - پس دو سبک متفاوت کلی پدید می آید: سبک ترانه های عوام که وابسته زندگی

عملی و ساده و واقع گرای (Realist) است و سبک واقع گریز (Unrealist)

شعر خواص که اساساً به عالم نظر و انتزاع تکیه می کند.

۱۷ - این دو سبک یا به قول دنپ روف (Dneprov)، هنرشناس شوروی،

این دو "روش" (Method)، در سراسر تاریخ به موازات یکدیگر جریان داشته اند -

سبک خواص به صورتی آشکار و رسمی و سبک عوام به وجهی غیررسمی و کمابیش نهانی. (۱)

۱۸ - اما تاریخ سبک شناس شعر صرفاً تاریخ ساده سیرد سبک مستقل و طبقه

(۱) دنپ روف بر آن است که "واقع گرایی" و "واقع گریزی" مفهوم هایی هستند وسیع تر

از سبک. از این رو آن ها را جهان بینی یا به قول خود، "روش" می خواند و هر روشی را شامل چند "سبک" می داند.

V. Dneprov: (Method And Style in Art), Soviet Literature, No. 3,

ناسازگار نیست ، بلکه جریان ها یا "پویش" (Process) های گوناگونی را در بر می گیرد . زیرا در طبقه عوام و خواص در هر يك از دوره های تاریخ جامعه صورت تازه ای می یابند و بدین ترتیب در طی تاریخ جامعه طبقه های گوناگونی پدید می آیند و هر يك متقابلاً در دیگری تأثیری گذارند و از این گذشته ، شامل "قشر" های متفاوت می شوند .

۱۹- از اینرو نه تنها وضع خاص هر طبقه ، بلکه وضع عمومی طبقه ها و قشرهای اجتماعی و وضع گروه های هنرپرور و نویسندگان و احترامی که جامعه برای شاعران قائل می شود ، در چگونگی و جریان واقع گرای و واقع گریزی جامعه تأثیری گذارند و به ظهور تنوعات سبکی می انجامد .

۲۰- در نتیجه ، امکان آن هست که سبک يك طبقه در مواردی با زندگی عملی آن طبقه موافق نباشد ، با آن که در پهنه زمان طولانی ، نوعی توافق بین سبک شعرو زندگی عملی آن طبقه ملاحظه می شود .

۲۱- ممکن است سبک شعریك طبقه در مواردی با سایر شئون نظری آن طبقه موافق نباشد ، با آن که در پهنه زمان طولانی ، نوعی توافق بین سبک شعرو سایر شئون نظری طبقه مشاهده می شود .

۲۲- ممکن است سبک شعریك طبقه در مواردی با سبک هنرهای دیگر آن طبقه موافق نباشد ، با آن که در پهنه زمان طولانی ، نوعی توافق در میان سبک شعر و سبک هنرهای دیگر آن مشاهده می شود .

۲۳- ممکن است سبک شعر همه قشرهای يك طبقه یکسان نباشد ، با آن که از منظر تاریخ عمومی سیر يك طبقه ، نوعی همخوانی انتزاعی کلی در میان سبک های شعر و قشرهای متفاوت يك طبقه مشاهده می شود .

۲۴- ممکن است سبک شعریك طبقه ، در جریان زندگی آن طبقه ، یکسان نماند ، با آن که از منظر تاریخ عمومی سیر طبقه ، نوعی همخوانی انتزاعی کلی در سبک شعر و مراحل متفاوت سیر طبقه مشاهده می شود .

۲۵- ممکن است در مواردی سبک های طبقه ها به يك دیگر نزدیک شوند ، با آن که در جریان طولانی تاریخ عمومی جامعه ، سبک های شعر و طبقه های متفاوت یکی نمی شوند

- ۲۶ - ممکن است در مواردی سبک شعرخواص در سبک ترانه های عوام رخنه کند ،
 با آن که در جریان طولانی تاریخ عمومی جامعه ، سبک ترانه های عوام در سبک شعرخواص
 مستهلک نمی شود .
- ۲۷ - ممکن است در مواردی سبک شعرخواص از سبک ترانه های عوام الهام گیرد ،
 با آن که در جریان طولانی تاریخ عمومی جامعه ، سبک شعرخواص مختصات خود را در -
 مقابل ترانه های عوام حفظ می کند .
- ۲۸ - ممکن است ذوق حامیان هنر در سبک شاعران مؤثر افتد ، زیرا نیازهای شاعران ،
 آنان را برمی انگیزد که با عمدیابی عمد از خواست و ذوق هنرپروران تبعیت و تقلید کنند .
- ۲۹ - ممکن است مقام اجتماعی شاعران در سبک آنان تأثیر کند ، زیرا احترامی کسبه
 جامعه برای شاعر قائل است ، درد اوری و گرایش او نسبت به خود و جهان مؤثر است .
- ۳۰ - ممکن است دانش یا بینش شاعر در سبک او دخیل شود . زیرا شاعر ژرف اندیش
 تناقض های نهانی عناصر بالقوه جامعه را درمی یابد و از آنها نیز مانند عناصر آشکار بالفعل
 تأثیر برمی دارد .
- ۳۱ - بنا بر این دو قطب اصلی جامعه - عوام و خواص - در جریان تاریخ ، موجد طبقه
 های متعدد می شوند ، و واقع گرایی و واقع گریزی آنها هم سبک های فرعی متوالی گوناگون
 به بار می آورند .
- ۳۲ - هر سبک از طبقه ای نشأ می گیرد ، ولی در جریان تحول خود ، نه تنها با تحولات
 آن طبقه گام به گام همگامی نمی کند ، بلکه در انحصار آن طبقه هم نمی ماند و در مواردی مورد
 استفاده طبقه های ^{بعده} واقع می شود .
- ۳۳ - هر سبکی در جریان تحول خود ، از لحاظ واقع گرایی یا واقع گریزی ، شدت و
 ضعف می یابد .
- ۳۴ - سبک ها در جریان سیر خود در یکدیگر رخنه می کنند و از این رو تفکیک کامل
 آنها میسر نیست .
- ۳۵ - پس با آنکه تاریخ ادبیات ، تاریخ مبارزه دائم واقع گرایی و واقع گریزی و آشتی
 های موقت آن دو و تکامل واقع گرایی است ، باز نمی توان هر هنرمندی را با علامت واقع گرایی

یاد آغ واقع گریز مشخص کرد و مورد قبول یار قرار داد .

۳۶ - ولی چون شالوده و خواستگاه همه سبک‌ها دوسید اصلی واقع گرای و واقع گریزی است ، میتوان برای تشخیص یا تبیین سبک یا شاعر ، درجه واقع گرای او را سنجید ، و این امر مستلزم مطالعه دقیق اشعار اوست .

۳۷ - با این همه مطالعه اشعار ، به خودی خود ، نمی تواند وافی مقصود باشد . بررسی مستقل و انتزاعی اشعار روشنگر و نتیجه بخش نیست - بررسی شعر نیازمند میزان یا ملاکی است ، و این میزان یا ملاک همانا واقعیت اجتماعی است . باید شعرها را در زمینه واقعیت اجتماعی عصر شاعر مطالعه کرد . زیرا واقع گرای فقط با رجوع به واقعیت - دریافتنی است .

برای تشخیص یا تبیین سبک یا شاعر باید مختصات صوری و معنوی اشعار او را در زمینه واقعیت اجتماعی عصر او یعنی در پرتو دینامیسم طبقه ها و قشرهای جامعه و سیر طبقه - اصلی شاعر و قشرهای آن و رابطه شاعر با طبقه و قشر خود و گروه های هنرپرور تعیین کرد . برخی از نکته هایی که در این مورد پیش می آیند ، چنین اند :

درباره شاعر :

الف - جامعه شاعر در چه وضعی است - وحدت کافی دارد یا متضمن عوامل متضاد نیرومند است ؟ طبقه ها و قشرهای عصر او چگونه اند ؟

ب - پایگاه طبقه ای اصلی شاعر چگونه است - طبقه و قشر اجتماعی اصلی او در چه مرحله استقرار دارد ؟

پ - شاعر بران چه گروه یا گروه هایی شعر می گوید - اشراف ، سوداگران ، مردم متعارف ؟

ت - شاعر از چه معری گذران می کند - باصله زمین داران یا کمک سوداگران ، عایدی خانوادگی ، کار شخصی ؟

ث - شاعر با چه نظری به خود می نگرد - خود را مداحی پست می داند یا خساد می شرافتمند یا فردی مستقل ؟

ج - بینش خصوصی شاعر در چه پایه است - بصیرت عمیق اجتماعی دارد ، انسان و طبیعت و جامعه را چگونه تبیین می کند ؟

چ - شاعر سنت های شعری را چگونه تلقی میکند - اسیر آن ها شود یا با ابتکار از آن ها

بهره می‌گیرد . و برعق و وسعت آن ها می افزاید ؟

درباره محتوای اثر شاعر :

الف - قهرمانان اثر کیان اند - امیر ، روحانی ، بازرگان ، انسان متعارف ، خود

هنرمند . . . ؟ خصال هر يك چگونه بیان شده اند - باستایش ، بانكوهش ، باطنز ؟

ب - اثر چه نکته یا نکته هایی را ابلاغ می کند - هدف غائی آن چیست ؟ نتیجه -

اخلاقی آن بهسود چه گروهی است - اشراف ، روحانیان ، سوداگران ، مردم متعارف ؟

پ - اثر گویای خوش بینی است یا بد بینی - خوش بینی به چه ؟ بد بینی به کج ؟

خوش بینی و بد بینی آن مبنای واقعی دارد ؟

ت - اثر سنت ها را چگونه تلقی می کند - سنت های اشرافی ، سنت های دینی ،

سنت های سوداگری ، سنت های عمومی ؟

ث - اثر مناسبات اجتماعی را با چه نظری می نگرد - با تصدیق و تکذیب ؟ حفظ

وضع موجود را می خواهد یا طالب تغییر است ؟ تغییر مطلوب را چه می داند ، گذشته

نگراست یا آینده گرای ؟

ج - اثر تند رو و بیك جهت است یا معتدل و احتیاط آمیز - این احتیاط یا تند روی

به سود چه گروه هایی تمام می شود ؟

چ - اثر عاطفه های ساده انسانی را چگونه می یابد - خواهان فرونشاندن آنهاست

یا خواهان ابراز معتدل یا اظهار بی بند و بار ؟

ح - اثر کاربندی تولیدی را چگونه می نگرد - با تحسین یا تحقیر ؟ چه نوع کار را -

ترجیح می دهد - کشتکاری ، پیشه وری ، سوداگری ، سپاهیگری ؟

درباره صورت اثر شاعر :

الف - بیان شعر ساده است یا بفرنج ^{ست} - تشریفاتی و سنگین و مبهم است یا ساده و

نرم و روشن ؟

ب - اثر باسنت ها و امکان های شاعری چه نسبتی دارد - از آن ها پیشی جسته است

یا از آن ها پس مانده است ، ؟ از سنت ها تقلید می کند یا به دگرگونی آن ها می پردازد ؟

پ - اثر چه موضوع هایی را برگزیده است - موضوع های کهنه ، موضوع های ابتکاری ؟

ب. اشارهای به سبک های شعر اروپائی

در جامعه های صنعتی غربی از قرون وسطی تا شون به سبب وجود قطب عوام و قطب خواص، در روش یاد و سبک عمومی - واقع گرایی و واقع گریزی - در جریان بوده اند. اما این در روش یاد و سبک مطابق تحولات جامعه، دستخوش دگرگونی بسیار شده اند. چنان که می دانیم، در جامعه های غربی، اقتصاد فلاحی از سد سوم تا هفتم رفته رفته جایگزین اقتصاد مرحله پیشین - اقتصاد شبانی - شد و در نتیجه آن، نظام زمین - داری (فئودالیزم) پدید آمد. در جریان تکامل اجتماعی، اقتصاد فلاحی قرون وسطی از ضرورت سانس به این سو جای خود را به اقتصاد صنعتی داد و در سده هفدهم نظام سوداگری جایگزین نظام زمین داری گردید.

بر اثر این تحول، در قطب عوام، طبقه نوخاسته کارگر شهری در کنار طبقه فرودست رعیت پدید آمد، و در قطب خواص، طبقه سوداگر در پی طبقه زمین دار بر قدرت دست یافت. پس در جریان تاریخ جامعه های غربی، دوگانگی بارزی در اندرون هر یک از دو قطب عوام و خواص روی داد. و این دوگانگی درونی هر قطب به ضرورت درجهان بینی آن منعکس شد. در نتیجه، از یک سو واقع گرایی عوام که به صورتی غیر رسمی جریان داشت، تکامل پذیرفت و از سوی دیگر واقع گریزی خواص به فراخور حال و طبقه زمین دار و سوداگر، به دو جریان یاد و سبک متوالی تقسیم شد - جریان سبک نئو کلاسیسیسم

(Neo-classicism) و جریان یاسبک رومانتیسیسم (Romanticism) -

نئو کلاسیسیسم یا کلاسیسیسم نوسبکی است مبتنی بر کلاسیسیسم یونان و روم

باستان. در قرن دوم مسیحی به نویسند های اشرافی که موافق حال اقلیت ممتاز جامعه می اندیشید، (Scriptor Classicus) یعنی " نویسند های اشرافی " و به نویسند های که

در خدمت عموم بود، (Scriptor Proletarius) یعنی " نویسند های عامی " می گفتند. (۱)

J.T.Shipley (Edt.): «Classicism», Dictionary of World Literature, 1953, (۱)

بنابراین باید کلاسیسیسم را سبک اشراف دانست. کلاسیسیسم یونانی پس از آن که در یونان ظهور کرد و در روم باستان واقع گردید و در قرون وسطی تقریباً از یاد هارفت، در عصر رنسانس احیاء شد و نئوکلاسیسیسم نام گرفت. (۱)

نئوکلاسیسیسم اساساً زبان حال اشراف زمین دارد رباری بود که از قرن دهم مسیحی به بعد، برخلاف سایر زمین‌داران با سوداگران اتحاد کردند. به شهادت تاریخ، هم چنان که اشراف زمین را در به‌سختی پای‌بند حفظ امتیازها و پیادسازی مرزهای طبقه خود هستند و به سنت و ثبات گرایش دارند، شعرو سایر عناصر جهان بینی آنان اسپر قیدهای سخت و اصول پایدار تغییر ناپذیر است. از این رو سبک نئوکلاسیسیسم سبکی است "ایستا" یا استاتیک، استوار بر سنت‌های پایدار جمعی طبقه.

در ادبیات نئوکلاسیک زیبایی‌های طبیعت و خوبی‌های انسانی به صورت‌هایی ساختگی و مبالغه‌آمیز نمودار می‌شوند. از دید آن، طبیعت دستگامی است منظم، مبتنی بر نیروی فرضی به نام "عقل" که همواره بر همه چیز حاکم بود و است و خواهد بود. در این جهان عقلی هر چه هست عین نظم و صواب است و بر آن ایرادی نیست.

زیبایی هنری مانند زیبایی طبیعی، به وسیله "عقل" معین شده است و بر قانون‌هایی ثابت تکیه دارد. گذشتگان این قانون‌ها را دریافته‌اند. رعایت آن‌ها بر هنرمندی فرض است. شاعر باید بر قدم‌های کلاسیک تکیه زند و به شیوه آنان از دیدگاه "عقل" تغییر ناپذیر بهره طبیعت جاویدان بنگرد، جنبه‌های خوش‌آن را بزرگ کند، باوقرو متانت به وجهی حقیقت‌نما و مقبول و موجز و روشن باز نماید و هرگز با ابراز عواطف تند و تیز خصوصی و هیجان‌های بسی‌بند و بارواستعمال کلمات فامیانه و اصطلاحات حرفه‌ای، جانب ادب‌رارا نکند.

هنری که در خدمت خداوندان جاه و جلال است، البته وابسته زندگی عقلی و وسیله حل دشواری‌ها نیست، وسیله‌ای برای تفنن و تجمل و تزیین است، و به اقتضای

M. Salmi and Others: (Classicism), Encyclopedia of World Art, (1)
Vol. III, pp. 673-697.

جهان بینی اشرافی ، صورت هائی کهنه و متصنع و پرشکوه دارد و موضوع ها و مضمون های آن قهرمانی و شیرین و متین و اشراف پسند است. اشخاص آثار هنری به دنیای قهرمانی باستان ، به یونان و روم متعلقند . ولی رفتار آنان بیشتر به سوداگران نوکیسه سده هفدهم می ماند . از این رو بسیاری از اشخاص آثار نئوکلاسیک انسان هایی سطحی و توخالی می نمایند . هر شخص به سنخ یا تیپ انسانی معینی بستگی دارد و مختصات کلی سنخ خود را مجسم می کند . تفاوت های فردی و نمود های روانی خصوصی نادیده گرفته می شوند . به راستی بسا از اشخاص آثار نئوکلاسیک واقعیت انسانی ندارند . بلکه در حکم تشخیص صفت های انتزاعی انسانند ، و بدیهی است که چنین انسان های مجرد و مصنوعی ، بر خلاف انسان های واقعی ، انعطاف پذیر نیستند ، و در جریان حوادث به ندرت در یکدیگر تأثیر می گذارند و تغییر و تکامل می یابند .

نئوکلاسیسیسم ، بنا بر توضیحی که داده شد ، سبک جامعه ای است اشرافی

که طلیعه نظام سوداگری در آن پدید آمده است . فلسفه عمومی این جامعه " خردگرایی "

(Rationalism) است و اخلاق اجتماعی آن " سنت گرایی " (Traditionalism)

رومانتیسیسم که ریشه آن (Romance) به معنی حقیقی " داستان " و

معنی مجازی " خیالی " یا " عاطفی " است ، اساساً جهان بینی طبقه سوداگر اروپا محسوب می شود . سوداگران برخلاف اشراف زمیندار که به برکت اصالت تباری و طبقه ای ، پایگاه اجتماعی ممتازی داشتند ، از قدرت اجتماعی بی بهره بودند و در جریان کار خود ، - صنعتگری و بازرگانی - با موانع اجتماعی بسیار روبرو شدند . از این رو به دشمنی امتیازهای جمعی اشراف برخاستند و آهنگ درهم شکستن بند ها و مرزهای طبقه ای کردند . از سده هیجدهم به این سو ، خردگرایی و سنت گرایی اشرافی که نمود هایی جاویدان به شمار می رفتند و به وسیله زمینداران دنیوی و دینی - خان ها و روحانیان - پاسداری می شدند ، مورد مخالفت شدید قرار گرفتند . نفی امتیازهای جمعی و تکیه بر فردیست و کوشش و کامیابی فردی و کسب آزادی عقلی و نظری مطلوب طبقه سوداگر گردید . پس مبارزه پرشوری برای " تجارت آزاد " ، حکومت آزاد ، وجدان آزاد ، " درگرفت ، و این

مبارزه در انگلیس تاملانه های قرن هیجدهم و در فرانسه تا قرن نوزدهم ادامه یافت .
 انعکاس نظری این مبارزه رومانتیسیسم است . رومانتیسیسم در اواخر سده هیجدهم
 و اوایل قرن نوزدهم در کشورهای اروپائی ظاهر شد ، و اساساً تجلی بندگسلی و سنت
 شکنی سوداگران نوحاسته بود . بنابراین باید آن را سبکی شعر " پویا " یاد پناهیک ، میتنی بر
 هیجان های شدید و آزادی و ابتکار فردی .

با آن که رومانتیسیسم پیش از نئو کلاسیسیسم ، پریشان و نامتجانس است باز
 می توان گفت که نمود های شورانگیز و مرموز طبیعت و گذشته های خوش نمای جامعه -
 تاریخ کهن ملت ها و قرون وسطای اروپا - موضوع های اصلی هنر رومانتیک است . از
 دیدگاه رومانتیسیسم ، هستی پر از شگفتی و شگرفی است و حادثه های غیر قابل پیش بینی
 مردم انتظار می روند . طبیعت دستگامی است به هنجار که جامعه یا تمدن نابهنجارش
 گردانیده است . گریز از زندگی اجتماعی موجود و در هم شکستن سنت های " عقلی " آن و
 تکیه بر شور های فردی و "شهود طبیعی" انسان را با طبیعت هماهنگ می سازد و به کامیابی و
 رستگاری می رساند .

در جهان بینی رومانتیک نیز زیبایی در واقعیت زندگی نیست ، در عالم خیال ،
 در چیزهای دور و بیگانه است . باید در پی این دلریا شناخت در دامن طبیعت آواره
 شد . هنر از زندگی واقعی و قید ها و قانون های آن آزاد است . وسیله ای است خود کار برای
 طرد واقعیت و التجابه خویشستن خویش . هنرمند که در شمار پیغمبران است ، باید از قانون های
 "عقلی" و قراردادهای کلاسیک بگذرد ، در طبیعت بیرون و در طبع درون خود غرق شود و
 سپس آنچه را که به اشراق درمی یابد ، باوازه های جاندار و شورانگیز بیان کند . هر یک
 از هنرها و از آن میان ، شعر باید پر شور و بی پروا و خیال آمیز و مبهم و آرامش بخش باشد و به
 لطف صوری توجه تام ورزد .

انسان در آثار رومانتیک به صورت های گوناگون ظاهر می شود . انسان های -
 ساده و متعارف هم در آثار رومانتیک راه می یابند . انسان در همه حال فردی است تنها
 و خود چو سنت شکن و جامعه گریز . ولی فرد رومانتیک همانند فرد کلاسیک ، به منزله
 یک سنخ یا تیپ انسانی است و خصایص کلی تیپ خود را منعکس می کند . تیپ های رومانتیک

مانند تیپ های نئوکلاسیک، انتزاعی و جامد و ثابتند، فقط گاهی تیپ های درجه دوم انعطاف و جنبش دارند و در جریان وقایع، تغییری پذیرند.

رومانتیسیسم در آغاز ظهور خود ندای اعتراض روشنفکران طبقه سوداگراست. سیستم اشرافی زمینداران، ولی بعداً که سوداگران برجامعه مسلط و خواستار حفظ وضع موجود می شوند، زشتی های نظام سوداگران نیز مورد اعتراض هنرمندان رومانستیک قرار می گیرد. بر روی هم، رومانتیسیسم از آن جامعه سوداگران است. فلسفه عمومی آن "خردگیزی" (Irrationalism) و اخلاق اجتماعی آن "فردگسرایبی" (Individualism) است.

در سال های پایان سده نوزدهم و نیمه اول سده بیستم که طبقه سوداگر به راه زوال افتاد و بحران های اقتصادی و اجتماعی و سیاسی دامنه داری در جامعه ها اروپائی در گرفت، رومانتیسیسم نیز مانند سایر شوون زندگی اجتماعی، دستخوش پیریشانی گردید و موافق مقتضیات جدید، به صورت های تازه ای درآمد و اکثر "ایسم" های پر جنجال قرن بیستم که در نظر بساکمان، "سبک های نو" بشمار رفته اند، به احتمال بسیار، چیزی جز جلوه های عصر انحطاط رومانتیسیسم نیستند. این گونه "ایسم" ها - از سنولیسم (Symbolism) گرفته تا سوررئالیسم (Sur-realism) و فوتوریسم (Futurism) و دادئیسیسم (Dadaism) - از یک طرف بر محور رومانتیسیسم سیستم انحطاطی مسی گردند و از طرف دیگر از یک دیگر متأثرند، چندان که می توان همه را سرشته یک کرباس دانست، (۱) و به زبان مائوتون (Mao Tun)، نئورومانتیسیسم (Neo - Romanticism) خواند. (۲)

گفتنی است که روسبیک نئوکلاسیسیسم و رومانتیسیسم نیز از یکدیگر جدا ایسی

(۱) A. Hauser: The Social History of Art, Trans. S. Godman, 1951, (۱)

Vol. II, P. 656;

شیپ لی: پیشین، (Romanticism)، ص ۳۵۳، ۳۵۴، و نیز

(Surrealism)، ص ۲۰۳، (Symbolism)، ص ۴۰۷.

Mao Tun: (Rambling Notes on Literature), Chinese Literature, No. (۲)

I, January 1959, P. 208.

ندارند و در یکدیگر تأثیری گذارند، هر دو از آن خواصند و دیدی محدود دارند؛ نئوکلاسی -
سیسم تنها به جنبه ادراکی و کلی هستی می‌گراید، رومانتیسیسم فقط جنبه عاطفی و فردی
واقعیت را مورد ملاحظه قرار می‌دهد، نئوکلاسیسیسم اسپرنت‌های جمعی طبقه‌است،
رومانتیسیسم در چارچوب‌های فردی اعضای طبقه است.

پویش‌های اجراییان‌های نئورومانتیک در عین تفاوت و تشدّد وحدت دارند. همه این
پویش‌ها بر آنند که هنرمند باید بدون اعتنا به مقتضیات اجتماعی، به واقعیت بنگرد و "احساس"
های خود را بدون پیوستگی و تفسیر بیان کند، غافل از آن که مطابق الفبای روان‌شناسی،
نه کسی می‌تواند از مقتضیات اجتماعی برکنار ماند، و نه بدون پیوستن و تفسیر "احساس".
ها، فهم و بیان چیزی امکان می‌یابد. کوششی که شاعران نئورومانتیک در راه حصول به
آرزوی محال خود مبذول می‌دارند، سبب می‌شود که در آثار آنان واقعیت پیوسته "پویا"
به صورتی گسسته و ایستا، به صورت پاره‌هایی بی‌ربط و بی‌معنی درآید و قانون‌ها و نظم‌های
واقعیت که زاده روابط متقابل استوار نمود هاست، مورد غفلت قرار گیرد.

پایگاه طبقه‌ای شاعران نئورومانتیک اساساً مراتب پائین طبقه سوداگر است.
روشنفکران قشرهای پایین طبقه سوداگر مخصوصاً کسانی که عمق نظری کافی ندارند، در
نتیجه پریشانی جامعه، ناخرسند و آرزومند تغییر اجتماعی می‌شوند. اما با آن که از قشرهای
بالای طبقه سوداگر و حکومت آن‌ها شکایت دارند، باز به سبب بستگی خود به سوداگر، نمی
توانند به عوام یعنی مخالفان سوداگران بپیوندند، و با طبقه خود درافتند. از این رو،
هم خواص و هم عوام را مورد نفرت قرار می‌دهند و از هر دو فاصله می‌گیرند. در نتیجه، خود
را تنها و بی‌پناه می‌یابند، و به اقتضای این تنهایی و بی‌پناهی اجتماعی، از واقع بینی و امید
و قدرت مبارزه تهی می‌شوند. به خیال بافی می‌پردازند، خود ستائشی‌های مستانه و
خودنمایی‌های کودکانه می‌کنند. در عالم پندار و احوالنا گفتار، قهرمانی ویرانگر می‌گردند
و به صورت افرادی بیمار - گونه درمی‌آیند.

