واژه‌ها

محمدرضا رحیم‌زاده

# واژه‌شناسی تاریخ هنر

## (۴) هنر (بخش نخست)

در این شماره از *گلستان هنر* در ادامهٔ مبحث واژه‌شناسی تاریخ هنر، پس از واژهٔ «تاریخ»، به واژهٔ «هنر» پرداخته‌ایم. واژهٔ «هنر» یکی از واژگان پرکاربرد مشترک در میان اهل نظر و عمل و عامهٔ مردم است و به همین سبب نیز بر معناهای متفاوت و متضادی دلالت کرده است و می‌کند. پرداختن به تاریخ هنر یا به دست دادن تعریفی از آن، ناگزیر متکی به موضعی نسبت به معنای هنر است. از این رو واژهٔ هنر یکی از واژگان کلیدی تاریخ هنر به شمار می‌آید. پرداختن به واژهٔ هنر به‌نحو کامل مستلزم ورود به حوزهٔ گسترده و پیچیدهٔ فلسفهٔ هنر است. در اینجا برای پرهیز از دشواریهای مباحث فلسفی مربوط به هنر، تنها به دلالتهای واژه «هنر» پرداخته‌ایم. تا آنجا که به فهم موضوع و درون‌مایه و صورت‌بندی تاریخ هنر کمک می‌کند.

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

در این شماره بخش نخست و گفتار نخست از بخش دوم مقاله را چاپ کرده‌ایم. ادامهٔ مقاله را در شمارهٔ آینده خواهید خواند.

«هنر» از واژگان کهن و پرکاربردی است که در بستر اندیشه‌های گوناگون بر معناهایی گوناگون دلالت کرده و مطابق آن معنای «تاریخ هنر» نیز دچار دگرگونیهایی شده است. گزارش مختصر حاضر از برخی از مهم‌ترین دلالتهای واژهٔ «هنر» این مدعا را تقویت می‌کند. در پرسش از معنای هنر و نسبت آن با انسان، ناگزیر باید به معیار «هنری» خواندنِ اشیا و امور پرداخت. از آنجا که معیار بدین معنا امری فلسفی است، برای فهم و دادن پاسخی بنیادین به این پرسش، لازم است به حوزهٔ فلسفه و به‌ویژه فلسفهٔ هنر گام بگذاریم. این کار از سویی در یک یا چند مقاله به انجام نمی‌رسد و از سوی دیگر، بسیار فراتر از موضوع این نوشتار، واژه‌شناسی تاریخ هنر، است. از این رو، در اینجا بر آن نبوده‌ایم که به معنای فلسفی هنر یا حتی به تاریخچه‌ای از هنر از منظر فلسفه‌های هنر مهم بپردازیم؛ بلکه متناسب با موضوع واژه‌شناسی تاریخ هنر، تلاش کرده‌ایم تا دلالتهای واژهٔ «هنر» را، تا آنجا که به فهم موضوع و درون‌مایه و صورت‌بندی تاریخ هنر کمک می‌کند، بررسی کنیم.

با این همه در مقدمهٔ این تلاش، گزارشی از تصور عقل سلیم[1] امروزین از هنر آورده‌ایم. این مقدمه در ظاهر شاید پیوندی مستقیم با خود واژهٔ «هنر» نداشته باشد؛ ولی از آنجا که یکی از بهترین راهها برای فهم تصورها و دلالتهای متفاوت با دلالتهای رایج امروز فهم دقیق‌تر تصور امروزین از هنر است، طرح این مقدمه را روا دانستیم. البته خواننده‌ای که این مقدمهٔ به‌نسبت طولانی را تکراری و ملال‌آور بیابد، می‌تواند به‌سادگی از آن بگذرد؛ زیرا مقدمه صرفاً تمهید است و بخش اصلی‌ای که به خود واژهٔ «هنر» اختصاص دارد از نظر سیر منطقی و استدلالی نوشتار به آن وابسته نیست.

(1) common sense

### ۱. مقدمه: تصور رایج از هنر

هنگامی که از مفهومی کلی مانند هنر سخن به‌میان می‌آید، بعید نیست که در خاطرات خود برای یافتن مصداقهای ملموس مواجهه با آن به جستجو بپردازیم. در این جستجو، چه بسا موزه یا نمایشگاهی هنری را به یاد آوریم، جایی که آثار و شاهکارهای هنری را به‌سان دستاوردهای فاخر ذوق و نبوغ و احساس و مهارت انسان نگاه می‌دارند و نمایش می‌دهند؛ یا جشنوارهٔ موسیقی یا سینما یا تئاتری

را، جایی که در آن آثار استادان پیشکسوت یا جوانان مستعد رشته‌های گوناگون هنری برای علاقه‌مندان اجرا می‌شود. این یادآوری و تداعی مایهٔ شگفتی نیست. بیشتر انسانها در چنین «مکانهای فرهنگی»ای خود را «مخاطب» هنر می‌یابند، چرا که همواره در آنجاها به بیشترین میزان در معرض هنر قرار گرفته‌اند. ما این «مکانهای فرهنگی» را به‌راستی میعادگاه انسان و هنر می‌دانیم؛ زیرا بر این باوریم که هنر در «اثر هنری»، یعنی در نتیجهٔ کار «هنرمند»، کالبد می‌یابد و ملموس می‌شود.

(2) cognoscenti

(3) dilettante

(4) artistic expression

(5) pure art

(6) functional art

در این مکانهای فرهنگی که ما را در معرض هنر قرار می‌دهند، مصداقهای هنر را کجا و چگونه می‌یابیم؟ شاید در قطعه‌سنگی یا تکه‌کاغذی بی‌جان که تنها ذوق و سلیقهٔ هنرمند زبردست به آن حس بخشیده و روح زندگی در آن دمیده است؛ یا ــ بسته به نوع هنر ــ در چیز دیگری همپایهٔ آن. بی‌گمان نه ارزش مادی مواد و مصالح به‌کاررفته در اثر هنری برای هنردوست اهمیتی دارد و نه کاربرد آن؛ و بی‌گمان بدان سبب نیست که او اثری را به هنر منسوب می‌کند و «هنری» می‌خواند. راستی چرا آثار هنری را، با آنکه فی‌نفسه ارزش مادی و کاربردی ندارند، گرامی می‌داریم؟ پاسخ متعارف هنرشناسان[۲] و هنردوستان[۳] به این پرسش کم‌یابیش چنین خواهد بود: «زیرا آثار هنری هم تأثیری خوش بر حواس و عواطف ما دارند و محظوظ‌مان می‌کنند و هم سبب بلوغ ذوق و سلیقه‌مان می‌شوند.»[۱] بدین معنا، ظاهراً صورت اثر هنری در «هنری» خواندنش بیشترین اهمیت را داراست. صورت اثر هنری، چه تندیسی از میکلانجلو، چه نگاره‌ای از بهزاد، چه تابلویی از رامبراند، پیش و بیش از هر چیزی بر حواس و احساس انسان اثر می‌گذارد و او را به‌تماشا می‌ایستاند و به تحسین وامی‌دارد. البته ما چیزها را تنها به سبب صورت بدیع و جالبشان یا ساخت استادانه‌شان به هنر منسوب نمی‌کنیم و «هنری» نمی‌خوانیم؛ چه در این صورت بایستی مثلاً منظره‌ای چشم‌نواز یا آواز دل‌نشین پرنده‌ای یا حتی سخت‌افزار رایانه‌ای پیچیده‌ای که در زمانی کوتاه از پس هزاران محاسبه برمی‌آید و چیزهایی مانند آنها را نیز اثر هنری می‌دانستیم.[۲] بی‌گمان عقل سلیم چنین چیزهایی را، جز از سر تسامح یا به‌استعاره، اثر هنری نمی‌خواند. اثر هنری راستین، به‌سان فراوردهٔ آگاهانه یا حتی نیمه‌آگاهانهٔ انسانی صاحب‌ذوق، اثری است که صورت آن «پیام» یا «احساسی» را به انسان منتقل می‌کند و بدین‌معنا همواره معطوف به مخاطب است. صورت طبیعی دل‌انگیز یا اثری مهندسی واجد مخاطب بدین معنا نیست و به‌همین سبب، به‌رغم صورت زیبا، آنها را اثر هنری نمی‌دانیم. بنا بر این، افزون بر ذوق و مهارت، «بیان هنری»[۴] نیز در «هنری» خواندنِ چیزها برای ما اهمیت دارد. بیان هنری بدین معنا معیاری است برای تمییز هنر از شبه‌هنر که در هنرهای ناب[۵] و هنرهای کاربردی[۶] کمابیش به‌نحوی مشابه صدق می‌کند[۳].

پس مطابق عقل سلیم، ذوق و نبوغ هنریِ هنرمند، استادی او در کار با مصالح و ابزار، و فصاحت و شیوایی بیان اثر سه عنصر تعریف‌کنندهٔ هنرند. این سه عنصر یکدیگر را تکمیل و تأیید می‌کنند.

نبوغ هنرمند سبب می‌شود که او بتواند چیزی را برتر از آنچه از پیش به‌صورت حاضر و آماده ممکن بوده تصور کند و به‌سان آرمان بطلبد. به‌سخن دیگر، نبوغ هنرمند امرِ عملاً ناشناخته و ناممکن را قابل تصور و ممکن می‌کند. نبوغ بدین معنا در کار با مصالح و ابزار به‌صورت استادی و مهارت، یعنی در «صناعت» هنری، نمایان می‌شود. هنرمند راستین بر اثر نبوغ ذاتی خود که در او انگیزه و پشتکاری بی‌بدیل به وجود می‌آورد، در کار با سنگ و تیشه یا رنگ و قلم یا صوت و ساز و دیگر مواد و ابزارِ هنری، به پایه‌ای می‌رسد که پیش از او دست‌نیافتنی می‌نمود. تاریخ هنر جهان، به‌ویژه از رنسانس تا کنون، چندان با اشتیاق و به‌وفور این‌گونه استادیها را شناسایی و گردآوری کرده و شناسانده است که در اینجا نیازی به ذکر مثال در این باره نیست.[۴] بی‌گمان استادی نابغه که برای پرورش مهارت خود در کار با مواد و مصالح و ابزار کوشیده است تا به مرتبه‌ای رفیع نایل شود، نکته‌هایی را درمی‌یابد که برای انسان عادی دیدنشان نیز میسور نیست. هنرمند راستین صناعت نیکوی خود را در خدمت بیان این نکته‌های ظریف و نغز قرار می‌دهد. این نکته‌ها درست به‌همان اندازه که به‌سادگی یافت نشده است، به‌سادگی به بیان نیز در نمی‌آید؛ پس هنرمند ناگزیر برای بیان یافته‌های ظریف و نغز خود زبانی پیچیده می‌سازد و به کار می‌گیرد. به‌همین سبب، زبان هنرمند نغزدست نمی‌تواند سرراست باشد، بلکه لازم است که آکنده از استعاره و تشبیه و کنایه و دیگر صناعات ادبی

و هنری باشد ــ صناعاتی که چنین هنرمندی بی‌گمان در آنها دستی توانا دارد. این‌چنین است که هنرمند نابغه و کار استادانه و بیان شیوا به یکدیگر تعلق می‌یابند و بر سر هم، «هنر» را در اثر هنری و انسان هنرمند تبیین می‌کنند.

صناعت ظریف تنها از هنرمندی صاحب ذوق و قریحهٔ ویژه و دارای انگیزه‌ای قوی برمی‌آید. تنها فردی با چنین ویژگیها و خصوصیات فردی و روانی است که نخستین دستاوردهای هنر خود را شایسته نمی‌بیند و می‌کوشد تا اثری بیافریند درخور امر والایی که باید بیان کند. چنین هنرمند برجسته‌ای بی‌گمان فردی «متفاوت» است. او سخت‌کوش و سخت‌گیر، پراحساس و حساس، نکته‌بین و نکته‌سنج است. او و انسانهای عادی متقابلاً شیوهٔ زندگی یکدیگر را درک نمی‌کنند. از این رو مطابق فهم همگانی، هنرمند به‌نحوی «گوشه‌گیر» است و جز به‌ضرورت در جماعت حاضر نمی‌شود. تاریخ هنر و شرح حال هنرمندان بزرگ این مدعا را تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که معیارهای گفتار و کردار برای هنرمند نابغه و انسان عادی همانند نیست. مطابق این تصور رایج، هنرمندان برای پرورش و تحقق ذوق و نبوغ هنری خویش خلوت‌نشینی را ترجیح می‌دادند. به‌همان اندازه که معیارهای زندگی هنرمندانه با معیارهای زندگی عادی تفاوت می‌کند و فهم آنها برای عوام دشوار است، فهم اثر هنرمند، یعنی فهم اثر هنری، نیز برای عوام ساده نیست. بیشتر انسانها چندان آشنا و آگاه و دقیق نیستند که بتوانند ظرافتهای نبوغ و ذوق هنری هنرمند و مهارتهای صناعت او و آنچه را فهمیده و بیان کرده درک و تحسین کنند؛ به‌ویژه امروز که آثار هنری فرهنگهای گوناگون به‌سادگی و به‌وفور در دسترس همگان است. پس بیشتر انسانها برای برخوردارشدن از بیان آثار هنری آمادگی کافی ندارند و نیازمند کسانی‌اند که ایشان را در این کار کمک کنند. هنرشناسان، از مورخان و منتقدان گرفته تا موزه‌داران و راهنمایان آثار تاریخی، این خیل بزرگ هنردوست ناآشنا یا کم‌آشنا را یاری می‌کنند. آنها با پرده‌برداشتن از گوشه‌های ناشناختهٔ زندگی هنرمندان (از زمان و مکان ولادت ایشان و آموزشهای هنری‌ای که دیده‌اند گرفته تا شادیها و غمها و پیروزیها و ناکامیهای زندگی‌شان) و بیان ظرایف مهارتهای آنها (از کمیت و کیفیت کارشان گرفته تا آنچه همعصران و اسلافشان دربارهٔ آنها اندیشیده‌اند و گفته‌اند و کرده‌اند و تحلیل و تبارشناسی سبک آثارشان) آگاهی کافی را برای هنردوستان فراهم می‌آورند. خیل تخصصهای گوناگونی که در خدمت تفسیر و سنجش آثار هنری و هنرمندان‌اند، از تاریخ و نقد هنر که سابقه‌ای بیش از بقیه دارند گرفته تا نشانه‌شناسی و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر، از این تصور نشئت می‌گیرد. همان‌گونه که گفتیم، چهرهٔ هنرمندان در سخن این مفسران و راویان هنر چنین ترسیم می‌شود: نابغه‌ای حسّاس، وارسته از زندگی روزمره و به‌ویژه کم‌توجه به امور مادی، غالباً گوشه‌گیر و سخت‌گیر در انتخاب دوست و همراه، و بسا ناشناس در همه یا بیشتر طول عمر خویش، همچنین معمولاً سخت‌گیر و منتقد دیگر انسانها[5].

زندگی هنرمندانه با زندگی انسانهای عادی تفاوت فراوان دارد؛ ولی این دو گونه زندگی متفاوت و مستقل به‌راستی مکمل یکدیگرند. انسانهای عادیْ مخاطبان چیزی‌اند که در اثر هنری بیان می‌شود. مطابق آن، زندگی عادی و هنرمندانه نیز به واسطهٔ این نسبت به یکدیگر وابسته‌اند. به همین سبب، هنر هم امری خاص و مخلوق فردیت خاص هنرمند صاحب‌ذوق است و هم امری است همگانی و از آنِ عامهٔ مردم. زندگی انسان به‌راستی در هر دوره و در هر جایی به کیفیتی ویژه، به‌گونه‌ای گزیرناپذیر با هنر آمیخته است. تحلیل و تفسیر این آمیزشْ دشوار، ولی فهم وجود آن آسان است. انسان در خانه و بیرون خانه، در حضر و سفر، در ساحتهای گوناگون زندگی، همه جا و همواره به‌شیوه‌ای با هنر در پیوند است. این پیوند در خلوت انسان و لحظه‌های تنهایی او نیز گسسته نمی‌شود؛ چه حتی خاطره‌ها و رؤیاهای انسان نیز با هنر هم‌نشین‌اند، شاید بیش از ساحتهای عینی و مادی زندگی او.

پیوند انسان و هنر چنان ریشه‌دار است که آثار هنری از مهم‌ترین راههای بیان و کشف هویت افراد و جامعه‌ها به شمار می‌رود. روحانیان و پیشوایان و جنگاوران قومها و قبیله‌ها با آرایشهای ویژه، خود را از دیگران متمایز می‌کردند ــ رسمی که هنوز نیز به‌شکلی تازه ادامه دارد. ملتها با آثار هنری‌ای همچون معماری و موسیقی هویت خویش را بیان می‌کردند و می‌کنند. دینهای بزرگ با گونه‌ای از هنر تعیّن یافته‌اند و حقیقت آنها از آن راه برای مؤمنانشان تجلی یافته و برای دیگران

عرضه شده است؛ مثلاً آیین هندو از راه موسیقی و رقص، مسیحیت از راه شمایل‌نگاری و معماریِ کلیسا، و اسلام از راه خوشنویسیِ آیات قرآن کریم و معماری مسجد. به همین گونه، هنر در خدمت بیان نهادهای انسانی نوین نیز بوده است، چنان‌که در دهه‌های گذشته، حکومتهایی از هنر چنین بهره‌ای برده‌اند. بهترین شاهد این مدعا موضع‌گیری موافق و مخالف حکومتها در برابر هنر و جریانهای هنری و هنرمندان است.[۶] انسانها و فرهنگها و ملتها حرمتِ دوستان را از راه گرامی داشتن آثار هنری آنان یا اهدای آثار هنری خود به آنان نشان داده‌اند و می‌دهند؛ و خشم خویش از دشمنانشان را نیز با ویران‌کردنِ آثار هنری آنان بیان کرده‌اند و متأسفانه هنوز نیز چنین می‌کنند. واژهٔ «هنر» به سبب این پیوند نزدیک میان هنر و فرد و جامعه در ساحتهای گوناگون، همواره یکی از پرکاربردترین واژگان مشترک میان عام و خاص و اهل نظر و اهل عمل بوده است.

نسبت نزدیک و ناگسستنی هنر و انسان، همانگونه که انتظار می‌رود، توجه اهل نظر را جلب کرده و بر اثر آن، اکنون عملاً نظریه‌های بی‌شماری در این باب وجود دارد. تنوع و اختلافی که پیش‌تر دیدیم در این نظریه‌ها نیز حضور دارد چنان‌که تنها با مروری بر برخی از مشهورترین نظریه‌ها در باب هنر، می‌توان تفاوتها و اختلافهای ظاهری و بنیادین آنها را آشکار کرد. نزد افلاطون، هنر شاعر نتیجهٔ فراموش کردن آگاهی و عقل انسانی اوست؛[۷] به‌سخن دیگر، نتیجهٔ گونه‌ای جنون که «جنون الهی» می‌خوانند:

> زیرا آدمی تا دمی که عقل و هوشش به‌جاست، نه شعر می‌تواند گفت و نه پیشگویی می‌تواند کرد. پس سخنهای زیبا که شاعران دربارهٔ موضوع شعر خود می‌سرایند [...] زادهٔ هنر انسانی نیست، بلکه ناشی از الهامی است خدایی.[۸]

در اروپای سده‌های میانه هنر راستین را، ظاهراً برخلاف افلاطون، برآمده از گونه‌ای عقلانیت می‌دانستند که اسکینتا[۷] (علم) می‌نامیدندش. سخنِ مشهور استادکار فرانسوی، ژان مینیو،[۸،۹] این نظر را بیان می‌کند: «هنر بدون علم هیچ است.»[۱۰] با این حال، معنای سخن مینیو، چنانچه در متن تفکر مسیحی سده‌های میانه تفسیر شود، چندان که در آغاز می‌نماید از سخن افلاطون دور نیست. سخن او بی‌گمان به سخن افلاطون بسیار نزدیک‌تر است تا سخنی دیگر که در همان زمان در اروپا به‌آرامی رواج می‌یافت و اصحاب آنْ هنر و علم را ــ تنها به‌ظاهر موافق با افلاطون ــ دو چیز جدا از هم می‌انگاشتند.[۱۱]

تنوع و اختلاف یادشده در عرصهٔ قضاوت در بارهٔ جایگاه هنرمند و معیار ارزش اثر هنری نیز حضور دارد. افلاطون هنرمند را شایستهٔ حضور در آرمان‌شهر خود ندانست؛[۱۲] چرا که (چنان‌که در رسالهٔ *جمهور* بیان کرده) هنرمند موجودات واقعی را صرفاً «بازنمایی»[۹] می‌کند و همواره از حقیقت آنها دور است.[۱۳] از نیمهٔ سدهٔ نوزدهم، درست برخلاف نظر افلاطون، «بازنمایی» در کانون توجه تاریخ و نقد هنری قرار گرفت و معیار قضاوت عالمانه در بیشتر رشته‌های هنری شد. بنا بر این، مطابق این نظر جدید، هنرمند برجسته به سبب مهارتش در بازنمودن واقعیتهای عینی و ذهنی و نوآوری در شیوهٔ بازنمایی گرامی داشته می‌شود.[۱۴] از این دست اختلافها در تاریخ‌نگاری و نقد هنر بسیار است. گاه، مثلاً در عصر روشنگری، «ذوق» فردی هنرمند و کیفیت جلوهٔ آن در اثر هنری برای نظریهٔ هنر اهمیت داشت و گاه، مثلاً در پایان سدهٔ نوزدهم تا میانهٔ سدهٔ بیستم (به‌ظاهر خلاف نظر پیشین) دست‌کم در برخی از محافل هنری، تعهد و مسئولیت اجتماعی هنرمند را برجسته می‌دانستند.

مثالهای بالا را عمداً چنان انتخاب کردیم که بتوانیم لایه‌های متفاوت شباهت و اختلاف میان نظرها را در طول تاریخ بهتر نشان دهیم؛ اما نباید پنداشت که اختلاف دیدگاهها در باب هنر، آن‌گونه که از ظاهر مثالهای یادشده برمی‌آید، تنها میان نظرهایی دیده می‌شود که در زمانها و مکانهای دور پدید آمده است. اختلاف نظرهای بنیادین میان صاحب‌نظران و استادان همعصر به‌راستی کم نیست. نگاهی به آراء رایج میان صاحب‌نظران و متخصصان هر یک از رشته‌های هنری، از موسیقی و ادبیات گرفته تا معماری و نقاشی، در چند دههٔ گذشته، مثالهایی فراوان از تقابلهای بنیادین میان نظریه‌ها و رویکردهای همعصر با هم به‌دست می‌دهد.

تحول صورت و محتوای نظرها و نظریه‌های موجود در باب هنر و کار هنری و هنرمند از جهان باستان تا دوران معاصر به‌راستی شگفتی‌انگیز است؛ حتی در یک محدودهٔ جغرافیایی نسبتاً کوچک. راستی چه همانندی‌ای

(7) scientia

(8) Jean Mignot

(9) re-presentation

میان معنای هنر و کار هنری و هنرمند در یونان باستان و اروپای سده‌های میانه و هنر مدرن و هنر مفهومی معاصر می‌توان یافت؟ با وجود اختلاف ماهوی میان معناهای یادشده، حتی نمی‌توانیم در باب «تفاوتی معنادار» میان آنها پرسش کنیم. چنین می‌نماید که تنها چیزی که «هنر» را به‌سان امری واحد و ثابت معنا می‌بخشد «نسبت هنر با انسان» است؛ به‌سخن دیگر، اینکه هنر همواره از راهی با انسان نسبت دارد. این سخن بدان معنا نیست که ما انسان را «مبنا»ی هنر می‌دانیم. این سخن بی‌گمان دربارهٔ گونه‌ای از هنر یا تصوری از آن، به‌ویژه تصور امروزین از هنر، درست می‌نماید؛ ولی حتی در این صورت نیز نمی‌تواند فرض اولیهٔ پژوهش در باب معنای هنر باشد که مقصود این نوشتار است. بنا بر این، مقصود ما از بیان اینکه انسان و هنر با یکدیگر نسبت دارند آن نیست که انسان الزاماً مبنای تعیین و تحدید هنر است؛ گرچه این تصور یکی از نسبتهای ممکن به‌شمار می‌آید.

شبههٔ دیگری نیز هست که لازم است در اینجا آن را مطرح کنیم و در رفع آن بکوشیم. این شبهه از شیوهٔ طرح پرسش در این نوشتار برآمده است. از آغاز این نوشتار، هنگام تبیین عناصر هنر از منظر تصور رایج کنونی و سپس در بیان پیوند ناگسستنی انسان و هنر و مرور نظرهای متفاوت و متضاد دربارهٔ هنر، بنا به مورد، تلاش کردیم سخن را با مثالهایی ملموس‌تر و روشن‌تر کنیم. در بیان پیوند ناگسستنی انسان با هنر مثال‌آوردن را لازم ندیدیم؛ چرا که این پیوند بدیهی می‌نماید و روشن است که انسان در خلوت و جمع با گونه‌های بی‌شمار هنر، از ادبیات و موسیقی گرفته تا تندیسگری و معماری، در پیوند است. نظرهای موجود در باب هنر را با مثالهایی از سخن فیلسوف در باب شعر و سخن استاد بنّا در باب هنر و معماری و سخن دولتمرد در باب نقاشی و تندیسگری و مانند آنها روشن کردیم. باید به یاد داشته باشیم که در بداهت ظاهریِ مفهوم نسبت انسان و هنر و نیز در منطق حاکم بر انتخاب سخنانی از صاحب‌نظران در باب هنر، تأثیری هرچند گنگ و مبهم از تصوری امروزی از هنر هست. به سخن دیگر، پیش‌فهمی از چیستی هنر بر کیفیت طرح پرسش ما در باب هنر اثر گذاشته است. حضور این پیش‌فهمْ قطعی و ناگزیر و احتمالاً مفید است؛ ولی بی‌گمان باید در رفع تأثیر آن بر نتیجهٔ پرسش از چیستی هنر کوشید. اگر چنین کوششی نکنیم، در پایان چیزی بر عمق و وسعت نظر ما افزوده نخواهد شد و تلاش ما تنها «قانع»مان خواهد کرد که آنچه از پیش می‌دانستیم برترین و تنها دانش ممکن در باب هنر است. پیش‌فهم امروزین از هنر را به‌روشن‌ترین شکل در دایرةالمعارفها می‌یابیم. مثلاً در *دایرةالمعارف بریتانیکا* دربارهٔ هنر چنین آمده است:

> حالتهایی از بیان که در آنها، مهارت و تخیل را برای آفریدن اشیا و محیطها و تجربه‌های زیبایی‌شناختی قابل‌اشتراک با دیگران به خدمت می‌گیرند.
> مقوله‌های سنتی هنر عبارت است از ادبیات (شامل شعر و درام و داستان و مانند آنها)، هنرهای بصری[۱۰] (نقاشی و ترسیم[۱۱] و تندیسگری و جز اینها)، هنرهای گرافیک[۱۲] (نقاشی و ترسیم و طرّاحی[۱۳] و دیگر صورتهای قابل‌بیان در دو بعد)، هنرهای حجمی[۱۴] (تندیسگری و اندام‌سازی[۱۵])، هنرهای تزیینی (میناکاری و طراحی اثاث و موزاییک و مانند اینها)، هنرهای نمایشی (تئاتر و رقص و موسیقی)، موسیقی (به منزلهٔ آهنگ‌سازی)، و معماری (که غالباً شامل طرّاحی داخلی است).»[۱۵]

(10) visual arts
(11) drawing
(12) graphic arts
(13) design
(14) plastic arts
(15) modeling

این پیش‌فهم سبب می‌شود که ما از پیش، کارهایی همچون شاعری و نقاشی و تندیسگری و معماری و موسیقی و تئاتر و گرافیک را «هنر» بشناسیم و فقط دربارهٔ آنها پرسش کنیم. لازم است به یاد بسپاریم که این پیش‌فهم از هنر و مصداقهای آن تنها می‌تواند «آغاز» تأمل در باب واژهٔ هنر باشد و ما نیز باید آماده باشیم که هنگام لزوم در آن تجدید نظر کنیم؛ ولی آیا لزوم چنین آمادگی‌ای دلیلی دارد؟ پاسخ به این پرسش بستگی دارد به موضع انسان هنگامی که به هنر می‌اندیشد. برای تداوم حرکت بر امتداد تصور کنونی از هنر، بی‌گمان نیازی به این آمادگی برای تجدید نظر نیست ولی برای فهم مبنای تصورهای امروزین و تصورهای گذشته و آینده از هنر این آمادگی ضرورت دارد. نشانه‌هایی که از دلالتهای متفاوت با دلالت کنونی واژهٔ «هنر» در کاربردهای گذشتهٔ آن در زبانهای گوناگون می‌یابیم ما را بر پذیرش موضع دوم، یعنی موضع پرسشگرانه، ثابت‌قدم‌تر می‌کند. با شرحی که دربارهٔ تصور رایج از هنر و هنرمند به دست دادیم، این بیت شیخ اجل سعدی را گیج‌کننده خواهیم یافت:

صوفی و کنج خلوت سعدی و طرف صحرا
صاحب‌هنر نگیرد بر بی‌هنر بهانه[۱۶]

آیا آن صوفی هنرمند است که کنج خلوت را چون هنرمندان امروز برمی‌گزیند یا سعدی که به‌خلافِ او طرف صحرا را؟ و آیا، مطابق تصور رایج، نباید هنرمند بر بی‌هنران خرده گیرد؟ پس چرا سعدی، که می‌دانیم مردی صاحب‌هنر است، می‌گوید صاحب‌هنر بر بی‌هنران خرده نمی‌گیرد؟ در سخن اندیشمندان متقدم ایرانی، به‌ویژه نزد عرفا، این معنا را کم نمی‌یابیم.[۱۷] مثلاً برخلافِ اهمیت صورت اثر هنری در تصور امروزین، سعدی، که در زمانهٔ خود نیز به سخنوری و سخن‌آوری شهرت داشت، چنین صورت شعر خود را در برابر حقیقت آن بی‌ارزش و مانع معرفی کرده است:

نه صورتی است مزخرف عبارت سعدی
چنان‌که بر در گرمابه می‌کند نقاش
که برقعی است مرصع به لعل و مروارید
فروگذاشته بر روی شاهد جماش[۱۸]

سعدی در این دو بیت صورت اثر هنری خود را چون روبندی جواهرنشان واجد اعتبار دانسته، ولی این اعتبار را همچون نقابی بر چهرهٔ حقیقت هنر خود به‌سان مانعی چشم‌نواز و هوش‌ربا معرفی کرده است. سعدی از ما دعوت می‌کند که در صورت پرپیچ‌وخم اشعار او سردرگم نشویم و متوجه اصل آن، یعنی آن زیباروی گریزپا باشیم؛ یعنی چنان باشیم که در غزلی دیگر توصیف کرده است:

تنگ‌چشمان نظر به میوه کنند
ما تماشاکنان بستانیم
تو به سیمای شخص می‌نگری
ما در آثار صنع حیرانیم[۱۹]

حکیم فردوسی در *شاهنامه* بارها واژهٔ هنر را به‌کار برده؛ ولی هیچ‌گاه معنایی همانند معنای امروزین هنر مقصود او نبوده است. بخشی از داستان انوشیروان و بزرگمهر حکیم، که در آن شش بار واژهٔ «هنر» آمده، گویای این مدعاست:

کسی را که مغزش بود پرشتاب
فراوان‌سخن باشد و دیریاب
چو گفتارِ بیهوده بسیار گشت
سخن‌گوی در مردمی خوار گشت
هنرجوی و تیمار بیشی مخور
که گیتی سپنج است و ما بر گذر
همه روشنیهای تو راستی است
ز تاریّ و کژّی بباید گریست
دل هرکسی بندهٔ آرزوست
و زو هر یکی را دگرگونه‌خوست
سر راستی دانش ایزد است
چو دانستیش زو نترسی بد است
[...]
چنین گفت کسری به بوزرجمهر
که از چادر شرم بگشای چهر
سخن‌گویِ دانا زبان برگشاد
ز هرگونه دانش همی‌کرد یاد
نخست آفرین کرد بر شهریار
که پیروز بادا سر تاجدار
دگر گفت مردم نگردد بلند
مگر سر بپیچد ز راه گزند
چو باید که دانش بیفزایدت
سخن یافتن را خرد بایدت
درِ نام جستن دِلیری بود
زمانه ز بددل به سیری بود
و گر تخت جویی هنر بایدت
چو سبزی بود شاخ و بر بایدت
چو پرسند پرسندگان از هنر
نشاید که پاسخ دهیم از گهر
گهر بی‌هنر ناپسند است و خوار
برین داستان زد یکی هوشیار
که گر گل نبوید به رنگش مجوی
کز آتش بروید مگر آب جوی
توانگر به بخشش بود شهریار
به گنج نهفته نه‌ای پایدار
به گفتار خوب ار هنر خواستی
به کردار پیدا کند راستی
فروتر بود هرکه دارد خرد
سپهرش همی در خرد پرورد
چنین هم بود مردم شاددل
ز کژّیش خون گردد آزاددل
خرد در جهان چون درخت وفاست
و زو بار جستن دل پادشاست
چو خرسند باشی تن‌آسان شوی
چو آز آوری زو هراسان شوی
مکن نیک‌مردی به جان کسی
که پاداش نیکی نیابی بسی
گشاده‌دلان را بود بخت یار

انوشه کسی کو بود بردبار
هر آن کس که جوید همی برتری
هنرها بباید بدین داوری
یکی رای و فرهنگ باید نخست
دوم آزمایش بباید درست
سیُم یار باید به هنگام کار
ز نیک و ز بد برگرفتن شمار
چهارم که مانی به‌جا کام را
ببینی ز آغاز فرجام را
به پنجم اگر زورمندی بود
به تن کوشش آری بلندی بود
و زین هر دری جفت گردد سخُن
هنر خیره بی‌آزمایش مکن
از آن پس چو یارت بود نیک‌ساز
برو بر به هنگامت آید نیاز
چو کوشش نباشد تن زورمند
نیارد سرِ آرزوها به بند
چو کوشش ز اندازه اندر گذشت
چنان دان که کوشنده نومید گشت
خوی مرد دانا بگوییم پنج
کز آن عادت او خود نباشد به رنج[20]

در اینجا فردوسی به نقل از بزرگمهر پنج شرط برای داوری دربارهٔ هنرمندی انسان آورده است:

۱. رای و فرهنگ، یعنی برخورداری از بینش و آهنگ این داشتن[21]
۲. آزمایش، یعنی به مخاطره افتادن و پیروز برآمدن؛ فردوسی بارها «آزمایش» را همراه «هنر» آورده است[22]
۳. استواری و یار بودن و یار ماندن به‌هنگام کار و مخاطره؛ یعنی یک‌دل و صادق بودن
۴. پیش‌بینی و فرجام‌بینی، یعنی عاقبت‌اندیشی که شرط شجاعت و دلاوری راستین است[23]
۵. کوشش به تن، یعنی عمل کردن به آنچه شرط هنر است.

کدام‌یک از این شرطها برای هنرمند بودن مطابق تصور امروزین اهمیت دارد؟ چنین نمی‌نماید که بتوان همراهی‌ای، گرچه اندک، میان این تصور فردوسی از هنر و تصور امروزین یافت.

افزون بر دلالتهای متفاوت واژهٔ هنر در متون اندیشمندان متقدم فارسی‌زبان، می‌توان این پرسش را به‌پشتوانهٔ رساله‌های گوناگونی چون آثار پرشمار آناندا کوماراسوامی[16] در باب هنر؛ رساله‌های مارتین هایدگر[17] در باب هنر، به‌ویژه سرآغاز کار هنری[24] و پرسش از تکنولژی[25]؛ هانس‌ـگئورگ گادامر[18] در رساله‌هایی از او که در کتاب معناداربودن امر زیبا[26] گرد آورده‌اند؛ و همچنین اومبرتو اکو[19] در کتاب هنر و زیبایی در قرون وسطا[27] پرسشی ممکن و مفید دانست.

(16) Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947)
(17) Martin Heidegger (1889-1976)
(18) Hans-Georg Gadamer (1900-2002)
(19) Umberto Eco (1932- )

## ۲. دلالتهای واژهٔ «هنر» در زبانهای هند و اروپایی

### ۲-۱. هنر و حُسن

واژهٔ «هنر» در زبان فارسی و برابرهای آن در دیگر زبانهای هند و اروپایی ریشه‌های متفاوتی دارند؛ ولی کمابیش بر یک معنا یا معناهایی مشابه دلالت می‌کنند. مثلاً واژهٔ ایتالیایی l'arte، واژهٔ فرانسوی l'art، واژهٔ اسپانیایی el arte، و واژهٔ انگلیسی art که همگی به معنای «هنر»ند، به‌واسطهٔ واژهٔ لاتین ars از ریشهٔ هند و اروپایی ar گرفته شده‌اند؛ ولی واژهٔ آلمانی die Kunst به معنای «هنر» از ریشهٔ هند و اروپایی ğnə؛ و واژهٔ روسی iskusstvo به‌همین معنا از ریشهٔ هند و اروپایی sko است. به‌رغم این تفاوت ریشه‌ها، مدلول این واژگانْ مشترک و مشابه است.[28] از سوی دیگر، چه بسا واژگانی که علی‌رغم شباهت لفظی و هم‌تبار بودن، بر معناهای متفاوتی دلالت می‌کنند. مثلاً با نگاهی گذرا به دلالتهای واژهٔ فارسی «هنر» تا دهه‌های آغازین سدهٔ حاضر و مقایسهٔ آن با دلالتهای کنونی آن معلوم می‌شود که طی چند دهه، تحولی عظیم در معنای «هنر» در زبان فارسی پدید آمده است.[29] بنا بر این، هنگام بررسی واژهٔ هنر لازم است مراقب باشیم که شباهت یا تفاوت ظاهری واژگان گمراه‌مان نکند.

در زبان فارسی، واژهٔ «هنر» برگرفته از واژهٔ اوستایی *hunara* است. این واژه از دو جزء *hu* و *nara* تشکیل شده است. جزء نخست، *hu* با *su* در سانسکریت هم‌ریشه و به معنای «خوب» است. خویشاوندی این دو واژه با واژهٔ فارسی «خوب» و واژهٔ انگلیسی good و واژهٔ آلمانی gut به معنای «خوب» نامحتمل نیست.[30] جزء دوم واژه، *nara* به معنای انسان است. «نَرَه» ریشهٔ واژهٔ امروزین «نر» به معنای جنس مذکر است؛ ولی مانند نظیرهای

آن در زبانهای گوناگون، عموماً بر انسان و نوع بشر نیز دلالت می‌کند.[۳۱] کاربرد واژهٔ «نره» در اینجا متضمن معنای قابلیت و فاعلیت و فعّالیت است که جنبه‌ای است متمایز از سایر جنبه‌های وجودی انسان؛ از جمله «میرا بودن» که در واژهٔ «مرد» حضور دارد و «انس گرفتن» یا «فراموشکار بودن» که هر دو در واژهٔ «انسان» حضور دارد و دیگر جنبه‌های وجودی ممکن انسان که با واژگان دیگر بیان می‌شود. بنا بر این، *hunara* در اوستایی را می‌توانیم معادل عبارت «نیک‌پدیدارکنندگی» بدانیم. چنانچه از تفاوت ظریف یادشده میان معنای «نره» و «مرد» بگذریم، می‌توانیم هنر را ــ به‌شیوهٔ مرسوم‌ترــ معادل ترکیب ساده‌تر «نیک‌مردی» نیز بگیریم.[۳۲] از اینجا درمی‌یابیم که ایرانیان باستان مرتبه‌ای از مرتبه‌های وجودی انسان را هنر می‌نامیدند؛ یعنی نیک‌بودن را که ماهیتاً امری درونی و انفسی است. همین آگاهی از معنای اصیل واژهٔ «هنر» در زبان فارسی به‌خوبی تحول عظیم معنایی این واژه را در زبان فارسی نشان می‌دهد.

معیار تعیین هنر و امر هنری در ایران باستان، چنان‌که از اوستا و متون اوستایی برمی‌آید، «نیکی» است؛ پس مناسب است که برای فهم معنای هنر نزد ایرانیان باستان، نخست به معنای نیکی نزد ایشان بپردازیم. نیکی در ظاهرْ صفتی است پسندیده و در مقابل بدی؛ بدین معنا که بهتر است انسان با آگاهی و اختیار، این صفت پسندیده را کسب کند و صفتهای بد و ناپسند را واگذارد. ایرانیان باستان نیکی را به معنایی اصیل‌تر از معنای یادشده می‌فهمیدند و آن را متضمن سعادت انسان می‌دانستند. سه اصل مشهور آیین مزدیسنا ، یعنی پندار نیک[۲۰] و گفتار نیک[۲۱] و کردار نیک[۲۲]، نیز راه سعادت انسان را نشان می‌دهند، نه صرفاً سه خوی پسندیده را از میان سایر خویهای نیکو و مستحب. آنچه مایهٔ سعادت انسان است ناگزیر امری حقیقی و واقعی است؛ پس نیکی بدین معنا همان حقیقت، یعنی «راستی» است. موجودات عالم از آن جهت که «هستند» راست‌اند؛ به‌سخن دیگر هستی و راستیِ موجودات با یکدیگر نسبت دارد، زیرا آنها تسلیم حقیقت‌اند.[۳۳] بر همین مثال، نیستی با ناراستی نسبت دارد؛ به‌سخن دیگر با «نه–هستی»، چنان‌که خود واژهٔ «نیستی» به معنای «عدم» این مفهوم را به‌خوبی بیان می‌کند. انسانِ تسلیم حقیقت و واقعیتْ انسانی است که

(20) *humata*
(21) *hūxta*
(22) *hvarshta*

هست، پس نماد راستی است و نیک است و سعادتمند؛ ولی انسان گردن‌کش و فخورْ ناراست و کژ است و ناسعادتمند. صفت این‌گونه انسان در اوستا «دروغ» است. دروغ چیزی است که نیست، یعنی با اهریمن نسبت دارد؛ زیرا اهورا همهٔ هستی است. نیکی و راستی و هستی، مطابق تعالیم اوستا، نابدی و ناراستی و نا–ناهستی نیستند؛ چرا که این سه اهریمنی و دروغ‌اند، پس نیستند. خلاف این جمله درست است: بدی و کژی و نیستی همان نانیکی و ناراستی و ناهستی است. به‌سخن دیگر، نیکی همواره صفت وجودی است، صفت آن است که هست، یعنی به‌راستی هست و به «راستی» گواه می‌دهد. پس نیکی در یک معنا، خصلت بنیادین چیزها و بخش و بهرهٔ وجودشان است که به آنها «بن می‌دهد». بخش و بهرهٔ وجود انسان در «شدن»، یعنی در «نیک‌شدن»، تحقق می‌پذیرد.

در زبان انگلیسی نیز good به معنای «نیک» با gather به معنای فراهم‌آوردن هم‌ریشه است. واژهٔ good برگرفته از واژهٔ انگلیسی و هلندی و ساکسون کهن gōd و از راه آن برگرفته از واژهٔ آلمانی عالی کهن guot است، که در آلمانی امروزین به gut به معنای «خوب» بدل شده است. این واژهٔ آلمانی از ریشهٔ ghedh به معنای «به وحدت رساندن» و «گرد آوردن» و «متصل کردن» است. ریشهٔ ghedh با gadhya در سانسکریت، به معنای «آنچه که موجود بدان قوام می‌گیرد»، هم‌خانواده است و در واژگانی مانند واژهٔ آلمانی کهن godaz به معنای «مناسب» و «جور»، و انگلیسی کهن tōgædere به معنای «با هم» که از واژگان انگلیسی کهن gæd به معنای «همراهی» و gegada به معنای «همراه» گرفته شده و امروز به together بدل شده است و ریشهٔ آلمانی gaduri به معنای «هم‌پیکر»، و انگلیسی کهن gad(e)rian به معنای «فراهم‌آوردن» و «گرد آوردن» که امروز به gather بدل شده و ریشهٔ آلمانی gaduron به همان معنا دیده می‌شود. به‌سخن دیگر، «نیک بودن» و «بودن» و «یکه بودن» در زبانهای اروپایی از یک ریشه‌اند.

راستی معیار نیک‌بودن است. واژگان زبانهای هند و اروپایی در این باره نیز یکدیگر را تأیید می‌کنند. «راست» به معنای حقیقی و مستقیم و بی‌انحراف و مقابل چپ و مقابل کژ و مقابل دروغ و برحق و واقعی و درست و کامل و به‌اندازه و متناسب و عادل و بجا و

عادلانه است.[۳۴] در این معناها، نسبت راست با راست در برابر چپ، و مستقیم، و عدل و داد، و مطابق قانون حقیقی بودن، و بجا و بداد بودن دیده می‌شود. این معناها در واژهٔ انگلیسی right نیز هست.[۳۵] شکل انگلیسی کهن این واژه (riht) و هلندی کهن آن (riuht) در اصل به معنای ناکژ و استوار و کشیده، و همچنین در مورد انسان و رفتارهای او به معنای درست و مطابق عدل و داد و قانون (تکوینی) و واقعی و حقیقی بوده و سپس در سدهٔ نوزدهم به معنای قابل‌اعتماد نیز به کار رفته است.[۳۶] واژهٔ انگلیسی right و آلمانی richtig و اسپانیایی correcto و واژگان فرانسوی correctement و directement از راه واژهٔ گوتیک raihts به واژهٔ آلمانی عالی کهن reht به معنای «راست» و واژگان لاتین rēctus به معنای «مستقیم» و «راست» و regere به معنای «هدایت به راه راست» و «راهنمایی» و «حکومت» و rogare به معنای «دست طلب دراز کردن» و «پرسیدن» می‌رسند.[۳۷] اینها همه برگرفته از واژگان یونانی oregein به معنای «امتداد» و «راستا» (به معنای راست ماندن و حقیقی ماندن) و orektós به معنای «مستقیم»اند.

امتداد و راستا بیش از هر چیز در راه، به‌ویژه در راه راست، تجلی پیدا می‌کند؛ یعنی در چیزی که امتداد دارد و انسان را هدایت می‌کند و بر راه و سلوک او حاکم است. چنین راه راستی انسان را به سعادت می‌رساند و سعادتمند می‌کند. از این رو در بسیاری از دینها، از جمله دین اسلام، سعادت با راه نسبت دارد. مسلمانان هر روز دست‌کم ده بار از خداوند می‌خواهند که آنها را به صراط مستقیم، یعنی راه راست، راه کسانی که مشمول نعمت خداوندند، هدایت کند و از راه آنان که مغضوب و گمراه‌اند دورشان بدارد. در دین اسلام، روندگان راه راست در قیامت از «اصحاب یمین» خواهند بود، یعنی آنان که کارنامه‌شان را از دست راست می‌گیرند. اصحاب یمین که خوش‌یُمن و خوش‌بخت‌اند، در دنیا پادشاه نفس خود بوده‌اند و در جهاد بر ضد نفس امّاره، یعنی در جهاد اکبر، قاهر و قادر شده‌اند. مطابق تعالیم قرآن، سروری و پادشاهی و جهاد و کارزار و قدرت و راستی (مقابل چپ بودن) و خوشبختی و عاقبت نیک و حکومت راستین و راستی و درستی با یکدیگر نسبت دارند. چنین نسبتی در واژگان زبانهای هند و اروپایی نیز دیده می‌شود. واژگان یونانی oregein و orektós از ریشهٔ هند و اروپایی *rel* و *reg* اند که واژهٔ right به معنای راست و درست برگرفته از آنهاست. این دو، ریشهٔ واژگان royal و regal و rial و real به معنای امر یا چیز یا کس منسوب به پادشاهی و حکومت و سلطنت و real به معنای حقیقی و correct به معنای صحیح و به‌قاعده و reign و rule به معنای حکمرانی و پادشاهی نیز هستند. این واژگان با rich به معنای ثروتمند هم‌ریشه‌اند. معنای اصیل واژهٔ rich قاهر و قدرتمند و آزموده است؛ چنان‌که در شکلهای آن در انگلیسی کهن rīće و هلندی کهن rīke و اسلاویایی کهن rīki و آلمانی عالی کهن rīchi و گوتیک reiks دیده می‌شود. واژهٔ اخیر از راه زبان آلمانی با واژهٔ سلتی rix و لاتین rex و ایرلندی کهن rí به معنای پادشاه مرتبط می‌شود. شکل امروزین این واژه را در re ایتالیایی و roi فرانسوی و rey اسپانیایی به معنای «پادشاه» می‌بینیم. این واژگان با واژهٔ هندی rājā به معنای رئیس و از راه آن با واژگان سانسکریت rājan به معنای پادشاه و rāj به معنای پادشاهی rājni به معنای پادشاه مؤنث و rāni به معنای ملکه هم‌خانواده‌اند. سرانجام، آخرین معنای حاضر در ریشهٔ reg عبارت است از «ساختن» و «متصل ساختن»، که نشانه‌اش را در واژهٔ انگلیسی erect به معناهای یادشده می‌یابیم که برگرفته از واژهٔ لاتین regere به معنای «هدایت» است.

اکنون، بر پایهٔ معنای «نیکی» و «امر نیک»، می‌توان به ترکیب «نیک‌پدیدارکنندگی» و «نیک‌مردی»، یعنی «هنر»، در زبان فارسی پرداخت.

نخستین معنای هنر، چنان‌که می‌توان از نسبت آن با امر نیک و نیک‌مردی انتظار داشت و در کاربرد آن در متون متقدم دید، «فضیلت» و «حسن» و «محمدت» است؛ یعنی صفات نیک و پسندیدهٔ انسان در مقابل صفات ناپسند و عیبها و نقصها. «هنر» بدین معنا در بیشتر متون نثر و نظم حکمی و اخلاقی و در ضرب‌المثلها بسیار رایج بوده است. شیخ رئیس ابوعلی سینا در *الهیات دانشنامهٔ علائی* هنر را بدین معنا به‌کار برده است:

> هیچ فعل نکنیم ما بر این صورت بی هیچ غرضی؛ زیرا که هر چند که فایدهٔ کسی دیگر خواهیم، آن قِبَل را خواهیم تا ما را بدان یا نیک‌نامی حاصل شود یا چیزی که آن اولی‌تر است بکنیم تا ما را اختیار نیکو بود و

کنندهٔ واجب باشیم، که کردن واجب منقبت و فضیلت و هنر است ما را، که اگر نکنیم، آن مَحمَدت و آن هنر و آن فضیلت ما را نبود و علی کل حال، آن فایدهٔ کسی را طلب کردن غرض بود.[۳۸]

و نیز در *ظفرنامه*:

[بزرجمهر را] گفتم کدام راست است که نزدیک مردم خوار نماید؛ گفت عرض هنر خود کردن.[۳۹]

[بزرجمهر را] گفتم هیچ هنر نبود که به هنگامی عیب گردد؛ گفت سخاوتِ با منّت بود.[۴۰]

در *تاریخ بلعمی*، هنر با صراحت به معنای فضیلت آمده است:

و مردمان از شاپور به زندگانی اردشیر بسیار هنرها دیدند، از عدل و تواضع و نیکو داشتن سپاه و رعیت؛ و از پسِ پدر آن نیکویی افزون کرد، و سیرت او از آنِ پدرش افزون‌تر آمد.[۴۱]

«فضیلت» گونه‌ای برخورداری و مقابل عیب است؛ زیرا عیب بر عدم دلالت می‌کند. از این رو، بسا که هنر و عیب را در مقابل یکدیگر به‌کار برده‌اند. سعدی در *گلستان*:

تا مرد سخن نگفته باشد
عیب و هنرش نهفته باشد
هر پیسه‌گمان مبر نهالی است
باشد که پلنگ خفته باشد[۴۲]

و حکیم ناصر خسرو قبادیانی:

هنر و فضل و خرد در سِیَر اوست همه
همچو او کیست که فضل و هنر او را سِیَر است
قیمتی گردی اگر فضل و هنر گیری ازو
قیمت مرد ندانی که به فضل و هنر است[۴۳]

این معنا را بیان می‌کنند. این معنا را توسعاً دربارهٔ غیرانسان نیز به‌کار برده‌اند؛ مثلاً حافظ دربارهٔ می چنین گفته است:

عیب می جمله چو گفتی هنرش نیز بگو
نفی حکمت مکن از بهر دل خامی چند[۴۴]

و مولانا در *دیوان شمس* دربارهٔ روزه:

بربند دهان از نان کامد شکر روزه
دیدی هنر خوردن بنگر هنر روزه
[...]
گر روزه ضرر دارد صد گونه هنر دارد
سودای دگر دارد سودای سر روزه[۴۵]

