ارنولدهاوزر

ترجمهٔ سیمین دانشور

تاریخ اجتماعی هنر

تمدنهای شهرنشینی شرق باستان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ــ عوامل ساکن ودارای تحرك در هنر شرق باستانی

در پایان دوران نوسنگی بعلت انقلاب اقتصادی واجتماعی که مثل آغاز آن عمیق بود جهـان بینی بشری دستخوش دگرگونی شدید شد . در آغازدوران نوسنگی تحول، ازکمبود مواد غذائی باستحصال ـ از فرد پرستی بدوی بهمکاری روی داد . اما پایان این عهد سرآغاز تجارت آزاد وصنایع بود . شهرها اهمیت یافتند و بازار ها گشوده شدند و تمایز و هماهنگی میان جمعیت شهرها بوجود آمد . در هردو مورد در برابر خود تصویر تغییر کاملی را مشاهده میکنیم هرچند بازدرهردو مورد این تغییر تدریجی است نه ناگهانی در غالب مؤسسات وعادات

مردم‌شرق باستان ـ دراشکال حکومت‌مطلقه آنها ـ درحفظ نسبی‌اقتصادطبیعی‌شان ـ در بهم آمیختن زندگی روزانه با آداب مذهبی و در هنرکاملا قراردادیشان آداب و سنت‌های نوسنگی درکنار روش‌نو زندگی شهری خودنمائی میکند . در مصرودربین‌النهرین‌کشاورزی بسنن معین خود ادامه میدهد و از غوغای هیجان آور شهر برکنار ـ درقرارگاههای خوددر دهکده‌ها در چارچوب اقتصادخانوادگی باقی میماند ، و هرچند نفوذ آن دائماً روبزوال است روح سنت های آن حتی درآخرین وپیشرفته‌ترین تظاهرات‌تمدن بسیارمتفاوت‌شهرهای این دوکشورقابل تشخیص است .

تنیرقاطع درروش جدید زندگی‌بیش ازهمه در این حقیقت جلوه میکند که کشت محصول دیگرمشغله عمده و بسیار پیشرفته زمان ازنظر تاریخی نیست. اینك استحصال اولیه درخدمت تجارت وصنعت است.

تزاید ثروت ـ و فور زمین زراعتی و برخورداری عده‌معینی اززمینهای حاصلخیز و دسترسی‌آنها بمواد غذائی مفت نیازهای گوناگونی برای تجارت محصول‌بوجود آوردو تجارت‌بیش ازبیش مسئله تقسیم‌کاررا مطرح کرد. سازندگان تصاویر خدایان و بشر و ارواح ـ جواهرسازان و تزئین‌کنندگان ظروف ازکنج خانه بدرآمدند و متخصصانی شدند که از دسترنج خود اعاشه نمودند . هنرمند دیگرنه جادوگر بهره‌مند ازالهام است ونه عضوخانواده است‌که تنها ازانگشتان ماهر خود استفاده میکند . اینك هنرمند پیشه وراست . مجسمه‌ساز ـ تصویرساز وسازنده ظروف است ومانندديگر سازندگانی است‌که تبرویاکفش تهیه میکنند. ضمناً مقام اوچندان بالاترازآهنگروکفاش هم نیست . مهارت فنی درکار ـ تسلط کامل بربکاربردن مواد دشوار و دقت بیچون و چرا در تمام کردن مجموعه که مخصوصاً درمصر قابل ملاحظه است درست نقطه مقابل نبوغ و یا تفنن سرسری هنرمندان اولیه است . و آنهمه مهارت نتیجه تخصص حرفه‌ای هنرمند است . نتیجه شهرنشینی است‌که اصل رقابت را باقوت هرچه تمامترپیش میآورد. نتیجه تربیت‌گروه‌برگزیده‌ومجرب‌ومشکل‌پسند خبرگان است‌در مراکزفرهنگی‌شهرها ـ درگوشه وکنار معبد ودر دربارشاهی .

شهربا تمرکز جمعیتش و با جماعت روشنفکرانش بملت ارتباط مستقیم میان سطحهای‌مختلف اجتماعی ـ با بازار پراز جنبش و روح عاری از سنت پرستی آن‌که مولود طبیعت خاص بازار است ـ با تجارت خارجی‌اش و آشنائی تجارش با کشورهای بیگانه و مردم بیگانه ـ شیوه اقتصادی پول ـ هرچندهنوز آغاز بکاربردن آنست و بملت رواج پول جابجا شدن ثروت ـ بی‌شك تأثیری انقلابی درکلیه مظاهر زندگی فرهنگی نمود و درهنرسبکی زنده‌تر ـ فردی‌تر و آزادتر از تأثیر سنن و اشکال قراردادی بوجود آورد . و آنرا ازسبك هندسی دوران نوسنگی ممتازکرد سنت پرستی بیش ازحدو معروف هنرشرق باستانی‌که اینهمه بآن تکیه میکنند ـ کندی تکامل مجموعه آن بطورکلی ـ طولانی بودن بروز تمایلات‌فردی درآن‌تاحدی جلوتأثیر سرشاراز تحرك روشهای جدیدزندگی

شهری راگرفت اما جلوآنرا بکلی سدنکرد . زیرا اگرما سیرهنر مصری را با شرایط دورانی مقایسه کنیم که در آن «تمام دیگهای یك دهکده شبیه هم ساخته میشدند»متوجه میشویم که باوجودیکه سیر تکامل فرهنگی درمصرمولودهزاره‌هاست اما بعلت بیگانه بودنما بسیاری از تمایزهای هنری رادر مصرودیگر کشورهای شرق باستان نادیده میگیریم . ما مشخصات واضح و یکنواخت را می‌بینیم اما متوجه تمایزها که بعلت بیگانگی تشخیصشان دشوار است نمیشویم . اگر کوشش کنیم که هنرشرق‌باستان را تنها مبتنی بریك اصل واحد بدانیم و این حقایق رافراموش کنیم که این هنر ترکیبی است از عوامل‌دارای تحرك وساکن ـ محافظه کار و پیشرو ـ سخت متمایل بصوریت‌واز طرف دیگرضد صوریت ـ در تشخیص جوهراین هنرسخت اشتباه کرده‌ایم . برای ادراك صحیح این هنرباید نیروهای زنده‌ای که زیربنای تجارب فردی بوده‌اند ـ طبیعت گرائی گسترده‌ای راکه زیر اشکال خشك و مبتنی برسنت پنهان است ـ نیروهائی را که ازجهان بینی‌یك‌شهر نشین جریان می‌یابد وتمدن مستقر دوران نوسنگی را بهم‌میریزد درنظربگیریم، درعین‌حال نباید نتیجه‌گیری ما باین امر منجرشود که ارزش کمی بسرای روح محافظه‌کاری که برتاریخ هنر شرق باستان حکمرواست قائل شویم . زیرا گذشته از این‌که صورت‌گرائی قراردادی تمدن کشاورزی دوران نوسنگی نه‌تنها ادامه مییابد وبرهنر شرق‌باستان نفوذ میگسترد بلکه دائماً آثار تازه وگوناگون از روی نمونه‌های کهنه لااقل در دوران اولیه هنرمزبور تکرار میگردد. نیروهای هدایت‌کننده‌اجتماع‌و بالاترازهمه خاندان سلطنتی وکهنه برای نگهداری وضع موجود کوشش میکنند و تا آنجا که میتوانند حامی سنتهای هنری و مذهبی باقی میمانند .

اجبارهنرمند باینکه درچنین اجتماعی کاربکند آنچنان بیرحمانه است که طبق فرضیه‌های زیبا شناسان امروزی که فقط باکتاب سروکاردارند بدست‌آوردن هرگونه عامل تمدن اصیل خلاقه در چنین اجتماعی امکان ناپذیر می‌نماید . اما باوجود این اجبارچه‌بسا عالیترین‌آثارهنری که بطور قطع از همین‌کشورهای شرق باستان با خفقان آور تسرین فشارها کسه بتصور میتوان آورد سرچشمه گرفته‌اند . این آثار ثابت میکنند کسه رابطه مستقیمی میان آزادی شخصی هنرمند و مشخصات زیبائی شناسانه کارش وجود ندارد زیرا این یك‌حقیقت‌است که هنرمند درهرقدمی میبایستی راه خود را ازمیان روزنه‌های یك تورریزبافت بیابد . خلق هر اثرهنری نتیجه یك مبارزه میان یك سلسله هدفها و یك سلسله مقاومتهاست .مقاومتهائی که تظاهر محرکهای غیرمجاز هستند . مقاومت‌در برابر تعصبات اجتماعی ونیروهای قضاوت نادرست مردم ـ هدفهائی که یا این مقاومتها را هضم‌کرده است و یا آشکارا و خصمانه برمقابل آنها قدعلم‌کرده است . اگر از یك‌جهت غلبه براین مقاومتها غیرممکن باشد ابداعات هنری ونیروهای‌بیان هنرمند بجهتی سوق داده میشود که جای چون‌وچرا باقی نگذارد . در اینصورت خود هنرمندهم واقف باین حقیقت نیست که اثر هنریش جانشین چنین واقعیتی

شده است . حتی در آزادترین جوامع دموکراسی هنرمند با آزادی مطلق ومهار نشده زندگی نمیکند . درچنین اجتماعی هم راهروی هنرمند باملاحظات بیشماری که نسبت بهنرش بیگانه است سد میشود.

حدود مختلف آزادی ازنظر شخصی ممکن است اهمیت زیادی برای هنرمند داشته باشد اما ازنظر اصولی تفاوتی میان حکم یك حاکم خودمختارو قوانین ،حتی درآزادترین اجتماعات وجود ندارد. اگر فشار خودبخود ضدروح هنری باشد بایستی آثارهنری کامل تنها در جوامعی که دچار هرج ومرج مطلقند بوجود بیایند . اما در واقعیت آنچه خاصیت زیبائی شناسانه باثرهنری می‌بخشد اعم از آزادی سیاسی و یا فشار فوق همه اینهاست . درعین حال نقطه مقابل این فرضیه یعنی این نتیجه گیری که بندهائی که آزادی تحرك را از هنرمند سلب میکنند بشخصه مفید و ثمربخشند اشتباه محض میباشد . اینکه میگویند آزادی هنرمند نو مسئول نارسائی هنر جدید است و فشارها و اجبارهای حتی مصنوعی پیدائی یك سبك واقعی را تضمین میکند بهمان حد نادرست است که اعتماد بهرج و مرج .

۲ـ وضع هنرمند و تشکیلات مربوط بآثار هنری در شرق باستان

اولین وبرای زمانی دراز تنها ارباب هنرمندان کهنه‌وشاهزادگان بودند ومهمترین کارگاههای هنری درتمام‌دوران تمدن شرق باستان درمعبدو درخاندان شاهی قرارداشت . در کارگاههای ایندو مرکز ، هنرمندان بسان‌خدمتگزاران داوطلب یا اجیر ـ کارگران آزاد یا بردگان مطلق‌کار میکردند . دراین دومرکز قسمت عمده‌عالیترین‌وگرانبهاترین آثار هنری زمان‌بوجود میآمد. اولین گروهی که دست روی زمین‌های زراعتی انداختند جنگجویان ــ راهزنان ـ فاتحان ـ زورگویان ــ سرکرده ها وشاهزادگان بودند و اولین ثروت متشکل ومنطقی احتمالا از املاك وابسته بمعبدبدست میآمد یعنی املاکی که متعلق بخدایان بود که‌شاهان وقف خدایان کرده بودند وکهنه برآنها نظارت‌داشتند . وبنابراین کاملا احتمال دارد که‌کهنه اولین اربابان رسمی هنرمندان بودند . اولین کسانی که بآنها کار رجوع کردند و ممکن است که شاهان از این نمونه تقلید کرده‌باشند . هنر شرق باستان جدا از صنایع خانگی درمرحله اول ساختن آثاری بود که حامیان هنرمندان از آنها میخواستند . مخصوصاً آثار نذری برای هدیه بخدایان و بناهای یادگاری سلطنتی که قسمت‌عمده سفارشات را تشکیل میداد . سفارش دهندگان‌یا حکام‌بودندویا کهنه‌واین آثاریا برای‌تبلیغ‌شهرت‌خدایان‌جاویدان‌ساخته‌میشدویا برای تبلیغ شهرت پس‌از مرگ‌فراعنه که‌نمایندگان خاکی‌خدایان‌بودند. تشکیلات کهنه‌و خاندان‌شاهی‌هردو وابسته‌بیك‌شیوه‌مذهبی‌واحد بود.وآثاری که‌هنرمند بسفارش آنها میساخت‌اعم‌ازآنکه برای‌رستگاری‌روحشان‌باشدیا برای‌شهرت‌جاودانشان، طبق‌همان اصلی بود که‌درتمام مذاهب‌بدوی‌وجود داشت‌یعنی‌آئین‌مربوط‌باموات .هردومرکز

میخواستند که هنرمند آثار عظیم شاهانه وعبوس بوجود بیاورد . هردو مرکز هنرمندرا تشویق میکردند که متحجر باقی بماندومجبورش میکردند که درخدمت هدفهای محافظه‌کارانه آنها باشد . هردو مرکز تا آنجا که میتوانستند جلو هر نوع نوگرائی در هنر را میگرفتند . همانطورکه مخالف هرگونه تجدید نظردرمذهب وسیاست بودند ، چرا که از هرتغییری در نظم حاکم برامور هراس داشتند . بنا- براین اعلام میداشتندکه قواعد مبتنی برسنن هنری بهمان اندازه مقدس وغیر قابل تغییراست که آداب وسنن مذهبی وعبادات . کاهنان بفراعنه اجازه داده بودند که خودرا همطراز خدایان بینگارند تا بتوانند آنهارا هم بحیطه اقتدار خود بکشانند . وفراعنه اجازه میدادند برای خدایان وکاهنان معابد ساخته شود تا برشهرت خود بیفزایند . هرکدام از این دومرکز میخواست که از مقام دیگری منتفع بشود ، هرکدام میخواست از کمك هنرمند درتنازعی که در پیش بود برای حفظ مقام شاهی با نیروی کهانت بهره‌مند بشود . درچنین وضعی سخن ازهنر فردی بیهوده بود ــ هنری که منحصرا خلق زیبائی باشدومنحصراً هدف زیبائی‌شناسانه داشته باشد . همچنانکه هنرما قبل تاریخ هم دچار چنین موقعیتهائی بود . آثار بزرگ هنری ازحجاریهای عظیم یانقاشی دیواری برای خاطرخودشان ویا بعلت زیبائیشان بوجود نمیآمدند مجسمه‌هارا سفارش نمیدادندکه بسازندودر جلومعابد ویا بازار برپادارند ، چنانکه درهنر کلاسیك عتیق ویادردوران رنسانس مرسوم گردید بیشترمجسمه‌هارادرقلب تاریك عبادتگاه ویادر درون گورقرارمیدادند .

تقاضا برای آثار مصور ومخصوصاً برای هنرقبور از همان ابتدا در مصر انچنان زیاد بودکه تقریباً میتوان شغل هنرمندرا پیشه مشخص وکافی برای تأمین معاش او ازهمان اوان امرشمرد .اما نقش هنرسان خدمتکاری حقیر بشدت مورد تأکید قرارگرفت وهنرمند آنچنان درکارهای عملی غرقه شدکه شخص اوفراموش گشت وتحت‌الشعاع اثرهنریش قرارگرفت ، نقاش وحجار پیشه وران گمنام باقی ماندند وامکان ابراز شخصیت نیافتند تنها نام چند تن از هنرمندان مصری را میدانیم ،وچون استادان،زیر آثار خودرا امضاء نکرده‌اند حتی نمیتوانیم این نامهای محدود را باآثار معینی مربوط بدانیم . راست است که مانقوشی ازکار- گاههای حجاران ومخصوصاً از العماره در اختیار داریم . حتی تصویرحجاری‌را داریم که مشغول ساختن نیم تنه ملکه «تی» است . هویت ملکه معلوم است اما شخص هنرمندکیست وکارهائی که باو منسوب است چیست همواره مشکوك میباشد. اگرنقش دیواریك مقبره برحسب اتفاق نقاش یاحجاری را نشان میدهد ونام اورا هم میآورد میتوانیم بگوئیم که هنرمند قصد داشته است که خودش خودراجاودان بسازد . اما صد درصد هم مطمئن نباید بودو بعلاوه فایده زیادی هم ازاین اطلاع درحالیکه دیگر جزئیات تاریخ هنرمصررا بندرت میدانیم نمی‌بریم . امکان ندارد تصویرواضحی از شخصیت این هنرمندان درذهن بسازیم . حتی این تصاویرشخص اطلاع کافی درباره صاحب خودواین که درباره خودش وارزش اثرش چه می‌اندیشیده بما نمیدهند. مشکل است در تفسیر این تصاویر سخن بگوئیم. آیاهنرمندمیخواسته است بسادگی بوسیله تصویرخود کاریکنواخت روزانه‌اش را ثبت بکندویا مانند فراعنه ودیگر بزرگان

خاندان سلطنت دراوهم این کشش ایجاد شده است که شهرت جاودان برای خود بخواهد ودرسایه شهرت آنان دراوهم این آرزو بیدارگشته است که یادگاری از خود بجا نهد که تاابد نامش را درخاطره مردمان زنده نگاه دارد ؟

راست است که ما با نام چندتن استاد معمار و حجار در مصر آشنائیم ومی‌دانیم که احترامات خاص اجتماعی شامل حال ایشان میشده است و آنهارا بمرتبه کارمندان عالیرتبه دربار میرسانده است. اما بطور کلی هنرمند مصری یك پیشه‌ور گمنام است . آخرین حد ترقیش همانست وخود شخصیتی نیست . عقیده‌ای نظیر تصور لسینگ یعنی «رافائل بدون دستها» مطلقا باور نکردنی است . تنها درمورد استاد معمار ممکن است از یك حدفاصل میان اثرعقلی و کاربدنی سخن گفت اما کار حجار و نقاش کار بدنی است . کتابهای درسی کاتبان دانشمند، مقام اجتماعی طفیلی وار هنرمندرا درمصر بخوبی آشکار میسازد . این کاتبان بتحقیراز پیشه پست هنرمند یاد میکنند . مقام نقاش وحجار با مقایسه بامقام این کاتبان مخصوصا در دوران اولیه تاریخ مصری چندان آبرومند بنظر نمیرسد . واین مسئله شاهد این مدعاست که هنرهای دیگردربرابرهنر کلام ناچیز شمرده میشدند . در آثار مکتوب کلاسیك قدیم باچنین ادعائی بسیار آشنائیم ، ودر اینجا درشرق قدیم که طبق اعتقادات بدوی کاردستی و بدنی‌را از نظرارزش اجتماعی غیرمحترم میشمارد ـ این ادعا بیش‌از یونان ورم مطرح است .

بهرجهت پیشرفت عمومی که رو بتکامل نهادارزش هنرمندهم بیشترشناخته گردید . در دوره فراعنه جدیدبسیاری ازهنرمندان ازطبقه برتر اجتماع بودند ودر تعدای ازخانواده‌هاچندین نسل بدون وقفه بحرفه هنری سخت چسبیده بودند ومیتوان این مسئله را نشان آگاهی طبقاتی نسبته پیشرفته‌ای دانست . اما حتی درزمان ما نقش هنرمند در زندگی اجتماعی با مقایسه برسالتی که هنرمند ـ جادوگر پیش ازتاریخ بناحق برای خود قائل بود ـ نقش فرعی وحقیرمینماید .

کارگاههای معبد وقصربزرگترین ومهمترین مراکزهنری بودند اما تنها کارگاههای موجود نبودند . در املاك وسیع شخصی ودربازارهای شهرهای بزرگ نیز نظیر آنها وجود داشت . مراکز اخیراز چندین کارگاه مستقل کوچك ترکیب شده بود وبرخلاف آداب معمول درمعبد وقصروخاندانهای وابسته بدربارمنحصراً ازکارگر آزاداستفاده میکردند . هدف چنین ترکیبی این بود که از یکطرف همکاری میان هنرمندان مختلف را آسان بکند واز جانب دیگر استحصال فروش مستقل ازدخالت دلال وتاجررا دریك نقطه متمرکز بنماید . در معبدوقصردرکارگاههای خصوصی هنرمندان درچهار چوب زندگی خاندانهای متمکن ومحافظه کار گرفتار بودندوکار میکردند . تنها تفاوت میان آنها و خاندانهای دهاتی دوران نو ـ سنگی وسعت و تمکن زیاد خانواده‌های شهری بود . بعلاوه استفاده ازکار ـ گرانی غیراز افراد خانواده یعنی غالباً کارگران اجیر. اما ازنظرساختمان اجتماعی فرق عمده‌ای میان ایندو خاندان دهاتی وشهری نبود . درحالیکه برخلاف هردو شیوه بازار با جداکردن کارگاه ازخانه روشی نو و انقلابی پیش آورد . در این روش نطفه صنعت آزاد درتکوین بود .استحصال طبق قاعده بعمل میآمد ومحدود

بسفارشهای معدود نبود . بلکه ازیکطرف حاصل فعالیت مطلقا حرفه‌ای پیشه‌وران بود و از طرف دیگر برای فروش در بازار آزاد تهیه میشد . این شیوه نه تنها پیشه‌ور بدوی را بصورت یك کارگر دستی آورد بلکه اورا ازچهار چوب بسته خانواده نیز نجات بخشید . هرچند روش قدیم بشرط این تحول که کارگررا درخانه نگه میدارد اما از نظر روحی اورا از افرادخانواده جدامیکند نیز بهمین نتیجه مشابه میرسد . چرا که کارگر ناگزیراست برای مشتری کار کند نه برای خود و خانواده‌اش . وباین ترتیب اصول اقتصاد خانگی هم که استحصال نتیجه نیازهای داخلی وفوری خانواده بود دگرگون میشود .

