Archive of SID

فصلنامه علمی **پژوهش‌های فلسفی**
سال ۱۳/ شماره ۲۹/ زمستان ۱۳۹۸

University of Tabriz-Iran
Quarterly Journal of
Philosophical Investigations
ISSN (print): 2251-7960 (online): 2423-4419
Vol. 13/ Issue.29/ winter 2019

دو روایت از تکوین مفهوم هنرهای زیبا: ارزیابی مجدد روایت کریستلر*

مهدی کرد نوغانی**
دکتری فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینای همدان (نویسندهٔ مسئول)

علی سلمانی
استادیار گروه فلسفه، دانشگاه بوعلی سینای همدان

چکیده

پُل اسکار کریستلر در سال‌های ۱۹۵۱ و ۱۹۵۲ این نظر را مطرح کرد که آنچه به‌عنوان هنرهای زیبا می‌شناسیم، تا پیش از قرن هژدهم وجود نداشته است. این نظر در اندک زمانی مورد موافقت عمومی بسیاری از نظریه‌پردازان قرار گرفت و بعدتر برخی از دیگر نویسندگان همچون لری شاینر نظر او را بسط دادند. با این حال، برخی از نویسندگان نیز با نظر او موافق نبودند و برای مثال این نظر را مطرح کردند که مفهوم «هنرهای تقلیدی» نزد فلاسفهٔ یونانی معادل هنرهای زیبای دورهٔ مدرن است. از میان این منتقدان می‌توان به یانگ – مترجم انگلیسی کتاب شارل باتو– اشاره کرد. این مقاله نخست این دو روایت را مختصرا شرح می‌دهد، سپس با ذکر برخی از ملاحظات، از نظر کریستلر دفاع می‌کند. این دفاع از دو جنبه مطرح می‌شود: یکی توجه به ماهیت هنر در عصر جدید و دیگری اشاره‌ای به مفهوم هنرهای زیبا در ایران و سهیم‌شدن ما با غرب در مفهوم جدید هنرهای زیبا.

واژگان کلیدی: هنرهای زیبا، کریستلر، یانگ، قدیم، جدید

* تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۷/۰۶ تأیید نهایی: ۱۳۹۷/۰۹/۱۹

این مقاله مأخوذ از رسالهٔ دکتری است

**E-mail: Meh.noghani@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

پُل اسکار کریستلر در مقاله‌ای مفصل که در دو بخش در سال‌های ۱۹۵۱ و ۱۹۵۲ منتشر شد، ادعا کرد که آنچه را امروزه به‌عنوان «هنرهای زیبا» و یا «هنر» می‌شناسیم، سرچشمه از قرن هژدهم می‌گیرد. به نظر او در یونان، قرون میانه و از رُنسانس تا اواسط قرن هژدهم چیزی به نام «هنرهای زیبا» که شامل فعالیت‌های خلاقانه‌ای همچون نقاشی، شعر، مجسمه‌سازی، موسیقی و معماری (و تا حدودی رقص) می‌شود وجود نداشت. او این‌ها را «نظام مدرن هنرها» نامید و کوشید تا نشان دهد که اینگونه نبوده است که در تمام طول تاریخ، این فعالیت‌ها گروهی مشخص از فعالیت‌های انسان تحت عنوان «هنرهای زیبا» بوده‌اند. بدیهی است که درک عامیانه، نظر کریستلر را غریب بیاید و یا این نظر را در مخالفت با تحقیق کریستلر ابراز کند که: اگرچه این فعالیت‌های خلاقانه نامی مشخص نداشته و گروهی مشخص مندرج در تحت یک نام را تشکیل نمی‌داده‌اند، اما همواره انسان‌ها نقاشی کرده‌اند، موسیقی ساخته‌اند و غیره. در واقع کریستلر و دیگرانی که به اقتفای او این نظر را مطرح کرده‌اند، نشان داده‌اند که ماهیت، کارکرد و جایگاه این «هنرها» نیز در دورهٔ مدرن متفاوت است از دوره‌های پیشینی که در آنها تمایزی میان هنر، علم و صنعت وجود نداشته است. باری، پس از کریستلر این نظر مقبول اهل علم افتاد و دلایل کریستلر چنان متقاعدکننده به نظر می‌آمد که در بسیاری از متون علمی مورد استناد و پذیرش قرار می‌گرفت. من در بخش نخست این مقاله ابتدا روایت کریستلر و برخی دیگر از مورخان تاریخ تحول مفاهیم را که با او موافق بوده‌اند، به اجمال مطرح می‌کنم و در بخش دوم به روایتی اشاره می‌کنم که مخالف نظر کریستلر است (روایت یانگ). پس از آن، مختصرا به بررسی این دو روایت می‌پردازم و با مطرح کردن برخی از ملاحظات، از نظر کریستلر دفاع می‌کنم. این دفاع مستلزم آن است که به برخی از تحولات فلسفی مربوط به هنرها در دورهٔ جدید اشاره کنم. در بخش آخر (نتیجه‌گیری) مجددا از نظر کریستلر دفاع می‌کنم، اما این بار با اشاره‌ای به سیر تحول تاریخ مفهوم هنر برای «ما» (یعنی در ایران). به نظر راقم این سطور، این بحث برای بررسی تاریخی–فلسفی هنرها و نسبت میان مفاهیم جدید و قدیم مربوط به هنرها ضرورت دارد و بدون مشخص کردن موضعی در قبال آن، چنین مباحثی راه به جایی نمی‌برند.

۱- روایت کریستلر و پیروانش: هنرهای زیبا زادهٔ قرن هژدهم هستند

امروزه هم نزد افواه و هم نزد صاحب‌نظران و منتقدان حوزه‌های مرتبط با هنر و فلسفهٔ هنر، کم‌وبیش مراد از واژهٔ «هنر» روشن است و اگرچه در مقام تعریف دقیق، جامع، مانع و رادعِ هنر، خصوصا از قرن نوزدهم به بعد بحث‌های متعددی میان فلاسفه شکل گرفته است، اما هر شخصی هنگام بحث از هنر فعالیت‌هایی همچون نقاشی، موسیقی، مجسمه‌سازی، شعر، معماری، سینما و ... را در ذهن می‌آورد و نه «علوم» یا *هرگونه* صنعت و مهارتی در تولید/خلق چیزی را. با این‌حال، تا پیش از دورهٔ مدرن تمایزی میان علوم، هنرها و صنعت وجود نداشت و تفکیک میان این سه شاخه در نتیجهٔ تحولات تاریخی پیچیده‌ای صورت گرفت. آنچه امروزه هم برای «ما» و هم غرب از اصطلاح «هنرهای زیبا» و به‌طور کلی «هنر» فهمیده می‌شود (یعنی مجموعه‌ای از فعالیت‌هایی خلاقانه همچون نقاشی، موسیقی و ...)، ریشه در اروپای قرن

www.SID.ir

هژدهم دارد و در نتیجهٔ تحولات تاریخی برخی از مفاهیم و پیدایش نهادهای هنری (اعم از موزه‌های هنر، گالری‌های هنری و غیره) شکل گرفته است. این که «ما» در این معنا با غرب سهیم شده‌ایم را باید در جایی دیگر مورد بحث قرار داد. در اینجا اشاره‌ای به سیر تحول مفهوم «هنر» و پیدایش این مفهوم در عصر جدید می‌آورم و پس از آن، به بررسی آن خواهم پرداخت.[۱]

محققان و مورخانی که به بررسی تاریخی مفاهیم پرداخته‌اند متذکر شده‌اند که اصطلاح ''art'' از ریشهٔ لاتینی ''ars'' که خود ترجمه‌ای از تخنهٔ یونانی (τἐχνη) است، معنای کنونی خود را تنها در عصر جدید پیدا کرده است. ''τἐχνη''و ''ars'' در یونان و قرون میانه و حتی تا سپیده‌دمان رُنسانس به معنای فن و مهارت (skill) بودند؛ یعنی مهارتِ ساختنِ چیزی که آن می‌تواند یک خانه، مجسمه، تخت‌خواب، کفش و یا مهارت فرمان دادن به سپاه و ... باشد. فن و مهارت مبتنی بر علم به قواعد (rules) بودند و بنابراین هر هنر و یا مهارتی قواعد و ضوابط مخصوص به خود را داشت و این قواعد و ضوابط جزوی از تعریف فنون یا هنرها بودند[۲]. در نتیجهٔ این تلقی از هنرها و فنون، تمایزی میان «هنرهای زیبا» – که بعدها در قرن هژدهم به این نام خوانده شدند – و صنایع دستی (hand crafts) و همچنین «علوم» وجود نداشت زیرا برای مثال گرامر و منطق نیز مجموعه‌ای از قواعد – و درنتیجه جزو هنرها (در معنای قدیم آن/صِناعات) – بودند. از این روی، چنانکه کریستلر توضیح داده است، پنج «هنر زیبا»یی که هستهٔ اصلی نظام مدرن هنرها را تشکیل می‌دهند در عهد باستان مندرج در تحت یک گروه مشخص و مجزا از صنایع و علوم نبودند؛ شعر معمولا همراه گرامر و خطابه بود، موسیقی همراه ریاضیات و هیئت و همچنین رقص و شعر، هنرهای بصری نیز نه جایگاه والایی داشتند و نه هیچ فیلسوفی رسالهٔ نظام‌مند مستقلی دربارهٔ آنها نوشته بود[۳]. بنابراین در عهد باستان صرفا مباحثی پراکنده در باب «هنر»ها مطرح شده بود که در دورهٔ مدرن باید مورد تفسیر قرار می‌گرفتند تا به‌عنوان مواد خامی برای زیبایی‌شناسی (استتیک) لحاظ شوند (Kristeller, 1951, p.506). بنابراین اگرچه به‌عنوان مثال از فلسفهٔ هنر افلاطون و ارسطو و یا هنرهای زیبا در یونان باستان بحث می‌شود، اما چنانکه شاینر در فصلی از کتاب خود با عنوان "یونانیان واژه‌ای برای آن [یعنی هنرهای زیبا] نداشتند" اشاره کرده است، این مباحث به‌صورت فارغ از تاریخ تکوین مفاهیم (یعنی به‌صورت آناکرونیستیک) مطرح می‌شوند (Shiner, 2001, p.20). در یونان برخلاف دورهٔ مدرن، مجموعه‌ای از مصنوعات تحت گروه «هنرهای زیبا» قرار نمی‌گرفتند و برای مثال «صناعات تقلیدی» ارسطو مساوق «هنرهای زیبا» نبود. برای او «آنچه نقاشی یا تراژدی به عنوان محاکات، در آن مشترکند، آنها را در فرایندشان از صناعاتی همچون کفاشی و داروسازی متمایز نمی‌کرد». ارسطو معتقد بود که هنرمند/صنعتگر مادهٔ خامی را (مثلا چرم یا کاراکتر انسان) را انتخاب می‌کند و مجموعه‌ای از ایده‌ها و فرایندها (مثلا صورت کفش یا «پلات») را به کار می‌برد و نهایتا مصنوعی (کفش یا تراژدی) را می‌سازد (ibid, p.21)[۴] و افلاطون نیز اگرچه در کتاب *جمهوری* شعر و نقاشی را به‌عنوان محاکات مورد حمله قرار داده بود، اما در جاهای دیگر سفسطه، حقه‌های شعبده‌بازان و تقلید صدای پرندگان را نیز جزو «هنرهای تقلیدی» در شمار آورده بود (ibid). علاوه بر این، در یونان و قرون میانه نه «زیبایی» معنای دورهٔ مدرن را داشت و نه «هنرها» مشخصه‌ها و کارکردهای مدرن آن را دارا بودند.[۵]

www.SID.ir

Archive of SID

پس از آن، در فقدان تمایزی میان صنایع، «هنرهای زیبا» و علوم، آنچه به عنوان مقسَم میان این فعالیت‌ها در نظر گرفته شد، این بود که آیا آن فعالیت صرفا مستلزم کوششی ذهنی است و یا علاوه بر آن نیازمند کوشش فیزیکی (یدی) نیز می‌شود. از این روی، گروه نخست را فنون یا هنرهای آزاد (liberales) و گروه دوم را هنرهای پست (vulgares) می‌نامیدند که در قرون میانه اصطلاح هنرهای مکانیکی جایگزین آن شد(Tatarkiewicz, 1980, p.13). طرح قطعی فنون یا هنرهای آزاد را می‌توان نزد مارتیانوس کاپلا (Martianus Capella) یافت که شامل: گرامر، خطابه، جدل، حساب، هندسه، هیئت و تئوری موسیقی می‌شد (Tatarkiewicz, 1980, p.13 ; Kristeller, 1951, p.505).[۶] باری، در طی قرون میانه تلاش‌هایی صورت گرفت تا هنرها (یا صنایع) مکانیکی نیز در هفت دسته و به صورتی متقارن با هنرهای آزاد قرار گیرند. لونگو(Radulf de Campo Lungo) در قرن دوازدهم چنین مجموعه‌ای را برای صنایع مکانیکی ارائه داد:ars victuaria (تأمین غذای مردمان)، lanificaria (تهیهٔ لباس و پوشش برای افراد)، architectura (فراهم کردن سرپناه برای مردمان)، suffragatoria (حمل و نقل)، medicinaria (دارو و درمان)، negotiatoria (مبادلهٔ کالا)، militaria (دفاع در برابر دشمنان). طرح هوگو (Hugo of St. Victor) نیز از این قرار بود: lanificium, armature, navigation, agricultura, venation, medicina, theatrica (Kristeller, 1951, p.507; Tatarkiewicz, 1980, p.14). نظریات هوگو از جنبه‌ای دیگر نیز حائز اهمیت بودند و آن اینکه جایگزینی اصطلاح هنرهای [یا صنایع یا فنون] مکانیکی بجای اصطلاحات تحقیرآمیز هنرهای پست (vulgar و servile) و همچنین پیشنهاد هفت هنر مکانیکی در مقابل هفت هنر آزاد مرهون نظریات او بود. اصطلاح «مکانیک» در عهد باستان به شاخه‌ای از ریاضیات کاربردی اطلاق می‌شد که به جابه‌جا کردن اجسام سنگین می‌پرداخت[۷]، اما در قرن نهم میلادی معنای آن دچار تحول شده بود و هرگونه صنعت دستی را شامل می‌شد (Shiner, 2001, p.28). اگرچه اصطلاح «هنرهای مکانیکی» به هیچ‌وجه مطابق اصطلاح مدرن «هنرهای زیبا» نیست[۸]، اما صرف همین نامگذاری شأن و مرتبه‌ای والاتر به مصنوعات بخشید و هوگو حتی از این نیز فراتر رفت و معتقد بود که «درست به همان گونه‌ای که صناعات نظری از جانب خدا به ما اعطاء شده‌اند تا همچون علاجی برای جهل ما باشند و صناعات عملی نیز چاره‌ای برای گناهان ما، صناعات مکانیکی نیز چاره‌ای برای ضعف و نقصان فیزیکی ما هستند» (ibid, pp.28-29).[۹] باری، چنانکه از طرح‌های فوق‌الذکر برای هنرهای آزاد و مکانیکی برمی‌آید: شعر در هیچ کدام به‌طور مستقل وجود ندارد، هرچند در ارتباط با گرامر (به معنای گسترده‌تر آن) و خطابه است؛ تنها «هنر زیبا» که جایگاهی مشخص دارد موسیقی است که اولا مراد از آن نظریهٔ هارمونی است و در ثانی مفهوم موسیکه (μουσική) در یونانی با آن مفهومی از موسیقی که امروزه به آن خو گرفته‌ایم متفاوت است و بنابرین، به‌عنوان «هنر زیبا»یی مشخص تلقی نمی‌شده است؛ معماری در ذیل architectura (طرح لونگو) و armatura (طرح هوگو) قرار گرفته است؛ هنرهای نمایشی نیز ذیل theatrica در طرح هوگو مندرج شده‌اند[۱۰]. در نتیجه، می‌توان گفت در قرون میانه نیز مفهوم و نظامی منسجم و متمایز برای «هنرهای زیبا» وجود ندارد و اگر می‌خواهیم از زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنرها در این دوره سخن بگوییم باید بپذیریم

www.SID.ir

که مفاهیم زیبایی و هنرها در این دوره کاملا متفاوت از مباحث دورهٔ مدرن هستند (kristeller, 1951, p.510)[11]. طبعا اصطلاح «هنرمند» (artist) نیز در قرون میانه معنای مدرن آن را نداشت و برای کسی که به مطالعهٔ هنرهای آزاد می‌پرداخت واژهٔ artista و برای کسی که در زمینهٔ هنرهای مکانیکی فعالیت می‌کرد اصطلاح artifex به کار می‌رفت (Shiner, 2001, p.30).

طرح هنرهای آزاد – که خود شامل زیرشاخه‌های سه‌گانه (گرامر، خطابه و دیالکتیک) و چهارگانه (حساب، هندسه، هیئت و موسیقی) می‌شد (Trivium-Quadrivium) – و هنرهای مکانیکی، تا عهد رُنسانس کم‌وبیش ادامه داشت. در این عصر تغییرات و تحولات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی فراوانی شکل گرفتند که زمینه را برای پیشرفت‌های بعدی در زمینهٔ نظام مدرن هنرها و نظریهٔ فلسفی زیبایی‌شناسی فراهم کردند. با این حال، در این زمان نیز نه نظامی از «هنرهای زیبا» ضابطه‌بندی شد و نه نظریهٔ فراگیری دربارهٔ زیبایی‌شناسی ساخته و پرداخته شد (Kristeller, 1951, p.510). در این زمان مفهوم قدیمی هنر برای تبدیل شدن به مفهومی که امروزه عمدتا از آن فهمیده می‌شود نیاز به دو چیز داشت: ۱– بایستی صنایع (crafts) و علوم (sciences) از گسترهٔ هنرها حذف می‌شدند و شعرسرایی به آن افزوده می‌شد؛ ۲– آنچه در این گستره باقی می‌ماند طبقه‌ای متمایز، منسجم و مشخص از مهارت‌ها و محصولات بشری را تشکیل می‌داد (Tatarkiewicz, 1980, p.15). ترجمه و حاشیه‌نویسی بر بوطیقای ارسطو که پیش‌تر قواعد تراژدی را بررسی کرده بود و در نتیجه آن را به‌عنوان یک مهارت دانسته بود، اما در طول قرون میانه این وجه از آن مطمح نظر قرار نگرفته بود، زمینه را برای افزودن شعر به هنرها فراهم کرد[12]. اُمانیست‌های اولیهٔ ایتالیایی فنون سه‌گانه (تریویوم) را به صورت studia humanitatis مطرح کردند و شعر را نه تنها به آن افزودند، بلکه به مهمترین بخش آن تبدیل کردند (Kristeller, 1951, p.510).[13] این بسط جدید به «تریویوم» شامل گرامر، خطابه، شعر، تاریخ و فلسفهٔ اخلاق بود[14]. از سوی دیگر، تجارت و بازرگانی که در قرون وسطای متأخر رونق گرفته بودند، در آن زمان رو به افول گذاشته بودند و در نتیجهٔ این وضع «آثار هنری» به‌منزلهٔ نوعی سرمایه تلقی می‌شدند. همین امر موجب ارتقاءِ جایگاه اجتماعی و وضعیت مالی «هنرمندان» شده بود. «هنرمندان» بر سر دوراهی صنعتگر و دانشور (scholar)، دومی را برگزیدند چرا که جایگاه اجتماعی آنها بالاتر بود (Tatarkiewicz, 1980, p.16). نقاشی رُنسانس خصوصا با کارهای جوتو و معلم او چیمابو (Cimabue) اوج گرفته بود و با پیدا شدن معرفتی نسبت به پرسپکتیو، آناتومی بدن و تناسبات هندسی به‌عنوان اموری ضروری برای نقاشان و مجسمه‌سازان، جای تعجبی نبود که این هنرمندان و هنرمندان بعدی، به‌تدریج این ادعا را مطرح کنند که نقاشی باید جزو هنرهای آزاد دسته‌بندی شود. همچنین از زمان فیلیپو ویلانی (Filippo Villani)، اُمانیست‌ها و پیروان ژورنالیست آنها در قرن شانزدهم به «آثار هنری» تمایل نشان دادند و قلم را در ستایش آنها به خدمت گرفتند (Kristeller, 1952, pp.13-14). کلیهٔ این شرایط به تفکیک میان صنایع دستی و «هنرهای زیبا» یاری رساندند و در نتیجه «هنرهای زیبا» بیشتر متمایل به «علوم» شدند. تنها در سال‌های رُنسانس متأخر بود که اعتراض‌هایی به این وضع شکل گرفت و این نظر مطرح شد که «هنر» کاری حتی بیشتر از علم انجام می‌دهد، اما نمی‌تواند همان کار علم را انجام دهد (Tatarkiewicz, 1980, p.16). وانگهی، آنچه

www.SID.ir

Archive of SID

دشوارتر از جدایی «هنرهای زیبا» از صنایع و علوم بود، قرار دادن آنها در گروهی مشخص بود. در این زمان اصطلاح «هنرهای طراحی» یا Arti del disegno توسط جورجو وازاری مطرح شد که سه هنر نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری را برای نخستین بار از صنایع جدا می‌کرد. این اصطلاح که احتمالا مادر اصطلاح «هنرهای زیبا» (Beaux arts) است، فصل مشترک این هنرها را طراحی می‌دانست، اما هنوز برخلاف فرزند خلف خود شامل شعر و موسیقی نمی‌شد (Kristeller, 1951, p.514; Shiner, 2001, p.37; Tatarkiewicz, 1980, p.17). در سال ۱۵۶۳ و دوباره زیر نظر وازاری نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران که پیوند خود را از صنعتگران گسسته بودند، «آکادمی هنر» یا بصورت دقیق‌تر «آکادمی طراحی» (Accademia del disegno) تشکیل دادند. این آکادمی الگویی برای پیشرفت و توسعهٔ آکادمی‌های هنرهای زیبا در دوره‌های بعد و در سایر کشورهای اروپایی قرار گرفت (Kristeller, 1951, p.514).

اصطلاح «هنرهای طراحی» تنها کوشش برای متحد کردن «هنرها» در گروه و طبقه‌ای مستقل نبود و در واقع هنوز در حدود دو قرن دیگر لازم بود تا نظام مدرن هنرهای زیبا شکل بگیرد[۱۵]. در واقع، نظام مدرن هنرهای زیبا تا پیش از نیمهٔ دوم قرن هژدهم در ایتالیا ظاهر نشد، یعنی تا زمانی که نویسندگانی مثل بتینلی (Bettinelli) به اقتفای نویسندگان فرانسوی، آلمانی و انگلیسی از هنرهای زیبا سخن گفتند (Kristeller, 1951, p.521). اما با این حال، کوشش‌های نویسندگان و «هنرمندان» آن عصر زمینه را برای برقراری طرحی نو فراهم کرد. ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که در این زمان نیز هنوز اصطلاح «هنرمند» در معنای مدرن آن وجود نداشت، هرچند مقدماتی برای طرح آن فراهم شده بود.[۱۶]

در قرن هفدهم با انتقال مباحث مرتبط با هنر از ایتالیا به فرانسه، شکوفایی هنرها در فرانسهٔ آن زمان (مثلا پوسَن(Poussin) که در تمام اروپا شهرت یافته بود و یا لولی(Lulli) که اصالتا ایتالیایی بود)، توسعهٔ نهادهای هنری که الگوی ایتالیایی را در پیش چشم داشتند و در عین حال سیاست‌های دولتی متمرکزتر و منسجم‌تری را به کار می‌گرفتند و همچنین روی آوردن بسیاری از منتقدان و نویسندگان به تألیف در حوزهٔ هنرها، تنها یک گام تا برقراری نظام مدرن هنرها فاصله بود[۱۷]. با این حال، در این زمان نیز هنوز جدایی میان علوم و هنرها کامل نشده بود[۱۸]. به عنوان نمونه در سندی باقیمانده از زمان ژان–باپتیست کلبر(Jean-Baptiste Colbert)– سیاستمدار و وزیر اقتصاد و صنایع در زمان لویی چهاردهم – که در آن طرح جامعی برای رشته‌های دانشگاهی ارائه شده است، تمایزی میان هنرها و برخی علوم وجود ندارد و مفهوم مشخصی برای «هنرهای زیبا» در آن به چشم نمی‌خورد (Kristeller, 1951, p.523 & p.523n.147). آنچه در این قرن زمینه را برای قائل شدن تمایزی میان علوم و هنرها در معنای جدید آن فراهم کرد «جدال میان قدما و متأخرین» (Querelle des Anciens et Modernes) بود که صاحب‌نظران بسیاری را خصوصا در فرانسه و انگلیس به خود مشغول کرد. در طول قرن هفدهم برآمدن و گسترش علوم طبیعی و تأثیرگذاریِ آثار نویسندگان و دانشمندانی مثل دکارت، بیکن و گالیله از اذهان اهل قلم و همچنین افواه دور نمانده بود. متأخرین (مدرن‌ها) اتوریتهٔ باستانِ کلاسیک را که بر قرون

www.SID.ir

میانه و رُنسانس سایه انداخته بود به زیر سؤال می‌بردند و چنانکه کریستلر به‌درستی گفته است این جدال میان قدما و مدرن‌ها منجر به مقایسه‌ای نظام‌مند میان دستاوردهای دو دورهٔ مدرن و پیش از آن شد. بررسی موبه‌موی دعاوی متقدمان و مدرن‌ها در زمینه‌های مختلف، منتج به این نتیجه شد که: در جایی که هر چیزی وابسته به محاسبات ریاضیاتی و علمی است پیشرفت مدرن‌ها را می‌توان اثبات کرد، در حالی که در زمینه‌هایی که استعداد و ذوق فردی در میان است نمی‌توان شایستگی‌های بزرگانِ سلف را نادیده گرفت و در واقع نمی‌توان به همان روشنی قائل به «پیشرفت» شد[۱۹]. بنابراین، برای نخستین بار زمینه برای قائل‌شدن تمایزی میان علوم و هنرها برقرار شد که در زمان باستان، قرون وسطی و رُنسانس غایب بود (Kristeller, 1952, pp.525-526).

