محمدرضا رحیم‌زاده[1]

واژه‌شناسی تاریخ هنر

(۵) هنر (بخش دوم)

واژه‌ها و مباحث

در این شمارهٔ *گلستان هنر* به ادامهٔ واژهٔ «هنر» پرداخته‌ایم. «هنر» یکی از واژگان پرکاربرد مشترک در میان اهل نظر و عمل و عامهٔ مردم است و به همین سبب نیز بر معناهای متفاوت و متضادی دلالت کرده است و می‌کند. پرداختن به تاریخ هنر یا به دست دادن تعریفی از آن، ناگزیر متکی به موضعی نسبت به معنای هنر است. از این رو واژهٔ هنر یکی از واژگان کلیدی تاریخ هنر به شمار می‌آید. پرداختن به واژهٔ هنر به‌نحو کامل مستلزم ورود به حوزهٔ گسترده و پیچیدهٔ فلسفهٔ هنر است. در اینجا برای پرهیز از دشواریهای مباحث فلسفی مربوط به هنر، بر دلالتهای لغوی واژهٔ «هنر» تأکید کرده‌ایم و مباحث نظری را بر همین مبنا مطرح کرده‌ایم و پیش برده‌ایم.

این مقاله در سه بخش تدوین شده است. بخش نخست مقدمه‌ای است در بارهٔ تصور رایج همگانی از هنر و در پی آن، از هنرمند و اثر هنری، تا کمکی باشد به خواننده در فهم بهتر تفاوت این تصور با دیگر تصورهای ممکن ولی غیررایج. در این بخش سه عنصر ذوق و نبوغ هنریِ هنرمند، استادی او در کار با مصالح و ابزار، و فصاحت و شیوایی بیان اثر، به عنوان معیارهای تعیین هنر و هنرمند و اثر هنری از منظر تصور همگانی معرفی شده‌اند. بخش دوم را به دلالتهای واژه «هنر» در زبانهای هند و اروپایی و پیوند آنها با یکدیگر اختصاص داده‌ایم. این بخش دو گفتار دارد. گفتار نخست به نسبت هنر و حسن در این زبانها می‌پردازد و گفتار دوم به تحلیل دلالتهای متناسب با معنای حسن در واژهٔ هنر.

در *گلستان هنر* ۶ بخش نخست و گفتار نخست از بخش دوم مقاله را چاپ کردیم. در این شماره گفتار دوم از بخش دوم مقاله را می‌خوانید.

۲-۲. مراتب حسن و نسبت آن با «هنر»

تا کنون در این نوشتار با دو راه برای فهم واژهٔ «هنر» روبه‌رو شده‌ایم. اینجا راه نه معادل روش است و نه متناظر صورتی از تعریف برای تعیین و تحدید موضوع سخن. راه از سویی معطوف به غایتِ آن و از سویی معطوف به موقع و نیت روندهٔ راه است؛ ولی روشْ معطوف به درستیِ تعریف و اجرای اجزای یک فرایند است. روشْ ابزاری است برای درست پیش‌بردن پژوهش، ولی راه معبری است که پرسشگر را به منشاء و مقصود پرسش می‌رساند و بدین‌سان از بنیادْ برخی تعبیرها را برای او آسان و ممکن و تعبیرهای دیگر را دشوار و ناممکن می‌سازد. در بخش نخست این گزارش، با راهِ متعارفِ امروزین برای فهم «هنر» آشنا شدیم؛ راهی جدید که بر پایهٔ آرای امروزین دربارهٔ هنر و اثر هنری و هنرمند می‌توان ترسیم کرد. می‌دانیم که میان برخی از آرای امروزین- از باورهای همگانی گرفته تا نظریه‌های ظریف علمی- می‌توان تفاوتهایی دید؛ ولی این تفاوتها چنان و چندان نیست که اصل راه امروزین فهم هنر را مخدوش کند. در ادامه، در بخش دوم، برای فهم «هنر» به راه دوم رسیدیم؛ راهی که با پرداختن به واژهٔ فارسی «هنر» و بررسی پیوندهای آن با برخی دیگر از واژگان مرتبط در زبان فارسی و چند زبان هند و اروپایی دیگر در برابرمان گشوده شد.

چنان‌که گفتیم، هر یک از دو راه فهم «هنر» تعبیری از این واژه را آسان و ممکن می‌کند. فهم هنر از راه بازخوانی واژهٔ «هنر» به سوی هنری می‌رود که امری است مطلق و هم‌زمان ملموس و در پیوند با بنیاد هستی انسان؛ به سخن دیگر، در پیوند با معناهایی چون «هستی» و «راستی» و «درستی». در مقابل، فهم هنر از راه دوم به سوی هنری می‌رود که مفهومی است قراردادی که با خواستها و انگیزه‌های متغیر انسان تعیین می‌شود.

بر پایهٔ آنچه که دربارهٔ ویژگیهای دو راه گفتیم؛ اکنون چنین می‌نماید که لازم است میان آنها یکی را برگزینیم. کدام‌یک از این دو راه به‌راستی درخور فهم «هنر» است؟ برای پاسخ به این پرسش لازم است معنای «مطلوب» فهم روشن باشد. فهم هنر به چه معنایی مطلوب ماست تا در راه مناسبِ آن وارد شویم؟ به نظر می‌رسد که این پرسش خطا باشد، زیرا هنگامی خواهیم توانست به آن پاسخ دهیم که پاسخ پرسش اصلی را

