

# فرم در تاریخ زیبایی شناسی

و. تاتارکیه ویچ  
ترجمه کیوان دوستخواه



کتر اصطلاحی را می‌توان یافت که به اندازه «فرم» دوام یافته باشد، این اصطلاح از زمان رومی‌ها تاکنون به کار رفته است، و کمتر اصطلاحی تا این حد بین‌المللی است؛ واژه لاتینی forma به بسیاری از زبان‌های امروزی 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 (در فرانسوی به صورت "forme"، در انگلیسی "form"، در آلمانی "Form").

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

فصلنامه هنر شماره پنجاه و دو

متضادهای فراوانی که برای واژه «فرم» به کار می‌برند (نظیر محتوا، ماده، عنصر، دستمایه - 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 خواهد بود، 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 به دست آید. فرم رواق، انتظام ستون‌های آن است و فرم ملودی، نظم اصوات است.

۲) ممکن است واژه فرم را به «آن چه مستقیماً 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 خلط 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 «مستقیماً» 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 مستقیماً 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 کناری‌شده به کار رود. ما آن را فرم «ج» می‌نامیم. متضاد و قرینه این فرم، «ماده» یا «جوهر» است. فرم در این مفهوم، که معمولاً 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 مفهومی‌شده است، اصطلاح دیگری که ارسطو برای این فرم به کار می‌برد "entelechy" است. متضاد و قرینه فرم «د» عبارت است از وجود عَرَضی‌شده. زیبایی‌شناسان امروزی، اغلب از این معنای فرم صرف‌نظر می‌کنند. اما همیشه چنین نبوده است. فرم «د» در تاریخ زیبایی‌شناسی قدمتی همانند فرم «الف» دارد و حتی از فرم «ب» و «ج» نیز قدیمی‌تر است.

فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی

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 «مشارکت ذهن در عین مورد مشاهده». متضاد و قرینه فرم و در مفهوم کانتی، عبارت از آن چیزی است که ذهن آن را تولید و عرضه نمی‌کند بلکه از بیرون و از طریق مشاهده، به ذهن عرضه می‌شود. هر یک از این پنج فرم تاریخچه متفاوتی دارد و ما این تاریخچه را از دید زیبایی‌شناسی و نظریه هنر بازگو می‌کنیم. این پنج فرم در تاریخ، فقط تحت عنوان «فرم» به کار نرفته‌اند بلکه مترادف‌های بسیاری نظیر "Figura" و "species" در لاتین، و "shape" و "figure" در انگلیسی نیز به جای آنها به کار رفته 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 این پرسش خواهیم پرداخت که فرم، چه موقع و به چه معنایی به نظریه‌های هنر راه یافت و همچنین خواهیم دید که چه موقع و به چه معنایی 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 گرده داشتن یا تناسب اجزاء بود. اصطلاحی که عموماً برای زیبایی قابل مشاهده با چشم، نظیر معماری یا پیکرسازی به کار می‌بردند، "symmetria" به معنای تناسب 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 ترتیب اجزاء بود. البته کاربرد این اصطلاحات اتفاقی نبود، یونانی‌ها معتقد بودند که زیبایی، به ویژه زیبایی مشاهده‌ای و شنیداری، در آرایش و تناسب اجزاء، و به عبارتی، در «فرم» نهفته است و این نکته همانا مشارکت عمده یونانی‌ها در نظریه زیبایی‌شناختی بود. این نظریه زیبایی‌شناختی که ارسطو گواه بارز آن است منشأ در فیثاغورثیان داشت که احتمالاً به سده پنجم پیش از میلاد بازمی‌گردد که مدعی بودند زیبایی از تناسب ساده و مشخص اجزاء 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 با مقیاس مورد نظر باشد، در آن صورت، این رواق کامل خواهد بود. از نظر معماران معابد دوریانی، نسبت صحیح پهنای ستون‌ها به فضای میان آن‌ها، پنج به هشت بود. چه انسان و چه بنای معماری هنگامی زیبا به شمار می‌آمدند که نسبت‌هایشان صحیح می‌بود از نظر پیکر سازان، نسبت صحیح سر به بدن، یک به هشت، و نسبت صحیح پیشانی به صورت، 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 اصولاً از طریق عدد به وجود می‌آید. از این رو، هم در معماری و هم در نقاشی، تناسب خاصی دخیل است و به‌طور کلی همه هنرها نظامی از تناسب‌اتند و هر نظام دلالت بر عدد دارد، پس می‌توان به درستی ادعا کرد که اشیاء به واسطه عدد زیبا جلوه می‌کنند» (VII, 106 Sextus Empiricus). 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 مشابه همین دیدگاه است: «زیبایی مبتنی است بر اندازه و بر آرایش منظم» (بوطیقا ۱۴۵۰. b, 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، زیبایی روان 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 محفوظ می‌سازد (De officio I, 28, 98). از میان شش ویژگی معماری که ویتروویوس در نظر گرفته بود، چهار تای آنها (یعنی Ordinatō diapositio و eurythmia و symmetria) مربوط می‌شوند به آرایش و نظم و ترتیب صحیح در اجزا (De architectura I, 2, 1) شگفتا که یک نظریه کلی در طول این همه مدت، این چنین مقبول عام بوده باشد. ر. زیمرمان، مورخ زیبایی‌شناسی در سده نوزدهم، اعتقاد داشت که اصل اساسی هنر باستان فرم بود (Zimmermann, p, 192) این نظر، صائب است، و به فرم به معنای انتظام و تناسب اجزاء اشاره دارد. تا زمان فلوطین، در پایان دوران عتیق، یعنی سده سوم میلادی، هیچ کس موقعیت ممتازی را که فرم (در مفهوم انتظام اجزاء) داشت، به زیر سؤال نبرد. فلوطین قبول داشت که تناسب اجزاء مبنای زیبایی است، ولی در عین حال بحث بر سر این بود که آیا تناسب تنها مبنای زیبایی است یا نه (Enneads I, 6, 1; VI 7, 22). اگر تناسب تنها مبنای زیبایی باشد، فقط اشیاء مرکب می‌توانند زیبا به حساب آیند، حال آن که اشیایی هستند که بسیطند و با وجود این زیباییند، مثل خورشید، نور و طلا. بنا بر این به زعم فلوطین زیبایی نه فقط در تناسب، بلکه در درخشش و جلای اشیاء نیز نهفته است. از آن زمان به بعد، موقعیت فرم «الف» دیگر موقعیتی انحصاری محسوب نمی‌شد، ولی البته هم چنان در نظریه هنر جایگاه ممتازی داشت. زیبایی‌شناسی در سده‌های میانه به دو گونه مطرح شد: طبق یکی از این دو گونه، 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 لذت می‌بخشد، زیبایی از طریق شکل (Shape)، و شکل از طریق تناسب، و تناسب از طریق عدد [حاصل می‌آید.]» (ordine II 15, 42) هیچ‌یک از یونانیان عهد کلاسیک، هرگز به مانند این روحانی کلیسا اندیشه هلنی مزبور را با چنین حدت و صراحتی ابراز نکرده است: «هر چیزی که دارای نظم باشد زیباست» (De XLII, 77) (De vera religione). و باز در جای دیگر: «اشیاء زیبا به واسطه عددشان ما را محفوظ می‌سازند. (De musica VI 12, 38) و سرانجام، «هر چه اندازه، شکل و نظم در همه اشیاء بیشتر باشد، بهره بیشتری از نیکویی دارند» (De natura boni 3). این خصایص سه گانه (modus, Species, ordo). ضابطه زیبایی‌شناسی در سده‌های میانه شد و تا هزار سال دوام یافت. سوما الکساندری (Summa Alexandri) عالم برجسته و عالی مقام سده سیزدهم میلادی، این ویژگی‌ها را به همان صورت تکرار کرد: «وقتی شیء در جهان از موازنه و شکل و نظم (speciem, et ordinem modum, برخوردار باشد، آن شیء را زیبا می‌نامیم (Quaracchi ed, II, 103). این سه ویژگی در کنار هم، همان چیزی است که ما «فرم» می‌نامیم.

فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی

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

(*compositio corpori*)، چه در مورد مدل و چه در مورد اثر هنری، تعبیر می‌کرد. لیکن واژه فرم نیز در این معنا به کار می‌رفت. ایزیدور سویلی (Isidore of Seville) در قرن ششم میلادی هر دو واژه *forma* و *figura* را به کار گرفت (1. *Differentiae Ch.*). در سده دوازدهم ژیلبر دو لاپوره (Gillber 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 سده مربوط می‌شود، بر تمایز میان فرم مفهومی (فرم «د») و فرم بصری (فرم «الف») تأکید می‌ورزید. کلار مبالدوس آراسی (Clarombaldus) فرم «الف» را این‌طور تعریف کرد: «فرم عبارت است از انتظام شایسته اجزاء در اشیاء مادی.» (ed. Jansen, p. 91) آلن لیلیایی (Alain of Lille) این کلمات را مترادف می‌دانست: فرم، شکل (*figura*)، موازنه، عدد و ارتباط (504. *Patrologia Latina*, vol. 210, col. 504). مفاهیم قدیمی توازن، هماهنگی و تناسب را (در این هنگام) فرم می‌نامیدند.

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. فرم و فیگور هم‌طراز با یکدیگر به کار می‌رفتند (94. *ed. Baudrg*, p. 225) 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 از بزرگداشت فرم در سده‌های میانه بود. [از این صفت،] اسمی به صورت *Formositas* (شکیل بودن) به وجود آمد، که همان زیبایی معنایی داد. وجه منفی این صفت به صورت *Deformis* (بی‌شکل، زشت) نیز به کار می‌رفت. در آثار برنارد کلروو (Bernard of Clairvaux) به بازی با کلمات *deformis formositas* و *formosa deformitas* برمی‌خوریم که او برای توصیف هنر دوران خود به کار می‌برد. (915. *col.* *Patrologia Latina* vol. 182) گونه دوم زیبایی‌شناسی سده‌های میانه، از دیدگاه فلوپین و فریافت دوگانه گرایانه او پیروی می‌کرد. طبق این دیدگاه، زیبایی شامل فرم می‌شود، اما منحصر به فرم نیست. همان‌طور که آگوستین مدافع فریافت اول بود، ژودو دیونیزیوس (Dionysius Pseudo) از فریافت دوم حمایت می‌کرد (7. *De divinis nominibus IV*) او مؤلف معیار دوگانه «تناسب و درخشش» (*Proportio et claritas*) است. معیار مزبور، فریافتی 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، بر اندازه و بر نقل و یا بر امثال اینها مبتنی نیست، بلکه مبتنی بر دید (*sight*) است (5. *Hexameron* 147, V). قدیس توماس آکویناس بر تفریط اولیه خود در "In divina nomina" (5. *lect. IV*) و در "Summa theologia" (3. *2ad*) 180a. از فریافت دوم جانبداری کرد: «زیبایی عبارت است از تناسب و درخشش خاص.» (*pulchrum consistit in quadam claritate et proportione*) این هر دو روش زیبایی‌شناختی، که رویکرد متفاوتی به فرم «الف» داشتند، در دوران رنسانس هم دوام آوردند.

فصلنامه هنر شماره پنجاه و دو

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

۵۰

انتظام اجزاء متشکله می‌دانند، به عبارت دیگر، اگر واژگان آنها را به کار بریم، زیبایی‌ها در اندازه و تناسب است... اما ما با این نظر موافق نیستیم، چرا که این نوع انتظام صرفاً در چیزهای مرکب رخ می‌دهد و در این صورت، هیچ چیز بسیطی نمی‌تواند زیبا باشد. لیکن رنگ خالص، نور، صوت مجزا، تالانو طلا و نقره، علم و روح، همگی زیبا نامیده می‌شوند و همگی خالص و بسیطند. (Conviniu V1) این نظر با اعتقادات فلوطین و پیروان او در سده‌های میانه موافقت داشت. بیانیه‌های پیکودلامیراندولا نیز بر همین روال بود. با وجود این در دوران رنسانس، کسانی که نماینده این فرایافت دوگانه گرا بودند در اقلیت قرار داشتند.

این نظریه کلاسیک، که زیبایی منحصرأ در نظم و ترتیب و تناسب اجزاء است یعنی در فرم «الف»، بار دیگر حاکم شد. این موضوع در مورد مقالات آلبرتی نیز صدق می‌کند که نظریه دوران رنسانس در زمینه زیبایی و هنر، در آنها صورت‌بندی شده بود: «زیبایی عبارت است از هماهنگی همه اجزایی که با هم جفت و جور باشند» (De re aedificatoria V12)، «... زیبایی عبارت است از توافق و دمسازی اجزاء با یکدیگر». آلبرتی، این هماهنگی اجزاء را که تعیین کننده زیبایی بود با واژه‌های *concordantia, consensio, conserto, correspondenza* و به ویژه *Concinnitas* نام می‌برد. به پیروی از آلبرتی، این واژه اخیر را در دوران رنسانس به طور متعارف برای اطلاق به فرم کامل به کار می‌بردند با وجود این، آلبرتی از نام‌های دیگری هم استفاده می‌کرد، نظیر: *ordine, numero, grandezza, collocazione e forma* (ibid, IX5) آلبرتی هم پیروانی داشت. در سال ۱۵۲۵ کاردینال بمبو نوشت: «جسم وقتی زیباست که اعضای آن با یکدیگر تناسب داشته باشند، همان طور که فضایل روح، متقابلاً با یکدیگر در هماهنگی به سر می‌برند. \* (Gli Asolani). به عقیده پالادیوی بزرگ، عظمت معماری در *regolate forme e belle* بود (Palladio, 1, p. 6). و کاردانوی فیلسوف و ریاضی‌دان یک بار دیگر توضیح داد که زیبایی بر تناسب ساده مبتنی است. (De subtilitate p. 275) این فرایافت که هنر را مبتنی بر فرم می‌دانست، در فرانسه سده هفدهم نیز دوام آورد و نیکولاس پوسن به روشن‌ترین وجهی آن را بیان کرده است. فرایافت مزبور در آکادمی فرانسه نیز دیده شد. در این آکادمی بر «قواعد» حاکم بر فرم تأکید خاصی داشتند. این فرایافت را می‌توان در نوشته‌های نظریه‌پردازان آکادمی نظیر Testelin, Charles Alphonse Du Fresnoy, Abraham Bosse, Andre Felibien Henri جو کرد. (Tatarkiewicz) 389, n. 471) *Historia Estetyki III* فرانسوا بلوندل که مؤلف اثری کلاسیک در زمینه معماری است، این فرایافت کلاسیک را بسط داد. او معتقد بود که در هر بنای معماری، عوامل زیر نقش اساسی دارند:

*l'ordre, la situation, l'arrangement, la forme, Le nombre, la propotion* (نظم، جای‌گیری، انتظام اجزاء، فرم، عدد و تناسب). (Blondel, p. 785). در سده تحت تأثیر نهضت رمانتیسم، فرم (به عنوان انتظام ساده و روشن اجزاء که بتوان 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 وینکلیمان 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 (*Formwissenschaft*) شکل گرفته بود، که البته در مفهوم فرم «الف»، یعنی رابطه متقابل عناصر درونی به کار می‌رفت.

به رسمیت شناختن اهمیت روابط صوری در هنر، صرفاً دستاوری مدرن نیست. روابط صوری بنیاد نظریه زیبایی‌شناسی یونان 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 کلاویل (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 محو می‌شوند و آن چه باقی می‌ماند صرفاً ناشی از رابطه‌ای مطلقاً صوری است: «آن چه به جامی ماند، آن چه هرگز نه کم می‌شود و نه محو می‌گردد، احساسات مبتنی بر روابط صوری محض است.»

هنرمندان و نظریه‌پردازان سده بیستم حتی هنگامی که برخی از آنها از واژگان متفاوتی استفاده می‌کنند، در این نکته توافق نظر دارند. شارل ژانر (لوکوربوزیه) به جای فرم واژه *Invariants* را به کار برد (Esprit Nouveau, 1921). او هم چنین می‌گفت که:

*"La Science et l'art fidèle commun de généraliser, ce que est la plus haute fin de l'esprit"*

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

زیبایی‌شناس مشهور آمریکایی، کارل آشنبرنر (Karl Aschenbrenner)، راه‌حل زیر را برای جنجال ناشی از فرم پیشنهاد می‌کند: «فرم (منظور، فرم «الف») به تنهایی تعیین‌کننده تأثیر زیبایی‌شناختی اثر هنری نیست، که هم چنین خود از عناصری تشکیل شده است، اما فقط فرم است که می‌توان به طرز شایسته‌ای آن را تحلیل کرد و بنابراین به تنهایی در خور آن است که موضوع 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 ترتیب اجزاء بود و یا در معنایی انحصاری، صرفاً به انتظامی «صحیح»، زیبا، هماهنگ و منظم اطلاق می‌شد که مترادف‌های آن در این مفهوم خاص از فرم «الف» عبارت

فصلنامه هنر شماره پنجاه و دو

بودند از: "conclinnitas, concordantia, symmetria" فرم به ویژه در نزد فیثاغورثیان و آگوستین به معنای انتظام یا نظم 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 ordo و numerus را توجیه می‌کند. بدین ترتیب، تحلیل جامع‌تری از [تاریخ مفهوم فرم] نشان می‌دهد که باید بین انتظام اجزاء به طور کلی (فرم «الف»)، و نظم دارای هماهنگی و قاعده (زیر عنوانی از فرم الف، فرم «الف - ۱») فرق گذاشت. تحدید حدود مفهوم فرم «الف» به فرم خاص تر «الف - ۱»، بدان معنا که فقط فرمی برجسته شایستگی اطلاق این نام را داشته باشد، در بسیاری از زمینه‌ها قابل جست و جوست. در دیرین نگاری لاتین، طی سده سیزدهم تا پانزدهم، عبارت formata littera را به سبک نگارشی خاصی اطلاق می‌کردند، اما این عنوان را تنها برای نسخه برداری از متن‌های «مهم» مربوط به کتاب مقدس و کتاب‌های دعا به کار می‌بردند، که خصیصه‌ای مناسب‌گونه 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 معمولاً واژه ساختار فقط به فرم‌های غیر عَرَضی اشاره دارد که به موجب نیروهای درونی به وجود می‌آیند. در نتیجه، مفهوم فوق بیشتر به ساختارهای زیست‌شناختی و زمین‌شناختی اطلاق می‌شود. اما اخیراً، اصطلاح و مفهوم ساختار به نظریه هنرنیز راه یافته است. این کاربرد بیان‌گر گرایش است که فرم آثار هنری را محصول فراگردهای طبیعی می‌داند. اگر بنا باشد که ساختار را در «خانواده» فرم‌ها وارد کنیم، آنها را بیشتر مربوط به فرم «الف» و به ویژه فرم «الف - ۱» به شمار خواهیم آورد، اما «ساختار به طور خاص»، زیر عنوان دیگری به وجود می‌آورد که نام آن را فرم «الف - ۲» می‌گذاریم.

### تاریخچه فرم «ب»

فرم - 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، و نقاشان تجریدگرا بر فرم در مفهوم انتظام تأکید دارند. فرمالیست‌ها هم از فرم «الف» و هم از فرم «ب» حمایت می‌کنند و گهگاه این 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. دوم به معنای ظاهر بیرونی و یا زیبایی‌شیء است.

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



تاکید ورزیدند مثلاً در قلمرو شعر، «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 شعر ارائه داد، بین کلمه و معنای آن، یا به عبارتی، بین «بیان لفظی» و «محتوای آن تمایز قائل شد. (در philodemus ویراسته Jansen ص ۲۵) به تاسی از دمتریوس، ضابطه دیگری که فرم را در مقابل محتوا قرار می داد به کار گرفته شد. «چیزی که توسط اثر منتقل می شود «و» چگونگی انتقال آن (De elecutione [1508] p. 75) این ضابطه از همه مبهم تر و تغییر پذیرتر است.

در برخی روش های نظریه ادبی در اواخر دوران باستان، «جمله بندی»، فرم به حساب می آمد. ولی به علاوه، برای «جمله بندی» به عنوان وجه ذاتی شعر، اهمیت ویژه ای قائل بودند. سیسرو و کوینتیلیان 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 نظر برخی از علمای یونان تنها قضاوتی بود که اهمیت داشت. نام این فرمالیست های باستانی را می دانیم؛ یکی از آنها به نام کراتس (Crates) معتقد بود که تنها تفاوت میان شعر خوب و شعر بد، صوت مطبوع آن است. هراکلیودور حتی از این هم دقیق تر می شود و شعر خوب را انتظام مطبوع اصوات می داند و بدین ترتیب فرم های «الف» و «ب» را با هم می آمیزد. صاحب نظران دوران هلنی نه فقط فرم شعر را در مقابل محتوا قرار دادند بلکه فرم را برتری بخشیدند.

در سده های میانه، فرم (Compositio verborum) و محتوا (sententia veritatis) حتی با شدتی بیشتر از قبل، به عنوان عوامل «برونی» و «درونی» شعر در مقابل یکدیگر قرار داده شدند. صاحب نظران مدرسی، محتوا را «مفهوم درونی» (sententia interior) می نامیدند و فرم را آرایه لفظی و برونی می خواندند (supreficalist ornatus verborum) آنها میان دو نوع فرم تمایز قائل شدند؛ یکی از این دو نوع فرم کاملاً به حس مربوط می شود، یعنی آکوستیک (mulcet aurem) یا موسیقایی (suavitas cantilenae) نوع دیگر، فرم ذهنی یا مفهومی است و شیوه بیانی (modus dicendi) به شمار می رود و شامل استعاره و مجاز می شود، در کل، نوعا چشمی است و تصویر را به کار می گیرد و جنبه دیداری شعر را تشکیل می دهد. این تمایزات را بیش از هر کس ماتیوی و ندومی mathieu of vendome قوام بخشید (Ars... ed. Faral, p. 153) بنابراین فرم «ب» شامل Ornatus Verborum و modus dicendi می شود.

در نظریه ادبی سده های میانه علاوه بر دو نوع فرم، دو نوع محتوا (sententia interior) هم وجود داشت؛ یکی از این دو شامل موضوع اثر (fondus rerum) و طرح رویدادهای روایت شده بود. نوع دوم، شامل محتوای عقیدتی و معنای مذهبی و متافیزیکی می شد. در نظریه ادبی دوران رنسانس نیز حد فاصل بین فرم و محتوا به همان اندازه مشخص است. اصطلاحات مورد استفاده در این زمان عبارت بودند از res و verba. دو اصطلاح ابداع (inventio) و فکر (sententia)، در محتوا لحاظ می شدند، و اصطلاح جمله بندی (elocutio) متعلق به فرم بود. نویسندگانی نظیر Fracastoro و Castelvetro فرم را ابزار (stomento) می دانستند، و بدین ترتیب، نقش ناچیزتری برای فرم قائل بودند (B. Weinbrg). از سوی دیگر، نویسندگانی نظیر روبرتللو (Robertello) ارزش و هدف واقعی شعر را در کلماتی می دانستند که به گونه ای 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 *culturismo*، در پی ظرافت زبان بود، 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 «چگونگی بیان آن») متوجه خواهیم شد که سراسر جنبش منریسم ادبی منحصر بر فرم تمرکز داشت. لیکن اصطلاح فرم تقریباً هیچ‌گاه به کار نمی‌رفت، چرا که ارسطوییان با تملک این اصطلاح، آن را در مفهوم دیگری به کار می‌بردند (که در ذیل، با عنوان فرم «د» آن را بررسی خواهیم کرد). این فرم «ب» و محتوای آن، تنها در نظریه ادبی به کار می‌رفت، 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 به میان آمدند. به ندرت در نظریه ادبی این سده به اصطلاح «فرم» و مترادف‌های آن بر می‌خوریم. مسئله فرم بار دیگر در سده نوزدهم 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 صرفاً 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 و محتوا دو لایه متفاوت و نامشابه و مشخصاً «جداگانه» یعنی واژه‌ها و چیزها (verba and res) به وجود می‌آورند. فرم در اینجا زبان‌شناختی است، و محتوا، مادی. آن چه مستقیماً در معرض دید خواننده قرار می‌گیرد صرفاً واژگان است که او آنها را به کار می‌گیرد تا به طور غیرمستقیم، چیزها را بازنمایی کند. یک چنین دوگانگی بین فرم و محتوا در هیچ هنر دیگری به چشم نمی‌خورد.

لیکن، اثر موسیقی، چیزی را بیان می‌کند، نقاشی و پیکرسازی چیزی را بیان می‌کنند یا منظوری دارند یا بر چیزی دلالت می‌کنند، و آن چه بیان می‌کنند یا منظوری که دارند یا چیزی که بر آن دلالت دارند، تشکیل دهنده محتوای آنهاست، نه فرمشان. با وجود این، قضیه در مورد این هنرها فرق می‌کند، چون در هیچ کدام از اینها نمی‌توانیم دو لایه پیدا کنیم که به اندازه واژه‌ها و چیزها با هم متفاوت باشند. محتوای رمان، در پس صفحه چاپی که به چشم خواننده می‌آید نهفته است، اما از سوی دیگر، محتوای تصویر (مثلاً رودخانه سن در نقاشی مونه)، «در» تصویر دیده می‌شود. آن چه در ورای تصویر نهفته است محتوای 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 که بعد از مفهوم قدیمی فرم در نظریه ادبی، مفهوم جدیدی از (فرم «ب» «د») که کلی‌تر و مبهم‌تر است، سربرآورد. تا مدت‌های مدیدی هیچ موقعیتی پیش نیامد که موجب خلط دو مفهوم فرم الف و ب شود، چرا که اولی را اساساً به هنرهای بصری اطلاق

می کردند و مفهوم دوم را صرفاً برای شعر به کار می بردند. خلط مبحث، زمانی پیش آمد که فرم «ب» هم به نظریه هنرهای بصری راه یافت و در کنار فرم «الف» به کار گرفته شد. در آن هنگام «فرم» در آن واحد به دو مفهوم به کار می رفت. این گفته که «فقط فرم است که اهمیت دارد»، اولاً حاکی از آن است که فقط صورت ظاهری (و نه محتوا) است که اهمیت دارد. و در ثانی، در درون صورت ظاهری، فقط انتظام (و نه عناصر متشکله) است که اهمیت دارد. یعنی فقط فرم «ب» مهم است، اما در عین حال فرم «الف» هم در درون فرم «ب» حائز اهمیت است. و بدین ترتیب تمایز میان دو معنای «فرم» نادیده انگاشته می شود.

۳) مرحله تعیین کننده دیگری که در تاریخ فرم «ب» فرا رسید، وقتی بود که پرسش جدیدی مطرح شد: این که فرم «مهم تر» یا محتوا؟ قبلاً ضرورت یکسانی برای فرم و محتوا قائل بودند و آنها را حتم یکدیگر می دانستند، در حالی که طی سده نوزدهم و به ویژه در سده بیستم دو مفهوم فرم و محتوا با یکدیگر به رقابت پرداختند. طرفداران افراطی فرم «محض» به این بحث دامن زدند، سال های میان ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۹ منادی اندیشه های فرمالیسم و سوپریماتیسم و وحدت گرایی (Unism) و خلوص گرایی (Purism) و نئوپلاستیسیسم بود. بیانیه های مالویچ در روسیه، آراء کلاویول در انگلستان، اظهار لوکوربوزیه در فرانسه، آراء فرم گرایان (Formists) در لهستان، و اظهارات پ. موندریان در هلند همگی از این زمره اند.

آراء فرمالیست های میانه رو را می توان مثلاً در ضابطه بندی لوکوربوزیه مشاهده کرد که می گوید در هنر واقعی «فرم از همه چیز مهم تر 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 می شود، و حتی احساساتی که به واسطه آن شیء منتقل می شود، هیچ یک، اهمیتی ندارند. در این دیدگاه افراطی، نیازی به محتوا نیست فقط فرم است که ضرورت دارد. محتوا نه فقط کمکی به هنر نمی کند بلکه ممکن است زیان هم برساند. بنا به ضابطه ای که ه. فوسیون (H. Focillon) ارائه می دهد، فرم، نه نشانه (sign) است و نه تصویر (image) چرا که فقط و فقط بر خودش دلالت دارد و خودش را بیان می کند. از سوی دیگر کاندینسکی اعلام کرد: «فرم بدون محتوا، مثل دست واقعی نیست، مثل دستکشی است که از هوا پر شده باشد هر هنرمندی همان طور که ابزار کارش، مثلاً بوی تربانتین را دوست دارد، با شور و علاقه به فرم عشق می ورزد، چرا که همه اینها وسیله پر قدرتی در خدمت محتواست» (Cahiers d'art, 1[1935],4) و سرانجام، بین دو نوع فرم تمایز مهمی قائل شدند: فرم هایی که محتوا دارند و فرم هایی که محتوا ندارند. در واقع فرم های «فیگوراتیو» داریم که نمایانگر اشیاء اند و یا به عبارتی، اشکال عینی را بازسازی می کنند، و فرم های انتزاعی داریم که غیر باز نمایانه اند. توجه به این دوگانگی فرم، سابقه طولانی دارد و به زمان افلاطون بازمی گردد که بین «زیبایی موجودات زنده» و «زیبایی خط مستقیم و دایره» تفاوت قائل می شد (51c, Philebus). در سده هجدهم این دوگانگی فرم را به نظریه هنر راه دادند. کانت، میان زیبایی آزاد (Freie) و زیبایی وابسته (anhangende Schönheit) تفاوت قائل 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 آستره بود، فرم تجریدی را صرفاً حلقه‌ای نهایی در زنجیره پیوسته‌ای از فرم‌ها می‌دانست که از فرم بازنمایانه محض تا فرم تجریدی کشیده می‌شد. و تازه این نکته هم هست که بسیاری از فرم‌های تجریدی ملهم از اشیاء واقعی‌اند و تأثیر فرم‌های تجریدی بر بیننده غالباً به واسطه تداعی اشیاء واقعی 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 نخستین تعریف فرم، چنین می‌نویسد: «شکل هندسی که از حاشیه‌های اشیاء تشکیل شده باشد.» به همین ترتیب در واژه‌نامه زبان فرانسه پ. روبر، فهرست بلند بالایی 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، به طوری 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 و پیکرسازان 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 فرم‌های مربوط 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 این دوره فرم «ج» اندیشه اصلی را [در زمینه فرم] تشکیل می‌داد این فرم را تحت عنوان «فیگور» و «طرح» (drawing) به کار می‌بردند (در متن‌های لاتین، بیشتر figura به کار می‌رفت، در بین نویسندگان ایتالیایی واژه disegno مصطلح بود). در این سده‌ها واژه «فرم» را در معنایی متفاوت به کار بردند که ذیلاً 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 را به 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 در هنرهای بصری رقابتی در گرفت. 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 چهاردهم دیکتاتور هنری بود (Lebrun, pp. 36, 38). تستلین (Testelin) تاریخ‌نگار، خطاب به آکادمی نقاشی و پیکرسازی فرانسه چنین اظهار داشت: «طراح خوب و شایسته حتی اگر از نظر رنگ‌پردازی در سطح متوسطی باشد، بیشتر از کسی که رنگ‌های زیبا می‌کشد ولی طراحی بدی دارد، سزاوار تکریم است.» (Sentiments... p. 37) فرم در معنای طرح فقط در آغاز سده هجدهم تفوق داشت و با ظهور روزه دوپیل (Roger de piles) روئیسیت‌ها رنگ به جایگاهی هم‌تراز 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 مختصراً در بالا شرح دادیم با یکدیگر مقایسه کنیم، متوجه خواهیم شد که دیرپاترین تاریخچه از آن فرم «الف» به معنای انتظام است پس از آن فرم «ب» به معنای صورت ظاهری جای دارد، و سپس به فرم به معنای طرح می‌رسیم. در دوران باستان ارزش ویژه‌ای برای فرم «الف» قائل بودند. در رنسانس به فرم «ج» علاقه نشان می‌دادند و در سده بیستم بر فرم «ب» تأکید می‌ورزیدند.

وقتی منتقدان که گاه می‌نویسند که اثری «فاقد فرم» است، ما حق داریم تعجب کنیم که مگر می‌شود اثر هنری یا اصلاً هرگونه شیئی فاقد فرم باشد. پاسخ صحیح این است که باید اول ببینیم منظورمان از فرم چیست؟ هیچ شیئی نمی‌تواند بدون فرم «الف» باشد چرا که اجزاء آن به هر حال به نحوی ترتیب یافته‌اند. لیکن ممکن است این ترتیب، هماهنگ و منتظم نباشد، و در نتیجه اجزاء شیء 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 ظاهری یا خطوط حاشیه‌ای وجود داشته باشد. اما از طرف دیگر، نمی‌توان گفت که هر شیئی، فرم با اهمیتی دارد، یا به قول کلائیوبل «فرم یا معنایی» دارد. وسترز مینسکی (نقاش و نظریه‌پرداز لهستانی) از «عدم تناسب فرم» و «گره‌ها» و «خلأ هایش» سخن می‌گفت.

در اینجا به یاد کلمات فیلسوف برجسته ارنست کاسیرر می‌افتیم که می‌گفت، دیدن فرم اشیاء (reurm videre formas) به همان اندازه مهم و اجتناب‌ناپذیر است که وقوف به علل اشیاء (rerum cognoscere causas) (Essay on Man, sec. 9). این ضابطه با وجود زیبایی فاقد وضوح کامل است، چرا که معلوم نیست منظور کاسیرر کدام یک 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 اصولاً 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 ذات شیء و جز غیر عَرَضی آن، محسوب می‌کرد: «منظور من از فرم همانا ذات هر شیء است.» Metaphysics 10321 ترجمه W. D. Ross؛ هم چنین نگاه کنید به 1050b, 2 103a43; 10418b, 8 او فرم را 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 او در 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 قلمرو زیبایی‌شناسی نیز کشاندند. این کار را با استعانت از این اندیشه قدیمی و مأخوذ از ژودو دیونیزیوس انجام دادند که زیبایی را شامل تناسب صحیح و نیز جلای (claritas, splendor) اشیاء، هر دو، می‌دانست. مفهوم «جلا» با فرم ارسطویی یکی شد و به این اندیشه عجیب انجامید که زیبایی شیء مبتنی بر ذات مابعدالطبیعی آن است که در هیأت ظاهری آن نمود یافته باشد. احتمالاً 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 هر شیء 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 مشخصه سده‌های میانه در مرحله اوج آن دوران است، دیگر دوام نیافت، «فرم جوهری» همراه با کل فلسفه ارسطویی تا سده شانزدهم دوام آورد. اما دیگر چندان در قلمرو زیبایی‌شناسی مطرح نبود. البته هنوز هم می‌شد ردپاهایی از این اندیشه را تشخیص داد. مثلاً در نوشته‌های وینچنزودانتی، عالم سده شانزدهم که می‌گفت: «شکل (shape) در هنر از Intenzionale perfetta forma سرچشمه می‌گیرد. (Danti Book I, chapter 11) هم چنین 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 قطعاً در سده نوزدهم آن را به کار نمی‌بردند.

لیکن به نظر می‌رسد در سده بیستم، همین فریافت، 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 کیهانی است.» (Seuphor, p. 144) در آن صورت از فرمی سخن می‌گوید که شبیه «فرم جوهری» در نزد ارسطو است.

فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی

entelechy ارسطویی به کار می‌بردند، بلکه در مورد مثل افلاطونی نیز از آن استفاده می‌کردند. مترجمان آثار افلاطون در سده‌های میانه، به همین ترتیب عمل کردند، که مترجمان آثار افلاطون در زبان‌های امروزی نیز به آنها تاسی کرده‌اند. ترجمه کردن «مثال» (eidos) به فرم تا حدودی 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 دیگری برای این واژه در نظر می‌گرفت. لیکن مترجمان افلاطون از همان مفهوم روزمره مثال [eidos] به معنای فرم، پیروی کردند. در نتیجه فرم به معنای متافیزیکی دیگری دست یافت، که این معنا هرگز به اندازه فرم «د» (به مفهوم entelechy)، در قلمرو زیبایی‌شناسی باب نشد. بدیهی است که «مثال افلاطونی» نقش مهمی در تاریخ زیبایی‌شناسی ایفا کرده است، اما این نقش تحت 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 صرفاً به این دلیل در اشیاء [objects] می‌یابیم که از «طرف ذهن» بر آنها «تحمیل» می‌شود. فرم «ه» به یمن خاستگاه ذهنی‌اش، از صفات نامتعارفی چون، کلیت و ضرورت برخوردار است.

۱) آیا کانت منادی پیش از خود داشته است؟ آیا پیش از او کسی به این مفهوم از فرم واقف بوده است؟ مکتب ماربورگ، این مفهوم 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 تحت تأثیر فرایافت هستی‌شناختی است.

نیکولاس کوزانوس (Nicholas of Cusanus)، متفکر اوایل دوران رنسانس و پیرو افلاطون، درباره خصلت فرم در هنر چنین می‌اندیشید: «فرم، صرفاً از هنر انسان منشاء می‌گیرد... هنرمند به تقلید از اشیاء طبیعی نمی‌پردازد، او فقط ماده را برای پذیرش فرم هنر آماده می‌کند.» به علاوه: «هر فرم قابل رؤیت، تصویر و شبیه فرم حقیقی و غیرقابل رویتی است که در ذهن وجود دارد» (Cosanus, p. 219). این ضابطه‌بندی در نظریه هنر دوران پیش از کانت، شاید بیش از دیگر ضابطه‌ها به مفهوم فرم 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 بعداً در کتاب «نقد قوه داور» (۱۷۹۰)، به نقد قضاوت زیبایی‌شناختی پرداخت، ممکن بود توقع داشته باشیم که او فرم‌های ضروری، کلی و پایدار ذهن را نیز کشف کند. اما عجیب اینجاست که کانت هیچ‌گونه فرم «ماتقدمی» را در زیبایی‌شناسی کشف نکرد که قابل قیاس با فرم «ماتقدم» در نظریه علم او باشد. او بر این تصور نبود که زیبایی را فرم‌های پایدار ذهن تعیین می‌کنند، بلکه معتقد بود موهبت‌های منحصر به فرد مربوط به استعداد هنری، تعیین‌کننده زیبایی است. هم از

نظر کانت، زیبایی، فرم ذاتی (فرم «د») ندارد، زیبایی همیشه محصول نبوغ بوده 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 هیچ گونه فرم ماتقدمی را در قلمرو زیبایی‌شناسی بازشناسند. لیکن در ربع آخر سده نوزدهم، یعنی در سال ۱۸۸۷، کنراد فیدلر، متفکری غیر کانتی، چنین فرم‌هایی را کشف کرد؛ او در فلسفه، پیروج، ف. هربارت (J. F. Herbart) بود. به عقیده او، دید (= Vision)، دارای فرمی کلی بود، درست به همان ترتیب که علم، به عقیده کانت، فرمی ماتقدم داشت. فیدلر پذیرفت که آدم ممکن است فرم صحیح دید را از دست بدهد، لیکن هنرمند، این دید صحیح را در اثرش حفظ می‌کند. دید هنری و هنرهای بصری، به خلاف آن چه کانت 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. فون هیلدبراند پیکرساز، دو مورخ هنر، یعنی ا. ریگل (A. Riegl) و ه. وولفین (H. Wolfelin) و ا. ریل (A. Reihl) فیلسوف. کتاب *Problem der form* (۱۸۹۳) اثر هیلدبراند، نقطه عطف مهمی بود. او میان دو نوع فرم از انگاره‌های بصری، تفاوت قائل شد: فرم نزدیک (Nahbild) و فرم دور (Fernbild). به زعم او، تصویر یا انگاره واضح را فقط از دور می‌توان دید. فقط در 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 شکل واحدی از دید هنری بتواند وجود داشته باشد، یعنی این شکل باید بیش از یکی باشد. در تاریخ هنر هم انواع مختلفی از فرم‌ها 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 زیادی فرم جایگزین دارد. این فرم‌ها، برخلاف نظریه فیدلر دائمی و بی‌زمان نیستند، بلکه با زمان مطابقت دارند و بنابه زمان‌های مختلف تغییر می‌کنند. این فرایافت بهتر از همه در ضابطه‌مندی وولفین معلوم است. او انواع مختلف فرم‌های جایگزین را در گذار 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) و بساوشی [haptical] لمسی یا حسی حرکتی (Kinesthetic) به شمار آورد. ج. اشلوسر (J. Schlosser) که [نظریه‌اش] به همین مکتب نزدیک است، فرم بلورین (crystalline) را در مقابل فرم سازماندهنده (= ارگانیک) قرار داد. و. ورینگر (W. Woringer) فرم مجرد را در مقابل فرم هم‌دلانه (= empathetic) قرار داد [Abstraction und Einfühlung]. و. دیونا (W. Deonna) فرم بدوی را در مقابل فرم کلاسیک جای داد. همه آنها اگر چه با هم اختلاف داشتند، اما فرم «ه» را در شکل تعددگرایانه‌اش پذیرفته بودند.