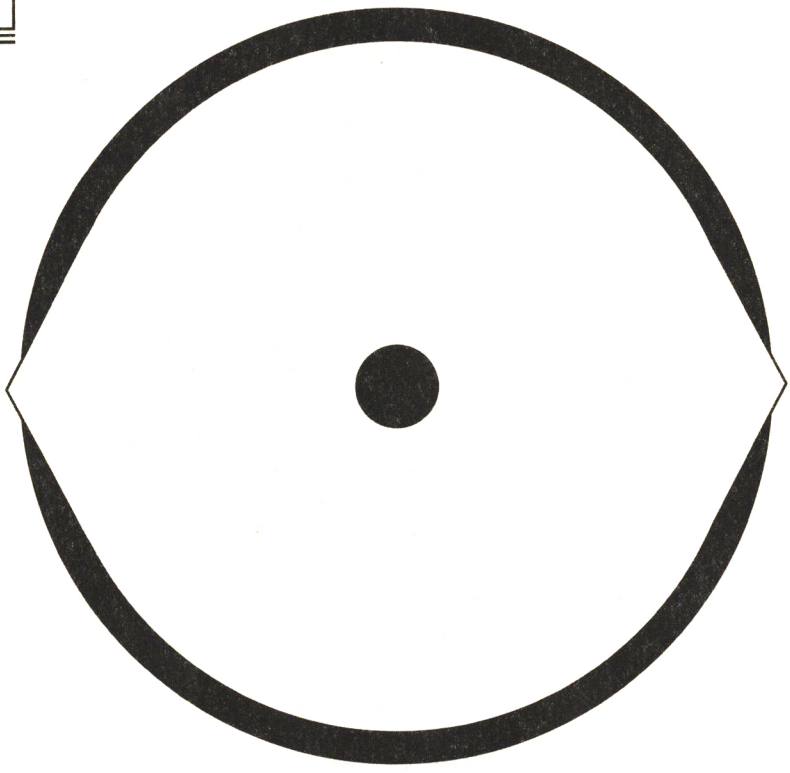
نظریه‌های هنر

از افلاطون تا وینکلمان

(جلد اول)

نشر چشمه



تصویر::کانون:۲

فهرست

پیش‌گفتار مترجم ۱۱
مقدمه‌ی چاپ راتلج (۲۰۰۰) ۱۵
مقدمه ۲۹

فصل یک
دوران باستان | ۳۷

یک. مقدمه ۳۷
دو. فیلسوفان ۴۱
۱. افلاطون ۴۱
۲. ارسطو ۴۸
سه. تعالیم کارگاه‌های هنری ۵۴
۱. کسنوفون ۵۴
۲. پولیکلیتوس ۵۶
۳. کسنوکراتس ۵۹
چهار. مسئله‌ی هنرمند ۶۵
۱. شرایط اجتماعی ۶۵
۲. تخیل هنرمند ۶۸
پنج. فلوطین ۸۰

فصل دو
قرون وسطی | ۹۱

یک. شمایل‌شکنی ۹۳
دو. قرون وسطای اولیه: غرب ۱۰۹
سه. متون کارگاهی ۱۲۲

چهار. ارزش‌های زیباشناختی در قرون وسطای متأخر ۱۴۲
پنج. فلسفه‌ی مَدرَسی ۱۵۵

فصل سه
رنسانس متقدم | ۱۶۱

یک. تقلید از طبیعت: ظهور یک مفهوم ۱۶۹
دو. آلبرتی: تولد نظریه‌ی هنریِ نو ۱۷۶
سه. «تقلید صحیح»: هنر و علم ۱۸۵
چهار. کالبدشناسی ۱۸۹
پنج. لئوناردو داوینچی ۱۹۲
شش. دورر ۲۰۴
هفت. صحت فرمی: پرسپکتیو ۲۱۲

فصل چهار
هنرمند و رسانه‌ی هنری: برخی از وجوه رنسانس متعالی | ۲۲۷

یک. پاراگونه ۲۲۹
دو. ظهور هنرمند خلاق ۲۴۱
۱. شرایط اجتماعی ۲۴۱
۲. طبیعت هنرمند ۲۴۸
۳. موهبت خلاقیت ۲۵۶
سه. میکل‌آنجلو ۲۶۱

فصل پنج
رنسانس متأخر | ۲۷۳

یک. نویسندگان جدید و خوانندگان جدید ۲۷۳
دو. فلورانس و رم ۲۸۱
۱. وازاری ۲۸۱
۲. وینچنتسو دانتی ۳۰۵
۳. آرمنینی ۳۱۵
سه. ونیز ۳۲۲
۱. سرآغاز ۳۲۴
۲. نبرد عشق پولیفیلو در رؤیا ۳۳۰
۳. نظام نقاشی ۳۳۲
۴. سرآغازهای نقد ۳۴۶
چهار. شمال ایتالیا ۳۴۹
۱. ظهور دست‌نامه‌های شمایل‌نگاری ۳۵۰
۲. لوماتسو: نظام ۳۶۰
۳. لوماتسو: آموزه‌ی سبک‌ها ۳۷۹
پنج. قیام علیه قواعد: واپسین مرحله‌ی نظریه‌ی هنر رنسانس ۳۸۷
۱. بوطیقا و فلسفه ۳۸۷
۲. تسوکاری: نظریه‌ی طراحی ۳۹۲

فصل شش
کلاسیسیسم و آکادمی | ۴۰۳

یک. بنیادها ۴۰۳
۱. نهادهای نو ۴۰۳
دو. آکادمی در پاریس: قاعده‌ی قاعده‌ها ۴۲۹
۱. لوبرن ۴۲۹
۲. «قواعد» ۴۳۶
۳. «ذوق فاخر» ۴۴۶
سه. بحران آکادمی ۴۵۲
۱. زمینه ۴۵۲
۲. روژه دوپیل ۴۵۷
۳. «مجادله‌ی رنگ‌بندی» ۴۶۰
۴. مدرنیته ۴۶۵
۵. پوسَن گرایان و روبنس گرایان ۴۷۲

یادداشت‌ها ۴۸۳
کتاب‌نامه‌ی توصیفی ۵۱۵
نمایه ۵۲۹

فصل یک
دوران باستان

یک. مقدمه

محقق تفکرات کلاسیک دوران باستان درباره‌ی نقاشی و مجسمه‌سازی، در بررسی متون و اظهار نظرهای پراکنده‌ای که به دست ما رسیده است دچار سردرگمی می‌شود که علتش تعارضی آشکار و فزاینده است. مؤلفان یونانی و رومیِ تقریباً تمامی دوران‌ها، از هومر گرفته تا دوران باستان متأخر، آشکارا با آثار متعدد هنرهای بصری آشنا بوده‌اند؛ نقاشی‌ها و مجسمه‌های بسیاری را وصف کرده‌اند و در زمینه‌های مختلف و متنوع به آن‌ها ارجاع داده‌اند و گاه آشنایی عمیق‌شان با روش‌ها و فنون به‌کاررفته در تولید این آثار را هویدا کرده‌اند. افزون بر این، فیلسوفان و شاعران و خطیبان با طرح مفاهیم مهمی چون تقلید و بیانگری و هماهنگی و مانند آن‌ها نقد آثار هنرهای بصری را بنیان گذاشته‌اند و این مفاهیم در سراسر سنت زیباشناسی اروپا برقرار و پابرجا مانده. اما این آشنایی با آثار هنرهای بصری و حتی فنون تولید آن‌ها ضرورتاً به ساختار مفهومی جامع و واضحی نینجامیده است؛ لذا نمی‌توان گفت که آنان به معنای امروزین لفظ از نظریه‌ی هنر برخوردار بوده‌اند. آن‌چه گاه مسامحتاً نظریه‌ی هنر باستان می‌نامیم غالباً نظم و نسق چندانی ندارد؛ در تلاش برای عرضه‌ی چکیده‌ای از دیدگاه‌های یونانیان و رومیان باستان درباره‌ی نقاشی و

مجسمه‌سازی به ابهام و سردرگمی دچار می‌شویم. آیا این ابهام صرفاً نتیجه‌ی متون ناقصی است که به دست ما رسیده یا معرف ابهامات ژرفِ خود این مفاهیم است؟

همان‌گونه که می‌دانیم، ادبیات کلاسیک پراکنده و تکه‌تکه به دست ما رسیده و مورخان ادبیات گاه باید مثل باستان‌شناسان کلیت اثری را بر مبنای چند جمله‌ی برجای‌مانده از آن بازسازی کنند، تازه آن هم جملاتی که در سایر آثار ادبی نقل شده است. نظریه‌ی هنر هم از این قاعده مستثنا نیست. کتاب در باب معماری نوشته‌ی ویتروویوس، معمار رومی (اواخر قرن اول پیش از میلاد)، یگانه رساله‌ی باستانی کاملی است که مستقیماً و انحصاراً به هنر می‌پردازد، اما موضوع آن معماری است و به هنرهای بازنمودی اشاره‌ی گذرایی دارد و نظریه‌ی جامعی درباره‌ی نقاشی و مجسمه به دست نمی‌دهد. اما واقعاً باید غیاب رسالاتی درباره‌ی هنرهای بازنمودی را صرفاً به پای متون جسته‌وگریخته‌ای گذاشت که به جا مانده و به دست ما رسیده‌اند؟ همان‌گونه که یاکوب بورکهارت خاطرنشان کرده است، در میان خیل عظیم کتاب‌های مفقوده‌ای که دیوگنس لایرتیوس نام‌شان را ذکر می‌کند، حتی یک رساله هم درباره‌ی نقاشی یا مجسمه‌سازی به چشم نمی‌خورد. حتی به نظر می‌رسد سوفیست‌ها هم که به فنون تمامی دستاوردهای بشری توجه دقیق و عمیقی داشته‌اند، یکسره به هنرهای بازنمودی بی‌توجه بوده‌اند (البته به استثنای هیپیاس الیسی که گفته می‌شود «درباره‌ی نقاشی و مجسمه‌سازی حرف‌هایی زده است.»[1] (۱) اگر این وضعیت را با رساله‌های متعدد در باب موسیقی و شعر و بلاغت (که یا موجودند یا می‌دانیم که موجود بوده‌اند) مقایسه کنیم، به‌وضوح درمی‌یابیم که بی‌توجهی به هنرهای بازنمودی صرفاً نتیجه‌ی از بین رفتن متون نبوده است.

حال این پرسش پیش می‌آید که آیا آشنایی با خود آثار هنری از یک سو، و فقدان نظریه‌ای منسجم در این‌باره از سوی دیگر، نمی‌تواند نتیجه‌ی ابهام ذاتی دیدگاه یونانیان و رومیان در مورد هنرهای بازنمودی باشد؟

1. Philostratus, *Vitae sophistarum*, I. 11.

بی‌توجهی تفکرات باستانی به هنرهای بصری با این واقعیت غریب درآمیخته است که فرهنگ کلاسیک برای آن‌چه ما امروزه هنر می‌نامیم اصطلاح معین و مشخصی نداشته. شاید نزدیک‌ترین لفظ به مفهوم مدرن هنر اصطلاح یونانی technē (تخنه[1]) باشد و معادل لاتین آن یعنی ars. وقتی این اصطلاحات را بررسی می‌کنیم، با گستردگی بی‌حدومرزِ معانی آن‌ها مواجه می‌شویم و اغلب باید از خیرشان بگذریم زیرا از بحث ما گرهی باز نمی‌کنند. تخنه (یا ars) به هنرهای زیبا محدود و مقید نمی‌شود، بلکه تمامی انواع مهارت‌ها و صنایع و حتی معارف بشری را در بر می‌گیرد. به این ترتیب، می‌توان از هنر زراعت، هنر طبابت، یا هنر نجاری سخن گفت و، در کنار آن‌ها، از هنر نقاشی یا مجسمه‌سازی نیز. ارزش‌های خاصی که امروزه به هنرهای زیبا نسبت می‌دهیم ــ ارزش‌هایی که خود نیز ابهاماتی دارند ــ در کاربرد کلاسیک لفظ تخنه محلی از اعراب نداشته است.

با وجود این، بررسی محتوای این اصطلاح کلاسیک خالی از لطف نیست. نکته‌ی مهم آن‌که تخنه اغلب در تضاد با طبیعت[2] به کار می‌رفته است. به این ترتیب، هیپوکراتس طبیعت (حیات) را در تقابل با هنر (طبابت) قرار می‌دهد. در تفکر یونانی، عموماً چنین تصور می‌شد که طبیعت منقاد ضرورت محض است و تخنه مستلزم انتخاب و اختیار انسان. از این منظر تخنه را همچنین می‌توان در تقابل با قابلیت‌های غریزی قرار داد (آن‌چنان که افلاطون در کتاب دوم جمهوری[3] و پروتاگوراس[4] بدان اشاره می‌کند). درعین‌حال می‌توان آن را با تصادف صرف نیز در تقابل دانست. به این ترتیب، تخنه در معنای وسیع به فرآیند دست‌یابی ارادی و اندیشیده به هدفی از پیش‌مقرر دلالت دارد.

این بحث ما را می‌رساند به یکی دیگر از جنبه‌های هنر. تخنه به‌ویژه در

1. τέχνη
2. physis
3. *Republic*, II. 381c.
4. *Protagoras*, 312b ff.