داده باشیم. ولی ناتوانی در پاسخ به این پرسش به معنای پایان یافتن و بسته شدن راه پرسش و دلیلی بر انصراف از آن نیست. آنچه از این پرسش و پاسخ کافی به آن هنوز ناممکن است، معیار پاسخ «نهایی» مطلوب برای آن است ولی ما اکنون که در آغاز راه پرسش از واژهٔ «هنر» ایستاده‌ایم، به‌راستی به معیاری برای سنجش پاسخ نهایی نیاز نداریم تا ناممکن بودن آن مانع ادامهٔ این راه شود. اکنون خواستهٔ پرسش ما معیاری است برای برگزیدن راهی که فهم «هنر» را محدود و خواسته‌ای جز فهم این معنا را بر آن تحمیل نکند. بنا بر این پرسش اصلی که در پس پرسش پیشین بود این گونه روشن می‌شود: کدام راهْ فهم هنر را کمتر محدود می‌کند؟ کدام تعبیر این خواسته را برمی‌آورد و چگونه؟

به نظر می‌رسد که این پرسش برای آغاز راه مناسب باشد؛ با این همه، پیش‌فرضی در آن هست که بدون تأمل کافی در آن ادامهٔ پرسش ممکن نیست. پیش‌فرض این پرسش آن است که راه پاسخ گفتن می‌تواند فهم ما را محدود کند. ولی آیا برگزیدنِ یک راه برای پاسخ گفتن از میان همهٔ راههای ممکن، در محدود شدن یا نشدن فهم انسان اثری دارد؟ چنین می‌نماید که باید بی‌درنگ بگوییم: «بدیهی است که راه پاسخ گفتن به پرسش در محدود شدن فهم ما اثر دارد». اما چه چیزی در این پاسخ بدیهی است و چرا و چگونه؟ شاید بگوییم: «بدیهی است که یک راهْ فهم ما را نسبت به راهی دیگر کمتر محدود می‌کند؛ پس باید خوب بیندیشیم تا آن راه را از میان راههای موجود بیابیم». ولی مقصود حقیقی هر پرسشگری آن است که به پاسخ مطلوب برسد، نه بهترین و برترین پاسخی که هم‌اکنون ممکن است. بنا بر این امر بدیهی در این سخن آن است که یکی از راههای موجود نمی‌تواند حقیقت موضوع پرسش را روشن کند. پس یابندهٔ آن راه، همان راهی که فهم را به ظاهر کمتر محدود می‌کند، از راههای دیگر بی‌نیاز نخواهد بود. این امر بدیهی هرگز بدان معنا نیست که همهٔ راهها با هم برابرند و به یک پایان راه می‌برند؛ و نیز هرگز بدان معنا نیست که هیچ راهی برای رسیدن به حقیقت موضوع پرسش وجود ندارد. تفاوت بنیادین میان راههای گوناگون فهم یک موضوع یا میان راههای گوناگون پرسش از آن، اگر بنیادین باشد، شهادت می‌دهد که بی‌گمان «راهی» یگانه برای فهم یا پرسش وجود دارد که هر بار به «صورتی» تازه تحقق می‌یابد و برای ما و به دست ما آشکار می‌شود. آن راهْ حقیقی است و راههایی که بر ما هویدا می‌شوند صورتهای متکثر آن هستند. بنا بر این پاسخ بدیهی پرسش ما آن است که اگر هر راه را صورتی متکثر از «آن یگانه راه» نبینیم، صورتهای دیگر را نادیده خواهیم گرفت و راه معرفت به حقیقت موضوع پرسش را سد خواهیم کرد.

پس تفاوت و اختلاف راهها مانع تحقیق نیست، بلکه بر خلاف آن، شهادتی است بر اینکه تحقیق لازم است و باید اندیشمندانه انجام شود زیرا در این عرصه هم گمراهی دشوار است و هم امکان یافتن راه بنیادین. هر راه و همهٔ راهها منسوب به یک راه حقیقی و برآمده از آن است؛ یعنی منسوب به راهی که فقط راه سومی در کنار دو راه پیش از خود نیست و صرفاً بر کثرت آن راهها نمی‌افزاید، بلکه راهی است که همواره در پس همهٔ راههای شناخته شده جای دارد و نیز در پس هر راهی که پس از این خواهیم شناخت. معرفت پرسشگر به آن راهِ یگانه با معرفت او به صورتهای متفاوت و متکثر تحقق آن ممکن می‌شود، و بالعکس، معرفت به این صورتهای متفاوت و متکثر با توجه به آن راه یگانه.

اکنون برای برگزیدن راه مناسب برای فهم «هنر» باید توجه کنیم که آیا اختلاف میان دو راه یادشده از سر اتفاق رخ داده یا دارای معنایی است؟ آیا ممکن است که هر دو تعبیر با هم و همراه هم باشند یا یکی دیگری را منسوخ می‌کند؟ آیا نسبت تعبیر نخست به دوم همسان نسبت عکس آن، یعنی تعبیر دوم به نخست، است؟

برای پاسخ به این پرسشها لازم است ویژگیهای این دو راه و نسبتشان با یکدیگر را مرور کنیم. راهی که از بازخوانی واژهٔ «هنر» می‌گذرد پرسشگر را وارد عالمی ملموس و هم‌زمان خارق‌العاده می‌کند. پیوندهای ژرف واژهٔ فارسی «هنر» با دیگر واژه‌های مرتبط در زبان فارسی و دیگر زبانهای هند و اروپایی، که تا کنون تنها بخشی از آنها را به اجمال بررسی کردیم، معنای آن را روشن و ملموس و قابل بازیابی در تجربه‌های روزمرهٔ زندگی کرده است. بنا بر این، چنین می‌نماید که معنای برگرفته از آن را می‌توان برای آغاز پرسش از معنای هنر پذیرفت. بدین ترتیب، چنین می‌نماید که برای آغاز پرسش از واژهٔ «هنر»، پرسشی که برای فهم مدلول این واژه طرح