و اخوردگی‌های این روان - نژدان در عرصه هنر معمولاً به شکل جامعه ستیزی و انقلاب
بی‌نقشه و هدف تظاهر می‌کند. حال اینان به حال کسی می‌ماند که آیین راتیر می‌یابد،
ولی به جای زدودن تیرگی‌های آیین، قصد شکستن آن می‌کند. اینان در محبوبه آشوب

معاصر، تغییر نظام کهنه و برقراری نظم نوی را خواستارند، ولی چون دگرگونی " زیرساخت" (Infra-structure) یا زمینه عملی نظام سوداگری رانمی خواهند و نمی توانند، نه تنها به تکامل اجتماعی کمکی نمی کنند، بلکه با بندگسلی بی بند و بار و نظام شکنی سطحی خود، باعث انحراف نیروهای بساکسان از راه های سنجیده و نتیجه بخش اجتماعی می شود.

شکل. فلسفه عمومی جریان های نیورومانتیک، "خردستیزی" (Anti - rationalism)، و اخلاق اجتماعی آن، "آشوب گرایی" (Anarchism) است. و این خردستیزی و آشوب گرایی بستگی نیورومانتی سیسم رابه رومانتی سیسم به خوبی نشان می دهد، زیرا خردستیزی صورت نهائی خردگریزی رومانتیک است، و آشوب گرایی وجه انحطاطی فردگرایی رومانتیک.

در نیمه دوم سده نوزدهم که هرج و مرج جامعه های صنعتی اروپا افزون تر و - تضاد های طبقه ای هویدا تر شد، مبارزه مردم ساده و متعارف شهری با سوداگران در همه جا مخصوصاً در فرانسه شدت گرفت. پس سوداگران برای مقابله با این وضع در صد دریافتن چاره های عملی و نظری برآمدند، تلاش های نظری آنان در عرصه ادب، به ظهور جریانی تازه انجامید. سوداگران به حق دریافتند که در مقابل واقع گرایی بالند، عوام، رومانتی سیسم: میرنده به کار نمی خورد. از این رو دگرگونی آن ضرورت یافت. لازم بود که سبکی نو پدید آید و بتواند در برابر واقع گرایی عوام قد علم کند. پس برخی از هنرمندان وابسته به قشرهای فرودین سوداگری که از نظام اجتماعی و هنر انحطاطی آن شکایت داشتند، به الهام این اوضاع پر رومانتی سیسم فرسود، طغیان کردند و به همان خود، سبکی نوبه نام " ناتورالیسم" (Naturalism، طبیعت گرایی) آفریدند. اما آن طغیان طغیانی سطحی و ظاهری بود و این سبک "نو" در عین مخالفت با رومانتی سیسم - کهنه، خود صورتی از صورت های آن به شمار می رفت. (۱) هواداران ناتورالیسم گاه -

دانسته و گاهی نادانسته کوشیدند تا با سبک نو، از پیشرفت روز افزون واقع گرایی جلو گیرند. از این رو نه تنها به سبک خود رنگی واقع گرایی دادند. بلکه کرارا "نام" رالیسم " بر آن نهادند. و هنوز هم چنین می کنند، با این همه ناتورالیسم مانند اکثر "ایسم" های هنری نیمه دوم قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم در نباله رومانتیسیسم منحنی و نوعی ناتورالیتیسیسم آراسته ظاهر است.

ناتورالیسم مانند سایر جریان های ناتورالیتیسم به نمایش محض و ماشینی جلوه های فرعی و پراکنده و واقعیت اجتماعی اهمیت می دهد و مخصوصاً بر عناصر نابه هنجار و استثنائی تأکید می ورزد و نیائی خشک و بی شور می آفریند که همه نمود های آن و از آن جمله، انسان ها در چنگال مشیت کور قهاری گرفتارند. اشخاص آثار ناتورالیسم انسان های بیم زد های - هستند که خود خواهانه در راه خرسند کردن میل ها و شهوت های خود تلاش می کنند، مطابق انیزه های ریشه دار طبع خود و به اقتضای محرک های آنی طبیعت بیرونی در - آستانه زمان حال به این سوی و آن سوی کشانیده می شوند، به آینده و آینده سازی نظر ندارند و در جریان کارها و سرنوشت خود در خالتی نمی کنند.

ناتورالیسم که در واقع واکنش رشک آمیز طبقه سوداگراست در برابر واقع گرایی عوام، مانند سایر جریان های ناتورالیتیسم، وابسته به مراتب پایین طبقه سوداگراست. فلسفه عمومی آن، اثبات گرایی " (Positivism) و اخلاق اجتماعی آن " خود پرستی " (Egoism) است.

اما سبک عمومی عوام اروپا، واقع گرایی نیز از ضرور و نسانس به این سو به موازات - نشو و کلاسیسیم رومانتیسیسم جریانی داشته است. واقع گرایی عوام به برکت تکامل اجتماعی و مخصوصاً " پیشرفت روز افزون صنعت و قدرت یافتن کارگران شهری " از دو جهت انگیزه های دگرگونی های ژرفی در حوزه شعور و سایر فرهنگهاست.

الف - واقع گرایی عوام در مرحله های اخیر تکامل خود، توانسته است از صورت سبکی غیر رسمی بیرون آید، صورتی رسمی به خود بگیرد و زبان برخی از گروه های ترقی خواه جامعه های اروپائی گردد. انواع رالیسم در قرن نوزدهم و قرن بیستم، از آن جمله - " رالیسم انتقادی " (Critical realism) و " رالیسم اجتماعی " (Social realism)

جلوه های پیاپی واقع گرایی عوامند و جلوه های رآلیسم ، را نباید به هیچ روی با جلوه های ناتورالیسم ، حتی آن هایی که نام " رآلیسم " گرفته اند ، اشتباه کرد . همه جلوه های رآلیسم مخصوصاً " جلوه نهائی آن ، رآلیسم جامعه گرایانه (Socialist realism) واقعیت را به صورتی که هست نمایش می دهند و از این رو برخلاف ناتورالیسم وحدت جاندار و پویائی ذاتی و تکاملی آن را از نظر دور نمی دارند .

ب - واقع گرایی عوام در سیر تاریخی خود ، به کرات در سبک های خاص موثر افتاده است ، البته چون طبقه سوداگر برخلاف طبقه زمین دار ، بر اصالت و امتیازهای تباری استوار نبود و ریشه های کهنی نداشت ، سبک طبقه سوداگر یعنی رومانتیسیسم ، مخصوصاً در مرحله های تکاملی نخستین خود ، بیش از سبک طبقه زمین دار یعنی نئوکلاسیسیسم به واقع گرایی عوام تقرب جست و بر روی هم عناصر واقع گرایانه ای که جای در تاریخ سبک - شناسی شعر رسمی اروپا به چشم می خورد ، زاده این تقرب است .

از آنچه درباره شعر اروپائی گفته شد ، چنین میتوان نتیجه گرفت :

۱ - از عصر رومانتیسم به این سو در قطب خاص جامعه های اروپائی دو سبک

نئوکلاسیسیسم و رومانتیسیسم پدید آمدند .

۲ - این دو سبک در عین جدایی ، پایرزمینه یگانه ای داشتند .

۳ - نئوکلاسیسیسم به تدریج مغلوب رومانتیسیسم شد ، ولی عناصر آن دوام -

آوردند و گاه گاهی در رومانتیسیسم تأثیر گذارند .

۴ - نئوکلاسیسیسم و رومانتیسیسم در مرحله های تکامل خود به طور موقت به واقع

گرایی تقرب جستند ، اما در مرحله های انحطاط خویش ، پویش های واقع ستیز نئورومانتیک را به بار آوردند .

۵ - پویش های نئورومانتیک ، با آن که " سبک های نو " به شمار رفته اند ، صورت هایی

از رومانتیسیسم دوره انحطاطند و نه تازگی دارند و نه ذاتی مستقل .

۶ - در نیمه دوم قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم ، به اثر تکامل سریع عوام ، واقع

گرایی صورت هایی رسمی و وطنی یافت ، و به ظهور انواع رآلیسم که صورت نهایی آن ها ، -

" رآلیسم جامعه گرایانه " است ، انجام میدهد .

۷ - رالیسم در جریان تاریخ خود همواره دگرگونی پذیرفته و ژرف تر و امنه دارتر شده است.

۸ - می توان گفت که تاریخ سبک شناسی شعراروایی همانا تاریخ مبارزه در یک ناپذیر واقع گرایی عوام با واقع گرایی خواص، و آشتی موقت این دو و نیرو گرفتن و چیرگی روز افزون واقع گرایی است.

۹ - بنابراین از دیده تاریخ شعراروایی، شعر واقعا "نوشعری است که موافق تکامل جامعه، به سطح بالاتری از واقع گرایی برسد و با استفاده از سنت های جاندار شعری، مقتضیات جدید جامعه را باینشی افزایش دهد باز نماید.

ج . تبیین آزمایشی سبک های شعر فارسی

مغرب زمین را مظهر انسانیت پنداشتن و هر جامعه ای را با آن سنجیدن کاری - خردمندانه و زیننده، مآله می خواهم به "غرب زدگی" خود پایان دهیم، نیست، این اروپائیان بودند که در طی استیلا سیاسی خود بر جهان، از سر خود بینی، مقوله ها و انگاره های فرهنگ خویش را عمومی و سرمدی نمودند و به جهانیان تحمیل کردند.

ون توری (Venturi)، سخن سنج ایتالیائی (۱) می نویسد و شاپیرو (Schapiro) هنرشناس آمریکائی (۲) تأیید می کند که نقادان اروپائی معمولا " موافق آرمان و انگاره اروپای عصر خود به اعصار گذشته و جامعه های دیگر نگریسته اند، و مثلا در تجزیه سبک های هنری جامعه های دیگر حتی جامعه های ابتدائی، مقوله های خاص هنر جامعه خود را به کار برده اند، حال آن که مقوله های هنری اروپائی مانند "نئوکلاسیسیسم" و "رومانتیسیسم" بی گمان مقوله هایی ثابت و عمومی و بیرون از زمان و مکان نیستند و نباید چشم آن داشت که در همه جامعه ها کاملاً صادق آیند.

با این همه، مسلم است که سبک شناسی شعر چون بر اصول تکامل تاریخی انسان

I. Venturi: History of Art Criticism, Transl. Ch. Merriott, 1936, (۱)
P. 241 .

M. Schapiro: «Style», A. I. Kroeber (ed.): Anthropology Today (۲)
1953, P. 290.

استوار شود و به صورت نظامی علمی درآید ، خواهد توانست مانند سایر نظام های علمی ، بر موازین کلی پرشمولی که مبین شعر جامعه ها و دوره های متفاوت باشد ، دست یابد و هم سبک های شعر جامعه های غربی و هم سبک های شعر جامعه های شرقی را در برگیرد . ولی البته چون همه مقتضیات اجتماعی شرق و غرب یکسان نبوده اند ، باید انتظار برد که سبک های شعر شرقی و غربی هم با وجود همانندی کلی خود ، تفاوت هایی داشته باشند . تاریخ های ادبی ایران شعر فارسی یعنی شعر رسمی ایران پس از اسلام را شامل سه سبک دانسته اند : سبک خراسانی و سبک عراقی و سبک هندی . (۱)

سبک خراسانی بر قید ها و سنت های صوری فراوانی استوار است ، از تسلسل منطقی معانی و شکوه الفاظ برخوردار است و به طرز متین واقعیت را به صورت دستگامی منظم و قابل قبول نمایش می دهد . این سبک از سده چهارم تا سده ششم اسلامی رایج بود و از آن پس نیز دوام آورد ، است . رودکی ، شهید ، ابوشکور ، خسروی ، خسروانی ، ربیع بن جهم ، ولوالجی ، لاکری ، کسایی ، دقیقی ، فردوسی ، عنصری ، فرخی ، غضنیری ، عسجدی ، منوچهری ، لامعی ، فخرالدین اسعد ، مسعود سعد ، سنائی ، معزی ، ابوالفرج ، سوزنی و دیگران به این سبک سروده اند .

سبک عراقی از عواطف فردی و ابتکار و آزادمنشی بارور است ، هستی را دستگامه پراشویی می بیند و زیروم آن را با شور فراوان بیان می کند . این سبک از قرن هفتم تا قرن دهم اسلامی رواج داشته و هنوز هم ادامه دارد . کمال الدین اسمعیل ، مجیرالدین یسن ، اشیرالدین ، امامی ، همام ، سعدی ، مجد همگر ، اوحدی ، حافظ ، سلمان ، مکتبی ، جامی و هلالی از گویندگان سبک عراقی شمرده می شوند .

سبک هندی برخیاال پروری بی بند و بار و باریک بینی انتزاعی و تصنع و اعوجاج صوری و معنوی تاکید دارد ، و معمولاً " زندگی را به صورت داستانی تلخ و دردناک عرضه می کند . این سبک در قرن دهم و قرن یازدهم و قرن دوازدهم اهمیت داشته است ، ولی نفوذ آن هم از میان ^{هنوز} نرفته است ، صائب ، زلالی ، علی نفر ، عرفی ، کلیم ، فیضی ،

وحید، بیدل و غنی از پیروان آنند .

موافق تاریخ های ادبی ایران ، در فاصله این سه سبک ، چند سبک آمیخته — میانجی نیز پدید آمده اند ، چنان که آثار شاعرانی چون سید حسن غزنوی و انوری و رشید و طواط و عمادی و خاقانی و نظامی و ظهیر و جمال الدین حد فاصل سبک خراسانی و سبک عراقی است ، و آثار امثال بابافغانی و محتشم میانجی سبک عراقی و سبک هندیه به شمار می آید .

از این گذشته ، بنا بر تاریخ های ادبی ما ، از سده دوازدهم به این سو ، بهر گشای بسیاری از شاعران ، در برابر سبک هندی واکنشی به صورت احیاء برخی از جنبه های مثبت سبک های خراسانی و عراقی ظاهر شد . این شاعران مشتعلند بر آذر مشتاق ، هاتف ، ضیاء ، عاشق ، رفیق ، طبیب ، صباحی ، قآنی ، سپهر ، مجمر ، سروش ، محمود صبا ، شیانی ، شهاب ، سرخوش ، شوریده ، سلطانی ، نشاط ، فروغی و شاعران خانواده وصال .

برای تبیین این سبک ها و تشخیص درجه اصالت و استقلال آن ها لزوماً باید تاریخ عمومی ایران پس از اسلام را مورد بررسی قرار داد .

می دانیم که جامعه ایرانی مانند سایر جامعه ها ، در جریان پیشرفت خود نظام ساده ابتدائی را پشت سر گذاشت و در عصر ودمان اشکانی آرام آرام پایه مرحله نظام زمین داری (فئودالیسم) نهاد و از آن پس ، زمام امورش در کف اشراف زمین دار افتاد . این نظام که در فاصله قرن هفتم مسیحی ، نضج فراوان گرفت ، در ایران اسلامی نیز ادامه یافت و در عصر ودمان سلجوقی و سپس در عصر حکومت مغول با برقراری اصل اقطاع و سیور-غال ، به ذروه کمال رسید .

در سده دهم اسلامی (آغاز عصر صفوی) در نتیجه بهبود کشاورزی و گسترش صنعت و بسط تجارت داخلی و خارجی و ترقی شهرها ، به ضعف گرائید ، حکومتی متمرکز بر حکومت ها محلی زمینداران سایه افکند و اقتصاد عمومی بر اثر توسعه سریع املاک دولتی (املاک خالصه) ، روبه تمرکز رفت و ولی ایستادگی و سختگیری زمینداران و طغیان های داخلی و جنگ های خارجی (مخصوصاً جنگ با ازبکان و عثمانیان) و نیز گسیخته شدن پیوند های

بازرگانی و فرهنگی ایران و اروپا که زاد و کشف راه های دریایی جدید و استیلای ترکان عثمانی بر قسمت اعظم آسیای صغیر و سوریه و مصر و بالکان و سواحل دریای سیاه و کناره های مدیترانه شرقی بود، جامعه را به بحران اقتصادی کشانید. پس، نظام زمین داری توانست لنگان لنگان، به سیر خود ادامه دهد و تاسده سیزدهم قوام خود را در مقابل تظاهرات موقت نظام نوبنیاد سوداگری حفظ کند.

تکامل کند و ناپیوسته جامعه ایرانی معلول علت های گوناگون است. ولی احتمالاً علت اصلی، یورش های مکرر خارجی است. جامعه ایرانی از دیرباز به وسیله اقوام کوچ نشین و گله داری پیرامون پشتهای ایران که در مدارج نخستین رشد اجتماعی بودند، مورد تهدید قرار گرفته است. یورش های سکاها، خیون ها، هفتال ها، عرب ها، سلجوقیان، قراغزان، قراخانیان، قراخطاییان، قفقاقان، مغولان، تاتاران، قره قویونلوها و آق قویونلوها کراراً جریان تکامل فرهنگی مادی و غیر مادی ایران را گسیخته و مانع از آن شده است که جامعه ما مانند جامعه های اروپائی، منظماً و سریعاً مراحل نظام زمین داری را بپیماید و به انقلاب صنعتی خود برسد.

با آن که تحولات هر جامعه ای عمدتاً "زاده ساخت" (Structure) یا وضع

داخلی آن است، باز آن جاکه هیچ جامعه متدنی از جامعه های پیرامون خود بی نیاز و برکنار نمی ماند، باید برای تبیین تحولات تاریخی جامعه ها به شبکه عوامل خارجی مانند بازرگانی و هجوم و مهاجرت که مسلماً در حیات جامعه موثر می افتند، توجه نمود.

از این روست که برای روشننگری سیر تاریخ ایران مخصوصاً در رنگ دیرنده آن، آمد و رفت اقوام نیمه وحشی گوناگونی را که در سراسر تاریخ ایران با کوچ ها و یورش ها و چپاول های پیاپی خود، ارکان زندگی اجتماعی ایران را لرزانید و اند، مورد تأکید قرار دهیم.

تجزیه و تحلیل این کوچ ها و یورش ها و چپاول ها احتمالاً نه تنها کلید فهم تاریخ

ایران است بلکه برای تبیین تاریخ بسیاری دیگر از جامعه های بزرگ مشرق زمین هم ضرورت دارد. در مشرق زمین اکثر ناحیه های بارخیز به وسیله بیابان های فراخ و امن و سرزمین های کم مایه محاط بوده اند. از این روستاکنان ناحیه های متفاوت از لحاظ رشد فرهنگی مادی و غیر مادی بایک دیگر فرق فاحش داشته اند و در موارد بسیار، ناگزیر از هجوم

به خاک یک دیگر و غارتگری و غنیمت بری و نوعی "امپریالیسم اقتصادی" شده اند. تردید نیست که این وضع در زندگی تمدنی جامعه های یورش دیده و تاراج شده سخت موثر افتاده و به توقف یا سیرقه قهرائی آن ها انجامیده است.

به نظر من، علت عمده عدم انطباق جریان های فرهنگ مادی و غیرمادی مغرب زمین بر جریان های فرهنگ مادی و غیرمادی ایران و سایر جامعه های تمدن مشرق زمین در همین هجوم های ویرانی زای ساکنان استپ های آسیاست. حتی می توان گفت که پس از افتادن زمانی انقلاب صنعتی روسیه نسبت به انقلاب صنعتی اروپای غربی تا اندازه ای معلول مزاحمت های همین اقوام است.

اروپای غربی پس از هجوم ژرمن ها، قرن ها آرامش نسبی برخوردار شد، و اقتصاد آن گام به گام پیشرفت و مراحل نظام زمین داری را با سرعت و نظم پیمود. اما مشرق زمین هیچ گاه به چنین آرامش دیرگذری دست نیافت و از این رو، جریان اقتصادی آن در ستخوش درنگ ها و مسرفت های پیاپی شد و نظام زمین داری آن بسیار گرانجانی کرد، هاز -

(W.S. Haas) درباره تاثیر انحطاطی هجوم عرب در فلاح و صناعت و تجارت ایران بر آن است که این هجوم از لحاظ تاثیر با جنگ های سی ساله اروپا (۱۶۴۸-۱۶۱۸) - برابری می کند، به نظر او، هنوز هم آلمان از تاثیر آن جنگ، و ایران از تاثیر این هجوم آزاد نشد هاست. (۱) همچنین مان گیت (Mangait) هجوم های اقوام خانه بدوش آسیائی مانند هون و ترک و عرب و مخصوصاً مغول را یکی از عوامل مهم ویرانی و خشک شدن بسیاری از منطقه های آبادان آسیای میانه می داند، (۲) چنان که هجوم های پیاپی ژرمن ها و آوارها و بلغارها و عرب ها و صلیبیان غربی و سلجوقیان

W. S. Haas: IRAN, 1946, pp. II6 - II7. (۱)

I. Mangait: Archaeology in The U.S.S.R., Transl. D. Skvirsky, (۲)
1960, P. 303.

عثمانیان موجب انهدام بیزانتین گردید .

سرزمین پهناور روسیه از آنجا که به اندازه آسیای شرقی و آسیای میانه سه اقوام استپ های آسیایزاد نبود ، از ستیازان اقوام زیانی کمتر برد . ولی این زیان آن قدر بود که سیراقتصادی روسیه را هم به کنده کشاند ، و انقلاب صنعتی آن کشور را

تاسده نوزدهم به پس اندازد . در تحقیق آکادمیسین گره کوف (B.D.Grekov)
 در باره روسیه قدیم ، (۱) و در طرح تاریخ اتحاد جماهیر شوروی که به وسیله بری یوسوف (Bryusov) و ساخاروف (Sakharov) و فاده یف (Fadeyev)

(وچرمنسکی (Chermensky) و گولیکوف (Golikov) تهیه و از طرف مؤسسه تاریخ " آکادمی علوم شوروی " منتشر شده است (۱) بارها به عواقب وخیم هجوم های مغولان و تاتاران در زندگی اجتماعی روسیه اشارت رفته است .

از آنچه گذشت ، ممکن است نتایج تحولات تاریخی ایران را به چند اصل تحویل

کرد :

اصل اول : سیرقهقرائی جامعه

هجوم های خارجی از جهت جامعه ایرانی رانه تنها از سیرتکامل خود باز

داشته ، بلکه به عقب نیز رانده است :

۱ - اقوام مهاجم چون عموماً از لحاظ تکامل تاریخی در مرحله اقتصاد شبانی و برده داری بودند ، پس از تصرف ایران به ناگزیر مختصات تاریخی خود را تاجائی که می توانستند ، به جامعه ایرانی تحمیل می کردند ، چنان که قوم عرب در آغاز تسلط خود بر ایران ، نظام فلاحتی ایرانی را تاندازه ای به رنگ نظام شبانی عربی درآورد . از این گذشته ، هجوم و غلبه وحشیانه معمولاً با اسیرگیری ملازمت داشت و نظام برده داری ، چنان که تاریخ نشان می دهد ، جامعه زمین دار را به سیرقهقرائی می کشاند .

۲ - با هر هجومی سیرتکامل جامعه در چارگسستگی و شکستگی می شد ، اخلاق

اجتماعی به پستی می گرایید و شهرنشینی فرومی خفت ، چنان که بسا شهرهای آبادان مانند

B.D.Grekov: The Culture of Kiev Rus, Transl. P. Rose, 1947, P. 143. (۱)

A. Bryusov & Others: Outline History of the U.S.S.R. Transl GH. Hanna, (۲)

اورگنج و چاچ و خچند و سمرقند و فرغانه کعبه برکت آرامش صد ساله عصر سامانی به عظمت رسیده بودند، فرو افتادند و بر اثر این وضع اجتماعات شهری ایران، با همه صناعت و تجارت خود بارها پایکسره از میان رفتند و دیگر سر بلند نکردند و یاد یرزمانی پس از سقوط با زسر برداشتند و سیر تکامل خود را از سر گرفتند. از اینجاست که شهرهای ایران هیچ گاه بر قدرت صنعتی و تجاری شهرهای اروپائی در عصر رونسانس مانند ونیز و ژن و فلورانس و لیسبن و پاریس و لندن و هامبورگ و نورنبرک و نووگورود و برگن دست نیافتند.

اصل دوم: تا استواری اشراف زمیندار

نظام زمین داری هرگز در ایران به قدر اروپا ریشه نداشت و انید و به قیدهای مربوط به اصالت و نجابت و سلسله مراتب و آداب و افتخارات اشرافی بسته نشد. زیرا هجومهای بیایی اقوام بیگانه پیرامون، مانع از آن بود که نظام زمین داری دیرگاهی در دست خاندانهای معینی باقی بماند. هر یک از اقوام مهاجم پس از خرد کردن اشراف موجود، زمینداران بزرگان خود تقسیم می کردند. از این رو، با هر هجومی زمینداران تازه ای پدید می آمدند و جایگزین زمینداران پیشین می شدند و البته این وضع ایجاب می کرد که اشرافیت اصیل ریشه دار به وجود نیاید و آداب و سنت های اشرافی نیروورواج نگیرد.

در نتیجه:

۱ - در اروپا اشراف زمیندار ریشه دار با رسوم و تشریفات خود، در جامعه یکسازه تاز بودند و مفروران از پادشاه که رأس هرم اشراف و متکی به آنان محسوب می شد، حمایت می کردند. اما در ایران از این اشراف متکبر اثری در میان نبود و امیران و درباریان به قدرت ریشه دار و نخوت اشراف اروپائی دست نداشتند و نمی توانستند به اندازه اشراف اروپا در کار سلاطین غیر ایرانی ایران که فاقد تربیت اشرافی بودند، مداخله و تاثیر کنند.

نبودن اشراف مقتدر و نیز لزوم قدرتی عظیم برای مقابله با هجومها موجد حکومت استبدادی و اقتدار فوق العاده سلاطین مشرق زمین شد. شاهان حتی قدرت و جرات داشتند که به اراده خود غلامی را به وزارت برگزینند یا اعضای خاندانی اشرافی را قتل عام کنند.

۲ - قدرت نامشروط امیران به زیان آنها بود، زیرا هنگامی که با یورش دشمنان

خارجی یا طغیان های داخلی روبرو می شدند ، جز مزدوران بی ریشه و سودجو و این وقت خود مدافعاتی نمی یافتند ، این عامل و هجوم های خارجی دست به دست دادند و باعث شدند که هیچ يك از دودمان های حاکم ایران اسلامی دیرزمانی دوام نیاورند . فقط صفویان در حدود دو قرن و قاجاریان تقریباً يك قرن سلطنت کردند . آن هم سلطنتی آمیخته بابدگمانی و دغدغه و توطئه و نفاق و وزیرکشی .

۳ - سستی و ناستواری زمین داران و بازبودن مرزهای طبقه ای آنان موجب گردید که در دوره زمین داری ، سوداگران ایرانی برخلاف سوداگران اروپائی ، در جامعه نه تنها پست شمرده نشوند ، بلکه معزز نیز باشند ، چنان که در افسانه های هزارویکشب معمولاً " شوکت سوداگران از حشمت هیچ کس مگر امیران بزرگ کمتر نیست .
اصل سوم : پس افتادگی صنعت و تجارت

در ایران با وجود اهمیت سوداگری و پایگاه والا ی بازرگانان ، تجارت و مخصوصاً صنعت و نیز فلاحت پیشرفت منظمی نکردند ، در نتیجه انهدام شهرها و روستاها و نابودی مردم ، جریان تکامل صنعتی و تجاری مکرراً قطع شد و حتی گاهی به قهقرا رفت . چون حکومت اسلامی باعث پیوستگی ناحیه های دور ماند ه شد ، تجارت پر دامنه میسر بود . بسا این وصف ، تکامل تجاری و نیز تکامل صنعتی که وابسته آن است ، به سبب هجوم های خارجی ، به آسانی دست نمی داد . از این گذشته جز در دوره هایی چون دوره مغول که دودمانی مقتدر چیرگی می ورزید و موقتاً راه ها را ایمن می کرد ، تجارت دامنه دار صورت نمی گرفت و چنین دوره هایی هم فراوان نبودند . جامعه ایرانی بارها به هنگام سقوط دودمان ها ، بر اثر طغیان زمین داران بزرگ در چاربحران شد ، و رونق سوداگری از میان می رفت . عین این وضع در چین باستان نیز دیده می شود . (۱)
بنابراین :

۱ - به اقتضای محدودیت صنعت و تجارت ، سوداگران هیچ گاه به صورت طبقه متشکل توانایی در نیامدند . اهمیتی که سوداگران در جامعه ایرانی کسب کردند ، تنها از آنجا بود که در ایران اشرافیت موروثی اعتبار و استحکامی نداشت ، و از این رو زمین داران

WU Ta-Kun: (An Interpretation of Chinese Economic History); (۱)

ایرانی برخلاف زمین داران اروپائی به سوداگران سخت با دیده تحقیر نمی نگریستند و مجال تکاپو و پیشرفت را از آنان سلب نمی کردند. سوداگران ایرانی برای خود حقوق و امتیازاتی داشتند و اصنافی به وجود می آوردند، ولی هیچ گاه اصناف آنان مانند انجمن-های صنفی اروپای قرون وسطی قدرت اجتماعی نیافتند. بی گمان همچنان که در ایران گذشته طبقه متشکل سوداگر پدیدار نشد، از انبوه روشنفکران طبقه سوداگر هم خبری نبود.

۲ - به سبب محدودیت صنعت و تجارت، طبقه سوداگر متشکل و مقتدری که بتواند با اشراف در بادی همدستان شود، و زمین داران را براندازد به وجود نیامد. اشراف زمین داران ایران برخلاف اشراف زمین دار اروپا، هیچ گاه منقرض نشدند، بلکه توانستند در مقابل امیران و سوداگران نامتشکل دوام آورند، و موافق مقتضیات اجتماعی، گاهی تابع دربارها شوند. و گاه کوس خود مختاری زنند. مهاجمان بیگانه نیز با آن که اکثراً وابسته نظام شبانی یابرد، داری بودند، با برانداختن زمین داران ایران، خود رفته رفته وابسته نظام زمین داری می شدند، چنان که در چین باستان هم اقوام مهاجم به زودی به صورت فتودال های چینی درآمدند و بدین ترتیب زمین داری هم چنان ادامه می یافت. (۱)

۳ - بر اثر دوام همزیستی خود به خودی زمین داران و سوداگران، در ایران گذشته، تکامل طبقه ای منظمی روی نداد، طبقه های اجتماعی درست از یکدیگر تفکیک نشدند، و تحولات اجتماعی ژرف امکان نیافت. در برابر اروپا که از زمان سقوط امپراتوری روم غربی تا عصر رنسانس (نزدیک هزار سال) تحولی عمقی نکرد، ایران تقریباً از عصر دودمان اشکانی تا سده نوزدهم (در حدود دو هزار سال) از پیشرفت باز ماند، چنان که در چین نیز از آغاز کار دودمان هان (Han) تا پایان کار دودمان منچو (Manchu) (تقریباً دو هزار سال) نظام اجتماعی دگرگونی اساسی نپذیرفت (۲). از این جا بود که طبقه های اجتماعی ایران برخلاف طبقه های اجتماعی اروپا، دارای مختصات و مرزهای

(۱) ووتاکتون: همان، ص ۱۱-۱۰.

(۲) ویل دورانت: تاریخ تمدن: مشرق زمین گاهواره تمدن، جلد سوم ترجمه ا. ح. آریان پور، ۱۳۲۸، ص ۱۰۵۲.

قاطعی نشدند و از یک دیگر فاصله نگرفتند، بلکه سخت بایک دیگر آمیختند، به طوری که تضاد خصمانه زمین داران و سودگران اروپا تاکنون در ایران نظیر نیافته است.

اصل چهارم: آشفتگی و بحران دائم

بدیهی است که در چنین جامعه ای، آشفتگی و بحران ژرف فرمانروای شود. هیچ یک از دودمان های حاکم ایران نتوانستند بحران را به پایان رسانند. فقط برخی از دودمان های قاهر امکان یافتند که بایورش و کشورگشایی و اسیرگیری و غارتگری و غنیمتبری، آرامش و رفاهی نسبی و ناپایدار به بار آورند، چندگاهی بحران داخلی را تخفیف دهند، روستاها و شهرها را انتظامی موقت بخشند و مجالی برای بهبود فلاح و صناعت و تجارت دامنه دار فراهم کنند.

این بحران عمیق و درنگ ناپذیر جبراً مردم ساده متعارف را به واکنش های مثبت و منفی گوناگونی برمی انگیزد. ایرانیان گاهی با طرد و تحقیر زندگی اجتماعی و جست و جوی حیاتی فردی، به مقاومت منفی می پرداختند. گاهی دست به شورش می زدند و زمانی در دستگاه حکومتی طبقه حاکم رخنه می کردند و باتدبیر و توطئه، امیران را به جان یکدیگر می انداختند و حتی به قصد دفع زورگویان بیگانه حاکم، زورگویان بیگانه جدیدی را فرا می خواندند.

از اینها بالاتر، ایرانیان در موارد بسیار برای تضعیف فرمانروایان بیگانه، به ادیان و مذاهبی غیر از دین و مذهب مختار آنان می گزیدند. بی تردید، در جامعه هایی که حکومت و قانون و اخلاق به شدت وابسته به دین باشند، هر حمله ای که به آئین مقبول رسمی شود، تهدید برای نظام اجتماعی موجود به شمار می رود. از این رو، در دوره زمین داری کسه معتقدات لاهوتی بر جامعه حکومت می کند، لبه تیز بسیاری از طفیان های مردم متوجه دین می شود. این اصل در هر جامعه ای صدق می کند، چنان که در اروپا، گذشته از جنبش های دینی قرون وسطی و نهضت لوتر، جنبش های به ظاهر دینی له و لیسرها (Levellers) و دی گرها (Diggers) و لودیتها (Luddites) نیز در حکم اعتراضی بود به دستگاه پیدادگر زمین داران (۱). در مشرق زمین قدیم هم

نهضت‌هایی که به نام حمایت‌ازآیین مزدک یا مذهب مانی یا مسیحیت عارفان—
 (Gnostic) یا مزدیسنا پدید آمدند ، ازاین زمره‌بودند . (۱) درجامعه
 اسلامی ، حکومت از دستگاه دینی جدایی نداشت و بدین سبب طفیان‌های اجتماعی
 به‌کرات در لباس طفیان‌های دینی ظاهر شدند . (۲)

در آغاز غلبه قوم عرب بر ایران ، طفیان‌های مردم ایران صرفاً برضد مهاجمان
 بیگانه‌بود ، و مردم ساده متعارف در این مورد با اشراف زمین‌دار دیرین (طبقه دهگان)
 همگامی داشتند ، و این همگامی تا زمان استقلال یافتن ایران دوام آورد . چنان‌که
 استاری کوف (Starikov) در تحقیق گران بهای خود درباره شاهنامه فردوسی
 اشاره می‌کند ، (۳) در این دوره عوام ، به امید بهبود زندگی خود ، با خوشبینی با خواص
 همکاری می‌کردند ، و خواص نیز همکاری آنان را لازم می‌شمردند . سرانجام شورش‌های
 مکرر مردم ایران برضد مهاجمان عرب مؤثر افتاد و در قرن سوم اسلامی ، ایرانیان در بخشی از
 ایران استقلال یافتند ولی حکومت ایران در جریان حوادث و هجوم‌ها به مهاجمان غیر
 ایرانی انتقال یافت ، و اشراف جدیدی در مقابل دهگانان ایرانی ظاهر شدند و به سبب آن
 که دهگانان در میان ایرانیان نفوذ اجتماعی ریشه‌داری داشتند ، اشراف نو دولت بیگانه
 لازم دانستند که اولاً " باد دهگانان ائتلاف کنند و بسیاری از منصب‌های عالی مانند وزارت و
 قضاوت را به آنان واگذارند و ثانیاً " به جعل تبارنامه‌ها از نسل خود را به اشراف اصیل
 ایرانی برسانند . در قرن‌های دوم و سوم و چهارم اسلامی تقریباً همه دودمان‌های حاکم
 یا مدعی حکومت ، خود را با زمانده اشراف پیشین ایران می‌شمردند . مثلاً ابومسلم خراسانی
 نسب خود را به گودرز ، پهلوان افسانه‌ای ، یعقوب صفاری نسب خود را به ساسانیان می‌

W. Durant: The Age of Faith, 1950, PP. 251-252 .

(۱)

(۲) همان ، ص ۲۰۹ .

(۳) ۱۰۱ استاری کوف : فردوسی و شاهنامه ، ترجمه رضا آذرخشی ، ۱۳۴۱ ، صفحه

رسانید . سا مانیان مدعی بودند که نسب ایشان به بهرام چوبین و از او به منوچهر ، پادشاه افسانه ای پیشدادی می رسد . احمد بن سهل ، امیرمرو که دعوی پادشاهی داشت ، یزدگرد ساسانی را نیای بزرگ خود می شمرد . ابومنصور محمد بن عبدالرزاق ، سپهسالار حمراسان که او نیز داعیه سلطنت داشت ، نسب خود را به کیو ، پهلوان افسانه ای و از او به شاهان افسانه ای ، منوچهر و فریدون و جمشید می رسانید . وزیر او ، ابومنصور-المعمری نیز در این امر از او پیروی می کرد . فرزندان بویه ماهیگیر چون به امارت رسیدند ، از جعل نسب نامه ای ناگزیر شدند و خود را به بهرام گور ساسانی پیوند دادند . دودمان زیاری خود را از تخمه امیر افسانه ای کیانی ، آغشو و هادان شمردند . در این مورد کارغلو به جانی کشید که غلامان نوحاسته ترک و مهاجمان زرد پوست اوایل قرن پنجم هم نسبسی ایرانی برای خود جعل کردند ، چنان که غزنویان نسب خود را به یزدگرد ساسانی رسانیدند و سلجوقیان مدعی شدند که از زادگان افراسیاب افسانه ای هستند . جعل این تبارنامه ها که مورد اعتراض برخی از محققان کهن مانسد ، ابوریحان بیرونی قرار گرفته است ، حاکی از این است که اشراف اصیل ایرانی از نفوذی عمیق برخوردار بوده اند . (۱)

ولی نه دهگانان ایرانی و نه بیگانگان ایرانی شده توانستند دیرگاهی اعتماد و هم کاری مردم ایران را جلب کنند . ایرانیان که به امید بهبود اجتماعی ، به خواص دست اتحاد داده و فاتحان عرب را رانده بودند ، به زودی دریافتند که فرمانروایان جدید - چه ایرانیان اصیل و چه ایرانیان ادعایی - همان شیوه بهره کشی و سودجویی و بیدادگری عربی را دنبال می کنند . پس دوره امیدواری و خوش بینی کوتاه عوام سپری شد و بار دیگر طغیان های اجتماعی در گرفت ، با این تفاوت که این طغیان ها برخلاف طغیان های پیشین ، برضد ←

(۱) دکتر ذبیح اله صفا : شاهنشاه در تاریخ و ادب ایران ، (تاریخ ندارد) ،

اشراف ایرانی و ایرانی نبود .

از آنچه درباره تاریخ عمومی ایران گذشت ، می توان چند نتیجه در زمینه تاریخ

سبک شناسی شعر گرفت :

نتیجه اول : درهم آمیختگی سبک ها :

باید انتظار داشت که بغیر از حال زمین داران و سوداگران ایرانی ، تاریخ شعر فارسی مانند تاریخ شعر اروپائی ، شامل دو سبک اصلی باشد ، اما به سبب آن که در ایران هیچ گاه سوداگران بر زمین داران غالب نیامدند ، باید هم چنین انتظار داشت که این دو سبک به اندازه سبک های شعر اروپائی از یکدیگر جدا نباشند ، چنان که در اسپانیا هم بر اثر کندهای تکامل طبقه های اجتماعی ، دو سبک کلاسیسیسم و رومانسیسیسم درست از یکدیگر مشخص نشدند . (۱)

سبک های دوگانه مورد نظر ما که بیش برد و سبکی که در تاریخ های ادبی ایران " خراسانی " و " عراقی " نام گرفته اند ، منطبق می شوند . این دو سبک در دوره تاریخی که بیش تفاوت پدید آمدند و برخلاف نام های خود منحصر به خواص خراسان و عراق نبودند ، محدودیت مکانی نداشتند ، سبک خراسانی هم در خراسان رواج گرفت و هم در عراق و سبک عراقی محدود به اصفهان و تهران و همدان و نهاوند و ساوه و سایر ناحیه های عراق نشد ، چنان که جریان ادبی معروف به " سبک هندی " هم مخصوص هند نبود ، بلکه اساساً از هرات و اصفهان برخاست و در ناحیه های گوناگون ایران و هند رواج گرفت . (۲) گفتنی است که همین امر یعنی اسناد سبک ها به عقولات جغرافیائی در تاریخ هنر چین نیز دیده می شود . نقادان عصر مینگ (Ming) سبک پیکرنگاری قرن هفتم را که رنگ واقع گرائی دارد و پیشرو آن لی سوشون (Li-Szu-hsun) است ، بی تسونگ (Pei-tsung) یعنی " نحله شمالی " می خوانند و سبک واقع گریز پیروان وانگ وی (Wang Wei) را نان تسونگ (Nan-tsung) یعنی -

(۱) شیلهی : پیشین ، " Romanticism " ص ۳۵۳ .

(۲) محمد تقی بهار : تاریخ تطور شعر فارسی ، ۱۳۳۴ ، ص ۷۷ .

"نحله جنوبی" می نامند. (۱)

پس از دوره سبک خراسانی و سبک عراقی، دوره "سبک هندی" و جریان های "عصر بازگشت" به سبک های قدیم فرآمدند. اما "سبک هندی" و جریان های عصر بازگشت، همانند جریان های نئورمانتیک اروپا، استقلال و تازگی ندارند. "سبک هندی" صورت انحطاطی سبک عراقی است که با صورت انحطاطی سبک خراسانی آمیخته است. جریان های ادبی عصر بازگشت هم صورت هایی از سبک های خراسانی و عراقی شمرده می شوند. بهار این نکته را تصریح کرده و گفته است که در واقع، سبک های شمر فارسی رامی توان از لحاظ کلی به دو سبک خراسانی و عراقی تقسیم کرد و سایر شیوه ها را از این دو سبک برخاسته اند. (۲)

سبک خراسانی و سبک عراقی با وجود تفاوت های خود باز با یکدیگر هم نوا هستند و هم نوائی آن دو از هم نوائی نئوکلاسیسیسم و رومانتیسیسم اروپا بارز تر است. سبک عراقی با آن که کمتر از سبک خراسانی اسیر قید های صوری و مقوله های سنتی است، باز به قدر رومانتیسیسم بر محور فرد و هیجان های خصوصی نمی گردد. از این گذشته، خط قاطعی این دو سبک را از یکدیگر جدا نمی کند، بدان سان که در عصر عظمت سبک عراقی، مجد همگروا بنیمن و جلال الدین به سبک خراسانی رغبت ورزیدند.

بر اثر این وضع، هیچ یک از دو سبک تکاملی منظم ندارند، و از این رو آثار قرن های متفاوت را به دشواری می توان از یکدیگر باز شناخت. ادوارد براون (Edward-Brown) متذکر شد، است که تحول ادبیات فارسی در طی هزار سال کمتر است از تحول ادبیات انگلیسی در طی سیصد سال (۳). خاورشناس دیگری، دنی سن راس (Denisson Ross) می گوید که زبان و شعر فارسی از قرن چهارم اسلامی تا کنون

H. Rubissow : Art of Asia, 1954, P. 62. (۱)

(۲) بهار و پیشین، ص ۷۷ - ۷۵.

F. Cowasji Davar: Iran and its Culture, 1953, P. 200. (۳)

تقریباً ثابت مانده است، در صورتی که زیان و شعر انگلیسی کنونی بازبان و شعر عصر چاوسر (Chaucer) (قرن چهاردهم مسیحی) فرق عظیم دارد. (۱)

نتیجه دوم: بستگی شدید شعر به دربارها

دردوره زمین داری، هرگاه در جامعه ای سلاطین از نفوذ اشراف زمین دار آزاد باشند و به وجهی خود کاهه حکومت کنند، ضرورتاً دربارها در عرصه شعر و سایر جلوه های فرهنگی عاملی بسیار مؤثر می شوند. از این رو شاید بتوان گفت که تاریخ ادبیات رسمی ایران عمقتاً تاریخ ادبیات درباری است.

در نخستین مرحله تاریخ ایران اسلامی یعنی دوره ای که اشراف زمین دار و مردم ساده متعارف با یکدیگر ائتلاف کردند و استقلال ایران را باز گردانیدند، جهان بینی خواص به جهان بینی عوام نزدیک شد. در این دوره عوام از یک جهت محض واقع گرائی اساسی خود و از جهت دیگر به سبب آنکه ^{هنگام} بیرون راندن مهاجمان عرب عملاً قدرت خود را دریافت نمودند، با نظری خوشبین و امیدوار به جامعه و طبیعت می نگریستند. از این رو شعر خواص این دوره تا اندازه ای واقع گرای بود و رنگی حماسی داشت. اما چنانکه گفته شد، به زودی خواص موافق مصالح خصوصی خود، از عوام فاصله گرفتند و به بهره کشی و بیدادگری پرداختند، و بر اثر آن عوام سر به طغیان برداشتند، پس خواص همچنان که با فشار سلاح جنگی طغیان های کوچک و بزرگ مردم را فرو نشانند، برای درهم شکستن مقاومت معنوی آنان، به یاری شاعران مزدور، سروری و برتری های نویافته خود راه رخ مردم کشیدند، روابط اجتماعی جدید و مطلوب خود را نوا میس طبیعی و نمود کردند و جامعه را به تمکین و چاکری خواندند. شعر و وسیله ای گردید برای مدح بزرگان و تبلیغ عظمت ایشان — وسیله ای که عوام از بی پروائی و سرکشی بر حذر می داشت و خواص را مفرور و سرمست می ساخت و به مجلس های بزم آنان رونق می بخشید. به این طریق شعر بزمی محض پدید آمد و در دربارها ایران رایج گردید، چنانکه در اروپای قرون وسطی نیز شعر بزمی در آغوش

از تاریخ ادبیات جامعه‌های گوناگون برمی آید که ادبیات تبلیغی و مداحی ذاتاً از واقعیت دور و متصنع و جامد است. این دوری از واقعیت و این تصنع و جمود طومار شعر حامیان مستبد شاعران را در نور دیده و شاعرانه صورت مداحی دروغزن و سخن - فروشی فرماید در آورده است. شاعران ایرانی موافق میل امیران در تبلیغ حشمت ایشان همت گماردند و مطابق اصول دستگاه‌های تبلیغی، به تکرار مطالبی معیّن پرداختند و مثلاً بهر یک از مراتب خواص، سجایای خاصی نسبت دادند: هیرامیری بخشنده و دانش پرور و هنر دوست و دلیر و کشورگشا و ادگستراست، هروزیری خردمند و ادیب و هوشمند و باتدبیر است، هر فرماندهی کشور خواه و فرمانبردار و کاروان و جانباز است، هر قاضی و فقیهی عالم و متقی و صدیق و منصف است. شاعرگاهی این حدود را هم مراعات نمی کرد و مدوح خود را هر که بود - مظهر همه خصلت‌های عالی می شمرد. (۲)

سنخ بندی (Typification) نمودهای طبیعی را هم مانند نمودهای انسانی در چارقالب‌های کلی کرد. شاعران به حکم سنت‌های ادبی، خود را موظف دانستند که برخی از حالت‌های انسانی و جلوه‌های طبیعی را خوب و زیبا و برخی را بد و زشت محسوب دارند. آزادی شاعران میان رفت. (۳) منطق شعر که مستلزم نمایش واقعیت با تصویرهای حسی و زنده است، (۴) مانند منطق فلسفی آن عصر ضعیف شد. شاعران از وصف دقیق و مبتنی بر واقعیت بیگانه گردیدند، صفات اختصاصی اشیاء و انسان را از نظر برداشتند، از دقیق و لطائف زندگی روی برتافتند و به واقعیت مخصوصاً به جنبه‌های تلخ و تیره آن عنایتی در خور نوزیدند، چندان که قصیده جمال‌الدین در وصف قحطی و قسیده قطران درباره زلزله در ادبیات فارسی نظیر فراوان ندارد. (۵) بحر ها و مضمون‌ها و موضوع‌های شعری هم

(۱) ه. ماسه در تاریخ تمدن ایران، ترجمه جواد محیی، ۱۳۳۶، ص ۲۹۵.

(۲) ز. مومن: شعروادب فارسی، ۱۳۳۲، ص ۳۸-۳۷.

(۳) پرویز ناتل خانلری در نخستین گنگره نویسندگان ایران، ۱۳۲۵، ص ۴۷.

(۴) بدیع الزمان فروزانفر: سخن و سخنوران، ۱۳۱۴، جلد اول، ص ۱۸۹.

(۵) مومن: پیشین، ص ۷۸.

جامد شدن و بازار تقلید رواج گرفت، به سانی که درها منظومه به تقلید شاهنامه —
سروده شد.

شاعران به جای آن که از واقعیت الهام گیرند، از دیوان های یکنه یگر مخصوصاً پیشینیان سود جستند و نظامی عروضی شعرآموزی را شرط مهم شعرسازی می دانست. به نظر او، "شاعریاید بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و هزار آثار متاخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی خواند و یاد همی گیرد". (۱) راوندی همین اندرز را بایانی دیگر دارد، است: "از زبان شاعری گفته است: "از اشعار متاخران چون عمادی وسید اشرف و ابوالفرج رونی امثال عرب و اشعار تازی و حکم شاهنامه آنچه طبع تو بدان میل کند، قدر دو بیت بیت از هر جا اختیار کن و یاد گیر، بر خواندن — شاهنامه مواظبت نمای تا شعر به غایت رسد" (۲)، این اندرز — که از سخن شناسان جامعه های دیگر امثال هوراسی یوس (Horatius) و کوین تی لسی — Quintilian) و اصمعی هم شنید شد، است (۳) — قرن ها آویزه گوش ایرانیان و نیز چینیان بوده است. معروف است که در چین فتودال هر کس هزار شعر می خواند، خود شاعری می توانست. (۴) بدین ترتیب در ایران شاعری نوعی تغنن لفظی یا واژه بازی شد. هر کس با حفظ کردن چند صد شعر، قادر بود با مفهوم ها و مضمون ها و کالب های جامد شعری آشنا شود و خود به قافیه سازی بپردازد. از این روش شعر بازی پایه

- (۱) نظامی عرضی: چهارمقاله، به کوشش محمد معین، ۱۳۲۳، ص ۴۷.
- (۲) نجم الدین ابوبکر محمد راوندی: راحة المدور، ۱۹۲۱، ص ۵۸ — ۵۷.
- (۳) عبد الحسین زرین کوب: نقد ادبی، ۱۳۳۸، ص ۲۹۰ و ۲۹۵ و ۳۱۸.
- (۴) دورانت: تاریخ تمدن، مشرق زمین، گاهواره تمدن، جلد سوم، ترجمه
۱، ح. آریان پور، ۱۳۲۸، ص ۱۰۲۴.

زبان کسروی (۱) "سخن بازی" یابه اصطلاح اقبال . (۲) "سخن سازی" دربین خواص رواج تامیافت، چنان که درچین عصر تانگ (T'ANG) ، بهقول یک نقاد چینی ، هرکس آدم بود شاعر بود . (۳)

ازسده ششم اسلامی بهبعد ، برآشرتحولت داخلی وخارجی جامعه ایرانی، سبک اشرافی دیرین سستی گرفت و طلیعه سبک نوی پدیدارگشت. موی این تحول از آثار شاعرانی چون سید حسن غزنوی وانوری ورشید و طواط و عماد ی شهریار و خاقانی ونظامی و ظهیر و جمال الدین وابوالفرج استشمام می شود .

حمله مغولان به ایران تحول سبک را تسریع کرد . این هجوم لرزش عظیمی برپیکر جامعه افکند ، و این لرزش چندان شدید بود که فصل جدیدی در تاریخ هریک از نمود های جامعه ایرانی گشود . هیچ تمدنی متحمل ضربتی که مغول به ایران زد، نشده است . هجوم های ژرمن های وحشی بهرهم به تدریج در طی دو قرن صورت گرفتند و بین آنها فاصله بود در این فاصله ها جامعه مجال بهبود و جبران مافات می یافت ، از این گذشته وحشیان ژرمنی در خشونت افراط نمی کردند و نمی خواستند اجتماعات شهری را یکسر نابود کنند . اما مغولان که قومی خانه بدوش بودند ، به قصد فتح وتوقف نیامدند ، بلکه سرغارتیدن وغنیمت بردن و بازگشت کردن داشتند . از این رو تمدن ایران را سخت به تباهی کشاندند و بر اثر هجوم آنان ، اقتصاد ایران درهم شکست ، جمعیت کاهش یافت ومردم اخلاقاً پست شدند . بزدلی و نگرانی ونومیدی وتاریک اندیشی و کامجویی وغفلت رواج گرفت .

در عصر مغول بسا خاندان های زمین دار سقوط کردند و بار دیگر زمین داران جدیدی به وجود آمدند ، بزرگان نودولت مغول که بازورشمشیر خاك ایران را تصاحب کردند ، در آغاز کار نیازمند تبلیغ نبودند و دیر زمانی شاعر را به چیزی نمی گرفتند . پس شاعران

(۱) احمد کسروی : دیرپرامون شعر و شاعری ، ۱۳۳۵ ، ص ۱۳۰ .

(۲) عباس اقبال : کلیات تاریخ تمدن جدید ، چاپ دوم ، ۱۳۲۵ ، ص ۶۴ .

(۳) دورانت : پیشین ، ص ۹۶۴ .

آواز مگر که از ضرورت کی تا عهد معزی آسایش داشتند از آن پس از مساعدت شعرپسروان درباری محروم شدند و ناگزیر به مردم مخصوصاً سوداگران که به سبب وحدت و وسعت امپراتوری مفلو، میدان وسیعی برای فعالیت یافته بودند، روی بردند. تبدیل هنر پذیران جامسه هم به سود شعر تمام شد و هم به زیان آن.

از یک طرف، شاعران که دیگر به ندرت خادم خانی مقتدر بودند، از الفاظ و معانی رسمی و تشریفاتی اندکی آزاد شدند، سبک خراسانی را کنار گذاشتند و به جای مفاهیم رسمی و سنتی و قالبی دریرین به درد دل گفتن پرداختند و به جای قصیده و قطعه کسه مفهوم هارابه طرزی منظم و منطقی بیان می کرد، به غزل و رباعی که فاقد تسلسل منطقی معانی است، متوسل گردیدند. مثنوی که در نتیجه استقلال قافیه بیت ها، از محدودیت قطعه و قصیده آزاد است، رواج گرفت و به جای مثنوی های حماسی معدود پیشین، مثنوی های عشقی و اخلاقی و عرفانی فراوانی به نظم آمدند. شاعران کمابیش آزادانه با قالبهای جدید به بیان درد های فردی و شکایت از تنباهی ها و بیدادگری ها پرداختند. پس غزل عشقی که سراسر شور رهبران بود، پدید آمد، حال آنکه در شعر عاشقانه دور سبک خراسانی که معمولاً گنیزان مورد عشق ورزی قرار می گرفتند و رابطه عاشق و معشوق همانند رابطه مالک و مملوک بود، شعر عاشقانه سوز و گداز نداشت.

از طرف دیگر، بیرون آوردن شاعران از دربارها باعث آوارگی و بینوایی آنان شد و از آن گذشته، آنان را با ناکامی ها و تنباهی های جامعه آشنا ساخت. پس تلخ کام و پند بین و نومید و خیال باف شدند و به بیان احوال خود پرداختند با این همه، مداحی یکسره از میان نرفت، مفلو آن که به قدر ریج سکر مدح را چشیدند، خواستار مدیحه سرایی شدند. اما به اقتضای تنزل شرافت و فرهنگ عمومی مدیحه سرایی به صورتی بسیار پست درآمد، و زبان قصیده سست گردید. پس شعر معنأ و لفظاً "بهستی گرائید. تشبیهات و استعارات نا- پخته و درازن هنر عرصه شعر را فرا گرفت. شعر از روح حماسی یکسره خالی گشت و حتی چند مثنوی رزمی که در این دوره به دست ستورامیران سروده شد، جنبه بزمی داشت و از کلمات لطیف غیر حماسی پیرو ساختگی و دروغین بود: هما و همایون از خواجوی کرمانی، آینه اسکندری از امیر خسرو، سکندرنامه از جامی، تیمورنامه از هاتفی، شاهنامه از قاسم.

گونابادی و اکبرنامه از غنیمی از این جمله اند .

پس از دوره مغول ، خود جویی و بندگسلی شاعران شدت گرفت ، تاجایی که در عصر تیموری تقلید استادان پیشین ناپسند شمرده شد . شاعر خود پرورد از این زمان به سبب بحران و پیریشانی عمومی چیزی جز ملال و اندوه و نومیدی و بدبینی به جامعه ، عرضه نمی داشت و چون از جامعه حمایتی نمی دید ، به تحقیر و تخفیف آن زبان می گشود و به خود بینی و خود ستائی و گریز از جامعه و دوری از زبان و اندیشه مردم کشانیده می شد . در نتیجه ، غزل سرایی رواج گرفت و غزل پیش از پیش فرد گرای و انتزاعی گردید . غزل های کسانی چون کمال خجندی زمینه مرحله انحطاطی سبک عراقی را که به " سبک هندی " انجامید ، هموار کرد .

شاعران خود به خود به عوام متمایل شدند ، چنان که قاسم انوار به لهجه عوام گیلان شعر - سرود هاست .

مسایل روزانه در شعر راء یافت و امثال کنز الاشتهای ابوالحسن شیرازی و دیوان

البسه نظام الدین محمود قاری به بار آمد . توصیف امور زندگی کهدر اشعار پیشین کم بود ، مورد تاکید قرار گرفت و مثلاً امیر خسرو به قول خود " وصف نزاری " را موضوع شعر گردانید . (۱) بدین ترتیب ملاحظه می شود که مطابق انتظار " بال دیرف " در ایران نیز مانند اروپای قرون وسطی ، انحطاط فئودالیسم با تنزل مدیحه سرایی و ظهور شعر اعتراض آمیز و رواج شعر عوام همراه است . (۲)

نتیجه سوم : ضعف واقع گرایی در شعر فارسی

روشن است که شاعران پیرویک سبک در عین اشتراك سبکی خود ، تفاوت هایی

هم بایکدی یگردد . مثل آثار رونسارد (Ronsard) و مونتینی (Montaigne) و مولی پروولتر همه به سبک تئوکلاسیسیسم آفریده شده اند ، ولی درست یکسان نیستند . همچنان که در سبک اروپائی نفو کلاسیسیسم و رومانسیسیسم ، به اقتضای تحولات -

(۱) شبلی نعمانی ، شعر العجم ، ترجمه محمد تقی فخر داعی گیلانی ، جلد دوم ، ۱۳۲۰ ، ص ۱۱۰ .

(۲) " بیست و پنجمین کنگره بین المللی خاورشناسان مسکوه ترجمه رضا آذرخش ، مجله پیام نوین

جامعه، گاهی صورتی واقع‌گرای یافتند، سبک‌های خراسانی و عراقی نیز گاه به واقع‌گرایی نزدیک گردیده‌اند.

اما کندی‌تطور طبقات اجتماعی و دوام سلطه مطلق امیران و ادامه بحران جامعه

سبب شدند که جهان بینی های طبقات ایرانی - چه جهان بینی رسمی خواص، چه جهان بینی غیررسمی عوام - قابع و مشخص نباشند و روشنفکران متعایل به عوام هم از آشفتنگی و گیجی اجتماعی و "شعور کاذبی" که گریبانگیر عوام بود، ایمن نمانند و واقعیت را درست لمس نکنند. از این رو واقع‌گرایی در تاریخ شعر فارسی به قدرت رخ نموده و در مقابل واقع‌گرایی رایج، هیچ‌گاه صراحت کانی نیافته است، چنان که در چین باستان هم مبارزه واقع‌گرایی و واقع‌گریزی حاد نبود و منجر به غلبه تام و تمام یکی از دو سبک نشد. (۱)

در آغاز استقلال ایران که هنوز آثار اتحاد اشراف و مردم از میان نبر نخاسته بود،

نمونه‌هایی از شعر متعایل به واقع‌گرایی به وجود آمد. شاعرانی چون رودکی و فردوسی و منوچهری و فرخی شور و نیروی طبیعت و عمق عواطف انسانی را نمایش دادند. سپس کسانی چون ناصر خسرو که به نهضت مترقی زمان خود، نهضت اسمعیلی بستگی داشتند، موافق آرمان خود جانب عوام را گرفتند و اشعار نسبتاً واقع‌گرای و مثبت آفریدند. بعداً شاعرانی ژرف بین چون جلال‌الدین و سعدی و امیر خسرو از تنگنای جهان بینی خواص رستند و زبان غزل را به زبان گفت و گوی متعارف مردم نزدیک کردند. همچنین روشن اندیشانی از قبیل عبید زاکانی از پایگاه عوام به زندگی خواص نگریستند و به باد انتقاد شگرفتند.

نمونه‌های دیگری از واقع‌گرایی ضعیفی که در شعر فارسی را می‌یافته است، در آثار عرفانی مخصوصاً آثار شاعران صوفی دیده می‌شوند. تصوف در آغاز جنبه فردی داشت، ولی در قرن‌های سوم و چهارم اسلامی که نهضت‌های مردم ایران در گرفت، به صورت جنبشی اجتماعی درآمد و مانند مذهب اسمعیلی، سلاح مبارزه مثبت و منفی بسیاری از گروه‌های محروم جامعه مخصوصاً پیشه‌وران و صنعتگران شهری شد. تفاوت تصوف -

(۱) مائیتون: پیدین، ص ۲۱۸.

زاهدانه فردی با تصوف انسان در ستانه جمعی از مقایسه زندگی و آثار جنید و شبلیسی بازندگی و آثار عطار و مولوی به خوبی برمی آید. اما متأسفانه تصوف اجتماعی دیری نپایید. نویدی و بد بینی ای که در پی حمله مفسول بر مردم ایران چیره شد، جنبه مثبت و شور اجتماعی صوفیان را از میان برد، و تصوف بصورت تریاک جامعه درآمد و مردم را بهره‌گردن جامعه و جست و جوی آرامش فردی برانگیخت. در سده های هفتم و هشتم و نهم، تصوف منفی و فردی و واقع‌گریز سخت مقبول عوام و خواص افتاد ولی البته ایس تصوف دیگر تصوف مثبت پیشین و سلاح مبارزه مردم نبود، بلکه وسیله فرار از واقعیت شمرده می‌شد. تمرکز حکومت ایران و پاره‌ای اصلاحات اجتماعی که در عهد صفوی صورت پذیرفت، جامعه را تا اندازه‌ای خوش بین و امیدوار کرد و پراثر آن، تصوف را که در آن زمان منفی و غیر اجتماعی شد، بود، از رونق انداخت. از این گذشته، چون مذهب شیعه برای همبستگی و استواری مردم ایران در مقابل ترس‌های عثمانی ضرورت داشت، صوفیان در رواج آن کوشیدند و با سایر مذاهب و فرقه‌ها و از آن جمله با تصوف در افتادند.

نباید تصوف مرحله اول با تصوف بعدی یکسان شمرد. اولی نهضتی اجتماعی و مثبت است و دومی دستگاهی است ضد جامعه و فردی. اعتراض ایرانیان به تبعیض‌های قومی و طبقه‌ای و مقاومت آنان در مقابل بهره‌کشی و زورگویی همچنان که در آموزش‌های مانی و مزدک منعکس شده است، بصورت افکار شعوبیان و صوفیان نیز درآمد است. (۱) همچنین نباید مخالفت تصوف را با عقل و علم و فلسفه نشانه واقع‌گریزی و خرافه پرستی آن دانست. عقل و علم و فلسفه ای که مورد حمله صوفیان اجتماعی قرار گرفته است، عقل و علم و فلسفه ای است که بنا بر رکود نظام فئودال، دستخوش تحجر و جمود شده و از این رو موافق آرمان خواص، جامعه را از تغییر باز و برحذر داشته است. صوفیان با آن که عقل و علم و فلسفه را خواری داشتند و شورها و عاطفه‌های انسانی را باال و پیر می‌دادند، باز از اکثر دانشمندان آن عصر واقع بین‌تر و پویا تر بودند. نباید انتظار داشت که دید متریقی و مبارزه

(۱) سعید نفیسی «تصوف ایران از نظر فلسفی»، مجله فرهنگ نو، شماره ۸، سال اول

مثبت نظری همواره رنئی عقلی داشته باشد، و هرچه رنگ عقلی دارد، سلاح عوام و برضد خواص باشد. در دوره‌هایی که نظام عقلی جامعه خشک و مانع تکاپوی اندیشه می‌گردد، کسانی که به اتکاء شورهای عاطفی انسانی، با عقل درمی‌افتند، در عالم خیال برای خود جهان‌هایی زیبایی آفرینند با آن که ظاهراً از واقعیت دور می‌شوند، بازمی‌توانند عاملی مثبت و واقع‌گرای باشند. اینان با طرح جهان‌های زیبایی خیالی، به طور غیرمستقیم مردم را نسبت به زشتی‌های جامعه خود حسّاس می‌کنند و بنا نهادن وضع موجود برمی‌انگیزند. خیال‌بانی اینان چون در تغییر واقعیت موجود مؤثر می‌افتد، عاملی واقع‌گرای و مثبت است.

خردگرایی (Rationalism) اروپایی در سراسر تاریخ خود این نکته را تائید می‌کند و نحله‌های خردگرایی غربی نگاه عاملی نوخواه و مترقی و نگاه عاملی محافظه‌کار و ارتجاعی بوده‌اند. خردگرایی قاطع و پویای عصر رنسانس سلاح نهضت ترقی‌خواه سوداگران در مقابل سنت پرستی اشراف زمین‌دار بود. از اواخر قرن شانزدهم به بعد اشراف سنت پرستی خود را تعدیل و بیش از پیش با خردگرایی سازگار کردند. اما خردگرایی آنان از پویایی برکنار بود و عقل را به صورت عاملی ثابت و لایزال در رنش می‌گرفت و ضامن نظام تغییرناپذیر عالم می‌شمرد. در سده نوزدهم همه قشرهای طبقه سوداگر — بعضی از قشرهای بالا که به رنگ اشراف آن زمان درآمده بودند، در پی روسو و جنبش رومانتی سیسم خردگرایی را بدو گفتند، حال آن که در گذشته همه آن‌ها برای سرکوبی جهان بینی دینی اشراف به خردگرایی پیوسته و آن را به صورتی زنده و پویا در آورده بودند. (۱)

تصوّف اسلامی مانند رومانتی سیسم فلسفی اروپا با آنکه ظاهراً به منطق و نظام عقل پشت می‌کند و دست کم پیش از آنکه به زنگار انحطاط، آلوده شود و به صورت قلندری و خراباتیگری درآید، از جنبه‌های مثبت و مبارزه خالی نیست.

الیه در جامعه‌ای که خود کامگی و یکه تازی امیران قانون مطلق است، صراحت و اعتراضی علنی و تند روی صوفیان با مخالفت و مجازات سخت مواجه می‌شود، چنان که حسین بن منصور حلاج را به دار زدند، مجدالدین کبری را در جیحون غرق کردند، بهاءالدین ولد را ناگزیر از مهاجرت ساختند، شهاب الدین سهروردی را به قتل رسانیدند، عین‌القضاة همدانی را سوزاندند و احمد پسر شیخ ابوالحسن خرقانی را کشتند. این گونه حوادث صوفیان بعدی را به احتیاط و ترک صراحت و مبارزه غیر مستقیم و رمز گوئی واداشت نبودن آزادی بیان، آنان را برانگیخت که صبغه‌های از شریعت بر عقاید خود بکشند و در لغاف کنایات و استعارات و زبانی شاعرانه و "غیر عقلی" و "رمزی" سخن گویند. (۱)

برای تبیین رمز گوئی یا نماد گرایی (سنبولیسیم) صوفیان و بسیاری از شاعران ایران باید از دو عامل غافل نبود:

۱ - تقریباً در سراسر تاریخ ایران بر اثر گسستگی های تکامل جامعه و نبودن گروهی منظم از روشنفکران، اهل هنر و صاحب دانش دچار ابهام و پریشانی و تاریک اندیشی بوده اند.

۲ - در اوضاع پراختناق جامعه ایرانی، آزادی بیان بسیار محدود بود، استوا و از این رو، مبارزه نظری و بیان اندیشه های نسبتاً مترقی تنها به صورتی رمزی و نیمه آشکار امکان داشته است.

می‌توان رواج رمز جوئی و رمز گوئی را در میان شاعران و نویسندگان ایرانی زاده این دو عامل مخصوصاً عامل دوم دانست. مثلاً ترجمه ابن مقفع از داستان رمزی گلبله و دمنه که در ضمن بیان زندگی جانوران سخت به ناروائی های جامعه انسانی می‌تازد، به منزله کوششی است برای بیان حقایقی که نباید بیان کرد. مسلماً - دانشمند که مبارزه و روشن اندیش چون ابن مقفع که در رساله الصحابه، روابط بیدارگرانه اجتماعی را به یاد مطالعه می‌گیرد و در راه دفاع از واقعیت و انسانیت جان می‌بازد، به هنران نغمین یا خدمتگاری ادبی، به ترجمه گلبله و دمنه نپرداخته است، بلکه با این کار خواسته است در پیس پرد و مسوئیت رمزها و نمادها - نظام اجتماعی عصر خود را انتقاد کند و خواسته

است ابو جعفر منصور خلیفه خون آشام همزمان خود را در سیمای "د بشلیم" افسانه ای نمایش دهد و بید پای توار به او بنازد. بر همین شیوه، شاید قسمتی از پیچیدگی و ابهام و تصنع شعر عهد تیموری که در آثار گویندگانی چون جامی منعکس شده و مقدمه "سبک هندی" به شمار رفته است، معلول مخاطرات روشن گوئی باشد. تفتیش عقاید و تکفیر و تعذیب مخالفان وضع موجود که در عصر شاهرخ تیموری شدت گرفت و حتی از آدم کشی و مردم آزاری اتابکان سلغری و مظفری فارس هم در گذشت مانع صراحت و صداقت شاعران بود: (۱) همچنین شاعران عهد صفوی چون به سبب تعصب دینی در بار صفوی آزادی گفتار ناچیزی داشتند، ناگزیر برای بیان عقاید خود در ابهام گوئی و صورت سازی مبالغه کردند و به "سبک هندی" گراییدند، و فقط در پایان آن عصر که از قدرت و تعصب بزرگان جامعه کاست "سبک هندی" تا اندازه ای مورد مخالفت شاعران ایران قرار گرفت. حال آن که در افغانستان و هند و سستان همچنان دوام آورد.

در مغرب زمین نیز مصلحت زمانه گاهگاهی هنر را اسیر مرز کرده است. میلتنون، شاعر انقلابی انگلیسی هنگامی که آزادی و حتی زندگی خویراد را خطر یافت برای بیان افکارش بمرز گرایید، در بهبشت گمشده و بهبشت بازیافته، و نیز منظومه مربوط به سامسون (Samson Agonistes) از مفاهیمی چون خدا و فرشته و انسان، برای انتقاد جامعه خود سود جست. (۲) موسیقی دان نامدار، موتسارت (Mozart) که در دو سال آخر عمر خود بیش از پیش با اشراف زمیندار دافتاد، برای انتقاد آنان به ناچار مرز به کار برد: در همه آثار خود جز عروسی فیگارو که صراحت فراوان داشت و مورد تهدید قرار گرفت، در قالب افسانه ها و ساد، به اشراف نیش زد. (۳) در روسیه نیمه دهم و سده نوزدهم - بسیاری از نویسندگان آزاد اندیش برای فرار از سانسور آزادی کش تزارسم، حقایق اجتماعی و حتی اشخاص تاریخی را با نمادها و چهره هایی رمزی نمایش دادند.

(۱) محمد تقی بهار: سیانشناسی، جلد سوم [تاریخ ندارد]، ص ۲۲۹.

(۲) CH. Caudwell: Illusion and Reality, 1947, PP. 81-82.

(۳) S. Finkelstein: How Music Expresses Ideas, 1951, P. 41.

بر روی هم ، اندیشه سالم با معادگرایی و رمزجویی نمی سازد . هر شاعری طبیعاً بر آن است که اندیشه خود را به روشن ترین صورت و بار سادترین وزن ، ترین و آوازه بیان کند و فقط وقتی به ابهام و تکلف میل می کند که روان - بیمار یا به علتی مجبور باشد .

در تفحات الانس جامی آمده است که روزی شمس تبریزی ، مراد جلال الدین بلخی از او حدیث کرمانی پرسید که در چه حال است . او حد الدین پاسخ داد که ما مراد را آب تشت می بیند (یعنی حق را در سیمای خوب رویان می یابد) شمس رندانه بد و گفت : اگر در گردن دلی نداری ، چرا برای دیدن ماهی به آسمان نمی نگری ؟ (۱)

شاعری که به آوازه بازی و رمز سازی می پردازد ، اگر رنجور و پریشان نباشد ، باید گفت که پایه سبب غلامی خواص تغنی طلب و ضرورت شعر فروشی ، به این کار کشانیده شده است و یا مصلحت او را به ابهام گوئی بوده است . بیشتر شاعران صوفی در خدمت خواص نبودند و برای بهجت خاطر آنان شعر نمی سرودند . پس باید پذیرفت که صوفیان محض خوشامد خواص به رمز گوئی نمی پرداختند ، بلکه برای فرار از " سانسور " های گوناگون طبقه فرا - دست ، چنین می کردند . در این باره ابوالعلاء معری ، شاعر آزاد و عربی زبان گفته است : (۲)

" برسختم خرد ه مگیر ، زیرامن هم مانند دیگران به مجاز سخن می گویم .

" همه گفته های من حقیقت نیست ، زیرا انواع مجاز در آن موجود است . . .

" سخت راپوشید ، بیان کن ، چنان که هیچ يك از وابستگان جبرئیل یا شیطان آن را در نیابند

" نفرین بر این جهان که نمی توان با آن سازگار شد ، مگر با دروغ و تقیه .

" هرگاه از امر کوچکی سخن می گویم ، می توانم صدایم را بلند کنم ، ولی برای بیان حقیقت باید در پرده سخن گویم ! "

می توان گفت که رمزها و نماد های صوفیان دست کم در مراحل تکاملی تصوف ، برای بسیاری از مردم عصر آنان معلوم و روشن بوده اند ، و از این رو از عهد ابلاغ معانی اجتماعی خود برمی آمده اند . عارفان بزرگ نخستین (نه مقلدان و متصنعانی چون

(۱) عبد الرحمن جامی ، تفحات الانس من حضرات القدس ، ۱۳۳۶ ، ص ۴۶۵ .

(۲) عمرفروخ ، عقاید فلسفی ابوالعلاء ، ترجمه حسین خدیو جم ، ۱۳۴۲ ، ص ۱۳۳ - ۱۳۱ .

شمس مغربی) برخلاف شاعران سنولیست اروپا، رمز آفرینی راغایت یا کمال مطلوب خود نمی دانستند، بلکه وسیله موجز و جاننداری برای بیان معانی اجتماعی می شعرند و بیه همین دلیل، مانند جلال الدین و مخصوصاً حافظ مقبول جامعه می افتادند. با آن که حافظ در دوره زندگی خود به قدر دوره های بعد شهرت و اهمیت نداشت، باز باید گفت که مردم عصر حافظ، برخلاف مردم عصرهای بعد، مفاهیم حقیقی نماد های شعرا و آوا که مربوط به جامعه آن زمان بود، درمی یافتند و در نتیجه می توانستند، اشعار او را بر واقعیت اجتماعی موجود منطبق کنند و آن را زبان حقیقت شمارند و گرامی دارند. اما نسل های بعد چون از معانی حقیقی نماد های اجتماعی عصر حافظ دوری خبر بودند، به تفسیر آن ها پرداختند، از منظر خواست های خود در آن ها نگریستند، و بدین طریق آن ها را وسیله نقال گردانیدند، (۱) چنان که شاهنامه فردوسی و مثنوی جلال الدین بلخی و نیز حماسه های هومروس (Homeros) و حماسه انه اید (Aeneid) اثر ویرجیلیوس (Virgilius) و نیز تورات و انجیل از زمینه اصلی خود منتزع و وسیله فالگیری و راه یابی شدند. (۲)

شاید بتوان ادعا کرد که اساساً بسیاری از صوفیان تنها از روی مصلحت به شاعری پرداخته اند، زیرا در جامعه اسلامی به سنت "یجوز لشاعر مالا یجوز لغیره"، شاعر بیش از نویسند و فیلسوف از آزادی گفتار برخوردار بود. شعر مخصوصاً شعر مرز آمیز عرفانی به روشنفکر ایرانی اجازه داده است که با وجود اختناق اجتماعی شدید از مبارزه نظری باز نایستد و زبان به اعتراض گشاید.

همان اوضاعی که فریاد اعتراض ایرانیان را به صورت تصوف در آورد و تصوف را به نماد گبرائی کشانید و سرانجام منفی و عقیم کرد، گنجینه شایگان ادبیات فارسی را از سبکی واقع گرای محروم ساخته است. در ایران اسلامی از آغاز تا عصر حاضر، چون طبقه مسوداگر هیچ گاه استقلال و قدرت ریشه دار نیافته و منبع آن هم که طبقه عوام باشد، به ندرت

(۱) کواس جی داور، پیشین، ص ۳۲۰.

(۲) عبدالحسین زرین کوب، "قال و استخاره"، مجله سخن، شماره ۵، دوره سیزدهم.

شهریور ۱۳۴۱، ص ۸ - ۵۵۷.

از پایگاه پست دیرین خود تجاوز کرده است، هنوز در شعر فارسی سبکی برابر رالیسم اروپائی پدید نیامده است. از قرن دهم اسلامی به بعد، جامعه ایرانی بر اثر تکامل کمابیش نامنظم سوداگری، به سوی زندگی شهری و صنعتی پیش رفت و در قرن سیزدهم حکومت متمرکز قاجار برای تقویت وحدت کشور و تأمین عظمت خود، دستگاه پرشکوهی ترتیب داد و همانند دربارهای ایران شرقی گذشته شاعران را به ستایشگری و آوازه نری برگماشت. اما این عامل هانیز آن اندازه نیرومند نبودند که سبک ادبی مستقلی بوجود آورند، و نتیجه آن حافظ احیاء برخی از جنبه های مثبت سبک های خراسانی و عراقی دیرین بود. شاعران این عصر به جای آنکه مستقیماً از طبیعت و واقعیت اجتماعی زمان خود الهام گیرند، آثار نسبتاً واقع گرای استادان پیشین را منشاء الهام خود دانستند. نهضت اجتماعی ایران در آغاز سده بیستم نیز که تبدیل حکومت استبدادی به حکومت قانونی یکی از نتایج آن است، آن قدر ژرف نبود که دست کم مانند انقلاب های بزرگ انگلیس و فرانسه، نظام زمین داری کهنسال را با همه شبکه آرمانی آن ریشه کن سازد و بهی نظامی و در هم آمیختگی سبک های خراسانی و عراقی پایان دهد، و راه را برای ظهور سبک نوی هموار کند.

با این همه، می توان گفت که ریشه های اخیر، علی رغم موانع داخلی و خارجی، با اضمحلال فنون الیسم و سیر جامعه به سوی نظامی صنعتی، زمینه شعر آینده فارسی که مسلماً از لحاظ واقع گرایی در سطحی بالاتر از سطح شعر گذشته قرار خواهد داشت، فراهم می آید. در گرونی ها و حتی بی بند و باری ها و پریشانی های شعری معاصر می توان ضرورتی تاریخی (۱) و طلیعه جبری شعر انسانی فردا دانست. انتظار می رود که به اقتضای تکاپوی روز افزون جهان ترقی خواه، تحول عمومی جامعه ملایم همراه آن، تحول شعر فارسی سرعت گیرد، و مراحل تاریخی پیچیده نشده با جهشی طی گردد.

