فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی

و. تاتارکیه ویچ
ترجمهٔ کیوان دوستخواه

کمتر اصطلاحی را می‌توان یافت که به اندازه «فرم» دوام یافته باشد، این اصطلاح از زمان رومی‌ها تاکنون به کار رفته است، وکمتر اصطلاحی تا این حد بین‌المللی است: واژه لاتینی forma به بسیاری از زبان‌های امروزین راه یافته است؛ در زبان‌های ایتالیایی و اسپانیایی و لهستانی و روسی، به همان صورت به کار می‌رود، و در زبان‌های دیگر با اندکی تغییر همراه است (درفرانسوی به صورت "forme"، در انگلیسی "form"، در آلمانی "Form").

اما این واژه همان‌قدر که دوام زیادی داشته، ابهام فراوانی نیز دارد. واژه لاتینی "forma" ، از همان ابتدا جایگزین دو کلمه‌یونانی morphe و eidos شده است؛ کلمه morphe را بیشتر به فرم‌های مشهود اطلاق می‌کردند، و eidos را در موردفرم‌های ذهنی (مفهومی) به کار می‌بردند. این میراث دوگانه تا حد زیادی در گوناگونی معانی «فرم» مؤثر بوده است.

متضادهای فراوانی که برای واژه «فرم» به کار می‌برند (نظیر محتوا، ماده، عنصر، دستمایه ـ موضوع) نشان‌دهنده معانی متعددی است که این واژه داراست. اگر «محتوا» را متضاد «فرم» در نظر بگیریم، فرم به معنای نمود بیرونی و یا سبک خواهدبود، اگر «ماده» را متضاد فرم بگیریم، فرم به معنای ریخت و شکل خواهد بود؛ اگر «عنصر» متضاد فرم باشد، فرم به معنای نظم و ترتیب و آرایش اجزاء خواهد بود. تاریخ زیبایی‌شناسی دست کم پنج معنای متفاوت برای واژه فرم مشخص می‌کند، که همه این معانی برای درک صحیح هنر اهمیت دارند.

۱) فرم در معنای اول، معادل است با ترتیب، آرایش یا نظم اجزاء، که ما آن را فرم «الف» می‌نامیم. در این حالت، متضادهای فرم عبارت خواهند بود از عناصر یا اجزاء یا قسمت‌هایی که فرم «الف» آنها را به هم می‌پیوندد و متصل می‌کند تا یک کل به‌دست آید. فرم رواق، انتظام ستون‌های آن است و فرم ملودی، نظم اصوات است.

۲) ممکن است واژه فرم را به «آن چه مستقیما به حواس درمی‌آید» اطلاق کنند، که ما آن را فرم «ب» می‌نامیم. در آن صورت، متضاد کلمه «فرم»، «محتوا» خواهد بود. در این مفهوم، صدای کلمات، در شعر، فرم است و معنای کلمات محتواست. گه‌گاه این دو معنای فرم (الف و ب) را به غلط با هم یکی می‌گیرند. حال آن که باید از این اشتباه بر حذر بود. فرم «الف»، نوعی انتزاع است؛ اثر هیچ‌گاه نظم و ترتیب صرف نیست بلکه از اجزایی تشکیل شده که طبق آرایش خاصی سازماندهی شده‌اند. اما از طرف دیگر فرم «ب» که بنا به تعریف «مستقیما» به حواس در می‌آید»، [مفهومی] انضمامی است.

البته می‌توانیم فرم‌های الف و ب را با هم ترکیب کنیم و واژه «فرم» را به «ایجاد نظم (فرم الف)، در آن چه مستقیما به حواس درمی‌آید (فرم ب)» اطلاق کنیم. به عبارتی می‌توان آن را فرم، به توان دو محسوب کرد.

۳) ممکن است فرم، به معنای حاشیه و خطوط کناری شیء به کار رود. ما آن را فرم «ج» می‌نامیم. متضاد و قرینه این فرم، «ماده» یا «جوهر» است. فرم در این مفهوم، که معمولا در گفتار روزمره به کار می‌رود، شبیه فرم «ب» است اما هیچگاه با فرم «ب» یکی نیست: اگر رنگ و حاشیه را با هم ادراک کنیم، به فرم «ب» مربوط می‌شود اما حاشیه به تنهایی، مربوط به فرم «ج» است.

سه معنایی که در بالا از فرم ارائه کردیم (الف، ب، ج) از قلمرو زیبایی‌شناسی ناشی شده‌اند. اما دو مفهوم دیگر از فرم باقی می‌ماند که ابتدا در درون فلسفه کلی مطرح شدند و سپس به حیطه زیبایی‌شناسی راه یافتند.

۴) یکی از این دو مفهوم که ما آن را فرم «د» می‌نامیم به وسیله ارسطو مطرح شد. فرم در اینجا به معنای ذات مفهومی شیء است، اصطلاح دیگری که ارسطو برای این فرم به کار می‌برد "entelechy" است. متضاد و قرینه فرم «د» عبارت است از وجود عَرَضی شیء. زیبایی‌شناسان امروزین، اغلب از این معنای فرم صرف‌نظر می‌کنند. اما همیشه چنین نبوده است. فرم «د» درتاریخ زیبایی‌شناسی قدمتی همانند فرم «الف» دارد و حتی از فرم «ب» و «ج» نیز قدیمی‌تر است.

۵) معنای پنجم که ما آن را فرم «ه» می‌نامیم به وسیله کانت باب شد. این فرم در نظر کانت و

پیروانش عبارت بود از «مشارکت‌ذهن در عین مورد مشاهده.» متضاد و قرینه فرم و در مفهوم کانتی، عبارت از آن چیزی است که ذهن آن را تولید و عرضه‌نمی‌کند بلکه از بیرون و از طریق مشاهده، به ذهن عرضه می‌شود. هر یک از این پنج فرم تاریخچه متفاوتی دارد و ما این‌تاریخچه را از دید زیبایی‌شناسی و نظریه هنر بازگو می‌کنیم. این پنج فرم در تاریخ، فقط تحت عنوان «فرم» به کار نرفته‌اند وبلکه مترادف‌های بسیاری نظیر "Figura" و "species" در لاتین، و "shape" و "figure" در انگلیسی نیز به جای آنها به کاررفته است. ما در اینجا هم با تاریخچه این مفهوم سر و کار داریم و هم با تاریخچه نظریه‌های مربوط به فرم، و از جمله به این‌پرسش خواهیم پرداخت که فرم، چه موقع و به چه معنایی به نظریه‌های هنر راه یافت و همچنین خواهیم دید که چه موقع وبه چه معانیی فرم را به عنوان عاملی ذاتی در هنر محسوب کردند.

تاریخچه فرم الف:

کلماتی که یونانی‌ها برای اطلاق به زیبایی به کار می‌بردند، از لحاظ ریشه‌شناسی به معنای گرته داشتن یا تناسب‌اجزاء بود.اصطلاحی که عموما برای زیبایی قابل مشاهده با چشم، نظیر معماری یا پیکرسازی به کار می‌بردند، "symmetria" به معنای‌تناسب بود؛ برای زیبایی شنیداری، یعنی آثار موسیقی، واژه "harmonia" را به کار می‌بردند که معنای آن هماهنگی بود. واژه"taxis" (=نظم) نیز همان معنا را متبادر می‌کرد.

پس معادل‌های فرم «الف» در عهد باستان به معنای نظم و ترتیب‌اجزاء بود. البته کاربرد این اصطلاحات اتفاقی نبود،یونانی‌ها معتقد بودند که زیبایی، به ویژه زیبایی مشاهده‌ای و شنیداری، در آرایش و تناسب‌اجزاء، و به عبارتی، در «فرم»نهفته است و این نکته همانا مشارکت عمده یونانی‌ها در نظریه زیبایی‌شناختی بود. این نظریه زیبایی‌شناختی که ارسطو گواه‌بارز آن است منشا[1] در فیثاغورثیان داشت که احتمالا به سده پنجم پیش از میلاد باز می‌گردد که مدعی بودند زیبایی از تناسب‌ساده و مشخص‌اجزاء حاصل می‌آید. وقتی طول تار موسیقی متناسب با نسبت کمابیش ساده یک به دو (اکتاو) و یا دو به سه(پنتا) باشد در آن صورت صوت‌ها موزون به گوش می‌رسند. اگر ارتفاع و پهنای رواق معبد و آرایش ستون‌های آن مطابق بامقیاس مورد نظر باشد، در آن صورت، این رواق کامل خواهد بود. از نظر معماران معابد دوریائی، نسبت صحیح پهنای‌ستون‌ها به فضای میان آن‌ها، پنج به هشت بود. چه انسان و چه بنای معماری هنگامی زیبا به شمار می‌آمدند که‌نسبت‌هایشان صحیح می‌بود از نظر پیکرسازان، نسبت صحیح سر به بدن، یک به هشت، و نسبت صحیح پیشانی به‌صورت، یک به سه بود.

فیثاغورثیان معتقد بودند که زیبایی به نسبت‌ها وابسته است و این عقیده را مطابق ضابطه کلی زیر بیان می‌کردند:

«نظم و تناسب، زیبا و مفید است» (Stobaeus I V, 1, 40) «هیچ هنری بدون تناسب حاصل نمی‌آید، پس هنر اصولا ازطریق عدد به وجود می‌آید. از این‌رو، هم در معماری و هم در نقاشی، تناسب خاصی دخیل است و به‌طور کلی همه هنرهانظامی از تناسباتند و هر نظام دلالت بر عدد دارد، پس می‌توان به درستی ادعا کرد که اشیاء به واسطه عدد زیبا جلوه می‌کنند» (Sextus Empiricus VII, 106). افلاطون نیز همین دیدگاه فیثاغورثی را اختیار می‌کند.» حفظ اندازه و

تناسب، همواره زیبا و پسندیده است (philebus. 64 E). «زشتی چیزی نیست جز فقدان اندازه» (Sophist II, 62, 15). نظر ارسطو نیز مشابه‌همین دیدگاه است: «زیبایی مبتنی است بر اندازه و بر آرایش منتظم» (بوطیقا 1450b,38) رواقیون نیز همین گونه می‌اندیشیدند: «زیبایی جسم عبارت است از تناسب اعضاء آن، از حیث نسبتی که با یکدیگر و با کل (بدن) دارند، زیبایی‌روان نیز بر همین منوال است» (stobeus II, 62,15) سیسرو نیز همین اعتقاد را داشت: «تناسب موزون و هماهنگ اعضاء [بدن] توجه را جلب می‌کند چشم را محظوظ می‌سازد (De officile I, 28, 98). از میان شش ویژگی معماری که‌ویتروویوس در نظر گرفته بود، چهار تای آنها (یعنی Ordinatio و dispositio و eurythmia و symmetria) مربوط می‌شوندبه آرایش و نظم و ترتیب صحیح در اجزا (De architectura I, 2, 1) شگفتا که یک نظریه کلی در طول این همه مدت، این‌چنین مقبول عام بوده باشد. ر. زیمرمان، مورخ زیبایی‌شناسی در سده نوزدهم، اعتقاد داشت که اصل اساسی هنر باستان فرم‌بود (Zimmermann, p, 192) این نظر، صائب است، و به فرم به معنای انتظام و تناسب‌اجزاء اشاره دارد. تا زمان فلوطین،در پایان دوران عتیق، یعنی سده سوم میلادی، هیچ‌کس موقعیت ممتازی را که فرم (در مفهوم انتظام‌اجزاء) داشت، به زیرسؤال نبرد. فلوطین قبول داشت که تناسب‌اجزاء مبنای زیبایی است، ولی در عین حال بحث بر سر این بود که آیا تناسب تنهامبنای زیبایی است یا نه (Enneads I, 6, 1; VI 7,22). اگر تناسب تنها مبنای زیبایی باشد، فقط اشیاءمرکب می‌توانند زیبابه حساب آیند، حال آن که اشیایی هستند که بسیطند و با وجود این زیبایند، مثل خورشید، نور و طلا. بنابر این به زعم‌فلوطین زیبایی نه فقط در تناسب، بلکه در درخشش و جلای اشیاءنیز نهفته است. از آن زمان به بعد، موقعیت فرم «الف»دیگر موقعیتی انحصاری محسوب نمی‌شد، ولی البته هم‌چنان در نظریه هنر جایگاه ممتازی داشت.

زیبایی‌شناسی در سده‌های میانه به دوگونه مطرح شد: طبق یکی از این دوگونه، که به سنت یونان باستان وفادار مانده بود،زیبایی و هنر فقط در فرم خلاصه می‌شد. قدیس اگوستین از این نظریه حمایت می‌کرد: «هر چیزی فقط به واسطه زیبایی لذت‌می‌بخشد، زیبایی از طریق شکل (Shape)، و شکل از طریق تناسب، و تناسب از طریق عدد [حاصل می‌آید.]» (De ordine II 15, 42) هیچ‌یک از یونانیان عهد کلاسیک، هرگز به مانند این روحانی کلیسا اندیشه هلنی مزبور را با چنین حدت وصراحتی ابراز نکرده است: «هر چیزی که دارای نظم باشد زیباست» (De vera religione XLI, 77). و باز در جای دیگر:«اشیاء زیبا به واسطه عددشان ما را محظوظ می‌سازند. (De musica VI 12, 38) و سرانجام، «هر چه اندازه، شکل و نظم‌در همه اشیاءبیشتر باشد، بهره بیشتری از نیکویی دارند» (De natura boni 3). این خصایص سه‌گانه (modus, Species, ordo)، ضابطه زیبایی‌شناسی در سده‌های میانه شد و تا هزار سال دوام یافت. سوما الکساندری (Summa Alexandri) عالم‌برجسته و عالی مقام سده سیزدهم میلادی، این ویژگی‌ها رابه همان صورت تکرار کرد: «وقتی‌شیء در جهان از موازنه وشکل و نظم speciem, et ordinem modum, برخوردار باشد، آن‌شیء را زیبا می‌نامیم (Quaracchi ed, II, 103). این‌سه ویژگی در کنار هم، همان چیزی است که ما «فرم» می‌نامیم.

به‌طور کلی اصطلاحی که در سده‌های میانه برای واژه فرم به کار می‌رفت، figura (ماخوذ از واژه لاتینی fingere به معنای‌شکل دادن) بود. آبلار (Abelard) این واژه را به انتظام جسم

(compositio corpori)، چه در مورد مدل و چه در مورد اثرهنری، تعبیر می‌کرد. لیکن واژه فرم نیز در این معنا به کار می‌رفت. ایزیدور سویلی (Isidore of Seville) در قرن ششم‌میلادی هر دو واژه forma و figura را به کار گرفت (Differentiae Ch. 1). در سده دوازدهم ژیلبر دو لاپوره (Gilliber la Porree) نوشت: «فرم در معانی بسیاری به کار می‌رود، از جمله در معنی فیگور (= شکل) اجسام (figure of the bodies) (Poretanus, p. 1138). مقاله عبارات الهی (divinitatis Sententiae) (ed. Geger, p. 101) که به همان سده‌مربوط می‌شود، بر تمایز میان فرم مفهومی (فرم «د») و فرم بصری (فرم «الف») تاکید می‌ورزید. کلار مبالدوس آراسی(of Arras Clarombaldus) فرم «الف» را این‌طور تعریف کرد: «فرم عبارت است از انتظام شایسته‌اجزاء در اشیاءمادی.»(ed. Jansen, p. 91) آلن لیلیایی (Alain of Lille) این کلمات را مترادف می‌دانست: فرم، شکل (figura)، موازنه، عدد وارتباط (Patrologia Latina, vol. 210, col. 504). مفاهیم قدیمی توازن، هماهنگی و تناسب را [در این هنگام] فرم‌می‌نامیدند.

