بازشناسی مقام و مفهوم هنر

اسماعیل بنی‌اردلان*

پرسید دانا از مینوی‌خرد که خرد بهتر است یا هنر یا نیکی؟ مینوی‌خرد پاسخ داد که خردی که با آن نیکی نیست آن را خرد نباید شمرد. و هنری که خرد با آن نیست، آن را هنر نباید شمرد.

(تفضلی، **1354**، **25**)

چکیده

ناکارآمدی دریافت زیبایی‌شناسی غرب برای تحلیل یا ارزش‌گذاری آثار صناعی هنروران ایرانی روشن‌تر از آن است که به یک بحث تفصیلی نیاز داشته باشد. این زیبایی‌شناسی (aesthetics) برآمده از پای‌بندی به نمود، یعنی عالم کثیر یا خلق، و نمایش عینی آن است. حال آنکه، هنرور اسلامی‌ـ ایرانی پای‌بند به نمایشِ بود، یعنی جلوات حق، است و از این رو، به تناسبات دقیق ریاضی پای‌بند نیست. هرچند این دو قطب واگرا، در تلاش تاریخی خود، به همگرایی می‌رسند و به هم نزدیک می‌شوند. بررسی تاریخی و سیر تحوّل معنایی صناعت و هنر یکی از اهداف این تعالیم است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هیأت علمی دانشگاه هنر

E-mail:bani.ardalan@yahoo.com

کلیدواژه‌ها: هنر، فضیلت، صنعت، صنع، صنایع مستظرفه، تخنه، هنرور.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با ظهور دورهٔ جدید و تحوّلی که در طرز دریافت و دانستِ آدمی از مسایل وجود و حقیقت حادث شد، بسیاری از الفاظ و اصطلاحات از مرزهای مفهومی خود منحرف شدند و معانی تازه یافتند. از آن جمله است لفظ art. در ادوار پیشامدرن، به‌خصوص در دریافت شرقی و دینی، این کلمه، که امروز معادلِ لفظِ فارسیِ هنر است، با معانی حُسن و جمال پیوستگی داشت. در همان حال، حُسن و جمال در آثار اندیشمندان اسلامی در ضمن بحث از وجود و مراتب آن مورد تحقیق قرار می‌گرفت. از این رو، هیچ بحث مستقلی از آنچه امروزه به نام هنر می‌شناسیم در معارف تمدن‌های شرقی نمی‌توان سراغ کرد. البته، این فقدان را نباید به‌معنای غفلت از یک امر مهم گرفت؛ بلکه می‌توان گفت کلمهٔ هنر، به‌نحو اصالی و مستقل، مورد توجه نبوده، امّا، ضمن و ذیلِ بحثِ حُسن و زیباییِ تجلّیِ مراتبِ وجود مطرح بوده است. به بیان دقیق‌تر، بحثْ وجودی (onthologic) ملحوظ می‌شده است ـ یعنی سروکار با هستی‌شناسی می‌داشته است. در همان حال، در دورهٔ جدید، بحث از هنر در آرای متفکّران مدرن، به امر خلاّقیت و نوآوری و نبوغ فردی و ذوق شخصی، تقلیل می‌یابد و آن وجه از هنر مورد نظر قرار می‌گیرد که در مرتبهٔ استتیک (aesthetics) و متعلق به بحث معرفت‌شناسی یا اپیستمولوژی (Episthemology) است.

امّا، هنر، در معنای قدیم خود، از یک سو عینِ فضیلت و جوانمردی و فتوّت بود و از سوی دیگر انکشاف و تجلّی حقیقت ـ شأنی که در آثاری که اکنون زیر عنوان "اثر هنری" قرار می‌دهیم ظهور و بروز می‌یابد.

نظری به سابقهٔ تاریخی

کلمهٔ هنر در زبان‌های کهن هندی، سنسکریت، و در نوشته‌های اوستایی، با توجّه به اجزای آن، معنای نیک‌مردی دارد. این واژه مرکّب از دو جزء hu (هو) به‌معنای خوب و نیکو و nara (نره) به‌معنای مرد و به طور اعم، آدمی (انسان) است و

در صورت ترکیب، معنای نیک‌مردی می‌دهد.

در متون فارسی میانه (پهلوی) هنر به‌معنای فضیلت است. در کتاب *شکند گمانیک ویچار*، فضایل اربعه به چهارهنران تعبیر شده است: اعتدال، هنر، خرد، و نیرو. در این کتاب، که از متون کلامی زردشتی به شمار می‌رود، فضایل چنین به طبقات اجتماعی تخصیص یافته است: چمِ اعتدال از آنِ طبقهٔ روحانیون شناخته می‌شود که خویش‌کاریِ آن تقوی و خشیت است؛ هنر به طبقهٔ جنگاوران تعلّق دارد که قرین با مردانگی و جوانمردی است؛ خرد از آنِ طبقهٔ کشاورز است که خویش‌کاریِ آنان کشت و ورز توأم با فرزانگی است؛ و بالأخره، نیرو به طبقهٔ صنعتگران و پیشه‌وران اختصاص دارد. هنر، در این معنی، علاوه بر اطلاق عام، خاصِّ طبقهٔ جنگاوران است و جز معنای فضیلت، به‌معنای جوانمردی و فتوّت نیز است.

فردوسی در داستان به‌تخت‌نشست منوچهر، چنین آورده است:

چو دیهیم شاهی به سر برنهاد — جهان را سراسر همه مژده داد
به داد و دهشن و به مردانگی — بـه نیکی و پـاکی و فـرزانگی
هَمَم دیـن و هـم فـرهٔ ایزدی — هَمَم بخت نیکی و هـم بخردی
ابا این هنرهـا یکـی بـنـده‌ام — جـهان‌آفـرین را ستـایـنـده‌ام

(فردوسی، 1386، دفتر یکم، 161)

در این مقام، **هنر** را فردوسی در معنای مردانگیِ توأم با معدلت‌خواهی دیندارانه، نیکی و پاکی و فرزانگی و در همان حال، زور و نیرو و توانمندی به‌کار می‌برد.

واژهٔ هنر در متون فارسی دری و در دورهٔ اسلامی نیز به‌معنای فضیلت آمده است که ادامهٔ مناسبت آن با معنای کهن آن است. در *تفسیر کشف‌الأسرار* میبدی، در برابر کلمهٔ "تزکیه"، معادل هنری، روزبهی، پاکی، و بی‌عیبی آمده است. در این معنی، شرط هنری و روزبهی، پاک بودن و تزکیه از ماسوی‌اللّه است تا آدمی به فلاح

و رستگاری و نیک‌مردی نایل شود. در چنین کاربردی، و حتّی در نحوهٔ استفادهٔ حافظ از این واژه، تعبیر هنر بیشتر مناسبت با هنر عام دارد:

روی خوبست و کمال هنر و دامن پاک
لاجرم همّت پاکان دو عالم با اوست

مع‌هذا، در نوشته‌ها و اشعار فارسی، هنر به‌معنای خاصّ آن، یعنی مهارت، نیز به‌کار رفته است- هرچند این دو معنی در هم تداخل می‌کرده‌اند. ناظم‌الأطّباء در *فرهنگ* خود آن را به «علم و معرفت و دانش و فضل و فضیلت و کمال» معنی می‌کند. اصولاً قدما واژهٔ هنر را قابلیّت و لیاقت و کفایت و توانایی فوق‌العادهٔ جسمی یا روحی تعبیر می‌کردند. اینچنین هنری، البتّه آموختنی بود و آن را به اصیل‌زادگان و نژادگان می‌آموختند. در شعر آغاجی بخارائی، هم‌عصر نوح بن منصور سامانی (366 ـ 387ق)، تعداد این هنرها ده عنوان شده است:

ای آن‌که نداری خبری از هنر من
خواهی که بدانی که نیَم نعمت‌پرورد
ادب آر و کمند آر و کتاب آر و کمان آر
شعر و قلم و بربط و شطرنج و می و نرد

(پیشاهنگان شعر پارسی،170)

هم‌چنان که در سیاههٔ آغاجی مشاهده می‌کنید، به‌رغم "هنرها"یی مثل شعر و قلم و بربط، همهٔ این داشت‌های دهگانه را باید جزو فضایل و کفایت‌های شاعر، آغاجی بخارائی، منظور داشت و نه در مفهومی که ما امروزه از هنر می‌دانیم و به آن قایلیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنر در معنای جدید

اختصاص معنای هنر به art پس از آشنایی جامعهٔ ایران با فرهنگ غرب صورت گرفت. تا پیش از این، هر آنچه را امروزه به‌عنوان هنر می‌شناسیم، در تعبیرات

صنعت و فن می‌شناختند و در عهد قاجار از آن به "صنایع مستظرفه" یاد می‌کردند.

در جزوهٔ "فرهنگپایه"ای که فرهنگستان ایران، در تاریخ 1315 شمسی انتشار داد، به‌جای ارباب صنایع مستظرفه، واژهٔ "هنرپیشگان" پیشنهاد شده است،[1] با این توضیح که «هنرپیشه مفرد آن خواهد بود». در همان حال، **مدرسهٔ صنعتی** را "هنرستان" نام می‌دهد[2]، و معلّم صنعتی (یا معلّم هنرستان) را "هنرآموز" می‌خواند[3].

تعبیر صنایع مستظرفه ترجمهٔ fine arts انگلیسی و beaux-arts فرانسه بود که پیش از تأسیس فرهنگستان ایران در سال 1314 شمسی، معمول جامعهٔ فارسی‌زبانان بود. این تحوّل معنایی، که پشتوانهٔ قدرت رسمی داشت، عملاً در جامعهٔ ایرانی جاافتاد. می‌بینید که جامعهٔ آن روزی ایران، یعنی پیش از تأسیس فرهنگستان، با جامعهٔ قرن هیجدهمی اروپا تصوّر کمابیش یکسانی از آنچه ما امروزه "هنر" می‌گوییم داشتند. در جامعهٔ اروپایی قرن هیجدهم، از این واژه، تصوّر صنایع و صنعت حاکم بود. در بابِ مدرن (امروزینه) از واژهٔ هنر، با سروکار یافتن فرهیختگان ایرانی با واژهٔ اروپایی art، همراه شد. حتّی محمدعلی فروغی در کتاب *سیر حکمت در اروپا*، واژه art را به "فن" ترجمه می‌کند[4].

کمال فنّی در نزد یونانی

واژهٔ هنر با معانی یونانی واژهٔ تخنه (Techne) بی‌مناسبت نیست. معنای تخنه در یونان عهد هومر عبارت بود از «مهارتِ دست، عموماً در استفاده از ابزار، به‌ویژه در فلزکاری»[5]. وبستر *بزرگ* آن را به «اصول یا روش‌هایی که برای ساختن چیزی یا فرآورد شیئی در کار می‌کشند» معنی می‌کند و آن را در قیاس با **دانست احاله** می‌دهد. در هر حال، تخنه به‌معنای مهارت، توانایی، حرفه، پیشه، و صنعتی که با دست و ابزار ساده صورت می‌گرفت، با کاربرد هنر در آثار قدمای ایران نزدیکی مفهومی دارد. واژهٔ نفی تخنه، atechne، به‌معنای بی‌هنر و ناتوان و غیرماهر است. تخنه در سیر تطوّر تاریخی خود به‌معنای تکنیک تحوّل پیدا کرد که معنی یونانی آن

ساختن و تکمیل کردن و به طور کلی، به‌معنای فن است. به هر حال، این مهارت می‌توانست کیفیّت جادویی به خود بگیرد و تا سرحد ترفند و نیرنگ پیش برود و با شعبده و تردستی فریبکارانه پهلو بزند.

ارسطو فعّالیّت‌های انسانی را به سه دسته تقسیم کرد: نظری، عملی و ابداعی. از نظر ارسطو تخنه یا فن در مرتبهٔ سوّم ـ پوئزیس (poesis) یا ابداع ـ متحقّق می‌شود؛ و غایت آن تکمیلِ کارِ طبیعت، مانند ساختن ابزار یا محاکات طبیعت (بیان بی‌زیادت و نقصان چیزی، تقلید)، است. تخنه، علاوه بر معنای ساختن که به مهارت دست و کار و زحمتِ ملازم با آن اشاره دارد، نسبت مستقیمی نیز با عقل عملی دارد. از این رو، اصولِ معرفتیِ آموزش‌پذیر نیز از آن مستفاد می‌شود. می‌توان گفت مراد از تخنه، ساختنی است که مقرون به دانست و معرفت است.

ترفندِ صناعیِ صنعتگران، که در آثار تجسّمی یونانیان به‌صورت تناسب اندام بازنمودِ آن را می‌بینیم، به‌گونه‌ای نظام‌مند، به مهارت فنّی صنعتگران شکل داد. تربیت فرهنگی یونانیان به‌گونه‌ای بود که در محاکات ماهرانه طبیعت نوعی لذّت درونی احساس می‌کردند. اکنون که به تندیسه‌های بازمانده از دوران‌های کهن نگاه می‌کنیم، نوعی واقع‌گرایی آرمانی‌شده را در آنها بازمی‌یابیم. این آثار آکنده‌اند از سرزندگی و شور اقناع. صنعتگر یا هنرمند، خود در این شور اقناع‌کنندگی سهم اساسی دارد. در نتیجه، هنرِ دلچسب در نزد یونانی جز به توصیف سرزنده و البتّه دقیق، تعبیر نمی‌شد. و این اصلِ اساسی زیبایی‌شناسی آن دوران بود. نتیجه‌ای که از این بحث می‌توان گرفت آن است که اثر صناعی، خواه شعر خواه اثر تجسّمی، امری برساخته بود که پوئزیس خوانده می‌شد ـ یعنی ساخت و ورزِ یک فرآورده غایی. در نظر یونانی وقتی که اثر صناعی از جنبه فنّی (ساخت و ساز) کامل باشد، تأثیرِ عاطفیِ مقاومت‌ناپذیر بر مخاطبش دارد. این تأثیر شدید و هیجانی، هم‌سنگ است با "اقناع هنری". طبعاً تندیسه‌های یونانی از چنان کمال و مهارت فنّی هوش‌ربایی برخوردارند که تا حد ترفند و فریب پیش می‌روند. از این رو، هم هومر شاعر و هم

هزیود حق داشتند مدعی باشند که تقلید هنری نیازمند عقل عملی و حیلت‌ساز است.

هنر و art

با این‌همه واژهٔ art از ریشهٔ ars لاتینی است. در زبان فارسی، این واژه معادلِ صنعت و فن و مهارت است و با کلمهٔ artus لاتینی، به‌معنای متّصل کردن و مرتبط کردن هم‌ریشه است. ریشهٔ هند و اروپایی این کلمه واژهٔ ar است، به معنی اتّصال و پیوند دادن. از این ریشه ar مشتقّات فراوانی در زبان‌های هند و اروپایی باقی مانده است که ناظر به مفاهیم و معانی گوناگونی است.

واژهٔ arata اوستایی به‌معنای امر مقدّس، از همین ریشه است. چون به وساطت امر قدسی است که امور عالم به‌هم مرتبط می‌شود، از کثرات خارج می‌شود و به امر وحدانی اتّصال پیدا می‌کند. به عبارت دیگر، از هاویهٔ مظلمه به‌درمی‌آید و سامانمند می‌شود. در واقع، به مدد امر مقدّس "ارته" است که آسمان و زمین، اسماء و خاکیان، به وحدتی سامانمند دست می‌یابند.

در همین حال واژهٔ aºa (اشه) صورت دیگر از arata است. گاه مفهوم مجرّد دارد، و به‌معنای توانگری و بخشایش و برکت و نعمت و پاداش و بهره است، و گاه اسمِ خاصِّ ایزدی است که نگهبان ثروت و دارایی است. در متون زند، در تفسیر **اشه** چنین آمده: توانگری که از درستکاری و پارسایی است. به وساطت **اشه** (راستی) راه وهومن (اندیشه پاک) بازشناخته می‌شود.

با این توضیح ریشه‌شناختی، می‌توان گفت که یکی از معانی art، همانا متّصل کردن و پیوند دادن به واسطهٔ امر مقدّس است. به بیان دیگر، به مدد هنر، به‌معنای شریف و اصیل کلمه، آدمی کسب جمعیّت از کثرات می‌کند و امر وحدانی مقدّس بر او متجلّی می‌شود.

در عین حال، معنای دیگر کلمهٔ art، تحدید حدود کردن و سامان بخشیدن و از این طریق، تقرّب حاصل کردن است. پس می‌توان گفت به واسطهٔ هنر، آدمی به معبود خود تقرّب پیدا می‌کند. تا آنجا که هرکس صاحب فضیلت و پاکی و روزبهی باشد و آراسته به خصالِ نیک، یعنی دارای نیک‌مردی و فتوّت، تقرّب او نسبت به حق (بنا بر مظهریّت او) بیشتر خواهد بود.

با توجّه به این مفاهیم، می‌توان نتیجه گرفت که هنرمند حقیقی شخصی است صاحب مهارت و توانایی، که با ابداع اثر هنری سعی در تقرّب حاصل نمودن به معبود خود دارد؛ و طی این مراتب است که صاحب فضیلت و نیک‌مردی و فتوّت می‌شود.

سه ضلع یک مثلث

هنر، فن و معرفت سه ضلع یک مثلث شناخته می‌شوند که در آن برترین تجلیّات روح و اندیشه انسان ایرانی را می‌توان دید. ایرانی از دیرباز در مادّه یک عنصر پیام مینوی می‌دید. مهارت و توانایی او در به‌کاربردن مادّه، به‌عنوان حاملِ پیام مینوی، او را به سمت نوعی معرفت‌شناسی کشاند که کاملاً با تجارب ملل دیگر، خاصّه هنرور یونانی، متفاوت از کار درآمده است. سرسپردگی او برای کسب مهارت فنّی، در همان حال که او را نسبت به قواعد فنونش متعهّد و ملزم می‌کرد، او را نسبت به ارزش نهادنِ فزون از حدِّ به آن نیز بی‌اعتنا می‌ساخت. عوالمی که هنرور ایرانی با آن سروکار داشت از چنان تقدّسی برخوردار بود که مواجهه با آن می‌بایست در عین صداقت و پاکدلی و تنزّه صورت گیرد. صنعت‌ورزی در کار، صِرفِ صنعت، دیوار حایلی بین صدق و صداقت او و معنویّت پنهان در مادّه پیش می‌آورد.

صنعت مکن که هرکه محبّت نه راست باخت
عشقش به روی دل در معنی فراز کرد

خواجه تلویحاً، بلکه صراحتاً، هر نوع "شیوه‌زنی" یا "ترفند" یا "نیرنگ‌بازی" را در امور عوالم معنوی منع می‌کند و هشدار می‌دهد که رفتار غیرصادقانه باعث بسته شدن دل در دریافت معنویّت می‌شود. می‌بینیم که در فرهنگ واژگان حافظ، معنی صنعت گسترش پیدا کرده و به ترفند و، با کمی توسّع معنای، به تقلّب و فریب رسیده‌است. در چنین درک و دریافتی که منحصراً با مقوله صدق ارتباط پیدا می‌کند، فریبِ ناشی از ترفند و شیوه‌زنی می‌تواند طالب را از امر مینوی دور کند، و هنرور همانا طالب است.

یادآوری این نکته را ضروری می‌یابیم که معنای هنر (تخنه) در یونان فریب و نیرنگ نیز می‌بود. در فرهنگ یونانی این فریب، ستودنی و برای تأثیرگذاری بر مخاطب لازم تلقی می‌شد؛ امّا، می‌بینید که دید و دریافت ایرانی کاملاً در عکس و نفی چنین توقّعی از نقش هنر حرکت می‌کند. اصولاً در میان ایرانیان، کسی زیبایی را برخاسته از حسیّات یا آن را محرّک حواس نمی‌دانست. هنرور صادق ایرانی چنین کاری را با فریب همسان می‌گرفت و نوعی خیانت به عوالمی که در آن سیر می‌کرد به حساب می‌آورد.

اصلاً لفظ استتیک (aesthetics) برآمده از واژه یونانی aisthesis به‌معنای حسّی است و آنچه راجع به حسّ می‌شود[6]. بنابراین، توقّع نداشته باشید که در نزد ایرانی مسلمان حقیقت و زیبایی که امری مینوی است، تا حدّ محسوسات و امور محسوس تنزّل پیدا کند.

واقع آن است که دریابِ زیبایی در نزد هنروران مسلمان ایرانی، متأثّر از نگرش عرفانی بوده است، یعنی معرفت حق. همین نگرش تعیین‌کننده، آنها را نسبت به محاکات طبیعت، آنچه در آثار تجسّمی یونانی می‌بینیم، دور می‌کرده است.

تحوّلات جامعهٔ اروپایی در قرن هیجدهم (که به نحوی با انقلاب تکنولوژیک همراه بود)، میان هنر مفید (یا کاربُردی) و هنر ظریف (یا زیبا) تفاوت قایل شد. در این تفاوت‌گذاری، مرزهای شناسایی، بین هنر از یک سو و صنعت و فن از سوی

دیگر، بازشناخته شد. بحث‌های مربوط به نبوغ و خلاقیّت و زیبایی، مباحثی است که پس از این تحوّلات شکل گرفت. مقولهٔ مهارت، که دست‌کم هم در مفهوم **تخنه** و هم در "آرت" مستتر بود، دیگر به همان مفهوم گذشته خود نماند. "تخنه" در کاربرد تازه خود به‌صورت تکنیک، به حوزه صنعت و فن منحصر شد، و آرت، در بُعد تازه‌اش، نمایش احوالات درونی هنرمند و بروز انعکاس‌های حیات اجتماعی در دستاوردهای شخصی گشت.

به این طریق، معیارهای تازه‌ای برای سنجش، برای نقد و برای ارزش‌گذاری آثار هنری پدید آمد که تا پیش از این مطرح نبود. این تحوّل، البتّه، در پرتو به‌رسمیّت شناختن هویّت فرد و شاخص شدنِ فردیّت آحادِ جامعه صورت گرفت.

این تحوّل که بازتاب‌های آن، طی سده‌های اخیر، به جامعهٔ شرق، و نیز ایران، رسید یک تکانِ هویّتیِ بنیان‌کن را به همراه داشت. چرا که هنرمند ایرانی، به‌خاطر نگرش عرفانی‌اش، اساساً فاقد احوالات شخصیّه بود. هنر برای او وسیله‌ای بود به قصد تزکیهٔ نفس و تصفیهٔ قلب. هنرمند از دلبستگی‌های وجود زمینی‌اش درمی‌گذشت تا در پهنهٔ نامتناهی حق، خود را غرق کند. از همین رو، شما در بسیاری از آثار مورد ستایش جهانیان، نام هنرمند آفریننده را نمی‌یابید. اثرِ بدونِ امضا به‌معنای آن بود که آفرینندهای جز آفرینشگر حقیقی وجود ندارد. آنچه می‌بینید حقّ است و بس. کسی در میان نیست؛ واسطه از میان برخاسته است.

تصرّف در طبیعت

تصرّف در شکل چه‌بسا حاکی از دور شدن و حتّی نفی و انکار نظم و تناسباتی باشد که در طبیعت به قدر کافی قابل مشاهده است. صورت عکس آن، رعایت تناسباتی است که به گونه اغراق‌شده در تندیسه‌های یونانی بازمی‌یابیم.

تناسبات هندسی در هنر ابتدا در جهان‌شناسی فیلسوفان یونانی انعکاس بارز خود را یافت. کوشش این فیلسوفان بر این مصروف بود که هم در طبیعت و هم در

هنر یک قانون هندسی عام بیابند. فرض بر آن بود که اگر هنر (که همانا زیبایی است) چیزی جز هماهنگی و رعایت تناسب نباشد، پس منطقی به نظر می‌رسد که این تناسب در همهٔ احوال ثابت باشد. این‌چنین بود که تناسب هندسی مشهور به "تقسیم طلایی" ابداع شد. این تناسب قرن‌ها به‌عنوان کلید رازگشای اسرار هنر در نظر گرفته می‌شد و هنوز هم طرفداران بسیاری دارد. این تناسب نه‌تنها در هنر، بلکه در طبیعت نیز بازشناخته شد و از حدّ ابداع گذشت و به نوعی کشف منجر شد. طبعاً این کشف حیرت‌زا، از حرمت مذهبی و از تقدّسی الهی برخوردار گشت و قرن‌ها بر تولید آثار هنری اثر گذاشت.

گفته می‌شود قوانین علم مناظر و مرایا (perspective) را نخستین بار آگاثارکوس (Agatharcus)، دانشمند هندسه‌دان یونانی، مورد مطالعه قرار داد تا برای نمایشنامه‌های آسخیلوس (آشیل) اثاث صحنه (دکور) بسازد[7]، امّا زمینهٔ اصلی رسیدن به "تقسیم طلایی" را باید کشف ریشه‌های عدد گنگ (اصم) دانست. فیثاغوریان ریشه دوم عدد 2 را، که نخستین عدد گنگی بود که کشف شده بود، می‌دانستند و راه‌های اصیلی برای تخمین مقدار آن می‌شناختند. فیثاغورس، بنا به گفته پروکلوس (Proclus)، نخستین کسی بود که هندسه را در شمار علوم عالی قرار داد[8]. یکی از مهم‌ترین نتایج کشف ریشه‌های عدد گنگ، ابداع نظریهٔ تناسب هندسی به دست اودوکسوس (Eudoxus) بود.

تقسیم طلایی بعدتر توسط اقلیدس و در قضیه‌هایی که طرح کرد، پرورده شد. فرمولی که معمولاً ارایه می‌شود این است که خط محدودی را طوری تقسیم کنیم که نسبت قطعهٔ کوتاه‌تر آن به قطعهٔ درازتر مانند نسبت قطعه درازتر به تمام خط باشد. قطعاتی که به دست می‌آیند، به طور تقریبی، به نسبت 5 به 8 خواهند بود (یا 8 به 13 و 13 به 21 و جز این)[9].

اسرارآمیز بودن این تناسبات ریاضی سبب شد که برخی آن را به‌عنوان کشفِ یک راز الهی تلقی کنند و برای آن تقدّس قایل شوند. هنوز هستند بسیاری کسان که

"تقسیم طلایی" را معیار ریخت‌شناسی، چه در طبیعت چه در هنر، می‌دانند. در نتیجه، اصل تناسب طلایی، یکی از مباحث زیبایی‌شناسی درآمد.

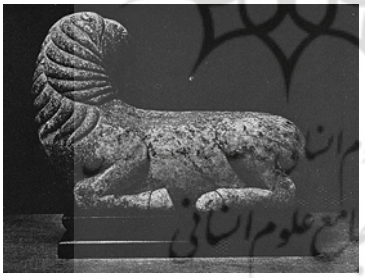
به‌نظر می‌رسد که هنرمند در تجربه‌های دیداری خود به‌نحو شهودی این تناسبات را درمی‌یابد و آن را در کار خود اعمال می‌کند، چون در چشم او این شکلِ بازپرداخته، از هماهنگی، توازن و چشم‌نوازی برخوردار است. چنین دریافت شهودی را به روشنی در نقش‌های باستانی بازمانده در غارها می‌بینیم. هنرمند غارنشین، بی‌آنکه آگاهی نسبت به چنین تناسباتی داشته باشد، عملاً آن تناسبات را در کار خود دخالت داده است. فراتر از این، او با این نقش‌ها و رنگ‌ها به نحوی در شکل طبیعت تصرّف کرده است. حال آنکه بعدتر، وقتی که این تناسب آگاهانه می‌شود، در نقاشی‌های پی‌رو دلا فرانچسکا (Piero della Francesca)، مثلاً نمونه‌های افراطی از رعایت چنین تناسبی را بازمی‌یابیم که با منظور هنرمندانِ صنعتکارِ یونان باستان به کلّی متفاوت است.

در واقع، رعایت شهودی، و نه آگاهانهٔ تناسب، به دو قصد صورت می‌گرفت. در قدم اوّل، برای تصرّف در نظم هندسیِ حاکم بر طبیعت؛ و در قدم دوّم، برای بازرسیدن به شکل آرمانی که هنرمند در ذهن داشت. این‌گونه رفتار تناقض‌آمیز را حتّی در تندیسه‌سازان یونانی نیز می‌بینیم. با آنکه در آثار فلسفیِ اندیشه‌ورزانِ یونانی، رسیدن به یک نسبتِ آرمانیِ پاسخگو به زیبایی از کوشش دیرپایی حکایت می‌کند، مع‌هذا در آثار تندیسی آنان، نوعی تصرّف در طبیعت را نیز ملاحظه می‌کنیم. هم‌چنان که هربرت رید به درستی خاطرنشان می‌کند، در خطّ پیشانی و بینی، در عالم واقع، «هرگز به این استقامتی که مثلاً در مجسمه آفرودیت ملوسی» مشاهده می‌کنیم، وجود نداشته است.[10] صورت‌ها نیز این‌چنین بیضی‌شکل و پستان‌ها نیز اینچنین گرد در طبیعت نبوده است. از این گفته یک نتیجه مهم می‌توان گرفت: در آثار پیش از رنسانس، مشکل بتوان آثاری را در ایتالیا پیدا کرد که از واقعیت فاصله نگرفته باشد. پس در آثار مورد تقلید یونانی هم، نوعی تصرّف برقرار بوده است. امّا،

در قرن شانزدهم، نوعی اشتباه برداشت در قصد و غرض آثار قدمایی (کلاسیک) پیش آمد و آن‌هم، به‌صورت بازنمایی طابق‌النعل بالنعل طبیعت، یعنی به‌عینه همان صورت واقعی آن، رواج پیدا کرد.

تصرّف شکل در نزد هنرور ایرانی

تصرّفی که هنروران ایرانی در طبیعت و بازنمایی آن در اشکال دلخواه می‌کردند منحصر به دوران اسلامی نیست. به نظر می‌آید آن نحو تصرّفی که فی‌المثل هنرمند چینی در آثار تجسّمی خود اعمال می‌کرد با روحیهٔ ایرانی سازگاری بیشتری داشت تا رعایت تناسبات عدول‌ناپذیر هندسی. در نزد صنعتکاران یونانی، مثلاً اسب تراشیده‌شده از مرمر یشم، که اکنون در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت محفوظ است، و احتمالاً به دوران سلسله تانگ تعلّق دارد (618ـ 906/م)، از چنان غریزه‌ای پیروی کرده است. آنچه ما پیش از این به دریافت شهودی از آن یاد کردیم. این اسب چینی به دشواری به اسب واقعی شبیه است؛ حتّی غالباً آن را با شیر اشتباه می‌گیرند. امّا، به‌رغم این‌همه تصرّف عامدانه، که به‌صورت حجم‌های خمیده خود را بازمی‌نماید، این تندیسه از چنان قوّت تأثیری برخوردار است که، پس از چهارده قرن، به‌عنوان یک اثر هنری نیرومند در نظر گرفته می‌شود.



شکل 1: اسب، مرمر یشم، چین، دورهٔ تانگ، محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت.

در نقوش تجسّمی ایران، که از دوران‌های کهن به‌جا مانده است، نیز به چنین تصرّف شهودی در شکل مواجه‌ایم. مثلاً، در دو لوح نقش برجسته گچی دورهٔ

ساسانی، که عمری بیش از اسب چینی دارند و اکنون در موزهٔ لوور محفوظ‌اند، شما با چنین تصوّری از واقعیت با طبیعت مواجه هستید که، برخلاف تندیسه‌های یونانی، کاملاً منطبق با واقع نیست و طبیعت آرمانی را منعکس نمی‌کند، امّا، بیننده نمی‌تواند از تأثیر هوش‌ربای این تصوّر شهودی برکنار بماند.

تصرّف این‌چنینی به‌معنای آن نیست که دستورزان ایران کهن نسبت به تناسبات مکنون در ساختمان گیتی بی‌اعتنایند یا آن را نمی‌شناسند. فراموش نکنیم که کلمهٔ هندسه عربی‌شدهٔ کلمهٔ فارسی "اندازه" است. شناخت اندازه در نزد ایرانیان امری انکارناپذیر است. این شناخت را به‌صورت بارز، هم در اشکال تجسّمی بازمانده از دوران باستان و هم در بناها و ساختمان‌های کهن بازمی‌یابیم.

داریوش اوّل (522–486ق.م.)، در سند مهمّی که از آن به "فرمان کاخ شوش" یاد می‌کنند، چگونگی ساختن کاخ عظیم شوش را شرح داده است.[11] کتیبه‌های داریوش، به خط پارسی میخی، بر لوح‌های مرمری و گلی و آجرها و زیرستون‌ها، که در شوش پیدا شده‌اند، به 20 عدد می‌رسد. طرز بنا کردن کاخ شوش بر لوح گلی ثبت شده است. داریوش در ابتدا می‌گوید که «آنچه من کردم به خواست اهورامزدا کردم»، و سپس، شرح کندوکوب زمین و برآوردن دیوار آن را می‌دهد که به دست قوم بابل صورت گرفت؛ الوارها از کوه لبنان توسط قوم آسور آورده شد. سپس، یک به یک، موادّ مصرفی در کاخ را سیاهه می‌کند و سرزمین مبداء آنها را می‌دهد. سنگ‌تراش[های] کاخ، یونانیان و ساردیان بودند؛ زرگران، مصری و مادی بودند. تزیین‌کنندگان دیوارها، مادی‌ها و مصری‌ها بودند. خشت‌ها به دست بابلی‌ها قالب‌گیری و در آفتاب پخته شد.

بر اساس این سند هم موادّ و مصالح کاخ از خارج ایران آمده بود و هم اغلب سازندگان و آرایه‌دهندگان آن خارجی بودند و این‌همه به فرمان مستقیم داریوش شاه صورت گرفته بود تا او بتواند، در این‌همه کتیبه، عظمت نقش خود را ستوده باشد. آنچه هم مورد توجه آندره گُدار و هم پوپ قرار گرفته نقش کارفرمایانی است

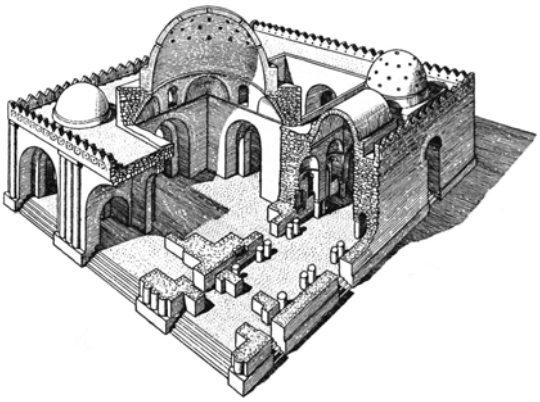
که توانسته‌اند این نیروهای بیگانه را در جهت خواست شاهنشاه ایرانی هدایت و مدیریت کنند. آندره گُدار تصریح می‌کند که هم داریوش و هم، پیش از او، کوروش جمعی از معماران و مهندسان عالی‌مقام را که سال‌ها در کارهای این‌چنینی آزموده شده بودند، در اختیار داشته‌اند.[12] این کارفرمایان آزموده نه تنها در ترسیم طرح و نقشهٔ بنا، بلکه در جزیی‌ترین تزیینات آن، دارای دانش پیشاپیش بوده‌اند. جهان‌شناسی یکپارچهٔ آنها چنین مدیریت مستقیم را ضمانت می‌کرده است. دور نیست اگر گُدار، که بیش از سی سال در ایران در زمینه باستان‌شناسی خدمت کرده، اعتراف می‌کند: «عالی‌ترین هنر ایران، به‌معنای حقیقی هنر، همیشه معماری آن بوده است».[13] به نظر او، این برتری نه تنها در همهٔ ادوار تاریخی ایران محقّق است، بلکه در مورد دورهٔ اسلامی نیز صدق می‌کند.

(الف)

(ب)

شکل 2: الف) تصویر برش‌یافته بر روی گچ (28/5 سانتی‌متر)؛ ب) لوح نقش برجسته گچی (22/5 انتی‌متر)؛ هر دو در موزه لوور. هر دو از عهد ساسانی.

دانشِ ایستایی و ساختمانیه (مصالح) شناسی، از اساس معماری ایرانی شناخته می‌شود. در همان حال، زیبایی‌شناسی معماری ایرانی از دانشِ ایستایی آن جدا نبود. هم‌چنانکه در کاخ سروستان (شکل 3) می‌بینید، منطق معماری ایرانی خود را در شکل‌گیری اتاق‌ها و تالار و ایوان، پیرامون یک میان‌سرا، می‌نمایاند. این منطق، که کم و بیش تا به امروز ادامه یافته، درون‌گرایی خاصّی را نشان می‌دهد و با برداشت معرفتی انسان ایرانی پیوند نزدیک دارد.



شکل **3**: بُرش هندسی قصر سروستان، که نظام طاق‌بندی هنر ساسانی را نشان می‌دهد.

کجا سرچشمه می‌گیرد؟ در نزد
هدف او و کوشش همیشگی او
ه
آ
پ
بیننده‌اش تجسّم بخشد. هنر سفالگری، که کهن‌ترین هنر دستورزانه بشری شمرده می‌شود، این کوشش را به روشنی می‌نمایاند. امتداد فرهنگی این کوشش بی‌تزلزل را از چهارمین هزارهٔ پیش از میلاد می‌توان پی‌گرفت که ابتدا در طراحی‌های سفالگری، و سپس در مُهرها، و سپس‌تر در آثار مختلف مفرغ و مسین ثبت شده است.

سفالگری هم ساده‌ترین و هم دشوارترین هنرها شمرده می‌شود؛[14] ساده‌ترین است، چون بدوی‌ترین هنرهاست؛ و دشوارترین است، چون انتزاعی‌ترین هنرها خوانده می‌شود. از لحاظ تاریخی نیز، سفالگری قدیمی‌ترین هنرها در نظر گرفته می‌شود. انسان نخستین ظرف‌ها را از گل خام درست می‌کرد و در پیش آفتاب و باد می‌گذاشت تا خشک شود. کشف آتش دگرگونی عمیقی در این هنر پدید آورد، چرا که اکنون انسان می‌توانست فرآورده‌ای بادوام‌تر بیافریند که هم کارایی روزانه داشته باشد و هم از زیبایی شکل برخوردار باشد. گفته می‌شود این هنر در قرن پنجم پیش از میلاد تکامل راستین خود را بازیافت.

حال، اگر به دو دستاورد حاصل از دو حوزه جغرافیایی، یونان و ایران، نگاه کنیم متوجّه دو برداشت کاملاً متفاوت هستی‌شناسی در آثار به‌جامانده می‌شویم. گلدان یونانی را

هم‌چون نمونه‌ای از هماهنگی کلاسیک می‌شناسند. این هماهنگی، هم‌چنان که پیش‌تر گفتیم، با حفظ و رعایت تناسبات هندسی شکل گرفته است. کارشناسان هنر، ازجمله هربرت رید، این‌همه کمال و تمامیّتی را که در گلدان‌های یونانی وجود دارد "سرد و بی‌جان" می‌یابند (همان.12). امّا، آنچه به‌عنوان سفالگری شرق خوانده می‌شود، این هنر را به مراحلی حتّی "باریک‌تر و ظریف‌تر" از یونان بالا برد.[15]

حال، اگر سفالینه‌های بازیافته در تپّه‌های اَملَش را با گلدان‌های یونانی مقایسه کنیم تفاوت آشکاری می‌بینیم. آن هماهنگی حاصل از نظم پیش‌اندیشیدهٔ یونانی، که به یک هنر ایستا می‌انجامد، در سفالینه‌های اَملَشی، به‌خصوص در گاوهای پروریده‌اش، یک هنر پویا و سرزنده را به نمایش می‌گذارد. بدوی بودن هنر سفالگری و پیوند تنگاتنگ آن با زندگی و نیازهای روزمرّه سبب می‌شود که روح قوم ناگزیر در آن متجلّی شود. این اتّفاق، چندان بارز رخ می‌دهد که سفالگری را می‌توان هم‌چون حدّ حسّاسّیت و سامانی، که نماد و نمون روح قوم را بازتاب می‌دهد، درنظر گرفت.

قدمتِ نگرشِ کنایی

طرح‌ها و الگوهای بدوی زبان خاص خود را دارند. این نمادها (icons)، از آنجا که برگرفته از عناصر طبیعت‌اند، تقریباً در همهٔ فرهنگ‌ها همسانی‌هایی را نشان می‌دهند، با این‌همه، فرهنگ واژگان آنها را از دست‌رفته باید تلقی کرد. به‌رغم این، هنرشناسان و کاوشگران آثار باستانی می‌کوشند نمادهای آن را بازخوانی کنند. خانم فیلیس اکرمن (Phyllis Ackerman) در نوشته‌ای که به مسایل نمادنگاری (iconography) ایرانی می‌پردازد[16] برخی از این نمادها را و تطوّر صوری آنها را

مورد توجّه قرار داده است. در دین‌های ابتدایی (بدوی)، امر دینی به ندرت از امر اجتماعی ـ فرهنگی متمایز است. در این دین‌ها، نوعی زمینهٔ مفهومی رازآمیز وجود دارد که از کنایی بودن آن ناشی می‌شود و همین جنبهٔ کنایی است که به فرآورده‌های آن صورت نمادین می‌دهد.

سنن این دین‌های ابتدایی سرشار از اسطوره و آکنده از نماد است. اسطوره‌ها برای توضیح و تبیین سرآغازها فرابافته شده‌اند. با این‌همه، حتّی اسطوره‌ها نیز به ناممکن بودن توضیح و تبیین ماهیّت توصیف‌ناپذیر سرآغازهای مطلق و غایی پی‌برده بودند. از این رو، می‌بینیم که در سنّت این دین‌های ابتدایی، کار و بار نمادپردازی از وسعت و رونق بیشتری برخوردار است. در فرهنگ دینی ایرانیان باستان نیز، چنین کوششی دیده می‌شود. آن‌سان که این نمادها شیوه‌ای برای نمایش ارتباط انسان با واقعیت طبیعی و محیطی درآمده بودند. درنتیجه، انسان دین‌ورز ایرانی، از این طریق، در صدد درک فحوای عملی جهان، برقرار کردن ارتباط با آن، و تبیین و توضیح آن بوده است. از یک جهت، می‌توان گفت که نمادها همانا زبان نمایشی اسطوره‌اند. و از آنجا که دین‌های الهام‌بخش خزانهٔ عظیم و متنوّعی از انواع هنرها بوده‌اند، این نمادها غالباً آنچه را که واقعیتِ دینیِ کانونی آنها انگاشته می‌شود تجسّم می‌بخشند. با این توضیح، چند نماد کهن ایرانی را بررسی می‌کنیم به این قصد که راهی به ذهن هنرور ا

شکل **4**: طرح نمایشگر آسمان، برگرفته از یک جام سفالی، تخت جمشید؛ هزاره‌ی چهارم، پ.م.

در میان نمادهایی که خانم اکرمن بررسی کرده است سه طرح از سفالینه‌های بازیافته در پرسپولیس را انتخاب می‌کنیم که هر سه، نماد آسمان هستند و کیفیّت کنایی آنها را مورد توجّه قرار می‌دهیم. این سفالینه‌ها، که قدمتی چهارهزار ساله دارند، به ما یاری می‌دهند تا معرفت‌شناسی ناشی از خصیصه روح ایرانی را، تا گذشته‌های دور، پی‌گیری کنیم. سفالینه نخستین (شکل 4) در پرسپولیس به دست آمده است. خانم اکرمن منحنی بالای طرح با تزیین لوزی را نماد و نمون آسمان می‌گیرد.

برداشت خانم اکرمن البتّه درست است. طرح چتر، که نمایشگر آسمان است، در عین حال، نمایندهٔ یکی از لوازم دستگاه پادشاهی در ایران و ساز و پیرایهٔ آن شناخته می‌شود. شاه نمایندهٔ آسمان بر زمین بود و بودن چتر در بارگاه شاهی نشان آن بود که شاه، خدایگان، ریشه در آسمان دارد. خواه آسمانهٔ بالای نقش را نشان آسمان بگیریم یا ماه، دو نیمه‌ای که از وسط تقسیم شده (شکل 5) نشانی از تقسیم شبان‌روزی، نیم‌شب و نیم‌روز، دارد. خطوط پلّکانیِ شکل 5 و دو ستون چند پایه شکل 4، نمایندهٔ آب آسمان بر زمین می‌خوانند.

شکل **5** : بُن مایه‌ی منقوش بر یک کوزه‌ی شکسته در تخت جمشید.

دو نیمهٔ منقسم، در عین حال، اشاره به دو نیمهٔ بدن انسانی دارد. تعادل و توازن این دو نیمه برای سعادت دوجهانی از اهمیّت خاص برخوردار است. این تعادل، به تعادل دو امر مکمّل، هرچند ناهمسازِ احساس و اندیشه برمی‌گردد که هیچ‌یک نباید هستند که در نمادنگاری کهن ایرانی گاه به‌صورت خطوط موّاج، گاه منقطع، و گاه به شکل مار پیچان نمایش داده می‌شود. این خطوط، نمایندهٔ آبگیری و در همان حال، نمایندهٔ آسمان است، چرا که آب از آسمان نازل می‌شود (باران). عارفان باران را بوسهٔ بر

دیگری تسلّط و غلبه داشته باشد؛ تسلّط هریکی منجر به رفتار افراطی می‌شود. فرزانگی در هماهنگی احساس و اندیشه رخ می‌دهد. رسیدن به این هماهنگی راه سلوک را رقم می‌زند. اگر توانسته باشیم این نمادنگاری چهارهزار ساله را رمزگشایی کنیم، مفهوم آن کاملاً روشن خواهد بود: راه آسمان از تعادل است.

شکل 6، برداشت کنایی ما را از نمادنگاری کهن این سفالینه‌ها تأیید می‌کند. به‌جز دو طرح نمادینی که آن را نمایشگر آسمان دانستیم، طرح انسان‌نمای شکل 6 نیز بیانگر آسمان است، خواه این طرح انسان‌نما، پهلوانی اساطیری باشد، خواه خدا. هرتز (A. Hertz)، در کتاب *Revue Archéologique*، معتقد است که این نگاره صحنه‌ای از یک آیین مذهبی را به نمایش می‌گذارد. مع‌هذا، به خاطر آنکه نیزه‌ای را با سر سه‌گوش به دست دارد و معمولاً نماد آسمان گرفته می‌شود، و نیز به خاطر حالت بازوانش آن را نمودگاری از خدای آسمان به حساب می‌آورند. تقسیم دوگانه نیز با طرح اندام این نگاره صورت می‌گیرد و چون، برخلاف دو شکل انتزاعی پیشین، این بار با یک اندام انسانی روبه‌روییم، عملاً توازن آسمانی نیم‌روز و نیم‌شب به توازن بدن انسانی و تعادل و هماهنگی احساس و اندیشه منتهی می‌شود. سنگ تراشیده متعلق به تمدّن هلیل‌رود (2500–2000 پیش از میلاد)، که در جیرفت، ایالت کرمان، به‌دست آمده است، همهٔ این نمادنگاری نقش‌های پیشین سفالینه‌ها را بازنمایی می‌کند. طبعاً صنعتِ تراشِ سنگ از سفالگری متأخرتر می‌ایستد. قدمت سفالینه‌ها و سپس پیاده شدن همان نمادها در سنگ نشان می‌دهد که نگرش کنایی به هستی، روند طبیعی خود را بی‌شکست طی می‌کرده است و این خبر از یک روح غالب قومی می‌دهد. گویند بر تاج خسرو انوشروان این پند زینت‌بخش بود: به خویشتن‌شناسان از ما درود!