درجریان این تکامل تدریجاً مرد آن رشته‌ازکارهای دستی را که قبلا در قلمرو تخصص زنان بود بدست گرفت مانند تهیه سفال ومنسوج . هرودوت باتعجب خاطرنشان میکند که مردان مصری هرچند زنجیران اجیرند ــ پشت دستگاه بافندگی می‌نشینند . اما این پدیده‌هم آهنگ باتکامل عمومی پیشه‌ها بود که سر انجام کار دستی وبدنی‌را پیشه مطلق مرد معرفی کرد . واین مسأله بهیچوجه بمعنای برد گی جنس ذکور نیست وشباهتی بامورد هرکول ندارد که در امفال دوك نخ ریسی بدستش دادند . جدا کردن کارهای دستی ازمشاغل خانوادگی وازدیادابزار کار پیچیده ــ به این نتیجه انجامید .

کارگاههای بزرگ وابسته بقصر سلطنتی و معابد مدارسی بودند برای تربیت هنرمندان جوان . طبیعی است که مخصوصاً کارگاههای وابسته بمعابد را مهمترین مراکز حفظ سنت بدانیم . هرچند این ادعا بطور کلی مورد قبول همگان نیست . چرا که گاهی در ذهن عده‌ای این شك انگیخته شده است که تأثیر مذهب وکهنه را برآثار هنری انکار کنند . اما بهر جهت اهمیت تربیتی یك کارگاه آنگاه زیاد بود که بتواند مدت درازی سنت‌های خودرا حفظ کند . حتی از این نظر بعضی ازکارگاههای معابد برتر ازکارگاههای قصر بودند . از طرف دیگر دربار بعنوان مرکز دانش کشور درموقعیتی قرار داشت که درمسائل ذوقی ناگزیر باجرای یک‌روش خودمختاری بود. تصادفاًهم درکارگاههای معبدوهم درکارگاههای قصر طرز تدریس اصول هنری طبق یك شیوه بود . این واقعیت که ازهمان آغاز کار قوانین مطلق وعام ــ نمونه‌های متحجر و مشخص ــ و شیوه‌های یکنواخت درکار هنر وجود داشته است نشان آنست که روشها از مراکز محدود سرچشمه میگرفته‌اند این سنت‌های طبق اصول وعالم‌نما و ضمناً از نظر تفکر محدود ازیکطرف منجر بعرضه داشت آثار مبتذل و پست فراوان گردید اما از طرف دیگر با مقایسه با آنها آثاری بس‌عالی که مشخصهٔ هنر مصریست عرضه داشت اینکه مصریها چه توجه عظیم و چه مهارت استادانه‌ای صرف تربیت نسل جدید هنرمندان تازه‌کار میکردند درآثارمصری که بجا مانده است نشان داده شده است. ابزاری که برای تعلیم بکار میبرده‌اند ــ قالب‌های گچی که از طبیعت میگرفته‌اند ــ اجزاءمختلف بدن انسان برای مطالعات کالبدشناسی وساختمان کلی بدن و بالاتر ازهمه سرمشقهای خاص که به شاگردان تکامل یك اثر هنری رادر کلیه مراحل نمود آن نشان میدهد در نقوش مصری دیده میشود .

تشکیلات هنری جذب و استخدام دستیاران مختلف ـ تخصص‌وهم‌آهنگ کردن کوششهای فردی و دسته‌جمعی چنان در مصر پیشرفته بود که آدمی را از یك نظر بیاد روشهائی میندازد که بعدها در کارگاههای کلیساهای عظیم قرون‌وسطی معمول گردید . این تشکیلات متمرکز از بعضی جهات کلیه فعالیت‌های فردی و خصوصی را تحت‌الشعاع قرار میداد . از همان آغاز تکامل هنر مصری‌رو به یکنواخت کردن خلق هنری پیش میرفت و این تمایل ازابتدا متناسب باطرزکار کارگاهها بود . بعلاوه انطباق اصول ذهنی با مراحل فنی که تدریجاً روی دادبر شیوه‌های هنری تأثیر گذاشت . با ازدیاد تقاضا ـ خلق هنری بصورت عـادت درآمد . تقلیدی شد از طرحها ـ نمونه‌ها و نقوش معین ـ فـن نمونه سازی یکنواخت و مشابه خودبخود ترقی کرد . چنانکه هنرمند بطور خودکار اشیاء مختلف را از اجزاء جدا ویك شکلی که قبلا آموخته بودمیساخت . انطباق‌این روش‌های ذهنی برساخته‌های هنری از آنجهت ممکن بود که هر هنرمندی را بساختن یك اثر هنری معین و تکرار آن ملزم میکردند ، باومنحصراً همان‌اثر نذری برای هدیه‌بخدایان ویا همان بتهائی راکه قبلا ساخته بود ـ یاهمان آثار خاص قبور ـ یاهمان تصاویر شاهی ویا نیم‌تنه‌های شخصی را سفارش میدادند .و چون ابتکار درموضوع در مصر زیاد مورد تحسین نبود و در حقیقت بطورکلی ممنوع شمرده میشد ـ تمام جاه‌طلبی هنرمند صرف تمام‌کردن مجموعه و تکمیل آن طبق سنتهای معمول میشد . وچنین مشخصه‌ای حتی درآثاربی‌اهمیت‌ترمصری اشکار است ، وجوابگوی عدم ذوق‌وشوق هنرمند مصری بنوگرائی میباشد.تقاضا برای‌کارهای تمام و شسته ورفته درمصر همچنین روشن میکندکه چرا استحصال درکارگاهها نسبت بتشکیلات وسیع و انضباط معقول کم بوده است . حجاران‌بکار روی سنگ‌علاقمند بودندکه دشوارترازمصالح دیگراست ـ برش‌اولیه‌ودرآوردن هیکل بطورکلی‌کار دستیاران بود . آنگاه نوبت‌بجزئیات ظریف‌کارو تمام‌کردن مجموعه میرسیدکه بدست استاد انجام می‌یافت وهمین دقتها بودکه از بدو امر ساخته‌های هنری را محدود بآثار معدود میکرد .

۲ ـ تحجر هنری در دوران فراعنه‌وسطی

این واقعیت‌که هنر مصری دو دورانهای پیشین از دوران بعدکمتر سبك و طبق اصول هنر عتیق است آشکارترین دلیل این مسئله است‌که محافظه‌کاری و هنر قراردادی مشخصه نژادی مردم مصر نمیباشد . ونشان میدهدکه این مشخصه یك پدیده تاریخی و تعبدی است‌که با پیشرفت‌اوضاع کلی‌تغییر مییابد. درنقوش برجسته پیش‌از دوران فراعنه وهمچنین اولین سلسله فراعنه آزادی در شکل و مجموعه حکمرواست‌که بعداًاز میان میرودو بار دیگر درسرآغازانقلاب‌فرهنگ عمومی ازنو بدست میاید . حتی درشاهکارهائی از دوران اخیر فراعنه‌قدیم‌مانند «کاتب» که در موزه لوور نگهداری میشود ویا در مجسمه «شیخ‌البلد» که‌درقاهره است آنچنان حالت زنده و ترتازه‌ای نمودار است‌که‌نظیرآن‌تا زمان آمن‌هوتپ چهارم دیده نمیشود . شاید هرگز این‌چنین آزادی و بالبداهگی در هنر مصری مثل این دوران اولیه تکامل بوجود نیامده باشد . شرایط خاص‌زندگی در تمدن

جدید شهرنشینی ـ روابط گوناگون اجتماعی ـ تخصص در پیشه‌های دستی و شرکت در تجارت در ابتدا گسترش مشخصات فردی را بطور مستقیم پیش آورد اما بعدها جلو تأثیر این عوامل سد گردید. و نیروهائی که برای بقای سلطهٔ خویش مبارزه میکردند ـ فردیت را فرسوده و فنا کردند. در آغاز دوران فراعنه وسطی استبداد اشراف با آگاهی طبقاتی و ارج زیادی که این طبقه بتأکید برای خود قائل است بشدت نمودار میشود. و از همین اوان قراردادهای خشك هنر مذهبی و درباری مطرح میگردد و هر نوع بیان بالبداهه و آزاد را در فشار میگذارد. سبك متحجر و قراردادی مذهبی از همان اوان دوران نوسنگی سبکی شناخته شده بود اما شکلهای خشك و تشریفاتی هنر درباری پدیده کاملا تازه‌ایست و برای اولین بار در تاریخ تمدن بشری این‌چنین تشخص مییابد. این اشکال تظاهر حکمروائی یك نظام اجتماعی فوق انفراد میباشد. نمودار جهانیست که عظمت و شکوه آن بخاطر شخص فرعون است. این اشکال ـ ضدفردی پابرجا و یکنواخت و قراردادی هستند چرا که آنها شکلهای بیان دید خاصی از زندگی هستند. نظرگاهی که در آن عضو طبقه یادسته و یا خاندان و یا طایفه‌ای بودن در عالم واقع بسی مهمتر است تا فرد خاصی بودن و شخصیت معینی داشتن. در چنین اجتماعی قواعد تجریدی رفتار و اصول اخلاقی بارزتر و مهمتر از احساس فردی و تفکر و اراده شخصی است. تمام نعمات خوب و موهبت‌های زندگی بهم مربوطند و همه آنها برای طبقات برگزیده این اجتماع خلق شده‌اند که از طبقات دیگر ممتازند و اصولی را پیروی میکنند که کما بیش نص قوانین و آداب و اخلاق است. این آداب ظاهری و اخلاقی این روش انتزاعی طبقه حاکمه توأم با چیزهای دیگر خواستار این امر است که اجازه ندهد تصویر او را همچنانکه هست نقش کنند و میخواهد آنطور بنظر آید که میبایستی باشد. با قراردادهای معین ومقدس ـ دوراز واقعیت زمان حال ـ رعایت آداب بزرگترین قانون است. نه تنها برای مرد میرای کوچه و بازار بلکه برای شخص شاه هم ـ حتی خدایان هم آداب و تشریفات دربار را قبول دارند.

درپایان، تصاویر فراعنه مطلقاً مظاهر آنان قرار گرفت. از مشخصات فردی دوران اولیه کوچکترین نشانی در این مظاهر مطلق نماند. تا جائی که تفاوتی میان کلام مدح آمیز وغیرشخصی کتیبه‌ها و خطوط غیرمشخص قیافه‌ها باقی نماند. متن‌هائی که شاهان و ملاکان بزرگ بر مجسمه‌های خود نویسانده‌اند و طبعاً بمنظور شکوهمند ساختن ترجمان احوال آنهاست، وهمچنین حاوی تصاویر وقایع زندگی آنهاست، نیز ازهمان اوان کار مطلقاً یکنواخت بود. باوجود تعداد زیاد گورهائی که از فراعنه مانده است بیهوده است اگر در این گورها دنبال مشخصات فردی ویا تظاهرات زندگی خصوصی بگردیم. این واقعیت که حجاران دوران فراعنه قدیم خطوط فردی قیافه را بهتر منعکس میساختند اما درهمان زمان شرح احوال مکتوب همان افراد عاری ازهرگونه تشخص فردی است، قابل توجیه میباشد دلیل این امر علاوه بر دلائل دیگر یکی این است که هنوز تصاویر منقور برسنگ

ارزش جادوئی داشته است و یادآور هنر دیرینه سنگی بوده ـ امـا آثـار ادبی چنین رسالتی‌رانداشته . مثلا در نقوش‌مربوط‌به «کا» که همزادروحانی‌مرده‌وحامی اوست ومی‌باید بدنی‌راکه درجهان خاکی باآن زیسته است‌ازنو بیاید ـ ناگزیر بودند مجسمه‌های مرده را شبیه زندگی و واقعیت بسازند . این هدف جادوئی یا مذهبی تاحدی علت طبیعت‌گرائی اولیه رادر مجسمه‌ها و تصاویر روشن میکند . اما در دوران فراعنه وسطی‌که ساختن مظاهر مطلق رسالت‌عمده هنرقرارگرفت و معانی مذهبی را تحت‌الشعاع قرارداد ـ مجسمه‌ها و تصاویر نیزارزش‌جادوئی و در نتیجه مشخصات نزدیك بطبیعت خودرا ازدست دادند زیرا همانگونه‌که کتیبه‌ها درشرح احوال فرعون ـ آنگاه که ازخودسخن میگفت ـ ازکلامی طبق سنت و درخور فرعون استفاده میکردند، مجسمه‌های دوران فراعنه‌وسطی‌هم‌غالباً ظاهری تصوری ازفرعون منعکس میساختند . ظاهری‌که طبق قراردادها و آداب درباری میبایدکمال مطلوب و درخور سلطان باشد . اما وزراء و درباریان نیز کوشش میکردندکه مجسمه‌هایشان بتقلید ازفرعون باحالتی جدی‌ـ آرام‌وحساب کرده ساخته شود . در شرح حال یك خادم وفادار میخوانیم‌که هرچه بیشترهست وابسته بفرعون است و همه از انوار الطاف او بهره‌مندند و بنابراین تصاویر نیزکه مظاهر اشخاص‌و اشیاءاندگرد شخص فرعون‌که همچون خورشید درمنظومه شمسی است میچرخند .

صورت‌گرائی‌دوران‌فراعنه‌وسطی‌را بسختی‌میتوان‌پدیده‌ای‌طبیعی‌شمردکه به دنبال مراحل‌تکامل مقدماتی‌آمده باشد. ظاهراً چنین مینمایدکه این شیوه هنری بازگشتی‌بهنر بدوی وعتیق دوران نوسنگی باشد. از نظراجتماعی دلائل‌ظاهری این امرقابل قبول‌است . اما ازنقطه‌نظر سیر تاریخ هنر توضیح چنین بازگشتی دشوار است . اگرآثار نزدیك بطبیعت دوران اولیه هنر مصر را درنظربگیریم وواقف بمهارت مصریان درمشاهده دقیق طبیعت و از نوساختن‌آن باشیم ،که با وفای تمام نسبت باصل‌منعکس میساختند باید بدانیم‌که هنرمندان مصری دراین بازگشت‌از واقعیت مطلق‌واعراض‌ازطبیعت‌هدفی‌کاملامتفاوت‌درنظرداشتند. در هیچ زمان دیگری در تمام سیر دراز تاریخ هنر در انتخاب میان طبیعت‌گـرائی و تجرید مانند هنر مصری دراین دوران مسئله تعمد وقصد درمیان نبوده است . تعمد باین معناکه هدف هنرمند نه تنها بستگی بملاحظات زیبائی شناسانه زمان دارد بلکه باین معناکه مقاصد زیبائی شناسانه زمان متناسب باآرزوهای عملی است. تمام رخهای معروف‌گچی‌که احتمالا صورتك(ماسك) مردگان است وکمی درآن دست برده‌اند ـ صورتکهائی‌که درکارگاه حجاری «نوموسیس» درالعماره پیدا شده است ثابت میکندکه‌هنرمند مصری قادربوده است اشیاءرا ازآنگونه که عادت داشته بـه‌بیند متفاوت منعکس بسازد . میتوان حـدس زدکه درغالب موارد بعد از واقعیت ـ آنچنان‌که دراین صورتکها میدیده ـ میگریخته است . کاری‌است ترکیب اجزاءمختلف‌بدن‌را در تصاویر مصری مقایسه‌کنیم دراینصورت بوضـوح متوجه میشویم‌که مبارزه‌ای در هـدف هنری مطرح است و هنـرمند

گفتی در آن واحد در دو دنیای متفاوت سیر می‌کند .. دنیائی هنری و دنیائی فوق هنری .

بارزترین مشخصه هنر مصری ـ درواقع نه تنها صورت‌گرائی مطلق آنست بلکه پیروی اصالت عقل از نظر فنی درسیر طبیعی تکامل آن نیز میباشد مصریها هرگز نتوانستند از تصویر ذهنی هنر دوران نوسنگی ـ از مظهرسازی بدوی ـ ازطراحی اطفال خود، اکاملا آزاد سازند ، و هرگز هم از تأثیر فن معروف به «تمام وکمال» ساختن برکنار نماندند . مقصود از تمام وکمال ساختن تصویراین بود که هر تصویری از اجزاء متعددی ترکیب میگردیدکه در ذهن هنرمند یقیناً با هم ارتباط داشت اما از نظر بصری ارتباطی میان آنها دیده نمیشد وحتی‌غالباً متضاد مینمود . هنرمندان مصری از نمایاندن توهم وحدت واتحادی‌که در عالم واقع بچشم میآید قدم فراتر میگذاشتند ـ علم دوری ونزدیکی(پرسپکتیو) را رعایت نمیکردند وبعلت‌علاقه‌مندی به «وضوح» اشیاء راآنگونه‌که بنظرمیآیند نمیکشیدند . چیزی را حذف یا تجزیه نمیکردند و این چنین اعراضی ازطبیعت بصورت منهیات شدیدی درآمدکه قویتر از هرآرزوئی بودکه هنرمند برای وفاداری نسبت بطبیعت ممکن بود درسر بپرورانند .

اینکه تأثیر چنین منهیات مجرد وبرونی تاچه‌حد میتواند بطول انجامدو چگونه بآسانی میتوان در زمانهائی‌که قواعد زیبائی شناسی این چنین مطلق نیستند ـ با این منهیات ازدرآشتی درآمد ـ درهنر نقاشی آسیای شرقی دیده میشود . نقاشی‌آسیای شرقی از بسیاری جهات شباهت بیشتری با آنچه ما از مفهوم هنر درك میکنیم دارد امـا درهمین‌هنر حتی امروز ترسیم سایه‌ها مثلا ممنوع است . چراکه سایه‌ها بنظر نقاشان‌آسیای شرقی تأثیر بسیار خشنی بر تماشاچی باقی میگذارند . مصریهاتاحدی میبایستی همین احساس را داشته باشند وگمان‌کنند که درتمام کوششها برای فریب تماشاگر ـ اثری ازخشونت‌وابتذال هست . و شیوه هنری تجریدی ومنحصراً صورت‌گرا بسی «ظریفتر» از تأثیرات گول زننده طبیعت‌گرائی میباشد .

از تمام اصول صوری وذهنی در هنر شرق قدیم «اصل تقابل» بخصوص‌از همه چشم‌گیرتر ومشخص‌تر است . مقصود از تقابل قانونی است‌که‌در تجسم‌هیکل انسانی رعایت میشود . کشف این نکته را مرهون «زول‌لانگه»و«ادولف‌ارمان» میباشیم . طبق این قانون بدن درهرحالتی‌که نشان داده شده باشد ـ تمام سطح سینه روبتماشاچی نقش‌گردیده است . بنابراین قسمت بالای بدن بوسیله یك‌خط قائم‌قابل‌قسمت‌بدونیمه‌مساوی‌خواهدبود. این توجه‌بمحوربدن‌منظره‌بدن‌آدمی را با حداکثر وسعت ممکن نمایش میداد و یقیناً کوششی بود برای تجسم واضح‌ترین وصریحترین اثر ممکن بربیننده ـ تاخوب بفهمد ـ گیج‌نشود و عاملی از تصویر از نظرش دور نماند . اینکه رعایت «تقابل» بعلت عدم مهارت فنی است تاحدی قابل توجیه است . اما حفظ‌آن باچنان سرسختی حتی در دورانهائی‌که دیگر مسئله محدودیت‌های اجباری در هنر مطرح نبود توضیح بیشتری لازم دارد.

رعایت تقابل در تجسم بدن انسان ـ ترسیم قسمت فوقانی بدن از

روبرو ـ برای ایجاد یك ارتباط مستقیم و معین با تماشاچی‌است . درهنردیرینه سنگی که کوچکترین اهمیتی بتماشاگران نمیدهد ـ هیچ‌اثری از تقابل دیده نمیشود . تصویر آنچه ازطبیعت بنظر میآید نیز صورت دیگری از اهمیت‌ندادن به‌بیننده است . هنر شرق باستان از طرف دیگر ربط مستقیم با عامل‌گیرنده دارد . این هنریست جویای احترام ـ احترام میطلبد و حرمت را بتماشاچی نشان میدهد . نزدیك شدنش بتماشاگر عملی است که احترام و ادب و آداب را در بردارد . تمام هنرهای درباری و سرشار از ادب که انگیزهٔ آنها جلب‌تحسین و شهرت است ـ بهرجهت عاملی از اصول تقابل را رعایت میکنند . با بیننده مواجه میشوند و هنرمندمیکوشدکه سفارش دهنده و یاخداوندگاری راکه‌خدمت کرده است رودر روی تماشاگران نشان بدهد و خرسندی او راکه وظیفه خود میداند فراهم‌آورد . با تقابل رابطه مستقیم برقرار میشود. درحالیکه خبرگان هنر،فریب‌وگول رنك‌های مبتذل واوهام بصری را نمیخورند. این مسئله بعدها اما فراوان و بوضوح درقراردادهای نمایشهای‌کلاسیك درباری رعایت شد . در این نمایشها هنرپیشه بی‌توجه باصول فریبندهٔ صحنه ـ بینندگان را مستقیماً مخاطب قرار میدهد ـ باهر حرکت وکلمه‌ای این خطاب را تأیید می‌کند و نه تنها هرگز پشت بتماشاگر نمیکند بلکه با انواع وسائل ممکن تأکید مینمایدکه آنچه راکه نشان میدهد منحصراً افسانه است ـ امکان یك وقت‌گذرانی ، طبق قواعدیست که قبلاًمورد قبول‌قرارگرفته‌است . هنر نمایش نزدیك بطبیعت درست نقطه مقابل هنر تقابل تطور یافت یعنی بصورت فیلم درآمد . فیلم که بتماشاچی تحرك میبخشد ـ او را بسمت وقایع میکشاند ـ بجای‌آنکه حوادث را روباو هدایت‌کند وعرضه بدارد . حوادث را طوری نشان میدهدکه‌گفتی هنرپیشگان در حین عمل ـ اتفاقا و تصادفا مچشان‌گیر افتاده است . عوامل افسانه‌ای و قراردادهای تئاتر را بحداقل میرساند . با ایجاد توهمات قوی وروابط سرراست با حملهٔ مستقیم وخشن بتماشاچی ـ بیان‌کنندهٔ‌یك مفهوم‌هنریست که از دموکراسی زائیده شده و اجتماعات‌آزاد وضدسلطه وزورگوئی پشتیبان‌آنند یعنی بوضوح نقطهٔ مقابل هنرهای اشرافی ودرباری است . هنری‌که با تأکید بر روی‌صحنه ـ نور ـ طرز ساختمان وآرایش صحنه بیچون وچرا بیانی سخت مصنوعی دارد ـ موارد خاصی موردنظرآنست وواضح است‌که حامی‌آن خود خبره وآشنا برموز آنست و نیازی بگول‌زدنش نیست .

هنرمصری‌غیراز تقابل،ازیك‌سلسله دستورات‌برای‌نشاندادن‌هیاکل‌ایستاده پیروی میکندکه‌کمتراز تقابل بچشم می‌آیند اما بیان‌کنندهٔ قراردادها واصول مصنوعی سازی حاکم براین هنر مخصوصاً در دوران فراعنه وسطی میباشند . از میان این قواعد مهمترازهمه یکی اینست که‌پاهای هیاکل همیشه از نیمرخ‌کشیده میشود و هردوپاهم از داخل نمایش داده میشود ـ یعنی از طرف انگشت‌بزرگ رو بتماشاچی ـ وبعداین قاعده مربوط به‌پادرحال حرکت و دست‌درحال‌گشودمـ که همواره دورتر از تماشاچی نقش میشود . احتمالا این روش در ابتدا بسرای

احتراز از درهم شدن دست و پا و بدن باب شده است. و سرانجام این قاعده که همواره طرف راست بدن بایستی رو بتماشاچی تصویرشود . اجرای این سنت‌ها ـ قوانین و قواعد با نهایت سرسختی ازطرف کهنه و دربار و اشراف حکمروا و قرطاس بازان (بوروکراسی) در دوران فراعنه وسطی ازهنرمندان خواسته‌میشد. ملوك حکمروا جملگی‌شاهان کوچکی بودندکه میکوشیدند ازشخص فرعون هرجا که‌امکان داشت ازنظرحفظ آداب قدم‌فراترنهند. قرطاس بازان کارمندان‌عالیرتبه‌ای‌بودندکه مطلقاً خود را از طبقهٔ متوسط دور نگاه میداشتند ـ روح مذهبی عمیقی داشتند و کاملا درجرگهٔ محافظه‌کاران بودند . اوضاع اجتماعی تا دوران فراعنه جدید تغییری‌نیافت ـ دوران فراعنهٔ جدید که‌پس‌از اغتشاش منتج‌ازیورش هیکسوسها روی کارآمد ـ دورانی‌که درآن مصر سنت پرست ومنزوی‌درلاك‌خود، نه‌تنها ازنظر فرهنگی و مادی کشوری شکوفان گشت بلکه از بصیرتی وسیعتر برخوردار گردید . و آغاز یك تمدن جهانی و فوق ملی را پی ریخت . هنر مصری نه‌تنها در تمام سرزمینهای حاشیه مدیترانه وخاور نزدیك گسترش‌ونفوذ یافت بلکه ازخرمن تمام این نواحی خوشه‌ها برچید و کشف کرد که دنیای دیگری در وراء سرحداتش وجود داردکه سنتها و قراردادهای مصری رادرآن راهی نیست .

۴ ـ طبیعت‌گرائی در دوران‌اخناتون

آمن‌هوتپ‌چهارم‌که نامش باانقلاب فرهنگی عظیم مرادف میآید ـ نه تنها مؤسس یك مذهب است و نه تنهاکاشف اعتقاد بتوحید است چنانکه معمولااینگونه شناخته شده است ـ و نه تنها چنانکه معروفست «اولین پیامبر» و اولین پیرو مذهب «انفراد» درتاریخ جهان است ـ بلکه اولین‌واقف به‌نوگرائی در هنر نیز میباشد .اولین انسانی‌که طبیعت‌گرائی‌را بصورت برنامه طرح‌کرد وآنرادربرابر سبك عتیق بسان یك راه ورسم تازه قرارداد . یك استاد حجار دربارا‌و بالقاب خود این‌کلمات‌را میفزاید.«شاگرد اعلیحضرتش» انچه هنرمدیون باوست‌وآنچه هنرمندان ازاو آموختند بطور وضوح عشق جدیدی بحق وحقیقت است حس‌تازه واحساساتی‌است‌که منجربیکنوع «امپرسیونیسم» برون نگاری درهنرمصرگردیده است . غلبه هنرمندان زمانش برسبك خشك ورسمی دربار هم آهنگ است با مبارزات خود او برضد سنن مذهبی بی‌معنا ـ توخالی ومتظاهر بفضل فروشی. بعلت نفوذ او صورت‌گرائی فراعنهٔ‌وسطی در مذهب وهنرتسلیم هنرومذهبی‌سرشار از تحرك ونزدیك بطبیعت می‌شودکه محرك آدمیان است در التذاذ از کشفیات تازه . موضوعهای نوبرگزیده میشود ـ نمودارهای تازه جستجو می‌شود ـ تصاویر موقعیتهای تازه وغیرمعمول مورد پسند قرار میگیرد وکوشش هنرمندان نه تنها صرف آن می‌شودکه شباهتهای فردی وزندگی روحی انسان باصمیمیت‌نشان‌داده شود بلکه هنرمند از اینهم پا فراتر مینهد وسعی میکندکشمکش وحساسیت بیش از حدانسان‌را نشان بدهد . وروح عاصی وتقریباً غیرعادی در تصاویرخود بدمد . نشانه‌هائی از رعایت علم دوری ونزدیکی در طراحی ـ کوشش‌درتدوین

مجموعه‌ای مربوط‌تر و متناسب‌تر از گروه آدمها - ذوقی زنده‌تر بمنظره‌سازی ـ علاقه بتجسم مناظر زندگی روزانه وواقعات ودر نتیجه اعراض از سبك مقبره‌ای قدیم ـ لذت بردن از شکل‌های ظریف ونشاط آور هنرهای فرعی در دوران اخناتون امکان ظهور یافتند . اما حیرت آورست که باوجود همه این نوجوئی ها باز هنر زمان اخناتون همچنان در باری وتشریفاتی ورسمی باقی ماند . موضوعها بیان کنندهٔ دنیائی جدیدند ـ در قیافه‌ها روح نو و حساسیت تازه‌ای منعکس گشته است . اما بااینحال شیوهٔ تقابل «وتمام وکمال ساختن» مجموعه بجای خود باقی است ـ اندازه هیاکل طبق مقام اجتماعی صاحب آن ترسیم میگردد وحقایق مورد غفلت قرار میگیرد وباوجود رعایت قواعد درست مربوط باشکال ، سنتها همچنان پابرجاست . باوجود تمایلات طبیعت‌گرای زمان باز هنراین زمان هنری درباری است . وساختمان آن سرشار از جزئیات تزئینی یعنی تاحدی یاد آور سبك روکوکو است . سبکی که چنانکه معروفست بهمان حد هنرزمان اخناتون ضدکلاسیك ـ دارای مشخصات فردی وعلاقه باشکال‌درهم و آمیخته بهم میباشد . سبکی ده درعین حال کاملا درباری و تشریفاتی وقرار دادی نیزهست . آمن‌هوتپ چهارم‌را درمیان خانواده‌اش می‌بینیم ـ درصحنه ها وموقعیتهای خاص زندگی روزانه مشاهده میکنیم ـ بااینسان‌دوستی وصمیمیتی که از تمام مفاهیم قبلی هنری پا فراترنهاده است ـ اما بااینحال اورادرسطوح مستطیل محدود می‌بینیم‌وباز تمام سطح سینه او روبتماشاچی است وبازمیبینیم که دوبرابرانسان میرای‌معمولی نقش شده است . تصویرش هنوز حاصل یك هنرشاهانه است وقصد از ترسیم آن جاودان‌ساختن خاطرهٔ اوست . راست است که فرعون دیگربسان خدانقش‌نمی‌شود یعنی آزاد از محدودیتهای عالم خاکی ـ اما همین فرعون، هنوز ملزم برعایت آداب وسنتهای درباریست. تصاویری هست که در آنها دستی که نزدیکتر به‌بیننده است روباو دراز شده است‌نه‌دستی که دورتراست هم چنین همه‌جا بدستها وپاهائی برمی‌خوریم که از نظر کالبد شناسی بسیار دقیق‌تر طرح شده. بطراحی مفاصل برمی‌خوریم که درحال حرکت بسیار طبیعی‌تری‌نشان داده شده است. امادرموارد دیگرهنررسمی وقرار دادی گفتی حتی گرانبهاتراز دوران پیش‌ازتجدیدنظرعظیم اخناتون شمرده می‌شود .

عوامل بیان‌کننده ونزدیك‌بطبیعت درزمان‌فراعنه جدید چنان‌غنی‌وظریف است که لامحاله بایدگذشته‌ای‌بس‌دراز ـ زمانی طولانی برای تکمیل‌وآماده‌ساختن آن وجود داشته باشد . این عوامل ازکجا آمده‌اند ؛ به‌چه صورتی‌خودرا زنده نگه داشته‌اند تا درزمان اخناتون امکان ظهور یافته‌اند ؛ چه عاملی آنها را در دوران هنر تمام رسمی فراعنه وسطی از زوال نجات بخشیده ؛ جواب آسان است طبیعت‌گرائی بسان یك زیربنا درهنرمصری بصورتی دیده ناشدنی همواره‌وجود داشته ونشانه‌هائی‌از نفوذآن بموازات هنررسمی لااقل دررشته‌های هنرغیررسمی باقی مانده بود . «شپیگل‌برگ» مصرشناس، این جریان هنری‌را ازهنرنوع‌دیگر جدا میکند وزیرعنوان هنرتوده‌ای طبقه بندی‌مینماید . اما متأسفانه‌واضح‌نیست که مقصودش از هنرتوده‌ای هنریست برای مردم ویاهنریست دهاتی ویاهنریست

شهری منتهی منحصراً برای خلق ـ بعلاوه در هر سه صورت معلـوم نیست وقتی از تودهٔ مردم سخـن میگـوید مقصودش تـوده های وسیـع اسـت از دهقانان و صنعتگران ویا طبقات متوسط کارمند وتاجر مقیم شهر هـا ؟ میتوان مردمی را که در مراحل بدوی استحصال درچارچوب اقتصـاد کشاورزی باقی ماندند از عوامل خلاق درمراحل بعدی تاریخ مصری ومخصوصا در رشته هنرهای صنعتی بشمار آورد . یعنی درآن رشته ازهنرهای دستی که نفوذشان در تکامل سبك‌هنری‌دائماً کمترمیشود .وحتی‌احتمالادردوران فراعنه قدیم‌هم چندان اهمیتی نداشتند . راست‌است که صنعتگران وهنرمندان معبد وقصراز میان‌مردم برخاسته بودند اما هنررا برای طبقهٔ عالی اجتماع بوجود میآوردند . وعملاًاز نظرجهان بینی‌کوچکترین شباهتی بطبقه خود نداشتند . نمیتوان مردم عادی‌را که ازقدرت وثروت بی‌بهره‌اند از دوستداران هنردر دوران استبداد شرق قدیم شمرد ـسروکارآنها باهنررسمی از دورانهای بعدی‌تاریخ‌در حقیقت بسی‌کمتراست نقاشی وحجاری دوهنرگرانقیمت همیشه همه جا منحصربطبقات‌مرفه اجتماع‌بوده است واین انحصار درشرق باستان‌بیشتراز دورانهای‌متأخران است . مردم‌عادی کوچکترین‌امکان استخدام هنرمند وخواستاری آثارهنری را نداشتند .مردگان خودرا درشن دفن میکردند بدون آنکه بناهای یادگاری قابل دوامی برگورها برپا دارند . حتی بسختی میتوان‌گفت طبقه متوسط متمول‌تربا مقایسه بحکام‌جزء و کارمندان عالیرتبه ـ اهمیت خاصی بعنوان حامی ویا مصرف کننده هنرداشته بوده‌اند . این طبقه بهیچوجه‌عاملی نبوده اندکه تأثیرقابل تحسینی بر سرنوشت هنرداشته باشندویا بمخالفت‌آنهاباذوقها وامیال طبقه عالی اثری مترتب‌باشد .

میتوان پنداشت که حتی‌در دوران‌فراعنهٔ قدیم بموازات اشراف،کشاورزان یك طبقه متوسط‌از تجار وصنعتگران وجود داشته بوده ودر دوران فراعنه‌وسطی این طبقه بطور قابل ملاحظه‌ای نیروگرفته . مشاغل اداری‌که راه احراز آنها در برابرافراد این طبقه‌گشوده بود هر چند در آغاز کار چندان آتیهٔ در خشانی را تضمین نمیکرد اما امکانات خوبی برای نیل بمقام اجتماعی بالاتـردر دسترس آنها میگذاشت . درتجارت وصنعت‌این سنت‌حکمروا بودکه پسرکار پدررا دنبال کند واین سنت از نظرمادی متشکل شدن طبقه متوسط معین را تشدید میکرد.

پرتال جامع علوم انسانی