این کاربرد تا پایان سده‌های میانه دوام آورد. دونزاسکوتوس این مفهوم را به این ترتیب صورت‌بندی کرد: «فرم و فیگور [=شکل] عبارتند از انتظام بیرونی اشیاء.»(ed. Garcia, 281) همین‌طور در آثار ویلیام آکمی، این اصطلاحات بخشی از واژگان معمول آن آثار را تشکیل می‌دادند. فرم‌و فیگور همطراز با یکدیگر به کار می‌رفتند (ed. Baudrg, p. 225 94) طولی نکشید که صفت formosus به زبان هنر راه‌یافت. این صفت که به معنای «شکیل» «متناسب» و «زیبا» بود، حاکی از قضاوت زیبایی‌شناختی مساعد، و نشانه‌ای ازبزرگداشت فرم در سده‌های میانه بود. [از این صفت،] اسمی به صورت Formositas (شکیل بودن) به وجود آمد، که همان‌زیبایی معنا می‌داد. وجه منفی این صفت به صورت Deformis (بی‌شکل، زشت) نیز به کار می‌رفت. در آثار برنارد کلرو(Bernard of Clairvaux) به بازی با کلمات deformis formostias و formosa deformitas برمی‌خوریم که او برای‌توصیف هنر دوران خود به کار می‌برد. (col. 915 ,Patrologia lantina vol. 182) گونه دوم زیبایی‌شناسی سده‌های میانه،از دیدگاه فلوطین و فرایافت دوگانه گرایانه او پیروی می‌کرد. طبق این دیدگاه، زیبایی شامل فرم می‌شود، اما منحصر به فرم‌نیست. همان‌طور که آگوستین مدافع فرایافت اول بود، ژئودو دیونیزیوس (Dionysius Pseudo) از فرایافت دوم حمایت‌می‌کرد (De divinis nominibus IV,7) او مؤلف معیار دوگانه «تناسب و درخشش» (Proportio et claritas) است. معیارمزبور، فرایافتی است درباره زیبایی که طرفداران زیادی هم داشت. روبرت گروسه تست (Robert Grosseteste) زیبایی را در تناسب می‌دانست. اما در مورد زیبایی نور معتقد بود که بر عدد، براندازه و بر ثقل و یا بر امثال اینها مبتنی نیست، بلکه‌مبتنی بر دید (sight) است» (Hexameron 147, V). قدیس توماس آکویناس بر تقریظ اولیه خود در "In divina nomina" (ch. IV, lect. 5) و در "Summa theologia" (180a. 2ad3 .II-a IIae) از فرایافت دوم جانبداری کرد: «زیبایی عبارت‌است از تناسب و درخششی خاص.» (pulchrum consistit in quadam claritate et proportione) این هر دو روش زیبایی‌شناختی، که رویکرد متفاوتی به‌فرم «الف» داشتند، در دوران رنسانس هم دوام آوردند.

آکادمی افلاطونیان در فلورانس، خط مشیی را که مورد تأیید ژئو دو دیونیزیوس بود، فعال نگاه داشت. ماریسیلو فیچینو،رئیس آکادمی، چنین اظهار می‌داشت: «برخی، زیبایی را

انتظام‌اجزاء متشکله می‌دانند، به عبارت دیگر، اگر واژگان آنها را به‌کار بریم، [زیبایی] در اندازه و تناسب است... اما ما با این نظر موافق نیستیم، چرا که این نوع انتظام صرفا در چیزهای مرکب‌رخ می‌دهد و در این صورت، هیچ چیز بسیطی نمی‌تواند زیبا باشد. لیکن رنگ خالص، نور، صوت مجزا، تلألو طلا و نقره،علم و روح، همگی زیبا نامیده می‌شوند و همگی خالص و بسیطند.» (Convinium V1) این نظر با اعتقادات فلوطین وپیروان او در سده‌های میانه موافقت داشت. بیانیه‌های پیکودلامیراندولا نیز بر همین روال بود. با وجود این در دوران‌رنسانس، کسانی که نماینده این فرایافت دوگانه‌گرا بودند در اقلیت قرار داشتند.

این نظریه کلاسیک، که زیبایی منحصراً در نظم و ترتیب و تناسب‌اجزاء است یعنی در فرم «الف»، بار دیگر حاکم شد. این‌موضوع در مورد مقالات آلبرتی نیز صدق می‌کند که نظریه دوران رنسانس در زمینه زیبایی و هنر، در آنها صورت‌بندی شده‌بود: «زیبایی عبارت است از هماهنگی همه اجزایی که با هم جفت و جور باشند» (De re aedificatoria V12)، «... زیبایی‌عبارت است از توافق و دمسازی‌اجزاء با یکدیگر.»آلبرتی، این هماهنگی‌اجزاء را که تعیین کننده زیبایی بود با واژه‌های concordantia, consenso, sonserto , corrispondenza و به ویژه، Concinnitas نام می‌برد. به پیروی از آلبرتی، این واژه‌اخیر را در دوران رنسانس به‌طور متعارف برای اطلاق به فرم کامل به کار می‌بردند با وجود این، آلبرتی از نام‌های دیگری هم‌استفاده می‌کرد، نظیر: ordine, numero, grandezza, collocatione e forma (ibid, IX5) آلبرتی هم پیروانی داشت. درسال ۱۵۲۵ کاردینال بمبو نوشت: «جسم وقتی زیباست که اعضای آن با یکدیگر تناسب داشته باشند، همان‌طور که فضایل‌روح، متقابلا با یکدیگر در هماهنگی به سر می‌برند. " (Gli Asolani). به عقیده پالادیوی بزرگ، عظمت معماری در e regolateforme belle بود (Palladio, 1, p. 6). و کاردانوی فیلسوف و ریاضی‌دان یک بار دیگر توضیح داد که زیبایی بر تناسب‌ساده مبتنی است. (De subtilitate p. 275) این فرایافت که هنر را مبتنی بر فرم می‌دانست، در فرانسه سده هفدهم نیز دوام‌آورد و نیکولاس پوسن به روشن‌ترین وجهی آن را بیان کرده است. فرایافت مزبور در آکادمی فرانسه نیز دیده شد. در این‌آکادمی بر «قواعد» حاکم بر فرم تأکید خاصی داشتند. این فرایافت را می‌توان در نوشته‌های نظریه‌پردازان آکادمی نظیر Testelin, Charles Alphonse Du Freesnog, Abraham Bosse, Andre FelibienHenri جست و جو کرد. ،س‌Tatarkiewic)(Historia Estetyki III, 389, n. 471 فرانسوا بلوندل که مؤلف اثری کلاسیک در زمینه معماری است، این فرایافت‌کلاسیک را بسط داد. او معتقد بود که در هر بنای معماری، عوامل زیر نقش اساسی دارند:

l'order, la situation, l'arrangement, la forme, Le nombre, la prorpoton (نظم، جای‌گیری، انتظام‌اجزاء، فرم،عدد و تناسب). (Blondel, p. 785). در سده تحت تاثیر نهضت رمانتیسم، فرم (به عنوان انتظام ساده و روشن‌اجزاء که‌بتوان به وسیله عدد آنها را مشخص نمود) مقام برتر خود را از دست داد. با وجود این، بار دیگر در نئوکلاسیسیسم اواخر قرن،در نوشته‌های یوهان یواکیم وینکلمان و کاترمر دکوینسی اهمیت خود را باز یافت. دکوینسی معتقد بود که زیبایی حقیقی،«هندسی» است. و کانت در ۱۷۹۰، بر کنار از همه جریان‌های هنری، و بر کنار از رمانتیسیسم و کلاسیسیسم، اعلام کرد که«فرم، عنصر اساسی در همه هنرهای زیباست.» در

نیمه نخست سده نوزدهم، مفهوم Idealische Schonheit (زیبایی آرمانی)، نظر زیبایی‌شناسان را تا حدودی از مفهوم فرم منحرف کرد. اصطلاحی که مفهوم فرم «الف» را در خود مستتر داشت،بار دیگر در نظرات زیبایی‌شناختی هربرت (J. F. Herbert) و به ویژه در نوشته‌های شاگرد او زیمرمان (R. Zimmerman)ظاهر شد. کل نظرات زیبایی‌شناختی زیمرمان تحت عنوان دانش فرم (Formwissenchaft) شکل گرفته بود، که البته درمفهوم فرم «الف»، یعنی رابطه متقابل عناصر درونی به کار می‌رفت.

به رسمیت شناختن اهمیت روابط صوری در هنر، صرفا دستاوری مدرن نیست. روابط صوری بنیاد نظریه زیبایی‌شناسی‌یونان را هم تشکیل می‌داد. از طرف دیگر اشاره به این نکته درست است که با در نظر گرفتن بعضی جریان‌های هنری و نظریه‌هنر باید گفت که سده بیستم بار دیگر،فرم را با معانی متعددی که این اصطلاح داراست، از جمله مفهوم فرم «الف» مطرح کرد.استانیسلاوی ویتکیویچ و طرفداران «فرمیسم» و فرم خالص در لهستان، و کلایوبل (Bell Clive) و راجر فرای (Roger Fry)در انگلستان، به طرفداری از فرم «الف» پرداختند. فرای می‌گفت که عواطف برخاسته از هنر فیگوراتیو، به سرعت محومی‌شوند و آن چه باقی می‌ماند صرفا ناشی از رابطه‌ای مطلقا صوری است: «آن چه به جا می‌ماند، آن چه هرگز نه کم می‌شودو نه محو می‌گردد، احساسات مبتنی بر روابط صوری محض است.»

هنرمندان و نظریه‌پردازان سده بیستم حتی هنگامی‌که برخی از آنها از واژگان متفاوتی استفاده می‌کنند، در این نکته توافق نظردارند. شارل ژانر (لوکوربوزیه) به جای فرم واژه Invariants را به کار برد (Esprit Nouveau, 1921). او هم‌چنین می‌گفت‌که:

"La Sience et l'art l'idel commun de generaliser, ce que est la plus haute fin de m'esprit"

«(علم و هنر از این آرمان مشترک برخوردارند که هر دو در پی تعمیم هستند، و این همانا برترین هدف ذهن محسوب‌می‌شود.») از کسانی که در سده بیستم با مسئله فرم در هنر سر و کار داشته‌اند، برخی نظیر E. monod-Herzen تعبیری کاملاهندسی از این واژه ارائه می‌دهند و عده‌ای دیگر نظیر M. Ghyka تعبیری عرفانی دارند. قدما، به ویژه فیثاغورثیان با هر دوتعبیر آشنا بودند. کل نظریه باستانی هنر، اهمیت ویژه‌ای به فرم می‌داد، حال آن که در سده بیستم تنها تعدادی از جنبش‌های‌هنری چنین اهمیت ویژه‌ای به فرم قائلند، اما البته همین تعداد هم به گونه‌های افراطی به فرم می‌پردازند.

زیبایی‌شناس مشهور آمریکایی، کارل آشنبرنر (Karl Aschenbrener)، راه‌حل زیر را برای جنجال ناشی از فرم پیشنهادمی‌کند: «فرم (منظور، فرم «الف») به تنهایی تعیین کننده تأثیر زیبایی‌شناختی اثر هنری نیست، که هم‌چنین خود از عناصری‌تشکیل شده است، اما فقط فرم است که می‌توان به طرز شایسته‌ای آن را تحلیل کرد و بنابراین به تنهایی در خور آن است که‌موضوع نظریه زیبایی‌شناختی قرار گیرد. «این دیدگاه راه‌حلی جدید برای مشکل قدیمی فرم است.

با نگاهی گذرا به تاریخچه فرم «الف»، متوجه نکته دیگری می‌شویم؛ این که فرم، یا به معنای «هرگونه» نظم و ترتیب‌اجزاءبود و یا در معنایی انحصاری، صرفا به انتظامی «صحیح»، زیبا، هماهنگ و منظم اطلاق می‌شد که مترادف‌های آن در این‌مفهوم خاص از فرم «الف» عبارت

بودند از: "concinnitas, concordantia, symmetria" فرم به ویژه در نزد فیثاغورثیان وآگوستین به معنای انتظام یا نظمی بود که «معقول» (rational)، با قاعده و قابل بیان به وسیله «اعداد» (numbers) باشد؛ این معنای خاص، علت کاربرد مترادف‌های یونانی و مدرسی برای فرم، مثل numerus و ordo را توجیه می‌کند. بدین ترتیب،تحلیل جامع‌تری از [تاریخ مفهوم فرم] نشان می‌دهد که باید بین انتظام‌اجزاء به‌طور کلی (فرم «الف»)، و نظم دارای هماهنگی‌و قاعده (زیر عنوانی از فرم الف، فرم «الف ـ ۱») فرق گذاشت. تحدید حدود مفهوم فرم «الف» به فرم خاص‌تر «الف ـ ۱»،بدان معنا که فقط فرمی برجسته شایستگی اطلاق این نام را داشته باشد، در بسیاری از زمینه‌ها قابل جست و جو است. دردیرین نگاری لاتین، طی سده سیزدهم تا پانزدهم، عبارت formata littera را به سبک نگارشی خاصی اطلاق می‌کردند، امااین عنوان را تنها برای نسخه‌برداری از متن‌های «مهم» مربوط به کتاب مقدس و کتاب‌های دعا به کار می‌بردند، که خصیصه‌ای‌مناسبک‌گونه داشتند. به علاوه، از درون نوشتارهای معمولی و روزمره موسوم به littera cursiva گونه آراسته‌ای موسوم به cursiva formata در حوالی سال ۱۴۰۰ شکل گرفت.

در سال‌های اخیر واژه «ساختار» را بسیار به کار می‌برند، که معنای آن تا حد زیادی به معنای فرم «الف» نزدیک است. لیکن معمولا واژه ساختار فقط به فرم‌های غیر عَرَضی اشاره دارد که به موجب نیروهای درونی به وجود می‌آیند. در نتیجه، مفهوم‌فوق بیشتر به ساختارهای زیست‌شناختی و زمین‌شناختی اطلاق می‌شود. اما اخیرا، اصطلاح و مفهوم ساختار به نظریه هنرنیز راه یافته است. این کاربرد بیان‌گر گرایشی است که فرم آثار هنری را محصول فراگردهای طبیعی می‌داند. اگر بنا باشد که‌ساختار را در «خانواده» فرم‌ها وارد کنیم، آنها را بیشتر مربوط به فرم «الف» و به ویژه فرم «الف ـ ۱» به شمار خواهیم آورد، اما«ساختار به‌طور خاص»، زیر عنوان دیگری به وجود می‌آورد که نام آن را فرم «الف ـ ۲» می‌گذاریم.

تاریخچه فرم «ب»

فرم ـ در مفهوم اول (فرم «الف») به معنای انتظام یا نظم بود، ولی در مفهوم دوم (فرم «ب») به معنای «صورت ظاهر»چیزهاست. واژه‌های مقابل فرم «الف» عبارت بودند از: عناصر متشکله، اجزاء، رنگ‌ها در نقاشی و اصوات در موسیقی.واژه‌های مقابل فرم ب عبارتند از: محتوا، مفهوم و معنا. امپرسیونیست‌ها بر فرم در مفهوم صورت ظاهری تأکید می‌کنند، ونقاشان تجریدگرا بر فرم در مفهوم انتظام تأکید دارند. فرمالیست‌ها هم از فرم «الف» و هم از فرم «ب» حمایت می‌کنند و گهگاه‌این دو مفهوم را با هم خلط می‌کنند. با وجود این، قدیس بونا ونتورا (Bonaventura) از همان سده سیزدهم به روشنی خط‌انفصالی به دور این مفهوم می‌کشد. او figura را مترادف فرم به کار می‌برد.

uno modo dispositio ex clausione linearum... secundo modo exterior rei facies sive pulchritudo (Quaracchi ed., V. 393)....Figura dicitur....

در اینجا «فرم» (figura) معنای مضاعفی دارد: نخست به معنای انتظامی است که در درون خطوط کناری محصور باشد. دوم‌به معنای ظاهر بیرونی و یا زیبایی‌شیء است.

۱) سوفسطائیان عهد باستان نخستین کسانی بودند که فرم «ب» را جدا کردند و بر اهمیت آن

تاکید ورزیدند مثلا در قلمروشعر، «صدای کلمات» را از «محتوای با معنا»ی آنها جدا کردند، «صدای کلمات» و «وزن زیبا» تشکیل دهنده فرم در شعر بود.تمایز میان فرم و محتوا در نظریه ادبی دوران هلنی به قوت خود باقی ماند پوزیدونیوس (posidonius) در تعریفی که از شعرارائه داد، بین کلمه و معنای آن، یا به عبارتی، بین «بیان لفظی» و «محتوا»ی آن تمایز قائل شد. (در philodemus ویراسته Jansen ص ۲۵) به تأسی از دمتریوس، ضابطه دیگری که فرم را در مقابل محتوا قرار می‌داد به کار گرفته شد. «چیزی که‌توسط اثر منتقل می‌شود «و» چگونگی انتقال آن (De elecutione [1508] p. 75) این ضابطه از همه مبهم‌تر و تغییرپذیرتراست.

در برخی روش‌های نظریه ادبی در اواخر دوران باستان، «جمله‌بندی»، فرم به حساب می‌آمد. ولی به علاوه، برای«جمله‌بندی» به عنوان وجه ذاتی شعر، اهمیت ویژه‌ای قائل بودند. سیسرو و کوینتیلین معتقد بودند که «قضاوت گوش»(aurium Judicium) در خطابه و شعر دارای اهمیت است، حتی در همان سده سوم پیش از میلاد، قضاوت گوش، در نظربرخی از علمای یونان تنها قضاوتی بود که اهمیت داشت. نام این فرمالیست‌های باستانی را می‌دانیم: یکی از آنها به نام‌کراتس (Crates) معتقد بود که تنها تفاوت میان شعر خوب و شعر بد، صوت مطبوع آن است. هراکلئودور حتی از این هم‌دقیق‌تر می‌شود و شعر خوب را انتظام مطبوع اصوات می‌داند و بدین ترتیب فرم‌های «الف» و «ب» را با هم می‌آمیزد.صاحب‌نظران دوران هلنی نه فقط فرم شعر را در مقابل محتوا قرار دادند بلکه فرم را برتری بخشیدند.

در سده‌های میانه، فرم (Compositio verborum) و محتوا (sententia veritatis) حتی با شدتی بیشتر از قبل، به عنوان‌عوامل «برونی» و «درونی» شعر در مقابل یکدیگر قرار داده شدند. صاحب‌نظران مدرسی، محتوا را «مفهوم درونی»(sententia interior) می‌نامیدند و فرم را آرایه لفظی و برونی می‌خواندند (supreficalist ornatus verborum) آنها میان‌دو نوع فرم تمایز قائل شدند: یکی از این دو نوع فرم کاملا به حس مربوط می‌شود، یعنی آکوستیک (mulcet aurem quae)یا موسیقایی (suavitas cantilenae) نوع دیگر، فرم ذهنی یا مفهومی است و شیوه بیانی (modus dicendi) به شمار می‌رودو شامل استعاره و مجاز می‌شود، در کل، نوعا چشمی است و تصویر را به کار می‌گیرد و جنبه دیداری شعر را تشکیل می‌دهد. این تمایزات را بیش از هر کس ماتیوی وندومی mathieu of vendome قوام بخشید (Ars...,ed. Faral, p. 153)بنابراین فرم «ب» شامل Ornatus Verborum و modus dicendi می‌شود.

در نظریه ادبی سده‌های میانه علاوه بر دو نوع فرم، دو نوع محتوا (sententia interior) هم وجود داشت؛ یکی از این دوشامل موضوع اثر (fondus rerum) و طرح رویدادهای روایت شده بود. نوع دوم، شامل محتوای عقیدتی و معنای مذهبی و متافیزیکی می‌شد. در نظریه ادبی دوران رنسانس نیز حد فاصل بین فرم و محتوا به همان اندازه مشخص است. اصطلاحات‌مورد استفاده در این زمان عبارت بودند از verba و res. دو اصطلاح ابداع (inventio) و فکر (sententia)، در محتوا لحاظ‌می‌شدند، و اصطلاح جمله‌بندی (elocutio) متعلق به فرم بود. نویسندگانی نظیر Fracastoro و Castelvetro فرم را ابزار(stomento) می‌دانستند، و بدین ترتیب، نقش ناچیزتری برای فرم قائل بودند (B. Weinbrg) از سوی دیگر، نویسندگانی‌نظیر روبرتللو (Robertello) ارزش و هدف واقعی شعر را در کلماتی می‌دانستند که به‌گونه‌ای زیبا و درست

نظم یافته باشند،یعنی همان فرم ب.

فرم در زیبایی‌شناسی منریست‌های ادبی، باز هم جایگاه رفیع‌تری پیدا کرد، یکی از جریان‌های درون منریسم، موسوم به conceptismo، معطوف به ظرافت فکر (یعنی همان محتوا) و جریان دیگری موسوم به culturanismo، در پی ظرافت زبان‌بود، یعنی همان فرم «ب» (Gracian) اما اگر بنا باشد فرم و محتوا را مطابق ضابطه دمتریوس در مقابل یکدیگر قرار دهیم«(چیزی که گفته می‌شود» و «چگونگی بیان آن») متوجه خواهیم شد که سراسر جنبش منریسم ادبی منحصرا بر فرم تمرکزداشت. لیکن اصطلاح فرم تقریبا هیچ‌گاه به کار نمی‌رفت، چرا که ارسطوییان با تملک این اصطلاح، آن را در مفهوم دیگری به‌کار می‌بردند (که در ذیل، با عنوان فرم «د» آن را بررسی خواهیم کرد). این فرم «ب» و محتوای آن، تنها در نظریه ادبی به کارمی‌رفت، و در طی قرن‌ها در این قلمرو به کار گرفته شد و از موقعیت رفیعی برخوردار بود.

۲) در سده هجدهم، مسئله رابطه فرم و محتوا دیگر توجهی را به خود جلب نمی‌کرد، و در همان حال، مسائل دیگری به‌میان آمدند. به ندرت در نظریه ادبی این سده به اصطلاح «فرم» و مترادف‌های آن برمی‌خوریم. مسئله فرم بار دیگر در سده‌نوزدهم احیا شد، که این امر نه فقط در قلمرو نظریه ادبی بلکه در همه نظریه‌های هنری اتفاق افتاد. در اواسط همین سده،مفهوم «فرم» (یعنی فرم «ب») در نظریه موسیقی (E. Hanslick) ظاهر شد و طولی نکشید که در نظریه هنرهای زیبا نیز سربرآورد. این تغییر، جنبه‌ای بنیادین داشت، چرا که پیش از آن، مفهوم فرم «ب» را صرفا در مورد نظریه ادبی به کار می‌بردند.

در هنر واژه‌پردازی (the word)، فرم و محتوا دو فقره جداگانه محسوب می‌شدند، چون این تنها در این هنر است که فرم ومحتوا دو لایه متفاوت و نا متشابه و مشخصاً «جداگانه» یعنی واژه‌ها و چیزها (verba and res) به وجود می‌آورند. فرم دراینجا زبان‌شناختی است، و محتوا، مادی. آن چه مستقیماً در معرض دید خواننده قرار می‌گیرد صرفاً واژگان است که او آنها رابه کار می‌گیرد تا به‌طور غیرمستقیم، چیزها را بازنمایی کند. یک چنین دوگانگی بین فرم و محتوا در هیچ هنر دیگری به چشم‌نمی‌خورد.

لیکن، اثر موسیقی، چیزی را بیان می‌کند، نقاشی و پیکرسازی چیزی را بیان می‌کنند یا منظوری دارند یا بر چیزی دلالت‌می‌کنند، و آن چه بیان می‌کنند یا منظوری که دارند یا چیزی که بر آن دلالت دارند، تشکیل دهنده محتوای آنهاست، نه‌فرمشان. با وجود این، قضیه در مورد این هنرها فرق می‌کند، چون در هیچ‌کدام از اینها نمی‌توانیم دو لایه پیدا کنیم که به اندازه‌واژه‌ها و چیزها با هم متفاوت باشند. محتوای رمان، در پس صفحه چاپی که به چشم خواننده می‌آید نهفته است، اما از سوی‌دیگر، محتوای تصویر (مثلاً رودخانه سن در نقاشی مونه)، «در» تصویر دیده می‌شود. آن چه در ورای تصویر نهفته است‌محتوای آن نیست، بلکه موضوع یا مدل یا آن چیزی است که نقاش مورد تقلید قرار داده است.

مفاهیم فرم «ب» و محتوای مربوط به آن، در هنگام اطلاق به هنرهای بصری، دچار تغییر شد، تا جایی که می‌توان گفت که‌بعد از مفهوم قدیمی فرم در نظریه ادبی، مفهوم جدیدی از (فرم «ب ۱») که کلی‌تر و مبهم‌تر است، سربرآورد. تا مدت‌های‌مدیدی هیچ موقعیتی پیش نیامد که موجب خلط دو مفهوم فرم الف و ب شود، چرا که اولی را اساساً به هنرهای بصری‌اطلاق

می‌کردند و مفهوم دوم را صرفاً برای شعر به کار می‌بردند. خلط مبحث، زمانی پیش آمد که فرم «ب» هم به نظریه‌هنرهای بصری راه یافت و در کنار فرم «الف» به کار گرفته شد. در آن هنگام «فرم»، در آن واحد به دو مفهوم به کار می‌رفت. این‌گفته که «فقط فرم است که اهمیت دارد»، اولا حاکی از آن است که فقط صورت ظاهری (و نه محتوا) است که اهمیت دارد. ودر ثانی، در دورن صورت ظاهری، فقط انتظام (و نه عناصر متشکله) است که اهمیت دارد. یعنی فقط فرم «ب» مهم است، امادر عین حال فرم «الف» هم در درون فرم «ب» حائز اهمیت است. و بدین ترتیب تمایز میان دو معنای «فرم» نادیده انگاشته‌می‌شود.

