پیدایی هنر مسیحی

• قسمت اول
هنر صدر مسیحیت

▪ دکتر محمد مددپور

هنر یونانی در برابر هنر اساطیری

با ظهور فرهنگ و هنر یونانی، فرهنگ و هنر اساطیری رو به انحطاط و مرگ نهاد. همین رخداد، سبب فریاد نیچه بر سر سقراط و افلاطون است که از نظر او با طرح عالم انتزاعی خویش، عالم انضمامی میت راکشتند.[1]

نیچه، افلاطون را به دشمنی با این جهان و ساختن یک عالم شبه متعالی به سبب دشمنی نسبت به این عالم و به مقابل قرار دادن یک آنجا و یک اینجا به واسطهٔ تنفر عالم تجربه و تنفر ازحیات انسانی، از روی پیش فرضها و علایق اخلاقی متهم کرده است.[2]

اساطیر، که به عقیدهٔ میرچاالیاده در عصری، حافظ پیوند یا وسیلهٔ ارتباط با جهان و عالم فوق انسانی بودند، و از طریق الهام و انکشاف بر زبان شاعران و کاهنان، متجلی می شدند و در اعتقاد مردم دائماً متذکر به دنیای علوی ومتعالی قدسیان بودند وبه هستی بشر معنی می بخشیدند،[3] سرانجام، حقیقت و باطن خویش را از دست دادند و در پشت حجاب اسم متافیزیک یونانی نهان شدند. منظور از متافیزیک، نسبت و حضوری است که یونانیان با عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم پیدا کردند. متفکران و هنرمندان ازمنظر متافیزیک، عالم را در صورت نوعی کاسموسانتریسم دریافتند و به وصف و بحث دربارهٔ آن پرداختند.

هنرمند دینی و اساطیری، سعی داشت با رموز و تمثیلات، عالم مینوی را ابداع و تجدید کند، تا زمان فانی دنیوی را بر هم زند و زمان قدسی را اعاده نماید و روزنه ای از دل خویش به باغ ملکوت ـ جایی که قبلاً در آن می زیست ـ بگشاید و صور ملکوتی را مشاهده نماید. او در پایان عصر دیانت کهن، جای خویش را به هنرمند یونانی می دهد که قصدش تنها محاکات این جهان بود و بیان تکرار ابدی چرخ روزگار. محاکات تجلّیات الهی یا آثار قدسیان در تفکر میتولوژیک، تکرار ابدی چرخ روزگار نبود، بلکه سیر در دایره ای بود که کمالات انسانی با سیر در آن متحقق می شد.

درحقیقت او با این محاکات، همه چیز را در آسمان می جست و نه در برهوت زمین. او سعی داشت با آداب رمزی، از عالم هاویهٔ ارض ملک برهد و به ارض ملکوت بپیوندد. او با عالمی زنده سر و کار داشت. طبیعت با او سخن می گفت و او به طبیعت پاسخ می داد. لوگوس نیز به معنی سخن با وجود بود.

انسان دینی و اساطیری، با آسمان و خاک انسی دیگر داشت و بر این اساس، خود را در جهانی بی جان و ظلمانی نمی یافت؛ چنانکه یونانی خود را اسیر آن می دید. همهٔ اینها جهان را برای او باز و روشن و در ضمن، پر رمز و راز می ساخت. رویاها و تخیلاتش چون آسمان، نَفَسش چون باد، استخوانهایش چون کوه و آتش وجودش چون آتش جهانیِ محرکِ عالم، تلقّی می شد.

در چنین جهانی، معرفت، معرفت نظری حصولی نبود. شاعر و پیشگو با تجربه و سیر و سلوک معنوی وجذبات و خلسه ها در حالات غلبات وجد با اسمی که مظهر آن بود، نسبتی بی واسطه پیدا می کرد. با چنین سیری که ملازمه با مکاشفات و احوالات و واردات قلبی داشت، تمثیلات وتشبیهات، واسطه ای برای ظهور عالم راز می شد.

امّا با ظهور فلسفه و هنر یونانی که خردانگاری مقتضی ذات آن بود، فرهنگ میتولوژیک و اساطیری که به مرحله و دوران ممسوخیت خویش وارد شده بود، آماج حملات فرهنگ فلسفی قرار گرفت.[4] دفع اساطیر با فرهنگ یونانی، دفع فاسد به افسد بود. درحقیقت، اگردر اساطیر تعالی بنیاد تفکر و هنر بود، می باید آن را مربوط به همان معنویت قدیم دینی دانست که استمرار یافته بود. ولی با آمدن فرهنگ یونانی، معنویت ممسوخ عصر انحطاط اساطیر، بالکل فرو می پاشد. مبارزهٔ ادیان با معنویت عالم اساطیری را هیچ گاه نباید با جدال فرهنگ یونانی با این فرهنگ مقایسه کرد.

متفکران یونانی، میان عالم خدایان و عالم انسانی جدایی قایل شدند. آنها ضمن آنکه از مفاسدی که در اساطیر متوجه خدایان شده بود، انتقاد می کردند، می گفتند: «خدای ما، فوق همهٔ خدایان هست که نه صورتش و نه فکرش، هیچ وجه مشترکی با صورت و اندیشهٔ آدمیان ندارد».[5] از اینجا خدایان اساطیری را به سیرتها وخلق و خوی انسانها تاویل و تفسیر می کردند، و اگر خدایان مطرح می شدند، در حکم ماده برای صورت کاسموسانتریک بودند. ارسطو با این تفسیر رابطهٔ شخصی را با خدا و خدایان رد می کند. وی در *اخلاق کبیر* صریحاً می گوید: «کسانی که فکر می کنند، به خدا می توان محبت ورزید، بر خطا هستند. زیرا (الف) خدا نمی تواند محبت ما را پاسخ دهد و (ب) ما در هیچ حال نمی توانیم بگوییم که خدا را دوست می داریم».[6] این فکر اساس تعقّل و فلسفهٔ یونانی

و بیگانه با تفکر و دیانت شرقی است.

نفی مخرب فلاسفهٔ یونان، اساطیر و جهان آن را به ویرانی کشاند. این ویرانی ملازمه با مستوری عالم خیال و مثال و عالم معنی و ملکوت در خیال هنرمندان داشت که به ازای آن قصص و مبادی اساطیری در زبان بشری وضع شده بود. بدین معنی که تفکر یونانی عالم ملکوت و خیال را عاری از حقیقت انگاشت. با این تلقی، صور مثالی و ملکوتی نیز خلاف حقیقت و پنداری واهی واشباحی خیالی، محسوب شد.[۷] بالتبع تفکر شعری و ارکتیپهای میت، هیچ و پوچ انگاشته شد و از مراتب وجود و معرفت خارج و در ردیف موهومات و هذیانات و بالنتیجه، در شناسایی عالم بی اعتبار تلقّی گردید.

با این تفسیر، عالم مثال که بنابر فلسفهٔ یونانی نه چون جهان محسوس، متعلّق شناسایی حسی و نه چون جهان معقول، متعلّق شناسایی عقلی است، مورد غفلت قرار گرفت. ازاینجا ملکوت و ملائک، نیست انگاشته شدند و این را می توان آغاز غیب زدایی در فلسفه و تفکر حصولی بشری دانست. بدین لحاظ، مفاهیم فلسفهٔ یونانی، هبوط خدایان یونانی است؛ خدایانی که از جایگاه عرشی خویش به فرش زمین تنزل کردند.

انتقادات ارسطو از عالم مثال و ایده و دیدارهای معنوی افلاطون، آغاز این غیب زدایی است. فلاسفهٔ مشاء در عالم اسلامی نیز از تفکر و تلقّی یونانی دربارهٔ عالم خیال و مثال تبعیت می کردند. امّا با تفکر عرفانی عرفایی چون ابن عربی و شارحان آثار او و تفکر اشراقی فلاسفه ای چون سهروردی و قطب الدین شیرازی، بحث از عالم خیال دوباره احیا شد. اساساً تفکر یونانی با سمبولیسم میتولوژی و از اینجا با صورتهای خیالی که به مثابهٔ جلوه ای از عالم معنی تلقّی می شد، به ستیز پرداخت و در کنار دین ستیزی و دین گریزی به نحوی ایکونوکلاسم (شمایل شکنی) دنیوی رسید.

بدین ترتیب، معنی ملکوتی اساطیری از اروس (*Eros*) خدای عشق (یا دقیق تر، الههٔ حرص) تا پسیخه (*Psyche*) یعنی نفس ملکوتی، به صورت مفاهیم دنیوی و ناسوتی، حالّ در وجود فرشی انسان درآمد، و سمبولیسم اساطیری نیز به دنبال دنیوی شدن میتها در غبار فراموشی فرو رفت.

هنرمندان تراژدی نویس و حماسه سرا و نویسندگان آثار کمدی، راز زدایی در عصر ممسوخیت میتولوژی یونان را فتح باب، و معنویت آسمانی میتها را نسخ کردند و خدایان را از لاهوت به ناسوت آوردند. بدین ترتیب، روایت و عبارت این جهانی بر رمز و اشارات معنوی قدیم، غلبه پیدا کرد و بحرانی در تخیل ابداعی آغاز شد. عقل حصولی تدبیری، جایگزین حضور قلبی شد. از این جهت، بعضی از محققین برای تاریخ هنر یونانی، تعبیر هنر استدلالی را استعمال کرده اند.

آنچه هنر یونانی را از همهٔ هنرها متمایز می کند، عبارت است از کاسموسانتریک بودن این هنر، که تابع کل فرهنگ یونانی است. متفکران یونانیِ عصر متافیزیک، حقیقت را مطابقت با واقع تعریف کردند. با توجه به این تعریف و توصیف از حقیقت، فرهنگ چیزی نبود جز مطابقت معرفت با واقعیت این جهانی. از اینجا متفکر و هنرمند یونانی، تمام همّ خویش را به شناخت عالم واقع، یعنی کاسموس (*Cosmos*) یونانی، معادل *universe* انگلیسی و فرانسه به معنی نظامی که اشیاء و موجودات در آن موجودیت و هویت پیدا می کنند) معطوف می کرد.

فلاسفهٔ یونانی، با ابتدای از عقل جزوی حسابگر به عنوان مدار و ملاک شناخت و حقیقت و یقین علمی، الهام و شهود غیبی را که در دورهٔ ادیان و حتی اساطیر مدار شناخت و تنها حجت حقیقت انگاشته می شد، یکسره به طاق نسیان سپردند.

همان طوری که گفتیم در تفکر یونانی، سخن از خدای خالق وجهان فانی و مخلوق نیست تا با اعتراف به فقر ذاتی انسان، توجه به آسمان پیدا شود. همین موجب می شد که یونانی به ارتباط عالم با زندگی بشر زمینی بپردازد. پاسخی که او در پرسش از این نسبت می داد، عبارت از این بود که عالم و زندگی آدم در دور و کوری جبری قرار گرفته است؛ دور و کوری که حتی خدایان، اسیر ضرورت و ناموس کیهانی آنند.

این پرسش از زندگانی دنیوی و عالم فانی، منجربه این شد که انسان یونانی موفقیت کامل را در کسب لذت، قدرت و شهرت و درعالیترین صورت آن، یعنی کسب فضایل عقلی که به عقیدهٔ ارسطو و افلاطون حاصلش سعادت بود، ببیند و زندگانی موقت در روزگار فانی را اساسی بداند. به هر تقدیر، آنچه در یونانیت اصالت داشت، قانون کلی کیهانی بود و موجودات چون اجزایی از این جهان (کاسموس) تلقّی می شدند. توجه به واقعیت در حکم مدار حیات بشری و تطبیق با آن به نام عقل یا طبیعت ونهایتاً کاسموس و تخدیر خویش از رنجهای لاعلاجی که واقعیت این جهانی بر یونانیان تحمیل می کرد، اساس هنر یونانی بود.

هنرمند یونانی به محاکات خوشیها و رنجها، حالات و انفعالات (پاتوس *patos*) و عادات و سیرتها (اتوس*Ethos*) با صورت معقول و نظام هندسی می پرداخت. از نشانه های این وجه از هنر یونانی، غلبهٔ خطوط مستقیم و اشکال سادهٔ هندسی در طرحهاست که متناسب با جهان محسوس و معقول یونانی است. در حالی که در هنرهای اساطیری و دینی، دوایر و انحناها به جهت حالت خاصی که در بیان معانی رمزی دارند، غلبه پیدا می کند. دایره یکی از مظاهر آشکار و نشانه وحدت مبدأ و وجود است که در عین وحدت، همهٔ موجودات ممکن را در برمی گیرد و همهٔ اشکال را به وجود می آورد. ماندالاها از بهترین نمونه های توجه به دایره و انحنا در هنرهای ماقبل

یونانی است. هنرمند یونانی می کوشید احساس اسارت درگشت زمان دوری فانی و مرگ را تلطیف و تعدیل کند.

هنر یونانی مادهٔ هنر دینی مسیحی

در نظر بورکهارت، اسرار مسیحیت در بطن جهانی هاویه گون که خصلتی غیر دینی داشت، به ظهور پیوست: مسیحیت «نوری در ظلمات بود» و هرگز نتوانست محیطی را که در آن شکوفا شده بود، سراسر دگرگون سازد.[۸] امّا به هر صورت، نمی توان تردیدی در این روا داشت که هنر یونانی-رومی در سایهٔ تجلّی حقیقت مسیحایی، دچار تحولی ذاتی و بنیادی نشده باشد؛ چونان تحولی که در هنرهای دینی چون هنر اسلامی می بینیم که در آن میراث هنری جهان یونان و روم، یکسره طرد و رد شده و به صورت ماده درآمده است. اساساً تفکر مسیحی که به رستگاری و نجات نوع بشر می اندیشید،نوع خاصی از هنر تصویری وغیر تصویری را ابداع کرد که ازجهت پذیرش نظریهٔ تجسم عیسی (ع) در صورت ضعف وجدان دینی روحانی با طبیعت انکاری یونانی-رومی، اختلاط پیدا می کرد. هنر یونانی، سرانجام به اقتضای تحول تاریخ از صورت نوعی غیر دینی به صورت نوعی دینی، درمادهٔ هنر دینی منحل گردید، چنانکه مقتضی ذات جامع انسان بود.

به سخن شیخ محمود شبستری مقام ذات انسان «حقیقت» است و به این جهت، انسان جامع میان کفر و ایمان شده است:

حقیقت را مقام ذات او دان
شده جامع میان کفروایمان

در شرح بیت فوق، شیخ محمد لاهیجی به شرح روایتی ازحضرت علی (ع) می پردازد. بنا به شرح او «حقیقت، ظهور ذات حق است بی حجاب تعیّنات و محو کثرات موهومه در اشعهٔ انوار ذات». این روایت به پرسش کمیل بن زیاد از حضرت علی (ع) برمی گردد. وی از آن حضرت پرسید: «ماالحقیقه؟» (حقیقت چیست؟) علی (ع) پس از سخنانی چند، چنین پاسخ داد: «کشف سبحات جلال من غیر اشاره» (حقیقت ظهور و انکشاف ذاتی الهی است بی تعیّن و از ورای هفتاد هزار حجاب). در طلب دوباره کمیل، در ادامهٔ سخن، حضرت فرمود: «محو الموهوم مع صحوالمعلوم» (حقیقت آن است که کثرات که موهوماتند، در ظهور نور و تجلی حق محو و متلاشی گردند). ازمطاوی عبارات و شرح شیخ، می توان دریافت که حقیقت مقام و مرتبهٔ وَلایت و قرب است و توحید حقیقی. زیرا انسان کامل از فنای تعلّقات که موجب احتجاب از حق است،به بقاء ذات احدیت، متحقق گشته است. لاهیجی در شرح بیت، چنین ادامه می دهد: چون در بقاء بعدالفناء انسان کامل مظهرجمیع اسماء و صفات متقابله و ظهورات متنوعه است، فرمود که «شده جامع میان کفر وایمان». یعنی، آن کامل میان کفر که مقتضیات اسماء جلالیه است وایمان که از مقتضیات اسماء جمالیه است،جامع است. چون او درمقام بقاء به حق، مظهر ذات الهی - که مستجمع جمیع اسماء و صفات است - گشته و مجمع اسماء متقابله واقع است.[۹] و این مقام برای کل بشر بالقوه متحقق است. به این معنی که انسان سیر میان کفر وایمان می کند و این سیر، موجب تحوّل باطنی و ظاهری هنر می شود. این کفر ودین ازصدر تاریخ بشر، بنا بر مظهریت انسان ازاسماء متقابله جمال وجلال و قرب و بُعد او ازحق وحقیقت همواره منشا هنری رحمانی یا شیطانی شده است.

در آغاز، تاریخ هنر با دین و ایمان آغاز می شود.امّا پس ازمدتی اندک، کفر حجاب دین وایمان می شود. در دو جامعهٔ دین و کفر، یعنی جامعهٔ هابیلی و قابیلی، دو صورت نوعی هنر غالب است وتاریخ چنان است که غالباً حجاب کفر بر دین، غلبه داشته وبشر خلق را حق پنداشته، امّا سرانجام با نور حقیقت و دین، حجاب کفر دریده می شود و دین بر عالم و آدم ظهوری کلی پیدا می کند.

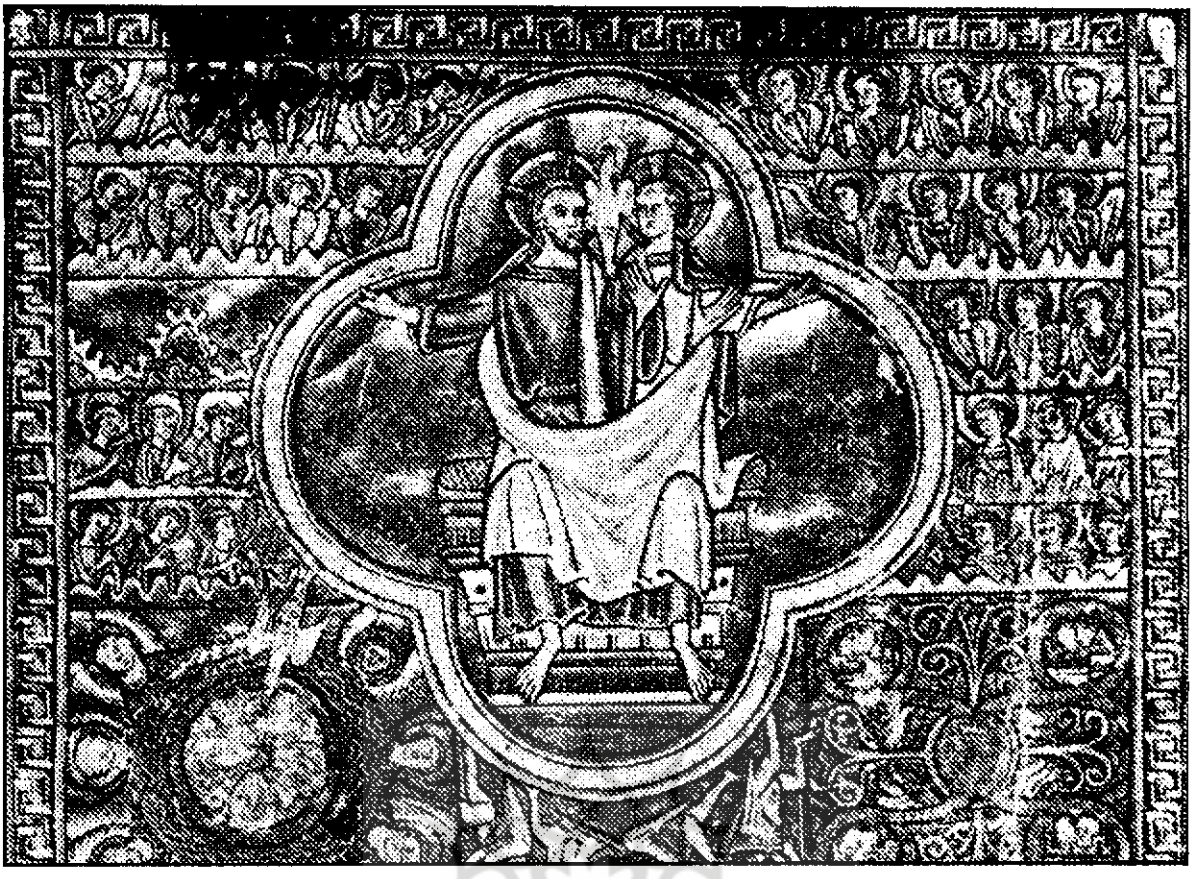
یک نکتهٔ اساسی دیگر که باید بدان پرداخت، معنی لغوی و اتیمولوژی هنر است. لفظ هنر در گذشته، برخلاف امروز، هیچ گاه به معنی هنر خاص که در زبانهای اروپایی *Techne* به یونانی و آرتیس (*artis*) و آرس (*ars*) به لاتینی و آرت (*art*) به فرانسه و انگلیسی و کونست (*kunst*) به آلمانی که از ریشهٔ هند و اروپایی به معنای ساختن و به هم پیوستن و درست کردن آمده، به کار نرفته است. اصل و ریشهٔ هنر به سانسکریت برمی گردد و با لفظ سونر (*sunar*) و سونره (*sunar*) (*sunara*) که در اوستایی و پهلوی به صورت هونر(*hunar*) وهونره (*hunara*)، - واژه های «سو» و «هو» به فارسی، نیک و خوب و «نر» و «نره» به فارسی، به معنی «مردی» و « زنی» است - به معنی «نیک مردی» و «نیک زنی» همریشه است. در زبان فارسی قدیم نیز چهار هنر به معنی فضایل چهار گانهٔ شجاعت، عدالت، عفت و حکمت عملی به معنی فرزانگی آمده است ودر اشعار فارسی نیز به معنی «فضیلت» استعمال شده است.

آن بزرگی که به فضل و به هنر گشت بزرگ
نشود خوار به بد گفتن بهمان و فلان

در فرهنگهای فارسی نیز لفظ «اردم» به معنی هنر آمده است که با ارتنگ و ارژنگ به همین معنی همریشه است. اینها همگی به معنای عام هنر هستند که شامل هر کمالی می شود و از اینجاست که عیب وهنر را درادبیات فارسی در مقام معانی و الفاظ متضاد می بینیم:

کمال سرّ محبت ببین نه نقص گناه
که هر که بی هنر افتد، نظر به عیب کند

امّا هنر به معنی عام به عبارتی، نسبت بی واسطه



وحضوریِ انسان بااسمی است که مظهر آن است و این نسبت در تمام مراتب، کمال است. از اینجاست که سیاست، فداکاری، شجاعت، حکمت، دیانت و تقوی بالفظ هنر و هنرمندی تعبیر شده است. امّا عالیترین مرتبهٔ هنر عام عبارت از مقامی است که صوفیه از آن به «فناء فی اللّه» تعبیر کرده اند. مولانا در این باب می گوید:

چون غرض آمد، هنر پوشیده شد
صد حجاب از دل به سوی دیده شد

که این مقام، مقام بی غرضی است و مولانا آن را چنین وصف می کند:

بی غرض نبود به گردش درجهان
غیر جسم و غیر جان عاشقان
رستم از آب وزنان همچون ملک
بی غرض گردم بر این دو چون فلک

پس، هنر که معنی شریف آن همان انسان کامل و تمام است،[۱] در فرهنگ عتیق بشری به معنی دینی تفسیر و تلقّی شده، اما هرچه جلوتر آمده ایم، کفری بر هنر غلبه پیدا کرده است که ملازمه با بُعد انسان از حقیقت دارد. تا به امروز که هنر، عین حجاب حق و حقیقت شده است. از طرفی، در سیر متدانی تاریخ بشر در طور «ظاهر و خلق و مجاز» هنر بیش از پیش، ظاهرپرست شده که خود مانعی است برای کنده شدن انسان ازعالم فانی.

توجه به صورت ظاهر و حُسن و جمال ظاهری وخلقی ومجازی در هنرهای جدید، خود مانعی برای کنده شدن از این صورت ظاهر ورفتن به معنای باطن است. همچنانکه بت پرست به صورت ظاهر بت تعلق پیدا می کند، هنرمند دورهٔ جدید، حُسن و جمال اصیل و حقیقی را نیست می انگارد و فراموش می کند و تنها حسن و جمال ظاهری و صوریِ انسان و متعلّقات او را می بیند. در حالی که حسن وجمال آدمی و دیگر موجودات، همه حکایت ازحسن و جمال احدی دارد. از اینجا زیبایی هنر دورهٔ جدید که مستلزم غفلت از جمال خداوندی است، رجوع به هنر اضلال و کفر می کند. و باز از اینجاست که بشر امروز با این هنر دیگر نمی تواند نیوشای کلام اللّه باشد و در این نیوشایی با اشارات و صور خیالی، حقیقت وعالم غیبی هنر دینی را ابداع کند و به ظهور رساند و زبانش «لسان الغیب» باشد؛ و این، عبارت است از مرگ هنر و هنرمندی و حق پوشی در صورت حجاب هنر کفر که با مهجوریت و بی خانمانی و بی وطنی و گمگشتگی و سرگردانی هنرمند در عالم بی عالمی، ملازمه دارد و هر قدر از حقیقت که مقام ذات اوست ـ یعنی بقاء بعد از فنا و رفع تعیّنات و ارتفاع تعلّقات ـ و قرب بی واسطه به حقیقت که مظهر آن است دور شود، بیشتر به این افتادگی درعالم بی معنایی دچار می شود. از اینجاست که هنرمند کفر، اصرار بر محاکات و ابداع همین تعلُّقات و تعیّنات و کثرات و موجودات این جهانی دارد که همه ضمن آنکه مظهر حق اند، حجاب حق نیز هستند.

حال پس از مقدمات فوق، به هنری می پردازیم که بیشتر

مجلای جمال الهی و حقیقت حق تعالی است و آن، عبارت است ازهنر دینی؛ هنری که مستلزم کمال و ایمان و تعالی است. این هنر در مقابله با هنر مرگ آلوده و زمینی یونانی-رومی، قد علم کرد و مدتی قریب به هزار سال آن را به طاق نسیان سپرد. لکن تا آنجا که هنر یونانی- بویژه هنر اساطیری- قابلیت آمادگی برای صورت هنر دینی داشت، باقی ماند و بعضاً نیز به وجهی اختلاطی غلبه یافت. یعنی، در حقیقت، هنر دینی هر قدر از انبیاء و اولیاء بُعد پیدا می کند، به هنر یونانی نزدیک می شود و با آن آشتی می کند.

در میان صور بارز هنر دینی، هنر مسیحی و هنر اسلامی، مقامی برتر دارند. این دو را می توان به اعتباری به هنر حق و حقیقت نبوی و ولوی تعبیر کرد. البته، بی تردید نمی توانیم هنرهایی را که در تاریخ مسیحیت و اسلام متحقق شده اند، عین و مظهر تام و تمام حقیقتی بدانیم که حضرت عیسی (ع) و حضرت محمد (ص) مظهر آن بوده اند. امّا آنچه لازم به تذکر است، عبارت است از قرب این هنرها به حقیقت محمدی و حقیقت مسیحایی و از آنجا به حقیقتی که مقام ذات انسان و ظهور ذات حق به اسماء جمال است؛ مقتضی غلبهٔ ایمان و دین. در این هنر صورت، عبارت است از اللّه و کلمهٔ اللّه و هنر یونانی در حکم ماده است برای این صورت.

اشاره داشتیم که تجلی و ظهور حق به اسماء متقابلهٔ جمال و جلال است و اسم عبارت از نسبت خاص ذات و صفت. صفت نیز از نسبت حق با اعیان ثابته حاصل می شود. اما اسم جمال، مستلزم لطف و رحمت و قرب و اسم جلال، متضمن قهر و غضب و بُعد است. همان طوری که عرفا اشاره داشته اند، هر حجابی مستلزم جلالی است و در پس پردهٔ هر جلالی نیز جمالی است. زیرا که جلال احتجاب حق است به حجاب عزت و کبریایی از عباد تا هیچ کس او را به حقیقت و هویت چنانکه هست نشناسد. که «سبحانک ما عرفناک حق معرفتک» و جمال تجلی حق است به وجه و حقیقت خود از برای ذات خود. پس جمال مطلق حق را جلالی باشد و آن قهاریت حق است و جمیع اشیاء را افناء در تجلیِ وجه مطلق. این مرتبهٔ علو جمال است و این جمال را دنوّی هست که با آن به اشیاء نزدیک می گردد و آن دنُو، ظهور جمال مطلق است به صورت جمیع اشیاء و این دنُو جمال را نیز جلالی هست و آن احتجاب جمال مطلق است به تعیّنات اکوان (موجودات) اگر هنر دینی به مثابهٔ مظهر ظهور علُو جمال باشد، هنر یونانی، مظهر ظهور دنوّ جمال است که در آن حق در پس جمال ظاهر اکوان محتجب می شود.

سیطرهٔ عقل ناسوتی یونانی که یکسره با رموز و اسرار بیگانه بود، عالمی را برای بشر جلوه می داد که در آن کمتر آیه و مظهری از اسماء خدا می شد دید. حتی رواقیان از حلول و اتحاد خدا و جهان فراتر نمی رفتند. معانی قدیم از عالم و طبیعت، رخت بربسته بود. حتی عقل لاهوتی که در نگرش اسطوره ای، مانند هر فضیلت برجستهٔ انسانی موهبتی بود از سوی خدایان به پیشگویان و اشخاص برگزیده،در جهان یونانی جایی نداشت.

جهان بینی یونانی -رومی، همه چیز را (از مرگ پذیران و مرگ ناپذیران) آفریدهٔ نظام جهانی تلقّی می کرد و سعادت را نه از طریق ارتباط با عالم غیب و خدا، بلکه در طریق شناخت عقلانی عالم حاصل می دانست. بر این اساس، تفکر در اسماء و صفات خدا (به معنی دینی) یا قدسیان (به معنی میتولوژیک) در آن کمتر جایی داشت. بدین ترتیب، عقلی که با آن خدا پرستیده می شود، یعنی عقل رحمانی در حجاب عقل ناسوتیِ شیطانی یونان پوشیده می شود.[11] عقل دنیوی یونانی، مجموعه ای گسترده از معارف و هنر را در یونان به ظهور رساند که هنوز پس از ۲۵۰۰ سال به عنوان یکی از مؤثرترین صور نوعی فرهنگهای کفر و شرک، مورد بحث و توجه متفکران است.

این فرهنگ به دنیا و ظاهر حیات، توجه تام و تمام داشت و همین توجه به ظاهر حیات دنیا و غفلت از آخرت، یونانیان را دچار رنج و درد و پریشانی می کرد که همان درد نیست انگاری (نیهیلیسم) و طاغوت زدگی و خودآگاهی ابلیسی بود. یونانی برای تلطیف این رنج و درد ناشی از یاد مرگ و فنای حیات دنیا، به هنر تفننی یا تخدیری چون وسیله ای برای غفلت یا بالایش نفسانی گرایش پیدا می کرد.

فلسفه و تفکر یونانی که مطابق آن عالم و آدم، اسیرِ کشت زمان فانی کیهانی است، برای یونانی احساس مرگبار و درد جانکاه نیست انگاری را در پی داشت و هنر در مقام پوشاندن این درد به کار می آمد. از اینجا هنر یونانی در مقام شغل و مستی است تا انسانی را که خودآگاه شده است (خودآگاهی در اینجا عین درد و رنج است) به عالم ناخودآگاه و بی خودی نفسانی ببرد. ابیات مولانا به نحوی به این مقام اشاره دارد:

جمله عالم ز اختیار و هست خود
می گریزد بر سرمست خود
تا دمی از هوشیاری وارهند
ننگ خمر و بنگ برخود می نهند
جمله دانسته که این هستی فخ است
ذکر و فکر اختیاری دوزخ است
می گریزند از خودی در بیخودی
یا به مستی یا به شغل ای مهتدی

بنابراین، هنر یونانی هر چه در نیست انگاری جلوتر می رود، وسیله ای برای گمگشتگی در زندگی معمولی اجتماعی و گذران اوقات فراغت و سرگرمی و آرایش و پیرایش و در بالاترین مرتبه برای تزکیه (کاتارسیس) انفعالات نفسانی به

کار می‌آید.

فرهنگ یونانی که چون هر فرهنگ طاغوتی در مظهریت اسم قهر الهی متحقق شد و مبدأ و معادش به اسم اضلال برمی گشت، در تمدن رومی و سنکرتیسم اسکندرانی به نهایت رسید. به عبارت دیگر، دوران فسخ خویش را گذرانده و در روم به ممسوخیت و عصر دسپوتیسم (استبداد) فرهنگی رسیده بود. رومیان که یکسره خود را تابع عقل عملی کرده بودند، در تجربیات عملی یونانی تنوع ایجاد کرده و در هنر به «تفرد» تاکید کردند. شرح حالات و اوصاف انسانی، موضوع اصلی هنر رومی بود.

ممسوخیت فرهنگی، مستلزم بحران در پایان تاریخ هر فرهنگی است. از این رو بحرانی عمیق و فراگیر کریبانگیر عقل ناسوتی و حیات دنیوی روم شده بود. این بحران فرهنگی در تمام شئون زندگی، خود را نشان می داد. ارباب و برده اسیر یک رنج و درد مشترک بودند و آن بی معنایی و ناامیدی از زندگانی این جهانی بود. اینها موجب می شد ارباب برای ارضای شهوات سستی زا هرچه بیشتر به خشونت، حرص و ولع گرایش پیدا کند و برده نیز با قیام علیه اربابان، بدون توجه به قدرت خونریز او، خود را به شمشیر جور خصم بسپارد و جان خویش را از زندگی جانکاه این جهانی رها سازد. در چنین اوضاعی دین مسیحیت ظهور کرد.

یکی از نویسندگان، اوضاع کلی فرهنگی و زمینهٔ پیدایی و گسترش مسیحیت را در این عصر، چنین وصف می کند: «احساس از خود بیگانگی و طلب کشف و شهود باطنی برتر، از جمله صفات قرنهای آخر جهان باستان است. این طلب، قبل از هر چیز، نشان دهندهٔ آگاهی از افول ملل قدیم و فرهنگهای آنها و همچنین احساس ظهور طلایهٔ عصر جدید بود؛ نه تنها ظهور مسیحیت، بلکه تفکر اسکندرانی یونانی - یهودی و هرگونه تاملات اشراقی شرقی را نیز به صحنهٔ حیات فرا می خواند».

سرانجام، فلسفه های اسکندرانی و سریانی در این دوره بر سرتاسر جهان متمدن غلبه پیدا کرد. «وجه مشترک همهٔ این مذاهب، عبارت است از اعتقاد به دوگانگی عالم علوی و الهی از یک سو و عالم سفلی یا دنیا از سوی دیگر، داشتن مفهوم انتزاعی از خدا با نفی احتمال هرگونه معرفتی نسبت به ذات او، پست شمردن عالم محسوس بر اساس تعالیم افلاطون دربارهٔ ماده و هبوط نفس آدمی از عالم برتر به عالم جسمانی، اعتقاد به قوای واسطه یا موجودات عالم برزخ که به واسطهٔ ایشان فعل خداوند در عالم محسوس ظاهر می شود، ریاضتهای لازم برای رهایی روح از بند عالم حسّ و بالأخره، ایمان به کشف و شهودی که در حالت جذبه به انسان دست می دهد.»[12] این وضعیت نمی توانست از تشدید بحران در تفکر و فرهنگ غیرآسمانی یونانی - رومی حکایت نکند. گرایش روزافزون مردمی که شاهد بحرانها و خشونتهای دایم التزاید بودند، به ادیان و مذاهب و آیینهای سری و رمزی، امری طبیعی بود. از اصول اساسی این ادیان، علاوه بر مواردی که ذکر شد، اعتقاد به الهام راز ازلی و امید به رستگاری اخروی و ظهور ناجی بشریت و آیین خاص تطهیر و دعوت کافرانی بود که خارج از آن دین بودند.

در این میان، مسیحیت با همهٔ مذاهب موجود در سرزمینهای رومی درآویخت و در برابر غرب هلنی هم از جهت جهان شناسی و هم علیه مظاهر و سمبلهای مادی آن، یعنی امپراطوری پیوسته جبّار روم، قرار گرفت. امپراطوری با قساوت و خدایان دروغین، در نظر مسیحیان، قلمرو شیطان بود (به قول سن آوگوستینوس، شهر شیطان یا مدینهٔ ابلیس). اما سرانجام این قلمرو، تسلیم فکر مسیحیت و قدرت بربرهای مهاجم شد و هنر مسیحی بتدریج در این زمینه، تکوین یافت.

چنانکه دیدیم، تحولات روحی و فرهنگی زمینه را برای غلبهٔ دین مسیح که نسبت به سایر ادیان و مذاهب موجود، سادگی، زیبایی و معنویت خاصی داشت، ایجاد کرد و همهٔ قلوب و افهام و عقول را متوجه خویش ساخت. بدین ترتیب، تحولات آغازین در متصرفات امپراطوری روم به انقلابی بزرگ در فرهنگ و هنر کلاسیک یونانی و سنکرتیسم هلنی-رومی منتهی شد. یعنی موقف اسم طاغوت یونانی (زئوس و کاسموس) و میقات اسم لطف خدا فرا رسید و عالم و آدم دیگری به ظهور آمد و افق دیگری به روی بشر گشوده شد. بنابراین، فرهنگ و هنری ظهور کرد که مدارش اسماء الحسنای الهی و اسم متجلی به لطف بود و به همین جهت نیز به تئوسانتریسم (مذهب خدامداری) تعبیر می شود. تئولوژیسم (مذهب اصالت الهیات) نیز صورت نوعی تفکر در این فرهنگ و هنر بود و به این معنی، هنر منحل در خداشناسی گردید.

رویدادهای فوق، مستلزم تحولاتی عظیم در فرهنگ و هنر گذشته بود تا پاسخگوی اصول و مبادی متعالی دینی باشد و این عبارت بود از: در حکم ماده قرار گرفتن فرهنگ یونانی. فرهنگ و تلقّی جدید از عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم، جهان بینی یونانی-رومی را شکست و فرو ریخت و خرد ناسوتی و این جهانی فیلسوفان یونان و روم را از تخت سلطنت به زیر کشید. عقل لاهوتی دینی ماقبل یونانی را فراخواند و اصالت عقل را در نسبت آن با خداوند و نه جهان، محک زد.

متفکران قرون وسطی، کتاب مقدس را از ریشه ای متفاوت از حکمت حاصل از عقل بشری عهد یونان می دانستند. حکمت حاصل از این عقل ناسوتی یونانی را با استناد به عهد جدید، چنین وصف می کردند: «این حکمتی است دنیوی، نفسانی و شیطانی. این حکمت از عالم بالا نیست».[13] این عقیده حتی در میان متفکران مسیحی یونانی زده که سعی در آشتی دادن فلسفه

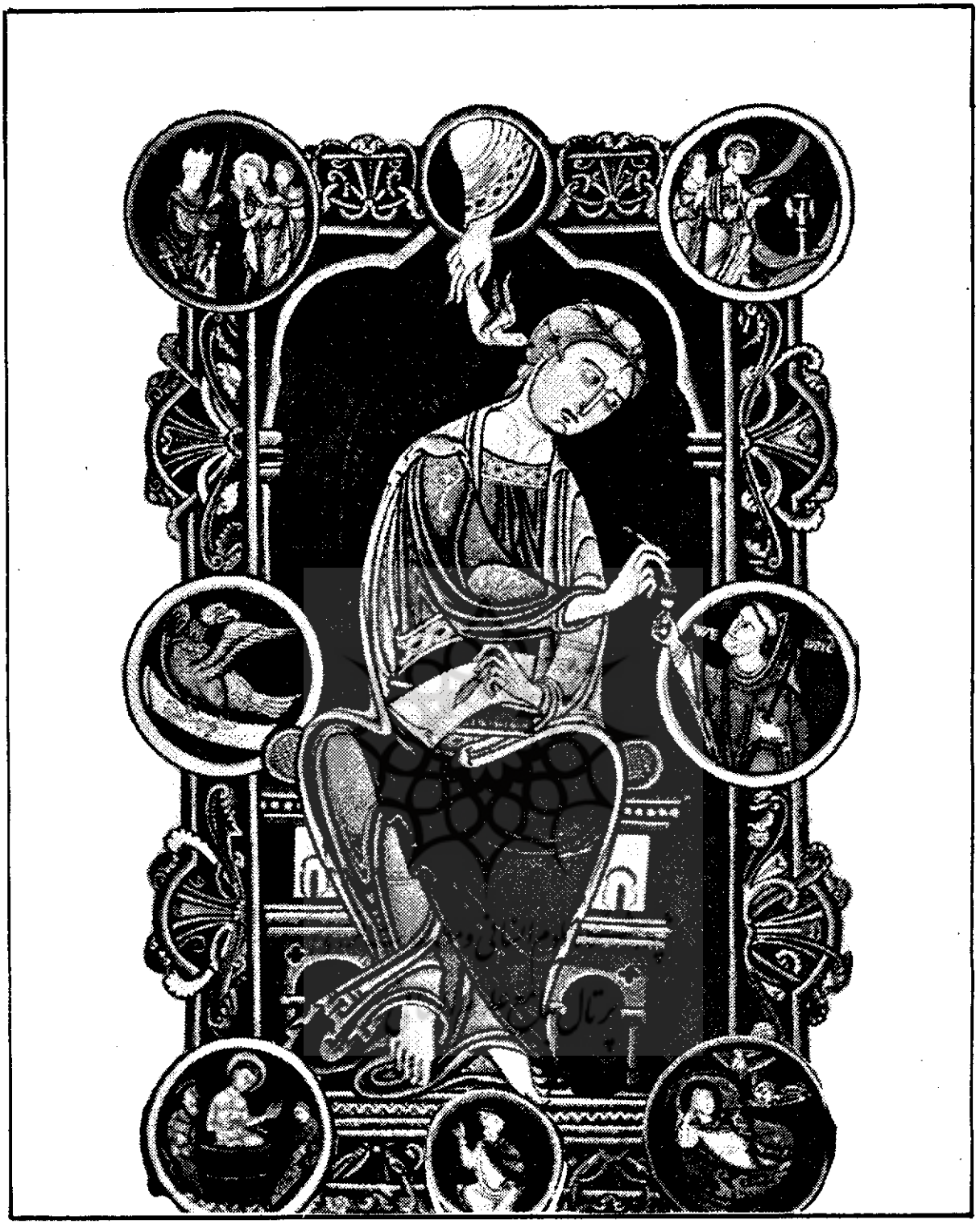
با الهیات و کلام داشتند، نیز رایج بود و در اصل و اساس آن تجدید نظر نشد. به عقیدهٔ توماس اکوئیناس: «الهیات از عالم لاهوت به عالم ناسوت نازل می شود. در حالی که فلسفه در جست و جوی صعود از عالم دنیوی و غیرروحانی به عالم لاهوت و مطلق است. فلسفه فقط به حقایق عقل، فرمان می راند. حال آنکه الهیات با حقایق فوق عقلی (طوری ورای طور عقل نه ضد و خلاف عقل) که منبع آن عقل ربانی (وحی) است سر و کار دارد».[۱۴] از این منظر، تفاوت اساسی عقل ربانی (وحی) و عقل دینی (عقل رحمانی = عقلی که با آن خدا پرستیده می شود) با عقل دنیوی یونانی، در مداری است که این سه بر آن دایر شده اند. دو عقل اول و دوم، مدارش خدا و عقل سوم، مدارش دنیا و جهان فانی است.

به هر تقدیر، عقل حقیقی در تفکر مسیحی، عقل رستگاری اخروی و عقل اولیاء اللّه است که وسیلهٔ صعود انسان از عالم خاکی به عالم لاهوت می باشد. در این تلقّی، تنها عقلی که با معرفت و عبادت خدا می تواند موجب رستگاری شود، همین عقل است، نه عقلی که جهان شناس است (آن چنان که یونانیان و رومیان باور داشتند). بنابراین، جامعهٔ دینی مسیحی بر اساس عقل دینی و وحی (تا آنجا که تحریف نشده) تکوین یافت. فلیپ شرارد ، این جامعه و بینش و تفکر غالب بر آن را که حاصل عقل لاهوتی بود، چنین وصف می کند: «جامعه قرون وسطایی جامعه ای ارگانیک و وُحدانی بود. نوعی نظم مقدس از سوی خداوند بر روی زمین ایجاد شده بود که در آن هر چیزی، نه فقط انسان، بلکه اشکال مختلف حیات مثل گیاه، پرنده، جانور، خورشید، ماه و ستارگان و آبها و کوهها، نشانه هایی از اشیاء مقدس، تصوّر می شدند. اینها بیان کنندهٔ جهان شناسی الهی و رمزها و علاماتی بودند که جهان مشهود را به عالم غیب و زمین را به آسمان پیوند می دادند. جامعهٔ قرون وسطایی خود را وقف غایتهایی کرده بود که به صورت نهایی به ماورای جهان خاکی و زمان و بالاخره، ماورای محدودیتهای این عالم تعلّق داشتند. در نفس امر، قسمت عمدهٔ کوششها در جهان قرون وسطایی، صرف حفظ و پرورش ذوق ادراک حقایقی می شد که امروز، مافوق طبیعی نامیده می شوند. در طول و عرض این جهان، مثالهای قابل رؤیتی از این حقایق وجود داشتند و مورد احترام بودند؛ از جمله شمایلها و صلیبها، کلیساها و اماکن مقدسه و مراسم عبادی و مذهبی گروهی. همچنین دیرهای بی شمار و انسانهای معنوی و قدیسینی بودند که در میان عامهٔ مردم، بسان پرندگان در میان برگهای درختان حرکت می کردند. مردمی که در اطراف آنان زندگی می کردند، بخوبی آگاه بودند که در جنگلها، تپه ها، بیابانها و غارهای اطراف، امثال این گونه انسانهای معنوی وجود داشته که آماده بوده اند تا مردم با آنان مشورت کنند و یا از فیض وجودشان بهره گیرند.[۱۵]

شرارد، ضمن بیان مطالب فوق، به مقایسه میان جامعهٔ قرون وسطایی و جامعهٔ جدید می پردازد و چنین ادامه می دهد: «برترین نوع فعالیت در دنیای قرون وسطایی، هیچ ربطی با استنباطات امروزی ما از اصطلاحاتی مثل عملی و تولیدی و مؤثر نداشت. بالاترین نوع فعالیت، تفکّر بود. اگرچه تنها عدهٔ معدودی به قلّه این فعالیت دست می یافتند، امّا حقایقی که مطلوب این عدهٔ معدود بود، در آگاهی عامهٔ مردم، بلامنازع و راستین جلوه می کرد. همزمان با آنچه گذشت، باید گفته شود که این آگاهی، درک آدمی را دربارهٔ وضع خود به عنوان موجودی خاکی، دچار اختلال نمی کرد؛ موجودی خاکی که از خاک به وجود آمده و به خاک برمی گردد. تمام هستی درونی او از تماس ارگانیک با طبیعت و نَفس رحمانی که به او صورت شاهکار طبیعت ارزانی داشته بود، مایه و نیرو می گرفت. بدون شک، دنیای قرون وسطی، عاری از بی عدالتی و بی رحمی، محرومیت و زشتی و رنج و بیماری نبود. چنین سؤالی مطرح نیست که دنیای قرون وسطی را به صورت جهانی آرمانی، جلوه دهیم و یا پیشنهاد کنیم که از نو به این جهان برگردیم. این جهان با جهات و غایاتش به دست ما نابود شده است. جهان امروز ما ساختهٔ انسانهاست و یک نظم الهی نیست. در حقیقت این جهان نمایندهٔ بروز بیرونی مغز آدمی است که ارتباط خود را با خداوند و زمین (جهان) بریده است و اگر آرمانی دارد، گذرا و متناهی است و فقط به رفاه دنیوی اعضا و افراد جامعه، مربوط می شود».[۱۶]

هنر یونانی - رومی به تبع فرهنگ و تلقّی کل جامعهٔ بشری با ورود به این عصر، دچار تحولاتی شد. این تحولات، چنانکه در امپراطوری روم پس از عصر آوگوستوس پیش آمد، موجب تغییر اصول سنّتی هنر رومی می شود. اولین تغییر، گرایش و دلبستگی مردم متوسط و عامه به هنر و محدود نشدن آن به طبقات نجبا و اشراف بود. وقتی اشرافیت رومی، مقام فایق خود را در پایان امپراطوری از دست داد،و جنبشهای دینی،حرکتی از پایین به سوی بالا از خود نشان دادند، هنر، بیش از پیش، کسوتی عامیانه به تن کرد.شمایل پرستی نیاکان که از ویژگیهای آیین کهن رومی بود، ابتدا به طبقات فرودین رسید و بعد در افکار عامهٔ مردم رسوخ یافت. نقاشی نسبت به پیکر تراشی که هنر اصلی عصر آگوستوس بود، تفوق یافت. بهره گیری از هنر در میان نهضتهای دینی جدید، بسیار اهمیت داشت[۱۷] و وسیله ای شد برای انتقال مفاهیم دینی به ذهن مردم عامی.[۱۸]

بیان همهٔ حوادث معمولی زمانی فانی در ستون ترایانوس مواد شیوهٔ آغازین هنر مسیحی را فراهم می کند. آنچه در بیان این حوادث اهمیت بیشتری داشت، عبارت بود از تأثرنگاری بیرونی (امپرسیونیسم) . این تأثرنگاری، ملازم بود با کشیدن روشن تر و یکنواخت تر و تجریدی صورتها که موجب می شد



کمتر حالت مادی را القا کنند.

طبیعت گریزی و توجه به حالات روحی و سمبولیک تصویر، ویژگی دیگر چنین تصاویری بود. بدین ترتیب، چهره ها تنها برای بیان تاثیر رنگ و فضا بازماندند و حجم جسمانی و استحکام تار و پود و قوام مادی شان را از دست دادند. در اینجا این تمایل دست می دهد که گویی هنرمند به دلخواه خویش، ایده آلی معنوی یا متعالی را دنبال می کرده و می خواسته هر چیزی را که از آنِ جهان خاکی و مادی است، انکار کند. بدین سان، تاثرنگاری مادی مسلط بر طبیعت انکاری یونانی - رومی راه را برای القای مفاهیم غیر انتزاعی، یعنی حالت انکاری درونی (اکسپرسیونیسم)، هموار می کند.[۱۹]

زمانی که هنوز مسیحیت تفوّق نیافته و از میان مذاهب قد علم نکرده بود، فلسفهٔ رواقی، راهنمای عمل بسیاری از اشراف و برخی امپراطوران بود. «مارکوس آورلیوس»، فیلسوف

امپراطوری است که پیکر سوار بر اسب او صلح و آرامش عقلی رواقی را در آخرین عصر مقاومت تفکر یونانی نشان می داد.[۲۰] امّا این آرامش پیش از توفان بود. در صحنهٔ قربانی دادن او، نوعی هیبت آمیخته با نگرانی بر پیکره مسلط می شود.

قرن سوم بعد از میلاد بحرانهای امپراطوری روم رو به تزاید نهاد و هرج و مرج بر این سرزمین مسلط گردید و هجده امپراطور، یکی پس از دیگری، به حکومت متزلزلی پرداختند. تا «دیوکلیسین»، قدرت را قسمت کرد و آرامشی کوتاه مدت پدید آورد. به هر حال، برای نخستین بار، ترس، بی اعتمادی، بدگمانی، گناه و نگرانی در چهره ها نمایان می شود. چهرهٔ نیم تنهٔ «فیلیپ» که با پیشانی چین خورده و چشمان گود نشسته و مردمک کنده کاری شده اش به حالتی نگران به اطراف می نگرد، کاملاً این گرایش را نشان می دهد. در اینجا با نوآوریهایی که در چهرهٔ فیلیپ می بینیم، ضربه های کوتاه و پر قدرت قلم حکاکی، با حالت عصبی فیلیپ مطابقت دارند. آنچه پیش از این بندرت دیده شده، چهرهٔ نیم تنه با تنشهای وحشت آورش است. در پیکره های اخیر، تمرکز حالت روحی در چشمان است؛ چشمانی که گویی به سوی خطری نامرئی، ولی سهمگین نگرانند. در اینجا دو عنصر ایده آل و واقع انگاری پیکرتراشی رومی، جای خود را به بیان حالت روحیِ موضوع ابداع هنری می دهد.[۲۱]

پیکرهٔ دیگر، متعلّق به زمانی متاخرتر، جنبهٔ دیگری از تحول فکری و اجتماعی روم در قرن سوم بعد از میلاد را نشان می دهد. «جنسن»، نویسندهٔ تاریخ هنر دربارهٔ این چهره چنین می نویسد: «پیکره پلوتینوس (احتمالاً) آغاز تحول در تفکر هنری دنیای باستان است. پلوتینوس که نمایندهٔ تفکر فلسفی - عرفانی نوافلاطونی بود، چنان با دیدهٔ تحقیر به نقایص دنیای مادی می نگریست که به هیچ وجه، رغبت نداشت، کسی از روی وجود مادی او شبیه سازی کند. به عقیدهٔ پلوتینوس، جسم خود چیزی بیش از شباهتی یا محاکاتی (*Myœesis*) زشت از وجود روح انسان نیست. پس، چه لزومی دارد که برای ایجاد شباهتی از روی شباهت و محاکاتی از روی محاکات که باز هم زشت تر از کار درمی آید (چون جهان پایین، بهره مند و روگرفت از جهان بالاست) خویشتن را به دردسر بیندازیم»[۲۲]. فرفوریوس می گوید: «فلوطین ننگ داشت از اینکه روحش دارای جسمی بود». او حاضر نشد در برابر چهره پردازی بنشیند تا تصویری از او بپردازند. زیرا می گفت که جسمش، کم اهمیت ترین قسمت وجودش است که به طور غیر مستقیم، اشارتی است به آنکه هنر باید در طلب روح باشد نه در جست وجوی جسم.

قبل از فلوطین (پلوتینوس*Plotinus*، ۲۰۵ - ۲۷۰ میلادی)، افلاطون فلسفهٔ هنر خویش را بر این مبنا نهاده بود که ذات هنر، یعنی صورت خیالی و محاکات از عالم محسوس، دو مرتبه از حقیقت دور است. زیرا صورتهای خیالی که در زمرهٔ اشباح اند، محاکات و تقلیدی از عالم محسوس و نسبت به آن چون سایه اند. در نظر فلوطین برخلاف آنچه افلاطون و ارسطو می پنداشتند، زیبایی فقط عبارت از هماهنگی و تناسب نیست، بلکه روح زندهٔ با الوهیت غیبی موجود در اشیاء است. زیبایی تفوق روح بر جسم، صورت بر ماده و عقل بر اشیاء است؛ و هنر عبارت است از انتقال این زیبایی معنوی به یک اثر. روح در سیری معنوی از زیبایی ظاهر اشیاء به زیبایی باطن آنها متمایل می شود و سرانجام، زیبایی را در وحدت الهی که همهٔ اشیاءعالم وجودرابصورت یک هماهنگی عالی درمی آورد،می یابد.

منظر هنری و فکری فلوطین، نشانی بود از پایان یافتن هنر چهره سازی کلاسیک. اگر شباهت جسمانی بی ارزش باشد، پس هر چهره، فقط هنگامی اهمیّت پیدا می کند که رمزی و مظهری از وجودِ روحانی را مجسم سازد. بر پایهٔ همین نظرگاه و وجهه نظر است که باید اینک پیکرهٔ کنستانتینوس یعنی نخستین امپراطور مسیحی و احیاء کنندهٔ کشور روم را وصف کنیم. در این اثر که متعلق به پیکره ای عظیم الجثه بود (با ارتفاع ۹ متر) ، می توان چهره ای فوق بشری دید؛ نه تنها به جهت حجم بزرگش، بلکه بیشتر در مقام مظهری از جلال و جبروت امپراطوری. چشمان درشت و درخشان (چشمان پیکره به چیز یا شخصی این جهانی خیره نشده اند.) و علائم ثابت و حجیم چهره، انعطاف ناپذیریهای منسوب به هنر قدیم شرقی و مصری، چیزی از هیئت واقعی کنستانتینوس را در نظر بیننده، مجسم نمی سازد.[۲۳]

از دیگر آثار انقلابی قرن چهارم، می توان پیکره های موسوم به والیان چهارگانه را نام‌برد که نگرانی مسلط برآن دوره را در چهرهٔ چهار سردار رومی مدعی تاج و تخت، نشان می دهد. تناسب در این چهره ها به هم خورده، سر بزرگ بر روی تنی ناموزون، جامه های تصنعی و بدنهای بی شکل، هفتصد سال واقع انگاری یونانی - رومی را به پایان می رساند[۲۴] و هنر یونانی - رومی را بدین طریق، در مسیر جذب در هنر مسیحی قرار می دهد. نقش برجسته های طاق نصرت کنستانتینوس از نظر گریز از واقع نمایی و کهن گرایانه شدن، مشابهٔ پیکرهٔ والیان چهارگانه است.

یکی از نویسندگان تاریخ قرون وسطی دربارهٔ عصر شرکی که این پیکره ها تکوین می یافت، چنین می نویسد: «خدایان مرده اند. آنها به دست تنها خدایی کشته شده اند که فرمانهایش چنان اصل تازه ای را بر زندگی مردم تحمیل می کند که از آن پس، این دنیا در نقش درجهٔ دوم ظاهر خواهد شد و حکمت آمیخته به «فلسفهٔ جدید» ، موضوع آرزوها و خواستهای او را در عرصهٔ عالمی دیگر قرار خواهد داد: میان انسانهای عصر جدید و انسانهای روزگار باستان، دیگر فکر مشترکی

وجود نخواهد داشت».[۲۵]

قبلاً ضمن بحث درباره‌ٔ بحران عمومی امپراطوری روم در قرن سوم بعد از میلاد، به این نکته اشاره کردیم که یکی از ممیّزات وضع روحی آن دوران، شیوع انواع مذاهب و آیینهای سرّی بود. این عقاید از ریشه های مختلف به وجود آمده و اغلب با افکار یونانی درآمیخته بود. اصول عمده‌ٔ این مذاهب، الهام راز ازلی بر انبیاء و اولیاء، امید به رستگاری و نجات اخروی، ظهور ناجی بشریت و آیین غسل تعمید و وجوب ارشاد کفار برای ورود به دین بود.

نحوه‌ٔ رویش مذاهب یونانی ـ شرقی در دوران استیلای روم، اغلب مبهم مانده است. زیرا همه‌ٔ آنها روشهایی نهان روشانه و پنهانی پیشه کرده بودند و آثار مادی و باقی ماندنی قابلی از خود بر جای نگذاشتند. به علاوه، زادگاه این مذاهب، محلّ تاخت و تاز و ویرانی مکرّری بود، به همین جهت، آثار کمی، نظیر «طومارهای بحرمیّت» از این مذاهب به دست آمده است. با این احوال، شواهدی در دست است که نشان می دهد، این ملل و نحل نوظهور، موجب پیدایی شیوه‌ٔ تازه ای در عالم هنر شدند که خود نیز به نوبت، حاصل همان امتزاج عناصر یونانی ـ رومی با عناصر شرقی بود. هنرمندان این مذاهب، بتدریج، آثاری ابداع کردند که احتمالاً در تکوین هنر مسیحی، سهمی بسزا داشته اند. ناحیه‌ٔ «دورا ـ اثوروپوس» در کنار فرات، یکی از مراکزی است که محل ویرانه های معابد چندین مذهب است. در این ناحیه، تصاویری به دست آمده است. یکی از تصاویر، متعلق به کنیسه ای است که حدود ۲۵۰ بعد از میلاد، نقش شده است. این تصاویر با خصوصیات هنر یونانی ـ شرقی متناسب است. نام «هارون» بر روی قسمتی از تصویر، بیانگر حضور تفکر یهودی است که تحریم شمایل سازی را بر کناری نهاده است.[۲۶]

در این تصاویر، برای نخستین بار، می بایست هنرمند چیزهایی را که تا آن زمان منحصراً با کلمات تفسیر می شد، به قالب صور و نقوش محسوس درآورد. از این رو نقاش،صحنهٔ تقدیس خیمه‌ٔ مقدس و کاهنان آن، مجبور بوده است واقعه ای تاریخی را با مفهوم عمیق دینی اش، همان گونه که به جزئیات در کتاب مقدس وصف شده بود، در اثر خود مجسم سازد که خاصیت زمان ناپذیری و همیشگی بودن آن مراسم را به بیننده القاء کند. پس این تصویر، انباشته از اشارات و مفاهیمی است که به مراتب از آنچه در آثار گذشته به وصف درآمده معنای وسیعتری دارد. در اینجا سمبولیسم، کاملاً بر تصویر تسلط پیدا می کند و دیگر نباید این تصویر را بر مبنای اصول و معیارهای هنر کلاسیک ارزیابی کرد. بلکه آنها معرف طرز فکر یا برداشتی اند که بسی نزدیکتر به هنر قرون وسطایی بود؛[۲۷] هنر مسیحی، این شیوه را که به سبک شرقیان بسیار گرایش داشته، بتدریج برگزیده است.

با این مقدمات، زمینه‌ٔ انقلاب هنری فراهم آمد. مسیحیت در این میان، تنها دینی بود که توانست از چنین اوضاع و احوالی بهره گیرد. رستگاری و نجات اخروی که بر اساس محبت مسیحیایی حاصل می شد و زبان تمثیلی ساده این دین، به گرایش عمومی مردم مدد رساند. سوء تفاهم بنیادی میان رومی معتقد به دین مسیح،و رومی معتقد به آیینهای ممسوخ کهن شرق و غرب، می تواند بازتاب ژرفتری از جهان نگری ایشان پنداشته شود. به بیان درست تر، چنانکه از قول یکی از نویسندگان تاریخ قرون وسطی گفتیم، دیگر «میان انسانهای عصر جدید و انسانهای روزگار باستان، فکر مشترکی وجود نخواهد داشت». تضاد بنیادی بین روح شرقی و غربی، در اینجا کاملاً آشکار بود. «ترتولیانوس»، مظهر این تضاد بود. هنگامی که «آتن و اورشلیم» و «آکادمی و کلیسا» را در مقابل هم قرار می دهد. در این زمان، ادیان شرق، فکر غربی را تحت تسلط خویش درآورده بودند. ابتدا ،جهان مداری و واقع انگاری و اصالت خرد یونانی که به جزء لاینفک فرهنگ دنیای رومی تبدیل شده بود، در همان حال، ضمن تماس با تمدن و فرهنگ کهن خاورمیانه، دگرگونیهایی پیدا کرده بود. بدین صورت که آیینهای سرّی، با آن مراسم سرّی ملهم از بدگمانی، خدایان نجات دهنده، پیامهای رهایی بخش و علوم سرّی، اسطوره های خورشید مدارانه رومی، شدیداً تحت تاثیر فرهنگهای مصری، بابلی، ایرانی و هندی بودند و با آنکه بسیاری از عناصر خود را از سیستم فکری فلسفه‌ٔ یونانی به عاریت گرفته بودند، این اندیشه را به یک سیستم رمزی تبدیل می کردند و گونه ای قواعد جادویی و رازهای عرفانی از بطنش فراهم می آوردند که فقط تعداد محدودی محرم راز، از آنها خبر داشتند.

با مطالب فوق در توصیف تفکر و جامعه‌ٔ مسیحی قرون وسطی (و اندکی قبل از آن در مجامع اولیه‌ٔ مسیحی) در می یابیم که بنابر تلقی تئوسانتریستی و تئولوژیک مسیحی، عالم و آدم و جهان مستقل از خدا ، اصالت خویش را از دست دادند و به صورت مظاهر تجلی خدا در نظر گرفته شدند. در این نگرش، جهان همه نشانه از خدا داشت. مسیحی تا آنجا پیش رفت که نه تنها جهان را تجلی خدا دانست، بلکه آن را محل تجسم خدا در صورت مسیح انگاشت (در یک وقت خاص) که در حقیقت، مدار توجه هنر و فرهنگ مسیحی شد.

با چنین نگاهی به عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم در هنر و هنرمند و هنرمندی،انقلابی به وجود می آید. بدین معنی که هنرمند با هنر خویش می خواست عالم غیب را به عالم خاکی آورد، همچون وجود عیسی(ع) که در نظر او تنزل و تجسم خدا در عالم خاکی است. قول به تجسم خدا در تفکر رسمی مسیحی در قرون وسطی که منجر به پیدایی هنرهای تجسمی مقدّس

گردید، از انحرافات فکری مسیحیان اولیه بود. امّا این انحرافات چنان نیست که با کفر جدید همعرض و حتی بدتر در نظر گرفته شود، در حالی که تفکر جدید، خدا و عالم غیب را بتدریج، انکار کرد. به هر تقدیر، معیار و مدار قرون وسطی، خدا بود. هر چند این خدا، همان خدای حقیقی عیسی (ع) نبود.

شمایلها، پیکره ها و بناها نیز در واقع، باید نمایش این حقیقت و دیگر حقایق عالم علوی از طریق رموز و تشبیهات و اشارات باشند. هنرمند در این مقام، حقایق نامحسوس را در صورت محسوس بیان می کند. بنابراین، هنرمند نقاش و حجار قرون وسطی (و قبل از آن) مجبور بود مانند هنرمندانی که برای نخستین جامعه های مسیحی کار می کرده اند، چیزهایی را که تا آن زمان، منحصراً با کلمات تفسیر می شد، به قالب شکلهای دینی درآورد. این عمل با تصویر مجموعه ای از تصاویر بدون رابطهٔ منظم حسی(از قبیل پرسپکتیو و زمان و مکان طبیعی) میان آنها مجسم شده است. بخصوص طوری مجسم می شوند که خاصیت زمان ناپذیری و همیشگی بودن آن مراسم را به بیننده القاء می کنند و سعی می شود که عناصر صوری پیام دینی را، القاء کند. بنابراین، دیگر خاصیت اصلی این تصاویر را نباید در چارچوب هنر باستانی دید و سنجید. بلکه آنها معرف طرز فکر یا برداشتی اند که بسی نزدیکتر به هنر قرون وسطایی بوده است.[۲۸] معمار نیز صورتی دیگر از تجلی آن حقیقتی که در وجود خجستهٔ عیسی(ع) به ظهور رسیده است و نسبت عیسی با عالم لاهوت و از آنجا نسبت روحانیت آسمانی با وجود زمینی بشری را به نمایش می گذارد. برای معمار، کلیسا چونان پیکر مسیح تلقّی می شد. بدین سان، چنانکه بورکهارت می گوید، هنر مسیحی در حوزهٔ آیینهای دین مسیحی، تکوین یافت. این هنر، شرح و بسط الحانی و نقش و نگارین شعایر دینی بود. همچنان که مقصد اعمال و مناسک دینی، فراهم کردن زمینه و گسترش دادن است، هنر نیز در مقام تمهید نزول فضل و رحمت الهی در فضایل روحانی است. هنر مقدس در حقیقت، سکوی پرشی به سوی آسمان ملکوت و اتصال به صورت الهی پس از نزول آن در هیولای حیات این جهانی تلقّی می شود تا موجب تلطیف و رستگاری انسان فراهم گردد.

هنر آغازین مسیحی قبل از قرون وسطی با تمرکز روی رموز آغاز شد. توجه به باطن و عالم عرشی در این رموز و صور خیالی، اصل الاصول کار هنرمند است. در اینجا همهٔ تصاویر در حکم مظاهری هستند که بواطنی را جلوه گر می شوند. آنچه در هنرهای تجسمی مسیحی آغازین رخ می دهد، گونه ای طبیعت زدایی از هنر یونانی ـ رومی است که قبلاً مقدمات آن را در ستون ترایانوس و سپس در پیکره و طاق نصرت کنستانتینوس و والیان چهارگانه از نظر گذراندیم. کهن انکارانه شدن هنر تجسمی رومی و یونانی در نقشهای برجستهٔ کنستانتینوس و نمونه های نظیر، بازتابی است از تحولی که در چگونگی تفسیر ترکیب و ساختمان ظاهری پیکره ها در نزد ملتهای دورهٔ متاخر امپراطوری روم، پیش آمده بود. شالودهٔ این تحول در تفسیر، یک تحول بزرگ روحی است؛ یعنی، جذب شدن تمدن یونانی ـ رومی در مسیحیت. تاثیر این تحول به قدری پردامنه و مهم بود که روحیات اقوام متعلق به دو هزارهٔ تمدن«یونان و روم» و «مسیحیت قرون وسطی» را از یکدیگر جدا کرد.

به هر حال، فرا شد طبیعت زدایی تا پایان دورهٔ قرون وسطی در جهان غرب ادامه پیدا می کند. این امر به هیچ وجه نباید صرفاً به معنی نفی سبک یونانی ـ رومی یا مُثله سازی ناشیانهٔ آن به وسیلهٔ انسانهایی تلقّی شود که حس تشخیص آن و مهارت دستی لازم برای آن را از دست داده بودند؛ بلکه تحول مزبور، حاصل جهان نگری سراپا تازه ای بود که باعث دگرگونی سنّت طبیعت انگاری می شود. هنر مسیحیت آغازین، بازتاب این دگرگونی در جریان عمل است.[۲۹]

بر این اساس، هنر اولیهٔ مسیحی، فوق العاده عمیق، ساده و سمبلیک است. هنرمندان مسیحی، این عمق و سمبولیسم را با سادگی و عدول از تناسبهای هنر کلاسیک و پرسپکتیو بصری القاء می کردند.[۳۰] این سادگی را در نقاشیهایی که از چهرهٔ حضرت مریم (ع) و حضرت مسیح (ع) و سایر قدیسین تصویر شده، بوضوح می توان مشاهده نمود.

توجه به هنرهای تجسمی، بیشتر در مناطق دور از محل پیدایش و ظهور مسیحیت بروز کرد. در حالی که در هنر مسیحیان اولیه در کلیسای اورشلیم که اولین کلیسای مسیحی است، اثری از آن مشاهده نمی شود. دلیل آن، این است که این مسیحیان به احکام *تورات* ـ که بخش عهد قدیم کتاب مقدس مسیحیان را تشکیل می دهد ـ مقید بوده اند. *تورات*، تصویر سازی (به صورت نقش یا پیکره) از موجودات جاندار را تحریم کرده بود. به همین جهت، هرگز در هنر مسیحی اولیهٔ این نواحی (چون هنر یهودی) شکل جانداران وجود نداشته و از این لحاظ نقوش آن جنبهٔ سمبولیک خاصی را پیدا کرده است. به طوری که تشبیهات و رموز در آن غالباً به صورت پیچکها و نقوش گیاهی به ظهور رسیده است.

نقاشیهای اولیهٔ مسیحی در کاتاکمپ ها (مقبره های دخمه ای و سردابهای زیرزمینی) که محل اولین مجامع مخفی و دفن شهدای مسیحی در روم بود، مشاهده می شود. این آثار که به حدود سال ۱۸۰ متعلّق است، با سادگی تمام، نمایشگر هنر دورهٔ اولیهٔ مسیحیت است (که هنوز به صورت دین رسمی درنیامده بود) . اولین هنرمندان مسیحی، که کسانی جز همان مؤمنین اعضای کلیسا نبودند، تصاویر را با قلم مو یا قلم سنگتراشی، با قدرت ایمان خود نقش و تصویر کرده اند. این

نقاشان از رموز و سمبولهایی از قبیل: میش، شبان نیکوکار، شاخهٔ زیتون، کبوتر سفید، ققنوس، شاخهٔ نخل، ماهی (حروف کلمه I - CH - TH - U - S یونانی و حروف رمز، عیسی *Iesous Christos*) پسر خدا(*Theou uios*) و ناجی (*Soter*) را تشکیل می دهد) در کنار نقوشی که ملهم از داستانهای *تورات* است (مانند موضوع بلعیده شدن حضرت یونس به وسیلهٔ ماهی و مراحل آن تا نجات وی یا داستان موسی و قوم بنی اسراییل) بهره می گرفتند. کبوتر سفید، نمایندهٔ روح آزاد شده از زندان حیات این جهانی؛ ققنوس که از میان خاکسترهای مرگ بر می خیزد، شاخهٔ نخل، که مژدهٔ پیروزی می دهد؛ شاخهٔ زیتون مظهر صلح.

«هاوزر»، دربارهٔ ممیزات این آثار چنین می نویسد: «جنبه های اساسی هنر مسیحی اولیه، حرکت به سوی روحانی گردانیدن و تجرید، مرجّح شمردن اشکال مسطح، بی حجم و سایه دار، برخورد دلبخواه با نسبتهای حجمی، اینکه خواستار قرینه، وقار و سلسله مراتب است، لاقیدی اش به زندگی انداموار گوشت و خون، عدم دلبستگی آن به ویژگی فردیت و نوع است. خلاصه، همان میل غیر کلاسیک به بازنمایی جنبهٔ روحی نامحسوس وجود دارد که در نقاشیهای مقبره ای مسیحیان نخستین مشاهده می شود».[۳۱] این نقاشیها توجه آدمی را به جهان دیگر نشان می دهند. به سخن «دورانت»، در این آثار با ابهام شرقی صفای خطوط کلاسیک یونانی ـ رومی مغشوش می شود و این خود مؤید نظر فوق است. در حقیقت، مسیحیت مستغرق در فکر آخرت، چندان علاقه به آرایش صوری این جهان ندارد. و حتی گلها، تاکها و پرنده هایی که به عنوان تزیین قبر قدیس «دومیتیلا» در کار آمده اند نیز چنین وضعی دارند.

نقش و تصویری که بعداً در سرتاسر قرون وسطی و حتی در هنر جدید مسیحی، مدار و مضمون اصلی هنر مسیحی قرار می گیرد، در کاتاکمبها مشاهده می شود. دایرهٔ بزرگ، که معرّف قبهٔ فلک است با صلیبی در درون به عنوان مظهر اصلی ایمان مسیحی، تقسیم می شود. در قاب مدور مرکزی، چوپانی جوان را می بینیم که گوسفندی بر دوش می کشد؛ وی مظهر عیسی منجی است. یعنی، همان چوپان نیکوکاری که زندگی اش را در راه نجات گوسفندان خود فدا می سازد.

در اینجا شایان ذکر است که در مقابر دخمه ایِ متعلق به دورهٔ تعقیب و آزار، مسیح تقریباً همیشه یا در لباس چوپان نیکوکار، شبیه سازی می شد، یا در لباس آموزگار. بعداً، یعنی وقتی مسیحیت دین رسمی امپراطوری روم گردید، مسیح خصوصیاتی امپراطورانه، همراه با هالهٔ کرد سر، ردای ارغوانی، تاج و نشانهٔ دیگری حاکی از سرکردانی خود پیدا کرد.

سبک نقاشان دخمه ای، غالباً تاثر نگارانه، شتابان و طرح گونه است و در حال خلسهٔ سُکرآمیز، انکشاف حاصل کرده است. نقاش در طول زمان نقاشی با تحمل مشقات بسیار در جایی تاریک و کم نور به کار اشتغال داشته است تا ایده آل خویش را بیان کند.

نکته ای که باید در اینجا متذکر شد، عبارت از این است که صورت نوعی فرهنگ مسیحیت همچون سایر صور نوعی، صورت و مادهٔ سابق (اساطیری و یونانی) را در حکم ماده در خود مستحیل می کند. از این رو، بسیاری از هنرهای قدیم در حکم مادهٔ هنر مسیحی از آغاز وجود داشت. امّا در اواخر قرن سوم، بسیار قوت گرفت. نمونهٔ بارز این بهره مندی، تصاویری است که در زیر کلیسای «سن پیترو» در رم به دست آمده است. در اینجا عیسی در هیئت آپولون دیده می شود که اسبهای گردونه آفتاب را در آسمانها بتاخت می برد ـ تصویری که بسی بزرگنمایانه تر از تصویر چوپان نیکوکار است. بهره گیری از هنر کهن در فرسکها و نقوش برجسته دخمه ها، کاملاً آشکار است.

هنگامی که هنرمند بر نقوش مهری، مانوی و رومی صورت مسیحی می زند، به وضوح، نقوش کافران (غیر مسیحیان) که با تعبیر و تفسیر سمبولیک در حکم مادهٔ مسیحیت درآمده، مشاهده می شود. فی المثل، شبان مقدس احتمالاً از اشکال نوعی (ژانر *genre*) چوپانی و روستایی الهام گرفته است. به سخن برخی مورخان، این نقش از مجسمهٔ تاناگرا (شهری یونانی قدیم) تقلید شده که مرکوریوس (مریخ) را در حال حمل کردن یک بز نشان می دهد. از این پس، بسیاری از خدایان و شبه خدایان قدیم چون آپولون، زئوس و هرکول به صورت قدیسین درآمده و صورتی جدید پیدا کرده اند. به هر تقدیر، هنر قرون وسطی از هنر دورهٔ کلاسیک از جهت ماده بهره مند شده و هنر کلاسیک چون ماده در خدمت هنر قرون وسطی درآمده است. یکی از نمونه های بارز آن، ترکیب صورت دینی با مادهٔ غیر دینی چهرهٔ قدیس متی در *انجیل* شارلمانی است: در این پرده، ماده از چهرهٔ نویسندهٔ دوران کلاسیک روم اخذ شده و شبیه چهرهٔ مناندر است که قریب هشت قرن پیشتر بر دیوار کاخی در پمپی نقاشی شده است و نقاش با ایجاد فضایی ملکوتی، معنای دنیوی را ازاله کرده است.■

---

۱. فردریک کاپلستون، *تاریخ فلسفهٔ یونان*، ترجمهٔ سید جلال الدین مجتبوی، تهران، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۲. ج ۱، قسمت اول، ص ۲۸۱؛ نیچه، *فراسوی نیک و بد*، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران خوارزمی، ۱۳۶۲، ص ۲۰ ـ ۲۱

۲. همان، ص۲۱

۳. میرچاالیاده، *چشم اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۶۲، ص ۱۴۳

۴. برای آشنایی بیشتر با میتولوژیها و چگونگی انکار آن رجوع شود به: *Encyclopedia of World mythology, Foreword by Rex Warner, Hong Kong, BPC and Phoebus, 1975,p: 11-12*

۵. کسنوفانس (*Xenophanvs*) (۵۴۷ـ۵۶۵ ق م) نخستین نویسنده' یونانی است که تعبیرات میتولوژیک خاص هومر و هسیود را از خدایان نقد و طرد کرد. یونانیان، تدریجاً تمام معنی یا ماهیت دینی و ماوراء الطبیعی کلمه' «*muthos*» را زدودند و پالودند

۶. فردریک کاپلستون، همان یونان، ج ۱، قسمت اول، ص ۴۳۲

۷. هانری کربن، *ارض ملکوت*، ۱۳۵۸، مقدمه

۸. تیتوس بورکهارت، *هنر مقدس (اصول و روشها)* ، ترجمه' جلال ستاری، تهران، سروش، ۱۳۶۹، ص ۵۹

۹. رجوع شود به: محمد لاهیجی، *شرح گلشن راز*، تصحیح کیوان سمیعی، تهران، محمودی (تاریخ مقدمه ۱۳۳۷) ، ص۲۹۱ـ ۲۹۲؛ محی الدین مهدی الهی قمشه ای، *حکمت الهی عام و خاص*، تهران، بی تا، (تاریخ خاتمه الطبع ۱۳۳۵) ، ج ۲ ، ص ۲۶۹ – ۲۷۷

۱۰. برای تفصیل مطلب،حکمت معنوی و ساحت هنر، از انتشارات حوزه' هنری سازمان تبلیغات، تالیف راقم این سطور

۱۱. در روایات اسلامی به عقول متعددی اشاره شده است. من جمله عقل رحمانی و عقل شیطانی، در اصول کافی، روایتی از امام صادق (ع) نقل شده. در این روایت، امام (ع) در پاسخ «عقل چیست؟» می فرماید: «ما عبد به الرحمن و اکتسب به جنان». کلینی رازی، *اصول کافی*، تصحیح علی اکبر غفاری، تهران، دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۳۸ هـ ق، ج ۱، ص ۱۱ (کتاب *العقل و الجهل* حدیث سوم)

۱۲. میر محمد شریف، *تاریخ فلسفه در اسلام*، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲، ج ۱، ص ۱۵۶ـ۱۵۷

۱۳. *عهد جدید: مژده برای عصر جدید* (ترجمه' فارسی *انجیل*) ، تهران، انتشارات انجمن کتاب مقدس، ۱۹۷۸، *نامه' یعقوب*، فصل سوم، خط ۱۵

۱۴. تئودور اویزرمان، *مسائل تاریخ فلسفه*، ترجمه' پرویز بابایی، تهران، نگاه، ۱۳۵۸، ص ۳۱

۱۵. فیلیپ شرارد، *علوم جدید و غیرانسانی شدن انسان*، نشریه' *جاویدان خرد*، سال سوم، شماره ۲، پاییز ۱۳۵۶، ص ۳۶

۱۶. همان

۱۷. آرنولد هاوزر، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه' امین مؤید، تهران، چاپ و پخش، بی تا، ج ۱، ص ۱۱۵ـ۱۱۹

۱۸. بر اساس همین فکر بود که مسیحیان و روحانیون صدر مسیحیت، نقاشی و هنر را وسیله ای دانستند برای انتقال کلام خداوندی به ذهن مردم جاهل

۱۹. همان، ج ۱، ص ۱۲۰ـ ۱۲۱

۲۰. این پیکره از این لحاظ که سالم مانده، بی نظیر است. زیرا هیچ نمونه' دیگری از نوع پیکره های امپراطوران رومی باقی نمانده است. مسیحیان قرون وسطی، احتمالاً این پیکره ها را ذوب می کردند تا از مفرغشان استفاده کنند. آنها در عین حال، پیکره های مزبور را به دنیای شیطانی سزارها متعلق می دانستند و مظاهر شرک تلقی می نمودند. نگ: هلن گاردنر، *هنر در گذر زمان*، ترجمه' محمد تقی فرامرزی، تهران، آگاه، ۱۳۶۵، ص ۲۱۰

۲۱. همان، ص ۲۱۰ و ۲۱۱ . اچ. دبلیو. جنسن، *تاریخ هنر*، ترجمه' پرویز مرزبان، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (فرانکلین سابق) ، ۱۳۵۹،ص۱۵۲ـ۱۵۳ و در همین ماخذ به زبان اصلی:
H.W.Jansen, History of Art: A surway of major visual art from the down of history to the present day, New york, Harry N., Abraams Inc., 1965.

۲۲. برای تفصیل مطلب درباره' فلسفه هنر افلاطون و افلوطین، رک: فردریک کاپلستون، *تاریخ فلسفه یونان*، جلد اول، بخش سوم: هنر؛ و نیز نک: نصرالله پورجوادی، *درآمدی بر فلسفه افلوطین*، تهران، انجمن فلسفه' ایران، ۱۳۵۸؛ *افلوطین*، *زیبایی*، ترجمه' رضا سیدحسینی، مجله' معارف، دوره' چهارم، شماره ۱، فروردین ـ تیر ۱۳۶۶

۲۳. جنسن، همان، ص ۱۵۳ـ۱۵۴؛ هلن گاردنر، همان، ص ۲۱۴ ؛ کنستانتینوس که مسیحیت را در سال ۳۱۳ آزاد اعلام کرده بود، مرکزیت امپراطوری روم را به بیزانس انتقال داد و عملاً شهر رم را از اعتبار انداخت؛ از این پس، ناحیه' غربی امپراطوری، زیر سم اسبان بربرها قرار گرفت و سقوط کرد

۲۴. اغلب حجاریهای طاق نصرت کنستانتینوس از چنین ویژگیهایی برخوردارند. همان، ص ۱۵۴ـ ۱۵۵ و هلن گاردنر، همان، ص ۲۱۵

۲۵. هلن گاردنر، همان، ص ۲۱۷

۲۶. طبق عقاید یهود به استناد سفر تثنیه، *تورات* ، باب چهارم، خطوط ۱۶ ـ ۱۸ (مطابق ده فرمان)، هرگونه شمایل سازی تحریم شده بود: «مبادا فاسد شوید وبرای خود صورت تراشیده یا تمثال هر شکلی از شبیه ذکور یا اناث بسازید یا شبیه هر بهیمه که بر روی زمین است یا شبیه هر مرغ بالدار که در آسمان می پرد یا شبیه هر خزنده' بر زمین یا شبیه هر ماهی که در آبهای زیرزمین است». به نقل از کتاب مقدس، ترجمه' فارسی:
the Holy Bible in Persian, Reproduced by photography from the Edition of 1904, 93 p,1981 - 6cm.

۲۷. جنسن، همان، ص ۱۶۲ـ۱۶۴. هلن گاردنر، همان، ۲۳۴

۲۸. همان، ص ۱۶۲

۲۹. هلن گاردنر، همان، ص ۲۲۱

۳۰. آرنولد هاوزر، همان، ص ۱۳۰ـ ۱۳۱

۳۱. همان، ۱۳۲. هلن گاردنر، همان، ص ۲۲۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی