بازشناسي مقام و مفهوم هنر

اسماعيل بني‌اردلان*

پرسيد دانا از مينوي‌خرد كه خرد بهتر است يا هنر يا نيكي؟ مينوي‌خرد پاسخ داد كه خردي كه با آن نيكي نيست آن را خرد نبايد شمرد. و هنري كه خرد با آن نيست، آن را هنر نبايد شمرد.

(تفضلي، 1354، 25)

چكيده

ناكارآمدي دريافت زيبايي‌شناسي غرب براي تحليل يا ارزشگذاري آثار صناعي هنروران ايراني روشن‌تر از آن است كه به يك بحث تفصيلي نياز داشته باشد. اين زيبايي‌شناسي (aesthetics) برآمده از پايبندي به نمود، يعني عالم كثير يا خلق، و نمايش عيني آن است. حال آنكه، هنرور اسلامي ـ ايراني پايبند به نمايش بود، يعني جلوات حق، است و از اين رو، به تناسبات دقيق رياضي پايبند نيست. هرچند اين دو قطب واگرا، در تلاش تاريخي خود، به همگرايي مي‌رسند و به هم نزديك مي‌شوند. بررسي تاريخي و سير تحول معنايي صناعت و هنر يكي از اهداف اين تعاليم است.

كليدواژه‌ها: هنر، فضيلت، صنعت، صنع، صنايع مستظرفه، تخنه، هنرور.

---

* عضو هيأت علمي دانشگاه هنر

E-mail:bani.ardalan@yahoo.com

با ظهور دورهٔ جديد و تحوّلي كه در طرز دريافت و دانستِ آدمي از مسايل وجود و حقيقت حادث شد، بسياري از الفاظ و اصطلاحات از مرزهاي مفهومي خود منحرف شدند و معاني تازه يافتند. از آن جمله است لفظ art. در ادوار پيشامدرن، به‌خصوص در دريافت شرقي و ديني، اين كلمه، كه امروز معادلِ لفظِ فارسيِ هنر است، با معاني حُسن و جمَال پيوستگيَ داشت. در همان حال، حُسن و جمال در آثار انديشمندان اسلامي در ضمن بحث از وجود و مراتب آن مورد تحقيق قرار مي‌گرفت. از اين رو، هيچ بحث مستقلي از آنچه امروزه به نام هنر مي‌شناسيم در معارف تمدن‌هاي شرقي نمي‌توان سراغ كرد. البته، اين فقدان را نبايد به‌معناي غفلت از يك امر مهم گرفت؛ بلكه مي‌توان گفت كلمهٔ هنر، به‌نحو اصالي و مستقل، مورد توجه نبوده، امّا، ضمن و ذيلِ بحثِ حُسن و زيبايي تجلّي مراتبِ وجود مطرح بودهَ است. به بيان دَقيق‌تَر، بحثُ وجودي (onthologic) ملحوظ مي‌شده است ـ يعني سروكار با هستي‌شناسي مي‌داشته است. در همان حال، در دورهٔ جديد، بحث از هنر در آراي متفكّران مدرن، به امر خلاّقيت و نوآوري و نبوغ فردي و ذوق شخصي، تقليل مي‌يابد و آن وجه از هنر مورد نظر قرار مي‌گيرد كه در مرتبهٔ استتيك (aesthetics) و متعلق به بحث معرفت‌شناسي يا اپيستمولوژي (Episthemology) است.

امّا، هنر، در معناي قديم خود، از يك سو عين فضيلت و جوانمردي و فتوّت بود و از سوي ديگر انكشاف و تجلّي حقيقت ـ شأني كه در آثاري كه اكنون زير عنوان "اثر هنري" قرار مي‌دهيم ظهور و بروز مي‌يابد.

نظري به سابقهٔ تاريخي

كلمهٔ هنر در زبان‌هاي كهن هندي، سنسكريت، و در نوشته‌هاي اوستايي، با توجه به اجزاي آن، معناي نيك‌مردي دارد. اين واژه مركّب از دو جزء hu (هو) به‌معناي خوب و

نيكو و nara (نره) به‌معناي مرد و به طور اعم، آدمي (انسان) است و در صورت تركيب، معناي نيك‌مردي مي‌دهد.

در متون فارسي ميانه (پهلوي) هنر به‌معناي فضيلت است. در كتاب *شكند گمانيك ويچار*، فضايل اربعه به چهارهنران تعبير شده است: اعتدال، هنر، خرد، و نيرو. در اين كتاب، كه از متون كلامي زردشتي به شمار مي‌رود، فضايل چنين به طبقات اجتماعي تخصيص يافته است: چم اعتدال از آنِ طبقهٔ روحانيون شناخته مي‌شود كه خويشكاريِ آن تقوي و خشيت است؛ هنر به طبقهٔ جنگاَوران تعلق دارد كه قرين با مردانگي و جوانمردي است؛ خرد از آنِ طبقهٔ كشاورز است كه خويشكاري آنان كشتَ و ورز توأم با فرزانگي است؛ وَ بالأخره، نيرو به طبقهٔ صنعتگران و پيشه‌وران اختصاص دارد. هنر، در اين معني، علاوه بر اطلاق عام، خاصِ طبقهٔ جنگاوران است و جز معناي فضيلتَ به‌معناي جوانمردي و فتوّت نيز است.

فردوسي در داستان به‌تخت‌نشست منوچهر، چنين آورده است:

چو ديهيم شاهي به سر برنهاد جهان را سراسر همه مژده داد
به داد و دهشن و به مردانگي به نيكي و پاكي و فرزانگي
هَمَم دين و هم فرهٔ ايزدي هَمَم بخت نيكي و هم بخردي
ابا اين هنرها يكي بنده‌ام جهان‌آفرين را ستاينده‌ام

(فردوسي، 1386، دفتر يكم، 161)

در اين مقام، **هنر** را فردوسي در معناي مردانگيِ توأم با معدلت‌خواهي دينداراته، نيكي وَ پاكي و فرزانگي و در همان حال، زور و نيرو و توانمندي به‌كار مي‌برد.

واژهٔ هنر در متون فارسي دري و در دورهٔ اسلامي نيز به‌معناي فضيلت آمده است كه ادامهٔ مناسبت آن با معناي كهن آن است. در *تفسير كشف‌الأسرار* ميبدي، در برابر كلمهٔ

"تزكيه"، معادل هنري، روزبهي، پاكي، و بي‌عيبي آمده است. در اين معني، شرط هنري و روزبهي، پاك بودن و تزكيه از ماسوي‌اللّه است تا آدمي به فلاح و رستگاري و نيك‌مردي نايل شود. در چنين كاربردي، و حتّي در نحوهٔ استفادهٔ حافظ از اين واژه، تعبير هنر بيشتر مناسبت با هنر عام دارد:

روي خوبست و كمال هنر و دامن پاك
لاجرم همّت پاكان دو عالم با اوست

معهذا، در نوشته‌ها و اشعار فارسي، هنر به‌معناي خاصّ آن، يعني مهارت، نيز به‌كار رفته است- هرچند اين دو معني در هم تداخل مي‌كرده‌اند. ناظم‌الأطبّاء در *فرهنگ* خود آن را به «علم و معرفت و دانش و فضل و فضيلت و كمال» معني مي‌كند. اصولاً قدما واژهٔ هنر را قابليّت و لياقت و كفايت و توانايي فوق‌العادهٔ جسمي يا روحي تعبير مي‌كردند. اينچنين هنري، البتّه آموختني بود و آن را به اصيل‌زادگان و نژادگان مي‌آموختند. در شعر آغاجي بخارائي، هم‌عصر نوح بن منصور ساماني (366 ـ 387ق)، تعداد اين هنرها ده عنوان شده است:

اي آن‌كه نداري خبري از هنر من
خواهي كه بداني كه نيَم نعمت‌پرورد
ادب آر و كمند آر و كتاب آر و كمان آر
شعر و قلم و بربط و شطرنج و مي و نرد

(پيشاهنگان شعر پارسي، 170)

همچنان كه در سياههٔ آغاجي مشاهده مي‌كنيد، به‌رغم "هنرها"يي مثل شعر و قلم و بربط، همهٔ اين داشته‌هاي دهگانه را بايد جزو فضايل و كفايت‌هاي شاعر، آغاجي بخارائي، منظور داشت و نه در مفهومي كه ما امروزه از هنر مي‌دانيم و به آن قايليم.

هنر در معناي جديد

اختصاص معناي هنر به art پس از آشنايي جامعهٔ ايران با فرهنگ غرب صورت گرفت. تا پيش از اين، هر آنچه را امروزه به‌عنوان

هنر مي‌شناسيم، در تعبيرات صنعت و فن مي‌شناختند و در عهد قاجار از آن به "صنايع مستظرفه" ياد مي‌كردند.

در جزوهٔ "فرهنگ‌پايه"اي كه فرهنگستان ايران، در تاريخ 1315 شمسي انتشار داد، به‌جاي ارباب صنايع مستظرفه، واژهٔ "هنرپيشگان" پيشنهاد شده است،[1] با اين توضيح كه «هنرپيشه مفرد آن خواهد بود». در همان حال، **مدرسهٔ صنعتي** را "هنرستان" نام مي‌دهد[2]، و معلّم صنعتي (يا معلّم هنرستان) را "هنرآموز" مي‌خواند[3].

تعبير صنايع مستظرفه ترجمهٔ fine arts انگليسي و beaux-arts فرانسه بود كه پيش از تأسيس فرهنگستان ايران در سال 1314 شمسي، معمول جامعهٔ فارسي‌زبانان بود. اين تحوّل معنايي، كه پشتوانهٔ قدرت رسمي داشت، عملاً در جامعهٔ ايراني جا افتاد. مي‌بينيد كه جامعهٔ آن روزي ايران، يعني پيش از تأسيس فرهنگستان، با جامعهٔ قرن هيجدهمي اروپا تصوّر كمابيش يكساني از آنچه ما امروزه "هنر" مي‌گوييم داشتند. در جامعهٔ اروپايي قرن هيجدهم، از اين واژه، تصوّر صنايع و صنعت حاكم بود. در باب مدرن (امروزينه) از واژهٔ هنر، با سروكار يافتن فرهيختگان ايراني با واژهٔ اروپايي art، همراه شد. حتّي محمدعلي فروغي در كتاب *سير حكمت در اروپا*، واژه art را به "فن" ترجمه مي‌كند[4].

كمال فنّي در نزد يوناني

واژهٔ هنر با معاني يوناني واژهٔ تخنه (Techne) بي‌مناسبت نيست. معناي تخنه در يونان عهد هومر عبارت بود از «مهارتِ دست، عموماً در استفاده از ابزار، به‌ويژه در فلزكاري»[5]. وبستر *بزرگ* آن را به «اصول يا روش‌هايي كه براي ساختن چيزي يا فرآورد شيئي در كار مي‌كشند» معني مي‌كند و آن را در قياس با **دانست** احاله مي‌دهد. در هر حال، تخنه به‌معناي مهارت، توانايي، حرفه، پيشه، و صنعتي

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 تکنیك 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 ــ پوئزیس (poesis) یا ابداع ــ متحقّق می‌شود؛ و غایت آن تکمیل کار طبیعت، مانند ساختن ابزار یا محاکاتَ طبیعَت (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 معرفتی آموزش‌پذیر نیز از آن مستفاد می‌شودَ. می‌توان گفت مراد از تخنه، ساختنی است که مقرون به دانست و معرفت است.

ترفندِ صناعی صنعتگران، که در آثار تجسّمی یونانیان به‌صوَرت 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 سرزندهَ و البتّه دقیق، تعبیر نمی‌شد. و این اصل اساسی زیبایی‌شناسی آن دوران بود. نتیجه‌ای که از این بحث می‌توان گرفت آن است که اثر صناعی، خواه شعر خواه

اثر تجسّمي، امري برساخته بود كه پوئزيس خوانده مي‌شد ــ يعني ساخت و ورزيك فرآورده غايي. در نظر يوناني وقتي كه آثر صناعي از جنبه فنّي (ساخت و ساز) كامل باشد، تأثير عاطفي مقاومت‌ناپذير بر مخاطبش دارد. اين تأثيرِ شديد و هيجاني، هم‌سنگ است با "اقناع هنري". طبعاً تنديسه‌هاي يوناني از چنان كمال و مهارت فنّي هوش‌ربايي برخوردارند كه تا حد ترفند و فريب پيش مي‌روند. از اين رو، هم هومر شاعر و هم هزيود حق داشتند مدعي باشند كه تقليد هنري نيازمند عقل عملي و حيلت‌ساز است.

هنر و art

با اين‌همه واژهٔ art از ريشهٔ ars لاتيني است. در زبان فارسي، اين واژه معادل صنعت و فن و مهارت است و با كلمهٔ artus لاتَيني، به‌معناي متّصل كردن و مرتبط كردن هم‌ريشه است. ريشهٔ هند و اروپايي اين كلمه واژهٔ ar است، به معني اتّصال و پيوند دادن. از اين ريشه ar مشتقّات فراواني در زبان‌هاي هند و اروپايي باقي مانده است كه ناظر به مفاهيم و معاني گوناگوني است.

واژهٔ arata اوستايي به‌معناي امر مقدّس، از همين ريشه است. چون به وساطت امر قدسي است كه امور عالم به‌هم مرتبط مي‌شود، از كثرات خارج مي‌شود و به امر وحداني اتّصال پيدا مي‌كند. به عبارت ديگر، از هاويهٔ مظلمه به‌درمي‌آيد و سامانمند مي‌شود. در واقع، به مدد امر مقدّس "ارته" است كه آسمان و زمين، اسماء و خاكيان، به وحدتي سامانمند دست مي‌يابند.

در همين حال واژهٔ aºa (اشه) صورت ديگر از arata است. گاه مفهوم مجرّد دارد، و به‌معناي توانگري و بخشايش و بركت و نعمت و پاداش و بهره است، و گاه اسم خاصّ ايزدي است كه نگهبان ثروت و داراييَ است. در متون

زند، در تفسير **اشه** چنين آمده: توانگري كه از درستكاري و پارسايي است. به وساطت **اشه** (راستي) راه وهومن (انديشه پاك) بازشناخته مي‌شود.

با اين توضيح ريشه‌شناختي، مي‌توان گفت كه يكي از معاني art، همانا متّصل كردن و پيوند دادن به واسطهٔ امر مقدّس است. به بيان ديگر، به مدد هنر، به‌معناي شريف و اصيل كلمه، آدمي كسب جمعيّت از كثرات مي‌كند و امر وحداني مقدّس بر او متجلّي مي‌شود.

در عين حال، معناي ديگر كلمهٔ art، تحديد حدود كردن و سامان بخشيدن و از اين طريق، تقرّب حاصل كردن است. پس مي‌توان گفت به واسطهٔ هنر، آدمي به معبود خود تقرّب پيدا مي‌كند. تا آنجا كه هركس صاحب فضيلت و پاكي و روزبهي باشد و آراسته به خصال نيك، يعني داراي نيك‌مردي و فتوّت، تقرّب او نسبت به حق (بنا بر مظهريّت او) بيشتر خواهد بود.

با توجّه به اين مفاهيم، مي‌توان نتيجه گرفت كه هنرمند حقيقي شخصي است صاحب مهارت و توانايي، كه با ابداع اثر هنري سعي در تقرّب حاصل نمودن به معبود خود دارد؛ و طي اين مراتب است كه صاحب فضيلت و نيك‌مردي و فتوّت مي‌شود.

سه ضلع يك مثلث

هنر، فن و معرفت سه ضلع يك مثلث شناخته مي‌شوند كه در آن برترين تجليّات روح و انديشه انسان ايراني را مي‌توان ديد. ايراني از ديرباز در مادّه يك عنصر پيام مينوي مي‌ديد. مهارت و توانايي او در به‌كاربردن مادّه، به‌عنوان حامل پيام مينوي، او را به سمت نوعي معرفت‌شناسي كشاند كه كاملاً با تجارب ملل ديگر، خاصّه هنرور يوناني، متفاوت از كار درآمده است. سرسپردگي او براي كسب مهارت فنّي، در همان حال كه او را نسبت به قواعد فنونش متعهّد و ملزم مي‌كرد، او را نسبت به ارزش نهادن فزون از حدِّ به آن نيز بي‌اعتنا مي‌ساخت. عوالمي كه

هنرور ايراني با آن سروكار داشت از چنان تقدّسي برخوردار بود كه مواجهه با آن مي‌بايست در عين صداقت و پاكدلي و تنزّه صورت گيرد. صنعت‌ورزي در كار، صِرفِ صنعت، ديوار حايلي بين صدق و صداقت او و معنويّت پنهان در مادّه پيش مي‌آورد.

صنعت مكن كه هركه محبّت نه راست باخت
عشقش به روي دل در معني فراز كرد

خواجه تلويحاً، بلكه صراحتاً، هر نوع "شيوه‌زني" يا "ترفند" يا "نيرنگ‌بازي" را در امور عوالم معنوي منع مي‌كند و هشدار مي‌دهد كه رفتار غيرصادقانه باعث بسته شدن دل در دريافت معنويّت مي‌شود. مي‌بينيم كه در فرهنگ واژگان حافظ، معني صنعت گسترش پيدا كرده و به **ترفند** و، با كمي توسّع معناي، به تقلّب و فريب رسيده است. در چنين درك و دريافتي كه منحصراً با مقوله صدق ارتباط پيدا مي‌كند، فريبِ ناشي از ترفند و شيوه‌زني مي‌تواند طالبِ را از امر مينوي دور كند، و هنرور همانا طالب است.

يادآوري اين نكته را ضروري مي‌يابيم كه معناي هنر (تخنه) در يونان فريب و نيرنگ نيز مي‌بود. در فرهنگ يوناني اين فريب، ستودني و براي تأثيرگذاري بر مخاطب لازم تلقي مي‌شد؛ امّا، مي‌بينيد كه ديد و دريافت ايراني كاملاً در عكس و نفي چنين توقّعي از نقش هنر حركت مي‌كند. اصولاً در ميان ايرانيان، كسي زيبايي را برخاسته از حسيّات يا آن را محرّك حواس نمي‌دانست. هنرور صادق ايراني چنين كاري را با فريب همسان مي‌گرفت و نوعي خيانت به عوالمي كه در آن سير مي‌كرد به حساب مي‌آورد.

اصلاً لفظ استتيك (aesthetics) برآمده از واژه يوناني aisthesis به‌معناي حسّي است و آنچه راجع به حسّ مي‌شود[6]. بنابراين، توقّع نداشته باشيد كه در نزد ايراني مسلمان حقيقت و زيبايي كه امري مينوي است، تا حدّ محسوسات و امور محسوس تنزّل پيدا كند.

واقع آن است كه درياب زيبايي در نزد

هنروران مسلمان ایراني، متأثّر از نگرش عرفاني بوده است، یعني معرفت حق. همین نگرش تعیین‌کننده، آنها را نسبت به محاکات طبیعت، آنچه در آثار تجسّمي یوناني مي‌بینیم، دور مي‌کرده است.

تحوّلات جامعهٔ اروپایي در قرن هیجدهم (که به نحوي با انقلاب تکنولوژیك همراه بود)، میان هنر مفید (یا کاربُردي) و هنر ظریف (یا زیبا) تفاوت قایل شد. در این تفاوت‌گذاري، مرزهاي شناسایي، بین هنر از یك سو و صنعت و فن از سوي دیگر، بازشناخته شد. بحثهاي مربوط به نبوغ و خلاقیّت و زیبایي، مباحثي 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 تکنیك، به حوزه صنعت و فن منحصر شد، و **آرت**، در بُعد تازه‌اش، نمایش احوالات دروني هنرمند و بروز انعکاس‌هاي حیات اجتماعي در دستاوردهاي شخصي گشت.

به این طریق، معیارهاي تازه‌اي براي سنجش، براي نقد و براي ارزش‌گذاري آثار هنري 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 بازتاب‌هاي آن، طي سده‌هاي اخیر، به جامعهٔ شرق، و نیز ایران، رسید یك تکانِ هویّتيِ بنیان‌کن را به همراه داشت. چرا که هنرمندِ ایراني، به‌خاطر نگرش عرفاني‌اش، اساساً فاقد احوالات شخصیّه بود. هنر براي او وسیله‌اي بود به قصد تزکیهٔ نفس و تصفیهٔ قلب. هنرمند از دلبستگي‌هاي وجود زمیني‌اش درمي‌گذشت تا در پهنهٔ نامتناهي حق، خود را غرق کند. از همین رو، شما در بسیاري از آثار مورد ستایش جهانیان، نام هنرمند آفریننده را نمي‌یابید. اثرِ بدون امضا به‌معناي آن بود که آفرینَنده‌اي جز آفرینشگر حقیقي وجود ندارد. آنچه مي‌بینید حقّ است و بس.

كسي در ميان نيست؛ واسطه از ميان برخاسته است.

تصرّف در طبيعت

تصرّف در شكل چه‌بسا حاكي از دور شدن و حتّي نفي و انكار نظم و تناسباتي باشد كه در طبيعت به قدر كافي قابل مشاهده است. صورت عكس آن، رعايت تناسباتي است كه به گونه اغراق‌شده در تنديسه‌هاي يوناني بازمي‌يابيم.

تناسبات هندسي در هنر ابتدا در جهان‌شناسي فيلسوفان يوناني انعكاس بارز خود را يافت. كوشش اين فيلسوفان بر اين مصروف بود كه هم در طبيعت و هم در هنر يك قانون هندسي عام بيابند. فرض بر آن بود كه اگر هنر (كه همانا زيبايي است) چيزي جز هماهنگي و رعايت تناسب نباشد، پس منطقي به نظر مي‌رسد كه اين تناسب در همهٔ احوال ثابت باشد. اين‌چنين بود كه تناسب هندسي مشهور به "تقسيم طلايي" ابداع شد. اين تناسب قرن‌ها به‌عنوان كليد رازگشاي اسرار هنر در نظر گرفته مي‌شد و هنوز هم طرفداران بسياري دارد. اين تناسب نه‌تنها در هنر، بلكه در طبيعت نيز بازشناخته شد و از حدّ ابداع گذشت و به نوعي كشف منجر شد. طبعاً اين كشف حيرت‌زا، از حرمت مذهبي و از تقدّسي الهي برخوردار گشت و قرن‌ها بر توليد آثار هنري اثر گذاشت.

گفته مي‌شود قوانين علم مناظر و مرايا (perspective) را نخستين بار آگاثاركوس (Agatharcus)، دانشمند هندسه‌دان يوناني، مورد مطالعه قرار داد تا براي نمايشنامه‌هاي آسخيلوس (آشيل) اثاث صحنه (دكور) بسازد[7]، امّا زمينهٔ اصلي رسيدن به "تقسيم طلايي" را بايد كشف ريشه‌هاي عدد گنگ (اصم) دانست. فيثاغوريان ريشه دوم عدد 2 را، كه نخستين عدد گنگي بود كه كشف شده بود، مي‌دانستند و راه‌هاي اصيلي براي تخمين مقدار آن مي‌شناختند. فيثاغورس، بنا به گفته پروكلوس

(Proclus)، نخستین کسي بود که هندسه را در شمار علوم عالي قرار داد[8]. یکي از مهم‌ترین نتایج کشف ریشه‌هاي عدد گنگ، ابداع نظریهٔ تناسب هندسي به دست اودوکسوس (Eudoxus) بود.

تقسیم طلایي بعدتر توسط اقلیدس و در قضیه‌هایي که طرح کرد، پرورده شد. فرمولي که معمولاً ارایه مي‌شود این است که خط محدودي را طوري تقسیم کنیم که نسبت قطعهٔ کوتاه‌تر آن به قطعهٔ درازتر مانند نسبت قطعه درازتر به تمام خط باشد. قطعاتي که به دست مي‌آیند، به طور تقریبي، به نسبت 5 به 8 خواهند بود (یا 8 به 13 و 13 به 21 و جز این)[9].

اسرارآمیز بودن این تناسبات ریاضي سبب شد که برخي آن را به‌عنوان کشفِ یك راز الهي تلقي کنند و براي آن تقدّس قایل شوند. هنوز هستند بسیاري کسان که "تقسیم طلایي" را معیار ریخت‌شناسي، چه در طبیعت چه در هنر، مي‌دانند. در نتیجه، اصل تناسب طلایي، یکي از مباحث زیبایي‌شناسي درآمد.

به‌نظر مي‌رسد که هنرمند در تجربه‌هاي دیداري خود به‌نحو شهودي این تناسبات را درمي‌یابد و آن را در کار خود اعمال مي‌کند، چون در چشم او این شکل بازپرداخته، از هماهنگي، توازن و چشم‌نوازيِ برخوردار است. چنین دریافت شهودي را به روشني در نقش‌هاي باستاني بازمانده در غارها مي‌بینیم. هنرمند غارنشین، بي‌آنکه آگاهي نسبت به چنین تناسباتي داشته باشد، عملاً آن تناسبات را در کار خود دخالت داده است. فراتر از این، او با این نقش‌ها و رنگ‌ها به نحوي در شکل طبیعت تصرّف کرده است. حال آنکه بعدتر، وقتي که این تناسب آگاهانه مي‌شود، در نقاشي‌هاي پي‌رو دلا فرانچسکا (Piero della Francesca)، مثلاً نمونه‌هاي افراطي از رعایت چنین تناسبي را بازمي‌یابیم که با منظور هنرمندانِ صنعتکارِ یونان باستان به کلّي متفاوت است.

در واقع، رعایت شهودي، و نه آگاهانهٔ تناسب، به دو قصد صورت مي‌گرفت. در قدم اوّل، براي تصرّف در نظم هندسيِ حاکم بر

طبيعت؛ و در قدم دوّم، براي بازرسيدن به شكل آرماني كه هنرمند در ذهن داشت. اين‌گونه رفتار تناقض‌آميز را حتّي در تنديسه‌سازان يوناني نيز مي‌بينيم. با آنكه در آثار فلسفي انديشه‌ورزانِ يوناني، رسيدن به يك نسبتِ آرماني پاسخگوَ به زيبايي از كوشش ديرپايي حكايت مي‌كند، مع‌هذا در آثار تنديسي آنان، نوعي تصرّف در طبيعت را نيز ملاحظه مي‌كنيم. همچنان كه هربرت رید به درستي خاطرنشان مي‌كند، در خطّ پيشاني و بيني، در عالم واقع، «هرگز به اين استقامتي كه مثلاً در مجسمه آفروديت ملوسي» مشاهده مي‌كنيم، وجود نداشته است.[10] صورت‌ها نيز اين‌چنين بيضي‌شكل و پستان‌ها نيز اينچنين گرد در طبيعت نبوده است. از اين گفته يك نتيجه مهم مي‌توان گرفت: در آثار پيش از رنسانس، مشكل بتوان آثاري را در ايتاليا پيدا كرد كه از واقعيت فاصله نگرفته باشد. پس در آثار مورد تقليد يوناني هم، نوعي تصرّف برقرار بوده است. امّا، در قرن شانزدهم، نوعي اشتباه برداشت در قصد و غرض آثار قدمايي (كلاسيك) پيش آمد و آن‌هم، به‌صورت بازنمايي طابق‌النعل بالنعل طبيعت، يعني به‌عينه همان صورت واقعي آن، رواج پيدا كرد.

تصرّف شكل در نزد هنرور ايراني

تصرّفي كه هنروران ايراني در طبيعت و بازنمايي آن در اشكال دلخواه مي‌كردند منحصر به دوران اسلامي نيست. به نظر مي‌آيد آن نحو تصرّفي كه في‌المثل هنرمند چيني در آثار مجسّمي خود اعمال مي‌كرد با روحيه ايراني سازگاري بيشتري داشت تا رعايت تناسبات عدول‌ناپذير هندسي. در نزد صنعتكاران يوناني، مثلاً اسب تراشيده‌شده از مرمر يشم، كه اكنون در موزهٔ ويكتوريا و آلبرت محفوظ است، و احتمالاً به دوران سلسله تانگ تعلّق دارد (618ـ906/م)، از چنان غريزه‌اي پيروي كرده است. آنچه ما پيش از اين به دريافت شهودي از آن ياد كرديم. اين اسب چيني به دشواري به اسب

واقعي شبيه است؛ حتّي غالباً آن را با شير اشتباه مي‌گيرند. امّا، به‌رغم اين‌همه تصرّف عامدانه، كه به‌صورت حجم‌هاي خميده خود را بازمي‌نمايد، اين تنديسه از چنان قوّت تأثيري برخوردار است كه، پس از چهارده قرن، **به‌عنوان** يك اثر هنري نيرومند در نظر گرفته مي‌شود.

شكل 1: اسب، مرمر، پشم، چين، دورهٔ تانگ، محفوظ در موزهٔ وبكتوريا و

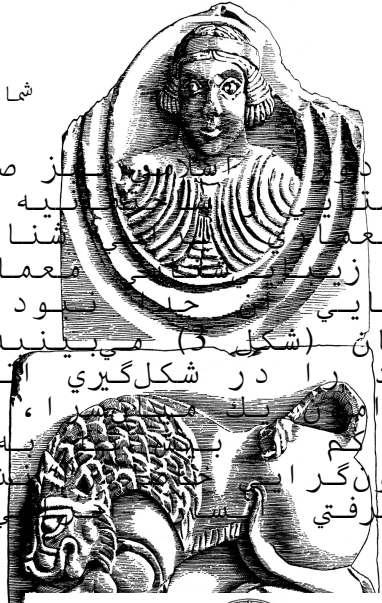
در نقوش تجسّمي ايران، كه از دوران‌هاي كهن به‌جا مانده است، نيز به چنين تصرّف شهودي در شكل مواجه‌ايم. مثلاً، در دو لوح نقش برجسته گچي دورهٔ ساساني، كه عمري بيش از اسب چيني دارند و اكنون در موزهٔ لوور محفوظ‌اند، شما با چنين تصوّري از واقعيت با طبيعت مواجه هستيد كه، برخلاف تنديسه‌هاي يوناني، كاملاً منطبق با واقع نيست و طبيعت آرماني را منعكس نمي‌كند، امّا، بيننده نمي‌تواند از تأثير هوش‌ربای اين تصوّر شهودي بركنار بماند.

تصرّف اين‌چنيني به‌معناي آن نيست كه دستورزان ايران كهن نسبت به تناسبات مكنون در ساختمان گيتي بي‌اعتنايند يا آن را نمي‌شناسند. فراموش نكنيم كه كلمهٔ هندسه عربي‌شدهٔ كلمهٔ فارسي "اندازه" است. شناخت **اندازه** در نزد ايرانيان امري انكارناپذير است. اين شناخت را به‌صورت بارز، هم در اشكال تجسّمي بازمانده از دوران باستان و هم در بناها و ساختمان‌هاي كهن بازمي‌يابيم.

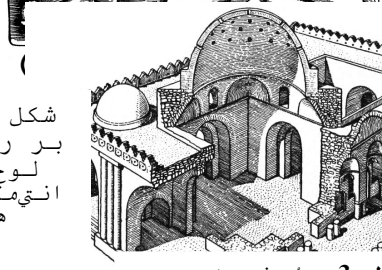
داريوش اوّل (522-486ق.م.)، در سند مهمّي كه از آن به "فرمان كاخ شوش" ياد مي‌كنند، چگونگي ساختن كاخ عظيم شوش را شرح داده است.[11] كتيبه‌هاي داريوش، به خط پارسي ميخي،

بر لوح‌هاي مرمري و گلي و آجرها و زيرستون‌ها، كه در شوش پيدا شده‌اند، به 20 عدد مي‌رسد. طرز بنا كردن كاخ شوش بر لوح گلي ثبت شده است. داريوش در ابتدا مي‌گويد كه «آنچه من كردم به خواست اهورامزدا كردم»، و سپس، شرح كندوكوب زمين و برآوردن ديوار آن را مي‌دهد كه به دست قوم بابل صورت گرفت؛ الوارها از كوه لبنان توسط قوم آسور آورده شد. سپس، يك به يك، موادّ مصرفي در كاخ را سياهه مي‌كند و سرزمين مبداء آنها را مي‌دهد. سنگتراش[هاي] كاخ، يونانيان و ساردياني بودند؛ زرگران، مصري و مادي بودند. تزيين‌كنندگان ديوارها، ماديها و مصري‌ها بودند. خشت‌ها به دست بابلي‌ها قالبگيري و در آفتاب پخته شد.

بر اساس اين سند هم موادّ و مصالح كاخ از خارج ايران آمده بود و هم اغلب سازندگان و آرايه‌دهندگان آن خارجي بودند و اين‌همه به فرمان مستقيم داريوش شاه صورت گرفته بود تا او بتواند، در اين‌همه كتيبه، عظمت نقش خود را ستوده باشد. آنچه هم مورد توجه آندره گُدار و هم پوپ قرار گرفته نقش كارفرمايانيِ است كه توانسته‌اند اين نيروهاي بيگانه را در جهت خواست شاهنشاه ايراني هدايت و مديريت كنند. آندره گُدار تصريح مي‌كند كه هم داريوش و هم، پيش از او، كوروش جمعي از معماران و مهندسان عالي‌مقام را كه سال‌ها در كارهاي اين‌چنيني آزموده شده بودند، در اختيار داشته‌اند.[12] اين كارفرمايان آزموده نه تنها در ترسيم طرح و نقشهٔ بنا، بلكه در جزيي‌ترين تزيينات آن، داراي دانش پيشاپيش بوده‌اند. جهان‌شناسي يكپارچهٔ آنها چنين مديريت مستقيم را ضمانت مي‌كرده است. دور نيست اگر گُدار، كه بيش از سي سال در ايران در زمينه باستان‌شناسي خدمت كرده، اعتراف مي‌كند: «عالي‌ترين هنر ايران، به‌معناي حقيقي هنر، هميشه معماري آن بوده است».[13] به نظر او، اين برتري نه تنها در همهٔ ادوار تاريخي ايران محقّق است، بلكه



در مورد [illegible] نیز صدق می‌کند. دانشِ ایستایی [illegible] (مصالح) شناسی، از اساس معماری [illegible] شناخته می‌شود. در همان حال، زیبایی‌شناسی معماری ایرانی از دانشِ ایستایی [illegible] شود. همچنانکه در کاخ سروستان (شکل 3) می‌بینید، منطق معماری ایرانی خود را در شکل‌گیری اتاق‌ها و تالار و ایوان، پیرامون یک میدان مرکزی، می‌نمایاند. این منطق، که [illegible] به امروز ادامه یافته، درون‌گرایی [illegible] نشان می‌دهد و با برداشت معرفتی [illegible] پیوند نزدیک دارد.



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.

شکل 3: بُرش هندسی قصر سروستان، که نظام طاق‌بندی هنر ساسانی را نشان‌می‌دهد.

[illegible] ؟ در نزد هنرور [illegible] انی طبیعت حاوی [illegible] ی نهان است؛ هدف [illegible] ت که به نحوی با این روح ملهم تماس پیدا کند تا بتواند کیفیت کنایی آن را برای 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 مي‌شود. انسان نخستين ظرف‌ها را از گل خام درست مي‌كرد و در پيش آفتاب و باد مي‌گذاشت تا خشك شود. كشف آتش دگرگوني عميقي در اين هنر پديد آورد، چرا كه اكنون انسان مي‌توانست فرآورده‌اي بادوام‌تر بيافريند كه هم كارايي روزانه داشته باشد و هم از زيبايي شكل برخوردار باشد. گفته مي‌شود اين هنر در قرن پنجم پيش از ميلاد تكامل راستين خود را بازيافت.

حال، اگر به دو دستاورد حاصل از دو حوزه جغرافيايي، يونان و ايران، نگاه كنيم متوجّه دو برداشت كاملاً متفاوت هستي‌شناسي در آثار به‌جامانده مي‌شويم. گلدان يوناني را هم‌چون نمونه‌اي از هماهنگي كلاسيك مي‌شناسند. اين هماهنگي، همچنان كه پيش‌تر گفتيم، با حفظ و رعايت تناسبات هندسي شكل گرفته است. كارشناسان هنر، ازجمله هربرت رید، اين‌همه كمال و تماميّتي را كه در گلدان‌هاي يوناني وجود دارد "سرد و بي‌جان" مي‌يابند (همان.12). امّا، آنچه به‌عنوان سفالگري شرق خوانده مي‌شود، اين هنر را به مراحلي حتّي "باريك‌تر و ظريف‌تر" از يونان بالا برد.[15]

حال، اگر سفالينه‌هاي بازيافته در تپّه‌هاي اَملَش را با گلدان‌هاي يوناني مقايسه كنيم تفاوت آشكاري مي‌بينيم. آن هماهنگي حاصل از نظم پيش‌انديشيده‌ٔ يوناني، كه به يك هنر ايستا مي‌انجامد، در سفالينه‌هاي اَملَشي، به‌خصوص در گاوهاي پروريده‌اش، يك هنر پويا و سرزنده را به نمايش مي‌گذارد. بدوي بودن هنر سفالگري و پيوند تنگاتنگ آن با زندگي و نيازهاي روزمرّه سبب مي‌شود

که روح قوم ناگزیر در آن متجلّي شود. این اتّفاق، چندان بارز رخ مي‌دهد که سفالگري را مي‌توان هم‌چون حدّ حسّاسّیت و سامانی، که نماد و نمون روح قوم را بازتاب مي‌دهد، درنظر گرفت.

قدمتِ نگرشِ کنایي

طرح‌ها وَ الگوهاي بدوي زبان خاص خود را دارند. این نمادها (icons)، از آنجا که برگرفته از عناصر طبیعت‌اند، تقریباً در همهٔ فرهنگ‌ها همسانی‌هایي را نشان مي‌دهند، با این‌همه، فرهنگ واژگان آنها را از دست‌رفته باید تلقي کرد. به‌رغم این، هنرشناسان و کاوشگران آثار باستاني مي‌کوشند نمادهاي آن را بازخواني کنند. خانم فیلیس اکرمن (Phyllis Ackerman) در نوشته‌اي که به مسایل نمادنگاري (iconography) ایراني مي‌پردازد[16] برخي از این نمادها را و تطوّر صوري آنها را مورد توجّه قرار داده است. در دین‌هاي ابتدایي (بدوي)، امر دیني به ندرت از امر اجتماعي ـ فرهنگي متمایز است. در این دین‌ها، نوعي زمینهٔ مفهومي رازآمیز وجود دارد که از کنایي بودن آن ناشي مي‌شود و همین جنبهٔ کنایي است که به فرآورده‌هاي آن صورت نمادین مي‌دهد.

سنن این دین‌هاي ابتدایي سرشار از اسطوره و آکنده از نماد است. اسطوره‌ها براي توضیح و تبیین سرآغازها فرابافته شده‌اند. با این‌همه، حتّي اسطوره‌ها نیز به ناممکن بودن توضیح و تبیین ماهیّت توصیفناپذیر سرآغازهاي مطلق و غایي پي‌برده بودند. از این رو، مي‌بینیم که در سنّت این دین‌هاي ابتدایي، کار و بار نمادپردازي از وسعت و رونق بیشتري برخوردار است. در فرهنگ دیني ایرانیان باستان نیز، چنین کوششي دیده مي‌شود. آن‌سان که این نمادها شیوه‌اي براي نمایش ارتباط انسان با واقعیت طبیعي و محیطي درآمده بودند. درنتیجه، انسان دین‌ورز ایراني، از این طریق، در صدد درك فحواي عملي جهان، برقرار کردن ارتباط با آن، و تبیین و توضیح

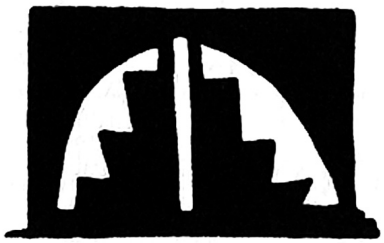
آن بوده است. از يك جهت، مي‌توان گفت كه نمادها همانا زبان نمايشي اسطوره‌اند. و از آنجا كه دين‌هاي الهام‌بخش خزانهٔ عظيم و متنوّعي از انواع هنرها بوده‌اند، اين نمادها غالباً آنچه را كه واقعيتِ ديني كانوني آنها انگاشته مي‌شود تجسّم مي‌بخشند. با اين توضيح، چند نماد كهن ايراني را بررسي مي‌كنيم به اين قصد كه راهي به ذهن هنرور ايراني بازكنيم.

شكل 4: طرح نمايشگر آسمان، برگرفته از يك جام سفالي، تخت جمشيد؛ هزاره‌ي چهارم، پ.م.

در ميان نمادهايي كه خانم اكرمن بررسي كرده است سه طرح از سفالينه‌هاي بازيافته در پرسپوليس را انتخاب مي‌كنيم كه هر سه، نماد آسمان هستند و كيفيّت كنايي آنها را مورد توجّه قرار مي‌دهيم. اين سفالينه‌ها، كه قدمتي چهارهزار ساله دارند، به ما ياري مي‌دهند تا معرفت‌شناسي ناشي از خصيصه روح ايراني را، تا گذشته‌هاي دور، پي‌گيري كنيم. سفالينه نخستين (شكل 4) در پرسپوليس به دست آمده است. خانم اكرمن منحني بالاي طرح با تزيين لوزي را نماد و نمون آسمان مي‌گيرد.

برداشت خانم اكرمن البتّه درست است. طرح چتر، كه نمايشگر آسمان است، در عين حال، نمايندهٔ يكي از لوازم دستگاه پادشاهي در ايران و ساز و پيرايهٔ آن شناخته مي‌شود. شاه نمايندهٔ آسمان بر زمين بود و بودن چتر در بارگاه شاهي نشان آن بود كه شاه، خدايگان،

ريشه در آسمان دارد. خواه آسمانهٔ بالاي نقش را نشان آسمان بگيريم يا ماه، دو نيمه‌اي كه از وسط تقسيم شده (شكل 5) نشاني از تقسيم شبان‌روزي، نيم‌شب و نيم‌روز، دارد. خطوط پلّكاني شكل 5 و دو ستون چند پايه شكل 4، نماينده آب آسمان بر زمين مي‌خوانند.



شكل 5 : بُن مايه‌ي منقوش بر يك كوزه‌ي شكسته در تخت جمشيد.

دو نيمهٔ منقسم، در عين حال، اشاره به دو نيمهٔ بدن انساني دارد. تعادل و توازن اين دو نيمه براي سعادت دوجهاني از اهمّيّت خاص برخوردار است. اين تعادل، به تعادل دو امر مكمّل، هرچند ناهمسازِ احساس و انديشه برمي‌گردد كه هيچ‌يك نبايد هستند كه در نمادنگاري كهن ايراني گاه به‌صورت خطوط موّاج، گاه منقطع، و گاه به شكل مار پيچان نمايش داده مي‌شود. اين خطوط، نمايندهٔ آبگيري و در همان حال، نمايندهٔ آسمان است، چرا كه آب از آسمان نازل مي‌شود (باران). عارفان باران را بوسهٔ بر ديگري تسلّط و غلبه داشته باشد؛ تسلّط هريكي منجر به رفتار افراطي مي‌شود. فرزانگي در هماهنگي احساس و انديشه رخ مي‌دهد. رسيدن به اين هماهنگي راه سلوك را رقم مي‌زند. اگر توانسته باشيم اين نمادنگاري چهارهزار ساله را رمزگشايي كنيم، مفهوم آن كاملاً روشن خواهد بود: راه آسمان از تعادل است.

شكل 6، برداشت كنايي ما را از نمادنگاري كهن اين سفالينه‌ها تأييد مي‌كند. به‌جز دو طرح نمادين كه آن را نمايشگر آسمان دانستيم، طرح انسان‌نماي شكل 6 نيز بيانگر آسمان است، خواه اين طرح انسان‌نما، پهلواني اساطيري باشد، خواه خدا. هرتز (A. Hertz)، در كتاب *Revue Archéologique*، معتقد است كه اين نگاره صحنه‌اي از يك آيين مذهبي را به نمايش

مي‌گذارد. مع‌هذا، به خاطر آنكه نيزه‌اي را با سر سه‌گوش به دست دارد و معمولاً نماد آسمان گرفته مي‌شود، و نيز به خاطر حالت بازوانش آن را نمودگاري از خداي آسمان به حساب مي‌آورند. تقسيم دوگانه نيز با طرح اندام اين نگاره صورت مي‌گيرد و چون، برخلاف دو شكل انتزاعي پيشين، اين بار با يك اندام انساني روبه‌روييم، عملاً توازن آسماني نيم‌روز و نيم‌شب به توازن بدن انساني و تعادل و هماهنگي احساس و انديشه منتهي مي‌شود. سنگ تراشيده متعلق به تمدّن هليل‌رود (2500-2000 پيش از ميلاد)، كه در جيرفت، ايالت كرمان، به‌دست آمده است، همهٔ اين نمادنگاري نقش‌هاي پيشين سفالينه‌ها را بازنمايي مي‌كند. طبعاً صنعتِ تراشِ سنگ از سفالگري متأخرتر مي‌ايستد. قَدمت سفالينه‌ها و سپس پياده شدن همان نمادها در سنگ نشان مي‌دهد كه نگرش كنايي به هستي، روند طبيعي خود را بي‌شكست طي مي‌كرده است و اين خبر از يك روح غالب قومي مي‌دهد. گويند بر تاج خسرو انوشروان اين پند زينت‌بخش بود: به خويشتن‌شناسان از ما درود!

شكل 6: نقش جامي سفالي، شوش؛ موزهٔ لوور.

دو جنبه يگانهٔ صُنع و تحقّق معرفت

آنچه امروزه از هنر در همه‌جاي جهان رايج است تلقّي تازه از art است. art معادلي است براي تخنه (techne) يوناني. منظور آن است كه يونانيان به هنر و اثر هنري، كه حاصل دست صنعتگر بود، تخنه مي‌گفتند. تخنه يوناني در قرون وسطي به ars ترجمه شد و در فرانسهٔ كهن صورت artiste پيدا كرد و در انگليسي به‌صورت art ظاهر شد. بنابراين، مي‌توان گفت كه صورت رايج هنر امروزه همان درياب يوناني است كه ترجمان تازه‌اي يافته است يا به زبان هيدگري، تلقّي آتني هنر است.

در نزد يونانيَ، برخلاف آنچه امروزه از كلمه تخنه (تكنيك) مستفاد مي‌شود، اين واژه منحصراً معناي صنعت و فن نداشت. اگر صنعت

را به‌معناي ساخت و ساز بگيريم، براي يوناني تخنه، در عين حال، نحو علم بود، يعني دانست. منتها اين دانست، دانستِ ناظر به ساختن بود، يعني چگونگي ساخت. همين كه دانستِ مبتني بر ساخت به ميان مي‌آيد، دريافت ديگري نيز از مفهوم هنر مطرح مي‌شود كه همانا پوئزيس است. در واقع، تخنه دانستِ چگونگي پوئزيس، يعني ساختن است. با اين توضيح مي‌توانيم بگوييم كه تخنه دانش چگونگي توليدِ فرآورده‌هاست. در زمان‌هاي كهن، در عهد افلاطون، كشتي‌ساز و نجّار و آهنگر و جز اين‌ها، در زير اسم اهل تخنه نام برده مي‌شدند. و هم‌چنين، كساني چون نقّاش و معمار و آنان كه با "هنر" سروكار داشتند نيز در شمار اهل تخنه، يا ارباب صنايع، مي‌آمدند. امّا، امروزه ما لفظ صنعت را به‌معناي ديگري به‌كار مي‌بريم. در تلقّي آتي از هنر، هم جنبهٔ صُنع و ساخت مطرح است و هم جنبهٔ دانست، يعني تحقّق حقيقت و معرفت ناظر بر ساخت آن. در نتيَجه، امر آفرينندگي به ساخت صِرف منحصر نمي‌شود. هم‌چنان كه اگر امروزه كسي، با نهايت دقّت و ظرافت، بزرگترين آثار نقّاشي را كُپي كند (يا سواد برداردِ) ما او را هنرمند نمي‌شناسيم. بلكه او را در زمرهٔ اهل مهارت و صنعت قلم مي‌دهيم.

هنرمند، در واقع به قوّهٔ خيال، صُوَر مختلف را شهود مي‌كند و قوّهٔ خيال وي از صورت انفعالي به ساخت فاعلي مبدّل مي‌شود. يعني هر آنچه را كه تخيّل مي‌كند در عالم صورت تحقّق مي‌بخشد. او از اين طريق چيزي پديد مي‌آورد، يا فرامي‌آورد. اين فرآوري همانا پوئزيس است. يعني "اينجايي" كردنِ "آنجايي". از اين منظر، هنر تحقّق حقيقتي است كه در مرتبهٔ حس تنزّل پيدا مي‌كند.

قدماي صاحب‌نظر و صاحبان معرفت در سرزمين ما همين معناي هنر (در مفهوم تخنه) را به صنعت و فن ترجمان مي‌شدند و از آن به "هنر" نام نمي‌بردند. در متون كهن، ما با لفظ هنر به اين معني مواجه نمي‌شويم. مثلاً، از موسيقي

به صنعت موسيقي يا فن موسيقار سخن مي‌گفتند كه به‌معناي دانست و نحو كاربري آن بوده است. هنگامي كه قاضي ميراحمد قمي در كتاب *گلستان هنر*، ص 129، مي‌گويد "خيالات عجيبه و انگيزه‌هاي غريبه اهل اين صنعت مشهور هر ديار" است، منظور از اهل صنعت، نقاشان و رقم‌زنان است. قاضي قمي صنعت را در مقامي به‌كاربرده است كه ما امروزه هنر مي‌گوييم.

پي‌نوشت‌ها

1. *فرهنگ‌پايه*،فرهنگستان ايران، 1315، ص15.
2. همان، ص.196
3. همان، ص.196
4. پازوكي، 1384، ص20، زيرنويس.
5. جان سي. بي. پتروپولوس، *«نحوه تلقي يوناني از هنر»*، ص.1
6. همان‌جا.
7. راسل، 1347، ج1، ص.397
8. همان، ص.397
9. پازوكي، 1384، ص.10
10. رید، 1351، ص.13
11. نارمن شارپ، 1343، ص.91
12. نك André Godard,P. 116 .
13. همان، P. 109.
14. رید، 1351، ص.23
15. همان، ص.23

16. Arthur Upham Pope, P. 831.

منابع

1. پازوکي، شهرام، *حکمت هنر و زیبایي در اسلام*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، 1384.
2. تفضلي، احمد، *مینوي خرد*، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، 1354.
3. دبیرسیاقي، محمد، *پیشاهنگان شعر پارسي*(سده‌هاي سوم و چهارم و آغاز سده پنجم هجري)، شرکت علمي و فرهنگي، تهران، 1374.
4. راسل، برتراند، *تاریخ فلسفه غرب*، ترجمهٔ نجف دریابندري، چ دوم، تهران، 1347.
5. رید، هربرت، *معني هنر*، ترجمهٔ نجف دریابندري، شرکت سهامي کتاب‌هاي جیبي، تهران، 1351.
6. *فردوسي طوسي، شاهنامه*، به کوشش جلال خالقي‌مطلق، مرکز دایرة المعارف اسلامي، تهران، 1386.
7. *فرهنگ‌پایه*،فرهنگستان ایران، تهران، 1315.
8. منشي‌قمي، قاضي میراحمد، *گلستان هنر*، به‌تصحیح و اهتمام احمد سهیلي خوانساري، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، 1352.
9. نارمن شارپ، رلف، *فرمان‌هاي شاهنشاهان هخامنشي*، 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.