۳) مرحله تعیین کننده دیگری که در تاریخ فرم «ب» فرا رسید، وقتی بود که پرسش جدیدی مطرح شد: این که فرم «مهم‌تر» یامحتوا؟ قبلا ضرورت یکسانی برای فرم و محتوا قائل بودند و آنها را متمم یکدیگر می‌دانستند، در حالی که طی سده نوزدهم‌و به ویژه در سده بیستم دو مفهوم فرم و محتوا با یکدیگر به رقابت پرداختند. طرفداران افراطی فرم «محض» به این بحث‌دامن زدند، سال‌های میان ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۹ منادی اندیشه‌های فرمالیسم و سوپریماتیسم و وحدت‌گرایی (Unism) وخلوص‌گرایی (Purism) و نئوپلاستی‌سیسم بود. بیانیه‌های مالویچ در روسیه، آراء کلایوبل در انگلستان، اظهار لوکوربوزیه درفرانسه، آراء فرم‌گرایان (Formists) در لهستان، و اظهارات پ. موندریان در هلند همگی از این زمره‌اند.

آراء فرمالیست‌های میانه‌رو را می‌توان مثلاً در ضابطه‌بندی لوکوربوزیه مشاهده کرد که می‌گوید در هنر واقعی «فرم از همه‌چیز مهم‌تر است.» در فرمالیسم افراطی، فقط و فقط فرم است که اهمیت دارد و یا اگر همین عبارت را به وجه منفی بیان کنیم،محتوا اصلاً اهمیت ندارد. دیدگاه افراطی مزبور حاکی از آن است که: موضوع، محتوای روایی، مطابقت با واقعیت، اندیشه،شیئی که در اثر هنری بازنمایی می‌شود، و حتی احساساتی که به واسطه آن‌شیء منتقل می‌شود، هیچ‌یک، اهمیتی ندارند. دراین دیدگاه افراطی، نیازی به محتوا نیست فقط فرم است که ضرورت دارد. محتوا نه فقط کمکی به هنر نمی‌کند بلکه ممکن‌است زیان هم برساند. بنا به ضابطه‌ای که ه . فوسیون (H. Focillon) ارائه می‌دهد، فرم، نه نشانه (sign) است و نه تصویر(image) چرا که فقط و فقط بر خودش دلالت دارد و خودش را بیان می‌کند. از سوی دیگر کاندینسکی اعلام کرد: «فرم بدون‌محتوا، مثل دست واقعی نیست، مثل دستکشی است که از هوا پر شده باشد هر هنرمندی همان‌طور که ابزار کارش، مثلا بوی‌تربانتین را دوست دارد، با شور و علاقه به فرم عشق می‌ورزد، چرا که همه اینها وسیله پرقدرتی در خدمت محتواست.»(Cahiers d'art, 1[1935],4) و سرانجام، بین دو نوع فرم تمایز مهمی قائل شدند: فرم‌هایی که محتوا دارند و فرم‌هایی که‌محتوا ندارند. در واقع فرم‌های «فیگوراتیو» داریم که نمایانگر اشیاءاند و یا به عبارتی، اشکال عینی را بازسازی می‌کنند، وفرم‌های انتزاعی داریم که غیر بازنمایانه‌اند. توجه به این دوگانگی فرم، سابقه طولانی دارد و به زمان افلاطون بازمی‌گردد که‌بین «زیبایی موجودات زنده» و «زیبایی خط مستقیم و دایره» تفاوت قائل می‌شد (51,c Philebus). در سده هجدهم این‌دوگانگی فرم را به نظریه هنر راه دادند. کانت، میان زیبایی آزاد (Freie) و زیبایی وابسته (anhangende Schonheit) تفاوت‌قائل شد و هیوم نیز زیبایی «ذاتی» و «زیبایی نسبی» را از یکدیگر متمایز کرد.

لیکن، تباین صریح میان دو نوع فرم هم مورد تردید قرار گرفت. کاندینسکی، که خودش نقاش آبستره بود، فرم تجریدی راصرفا حلقه‌ای نهایی در زنجیره پیوسته‌ای از فرم‌ها می‌دانست که از فرم بازنمایانه محض تا فرم تجریدی کشیده می‌شد. و تازه‌این نکته هم هست که بسیاری از فرم‌های تجریدی ملهم از اشیاء واقعی‌اند و تأثیر فرم‌های تجریدی بر بیننده غالبا به واسطه‌تداعی اشیاءواقعی است. در هر حال سده بیستم شاهد ارتقاء فرم «ب» به بالاترین مقام در نظریه هنر بوده است.

تاریخچه فرم ج:

بسیاری از واژه‌نامه‌ها معنای سومی برای فرم ارائه می‌دهند. واژه‌نامه فلسفی ا. لالاند به زبان فرانسه، به عنوان نخستین‌تعریف فرم، چنین می‌نویسد: «شکل هندسی که از حاشیه‌های اشیاء‌تشکیل شده باشد.» به همین ترتیب در واژه‌نامه زبان‌فرانسه پ. روبر، فهرست بلند بالای معنای فرم، با این تعریف آغاز می‌شود: «مجموعه خطوط حاشیه‌ای در اشیاء.»

در گفتار روزمره غالباً فرم را به همین معنا به کار می‌برند و به نظر می‌رسد که این معنا، معنای اصیل و طبیعی واژه باشد،به‌طوری که بقیه معانی در مقایسه با آن، استعاری و یا دست کم اشتقاقی جلوه می‌کنند بدین ترتیب فرم در این مفهوم (یعنی،فرم «ج») مترادف با خطوط حاشیه‌ای، فیگور و شکل (shape) است. این مفهوم، نزدیک به مفهوم محیط مرئی است.

فرم «ج» در بیرون از گفتار روزمره هم کاربرد دارد. در قلمرو هنر، و به ویژه در هنرهای بصری آن را در مورد آثار معماران وپیکرسازان و نقاشان به کار می‌برند. و این شامل هنرمندانی هم که می‌کوشند فرم را به مثابه خطوط حاشیه‌ای بازسازی کنند،می‌شود. اگر فرم «ب» را مفهومی بدیهی برای نظریه ادبی به شمار آوریم، فرم «ج» هم برای هنرهای بصری که با فرم‌های‌مربوط به فضا سر و کار دارند، مفهومی بدیهی است.

فرم «ج» نقش مهمی در تاریخ نظریه هنر ایفا کرد، این نقش فقط به سده پانزدهم تا هجدهم محدود می‌شود. ولی طی این‌دوره فرم «ج» اندیشه اصلی را [در زمینه فرم] تشکیل می‌داد این فرم را تحت عنوان «فیگور» و «طرح» (drawing) به کارمی‌بردند (در متن‌های لاتین، بیشتر figura به کار می‌رفت، در بین نویسندگان ایتالیایی واژه disegno مصطلح بود.) در این‌سده‌ها واژه «فرم» را در معنایی متفاوت به کار بردند که ذیلا تحت عنوان فرم «د» (فرم جوهری) به آن می‌پردازیم. واژه «طرح»مترادفی بدیهی برای فرم به معنای خطوط حاشیه‌ای بود. ج. واساری، در کتاب «زندگی هنرمندان» (Vite... I, 168) «طرح»را مشابه فرم می‌داند. (Simile a una forma) ف. زوکارو (F. Zuccaro)، نویسنده دیگری در اواخر دوره رنسانس، طرح رابه عنوان «فرم بدون جوهر جسمانی» تعریف کرد.

فرم «ج» فقط به طرح مربوط می‌شود و ربطی به رنگ ندارد، تفاوت بارز میان فرم «ج» و فرم «ب» نیز در همین نکته است.رنگ و خطوط کناری در نظر نویسندگان سده شانزدهم دو قطب مخالف در نقاشی محسوب می‌شدند. پائولوپینو(Paolopino) در کتاب (Dialogo di pittura (سال ۱۵۴۸) به این نکته اشاره می‌کند. در سده هفدهم بین فرم و رنگ درهنرهای بصری رقابتی درگرفت. طرح را به ویژه در محافل آکادمیک، مهمتر از رنگ می‌دانستند لوبرن (Lebrun)

می‌گفت:«بگذارید تا همواره طرح، راهنمای شما باشد و همچون قطب‌نما عمل کند.» لوبرن در طول پادشاهی لویی چهاردهم‌دیکتاتور هنری بود (Lebrun, pp. 36, 38) ه . تستلین (Testelin) تاریخ نگار، خطاب به آکادمی نقاشی و پیکرسازی فرانسه‌چنین اظهار داشت: «طراح خوب و شایسته حتی اگر از نظر رنگ‌پردازی در سطح متوسطی باشد، بیشتر از کسی که رنگ‌های‌زیبا می‌کشد ولی طراحی بدی دارد، سزاوار تکریم است.» (Sentiments... p. 37) فرم در معنای طرح فقط در آغاز سده‌هجدهم تفوق داشت و با ظهور روژه دوپیل (Roger de piles) روبنسیت‌ها رنگ به جایگاهی همطراز با طرح دست یافت،رقابت و مناقشه فروکش کرد و رو در رویی میان فرم «ج» با رنگ، از نظرها افتاد.

اگر سه تاریخچه‌ای را که مختصرا در بالا شرح دادیم با یکدیگر مقایسه کنیم، متوجه خواهیم شد که دیرپاترین تاریخچه از آن‌فرم «الف» به معنای انتظام است پس از آن فرم «ب» به معنای صورت ظاهری جای دارد، و سپس به فرم به معنای طرح‌می‌رسیم. در دوران باستان ارزش ویژه‌ای برای فرم «الف» قائل بودند. در رنسانس به فرم «ج» علاقه نشان می‌دادند و در سده‌بیستم بر فرم «ب» تاکید می‌ورزند.

وقتی منتقدان گه‌گاه می‌نویسند که اثری «فاقد فرم» است. ما حق داریم تعجب کنیم که مگر می‌شود اثر هنری یا اصلا هرگونه‌شیئی فاقد فرم باشد. پاسخ صحیح این است که باید اول ببینیم منظورمان از فرم چیست؟ هیچ شیئی نمی‌تواند بدون فرم«الف» باشد چرا که‌اجزاء آن به هر حال به نحوی ترتیب یافته‌اند. لیکن ممکن است این ترتیب، هماهنگ و منتظم نباشد، ودر نتیجه‌اجزاءشیء فاقد فرم به مفهوم «الف - ۱» باشند. در مورد فرم «ب» و «ج» هم وضع به همین منوال است چرا که هیچ شیء مادی نمی‌تواند بدون صورت ظاهر یا خطوط حاشیه‌ای وجود داشته باشد. اما از طرف دیگر، نمی‌توان گفت که هرشیئی، فرم با اهمیتی دارد، یا به قول کلایوبل «فرم یا معنایی» دارد. وسترزمینسکی (نقاش و نظریه‌پرداز لهستانی) از «عدم‌تناسب فرم» و «گره‌ها» و «خلاء هایش» سخن می‌گفت.

در اینجا به یاد کلمات فیلسوف برجسته ارنست کاسیرر می‌افتیم که می‌گفت، دیدن فرم اشیاء(reurm videre formas) به‌همان اندازه مهم و اجتناب‌ناپذیر است که وقوف به علل اشیاء(Essay on Man, sec. 9) (rerum cognescere causas).این ضابطه با وجود زیبایی فاقد وضوح کامل است، چرا که معلوم نیست منظور کاسیرر کدام‌یک از مفاهیم فرم است.

تاریخچه فرم «د» (فرم جوهری):

فرم در مفهوم چهارم را ارسطو عنوان کرد او از واژه morphe برای اطلاق به فرم در مفاهیم متعدد آن نظیر شکل یا فیگور،استفاده می‌کرد، ولی اصولا این واژه را به عنوان مترادفی برای مفهوم entelechia, eidos که مفهومی ویژه (در فلسفه ارسطو)بود، به کار می‌برد بدین ترتیب ارسطو فرم را ذات‌شیء و جزْ غیر عَرَضی آن، محسوب می‌کرد: «منظور من از فرم همانا ذات‌هرشیء است.» Metaphysics 10321 ترجمه W. D. Ross؛ هم‌چنین نگاه کنید به 1050b,2 ۱۰۳۲a43;10416b, 8 او فرم‌را همان عمل، انرژی، غایت و نیز عنصر پویای هستی می‌دانست. این کاربرد فرم ممکن است در نظر ما استعاری جلوه کند،اما در عهد باستان چنین حالتی نداشت.

این مفهوم در مابعدالطبیعه ارسطو جنبه‌ای اساسی دارد، اما نه ارسطو و نه پیروان اودر عهد باستان هیچ‌گاه از این مفهوم در قلمرو زیبایی‌شناسی استفاده نکردند.

لیکن در سده‌های میانه، وقتی فیلسوفان مدرسی در سده سیزدهم مفهوم ارسطویی فرم جوهری را پذیرفتند، آن را به قلمروزیبایی‌شناسی نیز کشاندند. این کار را با استعانت از این اندیشه قدیمی و ماٰخوذ از ژئودو دیونیزیوس انجام دادند که زیبایی راشامل تناسب صحیح و نیز جلای (claritas, splendor) اشیاء، هر دو، می‌دانست. مفهوم «جلا» با فرم ارسطویی یکی شد وبه این اندیشه عجیب انجامید که زیبایی‌شیء مبتنی بر ذات مابعدالطبیعی آن است که در هیأت ظاهری آن نمود یافته باشد.احتمالا نخستین کسی که این تعبیر را ارائه کرد آلبرت کبیر بود. به اعتقاد او زیبایی، عبارت بود از جلای فرم جوهری (فرم«د») در ماده، اما تنها در صورتی که از تناسب صحیح (فرم «الف») هم برخوردار باشد (ed. Mandonnet, v, 420-21).

این دیدگاه را مکتب آلبرت (Albertian School) و به ویژه اولریش استراسبورگی (Ulrich of Strassburg) حفظ کردند. اولب مطلب را چنین بیان کرد: «زیبایی هرشیء در فرم جوهری است.» (ed. Grabmann pp. 73-74) دیگر مکتب‌های هم‌عصر با مکتب آلبرت، نظیر مکتب فرانسیس و مکتب آگوستین به همین منوال می‌اندیشیدند. بوناونتورا این دیدگاه را پذیرفت و چنین استنباط کرد که چون زیبایی در فرم جوهری است، و چون هر موجودی دارای فرمی است، پس همه موجودات زیبایند:

کاربرد فرم «د» در زیبایی‌شناسی طی سده سیزدهم به اوج خود رسید و در همین سده هم پایان یافت. و اگر چه مشخصه‌سده‌های میانه در مرحله اوج آن دوران است، دیگر دوام نیافت، «فرم جوهری» همراه با کل فلسفه ارسطویی تا سده شانزدهم‌دوام آورد. اما دیگر چندان در قلمرو زیبایی‌شناسی مطرح نبود. البته هنوز هم می‌شد ردپاهایی از این اندیشه را تشخیص داد.مثلا در نوشته‌های وینچنزودانتی، عالم سده شانزدهم که می‌گفت: «شکل (shape) در هنر از intenzionaleperfetta forma سرچشمه می‌گیرد. (Danti Book I, chapter 11) هم‌چنین در نظریه‌های فدریکو زوکارو (Fderico Zuccaro) ، نقاش این سده مشاهده می‌کنیم که او طرح را با فرم، و فرم را با مثال (idea)، ضابطه و علم یکی می‌گیرد. (Book I, ch. 2) رد پای فرم ارسطویی در قلمرو زیبایی‌شناسی، طی سده‌های هفدهم و هجدهم ناپدید شد.

ف. بالدینوچی (F. Baldinucci)، در واژه‌نامه خود (۱۶۸۱)، فرم را اصطلاحی فلسفی، و نه زیبایی‌شناختی به‌شمار می‌آورد.ریشله (Richelet) نیز همین عقیده را دارد (۱۷۱۹). به تدریج در قلمرو زیبایی‌شناسی فرم «د» را کنار گذاشتند و قطعا در سده‌نوزدهم آن را به کار نمی‌بردند.

لیکن به نظر می‌رسد در سده بیستم، همین فرایافت، دوباره تحت عناوین مختلف، در کارهای نقاشان تجریدگرایی چون پ.موندریان و بن نیکلسون احیاء شد. وقتی موندریان می‌نویسد که «...هنرمند مدرن واقف است که احساس زیبایی، احساسی کیهانی و جهانی است.» و یا این که «هنر نو بیانگر عنصری جهانی در اشیاء است، چرا که کار آن، بازسازی روابط کیهانی‌است.» (Seuphor, p. 144) در آن صورت از فرمی سخن می‌گوید که شبیه «فرم جوهری» در نزد ارسطو است.

مورخ زیبایی‌شناسی هم‌چنین به این نکته توجه خواهد کرد که در قدیم، «فرم» را نه فقط برای

entelechy ارسطویی به کارمی‌بردند، بلکه در مورد مثل افلاطونی نیز از آن استفاده می‌کردند. مترجمان آثار افلاطون در سده‌های میانه، به همین ترتیب‌عمل کردند، که مترجمان آثار افلاطون در زبان‌های امروزین نیز به آنها تأسی کرده‌اند. ترجمه کردن «مثال» (eidos) به فرم تاحدودی توجیه‌پذیر است، چرا که در کلام روزمره یونانیان، «مثال»(idea = eidos) را به معنای «شکل» به کار می‌بردند و فرم «ب» را مراد می‌کردند. ولی در آن هنگام افلاطون معنای دیگری‌برای این واژه در نظر می‌گرفت. لیکن مترجمان افلاطون از همان مفهوم روزمره مثال [eidos] به معنای فرم، پیروی کردند. درنتیجه فرم به معنای متافیزیکی دیگری دست یافت، که این معنا هرگز به اندازه فرم «د» (به مفهوم entelechy)، در قلمروزیبایی‌شناسی باب نشد. بدیهی است که «مثال افلاطونی» نقش مهمی در تاریخ زیبایی‌شناسی ایفا کرده است، اما این نقش‌تحت عنوان «فرم» نبوده است.

تاریخچه فرم «ه» (فرم ماتقدم):

پنجمین مفهوم فرم را کانت پیش کشید. به نظر او فرم، نوعی ویژگی ذهن است که ما را وامی‌دارد تا اشیاء را در قالب «فرم»خاصی مشاهده کنیم. این فرم کانتی (که در اینجا با نام فرم «ه» از آن یاد می‌کنیم) مفهوم «ماتقدم» فرم است، ما این فرم را صرفابه این دلیل در اشیاء[=objects] می‌یابیم که از «طرف ذهن» بر آنها «تحمیل» می‌شود. فرم «ه» به یمن خاستگاه ذهنی‌اش، ازصفات نامتعارفی چون، کلیت و ضرورت برخوردار است.

۱) آیا کانت منادیی پیش از خود داشته است؟ آیا پیش از او کسی به این مفهوم از فرم واقف بوده است؟ مکتب ماربورگ، این‌مفهوم را به افلاطون نسبت می‌داد و مدعی بود که رویکرد «ماتقدم» او شبیه رویکرد کانت است. و نیز اینکه افلاطون «مثل»را فرم‌های ذهن می‌دانست. به نظر می‌رسد افلاطون در Theaetetus بر این تعبیر صحه می‌گذارد، لیکن، آثار او بیشتر تحت‌تأثیر فرایافت هستی‌شناختی است.

نیکولاس کوزانوس (Nicholas of Cusanus)، متفکر اوایل دوران رنسانس و پیرو افلاطون، درباره خصلت فرم در هنرچنین می‌اندیشید: «فرم، صرفا از هنر انسان منشاء می‌گیرد... هنرمند به تقلید از اشیاءطبیعی نمی‌پردازد، او فقط ماده را برای‌پذیرش فرم هنر آماده می‌کند.» به علاوه: «هر فرم قابل رؤیت، تصویر و شبیه فرم حقیقی و غیرقابل رویتی است که در ذهن‌وجود دارد» (Cosanus, p. 219). این ضابطه‌بندی در نظریه هنر دوران پیش از کانت، شاید بیش از دیگر ضابطه‌ها به مفهوم‌فرم و در نزد کانت نزدیک باشد.

۲) کانت ما را غافلگیر می‌کند. او در کتاب «نقد عقل محض»، به کشف فرم‌های «ماتقدم» علم در درون ذهن پرداخت.فرم‌هایی نظیر زمان و مکان و مقولاتی نظیر جوهر و علیت. وقتی بعدا در کتاب «نقد قوه داوری» (۱۷۹۰)، به نقد قضاوت‌زیبایی‌شناختی پرداخت، ممکن بود توقع داشته باشیم که او فرم‌های ضروری، کلی و پایدار ذهن را نیز کشف کند. اما عجیب‌اینجاست که کانت هیچ‌گونه فرم «ماتقدمی» را در زیبایی‌شناسی کشف نکرد که قابل قیاس با فرم «ماتقدم» در نظریه علم اوباشد. او بر این تصور نبود که زیبایی را فرم‌های پایدار ذهن تعیین می‌کنند، بلکه معتقد بود موهبت‌های منحصر به فرد مربوط‌به استعداد هنری، تعیین کنند زیبایی است. هم از

نظر کانت، زیبایی، فرم ذاتی (فرم «د») ندارد، زیبایی همیشه محصول نبوغ‌بوده و خواهد بود. خلاصه این که فرم‌های ماتقدم («ه») در قلمرو زیبایی‌شناسی نقشی بر عهده ندارند.

۳) جانشینان کانت نیز که نظریه‌های او را در سده نوزدهم بسط دادند، نتوانستند هیچ‌گونه فرم ماتقدمی را در قلمروزیبایی‌شناسی بازشناسند. لیکن در ربع آخر سده نوزدهم، یعنی در سال ۱۸۸۷، کنراد فیدلر، متفکری غیر کانتی، چنین‌فرم‌هایی را کشف کرد؛ او در فلسفه، پیرو ج. ف. هربارت (J. F. Herbart) بود. به عقیده او، دید (=Vision)، دارای فرمی‌کلی بود، درست به همان ترتیب که علم، به عقیده کانت، فرمی ماتقدم داشت. فیدلر پذیرفت که آدم ممکن است فرم صحیح‌دید را از دست بدهد، لیکن هنرمند، این دید صحیح را در اثرش حفظ می‌کند. دید هنری و هنرهای بصری، به خلاف آن چه‌کانت می‌پنداشت، نتیجه بازی آزادانه قوه تخیل نیستند، بلکه قوانین و فرم‌های دید (Vision) بر آنها حاکم است.

اما درک فیدلر از فرم‌های دید، هنوز مبهم بود. پیروان و جانشینان او تعریف روشن‌تری ارائه دادند؛ کسانی چون ا. فون‌هیلدبراند پیکرساز، دو مورخ هنر، یعنی ا. ریگل (A. Riegl) و ه. وولفین (H. Wolfiin) و ا. ریل (A. reiehl) فیلسوف.کتاب Problem der form (۱۸۹۳) اثر هیلد براند، نقطه عطف مهمی بود. او میان دو نوع فرم از انگاره‌های بصری، تفاوت‌قائل شد: فرم نزدیک (Nahblid) و فرم دور (Fernblid). به زعم او، تصویر یا انگاره واضح را فقط از دور می‌توان دید. فقط‌در آن صورت است که یک فرم دور و به هم پیوسته، نمایان می‌شود؛ فرمی که اثر هنری نیازمند آن است، فرمی که می‌تواند فرضیه زیبایی‌شناختی به بار آورد.

سرعت تغییر در نحله‌های هنری، به ویژه در سده نوزدهم، لاجرم این احساس را به وجود آورد که معلوم نیست هیچ شکل‌واحدی از دید هنری بتواند وجود داشته باشد، یعنی این شکل باید بیش از یکی باشد. در تاریخ هنر هم انواع مختلفی ازفرم‌ها جایگزین یکدیگر می‌شوند. نتیجه این شد که فرایافت تعددگرایانه (pluralistic) از فرم ماتقدم «ه» در هنر به وجود آمد،و به ویژگی بارز نظریه‌های هنر در نیمه اول سده بیستم، خاصه در اروپای مرکزی، تبدیل شد. در نتیجه، فرم «ه» تعداد زیادی‌فرم جایگزین دارد. این فرم‌ها، برخلاف نظریه فیدلر دائمی و بی‌زمان نیستند، بلکه با زمان مطابقت دارند و بنابه زمان‌های‌مختلف تغییر می‌کنند. این فرایافت بهتر از همه در ضابطه‌مندی وولفلین معلوم است. او انواع مختلف فرم‌های جایگزین را درگذار از رنسانس به باروک، به صورت گذار از [سبک] خطی به [سبک] تجسمی، و نیز از فرم بسته به فرم باز، توضیح داد.مکتب اتریشی، تحت هدایت ا. ریگل نوسانات هنر را بین فرم‌های چشمی (optical) وبساوشی [(haptical) لمسی یاحسی حرکتی (Kinesthetic) به شمار آورد. ج. اشلوسر (J. Schlosser) که [نظریه‌اش] به همین مکتب نزدیک است، فرم‌بلورین (crystalline) را در مقابل فرم سازمند (= ارگانیک) قرار داد. و. ورینگر (W. Worringer) فرم مجرد را در مقابل فرم‌هم‌دلانه (= empathetic) قرار داد [Abstraction und Einfuhling] و. دیونا (W. Deonna) فرم بدوی را در مقابل فرم‌کلاسیک جای داد. همه آنها اگر چه با هم اختلاف داشتند، اما فرم «ه» را در شکل تعددگرایانه‌اش پذیرفته بودند.