نباید تصور کرد که به‌کار بردن واژهٔ «هنر» به این معنا منحصر به قدماست؛ چراکه این کاربرد را در دورهٔ معاصر نیز به‌وفور می‌یابیم. مثلاً شاعر معاصر، پروین اعتصامی، در مثنوی‌ای به نام «نااهل» هنر را به همین معنا به‌کار برده است:

تو همه عیبی و ما یکسر هنر
ما سرافرازیم و تو بی پا و سر[۴۶]

بی‌گمان این پندار که کاربرد هنر در مقابل عیب بیانگر معنایی صرفاً ادبی است، نادرست است. همان‌گونه که در معنای امر نیک ــ که آشکارا در واژهٔ «هنر» حاضر است ــ دیدیم، نیکی با وجود موجودات نسبت دارد. به‌سخن دیگر، نیکی امری جوهری و ذاتی است، نه امری گذرا و عَرَضی. مطابق آن، هنر به معنای نیک‌مردی نیز با وجود انسان نسبت دارد. سخن سعدی، که هنر را در مقابل «زبان‌آوری»، یعنی مصداقی از معنای امروزین هنر، قرار می‌دهد، بیانگر دلالت هنر بر گونه‌ای از وجود انسان است که به‌صرف وجودْ به ظهور می‌رسد:

چو ناف آهو خونم بسوخت در دل تنگ
برفت در همه آفاق بوی مشکینم
هنر بیار و زبان‌آوری مکن سعدی
چه حاجت است بگوید شکر که شیرینم[۴۷]

گویی معنای سخن سعدی این است که همان‌گونه که سوختن مشک بوی خوش می‌سازد و همان‌گونه که شکر شیرین است و این دو به‌واسطهٔ آن خاصیتهای وجودی ظهور و وجود می‌یابند، هنر و هنرمند نیز بی‌نیاز از هر توصیفی به صرف وجود داشتن به ظهور می‌رسند. نویسندهٔ *تاریخ بلعمی* نیز در شرح داستان حضرت موسی (ع)، آنجا که خدا از او دربارهٔ چیستی عصا و معنا و خاصیت وجودی آن پرسید، هنر را به این معنا، یعنی خاصیتی وجودی، به‌کار برده است:

و اینجا اندر نیز بابی است از حکمت بزرگ خدای عزّ و جل. موسی را نه از بهر آن پرسید که خدای ندانست که آن چیست یا موسی ندانست؛ بلکه خدای عزّ و جل دانست که آن چوب است، و دانست که موسی هم داند که آن چوب است. حکمت آن بود تا موسی مُقرّ آمد که اندر او چه هنر است و از او چه منفعت؛ تا چون چیزی بنماید او را جز آنکه او را بدانسته است اندر آن عصا،

آن آیت بزرگ‌تر بود و دل بر آن نشسته‌تر، و این معنی تقریر خوانند.[۴۸]

چون موسی مُقرّ آمد بدانچه اندر عصا بود از همه هنری، آن‌گاه خدای عزّ و جل او را اندر عصا چیزی بنمود که موسی ندانست که چنان شاید بودن اندر عصا، تا دلِ موسی به نبوّت به‌یقین شد.[۴۹]

در این حکایت، پیداست که هنر به‌سان «گونه»ای از وجود به‌راستی «مرتبه»ای از وجود است؛ زیرا موسی (ع) نیازمند هدایت و راهنمایی خداوند است تا هنر چوب را ببیند. عارف بزرگ سدهٔ ششم، عطار، در *منطق الطیر* این مرتبهٔ وجودی را چنین آورده است:

عیب‌بین زانی که تو عاشق نه‌ای
لاجرم این شیوه را لایق نه‌ای
گر ز عشق اندک اثر می‌دیدی‌ای
عیبها جمله هنر می‌دیدی‌ای[۵۰]

و حافظ چنین:

کمال صدق محبت ببین نه نقص گناه
که هر که بی‌هنر افتد نظر به عیب کند[۵۱]

این مرتبه از وجودْ مرتبه‌ای در میان دیگر مراتب نیست، بلکه ــ چنان‌که در شعر عطار و حافظ دیدیم ــ مرتبه‌ای ویژه است که بزرگان انسان را بدان سفارش و توصیه کرده‌اند؛ از جمله نظامی در *مخزن الاسرار*:

عیب‌نویسی مکن آیینه‌وار
تا نشوی از نفَسی عیب‌دار
دیده ز عیب دگران کن فراز
صورت خود بین و درو عیب ساز
در همه چیزی هنر و عیب هست
عیب مبین تا هنر آری به دست
می‌نتوان یافت به‌شب در چراغ
در قفس روز توان دید زاغ
در پر طاوس که زر پیکر است
سرزنش پای کجا درخور است
زاغ که او را همه تن شد سیاه
دیده سپید است در او کن نگاه[۵۲]

در این چند بیت، نظامی به‌صراحت به‌دست آوردن هنر را نتیجهٔ ندیدن عیب می‌داند. بعید است که حکیم بزرگی چون نظامی انسان را به خوش‌بینی و خوش‌خیالی سفارش کند و چنان‌که از ظاهر شعر برمی‌آید، بخواهد که انسان به‌جای سیاهی زاغ سپیدی چشم او را ببیند، تا از راه چشم‌بستن بر عیوب موجودات چیزهای چشم‌نواز را بیابد. این نظر نمی‌تواند مقصود حکیم باشد. آنچه نظامی بدان سفارش کرده است باید خصلتی پسندیده و حیاتی باشد که حافظ چنین بدان تفاخر کرده است:

منم که شهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن
منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن[۵۳]

اگر خوب به سخن عطار و حافظ و نظامی گوش فرا دهیم، چنین می‌نماید که میان عشق و ندیدن بدیها و هنر نسبتی باشد. این مرتبه از وجود، که خصلت بارز آن ندیدن بدیها و دیدن خوبیهاست، چه نسبتی با هنر دارد؟ پاسخ این پرسش را شاید بتوان در معنای نیکی و امر نیک و معیار آن، راستی، جست. دیدیم که خوبی و نیکی با وجود نسبت دارد؛ یعنی آنچه سبب می‌شود چیزها باشند نیکی است؛ یعنی نیکی اصل قوام‌بخش وجود موجودات است. نیکی صفت هستی و وجود است و بدی صفت ناهستی (نیستی) و عدم. آنکه نیک را می‌بیند «نیک‌بین» است، و با راستی، یعنی معیار نیکی، همسوست؛ و آنکه نیکی را نمی‌بیند در حقیقت نیکی را می‌پوشاند؛ یعنی کفر[۵۴] می‌ورزد و با راستی دشمنی می‌کند؛ بنا بر این با ناراستی، یعنی کژی و دروغ، همسوست. شاید از این رو باشد که حافظ بد دیدن را آلودن دیده شمرده و از عشق که صفت یک‌دلی و راستی است در مقابل آن یاد کرده است.

مطابق تفکر ایرانیان باستان، هر آنچه که هست نیک و اهورایی است زیرا اهورا نیک‌ترین است و فقط او نیک است:

و آن‌گاه که در آغاز، آن دو مینو به هم رسیدند، زندگی و نازندگی را پدید آوردند. و تا پایان هستی چنین باشد که بدترین منشها از آن پیروان دروغ، و بهترین منشها از آن پیروان راستی خواهد بود.[۵۵]

معنای واژهٔ «اهورا»، هستی‌بخش، این واقعیت را به‌خوبی بیان می‌کند. بخشش هستی مطابق قانونی تحقق می‌یابد. این قانون در آیین مزدیسنا اَشه (اشا)[۲۳] و اَرْتَه[۲۴] و اَرِته[۲۵] و اشی[۲۶]، اَرْد[۲۷] نامیده شده است. اشه یکی از مهم‌ترین ایزدان آیین مزدیسنا است؛ چندان‌که از میان همهٔ ایزدان، تنها نام او در کنار نام اهورامزدا در گاتاها، یعنی کهن‌ترین بخش اوستای امروزین، آمده[۵۶] و نامش نیز بیش از دیگر ایزدان در اوستا تکرار شده است.[۵۷] اشه ایزد راستی و دادگری و توانگری باروری و حامی

(23) *aša*
(24) *arta*
(25) *areta*
(26) *aši*
(27) *ard*

(28) vang-uhi
(29) vahishta

جوانان است و معمولاً با صفتهای ونگوهی[۲۸] (نیک) یا وَهیشْتَه[۲۹] (بهترین یا احسن)، خوانده می‌شود. اشه در اوستا چنین ستوده شده است:

> من برای تو ای اشا، ای راستی، و برای تو وهومنه، ای منش نیک، و برای تو مزدا اهورا، ای خداوند دانای زندگانی، سرودهایی بسرایم که کس نسرود.[۵۸]

اشه، در مقام ایزد نیکی، نیروی گرد هم آوردن همهٔ چیزها در عالم است:

> آن که ارت [اشه] نیک و پارند بر گردونهٔ سبک سوار و نیروی مردانه و فر کیانی و نیروی سپهر جاودانی و نیروی داموئیش اوپَمَن نیروی فروهرهای پاک‌دینان، آن کس که مزداپرستان پاک‌دین را گرد هم آورد، همه یار و یاور اویند.[۵۹]

(30) ashavan
(31) drūdj
(32) dregvant

انسان سعادتمند کسی است که یار اشه، یعنی اَشَوَن[۳۰] باشد، وگرنه پیرو دروج[۳۱]، یعنی درِگْوَنْت[۳۲] است. در آیین مزدیسنا، اشه بهترین (وهیشته) است. در اینجا مقایسه‌ای در کار نیست؛ زیرا نمی‌توان چیزی را با اشه، که در حقیقت یکی از اسامی اهورامزدا، خدای یگانه، است مقایسه کرد. مقصود از بهترین بودن، آن است که خللی در نیکی و وجود او نیست؛ زیرا چنین خللی به معنای ظهور عدم است.

در قرآن کریم نیز خداوند دو بار خود را «احسن الخالقین» (بهترین آفرینندگان) خوانده است[۶۰] و یک بار به خود بدین سبب تبریک گفته است: «فتبارک الله احسن الخالقین».[۶۱] واژهٔ «حُسن» در متون عرفانی به معنای جمیع کمالات و صفات ممدوح به کار می‌رود.[۶۲] از این رو، همواره ظهور بنیادین حسن و نیکی بر صورت احسن و برترین ممکن می‌شود. به سخن دیگر، موجود نیک باید کامل باشد. بدین‌ترتیب هنر، به معنای نیک‌پدیدارکنندگی و نیک‌مردی، همواره به شکل اصیل با انسان کامل همراه بوده است.

انسان کامل در اوستا با سه معیار شناخته می‌شود:

> ما پندار نیک و گفتار نیک و کردار نیک را که در اینجا و هر جای دیگر انجام شده باشد می‌ستاییم، چنان‌که خود با همهٔ کوشش برای پیش بردن نیکی کوشاییم.[۶۳]

این سه معیار با یکدیگر هماهنگ و موافق‌اند و بر سر هم مقام انسانی حسن و ساحتهای آن را تعیین می‌کنند. پندار نیک با ساحت انفسی انسان و باطن او نسبت دارد؛ گفتار نیک با ساحت اظهار؛ و سرانجام کردار نیک با ساحت حضور انسان. چنان‌که دیدیم، واژهٔ هنر در هر سه ساحت کاربرد داشته است. پرداختن به ساحتهای سه‌گانهٔ یادشده برای شناخت دلالتهای واژهٔ هنر و تحول آنها می‌تواند مفید باشد و پراکندگی ظاهری‌ای را که در کاربرد واژهٔ «هنر» در متون کهن دیده می‌شود، پیرامون معنای «حسن» به وحدت برساند.

## کتاب‌نامه

### مراجع


ابن سینا، شیخ رئیس حسین بن عبدالله (منسوب به). *ظفرنامه*، با مقدمه و حواشی و تصحیح غلامحسین صدیقی، تهران، انجمن آثار ملی.

ـــــــــ. *الهیات دانشنامهٔ علائی*، با مقدمه و حواشی و تصحیح محمد معین، تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۳۱.

اعتصامی، پروین. *دیوان*، با مقدمهٔ محمدتقی ملک‌الشعراء بهار، تهران، ثالث، ۱۳۸۳.

*اوستا*، ترجمهٔ ابراهیم پورداود، نگارش جلیل دوستخواه، تهران، مروارید، ۱۳۶۲.

بلعمی (منسوب به)، *تاریخنامهٔ طبری، گردانیدهٔ منسوب به بلعمی*، تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن، تهران، سروش، ۱۳۷۴، ۲ ج، ج ۱.

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

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

سعدی، شیخ مصلح‌الدین. *کلیات سعدی*، به‌اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷.

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

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین. *منطق الطیر (مقامات طیور)*، به‌اهتمام سیدصادق گوهرین، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.

فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامه*، بر پایهٔ شاهنامهٔ مسکو، تهران، هرمس، ۱۳۸۴.

*گاتها، سرودهای مینوی زرتشت*، ترجمهٔ حسین وحیدی، تهران، آفتاب، ۱۳۶۶.

موفق‌الدین ابومنصور علی هروی. *الابنیه عن حقایق الادویه یا روضة الاتنس*، تصحیح احمد بهمنیار، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۶.

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، *کلیات شمس تبریزی*، مطابق نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر با مقدمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، صدای معاصر، ۱۳۸۱.

ناصر خسرو قبادیانی مروزی. دیوان، با مقدمهٔ سیدحسن تقی‌زاده، تهران، نگاه، ۱۳۸۴.

نظامی گنجه‌ای. «مخزن الاسرار»، در: *کلیات خمسه*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰.

## منابع

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

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

ـــــــ . «ایون»، در: افلاطون، *دورهٔ کامل آثار افلاطون*، ج ۲، ص ۵۸۷-۵۶۹.

ـــــــ . «جمهوری»، در: افلاطون، *دورهٔ کامل آثار افلاطون*، ج ۲، ص ۱۲۰۳-۸۰۷.

ـــــــ . «سوفسطایی»، در: افلاطون، *دورهٔ کامل آثار افلاطون*، ج ۳، ص ۱۳۸۱-۱۴۶۲.

ـــــــ . «لاخس»، در: افلاطون، *دورهٔ کامل آثار افلاطون*، ج ۲.

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

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

تیلیش، پل. *شجاعت بودن*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

جعفری، علی‌اکبر. *پیام زرتشت*، تهران، فروهر، ۱۳۶۱.

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

دوستخواه، جلیل (و.). *ایران‌شناخت، یادنامهٔ استاد ا. و. ویلیامز جکسن*، تهران، آگه، ۱۳۸۴.

رضی، هاشم. *راهنمای دین زرتشتی*، تهران، فروهر، ۱۳۵۲.

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

کوماراسوآمی، آناندا ک. *مقدمه‌ای بر هنر هند*، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران، فرهنگستان هنر و روزنه، ۱۳۸۲.

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

گاردنر، هلن و دیگران. *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، آگه، ۱۳۸۵.

گامبریچ، ارنست. *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران، نی، ۱۳۸۵.

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

گولپینارلی، عبدالباقی. *فتوت درکشورهای اسلامی و مآخذ آن*، ترجمهٔ توفیق د. سبحانی، تهران، روزنه، ۱۳۷۹.

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

مهرین، مهرداد. *سیری در آیین مزدیسنا*، تهران، فروهر، ۱۳۶۱.

نجم‌الدین کبری. *الاصول العشرة*، ترجمه و شرح عبدالغفور لاری، به‌اهتمام نجیب مایل هروی، تهران، مولی.

Argan, Giulio Carlo. "art" in: *Encyclopedia of World Art*, 764-810.

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

Kant, Immanuel. *The Critique of Judgment*, transl. James Creed Meredith, Electronically Enhanced Text (c) Copyright 1991, World Library, Inc.

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

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

## پی‌نوشتها

۱. در دورهٔ ما، «باور همگانی» عامهٔ مردم دربارهٔ چیستی هنر و ارزش اثر هنری برگرفته از «عقل سلیم» هنرشناسان و منتقدان هنری و بدان واسطه برگرفته از فلسفهٔ هنر مدرن است. بنا بر این، هنگامی که از پاسخ متعارف سخن می‌گوییم، در حقیقت مقصودمان شکلی از تصور عالمانهٔ رایج در میان عامهٔ پرورش‌یافته در فرهنگ مدرن است، نه پاسخ انسان متعارف بیرون از فرهنگ مدرن.

۲. ایمانوئل کانت در فصل مربوط به «نقد حکم زیبایی‌شناختی» در کتاب *نقد قوهٔ حکم* (*Kritik der Urteilskraft (1790)*)، که یکی از نخستین رساله‌های فلسفی دربارهٔ هنر نوین است، در بیان تمایز زیبایی طبیعی و هنری، از معنایی مشابه آنچه آوردیم سخن گفته است. نک: ملاحظهٔ نخست در:
Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, First Part, Section I, Book I, SS. 4, p. 58.

۳. برای تعریفهای زیبایی متناسب با هنر ناب و کاربردی، نک: ملاحظهٔ سوم در:
ibid, SS. 16, pp. 89-93.

۴. با نگاهی به هر یک از تاریخ‌نامه‌های هنر برای یافتن نمونه‌هایی از استادی هنرمندان بزرگ در کار با مصالح و ابزار نمونه‌هایی فراوان به‌دست می‌آید: لئوناردو داوینچی، مازاچو، جوتو، میکلانجلو، روبنس، رافائل، موتسارت، ون‌گوگ و .... تا لوکربوزیه و میس فان درروهه تنها نام‌آورترین استادان کار با مصالح و ابزار، یعنی صناعت هنری‌اند. در کشور ما نیز استادان رشته‌های گوناگون هنری را، به‌ویژه در ادبیات که پیشینه‌ای روشن‌تر دارد، از این حیث بسیار ستوده‌اند. فردوسی و نظامی و سعدی و حافظ نمونه‌های مشهور این استادی در سخن‌اند. چنین تأکیدی را در شرح حال استادان آواز و ساز ایرانی نیز کم ندیده‌ایم. برای مثال، نک: شرح حال استادانی چون درویش‌خان، ابوالحسن اقبال آذر، علی‌نقی‌خان وزیری.

۵. برای شرحی در این باره و تفسیری تطبیقی از تصور رایج از هنرمند، نک: فصل ۱۸ از: آناندا ک. کوماراسوامی، *مقدمه‌ای بر هنر هند*، ص ۱۹۱-۱۸۵.

۶. بررسی این نسبت در این نوشتار نمی‌گنجد. بنا بر این، در اینجا به چند مثال بسنده می‌کنیم و تفصیل آن را به منابع پرشمار تاریخ هنر وامی‌گذاریم. حمایت امپراتوری فرانسه در سده‌های هجدهم و نوزدهم از هنر کلاسیک و حمایت پادشاهی انگلستان از هنر گوتیک در همان عصر، مخالفت ضمنی و علنی رایش سوم در آلمان سدهٔ بیستم با هنر انتزاعی و تمایل او به هنر بیانگر و واقع‌گرا، و سرانجام حمایت بسیاری از دولتها از جریان هنری مسما به «رمانتیک ملی» در نیمهٔ نخست سدهٔ گذشتهٔ میلادی جایگاه هنر را در شناخت و بیان هویت انسان

نشان می‌دهد. در سالهای میان دو جنگ جهانی، نمونه‌هایی از گرایش رمانتیک ملی در سرزمینهای مربوط به دولتهای نوظهور هند و ایران و ترکیه و مصر و ... دیده می‌شود. این جریان در همهٔ کشورهای یادشده کمابیش از حمایت دولتی برخوردار بوده است.

۷. افلاطون، «ایون»، ج ۲، ص ۵۳۴.

۸. همان، ص ۵۷۶-۵۷۷.

۹. استادکار و معمار فرانسوی سدهٔ چهاردهم میلادی که در ساخت کلیسای اعظم میلان دست داشت.

10. "Ars sine scientia nihil est."

آناندا کوماراسوامی این جمله را در نوشتاری به همین نام شرح کرده است؛نک: آناندا ک. کوماراسوامی، «هنر بدون علم هیچ است».

۱۱. سخن ژان مینیو در حقیقیت بیان تقابل تفکر او با تفکر دیگری بود که آن هنگام در اروپا ریشه می‌دوانید و شعارش این بود: «علم چیزی است و هنر چیزی دیگر» (Scientia est unum et ars aliud). برای شرح معنای سخن مینیو و نسبت آن با برخی آراء در باب هنر، نک: همان، ص ۱۳.

۱۲. افلاطون، «جمهور»، کتاب ۱۰.

۱۳. سخن افلاطون در جمهور بیشتر در بارهٔ شاعر است؛ ولی از آنجا که در یونان باستان روح هنر را پوئسیس (poesis) یا شاعری می‌دانستند، می‌توان استادان همهٔ رشته‌های هنری را مشمول حکم او دانست.

۱۴. نویسندگانی با دیدگاههای متفاوت در باب هنر و تاریخ هنر به مسئلهٔ بازنمایی (representation) در جایگاه «موضوع» کار هنری پرداخته‌اند. هلن گاردنر در *هنر در گذر زمان* و ارنست گومبریش (گامبریچ) در *تاریخ هنر* از این جمله‌اند. نگاه کنید به: هلن گاردنر و دیگران، *هنر در گذر زمان*، ص ۲۲-۲۴ و ارنست گامبریچ، *تاریخ هنر*، ص ۱-۲۵.

15. "arts, the" in: *Encyclopædia Britannica*, 2007.

۱۶. سعدی، *کلیات سعدی*، غزل ۴۹۵.

۱۷. در بخش دوم همین نوشتار به این معنا پرداخته‌ایم.

۱۸. سعدی، «مواعظ»، در *کلیات سعدی*، ۲۹ ـ ط، ص ۷۹۵.

۱۹. سعدی، همان، غزل ۴۳۹.

۲۰. فردوسی، *شاهنامه*، ج ۲، ص ۱۴۸۰ و ۱۴۸۶-۱۴۸۵.

۲۱. در اینجا فرهنگ را می‌توان معادل توکل دانست؛ چنان‌که حافظ گفته است: راه‌رو گر صد هنر دارد توکل بایدش.

۲۲. مثلاً:

جوان ارچه دانا بود با هنر
ابی آزمایش نگیرد هنر

در اینجا مقصود فردوسی از جوان فرد کم‌سن نیست؛ بلکه چنان‌که باز خواهیم دید، مقصود او جوانمرد و جوان‌دل است؛ چنان‌که گفته است:

ز دانش دل پیر برنا بود؛ یا در جای دیگر آورده است:

به‌دانش ورا آزمایش کنید
هنر بر هنر بر فزایش کنید

۲۳. حکیم فردوسی دلیری را چنین توصیف کرده است:

دلاور که نندیشد از شیر و پیل
تو دیوانه خوانش مخوانش دلیر

مقصود او آن است که انسان دلاور عاقبت کارها را می‌بیند. برای شرح بیشتر در این باره، نک: افلاطون، «لاخس». پل تیلیش در شجاعت بودن، شرحی روشنگرانه بر معنای شجاعت نزد افلاطون آورده است. نک: پل تیلیش، شجاعت بودن، ص ۳۵-۴۳.

24. *The Origin of the Work of Art*

25. *The Question Concerning Technology*

26. *The Relevance of the Beautiful (Essays on Art, Literature, and Philosophy)*

27. *Art and Beauty in the Middle Ages*

28. Giulio Carlo Argan, "art".

۲۹. نمونه اینکه تقریباً هیچ یک از معناهایی که در *لغت‌نامهٔ دهخدا* ذیل مدخل «هنر» آمده است با تصور رایج امروزین، که نمونه‌ای آن را در *دایرةالمعارف بریتانیکا* دیدیم، مطابقت نمی‌کند.

۳۰. چنان‌که خواهیم دید، این واژگان در معنا و دلالتهای ضمنی ریشه‌ها به یک‌دیگر نزدیک هستند.

۳۱. دهخدا این واژه را معادل جنس مذکر و مخالف ماده معنا کرده است. در *لغت‌نامهٔ دهخدا*، معنای واژهٔ «مرد» را نیز نخست مذکر و مقابل زن آورده‌اند و سپس به معنای شخص و انسان. چنین می‌نماید که در *لغت‌نامهٔ دهخدا*، معناهای این دو واژه را به‌ترتیب کاربرد و مصطلح بودن در میان فارسی‌زبانان تنظیم شده است. در فرهنگهای تاریخی (مانند *The New Shorter Oxford Dictionary Based on Historic Principles*) معنای اصلی واژهٔ هم‌خانواده با مرد (مثلا man و human در انگلیسی و homme در فرانسوی و hombre در اسپانیولی و Mann در آلمانی) را «انسان» اعم از زن و مرد دانسته‌اند. این واژگان هم‌خانوادهٔ واژهٔ سانسکریتی manu به معنای انسان است. مثال واژه‌نامهٔ تاریخی یادشده برای کاربرد واژهٔ man به معنای انسان کاملاً گویاست: «در مرد [man] ، چه مذکر و چه مؤنث، میل و توان نسل‌سازی هست. (دیوید هیوم)».کاربرد «مرد» به معنای «انسان» در ادبیات فارسی نیز کاملا معمول و مفهوم است. مثلا در *تاریخ بیهقی* آمده است که: «مرد آن است که پس از مرگش نامش زنده بماند»؛ و در دوبیتی معروف پوریای ولی:

گر بر سر نفس خود امیری مردی
بر کور و کر از نکته نگیری مردی
مردی نبود فتاده را پای زدن
گر دست فتاده را بگیری مردی

مرد به معنای انسان به کار رفته است (نک: «مرد»، در: *لغت‌نامهٔ دهخدا*). نک:

"man", in: *The Shorter Oxford Dictionary Based on Historic Principles*, 1997.

۳۲. برای مثال، نک: مسعود گلستان حبیبی، «اصطلاح هنر در متون زرتشتی و نسبت آن با کلمهٔ Art»، ص ۹. سعید عریان در *واژه‌نامهٔ پهلوی-پازند* نیز nara را معادل مرد گرفته است. نک: سعید عریان، *واژه‌نامه پهلوی-پازند (فرهنگ پهلوی)*، ذیل «نیک‌مرد»، ص ۴۶۲.

۳۳. برای دیگر معناهای واژهٔ راست که با معنای برحق بودن و حقیقی بودن نسبت دارد، نک: «راست»، در *لغت‌نامهٔ دهخدا*.

۳۴. نک: همان. چنین می‌نماید که خویشاوندی لغوی روشنی میان «راست» فارسی و right انگلیسی نباشد. واژهٔ «راست» برگرفته از r$^{a}$st در فارسی میانه و rād اوستایی و rádhati سانسکریت و rāst فارسی پازند است. در ظاهر هم‌خانوادگی‌ای میان راست با واژهٔ انگلیسی read دیده می‌شود که معنای کهن آن «حدس زدن» است، نه صرف خواندن. با این همه، مشابهت و اشتراک حوزهٔ معانی این دو واژه، اجازه می‌دهد که آنها را با یکدیگر مقایسه کنیم.

۳۵. نک:

"right" in: *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Third Edition, 1996.

۳۶. نک:

"right" in: *The New Shorter Oxford Dictionary*, 1997.

۳۷. واژهٔ انگلیسی right با واژگان انگلیسی realm به معنای «قلمرو»، یعنی آنچه به‌صراحت بر حضور امری دلالت می‌کند؛region به معنای «منطقه»؛ rector به معنای «مدیر»، به‌ویژه مدیر مدرسهٔ دینی که عامل قانون است؛ regime به معنای «حکومت» که مظهر قانون است؛ regent به معنای «حاکم» که مجری قانون است؛ correct به معنای «صحیح»، direct به معنای «راهنمایی کردن»، یعنی به سوی صلاح هدایت کردن؛ erect به معنای «ساختن» و «روی هم نهادن»، یعنی انجام کاری روی چیزی مطابق قانون تکوینی؛ rich به

معنای اصیل «توانگر» و «توانا»، یعنی آن‌که مطابق قانون تکوینی عمل کرده و می‌کند؛ royal به معنای «سلطنتی»، یعنی منسوب به توانایی؛ rule به معنای «راست» و «حکم‌راندن»، یعنی جاری‌کردن حکم درست؛ regal و real در اسپانیایی به معنای «سلطنتی»؛ regulate به معنای «تنظیم» و جاری کردن تناسب و عدل؛ و interrogate به معنای «پرسیدن»، یعنی دست دراز کردن برای طلبیدن هم‌ریشه است.

۳۸. ابن سینا، *الهیات دانشنامهٔ علائی*، ص ۹۶ و ۹۷.

۳۹. همو، *ظفرنامه*، ص ۳ و ۴.

۴۰. همان، ص ۷.

۴۱. بلعمی، *تاریخنامهٔ طبری*، ص ۶۰۸.

۴۲. سعدی، «گلستان»، در: *کلیات سعدی*، ص ۳۸.

۴۳. ناصر خسرو، «قصاید»، در *دیوان ناصر خسرو*، قصیدهٔ ۴۳، بیتهای ۳۴ و ۳۵، ص ۱۴۰.

۴۴. حافظ، *دیوان*، غزل ۱۴۴، ص ۹۷.

۴۵. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، *کلیات شمس تبریزی*، ج ۲، غزل ۲۳۰۶، ص ۹۲۹.

۴۶. پروین اعتصامی، *دیوان*، ص ۴۶.

۴۷. سعدی، «غزلیات»، در *کلیات سعدی*، ۴۲۴–ط، ص ۵۶۸.

۴۸. بلعمی، *تاریخنامهٔ طبری*، ص ۲۸۴.

۴۹. همان، ص ۲۸۵.

۵۰. عطار، *منطق‌الطیر*، بیتهای ۳۰۲۶ و ۳۰۲۷، ص ۱۶۹.

۵۱. حافظ، *دیوان*، غزل ۲۲۵، ص ۱۲۲.

۵۲. نظامی گنجه‌ای، «مخزن‌الاسرار»، مقالت دهم در نمودار آخرالزمان، در *کلیات خمسه*، ص ۸۳.

۵۳. حافظ، *دیوان*، غزل ۴۰۷، ص ۱۴۸.

۵۴. کفر از نظر لغوی به معنای پوشاندن است.

۵۵. گاتها: ۳۰/۴، ص ۱۳.

۵۶. نک: هاشم رضی، *راهنمای دین زرتشتی*، ص ۲۳–۲۴. همو، *اوستا*، ص ۲۲۸.

۵۷. نک: علی‌اکبر جعفری، *پیام زرتشت*، ص ۴۶.

۵۸. یسنا، ۴/۲۸، نقل‌شده در: هاشم رضی، *راهنمای دین زرتشتی*، ص ۷۸.

۵۹. یشتها، کردهٔ شانزدهم، ۶۶ــ اوستا، ترجمهٔ ابراهیم پورداود، ، ص ۲۱۱. استاد پورداود در پانوشت این بند، محتمل دانسته‌اند که مقصود از «آن کس که مزداپرستان پاک‌دین را گرد هم می‌آورد» زرتشت باشد.

۶۰. خداوند در مؤمنون: ۱۴ و صافات: ۱۲۵ خود را «احسن الخالقین» خوانده است و یک بار نیز در سورهٔ تین خلقت انسان را به بهترین تقویم منسوب کرده است.

۶۱. مؤمنون: ۱۴.

۶۲. «[حسن] جمعیت کمالات را گویند در یک ذات. و این جمعیت غیر حق را نبود.» شرف‌الدین حسین بن الفتی تبریزی، *فرهنگ نمادهای عرفانی در زبان فارسی*، ۱۵ (ص ۴۳). همچنین نک: «حُسن» در: سیدجعفر سجادی، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*.

۶۳. یسنا، هفت یشت بزرگ، ۳۵–۲، نقل‌شده در: هاشم رضی، *راهنمای دین زرتشتی*، ص ۸۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی