

حوضِ سلسلہ کون

با نگاہی بہ طریقت نعمت اللہیہ

ابوالفضل شاہی

(پیکره)



9 786006 728360

قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان



خوشنویسی و عرفان

با نگاهی به طریقت نعمت اللہیہ

ابولفضل شاہی

۵۳۴۸۱۱

(پیکره)

خوشنویسی و عرفان
با نگاهی به طریقت نعمت‌اللهیه
ابوالفضل شاهی

ویراستار: خشایار فهیمی

خوشنویسی عنوان: سیدسعید کاظمی

چاپ نخست: ۱۳۹۴

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان

لیتوگرافی: نقش سبز؛ چاپ و صحافی: مبینا

نشر پیکره: تهران، خیابان آزادی، ابتدای آذربایجان، پلاک ۱۰۳۴، واحد ۵، تلفن: ۶۶۰۳۸۵۴۴

E-mail: info@peikarehpub.com

www.peikarehpub.com

سرشناسه: شاهی، ابوالفضل، ۱۳۵۳ -

عنوان و نام بدیداور: خوشنویسی و عرفان با نگاهی به طریقت نعمت‌اللهیه/ابوالفضل شاهی.

مشخصات نشر: تهران: پیکره، ۱۳۹۳.

مشخصات ظاهری: ۲۳۸ ص.؛ مصور.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۷۲۸-۳۶-۰

وضعیت فهرست‌نویسی: فیا

یادداشت: واژه‌نامه.

یادداشت: کتابنامه.

موضوع: خوشنویسی اسلامی

موضوع: خط (هنر)

موضوع: عرفان و هنر

موضوع: هنر و دین

موضوع: نعمه‌اللهیه

رده‌بندی دیویی: ۷۴۵/۶۱۹۹۲۷

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ش/۵/ NK۲۶۳۶

شماره کتابشناسی ملی: ۳۵۵۷۶۶۰

فهرست

مقدمه ۹

فصل یک: زیبایی ۱۱

فصل دو: هنر ۲۴

فصل سه: نسبت دین و هنر ۳۳

فصل چهار: هنر دینی ۴۳

فصل پنج: هنر اسلامی ۵۰

فصل شش: هنر و عرفان اسلامی ۶۰

فصل هفت: نسبت خط با دین ۷۴

فصل هشت: خوشنویسی و اسلام ۸۶

فصل نه: خوشنویسی و عرفان اسلامی ۱۰۲

فصل ده: نسبت تربیت معنوی با خوشنویسی ۱۱۹

فصل یازده: طریقه‌ی نعمت‌اللہی ۱۳۱

فصل دوازده: طریقه‌ی نعمت‌اللہی و هنر ۱۴۰

فصل سیزده: خوشنویسان طریقه‌ی نعمت‌اللہی ۱۵۵

مؤخره ۱۷۵

توضیحات ۱۷۹

کتابنامه ۱۸۱

تصاویر ۱۸۷

مقدمه

دین و هنر، قدمتی به اندازه‌ی بشریت دارند. ادیان زنده‌ی دنیا، به واسطه‌ی کتب خود جاودانه شدند و جوامع بشری با دین و هنر تمدن‌های باستانی را شکل دادند. مطالعه‌ی هر کدام بدون دیگری میسر نیست. این دو همزاد در تمام تاریخ حیات خود در کنار هم توسعه یافته یا دچار رکود شدند. خط عبری و دین یهود، خط پالی و بودیزم، اوستایی و دین مزدایی، خط عربی و اسلام نیز در طول تاریخ همسان و هم‌معنی یکدیگر شدند و کاتبان اولیه که همواره از طبقه‌ی برهمنان و موبدان و روحانیان بودند، تلاشی بی‌وقفه در زیباتر کردن خط به‌عنوان عامل تجسد و حامل پیام آسمانی داشتند.

در اسلام نیز خوشنویسی جلوه‌ی بصری «قرآن» بوده و کلام خدا باید چنان نوشته می‌شد که منشأ الهی آن را نمایان سازد. عرفان اسلامی نیز به‌عنوان نگره‌ی زیباشناسانه‌ی اسلام، پیوندی عمیق با خوشنویسی داشته و این دو در کنار هم جنبه‌ی هنری دین را زیباتر کرده‌اند. خوشنویسی، عرفان و فصل مشترک این دو یعنی ادبیات عرفانی در هیچ دین دیگری به اندازه‌ی اسلام گسترش نیافته است. اگرچه خوشنویسی و عرفان از منظر جمال‌شناختی نزدیک به یکدیگرند ولی تحقیقی جامع و تخصصی در چگونگی ارتباط این موضوعات مهم در دین اسلام کمتر صورت گرفته است. اکثر پژوهش‌های صورت گرفته تاکنون، یا به تألیف هنرپژوهان و با تمرکز بر مشخصات هنری و آداب خوشنویسی (رسالات قاضی احمد قمی و سراج شیرازی) یا توسط دین‌پژوهان و با توجه ویژه‌ی آنان بر جوهر معنوی هنر اسلامی (کتب و مقالات نصر و آنه‌ماری شیمل) صورت گرفته است. کوشش این کتاب، بررسی تأثیرات متقابل خط خوش و عرفان در ادیان مختلف به‌ویژه اسلام و چگونگی همبستگی این دو خواهد بود.

از دیگر سو طریقه‌های عرفانی نیز همواره حامل بسیاری از آداب، فرهنگ و هنرهای ملی هستند. یکی از مهمترین این سلسله‌های عرفانی، طریقه‌ی نعمت‌اللہی است که در طول هفت قرن حیات خود، خاستگاه بخشی از جهان‌فرهنگی ایران بوده است. این طریقه، منشأ نظر و عمل هنرمندان خوشنویس و هم‌چنین بستری

برای خوشنویسی در سده‌های متوالی بوده است. با توجه به این مطلب که جای پژوهشی دقیق درباره‌ی صوفیان خطاط، خوشنویسی، ادبیات عرفانی، نقش خط در طریقه‌های عرفانی، به خصوص در طریقه‌ی نعمت‌اللہی، و هم‌چنین درباره‌ی احوال هنرمندان و خوشنویسان متعلق به این طریقه خالی به نظر می‌رسید، سعی بر این بود تا در فصول ابتدایی، زیبایی و هنر از نگاه نظریه پردازان زیبایی‌شناسی تعریف شود و پس از آن به بررسی نسبت هنر و دین با یکدیگر پرداخته شود. برای تعریف کیفیت هنر دینی و عرفانی لازم بود تا تعریفی از خود هنر و علت آن یعنی زیبایی داشته باشیم؛ زیرا هرچه کنکاش بیشتری در معنی زیبایی صورت می‌گیرد، بر نادانی پژوهشگر و هم‌چنین وسعت معنای این مقوله‌ی باستانی اضافه می‌شود، اما به هر روی برای پی بردن به معنای دین و هم‌چنین عرفان، این کار لازم می‌نمود و پیش‌روی هرچه بیشتر در کشف معانی آن‌ها، شباهت تجربه‌ی دینی و هنری را بیشتر آشکار نمود. برای دستیابی به هدف اولیه‌ی کتاب فصولی در باب نسبت خط و دین و خوشنویسی و عرفان گشوده شد. در فصول میانی بر تأثیر متقابل خوشنویسی، اسلام و عرفان پرداخته شد تا در انتها بتوانیم بر یکی دیگر از اهداف این متن، یعنی بررسی هنر و خوشنویسی در طریقه‌ی نعمت‌اللہی دست یابیم. فصول نهایی کمابیش فصولی جدید در عرفان و هنر پژوهی هستند. در بازخوانی تمامی منابع و تذکره‌های مربوط به هنرمندان ایران، سعی شده است هنرمندان اهل طریقت را فراخوانده و در کنار مشایخ و درویش هنرمند نامبرده در متون نعمت‌اللہی بنشانیم؛ شاید روزی دیگر و جایی دیگر پژوهشگری را به کار آید.

در پایان لازم است به خود یادآوری کنم که این کتاب بدون دلگرمی و پایمردی پدرم پایان نمی‌یافت. پای او و مادرم که در تمام سال‌های آشفتگی و سرگردانی من در جهان همواره همراه من بودند را می‌بوسم و هم‌چنین دستان دکتر شهرام پازوکی که چراغ من و دکتر محمود رضا اسفندیار که راهنمای من در این کار و آقای حسن حامدی که مشوق من در انتشار کتاب و هم‌چنین مشاور نگارنده در گردآوری آثار خوشنویسان بودند را می‌فشارم و منت‌دار دوستان همیشگی و هنرمند امیر فرهاد و شهر روز نظری و همسر، مرجانه کوچکی، که همچون نسیم شمال آرامش بخش تشویش و ناامیدی روزهای پژوهش من بود، هستم؛ و در آخر ممنون‌دار دوستم خشایار فهیمی هستم که بدون ریزبینی و بازبینی‌های صبورانه‌ی او، کار تمام نبود.

(فصل یک)

زیبایی

ما هرگز نخواهیم دانست که چرا یک شیء زیباست.^۱
آنا تول فرانس

یکی از بزرگترین هنرمندان معاصر گفته است: «من غالباً صدای خود در حال گفتن این جمله‌ها می‌شنوم؛ وای چه زیباست، ولی هرگز نمی‌دانم راجع به چه چیزی حرف می‌زنم. صادقانه بگویم واقعاً نمی‌دانم زیبایی چیست.»^۲ به راستی چرا زیبایی آن قدر مبهم و انتزاعی و غیرقابل تعریف مانده است؟ چرا بیشتر فلاسفه چندان آماده‌ی غور در این دریای دل‌انگیز نبوده‌اند یا با شرح و تعریف بیشتر زیبایی، پیچیدگی آن را بیشتر کرده‌اند و چه بسا آن را در ابهام بیشتری باقی گذاشته‌اند؟

در مقابل زیبا در فرهنگ فارسی معین، زیننده، شایسته، نیکو، قشنگ، خوشگل و در لغت‌نامه‌ی دهخدا، حسن، خوب، نیکو، وسیم، درخور، لایق، سزاوار،

1. France, Anatole, *On Life And Letter*, 4 Series, New York, 1914, P.176.

۲. یثربی، افروز، اندی وار هول، نظر، ۱۳۸۸، ص ۲۱۷.

اندی وار هول (۱۹۸۷-۱۹۲۸ م.) هنرمند، نویسنده و فیلم‌ساز آمریکایی از بنیان‌گذاران هنر پاپ دهه‌ی ۱۹۵۰ در ایالات متحده بود. او از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های هنر معاصر و دارای اندیشه‌های پیشرو در هنر بود.

برازنده و در شرفنامه‌ی منیری هر چیز خوب و باملاحت و آراسته آمده است. در زبان‌های لاتین تبار اصطلاح Esthetique که در تمام زبان‌های اروپایی به کار می‌رود به Aisthetikos یونانی به معنی «ادراک حسی» برمی‌گردد. پیدایش این واژه به سال ۱۷۵۰ میلادی می‌رسد که بومگارتن، فیلسوف آلمانی، در کتابی به همین نام آن را به کار برد. او نخستین صاحب نظری بود که ماهیت زیبایی را موضوع بحث جداگانه‌ای دانست و نام ترس آور «استتیک» را بر آن نهاد. وی از آوردن چنین موضوع دور از ادبی در مباحث عالی فلسفه عذر خواسته و بی‌یقین می‌ترسید به رغم نام دافع و مانعی که بر آن نهاده است، ذهن خوانندگان متوجه مجسمه‌ها و زنان زیبا خواهد شد و از امکان وقوع چنین وضعی غرق خجلت و شرمساری می‌گردید.^۱

شاید مناسب باشد قبل از تعریف زیبایی، ببینیم که چگونه می‌توان به مفهوم آن دست یافت. انسان وقتی با اشیای خارجی مثل گل، خانه، کوه، ساختمان، دریا و انسان روبه‌رو می‌شود، ذهنش از آن‌ها تصویربرداری می‌کند و در نتیجه مفهوم این امور نزد انسان شکل می‌گیرد؛ در این صورت، آیا در قبال مفهوم زیبایی نیز مصداق و مابه‌ازایی این‌چنینی در خارج وجود دارد؟ به طور مسلم چنین نیست، بلکه ذهن به سبب ویژگی‌های خاص و تأثیر برخی امور، مفهومی را از آن‌ها به نام زیبایی انتزاع کرده و سپس بر آن‌ها حمل می‌کند؛ برای مثال، به سبب تأثیر آرامش‌بخش صدای آب یک رودخانه و لذتی که از آن حاصل می‌گردد، گفته می‌شود: به! چه صدای زیبایی! زیبایی مثل کوه و انسان در خارج یک وجود مستقل ندارد، بلکه در اشیای دیگر مثل صدا، پرند و تابلوی نقاشی یافت می‌شود که در این صورت نمی‌توان برای تعریف آن، به دنبال ذاتیات بود، زیرا زیبایی دارای جنس و فصل نیست، بلکه امری عارض بر موجودات است و به تعبیری، بسیط است و جزء ندارد، لذا قابل تعریف نیست؛ البته به این معنا نیست که قابل درک نباشد زیرا زیبایی برای همه‌ی انسان‌ها اعم از مرد و زن، کوچک و بزرگ، الهی و الحادی، شرقی و غربی، مدرن و سنتی امری معلوم است و حقیقت و معنایش کاملاً آشکار بوده

۱. دورانت، ویل، لذات فلسفه، مترجم: عباس زریاب خویی، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴، ص ۲۱۸.

و جز بر یک معنا صدق نمی‌کند؛ هر چند ممکن است در تطبیق این معنا بر امور خارجی، انسان‌ها با یکدیگر متفاوت باشند. برای مثال فردی آرزوی زندگی در کلبه‌ی چوبی، در وسط یک باغ را دارد و فرد دیگر آرزوی زندگی در یک واحد آپارتمانی در یک آسمانخراش شیشه‌ای. حاصل آن‌که حقیقت زیبایی جز نمود و نمایش نیست و به دیگر سخن، امری عرضی است که از نحوه‌ی وجود موجودات درک می‌شود و برای هر انسانی کاملاً معلوم است و به علت بساطتش قابل تعریف حقیقی نبوده و صرفاً به لوازم و اعراضش تعریف می‌شود.^۱

شگفت آن‌که زیبایی همواره در برابر حملات رویاروی زیباشناسان چون سدّی رخنه‌ناپذیر، پایدار مانده است؛ زیرا زیبایی خاصیتی بازشناختی دارد و هر فردی به سلیقه‌ی خود فهرست جداگانه‌ای از اشیاء را زیبا می‌داند و برای هر قلم آن نیز ارزش هنری متفاوتی قائل می‌شود. آن‌چه که می‌توان مورد توافق قرار داد، ماهیت و اکنش هر فرد نسبت به فهرست انتخابی خودش است؛ مقوله‌هایی آن‌قدر نامتشابه که با هیچ روش علمی نمی‌توان آن عامل مشترک در هریک از آن‌ها را از میان نشان جدا ساخت. فیلسوفی که بخواهد به این پاسخ دهد، به شطرنج‌بازی می‌ماند که نقشه‌ی بازی‌اش به وضع و خیمی افتاده است و به محض این‌که بخواهد پیاده‌ای را حرکت دهد، ناگهان خود را گرفتار کارزاری خواهد دید که تا به حال هیچ‌کس از آن پیروز بیرون نیامده است و دچار مبارزه‌ی سختی شده است که در آن جز «کلمه» سلاحی ندارد. در این گوشه‌کروچه است که به جای «زیبایی»، لغت «بیان» را می‌نشانند و در آن سو پیروان فروید قرار دارند که برآوردن آرزو یا فراسوگرایی را جانشین زیبایی می‌کنند.^۲ اما در میان همه‌ی نظریه‌های مختلف یک عامل مشترک وجود دارد؛ همه‌ی آن‌ها در پی بررسی احوال ذهن آدمی‌اند. بیشتر متفکران زیبایی به جای آن‌که خاصیتی ذاتی را مورد بررسی قرار دهند به تجزیه و تحلیل تأثیر آن خاصیت بر ذهن خود می‌پردازند. برای چیزهای ساده‌تر، کلمات و وسایل مناسبی‌اند؛ انسان گل‌سرخ و کوه را می‌بیند یا احساس گرما و گرسنگی می‌کند و فوراً لازم می‌شود که الفاظی چون گل‌سرخ، کوه، گرما و گرسنگی اختراع شود و هر لغت

۱. نیوتن، اریک، معنی زیبایی، مترجم: پرویز مرزبان، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲، ص ۹.

۲. بیردزلی، مونروسی، تاریخ و مسائل زیباشناسی، مترجم: سعید حنایی کاشانی، هرمس، ۱۳۸۷، ص ۱۲.

باید بدون تبعیت از طبایع مختلف، برای همه ارزش یکسانی داشته باشد؛ اما پاره‌ای از لغات نه تا این اندازه فرمانبردارند و نه به این دقت تعریف‌پذیر. روشنی اندکی که این گونه لغات بر پهنه‌ی ذهن ما می‌اندازند نشان می‌دهد که هر یک از آن‌ها وظیفه‌ی مهمی دارند ولی آن را به طرز ناقصی انجام می‌دهند؛ این گونه کلمات همواره موجب آزار و تحریک اندیشمندان بوده‌اند.^۱

همان‌طور که قرن‌هاست کلمه‌ی «خدا» ذهن آدمی را به دنیای دین مشغول داشته، کلمه‌ی «زیبایی» نیز ما را به مبحث زیبایی‌شناسی دعوت می‌نماید. در هر مورد هم کوشش شده به لغات مزبور ارزشی رایج و مورد قبول عامه داده شود و در هر دو حال دستاورد قطعی به دست نیامده است. در برابر آثار هنری، به‌عنوان آثار زیبای ساخته‌ی انسان، هرکس را تجربه‌ی متفاوتی از خوشی در بر می‌گیرد؛ اما خوشی هیچ فرد دل‌بسته به موسیقی یا نقاشی را نمی‌توان با دستگاهی سنجید. این قیاس که بگوییم چیزی که دیدارش خوشایند است، زیباست، عیبی بزرگ دارد که از نظر هیچ منطق‌دانی پوشیده نمی‌ماند. زیبایی عبارت است از مجهولیت و باید بگوییم در یک شیء عیاری غیر عادی از مجهولیت وجود دارد؛ پس به طرز غیر عادی زیباست. شاعر می‌گوید: «برای شما این گل سرخ است ولی برای من قلبم است».^۲

همه‌ی دل‌ها به ندای زیبایی گوش فرامی‌دهند ولی کمتر مغزی از علت آن می‌پرسد. وحشیان زیبایی را در لب کلفت و خالکوبی می‌دانند. یونانیان آن را در جوانان یا تقارن و آرامش پیکرهای تراشیده و رومیان آن را در نظم و شکوه و قدرت می‌جستند. رنسانس آن را در رنگ می‌جست و روح عصر ما آن را در موسیقی و رقص می‌جوید؛ انسان در زمان‌ها و مکان‌های مختلف از نوعی زیبایی برانگیخته می‌شد و عمر خود را در جستن آن به کار می‌برد. بیش از هر چیز زیبایی یک شیء به علت مطلوب بودن آن است. زیبایی متمایز از مفید، مربوط است به شدت ارضاء که خود انعکاسی از شدت میل است.^۳

۱. رید، هربرت، معنی هنر، مترجم: نجف دریابندری، علمی و فرهنگی، ۱۳۵۴، ص ۱۴.
۲. نیوتن، اریک، ص ۱۳. سپهری شاعر نیز می‌گوید: «شاعری دیدم هنگام خطاب به گل سوسن می‌گفت: شما» (سپهری، سهراب، هشت کتاب، طهوری، ۱۳۷۹، ص ۱۲۰).
۳. دورانت، ویل، ص ۲۲۲.

اگر زیبا عبارت است از چیزی که از دیدن آن محظوظ می‌شویم یا آن است که اکثر افراد یک ملت در یک عصر معین از دیدن آن لذت می‌برند، چرا نمی‌توان چارچوب چندان دقیقی برای زیبایی ارائه نمود؟ گویی در ابتدای خلقت، درون هر انسان یک ترازوی زیبایی‌سنج کار گذاشته شده که زیبایی‌ها را می‌شناسد و از آن‌ها لذت می‌برد بدون آن‌که واحد اندازه‌گیری و معیار دقیق برای زشتی و زیبایی اشیاء را بداند.

اگر بخواهیم تعاریف متفکران درباره‌ی زیبایی را مرور کنیم، بالاجبار سراغ خدایان اندیشه و یونان را باید بگیریم؛ سقراط و افلاطون و ارسطو، زیبایی را با خیر مساوی دانسته‌اند؛ البته آن‌ها بیشتر درباره‌ی زیبایی هنری سخن گفته‌اند تا خود زیبایی. زیبایی یونانی هم به معنی زیبایی هنری و هم به معنی زیبایی خیر اخلاقی گرفته می‌شد؛ سقراط آن را در نیکی، افلاطون در عالم مثل و ارسطو در هماهنگی و نظم و اندازه می‌جستند.

بزرگترین نظریه‌پرداز زیباشناسی را افلاطون (۳۴۷-۴۲۹ ق.م) می‌دانند. تقسیم زیبایی به محسوس و معقول از او آغاز می‌شود. افلاطون را می‌توان پایه‌گذار زیباشناسی فلسفی دانست، زیرا او مفاهیمی را گسترش داد که اساس تأملات بعدی در زیباشناسی قرار گرفت. افلاطون می‌گوید که روح آدمی در عالم مجردات و قبل از آن‌که به جهان خاکی هبوط کند، حسن مطلق و حقیقت زیبایی را بی‌پرده دیده است و چون در این عالم به زیبایی صوری باز برمی‌خورد، زیبایی مطلق را به یاد می‌آورد و فریفته‌ی جمال می‌شود و چون مرغ به دام افتاده می‌خواهد از آن آزاد شود و به سوی معشوق پرواز کند؛ این عشق همان شوق دیدار حق است. اما عشق مجازی چون زیبایی جسمانی ناپایدار است و تنها موجب بقای نوع است. حال آن‌که عشق حقیقی مایه‌ی ادراک اشراقی و دریافتن زندگی جاوید است و چون به حق واصل شود و به مشاهده‌ی جمال نایل آید و اتحاد عاقل و معقول برایش حاصل شود، به کمال دانش می‌رسد و چنین عشق سودایی است که بر حکیمان عارض می‌شود.^۱

۱. مارتین، جیمز آلفرد، زیبایی‌شناسی فلسفی، مترجم: مهرانگیز اوحدی، مجموعه فرهنگ و دین، ویراسته‌ی میرچا الیاده، طرح نو، ۱۳۷۴، ص ۲۵۰.

افلاطون در مکالمه‌ی فیدون درباره‌ی زیبایی می‌گوید:

اگر کسی به من بگوید سبب زیبایی فلان چیز، تندی رنگ‌ها یا تناسب اعضاء یا مانند این امور است باور ندارم و آن را جز مایه‌ی تشویش ذهن نمی‌گیرم، آن‌چه او را زیبا ساخته است همانا حلول زیبایی در اوست و تا وقتی که این اصل را در دست دارم، می‌دانم که به خطا نمی‌روم.^۱

در هیپاس بزرگ پیشنهاد دیگری ارائه می‌کند:

آن‌چه مفید است، زیباست. بدین ترتیب سودمندی و کارایی، زیبا خواهد بود.

سقراطی که افلاطون به ما معرفی می‌کند قید و شروطی را داخل می‌کند و می‌گوید چیزی زیباست که برای غایتی خوب، مفید است و پیشنهاد می‌کند که زیبایی چیزی است که به چشم و گوش لذت می‌بخشد. در فیلبوس لذت حقیقی را ناشی از اشکال و الوان و اصوات زیبا می‌داند. در این بحث افلاطون بین لذت متصل به ادراک و خود زیبایی فرق می‌گذارد و کلام او را باید در ارتباط با این بیان او خواند که اندازه و تناسب، همه‌جا به زیبایی و فضیلت می‌رسند. شاید این نزدیک‌ترین تعریفی باشد که افلاطون می‌خواسته از زیبایی ارائه دهد که هم نسبت به زیبایی محسوس و هم در مورد زیبایی فوق محسوس به کار می‌رود، لیکن اگر گفته‌ها و اظهارات افلاطون را که در محاورات پراکنده است در نظر بگیریم، احتمالاً باید قبول کنیم او در میان این همه مفاهیم و اندیشه‌ها، که در میان آن‌ها فقط ممکن است بگوییم که یکی گرفتن «زیبا» با «خیر» شایع و مستولی است، سرگردان است.^۲ ارسطو نیز گفته‌ی استادش را در کتاب فن شعر پی می‌گیرد، او می‌گوید:

امر زیبا خواه موجود زنده‌ای باشد و خواه چیزی باشد مرکب از اجزا، ناچار باید که بین اجزای آن نظم و ترتیبی وجود داشته باشد و باید حد و اندازه‌ای معین داشته باشد، چون شرط زیبایی و جمال، داشتن

۱. فروغی، محمدعلی، افلاطون، حکمت سقراط و افلاطون، کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۶، ص ۲۵۳.

۲. کاپلستون، فردریک، یونان و روم، مترجم: سیدجلال مجتبیوی، سروش، ۱۳۶۸، ص ۲۹۴.

اندازه‌ی معین و هم‌چنین نظم است.^۱

در تمام سده‌های میانه پوییتیک ارسطو ناشناخته بود، اما مباحث افلاطون از راه‌های بسیار بر فلسفه‌ی هنر و زیبایی تأثیر گذاشت. یکی از این راه‌ها را نوافلاطونیان گشودند و در این مورد به‌ویژه بحث‌های فلوطین (۲۷۰-۲۰۵ م.) راهگشا بود، اما فلوطین با کنار گذاشتن تناسب، می‌پرسد علت زیبایی کدام است؟ او می‌گوید روح و جان ما برحسب طبیعتش به جهان معقول و وجود حقیقی تعلق دارد؛ پس هرگاه با چیزی روبه‌رو می‌شود که آشنای اوست، شادمان می‌شود و به جنبش درمی‌آید و به ارتباط خود با آن آگاه می‌شود و به خود بازمی‌گردد و ذات خویش و آنچه از خود دارد به یاد می‌آورد.^۲ او در «رساله‌ی ششم از اثنا داول» درباره‌ی زیبایی می‌گوید:

زیبایی اصیل روح است. روحی که نیک و زیبا شود همانند خدا می‌گردد، زیرا منشأ بخش بهتر و زیباتر هستی و منشأ خود هستی یعنی زیبایی است؛ زیبایی و نیکی عین یکدیگرند، از این رو برای رسیدن به زیبایی و نیکی یک راه بیشتر وجود ندارد، بدین ترتیب «او» منشأ زیبایی است و غایت زیبایی. آنچه از زیبایی بهره دارد دارای صورت است ولی خود زیبایی صورت ندارد، او هم برانگیزنده‌ی عشق است و هم عین اشتیاق عشق؛ عشق به خود خویش است و زیبایی‌اش از خودش و در خودش است.^۳

همین سخن را پیش‌تر از زبان افلاطون شنیده بودیم:

زیبایی جان، برتر از زیبایی تن است؛ کسی که شاگردی مکتب عشق را کرده و از مراحل مختلف درک زیبایی گذشته است، وقتی به پایان راه خود می‌رسد ناگهان طبیعتی بر او مکشوف می‌شود که زیبایی‌اش بیرون از حدود وصف است و این غایت و مقصود همه‌ی کوشش‌های ماست و این زیبایی

۱. ارسطو، فن شعر، مترجم: عبدالحسین زرین‌کوب، امیرکبیر، ۱۳۵۸، ص ۳۶.

۲. فلوطین، دوره‌ی آثار فلوطین، مترجم: محمدحسن لطفی، خوارزمی، بی تا، ج ۲، ص ۱۱۳.

۳. همو، ص ۱۵۲۸.

مطلق از همه‌روی، به چشم همه، و در همه حال و همه جا زیباست.^۱

از نظر این حکما، زیبایی با روح آدمی همبسته است، این زشتی است که به روح افزوده می‌شود و آن را می‌آلاید. زیبایی همان زندگی راستین روح است و جان آدمی اگر تنها بماند از زشتی‌های می‌یابد؛ به همین دلیل تمامی فضیلت‌ها در حکم پاک شدن هستند. در «پاره‌ی ششم» همین رساله، فلوطین، زیبایی و نیکی را عین هم می‌داند، از این جا وظیفه‌ی اخلاقی یا عرفانی پیش روی ما قرار می‌گیرد؛ برای دست‌یابی به نیکی و زیبایی باید به زیبایی مطلق توجه کرد و سالک درون خود شد و با چشم درونی به جهان نگرست. روح اگر خود را زیبا نکند، زیبایی را نخواهد دید، اگر از مرتبه‌ی عرفانی بحث بیرون آییم و به زیبایی در این جهان بیندیشیم، نکته‌ای را درمی‌یابیم که رساله‌ی فلوطین با آن پایان می‌گیرد:

ولی به هر حال زیبایی در جهان معقول است، یعنی قابل درک است و به ادراک حسی ما مربوط می‌شود.^۲

بسیاری از مباحثی که افلاطون، ارسطو و فلوطین در زمینه‌ی هنر پیش‌کشیدند، هنوز کارایی خود را حفظ کرده‌اند اما این نکته نباید چشم ما را بر محدودیت‌های فلسفه‌ی باستان بیند. جهان اندیشه تا قرن هجدهم منتظر ماند تا کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴ م.) با نقد داوری زیبایی به دنیا بیاید. کانت در حوزه‌ی معرفت‌شناسی به ما نشان داد که این جهان است که دور خورشید ذهن می‌گردد و نه برعکس و جهانی که ما می‌شناسیم به شدت تابع ساختار ذهنی انسان است؛ کانت معتقد بود که ذهن انسان اموری را می‌تواند بشناسد که زمانمند و مکانمند باشند و به همین جهت مفاهیمی چون خدا که خارج از مکان و زمانند از سوی ذهن و عقل نظری نمی‌توانند شناخته شوند. از این دست‌آورد فکری به عنوان انقلاب کپرنیکی کانت یاد می‌شود. پیش از کانت عموماً ذهن به عنوان آینه‌ای

۱. افلاطون، پنج رساله، مترجم: محمود صناعی، کتاب‌های جیبی، ۱۳۸۲، ص ۲۸۵.

۲. احمدی، بابک، ص ۷۱.

در نظر گرفته می‌شد که منعکس‌کننده‌ی آن‌چه از جهان بر آن می‌تابد است ولی کانت نشان داد ذهن، خود بر داده‌های بیرونی چیزی می‌افزاید. فلسفه‌ی قرن هجده به‌ویژه زیبایی‌شناسی کانت، در قیاس با فلسفه‌ی باستان پاسخ‌هایی بارها دقیق‌تر به پرسش‌هایی چون «زیبایی چیست؟»، یا «تمایز اثر هنری از غیر هنری چیست؟» فراهم آورد.

کانت در کتاب *سنجش نیروی داوری* به زیبایی می‌پردازد. این کتاب که یکی از مهمترین کتاب‌ها در فلسفه‌ی هنر است و تأثیرش تا به امروز در زیبایی‌شناسی مشهود است، نخستین تعریفی که درباره‌ی زیبایی داده است این است که لذتی بیافریند، رها از بهره و سود، بی‌مفهوم و همگانی که غایتی همگانی باشد. او خود زیبایی را هدف و غایت زیبایی می‌داند. کانت دو قسم زیبایی را تمییز می‌دهد: زیبایی آزاد و زیبایی صرفاً تبعی؛ زیبایی به شرطی تبعی است که مقصود و هدفی خاص از آن منظور باشد و اگر چنین نباشد آزاد است؛ گل، شیء دارای زیبایی آزاد است؛ زیرا نمی‌دانیم چه قسم چیزی است، مگر آن‌که گیاه‌شناس باشیم، فرد غیرمتخصص در گل فقط مصداقی از زیبایی آزاد را می‌بیند و درعین حال وسیله‌ای برای حصول فلان مقصود، حال آن‌که گیاه‌شناس زیبایی گل را هم به صورت آزاد و هم به صورت تبعی درک می‌کند. کانت خود متأثر از رساله‌ی تحقیق درباره‌ی سرچشمه‌های والایی و زیبایی، نوشته‌ی ادموند برک بود؛ برک در کتاب خود این نظر را که زیبایی همان تناسب است، رد می‌کند. او ضرورت سودمندی زیبایی یا این حکم که زیبایی همان کمال است را نیز مردود می‌داند.^۱

بیان کانت درباره‌ی احکام مربوط به زیبایی، به طور ضمنی ادعای کلیت برای این‌گونه احکام را نیز توجیه می‌کند. قوه‌ی حکم تأملی هنگامی که چنین داوری‌هایی می‌کند متوجه ذهنیتی است که می‌توان آن را در همه‌ی آدمیان مسلم شمرد. چند دهه بعد، هموطن او شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸م.) هم وقتی به تعریف کانت از زیبایی رسید، سپر انداخت و گفت زیبایی چیزی است که ارتباط به بهره

۱. همو، ص ۷۸.

و سود ندارد و بی مفهوم است؛ اما نیچه در پایان قرن نوزدهم تسلیم این تعریف از زیبایی نشد و منفعت و مفهوم را از هنر، گریزناپذیر برشمرد؛ نیچه به تعریف استاندارد از هنر اشاره می‌کند و زیبایی را وعده‌ی خوشبختی می‌داند.^۱

هگل، دیگر آلمانی‌ای که درباره‌ی زیبایی‌شناسی تعمق کرده بود، معتقد بود مطلق در زندگی ما، در حجاب چیزهای محسوس پنهان است. درک این حضور پنهان، زیبایی است؛ زیبایی به این اعتبار جلوه‌ی حسی ایده است، چیزی که هگل به آن ایده‌آل می‌گفت. ایده، گاه در پیکر امور حقیقی جلوه می‌کند و گاه در پیکر زیبایی؛ فهم مورد نخست کار فلسفه است و فهم مورد دوم فقط در هنر ممکن است.^۲ مضمون این جهان زیبایی است، زیبایی راستین، روحیت شکل‌یافته، به عبارت دقیق‌تر روح مطلق است، خود حقیقت است. می‌توان گفت که این قلمرو حقیقت خدایی است که هنرمندانه به منظور احساس نگرش، تجسم یافته است؛ کانون تمام جهان، هنری است که چنان دارای شکل‌یافتگی مستقل، آزاد و خدایی است که جنبه‌ی بیرونی شکل و مصالح را کاملاً جذب کرده و آن را تنها چونان تجلی خود آن‌ها افاده می‌کند.^۳

او معتقد بود: «زیبایی شاهدهی بوده است که هرکس از ظن، دیگران را در تعریف آن یاری کرده است.» هنرمندان آن را شاعرانه و زیبا و فیلسوفان آن را منطقی و تحلیلی ترجمه کرده‌اند؛ بوالو زیبایی را حقیقت می‌داند و منتسکیو معتقد است لذت بی‌واسطه موجب احساس خوبی در انسان می‌شود؛ گوته زیبایی را تجلی قانون‌های پوشیده‌ی طبیعت می‌داند.^۴

شکی نیست که تعریف‌های تحلیلی بسته به آبشخور فکری متفکر، متفاوت است. ایده‌آلیست‌ها زیبایی را امری ذهنی می‌دانند؛ درحالی‌که ماده‌گرایان (ماتریالیست‌ها) آن را امری عینی فرض می‌گیرند. به عبارت دیگر پژوهش درباره‌ی ماهیت زیبایی در دو رشته باید مورد بحث قرار گیرد؛ یکی خود پدیده و دیگری واکنش و تأثیر حاصل از آن‌ها که اولی به نظریه‌ی عینی بودن

۱. کورنر، اشتفان، فلسفه‌ی کانت، مترجم: عزت‌الله فولادوند، خوارزمی، ۱۳۸۰، ص ۳۴۶.

۲. احمدی، بابک، ص ۵۱.

۳. هگل، فردریش، ص ۱۴۲.

۴. هگل، فردریش، مقدمه بر زیباشناسی، مترجم: محمود عبادیان، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۳، ص ۱۵.

زیبایی و دومی به نظریه‌ی ذهنی بودن زیبایی مشهورند. اولی زیبایی را یک صفت عینی و واقعیت خارجی می‌داند؛ در این تعریف زیبایی در ردیف صفات عینی و خارجی مانند قد و رنگ چشم و پوست و امثال آن قرار می‌گیرد و همان‌گونه که اندازه‌ی قد یا رنگ چهره‌ی یک فرد ربطی به بینندگان و قضاوت و ذهنیت‌های آنان ندارد، زیبایی یا عدم زیبایی او نیز فارغ از نوع نگاه یا زاویه‌ی دید بینندگان وجود دارد. مانند ارسطو که زیبایی را ناشی از تناسب و هماهنگی و هدفداری اجزا می‌دانست و معتقد بود آن‌چه که از تعادل و هماهنگی و دقیق بودن برخوردار باشد، زیباست؛ ولی طرفداران نظریه‌ی دوم، زیبایی را واقعیتی ذهنی و ناشی از احساس و روحیات بیننده می‌دانند؛ مانند هیوم که در تعریف زیبایی می‌گوید: «زیبایی کیفیتی در خود اشیاء نیست، بلکه در ذهنی است که آن اشیاء را نظاره می‌کند.»^۱

نظریه‌پردازان ذهنی بودن اثر هنری، تنها ملاک وجود زیبایی را حساسیت افراد در تأثیرپذیری می‌دانند و معتقدند تنها کلید شناسایی ماهیت زیبایی را باید در تجزیه و تحلیل هیجان‌ات بشری جست‌وجو کرد. بدین خاطر ثمره‌ی تلاش زیباشناسان، بیشتر جنبه‌ی روان‌شناسی داشته است تا زیبایی‌شناسی. اگر گفته‌ی آکویناس را در نظر آوریم که لذت علامت مشخصه‌ی زیبایی است و زیبایی کالایی خواستنی است و هرگونه ملاک زیبایی زاده‌ی تجربه‌ی شخصی انسان از عالم مشهود است، تجربه‌ی چشمی ذخیره‌ی بزرگی از خاطرات چشمی به وجود می‌آورد و خاطرات چشمی یک سلسله تمایلات چشمی منطبق بر آن خاطرات را به دنبال خود می‌کشاند؛ بدان معنا که تجربیات چشمی چون اشیایی توپرنند و خاطرات چشمی به منزله‌ی قالب‌های توخالی برای آن‌ها، قالب‌هایی که در انتظارند تا پر شوند و تنها تجربه‌های بعدی که دارای اشکالی متشابه با قالب‌ها باشند می‌توانند آن‌ها را به طور رضایت‌بخش پر کنند.^۲

بدین اعتبار می‌توان گفت که زیبایی عبارت است از کرداری قانون‌پذیر و

۱. کروچه، بندتو، کلیات زیباشناسی، مترجم: فواد روحانی، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۸، ص ۹.
۲. ورنون جی. یورک، «اندیشه و آثار توماس آکویناس»، مترجم: سیدحسین اسلامی، نشریه‌ی کیهان اندیشه، ۱۳۸۴، ش ۸۴، ص ۸۴.

واکنش آدمی در برابر زیبایی، پذیرشی غریزی است از وجود قانونی در پس هر گدار یا پدیده‌های هستی. هر انگاره‌ای قابل تعبیر به اصطلاحات ریاضی خواهد بود؛ پس خاستگاه زیبایی از راه پژوهش در هندسه‌ی الهی بازشناخته می‌شود.^۱ بر همین اساس کانت زیبایی را ذهنی می‌داند و برای زیبایی مستقل از تصور ما هیچ وجودی قائل نیست. زیبایی صفتی متعلق به ذهن و فکر و تصور ماست؛ در حالی که انگلس، به عنوان یک ماتریالیست، زیبایی را به عنوان جزئی عینی و ذاتی در طبیعت و جزئی از عمل اجتماعی انسان در نظر می‌گیرد. اما هگل زیبایی هنری را زاده‌ی روح ذهنی (سوبژکتیو) می‌داند، به همین دلیل آن را برتر از زیبایی طبیعی می‌داند؛ او زیبایی طبیعی را زاده‌ی روح عینی می‌داند که در مقام مقایسه فهم می‌شود. گاه در پیکر شهودی که هنگام به میان آمدنش از مفاهیم سود می‌جوید (دین) و گاه از راه شهودی که ادراک حسی است (هنر).^۲ ضرورت مفهوم زیبایی جز این نیست که ابژه‌ی آن موردی محسوس باشد؛ زیبایی شکل ظهور ایده است.^۳

متفکران اپیکوری هنر را به عنوان یکی از جلوه‌های زیبایی، زائیده‌ی لذت‌بخشی آن می‌دانند. سانتایانا زیبایی را لذتی می‌داند که وجود خارجی یافته و استدلال زیبایی را وعده‌ی لذت می‌داند. نیچه و داروین زیبایی را دارای منشأ حیاتی یا زیستی می‌دانند؛ نیچه زشت و زیبا را امری بیولوژیکی می‌داند و هر چیز زیان‌بخش را زشت می‌داند، هر چه قوی و محرک بدن باشد، از زیبایی بهره‌ای دارد؛ زیبایی نور و موسیقی و لمس ملایم به همین علت است. زشتی مایه‌ی کاهش نشاط و سوء هاضمه و ناراحتی اعصاب است؛ شیء زشت ممکن است تهوع آور باشد، یا دندان را کُند کند یا شاعران را به انقلاب وا دارد.^۴

به طور خلاصه مقوله‌هایی که با جان آدمی سروکار دارند هنوز در حوزه‌ی تعریف منطقی درنیامده‌اند؛ بنابراین اگرچه نمی‌توان تعریفی منطقی و جامع برای آن ارائه کرد، اما می‌توان ویژگی‌های آن را بیان کرد. هر چه تاکنون در بیان

۱. نیوتن، اریک، ص ۲۹.

۲. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، مرکز، ۱۳۷۴، ص ۹.

۳. همو، ص ۱۰۰.

۴. دورانت، ویل، ص ۲۲۱.

زیبایی مورد استفاده قرار گرفته یا شرح‌الاسم است یا بیان ویژگی‌های جمال و اگرچه عده‌ای کوشیده‌اند تا با عباراتی چون جمال، حسن، خوبی، جذب، شور، برانگیختگی، هیجان، تناسب و نظم جمال را توصیف کنند، بازهم معنای زیبایی روشن و آشکار نشده است؛ پس جمال مقوله‌ای بی‌تعریف، اما دریافتنی است؛ حقیقتی که در کنه نهان اما در مفهوم پیداست.

(فصل دو)

هنر

زیبایی چیزی است هم طبیعی و هم انسانی؛ اما هنر پدیده‌ای است یکسر انسانی.^۱
کانت

برای به دام انداختن معنی هنر ناچاریم از هر سو بر آن بتازیم و با چراغ هریک از متفکرین، بر این مخلوق انسانی نور بتابانیم. ساده‌ترین تعریف هنر این است که بگوییم هنر کوششی است برای آفرینش صور لذت‌بخش و این صور، حس زیباشناسی ما را ارضاء می‌کنند و حس زیبایی وقتی ارضاء می‌شود که ما نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری، در مدرکات حسی خود دریافت کرده باشیم. ما در این فصل سعی خواهیم کرد چیستی هنر و تعریف آن را بازشناسی نماییم و درباره‌ی ماهیت هنر و نه کارکرد و غایت آن در آثار متفکران غور کنیم، اگرچه اکثر متفکرانی که معمولاً در باب هنر دست به قلم برده‌اند، هیچ دستی در کار هنر نداشته‌اند!

بیشتر اشتباهات ما درباره‌ی هنر، از نداشتن وحدت نظر در استعمال کلمات هنر و زیبایی ناشی می‌شود. ما همیشه فرض می‌گیریم هر آن چه که زیباست،

۱. کورنر، اشتفان، فلسفه‌ی کانت، مترجم: عزت‌الله فولادوند، خوارزمی، ۱۳۸۰، ص ۳۴۲.

هنر است و زشتی، نفی هنر است. این یکی دانستن هنر و زیبایی اساس همه‌ی مشکلات در درک هنر است و حتی نزد کسانی که به طور کلی نسبت به تأثرات جمال‌شناختی حساسیت شدید دارند، این فرض در موارد خاصی که هنر زیبا نیست، به صورت یک عامل بازدارنده عمل می‌کند.^۱

واژه‌ی Art تا حدود ۱۸۰۰ میلادی به معنای حرفه، فن و مهارت به کار می‌رفت و معناهای دیگرش فاقد اهمیت بودند و به ندرت به کار می‌رفتند، اما از آغاز سده‌ی بیستم به رشته‌ای از کنش‌های خاص تولید، یعنی آنچه ما امروز تولید هنری می‌نامیم، اطلاق شد. زمانی هر پیشه‌ور یا هر Artisan که ماهر بود، Artist نام می‌گرفت؛ در قرن نوزدهم این واژه در مورد کسی به کار می‌رفت که گونه‌ی خاصی از حقیقت، یعنی حقیقت تخیلی، را بیان کند؛ در همین ایام در زبان آلمانی که بسیاری از مهمترین آثار زیبایی‌شناسی بدان نوشته شده است، در برابر واژه‌ی لاتین Ars از واژه‌ی Kunst استفاده می‌شود؛ تبار این واژه، لغت Konen است به معنای «توانستن» که نخست مانند «تخته»ی یونانی هیچ نسبتی با اثر هنری نداشت ولی در سده‌ی هجده به معنای امروزی هنرهای زیبا به کار گرفته شد.^۲

هنر مانند زندگی رنگارنگ و تعریف‌ناپذیر است؛ زیرا هنر از آن جایی آغاز می‌شود که تعقل به پایان می‌رسد؛ اکنون چگونه می‌توان از عقل خواست که با مفاهیم و حدود، هنر و خلاقیت را به ما معرفی کند؟ هربرت رید، یکی از بزرگترین هنرشناسان معاصر، معتقد است آن عنصر پایدار در وجود انسان که با عنصر صورت در هنر متناظر است، حساسیت جمال‌شناسی انسان است. این حساسیت ثابت است، آنچه متغیر است تعبیری است که انسان از صور هنری می‌کند که هرگاه با احساسات آنی او متناظر باشد، انسان آن را بیان‌کننده می‌داند، اما همین صور ممکن است یک ارزش بیانی متفاوت هم داشته باشند؛ ما این کلمه را برای نشان دادن واکنش عاطفی مستقیم به کار می‌بریم، اما همان خودداری یا انضباطی که هنرمند به کمک آن صورت هنری را حاصل می‌کند،

۱. رید، هربرت، ص ۵.

۲. احمدی، بابک، ص ۳۰.

خود نحوه‌ای از بیان است. وقتی ما هنر را به عنوان اراده‌ی معطوف به صورت توصیف می‌کنیم، یک فعالیت عقلانی محض را در نظر نداریم، بلکه نظرگاه ما یک فعالیت غریزی محض است؛ به همین خاطر هنر بدوی، یک شکل زیبایی پایین‌تر از هنر یونانی نیست؛ هنر بدوی به همان خوبی غریزه‌ی یونانی یا حتی خوب‌تر از آن می‌تواند بیان‌کننده‌ی غریزه‌ای برای صورت باشد.^۱

واژه‌ی Art از ریشه‌ی Ars لاتینی به معنی «متصل کردن» است و هنرپژوهان مشخصاً درباره‌ی این کلمه کار و مطالعه کرده‌اند. ریشه‌ی هندو-اروپایی این کلمه واژه‌ی Ar به همان معنی «پیوند دادن» است^۲ که مشتقات فراوانی از آن در زبان‌های هندو-اروپایی باقی مانده است؛ معادل فارسی Art در فارسی امروز «هنر» است؛ اما کلمه‌ی هنر نیز تا قبل از دوره‌ی معاصر به نحو مستقل مورد توجه نبوده است. هنر در زبان سنسکریت و اوستایی به معنی «نیکمرد» است. در متون فارسی میانه هنر به معنی امروزی فضیلت است. مردان فرخ در کتاب گزارش گمان‌شکن، هنر را از فضائل چهارگانه می‌داند. سه دیگر این فضائل اعتدال، خرد و نیرو هستند. چم اعتدال به طبقه‌ی روحانیان تعلق دارد که خویشکاری آن خشیّت و تقوی است، هنر به طبقه‌ی جنگاوران تعلق دارد که قرین مردانگی است، خرد از آن کشاورز است که خویشکاری آن کشت همراه با فرزاندگی است و نیرو به پیشه‌وران می‌رسد.^۳ هنر، خاص طبقه‌ی جنگاوران است و فضیلت جوانمردی است ولی در ادبیات فارسی بیشتر در معنی خاص آن یعنی «مهارت» به کار رفته است؛ ناظم الاطباء در فرهنگ خود آن را «علم، معرفت، دانش، فضل و فضیلت، کفایت و توانایی فوق‌العاده‌ی جسمی و روحی» تعبیر می‌کند. در عهد قاجار بیشتر به جای هنر ترکیب «صنایع مستظرفه» متداول بود که ترجمه‌ی Fine art انگلیسی و Beaux-art فرانسوی بود.

جامعه‌ی آن روز ایران، یعنی پیش از تأسیس فرهنگستان در ۱۳۱۴ خورشیدی، و جامعه‌ی قرن هجدهم اروپا تصور کمابیش یکسانی از آن چه

۱. رید، هربرت، ص ۹.

۲. بنی‌اردلان، اسماعیل، معرفت‌شناسی آثار صنایع، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۹، ص ۲۰.

۳. هدایت، صادق، گزارش گمان‌شکن، چاپخانه‌ی فرهنگ، بی‌تا، ص ۳.

امروزه ما هنر می‌نامیم داشتند؛ در جامعه‌ی اروپایی قرن هجدهم از این واژه تصور صنایع و صنعت حاکم بود. دریافت مدرن از واژه‌ی هنر با سر و کاریافتن فرهیختگان ایرانی با واژه‌ی اروپایی art همراه بود حتی محمدعلی فروغی در کتاب سیر حکمت در اروپا این واژه را به «فن» ترجمه می‌کند.^۱

معنی تخنه در یونان عهد هومر عبارت بود از مهارت دست در استفاده از ابزار، به ویژه در فلزکاری.^۲ البته تخنه در طول تاریخ معنی «تکنیک» یا «فن» یافت. به هر حال این مهارت می‌توانست کیفیت جادویی به خود بگیرد و تا سرحد ترفند و نیرنگ پیش برود. افلاطون عقیده داشت که کار هنرمند دو درجه از حقیقت دور است. افلاطون که بالاتر از هر چیز به حقیقت علاقه داشت، ناگزیر از خوارشمردن هنر بود؛ هنر به نظر افلاطون تقلیدی است از واقعیت، اما واقعیت خود تقلیدی است از ایده؛ کسی که یک کوزه می‌سازد، چیزی ساخته که تقلید از ایده‌ی کوزه است، اما کسی که تصویر این کوزه را ترسیم می‌کند، در واقع تقلیدی از تقلید کرده است و به این معنا دوبار از حقیقت کوزه دور افتاده است. بدین سان افلاطون نیز از معنای تخنه دور می‌شود؛ یعنی تمایز میان فرآورده‌های فنی صنعتگران و پیشه‌وران با آثار هنری را می‌پذیرد، اما به سود دسته‌ی نخست؛ زیرا اینان در قیاس با شاعران و هنرمندان به ایده و حقیقت نزدیکترند. نجاری که تختی می‌سازد در واقع وحدت درونی آن تخت را می‌آفریند؛ تخت او یک چیز خاص در این دنیا است که حضور مادی دارد، اما نقاشی که تختی را می‌کشد، تنها تصویری را فراهم می‌آورد؛ تصویر حقیقت چیزها را تولید نمی‌کند؛ تنها ظاهر یا نمود را می‌آفریند. حقیقت تخت یک ایده است؛ همین که کسی بر اساس این ایده تختی بسازد واقعیتی را آفریده است، اما تصویر این واقعیت فقط بر اساس آن چه دیده می‌شود، یا به زبان خود افلاطون، بر اساس نمودها فراهم می‌شود و نه بر اساس آن چه به راستی هست.

نقاش و شاعر و هر آن چه ما امروز هنرمند می‌نامیم، وهم و خیالی را می‌آفرینند؛ انگار تصویری در آئینه را تولید می‌کنند، تصویر دیده می‌شود یعنی بر

۱. پازوکی، شهرام، حکمت هنر و زیبایی در اسلام، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸، ص ۲۰.

۲. پتروبولس، جان سی بی، نحوه‌ی تلقی یونانی از هنر، نقش جهان، بی‌تا، ص ۲.

ادراک حسی ما ظاهر می‌شود اما واقعیت ندارد. هنرمند تنها شبح نیکی و فضیلت را می‌آفریند؛ او از موضوع کارش اطلاع درستی ندارد بی آن‌که بداند آن‌ها خوب یا بد هستند، آن‌ها را چنان مجسم می‌سازد که به نظر مردم نادان، خوب جلوه کند؛ هنر با دانایی سروکار ندارد بل با جزء فرودست نفس رابطه دارد.^۱

ارسطو به زمین اشاره می‌کند و سخنان بزرگترین فیلسوف جهان و استادش را رد می‌کند و هنر را تماماً تقلید آن‌چه در روی زمین است، می‌داند. به نظر این ناقد سرسخت ایده‌ی افلاطونی، زیبایی آرمانی بیرون از زندگی زمینی وجود ندارد؛ از این روست که او این چنین با تأکید از واژه‌ی تقلید یا محاکات سود جسته است؛ او می‌خواهد نشان دهد که در نهایت هنر را باید نتیجه‌ی زندگی زمینی دانست و عنصر فراطبیعی آن‌هم از نگرش فرجام‌شناسانه‌ی ما برمی‌خیزد؛ آرمان نیز در نهایت زاده‌ی این نگرش است و آن‌چه ما بهتر یا بدتر از کردار خود ارزیابی می‌کنیم، ریشه در زندگی و اندیشه‌های ما دارد. در پاره‌ی سوم کتاب اخلاق نیکوماخوس به صراحت آمده:

هنر یک نیروی خاص تولیدی است که خرد رهبر آن است؛ ارسطو میان ساختن و کردن یا انجام‌دادن فرق می‌گذارد؛ به همین خاطر ارسطو معتقد است که ریشه‌ی اثر هنر را باید در سازنده‌ی آن جست‌وجو نمود نه در آن‌چه ساخته می‌شود.^۲

به نظر او کار عمده و عمل خاص شاعر این نیست که امور را آن‌چنان که در واقع رخ داده نقل و بیان کند، بلکه کار او این است که امور را به آن نهج که ممکن است اتفاق افتاده باشند، نقل و بیان کند. در واقع تفاوت مورخ و شاعر در این نیست که یکی مفهوم را در قالب شعر درآورده و دیگری در قالب نثر، بلکه در این است که یکی از آن‌گونه حوادث می‌گوید که در واقع روی داده و آن دیگر سخنش درباب حوادث و وقایعی است که ممکن است روی بدهد؛ از این روست که شعر، فلسفی‌تر از تاریخ و هم‌مقامش بالاتر است، زیرا شعر

۱. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، ص ۶۵.

۲. همو، ص ۶۵.

حکایت از امر کلی می‌کند ولی تاریخ از امر جزئی حکایت می‌کند.^۱
فرزندان ارسطو یعنی دانشمندان در تمام اعصار میراث پدری را زنده نگاه داشتند. قرن‌ها بعد داروین و اسپنسر هنر را فعالیتی دانستند در قلمرو حیوانات که از احساس جنسی و تمایل به بازی پدید آمده است و بر اساس تعریف ورون هنر تجلی احساسات نیرومندی است که انسان آن‌ها را تجربه و آزمایش کرده است و بر اساس تعریف سولی، هنر به وجود آوردن موضوعی ثابت یا عملی ناپایدار است که نه تنها قابلیت فراهم ساختن لذت را برای به وجود آوردندگان دارد بلکه تأثیر لذت بخش را قطع نظر از هر سود شخصی که از آن به دست می‌آید، به گروهی بیننده و شنونده انتقال می‌دهد. تولستوی رمان نویس با رد کردن تعاریف بالا، شالوده‌ی کتاب هنر چیست خود را در این تعریف می‌آورد:

فعالیت هنر بر بنیاد این استعداد آدمی قرار دارد که انسان با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر، از راه شنیدن یا دیدن، می‌تواند همان احساسی را که شخص بیان‌کننده تجربه کرده بود، تجربه کند.

او معتقد است درست به همان سان که انسان استعداد دریافتن افکاری را که با کلمات بیان شده دارد، هم چنین قادر است احساسات انسان‌های پیشین را درک و احساسات خود را به دیگران منتقل سازد.^۲
هربرت رید نظر تولستوی را با شروطی تأیید می‌کند:

هنگامی که این آرایش ادراکات را با حالت خاصی از عاطفه یا احساس که از پیش موجود بوده است هماهنگ سازیم، در این صورت می‌گوییم که آن عاطفه یا احساس بیان شده است؛ به این معنی درست‌تر خواهد بود که بگوییم هنر عبارت است از بیان، نه بیش و نه کم، اما همواره لازم است به یاد داشته باشیم که بیان به این معنی یک فراگرد نهایی است متکی به فراگردهای قبلی ادراک حسی و آرایش (لذت بخش) صوری؛ بیان ممکن است خالی از آرایش صوری باشد؛ در این صورت همین عدم انسجام مانع

۱. زرین کوب، عبدالحسین، ص ۴۸.

۲. تولستوی، لئون، هنر چیست؟ مترجم: کاوه دهگان، امیرکبیر، ۱۳۷۳، ص ۵۷.

از آن خواهد بود که ما آن را هنر بنامیم.^۱

تولستوی اعتقاد داشت که صدها صفحه‌ی جنگ و صلح نتوانسته است دیدگاه فلسفی او را بیان کند؛ البته این نکته هیچ از اعتبار والای رمان او نکاست و هیچ کمبودی در هنر او نیست. بی‌گمان تولستوی از آرای هگل در باب هنر بی‌اطلاع بود، زیرا هگل فیلسوف در درس گفتاری پیرامون زیباشناسی درباره‌ی بیانگری هنر تعمق و آن را رد کرده بود؛ چون چیزی است مهمتر با کارکردی کلی‌تر، گرچه زبانی مبهم دارد. هگل در سال ۱۸۳۱ میلادی در سه‌سالگی تولستوی، دار فانی را وداع گفت. او هنر را گونه‌ای از مکاشفه می‌دانست نه بیان. هگل در درس گفتارهایی درباره‌ی زیبایی، میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی تمایز قائل می‌شود؛ او استدلال می‌کند که زیبایی هنری زاده‌ی روح سوژکتیو است و به همین دلیل از زیبایی طبیعی برتر است. زیبایی هنر حاصل کارکرد ذهن آدمی است، زیبایی هنری از آن‌جا که محصول کارکرد نیروی آفریننده‌ی ذهن انسان است، برتر از زیبایی طبیعی است که در آفرینش آن انسان نقشی نداشته است؛ با این‌همه نمی‌توان گفت که هنر بیانگر احساسات و عواطف هنرمند است؛ مگر آن‌که در درجه‌ی نخست بپذیریم که خود هنرمند هم از آن باخبر نیست و تحت تأثیر نیروی الهام، چیزی را می‌آفریند که فراتر از آگاهی او می‌رود و بیانگر روح زمانه یا به تعبیر هگل «روح دوران» است.

الهام هنرمند، نیرویی است که هنرمند از آن بی‌خبر و در واقع با آن بیگانه است؛ درست به همین دلیل بیان هنری، بیان مبهم و اثر هنری، فاقد آشکارشدگی و صراحت معنایی است؛ همین ناآشکاری و ناشناخته‌ماندن، ابهام هنری را می‌آفریند که به گفته‌ی هگل در حکم تعریف اثر هنری است و وجه تمایز آن از هر تولید دیگر آدمی می‌باشد. هنر به نبوغ هنرمند بسته است، اما نبوغ از هنرمند فراتر می‌رود و نسبت به او همان‌قدر ناشناس است که نسبت به هرکس دیگر ارزش هنر در همین الهام هنرمندانه است.^۲

۱. رید، هربرت، ص ۵.

۲. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، ص ۱۰۴.

آرتور شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸ م.)، نابغه‌ی معاصر هگل، بر این‌که هنر کار نبوغ بشری است تأکید بیشتری می‌کند. نابغه می‌تواند در هر مورد خاص و جزئی، مورد کلی و همگانی را مشاهده کند و دانایی او فراتر از دانش مرتبط به اراده می‌رود. هنرمند مورد اصلی را در هر چیز می‌یابد؛ این سان نبوغ بارها فراتر از استعداد می‌رود. فریدریش ویلهلم نیچه (۱۹۰۰-۱۸۴۴ م.) سال‌ها بعد در فراسوی نیک و بد می‌گوید:

هرچه ژرف است، نقاب دوست دارد، اما ژرف‌ترین چیزها از تصویر و تمثیل بیزارند.

نیچه شاعران (هنرمندان) را چون تمامی به کار برندگان زبان، دروغگو می‌داند، اما شاعران از این فضیلت برخوردارند که خود می‌دانند که راست نمی‌گویند و این را پنهان نمی‌کنند. هنرمند صریح است و ژرف‌اندیشی دارد و شجاعت آری گفتن به دنیا، دنیایی که نیک نیست، را دارد اما در واقع هنرمند، این بشارتگر تازگی و زندگی، همواره تنهاست:

آن‌گاه که بر بلندی هستم، خود را همیشه تنها می‌یابم.^۱

کروچه (۱۹۵۲-۱۸۶۶ م.) آخرین نظریه پرداز بزرگ زیبایی، هنر را اشتیاقی که در دایره‌ی یک تجسم محصور گردیده، می‌داند. در هنر نه اشتیاق بی تجسم می‌تواند وجود داشته باشد نه تجسم بی اشتیاق؛ هنر غزل خوانی یا حماسه سرایی یا نمایش کشمکش عواطف است. چیزی که در آثار هنری تحسین ما را برمی‌انگیزد، صورت خیالی کاملی است که یک حالت روحی به خود گرفته است و ما نام‌هایی بر این کیفیت می‌گذاریم، مانند «زنده بودن»، «یکی بودن»، «استواری» و «تمامیت اثر هنری». چیزی که در آثار هنری کاذب موجب اکراه ما می‌شود، این است که با تضاد چندین حالت روحی مختلف روبه‌رو

۱. نیچه، فریدریش، چنین گفت زرتشت، مترجم: داریوش آشوری، آگاه، ۱۳۸۲، ص ۵۵.

می‌شویم که هماهنگی نیافته بلکه گویی طبقه طبقه روی هم قرار گرفته‌اند یا به هم آمیخته‌اند یا با روشی ناهنجار متظاهر شده‌اند؛ سازنده‌ی این آثار به صرف اراده‌ی شخصی، وحدت ظاهری به آن‌ها می‌دهد ولی برای این منظور از یک طرح یا معنی مجرد هیجان احساسات غیرهنری استفاده می‌کند. آن‌ها زائیده‌ی یک حالت روحی یا نتیجه‌ی هیچ محرکی نیستند و ندایی که از دل برمی‌آید از آن‌ها شنیده نمی‌شود. کروچه نیز مانند عرفای مسلمان هنر را گونه‌ای از شهود می‌داند.^۱

بدین ترتیب در تمام تاریخ اندیشه این تقابل باقی ماند که هنر حاصل شهود است یا تقلیدی صرفاً مادی و انسانی است. البته همواره نباید این شهود را انحصاراً مربوط به آسمان دانست بلکه در بسیاری موارد، شهودی درونی و روحی دانسته می‌شود. چنان‌که بسیاری از نظریه پردازان شهودی بودن هنر، خود متریالیست یا لادری بوده‌اند؛ البته این اختلاف خود به اعتقاد به عینی بودن یا ذهنی بودن زیبایی که به آن اشاره شد، بازمی‌گردد و نکته این جاست که بیشتر معتقدان عینی بودن زیبایی، خاستگاه و انجام هنر را الهی و مثالی می‌دانند، در حالی که نظریه پردازان مدافع ذهنی بودن، برای هنر خاستگاه و سرانجامی قائل نیستند و شاید بتوان گفت این اختلاف مانند بسیاری از تعارضات در تاریخ اندیشه به اختلاف آن معلم و شاگرد بزرگ یعنی افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد.

۱. کروچه، بندتو، ص ۸۷.