در آستانهٔ قرن هژدهم برخی از نویسندگان به نظام مدرن هنرها نزدیک شدند[۲۰] و در نیمهٔ نخست همان قرن نویسندگانی مثل کروسا (J.P. de Crousaz)، آبه دوبو(Abbé Dubos) و پِره آندره (Père André) به آن دامن زدند. با این حال، نزد این نویسندگان، که نویسندگانی نظام‌مند نبودند، هنوز زیبایی منحصر به «هنرهای زیبا» نبود و گسترهٔ آن به ریاضیات، دین و فضایل اخلاقی و سایر امور نیز کشیده می‌شد. آبه دوبو در اثر مشهور خود *تأملات انتقادی در باب شعر و نقاشی* (۱۷۱۹) اگرچه از سه هنر نقاشی و شعر و موسیقی سخن گفته بود اما اولا آنها را در گروهی مستقل قرار نداده بود و ثانیا در مواردی آنها را با هنرهای (یا فنون) نظامی و پزشکی نیز مرتبط ساخته بود (Shiner, 2001, p.80) و یا در *دایره‌المعارف علوم و فنون*(۱۷۲۸) اثر اِفرائیم چَمبِرز جایگاه هنرهای نقاشی و موسیقی و غیره در درخت دانش هیچ شباهتی به نظام مدرن هنرهای زیبا که چند دهه بعد برقرار شد نداشت[۲۱]. همچنین اگرچه کوشش‌های برخی از این نویسندگان در جهت برقرار ساختن این ایده که شعر جزو هنرهای زیبا است و یا عموم بهترین قاضی در قضاوت آثار هنری هستند (خصوصا آبه دوبو) حائز اهمیت بودند، اما نظام مدرن هنرها تا سال ۱۷۴۶ که شارل آبه باتو (Charles Abbé Batteux) آن را مطرح کرد میسر نشد. طرح چنین نظامی مستلزم گرد هم آمدن و پذیرش عمومی سه امر بود: مجموعه‌ای محدود و مشخص از هنرها، تعیین اصطلاحی (term) برای نامیدن این مجموعه در تمایز با سایر امور و مشخص کردن اصل یا اصول و معیاری برای تشخیص این مجموعه از سایر حوزه‌ها (ibid, p.80). زمینه‌هایی که برای این سه پایهٔ تکوین نظام مدرن هنرها پیشتر فراهم آمده بودند[۲۲]، در اثر شارل باتو *(هنرهای زیبا تحویل‌شده به یک اصل واحد* (۱۷۴۶)) به بار نشستند. باتو شکل نهایی نظام مدرن هنرها را ارائه داد و پس از آن طرح او کم‌وبیش تثبیت شد. وی «هنرهای زیبا» را، که غایت زیبایی آن‌ها در خودشان است، از هنرهای مکانیکی جدا کرد و چنین فهرستی از آنها را مطرح کرد: موسیقی، شعر، نقاشی، مجسمه‌سازی و رقص. همچنین گروه سومی را مشخص کرد که در آن‌ها لذت و سودمندی ترکیب می‌شوند: معماری و سخنوری. وی تئاتر را نیز ترکیب همهٔ هنرها دانست (Kristeller, 1952, p.17-21). باتو اصل مشترک همهٔ هنرهای زیبا را «تقلید [یا محاکات] از طبیعت زیبا»[۲۳] می‌دانست و اگرچه پس از او این اصل از سوی منتقدان و مورخان آلمانی قرن هژدهم و همچنین از سوی دیدرو و سایر اصحاب دایره‌المعارف در فرانسه مورد نقد و انکار قرار گرفت، اما آنچه بی‌چون‌وچرا پذیرفته شده بود خودِ نظام مدرن هنرهای زیبا بود (ibid, p.21). اثر باتو با

www.SID.ir

Archive of SID

فاصلهٔ زمانی اندکی به انگلیسی و آلمانی نیز ترجمه شد و در خود فرانسه نیز اصحاب دایره‌المعارف را تحت تأثیر قرار داد (Shiner, 2001, p.83). در دایره‌المعارف دالامبر و دیدرو که مبتنی بر تقسیم‌بندی قوای انسان به سه قوهٔ حافظه (تاریخ)، عقل (علم) و تخیل (شعر) توسط فرانسیس بیکن بود، برخلاف دایره-المعارف اِفرائیم چَمبِرز، *هنرهای زیبا* گروهی مستقل و متمایز از سایر حوزه‌ها را تشکیل داده بودند[۲۴]. اصحاب دایره‌المعارف به گسترش این نظام جدید یاری رساندند و در واقع دالامبر با قراردادن معماری در ذیل هنرهای زیبای تقلیدی آخرین ناهمخوانی در نظام مطرح شده توسط باتو را نیز از میان برداشت (Kristeller, 1952, p.23). از این زمان به بعد بود که، علیرغم برخی نوسانات، به‌تدریج مفهومی جدید از *هنرهای زیبا* در تمام اروپا گسترش یافت[۲۵].

برای بحثی که من دنبال می‌کنم، پرداختن به تحولات بعدی مفهوم هنرها ضرورتی ندارد. از اشاره‌های مختصری که به سیر تحول مفهوم «هنر» و تکوین نظام مدرن هنرها در عصر جدید آوردم، می‌توان نتیجه گرفت که سخن گفتن از «هنرهای زیبا» بحثی جدید است. در واقع، اگرچه بدیهی است که قدمت هنرها (یعنی مصنوعات) به بُلندای تاریخ تمدن و فرهنگ بشر است، اما آن مجموعه‌ای که امروزه به نام هنرها (یعنی هنرهای زیبا) خوانده می‌شود (نقاشی، معماری، موسیقی، ... و در پی تحولاتی دیگر سینما، عکاسی و ...) سرچشمه‌ای نسبتا جدید (قرن هژدهم)، خاستگاهی مشخص (اروپا) و ویژگی‌هایی متمایز از سایر شاخه‌ها و صناعات دارد.

۲- روایت دوم: هنرهای زیبا از یونان تا کنون وجود داشته‌اند

پیشتر اشاره کردم که روایت کریستلر و پیروان او مقبول اهل علم قرار گرفت و بنابراین اگر نویسندگانی برای مثال از فلسفهٔ هنر افلاطون، آکویناس، دکارت و فرانسیس بیکن بحث می‌کردند، برای دقت بیشتر این نکته را نیز متذکر می‌شدند که *به مسامحه* از اصطلاح هنر (در معنای خاص آن) در مورد فلسفهٔ آنان استفاده می‌کنند. بسیاری از نویسندگان این تذکر را با ارجاع به مقالهٔ کریستلر متذکر می‌شدند و یا اگر از یادآوری این «مسامحه» صرف‌نظر می‌کردند، برایشان بدیهی بود که پس از برقراری نظام مدرن هنرها، آن قدیم را می‌توان ذیل جدید توضیح داد. اما در این میان نویسندگانی نیز هستند که با نظر کریستلر مخالفند[۲۶]. گشودن باب به‌بحث‌گذاشتن نظر کریستلر با تأخیری زیاد توسط جیمز پُرتِر در مقاله‌ای در سال ۲۰۰۹ صورت گرفت[۲۷] و جدی‌ترین نظر مخالف، تا جایی که راقم این سطور می‌داند، توسط جیمز یانگ در سال ۲۰۱۵ مطرح شد. جیمز یانگ مترجم انگلیسی کتاب شارل باتو است و پیش از ترجمهٔ خوبی که از اثر باتو ارائه داده، در مقدمه‌ای مفصل به نقد نظر کریستلر و پیروانش پرداخته است. نظر به اهمیتی که نقد یانگ دارد و نقد پُرتِر را در حاشیه قرار می‌دهد، در اینجا صرفا به نقد او اشاره می‌کنم. بدین منظور، نقد او را در سه دورهٔ عهد باستان و قرون میانه، قرون شانزدهم تا هژدهم و نزد شارل باتو مطرح می‌کنم.

«هنرهای تقلیدی» در عهد باستان و قرون میانه: برخلاف نظر کریستلر و پیروانش، یانگ معتقد است که در عهد باستان مجموعهٔ مشخص و متمایز «هنرهای تقلیدی» معادل «هنرهای زیبا»ی دورهٔ جدید بوده است. برای نمونه به افلاطون اشاره می‌کند: علاوه بر آنکه نقاشی و شعر در کتاب دهم *جمهوری* جزو

www.SID.ir

«هنرهای تقلیدی» آورده شده‌اند، در *کراتیلوس* (423c-d) از موسیقی به‌عنوان «محاکات» نام برده شده است، در *سوفیست* (235e) از مجسمه‌سازی به همراه نقاشی به‌عنوان گونه‌ای از محاکات نام برده شده است، در *هیپیاس بزرگ* به مجسمه‌سازی به‌عنوان «هنر» و نه به‌طور مشخص «هنر تقلیدی» اشاره شده است (281d)، در *قوانین* (2.655d) پس از آنکه موسیقی را به‌عنوان سرچشمه‌ای برای معرفت مورد رد قرار می‌دهد از آن به‌عنوان «هنر تقلیدی» نام می‌برد و در همان رساله رقص را نیز نوعی محاکات قلمداد می‌کند (7.798d-e)، در *گرگیاس* خطابه (ریتوریک) را به‌عنوان تِخنه نمی‌شناسد (آن را صرفا یک «مهارت» (Knack) قلمداد می‌کند) و مجسمه‌سازی و نقاشی را در یک گروه قرار می‌دهد و آنها را «هنر» می‌داند (.450c) و در *اپونومیس* (که انتساب آن به افلاطون مشکوک است، اما در این بحث تفاوتی ایجاد نمی‌کند چون به هرحال نشان می‌دهد که در آن عهد چه تصوری از «هنرها» بوده است) اشاره‌ای به مجموعه‌ای از «هنرهای تقلیدی» آمده است و آنها را از ضروریات زندگی جدا کرده است (.975d) (Batteux, 2015, pp. Lii-Liv).[۲۸] بنابراین، از نظر یانگ افلاطون و ارسطو (که در بخش مربوط به باتو به آن اشاره می‌کنم)، مجموعه‌ای از «هنرها» را می‌شناخته‌اند که مطابق هنرهای زیبای باتو و دورهٔ مدرن است (بجز معماری که البته باتو نیز آن را جزو هنرهای زیبا طبقه‌بندی نکرده بود). اما مطابق نظر کریستلر، شاینر و دیگر موافقان آنها، در یونان مفهوم «هنرها» صرفا منحصر به این موارد نبوده است و اموری چون تقلید صدای پرندگان، سفسطه، شعبده‌بازی را نیز شامل می‌شده است. یانگ تا اینجا نشان داده است که مفهوم «هنرهای تقلیدی» جامعیت هنرهای زیبا را دارد، اما هنوز نشان نداده است که آیا این مفهوم مانع سایر فنون یا هنرها نیز هست. کریستلر و شاینر در جهت آوردن مصادیقی از این موارد، به این رساله‌های افلاطون ارجاع داده‌اند: *سوفیست* (234e-235a)، *جمهوری* (596d, f and 602d)، *کراتیلوس* (423c). یانگ معتقد است که این موارد نظر کریستلر را تأیید نمی‌کنند و مثلا در بخش مورد ارجاع از رسالهٔ *کراتیلوس* که بحثی دربارهٔ «نام‌ها» است، افلاطون می‌گوید مردمانی که صدای پرندگان و حیوانات را *تقلید* می‌کنند، آنها را نام‌گذاری نمی‌کنند. این به معنای آن نیست که افلاطون این *تقلید* را جزو «هنرهای تقلیدی» آورده است؛ در *جمهوری* (602d) تخفیفِ نقاشی از طریق مقایسهٔ آن با «صنعت شعبده‌بازی» به معنای آن نیست که افلاطون این دو را ذیل یک گروه قرار داده است[۲۹]؛ در *سوفیست* نیز تمایزی صریح میان کار سوفیست و نقاشی و مجسمه‌سازی وجود دارد (Batteux, 2015, pp. Lv-Lvi). بنابراین از نظر یانگ در یونان باستان «هنرهای تقلیدی» گروهی مشخص و متمایز بوده‌اند که معادل اصطلاح «هنرهای زیبا» در عصر جدید هستند. چنانکه در بخش قبل آوردم، پس از یونان باستان، تا حدود قرن شانزدهم –و حتی پس از آن– نویسندگان از نظام فنون آزاد (لیبرال) و فنون مکانیکی بهره می‌بردند. یانگ معتقد است که اگرچه برای مثال سیسرو از ادبیات و موسیقی و نجوم و حساب به‌منزلهٔ «هنرها» نام می‌برد و یا کاپلا از فنون آزاد موسیقی و نجوم و هندسه و غیره، اما قصد آنها طبقه‌بندی «هنرها» در معنای عام و موسَّع آن بوده است و نه طبقه‌بندی «هنرهای زیبا». منظور از این معنای عام همان چیزی است که حتی امروزه نیز در قالب عباراتی چون هنر آشپزی یا هنر جنگ و امثالهم مورد

www.SID.ir

Archive of SID

استفاده قرار می‌گیرد. به نظر یانگ، طبقه‌بندی این معنای عام، به معنای آن نیست که نویسندگان آن معنای خاص را نمی‌شناخته‌اند (Batteux, 2015, pp. Lix-Lx).

از قرن شانزدهم تا قبل از انتشار اثر شارل باتو: یکی از انتقادات یانگ به نظر کریستلر این است که او در متون فلسفی به‌دنبال مفهوم «هنرهای زیبا» بوده است، حال آنکه تا پیش از قرن ۱۸ فلاسفه به‌ندرت دغدغهٔ هنرها را داشته‌اند (ibid, p.Lx). بنابراین اگر در نوشته‌های خودِ هنرمندان و همچنین منتقدان هنری و ادبی نظر کنیم، احتمال آنکه به نظری متفاوت برسیم هست. در قرن شانزدهم هاینریش گلاریان (یا گلاریانوس) از موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، سخنوری، شعر و کلیهٔ هنرهایی که به مینروا اختصاص دارند نام برده است؛ کازیمو بارتُلی (اُمانیست برجستهٔ فلورانسی) موسیقیدانان، معماران، نقاشان و مجسمه-سازان را مقایسه کرده است؛ جورجو وازاری نیز اگرچه کتاب خود را به سه هنر نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری اختصاص داده است، اما از خویشاوندی آنها با سایر «هنرها» همچون شعر و موسیقی نیز آگاه بوده است و در مواردی به آنها اشاره کرده است؛ لودویکو کاستِلوِترو و سِر فیلیپ سیدنی نیز به اقتفای ارسطو از هنرهای تقلیدی شعر، نقاشی، موسیقی، مجسمه‌سازی و رقص نام برده‌اند و اگرچه سیدنی از سایر «هنرها» همچون تاریخ و حساب و هندسه و نجوم و غیره نیز نام برده است اما آنها را از «هنرهای زیبا» متمایز کرده است (ibid, pp. Lx-Lxiv).[۳۰] در قرن هفدهم نیز می‌توان به نوشته‌های مارشال اسمیت، الکساندر پوپ و برخی دیگر اشاره کرد (ibid, pp. Lxiv-Lxv). به نظر یانگ در همین قرن، کوشش برخی از نویسندگان همچون فلیکس دا کُستا برای الحاق نقاشی به فنون آزاد نافی آن نیست که این نویسندگان نظام «هنرهای زیبا» را نمی‌شناخته‌اند زیرا اولا بحث نه بر سر شأن و آزاد (ذهنی) یا مکانیکی (یدی) بودن یک هنر، بلکه دربارهٔ گروه و طبقه‌بندی آنان است و در ثانی این نویسندگان با مقایسهٔ نقاشی و شعر (و با استناد به *هنر شعر* هوراس) چنین هدفی را دنبال می‌کردند (ibid, Lxv)[۳۱]. نهایتا در قرن هژدهم، می‌توان به چارلز رُلین اشاره کرد که ذیل عنوان «فنون لیبرال و علوم» به شعر، نقاشی، موسیقی، مجسمه‌سازی، رقص و معماری اشاره کرده است؛ جیمز هریس در سال ۱۷۴۴ می‌نویسد: «به‌دشواری محتمل است که بتوان... موسیقی، نقاشی، پزشکی، شعرسرایی، کشاورزی و بسیاری چیزهای دیگر را با یک نام [یعنی «هنر»] خواند، اگر چیزی وجود ندارد که در همهٔ آنها مشترک باشد» و در جایی دیگر می‌نویسد «برخی از این هنرها یا فنون مربوط به احتیاجات و ضروریات حیات بشر هستند (مثل کشاورزی و پزشکی) و برخی دیگر مربوط به زیبایی و لطافت آن»؛ دوبو نیز اگرچه قصد نداشته است که «نظام منسجمی» از «هنرهای زیبا» را ارئه دهد و اگرچه از هنر یا فن تعلیم گلادیاتورها و یا هنر یا صنعت چاپ و غیره نیز ذکری به میان آورده است، اما میان هنرمندانی که آنها را متصف به صفت «ممتاز» (illustrious) یا «هر عنوان مناسب دیگری» می‌کند و سایر افرادی که مشغول به صنایع دیگری هستند تفاوت قائل شده است. دستهٔ نخست (هنرمندان ممتاز) آنهایی هستند که «هنرهای تقلیدی» می‌آفرینند؛ نهایتا باید از توسن رِمُن دُ سن–مار[۳۲] نام برد که شارل باتو مستقیما از او تأثیر پذیرفته بود. وی در کتاب *تأملاتی در باب شعر*، هنرهای نقاشی، موسیقی و شعر را مربوط به لذت دانسته و آنها را محاکات طبیعت قلمداد کرده بود و علاوه بر آن اصطلاح

www.SID.ir

مهم «بوزار» (beaux arts: هنرهای زیبا) جعل او بود که بعدا شارل باتو آن را به خدمت گرفت و بانی عمومیت‌بخشیدن به آن شد (ibid, pp. Lxv-Lxvii).

شارل باتو: باتو در فصل نخست کتاب مشهور خود با عنوان "تقسیم‌بندی و منشأ هنرها" سه گونهٔ هنرها را متمایز می‌کند: «هنرهای مکانیکی» که به ضروریات مردمان می‌پردازند و در مقابل گرسنگی، سرما و هزاران شرور دیگر قرار می‌گیرند، هنرهای زیبا که هدف آنها لذت است و شامل موسیقی، شعر، نقاشی، مجسمه‌سازی و رقص می‌شوند و نهایتا دستهٔ سوم که غایت آنها توأمان لذت و سودمندی است (معماری و سخنوری). دستهٔ سوم میان دو دستهٔ دیگر است و از نیاز برخاسته و با لذت تکمیل می‌شود (ibid, p.3). طبیعت تنها متعلَّق تمام هنرهاست و تمام آنها از آن تقلید می‌کنند. هنرهای زیبا به‌طور مشخص از «طبیعت زیبا»[۳۳] تقلید (یا محاکات) می‌کنند. پرداختن به سایر وجوه اثر باتو در اینجا مورد نظر نیست، اما توجه به این نکته ضروری است که برخلاف ادعای کریستلر، شاینر و سایر موافقان آنها، نظر باتو را نمی‌توان به‌عنوان نقطهٔ عطفی در نظر گرفت که تا پیش از آن هنرهای زیبا مندرج در تحت هنرهای مکانیکی بودند و پس از آن گروهی منسجم را تشکیل می‌دادند. در واقع، چنانکه یانگ متذکر شده است کار باتو صورت-بندی مجدد نظر قدما بود. به‌عنوان نمونه می‌توان به ارسطو اشاره کرد که در مابعدالطبیعه (1.981b) میان «هنرهایی» که وقف ضروریات زندگی می‌شوند و آن دسته‌ای که مربوط به سرگرمی‌ها می‌شوند تمیز قائل شده است[۳۴] و همچنین کلیهٔ هنرهای زیبای باتو را در مجموع نوشته‌های خود به‌عنوان محاکات (یا هنرهای تقلیدی) می‌شناخته است (Batteux, 2015, pp. xxiv-xxv). آنچه که به‌طور مشخص ابداع شارل باتو است گروه سوم هنرها است که البته پس از او چندان مورد موافقت و پذیرش عمومی قرار نگرفت. چنانکه یانگ گفته است: «ایده‌های تأثیرگذار او [یعنی باتو] کاملا بکر نبودند و ایده‌های بکر او چندان تأثیرگذار» (ibid, p.Lxviii).

آنچه که در این بخش به‌اجمال آوردم، تماما نقطهٔ مقابل روایت کریستلر و پیروانش از سیر تحول مفهوم هنر بود که یانگ مطرح کرده است. در این روایت «هنرهای تقلیدی» یا «تِخنه»ی یونانی مطابق هنرهای زیبا است، در قرون میانه این بحث به حالت تعلیق درآمده بوده است و هدف آنها طبقه‌بندی مفهوم عام هنرها بوده است، در دوران جدید نیز می‌توان نمونه‌هایی را نشان داد که پیش از شارل باتو مجموعه‌ای از «هنرهای زیبا» را مورد اشاره و بحث قرار داده‌اند. در بخش بعد، این دو روایت را مورد «نقد» قرار می‌دهم.

۳- ارزیابی اولیهٔ دو روایت

نکتهٔ نخستی که در سنجش این دو روایت به چشم می‌آید آن است که در هر روایت مواردی وجود دارد که روایت دیگر آنها را نادیده گرفته و مغفول گذاشته است. به عنوان ذکر یک نمونه، در روایت یانگ توضیح داده نمی‌شود که چرا شارل پرو اُپتیک و مکانیک را جزوی از «هنرها» دانسته است[۳۵] و در روایت کریستلر، هاینریش گلاریان و یا توسن رمُن مغفول مانده‌اند. من در عوضِ ذکر این این تفاوت‌های آشکار، از روایت سومی دفاع می‌کنم که بر مبنای آن: در یونان باستان نه کاملا با نظر کریستلر همراه است و نه تماما با روایت یانگ، در قرون میانه با روایت کریستلر موافق است، در عصر جدید نیز نه کاملا روایت یانگ

www.SID.ir

Archive of SID

را می‌پذیرد و نه روایت کریستلر را و نهایتا همراه با نظر یانگ، شارل باتو را صرفا از آن حیث نقطهٔ عطف می‌شمارد که به عمومیت‌بخشیدنِ به اصطلاحِ هنرهای زیبا یاری رسانیده است. به‌طور کلی می‌توان گفت که در روایت سوم «هنر» موضوعی جدید است، اما این جدید بودن مربوط به ماهیت عصر جدید است و نه صرفا کوشش‌های برخی از نویسندگان برای طبقه‌بندی گروهی از صناعات بشری ذیل عنوان هنرهای زیبا. از این روی، در ادامهٔ این بخش به بررسی مقدماتی دو روایت در یونان باستان و قرون میانه می‌پردازم و در بخش بعد ماهیت «هنرها» در عصر جدید را مورد اشاره قرار می‌دهم.

در یونان باستان: در اینجا بحث را با رسالهٔ *سوفیست* افلاطون آغاز می‌کنم. نخست باید توجه داشت که «تخنه» در این رساله و به‌طور کلی در یونان طیف گسترده‌ای از معانی را شامل می‌شود که به‌مناسبت می‌توان آن را «فنّ»، «صنعت»، «هنر»، «اسلوب» و «هنر تقلیدی یا محاکاتی» و غیره ترجمه کرد. در رسالهٔ *سوفیست* از این بحث می‌شود که آیا ماهیگیر بی‌هنر (ἄτεχνος) است یا دارای هنر و مهارت (τεχνίτης) (218e-219a). پس از آن هنر (تخنه) به دو نوع «کسب» و «ساختن» تقسیم می‌شود که نوع اول نیز به دو شاخهٔ «اختیاری» و «اجباری» تقسیم شده و باز نوع اول به دو شاخهٔ «نیرنگ» و «جنگ» و باز گروه نخست به دو شاخهٔ دیگر و الی آخر. در موارد دیگر از «هنر اقناع» (τὲχνην προσειπόντες) (222d) و یا «هنر عشق شهوانی» (ἐρωτικῆς τὲχνης) (222e) و بسیاری از انواع دیگر تخنه سخن گفته شده است. بنابراین اولا واضح است که تخنه منحصر به هنرها نیست. در بخش دیگری از همین رساله که برای بحث من می‌تواند حائز اهمیت باشد آمده است که: «موسیکه[۳۶] را در نظر بگیر که دائما از شهری به شهر دیگر تجارت می‌شود- یا نقاشی و شعبده‌بازی (γραφικὴν καὶ θαυματοποικὴν) و بسیاری (καὶ πολλὰ) هنرهای دیگر را که همگی غذای روح هستند و یا برای سرگرمی یا ضرورت خرید و فروش می‌شوند [...]» (224a).[۳۷] در این قطعه، نقاشی و شعبده‌بازی و بسیاری چیزهای دیگر در کنار یکدیگر آمده‌اند. در اینجا برخلاف نظر یانگ که به قطعه‌ای از *جمهوری* که در آن به شباهت شعبده و نقاشی اشاره شده بود استناد کرده بود، سخنی مبنی بر تعلق داشتن آنها به دو گروه متفاوت یا حتی تحقیر نقاشی از طریق مقایسه با شعبده‌بازی نیز در کار نیست و علاوه بر آن از «بسیاری» از امور دیگر نیز نام برده شده است. تمام کسانی که این «هنرها» را می‌فروشند با نام (τεχνοπωλικὸν) مشخص شده‌اند (224c). در مقابل، سوفیست قرار دارد که فروشندهٔ چیزهای دیگری است. اما آیا این سخن یانگ صحیح است که در این رساله میان هنر سوفیست و هنر نقاش تفاوت گذاشته شده است؟ نکته در اینجاست که افلاطون در چندجا دو نوع نقاشی را از یکدیگر متمایز کرده است: یکی آن گونه‌ای از نقاشی (و همچنین مجسمه‌سازی) که «تصویری» مشابه واقعیت را می‌سازد و دیگری آن گونه‌ای که فریب و توهم را نمایش می‌دهد؛ مثلا در 236 و یا در بخشی که «صُنع» را به دو نوع خدایی و انسانی تقسیم‌بندی می‌کند و هر کدام را نیز به دو گونهٔ ساختن چیز واقعی یا تصویر آن (264). در چندجای همین رساله اشاره شده است که کار سوفیست مشابه ساختن تصویرهای دوغین است[۳۸]. بنابراین از یک حیث هنر سوفیست مشابه هنر بعضی از نقاشان است و گفتهٔ یانگ دقیق نیست، هرچند با قطعیت نیز نمی‌توان از این مقایسه نتیجه گرفت که افلاطون تمایزی میان نقاشی و سایر «فنون» قائل نبوده است. بدیهی است که گسترهٔ

www.SID.ir

معنایی تخنه در رسالهٔ *سوفیست* محدود نمی‌شود. در همین رساله افلاطون از «هنر سرداری ارتش»، «هنر نیرنگ» و بسیاری «هنر»های دیگر نیز نام برده است و به‌عنوان نمونه‌ای دیگر در رسالهٔ *کراتیلوس* از «هنر»های بافندگی (388a)، نجاری (388c)، آهنگری (388d) و غیره نیز نام برده است. افلاطون در *کراتیلوس* در جهت پیش‌بردن بحث خود (از زبان سقراط و هِرموگِنِس) علاوه بر این موارد که همه «تخنه» هستند، از هنرِ ساختنِ ساز چنگ و نوازندهٔ آن به‌عنوان بهترین راهنمای سازندهٔ چنگ (390b) نیز نام برده است. باری، تخنه یا هنر تقلیدی اگرچه در افلاطون دارای سلسله مراتب است، اما این به معنای آن نیست که منحصر به «هنرهای زیبا» است؛ برای مثال هنر یا فنِّ نجار (τέκτων: تِکتون) را در نظر بگیریم که در رسالهٔ *کراتیلوس* صریحا با اصطلاح تخنه از آن یاد شده است؛ در مثال معروف سه تخت در *جمهوری*، هم نقاشی که تصویر تخت را می‌سازد محاکات می‌کند و هم خود نجار. وجه تمایز آنها مربوط به سلسله مراتب افلاطونی است و نه در اینکه یکی هنر زیبا است و دیگری صنعت یا مهارت یا فنّ؛ هر دو تخنه اند و هر دو محاکات. هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای وجود ندارد که نتوان نجاری را جزو هنرهای تقلیدی از نظر افلاطون دانست. اینکه در *جمهوری* نجاری در جایگاهی بالاتر نسبت به نقاشی قرار می‌گیرد مربوط است به ماهیت پیچیدهٔ «محاکات»[۳۹] در فلسفهٔ افلاطون. به عبارت دیگر، در این مقایسه می‌توان بجای نقاشی هر تخنهٔ دیگری را قرار داد که تصویر (یا توهمی یا سایه‌ای) از واقعیت را می‌سازد و بجای سازندهٔ تخت نیز می‌توان هر تخنهٔ دیگری را در نظر آورد که خود چیزها را می‌سازد. بنابراین اینکه قائل بدان باشیم که هنرهای تقلیدی، بدون در نظر گرفتن هیچ ملاحظه‌ای، معادل هنرهای زیبا هستند صحیح نیست. البته از آن روی که در عصر جدید توجه به هنرها اهمیت بیشتر و متفاوتی نسبت به دوران پیش از آن پیدا کرده است، می‌توان در فلسفهٔ افلاطون در جستجوی «هنرهای زیبا» بود اما دلیلی ندارد که تصور کنیم خود افلاطون نیز قائل به چنین بحثی با همان مختصات دوران مدرن بوده است. برای ارسطو نیز تخنه معنایی گسترده‌تر از «هنرهای زیبا» دارد، اما در عوض برشمردن این موارد به قطعه‌ای اشاره می‌کنم که مورد اشارهٔ یانگ و برخی دیگر بوده است که بدون هیچ ملاحظه‌ای ارسطو را قائل به نظام هنرهای زیبا دانسته‌اند: متافیزیک، آلفای بزرگ، ۹۸۱ب. در این قطعه میان «هنرهایی» که مربوط به ضروریات زندگی هستند و آنها که مربوط به سرگرمی، تمایز گذاشته شده است و کاشفان دستهٔ دوم فرزانه‌تر شناخته شده‌اند. البته پس از این دو، «دانش‌هایی» کشف شدند که نه مربوط به لذت‌ها بودند و نه ضروریات، آن هم نخست در جاهایی که انسانها در فراغت بودند (مثل «فنون» ریاضی که کاهنان مصری در اوقات فراغت کشف کردند) (ارسطو، ۱۳۹۲، ص.۵). استیون هالیول که دیدگاهش میان دو روایت کریستلر و یانگ قرار می‌گیرد، دربارهٔ این قطعه نوشته است: «[...] تخنه صناعت را نیز در بر می‌گیرد، بی‌آن که به‌سادگی با آن برابر باشد... خطاست اگر بکوشیم اختلاف یادشده را با برجسته‌کردن قطعه‌ای از رسالهٔ مابعدالطبیعه کم کنیم که در آن ارسطو بین هنرهای واجد ارزش انتفاعی و هنرهایی که منظور از آنها لذت‌بخشی است تمایز قائل می‌شود. نخست به دلیل اینکه در اینجا اختلاف خیلی کلی است... هیچ دلیلی وجود ندارد که گمان کنیم هنرهای لذت‌بخش، به رغم آن که دربرگیرنده‌ی هنرهای محاکاتی هستند، مرادف با آنهایند» (هالیول، ۱۳۸۸، ص.۵۵)[۴۰]. خلاصه آنکه از یک سو با مواردی مواجهیم که هم افلاطون و هم ارسطو از برخی از «هنرهای

www.SID.ir

Archive of SID

زیبا» نام برده‌اند و هم با نظر به معانی گستردهٔ محاکات، تخنه و پوئسیس دشوار بتوان گروهی منسجم از «هنرها» را نزد آنان مشخص کرد. اما همچنان می‌توان چند پرسش دیگر را نیز مطرح کرد: چرا در یونان برخلاف دورهٔ جدید، بحث دربارهٔ «هنرها» بصورتی پراکنده مطرح شده است؟ چرا در یونان برخلاف دورهٔ جدید، «نهادهای هنری» وجود نداشته‌اند؟ آیا در متون کلاسیک، هنرها (بجز شعر) فی‌نفسه مورد توجه فلاسفه بوده‌اند؟ آیا همچون فلاسفه‌ای چون کانت و یا هگل در دوران جدید، هنرها بخشی «اساسی» از نظریه‌پردازی فیلسوفان بوده‌اند؟ آیا می‌توان این نظر را مطرح کرد که چون در عصر جدید هنرها اهمیت بیشتری یافتند و نظام مدرن هنرها، تاریخ‌نویسی هنرها و اصطلاحات فلسفی مرتبط با هنرها فراهم شدند، قادر شده‌ایم که در تخنهٔ یونانی محدوده‌ای به‌عنوان «هنرهای تقلیدی» را بازشناسی کنیم و مورد توجه قرار دهیم که مطابق «هنرهای زیبا» است؟ به عبارت دیگر، آیا اینگونه نیست که آن *قدیم* را با توجه به *جدید* تفسیر کرده‌ایم؟ پاسخ به تمام این پرسش‌ها در اینجا مقدور نیست، اما با توجه به محدودیت‌های این نوشته، در بخش بعد اشاره‌ای به ماهیت هنر در عصر جدید می‌آورم.

در مورد قرون میانه تا حدود قرن شانزدهم بحث چندانی لازم نیست، اما در برابر نظر یانگ می‌توان این پرسش را مطرح کرد که چرا در قرون میانه و حتی پس از آن، نویسندگان در چهارچوب هنرهای آزاد و مکانیکی، یا برخی از «هنرهای زیبا» را مورد توجه قرار نداده‌اند و یا اصلا چرا ضرورتی برای طبقه‌بندی مفهوم خاص هنر احساس نمی‌کرده‌اند؟

٤- ماهیت عصر جدید به عنوان راه حلِّ مسأله

در عصر جدید: در دوران جدید، چنانکه پیشتر از قول کریستلر و یانگ مطرح کردم، هم می‌توان مواردی را یافت که نویسندگان به «هنرهای زیبا» پرداخته‌اند و هم مواردی را برشمرد که با نظام قدیم هنرهای آزاد و مکانیکی به بحث دربارهٔ هنرها پرداخته‌اند. اما در هر دو روایت یک چیز مغفول است و آن اینکه آیا ماهیت هنر در عصر جدید همان است که تا پیش از آن بود؟ دلایل فراوانی وجود دارند که ما را قائل بدان کنند که جواب این پرسش منفی است. یکی از این دلایل، تأسیس علم زیبایی‌شناسی (استتیک) و فلسفهٔ هنر در عصر جدید است. تفصیل این دلیل نیازمند بحثی گسترده است که بسیار فراتر از چهارچوب این مقاله است[۴۱] اما می‌توان به اشاره گفت که میراث «پدران عصر جدید»، به‌طور مشخص فرانسیس بیکن و دکارت، که با مناقشاتی بر سنّت قدمایی انجام گرفته بود، در تحولات بعدی خود نزد اسلاف آنان، به‌طور مشخص لایبنیتس و کریستین ولف، افقی را در غرب پدیدار کرد که در آن «هنرها» حائز اهمیتی اساسی بودند. این میراث نهایتا در فلسفهٔ باؤمگارتن به بار نشست و علم زیبایی‌شناسی تأسیس شد که در پی تحولات بعدی، موضوع آن «هنرهای زیبا» شد. این تأسیس اگرچه در زمانهٔ عصر جدید اتفاق افتاد، اما کاملا عاری از دوران سنّت قدمایی نبود و توانست آنچه را که در سنّت بصورت پراکنده مطرح شده بود به‌صورتی نظام‌مند ذیل رشته‌ای جدید از فلسفه موضوع خود قرار دهد. به بیان دیگر، نظام مدرن هنرها و تأسیس شاخهٔ استتیک دو وجه ناگزیر از ماهیت جایگاه مصنوعات خلاقانهٔ سوژهٔ عصر جدید بودند. از همین روی است که در عصر جدید نهادهای هنری (همچون گالری‌ها، موزه‌ها، سالن‌های کنسرت و ...) تأسیس

www.SID.ir

شدند و پس از کوشش‌های وینکلمان و هگل، بسترهای نظری «تاریخ هنر» فراهم شد.[۴۲] هیچ‌یک از این موارد تا پیش از دوران عصر جدید در هیچ بخشی از ربع مسکون وجود نداشتند و با نظر به همین نکته می‌توان ادعا کرد که تکوین نظام مدرن هنرها را باید ذیل ماهیت عصر جدید فهمید. در واقع، بدون در نظر گرفتن آن ماهیت، صرفا با مجموعه‌ای از داده‌ها و اطلاعات تاریخی مواجهیم که در جستجوی آن است تا دریابد آیا در یونان، قرون میانه و سده‌های متعاقب، نویسندگان «هنرهای زیبا» را می‌شناخته‌اند یا نه؟ کوشش‌های کریستلر و نقدهای یانگ و دیگران، عمدتا در محدوده‌ای مطرح شده‌اند که ماهیت عصر جدید را مورد تغافل قرار داده است. به بیان روشن‌تر، مبانی اساسی تکوین نظام مدرن هنرها را نه صرفا در طبقه‌بندی‌های نویسندگان، بلکه باید در فلسفه‌هایی یافت که در شکل دادن به آن عصر جدید نقشی کلیدی داشتند. بدین معنا، می‌توان گفت که بسترهای اصلی نظام مدرن هنرها و همچنین سایر وجوه وابسته به آن (من‌جمله تأسیس علم استتیک، نهادهای هنری، تاریخ‌نویسی هنرها و غیره) در فلسفه‌های پدران و پایه‌گذاران این عصر فراهم آمد، هرچند صورت قطعی آنها نزد باتو (در مورد اصطلاح هنرهای زیبا)، نزد باؤمگارتن (تأسیس و نام‌گذاری رشتهٔ استتیک)، وینکلمان و هگل (تاریخ هنرها) و دیگران تثبیت شد. در مورد آن «پدران فلسفهٔ جدید»، خصوصا فرانسیس بیکن و دکارت، چنانکه پیشتر اشاره کردم بحث مفصل‌تر از آن است که بتوان در اینجا تمام وجوه آن را مورد اشاره قرار داد. با این حال، در مورد دکارت وضع حدودا روشن است و برخی از محققان نشان داده‌اند که سوبژکتیویسم دکارتی چگونه مباحث مربوط به «هنرها» (همچون خلاقیت، نبوغ، ذوق و ...) را تحت‌الشعاع خود قرار داد[۴۳] . باری، اگرچه به ندرت به نقش فرانسیس بیکن در این موضوع اشاره شده است، اما او نیز همچون دکارت نظریاتی را برخلاف سنّت قدمایی مطرح کرد که زمینه‌ساز طرح مفهوم جدید «هنرهای زیبا» شدند[۴۴]. این کوشش‌های فلسفی، تمایزی را میان «عصر جدید» و دوره‌های پیشین شکل دادند که کلیهٔ وجوه اندیشه در غرب را متأثر ساختند. «هنرهای زیبا» یا به طور خلاصه «هنرها» وجهی از این عصر مدرن و درواقع فرزند آن بودند. چنانکه پُل ماتیک در بخشی از یکی از آثار خود مطرح کرده است، عصر «مدرن» (از ریشهٔ modernus در مقابل antiquus) خود واژه‌ای مدرن است و مقصود از آن نه صرفا «نوزایش» فرهنگ اروپایی پس از «قرون تاریک»، بلکه آفرینش چیزی جدید است؛ و در نتیجهٔ آن، زمان حاضر نیز نه صرفا دوره‌ای از زمان، بلکه دوره‌ای از «تاریخ» خواهد بود. این عصر جدید یا مدرن وجوهی دارد که هنرها، سیاست جدید، علم و غیره – با مشخصاتی در تضاد با دوران قدیم و در عین حال همراه با پیوندهایی به آن– بخشی از آن هستند. در این میان، دشواری بحث دربارهٔ «هنرهای زیبا» آن است که این امر به عنوان نهادی اجتماعی و مقوله‌ای در اندیشه، تنها در جامعهٔ مدرن تکوین یافته است و بنابراین، هنر محصول یا به بیان بهتر، وجهی از مدرنیته است (Mattick, 2003, pp.10-11).[۴۵] با این ملاحظه و در این بستر است که می‌توان نظر کریستلر را همچنان صحیح دانست و همراه با او معتقد بود که اصطلاح «هنرهای زیبا» زادهٔ قرن هژدهم است، اما زمینه‌های فلسفی تکوین آن در عصر جدید فراهم آمده است.

۵- نتیجه‌گیری

www.SID.ir

Archive of SID

در این مقاله پس از مطرح کردن دو روایت از تکوین نظام هنرهای زیبا، که یکی تاریخ آغاز آن را مقارن اثر شارل باتو می‌دانست و دیگری آن را امری که همواره به‌نحوی از انحاء وجود داشته است، به اجمال آنها را بررسی کرده و این رأی را مطرح کردم که ماهیت هنر در عصر جدید کلید حلِّ این دوگانگی است. اما از سویی دیگر نیز می‌توان به این مسأله نگریست و آن از منظر عالم ایرانی–اسلامی «ما» است. به یک اعتبار می‌توان گفت اهمیت این موضوع و ضرورتِ جُستنِ موضعی در قبال آن، آنجا مشخص‌تر می‌شود که به «مسألهٔ خود» نیز توجه کنیم. آیا در سنّت فلسفی ما – از فارابی تا دورهٔ صفویه و از یک لحاظ تا اواخر دورهٔ قاجار– می‌توان بدون هیچ ملاحظه‌ای از «هنرهای زیبا» سخن گفت؟ پاسخ به این پرسش نیازمند بحثی است که مجال آن در اینجا فراهم نیست، اما در چهارچوب موضوع این مقاله می‌توان نکاتی را –با اجمال فراوان– مطرح کرد که بر حل مسألهٔ دو روایت از تاریخ تکوین هنرهای زیبا نور می‌افکنند. این نکات را ذیل دو بخش می‌توان مطرح کرد: ۱– تا پیش از آنکه در ایران اصطلاح جدید هنرهای زیبا یا به طور مختصر هنر متداول شود، واژهٔ هنر همان معنای عامی را داشت که معادل فضیلت، فن، صنعت و غیره بود. پس از مواجهٔ ناگزیر ما با غرب از دورهٔ صفویه به‌بعد، هم «آثار هنری» ما دچار تحول شدند و هم رفته‌رفته معنای جدید هنر در افق حیات ما پیدا شد. ۲– سفرنامه‌نویسانی که پیش از تثبیت قطعی نظام مدرن هنرها به ایران سفر کرده‌اند، از اصطلاحات قدیمی هنرهای مکانیکی و آزاد بهره برده‌اند و آنانی که پس از برقراری نظام مدرن هنرها به ایران سفر کرده و مطالبی را دربارهٔ وجوه مختلف ایران و ایرانیان نوشته‌اند از اصطلاح جدید هنرهای زیبا استفاده کرده‌اند. برای نمونه، شاردَن که در زمان شاه عباس دوم و شاه سلیمان به ایران سفر کرده بود از آن اصطلاحات قدیمی بهره برده است و فنون و هنرهایی را که ذیل آن اصطلاح در ایران مورد نظر قرار داده است[۴۶]، ذیل فهم غربی او در آن زمانه هستند و یاکوب ادوارد پولاک که در زمان قاجار در ایران بود از اصطلاح جدید هنرهای زیبا برای توصیف نقاشی و موسیقی و سایر هنرهای ایران استفاده کرده است (پولاک، ۱۳۸۶، ص.۲۰۱). باری، می‌توان این نظر را مطرح کرد که پس از برقراری نظام مدرن هنرهای زیبا و تأثیرپذیری ما از مفاهیم جدید غربی، ما نیز به‌گونه‌ای در این بحث با غرب سهیم شدیم و بنابراین، این نکته نیز نشان از ماهیت جدید هنرهای زیبا دارد. اینکه این سهیم‌شدن به چه شکلی صورت گرفت و چگونه باید آن را مباحث فلسفی سنّت خود مطابقت دهیم و یا «آثاری هنری» خود را ذیل آن بفهمیم موضوع دیگری است که باید در جایی دیگر بدان پرداخت.

پی‌نوشت‌ها

۱. من در این بحث عمدتا از نظریات تاتارکیویچ در کتاب *تاریخ شش ایده* که همچون جلد چهارم و تکمیلی *تاریخ زیبایی‌شناسی* اوست (Tatarkiewicz, 1980, p.XI) و همچنین مقالهٔ مهم و تأثیرگذار پُل اسکار کریستلر بهره برده‌ام. علاوه بر این دو، منبع مهم دیگری که از آن بهره برده‌ام، کتابی است از لری شاینر که به بسط و تفصیل مقالهٔ کریستلر پرداخته است. اغراض این نوشته‌ها متفاوت از مقصود من در این بحث است. برای مثال شاینر در کتاب خود به دنبال تذکر این مطلب است که تکوین «نظام مدرن هنرها» تاریخی مشخص (قرن هژدهم) دارد و از آن زمان تا کنون فراز و نشیب‌های مختلفی در دو جهت مقاومت و افزودن هنرهای جدید بسط پیدا کرده است و بنابراین نیاز به نظامی جدیدتر نیز وجود دارد (نک.:

www.SID.ir

(Shiner, 2001, p.307). بحث او مبتنی بر شکل‌گیری نهادهای هنری، مسائل مرتبط با جنسیت و برخی از تحولات فرهنگی و هنری غرب است. در تمام این نوشته‌ها آنچه مورد تأکید بوده است تاریخ تحول مفهوم هنر و تمایز صورت قدیم و جدید آن بوده است. تذکر این نکته نیز ضروری است که از آنجا که این بحث بسیار گسترده است، آنچه با اجمال فراوان آورده‌ام، از نسخ اجمال بعدالتفصیل است.

۲. تاتارکیویچ می‌نویسد هر کاری که فارغ از قواعد و ضوابط بود، یعنی صرفا از طریق الهام و خیال انجام می‌گرفت، نزد مردمان باستان و قرون میانه در شمار «هنرها»–به معنای وسیع آن– قرار نمی‌گرفت. از همین روی، یونانیان که شاعری را الهامی از الهه‌ها (muses) می‌دانستند، آن را جزو «هنرها» محسوب نمی‌کردند (Tatarkiewicz, 1980, p.13).

۳. کریستلر می‌نویسد: «تا جایی که من می‌دانم هیچ فیلسوفی در عهد باستان رسالهٔ نظام‌مند مستقلی دربارهٔ هنرهای بصری ننوشته است و یا برای آنها جایگاهی والا در طرح معرفتی خود قائل نشده است» (Kristeller, 1951, p.503). وی در بخش دوم از قسمت اول مقالهٔ بلند خود بحث عدم وجود نظام هنرهای زیبا در یونان را با بررسی فقراتی از افلاطون، ارسطو و دیگران مورد بحث قرار داده است و همچنین نشان داده است که کلیهٔ مباحث آنها دربارهٔ «زیبایی» (علاوه بر افلاطون، نزد افلوطین و آگوستین و دیگران) مرتبط با مسائل متافیزیکی و خیر اخلاقی بودند و نه در ارتباط با «هنرهای زیبا». حتی در یونان الهه(میوز)ای برای نقاشی یا مجسمه‌سازی وجود نداشت و بعدها در دورهٔ مدرن چنین هنرهایی به الهه‌ها منتسب شدند (ibid, p.506).

۴. این بحث را به ساده‌ترین شکل آن مطرح کردم و بدیهی است که هر نکته‌سنجی می‌تواند بر این سادگی خرده بگیرد. اما باید توجه داشت که موضوع بحث من در اینجا پرداختن به ظرایف و تفاسیر متعدد بحث ارسطو نیست. تفصیل این مباحث در بسیاری از کتب مرتبط با فلسفهٔ ارسطو آمده است (برای نمونه‌ای فارسی و دقیق نک.: (قوام صفری، ۱۳۸۷) و به‌طور خاص دربارهٔ پوئسیس ارسطو و ملاحظاتی دربارهٔ آن نک.: (همان، ص.۱۱۹ و بعد)). هم در کتاب *نظریهٔ صورت در فلسفهٔ ارسطو* و هم ترجمهٔ فارسی *متافیزیک* – به عنوان دو اثر شاخص فارسی دربارهٔ ارسطو– اصطلاح «هنر» به کار برده شده‌اند که اگر در معنای قدیم آن فهمیده شود غلط نیستند. با این حال، این ترجمه در مواردی مشکل‌ساز نیز هست. برای مثال در بخشی از ترجمهٔ *متافیزیک* آمده است: «زیرا فن پزشکی و هنر معماری **صورت** تندرستی و خانه‌اند» (ارسطو، ۱۳۹۲، ص.۲۲۶؛ زتا، ۱۰۳۲ ب). قائل شدن تمایز میان *فن* و *هنر* نه در متن ارسطو، که در ترجمهٔ آناکرونیک مترجم محترم است. اصل جملهٔ ارسطو چنین است:

ἡ γὰρ ἰατρικὴ ἐστι καὶ ἡ οἰκοδομικὴ τὸ εἶδος τῆς ὑγιείας καὶ τῆς οἰκίας

چنانکه ملاحظه می‌شود، در جملهٔ ارسطو حتی کلمهٔ تخنه نیز وجود ندارد و ترجمهٔ آن حدودا چنین خواهد بود: «زیرا پزشکی و ساختمان‌سازی صورت [ایدوس] تندرستی و خانه‌اند». به‌کاربردن واژه‌های فن و هنر در این جمله، در صورتی صحیحند که هر دو را به یک معنا –و آن هم معنای قدیمی آنها– در نظر بگیریم. در ترجمه‌های انگلیسی نیز عمدتا از art of medicine and art of building استفاده شده است که به معنای قدیمی کلمهٔ art و نه «هنرهای زیبا» اشاره دارد. باید به این نکته نیز توجه داشت که نه افلاطون و نه ارسطو معماری را حتی به‌عنوان یکی از «هنرهای تقلیدی» نیز قلمداد نکرده‌اند. با این حال در بخش‌های دیگری از ترجمهٔ فارسی *متافیزیک* تصریح شده است که برای معادل تخنه از «هنر (یا فنّ و صناعت)» بهره گرفته شده است (مثلا نک.: همان، ص.۳؛ آلفای بزرگ، ۹۸۰ ب ۲۲). چنین بحثی در

www.SID.ir

Archive of SID

مورد افلاطون و سایر حکمای یونان و همچنین کتب تاریخ هنر نیز صادق است و چون موضوع بحث اصلی من نیست، به آنها نمی‌پردازم. البته در بخش بعد ضمن آوردن نقدهای یانگ اشاره‌هایی را مطرح می‌کنم.

۵. برای بحث «زیبایی» (kalon یونانی و pulchrum لاتین) که در واقع اغلب به معنای "خیر اخلاقی" بودند و صرفا به «هنرها» اطلاق نمی‌شدند نک.: (Shiner, 2001, p.26) و برای بحث تفاوت «هنرها»ی قدیم و مدرن نک. به دو دلیلی که شاینر مورد توجه قرار داده است (ibid, pp.24-26).

۶. پیش از کاپلا طرح‌های متعدد دیگری نیز ارائه شده بودند. برای مثال طرح وارو (Varro)، که احتمالا منبع طرح کاپلا نیز بوده است و البته شامل طب و معماری نیز می‌شده است. کریستلر اشاره کرده است که کلیهٔ مراحل اولیهٔ شکل‌گیری هنرهای آزاد چندان روشن نیستند (Kristeller, 1951, p.505). دربارهٔ خاستگاه فنون آزاد در تلاش سوفسطاییان برای نظام‌مند کردن آموزش و «گراماتیک» نزد افلاطون و همچنین سیر تاریخی این بحث نک.به (ریتر و دیگران، ۱۳۸۹، مدخل فنون آزاد/فنون مکانیکی: صص. ۷۹-۸۲).

۷. به تعبیر فارابی در *احصاءالعلوم* این علم «علم اَثقال» است و «آن بحث دربارهٔ آلات عمده‌ای است که اشیای سنگین را به وسیلهٔ آنها بلند می‌کنند، یا از محلی به محل دیگر منتقل می‌سازند» (فارابی، ۱۳۴۸، ص.۸۹).

۸. نک.: جدول شمارهٔ ۱ در کتاب شاینر (p.30)

۹. طرح هوگو اگرچه مورد مخالفت‌هایی نیز قرار گرفت، اما مقبول بسیاری از نویسندگان بعدی قرار گرفت و همین امر به قائل شدن شأن و منزلت بیشتری برای صنایع دستی – که پیشتر پست قلمداد می‌شدند– انجامید. نک.: (Shiner, 2001, p.30)

۱۰. منظور از theatrica معنای گستردهٔ تفریحات عمومی، مسابقه‌ها، سیرک‌ها و ... است و بنابراین معنایی گسترده‌تر از «هنرهای نمایشی» دارد (Tatarkiewicz, 1980, p.14). علاوه بر این هنرها، به نظر کریستلر مجسمه‌سازی و نقاشی نیز از شاخه‌های armatura محسوب می‌شدند و بنابراین نقشی فرعی و حاشیه‌ای داشتند (Kristeller, 1951, p.508). به نظر تاتارکیویچ نقاشی و مجسمه‌سازی اگرچه در زمرهٔ هنرهای مکانیکی قرار می‌گرفتند اما حائز چنان اهمیتی نبودند که ذکری از آنها در طبقه‌بندی هنرها بیاید و در واقع نقشی حاشیه‌ای داشتند (Tatarkiewicz, 1980, p.14-15). همچنین نک. (Shiner, 2001, p.30)

۱۱. در مورد زیبایی در قرون میانه و اینکه با زیبایی هنری در دورهٔ مدرن متفاوت هستند نک.به (Kristeller, 1951, p.509).

۱۲. ترجمهٔ ایتالیایی بوطیقا توسط سگنی (Segni) در ۱۵۴۹ تاریخ آغاز این امر است (Tatarkiewicz, 1980, p.15).

۱۳. البته مقصود آنان از شعرسرایی، سرودن شعر به زبان لاتینی و یا تفسیر اشعار شاعران سلف بود و نه دقیقا آنچه امروزه از شعر مراد می‌کنیم. در حدود قرن شانزدهم سرودن شعر به زبان مادری بیشتر پا گرفت. جنون الهی شاعران که افلاطون مطرح کرده بود در نیمهٔ دوم قرن شانزدهم به هنرهای بصری نیز منتقل شد و در خدمت مفهوم مدرن «نبوغ» قرار گرفت (Kristeller, 1951, p.511).

۱۴. نک. جدول شمارهٔ ۲ در کتاب شاینر (p.37)

www.SID.ir

۱۵. این کوشش‌ها هم در مورد برخی هنرهای مشخص و هم در مورد هنرها به‌طور کلی مطرح شدند. برای مثال در حدود قرن پانزدهم برای مجسمه‌سازی پنج اصطلاح وجود داشت: staturaii (مجسمه‌سازی با سنگ)، caelatores (مجسمه‌سازی با فلز)، sculptores (مجسمه‌سازی با چوب)، fictores (مجسمه‌سازی با رس یا سفال) و encausti (مجسمه‌سازی با موم). در قرن شانزدهم sculptores نام عمومی مجسمه‌سازی شد (Tatarkiewicz, 1980, pp.16-17). از کوشش‌هایی که در جهت قرار دادن هنرها در یک دسته شکل گرفتند می‌توان به این موارد اشاره کرد: هنرهای مبتکرانه (توسط گیانوتزو مانتی)، هنرهای موسیقایی (توسط مارسیلیو فیچینو)، هنرهای شریف (توسط جیوانی پیترو کاپریانو)، هنرهای یادبودی (لودویکو کاستلوترو)، هنرهای تصویری، هنرهای شاعرانه و ... . هیچ‌یک از این اصطلاحات به‌صورت فراگیر «هنرهای زیبا» تثبیت نشدند. برای اطلاعات بیشتر نک.:(ibid, pp.18-20)

۱۶. کتاب مهم وازاری در این دوره، یعنی *زندگی هنرمندان* –که به فارسی نیز ترجمه شده است– مثال نقضی بر این نظر نیست، چرا که اولا عنوان کتاب وازاری *زندگی برجسته‌ترین نقاشان، پیکرتراشان و معماران* است و وازاری در مورد آنان از اصطلاح artifice استفاده کرده است. شاینر اشاره کرده است که در آن زمان در هیچ‌یک از زبان‌های اصلی اروپایی تمایزی نظام‌مند میان صنعتگر و هنرمند در معنای مدرن آنها وجود نداشته است. برخی از مترجمان در ترجمهٔ اثر وازاری از اصطلاح هنرمند (artist) و برخی دیگر صنعتگر (craftsman) و برخی نیز از هر دو بهره برده‌اند. جالب آنکه برخی از مترجمان انگلیسی گاه حتی در یک جمله از هر دو اصطلاح استفاده کرده و مثلا راضی نشده‌اند که میکلانژ را صنعتگر بنامند! (Shiner, 2001, p.40). شاینر زمینه‌های فراهم شدن مفهوم مدرن هنرمند در این دوره را در سه گونه از شواهد مختصرا بررسی کرده است: پیدایش ژانر "زندگی‌نامه‌نویسی هنرمندان"، توسعهٔ پرتره‌های شخصی (self-portraits) و "هنرمندان درباری" (court artists)، اما تأکید کرده است که به کار بردن اصطلاح «هنرمند» برای این دوره اغراق است (ibid, pp.39-42).

۱۷. روشن است که در این موارد کلمهٔ هنر را به مسامحه و به‌ناچار به کار می‌برم.

۱۸. تفصیل تحولاتی که در فرانسهٔ قرن هفدهم در مورد هنرها روی داد در بخش پنجم از قسمت اول مقالهٔ کریستلر و همچنین فصل چهارم از بخش نخست کتاب شاینر آورده شده است.

۱۹. نک.: (ریتر و دیگران، ۱۳۸۹، ص.۱۰۲)

۲۰. برای نمونه شارل پرو (Charles Perrault) در سال ۱۶۹۰ از هشت «هنر زیبا» نام می‌برد: خطابه، شعر، موسیقی، معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی، اُپتیک و مکانیک. همانطور که دو مورد آخر نشان می‌دهند هنوز نظام مدرن هنرها کامل نشده است. برای بحث بیشتر دربارهٔ شارل پرو نک.به (Kristeller, 1952, pp.526-527). شارل پرو از حامیان اصلی «مدرن‌ها» بود. وی همچنین سبک جدیدی را در قصه‌نویسی بنیان نهاد و قصه‌های سیندرلا، گربهٔ چکمه‌پوش، شنل قرمزی، زیبای خفته و ... از داستان‌های او بر مبنای برخی منابع فولکلور هستند. سندی که در زمان کلبر برای طرح فراگیر دانشگاه‌ها ارائه شده بود، توسط شارل پرو تهیه شده بود. به نظر شاینر نیز ترکیب آنچه آنها را به‌تفکیک هنر و علم می‌دانیم در طرح هنرهای زیبای پرو، وضع گذار به سوی مفاهیم مدرن در پایان قرن هفدهم را نشان می‌دهد (Shiner, 2001, p.71).

www.SID.ir

Archive of SID

۲۱. شاینر در کتاب خود تصویری از دایره‌المعارف چمبرز را آورده است که جایگاه فنون و علوم در آن مشخص شده‌اند. نک.: (Shiner, 2001, p.81, Fig.15)

۲۲. در این باره نک.: (Shiner, 2001, pp.81-83)

۲۳. باتو علاوه بر این اصل، دو معیار نبوغ، که آن را "پدر هنرها" می‌دانست، و ذوق، که در باب میزان موفقیت تقلید از «طبیعت زیبا» قضاوت میکرد، را نیز در جهت تمایز میان هنرها از سایر امور دخیل کرده بود (Shiner, 2001, p.83).

۲۴. شاینر در کتاب خود تصویری از *دایره‌المعارف* را آورده است که جایگاه هنرهای زیبا در آن مشخص شده‌اند. نک.: (Shiner, 2001, p.85, Fig.16)

۲۵. چنانکه شاینر اشاره کرده است، در بین سال‌های ۱۷۵۰ تا ۱۷۷۰ این طبقه‌بندی و اصطلاح جدید در اروپا گسترش یافت و "beaux-arts"در زبان ایتالیایی به "belli-arti" و در آلمانی به "schöenen künste" ترجمه شد. در زبان انگلیسی نیز "fine arts" جای اصطلاحات "elegant arts" و "polite arts" را که پیشتر مورد استفاده بودند، گرفت (Shiner, 2001, p.84).

۲۶. دربارهٔ رویکردهای مختلف به نظر کریستلر نک.: مقدمهٔ یانگ بر ترجمهٔ انگلیسی کتاب شارل باتو (Batteux, 2015, p.Lii(52))

۲۷. مشخصات مقالهٔ پُرتِر در زیر آورده شده است. تمام آنچه که از یانگ نقل می‌کنم نیز در مقاله‌ای مجزا منتشر شده است، اما ارجاع من به مقدمهٔ ترجمهٔ او از کتاب شارل باتو است:
James I. Porter, "Is art Modern? Kristeller's "Modern system of the Arts" Reconsidered", British Journal of Aesthetics, 49 (2009), pp. 1-24.
O. Young, James. "The ancient and modern system of the arts", *The British Journal of Aesthetics*, Volume 55, Issue 1, 1 January 2015, pp. 1–17.

۲۸. کلیهٔ ارجاعات یانگ به متون کلاسیک از سایت اینترنتی Perseus Digital Library است. منبع مورد ارجاع من نیز همین کتابخانه است. در این سایت متون کلاسیک همراه با متن اصلی و ترجمه و برخی امکانات دیگر در دسترس هستند.

۲۹. مقایسهٔ شباهت میان نقاشی و شعبده‌بازی (γοητεία :گُئِتیا) در این بخش از *جمهوری* افلاطون از حیث «توهمی» است که هر دو ایجاد می‌کنند. در یکی از ترجمه‌های فارسی، این بخش اینگونه ترجمه شده است«[...] توهماتی که هنر نقاش و تردستیهای شعبده‌بازان و نظائر آن در انسان ایجاد می‌کند اثر سحرآسایش از همین‌جا است» (افلاطون، جمهور، ترجمهٔ فؤاد روحانی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ یازدهم: ۱۳۸۶، ص.۵۶۸). در همین ترجمه، در بخش بعد (یعنی 603a) آمده است که: «[...] نقاشی و در واقع همهٔ هنرهای تقلیدی آثاری بوجود میآورند که بکلی از حقیقت دور است» (همان، ص.۵۶۹). ترجمهٔ هنرهای تقلیدی (μιμητικὴ) صحیح است، اما در حاشیهٔ همان صفحه برای همین بخش، جملهٔ «هنرهای زیبا در قوهٔ ممیزهٔ نفس اثری ندارند» نیز آمده است که دقیق نیست. ترجمهٔ فؤاد روحانی که رویهم‌رفته خوب است، از روی چند ترجمهٔ فرانسوی و انگلیسی به فارسی برگردان شده است.

۳۰. استفاده از اصطلاحات هنرهای زیبا و یا هنرمند توسط یانگ به‌مسامحه است. برای مثال نظر او دربارهٔ وازاری را مقایسه کنید با نظر شاینر در یادداشت شمارهٔ ۱۶. در مورد سر فیلیپ سیدنی استدلال یانگ چندان دقیق به نظر نمی‌رسد زیرا سیدنی صرفا شعر را از سایر صِناعات متمایز کرده است. یانگ معتقد است از

www.SID.ir

آنجا که سیدنی شعر را همچون یونانیان به‌منزلهٔ «ساختن» (پوئسیس) می‌فهمیده است، نظر او شامل «سایر هنرهای مشابهی که چیزی را می‌سازند» (Similar arts of making) نیز می‌شود.

۳۱. یانگ در مورد *ضرورت* کوشش برای الحاق نقاشی به هنرهای آزاد سخنی مطرح نکرده است.

32. Toussaint Rémond de Saint-Mard (réflexions sur la poésie)

۳۳. اصطلاح "belle nature" را نمی‌توان به‌سادگی ترجمه کرد. در مواردی می‌توان آن را معادل «طبیعت ایده‌آل» دانست و در موارد بیشتری آن را الگوها و نمونه‌هایی دانست که هنرمند آنها را از مجموع مشاهدات خود از طبیعت به دست می‌آورد. برای بحثی در این‌باره نک. توضیحات مترجم انگلیسی اثر او در: (Batteux, 2015, pp.xix-xxi).

۳۴. برای ترجمهٔ فارسی شرف‌الدین خراسانی نک.: (ارسطو، ۱۳۸۹، ص.۵؛ کتاب یکم یا آلفای بزرگ، ۹۸۱ب)

۳۵. نک.: یادداشت شمارهٔ ۲۰.

۳۶. موسیکه (μουσικὴ) در یونانی معنای بسیار وسیع‌تری از موسیقی دارد. گاه آن را به «هنرهای آزاد» ترجمه می‌کنند و به‌طور کلی مقصود از آن تعلیم و آموزش کلیهٔ هنرها و دانش‌هایی است که یدی نیستند.

۳۷. برای ترجمهٔ فارسی نک.: جلد سوم مجموعه آثار افلاطون، ص.۱۴۸۳.

۳۸. مثلا «[...] هنر او ساختن تصویرهای دروغین و فریبنده است[...] ته‌ئه‌تتوس: [...] تصویر همان است که در آب و آیینه نمایان می‌شود و بعضی تصویرها را پیکرسازان و نقاشان می‌سازند» (افلاطون، ۱۳۶۷، ص.۱۵۰۷) و یا «[...] ساختن تصویری از باشنده امکان‌پذیر است و فن فریب و نیرنگ از همینجا ناشی است [...] در اینکه خفاگاه سوفیست همینجاست، تردید نمانده» (همان، ص.۱۵۴۸) و در جایی دیگر: «[...] قسمی از هنر ساختن تصویرهای دروغین و فریبنده است[...] کسی که بگوید سوفیست از این نژاد و پیوند پدید آمده، حقیقت را گفته است» (همان، ص.۱۵۵۴).

۳۹. دربارهٔ محاکات افلاطون نک.: (هالیول، ۱۳۸۸، صص۱۲۳–۱۱۸). هالیول به‌درستی نشان داده است که محاکات گاه از نظر افلاطون اعتلابخش است و گاه مورد عتاب او که این مورد اخیر در مورد نقاشی و شاعری –البته نه تمام گونه‌های آن– صادق است. البته در فلسفهٔ افلاطون وسعت معنای میمسیس از این نیز فراتر و پیچیده‌تر است.

۴۰. بحث هالیول مبتنی بر توجه به معنای گستردهٔ تخنه و محاکات در یونان باستان و خصوصا نزد ارسطو است. وی در فصل دوم و چهارم کتاب خود به تفصیل به این دو اصطلاح مهم یونانی پرداخته است. هالیول معتقد است که نه به‌سادگی می‌توان از «هنرهای زیبا» نزد ارسطو سخن گفت و نه کاملا منکر آن شد. نک.: (همان، ص.۴۸ و بعد).

۴۱. نگارنده قصدِ آن دارد که این موضوع را در نوشتهٔ دیگری به بحث بگذارد.

۴۲. با توجه به گستردگی موضوع «تاریخ هنر» در اینجا نمی‌توان تمام ابعاد آن را به تفصیل مطرح کرد. راقم این سطور در مقالهٔ دیگری ضمن بحث دربارهٔ مبانی نظری این موضوع و پی‌ریزی «تاریخ هنر» ذیل «فلسفهٔ روح» هگل به آن پرداخته و ملاحظاتی را دربارهٔ نظر گامبریچ که هگل را «پدر تاریخ هنر» دانسته است، مطرح کرده است. تا پیش از هگل، تاریخ‌های هنر اولا صرفا برخی از «هنرهای زیبا» را شامل می‌شد و ثانیا صرفا دوره‌های محدودی را مورد نظر قرار می‌داد. ذکر این نکته نیز خالی از فایده نیست که هگل در زمانهٔ پس از تکوین نظام مدرن هنرها می‌زیست و در فلسفهٔ هنر خود، از آن اصطلاح بهره می‌برد.

www.SID.ir

Archive of SID

دربارهٔ آن ملاحظات نک.: کرد نوغانی، مهدی. "دیوهای واقعی هگل یا دیوهای خیالی گامبریچ؟ (شرح و بررسی نقدهای گامبریچ بر استتیک و تاریخ هنر هگلی)". کیمیای هنر. ۱۳۹۵; ۵ (۱۹) :۲۳-۴۱.

۴۳. دربارهٔ این موضوع در میان نوشته‌های فارسی مثلا نک.: پازوکی، شهرام(۱۳۸۱). "تأثیر دکارت در ظهور نظریات جدید هنری"، خیال شمارهٔ۱، صص.۱۰۷-۹۸. همچنین نک.: کاسیرر، ارنست(۱۳۸۹). فلسفهٔ روشنگری، ترجمهٔ یدالله موقن، چاپ سوم، انتشارات نیلوفر، ص.۴۲۴ و بعد. برخی از محققان در کاربرد عبارت «پدر فلسفهٔ مدرن» برای دکارت تردیدهایی را مطرح کرده و به دین او به اُکام و دنس اسکوتوس و یا آگوستین (مثلا در کتاب یازدهم، فصل 26 از شهر خدا؛ در ترجمهٔ فارسی ص.۴۸۲) اشاره کرده‌اند. علیرغم این تردیدها و نظریات موافق و مخالف این رأی، دکارت در عمل «پدر فلسفهٔ مدرن» است. برای بحث بیشتر ر.ک:

Cottingham, John (2008). Cartesian reflections: essays on Descartes's philosophy, pp.53-75, Oxford University Press. – Crouse, Robert (2008). "St. Augustine and Descartes as Fathers of Modernity" in Descartes and the Modern, Cambridge Scholars Publishing. – Roberton, Neil (2008). Descartes and the Modern (introduction), Cambridge Scholars Publishing. – Wilson, Catherine (2008). "Descartes and Augustine" in A companion to Descartes, Ed.by Janet Broughton and John Carriero, Blackwell Publishing.

همانطور که برخی از نویسندگان گفته‌اند «زیبایی‌شناسی دکارتی» و «زیبایی‌شناسی دکارت» از دو منظر آناکرونیک به نظر می‌رسند و درواقع به مسامحه می‌توان از این عبارات استفاده کرد. اولا اصطلاح استتیک هنوز در زمان دکارت وضع نشده بود و ثانیا هنوز در زمان دکارت «نظام مدرن هنرها» شکل نگرفته بود. در این باره نک. ملاحظات مقدماتی نویسندهٔ مقالهٔ زیر در این‌باره:

Cartesian aesthetics, Timothy J. Reiss in Literary Criticism vol.3 (The Renaissance) Ed.by Glyn P. Norton Cambridge, 1999

ذکر این نکته نیز بی‌مناسبت نیست که دکارت در نامه‌ای به مرسن (۱۸ مارچ ۱۶۳۰) که از او دربارهٔ ماهیت زیبایی سوال پرسیده بود گفته بود: «به طور کلی "زیبا" و "خوشایند" دلالت بر نسبتی میان قضاوت ما و یک ابژه دارند، و چون قضاوت‌های مردمان بسیار متفاوت با یکدیگر هستند، نه زیبایی و نه خوشایندی معیاری روشن و قطعی ندارند». سپس دکارت به رسالهٔ موسیقی خود اشاره می‌کند و می‌گوید خوشایندی برای افراد مختلف، متفاوت است؛ آنچه برای اکثر مردمان خوشایند است، زیباترین است اما نمی‌توان آن را به طور قطعی معین کرد. دکارت در ادامه مثال‌هایی از رقص و باغچهٔ گل را مطرح می‌کند و با این مثال‌ها نشان می‌دهد که نمی‌توان معیاری دقیق برای زیبایی و خوشایندی پیدا کرد زیرا ابژه‌های مختلف، باعث تحریک شدن خاطره‌های مختلفی در اذهان افراد مختلف می‌شوند (Descartes,1991, pp.19-20; Tatarkiewicz, 2005, p.361). با این وجود، تأثیر نظریات دکارت (مثلا ایده‌های واضح و متمایز او) در جهتی به تکوین شاخهٔ استتیک انجامید که خود دکارت یا تصوری از آن نداشت و یا مخالف آن بود. لایبنیتس که به تعبیر فردریک بایزر «نیای» این رشته است، ملاحظاتی را دربارهٔ ایده‌های واضح و متمایز دکارت مطرح کرد که بعدتر نزد باؤمگارتن نیز تکرار شدند.

www.SID.ir

۴۴. تاتارکیویچ توضیح داده‌است که بیکن شعر را به همراه تاریخ و فلسفه ذیل doctorina مطرح کرده‌است که شاید بتوان آن را حدودا به «معرفت» یا «تفکر انسان» ترجمه کرد. همچنین «هنرهای» دیگری مثل نقاشی و موسیقی جایگاه متفاوتی در اندیشهٔ بیکن داشتند. علاوه بر این، رویکرد بیکن به معماری بیشتر کارکردگرایانه بوده‌است تا توجه به زیبایی آن‌ها. فرانسیس بیکن معتقد بود که فنون جنگ هستهٔ جوامع جوان، فنون آزاد مربوط به جوامع بالغ و هنرهای لذت‌بخش مربوط به جوامع درحال زوال هستند. تاتارکیویچ معتقد است علیرغم آنکه بحث بیکن دربارهٔ «هنرها» از قدما دور شد، امّا طرفدارانی پیدا نکرد و نظریهٔ هنر و شعر پس از او دوباره به قدما رجوع کرد. این ملاحظهٔ تاتارکیویچ اگرچه صحیح است، امّا می‌توان گفت سایر بخش‌های اندیشهٔ بیکن، خصوصا در فلسفهٔ ولف حیاتی دوباره یافتند و در جهت تأسیس فلسفهٔ هنر در عصر جدید مؤثر بودند، هرچند ولف چندان صریح از بیکن نام نبرده‌است. نک.به (Tatarkiewicz, 2005, pp.302-305). در واقع باؤمگارتن در نخستین اثر خود که در آن از علم استتیک سخن گفته بود، بحث را با «ایده‌های واضح و نامتمایز» آغاز کرده بود اما او بیش از آنکه متأثر از لایبنیتس باشد، متأثر از ولف بود و ولف متأثر از فرانسیس بیکن. توضیح اینکه چگونه نظر فرانسیس بیکن دربارهٔ نسبت «روش و ابداع» و «نظر و عمل» و «مناقشه بر سنّت ارسطویی» بر ولف اثر گذاشت و ولف با بسط آنها اساسی‌ترین مؤلفه‌های علم زیبایی‌شناسی را فراهم کرد، در اینجا ممکن نیست. در این باره علاوه بر کتاب معروف بایزر (*فرزندان دیوتیما*، فصل مربوط به ولف) ر.ک. به کتاب مهم زیر:
Buchenau, Stefanie (2013). *The founding of aesthetics in the german enlightenment (The art of invention and the invention of art)*, Cambridge university press.
همچنین باید توجه داشت که در زمان فرانسیس بیکن هنوز اصطلاح «هنرهای زیبا» وجود نداشت. محمدعلی فروغی (ذکاءالملک دوم) در *سیر حکمت در اروپا*، از نخستین تاریخ‌های فلسفهٔ غرب در فارسی، در فصلی که به فرانسیس بیکن پرداخته، نوشته‌است: «[از نظر بیکن] آنچه راجع به انسان است نیز منقسم به چند شعبه است که مربوط به تن و روان می‌شود مانند پزشکی و هنرهای زیبا ...»(فروغی، ۱۳۸۳، ص.۱۲۶). به کار بردن عبارت «هنرهای زیبا» در مورد فلسفهٔ فرانسیس بیکن به مسامحه و آناکرونیک است.

۴۵. همچنین نک. ملاحظات ماتیک دربارهٔ نظر میر شاپیرو که ریشهٔ مفهوم مدرن در زمینهٔ هنرها را در فنون (arts) مربوط به قرون یازدهم و دوازدهم شناسایی کرده است (ibid, p.11). البته جهت بحث اصلی ماتیک با غرض بحث من متفاوت است.

۴۶. در ترجمهٔ فارسی سیاحتنامهٔ شاردن از اصطلاح «هنرهای زیبا» استفاده کرده‌اند که چندان صحیح نیست. به‌عنوان نمونه در اولین ترجمهٔ فارسی اثر شاردن (توسط محمد عباسی) فصلی از کتاب شاردن چنین ترجمه شده است: «تاریخ علوم و ادبیات و هنرهای زیبای ایرانیان» (شاردن، ۱۳۳۸، ص۵؛ جلد پنجم) درحالیکه عنوان آن فصل از کتاب شاردن، که پیش از تکوین نظام مدرن هنرها می‌زیست، چنین است: suite de la description des sciences et des Arts libéraux des persans. در جلد هفتم ترجمهٔ فارسی در بخشی که مربوط به نقاشی است نیز عنوان «هنرهای زیبای ایرانیان» به کار رفته است که البته باز در متن فرانسه نیست. در همین بخش عبارت فرانسوی les arts, tant libéraux que mécaniques چنین ترجمه شده است: «... انواع فنون اعم از صنایع فکری و صنایع مکانیکی» (شاردن، ۱۳۴۵، ص.۴۳؛ جلد هفتم) و یا در بخشی که شاردن به خواجه‌سرایان (Des Eunuques) اشاره کرده

www.SID.ir

Archive of SID

است و برخی از آنان را در هنرهای مکانیکی دارای مهارت دانسته، عبارت "arts mécaniques" به «امور فنّی» (شاردن، ۱۳۴۵، ص.۴۰۱؛ جلد هشتم) ترجمه شده است. شاردن اصطلاحات هنرهای آزاد و مکانیکی را مطابق اروپای آن زمان به کار برده است و فنون و علوم و هنرهایی را که ذیل آنها در مورد ایران و ایرانیان مورد اشاره قرار داده است، مطابق همان مفاهیم است و نه «هنرهای زیبا». اینکه مترجمان فارسی این اصطلاحات را پس از برقراری نظام مدرن هنرها و ورود آن مفاهیم به ایران به «هنرهای زیبا» و یا «هنرهای ظریف» و امثالهم ترجمه کرده‌اند، نباید ما را به این اشتباه وادارد که تصور کنیم در زمان صفویه چنین اصطلاحاتی وجود داشته‌اند.

References

- Aristotle (2010) The Metaphysics, Translated from Greek to Persian by SH. Khorasani-Sharaf, Hekmat pub. (in Persian)
- Batteux, Charles (2015) *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, translated with an introduction and notes by: James O. Young, Oxford University Press.
- Chardin, Jean-Baptiste (1959) Siahatnameh (Travels in Persia), Tr. to Persian by M. Abbasi, Amir-Kabir pub. (in Persian)
- Farabi (1369) Ehsa Al-olum, Tr. to Persian by H. Khadiv Jam, Bonyad e farhang e Iran pub. (in Persian)
- Forouqi, Muhammad Ali (2004) Seir e hekmat dar orupa (History of philosophy in Europe), Hermes pub. (in Persian)
- Halliwell, Stephen (2000) Pajuheshi dar fan e she'r arastoo (Aristotle's Poetics), Tr. to Persian by M. Nasrollahzadeh, Minooye kherad pub. (in Persian)
- Kristeller, Paul Oskar (1951) "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I", Journal of the History of Ideas, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527.
- Kristeller, Paul Oskar (1952) "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)", Journal of the History of Ideas, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46.
- Mattick, Paul (2003) *Arts in its time: Theories and practices of modern aesthetics*, Routledge.
- Perseus Digital Library
- Plato (2007) Republic, Tr. to Persian by Foad Rouhani, Elmi va Farhangi pub. (in Persian)
- Plato (1988) Complete Works, Tr. to Persian by M. H. Lotfi and R. Kaviani, Kharazmi pub. (in Persian)
- Polak, Jakob Eduard (1989) Safarnameh (Persien, das Land und seine Bewohner; Ethnograpische Schilderungen), Tr. to Persian by K. Jahandari, Kharazmi pub. (in Persian)

www.SID.ir

Archive of SID

- Qavam Safari, Mahdi (2008) Nazariye surat dar falsafeye arastoo (Aristotle's theory of Form), Hekmat pub. (in Persian)
- Ritter, Joachim and others (2010) Farhangnameye tarikhiye mafahime falsafe (Historisches Wörterbuch der Philosophie), Tr. to Persian by M. Beheshti and others, Hekamat va falsafe & no-arghanun (in Persian)
- Shiner, Larry (2001*) The invention of Art: A cultural history*, University of Chicago press.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1980) *A history of six ideas (An essay in aesthetics)*, Melbourne international philosophy series (Vol.5).
- The philosophical writings of Descartes, Vol.3: The correspondence, Tr. by J. Cottingham and Others, Cambridge university press, 1991.

www.SID.ir