کرده‌ایم، راهی مناسب است که از خود واژهٔ هنر می‌گذرد. از این جهت، این راه با راه دیگر همسان نیست و در کنار آن قرار نمی‌گیرد. با این همه، بررسی معنای اصیل واژهٔ «هنر» در زبانهای گوناگون کار این نوشتار نیست زیرا به دست دادن گزارشی از این دست، هم بیش از ظرفیت این نوشتار است و هم کمتر از خواست آن. این کار بیش از ظرفیت این نوشتار است زیرا شناخت و تحلیل دقیق واژگان مربوط به هنر حتی در یک زبان نیازمند چندین مقاله است.[۲]

با این همه، پرسش از معنای «هنر» نباید معنای جدید هنر را، هرچند اعتباری باشد، نادیده بگیرد؛ زیرا امروزه فهم معنای «هنر» در تمام حوزه‌های مرتبط با آن، بدون فهم نسبت دو معنای یادشده از هنر و چگونگی تعلق آنها به یکدیگر ممکن نیست. اما، چه نسبتی میان هنر به دو معنای یادشده هست؟ مقصود از این پرسش آن نیست که صرفاً با کاربرد واژهٔ هنر در دو سنت زبانی آشنا شویم. این پرسش برای توجه کردن به آن چیزی است که در پیوند دو معنای جدید و اصیل هنر نقش اصلی را بر عهده دارد. این نسبت از جهتی به مقام و موضع انسان در عالم بازمی‌گردد. بی‌گمان هنر در هر دو معنا امری «انسانی» است و هنرمند در هر دو معنا جایگاهی ممتاز دارد. اما انسانی بودنِ هنر در معنای متعارف آن، از آن جهت است که انسان مبنا و معیار هنر است، در مقابل، هنر به معنای اصیل آن از آن جهت انسانی است که «مرتبه»ای والا از بودنِ انسان و نیز «راهی» برای رسیدن به آن مرتبه است. مطابق آن، ممتاز بودنِ مقام هنر و هنرمند در تصور متعارف امروزین از آن روست که هنرمند واجد صفاتی فوق‌العاده است که او را از انسانهای عادی متمایز و ایشان را به او نیازمند می‌کند. در مقابل، مقام هنر و هنرمند از منظر معنای اصیل هنر بدان جهت ممتاز است که هر دو با فضیلت و حسن نسبت دارند؛ یعنی با آنچه به راستی هست و انسان به سوی آن هدایت شده است. به سخن دیگر، هنر به معنای اصیل آن با وجود و حقیقت نسبت دارد ولی از این نسبت در هنر به معنای متعارف امروزین غفلت شده و ویژگیهای فردی هنرمند جای آن را گرفته است.

درک شباهتها و تفاوتهای میان دو معنای یادشده شاید چندان دشوار و پیچیده نباشد؛ ولی بی‌گمان شرح آنها چنین نیست و باید آن را کاری دشوار دانست. این دشواری کمتر نتیجهٔ خودِ موضوع، یعنی وجود فهمهای گوناگون از چیزی همچون هنر و تفاوت میان آنها، است؛ زیرا از سویی هر فهمی، هر چند پیچیده، از اجزایی تشکیل می‌شود که دسترس به آنها ناممکن نیست و از سوی دیگر، درک تفاوت میان چند دیدگاه نیز ذاتاً پیچیده نیست. این دشواری برآمده از جایگاه پرسشگر، یعنی جایگاه انسان مدرن در عالم است؛ جایگاهی که فهم معنای اصیل فضیلت و حسن را و هرآنچه را که بدان پیوسته است خلاف‌آمد عادت می‌داند؛ چندان که ممکن است حتی در لزوم طرح این پرسش نیز شک کند. با این همه، طرح این موضوع برای فراهم آوردن موضعی نظری نسبت به هنر و به دست دادن فهمی تاریخی از آن لازم است و دشواری و گستردگی و پیچیدگی آن نیز نباید مانع این کار شود. بدل شدن هنر به معنای اصیل، معنایی که از واژهٔ فارسی «هنر» دریافتیم، به هنر به معنای امروزین، متناظر است با دگرگونی‌ای بنیادین در جایگاه انسان در عالم؛ دگرگونی‌ای که از آن به خودبنیادشدنِ انسان تعبیر کرده‌اند و در پی آن آدم و عالمی تازه پیدا شد که تمدن امروز نتیجهٔ آن است. به‌رغم نسبت و تناظر یادشده میان جایگاه انسان و معنای هنر، بررسی و شرح کل این دگرگونی بنیادین خارج از موضوع این نوشتار است. در اینجا، متناسب با این معنای اصیل هنر، یعنی فضیلت و حسن، این دگرگونی را از منظر ماهیت و مراتب حسن بررسی خواهیم کرد.

چنان‌که آمد، ایرانیان باستان سه مرتبه برای حسن یا نیکویی می‌شناختند: پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک. در پی هم آمدن این سه مرتبه بدان معنا نیست که هر سه مرتبه با یکدیگر برابرند یا پیوسته و از پی هم می‌آیند و میان آنها تفاوت کیفی وجود ندارد. گفتار و کردار عرصهٔ اظهار نیتهای انسان هستند و بدین‌سان علت فاعلی آنها انسان است؛ ولی پندار (اندیشه) عرصهٔ ظهور است و نقش انسان در تحقق آن بیش از تشخیص و تصدیق نیست. به سخن دقیق‌تر، انسان به‌گونه‌ای در معرض اندیشه قرار می‌گیرد. مرتبهٔ پندار از این جهت با دو مرتبهٔ دیگر متفاوت است. شاید امام محمد غزالی نیز به همین سبب در بیان نیکویی قوت علم، ترتیب سه‌گانهٔ یادشده را چنین تغییر داده باشد: «اما قوت علم، بدان

زیرکی می‌خواهیم، که نیکویی وی بدان حد باشد که به آسانی راست از دروغ بازداند اندر گفتارها، و نیکو از زشت بازداند اندر کردارها، و حق از باطل بازداند اندر اعتقادها».[۳] در اینجا ما نیز از ترتیب اخیر پیروی می‌کنیم تا سخن از جایی آغاز شود که به تصور کنونی هنر نزدیک‌تر است. در این بررسی همچنین تلاش خواهیم کرد تا جای ممکن خویشاوندی بنیادین واژهٔ فارسی «هنر» را با واژگان مترادف آن در زبانهای هند و اروپایی دیگر نشان دهیم.

حسن در مرتبهٔ گفتار

«گفتار» در زبان فارسی عبارت است از بر زبان آوردن، سخن راندن، قول؛ چنان‌که ضرب‌المثل فارسی می‌گوید: «بر گوینده جز گفتار نیست، چون شنونده خریدار نیست، جای آزار نیست».[۴] سخن گفتن اگر بر راه راست و درست باشد پسندیده است؛ چنان‌که در زبان فارسی سخن‌دانی و سخن‌شناسی را از صفات بزرگان می‌دانند. مدح فضیلت سخنوری را در متون فارسی بسیار می‌بینیم:

چیست از گفتار خوش بهتر که او
مرغ را آرد برون ز آشیان[۵]

گفتار بدین معنا زبان‌آوری صرف نیست چنان‌که بازگشتن از آن را خاص و عام ناپسند شمرده‌اند:

زدن مرد را تیغ بر تار خویش
به از بازگشتن ز گفتار خویش[۶]

اما در زبان فارسی «گفتار» را به معنای دیگری نیز می‌یابیم که آن را با صفتهایی مانند بیهده و مستانه و بی‌فایده و ناپسند خوانده‌اند و گفته‌اند که انسان خردمند باید در مقام گوینده و شنونده از آن پرهیز کند زیرا دروغ و ستمکاری و دوری از راه راست است: «اما هر کرا آزمایی به کردار آزمای نه به گفتار که گفته‌اند گنجشک به نقد به که طاوس به نسیه».[۷] این گفتار ناراست و دروغین موضوع هنر در مرتبهٔ گفتار نیست. گفتار راستین همواره همراه حقیقتی ملموس است: «خواجهٔ بزرگ داند که خداوند در این گفتار بر حق است».[۸] بیهقی در این جمله نمی‌گوید که گفتار خداوند به سبب مطابقت با معیارهای عقلانی از حقیقت بهره دارد، بلکه مقصود آن است که این گفتار حقیقتی را آشکار می‌کند و به ظهور می‌رساند؛ به سخن دیگر، او می‌گوید که این گفتار عین حقیقت است که به ظهور در آمده. این‌گونه گفتار هم از واقعیت برمی‌خیزد و هم به سوی آن می‌رود بنا بر این با امر واقع و فعل واقع در پیوند است: «و بدان که نیکی‌کن و نیکوی‌گوی دو برادرند که پیوندشان زمانه نگسلد».[۹]

چه نسبتی میان هنر و گفتار هست؟ مهم‌ترین نسبت هنر و گفتار در آن است که هر دو با آشکار کردنْ نسبت دارند. آشکاری و ظهور در روشنایی، در نور، حادث می‌شود از این رو لسان‌الغیب، حافظ، در غزلی هنر و روز را چنین همراه یکدیگر آورده و نسبتشان را بیان کرده است:

روز در کسب هنر کوش که می خوردن روز
دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد[۱۰]

روز مقام ظهور حقیقت وجود چیزهاست. این معنای متواتر در متون عرفانی را مولانا چنین بیان کرده است:

پیش ازیشان [انبیا] ما همه یکسان بدیم
کس ندانستی که ما نیک و بدیم
قلب و نیکو در جهان بودی روان
چون همه شب بود و ما چون شب‌روان
تا بر آمد آفتاب انبیا
گفت ای غش دور شو صافی بیا
چشم داند فرق کردن رنگ را
چشم داند لعل را و سنگ را
چشم داند گوهر و خاشاک را
چشم را زان می‌خلد خاشاکها
دشمن روزند این قلابکان
عاشق روزند آن زرهای کان
زانک روزست آینه تعریف او
تا ببیند اشرفی تشریف او
حق قیامت را لقب زان روز کرد
روز بنماید جمال سرخ و زرد
پس حقیقت روز سرّ اولیاست
روز پیش ماهشان چون سایه‌هاست[۱۱]

بدین ترتیب، هنر در ساحت گفتار، عبارت است از روشن‌شدن حقایق مکتوم و مخفی و این مرتبه‌ای از نیکی و حسن است.

اثر هنری و هنر بدین معنا صنعت و صناعت است؛ چنانکه در سالهای گذشته آنچه را امروز «هنرهای زیبا» می‌نامیم «صنایع مستظرفه» می‌نامیدند.[۱۲] صناعتْ آشکار

کردن حقیقت مکتوم مواد و مصالح و اشیا و امور است و به همین جهت گونه‌ای افشاگری است، همان‌گونه که روز همه چیز را آشکار و افشا می‌کند. هنر و حسن در مرتبهٔ گفتار به صناعت، یعنی آشکارکردن حقیقت چیزها، رسید. ولی صناعت چگونه چنین ظهوری را تحقق می‌بخشد؟ همان‌گونه که گفتیم، ظهور در گفتار و صناعت راستین عبارت است از ظهور حقیقت اشیا و امور. پس، تحقق ظهور در هنر و صناعت مشروط به پیوند این دو با حقیقت اشیا و امور است. این شرط در هنر و صناعت به سبب همراه بودن همیشگی آنها با حکمت حاصل می‌شود.[۱۳] در پیوند صناعت و حکمت در متون حکمی اسلامی[۱۴] اشاره‌های بسیاری وجود دارد و در اینجا نیازی به تکرار آنها نیست. در شرق، به ویژه در هند که نسبت به خاور دور متون نظری بیشتری دربارهٔ هنر وجود دارد، نیز نسبت صناعت و هنر با حکمت با نسبت هنر(۱) و مراقبه(۲) (یوگا) قابل تبیین است.[۱۵] اما از آنجا که تصور امروزین هنر بیشتر متأثر از جریانهای فکری غرب است و تا کنون کمتر به واژگان مرتبط با «هنر» در زبانهای غربی پرداخته‌ایم، در اینجا به دو واژهٔ اصلی این جریان، «تخنه»(۳) و «آرت»،(۴) از منظر نسبت هنر و صناعت با معنای ظهور می‌پردازیم.

واژهٔ یونانی τέχνη از ریشهٔ هند و اروپایی *teks* است. واژهٔ لاتین texere به معنای بافتن و ساختن، و به واسطهٔ آن، واژگان انگلیسی text به معنای بافته و ساخته شده و متن و texture به معنای بافت و tissue به معنای بافته‌شده و مشتقات آنها نیز از این ریشه‌اند. این ریشه را در ترکیب teks-ōn نیز می‌بینیم، که ریشهٔ واژهٔ یونانی τέχτων به معنای صنعتگر و سپس معمار (آرشیتکت) است؛ و نیز در واژهٔ سانسکریت takṣan به معنای نجار و واژهٔ لاتین texō به معنای بافتن. چنین می‌نماید که این ریشه را در زبان یونانی با معنای یافتن و ساختن و به کار بستن[۵] به کار برده‌اند.[۱۶] بنا بر این، این واژه پیش از هر چیزی بر قابلیت،[۶] به ویژه قابلیت کار انسان با دست و ساختن دستگاههای گوناگون، دلالت می‌کرده است و کاربرد آن در متون کهن یونانی، مانند منظومه‌های *ایلیاد* و *ادیسه*، نیز همین فرض را تأیید می‌کند.[۱۷] این واژهٔ یونانی را، همان‌گونه که واژهٔ هم‌ریشهٔ آن، μηχανη، نشان می‌دهد، افزون بر قابلیت و مهارت، به معنای محصول آن نیز به کار می‌برده‌اند.[۱۸] قابلیت و مهارتی که مدلول این واژه است، به صورت بالقوه ذاتیِ انسان است ولی، همان‌گونه که افلاطون در رسالهٔ «پروتاگوراس» به تفصیل بیان کرده است، انسان برای به قوه درآوردنش باید آن را بازیابد و پرورش دهد؛ به سخن دیگر باید آن قابلیت داده شده را «فرابگیرد».[۱۹] بدین ترتیب هنر و صناعت در زبان یونانی نیز نتیجهٔ بصیرت و حکمت است.

(1) śilpa

(2) yoga

(3) τέχνη / tekhnē

(4) art

(5) mettre en œvre

(6) habilité

نسبت میان صناعت و حکمت در زبان یونانی را می‌توان به بهترین نحو با آوردن آن ذیل شعر و شاعری فهمید. برترین صناعت در یونان باستان شاعری است، اما نه به معنای زبان‌آوری. واژهٔ یونانی poēma که امروزه آن را به شعر ترجمه می‌کنیم، به واسطهٔ واژهٔ poiēma به معنای کار و اثر از واژهٔ poiein به معنای ساختن گرفته شده و در اصل به معنای ساختن است. رسالهٔ «پرسش از تکنولژی» هایدگر بی‌گمان از مهم‌ترین رساله‌ها در بارهٔ واژهٔ «تخنه» در زبان یونانی و نسبت آن با واژهٔ «پوئیسیس»[۷] است. در این رساله، هایدگر ساختن[۸] در زبان یونانی را به «فرا-آوردن» معنا کرده و در شرح آن به رسالهٔ «ضیافت» افلاطون ارجاع داده است، به جایی که افلاطون سخن شاعره‌ای اهل مانتینه‌آ[۹] را می‌آورد: «هرگونه به راه آوردنِ آنچه از عدم حضور در می‌گذرد و به سوی حضوریافتن پیش می‌رود، نوعی پوئیسیس یا فرا-آوردن است».[۲۰] یونانیان باستان دو گونه پوئیسیس یا فرا-آوردن می‌شناختند، یکی آنکه به دست انسان انجام می‌شد و تخنه می‌نامیدندش، دیگر آنکه در طبیعت رخ می‌داد. یونانیان باستان این فرآوردن طبیعت را «فوزیس»[۱۰] می‌نامیدند که ریشهٔ واژهٔ امروزین فیزیک است. هایدگر در «پرسش از تکنولژی» این نسبت را چنین بیان کرده است:

(7) poiésis

(8) making

(9) Mantenea

(10) physis

> بسیار مهم است که ما فرا-آوردن را به‌معنای کاملش درک کنیم و آن را همانند یونانیان استنباط کنیم. فرا-آوردن یا پوئیسیس فقط به تولید دست‌افزاری یا به ظهور آوردن و به تصویر درآوردن هنری و شعری اطلاق نمی‌شود. بلکه

«فوزیس»، یعنی از خودبرآمدن هم، نوعی فرآوردن یا پوئیسیس است. در حقیقت، فوزیس همان پوئیسیس به والاترین مفهوم کلمه است. زیرا آنچه به اعتبار فوزیس حضور می‌یابد خصوصیت شکوفایی را در خود دارد. خصوصیتی که به نفس فرآوردن تعلق دارد؛ مانند غنچه‌ای که می‌شکفد. در حالی که فرا-آوردهٔ دست‌افزاری و هنری، برای مثال، [...] جام نقره‌ای، شکوفایی فرا-آوردن را نه در خود بلکه در دیگری، در صنعتگر یا هنرمند، دارد.[۲۱]

بدین ترتیب روشن می‌شود که بنیاد صناعت و هنر نزد یونانیان باستان شاعری، به معنای یادشده، بوده است؛ به سخن دیگر «تخنه امری شاعرانه (پوئتیک) است».[۲۲]

هایدگر در «پرسش از تکنولژی» به نسبت صناعت و هنر با معرفت نزد یونانیان باستان نیز پرداخته است:

نکتهٔ دومی که در مورد کلمهٔ تخنه باید مورد توجه قرار دهیم، از این هم مهم‌تر است. کلمهٔ «تخنه» از ابتدا تا زمان افلاطون با کلمهٔ اپیستمه[۱۱] [معرفت] مرتبط بود. هر دو کلمه بر شناخت به معنای وسیع کلمه دلالت می‌کنند و به معنای زیر و زبر چیزی را دانستن، به چیزی معرفت داشتن، هستند. چنین معرفتی امری گره‌گشاست و به عنوان امری گره‌گشا نوعی انکشاف [ظهور] است. [...] تخنه از امری کشف حجاب می‌کند که خود را فرا-نمی‌آورد و هنوز فراروی ما قرار ندارد، چیزی که گاهی چنین و گاهی چنان می‌نماید و گاهی چنین و گاهی چنان می‌شود. کسی که خانه‌ای یا زورقی یا جامی می‌سازد [...] از امری که باید فرا-آورده شود کشف حجاب می‌کند [...] و بر این مبنا نحوهٔ ساخت آن را تعیین می‌کند. بنا بر این امری که در تخنه تعیین‌کننده است، به هیچ وجه نه در ساخت و پرداخت و نه در کاربرد وسائل، بلکه در همین انکشاف [ظهور] نهفته است. به عنوان انکشاف، و نه به مثابه ساخت تولیدی است که تخنه نوعی فرا-آوردن به شمار می‌رود.[۲۳]

(11) epistēmē

نسبت تخنه و پوئیسیس و اپیستمه در زبان یونانی، و نسبت هنر و صناعت و ظهور و حکمت در زبان فارسی، بیانگر آن است که معنای اصیل هنر نزد ایرانیان در سراسر دورهٔ پیش از مدرن و نزد یونانیان باستان به یکدیگر بسیار نزدیک بوده است و هر دو معنا با معنای امروزین هنر فاصله‌ای بسیار داشته‌اند. با بررسی واژهٔ «آرت»، واژهٔ دیگری که در زبانهای اروپایی بر هنر دلالت می‌کند، از جهتی دیگر با پیوند بنیادین هنر در عالم نامدرن رو به رو خواهیم شد.

اروپاییان لاتین‌زبان نخست واژهٔ techna و سپس واژهٔ ars را برای بیان معنای «تخنهٔ» یونانی به کار بردند.[۲۴] ظاهراً دو واژهٔ لاتین یادشده در آغاز با یکی از دلالتهای واژهٔ «تخنه»، یعنی آموزه‌ها و قواعد انجام یک کار، نسبت نزدیک‌تری داشته‌اند، زیرا کاربرد هر دو واژه و مشتقات واژهٔ اخیر به مفهوم «آداب ایجاد و اثرگذاری» هستند.[۲۵] مثلاً، واژهٔ art در آلمانی میانهٔ پیشرفته و Art در آلمانی نوین، هر دو به معنای شیوه و رسم بودند. این واژه نخست به معنای یادشده و سپس به معنای مهارت و صنعت در زبان لاتین به کار رفت، که از این جهت با واژهٔ یونانی «تخنه» شباهت دارد. واژهٔ انگلیسی art، که برگرفته از واژهٔ لاتین ars است، و هم‌خانواده‌های آن در دیگر زبانهای اروپایی از ریشهٔ *ar* به معنای فراهم آوردن و کنار هم گذاردن هستند. این ریشه را در واژهٔ لاتین arma به معنای ابزار و واژگان انگلیسی arm به معنای دست و army به معنای نظام و ارتش نیز می‌یابیم. صورت دیگر این ریشهٔ هند و اروپایی، *or-dh*، ریشهٔ واژهٔ انگلیسی order به معنای نظم است. واژگان یادشده با واژهٔ سانسکریت *ṛtiḥ* به معنای شیوه و رسم و ادب و نیز با واژگان فارسی ارتهه و اشه و اشا هم‌ریشه هستند. ریشه‌های مشترک یادشده و نیز دلالتهای واژهٔ لاتین ars و واژگان پدیدآمده از آن، همگی با دلالتهای واژهٔ فارسی ارتهه و مقام ایزد اشا، که قبلاً به اختصار به آن پرداخته‌ایم، مطابقت دارد. واژگان ars و art به معنای کار با دست برای کنار هم قرار دادن منظم و درخشان و لطیف اجزا مطابق قاعده و رسم و قانون هستند. معنای منظم و زیبا و درخشان در واژهٔ ars را از هم‌خانوادگی آن با واژهٔ لاتین ordo (از ریشهٔ *or-dh*) در می‌یابیم که خود نیز ریشهٔ واژگان انگلیسی ornament و adorn است.[۲۶]

واژهٔ هنر در زبان آلمانی، Kunst، از جهات گوناگونی برای مطالعهٔ واژهٔ هنر اهمیت دارد. برآمدن معنای امروزین هنر در اروپا حاصل امتزاجی است میان سه واژهٔ τέχνη و ars و Kunst که در آلمان تحقق یافت. Kunst، که تا حدود سده‌های ۱۵ و ۱۶ میلادی به معنای اصیل خود در زبان آلمانی رایج بوده است، از واژهٔ können به معنی زیرک و هشیار گرفته شده است. این

واژه با واژهٔ لاتین cognosco و واژهٔ گوتیک kunnan و واژهٔ انگلیسی cognition همریشه اشت. دیگر پیوندهای لغوی این واژه نیز بسیار مهم و گویا هستند: gnōmē یونانی به معنای تفکر و حکم و قضاوت، gnōmai به منای ذکر گفتن، gignoskein به معنای دانش، gnōstos و gnōstikos در یونانی بع معنای بصیرت و gnosticus لاتین به همین معنا، که نام خاص آیین باطنی Gnostics (غنونسیه) نیز از آن گرفته شده است. نشانه‌های امروزین این واژگان را هنوز در زبان انگلیسی در واژگان know (شناخت و دانش و آگاهی) و notion (توجه و آگاهی) و recognize (شناخت و بازشناسی) و noble (احتمالاً از knowable به معنای دانستنی و شناختنی، از آن جهت که دانش شناخت به امر بزرگ اختصاص دارد) و narrate (روایت و گفتن آنچه آموختنی و شناختنی است) می‌یابیم. بدین ترتیب می‌بینیم که این واژهٔ آلمانی پیوندی همه‌جانبه میان ars و scientia در زبان لاتین برقرار می‌کرده است، یعنی صناعت و حکمت.

بررسی واژهٔ «هنر» در مرتبهٔ گفتار در زبان‌های فارسی و یونانی و لاتین و آلمانی نشان داد که در این زبانها واژگانی که بر هنر دلالت می‌کنند، همواره آن را همراه گونه‌ای حکمت می‌آورند که هدایت‌کننده و قوام‌بخش صناعت است. بی‌گمان این جمله هنوز برای بیان پیوند بنیادین زوجهای حکمت–صناعت، و تخنه–اپیستمه بسیار نارساست زیرا این تصور را پدید می‌آورد که حکمت به‌صورتی اختیاری به صناعت افزوده می‌شود. چنان‌که دیدیم این نسبت اختیاری نیست بلکه نسبتی است وجودی. به سخن دیگر، از این منظر، صناعت راستین صناعتی است که حقیقت اشیا و امور را به ظهور می‌رساند و بدین معنا هم گونه‌ای حکمت است و هم به سوی حکمت.

کتاب‌نامه

افشاری، مهران (و.). *فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲.

افلاطون. «پروتاغوراس»، ترجمهٔ محمود صناعی، در: *پنج رساله*، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱، ص ۱۴۹–۲۵۴.

ـــــــ. *دورهٔ کامل آثار افلاطون*، ترجمهٔ محمد حسن لطفی، تهران، خوارزمی، ۱۳۸۰.

اکو، اومبرتو. *هنر و زیبایی در قرون وسطی*، ترجمهٔ فریده مهدوی دامغانی، تهران، تیر، ۱۳۸۱.

اوستا، ترجمهٔ ابراهیم پورداوود، نگارش جلیل دوستخواه، تهران، مروارید، ۱۳۶۲.

بورکهارت، تیتوس. «ارزشهای جاودان در هنر اسلامی»، در: *جاودانگی و هنر*، ترجمهٔ سیدمحمد آوینی، تهران، برگ، ۱۳۷۰، ص۱۳–۲۶.

پازوکی، شهرام. «معنای صنعت در حکمت اسلامی: شرح و تحلیل رسالهٔ صناعیهٔ میرفندرسکی»، در: *خردنامه*، ش ۴۸ (تابستان ۱۳۸۶)، ص ۹۵–۱۰۶.

ـــــــ. *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، ج ۶ از مجموعهٔ فلسفه و حکمت، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. *دیوان*، تصحیح و مقدمه و حواشی سیدمحمدرضا جلالی نائینی و عبدالله نورانی وصال شیرازی، تهران، پنجره، ۱۳۸۵.

حسین‌بن الفتی تبریزی (شرف‌الدین). *فرهنگ نامه‌های عرفانی در زبان فارسی*، تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی، تهران، مولی، ۱۳۶۲.

رضی، هاشم. *اوستا*، تهران، فروهر، ۱۳۶۳.

ریخته‌گران، محمدرضا. *هنر از دیدگاه مارتین هیدگر*، ج ۸ از مجموعهٔ فلسفه و حکمت، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

سجادی، سیدجعفر. *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران، طهوری، ۱۳۷۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (و.). *چشیدن طعم وقت*، از میراث عرفانی ابوسعید ابوالخیر، تهران، سخن، ۱۳۸۵.

عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار. *قابوسنامه*، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵.

غزالی طوسی، ابوحامد امام محمد. *کیمیای سعادت*، ج ۲، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴.

کاسیرر، ارنست. *فلسفهٔ روشن‌اندیشی*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲.

کربن، هانری. *آیین جوانمردی*، ترجمهٔ احسان نراقی، تهران، سخن، ۱۳۸۵.

کوماراسوامی، آناندا ک. *استحالهٔ طبیعت در هنر*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

ـــــــ. «هنر بدون علم هیچ است»، ترجمهٔ نادیه ایمانی، در: *خیال*، ش.۲، تابستان ۱۳۸۱، ص.۱۲–۱۷.

گلستان حبیبی، مسعود. «اصطلاح هنر در متون زرتشتی و نسبت آن با کلمهٔ Art»، در: *اشارت*، بولتن همایش بین‌المللی معنای زیبایی، ش.۱، تهران، فرهنگستان هنر، ص ۹–۱۰.

گولپینارلی، عبدالباقی. *فتوت در کشورهای اسلامی و مآخذ آن*، ترجمهٔ توفیق ه. سبحانی، تهران، روزنه، ۱۳۷۹.

گیمن، ژ. دوشن. اورمزد و اهرمن، ترجمهٔ عباس باقری، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۸.

نصر، سیدحسین. *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۵.

هایدگر، مارتین. «پرسش از تکنولژی»، ترجمهٔ شاپور اعتماد، در: *فلسفهٔ تکنولژی*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص ۴–۴۳.

Argan, Giulio Carlo. «Art», in: *Encyclopedia of World Art*, p. 764-810.

Coomaraswamy, Ananda. K. «Hindu View of Art: History of Aesthetics», in: *The Dance of Shiva: Essays on Indian Art and Culture*, London, Dover, 1985, pp. 18-37.

———. *Coomaraswamy, 1: Selected Papers (Traditional Art and Symbolism)*, Edited by: Roger Lipsey, Princeton University Press, 1977.

Kramrisch, Stella. *The Art of India, Traditions of Indian Sculpture, Painting, and Architecture*, London, The Phaidon Press, 1965.

Plato. «Symposium» (360 BC), English translation by: Benjamin Jowet, Electronically Enhanced Text (c) Copyright 1991, World Library, Inc.

Shusterman, Richard M. «Poetry», in: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Version 1.0, London: Routledge

Young, James O. *Art and Knowledge*, London and New York, Routledge, 2001.

پی‌نوشتها

۱. استادیار دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی. در نگارش این مقاله از راهنماییهای استادان و دوستان بزرگوارم، آقایان دکتر مهدی حجت، مهندس سیدمحمد بهشتی شیرازی، دکتر شهرام پازوکی، دکتر شهاب پازوکی، دکتر مهرداد قیومی، و احمد صدری بسیار بهره گرفته‌ام. بی‌گمان اگر ارزشی در این نوشتار هست، از برکت وجود ایشان است.

۲. مقاله‌ها و رساله‌های پرشمار کوماراسوامی در بارهٔ هنر هند بر این امر شهادت می‌دهند. همواره چنین می‌نماید که به‌رغم پرشماری این نوشته‌ها و گستردگی و عمق نگاه کوماراسوامی بخش بزرگی از سخن ناگفته باقی مانده است. شاید این نکته که خود کوماراسوامی نیز تلاش نکرد نوشته‌های خود را در این باب در یک کتاب گردآورد، گویای همین اشاره باشد.

۳. غزالی طوسی، *کیمیای سعادت*، ج ۲، ص ۶.

۴. عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار، *قابوس‌نامه*، ص ۴.

۵. نک: *لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل «گفتار»، به نقل از حفاف.

۶. همان، به نقل از ابوشکور. امروز نیز چنین نشانه‌هایی را نزد مردم فارسی‌زبان در ضرب‌المثلهایی چون «مرد است و حرفش»، «سرش برود حرفش نمی‌رود»، و مانند آنها بسیار می‌بینیم.

۷. همان، به نقل از *قابوس‌نامه*.

۸. همان، به نقل از *تاریخ بیهقی*.

۹. عنصرالمعالی کیکاوس بن ... . همان، ص ۲۹.

۱۰. حافظ، *دیوان*، غزل با مطلع
ساقی ار باده از این دست به جام اندازد.

۱۱. مولانا، *مثنوی معنوی*، دفتر دوم، حکایت «گمان بردن کاروانیان که بهیمهٔ صوفی رنجور است».

۱۲. برای آشنایی با معنا و انواع صناعت، نک: شهرام پازوکی، «معنای صنعت در حکمت اسلامی: شرح و تحلیل رسالهٔ صناعیهٔ میرفندرسکی».

۱۳. نک: سیدحسین نصر، «ارتباط هنر و معنویت اسلامی»، در: *هنر و معنویت اسلامی*، ص ۱۴.

۱۴. برای شرح این نسبت بر پایهٔ متنی از دورهٔ صفویه، نک: شهرام پازوکی، همان.

۱۵. شاید بهترین و گسترده‌ترین منبع برای آشنایی با این حوزه رساله‌های پرشمار کوماراسوامی باشد. مثلاً نک: رسالهٔ «بینش هندوی هنر» (Hindu View of Art) در:
Ananda K. Coomaraswamy, *Dance of Siva*, London: Kessinger Publishing, LLC, 2006.
و نیز نک: مجموعه مقاله‌هایی که در *استحالهٔ طبیعت در هنر* آمده است.

۱۶. نک:
Giulio Carlo Argan, , "Art", p. 767.

۱۷. نک: همان.

18. Ibid.

۱۹. نک: افلاطون، «پروتاغوراس»، در: *پنج رساله*.

۲۰. هایدگر، مارتین، «پرسش از تکنولژی»، ص ۱۱. برای سخن افلاطون نک:
Plato, «Symposium», 205b.

۲۱. همان، ص ۱۱ و ۱۲.

۲۲. همان، ص ۱۳.

۲۳. همان، ص۱۳ و ۱۴.

24. Giulio Carlo Argan, «Art», p. 767.

25. Ibid.

۲۶. برای شرح نسبت هنر و تزیین نک:
Ananda K. Coomaraswamy, . "Ornament", in: *Coomaraswamy, 1: Selected Papers*, pp. 241-254.