شکل **6**: نقش جامی سفالی، شوش؛ موزهٔ لوور.

دو جنبه یگانهٔ صُنع و تحقّق معرفت

آنچه امروزه از هنر در همه‌جای جهان رایج است تلقّی تازه از art است. art معادلی است برای تخنه (techne) یونانی. منظور آن است که یونانیان به هنر و اثر هنری، که حاصل دست صنعتگر بود، تخنه می‌گفتند. تخنه یونانی در قرون وسطی به ars ترجمه شد و در فرانسهٔ کهن صورت artiste پیدا کرد و در انگلیسی به‌صورت art ظاهر شد. بنابراین، می‌توان گفت که صورت رایج هنر امروزه همان دریاب یونانی است که ترجمان تازه‌ای یافته است یا به زبان هیدگری، تلقّی آتنیِ هنر است.

در نزد یونانی، برخلاف آنچه امروزه از کلمه تخنه (تکنیک) مستفاد می‌شود، این واژه منحصراً معنای صنعت و فن نداشت. اگر صنعت را به‌معنای ساخت و ساز بگیریم، برای یونانی تخنه، در عین حال، نحو علم بود، یعنی دانست. منتها این دانست، دانستِ ناظر به ساختن بود، یعنی چگونگی ساخت. همین که دانستِ مبتنی بر ساخت به میان می‌آید، دریافت دیگری نیز از مفهوم هنر مطرح می‌شود که همانا پوئزیس است. در واقع، تخنه دانستِ چگونگی پوئزیس، یعنی ساختن است. با این توضیح می‌توانیم بگوییم که تخنه دانش چگونگیِ تولیدِ فرآورده‌هاست. در زمان‌های کهن، در عهد افلاطون، کشتی‌ساز و نجّار و آهنگر و جز این‌ها، در زیر اسم اهل تخنه نام برده می‌شدند. و هم‌چنین، کسانی چون نقّاش و معمار و آنان که با "هنر" سروکار داشتند نیز در شمار اهل تخنه، یا ارباب صنایع، می‌آمدند. امّا، امروزه ما لفظ صنعت را به‌معنای دیگری به‌کار می‌بریم. در تلقّی آتنی از هنر، هم جنبهٔ صُنع و ساخت مطرح است و هم جنبهٔ دانست، یعنی تحقّقِ حقیقت و معرفت ناظر بر ساخت آن. در نتیجه، امر آفرینندگی به ساخت صِرف منحصر نمی‌شود. هم‌چنان که اگر امروزه کسی، با نهایت دقّت و ظرافت، بزرگ‌ترین آثار نقّاشی را کُپی کند (یا سواد بردارد) ما او را هنرمند نمی‌شناسیم. بلکه او را در زمرهٔ اهل مهارت و صنعت قلم می‌دهیم.

هنرمند، در واقع به قوّهٔ خیال، صُوَر مختلف را شهود می‌کند و قوّهٔ خیال وی از صورت انفعالی به ساخت فاعلی مبدّل می‌شود. یعنی هر آنچه را که تخیّل می‌کند در عالم صورت تحقّق می‌بخشد. او از این طریق چیزی پدید می‌آورد، یا فرامی‌آورد. این فرآوری همانا پوئزیس است. یعنی "اینجایی" کردنِ "آنجایی". از این منظر، هنر تحقّـق حقیقتی است که در مرتبهٔ حس تنزّل پیدا می‌کند.

قدمای صاحب‌نظر و صاحبان معرفت در سرزمین ما همین معنای هنر (در مفهوم تخنه) را به صنعت و فن ترجمان می‌شدند و از آن به "هنر" نام نمی‌بردند. در متون کهن، ما با لفظ هنر به این معنی مواجه نمی‌شویم. مثلاً، از موسیقی به صنعت موسیقی یا فن موسیقار سخن می‌گفتند که به‌معنای دانست و نحو کاربری آن بوده است. هنگامی که قاضی میراحمد قمی در کتاب *گلستان هنر*، ص 129، می‌گوید "خیالات عجیبه و انگیزه‌های غریبه اهلِ این صنعت مشهور هر دیار" است، منظور از اهل صنعت، نقاشان و رقم‌زنان است. قاضی قمی صنعت را در مقامی به‌کاربرده است که ما امروزه هنر می‌گوییم.

پی‌نوشت‌ها

1. *فرهنگ‌پایه*،فرهنگستان ایران، 1315، ص15.
2. همان، ص.196
3. همان، ص.196
4. پازوکی، 1384، ص20، زیرنویس.
5. جان سی. بی. پتروپولوس، «*نحوه تلقی یونانی از هنر*»، ص.1
6. همان‌جا.
7. راسل، 1347، ج1، ص.397
8. همان، ص.397
9. پازوکی، 1384، ص.10
10. رید، 1351، ص.13
11. نارمن شارپ، 1343، ص.91
12. نک André Godard,P. 116 .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

13. همان، P. 109.
14. رید، 1351، ص.23
15. همان، ص.23
16. Arthur Upham Pope, P. 831.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

1. پازوکی، شهرام، *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، 1384.
2. تفضلی، احمد، *مینوی خرد*، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، 1354.
3. دبیرسیاقی، محمد، *پیشاهنگان شعر پارسی*(سده‌های سوم و چهارم و آغاز سده پنجم هجری)، شرکت علمی و فرهنگی، تهران، 1374.
4. راسل، برتراند، *تاریخ فلسفه غرب*، ترجمهٔ نجف دریابندری، چ دوم، تهران، 1347.
5. رید، هربرت، *معنی هنر*، ترجمهٔ نجف دریابندری، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران، 1351.
6. *فردوسی طوسی، شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، مرکز دایرةالمعارف اسلامی، تهران، 1386.
7. *فرهنگ‌پایه*،فرهنگستان ایران، تهران، 1315.
8. منشی‌قمی، قاضی میراحمد، *گلستان هنر*، به‌تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، 1352.
9. نارمن شارپ، رلف، *فرمان‌های شاهنشاهان هخامنشی*، دانشگاه شیراز، 1343.
10. Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art*, volume II, sasanian periods.
11. André Godard, *L'art de L'Iran*, Arthaud, 1962.
12. *Webster's third new international dictionary*…, chicago,Encyclopaedia Britanica,1966.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی